

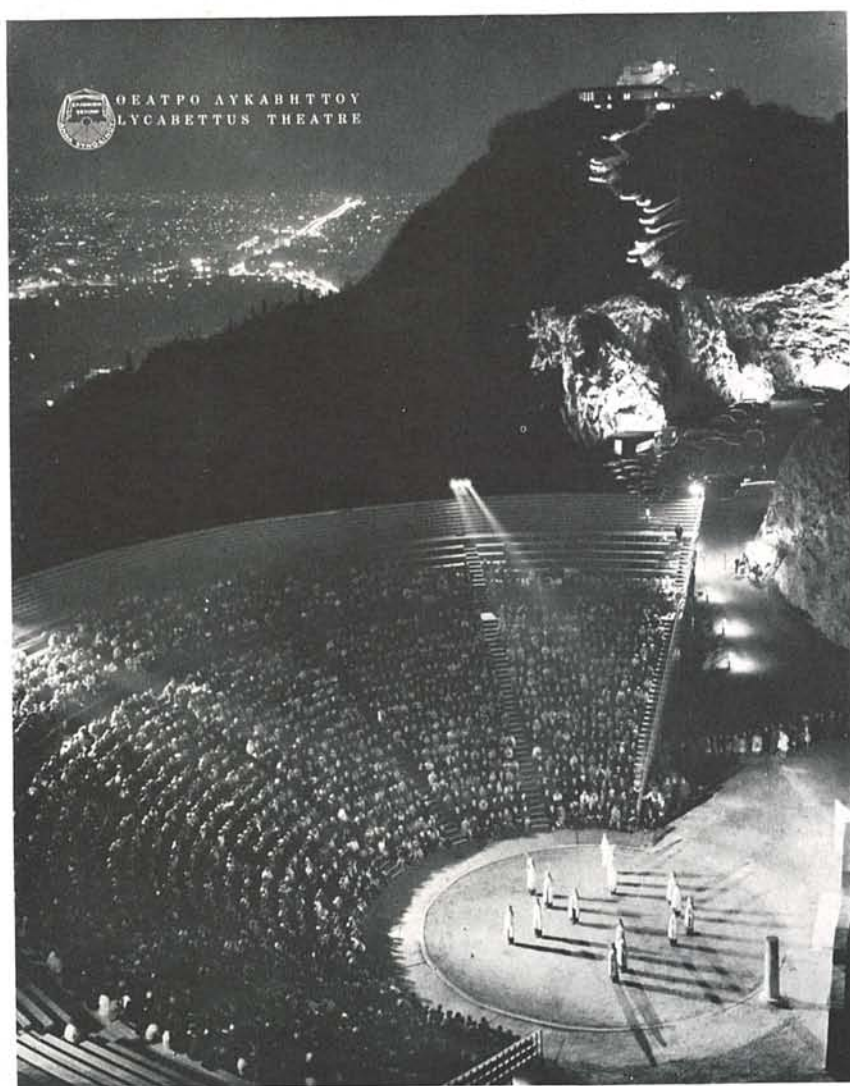
ΘΕΑΤΡΟ



21

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

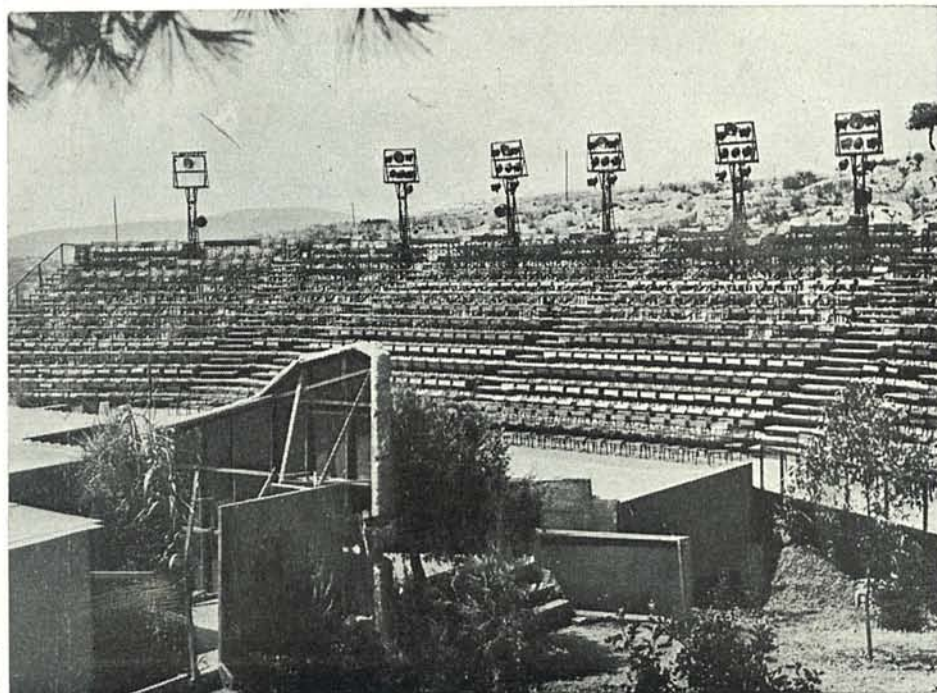
Κατασκεύασε 45 λυόμενα θέατρα
για τις εκδηλώσεις στις έπαρχίες



ΘΕΑΤΡΟ ΛΥΚΑΒΗΤΤΟΥ
3.000 θέσεις

700 ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Ο Ε.Ο.Τ. ανήγειρε 3 μεγάλα θέατρα
στην Αθήνα και την Θεσσαλονίκη

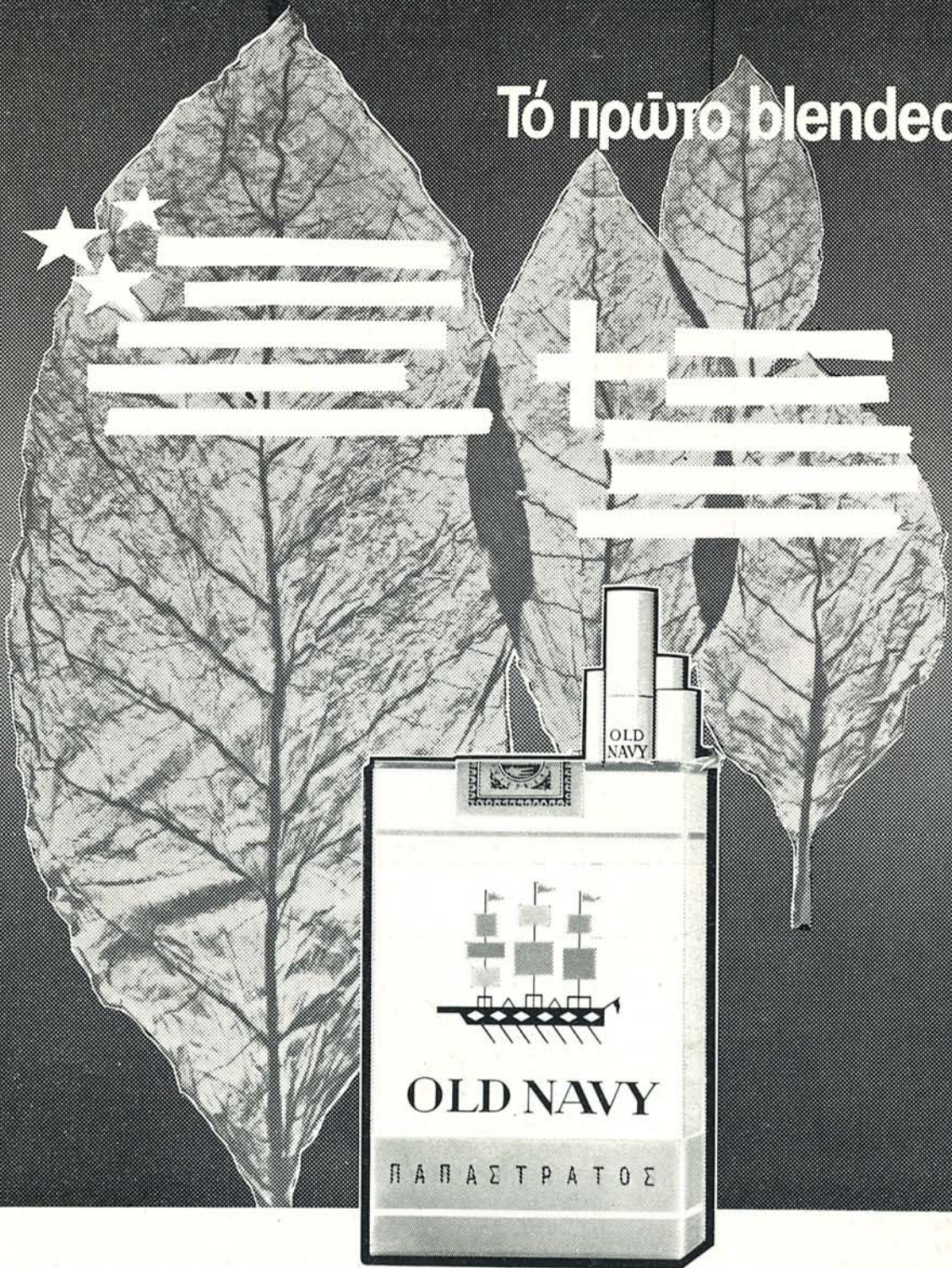


ΘΕΑΤΡΟ ΦΙΛΟΠΑΠΠΟΥ
1.200 θέσεις



ΘΕΑΤΡΟ ΔΑΣΟΥΣ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ
2.050 θέσεις

Τό πρώτο blended



Γ. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ

ΜΕ ΚΑΠΝΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΠΝΑ VIRGINIA ΚΑΙ BURLEY
Τό πρώτο έλληνικό σιγαρέττο στη διεθνή βιομηχανική γραμμή!
Καινούργιο βήμα τής "ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΣ Α.Β.Ε.Σ."

Κατάκτηση! Από τὰ έλληνικά χέρια για τήν παγκόσμιο κατανάλωση.

OLD NAVY Άσυναγώνιστος συνδυασμός

ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ



ΚΑΘΕ ΧΡΟΝΟ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΗ ΠΡΟΟΔΟΣ

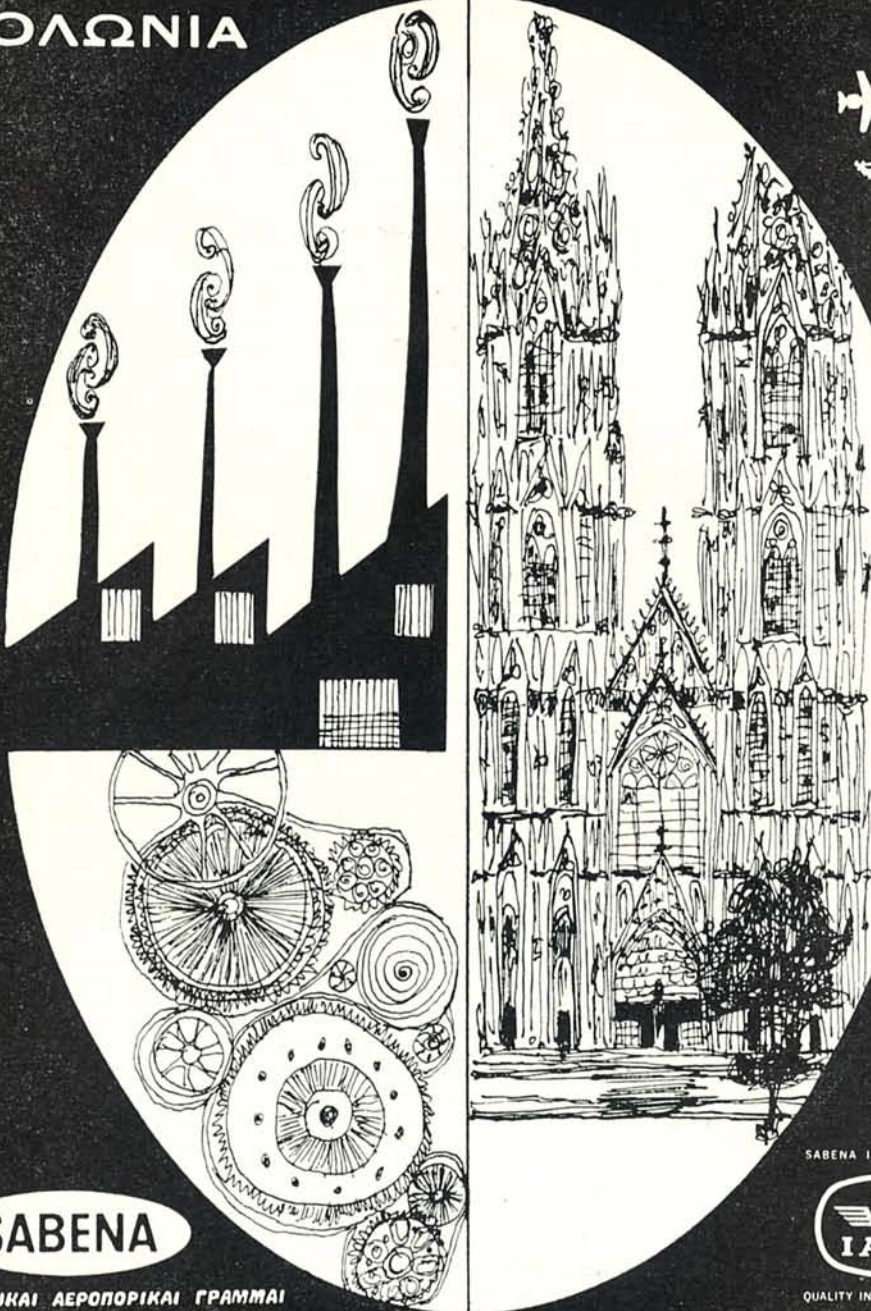
Η ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΤΟΥ Δ. Σ. ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ Κ. ΣΤΡΑΤΗ ΑΝΔΡΕΑΔΗ

Πρόοδο ζηλευτήν ἐνεφάνισεν ἡ Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸ 1964, ἔτος 57ον ἀπὸ τῆς ἰδρύσεώς της ὑπὸ μορφὴν ἀνωμόμου ἐταιρίας. Τὰ στοιχεῖα ἐπὶ τῶν ὁποίων θεμελιούται ἡ ἀνωτέρω εὐχάριστος διαπίστωσις ἀνεκοινώθησαν ὑπὸ τοῦ ἰδίου τοῦ προέδρου τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Τραπεζῆς καθηγητοῦ κ. Στρατῆ Ἀνδρεάδη τὴν 24ην Μαΐου, ἡμέραν συγκλήσεως τῆς ἐτήσιας Γενικῆς Συνελεύσεως τῶν Μετόχων της. « Ἡ ἐπιτυχία αὕτη, ἐτόνισε μεταξύ ἄλλων ὁ κ. Ἀνδρεάδης, ἐκφράζεται ὄχι μόνον εἰς τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐργασιῶν τοῦ παρελθόντος ἔτους, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν μακροχρόνιον κλιμάκωσιν τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς δραστηριότητος τῆς Τραπεζῆς, τὴν ζωτικότητα καὶ τὸν δυναμισμόν τὸν ὁποῖον ἐπιδεικνύει ὁ ὅλος μηχανισμὸς αὐτῆς, μὲ τὴν προσαρμοστικότητα καὶ τὴν εὐελξίαν εἰς τὰς σημειούμενας τοπικῶς καὶ διεθνῶς ἀλλαγὰς καὶ ἐξελίξεις ». Καὶ προσέθεσε : « Μὲ τὴν πίστιν εἰς τὴν συνεχῆ διεύρυνσιν τοῦ κύκλου τῆς δράσεως τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς καὶ μὲ τὴν ἀπόλυτον βεβαιότητα ὅτι αὕτη συνεχῶς καὶ ἐντονώτερον δύναται νὰ ὑπογραμμίσῃ τὴν δημιουργικὴν παρουσίαν της εἰς τὴν πλήρη καὶ οὐσιαστικὴν ἐξυπηρέτησιν τῶν συμφερόντων τῆς ἰδιωτικῆς ἐπιχειρηματικότητος, καὶ νὰ συμβάλλῃ εἰς τὴν κατάρτησιν τῆς ὁλῆς ἐν τῇ χώρᾳ προόδου, θέτομεν ἐνώπιον ὑμῶν, Κύριοι Μέτοχοι, πρὸς κρίσιν, τὸν Ἰσολογισμόν τῆς χρήσεως τοῦ 1964 ». Μετὰ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ Ἰσολογισμοῦ ὁ καθηγητῆς κ. Στρατῆς Ἀνδρεάδης προέβη εἰς ἀνασκόπησιν τῆς διεθνοῦς καὶ ἑλληνικῆς οἰ-

κονομίας. Ἐν συνεχείᾳ ἐξέθεσε διὰ μακρῶν καὶ ἀνέλυσε τὴν δραστηριότητα τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς κατὰ τομεῖς. Ὁμίλησε, συγκεκριμένως, διὰ τὴν Τράπεζαν Ἐπενδύσεων, ἡ ὁποία, ὡς γνωστόν, ἰδρύθη ὑπὸ τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς μὲ τὴν συνεργασίαν τῆς Ἴονικῆς - Λαϊκῆς καὶ ξένων μεγάλων τραπεζικῶν ἰδρυμάτων, διὰ τὴν ἄρτι ἐγκαινισθεῖσαν βιομηχανίαν Φωσφορικῶν Διπασμάτων, ἡ ὁποία ὁμοίως ἰδρύθη ὑπὸ τῆς Ἐμπορικῆς τῆς συνεργασίας τῆς Ἴονικῆς - Λαϊκῆς, διὰ τὴν βιομηχανίαν Χυμῶν καὶ Κονσερβῶν, διὰ τὴν Ναυπηγεῖα Ἐλευσίνος, διὰ τὴν ἐξέλιξιν τῶν ναυτασφαλειῶν, διὰ τὰ τουριστικὰ ἔργα τῆς Τραπεζῆς κ.λ.π. Ἰδιαιτέρως ὁ καθηγητῆς κ. Ἀνδρεάδης ἀνεφέρθη καὶ εἰς τὴν πνευματικὴν καὶ κοινωνικὴν δραστηριότητα τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς. « Ἡ Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, εἶπε, ἀντιλαμβάνεται τὴν ἀποστολὴν της ἐπεκτεινομένην πέραν τῶν καθαρῶς τραπεζικῶν καὶ ἐπιχειρηματικῶν δραστηριοτήτων, εἰς τὸν εὐρύτατον τομέα τῆς κατὰ τὸ μέτρον τοῦ δυνατοῦ, ἐνισχύσεως τοῦ Πνεύματος καὶ τῆς Τέχνης, διότι πιστεύει ὅτι τοιοῦτοτρόπως, συντελεῖ εἰς τὴν ποιτικὴν διαφοροποίησιν καὶ ἀνύψωσιν τοῦ ἐπίπεδου τῆς Κοινῆς Γνώμης. Ὑπὸ τὸ πρίσμα αὐτῆς τῆς γραμμῆς, ἡ Τράπεζα κατέβαλε προσπαθείας διὰ τὴν συμπαράστασιν της, κατὰ τὸ παρελθὸν ἔτος, πρὸς διαφόρους τομεῖς Παιδείας, Τέχνης καὶ Κοινωνικῆς Προνοίας, συνεχίσασα, εἰδικώτερον, τὴν παροχὴν ὑποτροφῶν, ἐνίσχυσιν σχολείων, μαθητικῶν βιβλιοθηκῶν, κατασκηνώσεων κλπ. ».

3/65 studio
xponos

ΚΟΛΩΝΙΑ



SABENA

ΒΕΛΓΙΚΑΙ ΑΕΡΟΠΟΡΙΚΑΙ ΓΡΑΜΜΑΙ

SABENA IS MEMBER OF



QUALITY IN AIR TRANSPORT

ΕΥΡΥΝΕΤΕ ΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΤΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΣΑΣ ΕΠΙΣΚΕΠΤΟΜΕΝΟΙ ΤΗΝ
ΚΟΛΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΡΟΥΡ ΜΕ ΤΙΣ ΚΑΡΑΒΕΛΛΕΣ ΤΗΣ **SABENA**
ΣΕ 3 1/2 ΏΡΕΣ ΜΟΝΟΝ ΚΑΙ ΑΝΕΥ ΕΝΔΙΑΜΕΣΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ

ΑΠΟΤΑΘΗΤΕ ΕΙΣ ΤΟΝ ΤΑΞΕΙΔΙΩΤΙΚΟΝ ΣΑΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑ Η ΤΗΝ SABENA ΘΕΩΝΟΣ 8 ΤΗΛ. 538.711-19

Χρόνος Δ', Τεύχος 21

Μάιος - Ιούνιος 1965

Κεντρικά Γραφεία :

Παρνασσού 2, 6ος όροφος

(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρύστη)

Νέο τηλέφωνο 624-169

Γ. Σισίνη 35, Τηλέφ. 723.259

*

Διευθυντής

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30

Συνδρομή έτησΙΑ δρχ. 150

Φοιτητική έτησΙΑ δρχ. 120

Έξωτερικού: Δολλλάρια 10

Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

*

Τό "Θέατρο" τυπώνεται στο

Έργοστάσιο Γραφικών Τεχνών

Γ. 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 ΛΑ Γ' ΟΥ,

Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

Διευθόνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ

Υπεύθυνος ὕλης

Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου

Νικ. Κομπορός, Μ. ΆσΙΑς 1

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ :



Μακέτα Μυρσίνης Άλτιπαρμάκη
Άπό τό Διαγωνισμό έξωφύλλου τῷ
«Θεάτρου» μεταξύ σπουδαστῶν Α. Γ. Ι.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:** Ήταν και μένει παράνομος...— Έπρόδωσαν τή Δημοτική.— Καί πλαστογράφησαν τήν Τραγωδία.— Κατ' αρχήν, μπράβο στή Λυρική!— Γνωριμιά μέ τόν Τζών Άρντεν.— Καί δείγμα γραφής τῷ Πίντερ σελ. 7
- ΚΕΙΜΕΝΑ:** ERWIN PISCATOR: Άπό τήν Τέχνη στήν πολιτική. Ό στόχος, σέ βάρος τῆς Αἰσθητικῆς. Μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη σελ. 11
- ΠΛΗΡΗ ΕΡΓΑ:** HAROLD PINTER: "Ό έραστής". Άπόδοση Δέσπωσ Διαμαντίδου σελ. 39
JOHN ARDEN: "Ό μὲν τέχνη μακρά, ό δέ βίος βραχύς". Άπόδοση Μάριου Πλωρίτη σελ. 49
- ΜΕΛΕΤΕΣ καί ΑΡΘΡΑ:** ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ: Ό εποχή στό θέατρο. Άν ή κ. Άλβιγκ λεγόταν κ. Παπαδοπούλου σελ. 18
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Ό Σαίξπηρ στήν Ελλάδα. VIII Β' (τελευταίο): Σκηνοθεσίες τά τελευταία 25 χρόνια σελ. 23
- ΕΡΕΥΝΑ:** Π. ΣΚΟΥΦΗ: Τό Γερμανικό Κοινό. Ό σύσταση κ' οί προτιμήσεις του σελ. 36
- ΘΕΜΑΤΑ καί ΑΠΟΨΕΙΣ:** ΤΖΩΝ ΓΚΙΑΓΚΟΥΝΤ καί ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΑΛΜΠΗ συνομιλούν γιά τό σύγχρονο θέατρο σελ. 54
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:** ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ: Θεατρικό πανόραμα. Τό Φεστιβάλ τῷ Βερολίνου σελ. 61
ΠΥΡΡΟΥ ΚΙΟΥΣΗ: "Τό πάρτυ τῶν γενεθλίων" τῷ Πίντερ στό "Όλντουιτς θήατερ" σελ. 65
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ:** Άνασκόπηση τῷ διμήνου.— Θεατρο μέ 3.000 θέσεις άπάνω στόν Λυκαβηττό!— ANNAS ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ: Τό ιστορικό τῷ νέου θεάτρου.— Κρατικό δῶρο 300.000 δρχ. στήν Άννούλα Συνοδινοῦ.— Οί αλλαγές έργων στ' Αθηναϊκά θέατρα.— ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΘΕΑΜΑΤΩΝ.— Έφτακόσες Καλλιτεχνικές Έκδηλώσεις τῷ Τουρισμοῦ.— Τό "Κοτοπούλη" πάλι θέατρο άπό τόν προσεχή χειμώνα.— Έννιά ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ.— Τό Σεπτέμβρη θ' άποκαλυφθεῖ τό άρχαίο θέατρο Άβδήρων.— Διαγωνισμός τῆς Λυρικής γιά τή σύνθεση ὄπερας.— ΒΟΥΛΑΣ ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΥ: Τό μανιάτικο μοιρολόδι καί ή άρχαία Τραγωδία σελ. 69
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:** Βιβλία γιά Θεατρο, Μουσική, Χορό, Κινηματογράφο σελ. 79
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ:** Δίσκοι μέ θεατρικά έργα σέ διάφορες γλώσσες σελ. 79



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ σύγχρονισμένη Τράπεζα

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

ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καί προθύμου
ἐξυπηρειότητος*

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

Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

★ Ήταν και μένει παράνομος...

Το "Θέατρο" είχε δώσει μια υπόσχεση. Και την κρατάει. Αγωνίζεται, χωρίς φόβο αλλά με πάθος, για την εξυγιάνση και την άνοδο του Θεάτρου μας. Γι' αυτό και στο περασμένο τεύχος κατάγγειλε τον παράνομο διορισμό του Γενικού Γραμματέα του υπουργείου Παιδείας Εύαγγελου Παπανούτσου σάν Κυβερνητικού 'Επιτροπου στο 'Εθνικό Θέατρο. Ποτέ δέ μās ενδιαφέρον τα πρόσωπα. Θέλαμε ν' αποκαλύψουμε μερικά θέματα ηθικής τάξης που οδήγησαν και στην παρανομία αυτή. Γιατί — επιτέλους! — πρέπει κάποτε νά εξυγιανθεί ή πνευματική ζωή αυτού του τόπου. Δέ διστάσαμε νά καταγγείλουμε μιά άλυσίδα από φαυλότητες και παρανομίες του τότε ύφυπουργού της Παιδείας. Είχαν όλες τους ταπεινά κίνητρα: την ικανοποίηση εϋνοουμένης πρωταγωνίστριας. 'Ο άξεχαστος — γιά την ολέθρια πολιτεία του στο θέατρο — ύφυπουργός, όχι μόνο δέν είχε ζητήσει, ή δέν είχε επιβάλει — ως ώφειλε — παραδειγματική τιμωρία στην πρωταγωνίστρια — που άδικαιολόγητα, άντιπειθαρχικά και παράνομα είχε εγκαταλείψει τό θίασο του 'Εθνικού Θεάτρου, έν δψει μάλιστα προγραμματισμένης συμμετοχής του σέ Κρατικά Φεστιβάλ — άλλ' επεδίωκε, με κάθε τρόπο, νά την άποκαταστήσει, τιμωρώντας τό... "Ιδρυμα κι όσους υπεράσπιζαν την τιμή του. Άποκαλύψαμε την άποστολή στη Διοίκηση του 'Εθνικού Θεάτρου ένός ίταμού ύφυργικού έγγράφου γιά την ικανοποίηση της πρωταγωνίστριας και πληροφορήσαμε την Κοινή Γνώμη γιά την ύπαρξη μιάς υπερήφανης άπάντησης του Διοικητικού Συμβουλίου, που άποτελεί ένα ύψηλό μάθημα νομιμότητας, έντιμότητας, ήθικής στον παρεκτραπέντα ύφυπουργό. Τό "Θέατρο" υπόσχεται νά τή φέρει στο φως, όσο κι άν πρόκειται νά προκαλέσει φρίκη. "Η μάλλον — άκριβώς γι' αυτό! "Άλλ' ένα Συμβούλιο, που τόλμησε νά έναντιωθεί στην παράνομη τακτοποίηση της εϋνοουμένης πρωταγωνίστριας, έπρεπε νά εξαφανιστεί. Και τό απέλυσε! "Ένα Συμβούλιο που άπαρτιζόταν από διακεκριμένους πολίτες, έντιμους δημοκράτες, που δέν είχαν κανένα λόγο ν' άνακατευτούν στα θεατρικά, που τούς είχε — άλλοίμονο — "έπιστρατεύσει" (σύμφωνα με τή φρασεολογία του) ό ίδιος ό Πρόεδρος της Κυβερνήσεως και ύπουργός της Παιδείας Γεώργιος Παπανδρέου. Και τούς απέλυσε παράνομα — κάνοντας, άνέντιμα, χρήση του Νόμου περί 35ετίας, γιά ένα Συμβούλιο που είχε ζωή λίγων μηνών — και άτιμωτικά, δημιουργώντας την έντύπωση πώς είχαν άποτύχει στην άποστολή τους ή είχαν πράξει κάτι κακό. Και δέν σταμάτησε ούτε εκεί! "Έπαψε, άντικανονικά κι άδικαιολόγητα, τό νόμιμο Κυβερνητικό 'Επίτροπο στο 'Εθνικό Θέατρο — τό Διευθυντή Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου — μόνο και

μόνο γιάτι δέν έμπόδισε τό Διοικητικό Συμβούλιο νά έναντιωθεί στις παράνομες και φαύλες άπαιτήσεις του. Κι όχι μόνον απέλυσε τό νόμιμο Κυβερνητικό 'Επίτροπο στο 'Εθνικό, αλλά διόρισε παράνομα στη θέση του τό Γενικό Γραμματέα του ύπουργείου Παιδείας. Έδώ άνακύπτει ή εϋθύνη του Εύαγγελου Παπανούτσου. 'Ο κ. Ε.Π.Π. είναι μιά πνευματική προσωπικότητα. Δέν έπιτρεπόταν, επομένως, νά δεχτεί νά γίνει όργανο κανενός. Ήταν ύποχρεωμένος, από τή θέση που κατείχε, νά γνωρίζει καλά τις παρεμβάσεις και τις φαυλότητες του ύφυπουργού του, καθώς και τά κίνητρά τους. Δέν έπρεπε, επομένως, νά δεχτεί νά γίνει συνεργός και εκτελεστής. 'Ο κ. Ε.Π.Π. ήταν τυπικά Γενικός Γραμματέας του ύπουργείου και ουσιαστικά ύπερυπουργός. Μπορούσε, επομένως, ν' άρνηθεί μιά θέση που, ουσιαστικά, τον μείωνε. Ήταν ήδη επιφορτισμένος με την άναδιοργάνωση της Παιδείας και κανένας δέν μπορούσε νά του ζητήσει περισσότερο. Δέν είχε ούτε άρμοδιότητα, ούτε χρόνο νά παρακολουθεί τις συνεδριάσεις του Διοικητικού Συμβουλίου του 'Εθνικού Θεάτρου — που, όμως, χωρίς την παρουσία του Κυβερνητικού 'Επιτροπου είναι παράνομες. Είχε, με δυό λόγια, και άνάστημα και λόγους όχι μόνο ν' άρνηθεί ένα διορισμό αλλά και νά έναντιωθεί στον όλοένα και περισσότερο παρεκτραπέντο ύφυπουργό και νά έμπόδισει τις εϋνοιοκρατικές του παρεμβάσεις. "Όχι μόνο δέν έπραξε τίποτα, αλλά δέχτηκε τό διορισμό κ' έγινε συνυπεύθυνος στις φαυλότητες του ύφυπουργού του. Και δέχτηκε, έν γνώσει του, έναν παράνομο διορισμό. Γιατί τό έγγραφο του διορισμού του επικαλείται ένα και μόνον άρθρο, ένός και μόνο Νόμου — τό άρθρο 5 του Ν.Δ. 80/1946 "περί 'Εθνικού Θεάτρου". Και τό άρθρο αυτό του Νόμου — που επικαλείται ό διορισμός του — όρίζει ρητά και κατηγορηματικά ότι ό διοριζόμενος κ. Ε. Π. Παπανούτσος δέν έπιτρέπεται νά διοριστεί Κυβερνητικός 'Επίτροπος στο 'Εθνικό Θέατρο! Τό άρθρο όρίζει: "Κυβερνητικός 'Επίτροπος του 'Εθνικού Θεάτρου όρίζεται ό Διευθυντής Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου ή άλλος άνώτατος υπάλληλος του ύπουργείου τούτου". Και ό Εύαγγελος Παπανούτσος δέν ήταν υπάλληλος του ύπουργείου Παιδείας. Δέν άνηκε στη μόνιμη υπάλληλική του ιεραρχία. Ήταν Γενικός Γραμματέας του, πρόσωπο μετακλητό, που μετέχει της πολιτικής εϋθύνης της Κυβερνήσεως και ακολουθεί την τύχη της. "Η διάταξη είναι ρητή. Δέ χωράει καμιά άλλη έρμηνεία. Δέχτηκε, επομένως, τό πρωτάκουστο: νά γίνει παράνομος Κυβερνητικός 'Επίτροπος! "Έχει περάσει τό δίμηνο, που καλύπτει κάθε τεύχος, και ό κ. Παπανούτσος — έπικεφαλής της Παιδείας — δέν είχε την εϋθιξία ν' άπαντήσει σ' ένα θέμα ήθικής τάξης και νομιμότητας. Ούτε τό ύπουργείο Παιδείας φρόντισε νά άρει μιά τόσο κραυγαλέα

παρνομία. Τό "Θέατρο" προειδοποιεί: Περιμένει κα' θ'ι δε-
χτεί τή μιὰ καὶ μοναδική ἀπάντησι πού ὑπάρχει: Δημοσιέσι τῆς
τῆς γνωμάτευσις τοῦ Νομικοῦ Συμβούλου τοῦ ὑπουργείου
Παιδείας, πού ἀναγνωρίζει νόμιμο τό διορισμό τοῦ κ. Εὐαγγε-
λου Παπανούτσου. Μὲ ἀριθμό, μάλιστα, καὶ ἡμερομηνία
Πρωτοκόλλου, πού ν' ἀποδεικνύει πῶς ὁ διορισμός δὲν
ἦταν αὐθαίρετος, ἀλλὰ καλύφθηκε ἀπὸ μιὰ ἔστω καὶ ἐκμαιευ-
θεῖσα γνωμάτευσις. Ὡς τότε, ὁ κ. Παπανούτσος θὰ μένει με-
τὸν ὀξύμωρο τίτλο: Παράνομος Κυβερνητικὸς Ἐπίτροπος!

