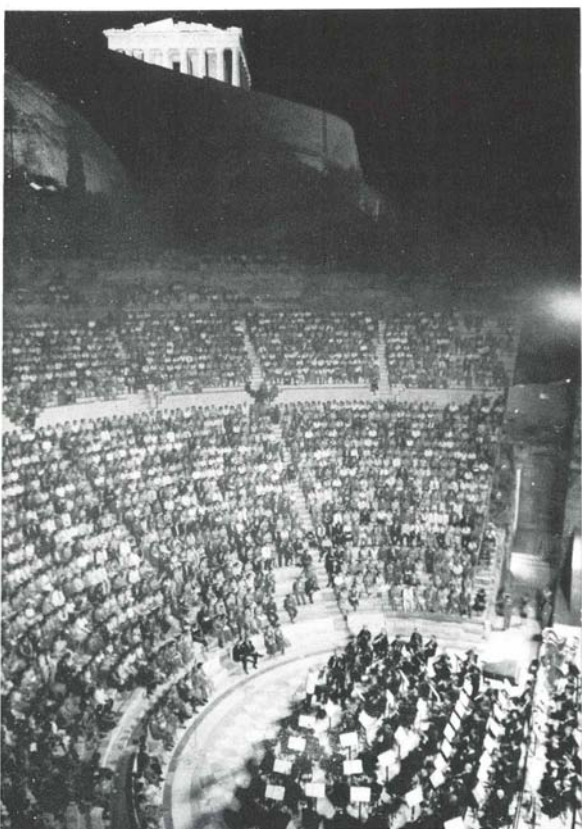


20

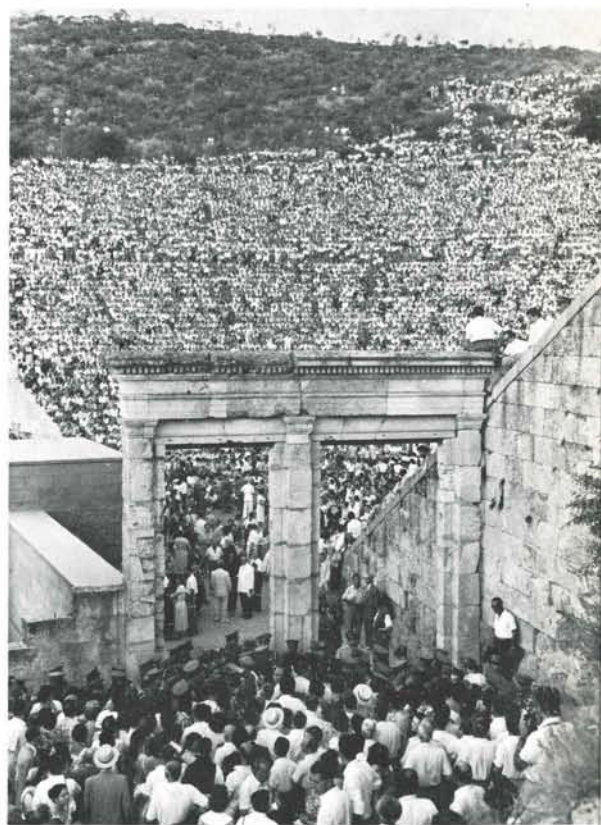


ΘΕΑ
ΤΡΟ

ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΤΕ ΤΙΣ ΤΟΠΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΕΙΔΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ (ΦΕΣΤΙΒΑΛ) ΤΟΥ Ε.Ο.Τ.



Ἀθήναι



Ἐπίδαυρος



Δωδώνη



Φίλιπποι

Θάσος



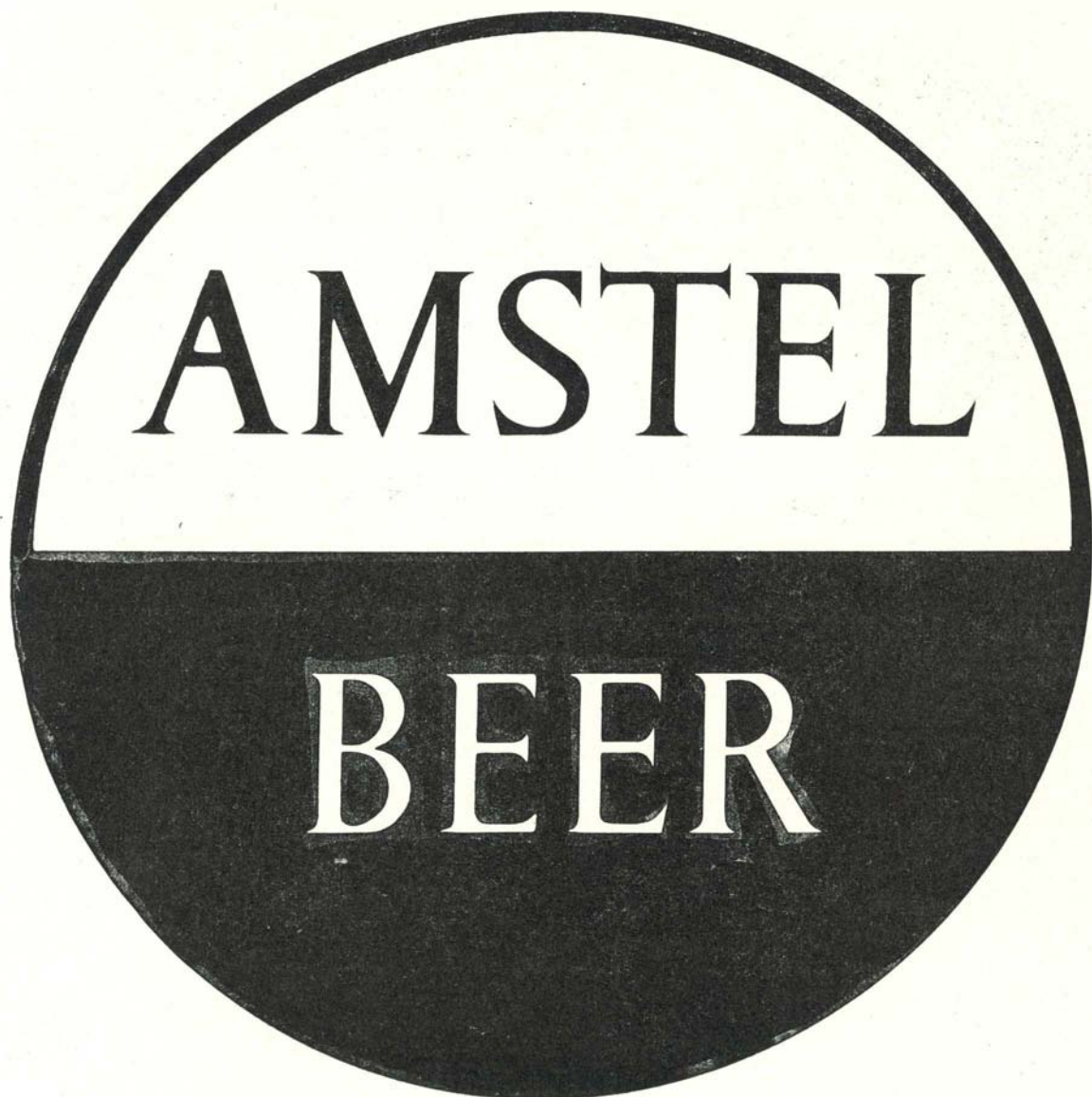
Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ



*Μέ τήν ὀργάνωσιν
καλλιτεχνικῶν ἐκ-
δηλώσεων στίς κυ-
ριώτερες πόλεις,
Ἀρχαιοθρησκευτικούς
χώρους καί θέα-
τρα τῆς Ἑλλάδος:*

- *Συμβάλλει στήν ἐξύψωσιν τοῦ πνευματικοῦ καί ποιητιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ*
- *Ἀξιοποιεῖ τουριστικῶς ὀλόκληρον τή χώρα*
- *Συνδέει τό Ἀρχαῖο μέ τό σύγχρονο ἑλληνικό Πνεῦμα καί μέ τόν παγκόσμιον ποιητισμό*
- *Ἀξιοποιεῖ καί προβάλλει τοὺς ἑλληνας καλλιτέχνες καί τήν ἑλληνικήν πνευματικήν δημιουργίαν*

ΣΗΜΑ ΠΑΓΚΟΣΜΙΩΣ ΓΝΩΣΤΟ

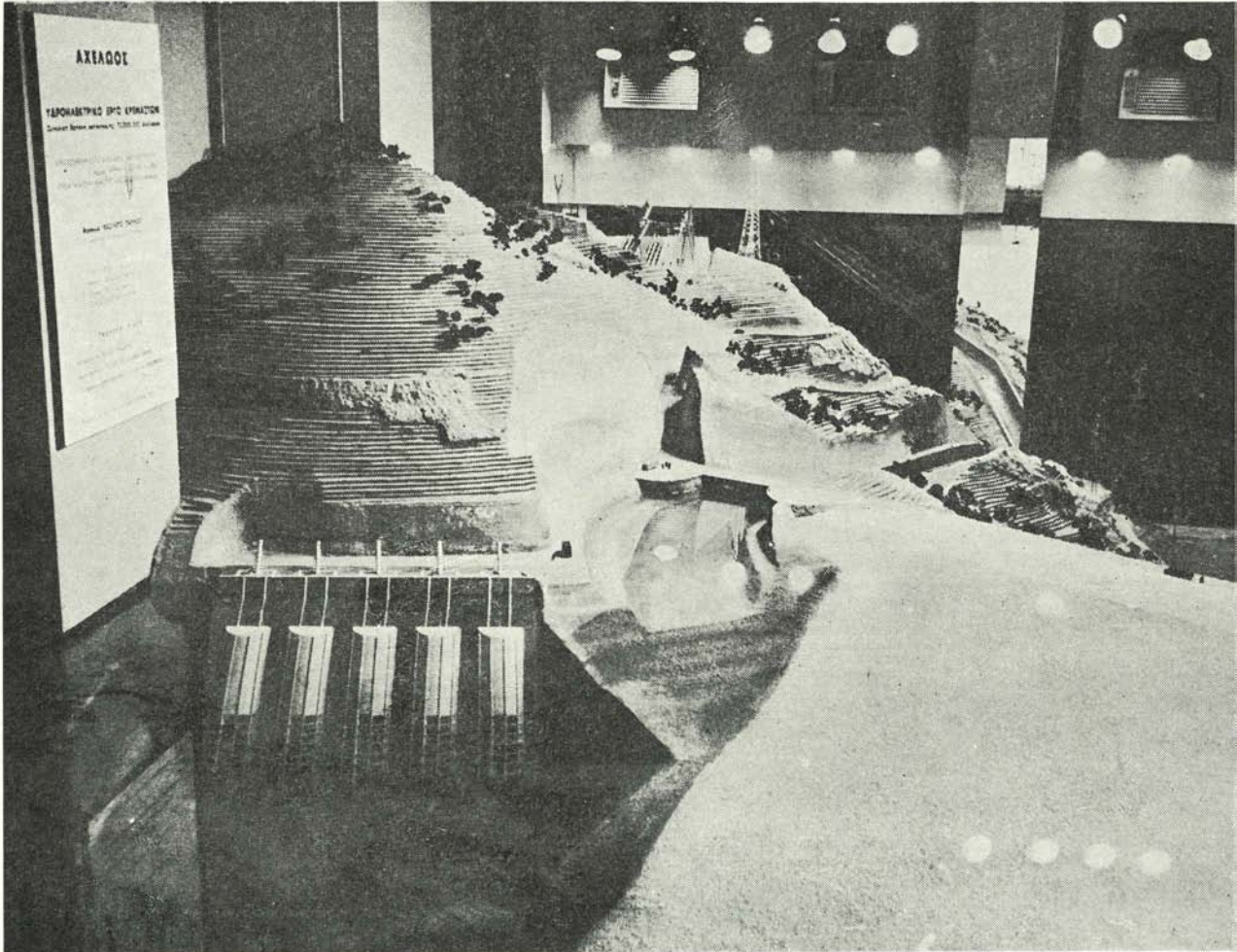


ΜΠΥΡΑ ΑΜΣΤΕΛ

*κάθε ποτήρι και ὄροβιά...
κάθε γονιὰ και κέφι!*

Η Δ.Ε.Η. ΦΩΤΙΖΕΙ ΤΗΝ Δ.Ε.Η.

ΤΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΘΑΥΜΑΣΙΑ ΕΚΘΕΣΗ



Αυτό είναι τό 'Υδροηλεκτρικό έργο τών Κρεμαστών 'Αχελώου, όπως παρουσιάστηκε σέ μικρογραφία, στήν αίθουσα έκθέσεων τής Δ.Ε.Η., μαζί μέ φωτογραφικές άπεικονίσεις άλλων έργων—ύδροηλεκτρικών καί θερμικών—πού λειτουργούν ήδη σέ διάφορες περιοχές τής χώρας. Στήν έκθεση αυτή, από τήν όποία πέρασαν δεκάδες χιλιάδες άτομα, κατεβλήθη ιδιαίτερη προσπάθεια νά έπιτευχθή — καί έπετεύχθη τελικά — μία άρτια, από φωτιστικής πλευράς, παρουσίασις τών έκθεμάτων : τής μακέττας του έργου τών Κρεμαστών 'Αχελώου καί τών φωτογραφιών τών άλλων έργων τής Δ.Ε.Η. "Έτσι, τό άποτέλεσμα αυτής τής έκθέσεως ήταν διπλό : 'Από τήν μία μεριά, ή προβολή τών έκτελεσθέντων καί υπό έκτέλεσιν έργων τής ΔΕΗ κι' από τήν άλλη, μία χρήσιμη επίδειξη του τρόπου χρησιμοποίησης του ηλεκτρικού ρεύματος γιά φωτιστικές εργασίες καλλιτεχνικού έπιπέδου.

Στήν εικονιζόμενη μακέττα, χάρη στή σωστή χρησιμοποίηση του ηλεκτρικού φωτός, ή μικρογραφία του 'Υδροηλεκτρικού έργου τών Κρεμαστών 'Αχελώου ά-

ποκαλύπτει στον έπισκέπτη τής έκθέσεως καί τήν παραμικρή λεπτομέρεια του όλου έργου : από τήν διαμόρφωση του χώρου, μέχρι τήν άπεικόνιση τής τεχνητής λίμνης (φράγματος) καί του υπό κατασκευήν 'Υδροηλεκτρικού εργοστασίου.

Μέ τήν εύκαιρία αξίζει ν' αναφερθή ότι στό 'Υδροηλεκτρικό έργο Κρεμαστών, πού θά έχη έτησία παραγωγική ικανότητα 1.600.000.000 κιλοβαττωρών, δημιουργείται γαιόφραγμα ύψους 160 μέτρων—τό ύψηλότερο τής Εύρώπης!— μήκους 465 μ. καί πλάτους (στή βάση του) 700 μέτρων! Συνολικός όγκος: 8.000.000 κυβικά μέτρα, βάρος 20.000.000 τόνοι. 'Η τεχνητή λίμνη θά έχη επιφάνεια 80.000 τετραγωνικά στρέμματα καί χωρητικότητα 4.700.000.000 κυβικά μέτρα ύδατος. Θά είναι, δηλαδή, 110 φορές μεγαλύτερη από τή λίμνη του Μαραθώνος. Τό έργο αυτό, πού θά στοιχίσει συνολικά 73.000.000 δολάρια, θά είναι έτοιμο νά λειτουργήσθ τόν έρχόμενο Αύγουστο.

Λ. Λεων - ς

ΤΕΛΟΣ

ΣΤΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ

ΜΗΔΕΝ

ΣΤΟΥΣ ΦΑΝΤΑΧΤΕΡΟΥΣ ΤΙΤΛΟΥΣ



- ΟΙΚΙΑΚΑ ΨΥΓΕΙΑ
- ΕΠΑΓΓΕΛΜ. ΨΥΓΕΙΑ
- ΗΛΕΚ. ΚΟΥΖΙΝΕΣ
- ΣΥΝΤΗΡ. ΤΡΟΦΙΜΩΝ
- ΑΥΤΟΜ. ΠΛΥΝΤΗΡΙΑ
- ΨΥΚΤΕΣ ΥΔΑΤΟΣ
- AIR CONDITIONERS

Κ.Α.Π. - Κ.Α.Π.

ΓΥΜΝΗ ΑΛΗΘΕΙΑ

Τα προϊόντα KELVINATOR προηγούνται σε ποιότητα κατασκευής, υλικών, τεχνικής και άψόγου εμφάνισης απ' όλα τα άλλα.

Ο θρύλος των προϊόντων KELVINATOR άρχισε πριν από τον ΠΡΩΤΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ και συνεχίζει για σας υπερέφανα τον δρόμο της έρευνας οικοδομώντας την τελειότητα.

ΝΑ ΓΙΑΤΙ ΠΡΕΠΕΙ ΚΑΙ ΣΕΙΣ ν' αποκτήσετε στο σπίτι σας τεχνικό νοικοκυριό, κατασκευασμένο από την KELVINATOR.

ΕΚΕΙ ΠΟΥ ΣΥΝΑΝΤΑΤΑΙ Η ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΠΡΟΟΔΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΥΡΙΣΚΕΤΑΙ Η KELVINATOR

KELVINATOR

Γιὰ ὅλην σας τὴ ζωὴ!

Χρόνος Δ', Τεύχος 20
Μάρτης - Απρίλης 1965

Κεντρικά Γραφεία :

Παρνασσού 2, 6ος όροφος
(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρύτση)
Νέο τηλέφωνο 624-169
Γ. Σισίνη 35, Τηλέφ. 723.259

*

Διευθυντής

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή ετησία δρχ. 150
Φοιτητική ετησία δρχ. 120
Έξωτερικού: Δολάρια 10
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

*

Το "Θέατρο" τυπώνεται στο
Έργοστάσιο Γραφικών Τεχνών
Ι. ΜΑΚΡΗ, Παπαδιαμαντο-
πούλου 44, τηλέφωνο 770-603

Μονοτυπία: Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ
Σωκράτους 39, τηλέφ. 530.969

Όφσσετ: Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ
Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

Κλισέ: Άδελφοί Λ Α Τ Ο Υ,
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 :



Α. Τάσσο: Μακέτα για τὸ κοστούμι τῆς Βασίλισσας στὴν "Άντιγόνη"

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Τὸ θέατρο φθίνει... — Κυβερνητικός Ἐπίτροπος, παρά-
νομος! — Πρωτοφανὴ καὶ πρωτάκουστα! — Καὶ ὅμως
ὕπάρχουν... σελ. 7
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ : Φορμαλισμὸς καὶ ρεαλισμὸς
στὸ Θέατρο. Ἡ παρουσία τους στὸ σύγχρονο θέατρο.
Μετάφραση Π. Σκούφη σελ. 9
- ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ : Ἡ ἱστορία τοῦ Ἄλῃ Ρέτζο σελ. 41
- ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ :** ΤΑΣΟΥ ΛΙΓΝΑΔΗ : Ἡ Μετάφραση τῆς Τραγωδίας.
Ἐνα αἰσθητικὸ καὶ γλωσσικὸ πρόβλημα σελ. 11
- Α. ΤΑΣΣΟΥ : Σπουδὴ γιὰ τὴν "Άντιγόνη". Σκηνικὸ
καὶ κοστοῦμα σελ. 17
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : Ὁ Σαίξπηρ στὴν Ἑλλάδα. VIII : Σκη-
νοθεσίες τὰ τελευταῖα 25 χρόνια σελ. 21
- ΕΡΕΥΝΑ :** LOUIS CHAUVET καὶ CLAUDE BAINERES : Νέο
Κοινὸ στὸ Θέατρο. Ἐπιβάλλει καὶ νέες κατευθύνσεις (II).
Ἄπαντοῦν οἱ : Ντανιέλ Ἰβερνέλ, Α. Μ. Ζυλιέν, Ζὰκ
Ἐμπερτό, Μπενουά - Λεὸν Ντέτς, Κέντρο Θεάτρου Βο-
ρειοῦ Γαλλίας, Ζὰν Βιλάρ. Συμπεράσματα τῆς ἔρευνας.
Εἰκονογράφηση SENNER. Μετάφραση Τ. Δραγώνα σελ. 35
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ΠΥΡΡΟΥ ΚΙΟΥΣΗ : Στὸ "Ρόυαλ Κῶρτ" : " Περμιμένον-
τας τὸν Γκοντό" τοῦ Σάμουελ Μπέκετ σελ. 64
- CLAUDE CEZAN : Ποῦ πάει τὸ Βουλεβάρτο ; Ἀπόψεις
Ἄντρέ Ρουσσέν, Ζὰν Κῶ, Φελισιέν Μαρσώ, Μπιγιεντοῦ
καὶ Ζὰν Βιλάρ σελ. 68
- ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ : Ὁ Κάρολος Κουν δὲν τόλμησε
στοὺς " Πέρσες " σελ. 69
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :** Ἄνασκόπηση τοῦ διμήνου. — Τὸ θέατρο, ἀποτελεσματικὸ
μέσο εἰρήνης. — Ὁ Καρζὴς ἐπιχορηγεῖται μὲ 12.500 δραχμὲς
τὸ μῆνα ! — Οἱ ἀλλαγὲς ἔργων στ' Ἀθηναϊκὰ θέατρα. —
ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ τῶν θεαμάτων. — Ὁ παράνομος διορισμὸς
Παπανούτσου στὸ Ἐθνικόν. — Ἡ καλλιτεχνικὴ ἔκφραση
ὑπὸ ἔλεγχον στὸ Ἐθνικόν ! — ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΠΡΕΜΙΕ-
ΡΕΣ. — Ἀπέτυχε κι ὁ φετινὸς διαγωνισμὸς θεάτρου. — Κα-
νένας θεατρικὸς μας στὴν ἔκθεση τοῦ Δημ. Μυταρᾶ. —
ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ Ι. ΚΑΚΟΥΡΗ : Ὁ χορὸς καὶ ἡ μαγεία
στὶς ρίζες τοῦ θεάτρου σελ. 71
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Βιβλία γιὰ Θέατρο, Μουσικὴ, Χορὸ, Κινηματογράφο σελ. 82
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι μὲ θεατρικὰ ἔργα σὲ διάφορες γλῶσσες σελ. 82



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ σύγχρονη 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

Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ Τὸ θέατρο φθίνει...

Ἐκ τῶν χρόνων θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει συσταθεῖ μιὰ ὑπηρεσία μελετῶν καὶ τὰ πορίσματα τῶν ἐρευνῶν τῆς νὰ καθορίζουν τὴν κρατικὴ πολιτικὴ στὸ θέατρο. Τὴν ἀνυπαρξία τῆς ἀποφάσισε νὰ καλύψει τὸ ἔντυπο "Θέατρο"! Ἡ Σελίδα Στατιστικῆς ποὺ δημιούργησε ἦταν τὸ πρῶτο βῆμα. Ἐκ τῶν πρῶτων κιόλας *Δίμηνος* ἄρχισε ν' ἀποδίδει καρπούς: Ὁ ἀποκλεισμός τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸν τιμᾶριθμο κόστους ζωῆς, ἦταν ἐνδεικτικός. Στὸ τεύχος αὐτὸ δίνονται οἱ ἀριθμοὶ τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων Θεάτρου καὶ Κινηματογράφου στὰ τελευταῖα ὀχτῶ χρόνια, ἀπὸ τὸ '57 ὡς τὸ '64. Ἀποκαλυπτικὸ εἶναι, πρῶτ' ἅπ' ὅλα, ἓνα δεδομένο ἀπὸ τὴν κίνηση τοῦ 1964: Σὲ κάθε 100 εἰσιτήρια κινηματογράφων ἀναλογοῦν λιγότερα ἀπὸ 2,8 εἰσιτήρια θεάτρων πρόζας καὶ 1,7 μουσικῶν θεάτρων. Ἀκόμα πιὸ ἀποκαλυπτικὴ εἶναι ἡ ἐξέλιξη τῶν ἀριθμῶν τῶν εἰσιτηρίων Θεάτρου καὶ Κινηματογράφου ποὺ πωλήθηκαν τὰ τελευταῖα ὀχτῶ χρόνια. Ἡ ἐξέλιξη, μάλιστα, αὐτὴ γίνεται πιὸ χειροπιαστὴ ἂν οἱ ἀπόλυτοι ἀριθμοὶ μετατραποῦν σὲ δείκτες μὲ βάση, ἴση μὲ τὸ 100, τὸν μέσο ἐτήσιον ἀριθμὸ τῶν εἰσιτηρίων ποὺ πωλήθηκαν μέσα στὰ τρία χρόνια 1957, 1958 καὶ 1959:

Δείκτης	1960	1961	1962	1963	1964
Θεάτρων πρόζας ...	85,9	83,9	87,5	87,7	84,7
Μουσικῶν θεάτρων .	78,1	89,1	94,7	120	109,8
Κινηματογράφων ...	123,8	127,5	142,8	147,8	161,1

Ὁ πίνακας φανερώνει πὼς καὶ τὰ πέντε τελευταῖα χρόνια ὁ ἀριθμὸς τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων τῶν θεάτρων πρόζας εἶναι ἀρκετὰ μικρότερος ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν πωληθέντων στὴν περίοδο 1957 - 1959. Ἀντίθετα, ὁ δείκτης τῶν εἰσιτηρίων τῶν κινηματογράφων βρίσκεται σὲ σταθερὴ ἀνοδο. Εἶναι μάλιστα ἀκόμα πιὸ ἀποκαλυπτικὴ ἡ ὁμοιότητα ποὺ παρουσιάζει ἡ ἐξέλιξη τοῦ δείκτη τῶν εἰσιτηρίων τῶν κινηματογράφων μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ δείκτη τοῦ ἐθνικοῦ εἰσοδήματος:

Δείκτης.....	1960	1961	1962	1963	1964
Κινηματογράφων ...	123,8	127,5	142,8	147,8	161,1
Ἐθν. εἰσοδήματος ..	114	129	138	153	171

Δεδομένου ὅτι τὰ τελευταῖα ὀχτῶ χρόνια αὐξήθηκαν οἱ τιμὲς τῶν εἰσιτηρίων, ἡ δαπάνη τοῦ ἑλληνικοῦ Κοινοῦ γιὰ εἰσιτήρια κινηματογράφων αὐξήθηκε περισσότερο καὶ ἀπὸ 61,1% ποὺ ἀποδίδει τὴν αὐξηση τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων. Φαίνεται, μάλιστα, πὼς αὐξήθηκε περισσότερο ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸ ἐθνικὸ εἰσόδημα! Ἐνδεικτικὸ εἶναι πὼς τὸ 1964, σὲ σύγκριση μὲ τὴν περίοδο 1957 - 1959, ἡ ἀπόδοση τοῦ φόρου δημοσίων θεαμάτων αὐξήθηκε περισσότερο ἀπὸ 72%.

Μ' ἄλλα λόγια, ἡ μεγάλη μάζα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ στρέφεται ὀλοένα καὶ περισσότερο στὸν Κινηματογράφου. Καὶ δαπανᾷ γι' αὐτὸν ὀλοένα καὶ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὰ ἀξαναδόμητα εἰσοδήματά του. Παράλληλα, ὅμως, ἀπομακρύνεται ὀλοένα καὶ περισσότερο ἀπὸ τὸ θέατρο. Ἀλλά, γιατί ὁ Κινηματογράφος ἔγινε σαν θέαμα σὲ τέτοιο βαθμὸ προσιτὸς στὸ ἑλληνικὸ Κοινό, σὲ βάρος μάλιστα καὶ τοῦ Θεάτρου; Ταιριάζει περισσότερο στὸ σημερινὸ τρόπο ζωῆς ἢ στὸ μορφωτικὸ ἐπίπεδο τοῦ Κοινοῦ; Ἡ μήπως ἡ ἀπομάκρυνση τοῦ Κοινοῦ ἀπὸ τὸ θέατρο σημαίνει πὼς ἔχει ἀπ' αὐτὸ μεγαλύτερες — ἢ διαφορετικες — ἀπαιτήσεις καὶ ἀξιώσεις, ποὺ τὸ σημερινὸ ἑλληνικὸ θέατρο δὲν μπόρεσε ν' ἀντιληφθεῖ ἢ δὲν μπόρεσε καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἱκανοποιήσει; Αὐτὰ εἶναι μερικὰ μόνο ἀπὸ τὰ ἐρωτήματα ποὺ θέτει ἡ προσεκτικὴ μελέτη καὶ ἀνάλυση τῶν στατιστικῶν στοιχείων. Χρέος ὅσων ἔχουν τὴν εὐθύνη γιὰ τὴν προκοπὴ τοῦ Θεάτρου στὴ χώρα μας, καὶ ὅσων τὸ ἀγαποῦν, ν' ἀναζητήσουν καὶ νὰ βροῦν τὶς σωστὲς ἀπαντήσεις. Μόνο ὕστερα ἀπὸ συστηματικὴ ἀνάλυση τῶν στοιχείων, μόνο ὕστερα ἀπὸ μιὰ πλήρη ἀνατομία τοῦ προβλήματος, θὰ μπορέσει νὰ βρεθεῖ ὁ σωστὸς δρόμος γιὰ τὴν ἀντιμετώπισή του. Ἀλλῶς — ὅπως βεβαιώνεται ἀπὸ τοὺς ἐπίσημους ἀριθμοὺς — χρόνο μὲ τὸ χρόνο, τὸ θέατρο θὰ φθίνει...

★ Κυβερνητικὸς Ἐπίτροπος, παράνομος!

Ὁ θάνατος τοῦ Λουκῆ Ἀκριτά δὲ μᾶς ἐμποδίζει ν' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὶς καταστρεπτικὲς του ἐπεμβάσεις στὸ θέατρο. Εἶχε προλάβει κ' εἶχε στείλει στὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Ἐθνικοῦ, γιὰ τὸ κατήρι μιᾶς ἡθοποιῦ, τὸ πιὸ ἱταμὸ ἐγγραφο ποὺ ἔγραψε ποτὲ ἄνθρωπος. Ἀλλ' εἶχε δεχθεῖ καὶ τὸ πιὸ ἡχηρὸ ράπισμα — τὴν ἀγέρωχη ἀπάντηση τοῦ πρώτου δημοκρατικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Δὲ θὰ περάσουν πολ- λά χρόνια καὶ κάποιοι ὑπουργοὶ τῆς ἀληθινῆς Παιδείας, ἐνδιαφερόμενοι γιὰ τὴν καλλιέργεια ἡθους στὰ ἑλληνόπου- λα, θὰ περιλάβει στὰ σχολικὰ βιβλία τὴν ἀπάντηση αὐτὴ στὴν ἱταμότητα ἐνὸς προκατόχου του. Ἦταν ἕνα μάθημα ὑψηλοῦ ἡθους καὶ ἐντιμότητος. Δὲν τὸ ἄντεξε. Μένει πνέων γιὰ τὸν κόλαφο (συντεταγμένον ἀπὸ λευκοὺς πολίτες, τὸ Γιάννη Μηλιᾶδη, τὸ Γιῶργο Θεοδοσκᾶ, τὸν Φαῖδωνα Βεγλερή, μὲ τὶς ὑπογραφὰς ὅλων τῶν ἄλλων) ὀδηγήθηκε στὴ χειρότερη ἀπόφαση ποὺ μπορούσε νὰ πάει: Ἀπέλυσε ὀλόκληρο τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Ἐθνικοῦ! Ἐπεκαλέσθη τὸ Νόμο περὶ 35ετίας γιὰ ἓνα Συμβούλιο ποὺ ὁ ἴδιος εἶχε διορίσει πρὶν λίγους μῆνες! Κ' ἔρριξε — μὲ τὴν αἰφνιδιαστικὴ καὶ ἀδικαιολόγητη ἀπόλυσή τους — σκιά ὑποψίας σὲ διακεκριμένους πολίτες, ποὺ ἔχουν ἤδη προσφέρει σημαντικὲς ὑπηρεσίες γιὰ τὴ

σωτηρία του Έθνικού Θεάτρου, πού κόντευαν να καταποντίσουν οι δικές του μεροληπτικές επεμβάσεις. Άλλ' ό άξέχαστος — για τις κακές του πράξεις — ύπουργός δέ σταμάτησε σ' αυτό. Άντικατάσταση και τό νόμιμο Κυβερνητικό Έπίτροπο στο Έθνικό Θέατρο, τό Διευθυντή Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου Γ. Κουρνούτο. Τόν έβλεπε ύπεύθυνο για την άπάντηση του Διοικητικού Συμβουλίου. Σά νά 'χε δικαίωμα ή τρόπο να την ματαιώσει! Η άντικατάστασή του ήταν άντικανονική γιατί ήταν άναιτιολόγητη. Δέν τοú καταλόγιζε εϋθύνη για καμιά πράξη ή παράλειψη, δέν τοú άπήγγελε καμιά κατηγορία, για να τοú δώσει την εϋχέρεια να την άνασκευάσει. Ήταν μιá πράξη έτσιθελική ένός ύπουργού τής Δημοκρατίας! Είχε πιά πάρει τόν καθήφορο. Στη μιá παρανομία πρόσθετε κι άλλη: Στη θέση του Κυβερνητικού Έπιτρόπου διόριξε, παράνομα, τόν Εϋάγγελο Παπανούτσο. Ο Ε. Π. Παπανούτσος είναι, άσφαλώς, προσωπικότητα στα εκπαιδευτικά θέματα κ' είχε έπωμιστεί άρκετά βάρη με την άναδιοργάνωση τής Παιδείας. Ο διορισμός του ήταν άστοχος — δέν είχε ούτε άρμόδιότητα, ούτε χρόνο — άλλα και... ύποτιμητικός γιατί, πανυπουργός αυτός, διοριζόταν άπλώς παρατηρητής στο Έθνικό από τόν... ύφυπουργό του! Κυρίως, όμως, ήταν παράνομος! Ο νόμος όρίζει ρητά: «Κυβερνητικός Έπίτροπος του Έθνικού Θεάτρου όρίζεται ό Διευθυντής Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου ή άλλος άνώτατος υπάλληλος του ύπουργείου τούτου». Και ό Εϋάγγελος Παπανούτσος δέν είναι υπάλληλος του ύπουργείου Παιδείας. Δέν ανήκει στην υπάλληλική ιεραρχία. Είναι Γενικός Γραμματέας του, είναι πρόσωπο μετακλητό, μετέχει τής πολιτικής εϋθύνης τής Κυβερνήσεως — γι' αυτό, άλλωστε, σέ κάθε άλλαγή Κυβερνήσεως, αλλάζουν κ' οι Γενικοί Γραμματείς τών ύπουργείων. Τό “Δίμηνο” του τεύχους περιλαμβάνει την παράνομη άπόφαση του Λουκή Άκριτά για τό διορισμό του Ε. Π. Παπανούτσου, πού ήταν και μένει παράνομος Κυβερνητικός Έπίτροπος! Περιλαμβάνει, επίσης, και τό άρθρο του σχετικού νόμου. Ο Πρόεδρος τής Κυβερνήσεως και ύπουργός τής Παιδείας Γεώργιος Παπανδρέου καλείται να άρει την παρανομία. Ο Εϋάγγελος Παπανούτσος δέν ήγεται από την άφαίρεση ένός όφφίτσιου πού παράνομα του άνετέθη και παράνομα τό κατέχει, πρós δόξαν τής Δημοκρατίας!

★ Πρωτοφανή και πρωτάκουστα!

Η παράνομη τοποθέτηση του Εϋάγγελου Παπανούτσου στη θέση του Κυβερνητικού Έπιτρόπου του Έθνικού Θεάτρου, δημοσιεύει σειρά παρανομιών, πού τις διαπράττει πλέον ό ίδιος. Ο νόμος όρίζει ρητά πώς ό Κυβερνητικός Έπίτροπος πρέπει «να άσκη έποπτεία και έλεγχο επί τής όλης κανονικής και εϋρυθμού λειτουργίας του Θεάτρου, τής πιστής έφαρμογής τής διεπούσης τούτο νομοθεσίας και του έσωτερικού Οργανισμού αυτού». Άλλ' εκείνος — ύπερουργός ήδη τής Παιδείας — δέν καταδέχεται να περιοριστεί στην έποπτεία. Παράδειγμα, οι τελευταίες εισηγήσεις του στο Διοικητικό Συμβούλιο: Προτείνει μέτρα, όχι μόνον άήθη κι άνεφάρμοστα, άλλα και παράνομα! «Προτείνω — γράφει στην πρώτη πρότασή του — πριν από την τελική παράσταση κάθε έργου, μιá Έπιτροπή να βλέπει μιá ειδική δοκιμή και να άποφαίνεται άν τό έργο πρέπει να φτάσει στην όριστική παράσταση ή όχι». Άλλ' ή Έπιτροπή πού προτείνει είναι, βεβαίως, Σώμα παράνομο! Δέν την προβλέπουν ούτε ό Οργανισμός του θεάτρου, ούτε οι νόμοι πού τό διέπουν. Άν συσταθεί θα παρεμβαίνει — παράνομα — στα καθήκοντα και τα δικαιώματα άλλων — νομίμων — όργάνων του θεάτρου: τής Καλλιτεχνικής Έπιτροπής, του Καλλιτεχνικού Διευθυντή κ. ά. Η πρόταση είναι από κάθε πλευρά άπαραδέκτη. Κανένας καλλιτέχνης δέ θα δεχτεί ποτέ την καλλιτεχνική του καταδίκη, λίγο πριν άπ' την πρεμιέρα, επειδή — τυχόν — δέν θ' άρεσε ή δουλειά του στόν άναρμοδιότατο — φέρ' ειπείν — κ. Κακριδή! Άλλά και πούς Εισαγγελέας δέν θά επενέβαινε κατά τών όργάνων Διοικήσεως του Έθνικού, στην περίπτωση πού θά ματαιώναν μιá έτοιμη παράσταση πού στοιχίζει 200, 300 και 400 χιλιάδες δραχμές στο Έθνικό; Η πρόταση είναι τέλος, άποκρουστική — κατάλληλη μόνον για όλοκληρωτικά καθεστώτα — άφού καταλύει την έλευθερία τής καλλιτεχνικής έκφρασης. Άλλ' ύπάρχει και δεύτερη πρόταση. Μικρόν δείγμα: «Σέ όλα άνεξαιρέτως τά έργα θά προετοιμάζονται για τους κυρίους ρόλους δύο τουλάχιστον ήθοποιοί και θά παίζουν έναλλάσσόμενοι σέ όρισμένο άριθμό παραστάσεων ό καθέ-

νας — ό πρώτος σέ περισσότερες και ό δεύτερος σέ λιγότερες». Η άντικατάσταση πρέπει να ίσχυει μόνον σέ έκτακτη άνάγκη. Θα μπορούσε, επίσης, να προβλεφθεί να δίνονται μιá δυό παραστάσεις σέ νέους, για να δοκιμάζονται. Άν εφαρμοστεί ισότιμη έναλλαγή στους ρόλους, τότε τό μέτρο, αντί να κρηθείση την ποιότητα τών παραστάσεων του Έθνικού, θα την καταβαράθρωνε. Η έναλλαγή θα 'ναι συντριπτική για τό δεύτερο ήθοποίο, θα διώχνει τό Κοινό από τις παραστάσεις του και — είναι άστείο να νομίζεται πώς τό Έθνικό διαθέτει “δύο τουλάχιστον” ήθοποιούς για μιá στοιχειώδώς εϋπρεπή έρμηνεία ένός μεγάλου ρόλου. Είναι γνωστό πώς πολλά έργα δέν παίζονται σ' όλο τόν κόσμο μόνον και μόνον γιατί δέν ύπάρχουν οι κατάλληλοι ήθοποιοί. Έμεις, εδώ “σέ όλα άνεξαιρέτως”, θα διαθέτουμε “τουλάχιστον δύο”! Η τρίτη πρόταση άφορά τά συμβόλαια τών ήθοποιών. Ήταν έτήσια. Η Ε. Π. Ε. τά 'κανε τριετή. Ο Παπανούτσος — λόγω Κέντρου; — τά θέλει διετή! Να γίνεται δραματολόγιο για δυό χρόνια. Με τόν τρόπο αυτό θα ξέραμε από πριν πόσοι και τί είδους ήθοποιοί μäs χρειάζονται για τά έργα πού θα παρουσιάζωμε και θα μπορούμε να συγκροτούμε τό θιάσό μας από τά στελέχη εκείνα πού θα προσφέρουν πραγματική ύπηρεσία. Ο κ. Έπίτροπος άγνοεί πώς σέ ένα Έθνικό Θέατρο δέν έπιτρέπεται να άνήκουν μόνον οι ήθοποιοί πού χρειάζονται για την έρμηνεία τών έργων μιäs dietίας. Σέ ένα Έθνικό Θέατρο προέχει ή δημιουργία συνέχειας, παράδοσης, καλλιτεχνικού ήθους. Οι άλλαγές του θιάσου κάθε δυό χρόνια — με τό άίσθημα άνασφάλειας — θα καταστρέφουν την προήλωσή τών στελεχών του στο ποιητικό δραματολόγιο — τη μόνη πού τά συγκρατεί στο Έθνικό. Δέ σπαταλούμε χώρο για κριτική. Δέν την άντέχουν, άλλωστε, οι προτάσεις Παπανούτσου. Ένα πρέπει να γίνει άντιληπτό: Ο Ε. Π. Παπανούτσος ένεργεί στο Έθνικό σάν ύπερουργός. Όχι σάν έπόπτης τής τήρησης τών νόμων. Γι' αυτό και πρέπει ν' άντικατασταθεί.

★ Και όμως ύπάρχουν...

Για δεύτερη, φέτος, χρονιά τό Κρατικό Βραβείο Θεάτρου δέν άπονεμήθηκε. Η κριτική έπιτροπή δέν βρήκε άξιο να βραβεύσει κανένα έργο. Ο διαγωνισμός, από χρόνο σέ χρόνο, σβήνει: λιγότερες οι συμμετοχές, ισχυρότερα τά έργα. Η ρεωκοπία του διαγωνισμού ξαναθέτει τό πρόβλημα τής ελληνικής δραματογραφίας. Τό κράτος και στην περίπτωση αυτή ξεκίνησε στραβά. Άποδεικνύεται και στην πράξη πώς ελληνικό θεατρικό έργο δέ θ' άποκτήσουμε με διαγωνισμούς και βραβεία, έπιχορηγήσεις και παροχές. Ο θεατρικός συγγραφέας και τό έργο του για να μεστώουν χρειάζονται Σκηνή. Μοναδική λύση ή δημιουργία μιäs Δεύτερης, μιäs Πειραματικής Σκηνης. Μ' έπιχορήγηση του κράτους, ν' άνεβάξει μόνον έργα νέων έλλήνων συγγραφέων. Και με κριτήρια έλαστικά. Να μην άναζητήσει άριστουργήματα. Να περιοριστεί σέ έργα με σοβαρές προθέσεις, πού δίνουν βάσιμες έλπίδες για τό συγγραφέα και την ποιότητα του. Άν τά ποσά πού σπαταλιώνται σ' άπίθανη θιάσους — πού κακοποιούν την τέχνη και διαφθειρώνουν αισθητικό τό Κοινό — δίνονταν γι' αυτό τό σκοπό, ή Δεύτερη Σκηνή θα λειτουργούσε ήδη, χωρίς καμιά άλλη έπιβάρυνση, και θ' απέδιδε έργο. Τό “Θέατρο” και στόν τομέα αυτόν έπιτελεί τό σκοπό του. Παρουσιάζει συνεχώς έργα έλλήνων συγγραφέων. Και δίνει άποστομωτική άπάντηση: “Όσο κι άν δέν τά βρίσκουν οι έπιτροπές, έργα ύπάρχουν! Με τη διαφορά πώς κ' ή δημοσίευσή τους δέν λύνει τό πρόβλημα. Προσφέρει μόνον μιá μικρή ενθάρρυνση, μιá άνανώριση για παραπέρα προσπάθεια, πού όλοκληρώνεται μόνα στη Σκηνή. Μετά την Άναγνώστáκη και τό Νεγρεπόντη, τό “Θέατρο” παρουσιάζει άλλον ένα νέο έλληνα συγγραφέα: Τόν Πέτρο Μάρκαρη με την “Ιστορία του Άλη Ρέτζο”. Ο συγγραφέας γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Πόλη. Είναι δέν είναι 28 χρονών. Νεαρότατος, τό '59, δημοσίευσσε τρία μονόπραχτα στόν “Πυρσό” τής Πόλης. Μελέτησε έπικό θεάτρο κ' ειδικότερα Μπρέχτ. Καρποί τής στρωφής του αυτής: “Η έξωση” 1962, και τώρα “Η Ιστορία του Άλη Ρέτζο”. Είναι μιá δημιουργική έφαρμογή τών κανόνων του έπικού θεάτρου. Δέν είναι δουλική μίμηση. Έχει έντονο προσωπικό χρώμα. Θέμα πλατύ, πλατύτατο, αιώνια έπίκαιρο. Και μιá ποιητική διάθεση, χωρίς καμιά εκζήτηση, λιτή — συγκεκριμένη, θα λέγαμε. Ένα άριστο δείγμα ελληνικού έπικού θεάτρου. Τό “Θέατρο” τό παρουσιάζει με ιδιαίτερη χαρά και την πεποίθηση πώς παραδίνει στο ελληνικό Κοινό έναν δραματικό συγγραφέα.



ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

Οι παρακάτω απόψεις του Μπέρτολτ Μπρέχτ για το φορμαλισμό και το ρεαλισμό είναι σημειώσεις που γράφει με διάφορες άφορμες και σε διάφορες εποχές, από το 1948 ως το 1956. Περιλαμβάνονται στον έβδομο και τελευταίο τόμο της σειράς "Έργασίες πάνω στο Θέατρο", που κυκλοφόρησε μετά το θάνατο του Μπρέχτ από ομάδα συνεργατών του. Η μορφή των απόψεων — μικρά κεφάλαια, με μεγάλη πυκνότητα και χαλαρή ανάμεσα τους έντονη — φανερώνει πως ο Μπρέχτ δεν είχε προοράσει να τις επεξεργαστεί συστηματικά.

ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ

Ό τόσο αναγκαίος αγώνας κατά του φορμαλισμού, δηλαδή κατά της παραμόρφωσης της πραγματικότητας στο όνομα της "μορφής" και κατά της εξέτασης των παρορμήσεων που επιδιώκονται στα έργα τέχνης, σύμφωνα με το κοινωνικά επιθυμητό, ξεπέφτει, συχνά, σ' ανθρώπους απρόσεχτους, σ' έναν αγώνα κατά της μορφοποίησης γενικά, που χωρίς αυτήν ή τέχνη δεν είναι τέχνη. Στην τέχνη, η φαντασία κ' η γνώση δεν είναι τίποτα ασυμβίβαστες αντιθέσεις. Υπάρχουν, επίσης, πολλοί δρόμοι για την Αθήνα. Και χρειάζεται τέχνη για να γίνει το πολιτικά όρθό, ανθρώπινα υποδειγματικό.

ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Κατάσταση: Μια ριζική κοινωνική αλλαγή πραγματοποιείται. Η νέα κοινωνική τάξη, στο ιστορικό γίνεσθαι, κυριεύει το θέατρο. Άνοιγει τον αγώνα κατά του φορμαλισμού. Συναντάει στο θέατρο μια ύποπτη, γι' αυτήν, επικράτηση όρισμένων μορφών πάνω στο κοινωνικό περιεχόμενο, με τις οποίες παραμορφώνονται οι απεικονίσεις της πραγματικότητας, που απαιτεί από το θέατρο και οδηγούνται σ' έσφαλμένη κατεύθυνση τα κοινωνικά παρορμήματα, που πρέπει να δίνει το θέατρο. Αυτό, φυσικά, δε σημαίνει πως είναι αντίθετη προς τη μορφοποίηση ή τον πλούτο μορφών, ούτε ακόμα πως υποστηρίζει αποκλειστικά επίκαιρο πολιτικό περιεχόμενο στο θέατρο, άλλ' απλά πως είναι εναντίον εκείνων των μορφών, που παραμορφώνουν την πραγματικότητα και ύπερ των παρορμημάτων που προάγουν το σοσιαλισμό. Στις μεγάλες εποχές του θεάτρου δεν υπάρχει καμιά αντίθεση ανάμεσα στη φόρμα και στο περιεχόμενο. Γεννιέται, συνήθως, σε εποχές παρακμής. Τότε, φορμαλιστικές όμορφες σκεπάζουν το χαμηλό επίπεδο του περιεχόμενου και την ανακρίβεια των απεικονίσεων της πραγματικότητας. Στην πρώτη φάση μιας κοινωνικά άνοδικής εποχής συμβαίνει

να πλασσάρονται στο Κοινό ωμά περιστατικά, άμορφοποίητα ή τεχνητά έφοδιασμένα με παρορμήματα, που θα πρόκυπταν οργανικά μόνο από μια συσχέτιση των περιστατικών. (Ενώ μπορούν να χαρακτηριστούν άμορφοποίητα ο "Παιδαγωγός" του Λέντς κ' οι "Ληστές" του Σίλλερ, σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί έτσι ο "Βούτσεκ" του Μπύχνερ. Άκόμα, μπορεί να χαρακτηριστεί άμορφοποίητος ο "Φάουστ" του Γκαίτε όχι όμως και ο "Γκέτς" του). Ο αγώνας κατά του φορμαλισμού πρέπει συνεπώς να στραφεί τόσο κατά της επικράτησης της μορφής (όπως πιο πάνω αναφέρθηκε) όσο και κατά του ολοκληρωτικού παραμερισμού της.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟ

Οί άστοι θεατρικοί συγγραφείς των τελευταίων δεκαετιών, στο μέτρο που κατέχονταν από κάποια φιλοδοξία, ανταποκρίθηκαν στη φυσική επιθυμία του Κοινού για κάτι καινούριο, με την εισαγωγή μερικών φορμαλιστικών αλλαγών στο δραματολόγιο και στους έκφραστικούς τρόπους. Προσπαθώντας, με περισσότερο ή λιγότερο ταλέντο, και σπασμωδικά βέβαια πάντοτε, να περισώσουν τα άστικά θέματα, τις άστικές "λύσεις" των κοινωνικών προβλημάτων και γενικά την άστική κοινωνική λειτουργία του θεάτρου, έφευρίσκοντας καινούριες φορμαλιστικές όμορφιές. Όμως, η επιθυμία του Κοινού για το καινούριο ήταν (και είναι) πολύ βαθύτερη από την επιθυμία για φορμαλιστικές καινοτομίες, εν πάση περιπτώσει στο τμήμα του Κοινού, που κάτω από τη μορφή της άστικής κοινωνίας, τον καπιταλισμό, ύποφέρει, και στο όποιο τμήμα, χωρίς να το συνειδητοποιούν, αφήκουν πολλοί διανοούμενοι και μικροαστοί. Αυτό το τμήμα επιθυμεί μια βασική, βαθειά μεταβολή των κοινωνικών μορφών, στην όποια έξυπακούεται επίσης και μια βασική μεταβολή της τέχνης. Έμεις, οί σοσιαλιστές, αρνιόμαστε τις καθαρά φορμαλιστικές καινοτομίες του άστικού δραματολόγιου και τις καταπολεμούμε γιατί έξυπηρετούν τη διατήρηση της άστικής λειτουργίας της τέχνης μόνο, κ' έμποδίζουν μια ρεαλιστική περιγραφή της συμβίωσης των ανθρώπων, που μπορεί να παρέχει σοσιαλιστικές γνώσεις και παρορμήματα. Μερικοί παρανόησαν τον αγώνα αυτό σά να έπρόκειτο για την καταπολέμηση νέων μορφών γενικά — σά να μην ήταν επίσης φορμαλισμός ή διατήρηση, σπασμωδικά, παλιών μορφών σε καινούρια θέματα και καθήκοντα!

Άντίθετα, ο σκοπός είναι να πραγματοποιηθούν βαθείς καινοτομίες στο θέατρο, μ' ένα καινούριο περιεχόμενο, με μια

καινούρια κοινωνική λειτουργία και νέες μορφές, που είναι μορφές αυτού του περιεχομένου και αυτής της λειτουργίας. Κατά την εκτίμηση των νέων έργων σημασία έχει να ξεφταστεί αν αποδίδουν σωστά την πραγματικότητα κι αν η απόδοση έχει σοσιαλιστική προοπτική. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν είναι υπόθεση στυλ.

ΛΑΘΕΜΕΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΝΕΩΝ ΕΡΓΩΝ

Σ' εποχές, που τα θέατρα δεν έχουν τη δύναμη, την καλλιτεχνική αντίληψη και το προοδευτικό πνεύμα ώστε να καταστήσουν άποτελεσματικά στο Κοινό τους τα παλιά έργα, δεν καταφέρνουν ν' ανεβάσουν σωστά ούτε τα νέα. Μή όντας σε θέση να συλλάβουν τη θεμελιώδη μιμητική και κίνηση ενός έργου, παλιού ή νέου, καταλήγουν σε παραστάσεις που ή μορφή τους δεν είναι πια ή μορφή του περιεχομένου τους. Η σκηνική διαρρύθμιση δεν ιστορεί πια το μύθο, ή παράσταση είναι μη-ρεαλιστική, οι λεπτομέρειες παίζονται ανεπιμέλητα, ένας αυθαίρετος, τεχνητός οίστρος, έμποδίζει το παρουσιασμά της ανέλιξης ενός ήρωα, ή μιάς κατάστασης, το μήνυμα του συγγραφέα παραμένει συγκεχυμένο. Στην εποχή μας, σε μια εποχή των πιο μεγάλων ριζικών μεταβολών, οι σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους υποβάλλονται σε μια βαθειά δοκιμασία. Στο θέατρο πέφτει το τιμητικό καθήκον να συμβάλει στη ριζική αναμόρφωση της ανθρώπινης συμβίωσης. "Ένα νέο Κοινό του παρέχει το χρέος και το προνόμιο να καταπολεμήσει τις παλιωμένες αντιλήψεις, πάνω στο θέμα αυτό, και να προσφέρει νέες απόψεις και παρορμήματα σοσιαλιστικά. Τούτο πρέπει να το φροντίσει με όμορφο, ψυχαγωγικό τρόπο και πρέπει, για τα νέα καθήκοντα, να αναθεωρήσει και να συμπληρώσει τα καλλιτεχνικά του μέσα.

ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ

Τί είναι "σοσιαλιστικός ρεαλισμός", δε θα 'πρεπε να συναγεται άπλά από υπάρχοντα έργα ή από τρόπους παράστασης. Το κριτήριο δε θα 'πρεπε να 'ναι, αν ένα έργο ή μια παράσταση μοιάζει μ' άλλες έργα ή άλλες παραστάσεις, που προσαριθμούνται στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, αλλά αν το έργο ή η παράσταση, είναι σοσιαλιστικά και ρεαλιστικά.

1
"Η ρεαλιστική τέχνη είναι αγωνιστική τέχνη. Καταπολεμεί λαθεμένες αντιλήψεις για την πραγματικότητα και παρορμήματα που αντιμάχονται τα πραγματικά συμφέροντα της ανθρωπότητας. Διευκολύνει όρθες αντιλήψεις και δυναμώνει δημιουργικά παρορμήματα.

2
Ρεαλιστές καλλιτέχνες τονίζουν το αισθητό στοιχείο, το "γήινο", το σε ύψηλή έννοια τυπικό (το ιστορικό σημαντικό).

3
Ρεαλιστές καλλιτέχνες τονίζουν τη στιγμή του γίγνεσθαι και παρέρχεσθαι. Σ' όλα τους τα έργα σκέφτονται ιστορικά.

4
Ρεαλιστές καλλιτέχνες παρουσιάζουν τις αντιφάσεις ανάμεσα στους ανθρώπους και στις μεταξύ τους σχέσεις, και δείχνουν τους όρους υπό τους οποίους εξελίσσονται.

5
Ρεαλιστές καλλιτέχνες ενδιαφέρονται για τις αλλαγές στον άνθρωπο και στις σχέσεις, για τις βαθμιαίες αλλαγές και τις αλματώδεις στις οποίες καταλήγουν οι βαθμιαίες.

6
Ρεαλιστές καλλιτέχνες παρουσιάζουν τη δύναμη των ιδεών και την υλική υποδομή των ιδεών.

7
Οί καλλιτέχνες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού είναι ανθρωπιστές, δηλαδή φίλοι του ανθρώπου, και παρουσιάζουν τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων έτσι που να δυναμώνουν τα σοσιαλιστικά παρορμήματα. Δυναμώνουν με πρόσφορες παρατηρήσεις στον κοινωνικό μηχανισμό και διότι γίνονται—τα παρορμήματα—άπολαύσεις.

8
Οί καλλιτέχνες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού έχουν μια ρεαλιστική στάση όχι μόνο στα θέματά τους, αλλά και στο Κοινό τους επίσης.

9
Οί καλλιτέχνες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού παίρνουν υπ' όψη τους το βαθμό μόρφωσης και την ταξική προέλευση του Κοινού τους, καθώς και το επίπεδο των ταξικών αγώνων.

10
Οί καλλιτέχνες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού χειρίζονται την πραγματικότητα από τη σκοπιά του εργαζόμενου λαού και των συμμάχων του, των διανοοομένων, που είναι υπέρ του σοσιαλισμού.

ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

1
Σοσιαλιστικός ρεαλισμός σημαίνει μιά, από σοσιαλιστική σκοπιά, πιστή προς την πραγματικότητα απόδοση της ανθρώπινης συμβίωσης, με καλλιτεχνικά μέσα. Η απόδοση γίνεται με τρόπο που να παρέχονται γνώσεις πάνω στον κοινωνικό οργανισμό και να παράγονται σοσιαλιστικά παρορμήματα. Ένα μεγάλο μέρος της ευχαρίστησης που κάθε τέχνη πρέπει να παρέχει, είναι, στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ή ευχαρίστηση που δίνει ή δυνατότητα εξουσίασης της ανθρώπινης μοίρας μέσω της κοινωνίας.

2
Το έργο τέχνης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού αποκαλύπτει τους νόμους της διαλεκτικής κίνησης του κοινωνικού οργανισμού, που ή γνώση τους ευκολύνει την εξουσίαση της ανθρώπινης μοίρας. Δίνει ευχαρίστηση με την ανακάλυψη και παρατήρησή τους.

3
Το έργο τέχνης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού δείχνει χαρακτηριστικές και περιστατικά σαν ιστορικά εξελίξιμα. Τούτο σημαίνει μιά μεγάλη μετατροπή. Σοβαρές προσπάθειες για καινούρια μέσα παράστασης είναι αναγκαίες.

4
Το έργο τέχνης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ξεκινάει από τις απόψεις της εργατικής τάξης και απευθύνεται προς όλους τους ανθρώπους καλής θέλησης. Παρουσιάζει σ' αυτούς την κοσμοθεωρία και τις απόψεις της εργατικής τάξης, ή οποία αρχίζει ν' ανεβάζει την παραγωγικότητα του ανθρώπου σε πρωτάκουστη ως τώρα έκταση, με μιά νέα διαμόρφωση της κοινωνίας χωρίς έκμετάλλευση.

5
"Η κατά το σοσιαλιστικό ρεαλισμό απόδοση παλιών κλασικών έργων, ξεκινάει από την αντίληψη πως ή ανθρωπότητα δημιουργησε τέτοια έργα που μορφοποίησαν καλλιτεχνικά την πρόοδο της προς ένα όλο και πιο δραστικό, πιο τρυφερό, πιο τολμηρό ούμανισμό. Η απόδοση τονίζει, λοιπόν, τις προοδευτικές ιδέες των κλασικών έργων.

Μετάφραση Π. ΣΚΟΥΦΗ



Μπ. Μπρέχτ. Σκίτσο Κασπάρ Νέχερ, σκηνογράφου του "Γαλιλαίου"



Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ

Του ΤΑΣΟΥ ΛΙΓΝΑΔΗ

Το "Θέατρο" έχει ξεκαθαρισμένες απόψεις για τη μετάφραση της αρχαίας τραγωδίας κι έχει ασκήσει, παλαιότερα, έντονο έλεγχο που δε διάτασε να θίξει και θεωρούμενα ταμπού. Αυτό δεν εμποδίζει, φυσικά, τη δημοσίευση κάθε άλλης άποψης, με την απαραίτητη, όμως, δήλωση πως το "Θέατρο" πιστεύει αμετακίνητα στην ικανότητα της δημοτικής ν' αποδώσει και τους μεγάλους τραγικούς. Είναι μια πεποίθηση του "Θεάτρου" ανυποχώρητη.

Έχει γραφή ότι η μετάφραση μοιάζει με γυναίκα: εάν είναι όμορφη δεν είναι πιστή, εάν είναι πιστή, δεν είναι όμορφη. Ο άφορισμός αυτός, όσο κι' αν μάς προσφέρει μίαν άκρω επιτυχημένη παρομοίωση, δεν παύει να είναι σχηματικός και άπαισιόδοτος. Όπωςδήποτε όμως, η συλλογιστική του αφετηρία μέσα στο στίβο του μεταφραστικού προβλήματος τίθεται ενώπιά μας πραγματικά πρώτης δυσχερείας: Είναι δυνατόν ένας μεταφραστής να μεταφέρει από μίαν εποχή σε μίαν άλλη και από γλώσσα σε γλώσσα το οργανωμένο σύνολο μίας πληρότητας νοημάτων, τη συγκεκριμένη "ειδή" μίας έκφραστικής αντίληψης και τον άρμονικό και ανεπανάληπτο "κόσμο" των λέξεων, που υπήρξαν ή ζωοδόχος μήτρα, για να ζεσταγώ στο φως, μέσ' από το χάος του μη όντος, ένας ζωντανός, αδιαίρετος και μοναδικός οργανισμός; Αναντίρρητα όχι.

Η διαπίστωση του άπραγματοποίητου δεν είναι υποχρεωτικά πάντως και μιά λύση του προβλήματος. Αντίθετα, λόγω πρακτικής φύσεως, δυνατότερο από την ίδια τη διαπίστωση της αδυναμίας, απαιτούν μιά όποια λύση. Η ανάγκη του πανανθρώπινου διαλόγου, που περιορίζεται από την κατάρτη της βαβελικής πολυγλωσσίας, ή κεντρομόλος τάση για οικουμενική παιδεία, ή πολιτισμική συνέχεια και η αισθητική έπιταγή έπιβάλλουν τη συντήρηση της μνήμης, που 'ναι ίσως ο κυριώτερος λόγος του ανθρώπινου κατορθώματος. Απαιτήση μνήμης είναι και ή μετάφραση. Κι' όσο κι' αν ό εξιδανικευτικός άφορισμός τό αποφάσκει, ή μετάφραση, έστω και αν δεν τό επιτυγχάνει να είναι, πρέπει να τείνη στο να είναι και όμορφη και πιστή. Γιατί, αν πιστεύσει στην άπ' αρχής άδυναμία, τότε θά τείνη είτε στο ένα είτε στο άλλο. Οά 'ναι ή όμορφη ή πιστή. Δεν θά είναι όμως μετάφραση.

Πιστή μετάφραση συνήθίζουμε να όνομάζουμε την κατά λέξιν. Διατηρείται ή αναλύεται ή σύνταξη, μεταφέρονται ή αποδίδονται οι λέξεις και λυδία λίθος της αποδόσεως είναι τό νόημα. "Όχι "τί λέει" αλλά "τί θέλει να πη" ό συγγραφέας. "Η τακτική αυτή όδηγεί είτε σε μιά "διανοουμενίστικη" σχολοπτεία, είτε σε μιά όρθως συντεταγμένη σκαιότητα και πολύ συχνά ή προσκόλληση στην τυπολογία σκοτώνει τό ίδιο τό νόημα. "Ο τύπος τρώει την ούσα".

Η "όμορφη", άς την πούμε με τη γενικότερη σημασία του όρου, ή ποιητική μετάφραση, μπορεί ν' άρέσει, χωρίς να έλέγχεται, αν είναι και πιστή, γιατί τυχαίνει ό μεταφραστής να είναι καλός ποιητής. Δεν είναι όμως μετάφραση. Είναι παράφραση ή μετασκευή με χίλιους δυό κινδύνους (και συχνά άπάτες) έννοιολογικούς. Οι τέτοιου είδους μεταφράσεις, όχι σπάνια, δεν έχουν την ανάγκη του πρωτοτύπου. Είναι μεταφράσεις της μεταφράσεως. Είναι ένα άλλο έργο, που ό λόγος της όμορφιάς του είναι έξω από την μεταφραστική πρόθεση. Αυτό που λέμε

συχνά "ώραία μετάφραση" δεν είναι πολλές φορές παρά μιά πλαστογραφία. Ο Ezra Pound στη μετάφραση του "Φιλοκτήτη" κατηγορήθηκε έντονότατα για τεχνητή διατύπωση, για ιδιωματική γλώσσα και για τό ότι, έστω κι' αν τό αποτέλεσμα ήταν ποιητικά έπιτυχές, δεν είχε πάντως σχέση με τον Σοφοκλή.

Ο Peter D. Arnott γράφει για τη μετάφραση του Shelley στον Κύκλωπα του Έυριπίδη τό 1819 τά εξής χαρακτηριστικά:

"Ο Σέλλεϋ, αν και όφείλει μέγα μέρος της έμπνεύσεός του σε κλασσικές πηγές και ιδανικά, είδε τον έλληνικό κόσμο μέσ' από ρόδινες διόπτρες. Η αντίληψή του για τον Χρυσούν Αίωνα της Ελλάδος, σαν βουκολικό άγνό και γραφικό, έχει την αντίστοιχία της στη συγκρότηση του γαλλικού δεκάτου όγδόου αιώνας, όλοκληρωτικά σα μιά έκφραση του Petit Trianon. Στους στίχους του ή "αίματοχυσία" του Έυριπίδη, ή εύγλωττη όμότης, διαλύονται κάτω από τό δυσκίνητο λεξιλόγιο του ρομαντισμού... "Έτσι ή σπηλιά του Κύκλωπος γίνεται περίπτερο (Pavillion) πέσ' από την άνάγκη της φοβερής όμοιοκαταληξίας ή λέξη αυτή χαρακτηρίζει όλες τις έσφαλμένες αντίστοιχίες. Τά χορικά από μόνα τους δεν είναι δυσάρεστα διαβάζονται καλά, αλλά ή διάσπαση μεταξύ όμορφής και περιεχομένου έχει σαν αποτέλεσμα μιά μετάφραση άτημέλητη".

Κάθε εποχή, φυσικά, μεταφράζει μιά παλαιότερη, με τη δημιουργική αισθητική ιδιοσυγκρασία της. Μ' άλλα λόγια, με τά ποιητικά μέτρα της. Γι' αυτό ή αναβίωση, συνήθως, φέρνει μαζί της τό εποχιακό σπέσμα του θανάτου. Η μετάφραση του Σέλλεϋ έμελλε να πεθάνη, όταν πέθανε ό ρομαντισμός σαν ποιητική αντίληψη και τεχνοτροπία. Ο χρόνος, που δεν μπόρεσε παρά να σεβασθή τό άγήρανο πρωτότυπο, διαλύει, συνήθως, τά εποχιακά του άντικατοπτρίσματα.

Έτσι έγινε όχι μόνο με τους ξένους μεταφραστές, που τους έλειπε ή συνείδηση της συνέχειας, ή παράδοση και τό κοινό φιλετικό κύτταρο, αλλά και με τους "Έλληνες μεταφραστές των αρχαίων κειμένων και ειδικότερα των ποιητικών. Ο όρθολογισμός, που έπηρέασε και έπηρεάζει ακόμα, όχι μονάχα τις μεταφράσεις, αλλά και αυτές τις κριτικές εκδόσεις, όδηγεί σ' ή, τι συχνά, άδιανόητα, όνομάζουμε ρεαλιστικό προσανατολισμό, με αποτέλεσμα την άπίσχανση ή την έξαφάνιση του αρχαίου λόγου. Κάτι περισσότερο από συχνά, μιά ρωμαλέα μεταφορά ή μιά τολμηρή παρομοίωση, που θά υπέγραφε και ό πιο άκρος υπερρεαλισμός, μετατρέπονταν σε μιά έκφραση άγορπιας αναλύσεως. Η εικόνα διασπώνταν στα έξ ών συνετέθη για ν' απομεινούν μόνο τά άφηγηματικά της όστά. "Ό,τι απέμεινε από τό έφηβικό κάλλος του αρχαίου λόγου ήσαν ένας μουσειακός σκελετός, στις πιο εύσυνειδητες περιπτώσεις. Κι' όλα αυτά κάτω από τη μάλιστα πάντα του άγωνιστικού γλωσσικού ήθους και ύφους του μεταφραστή.

Τό πρόβλημα εμφανίζεται όξύτερο, όταν ή μετάφραση γίνεται από την αρχαία Έλληνική στη νέα και έχει σαν άμεσο σκοπό τη δραματική αναβίωση της "μιμήςσεως" στο θέατρο, και μάλιστα σ' ένα αρχαίο θέατρο. Η λέξη μετάφραση για δυό χρονικές φάσεις της ίδιας αδιαίρετης γλώσσας, τίθεται μόνο συμβατικά βέβαια, εδώ όμως ρίζωσε ή παρεξήγηση που καρποφόρησε ένα κακό προηγούμενο.

Ο φανατισμός του παλαιωδημοτικού γλωσσασμυνοτισμού (και κάθε φανατισμός, άλλοιθωιάζει, όπως και κάθε κοντόφθαλμη και στατική “έδραιωμένη” θέση για τον άεικίνητο όργανισμό της λαλιάς δεν παύει να είναι αντίδραστική και στείρα) είδε την αρχαία γλώσσα σαν κάτι το ξένο, το νεκρό, δηλαδή σαν έποχη που πέρασε. Γι’ αυτό η μεταφραστική άγωγή ήταν από τα πριν καταδικασμένη. Κι’ αυτό ήταν το σφάλμα. Η σύνταξη, οι τύποι, ή έννοια μεταβάλλονται, το ζωντανό όμως κύτταρο του λόγου, ή λέξη, μένει, άνακινώνοντας διαρκώς την περιφέρεια του νοήματός της.

Οι μεταφραστές μας σπανίως ξεκίνησαν απ’ αυτό το δημιουργικό κύτταρο του λόγου, που στις περισσότερες περιπτώσεις έχει την ίδια νοηματική ακτινοβολία σήμερα, όπως και στην αρχαία έποχη. Οι μεταφραστικές απόπειρες ξεκινούσαν και ξεκινούν από το νόημα, δολοφονώντας έτσι ό,τι ζωντανό υπάρχει σε όποια ποίηση, τη λέξη. Η απόδοση όμως του νοήματος είναι έργο και σχετικό και σχετιστικό. Προϋποθέτει την ικανότητα μεθέξεως στο λογισμό του δημιουργού. Η λέξη όμως είναι το έξ άντικειμένου υλικό. Είναι λοιπόν τουλάχιστο άνόητο να παραπετούμε την περιουσία μας οι Έλληνες παραφράζοντας τα ελληνικά σε άλλα ελληνικά εκεί που καθόλου δεν χρειάζεται. Έργο που δικαιολογεί μονάχα τους ξενογλώσσους. Κι’ αυτή ή συνθήκη μπορεί να μάς οδηγήσει σε τραγελαφικές “προόδους”. “Αν π.χ. μεταφράζαμε” τον Καβάφη με την ποιητική γλώσσα του Πολέμη, ίσως το “αιτούμενον” νόημα να ήτο άκριβέστερο “έν πτωχεία”. Κανείς όμως δεν τόλμησε την ίεροσυλία, γιατί εύτυχώς ό Καβάφης διασώθηκε από τα νύχια του γλωσσασμυνοτισμού. Και ό Κάλβος; Άλθθεια, φαντασθήτε το “πετάουν” το “χωσμένοι γίνονται άφαντοι” το “ά θαυμάσιαι πρῶραι” να μεταφρασθούν σε “άλλα” ελληνικά. Κι’ όμως αυτό που πρόφερε ν’ άποφύγη ή ποίηση δεν φαίνεται να το άπέφυγε ό πεζός λόγος. Στα Νεοελληνικά Άναγνώσματα παραφράζεται ό Παπαδιαμάντης. Κυκλοφόρησε μάλιστα πριν λίγο και μια μετάφρασή του. “Άνακινίζεται” λοιπόν λές και είναι σαχαροπλαστέο. Όμολογώ την άφέλειά μου, αλλά πώς μπόρεσαν αυτοί οι βαθιά αισθαντικοί γλωσσοπλάστες να νοιώσουν τί θα άπομείνη από την άγιωσύνη του, άν του ξηλώσουμε τη χειρουργική φαλωμδία της γλώσσας του. Μήπως ή πλοκή; Το έλάχιστο δηλαδή που ένδιέφερε τον “Άγιο” των γραμμάτων;

Τά παραδείγματα, φυσικά, αυτά δεν συναρμόζονται στο έκτιθέμενο πρόβλημα, άπηχούν όμως την ίδια άνόητη τάση. Είμαστε πάντα τόσο σίγουροι, τόσο ώραιοι, τόσο άσφαλείς μέσα στην παντοδυναμία της έποχής μας οι νεοέλληνες.

Τό πρόβλημα, έξάλλου του θεατρικού λόγου και μάλιστα του διάπλατου λόγου που πρέπει ν’ άκουσθή στο αρχαίο θέατρο, φορτώνει το μεταφραστή με μια πρώτης άνάγκης ύποχρέωση: Η λογοσκευή πρέπει να είναι τέτοια, ώστε να μη έμποδίζεται ή άκοή από την φραστική ροή. Και στο θέμα αυτό ή λέξη παίζει το πρώτο μέρος.

Ό προσωδιακός τόνος της λαλιάς, που γίνονταν “δρωμένη” θεατρική όμιλία, είχε άνάγκη από έπιλογή των λέξεων εκείνων, που στην ακατάπαυτη λογοσυρμή, θα έκαναν “έκτυπο” τον ήχο τους, με τις φθονγικές προεξοχές, που συλλαμβάνει με μια διαλειπτική λειτουργία ή άκοή του θεατή. Η γλώσσα του δράματος, που ναι κατά κύριο λόγο γλώσσα παρηχητική, χαρακτηρίζει το πρῶγμα. Σπάνια άκουστική ένότης στίχων μπορεί να βρεθή χωρίς τη συγκεκριμένη παρήχησή της. Κι’ ακόμα τον ήχο έπρεπε να συνοδεύη ή πλατεία μιμητική κίνηση του ύποκριτη σε μια άμμοβαία ύπογράμμιση και σκηνική άλληλεξάρτηση.

Ό αρχαίος μουσικός και χρωματικός λόγος, δημιουργημένος για μια άρμονική σύζευξη με την όρχηστική κίνηση και την μιμητική ήθοποιία, έμενε, όταν παραφράζονταν στις νεώτερες απόπειρες δραματικές άναβιώσεις, όρφανός της όμορφιάς του, στεγνά μόνος με τα νοήματά του. Κι’ άν ή άθανασία των νοημάτων αυτών έξασφαλίζει στα κείμενα τη διαρκή ήβη, τούτο δεν σημαίνει πάντως ότι με τις θεατρικές απόπειρες έμενε τίποτ’ άλλο στο έργο τέχνης, πέρ’ από έναν ύψηλης ποιότητας φιλοσοφικό σκελετό. Κι’ άς μη κρυβώμασε: ήταν τις περισσότερες φορές μια ύποπτη τεχνητή άνάσταση. Όχι τό άπεικασμα της πρώτης όμορφιάς, μά ό βρυκόλακας της.

Σπάνια ό σύγχρονος θεατής μπορεί να παρακολουθήσει έστω τη νοηματική γοητεία των διαλογικών μερών του δράματος σ’ όλη τους την έκταση, έφ’ όσον ούτε καλά - καλά την ιδιωματική γλώσσα της μεταφράσεως μπορεί άβιαστα ν’ άκούσει. Κι’ ακόμα ούδέποτε μπορεί να πιάσει έστω μια λέξη από την ποίηση των χορικών. Η τεχνική του φωτός μέσα στη νυχτε-

ρινή ύποβλητικότητα, στοιχειά άγνωστα, φυσικά, στην αρχαιότητα, του δίνουν κάποιου, τότε έπιτυχημένο πότε άποτυχημένο θέαμα. Κι’ ακόμα, τον κάνει έπιδεκτικό ή ρομαντική τάση έπιτροφής σ’ ένα μεγαλείο, που κάποτε υπήρξε και που αίσθάνεται να πλανιέται στα λείψανα του αρχαίου χώρου του. Πόσες φορές δηλαδή ό θεατής δεν έντυπωσιάσθηκε από μια στά “καθ’ ήμᾶς” μετασκευή ή από τη συνοδεία μιας μουσικής συνθέσεως, που όσο έπιτυχημένες κι’ άν είναι, άποτελούν όπωσδήποτε στοιχειά έξωγενή. Πόσες φορές π.χ. δεν γελάσαμε σε μια κωμωδία με άστεία που ούδέποτε σιέφθηκε ό Άριστοφάνης ή δεν χαρήκαμε ένα χορικό της, άσχετα άν δεν άκούγαμε ούτε λέξη από την ποίησή του, έξ αίτίας μιας άνεξάρτητα ωραϊότατης σύγχρονης μουσικής συνθέσεως.

Τη μουσικότητα στη φράση προσάθησαν παλαιότερα να την άποδώσουν με την όμοιοκαταληξία. Το τεχνητό όμως αυτό αίσθημα της εύαρέσειας υπήρξε από τα έποχιακά το πιο έποχιακό και από τα ποιητικά το πιο άντιποιητικό. Ό άκροατής ήδονίζονταν από το όμόηχο καταληκτικό κουδούνισμα, που του έδινε την έντύπωση του τραγουδιού, έχανε όμως την ίδια την ποιητική ούσια.

Ό Μίλων, δίνοντας λόγο για το μέτρο που άκολουθήσε στον Χαμένο Παράδεισο, χαρακτήρισε έτσι την όμοιοκαταληξία: “Τό μέτρο μου είναι ό άγγλικός έπικός στίχος χωρίς όμοιοκαταληξία, όπως το μέτρο του Όμήρου στά ελληνικά και του Βεργιλίου στα λατινικά. Η όμοιοκαταληξία δεν είναι άναγκαίο παρακολούθημα ή οσσιώδες κόσμημα του ποιήματος ή του καλού στίχου, ιδιαίτερα σε μεγαλύτερες εκτάσεις έργα, αλλά ή άνακάλυψη μιας βάρβαρης έποχής για να διακοσμήση άθλιο περιεχόμενο και χωλά μέτρα”. Όπωσδήποτε όμως γενιές θρεμμένες μ’ αυτήν δεν μπορούσαν παρά να ταυτίζουν την ποίηση με την όμοιοκαταληξία.

Κι’ αυτό πάλι δεν πρέπει να το θεωρήσουμε σαν άπόλυτη άπαγόρευση. Που και που, το ποιητικό αίσθημα έχει άνάγκη από μια άκουστική επανάληψη, είτε όμοιοτέλεστο είναι αυτή, είτε συνήχηση, είτε όμοιοκαταληξία, είτε ψευδομοιοκαταληξία κ.τ.τ. Άρκεϊ τούτο να γίνεται με φειδώ, ώστε να δημιουργήσει ένα μουσικό άποτέλεσμα, στο σύγχρονο συλλαβοτονικό σύστημα και όχι να είναι ύποχρεωτικός τρόπος ποιητικής έκφράσεως, που είναι άπαράδεκτο. Ένα παράδειγμα έπιτυχημένης χρησιμοποίησεως αυτής της τονικής όμοιοχίας είναι ή μετάφραση των χορικών του Κ υ κ λ ω π ο ς του Εύριπίδη από τον Παναγή Λεκατσά. Συντηρείται ό όργυώδης μουσικοορχηστικός τόνος του σατυρικού μέλους κι’ ή βουκολική γλωσσική άπόχρωση ταιριάζει στο σημείο αυτό με το χαριτωμένο αρχαίο έφύμιο (στ. 49). Τραγουδάει χοροπηδώντας ένας σάτυρος που κυνηγά ένα κριάρι:

Ψύττ’ ού τᾶδ’ ού; ού τᾶδε νεμῆ

κλιτῶν δροσεράν;

ώή, ρίψω πέτρον τάχα σου

— ύπαγ’ ὦ ύπαγ’ ὦ κερᾶτα —

μηλοβότα στασίωρον

Κύκλωπος άγροβάτα.

Ψίττ! Λοιπὸν δὲ θάρβεις; και σ’ αὐτῆ

τὴν πλαγίᾳ τῆ δροσερῆ δὲ θά βοσκήσεις;

Ἔχω, θά τοῦ ρίξω γρήγορα λιθάρι

τράβα, τράβα κερᾶταρη

για τοῦ Κύκλωπα τῆ μάντρα

τοῦ ζωτάρη.

Στην Έλλάδα οι μεταφραστικές προσπάθειες του Γρυπάρη ήταν άναντίροπα σοβαρώτατες και υπεύθυνες. Άπέφυγαν πολλά τραγικά όλισθήματα, εκτός από ένα, νομίζω, στο όποιο υπέπεσαν και υποτίπτον οι μεταφραστές. Μετέτρεψε — εκτός από μερικές έξαιρετικά εύτυχιμένες στιγμές — την καθαρως μεταφορική ποίηση του αρχαίου δράματος σε μια δυσκολοξεδιάλυτη συντακτική περίφραση, το βάρος και την έκταση της όποιας δεν μπορούσε να σηκώσει το άγροτικό όμοιοκαταληκτικό λεξιλόγιο, χωρίς να κάμη παραχωρήσεις σε ιδιωματοπισμούς και γλωσσοπλάστες.

Τό να γίνεται βέβαια ό ποιητής γλωσσοπλάστης και μάλιστα σε έπιμήρη έπιθετικά σύνθετα, πιστευόνταν σαν άρετή. Γι’ αυτό στη θέση ενός αρχαίου στίχου χρειάζονται δυό στίχοι νεοελληνικοί για να άποδώσουν και μάλιστα χλωμά την έννοια της φράσεως. Και τούτο όχι γιατί ή αρχαία γλώσσα διαθέτει την ευελιξία των έργλισεων και των ρηματικών τύπων, αλλά γιατί ή μεταφραστική άντίληψη δεν άνέγοναν π.χ. μια άντιλογική εικόνα, μια τολμηρότατη μεταφορά. Ό όρθολογισμός της της έπέβαλε να “έρμηνευση”, να “αιτιολογήση”, να

απλώση δηλαδή περιφραστικά τὸ εἶδωλο, γιὰ νὰ δώσῃ τὰ παραράματα τῆς ἐννοίας του. Ἔτσι, σπάνια διατηρῶνταν ἡ λέξις πού εἶχε ἐπιλέξει ὁ δημιουργός, ἄσχετα ἂν καὶ στὴ σύγχρονη γλῶσσα τὶς περισσότερες φορές ἐκάλυπτε τὶς ἴδιες νοηματικές διαστάσεις.

Ἄλλὰ, προκειμένου περὶ θεάτρου, ὁ θεατὴς χρειάζεται λέξεις, λέξεις πού νὰ σφυρίζουν σὰν πέτρες στ' αὐτιά του! λέξεις πού νὰ κρατοῦν αἰχμάλωτο τὸ μουσικὸ ἦχο καὶ πού νὰ μετατρέπονται αὐτοστιγμῆς μέσα στὸ φανταστικὸ του σὲ χρώματα, σὲ κινήματα, σὲ ὁράματα. Δηλαδή σ' αἰσθήματα. Ἡ λέξις καὶ τὸ αἰσθημα βρίσκονται σὲ σχέση ἀλληλοπαθοῦς ἔρωτος, σὲ συναλληλία μαγνητικοῦ πεδίου. Αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸ "δράμενον" στοιχεῖον τῆς ἀρχαίας ποιήσεως καὶ δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸν συστατικὸ πυρῆνα τῆς δραματικῆς τέχνης.

Ἄ θρατὴς θέλει νὰ ἀκούῃ καὶ νὰ βλέπῃ. Κι' ἂν τεχνικὰ ἐπαυξήναι μέσα, μὲ τὸ φῶς τῆς μέρας ἀπαραίτητο συνοδὸ, μίκραιναν τὴν ὀπτική ἀπόσταση, ὁ ἔμμετρος λόγος μὲ τὴν ἐπιλογή τῶν λέξεων καὶ τὴ θέση τους μέσα στὴν προσωδιακὴ συγκολλητικότητα, μίκραινε ἀπάνταστα τὴν ἀκουστικὴ ἀπόσταση. Ἔτσι ἡ διεσπασμένη σήμερα διάσταση "ἀκροατήριον", συμπλήρωνε ἀρμονικὰ τὸ πολυδιάστατο δραματικὸ κατόρθωμα τῶν Ἑλλήνων.

Ἄ Σοφοκλῆς στὶς Τραχίνιες (στ. 506) ψάλλει :

Ἄ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὑψίκερω
τετραόρου
φάσμα ταύρου.

Ἄ Γρυπάρης μετέφρασε :

Ἄ ἕνας ἦταν ἀκρόατος ποταμοῦ
σὲ μορφή ταύρου τετρασκέλου
καὶ ψηλοκέρατου.

Ἄ Σοφοκλῆς χρησιμοποιοῖ 9 λέξεις μὲ 46 γράμματα. Ἄ Γρυπάρης 11 λέξεις (ἄλλες, πλὴν μιᾶς, προσδιοριστικές) καὶ 63 γράμματα. Τοὺς δύο ἑτερόπλευτους προσδιορισμοὺς "ποταμοῦ σθένος" καὶ "φάσμα ταύρου" πού δίνουν τὴν οὐσιαστικὴ ποιητικὴ σαγήνη στὸ κομμάτι, ὁ Γρυπάρης τὶς μετέβαλε σὲ περίφραση. Ἄ νεοῦλλη δὲν συνέλαβε τὴν πρόθεση τοῦ προγόνου του. Δηλαδή νὰ δοθῇ σὲ διαδοχικὲς εἰκόνες τὸ τελικὸ ξάφνιασμα :

- 1) ποταμοῦ σθένος,
- 2) ὑψίκερος,
- 3) τετραόρου,
- 4) φάσμα,
- 5) ταύρου.

Οἱ λέξεις αὐτὲς προϋποθέτουν καὶ ἐπιβάλλουν θεατρικὴ ἀπόδοση. [Ἐδῶ θὰ μπορούσε νὰ δικαιώσῃ τὴ δραματικὴ του "συνταγὴ" ὁ Cocteau "Οἱ σκηρὲς πρέπει νὰ εἶναι ἀκέραιες σὰν τὶς λέξεις τοῦ ποιήματος"]. Εἶναι λόγος θεατρικός. Στὴν νεοελληνικὴ μετάφραση ἔγινε λόγος ἀφηγηματικός. Στὸ ἀρχαῖο κάθε λέξις εἶναι καὶ ἕνα ἀκτινοβόλο ἐρέθισμα φαντασίας. Στὸ νέο μένει μιὰ ἄμορφη μονάχα παρομοίωση.

Εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο σὰ νὰ μεταφράζαμε π.χ. τὸ rose of memory τοῦ T.S. Eliot ἢ τὸ ρόδο τῆς μούρας τοῦ Γ. Σεφέρη σὲ μορφή ἑνὸς ρόδου πού ἀνακαλεῖ στὸ νοῦ μιὰ ἀνάμνηση ἢ περιέχει μιὰ μοῖρα πού πληγώνει. Αὐτὸ δὲν θὰ τολμούσαμε ποτὲ νὰ τὸ ἐπιχειρήσουμε. Θὰ μεταφράζαμε ὅμως ὅπως ἴσως τὸ "ἄνθος μανίας" τοῦ Σοφοκλῆ (Τραχίνιες στ. 999). [Ἄ Γρυπάρης πράγματι ποιητικώτατα στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀποδίδει τὴ μεταφορά ἀκήλητον μανίας ἄνθος = τῆς μανίας τὸ ἀγῆρευτο τ' ἄνθος.] Ἄπο τὶς παραπάνω λέξεις τοῦ πρωτοτύπου μόνον ἡ λέξις τετραόρος ἔχει πέσει σὲ ἀχρηστία, ἐνῶ ἡ λέξις ὑψίκερος ἔχει μόνον λόγια εἰδικὴ χρήση. Τὸ "σθένος ποταμοῦ" ὅμως καὶ τὸ "φάσμα ταύρου" θὰ μπορούσαν νὰ παραμείνουν, ὅπως εἶναι. Δουλειὰ τῆς μεταφράσεως δὲν εἶναι νὰ ἀναλύῃ ἐννοιολογικὰ τὴν ποίηση. Αὐτὸ γίνεταί αὐτόματα μέσα στὸ συνειδέναι τοῦ ἀκροατῆ, τὸ ὁποῖο πρέπει ὅπως ἴσως νὰ ἔχη μιὰ κάποια καλλιέργεια γιὰ νὰ δεχθῇ. Καὶ καλλιέργεια εἶναι ἡ οἰκείωσις μὲ τὸν ποιητικὸν λόγον.

Ἄ Εὐριπίδης στὴν Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις (στ. 191), πρόχειρα ἀναφέρω, μᾶς χαρίζει ἕνα κατακρουστικὸ χρωματικῶν εἰκόνων, πού διαδέχονται μὲ μιὰ γοργὴ θεαματικότητα ἢ μιὰ τὴν ἄλλη :

Μόχθος δ' ἐκ μόχθων ἄσσει
δινεούσαις ἵπποισιν ἐπεὶ
πταναῖς ἀλλάξας ἐξ ἔδρας
ἱερὸν μετέβαλεν ὄμι' αὐγᾶς
ἄλιος, ἄλλαις δ' ἄλλη προσέβα
χρυσέας ἄρνους μελάθροις ὄδυνα,
φόνος ἐπὶ φόνω, ἄχεά τ' ἄχεσιν.

Ἄ Θρ. Σταύρου μεταφράζει :

Καὶ ξεπηδοῦν ἀπανωτὲς οἱ συμφορὲς
ἀπ' τὸν καιρὸ πού ὁ ἥλιος
τοῦ φτερωτοῦ γοργοῦ ἄρματος τὸ ἀλλάζοντας τὸ δρόμον
ἔροξε ἄλλου τὸ λαμπερὸ ἱερὸ τοῦ βλέμμα.
Καὶ ἐξ αἰτίας τοῦ χρυσομάλλου ἄρμιου στὸ παλάτι
ἡ μιὰ λύπη θροιάστηκε πάνω στὴν ἄλλη
φῶνοι πάνω στοὺς φόνους, καημοὶ στοὺς καημοῦς.

Ἄ μεταφραστὴς εὐσυνειδήτα μεταγωγτικίζει, κυρίως ἐννοιολογικὰ, ἀναλύοντας, περιφραστικὰ ὅμως κατ' ἀνάγκην, τὸ ποιητικὸ ὄλυκό.

Ἄν προσπαθοῦσαμε μὲ τὶς φτωχὲς μας δυνάμεις νὰ δώσουμε ἀκέραια καὶ πιστὰ ἀπὸ τὴν καθαρὰ ποιητικὴ σκοπιὰ τὸ κείμενο, διατηρώντας τὴ διάταξη τῶν λέξεων, θὰ ἔχαμε ὅπως ἴσως ποτε μιὰ διαφορετικὴ ἐντύπωση :

Μόχθος μέσ' ἀπὸ μόχθους ξεπηδᾷ
ἀφ' ὅτου μὲ τοὺς κυκλόστρους ἵππους του
τοὺς φτερωτοὺς ἀλλάζοντας τροχιά
τὸ ἱερὸ ἔστρεψε μάτι τῆς αὐγῆς
ὁ ἥλιος. Καὶ πάνω στὶς ἄλλες ἄλλη προσέθη
τοῦ χρυσοῦ τοῦ ἄρμιου στὸ σπῆτι μέσα ὄδυνη
φόνος πάνω στὸ φῶνον καημοὶ ἐπάνω στοὺς καημοῦς.

Ἄν θεωρήσουμε ὅτι τὸ κομμάτι αὐτὸ ἔχει μιὰ αἰσθητικὴ αὐτοτέλεια, παρατηροῦμε ὅτι ὁ κύκλος τοῦ ἀνοίγει καὶ κλείνει μὲ δύο ἐπαναλήψεις :

Μόχθος δ' ἐκ μόχθων ἄσει. . .
φόνος ἐπὶ φόνω ἄχεά τ' ἄχεσιν.

πού ἐξυπηρετοῦν σκόπιμα τρεῖς ἐντυπώσεις, ἐννοιολογικὴ, μετρικὴ καὶ παρηχητικὴ. Κυκλώνουν δὲ τὰ ἀμεσώτερα ποιητικὰ στοιχεῖα μιὰ κινουμένη χρωματικὴ εἰκόνα καὶ δύο μεταφορὲς :

ὄμμα αὐγᾶς καὶ χρυσέας ἄρνους ὄδυνα.

Γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ ἄρματος τοῦ ἥλιου ὁ Εὐριπίδης ἔχει τὴν ποιητικὴ του ἀντίληψη σχηματοποιημένη σὲ ὁμοειδεῖς ἀποχρώσεις, καθὼς π.χ. στὶς Φοῖνισσες (στ. 1) :

Ἄ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ὄδον
καὶ χρυσοκολλήτοισιν ἐμβεβῶς δίφροις
Ἄλιε, θεαῖς ἵπποισιν εἰλίσσων φλόγα

Ἔτσι μεταφράζει τοὺς τρεῖς αὐτοὺς στίχους ὁ Γ. Σπαταλᾶς :

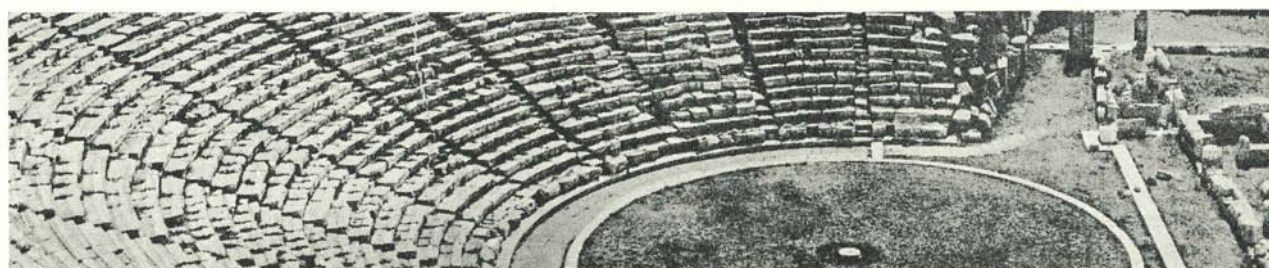
Ἄλιε πού ἀνάμεσα ἀπὸ τ' ἄστρι τὸ οὐράνιον
σκίσεις τὸ δρόμον καὶ σ' ἀμάξι χρυσοστόλιστο
μὲ φοράδες γοργὲς τὴ φλόγα σου γυρίζεις.

Στὴν Ἡλέκτρα (στ. 465) : "κύκλος ἀελίοιο ἵπποις ἄμπεροέσαις" καὶ στὸν Ὀρέστη (στ. 1001) :

τὸ πτερωτὸν ἀλίου ἄρμα

Γιὰ τὴν μεταφορά τοῦ "ὄμμα αὐγᾶς" διαθέτει ἀνάλογη ἐπίσης ἔκφραση καθὼς π.χ. στὴν Ἡλέκτρα (στ. 726) :

φέγγος ἀελίου λευκὸν τε πρόσωπον αὐοῦς



Κι' ὁ Ἀριστοφάνης στὶς Νεφέλες (στ. 236) μιλάει γιὰ «*ἄμμα αἰθέρος*» Συγγενή προσωποποίηση ἔχει καὶ ὁ Σοφοκλῆς στὴν Ἀντιγόνη (στ. 103):

χρυσέας ἀμέρας βλέφαρον

ποῦ ἐπαναλαμβάνει ὁ Εὐριπίδης στὶς Φοῖνισσες (στ. 544):
«*βλέφαρον ἡλίου*».

Πιστεύω ὅτι ὅλη αὐτὴ ἡ ἔξοχη εἰκονοπλασία εἶχε τὶς ρίζες της στὴ λαϊκὴ φαντασία καὶ στὴν εἰκονιστικὴ της δύναμη. Ἄς μὴ ξεχνῶμε ὅτι ἡ «*ὀδύνα τῆς χρυσέας ἀρνός*» ἔχει τὴν θαυμαστὴ ἐπιβίωσή της στὴν δημοτικὴ μας ποίηση:

πήρανε τὸ λάγιο ἀρνὶ
ποῦ ἔχε τὸ χρυσὸ μαλλί.

Νομίζω ὅτι κάθε μεταφραστικὴ προσπάθεια περιφράσεως ἢ ἔστω ἀντιστοιχίας διασπᾶ τὴν εἰκόνα, ἰσοπεδώνει τὴ μεταφορά, πληθαίνει τὰ λεκτικὰ στοιχεῖα καὶ δὲν ἐντυπώνει ἀλλὰ ἀναλύει τὴν ὑπάρχουσα ἔννοια ἢ τὸ σύμβολό της. Ἔτσι ἡ ποίηση ἀφιπτεύει καὶ γίνεται οὐσιαστικὰ λόγος πεζός. Τὴν παρουσία του τὴ δικαιολογεῖ μονάχα ἡ μετρικὴ, μιὰ ἀλλότρια δηλαδὴ συλλαβωτονικὴ στιχομετρία, ποῦ, ἔστω κι' ἂν εἶναι ἐπιτυχημένη, δὲν εἶναι παρὰ μόνον τὸ ἕνα σκέλος τοῦ ποιητικοῦ λόγου. Ὁ μεταφραστὴς πρέπει νὰ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ λέξη. Κι' ὅπου αὐτὸ εἶναι ἀδύνατον, νὰ ψάχνει γιὰ τὴ συνώνυμη κι' ὁμόσηχη. Πέρ' ἀπ' αὐτὸ, πάντως δὲν εἶναι ἐπιτρεπτό νὰ καταστρέφει τὴ μεταφορά. Κι' ὅσο γιὰ λέξεις, ἔχει στὴ διάθεσή του ἕνα πλούτο ἀφάνταστο: τὴν ἔκταση τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας ἀπὸ τὸν Ὀμηρὸ ὡς σήμερα. Ἄν ἀπομόνωμα μερικὲς ἐκφράσεις:

Ὀστρακόδεσμοι γενειοφόροι...
Τὸν ἀγγέμαχο Ζέφυρο, τὸ ἐρεβοκτόνο ῥόδι...
Τὰ φλεγόμενα ὠκύποδα φιλιά...
Ἡλιοπότης καὶ ἀκριδοκτόνος...
Παρθενοβίωτα ἀστέρων λόγια...
Ἡλιοφορεῖ — ἰδεοφορεῖ — μαχαιοφορεῖ...

θὰ μπορούσε εὐκόλα νὰ τις ἐκλάβη κανεὶς σὰν σπαράγματα ἀπὸ ἀρχαῖο κείμενο, ἂν δὲν ἤξερε ὅτι εἶναι στὴ τύχη σπαράγματα ἀπὸ τὸ «*Ἄξιον ἔστί*» τοῦ Ὀδυσσεῆ Ἐλύτη, ποῦ μάλιστα μελοποιημένο βγήκε σὲ δίσκο γιὰ τὸ πλατὺ κοινό. Ἡ τάση ὅμως τοῦ ποιητῆ στὴν ἀσύγκριτη προγονικὴ περιουσία εἶναι ἐνσυνείδητη:

Τὴ γλώσσα μοῦ ἔδωσαν ἐλληνικὴ
τὸ σπῆτι φτωχικὸ στὶς ἀμμουδιές τοῦ Ὀμήρου.
Μονάχη ἔγνοια ἡ γλώσσα μου στὶς ἀμμουδιές τοῦ Ὀμήρου.

Κι' ἂν ἀκόμα παρέθετα τυχαῖα ὅπως τὶς ἐκφράσεις:

Ἰδεώδης ἐν τῇ λύπῃ σου...
Κρότον κιστῶν ἢ ἤχον...
Ταράττειται ἡ ψυχὴ μας...
Ποτὲ ἀπὸ τὸ χρέος μὴ κινῶντες...
Πάντοτε τὴν ἀλήθειαν ὁμιλοῦντες...
Ἔργω ὁ θαμῶν τῶν διεφθαρμένων οἴκων...
Κατήρητρα σχεδὸν ἀνέστιος καὶ πένης...

θὰ ἐτοιμάζονταν νὰ ξιφουλκήση ἕνας ἀγωνιστὴς τῆς γλώσσας, ἂν δὲν ἤξερε ὅτι ποιητῆς των εἶναι ὁ Καβάφης. Ἀποφεύγουμε ὅμως νὰ ξιφουλκήσουμε, ὅταν γιὰ νὰ μεταφράσουμε ἕνα ἀρχαῖο ἐλληνικὸ κείμενο χρησιμοποιοῦμε ἕνα σωρὸ ἀρβανίτικες, τούρκικες καὶ φράγκικες λέξεις.

Τοὺς ἰδιωματικούς αὐτοὺς τύπους, ντόπιους ἢ ξενόφερτους, τοὺς χρησιμοποίησε κατὰ κόρον ὁ ἀγωνιστικὸς δημοτικισμὸς τοῦ παρελθόντος καὶ ἡ τάση αὐτὴ δικαιολογεῖται σὰ φάση ἐνὸς ἀγῶνος, ποῦ σκόπευε ν' ἀνοίξει στὴ λογοτεχνία τὴ λαϊκὴ ἐθνικὴ ἔκφραση. Γι' αὐτὸ, σύμφωνα μὲ τὶς ἀγροτικὲς συνθῆκες τοῦ παρελθόντος, δημιουργήθηκε μιὰ ἀγροτικοφανῆς λογοτεχνικὴ γλώσσα, ὅπως ὁποῖοτε πεποιημένη, ἢ ὅποια ἀναμφισβήτητα ἐδημιούργησε μιὰ παράδοση. Παράλληλα ὅμως, ἡ ἀστικὴ ἀνάπτυξη, ἡ ὑποχώρηση τοῦ ἀναλφαβητισμοῦ, ἡ ἐπέκταση τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ τῶν ἐφημερίδων καὶ τὸ ραδιόφωνο, τείνει στὴ δημιουργία μιᾶς νέας ἀστικῆς γλώσσας, ἢ ὅποια ἀνεπαίσθητα ἀλλὰ καθημερινὰ ὀδηγεῖ στὸ συγκρητισμὸ τοῦ γλωσσικοῦ στοιχείου, ποῦ λέγεται καθαρεύουσα, μὲ τὸ γλωσσικὸ στοιχεῖο, ποῦ λέγεται δημοτικὴ. Ἡ ἐμμονὴ στὴν ἀγροτικὴ ἰδιωματικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση τοῦ παρελθόντος θὰ ὀδηγήσει σ' ἕνα νέο μυωπικὸ γλωσσαμυντορισμὸ, ἐξίσου ἐπικίνδυνον, ἐξίσου στεῖρον καὶ ἀνεδαφικὸ μὲ τὸν παλαιό. Ὅ,τι δὲν μπορεῖ νὰ παρακολουθήσει τὴν ὥρα του καὶ τὶς συνθῆκες ποῦ τὴν μορφοποιοῦν, αὐτὸ εἶναι τὸ ἀντιπροσδευτικὸ. Δὲν ξέρω, ἂν μετὰ πενήντα χρόνια τὰ Ἑλληνόπουλα δὲν θὰ χρειάζονται

ἕνα πλουσιώτατο γλωσσάριο (τὸ χρειάζονται ἐξἄλλου ἀπὸ τώρα), γιὰ νὰ μεταφράσουν λογοτεχνικὰ κείμενα τοῦ αἰῶνος μας, ὅσα δηλαδὴ ἐγράφησαν σ' αὐτὴ τὴν πεποιημένη ἀγροτικοφανῆ γλώσσα.

Ὁ ὑπερρεαλισμὸς, μέσα σ' ἄλλα καλὰ, τοῦτο τὸ ἀγαθὸ προσέφερε στὴν ποίηση. Τὴν καθάρισε ἀπ' αὐτὲς τὶς ἐξωποιητικὲς, τὶς φιλολογικὲς ἀράχνες καὶ τὴν ἄφησε λεύτερη, νὰ χαρῆ καὶ νὰ μάθῃ τὸ δημιουργικὸ της κύτταρο, τὴ λέξη. Κι' ἔτσι ἡ σύγχρονὴ ποίηση, μπορούμε νὰ ποῦμε, ὅτι προδοποιεῖ σύμφωνα μὲ τὸν χαρακτῆρα της, τὴν ἀβίαστη, ἀδιαίρητη ἐθνολογιστικὴ πορεία, ποῦ ἐπιχειρεῖ ἀνεπαίσθητα καὶ ἀσύνειδα ἀλλὰ καθημερινὰ ὁ λαός.

Τ' ἀρχαῖα κείμενα χρειάζονται νέες μεταφράσεις, νέους μεταφραστὲς, ποῦ θ' ἀποδώσουν μ' ἕνα καινούριο γλωσσικὸ αἰσθητήριο στὴ σύγχρονὴ ἀστικὴ λαλιὰ, ἢ ὅποια διέρχεται τὴ φάση τῆς ἀναμίξεως καὶ τοῦ συγκρητισμοῦ τῶν συγκληνόντων στοιχείων τῆς καθαρευούσης καὶ τῆς δημοτικῆς, ὅχι μόνον τὴν ἔννοια ἀλλὰ καὶ τὸ κάλλος τῶν προγονικῶν κειμένων. Ἡ ποιητικὴ διαίσθηση τοῦ μεταφραστῆ, παραμερίζοντας τοὺς βουκόλακες τοῦ γλωσσικοῦ διχασμοῦ, θὰ πρέπει νὰ μὲν κοντὰ στὸν ἀδιαίρητο πλοῦτο τῆς ὁμόρριζης λεξιμῆς προελεύσεως καὶ στὴν συντακτικὴ ἀντίληψη, ὅπως τείνει νὰ τὴν διαμορφώσει σὲ ἐνιαῖο ὄργανο ἢ ἀλληλεπίδραση τοῦ καθημερινοῦ γραπτοῦ καὶ προφορικοῦ λόγου. Ἡ φοβία στὴν ἐκλογὴ τῶν λέξεων καὶ στὴν ἐπέκταση τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων τοῦ ἐλληνικοῦ γραπτοῦ λόγου, πρέπει νὰ παύσῃ ν' ἀσκήσῃ τὴν πνευματοκτόνο ἐπίδρασή της. Μιὰ γλώσσα ποῦ ἔχει ἡλικία χιλιάδων ἐτῶν καὶ σηκώνει στὴ ράχη της τὸν ὑψηλότερο πολιτισμὸ τοῦ ἀνθρώπου, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ διαθέτῃ ἀφάνταστο καὶ πολυδιάστατο πλοῦτο. Στὴν μεταβατικὴ αὐτὴ ὥρα τῆς ἐφαπτομένης καὶ παράλληλης ὁδοπορίας, ποῦ ἐπιχειρεῖ ἀσυναίσθητα καὶ καθημερινὰ ἡ γλωσσικὴ ροή, κυρίως στὶς πόλεις, οἱ δηλωτικὲς χαρακτῆρες ἐμφανίζουν μιὰ φάση μικτῆ, μὲ μιὰ βίαια συνδυαστικότητα. Εἶναι τὸ στοιχεῖο ποῦ κάποτε θὰ καταργήσῃ τὴν ποικιλότητα τῶν τύπων καὶ τὴ φαινομενικὴ ἀναρχία, ποῦ δὲν εἶναι γιὰ ἕνα ψύχραμο καὶ ἐπαῖον βλέμμα παρὰ μιὰ φάση κρᾶσεως. Ὁ ρόλος τοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου στὴ φάση αὐτῆ — πρὶν δηλαδὴ ἀποκρυσταλλωθῆ ἢ συγχωνευθῆ ἐν κρίσει καὶ τυποποιηθῆ μιὰ σύνθεση — δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ σύνταξη μιᾶς γραμματικῆς μὲ βάση τὴν τυποποιημένη ἀγροτικὴ λογοτεχνικὴ γλώσσα, ἢ ὅποια τείνει ἤδη νὰ θεωρηθῆ σὰν ἀπολίθωμα ἀπὸ τὸ γλωσσικὸ αἰσθητήριο τοῦ λαοῦ. Πρέπει νὰ εἶναι ἡ στάση μιᾶς ἐπιβοηθητικῆς ἀναμονῆς καὶ ἡ λύτρωση ἀπὸ τοὺς φραγμοὺς ἐκείνους, ποῦ καὶ τὴν ἔκφραση μοιμοποιοῦν καὶ τὸ περιεχόμενον συχνὰ ἐπηρεάζουν. Ὁ ποιητὴς μάλιστα ἔχει πρὸ πολλοῦ παύσει νὰ εἶναι ὁ στρατευμένος γραμματικὸς στιχομετρὸς ἐνὸς ἀπολιθωμένου ἐκφραστικοῦ καὶ γλωσσικοῦ ὕφους. Εἶναι τὸ «*δυνάμει*» αὔριο τῆς γλώσσας, στὴ λόγῳ τοῦ συγκρητισμοῦ ἀναρχικὴ καὶ ἀντιτυποποιητικὴ φάση της, στὴν γραμμὴ τῶν πρόσω τῆς ὁποίας καὶ αὐτὸς συνειδητὰ ἢ ἀσύνειδα ἀνήκει. Ἡ ἄχαρη καὶ δυσκολώτατη μοῖρα τοῦ ἔργου πέφτει πάνω στοὺς ὤμους τοῦ δασκάλου, ποῦ πρέπει νὰ σηκώσῃ γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ τὸ βαρὺ σταυρὸ τῆς γλωσσικῆς μας ὥρας.

Τὸ ἔργο τοῦ μεταφραστῆ ἐλαφρύνεται ἀφάνταστα, ἂν ἀπελευθερωθῆ ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῶν γλωσσικῶν προκαταλήψεων καὶ ξεκινήσῃ ἀπὸ τὸ δυναμικὸ φορεῖα τοῦ λόγου, τὴ λέξη. Ἡ μετάφραση πρέπει, ὅσο γίνεται φυσικὰ, νὰ μὲν κοντὰ στὴ λέξη τοῦ ἀρχαίου κειμένου. Κάθε λέξη εἶναι ἕνας «*κόσμος*» τῆς ψυχῆς, ποῦ κατέβαλε τὸ μόχθο της γιὰ νὰ τὴν ἀλιεύσῃ μέσ' ἀπὸ χιλιάδες ἄλλες. Ὅταν διαστρέφουμε τὴ λέξη, καταστρέφουμε τὴν συγκεκριμένη εἰκόνα, τὸν ἦχο ἢ τὸ χρώμα, ποῦ θέλησε ὁ δημιουργός, ὅχι γιατί εἶναι καθαρή ἢ ἀσχημὴ, οἱ λέξεις εἶναι ἀδιάφορες αἰσθητικὰ, ἀλλὰ γιατί ἔχει τὴν ὀρισμένη θέση, τὴ συγκεκριμένη σχέση καὶ τὸ μουσικὸ τόνο της στὸν ἐναρμονισμένον λόγο. Ἐὰν ὁ μεταφραστὴς ξεκινήσῃ ἀπὸ τὴ βάση αὐτὴ θὰ ἀνακαλύψῃ, ὅχι μὲ λίγη ἐκπληξη, ὅτι πολλὲς φορές, τὶς περισσότερες, οἱ λέξεις τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς καὶ τῆς νέας διατηροῦν τὶς αὐτὲς διαστάσεις καὶ μάλιστα προκειμένου περὶ ποιήσεως. Ὅπου τοῦτο εἶναι ἀνέπιπκτο, ἢ ἀντιστοιχία εἶναι ἡ μοναδικὴ λύση. Ἄλλ' ὅχι ἀντιστοιχία ἐννοιολογικῆς ἀναλύσεως, ἀλλ' ἀπόδοση τῆς ἴδιας μεταφορᾶς μὲ λέξεις, ποῦ σὰν ἐρέθισμα θὰ ἔχουν ὁμοειδῆς ἀποτέλεσμα αἰσθητικὸς στὸν δέκτη τους, τὸν ἀκροατῆ. Ὁ ὀρθολογισμὸς οὔτε εἶχε οὔτε μπορεῖ νὰ ἔχη σχέση μὲ τὴν ποίηση. Ὅπου, σὰν φάση πνευματικοῦ ρεύματος, ἡ ποίηση ὑπῆκουσε στὸν ὀρθολογισμό, δὲν ἦταν παρὰ ἕνας στιχομετρημένος πεζὸς λόγος. Μὲ τέτοια πεζολογίματα δὲν μπορούμε, βέβαια, οὔτε μιὰ ὥρη αἴσθησης, ἔστω, τοῦ ἀρχαίου ποιητικοῦ λόγου νὰ δώσουμε. Οὔτε τὰ ἐπιπολιξ



ἀκουστικά τεχνάσματα τῆς ὁμοιοκαταληξίας οὔτε τὰ μορμολύκεια τοῦ “πεποιημένου” ἰδιωματικοῦ λόγου, πού πᾶνε νά μᾶς τὰ φορτώσουν σά λογοτεχνική παράδοση, μποροῦν ἐπ’ ἄπειρον νά ἀπατοῦν τὸν ἀκροατή. Οἱ μεταφράσεις αὐτὲς ἔδωσαν ἐξετάσεις καὶ ἀπέτυχαν στὸ θέατρο. Οἱ ἀντικειμενικὲς συνθήκες τοῦ θεάτρου προϋποθέτουν μιὰ γλώσσα ἀμεσησ ἐπικοινωνίας, καὶ ἔχει ἀναλυτικὲς περιφράσεις φορτωμένες μὲ τὰ ὀγκυρὰ καὶ δυσνόητα ἰδιωματικά “σκέματα”, πού χρειάζονται κ’ αὐτὰ μετάφραση γιὰ νά κατανοηθοῦν.

Γι’ αὐτὸ ὁ μεταφραστής πρέπει νά εἶναι ἔχει μόνον ποιητῆς, ἔχει μόνον γνώστης βαθῆς καὶ τῆς ἀρχαίας καὶ τῆς νέας γλώσσας ἀλλὰ καὶ φωτισμένο πνεῦμα, πού ἀντιλαμβάνεται πού εἶναι τὸ πέρ’ ἀπὸ τίς ἐποχὲς στοιχεῖο τοῦ ἀμύχανου κάλλους, πού μονιμοποιεῖ τὴν ποίηση σὰ συνέχεια, ἔξω ἀπὸ τοὺς ἐν χρόνῳ μουσειακοὺς τάφους τῶν σχολῶν. Ὁ ποιητῆς σὰν μεταφραστής πρέπει ν’ ἀνήκει μονάχα στὴ σχολὴ τῆς ἀδιαφραγτῆς ὁμορφιάς. Καὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι μιὰ εὐλογημένη γνώση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ ἀθανάτισε τὴν ἀρχαία ἐλληνική τέχνη.

Καὶ νεώτεροι ὅμως μεταφραστὲς — ἐνοῶ ὅσοι διαθέτουν καὶ φιλολογικὴ κατάρτιση καὶ ποιητικὴ εὐαισθησία — μ’ ὄλο πού ξεκινοῦν ἀπὸ ἀσφαλέστερη βᾶση καὶ πιὸ καθαρὲς ποιητικὲς προθέσεις, δὲν ἀποφεύγουν πάντα ὀρισμένα περιφραστικά ὀλισθήματα. Σὰν παράδειγμα ἀναφέρω τὴ μετάφραση τοῦ Φιλολογικῆ ἀπὸ τὸν Τάσο Ροῦσσο, πού εἶναι φιλόλογος καὶ ποιητής. Μιὰ πρόχειρη ἀντιβολὴ τῆς μὲ τὸ ἀρχαῖο κείμενο καὶ μιὰ σύγκρισή τῆς μὲ τὴν παλαιότερη μετάφραση τοῦ Γρυπάρη ὀδηγοῦν σὲ μερικὰ συμπεράσματα, πού κάνουν σαφέστερες τίς θέσεις πού ὑπεστήριξα παραπάνω.

Π.χ. στὸν στίχ. 267 : “ἐγίδνης φωνίω χαράγματι”, ὁ Ροῦσσο μεταφράζει : “ἀπ’ τὴν φρικτὴ δαγκωματιὰ τοῦ ἄγριου φιδιού” καὶ ὁ Γρυπάρης : “τὸ φονικό τῆς ὄχεντρας τὸ δόντι”. Ὁ Ροῦσσος ξεφεύγει ἐντελῶς ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς εἰκόνας καὶ περιφρονεῖ τὴ λέξη “ἐγίδια”. Ὁ Γρυπάρης φορτῶνει τὴν εἰκόνα μὲ τὸ δόντι. Φοίνιος θὰ πεῖ ματωμένος, κόκκινος καὶ φονικός. Ἡ λέξη παράγει τὸ ὀπτικό μεταίσθημα τοῦ ἐρυθροῦ. Τὸ δῆγμα τῆς ἐγίδνας δὲν μπορεῖ παρά νά εἶναι ἐγίδνας φονικό χάραγμα” κ’ ἔχει φρικτὴ δαγκωματιὰ, οὔτε ἓνα προεξέχον δόντι στὸ φανταστικό τοῦ δέκτι.

Στὸν στίχ. 402 : “σέβας ὑπέρατον”. Ὁ Ροῦσσο : “ἀψηλὴ του τιμὴ καὶ περράνια” ἀκολουθεῖ τὸν Γρυπάρη : “γιὰ τιμὴ του καὶ δόξα”. Ἡ γλωσσικὴ “θέση” ὠδήγησε σὲ ἀποτυχημένη ἀνάλυση. Ἡ παρήχηση τοῦ “λατίου σέβας ὑπέρατον” καταστράφη. Κ’ ὅμως ποιὸς δὲν θὰ ἐννοοῦσε τὸ ὑπέρατο σέβας!

Στὸν στίχ. 608 : “δόλοισ Ὀδυσσεὺς εἶλε”, ὁ Ροῦσσο : “ὁ τρισπανοῦργος Ὀδυσσεὺς”. Ὁ Γρυπάρης : “ποῦχε βγῆ παγάνα”. Κατὰ χρήση ἐννοιολογίας πού σκοτάνει τὸν πικραμένο ἥχο τῶν τριῶν λέξεων.

Στὸν στίχ. 622 : “ἡ πᾶσα βλάβη”, ὁ Ροῦσσο : “ἡ πᾶσα συμφορά”, ὁ Γρυπάρης : “ὁ παμμίαιρος”. Ὁ Ροῦσσο ἀκολουθεῖ τὸ ὀρθότερο δρόμο. Σκεφθῆτε, ἀν ἓνας σύγχρονος ἀκροατῆς δὲν “πιάνει” πολὺ πὸ εὐκόλα τὴ λέξη “βλάβη” ἀπὸ τὴν “παμμίαιρος”, πού ὑπάρχει κίνδυνος νά τὴν ἐκλάβη καὶ σὰν ὄνομα.

Στὸν στίχ. 745 : “παπαῖ, ἀπαπαπαῖ, παπᾶ, παπᾶ, παπᾶ παπαῖ”. Ὁ Ροῦσσο : “ὦχ ὦχ ὦχ κ.τ.λ.”. Ὁ Γρυπάρης : “πῶ πῶ πῶ”, πού εἶναι καὶ τὸ ὀρθότερο. Φρονῶ ὅτι οἱ φθόγγοι αὐτοὶ πρέπει νά παρηχοῦνται ἀπλῶς θεατρικὰ καὶ ἔχει νά ἀλλοιώνονται. Π.χ. ᾗ ᾗ (ᾗ καὶ ᾗχ) ἰῶ (ὠ) παπαπαπαπαῖ (πά, πᾶ, πᾶ καὶ πῶ πῶ) ἀττατταῖ (τᾶ - τᾶ - τᾶ).