★ Ἐπρόδωσαν τὴ Δημοτικὴ

Ἐγινε κι αὐτό. Στὰ 1965, ἕνας νέος θίασος πού θὰ μπορούσε νὰ
μείνει ἱστορικὸς γιὰ τὶς νέες κατευθύνσεις κ' ἐπιτεύξεις του,
γύρισε τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο ἐξήντα χρόνια πίσω! Ἡ λεγόμενη
"Ἑλληνικὴ Σκηνή" τῆς Ἄννας Συνοδινού, μὲ τὴ φρικάλαια
μετάφρασι τῆς "Ἀντιγόνης", ἔμπασε τὴν καθαρεύουσα στὸ
Θέατρο ὅπου, μετὰ τὸ κίνημα τῆς Δημοτικῆς, δὲν εἶχε ἀπο-
τολμήσει νὰ ἐμφανιστεῖ ποτέ. Ἀπόμεινε μόνο γιὰ νὰ σατιρι-
ζοῦνται ὀρισμένοι τύποι στὴν Ἐπιθεώρησι καὶ τὴν ελαφρὰ κω-
μωδία. Ἀκόμα καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ εἰκοσιεῖνα εἴχαμε στὴ σημερινή
— ἐκείνου, βέβαια, τοῦ καιροῦ, τὴν ἀκατέργαστη ἀκόμα, ἀλλὰ
πάντως ὄχι λογία — μεταφράσεις Τραγωδιῶν! Ἡ καθαρεύουσα
δὲν μπόρεσε νὰ κυριέψει τὴ Σκηνή, ἀκόμα κι ὅταν εἶχε καλύ-
ψει μὲ τὴ μούχλα τῆς ὄλες τῆς ἐκδηλώσεως τοῦ νεαροῦ ἐλ-
λυθροῦ Κράτους. Καὶ τότε ἀκόμα, στίς κωμωδίες ἀκούοι. ἂν ἡ
δημοτικὴ. Ὅσες ἀπόμειναν στὴν καθαρεύουσα ἦταν ψυχρῆς,
παγερῆς, ἀποτυχημένες. Ἡ ὀριστικὴ νίκη τῆς δημοτικῆς στὸ
Θέατρο σημειώθηκε μὲ τὸ περιφρονημένο σημεῖον Κομειδύ-
λιο καὶ τὸ Δραματικὸ Εἰδύλλιο. Ἀδιυλακτὸς καθαρευουσιάνος
ὁ Δημήτριος Κορομηλάς, ἀναγκάστηκε νὰ γράψῃ τὴν
"Τύχη τῆς Μαρσύλας" καὶ τὸν "Ἀγαπητικὸ τῆς Βοσκο-
πούλας" στὴ δημοτικὴ, ἐνῶ οἱ σκηνοθετικὲς τὸν ὀδηγίες
εἶναι γραμμένες σὲ ἀλύγιστη καθαρεύουσα! Καὶ μόνον τὸ χαρα-
κτηριστικὸ αὐτοῦ γεγονὸς ἀποδεικνύει πῶς τὸ αὐτὸ τοῦ θεατῆ—
ἀκόμα καὶ κείνου τὸν καιρὸ!— δὲν ἀνεχόταν τὴν καθαρεύουσα.
Ἄπο τὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνα, πού καθιερώθηκε ἡ Ἐπι-
θεώρησι σὰ λαϊκότερο καὶ δημοφιλέστερο εἶδος, ἡ δημο-
τικὴ ἀπλώθηκε περισσότερο. Στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰῶνα, ἡ καθαρεύου-
σα ἐξοστρακίστηκε ἀπὸ τὴ Σκηνή, ὀριστικά! Ὁ Θωμᾶς Οἰ-
κονόμου με τὸν Κωνσταντῖνο Χατζόπουλο καὶ τοὺς ἄλλους
δημοτικιστὰς μεταφραστὰς τοῦ "Βασιλικοῦ Θεάτρου", ὁ Κων-
σταντῖνος Χρηστομάνος μὲ τοὺς δημοτικιστὰς τῆς "Νέας Σκη-
νῆς" ἀγωνίζονται γιὰ τὴν προβολὴ τῆς δημοτικῆς καὶ δὲ δει-
λιαζοῦν— Εὐαγγελικὰ 1901, Ὁρεστειακὰ 1903— οὐτε μπροστὰ
στο αἶμα πού χύνεται! Ὁ Χρηστομάνος ἔκανε γιὰ τὴν ἐναρξὴ
τῆς "Νέας Σκηνῆς" μετάφρασι τῆς "Ἀλκίσιδος" στὴ δημο-
τικὴ. Καὶ ἦταν, τότε, 1901. Στὰ 1965, ὁ θίασος τῆς Ἄννας
Συνοδινού— δὴθεν προοδευτικὸς, δὴθεν προβληματιζόμενος,
καὶ ἀπὸ τὶς ἐκοηλώσεις τοῦ βαθύτατα ἀντιδραστικὸς— περι-
φρόνησε τὴ θεατρικὴ ἱστορία τοῦ τόπου, τοὺς ἀγῶνες καὶ τὶς
κατακτήσεις, καὶ μᾶς ἀνάγκασε ν' ἀκούσουμε τὴν "Ἀντιγόνη"
τοῦ Σοφοκλῆ σὲ βρυκολακισμένη καθαρεύουσα! Ἡ νέα
θιασαρχίνα κι ὁ συνεργάτης της, ποιητῆς τῆς ἀριστερᾶς, καὶ
μεταφραστῆς της δὲν ἀκούσαν ποτέ γιὰ τὰ Ὁρεστειακὰ! Πρὶν
ἀπὸ ἐξηνταπέντε χρόνια— τὸ Νοέμβριον τοῦ 1903— ὁ περίφημος
"γλωσσάμυντων" καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου Γεώργιος
Μιστριώτης ξεσήκωσε τοὺς φοιτητὰς καὶ τὸ λαὸ σὲ ὀχλοκρα-
τικὲς ἐκδηλώσεις, ἐπειδὴ στὸ "Βασιλικὸ Θέατρο" θὰ παιζόταν
ἡ "Ὁρέστεια" τοῦ Αἰσχύλου, σὲ μετάφρασι τοῦ καθηγητῆ Γ.
Σωτηριάδη σὲ γλῶσσα πού... πλησίαζε στὴ δημοτικὴ! Ὁ Μι-
στριώτης ὑποστήριξε πῶς ἡ διδασκαλία τῶν Τραγωδιῶν ἔπρε-
πε νὰ γίνεται στὴ γλῶσσα τοῦ πρωτότυπου, εἶχε συστήσει μιὰ
"Ἐταιρεία Ἀρχαίων Δραμάτων" κ' εἶχε δώσει μὲ τοὺς φοιτητὰς
τοῦ καὶ παραστάσεις. Ὅταν πλησίαζε ἡ παράστασις τῆς "Ὁ-
ρέστειας" ἀφηνίασε. Μὲ ἐμπρηστικὴ ἀρρογοραφία ξεσηκώθη-
καν ὀχλοκρατικὲς παραξένες ἀπὸ τὶς 6 ὥς τὶς 9 τοῦ Νοεμβρίου.
Αἰτήμα, ματαίωσι τῆς παράστασις Τραγωδίας στὴ δημοτικὴ.
Τὸ βράδι τῆς παράστασις— 9 Νοεμβρίου 1903— ὀργανώθηκε
συλλαλητήριον. Ὁ στρατὸς πού ἔχει ἀναλάβει τὴν τήρησι τῆς
τάξεως, συνεπλάκη μὲ τοὺς διαδηλωτὰς στὸν ὁδὸ Σταδίου καὶ ἀπὸ
τὰ πυρὰ τοῦ σκοτώθηκαν δύο πολῖτες καὶ τραυματίστηκαν ἑπτὰ!
Μ' ἄλλα λόγια, ἡ Κυβέρνησις Δημοτρίου Ράλλη προέσπασε
στὰ 1903 παράστασι ἀρχαίας Τραγωδίας στὴ δημοτικὴ κ'
ἔβαψε μ' αἶμα τὴ διαδήλωσι τῶν ἀντιδραστικῶν πού ζητοῦσαν
ματαίωσι τῆς. Ὑστερα ἀπὸ ἐξηνταπέντε χρόνια, ὁ θίασος τῆς
Ἄννας Συνοδινού μᾶς κάλεσε ν' ἀκούσουμε τὴν "Ἀντιγόνη"
σὲ ψιμυθιωμένη καθαρεύουσα. Τί ντροπὴ!

★ Καὶ πλαστογράφησαν τὴν Τραγωδία

Ἡ λεγόμενη "Ἑλληνικὴ Σκηνή" τῆς Ἄννας Συνοδινού δὲν
ἐπρόδωσε μόνον τὴ δημοτικὴ γλῶσσα μὲ τὴν τραγελαφικὴ
μετάφρασι τῆς "Ἀντιγόνης". Εἰσήγαγε στὸ Θέατρο τὴν
ἀπαράδεκτη ἀρχή, τῆς μετάφρασις ἀπὸ ἄλλῃ μετάφρασι.
Φυσικὰ, δὲν ἐπιτρέπεται συζήτησι γιὰ καμιά μετάφρασι πού
"γινε ἀπὸ δεύτερο χέρι. Τὸ ἐγχείρημα εἶναι τελείως ἀπαρά-
δεκτο εἰδικὰ γιὰ μετάφρασι ἀρχαίας Τραγωδίας. Φανερόναι
πλήρη ἀγνοία ὀρισμένων βασικῶν καὶ ἀδιαιμοσύνητων
πραγμάτων. Ὑπάρχει, βέβαια, στὴν Τραγωδία διαφορὰ γλῶσ-
σας: λυρικός λόγος στὰ Χορικά, δραματικὸς στὸ διάλογο,
ἐπικός στίς ἀφηγήσεις. Οἱ μεταφραστὰς ὁμοῦ τῆς "Ἀντι-
γόνης" διαφοροποίησαν τὴ γλῶσσα τῶν προσώπων! Ἄπο-
τέλεσμα; "Ἐνα ἀπερίγραπτο γλωσσικὸ κομποῦζιο! Ψιμυ-
θιωμένη ὑπερκαθαρεύουσα καὶ καλβικὴ καὶ καβαφικὴ, ἀνά-
κατη μὲ χυδαίσιμους καὶ κουβέντες τῆς πιάτσας. Μέσα σ'
ἕνα ἐκνευριστικὸ κουδούνισμα τοῦ τελικοῦ νί, ὁ Κρέων μι-
λοῦσε ὑπερκαθαρεύουσα, ὁ Φύλακας γλῶσσα τῶν τριόδων καὶ
ὁ μάντης Τειρεσίας, ἀγοραία! Τὸ θλιβερὸ κρούσμα ἄς γίνε-
ται ἀφορμὴ νὰ ξεκαθαριστοῦν ὀρισμένα βασικὰ πράγματα: Α')
Στὸ κείμενον τῆς Τραγωδίας— τὸ πρωτότυπον— δὲν παρουσιάζ-
εται διαφορὰ γλῶσσας στὸ Λόγον τῶν διαφορῶν χαρακτήρων.
Β') Ὁ χαρακτηρισμὸς στὸ κείμενον τῆς Τραγωδίας κατορθών-
εται μὲ τὴ διαφορὰ ὤ φ ο υ ς, δηλαδὴ μὲ τὴν ἐσωτερικὴ κατα-
σκευὴ τοῦ στίχου, πού διαφοροποιεῖ τὸν τὸ ν ο ἀνάλογα μὲ
τὸ χαρακτήρα. Γ') Διαφορὰ γλῶσσας στὸ Λόγον τῶν διαφορῶν
χαρακτήρων, στὴ μετάφρασι τῆς Τραγωδίας, εἶναι αὐτο-
νόητα γελοία, ὅπως καὶ στὴ μετάφρασι νεωτέρων ποιητικῶν
δραμάτων, Σαίξπηρ, Σίλλερ κ.τ.λ. Δ') Ἡ διαφορὰ γλῶσσας
κατὰ χαρακτήρες στὴ μετάφρασι μαρτυρεῖ πῶς ὁ μεταφρα-
στὴς ἐπιχειρεῖ μὲ ἐξωτερικά, καὶ ὄχι μὲ ἐσωτερικά μέσα, τὴ
διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων. Συνεπᾶς ἀγνοεῖ: α') τὴν ἔκτασι
καὶ τὸν πλοῦτον τῆς λογοτεχνικῆς δημοτικῆς μας γλῶσσας
καὶ β') τὴν τεχνικὴν τοῦ δραματικοῦ Λόγου. Τέλος, μετάφρα-
σι, εἰδικὰ τῆς Τραγωδίας, ἀπὸ δεύτερο χέρι μόνον σὲ καταγέλα-
στα ἀποτελέσματα μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει, ἀφοῦ ὁ μεταφραστὴς
κατ' ἀνάγκην ἀγνοεῖ τὸ εἰδικὸ βάρος, τὴν εἰδικὴν σημασίαν καὶ
τὸ εἰδικὸ χρῶμα τῆς μᾶς ἢ τῆς ἄλλης λέξεως τοῦ κειμένου καὶ,
πολὺ περισσότερο, τὸν τρομακτικὰ περίπλοκο— ὅπως βεβαίω-
νουν οἱ φιλόλογοι— μηχανισμὸ τῶν μορίων στὸ Λόγον τῆς Τρα-
γωδίας. Φτάνει νὰ σημειωθεῖ, μὲ τὴν εὐκαιρίαν αὐτήν, πῶς μόλις
τελευταία ἔχει ἐκδοθεῖ ὀγκώδης μελέτη γιὰ τὰ μόρια δὴ καὶ
γὲ στὴν Τραγωδία, πού δὲν τὰ "χοῦμε καν στὴ δημοτικὴ!
Μ' ἄλλα λόγια, ἕνας— ἔστω καὶ ποιητῆς τῶν ἡμερῶν μας—
πού ἀγνοεῖ ὄλ' αὐτὰ, μεταφράζει μόνον νόημα κι ὄχι δραμα-
τικὸν Λόγον, πού εἶναι ἡ ἀρχαία Τραγωδία. Ἐπομένως, δὲν με-
ταφράζει. Πλαστογραφεῖ τὴν Τραγωδίαν!..

★ Κατ' ἀρχήν, μπράβο στὴ Λυρικὴ!

Στὸ τελευταῖον τεῦχος τοῦ 1964 εἴχαμε ἐπισημάνει κ' εἴχαμε
ἐπικρίνει μιὰ ἀσυγχώρητη παράλειψι τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς:
Ὁ νέος Γενικὸς Διευθυντῆς δὲν εἶχε περιλάβει, στὸ νέο τὸν
ρεπερτόριον, ἑλληνικὸν λυρικὸν ἔργον! Ὡς τότε εἴχαμε τὸ λεγόμε-
νον "Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς Ἑλλάδος πού ἀσκοῦσε ἀνελληνικὴν
πολιτικὴν. Ἀπέκλειε, δηλαδὴ, ἀπὸ τὸ δραματολόγιόν του τὰ
ἑλληνικὰ ἔργα. Φέτος, ἡ μόλυσις ἐπεκτάθηκε καὶ στὸ μονα-
δικὸν λυρικὸν μας θέατρο. Ἡ παράλειψι γινόταν πιδὸν βαρεία
γιατὶ ὁ νέος Γενικὸς Διευθυντῆς εἶναι συνθέτης καὶ ὁ ἴδιος.
Δὲ χωρεῖ ἄλλη γνώμη: Βασικὸς σκοπὸς ἐνός Ἐθνικοῦ Μελο-
δράματος εἶναι, πρέπει πάντοτε νὰ εἶναι, ἡ προβολὴ τῆς ἐλ-
ληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας. Τὸ ἑλληνικὸν ἔργον δὲν ἐπι-
τρέπεται νὰ λείπει, σὲ καμιά περίοδο, ἀπὸ τὸν ρεπερτόριον τοῦ
Ἐθνικοῦ Μελοδράματος. Αἰσθανόμεσθε ἰδιαίτην χαρὰ πού
τὸ θέμα συζητήθηκε τὴν 1η τοῦ περασμένου Μάρτη στὸ Διοι-
κητικὸν Συμβούλιον τῆς Λυρικῆς καὶ ἀποφασίστηκε, κατ' ἀρ-
χὴν, ἡ ὀργάνωσις ἐνός Διαγωνισμοῦ γιὰ τὴ σύνθεσι μονόπρα-
κτικῆς ὄπερας. Τὸ θέμα ξανασυζητήθηκε στίς 17 τ' Ἀπρίλι
καὶ διατυπώθηκε ἡ Προκήρυξι τοῦ Διαγωνισμοῦ, πού περι-
λαμβάνεται στὸ *Δίημερον* τοῦ τεύχους. Σύμφωνα μ' αὐτὴν, τὸ
ἔργον πού θὰ βραβευτεῖ θὰ πάρει πενήντα χιλιάδων δραχμῶν
ἔπαθλον καὶ θ' ἀνεβαστεῖ ὑποχρεωτικὰ, τὴν ἐπόμενην περίοδο,
ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴν Λυρικὴν Σκηνήν. Ἡ πρωτοβουλία εἶναι λαμπρὴ.
Ἡ Διοίκησις τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς δικαιουται κάθε ἐπαί-
νον. Ὑπάρχουν, μόνον, ὀρισμένα κενὰ, πού δείχνουν πῶς τὸ
θέμα ἀντιμετωπίστηκε πρόχειρα, χωρὶς νὰ βασανιστεῖ ἀπ'
ὄλες τὶς πλευρὰς. Ἐπικροτοῦμε, κατ' ἀρχήν, τὸν πρῶτον ἐλ-

ληνικό Διαγωνισμό σύνθεσης όπερας, για τὸ σωστό του ἔπαθλο: τὴν ὑποχρεωτικὴ παρουσίαση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν Ἑθνικὴ Λυρική Σκηνή. Θεωροῦμε, ὅμως, ἀπαράδεκτη παράλειψη τὴν μὴ, ταυτόχρονη μὲ τὴν Προκήρυξη τοῦ Διαγωνισμοῦ, ἀνακοίνωση τῶν ὀνομάτων τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς. Εἶναι ἀρχή, οἱ ὑποψήφιοι νὰ γνωρίζουν ἀπὸ ποιούς θὰ κριθοῦν. Εἰδικότερα, στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ τὸ γνωρίζουν. Ἀπὸ τοὺς ἑλληνες συνθέτες, ἄλλοι ἔχουν μείνει στὶς παλιές σχολές, πολλοὶ ὅμως ἀκολουθοῦν νεότερα ρεύματα καὶ τεχνολογίες. Ἡ μουσικὴ καταγωγή τῶν μελῶν τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς θὰ προδικάζει τὴ συμμετοχὴ τῶν συντηρητικῶν ἢ μοντέρνων συνθετῶν. Γιὰ τὴ νεώτερη γενιά, πού εἶναι φυσικὸ ν' ἀκολουθεῖ περισσότερο τὰ νεότερα ρεύματα, ἢ ὑπάρξει Ἐπιτροπῆς συντηρητικῶν καταντᾷ ἀπαγορευτικὴ γιὰ τὴ συμμετοχὴ τους. Πέραν ὅλων τῶν ἄλλων, ἡ ἀνάγνωση καὶ μόνον τῶν ἔργων τους ἀπαιτεῖ εἰδικῆς εὐαισθησίας καὶ γνώσεις. Ὑπάρχει λοιπὸν ἄβυσσὸς ὁ Διαγωνισμὸς νὰ καταντήσει ἄχρηστος γιὰ μιὰ κατηγορία νέων συνθετῶν. Ἄς ἀνακοινωθῶν, ἐπομένως, ἀμέσως τὰ ὀνόματα τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς καὶ τὰ κριτήρια ἐπιλογῆς τοῦ ἔργου. Κ' ἐπειδὴ ἐνδέχεται πολλοὶ συνθέτες, ἐξαιτίας αὐτῶν τῶν ἀοριστιῶν ν' ἀδιαφόρησαν μέχρι σήμερα γιὰ τὸ Διαγωνισμὸ, ἄς βγεῖ μιὰ νέα ἀνακοίνωση, πὺ νὰ διευκρινίζει ὅλα τὰ θέματα καὶ νὰ παρατείνει τὴν προθεσμία ὑποβολῆς ἔργου. Ἴσως ἔτσι νὰ ἐκπληρωθεῖ καλύτερα ὁ προορισμὸς τοῦ Διαγωνισμοῦ. Ἀλλιῶς θὰ ἴναι κρίμα ν' ἀποτύχει.

★ Γνωριμιὰ μὲ τὸν Τζῶν Ἄρντεν

Τὸ "Θέατρο" πιστεῖ καὶ ὑπηρετεῖ πρῶτα ἀπ' ὅλα τὸ ἑλληνικὸ θεατρικὸ ἔργο. Δὲν ἐγκαταλείπει, φυσικά, τὸ Κλασικὸ Θέατρο. Σὰν ὄργανο, ὅμως, ἐνημέρωσης εἶναι ὑποχρεωμένο νὰ παρακολουθεῖ ὅλα τὰ νέα ρεύματα. Σήμερα παρουσιάζει — γιὰ πρῶτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα — δυὸ ἀντιπροσωπευτικούς ἀγγλοὺς δραματογράφους τοῦ νέου κύματος, πού ἐπιβλήθηκαν στὴν Ἀγγλία καὶ κατακοτῶν τὶς Σκηνές ὅλου τοῦ κόσμου: τὸν Τζῶν Ἄρντεν καὶ τὸν Χάρολντ Πίντερ. Ὁ Ἄρθουρ Μίλλερ εἶχε καταγγεῖλει πῶς τὸ ἀγγλικὸ θέατρο ἦταν "ἐρημικὰ κλεισμένο μακριὰ ἀπ' τὴ ζωὴ". Καὶ πραγματικά ἦταν. Μιὰ ὁμάδα, ὅμως, ταλαντοῦχων νέων ἀγγλῶν δραματογράφων ἦταν ὄριμη γιὰ τὴν ἐπανάσταση πού ἐκδηλώθηκε στὰ 1956, μὲ τὴν ἴδρυση τοῦ English Stage Company στὸ "Ρόγιαλ Κῶρτ" τοῦ Τσέλσι. Τὴν ἄρχισε ὁ Τζῶν Ὀσμυρον μὲ τὰ "Ὀργισμένα νιάτα" — ἕνα ἐξέσπασμα ὀργῆς ἐναντίον τῆς ἀγγλικῆς μεσαιῶς τάξης. Ἐνα κύμα νέων συγγραφέων ἀκολούθησε: Μπρένταν Μπῆαν, Ἄρνολντ Ὀδέσκερ, Τζῶν Ἄρντεν, Χάρολντ Πίντερ. Ἡ πρῶτη, ἀπ' τὸν καιρὸ τοῦ Σαίξπηρ, ἀναγέννηση στὸ ἀγγλικὸ θέατρο εἶχε συντελεστεῖ. Ὁ Ἄρντεν εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐκλεκτοὺς τῆς νεώτερης αὐτῆς γενιᾶς τῶν ἀγγλῶν δραματογράφων πού ἐπαναστάτησαν κατὰ τὸν κοφφορμισμὸ, τῆς "παρίδοσης" καὶ τῆς καθωσπρεπωσῆς τῆς ἀγγλικῆς Σκηνῆς καὶ κοινωνίας. Τριανταπέντε χρονῶν σήμερα, γεννήθηκε τὸν Ὀκτώβριον τοῦ 1930 στὸ Μπᾶνσλεῦ τοῦ Γιorkσάιρ. Ὁ πατέρας του ἦταν ἰδιοκτήτης ὑαλοουργείου. Ὁ ἴδιος σπούδασε στὸ Καίμπριτζ καὶ στὸ Κολλέγιο Τέχνης τοῦ Ἐδιμβούργου. Μετὰ τὴν ἀπόλυση του ἀπ' τὸ στρατὸ δούλεψε δυὸ χρόνια (1955-57) σὲ ἀρχιτεκτονικὸ γραφεῖο. Στὸ θέατρο πρωτοεμφανίστηκε μὲ τὸ ἔργο "Ὅλα γκρεμίζονται" (1955) πού παίχτηκε στὸ Ἐδιμβούργο. Μὲ τὸ ἐπόμενο, "Ἡ ζωὴ τοῦ Ἀνθρώπου" (1956) — πού σὰ θέμα καὶ στὴν ἑπιθυμία τοῦ "Μόμπυ Ντικ" τοῦ Μέλβιλ — κέρδισε τὸ βραβεῖο ραδιοφωνικοῦ ἔργου τοῦ Β.Β.С. Στὸ Λονδίνο πρωτοεμφανίστηκε μὲ "Τὰ ὕδατα τῆς Βαβυλώνας" (1957) πού τὸ English Stage Company ἀνέβασε στὸ "Ρόγιαλ Κῶρτ". Τὰ ἔργα του "Ζήστε σὰν τὰ γουρούνια" (1958) καὶ "Ὁ χορὸς τοῦ λοχία Μασγκρένβ" (1959) ἀνεβάστηκαν στὸ ἴδιο θέατρο. Τὸ 1960 γράφει μιὰ μοντέρνα "Γέννηση τοῦ Χριστοῦ" πού τὴ δημοσιεύει τὸ '63 μὲ τὸν τίτλο "The business of good government". Τὸ '61 δίνει στὴν Τηλεόραση τὸ "Νωπὸ ψάρι" καὶ τὸ "Στρατιώτη, στρατιώτη" πού βραβεύεται στὸ Φεστιβάλ Τεργέστης. Ἡδὴ εἶχε ἀποσπάσει: Τὸ 1959 τὸ βραβεῖο τῆς Βρετανικῆς Ἐγκυκλοπαίδειας γιὰ τὸ "Χορὸ τοῦ λοχία Μασγκρένβ", τὸ 1960 τὸ βραβεῖο τῆς ἐφημερίδας "Evening Standard" σὰν ὁ περισσότερο ὑποσχόμενος θεατρικὸς συγγραφέας. Τὸ '60 τὸ "Ὀλντ Βικ" ἀνεβάσει τὸ "Λιμάνι τῆς εὐτυχίας" πού τὴν ἴδια χρονιά παίχεται καὶ στὸ "Ρόγιαλ Κῶρτ". Τὴν ἄλλη χρονιά γράφει τὸ "Σιδερένιο χέρι", πού παίξει

ὁ Βασιλικὸς Σαίξπηρικὸς Θίασος στὸ "Ὠλντουίτς Θήατερ", κ' εἶναι μιὰ διασκευὴ τοῦ "Γκαίτε φὸν Μπερλίχιγκεν" τοῦ Γκαίτε, τοποθετημένη στὴ σύγχρονη ἐποχὴ. Τέλος, "Ὁ ἄνθρωπος πού δούλευε σὰν γαϊδούρι", μὲ κάποια ἐπίδραση ἀπὸ τὸν Μπρέχτ, παίχεται στὸ Φεστιβάλ τοῦ Τσίτσεστερ (1962) καὶ στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τοῦ Λονδίνου (1963). Στὸ μεταξὺ, 1961, γράφει κ' ἕνα σενάριο γιὰ τὸν Κινηματογράφο. Τὸ πιὸ γνωστὸ ἔργο του εἶναι "Ὁ χορὸς τοῦ λοχία Μασγκρένβ", ἀντιπολεμικὸ. μὲ δράση τοποθετημένη στὸν πόλεμον τῆς Κριμαίας. Παίχτηκε ἀπὸ τὸ Actor's Studio τῆς Νέας Ὑόρκης, τὸ παρισινὸ "Athenée" μὲ σκηνοθεσίαν Πήτερ Μπρούκ, καθὼς ἐπίσης στὴν Ἰταλία, Γερμανία, Ὀλλανδία, Πολωνία, Σκανδιναβικὲς χώρες κ' ἄλλοι. Τὰ ἔργα του διεκτραγωδοῦν, καὶ προπάντων σαρκάζουν, μ' ἐλευθερία καὶ τόλμη μορφῆς καὶ γλώσσας, τοὺς καθιερωμένους θεσμούς, ἰδεολογίας καὶ προλήψεις, τὴν ἀπανθρωπιὰ τῆς ζωῆς καὶ τῆς κοινωνίας, καὶ φέρνουν σ' ἀντίθεση καὶ σύγκρουση τὸν "κόσμον τῶν ζωντανῶν" μὲ τὸν "κόσμον τῶν πεθαμένων". Σ' αὐτὸν, τὸν τελευταῖον, ἀνήκει καὶ ὁ ἰλαροτραγικὸς ἥρωας τοῦ μονόπρακτου πού δημοσιεύσαμε σὲ ὄραια μετάφραση τοῦ Μάριου Πλωρίτη. Ὁ τίτλος του εἶναι "Ars longa, vita brevis". Γράφηκε εἰδικὰ γιὰ τὸν Πήτερ Μπρούκ καὶ τὸ Βασιλικὸ Σαίξπηρικὸ Θίασο καὶ εἶναι μιὰ χαρακτηριστικὴ ἐπιτομὴ τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς "κοσμοθεωρίας" τοῦ Τζῶν Ἄρντεν.

★ Καὶ δεῖγμα γραφῆς τοῦ Πίντερ

Πιὸ εὐρύτερα γνωστὸς ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς τοῦ νέου κύματος τῆς ἀγγλικῆς δραματογραφίας εἶναι ὁ Χάρολντ Πίντερ. Τὸν παρουσιάζει κι αὐτὸν τὸ "Θέατρο". Τριανταπέντε χρονῶν σήμερα — ἀκριβῶς σὰν τὸν Ἄρντεν — γεννήθηκε τὸ 1930 στὸ Λονδίνο. Πρωτοῦ γράψει θέατρο, δούλεψε σὰν ἐπαγγελματίας ἠθοποιὸς μὲ τὸ ψευδώνυμον Ντᾶιβιντ Μπάρον. Σὰ θεατρικὸς συγγραφέας πρωτοεμφανίζεται τὸ 1957 μὲ τὸ "Δωμάτιο" — τὴν ἴδια χρονιά πού παρουσιάζεται κι ὁ Ἄρντεν στὸ Λονδίνο μὲ "Τὰ ὕδατα τῆς Βαβυλώνας". Γράφει θέατρο, ὅπως κι ὁ Ἄρντεν, γιὰ τὴ Σκηνή, τὸ ραδιοφῶνον καὶ τὴν Τηλεόραση. Τὸ 1957 γράφει ἐπίσης τὰ ἔργα "Τὸ βουβὸ γκαρσόκι" καὶ "Τὸ πάρτυ τῶν γενεθλίων". Τὸ 1960 τὸν "Ἐπιστάτη", πού βραβεύτηκε ἀπὸ τὸ "Evening Standard", τὴν ἴδια χρονιά μὲ τὸν Ἄρντεν, σὰν τὸ καλύτερο ἔργο τῆς χρονιάς, κι ἀπὸ τὸ "Newspaper Guild" τῆς Νέας Ὑόρκης. Γράφει κατόπιν τὸ μονόπρακτο "Οἱ νάνοι" (1960) γιὰ τὸ ραδιοφῶνον, τὸ τρίπρακτο "Ἡ συλλογὴ" (1962), πού τὸ σκηνοθέτησε ὁ ἴδιος μὲ τὸν Πήτερ Χῶλ στὸ Βασιλικὸ Σαίξπηρικὸ Θίασο τοῦ "Ὠλντουίτς", τὸ "Μικρὸ πόνο", τὸ σενάριο τῆς ταινίας "Ὁ ὑπὸ κρητὴς", τὸν "Ἐραστὴ" (1963) γιὰ τὴν Τηλεόραση καὶ, τελευταῖα (1965), τὸ "Γυρισμὸ", πού παίχεται τώρα στὸ "Ὠλντουίτς" ἀπὸ τὸν Βασιλικὸ Σαίξπηρικὸ Θίασο, μὲ σκηνοθεσίαν Πήτερ Χῶλ. Ὁ Χάρολντ Πίντερ ἔχει δική του, προσωπικὴ γραφὴ. Διατηρεῖ στὰ ἔργα του ὅλη τὴ σχολαστικὴ καὶ τὴν καθημερινότητά τῆς ζωῆς. Ἀφήνει ὅμως καὶ κάτι κενὰ πού ἀποκαλύπτουν ἀσύλληπτα καὶ ἀνεξερεύνητα βάθη τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Ἡ ἀγγλικὴ Κριτικὴ διακινδυνεύει ἀπίθανες προβλέψεις. Ἀδιάφορο — γράφτηκε — ἂν ἐγκρίνονται ἢ ἀπορρίπτονται, τὰ ἔργα του ὑπάρχουν καὶ τὰ χρόνια θ' ἀναδειχθοῦν τὸν Πίντερ τὸν μεγαλύτερον βρετανικὸν συγγραφέα ἀπ' ὅλους τοὺς συγχρόνους του. Ὁ "Ἐραστὴ" πού δημοσιεύει τὸ "Θέατρο" — ἔχει κερδίσει τὸ βραβεῖο "Ἰταλία" — γράφτηκε γιὰ τὴν Τηλεόραση καὶ παρουσιάστηκε ἀπὸ τὸ Β.Β.С. τὸ Μάρτη τοῦ 1963. Ἡ σκηνικὴ του παρουσίαση ἔγινε ἀργότερα ἀπὸ τὸ "Arts Theatre", μὲ σκηνοθεσίαν τοῦ συγγραφέα, σ' ἕνα πρόγραμμα μαζί μὲ τὸ μονόπρακτο "Οἱ νάνοι", πού 'χε πρωτοπαρουσιάσει στὸ ραδιοφῶνον τὸ 1960. Εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸ δεῖγμα γραφῆς. Τὸ συγγραφέα ἀπασχολεῖ κυρίως ἡ ἐπαφὴ ἀνάμεσα τοῦς ἀνθρώπων. Ἡ ἀποψὴ του εἶναι πῶς, ἡ ἐπαφὴ αὐτῆ, ἀνησυχεῖ τοὺς ἀνθρώπους τόσο πολὺ πού, ἀντὶ νὰ τὴν ἐπιδιώκουν, προσπαθοῦν νὰ σφίξουν γιὰ ὀ,τιδήποτε ἄλλο ἐκτός ἀπ' αὐτὸ πού ἀποτελεῖ τὶς ρίζες στὶς σχέσεις τους. Σήμερα ὁ Πίντερ παίχεται παντοῦ. Στὸ Παρίσι, ὅπου ἀνεβάστηκε "Ὁ ἐπιστάτης" του τὸ '61 στὸ θέατρο "Lutèce", βρῆκαν πῶς δὲν δικαίωνει τὴ φήμη του. Ἐργο του παίχτηκε ἀκόμα καὶ στὴν Ἀγκυρα. Στὶς προθέσεις τοῦ Μινωτῆ εἶναι ν' ἀνεβάσει καὶ νὰ παίξει ἕνα ἔργο του στὸ Ἐθνικὸ. Τὸ "Θέατρο" κάνει τὴ γνωριμιὰ του στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ μὲ τὴν ὄραια ἀπόδοσιν τοῦ "Ἐραστὴ" ἀπὸ τὴ Δέσπω Διαμαντίδου.



ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Ο ΣΤΟΧΟΣ ΣΕ ΒΑΡΟΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Ἡ χρονολογική μου καταγραφή ἀρχίζει στις 4 Αὐγούστου τοῦ 1914. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα τὸ βαρόμετρο ὑψώθηκε :

13 ἑκατομμύρια νεκροί,
11 ἑκατομμύρια ἀνάπηροι,
50 ἑκατομμύρια στρατιώτες ποὺ πορεύονταν,
6 ἑκατομμύρια σφαίρες,
50 δισεκατομμύρια κνιβιά, ἀέρια.

Τὴ νόημα ἔχει πιά ἡ *προσωπική ἐξέλιξη*: Κανένας δὲν ἐξελισσεται πιά *προσωπικά*. Κάτι ἄλλο καθορίζει τὴν ἐξέλιξή του. Μπροστὰ στὸν εἰκοσάχρονο ὀρθώνονταν ὁ πόλεμος. Πεπρωμένο. Καὶ καθιστοῦσε κάθε ἄλλο δάσκαλο περιττό.

Μέρες καλοκαιριοῦ τοῦ 1914 στὸ Μόναχο. Ἐργαζόμενοι ἐβελοντικά στὸ Χόφ Τεάτερ, καὶ στὸ Πανεπιστήμιο παρακολουθοῦσα μαθήματα Ἱστορίας Τέχνης, Φιλοσοφίας καὶ Γερμανικῆς Φιλολογίας.

Στὸ Χόφ Τεάτερ παίζεται *κρυφῶς κλασικὸ δράμα* μετὰ Βίλντενμπουργκ, Ἀντσεγκροῦμπερ κ.ἄ. Σὰν *κρυφὴ ἐπιδρομὴ* στὸ μοντέρνο θέατρο θεωρεῖται *κίβλας ὁ Ἴφεν, ὁ Ἄγριόγατος* τοῦ Ροζένωβ κ.ἄ. Στὰ *Κάμμερσπίλε* *κρυφαρχοῦν ὁ Χάουπμαν, ὁ Στρίντμπεργκ καὶ ὁ Βέντεκνιτ. Δίπλα τους, ὁ Ὁσκαρ Οὐάιλντ, οἱ Γάλλοι καὶ τὸ σύγχρονο κοινωνικὸ δράμα, κρυφῶς σὰν ἐπιχείρηση.*

Αὐτὸ ὅμως πλησιάζει ἔρχοντας—πόσο κενοὶ οἱ δρόμοι ποὺ ἀνοίγαν μπροστὰ στὸ μέλλον—ποῦ ὅλοι τὸ δαισθανόμασταν, μὰ κανένας δὲν εἶχε τὸ θάρρος νὰ τ' ἀναγνωρίσει. Ὁ κόσμος μεθοῦσε μ' ἔθνικὴ ἔξαρση, ποὺ ἀργότερα θεωρήθηκε πολὺ καθωσπρέπει κ' ἐκφυλίστηκε—μέσα σὲ μιά ἱστορικὴ ἀδιαιλαξία—σὲ ψύχωση.

Κανένας δὲν μπορεῖ νὰ μοῦ προσάψει τὴν κατηγορία πὼς δὲν εἶμαι *καλὸς Γερμανός*. Ἡ οἰκογένειά μου εἶναι μιά παλιὰ οἰκογένεια παστῶρων, ἀνατρέφει μ' ἔθνικα ἰδανικά, ξέρω ὅμως πὼς ὁ πατέρας μου—ποῦ καὶ σήμερα ἀκόμα κατέχεται ἀπὸ αὐστηρῶς ἔθνικα φρονήματα—ἔτρεμε στὴ σκέψη πὼς θὰ μποροῦσαν νὰ κατατάξουν καὶ μένα στὸ στρατό, κ' ἦταν ὅλος χαρὰ ὅταν στὴν πρώτη ἐξέταση ἀπαλλάχτηκα προσωρινά, λόγῳ *ἀδυναμίας ἔξω*.

Ἐθνικοφρων!; Τὰ μάτια μου ἔλαμπαν, ὅπως ὄλων τῶν ἄλλων νέων, ὅταν στὰ γενέθλια τοῦ Κάιζερ παρακολουθοῦσα τὴν παρέλαση μὲ χοροὺς ἀπὸ ταμπούρα καὶ φαναράς στὸ Σπίγκελλούστμπεργκ (Μάρμπουργκ ἂν ντὲρ Λάν). Τὸ σχολεῖο δὲ μὲ ἱκανοποιούσε. Ἡ στεγνωτότητα τῶν παιδαγωγῶν τῆς ἐποχῆς, ἡ μικροαστικὴ διαπαιδαγώγηση, συντέλεσαν ν' ἀκολουθῆσω δική μου πορεία σκέψης, ἔξω ἀπ' τὰ ὑποχρεωτικά μαθήματα. Ἐξέκομα μαζί μὲ δυὸ ἄλλους φίλους μου—ἐκεῖνοι ζωγράφιζαν, ἐγὼ ἔγραφα ποιήματα.

Οἱ γονεῖς μου κατάγονταν ἀπὸ τὴν ὑπαιθρο. Ἐκεῖ γεννήθηκα. Πέντε χρόνια ἀνάμεσα σὲ χωριάτες. Τὸ Μάρμπουργκ—μὲ τις εἰκοσι χιλιάδες κατοίκους του καὶ τοὺς φοιτητές του, ποῦ μὲ τὰ λεφτὰ τῶν πατεράδων τους καὶ τὰ φανταχτερά πηλλήκια τους πίστευαν πὼς ἦταν ὄντα ἐνὸς *ἀνώτερου κόσμου*—τὸ ἔβλεπα κίβλα σὰν μεγαλοῦπολη. Ἐμεῖς ζούσαμε στὰ στενοσόκκακα τῆς παλιᾶς πόλης, ἀνάμεσα σ' ἀστούς, σὲ τεχνίτες καὶ σ' ἐργάτες.

Φοίτησα πρῶτα στὸ δημοτικὸ κ' ὄχι στὸ προκαταρκτικὸ, ποῦ ἔχει ἱδρυθεῖ τότε κ' ὑπάγονταν ἀπευθείας στὰ Ἀνώτερα Ἐκπαιδευτικὰ Ἰδρύματα. Αὐτὴ ἦταν ἡ ρητὴ ἐπιθυμία τοῦ πατέρα μου, ποῦ κατάγονταν ἀπὸ

μιά ἀπλή, χωριατο-πατριαρχικὴ οἰκογένεια. Ἀρχὴ τῆς ἦταν ἡ ἀληθινὴ χριστιανικὴ ἠθικὴ, ὅσο βέβαια ἦταν δυνατό αὐτὸ κάτω ἀπὸ τέτοιες συνθήκες. (Δὲ γνῶρισα ἀνθρώπους πιο ἀπλούς, ποῦ νὰ δείχνουν τέτοια ἐπιείκεια στὰ λάθη τῶν ἄλλων, κατανόηση, καλωσύνη, ἀνοχή, καὶ τέλεια ἀδιαφορία γιὰ τὰ ἐγκόσμια, τὴν πολιτικὴ, τὴ φιλοδοξία γιὰ μεγάλα ἀξιώματα κλπ., ἀπὸ τοὺς παπποῦδες μου καὶ τὸν ἀδερφὸ τοῦ πατέρα μου).

Δὲ σκοπεῖω νὰ γράψω ἐδῶ τὸ χρονικὸ τῆς οἰκογένειάς μου. Γιὰ νὰ ὑπογραμμίσω ὅμως, πὼς μπορεῖ νὰ ἔναι κανένας κομμουνιστὴς δίχως νὰ ἔχει ἀπαραιτήτως κ' ἐβραϊκὴ καταγωγὴ, θὰ προστέσω :

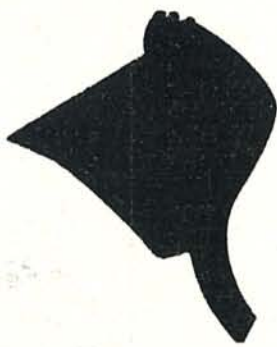
“Ὁ κόσμος τῆς Δευτέρας”, Βερολίνο. (Ἀπόκομμα ἀπὸ τὸ φύλλο τῆς 1 Μαρτίου 1927). Ἐρβιν Πισκάτορ. Μᾶς γράφετε : “Διαδίδεται ἀπὸ μιά μερίδα τοῦ τύπου ὅτι στὴν πραγματικότητά ὀνομάζομαι Σάμονελ Φίσερ καὶ πὼς εἶμαι Ἐβραῖος μετανάστης ἀπὸ τὴν Ἀνατολή. Δυστυχῶς, δὲν ἔχουν ἔτσι τὰ πράγματα. Δὲ θ' ἀπαντοῦσα, ἀλλοστε, σ' αὐτὲς τίς σνοχοφαντίες ἂν οἱ ἀντίπαλοί μου δὲν τίς χρησιμοποιοῦσαν σὰν ἐπιχείρημα ἐνάντια στὴ δουλειά μου. Ἴσως ὅμως οἱ κύριοι αὐτοί, ποῦ τόσο ἐνδιαφερόνται γιὰ τὴν προσωπικὴ μου καταγωγὴ, μοῦ κάνουν τὴν τιμὴ νὰ μ' ἐπισκεφθοῦν γιὰ νὰ μοσρέσω νὰ τοὺς δείξω, βασιζόμενος πάνω σὲ δικές μου παλιές Βίβλους, πὼς αὐτὲς εἶχαν μεταφραστεῖ ἐξ' ἀρχῆς ἀπ' τὸν προπάτορά μου, τὸν Ἰωάννη Πισκάτορ, καθηγητὴ τῆς Θεολογίας πρῶτα στὸ Στρασβούργο καὶ μετὰ στὸ Χέρμπαρν (ἀκόμα καὶ στὸ Νασσάου), καὶ πὼς σκοπὸς τῆς μετάφρασής τους ἦταν ἡ διάθωψη τοῦ λουθηριανοῦ πρότυπου. Ἡ ἔκδοσις κυκλοφόρησε τὸ 1600 καὶ προκάλεσε τότε, μαζί μ' ἄλλα 200 ἔργα τοῦ ἴδιου συγγραφέα, ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον.

Ἔστω κι ἂν ἀκόμα διαφέρω κάπως ἀπὸ κείνον τὸν Ἰωάννη Πισκάτορ, πιστεύω πάντως πὼς μερικὲς σταγόνες αὐτοῦ τοῦ σοβαροῦ, δίχως χιούμορ προτεσταντισμοῦ, ἔμειναν στὸ αἷμα μου, ποῦ πῆρε ἀκόμα καὶ μιά ἀνευγεννητικὴ. Ἰερὰς πάντως, ὅπως πολὺ θὰ τὸ θελεῖ ὁ πατέρας μου, δὲ σκόπευα νὰ γίνω. Ἐνα ἄλλο βῆμα μοῦ φαίνονταν πολὺ πιο σπουδαῖο. Βέβαια, δὲν πρόφταινα νὰ ἐκδηλώσω τὴν ἐπιθυμία μου νὰ δουλέψω γιὰ τὸ θέατρο, κι ἀμέσως ἀντιμετώπιζα παντοῦ τὴν πιο κατηγορηματικὴ ἀρνηση. Ἄκουγα ὅλα ἐκεῖνα ποῦ κ' ἐγὼ λέω σήμερα στοὺς ἠθοποιούς: παρατήστε το καλύτερα αὐτὸ τὸ ἐπάγγελμα, εἶναι τυχεράπιστο καὶ δύσκολο, ὡς καὶ τὰ ταλέντα δύσκολα καταφέρνουν νὰ ἐπιβληθοῦν ζήλεια καὶ φθόνος παραφυλᾶνε. Καὶ σήμερα ἀκόμα σὰ ν' ἀκούω τὸν παπποῦ μου νὰ λέει, ἀκουμπώντας πλατιά τὴ φωνή του

πάνω στὸ ἦ : “Ἡθοποιὸς θέλεις νὰ γίνεις;” Σὰ νὰ ἔλεγε, γύφτος, ἀλήτης, κάτι τέτοιο.

Στὴν προσπάθειά μου νὰ βρῶ κάποια διέξοδο ἀπὸ τοῦτον τὸν ἀστικισμό, ν' ἀποτινάξω αὐτὸ τὸ μικροκατὸ πνεῦμα, μὲ βόηθησαν ὁ Νίτσε, ὁ περιφρονητὴς τῶν ἀστῶν, ὁ Ὁσκαρ Οὐάιλντ, ὁ ἐστὲ καὶ σὺμπ, κι ὅλοι ἐκεῖνοι ποῦ εἰρωνεύονταν, μάχονταν ἢ ἐρμήνευαν αὐτὴ τὴν ἀρρωστημένη κοινωνία τῶν τελευταίων πενήντα χρόνων.

Ἀπὸ τὴ βιβλιοθήκη μου : Χάνοιζ Μάν, “Ὁ Θάνατος στὴ Βενετία” τοῦ Τόμας Μάν, Τολστόι, Ζολά, Βέρφελ, Ρίλκε, Ρεμπλό, Στέφαν Γκεόργκε, Χάιμ, Βερολαίν, Μαίτελοβιτς, Χόφμανσταλ, Μπρεντάνο, Κλάμπουντ, Στρίντμπεργκ, Βέντεκνιτ, ἢ “Ψυχολογία” τοῦ Μεσσέο Βούντ, Βίντελμπαυτ, Φέχνεο,



Ἐρβιν Πισκάτορ (σιλουέτα)

Σοπενάουερ κ.ά. 'Ανάμεσά τους βρισκόνταν, ό "Όττο" Έρνστ, ό Κόναν Ντόνλ, ό "Α. ντέ Νορά.

Παντού κυριαρχούσε τότε, εκείνη ή τυπική διάθεση άπελπισίας, παγκόσμιου πόνου κι αταπαρνήσης, πού 'μοιαζενά την είχαμε κληρονομήσει άπό τό "fin de siècle", ένα "laissez faire laissez aller", πού δημιουργούσε μιά τόσο παράξενη αντίθεση με την πυρετώδη πολιτική και οικονομική δραστηριότητα. Έγώ, ώστόσο, δέν είχα την παραμικρή ιδέα άπ' τις όποιοσδήποτε σχέσεις: τούς σοσιαλιστές τούς έβλεπα σάν ανθρώπους με μεφιστοφελικά γένηια και με τά γνωστά φουσκωτά, κόκκινα πηλήκια. Έπειδή δέ γνωρίζαμε σε ποιούς και σε τί θά 'πρεπε να έναντιωθούμε, δέ μās έμενε άλλο άπ' τό να κολυμπήσουμε και μείς μέσα σε τούτο τό πλατύ πηχτό ρεύμα.

Τώρα: τό μεγάλο γερμανικό ούρρα, ό ένθουσιασμός τού πολέμου. Όλοι γύρω μου θέλοντες' έγώ δχι. Έπό συναισθημα, δχι άπό πεποίθηση, ούδέτερος. Οί μάζες περιδιόβαιναν στους δρόμους τού Μόναχου, τραγουδούσα ε, μεθούσανε και βγάζανε λόγους. Σ' έναν άπ' αυτούς - στεκόμασταν όλοι με τό καπέλο στό χέρι, ένδω γύρω έσκουζαν, άγνωστο γιά ποσοστή φορά, τό τραγούδι τής Γερμανίας (κι άς νιώθαμε να μās περιλούζει κρύος ιδρώτας, έπειδή άκριβώς δέ μās έλειπε τό θάρρος) - άκούω ξαφνικά δίπλα μου μερικούς γνήσιους Μοναχιώτες να λένε: "Γιά κοιτάτε, τούτος δέ βγάζει τό καπέλο του, είναι σπιούνος". 'Απαιτούν άπ' τόν άνθρωπο να βγάλει τό καπέλο του. Αυτός όμως άντι να συμμορφωθεί, κάνει τό κορόιδο και τό βάζει στα πόδια (κουταμάρα του). Τότε, όλοι τρέχουν τό κατόπι του μουγκρίζοντας: "Ένας σπιούνος, ένας σπιούνος". Τόν προφταίνουν και τόν πλακώνουν στό ξύλο. Ό ένθουσιασμός τής μάζας δέν έχει όρια. Στο μεταξύ οί στρατιώτες, άνοσοτολισμένοι, πηγαίνουν στό Σταθμό. Μιά τρελλή παραζάλη, άποκρουστική, πού δέ με συνέπαιρνε. Έπόδειξη, τό ποίημα πού γεννήθηκε κείνες τις πρώτες μέρες τού Αύγουστου:

ΘΥΜΗΣΟΥ ΤΟΥΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ ΤΟΥ

Μάννα, κλάψε τώρα μās και πρέπει
Τί μικρό σάν ήταν τό παιδί σου
Τους στρατιώτες έκανε παιχρίδι
Πού 'χαν τ' όπλο τους γιομάτο
Μά πεθάναν όλοι: μπάμ και κάτω!

Μά σάν τό παιδί μεγάλωσε
Στρατιώτης έγινε κι αυτό
Τράβηξε γιά τό μέτωπο.

Μάννα, κλάψε τώρα μās και πρέπει
Σάν διαβάζεις "πέθανε σάν ήρωας"
Και τούς στρατιώτες του θυμήσου
Πού τ' όπλο τους είχαν γιομάτο
Μά πεθάναν όλοι: μπάμ και κάτω!..

'Ακόμα πιό άκατανόητο φαινότανε σε μένα, τόν είκοσάχρονο, πώς μιά δλάκερη γενιά, πού συζητούσε αδιάκοπα γιά πνευματική έλευθερία και εξέλιξη τής προσωπικότητάς της, παρασύρθηκε ξάφνου, δίχως την παραμικρή αντίσταση, άπ' αυτό τό μαζικό ήλιγγο, και πώς δλόκληρη ή πνευματική άφρόκρεμα τής Εύρώπης, με πολύ λίγες εξαιρέσεις, ξεσηκώθηκε σύσσωμη να ύπερασπιστεί "τά όσια και τά ιερά της", πιό πολύ με την πένα παρά με τό ντουφέκι, πού τόνσον καιρό τ' αντιμετώπιζε με πολύ σκεπτικισμό. Έχοντας στο ταγάρι τό Νίτσε και τόν Γκαίτε τους, ξεσπάθωσαν ενάντια στους έχθρους: τόν Τολστόι, τό Ντοστογιέφσκι και τόν Πούσκιν, τό Ζολά, τόν Μπαλζάκ και τόν 'Ανατόλ Φράνς, τό Σάου και τόν Σαίξπηρ. Τούτη ή γενιά έπισφράγησε, μ' αυτή της την πράξη, την πνευματική της χρωκοπία. Ό,τιδήποτε κι άν σκέφτηκε κι ό,τιδήποτε κι άν έπραξε, στις 4 Αύγουστου άποδείχτηκε πώς δέν είχε σκεφτεί και δέν είχε κάνει τίποτα.

'Από μās τούς νέους έλειπαν οί καθοδηγητές γιά να μās συγκρατήσουν, δέν είχαμε κανέναν πού να μās κάνει ν' άγκιστρωθούμε άπό τόν ανθρώπινο λόγο του. Μ' είχε κυριέψει, και σίγουρα πολλούς άλλους μαζί με μένα, μιά άπέραντη άπογοήτευση. Μās έλειπε ή έμπειρία. Παρόλα αυτά τό 1912 και τό 1913 και, παράδοξα, δλωσδιόλου άμεσα, τόν 'Απρίλη τού 1914, είχα συχνά την προαισθηση τού πολέμου, πού την είχα έκφράσει κιόλα με στίχους:

ΠΟΛΕΜΟΣ! (Έπό ένα ποίημά μου)

Τόν αισθάνομαι!

Πόλεμος;

Ποιός μίλησε γιά πόλεμο;

Γέννημα τής σκέψης, άπ' τή φωλιά διωγμένου

Μετράει σκισμένα μάτια,

Λαούγγια μισανοιγμέν' από φόβο,

Προκοιλία πετσοκομμένα, πριγμένα στο αίμα,

Σέ πόνο συσσωρευμένο άπό έκατό χρόνια,

Σέ δισεκατομμύρια στεροημένες γυναικείες νύχτες!

Πόλεμος;

Φωνάζετε: Πόλεμος στον πόλεμο!

Μιά τέτοια όμως μεμονωμένη κι άτομική έπανάσταση, κόντρα στον πόλεμο, την έβρισκα παράλογη, γι' αυτό κι όταν έλαβα τί διαταγή να καταταχτώ στο στρατό, την άκολούθησα σάν φωνή τής μοίρας. Μήτε πού τό σκέφτηκα ν' άρνηθώ τή στρατιωτική ύπηρεσία. 'Η παρόλα τού Κάιζερ: "Δέ γνωρίζω πιά κόμματα", και ή πιστή ύποταγή τών σοσιαλδημοκρατών δλοκλήρωσε τή σύγχυση.

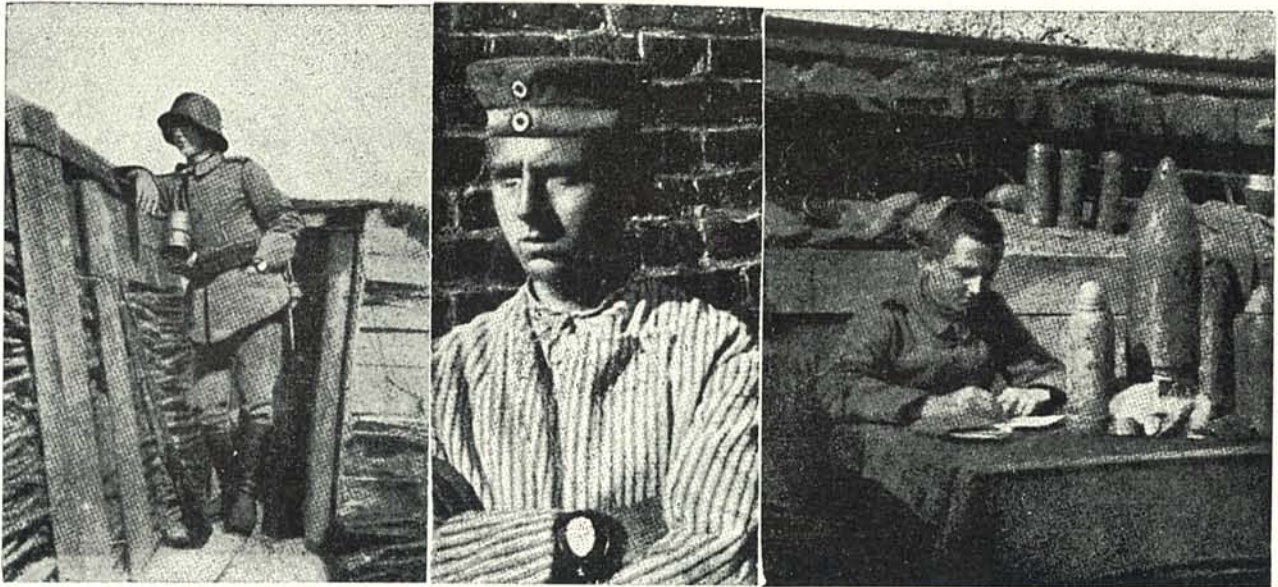
'Η Κοινή Γνώμη δέν πληροφορήθηκε, βέβαια, πώς στην κρίσιμη συνεδρίαση τού κοινοβουλευτικού όμίλου τών Σοσιαλδημοκρατών, στις 3 Αύγουστου, ό Λέντεμποργ, ό Λένς και ό Λίμπκνεχτ πρότειναν σχέδιο άπόφασης γιά την άρση τών πολεμικών πιστώσεων, πώς 300 εργάτες στο Νόικαιλν όργάνωσαν διαδήλωση ενάντια στον πόλεμο και φυλακίστηκαν, και τέλος πώς ή Ρόζα Λούξεμβουργ όταν πληροφορήθηκε πώς τό Σοσιαλδημοκρατικό κόμμα ενέκρινε τις πολεμικές πιστώσεις, ξεσπάσε άπελπισμένη σε ληρηνός.

Τό Γενάρη τού 1915 μ' είχαν προστάξει να σέρνομαι πάνω στο πεδίο άσκήσεων τής Γκέρα. Φορούσα τότε διπλή τσόχα, μπλέ και κόκκινη, ό γιακάς μου έπεφτε δέκα πόντους κάτω άπ' τό λαιμό μου, τό πανταλόني μου 'φτανε ως τόν αστράγαλο, τά άρβυλα είχαν τό 'να 42 νοούμερο, τ' άλλο 39, τό πηλήκιο μου δίχως κεραμίδι, μόλις και καθότανε στο κεφάλι μου, (μονάχα σάν μου τό 'χωσε ό ύπαξιωματικός ως τ' αυτιά κατάλαβα πώς θ' άντεχε και στο πλύσιμο). 'Ετσι λοιπόν μās άκόλιζαν πού "να βράσει τό νερό στον κόλο τών μασαράδων". 'Η μεγάλη έποχή προετοιμάζονταν. Αυτοί πού την κυβερνούσαν ήταν οί μικροί άνθρωποι. Σ' αυτούς στρέφονταν πρώτα:

Πώς αυτοί οί άνθρωποι, οί οικοδόμοι, οί χασάπηδες κ' οί όμοιοί τους, σάν όργανα τού μιλιταρισμού, ύπαξιωματι-

'Ο Πισκάτορ δέν ήταν έβραϊός. 'Η Βίβλος έχει μεταφραστεί στα 1600 άπό τόν προπάππο τον Γιοχάννες Πισκάτορ, καθηγητή τής θεολογίας στο Στρασβούργο και τό Νασάου





‘Ο Πισκάτορ στὸν πόλεμο 1915-18: Στὰ χαρακώματα τοῦ Ὑπρ, στὸ στρατιωτικὸ νοσοκομεῖο τῆς Λοφὲμ (Βέλγιο) καὶ στὴ Φλάντρα

κοὶ καὶ δεκαεῖς, τολμῶσαν ν’ ἀγγίζον τὶς ψυχὲς καὶ νὰ περὶ-
φανεύονται γι’ αὐτὸ, τὶς ψυχὲς ποὺ σὲ κάθε βρομερῇ ἐπαφῇ κρυ-
βόντουσαν σὰ σαλιγκάρια στὸ καβούκι τους, γνωρίζοντας γιὰτὶ
τὸ σῶμα ἦταν παρδαλὸ σὰν μασκαράτα τῆς Καθαῆς Δευτέρας,
ἴσως γιὰτὶ μέσα σ’ αὐτὸ θὰ πεθαίνανε. Θὰ πεθαίνανε... τ’
ἀκοῦτε: ναί, σεῖς, σεῖς οἱ κῆρυκοὶ ὑπαξιωματικοί, τσομπάνη-
δες μὲ στολὴ στρατιώτη. Ὁχι, ὄχι καὶ πάλι ὄχι! Σεῖς τὰ χω-
ριατόπαιδα λογαριάζετε, ἀνάλογα μὲ τὴν κοπριά, καὶ τὴν σπορᾶ,
ἐνῶ ὁ οὐρανὸς ἔχει γίνει γαλανὸς κι ὁ ἥλιος ἓνα στέμμα—
γιὰτὶ δὲν μπορούμε νὰ κρατήσουμε ἀνάποδα τὸν ὑποκόπανο
καὶ νὰ τὸν συντριβούμε στὸ ταυρίσιο κεφάλι ἐνὸς ἀπ’ αὐτοὺς
ποὺ ντροπιάζουν τὸ πνεῦμα τῆς ψυχῆς μας; Ὡ, τὸ σύστημα
εἶναι καλὸ καὶ τὰ βασανιστήρια λειτουργοῦν μ’ εὐαισθησία:
ὁ ζυγὸς ἀκουμπᾶ τετωμένους πάνω στὸ σβέροκο ὄλων αὐτῶν ποὺ
δὲν ἔχουν παρὰ νὰ συνειδητοποιήσουν πὼς στὸ σύνολό τους
ἀποτελοῦν τὸ κράτος, ποὺ δίχως αὐτοὺς θὰ ἔταν ἓνα κορμὶ
χωρὶς ἄκρα, ἢ κατὶ στρογγυλὸ καὶ λεῖο σὰν μιὰ μπάλλα μπι-
λιάδου! Τούτη τὴ μέρα ἀναμένουμε, κῆρυκοὶ ὑπαξιωματικοί!

(Ἀπὸ τὸ Ἡμερολόγιό μου, Φλεβάρης 1915)

Ἐξορμούσαμε στὴν περιοχή τοῦ Ὑπρ. Οἱ Γερμανοὶ ζοῦσαν
ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ τῆς γνωστῆς ἀνοιξιᾶτικης ἐπίθεσης τοῦ
1915. Γιὰ πρώτη φορὰ εἶχαν χρησιμοποιηθεῖ τ’ ἀέρια. Ἡ
δυσωδία ἀπ’ τὰ πτώματα τῶν Ἀγγλων καὶ τῶν Γερμανῶν
ὑψούνταν στὸ γκρίζο κι ἄχαρο οὐρανὸ τῆς Φλάνδρας. Οἱ
λόχοι εἶχαν ἀπώλειες ποὺ ἔπρεπε νὰ τὶς συμπληρώσουμε.

Προτοῦ μᾶς κατατάξουν στὴν πρώτη γραμμῇ, μᾶς τραβολο-
γοῦσαν μπρὸς καὶ πίσω. Ἔτσι, πάλι, στὴ διάρκεια μιᾶς μετα-
τόπισής μας πρὸς τὰ μπρὸς, ἔσκασαν οἱ πρῶτες ὀβίδες καὶ πή-
ραμε τὴ διαταγὴ νὰ σκορπίσουμε καὶ ν’ ἀνοίξουμε χαρακώματα.
Βρίσκομαι ξαπλωμένος κατάχαμα, ἡ καρδιά μου χτυπάει, κι
ἀγωνίζομαι, καθὼς κ’ οἱ ἄλλοι, νὰ φτυαρίσω ὅσο γίνεται πιὸ
γρήγορα τὸ χῶμα. Οἱ ἄλλοι τὰ καταφέρνουν, ἐγὼ τίποτα.
Ὁ ὑπαξιωματικὸς ἔρχεται ἔρποντας καὶ βλαστημώντας:

— “Στὸ διάλο, κάνε γρήγορα”!

— “Δὲν τὰ καταφέρνω νὰ σκάψω τὸ λάκκο”.

Ὁ ὑπαξιωματικὸς: “Γιὰτὶ δὲν τὰ καταφέρνεις;”

— “Δὲν τὸ μπορῶ”.

Αὐτὸς, βλαστημώντας: “Δὲ μοῦ λές, τί δουλειὰ κάνεις;”

— “Ἡθοσιός”.

Κεῖνη τὴ στιγμῇ, καθὼς πρόφερα τὴ λέξη ἠθοσιός, ἀνάμεσα
στὶς ὀβίδες ποὺ ἔσκαγαν, ὅλο τοῦτο τὸ ἐπάγγελμα, ποὺ γιὰ
χάρη του εἶχα ἀγωνιστεῖ ὡς τὰ ἔσχατα, καὶ μαζί ὅλη ἡ τέχνη,
ποὺ τὴ θεωροῦσα τὸ ἱερότερο πράγμα στὸν κόσμο, μοῦ φά-
νηκαν τόσο κωμικά, τόσο ἠλίθια, τόσο γελοῖα, μ’ ἓνα ψεύτισμα

τόσο χοντροκομμένο, κοντολογίς, τόσο ἐξω ἀπ’ τὴν κατάσταση
κι ἄσχετα μὲ τὴ ζωὴ τὴ δική μου κι ὄλωνῶν μας αὐτὸ τὸν
καιρὸ καὶ γενικότερα σ’ αὐτὸ τὸν κόσμο, ὥστε λιγότερος ἦταν
ὁ φόβος μου γιὰ τὶς ὀβίδες ποὺ ἔρχονταν, ἀπ’ τὴ ντροπὴ ποὺ
ἴνωθα γιὰ τὸ ἐπάγγελμά μου.

Ἐνα ἀσήμαντο ἐπίσῃδιο ποὺ ἔβαλε, ὡστόσο, ἀνεξίτηλα τὴ
σφραγίδα του στὴν μελλοντικὴ ἐξέλιξή μου. Ἡ τέχνη, ἡ ἀλη-
θινή, ἡ ἀπόλυτη τέχνη, πρέπει νὰ ἴκανῆ ν’ ἀντιμετωπίζει
κάθε κατάσταση, καὶ νὰ δικαιώνεται μέσα σ’ αὐτή. Ἐξῆσα
πολλὲς καὶ μάλιστα δυσκολότερες στιγμὲς ἀπὸ κείνη τὴν ἐπί-
θεση μὲ τὶς ὀβίδες στὰ χαρακώματα τοῦ Ὑπρ. Μὰ τότε, καὶ
τὸ ἰδιωτικὸ ἐπάγγελμά μου ἦταν ἰσοπεδωμένο ὅπως τὰ
χαρακώματα ποὺ κατεῖχαμε καὶ νεκρὸ σὰν τὰ πτώματα ποὺ
μᾶς τριγυρίζανε. Τὸ ὅτι παρ’ ὅλα αὐτὰ ἡ τέχνη δὲ χρειάζεται
νὰ ὀπισθοχωρεῖ μπροστὰ στὴν πραγματικότητα μοῦ τὸ ἀπό-
δειχε ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ἢ “Δράση”, στὴν ὁποία συνεργάζον-
ταν τότε μιὰ ομάδα ἀπὸ ἀνθρώπους, ποὺ, παρ’ ὅλο ποὺ δὲ
γνώριζαν τὶς ἀκραῖες συνάψεις, χάραζαν, ὡστόσο, τ’ ἀληθινὸ
πρόσωπο τοῦ πολέμου στοὺς τοίχους τῶν ὑπόστεγων τους
καὶ τὸ φώναζαν μ’ ὅλη τους τὴ δύναμη. Μὰ τὶς κραγυρὲς τους
τὶς κατὰπιναν οἱ ἐκρήξεις ἀπὸ τὶς ὀβίδες, κ’ οἱ μορφὲς τους
ἐξαφανίζονταν μὲς τοὺς καπνοὺς τους. Τὰ ποιήματά μου μ’
εἶχαν συνδέσει καὶ προηγούμενα μὲ τὴ “Δράση” ποὺ τὴ
διεῦθυνε ὁ Πφέμπερτ, ὁ μόνος ἀνθρώπος τότε στὴ Γερμανία
ποὺ ἔχε τὸ θάρρος ν’ ἀντιταχθεῖ σ’ αὐτὴ τὴν ὑποχρεωτικὴ πο-
λεμικὴ ἐξαρση. (Καὶ δῶ πρέπει νὰ εὐχαριστήσω στερνὰ αὐτόν,
τὸν ἀδιάλλαχτα ἐπίμονο καὶ γεμάτο ἀγανάκτηση Φράντς
Πφέμπερτ, ποὺ ἀργότερα κατὰστρεψε ὅλο τὸ ἔργο του). Ὁ
Πφέμπερτ, φιμωμένος ἀπὸ τὴ λογοκρισία, εἶχε μαζέψει γύρω
του αὐτὲς τὶς φωνὲς καὶ προσπαθοῦσε νὰ κάνει τὰ πράγματα
ὄρατά, τουλάχιστο στὶς γενικὲς γραμμὲς τους. Μιὰ ἀνθολο-
γία ποιημάτων ποὺ γράφτηκαν στὸ μέτωπο τὴν ἐπιλόγιζε
μὲ τοῦτα δῶ τὰ λόγια: “Αὐτὸ τὸ βιβλίον, ἄσπλο μᾶς ἄστε-
γε τὴ σήμερον ἰδέας, τ’ ὀρθῶν ἐνάντια σὲ τούτη τὴν ἐποχὴ...”.
Μιὰ πρώτη προσπάθεια πολιτικοῦ ἀγώνα μὲ καλλιτεχνικὰ
μέσα.

Μετὰ ἀπὸ δύο χρόνια ὑπηρεσία στὰ χαρακώματα, μοῦ ἔδωσαν
μιὰ θέση *νοσηριμιέ*. Πρῶτα σ’ ἓνα ἀπόσπασμα πιλότων. Ὑ-
στερα παρουσιάσθηκα σ’ ἓνα νεοσύστατο στρατιωτικὸ θίασο.
Αὐτὴ ἡ θέση μοῦ ὑπόσχονταν περισσότερα, γιὰτὶ μπορούσα
νὰ ἐξασκῶ παράλληλα καὶ τὸ ἐπάγγελμά μου. Ἐξακολουθοῦσα
νὰ διαχωρίζω ἀκόμα τὸ ἐπάγγελμά μου ἀπὸ τὴ σκέψη ποὺ
ὅλο καὶ περισσότερο μὲ κυριεῖε.

Σ’ ἓνα κατάλυμα πολιτῶν μὲ δέχθηκε, σκυμμένος ἐλεγειακὰ
πρὸς τὰ πίσω, ὁ Ἴντουαρντ Μπύσιγκ, ὁ ὀργανωτὴς καὶ
μελλοντικὸς διευθυντὴς τοῦ στρατιωτικοῦ θεάτρου, ἐνῶ μπρο-
στὰ του καθότανε ἓνας νέος ἄντρας μὲ χεῖλια κερασιά, καὶ μὲ
ἀφέλειες κάθε ἄλλο παρὰ στρατιωτικὲς. Τὸ ὄνειροπόλο, παιδικὸ

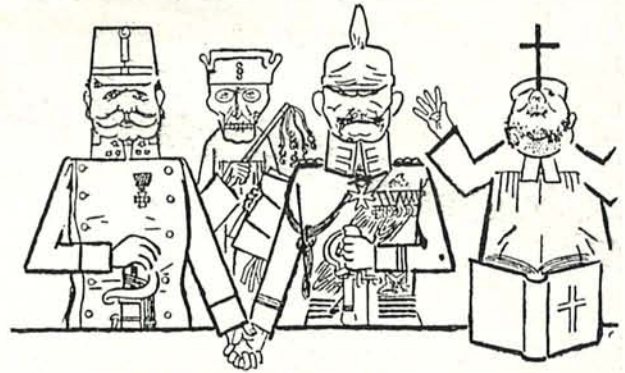
πρόσωπό του, βρισκόταν σε τέλεια αντίθεση με την απαιτητική ύπεροψία του. Μου φέρθηκε πολύ αλαζονικά. 'Ο Μπύσινγκ μου τόν σύστησε σαν ποιητή, οπότε αυτός άρχισε να μου άπαγγέλει άμέσως ένα άπ' τ'ά λυρικά ποιήματά του. 'Ηταν τότε ο εκδότης τής "Νέας Γενιάς", όπου συνεργαζόντουσαν, μεταξύ άλλων, κι ο Γιοχάννες Ρ. Μπέχερ, ο "Ερενστάιν, ο Χίλζενμπεκ, ο Γκεόργκ Τράκλ, ο Λαντάουερ, ο Ε. Γ. Γιούμπελ, ο Τέοντορ Ντόιμπλερ, ο Γκεόργκ Γκρός, ή "Ελσε Λάσκερ-Σίλερ, ο Χάνς Μπλύχερ, και ή Μυλόνα. "Όταν φύγαμε μαζί, είχαμε γίνει κιάλας φίλοι, κ' έτσι μείναμε πάντα. Αυτός ήταν ο Βίλαντ Χέρτσφελντε, ο κατοπινός διευθυντής του εκδοτικού οίκου "Μαλίε".

Το θέατρο τού μετώπου γεννήθηκε. 'Ο θίασος, που τόν άποτελούσαν άρχικά μόνον άντρες, είχε την έδρα του στο Κόρτρικ. 'Από κει άλώνιζε όλο τó μέτωπο κ' έπρεπε να φτάνει, όσο βέβαια τó επέτρεπε ή κατάσταση, ως τ'ά πιό άπομακρυσμένα Σώματα Στρατού που βρισκόντουσαν σε περίοδο άνάπαυσης. "Έτσι δημιουργήθηκε μία παράξενη αντίθεση: να βλέπεις να παίζεται θέατρο σε κατεστραμμένες πολιτείες, και μάλιστα όχι "ύψηλή τέχνη", μά ή "Ισπανική Μύγα", ή "Χάνς Χούκεμπάν", ή "Θεία τού Καρόλου" τó "Άσπρο άλογάκι" και άλλα παρόμοια. 'Εγώ έπρεπε να παίζω, έξδν από νέους γλεντζέδες, και ρόλους κομικούς. Τό μονοπάτιό σε ρόλους γέρων κομικών τó 'χε ένας στρατιώτης που κάποια σφαίρα τού 'χε αφαιρέσει τó 'να μάτι κ' ένα μέρος άπ' τ'ά δόντια του. 'Αντικρύζοντάς τον οι στρατιώτες λύνονταν στά γέλια. 'Αργότερα προσλάβαμε και κυρίες στο θίασο. Μά τó δραματολόγιο παράμενε τó ίδιο. 'Εδώ ή "τέχνη" χρησημέσε σαν τονωτικό (όπως συχνά διακηρύττουσε και σήμερα: ο άνθρωπος που σκοτώνεται όλη μέρα στή δουλειά, τó βράδυ θέλει να ξεσκάσει).

"Αν ως τώρα έβλεπα τή ζωή μου μέσ' άπ' τó πρίσμα τής λογοτεχνίας, ο πόλεμος στάθηκε άφορμή για μία άλλαγή: τώρα έβλεπα τή λογοτεχνία και τήν τέχνη μέσ' άπ' τó πρίσμα τής ζωής. 'Εξάλλου, ο πόλεμος ρούφηξε, σαν ένας πελώριος άποροφητήρας, όλες τ'ς άναμνήσεις μου άπ' τ'ά περασμένα. "Ήμουν άναγκασμένος ν' άρχίσω πάλι άπ' τήν άρχή. "Από δώ και πέρα, ό,τιδήποτε κι άν δέχτηκα δέν ήταν τέχνη, ούτε κ' είχε μαθητεύσει στήν τέχνη, αλλά ζωή που είχε μαθητεύσει στή γνώση.

Τό λέω αυτό, γιατί συνηθίζουν ν' άνιχνεύουν τ'ς ρίζες τής γενεαλογίας μου, όπως άλλωστε και κάθε άλλου καλλιτέχνη (κάτι που 'ναι, βέβαια, άπόλυτα δικαιολογημένο). 'Ακριβώς, όπως λένε σήμερα πώς δανείστηκα άπ' τούς Ρώσους και πώς είμαι ένας έπίγονος τού Μέγιερχολντ, έτσι ίσχυρίσθηκα κάποτε πώς ήμουν μαθητής τού Ράινχαρντ. ('Επιτόνος άπό κάποιον θά 'πρεπε να 'χω έπηρεασθεί). Τίποτα άπ' όλα αυτά δέν είναι σωστό. 'Επειδή, μόλις τó 1918 έφθασα στο Βερολίνο - δέν έζησα, έπομένως, τή χρυσή έποχή τού Ράινχαρντ, εξάλλου, και τότε ακόμα, δέν έβλεπα παρα μόνον έργα τού

Στίχο τού Γκρός για τόν "Καλό στρατιώτη Σβέικ". 'Η πληρωμένη προπαγάνδα ουλοιάζει: Κάθε κλωτσιά και Ρώσος. Κάτω ή Σερβία! 'Ο θεός να τιμωρήσει τήν 'Αγγλία. Κάθε χτύπημα και Γάλλος. Κι ο πληρωμένος κονδυλοφόρος: Ζήτω! Ζήτω!



"Ένα από τ'α χαρακτηριστικά άντιπολεμικά στίχο τού Γκεόργκ Γκρός, που προβάλλονταν στήν παράσταση τού "Καλού στρατιώτη Σβέικ", σε διασκευή Μπρέχτ και Πισκάτορ (1928)

θεματικά μ' άφηναν σχεδόν άδιάφορο, δέν μπορεί να γίνει λόγος για έπιδράσεις. 'Ανεπηρέαστος έμεινα, βέβαια, κι άπό τ'ς παραστάσεις στο Μόναχο (ή τó πολύ να έπηρεάστηκε άρνητικά).

'Η μοναδική προσωπικότητα που ξεχωρίζει άπ' όλη τούτη τήν περίοδο είναι τού ήθοποιού 'Αλμπερτ Στάινρुक, που τόν καιρό που ζούσα στο Μόναχο ήταν για μένα ο πιό μεγαλοφυής ήθοποιός, και που τ'ς τότε έρμηνεύσε τόν (στον "Βόντσεκ, τόν "Αργιόγατο", στο "Γεύμα τών σαρκαστών" και τόν "Χέριαν τόν Χέρουσγκερ") τ'ς διατήρησε μέσα μου ζωντανές ακόμα και μετά τόν πόλεμο. Παρόλη τήν έξωτερική του δύναμη, πνευματικά τεταμένος, με φαρδύ σβέρκο, και πρόσωπο στρογγυλό με κόκκινα μάγουλα - αυτός ήταν τότε ο Στάινρुक, γυμνασμένος, όχι μονόπλευρος, άνθρωπος τού κόσμου, φίλος τών ποιητών, ζωγράφος, άνοιχτός σε κάθε πρόβλημα, ο τύπος τού ήθοποιού όπως τόν θέλω και σήμερα ακόμα.

Για ένα μακρύ χρονικό διάστημα, ως τ'ά μέσα τού 1919, ή τέχνη κ' ή πολιτική ήταν δύο δρόμοι που κυλούσαν παράλληλα. 'Εσωτερικά, είχε βέβαια συντελεστεί μία ριζική μεταβολή. 'Η τέχνη σαν άυτοσκοπός δέν ήταν πιά σε θέση να με ίκανοποιήσει. 'Ωστόσο, δέν είχα κατορθώσει να βρω ακόμα τó σημείο που διασταυρώνονταν οι δύο δρόμοι, τó σημείο όπου θά 'πρεπε να τεθεί ή βάση για μία νέα αντίληψη τής τέχνης, ένεργητική, μαχητική, πολιτική. Αυτή ή έσωτερική μεταβολή έπρεπε να στερωθεί πάνω σ' ένα θεωρητικό υπόβαθρο που θά διατύπωνε καθαρά αυτά που ως σήμερα διαισθανόμουν. Τό υπόβαθρο αυτό μου τó πρόσφερε ή 'Επανάσταση. Στήν άρχή και τó τέλος κάθε μερόνυχτου κρέμονταν για τó στρατιώτη ή λέξη 'Ειρήνη. 'Αδιάκοπα γι' αυτή μιλούσε. 'Ηταν ο συντελεστής τών πράξεών του. Τό τέλος κ' ή σωτηρία. "Όσο περισσότερο καθυστερούσε, τόσο πιό πολύ τή νοσταλγούσαμε. Πολύ λιγότερο γνωρίζαμε, ώστόσο, άπό πού θά 'ρχονταν και ποιός θά τήν έφερε. Κ' επειδή δέ βρισκαμε άπάντηση σ' αυτά τ'α έρωτήματα, έλπίζαμε σε κανένα θαύμα. Και τó θαύμα έγινε: ήταν ή είδηση τής 'Επανάστασης στή Ρωσία. Και τó μεγαλείο της αύξήθηκε όταν, μαζί με τή δεύτερη 'Επανάσταση, άκούστηκε κ' ή ραδιοφωνική έκκληση "Σε όλους".

ΕΚΚΛΗΣΗ ΤΩΝ ΛΑΓΚΩΝ ΚΟΜΙΣΣΑΡΙΩΝ

(Αζωτηριασμένη) Τσάρσοζογε Ζέλο, 28.11.1917
Στους λαούς τών χωρών που συμμετέχουν στον πόλεμο!

"Η νικηφόρα εργατική και άγροτική επανάσταση στή Ρωσία, έθεσε τó ερώτημα τής ειρήνης σε πρώτη μοίρα... Καλούνται τώρα οι Κυβερνήσεις όλων τών τάξεων, όλων τών κομμάτων, όλων τών χωρών που συμμετέχουν στον πόλεμο ν' άπαντήσουν κατηγορηματικά στο ερώτημα άν είναι διατεθειμένες ν' άρχίσουν μαζί μας διαπραγματεύσεις για μίαν άμεση κατάπαυση τού πυρός και ειρηνοποίηση. 'Από τήν άπάντηση σ' αυτό τó ερώτημα θά εξαρτηθεί τó γεγονός άν θά πρέπει ν' αναμένουμε μία καινούρια χειμερινή έκστρατεία μ' όλους τούς τρόμους και τ'ς όδνες της. Τό ερώτημα αυτό θέτουμε σε πρώτη μοίρα. 'Η ειρήνη που προτείνουμε θά είναι μία ει-

ρήνη των λαών, μιὰ ειρήνη τιμῆς καὶ ἀρμονίας, ποὺ θὰ ἐγγυᾶται σὲ κάθε χώρα τὴν ἐλευθερία τῆς οἰκονομικῆς καὶ πολιτικῆς τῆς ἀνάπτυξης. Ἡ ἐργατικὴ Ἐπανάσταση γνωστοποίησε τὸ εἰρηνευτικὸ τῆς πρόγραμμα ... Ἡ κυβέρνηση τῆς νικηφόρας Ἐπανάστασης στερεοῦται τὴν ἀναγνώριση τῆς ἐπαγγελματικῆς διπλωματίας. Ρωτᾶμε ὅμως τοὺς λαοὺς ἂν ἡ σκέψη καὶ οἱ ἐλπίδες τους ἐκφράζονται διαμέσου τῆς ἀντιδραστικῆς διπλωματίας, ἂν οἱ λαοὶ θὰ ἐπιτρέψουν στὴ διπλωματία ν' ἀγνοήσει τὴ δυνατότητα ποὺ προσφέρει ἡ ρωσικὴ Ἐπανάσταση στὴν ειρήνη. Ἡ ἀπάντησις σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα ... (παράσιτα) ... Κάτω ἡ χειμεριῆ ἐκστρατεία. Ζήτω ἡ ειρήνη καὶ ἡ ἀδελφωσύνη των λαῶν.

Ἐπισημάνσεις γιὰ τὶς ἐξωτερικὲς ὑποθέσεις: ΤΡΟΤΣΚΥ.
Ἐπισημάνσεις τοῦ Συμβουλίου Λαϊκῶν Κομμουνιστῶν: ΛΕΝΙΝ.

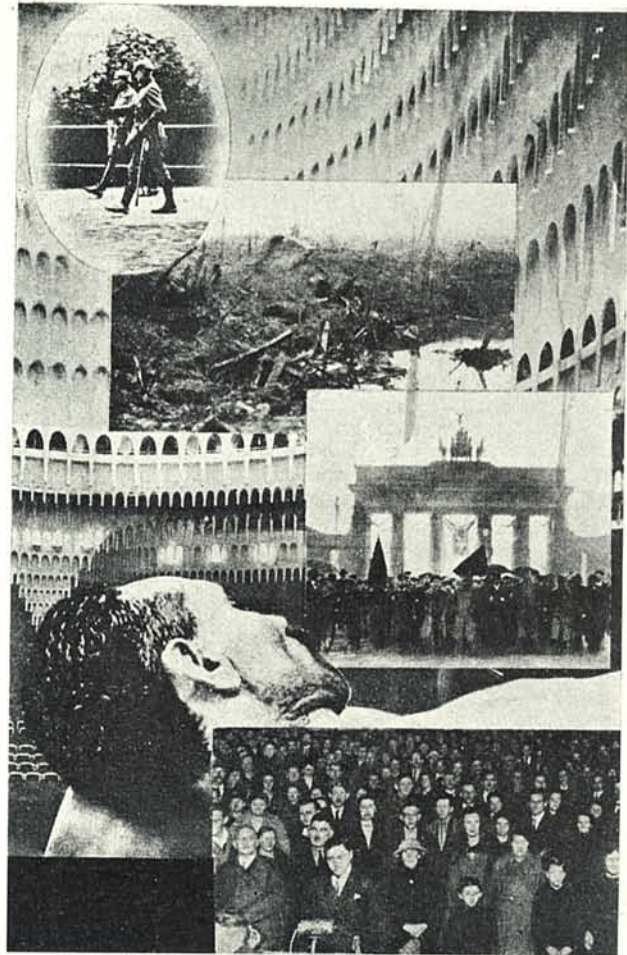
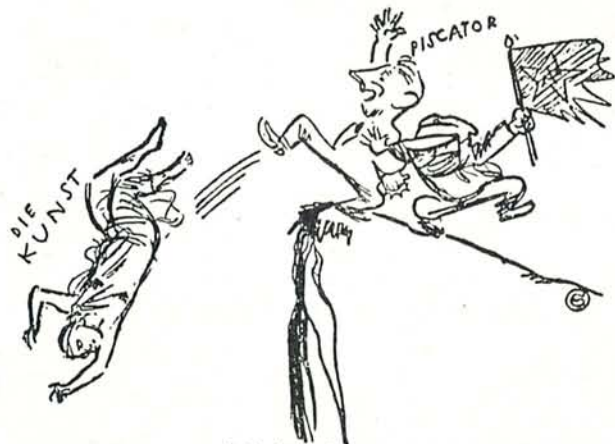
Μιὰ θεώρησις ἐλπίδα ἀστραψε πάνω στὰ ἐπόμενα γεγονότα, καὶ ἀπλώσε τὸ τόξο τῆς πέρα ἀκόμα καὶ ἀπ' τὸν τερματισμὸ τοῦ πολέμου. Ξαφνικά, τὰ κίνητρα φωτίστηκαν. Ἐκείνο τὸ ἀπροσδιόριστο, ποὺ ὡς τώρα μᾶς φαίνονταν σὰν πεπονημένο, σχηματοποιήθηκε σταθερά. Ὁ ἀρχικὸς πυρήνας του ξεχώρισε καθαρὸς, νηφάλιος, δίχως ἡρωισμό. Ἀναγνώρισαν τὸ ἐγκλημα, καὶ αὐτὴ ἡ ἀναγνώριση ξεσήκωσε καὶ κίνησε τὴν τρομερὴ ὄργη, γιὰ τ' ὅ,τι εἶχαμε γίνει παίγνιο ἀγνωστων δυνάμεων. (Αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς δυνάμεις ἐπιδίωξα νὰ δεῖξω ἀργότερα στὸν "Ρασπούτιν", τὴν παντοδύναμη μικροαστικὴ ψυχὴ ποὺ κυβερνοῦσε κείνες τὶς μέρες τῆ μοῖρα των λαῶν). Τὴν ἀντίδραση ἐναντίον σὲ μιὰ κουλτούρα ποὺ ἀφέθηκε στὴν ὑποδούλωσι ἀπὸ μιὰ τέτοια πολιτικὴ καὶ οἰκονομικὴ τάξη.

Βέβαια, δὲν μπορούσαμε ν' ἀναγνώρισουμε ἀκόμα τὶς κινήσεις δυνάμεις τῆς ρωσικῆς Ἐπανάστασης. Δὲν καταλαβαίναμε τὴ σημασία τῆς μέσα στὸ πνεῦμα τῆς ἐρχόμενης μεγάλης Ἐπανάστασης. Πιστεύαμε ὅτι ἡ στρατιωτικὴ κατάρρευσις καὶ ἡ νίκη των Γερμανῶν στὸ ρωσικὸ μέτωπο σύντομα θὰ κατὰλγη σ' ἀνακαυχῆ καὶ ταυτόχρονα τρέμαμε στὴ σκέψη μήπως αὐτὴ ἡ ἀνακαυχῆ ἐπισφράγιζε καὶ τὸ τέλος τῆς ρωσικῆς Ἐπανάστασης. (Θυμᾶμαι ἀκόμα πῶς, γυρίζοντας ἀπὸ τὸ μέτωπο, διατύπωσα αὐτὴ τὴν ἀποψη στὸ βιβλιοπωλεῖο τοῦ Πφέμπερτ, καὶ σήμερον πιστεύω πῶς αὐτὴ ἡ ἀποψη μου στάθηκε ἡ αἰτία γιὰ τὴν ἀποξένωσι, καὶ ἀργότερα, γιὰ τὴν ἀνοιχτὴ ἐχθρότητα ποὺ δημιουργήθηκε μεταξύ μας).

Ἐτσι, ἔφτασε ὁ Νοέμβριος. Ἡ ἀτμόσφαιρα ἦταν γεμάτη ἀπὸ συνθήματα: "Οἱ Γάλλοι περνᾶνε στὶς γραμμὲς μας — οἱ μεραρχίες σ' ὅλο τὸ μέτωπο ἀδερφώνονται — οἱ ναῦτες ὕψωσαν κόκκινες σημαίες". Σὲ κάθε γωνιά στέκονταν στρατιῶτες, τριγυρίζανε στοὺς δρόμους καὶ συζητοῦσαν. Κατόπιν, ἀγνωστο ποιοί, προφανῶς ὅμως καὶ αὐτοὶ ἀκόμα οἱ ἀξίωματικοί, καλοῦσαν τοὺς ἐργάτες καὶ τοὺς στρατιῶτες νὰ ὀργανώσουν ἐργατικὰ καὶ στρατιωτικὰ συμβούλια.

Ἐγὼ βρισκόμουν μὲ τὸ θίασο στὸ Χάσσελ, στὸ Βέλγιο. Ἡ πρώτη συγκέντρωσις ἔγινε στὸ στρατώνα. Ὅλοι οἱ ὁμιλητὲς

Χαρακτηριστικὴ γελοιογραφία, ποὺ δημοσιεύθηκε στὰ 1927, μετὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ Τόλλερ "Ζήτω, ζοῦμε!" Ὁ Πισκάτορ, μ' ἕνα κομμουνιστὴ σημαιοφόρο, κλωτσάει στὸ βράαθο τὴν Τέχνην



Στὴν ἐπιθεώρησις "Παρ' ὅλα αὐτὰ", ποὺ ἀνέβασε ὁ Πισκάτορ τὸ 1925 στὸ "Γκρόσσε - σαουσιλχάουζ" τοῦ Βερολίνου, χρησιμοποίησε γιὰ πρώτη φορά, σὰ βασικὸ στοιχεῖο, τὴν προβολὴ ἐπικαίρων. (Ἀνάμεσα στ' ἄλλα καὶ τὸ νεκρὸ τοῦ Αἰμπανεχτ)

ἦταν ἀξίωματικοί καὶ τὸ πνεῦμα των ὁμιλιῶν τὸ ἐξῆς: "Λιανηρεῖστε τὴν ἡσυχία καὶ τὴν τάξη, παραμένετε ἐνωμένοι, μὴν ἐπαυοῦτε παρὰ μόνο σ' αὐτοὺς ποὺ ὑψῶσαν οἱ ἀνώτεροί σας ὡς τώρα, τὸ στρατεύμα πρέπει νὰ ὀδηγηθεῖ πάλι πίσω στὴν πατρίδα". Στὸ τέλος ἐμφανίσθηκε καὶ ἕνας πάστορας ποὺ μοῦ ἦταν προσωπικὰ γνωστὸς σὰν ὁ μεγαλύτερος τύραννος των στρατιωτῶν. Τώρα ὅμως ἦταν ὄλοι "ἐν Χριστῷ ἀδελφοί" του, "τ' ἀδέρφια" του, καὶ μᾶς ἔνωσε ἡ κοινὴ ἀγάπη τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὸν συνάνθρωπό του, καὶ τὸ καθήκον γιὰ τὴν πατρίδα. Καὶ αὐτὸς ποὺ πρόφερε τοῦτα τὰ λόγια, ἔφτασε νὰ δεῖ φαντάρο ποὺ νὰ μὴν τὸν χαιρετίσει κανονικὰ γιὰ νὰ τὸν στείλει ἀμέσως στὸ κρατητήριο. Αὐτὸ πῆγαινε πολὺ. Δὲ μοῦ ἀρέσει νὰ βγάζω λόγους, τούτη τὴν φορά ὅμως ἤμουν ὑποχρεωμένος νὰ ἐπέμβω. Καὶ αὐτὸς ὁ λόγος ἦταν ὁ μοναδικὸς ποὺ ἐκφώνησα σ' ὅλη τὴν περίοδο τῆς Ἐπανάστασης. Ἦταν ἕνα κατηγορῶ ἐναντίον σὲ τούτους τοὺς ἐκπρόσωπους τοῦ χριστιανισμοῦ καὶ σ' αὐτὸν ἐδῶ εἰδικότερα. Δὲν εἶχαν ἐμποδίσει τὸ ἐγκλημα τοῦ παγκόσμιου πολέμου, ποὺ αὐτὸ θὰ 'ταν τὸ καθήκον τους, θέλανε ὅμως τώρα νὰ ἐμποδίσουν τὴν Ἐπανάστασι. Πήγαιναν πάλι μὲ τὸ μέρος των ἀξίωματικῶν. Ἡ ἀνάμνησις τεσσάρων χρόνων καταπίεσις καὶ μαρτύριου μ' ἔκαναν νὰ βρῶ λέξεις ποὺ συνεπῆραν τοὺς χίλιους στρατιῶτες. Ἐνα ἀληθινὸ συμβούλιο στρατιωτῶν ἀντικατάστησε τὸ συμβούλιο ἀξίωματικῶν καὶ μιὰ ἐπιτροπὴ ζήτησε τὴν ράβδο τοῦ στρατηγοῦ.

Ἐπιστροφή στὴ Γερμανία. Πρῶτα στὸ σπιτί μου. Ὅταν ξαναβρέθηκα στὸ Μάρμπουργκ, στὸ δωμάτιο μου, ἡ βιβλιοθήκη, τὰ σχολικὰ τετράδια, τὰ ἐπιπλά μου ἦταν ἀκόμα στὸν τόπο τους, μὲ τὴ διαφορά πῶς τὸ ἔδαφος τῆς ἀστικῆς σιγουρίας εἶχε ὑποχωρήσει. Τὰ ἀντικείμενα κρέμονταν στὸ κενό, ὅπως τὰ δωμάτια των σπιτιῶν ποὺ οἱ ὄβριδες τοὺς εἶχαν ἀφαιρέσει

τὸν ἔξωτερικὸ τοῖχο. Μονάχα οἱ ἔγνοιες παραμένουν τόσο μεγάλες ὡς καὶ τῆς Εὐρώπης, πού θρηνοῦσε τὰ πτώματά της καὶ τὸν χαμένο πλοῦτο της. "Ὀνειρο ἐφιαλτικὸ. Νοέμβρης. Βροχερός, ὑγρός. Οἱ ἐφεδρεῖες ξάπλωναν στοὺς δρόμους. Οἱ δουλειές πῆγαιναν ἀσκημα. "Ὅπως ὄλες, ἔτσι καὶ τοῦ πατέρα μου, πού ἡ περιουσία του ἐξαντλήθηκε γρήγορα στὰ ἐπόμενα χρόνια, γιατί τὴν εἶχε τοποθετήσει *μεικρά* στὸ πολεμικὸ δάνειο. Τὸ κράτος τοῦ Γουλιέλμου κ' ἡ καταστροφικὴ πολιτικὴ τοῦ Χέλφεριχ πραγματοποιήσαν τὴν ἀπαλλοτριώση τῆς μέσης τάξης καὶ καταχράσθησαν τὴν περιουσία καὶ τὴν ἐμπιστοσύνη κείνων πού τοὺς εἶχαν στηρίξει, κὶ ὄχι τῆς δημοκρατίας πού παράλαβε τούτη τὴ θλιβερὴ κληρονομιά. Αὐτοὶ ὁμως οἱ δυστυχημένοι μόνοι τοὺς ἐξαπατήθηκαν. "Ὅχι μόνο δὲν μπορούσαν νὰ ἐπικαλεστοῦν τὴν ἀθωότητα τους, μ' ἀντίθετα ἐπιβάρυναν περισσότερο τὴ θέση τους μὴ δείχνοντας τὴν παραμικρὴ σύνεση καὶ καθιερώνοντας στὰ στερνά, μὲ τὴν ἀντιδραστικὴ τους σκέψη, τοὺς πραγματικοὺς ἐνόχους. Κακὸ βέβαια καὶ βλακώδες, μὰ μὲ λογικὴ συνέπεια. Μονάχα πού γὰρ δὲν μπορούσα νὰ τὴ διακρίνω, γι' αὐτὸ καὶ σὰν κοίταζα γύρω μου ὄλα μοῦ φαινότανε τὸ ἴδιο ἄσκοπα, τὸ ἴδιο ἄδεια κὶ ἀπελπιστικά ὅπως καὶ πρὶν τέσσερα χρόνια.

Φλεγόμενον νὰ πάω στὸ Βερολίνο, τὸν *πύργο τοῦ μπουλσεβικισμού*. Ἀόριστα σκεφτόμουν καὶ τὸ ἐπάγγελμά μου, δὲν ἤξερα ὁμως πού καὶ πῶς θὰ μπορούσα νὰ τὸ ἐξασκήσω.