Στὸν στίχ. 1009 : “ἀνάξιον μὲν σοῦ, κατάξιον δ’ ἐμοῦ”. Ὁ Ροῦσσο : “ποῦνε καλύτερός σου ὅπως κ’ ἐγώ” καὶ ὁ Γρυπάρης : “μὰ πού ἦταν ἄξιος γιὰ μένα ὅσο δὲν ἄξιζε γιὰ σένα”. Δὲν

συμφωνῶ μὲ τὴν ἐρμηγεία τῆς ἐννοίας πού δίνει ὁ Ροῦσσο. Ὁ Νεοπτόλεμος δὲν εἶχε δύναμη ἴση μὲ τὸν Ὀδυσσεῖα (ἀνάξιον μὲν σοῦ), ἐφόσον ὑπῆκουε, κατὰ κάποιον τρόπο, στὶς ἐντολὲς τῶν Ἀχαιῶν, τοὺς ὁποίους ἀντιπροσώπευε ὁ Ὀδυσσεύς, εἶχε ὅμως δύναμη τόση ὥστε νά βλάβη τὸν Φιλοκτήτη (κατάξιον δ’ ἐμοῦ) ἐφόσον χρησιμοποιήθηκε αὐτὸς σὰν τὸ κύριο μέσο τῆς ἐνέδρας.

Στὸν στίχ. 1186 : “αἰαὶ αἰαὶ δαίμων δαίμων”. ὁ Ροῦσσο : “Ἄ δυστυχία μου δυστυχία”. Ὁ Γρυπάρης : “Μοῖρα ὦ μοῖρα μου σκληρὴ”. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἡ μετάφραση εἶναι ἐννοιολογικὴ. Ὁ Φιλοκτήτης ὅμως κραυγάζει τὴ συγκεκριμένη κραυγὴ παραπόνου τοῦ ἀνθρώπου, πού ἰσοδυναμεῖ μ’ ἐπίκληση : “Θέ μου Θέ μου”.

Ἀνεφέρα τὸν Γρυπάρη στὴν δειγματοληψία αὐτὴ γιατί τὸ μεταφραστικό του ἔργο ὑπῆρξε ἀπὸ τὰ πιὸ εὐσυνείδητα κ’ ἔχει ὅπωςδήποτε μιὰ διάρκεια. Ἡ ἀρετὴ τοῦ Ροῦσσο ἐμφανίζει συχνὰ μιὰ λιτότητα καὶ μιὰ τάση πρὸς γλωσσικὴ καθαρότητα, στοιχεῖο προϋποθετικό γιὰ ἓνα μεταφραστικό ἔργο, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ φορτώματα καὶ γλωσσικὰ ἀπολιθώματα. Δυστυχῶς, ἡ τάση αὐτὴ ἀμαυρῶνεται πού καὶ πού ἀπὸ τὴν καπνία παλιὰς μεταφραστικῆς παραδόσεως, κυρίως στὴ χρήση μερικῶν “λογοτεχνικῶν” λέξεων.

Ἐκεῖνο ὅμως πού δὲν πρέπει ποτὲ νά ξεχνιέται ἀπὸ ἓνα μεταφραστὴ εἶναι τοῦτο : τὸ ἔργο του εἶναι ἓνας ζωντανὸς ὀργανισμός. Πρέπει ν’ ἀπαγγελθῆ νά τραγουδηθῆ, νά χορευθῆ καὶ νά ἴναι πάντα μιὰ “δρωμένη” παρουσία, καὶ στὰ ἐπι μέρους καὶ στὰ καθόλου. Ἔτσι, ἡ γλωσσικὴ ὁμοειδία τῶν διαλογικῶν καὶ τῶν λυρικῶν μερῶν, πού δὲν τὴν ἀπέφυγαν οἱ μεταφραστὲς μας, διασπᾶ τὴν αισθητικὴ πρόθεση καὶ τὴν ποιητικὴ παράδοση τοῦ ἀρχαίου δραματούργου καὶ ἰσοπεδώνει δυὸ διαφορετικὰ εἶδη λόγου. Ἡ διαφορετικὴ γλωσσικὴ ἔκφραση δὲν ἦταν μόνον θέμα παραδόσεως. Εἶχε μεταβληθῆ σὲ θεατρικὴ ἀναγκαιότητα. Κ’ ἀκόμα τὸ γλωσσικὸ ὕψος στὰ διαλογικὰ μέρη ἠθογραφεῖ ὅπωςδήποτε τοὺς ἥρωες. Ἐξ ἄλλου ἡ προσῶδια μὲ τὴ σύζευξη τῆς μουσικῆς, εἴτε ἐμῆλιζε στὰ διαλογικὰ εἴτε τραγουδοῦσε στὰ χορικά εἴτε θρηνοῦσε στοὺς κομμοῦς, πρέπει νά μᾶς διδάσκη κ’ ἴτι σημαντικό. Ἡ μουσικὴ δὲν ἦταν συμφωνία ἐξῶθεν γιὰ τὸ ἔργο, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ φράση ἦταν μιὰ ἀνάπτυξη τῆς προσωδιακῆς.

Ἡ γνώση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ, ἡ σύνθετη δηλαδὴ μετρικὴ καὶ μουσικὴ ἔμπειρία, θὰ ἔδινε ἀνυπολόγητη βοήθεια καὶ γιὰ τὴν σκηνοθετικὴ ἐρμηγεία καὶ γιὰ τίς φωνητικὲς μεταπτώσεις τῆς ὑποκρίσεως. Πρᾶγμα φυσικὰ δύσκολο ἐφ’ ὅσον εἶναι ἐλάχιστες οἱ γνώσεις μας πάνω στὴν ἀρχαία μουσικὴ. [Δὲν εἶμαι σὲ θέση νά συμμερισθῶ ἢ ἔχει τὴν αἰσιοδοξία τοῦ Γεράσιμου Σπαταλά, πού στὴν τελευταία ὀλιγοσέλιδη μελέτη του πᾶνω στὸ θέμα αὐτὸ μὲ τίτλο, “Μορφὴ καὶ Ἀπαγγελία τῶν Μελικῶν Ἑλληνικῶν Ποιημάτων”, πού ἐκυκλοφόρησε φέτος, γράφει : “Ἔτσι, εἴμαστε ἱκανοὶ μὲ κάποιον τρόπο νά μελοποιήσουμε ἀρχαῖο ἐλληνικό ποιητικό κείμενο καὶ ἐπομένως καὶ τραγωδία, ὅπως περὶπου καὶ οἱ ἀρχαῖοι “Ἕλληνες”].

Ὅλα αὐτὰ πάντως καὶ ἄλλα πολλὰ ἀκόμα, ἓνα αἴτημα βασικό διατυπώνουν : Τὴ συνεργασία γιὰ νά “διδασθῆ” ἓνα ἀρχαῖο δράμα, τοῦ φιλόλογου, τοῦ ποιητῆ, τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ μουσικοῦ, τοῦ σκηνογράφου, τοῦ χορογράφου, τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τοῦ ἐνδυματολόγου, στοιχεῖα πού εἶχαν τὴ δυνατότητα οἱ πρόγονοί μας νά εἶναι συγκεντρωμένα τίς περισσότερες φορὲς σ’ ἓνα καὶ τὸ αὐτὸ πρόσωπο. Τὴ συνεργασία ὅμως αὐτὴ δὲν πρέπει νά τὴν ἐννοοῦμε σὰν σὲ αὐτονόμους καὶ ἀνεξαρτήτους μεταξὺ τῶν κύκλους ἀλλὰ σὰν μιὰ συγκροτημένη ὁμάδα, ἓνα συνεργεῖο, πού οἰκοδομεῖ ἓνα πολυσύνθετο ἀλλ’ ἐνιαῖο πάντως ἔργο.

Τίς σκέψεις αὐτὲς θὰ μπορούσε νά τις ἐνισχύσει καὶ ἡ θέση τοῦ

καθηγητή George Thomson, στην συνέντευξή του που παρεχώρησε στο περιοδικό "Επιθεώρηση Τέχνης" πριν λίγο καιρό, από την οποία και παραθέτω μερικά επίλεκτα σημεία, που είναι άκρως διαφωτιστικά: "Το πρόβλημα (ένν. τής μεταφράσεως) είναι βασικά φιλολογικά, είναι όμως ταυτόχρονα και ποιητικό και θεατρικό. Η λύση του μπορεί να βρεθεί μονάχα με τη συνεργασία του φιλόλογου, του ποιητή και του ήθοποιου... Μια μετάφραση ενδέχεται να είναι φιλολογικά σωστή και ακόμα και ποιητική αλλά, αν δεν αναβλύζει εύκολα απ' το στόμα του ήθοποιου, χάνεται. Από μια τέτοια φιλολογικά σωστή αλλά θεατρικά νεκρή μετάφραση, θά ήταν προτιμότερη μια άλλη, με λάθη φιλολογικά, αλλά θεατρικά ζωντανή. Για μια μετάφραση σωστή φιλολογικά και μαζί ποιητική και θεατρική, δεν φτάνει και τή γνώμη μου να δουλεύουν ξεχωριστά ο φιλόλογος ή ο ποιητής, αλλά μαζί και με την απαραίτητη μέγιστη συνεργασία του ήθοποιου... Είναι κάτι το πολύ σπάνιο να συνδυάζονται στο ίδιο πρόσωπο οι τρεις αυτές ειδικότητες. Οι περισσότεροι μας περιορίζομαστε στη μια ή στην άλλη. Γι' αυτό και η συνεργασία μας προκειμένου να λυθούν τέτοια προβλήματα είναι απαραίτητη". Σωστά όλ' αυτά. Και μάλιστα, αν επαναληφθή ότι οι αρχαίοι τραγικοί ήσαν πύλο διδασκαστάτοι στις ικανότητές τους από τις παραπάνω απαιτήσεις.

Εδώ είναι φυσικό να δημιουργηθή από παρεξήγηση μια αντίρρηση: Γιατί είμαστε βέβαιοι, ότι η εποχή μας είναι σε θέση να έχει τον όρθοτερο μεταφραστική αντίληψη, στην εκτίμηση του αρχαίου ποιητικού λόγου: Κατ' αρχήν δεν είναι απαραίτητο οι κρίσεις αυτές να θεωρηθούν ως εποχιακές από τη θέση που εκφράζουν βασικά, ότι ο μεταφραστής δεν πρέπει να αλλοιώνει το κείμενο που μεταφράζει επηρεασμένος από το καλλιτεχνικό ύφος τής εποχής του. Δεν υπάρχει όμως αμφιβολία ότι οι μεταφραστές είναι όπωσδήποτε "εποχιακοί" με την έννοια ότι ανήκουν σε κάποιο γενικό καλλιτεχνικό ύφος. Και από την άποψη όμως αυτή, η εποχή μας είναι σε φυσιολογικότερη θέση για να προβή στο έργο. Εξηγούμαι: Το αισθητικό "ύφος" τής εποχής μας είναι όπωσδήποτε μεταβατικό σάν εξέλιξη τέχνης και οικονομολογική σάν καλλιτεχνική έκφραση. Η αντί-τέχνη του υπερρεαλισμού, σάν γενικωτέρου αισθητικού φαινομένου των κοινωνικών φορέων τής διασπάσεως τής ζωής του ανθρώπου και τής διασπασέως της πρὸς το περιβάλλον του, εκάθαρε αναμφισβήτητα την καλλιτεχνική μορφολογία και τυποποίηση και ζωογόνησε την τέχνη με την αυτοκαταστροφή της, φαινόμενο ανάλογο με την διαλεκτική αντίθεση. Ο πρωτογονισμός δεν ήταν μόνο αποτέλεσμα αλλά και ανάγκη. Το σχήμα είχε μαράνει το κάλλος. Η ψυχή ζήτησε τη ρίζα τής ομορφιάς στην έλλειψη σχήματος, στην ασχημία, για να άνασχηματίσει απ' αρχής τὰ πρώτα στοιχεία της. Η εποχή μας, παρ' ότι κακῶς πιστεύουν μερικοί, δεν έχει ξεπεράσει ακόμα τον υπερρεαλισμό. Είναι ακόμα μεταβατική, όχι μόνο σὰ χρονική φάση αλλά και σάν αισθητική αντίληψη. Ο σύγχρονος λοιπόν μεταφραστής έχει όχι μόνο την προπαίδια αλλά και τις προϋποθέσεις να δῆ, απογυμνωμένος από κάθε καλλιτεχνισμό, το στοιχείο που παρέχει την άγερση ομορφιά των αρχαίων κειμένων. Και ίσως φανή παράξενη ή θέση, ἀλλ' ἡ ἀρχαία τέχνη ἔχει τὴν ἀμεσότητα τῆς πρωτογονίας τέχνης. Τὰ μέσα τῆς ὑπάκουαν σὲ μὴ σφώτατη τεχνική βέβαια, εἴτε λόγος εἴτε μέλος εἴτε εἰκαστικὸ ἦταν τὸ ἔκφρασμα, ὅμως ἡ δημιουργική οὐσία τῆς εἶχε καὶ ἀμεσότητα καὶ ἀφέλεια καὶ πρωτογονισμό. Γι' αὐτὸ ἡ τέχνη αὐτὴ ἦταν μὴ παλαιή χαρά. Γιατί εἶχε πάντα τὴν ἀμεση ἐπαφή μετὰ τὴς ρίζες. Ἡ οὐσία τῆς ποτὲ ζέπεσε: "Ὅταν οἱ Ρωμαῖοι τὴν ἔβλεπαν μὴ κλειστή διανοουμένη παράφραση ἢ ὅταν ἡ ἀναγέννηση καὶ ὁ κλασικισμὸς τὴν εἶδαν σάν καλλιτεχνικὸ τύπο.

Νομίζω λοιπὸν ὅτι ἡ θέση εἶναι σαφής. "Ὅχι σύγχρονη μεταποίηση τοῦ κειμένου πού μεταφράζουμε, ἀλλ' ὅσο τὸ δυνατό ἀμεσότερη μετάδοση τῆς ομορφιάς καὶ τοῦ νοήματος του, σκοπὸ πού μπορεί εὐκολώτερα νὰ τὸν ἐπιδιώξει ἡ σύγχρονη αισθητικὴ ἀντίληψη γὰρ τούς λόγους πού ἀνέφερα ἀμέσως παραπάνω. "Ὅταν λοιπὸν ὁ Kitto γράφει ὅτι ἡ θέση γὰρ μὴ σύγχρονη μετάφραση εἶναι ἀπατηλὴ σὰ θεωρία καὶ ἀνόητη σάν πράξη, ἐννοεῖ φυσικὰ μὴ σύγχρονη μεταποίηση, μὴ δραματικὴ μετὰ τὸ σ κ ε υ ἢ: "Ὁ Σοφοκλῆς δὲν εἶναι σύγχρονός μας καὶ ἀν ἦταν δὲν θὰ μπορούσε νὰ γράψῃ τὰ ἔργα πού ἔγραψε καὶ τὸ ὕφος του ποτὲ δὲν ἦταν "σύγχρονο" ἀλλὰ τὸ δικὸ του ὕφος". Αὐτὸ τὸ "δικὸ του" ὕφος χρειάζεται πάντως μὴ διασάφηση. Ἵπάρχει τὸ προσωπικὸ ὕφος στὴ δραματικὴ ποίηση ὅμως κάτω ἀπὸ αὐστηροὺς γλωσσικοὺς καὶ μετρικούς περιορισμούς, πού ἐπιβάλλει ὡς πρὸς τὰ διαλογικὰ καὶ

χορικά μέρη, ὁ κατὰ κάποιο τρόπο τυποποιημένος χαρακτήρας τοῦ δράματος. Καὶ τὸ συμπέρασμα: Εἶναι δύσκολο, σχεδὸν ἀδύνατο, νὰ ἀποδοθῆ αὐτὸ τὸ προσωπικὸ ὕφος: εἶναι ὅμως ἐφικτὸ νὰ δοθῆ ἡ ποίηση τοῦ ἀρχαίου κειμένου, ἀν ὁ μεταφραστὴς ἀπολυτρωθῆ ἀπὸ γλωσσικὲς προκαταλήψεις, αἰσθηματισμοὺς καὶ, κυρίως, ἀπὸ τὸν ὀρθολογισμό. Κι' αὐτὸ μπορεί νὰ τὸ ἐπιχειρήσῃ ἕνας μεταφραστὴς μετὰ τὰ ἐφόδια πού τοῦ δίνει ἡ σύγχρονη ποιητικὴ αἰσθησις. Καὶ τὰ ἐφόδια αὐτὰ εἶναι πῶς ἀμέσα, πῶς "ἐντιμα" ἀπὸ ἄλλες ἐποχὲς γιὰ τούς λόγους πού ἀνέφερα.

Καὶ κάτι ἄλλο βασικώτερο ἴσως. Ἡ τραγωδία εἶναι ἐθνικὸ μας θέατρο. Γι' αὐτὸ, καὶ ἀν ἡ τεχνικὴ μας ἐμπειρία εἶναι φτωχότερη ἀπὸ λαοὺς πού ἔχον αἰῶνες ἀδιάκοπη καὶ συνεχὴ θεατρικὴ παράδοση καὶ στὸν τομέα τῆς σκηνοθεσίας καὶ στὸν τομέα τῆς ὑποκριτικῆς, ὅμως οἱ "Ἕλληνες ἠθοποιοὶ καὶ οἱ "Ἕλληνες σκηνοθέτες διδάσκουν ἀσυγκρίτως καλύτερα τὸ ἀρχαῖο δράμα, ἀκόμα καὶ στὶς πῶς ἀνεπιτυχεῖς περιπτώσεις. Τοῦτο τί ἄλλο σημαίνει ἀπὸ τὸ ὅτι "κυλάει στὸ αἷμα μας". Καὶ δὲν εἶναι θέμα γραμματείας ἢ ἐκπαιδεύσεως. Βέβαια, τὸ Ἕλληνικὸ σχολεῖο παρὰ τὴ μεταπολεμικὴ κοινωνικὴ του περιπέτεια καὶ παρὰ τούς μύδρους πού ἐκτοξεύουν οἱ ἄδαεις, συνεχίζει τὸ ἀνθρωπιστικὸ του χρέος μετὰ τὰ ἐθνικὰ του κείμενα, μέσα στὰ ὅποια ὁ "Ὀμηρος, ὁ Πλάτων καὶ οἱ Τραγικοὶ (πῶς κείμενο ἀλήθεια θὰ τοὺς ἀντικαταστήσῃ;) ἀκολουθοῦν περισσότερο τὶς δύο τελευταῖες τάξεις, δηλ. τὴν πῶς συγκλονιστικὴ γιὰ τὴν γνώση ὥρα τῆς ἥβης. Κι' αὐτὸ εἶναι ἕνα γόνιμο καὶ ἐνεργὸ σημεῖο ἐπαφῆς, σὲ πείσμα μᾶς πραγματικότητος πού μᾶς "περιρρέει", μετὰ τὸν κούφιο καὶ ἀπάνθρωπο ὠφελμισμὸ ἢ, ἀν θέλετε, "πρακτικισμὸ" τῆς.

"Ὅμως ἡ ἐξήγηση τοῦ φαινομένου κεῖται βαθύτερα ἀπὸ τὸ ὕφος καὶ τὸ ἦθος τῆς παιδείας μας. Εἶναι θέμα καθαρὰ λαϊκῶν ριζῶν: "Οἱ μῦθοι τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος ἔχουν βαθειὰ ἀπήχηση στὴν καρδιά τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, πού τούς ἀγαποῦσε γιὰ δικούς του καὶ γι' αὐτὸ θαροῦς πλημυροῖσε κατὰ χιλιάδες τόσο ἀπὸ ἕνα γνήσιο ἐνδιαφέρον ἢ τραβηγμένους ἀπὸ τὴ φανταστὴ ἐπιφάνεια τοῦ θεάματος. Μὰ νομίζω ὅτι αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ δὲν μπορούσαν νὰ πλησιάσουν τὸ λαὸ, νὰ νοιώσουν τὰ βαθιά του βιώματα ν' ἀκούσουν τὶς παλιόχαιρες ρίζες πού τροφοδοτοῦν τὰ αἰσθητὰ του καὶ τὶς ιδέες του... Δίχως ἀμφιβολία τὸ σημεῖο ἐκπολιτιστικὸ ἐπίπεδο τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ εἶναι στὴν οὐσία γνησιώτερο καὶ ψηλότερο ἀπὸ τοῦ ἀγγλικῶν καὶ αὐτὸ κατὰ τὴν γνώμη μου ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες ὁ λαὸς μας ἀντιμετωπίζει ἐξαιρετικὰ ἀντίξοες συνθήκες μετὰ μοναδικὸ του ὄπλο ἕνα βαθὺ ἐθνικὸ παραδοσιακὸ ψυχικὸ βίωμα καὶ ἐτσι χάρις στὸς μακροχρόνιους καὶ σκληροὺς ἀγῶνες του διατηρεῖ ἀκόμα ζωντανὲς τὶς λαϊκὲς καὶ ἐθνικὲς του παραδόσεις. Μετὰ ἐξαιρεση τὸν κινεζικὸ λαὸ δὲν γνώρισα ἐγὼ κανέναν ἄλλο λαὸ κληρονόμο ἐνός τόσο λαμπροῦ καὶ ἀρχαίου πολιτισμοῦ, μετὰ τόσο πολυάριθμους καὶ σκληροὺς ἀγῶνες γιὰ τὴ διατήρησή του ὅσο ὁ ἑλληνικός... "Εἶσι καὶ μετὰ τὰ ἑλληνικὰ ἀριστουργήματα. Ἐχουν γιὰ τὸν ἑλληνικὸ λαὸ μὴ ἰδιαιτέρη ἀξία πού προέρχεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ πανανθρώπινη σημασία τους ἐκφράζεται μετὰ μὴ χαρακτηριστικὴ ἑλληνικὴ μορφή. Αὐτὸ ὅμως δίδει στοὺς Ἕλληνες σκηνοθέτες καὶ ἠθοποιοὺς ἕνα πλεονέκτημα πού δὲν ἔχουν οἱ συνάδελφοί τους ἄλλων χωρῶν πού ἀνεβάζουν Ἄρχαῖα Τραγωδία". (G. Thomson).

"Ἄν δοῦμε λοιπὸν τὸ ἀρχαῖο δράμα σάν καθαρὰ λαϊκὸ δημιούργημα γιὰ πλατεῖα λαϊκὴ κατανάλωση καὶ συγκεκριμένη ἀνθρωπιστικὴ ἀποστολή, θὰ ξαναχτίσουμε τὸ μεγάλο μας ἐθνικὸ καὶ οἰκουμενικὸ σχολεῖο. Κι' ἂν καθαρίσουμε τὸ ἀρχαῖο μας θέατρο ἀπὸ τὶς "κλασσικιστικὲς" ἀράχνες, μετὰ τὶς ὁπίσες τὸ παρεμύρφωσε ἡ δυτικὴ ἀντίληψη καὶ οἱ ἐξωτικές τῆς προλήψεις, θὰ κερδίσουμε ἐκεῖνο πού πρέπει νὰ εἶναι σκοπὸς τέχνης: τὸν ἀνθρώπινο δέκτη, δηλαδή τὸ ἀκρατήριο.

Στὴν Ἑλλάδα οἱ παραστάσεις στὸ ἀρχαῖο θέατρο ἀπεκάλυψαν μὴ θαυμάσια τάση ἀντιστοιχίας, ἔστω κυρίως στὸν παράγοντα "ἀκροατήριον". Εἶθε φωτισμένοι μεταφραστές, σκηνοθέτες καὶ σκηνογράφοι τὴν τυπικὴ ἀναβίωση μετὰ τὴν κάμνον στὰ μάτια καὶ στὰ ὦτα τοῦ ἐκθαμβωτοῦ λαοῦ μὴ νὰ εἶναι βίωση. Γιατί εἶναι ἀφάνταστες οἱ προεκτάσεις πού μπορεί νὰ κερδίσῃ ἡ σύγχρονη πνευματικὴ ζωὴ καὶ μ' αὐτὴ τὴν ἄμεση καὶ ὁμαδικὴ συναναστροφή μετὰ τὸ ἀπερὸ κάλλος. Ἡ ἀνάσταση εἶναι πάντα μὴ μεταφορικὴ ἐπιστροφή!

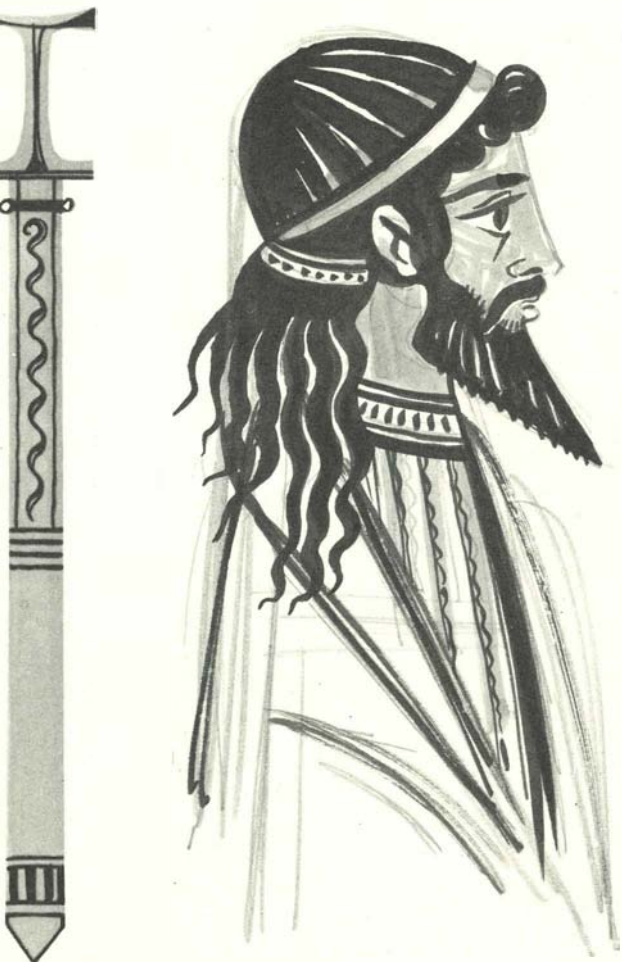
ΤΑΣΟΣ ΛΙΓΝΑΔΗΣ

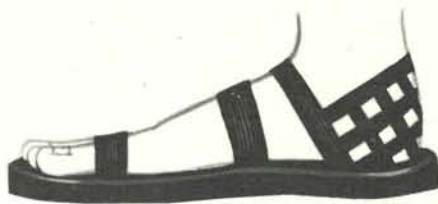
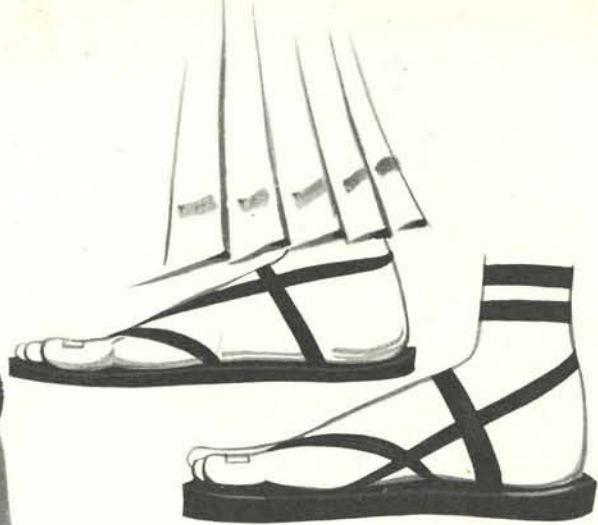
ΣΠΟΥΔΗ ΓΙΑ ΤΗΝ “ΑΝΤΙΓΟΝΗ”

ΣΚΗΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ Α. ΤΑΣΣΟΥ

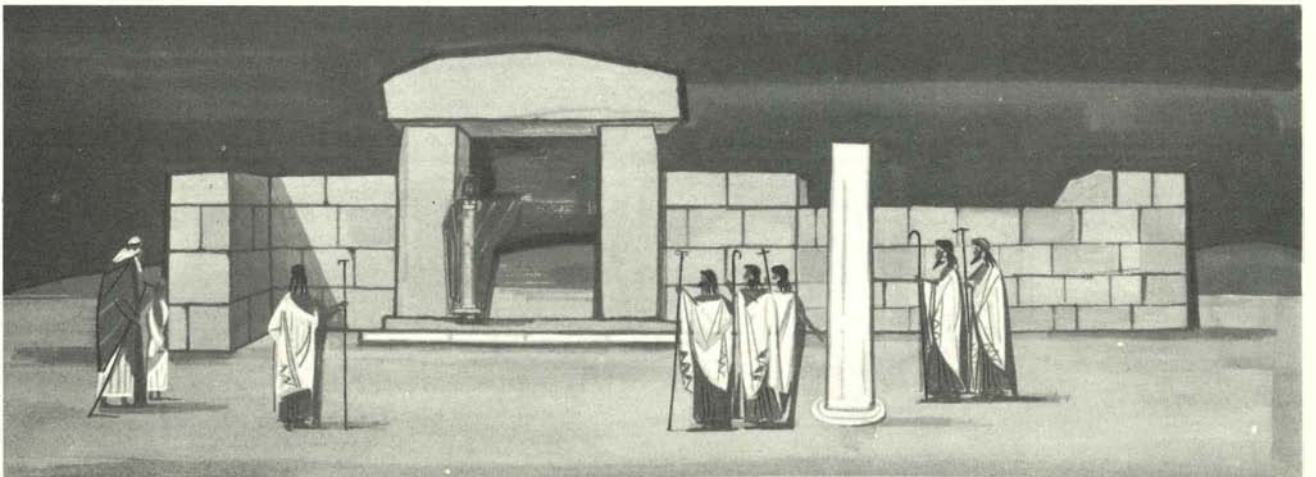
Η σκηνική κ' ένδυματολογική σπουδή τῆς “Αντιγόνης”, γιά τήν “Ελληνική Σκηνή” τῆς Άννας Συνοδινού, πραγματοποιήθηκε σέ μιά ἐποχή πού μ' ἐνδιέφερε ιδιαίτερα τὸ πρόβλημα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς φιγούρας γιά ἄλλον τομέα πλαστικῆς ἐκφρασης. Ἡ σκηνική διαμόρφωση ἐξαρτήθηκε, ὡς ἓνα σημεῖο, ἀπὸ τὸν φυσικὸ μεγάλο κύκλο τοῦ τοπίου καὶ ἐντοπίστηκε σκηνικά μὲ μιά εὐθεῖα πάνω στὸν τέλειο κύκλο τῆς Ὁρχήστρας. Στὸ ένδυματολογικὸ μέρος, ἡ μεταφορὰ τοῦ σχεδίου στὶς φυσικὲς διαστάσεις τῆς ἀνθρώπινης φιγούρας πραγματοποιήθηκε μὲ τὴ βοήθεια πολύτιμων συνεργατῶν. Ὁ τεράστιος ἀνοιχτὸς χώρος κι ὁ τεχνητὸς, ἀγνωστος σέ μένα, φωτισμὸς – συνδυασμένα μὲ τὴ συνεχῆ πολυεδρική ὀπτική κίνηση – ἐπέβαλαν στὴ Σπουδή τὴ λύση προβλημάτων: χρωματικά, τὴ διατήρηση τῶν χαμηλόφωνων τόνων· σχεδιαστικά, τὴν ὀπτικὴ αἴσθηση τῆς μνημειακῆς λιτῆς φιγούρας γιά νὰ κυριαρχεῖ ὁ Λόγος χωρὶς γραφικοὺς ἀντιπερισπασμούς.

Α. ΤΑΣΣΟΣ









Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

VIII... ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΕΣ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ 25 ΧΡΟΝΙΑ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΑΔΕΡΗ



Τὸ “Ἐθνικὸ Θέατρο”, στὰ δέκα πρῶτα χρόνια τῆς ζωῆς του, παρουσίασε, καθὼς εἶδαμε, (“Θέατρο”, τεύχη 17 καὶ 18) δέκα ἔργα τοῦ Σαίξπηρ κ’ ἔγινε τὸ παράδειγμα καὶ γιὰ τὸ ἐλεύθερο θέατρο ποὺ φιλοτιμήθηκε, γιὰ λίγο ἔστω, νὰ συντονίσει καὶ τίς δικῆς του ἐμφανίσεις μετὰ τὴν πιὸ προσεγμένη συγκρότηση τοῦ δραματολογίου καὶ μετὰ τὸ περιποιημένο ἀνάβασμα. Φυσικὰ, πρόσεξε καὶ τὸν Σαίξπηρ. Οἱ τρεῖς σκηνοθεσίες τοῦ Φώτου Πολίτη κ’ οἱ ἐπτά πρῶτες τοῦ Δημήτρη Ροντήρη πρέπει νὰ θεωρηθοῦν θεμελιακὲς γιὰ τοὺς σκηνοθέτες, γενικὰ, ποὺ θ’ ἀκολουθήσουν χρονολογικὰ: ὑπάρχει ἓνα πρότυπο γιὰ παραδοχὴ ἢ γι’ ἀποφυγὴ πιὸ ἔντονα φαίνεται πὼς εἶχ’ ἐπιβληθεῖ ἡ σκηνοθετικὴ ἀντίληψη τοῦ δευτέρου.

Ἐλληνικὸς σαίξπηρισμὸς θὰ ἐξεταστῆι στὸ ἄρθρο αὐτὸ μετὰ βᾶση τίς προθέσεις τοῦ κάθε σκηνοθέτη. Δὲν εἶπαμε τυχαία τὴ λέξη προθέσεις: οἱ κριτικοί, συνήθως, τίς περιφρονοῦν ἡμεῖς, ὅμως, θὰ τίς σεβαστοῦμε γιὰτί, βέβαια, εἶναι στοιχεῖα πνευματικὰ, μετὰ τὴ δική τους ζωὴ, καὶ ὑποδηλώνουν καὶ αὐτὲς τὴν πορεία τοῦ πολιτισμοῦ μας: ἂν στὴν ἐκτέλεση ἀποτύχανε μερικῆς, ἔχουν ἤδη ἐπηρεάσει μιὰ κάποια διαμόρφωση τῶν στοιχείων ποὺ γνωρίζουν τὴν ἐπιτυχία. Στὴ διαδοχὴ τῶν προσπαθειῶν, τὴ σειρά θὰ τὴν κανονίσει ἡ πρώτη δουλειὰ τοῦ κάθε σκηνοθέτη: δὲ θὰ σταθοῦμε στὶς προσωπικὲς δημιουργίες τῶν ἠθοποιῶν αὐτῆς εἶναι, κυρίως, ἔκφραση τῆς σκηνοθετικῆς γραμμῆς κ’ ἀπ’ αὐτὴ τὴν ἀποψη θὰ τίς δῶμε, ἂν ὑπογραφεθοῦμε νὰ σταθοῦμε μπροστά τους. Ἄν ἐξαιρεθεῖ ὁ Ἀλέξης Σολομός, μετὰ τίς ἐπτά σκηνοθεσίες του, οἱ ἄλλοι σκηνοθέτες πλησίασαν τὸν Σαίξπηρ μετὰ λιγότερες ἢ καὶ μετὰ πάρα πολλὰ λιγότερες: βεβαίως θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ὅσοι πρόσφεραν κάτι ἀπὸ τὸ νέο. Στὸ ἐλεύθερο, ἰδίως, θέατρο, οἱ σκηνοθέτες θὰ συναντήσουν μεγαλύτερες δυσκολίες: καλοῦνται, συνήθως, νὰ παρουσιάσουν ἔργα τοῦ Βάρδου μετὰ θιάσους, κάθε φορὰ, διαφορετικῶς ποὺ καὶ ἀναμεταξύ τους τὰ μέλη τους δὲν ἔχουν ἀφομιωθεῖ καὶ ὥσπου νὰ γνωριστοῦν καὶ νὰ κατανοήσουν τὸ σκηνοθέτη, φτάνει κίλας ἢ βραδιά τῆς “πρώτης”. Ἐλάχιστες φορὲς, γιὰ ὅσα θὰ διηγηθοῦμε τώρα, μᾶς ἔτυχε νὰ ἔχουμε γράψει ἄλλοτε κριτικὴ: ἂς μὴ μᾶς ζητηθεῖ “συνέπεια”, ἄλλο νὰ γράφει κανένας τὴν ἐπομένη τῆς “πρώτης” καὶ ἄλλο νὰ μελετᾶει τὸ ἴδιο γεγονός ἀργότερα, μετὰ τὴν εὐσέβεια τοῦ ἐρευνητῆ κ’ ὄχι μετὰ τὴν ἄγρια διάθεση τοῦ κριτικοῦ, ποὺ σύρεται ὡς τὴν παράσταση μ’ ἐνοχλημένη, συχνὰ, διάθεση.

Η Κ. ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Ἡ κ. Κατερίνα, καθὼς εἶναι γνωστὸ, μετὰ τὴν “Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου”, μετεκπαιδεύτηκε στὴν ἠθοποιία καὶ τὴ σκηνοθεσία στὴ Βιέννη, ἀφοῦ εἶχε παίξει ἐδῶ καὶ τὴν Πόρσια. Ἐκεῖ ἐρμήνευσε μετὰ συμμαθητῆς τῆς τῆς “Στρογγυλά” καὶ θὰ ἐμφανιζόταν καὶ στὴ “Δωδέκατη νύχτα” (“Ὀλίβια”), δημοσία, μετὰ ταχτικὸ θιάσο (Βιόλα, ἢ Τίμιχ), καθὼς μᾶς τὸ θυμισε ἡ ἴδια ἢ ἐμφάνισή της ὅμως αὐτὴ δὲν πραγματοποιήθηκε: ὁ Φώτος Πολίτης τὴν κἴλεσε στὸ “Ἐθνικὸ” καὶ οἱ δικοὶ τῆς τὴν παρακίνησαν ν’ ἀφήσει τίς βιεννέζικες δάφνες: στὴν ὁδὸν Ἁγίου Κωνσταντίνου ἔμεινε ὡς τὴν Ἄνοιξη τοῦ 1935 μετὰ τὸ θάνατο τοῦ δασκάλου της, φαντάζομαι, ἡ ἀτυχεμένη δὲ θὰ τῆς ἦταν ὡραία: τὴν χάρηκε ἀμέσως ὁ θιάσος τῆς Μαρίας Κοτοπούλη, τὸ καλοκαίρι, στὸ θέατρό της (Χένδεν καὶ Μαυροματῆων) ποὺ δὲν ὑπάρχει τώρα. Ἀμέσως ὕστερα, ἀποφάσισε νὰ σηματοῖσει δικὴ τῆς θιάσο: θὰ παίξει, τουλάχιστον ἔτσι μερικὰ ἔργα ποὺ τὰ ἔχε ποθήσει, καθὼς τ’ ὄνειρευε καὶ κάθε ἠθοποιὸς μετὰ τὸν πρῶτο πῆγε περιοδεῖα στὸ ἐσωτερικὸ (1935 - 36), μετὰ τὸν σημαντικὸ πρωταγωνιστὴ τῆς πρεσβύτερης γενιᾶς, τὸν Περικλῆ Γαβριηλίδη καὶ μετὰ τὸν Δημήτρη

Μυράτ, τὸν μελλοντικὸ ἡγέτη. Κ’ οἱ τρεῖς τοὺς ἦταν πνευματικὰ καὶ ψυχολογικὰ προετοιμασμένοι, ἂν καὶ ἀπὸ διαφορετικὸς δρόμους, νὰ παίξουν Σαίξπηρ: τὸ ζητοῦσε ἄλλωστε κ’ ἡ “πιάσσα”: ὁ Σαίξπηρ εἶχε ἀρχίσει μετὰ τὸ “Ἐθνικὸ” νὰ γίνεταί “μόδα”, καθὼς τὸ ἔχανε παρατηρήσει πολλὲς φορὲς οἱ ἐφημερίδες, παρὰ τίς διαμαρτυρίες τοῦ Μιχ. Ροδᾶ (“Ἐλ. Βῆμα” 8 Ἰουν. 1938), πὼς ἡ μεγάλη Τέχνη εἶναι πάντοτε ἐπίκαιρη: τυχαίνει ὅμως καὶ τὴ θυμοῦνται πολὺ συχνότερα σὲ μιὰ ὀρισμένη ἐποχὴ: τοῦτο εἶναι “μόδα” φέτος π.χ. ἔγινε ὁ Τεννεσσὴ Οὐίλλιαμς “μόδα” (“Ἀεωφορεῖ ὁ Πόθος”, καὶ “Γυάλινος κόσμος” στὴν Ἀθήνα καὶ στὴ Θεσσαλονίκη). Ὁ Περικλῆς Γαβριηλίδης εἶχε μεγάλῃ φήμῃ σὰν Ὁθέλλος. Ἀνέβασε, λοιπόν, κ’ ἡ Κατερίνα “Ὁθέλλο”, κ’ “Ἐμπορὸς τῆς Βενετίας”. Πρέπει ν’ ἀρχίσουμε ἀπὸ τὴ δική της σαίξπηρική προσπάθεια: ἡ χρονολογικὴ κατάταξη δὲ φαίνεται νὰ ἔναι ἡ χειρότερη: γι’ αὐτὲς τίς παραστάσεις, φυσικὰ, δὲν θὰ μιλήσουμε ὅτε καὶ γιὰ τὴν Ἰουλιέττα ποὺ παίξει σ’ ἐπόμενη περιοδεία μετὰ Ρωμαῖο τὸν Τίτο Φαρμάκη⁽¹⁾: παρὰ τὴν εὐχαρίστηση ποὺ θὰ δώσανε στοὺς θεατῆς καὶ παρὰ τὸ σωστὸ παίξιμο, δὲν ἀποτελοῦν, ἐνοεῖται, προώθηση τοῦ ἐλληνικοῦ σαίξπηρισμοῦ: μᾶς χαρίζουν ὅμως τὴ διαπίστωση γιὰ τὴν ἐπίδραση — τὴ “μόδα” — τοῦ “Ἐθνικοῦ”. Ὁ Σαίξπηρ ἦταν ἀπαραίτητος γιὰ τὸ καλὸ δραματολόγιο.

Ἡ κ. Κατερίνα, τὸ δεύτερο καλοκαίρι, στὸ θέατρό της τῆς Πλατείας Κυριακοῦ, στὰ 1937, ἄρχισε μετὰ τὸ “Ἡμέρωμα τῆς στρίγγλας”. Δὲν ἀκολούθησε ὑποταχτικὰ τὸ βιεννέζικὸ τῆς πρότυπο: τὸ ὑπαίθρο τὴν ὀδήγησε νὰ φέρει μιὰν ἀλλαγὴ, νὰ μπᾶσει ἀπὸ τὴν πλατεία — διάδρομος ἀριστερὰ — τὸ θιάσο τῶν ἠθοποιῶν ποὺ καλοῦνται νὰ παίξουν τὴν κωμῶδια μπροστὰ στὸ χωριάτη (Γ. Δαμασιώτης): μετὰ μιὰ μικρὴ πόρτα, ἐπίτηδες ἀνοιγμένη, ἔνωσε τὴ Σκηνὴ μετὰ τὸ διπλῶν στίτι καὶ ἀπὸ κεῖ γινόταν ἡ ἐξόρμησις, ζωηρὰ καὶ μετὰ φωνῆς. Προφανῶς, διατηρήθηκε ὁ πρόλογος, ποὺ ἀργότερα θὰ τὸν κόψει τὸ “Ἐθνικὸ” (1948). Τὸ “Ἡμέρωμα...” μετὰ τὴ λαμπερὴ παρουσία τῆς κ. Κατερίνας, καὶ μετὰ τὴ σίγουρη τεχνικὴ τοῦ Γιάννη Ἀποστολίδη, εὐχαρίστησε καὶ τὸ Κοινὸ καὶ τὴν Κριτικὴν, ἂν ὄχι καὶ τὸν Ἄλκη Φρύλο ποὺ ὅδωσε στὸ θιάσο ἓνα βαρὺ ἐπιθετὸ — πὼς μπόρεσε νὰ τὸ σκεφθεῖ; Τόσοι εἰδικὰ μορφωμένοι ἠθοποιοὶ νὰ εἰπωθοῦν “μπουλοῦν”; Οἱ περιεσσότεροι ἦταν συμμαθητῆς τῆς πρωταγωνιστριάς στὴν “Ἐπαγγελματικὴ”, μαθητῆς τοῦ Φώτου Πολίτη! Αὐτὴ τὴν κλειστὴ καρδιά θὰ τὴ δει κανένας καλύτερα, στὸ ἴδιο τὸ ἄρθρο του (“Νέα Ἐστία”, σ. 1026 - 27). Χρησιμοποιήθηκε ἀκόμα κ’ ἓνα μόνιμο σκηNIKὸ (Τσαρούχης), ἓνα ριντὰ γιὰ ὀρισμένους σκηνῆς (δρόμος): ἔχω διαβάσει πὼς τὸν ὑποδήλωναν ἐπιγραφῆς (“Ἀθην. Νέα”, 5 Ἰουν. π.χ.): μέσα σὲ μιὰ βδομάδα τὴν παράσταση τὴν εἶδαν 8.000 Ἀθηναῖοι καὶ παρεπίδημοι (12 Ἰουν.)· μέσ’ ἀπὸ τὸ κομψὸ θέατρο ποὺ ἔχε ἀρχίσει νὰ ξεπετιέται ἡ κατοπινὴ πλοῦσια βλάστησις, οἱ θεατῆς φεύγανε “μαγευμένοι” (“Καθημερινή”, 6 Ἰουνίου): χαιρόντουσαν τὴ νεανικὴ εὐψυχία τῆς θιασαρχίνας καὶ τοὺς καλοδεχόταν ἡ συνολικὴ ἐρμηνεία κ’ ἡ χάρις τῆς καμιά στέγη, καμιά “μεγαλοπρέπεια”, καθόλου βαρεία καρδιά: τίποτε ἀπὸ τὸ βάρος τῶν παραστάσεων ποὺ μελέτησε τὸ προηγούμενο ἄρθρο μας. Γενικὰ, ὅσες σκηνοθεσίες θὰ δοῦμε πιὸ κάτω δὲν ἔχουν τὴν ἀλυγισιὰ ἐκείνων: τὴν πολεμοῦν οὐσιαστικὰ. Τὸ ἔργο παίχθηκε 23 βραδιῆς, μετὰ τρεῖς ἀπογευματινῆς τῆς βδομάδας. Ἐπιτυχία, δηλαδὴ.

Τὸ ἄλλο καλοκαίρι, 1938, ἔναρξε πάλι μετὰ Σαίξπηρ: “Πολὺ κακὸ γιὰ τίποτε”. Εἶδαμε στὸ ἄρθρο τοῦ προηγούμενου τεύχους, πὼς στὸ “Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα”, τὰ πλήρωσε ὅλα

(1) Ἡ πληροφορία γιὰ τὸν “Ρωμαῖο” εἶναι τῆς Τζ. Γαρμπῆ. Ἡ παράσταση πρέπει νὰ συγκραταλεχθεῖ στὸ II ἄρθρο μας (“Θέατρο”, 14, σ. 58 Β’) καθὼς καὶ ἄλλη μιὰ τῆς Ὀλ. Καντιώτης (15.10.1917), “Δημοτικὸ” Ἀθηνῶν μετὰ Ρωμαῖο τὸν Δελενάρο

τό σκηνογράφημα. Ἐδῶ, αἰτία γιὰ ὅσα ἐλαττώματα παρουσίασε ἡ παράσταση θεωρήθηκε ἡ μετάφραση τοῦ Ν. Ποριώτη "ἐκμηδένισε" τὸ κείμενο (Κ.Ο., "Ἐθνος", 6 Ἰουν.) καὶ τὸ ἐψύχρανε ("Κριτικός", "Βραδυνή", 8 Ἰουν.). Ὁ Κ.Ο. ἀναθυμιάται τὴν περηνὴ ἐρμηνεία τῆς "Στρίγγλας..." καὶ τονίζει πόσο ἡ σκηνοθεσία τῆς κ. Κατερίνας τῆς εἶχε δώσει "μπρῖο συναρπαστικό", ἐνῶ στὸ "Πολὺ κακὸ γιὰ τίποτε" οὔτε ὁ ρόλος τῆς πρόσφερε πολλὰς εὐκαιρίες, οὔτε τὸ ἔργο ἦταν τόσο ἀβανταδόρικο καθὼς ἡ "Στρίγγλα..." τὸ "Πολὺ κακὸ..." ἀνέβηκε μὲ τέσσερις πράξεις καὶ μὲ δέκα εἰκόνες· τὸ χαραχτήριζε πολυτέλεια στὶς ἐνδυμασίες· τῆς κ. Κατερίνας εἶχαν ραφτεῖ σὲ γνωστὸς Οἶκος τῆς Ἀθήνας, πάνω σὲ σχέδια τοῦ Ν. Ζωγράφου· ἡ μουσικὴ ἦταν ἀφθονή "μὲ ἀπόλυτη συνοχή, ἀπαλή καὶ μὲ ἀρμονικὰ μοτίβα τῶν Στήβενς καὶ Σίλκοτ, μεταγενεστέρων συνθετῶν τοῦ Σαίξπηρ. Τὸ χορευτικὸ μενουέτο, ἡ μουσικὴ τῆς παντομίμας καὶ τὰ ἐξαγγελτικὰ σαλπίσματα, προσαρμολομένα... ἦταν εὐσυνείδητη ἐργασία τοῦ Ε. Κουρήτη..." ("Ἐλ. Βῆμα", 8 Ἰουν.). Στὸ περιοδικὸ "Νεοελληνικὰ Γράμματα" δημοσιεύθηκε μιὰ κριτικὴ ("Μ. Κ.", 25 Ἰουν.) τόσο ἐπαινετικὴ πού θὰ δυσκολευόταν κανένας νὰ τὴν πιστέψει. Γιὰ τίς σκηνογραφίαις ὅμως καὶ γιὰ τὰ κοστοῦμα ἐπικρίνει τὸ Ν. Ζωγράφου, πού "ἐπιζητεῖ", καθὼς γράφει, "νὰ ἀνήκει στὴν παρακίμασμένη [ἀπὸ τὰ 1938;!] Σχολὴ τῶν κ.κ. Κλώνη καὶ Φωκᾶ". Ὁ "Ἀλκίος Θρούλος πάλι συχίστηκε· τὰ βῆκε, μονότονα καὶ τούτῃ τῇ φορά· δὲν ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει ἄλλος θίασος ἐκτός ἀπὸ τὸ "Ἐθνικὸ" καὶ τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη· δὲν ἄξιζαν οἱ ἐκτός ἀπὸ τοὺς δύο μεγάλους θιάσους ἡθοιοποιοί ("Νέα Ἑστία", σ. 848 - 91) στὸ "Πολὺ κακὸ..." παίζανε, ὡστόσο, οἱ: Γιάννης Ἀποστολίδης, Θ. Μοριδῆς, Τ. Φαρμάκης, Α. Καλλέργης, Γ. Δαμασιώτης, Θάλεια Καλλιγιά, Ἄννα Λώρη, "Ἐλλή Σανθάκη... Τὸ ἔργο παίχτηκε ὡς τίς 4 Ἰουλίου, λίγο περισσότερο ἀπὸ τὴ "Στρίγγλα...", μὲ λιγότερη ὅμως, προφανῶς, ἐπιτυχία.

Ἡ "μὸδα" ἄρχισε νὰ περνᾷ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1939, ἡ κ. Κατερίνα δὲ θ' ἀρχίσει μὲ Σαίξπηρ· θὰ προτιμᾷ τὸν "Πυγμαλίωνα" τοῦ Μπέραντ Σὼ· εἶχε, ὡστόσο, ἀναγγελθεῖ πὼς τῆς παραδόθηκε ἡ μετάφραση τοῦ "Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα" ("Ἀθην. Νέα", 6 Μάρτη 1939)· ὅμως αὐτὸ θὰ τὸ παίξει, ὕστερα ἀπὸ δέκα χρόνια, στὸ "Ἰντεάλ".

Ἡ κ. Κατερίνα, λοιπόν, ἔβγαλε τὸν Σαίξπηρ, μὲ τὴ νέα του ἑλληνικὴ μορφή, τὴ σχηματισμένη στὸ "Ἐθνικὸ", τὴν προσεγγμένη, τὴν πλουσιοφορεμένη, τὴ δημοτικιστικὴ, στὸ ὑπαίθριον τῆς Ἀθήνας καὶ τὸν εἶδαν καὶ μερικοὶ πού πηγαίνανε δυσκολότερα τὸ χειμῶνα σὲ παραστάσεις· τὸν εἶδαν ἐπίσης κ' οἱ ἀπλοῦστεροι θεατῆς τῆς ἐπαρχίας, ὅταν τὸν παρουσίαζε στὶς περιοδεῖες τῆς τίς ταχτικῆς μπροστὰ τοὺς.

ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ

Μόλις εἶχε ἀρχίσει τὸ "Ἐθνικὸ" τὴ μετὰ τὸ Φῶτο Πολίτη σαίξπηρική του δράση, καὶ νὰ μιὰ σφῆνα μέσα στὶς βαρεῖες του ἐρμηνείες, γιὰ νὰ δειξέι καὶ γι' ἄλλη μιὰ φορά, πὼς ἐδυνάμεις εἶναι ἄξιο νὰ κλείσει μέσα του τὸ Θέατρο μας. Δὲ μᾶς ἔλειψε ποτὲ ὁ σβασμὸς στὴν ἐρασιτεχνία ὅταν σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις, ἐμψυχώνει μὲ τὴν πνοή τῆς τὸ δύσκολο δρόμο τῆς προόδου· ἡ ἐρασιτεχνία τῆς παραγράφου μας εἶναι σχολικὴ, στὸ Κολλέγιο Ἀθηνῶν τ' "Ὀνειρο θερινῆς νυκτός" εἶναι τὸ πρῶτο σαίξπηρικό πού θ' ἀνεβάσει ἕνα "σελεσιδὸς δάσκαλος τῶν ἀγγλικῶν, νέος εἰκοσιδύο χρόνων", ὅπως τὸν περιγράφει, μὲ χάρη, μαθητῆς τότε καὶ τώρα συνάδελφός του, ὁ Ἀλέξης Σολομός, στὶς "Σχολικὲς ἀναμνήσεις" του (Λεύκωμα τῶν 25 χρόνων τοῦ δασκάλου, σ. 10 - 12). Αὐτὸ ἔγινε στὰ 1936. Σὲ δύο χρόνια, θ' ἀνεβάσει τὴν "Τρικυμία" στὴ μετάφραση τοῦ Πολυλά· καὶ μόνο ἡ ἐκλογή τῆς μετάφρασης δείχνει πὼς ὁ Κουν εὐθυγραμμίζεται, ὄχι ἀπὸ ἐπιρρασμό, ἀλλ' ἀπὸ μιὰ συγγένεια ψυχικὴ, μὲ τὸν Φῶτο Πολίτη, πού ἀναζήτησε στοιχεῖα γιὰ μιὰν ἀνανέωση, ὅπως εἶναι γνωστό, στὸ "Βασιλικὸ" τοῦ Μάτσει, στὰ "Κορακίστικα" καὶ στὴ "Θυσία τοῦ Ἀβραάμ", στὴ δημοτικιστικὴ δηλαδὴ παράδοση, τὴν ἐκλεκτὴ, "Ἠθοιοποιοί" του ἦταν τὰ παιδιὰ· ἔπρεπε ἄρα ν' ἀναζητήσῃ στὰ ἔργα, γιὰ τὸ ἀνεβάσματά τους, τὴν ἀφέλεια πού θὰ ὑπῆρχε μέσα τους, ὥστε νὰ γίνουν οἰκεία μὲ τὴ φυσικὴ ἀφέλεια τῆς ψυχῆς τους· ἔτσι ἔγινε π.χ. μὲ τὴν "Τρικυμία". Ἐνα συνθετικὸ σκηνογράφημα, σχεδὸν σὰν παιδικὸ σχεδιάγραμμα, δουλειὰ τοῦ ἴδιου τοῦ Κουν, ἕμοιαζε σὰν παιχίδι· σκοπὸς ἦταν, μὲς' ἀπ' τὸ ἔργο καὶ ἀπὸ τὴν παράσταση ν' ἀποχτήσουν οἱ μικροὶ "καλλιτέχνες" μόνοι τους τὴν ὄντοτητα πού ζητοῦσε τὸ Κολλέγιο. Ἡ προετοιμασία λοιπόν γιὰ τὴν παράσταση δὲν

ἦταν μιὰ ἐπὶ πλέον ἐργασία μέσα στὸ σχολεῖο πού ἐρχόταν ν' αὐξήσει τίς ὥρες τῆς ἀπασχόλησής τους, παρὰ μιὰ ρυθμισμένη ἐνέργεια μὲ τὸ σκοπὸ πού εἶπαμε, μὲς' ἀπὸ τὴ μοναδικὴ δύναμη τῆς θεατρικῆς Τέχνης νὰ διαπλάθει τὰ παιδιὰ εὐκολότερα πρὸς τὸ καλύτερο· μαζὶ ὅμως — καὶ γι' αὐτὸ πλησίαζε τὸ σκοπὸ του — ὁ Κουν ἔκανε γνήσιο Θέατρο· οἱ φίλοι, οἱ κηδεμόνες καὶ μερικοὶ καλεσμένοι ἐδικοί, βλέπανε μιὰ ἀγαλλίαση, ὄχι ἀπλῶς μιὰ σχολικὴ παράσταση βαρετῆ, παρὰ μιὰ ἐκδήλωση γεμάτη εὐγένεια, ὁμορφιά καὶ δροσιά· κατὶ τὸ ἀποκαλυπτικὸ, ἂν κι ἀκόμα ἀκαθόριστο, γεννιόταν στὸ Ψυχικό.

Ὁ Κουν, γιὰ πολλὰ χρόνια, θὰ τὸν ἀφήσει τὸν Σαίξπηρ καὶ στὶς σκηνοθεσίες του στὸ ἐλεύθερο θέατρο καὶ στὸ θίασο τὸ δικό του· τὸν ἀπάντησε καὶ πάλι στὸ "Ἐθνικὸ", στὴ δευτέρη διεύθυνση τοῦ Γιώργου Θεοδοῦ, ὅταν ὁ εὐγενής ἐκεῖνος δεχόταν μ' ἀνοιχτὴ καρδιά, συνεργάτη του ὅποιον μπορούσε νὰ προσφέρει κατὶ. Ὁ Κουν ἀνέβασε κι ἄλλα καὶ τὸ "Ὀνειρο..." (Μάρτη 1952). Στὸ τεύχος 16 τοῦ "Θέατρο" σ. 29 - 30, ὁ Κουν γράφει ἕνα σύντομο ἄρθρο — ἐκεῖ μπορεῖ νὰ δεῖ κανένας τρεῖς φωτογραφίες ἀπὸ σαίξπηρικές του σκηνοθεσίες — κ' ἐκφράζει τὴ λύπη του πού τὸ "Θέατρο Τέχνης" δὲν ἔγινε νὰ παρουσιάσει παρὰ μόνο τὴ "Δωδέκατη νύχτα" (1956)· ἡ ἐπιγραφή εἶναι χαρακτηριστικὴ: "Ὁ Σαίξπηρ προνόμιο τῆς Ἀγγλίας· ἀναπόσπαστος ἀπὸ τὴ γῆ του"· δὲν ἀποκλείει τὴν πιθανότητα νὰ διαπρέψει μὲ κείμενο σαίξπηρικό κ' ἕνας σκηνοθετῆς ὄχι Ἀγγλος· γιὰ τ' ἀνεβάσματά του στὸ Κολλέγιο καὶ στὸ "Ἐθνικὸ" δὲν κάνει λόγο. Ἡ ψυχὴ τοῦ Κουν εἶναι δοσμένη στὸ "Θέατρο Τέχνης"· στὴ συζήτησή μας πού γίνε μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἐργασίας αὐτῆς, μὲ ἔξωριση, γιὰ δὲ κ' ἡ του πραγματικὰ δουλειά, τίς σκηνές μὲ τοὺς μαστόρους· μέσα σ' αὐτὲς μπόρεσε νὰ γεί μιὰ ὁμοιογένεια στὸ ὕψος του. Καὶ τὰ δύο τοῦ Κολλεγίου, τίς σκηνές αὐτῆς στὸ "Ἐθνικὸ" καὶ τὴ "Δωδέκατη νύχτα" τὰ χαρακτηρίζει μιὰ γραμμὴ, μὲ τὴ διαφορά τῶν προσώπων πού γεί νὰ δουλέψει, κάθε φορά, μαζὶ τοὺς.

Ἄν ἀναζητοῦσε κανένας τὸν σκηνοθετικὸ προβληματισμό, ὅσο μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ μὲ λόγια πού ἀγωνίζονται νὰ συλλάβουν μιὰ πεμπτοῦσια πού ὑπάρχει ἀποτελεσμένη, ὅταν τὸ ἔργο ἔχει δέσει πιά καὶ εἶν' ἔτοιμο νὰ παρουσιαστεῖ μπροστὰ στὸ κοινὸ, τὸ ἀνεβάσμα, γενικά, τῆς "Δωδέκατης νύχτας" ἦταν ρεαλιστικὸ στὸ βῆθος του· κυριαρχοῦσε ὅμως μέσα του μιὰ ἔξαρση πνευματικὴ, ἐνσαρκωμένη σὲ μιὰ ἀφέλεια ταιριαστὴ μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου, μιὰ τάση γιὰ ἕνα παιχίδισμα τοῦ νοῦ καὶ τῆς καρδιάς κ' ἕνα κίλεσμα μαζὶ στὸ θεατὴ νὰ μπει μέσα σ' αὐτὸ τὸ παιχίδι χαρούμενα· δὲν εἶχε ἐπιζητηθεῖ στὴν παράσταση νὰ φανεῖ πὼς δίνεται μιὰ ψευδαἰσθήση τῆς πραγματικότητας· ὅταν δηλαδὴ θὰ ἔπρεπε νὰ παρουσιαστεῖ ὁ Μαχβόλλο φυλακισμένος, δὲ σβήσανε τὰ φῶτα, καὶ νὰ γίνε ἡ ἀλλαγὴ, ἀλλὰ μῆκε στὴν ὀρχήστρα τοῦ "Κυκλικοῦ", μέσα στὸ κλουβί του, ὁ γελοῖος κ' ἄτυχος οἰκονόμος τῆς Ολίβιας, μεταφέροντας τὸ κλουβί του μὲ μικρὰ βηματῖα.

Τὴ λεπτὴ αὐτὴ διάθεση, ἄσχετα μὲ τὸ τί πραγματοποιήθηκε, φαντάζομαι πὼς οὔτε κἀν τὴν ὑποπευθῆκαμε οἱ κριτικοὶ βαρβάρηκα στὴν ἐργασία αὐτὴ νὰ ὑπογραμμίσω τὴ δυσκαμψία τῆς κριτικῆς! Τίς περισσότερες φορές, βλέπει σὰν τὸν ἀκατάρτιστο θεατῆ· ἀντικρίζει τὴν προσπάθεια τοῦ καθενὸς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πάντα, χοντρικά, χωρὶς νὰ γνιάζεται γιὰ τὴν ἀπόχρωση. Κι ἀφοῦ δὲν πρόσεξαν τὴν οὐσία τῆς σκηνοθεσίας, εἶδαν αὐστηρότερα τὴν πραγματοποίηση, πού, ὁμολογούμενα, δὲ βρισκότανε στὸ ὕψος ἄλλων παραστάσεων. Μᾶς ἔγινε νὰ μελετήσουμε ὀχτῶ κριτικῆς· σταθίκαμε στὸ ἐξῆς ἀπόσπασμα τοῦ Β. Βαρίκα, πού ἐκφράζει τὴν ἀλήθεια στὴν περίστασή μας: "Τὸ πείραμα δὲν ἐπέτυχε, δὲν παῖει ὅμως καὶ στὴν ἀποτυχία του νὰ παρουσιάζει ἐνδιαφέρον. Μᾶς ἔδειξε ἕνα καινούριο Κουν θὰ λέγαμε. Ἐναν σκηνοθέτη πού μπορεῖ νὰ συλλάβει καὶ νὰ δώσει στὸν ὄρθον τόνο καὶ ἔργα ξένα πρὸς τὴν ἰδιοσυγκρασία του καὶ πρὸς τίς συμπάθειές του" ("Νέα", 13 Μάρτη 1956).

ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΣΑΡΑΝΤΙΔΗΣ

Καὶ πάλι θὰ σταθοῦμε σ' ὄνομα τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη· πραγματικὰ, ποιὸ καλὸ σημεῖο τοῦ Θεάτρου μας θὰ μελετήσουμε, χωρὶς νὰ μᾶς προϋπαντήσῃ τὸ ἀγαθοποιὸ τῆς καλωσύριας; Τὴν εἶδαμε νῆπιο νὰ παίξει τὸ Φλῆγος μὲ τὸν πατέρα τῆς Μάκβεθ "Θέατρο" (τεύχος 14, σ. 19), τὴν εἶδαμε στοὺς κύριους σαίξπηρικούς ρόλους τοῦ "Βασιλικοῦ", τὴν εἶδαμε στὶς ἐξορμήσεις τοῦ δικοῦ τῆς θιάσου ἀργότερα ("Θέατρο", τεύχ. 17, σ. 35 - 46)· θὰ τὴ δοῦμε καὶ τώρα νὰ ἐμψυχώνει τὰ μετὰ τὴν ἴδρωση τοῦ "Ἐθνικοῦ" ἀνεβάσματα τοῦ Σαίξπηρ, σὲ μιὰ

καινούρια περίοδο τῆς πάντοτε ἀνανεωμένης καλλιτεχνικῆς τῆς ζωῆς, με νέες ἐλπίδες, μέσα στο νεόχτιστο κτήριο τῆς λεωφόρου Πανεπιστημίου, όπου τὰ σαιζπηρικά κείμενα θά παρουσιαστοῦν μ' ἕναν τρόπο διαφορετικό πού θ' ἀγνοεῖ τὸ ἄχθος τοῦ βαρειοῦ γερμανοβάδιστου ἐκλεκτισμοῦ τῆς ὁδοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου. Τὸ ρυθμὸ σ' αὐτὴ τὴν κίνηση θά τὸν δώσει ὁ νέος σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης· εἶχε πει Ἐκείνη γι' αὐτὰ στὸν Γ. Πράτσικα: *“Εἶμαι εὐτυχημένη, γιατί θά συνεργασθῶ με τὸ Σαραντίδη. Εἶναι νέος μ' ἐνθουσιασμό. Καί τὰ νειάτα εἶνε τὸ πᾶν. Μοῦ ἀρέσει νὰ περιστοιχίζωμαι ἀπὸ νειάτα. Τὰ νειάτα εἶνε τὸ μέλλον καί ἡ ζωὴ”* (“Πρωῖα”, 2 Νοέμβρη 1936). Ὁ νεαρός σκηνοθέτης εἶχε ἔρθει τὴν προηγουμένη στὴν Ἀθήνα, γιὰ ν' ἀναλάβει τὸ νέο θέατρο. Τὰ ἔξη προηγούμενα χρόνια εἶχε ξεχωρίσει στοὺς θεατρικούς κύκλους τοῦ Παρισιοῦ, ἀφοῦ εἶχε παρακολουθήσει σπουδὲς ἀνάλογες καί στὴ Γερμανία. Στὸ Παρίσι φοίτησε στὴ θεατρικὴ Σχολὴ Μετζές· ἕνα φυλλάδιο τῆς Σχολῆς αὐτῆς φυλάει μ' ἀγάπη τὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο· σ' αὐτὸ ὑπάρχουν σκηνογραφικὲς ἐργασίες τοῦ Σαραντίδη — καί τοῦ Γιαννίδη καί τοῦ Βακαλό, συμμαθητῶν του. Μελέτησε Θέατρο καί μαζί με τὸν Ντυλλέν· μαζί του πάλι δούλεψε (βοηθός του) στὴν περίοδο 1928 - 29. Πρώτος σκηνοθέτης ἔγινε, ἀργότερα, στὴν “Compagnie de Quinze(;)”, πού τὴν ἀποτελέσανε παλαιοὶ μαθητὲς τοῦ Κοπῶ· ἔπαιξε κιόλας μαζί τους καί πήγανε καί περιοδεῖα στὴν Ἑλβετία, τὸ Βέλγιο, τὴν Ὀλλανδία, τὴν Ἰσπανία καί περισσότερο στὸ Λονδίνο. Στὴν περίοδο 1933 - 4 εἶναι μαζί με τὸν Κοπῶ καί συνεργάζεται στὴ σκηνοθεσία τοῦ “Ὅπως ἀγαπᾶτε”· στὰ 1934 - 5 ἀνέβασε τὸ “Πολὺς θόρυβος...”. Δυὸ λοιπὸν ἔργα τοῦ Σαίξπηρ εἶχε σκηνοθετήσῃ στὴ Γαλλία. Μετὰ βρέθηκε ἐλεύθερος καί τὸν κάλεσε ἡ Μαρίνα Κοτοπούλη. Οἱ πληροφορίες αὐτὲς εἶναι καταγεγραμμένες στὴν “Πρωῖα”, πού σημειώσαμε πρὸ πάνω. Ἀς προσθέσουμε ἀκόμα πὼς τὰ ἐφηβικά του χρόνια τὰ πέρασε στὴν Πόλη — παιδὶ τῆς Θράκης· ἦταν ἠθοποιὸς τῆς “Δραματικῆς Σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως” (1922), σὲ μιὰν ἀνάταξη ἐθνικῆς λαμπρότητας. Ἐπαιξε σὲ διάφορα ἔργα. Στὸ ἴδιο ἀγαπητὸ συγκρότημα γνώρισαν τὴ θεατρικὴ Τέχνη ἡ Χαλκούση, ὁ Βακαλό, ὁ Κουνελάκης. Πῆγε, λοιπὸν, ὁ Σαραντίδης, ὅπως κ' οἱ ἄλλοι, στὴν Εὐρώπη, γεμάτος διάθεση “πρωτοποριακή”. Τὸ “Ὅπως ἀγαπᾶτε” καὶ ὁ “Μάκβεθ” εἶναι τὰ σαιζπηρικά του ἔργα στὸ “Rex”· τὴν Ἀνοιξὴ τοῦ 1937 τὸ ἔνα, τὸ φθινόπωρο τῆς ἴδιας χρονιάς τὸ ἄλλο. Ταυτόχρονα, παίξει Σαίξπηρ καί τὸ “Ἐθνικὸ” καί ἡ κ. Κατερίνα. Ἡ “Στρίγγλα...”, στὴ διασκευή τῆς “Νέας Σκηνῆς” παίζεται με τὴν Ἄννα Χριστοφορίδου σὲ περιοδεῖες τοῦ ἐσωτερικοῦ. Εἶναι ἡ “μόδα” πού εἴπαμε.



Ἡ κ. Κατερίνα εἶναι ὁ πρώτος θιασάρχης τῆς νέας γενιᾶς πού ἀνέβασε Σαίξπηρ: “Ὀθέλλο” καί “Ἐμπορο” στὴν ἐπαρχία καί “Ἡμέρωμα τῆς Στρίγγλας”, τὸ 1937, στὸ θεατρὸν τῆς Πλατείας Κυριακοῦ. Ἀπὸ τὴ “Στρίγγλα” εἶναι καί ἡ παρακάτω φωτογραφία τῆς μαζί με τὸν Γιάννη Ἀποστολίδη

Ὁ Γιαννούλης Σαραντίδης (Ζᾶν Σαρὰν λεγότανε στὸ Παρίσι), θά φέρει κάτι ἀλλιότιδες, ἕναν Σαίξπηρ πρὸ ἤρεμο, πρὸ χαρούμενο, χωρὶς πόξες, ὅπως ἄλλωστε τὸν παρουσίαζε τὸ ἐλεύθερο θέατρο, καθὼς τὸ ὑποδηλώσαμε πρὶν. Ὁ ἐλληνικὸς σαιζπηρισμὸς γίνεται βαθύτερος. Τότε ὁ Πέλος Κατσέλης δημοσιεύει ἀξιοσημειώτες μελέτες στὸ περιοδικὸ “Νεοελληνικὰ Γράμματα”· σ' αὐτὲς θά διαπίστωνε κανένας πόσο, ἀλήθεια, ὠραῖο πράγμα εἶναι ἡ νόητα, ὅταν ἐμφανίζεται μελετημένη, ὅταν ποθεῖ τ' ἀνώτερα καὶ ὅταν ἔχει τὴν τύχη ν' ἀπομιμῶσει γόνιμα τὴ διδασκαλία ἐξοχου δασκάλου, ὅπως γιὰ τὸν Κατσέλη ἦταν ὁ Φῶτος Πολίτης. Πιστεύει (ἀριθ. 43, 23 Σεπτέμβρη 1937), με βάση τὶς παραστάσεις τοῦ Σαίξπηρ πού ἔχον γίνε, πὼς τὸ Θέατρο μας δὲν εἶχε τίς προϋποθέσεις νὰ τὸν χαρεῖ· τίποτα μέσα στὴν ἐλληνικὴ ζωὴ δὲ βοηθοῦσε γιὰ νὰ κατανοήσῃ τὸ Κοινὸ μας τὸ πνεῦμα του, τὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης· ὅμως, παράλληλα, ὁ λαὸς μας εἶχε τὴν ἀνάγκη τοῦ μεγάλου ποιητῆ: *“... ὅσο περιορισμένη εἶναι ἡ γύρω μας ζωὴ, τόσο ἡ ἀντίδραση τοῦ Κοινοῦ κ' ὁ πόθος του γιὰ μιὰ ἐντονη ζωὴ εἶνε ἀκόμα μεγαλύτερος καί τόσο πρὸ ἐπιταχυντικῆς ἢ ἀνάγκης τῆς ἐπικοινωνίας μας με τὰ μεγάλα ἔργα”*. Τὸ Θέατρο μας, ἐπιλέγει, ἀν μελετήσῃ βαθιὰ τὸν Ποιητῆ, θά πραγματοποιήσῃ κάτι σπουδαῖο.

Στὸ “Ὅπως ἀγαπᾶτε”, ἡ Μαρίνα Κοτοπούλη ἔπαιξε τὴ Ροζαλίνα· λογικά, δὲν ἦταν, βέβαια, σὲ ἡλικία νὰ παρουσιαστῇ με ἀγοριστικά — θά πλησίαζε τὰ πενήντα — καὶ ὅμως τὴ χάρι τῆς δύσκολα θά μπορούσε νὰ τὴν ξεχάσει ὅποιος τὴν εἶδε. Ὅσο γιὰ τὴν παράσταση, ἡ Κριτικὴ καθὼς βλέπομε στ' “Ἀθηναϊκὰ Νέα” (29 Μάρτη) εἶν' ἐπαινετικὴ· βοήθησαν οἱ τεχνικὲς ἐγκαταστάσεις τοῦ “Rex”, ὁ σκηνοθέτης κίνησε τὸν πλῆθος με ἀνεση καί με γοργότητα καί μὲν ἄφρη νὰ φανοῦν οἱ συμβατικότερες τοῦ ἔργου· σκηνογράφος ὁ Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίνας, ὄχι ρουτινιέρης· τὰ σκηνογραφήματά του εἶχαν

μεγαλοπρέπεια, σπουδαῖο χρῶμα στὴν πρώτη πράξη κ' ἕνα δάσος ὄχι “φυσικὸ” παρὰ μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου· πολλοὺς ἐνόηλεσε αὐτὸ τὸ δάσος· στὸ τέλος τῆς Β' πράξης, οἱ θεατὲς εἶδαν καί μιὰ ὠραία βροχὴ· ἀνάλογο ἐνθουσιασμὸ θά συναντήσουμε καί στὴν “Καθημερινὴ” (27 Μάρτη). Στὰ φύλλα τῆς 3ης καί τῆς 10ης Ἀπριλίου τοῦ περιοδικοῦ “Νεοελληνικὰ Γράμματα” θά ἔχε νὰ δεῖ κανένας γι' αὐτὴ τὴν παράσταση· εἶναι τὸ περιοδικὸ πού προσέχει πολὺ ὅ,τι γίνεται σχετικὰ με τὸν Σαίξπηρ τότε· στὸ πρῶτο φύλλο του, πού ἀναγράψαμε, εἶναι ἔξη σχέδια κοστούμιῶν τοῦ Χατζηκυριακοῦ καί στὸ δεύτερο ἕνα ὠραῖο σκίτσο τοῦ Δ. Μυράτ (Ὁρλάνδος), τοῦ Βιτσώρη, βέβαια· τοῦ δάσους φωτογραφία δεξ στὸ “Θέατρο”, (τεύχος 16, σ. 127), ὅπου διακρίνονται καί τὰ κοστούμια με τὰ ὠραία τους σχέδια. Τὸ ἔργο παρουσιάστηκε με 11 εἰκόνες. Θ' ἀξίζε νὰ γίνε μνεῖα καί γιὰ μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ Πέλου Κατσέλη στὸ φύλλο τῆς 3ης Ἀπριλίου με τὸν τίτλο “Ὁ Σαίξπηρ καί ἡ κριτικὴ”, ὅπου μιλάει γιὰ τὶς προκαταλήψεις ἐναντίον τοῦ μεγάλου Ποιητῆ· τὸν ἀντικρούουν, γράφει, με καλὴ διάθεση σὰ νὰ ἦταν Ἑλληνας θεατρικὸς συγγραφέας.

Τὸ “Ὅπως ἀγαπᾶτε” παίχτηκε 30 φορές. Οἱ παραστάσεις οἱ σαιζπηρικές εἶναι περισσότερες, κάθε φορὰ· τὰ ἔργα πού ἀνεβάξει εἶναι ἀπὸ τὰ πρὸ δημοφιλή. Τὸ Κοινὸ ἔχει συνταχίσει τὸ “Ἐθνικὸ” με τὰ μεγάλα ἔργα ἐκεῖ τὰ βλέπει εὐκολότερα. Ἀνάμεσα στοὺς ἐρμηνευτὲς ἦταν κ' οἱ ἐξῆς: Μαίρη Ἀρώνη, Ρ. Μυράτ, Θ. Ἀρώνης, Γ. Παππάς, Χρ. Τσαγανέας, Δ. Μυράτ, Β. Λογοθετίδης, Ἀντ. Γιαννίδης, Γ. Βιτσώρης, Παντ. Ζερβός. Στὸν Ἄλκη Θυρλο ἄρρεσε — καί δικαίως, βέβαια — ὁ Παππάς (Ἰάκωβος)· ἀποφαινεταί ὅμως καί πάλι: *“Μὲ μπουλούκια δὲν παίζεται Σαίξπηρ”* [!] (“Ν. Ἑστία”, σ. 627)· τὰρα δὲν τοῦ ἀρέσει οὔτε ὁ θίασος Κοτοπούλη. Στὸ ἴδιο φύλλο κρίνει καί τὸ “Πόθοι κάτω ἀπ' τὶς λευκές”,

πού 'χε ανέβασε το "Εθνικό". "οικτρώ" του φάνηκε το παίξιμο. Ο Βεάκης, ή Παζίνου, ο Γληνός δεν του φανίκανε καλοί· βαρέθηκε κι αγανάχτησε [!]· τέλος, μάς πληροφορεί πως το μόνο που τή συγκίνησε, στις δυο αυτές παραστάσεις, ήταν οι σκηνογραφίες του "Όπως αγαπάτε"· δικαίως κι αυτές· ή συγκίνηση, όμως, αυτή δεν τής φτάνει· τόσο λίγο κέρδος γι' απασχόληση έξη ώρών! Δεν είναι καθόλου ευχάριστο να σταματάμε σε παρόμοια γραψίματα. Αυπάμαι όμως τους μελλοντικούς έρευνήτες και θά 'θελα να τους προφυλάξω· πρέπει ν' αποφεύγουν τους κριτικούς που δεν αγωνίζονται να κατανοήσουν, ότι βλέπουν αλλά προβάλλουν πάντοτε τις προσωπικές τους έντυπώσεις. Μπορεί να χει καθέναν επιφυλάξεις, άλλ' ο κριτικός που δέ χαιρέται μπροστά σε μιὰ πρόοδο του Θεάτρου μας, σαν κι αυτή που εξετάζουμε τώρα, όσο κι αν δεν πραγματοποιείται με τους καλύτερους όρους, δείχνει πως παραγνωρίζει την κοινωνικότητα του λειτουργήματος του και τις απαιτήσεις του Κοινού που το πρώτο του ενδιαφέρον δεν είναι να πληροφορηθεί για τις παραξενιές κανόνες, αλλά για τις παραστάσεις αμερόληπτα.

Μ' άφορμή την άλλη σκηνοθεσία του Σαραντίδη, τον "Μάκβεθ", ο "Κριτικός" — ψευδώνυμο — τής "Βραδυνής" θά μάς βοηθήσει να συλλάβουμε μιὰ πτυχή τής γραμμής του νέου σκηνοθέτη: Μάκβεθ ήταν ο Γ. Παππάς, ο γοητευτικός ήθοποιός, ακριβοπληρωμένος και περίδοξος, το ιδανικό των κοριτσιών που γελίκανε το θέατρο για να τον δούν και που άφηνανε φλογερά έρωτικά γράμματα στα κάγκελλα τής πόρτας του. Έναντιόν του — γιατί δεν έδωσε τον ήρωα με τον τραγικό τόνο του "Εθνικού", που 'χε τή φήμη πως ήταν ο σωστός για τὰ σαιξπηρικά και γιατί, ακριβώς, ήταν ο κοσμηγάπητος γόης πάνω στο φωτισμένο πατάρι και κάτω, πιό ψηλά από κάτω κριτικούς άγνωστους στη φάτσα — είπωθήκανε πολλοί ψόγοι· ή αλήθεια είναι πως ο Μάκβεθ του δεν ήταν πολεμιστής, ήταν ένας κομψός κι άβροδος αυλικός, με την ώραία του γενειάδα, που τήν είχε αφήσει, για χάρη του ρόλου — οι έπιθεωρησιογράφοι το σατίρισαν τοϋτο. Ήτανε το θύμα από την πρώτη στιγμή και μάλιστα μπροστά στη θυελλώδη Λαΐδη του (Μαρίκα Κοτοπούλη)· ο "Κριτικός", λοιπόν, παραδέχεται στο ευγενικό του σημείωμα πως ο Γ. Παππάς είχε μήνες μελετήσει, είχε μοχθήσει, είχε δώσει όλη του την ψυχή· όμως δεν τον πρόδωσε ή ψυχή, αλλά το σώμα του. Ο τόνος τής φωνής του ήταν ακατάλληλος για να δώσει τραγικότητα, έλειπε ή φωνή του πάθους. Ήταν λεία, Μάκβεθ χωρίς πάθος: "Ίσως το "ντεριερ κρι" τής συγχρονισμοποιήσεως που επιτρέπει το ανέβασμα και σαιξπηρικών ακόμα έργων με ομόκιν να μπόρεσε να δεχθεί τον κατεβασμένο τόνο που είχε ή ... παρασταση. 'Αλλ' έδω τουλάχιστον δεν έχει φθάσει ως τώρα ή τελευταία λέξη τής μόδας...". (20 Νοέμβρη). Νά, λοιπόν, πως έδω προβάλλει, για πρώτη φορά, σ' έμάς ο "έξανθρωπισμός" των ήρώων, που ήταν βασικό γνώρισμα τής δουλειάς του Σαραντίδη και εξαιτίας τής γαλλικής του σκηνοθετικής καταγωγής και εξαιτίας του τρυφερού χαρακτήρα του· ο έλάσσων τόνος είχε, κατά τον Κριτικό, έπηρεάσει και τή Μαρίκα Κοτοπούλη· δέ φταίει, λοιπόν, ο Παππάς ούτε κι ο σκηνοθέτης έντελώς· πιθανό, κατά την ίδια πηγή μας, να ζήτησε να κατεβεί ο τόνος ο τραγικός, μιὰ νότα· όμως του ξέφυγε ή κατάσταση. Ή παρασταση είχε και το άτύχημα των αλλαγών, με την τρομερή τους άργοπορία μέσα στο σκοτάδι: μιση ώρα! Τά κοστούμια ήταν του 'Αλέξη Σολομού· μπορεί να τά δει ο φιλομαθής μέσα σ' ένα χαριτωμένο κείμενό του στο "Θέατρο" τεύχος 16 σ. 136 - 9.

Ή μόδα για τον Σαίξπηρ είχε φουντώσει, αυτό τον καιρό, τόσο που κινδύνευε να υποχωρήσει μπροστά της ή νεαρή όρμη προς την Τραγωδία· είχε γίνει σκέψη ν' ανέβαινε στο 'Ωδειόν 'Ηρώδου, από το "Εθνικό" "Ιούλιος Καίσαρ"· είχε συζητηθεί να προσληφθεί ειδικά και ο Περικλής Γαβριηλίδης ("Παρασκήνια", 26 Ιουλ. 1938). Το ζήτημα είχε μπερδευτεί και λεγόντουσαν, στο θίασο, τόσα πολλά "ώστε είναι δύσκολον κανείς να ξεχωρίση τās πραγματικάς πληροφορίας από τās φήμας" ("Αθην. Νέα", 29 Ιουλ. 1938). Την 1η Αυγούστου άρχισε ή ανάγνωση του "Βασιλέα Λήρ", συνεχίζότανε και στις 5 του μηνός. Τέλος, ανακοινώθηκε, σε δυο μέρες, πως ο "Ιούλιος Καίσαρ" δέ θ' ανέβαινε· δεν άντεχε σε τόση δουλειά το καλλιτεχνικό και το τεχνικό προσωπικό· άρκετη τους ήταν ή έγνια του "Λήρ", που τον περίμενε ο Βεάκης πέντε χρόνια, από τον καιρό του Φώτου Πολίτη δηλαδή, που 'χε έγκριθεί και που 'χε παραγγελθεί ή μετάφρασή του ("Παρασκήνια", 1 'Οκτώβρη 1938). Τε-

λικά, παίχτηκε ή "Ήλέκτρα" μιὰ φορά στην 'Επίδαυρο. στο ίδιο περιοδικό δημοσιεύεται και μιὰ μελέτη όπου συζητείται ή επιτυχία τής 'Επίδαυρου 6.000 θεατές, 11 Σεπτέμβρη — κι άρχίζει να συζητείται ή σταθεροποίηση των παραστάσεων της (17 Σεπτέμβρη). Ή "Ήλέκτρα" παίχτηκε και στο θέατρο 'Ηρώδη (15 Σεπτέμβρη - 2 'Οκτώβρη) — "Εβδομάς 'Αρχαίου Θεάτρου"· είχε πρωτοπαίχτει στα 1936 (3 - 6 'Οκτώβρη) με τον ίδιον τίτλο. Πριν άρχισει το "Ρωμαίος και 'Ιουλιέττα" παίχτηκε στο κλειστό (17 και 18 'Οκτώβρη). 'Αγαστή δραστηριότητα! Και θά 'τανε καλύτερα, αν προερχότανε από τὰ μέσα του "Εθνικού" κι όχι από μίμηση, όμως ο Π. Μοσχολίτης, όταν συζητούσαν για τόν "Ιούλιο Καίσαρα", "υποβάλλει" τις αντιρρήσεις του, αλλά μάς πληροφορεί κιόλας ότι "έφετος έπαίχθη μαζί μ' άλλα όμοια έργα εις υπαίθριον θέατρον (εις τās άγέν Λυτσειά) εις τή Παρίσι" ("Παρασκήνια", 6 Αυγούστου 1938). Δεν ξεχάστηκε, όμως, ο Σαίξπηρ στο υπαίθριο, ώστε, άργότερα, θά γίνει λόγος για μιὰ τέτοια παράσταση με σκηνοθεσία του Τ. Μουζενιδή ("Παρασκήνια", 13 Γενάρη 1940)· στα μέσα του ίδιου χρόνου, άναγγέλλθηκε πως ή Μαρίκα Κοτοπούλη θά έμφανίζόταν στο "Αντώνιος και Κλεοπάτρα" στο θέατρό της (όπου και πιό πάνω, 20 'Ιούλη) στην άναφερμένη μετάφραση του Μανώλη Σκουλούδη· θά 'χε και μουσική δική του· ο Γ. 'Ανεμογιάννης θ' άρχιζε την προετοιμασία για τις σκηνογραφίες· σ' ένα μήνα όμως έγκαταλείφθηκε αυτή ή ιδέα, γιατί θά χρειαζότανε να συμπληρωθεί ο θίασος με όχτω πρόσωπα, που δεν ήταν δυνατό να βρεθούν μέσα στην 'Αθήνα ("Παρασκήνια", 24 Σεπτέμβρη). Οι άποφάσεις κ' οι άναιρέσεις φανερώνουν τις φιλοδοξίες τις σχετικές με τον Σαίξπηρ, αλλά και την προχειρότητα με την όποια παίρνανε άποφάσεις. Και το καλοκαίρι του 1938 ("Αθην. Νέα", 7 Αυγούστου) θ' ανέβαινε στον 'Εθνικό Κήπο — ή ιδέα ήταν του Κωστή Μπαστιά — ή "Δωδέκατη νύχτα"· είχαν γίνει συνομιλίες με τις άρμόδιες ύπηρεσίες, που παραχωρήσανε και τον κατάλληλο χώρο — ποιόν; — ή απασχόληση όμως του προσωπικού με τον "Λήρ" έμπόδισε την παράσταση αυτή.

Ή σαιξπηρική έπίδοση του Σαραντίδη πρέπει να συμπληρωθεί και με τον "Ιούλιο Καίσαρα" ("Ένωμένοι Καλλιτέ-

ο Περικλής Γαβριηλίδης, ο λαμπρότερος 'Οθέλλος τής παλιάς φρονιᾶς, στο ρόλο του Μαύρου, με Λυσδαίμονα τή Θάλεια Καλλιγιά, στο ανέβασμα του Π. Κατσέλη. "Αρμα Θεσπίδος", 1939





1945: "Εμπορος της Βενετίας", με σκηνοθεσία Κατσέλη, από τὸν θίασο τοῦ Ἐθνικοῦ στὴν Πλατεία Κλαυθμῶνος. Φωτογραφία χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸ ὄφος τῆς παράστασης. Διακρίνονται: Μαλλιργός, Κωτσόπουλος, Δενδραμής, Παρασκευάς καὶ Κατσέλη

χνης" 1945)· ὁ θίασος εἶχε ἀριστερὴ χροιά, καθὼς τὸν θεωροῦσαν τοῦτο ἐμπόδιζε τὴν "Ἐστία" π.χ. νὰ κρίνει τὰ ἔργα του ἢ ν' ἀναγράφει τὶς παραστάσεις του στὰ "Θέατρα"· κάθε ἀπόγευμα δὲν παράλειπε ὅμως καμιά πληροφορία πειραχτικὴ, ὅπως ὅτι στὸ θέατρό του ("Λυρικόν") ἔγινε ἡ "τζενεράλε" γιὰ μιὰ γιορτὴ τοῦ Ε.Α.Μ., ὅπου "ἐδόθη καὶ ὁ πολυπαθὴς "Ιούλιος Καίσαρ" κατὰ τὴν κομμουνιστικὴν ἐκδοχὴν" (27 Σεπτέμβρη)· χρῆσιμο θὰ ἔκανε, ἀν ἐξηγουσε τὴ γνώμη τῆς· θὰ μπορούσε τώρα νὰ πλουτίζαμε τὶς γνώσεις μας, σχετικὰ μ' αὐτὴ τὴ σπουδαία, φυσικὰ, ἀποψη τοῦ ἐλληνικοῦ σαιξπηρισμοῦ· τὰ "Νέα", σὲ μιὰ κριτικὴ τους (5 Ἰουν.) δὲν ἔχουν κανένα ὑπαινιγμὸ γιὰ εἰδικὴ "κομμουνιστικὴν ἐκδοχὴν"· βρίσκουν ὅτι πρόκειται γιὰ ἐπιτυχία· ὁ κριτικὸς — ὑπογραφὴ "Θεατρικὸς" — εἶχε δεῖ τὸ ἔργο νὰ παίξεται σὲ πλατύτατους χώρους καὶ παραδέχεται πὼς ἡ ἐλληνικὴ ἔρμηνεα ἦταν ἀξιόλογη καὶ μέσα σ' ἕνα τέτοιο "κουτάκι" — ἐννοεῖ τὴ μικρὴ σκηνὴ τοῦ "Λυρικοῦ". Κυνηγώντας τὸ ἰδιαιτέρο γιὰ τὶς σαιξπηρικὲς σκηνοθεσίες, ἀνοίγουμε τὸ πρόγραμμα· νὰ ναι ἀραγε "κομμουνιστικὸς" ὑπαινιγμὸς ἢ παράγραφος ποὺ σημειώνει πὼς ὁ θίασος "θέλει νὰ σταθεῖ μέσα στὴ σύγχρονη ἀλήθεια τῆς ζωῆς" καὶ πὼς εἶναι ξένος "μὲ τὸν ἐμπορισμὸ ποὺ μαστίζει τὸ θέατρο" καὶ "μὲ ὅ,τι δὲν ἀποτελεῖ ἠθικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ αἴτημα ἀπὸ τὸ δραματικὸ νόημα τῆς ζωῆς"· ἢ τὴ δήλωσις: "Ἡ φιλοδοξία μας εἶναι νὰ βρεθοῦμε στὸ πλάι τοῦ μεγάλου λαοῦ ζωντανεύοντας μὲ τὴν τέχνη μας ἔργα, ποὺ συγκεντρώνουν καλλιτεχνικὴ ἀριότητα, ἀλλὰ καὶ δικαιοῦνον τὴ ζωὴ... ποὺ ὑπηρετοῦν τὸν ἄνθρωπο στὴν ἀγωνιώδη προσπάθειά του γιὰ τὴν καλύτερη αὔριο;" Τὸ πρόγραμμα μιλάει "ὑποπτα", ἔστω, ἀλλὰ στὴ σκηρικὴ πραγματοποίησιν τί νὰ τὰν τὸ ξεχωριστό; Ἀναζητήσαμε τὴ λύση τοῦ ὑπαινιγμοῦ τῆς "Ἐστίας" στὸν "Ἄλχη Θρύλο". Ἡ ἔξαλλη ὅμως ἀντιπάθειά του σὲ κάθε τι ποὺ θὰ ἔχε διάθεσις "ἀριστερὴ" δὲν τοῦ ἐπιτρέπει νὰ διασώσει κάτι ἀπὸ τὴν πιθανὴ ἔρμηνεα· χτυπάει ἀλύπητα τὸν Σαραντιδῆ καὶ δὲ βρίσκει ἔλεος οὔτε ὁ Βεάκης· ἀρχίζει: "Οἱ Ἐνωμένοι Καλλιτέχνες δὲν εἶναι ἐνδεχόμενον ὅτι θὰ μᾶς δώσουν ποτὲ ἀγνὲς πνευματικὲς καὶ αἰσθητικὲς ἀπολαύσεις. Ἀποτε-

λοῦν, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἕνα θίασο ὅσο κ' ἕνα πολιτικὸ κόμμα... (σ. 473 - 4). Ὁ φανατισμὸς, καθὼς βλέπετε, δὲν συντελεῖ στὸ νὰ ἐξηγηθεῖ κανένα θέμα· σ' αὐτὴ τὴ σελίδα παρουσιάζεται καὶ μιὰ εἰκόνα τοῦ πὼς γίνεται ἡ εἰδησιογραφία καὶ πὼς γράφεται ἡ Κριτικὴ.

Ὁ Σαραντιδῆς, τὸν ἄλλο χρόνον, ξανάφυγε γιὰ τὸ Παρίσι· ἐργάστηκε πάλι μαζί μὲ τὸ Ντυλέν, βοηθὸς του στὸ θέατρο Σάρρας Μπερνάρ καὶ τὸν ἀντικατέστησε, ἔγινε δηλαδὴ ὁ σκηνοθέτης τοῦ θίασου. Στὰ 1948 ἔφυγε ἀπὸ τὴ ζωὴ· ἡ "Μάχη" (16 Μάρτη) δημοσιεύει μιὰ σύντομη νεκρολογία — ὅπου θὰ μπορούσε νὰ δεῖ κανένας καὶ τ' ἀμέσως πῶς πάνω· σημειώνει, ἐπίσης πὼς τότε ἦταν 46 χρονῶ καὶ μέλος τῆς Ε.Λ.Δ., "Γραμματέας τοῦ τομέα τῶν καλλιτεχνῶν"· πετυχημένη, πραγματικὰ, εἶναι ἡ φράσις. "Ὅ,τι χαρακτηρίζει τὸ Γιαννούλη Σαραντιδῆ [στὴ σκηνοθεσία] εἶναι ἡ εὐγένεια, ὁ πολιτισμὸς, ἡ χάρις, ἡ αἰσθησις τοῦ μέτρου καὶ τῆς ἀναλογίας, ἡ γνώσις τῆς σκηνῆς"· αὐτὰ τὰ γνωρίσματα θὰ ἔχε καὶ ὁ "Ιούλιος Καίσαρας". Ὁ Γ. Θεοτοκάς δημοσίεψε στὴ "Νέα Ἐστία" μιὰ θερμὴ νεκρολογία γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ "Ὅπως ἀγαπάτε": "Εἶταν ἕνα καινούριον ψυχικὸ κλίμα: ποίηση ἀέρινη, φαντασία παιχνιδιάρικη, διαγνεία, χάρις, εὐφῶνα καὶ πίσω ἀπ' ὅλα αὐτὰ ἡ ἄρτια ἐργασία, ἡ σίγουρη μαστοριά..." (σ. 582 - 3).

ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ

Θυμίζουμε πὼς στὸ "Θέατρο", (τεῦχος 18, σ. 26 - 9) ἔγινε λόγος γιὰ τὸν "Ὁθέλλο" τῆς "Ἐπαγγελματικῆς Σχολῆς Θεάτρου"· εἶχε ἀναφερθεῖ πὼς ὁ Πέλος Κατσέλης, μαθητῆς τῆς, ἔπαιξε τὸν Ἰάγο· μπορεῖ νὰ μὴ συνεργάστηκε μὲ τὸ Φῶτο Πολίτη στὸ "Ἐθνικόν", ἔμεινε ὅμως πιστὸς του κ' ἡ θεωρητικὴ ἐργασία του πάνω στὸν Σαίξπηρ ξεκινάει ἀπὸ τὸν ἀγαπητὸ δάσκαλό του καὶ ὅταν διαφανεῖ, τυχόν, μαζί του, ἡ ἀγάπη καὶ ὁ σεβασμὸς δὲ λιγοστεύουν· τώρα θὰ τὸν συναντήσουμε πρῶτα σκηνοθέτη κ' ὕστερα διευθυντὴ στὸ "Ἄρμα Θεσπιδος". Τὸ "Ἄρμα Θεσπιδος" ἦταν ἕνα "κλιμάκι" τοῦ "Ἐθνικοῦ"· ὅταν, μὲ τὶς προσωπικὲς, βέβαια, ἐνέργειες τοῦ Κωστῆ Μπαστιά, ὁ προϋπολογισμὸς τοῦ μεγάλωσε, δημιουργο-

γίθησαν οι υλικές δυνατότητες να οργανωθούν δυο νέοι θέατροι, η Λυρική Σκηνή και το "Άρμα Θεσπίδος". δικαίωμα του Κωστή Μπασιγιάνι· αυτά τα δυο, αν τα κρίνουμε απόλυτα, είναι ό έπινοια ή όνομασία που δόθηκε στο "Άρμα" είναι άναμνηση αρχαία ελληνική, αλλά προέρχεται από την "Ιταλία" έμεις τουλάχιστον έχουμε δεί να γίνεται λόγος γι' αυτό, αρχικά, στο περιοδικό του Σωματείου "Ηθοποιών" Τό "Ελληνικών Θεάτρων", μέσα σε κάτι άρθρο του Δημ. Μπόγγρη (Σεπτέμβρης - Δεκέμβρης 1934)· είχε ταξιδέψει στη γειτονική χώρα, όταν θριάμβευσε ή γνωστή πολιτική της κατεύθυνση· ό συγγραφέας τής "Καινούριας ζωής" θαυμάζει και τό θεσμό των "Αρμάτων" και τό καθεστώς· πάντως ό θεσμός αυτός έγινε και στην Ελλάδα με άρχισε με μιά πανηγυρική παράσταση στο Γουδί (7 Σεπτέμβρη 1939) με δυο πράξεις από τον "Επιθεωρητή" του Γκόγκολ (πράξεις Δ' και Ε')· ή ταχτική του δουλειά άρχισε στην Κόρινθο με τον "Οθέλλο" (σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη)· τό "Άρμα", με Πρακτικό του Διοικητικού Συμβουλίου του "Εθνικού" τής 13ης Γενάρη 1942, "άνέστειλε" τις εργασίες του· δέν μπορούσε να βρεί αίθουσα να παίξει· τά συμβόλαια με τό προσωπικό του δέ γνώρισαν την άνανέωση. "Έκανε δραστήριες περιodes στην Πελοπόννησο, στον Πειραιά και μετά στην Πάτρα· εκεί δόθηκε ή "πρώτη" του "Έμπορου τής Βενετίας" (5 Γενάρη 1940)· μετά, στα Έφτα νησιά, στη Σύρα, στη Δυτική Μακεδονία, στην Ήπειρο, στη Θεσσαλία, στην Ανατολική Μακεδονία, στη Λαμία. Στην Κατοχή γυρόφερε στις γειτονίες τής Αθήνας· στις ειδήσεις είχε και την προσαγόρευση: "Ο περιοδών οργανισμός του "Εθνικού"... ή "... θίασος...". Πρώτος του διευθυντής ήταν ό Νίκος Παρασκευάς, όμως ή έπρεπε να παίξει στην Αθήνα και τό "Βασιλικό" τον άνακάλεσε· προσωρινός διευθυντής έγινε, καθώς είπαμε, ό Πέλος Κατσέλης· τρίτος και τελευταίος ό Νίκος Παπαγεωργίου, με σκηνοθέτη τον Κ. Ματσούκη - σκηνοθετούσε κι ό ίδιος. Τά προγράμματα σημειώνουν πέντε περιόδους· τό "Άρμα" είχε δικιά του πολλά (14;) αυτοκίνητα που μεταφέρονε τον έξοπλισμό του· όλα τον ήταν από χοντρό κόκκινο πανί, ή "μάντρα" του, τά καθίσματά του, με τά σιδερένια σκελετά τους, ή Σκηνή, τά καμαρίνια· χώραγε 1200 θεατές· για να στήθει χρειαζότανε μεγάλη έκταση γής· ήταν θερινό, φυσικά· είχε πλατεία, πλαινές θέσεις τριγύρω της. Τόν Ιούλιο του 1940 βρεθήκανε στη Φλώρινα· δέν μπόρεσαν να παίξουν, γιατί δέ βρέθηκε ή άπαιτούμενη έκταση· έπαιζε, συνήθως, επαναλήψεις του "Εθνικού" ή άλλες, μέχρι τά "Μαλλιά βαβάρια" του Λάσκαρη. Καθαρές "πρώτες" του ήταν του Α. Τερζάκη τά "Είδωλα" στην Πάτρα (17 Δεκ. 1939) και τό "Χαλάζι" του Β. Ήλιαδη στην Αθήνα ("Ολύμπια", 9/12/1941). Η τελευταία εμφάνιση τής "οικοδομής" του ήταν στο οικόπεδο τής Αγγλικής Πρεσβείας, που 'χε μόλις καταδαφιστεί, στον Κήπο του Κλαυθμόνος, όπου τώρα ύψώνεται ή μετά τό Ίπουργείο Έσωτερικών μεγάλη πολυκατοικία προς τους Αγίους Θεοδώρους. Παντού τό Κοινό δεχότανε τό "Άρμα" μ' ένθουσιασμό γνήσιο, άς έλιπίσουμε, αλλά μοιραία νοθευμένο από την ταπεινωτική διάθεση τής υπέμετρη αισοδοξίας και τής εύτυχίας που προπαγάνδιζε και με τό "Άρμα" τό άνελύθηρο σύστημα. Τό εβδομαδιαίο περιοδικό - έφημερίδα "Παρασκήνια" δημοσιεύει πολλές πληροφορίες και άναποκρίσεις· οι νεαροί και όχι πάντοτε γνωστοί μας άναποκρίτες είναι πολύ έπηρεασμένοι από τις γνώμες του Κατσέλη, αλλά προσθέτουν και μερικά δικά τους· με κάποιον κόπο, ξεκαθαρίστηκαν αυτά τά έμβόλιμα, σε συνεργασία με τό σκηνοθέτη· κύρια βάση μας θά 'ναι οι άναποκρίσεις αυτές, για να δούμε τί καινούριο έχει προστεθεί· ή άνίχνευση του καινούριου είναι ή δουλειά μας στο VIII άρθρο· άλλιώς θά 'τανε περιττό να γραφτεί (2).

(2) "Όποιος θά 'θελε να καταφύγει στα "Παρασκήνια", είναι: 9, 14, 23, 30 Σεπτ., 11, 17, 25 Νοέμβ., 16, 23 Δεκ. 1940: 6, 13, 22 Γενάρη, 2, 10, 17 Φλεβάρη, 2, 30 Μάρτη, 20 Απρίλη, 13, 20, 27 Ιουλ., 3, 10 Αύγ., 7, 28 Σεπτ., 12 Οκτώβρη

σου - για τή στιγμή εκείνη - "Πρίγκιπα του Χόμπουργκ", όπου τά φτερά που σαλεύανε άπειλητικά στις ύποκλίσεις πάνω στα πλατιά καπέλλα, τά χτυπήματα των τακουριών κι όλα τά τέτοια θά μπορούσε να θεωρηθούν προπαίδια για τό ριτλερισμό που θά μάς έρχόταν με τους βαρβάρους του. Ο Ροντήρης ήθελε να καλύψει τον Φώτο Πολίτη στη λήθη πεθαμένο, αφού δέν ήταν δυνατό να τον πετάξει έξω ζωντανό. Ο Έξοπλισμός του ήταν ή γερμανική αντίληψη τής ζωής και τής Τέχνης του 1930, δηλαδή του καιρού, περίπου, που εκείνος μελετούσε θέατρο στη Γερμανία· ή πνευματική του δυσκινησία, παρά την άφάνταστη ροπή του προς τό διάβασμα, του κλεινε τά μάτια σ' άλλες κατευθύνσεις. Κι ό Φώτος Πολίτης μελέτησε θέατρο στη Γερμανία, όμως αγάλλασε στην έπικαιρη στιγμή τή δημοτικιστική παράδοση ("Θυσία του Αβραάμ", "Κοραίστικα", "Βασιλικός")· ό Ροντήρης δέ θά συλλογιόταν ποτέ να στραφεί σε καμιά παράδοση ελληνική· ποιος "τιποτένιος ρωμιός θά 'ταν άξιος να τον έμπνευσει;" Η γλωσσολογία του ή έκπληκτική του άνοιξε τις πύλες του άγγλικού πνεύματος, όμως δέν αισθανόταν την άνάγκη να ξεκολλήσει από τά πρωσσικά ιδανικά· οι Άγγλοι - για τον έαυτό τους τουλάχιστον - είναι δημοκράτες.

Αυτό, τό άγγλικό πνεύμα, ένισχυμένο από τό πνεύμα των Ρώσων - Στανισλάσβι - θά επικαλεστεί ό Πέλος Κατσέλης, με ψυχή θερμή για τον Φώτο Πολίτη· δείχνεται ή προσοικειώση του αυτή στο βιβλίο του για τον "Οθέλλο", στις όμιλιες του για τή "Δωδέκατη νύχτα", για τό "Ρωμαίο και Ιουλιέττα" που είπαμε. Μέσα στο "Εθνικό" λοιπόν, αφού τό "Άρμα" είναι παιδί του, θά δημιουργηθεί μιά άλλη τάση, σφήνα στο άχθος των έρμηνειών τής οδού "Αγίου Κωνσταντίνου" ή ίδια προσπάθεια, του Ροντήρη, χτυπιέται ήδη κι από τον Κούν στο Κολλέγιο - όπως είδαμε. Η εύρύτητα του ελληνικού πνεύματος επιτρέπει ταυτόχρονα διαφορετικούς τρόπους σκηνοθετικούς· γι' αυτό αξίζει να λατρεύει κανένας τό Νέο Έλληνικό Θέατρο, γιατί στέκεται άνήσυχο, λαχταράει τό καλύτερο και γιατί, αν οι κακίες δέν του λείπουν, μπορεί πολλές φορές να ύψώνεται, ώστε να μνή πνίγονται μέσα του κ' οι καλές διαθέσεις.

Τό κύριο πρόσωπο, ανάμεσα στους ήθοποιούς στο "Άρμα" ήταν ό Περικλής Γαβριηλίδης, ό άριστοτέχνης του βουλευάρτου, συγγόνατα συμπρωταγωνιστής τής κ. Κυβέλης, ό ταλαντοχός ήθοποιός - οι νεότεροι του άπονέμαμε τά δευτερεία μετά τό Βέακη· τό ρόλο του Οθέλλου θά τον έπαιζε από τό 1920· δέν τον έχω συναντήσει παλαιότερα σ' αυτό τό έργο· οι ήθοποιοί, γενικά, τον θεωρούσαν τον καλύτερο Οθέλλο, μετάξυ των πρωταγωνιστών του "Βασιλικού" του Γεωργίου και του "Εθνικού", όταν τό άριστούργημα άνέβαινε σ' έκτακτες παραστάσεις και χωρίς προβλήματα· ό Γαβριηλίδης (+ 1950) ήταν ώραϊός, με άνετη σκηνή συμπεριφορά κι άλλη, να χαριτωμένος άνθρωπος· ένα πρόγραμμα του 1930 (12 Ιουλίου, στην Αίγυπτο, θέατρο "Μπελβεντέρε") άναγράφει: "Μιά ζηλευτή και απαράμιλλος έπιτυχία του κ. Περ. Γαβριηλίδη εις τον ρόλον του μαύρου τής Βενετίας". στις παραστάσεις αυτές ό καθένος έπαιζε στη μετάφραση που ήθελε· ό Κατσέλης π.χ. έλεγε τό κείμενο του Θεοτόκη, που τό 'χε παίξει στη Σχολή. Αυτή τή βαβυλωνία των μεταφράσεων του είχε ήδη παρατηρήσει ό Παλαμάς, καθώς τό 'χουμε σημειώσει σε προηγούμενο άρθρο μας ("Θέατρο", τεύχος 17, σ. 40 β). Όπως μου διηγείται ό Κατσέλης, τό γνήσιο τάλαντο του Γαβριηλίδη τευτώθηκε με τον "Οθέλλο", μελέτησε την καινούρια μετάφραση και φρόντισε να μνή είναι ό ζηλιάρης των Ιταλικών έρμηνειών, που 'ξερε από την πατρίδα του τή Σμύρνη, αλλά να συνταυτιστεί με τις ύποδείξεις του σκηνοθέτη του για τήν πλατύτερη ψυχή του ήρωα, την κυριαρχημένη από τή Δυσδαιμόνα - ιδανικό, που έπρεπε να παρουσιάσει. Στη σκηνή τό δικαστήριο, την τιράντα του τήν έλεγε ήρεμος, στήθος, όχι σά ρήτορας λόγιος, αλλά καθώς τό λέει κι ό μαύρος, σαν πραγματικά φλεγόμενος άνθρωπος, τίμιος που, ώστόσο, δυσκολεύεται να βρεί τά λόγια του, αλλά στο τέλος, τά βγάει πέρα, όχι με την εύφράδειά του, αλλά με τή δύναμη τής ψυχής του που τον οδηγεί άκόμα και τό ρήτορα να κάνει. Η κίνηση του τότε ήταν πλατεία, έσωτερική· κινούσε άργά, σπάνια, μεγάλοπρεπα, τό χέρι του, τελετουργικά κι αυτή τήν άλύγιστη, τή σεμνή μορφή τήν κράτησε ως τό τέλος. Ποιές μεγάλες δυνατότητες είναι ικανές, άλήθεια, ν' άναπτύξουν οι θαυμάσιες ψυχές των ελληνών ήθοποιών, όταν βρεθούν σε καλούς δρους! Έχει γραφτεί, άργότερα ("Αθην. Νέα", 22 Γενάρη 1944) πώς ό Κατσέλης έκοψε τά τελευταία λόγια τής

Αιμιλία· ναί· τ' ὁμολογεῖ, ἐπειδὴ ἡ ἡθοποιός του εἶχε τὴν ἐπιθυμία νὰ τὰ τραινάρει μελοδραματικά, ὥστε νὰ λάβει τὴν πρώτη θέση, γιὰ μιὰ στιγμή, ξεψυχώντας, ἐνῶ τὸ ἔργο κάτι τέτοιο δὲν τὸ ἐπιτρέπει· τὴ μαχαίρωνει ὁ Ἰάγος, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ὑπογραμμιστεῖ τὸ σημεῖο αὐτό· ἐρχεται τὸ τέλος τοῦ Ὁθέλλου· αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο.

Ὁ “Ἐμπορος τῆς Βενετίας” παίχτηκε τέσσερις φορές γραμμῆ, στὴν Πάτρα, μ' ἐπιτυχία· εἶχε ἤδη τὸ Κοινὸ συνηθίσει νὰ βλέπει ἔργα Τέγνης ἀνεβασμένα ἀπὸ τὸ “Ἐθνικὸ” πού 'χε πάει ἐκεῖ περιοδεῖα. Ἡ κ. Κατερίνα εἶχε δώσει “πρῶτες” τῆς ἐκεῖ, “Τὸ ριπίδι τῆς Λαίδης Γουίντερμπερ” π.χ., λίγο πρὶν ἀνεβεῖ τὸ ἔργο στὴν Ἀθήνα. Καὶ γιὰ τὸν Κατσέλη, καθὼς καὶ γιὰ τὸν Φῶτο Πολίτη (“Θέατρο”, τεύχος 18, σ. 24) βασικὸ πρόσωπο εἶναι ὁ Γενάρης, τὰ νιάτα· ὁ Σάυλοκ εἶναι μόνον σκιά· ὅμως τὸ ζόφο του τὸν βλέπει δικαιωμένον· δικαιωμένους ἄλλωστε εἶναι ἀπὸ τὸν Ποιητὴ· εἶναι ὁ ἐκδικητῆς τῆς φυλῆς του· ὁ Κατσέλης στάθηκε στὸ μέσο τῶν δυὸ ἀντιλήψεων, τῆς μιᾶς πού θεωρεῖ τὸν Σάυλοκ τοκογλύφο, κακὸ κλπ. καὶ τῆς ἄλλης πού τὸν θεωρεῖ δημιουργὸ τῆς κακίας τῶν ἄλλων, τῶν νεαρῶν ἄσκεπτων νεαρῶν τῆς Βενετίας πού τὸν ἀναγκάζουσε ν' ἀμυνθεῖ καὶ νὰ φερθεῖ τόσο ἄγρια· ἡ παράσταση πῆρε τὴ γρηγοράδα καὶ τὴ χάρη ἐνὸς παιχνιδιοῦ. Αὐτὴ τὴν ἐλεύθερη γραμμὴ θὰ τὴν φέρει ὁ Κατσέλης μέσα στὸ ἴδιο τὸ “Ἐθνικὸ”, (1945), στὴν πρώτη διεύθυνση τοῦ Θεοδοκᾶ, στὶς καλοκαιρινὲς παραστάσεις τοῦ Κλαυθμῶνος· ἐκεῖ, καὶ πρὶν ἀρχίσει τὸ ἔργο, εἶχαν ἀναγγελεθεῖ δυὸ “πρῶτες” μὲ τὸν Παρασκευᾶ καὶ μὲ τὸ Σάυλοκ στὸ “Ἄρμα” τὸν Καροῦσο· πιὸ ἐκδηλο ἔγινε τὸ παιχνίδισμα στὸ δικαστήριον· ὁ σκηνοθέτης πιστεύει πὼς ὁ Σαίξπηρ, μόνος του, ἔγραψε μιὰ παρωδία δίκης, ἀν καὶ στὶς λεπτομέρειες πρόκειται γιὰ σεβασμὸ πρὸς τὴν καθιερωμένη δικονομία· ὅμως, οὐσιαστικά, ἡ δίκη εἶναι γεμάτη ἀπὸ ἀπαράδεχτα, λογικῶς, γεγονότα: Μιὰ γυναίκα ἐρχεται ντυμένη ἄντρας, ἄγνωστη, καὶ ἀγορεύει· σὲ μιὰ πῶλη ἀπόλυτα ἐμπορικῆ, ὅπου τὸ κύρος τῶν συμφωνιῶν εἶναι ἀκλόνητο, ὅλο καὶ καταβάλλεται προσπάθεια νὰ πατήσουν τὶς συνήθειες γιὰ τὸ καλὸ τοῦ χρεώστη· τὸν Σάυλοκ τὸν καταδικάζει, στὸ τέλος, φριχτὰ τὸ δικαστήριον, δίνοντας ἔτσι στὸ ἔργο ἀπόχρωση παραμυθιοῦ· ἡ ἀπόφαση δὲν εἶναι σύμφωνη

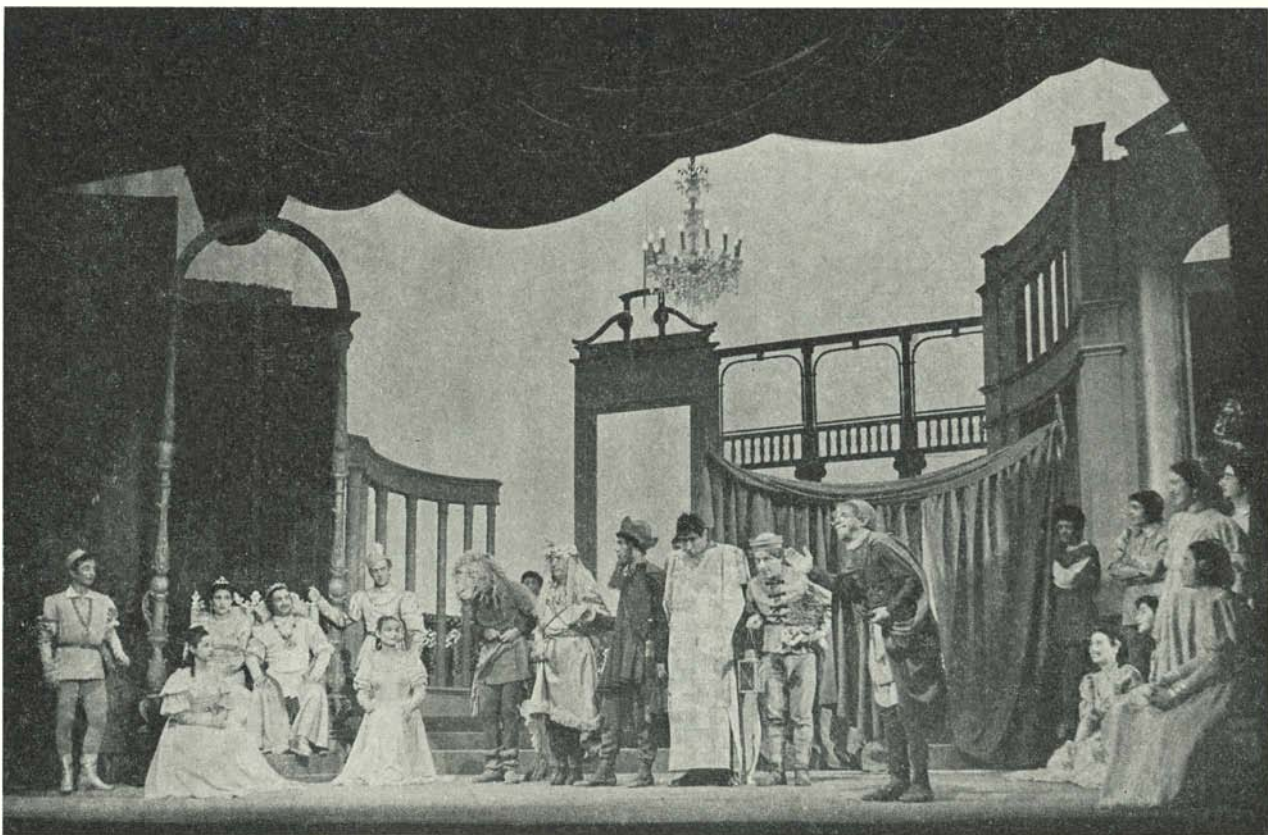
μὲ τὸ νόμο, ἀλλὰ στ' ὄνομα μιᾶς ἀφηρημένης δικαιοσύνης περὶ εὐσπλαχνίας. Οἱ δικαστὲς ἐμφανίστηκαν ντυμένοι περιέργως καὶ “προκλητικά”, γιὰ νὰ παρουσιάσουν, ἀκριβῶς, τὸν παραμυθένιο καὶ τὸ “παράλογο” τοῦ δικαστηρίου ἐκεῖνου.