Βερολίνο, Γενάρης 1919: Μεγάλη ὄχλαγωγία στοὺς δρόμους. Σὲ κάθε γωνιά καὶ μιὰ ἐστία συζητήσεων. Ὀγκώδεις διαδηλώσεις ἀπὸ ἐργάτες καὶ συνοδοιπόρους χωρισμένες σὲ κόμματα, στοὺς κομμουνιστὲς καὶ τοὺς σοσιαλδημοκράτες, ἀνταμύωνουν στὴν λεωφόρο *Ὀντεν ντὲν Λίντεν* καὶ στὴ *Βίλχελμ-στράσε*. Τὰ πλακάτ ὑψώνονται πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια μ' ἐπιγραφές: "*Ζήτω οἱ Ἐμπερτ καὶ Σάντεμαν*" καὶ "*Ζήτω ὁ Κάολ Λίμπκνεχτ ἢ Ῥόζα Λούξεμπουργκ!*" Μιὰ ἀλλόκοτη ἔξαψη ἔχει κυριέψει τὸν κόσμο. Ἀγριεὲς βρισιές ξεστομίζονται ἀπ' ὄλες τὶς πλευρές. Ἀλίμονο, ἂν τύχει κὶ ἀρπάξει ἓνα κόμμα τὸ πλακάτ τοῦ ἄλλου. Θὰ συντριβεῖ στὴν ἄκρη τοῦ πεζοδρομίου.

Μιὰ φορὰ ἔτυχα σὲ μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα μάχη: οἱ κομμουνιστὲς εἶχαν εἰσδύσει στὶς γραμμὲς σοσιαλδημοκρατῶν. Περίπου τριάντα χέρια ἔσφιγγαν τὸ κοντάρι, γιὰ τὸ ὅποιο δίνονταν ἡ μάχη. Ἐπειδὴ ὁμως οἱ δυνάμεις ἦταν ἴσες τὸ πλακάτ δὲν ἔπεφτε. Στέκονταν ἀκλόνητο πάνω ἀπ' τὸ ἀγωνιζόμενο μπουλουκί. Κάποια στιγμή ὥστόσο ἄρχισε νὰ γέρνει, τὸ ὄσσε ὁμως ἡ ἐτοιμότητα ἐνὸς σοσιαλδημοκράτη πού τανύστηκε, ξήλωσε τὸ πλακάτ ἀπ' τὸ κοντάρι καὶ τὸ τίναξε μακριά, πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τῶν ἄλλων. Αὐτὸ ὑψώθηκε πάλι σ' ἓνα ἄλλο σημεῖο, καὶ τότε μυριόστομη ἀντήχησε ἡ κραυγὴ: "*Ζήτω ὁ Ἐμπερτ καὶ ὁ Σάντεμαν!*" Κ' ἡ ἄλλη παράταξη ἀποκρίθηκε μὲ τὴν ἴδια ἔνταση: "*Κάτω, κάτω, κάτω!*", καὶ τὸ σύνθημα μεταδόθηκε σ' ὄλες τὶς γωνιές. Σὲ λίγο δυνάμωσε μιὰ ἄλλη κραυγὴ: "*Ζήτω ὁ Λίμπκνεχτ!*". "Ὅλοι τρέχουν σ' ἓνα σημεῖο ὅπου εἶχαν σταματήσει μιὰ καρρότσα μὲ τὸν Λίμπκνεχτ μέσα. Ἐπρεπε νὰ μιλήσει. Ὁ λόγος του, βγαλμένος μὲς ἀπὸ τὰ γεγονότα, ἦταν μεσοτὸς ἀπὸ ἐπιχειρήματα καὶ δονιζόταν ἀπὸ προσωπικὰ βιώματα. Αὐτὸς ὁ λόγος στέκει στὴ μνήμη μου πάνω ἀπ' τὸ πτώμα του σὰν μιὰ ζωντανή, πύρινη φλόγα, πού δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὴ σβήσει οὔτε τὸ αἷμα. Τὸ βράδυ ἀκούστηκαν οἱ πρῶτοι πυροβολισμοί.

Στὸ Βερολίνο συνάντησα πάλι τὸν Χέρτσφελντε. Μ' ἔφερε σ' ἐπαφὴ μὲ τὸν κύκλο του, τὸν ἀδερφό του Χέλμουτ (τὸν μετέπειτα Τζῶν Χάρτφιλντ), τὸν Γκέοργκ Γκρός, τὸν Βάλτερ Μέρικκ, τὸν Ρίχαρντ Χίλζενμπεκ, τὸν Φράντς Γιούγκ,

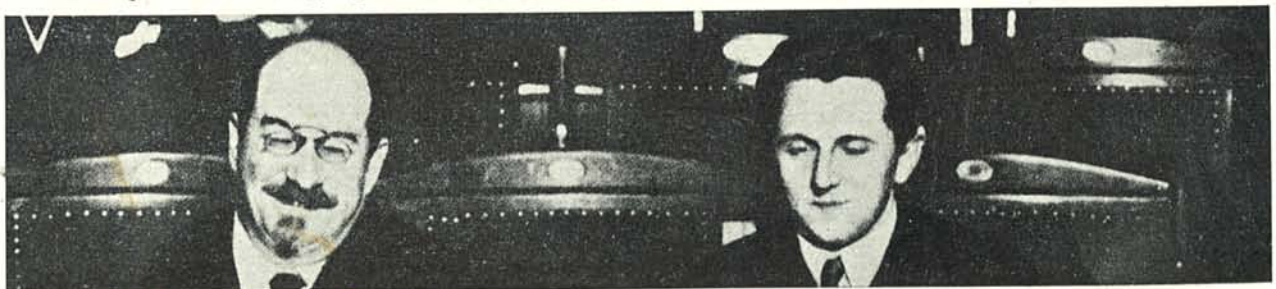
τὸν Ραούλ Χάουσιμαν κ.ἄ. Οἱ περισσότεροὶ τοὺς ἦταν ὄπαδοι τοῦ Νταντά. Συζητούσαμε πάρα πολὺ γιὰ τέχνη, κὶ αὐτὸ πάντα σὲ σχέση μὲ τὴν πολιτικὴ. Στὶς συζητήσεις αὐτές διαπιστώσαμε πῶς ἡ τέχνη, αὐτὴ καθαυτὴ, μονάχα σὰν μέσο ταξικῶ ἀγῶνα θὰ μπορούσε νὰ 'χει κάποια ἀξία. Γεμάτοι ἀπὸ τὶς ἀναμνήσεις αὐτῶν πού εἶχαμε ἀφήσει πίσω μας, ἀπογοητευμένοι ἀπὸ τὶς ἐλπίδες πού εἶχαμε στὴ ζωὴ, βλέπαμε τὴ λύτρωση τοῦ κόσμου στὴν πιὸ ἀκραία τῆς συνέπεια: ὀργανωμένη πάλη τοῦ προλεταριάτου, κατάληψη τῆς ἀρχῆς. Δικτατορία. Παγκόσμια Ἐπανάσταση. Ἰδανικὸ μας ἦταν ἡ Ρωσία. "Ὅσο περισσότερο δυνάμωνε τοῦτο τὸ αἶσθημα μέσα μας, τόσο πιὸ ἔντονα γράφαμε τὴ λέξη "*ὀργάνωση*" πάνω στὸ λάβαρο τῆς τέχνης μας, ἀφοῦ ἀντὶ τῆς πολυπόθητης νίκης τοῦ προλεταριάτου, ζούσαμε τὴ μιὰν ἡττα πάνω στὴν ἄλλη. ("Ἐτσι τὸ συναισθηματικὸ ξεχείλισμα μετατράπηκε σ' ἓνα σκληρὸ ἀγῶνα δίχως πάθος, πού μᾶς συνέπαιρνε ὄλο καὶ πιὸ πολὺ). Θάψαμε τὸν Λίμπκνεχτ, τὴ σάλπιγγα τῆς εἰρήνης πού εἶχε φθάσει ὡς τὰ χαρακώματα, διαπερνώντας τὰ πνευματικὰ συρματοπλέγματα πού 'χαν στήσει πίσω ἀπ' τὴν πλάτη μας. Καὶ τὴ *Ρόζα Λούξεμπουργκ*. Οἱ δρόμοι τοῦ Γολγοθᾶ μας ἦταν ἡ λεωφόρος *Ὀντεν ντὲν Λίντεν*, ἡ *Μάρ-στάλ*, ἡ *Σωσέε στράσε*... Χιλιάδες προλεταριοὶ ἔβαναν μὲ τὸ αἷμα τους τὰ κράσπεδα τοῦ Βερολίνου καὶ στὸ πρόσωπο τῶν δολοφόνων ἀναγνωρίζαμε κείνους πού σ' ὄλη τὴ διάρκειά του πολέμου τοὺς βλέπαμε σὰν τοὺς ἀνθρώπους πού θὰ μᾶς λύτρωναν ἀπὸ τὴ δυστυχία μας: τοὺς σοσιαλδημοκράτες. Καταταχθήκαμε ὄλοι στὸ σύνδεσμο τῶν *σπαρτακιστῶν*.

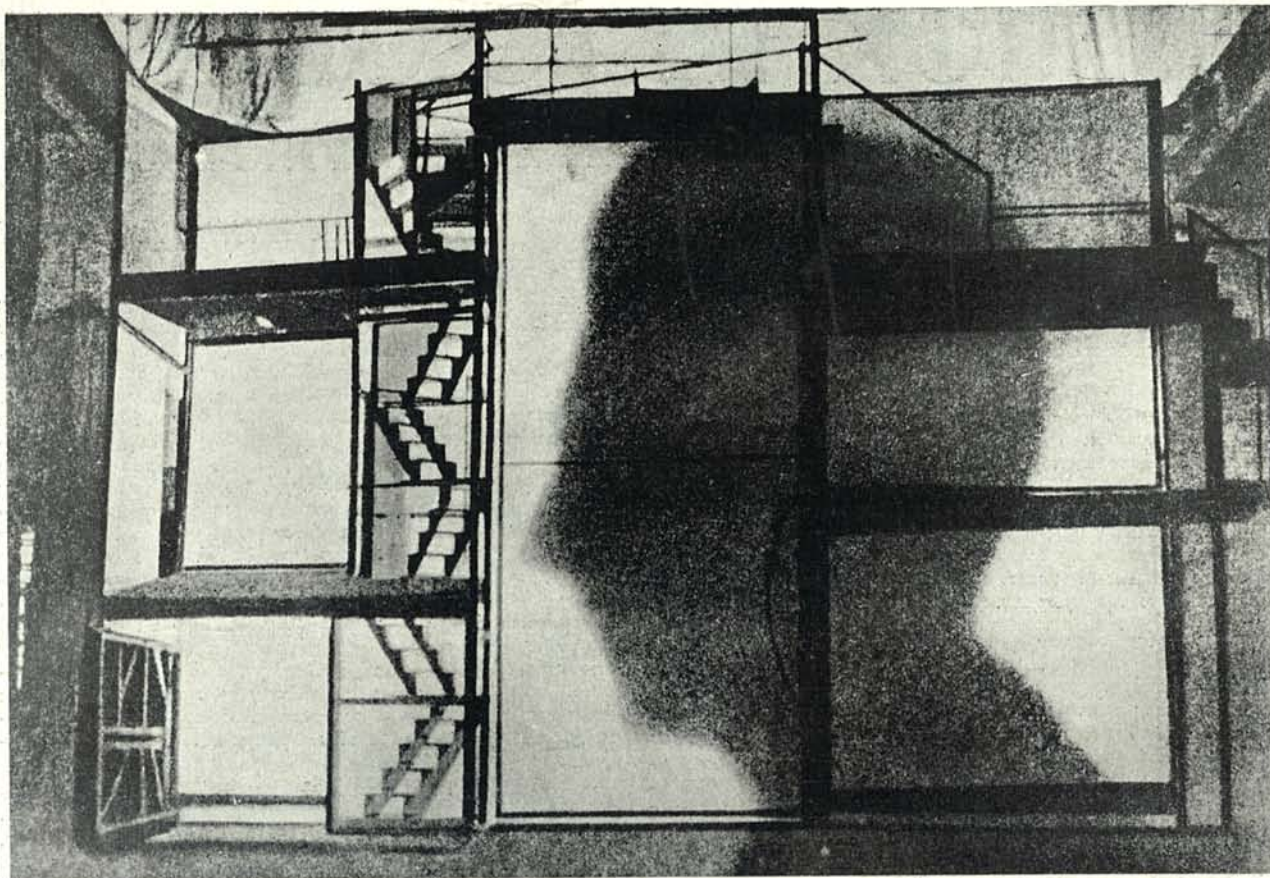
Σκόπιμα εἶχα δεσμευθεῖ πολιτικὰ. Ἄν ἐξαιρέσουμε τὸν Γκρός, πού τὰ τσουχτερά, πολιτικὰ σκίτσα του ἀποτελοῦσαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη μιὰ πρώτη ἐφοδο, ὁ κύκλος αὐτὸς δὲν εἶχε πραγματοποιήσει τίποτ' ἄλλο ἔξω ἀπ' τὶς ντανταϊκὲς παραστάσεις πού εἰρωνεύονταν καὶ καταπολεμοῦσαν οἱ ἀστικοὶ κύκλοι. Μὲ τὸ σύνθημα "*ἡ τέχνη εἶναι σκατά*", ἄρχισε τὸ γκρέμισμα τῆς τέχνης ἀπ' τοὺς ντανταϊστὲς. Μὲ ἀπαγγελίες ὁμαδικῶν ποιημάτων τῆς πιὸ δυσνόητης μορφῆς, παιδικὰ πιστόλια, χάρτη ὑγείας, ψεύτικα γένεια καὶ μὲ ποιήματα τοῦ Γκαίτε καὶ τοῦ Ρούντολφ Πρέζμπερ, ἐπιτεθήκαμε στὸ φιλό-τεχνο κοινὸ τῆς Κουρσφύρστεντα.

Ὅστόσο, τοῦτες οἱ θορυβώδεις συγκεντρώσεις ἀπόβλεπαν καὶ σ' ἓνα ἄλλο σκοπὸ. Οἱ εἰκονομάχοι αὐτοὶ ξεδιάλυναν τὴν κατάσταση, ἀνάτρεπαν τὰ προγνωστικά καὶ ξεκινώντας ἀπ' τὸ ἀστικὸ στρατόπεδο, πλησίαζαν στὴν ἴδια ἀφετηρία, ἀπ' τὴν ὅποια θὰ 'πρεπε νὰ ξεκινήσει καὶ τὸ προλεταριάτο γιὰ νὰ φτάσει στὴν τέχνη.

Ἐνῶ τὰ αἰσθήματα τοῦ 1918-19 κατακάθιζαν ὄλο καὶ περισσότερο κ' οἱ συγκεκριμένες πολιτικὲς ἀπαιτήσεις διαγράφονταν μὲ περισσότερη σαφήνεια, κ' ἐνῶ οἱ ντανταϊστὲς ἀπὸ μέρος τους ἀπογύμωναν τὴν τέχνη ἀπ' τὸ συναισθηματικὸ τῆς στοιχεῖο, ἢ — σύμφωνα μὲ τὴν τελευταία ὀρολογία — τὴν "*ἀγῶνα*" καὶ τὴν "*ἀποψήφισαν*", μιὰ ἄλλη εἰσβολὴ συναισθημάτων συντελέστηκε ἀπὸ μέρος του δραματούργου τοῦ "*ἀνθρώπινου ἐγώ*". Κὶ αὐτὴ βέβαια ἡ δραματούργια ἀποτελοῦσε μιὰ "*ἐπανάσταση*", ὁμως μιὰ ἐπανάσταση τοῦ ἀτομικισμοῦ. Ὁ ἀνθρώπος, ὁ μόνος ἀνθρώπος, ἀντιμάχεται τὸ πετρωμένο. Φωνάζει τοὺς ἄλλους, "*τοὺς ἀδελφοὺς*" του. Θέλει τὴν "*ἀγάπη*" τοῦ ἐνὸς γιὰ τὸν ἄλλο. Ἡ δραματούργια αὐτὴ εἶναι λυρική, πού θὰ πεί δὲν εἶναι δραματικὴ. Εἶναι δραματοποιημένα λυρικά ποιήματα. Μέσα στὸν ὄλεθρο τοῦ πολέμου, πού στὴν οὐσία του ἦταν ἓνας πόλεμος τῆς μηχανῆς κόντρα στὸν αἰθρωπο, ἔφαχναν νὰ βροῦν διαιμέσου τῆς ἄρνησης τὴν "*ψυχὴ*" τοῦ ἀνθρώπου. Κατὰ βάθος λοιπόν, τὸ

Ἔο Λονατσάοσι κὶ ὁ Πισκάτορ παρακολοῦθοῦν μιὰ δοκιμὴ τοῦ "*Ρασπούτιν*" - διασκευὴ ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Ἄλ. Τολστόι





‘Από τις πρωτοτυπίες του Πισκάτορ: ‘Η μορφή του προβαλλόταν στη σκηνή, όπως άνοιξός στο Θέατρο Σκιών, κατά την παράσταση του αντιπολεμικού χρονικού του ‘Ερνστ Τόλλερ ‘Ζήτω, ζούμε!’ Θέατρο Πισκάτορ, Βερολίνο, 1927

δράμα τούτο ήταν αντίδραστικό, αντιδρούσε στον πόλεμο, μά κοντρα στον κολλεκτιβισμό του, και υποστήριζε την επαναστατική ιδέα του εγώ, και τα πολιτιστικά στοιχεία της προπολεμικής εποχής. Χαρακτηριστικό για όλο αυτό το κίνημα, μα ταυτόχρονα κ’ ή μεγαλύτερη επίτυχία του, ήταν ‘‘Η Άλλαγή’’ του ‘Ερνστ Τόλλερ. ‘Εδώ διασταυρώνονταν προσωπικά βιώματα (λυρικό), με το μοιραίο (δραματικό), και το πολιτικό (έπικό). ‘Η επικράτηση του ‘‘ποιητή’’ στον Τόλλερ, ο οποίος δεν κατάγραφε γεγονότα, μα διατύπωνε ‘‘ποιητικά’’ κρίσεις, αξιολογήσεις κι άφηρημένες ήθικες έννοιες, είναι ο λόγος που δεν έγινε φανφάρα, ένα έξωχρονικό έργο προβληματισμού, είτε μια ‘‘αίωονα αξία’’, έστω και με την έννοια της καθαρής τέχνης.

‘Όταν το χειμώνα του 1919-20 ίδρυσα ένα δικό μου θέατρο στο Καίνιγκσμπεργκ, που ονομάστηκε χαρακτηριστικά ‘‘Δικαστήριο’’ προγραμματίζα μια σκηνοθεσία της ‘‘Άλλαγής’’, ή οποία θα διέφερε βασικά άπ’ τη βερολινέζικη στο πώς εγώ θα οικοδομούσα τις σκηνές όσο το δυνατό πιο ρεαλιστικά (άκριβώς όπως είχα ζήσει την πραγματικότητα του πολέμου). ‘Ασχολήθηκα ως και με τη γλώσσα για να κάνω στον Τόλλερ σχετικές προτάσεις για την άπαλλαγή της γλώσσας από λυρικούς έξπρεσιονισμούς. (‘Ας μου το συχωρέσει αυτό, γιατί τούτη ή σκοτεινή σκέψη του ήταν άγνωστη ως τώρα!) ‘Η έξπρεσιονιστική σχολή δε στάθηκε ποτέ καθοδηγητική για μένα. Βρισκόμουν ήδη πολιτικά δεσμευμένος. Παίξαμε Στρίντμπεργκ, Βέντεκιντ και Στέρνχάιμ. Προετοιμάζαμε τον Τόλλερ. Οί προγραμματικές δηλώσεις μας και γενικά το θέατρο προκάλεσε την αντίδραση των άστικων και φοιτητικών κύκλων. ‘Όταν, λοιπόν, άρχισα να κάνω και πολεμική ενάντια σ’ έναν κριτικό στο πρόγραμμα του θεάτρου, ή όργη που κατέλαβε το κοινό και τον τύπο ήταν τέτοια ώστε άναγκάστηκε να κλείσει το θέατρο.

‘Όταν ξαναγύρισα στο Βερολίνο διαπίστωσα ότι είχαν συντελεστεί ακόμα πιο ξεκάθαροι διαχωρισμοί. ‘Ο Νταντά είχε γίνει πιο κακοήθης. ‘Η παλιά άναρχική στάση ενάντια στον

άστικό κομπογιαντισμό, ή επανάσταση ενάντια στην τέχνη και την υπόλοιπη πνευματική λειτουργία είχε άποτραχυνθεί κ’ είχε προσλάβει σχεδόν τη μορφή πολιτικού άγώνα. Το περιοδικό ‘‘Ο καθένας μπάλλα του έαυτού του’’, ήταν ακόμα ένα αυθάδικο ‘‘épaté le bourgeois’’. ‘‘Η χρεωκοπία’’ (που εκδίδονταν άπ’ τον Γκρός και τον Χάρτφιλντ) ήταν το βουκέντρι για την άστική κοινωνία. Τα σκίτσα και τα ποιήματα δεν κρίνονταν πια με καλλιτεχνικά κριτήρια, μα σύμφωνα με την πολιτική τους άποτελεσματικότητα. Το περιεχόμενο καθόριζε τη μορφή. ‘Η καλύτερα: άσκοπες μορφές άποκτούσαν με το περιεχόμενο, το όποιο σκόπευε δίχως περιστροφές κατευθίαν στο στόχο, πιο άυστηρές και καθορισμένες διαστάσεις.

Και γώ είχα τώρα μια σαφή θέση σχετικά με τον πόσο ή τέχνη άποτελεί μέσο για την εκπλήρωση ενός σκοπού. ‘Ενα πολιτικό μέσο. ‘Ενα μέσο προπαγανδιστικό. Μορφωτικό. ‘Όχι μόνο με το πνεύμα των Ντανταϊστών, μα και πάλι: ξέκομμα άπ’ την τέχνη, τελεία και παύλα!!! Στο Βερολίνο υπήρχαν άνθρωποι που είχαν μεταφέρει αυτές τις ιδέες στα πλαίσια του θεάτρου. ‘Ο Κάρλχάιντς Μαρτίν, ο Ρούντολφ Λέοναρντ και ο Χέρμαν Σίλλερ, πρώην φοιτητής της Θεολογίας, που ‘χε γίνει τώρα όργανωτής του προλεταριακού θεάτρου. ‘Ενα νέο θέατρο γεννήθηκε.

‘Εμείς είχαμε ένα πιο ριζοσπαστικό πρόγραμμα άπο την όμάδα του Λέοναρντ. Λιγότερο καλλιτεχνική και πιοτερο πολιτική: προλεταριακή τέχνη και κινητοποίηση. Τον τρόπο με τον όποιο δοκίμασα να το πραγματοποιήσω θα τον δείξουν οι άκόλουθοι σταθμοί:

- | | |
|-----------|---|
| 1919 - 20 | Θέατρο ‘‘Tribunal’’, Καίνιγκσμπεργκ |
| 1920 - 21 | Προλεταριακό Θέατρο, Βερολίνο |
| 1923 - 24 | Κεντρικό Θέατρο, Βερολίνο |
| 1924 - 27 | Λαϊκή Σκηνή, Βερολίνο |
| 1927 - 28 | Σκηνή Πισκάτορ, Βερολίνο, |
| 1929 | Σκηνή Πισκάτορ, Βερολίνο, νέα περίοδος. |

Μετάφραση ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

Η ΕΠΟΧΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΑΝ Η Κ. ΑΛΒΙΓΚ ΛΕΓΟΤΑΝ Κ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ

Αυτό που λέμε *εποχή* στο θέατρο ασφαλώς δεν είναι μόνον οι λεπτομέρειες και τα μεγάλα σύνολα μιας εποχής ιστορικής που υπήρξε. Είναι, πρώτα απ' όλα, μια ποιητική προσωπική άποψη ή, καλύτερα, σύλληψη. Η επιστημονική γνώση και η αλήθεια, αλλά κ' η αμάθεια κ' η φαντασία, είναι εξίσου κατ'άλληλα υλικά για να μπορέσουμε να "δώσουμε" μια εποχή. "Αν ο Τσέχωφ κι ο Ίψεν δημιούργησαν με την καθημερινή πεζότητα σύμβολα εποχής, αυτό σημαίνει πως είχαν αυτή την ποιητική δύναμη που δημιουργεί τις μορφές στο θέατρο χωρίς την ενδελέχεια του σοφού. Το παραμυθένιο και το θαυμαστό της Τραγωδίας ή της πρώτης Όπερας στον 16ο αιώνα έχει άλλο υλικό απ' αυτό που 'χε ο Τσέχωφ και ο Ίψεν, μα τ'ό αποτέλεσμα μ'ας δίνει κάτι εξίσου υπαρκτό, ίσως μάλιστα πιο υπαρκτό από την πραγματικότητα!

Ανάποδα: ο καλός νατουραλισμός είναι το ίδιο δίπλα στη μεγάλη ποίηση, δίπλα στα μεγάλα σύνολα. Γι' αυτό, τ'ό να θαυμάζει κανένας τ'ό παραμυθένιο στο θέατρο, ή τ'ό ρεαλιστικό και τ'ό νατουραλιστικό, είναι ζήτημα ιδιοσυγκρασίας και γούστου. "Ένα, όμως, είναι απαραίτητο να υπάρχει και στις δυο περιπτώσεις: ποιητική έμπνευση. Αναμφισβήτητα αυτό που λέμε φαντασία είναι πειθαρχία σ' ένα άπτό — αν επιτρέπεται ή έκφραση — ιδεώδες. Γι' αυτό κι ο ρεαλισμός μπορεί να σταθεί, όπως κι ο νατουραλισμός, αν αυτός που τ'όν επίζητεί είναι πρακτικά ποιητής. Τ'ό μίος της πραγματικότητας δεν αρκεί για να φτάσουμε στην ποιητική και θαυμαστή φαντασία, ούτε βέβαια η αγάπη της πραγματικότητας οδηγεί πουθενά, αν δεν είμαστε γεννημένοι ποιητές. Τ'ό πλησίασμα τ'ού πραγματικού προϋποθέτει μακριά εγγύμανση της φαντασίας, σκληρή μαθητεία στην πίστη τ'ων συμβόλων, άπίστευτη αγνότητα. Δεν είναι τ'ού καθενός να 'ναι ρεαλιστής ή νατουραλιστής με αποτέλεσμα. Χρειάζεται, όπως ειπώθηκε παραπάνω, μια προσωπική ποιητική σκοπιά. Γενικά, δεν υπάρχει κανένα σύστημα που να βασίζεται στην ύλη, στη ραθυμία, στην άδιαφορία. "Αν μπορείς μπροστά σ' ένα πεζό θέμα να πάλλεσαι, όπως μπροστά σ' ένα μυθικό, αυτό σημαίνει πως τ'ό να πάλλεσαι άληθινά και δημιουργικά είναι τ'ό ουσιαστικό κι όχι βέβαια ο λόγος για τ'όν όποιον πάλλεσαι.

"Όπως και να 'γουν τ'ά πράγματα οι μεγάλες Σχολές της Τέχνης είναι δυό. Η Σχολή που πιστεύει στη φαντασία της πραγματικότητας κ' η Σχολή που πιστεύει την πραγματικότητα της φαντασίας. Κι αυτό λέγεται χωρίς καμιά διάθεση άστεϊσμού. Η παραμόρφωση της πραγματικότητας, όπως τ'ή βλέπει ο θεατής από ένα πάθος, είναι τ'ό βασικό στην Τέχνη. Πολλοί απομακρύνονται πάρα πολύ, άλλοι χιλιοστά ή κλάσματα τ'ων χιλιοστών άλλ' άπο μα κ' ύ ν ο ν τ α ι κι αυτό έχει τεράστια κι άποτελεσματική σημασία για τ'ους ύψηλους σκοπούς της Τέχνης. Ο άνθρωπος αγγίζει την πραγματικότητα για να τ'ήν αλλάξει. Αυτό γίνεται με δυό βασικούς τρόπους: Με τ'ήν άποκαλυπτική άλλαγή που φέρνει ή πιστή άντιγραφή ή με τ'ήν άλλαγή που φέρνει ή άπομάκρυνση κ' ή άποσιώπηση αútουνοú που δεν έχει σημασία.

"Αν πάρουμε τις άρχαίες Τραγωδίες θ'ά δούμε πως αυτά τ'ά δυό συστήματα συμπλέκονται συνεχώς σαν δυό μοναδικό τρόπο τ'ής ανθρώπινης έκφρασης και χρησιμοποιούνται με τ'ήν ίδια απλότητα και τ'ό ίδιο θάρρος που ένας άνθρωπος χρησιμοποιεί τ'ά δυό του χέρια κι όλο του τ'ό είναι για να πετύχει αυτό που επιθυμεί ή επιδιώκει. "Όπως σ'ε πολλές άρχαίες εποχές υπήρχε ένα θεατογραφικό ρεπερτόριο μυθολογικοιστορικό στη διάθεση τ'ων ποιητών, από τ'όν Ρομαντισμό και πέρα υπάρχει ένα όλόκληρο μυθολογικό άπόθεμα μορφών που όνομάζουμε *εποχές*. Η δημιουργία αútης της όπτικής μυθολογίας, της μυθολογίας τ'ων μορφών, έχει τις οικογένειές της, όπως στην κλασική Ελλάδα υπήρχαν οι κύκλοι τ'ων μύθων όρι-

σμένων οικογενειών. "Ό,τι ήταν για τ'ους ποιητές τ'ά Κύπρια έπη και ο Όμηρος και οι μύθοι τ'ων γνωστών οικογενειών Λαβδακιδών και Άτρειδών, είναι σήμερα για τ'ό σκηνογράφο, και φυσικά και για τ'ό σκηνοθέτη, οι μεγάλες οικογένειες της ρυθμολογίας: σ'ά να πούμε οι μύθοι τους. Διαλέγει κανένας τ'ό Γοτθικό ή τ'ό Αναγεννησιακό, τ'όν 18ο ή τ'όν 19ο αιώνα, με τ'όν ίδιο τρόπο που ένας άρχαίος ποιητής διάλεγε τ'όν Άργοναυτικό κύκλο ή τ'όν κύκλο τ'ού Τρωικού πολέμου κ.ο.κ. Από τ'ή Ρομαντική εποχή, ή μαγία για φαντασία και γνώση μ'ας έχει κατάντησει μια άτέλειωτη άποθήκη από γνώσεις και αισθήσεις. Η άποθήκη είναι συνεχώς άνοικτη και κάθε μέρα γεμίζει με τεφαρίκια ή κουρέλια, μ' ένα σωρό συνδυασμούς τ'ων γνωστών, μ' ένα σωρό πετυχημένα ή άποτυχημένα πειράματα συνδυασμού ή τροποποίησης τ'ων μορφών, ένα πλήθος μάσκες και μορφές, που θ'ά μπορούσαν να σιεπάσουν ή να ντύσουν κάθε ανθρώπινο σύμβολο: άληθινές και ψεύτικες εποχές, βγαλμένες απ' τ'ή γνώση ή τ'ήν άγνοια, απ' τ'ήν έπιστήμη της Ιστορίας ή τ'ήν καλλιέργεια της φαντασίας. Ένα άτέλειωτο βεστιάριο και φροντιστήριο έτοιμο να χρησιμοποιηθεί, έτοιμο να προσαρμοσθεί σ'ά μέτρα αútουνοú που τ'ό χρειάζεται.

≡

Αυτό που λέμε *εποχή* στο θέατρο είναι ένας όμαδικός μύθος, που πολλοί άγαπούν κι άπολαμβάνουν, λίγοι γνωρίζουν και εκφράζουν. Η *εποχή* είναι σαν τ'ά θέματα στις εικαστικές τέχνες ή καλύτερα σαν τ'ους μύθους τ'ού θεάτρου με τ'ους όποιους άλλωστε συνυπάρχει. Για να παρουσιάσουμε μια *εποχή* στο θέατρο πρέπει προηγουμένως αútή ή *εποχή* να 'χει έκφραστεί απ' έναν καλλιτέχνη ή να 'χει άποκρυσταλλωθεί από έναν Ιστορικό. Έκτός αν συμβεί τ'ό σπάνιο να συμπέσει ή έκφραση της κ' ή άποκρυστάλλωσή της με τ'ή δημιουργία ενός έργου θεατρικού ή ενός θεατρικού μύθου. Η Ιστορική *εποχή* είναι κάτι νεώτερο. Πολύ πιο νεώτερο από τ'ήν ίδια τ'ήν Ιστορία. Ουσιαστικά αρχίζει από τ'όν 19ο αιώνα, άλλ' ή άνάγκη της έκφρασης μ'ας παλιάς *εποχής*, μιας μυθολογικής *εποχής*, είναι κάτι πολύ παλιό.

Στ'ό άρχαίο θέατρο, τ'ό θέατρο τ'ων Έλλήνων, τ'ά πιο πολλά — αν όχι όλα — τ'ά έργα άνάγονται σ' ένα μακρινό παρελθόν ήρωικό που ταυτίζεται περίεργα, μ' όλες τις διαφορές που 'χει, με τ'ή σύγχρονη ζωή ή τ'ήν *εποχή* τ'ού ποιητή. Τίποτα δεν έμποδίζει να 'ναι αυτό τ'ό παρελθόν φανταστικό και πραγματικό. Γιατί έτσι βλέπει και τ'ή σύγχρονη ζωή ο ποιητής.

Ανάμεσα στο φανταστικό και τ'ό σύγχρονο τοποθετούνται όλες οι άρχαίες Τραγωδίες. Δεν υπάρχει Ιστορία, ούτε καν όση έχει ο ίδιος ο μύθος που, μέσα στη συνοπτική του άπλοποίηση, διασώζει όλα τ'ά στοιχεία της πραγματικής Ιστορίας και της βαθύτερης ούσιας της. Στ'ό ζήτημα τ'ής ύψης, δηλαδή τ'ής έξωτερικής εμφάνισης τ'ού μύθου, δεν υπάρχει κανένα Ιστορικό στοιχείο ούτε ύποψια καν Ιστορικού στοιχείου.