Θὰ ἐπιτρέψει ὁ ἀναγνώστης νὰ σταθοῦμε τώρα ἐδῶ καὶ νὰ μὴ φτάσουμε σ' ἄλλες λεπτομέρειες βασισμένες στὶς κριτικὲς· εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ καταφεύγουμε σ' αὐτές, ὅταν δὲν μπορούμε νὰ βοηθηθοῦμε ἀπὸ ἄλλες πηγές· εἶναι ἀνάγκη νὰ μὴ μᾶς διαφεύγει πῶς, ὅταν χρησιμοποιοῦμε κριτικὲς, πρέπει νὰ ἐξακριβώνουμε πρῶτα τὴ σχέση τοῦ κριτικοῦ μὲ τὸν κρινόμενον· ἀλλιῶς δὲ βρίσκουμε ἄκρη κι ἄλλο τρόπο ν' ἀναπαρσταθεῖ ἡ πραγματικότητα· εἶν' εὐκόλο ν' ἀπατηθεῖ κανένας χωρὶς νὰ τὸ ὑποπτεῖται καθόλου. Πρέπει ἀκόμα νὰ ἐπιγινώσκονται τὰ ιδιαίτερα κριτικοῦ, μιὰ του ἀποτυχία, τυχόν (ἂν ὁ ἕνας θιασος π.χ. τοῦ 'χει ἀπορρίψει τὴ μετάφρασή του, ἀν εἶναι μεταφραστῆς ἢ ἕνα ἔργο του ἀν παρασταίνει τὸ συγγραφέα), γιὰ νὰ γίνεται κατανοητὸ πότε κάνει ἐπιθέσεις καὶ πότε γίνεται ἀσυνήθιστα καὶ γλυκερὰ ἐπεικῆς. Ὁ ἔλεγχος τῶν πηγῶν εἶναι βέβαια, ἀπαραίτητος, ὅμως — φεῦ! — καταντάει δυσάρεστος καὶ γεμάτος ντροπὴ γιὰ ὄλους μας, ὅταν κανένας διαπιστώνει φαινόμενα σὰν τὰ παραπάνω καὶ χειρότερα. Ἐτσι λοιπὸν δὲν θὰ ἐπιτρεπτόταν νὰ προσέξουμε πολλὲς ἀπὸ τὶς μαρτυρίες τοῦ καιροῦ ἐκεῖνου· ἦταν ἡ ἐποχὴ τῶν ἐρίδων πού χρωμάτιζαν τὶς κριτικὲς, πού φερναν ἐγκαθέτους μέσα στὸ θέατρο γιὰ ν' ἀποδοκιμάσουν ὀρισμένους ἡθοποιούς· ἡ Κριτικὴ γνωματεύει, σύμφωνα μὲ τὴν πολιτικὴ κατεύθυνση τῆς ἐφημερίδας κ' εἶναι γεμάτη ἐμπάθεια κι ἀνακρίβειες...

ΣΤΗΝ ΚΑΤΟΧΗ

Τὸν καιρὸ τῆς κατοχῆς διαμορφώθηκε στὸν τόπο μας μιὰ ιδιαίτερη θεατρικὴ ζωὴ, ἀγαθότερη, εὐγενικότερη ἀπὸ κείνη, γενικὰ, πού μόλις ὑπαινιχθήκαμε· οἱ κοινοὶ δυὸ ἔχθροί, οἱ ἔξοι, ἀνάγκασαν τοὺς Ἕλληνες νὰ ἐκτιμῆσουν ἀλλήλους — κάπως, ἔστω — καὶ ἀπέναντι τῶν κατακτητῶν ἢ στάση τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου ἦταν, κατὰ τὸ μᾶλλον, ἀνεπίληπτη· εἶθε ἢ ἔρευνα νὰ μὴν ἀποδείξει, μερικὲς τουλάχιστον φορές, τὸ ἀντίθετο· πολὺ τὸ φοβᾶμαι ὅμως· θὰ τὰ ποῦμε κάποτε κι

1952, στὸ Ἐθνικὸ: “Ὁνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας” μὲ σκηνοθεσία Κ. Κούν. Ἡ πιὸ πετυχημένη σκηνή, κατὰ τὸν σκηνοθέτη



αυτά. Γενικότερα, τὸ Θέατρο μας ἔπαιξε ρόλο παρηγορητικό· συγκέντρωσε τοὺς θεατὲς του καὶ τοὺς ἔδιν' εὐχαρίστηση καὶ μιὰ σιγουριά· βίαιες πράξεις τοῦ ἔχθρου, στὴν Ἀθήνα, δὲν ἔτυχε νὰ συμβοῦν μέσα σὲ θέατρο· τὸ δραματολόγιο ἔγινε πιὸ ἐλαστικό καὶ πολλὰ παλιὰ ἔργα ἤρθαν στὴν ἐπιφάνεια. Στὰ ἐπί μέρους μπορεῖ νὰ μὴν προόδεψε καὶ τόσο ἡ Σκηναίμας, ἐκτός ἀπὸ τὴν ἴδρυσήν δυὸ μεγάλων συγκροτημάτων, τοῦ "Θεάτρου Τέχνης" (Κούν) στὰ 1942 καὶ τοῦ πρώτου Κρατικοῦ τῆς Θεσσαλονίκης (1943). Δὲν ὑπῆρχαν ὅμως προϋποθέσεις γιὰ καινούρια σαιξπηρικά ἀνεβάσματα· μιὰ σκηνοθεσία "ὑπεύθυνη" φάνηκε, τοῦ "Θελλου", μὲ τὸ θίασο Κοτοπούλη, ἀλλὰ, παρὰ τὴν ἀξία τῶν ἠθοποιῶν, ἡ ἐπιτυχία δὲν ἤρθε οὔτε ἀξίζε νὰ ρθεῖ. Τρεῖς παραστάσεις θά 'χαμε νὰ σημειώσουμε σὲ συνοικιακά: "Θελλου" καὶ "Στρογγυλά..." στὰ 1941, (θέατρο "Νανά", ὁδὸς Βουλιαγμένης) καὶ στὸ θέατρο "Βύρων" ὁ "Θελλου" πάλι, ὅπου τὸν ἴαγο π.χ. τὸν ἔπαιξε ὁ Χ. Πλακούδης. Στὴ Θεσσαλονίκη ἀνέβηκε μιὰ διασκευὴ τοῦ "Θελλου" τὸν ἴαγο τὸν ἔπαιξε ὁ Μιχ. Νικολόπουλος καὶ τὸν Κάσσιο ὁ Ι. Λεβισιάνος· οἱ συμπληρώσεις αὐτὲς πρέπει νὰ γίνονιν στὸ τεῦχος τοῦ "Θεάτρου" 14, στὴν οἰκία στήλη. Μόλις ἔφυγαν οἱ ξένοι, ξανά 'ρθε σὰν ἓνα στοιχεῖο γιὰ τὴν πνευματικὴ ἀνοικοδόμησι καὶ ὁ Σαίξπηρ, μὲ καινούριες σκηνοθεσίες: "Ἰούλιος Καίσαρ" — "Ἐμπορος τῆς Βενετίας". Καὶ γιὰ τὰ δυὸ ἔχουμε μιλήσει πιὸ πάνω· πρέπει νὰ δοῦμε καὶ ἄλλες δυὸ, τῆς "Δωδέκατη νύχτας" καὶ τῆς "Τρικυμίας".

ΠΕΝΑΤΟ ΜΟΡΝΤΟ

Δυὸ εἰδῶν σκηνοθέτες ὑπάρχουν: οἱ μικροὶ ἢ οἱ μεγάλοι προφῆτες πού φέρνουν στὴν ἀνανέωση σωστὰ ἢ μὲ τοὺς πόθους τους, καὶ οἱ καθαροὶ ἐπαγγελματίες πού διεκπεραίωνουν σί-

1950: "Ὅπως σὰς ἀρέσει" — ἡ πρώτη καὶ ἡ καλύτερη σαιξπηρική σκηνοθεσία τοῦ Ἀλέξη Σολομοῦ στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο. Διακρίνονται: ὁ Νίκος Ἐθνομίου, ἡ Βάσω Μανωλίδου, (Ροζαλίντα), ἡ Μαρία Ἀλκαίου καὶ ὁ Λυκοῦργος Καλλέργης



γοῦρα τὴ δουλειά τους ἀξιοπρεπῶς, ὑπάλληλοι μὲ πολλὴ ἐμπειρία καὶ γνώση. Στὸν τόπο μας οἱ δεῦτεροι εἶναι οἱ λιγότεροι· ἓνας τέτοιος ἦταν ὁ Ρενάτο Μόρντο· ἔλεγε πὼς ἡ καταγωγὴ του ἀπ' τὸν πατέρα του ἦταν ἑλληνική· ἡ μητέρα του ἦταν αὐστριακὴ· εἶχε σπουδάσει θέατρο στὴ Βιέννη μὲ συμμαθητὲς του τὴν Ἑλ. Μπέρινερ καὶ τὸν Πῆτερ Λόρε. Εἶχε τὴ θέση τοῦ Καλλιτεχνικοῦ Διευθυντῆ στὴν Ὀπερα (Πράγα), ὅταν τὸν συνάντησε ὁ Καλομοίρης περαστικός ἀπὸ 'κεῖ· τοῦ μίλησε γιὰ τὴ Λυρική Σκηναίμα πού ἐτοιμαζόταν τότε· ὁ χιτλερισμὸς φαινόταν πὼς θὰ πατοῦσε τὴν Τσεχοσλοβακία· δέχτηκε, ἤρθε καὶ ἀνέβασε τὴ "Νυχτερίδα" (1940)· στὴν Κατοχὴ συνδύασε τ' ὄνομά του μὲ τὴν πιὸ φανταχτερὴ περίοδο τῆς Μουσικῆς Κωμωδίας στὴν Ἑλλάδα· πολλὰ ἔργα σκηνοθέτησε στὴ Λυρική Σκηναίμα. Στὸ "Πάνθειον" ἔπαιξε θίασος "Μανωλίδου-Ἀρώνη-Χόρν. Σύμπραξις Θ. Ἀρώνη", πού ἄρχισε μὲ τὴ "Θυσία" τοῦ Κλωντέλ καὶ μὲ σκηνοθέτη τὸν Σαραντιδῆ· ὅταν ὅμως ἐκείνος "ἐπῆγε ν' ἀναζητήσῃ νέους ὀρίζοντες δράσεις εἰς τὴν Βόρειον Ἑλλάδα", ὅπως ἀναγράφει δηκτικὰ τὸ "Ἔθνος" (8 Φλεβάρη 1945), μὲ τὴν ἐπιθυμία νὰ ὑπανιχθεῖ διακριτικὰ τὴ σχέση του μὲ τὸ κίνημα τοῦ Δεκεμβρίου, τὸν διαδέχθηκε ὁ Μόρντο καὶ σκηνοθέτησε τὸν πρώτο μεταπολεμικὸ Σαίξπηρ στὴν Ἀθήνα, τὴ "Δωδέκατη νύχτα"· ὁ ἴδιος ἤθελε νὰ παρουσιάσει κάτι τι ἀπαιχτό, τίς "Γυναῖκες τοῦ Οὐίνδσορ", πού ταιριαζάνε στὸ θίασο· ἰδοὺ μιὰ δικὴ του φράση, [ἀλλά] "Ὅχι, δὲ θέλανε, ἦταν ἡ "Δωδέκατη νύχτα"· ἐπιτυχία παλαιότερη τῆς Μανωλίδου [δὲς προηγούμενο τεῦχος] καὶ θὰ στηριζόντουσαν σ' ἐκείνην, διατάζανε γιὰ τὰ πάρα κάτω...". τὴν εἶπε σὲ μιὰ συνομιλία του στὸ περιοδικὸ "Ὁ Αἰῶνας μας" (Μάρη 1947, τεῦχος 3, σ. 90 - 2)· οἱ ἴδιες σελίδες μᾶς ἔχουν προμηθεύσει καὶ τίς ἄλλες πληροφορίες τίς σχετικὲς μὲ τὴ δουλειά του. Ὁ Μόρντο, φυσικά, δὲν εἶχε τίς τεχνικὲς εὐκολίες τοῦ "Ἐθνικοῦ"· ἀναγκάστηκε νὰ βάλει τοὺς ἠθοποιούς νὰ παίξουν μέσα σ' ἓνα σκηνογραφικὸ πλαίσιο πού 'χε κυρίως ἓνα ζωγραφισμένον φόντο καὶ παρᾶσταινε ἓνα καρόβι μὲ φουσκωμένα πανιά καὶ κάτι σπίτια μακροφωλιμένα σ' ἓνα βουνὸ ἀπότομο· μπροστὰ, τοποθετοῦσαν μικρὰ σκηνογραφημάτων, κρεμαστὰ ἢ συρόμενα πρὸς τὰ παρασκήνια, τὴν ὥρα τῆς ἀλλαγῆς πού γινόνταν φανερά, χωρὶς ν' ἀνοικοκλείνει ριπτό· πάνω στὴ Σκηναίμα κυριαρχοῦσαν τὰ ζωηρὰ χρώματα· τὸ ἔργο παίχτηκε μ' ὅλη τὴν ἐλαφράδα καὶ τὴν ἐντυπωσιακότητα πού 'χε χρησιμοποιήσει ὁ σκηνοθέτης, πλοῦσια, στὴ Μουσικὴ Κωμωδία ("Ἔθνος", 8 Φλεβάρη, ἐπομένῃ τῆς "πρώτης")· τὴν ἐλαφρότερη, σχετικὰ μὲ τοῦ "Ἐθνικοῦ", μορφὴ πού 'δωσε στὴ "Δωδέκατη νύχτα" ὁ Μόρντο, τὴν τονίζει καὶ τὸ "Βῆμα" (Μ. Ροδάς, 8 Φλεβάρη). Ἡ κωμωδία παίχτηκε σχεδὸν ἓνα μῆνα καὶ μισό, ὡς τίς 20 τοῦ Μάρτη· γνώρισε δηλαδὴ ἐπιτυχία καὶ σὲ μιὰ περίστασι πού δὲν εἶχε ἀποκατασταθεῖ ἡ τάξι στὴ Σκηναίμα· εἶχε, φυσικά μιὰ καλὴ ἐπίδραση ἢ "Δωδέκατη νύχτα"· Ὁ Μόρντο ἀκολουθεῖ καὶ ἐκεῖνος ἄλλη γραμμὴ ἀπὸ τοῦ "Ἐθνικοῦ", πού γιὰ τὴν ὥρα δὲν εἶχε προσεγγίσει ἀκόμα τὸν Σαίξπηρ μετὰ τὸ Δεκεμβρῆ· οἱ παραστάσεις τοῦ Βάρδου στὴν Ἑλλάδα γίνονται πιὸ εὐπεπτες, πιὸ λαϊκὲς καὶ μὲ τὸν "Ἐμπορο τῆς Βενετίας" τοῦ Κλαυθμῆνος καὶ μὲ τὸν "Ἰούλιο Καίσαρα" στὸ "Λυρικόν". Ὁ Μόρντο δὲν ξέχασε τὴν ἐπιθυμία του νὰ παρουσιάσει ἔργα καινούρια τοῦ Σαίξπηρ· στὴν προετοιμασία τῆς συνεργασίας του στὸ θέατρο "Ἀλικης", μὲ τὴ φέρμα "Μουσούρης-Μόρντο-Ἀνεμογιάννης" (1945-46) εἶχε ἀναγγελεθῆ πὼς θ' ἀνέβαινε, μὲ τὴ δικὴ του, βέβαια, πρωτοβουλία, τὸ "Ἄλλ' ἀντ' ἄλλον" — ὑπῆρχε ἡ μετάφρασι τοῦ Ποριώτη — ὅμως ἡ κωμωδία ἔμεινε μὲ τίς παλιές τῆς ἐρμηνεῖες (δὲς "Θέατρο", τεῦχος 14, σ. 59, ἀριθ. 7, "Ἡ κωμωδία τῶν παρεξηγήσεων"). Ὁ Μόρντο πρόσφερε στὸ Θέατρο μας τὴ δεξιότητα του· ἦταν ὁ κατ' ἐξοχὴν ἐπαγγελματίας τοῦ εἰδῶς του· δὲν τὸν ὀδηγοῦσαν τὰ ὄνειρα, ἐκεῖνα τουλάχιστον πού ρύθμισαν τὰ βήματα τῶν δικῶν μας σκηνοθετῶν.

ΤΑΚΗΣ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗΣ

Ἡ ἀμέσως μετὰ τὴν κατοχὴ περίοδο ἦταν, ἀναγκαστικά, ἐποχὴ δραστήρια· οἱ πιεσμένες ἐπιθυμίες προσπαθοῦσαν νὰ βροῦν μιὰ διέξοδο. Οἱ "Ἐνωμένοι Καλλιτέχνες" ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν κίνησι· καὶ τὸ ἴδιο τὸ "Ἐθνικὸ" ἀνασυγκροτεῖται· οἱ παραστάσεις τοῦ "Ἐμπορο τῆς Βενετίας", σχετικὰ μὲ τὸν Σαίξπηρ, ἔχουν αὐτὴ τὴ σημασία. Ὁ Τάκης Μουζενίδης θὰ 'ταν σκηνοθέτης τοῦ θιάσου Κοτοπούλη· ταυτόχρονα πρότεινε στὸν Γ. Χέλμη, τὸν ἐπιχειρηματία του, νὰ γίνῃ, κάτω ἀπὸ τὴ στέγη του, μὲ τὴν ὕλική φροντίδα του, μιὰ παράλ-



1952, "Χειμωνιάτικο παραμύθι". Μιά σκηνή πλήθους χαρακτηριστική για το έθνος της παράστασης. Σκηνικά Σπύρου Βασιλείου

ληγη δουλειά με νέους ήθοποιούς: τὰ συμβόλαια θὰ τὰ ὑπόγραφε μ' αὐτοὺς ἡ ἐπιχείρηση· οἱ νεαροὶ πληρώθηκαν ἐλάχιστα, μὲ βάση τὶς εἰσπράξεις, ποσοστά· ὁ σκηνοθέτης θὰ ἔχε δικαιώματα στὰ κέρδη πού δὲν ἤρθαν· ὅμως τὰ "ἐσπερινὰ" ἔξοδα τοῦ θιάσου ἦταν πολλὰ καὶ τὸ τέλος ἤρθε. Τὸ "Ἔθνος" παρακολουθεῖ τὸν πρωτοποριακὸ θίασο πού ἔχε τὴν ὀνομασία "Αὐλαία". δημοσιεύει πληροφορίες ἀπὸ τὶς 20 Αὐγούστου 1945· στὶς 25 τοῦ μηνὸς ἀπλώνεται στὶς ἐπιδιώξεις του, πού θὰ φρόντιζε νὰ τὶς πραγματοποιήσῃ στὶς ἀπογευματινὲς (Δὲς ἐπίσης 21 Σεπτέμβρη καὶ 1 καὶ 3 Ὀκτώβρη). Στὶς 2 ἔγινε μιὰ συγκέντρωση καὶ μιλήσανε ὁ Ἀγγλος συγγραφέας Πάτμορ, ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ σκηνογράφος Βακαλό. Τὸ "Ἔθνος" ἐπίσης τύπωσε κ' ἐν ἄρθρῳ μὲ τὴν ἐπιγραφή "Μιά καινούρια προσπάθεια" κ' ὑπογραφή Δ.Κ.Ε. Ὁ θίασος θὰ ἐμφανιζόταν μὲ τὴν "Τρικυμία" θ' ἀκολουθοῦσαν τὰ: "Δὸν Κάρλος", "Ἀθροιστικὴ μηχανή" τοῦ "Ἐλμερ Ράις, "Περίεργες γυναῖκες" τοῦ Γκολντόνι, τὸ "Σύπνημα τῆς Ἀνοιχτῆς" τοῦ Βέντεκιντ κ' ἡ "Ἰριγένεια ἐν Αὐλίδι" τοῦ Εὐριπίδη. Ἀντὶ νὰ στηριχτοῦμε σ' ὅλα τὰ παραπάνω, εἶδαμε, κατὰ τὴ συνήθειά μας τοῦ προηγούμενου ἀρθροῦ, τὸν Τάκη Μουζενίδη καὶ μιλήσαμε γιὰ τὴν "Αὐλαία".

Στὴν ἐκλογή τῆς "Τρικυμίας" ὀδήγησε τὸ ὅτι τὸ ἔργο ἀντιπροσωπεύει τὴν καθαρὴν δραματικὴ Ποίηση, αὐτὴ πού τὸ ἐπαγγελματικὸ θέατρο τὴν ἀρνιότανε καὶ στοὺς θεατῆς του καὶ στοὺς ἐργάτες του καὶ πού αὐτὴν εἶχε ἡ "Αὐλαία" ποθῆσει, στὴν κατοχὴ καὶ πολλοὶ θεατρικοὶ μας παράγοντες καὶ μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ Κοινό. Ὁ Λόγος θ' ἀποτελοῦσε τὴν κύρια ἔγνια· τὰ σκηνογραφικὰ καὶ ἐνδυματολογικὰ καρυκεύματα θὰ ἔχαν δευτέρη θέση· δὲ θὰ προσελκύανε αὐτὰ τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ· τὸ ρεαλιστικὸ κόστούμι θὰ τὸ ἀναπλήρωνε μιὰ "φόρμα" καὶ τὴν ἀντίληψη τῆς καθημερινῆς χειρονομίας καὶ τῆς κίνησης, ἡ κυριαρχία τοῦ ρυθμοῦ πού "ναὶ" γενεσιουργὸ στοιχεῖο τῆς ζωῆς· ἔτσι τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων θὰ ἔχαν τὴν τάση νὰ πάρουν διαστάσεις συμβόλων καὶ ὁ σκηνικὸς χώρος δὲ θὰ προσπαθοῦσε ν' ἀποδώσει τὴ ζωὴ, ἀλλὰ νὰ τὴν ἀναπλάσει. "Ποιητικὸς συμβολισμὸς" θὰ ἔκανε δυνατὸ νὰ ὀνομασθεῖ ἡ αἰσθητικὴ τῆς "Αὐλαίας". Ἡ "Τρικυμία" θὰ παιζόταν Δευτέρα, Τετάρτη, Παρασκευὴ ἀπό-

γευμα καὶ Κυριακὴ πρῶτ' τὶς ἄλλες ὥρες τὸ Κοινό θὰ βλεπε τὸ "Δαβὶδ καὶ Γολιάθ" τοῦ Θ. Συνοδινοῦ· αὐτὸς θὰ ἔταν ὁ τύπος τῶν ἐμφανίσεών της.

Τέτοιες ἀντιλήψεις ἦταν "φυσικὸ" νὰ δεχτοῦν τὴν ἐπίκριση πού ἔφτασε ὡς τὸ πείραγμα· οἱ ἄντρες τοῦ θιάσου φοροῦσαν τὰ ρούχα τοῦ ἔργου ὡς τὴ μέση· ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω φοροῦσαν ἐργατικὲς φόρμες καὶ φρεσκοβαμμένα ἄσπρα παπούτσια· εἶχαν δηλαδὴ ὁμοιομορφία· τὶς σκηνογραφίες τὶς ἀποτελοῦσαν διάφοροι "κύβοι", "παραλληλεπίπεδα" καὶ "κεκλιμένα τραπέζια" ("Ἔθνος", 9 Ὀκτώβρη, "Μάχη" 11 τοῦ μηνὸς)· "ἄστετο" τὸ θεωρεῖ τὸ ντύσιμο ἢ "Ἐστία", 2 Ὀκτώβρη, ἐνῶ ἡ "Μάχη" τονίζει πὼς τὸ καράβι ἦταν "ὡμὰ ρεαλιστικὸ", καὶ ἡ φυσιογνωμία τοῦ χώρου διατηρεῖται πιστά· γράφει ὁ Α. Κουκούλας, πού βίαια, μὲ διάθεση καταλυτικὴ, πιστεύει πὼς ἡ μέθοδος τοῦ σκηνοθέτη εἶναι ξενόφερτη. Τὴν κίνηση τοῦ Ἀριελ, τὴν πολὺ ζωηρὴ, τὴ θεώρησε ἕνας κριτικὸς πού καθόταν μπροστὰ ἀπ' τὸν Κουκούλα σὰν ἐκφραση τῆς οὐσίας τοῦ ρόλου· ὁ Κουκούλας τὸν θεωρεῖ "ἀνόητο"· τὶς ἴδιες ἀντιρρήσεις βασικὰ ἔχει καὶ ὁ Ἀλκης Θυρόλος ("Ν. Ἐστία", σ. 912). Ἴδου ἐν' ἀπόσπασμα σχετικὸ μὲ τὸ ντύσιμο· δὲν διακρίνεται, βέβαια, γιὰ τὴ χάρη τοῦ ὕφους του καὶ γιὰ τὴν κομψότητα τῆς ἐκφρασῆς του: "Ἀφαίρεσε [ὁ σκηνοθέτης] ἐν μέρει τὸ κόστούμι· ἔντυσε τὸ μισὸ μόνο τοῦ σώματος μερικῶν ἠθοποιῶν μὲ φόρμες, ἴσια παντελόνια, μὲ τιράντες καὶ παπούτσια τοῦ tennis καὶ ἀπὸ πάνω ἔρριξε ἕναν ἐπενδύτη ἐποχῆς καὶ σύγχρονα σὲ ἄλλους ἠθοποιούς, στὶς θεές, φόρεσε φτερά καὶ πέπλα πού ἔστω καὶ ἂν ἦσαν κουρέλια ἀθλίας ποιότητος [γράφει κυρία τοῦ καλοῦ κόσμου!] ἦσαν ἀναντίρρητα κοστούμα...". Ὁ Κουκούλας ὅμως, ἀντίθετα μὲ τὸν Ἀλκη Θυρόλο πού συνεχίζει μὲ τὴν ἴδια βαναυσότητα, παραδέχεται πὼς ἡ παράσταση ἦταν εὐσυνείδητη καὶ εἶχε γοργὸ ρυθμὸ. Περιμένει, ὡστόσο, τὸ καλύτερο στὸ δεῦτερο καὶ στὸ τρίτο ἔργο.

Ὁ "Αἰμ. Χ.", μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς "Τρικυμίας" ξαναγυρίζει στὴν κριτικὴ τῆς "Καθημερινῆς", ὕστερ' ἀπὸ πολλὴν καιρὸ, καθὼς τὸ δηλώνει ὁ ἴδιος· τιμὰ τὸ Ἐλεύθερο Θέατρο καὶ ζητᾷ ἀπὸ τὸ κράτος νὰ τὸ προσέξει· βάλλει ἐναντίον τοῦ "Ἔθνικοῦ", πού ἔχε ἀνεβάσει τὴν "Ἀρλεζιάννα" καὶ

ονομάζει τὸν “Ἐμπορο τῆς Βενετίας” “Ἰλαροτραγωδία”. τὴν κριτικὴν τοῦ τὴν ἀρχίζει: “Μιά γενναία προσπάθεια ἔγινε... μετὰ τὴν “Τρικυμία”... Ἡ παράστασις δὲν ὑπῆρξε ἀνοήτως..., ἀλλὰ τὰ μειονεκτήματα, οἱ ἀδυναμίαι, κάποιες ἀφέλειαι, κάποιες φωτιστικῆς ἀδεξιότητες, ἡ πρόδηλη ἀνεπάρεκτα στήν ἀπόδοσιν τοῦ ὄνειρόφθου καὶ τοῦ φανταστικοῦ, μερικά ἀτυχήματα στὴ διανομὴ τῶν ρόλων... δὲν εἶναι ἱκανὰ νὰ καλύψουν τὴν ἀναμφισβήτητη ἐπιτυχία...” (9 Ὀκτώβρη)· ἀναγνωρίζει πῶς οἱ ὄγκοι εἶχαν αἰσθητικὴ ἀναλογία καὶ τελειώνει ὡς ἐξῆς: “Ἡ παράστασις... εἶναι μιὰ ἀναμφισβήτητη καλλιτεχνικὴ πρόδοσις στὰ χρονικά τοῦ Θεάτρου μας” (10 Ὀκτώβρη). Ὁ Γκ. Μπινιάρης (Κάλμπαν), ὁ Τ. Γαλανός, ὁ ἀλησμόνητος ἐκλεκτός ἠθοποιός (Γρίνγκολος), ὁ Ντ. Ἡλιόπουλος (Στέφανος), νεαροὶ κ’ οἱ τρεῖς, ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, δεχτήκαν τὸν ἔπαινο. Ὁ Κατράκης ὅμως, (Πρόσπερος) στάθηκε, ἀληθινά, στὴν κορυφὴ τῆς ἠθοποιίας ὅπου σπάνια φτάνουν οἱ καλλιτέχνες τῆς Θυμέλης· ἡ θαυμαστικὴ φωνὴ τοῦ ἦταν ἡ ἔκφρασις τῆς ψυχῆς τοῦ ἐκπνευματωμένου ἥρωα· ὁ Πρόσπερος τοῦ εἶναι ἀπὸ τοὺς καλύτερα παιγμένους ρόλους τοῦ Σαίξπηρ μέσα στὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο. Γράφει ὁ Κ.Ο.: “Ὁ Μανώλης Κατράκης μὲ “μάσκα” ἐξαυλαμμένη ὁμοία μετὰ τὴν μορφὴν ποὺ ἐξωγράφει ὁ συμματῶν τῆς τοῦ Δομίνικου Θεοτοκόπουλος... θὰ τιμοῦσε τὸν καλύτερο ἠθοποιό, ὅχι μόνον τῆς ἐλληνικῆς σκηνῆς” (“Ἔθνος”, 9 Ὀκτώβρη).

Ἄλλο ἔργο τοῦ Σαίξπηρ δὲν ἔτυχε ν’ ἀνεβάσει ὁ Τ. Μουζενίδης· ἔγινε λόγος ν’ ἀνεβάσει στὸ Κρατικὸ τῆς Ἀθηνῶν τῆς “Στρίγγλα...”, καθὼς μὲ τὸ εἶπε, μετὰ τὸν “Οἰδιπόδα”. Ἡ “Τρικυμία” παιζόταν ἀπὸ τῆς 8 Ὀκτώβρη ὡς τῆς 2 Δεκεμβρίου. (1) ἄλλα τρία ἔργα τῆς “Αὐλαίας” εἶναι: “Δὸν Κάρλος”, (5 Δεκεμβρῆ), “Ἀνθρωπος τοῦ διαβόλου” (18 Φλεβάρη), “Τοῦ φτωχοῦ τὸ ἀρνί” (5 Μάρτη 1946).

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ

Ἡ πρώτη-πρῶτη θεατρικὴ τοῦ ἐνασχόληση ἦταν, βέβαια, στὸ Κολλέγιο Ἀθηνῶν, ὅπου ἔβγαλε τὸ Γυμνάσιο, στὶς παραστάσεις μετὰ τὸν Κόυν (δὲς τὸ Λεύκωμα τῶν 25 χρόνων του, σ. 10 - 13 καὶ “Θέατρο”, τεύχος 4, σ. 28)· ὕστερα, σὲ μιὰ γιορτῆ τοῦ Ἀγγλοελληνικοῦ Συνδέσμου — ἦταν μέλος του — στὴν αἰθουσά του, σκηνοθέτησε (1938) μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸ “Ὀνειρο”, τὸν “Πύραμο καὶ Θίσιβη”. ἐκεῖνος ἔπαιξε τὸ Στημόνη, ὁ Β. Καζαντζῆς τὸν Κυδῶνη· ἄλλα μέλη τοῦ Συνδέσμου τ’ ἄλλα πρόσωπα. Τέλος, στὸ ἐπαγγελματικὸ θέατρο σχεδίασε τὶς ἐνδυμασίες τοῦ “Μάκβεθ” 1937 (δὲς “Θέατρο”, τεύχος 16, σ. 136 - 7).

Ὅταν γύρισε ἀπὸ τὴν μετεκπαίδευσή του στὴν Ἀγγλία καὶ στὴν Ἀμερικὴ πρότεινε στὸν Κώστα Μουσοῦρη ποῦ θ’ ἀρχίζε μιὰ νέα ἐξόρμησις, στὰ 1949 - 50, νὰ τὸν πάρει σκηνοθέτη τοῦ εὐγενικοῦ καὶ δραστήριου θιασάρχης — ἀν’ κ’ εἶχε στὸ νοῦ του νὰ σκηνοθετεῖ, μετὰ τὸ ὄνομά του τώρα, τὰ ἔργα, ὅπως τὸ “Κανε ἀνώνυμα καὶ πῶς πρὶν στοὺς θιάσους του — σύμφωνα μετὰ τὸ βασικὸ τῶν γνώρισμα νὰ εὐνοεῖ τοὺς ἄλλους, δέχτηκε τὴν πρότασιν καὶ ἀνέβηκε ἡ “Κληρονομία”⁽³⁾, ὁ “Ἀλιόμ” καὶ τὸ “Ἐνας ἀξιοθαύμαστος ὑπέρτης”, τὸ πρῶτο ἔγινε μεγάλη ἐπιτυχία, ὅπως εἶναι γνωστό· μετὰ κοινὴ ἐπιθυμία τοῦ θιασάρχου καὶ τοῦ σκηνοθέτη ἔγινε καὶ τὸ “Προσκῆνο” μετὰ τὶς τολμηρότερες ἐπιδιώξεις του, σχετικὰ μετὰ ἔργα καὶ μετὰ ἐμφανίσεις ἠθοποιῶν καὶ σκηνογράφων σὲ καλλιτεχνικότερες ἐμφανίσεις, σὲ ἔκτακτες ἀπογευματινές.

Ἡ περίοδος 1950 - 51, βρῆκε τὸν Γ. Θεοτοκᾶ ν’ ἀρχίζει τὴν δεύτερη διοικήσιν τοῦ “Ἔθνικ”. φίλος καὶ κείνος τοῦ καινούριου καὶ ὅσων τὸ ὑπηρετοῦν, τὸν κάλεσε νὰ συνεργαστεῖ καὶ τὸν πρότεινε καὶ τὸ πρῶτο ἔργο, τὸ “Ὅπως σὰς ἀρέσει” τοῦ Σαίξπηρ, γὰρ χάρι τῆς Β. Μανωλίδου (Ροζαλίτα), ποῦ θὰ ξαναγύριζε στὸ θίασο· ἐκεῖ θὰ ἐργαστεῖ δεκατρία χρόνια καὶ θὰ πραγματοποιήσει πανήγυρα σκηνοθεσίας· οἱ ἐπτά ἦταν σαιξπηρικές· αὐτές, φυσικά, θὰ δοῦμε. Ταυτόχρονα, γράφει ὀγκώδη βιβλία, μεταφράζει θεατρικὰ ἔργα, δημοσιεύει ἐπιφυλλίδες ταχτικῆς καὶ τοῦ τυχαίου καὶ μερικῆς παρασκηνόθεσις, ποῦ δὲ βάζει δηλαδὴ τὸ ὄνομά του σ’ αὐτές. Πολλὴ δουλειά, σὲ βάρος, προφανῶς, τοῦ ἀποτελέματός.

(3) Ὁ Ἀλέξης Σολομὸς ἐφάρμοσε πρῶτος στὴν “Κληρονομία” τὸ χαιρετισμὸ τῶν ἠθοποιῶν μόνον στὸ τέλος τοῦ ἔργου καὶ ὄχι, ὅπως ἐπικρατοῦσε, στὸ τέλος κάθε πράξης.

Ὁ Σολομὸς θὰ φέρει στὸ “Ἔθνικ” μιὰν ἄλλη ἀντίληψιν γὰρ τὸν Σαίξπηρ· τὸ δυσκίνητο βάρος κ’ ἡ ψυχρότητα θ’ ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ τὴν νεανικὴν χάριν, τὴν φαντασίαν καὶ τὸ χαμόγελο μαζί μετὰ τὴν εὐαισθησίαν· οἱ δοκιμασθεῖς δὲ θὰ θυμίζουσι στρατῶνα· θὰ μπεῖ νέα μέθοδος — “αὐτοσχεδιασμὸς” μὲ τὴν λέει ὁ ἴδιος· ἄς θυμηθοῦμε τὸ “Ὅπως σὰς ἀρέσει”. γίνεταί στὸ ὑπαιθρο, ἔχει βοσκούς· αὐτὴ λοιπὸν τὴν “παστοράλε” διάθεσις, παρακάλεσε τοὺς ἠθοποιούς νὰ τὴν ἀποδώσουν μετὰ δικὰ τους ἐφευρήματα καὶ τὰ καλύτερα τὰ σταμιπλάρανε· οἱ πῶς νέοι κ’ οἱ πῶς ταλαντοῦχοι συμβάλανε σὲ μιὰ καλύτερη ἐρμηνεύει, οἱ ἄλλοι “αὐτοσχεδιάζανε” θυμούμενοι, χωρὶς φαντασίαν, ρόλους τοὺς ἄλλων ἔργων καὶ ὁ σκηνοθέτης δὲν μπορούσε πῶς νὰ τοὺς ἀλλάξει· τοῦτο εἶναι ἡ αἰτία τῆς “ἀνομιολογίας” ποῦ παρατηροῦσαν οἱ κριτικοί· ἡ “ἀνομιολογία” — καὶ τότε, ἀπὸ διαφοροτικῶς λόγους, δὲν ἐξμετιζέτε στὶς ἐλληνικῆς σαιξπηρικές παραστάσεις; — ἦταν κατὰ ἀναπόφευκτον, ποῦ θὰ ἔπρεπε νὰ δοκιμαστεῖ ὅμως· ἔφερεν ζημιές, ἀλλὰ πρόσφερε καὶ μιὰ ἀνεση πάνω στὴ Σκηνή· ἐμᾶς τώρα μᾶς ἐνδιαφέρει, ἀν καὶ δὲν μπορούμε ν’ ἀνεύρουμε τὶς εὐρωπαϊκῆς πηγῆς του, ποῦ ἦταν κατὰ τι νεὸ καὶ ποῦ ἐφαρμόστηκε ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη σὲ Σαίξπηρ.

Ἀπὸ τὴν πρώτη τοῦ ἐμφάνισιν, στὸν Κώστα Μουσοῦρη, τὸν εἶχαν καλοδεχθεῖ· ὁ Τερζάκης τὸν ὀραματίζεται καὶ δεῖχεται τὴν ἀξία του στὰ μεγάλα ἔργα (“Βῆμα”, 7 Ὀκτώβρη 1949)· ὁ Κ.Ο. ἔγραψε πῶς ὁ νεαρὸς σκηνοθέτης θὰ βλεπε τὸν Σαίξπηρ διαφοροτικά, ἀφοῦ εἶχε σπουδάσει στὴν Ἀγγλία (“Ἔθνος”, 1 Νοέμβρη 1950)· εἶχαν ποθήσει τὸ διαφοροτικὸ, ὕστερα ἀπὸ τὴν γερμανόπληχτη σκηνοθεσίαν τοῦ προηγούμενου τεύχους κ’ ὕστερα ἀπὸ τὴν γαλλικὴν, τὴν σαλονίστικην τοῦ Σαραντίδη, ποῦ εἶδαμε πῶς πάνω καινοτομία Σολομοῦ εἶναι κ’ ἐν ἄλλο στήθεμα στὶς ἀλλαγές· δὲν ἔκλεινε ριτωτὴ ἡ αὐλαία· ἔσβηνε καὶ ἄναψε γοργὰ τὸ φῶς καὶ ὁ θεατῆς εἶχε τὸ αἰσθημα πῶς τὸ ἔργο διαρκούσε, δὲν κοβότανε, καθὼς τὸ θέλε ὁ Σαίξπηρ ποῦ δὲν ἤξερε ἀπὸ διαλείμματα. Ὁ Αἰμ. Χ. σημειώνει πῶς ὁ σκηνοθέτης ποῦ ἐκαινοτόμησε στὶς ἀλλαγές (“Καθημερινή”, 2 Νοέμβρη). Ὁ Τερζάκης τόσο τὸν τιμᾶ τὸ Σολομὸ ποῦ φοβᾶται, μήπως οἱ σίγουροι ἔπαινοι ποῦ θὰ λάβει τὸν χαλάσουν (“Βῆμα” 1 Νοέμβρη)· τὸ χρυσὸ στεφάνι, ὅμως, τοῦ τὸ ἀπένειμε ὁ Arthur Sewell, καθηγητῆς στὴν ἔδρα Βύρωνος στὸ Ἀθῆναισι, στὴν “Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρησις”· πρέπει νὰ τὸν ἀκούσομε· ζῆ ἀνάμεσα στὴν ἐλληνικὴ νεότητα καὶ μέσα στὴν ἐλληνικὴ ζωὴ· πνευματικὰ δὲν εἶναι ἕξιός μ’ ἐμᾶς. Τοῦ φαίνεται σὰν ψέμα ποῦ ἕνας Ἕλληνας — μὴ Ἀγγλος δηλαδὴ — μόρεσε “νὰ συλλάβει καὶ ν’ ἀποδώσει τὴν χαρομένη καὶ θροσερὴ ἀτμόσφαιρα, τὸ μῖγμα τοῦ ἑλισαβετιανοῦ ρομαντισμοῦ καὶ ζωῆς στὸ Ἀγγλικὸ τοπίο”. Δὲν ἄλλο παραδέχεται πῶς “ὑπῆρχε στὴ σκηνοθεσίαν... μιὰ ἐκπληκτικὴ περιπτώσις σ ω σ τ ῆς ἐ ρ μ η ν ε ἰ α ς” [ὑπογραμμίζει ὁ κριτικὸς]· τοῦ ἀναγνωρίζει μεγάλη σκηνοθετικὴ δεξιότητα, ὥστε “κατόρθωσε νὰ κρατήσει τοὺς χαρακτήρες ζωτανούς... καὶ τὶς σκηνές ὅπου ὁ συγγραφεὺς τοὺς ἔχει ἀφήσει σχεδὸν νὰ σβήσουν...” (Νοέμβρης - Δεκεμβρῆς 1950, σ. 73 - 5). Συμπλήρωσε, λοιπὸν, ὁ Σολομὸς τὸν Σαίξπηρ.

Μέρος, ὅμως, τῆς ἐλληνικῆς Κριτικῆς εἶναι βαρῦθυμο· δὲν κατανοεῖται ἡ στάσις τῆς, ἀν δὲ θυμηθοῦμε πῶς τὸ “Ὅπως σὰς ἀρέσει” παίζεται μετὰ τὴν παύσιν τοῦ Συμβουλίου καὶ τοῦ Διευθυντῆ - σκηνοθέτη, ποῦ γι’ αὐτὸν μιλήσαμε στὸ προηγούμενο τεύχος· οἱ συμπάθειες σ’ ἐκεῖνον ξεμυτίζουν· τὸ “Ἔθνος” π.χ. καὶ ἡ “Βραδυνή” (1 Νοέμβρη). Τὸ πρῶτο μάλιστα, ἀν καὶ δὲν παραλείπει βέβαια, νὰ παραδεχθεῖ ὀρισμένες ἀρετῆς στὸ Σολομὸ, ἀρνείται τὴν χαρομένη ἀτμόσφαιρα, τῆς σκηνοθεσίας του καὶ ἀπορεῖ πῶς ὁ Γενικὸς Διευθυντής, ὁ Γ. Θεοτοκάς, δὲ φρόντισε νὰ καταστείλει τὶς ἀταξίες τῆς. Ὁ Αἰμ. Χ. — ὅπου πῶς πάνω — παρατηρεῖ πῶς γιὰ τὰ ἐλαττώματα “δὲν πταίει τόσοσιν αὐτὸς [ὁ Σολομὸς] ὅσων ἡ ἑλλειψὶς παραδόσεως καλλιτεχνικῆς διὰ παρόμοια τολμήματα” [σὰν τῆς παραστάσεως] καὶ ἀκόμα πῶς ἐκεῖνη ἦταν “ἐν τῷ συνόλω τῆς ἀπὸ τὰς εὐπρεπεστέραις σαιξπηρικός ποῦ εἶδον τὸ “Ἔθνικόν”...”. Ἀτολμῆ, ἄρα, ἡ σαιξπηρικὴ δουλειὰ ἡ προηγούμενη στὸ “Ἔθνικόν” κ’ ἡ προσπάθεια τοῦ νέου σκηνοθέτη καλύτερη. “Ὅλες τὶς πόδες τοῦ ἀμέσου παρελθόντος ἔρχονται νὰ τὶς σαράσουν τὰ νιάτα! Κι ὁ Τερζάκης — ὅπου πῶς πάνω — βρῖσκει πῶς ἡ βραδυὰ εἶχε “γοητεία” καὶ πῶς “κατόρθωσε νὰ δημιουργήσει ἐντελὸς ψυχολογικὰ τὴν εὐφρόσινην ἀτμόσφαιραν ποῦ ναι τὸ καλύτερο δῶρο τῆς σαιξπηρικής κωμωδίας” καὶ “... μιὰ θερμότητα πολὺ αἰσθητῆ. Τὴ καταπληκτικὸς μάγος αὐτὸς ὁ Σαίξπηρ. Τὴ παλέτα πλοῦσια ὡς πρὸς τὸν ἴλιγγο σὲ χρώμα-

τα... 'Ο κ. Σολομός επέτρεψε ν' αξιοποιήσει πολλά, να τὰ κάνει αισθητά...'', αλλά και "... θὰ τὸν ἤθελα... πὺ ἰκανὸ νὰ ἐπιβληθεῖ στοὺς ἠθοποιούς — σὲ ὀρισμένους ἠθοποιούς..." [θυμηθεῖτε τὰ περὶ αὐτοσχεδιασμοῦ, πὺ πᾶνω] "θὰ τὸν ἤθελα ν' ἀποφύγει τὴν ἀπεγνωσμένη ἐπιδίωξη τοῦ κωμικοῦ...". Πόσο, ὡστόσο, σκηνοθέτες δὲν πέφτουν στὸ ἴδιο σφάλμα! Ὡστόσο, ὁ Μ. Πλωρίτης ἔχει παρατηρήσει κ' ἐκεῖνος τὴν "χοηροποιημένη" ὑπερβολὴ τοῦ κωμικοῦ καὶ πὺς συνέχισε "τὸ γνωστό ἀκαδημαϊκὸ στυλ", "πὺ ἀκολουθοῦσε τὸ "Ἐθνικὸ" ἄλλοτε στὶς παραστάσεις τῶν σαιξπηρικῶν κωμωδιῶν" [δηλ. τοῦ Ροντήρη], ἐνὼ ταυτόχρονα "ἄνοιγε τὴν πόρτα στὴν Ἐπιθεώρηση" καὶ τελειώνει μὲ τὴν ἐξῆς χρήσιμη ὑπογράμμιση, πὺς "ἡ... παράσταση δὲν εἶχε, βέβαια, τὴν παγερότητα τῶν σαιξπηρικῶν παραστάσεων πὺ παρουσίαζε ἄλλοτε τὸ "Ἐθνικόν" ("Ἐλευθερία", 3 Νοέμβρη).

"Ὅπως δὴποτε, τὴ στιγμή αὐτή, ὁ Σολομός ἐρχεται σὰ μιὰ ἀκτίνα φρεσκάδας καὶ δροσιάς ὕστερα ἀπὸ ἕνα παρελθὸν ἀύχμηρό· ἡ ἐξαγνιστικὴ τοῦ ἀκτινοβολία κάνει καὶ τοὺς ἄλλους νὰ τὸν βλέπουν μ' ἀγάπη καὶ καλὴ διάθεση· δὲν εἶχε πειράξει, γιὰ τὴν ὥρα, κανέναν μὲ τὴ σκηνοθεσία του.

"Ἄδικα ζητήσαμε μιὰ βοήθεια καὶ στὶς σελίδες τοῦ περιοδικοῦ "Ἑλληνικὴ Δημιουργία", στὸν καιρὸ πὺ βρισκόμαστε δὲ δημοσιεύει κριτικὲς γιὰ τὸ "Ἐθνικὸ", παρὰ κείμενα ἐριστικά γιὰ τὴν ἀποκομπὴ τοῦ Συμβουλίου καὶ τοῦ Γενικοῦ Διευθυντῆ (1950, Β, σ. 85 - 9, 110 - 2, 710 - 12)· γιὰ ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ πρέπει νὰ παιχτεῖ ἢ "Βαλέρινα" (Μάρτης 1953), ὅποτε εἶχ' ἀρχίσει νὰ γίνεταί θετικός λόγος γιὰ τὴν ἐπάνοδο τοῦ Ροντήρη στὴ διοίκηση! Στὸν Β' τόμο τῆς "Ἱστορίας..." μας θὰ δεῖτε κ' ἕνα κεφάλαιο μὲ τὸν τίτλο "Οἱ ἀθλιότητες τῆς Κριτικῆς". μιὰ περίπτωσι, τὴ σημερινῶς, ἀπὸ τὶς μελέτες του, πὺ τις κάνει σὰ λόγιος, ἀλλὰ μὲ τὴ διάθεση ἐνὸς παλιῦ θεατρίνου σύγχρονου του, πὺ χεῖ σκοπὸ νὰ διασκεδάσει τὸ κοινὸ του χωρὶς φιλολογίες. Αὐτὴ τὴν ἐντύπωση μοῦ ἔτυχε νὰ σχηματίσω ἀπὸ τὴ συνομιλία μας. Ἐπομένως, ὀδηγεῖται φυσικά ν' ἀνεβάσει, χωρὶς μεγάλο διάλειμμα, τὸ "Χειμωνιάτικο παραμῦθι" (1952). Σημαντικὸ — στὸν ἀριθμὸ καὶ στὴν ἀξία — μέρος τοῦ θιάσου βρισκόταν στὴν Ἀμερικὴ, ὅταν μοιραστῆκανε οἱ ῥόλοι καὶ ὅταν οἱ δοκιμὲς τὸ προετοιμάζανε· παίχτηκε, φυσικά, χωρὶς τὴν Παξινοῦ, τὸν Μινωτῆ, τὸν Παρρασκευά, τὸν Κωτσόπουλο, τὸν Βόκοβιτς, τὸν Ἀποστο-

λίδη· παίζανε ὅμως ὁ Α. Βλαχόπουλος, ὁ Γληνός, ἡ Μιράντα· ἡ Λ. Ἡσαΐα, ὁ Καλογιάννης, ὁ Βαριάς, ὁ Μπινιάρης, ὁ Χρ. Νέζερ, ὁ Γαλανός, ὁ Εὐθυμίου, ὁ Ἀράνης, ὁ Μπούχλης, ἡ Βαλάκου, ὁ Χατζημάρκος· οἱ περισσότεροι ἦταν παλαιὰ στελέχη τοῦ "Ἐθνικοῦ", ζοῦσαν τὴν ὅποια "παράδοσι" τοῦ κ' εἶχανε πάρει ἄλλοτε μέρος σ' ἐπιτυχίες του. Μερικοὶ κριτικοὶ — μόλις ὑπαινιχθήκαμε τὶς "ἀθλιότητες" τοῦ συναφιοῦ — θεωροῦν τὸ παραπάνω σύνολο "μωσαϊκὸ", ἀταίριαστο συμμάζεμα, δηλαδὴ περιφρονητικά (Καραγάτσης π.χ., "Βραδυνή", 19 Δεκεμβρη). Ὁ Αἰμ. Χ. εἶχε δεῖ τὸ ἔργο στὰ 1936 στὸ Λονδίνο· δυσκολεύεται ν' ἀνεχθεῖ σκηνοθεσία καὶ ἠθοποιούς· ἡ ἐπίκρισή του παίρνει χαρακτηριστὰ καταφρόνιας ("Καθημερινή", 19 Δεκεμβρη)· ὁ Σολομός ὅμως δὲν περνάει ἀπαράτητος· ὁ πρῶτος τὸν θαυμάζει πὺ τὰ κατάφερε· ἄλλοι ἐπαινοῦν θερμὰ τὴ σκηνοθεσία (Κ.Ο. "Ἔθνος", 18 Δεκεμβρη). Ὁ "Ἀγγ. Τερζάκης λέει εὐγενικά τὴ γνώμη του, ὅταν ὀίγει τὴν "ἀνομοιογένεια" τοῦ παιζιματος καὶ τὴν ἐξηγεῖ μὲ τὴ "χρονικὴ καὶ αἰσθητικὴ προέλευσι τῶν ἠθοποιῶν". Ὁ Γ. Σταύρου, μαζί μ' ἄλλους ἐπαινοῦς γιὰ τὸ σκηνοθέτη, τοῦ ἀπονέμει τὸ ἐξοχο γνῶρισμα νὰ δουλεύει ὄχι μόνον μὲ τοὺς πρωταγωνιστές, ἀλλὰ καὶ μὲ τοὺς μικροὺς ῥόλους. ("Ἀυγὴ", 10 Δεκεμβρη). Δεκαπέντε περίπου ἔργα θ' ἀνεβάσει ὁ Σολομός στὸ "Ἐθνικὸ", μετὰ τὸ "Χειμωνιάτικο παραμῦθι" γιὰ νὰ φτάσει στὸν "Κυμβελίνο", (1957), τὸ μόνον ἀπὸ τὰ ἐπτά του πὺ δὲν ἦταν γνωστὸ στὴ Σκηνή μας. Ἐδῶ βρογγάνε, σχεδόν, οἱ κριτικοὶ, πὺς τὸ παραμυθένιο χρῶμα τοῦ κειμένου χάθηκε καὶ πὺς αὐτὸ ἦταν ἢ καταδικη τῆς σκηνοθεσίας· τὰ σαιξπηρικά τοῦ Σολομοῦ δὲ θὰ γνωρίσουν ἐπιτυχία σὰν τοῦ "Ὅπως σὰς ἀρέσει". θὰ τ' ἀνεβάξει βεβαρημένος μὲ τὶς τόσες ἄλλες δουλειές του καὶ — γιὰ μιὰν ἄλλη φορὰ — οἱ ὠραῖες προθέσεις του, καθὼς καὶ ἄλλων σαιξπηρικῶν σκηνοθετῶν μας, προδίνονται στὴν ἐκτέλεση. Τοῦ γίνηκαν ὄχι μιὰ φορὰ ὑπαινιγμοὶ τῆς ἐννοίας "ρουτίνα" ἢ καὶ ρητὴ μεία τῆς λέξης: "... ἡ ἐμμηρία κύλισε μαλακά πάνω στὸ ὀμαλὸ ἐπίπεδο τῶν "ἐπιπροσώπων" παραστάσεων πὺ ἔχουν πολλὴ ἐπιφάνεια καὶ λίγο βάθος καὶ στὶς ὅποιες ὀλο καὶ περισσότερο μᾶς συνηθίζει ἢ Ἐθνικὴ μας Σκηνή..." (Ε.Π.Π. [απανοῦτσος], "Βῆμα" 12 Ὀκτώβρη). Ὀλόκληρη στήλη στὴν "Ἀυγὴ" ἐκθέτει πόση ἀπογοήτευση ἔδωσε ὁ "Κυμβελίνος" (Γ. Σταύρου, τὴν ἴδια μέρα)· καὶ πὺ πᾶνω: "Τίποτα, τίποτα [καμιά δηλ. ἀνησυχία γιὰ μιὰ νέα ἐξόρμησι]... Ρουτίνα· τὸ ἔργο ἐμφανίστηκε κατὰ τὸ γνωστὸ μας ἀκαδημαϊκὸ τρόπο [πὺ πρεπε ν' ἀποφεύγεται ἀκαδημαϊκὸς τρόπος ἦταν τοῦ Ροντήρη]. Κατὰ τὸ Βαριάς: "ὕπογραμμισε

1952: "Χειμωνιάτικο παραμῦθι" — ἡ δεύτερη σαιξπηρικὴ σκηνοθεσία τοῦ Ἀλ. Σολομοῦ στὸ Ἐθνικὸ. Διακρίνονται: Ν. Εὐθυμίου (ἄκρη ἀριστερά), Ἰ. Ἀποστολίδης (ἐξῆριστος Λούκας), Θ. Κωτσόπουλος (Ὀρλάντος) καὶ Γ. Γληνός (Ἰάκωβος ὁ μελαγχολικός)



τή γνώριμή μας ρεαλιστική έρμηφεία...» [στών Σαίξπηρ — ίδου τὸ φόντο πού ὑπανιχθῆκαμε πιδό πίνω] “ένοχλοῦσε ἡ πιστή ἀναπαράσταση τού πραγματικοῦ πού θά γινόταν εὐπρόσδεκτο, μεταφερόμενο στήν περιοχή τού μύθου” (“Νέα” 18 Ὀκτώβρη). “Ὁ Ἄλκηθ Θρύλος σημειώνει πῶς ὁ Σολομός “περιορίσθηκε νά χρησιμοποιήσει ρουτινιέρικα... ὅ,τι ἔχει κάνει πιδό κτήμα του ἀντι νά ζητήσῃ νά δημιουργήσῃ...” (“Ν. Ἐστία”, σ. 1624 - 6). “Ὁ “Κυμβελίνος” λοιπόν, στάθηκε καί μιά εὐκαιρία νά τονιστεῖ γενικότερα ἡ κατώτερη τότε, καλλιτεχνική προσφορά τού “Ἐθνικοῦ”.

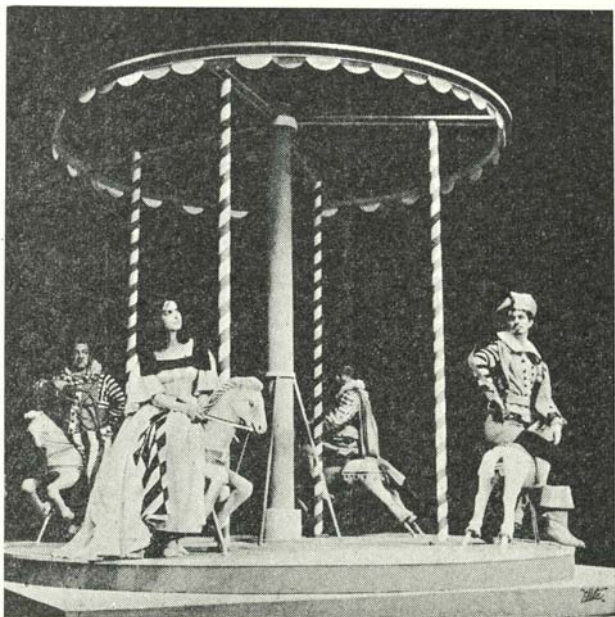
Ὁ Πέλος Κατσέλις παίρνει ξεχωριστά τόν Β. Διαμαντόπουλο, μ’ ἀναλυτική προσοχή (“Ἐπιθεώρηση Τέχνης”, Νοέμβριος - Δεκέμβριος, σ. 439 - 41) καί “Στήν ἐξωτερική σκηνοθεσία... — ὅσο πετυχημένη καί νά ἦταν — χάθηκε τὸ ἔργο. Τὸ ἐτερόκλητο ὑλικό, τὰ συμβατικά θέματά του καί τὰ ἀπίθανα γεγονότα πού διαδοραματίζονται δέν ἔχασαν οὔτε μιά στιγμή τὸ ὑλικό τους βῆρος, γιά ν’ ἀναδοθῆ μέσ’ ἀπὸ αὐτὰ τὸ δράμα τού ποιητή...” Ὁ Στ. Σπηλιωτόπουλος δίνει τήν πληροφορία πῶς τῆ σκηνῆ τού Λεονάτου φυλακισμένου, σάν παρέμβλητη στὸ ἀγγλικό κείμενο, τὴν εἶχε κόψει ὁ σκηνοθέτης, ὅμως εἶχε ἀναπτύξει “εὐφάνταστη καί ἐφευρετική πρωτοβουλία γιά νά μπορέσῃ νά συνταιριάσῃ στοιχεῖα πού εἶναι ἀπὸ φυσικοῦ τους μᾶλλον ἀσυνταίριαστα...” (“Ἀκρόπολις”, 12 Ὀκτώβρη).

Ἄν καί δέν ἐπιτρέπουμε στήν προσωπική μας γνώμη νά ἐκφράζεται, προτιμώντας νά τῆ σβῆνει ἡ ἀτράνταχτη φωνὴ τῶν ντοκουμέντων, ὅλ ὑπενθυμίσουμε τῆ εὐγενική δημιουργία τού Γ. Παππά (Ἰάκιμος) καί μάλιστα στή σκηνῆ τῆς κοιμισμένης γλυκειᾶς Ἰμογένης (Β. Μανωλίδου). Ὁ Σολομός ἔφερε στὸ νοῦ του, κατὰ τὴ συνομιλία μας, πόσο ἔξοχος συνεργάτης ἦταν ὁ ἀλησμόνητος πρωταγωνιστής καί πόσο ἐξύψωνε τὰ σημεῖα τού ἔργου πού ἐρμῆνευε. Ὁ Κ.Ο. (“Ἔθνος”, 11 Ὀκτώβρη) τὸν ἐπαινεῖ ἔντονα καθὼς καί ὁ Στ. Σπηλιωτόπουλος. Καί πάλι φανερώθηκε μιά δυσφορία, γιὰ τὴ ἔναρξη ἔγινε μὲ Σαίξπηρ, ἰδίως στήν κριτικὴ τού Ἄλκη Θρύλου.

Πρὶν ἀνεβεῖ ὁ “Ὁθέλλος” (1958), ὁ Σολομός δημοσίεψε στήν “Καθημερινή” (28 Σεπτέμβρη καί 5 Ὀκτώβρη) δύο ἄρθρα: “Στὸ περιθώριο τού “Ὁθέλλου” μιλάει γιά τις περιπέτειες τού ἔργου, σχετικὰ μὲ τις παραστάσεις του στὸ ἐξωτερικό, γιά τὸ ἄγριο, κατὰ τὴν περίσταση, κόψιμο τῶν σκηνῶν του ἢ διήγησή του γιά τους διεθνείς Ὁθέλλους εἶναι ἀνετη καί χαριτωμένη καί πιδό πολύ στέκει στὸν Στανισλάβσκι (4). Τώρα πρόβαλε κάτι πού κανένας δὲ θά μπορούσε νά τὸ πεῖ ρουτινά, πῶς ὁ βασικά “ζηλιάρης” εἶναι ὁ Ἰάγος ὁ Μ. Πλωρίτης παρατη-

(4) Πραγματικὰ σπουδαῖο εἶναι τὸ κείμενο τού Στανισλάβσκι καί ἔχει δημοσιευτεῖ στὸ “Θέατρο” τεύχ. 18, σελ. 29-34.

1959, Ἡ “Στρίγγλα” ἀπὸ τὸν Σολομό στὸ Ἐθνικό. Τὰ ἀλογατάκια — χαρακτηριστικὴ σκηνῆ γιά τὸ πνεῦμα τῆς σκηνοθεσίας



ρεῖ: “Τὸ μῖσος του γιά τὸν Ὁθέλλο, αὐτὸ τὸ ψυχρὸ καί ὑπολογιστικὸ μῖσος πού παίρνει διαστάσεις φθόνου” τού κάθε παραγκλισμένου γιά κάθε ἐπιτυχημένο” δόθηκε ὄχι μόνο στούς μονολόγους, ἀλλὰ καί στίς σκηνές μὲ τούς ἄλλους, μ’ ἐμπάθεια πού πρόδινε καί στὸν πιδό ἀπλοῖκό τῆ μάσκα τού “ἐντίμου Ἰάγου”. Μιά τέλεια μηχανή, ὅπως αὐτὴ πού στήνει ὁ Ἰάγος στὸ Μαῦρο, δέν μπορεῖ νά λειτουργήσῃ παρὰ μόνο ἀν τὸν ὀδηγεῖ χέρι ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε συναισθηματικὴ παρόρμηση ὁ Ἰάγος τού κ. Διαμαντόπουλου ὅμως δείχτηκε σχεδὸν τὸ ἴδιο παρορμητικὸς ὅσο ὁ Ὁθέλλος. Ἡ ἀντίθεση εἶται ἐξαφανίστηκε καί μαζί ἕνας ἀπὸ τούς ἀκρογωνιαίους λίθους τού ἔργου” (“Ἐλευθερία”, 15 Ὀκτώβρη). Ἰδού μιά ἀποψη πῶς ἀπότυχε ἡ ἐκτέλεση ὁ σκηνοθέτης ὅμως εἶχε θέσει τὸ ζήτημα καί τὸ εἶδε ὁ κριτικὴς καί τὰ δύο ἔχουν μεγάλη σημασία γιά τὴν πορεία τού σαιξπηρισμοῦ μας: ἔχει κάποια φτερά; ἐξηνήλατα ἴσως τώρα καί ἀπαιρεῖ ἄλλες φορές, ἀλλὰ γιά μᾶς καινούρια — πρόδοος ἄρα! Σωστό, ἐπίσης, γιά τὸν Ὁθέλλο τὸ ἐπίθετο “παρορμητικὸς”, κυριαρχημένος δηλαδή ἀπὸ τὸ ἐνοτικτο. Ἐτσι, στὸ τέλος κυρίως, τὸν ἔδωσε ὁ Κωτσόπουλος, νέγρο, πρωτόγονο; πολλοὺς καί θερμοὺς ἐπάνοιους τού ἔγραψε ὁ Πλωρίτης, ἂν καί μ’ ἐπιφυλάξει τεχνικῆς γιά τὸ ὕψος τῆς φωνῆς ἀπὸ τὴν ἀρχή; σχετικὰ μὲ τὸ “πρωτόγονο” τού νέγρου — Ὁθέλλου, ὁ Σολομός μού θύμισε πῶς τέτοια ἦταν ἡ τελευταία δημιουργία τού Ὀλίβιερ καί ὁ Κωτσόπουλος μού ἔπε πῶς διάβασε στὸ “Θέατρο” (τεύχος 19) γιά τὴν ἐρμηφεία τού Ἄγγλου, πῶς ἦταν καταπληχτικὸς ὁ τρόπος πού ἔζησε τὸ ρόλο, πῶς ἐμοιαζε μὲ τιτάνα πού σφάδαζε στῆ γῆ ἀπὸ τὰ χτυπήματα τού πάθους; καί πρόσθεσε: “Τὸν δραματίζομαι καί τὸν θαυμάζω στὸ μέγα ἐπιτεγμά του, ἐξροτας ἀπὸ τῆ μάχη μου στὸ ρόλο”. Στὴν ἀρχὴ τῆς συνομιλίας μας ὁ πολλὲς φορές ὑμνημένος πρωταγωνιστής μού ἀποκάλυψε πῶς ὁ ρόλος τού Ὁθέλλου δέν εἶναι μόνο μιά πνευματικὴ ἀγωνία παρὰ καί ἕνας μόνχος σωματικὸς δέν φαντάζονται τοῦτο, συνήθως, οἱ θεατές! Ὁ Σολομός μ’ εἶχε παρακαλέσει νά προσέξω πῶς ἡ “ἀνθρώπινη ἀντίθεση” τῶν δύο σπουδαίων μας ἡθοποιῶν πού παίζαν τούς δύο ἥρωες ἦταν τόση, πού ἔφτασε μέχρι ἐκνευρισμοῦ τού ἑνὸς γιά τὸν ἄλλον φαντάζομαι πῶς αὐτὸς ὁ βρασιμὲς τῆς ψυχῆς θά ὑπῆρχε ἀπὸ τὴν ὥρα πού ὁ καθένας θά μπαινε στὸ καμαρῖνι του νά ντυθεῖ. Μόνο νεκρὴ καί “ἀμερόληπτη” δέν ἦταν ἡ παράσταση αὐτῆ.

Τὴν προβολὴ τού Ἰάγου, ὅστε νά γίνει τὸ κύριο πρόσωπο, τὴν ὑπογραμμίζει ὁ Κ.Ο. (“Ἔθνος”, 11 Ὀκτώβρη). Ὁ Ε.Π.Π. κρῖνει: “Δαμπρὸς στήν ἀρχὴ ὁ κ. Κωτσόπουλος, γίνεται χαλαρὸς, ἀβέβαιος στὸ τέλος” σὲ καίριες στιγμὲς τού ἔλλειψε ἡ φαντασία καί στήν προσπάθεια νά δώσῃ ἕνα βάρβαρο ἥρωα κατέφυγε ἀκόμα καί σὲ κακόσχημες στάσεις καί κινήσεις...” (“Βῆμα”, 14 Ὀκτώβρη). Ἐστὼ! Ὑπῆρχε ὁ “βάρβαρος” — ἡ πρόθεση τού σκηνοθέτη — καί ὁ κριτικὸς καί πάλι τὴν εἶδε. Καί τοῦτο εἶναι μιά διαπίστωση ἑνὸς ἐσωτερικοῦ κόσμου πού ζοῦσε πάνω στῆ Σκηνῆ. Ὁ Βαρίκας δίνει χρήσιμες πληροφορίες πῶς τὸ κείμενο διατηρήθηκε χωρὶς περικοπὲς καί χωρὶς τερτίπια ἐξωτερικῆς σκηνοθεσίας, πῶς ἡ σκηνογραφία ἦταν ὑποτυπώδης καί ὁ λόγος τού ποιητῆ ἔμεινε σχεδὸν ἀνεμπίδοτος, ὅμως ὁ τόνος τού ἔργου ἦταν χαμηλὸς ὥστε νά πᾶφει νά δίνει τὴν ἐντύπωση πῶς πρόκειται γιά τραγωδία: ὁ στίχος γινόταν μόνις αλοσητὸς μέσα στήν “οἰκειότητα” τού παιξίματος παραδέχεται πῶς ὑπῆρχε ἡ εὐδιάθετη ἀντίθεση τῶν ἡθοποιῶν Ὁθέλλου - Ἰάγου, ἀλλ’ ἀρνιέται τῆ βαθύτητα τῆς ἐπεξεργασίας τού ρόλου ἀπὸ τὸ Διαμαντόπουλο (“Νέα”, 17 Ὀκτώβρη). Ἐδῶ θά ἔπρεπε ν’ ἀκουστεῖ ἡ ἀνάμνηση τού Διαμαντόπουλου ἀπὸ τῆ δημιουργία του αὐτῆ; δέν μπόρεσε ὅμως νά πραγματοποιηθεῖ συνομιλία μας; φταῖα ἴσως τὸν παρακάλεσα λίγες μέρες πρὶν φύγει γιά περιοδεία. Τότε ἤμουν ἔτοιμος νά μιλήσω μαζί του; τις ἴδιες μέρες εἶδα καί τὸν Κωτσόπουλο. Ἡ παραπάνω κριτικὴ τού Βαρίκα εἶναι γραμμένη μὲ στοχασμὸ καί πολλὴ βανανισμένη; μελετημένο, ἐπίσης, εἶναι καί τὸ σημεῖωμα τῆς “Καθημερινῆς” μὲ ὑπογραφή Α.Σ. (15 Ὀκτ.). Γιά τὸν ἴδιο τὸ σκηνοθέτη, ὅπως μού ἔπε, ἡ παράσταση τού “Ὁθέλλου” ἦταν τὸ καταστάλαγμα τού περὶ “ὀπτικῆς σκηνοθεσίας” (θέαμα): Στῆ σκηνῆ ἦταν ἕνα χαμηλὸ πατάρι στῆ μέση, μόνιμο — “πλατῶ” μού τὸ ἔπε — σὰ ὀλίγη πυγμαχίας; σάν τέτοιο μάτς ἦταν ἡ σύγκρουση τῶν ἡρώων ἀπάνω του; τριγύρω σκοτάδι, χάος καί κανένα ἄλλο σκηνογραφίωμα, παρὰ ἐλάχιστα ἀντικείμενα πάνω στὸ πατάρι, ὅσα ὀφεία πιασαν οἱ ἡθοποιοί. Τὸ φῶς ἔντυνε τούς ἡθοποιούς; ζήτησα τὴν ἐντύπωση τού Κωτσόπουλου γι’ αὐτῆ τῆ σκηνοθεσία; μού ἀπάντησε πῶς τὸν ἄρεσε, πῶς τὸν βοήθησε καί πῶς βγήκε πάνω ἀπ’ ὅλα ὁ Λόγος; ὁ φίλος ἡθοποιὸς εἶχε συγκινηθεῖ καί τόνισε πῶς



Κι άλλη φωτογραφία από τὸ ἀνέβασμα τῆς “Στρίγγλας”, με σκηνοθεσία Ἀλέξη Σολομοῦ, στὸ Ἐθνικόν. Μιὰ κεράτη σκηνὴ με τὸν ἀξέχαστο λαμπρὸ ἠθοποιὸ Τάκη Γαλανὸ καὶ τοὺς: Νίκο Τζόγια, Παντελὴ Ζερβό, Μιχ. Καλογιάννη καὶ Μιχ. Μπούχλη

βγήκε καὶ τὸ πάθος τὸ δραματικόν, ἡ ἀλήθεια ἡ δραματικὴ [ποιὸς ποὺ παίζε Ὁθέλλο μπορεῖ νὰ μὴ συγκινηθεῖ, ὅταν θυμηθεῖ; Ἄλλωστε, ὁ Μαῦρος τῆς Βενετίας εἶναι πρῶτος-πρῶτος, κύριος, σαϊζπηρικός ρόλος γιὰ τὸν Κωτσόπουλο]. Καὶ μοῦ ἐξήγησε, γενικεύοντας τὸ θέμα: “Ὅταν τὸ σκηνικὸ εἶναι ρεαλιστικόν, μπορεῖ νὰ μὴ φέρνει τὴν καταστροφὴν, ἀλλὰ σίγουρα προξενεῖ μιὰ αἰχμαλωσίαν τῆς φαντασίας τοῦ θεατῆ καὶ τὸν ἀναγκάζει ἀπερίσπαστος νὰ δοθεῖ στὸ Λόγο, στὸν παντοδύναμο δραματικὸ Λόγο”.

Πολλὴ ώραία ἦταν ἡ συνομιλία με τὸν Σολομό· ὁ προικισμένος αὐτὸς σκηνοθέτης μας ἔχει μιὰ ικανότητα γιὰ ἥρεμη ἔκφραση, εἶναι ἀνεπιτήδευτος καὶ δὲ μιλάει μόνον αὐτός· ἔχει τὴν πεποιθση πῶς καὶ ὁ συνομιλητὴς του διαθέτει γλώσσα καὶ τὸ δικαίωμα νὰ ἔχει ἀντιρρήσεις· ἀκόμα δὲν κρύβει τὴν πηγὴς του, ὥστε νὰ ἀναγκάσει τὸν ἄλλον νὰ ταλαιπωρηθεῖ νὰ τὴν ἀνακαλύψει: Γιὰ τὴ σκηνοθεσίαν τοῦ “Ὁθέλλου” ὁμολόγησε ξεκάθαρα πῶς ἀκολούθησε τὴ διδασκαλίαν τοῦ Γκρόντον Κραίηγκ γιὰ τὴν πλαστικότητα τῶν σωμάτων κάτω ἀπὸ τὴν δεσμίαν τοῦ φωτός· τὸ σῶμα τῶν ἠθοποιῶν ἐπαίρνε ἔκφραση μαζί με τὰ πρόσωπα. Εἶχε στὸ νοῦ του καὶ τὸν “Ἀππια”.

Τὴ βασικὴ του γραμμὴ τοῦ “αὐτοσχεδιασμοῦ” τὴ φανέρωσε καὶ στὴ “Στρίγγλα...” (1959), με μιὰ προσπάθειαν νὰ δώσει τὴν εἰκόνα ἐνὸς ἐλισαβετιανοῦ θιάσου, κάπως “μουλουκιού”, ποὺ παίζει μιὰ φάρσα· τὸ ἔργο τὸ ἐπιτρέπει· ὁ Ἀ. Κουκούλας τὸ εἶδε — ἄρα πῆρε σάρκα καὶ ὀστά — καὶ τὸ σημείωσε (“Ἀθηναϊκὴ”, 10 Ὀκτώβρη)· πρόσθεσε, ἐπιπλέον, ὅπως καὶ ὁ Ε.Π.Π. (στὸ “Βῆμα” τῆς ἴδιας μέρας), πῶς ὑπῆρχε καὶ μιὰ ἀπόκλιση στὴν “ἰταλικὴ τεχνικὴ κωμῶδιαν”, τὴν “Κομέντια ντέλλ ἄρτε”, ποὺ λέμε. Κ’ οἱ δύο κριτικοὶ ἀνησυχοῦν ἢ ὀργίζονται γιὰ τὴν “ἐλευθερίαν” τὴν “βλαβερίαν”, ποὺ παίρνει ὁ Σολομός· δὲν τοῦ ἀρνοῦνται τὴ φαντασίαν, ὅμως δὲ συμφωνοῦν με τὴν τάση ποὺ διακρίνει, κατὰ τὴ γνώμη τους, τὸ Σολομό νὰ θεωρεῖ τὴ σκηνοθετικὴν, αὐθύπαρκτην ἐκδήλωσιν καὶ νὰ ἐπεμβαίνει στὰ ἔργα με τὸλμην ποὺ ὑπερβαίνει τὸ μέτρον (κατανεὸς σκηνοθέτης ἢ καρδούλα δὲν αἰσθάνεται διαφορετικὰ· ἡ διαφορὰ με τὸν Σολομό εἶναι ὅτι δὲ διστάζει σὲ τίποτα, νομίζω, ἅμα τὸ θεωρεῖ σωστὸ ἢ ἐπιθυμητό)· γιὰ τὴν ὀρμὴν του πρὸς τὴν Κομέντια ντέλλ ἄρτε μιλάει κ’ ἡ “Ἀυγὴ”, ἀλλὰ με περισσότερην συμπάθειαν (10 Ὀκτώβρη). Ὁ Κ.Ο. ὅμως, γράφει μ’ ἀληθινὴν τρυφερότητα γιὰ τὸ σκηνοθέτην· τονίζει πόσο

ἀλλοιώνει τὴν κωμῶδιαν ἢ παράλειψιν τοῦ προλόγου, θυμάται τὸ μπριὸ ποὺ ἔχει στὴ δικὴν τῆς παράστασιν ἡ Κατερίνα, χαιρετᾷ τὴν τολμηρότητα τοῦ Σολομοῦ καὶ πιστεύει πῶς ἡ βραδιά τῆς “Στρίγγλας...” εἶναι ἀπὸ τὴν πραγματοποιήσασιν του τὴν καλύτερην (“Ἔθνος”, 9 Ὀκτώβρη). Δὲ θὰ σταθοῦμε στὴν παρατηρήσασιν τοῦ Καραγάτση (“Βραδυνὴ”, 14 Ὀκτώβρη) καὶ τοῦ Κλ. Παράσχου (“Καθημερινὴ”, 10 Ὀκτώβρη)· τοῦ πρώτου δὲ μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ ζητήσουμε τὴν ἐπικουρίαν, γιὰ τὴν μιλάει με ἀνέμελη ἀναίδειαν καὶ ὁ δεύτερος δὲ μᾶς ἐμπνέει ἐμπιστοσύνην καὶ σεβασμόν· μᾶς παγώνει ἔτσι ποὺ τὸν βλέπομε νὰ ἀσκεῖ τὸ λειτουργικὸν τοῦ κριτικοῦ ποὺ ἐπαγγελματικὰ, σὰν ὑπάλληλος ἀπλῶς τῆς ἐφημερίδας του καὶ νὰ ἀντέχει νὰ βλέπει τὰ σημειώματά του στρμωμέναν στὴν ἐσωτερικὴν, συνήθειαν, σελίδας· πολλὰς φορὰς ἔχομε λυπηθεῖ γιὰ τὴν ἔλλειψιν τιμῆς πρὸς τὸν ἴδιον τοῦ τὸν ἑαυτὸ καὶ γιὰ τὴν περιφρόνησιν τῆς ἐφημερίδας του, ἀρῶν ἄλλας κριτικὰς δημοσιεύσασιν σ’ ἄλλη σελίδα, μπροστά· τυχαίνει, καὶ στὰ χρόνια τοῦτα, νὰ γράφει με πιαδαρὴ ἔλλειψιν αὐστηρότητας· ποιὸς θὰ μπορούσε νὰ κατακρίνει τὸ θέατρο τοῦ ἀφεντικοῦ του; Γιὰ τὴν τιμήσουμε ἐμεῖς, με τὸ νὰ καταφύγομε στὴν γνώμην του;

Ἡ “Στρίγγλα...” στὸ βάθος, εἶχε μιὰ οὐραστὴν δυσαρμονίαν τοῦ σκηνοθέτη με τοὺς ἄλλους συνεργάτες του· ἀλλιῶς αἰσθάνονταν αὐτὸς καὶ ἀλλιῶς ἐκείνοι· ἡ δικαιομένη μέσα του διάθεσιν νὰ προσφέρει στὸ θεατὴν μιὰν ἀνάλαφρον ἐλισαβετιανὴν παράστασιν βρῆκε ἀντίμαχον — ὄχι ἀπὸ συμποτάξιν ἢ ἀπὸ κακὴν καρδίαν· ἐκεῖνος — καθὼς μοῦ τὸ ἐξηγεῖ, χωρὶς θυμὸν — ὀνειρεύτηκε ἀπλότητα καὶ βρῆκε κουραστικὸν βάρος καὶ μεγεθυμένα τὰ κομψὰ ἐλισαβετιανὰ ἀξεσουάρ τῆς Σκηνῆς ποὺ λαχταροῦσε· ζήτησε τ’ ἀπλὰ καὶ βγήκε τὸ βάνανυσον· τὸ ἔργο ἔγινε δυσκίνητον, δυσάρεστον, βαριεστησεν κ’ ἐκεῖνος· φαντάζομαι, τί δυσάρεστη δοκιμὴ θὰ ἔκανε. Ἐμεῖς χρωστοῦμε, ὅσο εἶναι μπορετόν, νὰ πληροφορήσομε τὸ γεγονός κ’ ἐκεῖ — μπροστά στὴν ἀνοιχτὴν αὐλαίαν — ποὺ οἱ κριτικοὶ ἐπικρίνουν, ὄχι ἀδίκαν, ἐμεῖς νὰ διατηρήσομε κάτι ἀπὸ τὴν πραγματικότητα ποὺ τὴν ψηλαφοῦμε στὴν εὐπρεπεῖς ἐξομολογήσασιν τοῦ σκηνοθέτην· τὸ Κοινόν, σὰ νὰ μάντεψε τὸ χάδεμα ποὺ ἔχει ποθήσει γι’ αὐτὸ ἡ σκηνοθεσίαν, καλοδέχτηκε τὴν “Στρίγγλα...” του καὶ τῆς ἐπέτρεψε 36 παραστάσεις ἀντὶ γιὰ τὴν 26 “ποῦ κατ’ ἄρχην ἔχουν προσδιορισθεῖ ἀπὸ καθὲ ἔργον τοῦ ἐφετείου δραματολογίου τῆς Κρατικῆς Σκηνῆς” (“Ἔθνος”, 27 Ὀκτώβρη).

Είχε άνεβεί ό “Ρωμαίος κ’ ή ‘Ιουλιέττα” (1961), όταν ό Σολομός δημοσίεψε στην “Καθημερινή” (12 Νοέμβρη) έν άρθρο με τόν τίτλο “Ο τάφος τών Καπουλέτων”. Ίσως νά τό ‘χε γράψει πριν από τήν “πρώτη”. Θυμίζει τήν παρερμηνεία τών έρωτευμένων ήρώων του στον περασμένο αιώνα και στις άρχες τό τωρινού, πού ήταν ρομαντική· ξεχνούσε τή γήινη τραγικότητα του έργου, κάτω από τό σεληνόφως του μπαλκονιού· χαρακτηριστικά σημειώνει πώς γι’ αυτόν ή πιό ένδιαφέρουσα παράσταση του σαιξπηρικού άριστουργήματος ήταν ή ταινία “West Side Story” με τούς πορτορικανούς ήρώες του. Φανερό λοιπόν είναι πώς κάτι ανάλογο θά ‘θελε νά δώσει, σάν τήν αίσθηση τής “διεγερτικής” έρμηνείας του Κινηματογράφου. ‘Ο Πλωρίτης (“Ελευθερία” 7 Νοέμβρη) και ό Βαριάκας (“Νέα” 11 του μηνός) έπισημαίνουν τή θεαματικότητα τής παράστασης και τήν άντιπνευματική έρμηνεία τών δύο έρωτευμένων, σχετικά με τήν έκφραση τής πορείας τής ψυχής τους και τή μεταβολή πού ‘φερε τό αίσθημα μέσα τους· ό πρώτος μάλιστα, κάνει μιιά έπίθεση προφανώς για τήν εϋθύνη του ‘Εθνικού σχετικά με τήν παρούσα κατάσταση τών μεγάλων έργων, χωρίς τήν ανάδειξη τής ποιητικής τους άξίας· υπάρχει όμως έδώ μιιά άλλη τραγωδία, του σκηνοθέτη· οι κριτικοί δέν μπορούν νά τήν προσέξουν, κουρασμένοι και βαριεστημένοι, από τήν “πρώτη” πού δέν τή χαρίζανε, και με τήν έγνια τί θά γράφουν : Για ένα σκηνοθέτη, τά έργα πού πρόκειται ν’ άνεβάσει, μέσα μάλιστα σ’ έναν όρυμαχδό υποχρεώσεων πνευματικών και κοινωνικών — για τό Σολομό τις υπαινιχθήκαμε άρχή - άρχή — είναι κ’ ένας σταθμός τής προσωπικής του ιστορίας· του έπηραζόντου τελεωτικά τήν είδική του ένέργεια... “Ως τή “Στρίγγλα...”, ό καλλιτέχνης πού μάς άπασχολεί προσπάθησε — είναι ή έκμυστήρευσή του — νά έκφράσει τις ιδέες του σχετικά με τόν Σαιξπηρ. Πολλά καλά του σημεία δέν του τ’ άναγνώρισε — πιστεύει — ή Κριτική· μέσα του, έπομένως — νά μήν είν’ εϋαίσθητος και παραπονεμένος ένας σκηνοθέτης; — κατασταλάζει μιιά πίκρα και άναγκασιένος ν’ άνεβαίνει έργα συνεχώς — θά μπορούσε νά θεωρήσει κανένας πώς τόν φορώνουν μ’ άγχαρείες — έγκαταλείπει τ’ όνειρο του άρθρου για τόν τάφο τών Καπουλέτων και όρμάει, σάν ένα είδος άντεπίθεση — δίνει νατουραλιστικό θεάμα, έντονα έξωτερικά, έπικαλείται τό μισήτό του — και σέ όλο — “άκαδημαϊσμό”, για ν’ άμυνθεί και για νά διαμαρτυρηθεί για τήν “παραγνώριση” του πιό πνευματικού μέρους τής άναζήτησής του. Δέν είναι κανένας πάντα εϋτυχισμένος όταν άνεβαίνει πολλά έργα, άς είναι και με όλες τις άνέσεις και με όλες τις εϋνοίες· στό έλεύθερο θέατρο, έλεύθερος νά διαλέγει τις στιγμές του και τούς συνεργάτες του, θά ‘ταν πιό χρήσιμος και πιό εϋχαιριστήμένος· δέν τό ξέρω ξεκάθαρα, όμως θά νοσταλγεί τό 1949 - 50 τόν Κώστα Μουσύρη και τό “Προσκήνιο” τής πλατείας Καρύτση.

Μερικοί από τούς άναγνώστες — άν όχι όλοι — μπορεί νά παραξενευτούν, πώς κάθουμαι τώρα και προσπαθώ ν’ άνιχνεύσω, μ’ όση γίνεται περισσότερη προσοχή και με βαθύ σεβασμό στό όποιο δίκιο τους, τήν άλήθεια τών προσώπων πού μελετούμε· δέν άγνοώ πόσο δυσάρεστο είναι για τούς ρωμιούς νά τιμούν τή δουλειά τών άλλων· και, πώς θά μπορούσε νά μήν κατανοεί κανένας τήν περιφρόνηση πού κατοικεί στην ψυχή τών άνθρώπων του θεάτρου μας για τούς όμοτέχνους τους; ‘Αξία, τό περισσότερο, δέν έχει, ύχι σπάνια, τό τί έπιτελεί καθένας παρά τό άν άρέσει ή δέν άρέσει ή φάτσα του — κυρίως άν τά πρόσωπα αυτά θέλουνε τούς άλλους υπόδουλους τής φήμης τους, τών πολλών φιλοδοξιών τους... Για μάς, κανένας τό πρόσωπο δέν είναι άντιπαθητικό, ακόμα κι όταν έχει άσεβήσει προς τό σύνολο, προς τό ρωμείο, θεωρώντας τό “έγώ” του πώς είναι, τυχόν, ό “Όλυμπος και τό Δωδεκάθεο” μόλις πατήσει ένας τά σανίδια τής Σκηνης, μάς γίνεται ιερός. Και μιιά φορά πού οι τόσες αίματηρές χρηματικές και ψυχικές θυσίες του “Θεάτρου” του έπιτρέπουν νά υπάρχει φωτεινό, άκολούθωντας τό σκοπό του — πού οδηγείται από έναν άνυστερόβουλο έρωτα προς τή Θυμέλη μας — παίρνω τό έλεύθερο νά γράφω πλατύτερα και άγνότερα στις σελίδες του για κάθε ζήτημα, για νά φωτιστούν οι κακές κ’ οι καλές πτυχές του θεατρικού μας πολιτισμού. Κι ακόμα : ‘Αντίθετα με τήν κοινή περιφρόνηση, πού αυτή σπινδύει τόν έναν άνθρωπο του θεάτρου μας με τόν άλλον, όπως τό υπαινιχθήκαμε ήδη, ό Κώστας Νίτσος δέν έχει πολύπλευρη άγάπη σέ κάθε τι τό έλληνικό· ή σειρά τών όκτώ αυτών σαιξπηρικών μας άρθρων δέν θά ‘χε συντεθεί χωρίς τήν έμπνευση, τήν ένθάρρυνση και τή στοργή εκείνου προς τό θεμα και προς τόν υπογράφοντα και, χωρίς τήν παρακίνησή του, κάθε φορά, πού με βοήθησε νά περάσω από τό κάπως πιό εϋ-

κολο — άν κι άπαραίτητο — στάδιο τής χρονικογραφικής έρευνας και νά προσεγγίσω σέ κάτι, ίσως, καλύτερο· οι ήθοιοι πού με διαβάζουν, ξέρουν καλά πόσο άποδοτικότερα βγαίνει ένας ρόλος όταν τόν πλάθει κανένας κάτω από τά βλέμματα τής άγάπης και τής άνοιχτοχειριάς, πού ‘χει τήν έγνια νά υποβοηθή τήν άνοδο τής ποιότητας του συνεργάτη του· σ’ όλες τις έκδηλώσεις του βίου, τό καλύτερο έργατο με τόν τρόπο αυτόν, όταν ό ήγέτης ξέρει νά γίνεται ύπρέτης τών δικών του κι όχι “θεός” τους.

‘Η τραγωδία “Αντώνιος και Κλεοπάτρα” (1963) είναι ή έβδομη κ’ ή τελευταία, προς τό παρόν, σαιξπηρική σκηνοθεσία του Σολομού· σέ μιιά σειρά σημειωμάτων του μιλάει στην “Καθημερινή” για τό έργο και για τούς διεθνείς έκτελεστές του· μάς ένδιαφέρει τό τέταρτο (1 Νοέμβρη)· ό λόγος είναι για τά δύο πρόσωπα του τίτλου, πού “όπως όλα τά τραγικά πρόσωπα... βρίσκονται σέ άδιάκοπη διαφωνία με τόν ίδιο τόν έαυτό τους· ό παράλληλος ψυχικός άγώνας πού τά τυραννά θεμελιώνει τό κύριο ένδιαφέρον του έργου. Ταυτόχρονα όμως βρίσκεται σέ άδιάκοπη ένέργεια κ’ ένας άλλος άδυσώπητος άγώνας — αυτός πού φέρνει άντιμέτωπους τούς δύο έραστές. Είναι ένας άγώνας πού κρατάει τή δράση του έργου σέ κρίσιμη αιώρηση έρωτα και θανάτου, σ’ επικίνδυνη ίσοροπία άνθρωπίνων εγωισμών... Αύτή είναι ή πραγματική τραγικότητα του έργου...”. ‘Ο Κ.Ο. τή στάση αυτή του σκηνοθέτη τήν έκφράζει έτσι, πώς “προσέπληξε νά ελαφρώσει όσο μπορούσε τόν ιστορικό φόρτο του έργου... και νά τό συμπυκνώσει στην καθαυτό έρωτική τραγωδία...” (“Εθνος”, 8 Νοέμβρη). ‘Ο Ε.Π.Π. τονίζει “... ίδίως οι δύο κύριες μορφές και στά αίρια τής ιστορίας έχει σέ τέτοιο βαθμό συμπυκνωθεί και ένταθί ή δραματική ατμόσφαιρα...” (“Βήμα” τής έπομένους). Σκηνοθέτης λοιπόν και δύο κριτικοί βρίσκουν άμέσως πώς και τά δύο πρόσωπα είναι τό σπουδαιότερο πού έχει νά προσέξει κανένας. ‘Ο Σολομός έργάστηκε για μιιά “όπτική σκηνοθεσία”, συνέχισε ό,τι έκανε και στόν “Όθέλλο”, ξεπερνώντας τόν ήθελμένο “άκαδημαϊσμό” του “Ρωμαίου...”, άπλοποιήσε τό σκηνικό διάκοσμο — “με μιιά υποχώρηση προς τή χλιδή”· είναι δική του ή τελευταία φράση. Ίην “όπτική σκηνοθεσία” ό Ε.Π.Π. τήν παραδέχεται με τά έξής : “ή έρμηνεία δέν κατόρθωσε νά πλησιάσει... τήν ύψηλή ροαμμή του δράματος. Στάθηκε στην έπιφάνεια, [γιατί]... ό κ. ‘Αλ. Σολομός, παρά τά άλλα σημαντικά — χωρίς άμφιβολία, προσόντα του — δέν έχει τό αισθητήριο όξυ στό κεφάλαιο του δραματικού “βάθους”... Σχεδόν κατά κανόνα λείπει από τις παραστάσεις πού σκηνοθετεί αυτή ή διάσταση, ένώ αντίθετα τά στοιχεία τής “έπιφάνειας” τά δουλεύει με πολλή δεξιοτεχνία και φαντασία”.

Οι σκηνογραφίες ήταν του Σολομού, με τή συνεργασία τής Μαριλένας Αραβαντινού — πάντα με γοητεύουν οι σκηνογραφίες του, γιατί έχουν άβρότητα και γιατί άρνούνται τήν έπίδειξη και τή βαναυσότητα τών επαγγελματιών τής σκηνογραφίας, μερικών τουλάχιστον. ‘Ο Μ. Πλωρίτης ένθουσιάζεται : “Εϋτυχώς [ό Σ.] άπόφυγε τά βαριά “χτιστά” σκηνικά πού και στό ρυθμό τής παράστασης θά στέκονταν τροχοπέδη και τήν “άλλα” του έργου θά έκλειναν σέ καναβάτσα και τελάρα. Οι λύσεις πού υιοθέτησε, άν δέν ήταν πάντα οι καταλληλότερες... έξασφάλιζαν τουλάχιστον τή γρήγορη ροή τής δράσης. ‘Εκεί όμως πού αστόχησε ήταν ή άπόδοση τών βαθύτερων καταστάσεων τής τραγωδίας... και τού κλίματος τών δύο αντίθετων και συγκρουομένων κόσμων. Πού και τά δύο είναι ή “λυδία λίθος” κάθε άπόπειρας έρμηνείας του έργου...” (“Ελευθερία”, 12 Νοέμβρη).

Και μιιά διαφορετική άποψη : “Τόν άγώνα άλληλοεξόντωσης, για τό ποιός θ’ άρπάξει τήν κληρονομία τής Ρώμης, δίνει ό Σαιξπηρ... ‘Ο Αντώνιος ήθελε νά βάλει χέρι στά ταμεία τής Κλεοπάτρας. ‘Η Κλεοπάτρα ήθελε νά μείνει στήν τό βασίλειό της... Τά πρόσωπα τής τραγωδίας... είναι οι άπληστοι “ντεξεσπεράδος” μιιά βρωμερής ιστορίας. ‘Ερωτική τραγωδία είναι [τό έργο]... πού στηρίζεται στό άδιέξοδο δύο όντων και ήττημένων έραστών...”. (Γ. Σταύρου, “Αγγή”, 9 Νοέμβρη). Θίγει τή σκηνοθεσία πού ‘δωσε στην παράσταση χρώμα “Ριχάρδου Γ’” ή “Μάκβεθ”. ‘Εδωσε τραγωδία, πιστεύει, “έκει πού δέν υπήρχε παρά ένα ψυχολογικό δράμα...”

Αυτά για τόν Σολομό. Θά χρειαστεί, όμως, άλλο ένα άρθρο για νά περιλάβει τά σαιξπηρικά άνεβάσματα στον ‘Εθνικό Κήπο και τις σαιξπηρικές σκηνοθεσίες Μυράτ και Μινωτή.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΑΔΕΡΗΣ

ΝΕΟ ΚΟΙΝΟ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΥΠΑΓΟΡΕΥΕΙ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

II

ΜΙΑ ΜΕΓΑΛΗ ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Καμιά έρευνα γύρω απ' τὸ θεατρικὸ Κοινὸ δὲν ἔχει γίνει στὸν τόπο μας. Κι ὅμως, θά 'χε νὰ διδάξει πολλὰ. Σ' ἄλλες χώρες — ιδιαίτερα στὴ Γαλλία, Ἰταλία καὶ Γερμανία — γίνονται ἀποδοτικὲς προσπάθειες γιὰ τὴ δημιουργία νέου Κοινοῦ καὶ τὴν προσέλκυση ὅλο καὶ περισσότερων θεατῶν στὰ θέατρα. Ἰδοὺ παρακάτω τὸ Β' καὶ τελευταίον μέρος ἀπὸ τὴν έρευνα πού ἔκανε ὁ "Φιγκαρό", ἀνάμεσα σὲ προσωπικότητες τοῦ Γαλλικοῦ Θεάτρου γιὰ τὶς ἐπιδράσεις πού δέχεται τὸ Θέατρο ἀπὸ τὸ νέο Κοινὸ πού δημιουργεῖται. Πραγματικά, ἡ ἀύξηση τῶν Μορφωτικῶν Ἑστιῶν στὸ Παρίσι καὶ στὶς γαλλικὲς ἐπαρχίες διευκόλυνε τὴν προσέλευση στὸ θέατρο πολυάριθμου κοινού, πού προηγούμενα δὲ σύχναζε στὶς αἰθουσες θεατρικῶν παραστάσεων. Ἐξάλλου, ἡ δημιουργία ὁλοένα νέων "Συλλόγων θεατῶν" ἐπιτρέπει στὰ περισσότερα παρισινὰ θέατρα νὰ ἐξασφαλίσουν, γιὰ ὀρισμένο ἀριθμὸ παραστάσεων, μιὰ πελατεία σίγουρη καὶ τακτικὴ, χάρις σ' ἓνα σύστημα συνδρομητῶν. Τρία θέατρα — "Ὀντεόν", "Θέατρο Ἀνατολικοῦ Παρισοῦ" καὶ "Ἐθνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο" — βλέπουν τὸ σύνολο, σχεδόν, τῶν καθημερινῶν τους εἰσπράξεων νὰ ἐξασφαλίζεται μὲ τὴ συνεργασία παρόμοιων ὁργανώσεων. Τὸ γεγονός αὐτὸ μπορεῖ νὰ 'χει σημαντικὲς συνέπειες γιὰ τὸ μέλλον τοῦ Θεάτρου; Ἰδοὺ οἱ ἀπαντήσεις ἄλλων ἐξ ἑκπροσώπων τοῦ Γαλλικοῦ Θεάτρου καὶ τὰ συμπεράσματα τῆς έρευνας.

Ντανιέλ Ἰβερνέλ

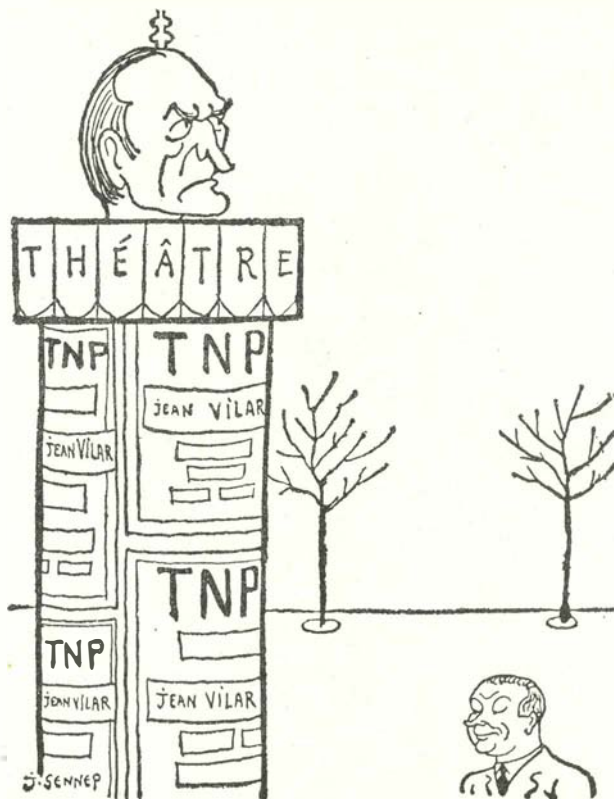
A. M. Ζυλιέν

Ἐνα Κοινὸ βουλευσαδριέριου θεάτρου, δηλητηριασμένο ἀπὸ τὴν ἠλιθιότητα αὐτοῦ τοῦ θεατρικοῦ εἴδους, θά 'ταν ἀπόλυτα ἀνικανὸ νὰ καταλάβει τὸ "Νικητὴδῆ" τοῦ Κορνέιγ, ἔξαφνα. Δὲν ὑπάρχει Κοινὸ διαπαιδαγωγημένο, ὑπάρχει Κοινὸ ν ε ο, πού ἔχει τὴν ἴδια ἀγνότητα μὲ τὸ παιδί πού ἀνακαλύπτει τὴν ὁμορφιά τῆς φύσης. Τὸ Κοινὸ πού περισσότερο ἀπ' ὅλα μ' ἔκανε ἐπιτυχημένο εἶναι τὸ Κοινὸ τοῦ Ἐθνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου. Γιὰ μένα, τὸ μεγαλύτερο θεατρικὸ γεγονός τῶν τελευταίων τριάντα χρόνων εἶναι ὁ Βιλάρ καὶ τὸ Ἐθνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο. Εἶναι τὸ Κοινὸ πού εἶδα νὰ προσηλώνεται καλύτερα στὴν ὁμορφιά τῶν κειμένων. Εἶναι κούτὸ νὰ σκέπτεται κανένας πῶς ὑπάρχει ἓνα καθαρὰ ψυχαγωγικὸ θέατρο κ' ἓνα θέατρο πού προκαλεῖ τὸ στοχασμὸ. Ὄταν τὸ θέατρο εἶναι καλὸ, διασκεδάσετε καὶ ταυτόχρονα στοχάζεστε. Δὲν ὑπάρχει διαφορά καὶ οὐτε ὑπάρχει θέμα ἐκλογῆς. Ὑπάρχουν ὁμορφα κείμενα πού τὸ Κοινὸν αὐτὸ ἀγαπᾷ καὶ κείμενα μικρότερης ἀξίας. Τὸ σύστημα τοῦ Ἐθνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου δίνει στοὺς κλασικοὺς τὴ δύναμη νὰ γίνουν ἐμπορικὸι. Ἡ διαμάχη ἀνάμεσα στοὺς ὑπερμαχους ἐνὸς πνευματικοῦ θεάτρου καὶ τοὺς πιστοὺς τοῦ Βουλευσαδριέριου, στὸ βάθος εἶναι μιὰ ὑποκριτικὴ διαμάχη γιατί ἀναμιγνύονται καλλιτεχνικὰ δεδομένα μὲ οικονομικὰ δεδομένα: τὸ πρόβλημα δὲν ἔχει θεθεῖ μὲ τρόπο καθαρὸ. Ὅμως, εἰν' ὀλοφάνερο πῶς τὸ θέατρο ξαναγυρίζει στὸ κοινωνικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ λειτουργημά του, ὅπου μιὰ ὁλόκληρη σμίγει καὶ ἀναγνωρίζει τὸν ἑαυτὸ τῆς μέσα στὸ θεατρὸ τῆς καὶ αὐτὸ δὲν ἀποκλείει τὴν ψυχαγωγία, ἀν αὐτὴ διέπεται ἀπ' τὴν ἴδια αὐστηρότητα στὴν ἀναζήτηση τῆς ποιότητας. Πάνω σ' αὐτὴ τὴ βάση, οἱ πολυάριθμοι νέοι θεατῆς κάνουν τὴν ἐκλογὴ τους τὴ στιγμὴ τούτῃ στὴ Γαλλία. Τὸ θέατρο τοῦ Μολιέρου καὶ τοῦ Σαίξπηρ ἤταν τὸ βουλευσαδριέριου θέατρο τῆς ἐποχῆς τους. Ἄν τὸ θέατρο τοῦ βουλευσαδριέριου ἔχει καὶ σήμερα τὸ στοιχεῖο τῆς ποιότητας, τότε, φυσικὰ, τὸ πράγμα δὲν μπορεῖ παρά νὰ εἶναι πολὺ εὐχάριστο.

Ἡ θεατρικὴ τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ παρὰ μόνον ὅταν εἶναι ἐλεύθερη. Ἄν ἡ ἐμπορικοποίηση τοῦ θεάτρου θεωρήθηκε συχνὰ ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἐλευθερία του, σ' ἄλλες περιπτώσεις διαπιστώνεται πῶς οἱ προσπάθειες νὰ μετατραπῆ ἡ θεατρικὴ τέχνη σὲ μέσο προπαγάνδας χρειάστηκε νὰ ἐγκαταλειφθοῦν. Δὲν ὑπάρχει Κοινὸ προκαταβολικὰ κερδισμένο. Ὄταν ἓνα ἔργο εἶναι καλὸ, ἄσχημα σκηνοθετημένο, ἄσχημα παιγμένο, καμιά δωρεὰν πρόσκληση, ταξὶ πήγαινε - ἔλα, δείπνο μὲτὰ τὴν παράσταση, ὅλα δωρεὰν, δὲν θά κάνουν τὸ θεατὴ νὰ ῥθει στὸ θέατρο.

Οἱ Δάσκαλοι πού προηγήθηκαν ἀπὸ μᾶς — καὶ συγκεκριμένα ὁ νοῦς μου πάει στὸν Κοπὼ καὶ στὸν Ντυλὲν — μᾶς μάθαιναν πάντα πῶς, μέσα στὰ πλαίσια τοῦ σύγχρονου πολιτισμοῦ, πρέπει νὰ θεωροῦμε μιὰ θεατρικὴ παράσταση σὰν τὴ συνέχεια, τὴν προέκταση τῆς διδασκαλίας πού παρέχεται στὰ γυμνάσια καὶ τὶς πανεπιστημιακὲς σχολές. Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, ὁ Δῆμος τοῦ Παρισοῦ, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ κ.

Πῶλ Μινὸ πρώην προέδρου τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου, ἀνέλαβε στὸ θέατρο "Σάρρα Μπερνάρ" νὰ ἐφαρμόσει μιὰ καινούρια πολιτικὴ πού ἄρχισε κιόλας ν' ἀποδίδει τοὺς καρπούς της καὶ πού μπορούμε νὰ προβλέψουμε πῶς θ' ἀναπτυχθεῖ μὲ τὴν προϋπόθεση τροποποιήσεων πού ὀπωσδήποτε θὰ ἐπιβληθοῦν στὸ τέλος μιᾶς πειραματικῆς περιόδου. Μποροῦμε, ὥστόσο, ν' ἀποφανθοῦμε πῶς αὐτὴ ἡ πολιτικὴ εἶναι καλὴ, πῶς γίνεται εὐνοϊκὰ δεκτὴ ἀπὸ τοὺς σπουδαστῆς τῶν ἀνωτέρων σχολῶν, τοὺς φοιτητῆς, τὰ μέλη τῶν ὁργανώσεων πού ὁ Δῆμος διάλεξε καὶ πού ἐπιφέρονται ἀπ' αὐτὴ καὶ πῶς ἐπιτρέπει τὴ διαμόρφωση ἐνὸς Κοινοῦ νέων πάνω σὲ μιὰ κατεύθυνση ἀν ὅχι παρόμοια, τουλάχιστο παράλληλη μ' αὐτὴν πού ἐπιτρέπει σ' ἓνα Κοινὸ ἐνηλίκων νὰ παρακολουθεῖ μὲ συνθήκες οικονομικὰ προσιτῆς, τὶς παραστάσεις ποιότητας τῶν ἔργων πού ἀνήκουν στὸ ὑψηλὸ δραματολόγιο, τόσο στὸ Ε.Α.Θ. καὶ στὸ "Ὀντεόν", ὅσο καὶ στὸ Θέατρο Ἀνατολικοῦ Παρισοῦ.



Ἐπειδὴ ἡ ἐπίδραση ὀρισμένης μερίδας τῆς κριτικῆς, περισσότερο φιλολογικῆς παρά θεατρικῆς, δὲν εἶναι ξένη πρὸς αὐτὴ τὴν κίνηση, διαπιστώνεται πὼς ἡ πλειοψηφία τῶν καινούριων θεατῶν ἐνδιαφέρεται κατὰ προτεραιότητα γιὰ τὶς παραστάσεις ἔργων στρατευμένων ἢ πού προκαλοῦν τὸ στοχασμό.

Τὸ ψυχαγωγικὸ θέατρο βλέπει νὰ πέφτει ὁ ἀριθμὸς κ' ἡ ποιότητα τῶν συγγραφέων πού τὸ ὑπηρετοῦν, ὁ ὄγκος τῶν θεατῶν του κι ὁ ἀριθμὸς τῶν θεατρικῶν αἰθουσῶν πού διαθέτει. Αὐτὸ δὲν συνεπάγεται ἀναγκαστικὰ πὼς τὸ θέατρο πρέπει νὰ γίνῃ ἓνα ἀπέραντο σχολεῖο βραδινῶν μαθημάτων ὅπου ἡ ἱκανοποίηση τῆς νόησης ὑποκαθιστᾷ τὴ χαρὰ καὶ τὴ συγκίνηση πού οὐσιαστικὰ πρέπει ἡ θεατρικὴ ἔκφραση νὰ χαρίζει. Ἄν ὀρισμένοι ἐμπυχωατές, ὀρισμένοι κριτικοί, ὀρισμένοι ὑπεύθυνοι ἑπαίρανα ἀποφασιστικὰ αὐτὸ τὸ δρόμο κι ἂν κατάφεραν νὰ ἐπικρατήσουν οἱ πεποιθήσεις τους, πού τὴν εὐκρινεῖα τους δὲν μπορούμε ν' ἀμφισβητήσουμε, αὐτὸ δὲ θά 'ταν μόνον νίκη τοῦ ἀντιθεάτρου πάνω στὸ θέατρο, ἐπικράτηση μιᾶς καινούριας κλίμακας ἠθικῶν ἀξιών κ' ἐγκατάλειψη ἀπαρχαιωμένων ἀντιλήψεων, μὰ σύντομα θὰ ὀδηγοῦσε στὴ διαπίστωση μιᾶς στεγνωτήρας, ἐνὸς κενοῦ σὰν τῆς ἐρήμου, ὅπου τὸ μόνον πού θ' ἀπόμεινε θά 'ταν ἡ ἐλπίδα νὰ ἐμφανιστεῖ ἓνας νέος Διόνυσος. Τὸν ἴδιο καιρὸ, τὸ θέατρο "Σάρρα Μπερνάρ" γεμίζει τὶς αἰθουσές του με τὸν "Λορεντζάτσι" ὕστερα με τὸ "Κράτος τοῦ Θεοῦ" καὶ τὸ "Σατελέ" με τὸ θέαμα τοῦ Μωρίς Λεμάν, "Βιενέζικα Βάλς". Δυὸ διαφορετικὲς ὄψεις τῆς θεατρικῆς παράστασης, δυὸ μορφές διαφορετικῆς μιᾶς ποιικίλης τέχνης, με μορφές μείζονες καὶ ἐλάσσονες, πού ἡ μεταφυσικὴ τους μᾶς ξεφεύγει, τόσο ἡ τέχνη αὐτὴ εἶναι μοιρασμένη ἀπὸ τὴν γένεσή της ἀνάμεσα "στὸ διάβολο καὶ τὸν καλὸ Θεό".

Ἡ διαμάχη ἀνάμεσα σ' ἓνα λεγόμενον πνευματικὸ θέατρο καὶ σ' ἓνα θέατρο λεγόμενον βουλευβαρδιέρικο δὲν εἶναι μόνον κάτι πού 'χει ἀρχίσει ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια. Τὸ θέατρο τοῦ Βουλευβαρτου ὑπῆρξε ἡ ἔκφραση μιᾶς ἐποχῆς. Οἱ συνθηκῆς ζωῆς τοῦ βουλευβαρδιέρικου θεάτρου κ' οἱ ἀπειλές πού ἀντιμετωπίζει τὸ ἰδιωτικὸ θέατρο εἶναι τέτοιες πού κανένας ἄνθρωπος κάπως σοβαρὸς καὶ μ' ἀγάπη γιὰ τὸ ἐπάγγελμά του δὲ νιώθει τὴν ἐπιθυμία ν' ἀναλάβει, στὸ μέλλον, τὴν εὐθύνη νὰ διευθύνει ἓνα ἰδιωτικὸ θέατρο. Τὰ γεγονότα βρίσκονται μπροστά μας : α') Δὲ ζοῦμε πιά στὰ 1900 ἢ στὰ 1922 καὶ στὴ Γαλλία, ὅπως καὶ παντοῦ ἄλλου, οἱ θεατρικοὶ συγγραφεῖς, ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες ἐξαιρέσεις, μ' ὄλο πού νιώθουν τὴν ἀνάγκη νὰ συνειδητοποιήσουν τὴν ὑπόσταση τοῦ ἀνθρώπου τῆς ἐποχῆς τοῦ ἀτόμου καὶ τῶν διαπλανητικῶν ταξιδιῶν, δὲν μπόρεσαν ἀκόμα νὰ ἐκφράσουν στὴ Σκηνὴ αὐτὸ πού διάχυτα νιώθουν αὐτὰ καὶ τὸ Κοινὸ. β') Οἱ κοινωνικὲς μεταβολές, ἡ ἀνάπτυξη ἐνὸς πολιτισμοῦ "mass media", τὰ σημάδια πού προοιωνίζονται ἓνα πολιτισμὸ



ὀργάνωσης τοῦ ἐλεύθερου ἀπὸ τὴν ἐργασία χρόνου τῶν ἀτόμων, μπορούν νὰ τροποποιήσουν βαθιὰ τὶς προοπτικὲς τῆς θεατρικῆς τέχνης.

Ἀπὸ τὰ 1922, ὅταν εἶχα τὴ χαρὰ ν' ἀνακαλύψω τὰ μυστικὰ τῆς δουλειᾶς μας στὴ Σχολὴ τοῦ Βιέ - Κολομπιέ, ἔμαθα νὰ βάζω στὸν ἑαυτὸ μου αὐτὰ τὰ προβλήματα, πού δὲν εἶμαι βέβαιος ἂν ὁ χρόνος θὰ μοῦ ἐπιτρέψει νὰ ἐκτιμῶ τὶς λύσεις πού θὰ τοὺς δοθοῦν. Εἶναι, ὡστόσο, παρήγορο νὰ σιέφεσαι πὼς ὅλα ὅσα γίνονται τὴν παρούσα στιγμή, με πολλές βέβαια ἀπογοητεύσεις, συχνὰ μάλιστα με πολλές ἀδικίες, καὶ συγκεκριμένα οἱ νέες προοπτικὲς τοῦ διεθνοῦ θεάτρου, πρέπει νὰ κἀνουν τοὺς νεότερους στὸ ἐπάγγελμα πῶς αἰσιοδόξους ἀπ' ὅσο εἶναι στὴν πραγματικότητα.

Ζὰκ Ἐμπερτὸ

Ἄς χαροῦμε γιὰ τὴ Δημιουργία Μορφωτικῶν κέντρων. Θὰ κρίνουμε γιὰ τὴ σημασία καὶ τὴν ἀξία τους ὅταν θὰ 'χουν λειτουργήσει ὀρισμένο χρονικὸ διάστημα.

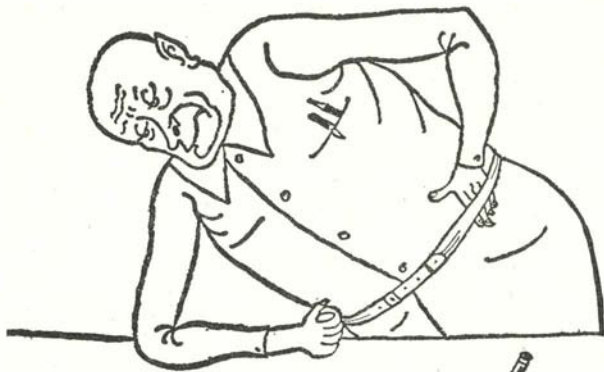
Εἶναι δύσκολο νὰ ἐξομοιώσουμε τὰ ἰδιωτικὰ θεάτρα, σὰν τὰ δικά μας, με ἐπιχειρήσεις κρατικὲς ἢ ἐπιχορηγούμενες. Ἄνεκαθεν, τὸ θέατρο "Ἐμπερτὸ" δέχεται τοὺς μαθητές, τοὺς φοιτητές, τὰ μέλη τῶν ἐργοστασιακῶν ἐπιτροπῶν, τὰ νέα στελεχῆ με τιμὴ εἰσιτηρίων πού ἐπιτρέπει στὴ νεολαία καὶ σ' ἓνα Κοινὸ οικονομικὰ ἀδύνατο, νὰ παρακολουθήσει παραστάσεις πού ἡ ἀξία τους ἀπὸ καιρὸ τώρα ἔχει ἀναγνωριστεῖ. Τὸ ἴδιο σωστό, ὅμως, εἶναι πὼς δὲν εἶναι ἔργο τῶν ανεξάρτητων θεάτρων νὰ ὑποκαταστήσουν τὸ Κράτος, γιὰτὶ αὐτὸ ἀφοροῦν τὰ προβλήματα διαπαιδαγώγησης καὶ μόρφωσης.

Τὸ γερμανικὸ Ὑπουργεῖο Μορφωτικῶν ὑποθέσεων τὸ κατάλαβε πάρα πολὺ καλὰ καταβάλλει στὰ θεάτρα τὴ διαφορά ἀνάμεσα στὴν κανονικὴ τιμὴ τοῦ εἰσιτηρίου καὶ τὴν τιμὴ πού πληρώνουν οἱ νεαροὶ θεατές.