Τ'ό κοστούμι τ'ού άρχαίου θεάτρου — που, βέβαια, τ'ό άγνοούμε στις λεπτομέρειές του, τουλάχιστον σ'ά χρόνια τ'ων μεγάλων τραγικών, μα που δεν μ'ας είναι τελείως άγνωστο, άφ'ού υπάρχουν άπειρα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής τ'ων μετακλασικών χρόνων που μ'ας τ'ό παρουσιάζουν — έχει πολύ μεγαλύτερη σχέση με τ'ά τελετουργικά ένδύματα τ'ής θρησκευτικής λατρείας παρά με τ'ή σύγχρονη πραγματικότητα ή με τ'ήν άνυπαρκτή τότε Ιστορία. Τ'ό κοστούμι τ'ού άρχαίου τραγικού ήθοποιού, όπως μ'ας πείθουν όλα τ'ά ντοκουμέντα, όλα τ'ά πειστήρια που 'χουμε, τ'ό υπαγόρευε πριν απ' όλα ή φροντίδα να φανεί τ'ό νέο αυτό είδος που ήταν τ'ό Τραγωδία, σαν κάτι εξίσου σεβάσιμο μ' ό,τι είχε συνεισφέρει ο κόσμος, δηλαδή με τις τελετές που 'χε καθιερώσει ή παράδοση. Η πολυτέλεια — που θ'ά 'κανε ισότιμους ή, κι άνώτερους τ'ους ήθοποιούς με

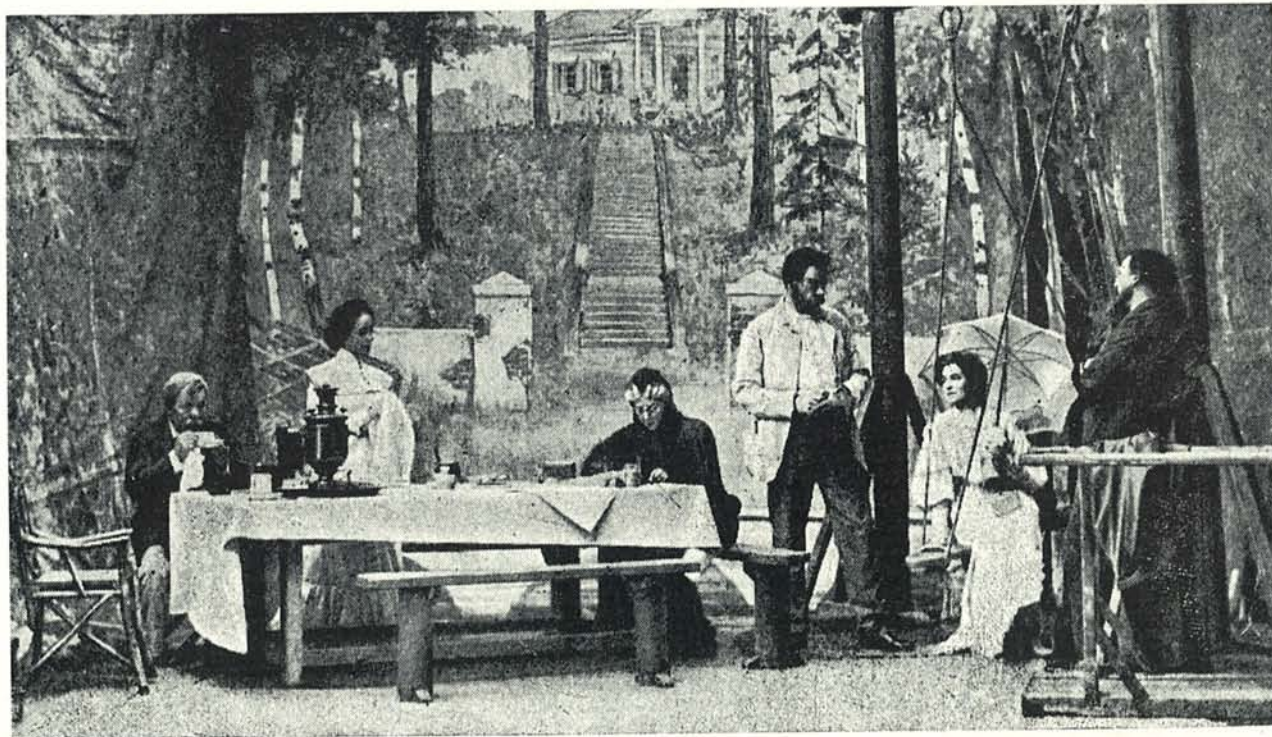
τούς Ιεροφάντες, ή ακόμη και τούς ραψωδοούς — αυτό ενδιέφερε περισσότερο από κάθε άλλο. Για τον αρχαίο θεατή τ' αριστουργήματα του Αισχύλου και των άλλων τραγικών παρουσιάζονταν, όπως μᾶς πείθουν όλα όσα ξέρουμε, με κοστούμια που 'χαν την ίδια σημασία που 'χει για τὸ σημερινὸ κοινὸ τὸ φράκκο. "Αν ὁ σύγχρονος μουσικὸς θέλει νὰ 'ναι ντυμένος σὰν κύριος, σὰν ὑπουργὸς ἢ σὰν καλὸς ὑπηρετὴς ἐνὸς ἀπαιτητικοῦ κοινοῦ, πλουσίαν ἢ ὄχι, παρὼντων στὴν πλατεία, ὁ ἀρχαῖος ἠθοποιὸς παρουσιάζεται ντυμένος μετ' ἰδίον σεμνὸ σῆμα τῶν ραψωδῶν, τῶν Ιεροφαντῶν καὶ τῶν εὐπρεπῶς στολισμένων γιὰ νὰ γιορτάσουν τίς πατροπαράδοτες πιά γιορτές τοῦ Διόνυσου. Τὰ ἀναμφισβήτητα ρεαλιστικὰ ἢ νατουραλιστικὰ στοιχεῖα, ποὺ ὑπάρχουν στὸ Λόγο τοῦ ἀρχαίου δράματος — καὶ ποὺ γιὰ μᾶς εἰκονογραφοῦνται αὐτόματα ἀπὸ τὰ ἐπίσης ρεαλιστικὰ ἢ νατουραλιστικὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς ἢ γραφικῆς — πολλὰ μᾶς πείθουν πὸς στὴν ἀρχαιότητα παρουσιάζονταν μετ' ἰδίον μορφήν τελετουργικῆς ἢ ἀνάγκης ἔργου πρὸς ὄψιν ρυθμικὴ καὶ τελετουργικὴ, ἀπὸ Ιεροφάντες ντυμένους μετ' ἰδίον ἱερατικὰς στολὰς. Φαντασθεῖτε μὴ ἀνάγκη τῆς "Κυρίας μετ' ἰδίον καμειλίας" μετ' ἰδίον κινήσεις μπροστὰ σ' ἕνα σκηνικὸ, ποὺ δὲν παριστάνει τίποτ' ἄλλο ἀπ' τὸ ἴδιον τὸ θέατρο, ἐκτελεσμένη μόνον ἀπὸ ἄνδρες ποὺ, ἀν παίζον ἀνδρικούς ρόλους θὰ 'ναι ντυμένοι σὰν Καρδινάλιοι καὶ ἀν γυναικείους σὰν Καλόγριες ἢ κάτι τέτοιο. Θὰ δεῖτε ἀμέσως πὸς ὁ Δουμάς γίνεται κάτι σὰν Ἀρχαία Τραγωδία ἢ σὰν Κινέζικο θέατρο. Εἰπώθησαν πολλὰ γιὰ τοὺς τεχνικούς, αἰσθητικούς ἢ θρησκευτικούς λόγους ποὺ ἀνάγκησαν τὸν ἀρχαῖο ποιητὴ νὰ παραδεχθεῖ ἕνα εἶδος "ὄψεως" γιὰ τὴν παρουσίαση τῶν ἔργων του. "Ὅλες αὐτὲς οἱ δικαιολογίαι δὲ μπόρεσαν ποτὲ ν' ἀπαντήσουν πλήρως στὸ μεγάλο ἐρώτημα: Γιατί τὸ ἀρχαῖο θέατρο — ποὺ σὰν φιλολογία εἶναι κάτι παράλληλο μετ' ἰδίον μεγαλειώδες νατουραλιστικὸ κίνημα τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς — ἐπιμένει, πρὸς ἀπὸ τῶν δικαιολογημένων τεχνικῶν καὶ αἰσθητικῶν λόγων, σ' αὐτὴ τὴν προσήλωσή του, τὴν περιέργη, ἱερατικὴ καὶ σχεδὸν ἄγρια παρουσιάσή του;

Δὲν εἴμαστε πιά οἱ ἄνθρωποι τοῦ 18ου ἢ τοῦ 19ου αἰώνα. "Ἐχομε καταλάβει ὅλοι πὸς τὸ θέατρο δὲν εἶναι νατουραλιστικὸς πίνακας. Οἱ συμβάσεις τοῦ θεάτρου, τοῦ ἴδιου τοῦ Μελοδράματος, μέρα μετ' ἰδίον μᾶς γίνονται πιά κατανοητές, δὲ μᾶς ἐνρίζουν πιά, σχεδὸν μᾶς ἀρέσουν. Δὲ λέω πὸς ὅτι ἔκαναν οἱ ἀρχαῖοι ἦταν ἀντικαθητικὸ ἄλλ', ἀλλοίμονο, εἶναι γιὰ

μᾶς τόσο ἄγνωστο καὶ μοιραῖα μᾶς δημιουργεῖ ἀμφιβολίες καὶ ἀναπάντητα ἐρωτήματα. Ἡ περιέργη, μεγαλοπρεπὴς ἐμφάνιση, ὁ ἀγῶνας σχεδὸν τοῦ ἠθοποιοῦ νὰ σταθεῖ ἀνώτερος ἀπὸ τοὺς λαμπροτυμένους Ιεροφάντες, στὸ ὕψος τοῦ ἄφθαστου πάθους καὶ τῶν κοθόρων του ἀπ' τὴν μὴ μεριά, ἀπ' τὴν ἄλλη ἢ ἐνσωμάτωση μιᾶς πατροπαράδοτης χορευτικῆς καὶ τραγικῆς ἐμφάνισης, δημιουργοῦν ἀν ὄχι μὴ ἱστορικὴ ἐποχὴ πάντως ἕνα κλίμα καὶ μὴ ἀτμόσφαιρα μέσα στὴν ὁποία πρέπει νὰ πραγματοποιηθοῦν οἱ νατουραλιστικὲς ἐπιδιώξεις τοῦ ποιητῆ καὶ κάθε προσπάθειά του γιὰ δημιουργία δραματικῆς ἀτμόσφαιρας. Πρέπει πάντα νὰ βλέπουμε τὴν Τραγωδίαν σὰν ἕνα συνδυασμὸ τῶν ἄγριων ὀργιαστικῶν χορῶν καὶ τελετῶν μετ' ἰδίον διάθεσιν τοῦ μονήρους καὶ ἀντικειμενικοῦ παρατηρητῆ ποὺ ξεμπροσιάζει τὴν κοινωνία, σὰν αὐτὸς νὰ μὴ ἄνηκε σ' αὐτήν. Ὁ προσεγγισμὸς καὶ ὁ πρωταγωνιστὴς καὶ ὁ ἴδιος ὁ δραματικὸς ποιητὴς εἶναι ὁ ἐνδιάμεσος τύπος ἀνάμεσα στὸν ἀνώνυμο χορευτὴ ποὺ ἐκφράζει τὸ πάθος μᾶς μ' ὅλους τοὺς ἐκπρόσωπους τῆς κοινωνίας, τὸ ἀντικειμενικὸ ἴσως πάθος καὶ τὸν τέλειο τύπο τοῦ συνειδητοῦ διαφωνοῦντος μετ' ἰδίον σύνολο, ποὺ ἀρχίζει μετ' ἰδίον Σωκράτη καὶ καταλήγει στὸν Πλάτωνα, ποὺ βαριόταν τὴν Τραγωδίαν σὰν κάτι τὸ ἀτελὲς καὶ ἀνιάρθρο, ὅπως τὸ θεατρόφιλο κοινὸ βαριόταν τὸν ξεπερασμένο διθύραμβο.

Ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο, ποὺ παρουσιάζει τὴν ψυχικὴν τρικυμία τῆς Κασσάνδρας μ' ἕναν ἄντρα ντυμένον σχεδὸν σὰν Ιεροφάντη καὶ μετ' ἰδίον σκεπασμένον τὸ πρόσωπο μετ' ἰδίον μάσκα, ὡς τὸν Σαίξπηρ, ποὺ παρουσιάζει τὰ πάθη τῆς Κλεοπάτρας μ' ἕναν ἄλλο ἄνδρα ντυμένον μ' ἕνα καλὸ φουστάνι τῆς τότε ἰταλικῆς ὄπερας ἢ καμὴ παλιασκαρία ἐποχῆς Ἐρρίκου VIII βγαλμένη ἀπ' τὸ μπαῦλο καὶ χωρὶς μάσκα, δὲν ὑπάρχει καὶ πολὺ μεγάλη διαφορά. Ἄλλ' ὅσα λέει ἢ Κλεοπάτρα, καὶ τόσοι ἄλλοι ἥρωες τοῦ Σαίξπηρ, ἀρχίζουν νὰ προετοιμάζον ἕνα νέο εἶδος ἐνὸς πιά ἐλευθερωμένου παρατηρητῆ τῆς κοινωνίας ποὺ θὰ τὸν συνεχίσει ὁ νατουραλισμὸς καὶ θὰ τὸν ὀλοκληρώσει ὁ Κινηματογράφος. Αὐτὸ ἀρχίζει ἴσως ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, ἀν ὄχι ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο. Ἡ παρατήρηση ἀπ' τὴν κλειδαρότροπα ἢ ἀπ' ὁποιοδήποτε ἀσφαλὲς κρυφύγετο ἢ ἄλλο κοινωνικὸ ἢ ἀνθρώπινο "πιά στὸ". Μὰ πάνω ἀπ' ὅλα θὰ μείνει ὁ Πλάτων, ὁ βαρετὸς καὶ θεῖος Πλάτων, ποὺ 'χε ἤδη ἀρχίσει νὰ βαρύνεται τὴν Τραγωδίαν ἀπὸ ἀποψη λογικῆς, ποὺ 'ναι ἡ ἀνάποδη ὄψη ἢ ἡ κακοφύρμιση τοῦ πάθους.

Ἡ Τσέχοφ, ἔξω ἀπ' τὴν Ρωσία, μένει Τσέχοφ: Σκηνὴ ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ παράσταση τοῦ "Θείου Βάνια" ποὺ δόθηκε στὸ "Θέατρο Τέχνης" τῆς Μόσχας στὰ 1899, μετ' ἰδίον σκηνοθεσίαν Στανισλάβσκι. Ὁ ἴδιος κράτησε τὸ ρόλο τοῦ Ἀστρόφ, δίπλα στὴν "Ὀλίγα Κρίστεν"



Ἀπὸ τὴν Κασσάνδρα ὡς τὴν Ἐντα Γκάμπλερ χρειάσθηκαν αἰῶνες γιὰ νὰ γίνῃ τὸ θέατρο κάτι σχετικὸ μᾶλλον μετὰ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Πομπηίας παρὰ μετὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βέρμερ ντὲ Ντέλφτ. Ἀναφέρω τὸν Βέρμερ ντὲ Ντέλφτ γιὰτὶ ἐφθάσε ὡς τὰ ἄκρα, ὡς τὴς τελευταίας μαθηματικῆς συνέπειές της, τὸν παραλογισμό μίᾳ πιστῆς ἀπεικόνισσης. Γενόμενος ὁ ἴδιος μίᾳ φωτογραφικῆ μηχανῆ σχεδόν, ὅπως λίγοι δραματογράφοι τὸ κατάφεραν, ἀπόδειξε μίᾳ γιὰ πάντα πῶς κι αὐτὸς ὁ τρόπος μοσεῖ νὰ ὀδηγήσει, σὰν ἓνα εἶδος εἰς ἄτοπον ἀπαγωγῆς, στὴν πανίσχυρη κ' αἰώνια παρουσία τοῦ πάθους. Ὁ τέλειος νατουραλισμός, ὅπως καὶ κάθε τέλειο στὴν Τέχνη, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ καταλήξῃ στὴ μαθηματικὴ ἄρμονία ἐνῶ ἡ μετριότητα, ὅποιο ὕφος κι ἂν παίρνει — μυθολογικὸ, μεγαλοπρεπὲς ἢ μίᾳ ἐπιδεικτικῆς λιτότητας — δὲν ὀα πετυχαίνει ποτὲ τὸ στόχο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ἡ διαμάχη κοινῶ καὶ ποιητῆ εἶναι κάτι ποὺ σχετίζεται μ' ὅλες αὐτὲς τὶς κάθε τόσο ἀλλαγῆς τῆς ὕψης καὶ τῆς ἀτμόσφαιρας στὸ θέατρο. Ἀλλοίμονο στὸ δημιουργὸ ποὺ δὲν τὴ νιώθει, ποὺ δὲν τὴ ζῆ τὴ διαμάχη αὐτή. Σ' αὐτὴ τὴ δίκη, ποὺ ναι κάθε θεατρικὴ παράσταση (στὸ ἐδώλιο πάντα ὁ ποιητῆς, ἐκπρόσωπος τῶν πράξεων ποὺ ἐπιθυμοῦν νὰ κάνουν κ' οἱ ἔνοχοι καὶ τὸ ἀκροατήριον), κάθε φορὰ ὁ διάκοσμος ἀλλάζει, ἀλλὰ πάντα γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν κατηγορούμενο. Μάρτυρες, ψευδομάρτυρες, θορυβοῦντες κερύβαντες ἢ λεπτολόγοι νομικοὶ κ' ἱστορικοὶ, εἶναι στοιχεῖα ποὺ πρέπει νὰ βοηθοῦν τὴν ἀθώωση τοῦ κατηγορουμένου. Ὁ ποιητῆς κι ὁ σκηνοθέτης λένε σήμερα πῶς εἶναι ὀδηγητὲς καὶ δάσκαλοι τοῦ Κοινῶ. Αὐτὸ τελικὰ εἶναι σωστό. Ἀλλὰ δάσκαλοι ποῖοινοὺ πράγματι; Τὸ κύριο μάθημα στὸ θέατρο εἶναι τὸ μάθημα τῆς δημόσιας ἐξομολόγησής γιὰ νὰ μείνει ἀκέραια τὸ πάθος κ' ἡ ζωὴ ποὺ συμπιπτει μαζί του. Ὑπάρχουν κακοὶ δάσκαλοι ποὺ κακομαθαίνουν τοὺς μαθητὲς τους, τοὺς κάνουν ὅλα τὰ χατήρια καὶ ἔτσι, ἀντὶ αὐτοὶ νὰ διδάξουν τὴν ἀλήθεια, τὸ κακομαθημένο Κοινῶ, ἢ τοὺς νευρωτικὸς μαθητῆς, τοὺς μαθαίνει τὴν ὑποκρισία, τὴν ἀποφυγῆ, τὴ διάλυση κ' ἔτσι τὸ σχολεῖο ξεπέφτει.



Ἡ μπαρόκ σύλληψη ἐνὸς φανταστικῶ Ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου, γιὰ νὰ κινούνται μέσα ἐκεῖ τὰ πρόσωπα τῆς Ἑλληνικῆς μυθολογίας γίνηκε πολὺ γρήγορα — μετὰ τὴ διάδοσιν τῆς Ὀπερας ποὺ ἦσαν τὸ συμπλήρωμα κάθε Αὐλῆς καὶ κάθε καλῆς κωνωνίας — ἓνα ὕφος θεατρικὸ πανευρωπαϊκόν. Αὐτὸ τὸ ὕφος, αὐτὸν τὸ ρυθμό, ποὺ τὸν ὀλοκλήρωσε ὁ 16ος αἰώνας τῆς Δύσης, μπορούμε νὰ τὸν κατατάξουμε μετὰ ἰσοτιμία ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους θεατρικοὺς ρυθμοὺς ὄρεων, ὅπως τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας, τοῦ Γαλιανέζικου "Νό", τοῦ Κινεζικοῦ μουσικοῦ θεάτρου καὶ γενικὰ τῶν σπουδαίων θεαματικῶν ἐπινοήσεων ποὺ δεσπόζουσι ἀκόμα τὰ μεγάλα θεατρικὰ θεάματα. Μετὰ τὴς ἀρχῆς τοῦ 19ου αἰῶνα ἀρχίζει, καὶ ἀργότερα κι ὅσο προχωρεῖ ὁ αἰώνας ὀλοκληρώνεται, ἔτι εἶχε πραγματοποιηθεῖ πολὺ πρὶν ἀπὸ τοὺς ζωγράφους καὶ πολὺ ἀργότερα ἀπὸ τὸ θέατρο.

Ὁ νατουραλισμὸς κ' ἡ ἀληθοφάνεια ἀρχίζουν σὰν ὀργανωμένη ἀντιπολίτευση τῆς μυστικῆς τελειότητος τῶν Βυζαντινῶν. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ πριμιτίφ ἐμμοῦντο ἀπλῶς σὲ πολλὰ τὰ Βυζαντινὰ τέχνη, ἀλλὰ τὴν ἐμμοῦντο ἐλέγχοντάς τὴν με ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸ φυσικὸ — ὅπως τὸ ἔβλεπαν αὐτοί. Ὁ ρομαντικὸς νατουραλισμὸς εἶναι τὸ τελευταῖο δείγμα ὑποταγῆς στὰ Βυζαντινὰ πρότυπα ποὺ στὸ μεταξὺ τ' ἀντικατάστησαν τὰ Ρωμαϊκὰ καὶ, ταυτοχρόνα, τὸ πρῶτο δείγμα ἐνὸς καινούριου δρόμου ποὺ ὀδηγεῖ πρὸς τὴν "φῆτα ζωῆς". Μετὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ ἰδανικοῦ "φῆτα ζωῆς" τὸ θέατρο χάνει τὰ διεθνή του σύμβολα ἢ τοὺς ἀρχαίους τὰ πανευρωπαϊκὰ του, ποὺ ἔχε δημιουργήσει ἢ μπαρόκ τέχνη καὶ ἢ Ὀπερα. Ἡ ἀκρίβεια στὴν ἀπόδοση ἐνὸς περιβάλλοντος ἀπαιτεῖ ὄχι μόνον ἓναν καλλιτέχνη ποὺ νὰ ξέρει αὐτὸ τὸ περιβάλλον ἀλλὰ κ' ἓνα Κοινῶ ποὺ νὰ ξέρει ἐπίσης αὐτὸ τὸ περιβάλλον, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἐκτιμήσει τὴν πιστότητα τῆς ἐκφράσεως ἢ τῆς ἀντιγραφῆς. Συγγραφεῖς ὅπως ὁ Τσέχωφ, ὁ Ἰψεν ἢ ὁ Μπέν κ' ἓνα σωρὸ νατουραλιστῆς ρεαλιστῆς, κόβοντας σὲ φέτες τὸν ἄρτον τῆς ζωῆς εἶναι συγγραφεῖς ἐξαιρετικὰ δύσκολοι καὶ γίνονται πολὺ δύσκολα παράσταση, γιὰτὶ ἢ μικρὴ τους ἀλλὰ γνήσια συγκίνηση, ἢ τοπικὴ καὶ περιορισμένη, κινδυνεύει νὰ χαθεῖ. Βέβαια, ὅλες αὐτὲς οἱ "φέτες ζωῆς" εἶναι πάντα ἀρκετὰ μελετημένες, ὥστε νὰ μὴ δειχνοῦν τίποτα πολὺ ἀκατανόητο, ὅταν ξεκόβονται ἀπὸ τὸν μέγα καὶ σχεδὸν ἀφηρημένο ἄρτον. Κ' οἱ πῶς θαρραλέοι κάτω ἀπ' τὴν μεγάλη τους ἐλευθερία εἶναι ἀρκετὰ ρωμαῖοι, ἀρκετὰ συμβατικοὶ καὶ ἀριστοτελικοὶ.

Ἡ κοινωνικὴ ἀλήθεια τῶν νατουραλιστῶν εἶναι κι αὐτὴ μίᾳ πόζα ὅπως κι ὁ ρομαντισμὸς κ' ἔχει κι αὐτὴ τὸν διεθνή της χαρακτήρα, τὰ διεθνή της σύμβολα. Ὅλα αὐτὰ τὰ Δράματα παίζονται στὶς μικρὲς Αὐλῆς τῶν ἀστῶν ποὺ ἀνέβηκαν, ὅπου τὰ ὀποχρεωτικὰ σύμβολα, ἢ ραπτομηχανὴ Σίγγερ, τὸ σιδερένιο κρεββάτι τῆς βιομηχανίας, ὁ τυποποιημένος γιὰ τὴ μεσαία τάξη νεοκλασικισμός, οἱ μῶδες ποὺ διαδίδονται μετὰ τὴ γουρβία, ὅλη αὐτὴ ἡ ἐτοιμαζιδικὴ ὕψη τῆς κοινωνίας, δημιουργεῖ ἐξίσου ἔντονα ἓνα περιβάλλον, διαφορετικὰ μεγαλοπρεπὲς, γιὰ τὸν ἀσυγκράτητο παρατηρητῆ, ἀπὸ τὶς κατὰχρυσες καὶ πολυτελέστατες Αὐλῆς τῶν μικρῶν καὶ μεγάλων ἀρχόντων, μέσα στὶς ὅποιες κυκλοφοροῦσαν καὶ ἐξέφεραν τὸ ἀνθρώπινο πάθος οἱ δημιουργοὶ ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἡ κοινωνικὴ ἀθλιότητα, κ' ἡ ἠθικὴς ἀσυνέπειες, τὰ δεινὰ τῶν μεταβατικῶν κοινωνικῶν καταστάσεων δὲν εἶναι ἄγνωστα σὲ κανέναν. Δὲν εἶναι ὅμως πάντα τὰ ἴδια κ' ἔτσι, μίᾳ καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ποὺ βασίζεται στὴν ἀκρίβεια τῆς ἀντιγραφῆς ἢ τῆς ἀπόδοσης, κινδυνεύει ἀπ' τὰ πολλὰ ταξίδια. Ἀς πάρουμε ἓνα παράδειγμα: Ἡ κυρία "Ἀλβιγκ, ὀμιλοῦσα ἰταλικὰ ἢ γαλλικὰ, ἢ ἀκόμα χειρότερα ἑλληνικὰ, γιὰ νὰ μὴν πῶ κινεζικὰ ἢ ἀραβικὰ, δὲν εἶναι πιά ἢ ἴδια κυρία "Ἀλβιγκ ποὺ συνέλαβε ὁ Ἰψεν.

Ὅλοι εἴμαστε ἀναγκαστικὰ σχεδόν, ἀλλ' ἴσως καὶ θεληματικὰ, ὀπαδοὶ τοῦ λεγόμενου Ἑλληνοχριστιανικοῦ πολιτισμοῦ. Τὰ βρασίλια τῶν ἀπογόνων τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου μῶρφωσαν ἐτσι τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ ὥστε τὰ ἴχνη τους νὰ φτάνουν ἴσως τὸν Ντοστογιέβσκι καὶ τὸν Δουμά. Ἡ βιομηχανίας καὶ τὸ ἐτοιμαζιδικὸ ἐνισχύουν μίᾳ ἐνότητα ποὺ, μετὰ ἄλλο τρόπο, προετοίμασε τὸ παρελθόν ἢ Ἐκκλησία κ' οἱ Βασιλεῖδες. Τὸ ἐμαζὶ καὶ τὸ σαρδελοκοῦτι καὶ τὰ ἔτοιμα ἐσώφρονα εἶναι ἰσαπόστολοι γιὰ τὴν πραγματοποίηση τοῦ πανανθρώπινου ἰδανικοῦ, γιὰ τὴν ὅποια ἐργάστηκε τὸ "πνεῦμα" στὸ παρελθόν. Ἡ ἀνθρωπότητα βρῖσκει τρόπο νὰ χεῖ ἐνότητα πάντοτε.

Γιὰ τὸν εὐσυνείδητο ὅμως σκηνογράφο καὶ σκηνοθέτη εἶναι ἓνα πρόβλημα τὸ ἀνέβασμα ἐνὸς τέτοιου ἔργου. Ἄμα φύγομε ἀπὸ τὴν κυρίως Εὐρώπη καὶ ἀρχίζοντας ἀπ' τὴν Ἑλλάδα — ποὺ ναι βέβαια Εὐρώπη ἀλλὰ καὶ κάτι ἄλλο — κατευθυνοῦμε πρὸς τὴν Τουρκία τὴν Αἴγυπτο κ.λπ. σὲ τόπους δηλαδὴ ποὺ μαζί μ' ὅλα τ' ἀγαθὰ καὶ τὰ δεινὰ τοῦ πολιτισμοῦ θέλουν νὰ μετέχουν καὶ στὴ νατουραλιστικὴ προσπάθεια, ἢ ἀναγκαιότητα καὶ τὸ πανανθρώπινο τοῦ νατουραλισμοῦ πᾶνε ἀνεπανόρθωτα περιπατο.

Ὁ συμβολισμὸς, γιὰ τὸν ὅποιο ἐργάστηκαν ἀσφαλῶς Ἑβραῖοι ἢ ποριτανοὶ Εὐρωπαῖοι, ποτισμένοι ἀπὸ τὴ γενικότητα ποὺ ἔχει γιὰ τὸ νεώτερο κόσμο ἡ Βίβλος, εἶναι τὸ κατάλληλο ὕφος γιὰ ἐξόριστους καὶ ἀπάτριδες, ὅπως τὸ μπαρόκ ἦταν στὸν καιρὸ του ἓνα ὕφος πρωτόκολλου ποὺ κάλυπτε μετὰ φαντασμαγορία ὅλους αὐτοὺς τοὺς ἀρχόντες ποὺ ἔπρεπε ὀπωσδῆποτε νὰ ξεχωρίσουν ἀπ' τὸ πλῆθος. Ὁ συμβολισμὸς ἔδωσε μίᾳ λύση, εἶναι τὸ μπαρόκ τοῦ φτωχοῦ, τοῦ πολὺ φτωχοῦ, ποὺ δὲ θέλει νὰ μιλάει μετὰ πολλὰς λεπτομέρειες γιὰ τὴν ἰδιωτικὴν ζωὴν του.

Ἡ ἀγέρωχη στάση τοῦ νατουραλιστῆ ποὺ τὰ ἀνατέμνει ὅλα, χωρὶς νὰ δίνει πάντοτε μεγάλα ἀποτελέσματα δὲν εἶναι τοῦ καθενὸς (νὰ ἀντελεῖ ἀπὸ τὸ μεγάλο φρέαρ, ὅστε νὰ κόβει φέτες ἀρκετὰ θρηπτικῆς ἀπὸ τὸν ἄρτον τῆς πραγματικότητος).

Τὸ ἀπλὸ ἀλλ' ἀπαραίτητο ἐνδυμα ποὺ πρόσφερε ὁ συμβολισμὸς γίνηκε ἀμέσως εὐπρόσδεκτο ἀπὸ κάθε εἶδος γυμνοῦς ἀνθρώπου, ἀκόμα καλύτερα, ἀπὸ κάθε εἶδος γυμνῆς ψυχῆς.

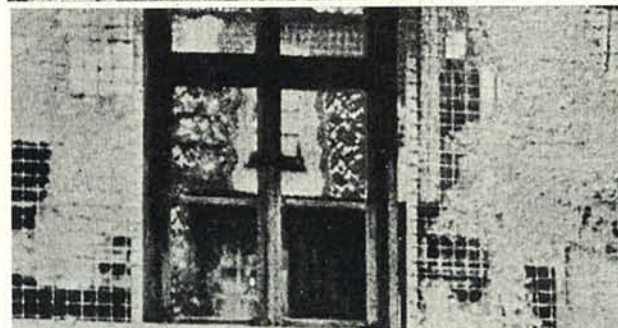
Ὁ συμβολισμὸς, ὅπως ἐμφανίζεται μετὰ τὸν Χόφμανσταλ, μετὰ τὸν Οὐάιλντ, μετὰ τὸν Στρίντμπεργκ, μετὰ τὸν Μαίτερλινγκ καὶ τὸν Κλωντὲλ — παίρνει στὴν τύχη μερικὰ ὀνόματα — εἶναι πάντα ἀναμειγμένος μετὰ τὸ νατουραλισμὸ. Εἶναι μίᾳ ἐξέλιξη τοῦ νατουραλισμοῦ μπροστὰ στὸ ἀδιέξοδο ποὺ τοῦ δημιούργησε ὁ ἴδιος ὁ χαρακτήρας τοῦ θεάτρου. Οἱ μεγάλοι πρωτοπόροι σκηνογράφοι Ἐντουαρτ Γκόρντον Κράιηγκ καὶ Ἄππια μετὰ τὴς ἀναζητήσεως τους δίνουν ἓνα νέο παγκόσμιο θεατρικὸ ἰδανικὸ σὲ μίᾳ ἀνθρωπότητα πουριτανικῆς ποὺ σχεδόν ἀπεχθάνεται τὸ στολισμὸ καὶ γιὰ τὴν ὅποια τὸ πνεῦμα τοῦ Ἰῶθ εἶναι πῶς βαθὸ ἀπὸ τὸν ἡδονισμό καὶ τὴ μακαριότητα τῆς Ἑλληνορωμαϊκῆς θρησκείας. Ἡ ἀνάγκη τῆς ἡσυχίας εἶναι ἀπερίως μεγαλύτερη ἀπ' τὴν ἀνάγκη νὰ φθάσουμε στὰ ἄκρα τῆς τῆς διάθεσης τοῦ τραγοῦ, δηλαδὴ τὸ τραγικὸ πνεῦμα ποὺ ὑπάρχει μέσα μας.