Στὴ Γαλλία ὑπάρχουν τριῶν εἰδῶν θεάτρα : τὰ κρατικὰ, τὰ θεάτρα τοῦ βουλευβαρτου ἢ πού διευκολύνουν τὴ χώνεψη, καὶ τὰ θεάτρα ἔρευνας. Ἀσχολήθηκε ποτὲ κανένας νὰ μάθει, νὰ γνωρίσει τὰ προσόντα, τὸ βαθμὸ μόρφωσης τῶν προσώπων, στὰ ὁποῖα ἀνατίθεται ἡ διεύθυνση τῶν Μορφωτικῶν Κέντρων ἢ τῶν ἐπιχορηγούμενων θεάτρων; Πρόκειται γιὰ σημεῖο πού ἀξίζει νὰ τονιστεῖ. Ἐνα θέατρο δημιουργίας κ' ἔρευνας δὲν μπορεί νὰ 'ναι παρά θέατρο μ' ἐναλασσόμενο δραματολόγιο. Λεῖπουν ἀπὸ τὸ Παρίσι μερικὰ ἐργαστήρια πού θὰ μπορούσαν, με λίγα ἔξοδα, νὰ δείξουν ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ πρωτοποριακὸ θέατρο πού 'ναι τόσο σημαντικό γιὰ τὸ μέλλον τοῦ δραματολόγιου.

Ἄς μὴ ξεχνᾶμε πὼς στὴ χώρα μας δὲν ἔχει γίνῃ ἀποκέντρωση καὶ πὼς τὸ Παρίσι ἐξακολουθεῖ καὶ θὰ ἐξακολουθεῖ γιὰ πολλὴν καιρὸ νὰ 'ναι ἓνας πόλος ἑλξῆς. Δὲν ἔφτασε ἡ στιγμή, ἂν ποτὲ πρόκειται νὰ φτάσει, πού οἱ ἐπαρχίες θὰ μπορούν νὰ παί-





Θέατρο Κρατικό



Θέατρο Χωρευτικό



Θέατρο Έρευνας

ξουν κάποιο ρόλο, ἐφ' ὅσον οἱ συγγραφεῖς, οἱ ἠθοποιοὶ βρίσκουν μονάχα στὴν πρωτεύουσα διέξοδο γιὰ τὸ ἐπάγγελμά τους : κριτική, ραδιόφωνο, τηλεόραση, πρῶτο ἀνάβασμα ἔργων, κινηματογράφο κ.τ.λ.

Θὰ μπορούσε νὰ γίνεῖ ἕνα πολὺ περιέργο πείραμα : ν' ἀφήναμε τοὺς νεαροὺς θεατῆς — προσφέροντάς τους φυσικὰ τίς ἴδιες τιμὲς εἰσιτηρίων — νὰ διαλέγουν τὴν παράσταση πού θὰ παρακολουθήσουν. Ποιὸς ξέρεῖ ἂν δὲν τρέγανε σ' αὐτὸ τὸ θέατρο πού ἀποκαλεῖται “βουλεβάρτο”; Μήπως, ἴσως, ὅπως κ' οἱ ἄλλες γενιὲς θὰ προτιμοῦσαν νὰ διασκεδάζου; “Ὅσο δὲ θὰ ἔχουν γίνεῖ πειράματα μετ' ὀρθοῦ σοβαρὸ κι ἀμερόληπτο, πειράματα συναρπαστικὰ καὶ πειστικὰ, εἶναι δύσκολο νὰ βγάλουμε συμπεράσματα. Φαίνεται πὼς προχωροῦμε ψηλαφητὰ μέσα σ' ἕναν κόσμο πού δὲ γνωρίζουμε μ' ἀκρίβεια τὰ συνόρατά του.

Μπενουά - Λεὸν Ντέτς

Δὲν ὑπάρχει Κοινὸ προκαταβολικὰ κερδιζόμεν· ὑπάρχουν καλὰ καὶ κακὰ ἔργα κι ἀνεξάρτητα ἂν ἀνήκουν στὴν κατηγορία “πνευματικὰ” ἢ στὴν κατηγορία “βουλεβαρδιέρικα”, τὸ Κοινὸ δὲ χαλαεῖ τὴν ἡσυχία του ἂν τὸ ἔργο δὲν εἶναι ἐλκυστικὸ, καλοπαυγμένο, καλοαναβασμένο καὶ ποιότητος. Οὔτε τὰ εἰσιτήρια μετ' μειωμένη τιμὴ, οὔτε οἱ “Σύλλογοι θεατῶν” δὲν μποροῦν νὰ μετατρέψουν σ' ἐπιτυχίες κακὲς παραστάσεις.

“Ὅσο γιὰ τὴ διαμάχη πού ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια ἔχει ἀρχίσει ἀνάμεσα στοὺς ὑπερμάχους τοῦ “πνευματικοῦ” θεάτρου καὶ τοὺς πιστοὺς τοῦ “βουλεβάρτου”, δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνον στὴν πέννα ὀρισμένων κριτικῶν “μονῆς κατεύθυνσης” ἢ νεαρῶν δημοσιογράφων πού γράφουν ἀγνώοντας τὰ πάντα γύρω στὸ θέατρο.

Τί ζητοῦν οἱ θεατῆς; Νὰ τοὺς προκληθεῖ τὸ ἐνδιαφέρον, νὰ συγκινηθοῦν, νὰ διασκεδάσουν. Εἶμαι ἀναγκασμένος νὰ διαπιστώσω, χωρὶς τὴν παραμικρὴ προκατάληψη, πὼς ἀπ' τὶς τέσσερις ἀληθινὲς ἐπιτυχίες τοῦ φετινοῦ χρόνου, οἱ τρεῖς εἶναι ἔργα κωμικὰ, λεγόμενα “βουλεβάρτου”, ἐνῶ τὸ τέταρτο μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πὼς ἐκπροσωπεῖ τὸ θέατρο “στοχασμοῦ” καὶ προσθέτω πὼς ὁ “Συρανοὺ ντέ Μπερζεράν”, ἡ μεγαλύτερη ἐπιτυχία πού γνώρισε ἡ Κομνεντὶ Φρανσαῖς, εἶναι κλασικὸ τοῦ “βουλεβάρτου”.

Κέντρο Θεάτρου Βορείου Γαλλίας

Τὸ Κέντρο Θεάτρου Βορείου Γαλλίας ἰδρύθηκε μόλις ἐδῶ καὶ πέντε χρόνια καὶ τ' ἀποτελέσματα πού πέτυχε δὲν εἶναι σὰν ἐκεῖνα τῶν Κέντρων πού ὑπάρχουν ἐδῶ καὶ δεκαπέντε χρόνια. Ἐπιπλέον οἱ “Σύλλογοι θεατῶν” εἶναι ὀλιγάριθμοι ἢ ἀσή-

μαντοὶ στὴ Βόρειο Γαλλία (Περιοχὴ ἀπὸ τὸ Σηκουάνα ἴσαμε τὸ Βέλγιο) ἐνῶ ὑπάρχουν στὶς κυριότερες πόλεις τῆς Κεντρικῆς Γαλλίας καὶ τῆς περιοχῆς τῶν Ἀλπεων. Ἀντίθετα μετὰ τὰ Κέντρα τῆς Ἀνατολικῆς καὶ Δυτικῆς Γαλλίας πού ἔχουν πολυάριθμους συνδρομητῆς, στὴ δική μας ζώνη μόνον σὲ ἑπτὰ πόλεις ἰσχύει τὸ σύστημα συνδρομητῶν καὶ πάλι τὸ 75% καλύπτεται ἀπὸ κανονικὲς ἀτομικὲς συνδρομές. Ἐφέτος εἶναι ἡ πρώτη χρονιά πού οἱ ὀργανώσεις ἀποδίδουν κάποιο ἀποτέλεσμα μετ' τὴ συνδρομῆ.

Ὁ μέσος ὅρος τοῦ Κοινοῦ ποικίλλει ἀνάλογα μετὰ ἔργα πού παίζονται, συνοψίζεται ὅμως στὶς παρακάτω ἀναλογίες : 20 ὡς 25% Κοινὸν τῶν περιοδεύοντων ἐμπορικῶν θιάσων. 20% ἐλεύθερα ἐπαγγέλματα κι ἀνώτερα στελέχη. 20 ὡς 25% ἐκπαιδευτικοί, δημόσιοι κ' ἰδιωτικοὶ ὑπάλληλοι. 30 ὡς 40% νέοι (καὶ προπάντων φοιτητῆς).

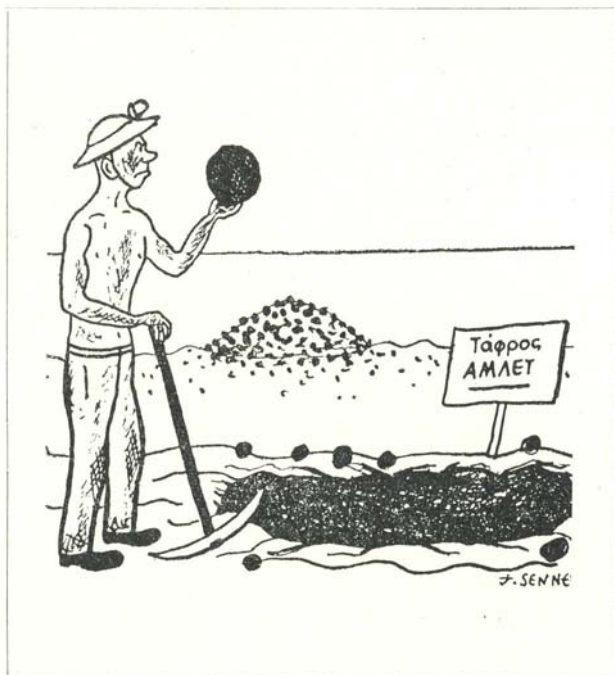
Προσελκύνουμε ἕνα Κοινὸν πιδ πλατὺ στὶς λεγόμενες “λαϊκὲς” παραστάσεις μετ' χαμηλὲς τιμὲς (3-4 Φρ.) (ἢ 5 Φρ.) ὅπως μετὰ τὸ “Λεωφόρος Ντυράν” καὶ μ' ἔργα Σαίξπηρ, πράγμα πού ἀποδεικνύει πὼς τὸ θέμα “τιμὴ εἰσιτηρίου” ἐπιτρέπει νὰ διπλασιάσουμε ἢ νὰ τριπλασιάσουμε τὸν ἀριθμὸ τῶν θεατῶν.

Ἄν λέγαμε πὼς αὐτὸ τὸ Κοινὸν ἔχει κάνει κάποια ἐκλογή θὰ ἴταν ὑπερβολικὸ. Διαπιστώνουμε μόνον πὼς α) μ' ἕνα ἔργο Σαίξπηρ ἐξαντλοῦμε τὰ εἰσιτήριά μας. β) μετὰ Μολιέρο προσελκύνουμε προπάντων ἐκπαιδευτικούς καὶ φοιτητῆς. γ) μετὰ Ἄντιμπερτί, Φεϋντῶ, Μπέρναρ Σῶ προκαλοῦμε τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κοινοῦ πού παρακολουθεῖ συνήθως περιοδεύοντες θιάσους. Στὴν πραγματικὴ προσπάθειά μας νὰ διαλέγουμε τὸ πρόγραμμά μας μ' ἐκλεκτικότητα.

Τὸ Κ.Θ.Β. Γαλλίας ἀσχεῖ, σίγουρα, μιὰ εὐνοϊκὴ ἐπίδραση ἀφοῦ οἱ περιοδεύοντες θιάσοι, οἱ λεγόμενοι “ἐμπορικοί”, παρουσιάζουν τώρα συχνὰ προγράμματα ἀποκαλούμενα “μορφωτικὰ” ἢ “τέχνης”.

Ὁ κ. Α. Ὠτέν, τοῦ ὀργανισμοῦ θεατρικῶν Περιουσιῶν Μπάρετ, μᾶς ἔλεγε πὼς ἡ ὑπάρξη τῶν Κέντρων Θεάτρου φέρνει καινούριο Κοινὸ ἀκόμα καὶ στὸ “βουλεβαρδιέρικο θέατρο... Ἡ “διαμάχη”, ὅπως βλέπουμε, δὲν ἔχει κανένα λόγο ὑπάρξεως. Οἱ τάσεις τῶν νέων χαρακτηρίζονται προπάντων ἀπὸ ἀξίωση ποιότητος πού δὲ θὰ πρέπει νὰ ὑπάρχει μόνον στὴν ἐρμηνεία, μὰ καὶ στὰ ἔργα, ἀνεξάρτητα ἂν εἶναι μορφωτικὰ ἢ ψυχγωγικὰ.

Προσθέτουμε πὼς πάντα θὰ ὑπάρχει, ὥστόσο, ἕνα “φράγμα τιμῶν” πού πέρα ἀπ' αὐτὸ τὰ 50% τοῦ συνηθισμένου Κοινοῦ μας δὲ θὰ μπορεῖ νὰ πηγαίνει στὸ “ἐμπορικὸ” λεγόμενο θέατρο. Τὸ ἴδιο καὶ σὲ μᾶς, ἕνα μέρος τοῦ Κοινοῦ μας δὲ θὰ ἔρχοταν ἂν δὲν ὑπῆρχαν τιμὲς εἰδικὲς γιὰ τὶς ὀργανώσεις.



Ζάν Βιλάρ

Ἐπιτρέψτε μου νὰ τὸ δηλώσω προκαταβολικὰ : Σ' ὀρισμένους κύκλους, πού ἀπέχουν πολλὸ ἀπὸ τὴν ἀριστερὰ ἢ τοὺς ἀναρχικούς, δὲν ἐπικρατεῖ καὶ μεγάλος ἱπποτισμὸς ἀπέναντι στοὺς στρατιωτικούς θεσμούς. Πραγματικὰ — καὶ θέτω τὸ ἐρώτημα σὲ γάλλους καὶ ξένους, πού ὀρισμένους ἀπ' αὐτοὺς ἀρπάζαν μέσα στὰ δώδεκα χρόνια οἱ λόχοι μου — δὲν εἶναι ἀγένεια, προσβολὴ ἀπέναντι στὸ στρατό, ἢ χρησιμοποίησι τῶν λέξεων "στρατιωτικὰ ἐντεταγμένους" μὲ ἔννοια ἐλάσσονα, ὑποτιμητικὴ ;

"Ὅπως καὶ νὰ ἴναι, μιὰ πού εἶμαι καλὸς πολίτης καὶ καλὸς δημοκράτης, θέλω νὰ πῶ καλὸς ἡγεμόνας, εἶμαι ἔτοιμος γι' ἄλλη μιὰ φορά, νὰ θυσιάσω τὴν τεμπελιά μου καὶ τὶς ἀνέσεις μου, εἶμαι ἔτοιμος νὰ ἐπεκτείνω στὸ ἔθνικὸ πεδίο τούτῃ τὴ διαμάχη, νὰ διευθετήσω αὐτὴ τὴ μόνιμη διάστασι. Διεκδικῶ, λοιπόν, τὴ γενικὴ διευθύνσι — τονίζω "γενικὴ" — τοῦ "Θεάτρου τοῦ Στρατοῦ", θεσμοῦ μορφωτικοῦ πού πρέπει νὰ δημιουργήσομαι.

Εἶμαι, θαρρῶ, ἐνδεδειγμένος γι' αὐτό. Γιατί, βγαλμένος ἀπὸ τὸ στρατό, ἀνώνυμος φαντάρος, στρατιώτης δευτέρως τάξεως κ' ἐπιπρόσθετα — ὡ εἰρωνία — πρώην μουσικός τοῦ στρατοῦ σὲ καιρὸ εἰρήνης (1937 - 1939), τραυματιοφορέας σὲ καιρὸ πολέμου (1939 - 1940), ἀνέκαθεν μέλος τῆς Ἀντίστασις κατὰ τῶν κακῶν δυνάμεων πού κατέχουν τὰ θεάτρα, συγκέντρωσα μὲ δικιά μου εὐθύνη, ἀποφασιστικὰ ἀπὸ τὸ 1943 στὸ Théâtre de Poche, ἕνα περιορισμένο Κοινὸν ἐλευθέρων σκοπευτῶν. Ὑστερα, μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ σὲ μιὰ μακρὰ πορεία δεκαεπτὰ χρόνων, ἀπὸ τὸ 1947 ὡς τὸ 1963, σύναξα, διαμόρφωσα, μηχανοποιήσα, ὀργάνωσα στρατιωτικὰ, ἔβαλα σὲ τάξι καὶ σειρὰ μιὰ στρατιὰ πέντε ἑκατομμυρίων τριακοσίων χιλιάδων ἐθελοντῶν, τὸν πολυαριθμότερο εὐρωπαϊκὸ στρατό σὲ καιρὸ εἰρήνης.

Στρατοπέδεψα μὲ τοὺς βαρβάρους μου, ἄντρες, γυναῖκες καὶ κορίτσια, στὶς πύλες τοῦ Παρισιοῦ. Κατέλαβα ὑπούλα τὸ Συρέν, τὸ Κλισύ, τὸ Ζενεβιλιέρ, δυτικὰ, τὸ Ἰσύ - λὲ - Μουλινώ, τὸ Παρέν - Βιέγι - Πόστ, τὸ Σαμπινύ, τὸ Μονρούζ, νότια, τὶς Βενσέν, τὸ Σουαζύ - λὲ - Ρουὰ ἀνατολικὰ, τὸ Σαιν - Ντενί, τὸ Ἰμπερβιλιέ, βόρεια; κυριεψα χωρὶς ντροπὴ τὰ δουκικὰ κτήματα τῶν Σουμπιζ καὶ τῶν Ροάν, πολιόρκησα τὸν Ο.Η.Ε. στὸ Παρίσι, τὸν Ο.Η.Ε. στὴ Νέα Ἰόρκη, βεβήλωσα τοὺς ἱερούς καὶ ἡλικίας πέντε αἰῶνων τόπους τοῦ Μπὲκ - Ἐλυέν, τὸν πύργο τοῦ Φύρστεμπεργκ τοῦ Μπωμενίλ, κατέκλυσα τὰ μεταλλευτικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης, ἀπὸ τὴ Σιλεσία στὸ Κρεζό, κὶ ἀπὸ τὸ Ροῦρ στὸ Μπορινάζ.

Μὲ τοὺς λόχους τῶν ρινοκέρων μου — ὡ Ἰονέσκο — ἀπέκοψα τοὺς καλλιτεχνικούς δρόμους (καὶ τοὺς ἐμπορικούς, ὑπόθετω) τῆς πρωτεύουσας, ἐπνίξα τὸ πνεῦμα τῆς, κατὰστρεψα τὴν κριτικὴ τῆς αἰσθησι; καινούριος Ἀττίλας ἢ Σπάρτακος, δὲν ἐνδιαφέρει, ρύθμισα τὴν ἀνεξαρτησία τῆς, τὴν ὑπαρξή τῆς, κανόνισα τὴν ἐπιβίωσὴ τῆς, ἔλεγχσα δεσποτικὰ τὶς ἀντιδράσεις τῆς, ἐξόρισα τὸν οὐμανισμὸ ἀπὸ τοὺς στρατιώτες μου καὶ ἀπόκλεισα κάθε λατινιστὴ ἢ ἑλληνιστὴ ἀπὸ τὶς αἰθουσές μου, ὡ Εὐγένιε, ὡ "εὐγενή".

Κοντολογίς, ἐκτὸς ποῦ ἴμαι πολὺ ἐνδεδειγμένος νὰ ξέρω τί θέλει νὰ πεῖ ἕνας ἰσπανὸς ποιητῆς ὅταν χρησιμοποιεῖ στὴ σκηνὴ τὴν λέξη "καπιτάν", εἶμαι καὶ παραμένω, μοῦ φαίνεται, ὁ μόνος βάρβαρος ἱκανὸς νὰ ἐφαρμόσει τοὺς μὴ χανινοὺς νόμους τῆς μόρφωσις σ' ἕνα σύγχρονο κ' ἐπαγγελματικὸ στρατό. Δὲν ἀστειεύομαι.

"Ἦστερα ἀπ' αὐτὰ ἀς μιλήσομε γιὰ τὴ συνδρομὴ. Θέλω νὰ πῶ γιὰ τὴ συνδρομὴ πού ἴκανε καὶ κάνει στὴν ἀρχὴ τῆς θεατρικῆς περιόδου, τὸν Ὀκτώβρη, ἕνα μέλος τῶν λαϊκῶν ὀργανώσεων γιὰ τέσσερα, πέντε ἢ ἕξι ἔργα τοῦ Ἐθνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου. Πῶς τὴ βλέπαμε στὴ σκέψῃ μας; "Ὅχι διαφορετικὰ ἀπὸ μέσο, ὅχι ἡμα, σύστημα ὠφελιμιστικῆς σύνδεσις. Αὐτὸ ἀναποκρινόνταν στὴν ἔννοια : "Ἐθνικὸ Λαϊκὸ Θεάτρο — Δημοσία ὑπηρεσία" πού χωρὶς τὸ φόβο τοῦ γελιοῦ, πρόβαλα στὸ Συρέν, τὸ 1951. Ἡ συνδρομὴ, μάλιστα, τί ἀκριβῶς εἶναι; "Ἐνα διοικητικὸ μέσο κατοχύρωσις τῶν θέσεων πού κατακτήθηκαν μὲ δικιά μας φροντίδα, ἐνῶ ταυτόχρονα περιβάλαμε μὲ βασισμὸ τὸν "δικαιούμενο νομῆς". Ἦταν μιὰ πράξι ἄμυνας μὲ παθητικὸ, μὰ ταυτόχρονα καὶ τὸ καλύτερο μέσο γιὰ νὰ διατηρήσομε τὸ σύνδεσμο μὲ τὸ Κοινὸ μας. Σύστημα κατὰκτῆσις καὶ σύστημα ἐπαγγελματικῆς κατοχύρωσις δὲν ὑπῆρξε ποτέ, τουλάχιστο γιὰ μένα, πανάκεια. Κ' εἶναι ἀλήθεια πῶς ἀπ' τὴν πρώτη μέρα πού ἐξαγγέλθηκε, στὰ 1957 περίπου, ἔμενε, στὰ μάτια μου, κίνδυνος. Ὡστόσο, εἶναι, γιὰ ἕνα Κοινὸ λαϊκὸ,

τὸ σωστὸ καὶ μοναδικὸ μέσο πού, ὡς τώρα, ἐπινοήθηκε γιὰ νὰ τοῦ συμπεριφέρονται σὰ νὰ ἴταν ἄριστοκράτης. Γιατί, στὸ θεάτρο μας, ὁ "ἐργοστασιάρχης" μπαίνει στὸν κόπο νὰ μετακινήθῃ κὶ ὄχι ὁ "καταναλωτῆς". "Ἄχ αὐτὲς οἱ λέξεις πού ἐξαγριώνουν τοὺς ἀγνοὺς! Εἶν' αὐτονόητο πῶς τὸ ν' ἀντιμετωπίζεις τὸ θεατῆ, καὶ μάλιστα τὸ λαϊκὸ θεατῆ, σὰν ἀριστοκράτη, ἦταν δειγμὰ ἀνατρεπτικῶν μεθόδων. Πάντα εἶχα ἐπίγρωσι αὐτοῦ τοῦ πράγματος. Ἔτσι, τὸ 1963, μὲ βάραια καρδιά ἀπὸ τύψεις, δώδεκα χρόνια ἀπὸ τότε πού ἔστησα τὸ ἀντίσκηνο τῶν Κοζάκων μου μέσα στὴν κηπούπολι τοῦ Συρέν, ἐγκατέλειψα τὰ πάντα, τὰ προάστια, τὸ λόφο, τοὺς θησαυροὺς πού μάζεψα, τὶς ἀναμνήσεις, μιὰ ἐπιχείρησι σὲ πλήρη καπιταλιστικὴ ἀνάπτυξι, τὰ μεγαλύτερα ἔσοδα ἀπ' ὅλα τὰ θεάτρα τοῦ Παρισιοῦ, καὶ τὸ ἴσασα. Πάνω ἀπ' ἕνα χρόνον, πῆγα νὰ κρύψω τὴ ντροπὴ μου καὶ τὸ αἰσθημα ἐνοχῆς πού ἴνωθα στὸ ἐξωτερικὸ. Νὰ γιατί ἐγκατέλειψα τὸ Ἐθνικὸ Λαϊκὸ Θεάτρο.

Γυρίζοντας ἀπὸ τὴν ἐξορία, βλέπω πῶς αὐτὲς οἱ μέθοδοι πού ἄρκετα ἐγκληματικῶς ἔγιναν Νόμος. Ἡ Ἐπανάστασι, ἄραγε, εἶχε τελειώσει; Τί θὰ γίνε; Ἐ! λοιπόν, στὴν πραγματικότητα αὐτὴ ἢ "Μακρὰ Πορεία" δεκαεπτὰ χρόνων δὲν εἶναι παρὰ ἀψιμαχία σὲ σύγκρισι μ' ὅλα τὰ προβλήματα πού μένουν ἄρκετα σχετικὰ μὲ τὸν μορφωτικὸ, τὸν οικονομικὸ καὶ τοὺς ἄλλους τομεῖς. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἔγραψα παραπάνω πῶς ἡ λαϊκὴ συνδρομὴ δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ ἕνα ἐπεισόδιο καὶ καὶ πῶς ἡ ἀποκατάστασι μονίμων θεσμῶν ἀνάμεσα στὸ λαό, τὴν φυγαγωγία καὶ τὴ γνώσι, θὰ χρειαστεῖ δύσκολη καὶ μακροχρόνη ἔρευνα. Ἄς ποῦμε, γιὰ νὰ τραβήξομε ἴσα στὸ στόχο, πῶς ὑπάρχουν δυὸ μέθοδοι πού μποροῦν νὰ ἐφαρμοστοῦν. Εἶτε τὴ μιὰ διαλέξομε, εἶτε τὴν ἄλλη, θὰ μᾶς διηγῆσουν ἀναγκαστικὰ στὴν ἀνακάλυψι, καὶ χρησιμοποίησι ἄλλων μηχανισμῶν. Μάλιστα!

Ἡ μιὰ ἀπ' τὶς μέθοδοι αὐτὲς εἶναι νὰ ἐγκαταλείψομε στὴν ἐξουσία τοῦ Κράτους, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ χρῶμα του, τὴ μέριμνα νὰ ἐπινοήσῃ, νὰ ρυθμίσει καὶ νὰ νομοθετήσῃ τὸ μορφωτικὸ πρόβλημα στὸ σύνολο του καὶ ἰδιαίτερα τὸ πρόβλημα τοῦ Θεάτρου. Πέρ' ἀπ' αὐτό, οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὴ γενικὴ παιδεία καὶ τὸ θεάτρο, τὸ πῶ ὑψηλὸ, τὸ πῶ ἀγνό, εἶναι σημαντικῆς. Ἡ νεολαία ἑνὸς ἔθνους διαπλάθεται ἐξίσου καὶ στὶς ἀπογευματινῆς κλασικῶν κειμένων τῆς Πέμπτης ἢ τοῦ Σαββάτου.

Ἡ ἄλλη μέθοδος συνίσταται στὴ μελέτη, στὴν ἀντιμετώπισι τοῦ προβλήματος πάλι ἀπὸ τὴ βᾶσι καὶ μάλιστα μαζί μ' αὐτοὺς πού βρίσκονται στὴ βᾶσι. Ἄν ἡ πρώτη μέθοδος εἶναι νὰ περιμένουμε τὰ πάντα ἀπὸ τὸ Κράτος, τοὺς διευθυντές του καὶ συγκεκριμένα νὰ περιμένουμε τὴν ἰδέα, ἡ ἄλλη μέθοδος εἶναι νὰ ζητήσομε ἀπὸ τοὺς γραμματεῖς, τοὺς ὑπευθύνους τῶν κάθε εἰδους συλλόγων, νὰ συγκεντρωνοῦν τακτικὰ, νὰ συμφωνοῦν πάνω σ' ὀρισμένα οὐσιαστικὰ σημεῖα καί, χωρὶς φόβο κανένα, ν' ἀναλάβουν τὸ παρὸν καὶ τὸ ἄμεσο μέλλον τῆς γνώσις. Μικρὴ ὀμοσπονδία στὸ ξεκίνημα, ἔχει νὰ παίξει ἄμεσο ρόλο στὶς ἐργοστασιακῆς ἐπιτροπῆς. Αὐτὸ ἔχει κιόλας γίνε; ἀλλὰ ποτέ δὲ θὰ ἔχει γίνε; ἰκανοποιητικὰ. Σ' αὐτὴ τὴ δεύτερη μέθοδο πρέπει νὰ πειθοῦν οἱ ἐργοστασιακῆς ἐπι-





τροπές, όχι το Κράτος. Αυτό το ίδιο το λαϊκό κοινό, κι από δική του πρωτοβουλία, θα υποδείξει σε μās, πού χανόμαστε σ' άλλα προβλήματα, τους καινούριους τρόπους, τους καινούριους φορείς πού πρέπει νά έφρευθεούν.

Βλέπω πώς δέν άπαντώ καθόλου στις έρωτήσεις. Πιστέψτε βαθιά πώς δέ βάζω καθόλου ειρωνεία κι άκόμα λιγότερο έπαρση λέγοντας πώς άπαντώ στις έρωτήσεις με καθημερινές πράξεις από τό "Τροχόσπιτο" (του Άντρέ Κλαβέλ), δηλαδή από τό 1942. Για νά 'μαι ειλικρινής, οι έρωτήσεις σας για μένα είν' άπαρχαιωμένες. "Όταν μου μιλούν για τή συνδρομή, έχω τήν έντύπωση πώς μπαίνω σέ Μουσείο. Δέ θά φτάσω στό σημείο νά πώ, όπως οι σουρρεαλιστές του παλιού καιρού "πρέπει νά καταστρέψουμε τό Λούβρο". ώστόσο, σ' ό,τι άφορᾷ τή λαϊκή συνδρομή, θά προτείνω πολύ δελά πώς πρέπει σιγουρα νά τήν επανεξετάσουμε από τό "Άλφα ως τό 'Όμέγα και προσέξτε, νά τήν καταργήσουμε" ποιός ξέρει;

Κάτι άλλο. "Άλλη πρόταση: Οι λαϊκές αίθουσες πρέπει νά διαθέτουν κτήρια τό λιγότερο 1.500 θέσεων. Διατυπώνω τήν άξίωση κατασκευής όχι μόνον ενός μᾶ τριών ή τεσσάρων θεάτρων τών 3.000 θέσεων στό Παρίσι και στα πρόστιά του. Οι αίθουσες με λιγότερες άπό 1.000 θέσεις δέν είναι πιά προσοδοφόρες. Τουλάχιστον άς μᾶ χιζούμε καινούριες! Μήπως δέ θά βρεθοῦν έργα για τόσο μεγάλο αριθμό θεατών; 'Υπάρχουν, κ' εμείς μάλιστα διαλέξαμε Μαριβώ και Μπρέχτ και "Τά καπρίτσια τής Μαριάννας και τόν "Κίνα" και τόν "Ντόν Ζουάν"... και... τόν "Φιλάργυρο". Κ' οι μοντέρνοι συγγραφείς; 'Ο Σερρώ μου 'λεγε πώς τό "Περιμένοντας τόν Γκιοντό" ποτέ δέν είχε καλύτερη άπήχηση παρά παιγμένο σ' ένα πολύ μεγάλο γερμανικό θέατρο, όπου έρμήνεψε τό έργο του Μπέκετ. Είμαι σίγουρος, άπ' τήν πλευρά μου, για τήν έπιτυχία τής "Δίκης 'Οππενχάιμερ" στό Σαγιά. Και "Ο Πόλεμος τής Τροίας"; και "Η πόλη"; κ.λ.π.

Μήπως, όμως, οι μεγάλες αυτές σκηνές παραμορφώσουν τά έργα; 'Ελάτε τώρα! Δέ βλέπω σε τί ό Γκόρκι, ό Ζιραντού, ό Ούγκώ, ό Μεριμέ, ό Πουντίλα κι ό Μάττι παραμορφώθηκαν από τό θέατρο Σαγιά. Δέν είναι φανερό πώς περάσαμε, με τήν πίεση τών πραγμάτων, από τήν ιμπεριαλιστική και μοναδική αισθητική τών μικρών αίθουσών (άπό 300 ίσαμε 1.000 θέσεις) στόν άντιπρατικό χαρακτήρα του συνδυασμού μικρής και μεγάλης αίθουσας; Κι άφού οι μικρές αίθουσες υπάρχουν, πότε θά χριστοῦν τά μεγάλα θέατρα πού άνταποκρίνονται ταυτόχρονα στη δημογραφική εξέλιξη, στην όλοφάνερη διάδοση τής μόρφωσης και στόν εκδημοκρατισμό τών σχέσεων ανάμεσα στην τέχνη και τό Κοινό;

Αυτοί πού νομίζουν πώς βρισκόμαστε άκόμα στόν καιρό τής Ζερβαίξ και του Ζολά γελιοῦνται (δές τήν "έπίσκεψη στό Λούβρο" στην Γ α β έ ρ ν α). Δέν είναι ούτε είκοσι χρόνια πού ή εκδρομή στα χιόνια ήταν πολυτέλεια. Σήμερα πρέπει

ν' αὐξάνεται ό αριθμός τών τραίνων γι' αυτές τις περιοχές. Πρέπει τάχα ν' άναφέρω έδώ τά παραδείγματα τών κοινωνικών αυτών αλλαγών; Δέν είναι δουλειά μου. 'Ωστόσο, έχω τό δικαίωμα νά ρωτήσω άν τό θέατρο, μπροστά σ' αυτή τήν κοινωνική εξέλιξη, αυτή τήν άνατροπή τών καθιερωμένων κοινωνικών δεδομένων, θά μείνει στό περιθώριο. 'Ο ρόλος του δέν ήταν, αιώνες όλόκληρους, ν' άναμιγνύεται μ' αυτά τά πλήθη, με τις επιθυμίες τους, τους πόθους τους, έστω κι άν είχαν χαρακτήρα συγκεχυμένο; 'Ελπίζω λοιπόν νά μᾶ μείνω ό μόνος πού ζητώ αίθουσες διαφορετικές από έξομολογητήρια.

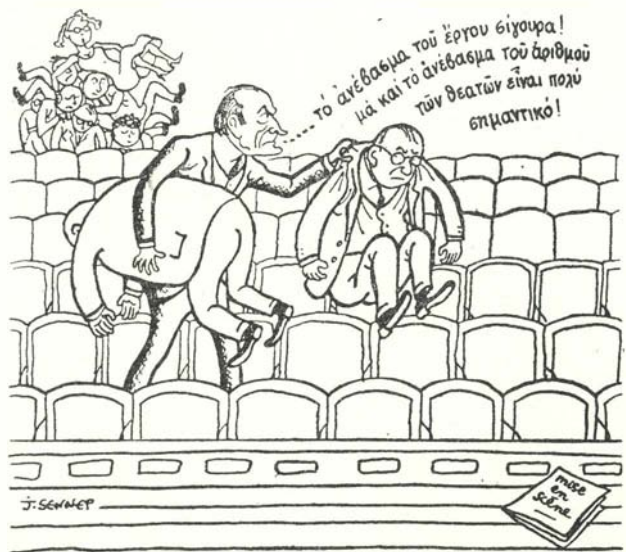
"Άς μιλήσουμε και για τά οικονομικά θέματα, τώρα και πάντα, γύρω στό ίδιο θέμα: μεγάλη ή μικρή αίθουσα; Χίλιες ή τρείς χιλιάδες θέσεις; 'Από μέρος μου, θ' άπαντήσω με μιά έρώτηση: ποίό είναι σήμερα τό θέατρο πού στοιχίζει λιγότερο στό Κράτος και πού, ώστόσο, εκπληρώνει έκατό στα έκατό και τήν πνευματική και τήν κοινωνική άποστολή πού ό νόμος άπαιτεί άπ' αυτό; Δέν είναι αυτό πού, με τήν προστασία του Φόξ και του Ουίλσον είναι έγκαταστημένο στό λόφο του Σαγιά; Γιατί συμβαίνει αυτό; 'Ανάμεσα στους άλλους λόγους δέν είναι και γιατί παράλληλα με τήν καλλιτεχνική δουλειά του μπορεί ν' άραδιάσει στα μάτια τών οικονομικών έπιθεωρητών έσοδα 17.000 και μάλιστα 19.900 φράγκων τή βραδιά με — ώ παράδοξο πού πιά έχει γίνει κοινός τόπος — τιμές εισιτηρίου πού δέ φθάνουν τά 9 φράγκα;

Τό μεγάλο κεφάλαιο από καιρό κατάλαβε πώς ό εκδημοκρατισμός τών συναλλαγών είναι ή άμεση πηγή του κέρδους. Πότε κ' οι καλλιτέχνες θά δεχτοῦν τή φανερή αυτή πραγματικότητα;

"Άς μᾶ μῶ άπαντήσει κανείς πώς τό θέατρο πρέπει νά μείνει ένας μικρός γοητευτικός τόπος, τό μικρό σαλονάκι του πνεύματος, μιά νυκτερινή σύμπτωση. "Άς διαβάσουμε κι άς ξαναδιαβάσουμε συντροφιά με τόν Κρεμπιγιόν υιό, τό "Η Νύχτα και ή Στιγμή", τό "Σοφά" ή τήν "Τύχη", κοντά στό τζάκι μ' άς προσπαθήσουμε νά δώσουμε στόν ταρινό πολιτισμό μας τους θεατρικούς χώρους πού ή εξέπλωσή του άπαιτεί και για πολύν καιρό δέ θά πάψει ν' άπαιτεί.

'Η Γ' Δημοκρατία, τό 1937 έχτισε τό θέατρο του Παλαιού Σαγιά. Αυτή ή επένδυση κεφαλαίου απέδωσε στην Δ' και στην Ε' Δημοκρατία πιδ πολλά από τους τόκους. Δεκαπέντε τώρα χρόνια είναι τό θέατρο πού προκάλεσε τις λιγότερες έγνιες στους διαχειριστές και στοίχισε τά λιγότερα χρήματα. Πλούτισε τήν καλλιτεχνική κληρονομιά, άνάπτυξε τή γνώση, προετόιμασε τό μέλλον, και — δέν τό ξεχνώ — πρόσφερε φόρους έκατομμυρίων (άποκαλούμενους "προεδρευτικούς" κι όχι "φιλοπρόόδους") στό Κρατικό Ταμείο, φόρους πού φτάνανε ίσαμε τό ένα τρίτο τής επιχορήγησης για τή λειτουργία του. Περισσότερο άκόμα κι από τό χρέος του άπέναντι στόν πνευματικό πολιτισμό, τό λαϊκό αυτό θέατρο εκπλήρωσε και εκπληρώνει τό χρέος του άπέναντι στό 'Υπουργείο Οικονομικών.

Λαϊκό; Βουλευβαρδιέριο; Πνευματικό; "Ολ' αυτά τά επίθετα κολλητά στη λέξη "θέατρο", πρόσφεραν πολύ μεγάλες υπηρεσίες. Δέ θά με πιστέψετε; όμως, άπ' αυτές τις τρείς λέξεις,



αυτή που στά μάτια μου είναι ή πιο καθαρή, ή πιο γοητευτική, ή πιο γεμάτη νόημα, είναι ή λέξη “βουλεβαριέριου”. Δεν πρέπει να συντρίβουμε στ’ όνομα του λαϊκού ό,τι ένα ήταν σπάνιο λουλουδι στον καιρό του : ‘Ο ‘Ορελιέν Σόλ και άλλοι πολλοί έχουν δικαίωμα ν’ απολαμβάνουν τὸ σεβασμό μας. ‘Οστόσο, εἶν’ ἀλήθεια πὼς ἐδῶ και πολλά χρόνια ή ἰσοροπία τῶν δυνάμεων ἔχει, στὸ χρηματιστήριό του θεάτρο, τροποποιηθεί. Πρὸς ὄφελος, ἐννοεῖται, τῆς ἀντίληψης, πὼς τὸ θεάτρο ἔχει λαϊκό χαρακτήρα. Αὐτὸ πὸ οἱ πολὺ μικρὲς αἰθουσες τοῦ Παρισιοῦ πρόσφεραν στὸν κοινὸ θησαυρὸ με τὴν ἀνανέωση τῶν συγγραφέων (‘Αντάμωφ, ‘Οντιμπερτί, Μπέκετ, ‘Ιονέσκο κ.λ.π.) σμίγει πέρα γιὰ πέρα φυσιολογικά, γιὰ τὸ Κοινὸ τουλάχιστο, με τὴν πολιτικὴ πὸ ἀκολούθησαν τὰ λαϊκά θεάτρα, ἀπὸ τὸ Βιλερμπάν ἴσαμε τὸ Στροκσβούργο, καὶ ἀπὸ τὸ ‘Αβινιὸν ἴσαμε τὴν ‘Τουλούζ. Γιὰ τὸ γαλλικὸ λαϊκὸ κοινὸ, δὲν ὑπάρχει σύγκρουση, οὔτε καὶ ρήξη ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς μορφές. ‘Η Γαλλία εἶν’ ἕνα καλὸ παράδειγμα γιὰ ὅλα τὰ θεάτρα τοῦ κόσμου, ἀκόμα καὶ γιὰ τὰ θεάτρα τῆς ‘Ανατολικῆς Εὐρώπης.

‘Ας μιλήσουμε λίγο γι’ αὐτὸ τὸ λαϊκὸ Κοινὸ. Οἱ προσβολές τὸ ἄφησαν ἀδιάφορο. Κι ὁ Θεὸς ξέρει πόσα περιφρονητικὰ κι ἀπίθανα εἰπώθησαν καὶ γράφτηκαν ἐναντίον του. Προκαταβολικὰ κερδισμένο, εἶπαν. Μιὰ κοινὴ γυναικα, τί ἄλλο; Κι ὅμως, αὐτὸ τὸ Κοινὸ τῶν γαλλικῶν λαϊκῶν συλλόγων εἶναι τὸ πὸ ἀριστοκρατικὸ ἀπ’ ὅλα. Φτάνει στὴν ὥρα του. Αὐτὸ καὶ μόνο δὲν εἶναι καὶ τόσο ἀσήμαντο. Τουλὰχιστο, δέχτηκε ἀδιαμαρτύρητα τὰ μέτρα μας ἐναντίον τῶν καθυστερημένων. ‘Αφήνει τοὺς διευθυντὲς τῶν λαϊκῶν θεάτρων ἐλεύθερος νὰ διαλέξουν τὸ ρεπερτόριό τους. Τὸ λαϊκὸ αὐτὸ Κοινὸ δὲν εἶναι κλεισμένο σὲ μιὰ μοναδικὴ ὀργάνωση, δὲν εἶναι ἕνα εἶδος “Volkbuchne”. Δὲν ἐκδήλωσε τὴν παρακμικὴ ἐπέμβαση στὴν ἐκλογή τοῦ ἐνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ἔργου. Τέλος, εἶναι τάχα ἀνάγκη νὰ θυμίσουμε, πὼς μοιρασμένο σὲ πεντακόσιους συλλόγους κάθε πολιτικῆς ἢ θρησκευτικῆς προέλευσης, ἀπὸ τὸν καθολικὸ ἢ προτεστάντη πρόσκοπο ὡς τὸν νεαρὸ λαϊκὸ, ἀπὸ τὸν ἐργάτη τοῦ Βοροᾶ ὡς τοὺς ἐσπεραντιστὲς σιδηροδρομικοὺς, ἀπὸ τὸ πολὺ παλιὸ Λαϊκὸ Πανεπιστήμιο τοῦ 13 διαμερισμάτων τοῦ Παρισιοῦ ἴσαμε τοὺς ἑπτακόσιους συνδρομητὲς τῆς καθολικῆς ὀργάνωσης “Νέα Ζωή” ἢ τοὺς εἰκοσιπέντε συνδρομητὲς τῆς “Κομμουνιστικῆς Νεολαίας τοῦ 11ου διαμερισματος”, ποτὲ δὲν ἐπέβαλε τὸν πολιτικὸ ἢ καλλιτεχνικὸ προσανατολισμὸ τοῦ θιάσου. ‘Ο διευθυντὴς εἶν’ ἀρκετὰ μεγάλος γι’ αὐτὸ. Πρέπει νὰ ποῦμε πὼς ὁ αἰσθητικὸς προσανατολισμὸς αὐτοῦ τοῦ Κοινοῦ, ὁ μόνος πὸ αὐτὸ ἀποδέχεται κ’ ἴσως ἀπαιτεῖ, εἶναι ἡ ἐλευθερία τῶν καλλιτεχνῶν. Κ’ εἶναι πολὺ ἀφοσιωμένος σ’ αὐτή.

Τέλος, καὶ γιὰ ν’ ἀπαντήσω στὴ μιὰ ἀπὸ τίς ἐρωτήσεις σας, ἄς μὴ ξεχνᾶμε πὼς οἱ προτιμήσεις αὐτοῦ τοῦ θαυμάσιου Κοινοῦ πὸ στρέφονται σήμερα ἀπ’ τὰ μεγάλα ἔργα τοῦ παρελθόντος (συχνὰ ξεχασμένα ἢ παραγνωρισμένα ἀπὸ τοὺς κύκλους τῶν ἐλεγκτῶν) ἴσαμε τὰ δυνατὰ κ’ ἐπιθετικὰ ἔργα τοῦ παρόντος — μ’ ἄλλα λόγια ἀπ’ τὸν Αἰσχύλο ἴσαμε τὸν Μπρέχτ — μπορεῖ αὐριο νὰ ναι διαφορετικές. Δὲ θὰ ξαφνιαζόμενοι ἀν αὐτὸ τὸ Κοινὸ ἀφοσιωθεί καὶ μάλιστα ἀποκλειστικὰ σὲ ἔργα πρωτοφανέρωτα καὶ σύγχρονα. ‘Οστόσο, “πρὶν ἀπὸ κείνο ἔπρεπε νὰ γίνε αὐτό”. Δὲν εἶν’ ἔτσι; (Παροιμία τῆς περιοχῆς Σέτ). Κοντολογίς, αὐτὸ τὸ Κοινὸ μὸ φαίνεται τὸ λιγότερο ἀπ’ ὅλα προσκολλημένο στὰ καθιερωμένα. Καὶ στὴν περίπτωση πὸ θ’ ἀποκοῦσε αὐτὸ τὸ χαρακτηριστὰ πάντα θὰ βρισκείται στὴ Γαλλία κάποιος νεότερος — ὁ Ζῶρζ Οὐίλσον ἢ ὀποιοσδήποτε ἄλλος — γιὰ νὰ σπᾶσει τίς συνθεσιές του καὶ γιὰ τὸ ἀναγκάσει ν’ ἀκολουθήσει ἄλλους δρόμους. Εἶναι τύχη γιὰ τὸν ἄνθρωπο πὸ τὰ πράγματα δὲν εἶναι ποτὲ τελειωμένα.

Τὰ συμπεράσματα τῆς ἔρευνας

Εἶν’ εὐκόλο νὰ καταλήξουμε σὲ συμπεράσματα. Πιὸ εὐκόλο ἀπ’ ὅσο θὰ μπορούσαμε νὰ πιστέψουμε ἀρχίζοντας τὴν ἔρευνα. Οἱ προσωπικότητες πὸ συμβουλευτήκαμε ἀποδεικνύεται πὼς συμφωνοῦν πάνω στὴν οὐσία καὶ θὰ μπορούσαμε νὰ ἀντλήσουμε ἀπ’ τίς παρατηρήσεις τους τὸ παρακάτω πόρισμα : “Ἐνα νέο Κοινὸ σχηματίζεται. ‘Αδύνατο ν’ ἀμφιβάλλουμε γι’ αὐτὸ τὸ γεγονός. Οἱ ὀργανώσεις πὸ προσφέρουν εἰσιτήρια φθηνότερα, εὐνοοῦν μιὰ κίνηση, πρὸς τὸ θεάτρο. “Οἱ χαμηλὲς τιμές ἐπιτρέπουν νὰ διπλασιάσουμε καὶ νὰ τριπλασιάσουμε τὸν ἀριθμὸ τῶν θεατῶν” σημειώνει τὸ Κέντρο Θεάτρου Β. Γαλλίας. “Θεωροῦμε σὰ δεδομένο πὸς μιὰ μεγάλη διεύρυνση τοῦ Κοινοῦ εἶναι δυνατὴ”, βεβαιώνει ἡ Μαρσέλ Τασσανκούρ.

Τὸ καινούριο αὐτὸ Κοινὸ ἀποτελεῖται, κατὰ κύριο λόγο — ὀχι ὅμως ἀποκλειστικὰ — ἀπὸ νέους. Μποροῦμε νὰ ἐλπίζουμε πὼς “θὰ δέχεται εὐκολότερα ἀπὸ τὸ καθιερωμένο Κοινὸ ὀρισμένες καλλιτεχνικὲς προσπάθειες” λέει ὁ ‘Αντρέ Μπαρσάκ.

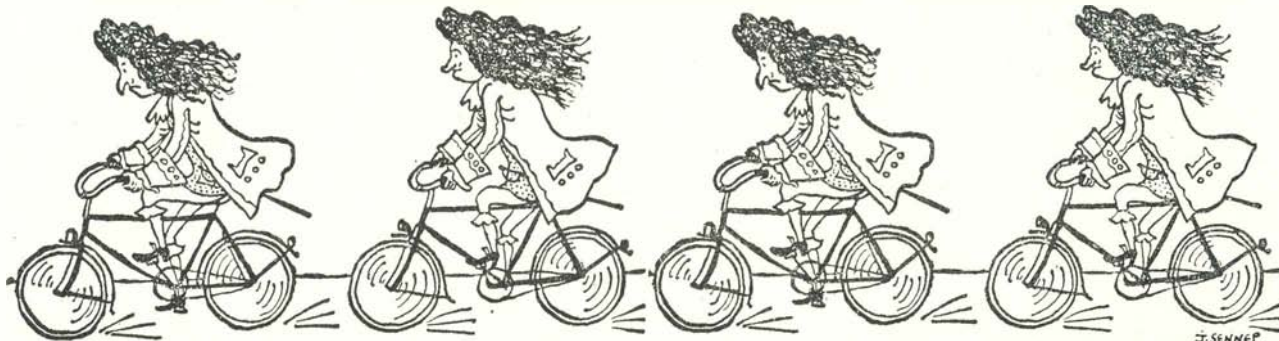
Εἶναι πὸ ἀπαιτητικὸ, ἰδιαιτέρα σὲ δύο σημεία : Ποιότητα καὶ ποῖτητα, ποιότητα ἐρμηνεύας. ‘Ορισμένοι νέοι θὰ ἔθελαν ἔργα “πὸ ἀναφέρονται σὰ προβλήματα τους”. (Γκὺ Ρετορέ). Γενικότερα ζητᾶ ἔργα ἔντονα, κλασικὰ ἢ σύγχρονα, πὸ προκαλοῦν σκέψεις (Ζῶρζ Οὐίλσον). Μὲ Σαίξπηρ ἐξαντλοῦνται τὰ εἰσιτήρια (Κέντρο Θεάτρου Βορ. Γαλλίας). Μποροῦμε νὰ κινήσουμε τὸ ἐνδιαφέρον τῶν “Οἴκων Νεότητος” με Σαίξπηρ καὶ Μολιέρο (Τασσανκούρ). ‘Η τραγωδία, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ ἔμφαση, μπορεῖ νὰ ξαναζωντανέψει, βεβαιώνει ὁ Ντακμίν.

Διαμορφώνεται ἐπίσης ἕνα καινούριο δραματολόγιο (Θέατρο τοῦ ‘Ομπερβιλιέ). Οἱ προτιμήσεις, ἀπὸ τώρα ὀκλας, τροποποιοῦνται βαθιὰ, βεβαιώνει ὁ Φελισιέν Μαρσῶ. ‘Ακόμα κ’ οἱ περιοδεύοντες θιάσοι ἐξελίσσονται “πρὸς τὸ μορφωτικὸ χαρακτήρα”, λένε στὸ Κέντρο Θεάτρου Βορείου Γαλλίας. ‘Η τωρινὴ ἐξέλιξη θὰ μποροῦσε νὰ φέρει ἕνα καινούριο Κοινὸ στὸ θεάτρο τοῦ Βουλεβάρτου. Τὸ Κέντρο Βορείου Γαλλίας καὶ τὸ θεάτρο ‘Ομπερβιλιέ συμφωνοῦν σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο.

Δὲν ὑπάρχει, στὴν πραγματικὴ ἰσχύ, κανένας διαχωριστικὸς φραγμὸς ἀνάμεσα στὸ θεάτρο ψυχαγωγίας καὶ στὸ θεάτρο στοχασμοῦ. ‘Ο Ζῶρζ Οὐίλσον, ὁ ‘Αντρέ Μπαρσάκ, ὁ Μαρσῶ, ὁ Ντέτς, ὁ Ντανιέλ ‘Ιβερνὲλ συμφωνοῦν στὴν πεποίθηση πὸς τὸ ἀληθινὸ θεάτρο εἶν’ αὐτὸ πὸ ταυτόχρονα κινεῖ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ ψυχαγωγεῖ, διασκεδάζει καὶ προκαλεῖ τὸ στοχασμὸ.

Θὰ ὑπάρχει πάντα ἕνα Κοινὸ γιὰ τὸ θεάτρο τοῦ Βουλεβάρτου, προφητεῖ οἱ ἴδιοι ὁ Οὐίλσον, πράγμα πὸ ἐπαναλαμβάνει ὁ Λεὼν Ντέτς καὶ ὁ ‘Εμπερτό. ‘Αλλο σημαντικὸ πρόβλημα. Τὸ καινούριο αὐτὸ Κοινὸ “ὑπόκειται” σὲ ὀρισμένους ὄρους. Οἱ θεατὲς πὸ ῥχονται ἐλεύθερα στὸ θεάτρο εἶναι οἱ πολυαριθμότεροι, βεβαιώνει ὁ Γκὺ Ρετορέ. Αὐτὴ ἡ ἀνεξαρτησία πνεύματος θεωρεῖται γενικὰ ἀπαραίτητη. Τὸ ἐπιβεβαιώνει ὁ Βιλάρ στὴν πνευματῶδη ἀνάλυσή του, τὸ ἴδιο καὶ ὁ Μπαρρῶ. ὁ Ζυλιέν διατυπώνει ἔντονα τὴν ἴδια ἀποψη. “Αν πρέπει νὰ ὑπάρχει διαπαιδαγώγηση, ἄς σημειώσουμε αὐτὸ πὸ σχετικά λέει ὁ ‘Ιονέσκο. “‘Η διαπαιδαγώγηση πρέπει νὰ βασίζεται στὴν ἐντιμότητα, στὴν πνευματικὴ ἐλευθερία”. Πρέπει νὰ φυλαγόμεστε ἀπ’ τὴν ψευτοπροοδευτικότητα, νὰ ἀποκλείουμε κάθε τι πὸ δὲ θὰ εὐνοοῦσε τὴν ἀληθινὴ πνευματικὴ πρόοδο. “‘Ας μὴν καλλιερσοῦμε οὔτε καὶ ὅ,τι θὰ μποροῦσε νὰ γίνε κακό γούστο” συσταίνει ὁ Ντακμίν. Κι ὅλες αὐτὲς οἱ σχεδὸν συλλογικὲς παρατηρήσεις ἐκφράζουν μεγάλη γνώση. ‘Αρκετὴ πάντως, γιὰ νὰ μποροῦμε νὰ κλείσουμε αὐτὴ τὴν ἐπισκόπησή μ’ ἕνα ἀίσθημα αἰσιοδοξίας. Ζήτη τὸ καλὸ Θέατρο, τὸ χθεσινὸ καὶ τὸ σημερινὸ. Καλῶς νὰ ὀρίσει τὸ καλὸ Θέατρο τοῦ Αὐριο.

LOUIS CHAUVET καὶ CLAUDE BAIGNERES





ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΛΗ ΡΕΤΖΟ

N. N. N. 65

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΛΗ ΡΕΤΖΟ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ

ΑΛΗ ΡΕΤΖΟ, ό άγάς του χωριού Στουρνάρι

Ο ΡΕΠΟΡΤΕΡ

ΙΣΜΑΗΛ

ΑΚΙΛΕ

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ

ΜΑΧΜΟΥΤ

ΝΙΧΑΤ, ό σπανός

ΧΟΥΡΣΙΤ, ό δήμαρχος του χωριού

ΓΙΟΥΣΟΥΦ, ό κεχαγιάς του Ρέτζο

ΟΣΜΑΝ, ό παραγιός του Γιουσούφ

ΜΠΕΚΙΡ, ό μπακάλης του χωριού

ΜΕΡΙΕΜ

Η ΜΑΝΑ τής Μεριέμ

ΟΙ ΔΥΟ ΥΠΑΛΛΗΛΟΙ του συνεταιρισμού

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ του συνεταιρισμού

Ο ΨΗΛΟΣ ΑΓΡΟΤΗΣ

Ο ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ

Ο ΝΟΜΑΡΧΗΣ

Ο ΑΡΜΟΔΙΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ

Ο ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΣ

ΑΓΡΟΤΕΣ ΚΑΙ ΑΓΡΟΤΙΣΣΕΣ

ΟΙ ΧΩΡΟΦΥΛΑΚΕΣ

Πριν αρχίσει τó έργο, στη θέση τής Αύλαίας, διαβάζουμε τήν παρακάτω έπιγραφή:

Αυτή είναι ή ιστορία του 'Αλή Ρέτζο, 'Αγώ του χωριού Στουρνάρι τής Ούρφας: Πώς αγόρασε ένα τρακτέρ, πώς μοιράστηκε τά κέρδη με τούς αγρότες, πώς έκαψε τά δάση και μοίρασε τά χωράφια και πώς γκρέμισε ένα χωριό για νά τó σπειρει.

1. ΚΑΛΕΣΜΑ

1

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ: Τούτης τής χώρας τούς αγρότες έλατε νά θανα-
Πού λίρες έχουν έννιακόσες εισόδημα τó χρόνο! [μάστε,
(Τό τελευταίο, ιδιαίτερα προσέξτε: τó χρόνο!)
'Ελάτε νά θαυμάστε τούς ανθρώπους που μονάχα
Τσιγάρα εικοσι τή μέρ' αξίζει ή δούλεψή τους!
Τά σπίτια μας, όμοια με τέτσηρη αναποδογυρισμένο,
'Από πέτρα και λάσπη και βράζουσε κάτ' άπ' τόν ήλιο,
Και βράζουμε και μείς μαζί, κ' έχουμ' έναν άγά
Με τ' όνομα 'Αλή Ρέτζο
Πού τó λιγοστό ζουμί μας δέ χόρτασε νά πίνει!

2

Τή γής σπέρνονν τά χέρια μας
Κι άχ πίικρες βλασταίνουν!
Και τά χωράφια όργάνουμε,
Μά στεναγμούς καρπίζουν!
Και τó σκοτάδι με τά μάτια σκάβουμε,
Μ' άχ φώς κανένα δέ φυτρώνει από τόν "Αδη!

3

Τί είν' ό κάματος δικός μας,
Μά τά χωράφια
του Ρέτζο είναι, άχ, του Ρέτζο!
Κι ό 'δρωτας είναι δικός μας,
Μά τ' άλέτρι
του Ρέτζο είναι, άχ, του Ρέτζο!
Δικός μας και τής γής ό πόνος,
Μά τó δρεπάνι
του Ρέτζο είναι, άχ, του Ρέτζο!
Και τó τρακτέρ
του Ρέτζο είναι, του Ρέτζο!

Και τó χωριό μας
του Ρέτζο είναι, του Ρέτζο!
Και μείς
του Ρέτζο είμαστε, άχ, του Ρέτζο!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Είμαι εικοσιπέντε χρόνια δάσκαλος σέ
τούτο τó χωριό. Μόλις άποφοίτησα άπ' τó 'Ινστιτούτο, τó
τριανταεννιά, διορίστηκα δώ, κι άπό τότε δέν ξανάφυγα· ποτέ
δέ σκέφτηκα νά ζητήσω μετάθεση. 'Εμεινα πάντα κοντά σ'
αυτούς τούς ανθρώπους με τó σταρσιό βλέμμα και τó πρόσωπο
'ίδιο καλοψημένο κεραμίδι, που τó δέρνει ή βροχή κι άδιαφο-
ρεϊ και τó καιεί ό ήλιος και δέ νοιάζεται. Μοιάζουμε σάν
κάτι περιττό, έμεις, ό κάτοικοι αυτού του χωριού, σάν ένα
σκουριασμένο ντουφέκι, νά πούμε, που δέ σου χρησιμεύει
πιά σέ τίποτα, και τó παραχώνεις κάπου για νά μην πιάνει
τόπο στ' άδικα, και τó ξεχνάς κατόπι. Μά έδω και λίγα
χρόνια έγινε σέ τούτον τó λησμονημένο τόπο κάτι τρομερό.
'Εσκασε ξαφνικά τó ντουφέκι και σπασοχόλιασε ό κόσμος
και τινάχτηκε άπ' τή νάρκη του άλλοσουσουμος, άπορώντας
πώς είναι δυνατό ένα σκουριασμένο παλιοσιδερικό κεί - δά νά
κάνει τέτοιο θόρυβο. Αίτία στάθηκε τó τρακτέρ που αγόρα-
σε ό 'Αλή Ρέτζο, ό Ρέτζο άγάς καθώς τότε λέμε, για νά
δουλέψει στα χωράφια του και νά εύκολύνει, καθώς δήλωσε
ό 'ίδιος, τή δουλειά τών καματάρηδων, που θά πεί τή δου-
λειά όλάκερου του χωριού. 'Αναγαλλιάσαν κ' ό αγρότες κ'
έκαναν χαράς πανηγύρια· άγαθοι άνθρωποι ήταν, νόμιζαν πώς
όποιος θέλει νά τρέχει γρήγορα, πρέπει νά φοράει κι άνάλογα
παπούτσια και δέν τó 'κοβε τó κεφάλι τους νά σκεφτούν πώς
για τόν Ρέτζο θά 'ταν πιό εύκολο νά μωδιίζει τούς άλλους νά
τρέχουν άπ' τó νά τρέγει ό 'ίδιος και νά κουράζεται. Γι' αυτό
τά πράματα ήρθαν άνάποδα κ' ό αγρότες άντι νά ξεκουρα-
στούν, ξεκληρίστηκαν, καταστράφηκαν. Θά μου πείτε τώρα,
πώς είναι δυνατό νά καταστραφείς άπ' τή μηχανή που όλα

Στή σελίδα 41: 'Εργο του ζωγράφου, καθηγητή Ν. Νικολάου, καμωμένο ειδικά για τήν "Ιστορία του 'Αλή Ρέτζο"

τά κάνει πιο γρήγορα και πιο τέλεια και πιο σωστά. Κι όμως έγινε. Έγινε όπως και με μια βωδύμαξα που θα κομματιάζονταν μεσοδρομίες αν της έζηες αντίς για βώδια δυο καθαρόραμα Άλογα, για να τρέχει πιο γρήγορα. Γιατί η φτιάξη της είναι τέτοια που δεν άντέχει σε τόση ταχύτητα. Έτσι κ' η δική μας η φτιάξη δεν ήταν σε θέση να δεχτεί το τρακτέρ και τις καινούριες του μέθοδες. Είπα, λοιπόν, να το κάνω τραγούδι τούτο το περιστατικό, να σάς το τραγουδήσω κατά τη συνήθεια του τόπου και των πατεράδων μου, που κάνανε τραγούδι τόν κάθε τους πόνο, όχι για να τόν μερέψουν, μα για να τόν κρατήσουν ζωντανό, και να 'ρθει κάποιος που να τόν ξεσηκώσει και να τόν διαλαλήσει σε πολίτες, σε στρατές και σε πλατείες, και να βρούν δικαίωση τὰ βάσανά τους και ν' αλλάξει η ζωή τους.

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Τι είν' ο κάματος δικός μας

Μα τὰ χωράφια

του Ρέτζο είναι, άχ, του Ρέτζο!

Κι ο 'δρωτας είναι δικός μας,

Μα τὸ δρεπάνι

του Ρέτζο είναι, άχ, του Ρέτζο

Δικός μας και τῆς γῆς ὁ πόνος

Μα τὸ τρακτέρ

του Ρέτζο είναι, άχ, του Ρέτζο!

Γι' αὐτὸ τῆ γῆ μας σπέρνουμε

Κι άχ πίκρες βλασταίνουν!

Και τὰ χωράφια ὀργώνουμε,

Μα στεναγμούς καρπίζουν!

Και τὸ σκοτάδι με τὰ μάτια σκάβουμε,

Μ' άχ φῶς κανένα δε φυτρώνει ἀπὸ τὸν Ἄδη!

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Είμαι βοηθός Αρχισυντάκτη σ' ἐφημερίδα τῆς Πρωτεύουσας. Πτυχιούχος Νομικῆς, μετεκπαιδευτήκα σε Εὐρωπαϊκὸ Πανεπιστήμιο. Ἡ ἀλήθεια είναι ὅτι αὐτὴ ἡ ὑπόθεση τοῦ τρακτέρ και τῶν ἄλλων γεγονότων που σχετίζονταν ἄμεσα μ' αὐτή, προκάλεσαν ἀληθινὸ σάλο στὴν κοινὴ γνώμη. Ὁ Ἀρχισυντάκτης θεώρησε τότε σκόπιμο νὰ στείλει ἐμένα αὐτοπροσώπως γιὰ νὰ μελετήσω ἐπιτόπου τὴν κατάσταση και νὰ κάνω ἕνα ρεπορτάζ σχετικὸ μ' ὅσα συνέβησαν. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, λοιπόν, πρέπει νὰ τονίσω ὅτι ἡ κατάσταση είναι τελειῶς διαφορετικὴ ἀπ' ὅ,τι τὴν παρουσιάζουν στὴν Πρωτεύουσα. (Οἱ ἀγρότες ἔχουν πλησιάσει κι ἀκούν, μονάχα ὁ Τραγουδιστὴς στέκει ἀπόμερα). Εἶναι ἀδύνατο νὰ σὰς περιγράψω πόσο ἀποτελεσματικὴ ὑπῆρξε ἡ συμβολὴ τοῦ τρακτέρ στὴν ἐξέλιξη τῆς ἀγροτικῆς μας οικονομίας.

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ (Στὸν Τραγουδιστή) : Τι λέει αὐτὸς ἐδῶ;

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Λέει πὼς τὸ τρακτέρ βοήθησε πολὺ στὸ νὰ γίνει καλύτερη ἡ ζωὴ σας.

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Τὸ τρακτέρ ἔκανε καλύτερη τὴ ζωὴ μας; Και σὺ δάσκαλε τὸν ἀφήνεις νὰ ξεγελάει τὸν κόσμο με τὶς ψευτιές του και δὲν τὸν σωπαίνεις ἀφοῦ ξέρεις ποιά εἶναι ἡ ἀλήθεια;

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Δυστυχῶς, ἡ ἀμάθεια κ' ἡ στενοκεφαλιά, κοινὸ χαρακτηριστικὸ τῶν ἀγροτῶν στὴ Χώρα μας, καθιστᾷ ἀδύνατη τὴν ἐπικράτηση τῆς μνηχανῆς και δυσχεραίνει πολὺ τὸ ἔργο τοῦ Ἄλλῃ Ρέτζο, καθὼς πολλές φορὲς μοῦ τόνισε κι ὁ ἴδιος!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Ναι, μα τὸ τρακτέρ ἐνῶ αὐξάνει τὴν παραγωγὴ, καθὼς λέτε, παράλληλα ὅμως φτῶνουμε και τοὺς ἀγρότες· δὲ σὰς φαίνεται παράδοξο αὐτό;

ΡΕΠΟΡΤΕΡ (Χαμογελάει) : Στὴ συνέχεια θὰ σὰς παραθέσω ὀρισμένους ἀριθμούς σχετικὰ με τὴν αὐξηση τῆς παραγωγῆς και τὴν ἐξοικονόμηση ἐργασίας που πραγματοποιήθηκε μετὰ τὴν ἀφίξη τοῦ τρακτέρ. Ἀφήνω σὲ σὰς νὰ κρίνετε ποιὸς λέει τὴν ἀλήθεια, οἱ ἀριθμοὶ ἡ ἡ ἐμπάθεια;

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Ἀκούστε ἔτσι δὲν τελειώνουμε ποτέ! Ἀφοῦ σεῖς ἐπιμένετε στὴν ἀποψή σας και μεῖς, βέβαια, στὴ δική μας, προτείνω ν' ἀφηγηθῶμε ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὰ γεγονότα και ν' ἀφήσουμε τοὺς θεατὲς νὰ κρίνουν μόνοι τους ποιὸς ἔχει δίκιο!

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Εἶμαι ἀπολύτως σύμφωνος!

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Και μεῖς εἴμαστε σύμφωνοι, με τὴ διαφορά ποιὸς θὰ τ' ἀνιστορήσει ὅλα τούτα;

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Ἐσεῖς! (Μουρμουρητὸ ἀνάμεσα στοὺς χωριάτες).

ΕΝΑΣ ΑΓΡΟΤΗΣ : Δὲ γίνεται αὐτὸ που λές, δάσκαλε!

Ο ΨΗΛΟΣ ΑΓΡΟΤΗΣ : Σωστά, δὲν εἶν' εὐκόλο αὐτὸ που προτείνεις. Δὲν τὸ 'χω σκοπὸ νὰ με μυριστεῖ ὁ Ρέτζο ἀγάς και νὰ μπλέξω μαζί του, γιατί τότε ποιὸς με σώζει;

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Γιὰ σταθεῖτε· εἶς δὲ λέγαμε πὼς θέλετε νὰ βρεῖτε τὸ δίκιο σας;

ΕΝΑΣ ΑΛΛΟΣ : Νὰ βροῦμε τὸ δίκιο μας, σύμφωνοι! Νὰ τὸ διαφεντέψουμε! Μὰ πηγαίνοντας νὰ διορθώσουμε τὸ 'να ἄδικο μὴ μὰς βρεῖ και δεύτερο! Γιατί σὰ θέλει νὰ τὸ κάνει και αὐτὸ ὁ Ρέτζο ἀγάς, τὸ κάνει· ποιὸς θὰ τὸν μποδίσει; Ἀφέντης εἶναι,τσιμποῦκι καρπίζει, κατὰ που λέει κ' ἡ παροιμία!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Χειρότερο κακὸ ἀπ' αὐτὸ που σὰς ἔκανε, δὲν μπορεῖ νὰ σὰς κάνει ὁ Ρέτζο· τί τὸν φοβόσαστε, λοιπόν;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Γιὰ νὰ ζήσουμε, ἔχουμ' ἀνάγκη τὸ ξεροκόμματο που μὰς δίνει ὁ ἀγάς γιὰ τὴ δούλεψή μας· εἶτε ὁ Ρέτζο εἶν' αὐτός, εἶτε κάποιος ἄλλος, τὸ ἴδιο κάνει. Ἄν καταλάβουν ὅμως ὅτι στεκόμαστε ἐναντία στὸ συμφέρο τους, δὲ θὰ μὰς δώσουν δουλειά.

Ο ΑΛΛΟΣ : Γι' αὐτὸ δεῖξε μας σὺ ἕναν τρόπο, που και τ' ἄδικο νὰ φωνάζουμε μα και ζημιὰ νὰ μὴν πάθουμε καμιά.

Ο ΨΗΛΟΣ : Ἐσύ, δάσκαλε, πλερώνεσαι ἀπ' τὸ Κράτος, ἐμᾶς ὅμως ὁ ἀγάς μὰς πλερώνει και σὰ θέλει μὰς πλερώνει, σὰ δὲ θέλει δὲ μὰς πλερώνει, κατὰ τὸ κέρι του· ποιὸς κόφεται γι' αὐτό;

ΡΕΠΟΡΤΕΡ (Στὸ Κοινό) : Ὅριστε, ἡ ἀκαταστασία τοῦ ἔχλου! Ὁ θόρυβος κ' ἡ ἐμπάθεια μοναδικὰ του ὄπλα! Ἡ ἀνικανότητά του νὰ λάβει σαφῆ θέση και νὰ προβάλλει συγκεκριμένα ἐπιχειρήματα! Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς πρέπει νὰ ὑπάρχει τάξη!

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ (Στὸν ρεπόρτερ) :

Σὰν τύχει τὸ γαϊδούρι νὰ 'σαι,

'Αφεντικὸ,

Και τὰ καπούλια πληγῆς νὰ 'χεις γιομάτα,

Και πέφτοντας ὁ ἥλιος πάνω τους νὰ τίς καίει,

Καιτσιμπώντας τες οἱ μύγες νὰ σοῦ ρουφᾶν τὸ αἷμα,

Γρηγορότερα στὸ δρόμο,

Θαρρῶ, πὼς θὰ τρέχεις τότε

Τὰ καπούλια γιὰ νὰ σώσεις

Κι ἀπὸ ἄλλες μαγκουριές!

Μὰ σὰν τύχει γαϊδουριάρας νὰ 'σαι

Και μαγκούρα νὰ κρατᾶς,

Εὐκόλο νομίζεις τότε

Τὸ γαϊδούρι νὰ προγκᾶς!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ (Θυμωμένα στοὺς ἀγρότες) :

Καλὰ λοιπόν!

Μιᾶς και τὴ φωνή σας

Μὲ τὴ δική μου δὲν τολμᾶτε νὰ ἐνώσετε,

Κι ἀπόμερα προτιμᾶτε νὰ σταθεῖτε σὰν κιοτήδες,

Προσμένετε ἡ νύχτα νὰ πλακώσει

Τὸν πόνο σας γιὰ νὰ ψιθυρίσετε στοὺς τέσσερις τοίχους,

Τὸν τύραννό σας ἀναθεματίζοντας

'Ἐτσι που κανεῖς νὰ μὴν τ' ἀκούει,

Μήτε τ' ἀδίκημα, μήτε τ' ἀνάθεμα,

Κι ἄς νομίζετε πὼς μεγάλο κάνετε κατόρθωμα!

'Ἐλπίδα ὅμως μὴν ἔχετε

Πὼς τὸ φέρομό σας τούτο

Φτάνει τὸ δικὸ σας

Γιὰ ν' ἀλλάξει ριζικὸ

Ἐἶτε τὰ μυαλὰ τοῦ Ρέτζο!

ΕΝΑΣ ΓΕΡΟΣ ΑΓΡΟΤΗΣ : Καλὰ σὰς λέει ὁ ἄνθρωπος!

'Ἐτσι και μεῖς ὅταν πρωτόρθε ὁ πατέρας τοῦ Ρέτζο με δυὸ ψευδομάρτυρες στὸ πλευρὸ του κ' εἶπε πὼς τούτα τὰ χρώματα τοῦ ἀνήκου, κανένας μας δὲν τόλμησε νὰ τὸ βροντοφωνήσει πὼς εἶναι ἄδικο αὐτὸ και ψέμα, μα στὰ σπίτια μας κουρνιασμε και τὸ λέγαμε ὁ ἕνας τ' ἄλλουνοῦ ψιθυριστά. Και νὰ που τώρα τοῦ χρωστᾶμε και τὰ σπίτια μας!

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Τότε και μεῖς ἐδῶ θὰ μείνουμε

Νὰ δοῦμε πὼς θὰ πᾶν τὰ πράματα,

Παρακολουθώντας τὴν ἀνιστόρηση!

Κι ἂν φάλτσο γενεῖ κανένα

'Αμέσως θὰ τὸ διορθώσουμε,

Που σωστὴ και δίκαιη και δυνατὴ

Ν' ἀκουστεῖ ἡ φωνὴ μας!

Σκοτάδι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Ἡ ἱστορία τούτη σ' ἕνα χωριὸ συνέβηκε

Μὲ τ' ὄνομα Στουρνάρι που παραχωμένο ἦταν

Ἀνάμεσα σὲ δάση και βουνὰ τῆς Μικρασίας.

Κ' ἦταν Κυριακὴ πρὶν τὴν εἰδηση σὰν πῆραμε

Στὴν πλατεία νὰ μαζευτοῦμε τοῦ χωριοῦ, στοῦ ἀγᾶ

Μπροστὰ τὸ σπίτι, π' ἀπόφαση εἶχε πάρει σοβαρή,

Και μῆνυμα χαρμύσνο ἤθελε νὰ μὰς δώσει!

2. ΠΩΣ ΑΓΟΡΑΣΤΗΚΕ ΤΟ ΤΡΑΚΤΕΡ

Ἡ πλατεία τοῦ χωριοῦ. Στὸ κέντρο τὸ σπίτι τοῦ ἀγῶ. Τρι-
γύρω, μαζωμένοι σὲ ομάδες, διάφοροι ἀγρότες συνομιλοῦν.
Μεταξύ τους κι ὁ Μαχμούτ, ὁ σπανὸς Νιχάτ, ὁ Ὁσμάν, ὁ
παραγιὸς τοῦ Γιουσούφ, κι ὁ μπακάλης ὁ Μπεκίρ.

ΜΑΧΜΟΥΤ: Ἐμένα μὲ ξεσήκωσε ἀπ' τὸ καφενεῖο αὐτὸ τὸ
χαζοπούλι, ὁ Ὁσμάν. Τρέχα, μοῦ λέει, καὶ κάτι σπουδαῖο
θ' ἀναγγεῖλει σὲ σένα καὶ στοὺς ἄλλους συχωριανούς του, ὁ
Ρέτζο, ὁ ἀγῶς μου καὶ ἀφέντης σας! Καλὰ, τοῦ λέω, νὰ πιῶ
τὸ τσάι μου κ' ἔρχομαι. Παράτα τώρα τὸ τσάι καὶ βιάσου,
μοῦ λέει· ἀλλιῶς θὰ τὸ μετανιώσεις!

ΝΙΧΑΤ: Σίγουρα στὴ Χώρα θὰ κατέβει.

Ο ΨΗΛΟΣ ΑΓΡΟΤΗΣ: Πῶς τὸ κατάλαβες;

ΝΙΧΑΤ: Γιατὶ τὰ σπουδαῖα πράγματα στὴ Χώρα γίνονται.
Σάμπως συνέβηκε ποτὲ τίποτα σπουδαῖο σὲ τοῦτο τὸ χωριό;
Μιά φορά μονάχα, θυμάμαι, θὰ περνοῦσε ἀπὸ τὴ δημόσια
κάποιος ἀπ' τὴν Πρωτεύουσα καὶ κάναμε μιῆ μέρα δρόμο
γιὰ νὰ τὸν δοῦμε!

ΟΣΜΑΝ: Ἦταν πολὺ σπουδαῖο πρόσωπο;

ΝΙΧΑΤ: Βουλευτὴς ἦταν;

ΟΣΜΑΝ: Τί ἦταν;

Ο ΨΗΛΟΣ: Βουλευτὴς! Γυρόφερνε τὰ χωριά καὶ πουλοῦσε
λόγια, καθὼς λέει κ' ἡ Ἀκιλέ!

ΜΠΕΚΙΡ: Πούλησε καὶ σὲ σᾶς;

ΝΙΧΑΤ: Ὅχι, ἤμασταν, λέει, λίγοι καὶ δὲν ἀξίζε τὸν κόπο!

ΟΣΜΑΝ: Τότε τί κουβαλήθηκαν καὶ κάνατε τόσο δρόμο!

ΝΙΧΑΤ: Δὲν κουβαλήθηκαν μὲ τὴ θέλησή μας, ὁ Ρέτζο

μᾶς κουβάλησε, ὁ ἀγῶς σου καὶ ἀφέντης μας, καθὼς τότε λές!

ΜΑΧΜΟΥΤ (Στὸν Μπεκίρ): Ἐσύ, μωρὲ Μπεκίρ, κάτι θὰ
ξέρεις, μὰ καμίνεσαι τὸν ἀνήξερο! καὶ γιὰ νὰ καμίνεσαι τὸν
ἀνήξερο πᾶ νὰ πει πῶς κάτι συφερτικό γιὰ σένα εἶναι.

ΙΣΜΑΗΛ: Καὶ γιὰ νὰ ναι συφερτικό γιὰ σένα, εἶναι ζη-
μιὰ γιὰ μᾶς!

ΜΠΕΚΙΡ: Μὰ γιατί, Γέρω - Ἰσμαήλ, μ' ἔχεις πάρει ἀπὸ
κακὸ μάτι κι ὅλο μ' ἀποπαίρνεις; Μὰ τὴν πίστη μου, σοῦ λέω,
τό 'χω μεγάλο παράπονο, γιατί ἐγὼ μονάχα γιὰ τὸ δικό σας
καλὸ φροντίζω. Ὀλάκερο τὸ χωριὸ ἀπὸ μένα ψονίζει καὶ σ'
ὅλους δίνω βερεσὲ γιὰ νὰ χορτάσουν, καὶ ποτὲ κανένας δὲ
νοιόσθηκε νὰ ρωτήσῃ, πῶς ζῶ ἐγὼ, καρτερώντας τὸ τέλος
τοῦ χρόνου γιὰ νὰ πλερωθῶ.

ΜΑΧΜΟΥΤ: Ἐσύ τάχα νοιάζεσαι; Ἀφοῦ τὸ 'χεις σίγουρο
πῶς στὸ τέλος τοῦ χρόνου θὰ μᾶς τὰ πάρεις μὲ τὸ παραπάνω!
Καὶ κοιμᾶσαι πάντα ἡσυχος γιατί σὰ δὲν ἔχει κανένας μας
λεπτά, ὅλο καὶ θὰ 'χει καμιά γελάδα ἢ κανένα γαιδούρι νὰ
τοῦ τὸ πάρεις μὲ τὸ στανιό, μιᾶς καὶ προστάτη σου ἔχεις τὸ
Ρέτζο!

ΙΣΜΑΗΛ: Ὅταν μιᾶς, Μαχμούτ,
Χαμηλὴ τὴ φωνὴ νὰ κρατᾶς πάντα,
Μὲ τὸ βλέμμα σου τριγύρω
Ν' ἀλωνίζεις, ἂν θέλεις
Ποτάμι νὰ γενεῖ ἢ φωνὴ σου
Ποῦ, ψιθυρίζοντας τὸν πόνο του,
Κατὰ τὴ θάλασσα κυλάει,
Καὶ κεῖ μονάχα βροντοφωνάζει
Τὸν καυμό του.
Κι ἂν δὲ θέλεις
Σὰν σιγαρό σβησμένο
Ν' ἀπομεινουν στὰ χεῖλη σου
Οἱ λέξεις κρεμασμένες!

ΕΝΑΣ ΑΓΡΟΤΗΣ: Μὰ ποῦν ἴσως, ἐπιτέλους, ὁ ἀγῶς;

ΟΣΜΑΝ: Τὴν ὥρα πού 'φρουγα πλένονταν γιὰ νὰ πάει νὰ
προσευχηθεῖ.

Ο ΑΓΡΟΤΗΣ: Κοντεύει μιὰ ὥρα πού 'μαστε δῶ μαζωμένοι.

ΝΙΧΑΤ: Ὅποιος ἔχει πολλὰ πλούτη προσεύχεται καὶ πολ-
λὴν ὥρα δὲν τὸ ξέρεις; (Ἐρχονται ἡ Ἀκιλέ μὲ τὸ γιό της τὸν
Ντουρσοῦν).

ΜΑΧΜΟΥΤ: Κοιτάχτε, ἔρχεται ἡ Ἀκιλέ. Τώρα θ' ἀρχίσει
τὸ πανηγύρι!

ΑΚΙΑΕ: Τί τρέχει καὶ μαζωχτήκατε ὅλοι σας πρῶι - πρῶι
δῶ πέρα; Γιωρτὴ ἔχουμε ἢ ἐπιστράτευση;

ΜΠΕΚΙΡ: Μήτε τὸ 'να, μήτε τ' ἄλλο. Μονάχα ὁ ἀγῶς μᾶς
κάλεσε γιὰ νὰ μᾶς βγάλει λόγο.

ΑΚΙΑΕ: Λόγο, ὁ Ρέτζο; Τὸ καλὸ πού σᾶς θέλω, χωριανοί,
πηγαίνετε στὰ σπίτια σας, γιατί μεγάλο κακὸ σᾶς περιμένει!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Ἐλα, ντέ, μάννα, πού σ' ὅλα προβλέπεις
κίνδυνο! Λὲς κ' οἱ Φράγκοι θὰ κάνουνε γιουρούσι!

ΑΚΙΑΕ: Ἐσύ νὰ σωπαίνεις, Ντουρσοῦν!

ΙΣΜΑΗΛ: Μὴν ἀγριεύεις, Ἀκιλέ! Συμφέρο μας εἶναι, θαρ-
ρῶ, ν' ἀκούσουμε ὅσα ἔχει νὰ μᾶς πεῖ.

ΑΚΙΑΕ: Θὰ σᾶς τυλίξει πάλι καὶ φωτιά θ' ἀνάψει στὰ κε-
φάλια σας!

ΝΙΧΑΤ (Στὸν Μαχμούτ): Ἄκου τους πού τὸ συζητᾶνε!
Θαρρεῖς κ' εἶναι στὸ χέρι μας ν' ἀποφασίσουμε ἂν θὰ τὸν
ἀκούσουμε ἢ ὄχι!

ΟΣΜΑΝ: Σωπάτε τώρα, ἄστε τίς κουβέντες! Ἐρχεται ὁ
ἀγῶς μου! (Ἀπ' τὸ σπίτι, στὸ κέντρο, βγαίνει πρῶτα ὁ Ἀλῆ
Ρέτζο καὶ κατόπι ὁ Γιουσούφ, ὁ κεχαγιάς του, μὲ τὸν Χουρ-
σίτ, τὸ δῆμαρχο. Ὁ ἀγῶς στέκει στὸ κατόφλι καὶ κοιτάζει
γύρω. Καταφτάνουν κι ἄλλοι ἀγρότες. Τὸ μάτι τοῦ Ρέτζο
καρφώνεται πάνω στὴν Ἀκιλέ καὶ τὸν Ντουρσοῦν).

ΡΕΤΖΟ (Στὸν Ντουρσοῦν): Ἀπὸ πότε, Ντουρσοῦν, ἔγινες
ποδογυρος στὴς μάννας σου τὸ φουστάνι;

ΑΚΙΑΕ: Ὁ Ντουρσοῦν δὲν εἶναι ὁ ποδογυρός μου, Ρέτζο
ἀγῶ! Τὸ μπαστούνι μου εἶναι! Γι' αὐτὸ τόνε φύτεψα καὶ γι'
αὐτὸ τὸν πότισα! Γιὰ νὰ γένει γερός κορμός καὶ νὰ τὸν ἔχω
στήριγμα στὰ γεράματά μου κι ὄπλο ἐναντία στοὺς ἐχθρούς
μου!

ΡΕΤΖΟ (Στοὺς ἀγρότες): Τὴ γυναῖκα σὲ τοῦτο τὸ χωριό, λε-
βέντες μου, τὴ χρειαζόμαστε μονάχα γιὰ τὴν κοιλιὰ της πού
μᾶς κουβαλεῖ τὰ παιδιὰ, καὶ γιὰ τὸ βυζὶ της πού μᾶς τὰ θρέ-
φει, μονάχα γι' αὐτό. Ἀπὸ πότε, λοιπόν, ἀρχίσαμε νὰ βλέ-
πουμε καὶ φουστάνια κεῖ πού μονάχα ἄντρες μποροῦν νὰ πα-
τήσουν τὸ πόδι, κι ἀπὸ πότε ἀρχίσαμε ν' ἀκοῦμε στριγγιές
γυναικεῖες, κεῖ πού μονάχα ἄντρες μποροῦν νὰ 'χουν γνώμη;

ΑΚΙΑΕ: Μὴν ἔχεις ἔγνοια γι' αὐτό, Ρέτζο ἀγῶ! Γιατὶ στὴ
δουλειὰ ἀντέχω ὅσο κι ὁ καθέννας ἀπὸ σᾶς! Καὶ νὰ ὀργώσω
μπορῶ μὲ τὴν ἴδια μαστοριά ὅπως κι ὁ καλύτερός σας, καὶ
νὰ θερίσω μπορῶ μὲ τὴν ἴδια σβελλάδα ὅσο κι ὁ πιὸ μάστορης
ἀπ' ὅλους σας! Κι ὅσο γιὰ τὰ φουστάνια μου, μὴ σὲ νοιάζει
καθόλου! Γιατὶ βρακὶ φορῶ καὶ γὼ ἀπὸ κάτω, καθὼς καὶ
σύ, ἔτσι πού καμιά διαφορά νὰ μὴν ὑπάρχει μεταξὺ μας!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Μὴν τοῦ ἀντιμιᾶς ἄλλο, μάννα!

ΑΚΙΑΕ: Σῶπα σύ!

ΜΑΧΜΟΥΤ (Στὴν Ἀκιλέ): Σταμάτα, θείτσα μου, νὰ τὸν
ἐρεθίζεις, γιατί θ' ἀρχίσει ἐμᾶς στίς κουτουλιές τὸν ξέρεις
δὰ τί τραγός εἶναι.

ΜΠΕΚΙΡ: Σ' ἀκοῦμε ἀγῶ μου!

ΡΕΤΖΟ (Στὸν Χουρσίτ): Μίλα, Χουρσίτ!

ΧΟΥΡΣΙΤ (Βγαίνει μπροστά):

Ὅταν, πρὶν ἀπὸ μέρες, ὁ ἀγῶς μὲ κάλεσε

Τὴν ἀπόφασή του ν' ἀναγγεῖλει

Πρῶτα σὲ μένα —

Τί τοῦ Θεοῦ ἦταν γραμμένο

Ἡ κεφαλή νὰ γίνω τοῦ χωριοῦ μας —

Θέριεψαν οἱ ρίζες τῆς καρδιάς μου,

Ποῦ φούσκωσε καὶ πλάταινε

Σὰν ὀλόγιομο φεγγάρι,

Κι ἀπὸ τὰ μάτια μου ξεχύθηκε

Δάσος δάκερο ἀπὸ λουλουδιὰ νοτισμένα·

Τόσο μεγάλη ἡ χαρὰ μου ἦταν!

Γι' αὐτὸ καὶ παρακάλεσα

Δίγως ἀναβολὴ νὰ σᾶς καλέσει

Καὶ τὸ χαρμόσυνο μαντάτο σ' ὅλους ν' ἀναγγεῖλει,

Ποῦ σὰν τ' ἀκούσετε σπόρος θὰ γένει τῆς χαρᾶς,

Ποῦ στὰ χεῖλια σας θὰ πέσει καὶ τὸ γέλιο θὰ βλαστήσει,

Καὶ τίς σπέπες σας μὲ χρῆμα θὰ γιομίσει!

Ἀκούστε το, λοιπόν, καὶ νιώστε

Πόσο βαθιὰ εἶναι χαραγμένο

Καὶ μὲ γράμματα χρυσὰ γραμμένο

Τὸ ριζικό τῶν χωριανῶν του

Στὴν καρδιά τοῦ Ἀλῆ Ρέτζο!

Γι' αὐτὸ πρέπει καὶ σεῖς

Ἐμπιστοσύνη νὰ τοῦ 'χετε τυφλὴ

Καὶ τὰ λόγια του νὰ φυλάτε

Ὅπως τὴν κοπριά τοῦ ζώου σας,

Ποῦ ζῆστη σᾶς δίνει τὸ χειμῶνα! (Στὸν Ρέτζο):

Τώρα ἕνα χωριὸ ἀπὸ τὰ χεῖλη σου κρεμάστηκε,

Ἄγῶ μου,

Καὶ τοῦ λόγου σου τ' ἀπόβροχο πρυσμένει,

Νὰ τὸ δροσίσει!

ΡΕΤΖΟ: Ὁραῖα μίλησε ὁ Χουρσίτ κ' εἶπε λόγια πού στὴν
καρδιά μπήχτηκαν τοῦ καθένα μας. Μὰ γὼ δὲν τὰ καταφέρνω
καὶ τόσο καλὰ σὲ κάτι τέτοια, γι' αὐτὸ θὰ τὰ πῶ σταράτα

και παστρικά, έτσι πού να τὰ καταλάβουν ὄλοι και να ἐκτιμή-
σουν σωστά τὴν ἀπόφασή μου. Τὸ λοιπὸν ἡ χαρὰ πού θὰ σᾶς
φέρω, μήτε σπῆρος εἶναι πού φυτεύεται, καθὼς λέει ὁ Χουρ-
σίτ, μήτε κι ἀγέρι πού φυσάει. Ἡ χαρὰ πού θὰ σᾶς φέρω γὰρ
κυλάει πάνω σὲ τέσσερις ρόδους και καταπίνει μπενζίνα νὰ
ξεδιψάσει και βγάξει ἀτμούς καθὼς στενάζει! Εἶναι ἕνα τρα-
κτῆρ ἡ χαρὰ πού θὰ σᾶς φέρω, ἀδέρφια μου, ἕνα τρακτῆρ εἶ-
ναι, πού ὀργώνει σὲ πέντε μέρες μὴ ἔκταση πού τ' ἀλέτρι
χρειάζεται πέντε μῆνες γιὰ νὰ τὴν ὀργώσει και σπέρνει πε-
νήντα φορές περισσότερο. Καὶ τὸ σπουδαιότερο : χρειάζεται
πενήντα φορές λιγότερη δουλειά, ἔτσι πού δὲ θὰ ἴναι πιά ἀνάγ-
κη νὰ δουλεύετε ὄλοι μαζί, μὰ θὰ δουλεύουν οἱ μισοί, κ' οἱ
ἄλλοι θὰ ἔαποσταίνουν, και θὰ πλερώνονται ὄλοι τὸ ἴδιο!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Χειροκροτήστε! (Οἱ ἀγρότες χειροκροτοῦν και
φωνάζουν ἀνάκατα : "Τρακτῆρ; Θὰ μᾶς φέρει λοιπὸν τρα-
κτῆρ ὁ ἀγᾶς;", "Νὰ μᾶς ζήσει, ἀγᾶ μου!", "Τὶ ξαφνικὴ
χαρὰ ἦταν τούτη!", "Ἐγὼ πάντα τὸ λέγα πὼς ὁ ἀγᾶς μας
εἶναι ὁ πὺ καλὸς ἀγᾶς τοῦ κόσμου!", "Τὰ βλέπεις Ἀκιλέ,
πού ὄλο κακὸ βάζει ὁ νοῦς σου; μόνο λόγια εἶσαι!", "Ζή-
τω ὁ Ρέτζο ἀγᾶς!" κ.λ.π.).

ΡΕΤΖΟ (Ἀφοῦ τελειώσουν) : Ἀπ' τις φωνές σας καταλα-
βαῖναι τὸν ἐνθουσιασμό σας! Καὶ τοῦτος ὁ ἐνθουσιασμός μου
δίνει τὸ θάρρος νὰ προχωρήσω παραπέρα και νὰ ἐφαρμόσω
τὸ σκέδιό μου! Γιατὶ πρέπει νὰ ξέρετε πὼς τὸ ν' ἀγοράσεις
ἕνα τρακτῆρ εἶναι δουλειὰ δύσκολη και πολυέξοδη. Φτάνει
μονάχα νὰ σᾶς πῶ ὅτι ἕνα τρακτῆρ κοστίζει εἴκοσι χιλιάδες
λίρες, πού θὰ πῆ, ὅσο θὰ κέρδιζε ὁ καθένας σας ἀπὸ τὴν δού-
λεψή του μέσα σὲ εἴκοσι χρόνια! Ἀῦριο τὸ πρωί, λοιπὸν, ἐγὼ
θὰ κατέβω στὴ Χώρα και θὰ καταθέσω αὐτὰ τὰ λεφτά!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Θαυμάζουν ἀγρότες και ζευγάδες,

Καὶ μ' ἀνοιχτὸ μῆνον τὸ στόμα,
Δίχως νὰ συλλογιῶνται,
Πὼς εἶναι δυνατὸ
Λεφτὰ ὁ ἀγᾶς στὴν τσέπη τόσα νὰ ἔχει,
"Ὅσα εἴκοσι χρόνῶ δουλέψῃ θὰ χρειάζονταν
Κεῖνοι νὰ τὰ κερδίσουν!

ΡΕΤΖΟ : Ὡστόσο να αὐτὸ δὲν εἶναι ἀρκετό. Γιατὶ τώρα τε-
λευταῖα πλήθαιναν πολὺ αὐτοὶ πού θέλουν ν' ἀγοράσουν τρα-
κτῆρ, και καθημερινὰ καταφτάνουν στὸ συνεταιρισμὸ ἄνθρω-
ποι ἀπὸ τὰ γύρω χωριά, κι ἀρχινᾶνε τὰ παζαρέματα. Τρακτῆρ
ὅμως δὲν ὑπάρχουν ἀρκετά, γι' αὐτὸ κι ὁ καθένας πρέπει νὰ
προσμένει τὴ σειρά του. Σκέφτηκα, λοιπὸν, και γὼ, πὼς ἂν
πηγαίναμε δῶρα στοὺς ἀνθρώπους τοῦ συνεταιρισμοῦ και τὴ
φιλία μας τοὺς δείχναμε, γρηγορότερα θὰ τ' ἀποκοῦσαμε και
δὲ θὰ χρειάζονταν νὰ καρτερᾶμε χρόνια, ὥσπου νὰ ῥθει ἡ
σειρά μας. Σκέφτηκα, ἀκόμα, πὼς ὄλοι θὰ εἴσασταν πρόθυμοι
νὰ προσφέρετε κι ἀπὸ κάτι, ὅτι διαθέτει ὁ καθένας σας, εἴτε
αὐγά, εἴτε ζωντανά, ἢ ὅ,τιδήποτε ἄλλο, προπάντων, ὅμως,
χρήματα γιὰ νὰ ἀγοράσουμε δῶρα κατὰλληλα και νὰ κερδι-
σουμε τοὺς ἀνθρώπους τοῦ συνεταιρισμοῦ, και πὺ γρήγορα
τὸ τρακτῆρ νὰ πάρουμε!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Χειροκροτήστε! (Πολὺ ἀραιὰ χειροκροτήματα).

ΙΣΜΑΗΛ : Φτωχοὶ ἄνθρωποι εἴμαστε μεις, ἀγᾶ μου, μερο-
δούλι μεροφαί τὸ ἔχουμε, τί μπορούμε λοιπὸν νὰ δώσουμε
στοὺς ἀνθρώπους τοῦ συνεταιρισμοῦ πού νὰ τοὺς εὐχαρι-
στήσει;

ΡΕΤΖΟ (Καμώνεται πὼς δὲν ἄκουσε τὴν παρατήρηση τοῦ
Ἰσμαήλ) : Στὰ μάτια σας διαβάζω τὸν ἐνθουσιασμό και τὴν
προθυμία σας!

ΝΙΧΑΤ : Δὲ μᾶς λείπει ἡ προθυμία, Ρέτζο ἀγᾶ, τὰ λεφτὰ
μᾶς λείπουν! (Γέλια. Ὁ Γιουσοῦφ φεύγει ἀπ' τὸ πλευρὸ τοῦ
ἀγᾶ και χώνεται ἀνάμεσα στοὺς ἀγρότες).

ΜΠΕΚΙΡ (Σιμώνει τὸν Ἰσμαήλ) :

Τὰ τεφτέρια μου ψάχνοντας χθές,
Γέρο - Ἰσμαήλ,
Εἶδα πλήθαινε τὸ χρέος σου πολὺ.
Λίρες ἑκατὸ μοῦ χρωστᾶς κίονα,
Και στὸ τέλος τοῦ χρόνου δὲ φτάσαμε ἀκόμα!
Τί θὰ ἔλεγε, λοιπὸν, ἂν τὸ χρέος ζητούσα
Νὰ μοῦ ξοφλήσεις μέσα σὲ μέρες τρεῖς;
Τώρα πού ὁ θερισμός ἀργεὶ ἀκόμα,
Και τὸ μερτικὸ δὲν πῆρες ἀπ' τὸν κάματο σου;
Γιὰ τοῦτο φρόντισε οἱ κόττες σου,
Πού δὲν κλωσσοῦν λεφτὰ,
Αὐγά νὰ κλωσσοῦν,
Πού στὸν ἀγᾶ μας νὰ τὰ δώσεις
Και τὸ χρέος σου ἐγὼ νὰ λησμονήσω!

ΑΚΙΑΕ : Κάθε πού θὰ κατεβεῖς στὴ Χώρα μᾶς ζητᾶς πε-
σκέσια και λεφτὰ, Ρέτζο ἀγᾶ! Καὶ τσακίζομαστε γιὰ νὰ σοῦ
δώσουμε και νὰ κάνεις τὴ δουλειά σου, μὰ ὄφελος δὲ βλέπουμε
μεις κανένα!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ἐμπιστοσύνη πρέπει νὰ ἔχετε τυφλή,

Στὸν Ἀλῆ Ρέτζο,
Πού βαθιὰ ἔχει χαραγμένο
Και μὲ γράμματα χρυσὰ γραμμένο
Τὸ ριζικὸ τῶν χωριανῶν του
Μέσα στὴν καρδιά του!

ΓΙΟΥΣΟΥΦ (Πλησιάζει τὸν Ντουρσοῦν και μιλάει δυνατὰ
γιὰ νὰ τ' ἀκούει και ἡ Ἀκιλέ) : Ἦρθε και πέρασ' ἡ σει-
ρά σου γιὰ τὸ στρατιωτικὸ, Ντουρσοῦν! Ἄλλοι πῆγαν και
γύρισαν, σὺ μήτε τὸ κούνησες. Φαίνεται πὼς τὸ ξέχασε ὁ
Χουρσίτ νὰ σὲ καλέσει. Ἄν τύχαινε ὅμως και τὸ θυμόταν
τώρα ξαφνικά; Καταμόναχη θὰ ἔμενε ἡ μάνα σου τὸν καιρὸ
τοῦ θερισμοῦ, και τὴ Μεριέμ, πού μῆνες τώρα τὴν ὀρέγεσαι,
σίγουρα θὰ τὴν πάντρευαν μὲ κάποιον ἄλλον, στὰ δυὸ χρόνια
πού θὰ λειπες ἀπ' τὸ χωριό!

ΑΚΙΑΕ : Τί θὲς νὰ πῆς;

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Θέλω νὰ πῶ πὼς, περνώντας μπροστὰ ἀπ' τὸ
σπίτι σου, βλέπω τις κόττες σου και τις θαυμάζω. Δυὸ τέ-
τοιες κόττες, λέω, θὰ ἴταν ὅτι πρέπει γιὰ πεσκέσι στοὺς ἀν-
θρώπους τοῦ συνεταιρισμοῦ.

ΝΟΥΤΡΟΥΝ : Μὰ εἶναι τρεῖς ὄλες κι ὄλες!

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Δὲν πειράζει, νὰ κρατήσεις κείνη πού κλωσ-
σάει περισσότερο!

ΡΕΤΖΟ (Ὁργισμένος) : Ὁ κατῆρῶ, λοιπὸν, πολὺ ὥρα ἀκό-
μα; Ποῦν ἔτη, ἐπιτέλους, ἡ προθυμία σας;
ΜΠΕΚΙΡ : Τὴν ἐτοιμάζουμε, ἀγᾶ μου!

ΟΣΜΑΝ : Ἐγὼ ἔμαι πρόθυμος νὰ βοηθήσω!

ΝΙΧΑΤ : Ἀπ' τὰ πολλὰ πού ἔχεις, κακομοίρη!

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Λοιπὸν, Ντουρσοῦν;

ΑΚΙΑΕ (Πιότερο σὰ νὰ μουρμουρίζει) : Μὰ πάλι γὼ λέω,
πὼς πρέπει νὰ δώσουμε κάτι.

ΜΠΕΚΙΡ (Στὸν Ἰσμαήλ) : Ἐσὺ, Ἰσμαήλ;

ΙΣΜΑΗΛ (Πιὸ δυνατὰ) : Καὶ γὼ ἔτσι λέω!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ἐντάξει λοιπὸν. Ἀφοῦ οἱ περισσότεροι θέλουν
νὰ δώσουν κι ἀπὸ ἕνα δῶρο, ἄς σηκώσουν τὸ χέρι κείνοι πού
δὲ θέλουν. (Κανένα χέρι δὲ σηκώνεται).

ΧΟΥΡΣΙΤ : Μπράβο σας! Μὲ βγάλατε ἀσπροπρόσωπο!

ΡΕΤΖΟ : Τὸ ἔξερα γὼ πὼς θὰ ἦσαν προθυμοὶ νὰ βοηθή-
σετε σ' αὐτὸ τὸ μεγάλο ἔργο, πού τόση χαρὰ θὰ φέρει σ' ὄλους
μας. Λοιπὸν, φροντίστε νὰ μοῦ παραδώσετε ὡς τὸ βράδυ τὰ
πεσκέσια σας και τὰ χρήματα, γιατί αῦριο μὲ τὸ χάραμα θὰ
κινήσω γιὰ τὴ Χώρα! (Μπαίνει στὸ σπίτι του).

ΧΟΥΡΣΙΤ : Χειροκροτήστε! (Κανείς δὲ χειροκροτεῖ. Ὅλοι
μένουν μαρμαρωμένοι).

Σκοτάδι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ τώρα,

Προτοῦ τὴν ἀγορὰ
Σᾶς ἱστορήσω
Τοῦ τρακτῆρ ἀπ' τὸν ἀγᾶ,
Θὰ σᾶς τραγουδήσω
Πὼς σ' ἕναν τσοπάνο πονηρὸ
Γίδια ἐμπιστεύτηρ' ἑκατὸ
Ἐνα χωριὸ νὰ τὰ φυλάξει,
Κι αὐτὸς μ' ἕνα μονάχα
Ξαναγύρισε τὸ βράδυ
Κρατώντας τ' ἄλλα,
Ἐννενήντα ἐννιά,
Γιὰ τὸν ἐαυτὸ του!

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΩΝ ΕΚΑΤΟ ΓΙΔΙΩΝ

Σ' ἕναν τσοπάνο πονηρὸ
Γίδια ἐμπιστεύτηρ' ἑκατὸ
Ἐνα χωριὸ νὰ τὰ βοσκήσει
Μὰ ὁ τσοπάνος κράτησε
Τὰ ἐννενήντα ἐννιά,
Και τὸ σούρουπο σὺν ἔπεσε
Γύρισε πάλι στὸ χωριὸ
Μ' ἕνα γίδι μοναχό.
Και κλαίγοντας ἀνιστοροῦσε
Τὸ κακὸ πού τότε βρῆκε :

Ἐπίσης μὲ δώσατ' ἑκατὸ
Μὰ περνώντας τὸ γιοφύρι,

Τὸ γκρεμὸ διαβαίνοντας
Τὰ πενήντα γκρεμιστήκαν,
Καὶ στὸν ποταμὸ πνιγῆκαν!

Κι ἀπ' αὐτὰ πού μ' ἀπομείναν
Τὰ σαράντα σπασοχόλιασαν
Ὅταν εἶδαν τὰ πενήντα
Στὸ φαρᾶγγι νὰ γκρεμίζονται
Καὶ στὸν ποταμὸ νὰ πνιγονται!

Καὶ μοῦ ἀπομείναν δέκα.
Μὰ σὰν τὸ 'να κυνηγοῦσα
"Ἐνας λύκος πρόφταζε,
Τὰ ἐννιά μου τ' ἄρπαζε,
'Αφήνοντάς μου τὸ στερνό!"

Κι ὅσο τὸ χωριὸ θρηνοῦσε
Χτυπιότανε κ' ἔκλαιγε,
Καὶ τὸν τσοπάνο καταριόταν,
Κεῖνος τράβηξε στὴ στάνη,
Ποῦ τὰ γίδια εἶχε κρύψει,
Τὰ ἐννενηντὰ ἐννιά,
Καὶ γελώντας πονηρά,
Γι' ἄλλο κίνησε χωριὸ
Νὰ τὰ μοσχοπολύξει!

Ο ΑΓΡΟΤΙΚΟΣ ΣΥΝΕΤΑΙΡΙΣΜΟΣ

"Ἐνα δίπλο κτήριό στὸ πάνω πάτωμα τὸ γραφεῖο τοῦ διευθυντῆ. Ὁ Ρέτζο μὲ τὸν Γιουσοῦφ πού κουβαλάει ἕνα σωρὸ καλάθια προχωρᾶνε καὶ μπαίνουν στὸν Συνεταιρισμό.

ΠΡΩΤΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ (Ἀντικρίζοντας τὸν Ρέτζο):
Καλῶς τὸν Ρέτζο ἀγά! Πῶς ἔγινε καὶ μᾶς θυμήθηκες;
ΡΕΤΖΟ: Ἐγὼ πάντα σὰς θυμάμαι, Χαλίλ, κι ἄς μὴν ἔρχομαι συχνὰ κατὰ δῶ. (Στὸν Γιουσοῦφ): Μπρός, Γιουσοῦφ, μείρασε τὰ πεσκέσια τῶν παιδιῶν!

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ: Τέλος πάντων, ἐγὼ πολὺ σ' ἐκτιμῶ, Ρέτζο ἀγά, γιατί ποτὲ δὲ μᾶς ἔρχεσαι μ' ἀδειανὰ χέρια!

ΡΕΤΖΟ: Αὐγὰ φρέσκα, κότες, βούτυρο, ὅλα ἀπ' τὰ χτήματά μου, σήμερα τὸ πρωὶ ἔβαλα τοὺς ἀνθρώπους μου καὶ τὰ ἐτοίμασαν!

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Νὰ μοῦ ζήσεις, Ρέτζο ἀγά! Τ' αὐγὰ θὰ τὰ φυλάξω γιὰ τὸ γιό μου! (Ὁ Γιουσοῦφ μοιράζει τὰ δῶρα).

ΡΕΤΖΟ: Ἐγὼ θὰ πεταχτῶ νὰ πῶ μιὰ καλημέρα στὸν Σερμέτ!

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Γιὰ νὰ πεῖς μιὰ καλημέρα στὸν Σερμέτ θὰ χρειαστεῖ νὰ ταξιδέψεις δυὸ μερόνυχτα μὲ τὸ τραῖνο.

ΡΕΤΖΟ: Γιατί;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Γιατί πρὶν μιὰ βδομάδα τὸν μετάθεσαν!

ΓΙΟΥΣΟΥΦ: Γιὰ κοίτα δῶ, ἀναποδιά!

ΡΕΤΖΟ: Καὶ ποιὸν διόρισαν στὴ θέση του;

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Ἐνα νέο παλληκάρι, ἀπόφοιτος Πανεπιστημίου!

ΡΕΤΖΟ: Τί σοὶ ἀνθρώπος εἶναι;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Σοβαρὸς ὅπως ὅλοι οἱ καινούριοι!

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Καὶ τίμιος ὅπως ὅλοι οἱ καινούριοι!

ΡΕΤΖΟ: Τίμιος, δὲν τὸ φαντάζομαι. Πῆς καλύτερα ἄπειρος. Κάτι τέτοιοι μοῦ θυμίζουν ἄβγαλτες κοπέλες πού βλέπουν ἀντρα καὶ τὸν ὀρέγονται, μὰ δὲν τολμᾶνε νὰ τὸν σιμώσουν, γι' αὐτὸ καμώνονται τίς σοβαρές. Μὰ σὰν τύχει καὶ τίς ἀγγίξεις, τότε λύνονται μονομιᾶς καὶ γλύκα στάζει ἀπ' τὸ κορμί τους. (Σηκώνεται): Θ' ἀνεβῶ νὰ τὸν γνωρίσω!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Τὸ ξέρει καλά, ὁ Ρέτζο,

Πῶς μὲ τὰ κοράκια

Νὰ σμίξει δὲν μπορεῖ τ' ἀηδόνι,

Τὶ καὶ κεῖνο κοράκι πρέπει νὰ γίνει,

'Αλλιῶς νὰ φύγει πρέπει ἀπ' τὸ κοπάδι!

(Τὰ φῶτα στὸ κάτω πάτωμα σβήνουν. Πάνω στὸ γραφεῖο τοῦ διευθυντῆ, ὁ Ρέτζο κάθεται σὲ μιὰ καρέκλα).

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ (Δίχως νὰ διακόψει τὴ δουλειά του): Σὲ τί μπορῶ νὰ σὰς φανῶ χρήσιμος;

ΡΕΤΖΟ: Ἐρέετε, μὲ τὸν παλιὸ διευθυντῆ, εἴμασταν πολὺ στενοὶ φίλοι. Τώρα, λοιπόν, πού τὸν μετάθεσαν, εἶπα: ἄς πάω νὰ γνωρίσω καὶ τὸν καινούριο, γιατί ἐγὼ ἔχω πολλές δουλειές μὲ τὸν συνεταιρισμό καὶ συχνὰ μπαينوβγαίνω δῶ μέσα. Καλὸ εἶναι, λοιπόν, νὰ γνωρίζω τοὺς ἀνθρώπους δῶ, πού πάντα μᾶς βοηθᾶνε καὶ μᾶς παραστέκονται.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Καὶ γὰρ πολὺ χάρηκα πού σὰς γνώρισα, Ρέτζο μπέη, γιατί ἔχω ἀκούσει πολὺ καλὰ λόγια γιὰ τὸ ἀτομὸ σας ἀπ' τοὺς συνεργάτες μου.

ΡΕΤΖΟ: "Ἄς εἶναι καλὰ ὅλοι τους. Εἶναι ἀνθρώποι βολικοὶ καὶ πολὺ τοὺς ἐκτιμῶ. (Παύση): Ἐλπίζω νὰ μὴ μοῦ χαλάσετε τὸ χατῆρι καὶ νὰ μ' ἀφήσετε νὰ σὰς κάνω τὸ τραπέζι τὸ μεσημέρι.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Λυπᾶμαι, μὰ εἶμαι τόσο ἀπασχολημένος, ὥστε μοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ ξεμυτίσω ἀπὸ δῶ.

ΡΕΤΖΟ: Κρίμα. (Παύση): Ἐρέετε, θέλω ν' ἀγοράσω ἕνα τρακτέρ.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Μὲ τίς πωλήσεις τῶν τρακτέρ ἀσχολεῖται ὁ Χαλῆλ μπέης.

ΡΕΤΖΟ: Τὸ ξέρω. Μοῦ 'πε ὁ Χαλῆλ πῶς θὰ χρειαστεῖ νὰ περιμένω ἕνα ὀλάκερο χρόνο ὥσπου νὰ 'ρθεῖ ἡ σειρὰ μου.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Τὸ λιγότερο.

ΡΕΤΖΟ: Δὲ θὰ μπορούσατε νὰ μεσολαβήσετε σεῖς;

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Τί ἐννοεῖτε;

ΡΕΤΖΟ: Μὲ τὸν παλιὸ διευθυντῆ ἤμασταν πολὺ στενοὶ φίλοι. Καὶ μὲ σὰς θὰ γίνουμε. Ὅταν μὲ γνωρίσετε καλύτερα θὰ δεῖτε πόσο βολικὸς ἀνθρώπος εἶμαι, καὶ πόσο τοὺς συμπαρᾶστέκομαι τοὺς φίλους μου. Εἶμαι σίγουρος πῶς, μὲ λίγη καλὴ θέληση, τὰ πάντα θὰ κανονιστοῦν καὶ θὰ βγοῦμε κ' οἱ δυὸ μας κερδισμένοι.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Μὰ ἤδη εἶναι κανονισμένα!

ΡΕΤΖΟ (Σηκώνεται χαρούμενος κι ἀπλώνει τὸ χέρι του):

Φχαριστῶ, τὸ 'ξερα πῶς θὰ μὲ καταλαβαίνατε!

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ (Ἦρεμα): Θὰ ἐγγραφεῖτε στὸν κατάλογο τοῦ Χαλῆλ μπέη, καὶ μεῖς θὰ σὰς εἰδοποιήσουμε ὅταν ἔρθεῖ ἡ σειρὰ σας!

ΡΕΤΖΟ (Τὸ χέρι του μένει μετέωρο): "Α, ἔτσι! (Βγαίνει δίχως νὰ χαιρετίσει).

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Καὶ σὰν τόλμησε τ' ἀηδόνι

Τὴ φωνή του νὰ ὑψώσει

Σὲ κελαηδητό,

Τὰ κοράκια ξαφνιαστήκαν,

Τρομαγμένα κοιτάχτηκαν.

Μὰ τὸ ξαφνιασμα σὰν πέρασε

Νιῶσαν,

Πῶς αὐτὰ δυνατότερα εἶναι.

Γι' αὐτὸ χτήμα δικό τους ὁ οὐρανός!

Ρεκάζοντας, λοιπόν, καταπάνω του χύμηξαν

Πασκίζοντας νὰ διώξουνε τ' ἀηδόνι

'Απ' τὸ κοπάδι!

ΡΕΤΖΟ (Πλησιάζει τὸν Γιουσοῦφ): Δὲ μοῦ λές, πόσα λεφτὰ μαζέψαμε ἀπ' τοὺς ἀγρότες;

ΓΙΟΥΣΟΥΦ: Διακόσες λίρες, ἀγά μου.

ΡΕΤΖΟ: Ἀνάθεμά τους, τοὺς ἐξηνταβελόνηδες! Θὰ χρειαστεῖ νὰ προστέσω καὶ γὼ τώρα ἀπ' τὴν τσέπη μου! (Στοὺς ἄλλους):

Ὁ διευθυντῆς δὲ θέλει νὰ μὲ βοηθήσει. Ἐμεῖς, ὅμως, εἴμαστε φίλοι γκαρδιακοί, καὶ πάντα στήριγμα σταθήκαμε ὁ ἕνας τ' ἄλλου. Τώρα, λοιπόν, ἔχω καὶ γὼ ἀνάγκη ἀπὸ τὴ δική σας ὑποστήριξη.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Τί μπορούμε νὰ σοῦ κάνουμε μεῖς ὅταν ὁ διευθυντῆς ἀρνεῖται;

ΡΕΤΖΟ: Τὸν κατάλογο τὸν ἔχεις ἐσύ, ἔτσι δὲν εἶναι Χαλῆλ;

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Ἐγὼ τὸν ἔχω, μὰ αὐτὸ δὲ φελάει σὲ τίποτα, γιατί ὁ διευθυντῆς ὑπογράφει τὰ τιμολόγια.

ΡΕΤΖΟ: Καλὰ, δὲν πειράζει. Ἐσὺ γράψε τὸ δικό μου ὄνομα πρῶτο στὸν κατάλογο, καὶ μετὰ πήγαινέ του τὸ τιμολόγιο νὰ τὸ υπογράψει!

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Ναί, μὰ μεῖς διακινδυνεύουμε τὴ θέση μας αὐτὸ πού τὸ βάζεις;

ΡΕΤΖΟ: Αὐτὸ τὸ βάζω πάνω σὲ τρακόσες λίρες, Ἐτέμ, ἐντάξει;

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Μὲ τρακόσες λίρες δὲ γίνεται αὐτὴ ἡ δουλειά, θέλουμε τουλάχιστο πεντακόσιες!

ΡΕΤΖΟ: Καλὰ, ἄς ποῦμε τετρακόσες. Πόσα χρόνια πίστωση θὰ μοῦ κάνετε;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Πέντε.

ΓΙΟΥΣΟΥΦ: Μόνο;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ: Τόσα ὀρίζει ὁ νόμος.

ΡΕΤΖΟ: Πάει καλὰ, ἐτοίμασε τὰ χαρτιά. (Ὁ Πρῶτος Ὑπάλληλος κάνει τίς διατυπώσεις. Στὸ δρόμο παρουσιάζεται ὁ Ρέ-ποστερ).

ΓΙΟΥΣΟΥΦ (Στὸν Ρέτζο): Τούτη δῶ, εἶναι ἐπικίνδυνη δουλειά!

RETZO : Έγώ είμαι ο κόκκορας έδω, δικό μου είναι και τo κοτέτσι, τί έχω, λοιπόν, να φοβηθώ; (Ο Πρώτος Έπάλληλος ανεβαίνει στο γραφείο του διευθυντή και του δίνει τὰ έγγραφα).