Ὁ ἐκφραστικὸς χορὸς, μετὰ τὴν Ἰσιδώρα Ντάγκαν καὶ τοὺς Γερμανοὺς δασκάλους καὶ δασκάλισσες, εἶναι μίᾳ παράλληλη πολιτισμένη ἀντίδραση ἀπὸ τὴν ἔντονη διάθεση ποὺ ἐδειξαν οἱ δια-

μαρτυρούμενοι λαοί της Ευρώπης, φτασμένη όμως στην ακρότατη συνέπειά της. Η Μουσική ακολουθεί κι αυτή τον ίδιο νέο δρόμο που θα μπορούσε κανένας να συνοψίσει μ' αυτές τις δυο λέξεις: δυναμική κόπωση. "Ό,τι προηγήθηκε απ' την Αναγέννηση ως τὰ τέλη του νεοκλασικισμού για όλους αυτούς τους επαναστάτες είναι μια παράφρονη ὀρθοφροσύνη κ' αίσιοδοξία. 'Ο ἄκρος νατουραλισμός, όπως εμφανίζεται τυπικά στους προ-ραφαηλίτες, ἄνθος του πουριτανισμού, ἀλλὰ καὶ στὸν Μεσοινιέ, πού είναι Λατίνος, είναι μια ἐπανάσταση πού θά προκαλέσει τὴ φυσιολογική ἀντίδραση, με τὸν ἐξπρεσιονισμό καὶ συμβολισμό, στὴν ἀπλοποίηση τῶν μέσων, στὴν ἀφρημένη τέχνη.

Τέλος, περνώντας απ' τὸ ἄρ ρουβί, ἡ ἐκθεση τοῦ 1925 στὸ Παρίσι είναι μιὰ ἀντίδραση κατὰ τοῦ κλασικισμού, ὅπως τὸν συντηροῦν τὰ παλαιολιτεία, είναι ὅμως καὶ μιὰ ἀντίδραση ἐναντίον τοῦ διαμαρτυρούμενου Βορρά πρὸς ὄφελος μιᾶς νέας φανταστικῆς Ἀνατολῆς ἢ Ἀφρικῆς πού θά φέρει στὸν κόσμο, με νέα μορφή, ἕνα εἶδος διαφορετικῆς ὀρθοφροσύνης, απ' τὴν ὀρθοφροσύνη τοῦ ξεπεσμένου κλασικισμού. Ἡ Χιτλερική διακοσμητικὴ πῆρε τὸ ἴδιο απ' ὅλα αὐτὰ γιὰ νὰ συνεχίσει μόνο τὰ βαρβαρικά ἐλαττώματα καὶ τὴν ψυχρότητα καὶ γιὰ νὰ συνεχίσει τὸν ξεπεσμένο κλασικισμό. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ ξεχνιέται πὼς τὸ Φαουστικό ἐργαστήριο ὅπου γαλιεύτηκαν οἱ νέες μορφές είναι ἡ προχιτλερική Γερμανία ὅπου, μαζί με τοὺς Ἑβραίους, οἱ Ρῶσοι ἐπαίξαν πού μεγάλο ρόλο. Ὁ νέος κόσμος τῶν μορφῶν τῆς Σχολῆς τοῦ Παρισιῦ, πρὸ τοῦ πολέμου, θά 'ταν ἀδύνατο νὰ 'ναι αὐτὸς πού 'ναι χωρὶς τὴ συμμετοχὴ τῶν Γερμανῶν καὶ τῶν Ρώσων. Ἀκόμα καὶ σήμερα τὰ Ἀμερικάνικα πρότυπα τῆς Σχολῆς τοῦ Παρισιῦ προέρχονται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα απ' τὸ προχιτλερικό Βερολίνο. Παράλληλα με τὸ θρίαμβο τοῦ Βορείου πνεύματος, πού διαμαρτύρεται γιὰ τὸν κλασικισμό ὄντας ἀπαυδημένο ἀπὸ κάθε τι τὸ Ἑλληνοχριστιανικό, ἢ στροφῆ στὸ Ἀνατολίτικο καὶ στὸ Ἀφρικανικό ἐλέγχεται ἀπὸ ἕνα ἰδανικό πού τὸ ἀποδίδει καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλο ὁ ἕρος Σημιτικῆς λιτότητα καὶ οὐσιαστικότητα.

Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο ὁ σουρρεαλισμός, γκρεμιστῆς τοῦ κάθε τι μόνον ἴσως κατ' ἐπίφαση, ὅ' ἀνοίξει ὀρέξεις γιὰ καινούριες περιπέτειες καὶ γιὰ φυγές πρὸς ἐνδιαφέρουσες καὶ πρὸς διασκεδαστικὲς απ' αὐτὲς πού πρότειναν οἱ συμβολιστές, οἱ ἐξπρεσιονιστές, ἢ νέα ἀρχιτεκτονικὴ καὶ γενικά ὅλο αὐτὸ τὸ πνεῦμα πού καταδίκασε ὁ Νταλι με τὸν ὄρο " ὄφρος αὐτοτιμωρία". Ἀπ' τὸ κίνημα τοῦ σουρρεαλισμοῦ θά προκύψουν δυὸ καινούρια ρεύματα γιὰ τὸ Θέατρο. Ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ ἡ ἐπιστροφή στὸν κλασικισμό, σ' ὅ,τι ἔχει πρὸς καταδικαστέο ὁ κλασικισμός γιὰ τὸ νεότερο κόσμο, καὶ απ' τὴν ἄλλη μεριὰ, ἡ στροφῆ στὸν ἴδιο τὸ ρεαλισμὸ καὶ τὴν ὁμότητα. Τὸ κουτί τῆς Πανδώρας, πού ἀνοίξαν οἱ σουρρεαλιστές, περιεῖχε τὰ πάντα. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ ὑπῆρχε σὲ μεγάλο βαθμὸ αὐτὸ πού θά μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε Εὐρωπαϊκὴ παράδοση σ' ὅ,τι ἔχει πρὸς αὐθόρμητο καὶ αὐτόματο. Ὁ Εὐρωπαϊκὸς κλασικισμός, ὄχι πιά σὰν κάτι πού προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὸ μυστικὸ τοῦ Χρυσοῦ Αἰῶνα τοῦ Περικλέους, ἀλλὰ σὰν κάτι πού ὑπερξιστικά ὑπερφανεύεται γιὰ τὴν ἀποκοπὴ του ἀπὸ κάθε τι πού θά ἐπιβουλεύονταν τὴν αὐτοτέλειά του. Μιὰ ἐπιστροφή στὶς ἀρχαῖες πηγές, πού σὰν τὴν ἐπιστροφή στὴν Ἰθάκη, θά 'ταν πού πολύ λιγότερο ἐνδιαφέρουσα ἀπὸ τις πρὶν τὴν ἐπιστροφή περιπέτειες. Ἀγαπήμας τὸν κλασικισμό γιὰτι ποτὲ δὲ μπόρεσε ν' ἀπλώσει τις ρίζες του στὰ χῶματα τῆς Ἀρχαίας Ἑλλάδος. Μιὰ τέτοια ἀγέρωχη στάση καταδίκασε κάθε τι πού συνέμιζε τὴν Ἀναγέννηση σ' ὅ,τι ἔχει ἀνθρωπιστικό, δείχνοντας τὴν ἀληθινὴ φυσιογνωμία τῆς Ἀναγέννησης, τὰ παράλογα καὶ ἀπάνθρωπα στοιχεία τῆς, τὴν τερατώδη καὶ μαγικὴ τῆς ὑπόσταση. Ὁ ὕπουλος ἐχθρὸς τοῦ σουρρεαλισμοῦ ἦταν ἡ ἴδια ὑπόσταση τοῦ σύγχρονου κόσμου πού 'ναι ἀθεράπευτα Ἑλληνοχριστιανικός, ὅσο τερατώδης καὶ ἀπάνθρωπος ἐξπρεσιονιστῆς καὶ συμβολιστῆς καὶ συγχρόνως Ἀριστοτελικός. Τὸ ἰδανικό τοῦ ἀπάνθρωπου γίνθηκε ὑποχρεωτικό μετὰ τὸν τελευταῖο πόλεμο, πρὸς βασανιστικὰ ὑποχρεωτικό απ' τις στρατιωτικὲς στολές καὶ τις στολές τῶν ὀρφανοτροφείων. Ἡ νέα γενιά, δηλητηριασμένη ἀπὸ ἀτέλειωτες ἀναπαραγωγὲς ἀριστοουργημάτων τῶν Μουσείων, κατέφυγε στὸ πασάλεμμα καὶ τὸ



→
 Ἡ ἐποχὴ στὸ Μπρέχτ είναι συνισταμένη διαφόρων ἐποχῶν. Ἡ σκημὴ πού οἱ θεοὶ φτάνουν στὸ Σὲ - Τσανάν, ἀπὸ τὸ ὁμόνυμο ἔργο. Ἄνω: στὴ γαλλικὴ παράσταση τοῦ Ζὰν Βιλὰρ (1960)· κάτω: στὴ γερμανικὴ τοῦ Πέτερ Πάλις στὴν Στοντγάδη

πιταλίσμα, ξέφυγε τὰ ὄρια τοῦ διευθυνόμενου αὐθορμητισμοῦ καὶ αὐτοματισμοῦ τῶν σουρρεαλιστῶν, ἀνακάλυψε μέσα τῆς αὐθεντικῆς πηγῆς αὐθορμητισμοῦ καὶ βαρβαρισμοῦ.

Πρὶν φθάσουμε στὸ πετυχημένο ἀπροχώρητο τῆς ἀφηρημένης τέχνης, θὰ πρεπε ν' ἀναφέρουμε τρεῖς μεγάλες προσωπικότητες μετασουρρεαλιστικῆς, ἐχθροὺς τοῦ μοντερνισμοῦ καὶ τοῦ ὕφους αὐτοτιμωρίας. Ὁ Μπεράρ, ὁ Τσελιτσέφ καὶ τέλος ἡ ποιητικώτατη Αἰλα ντέ Νόμπιλι, αὐτοὶ οἱ τρεῖς ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου — οἱ δύο πρῶτοι ἦταν καὶ ζωγράφοι κ' ἴσως πολὺ ἐνδιαφέροντες — εἶναι οἱ πρῶτοι αὐθεντικοὶ κήρυκες μιᾶς ἐπιστροφῆς στὴν Εὐρωπαϊκὴ παράδοση τοῦ θεάτρου. Τὸ καινούριο, τὸ ἐξωτικό, τὸ ἀπρόοπτο, τὸ θεατρικὸ, βρίσκεται πολὺ περισσότερο στὴν παλιὰ παράδοση τοῦ θεάτρου παρὰ στὶς ρηζικέλυθες ἐπαναστάσεις. Ὁ Μπεράρ πέθανε πρὶν ολοκληρώσει τὴν ἐπανάστασή του, πού πάντοτε νοθεύτηκε ἀπ' τὴν ἀγιάτρευτὴ ἐπιθυμία τοῦ κοσμικοῦ, πού θέλει ν' ἀρέσει. Ὁ Τσελιτσέφ πέθανε κυριευμένος ἀπὸ μιὰ μυστικὴ κρίση, ἀντάξια τῆς καταγωγῆς του. Ἡ Αἰλα ντέ Νόμπιλι ἐφθασε στὰ ἀκρότατα τῆς Δυτικῆς ἀγγελικότητας τῆς σκηνογραφίας, βοηθημένη ἀπ' τὴν ἴδια τῆς τὴν ἀγγελικότητα. Ἀπ' τὸ σουρρεαλισμὸ, πού φαίνεται ἡ ἀνατροπὴ τῶν πάντων, ἔχουμε κάθε λόγο νὰ πιστέψουμε πὼς βγήκαν αὐτοὶ πού μᾶς ἀνακαλοῦν στὴν τάξη, μιὰ τάξη πού φαίνεται ἀκόμα πὺ ποθητὴ, ὅταν ὅλα δείχνουν πὼς εἶναι ἀνέφικτη, σχεδὸν τραγικὴ.

≡

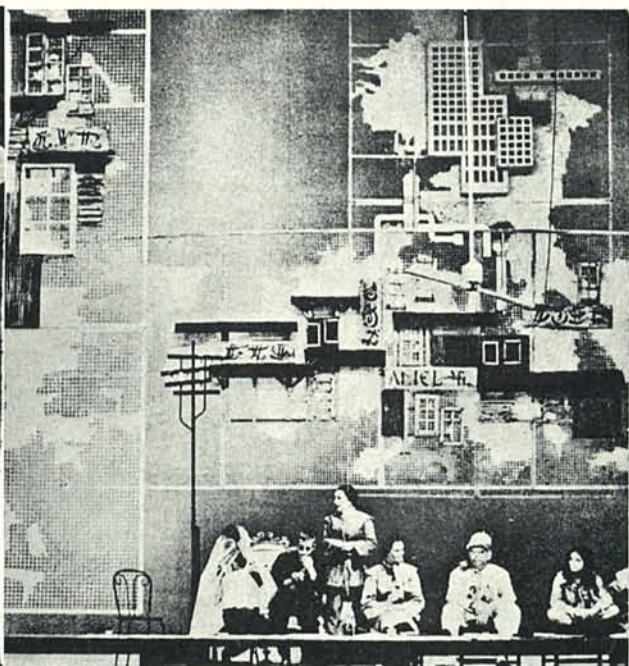
Ἄν ἡ κυρία Ἀλβιγκ λεγόταν κυρία Παπαδοπούλου σὲ μιὰ ἑλληνικὴ παράσταση, καὶ ἂν τὸ χτήμα τῆς ἦταν στὴν Κηφισιά ἢ στὴ Λειβαδιά ἢ στὴ Μακεδονία, ἂν ὁ παπὰς φοροῦσε ράσα ὀρθόδοξου ἢ ἐστω καθολικοῦ ἀλλὰ τῆς Ἑλλάδας, οἱ φέτες ζωῆς πού φιλοδόξησε νὰ προσφέρει στὸ Κοινὸν ὁ Ἴψεν θὰ πληθύναν ἐκπληκτικὰ σὰν τοὺς ἄρτους τῶν πεντακισχιλίων. Ἡ στιγμή πού κινήγησε ὁ Νορβηγὸς δραματουργὸς θὰ 'ταν ἓνα τρύπημα τῆς ἐπιδερμίδας τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς γιὰ νὰ ρουφήξουμε κάτι ζωοποιό. Ἡ κυρία Ἀλβιγκ, μιλώντας ἑλληνικὰ, γαλλικὰ, ἀγγλικὰ, καταντᾷ πρόσωπο μελοδράματος καὶ κωμειδύλλου, ἐφόσον δὲν ἐννοεῖ νὰ λησμονήσει τὴ Νορβηγικὴ τῆς ὑπερηρότητα καὶ ὑπόσταση. Τὸ νὰ φτάσει στὸν τέλειο νατουραλισμὸ στὸ θέατρο, εἶναι σὰ νὰ θέλεις νὰ κάνεις ἓναν κήπο με ἀξιόσεις, ὅπου ὅλα τὰ λουλούδια θὰ 'ναι ἄγρια. Εἶν' ἓνα μυστικὸ τῶν κηπουρῶν καὶ τῶν γεωπόνων τ' ἄγρια λουλού-

δια, τὰ τόσο ὁμορφα, νὰ μὴ βαστᾶνε, νὰ μὴ ἀντέχουν. Θεᾶτρο με φιλοδοξίες διεθνεῖς δὲ μπορεῖ νὰ 'ναι νατουραλιστικό. Ὁ πονηρὸς Μπρέχτ τὸ κατάλαβε. Ἐγράψε ἔργα πού νὰ μποροῦν νὰ παίξονται ἀπὸ σκηνοθέτες πού μοιραῖα ἀκολουθοῦν τὴ συνισταμένη ὅλων τῶν τάσεων τῆς σκηνοθεσίας. Τὸ ἴδιο κατάλαβε καὶ ὁ Ντύρρενματ. Ἡ ἐποχὴ στὸν Μπρέχτ, ὅπως καὶ στὸν Ντύρρενματ, δὲ δίνεται με τὴν ἀκρίβεια τοῦ Τσεζωφ, δὲν εἶν' ἓνα εὐαίσθητο ἄγριο λουλούδι πού δὲ βαστάει. Εἶναι τὸ πετσωμένο συμπέρασμα, ἐπιτυχημένη συνισταμένη, διαφόρων θεατρικῶν ἐποχῶν πού συνέλαβαν ἐμπνευσμένοι Γερμανοσβραῖοι σκηνοθέτες καὶ σκηνογράφοι, πού μποροῦν νὰ ταξιδέψουν στὰ πέρατα τῆς γῆς καὶ νὰ τὶς μιμηθεῖ εὐκολὰ κάθε λαός, ὅπως συνέβαινε με τὶς Βυζαντινὲς εἰκονογραφίες ἢ με τὶς σκηνογραφίες τοῦ μπαρόκ. Ὁ νατουραλισμὸς πού δὲν κοροϊδεῖ τὸν ἑαυτὸ του καὶ πού θέλει νὰ διατηρήσει τὴν ἀγριάδα του εἶναι ἓνα εὐαίσθητο φυτὸ θερμοκήπιου πού τρέμει τὰ ταξίδια καὶ τὶς μετακινήσεις. Τοῦ λείπει ἡ χοντροκοπία, τὸ πέτσωμα καὶ τὸ ἀρμάτωμα γιὰ νὰ ἐπικρατήσῃ. Ὁ ἐξωτικὸς νατουραλισμὸς — πού παρουσιάζει τὰ μυστικὰ τῶν λαῶν καὶ τῶν μικρῶν οικογενειῶν, ὅπως τὰ θέλουν οἱ ἀναίσθητοι τουριστὲς καὶ τὰ παιδικὰ μυθιστορήματα τῆς Διαπλάσεως καὶ ἡ μήτηρ πάσης κακίας, ἡ βιομηχανία ἐτοίμων αἰσθημάτων καὶ γραφικιστῶν — τὸ Χόλλυγουντ — φυσικὰ, θριαμβεῖ καὶ θὰ θριαμβεῖ. Μὰ γιὰ τὸν εὐσυνείδητο καλλιτέχνη ὑπάρχουν μόνο τὰ δύο ἄκρα: Ὁ τοπικὸς νατουραλισμὸς, ὁ δυσκολοκατόρθωτος καὶ σχεδὸν ἀνέφικτος, καὶ ἡ θεληματικὴ ἄς ποῦμε χοντροκοπιὰ τῆς Τραγωδίας, τοῦ μπαρόκ μελοδράματος καὶ τοῦ Μπρέχτ, πού ἐξασφαλίζουν στὴ θεατρικὴ δημιουργία μιὰ παραπάνω ἐξασφάλιση στὸ ταξίδι του ἀνάμεσα σὲ τόπους καὶ αἰῶνες με ἀφάνταστες ἀδιαφορίες καὶ δυσκολίες.

Στὴν ἐποχὴ μας ξαναἤρθαν στὴν ἐπικαιρότητα, καὶ στὴ μόδα θὰ 'λεγα, ὅλες οἱ περιφρονημένες συμβάσεις τῶν θεάτρων τοῦ κόσμου πού τις εἶχε παραμερίσει ὁ νατουραλισμὸς με τὶς φιλόδοξες ἐλπίδες του γιὰ κάτι νέο. Ὅχι μόνον ὁ νατουραλισμὸς ἀλλὰ καὶ ὁ συμβολισμὸς καὶ ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς πού πιστεύαν πὼς θὰ μπορούσαμε νὰ ξαναγυρίσουμε στὰ μεγαλεῖα τοῦ παρελθόντος χωρὶς νὰ ἐνοχλοῦμε κανένα. Ἡ ζωγραφικὴ, τὸ φτερό, ἡ πούλια, ξαναγυρίζουν στὸ θέατρο, μαζί μ' ὅλες τὶς συμβάσεις. Τὸ Κοινὸ τίς ζητάει γιὰ τὸ Κοινὸ ἢ ἀλήθεια, ἢ ἀπόλυτὴ ἀλήθεια στὸ θέατρο, εἶναι μιὰ ξεκούραση, μιὰ ἀνάπαυλα γιὰ νὰ ξαναρχίσει τὸ αἰῶνα ποθητὸ, τὸ φανταστικὸ καὶ τὸ παρμυθί.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ

Ἡ ἐποχὴ στὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ δὲ δίνεται μ' ἀκρίβεια. Χαρακτηριστικὲς σκηνῆς ἀπὸ τὸν "Καλὸ ἄνθρωπο τοῦ Σὲ - Τσονάν". Ἀριστερὰ, ἀπὸ τὴ γαλλικὴ παράσταση τοῦ Ζὰν Βιλάρ καὶ δεξιὰ, ἀπὸ τὴ γερμανικὴ παράσταση τοῦ Κρατικοῦ θεάτρου Στουτγάρδης



Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

VIII^B. ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΕΣ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ 25 ΧΡΟΝΙΑ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ



Πολλοί σκηνοθέτες μας είχαν όνειρευτεί να χρησιμοποιήσουν τον Έθνικ Κήπο· μās τὸ θυμίζει ὁ Κ.Ο. στὴν κριτικὴ τοῦ πρώτου ἔργου πού θά δοῦμε ("Ἔθνος", 7 Αὐγ. 1954). Ὁ Δ. Χρονόπουλος, βεβαίως ἐπίσης, τὸ ἴδιο μὲ τὴν προσθήκη: "Ἐναι καιρὸ μάλιστα τὸ θέμα ἀποτελοῦσε βασικὴ μέριμνα τοῦ κ. Δημήτρη Ροντήρη" ("Βραδυνή", 20 Ἰουν. 1956). Τὸ "Ἔθνικ" τὸν εἶχε σκεφτεῖ τὸν Κήπο γιὰ τὴ "Δωδέκατὴ νύχτα", ὁ Κ. Μπασιὰς εἶχε ἐπισημάνει τὸ χῶρο του καὶ εἶχε συνηνωθεῖ μὲ τὴς ἀρμόδιες ὑπηρεσίες στὰ 1938 ("Ἀθηναϊκὰ Νέα", 7 Αὐγ.) τὸν ἴδιο καιρὸ εἶχε γίνει λόγος γιὰ τὸν "Ἰούλιο Καίσαρα" στοῦ "Ἡρώδη" (29 Ἰουλ., στὴν ἴδια ἐφημερίδα) ἢ ἀπασχόληση ὅμως μὲ τὸ "Βασιλεὺς Ἀθῆν" (δὲς "Θέατρο", τεύχος 19, σ. 32 - 3) ἐμπόδιζε τὸ ἐγχείρημα. Ἡ πρώτη παράσταση πού δόθηκε κάτω ἀπὸ τὰ φυλλώματὰ του εἶναι καὶ δὲν εἶναι, ὅσο ξέρω, ἐξακριβωμένη. Τὸ περιοδικὸ "Ἑλληνικὸν Θέατρον" τῆς 1ης Αὐγ. 1925 σημειώνει πὼς δόθηκαν ἐκεῖ οἱ "Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας" τοῦ Αἰσχύλου πού εἶχε ἀνεβάσει τὸ "Θέατρον Τέχνης" στὴς 28 Μαΐου· ἄλλη γραπτὴ μνεία δὲ μās ἔτυχε νὰ δοῦμε οὔτε στὸ "Ἐλευθερον Βῆμα" π.χ. οὔτε στὸ "Ἔθνος", οἱ προφορικές μας ἀναζητήσεις ἦταν ἄκαρπες, ἀν καὶ πάντα οἱ προφορικές πληροφορίες δὲ βγαίνουν σωστές. "Ὅσο γιὰ Σαίξπηρ στὸ ὑπαίθρο — δὲν ἐννοοῦμε τὰ θερινὰ θέατρα — ἄς θυμηθοῦμε πὼς, ἀν κ' ἐρασιτεχνικά, ἢ "Τρικυμία" παίχτηκε σ' ἐμās (1932) σὲ "φυσικὸ" θέατρο. (Δὲς "Θέατρο" 13, σ. 56).

ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΗΠΟΣ

Ὁ Νίκος Χατζίσκος εἶχε τὴν καλὴ τύχη νὰ φτάσει στὴν πραγματοποίηση τοῦ πόθου, σχετικὰ μὲ τὸν "Ἔθνικ Κήπο" στὰ 1954, ὅποτε ἔρχισε μὲ τὸ "Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα". Ὁ βάρδος εἶχε ἀνεβῆ καὶ σ' ἄλλες χώρες πρὶν, σ' ἀνάλογους χώρους· πολλοὶ δικοὶ μας θά ἔχουν δεῖ τέτοιες παραστάσεις: ξέροντε δὲ τὸν Ἄλκη Θρύλο στὸ Ὄσλο (Ν. Ἐστία 1956, σ. 1232 - 3) καὶ τὸν Αἰμ. Χ. στὴν Ἀγγλία (δὲς "Καθημερινή", 2 Νοέμβρη 1950 καὶ 8 Αὐγ. 1954). Βεβαίως τὰ τοῦτο δὲ λιγοστεύει τὴ σημασία τῆς πρωτοβουλίας τοῦ Χατζίσκου, γιὰ μās. Ὁ θίασος ἦταν πλούσιος συγκροτημένος καὶ σκηνοθέτης ὁ Μήτσος Λυγίτσος. Οἱ παραστάσεις πῆραν τὴν ὀνομασία "Φεστιβάλ Σαίξπηρ"· εἶχε ἀναγγελθεῖ κ' ἢ "Στρίγγλα", παίχθηκε ὅμως ἀργότερα.

Τὸ καινούριο εἶδος αὐτοῦ τοῦ θεάτρου — ἀνοιχτὸ μέσα στὰ δέντρα, πού δὲν ἦταν ἀνοιχτὸ μόνο γιὰ τοὺς θεατῆς, ἀλλ' ὀλόκληρο — γέννησε γενικὸ ἐνθουσιασμὸ· ὁ Κ.Ο. μιλάει γιὰ παρόμοιες γιορτὲς στὴ Γρανάδα καὶ συσταίνει νὰ γίνεται πλατύτερη χρῆση τοῦ Κήπου ("Ἔθνος", ὅπου πρὶν πάνω) καὶ μās πληροφορεῖ πὼς ἢ ἐξέδρα εἶχε 1000 θέσεις — πλατεία δὲν ὑπῆρχε· ἢ διαρρύθμιση ἦταν διαφορετικὴ παρὰ σήμερα. Ἀπὸ τὴν κριτικὴ τοῦ Αἰμ. Χ. θά δανειστοῦμε μιὰ περιγραφή: "Ἀνάμεσα σὲ δὺο σειρὲς ἀπὸ πανύψηλα δένδρα ἢ σκηνή ἦταν ἓνας μακρὸς, ἀτελείωτος φυσικὸς διάδρομος καὶ στὸ βάθος ἓνα περιστύλιο πού ἐφωτίζετο ὅσον ἐχορεύετο διὰ τὰ δημιουργηθῆ ὠραίες ψευδαισθήσεις. Καὶ ὡς ἀλλάια ἐχρησιμοποιοῦτο μιὰ σειρὰ πιδάκων πού ἐκρούαν τὰ φῶτα τῆς "ράμπας" ... (sic). Δεξιὰ, ἀριστερὰ, ὁ χαμηλὸς φωτισμὸς ἔδινε στὰ φυλλωμένα παραπετάσματα ἀσημένιες φωταύγειες καὶ κάποιες ἀνάλαφρες πνοὲς ἔρχονταν σὰν ἀνατοχίλια ἀκίνητων καὶ σιωπηλῶν ἔραστῶν. Μαγεία ἦτο προχθὲς ὅτε δὲν ἦτο... (sic) θέατρον. Διότι τὸ περισσώτερον ἐνδιαφέρον τῆς παραστάσεως ἦτο ἀσφαλῶς τὸ διάλειμμα, ὅταν ὁ θεατὰ τῆς ἐξῆρα σημενίης ἐξέδρασε, ὅπου εὐόησαν ἄνετον χῶρον τόσο ἄνθρωποι ἐξεχόθησαν σὲ σιωπηλὲς ἀλέες τοῦ Κήπου. Δὲν ἦτο θέατρον, διότι —..." ("Κα-

θημερινή", 8 Αὐγ.)· ἀλλὰ δὲ θά σταθοῦμε μπροστὰ σὲ ἀρνητικὲς κριτικές, πού μπορεῖ νὰ ἐκφράζουν τὴ διάθεση τοῦ κριτικοῦ, κάθε φορὰ, μόνο πού δὲ βοηθοῦν σὲ τίποτα, εἶναι ἀχρηστες· πρὶν κοντὰ μὲ τὴν πραγματικότητα εἶναι ὁ Κ.Ο. καὶ θά ξαναγρίσουμε σ' αὐτὸν καὶ θά παραδεχθοῦμε μαζὶ του, πὼς τὸ ἀνέβασμα ἦταν "ἄλλος" τοῦ Λυγίτσου, πού κατ' ὀρθωσὲ μέσα σὲ τριάντα μέρες ἀπὸ στοιχεῖα ἐτεροκλίτα νὰ συνθέσῃ μιὰ παράσταση πολὺ... ἔστω κ' ἂν λείπῃ, ὅπως εἶναι φυσικὸ, ἢ ὁμοιογένεια. Ὁ εἰσηγητὴς τοῦ κελικικοῦ θεάτρου — [τοῦτο εἶχε συμβεῖ στὴς 2 Ἀπριλίου τοῦ ἴδιου χρόνου στὸν "Παρνασσὸς"] — πρόσθεσε καὶ μιὰ σημαντικὴ ἐπίτευξη στὸ ἐνεργητικὸ του... "Ἐξάγει τὴς σκηνογραφίες τοῦ Τσαρούχη καὶ τὰ κοστοῦμα του πού "φέρουν τὴν σφραγίδα τῆς δημιουργικότητος", τιμᾶ τὸ παίξιμο τῆς Καλογερίκου (Παραμύθνα), τοῦ Γ. Παπᾶ (Μερκούτιος) καὶ τοῦ Διαμαντόπουλου (Λαυρέντιος)· τονίζει καὶ τὴν προσπάθεια ὄλων τῶν ἡθοποιῶν γιὰ τὴν καλῶτερη ἀπόδοσιν. Ὁ Ἄλκη Θρύλος: "... Ὅ,τι ἦταν θέαμα, ὀργάνωση θεάματος... ὑπόδειξη τοῦ περιβάλλοντος μὲ ἀπλὲς ἐλαφρὲς σκηνογραφίες, γρήγορη ἐναλλαγὴ τῶν σκηνογραφιῶν κ' ἔτσι συμπίκνωση τοῦ κειμένου καὶ ὀλοκλήρωση μαζὶ τοῦ κειμένου εἶναι ὅ,τι καλλιτεχνικώτερο ἔχον δὴ τὰ μάτια μου στὸ θέατρο" ("Ν. Ἐστία", 1325 - 30). Ὁ Μ. Πλωρίτης ἐκφράζει τὴς ἀντιρρήσεις του χωρὶς φαρμάκι· θαυμάζει τὴν ἐργασία πού γίνε, ἀλλὰ ὑπογραμμίζει πὼς ὁ ἀνοχτὸς χῶρος χρησιμοποιήθηκε σὰν κλειστός: [Ὁ σκηνοθέτης κ' ὁ σκηνογράφος] "ἀκέρηκταν" (sic) νὰ παρουσιάσουν μὴν ὕπαιθρο (sic) παράσταση, μὲ τὰ δεδομένα τοῦ "κλειστοῦ θεάτρου"· "οἱ ἡθοποιοὶ ἐπαίξαν στὸ προσκήνιο πού τὸ ἐκλείναν τὰ σκηνικά..."· κατανοεῖ ὅμως τὸ "τραγῆ εἶρον τοῦ Μήτσου Λυγίτσου" — ν' ἀνεβάσῃ σαιξπηρικὴ τραγωδία σὲ ἄγνωστο πεδίο — ... τὰ φτερά τῶν δὺο κύριων ρόλων βρῖσκει πὼς τοὺς τὰ εἶχαν ψαλιδίσει οἱ ἀναμνήσεις [οἱ ροντηρικές] τῆς μαθητείας τους στὸ "Ἔθνικ", δηλαδὴ: "Οἱ σωτοὶ γόοι καὶ τὸ μηχανικὸ πάθος πού τόσο ἔχει δυναστεύσει τὴς κρατικὲς "Ἔβδομάδες τοῦ ἀρχαίου δράματος", καταλήγει: "ὡς τόσο τὸ πείραμα ἔδωσε. Ἐδειξε τὴς θαυμάσιες δυνατότητες..." ("Ἐλευθερία", 10 Αὐγούστου). Σχεχωρίζει τὴν Καλογερίκου καὶ τὸν Γ. Παπᾶ.