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Τί ναι αυτά;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Τιμολόγια. Πούλησαμε ένα τρακτέρ.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Σε πούν;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Στόν Ρέτζο αγά. Αυτός πού ήταν πρώτος στη σειρά έγγραφών δέν παρουσιάστηκε μέχρι σήμερα να παραλάβει τo τρακτέρ, αν κ' ειδοποιήθηκε έγκαιρως. Συνεπώς, τo δικαίωμα περιέρχεται αυτόματα στόν μετέπειτα αγοραστή, ó οποίος τυγχάνει να είναι ó Ρέτζο αγάς!

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Μά άστειεύστε τώρα; Άφου ó Ρέτζο μπέης μόλις σήμερα άποτάθηκε, κί άφου υπάρχουν τουλάχιστο άλλοι δέκα πρίν άπ' αυτόν.

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ό Ρέτζο αγάς είναι πολύ γνωστός σέ τούτη τήν περιοχή. Σχετίζεται με σημαίνοντα πρόσωπα κ' είναι πολύ άγαπητός. Γενικά, θεωρείται ευτύχημα τo να κερδίσεις τήν εύνοιά του.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Τί θέλετε να πείτε;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Θέλω να πώ, ότι ó Ρέτζο αγάς έρχεται δεύτερος στη σειρά έγγραφών!

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Καλέστε τόν Έτέμ!

Ο ΠΡΩΤΟΣ (Βγαίνει άπ' τo γραφείο και φωνάζει) : Έτέμ μπέη, σάς θέλει ó κ. διευθυντής. (Ο Δεύτερος Έπάλληλος ανεβαίνει στο γραφείο του διευθυντή).

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Τώρα μπλέξαμε άσχημα!

RETZO : Κάνε τή δουλειά σου!

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ (Στόν Έτέμ) : Δέ μου λέτε, Έτέμ μπέη, ποιός δικαιούται τώρα ν' αγοράσει τρακτέρ;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ό Ρέτζο αγάς, κ. διευθυντά!

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ (Οργισμένος) : Όχι, άρνούμαι να υπογράψω τo τιμολόγιο! Θ' άκυρώσω τήν πώληση και θά καταγγείλω τή διαγωγή σας στη γενική διεύθυνση.

Ο ΠΡΩΤΟΣ (Βγαίνοντας) : Γενικά, θεωρείται μεγάλο ευτύχημα, τo να κερδίσεις τήν έμπιστοσύνη του Ρέτζο αγά, κ. διευθυντά! (Βγαίνου).

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Και σπαθίζοντας

Με τίς φωνές τους τόν άγέρα
Ρίχτηκαν τὰ κοράκια
Στ' άηδόνι, πού μάταια πάσιαιζε
Νά βρει δέντρο να κρυφτεί.
Και του δαγκώναν τo λαρυγγί
Ή φωνή του να κοπεϊ,
Και του μαδούσαν τὰ φτερά,
Νά μη μπορεί να πετάξει!

(Άπ' τόν Συνεταιρισμό βγαίνουν ó Ρέτζο με τόν Πρώτο Έπάλληλο. Ό Ρέτζο είναι πολύ θυμωμένος. Προχωράνε και στέκονται μπροστά στόν Ρεπόρτερ).

RETZO : Όχι, αυτό είναι μεγάλο άδικημα, και κανείς δέν έχει τo δικαίωμα να παίξει με τo μέλλον του άγρότη σ' αυτό τόν τόπο!

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ναι, μά ξέρετε ó κ. διευθυντής...

RETZO : Μά για πές μου, έχω τo δικαίωμα να τ' αγοράσω τούτο τo τρακτέρ ή δέν τό 'χω; Είναι ή σειρά μου ή δέν είναι; Άν ó κάθε υπάλληλος του συνεταιρισμού μπορεί να δίνει ή να παίρνει τo τρακτέρ, άνάλογα με τo κέφι του, ή με τo συμφέρο του, τότε πού θά πάει τούτη ή κατάσταση; Όχι, σέ ρωτώ να μου πεις!

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ξέρω, καταλαβαίνω, αλλά ó κ. διευθυντής...

RETZO : Ό διευθυντής δέν μπορεί να μου φάει τo δικίο μου! (Βγαίνου. Μπαίνουν ó Γιουσούφ με τόν Δεύτερο Έπάλληλο).

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Έχει δικίο να φωνάζει ó Ρέτζο αγάς! Έμεις υποσχεθήκαμε στους συχωριανούς μας να τους πάμε τo τρακτέρ τούς τo τάζαμε! Τώρα πώς θά γυρίσουμε στο χωριό μ' άδεια χέρια;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Βλέπετε, τὰ πάντα έξαρτώνται άπ' τόν κ. διευθυντή.

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Όστε ó διευθυντής κρεμάει ανθρώπους και μετράει τομάρια κατά τo κέφι του, έτσι; Δέν μπορεί να βρει δηλαδή κανείς τo δικίο του έδω;

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ (Τάχα έμπιστευτικά) : Ξέρετε, πολλοί άπορουν πώς έγινε και διορίστηκε διευθυντής έδω. Αυτός ήθελε χρόνια ακόμα για να προαχθεί σέ τούτη τή θέση. Λένε πώς έχει κάποιο στενό συγγενή του στο κέντρο και πώς αυτός μεσολάβησε... καταλαβαίνετε! Σ' αυτό άποδίδεται, γενικά, κ' ή συμπάθειά του για όρισμένα άτομα έδω, κ' ή προθυμία

του να τὰ έξυπηρετήσει δίνοντας προτεραιότητα στις υποθέσεις τους... (Βγαίνου).

ΡΕΠΟΡΤΕΡ (Έρχεται στο προσκήνιο) : Στις 9 Μαΐου 1954, ó τοπικός άνταποκριτής μας, μάς έστειλε τo ακόλουθο τηλεγράφημα :

“Σκάνδαλο έξέσπασεν εις τήν Πόλιν μας μετά τόν διορισμόν του νέου διευθυντού του άγροτικού συνεταιρισμού. Άξιοπίστα πρόσωπα έδήλουν ότι ó διορισμός όφείλεται κατά πρώτον λόγον εις τήν συγγένειαν του διορισθέντος με πρόσωπον κατέχον ύψηλήν θέσιν εις τήν γενικήν διεύθυνσιν του συνεταιρισμού. Έπανελημμένως έχει επίσης διαπιστωθεϊ ή εύνοια του νέου διευθυντού προς όρισμένα πρόσωπα και ή έξυπνότησίς των άπό τόν ίδιον εις βάρος των άγροτικών μαζών. Έπιστώμεν τήν προσοχήν των ενδιαφερομένων”.

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ : Όχι, δέν υπογράφω, δέν υπογράφω!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Μά τὰ κοράκια ήταν πολλά

Τι ντουφέκι δέ βρέθηκε ως τώρα

Πού να τὰ σημαδέψει.

Κι αυτά πρόφταξαν άπό παντού

Και σιαά γένηκαν στόν ήλιο.

Ένα σύννεφο άπό μαύρες περισπωμένες

Τ' άηδόνι πλάκωσε,

Και ρεκάζοντας τή λαλιά του έθαψε.

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ : Όχι, ή αγορά του τρακτέρ άπ' τόν Άλή Ρέτζο είναι παράνομη! Δέν υπογράφω!

ΡΕΠΟΡΤΕΡ (Στό προσκήνιο) : Στις 16 Μαΐου 1954, στην έφημερίδα μας δημοσιεύτηκε ή ακόλουθη είδηση :

“Ευρείαν ευρεν άπήχησιν ή είδησίς μας σχετικώς με τόν διορισμόν του νέου διευθυντού του άγροτικού συνεταιρισμού. Έκπροσωπος του συνεταιρισμού έδήλωσεν προσφάτως ότι διεάγονται ήδη άνακρίσεις διά να διαπιστωθή τo άληθές τής κατηγορίας. Έν τώ μεταξύ ó διευθυντής έτέθη εις τήν διάθεσιν τής γενικής διευθύνσεως”.

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ : Τότε και γώ παραιτήθηκα!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Έτσι νίκησαν τὰ κοράκια,

Και τὰ φτερά τους άπλωσαν,

Τὰ μαύρα τὰ φαρδιά,

Πάνω στο τρακτέρ

Θριαμβευτικά.

Κι ó Άλή Ρέτζο,

Πού ó πατέρας του

Με δυο μονάχα ψευδομάρτυρες

Έίχε άποκτήσει, τὰ χωράφια

Χρησιμοποιώντας άλλους δυο

Το τρακτέρ άγόραζε άπ' τόν συνεταιρισμό,

Πού τους άγρότες είχε σκοπό να βοηθεϊ,

Μά στόν άγά τρακτέρ πουλούσε.

(Στήν είσοδο του συνεταιρισμού οι δυο υπάλληλοι ξεπροβoδίζουν τόν Ρέτζο με τόν Γιουσούφ).

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Στο καλό, Ρέτζο αγά. Και καλορίζικο.

RETZO : Φχαριστώ.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Τώρα πού 'χεις και τo τρακτέρ να μάς έρχεσαι πιό συχνά!

RETZO : Θα 'ρχομαι, Έτέμ. Ποτέ δέν ξεχνώ τους πιστούς μου φίλους. (Φεύγουν στο βάθος. Οι δυο υπάλληλοι έπιστρέφουν πάλι στο συνεταιρισμό).

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Μια εβδομάδα μετά τήν παραίτηση του διευθυντού, ó τοπικός άνταποκριτής μας, μάς έστειλε τήν ακόλουθη είδηση :

“Τώρα πού έκόπησεν ó θόρυβος γύρω άπό τήν ύπόθεσιν του άγροτικού συνεταιρισμού, μία μερίς των άγροτών ισχυρίζεται ότι ó τέως διευθυντής υπήρξεν θύμα σκευωρίας των γαιοκτημόνων τής περιοχής, οι όποιοι τόν έθυσίασαν χάριν των προσωπικών των συμφερόντων. Δέν στανίζουν δέ μεταξύ των άγροτών εκείνοι, οι όποιοι έθεώρουν τόν τέως διευθυντήν άνθρωπον δυναμικών, ικανόν, και κυρίως τίμιον”! (Κοντοστέκεται, μετά προσθέτει) : Ή έφημερίδα μας δέν έδημοσίευσε τήν είδηση.

Σ κ ο τ ά δ ι

Ό Ρέτζο κί ó Ρεπόρτερ κάθονται τώρα σέ μιá γωνιά τής σκηνης πού φωτίζεται άδύνατα. Στο προσκήνιο στέκεται ó Τραγουδιστής.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Μά σάν ήρθε τo τρακτέρ,

Τὰ πάθη τους λησμονώντας οι άγρότες

Και τὴ συμπεριφορὰ τοῦ Ρέτζο,
Τρέξανε νὰ τ' ἀνταμώσουν.
Κι ἀπλωναν τὰ χέρια
Τὴν ἀγκαλιά τους νὰ φαρδαίνουν
Λὲς καὶ καλωσόριζαν ἀδερφό ξενητεμένο,
Καὶ στεφάνι τὰ πλεκταν πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι τους
Γιὰ νὰ τὸ χαιρετήσουν.
Τὶ νὰ προβλέψουν δὲν μπορούσαν
Τὰ κατοπινὰ τους βάσανα.
Μονάχ' ἀνέμελοι σὰν τὰ πλατάνια
Τὸν ἥλιο καληνῶρίζαν,
'Ανίκανοι νὰ διακρίνουνε
Τὴν μπόρα πού σιμῶνει.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ (Στὸν Ρέτζο): Εἶναι ἐν τούτοις ἄξιον ἀπορίας πῶς οἱ ἀγρότες πού με τὴσὴ χαρὰ δέχθηκαν τὴν ἀφιξη τοῦ τρακτέρ, ἀργότερα ἄρχισαν νὰ παραπονιῶνται καὶ νὰ δυσφοροῦν ;
ΡΕΤΖΟ: Μὲ τὸ τρακτέρ δὲν εἶχαν κανένα παράπονο. Στὴν ἀρχὴ τουλάχιστο, ὄχι. Μονάχα μεταξὺ τους φαγώνονταν. Ζήλευε ὁ ἕνας τὸν ἄλλον γιατί ὁ καθένας ἤθελε τὸ τρακτέρ νὰ δουλεύει πρῶτα στὸ δικό του χωράφι. Ἀργότερα ὅμως στράφηκαν ἐναντίον μου, γιατί ἐγώ, βλέπεις, ἤμουν ὁ ἰδιοκτήτης τοῦ τρακτέρ. Ἐξάλλου, οἱ ἀγρότες δὲν εἶχαν ἰδέα τι θὰ πεῖ αὔξησῃ τῆς παραγωγῆς, δὲν καταλάβαιναν ὅτι τὸ τρακτέρ τὸ χρειάζομασταν γιὰ νὰ περισσέψουμε τὴ σοδειά. Τὸ μόνο πού θέλανε ἦταν νὰ ἔχουν τὸ τρακτέρ νὰ δουλεύει γιὰ δικό τους λογαριασμό καὶ κείνοι νὰ ξαπλώνουν στὸ καφενεῖο καὶ νὰ τρίβουν τὸν πσινό τους στὴν καρέκλα, σὰν ἔρτες ὅμως ὁ καιρὸς τῆς μοιρασιάς νὰ παίρουν πάλι ἴσο μεριτὰ.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ: Καὶ ποιά ἦταν ἡ ἀπόδοσῃ τοῦ τρακτέρ τὸν πρῶτο χρόνο ;

ΡΕΤΖΟ: Διπλάσια, τριπλάσια μπορῶ νὰ πῶ, ἔκτασῃ σπείραμε καὶ θερίσαμε μέσα σὲ πολὺ λιγότερο χρόνο καὶ δὲ χρειάστηκαν γι' αὐτὴ τὴ δουλειὰ μῆτε οἱ μισοὶ ἀγρότες ἀπ' ὅ,τι θὰ χρειάζονταν πρὶν μετὰ τὸ ἀλέτρι. Κ' ἡ σοδειὰ ἦταν σκεδὸν πενταπλάσια.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Γιὰ τὴ σπορά, λένε, τριπλάσια πῶς ἦταν

Καὶ τὴ σοδειὰ πῶς ἦταν πενταπλάσια,
Τοὺς ἀνεργούς ὅμως κανεὶς δὲν ἀναφέρει
Ποὺ κι αὐτοὶ τριπλασιάστηκαν
Μὲ τοῦ τρακτέρ τὸν ἐρχομό.
Γιατὶ ὀργώνοντας τὸ τρακτέρ
Καὶ τὰ δικὰ μας χέρια
'Απὸ τὴ γῆς ξερίζωσε,
Καὶ σὰν τριβόλια τὰ στοίβαζε,
Ποὺ καὶ μεῖς, βλέποντάς τα,
Φωτιά λέγαμε νὰ βάλουμε
Καὶ νὰ τὰ κάψουμε.
'Ἐτσι ὁ θαυμασμός μας γιὰ τὸ τρακτέρ
Σύντομα σὲ μίσος μεταβλήθηκε,
'Ὅμοια μετὰ στρατιώτῃ
Ποὺ σὲ παρέλασῃ
Σὰν τὸν βλέπεις νὰ διαβαίνει
'Ὁ θαυμασμός σὲ συνεπαίρνει
Γιὰ τὴ στολὴ καὶ τὸ παράστημά του.
Σὰν ὅμως τ' ὄπλο στρέψει ἐναντιὰ σου
'Ἐχθρὸς σου γίνεται αὐτοστιγμῆς,
Καὶ μίσος μονάχ' ἀπομένει
'Αντὶ τοῦ θαυμασμοῦ σου.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ (Στὸ κοινὸ): Νὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ προβάλω τίς ἀντιρρήσεις μου στὰ λόγια τοῦ δασκάλου. Πρῶτα ἀπ' ὅλα γιὰ ν' ἀποβεῖ ἀποδοτικὴ ἡ δουλειὰ τοῦ τρακτέρ πρέπει ὁ ἀγρότης νὰ διαθέτει τουλάχιστο τρεῖς χιλιάδες στρέματα γῆς. Μονάχα τὸ ἐτήσιο χρέος τοῦ Ρέτζο ἀγὰ στὸν συνεταιρισμὸ ἀνέρχεται σὲ τέσσερις χιλιάδες. Τὰ ἔξοδα διαφόρων ἐπισκευῶν καὶ καυσίμων ἀνέρχονται ἐξάλλου σὲ ἑπτὰ χιλιάδες λίρες ἐτησίως. Ἐπὶ τοιαύτας συνθήκας εἶναι ἀδύνατο γιὰ τὸν ἰδιοκτήτῃ τοῦ τρακτέρ ν' ἀπασχολῆσει καὶ πρόσθετες ἐργατικὲς δυνάμεις, γιατί τότε τί τοῦ χρειάζεται τὸ τρακτέρ; Οἱ ἀριθμοὶ πού παρέθεσα λοιπὸν παραπάνω, διαψεύδουν αὐτομάτως τοὺς ἰσχυρισμούς τοῦ δασκάλου. Παραδέχομαι, βέβαια, ὅτι κάποια λύσῃ πρέπει νὰ βρεθεῖ καὶ γιὰ τοὺς ἀνεργούς, νὰ βρεθεῖ κάποιος τρόπος ὥστε ν' ἀπασχοληθοῦν κι αὐτοί. Τοῦτο ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ γίνει εἰς βάρος τοῦ Ἀλῆ Ρέτζο καὶ νὰ ζημιώσῃ ἢ ἐπιχειρήσῃ του, γιατί τότε δὲν θὰ ἔχε κανένα νόημα ἡ ἐργασία του. Τί πρέπει νὰ γίνει λοιπὸν ;

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Βλέπετε, σ' ἐποχὴ ζοῦμε τώρα
'Επικίνδυνῃ,
Γιατὶ ἄνθρωποι σὰν τὸν Ρέτζο

'Αρχισαν νὰ θεωροῦν
Δικαίωμα τους φυσικὸ
Τὸ νὰ ἔχουν καὶ τὴν πίττα ὀλάκερῃ
Μὰ καὶ τὸ σκύλο χορτάτο.
'Ασχετο λοιπὸν δὲν εἶναι μετὰ παραπάνω
Αὐτὸ πού τώρα θὰ σᾶς ἀφηγηθῶμε.
Πῶς δηλαδὴ ὁ Ρέτζο ἀποφάσισε,
Τοὺς ἀγρότες ἀψηφώντας,
Τὸ τρακτέρ πού ἔχε πρόσφατ' ἀγοράσει
Στὰ χωράφια μεσακάρῃ νὰ τὸ κάνει !

3. ΠΩΣ ΤΟ ΤΡΑΚΤΕΡ ΕΓΙΝΕ ΜΕΣΑΚΑΡΗ

Τὸ καφενεῖο τοῦ χωριοῦ: Ἐξω, πάνω στὸ δρόμο, κάθονταν ὁ Μαχμοῦτ, ὁ Ντουρσοῦν καὶ ὁ Νιχάτ. Μέσα, δίπλα στὸ παράθυρο, ὁ Ἰσμαήλ, ὁ ψηλὸς ἀγρότης καὶ μερικοὶ ἄλλοι.

ΜΑΧΜΟΥΤ: Πολλὰ ἔχουμε νὰ παραβῆσουμε ἀκόμα ἀπὸ τοῦτο τὸ τρακτέρ, νὰ μοῦ τὸ θυμηθεῖτε!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Δοξάζω τὸ Θεὸ πού γώ δουλεύω μορτίτης στὰ χωράφια, ἀλλιώδῃ ἂν ἦμουν μεροκαματιάρῃς θὰ μοῦ ἔχε δώσει πρὸ πολλοῦ τὰ παπούτσια στὸ χέρι.

ΙΣΜΑΗΛ: Ξέρεις τί θὰ πεῖ νὰ δουλεύεις πενήντα χρόνια στὰ χωράφια, καὶ μετὰ ἀπὸ πενήντα χρόνια νὰ ἔρθουν καὶ νὰ σοῦ πουν: "τώρα, Ἰσμαήλ, ἐμεῖς φτιάξαμε μιὰ μηχανὴ πού καταπίνει μπενζίνη νὰ ξεδιψάσει καὶ βγάξει ἀτμοὺς καθὼς στενάξει, γιὰ τοῦτο δὲ σ' ἔχουμε πιά ἀνάγκη, μάζεψε τὸ λοιπὸν τὰ χέρια σου, τὴν τσάπα σου καὶ τὴ χτένα σου, πάρτα κάτω ἀπ' τὴ μηχανή σου καὶ ἄντε σῦρε ἀπὸ δῶ, γιατί πιάνεις τόπο στ' ἄδικο".

(Μπαίνει ἡ Μεριέμ καὶ προχωρώντας βιαστικὰ φτάνει στὸ καφενεῖο. Ρίχνει μιὰ κλεφτὴ ματιὰ στὸν Ντουρσοῦν καὶ στέκεται μπροστὰ στὸ παράθυρο πού κάθεται ὁ Ἰσμαήλ).

ΜΕΡΙΕΜ: Πατέρα, ἄντε καὶ σὲ θέλει ἡ μάνα.

ΙΣΜΑΗΛ: Καλὰ, ἐρχομαι.

ΜΕΡΙΕΜ: Μὴν ἀργεῖς. (Ἡ Μεριέμ βγαίνει γρήγορα, ρίχνοντας ἄλλο ἓνα πλάγιο βλέμμα στὸν Ντουρσοῦν).

ΜΑΧΜΟΥΤ (Στὸν Ντουρσοῦν): Ἐσένα κοιτάξε, τὸ πρόσεξες; **ΝΙΧΑΤ:** Κοίταγμα τὸ λὲς ἐσὺ αὐτὸ ; Νὰ ἔχει ἓνα κουτάλι θὰ πῆνε τὸ μέλι πού 'σταξε ἀπ' τὰ μάτια της.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Σωπάτε, μὴ σᾶς ἀκούσει ὁ Γέρο - Ἰσμαήλ. **ΙΣΜΑΗΛ:** Ξέρεις πῶς μ' ἔδιωξε ; Ἐρχεται μιὰ μέρα καὶ μοῦ λέει : Ἰσμαήλ, γέρασες πιά, κουράστηκες, καιρὸς εἶναι νὰ ξαποστάσεις. Ἄγὰ μου, τοῦ λέω, σὲ μᾶς ἐδῶ ὁ ἀναπαμὸς δὲν ἔρχεται μετὰ τὰ χρόνια, μὰ μετὰ τὰ λεφτὰ πού ἔχεις στὴν τσέπη σου. Πῶς, λοιπὸν, νὰ ξαποστάσω γώ πού δὲν ἔχω δεκάρα ; Ἄν δὲν μπόρεσες νὰ κάνεις κομπόδεμα στὰ τόσα χρόνια πού κοψομεσιάσεται στὰ χωράφια, μοῦ λέει, ἀπὸ δῶ καὶ πέρα δὲν εἶναι γιὰ νὰ τὸ κάνεις ποτέ σου. Γι' αὐτὸ, ἄντε πήγαινε σπίτι σου, μὴν πάει καὶ μεῖνεις στὸν τόπο καμιὰν ὥρα καὶ θὰ τὸ ἔχω βάρος στὴν ψυχὴ μου.

ΕΝΑΣ ἌΛΛΟΣ: Τὸ πιστεύω, γιατί καὶ μένα κάτι τέτοιο μοῦ 'πε : Ἀχμέτ, μοῦ λέει, γιατί δὲν κατεβαίνεις στὴ Χώρα νὰ πιάσεις δουλειὰ σὲ γιαντὶ ; Ἐτσι θὰ μαζέψεις σὲ δυὸ - τρία χρόνια λεφτὰ, θ' ἀγοράσεις μιὰ γυναίκα καὶ θὰ ἔχει ἦσυχο τὸ κεφάλι σου ! Στὸ χωράρι δὲν ἔχει ψωμί γιὰ σένα.

Ο ΨΗΛΟΣ ΑΓΡΟΤΗΣ: Τί νὰ σοῦ κάνει κι αὐτός, περισσεψαν τὰ ἔξοδά του τώρα μετὰ τὸ τρακτέρ. Γι' αὐτὸ πασιάζει νὰ κόψει τὰ περιττά.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΑΓΡΟΤΗΣ: Ἐτσι τὸ λοιπὸν, Ἰσμαήλ, ἐσὺ τώρα γέννηκες περιττὸ ἔξοδο, σὰν ἓνα ζευγάρι γαλότσες πού ἀγοράζει κανεὶς τὸ κατακαλόκαιρο.

Ο ἌΛΛΟΣ (Στὸν ψηλὸ): Βέβαια, ἐσὺ δουλεύεις μεσακάρῃς, τὸ ἔχεις σίγουρο τὸ μερικὸ ἀπ' τὴ σοδειά. Ὅταν μάλιστα λάχει νὰ ναι λεύτερο τὸ τρακτέρ, σᾶς τὸ στέλνει γιὰ νὰ λαφύρει τὴ δουλειὰ σας.

ΜΑΧΜΟΥΤ: Ἄστα καὶ μεῖς δὲν εἴμαστε καλύτερα. Προχτές τὸν ἄκουσα νὰ παραπονιέται πῶς τὸ τρακτέρ ξεμπερδεῖ μετὰ τὴ δουλειὰ του στὸ ἄψε - σβῆσε καὶ μετὰ στέκει ἄχρηστο στὴν μπάντα.

ΝΙΧΑΤ: Καὶ τί συμπέρασμα βγάξεις ἀπ' αὐτὸ ;

ΜΑΧΜΟΥΤ: Πῶς καὶ τί θὰ σοφιστεῖ γιὰ νὰ ζημιώσῃ καὶ μᾶς.

Ο ΠΡΩΤΟΣ: Ἐσὺ τί λὲς, Ντουρσοῦν ;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Φαντάζεστε πῶς ἐγώ μπορῶ νὰ μαντέψω τὰ σκεδιά του ; (Μπαίνει πάλι ἡ Μεριέμ καὶ κοιτάζει τὸν Ντουρσοῦν μετὰ τὸν ἴδιο τρόπο).

ΜΕΡΙΕΜ: Ἄντε, πατέρα, βιάσου καὶ σὲ ζητάει ἡ μάνα !

ΙΣΜΑΗΛ: Ἐρχομαι.

ΜΕΡΙΕΜ: Μὴν ἀργεῖς ἄλλο. (Βγαίνει ὅπως καὶ τὴν πρώτη φορὰ).

ΙΣΜΑΗΛ (Σηκώνεται) : Και να σκεφτείς πώς έδωσα στον άγα δέκα αυγά, να τα δώσει πεσέσι στους ανθρώπους του συνεταιρισμού και ν' αγοράσει το τρακτέρ για να μ' αφήσει άνεργο! (Βγαίνει).

ΜΑΧΜΟΥΤ : Ποιός θα τό 'λεγε πώς ο 'Ισμαήλ στα πενήντα πέντε του θα 'κανε τέτοια κόρη!

NIXAT : Τυχερός είσαι, μωρέ Ντουρσούν!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Άλιμονό μου, ο 'Ισμαήλ έμεινε άνεργος!

ΜΑΧΜΟΥΤ : Και τί μ' αυτό;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Πώς θα ζήσει ο 'Ισμαήλ, δέ μου λές;

ΜΑΧΜΟΥΤ : Ξέρω γώ...

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Άπ' τή Μεριέμ θα ζήσει, άπ' αυτή κρέμεται.

"Αν πάω, λοιπόν, και του τή ζητήσω, θα μου γυρέψει τουλάχιστο τρεις χιλιάδες λίρες για να μου τή δώσει. Που θα τα βρω έγω τόσα λεφτά; (Μπαίνουν ο Χουρσίτ με το Ρέτζο και τους άκολουθούν μερικοί άγρότες).

PETZO : Τραγουδά, Χουρσίτ!

1. ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΤΡΑΚΤΕΡ

(Κατά τον Χουρσίτ)

1

ΧΟΥΡΣΙΤ : Καθώς

Το λυγρόκορμο τ' άστάχυ

Για να ψηλώσει το κορμί

Τόν ήλιο θέλει να τή ψήσει

Και τή βροχή να τή δροσίσει,

Καθώς,

Οί χωριανοί μας για να ζήσουν,

"Ησυχία για να φάν' ψωμί,

Στά χωράφια τρέχουν του άγα

Τή δούλεψή τους να του δώσουν,

"Όμοια,

Για να προκόψει κι ο άγας μας,

Ψωμί σ' όλους για να δώσει,

Τρακτέρ σκέφτηκε ν' αγοράσει

Τό ψωμί μας να πληθαίνει.

2

"Έτσι το τρακτέρ δουλεύει τώρα

Κ' έμεις καθόμαστε

Κι αναπαυόμαστε

Με χορτάτη τήν κοιλιά,

Και ξεκούραστο κορμί.

Μά σαν διψάσει το τρακτέρ

Μπενζίνα θέλει να πιει

Τι άλλιώς δεν προχωρεί.

Κ' είν' ή μπενζίνα άκριβή,

Μ' άλλιώς δεν προχωρεί.

Κι ο άγας μας τή ποτίζει

Με μπενζίνα άκριβή

Σάν έμεις καθόμαστε,

Κι αναπαυόμαστε,

Με χορτάτη τήν κοιλιά,

Και ξεκούραστο κορμί.

PETZO : Λοιπόν, φίλοι, δεν πέρασε ακόμα πολύς χρόνος άπ' τή μέρα που άκούστηκε το άγιομαχητό του τρακτέρ πάνω σε τούτα τα χωράφια, κι όμως όλοι τή είδατε πόσο θαυματοργό είναι. Κι όλοι σας είδατε ακόμα, πόσο πιό εύκολη και πιό ξεκούραστη έγινε ή ζωή μας εδώ. Χάρη στο τρακτέρ που γώ σας έφερα, στάθηκε δυνατό ένας άνθρωπος κουρασμένος σαν τόν Γέρο - 'Ισμαήλ, που σέρνει τή βήματά του άδύναμα σά γέρικο μουλάρι, να αναπάψει τή κορμί του. Και στή μηχανή τή χρωστάνε πολλοί άπό μās, που άνοιξαν τή μάτια τους κι άρχισαν να διακρίνουν τόν κόσμο πέρα άπ' τή δική μας χωριά. "Έτσι ο 'Αχμέτ μου ανακοίνωσε προχτές τήν άπόφασή του να φύγει άπ' τή χωριά και να κατέβει στη Χώρα για να δουλέψει σε οικοδομές. "Έτσι δεν είναι, 'Αχμέτ;

Ο ΑΓΡΟΤΗΣ : "Έτσι είναι, άγά μου.

ΧΟΥΡΣΙΤ :

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Νά ζήσει ο Ρέτζο άγας, ο στυλοβάτης του χωριού μας!

ΟΣΜΑΝ :

PETZO : Φχαριστώ. 'Εξάλλου, τή δουλειά δεν τή 'χω για να δουλεύει στα δικά μου χωράφια μόνο, μά και στα δικά σας. Γιατι γώ δεν ξεχωρίζω τή δική μου σφέρο άπ' τή σφέρο των συχωριανών μου και θέλω να προκόψετε και σεις όσο και γώ! Γι' αυτό, μόλις τέλειωσε τή δουλειά τή δουλειά στα δικά μου χωράφια, άμέσως τή 'στείλα να βοηθήσει και τούς μορτίτες,

και μάλιστα με δικά μου έξοδα. Ποιός μπορεί να τ' άρνηθεί αυτό;

Ο ΨΗΛΟΣ : Κανείς, άγά μου!

PETZO : Βέβαια, τή δουλειά έχει ένα σωρό έξοδα. Πότε χρειάζεται έπισκευή, πότε θέλει μπενζίνα, πότε αυτό τού λείπει και πότε κείνο. Χαλάλι του όμως, έτσι δεν είναι;

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Χαλάλι του!

PETZO : Αυτό κάνει όλη τή δουλειά, ψέματα;

Ο ΨΗΛΟΣ : Αυτό τήν κάνει! (Μπαίνουν ή 'Ακιλέ κι ο 'Ισμαήλ).

PETZO : "Όταν, λοιπόν, κάνει τή δουλειά όλη τή δουλειά μόνο του, είναι δίκαιο να μοιραζόμαστε μεεις, μεταξύ μας, τή σοδειά και κείνο να μην παίρνει τίποτα; "Όχι, αυτό είναι άδικο! "Έσπασα λοιπόν και γώ τή κεφαλή μου και βρήκα μια λύση σε τούτη τήν άδικία, που θα μās ικανοποιήσει όλους γιατί είναι δίκαιη! "Ός τώρα δουλεύατε σεις τή χωράφια μου, και στο τέλος του χρόνου παίρνατε σεις τή μισή σοδειά και γώ τήν άλλη μισή. Μά τώρα βρήκα έναν τρόπο για ν' άμείβονται όλοι ανάλογα με τόν κόπο τους. 'Η σοδειά θα χωρίζεται πάλι σε δυό μερίδια, τή ένα θα τή παίρνει τή δουλειά που κοπιάζει περισσότερο άπ' όλους μας, και τ' άλλο θα τή μοιραζόμαστε μεταξύ μας καθώς και πρωτινά!

ΟΣΜΑΝ : Νά ζήσει ο Ρέτζο άγας που πάντα τή δίκιο σκέφεται!

ΑΚΙΛΕ : Βούλωστο, 'Όσμάν! Τί καινούριες μονοβρες είναι τούτες, Ρέτζο άγά; Τί καινούριο κόλπο σοφίστηκες πάλι για να μās ληστέψεις;

ΜΑΧΜΟΥΤ : "Αν, άληθινά, σκοπεύεις να ληστέψεις κι αυτό τή λίγο που μās άπόμεινε, τότε μάθε πώς τούτη τή φορά έχουμε τή μάτια δεκατέσσερα και δέ θ' αφήσουμε τή ληστή να μās ξεφύγει!

NIXAT : 'Η μηχανή ώφέλησε και σένα, Ρέτζο άγά. Πριν μās κρατούσες με τή καμουτσί, τώρα μηχανεύεσαι ματσαράγκες!

PETZO ('Οργισμένος) : Σκάστε, κι άφήστε με να τελειώσω!

ΧΟΥΡΣΙΤ : 'Αχάριστα σκυλιά, έτσι πληρώνετε τήν καλωσύνη του!

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΑΓΡΟΤΗΣ : Τήν "καλωσύνη" του τού τήν ξεπλερώσαμε με τή παραπάνω, δίνοντάς του λεφτά για να κανονίζει τις δικές του βρωμοδουλειές!

Ο ΨΗΛΟΣ : Μαλακά, παιδιά, μην τόν έξοργίζετε!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : "Αν σκέφτεσαι να φορτώσεις τή έξοδα τού τρακτέρ στήν πλάτη μας, τότε κράτα τή για λογαριασμό σου και μεεις θα σπείρουμε με τ' άλτερι όπως πρώτα.

PETZO : Φαίνεται πώς κάτι λειψό έχεις στο κεφαλή σου, Ντουρσούν. Πήρες άπ' τή μάνα σου και σύ. 'Εγώ, όμως, δεν τή 'χω σκοπό να δουλεύω τή δουλειά μισή μέρα μονάχα και τήν άλλη μισή να τ' αφήνω να στέκει άχρηστο. Γι' αυτό, τή δουλειά θα δουλεύει σ' όλα τή χωράφια, και στα δικά μου και σε κείνα που 'χω παραχωρήσει σε σας. Κ' ή μοιρασιά θα γίνεται καταπός τή θέλω γώ, τέλειωσε! Κι όποιου δεν τού άρέσει, μπορεί να ξεκουμπίζεται!

ΑΚΙΛΕ : "Αν εσύ τεχνώνεις τή μιάν άκρη τού σκιοιού, Ρέτζο άγά, τότε και μεεις θα τεχνώσουμε τήν άλλη! Κανένας άπό μās δε θα πιάνει δουλειά αύριο τή πρωί στα χωράφια!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Μήτε αύριο, μήτε μεθαύριο, μήτε και τήν άλλη βδομάδα! Τή σοδειά θα τή μοιραζόμαστε καθώς και πρώτα, άλλιώς, άντε να σπείρεις μόνος σου, έτσι παιδιά!

NIXAT : Βέβαια, και για να πούμε τήν άλήθεια, λίγη ξεκούραση θα μου κάνει καλό. Είμαι χουζουρλής έγώ, δε βιάζομαι να πιάνω δουλειά, όποτε τού 'ρθει τή κέφι τού άγά μου, τότε αρχίζω, δεν πειράζει!

ΧΟΥΡΣΙΤ : 'Επανάσταση, λοιπόν, έτσι; "Όποιος έρθει ενάντια στήν τάξη σε τούτο τή χωριά, θα βρει τή νόμο αντίκρου του, κι ο νόμος είμαι γώ!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : (Τραγουδά) :

Κ' είχε στα πισινά

Τρύπιο τή πανταλόνι,

"Ο νόμος ο Χουρσίτ!

Κι άπ' τή σακκάκι τού 'λειπε

"Ολάκερο κομμάτι

Τού νόμου τού Χουρσίτ!

Και μες άπ' τή τσαρούχια

Τά λερά φαίνονταν πόδια,

'Τι κάλτσες δε φορούσε

"Ο νόμος ο Χουρσίτ!

PETZO : Σταμάτα, Χουρσίτ! Τις διαφορές μου τις κανονίζω

μόνος μου, τί μου χρειάζεται ο νόμος; Δὲ μοῦ ἀρέσει ν' ἀνακα-
τώνω τρίτους στὶς ὑποθέσεις μου! Μπαῶς καὶ νόμισες δηλαδὴ
πῶς θὰ μὲ τρομάξουν μερικά κωλόπαιδα! Ἀκούτε τώρα καλά,
γιατὶ παρατράβηξε τούτη ἡ κουβέντα! Σὰν δὲ θέλετε νὰ δου-
λέψετε στὰ χωράφια μου, μὴν τὸ κάνετε! Ἄλλους θὰ βρῶ στὴ
θέση σας, καὶ θὰ τοὺς βρῶ μάλιστα τώρα ἀμέσως! (Στὸν Ἰσ-
μαήλ): Γέρο - Ἰσμαήλ, προχτὲς σοῦ ἴδωσα τὸ λόγο μου νὰ σὲ
ξεκουράσω τώρα στὰ γεράματά σου! Τώρα, ὅμως, χρειάζομαι
τὴ βοήθειά σου, γιατί αὐτοὶ οἱ μασκαράδες μοῦ στρέψαν τὴν
πλάτη καὶ ὑποστηρίζουν τ' ἄδικο! Θέλουν νὰ κάθονται αὐτοὶ
καὶ νὰ δουλεύει τὸ τρακτέρ· μὰ σὰν ἔρθει ἡ ὥρα τῆς μοιρασιάς
νὰ παίρνουν αὐτοὶ τὰ πιὸ πολλά! Ἔρχεσαι, λοιπόν, Ἰσμαήλ,
νὰ δουλέψεις πάλι μορτίττες στὰ χωράφια;

ΙΣΜΑΗΛ (Λάμπει ἀπὸ χαρὰ): Καὶ τὸ ρωτᾶς, ἀγά μου!
Θά'ρθω αὐριο κιόλα!

ΑΚΙΑΕ (Στὸν Ἰσμαήλ): Ντροπή σου, Ἰσμαήλ! Ὅταν ὁ
Ρέτζο σ' ἔχει ἀπὸ κλώτσου καὶ ἀπὸ μπάτσου, δὲ λὲς νὰ ξεμυτί-
σεις ἀπὸ δίπλα μας! Ἔτσι ὅμως καὶ σοῦ ρίξει κανένα ψιχουλό,
μὰς παρατᾶς σύζυλούς καὶ τρέχεις στὸ πλευρό του!

ΙΣΜΑΗΛ: Ἀκιλέ, μὴ σκέφτεσαι κακὸ γιὰ μένα! Προχτὲς
μ' ἔδωξε ἀπ' τὰ χωράφια. Πῶς θὰ ζήσουμε τρεῖς ἄνθρωποι;
Θύμωσε μὲ τὸ γιό μου πέρσο ὁ Χουρσίτ καὶ τὸν ἔστειλε στρα-
τιώτη. Γι' αὐτὸ μὴ θυμώνεις. Ἄν πιάστε σεῖς αὐριο δουλειά,
τότε γὼ πρέπει νὰ πάω νὰ κρεμαστῶ, ἂν ὅμως κρατήσετε
τὸ λόγο σας καὶ δὲ δουλέψετε, τότε γὼ σάθηκα γιὰ λίγον
καιρὸ ἀκόμα!

ΡΕΤΖΟ: Καὶ σὺ, Ἀχμέτ; Δέχεσαι νὰ μείνεις καὶ νὰ δουλέ-
ψεις στὰ χωράφια μου;

Ὁ ΑΓΡΟΤΗΣ: Μετὰ χαρᾶς, ἀγά μου! Δέχομαι!

ΡΕΤΖΟ (Στους ἀγρότες): Τὰ βλέπετε; Λοιπόν, ὅπως αὐριο
τὸ πρωὶ δὲν ἔρθει νὰ πιάσει δουλειά, μπορεῖ νὰ γκρεμιστεῖ
καὶ νὰ φύγει ἀπ' τὸ χωριό! Γιατὶ τοῦτο πρέπει ὅλοι σας νὰ
γνωρίζετε: στὸν τόπο μας ἕνα καρβέλι ψωμί πουλιέται βδο-
μήντα γρόσια. Σὰν ἔρθει ὅμως ὁ χειμῶνας καὶ πατήσει τὸ χιόνι,
τότε ψωμί δὲ βρισκᾶ πουθενά, καὶ ἂν ἀκόμη πλερώσω ὄχι
βδομήντα γρόσια, μὰ ἑκατοντὸ βδομήντα! Ἀνθρώπους ὅμως
βρισκᾶ ὅποτε θέλω, καὶ ὅσους θέλω. Τί πάει νὰ πεῖ λοιπόν
αὐτό; Αὐτὸ θὰ πεῖ πῶς σὲ τοῦτο τὸν τόπο ὁ ἄνθρωπος εἶναι
πιὸ φτηνὸς καὶ ἀπὸ ἕνα καρβέλι ψωμί: νὰ τὸ θυμᾶστε αὐτό!
(Γυρίζει καὶ φεύγει μαζί του καὶ ὁ Χουρσίτ, ὁ Γιουσούφ καὶ
ὁ Ὅσμάν).

2. ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΤΡΑΚΤΕΡ

(Κατὰ τοὺς ἀγρότες).

1

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ: Καθὼς

Φτιάχνοντας τὸν τροχὸ ὁ ἄνθρωπος
Δὲν ἄφησε νὰ τὸν πατήσει,
Μὰ τ' ἀμάξι μπόρεσε νὰ φτιάξει
Καὶ τὴ ζήση του ν' ἀλλάξει,

Καθὼς

Τῆς φωτιάς βλέποντας τὴ φλόγα
Μέσα δὲ σκέφτηκε νὰ πέσει,
Μὰ πήρε τὸ σίδερο νὰ λυώσει
Καὶ μπόρεσε ἀτοᾶλι νὰ τὸ κάνει,

Ὅμοια

Καὶ τὸ τρακτέρ, τῶν χειρῶν μας ἔργο,
Τὰ χέρια μας δὲν πρέπει ν' ἀχρηστέμει,
Μὰ τὸν κόπο λιγοστεύοντας,
Τὸ βίος μας νὰ περισσέψει!

2

Πῶς ὅμως νὰ τὸ πετύχουμε!
Σὰν τὸ τρακτέρ τοῦ Ρέτζο εἶναι
Κι ὄχι δικό μας, ὄχι δικό μας!
Αὐτὸς τὰ πολλὰ κερδίζει,
Κ' εἴμαστ' ἑκατὸ ἑμεῖς,
Καὶ ὁ Ρέτζο εἶναι ἕνας!

Κ' ἐμᾶς πείνα μᾶς θερίζει,
Ὁ Ρέτζο γιὰ νὰ κερδίζει.
Γι' αὐτὸ καὶ ὅλοι μαζί
Ψωμί δὲν ἀξίζομε ἕνα,
Κ' εἴμαστ' ἑκατὸ ἑμεῖς,
Καὶ ὁ Ρέτζο εἶναι ἕνας!

Καὶ τοῦ Ρέτζο καρτεράμε
Νὰ χορτάσ' ἡ ἀπληστία

Μ' ἄδικα χασομερῆμα,
Τί νερὸ πῶς νὰ γιομίσεις
Σὲ μιὰ στάμνα δίχως πάτο,
Κ' εἴμαστ' ἑκατὸ ἑμεῖς
Κ' εἶν' ὁ Ρέτζο μας μονάχος!

Σκοτάδι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Καὶ τώρα ξεστρατίζοντας λιγάκι

Ἀπ' τοῦ τρακτέρ τὴν ἱστορία,
Τοὺς γάμους θὰ σᾶς ἀνιστορήσουμε
Τοῦ Ντουρσοῦν μὲ τὴ Μεριέμ,
Ποῦ τοῦ χωριοῦ ἦταν καμάρι
Καὶ τοῦ Ἰσμαήλ κεφάλαιο μοναδικό,
Ποῦ τὸ φύλαγε γιὰ δύσκολες ἡμέρες,
Ὅπως τὰ τρῶφιμα ποῦ κρύβουμε
Σὲ καιρὸ πολέμου.
Μὰ τὰ σκεδιά του ματαίωσε ὁ Ντουρσοῦν,
Τί κλέβοντας τὴ Μεριέμ
Τὸν Ἰσμαήλ ἐστέρησε
Ἀπ' τὸ μοναδικὸ ἀντικείμενο
Ποῦ τὴ ζήση του θὰ ἐξασφάλιζε.
Γιατὶ ἀνθρώπους εἶχε γύρω του σωρό,
Ὁ ἄμοιρος,
Μὰ ἐμπόρευμα καθόλου!

4. ΠΩΣ Ο ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ ΠΗΡΕ ΤΗ ΜΕΡΙΕΜ

Τὸ σπίτι τῆς Ἀκιλέ. Μέσα κάθονται ὁ Ντουρσοῦν, ὁ Μα-
χμοῦτ καὶ ὁ Νιχάτ μπαίνει ἡ Ἀκιλέ.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ (Σηκώνεται): Τί σοῦ 'πε, μάννα;

ΑΚΙΑΕ: Νὰ τοῦ πάω τρεῖς χιλιάδες λίρες καὶ νὰ πάρω τὴ
Μεριέμ!

ΝΙΧΑΤ: Τρεῖς χιλιάδες;

ΑΚΙΑΕ: Τρεῖς χιλιάδες, μάλιστα. Οὔτε γρόσι λιγότερο.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Δὲ σᾶς τὸ 'λεγα, γά;

ΜΑΧΜΟΥΤ: Καλά, καὶ δὲν παζάρηφες;

ΑΚΙΑΕ: Δὲν πρόλαβα, μοῦ τὸ ἔκοψε ἀπ' τὴν ἀρχή. Ἀκιλέ,
μοῦ λέει, στὰ γεράματά μου μού'λαχε καὶ μένα νὰ κάνω κάτι
ποῦ ν' ἀξίζει. Ἄν ἦταν ἀγόρι σὰν καὶ τὸν Ντουρσοῦν θὰ τὸ
'χα στήριγμα ὥσπου νὰ πεθάνω. Μὰ εἶναι κορίτσι. Κι ἀφοῦ
εἶναι κορίτσι, κάπως πρέπει ν' ἀποζημιωθῶ καὶ γὼ γιὰ τὰ
βάσανά μου. Τὸ λοιπόν, τρεῖς χιλιάδες! Αὐτὸ ἦταν ὄλο· ἄλλη
κουβέντα δὲ μοῦ 'πε.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Πάει ἡ Μεριέμ, μάννα μου, πάει! Ποιὸς
ἔξεραι ποῖαν ἄγᾶ γιὸς δὲν μπεῖ στὸν κόρφο τῆς!

ΜΑΧΜΟΥΤ: Τὴν ἀγαπᾶς πολὺ, Ντουρσοῦν;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Ἄν τὴν ἀγαπῶ! Χωράφι γίνονται τὰ μάτια
μου σὰν τὴν κοιτάζω καὶ πέφτει τὸ βλέμμα τῆς πάνω τους
σὰν βροχὴ καὶ τὰ δροσίζει.

ΑΚΙΑΕ: Κάλιο νὰ μὴν εἶχες τὸ στόμα σου γιομάτο λόγια,
μὰ νὰ 'χες λεφτὰ στὴν τσέπη σου.

ΝΙΧΑΤ (Τινάξεται): Καὶ κείνη σ' ἀγαπάει, βέβαια, δὲν εἶναι;

ΜΑΧΜΟΥΤ: Ἄκου τώρα, μὰ εἶναι γιὰ νὰ ρωτᾶς;

ΝΙΧΑΤ: Ἀφοῦ σ' ἀγαπάει καὶ κείνη, τότε ὑπάρχει ἕνας
τρόπος γιὰ νὰ τὴν παντρευτεῖς δίχως νὰ ξοδέψεις δεκάρα!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Ποιὸς;

ΝΙΧΑΤ: Νὰ τὴν κλέψεις!

ΜΑΧΜΟΥΤ: Καλὰ σοῦ λέει, μπράβο σπανέ! Λοιπόν, ἂν
κλεφτεῖτε καὶ προλάβεις νὰ τὴν παντρευτεῖς προτοῦ σᾶς πιά-
σουν, σ' ὄθηκες! Ἄν σᾶς πιάσουν νωρίτερα, τότε χάνεις τὴ Με-
ριέμ καὶ τρῶς κ' ἕνα χέρι ξύλο!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Τρελλαθήκατε τώρα; Εἶναι ποτὲ δυνατὸ νὰ
κλέψω γὼ τὴ Μεριέμ;

ΝΙΧΑΤ: Καὶ γιατί νὰ μὴν εἶναι; Σήμερα ὅλος ὁ κόσμος ἔτσι
παντρεύεται. Μήδα καὶ τὰ 'χεις χαμένα;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Ὅχι, αὐτὲς εἶν' ἐπικίνδυνες δουλειές.

ΑΚΙΑΕ (Ὁρμισμένη): Ἀνάθεμά σε, ἀχαίρηντε! Κάλιο ἡ
Μεριέμ νὰ γίνονταν ἀγόρι καθὼς τὸ ποθοῦσε καὶ ὁ Ἰσμαήλ, καὶ
σὺ νὰ γινόσουν κορίτσι! Ποῦ καὶ τίς τρεῖς χιλιάδες νὰ τσέ-
πωνα, καὶ ἀπὸ σένα νὰ σαυόμωνα!

ΜΑΧΜΟΥΤ: Μὴν εἶσαι χαζός! Θὰ βάλουμε καὶ μεῖς ἕνα
χέρι, θὰ σὲ βοηθήσουμε καὶ θὰ τὰ καταφέρεις!

ΝΙΧΑΤ: Ἄν ἦμον ἐγὼ στὴ θέση του, μ'ἔπε ποῦ θὰ πήγαινα
στὸν πατέρα τῆς. Θὰ τὴν ἐκλεβα καὶ θὰ ξεμπερδεύα μὰ καὶ
καλή.

ΑΚΙΑΕ: Πῶς θαρρεῖς ὅτι μὲ παντρεύτηκε μένα ὁ πατέρας
σου, ὁ Καρὰ Ἀλῆς; Ἔρχεται μιὰ μέρα καὶ μοῦ λέει: αὐριο
βράδυ νὰ 'σαι ἔτοιμη, θὰ 'ρθω νὰ σὲ κλέψω. Αὐτὸ μόνο. Κ'

ἐπειδὴ μᾶς πῆραν τὸ κατόπι οἱ ἄνθρωποι τοῦ πατέρα μου καὶ γώ, δεκατessάρω χρόνῳ κορίτσι, φοβήθηκα καὶ πάτησα τὰ κλάματα, μὲ κατέβασε ἀπ' τ' ἄλογο καὶ μοῦ ἔδωσε ἓνα χέρι ξύλο, προτοῦ νὰ... τέλος πάντων!
ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Δὲν ξέρω ἂν θὰ τὸ θελήσει ἡ Μεριέμ!
ΑΚΙΛΕ: Τί θὰ πεῖ ἂν τὸ θελήσει; Αὐτὸ μᾶς ἔλειψε νὰ τὴ ρωτήσεις κιόλα!

Σκοτάδι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Μὰ σὰν ἔπεσε τὸ σούρουπο
 Καὶ πλάταιναν οἱ σκιές,
 Ὁ Ντουρσοῦν τὴ Μεριέμ σίμωσε
 Πασκίζοντας νὰ τῆς ξηγήσει
 Πὼς εἶν' ἀνάγκη νὰ κλεφτοῦνε.
 Ὅχι γιὰ ντροπὴ τὸ θεωροῦσε,
 Ὁ Ντουρσοῦν,
 Νὰ πουλιέται ὁ ἄνθρωπος,
 Σὰ γελᾶδα ἢ σὰν πουλάρι,
 Μὰ γιὰτί,
 Τρεῖς χιλιάδες στὴν τσέπη του δὲν εἶχε
 Ἀπ' τὸν πατέρα της γιὰ νὰ τὴν ἀγοράσει.

Στὰ χωράφια. Ὁ Ντουρσοῦν καὶ ἡ Μεριέμ κάθονται κατάχαμα.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Τὰ μαλλιά σου εἶναι μαῦρα, Μεριέμ,
 Καὶ λαμπερά,
 Καὶ καθὼς γυαλίζουν,
 Ἀστροφεγγιὰ μοῦ θυμίζουν,
 Ποῦ λάμπει,
 Πάνω στὸ πρόσωπο τῆς νύχτας.

ΜΕΡΙΕΜ: Ὅταν εἶναι ἀστροφεγγιὰ δὲν μπορούμε νὰ κλεφτοῦμε, δὲν εἶναι, Ντουρσοῦν, θὰ τὸ παίρνουν ἀμέσως εἰδηση, ἔτσι δὲν εἶναι;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Μαῦρα εἶναι καὶ τὰ μάτια σου,
 Μεριέμ,
 Καὶ καθὼς κοιτάζεις
 Καφτερὸ γίνεται τὸ βλέμμα σου,
 Μὰ καὶ νόστιμο,
 Σὰν τὸ πιπέρι.

ΜΕΡΙΕΜ: Ἄν μᾶς προλάβει ὁ πατέρας μου, Ντουρσοῦν, φωτιά θὰ ρίξει πάνω μας καὶ θὰ μᾶς κάψει!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Δὲ θὰ μᾶς προλάβει, Ὁ φόβος εἶναι ποῦ σὲ συνεπαίρνει.

ΜΕΡΙΕΜ: Ἔτσι λὲς ἐσύ, μὰ πάνω στὴν ἀπελπισία του ὅλα μπορεῖ νὰ τὰ κάνει. Ἀκόμα καὶ νὰ φιλιώσει μὲ τὸν ἀγά καὶ νὰ πέσει στὰ πόδια του παρακαλώντας τον νὰ τοῦ δώσει ἄλλα!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Ἐχεις τρεῖς χιλιάδες;

ΜΕΡΙΕΜ: Τρεῖς χιλιάδες; Ποῦ νὰ τις βρῶ, Ντουρσοῦν;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Μήτε καὶ γώ τις ἔχω!

Τί ἂν τις εἶχα,
 Ἴσως νὰ συλλογιόμουν
 Αὐτὰ ποῦ καὶ σὺ ἰώρα σκέφτεσαι,
 Καὶ στὸν πατέρα σου νὰ τις ἔδιναι.
 Δὲν τις ἔχω ὅμως,
 Γι' αὐτὸ νὰ σβῆσω πρέπει
 Ἀπ' τὴ μνήμη μου τὸ κάθε τι
 Καὶ σένα μονάχα νὰ θυμᾶμαι.

ΜΕΡΙΕΜ: Γιατί δὲ δοκιμάζεις νὰ τοῦ μιλήσεις καὶ σὺ; Γιατί δὲν πῆγες σὺ ἀπευθείας, μονάχα ἔστειλες τὴ μάννα σου; Αὐτὸ ποῦ φαίνεται ἀκατόρθωτο σὴν γυναίκα, ὁ ἄντρας μπορεῖ καὶ τὸ καταφέρει. Ἴσως ἐσὺ κατορθώσεις νὰ τὸν πείσεις.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Αὐριο μαζί μὲ τὰ σκοτάδια
 Στὴν πόρτα σου μπροστὰ θὰ καρτερῶ,
 Μεριέμ.

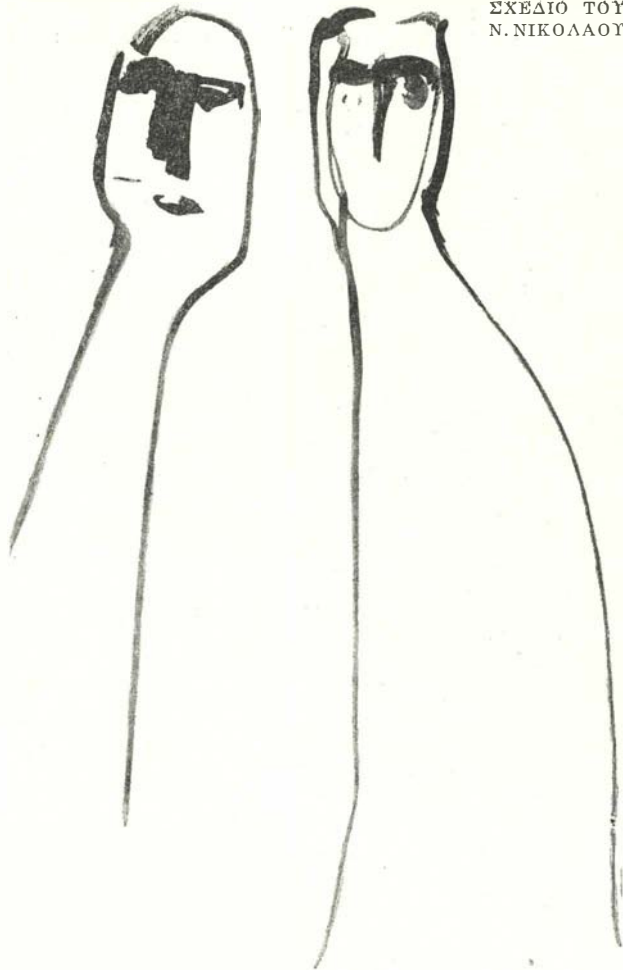
ΜΕΡΙΕΜ: Φοβᾶμαι, Ντουρσοῦν.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Αὐριο, μαζί μὲ τὰ σκοτάδια.

Σκοτάδι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Κι ὅταν τὸ πάπλωμα τραβώντας
 Πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι του
 Ἀποκοιμήθηκε ὁ ἥλιος,
 Ἐφτασε κι ὁ Ντουρσοῦν
 Καὶ καρτέρι ἔστησε
 Μπροστὰ στῆς Μεριέμ τὸ σπίτι,
 Ποῦ παρακαλοῦσε
 Ν' ἀπεργήσουν τ' ἄστρα ἀπόψε,
 Νὰ μὴ φωτίσουν
 Τὸ πρόσωπο τῆς νύχτας.

ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ
 Ν. ΝΙΚΟΛΑΟΥ



Τὸ σπίτι τοῦ Ἰσμαήλ. Ἐνα δίπλο μὰ χαμηλὸ σπίτι. Ἡ Μεριέμ καὶ ἡ μάννα της σιγομιλοῦν. Κατάχαμα πάνω σ' ἓνα στρώμα κοιμᾶται ὁ Ἰσμαήλ.

ΜΑΝΝΑ: Ἐσβησες τὴ φωτιά;

ΜΕΡΙΕΜ: Ναι, μάννα.

ΜΑΝΝΑ: Κλείδωσες τὸ κοτέτσι;

ΜΕΡΙΕΜ: Ναι, μάννα.

ΜΑΝΝΑ: Ἐστρωσες;

ΜΕΡΙΕΜ: Ἐστρωσα, μάννα.

ΜΑΝΝΑ: Ἄντε, καληνύχτα λοιπόν.

ΜΕΡΙΕΜ: Καληνύχτα, μάννα. (Ἡ Μεριέμ ἀνεβαίνει στὸ πάνω πάτωμα. Ἡ μάννα της σβήνει τὴ λάμπα καὶ πλαγιάζει δίπλα στὸν Ἰσμαήλ. Στὸ βάθος ἐμφανίζονται ὁ Ντουρσοῦν, ὁ Νιχὰτ κι ὁ Μαχμούτ).

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Γιὰ κοίτα δῶ μπελᾶδες. Ἐγὼ ποῦ ποτέ μου δὲν ἄπλωσα χέρι σὲ κάτι ξένο, ἀναγκάζομαι τώρα νὰ κλέψω τοῦ Ἰσμαήλ τὴν κόρη.

ΝΙΧΑΤ: Ἐλα, ἄσε τις πολλὲς κουβέντες, καὶ κράτα τούτη τὴ σκάλα.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ (τὴν παίρνει): Δὲ γινότανε νὰ μοῦ τὴν ἔδινε μὲ τὴν εὐχή του ὁ βλογημένος!

ΜΑΧΜΟΥΤ: Ἄντε, γιὰτί τὸ παραξήλωσες! Λίγο ἀκόμα καὶ θὰ πατήσεις τὰ κλάματα σὰ βυζανιάρικο, γιὰτί θὰ κλέψεις μιὰ κοπέλα. Σπουδαία δουλειά! Τὰ θυμᾶσαι καλὰ αὐτὰ ποῦ σ' ὀρμήνεψα; Ὅθι περάσετε τὸ δάσος καὶ μετὰ θὰ τραβήξετε γραμμὴ γιὰ τὸ χωριὸ Μαυροβούνι. Κεῖ θὰ ζητήσετε τὸν Ἀρίφ Χότζα. Πές του ὅτι ἔρχεσαι ἀπ' τὸν Μαχμούτ, τὸ γιὸ τοῦ Κουλοῦ - Ἐσρέφη καὶ κείνος θὰ σᾶς παντρέψει ἀμέσως.

ΝΙΧΑΤ: Ἄντε, καλὴ τύχη! (Ὁ Μαχμούτ μὲ τὸν Νιχὰτ βγαίνουν. Ὁ Ντουρσοῦν σιμῶνει στὸ παράθυρο καὶ καλεῖ τὴ Μεριέμ σιγανά).

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Μεριέμ, Μεριέμ!

ΜΕΡΙΕΜ (Φανερώνεται στο παράθυρο) : Ποιός με καλεῖ;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Ἐγώ 'μαι, ὁ Ντουρσούν,
Ποὺ χιλιάδες τρεῖς μὴν ἔχοντας νὰ δώσω,
Προστάτη μου τὸ σκοτάδι ἔκανα
Καὶ σένα ἤρθα νὰ κλέψω,
Τοῦ Ἰσμαήλ τὴν κόρη,
Ποῦ γι' αὐτὸν ἀξίζεις τόσο,
"Ὅσο κ' ἓνα κοπάδι καλοθρεμμένα κριάρια:
Γι' αὐτὸ σὲ φυλάκισε
Καὶ ψηλὴ σοῦ ὄρισε τιμῆ,
'Ἐλπίζοντας νὰ σ' ἀκριβοπουλήσει.

ΜΕΡΙΕΜ : Παράξενο δὲν πρέπει νὰ σοῦ φαίνεται,
Μήτε καὶ μεγάλο κρίμα,
"Ὅτι ὁ πατέρας μου,
Ποῦ τὰ χέρια του
Στὸν ἀγὰ πουλώντας
Τὴ ζήση μας ἐξασφάλιζε,
Καὶ μένα σκέφτηκε νὰ πουλήσει,
Τώρα ποῦ τὰ χέρια του τὴν ἀξία τους χάσαν
Τὴν πρωτινὴ, καὶ κέρδος δὲν τοῦ φέρνουν.
Χαίρουμαι, λοιπόν, Ντουρσούν
Ποῦ μαζί σου φεύγω,
Τί 'σαι σὺ σὰν τὸ χορτάρι
Ποῦ πάνω του ξαπλώνουμαι
Καὶ τὸ κορμὶ δροσίζω,
Μὰ σύγκαιρα θλίψη πλακώνει τὴν καρδιά μου,
Σὰν σκέφτομαι,
Πῶς τὸν πατέρα μου στερῶ,
'Ἀπ' τὴ στερνὴ θημωνιά σιτάρη ποῦ τοῦ μένει
Γιὰ νὰ πουλήσει καὶ νὰ ζήσει!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : "Ὅταν φυσικὸ τὸ θεωροῦμε
Τὸ νὰ πουλιεῖται ὁ ἄνθρωπος
Καὶ ν' ἀγοράζεται,
Φυσικὴ πρέπει νὰ βλέπουμε,
Θαρρῶ,
Καὶ τὴν κλοπὴ του!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Τὰ πολλὰ τὰ λόγια δὲ φελανε, Μπρὸς ἄς
βιαστοῦμε!

ΜΕΡΙΕΜ : Ἐρχομαι εὐτύς! (Κατεβαίνει γοργὰ τὴ σκάλα
καὶ ἀπατᾷ τὸν Ντουρσούν ἀπ' τὸ χέρι. Ἀρχίζουν νὰ τρέχουν
καὶ βγαίνουν ἀπ' τὴ σκηνή).

Σκοτάδι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ σὰν ξημέρωσε,
Τὸ μεροκάματο ἀρχινώντας ὁ ἥλιος,
Νὰ φωτίσει πῆγε
Τοῦ Ἰσμαήλ τὸ πρόσωπο
Καὶ τῆς Μεριέμ τὴ μάνα.
Μὰ μπαίνοντας ἀπ' τὸ παράθυρο
Σκάλωσε τὸ μάτι του
Πάνω σ' ἓνα στρώμα ἄγκιχτο,
Σὰ μιά "καληνύχτα" ποῦ δὲν εἰπώθηκε.
Καὶ τῆς Μεριέμ ἦταν ἀνέβηκε ἡ μάνα
Τὸν εἶδε στὸ παράθυρο νὰ στέκει,
'Απορώντας τ' ἄδειο στρώμα νὰ φωτίζει
Καὶ τὸν ἄντρα τῆς ἔτρεξε νὰ ζυπνήσει.
Τότε οἱ δυὸ μαζί, φωνὴ ὑψώσαν φοβερῆ,
Καὶ θρηνοῦσαν,
Τὴν πραγμάτεια ποῦ τοὺς κλέψαν.

Μπροστὰ στὸ σπύτι τοῦ Ἰσμαήλ. Ὁ Ἰσμαήλ μετὰ τὴν γυναικα του
θηροῦν. Τριγύρω δυὸ γειτόνισσες καὶ ὁ Χουρσίτ, ὁ Δήμαρχος.

ΧΟΥΡΣΙΤ : "Ἄν προλάβει καὶ τὴν παντρευτεῖ προτοῦ τοὺς
τσακώσουμε, Ἰσμαήλ, τότε τίποτα δὲν μπορεῖς νὰ τοῦ κάνεις.

Η ΠΡΩΤΗ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ : Καλὰ, καὶ σὰν παντρευτεῖ δη-
λαδὴ ἡ Μεριέμ, πάνυ νὰ 'ναὶ κόρη τοῦ Ἰσμαήλ;

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ὁ νόμος εἶναι νόμος!
Η ΔΕΥΤΕΡΗ : Τί θὰ πεῖ ὁ νόμος εἶναι νόμος!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Θὰ πεῖ πὼς ὁ νόμος δὲν εἶναι φασολάδα ποῦ τὴ
μὰ νὰ βάζεις λίγο ἀλάτι καὶ νὰ γίνετα ἀνάλατη καὶ τὴν ἄλλη
νὰ σοῦ φεύγει παραπάνω καὶ νὰ γίνετα ἄλμυρῆ. Στὸ νόμο
ὅλα εἶναι κανονισμένα, καὶ τ' ἀλάτι, καὶ τὸ λίπος, ἀκόμα καὶ
τὰ φασόλια ποῦ θὰ βάλεις, καὶ αὐτὰ μετρημένα εἶναι.

Η ΠΡΩΤΗ : Αὐτὴ ἡ πανούργα ἡ Ἀκιλέ τὰ σκάρωσε ὅλ'
αὐτὰ!

Η ΔΕΥΤΕΡΗ : Διαδούλου κάλτσα εἶναι!

ΜΑΝΝΑ : Καταραμένος νὰ 'σαι, Ντουρσούν!
Βροχὴ μὴν πέσει τὸ καλοκαίρι

Τὸ μέτωπο νὰ σοῦ δροσίσει!

Καὶ ἥλιος μὴ βγεῖ τὸ χειμῶνα

Τὸ κόκκαλο νὰ σοῦ ζεστάνει!

ΙΣΜΑΗΛ : Καταραμένος νὰ 'σαι, Ντουρσούν!

Τὴ γελάδα ἂν μοῦ 'κλεβεῖ

Ποῦ λίρες πεντακόσες ἀξίζει

Στὴ φυλακὴ θὰ σ' ἔριχναν.

"Ἄν ἔκλεβες τὸ στάρι μου,

Ποῦ λίρες κοστίζει τρακόσες,

Στὰ σίδερα θὰ σ' ἔκλειναν.

Μὰ τώρα τὴν κόρη μοῦ 'κλεφες,

Ποῦ τρεῖς χιλιάδες θὰ μοῦ 'φερνε προῖκα,

Καὶ νὰ σ' ἀγγίξω δὲ δύναμαι!

Γιατὶ ὅταν τὴ γελάδα κλέβεις,

Ληστὴ σὲ φωνάζουν,

Μὰ σὰν κλέβεις τὴν κοπέλα,

Γαμπρός μου λέγεσαι!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Μὴ χάνεις τὸ θάρρος σου, Γέρο-Ἰσμαήλ! κανεῖς
δὲν ξεφεύγει ἀπ' τὸ νόμο. Σοῦ δίνω τὸ λόγο μου πῶς θὰ τοὺς
πιάσουμε! (Μπαίνουν δυὸ χωριάτες).

ΧΟΥΡΣΙΤ : Τοὺς βρήκατε;

Ο ΠΡΩΤΟΣ : Ναί, βρήκαμε τὰ ἔχνη τους, πέρασαν μέσα
ἀπ' τὸ δάσος!

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Φαίνεται πῶς κἀναν ἀρκετὸ δρόμο!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Τρεχάτε νὰ μοῦ φέρετε τὴν Ἀκιλέ! (Οἱ δυὸ
χωριάτες βγαίνουν).

Η ΠΡΩΤΗ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ (Στὴν ἄλλη ἐμπιστευτικά) :
Στὸν Ἀριφ - Χότζα θὰ πηγαίνουν σίγουρα! Σ' αὐτὸν ποῦ
πλούτισε παντρεύοντας κλεμμένα ζευγάρια. (Μπαίνουν ὁ Ρέτζο
μὲ τὸν Ὄσμάν).

PETZO : Τί συμβαίνει δῶ πέρα;

ΟΣΜΑΝ : Ὁ Ντουρσούν ἔκλεψε τὴν κόρη τοῦ Ἰσμαήλ.

PETZO : Πάλι αὐτὰ τὰ ζωντόβολα!

ΙΣΜΑΗΛ (Μόλις ἀντικρούσει τὸ Ρέτζο τρέχει κοντὰ του) :

"Ἄγὰ μου,

Στὰ πόδια σου προσπέφτω!

"Ἄν πίκρα ποτὲ σὲ πτότισα

Μὴ μοῦ κρατᾷς γι' αὐτὸ κακία!

"Ἄν σ' ἀδίκησα,

Τ' ἄδικο μὴ μοῦ ἀνταποδώσεις!

Μονάχα βόηθα με,

Τὴν κόρη μου νὰ σώσω

"Ἀπ' τοῦ Ντουρσούν τὰ χέρια!

PETZO : Τί θέλεις νὰ σοῦ κάνω, Ἰσμαήλ;

ΙΣΜΑΗΛ : Τὸ τρακτέρ δόσμου καὶ τὸν Γιουσούφ,

Τὸ κατόπι τους νὰ στείλωμε,

Γιὰ νὰ τοὺς προλάβουμε,

Προτοῦ με δόλο παντρευτοῦνε!

PETZO (Ὁργισμένος) : Δὲ θὰ 'στε στὰ καλά σας, λέω, σὲ
τοῦτο τὸ χωριό! Τώρα σὺ μοῦ ζητᾷς τὸ τρακτέρ γιὰ νὰ κυνη-
γήσεις τὴν κόρη σου ποῦ κλέφτηκε. Προχτὲς πάλι ὁ Βελῆς
μοῦ τὸ ζητοῦσε γιὰ νὰ κατεβάσει τὸν πατέρα του στὴ Χώρα,
γιατὶ ἦταν, λέει, ἄρρωστος. Τί τὸ νομίσατε τὸ τρακτέρ, δὲ
μοῦ λές; Τὸ τρακτέρ τὸ 'χουμε γιὰ νὰ ὀργώνει καὶ νὰ θερίζει,
καὶ ὄχι γιὰ νὰ μεταφέρει ἀνθρώπους. Σὰν θέλεις νὰ κυνηγήσεις
τὴν κόρη σου, φρόντισε νὰ βρεῖς ἄλογα!

ΙΣΜΑΗΛ : Καὶ τ' ἄλογα ποῦθε νὰ τὰ βρῶ, Ἄγὰ μου;

PETZO : Ἐμένα ρωτᾷς! Ἀφοῦ δὲν ἔχεις ἄλογα, τότε ἄσε
νὰ παντρευτεῖ ὁ Ντουρσούν τὴν κόρη σου καὶ νὰ βροῦμε ὅλοι
τὴν ἡσυχία μας! Ἀκοῦς ἐκεῖ νὰ ξοδέψω γὼ τοῦ κόσμου τὴν
μπενζίνα, γιὰ νὰ μποδίσω τοῦ λόγου του τὴν κόρη του νὰ κλε-
φτεῖ μετὰ τὸν Ντουρσούν! (Βγαίνει φουρκισμένος μαζί με τὸν
Ὄσμάν).

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ : Νὰ δεῖς πῶς ὅλα τοῦτα εἶ-
ναι δουλειὲς τῆς Ἀκιλέ!

ΜΑΝΝΑ : Ἀνάθεμά σε, Ἀκιλέ! Ἐσὺ τὰ σκάρωσες ὅλα τοῦ-
τα! Ἐσὺ ἔβαλες τὸ γιό σου νὰ κλέψει τὴ Μεριέμ μου! Ἐσὺ,
ποῦ σὰν ἤρθε ὁ Χάρος νὰ σὲ πάρει τρώμαζε καὶ τὸ 'βαλε στὰ
πόδια! (Μπαίνουν οἱ δυὸ χωριάτες μετὰ τὴν Ἀκιλέ).

ΟΙ ΧΩΡΙΑΤΕΣ (Στὸν Χουρσίτ) : Σοῦ τὴ φέραμε!

ΙΣΜΑΗΛ (Πηγαίνει καταπάνω τῆς) : Ἀκιλέ!

"Ἄν τὰ γέριχα χέρια μου

Εἶχαν δύναμη ἀρκετὴ

Τὸ μίσος μου γιὰ νὰ σοῦ δείξουν,

'Ἀλλιῶς θὰ σοῦ φερόμου!

Μιάς ἄμας καὶ τὴ δύναμή μου

Στὰ χωράφια τῆς ξόδεψα,

Κατάρες μόνο τώρα μπορῶ νὰ ξεστομίσω

Γιὰ σένα και τὸ γιό σου,
Τὸ δικιο μου νὰ διαφεντέψω
Μὲ φωνὲς μονάχα και μὲ δάκρυα,
Τὴν κόρη μου ζητώντας ἀπὸ σένα!

ΑΚΙΑΕ (Καμώνεται τὴν ἀνήξεση): Ποιὰ κόρη σου;

ΧΟΥΡΣΙΤ: Πού 'ναι ὁ Ντουρσοῦν;

ΑΚΙΑΕ: Ο γιός μου; Στὸ χωράφι εἶναι!

ΧΟΥΡΣΙΤ: Δὲν εἶναι στὸ χωράφι, ἄσε τίς πονηριὲς κατὰ μέρος! Εἶναι μαζί μὲ τὴ Μεριέμ, τοῦ 'Ισμαήλ τὴν κόρη, πού τὴν ἔκλεψε χτὲς τὸ βράδου!

ΑΚΙΑΕ: 'Ο Ντουρσοῦν ἔκλεψε τὴ Μεριέμ; Δὲν εἶσαι στὰ καλά σου, λέω, δήμαρχε!

ΜΑΝΝΑ: Ναί, τὴ Μεριέμ, τὴν κόρη μου, τὸ καμάρι μου! Καὶ σὺ τὸν συμβούλεψες νὰ τὸ κἀνει, 'Αχιλέ, ἄπονη!

ΑΚΙΑΕ: Τί μὲ βρίζεις, 'Αισέ; 'Η κόρη σου ἔφτασε σὲ ἡλικία παντρειάς! Θὰ πρέπει λοιπόν, νὰ τὸν εὐγνωμονεῖς τὸ γιό μου πού σ' ἀπάλλαξε ἀπὸ 'να βάρος!

ΙΣΜΑΗΛ: Κατὰ τὴ γνώμη σου, λοιπόν,

Νὰ εὐγνωμονῶ πρέπει τὸ ληστή

'Όταν τὸ μοσχάρι μου κλέβει,

Τὴ μοναδική μου περιουσία,

Πού μὲ περίσσια τὸ 'θρεφα φροντίδα,

Γιὰ νὰ τ' ἀκριβοπουλήσω και νὰ ζήσω!

ΑΚΙΑΕ: Μιά φορά γὰρ δὲν εἶχα ιδέα ἀπ' ὅλ' αὐτὰ!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Χαμένοι πῆγαν ὅλ' οἱ κόποι,

Τοῦ Χουρσίτ και τῶν ἄλλων,

Τὸν Ντουρσοῦν και τὴ Μεριέμ

Δὲν μπόρεσαν νὰ πιάσουν.

(Μπαίνουν ὁ Ντουρσοῦν μετὰ τὴ Μεριέμ. Κρατιοῦνται ἀπ' τὸ χέρι. Ἔρχονται στὸ προσκήνιο).

ΜΕΡΙΕΜ: Σὰν φύγαμε,

Τρέξαμε παρευτὺς στὸ δάσος νὰ κρυφτοῦμε,

Κ' ἦταν τὰ δέντρα πιὸ μαύρα

Κι ἀπ' τὸ σκοτάδι,

Κ' ἡ σιωπὴ πιὸ τρομερή

Κι ἀπὸ τοῦ πατέρα μου τίς κραυγές.

Τὸ ξημέρωμα στὴ δημοσιὰ μᾶς βρήκε,

Νὰ τρέχουμε κατὰ τὸ "Μαυροβούνι",

Τὸν 'Αρίφ - Χότζα νὰ βροῦμε

Γιὰ νὰ τὸν προσπέσουμε νὰ μᾶς παντρέψει,

Προτοῦ προλάβουν τοῦ Χουρσίτ οἱ ἄνθρωποι

Και μᾶς χωρίσουν.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Και σὰν βρήκαμε τὸ Χότζα,

Κλαίγοντας τὸν παρακαλέσαμε.

Μὰ καθὼς αὐτὸς ἀρνιόταν,

Λίρες τοῦ δώσαμε τριάντα

Τὴ γνώμη του γιὰ ν' ἀλλάξει

Και νὰ μᾶς παντρέψει.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Ἔτσι κείνοι γύρισαν μόνου τους

Πάνω σὲ τρεῖς μέρες,

Παντρεμένοι.

Γι' αὐτὸ και μεῖς τώρα

"Ἐνα τραγοῦδι ἄς ποῦμε,

Τοὺς γάμους τους γιὰ νὰ γιορτάσουμε.

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΜΕΡΙΕΜ

1

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ: Θέ μου, στὴ Μεριέμ

Πού τὸν Ντουρσοῦν παντρεύτηκε

Δῶσε δύναμη πολλή,

"Αχ δύναμη δῶσε πολλή,

Μὰ κι ἀντοχή,

Μὰ κι ἀντοχή.

Πού τὸ σπίτι νὰ φροντίζει

Και τὸ σταῦλο νὰ σκουπίζει,

Και τὰ ζῶα νὰ ταΐζει,

Και στὸ χωράφι νὰ προφταίνει,

Μὰ τὸ βράδου σὰν πλαγιάζει

Τοῦ ἄντρα της ἢ ἀγκαλιά,

"Αχ, νὰ μὴν τὴν κουράζει!

2

ΟΙ ΑΓΡΟΤΙΣΣΕΣ: Θέ μου, στὴ Μεριέμ,

Πού τὸν Ντουρσοῦν παντρεύτηκε,

Δῶσε κοιλιὰ καρπερή,

"Αχ, κοιλιὰ δῶσε καρπερή,

Μὰ κι ἀντοχή,

Μὰ κι ἀντοχή.

Πού νὰ κάνει παιδιὰ δέκα

Και νὰν ὅλα τους ἀγόρια,

Πού δέκα σὰν γιομίσουν χρόνια

Στὸ χωράφι νὰ δουλέψουν,

Και τὰ ζῶα νὰ φροντίσουν,

Και τὸν κόσμο πρὶν γνωρίσουν,

Τὸ ψωμί τους νὰ κερδίσουν.

3

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Θέ μου, στὴ Μεριέμ

Πού τὸν Ντουρσοῦν παντρεύτηκε,

Δῶσε ὑπομονὴ πολλή,

"Αχ, ὑπομονὴ δῶσε πολλή,

Μὰ κι ἀντοχή,

Μὰ κι ἀντοχή.

Πού ὁ ἄντρας νὰ τὴ δέρνει

Και κείνη νὰ σωπαίνει,

Κ' ἡ πεθερὰ νὰ βρίζει,

Και κείνη νὰ ὑπομένει.

"Αν λοιπόν αὐτὰ τῆς κάνεις

Θάν' ἢ Μεριέμ εὐτυχισμένη,

"Αχ, θὰ 'ναι κείνη εὐτυχισμένη!

Σκοτάδι

'Η σκηνὴ πάλι μισοσκότεινη. Μπαίνουν ὁ Ρέπορτερ, ὁ Τραγοῦδιστὴς και ὁ Ἄλῃ Ρέτζο.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ (Στὸ κοινό): Κυρίες μου και κύριοι, νομίζω ὅτι ἡ ἀμερόληπτη και ἀντικειμενικὴ παρουσίαση τῶν γεγονότων ἀποτελεῖ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ νὰ δυνηθοῦμε νὰ συνάγουμε τὰ ὀρθὰ συμπεράσματα ἀπὸ τὴν ὅλην ὑπόθεση. Κρίνω ἀναγκαῖα τούτη τὴν παρατήρηση, γιὰτὶ ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς ἀφηγήσεως καταβάλλεται ἐκ μέρους τοῦ δασκάλου μιὰ ἔντονη προσπάθεια μὲ σκοπὸ τὴν συγκάλυψη τῆς ὑπαιτιότητος τῶν ἀγροτῶν, στὰ συμβάντα. Ἐπὶ παραδείγματι, ὁ δάσκαλος και οἱ ἀγρότες ἀπέφυγαν ὡς τώρα συστηματικὰ ν' ἀνιστορήσουν και τὸ ἀξιοσημείωτο περιστατικὸ τῆς πυρκαγιᾶς, ὅπου κἀκαν τεράστιες ἐκτάσεις δασῶν, γεγονὸς τὸ ὁποῖο, καθὼς εἶναι γνωστὸ, προξενεῖ ἀνεπανόρθωτη ζημία στὴν ἐθνικὴ οικονομία. Ἐν τούτοις, ἔχω τὴ γνώμη ὅτι ἡ ἀνιστόρηση αὐτοῦ τοῦ περιστατικοῦ εἶναι ἀπαραιτήτως ἀναγκαῖα γιὰ νὰ δυνηθεῖτε ν' ἀποκτήσετε μιὰ σαφὴ και ἀνελλιπὴ εἰκόνα τῶν συμβεβηκότων!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Δὲν ἔχουμε κανένα λόγο γιὰ ν' ἀποφύγουμε τὴν ἀνιστόρηση τῆς πυρκαγιᾶς.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ: Δὲ φαντάζομαι ν' ἀρνηθεῖτε ὅτι οἱ ὑποκινηταὶ αὐτῆς τῆς καταστροφῆς ὑπῆρξαν οἱ ἀγρότες κι ὄχι ὁ Ἄλῃ Ρέτζο.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Οἱ ὑποκινητὲς ὑπῆρξαν οἱ ἀγρότες, σύμφωνα: Μὰ οἱ ἀγρότες βρισκόνταν σὲ ἀπελπιστικὴ κατάσταση γι' αὐτὸ και τὰ κίνητρά τους δικαιολογοῦνται. Τί ὅμως μπορεῖ νὰ δικαιολογήσει τὸν Ἄλῃ Ρέτζο, πού πρόθυμα συμμάχησε μαζί τους και τοὺς βοήθησε νὰ κάψουν τὸ δάσος;

ΡΕΤΖΟ: Τοὺς ὑποστήριξα γιὰτὶ ἦρθαν και μοῦ κλάφτηκαν και μὲ παρακάλεσαν νὰ τοὺς συμπονέσω.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Βέβαια και σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι στάθηκες τυχερός, γιὰτὶ ἡ μεγαλοφυχία σου ταίριαζε πολὺ καλά μὲ τὸ συμφέρο σου!

ΡΕΤΖΟ: Τί θεὸς νὰ πεῖς; Πῶς ἦταν δική μου ιδέα νὰ βάλουν φωτιά στὸ δάσος;

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Δὲ λέω αὐτό. Λέω μονάχα πῶς αὐτὸς πού βγήκε κερδισμένος ἀπὸ τούτη τὴν ὑπόθεση, ἦσαν πάλι ἐσύ!

ΡΕΠΟΡΤΕΡ: Ἄς σταματήσουμε, παρακαλῶ, τίς ἄσκοπες συζητήσεις, κι ἄς ἀφήσουμε τὰ γεγονότα νὰ μιλήσουν μόνα τους. (Στὸ κοινό): Τρία χρόνια μετὰ τὴν ἀφίξη τοῦ τρακτέρ στο χωριό, ἔγινε στὰ δάση τῆς περιοχῆς μιὰ μεγάλη πυρκαγιά, πού τ' ἀπετέφρωσε ὅλα. Στὴ συνέχεια θὰ σᾶς ἀφηγηθῶμε τὸ χρονικὸ τούτης τῆς πυρκαγιᾶς.

5. ΠΩΣ ΚΑΗΚΑΝ ΤΑ ΔΑΣΗ

Τὸ σπίτι τῆς 'Αχιλέ. Ἡ Μεριέμ πηγαυοέρχεται στὸ δωμάτιο κι ἀποθέτει χάμω τρία κοντάλια κ' ἕνα καρβέλι ψωμί. Πάνω σ' ἕνα σοφὰ κάθονται ἡ 'Αχιλέ μετὰ τὸν Ντουρσοῦν.

ΑΚΙΑΕ: Ἡ Μεριέμ πῆγε σήμερα στὸν Μπεκίρ ν' ἀγοράσει φασόλια και κείνος δὲν τῆς ἔδωσε.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Γιατί;

ΜΕΡΙΕΜ: Περίσσεψε πολὺ τὸ χρέος μας, μοῦ εἶπε, και δὲ

θὰ μᾶς δώσει τίποτ' ἄλλο ἂν δὲν ξεφλήσουμε πρῶτα αὐτὰ πού τοῦ χρωστάμε.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Ἀπὸ τότε πού ὁ Ρέτζο ἄλλαξε τὴ μοιρασιά καὶ μᾶς δίνει τὸ μισὸ τῆς μισῆς σοδειᾶς μονάχα, πᾶμε ἀπ' τὸ κακὸ στὸ χειρότερο. (Στὴ Μεριέμ) : Καὶ σὰ νὰ μὴ μοῦ φτανε αὐτό, φορτώθηκα καὶ σένα στὴν πλάτη μου.

ΜΕΡΙΕΜ (Κακομοίρικοι) : Τί σοῦ φταίω γώ, ἢ καφερὴ, Ντουρσούν;

ΑΚΙΑΕ (Ἀπότομα, στὴ Μεριέμ) : Ἀδιάκοπα στὸ φαί ἔχεις τὸ νοῦ σου! Προηγουμένως σὲ εἶδα πάλι νὰ τσιμπᾶς τὸ ψωμί! "Ὅλο καὶ κάτι πρέπει νὰ ἔχεις στὸ στόμα σου νὰ μασουλίζεις!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Καὶ σὺ μὲ τὸ τρακτὲρ μοιάζεις πού διαρκῶς καταπίνει χῶμα δίχως νὰ χορταίνει. Τί καλὰ πού ἄμασταν μὲ τ' ἄλλετρι! Ἐέραμε πόσο θὰ σπείρουμε, πόσο θὰ θερίσουμε, εἴχαμε τὴ ρέγουλά μας. Τώρα δὲν ξέρουμε τί μᾶς γίνεται!

ΑΚΙΑΕ : Γιατί δὲν πᾶτε νὰ φωνάξετε καὶ λιγάκι μπροστὰ στὸ Ρέτζο; Σεῖς ὅλο τὰ δάκρυά σας τοῦ δείχνετε καὶ ποτὲ τὰ δόντια σας!

ΜΕΡΙΕΜ : Νὰ φέρω τὴ σοῦπα, μάννα;

ΑΚΙΑΕ : Φέρ' τη!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Στείλαμε προχτὲς τὸν ψηλό, τὸν Βελλή, νὰ τοῦ μιλήσει, πού τὸν ἔχει ἀπὸ καλὸ μάτι. Τὸ ξέρω καλᾶ, τοῦ λέει, πὼς τώρα κερδίζετε λιγότερο ἀπὸ πρῶτα, μὰ τί μπορῶ νὰ κάνω γώ; Χρειαζόμαστε κι ἄλλα χωράφια πού νὰ σπείρουμε μεγαλύτερη ἔκταση καὶ νὰ θερίσουμε περισσότερο. Ποῦ ὅμως νὰ τὰ βρῶ τὰ χωράφια; Δὲν εἶναι στᾶρι τὸ χωράφι, πού νὰ τὸ σπείρεις καὶ νὰ φυτρώσει!

ΜΕΡΙΕΜ : Τὸ φαί εἶναι ἔτοιμο! (Κάθονται ὅλοι χάμο στὰν-ροσπόδι. Πιάνουν ἀπὸ μιὰ κουτάλα στὸ χέρι κι ἀρχίζουν νὰ βουτᾶνε στὸ τσουκάλι καὶ νὰ τρώνε).

ΑΚΙΑΕ : Εἶναι πού τὰ θέλει ὅλα δικὰ του ὁ λήσταρχος! Θέλει νὰ κερδίζει κείνος κ' οἱ ἄλλοι νὰ πεινᾶνε!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Τί μποροῦμε νὰ τοῦ κάνουμε;

ΑΚΙΑΕ : Θέλει χωράφια, σωστά, αὐτὸ λέω καὶ γώ πάντα πὼς πρέπει νὰ βρεθοῦν κι ἄλλα χωράφια!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Καλὰ, μὰ ποῦν ἴτα τὰ χωράφια, πού νὰ τὰ βροῦμε;

ΑΚΙΑΕ (Τινάζεται ὀρθή) : Πόσες φορές πρέπει νὰ σοῦ πῶ, πὼς τὸ μόνο πού σᾶς ἀπομένει εἶναι νὰ βάλετε φωτιά στὸ δάσος! Νὰ τὸ κάψετε καὶ νὰ τὸ κάμετε χωράφι. Δὲν ὑπάρχει πῶς καρπερὸς χωραφάτοπος ἀπὸ καμμένο δάσος· ὅλοι τὸ ξέρουν αὐτό!

ΜΕΡΙΕΜ : Θυμᾶσαι, Ντουρσούν, τὴ μεγάλη φωτιά πού γινοῦταν στὰ δάση ὅταν ἤμασταν στὸ Μαυροβούνι; "Ὅλοι λέγαν πὼς ἦταν βαλτὴ ἀπ' τοὺς ντόπιους!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Εἶσαι στὰ καλὰ σου, μάννα; Εἶναι ποτὲ δυνατὸ νὰ κάψουμε τὸ δάσος;

ΑΚΙΑΕ : Καὶ γιατί νὰ μὴν εἶναι; Μονάχα τὸ δάσος σᾶς σώζει, ἄκου μένα πού σοῦ λέω! "Ἄντε νὰ τὸ πεῖς καὶ στοὺς φίλους σου καὶ νὰ δεῖς πὼς θὰ τὸ βροῦν λογικὸ!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Τοὺς τὸ ἴπα. Μὰ λένε πὼς λογικὸ, βέβαια, μπορεῖ νὰ ἴναι, εἶναι ὅμως κ' ἐπικίνδυνο. Γιατί ἂν τὸ πάρει εἰδηση ὁ Χουρσίτ, πᾶμε χαμένοι· στὴ φυλακὴ θὰ σαπίσουμε!

ΑΚΙΑΕ : Εἶστε ἀλόκοιτο ἄνθρωποι! Φοβάστε τὸν Χουρσίτ γιατί ἔχει χωροφύλακες, καὶ δὲ φοβάστε τὸν Μπεκιρ πού σᾶς κόβει τὰ βερσεῖδια!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : "Ἄσε νὰ τὸ κουβεντιάσω αὔριο πάλι μὲ τὰ παιδιὰ στὸ καφενεῖο.

ΑΚΙΑΕ : Γιατί νὰ καρτερᾶς ὡς αὔριο; Σῦρε νὰ τοὺς φωνάξεις τώρα δὰ καὶ νὰ τὸ κουβεντιάσετε μὲ τὴν ἡσυχία σας!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Καλὰ ντέ, δὲ βιαζόμαστε καὶ τόσο πολὺ.

ΑΚΙΑΕ : Πότε λοιπὸν θὰ βάλεις γνώση, μωρὲ Ντουρσούν; Ἀπὸ τὴ μιὰ φοβᾶσαι μὴν τὸ μάθει ὁ Χουρσίτ, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη θὲς νὰ τὸ κουβεντιάσεις στὸ καφενεῖο γιὰ νὰ γίνῃ τούμπανο σ' ὀλάκερο τὸ χωριό!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Καλὰ λές. Μὰ πάλι, σκέφτομαι, πὼς δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ κάψεις ὀλάκερο δάσος!

ΑΚΙΑΕ : Σπῆροτ' ἀνάψεις, θὰ κορώσει στὸ λεπτὸ μὲ τὴν ξεραῖλα πού ἔχουμε τώρα.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Πᾶω τότε νὰ φωνάξω τὰ παιδιὰ. (Σηκώ-νεται καὶ βγαίνει. Ἡ Ἀκιλέ συνεχίζει νὰ τρώει. Ἡ Μεριέμ ὀρθὴ τὴν παρακολουθεῖ).

ΜΕΡΙΕΜ : "Ἄν ὅμως τὸ καταλάβει ὁ δήμαρχος, ὁ Χουρσίτ, καὶ τοὺς στείλει νὰ σαπίσουν στὴ φυλακὴ;

ΑΚΙΑΕ : "Ἄκου δῶ, κόρη μου. Τόσα δάση καίγονται κάθε χρόνο στὰ μέρη μας καὶ ποτὲ κανεὶς δὲ μαθαίνει ποιὸς τὰ καίει. "Ἄν ὅμως ὁ γιός μου εἶναι τόσο χαζός, ὥστε νὰ τὸν μωρστει

κεῖνο τὸ σκυλί, ὁ Χουρσίτ, τότε τοῦ ἀξίζει νὰ σαπίσει στὴ φυλακὴ!

ΜΕΡΙΕΜ : Κι ἂν θυμώσει ὁ ἀγάς, μάννα;

ΑΚΙΑΕ : Γιὰ τὸν ἀγὰ μὴν ἔχεις ἔγνοια. Αὐτὸς ἔχει συμφέρο νὰ μὴ μιλήσει, γιατί ἡ φωτιά θὰ τοῦ βγεῖ σὲ καλὸ. Θὰ πληθύνουν τὰ χωράφια του.

ΜΕΡΙΕΜ : Τέλειωσε, μάννα;

ΑΚΙΑΕ : Naί, πάρε τὸ φαί κόρη μου, μὴν τὸ δοῦν οἱ φίλοι τοῦ ἄντρα σου καὶ στρογγυλοκαθίσουν! (Ἡ Μεριέμ παίρνει τὸ τσουκάλι καὶ βγαίνει).

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Σεῖς πού στὴν Ἀκιλέ γνωρίζατε

"Ἄνθρωπο δίκαιο καὶ θαρραλέο

Μὴν παραξενευτεῖτε,

Βλέποντάς τιν τ' ἄδικο

Νὰ ὑποστηρίξει.

Γιατὶ νὰ ξέρετε πρέπει

Πὼς κεῖ πού ἡ φτώχεια βασιλεύει

Δίκαιος δὲν ὑπάρχει κανεὶς,

Μονάχα νὰ κανονίζει πρέπει

Ἄ καθένας τὴν πορεία του

"Ἀνάλογα μὲ τὴν ἀνάγκη του.

(Μπαίνει ὁ Ντουρσούν μὲ τὸν Μαχμούτ καὶ τὸν Νιχάτ).

ΑΚΙΑΕ : Καλῶς τὰ παλληκάρια, καλῶς τα!

ΝΙΧΑΤ : Τί εἶν' αὐτὸ πού μηχανεύτηκες πάλι, γριά Ἀκιλέ;

ΑΚΙΑΕ : Τίποτα καινούριο γιόκα μου. Παλιὰ συνήθεια τοῦ τόπου εἶναι τούτη πού τὴν ξέρουν ὅλοι. Μονάχα καρδιά χρειάζεται νὰ ἔχεις σ' αὐτὴ τὴ δουλειὰ καὶ τίποτα περισσότερο.

ΜΑΧΜΟΥΤ : "Ἄν τὸ κάψουμε τὸ δάσος, τί ἔκταση κερδίζουμε;

ΝΙΧΑΤ : Γύρω στὰ δυὸ χιλιάδες στρέμματα.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Ἐσὺ τί λές, μάννα;

ΑΚΙΑΕ : Ἐγὼ λέω πὼς ὁ Μπεκιρ μᾶς κρατάει ἀπ' τὸ λαίμο καὶ πρέπει νὰ βροῦμε κάποιον τρόπο γιὰ νὰ σωθοῦμε!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Ἀντὶ νὰ κάψουμε τὸ δάσος, δὲν κάνει νὰ σπείρουμε στὰ βοσκοτόπια;

ΜΑΧΜΟΥΤ : "Ὁχι, αὐτὸ δὲ γίνεται. Τὰ βοσκοτόπια τὰ χρειάζεται ὁ ἀγάς. Τὰ νοικιάζει κάθε καλοκαίρι καὶ τοῦ φέρουν τὸ κόσμου τὸ εἰσόδημα.

ΝΙΧΑΤ : Τότε, λοιπὸν, ἔχει δικίο ἡ Ἀκιλέ. Νὰ τὸ κάψουμε τὸ δάσος νὰ λυτρωθοῦμε.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Naί, μὰ καὶ τὸ δάσος, τοῦ ἀγᾶ εἶναι καὶ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ κάψουμε δίχως τὴ συγκατάθεσή του!

ΝΙΧΑΤ : "Ἄν τὸ σκεφτεῖς ἔτσι, Ντουρσούν, τότε κ' ἡ φωτιά πού θ' ἀνάψουμε κι αὐτὴ τοῦ ἀγᾶ εἶναι καὶ δὲν μποροῦμε νὰ τὴν ἀνάψουμε δίχως τὴ συγκατάθεσή του.

ΑΚΙΑΕ : Τί τὰ ψιλλολογᾶτε; "Ἄν εἶναι νὰ τὸ κάψετε τὸ δάσος, τότε πάρτε τὴν ἀπόφαση καὶ τελειώνετε.

ΜΑΧΜΟΥΤ : Μιὰ φορά, ὁ Ρέτζο ἀγάς, δὲ θὰ φέρει ἀντίρρηση, γιατί θὰ πάρει τὸ μερτικό του ἀπ' τὰ χωράφια.

ΝΙΧΑΤ : Θὰ πάρει τὰ περισσότερα, νὰ ἴσαι βέβαιος γι' αὐτό.

ΜΑΧΜΟΥΤ : Σάμπως μποροῦμε νὰ κάνουμε κι ἄλλιῶς;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : "Ἄν θέλετε νὰ ξέρετε, τὸ σωστὸ εἶναι νὰ πᾶμε πρῶτα νὰ τὸν συμβουλευτοῦμε.

ΜΑΧΜΟΥΤ : Σωστά, ἔτσι πρέπει νὰ γίνῃ. Καὶ μάλιστα νὰ τὸν καλοπιάσουμε λιγάκι, πού ἂν τύχει καὶ ὑποψιαστεῖ τίποτα ὁ Χουρσίτ, νὰ ἔχουμε προσάτη μὲ τὸ Ρέτζο.

ΝΙΧΑΤ : Τότε, αὔριο κιόλας νὰ τὸν εἰδοποιήσουμε μὲ τὸν Γιουσοῦφ πὼς θέλουμε νὰ τοῦ μιλήσουμε.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Μὰ πάλι, γώ λέω, πὼς εἶναι ἐπικίνδυνες αὐτὲς οἱ δουλειές!

ΝΙΧΑΤ : Μπρὸς βαθὺ καὶ πίσω ρέμμα, μωρὲ Ντουρσούν! "Ἄς τὸ ποῦμε λοιπὸν τοῦ ἀγᾶ κι ὅ,τι βρέξει ἄς κατεβάσει!

Σ κ ο τ ᾶ δ ι

ΒΕΠΟΡΤΕΡ : Τὸ διαπιστώσατε καὶ μόνοι σας ὅτι οἱ ἀγρό-ται ὑπῆρξαν οἱ ὑπαίτιοι τῆς καταστροφῆς. Μάλιστα, ἂν τὸ μποροῦσαν, δὲ θὰ δίσταζαν νὰ καταστρέψουν καὶ τὰ βοσκοτόπια καὶ νὰ προκαλέσουν μεγαλύτερη ζημία. "Ὅσο γιὰ τὸν Ἀλῆ Ρέτζο, αὐτός, ὅταν εἶδε τὴν ἐπιμονὴ τῶν ἀγροτῶν, μὰ κυρίως ὅταν ἔμαθε τὶς οἰκονομικὲς δυσχέρειες πού ἀντιμετώπιζαν, ὑποχώρησε κ' ἔδωσε τὴν συγκατάθεσή του, μόνο καὶ μόνο, γιὰ νὰ δώσει στοὺς συχωριανούς του τὴ δυνατότητα νὰ καλύψουν τὶς ἀνάγκες τους. Βέβαια, θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ παρατηρή-σουμε ὅτι καὶ ὁ ἀγάς εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ καινούρια χωράφια. Γιατὶ ὅταν ἔνα χωράφι τὸ σπέρνει ἀδιάκοπα δέκα ὀλόκληρα χρόνια, δίχως νὰ τὸ ξεκουράσεις, καὶ σοῦ λείπουν τὰ κατάλ-ληλα λιπάσματα, τότε καὶ τὸ χωράφι ἀχρηστεύεται καὶ σὺ εἶσαι ἀναγκασμένος νὰ σπείρεις ἄλλοῦ. Μὰ τὰ χωράφια δὲν εἶναι

ἀστέρευτα, κάποτε τελειώνουν, και τότε εἶσαι ἀναγκασμένος να βρεις ἄλλα.

Στὸ σπῖτι τοῦ Ρέτζο. Γύρω ἀπ' τὸν Ρέτζο κάθονται ὁ Μαχμούτ, ὁ Ντουρσούν, ὁ Νιχάτ και ὁ Γιουσουφ.

RETZO: Καλὰ λοιπόν, ἀφοῦ μοῦ λέτε πὼς δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος γιὰ νὰ χορτάσετε, και με παρακαλᾶτε τόσο πολὺ, θὰ σᾶς βοηθήσω και γὼ και θὰ σᾶς ἀφήσω νὰ κάψετε τὸ δάσος.

ΝΙΧΑΤ: Νὰ μᾶς ζήσεις, ἀγά μου!

RETZO: Κανείς ὅμως δὲν πρέπει νὰ μάθει τὸ παραμικρὸ, και προπάντων ὁ Χουρσίτ!

ΜΑΧΜΟΥΤ: Ἐμεῖς, μιὰ φορά, εἴμαστε τάφος, ἀγά μου!

RETZO: Ὁ Γιουσουφ θὰ ῥθει μαζί σας γιὰ νὰ σᾶς βοηθήσει. Μονάχα νὰ ξέρετε πὼς ἡ μοιρασιά στὰ καινούρια χωράφια θὰ γίνεται ὅπως και τώρα. Μὴν ἀρχίσετε αὐριο νὰ μοῦ ζητᾶτε περισσότερα, γιατί θὰ ῥχετε κακὰ ξεμπερδέματα μαζί μου.

ΝΙΧΑΤ: Ὅχι, ἀγά μου, τίποτα δὲ θ' ἀλλάξει.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Θὰ σπέρνουμε ὅμως σὲ παρθένο χῶμα και σὲ μεγαλύτερη ἔκταση κ' ἔτσι θὰ περισσέψει ἡ σοδειά.

RETZO: Καί ποτε λογαριάζετε νὰ τὸ κάψετε; ΓΙΟΥΣΟΥΦ: Ἐγὼ λέω τὴν ἄλλη βδομάδα πού θὰ ῥουμε λειψοφειγαριά.

ΜΑΧΜΟΥΤ: Ἐχει δίκιο ὁ Γιουσουφ, τὴν ἄλλη βδομάδα θὰ κάνουμε πιὸ ἥσυχια τῆ δουλειά μας.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Μὴ πιάσει μονάχα καμιὰ βροχὴ και μᾶς χαλάσει τὰ σχέδια.

ΓΙΟΥΣΟΥΦ: Δὲ βαρυνεσαι, δὲν ἔχει βροχὴς τούτη τὴν ἐποχὴ. RETZO: Λοιπόν, εἴμαστε σύμφωνοι. Ἐνα μονάχα νὰ ξέρετε: ἐγὼ οὔτε ἀκουσα οὔτε και γνωρίζω τίποτα γιὰ τὸ κάψιμο τοῦ δάσους.

ΝΙΧΑΤ: Μὰ τί λές, ἀγά μου; Σάμπως ξέρομε μεῖς;

RETZO: Ἄντε τώρα νὰ πηγαίνετε. (Στὸν Γιουσουφ): Ἐσὺ θὰ μείνεις. (Βγαίνουν ὅλοι ἐξὸν ἀπ' τὸν Γιουσουφ).

RETZO (Ἀφοῦ φύγουν οἱ ἄλλοι): Τοὺς ἔσφιξε πολὺ ὁ Μπεκίρ;

ΓΙΟΥΣΟΥΦ: Ἄν τὸν ἔσφιξε; Τοὺς ἀδραξε ἀπ' τὸ λαίμω και δὲν τοὺς ἀφήνει!

RETZO: Καλὰ. Ἄκουσε τώρα: τὸ δάσος εἶναι γύρω στὰ δυὸ χιλιάδες στρέμματα. Θὰ τὸ μοιράσουμε λοιπόν σὲ δυὸ. Τὰ χίλια θὰ τὰ κρατήσουμε γιὰ λογαριασμό μας, και τὰ ὑπόλοιπα θὰ τὰ δολέψουμε συνεταιρικά με τοὺς χωριάτες, κατάλαβες; ΓΙΟΥΣΟΥΦ: Μὴ σὲ νοιάζει, ἀγά μου, κατάλαβα.

RETZO: Ἐχει πολλὰ καλὰ τὸ τρακτέρ, δὲ λέω. Ἐχει ὅμως κ' ἕνα μεγάλο ἐλάττωμα. Ὅργώνει γρήγορα, σὲ κάνει νὰ σπείρεις περισσότερο και ἡ γῆς ἀχρηστεύεται συντομότερα. Δὲν ἔχει τέλος αὐτὴ ἡ δουλειά. (Φωνάζει): Χουρσίτ!

ΧΟΥΡΣΙΤ (Βγαίνει ἀπ' τὸ διπλανὸ δωμάτιο): Μὲ φώναξε, ἀγά μου;

RETZO: Ἄκου δῶ, τὴν ἐρχόμενη βδομάδα νὰ φροντίζεις νὰ κοιμᾶσαι βαθιά. Ὅ,τι και νὰ γίνει, σὺ δὲ θ' ἀκούσεις τίποτα. ΧΟΥΡΣΙΤ: Δὲ θ' ἀκούσω, ἀγά μου!

Σ κ ο τ ᾶ δ ι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Ἐτσι λοιπόν οἱ ἀγρότες,

Ποῦ ῥχαν ἀδειανὴ τὴν στέπη,

Καί στὸ λαρύγγι τοῦ Μπεκίρ τὸ χέρι,

Νὰ συμμαχήσουν ἀναγκάστηκαν

Μὲ τὸν Ἄλῃ Ρέτζο,

Ποῦ τὰ χωράφια του εἶχαν στερήσει,

Κι ἄλλα ἤθελε χωράφια,

Τὸ κέρδος του νὰ περισσέψει.

Κ' ἔτσι ἐνώθησαν οἱ δυὸ ἀντίμαχες παρατάξεις,

Ποῦ τὸ βίος τους ἀγωνίζονταν νὰ περισσέψουν,

Γιὰ διαφορετικούς ὥστόσο λόγους.

Τὸ σπῖτι τῆς Ἀκιλέ. Ἡ Μεριέμ με τὸν Ντουρσούν.

ΜΕΡΙΕΜ: Ἐσὺ μείνε δῶ, Ντουρσούν. Μὴν πᾶς μαζί τους, πολὺ φοβᾶμαι!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Ὁ Μπεκίρ μᾶς ἔκοψε τὰ βερεσέδια. Τὸ στᾶρι πού κρύβαμε γιὰ τὸ χειμῶνα τὸ ξοδεύουμε ἀπὸ τώρα. Τί θὰ φᾶμε τὸ χειμῶνα, δὲ μοῦ λές; Ἡ μάνα ἔχει δίκιο, ἄλλη λύση ἐξὸν ἀπ' τὸ δάσος δὲν ὑπάρχει.

ΜΕΡΙΕΜ: Τὸ βλέπω και γὼ πὼς δὲν ὑπάρχει, μὰ πάλι τρέμω σύγκορμη σάν σκέφτομαι τὸ κακὸ πού μπορεῖ νὰ σᾶς βρεῖ, ἂν τὸ μάθει ὁ Χουρσίτ. Γι' αὐτὸ, λέω, ἄς τοὺς ἄλλους νὰ τὸ κάνουν, μὴ χώνεσαι σὺ!

ΑΚΙΛΕ (Μπαίνει): Ποιὸς ἔδωσε πρῶτος τὴν ἰδέα στοὺς ἄλλους;

ΜΕΡΙΕΜ: Ὁ Ντουρσούν!

ΑΚΙΛΕ: Ἀφοῦ ἔδωσε πρῶτος τὴν ἰδέα, θὰ βάλει πρῶτος και τὴ φωτιά, ἔτσι πρέπει νὰ γίνει. (Ἡ Μεριέμ σκύβει τὸ κεφάλι).

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Μὴ φοβάσαι, δὲ θὰ πάθω τίποτα. (Ἀπὸ μακριὰ ἔρχονται ὁ Μαχμούτ, ὁ Νιχάτ, και ὁ Γιουσουφ. Προχωρᾶνε και μπαίνουν στὸ σπῖτι τῆς Ἀκιλέ).

ΓΙΟΥΣΟΥΦ: Ἐτοιμος;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ: Ναί.

ΝΙΧΑΤ: Τὰ ἐτοιμάσαμε ὅλα. Ὁ Γιουσουφ ἔφερε και μπενζινα ἀπ' τὸ τρακτέρ!

ΜΑΧΜΟΥΤ: Δὲν εἶναι ὥρα τώρα γιὰ κουβέντες' μπρὸς πᾶμε!

ΜΕΡΙΕΜ: Ἄν τὸ μάθει ὁ Χουρσίτ!

ΑΚΙΛΕ (Ἀπότομα): Πάψε ν' ἀνακατώνεσαι στῶν ἀντρῶν τὶς κουβέντες!

ΓΙΟΥΣΟΥΦ: Ὁ Χουρσίτ δὲ θὰ μάθει τίποτα! (Οἱ τέσσερις βγαίνουν. Ἡ σκηνὴ σκοτεινιάζει γιὰ λίγο και μετὰ πλημμυρίζει ἀπὸ ῥα κόκκινο φῶς. Μπαίνει ὁ Ρέμπορτερ).

ΡΕΠΟΡΤΕΡ: Στις 22 Ἰουλίου 1957 ὁ τοπικὸς ἀναποκριτῆς μας, μᾶς ἔστειλε τὴν ἀκόλουθη εἰδήση: "Νέα πυρκαγιὰ ἐξερράγη θῆες εἰς τὰ δάση τῆς Οὐφρας. Τεράστιες ἐκτάσεις δασῶν καινόνται. Ἡ Πυροσβεστικὴ Ὑπηρεσία και ὁ Στρατὸς καταβάλλουν ἀπεγνωσμένας προσπάθειας πρὸς καταστολὴν τοῦ πυρός!"

ΜΑΧΜΟΥΤ (Μπαίνει):

Κι ἀφοῦ τὸ δάσος κάψαμε,

Ἄργότερα,

Μὲ τὴν Πυροσβεστικὴ Ὑπηρεσία συμμαχήσαμε,

Τὴ φωτιά γιὰ νὰ σβήσουμε,

Ποῦ ἐμεῖς ἀνάψαμε!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ (Βγαίνει ἀπ' τὸ σπῖτι του): Φωτιά! Καίγεται τὸ δάσος! Τὸ δάσος καιγεται!

ΝΙΧΑΤ (Ἐρχεται ἀπὸ ἄλλη κατεύθυνση): Τὸ δάσος πῆρε φωτιά! Ἐυπνήστε ὅλοι! Κάτι πρέπει νὰ κάνουμε! (Μπαίνουν και ἄλλοι ἀγρότες και ἀγρότισσες).

ΓΕΜΑΝΗ: Καίγεται τὸ δάσος;

ΕΝΑΣ ΑΓΡΟΤΗΣ: Ναί, κὶ ἀλίμονο σὲ κείνον πού θὰ τὸ πλησιάσει!

ΜΙΑ ΑΓΡΟΤΙΣΣΑ: Πῶς ἔγινε και πῆρε φωτιά, ἄραγε;

ΜΙΑ ΑΛΛΗ: Κουτὴ εἶσαι; Βαλτὴ θὰ ῥαι ἀπ' τοὺς δικούς μας!

ΜΙΑ ΤΡΙΤΗ: Ὁχού καλέ, κοιτάχτε τὴν πῶς φουντώνει!

ΓΕΜΑΝΗ: Χαρὰ στὰ χέρια κείνου πού ῥβαλε τὴ φωτιά και μᾶς δίνει πάλι ψωμὶ νὰ φᾶμε!

Ἡ ΠΡΩΤΗ: Κάλλιο ν' ἀκούσεις πρῶτα τί θὰ πεῖ ὁ ἀγάς μας και μετὰ νὰ χαρεῖς!

Ο ΨΗΛΟΣ ΑΓΡΟΤΗΣ: Σωπάτε κ' ἔρχεται ὁ Χουρσίτ! (Μπαίνει ὁ Χουρσίτ. Ὅλοι κινῶνται πολὺ ἀργά).

ΧΟΥΡΣΙΤ: Καίγεται τὸ δάσος; Γρήγορα νὰ βιαστοῦμε! Νὰ στείλουμε ἀμέσως εἰδήση στὴ Χώρα νὰ ῥθει ἡ ἀντλία!

Ο ΨΗΛΟΣ (Τινάζεται μπροστά): Νὰ πάω γὼ!

ΜΑΧΜΟΥΤ (Τὸν τραβᾶει πίσω): Ἐσὺ νὰ μὴ βιάζεσαι, Βε-λῆ! (Μπαίνει ὁ ἀγάς φοριόζος και καμώνεται τὸ θυμωμένω).

RETZO: Καίγεται τὸ δάσος! Ἐπιασε φωτιά τὸ δάσος μου και σεῖς κάθεστε αὐτοῦ και χαζεύετε! Τί χασομερᾶτε λοιπόν;

Μπᾶς και νομίζετε πὼς θὰ σβήσει ἡ φωτιά μόνη τῆς; Μπρός, κουβαλᾶτε νερὸ με τοὺς κουβάδες!

ΝΙΧΑΤ: Νὰ κουβαλήσουμε, ἀγά μου, μὰ ποῦν ῥτο τὸ νερό; Δεῖξε μας μιὰ στάλα και μεῖς νὰ σοῦ τὴ φέρουμε!

RETZO (Παράμερα στὸν Χουρσίτ): Φοβέρισέ τους λιγάκι!

ΧΟΥΡΣΙΤ (Ἀγρία): Παλιότομαρα, δὲ φαίνεστε καθόλου πρόθυμοι νὰ βοηθήσετε γιὰ νὰ σβήσει ἡ φωτιά! Καμώνεστε πὼς τὰ ῥχετε χαμένα και πὼς τάχατες δὲν ξέρετε τί νὰ κάνετε!

Γελίστε ὅμως ἀν φαντάζεσθε πὼς ὁ Χουρσίτ κοιμᾶται ὀρθός!

Ἐννοια σας και τὸ ξέρω καλὰ πὼς ἡ φωτιά εἶναι βαλτὴ και ξέρω ἀκόμα ποιὸ τὴν ἔβαλαν! Μὴ θαρρεῖτε πὼς θὰ μοῦ ξε-φύγετε τόσο εὐκόλα. Μῆτε και νὰ νομίζετε πὼς θὰ σᾶς λυπη-θῶ, ὅταν θὰ δῶ τοὺς χωροφύλακες νὰ σᾶς κουβαλᾶνε ἀλυσοδε-μένους!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ (Ψιθυριστὰ στὸν Μαχμούτ): Τ' ἀκούς, δὲ σᾶς τὸ λεγα γὼ πὼς θὰ βροῦμε τὸν μετὰ μας!

RETZO (Στὸν Χουρσίτ): Ἄσε τὶς φοβέρες κατὰ μέρος, Χουρσίτ! Καλοκαίρι εἶναι, γλωρὸ κλαρὶ δὲ βρισκεις αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Ἐνα σπῖρο νὰ ῥπεσε χᾶμω ἀπὸ ἀπροσεξία, πῆρε φωτιά τὸ δάσος. Οἱ χωριανοὶ δὲ φταιν γι' αὐτὸ. Ἐξάλλου, ὅλοι κοιμῶμασταν ὅταν ἀνάψε ἡ φωτιά!

Οἱ ΑΓΡΟΤΕΣ: Καλὰ λέει ὁ Ρέτζο ἀγάς! Ὅλοι κοιμῶμα-σταν! Κανείς μας δὲν ξερεῖ τίποτα!

RETZO: Ἄντε τώρα, τρεχάτε νὰ εἰδοποιήσετε τὴν ἀντλία!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Αυτό είπα και γώ! Νά στείλουμε είδηση στην άντλια!
ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Καλά, μὰ δὲν μποροῦμε νὰ κινήσουμε γιὰ τὴ Χώρα προτοῦ ξημερώσει!
ΜΑΧΜΟΥΤ : "Ἐχει δίκιο ὁ Ντουρσούν. Μόλις τὸ ξημέρωμα μποροῦμε νὰ κινήσουμε γιὰ τὴ Χώρα.
ΡΕΤΖΟ : Τότε, κατανάγκη, θὰ περιμένουμε νὰ χαράξει, καὶ μόλις φέξει θὰ φύγει ὁ Γιουσοῦφ, καὶ μάλιστα μὲ τὸ τρακτέρ!
ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Τότε ἄς περιμένουμε νὰ ξημερώσει.
ΟΛΟΙ : "Ἄς περιμένουμε. (Κάθονται χάμω).

Σκοτάδι

Στὴ μισοσκότεινη σκηνὴ κάθονται ὁ Ρέπορτερ μὲ τὸν Ρέτζο.

ΡΕΤΖΟ : Σὰν ἔσβησε ἡ φωτιά, δὲν εἶχε ἀπομείνει μήτε κλωνάρι δένδρου ἀπ' τὸ δάσος. Τότε ὅλοι τρέξαμε νὰ δοῦμε τὰ κλωνούρια χωράφια. Σὰν φτάσαμε κεῖ πέρα, μάζεψα τοὺς ἀγρότες γύρω μου καὶ τοὺς εἶπα : " Χίλια στρέμματα γῆς ὑποσχέθηκα νὰ σᾶς παραχωρήσω, πάρτε τα λοιπόν, νὰ τὰ σπείρετε καὶ νὰ χορτάσετε πάλι ψωμί, καὶ στὸ τέλος τοῦ χρόνου ἔλατε νὰ μοιραστοῦμε τὴ σοδειὰ ἀδερφικὰ καὶ δίκαια, ὅπως πάντα! Γιὰ νὰ νιώσετε πὼς ὁ Ἄλῃ Ρέτζο ξέρεי νὰ κρατᾷ τὸ λόγο του ἀκόμα κι ὅταν αὐτὸ ἀντιβᾷναι στὸ συμφέρο του ". Καὶ μὴ θαρρεῖς πὼς ἦταν κούφια λόγια αὐτά, μὰ, ἀληθινὰ, θυσίαζα τὸ συμφέρο μου, γιὰτὶ γώ, κείνη τὴν ἐποχὴ, εἶχα ἀνάγκη ἀπὸ καρπερὰ χωράφια, γιὰ ν' αὐξήσω ὅσο τὸ δυνατό περισσότερο τὴν παραγωγή μου καὶ νὰ προσαρμωστῶ στις ἀνάγκες τῆς ἐξαγωγῆς.
ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Ἐξαγωγή. Μὰ ἀλήθεια, σὲ τόσο σύντομο διάστημα κατορθώσατε νὰ φθάσετε στὸ σημεῖο νὰ κάνετε ἐξαγωγὴ σιτηρῶν!

ΡΕΤΖΟ : Βέβαια, ἔκλεισα συμφωνία μ' ἕνα ἐξαγωγέα ποὺ ἐνθουσιάστηκε μὲ τὴν ποιότητα τοῦ σιταριοῦ. Χρειάστηκε μονάχα νὰ καταβάλλω λίγη προσπάθεια γιὰ νὰ φτηναίνω τὴν τιμὴ ποὺ ἦταν κάπως ἀκριβή.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Σὰν κύριος συντελεστής αὐτῆς τῆς ἐπιτυχίας, θὰ μπορούσατε ἴσως νὰ μᾶς πῆτε ποιά ἦταν ἡ ὠφέλεια τῶν ἀγροτῶν ἀπὸ τὴν αὐξίση τῆς παραγωγῆς;

ΡΕΤΖΟ : Μήτε στιγμὴ δὲν ἔβγαλα ἀπ' τὸ μυαλό μου ὅτι αὐτοὶ μὲ βοήθησαν στα πρῶτα μου βήματα. Γι' αὐτὸ, βλέποντας τὴ δικὴ μου προκοπὴ, σκέφτηκα πὼς θὰ ἔταν ἀδικο νὰ μὴν ὠφεληθοῦν κ' οἱ ἀγρότες ἀπὸ τὰ κέρδη μου, καὶ πὼς ἔπρεπε ν' ἀμειφοῦν κι αὐτοὶ γιὰ τοὺς κόπους τους.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Καὶ τί ἀποφασίσατε;

ΡΕΤΖΟ : Ἀποφάσισα νὰ τοὺς δώσω χωράφια καὶ νὰ τοὺς κἀνω ἀφέντες γιὰ νὰ μὴ δουλεύουν πιά μορτίτες στὰ δικά μου, μὰ νὰ σπέρνουν τὰ δικά τους δίχως νὰ δίνουν λογαριασμὸ σὲ κανέναν!

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Κατορθώσατε, λοιπόν, νὰ τοὺς κάνετε γαιοκτήμονες;

ΡΕΤΖΟ : Ναι, τὸ πέτυχα, καὶ σ' ὅλους μοίρασα χωράφια. Μὰ κείνοι δὲν τὰ θέλησαν καὶ προτίμησαν νὰ μείνουν κοντὰ μου.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Κανείς, Ρέτζο ἀγά, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν ἐκτιμῆσει τίς προσπάθειές σας γιὰ τὴν ἀνύψωση τοῦ βιοτικῆ ἐπιπέδου τῶν ἀγροτῶν! (Βγαίνουν).

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ στοὺς ἀγρότες μοίρασε χωράφια,

Καθὼς τὸν κόσμον θὰ μοιράζονταν μαζί τους

"Ἄν λάχανε ὁ Κύρης του νὰ εἶναι.

Κρατώντας γιὰ τὸ μερτικό του

Τὴ γῆς γιὰ νὰ τὴ σπέρνει,

Τὸν ἥλιο γιὰ νὰ τὸν ζεσταίνει,

Καὶ τὴ βροχὴ γιὰ νὰ ποτίζει

Τοὺς καρπούς του!

Καὶ δίνοντας στοὺς ἄλλους

Τὰ ὄρη γιὰ νὰ κατοικήσουν,

Τὴν πέτρα, νὰ τὴ σκάψουν,

Καὶ τὸ βράχο νὰ σκαλίζουν,

Καὶ τοὺς σκληροὺς δώρισ' ἀνέμους

Γιὰ νὰ τοὺς πελεκήσουν.

Μὰ κείνοι γύρισαν μιά μέρα

Καὶ τὸ δίκιο τους ἐξήτησαν

Ἀπὸ τὴ μοιρασιά.

6. ΠΩΣ ΜΟΙΡΑΣΤΗΚΑΝ ΤΑ ΧΩΡΑΦΙΑ

Τὸ σπῆτι τοῦ Ρέτζο. Ὁ Ρέτζο, ὁ Γιουσοῦφ, κι ὁ Χουρσίτ.

ΡΕΤΖΟ (Στοὺς ἄλλους) : Λοιπόν, εἶναι ὅπως σᾶς τὸ ἴλεγα.

"Ὅλος ὁ τόπος πέρα ἀπ' τὰ βουνὰ τῆς Οὐρφας εἶναι ἀκατοίκητος. Ἐκεῖ θὰ τοὺς στείλουμε.

ΧΟΥΡΣΙΤ : Μὰ γώ τὴν ξέρω κείνη τὴν περιοχὴ. Δὲν ἔχει

τίποτ' ἄλλο, παρεχτὸς πέτρες καὶ βράχια. Κατὰ τὸ βορριὰ μονάχα ἔχει μερικά στρέμματα καρπερῆς γῆς. Αὐτὸ εἶναι ὄλο.
ΡΕΤΖΟ : Καὶ τί μὲ πειράζει αὐτό; Δὲ σκοτιζομε γώ ἂν ὁ τόπος εἶναι χέρσος ἢ γόνιμος. Τὸ μόνο ποὺ μὲ νοιάζει εἶναι νὰ φύγουν ἀπ' τὰ δικά μου χῶματα καὶ νὰ μὴν εἶμαι ἀναγκασμένος νὰ τοὺς παραχωρῶ ἕνα μέρος ἀπ' τὴ σοδειὰ. Τώρα μὲ τὴν ἐξαγωγὴ εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ ἐλαττώσω τὰ ἔξοδά μου γιὰ νὰ φτηναίνω ἢ τιμὴ. Τί νὰ τοὺς κἀνω λοιπόν τοὺς μορτίτες; Φτάνει νὰ στείλω τὸν Ὀσμάν στὰ γύρω χωριὰ καὶ θὰ μοὺ φέροι ὅσους ἐργάτες θέλω γιὰ νὰ δουλέψουν στὰ χωράφια μου μὲ δυόμιση λίρες μεροκάματο.

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : "Ἄν εἶναι μονάχα γι' αὐτό, τότε τί σκοτιζομα, ἀγά μου; Δικὰ σου εἶναι τὰ χωράφια, δὲν ἔχεις παρὰ νὰ τοὺς διώξεις!

ΡΕΤΖΟ : Εὐκόλα τὸ λές! Θαρρεῖς πὼς θὰ φύγουν ἔτσι στὰ καλά τοῦ καθομένου; Θὰ ξεσηκώσουν τὸν κόσμον, θὰ πατήσουν τίς φωνές καὶ θὰ ἔχουμε πασαρίες. "Ἄν ὅμως τοὺς δώσουμε χωράφια καὶ τοὺς ποῦμε πὼς θὰ τοὺς κάνουμε ἀφέντες, τότε θὰ τοὺς διώξουμε μὲ τὸ καλὸ καὶ θὰ ἔχουμε ἡσυχο τὸ κεφάλι μας.

ΧΟΥΡΣΙΤ : Καὶ πὼς θὰ τοὺς μοιράσουμε τὰ χῶματα;

ΡΕΤΖΟ : Εἶπες πὼς ἔχει μερικά στρέμματα χῶμα κατὰλληλο γιὰ νὰ τὸ σπείρεις, ἔτσι Χουρσίτ;

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ἐτσι, μὰ αὐτὸ δὲ φτάνει γιὰ πέντε νομάτους.

ΡΕΤΖΟ : Δὲν πειράζει. "Ἄλλωστε καὶ γώ δὲν τὸ χρειάζομαι γιὰ πέντε μὰ μονάχα γιὰ ἕνα. Γιουσοῦφ, θέλεις νὰ τὸ πάρεις;

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Πὼς δὲ θέλω! "Ἄκου ἴλεε!

ΡΕΤΖΟ : Πάει καλά. Τόσα χρόνια ὑπηρετήσες πιστά. Θὰ σ' ἀνταμειψῶ καὶ γώ ὅπως σοὺ ἀξίζει.

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Καλὸ νὰ ἔχεις, ἀγά μου! Ὁ Θεὸς χρόνια νὰ σοὺ δίνει!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Πὼς, ὅμως, θὰ τοὺς καταφέρουμε; Ἐδῶ εἶναι ὁ κόμπος!

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Ἐγὼ λέω νὰ κάνουμε ἕναν κατάλογο καὶ νὰ βάλουμε πρῶτο τὸ ὄνομά μου!

ΡΕΤΖΟ : Μπερδεμένες δουλειές! "Ἄστο σὲ μένα. Σὺ μονάχα νὰ ἔσαι ἔτοιμος αὔριο τὰ χαράματα γιὰ νὰ φύγεις. "Ἄν τοὺς γνωρίζω καλά τοὺς ἀνθρώπους αὐτοῦ τοῦ τόπου, καὶ τοὺς γνωρίζω, τότε θὰ βγάλονε μῆνοι τους τὴ μάτια τους, δίχως νὰ κουνήσουμε μεῖς μήτε τὸ μικρὸ μας δαχτυλάκι.

Σκοτάδι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ τὸ δαχτυλάκι του δὲν κούνησε,

Ὁ Ρέτζο,

"Ὅπως κι ὁ δεσμοφύλακας δὲ θὰ χρειάζονταν

Νὰ τὸ κουνήσει,

Τοὺς κατὰδικους γιὰ νὰ στείλει

Νὰ μοιραστοῦν τὸν ἥλιο

Ποὺ ἀπ' τῆς φυλακῆς

Τρυπῶνει τὸν φεγγίτη.

"Ἡ πλατεῖα τοῦ χωριοῦ μὲ τὸ σπῆτι τοῦ ἀγά. Τριγύρω μαζεμένοι ἢ Ἀκιλέ, ὁ Ἰσμαήλ, ὁ Ντουρσούν μὲ τὸν Νιχὰτ καὶ τὸν Μαχμούτ καθὼς καὶ διάφοροι ἄλλοι. Ὁ Ἰσμαήλ στέκει ἀπόμαρα. Στὸ κατώφλι τοῦ σπιτιοῦ του ἐμφανίζεται ὁ Ρέτζο μὲ τὸν Χουρσίτ.

ΑΚΙΛΕ (Μόλις ἐμφανιστεῖ ὁ Ρέτζο) : Τί μᾶς κάλεσες πάλι, Ρέτζο ἀγά; Τί φερμάει ἔχει νὰ μᾶς ἀναγγεῖλεις; "Ἄν πρόκειται πάλι γιὰ δῶρα, τότε βγάλτο ἀπ' τὸ νοῦ σου, δὲ βαστᾶνε πιά τὰ κότσα μας γιὰ κάτι τέτοια.

ΡΕΤΖΟ (Πολὺ μαλακά) : Σοῦ τὰ σχωρῶνῶ τοῦτα τὰ θυμωμένα λόγια, Ἀκιλέ. Δὲ θέλω σακῶματα, μήτε μαζί σου, μήτε καὶ μὲ κανέναν ἄλλον. Τὸ καλὸ σας θέλω μονάχα. Γι' αὐτὸ νοιάζομε καὶ γι' αὐτὸ σᾶς κάλεσα δῶ.

Ο ΨΗΛΟΣ : Λέγε, λοιπόν, ἀγά μου νὰ μάθουμε!

ΜΑΧΜΟΥΤ (Μουρμουρίζει) : Τὸ καλὸ μας ἦθελες ὅταν ἔφερες τὸ τρακτέρ, γιὰ τὸ δικὸ μας καλὸ ἔκαψες καὶ τὰ δάση, μὰ τὸ κέρδος ἔμεινε πάντα σὲ σένα!

ΡΕΤΖΟ : Μίλα, Χουρσίτ!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ὅπως στοῦ ἥλιου τὸ φῶς,

Τὸ χέρι βάζομε ἀντήλιο,

Καλύτερα γιὰ νὰ διακρίνουμε

Κάποιον ποὺ καταφτάνει,

Ἐτσι καὶ τώρα,

Μπροστὰ στὸ φῶς ποὺ χύνεται

Ἀπ' τὰ λόγια τοῦ ἀγά μας,

Τὴ σκέψη σας βάλτε ἀντίλιο στ' αὐτὴ σας,

Καλύτερα γιὰ νὰ γροικήσετε

Τὸ νόημα τοῦ λόγου του.

PETZO : 'Αδέρφια μου, από χρόνια τώρα, μὰς χωρίζει μιὰ βαθεῖα διαμάχη, πὺς σκοτίζει τὴ σκέψη μου καὶ θλίβει τὴν καρδιά μου. Γιὰ νὰ πάψει τούτῃ ἡ διαμάχη ἀγόρασα τὸ τρακτέρ, καὶ πάλι αὐτὴ ἦταν ἡ αἰτία πὺς σὰς βοήθησα νὰ κάψετε τὸ δάσος, μὰ κείνη, ἀντὶ νὰ μικραίνει μεγάλωνε. Σκέφτηκα καὶ γὼ καὶ κατάλαβα πὺς λύση δὲν ὑπάρχει ἄλλη ἀπ' τὸ νὰ χωρίσουμε τὰ τσανάκια μας· εἶδα πὺς ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ φιλιώσουμε εἶναι νὰ χωρίσουμε, πὺς γιὰ νὰ μονιάσουμε πρέπει νὰ μ'αστε μακριὰ ὁ ἕνας ἀπ' τὸν ἄλλο. Καὶ τὸ κυριότερο, πὺς ἀφέντες πρέπει νὰ γίνετε καὶ εἰς σὲ δικά σας χῶματα, ἔτσι πὺς διαφορά καμιά νὰ μὴν ὑπάρχει μεταξύ μας, καὶ τίποτα νὰ μὴν ἔχετε εἰς πιδὶ λειψὸ ἀπὸ μένα καὶ γὼ τίποτα περισσότερο ἀπὸ σὰς! Γι' αὐτὸ ἀποτάθηκα στὴν Κυβέρνηση καὶ ζήτησα νὰ μὰς δείξει τόπο λεύτερο, πὺς νὰ πᾶτε εἰς καὶ νὰ χτίσετε τὸ δικὸ σας χωριὸ. Νὰ γίνετε ἀφέντες καὶ ἀνάγκη νὰ μὴν ἔχετε ἀπὸ κανένα. Τὸ λοιπὸν, σήμερα τὸ πρωί, ἤρθε ἡ ἀπάντηση πὺς περιμένω καὶ μοῦ λέει πὺς τὰ χῶματα, πέρα ἀπ' τὰ βουνὰ τῆς Οὐφρας, ἡ Κυβέρνηση νὰ παραχωρεῖ σὲ σὰς, γιὰ νὰ χτίσετε κεῖ τὰ σπίτια σας σὰν λεύτεροι ἄνθρωποι! Κεῖνα τὰ χῶματα εἶναι τὸ λοιπὸν, ἀπὸ σήμερα δικά σας! (Οἱ ἀγρότες μένουν ἀλαλοὶ γιὰ μιὰ στιγμή. Κατόπι ἀρχίζουν νὰ φωνάζουν, νὰ πετᾶνε τὰ καπέλλα τους στὸν ἀέρα, νὰ ἀγκαλιάζονται. Ὁ Ρέτζο σιμῶνει τὴν 'Ακιλέ).

PETZO : Τὰ βλέπεις, 'Ακιλέ, πὺς πεσκέσια δὲν παίρνω, μὰ πεσκέσια δίνω;

ΑΚΙΑΕ : Γιὰ πρώτη φορὰ τὸ φωνάζω : νὰ ζήσεις, Ρέτζο ἀγά! Καὶ τὸ φωνάζω μ' ὅλη μου τὴν καρδιά.

ΙΣΜΑΗΛ (Τρέχει καὶ τοῦ φιλεῖ τὸ χέρι) : Νὰ 'ξερες ἀγά μου, νὰ 'ξερες πόση χαρὰ μοῦ δίνεις τούτῃ τῇ στιγμή! Εἶναι ἡ πρώτη μέρα πὺς τὸ γέλιο ἀνεβαίνει στὰ χεῖλιά μου, ἀφότου κείνος ὁ μπᾶσταρδος ὁ Ντουρσοῦν μοῦ 'κλεψε τὸ φῶς μου! 'Ανάθεμά τονε, καὶ κείνον καὶ τὴ μάνα του!

ΧΟΥΡΣΙΓ : Πὺς ὅμως θὰ μοιράσουμε τὰ χῶματα δίκαια, ἔτσι πὺς ὅλοι νὰ μένουν φχαριστημένοι καὶ κανεὶς νὰ μὴν ἀδικηθεῖ;

PEIZO (Γυρίζει πάλι στὴ θέση του) : Προτεῖνω νὰ κάνουμ' ἕναν κατάλογο καὶ νὰ μοιράσουμε τὰ χωράφια σὲ ἴσα μερίδια!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Καὶ σὲ ποῖον θὰ λάχουν τὰ καλύτερα;

PETZO : Αὐτὸ πιδὶ πρέπει νὰ τ' ἀφήσουμε στὴν τύχη!

NIXAT : Τί μὰς χρειάζονται οἱ κατάλογοι καὶ τὰ κουραφέξαλα! Πόδια ἔχουμε ὅλοι μας, ἀς τρέξουμε, καὶ ὅποιος προλάβει πρῶτος, θὰ πάρει καὶ τὰ καλύτερα! Αὐτὸ εἶναι τὸ δίκιο!

MAXMOYT : Καλὰ λέει ὁ Νιχάτ!

ΑΚΙΑΕ : Τρελλαθήκατε; Καὶ τί θ' ἀπογίνουν οἱ γέροιοι; Θὰ μένουν δίχως χωράφια;

MAXMOYT : Οἱ γέροιοι νὰ καθίσουν στ' αὐγά τους! Μεῖς εἴμαστε νέοιοι, θὰ ξεκληριστοῦμε ἀπὸ δῶ γιὰ νὰ φτιάξουμε τὴ ζωὴ μας, τί μὰς χρειάζονται οἱ γέροιοι στὴν πλάτη;

ΑΚΙΑΕ : Κανένας δὲ ζήτησε ἀπὸ σένα νὰ τὸν πάρεις φόρτωμα στὴν πλάτη σου, Μαχμούτ! Τὸ δίκιο μας ζητήσαμε μονάχα ἀπ' τὰ χῶματα καὶ θὰ τὸ πάρουμε!

ΙΣΜΑΗΛ : Δίκιο ἔχει ἡ 'Ακιλέ, τὸ δίκιο μας ζητᾶμε! Εἴμαστε γέροιοι ἐμεῖς· δὲν ἀντέχουνε τὰ πόδια μας στὸ δρόμο ὅσο καὶ τὰ δικά σας, γι' αὐτὸ κοιτᾶτε πὺς νὰ μὰς φᾶτε τὸ δίκιο μας!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Τί θὰ τὰ κάνεις τὰ χωράφια σ' αὐτὰ σου τὰ χρόνια, Γέρο-'Ισμαήλ; Γιατί δὲν κάθεται σπιδί σου ν' ἀναπάψεις τὸ κορμί σου, καθὼς σοῦ 'πε καὶ ὁ ἀγάς!

ΙΣΜΑΗΛ : Ν' ἀναπαυτῶ γιὰ νὰ μοῦ φᾶς τὸ χωράφι, καθὼς μοῦ 'φαγες καὶ τὴν κόρη μου;

NIXAT : Δὲ λὲς καλύτερα πὺς τήνε φορτώθηκε στὴν πλάτη του καὶ σ' ἀπάλλαξε ἀπὸ νὰ βάρος;

ΑΚΙΑΕ : 'Αστε τώρα τίς κουβέντες, ἡ μοιρασιά πρέπει νὰ γίνεϊ στὸ χαρτί, αὐτὸ εἶναι τὸ σωστό.

ΙΣΜΑΗΛ : Νὰ ζήσεις, 'Ακιλέ! Δὲ θὰ τοὺς ἀφήσουμε νὰ μὰς φᾶνε τὰ χωράφια! (Στοὺς ἄλλοιοι) : Στὸ κάτω - κάτω, ἐμεῖς δουλέψαμε περισσότερα χρόνια ἀπὸ σὰς, μορτίτες, καὶ ἔχουμε πιδὶ πολλὰ δικαῖώματα!

Ο ΨΗΛΟΣ : Μὰ πάλι τὸ σωστό εἶναι νὰ πάρουμε ὅλη τὴν στράτα καὶ ὅποιος φτάσει πρῶτος!

ΙΣΜΑΗΛ : Ὁ καθένας δὲν εἶναι λέλεκας σὰν καὶ τοῦ λόγου σου!

PETZO : Λοιπὸν, γιὰ νὰ τελειώνουμε! Τί προτιμᾶτε; τὴ μοιρασιά στὸ χαρτί, ἢ ὅποιος φτάσει πρῶτος νὰ πάρει καὶ τὸ καλύτερο;

ΟΛΟΙ (Ἐξὸν ἀπὸ τὴν 'Ακιλέ καὶ τὸν 'Ισμαήλ) : Ὅποιος φτάσει πρῶτος! Ὅποιος φτάσει πρῶτος!

PETZO : Ἐντάξει, τότε περιττεύουν τὰ χαρτιά καὶ οἱ κατάλογοι! Ὁ καθένας ἔχει τὸ λεύτερο νὰ φύγει! (Μπαίνει στὸ σπιδί του μαζί μὲ τὸν Χουρσίτ. Οἱ ἀγρότες ἀρχίζουν ν' ἀπομακρύνονται βιαστικά).

Ο ΕΝΑΣ : Τρέχω νὰ ξεσηκώσω τὸ σπιδί!

Ο ΑΛΛΟΣ : Νὰ εἰδοποιήσω τὴ γυναῖκα μου!

ΕΝΑΣ ΤΡΙΤΟΣ : Ἐλπίζω νὰ μπορέσω νὰ φύγω σὲ τέσσερις μέρες!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Τρέχω στὴ Μεριέμ!

ΑΚΙΑΕ (Στὸν 'Ισμαήλ) : Ἄντε, τρέχα καὶ σὺ ὅσο μπορεῖς, γιὰτι ἀλλιῶς θὰ τὴν πάθεις!

Σκοτάδι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ μάλλον συναιμεταξὺ τους

Σὰν τὴ γυναῖκα,
Ποῦ τὸν ἥλιο βλέποντας νὰ ξεπροβάλλει
Τὴ δικὴ τῆς ἀπλωσιά πρώτη βιάζεται ν' ἀπλώσει.
Καὶ γελούσε ὁ 'Αλὴ Ρέτζο
Βλέποντάς τους γιὰ τὰ βράχια νὰ μαλλώνουν,
Ἐρόντας,
Πὺς τὰ λίγα στρέμματα γῆς
Στὸν Γιουσοῦφ τὰ 'χε παραχωρήσει.
Μὰ τώρα, τὴν πορεία θὰ σὰς ἐξιστορήσουμε
Γιὰ τὴν καινούρια πατρίδα,
Καὶ τὰ ὅσα ἕνα χωριὸ ὑπόφερε
Γιὰ τοῦ Ρέτζο τὸ συμφέρο.

ΤΟ ΟΔΟΠΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗΣ

Κινηματογραφικὴ προβολή. Διακρίνονται ἀπέραντες ἐκτάσεις ἀπὸ βουνὰ, βράχια καὶ χερσοτόπια. Μπροστά, σὲ μιὰ γωνιά τῆς σκηνῆς, στέκει ὁ Τραγουδιστής. Μπαίνουν ὁ Νιχάτ μὲ τὸν Μαχμούτ.

MAXMOYT : Ἐβρεχε πολὺ σὰν ξεκίνησαμε
Τῆς Οὐφρας τὰ βουνὰ γιὰ νὰ διαβοῦμε,
Καὶ πρῶτοι στὰ χωράφια γιὰ νὰ φτάσουμε.

Κ' ἔπεφτε ἡ νεροποντή,
Μὰ μεῖς χαϊρόμασταν,
Καὶ ξεσκίσαμε τὰ πόδια,
Μὰ πόνο δὲν αἰστανόμασταν,
Καὶ σκεφτόμασταν μονάχα,
Πρῶτοι πὺς θὰ φτάσουμε,
Καὶ στὸν κλῆρο μας θὰ λάχουν
Τὰ καλύτερα χωράφια.

NIXAT : Κ' ἦταν τὸ φορτίο μου βαρὺ.

Μὰ γὼ τὸν ἥλιο νόμιζα
Στὶς πλάτες πὺς κουβαλοῦσα,
Καὶ τῆς βροχῆς σὰν ξέσπαγε
'Ἡ ὄρη πάνω στὸ κορμί μου,
Σὰν ἰδρώτα γὼ τὴν ἔνιωθα
Ποῦ γύνεται γιὰ τίμιο ψωμί.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ τ' ἀπόβραδο τῆς τρίτης μέρας

Πίσω στρέψαν τὸ κεφάλι
Καὶ τὰ ψηλὰ ἀντίκρουσαν βουνὰ,
'Υγρὰ καὶ γκριζὰ σὰν τὴ μοῖρα τους
Ποῦ πίσω τώρα τὴν ἀφήναν,
Γι' αὐτὸ πάλι μπροστὰ κοίταξαν
Κ' εἶδαν...

(Ἀπὸ ἄλλη πλευρὰ τῆς σκηνῆς μπαίνουν ὁ Ντουρσοῦν φορτωμένος τὴν 'Ακιλέ στὴν πλάτη καὶ καταπόδι τους ἡ Μεριέμ μ' ἕνα βαρὸ φορτίο).

ΑΚΙΑΕ : Θαρρετὰ ξεκίνησα καὶ γὼ,
Μὲ τὸν Ντουρσοῦν καὶ τὴ Μεριέμ,
Τὸ μερτικό μου γιὰ νὰ πάρω
'Απ' τὰ χωράφια τοῦ Θεοῦ.
Μὰ λύγισαν τὰ γόνατά μου
Κ' ἔμεινα στὰ μισὰ τοῦ δρόμου.
Κ' ἔταξα στὰ πόδια μου
Πὺς τῆς Οὐφρας σὰ διαβοῦμε τὰ βουνὰ
'Ἡ τύχη μας θ' ἀλλάξει,
Μὰ κείνα πείσμωναν,
Καὶ τὰ παρακίλεσα ν' ἀντέξουν,
Τί πιδὶ χῶμα θὰ 'χαμε δικὸ μας
Κι ἄφθονο θὲ νὰ τὰν τοῦ ψωμί,
Μὰ δὲ μὲ πίστεψαν.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Καὶ στοὺς ὤμους τὴ φορτώθηκα

Γιὰ νὰ τὴ κουβαλήσω

Και νά τήν ἀποθέσω.
Πάνω σέ δικό της χῶμα.
Γιατί λογάριαζα,
Πῶς τὰ χῶματά μας ἄν ἐνώναμε,
Διπλό, γιά νά σπείρουμε, θά ᾿χαμε τόπο,
Και διπλό τὸ κέρδος μας θά ᾿ταν
᾿Απὸ τὴ μοιρασιά.

ΜΕΡΙΕΜ : Τοῦ Ντουρσοῦν ἀκολουθώντας

Τὰ βήματα, βάδιζα καὶ γώ,
Μ' ἓνα βάρος στὴν πλάτη
Κι ἄλλο ἓνα στὴν κοιλιά,
Ποῦ σάν τὴ χάιδεα
Τὸ Ρέτζο εὐγνωμονούσα,
Τί τὸ παιδί μου θά γεννιόταν
Πάνω σέ δικό του χῶμα,
Κι ἀφέντης θά γινόταν
᾿Απὸ τὴ πρώτη κιόλα μέρα!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ τ' ἀπόβραδο τῆς πέμπτης μέρας

Πίσω στρέψαν τὸ κεφάλι
Και τὰ ψηλὰ ἀντίκρουσαν βουνά,
᾿Υγρὰ καὶ γκριζὰ σάν τὴ μοῖρα τους
Ποῦ πίσω τώρα τὴν ἀφήναν,
Γι' αὐτὸ πάλι μπροστὰ κοίταζαν
Κ' εἶδαν...

(Μπαίνουν ὁ Ἰσμαήλ μὲ τὴ γυναῖκα του χέρι - χέρι).

ΟΙ ΔΥΟ ΜΑΖΙ : Σύραμε καὶ μεῖς τὰ βήματά μας

Κατὰ τῆς Οὐρφας τὰ βουνά,
Κ' εἴχαμ' ἐλπίδα στὴν καρδιά,
Πῶς θά περισσέψει μιὰ σπιθαμὴ χῶμα.
Κ' ἐμπόδιο μᾶς στέκονταν οἱ πέτρες,
Και τὸ δρόμο μᾶς ἐφράζαν οἱ βράχοι,
Κ' ἡ βροχὴ μᾶς ἔκοβε τὴν ἀνάσα.
Μὰ μεῖς ἀντίβαρο σταθήκαμε
᾿Ο ἓνας τ' ἄλλου καὶ διαβήκαμε
Τῆς Οὐρφας τὰ ψηλὰ βουνά.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ τ' ἀπόβραδο τῆς ἑνατης μέρας,

Πίσω στρέψαν τὸ κεφάλι
Και τὰ ψηλὰ ἀντίκρουσαν βουνά,
᾿Υγρὰ καὶ γκριζὰ σάν τὴ μοῖρα τους
Ποῦ πίσω τώρα τὴν ἀφήναν,
Γι' αὐτὸ πάλι μπροστὰ κοίταζαν
Κ' εἶδαν...

ΤΟ ΧΩΡΙΟ ΤΩΝ ΑΠΑΘΗΜΕΝΩΝ

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Εἶδαμ' ἔκταση, βράχους γιομάτη καὶ ριζο-
[βούνια,

Μὰ σέ μ' ἀπόμερη γωνιά εἶδαμε τόπο γόνιμο,
Εἶδαμε καὶ τὸν Γιουσοῦφ ἀπάνω του νὰ στέκει,
᾿Αφέντης του καὶ κύρης του καὶ νὰ μᾶς κοροιδεῖ!

Εἶδαμε καὶ στὰ βουνά, τοῦ Ρέτζο τ' ὄνομα γραμμένο
Ποῦ τὸ ᾿δερνε ἡ βροχὴ μὰ νὰ τὸ σβήσει δὲν μπορούσε,
Εἶδαμε καὶ τὰ βράχια ποῦ πάσκιζαν νὰ μᾶς μποδίσουν,
Λές κ' ἤθελαν νὰ μᾶς γυρίσουν ἀπ' τὸ στραβὸ τὸ δρόμο.

Εἶδαμε καὶ τὸν ἥλιο ἀπὸ ψηλὸ βουνὸ νὰ κράζει,
Πῶς ἀφεντικὸ δὲ γίνεσαι μὲ βούληση ἀφέντη,
Πῶς δὲν κοπάζει ἡ βροχὴ μὲ θέληση δική της,
Μὰ πρέπει ὁ ἄνεμος νὰ ᾿ρθεῖ νὰ τήνε σταματήσει!

Εἶδαμε καὶ τὰ σπῆτια μας κενά, παρατημένα,
Εἶδαμε καὶ τὸν Ρέτζο, τὸν κάματό μας νὰ θερίζει,
Εἶδαμε καὶ τὸν Γιουσοῦφ νὰ μᾶς περιγελάει,
Καὶ πάνω του βαδίζοντας τὸν τόπο πλημμυρίσαμε!

Σ κ ο τ ἄ δ ι

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Στις 12 Σεπτεμβρίου 1958 ἡ ἐφημερίδα μας δημοσίευσε τὴν ἀκόλουθη εἴδηση : “ Οὐρφα, (τοῦ ἰδιαίτερου ἀνταποκριτοῦ μας) : Ἡ ὄρεινὴ περιοχὴ τῆς Οὐρφας, κατεκλύσθη πρὸ ἡμερῶν ἀπὸ τοὺς κατοίκους τοῦ χωρίου Στουρνάρι, οἱ ὁποῖοι ἰσχυρίζονται ὅτι ἡ περιοχὴ τοὺς παρεχωρήθη ὑπὸ τῆς Κυβερνήσεως πρὸς καλλιέργειαν. Ἀντιθέτως, ἕτερος κάτοικος τοῦ χωρίου ὀνόματι Γιουσοῦφ Τούντσελ, παρουσιάσεν εἰς τὰς τοπικὰς ἀρχὰς ἔγγραφα, διὰ τῶν ὁποίων πιστοποιεῖται ἡ ἔδαφικὴ του ἰδιοκτησία. Δεδομένου ὅτι ἡ περιοχὴ, πλὴν ὀρισμένων σημείων, εἶναι τελείως ἀκατάλληλος πρὸς

καλλιέργειαν, οἱ χωρικοὶ κατέκλυσαν τὸ ἔδαφος τοῦ Γιουσοῦφ Τούντσελ, καὶ ἠρνήθησαν μέχρι τοῦδε, παρὰ τὰς ἐπανεπιλημμένας συστάσεις τῶν ἀρμοδίων, νὰ τὸ ἐγκαταλείψουν”.

Πάνω στὰ χωράφια τοῦ Γιουσοῦφ. Ὁ Γιουσοῦφ μὲ τὸν Ὁσμάν. Ἀντίκρου τους, ὅλα τὰ πρόσωπα τῆς προηγούμενης εἰκόνας καὶ πολλοὶ ἄλλοι.

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Γιατί δὲν ξεκουμπίζεστε ἀπὸ δῶ, τί θέλετε ἀπ' τὰ χῶματά μου;

ΑΚΙΑΕ : ᾿Απὸ πότε γίνηκαν τοῦτα τὰ χῶματα δικὰ σου; ΟΣΜΑΝ : Μόνοι σας δὲν τ' ἀποφασίσατε πῶς κείνος ποῦ θά φτάσει πρῶτος θά πάρει καὶ τὸ καλύτερο χωράφι; Τώρα τί φωνάζετε; ᾿ς φροντίζατε νὰ ᾿ρθεῖτε γρηγορότερα καὶ νὰ μὴ χασομερᾶτε στὸ δρόμο!

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : ᾿Αλίμονο, βγάλαμε ὁ ἓνας τ' ἄλλου τὸ μάτι!
᾿Αντὶ νὰ σμιζοῦμε, χωρίσαμε!
᾿Ἐχθροὶ γινήκαμε, καὶ μαλλώνναμε,
Τὸ μοναδικὸ ἔχθρὸ λησιμονώνιας
Ποῦ κοινὸς ἔχθρὸς μας ἦταν.

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Ὁ Ρέτζο μᾶς ὑποσχέθηκε πῶς θά μᾶς δώσει χωράφια γιά νὰ τὰ σπείρουμε, μὰ μεῖς δὲ βλέπουμε παρὰ βράχους καὶ βουνά!

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Αὐτὸς εἶναι ὁ τόπος! Εἶτε σᾶς ἀρέσει, εἶτε ὄχι, τὸ ἴδιο μοῦ κάνει! Μπᾶς καὶ νομίσσατε πῶς θά ξεκληριστοῦν ἄλλοι γιά ν' ἀποκτήσετε σεῖς χωράφια;

ΟΣΜΑΝ : Ἐμᾶς, πάντως, μᾶς ἄρεσε ὁ τόπος καὶ δὲν τὸ ᾿χομε σκοπὸ νὰ ξεμυτίσουμε ἀπὸ δῶ!

ΜΑΧΜΟΥΤ : ᾿Ἐτσι λές ἐσύ! Περιμένε ὅμως ν' ἀκούσεις καὶ τὴ δικὴ μας γνώμη!

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : Δὲ μᾶς χρειάζεται!

ΝΙΧΑΤ : Εἶτε σοῦ χρειάζεται, εἶτε ὄχι, θά τὴν ἀκούσεις!

ΙΣΜΑΗΛ : ᾿Ανάθεμά σε, Ρέτζο ἀγά!

Ποῦ στὸ στρώμα μου δὲ μ' ᾿φησες νὰ πεθάνω,
Παρὰ μὲ ξεγέλασες,
Τάζοντας πῶς στὰ γεράματά μου
Δικὸ μου χῶμα θὲ νὰ σπείρω,
Καὶ μ' ἔστειλες σὲ βράχια νὰ ριζώσω!

ΑΚΙΑΕ : Ἐμεῖς, μιὰ φορὰ, δὲ σκοπεύουμε νὰ φύγουμε ἀπὸ δῶ. Δὲν εἶναι, βέβαια, μεγάλη ἡ ἔκταση, στὴν ἀρχὴ ὅμως θά μᾶς φτάσει γιά νὰ γίνουμε ἀφέντες, καθὼς τὸ ᾿θελε κι ὁ ἀγάς σου! Γιατί, τούτῃ τῇ φορᾷ, τὰ πράγματα ἦρθαν ἀνάποδα γιά σᾶς! Δὲ θά καταφέρετε νὰ μᾶς διώξετε!

ΓΙΟΥΣΟΥΦ : ᾿Ἐτσι νὰ νομίζεις! Ὅλους θά σᾶς πετάξω ἀπ' τὰ χῶματά μου!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Θὰ τὸ δοῦμε αὐτό. (Στοὺς ἄλλους) : Θὰ τὸν ἀφήσουμε, λοιπόν, παιδιὰ, νὰ θρονιαστεῖ πάνω στὴ γῆ μας; ΓΙΟΥΣΟΥΦ : ᾿Απὸ πότε ἐγινε δὰ δικὴ σας ἡ γῆ; ᾿Ἐφτασα πρῶτος ἐδῶ καὶ διάλεξα τὸν τόπο ποῦ προτιμοῦσα! Αὐτὴ ἦταν ἡ συμφωνία μας, κανένα δὲν ξεγέλασα! Μόνοι σας τὴ βρήκατε αὐτὴ τὴ λύση!

ΜΕΡΙΕΜ : Ναι, ὁ Ρέτζο ὅμως φρόντισε νὰ εἰδοποιήσει πρῶτα ἐσένα, γιά νὰ ᾿ρθεις καὶ ν' ἀρπάξεις τὰ καλύτερα.

ΑΚΙΑΕ : Μπράβο σου, κόρη μου! Πές του τα, μὴ θαρρεῖ πῶς κοιμόμαστε!

ΜΑΧΜΟΥΤ : ᾿Απὸ τὴ μιὰ μᾶς χάριζε χῶματα, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μᾶς τὰ παίρνε!

ΟΣΜΑΝ : ᾿Αδικὰ κοπιάζετε, δὲν πρόκειται νὰ μείνετε δῶ!

ΝΙΧΑΤ : ᾿Ἐτσι λές ἐσύ; ᾿Απάνω τους παιδιὰ! (Οἱ ἀγρότες, ἄντρες καὶ γυναῖκες, νέοι καὶ γέροι, χιμᾶνε πάνω στοὺς ἄλλους δύο).

ΕΝΑΣ : ᾿Οξὼ ἀπ' τὸν τόπο μας!

Ο ΑΛΛΟΣ : ᾿Αντε νὰ σπείρετε στὰ χωράφια τοῦ Ρέτζο!

ΕΝΑΣ ΤΡΙΤΟΣ : ᾿Ἐχει καὶ τρακτὲρ κείνος καὶ δὲ θά κουράζεστε κιόλα!

ΜΙΑ ΑΓΡΟΤΙΣΣΑ : ᾿Εμεῖς ἤμαστε νοικοκυραῖοι ἐδῶ, καὶ δὲ σᾶς θέλουμε μῆτε γὰ μουςαφίρηδες! (Ὁ Γιουσοῦφ μὲ τὸν Ὁσμάν βγαίνουν κνηνημένοι ἀπ' τοὺς ἄλλους).

ΜΕΡΙΕΜ (᾿Αφοῦ φύγουν οἱ ἄλλοι δύο) : Καὶ τώρα, καλῶς ἤρθαμε στὸν τόπο μας!

ΑΚΙΑΕ : Μπρός, μὴ χασομερᾶτε, ἀνασκουμπθεῖτε καὶ πιάστε δουλειὰ!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ σάν τοὺς διώξαν,

Μὲ ζῆλο βάλθηκαν

Τὰ καλύβια τους νὰ στήνουν,

Καὶ γιά μιὰ βδομάδα

Τραγοῦδια γύρω ἀντηχοῦσαν.

Κ' οί νέοι ὀρθῶσαν τὸ κορμί
Κ' οί γέροι ξανακινῶσαν!
Μὰ στὴ βδομάδα πάνω
'Ο Γιουσουφ ξανά 'ρτε
Μὲ τίτλους στὴν τσέπη
Καὶ συνοδεῖα χωροφυλάκων
Ποῦ 'καναν τὸ χρέος τους!

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Στις 19 Σεπτεμβρίου 1958, ὁ τοπικὸς ἀνταπο-
κριτὴς μας, μᾶς τηλεγράφησε ὅτι :

" Παρὰ τὰς ἐπανελημμένες συστάσεις τῶν ἀρμοδίων ἀρχῶν,
οἱ χωρικοὶ ἐξακολουθοῦσαν νὰ παραμένουν ἐπὶ τῶν γαιῶν τοῦ
Γιουσουφ Τούντσελ, ἤρχισαν μάλιστα νὰ οἰκοδομοῦν καὶ τὰς
οἰκίας των. Ἐν ὄψει τῆς κρίσιμου καταστάσεως ἐπενέβη ἡ
Χωροφυλακὴ καὶ ἐδημιουργήθησαν σποραδικὰ ἐπεισόδια. Αἱ
τοπικαὶ ἀρχαὶ ἐνημέρωσαν ἤδη τὸ ἀρμόδιον 'Υπουργεῖον "

Σκοτάδι

*'Η σκηπὴ μισοσκότεινη. Μπαίνουν ὁ Μαχμούτ μὲ τὸν Ἰσμαῆλ
στὴν πλάτη, ὁ Ντουρσὸν κουβαλῶντας τὴ μάνα του, ὁ Νι-
χάτ, ἡ Μεριέμ κρατῶντας τὸ φορτίο τῆς κ' ἔχοντας ἀγκαλια-
σμένη τὴ μάνα τῆς, κ' οἱ ἄλλοι.*

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Καὶ διωγμένοι,

Τὰ βουνὰ πάλι διαβήκαμε,
Τὰ ὑγρά καὶ τὰ γκριζὰ,
Καὶ πόλεμο στήσαμε πάλι
Μὲ βράχους καὶ μὲ πέτρες,
Ποῦ ὁ Ἰσμαῆλ δὲν τὸν ἄντεξε
Καὶ στὴ μέση τοῦ δρόμου κυλίστηκε.
Καὶ φορτωθήκαμε στὴν πλάτη τὸ κορμί του,
Μαζί μὲ τίς λύπες καὶ τὰ βάσανά μας,
Καὶ στὸ χωριὸ γυρίσαμε.
Τὸν Ἰσμαῆλ κεῖ θάψαμε μαζί μὲ τὴ χαρὰ μας,
Καὶ μετὰ μπροστὰ στὸ σπίτι
Τοῦ Ρέτζο συναχθήκαμε.

Μπροστὰ στὸ σπίτι τοῦ Ρέτζο. Ὁλόγυρα μαζεμμένοι οἱ ἀγρό-
τες φωνάζουν.

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : "Εβγα κ. ἀντίκουσέ μας,

'Αλῆ Ρέτζο,
'Εμᾶς,
Τοὺς ἀφέντες δίχως χῶματα,
Τοὺς πιὸ φτηνοὺς κ' ἀπ' τὸ ψωμί,
Τοὺς πιὸ γυμνοὺς κ' ἀπὸ δέντρο τοῦ χειμῶνα!

"Εβγα νὰ σ' ἀντικρούσουμε,

'Αλῆ Ρέτζο,
'Εσένα,
Τὸν πιὸ σκληρὸ κ' ἀπὸ τὰ βράχια ποὺ μᾶς δώρισες,
Τὸν πιὸ ἄπονο κ' ἀπὸ Αὐγουστιάτικο ἦλιο,
Τὸν πιὸ ἀχόρταγο κ' ἀπὸ τὴν ἄβυσσο!

ΟΣΜΑΝ (Φανερόνεται στὴν πόρτα) : Δὲν εἶναι στὸ σπίτι,
ὁ ἀγὰς μου! Μπρὸς φευγάτε ἀπὸ δῶ!

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : 'Εδῶ θὰ καρτερᾶμε,

'Αλῆ Ρέτζο,
Γιὰ νὰ σὲ δοῦμε!
Γιατὶ καὶ τὰ βουνὰ
Τὴ θέση τους δὲν ἄλλαξαν
Στὸ πέρασμά μας,
Γιατὶ καὶ τὰ βράχια δὲν παραμέρισαν,
Τόπο γιὰ νὰ μᾶς δώσουν!

ΡΕΤΖΟ ('Εμφανίζεται στὸ ἔμπα τοῦ σπιτιοῦ) : 'Αχάριστα
σκυλιά, ἀτιμὴ φάρα, τί ζητᾶτε πάλι ἀπὸ μένα;

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Τὰ σπίτια μας ζητᾶμε,

Καὶ τὴ θέση μας στὰ χωράφια!

ΡΕΤΖΟ : Δὲ σὰς ἔδωσα χωράφια; Δὲ σὰς ἔκανα ἀφέντες;
Σάμπως δὲ συμμορφώθηκα μὲ τὴ θέλησή σας καὶ τὰ μοίρασα
καταπῶς τὸ θέλατε σεῖς; Τί ἄλλο ζητᾶτε τώρα ἀπὸ μένα;

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Χῶματα ζητήσαμε,

'Αλῆ Ρέτζο,
Κι ὄχι βραχοτόπια.
Τὶ βράχο ἂν θέλαμε,
Σκληρότερο δὲν μπορούσαμε νὰ βροῦμε,
'Απὸ σένα!

ΡΕΤΖΟ : Αὐτὰ μοῦ 'δωσε ἡ Κυβέρνηση, αὐτὰ σὰς μοίρασα!
'Αλλὰ δὲν ἔχω! Σὰν δὲ σὰς ἄρεσαν, σύρετε νὰ ψάξετε ἄλλοῦ,
ἴσως βρῆτε σεῖς τὰ καλύτερα. Στὸν τόπο μου ὅμως μὴν ξα-

ναπατήσετε τὸ πόδι σας, δὲ σὰς θέλω πιά στὸ χωριὸ μου!

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Ὁὰ φύγουμε, μιᾶς καὶ μᾶς διώχνεις,

Ἐέρε ὅμως,
Πῶς σπῖτι δὲ θ' ἀφήσουμε ὀρθό,
Μήτε δικό μας, μήτε καὶ δικό σου!
Καὶ σπαρτὸ δὲ θ' ἀφήσουμε στοὺς ἀγρούς σου κα-
Μήτε ρίζα ποὺ δέντρο νὰ δώσει μελλοντικά. [νένα,
Καὶ στὸ κακὸ ἀπ' τὸ τρακτέρ θ' ἀρχίσουμε!

(Ἐχουν τώρα περιγκλώσει τὸν Ρέτζο ποὺ μόλις μπορεῖ νὰ
ἀκουμπᾷε στὴν πόρτα).

ΡΕΤΖΟ (Φωνάζει) : Καλὰ λοιπόν, μείνετε ἀφοῦ τὸ θέλετε!
Μὰ νὰ ξέρετε πῶς μορτίτες δὲν μπορῶ πιά νὰ σὰς δεχτῶ στὰ
χωράφια μου, καὶ νὰ μοιραζομαι μαζί σας τὴ σοδειά! Μονάχα
ἐργάτες μπορῶ νὰ σὰς προσλάβω νὰ τὸ μεροκάματο!

ΑΚΙΑΕ : 'Ακετὰ μᾶς ἐψησες τὸ ψάρι στὰ χεῖλια, μὴ θὲς τώρα
νὰ μᾶς στερήσεις κ' ἀπὸ τὰ λίγα ποὺ μᾶς ἔδινες! Θέλουμε νὰ
δουλέψουμε στὰ χωράφια μεσακάρηδες καὶ νὰ μοιραζομαστε
μαζί σου τὴ μισὴ σοδειά, καταπῶς τὸ 'χες κανόνισει!

ΡΕΤΖΟ : Στὴν ἀρχὴ δὲν τὸ θέλατε τὸ σύστημά μου, τώρα
βλέπω πῶς βάλατε γνώση. Μὰ εἶναι ἀργὰ πιά καὶ δὲν ὠφελεῖ.
Γιατὶ, τί νὰ τοὺς κάνω γὰ τοὺς μορτίτες ὅταν ἔχει πλημμυρίσει
ὁ τόπος ἀπὸ ἐργάτες ποὺ 'ναι πρόθυμοι νὰ δουλέψουν στὰ χω-
ράφια μὲ δύομιση λίρες μεροκάματο; "Αν λοιπὸν θέλετε νὰ
ῤεστε ἐργάτες στοὺς ἀγρούς μου, πάει καλά, ἂν ὄχι, τότε
πηγαίνετε νὰ βρῆτε ἄλλου δουλειά!

ΜΑΧΜΟΥΤ : Καὶ ποῦ νὰ βροῦμε δουλειά, παντοῦ τὰ ἴδια
εἶναι! 'Εξάλλου, ἐμᾶς, ἐδῶ εἶναι ὁ τόπος μας, τὸ σπῖτι μας!

ΡΕΤΖΟ : Τότε καθῆστε στ' αὐγά σας, κ' ἐλάτε νὰ δουλέψετε
μεροκαματιάρηδες. Καὶ νὰ μοῦ τὸ χρωστάτε χάρη ποὺ σὰς
δίνω πάλι ψωμί νὰ φᾶτε!

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ πῆγαν ἀπορώντας οἱ ἀγρότες!

Γιατὶ τὸν καιρὸ ποὺ μὲ τ' ἀέτρι ὄργανον,
'Η μισὴ ἔφερτε σοδειά στὸ μερτικό τους,
Καὶ πίστευαν πῶς μὲ τοῦ τρακτέρ τὸν ἐρχομὸ
Καλύτερα θὰ ζοῦσαν,
Γιατὶ αὐτὸ 'ταν τὸ σωστὸ
Μὰ τὴ μισὴ χάσαν μορτὴ τους.
Κ' ἡ παραγωγή καθῶς αὐξάνονταν
Λογάριαζαν πῶς καὶ τὸ κέρδος τους
Θὰ 'πρεπε κανονικά νὰ περσέψει,
Γιατὶ αὐτὸ 'ταν τὸ λογικό
Μὰ τώρα τοὺς στεροῦσαν
Καὶ τὸ μερίδιο τους ἀπ' τὴ σοδειά,
Κ' ἐργάτες τοὺς κάναν στοὺς ἀγρούς,
Μὲ λίρες δύομιση τὴ μέρα!

Σκοτάδι

*'Ο Ρέπορτερ μὲ τὸν Ρέτζο κάθονται σὲ μὴν ἄκρη τῆς σκηπῆς,
ποὺ φωτίζεται θαμπά.*

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Καὶ τώρα, Ρέτζο ἀγά, θὰ σὰς παρακαλέσω ν'
ἀναφερθεῖτε κάπως πιὸ λεπτομερειακὰ στὸ γκρέμισμα τοῦ χω-
ριοῦ, ἀφοῦ αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸ πιὸ καιρὸ σημεῖο τῆς υποθέσεως.
Πῶς ἔγινε, λοιπόν, καὶ γκρεμίστηκε τὸ χωριὸ;

ΡΕΤΖΟ : Τὸ χωριὸ τὸ γκρέμισα γὰ, θὰ 'ταν ἀνώφελο νὰ τ'
ἀρνηθῶ. Εἶχα ὅμως τοὺς λόγους μου.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Ὁὰ μπορούσατε, ἴσως, νὰ μᾶς ἐξηγήσετε τοὺς
λόγους ποὺ σὰς ἀνάγκασαν νὰ προσφύγετε σ' αὐτὴ τὴ λύση;

ΡΕΤΖΟ : Πρῶτα - πρῶτα, τὸ χωριὸ ἦταν χτισμένο ἀκριβῶς
καταμεσὶς τῶν χωραφιῶν μου, ἔτσι ποὺ τὰ χωρίζε στὰ δύο.
Κι αὐτὸ δημιουργοῦσε μεγάλες δυσκολίες, κυρίως ἀργότερα
ὅταν ἔδιωξα τοὺς σέμπρους καὶ καλλιεργοῦσα ὅλα τὰ χωρά-
φια γιὰ λογαριασμό μου. Σκέψου πῶς, γιὰ νὰ περάσει τὸ τρα-
κτέρ ἀπ' τὸ ἕνα μέρος στ' ἄλλο, ἔπρεπε νὰ κάνει ὀλάκρο τὸ
γύρο τοῦ χωριοῦ καὶ νὰ ξεδέψει ἄσκοπα τοῦ κόσμου τὰ καύσι-
μα. Ἐνῶ γκρεμίζοντας τὸ χωριὸ εὐκόλωνα τὴν κίνησή του.
Δεύτερο καὶ κυριότερο, εἶναι ὅτι τὸ χωριὸ ἦταν χτισμένο πάνω
σὲ γόνιμη γῆ, ποὺ ἔμενε γι' αὐτὸ ἀκαλλιεργητὴ. Τὸν καιρὸ
ποὺ ὀργάνωσα μὲ τ' ἀλέτρι, αὐτὸ βέβαια δὲν εἶχε μεγάλη ση-
μασία. Ἀργότερα ὅμως, μὲ τὸ τρακτέρ, καὶ προπάντων μὲ τὴν
ἐξαγωγή δὲν ἔπρεπε νὰ μείνει σπιθαμὴ ἀκαλλιεργητὴ. Γιατὶ
αὐξάνοντας τὴν παραγωγή μειώναμε τὸ κόστος καὶ πουλοῦσαμε
περισσότερο ποῦλωντας ὅμως περισσότερο, αὐξάναμε τὴν παρα-
γωγή καὶ μειώναμε τὸ κόστος. Καταλαβαίνεις λοιπόν, ὅτι
ἤμουν ἀναγκασμένος νὰ ἐκμεταλλευθῶ κείνο τὸ κομμάτι τῆς
γῆς.

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Καλά, και τους αγρότες δεν τους σκεφθήκατε πού θά 'μεναν άστεργοι;
ΡΕΤΖΟ : Νομίζεις, πώς είναι σπουδαία δουλειά να χτίσεις μερικά σπίτια από πέτρα και λάσπη;
ΡΕΠΟΡΤΕΡ : 'Ισως να μην είναι, αλλά...
ΡΕΤΖΟ : Είναι όμως εθνική ύπηρεσία τὸ νὰ καλλιεργήσεις μεγαλύτερες ἐκτάσεις, και ν' αὐξήσεις τὴν παραγωγή, ἢ δὲν είναι;
ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Δὲν χωράει ἀμφιβολία ὅτι είναι!
ΡΕΤΖΟ : Αὐτὸ ἔκανα και γώ. Προτίμησα τὴν πιὸ σκληρὴ, ἴσως, λύση, μὰ και τὴν πιὸ ὠφέλιμη.

7. ΠΩΣ ΓΚΡΕΜΙΣΤΗΚΕ ΤΟ ΧΩΡΙΟ

Τὸ σπίτι τοῦ Ρέτζο. Ὁ Ὀσμάν, ὁ Χουρσίτ, κι ὁ Μπεκίρ κάθονται γύρω ἀπ' τὸν Ρέτζο.

ΡΕΤΖΟ : Τὸ χωριὸ πρέπει νὰ φύγει, τελείωσε! Στέκεται ἀκριβῶς πάνω στὰ χωράφια μου, σὰ βύζουνας, και μοῦ δένει τὰ χέρια!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ναι, μὰ πῶς θὰ φύγει τὸ χωριὸ; Δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε στοὺς χωριάτες, "ἄντε, φορτωθεῖτε τὰ σπίτια στὴν πλάτη σας κι ἀμέτε στο καλὸ".

ΡΕΤΖΟ : Τὰ σπίτια δὲ φεύγουν ἀπ' τὸν τόπο τους, αὐτὸ τὸ ξέρουμε ὅλοι, Χουρσίτ!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Τότε τί ἄλλο μπορούμε νὰ κάνουμε;

ΜΠΕΚΙΡ : Νὰ τοὺς τὸ ξηγήσουμε μὲ τὸ μαλακό, και νὰ τοὺς ποῦμε ν' ἀδειάσουν τὰ σπίτια! 'Επιτέλους, μπορούμε νὰ τοὺς δώσουμε και μὴ μικρὴ ἀποζημίωση!

ΡΕΤΖΟ : Μὴ λὲς κουταμάρες, κανένας τους δὲ θὰ θελήσει νὰ φύγει! Πρῶτο, γιατί δὲ φεύγουν αὐτοὶ ἀπὸ τοῦτα τὰ χωμάτα, και δεῦτερο, γιατί θὰ μείνουν δίχως δουλειά!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ὁ τόπος είναι δικός σου γιατί δὲν τοὺς πᾶς στὸ δικαστήριο;

ΡΕΤΖΟ : Και φαντάζεσαι πῶς θὰ βρῶ τὸ δικιο μου; Θὰ μοῦ φέρουν μονάχα ἓνα σωρὸ ἐμπόδια και θὰ 'χω ντράβαλα!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ναι, μὰ ὁ τόπος είναι δικός σου, θὰ τὴν κερδίσεις τὴ δίκη!

ΡΕΤΖΟ : Δὲν ἀποκλείεται ὅμως και νὰ σύρει τούτῃ ἡ ὑπόθεση χρόνια, ὁπότε θὰ κάνω τοῦ κόσμου τὰ ξεῖδα.

ΧΟΥΡΣΙΤ : "Ἐχεις δικιο, ἀγά μου!

ΡΕΤΖΟ : Γι' αὐτὸ, μὴ λύση μονάχα ἀπομένει, νὰ γκρεμίσουμε τὸ χωριὸ!

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΑΖΙ : Νὰ γκρεμίσουμε τὸ χωριὸ; Πῶς γίνεται αὐτό;

ΡΕΤΖΟ : Γίνεται, μὲ τὸ τρακτέρ!

ΟΣΜΑΝ : Τὸ τρακτέρ τὸ 'χουμε γιὰ νὰ σπέρνει και νὰ θερίζει, ἀγά μου!

ΡΕΤΖΟ : Δὲν πειράζει, θὰ θερίσει και μὴ φορὰ σπίτια ἀντὶ γι' ἀστάχια!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ναι, μὰ πῶς; Αὐτὸ είναι τρακτέρ, δὲν είναι μπουλντόζα!

ΡΕΤΖΟ : 'Εμεῖς θὰ τὸ μετατρέψουμε σὲ μπουλντόζα!

ΜΠΕΚΙΡ : "Ἄδικα τὸ συζητᾶς, Ρέτζο ἀγά! Κι ἂν ἀκόμα ὑποθέσουμε πῶς ὅλα τοῦτα θὰ γίνουν καθὼς τὸ ὑπολογίζεις, πάλι δὲ φελάει, γιατί οἱ χωριάτες δὲ θὰ καθήσουν μὲ σταυρωμένα χέρια, μῆτε και θὰ στήσουν χορὸ, ἐπειδὴ τοὺς γκρεμνᾶς τὰ σπίτια!

ΧΟΥΡΣΙΤ : "Ἐχει δικιο ὁ Μπεκίρ. "Ἄν τύχει μάλιστα και σκοτωθεῖ κανεὶς τους ἀπὸ ἀπροσεξία, τότε πᾶς μέσα γιὰ φονικὸ και τίποτα δὲ σὲ γλυτώνει!

ΡΕΤΖΟ : Αὐτὴ ἡ δουλειά θὰ γίνεῖ ὅταν θὰ λείπουν οἱ ἀγρότες ἀπ' τὸ χωριὸ. Τὸν καιρὸ πού κατεβαίνουν στ' Ἄδανα γιὰ νὰ δουλέψουν στὸ μπαμπάκι.

ΧΟΥΡΣΙΤ : Βλέπω πῶς ὅλα τὰ 'χεις κανονίσει!

ΟΣΜΑΝ : Τὸ λοιπόν, ἀγά μου, κανενὸς μυαλὸ δὲ θὰ σοφίσῃ ὅταν τέτοια σπουδαία λῆση! (Ὁ Ρέτζο γελά φχαριστημένως).

ΜΠΕΚΙΡ : Θέλω νὰ δῶ τὰ μούτρα τους σὰν θὰ 'ρτουν και θὰ τὰ βροῦν ὅλα ρημαδιό!

ΟΣΜΑΝ : Προπάντων ἡ 'Ακιλέ μὲ τὸ γιό της τὸν Ντουρσούν, κείνα τὰ ζωντόβολα!

ΡΕΤΖΟ : "Ὅσες σκοτοῦρες μοῦ δημιούργησαν θὰ τοὺς τίς ξεπλερώσω τώρα! Κρίμα πού δὲ θὰ 'μαι δῶ νὰ τοὺς δῶ!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ποῦ θὰ 'σαι;

ΡΕΤΖΟ : Δὲν τρελλάθηκα νὰ μείνω δῶ και νὰ τοὺς παραδοθῶ σὰν πρόβατο. Θὰ κατεβῶ στὴ Χώρα και θὰ περιμένα τὴ Χωροφυλακὴ νὰ 'ρθεῖ και νὰ τοὺς διώξει!

ΜΠΕΚΙΡ : Πῶς θὰ τοὺς διώξει;

ΡΕΤΖΟ : Θὰ τὴν εἰδοποιήσω γιὰ! Ἐχάσες πῶς τ' ἀπαγορεύει ὁ νόμος νὰ κατοικεῖς σὲ σπίτια μισογκρεμισμένα;

ΟΣΜΑΝ : Και σάμπως τοῦτα δῶ είναι στέρεα;

ΡΕΤΖΟ : Τί μὲ κόφτει ἂν τὰ σπίτια τώρα είναι στέρεα ἢ ὄχι! Θέλω μονάχα μὴ δικαιολογία γιὰ νὰ τοὺς πετάξω τελειωτικά ἀπὸ δῶ! Γιατί, τοῦτοι δῶ, είναι γύφτοι και δὲ θ' ἀπορήσω καθόλου ἂν τοὺς δῶ νὰ θρονιάζονται μὲς τὰ ἐρείπια!

Σ κ ο τ ἄ δ ι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Και σὰν ἦρθε ὁ καιρὸς

Στὶς φυτεῖες νὰ κατέβουν,

'Ανυποψίαστοι κίνησαν

Στὸ χωριὸ ἀφήνοντας τὸ βίος τους,

Πού ἀπόμεινε σὰν ἀδειανὸ ταγάρι.

Και χαίρονταν τὴ σκληρὴ δουλειά

Πού κέρδος τόσο θὰ τοὺς ἔφερνε,

"Ὅσο χρειάζονταν τὸ χρέος τους γιὰ νὰ ξεφλήσουν

Στὸν Μπεκίρ

Και καινούριο παρευτὺς ν' ἀνοίξουν.

Τότε στοίχισε τοῦ Ρέτζο τὸ πνέμα,

Και στὸ τρακτέρ καβάλλα ἔφτασε

Σπίτια γιὰ νὰ θερίσει.

'Ἀπ' τὴν ὄροφὴ κατεβαίνει ἓνα πελώριο τελλάρο πού πάνω του είναι ζωγραφισμένο τὸ τρακτέρ ὅπως τὸ μετασκεύασε ὁ Ρέτζο. Κάτω ἀπ' τὴν εἰκόνα διαβάζουμε τὴ γραφή: *α ὕ τ ὀ ε ἰ ν α ἰ τ ὀ τ ρ α κ τ ἔ ρ μ π ο υ λ ν τ ὄ ζ α τ ο ὺ Ἄ λ ἦ Ρ ἔ τ ζ ο*. Τὰ φῶτα σβήνουν, μονάχα τὸ τελλάρο φωτίζεται. 'Ακούγεται ὁ θόρυβος τοῦ τρακτέρ και τῶν σπιτιῶν πού γκρεμίζονται. Ὁ θόρυβος συνεχίζεται ὅσο μιλάει ὁ Τραγουδιστής.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Κ' ἔσυρε τὴν μπουλντόζα του

Πάνω στοὺς ἀσπρισμένους τοίχους,

Σὲ συν:ρίμματα μεταβάλλοντας

Τὸ ἀδειανὸ χωριὸ,

Μέσα σὲ δυὸ μονάχα μέρες.

Και τὸ τρακτέρ περιδιάβαινε,

Μέσα στὰ ὑπολείμματα

'Ἀπ' τὸν τοῖχο πού ἡ 'Ακιλέ,

Σὰν ἦταν κουρασμένη τὴν πλάτη ἀκουμποῦσε,

Κι ἀπὸ τὴ στέγη τοῦ Νιχάτ

Ποῦ 'σταξε σὲ δυνατὴ βροχή,

Κι ἀπὸ τῆς Μεριέμ τὰ δάχτυλα

Ποῦ τὸν γάντζο κράταγαν στὸν τοῖχο

Καθὼς τὸ γιό της κοίμιζε,

Ποῦ ἀφέντη ἔλπιζε νὰ τὸν ἰδεῖ,

Κ' ἐργάτης τώρα μέλλονταν νὰ γίνεῖ

Σὲ τόπο ἄγνωστο!

Κι ἀπόμεινε τοῦ ἀγᾶ τὸ σπίτι,

'Ὀρθὸ μὰ και μονάχο,

Τὰ συντρίμματα νὰ κοιτάζει,

Σὰν ἄρχοντας,

Ποῦ τῶν δούλων του συχάθηκε,

Τὴν κακομοιριά νὰ βλέπει.

(Ὁ θόρυβος σταματᾶ).

Και σὰν γύρισαν οἱ ἀγρότες

Παρευτὺς στὸν Μπεκίρ τρέξαν

Τὸ χρέος τους νὰ τοῦ ξεφλήσουν,

Μὰ δὲν τὸν βοῆκαν.

Κ' ἴσως πολὺ θὰ χαίρονταν γι' αὐτὸ

"Ἄν και τὰ σπίτια τους δὲ χάναν

Μαζὶ μὲ τὸν Μπεκίρ.

Πάνω στὸ ερειπωμένο χωριὸ. Τριγύρω διάφοροι ἀγρότες, μαζί τους κ' ἡ 'Ακιλέ, ὁ Ντουρσούν, ἡ Μεριέμ, ὁ Νιχάτ και ὁ Μαχμούτ.

ΜΑΧΜΟΥΤ : "Ὦχ, μάννα μου, τί κακὸ είναι τοῦτο; Ποῦθε μᾶς βρῆκε τούτῃ ἡ συφορά;

ΝΙΧΑΤ : Λέτε νὰ 'γινε σεισμός;

ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ : Εἶσαι στὰ καλά σου, Νιχάτ; Τί σεισμός ἦταν αὐτὸς πού δὲν ἄφησε μῆτε λιθάρη στὸ τόπο του;

ΜΙΑ ΑΛΛΗ : Μάννα μου, τὸ σπιτάκι μου! Καταστράφηκε τὸ νοικοκυριό μου, μαννούλα μου!

Η ΜΑΝΝΑ ΤΗΣ ΜΕΡΙΕΜ : Τὸ λίπος πού στάλα - στάλα ἦταν μᾶζευα τὸσον καιρό, ἡ κοπριά πού 'χα ξεράνει γιὰ νὰ ξεσταθῶ τὸ χεμῶνα, πᾶνε ὅλα! (Οἱ γυναῖκες σκορπίζουν πάνω στὰ συντρίμματα τῶν σπιτιῶν τους).

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Δέν καταλαβαίνω τίποτα. Ποιός θά 'βλεπε ὄφελος ἀπό τέτοια συφορά;

ΝΙΧΑΤ : Κανείς! Μὲ τὰ γειτονικά χωριά δὲν εἶχαμε καμιά διαμάχη, καμιά διαφορά δὲ μᾶς χόριζε, μήτε χωράφι πού νά τὸ διεκδικούμε κ' οἱ δυό. Γιατί λοιπόν θά μᾶς ἔκαναν τέτοιο κακό; ('*Ἡ Ἀχιλὲ κοιτάζει γύρω σά χαμένη. Κατόπι ἀρχίζει νά γυροφέρνει τὸ χωριό*).

ΜΕΡΙΕΜ : Νά, ἡ κουρελοῦ πού σκέπαζα τὸ γιό μου! Τίποτα δὲν ἔμεινε ὀρθό, μήτε δυὸ ξύλα γιὰ νά στεριώσω τὴν κούνια του. (*Συνεχίζει νὰ ψάχνει μὲ τὸ παιδί στὴν πλάτη*).

Ο ΨΗΛΟΣ ΑΓΡΟΤΗΣ (*Τραβᾶει μέσα ἀπ' τὰ ἐρείπια μὰ μπότα*) : Νά, τὸ 'να ταῖρι ἀπ' τίς μπότες μου, τ' ἄλλο χάθηκε! Τί θά φορέσω γὼ τὸ χεμίῳνα;

ΜΕΡΙΕΜ (*Στὸν Ντουρσούν*) : 'Ἐλα, Ντουρσούν, βοήθα τουλάχιστο νὰ περιμαζέψουμε ὅ,τι μπορούμε!

Η ΠΡΩΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ : Τί νὰ περιμαζέψεις ἄμοιρη! Τίποτα δὲν ἔμεινε στέρεο, τίποτα!

Η ΜΑΝΝΑ ΤΗΣ ΜΕΡΙΕΜ : Τυχερὸς ἦσουν, ἄντρα μου, πὺ θάφτηκες στὴ μαύρη γῆς καὶ δὲν ἔζησες νὰ δεῖς αὐτὴ τὴ συφορά!

ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (*Ἐξὸν ἀπ' τὴν Ἀχιλὲ μοιρολογοῦν*) :

'Ὀχ, μάννα μου, ὦχ, οἱ βαριόμοιροι ἐμεῖς!

Τὴν κακοτυχία μας μὲ τέτοια συφορά

Ποιὸς τόλμησε νὰ τὴ στολίσαι!

'Ὁ ἥλιος νὰ 'ναι δὲν μπορεῖ,

Τί θά ντρέπονταν νὰ μᾶς φωτίσει!

'Ἡ γῆς δὲν μπορεῖ νὰ 'ναι,

Τί θά 'νοιγε καὶ μᾶς νὰ καταπιεῖ!

Μήτε κι ὁ ἀγέρας θά 'ναι,

Τί στὰ συντρίμια θά θαβόταν ἡ πνοή του!

ΜΑΧΜΟΥΤ : Ποιὸς εἶναι τότε; Ποιὸς ἔκρυβε γιὰ μᾶς τέτοιο μῖσος μέσα του;

ΑΚΙΑΕ : Κοντόμυαλοι! Μὲ τὸν ἐχθρὸ συμμάχησε ὁ νοῦς σας καὶ σᾶς παράτησε! Σεῖς νομίζετε πὼς ὅλες οἱ συφορές πού σᾶς βρῖσκουν εἶναι οὐρανοκατέβατες, καὶ ψάχνετε στὰ σύννεφα καὶ στοὺς ἀνέμους νὰ βρῆτε τὴν αἰτία τους! Πότε, λοιπόν, θ' ἀνοίξετε τὰ μάτια σας, γιὰ νὰ δεῖτε γύρω σας τί συμβαίνει!

ΟΛΟΙ : Βλέπουμε, Ἀχιλὲ, πὼς δὲ βλέπουμε;

ΑΚΙΑΕ : Καὶ τί βλέπετε;

ΟΛΟΙ : 'Ολοῦθε συντρίμια!

ΑΚΙΑΕ : Αὐτὸ μόνο;

ΝΙΧΑΤ : Καὶ τοῦ ἀγᾶ τὸ σπίτι νὰ στέκει ἀπειράχτο!

ΑΚΙΑΕ : Καὶ δὲ σᾶς φαίνεται καθόλου παράξενο, πὺ ἀγγιχτο ἔμεινε τοῦ Ἀλῆ Ρέτζο τὸ σπίτι, ὅταν ἀπ' τὰ δικά σας μήτε τοῖχος ἔμεινε ὀρθὸς μήτε περβάζι;

ΜΙΑ ΑΓΡΟΤΙΣΣΑ : Δὲ μᾶς παρατάς, Ἀχιλὲ; Σάμπως μᾶς ἔμεινε νοῦς γιὰ νὰ σκεπτοῦμε καὶ τοὺς ἄλλους; Τί νὰ σκοτιστοῦμε γιὰ τὸν Ρέτζο; 'Ὁ δικὸς μας ὁ καϊμός φτάνει καὶ περισσεύει!

ΝΙΧΑΤ : Θὰ τὸ γνώριζαν φαίνεται τὸ σπίτι τοῦ Ρέτζο, κ' ἐπειδὴ εἶναι ἀγᾶς τοῦ λόγου του, δὲν τόλμησαν νὰ τὸ πειράξουν.

ΑΚΙΑΕ : Δὲν εἶναι πὺ δὲν τόλμησαν νὰ τὸ πειράξουν, Νιχάτ. Εἶναι πὺ κανένας δὲ θά γκρέμιζε μὲ τὰ ἴδια του τὰ χέρια τὸ δικὸ του σπίτι. Γιατί νὰ ξέρετε πὼς τούτη δῶ εἶναι δουλειὰ τοῦ Ρέτζο! Μονάχα κείνος θά μπορούσε νὰ μᾶς κάνει τέτοιο κακό! Μονάχα κείνος θά γκρέμιζε δλάκερο τὸ χωριὸ καὶ θ' ἀφηνε ἀγγιχτο τὸ σπίτι του!

ΜΕΡΙΕΜ : Καὶ γιὰτί νὰ γκρεμίσει τὸ χωριὸ στὰ καλά καθούμμενα;

ΑΚΙΑΕ : Γιὰ νὰ μᾶς διώξει!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Τί κάθεσαι καὶ λές, μάννα; Τί κακὸ εἶδε ἀπὸ μᾶς ὁ Ρέτζο; Τὸν πειράξαμε μεις ποτέ; 'Ἰσα - ἴσα πὺ τοῦ φανήκαμε πάντα χρήσιμοι μὲ τὴ δουλειὰ μας!

ΜΑΧΜΟΥΤ : Σωστά, δίχως ἐμᾶς καὶ δίχως τὸ τρακτὲρ τίποτα δὲ θά μπορούσε νὰ κάνει!

ΑΚΙΑΕ : Ἀγαθιάρηδες πὺ εἶστε ὅλοι σας! Δὲν τὸ καταλάβατε, λοιπόν, ὅτι γκρέμισε τὸ χωριὸ γιὰτί δὲ μᾶς θέλει πιά σὲ τοῦτο τὸν τόπο; Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο μᾶς εἶχε μοιράσει καὶ τὰ χωράφια, γιὰ νὰ μᾶς ξεφορτωθεῖ! Καὶ δὲ βλέπετε ἀκόμα πὼς ἔχουν γίνε ἀφαντοί, αὐτοὺς κ' οἱ μαγκαντάσηδες του, ὁ Χουρσίτ μὲ τὸν Μπεκίρ καὶ τὸν Ὀσμάν;

ΟΛΟΙ : Ἀλήθεια, κανεῖς τους δὲν εἶναι δῶ!

ΑΚΙΑΕ : Γιὰτί ὁ Ρέτζο δὲν ἔχει πιά ἀνάγκη τὸν κάματο μας, ἀφοῦ βρῖσκει ὅσους ἐργάτες θέλει ἀπὸ τὰ γύρω χωριά. Τί νὰ τὸ κάνει, λοιπόν τὸ χωριὸ; Τὸ γκρέμιζε νὰ ἡσυχάσει!

Ο ΨΗΛΟΣ : Καλά, καὶ τὸ γκρεμισμένο χωριὸ τί θά τὸ κάνει;

ΑΚΙΑΕ : Χωράφι θά τὸ κάνει, καὶ θά τὸ σπείρει! (*Μπαίνουν ὁ Χουρσίτ, ὁ Ρέπορτερ καὶ μιὰ ομάδα χωροφύλακες καὶ κινελοῦν τὸ σπίτι τοῦ Ρέτζο*).

ΝΙΧΑΤ : 'Ἐχει δικίω ἡ Ἀχιλὲ! Γι' αὐτὸ μᾶς γνῶρισε τὰ σπίτια! Γιὰ νὰ κάνει χωράφι τὸ χωριὸ μας!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Ἀφοῦ εἶναι ἔτσι, τί καθόμαστε μὲ σταυρωμένα χέρια; Ἀς πᾶμε καὶ μεις νὰ γκρεμίσουμε τὸ δικὸ του σπίτι.

Η ΜΑΝΝΑ ΤΗΣ ΜΕΡΙΕΜ : Νὰ τοῦ καταστρέψουμε τὰ σπαρτά.

ΜΑΧΜΟΥΤ : Δὲ θ' ἀφήσουμε πέτρα γιὰ πέτρα, θά τοῦ τὰ κάνουμε σπαρτάλια!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Μπρός, λοιπόν, τί στεκόμαστε;

ΟΛΟΙ : Ἀς μὴ χασομερᾶμε ἄλλο! ('*Ὀρμὸν ὅλοι μαζὶ στὸ σπίτι τοῦ Ρέτζο μὰ βρῖσκουν μπροστά τους τὸν Χουρσίτ μὲ τοὺς χωροφύλακες*).

ΧΟΥΡΣΙΤ (*Σκουπίζει περίλυπος τὰ δάκρυά του*) : Ἀδέρφια μου, μεγάλη συφορά μᾶς βρῆκε!

ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Ἀς τὰ λόγια!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Ἄλλοῦ νὰ τὰ πουλήσεις!

ΜΑΧΜΟΥΤ : Ἀστε τον νὰ μιλήσει!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Μεγάλη, λέω, συφορά μᾶς βρῆκε ὅλους! Κεραυνὸς ἔπεσε ἀπὸ ἀγνωστο χέρι καὶ μᾶς ἔκαψε, ἕνας κάμπος ἀπὸ συντρίμια ἀπλώθηκε στὴ θέση τοῦ χωριοῦ μας! Σπαράζει ἡ καρδιά μου λέγοντας, πὼς τούτη εἶναι ἡ πιὸ μαύρη κ' ἡ πιὸ σκοτεινὴ μέρα πὺ γνώρισε τοῦτος ὁ τόπος! Γι' αὐτὸ καὶ σᾶς παρακαλῶ... νὰ κρατήσετε ἐνὸς λεπτοῦ σιγή! (*Οἱ ἀγρότες κοιτάζονται ἀπορώντας, καθὼς ὁμοῦς βλέπουν τὸν Χουρσίτ καὶ τοὺς χωροφύλακες νὰ παίρνουν τὴν ἀνάλογη στάση, κάνον καὶ αὐτοὶ ἀναγκαστικὰ τὸ ἴδιο. Μετὰ ἀπὸ λίγο ὁ Νωματάρχης κοιτάζει τὸ ρολοῖ του*).

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Πέρασε τὸ λεπτό!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Δὲν πρέπει ὡστόσο νὰ στεναχωριέστε, ἀδέρφια μου! Νὰ εἶστε βέβαιοι πὼς ὅλα θά διορθωθοῦν. Τὰ πάντα θά μποῦν πάλι στὴν παλιά τους θέση ὡς τὸ τελευταῖο λιθάρι!

ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ : Ἀσε τὰ στρογγυλά λόγια, δῆμαρξε!

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Δὲ σὲ πιστεύουμε πιά, Χουρσίτ. Οὔτε σένα, οὔτε καὶ τὸν ἀγᾶ σου!

ΑΚΙΑΕ : Καὶ μὴν κουράζεις ἄδικα τὸ μυαλό σου νὰ σοφιστεῖ καινούρια παραμύθια. Τὸ ξέρουμε καλά, πὼς ὁ Ρέτζο τὸ γκρέμισε τὸ χωριὸ!

ΜΑΧΜΟΥΤ : Γι' αὐτὸ καὶ μεις τῶρα θά ξεθεμελιώσουμε τὸ δικὸ του σπίτι, γιὰ νὰ 'μαστε ὅλοι ἴσοι! (*Στοὺς ἀγρότες*) : Μπρός, κουνήθητε, μὴ χασομερᾶμε ἄλλο μὲ ἄσκοπες κουβέντες! (*Οἱ ἀγρότες κάνουν μερικὰ βήματα κ' ἔρχονται πολὺ κοντὰ στοὺς χωροφύλακες*).

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Πατριώτες, κάντε πέρα! Μὲ τὴ βία δὲν κανονίζονται αὐτὲς οἱ ὑποθέσεις! Τῶρα τὸ ζήτημα ἔφτασε στὴ δικαιοσύνη. Θὰ βρεῖτε τὸ δικίω σας, νὰ 'στε σίγουροι γι' αὐτὸ!

ΝΙΧΑΤ : Τί μᾶς χρειάζεται ἡ δικαιοσύνη, ὅταν ἔχουμε τὰ χέρια μας πὺ φτάνουν καὶ περισσεύουν γι' αὐτὴ τὴ δουλειὰ;

ΜΑΧΜΟΥΤ : Ἐξάλλου, μεις ἔχουμε μιὰ διαμάχη μὲ τὸν ἀγᾶ πὺ θά τὴν κανονίσουμε μόνοι μας! Τί ἀνακατώνεται δῶ ἡ δικαιοσύνη;

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Μὴ σᾶς παρασέρνει ὁ θυμὸς! Κανεῖς δὲν ξεφεύγει ἀπ' τὴ δικαιοσύνη; ἔχετε τὸ λόγο μου!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Πρέπει νὰ πιστέψετε σ' αὐτὰ πὺ σᾶς λέει ὁ Νωματάρχης!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Ἐμεῖς θά πιστέψουμε μονάχα σ' αὐτὸν πὺ θά μᾶς φέρει τὸν Ρέτζο ἀλυσοδεμένο ἀνάμεσα σὲ δυὸ χωροφύλακες!

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Θὰ σᾶς φέρουμε τὸν δρᾶστη ἀλυσοδεμένο, ὅποιος καὶ νὰ 'ναι, σᾶς τὸ ὑπόσχομαι!

ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ : Ἐντάξει, λοιπόν, θά καθήσουμε καὶ μεις ἐδῶ καὶ θά καρτερᾶμε νὰ μᾶς τὸν φέρει! (*Κάθονται ὅλοι χᾶμο*).

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Ὁραῖα, νὰ περιμένετε! Μά ὄχι ἐδῶ!

ΑΚΙΑΕ : Πὼς δηλαδὴ, ὄχι ἐδῶ;

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Ὅχι στὸ χωριὸ!

ΜΑΧΜΟΥΤ : Τί καινούριο εἶναι πάλι τοῦτο; Μεις δὲν τὸ 'χουμε σκοπὸ νὰ τὸ κουνήσουμε ρούτι ἀπὸ δῶ, καὶ νὰ τὸ ξέρει!

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Στὰ ἐρείπια δὲν ἐπιτρέπεται νὰ μείνετε! Ὑπάρχει κίνδυνος νὰ γκρεμιστοῦν οἱ τοῖχοι καὶ νὰ σᾶς πλακώσουν, γι' αὐτὸ ὁ νόμος τὸ ἀπαγορεύει! Τὸ κάνουμε γιὰ τὸ καλό σας!

ΑΚΙΛΑΕ : Τόσο πολύ νοιάζεστε για τὸ καλὸ μας;
ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Ἐμεῖς, μιὰ φορά, δὲν τὸ χουμε σκοπὸ νὰ φύγουμε!

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Τότε θ' ἀναγκαστῶ νὰ σᾶς διώξω διὰ τῆς βίας καὶ θὰ λυπηθῶ πολὺ γι' αὐτό, νὰ τὸ ξέρετε! Μὰ ὁ νόμος εἶναι ἄριστος!

ῬΕΠΟΡΤΕΡ (Ἐαφρικὰ μπαίνει ἀνάμεσά τους) : Μιὰ στιγμή, παρακαλῶ, μιὰ στιγμή! Εἶμαι δημοσιογράφος καὶ θέλω νὰ μοῦ ἐξιστορήσετε τὰ συμβάντα.

ΑΚΙΛΑΕ : Γράψε τότε, γιέ μου, τὴν ἀπονιά τοῦ Ἀλῆ Ρέτζο, γιὰ νὰ τὴ μάθει ἡ οἰκουμένη.

ῬΕΠΟΡΤΕΡ (Καμώνεται τὸν ἀνήξερο) : Ποιὸς εἶναι ὁ Ἀλῆ Ρέτζο;

ΑΚΙΛΑΕ : Ὁ ἀγὰς τοῦ χωριοῦ.

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Αὐτὸς γκρέμισε τὸ χωριὸ σας;

ΜΑΧΜΟΥΤ : Αὐτὸς εἶναι κανένας ἄλλος!

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Καὶ ποιοὶ φαντάζεσθε εἶναι οἱ λόγοι ποὺ τὸν ὤθησαν σὲ μιὰ τόσο ἀποτρόπαιη πράξη;

ΝΙΧΑΤ : Δὲ μᾶς εἶχε ἀνάγκη κ' ἤθελε νὰ μᾶς διώξει!

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Γιατί ἤθελε νὰ σᾶς διώξει ἀπ' τὸ χωριὸ;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Γιὰ νὰ τὸ κάνει χωράφι!

ῬΕΠΟΡΤΕΡ (Στρέφεται στὸν Χουρσίτ) : Ποιὰ εἶναι ἡ δική σας γνώμη, κύριε δήμαρχε;

ΧΟΥΡΣΙΤ : Δυστυχῶς δὲ διαπιστώθηκε ἀκόμα ποιὸς προκάλεσε τούτη τὴν καταστροφή!

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Οἱ ἀγρόται ἰσχυρίζονται ὅτι ὑπαίτιος τῆς καταστροφῆς εἶναι ὁ Ἀλῆ Ρέτζο, τί λέτε σεῖς;

ΧΟΥΡΣΙΤ : Ὁ Ἀλῆ Ρέτζο; Ἀποκλείεται! Αὐτὸς ἔφερε τὸ τρακτέρ στὸ χωριὸ καὶ αὐξήσε τὴν παραγωγή. Αὐτὸς μοίρασε χωράφια στοὺς συγχωριανούς του καὶ τοὺς ἔκανε ἀφέντες καὶ τώρα νὰ γκρεμίσει τὸ χωριὸ; Ἀδύνατο! Καλὰ θὰ κάνετε νὰ μὴ δώσετε πίστη στὰ λόγια τῶν ἀγροτῶν! Αὐτοὶ προσπαθοῦν νὰ τὸν συκοφαντήσουν!

ῬΕΠΟΡΤΕΡ (Ἐρχεται στὸ προσκήνιο) : Στὸ φύλλο μας τῆς 21 Σεπτεμβρίου 1961 δημοσιεύτηκε ἡ ἀκόλουθη εἰδήση : «Δημοσιογραφικὰ πληροφορία ἐξ Οὐρφας ἀναφέρουν ὅτι τὸ χωριὸν Στουρνάρι κατεδαφίσθη ὑπὸ ἀγνώστων καθ' ὃν χρόνον οἱ κάτοικοι τοῦ εἶχον μεταβῆ εἰς Ἄδωνα διὰ νὰ ἐργασθῶν. Ὁρισμένοι ἀγρόται ἰσχυρίσθησαν ὅτι τὸ χωριὸν κατεδαφίσθη ὑπὸ τοῦ Ἀλῆ Ρέτζο, γαιοκτῆμονος τῆς περιοχῆς· μεγάλη μερίς τῶν ἀγροτῶν διέψευσε ἐν τούτοις κατηγορηματικῶς τοὺς ἰσχυρισμούς αὐτούς, δεδομένου ὅτι ὁ Ἀλῆ Ρέτζο ὑπῆρξεν εἰς ἕκ τῶν πρωτοπόρων τοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ τῆς ἀγροτικῆς παραγωγῆς εἰς τὴν Χώραν μας, εἶχεν δὲ ἀποταθεῖ πρὸς διείσθησιν εἰς τὴν Γεωργίαν πρὸς παροχὴν γαιῶν, τὰς ὁποίας καὶ ἐδώρισεν εἰς τοὺς ἀγρότας τῆς περιοχῆς. Ἡ εἰσαγγελία διεξάγει ἤδη ἀνακρίσεις πρὸς διαλεύκανσιν τῆς ὑποθέσεως!»

ΑΚΙΛΑΕ : Ἀφοῦ, λοιπόν, δὲ μᾶς ἀφήνετε νὰ περιμένουμε δῶ, τότε καὶ μεις θὰ μποῦμε στοῦ Ρέτζο τὸ σπῆτι πού ναι γερὸ καὶ μᾶς χωράει ὅλους! (Στοὺς ἀγρότες) : Μπρός, σηκωθεῖτε!

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Αὐτὸ δὲ γίνεται!

ΧΟΥΡΣΙΤ : Δὲν μπορείτε νὰ μπῆτε σὲ ξένο σπῆτι!

ΝΙΧΑΤ : Καὶ σεῖς δὲν μπορείτε νὰ τὰ θέλετε ὅλα δικὰ σας!

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Σταθεῖτε, γιατί μὲ τίς φωνές δὲ θὰ καταλήξετε πουθενά! (Στοὺς ἀγρότες) : Ἄντὶ νὰ φωνάζετε καὶ νὰ προβάλλετε ἀντίσταση στὰ ὄργανα τῆς τάξεως, θὰ τ'αν προτιμώτε νὰ στελετε δυὸ - τρεῖς ἀνθρώπους σας στὴν πόλη καὶ νὰ ζητήσετε ἀπὸ τίς ἀρμοδίους ἀρχές νὰ σᾶς δώσουν ἀντίσκηνα καὶ κουβέρτες καὶ ὅτι ἄλλο χρειάζεσθε γιὰ νὰ τακτοποιηθεῖτε!

ΑΚΙΛΑΕ : Καὶ θὰ μᾶς τὰ δώσουν;

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Βεβαίως καὶ θὰ σᾶς τὰ δώσουν! Γνωρίζουν ἐκεῖνοι τὰ γεγονότα καὶ θὰ σᾶς βοηθήσουν. Ἀκοῦστε δῶ: διαλέξτε καλύτερα τρεῖς ἀπὸ σᾶς, γιὰ νὰ ῥθουν αὐριο μαζί μου στὴν πόλη καὶ νὰ πᾶμε κατευθεῖαν στὸ Νομάρχη γιὰ νὰ τοῦ διαβιβάσουμε τὴν παράκλησή σας.

ΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ : Αὐτὸ μάλιστα! Αὐτὴ εἶναι καλὴ ἰδέα! Ἄντε καὶ ὥσπου νὰ πάρετε τ' ἀντίσκηνα καὶ τίς κουβέρτες θὰ σᾶς ἀφήσω καὶ γὼ νὰ μείνετε δῶ.

Σ κ ο τ ᾶ δ ι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ κίνησαν τὸ χάραμα,

Ὁ Ντουρσούν, ὁ Νιχάτ, καὶ ὁ Μαχμούτ,

Τὸν Ῥεπορτερ ἀκολουθώντας

Στὴ Χώρα νὰ κατέβουν.

Καὶ τὸ χωριὸ τοὺς ξεπροβόδισε

Μὲς ἀπὸ τὰ ἐρείπια,

Μὰ καὶ μ' ἐλπίδα τὴν καρδιά γιομάτη.

Καὶ συγκίνηση τοὺς ἔπνιγε προκαταβολικὰ

Γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ θὰ δειχναν

Οἱ ἄνθρωποι τῆς πολιτείας

Γιὰ τὴ δυστυχία τους.

Σὰν ἔφτασαν στὴ Χώρα,

Ὡρα μεσημεριοῦ,

Γραμμὴ στὸ Νομάρχη πῆγαν

Τὸν πόνο τους γιὰ νὰ τοῦ ποῦν,

Βοήθεια νὰ ζητήσουν!

Τὸ γραφεῖο τοῦ Νομάρχη. Μπαίνει πρῶτα ὁ Ῥεπορτερ καὶ πίσω του ἀκολουθοῦν δειλὰ οἱ ἄλλοι τρεῖς.

ΝΟΜΑΡΧΗΣ (Τοὺς κοιτάζει) : Τί ἐπιθυμεῖτε;

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Κύριε Νομάρχη, ἔρχομαι σὰν δημοσιογράφος γιὰ νὰ σᾶς διερμηνεύσω τὴν παράκληση τῶν τριῶν αὐτῶν ἀνθρώπων ποὺ ἐκπροσωποῦν τοὺς κατοίκους τοῦ χωριοῦ Στουρνάρι, τὸ ὁποῖο, καθὼς ἀσφαλῶς θὰ γνωρίζετε, ἀγνωστοὶ τὸ γκρέμισαν πρὶν ἀπὸ λίγες μέρες. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ, καθὼς καταλαβαίνετε, διαβιοῦν τώρα ὑπὸ ἀθλιας συνθήκας. Τολμῶ λοιπόν, νὰ σᾶς παρακαλέσω νὰ ἐνεργήσετε γιὰ νὰ τοὺς δοθοῦν ἀντίσκηνα καὶ κουβέρτες, ὥστε νὰ μπορέσουν νὰ τακτοποιηθοῦν προσωρινὰ, ὥσπου νὰ χτίσουν πάλι τὰ σπίτια τους.

ΝΟΜΑΡΧΗΣ (Στὸν Ῥεπορτερ) : Ἀνήκετε σὲ κυβερνητικὴν ἐφημερίδα;

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Βεβαίως, στὴ «Φωνὴ τοῦ Λαοῦ».

ΝΟΜΑΡΧΗΣ : Ὡραῖα, αὐτὸ εἶναι εὐχάριστο! Παρακαλῶ καθῆστε! Ἔχω ἐνημερωθεῖ σχετικά μ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση καὶ θέλω νὰ εἰσθε βέβαιος ὅτι θὰ πράξω τὸ πᾶν γιὰ νὰ τοὺς βοηθήσω.

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Δὲν ἀμφιβάλω διόλου γι' αὐτό. Καὶ νὰ ὅθε καὶ σεῖς βέβαιος ὅτι δὲ θὰ παραλείψω νὰ τονίσω ἰδιαίτερος στὸ σχετικὸ ρεπορτάζ ποὺ ἐτοιμάζω, τὴν προθυμία μὲ τὴν ὁποία σπεύσατε σὲ βοήθεια τῶν ἀγροτῶν μόλις πληροφορηθήκατε τὰ γεγονότα.

ΝΟΜΑΡΧΗΣ : Σᾶς εὐχαριστῶ. Τώρα, σχετικά μὲ τὸ γκρέμισμα τοῦ Στουρνάρι, θέλω νὰ σᾶς ὑπενθυμίσω ὅτι οἱ ἀγρότες θεωροῦν τὸν ἀγὰ τοῦ χωριοῦ ὑπεύθυνο γιὰ τὰ γεγονότα.

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Πραγματικὰ, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἀγρότες μὲ τοὺς ὁποίους συνομίλησα, κατηγοροῦσαν τὸν Ἀλῆ Ρέτζο ὅτι γκρέμισε τὸ χωριὸ γιὰ νὰ τὸ κάνει χωράφι.

ΝΟΜΑΡΧΗΣ : Σὲ περίπτωσιν ποὺ θὰ ὑποστηρίζετε αὐτὴ τὴν ἐκδοχὴ, θὰ προτιμώσα νὰ μὴ ἀναφερθεῖ διόλου τὸ δικό μου ὄνομα, στὸ ρεπορτάζ ποὺ ἐτοιμάζετε!

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Καταλαβαίνω, σὰν κρατικὸς λειτουργός, προτιμᾶτε νὰ μὴ λάβετε θέση πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα προτοῦ ἀποφανθεῖ ἡ δικαιοσύνη!

ΝΟΜΑΡΧΗΣ : Ἀκριβῶς. Δὲν ξέρω ἂν ἔχετε ὑπόψιν σας ὅτι ὁ Ἀλῆ Ρέτζο εἶναι ἕνας πολὺ ἐντιμος κ' ἐξαιρετικὰ ἱκανὸς ἄνθρωπος, ποὺ ἔχει συνάψει πολὺ στενὲς σχέσεις μὲ τοὺς κυβερνητικὸς κύκλους τῆς πόλεώς μας. Ἄλλωστε, ἡ ὑπόθεσιν αὐτὴ ἔχει περιέλθει στὴν ἀρμοδιότητα τῆς δικαιοσύνης, ὅπως πολὺ σωστὰ τονίσατε, καὶ δὲ φαντάζομαι ὅτι καὶ σεῖς θὰ θελήσετε νὰ διατυπώσετε σαφεῖς κατηγορίες ἐναντίον τοῦ Ἀλῆ Ρέτζο καὶ νὰ προδικάσετε τὴν ἐκβίασιν τῆς ὑποθέσεως, πράγμα τὸ ὁποῖο κάθε ἄλλο παρὰ τιμὰ μιὰ κυβερνητικὴ ἐφημερίδα!

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Δὲ σκοπεύω νὰ κάνω κάτι τέτοιο. Ἐξἄλλου, ἐκεῖνο τὸ ὁποῖο ἔχει αὐτὴ τὴ στιγμή ἐξέχουσα σημασία εἶναι, νομίζω, ἡ βοήθεια ποὺ πρέπει νὰ παρασχεθεῖ στοὺς ἀγρότες, τῶν ὁποίων ἡ θέση εἶναι πραγματικὰ τραγικὴ!

ΝΟΜΑΡΧΗΣ : Συμφωνῶ ἀπολύτως. Θὰ χαίρομαι λοιπόν πάρα πολὺ ἂν πληροφοροῦσατε τοὺς ἀναγνώστες σας ὅτι χάριν στὴν ἄμεση ἐπέμβασή μου παρεσχέθη στοὺς ἀγρότες ἡ ἀπαραίτητη βοήθεια, καὶ ὅτι ἀκόμη τὸ ἐνδιαφέρον μου θὰ ἐξακολουθεῖ νὰ ἐκδηλώνεται καὶ εἰς τὸ μέλλον.

ῬΕΠΟΡΤΕΡ : Μείνετε ἥσυχος, δὲ θὰ παραλείψω τίποτα!

ΝΟΜΑΡΧΗΣ : Σᾶς εὐχαριστῶ! (Σηκώνεται καὶ ἀποτείνει τὰς χεῖρας αὐτοῦ):

Τὴν κατάστασιν μοῦ ἐξέθεσε ὁ κ. δημοσιογράφος

Καὶ βαθιὰ συμμερίζομαι τὸν πόνο σας!

Ἡ ἀγανάκτησή μου εἶν' ἀπεριόριστη καὶ μεγάλος ὁ

Γιὰ τὸ ἀδίκημα ποὺ σᾶς ἔκαναν! [Θυμὸς μου

Γι' αὐτό, πρῶτιστα, τοῦτο θέλω νὰ τονίσω :

Ἀμφιβολία μὴν ἔχετε καμιά,

Πῶς ἡ δικαιοσύνη τὸν ἐνοχο θ' ἀνακαλύψει

Και παραδειγματικά θά τόν τιμωρήσει!
'Ωστόσο γίνει όμως τούτο
Τῆ βοήθεια μας ἀπλόχερα θά σᾶς παρέχουμε!

(Χτυπάει τὸ κουδούνι καὶ μπαίνει ἕνας ὑπάλληλος).

Στοὺς κατοίκους τοῦ Στουρνარიοῦ
'Αντίσκηνα δώστε καὶ κουβέρτες,
'Όσες χρειάζονται!

Ο ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ : 'Η διαταγή σας θά φροντίσω ἀμέσως
Νά ἐκτελεσθεῖ! Καὶ δίχως ἀργοπορία
Τὸ ὑλικὸ θά ἐτοιμάσω πού ζητᾶτε!

(Στοὺς ἀγρότες):

Γιατὶ καθήκον ἐμεῖς θεωροῦμε ἱερὸ
Τῆ βοήθεια σὲ κάθε ἄτομο
Ποῦ θύμα πέφτει ἀδικίας τόσο ἀπάνθρωπης
'Όσο ἡ δική σας!

ΝΟΜΑΡΧΗΣ (Στοὺς ἀγρότες) :

Στὴν ἀποθήκη πηγαίνετε λοιπόν,
Μὲ ἥσυχη καρδιά νὰ παραλάβετε
Τὸ δείγμα τοῦ ἐνδιαφέροντός μας!

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : 'Ανάγκη πᾶ δὲν ἔχετε
'Απ' τῆ βοήθειά μου. Γι' αὐτὸ καὶ γὰ τὴν
Τῆ χαρμόσυνη εἰδηση
Στὴν ἐφημερίδα τρέχω ν' ἀναγγεῖλω,
Καὶ σεῖς πηγαίνετε μὲ θάρρος νὰ ζητήσετε
Αὐτὸ πού ὁ Νομάρχης ἀπλόχερα σᾶς δώρισε!

Σ κ ο τ ᾶ δ ι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Καὶ μὲ τῆ χαρὰ στὰ χεῖλιά ἀπλωμένη
Σὰν πεντακάθαρο σεντόνι,
Στὴν ἀποθήκη φθάσαν
Τῆ βοήθεια νὰ παραλάβουν,
Τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ δείγμα!

'Η ἀποθήκη. Μπαίνουν οἱ τρεῖς ξεθαρραμένοι.

ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΣ (Δίχως νὰ σηκώσει τὸ κεφάλι) : Τί θέ-
λετε;

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ (Μὲ μεγά'ο θάρρος) :

Μὲ διαταγή τοῦ κ. Νομάρχου, ἐρχόμαστε
Τις τέντες γιὰ νὰ παραλάβουμε,
Καὶ τις κουβέρτες,
Ποῦ μᾶς δώρισε γιὰ νὰ γλυκάνει
Τῆ δυστυχία πού μᾶς βρῆκε,
'Όσου ἡ δικαιοσύνη τὸν ἐχθρό μας νὰ συλλάβει
Καὶ παραδειγματικά νὰ τὸν τιμωρήσει!

ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΣ : 'Α, σεῖς εἰστε κείνοι πού σᾶς γκρέμισαν
τὸ χωριό;

ΝΙΧΑΤ : Μεῖς ἤμαστε! ('Ό ἀποθηκάριος γράφει μιὰ ἀπόδειξη
καὶ τοὺς τῆ δίνει).

ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΣ : 'Ορίστε ἡ ἀπόδειξη. Δεξιά, στὸ βᾶθος
τοῦ διαδρόμου, εἶναι τὸ ταμεῖο. Θὰ καταθέσετε 2500 λίρες καὶ
μετὰ ἐλάτε νὰ τὰ παραλάβετε!

Οἱ ΤΡΕΙΣ : 2500 λίρες;

ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΣ : Βέβαια, 2500 λίρες ἐγγύηση γιὰ τὸ ὑλι-
κό, ἀλλιῶς πὼς θά ἤμαστε σίγουροι ὅτι θά μᾶς τὸ ἐπιστρέψετε
ἀφοῦ τὸ χρησιμοποιήσετε;

ΜΑΧΜΟΥΤ : Μὰ ἐμεῖς δὲν ἔχουμε τόσα λεφτά!

ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΣ (Φουρκισμένος) : 'Αφοῦ δὲν ἔχετε τὰ λε-
φτά, τότε τί μ' ἀφήνετε καὶ κόβω τὴν ἀπόδειξη; 'Αντε λοι-
πόν, νὰ βρῆτε πρῶτα τὰ χρήματα καὶ μετὰ ἐλάτε νὰ σᾶς παρα-
δώσουμε τ' ἀντίσκηνα καὶ τις κουβέρτες!

ΝΙΧΑΤ : 'Αφοῦ κανεὶς δὲ μᾶς ἔκανε λόγο γιὰ πληρωμὴ. Τί
εἶν' αὐτὰ πού λές;

ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΣ : 'Άλλο ἡ πληρωμὴ καὶ ἄλλο ἡ ἐγγύηση!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Καλὰ, καὶ τί θά γίνει τώρα;

ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΣ : Τί θέλετε νὰ γίνει; 'Αν δὲ φέρετε τὰ
λεφτά, δὲν μπορεῖτε νὰ παραλάβετε τὸ ὑλικό.

ΝΙΧΑΤ : 'Ο κ. Νομάρχης μᾶς ἔδωσε τὸ λόγο. του πὼς θά
μᾶς βοηθήσει!

ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΣ : Πρέπει νὰ συμμορφωθεῖτε μὲ τὸν κανο-
νισμό καὶ νὰ μᾶς ἐγγυηθεῖτε τῆ βοήθεια πού σᾶς δίνουμε· δὲν
ὑπάρχει ἄλλη λύση! Λοιπόν, φέρτε τις 2500 λίρες γιὰ νὰ σᾶς
παραδώσω αὐτὰ πού ζητᾶτε. ('Ό ἀποθηκάριος βυθίζεται πάλι
στὴ δουλειά του. Οἱ τρεῖς γραινὺν τσακισμένοι. Μπροστὰ

στὴν πόρτα τῆς ἀποθήκης στέκει ὁ Ρέπορτερ. Μόλις τὸν δοῦν
τὸν πλησιάζουν).

ΜΑΧΜΟΥΤ : Πάρε μολύβι καὶ χαρτί καὶ γράφε! Διαλάλησε
το στὸν κόσμο πὼς στὴν ἀρχὴ μᾶς ὑποσχέθηκαν νὰ μᾶς δώ-
σουνε τέντες καὶ κουβέρτες δωρεάν, μὰ σὰν ἦρθε ἡ ὥρα νὰ μᾶς
τις παραδώσουν μᾶς ζήτησαν 2500 λίρες!

ΝΙΧΑΤ : Μπᾶς καὶ νομίζουν δηλαδὴ πὼς ἂν εἶχαμε 2500
λίρες θά τοὺς προσπέφταμε νὰ μᾶς βοηθήσουν; Μὲ τόσα λε-
φτά μεῖς χτίζαμε τὸ χωριὸ ἀπὸ καινοουργῆς!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : 'Όχι, δὲν πρόκειται νὰ πληρωθῶμε μὰ γιὰ
ἐγγύηση, σοῦ λέει ὁ ἄλλος! Ἀπὸ καὶ τὰ λεφτά πού δίνονται γιὰ
ἐγγύηση δὲν εἶναι λεφτά!

ΜΑΧΜΟΥΤ : 'Ετσι γίνεται πάντα! 'Όσου νὰ μᾶς ξεφορ-
τωθοῦν μᾶς τάζουν χίλια δυὸ πράγματα, πὼς θά μᾶς δώσουν
τούτο καὶ θά μᾶς κάνουν κείνο! Καὶ σὰν ἔρθει ἡ ὥρα νὰ μᾶς
τὰ δώσουν, τότε μᾶς στρέφουν τὴν πλάτη!

ΝΙΧΑΤ (Στὸν Ρέπορτερ) : Καὶ γιὰ ὅλ' αὐτὰ φταῖς ἐσὺ πού
μᾶς ξεσήκωσες νὰ μᾶς φέρεις στὴν πόλη, καὶ δὲ μᾶς ἄφησες
νὰ μποῦμε στὸ σπῆτι τοῦ Ρέτζο!

ΜΑΧΜΟΥΤ : 'Ετσι πού τὰ κατάφερες, μήτε στὸ σπῆτι μὴ-
καμε μήτε καὶ τ' ἀντίσκηνα μᾶς ἔδωσαν! Τίποτ' ἄλλο δὲν
πέτυχες ἀπ' τὸ νὰ μᾶς πάρεις στὸ λαιμὸ σου!

ΝΤΟΥΡΣΟΥΝ : Γι' αὐτὸ πάρε τουλάχιστο τὸ μολύβι καὶ
γράψτε τὰ βᾶσανά μας, μπᾶς καὶ τὰ διαβάσει κανεὶς καὶ μᾶς
λυπηθεῖ! ('Ό Ρέπορτερ ρίχνει ἕνα βλέμμα στοὺς τρεῖς καὶ
μετὰ ἔρχεται στὸ προσκήνιο).

ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Στις 29 Σεπτεμβρίου 1961 δημοσιεύθηκε στὴν
ἐφημερίδα μας, ἡ ἀκόλουθη εἰδηση : "Ἐκ τῆς εἰσαγγελίας
τῆς Οὐρφας ἀνεκοινώθη ὅτι συνεχίζονται μὲ ἐντατικὸν ρυθμὸν
αἱ ἀνακρίσεις διὰ τὰ γεγονότα τοῦ χωριοῦ Στουρνάρι.
'Εν ὄψει τῶν ἐξελιξῶν καὶ διαστάσεων, τὰς ὁποίας ἔχει ἤδη
λάβει ἡ ὑπόθεσις, ἀπαγορεύεται ἀπὸ τῆς σήμερον ἡ παντὸς
εἶδους εἰδησεογραφία καὶ ἀρθρογραφία ἐπὶ τοῦ θέματος, μέχρι
τῆς ἀποπερατώσεως τῶν ἀνακρίσεων πρὸς διευκόλυνσιν τοῦ
ἔργου τῶν δικαστικῶν ἀρχῶν. Σημ. Συντ. 'Η "Φωνὴ τοῦ Λαοῦ"
αἰσθάνεται ὑπερῆφανος διότι χάριν εἰς τὰς ἐνεργείας τῆς,
καὶ κατόπιν προσωπικῆς ἐντολῆς τοῦ Νομάρχου, ἡ Νομαρχία
τῆς Οὐρφας ἀπέστειλεν ἤδη εἰς τοὺς ἀγρότας τοῦ χωριοῦ τὸ
διὰ τὴν περιθάλψιν των ἀπαραίτητον ὑλικόν".

Σ κ ο τ ᾶ δ ι

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ : Τώρα φίλοι θεατές,
Βαρεῖα μὴν ἔχετε καρδιά μαζί μας,
Ποῦ τὴν Αὐλαία, κλείνοντας,
Στὴ σκέψη σας μετέωρα θ' ἀφήσουμε
Πλήθος ἐρωτήματα.

'Άλλωστε καὶ μεῖς καλὰ γνωρίζουμε
Πὼς λογικὸ δὲν εἶναι
Τὸ τέλος νὰ φέρουμε τῆς ἱστορίας τούτης

'Αν πρῶτα μιὰ τελεία δὲ βάλουμε,

Μεγάλῃ σὰν κοτρώνα,

Μετὰ τοῦ Ρέτζο τ' ὄνομα,

Τὸ δρόμο γιὰ νὰ τοῦ φράξουμε.

Γι' αὐτὸ ἂν τὸ καλοσκεφεῖτε

Τέλος δὲν εἶναι τοῦτο δῶ,

Μὰ μιὰ διακοπὴ μονόχα,

Ποῦ γιὰ τὴ διάρκειά της

Θὰ εὐθύνεστε καὶ σεῖς

Τὸ ἴδιο ὅσο καὶ μεῖς.

Γι' αὐτὸ φροντίστε τοῦτ' ἡ διακοπὴ.

Σύντομη νὰ ἴναι.

Μετὰ ὅμως θά ἔχουμε τὸ δικαίωμα

'Ενα καινούριο νὰ γράψουμε τραγοῦδι,

Χαρούμενο σὰν Κυριακάτικο πραινὸν

Γιὰ γιορτὲς καὶ πανηγύρια,

Ποῦ ξένοιαστα πάνω στὰ χεῖλια θά κρατᾶμε

Καθὼς ἀνέμελα τὸ ψίχουλο κρατάει

'Ανάμεσα στὰ δόντια του

Κεῖνος πού σηκώνεται ἀπὸ γιορτινὸ τραπέζι.

Μὰ γιὰ νὰ ῥθει τοῦτ' ἡ στιγμή

Βοηθεῖστε μας, παρακαλῶ,

Πρῶτα τὴν κοτρώνα νὰ σηκώσουμε

Καὶ στοῦ 'Αλῆ Ρέτζο τὴν ἱστορία

'Ενα τέλος δίκαιο νὰ γράψουμε

Δίχως χρονοτριβή.

Α Υ Λ Α Ι Α

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΣΤΟ "ΡΟΥΑΛ ΚΩΡΤ"

"ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΓΚΟΝΤΟ"

ΤΟΥ ΠΥΡΡΟΥ ΚΙΟΥΣΗ



Σ' ένα παλιό του δοκίμιο ο Aldous Huxley, μιλώντας για την "ολόκληρη αλήθεια" στην τέχνη, λέει πόσο λίγο βλέπουμε τη λογοτεχνία να δίνει τη "χημικά καθαρή" αλήθεια, πόσο συμβατικά παρουσιάζει τα πράγματα για να τα ωραιοποιήσει, να τα εξευγενίσει. Και σε αντίθεση φέρνει τον Όμηρο, στο έπεισόδιο κείνο που ο Όδυσσέας άφου έχασε κάποιους συντρόφους του, σάν άραζε στ' άκορογάλι με τους ύπολοιπους, πρώτα στρώθηκε μ' αυτούς στο φαγητό κ' έπειτα, όλοι μαζί έκλαψαν τους χαμένους φίλους τους· και λέει ο Huxley πώς αυτό είναι ή "χημικά καθαρή" αλήθεια, γιατί οι τόσο ταλαιπωρημένοι εκείνοι άνθρωποι είχαν ανάγκη να φάνε πρώτα και μονάχα έπειτα μπόρεσαν να δώσουν στον έαυτό τους την πολυτέλεια τής συγκίνησης. Ένώ ή "ευγενική" λογοτεχνία θά βρυσκε το πράγμα τούτο άπαράδεχτο· θά βάζε τους ανθρώπους εκείνους να πέσουν στο θρήνο, φτάνοντας στην παραλία, και πουθενά δέν θά μιλούσε για ύλικά πράγματα.

Τό χαρακτηριστικό τούτο τής "χημικά καθαρής" αλήθειας, τής ειλικρίνειας που φτάνει ως την ωμότητα, τό βλέπουμε στο σύγχρονο θέατρο. Ο σημερινός συγγραφέας όχι μονάχα δέν διστάζει να πεί την ωμή αλήθεια, όχι μόνο δέν κοιτάζει να ωραιοποιήσει και να εξευγενίσει τα πράγματα τού κόσμου τούτου, μά θά 'λεγε κανένας πώς νιώθει ήδονή άνοιγοντας με μαχαίρι τα σωθικά τού σύγχρονου ανθρώπου, και δείχνοντας τή ζωή στις πιό άσκημες κι άγνώδεις πλευρές τής. Κ' έτσι βλέπουμε μπρός μας ένα θέατρο γυμνής κι ωμής αλήθειας.

Κ' ενώ άλλοτε ή τέχνη, μαζί με την τάση για την ωραιοποίηση, είχε και τή μαγία τής ήρωολατρίας και τα σημαντικά τής πρόσωπα είχαν "μέγεθος" κι αυτά κ' οι πράξεις τους, σύμφωνα άλλωστε και με γνωστούς κανόνες, τώρα ή τέχνη είναι άπόλυτα άντηρωική. Πρόσωπά τής είναι οι καθημερινοί και πολύ συνηθισμένοι άνθρωποι, χωρείς τήσα το έξαιρετικό. Μπορεί κανένας μάλιστα να διακρίνει μια αντίθετη τάση, δηλαδή τάση ν' άποφύγει ή τέχνη, όσο μπορεί, κάθε τι που βρίσκεται πάνω άπ' το μέσο όρο. Διάθεση κ' έπιμονή για άπόλυτη προσοείωση σ' έναν κόσμο που ζή την καθημερινή του ζωή, με τις άσήμαντες καθημερινές πράξεις κι άσχολίες τής, με τα συνηθισμένα προβλήματα τής, τις άνησυχίες τής, τις συναισθηματικές τής τρικυμίες, τή σκληρότητα, τήν τρέλλα, τή μοναξιά τής.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο τής καθημερινότητας, προχωρεί το σύγχρονο θέατρο στον ουσιαστικό προβληματισμό του. Έκφράζει έντονα το άγχος τού σημερινού ανθρώπου — άποτέλεσμα τού στοχασμού του. Ο κριτικός νοός, γκρεμίζοντας τις κάθε λογής άυταπάτες που παρηγορούσαν άλλες γε-

νιές που ήταν άπόλυτα άνοποφίαστες από πάρα πολλά — γιατί άνθρωπων που, όπως λέει ο Oscar Wilde, φορούσαν ψηλά πέλο, πίστευαν στα πάντα και δέν ήξεραν τίποτα, τοπούτησε και τοποθετεί ώμά και ξεκάθαρα θέματα ουσιαστικά που ζητούν άποκρίση και δέν μπορούν ν' άγνοηθούν.

Τό σύγχρονο δράμα δίνει τον τυραννισμένο άνθρωπο — ένα νέο Προμηθέα Δεσμώτη που τόν τρώει καθημερινά το όρνεο τής σκέψης και τής γνώσης. Μά ένα Προμηθέα Δεσμώτη που δέν τιμωρείται γιατί έπραξε ή δέν έπραξε κάτι, γιατί προσβαλε μια άξια ή τάξη πραγμάτων — μά που τυραννιέται άπλά και μόνο γιατί γεννήθηκε, γιατί βρέθηκε στον κόσμο τούτο, άσχετα μ' όποια συμπεριφορά του και μ' όποιο έξωτερικό περιστατικό. Η τυραννία ξεκινάει από μέσα του, άπ' το αντίκρουσμα ενός παράλογου κόσμου, κ' ή προσπάθεια να βρει ουσιαστική παρηγοριά κοντά στους άλλους, δείχνεται μάταιη με τήν άδυναμία να σπάσει το φράγμα τής μόνωσης του, με τήν άδυναμία ουσιαστικής συνενόησης και με τις φοβερές συγκρούσεις που προκαλεί το έγωιστικό στοιχείο. Τό σημερινό δράμα είναι θέατρο σκοτεινιάς κι άδιέξοδου.

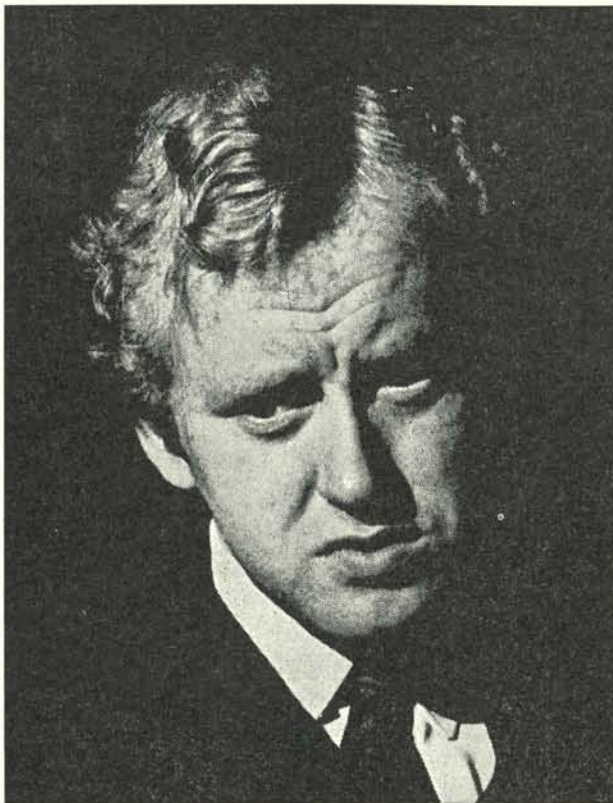
Στα σύγχρονα έργα βλέπουμε τούτο το κοινό χαρακτηριστικό: τήν άπόλυτη έλλειψη κάθε μεγαλοστομίας. Με τήν άπουσία τού ήρωικού στοιχείου και τού "μεγέθους" και με τήν εισαγωγή τού καθημερινού περιστατικού που βρίσκεται στα μέτρα τού κοινού ανθρώπου, έρχεται κ' ή άπλόττητα τής έκφρασης, ή άποφυγή κάθε ήχηρης λέξης. Κι ακόμα, σε πολλές περιπτώσεις, βλέπουμε να δίνεται το πιό άνελέητο τραγικό, όχι μονάχα δίχως οίμωγές, μά, αντίθετα, με παιχνίδια παλιάτσων τσίρκου, κάτω από έπιφανειακή μορφή φάρσας-φάρσας με τραγικό βάθος. Και πόσες φορές μέσα άπ' αύτην τήν ξερή, κοφή κι άπλή έκφραση δέν αναδίνεται ή πιό γνήσια ποίηση, που άληθινά σε γοητεύει και σε κρατάει αιχμάλωτο. Μια ποιητική έκφραση που υποβάλλει τα νοήματά τής, που δέν είναι ρητορεία κι άνάπτυξη θεμάτων, μά τέχνη πραγματική, τέχνη τού καιρού μας, τού τόσο άναστατωμένου μά και γι' αυτό τόσο άξιόλογου.

Τέτοιες σκέψεις μου ξανά'ρθαν στο νού καθώς παρακολουθούσα στο Λονδίνο παραστάσεις σύγχρονων έργων. Άς δούμε από πιό κοντά ένα άπ' αυτά.

Ο 'ΓΚΟΝΤΟ' ΤΟΥ ΜΠΕΚΕΤ

Κάποιος σκηνοθέτης, πριν αρχίσει το ανέβασμα τού "Περιμένοντας τόν Γκόντο", ρώτησε τόν Μπέκετ ποιός ήταν, έπιτέλους, αυτός ο Γκόντο, ή μοναδική αύτη έλπίδα σωτηρίας, που αυτόν περιμένουν τα δυό άπ' τα πρόσωπα τού έργου με τέτοια άγωνία, αυτός ο μεγάλος άπάν, που ή σκιά του βαράνει τόσο πολύ και που ποτέ δέν έρχεται. Κι ο

Ο θριαμβευτής στην παράσταση τού "Περιμένοντας τόν Γκόντο" Nicol Williamson, που ενσάρκωσε τόν Βλαντιμίρ



Μπέκετ αποκριθήκε : “ Αν ήξερα, θα τό 'χα πεί στο έργο”. Κ' είν' ή απάντηση τούτη πολύ φυσική. Η έρώτηση ήταν άφελής — μπορεί, βέβαια, άναγκαία για ένα σκηνοθέτη πού 'χε πλάι του τό συγγραφέα — πάντως άφελής για κείνον πού θα διαβάσει ή θ' άκούσει τό έργο προσεκτικά και — πράγμα άπαραίτητο για τό κάθε τι — με κάποια δημιουργική φαντασία. Γιατί άν ό άναγνώστης ή ό θεατής ή ό άκροατής έργου τέχνης δέν συνεργαστεί με τό δημιουργό, τότε δέν ύπάρχει άποτέλεσμα. Ποίος είναι ό Γκοντό; Μά θα βγει άβίαστα άπ' όσα θα πούμε.

Αισθάνομαι τήν άνάγκη νά μπώ σέ κάπως λεπτομερή άνάλυση αύτου του έργου. Τό “ Περιμένοντας τόν Γκοντό ” πού πρωτοδημοσιεύτηκε στό 1952 και πρωτοπαίχτηκε τό 1953 στό Παρίσι(1), είχε τήν παράξενη τύχη τών μεγάλων κι αξιόλογων πρωτοποριακών έργων: προκάλεσε στήν άρχή άφάνταστες αντιδράσεις κι άπίθανες κριτικές, ώσπου άνθρωποι σημαντικοί, με παγκόσμιο βάρος, τό παραδέχτηκαν και στάθηκαν άποφασιστικά στό πλευρό του συγγραφέα. Σιγά-σιγά άρχισε νά κερδίζει τό διεθνές Κοινό σ' όλες τις γωνιές τής γής. Μεταφράστηκε σέ πολλές γλώσσες, παίχτηκε και παίζεται σέ πολλά θέατρα κι όπως έμαθα θα παιχτεί και στήν Άθήνα τόν έρχόμενο χειμώνα. Μπορώ πάντως νά πώ, μ' όλη τή συναίσθηση τής σημασίας τής φράσης τούτης, πώς τό “ Περιμένοντας τόν Γκοντό ” είναι άπό τά πιό σημαντικά δημιουργήματα τής σύγχρονης τέχνης, τόσο σάν περιεχόμενο, όσο και σά μορφή.



Ό Μάρτιν Έσλιν, στό βιβλίο του “ Τό θέατρο του παράλογου”, διηγείται μιá άληθινά παράξενη ιστορία, πού όμως, όσο τή σκέπτεται κανένας τή βρίσκει πολύ φυσική. Στά τέλη του 1957 ό θίασος του “ Έργαστηρίου τών ήθοποιών του Άγίου Φραγκίσκου ” βρισκόταν σέ μεγάλη άναταραχή. Ήταν νά δώσει μιá παράσταση στή μεγάλη φυλακή του Σάν Κούεντιν, μπροστά σ' ένα φοβερό κοινό. Μπροστά στους πιό σκληρούς κι άκαλλιέργητους άνδρες του κόσμου, μαζεμένους σέ τρομαχτικά συμπαγή ένότητα. Σάν έργο διαλέχτηκε άκριβώς ένα πού 'χε προκαλέσει άληθινή επανάσταση άπ' τήν αντίδραση ενός σημαντικού μέρους του Κοινού, ακόμα και στις μεγάλες πρωτεύουσες. Τό έργο αυτό ήταν τό “ Περιμένοντας τόν Γκοντό ”.

Τό άποτέλεσμα ήταν καταπληκτικό. Αυτό άκριβώς τό έργο πού 'χε εξαγριώσει τους καλλιεργημένους, μίλησε άμεσα στήν ψυχή τών πρωτόγονων και σκληρών άνδρων. Κι όσοι άπ' αυτούς είχαν έρθει με τήν έλπίδα νά διασκεδάσουν — νά δούν γυναίκες και χορούς στή σκηνή και βλέποντας σκοτεινά κι άντρες μονάχα, νά μιλάνε περίεργα, ήταν έτοιμοι νά φύγουν — βρέθηκαν σέ λίγο καρφωμένοι στις θέσεις τους και τό παρακολούθησαν, κρατώντας τήν άνάσα τους, ως τό τέλος. Κ' οι άναφορές πού δόθηκαν, τόνισαν τούτο τό σημαντικό : “ Όλοι τους είχαν καταλάβει τί ήταν αύτός ό Γκοντό, πού άναμενόταν ή άφιξή του. Δέν τους δημιουργήθηκε καμιά άμφιβολία. Κι ακόμα έχει σημασία τούτο τό περιστατικό : Πώς τους καθήλωσε ένα έργο δίχως καμιά δράση, έργο πού στηρίζεται στό γυμνό λόγο, χωρίς κανένα συμπληρωματικό ή διασκευαστικό στοιχείο, μουσική, τραγούδι, ή χορό, χωρίς κανένα σκηνικό, με γυμνό λόγο πού ύποβάλλει τις ιδέες, πού δέν τις εκθέτει, πού δέν τις αναπτύσσει. Αυτό και μόνο δείχνει τήν έσώτερη δύναμη του έργου αύτου. Όταν ένα δημιουργήμα μπορεί νά μιλάει άμεσα στήν ψυχή και τή νόηση ακόμα και τών πρωτόγονων κι άκαλλιέργητων, τότε μπορούμε νά πούμε πώς έχει καθολικότητα κι άμεσότητα έντονης έκφρασης. Τι άλλο πιό σημαντικό θα μπορούσε κανείς νά ζητήσει... ”



Κ' είναι, άλήθεια, έργο βαθύ, με έντονη πνευματικότητα, με φιλοσοφικό περιεχόμενο, μ' άγκάλιασμα άλλεπάλληλων καταστάσεων τής ανθρώπινης ζωής και με προέκταση σέ πολλές και σημαντικές πλευρές τής ουσίας τής.

Πέντε είναι τά πρόσωπά του. Καλύτερα, δυό δυάδες κ' ένας άγγελιοφόρος του άόρατου Γκοντό. Γυναίκα στό έργο δέν

(1) Στήν Ελλάδα έγινε γνωστό άπό τή μετάφραση του Μάνθου Κρίστη πού δημοσιεύτηκε στό “ Θέατρο ” (τεύχος 3, σελ. 43-63). Ίδε και “ Αστερίσκο”, στό ίδιο τεύχος, σελ. 6-7.



Ό Jack MacGowan στό ρόλο του Λάνν — του δυναστευόμενου — στό “ Περιμένοντας τόν Γκοντό”. Έντυπωσιακός και τραγικός

υπάρχει. Ούτε νύξη έρωτα. 'Ο Μπέκετ, όλοφάνερα, θέλησε ν' αφήσει τὸ νοητικό στοιχείο σ' όλη τὴν κυριαρχία καὶ τὴν έλευθερία του, τὴ ζωὴ σ' όλη τὴ σκληρότητά της, πού νά μὴν έρχεται νά τὴ ντύσει μὲ λαμπερά στολίδια καὶ μὲ τὰ μάγισμα του ό έρωτας, πού νά μὴ τὴν ζεσταίνει κι απαλύνει ἢ γυναικεία παρουσία.

Ἡ πρώτη δυάδα είναι δυὸ ἀλλήτες, δυὸ ἀεργοὶ κι ἀστεγοὶ : ό Βλαντιμίρ κι ό Έστραγκόν. Δυὸ ἄνθρωποι πού ἀντικρύζουν τὴ ζωὴ σ' όλη τὴ γύμνια της, χωρὶς νά 'ναι τοποθετημένοι σὲ μιὰ κοινωνικὴ κατάσταση, μὲ τὶς ὑποχρεώσεις, τὶς εὐθύνες καὶ τὰ ἐνδιαφέροντα μιᾶς κοινωνικῆς θέσης καὶ τοποθέτησης — δυὸ ἄνθρωποι δίχως "δημιουργημένα συμφέροντα". Ἀνάμεσά τους ὑπάρχει — σ' ἀντίθεση μὲ τὴ δεύτερη δυάδα — ἀπόλυτη ἀνεξαρτησία κ' ἰσότητα κ' ἡ μόνη ἀλληλεξάρτησή τους είναι ἡ ἀνάγκη τῆς συντροφιάς, γιὰ νά πολεμήσουν τὴ φοβερὴ μοναξιά τους. Αὐτὴ ἡ αἰσθησις τῆς μοναξιάς τοῦ ἀτόμου στὴ ζωὴ, είναι ἀπ' τὰ βασικά στοιχεία τοῦ σύγχρονου δράματος ὅπως καὶ τῆς σύγχρονης φιλοσοφίας καὶ λογοτεχνίας στὴν πλατύτερη ἔννοιά της, πού 'ρχονται καὶ ξανάρχονται, τυραννώντας τὸν σύγχρονο στοχαστή. Καὶ τυραννᾶνε τοὺς δυὸ αὐτοὺς ἄνθρώπους στὸ έργο τοῦτο τοῦ Μπέκετ. Τοὺς βαραίνει, τοὺς κουράζει ἡ συντροφιά τους αὐτὴ, θέλουν ν' ἀπαλλαγοῦν ό ένας ἀπ' τὸν ἄλλο, τὸ λένε, τὸ προσπαθοῦν, μὰ ξαναγυρίζουν πίσω, τρομαγμένοι ἀπ' τὴ μοναξιά καὶ ξαναρχίζουν τὴν κοινὴ ζωὴ — ξαναμιλώντας ὅμως γιὰ χωρισμό: *nec tecum vivere possum nec sine te*. Οὔτε μὲ σένα μπορῶ νά ζῶ, οὔτε χωρὶς ἐσένα. Ἡ αἰώνια τυραννία τοῦ ἀνθρώπου πού πῆρε τὴ σαρκτικὴ μορφή τῆς "κόλασης τῶν ἄλλων", τῆς τυραννίας πού δημιουργοῦν οἱ σχέσεις μὲ τοὺς ἄλλους ἄνθρώπους, μὲ τὶς ἀντιθέσεις τους, τὶς τρικυμίες, τὶς κάθε λογῆς συγκρούσεις πού προκαλοῦν. Μὰ, ταυτόχρονα, τῆς ἀπόλυτης ἀνάγκης ζεστασιᾶς πού χαρίζει ἡ ἐπαφὴ μὲ τοὺς ὑπόλοιπους ἄνθρώπους, τὸ φάρμακο στὸν τρόμο τῆς μοναξιάς. Κι ἄς είναι — γιὰτὶ καὶ σ' αὐτὸ τὸ θέμα έργεται καὶ ξανά 'ρχεται ἡ ἐπιμονὴ ἢ σύγχρονη φιλοσοφία καὶ λογοτεχνία, σὲ κάθε μορφή — ἄς είναι τόσο δύσκολη κι ἀτελής ἡ ἐπαφὴ μὲ τοὺς ἄλλους ἄνθρώπους: ἡ προσπάθεια γίνεται διαρκῶς κ' ἐντονότατῃ εἶναι ἡ τάση νά σπάσει κανένας τοὺς τοίχους τῆς ἀτομικῆς του φυλακῆς, γιὰ τὴν ὅση γίνεται πλατύτερη καὶ βαθύτερη ἐπαφὴ καὶ συνεννόηση μὲ τοὺς ἄλλους.

Ἡ ἄλλη δυάδα τοῦ έργου δίνει τὴν ἄλλη βασικὴ μορφή ἀνθρώπινης σχέσης. Εἶπαμε πῶς ἡ ἀλληλεξάρτησις τῆς πρώτης δυάδας είναι στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀπόλυτης ἰσότητας μεταξύ τους. Τὴ δεύτερη δυάδα τὴν ἀποτελοῦν ό δυνάστης — ό Πότζο — κι ό δυναστευόμενος — ό Λάκυ. Εἶναι ἡ σχέση αὐτὴ στὴ πιδ ἔντονη μορφή της. 'Ο Πότζο, είναι ό τύπος τοῦ σκληροῦ κι ἀνελέητου ἐξουσιαστή, πού ξεπερνᾶνε κάθε ὄριο στὴ σκληρὴ μεταχείριση τοῦ ὑποταγμένου σ' αὐτόν, πού κάνει ἀπόλυτη κατάρχησις τῆς ἐπιβολῆς του, στὸ βαθμὸ τῆς φοιχτότερης ἀσυνειδησίας. Κ' ἡ ἐξουσία του αὐτὴ τὸν ἔχει τόσο ἀποχαλινώσει πού φτάνει μὲχρι τὸ σημεῖο τῆς γελοιότητος ἀπέναντι στοὺς ὑπόλοιπους ἄνθρώπους. Ἀμίμητο είναι τὸ τόσο χαρακτηριστικὸ κομμάτι ὅπου ό Πότζο, ἀφοῦ φάει μονάχος του τὸ κρέας, πετάει τὰ κόκκαλα στὸ δοῦλο του, κ' ἐπιτρέπει στοὺς ἄλλῃτες νά γλύψουν ἂν θέλουν τὰ κόκκαλα πού 'γλυψε ό δοῦλος. Κι ἀφοῦ τοὺς πεί διάφορα φουσκωμένα κι ἀνόητα λόγια συνεχίζει τὸ κορυφωμα τῆς ἠλίθιας αἰσθησῆς του γιὰ ἀπόλυτη ἐξουσία.

ΠΟΤΖΟ : Μπορῶ νά κάνω κάτι, αὐτὸ ἀναρωτιέμαι, νά τοὺς δώσω χαρὰ ; Βέβαια, τοὺς ἔδωσα κόκκαλα, τοὺς μίλησα γιὰ τοῦτο καὶ γιὰ κεῖνο, τοὺς ἐξήγησα τὸ μούχρωμα τοῦ δειλινοῦ. Μὰ εἶναι ἀρκετό; αὐτὸ μὲ βασανίζει εἶναι ἀρκετὸ τοῦτο;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ : Θά 'μουν ἱκανοποιημένος καὶ μὲ λιγότερα.

ΠΟΤΖΟ : Εἶν' ἀρκετά. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Μὰ εἶμαι γενναῖόδωρος. Ἀπόψε. Τόσο τὸ χειρότερο γιὰ μένα.

'Ο Λάκυ, ό δυναστευόμενος, είναι ό πιὸ φοβερὸς καὶ τραγικὸς δοῦλος πού 'χει ποτὲ φανταστῆ κανένας. Γιατ' εἶναι ἐθελόδουλος. Γιατὶ ὄχι μονάχα δέχεται αὐτὴ τὴν ἀπόλυτη ὑποταγή, μὰ φαίνεται νά ἠδονίζεται ἀπ' αὐτὴ. Τὴν ἐξωθεῖ κι αὐτὸς στὸ ἀκραῖο σημεῖο της δὲν δέχεται νά 'ναι τὰ πράγματα διαφορετικά, καὶ χτυπάει τὸν Έστραγκόν πού τὸν λυπάται καὶ πού εἶν' ἔτοιμος νά σταθεῖ στὸ πλευρὸ του. Εἶν' ἀνατριχιαστικὴ φιγούρα, κι ἀκόμα πιὸ ἀνατριχιαστικὴ γιὰτὶ είναι πρόσωπο πραγματικὸ μέσα στὴ ζωὴ κάτω ἀπὸ διάφορες μορφές.

Μὲ τοῦτες τὶς δυὸ δυάδες, ό Μπέκετ ἐκφράζει τὰ δυὸ βασικὰ σχήματα τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων. Στὴν πρώτη — τὴ δυάδα τῶν ἴσων — δίνει τὴ δύναμη τῆς σκέψης καὶ τῆς κριτικῆς.

Στὴν δεύτερη δυάδα, μονάχα τὸ περιεχόμενο τοῦ ἄλογου πάθους — χωρὶς ἔχνος σκέψης κι ἀντίδρασης — καὶ δείχνει γελοῖο τὸ δυνάστη καὶ κατὰπτυστο, τραγικὰ κατὰπτυστο, τὸν δυναστευόμενο. Μὰ, πλάι στὴν ἀντίθεση αὐτὴ, οἱ δυὸ δυάδες τοῦτες ἔχουν αὐτὸ τὸ κοινὸ — πῶς εἶτε στὴν ἰσότητα, εἶτε στὴ δυνάστευση, ὑπάρχει ἡ ἀλληλεξάρτησις. Ὑπάρχει γιὰτὶ ὅποιαδήποτε ἀντίθεση στὶς ἀνθρώπινες σχέσεις κι ὅποια δυστυχία ἀπ' αὐτές, εἶναι λιγότερο σκληρὴ καὶ παγερὴ ἀπ' τὴ μοναξιά.

Ἡ πρώτη δυάδα δὲν "δρα". Ἀντικρύζει τὴ ζωὴ. Καὶ στὴν ἀρχὴ περιμένει. Περιμένει τὸν Γκοντό. Πού δὲν ξέρει οὔτε ποῖός είναι, οὔτε τί είναι, οὔτε τί θὰ φέροι. 'Ο Γκοντό είναι ἡ ἐλπίδα. Εἶναι ἡ "μιὰ κάποια λύση". Εἶναι μιὰ ἀόριστη προσδοκία σωτηρίας. Αὐτὸς εἶν' ό περίφημος Γκοντό, πού κάθε τόσο στέλνει μηνύματα μ' ἓνα παιδί, πῶς θὰ 'ρθεῖ αὔριο — μὰ δὲν έρχεται — καὶ ξαναφτάνει τὸ παιδί τὴν ἐπομένη — καὶ λέει τὰ ἴδια — μὰ τὸ σπουδαῖο είναι πῶς οὔτε κἂν ἀναγνωρίζει κείνους πού τὴν προηγουμένη τοὺς εἶχε φέροι τὸ ἴδιο μήνυμα. Ἐρημιά. Παγωνιά. Ἀπογοήτευσις. Διάψευσις κάθε ἐλπίδας. Ἐτσι, πού ό τίτλος τοῦ έργου θὰ μποροῦσε ἀξιόλογα νά ἦταν "Μὴ περιμένοντας τὸν Γκοντό". Γιατὶ ἡ τέλεια ἀορισία τῆς ἐλπίδας, πού 'ναι χωρὶς κανένα συγκεκριμένο περιεχόμενο κ' ἡ ἔλλειψη, στὸ τέλος, ἀληθινῆς προσδοκίας γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς ὅποιας ἐλπίδας, δίνεται ὀλοκάθαρα στὶς ἀκόλουθες γραμμὲς τοῦ έργου, ποτισμένη μὲ πικρὴ σάτιρα καὶ βαθεῖα εἰρωνεία. Ἀφοῦ ό Βλαντιμίρ κι ό Έστραγκόν συζητήσουν γιὰ τὸ ποῖός θὰ κρεμαστῆ πρῶτος ἀπ' τὸ δέντρο κι ό καθένας, φυσικά, δίνει τὴν προτεραιότητα στὸν ἄλλο —

Ἡ πρώτη δυάδα στὸ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό" τοῦ Σάμουελ Μπέκετ: Ἀριστορά, ό Έστραγκόν, παγμένος ἀπὸ τὸν Alfred Lynch καὶ ό Βλαντιμίρ, δοσμένος δημοτικὰ ἀπὸ τὸν Nicol Williamson, πού διακρίθηκε πέρσο καὶ στὸν κεντρικὸ ρόλο τῆς "Ἀπαράδεκτης μαρτυρίας" τοῦ Όσμπορν



γελοιοποίηση των τέτοιων αποφάσεων που τις πιο πολλές φορές είναι φουσκωμένα λόγια — συνεχίζουν:

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Λοιπόν, τί κάνουμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: "Ας μὴν κάνουμε τίποτα. Είναι το πιο σίγουρο."

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ας περιμένουμε να δοῦμε τί θα πει."

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ποιός;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ο Γκοντό."

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Καλή ιδέα.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ας περιμένουμε ὥσπου να ξέρουμε πού ἀκριβῶς στεκόμαστε."

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: "Ἀπ' τ' ἄλλο μέρος μπορεί νά 'ναι καλύτερα νά χτυπήσουμε τὸ σίδερο ὅσο είναι ζεστό."

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Εἶμαι περίεργος ν' ἀκούσω τί ἔχει νά προσφέρει. Τότε τὸ δεχόμαστε ἢ τ' ἀφήνουμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τί ἀκριβῶς τοῦ ζητήσαμε νά κάνει γιὰ μᾶς;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Δὲν ἤσουν ἐκεῖ;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Δὲν μπορούσα νά κάθουμαι ν' ἀκούω.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ὡ ... τίποτα τὸ πολὺ ξεκάθαρο."

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: "Ἐνα εἶδος παράκλησης."

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ακριβῶς."

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μιά ἀόριστη ἰκεσία.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ακριβῶς."

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Καὶ τί ἀποκρίθηκε;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ὅτι θὰ 'βλεπε."

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: "Ὅτι δὲν μπορούσε νά ὑποσχεθεῖ τίποτα."

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ὅτι θὰ 'πρεπε νά τὸ σκεφτεῖ καλύτερα."

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Στήν ἡσυχία τοῦ σπιτιοῦ του.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Νά συμβουλευτεῖ τὴν οἰκογένειά του.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τοὺς φίλους του.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Τοὺς πράκτορές του.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τοὺς ἀνταποκριτές του.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Τὰ βιβλία του.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τὸν λογαριασμό του στὴν Τράπεζα.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Πρὶν πάρει ἀπόφαση.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Αὐτὸ εἶναι τὸ κανονικό.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ἐτσι δὲν εἶναι;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Νομίζω πὺς εἶναι.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: "Ἐτσι νομίζω κ' ἐγώ."

Καὶ σωρεῖται ὁ Μπέκετ, τὸ 'να πάνω στ' ἄλλο, τὰ στοιχεῖα τῆς σκοτεινιάς καὶ τῆς ἀπόγνωσης, μπαίνοντας στὴν οὐσία. Εἶν' ὀλοφάνερο πὺς τὸν τυραννάει ἡ ἀσημαντότητα τῶν καθημερινῶν λόγων καὶ πράξεων, ἡ πεζότητά τους· συμβολικὴ εἶναι γιὰ τοῦτο ὅλη αὐτὴ ἡ ἐνασχόληση τῶν δυὸ κ' ἡ ἀσημαντολογία γύρω στὰ παπούτσια, γύρω στὶς σωματικὲς ἐκδηλώσεις καὶ ὅλη ἡ πολυλογία. Καὶ προχωρεῖ σὲ οὐσιαστικὰ προβλήματα. Στὴν ἀμφιβολία γιὰ κάθε γνώση, γιὰ κάθε πεποίθηση. Δὲν ξέρεי ὁ Ἐστραγκὸν ἂν εἶχε ποτὲ συναντήσει τοὺς ἄλλους πού τώρα ἔβλεπε, ἂν ἦταν οἱ ἴδιοι, ξεχνάει ἂν τοὺς εἶδε, ξεχνάει καὶ ἀμφιβάλλει ἂν τὸ μέρος ὅπου βρισκόταν τώρα ἦταν τὸ ἴδιο μὲ κεῖνο πού βρισκόταν χθές. Τὸ σχετικὸ τῆς ἀνθρώπινης γνώσης καὶ τῆς ἀνθρώπινης μνήμης ἐξωθημένο στὸ ἔπακρο. "Ἐνας κόσμος πού οἱ ἀνθρώποι νιώθουν ξένοι μὲσα του, ξένοι οἱ ἀγνωστοὶ μεταξύ τους. Ὁ Μπέκετ φτάνει στὸν παράγοντα τοῦ χρόνου καὶ στὴν τραγικὴ καταλυτικὴ διεργασία του. Καὶ μὲσα στὴ μεγάλη διάρκεια, καὶ ἀπ' τὴ μιὰ στιγμή στὴν ἄλλη. Ἐτσι, πού κάνει τοὺς ἀνθρώπους ἀγνωριστοὺς — ἀκόμα μὲσα καὶ σὲ μιὰ μέρα — κουφούς, τυφλοὺς, ἄλλους ἀπ' ὅ,τι ἦταν. Τὸ τραγικὸ τοῦτο στοιχεῖο δυναμώνει ἔντονα τὴν αἰσθησὴ τῆς ἐρήμωσης καὶ τῆς διαρκoῦς καταστροφῆς. Κ' ἐρχόμαστε τώρα στὸ πιὸ θεμελιακὸ, νομίζω, στοιχεῖο τοῦ ἔργου. Στὴν ἀπόλυτη στατικότητα τῆς ζωῆς, ὅ,τι καὶ ἂν γίνει, ὅ,τι καὶ ἂν συμβεῖ.

"... Τίποτα δὲν συμβαίνει. Κανένας δὲν ἔρχεται, Κανένας δὲ φεύγει. Εἶναι φρικτό".

Αὐτὴ νομίζω πὺς εἶναι ἡ πιὸ ὀξεῖα κραυγὴ τοῦ ἔργου, κραυγὴ ἀπόγνωσης. Ἐκεῖ δίνει ὁ Μπέκετ, ἐντονότερα ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ, τὴν ιδέα τοῦ ἄσκοπου καὶ παράλογου πού τὸν τυραννάει. Δὲν ἔχει σημασία — λέει — τί θὰ κάνει κανένας, ποιός θὰ 'ρθεῖ, ποιός θὰ φύγει. "Ὅ,τι καὶ νά γίνει, τίποτα δὲ συμβαίνει. Εἶναι φρικτό.

Στατικότητα τῆς ζωῆς. Ἀξιολογικὴ κ' ἐσώτερη, οὐσιαστικὴ στατικότητα, παρ' ὅλη τὴν ἐντονὴ τῆς κίνησης. Καὶ τούτῃ ἡ στατικότητα τοῦ δίνει καὶ τὴν αἰσθησὴ τῆς ἀνίας, πού τὸν τυραννάει καὶ αὐτὴ. "Ὅταν κάτι συμβεῖ, ἔστω καὶ ἀνάξιο, ἔστω καὶ δυσάρεστο, ἡ φράση τούτῃ ἀκούγεται καὶ ζανακούγεται.



"Ἡ δευτέρη δυνάδα στὸ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό": Ὁ δυνάστης, ὁ Rozzo, παιγμένος ἀπὸ τὸν Paul Curran καὶ, στὸ βάθος, ὁ φοβερός δούλος του, ὁ Λάκν (Jack MacGowran), κρατώντας στὰ δόντια τὸ μαστίγιο, πού μ' αὐτὸ τὸν δέρνει ὁ ἀφέντης του

"Ἐτσι ὁμως πέρασε ἡ ὥρα. Δὲν πέρασε;" Ἀπόλυτη ἐκφραση τῆς προσπάθειας γιὰ γέμισμα τῆς ζωῆς μ' ὅ,τιδήποτε, μὲ τὴν δημιουργία ἢ μ' ὅσα ἄλλα μὲσα μπορούν νά τραβήξουν τὸ ἀνθρώπινο ἐνδιαφέρον καὶ νά κάνουν "νά περάσει ἡ ὥρα", νά περάσει ὁ καιρὸς· πόλεμος μὲ τὴν ἀνία, ξέχασμα τοῦ παράλογου καὶ ἄσκοπου, φάρμακο γιὰ τὸ ἄγχος.

Κι ἀκόμα ὁ παράγοντας τῆς τύχης προβάλλει ἔντονος. Ἡ αἰσθησὴ πὺς τὸ τυχαῖο παίξει βασικὸ ρόλο στὴ θέση πού παίρνει καθένας μὲσα στὴν ὀργανωμένη ζωῆ, σὲ σχέση μὲ τοὺς ἄλλους. "Πρόσεχε", λέει κάπου ὁ δυνάστης Π ὁ τ ζ ο, μιλώντας γιὰ τὸ δούλο του "πὺς θὰ μπορούσα νά 'μαι ἐγὼ στὴ θέση του, καὶ αὐτὸς στὴ δική μου. Ναι, ἂν ἡ τύχη δὲν τὰ 'χε κανονίσει διαφορετικὰ".

Καὶ τί ξέσπασμα εἰρωνείας γιὰ τοὺς μπλεγμένους λόγους πολλῶν ἀνθρώπων, τὴν κενότητά τους, σκεπασμένη κάτω ἀπὸ μεγαλόστομες ἐκφράσεις, πού δὲν ἔχουν κανένα, μὰ ἀπόλυτα κανένα νόημα, τί φοβερὸ ξέσπασμα εἰρωνείας καὶ σάτιρας εἶν' ὁ μονόλογος τοῦ Λάκν, ὅταν ὁ δυνάστης του τὸν διατάζει νά "σκεφτεῖ" καὶ αὐτὸς σκέφτεται δυνατὰ...

Καὶ τὸ ἔργο τελειώνει μὲ τοῦτες τὶς λέξεις, πού καθρεφτίζουν τὴν οὐσία του :

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Λοιπόν; Φεύγουμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ναι, ἄς φύγουμε. (Δὲν κουνιοῦνται). Αὐααία

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Anthony Page ἔδωσε στὴν παράσταση ὅλη αὐτὴ τὴν τόσο παράξενη ἀτμόσφαιρα πού δημιούργησε ὁ Μπέκετ μὲ τὸ πολυσύνθετο τοῦτο ἔργο του. Θριαμβευτῆς στάθηκε ὁ Νίκολ Γουίλλιαμσον, ὁ ἡθοποιὸς πού ἡ δημιουργία του στὸ κεντρικὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου τοῦ "Ὄσμπορν" "Απαράδεχτη μαρτυρία" προκάλεσε ιδιαίτερη ἐντύπωση. Μὲ κέφι καὶ ζωντάνια, καὶ ταυτόχρονα μὲ βάθος, ἐκφραση καὶ ἐσωτερικότητα ἔδωσε ἕνα λαμπρὸ Βλαντιμίρ — τὸν παλιάτσο πού μὲ τὰ καμώματά του ἀναδείχνει μ' ἔνταση ὅλο τὸ τραγικὸ στοιχεῖο τοῦ ἔργου. Πλαί του στάθηκαν σωστά ὁ Alfred Lynch σὰν Ἐστραγκὸν καὶ ὁ Paul Curran σὰν Πότζο. Ὁ Jack MacGowran ἔδωσε ἕνα τρομακτικὸ Λάκν — καταπληκτικὸ στὴν ὑψιστὴ ἐκφραση τῆς ἀπόγνωσης τοῦ τυραννισμένου ἀνθρώπου, πού δέχεται τὴ δυστυχία του δίχως μάχη γι' ἀπαλλαγὴ. Στὸ ἐπόμενο τεῦχος θὰ μιλήσουμε γιὰ τρία ἀκόμα σύγχρονα ἔργα πού 'χουν σήμερα σημαντικὴ ἀπήχηση.

ΠΥΡΡΟΣ ΚΙΟΥΣΗΣ



ΑΠΟ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΣ
ΠΟΥ ΠΑΕΙ ΤΟ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟ;
 ΚΑΤΕΛΗΞΕ ΕΙΔΟΣ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Τὰ γαλλικά "Nouvelles Littéraires" έκαναν μιὰ μικρή έρευνα για τὸ πού πηγαίνει σήμερα τὸ βουλεβάρτο. Διατύπωσαν τις απόψεις τους τέσσερις βουλεβαρδιέροι συγγραφείς κ' ένας εκπρόσωπος τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου, ὁ Ζάν Βιλάρ. Είναι χαρακτηριστικό πὼς τὸ βουλεβάρτο, πὸς στὴν "belle époque" γραφόταν δικαιωματικά με βήτα κεφαλαίο, γιὰ τοὺς σημερινούς γάλλους έπαψε νὰ σημαίνει τοπογραφικό θεατρικό καθορισμό, χωρίς όμως και νὰ προσδιορίζει ἀναπόφευκτα — ὅπως σὲ μᾶς — κἀκὴ ποιότητα. Γιὰ καλύτερη κατανόηση, προτάσσουμε τὸ λήμμα Βουλεβάρτο ἀπὸ τὸ ὀξφορδιανὸ Θεατρικὸ Λεξικό:

BOULEVARD τοῦ Temple, περιοχή πανηγυριῶν στοῦ Παριῖ, πού πήρε τὴ θέση τῶν παλιότερων τοῦ Σαιν - Ζερμάν και τοῦ Σαιν - Λωρᾶν: τὴν ἐποχὴ τῆς Ἐπανάστασης χτίστηκαν ἐκεῖ ἀρκετὰ μικρὰ μόνιμα θεάτρα, τὸ πρῶτο ἀπ' τὰ ὁποῖα ἦταν τοῦ "Νικολέ", πού ἀργότερα μετονομάσθηκε "Γκαϊτέ". Ἡ ὅλη περιοχή ἔγινε κέντρο ψυχαγωγίας καθὼς ἦταν ἐκεῖ κοντὰ τόσο τὰ θεάτρα "Ambigu - Comique", "Folies Dramatiques", "Les Funambules", ὅσο και τσίρκα, θεάματα ἀκροβατῶν και κυκλοθεάτρα. Ἡ ὅλη γραφικὴ ἀτμόσφαιρα διαλύθηκε τὸ 1862, μετὴ ρυμοτομικὴ μεταρρύθμιση τοῦ Ὁσμάν, και τώρα τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς περιοχῆς καταλαμβάνει ἡ Λεωφόρος Βολταίρου. Πολλοὶ διάσημοι ἠθοποιοί, ὅπως οἱ Ντεμιურᾶ, Φεντερικ Λεμαίτρ, Μαντᾶ Ντροβάλ και Μτοκάς ἔπαιζαν στὰ θεάτρα αὐτὰ, ἐνῶ οἱ Δουμάς και Γκαϊτέ ἦταν ἀνάμεσα στοὺς συγγραφείς πού τὰ τροφοδοτοῦσαν με ἔργα τὰ τελευταία χρόνια. Οἱ κύριοι, ὅμως, προμηθευτές τῶν θεάτρων τοῦ Βουλεβάρτου ἦταν οἱ πολυγραφώτατοι δευτέρης κατηγορίας δημιουργοὶ μελοδραμάτων, ὅπως οἱ Πιζέρ-κοῦρ, Μπουσάνν κ.ά. ἀπ' τὰ ἔργα τῶν ὁποίων και πήρε τὸ Boulevard du Temple τὸ παρατσούκλι του "Βουλ-βάρτο τοῦ Ἐγκλημάτων" (Boulevard du Crime). Τὰ πρῶτα χρόνια, δυὸ ἠθοποιοὶ φάρσας, οἱ Μτομπές και Γκαλιμαφρέ, ζωντανεύαν ἀναμνήσεις τῶν παλαιότερων "Parades" (παράτες) και παιδικὸ θίασο ἔπαιζαν στὰ μικρὰ θεάτρα, ὅπου στεγάσθηκαν ἀργότερα μερικὸ ἀπ' τοὺς μεγαλύτερους ἠθοποιοὺς τῆς Γαλλίας. Καί, φυσικά, πάντα ὑπῆρχαν ἀνριθμητὰ παράλληλα θεάματα στοῦ περιθώριου, με ἄγρια θηρία, πυροτεχνήματα, κέρνα ὁμοιώματα και μουσική, καθὼς και καφεζῆτα με τις "σουαλιές" τους, περιπλανώμενοι μουσικοὶ και τραγουδιστές μπαλάνταν.

ΡΟΥΣΣΕΝ: Τὸ βουλεβάρτο; Ἡ λέξη δὲν σημαίνει τίποτα. Είναι μιὰ ἐτικέττα πού κολλοῦν σὲ ἔργα με τὸ σύζυγο, τὴ σύζυγο και τὸν ἑραστή, ἔργα πού παίζονται με ἐπίσημο ἔνδυμα, και ὅπου γεύονται τὸν ἔρωτα ὄχι δυὸ, ἀλλὰ τρεῖς. Μήπως, ὅμως, αὐτὴ ἡ θεατρικὴ κατάσταση δὲν κυριαρχεῖ στὰ δυὸ τρίτα τοῦ παγκόσμιου θεάτρου; Γιατὶ ὁ ἔρωτας στὸ θεάτρο, παρουσιάσει ἐνδιαφέρον μόνον ὅταν δὲν πάει καλά. Ὅσο γιὰ τὴν κομεντί πού διευκολύνει τὴν πέψη, μ' ἕναν παραπάνω κύριο ἡ κυρία είναι κάτι πού 'χε πολλοὺς θεατές, προπάντων στοῦ μεσοπόλεμου. Βλέπετε, ἡ μεγάλη διαφορά βρίσκεται στὸν τόνο. Καὶ συμμερίζομαι τὴν ἀποψη πὼς είναι πῶς δύσκολο νὰ γράψουμε ἕνα ἔργο πού θ' ἀνέβει μέσα στὸ ἄπλετο φῶς τῶν προβολέων, με πρόσωπα πού μπαίνουν σ' ἕνα σκηνικὸ ἡ πού βγαίνουν ἀπ' αὐτό, παρὰ νὰ στῆσει πῶς σὲ μιὰ ἄδεια σκηνὴ πρόσωπα καθισμένα σὲ μιὰ καρέκλα, κάτω ἀπὸ μιὰ δέσμη φωτὸς πού μπορεῖ νὰ τὰ σβῆσει, φτάνει νὰ τὸ θελήσει ὁ συγγραφέας.

ΖΑΝ ΒΙΛΑΡ: Ἡ λέξη βουλεβάρτο δὲν ἀνταποκρίνεται, νομίζω, σ' τίποτα. Γιὰ τὸν λόγο, σὰς ρωτῶ, μιὰ ἀπλὴ τοπογραφικὴ ἐνδειξη θὰ 'χε τόσο μεγάλη σημασία; Πρόκειται γιὰ ἕνα λαθμενῆ. Καὶ δὲ βλέπω καθόλου γιατί ἕνα καλὸ ἔργο δὲ θὰ μπορούσε νὰ παηχεῖ ὅπουδῆποτε. Συμβαίνει, με τὸν καιρὸ, ὀρισμένες παραδόσεις νὰ καταρρέουν. Πάντως, αὐτὴ πού ἀφορᾷ τὸ βουλεβάρτο εὐτυχῶς ἔχει ὀριστικὰ πιά πάψει νὰ 'χει πέραση. Μήπως, δὲν εἶδαμε βουλιβίλ νὰ παίζονται μ' ἐπιτυχία στὴν ἀριστερὴ ὄθνη τοῦ Σηκουάνα και συγκεκριμένα Φενντῶ στὸ θεάτρο "Μονπαρνέ";

ΦΕΔΙΣΙΕΝ ΜΑΡΣΕ: Κάθε φορά πού μιλάμε γιὰ θεάτρο τοῦ βουλεβάρτου ἡ ἔκφραση αὐτὴ παίρνει διαφορετικὴ σημασία ἀνάλογα με τὸ συνομιλητὴ μας. Ἐτσι καταλήγω νὰ πιστεύω πὼς δὲν ἔχει κανένα ἀπολύτως νόημα, ἡ καλύτερα πὼς ἀπὸ δῶ κ' ἡ μπρός είναι ξεπερασμένη και δὲν ἀνταποκρίνεται, παρὰ πολὺ ἀόριστα, σὲ τις σημερινὲς συνθήκες τοῦ θεάτρου. Μποροῦμε, πάντως, νὰ ἐγκαταλείψουμε, χωρίς τύψεις, τὴν τοπογραφικὴ του σημασία: κανένας, θαρρῶ, δὲν πάει νὰ δεῖ ἕνα ἔργο γιατί παίζεται στὴν ἄλφα ἡ στὴ βήτα συνοικία. Μήπως τότε, λέγοντας "θεάτρα τοῦ Βουλεβάρτου", ἐνονοῦμε ὀρισμένους αἰθουσες προσκολλημένες σ' ἔργα ὀρισμένου ὕφους, πού γράφονται ἡ παίζονται μ' ἕναν ὀρισμένο τρόπο; Ξαναπέφτομε ἔτσι στὴν ἀοριστία πού ἀναφέραμε παραπάνω, ἀφοῦ καθέννας ἀποκαλεῖ βουλεβάρτο ἄλλο πράγμα. Ὅσο γιὰ

ἕναν ἀκριβῆ ὀρισμὸ τοῦ βουλεβάρτου, ὁ μόνος πού συνάντησα ἦταν αὐτὸς πού δίνουν οἱ ἠθοποιοί: Βουλεβάρτο είναι ὅ,τι δὲν είναι "Κομεντί Φρανσουάζ", με μιὰ λέξη, τὰ ἰδιωτικὰ θεάτρα. Φυσικά, ὅμως, τὰ ἰδιωτικὰ θεάτρα δὲν ἀνταποκρίνονται σ' αὐτὴ στὴν ἀόριστη ἔννοια πού και τώρα ὀνομάζεται βουλεβάρτο. Μιὰ πού μᾶς τίθεται τὸ ἐρώτημα, ὅσο ἀφορᾷ προσωπικὰ ἐμένα, θὰ πρέπει νὰ πῶ πὼς ἀνέβηκαν ἔργα μου στὸ "Ατελιέ", ἀνάμεσα σὲ ἔργα Ἀνουίγ, Μαρσέλ Αἰμέ και Φρανσουάζ Σαγκιάν: ἔργα μου παίζθηκαν στὸ θεάτρο "Ρεναισάνς" μεταξὺ Σάρτρ και Ζενέ και, τώρα, στὸ θεάτρο "Μισοντιέρ" διαδεδιχητὰ τὰ ἔργα "Ὁ δειλὸς κι ὁ τολμηρὸς" και "Ὁ ἀνηψιὸς τοῦ Ραμῶ". Πῶς χτυπητὸ παράδειγμα είναι τὸ γεγονός ὅτι εἶδαμε μιὰ χαρὰ στὸ θεάτρο "Παλαί - Ρουαγιαί", τὸν Κλων-τέλ νὰ διαδέχεται τὸ "Ἀπασχολήσου με τὸ ἐλάχιστό μου". Αὐτὸ δείχνει πὼς οἱ θεατρικὲς αἰθουσες διαθέτουν σήμερα μεγάλη ποιικιλία δραματολογίου. Ἐπίσης ἐκεῖ πού ἄλλοτε ἀνέβαιναν δυὸ ἡ τρία ἔργα τὴ χρονιά, τώρα ἀνεβάζουν ἔργα πού καλύπτουν δυὸ - τρεῖς περιόδους. Αὐτὸ τροποποιεῖ πέρα γιὰ πέρα τὴν ἔννοια τοῦ τακτικοῦ θεατῆ.

ΜΠΙΓΙΕΝΤΟΥ: Δὲν ξέρω τί είναι τὸ θεάτρο τοῦ βουλεβάρτου, ὅταν ὁ Φενντῶ ἀνήκει σ' αὐτό. Κι ἂν δὲν ἀνήκει σ' αὐτό, δὲν καταλαβαίνω γιατί ἡ "Λοκαντιέρα" ὑπάγεται στὸ ἄλλο θεάτρο. Ὁ ὅρος βουλεβάρτο είναι ἡλίθιος. "Ἄν στ' ἀλήθεια πρέπει ν' ἀντιμετωπίσουμε τὸ θεάτρο τοπογραφικὰ, πρέπει ν' ἀναφερθοῦμε σὲ τις ἔννοιες δημόσια πλατεῖα ἡ σταυροδρόμι.

ΖΑΝ ΒΙΛΑΡ: Τὸ βουλεβάρτο; Ἐγὼ πιστεύω πὼς ὑπάρχει πάντα. Εἶν' ἕνα ρεπερτόριο ἀπὸ ἔργα εὐκόλα, τότε - τότε δραματικά, και πού ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Μπουσνὸντὲ στὴν κορυφὴ και φθάνει σὲ... πολὺ πῶς χυδαίους, φυσικά. Ὅμως, στὸ κάτω - κάτω, ὅταν κανένας ἔχει ἀρχές φιλελεύθερες, ὅπως ἐγὼ, δὲ νιώθει τὴν ἐπιθυμία νὰ τις ἐξοντώσει γι' αὐτὸ τὸ λόγο. Ἀκριβῶς ὅπως κ' οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ δὲν ἐπιδιώκουν τὸ θάνατό μας, ἐπειδὴ κἀνουμε Λαϊκὸ θεάτρο. Καί, στὸ κάτω - κάτω, ὑπάρχει χώρος γιὰ ὅλους. Τὸ Κράτος βαρύνεται με τὸ χρέος νὰ διατηρήσει ἕνα ρεπερτόριο ὑψηλῆς μορφωτικῆς στάθμης. Ἐξᾶλλου τὸ βουλεβάρτο, πού οἱ ἀρχές τὸ ἀνάγκωνται στὸν 19ο αἰῶνα, κητέχει μερικὲς ἀπ' τις καλύτερες αἰθουσες τοῦ Παρισιοῦ. Πῶς, ὅμως, νὰ ἐγκαταστήσει ἕνα Λαϊκὸ θεάτρο στὸ Βουλεβάρτο, ὅπου οἱ αἰθουσες ἔχουν γενικὰ μικρὲς διαστάσεις; Ἐρῶ, βέβαια, πὼς τὸ "Καρτέλ", πού στὴν ἀρχὴ βρισκόταν ἔξω ἀπ' τὸ κέντρο τοῦ Παρισιοῦ, συνέβαλε στὴν ἀλλαγὴ ὅλων αὐτῶν. Μετακίνησε, κατὰ κάποιον τρόπο, τις διαχωριστικὲς γραμμὲς... Κ' ὕστερα, σ' ἕνα ἄλλο πεδίο, δὲν ὑπάρχει πιά εὐτυχῶς αὐτὴ ἡ ἐπιθετικὴτητα πού διαπιστώναμε στὸ πρόσφατο παρελθόν (θυμηθεῖτε τὴν ἐποχὴ τοῦ Μπερστανί!) σὲ τις σχέσεις ἀνάμεσα στὸ Βουλεβάρτο και στὸ "Καρτέλ". Ἀπὸ τότε παίζτηκε Σάρτρ στὸ θεάτρο "Ἄντουαν" κ' ἡ Μαρι Μπέλ, πού διευθύνει ἕνα θεάτρο στὸ Βουλεβάρτο, ἀνέβασε σ' αὐτό... Ζενέ! Μ' ἄλλα λόγια, τὰ σύνορα δὲν ὑπάρχουν πιά. Ἀποτελοῦμε ὅλοι μας μιὰ μεγάλη οἰκογένεια. Δὲν ὑπάρχουν μεταξὺ μας προβλήματα, ὅπως δὲν ὑπάρχουν κ' ἀνάμεσα σὲ μᾶς και στὸ Ἰπουργεῖο Μορφωτικῶν Ἰποθέσεων! Ὅχι, τὸ μεγάλο πρόβλημα, ἂν θέλετε νὰ ξερετε, ὑπάρχει ἀνάμεσα σὲ μᾶς και τὸ Ἰπουργεῖο Οἰκονομικῶν, πού μᾶς θεωρεῖ σὰν εἶδος πολυτελείας. Θὰ 'λεγε κανένας πὼς σ' αὐτὸ τὸ Ἰπουργεῖο δὲν ξέρουν ἀκόμα πὼς ἡ Βασίλισσα ἔχει καταληφθεῖ! Βρίσκονται ἀκόμα στὸ σημεῖο νὰ λένε: γιὰ νὰ βοηθήσουμε τοὺς φτωχοὺς, ἄς φορολογήσουμε τὸ θεάτρο.

"Ἄς πάρουμε τὸ θεάτρο "Ἄτενέ" τὸ ἔξοχο αὐτὸ θεάτρο κοντὰ στὸ Βουλεβάρτο ὅπου ἔχει τόσο μεγάλη ἀξία τὸ γεγονός πὼς νιώθουμε ἀκόμα ὅπως τὸν καιρὸ τοῦ Ζουβέ και ὅπου ἡ ἀγαπημένη μας συνάδελφος Φρανσουάζ Σπιρά διατήρησε θαρραλέα ἕνα θεατρικὸ ὕφος πού τῆς ἦταν τόσο προσφιλέ. . . "Ε! λοιπόν, αὐτὸ τὸ "Ἄτενέ" τῶν 700 θέσεων είναι ἀναρχασιμένο, ἀπ' τὴν ἴδια τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς αἰθουσας, νὰ ἐπιβάλλει ποιικιλία τιμῶν, ἀπὸ τὴν πλατεῖα ὡς στοὺς ἐξώστες, ποιικιλία ἀπύλυτα ἀπαρχαιωμένη. Είναι ἀδύνατο νὰ ἐφαρμοσθοῦν σ' αὐτὸ τὸ θεάτρο μειωμένες τιμὲς σὲ ἀρκετὰ μεγάλη κλίμακα (κ' ὡστόσο ἡ Σπιρά δὲ δισταξεῖ νὰ μειώσει τὰ ἔσοδα τῆς προκειμένου νὰ διαθέσει στὸ κοινὸ τῆς κάθε βράδου 100 - 150 θέσεις με τιμὴ μειωμένη). Καὶ δὲν κακολογῶ μ' αὐτὰ πού λέω τέτοια γοητευτικὰ "ὄργανα ἐργασίας", σὰν τις αἰθουσες τοῦ Βουλεβάρτου. Λέω ἀπλῶς πὼς δὲν ἀνταποκρίνονται πιά στὴ σημερινὴ ἀντίληψή μας γιὰ τὸ θεάτρο. Καί, πιστέψτε με, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τους φταίει πολὺ σ' αὐτό.

(Μετ. Τ. Δρ.) CLAUDE CEZAN



Ο ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ
ΔΕΝ ΤΟΛΜΗΣΕ ΣΤΟΥΣ "ΠΕΡΣΕΣ"
 Τοῦ ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ



Στή φετεινή περίοδο τοῦ "Παγκοσμίου Θεάτρου" εἶδαμε πολλά ἀξιόλογα συγκροτήματα κι ἀρκετά ἀξιόλογα ἔργα. Γι' αὐτὸ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ κρίνουμε ποιά ἦταν πραγματικά ἡ καλύτερη παράσταση, γιατί κάτι τέτοιο δὲν θὰ ἀπαιτοῦσε μόνο γνώση τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ πολλῶν ἄλλων συντελεστῶν, ὅπως ἡ ἔθνικὴ ιδιοσυγκρασία κ' ἡ αἰσθητικὴ ἀγωγή, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ ὑπόβαθρο τῆς θεατρικῆς τέχνης κάθε χώρας. Ἄν, ὡστόσο, δὲν μπορούμε νὰ πάρουμε ὄρο γιὰ τὸ ποιά ἦταν ἡ καλύτερη παράσταση, μπορούμε ὅμως νὰ ποῦμε με σιγουριά πὼς οἱ "Ὀρνίθες" ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες. Εἶχε πληρότητα ὄχι μόνο ποιητικὴ, ἀλλὰ καὶ πληρότητα συστατικῶν. Ὁ Κάρολος Κούν σμίγοντας σοφὰ καὶ με τὶς ἰδανικὲς ἀναλογίες τὰ συστατικὰ αὐτὰ — μουσικὴ, χορὸ, λόγο καὶ σκηνικὰ — δημιούργησε μιὰ παράσταση-δρόσημο. Ἦταν συγχρόνως τὸ ἐπιστάθιασμα ἐνὸς πολύχρονου μόθου κι ἀφοσίωσης στὸ θέατρο, ἀλλὰ κ' ἡ λυδία λίθος γιὰ κάθε φιλόδοξο Ἑλληνα σκηνοθέτη. Οἱ Ἄγγλοι — κριτικοὶ καὶ Κοινὸ — ὑποδέχθηκαν καὶ πάλι φέτος τὸ ἔργο με ἐνθουσιασμό καὶ τόνισαν ἰδιαίτερα αὐτὸν τὸν ἀνάλαφρο, πανηγυριώτικο χαρακτήρα του. Γιὰ μᾶς πάλι, ποῦ ἔχουμε ζήσει στὸ ἑλληνικὸ περιβάλλον καὶ ξέρουμε τὶς πηγές τοῦ σκηνοθέτη, ἡ τέλεια αὐτὴ μεταγραφὴ τοῦ "Γάμου τοῦ Καραγκιόζη" στὸν τρισδιάστατο χῶρο τοῦ θεάτρου δὲν θὰ πάψει ποτὲ νὰ ναι μιὰ ἐκπληξη.

Μὲ τὶς μεγάλες προσδοκίες ὅμως ποὺ δημιούργησε ἡ ἐπιτυχία τῶν "Ὀρνίθων", περιμέναμε νὰ χειροκροτήσουμε τοὺς "Πέρσες" σὰν ἓνα καινούριο ξεκίνημα στὸ ἀνέβασμα τῆς ἑλληνικῆς Τραγωδίας. Βέβαια, εἶχαμε πάντα ὀρισμένους φόβους κ' ἐνδοιασμούς: δὲν βλέπαμε πὼς θὰ ἀνταποκρινόταν ὁ Κούν στὴ μεγαλοστομία τοῦ ποιητῆ (ποῦ τόσο ὀριστικά ἔκρινε ὁ Ἄριστοφάνης με τό: "με γ α λ ω ν ἀ ν δ ρ ῶ ν με γ α λ α κ α ἰ τ ἄ ρ ῆ μ α τ α τ ἰ κ τ ε ἰ ν") καὶ στὸν αὐστηρὰ λειτουργικὸ χαρακτήρα τοῦ ἔργου. Ὑποθέταμε ὅμως πὼς ὁ Κούν θὰ βάριζε τὸ ἔργο, ὅπως καὶ τοὺς "Ὀρνίθες", μέσα σ' ἓνα λαϊ-

κὸ περίγραμμα. Πὼς τὸ εὐλαβικὸ - πατριωτικὸ ἀριστούργημα τοῦ Θεάτρου τῶν Σιῶν, "Ὁ Θάνατος καὶ ἡ Ἀποθέωσις τοῦ Ἡρώος Κατσαντώνη", θὰ γινόταν τὸ πρότυπό του. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτὴ ἡ παράσταση μᾶς ἀφῆσε ἀποκαρδιωμένους. Βέβαια, ἡ ποιότητά της ἦταν ἀναμφισβήτητα ὑψηλὴ. Ἀλλὰ στὸ ὑπόστρωμά της δὲν ἔβρισκες μιὰ ἀκλόνητὴ αἰσθητικὴ πίστη — μιὰ πίστη ποὺ πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πὼς χαρακτηρίζει τὶς παραστάσεις τοῦ Μινωτῆ καὶ, προπάντων, τοῦ Ροντήρη — ἀλλ' ἓνα δισταγμὸ καὶ κάποια ἀβεβαιότητα. Αὐτὸ ἦταν γενικὰ τὸ βασικὸ μειονέκτημα τῆς παράστασης, ἀν καὶ πέρασε ἀπαρατήρητο ἀπὸ τὸ ἀγγλικὸ ἀκροατήριο. Οἱ Ἄγγλοι χειροκρότησαν τοὺς "Πέρσες" με τὸν ἴδιο ἐνθουσιασμό, ἀν ὄχι μεγαλύτερο, ποῦ ἦταν χειροκροτήσει τοὺς "Ὀρνίθες". Πραγματικά, τὸ θέαμα ἦταν ἐπιβλητικὸ κ' οἱ σκηνές τοῦ Χοροῦ ἔκαναν μεγάλη ἐντύπωση με τὶς γοερὲς κραυγές καὶ τὰ μακρόσυρτα μοιρολόγια τῶν Περσῶν. Αὐτὸ ἦταν κιόλας καὶ τὸ πιὸ πετυχημένο μέρος τῆς ἐρμηνείας: δὲν ἐπέτρεπε στὸ θεατὴ οὔτε στιγμὴ νὰ ξεχάσει πὼς ἀντίκρου του ἔχει ἀνθρώπους με τὰ βάρβαρα καὶ πρωτόγονα ἐνστικτα, ποὺ ἀνέκαθεν οἱ Εὐρωπαῖοι κολακεύονταν ν' ἀποδίδουν στοὺς Ἀσιάτες. Γιὰ νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ συνοπτικὴ ἀνατομία τῆς παράστασης, θὰ λέγαμε πὼς ἦταν μιὰ προσπάθεια ἐναρμόνισης πολλῶν ἐτερόκλητων στοιχείων. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ, ἓνα - ἓνα, δὲν ἦταν οὔτε ἄστοχα οὔτε ἀυθαίρετα: τελικὰ ὅμως, δὲν μπόρεσαν ν' ἀποκτήσουν ὁμοιογένεια. Πρέπει, πάντως, νὰ τονιστεῖ πὼς ὁ Χορὸς παρῴσιαστικῆ ἀρκετὰ ἐλευθερωμένος ἀπὸ τὰ συμβατικὰ πρότυπα. Ὄταν ὁ Λόγος του ἔπρεπε ν' ἀκουστεῖ, ὁ σκηνοθέτης μοίραζε τοὺς στίχους στὰ μέλη τοῦ Χοροῦ, ποὺ καθένα ἔπιανε σὰν σκυτάλη τὸ λόγο ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ ἀλλοῦνοῦ — κι αὐτό, παρὰ τὶς ἀναγκαστικὲς τομὲς ποὺ συνεπάγεται, ἐνέτεινε τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ καὶ δημιουργοῦσε τὴν αἴσθησι μιᾶς ἐντελῶς ἐξωρεαλιστικῆς ἐνότητας. Ὄταν πάλι τὰ πᾶθη θ' ἀποδίδονταν καλύτερα με τὸν ἦχο καὶ τὶς χειρονομίες τοῦ Χοροῦ, τότε ὑψώνονταν ὁ τόνος τῆς μουσικῆς κ' ἡ ἀπαγγελία γινόταν ὁμαδική — καὶ τὸ τί ἐννοοῦσε ὁ ποιητῆς με τοὺς στίχους του

τὸ μάντευες πιά ἀπὸ τὸν λυγμικὸ συνήθως τόνου τῆς φωνῆς καὶ τῆς ὑπόκρουσης. Ἄν ὅλη ἡ παράσταση εἶχε αὐτὴ τὴ συνέπεια καὶ αὐτὴ τὴ γραμμὴ, τότε θ' ἀποτελοῦσε ἓνα μνημεῖο στὴν ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου. Ἦρθε ὁμως ὁ ἀγγελιαφόρος καί, μὲ τὶς ἐξωτερικὲς καὶ ἐπιπλαστεὲς διακυμάνσεις τῆς φωνῆς του καὶ τὴν ἐπιφανειακὴ μίμηση τοῦ πάθους, μᾶς προσεγγίωσε πάλι στὶς χειρότερες στιγμὲς τῆς συμβατικῆς ἐρμηνείας. Καὶ τέλος, σὲ μερικὲς οἰκνῆς τοῦ ἔργου, τὰ πρόσωπα κατέβηκαν στὸ ἐπίπεδο μιᾶς ρεαλιστικῆς σωστῆς ἀπόδοσης, πού δὲ συμβιβάζονταν οὔτε μὲ τὸ κείμενο, οὔτε μὲ τὴ σκηνοθεσία, ὅπως μᾶς παρουσιάστηκε στὴν ἐρμηνεία τοῦ Χοροῦ.

Δὲν ξέρω τί ἀκριβῶς σταμάτησε τὸν Κάρλο Κούν στὰ μισὰ τοῦ δρόμου: ἡ ἔλλειψη τόλμης ἢ ἡ ἔλλειψη δυνατοτήτων. Φοβᾶμαι πῶς, μᾶλλον, καὶ τὰ δύο. Σὰ νὰ στέρνουν, ἐδῶ κ' ἐκεῖ, ἡ φαντασία του μπροστὰ στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ κειμένου, κατὰφυγε κάθε τόσο στὴν εὐκολότερη λύση: πιανόταν ἀπὸ τὰ γνωστὰ καλωῦπια. Ὅ, τι καὶ νὰ 'ναι πάντως, οἱ δύο παραστάσεις τοῦ Λονδίνου, μᾶς ἐδείξαν πὺ μὴ μπορεῖ νὰ φτάσει ἓνας ἄνθρωπος πὺ παλεύει μόνος — ἀλλὰ καὶ πὺ δὲν μπορεῖ νὰ φτάσει. Γιατί ἂν στὸν Κούν δὲν ἔλειψε ποτὲ ἡ συμπάρασταση, τοῦ 'λειψε ὁμως ὁ ἀξιόλογος συναγωνισμὸς. Πολλοὶ παρουσιάστηκαν μὲ ἀπαιτήσεις, κατὰ καιροῦς, δίπλα του, ἀλλὰ κανένας δὲν συνδύαζε τὴ γνώση, τὸ ταλέντο, τὴν ἐμμονὴ καὶ, προπάντων, τὴν ἀκατάβλητη ἀντοχὴ του. Ἄν ὑπῆρχαν καὶ ἄλλοι δίπλα του, ὁ Κούν θὰ περιορίζε τὴν κλίμακα τοῦ δραματολογίου του καὶ θὰ τὴν ἐμβάθυνε. Ἐνῶ τώρα ἀναγκάζεται νὰ μᾶς δώσει καὶ Τσέχοφ καὶ Σῶ, καὶ Μπρέχτ καὶ Ἰονέσκο. Καὶ φυσικὰ δὲν ταιριάζουν ὅλοι αὐτοὶ μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία του: ἄλλους τοὺς πιάνει μὲ τὴν καρδιά καὶ ἄλλους μὲ τὸ κεφάλι.



Μετὰ τὴν παράσταση τὰ παρασκήνια εἶναι γεμάτα κόσμος. Ὁ Πῆτερ Χῶλ, ἡ Πέγκυ Ἀσπροφ, ἓνα σωρὸ διασημότητες τῶν Γραμμάτων καὶ τοῦ Θεάτρου τὰ κατακλύζουν γιὰ νὰ συγχαροῦν τὸν Κούν. Ὁ θεατῆς τοῦ Λονδίνου, ὅσο μεγάλο καὶ ἂν εἶναι τὸ ὄνομά του, γίνεται ἓνα μὲ τὸ ἀκροατήριό, εἶναι πάντα σὰν παιδί, ἔτοιμος νὰ γελάσει, νὰ συγκινηθεῖ καὶ νὰ χειροκροτήσει. Ἄλλο δὲν θὰ ἐπισκεπτόταν ποτὲ τὰ παρασκήνια ἂν δὲν ἐνιωθε τὴν ἀνάγκη νὰ συγχαρεῖ κάποιον γιὰ ἓνα ἐπίτευγμα. Ὁ Κούν λοιπὸν ἦταν δίκαια συγκινημένος.

Συζητήσαμε ἀρκετὴ ὥρα γιὰ τὸ ἔργο καὶ τὴν ἐρμηνεία του καὶ νομίζω πὺς ἀξίζει νὰ δώσουμε μερικὲς ἀπὸ τὶς ἀπόψεις του :

« Βασικὰ εἶναι ἡ πρώτη ἀρχαία Τραγωδία πὺ σκηνοθετῶ. Παλαιότερα, βέβαια, εἶχα δώσει τὶς “Χοηφόρες” καὶ τὴν “Ἀλκίση”... Ναι, πραγματικά, στὶς “Χοηφόρες” ἦταν ἡ πρώτη φορὰ πὺ τὰ πρόσωπα τοῦ Χοροῦ ἔλεγαν ἓνα - ἓνα τοὺς στίχους τοῦ ποιητῆ. Ἄλλ' αὐτὸ δὲν ἦταν βέβαια ἀρκετὸ.

» Ἡ “Ἀλκίση” ἦταν πολὺ πὺ ὀλοκληρωμένη παράσταση, ἀλλὰ, σὰν ἐρμηνεία, βρισκόταν μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητος, μὲ πολλὰ λαογραφικὰ στοιχεῖα, παρμένα ἰδίως ἀπὸ τὸν Καραγιώζη, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ μὲ πολλὰ πρότυπα ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ θέατρο.

» Γιὰ τοὺς “Πέρσες” ξεκίνησα μὲ ιδέες πὺ διαμορφώονταν ὁμως κατὰ τὴν διάρκειά τῶν δοκιμῶν.

» Τὸ πρόβλημα τοῦ Χοροῦ ἔχει ἓνα εἰδικὸ χαρακτῆρα στοὺς “Πέρσες”, ἀλλὰ γενικὰ εἶναι τὸ μεγάλο πρόβλημα κάθε Τραγωδίας. Στὸ Χορὸ, τὰ συναισθήματα κ' οἱ καταστάσεις ἓνός ἀτόμου πρέπει ν' ἀποδίδονται ἀπὸ εἰκοσι ἄτομα. Αὐτὸ πρέπει νὰ γίνεται μὲ συγκίνηση, σὰ νὰ 'ναι σύγχρονο ἔργο, ὅπου ὁ γραπτὸς λόγος γίνεται θεατρικὸς λόγος κ' εἶναι ὀργανικὰ δεμένος μὲ τὴν ἔκφραση. Φυσικὰ, δὲν πρέπει νὰ καταργεῖται ἡ εὐαισθησία τῆς ἔκφρασης — οὔτε ἡ ἀμεσότητά της. Ἀσφαλῶς, δὲν εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸν Τσέχοφ, ὅπου παίζει ὀρόλο καὶ μὴ κίνηση τῶν χειλιῶν. Στὴν Τραγωδίᾳ, ἡ παρουσίαση εἶναι πὺ μονοκόμματη, γι' αὐτὸ βάζουμε μᾶσκες στὸ Χορὸ. Ἐχει λειτουργικὴ μορφή. Ἐχει πρωτόγονα πάθη, πὺ ὁμως δὲν πρέπει νὰ χάσουν τὴν ὀργανικὴ τους ἀλήθεια. Ὡς τώρα, τὴ βλέπαμε συνήθως μὲ τὸ γερμανικὸ τρόπο ἐρμηνείας, ἀλλὰ τὰ ἑλληνικὰ μέσα εἶναι καταλληλότερα γιὰ τὶς μαζικὲς καταστάσεις, γιὰτι δὲν τοὺς ἀφαιροῦν τὴν ὀργανικὴ τους ἀλήθεια.

» Ἡ κίνηση πρέπει νὰ 'ναι ἡ ἀνθρώπινη κίνηση, ἀλλὰ πλαστικότερα δοσμένη.

» Ὁ ἀγγελιαφόρος εἶναι ἀναγκαστικὰ ὁ καθιερωμένος ἀγγελιαφόρος. Ἄν τοῦ προσθέσουμε περισσότερη ψυχολογικὴ ἀλήθεια, θὰ τοῦ ἀφαιρέσουμε τὸν τύπο.

» Ἴσως ὅλοι νὰ 'χουμε ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τὰ συμβατικὰ πρότυπα — κ' οἱ ἠθοποιοὶ κ' ἐγώ.

» Πὺ ἐμπειροὶ ἠθοποιοί; Ὅχι, πρὸς Θεοῦ! Ἄλλὰ γιὰ μὴ ἀπόλυτα ἰδανικὴ παράσταση, ἴσως ὅλοι μας, ὅλοι μας, θὰ 'πρεπε νὰ 'μαστε — ὄχι πὺ ἐμπειροὶ — πὺ παρθένοι.»

ΜΑΝΘΟΣ ΚΡΙΣΠΗΣ

Τὰ κοστῦμα τῶν “Περσῶν”, καμωμένα ἀπὸ τὸν Γιάννη Τσαρούχη, ἦταν ἀπὸ τὰ πὺ πετυχημένα στοιχεῖα τῆς παράστασης



☞ Τό τέλος του δίμηνου συμπύπτει με τη λήξη της χειμωνιάτικης σαιζόν. Όπως κάθε χρόνο, τα περισσότερα θέατρα έκλεισαν την Κυριακή των Βαΐων. Τότε λήγουν και τα συμβόλαια των ηθοποιών. Έλάχιστοι θιάσοι συνεχίζουν όσο τους επιτρέπει ο καιρός. Είναι νωρίς γι' άπολογοισμό της περιόδου. Με δυό λόγια: "Αρχισε καλά" κλείνει άδυνατισμένη.

☞ Νέα κάμψη στην κίνηση των θεάτρων. Και νέα πτώση ποιότητας. Δεκατρείς άλλαγές έργων στο δίμηνο. Δυό ξένα έργα στη Λυρική, ένα στο Κρατικό Θεσσαλονίκης. Δέκα έργα πρόζας στην Αθήνα — έφτά ξένα, τρία έλληνικά.

☞ Ένα καινούριο θέατρο, το OR-WO, άνοιξε κ' έκλεισε το ίδιο δεκαήμερο! Η "Πορεία" κατεδαφίζεται. Το "Προσκήνιο" του Σολομού διαλύεται και το θέατρο "Βεάκη" γίνεται κινηματογράφος. Ένα λαμπρότατο αντίστροφήμισμα: Το θέατρο "Κοτοπούλη", άφου καλύφθηκε έναν δλόκληρο χειμώνα άπ' το σκοτάδι του κινηματογράφου, ξαναγυρίζει στο Διονυσιακό φώς! Άλλη μιá σκοτεινή αίθουσα κινηματογράφου θά ξαναγίνει σε λίγο θέατρο: το "Άλφα".

☞ Οι "Αθηναϊκές Προεμίρες", οι σελίδες τής περιεκτικής εϋθύβολης κριτικής που καθιέρωσε το "Θέατρο", δέν μπόρεσαν νά καλύψουν την έπικαιρότητα στη χειμερινή περίοδο. Θα το πραγματοποιήσουν το καλοκαίρι. Δέν θ' άφήσουν, όμως, άκάλυπτη και την περίοδο που έληξε, με μιá κριτική άνασκόπηση που θά περιλάβει, στο προσεχές τεύχος, όλους τούς θιάσους κι όλα τά έργα τους.

☞ Έπαθλο - βραβεία: Για δεύτερη χρονιά δέν άπονειμήθηκε το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου. Άστερίσκοι και Δίμηνο σχολιάζουν άρκούντως το άρηγτικό γεγονός. Για δεύτερη φορά οι Δώδεκα πετυχαίνουν στη βράβευση θεατρικού βιβλίου: Το '58 με την "Αθηναϊκή Δραματολογία" του Θεοδοσκλή Άθανασιάδη - Νόβα και φέτος με το έξεταμένο δοκίμιο του Άλέξη Σολομού "Ο Άγιος Βάγκνους. Άπό το θάνατο του Μένανδρου ως τή γέννηση του Χορτάση". Και μιá χαρά άπό τό... Χόλλυγουντ: "Έλληνας και νέος, ό σκηνογράφος Βασίλης Φωτόπουλος, τιμήθηκε με Α' Όσκαρ για τή δουλειά του στην ταινία του Κακογιάννη "Άλέξης Ζορμπάς". Και με τή μελέτη του Άλέξη Σολομού, και με τή δουλειά του Φωτόπουλου δέ θ' άργήσουμε ν' άσχοληθοϋμε.

☞ Η πιο ενδιαφέρουσα παραθεατρική εκδήλωση του δίμηνου: Έκθεση μακετών με σπουδές κοστούμιών και σκηνηκών του Δημήτρη Μυταρά. Μάς άπασχολεί ιδιαίτερος, παρακάτω. Υπάρχει, όμως, ένα άκόμα παραθεατρικό γεγονός που άνήκει στο θεατρικό δίμηνο και στις εικαστικές και γραφικές τέχνες: Η κυκλοφορία μιás σειράς... φεστιβαλικών γραμματισήμων! 1,50 δραχμή το ένα, με το θέατρο τής Έπιδάουρου και Χορό άρχαίας

Τραγωδίας στην όρχήστρα του. 4,50 δραχμές το άλλο, με το Ώδειο Ήρωδή Άττικού. Οι μακέτες του Α. Τάσσου.

☞ Πτωχεία διαλέξων. Μιά ένδιαφέρουσα τής Κατερίνας Κακούρη για τή Μαγεία και το Χορό που ναι και ρίζες του Θεάτρου. Άνήκει στο περασμένο Δίμηνο. Τήν είχαμε όμως άναγγείλει και τή δημοσιεύουμε δλόκληρη σ' αυτό. Στο άλλο θά δημοσιευτεί — καθυστερημένη κι αυτή — τής Βούλας Δαμανάκου



Ό Κανέλλος Άποστόλου, δημιουργία δεύτερου ρόλου — δικηγόρος και πολιτευτής Φαρφουρίντε — στο "Χαμένο γράμμα" του Ι. Λούκα Καρατζιάλε

με το ενδιαφέρον θέμα "Τό Μανιάτικο μοιρολόι και η άρχαία Τραγωδία".

☞ Ό έλλην εν τή ξένη: Ποιν κατακτήσουμε τή θεατρική τέχνη στον τόπο μας, άρχίσουμε τις έξαγωγές: Άποτυχημένοι "Όρνιθες", όπερα - μπαλέτο Μάνου Χατζηδάκι και Μωρίς Μπεζάρ, στο Τεάτρο ντε λά Μοναί των Βουξελλών. Ό Κάρολος Κούν, με "Όρνιθες" και "Πέρσες", άνοιξε τήν "παγκόσμια θεατρική περίοδο" του "Όλντγουιτς" στο Λονδίνο και τήν περίοδο του "Θεάτρου των Έθνών" στο Παρίσι. Άποτυχημένες, βεβαίως, "Τρωάδες" του Κακογιάννη στο "Τ.Ν.Ρ." του Παρισιού. Ό Ροντήρης συνεχίζει το όδοιπορικό του με άρχαία Τραγωδία...

☞ Το έλληνικό θέατρο είχε και τήν άπώλειά του στο δίμηνο που πέρασε: Στις 5 του Άπριλίου πέθανε ό ηθοποιός Σπύρος Μονσούρης. Είχε γεννηθεί σ' 1907 κ' είχε πρωτοεμφανιστεί στο "Θία-

σο των Νέων". Δέν ήταν πρώτος ηθοποιός. Είχε, όμως, σταθερά προσόντα για παραπάνο. Η κακοδαιμονία του έλληνικού θεάτρου δέν του 'δωσε δυνατότητες για κλασικό δραματολόγιο. Είχε ικανότητες και γι' αυτό και γι' άρχαία Τραγωδία. Ήταν σεμνός και τίμιος. Και γι' αυτό άγαπητότατος.

☞ Άλλαγή, λόγω... Άνοιξωες, στις Διοικήσεις θεατρικών και παραθεατρικών σωματείων. Καταγράφουμε τα νέα Διοικητικά τους Συμβούλια:

1) Σωματείο Έλλήνων Ήθοποιών: Β. Μεσολογγίτης πρόεδρος, Άγγ. Μαυρόπουλος αντιπρόεδρος, Α. Καλλέργης γεν. γραμματέας, Μαρίκα Άνδρονίκου ταμίας, Κ. Παπαχρήστος έφορος, Δέσπω Διαμαντίδου σύμβουλος δημοσίων σχέσεων, και μέλη: Παντελής Ζερβός, Άλ. Λειβαδίτης και Στέφ. Ληναίος.

2) Σωματείο Ήθοποιών Μελοδράματος-Όπερέτας: Δ. Θάνος πρόεδρος, Ε. Βασιλάκης αντιπρόεδρος, Μ. Κουραχάνη ταμίας, Έρμης Τρωΐζος γεν. γραμματέας, Μ. Παπαδοπούλου έφορος και σύμβουλοι: Άντ. Δελένδας και Τ. Παπαναστασίου.

3) Ένωσις Έλλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών: Π. Χάρης πρόεδρος, Δημ. Χαμονόπουλος αντιπρόεδρος, Δ. Γιατράς γεν. γραμματέας, Άλ. Εδ-στρατιάδης ταμίας και μέλη: Άλκης Θρύλος, Γιάν. Σιδέρης και Γ. Πονηρίδης.

Ο ΠΑΡΑΝΟΜΟΣ ΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ

Άπό τις πιο σημαντικές ύπηρεσίες που προσφέρει το Δίμηνο είναι τα ντοκουμέντα που, κάθε φορά, φέρνει στο φώς. Το σκάνδαλο του παράνομου διορισμού Παπανούτσου σαν Κυβερνητικού Έπιτροπου στο Έθνικό άποκαλύπτεται και τεκμηριώνεται στον δεύτερο Άστερίσκο του τεύχους. Έδω άποθησαυρίζονται άπλώς τά τεκμήρια: Η παράνομη Ύπουργική Άπόφαση και το άρθρο του Νόμου που πιστοποιεί τήν παρανομία. Ίδου, πρώτα η Άπόφαση και, κατόπιν, το άρθρο 5 του Ν. Δ. 80/1946:

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΘΝ. ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΓΡΑΦΕΙΟΝ κ. ΥΦΥΠΟΥΡΓΟΥ

Έν Αθήναις τή 6/10/1964

Άριθ. Πρωτ. 123.303

"Περί όρισμου Κυβερνητικού Έπιτροπου παρά τώ Διοικητικώ Συμβουλίω του Έθνικού Θεάτρου".

Α Π Ο Φ Α Σ Ι Σ

"Έχοντας ύπ' όψει το άρθρον 5 του Ν.Δ. 80/1946 "περί του Έθνικού Θεάτρου"

Άποφασίζομεν

Όρίζομεν Κυβερνητικών Έπιτροπον του Έθνικού Θεάτρου τον Γενικόν Γραμματέα του Ύπουργείου Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων Εύάγγελου Παπα-

νοῦτσον εἰς ἀντικατάστασιν τοῦ μέχρι τοῦδε Κυβερνητικοῦ Ἐπιτρόπου Διευθυντοῦ Γραμμάτων, Θεάτρου καὶ Κινηματογράφου Γεωργίου Κουρνούτου.

Ὁ Ὑπουργὸς
Λ. ΑΚΡΙΤΑΣ

ΝΟΜΟΘΕΤΙΚΟΝ ΔΙΑΤΑΓΜΑ 80/1946 (Φύλ. Ἐφημ. Κυβερνήσεως Α' 262/46)

ΑΡΘΡΟΝ 5

Κυβερνητικὸς Ἐπίτροπος τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ὀρίζεται δι' ἀποφάσεως τοῦ ὑπουργοῦ Ὁρησκευμάτων καὶ Ἐθνικῆς Παιδείας ὁ Διευθυντὴς Γραμμάτων, Θεάτρου καὶ Κινηματογράφου ἢ ἄλλος ἀνώτατος ὑπάλληλος τοῦ Ὑπουργείου τούτου. Οὗτος μετέχων τῶν ἐργασιῶν τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου μετὰ γνώμης ἀλλ' ἄνευ ψήφου, ἀσκεῖ τὴν ἐκ μέρους τοῦ Ὑπουργείου Ὁρησκευμάτων καὶ Ἐθνικῆς Παιδείας ἐποπτεῖαν καὶ τὸν ἔλεγχον ἐπὶ τῆς ὅλης κανονικῆς καὶ εὐρύθμου λειτουργίας τοῦ Θεάτρου, τῆς πιστῆς ἐφαρμογῆς τῆς διεπούσης τοῦτο νομοθεσίας καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ ὀργανισμοῦ αὐτοῦ, τηρῶν ἐνήμερον περὶ πάντων τούτων τὸν Ὑπουργόν, ἰδίᾳ ὡς πρὸς τὴν πραγμάτωσιν τῶν σκοπῶν αὐτοῦ, δικαιούμενος δὲ νὰ ζητήσῃ παρὰ τοῦ Προέδρου τὴν σύγκλησιν τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου ὡσάκις κρίνει τοῦτο ἐνδεδειγμένον.

Ἡ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΥΠΟ ΕΛΕΓΧΟΝ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ!

Μὲ τὸν τίτλο "Πρωτοφανῆ καὶ πρωτάκουστα", Ἀστερίσκος τοῦ τεύχους κυκλοφορεῖ καὶ ἀπορρίπτεται τὶς προτάσεις τοῦ Κυβερνητικοῦ Ἐπιτρόπου στὸ Ἐθνικὸ κ. Ε. Π. Παπανούτσου. Καὶ οἱ τρεῖς εἰσηγήσεις του εἶναι μακριὰ ἀπὸ τὰ πράγματα καὶ τὸ πραγματικὸ συμφέρον τοῦ Θεάτρου. Ἰδιαίτερα ἡ πρώτη εἶναι τελείως ἀπαράδεκτη γιὰ τὸν καλλιτεχνικὸ καὶ πνευματικὸ κόσμον. Οὔτε λίγο, οὔτε πολὺ θέτει ὑπὸ ἔλεγχον τὴν ἐλευθερίαν τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως.

Τὸ "Θέατρο" ἐκφράζει τὴν ζωηροτάτη ἀνησυχία καὶ τὴν ἀπογοήτευσή του γιὰ τὴν ἀδιαφορία ποὺ δεῖχνει ὁ καλλιτεχνικὸς καὶ πνευματικὸς κόσμος σ' ἓνα θέμα τόσο καιρίας σημασίας. Καὶ ἀπορεῖ πῶς οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου καὶ τὰ σωματεῖα τους — ὑπάρχει καὶ ἓνα Καλλιτεχνικὸν Ὑπευθύνων Θεάτρου! — ἀφήνουν τὸ θέμα ἀδιαμαρτύρητο. Ἰδοὺ οἱ ἔγγραφες προτάσεις Παπανούτσου στὸ Διοικητικὸ Συμβούλιον τοῦ Ἐθνικοῦ:

Οἱ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ

1ον. Ἡ φροντίδα καὶ ἡ εὐθύνη γιὰ τὴν ἄριστα παρουσίαση τῶν ἔργων στὴ σκηνὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀνήκει ὄχι μόνον στὸ σκηνοθέτη καὶ στοὺς ἠθοποιούς ποὺ χρησιμοποιοῦν, ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλα τὰ ὄργανα ποὺ ἔχουν ἀναλάβει τὴν καλλιτεχνικὴ κατεῦθυνση καὶ τὴν διοίκηση τοῦ θεάτρου. Ἐπομένως στοὺς Διευθυντάς, στὴν Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ καὶ στὸ Διοικητικὸ Συμβούλιον. Προτείνω λοιπὸν πρὶν ἀπὸ τὴν τελικὴ παράστασιν κάθε ἔργου, σὲ χρόνον ποὺ θὰ ὀρίξῃ κάθε τόσον ὁ

Καλλιτεχνικὸς Διευθυντής, μιὰ Ἐπιτροπὴ ἀπὸ τὸν Πρόεδρον τοῦ Δ. Σ., ἀπὸ τὸν Πρόεδρον τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς, ἀπὸ τοὺς δυὸ Διευθυντάς καὶ ἀπὸ τὸν Διευθυντὴν τοῦ Δραματολογίου νὰ βλέπει μιὰ εἰδικὴ δοκιμὴ τοῦ ἔργου

Οἱ ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

Οἱ ἀλλαγὲς ἔργων, στὸ δῆμιον Μάρτη - Ἀπρίλη, ἔχουν ὡς ἑξῆς :

¶ Θίασος Ἄλ. Ἀλεξανδράκη στὴ "Διὰνα", ἀπὸ 6 Μάρτη "Μπλουζ γιὰ τὸν κ. Τσάρλι" Τζ. Μπάλντουνι.

¶ Θίασος Τίτου Βανδῆ στὸ "Μετὰλλειον", ἀπὸ 10 Μάρτη "Ἀσπρο ἄτι" τοῦ Πῶλ Βίνσεντ Κάρολ.

¶ Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ στὰ "Ὀλύμπια", ἀπὸ 13 Μάρτη "Ἀντρέα Σενιέ" τοῦ Τζιουρτάνο κι ἀπὸ 15 Ἀπρίλη "Τσάρλος καὶ Ἐυλουργός" τοῦ Ἀλμπερτ Λόρτσιγκ.

¶ Ἐθνικὸ Θεάτρο, ἀπὸ 26 Μάρτη "Ταξίδι μακριὰς ἡμέρας μέσα στὴ νύχτα" τοῦ Εὐγένιου Ὁ Νήλ καὶ ἀπὸ 29 Ἀπρίλη "Τὰ φτερά τοῦ Ἰκαρου" τοῦ Ἀλέξη Πάρνη.

¶ Θίασος Κατερίνας στὸ "Παπαϊωάννου", ἀπὸ 27 Μάρτη "Ἐλλάτε νὰ γελάσουμε" μονόπρακτα Δ. Ψαθᾶ, Ἄλ. Σακελλάριου — Χρ. Γιαννακόπουλου καὶ Κ. Νικολαΐδη.

¶ Μικρὸ Θεάτρο, Κ. Λειβαδέα ἀπὸ 30 Μάρτη "Ἐραστῆς τῆς Λαίδης Τσάττερλν" Ντ. Λῶρενς.

¶ Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Σκηνὴ (Χρ. Σύλβα) στὴν "Ἀλάμπρα", ἀπὸ 31 Μάρτη "Γυάλινος κόσμος" τοῦ Τεννεσὴ Οὐίλλιαμς.

¶ Θίασος Β. Διαμαντόπουλου στὸ "Δημοτικὸν" Πειραιῶ ἀπὸ 24 Φλεβ. "Τίνος εἶναι ὁ Μπιμπής" τοῦ Λετράζ (παρελήφθη ἀπὸ ἀβλεψία στὸ περασμένον δῆμιον) καὶ ἀπὸ τὶς 2 Ἀπρ. "Ἐνα δένδρο μεγαλώνει στὸ Μπροῦκλιν", διασκευὴ Γιαννίση.

¶ Θεάτρο "Ὀρβο" (θίασος Ἄλκ. Γάσπαρη). "Ἐναρξὴ 7 Ἀπρίλη μὲ "Ἐνας ἄγγελος στὸ παλιατζήδικο" Α. Σίφριν. Ἐκλεισε στίς 18.

¶ Ἐκτακτὸς θίασος στὸ θεάτρο "Βεάκη" ἀπὸ 28 Ἀπρίλη μὲ τὴν "Φαύστα, ἡ ἄπολεσθεὶς κόρη" τοῦ Μέντη Μποστατζόγλου.

¶ Κ.Θ.Β.Ε. στὴ Θεσσαλονικίη, ἀπὸ 11 Μάρτη "Γλάρος" Τσέχωφ.

καὶ νὰ ἀποφαίνεται ἂν τὸ ἔργο πρέπει νὰ φθάσῃ στὴν ὀριστικὴν παράστασιν ἢ ὄχι. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο θὰ εἴμαστε ὅλοι συνυπεύθυνοι γιὰ τὶς τυχόν ἀποτυχίας τοῦ θεάτρου.

2ον. Τόσον οἱ μέσα στὴν χώρα μας, ὅσο καὶ οἱ στὸ ἐξωτερικὸν ὑποχρεώσεις τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἐπιβάλλουν νὰ προ-

νοήσουμε γιὰ τὰ ἐνδεχόμενα ποὺ μποροῦν νὰ παρουσιαστοῦν ἢ ἀναβολῆς ἢ ματαίωσης ὀρισμένων παραστάσεων ἐξ αἰτίας ἐμποδίου ἢ ἀρρώστειας τῶν ἠθοποιῶν ποὺ ὑποδύονται κύριους ρόλους, ἢ τοῦ σκηνοθέτη ποὺ ἐπιβλέπει καὶ προετοιμάζει τὸ θίασο. Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη νὰ καθιερωθῇ ἡ ἀρχὴ ὅτι σὲ ὅλα ἀνεξαιρέτως τὰ ἔργα θὰ προετοιμάζονται γιὰ τοὺς κύριους ρόλους δυὸ τουλάχιστον ἠθοποιοὶ καὶ θὰ παίζουσι ἐναλλασσόμενοι σὲ ὀρισμένον ἀριθμὸν παραστάσεων ὁ καθένας (ὁ πρῶτος σὲ περισσότερες καὶ ὁ δεῦτερος σὲ λιγότερες). Ἐπίσης, εἶναι ἀνάγκη ὁ κάθε σκηνοθέτης νὰ ἐπικουρεῖται στὸ ἔργο του ἀπὸ ὀρισμένον βοηθὸν σκηνοθέτη, ὑπάλληλον τοῦ θεάτρου μας, ποὺ θὰ εἶναι συνυπεύθυνος γιὰ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἔργου καὶ θὰ μπορῇ νὰ ἀντικαθιστᾷ τὸν σκηνοθέτη, ὅταν αὐτὸς γιὰ διαφόρους λόγους διακόψῃ τὴν προετοιμαστικὴν ἐργασίαν του. Ἔτσι καὶ θὰ εἴμαστε ἤσυχτοι γιὰ τὶς παραστάσεις μας καὶ ἀπὸ τὰ εἶναι δυνατὸν νὰ γινόμεσθε ἀντικείμενον ἐκβιασμοῦ ἀπὸ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο.

3ον. Προτείνω τὸ Δραματολόγιον τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, τόσο ὡς πρὸς τὰ νέα ἔργα ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὶς ἐπαναλήψεις νὰ προγραμματίζεται γιὰ δυὸ χρόνια καὶ ὄχι γιὰ ἓνα ἢ γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴν περίοδον, ὅπως γίνεται τώρα. Ὁ προγραμματισμὸς δὲ αὐτὸς νὰ γίνεται πρὶν ἀπὸ τὴν ὑπογραφήν τῶν συμβολαίων τῶν ἠθοποιῶν ποὺ θὰ ἀποτελέσουν τὸ θίασόν μας. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν θὰ ξέρωμε ἀπὸ πρὶν πόσοι καὶ τί εἶδους ἠθοποιοὶ μᾶς χρειάζονται γιὰ τὰ ἔργα ποὺ θὰ παρουσιάζωμε καὶ θὰ μπορούμε νὰ συγκροτοῦμε τὸ θίασόν μας ἀπὸ τὰ στελέχη ἐκεῖνα ποὺ θὰ προσφέρουν πραγματικὴν ὑπηρεσίαν. Δὲν θὰ παρουσιάζωμε πλεόν τὸ φαινόμενον ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος ἀκριβοπληρωμένοι ἠθοποιοὶ νὰ μὴν ἐμφανίζονται δλόκληρον χρόνον στὴ σκηνὴν μας καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος νὰ γεμίξῃ ὁ θίασος ἀπὸ ἠθοποιούς τρίτης καὶ τετάρτης κατηγορίας ποὺ δὲν ξέρουμε τί νὰ τοὺς κάνωμε. Οὔτε ὅτι παρανοοῦνται ἄλλοι ὅτι ζητοῦν νὰ ἐμφανισθοῦν καὶ ἐμεῖς δὲν τοὺς δίνομε τὴν εὐκαιρίαν. Ἴσως μὲ αὐτὴ τὴν μέθοδον μπορούμε νὰ προσφέρωμε ὑψηλότερους μισθοὺς σὲ κορυφαίους ἠθοποιούς γιὰ νὰ τοὺς προσελκύσωμε στὸ θίασον τοῦ Ἐθνικοῦ.

Ὁ ΚΑΡΖΗΣ ΕΠΙΧΟΡΗΓΕΙΤΑΙ ΜΕ 12.500 ΔΡΑΧΜΕΣ ΤΟ ΜΗΝΑ!

Ποῖός νὰ τὸ φανταστῆ; Κι ὅμως, στὴν χώρα ποὺ λέγεται Ἑλλάς, οἱ μεγάλες τουριστικὲς ἐκδηλώσεις, ποὺ ὀργανώνει γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Ε.Ο.Τ., θὰ ἐγκαινιάσονται ἀπὸ τὸ Θυμεικὸν θίασον τοῦ Λίνου Καρζῆ! Ἀρχίζει, στὸ Ὠδεῖο Ἡρώδη Ἀττικοῦ, στίς 27 τοῦ Μᾶη, μὲ "Βάχχες" (ποὺ τὶς ἐπαναλαμβάνει καὶ στίς 30 τοῦ Μᾶη) καὶ μετὰ δίνει "Φοίνισες" 1 καὶ 2 Ἰουνίου.

Γιὰ τὶς 4 παραστάσεις στὴν Ἀθήναν καὶ γιὰ 28 ἄλλες σὲ 14 πόλεις τῆς Ἑλλάδας, ὁ καλὸς κἀγαθὸς Λίνος Καρζῆς εἰσέπραξε ἀπὸ τὸν Ε.Ο.Τ. διακόσιες πενήντα χιλιάδες δραχμῆς (250.000)! Ἐπιπλέον, ὅλες οἱ — τυχόν — εἰσπράξεις ἀπὸ

τις 32 αυτές παραστάσεις μένουν δικές του!

Οί ευτυχεῖς πόλεις πού θ' ἀπολαύσουν "Βόκχες" καί "Φοίνισσες" ἀλλά Καρζή εἶναι, κατά σειράν, Γιάννενα, Κέρκυρα, Πάτρα, Πύργος, Τρίπολη, Χίος, Μυτιλήνη, Μόλυβος, Ξέρητρα, Βόλος, Λειβαδιά, Δελφοί, Ρόδος καί Θεσσαλονίκη.

12.000 ΤΟ ΜΗΝΑ ΕΠΙ 22 ΧΡΟΝΙΑ!

Ἄγαθος κ' εὐγενικός ἀρχῆθεν, ὁ ὑπερήλιξ σήμερα Λίνος Καρζῆς (γεννήθηκε στήν Ἀθήνα, πρὶν ἀπὸ 71 χρόνια) ξεκίνησε δικηγόρος ἀλλ' — ἀντιστάσεως μὴ οὐσῆς — αὐτοχειροτονήθηκε μεταφραστῆς ἠθοποιός, σκηνοθέτης καὶ θιασάρχης. Οὐχὶ μπουλουκιῶ καμειδύλλων. Ἄλλα θιάσου ἀρχαίας Τραγωδίας! 37 χρονῶ, στὰ 1931, ἴδρυσε τὸ Θυμελικὸ θιάσο. 49 χρονῶ, στὰ 1943, τὸν ἔκανε... Ἡμικρατικὸ Ὄργανισμὸ!

Παρήλθον ἔκτοτε εἰκοσιτρεῖς ἔνιαυτοί. Ὁ θιάσος παραμένει Ἡμικρατικός, παίξει μιά - δύο φορές τὸ καλοκαίρι, καὶ ὁ Καρζῆς εἰσπράττει κρατικὴ ἐπιχορήγηση 150.000 δραχμῆς τὸ χρόνο! Τί κάνει; Τὸ γράψαμε ἤδη: Εἰσπράττει 12.500 δραχμῆς τὸ μῆνα ἀπὸ τὸν Κρατικὸ Προϋπολογισμὸ! Κι ἀνεβάζει ἀρχαίες Τραγωδίες, μὲ τρόπο — ὅπως λένε — μουσειακῶ, μὲ καθόρους καὶ προσωπεῖα. Κάθε χρόνο ἐπαναλαμβάνει τὰ ἴδια καὶ τὰ ἴδια. Χωρὶς κανένα νέο στοιχεῖο. Μὲ συνεχή, μάλιστα, χειροτέρευση ποιότητος. Ἐρασιτεχνισμὸς μὲ τὴ χειρότερη σημασία τῆς λέξεως. Καί, μολονότι ἔχει... ἀποκρυσταλλωμένες ἀντιλήψεις, γὰρ νὰ συνεχίσει, ὅπως φαίνεται, τίς... ἀναζητήσεις του (!) εἰσπράττει τὴν παχυλὴ του ἐπιχορήγηση!

Τὸ πράγμα δὲν γίνεται πιστευτὸ — ἰδίως ἀπ' ὅσους ξέρουν τὸν Καρζῆ καὶ τὴ δουλειὰ τοῦ Θυμελικοῦ θιάσου. Γι' αὐτό, τὸ "Δίμηρο" δημοσιεύει αὐτοῦσιο τὸν κατωχικὸ Νόμο 759 τοῦ Ἰωάννη Ράλλη, πού ἴδωσε τὴν πρώτη ἐπιχορήγηση στὸ Λίνο Καρζῆ καὶ ἀναγνώρισε Ἡμικρατικὸ τὸ θιάσο του. Ἰδοὺ ὁ Νόμος:

ΝΟΜΟΘΕΤΙΚΟΝ ΔΙΑΤΑΓΜΑ 759/1943

7 Ὀκτωβρίου 1943

"Περὶ ἀναγνώρισεως καὶ ἐνισχύσεως ὑπὸ τοῦ Κράτους τοῦ Ὄργανισμοῦ "Θυμελικὸς θιάσος".

ΑΡΘΡΟΝ 1

Ὁ ὑπὸ τὸν Λίνο Καρζῆν Θυμελικὸς θιάσος σκοπὸν ἔχων τὴν ἀναβίωσιν τοῦ Ἀρχαίου Ἀττικοῦ Θεάτρου, ἀναγνωρίζεται ὡς ἡμικρατικὸς ὄργανισμὸς, τελῶν ὑπὸ τὸν ἔλεγχον τοῦ Ὑπουργείου Ὁρησκευμάτων καὶ Ἐθνικῆς Παιδείας, ἀσκουμένου (sic) διὰ τοῦ πάρ' αὐτῶ Διευθυντοῦ Γραμμάτων καὶ Θεάτρου ὡς Κυβερνητικοῦ Ἐπιτρόπου παρὰ τῶ ἐν λόγῳ θιάσῳ ἢ ἄλλου ἀνωτέρου ὑπαλλήλου τούτου.

ΑΡΘΡΟΝ 2

Διὰ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ σκοποῦ τοῦ παραχωρεῖται εἰς τὸν Θυμελικὸν θιάσον τὸ Ὡδεῖον Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ ἀπὸ 15 Ἀπριλίου ἕως τέλους Ἰουλίου ἐκάστου ἔτους πρὸς ἀναβίβασιν ἀρχαίων δραμάτων κατὰ τὴν ἐαρινὴν περιόδον αὐτοῦ ἐφ' ὅσον δὲν χρησιμοποιεῖται ὑπὸ τῆς

Κρατικῆς Ὀρχήστρας ἢ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

ΑΡΘΡΟΝ 3

Αἱ παραστάσεις τοῦ Θυμελικοῦ θιάσου δέον νὰ παρακολουθοῦνται ὑποχρεωτι-

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΙΚΟ ΜΕΣΟ ΕΙΡΗΝΗΣ

Στις 27 τοῦ Μάρτη γιορτάστηκε, γιὰ τέταρτη χρονιά σ' ὅλο τὸν κόσμον, ἡ "Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου". Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὸς καθιερώθηκε ὕστερα ἀπὸ εἰσήγηση τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου τοῦ Διεθνοῦς Ἰνστιτούτου Θεάτρου. Πρότυπὸ τῆς ἡ δικῆ μας "Ἡμέρα τοῦ ἠθοποιῦ". Δημοσιεύουμε παρακάτω τὸ φετεινὸ ἐμπνευσμένο μήνυμα γὰρ τῆ Φιλία καὶ τὴν Εἰρήνην μεταξύ τῶν λαῶν καὶ τὸν ἀποτελεσματικὸν ρόλο πού παίζει, πού μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ παίξει τὸ Θεάτρο.

«Σήμερα, 27 Μαρτίου 1965 — καὶ τὸ 1965 εἶναι ἡ χρονιά πού διάλεξε ὁ Ὄργανισμὸς Ἠνωμένων Ἐθνῶν γιὰ νὰ εορτάσῃ τὴν συνεργασία τῶν λαῶν — τὸ Διεθνὲς Ἰνστιτούτο Θεάτρου σὰς προσκαλεῖ νὰ εορτάσετε μαζί του τὴν τετάρτη Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου.

Εἶν' ἀλήθεια πὸς ὑπάρχουν ἀκόμα σὲ διάφορα μέρη τοῦ κόσμου, ἀφορμῆς γιὰ διχόνοια: εἶν' ἀλήθεια πὸς ἡ ἀνησυχία φωλιάει ἀκόμα στὶς καρδιὰς τῶν ἀνθρώπων ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης ἀλήθεια πὸς αὐτοὶ οἱ ἴδιοι ἄνθρωποι, καὶ μόνον αὐτοί, κρατοῦν στὰ χέρια τους τὰ μέσα τῆς εἰρήνης.

Τὸ Θεάτρο εἶναι ἐν' ἀπ' αὐτὰ τὰ μέσα: ἕνα ἀπ' τὰ πιδ σημαντικὰ, γιὰτὶ ἀποτελεῖ μέρος τοῦ παγκοσμίου πολιτισμοῦ ἐν' ἀπ' τὰ πιδ ἀποτελεσματικὰ, γιὰτὶ, λίγο-λίγο, τὰ σύνορα σβήνουν μπροστά του ἐν' ἀπ' τὰ πιδ ὑψηλά, γιὰτὶ ἐνῶ μιλάει ὅλες τίς γλώσσες, ἐνῶ ἀνατρέχει σ' ὅλους τοὺς πολιτισμοὺς, ἐνῶ καθρεφτίζει ὅλα τὰ ἰδανικά, ὥστόσο ἐκφράζει μιά βαθειὰν ἐνότητα: τὴν ἐνότητα τῶν ἀνθρώπων πού, ὅσο κι' ἂν διαφέρουν, ποθοῦν πάντα νὰ γνωρισθοῦν καὶ νὰ πρωτανεύσῃ ἡ ἀγάπη μεταξύ τους.

Τὸ Θεάτρο, σύγχρονο βῆμα ἐκφρασεως τῶν λαῶν, τῶν σκέψεων καὶ τῶν ὁραμάτων τους, ἐπιβεβαιώνει ἄλλη μιά φορά τὴ θέλησή του νὰ τοὺς ὑπηρετήσῃ, ὑπηρετώντας ἔτσι τὴ Φιλία καὶ τὴν Εἰρήνην».

κῶς παρὰ τῶν μαθητῶν τῶν ἀνωτέρων τάξεων τῶν ἐν τῇ περιφερίᾳ τῆς τῆως Διοικήσεως Πρωτευούσης Σχολείων Μέσης Ἐκπαίδεσεως, πρὸς πνευματικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν διαπαιδαγώγησιν τῆς

σπουδαζούσης νεολαίας, ἐπὶ εἰσιτηρίῳ οὔτινος τὸ ἀντίτιμον θὰ καθορίζεται καθ' ἑκάστην περιόδον δι' ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ τῆς Ἐθνικῆς Παιδείας.

ΑΡΘΡΟΝ 4

Εἰς τὸν Θυμελικὸν θιάσον παρέχεται ἔτησια ἐπιχορήγησις τοῦ κράτους ἥτις διὰ τὸ τρέχον ἔτος ὀρίζεται εἰς δραχμὰς τέσσαρα ἑκατομύρια (4.000.000). Ἡ ἔτησια χορηγία προσδιορίζεται καθ' ἑκάστον ἔτος διὰ κοινῆς ἀποφάσεως τῶν Ὑπουργῶν Ὁρησκευμάτων καὶ Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Οἰκονομικῶν ἀναγραφόμενης τῆς οἰκείας πιστώσεως ἐν τῷ εἰδικῷ προϋπολογισμῷ τοῦ Ὑπουργείου Ἐθνικῆς Παιδείας.

Ὁ Ὁ

Πρόεδρος Ὑπουργὸς Παιδείας

I. Δ. ΠΑΛΛΗΣ Ν. ΛΟΥΒΑΡΙΣ

Τὰ μέλη τοῦ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου
Κ. ΠΟΥΡΝΑΡΑΣ, Δ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ,
Ν. ΛΟΥΒΑΡΙΣ, Ε. ΣΤΡΟΝΙΚΟΣ,
Α. ΓΕΡΟΝΤΑΣ, Β. ΚΑΡΑΠΑΝΟΣ

Συμπληρωματικά: Ὁ νόμος, μολονότι κατοχικός, ἰσχύει καὶ ἐπὶ Δημοκρατίας! Μόνον τὰ ἄρθρα 2 καὶ 3 — πού παραχωροῦσαν στὸν Καρζῆ τὸ Ὡδεῖον Ἡρώδη ἐπὶ δυόμισυ μῆνες τὸ χρόνο (!) κ' ὑποχρέωναν τοὺς μαθητὰς νὰ παρακολουθοῦν τὶς παραστάσεις του (!) — καταργήθηκαν στὰ 1946, μὲ τὴν ὑπ' ἀριθμ. 294/30-5-46 Ἀπόφαση τοῦ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου, δημοσιευμένη στὸ φύλλο τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως 186/1946.

Πάντως, ὁ Θυμελικὸς θιάσος ἐξακολουθεῖ νὰ ναι Ἡμικρατικὸς Ὄργανισμὸς καὶ ὁ ἐμφυωτῆς του Λίνος Καρζῆς ἐξακολουθεῖ νὰ εἰσπράττει, μόνιμα καὶ σταθερά, 150.000 δραχμῆς, κάθε χρόνο — πίστωση ἐγγεγραμμένη στὸν Κρατικὸ Προϋπολογισμὸ! Ἐπομένως, στὴ χώρα πού λέγεται Ἑλλάς δὲν ἀνθεῖ μόνον φαῖδρά πορτοκαλέα. Ἀλλὰ καὶ φαῖδροι ἄνθρωποι, πού κυβερνοῦν φαῖδρά τὸ φαῖδρό μας κράτος...

ΑΠΕΤΥΧΕ ΚΑΙ Ο ΦΕΤΕΙΝΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΘΕΑΤΡΟΥ

Δικαίωμα τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Κρατικοῦ Βραβείου Θεάτρου νὰ μὴ βραβεύσει, καὶ πάλι, κανένα ἔργο. Ἀπαράδεκτη ὅμως μικροψυχία νὰ μὴ διανείμει, καὶ πάλι, τὸ χρηματικὸ ἔπαθλο στὰ ἔργα πού ἡ ἴδια ξεχώρισε. Ὁ Κρατικὸς διαγωνισμὸς θεάτρου ἀπέτυχε γιὰτὶ ἔχασε ἀπὸ τὴν πρώτη χρονιά τὴν ἐμπιστοσύνη καὶ τῶν παλιότερων καὶ τῶν νέων συγγραφέων. Ἀπὸ τὴ συμμετοχῆ, ἀκόμα καὶ τὴν τυχὸν βράβειυσή τους, δὲν ἔχων πολλὰ νὰ περιμένουν. Ἄν λείψει καὶ τὸ τελευταῖο κίνητρο — τοῦ χρηματικοῦ ἔπαθλου — εἶναι ἀμφίβολο ἂν θὰ βρεθοῦν πιά συγγραφεῖς νὰ συμμετάσχουν. Ἡ ἀρνητικὴ ἀπόφαση τῆς ἐπιτροπῆς ἔχει ὡς ἐξῆς:

Η ΑΠΟΦΑΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

"Ἡ Κριτικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Κρατικοῦ Διαγωνισμοῦ Θεάτρου, θεωρεῖ χροῖς τῆς νὰ καθορίσῃ διὰ μίαν ἔτι φοράν τὰ κριτή-

ριά της: Δέν ἀποβλέπει εἰς τὸ νὰ προβάλλῃ θεατρικὰ ἔργα παρέχοντα μόνον ἐλπίδας, ἀλλὰ ἔργα ἄξια νὰ ἀντιμετωπίσουν τὴν δοκιμασίαν τῆς σκηνῆς. Εἰς τοῦτο καθοδηγεῖται ἀπὸ τὴν Πολιτείαν ἢ ὁποῖα μὲ τὸ νὰ καθορίσῃ ὡς καθώρισε, τὴν μορφήν τῆς χορηγίας εἰς τὸ βραβεύμενον ἔργον — συνισταμένην εἰς χρηματικὴν ἐνίσχυσιν τοῦ θιάσου ὅστις θὰ ἀνελάμβανε νὰ τὸ ἀνεβάσῃ — καθορίζει καὶ τὸ τί ζητεῖ ἀπὸ τὸν Κρατικὸν τοῦτον Διαγωνισμόν. Ζητεῖ θεατρικὰ ἔργα δόκιμα.

Μὲ αὐτὰ τὰ κριτήρια ἡ Ἐπιτροπὴ λυπεῖται ὅτι καὶ ἐφέτος δὲν εὕρισκε μεταξὺ τῶν ὑποβληθέντων 55 ἔργων οὐδὲν ἄξιον νὰ τύχῃ τοῦ βραβείου, δηλαδή οὐδὲν δυνάμενον νὰ ἀναβασθῇ μετ' ἐπιτυχίας εἰς τὴν Σκηνήν.

Ἔργα εἰς τὰ ὁποῖα ἐπέμεινε περισσότερον συζητήσασα ἡ Ἐπιτροπὴ ἦταν τὰ ἀκόλουθα, τὰ ὁποῖα καὶ θεωρεῖ χρέος τῆς νὰ μνημονεύσῃ:

1. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 28 ὑπὸ τὸ ψευδώνυμον "Χρυσόστομος Αἰγαιοπελαγίτης" καὶ ὑπὸ τὸν τίτλον "Τὸ πιὸ γλυκὸ σταφύλι".

2. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 29 ὑπὸ τὸ ψευδώνυμον "Κύκλος" καὶ ὑπὸ τίτλον "Οἱ παρείσακτοι".

3. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 7 ὑπὸ τὸ ψευδώνυμον "Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς" καὶ ὑπὸ τὸν τίτλον "Μία οἰκογένεια".

4. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 44 ὑπὸ τὸ ψευδώνυμον "Κ. Τριάρχης" καὶ ὑπὸ τὸν τίτλον "Βιασμός".

5. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 53 ὑπὸ τὸ ψευδώνυμον "Γ. Θεσσαλὸς" καὶ ὑπὸ τὸν τίτλον "Ὅταν ὁ χορὸς θὰ εἶναι δικός μας".

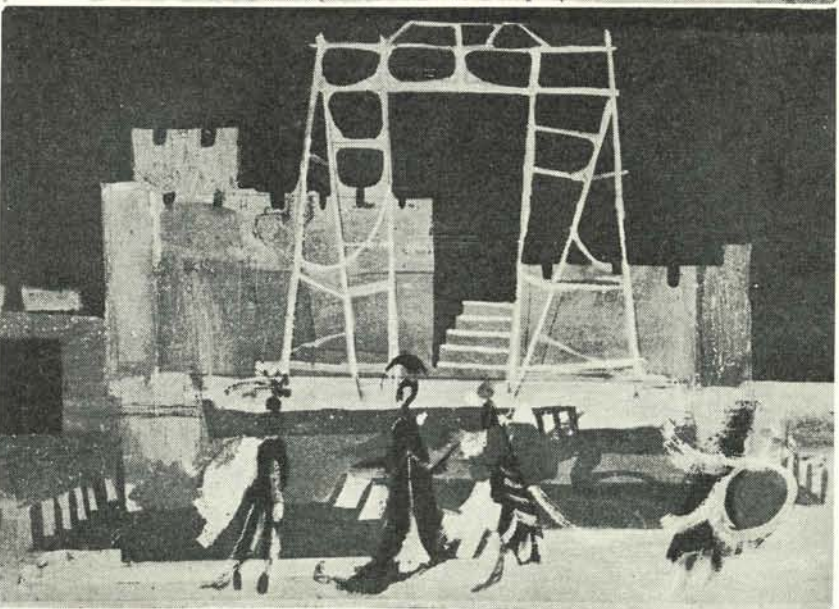
ΚΑΝΕΝΑΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΜΑΣ ΣΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ ΜΥΤΑΡΑ!

Ὁ Δημήτρης Μυταρᾶς εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ καλοὺς νέους ζωγράφους. Καὶ τοὺς πιὸ σεμνοὺς. Δὲν ἔκανε τίποτα γιὰ νὰ προβληθεῖ. Ἦταν, ὅμως, τυχερός: ἀπὸ τῆς ἐλάχιστης περιπτώσεως πού οἱ ἄνθρωποι πού διαμορφώνουν τὴ γνώμη τοῦ Κοινοῦ πρόσεξαν ἔγκαιρα τὸ ἔργο του καὶ ἀναγνώρισαν τὴν ἄξίαν του.

Ὁ Γιάννης Τσαρούχης τοῦ ἔχει, παλιότερα, ἀπονεύσει τὸν ἔπαινον: «Τὸ σχέδιόν εἶναι ἢ τιμιότης τῆς τέχνης ἔλεγε ὁ Ingres καὶ καταλαβαίνω τί ἤθελε νὰ πῇ. Τὸ σχέδιόν, ὡστόσο, εἶναι καὶ ἡ φτώχεια τῆς ζωγραφικῆς, πού τὴν ἐμποδίζει νὰ ἀναπτυχθῇ. Ὅλη ἡ λεπτότης τῆς ζωγραφικῆς τέχνης ἐγκτεται στὸ νὰ ξέρομε νὰ διευθύνουμε αὐτὴ τὴν συχνὰ καταστρεπτικὴν δυνάμιν πού εἶναι τὸ σχέδιόν. Ὁ Δημήτρης Μυταρᾶς εἶναι ἕνας νέος ζωγράφος πού σχεδιάζει, παίζει στὰ χέρια του αὐτὸ τὸ δικό του μαχαίρι. Σχεδιάζει τὰ ὄρια τῶν χρωμάτων, χρωματίζοντας καὶ ζωγραφίζοντας. Ἐκεῖνο πού τὸν ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς νέους

Σπουδὲς κοστούμιων τοῦ Δ. Μυταρᾶ. Ἄνω: Ὀχτὸ κοστούμιον γιὰ τὸ "Ὁ πόλεμος τῆς Τροίας..." τοῦ Ζιρωντοῦ. Κάτω: "Ἐξὸ κοστούμιον γιὰ τῆς "Παυνοργίης τοῦ Σκαπὲν" τοῦ Μολιέρου





ζωγράφους, που χαιρόνται την ελευθερία τους τόσο πολύ, που κινδυνεύουν σχεδόν να τη χάσουν, είναι ή ενστικτώδης επίγνωση ότι ή ζωγραφική είναι ένας συνεχής μόχθος μεταφράσεως των τριών διαστάσεων στη γλώσσα τής ζωγραφικής, που είναι ή γλώσσα των χρωματικών άρμονιών ».

Ο Μυταράς είναι σήμερα τριάντα χρονών. Γεννήθηκε στη Χαλκίδα το '34. Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών απ' το '53 ως το '57 κοντά στο Μόραλη και στον άξέχαστο Παπαλουκά. Το '61 έφυγε με κρατική ύποτροφία στο Παρίσι. Ώς το '64 σπούδασε σκηνογραφία στην Ανωτάτη Σχολή Διακοσμητικών Τεχνών με δασκάλους τον Γκανώ και τον Φελίξ Λαμπίς, κ' έσωτερική διακόσμηση στη Σχολή "Metier d'Art" κοντά στον Ζάκ Τουρνί. Σήμερα είναι καθηγητής στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ίνστιτούτο. Διδάσκει διακόσμηση έσωτερικού χώρου και σκηνογραφία, με βοηθό τη γυναίκα του, ζωγράφο επίσης, Χ. Τριανταφύλλου. Σά σπουδαστής ακόμα, τιμήθηκε με δυο βραβεία και πέντε επαίνους. Άργότερα είχε πάρει Α' βραβεία ζωγραφικής στο Α' Salon Νέων (Ζυγός, 1958) και στην Α' Πανελλαδική Νέων (1961). Άπ' το '57 πήρε μέρος σε πολλές ομάδικές εκθέσεις στην Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Χαλκίδα, Ναύπλιο, στην Μπιεννάλε Άλεξανδρείας του '58, στην Μπιεννάλε των Νέων του '60, στο Παρισινό φθινοπωρινό Salon του '62 και σε τρεις Πανελλήνιες. Πρωτοεμφανίστηκε μ' άτομικη έκθεση το '61 στο "Ζυγό" και τελευταία, το Νοέμβρη του '64, στο "Χίλτον". Το έρχόμενο φθινόπωρο θα πάει στην Μπιεννάλε του Σάο Πάολο με δυο μεγάλα έργα του.

Άλλ' ο Δημήτρης Μυταράς δεν είναι μόνο ένας πολύ καλός νέος ζωγράφος. Έχει δεσμούς με το θέατρο. Γι' αυτό και μάς άπασχολεί. Ύποτροφία για σπουδή τής Σκηνογραφίας, τρία χρόνια μαθητεία της στο Παρίσι, διδασκαλία της τώρα στο Α.Τ.Ι. Αλλά, τυπικά. Ούσιαστικά, ο Μυταράς έχει ήδη άποδοτικά δουλέψει στο θέατρο: Πρώτη εμφάνισή του, στη "Δωδέκατη Άύλαία" το '59, μ' ένα σκηνικό και δέκα κοστούμια στο μονόπρακτο του Βασίλη Άνδρέου "Καβαλλάρηδες χωρίς άλογα". Πρώτη εμφάνιση σ' επαγγελματικό θέατρο, το 1961 — την ίδια χρονιά που πρωτοεμφανίστηκε μ' άτομικη έκθεση. Έκανε τρία σκηνικά κ' είκοσι πέντε κοστούμια για το "Άπόψε άυτοσχεδιάζουμε" του Πιραντέλλο που άνέβασε, με καλλιτεχνική κ' έμπορικη έπιτυχία ο Δημήτρης Μυράτ με τη Βούλα Ζουμπουλάκη στο θέατρο "Άθηνών".

Τά σκηνικά του είχαν προσωπική γραφή, χρώμα πλούσιο — άφροβα πλούσιο — άφαιρέση, λιτότητα, εύρηματικότητα. Το έπιβεβαίωσε ή τελευταία δουλειά του στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Έλλάδος: Τέσσερα σκηνικά και σαράντα περι-

←
Τρεις σπουδές σκηνικών του Μυταρά.
 Άνω: "Το παιχνίδι τής τρέλλας και τής φρονιμάδας" του Θεοτοκά. Στο μέσον: "Άστειές έξεζητημένες" του Μολιέρου. Κάτω: "Ο πόλεμος τής Τροίας δεν θα γίνει" του Ζιωντού

που κοστούμια για τὸ “Παιχνίδι τῆς τρέλλας καὶ τῆς φρονιμάδας” τοῦ Γιώργου Θεοτοκά. Θαυμαστή — πανθομολογούμενα — σκηνοθετική δουλειὰ τοῦ Μίνου Βολανάκη. Ἀλλὰ καὶ θαυμαστὴ σκηνογραφικὴ δουλειὰ τοῦ Δημήτρη Μυταρά: Λαμπερά, χαρούμενα χρώματα, εὐρηματικὴ σύνδεση μετὰ τὴν Βυζαντινὴ παράδοση, ἀνάλαφρα χαρούμενη ἀτιμωσαίρα. Κοινὴ διαπίστωση ἐπιτυχίας. Δικὴ μας πρόβλεψη: μέλλον λαμπρὸ στὴ σκηνογραφία. Τώρα, ἐτοιμάζει ἕνα σκηνικὸ κ' ἐξήντα κοστούμια γιὰ τὸ μπαλέτο “Ἐρωτόκριτος” τοῦ Ν. Μαμαγκάκη πού — μαζὶ μ' ἄλλα δυὸ κομμάτιν τὸ σκηνογραφοῦν οἱ καθηγητὲς Γιάννης Μόραλης καὶ Ν. Νικολάου — θὰ παρουσιάσει τὸ συγκρότημα Ραλλοῦς Μάνου στὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν.

ΚΑΝΕΙΣ, ΚΑΝΕΝΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ!

Καὶ φτάσαμε στὸ θέμα μας: Ἀπὸ τὶς 6 ὡς τὶς 16 Ἀπριλίη, ὁ Δημήτρης Μυταρὰς παρουσίασε, στὴ Γκαλερί “Ἄστρο”, σαρονταπέντε “Σπουδὲς” γιὰ τὸ θέατρο. Μακέτες σκηνικῶν καὶ κοστωμιῶν γιὰ Σαίξπηρ, Μολιέρο, Ρακίνα, Ζιραντὸν Βιτσέντζο Κορνάρο καὶ Γ. Θεοτοκά. Τὰ ξένα ἔργα, ἦταν ἡ παρισινὴ δουλειὰ τουτὰ ἑλληνικὰ, ἡ ἐντελὴς πρόσφατη τοῦ “Ἐρωτόκριτου” μάλιστα καὶ ἀνέκδοτη. Ἐκτός ἀπὸ ἕνα ταμπλό μετὰ σκίτσος ἀπροσδιόριστων κοστωμιῶν, τέσσερις σπουδὲς σὲ Βυζαντινὸ θέμα καὶ ἄλλες τρεῖς γιὰ ἕνα μπαλέτο τοῦ 17ου αἰῶνα, ἐξέθεσε ὀχτὼ σπουδὲς γιὰ τὸν “Μάχβεθ” μετὰ μιὰ προσωπικὴ ἀντίληψη, μιὰ γιὰ τὴν “Ἀθαλία” τοῦ Ρακίνα πέντε γιὰ τὶς “Κατεργαριὲς τοῦ Σιαπὲν” καὶ ἄλλες τέσσερις γιὰ τὶς “Ἀστειὲς ἐξεζητημένες” τοῦ Μολιέρου πέντε γιὰ τὴν “Ὀντίν” καὶ ἄλλες ἑφτά γιὰ τὸ “Ὁ πόλεμος τῆς Τροίας δὲ θὰ γίνει” τοῦ Ζιραντὸν πέντε γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Θεοτοκά καὶ μιὰ πολυπτυχὴ γιὰ τὸν “Ἐρωτόκριτο”.

Ἐντεκα μέρες ἀνοιχτὴ ἡ ἔκθεση. Ὁ Μυταρὰς, θετικὴ ἐλπίδα γιὰ τὴν Σκηνο-

Σπουδὴ κοστωμιῶν τοῦ Μυταρά γιὰ τὸ “Παιχνίδι τῆς τρέλλας” τοῦ Θεοτοκά



γραφία μας. Μὲ λεπτὰ τοῦ κράτους τὸν σπουδάσαμε. Τὴν ἀπόδοσή του φιλοτιμήθηκε νὰ μᾶς δεῖξει. Ὡστόσο... Κανένας καλλιτεχνικὸς ἢ θεατρικὸς παράγων δὲν ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴν δουλειὰ του. Κανένας ἠθοποιὸς, κανένας σκηνοθέτης, κανένας θιασάρχης δὲν τὴν ἐπισκέφθηκε! Κανένας ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου, οὐτ' ἀπλόος θεατρόφιλος δὲν πῆρε ἕνα ἔργο του! Ἡ κοινωνία μας πρέπει νὰ πληροφορηθεῖ κάποτε τὸ δολοφονικὸ τῆς ρόλο. Μὲ τὴν ἀδιαφορία πού δείχνει, σκοτάνει τὴ δημιουργικὴ χαρὰ τῶν καλλιτεχνῶν μας...

Ο ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ Η ΜΑΓΕΙΑ ΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες διαλέξεις τοῦ περασμένου διημέρου ἦταν τῆς Κατερίνας Κακούρη, στὸ Λύκειο τῶν Ἑλληνίδων, γιὰ τὴν Μαγεία καὶ τὸ Χορὸ πού εἶναι ρίζες τοῦ Θεάτρου. Δημοσιεύεται ὀλόκληρη. Ἡ Κατερίνα Ι. Κακούρη εἶναι διδάκτωρ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Εἶναι ὅμως καὶ διπλωματοῦχος — βραβευμένη κιόλας — τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τοῦ “Ἑλληνικοῦ Ὠδείου”. Εἶναι ἡ Ἰὼ στὸν “Προμηθεὺς Δεσμώτης” τῶν Δελφικῶν Ἐορτῶν τοῦ ζεύγους Σικελιανοῦ. Λαογράφος-ἔθνομολόγος, εἰδικευμένη στὴν ἔρευνα τῆς προϊστορίας τοῦ θεάτρου κ' ἰδιαίτερα τοῦ λαϊκοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου. Ἐχει κάνει σπουδὲς καὶ στὴν Ἀγγλία: παρακολούθησε μαθήματα Κοινωνικῆς Ἀνθρωπολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Λονδίνου καὶ στὴν ἐκεῖ Σχολὴ Οἰκονομικῶν καὶ Κοινωνικῶν Ἐπιστημῶν.

Στὰ 1946 βγῆκε τὸ πρῶτο τῆς βιβλίου “Προαισθητικὲς μορφὲς θεάτρου”. Ἀκολούθησαν ἄλλες ἐργασίες τῆς καὶ στὰ '63 τὸ “Διονυσιακὰ” πού τιμήθηκαν μετὰ τὸ Βραβεῖο Λαογραφίας-Ἐθνομολογίας πού ἀπονέμεται ἀπὸ τὸ Κέντρο Κοινωνικῶν Ἐπιστημῶν Ἀθηνῶν. Τὸ βιβλίο αὐτὸ — τμήμα μιᾶς εὐρύτερης μελέτης γιὰ τὶς δραματοποιημένες μαγικὲς ἱεροπραξίες τῆς λαϊκῆς λατρείας τοῦ σύγχρονου ἑλληνισμοῦ — βασίζεται μετὰ μακροχρόνια ἐπιτόπια ἔρευνα στὴν Θράκη. Ἡ συγγραφέας τοῦ εὐτύχους ν' ἀνακαλύψει τελούμενο στὴν Ἁγία Ἐλένη τῶν Σερρών τὸ παλιὸ θρακικὸ δρώμενο τῆς περιοχῆς Βιζύης “Καλόγεροι” καὶ ἀπεκάλυψε τὴν ἄγνωστη μέχρι σήμερα σύνδεση τοῦ εὐετηριακοῦ δρώμενου μετὰ τὸ βακχικὸ θίασο τῶν Ἀναστενάρηδων, πού καὶ τὰ δυὸ εἶναι κατάλοιπα διονυσιακὰ. Τὰ “Διονυσιακὰ”, μεταφρασμένα στ' ἀγγλικά, κυκλοφοροῦν τώρα μαζὶ μετὰ τὴν μελέτη τῆς “Death and Resurrection”, ἐνῶ στὴν Ἀμερικὴ ἐτοιμάζεται ἡ ἐκδοσις τῆς νέας μεγάλης τῆς μελέτης “Προϊστορία Θεάτρου”, σὲ μετάφραση τοῦ καθηγητῆ τῆς Κοινωνιολογίας τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Dartmouth, Μιχάλη Τσοῦκα.

Η ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΗΣ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΚΑΚΟΥΡΗ

Ἴδου, ἡ ὠραία διάλεξη τῆς Κακούρη: Ὁ χορὸς, ὁ μιμικός, ὁ ἐκφραστικὸς χορὸς εἶναι τέχνη τόσο συγγενικὴ μετὰ τὸ θέατρο, ὥστε πολλοὶ λαοὶ ἔχουν τὴν ἴδια ἡ σχεδὸν τὴν ἴδια λέξη γιὰ τὶς δυὸ αὐτὲς τέχνες. Ἰδιαίτερα λαοὶ τῆς Ἄνω Ἀνατολῆς, ὅπου ἡ χορευτικὴ τους τέχνη σμίγει μετὰ τὴν θεατρικὴ. Ὑπάρχει ἡ ἀ-

ποψη πὼς ὁ χορὸς στάθηκε τὸ προστάδιο τοῦ θεάτρου κι ὀρισμένοι ἱστορικοὶ τοῦ θεάτρου, ἀφιερώνοντας λίγες σελίδες στὴν προϊστορία, ὑποστηρίζουν ὅτι “ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ χορὸς”. Τὶ ἦταν “ἐν ἀρχῇ” δὲν θὰ τὸ μάθουμε ποτέ. Οἱ ὑπεύθυνες γιὰ τέτοια θέματα ἐπιστήμες: ἡ κοινωνικὴ ἀνθρωπολογία κ' ἡ ἔθνολογία δὲν ἀποτολμᾶν σήμερα τέτοιους καθορισμούς. Μεθοδολογικὰ καὶ θεωρητικὰ σφάλματα — πού μεσουρανοῦσαν στὸν ἐπιστημονικὸν ὀρίζοντα ὡς πρὶν ἀπὸ σαράντα περίπου χρόνια — διδάξαν τοὺς κοινωνικοὺς ἀνθρωπολόγους ὅτι χορὸς, θέατρο, μουσικὴ, τέχνες “ἐν χρόνῳ”, πού σβήνουνται τὴν ἴδια στιγμὴ πού ἐκτελοῦνται, δὲν ἄφησαν ἴχνη ὅπως οἱ “ἐν χρόνῳ” πλαστικὲς τέχνες. Δὲν ἔχουμε λοιπὸν τὴ δυνατότητα νὰ διαπιστώσουμε οὔτε τὴν ὑπαρξὴ τῶν “ἐν χρόνῳ” τεχνῶν, οὔτε τὴν ἀπουσία τους ἀπὸ τὶς ἀπώτατες παλαιολιθικὲς κοινωνίες τῆς ἀνθρωπότητας. Ὅπως δὲν μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε τοὺς κοινωνικο-θρησκευτικὸς θεσμοὺς τῆς μακρινῆς προϊστορίας, πού ἐνδεχόμενον νὰ προστάτεψαν τὴν ἀπαρχὴ τῶν τεχνῶν.

Πανάρχαιοι μῦθοι καὶ θρύλοιοι ρίχνουν κάποιο φῶς, τόσο ὅμως ἀβέβαιο, πού συχνὰ μᾶς κάνει πιὸ πηχτὸ τὸ γύρω σκοτάδι. Θετικὸι παραστάτες τῆς θεατρολογίας γιὰ τὴν ἀπώτατη προϊστορικὴ ἔρευνα εἶναι μονάχα εὐρήματα τῆς προϊστορικῆς ἀρχαιολογίας. Ἡ σκαπάνη τῆς ἀποκάλυψε μορφῆς ζωομασκαρεμένων ἀνθρώπων, σκαλισμένες πάνω σὲ ὄστρα ἢ ζωγραφισμένες σὲ τοιχώματα παλαιολιθικῶν σπηλαίων. Δὲν ὑποστηρίζεται ὅπως παλαιότερα ὅτι οἱ μορφῆς αὐτὲς ἀπεικονίζου “τοὺς πρώτους μάγους τῆς ἀνθρωπότητας”. Γιὰ νὰ μεταχειριστῶ τὰ λόγια τοῦ Evans Pritchard “ὁ ἀνθρωπολόγος ἔμαθε νὰ εἶναι πιὸ ταπεινὸς καὶ πιὸ ἐπιστημονικὸς”. Ὅποια ὅμως ἢ ἀν στάθηκαν τὰ κίνητρα, πού προκάλεσαν τὴν ἀπεικόνιση ζωομασκαρεμένων ἀνθρώπων, ὁ προϊστορικὸς τὸ θέατρο ἐπισημαίνει τὴν ὑπαρξὴ μεταμφίσης, συχνὰ πολυσύνθετης. Διπλαδὴ ὑπαρξὴ ἑνὸς βασικοῦ θεατρικοῦ στοιχείου. Ὅταν τὰ ἔργα τοῦ ἀνθρώπου μνημειοθετοῦν ἢ ἀποκαλυφθοῦν ἀπὸ τὴν σκαπάνη τοῦ ἀρχαιολόγου, δίνου ἑνὸς θετικὸ ἔρεσμα. Κανένας ὅμως δὲν θὰ μᾶς πει ποτέ ἂν οἱ ζωομασκαρεμένες αὐτὲς μορφῆς ἀπεικονίζου χορευτὲς σὲ φάση κάποιας σβησμένης ὄρχησης ἢ ἂν ἀπεικονίζου μίμους, πού ἀναπαράστατοὺν σκηνὴ ἀπὸ ἐμβρυακὰ μιοδράματα σβησμένα καὶ αὐτὰ γιὰ πάντα. Ἄν λοιπὸν ποῦμε ὅτι “ἐν ἀρχῇ” ἦταν ὁ χορὸς ἢ ἦταν τὸ θέατρο, ὁ ἀπόφεις αὐτὲς δὲν ἔχουν ἐπιστημονικὸ κύρος.

Οἱ θετικὲς γνώσεις μας γιὰ χορευτικὲς καὶ θεατρικὲς ἐκδηλώσεις σὲ ἔσχατα στάδια ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ περιορίζονται σὲ σύγχρονους Πρωτόγονους. Σὲ φύλες πού βρίσκονται σὲ παλαιολιθικά στάδια καὶ διατηροῦν στὸν αἰῶνα μετὰ συλλεκτικὴ-κυνηγετικὴ οικονομία. Ἀπὸ ἐπιτόπιες ἔρευνες καὶ αὐτοψίες ὑπεύθυνων ἔθνομολόγων-ἀνθρωπολόγων διαπιστώνεται ὅτι σήμερα σὲ πρωτογονικὲς κοινωνίες κατώτατου πολιτισμοῦ, χορὸς καὶ θέατρο συνυπάρχουν. Ἐπίσης ἀπὸ αὐτοψίες-ἀνθρωπολόγων διαπιστώνεται ὅτι καὶ σὲ πολιτισμένους λαοὺς σὲ μικροκοινωνίες οἰκονομικὰ ὑποανάπτυκτες καὶ ἀπομονωμένες ἀπὸ ρεύματα πολιτισμοῦ, ὁ χορὸς καὶ τὰ θεατρικὰ μιοδράματα συνυπάρχουν. Σὲ πρωτογονικὲς καὶ σὲ λαϊκὲς μικροκοινωνίες, τὰ οργανωμένα θέαματα βασίζονται ἄλλα σὲ ἀπλοὺς ρυθμικοὺς χορούς, ἄλλα σὲ χορούς μιμικούς καὶ ἄλλα συνενώνοντας χορὸ, λόγο, μουσικὴ, μάσκες, κοστούμια, σκηνογραφήματα, “σκευῆς”, συγκροτοῦν μιὰ ἐμβρυακὴ, ἀλλὰ ἐλκυστικὴ θεατρικὴ μορφή. Πολλὰ ἀπὸ τὰ οργανωμένα αὐτὰ θέαματα ἔχουν μαγικοθρησκευτικὴ σκοπιμότητα. Καὶ τότε χορομῆματα, Λόγος, μουσικὴ, “σκευῆς” δὲν ἀναβρῶνται ἀπὸ καθαρὴ καλλιτεχνικὴ ἔρεση, ἀλλὰ ἀπὸ ἔξω-καλλιτεχνικοὺς παραλογισμοὺς τῆς μαγείας.

Ἄν λοιπὸν ὁ αἰσθητικὸς μελετητῆς τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ χοροῦ πασχίζει νὰ φωτίσει ὅτι συμβολικὰ ὀνομάζουμε μαγεία τῆς τέχνης, ὁ ἐπιστήμονας ἔρευνᾷ τὴν συμβολὴ τῆς πραγματικῆς μαγείας στὴ γένεση καὶ στὴν ἀποκρυστάλλωση στοιχείων καὶ μορφῶν θεάτρου, καθὼς καὶ κατηγοριῶν καὶ μορφῶν χοροῦ. Προσπαθεῖ ν' ἀπο-

→ στή σελ. 78

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Το "Θέατρο" καθιέρωσε στο Δίμηνό του και μιὰ σελίδα Στατιστικής Θεαμάτων όπου καταχωρούνται, πάντοτε έλεγμένα και επίσημα, στατιστικά στοιχεία γύρω απ' τὸ Θέατρο, τὸν Κινηματογράφο και τὰ ἄλλα θεάματα.

Στὰ δύο προηγούμενα τεύχη δημοσιεύσαμε ἀναλυτικούς πίνακες με τὸς ἀριθμούς τῶν εἰσιτηρίων δημοσίων θεαμάτων πὸν πούληθηκαν τὸς ἑννιά πρώτους μῆνες τοῦ 1964

σὲ σύγκριση με τὸς ἀριθμούς εἰσιτηρίων πὸν πούληθηκαν τὸς ἀντίστοιχους μῆνες τοῦ 1963. Ἴδου πίνακας με στοιχεία γιὰ τὸς τρεῖς τελευταίους μῆνες 1964 καὶ 1963 :

1. Πίνακας πωληθέντων εἰσιτηρίων, τὸ Δ' τρίμηνο τοῦ 1964, σὲ σύγκριση με τὸ ἀντίστοιχο τοῦ 1963

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1964			1963		
	᾽Οκτώβρης	Νοέμβρης	Δεκέμβρης	᾽Οκτώβρης	Νοέμβρης	Δεκέμβρης
Σύνολον Χώρας	12.342.736	10.629.874	10.710.616	10.640.347	8.971.676	9.874.148
1) Θεάτρων πρόζας	322.743	312.756	333.224	201.264	246.961	278.954
2) Θεάτρων μουσικῶν	112.904	271.170	95.483	210.339	66.244	89.719
3) Κινηματογράφων	9.985.642	9.404.789	9.696.735	8.404.544	8.158.149	9.001.498
4) Λοιπῶν θεαμάτων	1.921.447	641.159	585.174	1.824.200	500.322	503.977
Περιφέρεια Πρωτευούσης	6.073.198	6.003.700	5.921.102	5.171.556	5.055.505	5.513.857
1) Θεάτρων πρόζας	249.486	203.006	239.212	98.194	174.928	180.054
2) Θεάτρων μουσικῶν	57.304	59.535	50.463	187.443	25.732	15.837
3) Κινηματογράφων	5.336.786	5.241.534	5.192.655	4.556.829	4.439.527	4.930.320
4) Λοιπῶν θεαμάτων	429.622	499.625	438.772	329.090	415.318	387.646
Λοιπὴ Χώρα	6.269.538	4.626.174	4.789.514	5.468.791	3.916.171	4.360.291
1) Θεάτρων πρόζας	73.257	109.750	94.012	103.070	72.033	98.900
2) Θεάτρων μουσικῶν	55.600	211.635	45.020	22.896	40.512	73.882
3) Κινηματογράφων	4.648.856	4.163.255	4.504.080	3.847.715	3.718.622	4.071.178
4) Λοιπῶν θεαμάτων	1.491.825	141.534	146.402	1.495.110	85.004	116.331

Μὲ τὰ παραπάνω στοιχεία, τῶν τριῶν τελευταίων μηνῶν 1964, συμπληρώθηκαν οἱ ἀριθμοὶ τῶν εἰσιτηρίων πὸν πούληθηκαν ὅλο τὸ χρόνο. Δίνουμε παρακάτω τὰ συνολικά

καὶ αὐτὰ ἐτήσια στοιχεία σὲ σύγκριση με τὰ ἀντίστοιχα τῶν ἑπτὰ προηγούμενων χρόνων, δηλαδὴ τὸς ἀριθμούς τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων στὰ χρόνια 1957 - 1964 :

2. Πίνακας τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων κατὰ τὰ τελευταία ὀκτὼ ἡμερολογιακά ἔτη : 1957 - 1964

Ἔτη	Θεάτρων πρόζας	Μουσικῶν θεάτρων	Κινηματογράφων	Λοιπῶν θεαμάτων	Σύνολον
1957	3.410.941	2.229.032	62.211.453	5.816.059	73.667.485
1958	3.970.472	1.519.416	66.808.530	5.436.118	77.734.536
1959	3.229.950	1.448.929	74.824.238	5.052.984	84.556.101
1960	3.040.995	1.350.724	84.164.611	7.053.628	95.609.958
1961	2.971.449	1.541.406	86.622.883	7.088.622	98.224.360
1962	3.098.382	1.638.365	96.058.015	7.456.232	108.250.994
1963	3.102.720	2.076.036	100.460.120	7.161.958	112.800.834
1964	2.997.556	1.901.465	109.469.245	6.885.162	121.253.428

Ἐπενθυμίζεται πὸς, τὸς ὀκτὼ πρώτους μῆνες τοῦ 1964, ὁ ἀριθμὸς τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων τῶν θεάτρων πρόζας ἦταν σημαντικὰ μικρότερος ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν πωληθέντων τὸς ἀντίστοιχους μῆνες τοῦ προηγούμενου χρόνου: τὸ Σεπτέμβρη, ὁ ἀριθμὸς εἶναι περίπου ὁ ἴδιος καὶ γιὰ τὰ δύο χρόνια: τὸς τρεῖς ὅμως τελευταίους μῆνες τοῦ 1964, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ δημοσιευόμενα στὸν 1 πίνακα στοιχεία, τὰ εἰσιτήρια τῶν θεάτρων πρόζας εἶναι πολὺ περισσότερα ἀπ' ὅσα πούληθηκαν τὸς ἴδιους μῆνες τοῦ 1963. Ἡ ἀνοδικὴ αὐτὴ στροφὴ εἶναι μᾶλλον ἀπότομη καὶ συμπίπτει με τὴν ἑναρξὴ τῆς χειμερινῆς θεατρικῆς περιόδου 1964 - 1965, ἐμφανίζεται δὲ μόνο στὴν περιφέρεια πρωτευούσης, στὴν ὁποία τὰ πωληθέντα εἰσιτήρια αὐξήθηκαν περισσότερο ἀπὸ 50%. Ἡ σημασία τῆς, πάντως, μειώνεται σημαντικὰ ἀν ληφθεῖ ὑπόψη πὸς οἱ ἐκλογές τοῦ

Νοέμβρη 1963 πρέπει νὰ ἐπηρέασαν τὴ θεατρικὴ κίνηση. Ἡ κίνηση τῶν Μουσικῶν θεάτρων ἐξακολουθεῖ νὰ παρουσιάζει ἀξιόλογες διακυμάνσεις ἀπὸ μῆνα, ἐνῶ οἱ κινηματογράφοι ἐμφανίζουν πάντοτε συνεχῆ αὐξηση. Περισσότερο, ὅμως, εὐγλωττος εἶναι ὁ δεύτερος πίνακας, με τὴ σειρά τῶν ἐτήσιων στοιχείων: Στὰ θεάτρα πρόζας ὁ ἀριθμὸς τῶν εἰσιτηρίων πὸν πούληθηκαν στὴν πενταετία 1960 μέχρι καὶ 1964 εἶναι περίπου στάσιμος, φτάνει τὰ τρία ἑκατομμύρια περίπου τὸ χρόνο καὶ εἶναι ἀρκετὰ μικρότερος ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν εἰσιτηρίων τῆς περιόδου 1957 - 1959. Τὴν ἴδια περίπου εἰκόνα παρουσιάζει καὶ ἡ κίνηση τῶν μουσικῶν θεάτρων, ἀλλὰ με πῶ ἐντονες διακυμάνσεις ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο. Ἡ κίνηση, ἀντίθετα, τῶν κινηματογράφων βρίσκεται σὲ συνεχῆ ἀνοδο. (Δὲς καὶ πρώτον Ἀστερίσκο "Τὸ θέατρο φθίνει", σελ. 7).

καλύψει κάτω από μεταλλαγές κοινωνικοθηρησκευτικών θεσμών τον μαγικό πυρήνα που στηρίζει όρισμένους λαϊκούς χορούς και μιμοδράματα. Έπειδή κάθε έρευνήτης πραγματοποιεί την έρευνα πλήρως στο δικό του λαό, σε μās τους Έλληνες πέφτει ο κλήρος να μελετήσουμε τους μαγικο-θηρησκευτικούς χορούς και τὰ μιμοδράματα του λαού μας. Άφήνοντας για μια άλλη φορά τὴν συνθετικότερη θεατρική μορφή τῶν λαϊκῶν μιμοδραμάτων, ὡς δοῦμε σήμερα νεοελληνικούς λαϊκούς χορούς με μαγικο-θηρησκευτικό υπόστρωμα. Ὅπως τόσοι και τόσοι χοροὶ μέσα στην ἀνθρωπότητα, ἔτσι κ' οἱ λαϊκοὶ νεοελληνικοὶ χωρίζονται σε κατηγορίες ἀνάλογα με τὸ περιεχόμενο, με τὴ σκοπιμότητά τους. Καὶ πολλές ἀπὸ τις κατηγορίες τῶν χορῶν μας ἀνήκουν στὸν μαγικό κύκλο, ἔστω κι ἂν ἡ φθορὰ τοῦ χρόνου κ' οἱ μεταλλαγές στὴς μεταφυσικὲς πίστεις κάνουν δυσκολοδιάκριτο τὸ υπόστρωμα τῆς μαγείας.

Λέγοντας μ α γ ε ί α δὲν ἀναφέρουμε στὴ μαῦρη μαγεία πού 'χει σκοπὸ νὰ βλάψει ἕνα ἄτομο, πού τὴν ἔτρεμαν οἱ ἀφελεῖς χριστιανοὶ τοῦ μεσαίωνα και σήμερα τὴν τρέμουν οἱ δεισιδαίμονες τοῦ πολιτισμένου κόσμου και ποὺ περισσότερο οἱ Πρωτόγονοι. Έννοῦ τὴ «λευκή μαγεία», πού θεωρεῖται προ-θηρησκεία τῆς ἀνθρωπότητας και πού 'χει σκοπὸ νὰ ὠφελήσει τοὺς πιστούς. Τελεῖται φανερά, συνήθως πάνδημα, ἀπὸ μάγους-ἱερουργούς και εἶναι βαρεῖα προσβολὴ γιὰ ἕνα ἐκπρόσωπο τῆς λευκῆς μαγείας δὲ τὸν ἀποκαλέσουν με τ' ὄνομα πού δίνουν, ἀνάλογα με τὴν τοπικὴ διάλεκτο, στὸν μάγο-κακοποιό. «Εἶναι, -γράφει ὁ Muller -, σὰν νὰ ἀποκαλέσουμε ἕμεις κλέφτῃ ἕνα ἐκπρόσωπο τῆς Δημιόσιας Ἀσφαλείας».

Πεμπουσία τῆς μαγείας, κατὰ τὸν Malinowski εἶναι ἡ Δύναμη, τὸ «Μανὰ» ὅπως εἶναι ὁ συνθέτερος ἐπιστημονικὸς ὄρος. Γενικεύοντας λέμε ὅτι ἡ Δύναμη εἶναι ἡ Ψυχὴ τῶν πραγμάτων, και μπορεί νὰ ὠφελήσει ἢ νὰ βλάψει. Κατὰ τὸν M. Nilsson, «στὴ Δύναμη δὲν ὑπάρχει ἡ ἔννοια τοῦ καλοῦ ἢ τοῦ κακοῦ, ἀλλὰ τοῦ ὠφέλιμου ἢ τοῦ βλαβεροῦ. Εἶναι μιὰ λαθάνουσα ἰδιότητα ὅπως εἰς τοὺς ἀπὸ ἡλεκτρισμὸς σ' ἕναν ἐπισφραγιστῆ». Ὅσα κατέχουν ἢ κατέχονται ἀπὸ τὴ Δύναμη θεωροῦνται δυναμοῦχα και τέτοια μπορεί νὰ 'ναι ζῶα, φυτὰ, φαινόμενα φυσικά, ἀντικείμενα τῆς ἀόργανης ὕλης κ.ά. Ἐπίσης πλάσματα τῆς φαντασίας: νεκροψυχές, τὸτῆμ, πνεύματα, δαίμονες. Ἀκόμα κὶ ἄνθρωποι με μεγάλα ἀξιώματα: μάγοι, ἀρχηγοὶ, βασιλιᾶδες, και γενικά οἱ νεκροί.

Τὴς πίστεις αὐτὲς, με λογικὴ παραλλαγές, διαπιστώνουν οἱ ἔθνογράφοι, σὲ σημερινὲς πρωτόγονες φυλές. Τὴς διαπιστώνουν οἱ λαογράφοι σὲ δεισιδαίμονες δοξασίες και ἔθιμα τῆς λαϊκῆς λατρείας πολιτισμένων λαῶν. Τὴς διαπιστώνουν οἱ θρησκευτολόγοι σὲ πίστεις και ἱεροπραξίες μεγάλων θρησκείων ἀρχαίων και σύγχρονων. Κ' ἐπειδὴ ὅσο πληθαίνουν οἱ ἔρευνες τόσο ἀποκαλύπτεται ὅτι μαγικά και θρησκευτικά στοιχεῖα σμίγουν, γι' αὐτὸ σήμερα ἀντὶ γιὰ τὸν ὄρο «μαγικός», λέμε, «μαγικο-θηρησκευτικός». Ὁ ὄρος δὲν σημαίνει ταῦτιση τῆς μαγείας με τὴ θρησκεία, ἀλλὰ μονάχα συμφυρμὸ στοιχείων τους.

Σκοπὸς τῆς μαγείας εἶναι νὰ ὑποτάξει ὁ ἄνθρωπος, χωρὶς τὴ βοήθεια θεῶν, τὴ μυστηριακὴ Δύναμη στὴ δικὴ του θέληση και γιὰ δικὸ του ὄφελος. Πολλὲς οἱ θεωρίες γύρω ἀπὸ τὸ θρησκευτολογικὸ αὐτὸ θέμα και οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς ἔχουν καταρριφθεῖ. Ἡ ταξινόμησις ὡς τῶν κλάδων τῆς μαγείας ἀπὸ τὸν Frazer, διατηρῶν ὡς σήμερα τὸ κύρος τῆς. Ὁ Frazer ἀποφασίζει ὅτι οἱ σκοποὶ τῆς μαγείας; πραγματώνονται με δὺ τρόπους: πρῶτο, με τὴ «θετικὴ μαγεία», πού κλείνει ἱεροπραξίες ἰκανὲς δὲ δεσμεύουν και νὰ κατεθύνουν τὴ Δύναμη ὡστε νὰ ὑπηρετούνται οἱ ἐπιθυμίες τῶν πιστῶν. Δεύτερο, με τὴ «ἀρνητικὴ μαγεία», πού κλείνει μαγικὲς ἀπαγορεύσεις γιὰ νὰ προφυλάγεται ὁ ἄδυναμος ἄνθρωπος ἀπὸ τὴν ἐπικίνδυνη μεταβίβαση τῆς Δύναμης. Οἱ μαγικὲς αὐτὲς ἀπαγορεύσεις-συνθέτουμε τις ὀνομάζουμε ταμποῦ-δὲν ἔχουν οὔτε λογικὸ, οὔτε ἠθικὸ βάθος, ἀλλὰ μονάχα ἔξωλογικὲς πίστεις. Οἱ ἔξωλογικὲς αὐτὲς πίστεις στηρίζουν ἱεροπραξίες, χωρὶς καμιά καλλιτεχνικὴ πρόθεση.

Ὅστος ἡ συμβολὴ τῶν μαγικῶν ἀπαγορεύσεων, τῶν ταμποῦ στάθηκε σημαντικὴ και γιὰ τὴ γένεση και γιὰ τὴ διαίωσιση τοῦ χορευτικοῦ εἶδους. Πιὸ κάτω θὰ ἐρευνήσουμε τὰ αἷτια.

Ἡ θετικὴ μαγεία χωρίζεται σὲ δὺ κλάδους: στὴν ὀμοιοπαθητικὴ ἢ μιμητικὴ και στὴν μεταδοτικὴ. Ἡ μεταδοτικὴ μαγεία πηγάει ἀπὸ τὴ λαθεμένη πίστη ὅτι ἡ Δύναμη μπορεί νὰ μεταδοθεῖ με τὴν ἐπαφή, τὴν κάθε ἐπαφή: πραγματικὴ ἢ φανταστικὴ, μικροχρόνια ἢ στιγμιαία. Ὁ κλάδος αὐτὸς ἐνδιαιφερεῖ τοὺς ἔρευνήτες τοῦ χοροῦ και τοῦ θεάτρου γιὰτὶ βοθθεῖ νὰ ἀποκρυπτογραφῶμε σύμβολα τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ δράματος με τὸ πλούσιο χορομικτὸ στοιχεῖο. Βοθηθεῖ νὰ παίρνωμε πῶς στοχαστικὴ στάση μπροστὰ σὲ συμβολικὲς χειρονομίες πού στηρίζουν σύγχρονα χορομικτὰ δράματα σὲ Ἀπωσιατικὸς λαούς. Χειρονομίες πού γοητεύουν με τὸν ἐξωτισμὸ τους. Τὸ βαθύτερο δὲμος νόημά τους τὸ ἀποκαλύπτουμε χάρη στὴ γνώση τῆς νοοτροπίας πού ρυθμίζει πράξεις τῆς μεταδοτικῆς, και ἄλλοτε τῆς ὀμοιοπαθητικῆς μαγείας. Τὴ μόρα τοῦ χοροῦ, ἰδιαίτερα τοῦ μιμουχοροῦ καθόρισε ὁ κλάδος τῆς μιμητικῆς ἢ ὀμοιοπαθητικῆς μαγείας. Ὀνομάζεται ἔτσι γιὰτὶ βασιζεῖται στὸν λογικὸ λαθεμένο συλλογισμὸ ὅτι «τὸ ὀμοιο προκαλεῖ τὸ ὀμοιο». Ἄν λοιπὸν ὁ μάγος-ἱερουργὸς μιμηθεῖ και ἐπιθυμητὸ θὰ προκαλέσει τὴν παρουσία του τὴν πραγματικὴτητα τῆς ζωῆς, χάρη σὲ μιὰ μυστηριακὴ ὀμοιοπαθητικὴ ἐνέργεια. Ἀπὸ τοὺς παραλογισμοὺς αὐτοῦ τῆς ἀνθρωπότητας ἀνάβρυσαν μυριάδες μιμοδράματα και χορομικτὰ πού ἀντιπροσπεύουν τὰ ἀρχαῖα τῆς θεατρικῆς και τῆς χορευτικῆς τέχνης. Σωστὰ εἰπώθηκε πὺς ἡ τέχνη πού δὲν γεννήθηκε πάντα γιὰ τὴν τέχνη, συχνὰ ὑπῆρξε τὴ μαγεία.

Κάτω ἀπὸ τὴν αἰγίδα τῆς μαγικῆς πράξης, βιολογικὲς και ψυχοπνευματικὲς ἰκανότητες, σὺμφυτες στὸν ἄνθρωπο γέννησαν τὴς μορφές τοῦ χορευτικοῦ εἶδους. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδωξη τῆς μαγικῆς νοοτροπίας πλάστηκαν μιμουχοροὶ πού ἀνάλογα με τὴ σκοπιμότητά τους, με τὸ περιεχόμενό τους, ἢ ἐπιστημὴ τους ταξινομεῖ σὲ κατηγορίες. Οἱ κατηγορίες αὐτὲς, κυβερνημένες ἀπὸ ἀκατάλυτες ἐνστιχτῶδες ἐπιταγές, εἶναι πανάρχαιες, οἰκουμένικες, ἀκατάλυτες. Ἀπὸ τὸ θεμελιῶδες ἐνστιχτὸ τῆς αὐτοσυντήρησης ἀναβρῶνουν προϊάνια χοροὶ μαγικο-θηρησκευτικοὶ γιὰ νὰ ἀσφαλιζοῦν ἡ διατροφή τοῦ ἀνθρώπου. Ὅσο καταβαίνουμε τὰ σκαλοπάτια τοῦ πολιτισμοῦ τόσο πληθαίνουν τὰ χορομικτὰ δράματα τοῦ κύκλου τῆς γονιμικῆς μαγείας γιὰ νὰ ἐξασφαλιζοῦν τὴν γονιμότητα στὴ φύση. Ὁ κύκλος αὐτὸς ἀνήκει στὴ μεγάλη κατηγορία χορομικτῶν δραμάτων πού ἀσφαλιζοῦν τὴν τροφὴ κ' ἔτσι τὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου.

Σημερινὸ πρωτόγονο πού βρίσκονται σὲ λιθικά στάδια πολιτισμοῦ και συνεχίζουν στὸν αἶώνα μας τὴν κληρικὴ οἰκονομία, (πὺς δὲν ἔμαθαν, δηλαδὴ, ἀκόμα νὰ θησαυροῦν χρήσιμα ζῶα και νὰ τὰ κοπαδίδουν, οὔτε νὰ καλλιεργοῦν φυτὰ), τελοῦν χορομικτὰ γιὰ νὰ προκαλοῦν τὴ γονιμότητα τῆς αὐτοφύτρωτα βλαστάρια, στὰ θηράματα, και ἀνάλογα με τὴς γεωφυσικὲς συνθήκες σὲ φαγώσιμα ψαριὰ. Οἱ χοροὶ τους εἶναι συνθέτερος ἀνοξιδάτικοι, ἐποχῆ πού ἀναπαράγονται τὰ περισσότερα φαγώσιμα εἶδη. Σὲ πῶς προηγμένα στάδια πειμνικῆς και γεωργικῆς οἰκονομίας τὰ γονιμικά χορομικτὰ δράματα ἀπλώνονται σ' ὄλο τὸ μέκος τῆς χρονίας ἀνάλογα με τὴν ἐποχὴ πού ἐπιπράζεται ἢ γονιμοποίηση τῶν κοπαδίων ἢ τῆς σπαρμένης γῆς και γενικά ἢ ἐπιτυχία ἔργων, πού συνδέονται με τὴν καλλιέργεια τῆς βλάστησης, ὅπως τὸ ὄργωμα, ἡ σπορὰ κ.ά. Ἔργα πού συχνὰ ἀναπαρασταίνονται μιμικὰ ἢ χορο-μικτὰ γιὰ νὰ προκαλεθῆ ὀμοιοπαθητικὰ ἢ ἐπιτυχία τους. Ἴσως ὀρισμένοι δικοὶ μας χοροὶ, πού μιμοῦνται γεωργικὰ ἔργα, ὅπως ὁ θρακιωτικὸς χορὸς γιὰ τὸ πῶς σπέρνουν τὰ κουκιά κ.ά. νὰ ἔχουν μαγικὸ υπόστρωμα. Ὅπως ὀδητὸς τὴ μίμηση τῆς ἀρσενίας, οἱ «ἱεροὶ ἀροτοί», πού τελοῦσαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες και τοὺς συνεχίζουν οἱ σημερινοὶ σὲ μαγικο-θηρησκευτικὰ μιμοδράματα τῆς λαϊκῆς μας λατρείας, ἔχουν ἀναμφισβήτητὴ μαγικὴ σκοπιμότητα και εἶναι ἕνα κοντινὸ μας παράδειγμα ἀπὸ πληθῶς ἀνάλογα μακριὰ μας και σὲ τὸπο και σὲ χρόνο.

Στὴν κατηγορία μαγικο-θηρησκευτικῶν ἱερογῶν γιὰ τὴν ἐξασφάλιση τῆς τροφῆς ἀνήκουν χοροὶ τῆς μετωρικῆς και τῆς καιρικῆς μαγείας, πού ρυθμίζοντας τὸ πείσιμο τῆς βροχῆς και τὴς πιὸς τῶν ἀνέμων ἐξασφαλιζοῦν τὴν προκοπὴ στὰ φυτὰ και στὰ ζῶοντα. Καὶ ἐπειδὴ οἱ θεωρητικὲς κατατάξεις στηρίζονται σὲ ἐμπειρικὲς παρατηρήσεις, θὰ σὰς ἀναφέρω ἕνα-δὺ χορομικτὰ δράματα ἀπὸ τοὺς καθυστερημένους πρωτόγονους, γιὰτὶ, ἀκριβῶς ἢ τὸση καθυστερητὴ ἔπιπρέπει νὰ παρακολουσοῦμε τοὺς ἀρμούς πού δένουν τὴ μαγεία με τὸν χορὸ.

Ἀρχίζομε με ἕνα χορομικτὸμα τῶν Agurda μιᾶς φυλῆς τῆς Κεντρικῆς Ἀυστραλίας, ἀπὸ τις π.ὸ καθυστερημένους τῆς Γῆς. Σκοπὸς τοῦ χορομικτῶν δράματος, εἶναι ἡ ἐξασφάλιση τῆς βροχῆς. Τελεῖται ἀπὸ μιὰν ὀμάδα, πού 'χει γιὰ τοτῆμ τὸ νερὸ, και πού κατοικεῖ στὸ Βροχότοπο, τερτοθέσια στὰ ἀνατολικά τῶν Πηγῶν τῆς Ἀλίκης. Ἀφοῦ τελεῖται λίγο πρὶν ἀρχίσουν οἱ ἐτήσιες κατακλυσιμαῖες βροχές τῆς περιοχῆς, ἐπόμενο εἶναι νὰ βρέξει. Ἄν βρέξει πρὶν ἀπὸ τὸ ἱερὸ χορομικτὸμα πιστεύουν πὺς ὀφείλεται στὴς ἀνάλογες ἱεροπραξίες πού ἔχουν τελέσει οἱ μακρινοὶ τους πρόγονοι ὀταν ζοῦσαν στὰ χροῖνα τῆς Αἰθερίας, δηλαδὴ τοῦ δικοῦ τους μυθικοῦ χρυσοῦ αἵονα. Ἄν μετὰ τὸ χορομικτὸμα δὲν βρέξει, τὸ ἀποδοῖδουν σὲ ἐξορκικὴ ἀντενέργεια κάποιου μάγου κακοποιῦ ἢ σὲ παράβαση κάποιου ταμποῦ ἀπὸ πιστὸ τῆς γενιάς τους. Στὴν ὀποια περίπτωση ἡ ἐπιστοσύνη τους σὲ μαγικὸ τους χορομικτὸμα μείνει ἀκλόνητη. Ὅταν ὀριστὴ ἡ μέρα τῆς ἱεροτελεστίας οἱ γέροντες τῆς φυλῆς-τηρητῆς και γῶδες τῆς προγονικῆς παράδοσης-ψύφουν ἕνα ταρδάκι καμωμένο ἀπὸ κλαδιά, μπρὸς στὸ μεγάλο ξεροχάντακο τοῦ καταυλισμοῦ τους. Εἶναι ὁ σκηνικὸς χώρος πού θὰ ἀναπαρασταθεῖ τὸ μαγικὸ τους χορομικτὸμα. Ἐντεταλμένοι γέροντες μεταφωμιστῶν τῶν πρωταγωνιστῶν χορευτῆ. Σχηματίζουν εἶδος φωστῶφάνου πάνω στὸ κεφάλι του, πού φτιαγμένους ἀπὸ ἀνάλαφα πούπουλα φαντάζει θὰ 'λεγα ἕνα σωριασμένα σύννεφα σὲ βουνοκορφῆ. Λωριδες σχηματισμένες ἀπὸ τὰ ἴδια πούπουλα κρέμονται ὡς τοὺς ὄρους του, λῆς καταρράχτες νεροῦ. Τὸν πρωταγωνιστῆ παίσιωνε ὁ θῆσας τῶν ἱερουργῶν χωρισμένη δὲ μιὰ ἠχορία τὸ ἕνα τῶν γερόντων και τὸ ἄλλο τῶν νέων, πὺς ὀλη τὴ ὕχτα μέλουν, ἀντιφωνικά, με ρυθμὸ, μαγικὰ λόγια, ἐπῶδες. Ἐπειδὴ, ἀρχαιοελληνικὴ λέξη, σημαίνει ἀρχικὰ μαγικὸ λόγο. Στὴν περίπτωση πού ἀναφέραμε, ἔχει σκοπὸ νὰ προκαλέσει τὴ βροχῆ. Μετὰ τις πρώτες ἐπῶδες ὁ πρωταγωνιστῆς ἀρχίζει μιὰ σὲ ξεροχάντακο ἕναν ἰδιότυπο χορὸ, ἕνα ρυθμικὸ τρεμουλιασμα τὸ κορμιοῦ του. Τρέμουν ὀλα τὰ μέλη του ὀπως τρέμουν γὰ ἀντικείμενα στὰ ριτίματα τῆς καταγίδας και τοῦ ἀνέμου. Χορὸς και ἐπῶδες ἐναλλάσσονται ὀλονυχτῆς. Μόλις ἀνχοχαράξει, ὁ πρωταγωνιστῆς ἐπαναλαμβάνει γιὰ τελευταία φορὰ τὸν τρεμουλιαστὸ χορὸ και τὰ ἔξωθενωμένους ἀπὸ τὴν ἐντατικὴ κίνηση σταματᾶ. Εὐθὺς οἱ νέοι του ἔνδ ἡμυχόριου, πού παρακολουθοῦσαν γονατισμένοι τὸν ἱερὸ χορὸ, ξεχύνονται μπρὸς τὸ ξεροχάντακο κρώζοντας ὀπως τὰ νεροῦσουλία τοῦ τόπου τους. Γενικά στοὺς Ἀυστραλοῦσιους τῆς περιοχῆς αὐτῆς ἡ μίμηση τῆς φωνῆς τῶν νεροπουλιῶν εἶναι πράξη μιμητικῆς μαγείας, γιὰ νὰ προκαλέσει ὀμοιοπαθητικὰ τὸ τιτίβισμα τῶν νερόχαρων πουλιῶν τους πού θὰ φτερουγίζουν πάνω ἐπ' τὰ ξεροχάντακα ὀταν θὰ 'ναι γεμάτα βροχονερί. Τὸ ὀμοιακὸ κρώζιμο εἶναι ἡ ὀσια ἀναγῆλια σὲ ὀλους τοὺς πιστοὺς ὀτι ὁ μαγικὸς χορὸς τελέστηκε. Ἐτῆ ἡ γόνιμη βροχῆ θὰ πέσει ἀσφαλιζοντας τὴν τροφὴ τῆς φυλῆς.

Πανάρχαια και οἰκουμένικα γὰ ἔθιμα τῆς βροχομαγείας τὰ τελοῦσαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ὀπως κ' οἱ σημερινοὶ, με ὀμοιογενεῖο μαγικὸ σκοπὸ νὰ πέσει ἡ βροχῆ σὲ βοσκοτόπια, σὲ κήπους και ἀγρούς. Ἐπίσης, ἂν οἱ ἀρχαῖοι τελοῦσαν «βορεασμοῦς» δηλαδὴ ἱεροργίες γιὰ τιμὴ τοῦ Βοριά, οἱ σημερινοὶ τελοῦν γῆματα και ἔξορκια γιὰ τὸ Βοριά, ὀπως στὴν Κάροστο ἡ ὀπως στὴ Σίφου πού ἔχουν τὸ χορὸ τοῦ «Κύρ Βοριά». Τὸν χοροῦν μιὰ φορὰ τὸν χρόνο, ὕστερα ἀπὸ τὸν Ἐσπερινὸ στὸν σεπτὸ περίγυρο τῆς ἐκκλη-

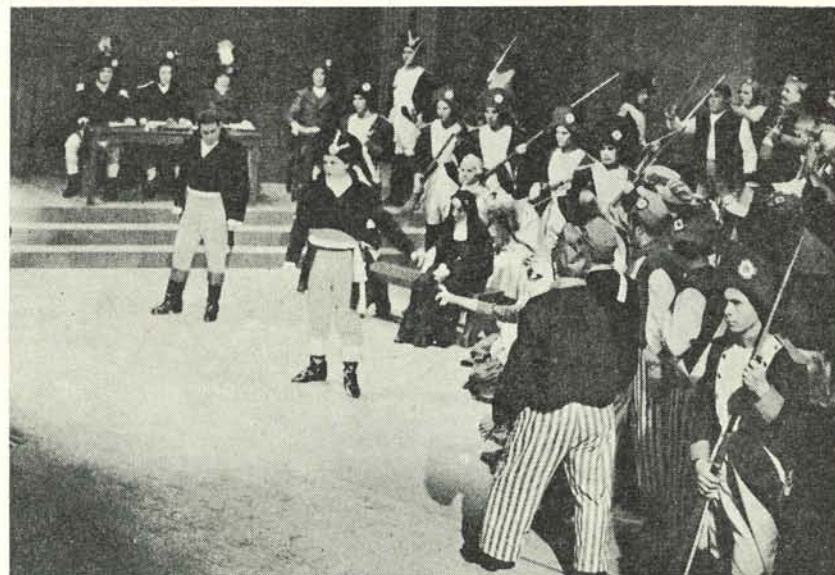
→ στή σελ 80

ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ
ΗΡΕΜΙΕΣ

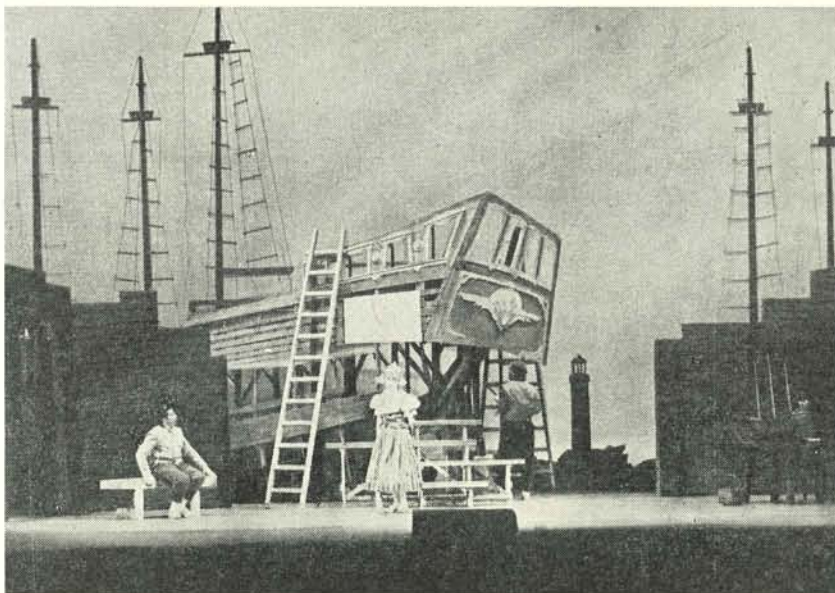
“ Ταξίδι μακριάς ημέρας μέσα στη νύχτα ”. ‘Υπερβολικά μακρὸ ταξίδι! Παρὰ τὸ κόψιμο τοῦ ἐνὸς τρίτου! ‘Υπερφλόαση ἀφήγηση, σὲ διαλογικὴ φόρμα. Τὰ οἰκογενειακὰ τῶν Ταϊρὸν δὲν θὰ ἐνδιέφεραν κανέναν! ‘Αλλὰ... εἶναι ἡ ζωὴ τοῦ Ο’ Νήλ. Γραμμὴ ἀπὸ τὸν ἴδιο! Μ’ αὐτὸ τὸ ἀντιθέατρο, ὁ Μινωτῆς ἔδωσε μιὰ ἔξοχη παράσταση. Δουλεμένη στὸ ἔπακρο! Μπράβο του καὶ σὰν ἐρμηνευτῆ. ‘Υπέροχος στὸ μονόλογο τοῦ καμποτινὸ ἠθοποιοῦ - πατέρα. ‘Η Παξινῶ: θορίαμβος ἀποχρώσεων! Λαμπρὸς ὁ Χὸρ — μολοντί, φυσιογνωμικά, ἀκατάλληλος γιὰ ρεμάλι! ‘Απὸ τὸ οἰκογενειακὸ κουαρτέτο, φάλτσαρε ὁ Φυσσοῦν. Χρήσιμος μόνο σὰν φιγούρα. Μετάφραση Γκάτσου σημαίνει, τὸ ἅπαντο! Παράσταση ὑψηλοτάτης ποιότητος.



“ Ἀνδρέας Σενιέ ” τοῦ Τζιορντάνο στὴ Λυρικὴ. Ἐένος σκηνοθέτης, ξένος τενόρος. Κ’ οἱ δυὸ διὰ πανηγύρεις! Συμβατική, ἀπηρχαιωμένη σχολῆς σκηνοθεσία τοῦ Βάλτερο Μποκατσίνι. ‘Υπεγράμμισε τίς μουσικὲς καὶ σκηρικὲς ἀδυναμίες τοῦ ἔργου. Οὔτε διαγραφὴ χαρακτήρων, οὔτε δραματικὲς ἀντιθέσεις. Μόνον εἰσοδοὶ καὶ ἔξοδοι... καλλιτεχνῶν τοῦ ἄσματος! Καί, πάντα, κατὰ μέτωπο στὸ κοινὸ τὰ φωνητικὰ σόλι! ‘Ο ἰταλὸς τενόρος Κάρλο Μένιππο διαθέτει τρεῖς - ἀριθμητικὰ 3 - λαμπρὲς καὶ γεμάτες νότες. Τελείως ἀκατέργαστος σὰν ἠθοποιός. Δὲν ὑπάρχει ἄλλη ἐξήγηση: ‘Η Λυρικὴ ξιπάζεται γιὰ παρέλαση ξένων ὀνομάτων ἀπ’ τὰ προγράμματά της! Κι ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀπόδοσι καὶ τὴν παιδευτικὴ προσφορὰ τῶν παραστάσεών της...



Ποῦ τὴ θυμίσθηκαν καὶ τὴν ξέθαψαν τὴν κωμικὴ ὄπερα τοῦ Λόρτσιγκ “ Τσάρος καὶ Συλονογός ”; ‘Ωστόσο, μὲ ἐντυχιμένη σκηνοθεσία θὰ ἴδνε μιὰ, χωρὶς ἀξιώσεις, εὐχάριστη βραδνὰ. ‘Ακατάλληλος γι’ αὐτὸ ὁ μετακληθεὶς γερμανὸς σκηνοθέτης Οὐντο “Εσσελον”. Ἀλλῃ μιὰ συμβατικὴ, χωρὶς φαντασία, σκηνοθεσία. Οἱ κωμικοὶ τύποι δόθηκαν ἐξωτερικὰ καὶ “ἐτοιμοὶ” ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ! Μεμονωμένα ἀγαθὰ ἀποτελέσματα: ‘Ωραία μάσκα καὶ μὲ κέφι τραγουδημένος ὁ Δῆμαρχος τοῦ Ν. Παπαχρήστου. Εὐγενικὸ τραγούδι, ἀνετη κίνηση τῆς Μαρίας Μουτσίου. Σωστός ὁ Καζαντζής. Καὶ πλέον οὔ. ‘Ετσι ἐκλείσει ἡ φετεινὴ κολοβὴ σαϊζὸν τῆς Λυρικῆς.



σίας, με πρωτοσυρτή τὸν Ἱερέα καὶ με ὁμολογημένο ἐπίσης μαγικό σκοπὸ νὰ ρυθμίζεται ἡ φωνὴ τοῦ ἀνέμου κ' εἶται νὰ προστατεύεται ἡ τροφοπαράγωγι καὶ οἱ ἀνεμόμυλοι τοῦ μικροῦ υψιοῦ τους νὰ λειτουργοῦν κανονικά.

Στὴν κατηγορία χορῶν γιὰ τὴν ἐξασφάλισι τῆς τροφῆς ἀνήκουν καὶ τὰ κληνητικὰ χορομοδράματα Θ' ἀναφέρω τὸν κληνητικὸ χορὸν πρωτόγονων Ἰνδιάνων τῆς Β. Ἀμερικής, τῶν Mandan. Βασικὴ τροφή τους, —μαζὺ μὲ τὸ καλαμπόκι— εἶναι τὸ κρέας τοῦ ἀγριοβουβαλίου. Ὄταν τὰ ζῶα αὐτὰ δὲν παρουσιάζονται στὴν κληνητικὴ περιοχὴ τους ὁ τρόμος τῆς πείνας κυριεῖ τούς Mandan καὶ καταφεύγουν σὲ μαγικά χορομοδράματα γιὰ νὰ τὰ προσελκύουν. Οἱ μάγοι-ιερουργοὶ μεταμφιέζονται φρονώντας γιὰ μάρσα, κεφάλι ἀγριοβουβαλίου μὲ τὰ πελώρια κέρατα, καὶ σὸ κορμὶ τους τὸ δέρμα τὸ ζῶου, ἀφήνοντας νὰ κρέμεται πίσω ἡ οὐρά του. Στὸ χεῖρ κρατᾶνε κληνητικὸ δόρυ. Ἡ ἱεροπραξία ἄρχιζει. Οἱ μάγοι-χορευτὲς μιμοῦνται τὶς κινήσεις καὶ τὴ φωνὴ τῶν βουβαλίων, καὶ σὲ μὴν ἄλλη φάση τῆς ἱεροπραξίας μιμοῦνται τὸ σκότωμα καὶ τὸ γδάρομο τοῦ ζῶου. Χορεύουν, μουγκανίζουν βραχνά, ψέλλουν ὁμαδικά, μέρες καὶ νύχτες, ἀδιάκοπα, κάποτε βδομάδες ὁλόκληρες ὡς νὰ φανοῦν στὴν περιοχὴ τους τὰ βουβάλια. Σ' ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα παρατηρητὴς ἀνεβασμένοι στὰ γύρω ὑψώματα ἀγανατεύουν τὸν ὀρίζοντα καὶ μόλις ἀντικρύσουν ἀπὸ μακριὰ ἀγέλη βουβαλίων, στέλλουν μήνυμα στὸν καταυλισμό. Εὐθὺς σταματᾶν τὰ χορομιμήματα, τὰ τύμπανα σωπαίνουν κὶ ὅλοι, ἐγκαταλείποντας τὶς ἐξωλογικὰς μαγικὰς πράξεις, ἐτοιμάζονται, μὲ πολλὰ λογικότητα, νὰ σάνερα τὸ κληνηγιό. Δόρυ καὶ κοντάρια γυαλίζονται, ἀντιχέει ἡ κλαγγὴ τῶν δοξαριῶν, τὰ ρουθουνίσματα αὐτῶν ἀλόγων, ὁ σίφουνας τοῦ καλπασμοῦ. Ὅλοι ξεκινᾶν χαρούμενοι, πιστεύοντας πὼς νὰ μαγικά τους χορομιμήματα, πού ἐφεραν στὴν περιοχὴ τους τ' ἀγριοβουβάλια, θὰ ἐξασφαλίσουν καὶ τὸ πετυχημένο κληνηγιό «Οἱ κληνηγοί, —γράφει ὁ G. Tomson —, πού ἡ ἐνεργητικότητά τους κεντρίστηκε καὶ ὀργανώθηκε ἀπὸ τὴ μιμητικὴ ἱερουργία, εἶναι πραγματικά καλύτερο ἀπὸ πρῖν».

Οἱ ἔθνογραφικὲς μαρτυρίαι ἀπὸ τοὺς Πρωτόγονους τῆς Γῆς ἀποκαλύπτουν πῶς καθαρά τὸν δεσμό μαγείας καὶ χοροῦ. Μᾶς γοητεύουν μὲ τὸν ἐξωτισμὸ τους. Μᾶς δίνουν τὸ κῶριό ταξίδι θὰ ἴλεγε ὁ Καρβάρης, ὁμως «ὁ νοῦς μας πᾶντα στὴν Ἰθάκη», ὅπως θέλει ὁ ποιητὴς. Δικὸς μας προορισμὸς εἶναι ἡ ἔρευνα τῆς μαγικο-θρησκευτικῆς καταβολῆς σὲ κατηγορίαι νεοελληνικῶν λαϊκῶν χορῶν. Κληνητικὸς χορὸς δὲν ἀναφέρουν οἱ συλλογὲς λαογραφικῆς ὕλης, ἀπὸ ὅσο τουλάχιστον ξέρω. Ἰσως βρεθῶν, ἀν γίνῃ συστηματικὴ ἔρευνα γύρω ἀπὸ τὸ θέμα αὐτό.

Συγγενικοὶ μὲ τὸν κληνητικὸν χορὸν, ἀπὸ μορφολογικὴ ἄποψη εἶναι οἱ πολεμικοὶ χοροί. Δημιουργήθηκαν κὶ αὐτοὶ ἀπὸ τὸ ἐνστικτο τῆς αὐτοσυντήρησης, ἀνήκουν ὁμως στὸν κύκλον μαγικῶν ἱεροπραξιῶν, πού ἀσφαλίζουν ὄχι πιά τὴ διατροφή, ἀλλὰ τὴν προστασίαν τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ πραγματικούς ἢ φανταστικούς κινδύνους. Οἱ πολεμικοὶ χοροὶ εἶναι πολλὰ διαδομένοι στοὺς Ἑλληνας ἀρχαίους καὶ σημερινούς.

Ἡ κάθε ἐκδήλωση, πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ, δέεται ἀξεδιάλυτα μὲ τὸ ὅλον κοινωνικὸ πλέγμα, τὸ ὑφασμένο πάντα ἀπὸ θεσμούς, ἀπὸ ἀξίες, ἀπὸ γεωφυσικούς κ' οικονομικούς παράγοντες, ἀλλὰ κὶ ἀπὸ ἱστορικὰ περιστατικά. Ὁ Ἑλληνικὸς γεωγραφικὸς χώρος στάθηκε προαιώνια τὸ διάβα φυλῶν. Ἡ ἀνάγκη τῆς υπεράσπισις βωμῶν καὶ ἐστιῶν καλλιέργησε προαιώνια τὴν πολεμικὴ ἀνδρεία τῶν Ἑλλήνων. Καὶ παράλληλα μὲ τὶς ἐποποιήσεις τῶν Μαραθῶνων καὶ τοῦ Ἄρκαδιου, τοῦ Μεσολογίου καὶ τῆς Πίνδου, πλάστηκαν καὶ χοροὶ πού κλείνουν τὴν ἀνδρὸ-πρεπη λιβεντιά τοῦ πολεμιστῆ καὶ ὀρσμένοι τὴ σκοπιμότητα νὰ ὀργανώσουν τὸ πολεμικὸ μένος τοῦ μαχητῆ.

Τὴν αὐτοπροστασία ὑπηρετεῖ καὶ ἡ κατηγορία τῶν ἀποτρεπτικῶν πράξεων, πού συχνὰ συνταίριαζαν μὲ χορούς. Σκοπὸς τους νὰ ἀποτρέψουν, νὰ ἀποδιώξουν τὸν ὄποιο πραγματικὸ ἢ φανταστικὸ κίνδυνον ἀπὸ τὸν ἀνθρώπον, ἀπὸ τὴ βλάβη τῆς ἢ τῶν ζωντανῶν. Στὸν κύκλον τῶν ἀπο-

τρεπτικῶν πράξεων ἀνήκουν καὶ τὰ ἱαματικά γητέματα, ζόρκια καὶ χοροί. Παρακάμπτοντας τὴν πλοῦσια χορομικὴ δρᾶση τῶν μάγων-θεραπευτῶν σὲ πρωτόγονες φυλές, ἐπιστημιαῶν τὸν δικὸ μας μαγικὸ-θρησκευτικὸ χορὸ τῶν Ἀναστενάρηδων, (γι' αὐτούς θὰ μιλήσουμε πιὸ κάτω). Τελεῖται σὲ περιπτώσεις πού μύστες τοῦ βακχο-χριστιανικοῦ αὐτοῦ ἱεροῦ θιάσου καλοῦνται νὰ γιαιτρεύουν ἕναν ἀρρωστο. Χορεύουν ὀλόγυρά του οἱ Ἀναστενάρηδες καὶ φτάνοντας σὲ ἐκστασιασμό, πιστεύουν ὅτι—μὲ τὴν βοήθεια τοῦ προστάτη τους Ἁγίου Κωνσταντίνου—θὰ ξαναφέρουν στὸν ἀρρωστο τὴν ὑγείαν διώχνοντας μακριὰ του τὴν ἀρρώστεια. Ἐπίσης, σὲ περιπτώσεις ἐπιζωτίας, οἱ Ἀναστενάρηδες τελοῦν χορούς καὶ μαγικὰ χορομιμήματα γιὰ ν' ἀποδιώξουν τὸν Βρυκόλακα, τὸ κακὸ Πνεῦμα, πού ἀφανίζει τὰ κοπάδια.

Στὸν κύκλον τῶν ἀποτρεπτικῶν ἢ ἀπελαστικῶν χορῶν ἀνήκουν καὶ ὅσοι συνταίριαζονται μὲ τὰ ὀνομαζόμενα «Rites de Passage», «ἔθια διάβασης». Ὄταν δηλαδή ὁ ἀνθρώπος διαβαίνει ἀπὸ τὴ μιά κατὰστασι εἰς ἄλλη. Στιγμὲς κρίσιμες, γιαιτὶ καραδοκὸ τὸ βάσκανον πνεῦμα τῆς κακοτυχίας, ὅπως πιστεύουν οἱ δεισιδαιμόνες. Ἡ γέννησι εἶναι κρίσιμη στιγμή γιὰ τὴ λέχυναν, γιὰ τὸ περιβάλλον τῆς κ' ἰδιαίτερα γιὰ τὴ νέα ὑπαρξή, πού διαβαίνει ἀπὸ τὴν ἐμβρυακὴ στὴ βρεφικὴ κατὰστασι. Ἡ μαγικὴ πράξη ὑπηρετεῖ καὶ ἐδῶ τὸν δεισιδαιμόνον φόβον. Σημερινοὶ Πρωτόγονοι—ἄς ἀνατρέξουμε καὶ πάλι στοὺς γνωστούς μας Αὐστραλιανούς Aun-nda — πιστεύουν ὅτι ὅσο τὸ βρέφος δὲν ἔχει τὴν προστασίαν ἐνὸς ὀνόματος, μένει ἐρημιὸ τῶν κακῶν δαιμόνων. Κ' ἐπειδὴ καθόντες, πού γεννιέται θεωρεῖται μετενσάρκωση κάποιου νεκροῦ πρόγονου, ὁ μάγος τῆς φυλῆς μαυτεῖται ποίος ἀκριβῶς εἶναι ὁ μετενσάρκωμένος, ὅποτε δίνουν τὸ δικὸ του ὄνομα στὸ νιογέννητο, καὶ ἔτσι τὸ κατοχυρώνουν ἀπὸ κάθε κακοτυχία. Τὰ ἰδιότυπα αὐτὰ βαφτίσια τῶν Πρωτόγονων συνταίριαζόταν συχνὰ μὲ πολυθόρυβους χορούς, γιαιτὶ εἶναι προαιώνια καὶ οἰκουμένη ἡ πρόληψη ὅτι οἱ τελεστικοὶ θόρυβοι ἀποδιώχνουν τὰ δαιμονικά. Ὁ θρύλος γιὰ πολυθόρυβους χορούς τῶν Κουριτῶν γύρω ἀπὸ τὸν νιογέννητο Δία, τὸν Μινωικὸ Νηπιό-Θεὸ γιὰ νὰ τὸν προστατέψουν ἀπὸ τὴν τεκοφαγία τοῦ μυθικοῦ Κρόνου, δὲν ἀπηχεῖ τὸν πρωτόγονον περιορισμὸν θεσμοῦ τῆς βρεφοκτονίας, ἀλλὰ τὴν πολὺ διαδομένη μαγικὴ ἀποτρεπτικὴ ὄρηξι. Στὰ δικὰ μας λαϊκὰ ἔθια ἡ γέννησι κατοχυρώνεται μὲ μαγικὰς πράξεις, οἱ χοροὶ ὁμως ἔχουν γιορτινὴ κὶ ὄχι μαγικὴ σκοπιμότητα, ἀπὸ ὅσο τουλάχιστον ξέρουμε ὡς σήμερα.

Τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν ἐφηβείαν στὴ ζωὴ τοῦ ὄριμου ἀντρα ἢ τῆς γυναίκας, συνοδεύεται, σὲ σημερινοὺς Πρωτόγονους κατώτατον πολιτισμοῦ, μὲ μυσταγωγίες πολυσύνθετες, χορομιμήματα πού ἔχουν λογικὴς πραχτικὲς καὶ μαγικὰς σκοπιμότητες. Ἐνθητικὴ μύση μαυτεῖται στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαίότητα. Οἱ σημερινοὶ ὁμως Ἑλληνας δὲν διατηροῦν ἴχνη ἀπὸ τέτοιο ἔθιομ διάβασις, ἐκτὸς ἀν ὡς τώρα ἡ ἔρευνα δὲν ἔχει ἀναγνωρίσει τὰ τυχόν κατάλοιπα.

Ὁ γάμος πού σημαδεύει τὸ πέρασμα σὲ μιά νέα ζωὴ κατοχυρώνεται μὲ πολλὰ μαγικά ἔθια. Στὸς Πρωτόγονους, πού ἡ λατρεία στηρίζεται στὴ χορευτικὴ ἔκφρασι, οἱ γαμήλιοι καὶ πλατύτερα οἱ ἐρωτικοὶ χοροί, ἔχουν φανερὴ μαγικὴ σκοπιμότητα. Σὲ μὴς ὑπάρχουν μονάχα μαγικὰ μιμοδράματα, «Ψεύτικο γάμοι», πού ἀκολουθοῦν τὸ Μυστήριον τοῦ Γάμου μὲ σκοπὸ τὰ ψεύτικα νιογάμπρια νὰ φερόνται τὸ βάσκανον Πνεῦμα, ὡστε νὰ μὴν ἀναγνωρίσει τὸ εὐτυχισμένον πραγματικὸ ζευγάρη καὶ τοῦ φέρε κακοτυχία. Κατὰ τὸν Frazer καὶ οἱ ἀκόλουθοι τοῦ ζευγαριοῦ στὴ γαμήλια ἀκολουθία, —ντυμένοι συνήθως σὰν νύμφες καὶ γαμπροί—, ἔχουν τὴν ἴδιαν μαγικὴ σκοπιμότητα παράλληλα μὲ τὴν ἐπίσης μαγικὴ σκοπιμότητα, γιὰ πολυτεκνία. Χοροὶ συνοδεύουν τὰ νεοελληνικὰ γλέντια καὶ τοῦ πραγματικοῦ καὶ τοῦ ψεύτικου γάμου. Εἶναι ὁμως καὶ πάλι ἔκφρασι γιορτινῆς χαρᾶς, καὶ ὄχι μαγικῆς πρόθεσις.

Ἀντίθετα, τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴ ζωὴ στὸ θάνατον, (πού κλείνει τὸν κύκλον ἀπὸ τὰ ἔθια μὲ τὴν διάβασις), συνταίριαζεται σὲ πολλὰς περιπτώσεις

μὲ ἀποτρεπτικὰς πράξεις, πού κατοχυρώνοντας νεκρούς καὶ ζωντανούς, καὶ συχνὰ δημιουργοῦν νεκρολατρικούς χορούς. Ἀρχέφυτρο τῶν νεκρολατρικῶν ἔθιμων εἶναι τὰ ταφικά, πού ἀρχίζουν μὲ τὸ ψυχρὸν ἄσμα καὶ τὴν ταφὴ τοῦ ἀνθρώπου. Ἐθια προαιώνια κὶ ἀκατάλυτα σὲ πολιτισμένους καὶ πρωτόγονους. Ὁ Πρωτόγονος ὁμως, φτωχὸς σὲ λόγο, καταφεύγει στὴν πλοῦσια χορομικὴ τὸν ἔκφρασι, στὴ σχηματικὴ ὀμίλια τῶν χειρνομιῶν, γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸν τρόμον καὶ τὴ στοργὴ τῶν «ζῶντων καὶ περιλειπομένων», γιὰ νὰ ἀποδιώξει τὴν ἐπικίνδυνην στοὺς ζωντανούς νεκρομυχὴ ἢ γιὰ νὰ τὴ βοηθᾶει στὸ δύσκολον μεταθανάτιον ταξίδι τῆς.

Ἀπὸ τὰ ταφικά ἔθια ἀντλησε θεμελιακὰ στοιχεῖα ἡ νεκρολατρία, πού περιελίξει πάνδημος ἐτήσιες, συνήθως, νεκροιορτὲς γιὰ νὰ τιμηθοῦν οἱ νεκροὶ τῆς χρονιάς ἢ οἱ μακρὸν πρόγονοι τῆς φυλῆς καὶ νὰ ἐξασφαλιστεῖ ἡ βοήθεια τους στοὺς ζωντανούς, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀποπομπὴ τῶν ψυχῶν σὰν τελειώσει ἡ νεκροιορτή. Στοὺς χορούς τῆς νεκροιορτῆς τῶν Ἀνθεστηριῶν ἀναζήτησε ὁ Dieterich τὸν πυρήνα τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ δράματος. Ἡ νεκρολατρία συνταίριαζεται μὲ τὴν προγονολατρίαν καὶ σὲ ἐπέκτασι μὲ τὴν ἡρωολατρίαν. Κατὰ τὸν Ridgeway ἀπὸ τοὺς χορούς γύρω σὲ τάφους νεκρῶν ἡρώων οἱ Ἕλληνας ἀμείψαν μορφῆς ἀπὸ ὅπου ἀντλήσαν στοιχεῖα ἢ δραματοποιή. Γιὰ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας οἱ νεκρικοὶ χοροὶ ἦταν χρέος ἱερό. Ὁ Ὅμηρος ἀναφέρει ὅτι ὁ Ἀχιλλεὺς χόρευε γύρω ἀπὸ τὸ λείψανον τοῦ Πάτροκλου, ὕστατη προσφορά στὸν νεκρὸ φίλον. Αἰῶνες ἀργότερα, ἀνιστορεῖ ὁ Πλούταρχος, ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος, συνεχίζοντας τὴν παράδοσι, χόρευε γύρω ἀπὸ τὸν τάφον τοῦ Ἀχιλλεὺς, τιμὴ στὸν μεγάλον νεκρὸ πρόγονον.

Σήμερα, ὁ χρόνος κὶ ὁ χριστιανισμὸς ἀφάνισαν τὴν κατηγορίαν τοῦ μαγικο-θρησκευτικοῦ νεκρικοῦ χοροῦ. Ὡστόσο, σὲ κάποιες ἀπόμειρες μικροπολιτεῖες καὶ χωριά, ὁ λαὸς τελεῖ χορούς-μυθόμωσαν. Δὲν μποροῦμε ὁμως μὲ ἀσφάλειαν νὰ ποῦμε ἂν οἱ ἰδιότυποι αὐτοὶ χοροὶ συνεχίζουν ἀρχαία παράδοσι ἢ ἂν τὸ φαινόμενον τῆς αὐτομάτης γένεσις ἐπαναφέρει προαιώνιες μορφές. Ἀπὸ τοὺς Νεοελληνικούς χορούς τοῦ κύκλου τῆς νεκρολατρίας θὰ σὰς ἀναφέρω δύο, μὲ κάποιαν ἐπιφύλαξι, γιαιτὶ δὲν κατέρηθσαν νὰ τους δῶ. Ἐναὶ τῆς Χαλκιδικῆς ταξινομημένο στὴν ἀνεκδοτὴ ὕλη τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν καὶ τῶν ἄλλων τῆς Στάτισις, ἀπὸ αὐτοῖα μαθητριῶν μου στὴ Σχολὴ Πράτσικα, πού τὸν εἶδαν νὰ τὸν χορεύουν οἱ ντόπιοι σὲ γιορτὴ τοῦ 1939, στὸ Παναθηναϊκὸ Στάδιο. Ὁ χορὸς τῆς Στάτισις εἶναι εἶδος μνημόσυνου γιὰ τὸν Παῦλον Μελά, τὸν δοξαζέμενον Μακεδονομάχον, πού σκοτώθηκε στὴ Στάτισια. Χορεύεται μὲ φὸρὰ τὸ χρόνο, στὴν ἐπέτειον τοῦ χαμοῦ τοῦ Ἀναβρῦζει ὁ χορὸς αὐτός, ὅπως κάθε μοιρολόγι, ἀπὸ τὸν αἰώνιον πόνον τοῦ ἀνθρώπου μπροστὰ στὸν ἀνεπανόρθωτον χαμό. Συνεχίζει παράδοσι ἀρχαίας νεκρικῆς ὄρηξις, καὶ ὁ Παῦλος Μελὰς ἔχει ὑποκαταστήσει προγενέστερον λησμονημένον ἥρωα. Κάποιες ἐνδεῖαις προδίδουν ἀρχαία καταγωγή. Πρῶτον: οἱ χωρικοὶ λένε ὅτι ὁ χορὸς τους αὐτός «κρατιέται πάππου πρὸς πάππου», καὶ εἶναι χορὸς νεκρολατρικός, εἶδος καὶ πανάρχαιο καὶ παράταιρον μὲσα στὴν ἐπίσημη χριστιανικὴ λατρεία ὁμως. Δεύτερον: ὁ χορὸς εἶναι συρτός, τύπος προαιώνιος στὸν ἑλληνικὸ λαόν. Καὶ πᾶνω ἀπὸ ὅλα διατηρεῖ μίαν ἰδιότυπη χορευτικὴν χειρνομίαν, πού συναντᾶμε σὲ νεκρικά ἔθια Προελλήνων καὶ Πρωτοελλήνων.

Ὅλα αὐτὰ δικαιολογοῦν τὸ ἐρώτημα ἂν βρισκόμαστε μπροσὲ σὲ κειμηλιὸ ἀρχαίον. Ἐκφράζω, βέβαια, μίαν ὑπόθεσι. Ὁ χορὸς τοῦ Παύλου Μελά εἶναι ὁ πανάρχαιος τῶν Ἑλλήνων συρτός. Σὲ μίαν ἐπιγραφή τοῦ 1ου αἰῶνος π.Χ. (βρέθηκε στὴν Κωπαῖδα κ' εἶναι καταχωρημένη στὸ G.I.G. No 1625). Στὴν ἐπιγραφή αὐτὴ ἀναγράφεται ὅτι ἀνασυστάθηκε ἡ πανάρχαια Ἀπολλωνία τελετὴ τῶν «Πτώων» καὶ ὅτι «τὰς πατρίους πομπὰς καὶ μεγάλων καὶ τῶν τῶν συρτῶν πᾶτριον ὄρηξιν θεοσεβῶς ἐπέτελε(αν)». Συμφωνά μὲ ἄποψη ἀρχαιολόγου ἢ λέξῃ «πάτριος» ἐνδεχόμενον νὰ ἀναφέρεται σὲ ἀπώτατον παρελθόν. Τὰ λείψανα τοῦ Ἀπολλωνίου αὐτοῦ ἱεροῦ, διαπιστώνουν ὅτι ὑπῆρχε κάποιον ἱερό στὰ γεωμετρικὰ χρόνια. Νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἀπὸ τὴ

γεωμετρική εποχή ως σήμερα διατηρήθηκε στους Έλληνες ο τύπος και η ονομασία του συρτού, που είναι πανελλήνιος σήμερα χορός; Όταν η Αρχαιολογία συνεργαστεί με τη Λαογραφία ο εθνολογικός όριζοντας των Έλλήνων θα πλατύνει.

Ένα άλλο αξιοπρόσεχτο στοιχείο στο νεκρικό χορό του Παύλου Μελά είναι η ιδιότητα, όπως είπαμε, χορευτική χειρονομία του πρωτοσυρτή. Άκουμπάει στο μέτωπο την παλάμη του. Η χορευτική αυτή χειρονομία ένδεχομένο να είναι η τυποποίηση της τραγικής, της γριάτης τρυφερότητα κίνησης των χαρακωμάτων να κρατάν μέσα στις παλάμες τους το κεφάλι του νεκρού τις άρες της «πρόθεσης» του λειψάνου του. Έθιμο που ο Έλληνοισμός άνακρατά από τα Όμηρικά χρόνια ως σήμερα. Πιθανότερο, βρισκόμαστε μπροστά σε μία μιμητική χειρονομία διαπιστωμένη από άγγελα της Γεωμετρικής εποχής σε νεκρικά έθιμα των Έλλήνων. Χειρονομία που θεωρείται η τυποποίηση κινήσεων του ανθρώπου σε στιγμές σπαραγμού όπως το τράβηγμα των μαλλιών, το ξέσχαμα του προσώπου, το χτύπημα του στήθους. Κινήσεις πραγματικές που λαοί αισθητικά προικισμένοι τις μετέτρεψαν σε άβρες συμβολικές χειρονομίες νεκρικών έθιμων και χορών.

Σχετικά με τη χειρονομία του χορού της Στάτιστας μου δόθηκε η πληροφορία ότι στο χορό του Παύλου Μελά ο πρωτοσυρτής άκουμπάει στο μέτωπο τη ράχη του χεριού του κι όχι την παλάμη. Κ' έτσι αν είναι πάλι ένδεχομένο να βρισκόμαστε μπροστά σε κατάλοιπο της Ιερής κίνησης των «σεβίζοντων» που είναι γνωστή από ειδήματα της Κρητομυκηναϊκής εποχής και ταιριαστική σε χορό-μνημόσυνο ενός σεβαστού ήρωα. Τις υποθέσεις αυτές τις άναφέρω πιστεύοντας ότι έχουν ιδιαίτερο ένδιαφέρον, έστω και αν παράλληλα ξέρουμε ότι γενικά η άναζήτηση της καταγωγής στοιχείων που διασώζονται στη λαϊκή μας λατρεία μένον, τις περισσότερες φορές, άναπάντητα προβλήματα της Έθνολογίας.

Ένας άλλος χορός-μνημόσυνο, ο Καγκελευτός, τελείται στην Ίερισσό της Χαλκιδικής για τιμή τοπικού ήρωα. Ο Καγκελευτός διατηρεί χορευτικό τύπο πανάρχαιο όσο κι ο συρτός: τον τύπο του στριφογυριστού χορού. Οι χορευτές προχωρούν με καγκέλια, δηλαδή σε στριφογυρίσματα. Οι Άρχαίοι έναν δικό τους στριφογυριστό χορό τον λέγανε Γέρανο, και άντιστοιχεί με τον Καγκελευτό και με άλλους όμοιους νεοελληνικούς. Για να ξεγηήσουν τον χορευτικό αυτό τύπο οι Άρχαίοι Έλληνες είχαν πλάσει το μύθο πως τα χορευτικά στριφογυρίσματα ήταν εύρημα του Θηρέα και άναπαράσταται τον πολυδαίδαλο Μινωικό Λαβύρινθο και ότι τον πρωτοχόρεψαν οι νέοι και οι κοπέλες που έσωσε ο Θηρέας σκοτώνοντας τον Μινώταυρο. Στον 4ο μεταχριστιανικό αιώνα, μαρτυρεί παρόμοιο χορό ο Γρηγόριος Θεολόγος. Τον χαρακτηρίζει «έναρμόνιον με τον Κνώσιον του Δαιδάλου χορόν» και προσθέτει ότι είχε κινήματα και σχήματα Γεράνου. Στον 10ον Βυζαντινό αιώνα ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης άναφέρει κι αυτός ένα στριφογυριστό χορό της εποχής του, που έφερε στη θύμησή του την άρχαία μιμητική παράδοση. Και γράφει: «Τό έργον του Δαιδάλου μετήλθον εις μίμησιν τό νυν...χορόν τινά έλίσσουσιν ποικιλόστροφον και πολυκαμπή τας τού Λαβυρίνθου μιμείσθαι θέλοντες έλικας». Οι σημερινοί Έλληνες, όπως είπαμε διατηρούν σε πολλούς χορούς τους τον πανάρχαιο αυτό χορευτικό τύπο και ειδικά για τον Καγκελευτό έπλασαν έναν καινούριο αιτιολογικό μύθο. Τα στριφογυρίσματα, λένε, άναπαράσταίνουν ένα τραγικό έπεισόδιο της Έπανάστασης του Εικοσιένα. Ο Καγκελευτός χορεύεται στην Ίερισσό της Χαλκιδικής μία φορά το χρόνο, κάθε Τρίτη του Πάσχα, 11 με 12 το μεσημέρι. Καθώς άνιστορούν οι ντόπιοι, αυτή την ώρα σκότωσαν οι Ούρκοι έναν άγωνιστή του Εικοσιένα. Η Έπανάσταση είχε εκδηλωθεί, στη Χαλκιδική όμως καταπύηκε άμέσως κ' οι Έλληνες έπαναστάτες κατέφυγαν στα βουνά. Άργότερα τους δόθηκε άμνηστία, και οι Ίερισσιώτες γυρίσανε στον τόπο τους την Τρίτη του Πάσχα. Οι Ούρκοι, λέει η παράδοση, εκείνη την ήμερα συγκεντρώθηκαν

στο Άλώνι και διατάξανε τους έπαναστάτες να διαβούνε, σ' ένδειξη ύποταξης, κάτω από την άφιδα που τη σχημάτισαν με τα σπαθιά τους. Περνούσαν οι δύσμοιροι ραγιαδες, με ένας λεβεντοιάς μη θέλοντας να ταπεινωθεί και μάλιστα μπροστά στα μάτια της άραβωνιστικής του, άνάστρεψε περιφρονητικά τα τούρκα σπαθιά. Οι έχτροι τον σφάξανε εκεί δα στ' Άλώνι, που από τότε πήρε τ όνομα «του μαύρου νιού τ' άλώνι». Εκεί, κάθε Τρίτη του Πάσχα, μαζεύονται οι Ίερισσιώτες και χορεύουν, καθώς ήχουνε πένθημα οι καμπάνες της εκκλησίας τους. Οι κορυφαίοι σχηματίζουν με τα χέρια τους άφιδα, όπως οι Ούρκοι με τα σπαθιά τους, και οι χορευτές περνούν από κάτω, στριφογυριστά, καγκελευτά. Άναπαράσταίνοντας, όπως πιστεύουν, το τραγικό περιστατικό, τιμάνε τον νεκρό τους ήρωα.

Ο Καγκελευτός της Χαλκιδικής κι ο συρτός της Στάτιστας είναι χοροί-μνημόσυνο. Είτε εκφράζουν το τραγικό συναίσθημα του ανθρώπου για την άνεπανόρθωτη συμφορά, είτε διατηρούν μιμητική καταβολή, που ή φθορά του χρόνου την κάνει άδιόρατη, στην οποία περιπτώση άνήκουν στην κατηγορία του νεκρικού χορού, που υπηρετεί μιά άμετακίνητη μεταφυσική και συναισθηματική άνάγκη του ανθρώπου. Πάντα και παντού, ρεαλιστικές άνάγκες της φυσικής και συναισθηματικής ζωής του ανθρώπου και άνάγκες της κοινωνικής του συμβίωσης συνταιριασμένες με τη ρητή του σε μεταφυσικές πίστεις, διαμορφώνουν μέσα από τους έξωλογισμούς της μιμητικής νοοτροπίας και πράξης, θεματικές κατηγορίες μιμητικο-θηρησκευτικών χορών.

Άλλ' ο χορός, όπως κάθε τέχνη, ένδιαφέρει κυρίως σαν μορφή. Κι ο πρωτοπλάστης, ο θεμελιωτής της χορευτικής μορφής είναι και πάλι ή μαγεία. Η μιμητική μαγεία, βρισκόμαστε έρεισμα τη σύμφυτη στον άνθρωπο ικανότητα να εκφράζει μιμητικά όσα θεαμαίνουν τη φαντασία και συγκλονίζουν τον συναισθηματισμό του διαμορφώνει ιερά χορομυθόδραματα. Σύμφωνα με ειδικούς ο μηχανισμός του συναισθηματικού μας κόσμου είναι έτσι καμωμένος από τη φύση, ώστε ένα συναίσθημα όταν φτάσει σε ά σημείο πλημονής γυρεύει να έξωτερηθεί είτε με το λόγο, είτε με την κίνηση του κορμιού που γίνεται μιμητική, είτε με άλλα έκφραστικά μέσα. Έτσι ή μίμηση, ιδιότητα άσφύρτους τοις ανθρώποις εκ παιδών», τόνισε ο Άριστοτέλης, είναι ή πρώτη—όπως πιστεύει—γενετική πηγή κάθε τέχνης. «Κάθε καλλιτέχνης είναι μιμητής»,—επαναλαμβάνει στην εποχή μας ο Νίτσε—, παίρνοντας και αυτός τη λέξη μίμηση στην πλαταϊά έννοια, που της έδωσε ή άριστοτελική σκέψη κι όχι όπως συνηθίσαμε να την συμφύρουμε με την έννοια της άγονης άπομιμησης.

Μόνη όμως ή μίμηση δέν έπαρκει να δημιουργήσει το χορευτικό είδος. Ο χορός γεννιέται όταν ή σύμφυτη στον άνθρωπο μιμητική ικανότητα συνταιριαστεί με τον ρυθμό, ο ρυθμός, σύμφυτος κι αυτός στην ανθρώπινη ιδιοσύσταση, άσάλευτο βόθρο του χορευτικού είδους, έχει φυσιολογική καταγωγή. Λέγεται ότι συνδέεται με το ρυθμικό χτύπημα της καρδιάς. Ο Γάλλος άνθρωπολόγος Η. Mauss τονίζει ότι ο άνθρωπος κι άτομικά και κοινωνικά, είναι ζωο ρυθμικό. Άπό το σμίξιμο μιμητικής και ρυθμικού ο άνθρωπος άυτοσχεδιάζοντας σε γιορτινές στιγμές, πλάθει κατηγορίες κοσμικών χορών. Άπό το σμίξιμο όμως της μιμητικής, και του ρυθμού με τη μιμητική έπίδωξη πλάστηκαν μορφές ιερών χορών.

Οι μάγοι-ιεροουργοί, για να υπηρετήσουν μαγικές σκοπιμότητες, καταφύγαν στις έκφραστικές αυτές ικανότητες του ανθρώπου κι αυτόματα, χωρίς να υπάρχει καλλιτεχνική πρόθεση, προβάλλανε μορφές τέχνης. Οι μάγοι-ιεροουργοί, χωρίς έπίγνωση, άνοιξαν το δρόμο προς την τέχνη. Άπό τις έπιδωξεις της θετικής μαγείας κ' ιδιαίτερα του κλάδου της μιμητικής μαγείας πλάστηκαν μορφές, που άντιπροσωπεύουν, στην αισθητικά άποκαθαρήνη μορφή τους, τον έκφραστικό χορό, τη χορομιμητική. Οι μορφές όμως αυτές στεριοθετήθηκαν μέσα στην κάθε κοινωνία και κληροδοτήθηκαν σε τις μεταγενέστερες εποχές χάρη στη μαγεία. Συγκεκριμένα, στην άρηνητική μαγεία. Άς δουμέ το γιατί.

Είπαμε ότι στον κλάδο της άρηνητικής μαγείας κατατάσσουμε τις μαγικές άπαγορεύσεις, τα ταμπού. Είπαμε επίσης, ότι ή μιμητική ένέργεια θεωρήθηκε μέσο για να υπηρετεί ο άνθρωπος ζωτικές του άνάγκες. Έτσι οι χορομυμικές κινήσεις, που πλάθονται άυθόρμητα από την προσπάθεια να μιμηθούν κάθε έπιθυμητό, γίνονται υπόθεση δάκερης της φυλής. Ριζώνουν στα κοινωνικά ιερά έθιμα της μικροκοινωνίας τους, γιατί έχουν την ύψηλή άποστολή να φέρνουν την εύτυχία στην όλότητα. Άν κάτι μέσα στα μαγικά χορομυθόδραματα διαταραχτεί, πιστεύουν πως θα όδηγήσει σε όλεθρο δάκερη τη φυλή. Έδώ βρίσκεται ή αίτια που οι μιμητικές κινήσεις, οι χειρονομίες όπως κι ο ρυθμικός λόγος των μαγικών έτωδών κατοχυρώθηκαν με ταμπού. Καμιά άλλαγή δέν έπιτρέπεται στο τυπικό της λατρείας, έξόν και το άποφασίσουν, σε γενική συνέλευση, εκπρόσωποι από όλες τις όμάδες της φυλής. Ο δεισιδαίμονας τρόμος ότι ή άλλαγή μπορεί να φέρε καταστροφή, κυκλώνει τη δράση του χορευτή-ιεροουργού με φοβέρτα ταμπού. Έκτελεστής που λαβεί ή σκουτάφει, άλλοιώνει την καθορισμένη κίνηση, όπότε,—έστω κι άθέλα του—, παραβιάζει ταμπού. Κ' ή παράβαση τιμωρείται άλλοι με θάνατο, άλλοι με έξορία, άνάλογα με τους θεσμούς της κάθε φυλής. Υπάρχουν στον αιώνα μας Πρωτόγονοι όπου οι γέροντες της φυλής,—άσπληρη θεματοφύλακες της προγονικής παράδοσης—παράκολουθούν όπλισμένοι τις ιεροτελεστίες κι άν ένας χορευτής-ιεροουργός λαβεί, τον τρέξουν. Άλλά κ' οι ίδιοι οι έκτελεστές τόσο τρέμουν την παράβαση του ταμπού, ώστε μαρτυρούνται περιπτώσεις, που οι παραβάτες τραυμαγμένοι πέθαναν από συγκοπή ή μαρασμό. Ο άλογος αυτός τρόμος έχει έπιπτώσεις πάνω στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο τρόμος του ταμπού όδηγήσει στην τεχνική έξάσκηση, στην αυτοσυγκέντρωση, στην πειθαρχία, που θα μεταπλαστεί σε δεξιότητα και σε άίσθημα ευθύνης του καλλιτέχνη για την άριότητα της μορφής. Ευθύνη και δεξιότητα στηρίζουν την αισθητική δημιουργία.

Οι μαγικές άπαγορεύσεις έπαξαν σημαντικό ρόλο στη μονιμότητα της μορφής και έπέτρεψαν τη δημιουργία μακραιώνης παράδοσης. Κι άν ή άποκλειστική προσήλωση στα πατροπαροδοσμένα άνακόπει την έξέλιξη, όστόσο στα καλύτερα στάδια πολιτισμού είναι εύγενη γιατί έπιτρέπει την όριστική άποκρυστάλλωση και τη μονιμότητα της όποιος μορφής. Κ' έπειδή ο άνθρωπος διαθέτει περιορισμένα «πεπερασμένα» έκφραστικά μέσα, ή μορφή του πρωτόγονου μιμητικο-θηρησκευτικού χορομυθόδραματος, διατηρείται σήμερα και σε έξελιγμένες θρησκείες, ιδιαίτερα σε λαούς της Άπω Άνατολής. Παράλληλα, μνημειακές γραφτές πηγές, διαπιστώνουν ότι και οι άρχαίες θρησκείες είχαν άνάλογες με τις σημερινές, ιερούργους χορομυμικά έκφρασμένα. Η μαρτυρία του Λουκιανού ότι «ουδέμιαν τελετήν έστιν εύρειν άνευ όρχήσεως» έχει οικομεινικό κύρος. Ο θρησκευτικός συντηρητισμός όποκαθιστώντας τις μαγικές άπαγορεύσεις διαωνίως πανάρχαιες μορφές μιμητικο-θηρησκευτικής όρχησης. Περιορίζοντας την έρευνα στην έλληνική ένότητα βλέπουμε ότι πολλές πηγές μαρτυρούν ότι οι άρχαίοι Έλληνες, άκόμα και στα χρόνια της κλασικής άκμης τους, και μέσα σε προηγμένες άστικές κοινωνίες τους διατηρούσαν στις λατρευτικές πίστεις και ιερούργιες τους μαγικά στοιχεία ίσως ξεκινημένα από εποχές που οι Έλληνες, όπως ύποστηρίζει ο Θουκυδίδης, βρισκόταν σε πρωτογονικά στάδια. Πίστεις, ιεροπραξίες και όρχήσεις μαγικές που σε άπόμερες ποιμενοαγροτικές περιοχές πρέπει να διατηρούσαν τον πρωτογονισμό τους, άφου τον διατηρούν ως σήμερα Νεοέλληνες άγρότες σε τοπικές λαϊκές λατρείες χωριών άπομονωμένων από ρεύματα του πολιτισμού. Παράλληλα με μαρτυρίες για μαγικές πίστεις που στήριξαν μιμητικο-θηρησκευτικά έθιμα των άρχαίων Έλλήνων, πλήθος κειμήλια μαρτυρούν τον καλλιτεχνικό τους προικισμό. Για τις έν χρόνω τέχνες τους—όπου άνήκει ο χορός—οι μαρτυρίες άφήνουν βέβαια κενά. Όστόσο, έπο δα διασώθηκαν, ξέρουμε πως οι άρχαίοι Έλληνες ξεκινώντας από μαγικά χορομυθόδραματα

δημιούργησαν υψηλές μορφές χορευτικής τέχνης και δραματικών χορών. Όσα ονόμαζαν χορευτικά «σχήματα», «ήθος», «φοράς», ήταν εγρήματα προγενέστερα, ίσως πρωτογονικά, αυτοί όμως τα κύκλωσαν με άσυγκριτη αρμονία. Σχήματα «μυητικά μορφής και ιδέας» δημιούργησε άπειρα ο Αίσχυλος. Και ο Φρύνιχος παινιέται πως έπλασε τόσα, όσα κύματα πλάθει στον πόνο ή ανταρσιασμένη χρωματική νυχτιά. Στο δραματικό χορό τους, που στάθηκε ο πυρήνας της δραματικής τέχνης τους, ποιητικός λόγος, κίνηση χορευτική και μουσική ίσορρόπησαν σε εξάισιο συνταίριασμα και πέτυχαν τη λεγόμενη «ένωση τεχνών». Μουσική, ποίηση, χορός συντονίστηκαν στην αρχαιοελληνική όρχηση με τρόπο ανεπανάληπτο. Έτσι γράφουν οι ιστορικοί του χορού. Η ελληνική όμως λαογραφία μπορεί να τους βεβαιώσει ότι η χορευτική μορφή, που συνταιριάζει οργανικά τις τρεις αυτές τέχνες δεν είναι ανεπανάληπτη. Έπαναλαμβάνεται και στη σημερινή Νεοελληνική λαϊκή όρχηση, ανεξάρτητα ότι δεν φτάνει την αισθητική τελειότητα που αποδίδουμε στην αρχαιοελληνική δραματική όρχηση. Μπορεί ακόμα να βεβαιώσει η ελληνική Λαογραφία ότι η ένωση των τεχνών δεν είναι άπομονωμένο περιστατικό, αλλά πανελληνία εκδήλωση, ότι δεν αντιπροσωπεύει σκεβρωμένο δυσκολοδιάκριτο έπιβίωμα, αλλά βίωμα ζωντανό. Όσοι έμαθαν όχι άπλωδώς να βλέπουν και να χαίρονται τους χορούς του λαού μας, αλλά να

τους παρατηρούσαν και να τους έρμηνεύουν, θα πρόσεξαν ότι ο πρωτοσυρτής στους κύκλους χορούς μας είναι κι ο κορυφαίος του χορευτικού τραγουδιού. Αυτός άρχίζει κάθε στροφή, που την έπαναλαμβάνουν αντίστροφικά ή ομάδα των χορευτών-τραγουδιστών. Και σε άλλους λαούς οι χοροί σμίγουν χορό, τραγούδι και μουσική. Ο τρόπος όμως, που έναρμονίζονται οι τέχνες αυτές στον Νεοελληνικό λαϊκό χορό μας είναι ιδιαίτερος. Ο λόγος του τραγουδιού δίνει με το ρυθμό του το πρόσταγμα στη χορευτική κίνηση με τρόπο όμως που ούτε ο Λόγος υποτάσσεται στη μουσική όπως π.χ. στο μελόδραμα, ούτε υποτάσσει τη μουσική σε παθητική υπόκρουση. Η παλλόμενη από ζωή όρχηστική αυτή μορφή, που συνενώνει οργανικά και Ισάξια Λόγο, μουσική και χορευτική κίνηση, είναι ότι άπομένει από την αρχαιοελληνική περιάλητη ένωση των τεχνών. Είναι, ταυτόχρονα, ένα θετικό έρεισμα αναλογικής έρευνας. Τελειώνω το σημερινό θέμα για το δεσμό μαγείας και θεάτρου με χορούς, που διασώζουν όχι μόνο την ένωση αυτή των τεχνών, αλλά διατηρούν ταυτόχρονα ζωντανή κι όμολογημένη μαγική σκοπιμότητα. Ένωδός όρισμένος κύκλιος χορούς των Άναστενάρηδων. Οι σημερινοί Άναστενάρηδες είναι Θρακιώτες, που έκπατριστηκαν βίαια στις άρχες του αιώνα μας, από την πατρική γη τους, την προαιώνια κοιτίδα του Διονυσιασμού. Όπως σε παλιά χρόνια στη Θράκη, έτσι και σήμερα στα τέσσερα Μακεδονοχώρια που έγκατατέθηκαν, είναι συγκροτημένοι σε κλειστές ομάδες, που άναλογούν με διονυσιακούς θιάσους της αρχαιότητας. Μ' όλο που οι Θρακιώτες έχουν εκχριστιανιστεί από τον 7ο αιώνα, και σήμερα οι Θρακιώτες-Άναστενάρηδες νιώθουν κατασκευτική εύλβεια για τον Άγιο Κωνσταντίνο και την Άγία Έλένη, διατηρούν στην ιδιότυπη λαϊκή λατρεία τους μαγικές δεσποδαιμονίες, χορούς του μαγικού κύκλου κι όλοζώνωτα θεμελιακά στοιχεία του διονυσιασμού. Είναι οι ένθεοι Βάκχοι-χριστιανοί του 20ού αιώνα, μέσα στον Εύρωπαικόν όριζόντα. Η άναστενάρη λατρεία έντυπωσιάζει τους θεατές με την πυροβολία, ιδιαίτερα με την άκαξία, φαινόμενο πανάρχαιο και οικουμενικά μαρτυρημένο. Άνεμημένο όμως από τη βιολογία, είναι έξαιρετικά έντυπωσιακό. Άλλά τα Άναστενάρηδες έχουν ευρύτερο ένδιαφέρον για τους ειδικούς και σχετικά με το θέμα μας ένδιαφέρουν οι χοροί τους, που 'χουν σκοπό να αποδώσουν, —όπως είπαμε—, Βρυκόλλας, που προκλούν την επίζωστία στα κοπάδια και την άρρώστεια στον άνθρωπο. Υπάρχουν κι ομαδικό τελεστικό χοροί κύκλοι, που περιζώνουν το τρίστροτο του χωριού τους, τόπο από όπου μπαίνουν και βγαίνουν τα Πνεύματα του Κακού κι άν δεν άποδιώχουν άν προκαλέσουν άναβροχία, καταστροφή στη βλάστηση, στα ζωντανά κι άλλες κακοδαιμονίες στο χωριό. Επίσης, υπάρχει ο χορός του Άρχιαναστενάρη γύρω από το μελλοθάνατο ζώο, που το θυσιάζουν τελετουργικά. Τέλος ο χορός γύρω από την ίερη φωτιά, που πάνω στην άνθρακι της χορεύουν έκστασιασμένοι μύστες για να δεσμεύουν μέσα στη στάχτη της τού Πνεύμα του Κακού. Ο χορός του έκστασιασμένου πυροβάτου είναι στατικός και σιωπηλός. «Αί Βάκχοι σιγώσιν» πάντα και παντού, γιατί η άσθηματική άναπτυξη τους δεν επιτρέπει παρά ένσθηρες κραυγές. Άκολουθεί όμως άλλη φάση, που—έκτός από το μαγικό της υπόστρωμα—μάς ένδιαφέρει γιατί επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τη μετάβαση από τη μεταφυσική άνάταση της βακχείας στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο οίστροπληγμένος χορευτής λύτερος από κάθε λογική δέσμευση φτάνει σε ύψηλη συναισθηματική διέγερση. Όταν όμως η ύψηση της έκστασιακής μέθης επιτρέπει την άνάδευση του συνειδητού, τότε ο μύστης, πλημυρισμένος ακόμα από τον ένθεο οίστρο, έκφράζει με το χορευτικό του ρυθμό έσώτατους κραδασμούς του θρησκευτικού του βυθισμού. Κι ο Λόγος, προαιώνιος σύντροφος της χορευτικής κίνησης, φέρνει στα χείλη του πιστού έπικά και ύμνητικά τραγούδια. Αιώνες πριν οι πιστοί του Διονύσου έπλασαν τελετουργικούς διθυράμβους για τον προφοδότη Διόνυσο, τον όνου δωρητή, αυτόν που αψάζνει τις όπώρες κατά τον Πινδαρικό στίχο. Σήμερα—μέσα στην

βακχική Άναστενάρη λατρεία—οι Βάκχοι—χριστιανοί ύμνου τον Άγιο Κωνσταντίνο που, μαζί με τη σεπτή του Μητέρα, άσφαλίζει τη βροχή, την καρποφορία της γης, την προκοπή των κοπαδιών, και την καλοχρονία στον άνθρωπο. Τον Άγιο, που χαρίζει στους πιστούς το δώρο της άκαξίας και, δια της έκστασιακής μέθης, την ύπέρτατη Άύτρωση. Οι κύκλιοι αυτοί χοροί των Άναστενάρηδων με την όλοφάνερη, την όμολογημένη άλλωστε, μαγική σκοπιμότητα, χοροί που συνενώνουν άρμονικά κίνηση, Λόγο, μουσική είναι η ζωντανή άπόδειξη του άκατάλυτου δεσμού της μαγείας με το χορό. Ταυτόχρονα είναι το ύστατο ίσως κειμήλιο, που ρίχνοντας άναδρομικό φώς στα μακρυνά περασμένα μάς επιτρέπει να παρακολουθήσουμε όχι πια θεωρητικά, αλλά έποπτικά το έπίτευγμα της μουσικής έπέξεργασίας, που μεταπλάθει τη μεταφυσική βακχική ύπερδιέγερση σε καλλιτεχνική έξαρση. Ίσως κάτι άνάλογο να είχε συντελεστεί αιώνες πριν μέσα στις μυσταγωγίες του διονυσιασμού. Της θρησκείας, που άνακρατώντας ζοφερά στοιχεία του μαγικού κύκλου, άλλα και τη ζωντανία της πρωτόγονης χορομυικής έκφρασης, καταθέσσε—μέσα στις πρόσφορες κοινωνικο-πνευματικές συνθήκες του άρχαιου Έλληνισμού—να μεταπλάσει της μαγείας τα γηπέδια σε μορφές Χορού, που έκλεισαν την αισθητική μαγεία της τέχνης.

KATEPINA I. KAKOYRH

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

«ΒΕΡΝΕΡ ΚΡΑΟΥΣ : ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΕΝΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥ» : ο πιο αξιόλογος ίσως δίσκος της σειράς που άφιέρωσε η «Τελεφόνικεν» στους καλύτερους γερμανούς ήθοποιούς. Ο άκροατής έχει την εύκαιρία να γευτεί τις κορυφαίες στιγμές μιας ένδοξης ύποκριτικής σταδιοδρομίας. Ο Κράους άκούγεται στον «Έρρικο τόν Δ'» του Σάϊφπρ, στο έργο του Γκριλλπάρτσερ «Διχόνοια στη Αύλη των Άψβούργων», στο «Πριν άπ' το Άλιοδασίλειμα» του Χόουπμαν, στον «Λοχαγό του Καϊπενικ» του Τσουκμάγιερ. Τέλος, στο ρόλο του Φίλιππου του 2ου, στον «Δόν Κάρλος» του Σίλλερ.

Telefunken, Mono, TSC 13422

«ΤΕΟ ΛΙΝΓΚΕΝ : ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΕΝΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥ» : ο γνωστός μας άπ' τον καιρό της Κατοχής σάν κωμικός του γερμανικού Κινηματογράφου Τέο Λίνγκεν, έχει έπιβληθεί μεταπολεμικά σάν κορυφαίος δραματικός έρμηνευτής. Στο δίσκο αυτόν άκούγεται σε άποσπάσματα άπ' τη «Μίνα φόν Μπάρνχελμ» του Λέσινγκ, την «Κασσετινα» του Σπέρναϊμ και, τέλος, τους «Φυσικούς» του Φρήντριχ Ντύρρενματ.

Telefunken, Mono, TSC 13420

«Ο ΟΤΤΟ Ε. ΧΑΣΣΕ ΔΙΑΒΑΖΕΙ ΤΟΜΑΣ ΜΑΝΝ» : ο γνωστός μας άπ' τον Κινηματογράφο διαλεχτός ήθοποιός διαβάζει άποσπάσματα άπ' το πολυκόρο μυθιστόρημα του Μάνν «Έξομολογήσεις του άπατεώνα Φέλιξ Κρούλ».

Telefunken, Mono, TSC 13429

«Η ΧΙΑΝΤΕΓΚΑΡΝΤ ΝΕΦ ΑΠΑΓΓΕΛΛΕΙ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΑΕΙ ΤΟΥΧΛΟΛΚΟΥ» : άν ο συγγραφέας Κούρτ Τουχλόλσκου είναι όριστικά ξεπερασμένος κ' η έκλογή του είναι μιά άποτυχία, η άρκετα παραγνωρισμένη άπ' τις άσημαντες έμφανίσεις της στην άθόνη Χίαντεγκαρντ Νέφ άποκαλύπτει ένα έξοίρετο έρμηνευτικό ταλέντο και μιάν ώραιότατη φωνή.

Decca, Stereo, DSC 13903

«Η ΚΥΡΙΑ ΝΤΑΛΥ» («Σήμερα είναι η Γιορτή της Άνεξαρτησίας») : ένα έργο του Γουίλιαμ Χάινλεϊ, με κύριους έρμηνευτές τη Χίαντεγκαρντ Νέφ και τον Γκούντερ Φρίτσαν.

Decca, Mono, DSC 13904

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΑΛΛΙΑ

CRAIG, Edward Gordon : «Τό θέατρο ποί προχωρεί». Μετάφραση Maurice Beerblock. Έκδ. Έκδ. Gallimard, στη σειρά «Pratiques du Théátre», σχήμα 20,5X14, σελ. 268, 19 φράγκα.

TOURGUENIEV, Ivan : «Θεατρικά άπαντα». Γαλλική μετάφραση Georges Daniel. Τόμος 1ος. Έκδ. L'Arche, σχήμα 19X14, σελ. 296, 12 φράγκα.

Περιλαμβάνονται τα έργα : «Η άπαισκηφια». «Χωρίς λεφτά». «Η κλωστή κόβεται εκεί που είναι ψηλή». «Τό ψωμί του άλλου». «Ο άγαμος».

Μένανδρου : «Ο Δύσκολος». Άποκατάσταση κειμένου και μετάφραση Jean - Marie Jacques. Έκδ. Belles Lettres, σχήμα 20X13, σελ. 186, 12 φράγκα.

«Οί τραγωδίες του Σενέκα και ί τó θέατρο της Άναγέννησης». (Η συνάντηση στο Ρουαγιμόν τό Μάιο του 1962). Πρόλογος του Raymond Lebégue. Μελέτες των 19 προσωπικότητων που πήραν μέρος στη συνάντηση. Παρουσίαση του Jean Jacquot σε συνεργασία με τον Marcel Oddon. Έκδ. C.N.R.S., σχήμα 29X19, σελ. 320, 28 φράγκα.

Σάν εισαγωγή ένα στέρεο πορτραίτο του δραματουργού Σενέκα. Άκολουθούν μελέτες για την έπίδραση του θεάτρου του στην Άναγέννηση σ' όλες τις χώρες, που άποδεικνύουν πώς τό έργο του έπαιξε τεράστιο ρόλο στη δημιουργία της σύγχρονης τραγωδίας. Η έκδοση άποτελεί πολύτιμη συμβολή στη μελέτη ενός από τα μεγάλα προβλήματα της ίστορίας της λογοτεχνίας.

ΙΤΑΛΙΑ

MARIVAUX, Pierre - Corlet : «Τό παιχνίδι του έρωτα και της τύχης», «Οί ψεύτικες έξομολογήσεις», «Η δακτυμοσία». Μετάφραση Paola Ojei. Έκδ. Rizzoli, Μιλάνο, στη σειρά «Biblioteca Universale Rizzoli», σχήμα 16ο, σελ. 186, 140 λιρέτες.

SARTRE, Jean - Paul : «Θέατρο». Μετάφραση G. Monicelli, F. Dessi και R. Cantini. Έκδ. Mondadori, Μιλάνο, σχήμα 16ο, σελ. 874, 900 λιρέτες.

Στην έκδοση περιλαμβάνονται τα έργα : «Άταφο νεκροί», «Τό εύλεβικό γύναϊο», «Τά βρώμικα χέρια», «Τό παιχνίδι τέλειωσε», «Ο διάβολος κι ο καλός Θεός», «Νεκράσωση», «Οί έγκλιστοι της Άλτόνα».

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεία : Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

Τηλέφωνα :

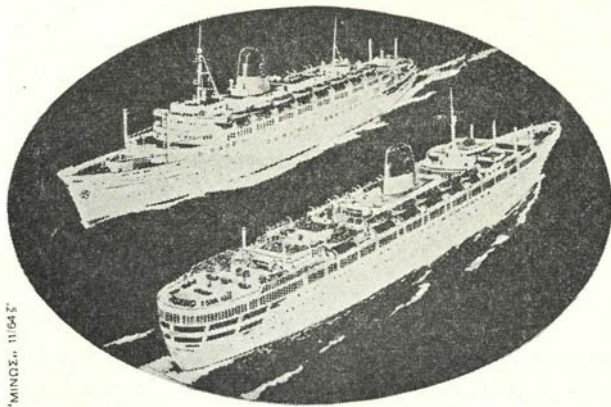
524.582, 526.616, 521.193, 522.361

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 τάς κυριωτέρας πρωτεύουσας του έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

2 ΦΟΡΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ Η ΧΡΥΣΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΜΕ ΤΑ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ



"ΜΙΝΟΣ", 11.045"

" ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ "

τό νεώτερο και πολυτελέστερο υπερωκεάνιο 26.300 τόννων

" ΟΛΥΜΠΙΑ "

τό πλωτό ανάκτορο των ωκεανών 23.000 τόννων

Από τον Μάρτιο του 1965 δύο φορές τον μήνα

Δι' ΕΥΡΩΠΗΝ ΣΙΚΕΛΙΑ - ΝΕΑΠΟΛΙ - ΛΙΣΣΑΒΩΝΑ

Δι' ΑΜΕΡΙΚΗΝ ΧΑΛΙΦΑΞ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ

και τό 3ήμερο **RELAX** ΚΥΠΡΟΣ - ΙΣΡΑΗΛ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΕ ΑΠΟ ΤΩΡΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΑΣ ΜΕ ΤΑ
ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ "ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ," "ΟΛΥΜΠΙΑ,"
ΠΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΕΝΑ - ΓΥΡΝΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΑΛΛΟ



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

χαρά στό σπίτι

χαρά στην έξοχή

Κάθε συσκευή ΦΙΛΙΠΣ σάς εξασφαλίζει: *ποιότητα *απόδοση *τεχνική καλύτερα από κάθε άλλη! Επίσης μοναδική τεχνική εξυπηρέτηση από τὰ Ἐργαστήριά της, τὰ καλύτερα ἐξοπλισμένα στήν Ἑλλάδα. Καί πρό πάντων τίς πιό χαμηλές τιμές σέ κάθε ἀντίστοιχο εἶδος τῆς ἀγορᾶς.



AG 4031 Ἡλεκτρόφωνο ρεύματος νέου τύπου. Μικρές διαστάσεις. Ἴσχυροτάτη ἀπόδοση. Δρχ. 1.280

AG 4000 Φορητό Ἡλεκτρόφωνο μπαταριῶν, 3 ταχύτητων. Μικρές διαστάσεις. Ἴσχυρη καί πιστή ἀπόδοση. Μεγάλη οἰκονομία μπαταριῶν. Δρχ. 1.200



AG 4956 Στερεοφωνικό Ἡλεκτρόφωνο. 2 ταχύτητες, 2 ἐνισχυτά, 2 μεγάφωνα. Ρυθμίσις τοῦ τόνου. Πολυτελής βαλίτσα. Δρχ. 3.200

AG 4126 Ἡλεκτρόφωνο μπαταριῶν ἰσχυροτάτης ἀποδόσεως, ἐξαιρετικῆς μουσικότητος Δρχ. 1.800



μοντερνα, μουσικα, φθηνα
και ειναι...

PHILIPS

2059/εε/ω



Η ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ιδρύθηκε τούς πρώτους μετά τον 'Απελευθερωτικό 'Αγώνα χρόνους και συμπλήρωσε δράση 123 χρόνων. Κατά τὰ μακρὰ αὐτὰ χρόνια ἀπέδειξε ὅτι διαθέτει τὴν ἰκανότητα νὰ προσαρμόζεται στις νέες τάσεις καὶ κατευθύνσεις τῆς κοινωνικῆς καὶ οικονομικῆς ζωῆς τοῦ τόπου. Σήμερα, δὲν εἶναι ἀπλῶς ἓνα ἀπὸ τὰ ἰσχυρότερα πιστωτικὰ ἰδρύματα στὸ χῶρο τῆς Κοινῆς 'Αγορᾶς· τέμνει νέους δρόμους γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐθνικῆς δραστηριότητος καὶ παραστέκεται σὲ κάθε ἰδιωτικὴ δημιουργικὴ προσπάθεια.

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

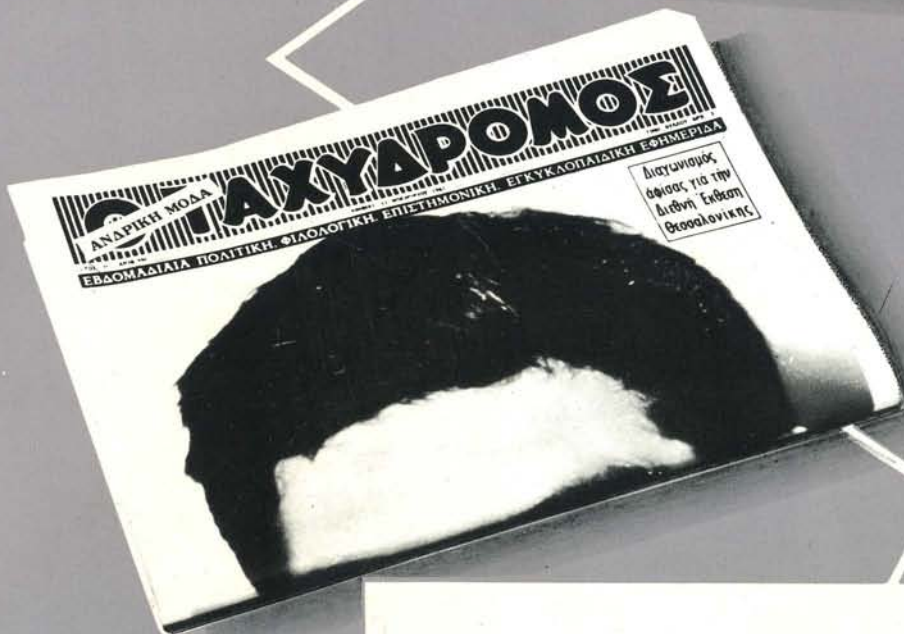


**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**

**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**