Τὸ πείραμα λοιπὸν ἔγινε καὶ τὸ περισσώτερο μέρος τῆς προσφοράς τοῦ Χατζίσκου εἶναι σ' αὐτό· τὸ Κοινὸ εἶχε πρόθυμα ἐγκρίνει τὴν παράσταση καὶ τὸ νέο τύπο τοῦ θεάτρου κ' ἔδωσε τὴν ἄδεια στὸ ἔργο νὰ γιορτάσει τὴν 80ῆ βραδιά του (28 Σεπτεμβρίου) καὶ νὰ καταβεῖ στὴς 8 Ὀκτωβρίου. Παίζεσαν δηλαδὴ δὺο μῆνες ὀλόκληρους! Θά θυμόσαστε ὅτι στὸ "Φεστιβάλ Ἀθηνῶν" 1962 ἐπαίξε στὸ Ὄδ. Ἡρώδη "Ρωμαῖο καὶ Ἰουλιέττα" τὸ "Ὀλντ Βίγκ"· θά ξεπεράσουμε τὴν εὐκαιρία νὰ ὑμνήσουμε τοὺς ξένους καὶ νὰ λυπηθοῦμε γιὰ τὰ "ἐκνευριστικὰ ἐλαττώματα" τῶν ἐλλήνων ἡθοποιῶν θά παραλείψουμε ἀκόμα νὰ λυπηθοῦμε πού ὁ Χατζίσκος ἀνέβασε τὸ ἔργο μετὰ, κ' ἔτσι δὲν εἶχε δικό του τὸ θίασο, γιὰ νὰ τὸν παραπέμψουμε νὰ πῆγαινε νὰ διδάχτῃ: ἂν τυχόν ὁ Ὀλίβιερ ἐπαίξε τὸ Μήτρο στὸν "Ἀγαπητικὸ τῆς Βοσκοπούλας", κεννὸς Ἀγγλο κριτικὸ ἢ καρδιά (γρ. ἢ ἀνατροφή) δὲ θά τοῦ εἶχε ἐπιτρέψει νὰ τὸν στείλει στὸ Γιάννη Ἀποστολίδη πού παίζει τὸ ρόλο μὲ τὴ Μαρίκα ἢ στὸ Μάνο Κατράκη πού γέμιζε δὺο καλοκαιρία στὸ "Ἄλσος" μὲ τὸ ἔργο, γιὰ νὰ πάρει παράδειγμα. Γιὰ τὸ δεύτερο σαιξπηρικὸ τοῦ Κήπου, γιὰ τὸν "Ἄμλετ", δὲ θά μιλήσουμε· στὸ πρόγραμμα, τὴς εὐθύνες τῆς σκηνοθεσίας διακριτικὰ τὴς ἀνέχεται ὁ Χατζίσκος μὲ τὴ γνωστὴ φράση, πού γράφεται ὅταν ἔχει νὰ κάνει ἄλλος τὸ ἀνέβασμα, "σκηνοθετικὴ ἐπιμέλεια"· οὐσιαστικὰ, ἢ διδασκαλία ἦταν τοῦ Ροντήρη. Ὅπως ἔχει τὸν καιρὸ, ἄς ἀνατρέξῃ στὴν εἰδησεογραφία τοῦ "Ἔθνος" (25 Ἰουλ., 23 Αὐγ. καὶ 2 καὶ 5 Σεπτεμβρίου) ἢ ἔννοια τοῦ κρηλαίου θεάτρου εἶχε καταργηθεῖ ὀλότελα· ὑποστηρίχθηκε τοῦτο ἀπὸ τὸν Μάριο Πλωρίτη γιὰ τὸ "Ρωμαῖο", ἀλλὰ στὸν "Ἄμλετ" τὸ κάθε τι ἦταν βαρὺ, καταλυ-

τικό· τὸ ἐπίτευγμα τοῦ Χατζίσκου, τὸ δῶρο του πρὸς τὴν Ἀθῆνα, ὁ δάσκαλος του τὸ ἔσβησε ριζικά, τὸ πνίξε σὰ νὰ τὸν τιμωροῦσε γιὰ τὸ τὸλμημα ποὺ ἔγινε νὰ ἀνοίξει τὸ πέταμά του ψηλότερα ἀπ' ὅ, τι ἐκεῖνος τὸν εἶχε "διδάξει". οἱ δοκιμὲς εἶχαν γίνεи κατ' ἄτομο μὲ τὸὺς πρωταγωνιστῆς, ὕστερα πῆγε στὴν προ-πρεμιέρα ὁ σκηνοθέτης, καὶ μετὰ ἀνακοίνωσε τὴς παρατηρήσεις του· ἔλ' αὐτὰ τὰ γράφει τὸ "Ἔθνος" ἡ δημοσιογραφικὴ ἀκριβεία, ἀποκαλύπτει τέτιες ζοφερὲς πτυχὲς τοῦ θεάτρου μας ποὺ δὲν τὴς εἶχε ἄλλοτε ποτέ του, βέβαια.

Κατὰ τὴν πολυκατηγορημένη συνήθεια τοῦ "Ἐθνικοῦ" ν' ἀρχίζει μὲ Σαίξπηρ, ἄρχισε καὶ ὁ Χατζίσκος μὲ τ' "Ονειρο", τὸ καλοκαίρι τοῦ 1956. Σκηνοθέτης ὁ Ντίνος Γιαννόπουλος, γνωστός μας καὶ ἀπὸ ἄλλες του σκηνοθεσίες: "Ἡ μικρὴ μας πόλις", "Τὸ πένθος ταιριάζει στὴν Ἠλέκτρα" π.χ. μετὰ τὴν κ. Κατερίνα (1945), "Λουίζα Μίλλερ", μετὰ τὸν Κώστα Μουσοῦρη (1953). Ἦταν ἡδὴ σκηνοθέτης τῆς "Μετροπόλιταν", ὅταν ἔγινε συντονιστῆς τοῦ "Φεστιβάλ Ἀθηνῶν" (1955). Μετὰ τὸ Γιαννόπουλο — σωστὴ ἐκλογή τοῦ Χατζίσκου — ὁ Κῆπος θὰ βρεῖ τὸν ἑαυτό του καὶ ὁ Θίασος θὰ ξανασάνει· μόλις ἔφτασε στὴν Ἀθῆνα ἀπὸ τῆς Νέας Ὑόρκης, δὴλωσε, πὼς "ἔχει, βέβαια, τὴς προσωπικὲς του ἀπόψεις... ὡστόσο δὲν εἶναι διδάκτωρ καὶ ὅτι... καὶ ἰδέες θὰ δεχθῆ καὶ θὰ συνεργασθῆ μὲ ὄλους τοὺς παράγοντας τῆς παραστάσεως διὰ τὸ... καλύτερον ἀποτέλεσμα" ("Ἔθνος", 18 Μαΐου). Στὸ ἴδιο μέρος ἀναγράφεται πὼς εἶχε σκηνοθετησῆ στὴ Σχολὴ Ράινχαρτ τῆ "Δωδέκατῆ νύχτα", καὶ τὴς ὕστερες "Ὁθέλλο" καὶ "Φάλοπαρ" στὸ Μπουένος Ἀιρες. Ὁ Χατζίσκος φαίνεται πὼς γιὰ τὸ "Ονειρο" εἶχε τὴν ἐπιθυμία νὰ φέρει ξένο σκηνοθέτη· εἶχε γίνεи λόγος γιὰ τὸν Νταρκάντ ("Ἔθνος", 13 Ἰουλ. 1955). Τώρα ποὺ γράφονται οἱ γραμμὲς αὐτές, ὁ Χατζίσκος εἶναι περιδοεῖα στὸ ἐξωτερικὸ· θλιβερό πὼς δὲ χάριχα τὴν καλὴ του συνομιλία γιὰ τὴ λεπτομέρεια αὐτῆ, ποὺ ἡ ἔρευνα δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἐξακριβώσῃ· ἴσως καὶ γι' ἄλλες. Ὁ θίασος θὰ ναι καὶ πάλι πολυπρόσωπος καὶ διαλεγμένος· τὸ πρόγραμμα ὀρίζει τὴς παραστάσεις τοῦ ἔργου γιὰ ἓνα μῆνα καὶ πὼς τὸ "Ονειρο" θὰ πρεπε νὰ ναι τὸ πρῶτο στὸν Κῆπο ποὺ τὸν ἀποζητάει· κακὸ, φυσικὰ, ποὺ δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ὑπάρξει ἓνας θίασος ταχτικὸς κηπαῖος, εἰδικευμένος γιὰ τέτοιες σαίξπηρικές παραστάσεις· τὸ παρατηρεῖ καὶ λυπάται — [μαζὶ του κ' ἐμεῖς] ὁ Γ. Σταύρου, στὴν κριτικὴ του, ποὺ θὰ τὴ δοῦμε· τὸ ἴδιο πιστεύει καὶ ὁ Τερζάκης: πὼς τὸ σύνολο τῶν ἡθοποιῶν ἦταν "ἀναγκαστικὰ ἐτερόκλητο", ὅπου τὸ "ἀναγκαστικὰ" ὑποδηλώνει τὴν ἀνάγκη γιὰ ἓνα μόνιμο συγκρότημα.

Τώρα, ἡ ἑλληνικὴ σαίξπηρική πείρα θ' ἀποχτήσῃ καὶ μιὰ νέα ἀπόχρωση, τὴν ἀμερικανική, μέσα ἀπὸ τὴν "Μετροπόλιταν" καὶ κάτι "κινηματογραφικὸ". Τὸ ἔχει παρατηρήσει καὶ αὐτὸ ἓνας κριτικὸς ὁ σκηνοθέτης μας, γενικὰ μεταχειρίζεται τὸ φῶς μὲ τρόπο διεγερτικὸ κ' ὑποβλητικὸ· τὸ ἔχει δεῖξει καὶ στὴ "Λουίζα Μίλλερ"· ὁ Κ.Ο. τὸ βλέπει τοῦτο σ' "Ονειρο": "Οἱ προβολεῖς χρησιμοποιοῦνται μ' ἐπιτυχία, γιὰ νὰ δώσουν τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀέριου..." ("Ἔθνος", 22 Ἰουν.). Τὸ ἀναφέρει καὶ ὁ Πλωρίτης ("Ἐλευθερία", 19 Ἰουνίου). Ἀμέσως ἀναγνωρίσανε στὸ Γιαννόπουλο πὼς "ἀξιοποίησε τὸ περιβάλλον τοῦ Κῆπου" ποὺ νομίζει κανένας "πὼς ἔχει δημονορηθεῖ γιὰ ν' ἀγκαλιάσει τὸ πλάσμα τῆς φαντασίας τοῦ Σαίξπηρ..." (Κ.Ο.). Τ' "Ονειρο" τὸ ἀνέβασε, παραδέχεται ὁ ἴδιος κριτικὸς, "σὰν ἓνα ἀνάλαφρο παιχνίδι", μὲ τὸ πνεῦμα τῆς εὐθυμίας Ἀγγλίας τῆς ἑλισαβετιανῆς ἐποχῆς... Σ' ἓνα τέτοιο ἔργο ἡ φαντασία ἔχει ἀπόλυτη ἐλευθερία". Χρειάζεται, λοιπόν, ἡ ἐπικουρία τοῦ θεάματος. Καὶ ἰδοὺ ὁ ἀθηναῖος ἔπαινος γιὰ ἓνα σκηνοθέτη κατασταλαγμένο: Τὸ θέαμα λοιπόν, κατὰ τὸν ἴδιο κριτικὸ, τὸ "παρέχει μὲ διακριτικότητα, χωρὶς καμμιὰ ὑπεροχία... ἀπάνω στὸ Λόγιο... Δὲν ἔξερνε ἀπὸ τὸ μέτρο τῆς λογικευμένης σκηνοθεσίας, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ γίνεи αὐτοσκοπὸς, ἀλλὰ ἐξυπηρετεῖ τὸν ποιητῆ... Ἐυνοκράτησε μάλιστα στὴ σωστὴ γραμμὴ καὶ τὸ Γιώργο Ἀνεμογιάννη ποὺ εἶχε τάσεις νὰ γίνεи αὐτοκέφαλος... Μία γέφυρα στὸ βάθος, μιὰ λιμνοῦλα, μιὰ κόρη γιὰ κρεββατὴ τῆς Τιτανίας, τὰ προπύλαια τοῦ παλατιοῦ τοῦ Θησεῦς, ἔξω ἀπὸ τὸ σκηνοθετικὸ χῶρο [Γιὰ νὰ μὴ τὸν στενέψει], μὲ τὴν δωρικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, ἓνας ὑψηλὸς βράχος γιὰ τὸν Πούκ, συνθέτουν μιὰ ἀπερίττη ὑποβλητικὴ σκηνογραφικὴ σκευή... μὲ τὴν ἐγκράτεια τοῦ σκηνοθέτη σχετικά μὲ τὸ θέαμα δὲ συμφωνεῖ ὁ Γ. Σταύρου ("Ἀυγὴ", 20 Ἰουν.) καὶ ὁ Βάσος Βαρίκας ("Νέα", 22 Ἰουνίου) καθὼς καὶ ὁ Πλωρίτης, ἀλλὰ κ' οἱ τρεῖς παραδέχονται ἀρετὲς

καὶ ἀξία στὴν παράσταση. Ὁ πρῶτος μάλιστα δὲν τοῦ ἀρνέεται πὼς "ἐφρόντισε νὰ ἐκμεταλλεθῆ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ τὸ χῶρο, τὴ φυσικὴ ἀτμόσφαιρα, νὰ ἐπεκτείνῃ τὴν κίνησιν καὶ νὰ ὑπογραμμίσῃ, ἰδιαίτερα ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ προκαλοῦσαν ἐντύπωση. "Ὅλα τὰ εὐρήματα ἦταν ἀρετὰ ἀξιοσημείωτα... ὁ Πλωρίτης σημειώνει πὼς ἡ σκηνογραφία "ἀνοῖξε μπροστὰ στὸ θεατῆ ὅλη τὴ γοητεία τῆς ὑπαίθρου...". Ἡ λέξη "ἀνομοιογένεια" γάνει τὴν ἐντασὴ τῆς καὶ τὴν πικράδα τῆς μὲ τὴ φράση "Τὸ σύνολο τῶν ἡθοποιῶν... κρατήθηκε σ' ἓνα ἐπίπεδο ἀρετὰ ἰσοροπημένο". Θυμηθεῖτε τὸ "ἀναγκαστικὰ ἐτερόκλητο", ποὺ χουμε ἀναγράψῃ πιὸ πάνω. Συνεχίζει: "Ἀς ἀφήσουμε ὅμως τὴς ἐπιφυλάξεις. Ἡ παρουσίαση τοῦ ἔργου εἶναι ὡραία, φιλότιμη, καὶ — ὁ μεγαλύτερος τῆς ἔπαινος — θὰ δημιουργήσῃ προσήλυτους στὴ θεατρικὴ τοῦ ἀθηναῖοῦ θεάτρου... ("Ἐθνη", 19 Ἰουνίου). Ὁ Χατζίσκος ἐδῶ πρέπει νὰ παρηγορηθεῖ γιὰ ὅσες λύπες τοῦ ἔχει προσφέρει ἡ δύσκολη θιασαρχικὴ σταδιοδρομία του· δίκαια λοιπόν καυχιέται — πάντα μὲ σεμνότητα — στὰ προγράμματα τοῦ τοῦ 1961 γιὰ τὴ συμβολὴ του μὲ τὸν Κῆπο στὴν ἐξοικειώσῃ τοῦ κοινοῦ μὲ τὰ μεγάλα ἔργα τοῦ ἀναγνωρίζουν. Ἀνεπιφύλαχτα λογαριάζει τὴν παράσταση καὶ ὁ Στ. Σπλινατόπουλος ("Ἀκρόπολις", 19 Ἰουν.) καὶ μᾶς δίνει τὴν πληροφορία γιὰ μιὰ "ἀστροφώτιστη ἀλλάξια" ποὺ ἔχει ἀντικαταστήσῃ τὴ νερένια, ὅπως τὸ ἐνοούμε ἀπὸ ἓναν ὑπαινιγμὸ τοῦ "Ἀλκη Θρόλου στὴ "Ν. Ἐστία" (σ. 1011 - 12), μέσα στὴν ἐπίσης ἐνθουσιαστικὴ κριτικὴ του.

Ὁ Α. Σάββας (Γ. Σεβαστίκογλου) ἔχει γράψῃ στὰ "Ἐλευθερία Γράμματα" ἐν ἄρθρῳ μὲ τὴν ἐπιγραφή "Ὁ Σαίξπηρ εἶναι γιὰ τὸ λαό:" δὲν πρόκειται γιὰ κανένα φλύαρο μελέτημα, γραμμμένο μὲ κακία καὶ μὲ ὀμίχλη στὴν ψυχὴ παρὰ γιὰ κάτι σοβαρὸ καὶ χρήσιμο, ἐκφρασμένο χωρὶς αὐταρέσειες καὶ πόξες· τὴν ἀφορμὴ τὴν παίρνει ἀπὸ τὸ "Ποῦ κακὸ γιὰ τίποτε" (σκηνοθεσία Ροντήρη) καὶ, μ' ἀληθινὴ νεανικὴ ζωτικότητα κ' ἐντιμότητα, γράφει στὴν πρώτη παράγραφο τὴν ἐντύπωσῃ του· πολλὸ θὰ ἔθελα νὰ παρακαλέσω τὸν ἀναγνώστη νὰ τὴν διαβάσει· φανερώνει ὅλη τὴ θερμότητα ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ ναι ἐρωτευμένος μὲ τὴν ποίησιν τῆς θεατρικῆς καὶ ποὺ κυριεῖται ἀπὸ φρίκη γιὰ τὴ στεγνάδα ποὺ βλέπει στὸ ἀνεβασμα τοῦτο· ἡ δριμύτητα τῆς δικαίης κρίσεως του ὅμως, παρὰ τὴν εὐπρέπειά του, εἶναι τόσο μεγάλῃ καὶ τόσο δίκαιη ποὺ δὲν τολμοῦμε νὰ τὴν παραθέσουμε· εἶναι καταπληκτικὴ στὴν ἀκριβεία τῶν φοβερῶν χαρακτηρισμῶν τῆς γιὰ τὴν ἀρρηστη καὶ βλαβερὴ προσφορά τοῦ σκηνοθέτη ἐκεῖνου (15 Δεκεμβρῆ 1946). Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἄρθρου εἶναι ἀφιερωμένο στὸ νὰ συζητήσῃ πὼς πρέπει νὰ δοῦμε τὸν Σαίξπηρ κ' ἐμεῖς οἱ Ἕλληνες μὲ τὴ δική μας πραγματικότητα καὶ ἀφοῦ βάλει γιὰ προϋπόθεση ὅτι ὁ Σαίξπηρ ἔγραψε γιὰ τὸ λαό, ἐπιθυμεῖ νὰ μεταχειριστοῦμε τὰ λαϊκὰ στοιχεῖα μας γιὰ νὰ ζωντανέψουμε στὴ Σκηνὴ τὸ μεγάλο ποιητῆ, ἀκολουθώντας ἀνάλογες προσπάθειες ποὺ γιναν στὴν Ἀμερικὴ καὶ στὴ Ρωσία. Βέβαια, κ' ἡ τάση αὐτῆ εἶναι ξενοφέρτη καὶ δὲν μπορεῖ νὰ γίνεи ἄλλῶς σ' ἐμᾶς. Εἶναι ὅμως ἡ πρώτη φορὰ ποὺ προβάλλεται μιὰ λαϊκὴ ἑλληνικὴ ἀποψὴ τὸ ἀνέβασμα τοῦ Βρετανοῦ, ποὺ μινε μόνο στὰ χαρτιά, ἀλλὰ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ μὴν περιληφθῆ στὴς σελίδες τοῦ "Θεάτρου" ποὺ βάλε σκοπὸ του τὴ βαθεῖα γνωριμιά μας μὲ τὴς ντόπιες προσπάθειες. Ὁ Α. Σάββας νομίζει πὼς οἱ σαίξπηρικές κωμωδίες μπορεῖ νὰ παιχτοῦν ἀπὸ τοὺς αὐτοδίδακτους ἡθοποιούς τῆς Ἐπιθεώρησης· φέρνει μάλιστα κ' ἓνα παράδειγμα τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαίξπηρ ἀπὸ τὸ "Ποῦ κακὸ...".

Τὴν ἐπιθυμία τοῦ Σεβαστίκογλου τὴν ἐνσάρκωσαν τώρα, ὅχι, φυσικὰ, δανεισμένη ἀπὸ τὸ ἄρθρο του, ἀλλὰ μὲ κάποιες παράλληλες ἀντίληψη, ὁ Γιαννόπουλος καὶ ὁ Χατζίσκος καὶ καλέσανε δυὸ ἡθοποιούς ποὺ ἔχουν ὑπερτήσῃ ἀρετὰ, ἂν καὶ ὅχι ἀπόλυτα τὴν Ἐπιθεώρηση, τὸ Μίμη Φωτόπουλο καὶ τὸν Κούλη Στολίγκα καθὼς καὶ τὸ Χρ. Εὐθυμίου ποὺ δὲν εἶχε παῖξει ἀκόμα τὸ εἶδος αὐτό, ἀλλὰ ποὺ θὰ κατανοήσῃ ἀργότερα τὴν ἀτμόσφαιρά του· ἐμφανισθήκανε στοὺς ρόλους τοῦ Στημῆν, τοῦ Φυσούρη καὶ τοῦ Κυδωνῆ· ἡ ἐντύπωσῃ, γενικὰ, δὲν ἦταν καὶ τόσο εὐνοϊκὴ, ἴσως γιὰτὶ δὲν τοὺς εἶχανε συνηθίσει σὲ παρόμοια ἔργα· μιὰ ἀρχὴ πάντως ἔγινε· ἡ ἀποψὴ αὐτῆ ἀτόνησε· εἶναι δύσκολη ἡ πραγματοποιήσῃ τῆς τεχνικὰ· ὁ καθεῖς ἡθοποιὸς ἔχει τὴ δουλειά του κ' ἡ συγκρότησῃ θιάσων κατὰ τὸ ἔργο, δὲν μπορεῖ νὰ ναι συγνή στὸ θεατρὸ μας. Τ' "Ονειρο" παιχτήκε δυὸ μῆνες, τὸ διπλὸ δηλαδή, ἀπ' ὅσο τὸ ἔγινε προγραμματῆσι. Ὁ Ντ. Γιαννόπουλος τὴν ἐπομένη τῆς "πρώτης" ἔφυγε γιὰ τὴν Ἀμερικὴ.

Τὸ τέταρτο ἔργο τοῦ Κήπου ἦταν, μέσα στὸ ἴδιο καλοκαίρι τοῦ '56, ἡ "Στρίγγλα"· δὲ θὰ σταθοῦμε σ' αὐτὴ ἢ ἀνάμνηση ποῦ ἄφησε δὲν εἶναι καλὴ μ' εὐχαρίστηση ὅμως θ' ἀναφέρουμε τὴν εὐμενῆ κρίση τοῦ Πλωρίτη ("Ἐλευθερία", 14 Αὐγ.) γιὰ τὸ Χατζίσκο καὶ γιὰ τὴ Νικηφοράκη στοὺς δύο κύριους ρόλους· μετὰ τὴν ἴδια διάθεση τοὺς εἶδαν κι ὁ Τερζάκης ("Βῆμα", 12 Αὐγ.) κ' ἡ Καλλιάνη ("Ἀπογευματινὴ", 14 Αὐγ.). Ὁ πρόλογος τῆς κωμωδίας εἶχε κοπεῖ ὁ Χατζίσκος εἶδε τὸ ἔργο, σκηνοθετώντας το σύμφωνα μετὰ τὰ παραδείγματα τοῦ λίκνου του, τοῦ "Ἐθνικοῦ". Ἡ "Στρίγγλα", δὲν μπόρεσε νὰ ξεπεράσει τὸν ἕνα μῆνα.

Τὸν Θησέα στ' "Ὀνειρο" καὶ τὸν Γκρένιο στὴ "Στρίγγλα" τοὺς ἐπαίξει ὁ Σπύρος Μουσούρης· πολὺ θερμὸ ἐπαινο τοῦ ἀφιερώνει ὁ Τερζάκης. Ἡ Καλλιάνη τὸν ἐπαινεῖ στὸν ἴδιο τόνο καὶ τελειώνει τὴν παράγραφό της: "... Ἐχει κάτι... κλασικὸ στὸ παίξιμό του... Μία ἀπλότητα, μιὰ ἐγγύεια ποὺ διατηροῦσε... τὸ Σαϊξπηρικὸ κλίμα". Μόνη της ἐρχεται στὸ νοῦ μας ἡ λυπητερὴ αὐτῆ σκέψη: "Ἐνας ἠθοποιὸς ποὺ ἔντονα τὸν ξεχωρίζουν τρεῖς κριτικὸι σὰν ἀρμόδιο γιὰ σαιξπηρικοὺς ρόλους, ἔμεινε χωρὶς νὰ κληθεῖ στὸ "Ἐθνικὸ" ποὺ παίζει συχνότερα Σαϊξπηρ. Γιατί; Πῶς μπορεῖ νὰ συμβαίνουν τέτοια βλαβερὰ κι ἀνόσια πράγματα; Πῶς δὲν τὸν καλέσανε οὔτε γιὰ δοκιμὴ; Δὲν ὑπάρχει κανένας ποὺ νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ ὅποιον δώσει ἐλπίδες γιὰ τὸ καλύτερο; Βέβαια, ὁ θάνατος πάλι θὰ στεροῦσε τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν τέχνη του κι ἂν ἀκόμα τὸν εἶχαν προσλάβει, ἀλλ' ὅσο ἦτανε στὴ ζωὴ, καὶ πάλι δὲν μπόρεσε ν' ἀξιοποιήσει τίς δυνατότητές του· αὐτὰ τὰ συμπτώματα πείθουν πῶς τὸ θέατρο μας ἔχει τὴν ικανότητα νὰ γίνεται μητρικὰ γιὰ τὰ παιδιά του· τί βάρβαρος τόπος ποὺ καταντοῦμε μερικὲς φορές!

Μετὰ τὴ "Στρίγγλα" ἔλειωσε ἡ προοδευτικὴ πορεία τοῦ Κήπου κ' ἡ καλύτερη περίοδος τῆς θεατρικῆς ζωῆς τοῦ Χατζίσκου· ὑπῆρξε ὅμως πλησίασε, ἂν ὄχι κι ἀπὸ πολὺ κοντὰ, τὸ σκοπὸ της καὶ γι' αὐτὸ ἡ διάθεση αὐτῆ, νὰ ζῆ ὁ Σαϊξπηρ στὴν Ἑλλάδα, στὰ κηπαῖα θεάτρα δὲν ἐσβησε. Θυμηθεῖτε τὸν "Ρωμαῖο..." τοῦ Μήτσου Λυγίζου· ἡ θύμηση τοῦ Κήπου τοῦ μείνει σταθερὴ· ἔχει γράψει γιὰ τὸ θέμα τοῦτο ἐν ἄρθρῳ στὸ "Θέατρο", τεῦχος 16: "Ὁ Σαϊξπηρ στὸ ἔπαιθρο" τὰ ἔργα του ἀναπνέουν στὸ πράσινο" (σ. 138-41), ὅπου καὶ μιὰ φωτογραφία ἀπὸ τὸν "Ρωμαῖο..." του.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ '64, τὸ "Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος", ποὺ μετὰ τὴν οργανωτικὴν τὴν χαλύβδινη καὶ τὸ ζωντανὸ πνεῦμα τοῦ Σωκράτη Καραντινοῦ, ὅλο καὶ ὀριμάζει καὶ παίρνει δική του ξεχωριστὴ προσωπικότητα, ἀνέβασε τὴ "Δωδέκατη νύχτα". Σκηνοθέτης ὁ Μήτσος Λυγίζος. Γιὰ τὴν ἐργασία του αὐτὴ πρέπει νὰ μιλήσουμε τώρα, σύμφωνα μετὰ τὴν ἀρχὴ τῶν ἄρθρων μας γιὰ τὸ Σαϊξπηρ στὴν "Ἑλλάδα ποὺ νομίζει σωστὸ νὰ συγκεντρώνει τίς σκηνοθεσίες τοῦ ἴδιου σκηνοθέτη μαζί. Ἡ φωτογραφία τῆς σκηνογραφίας τοῦ Γιάννη Στεφανέλλη βρισκεται τυπωμένη μέσα στὸ παραπάνω ἄρθρο τοῦ Λυγίζου, ποὺ ἐκθέτει τίς ἀντιλήψεις του γιὰ τὸν Σαϊξπηρ σὲ τέτοια ῥῶμα. Ἡ "Δωδέκατη νύχτα" πρωτανέβηκε στὴν Καβάλα σὲ μιὰ γοητευτικὴ τοποθεσία κοντὰ στὸ σπίτι τοῦ παλιοῦ Αἰγυπτίου ἡγεμόνα· δίπλα εἶναι μιὰ ὠραία ἐκκλησία· οἱ ἠθοποιοὶ, παίζοντας, βλέπανε τὴ θάλασσα· τὸ ἔργο παίχτηκε σὲ κήπους πολλῶν πόλεων τῆς Μακεδονίας· εἶχαμε τὴν τύχη νὰ τὸ δοῦμε στὸ ἀρχαῖο θέατρο τῆς Θάσου: Τὸ ἔργο δὲν ἔχει παιχτεῖ καλύτερα στὴν Ἑλλάδα· τὴν εὐθυμία του καὶ τὸ ἀστραποβόλημά της τὸ χάριξε ἀπόλυτα ὁ λαός. Ὁ Μήτσος Λυγίζος πέτυχε νὰ συγκινήσει θερμὰ μεσογειακὲς ἐλληνικὲς ψυχές, ἄμεσα, ὄχι φιλολογικὰ· ἕνα βορεινὸ ἔργο μίλησε κατακάθαρα στοὺς δικούς μας καὶ γέλασε ὁ λαός μας μετὰ τὴν καρδιά του· χάριχα, ὄχι βέβαια γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Καραντινοῦ ἢ τοῦ Λυγίζου, ἀλλὰ γιὰ τὴ δεκτικότητα τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ μπροστὰ στὸ ἀριστοῦργημα καὶ μπροστὰ στὸ ἀριστοῦργηματικὸ του ἀνέβασμα ποὺ, χωρὶς ὑποχωρήσεις, αἰχμαλώτισε τὸ ἀγνὸ Κοινὸ του. Ἡ ὀφέλεια δὲν εἶναι μόνον αὐτὴ εἶναι καὶ πῶς νεαρὸι ἠθοποιοὶ βρῆκαν ἕμορφη εὐκαιρία, ὅπως ἡ Κατερίνα Βασιλάκου (Βιόλα) ἢ ἄλλοι πρῶτονιστὲς ἀλλ' ὄχι γνωστοὶ στὸ πλατύτερο Κοινὸ, νὰ διαπρέψουν καθὼς ὁ Β. Γκόπης (Φέστας)· πλῆι τους καὶ γνωστοὶ ἠθοποιοὶ, ἀποτινάζοντας κάθε σχέση μετὰ κακὸ θεατρικὸ παρελθόν, ἐμφανισθῆκανε ἀνανεωμένοι: Ἡ Θάλεια Καλλιγὰ (Ὀλίβια), ἡ Μιράντα Οἰκονομίδη (Μαρία), ὁ Δημ. Βεάκης (Κυρ-Τόμπης) κι ὁ Τζενεράλης (Μαλβόλιο). Μιὰ καινούρια αἰσιόδοξη σελίδα τοῦ θεάτρου μας πραγματοποιήθηκε, γι' ἄλλη μιὰ φορὰ, μετὰ τὸν Σαϊξπηρ.



1956, θέατρο Ἐθνικοῦ Κήπου: Ὁ Νίκος Χατζίσκος ("Ὀμηρον") καὶ ἡ Τίτικα Νικηφοράκη ("Ἐλένη") στὸ "Ὀνειρο καλοκαριὰτικῆς νύχτας", μετὰ σκηνοθεσίαν Ντίνου Γιαννοπούλου

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

Τὴν σαιξπηρικὴ ἐνασχόληση, ὁ Δημήτρης Μυράτ τὴν εἶχε μέσα στὸ αἷμα του, ἀπὸ τὰ πατρογονικά του: Στὸ τεῦχος 14 τοῦ "Θέατρο", ὅπου ἡ καταγραφή τῶν παιγμένων ἔργων τοῦ Σαϊξπηρ καὶ τὰ ὀνόματα τῶν ἐρμηνευτῶν του, τ' ὄνομα τοῦ Δημητρίου Κοτοπούλη, τοῦ κυπαρισσιένου πρωταγωνιστῆ μετὰ τὴν ἐξοχή φωνῆ, τοῦ παπποῦ τοῦ Δημήτρη Μυράτ ἀπὸ τῆ μητέρα του, ἀναφαίνεται ὄχι λίγες φορές: "Ἡθοποῖος πρῶτος" στὸν "Ἀμλετ" μετὰ τὸν "Μένανδρο" (Ἀθήνα, 2 Αὐγ. 1881) ὅπως καὶ Πάερτος στὴν Πόλη (20 Δεκεμβρῆ τοῦ ἴδιου χρόνου)· στὴν Πόλη, ἐπίσης, θὰ παίξει σὲ δύο χρόνια, Μανκτόφ, 19 Νοέμβρη μετὰ τὸν Λεκατσά, ἐνῶ στὶς 30 Ὀκτωβρῆ εἶχε παίξει Βασσάνη· στὰ 1887 ἐμφανίζεται στὸ ρόλο τοῦ Ἰάγου μετὰ τὸν "Μένανδρο", ἐνῶ ἡ σύζυγός του, ἡ Ἐλένη, παίξει τὴν Αἰμιλία. Σὲ δικούς του θιάσους, ἐρμηνεύει τοὺς πρῶτους ρόλους στὸ "Μάχβεθ" (1892) καὶ στὸν "Ὁθέλλο" (1893)· αὐτὴ τὴ χρονιά, σὲ μιὰ ἐπανάληψή τοῦ πρώτου, ἡ Μαρία Κοτοπούλη, παίξει, μικρὸ παιδί, τὸν Φλόνς. Ὁ Δημ. Κοτοπούλης ἔχει μεταφράσει καὶ τὸν "Ἀμλετ" καὶ θὰ τὸν παίξει στὰ 1894. Ὁ πατέρας τοῦ Δημήτρη Μυράτ ἐμφανίζεται στὴ "Νέα Σκηνή" στὸν "Ὀσρικ κ' ὕστερα σὲ πρῶτους ρόλους (δὲς "Θέατρο" τεῦχος 17, σ. 35-46)· ἡ μητέρα του, τέλος καὶ ἡ ἀδελφὴ της, ἡ Φωτεινὴ, γνώρισαν χειροκροτήματα σὲ πρόσωπα σαιξπηρικά.

Ἀπὸ νεαρὸς, ὁ Δημήτρης Μυράτ ἐπαίξει — 15 χρονῶν — τὸν Ρόζενκραντς τὴν ἐντύπωση ποὺ ἄφησε, τὴ σημείωσαμε στὸ ἴδιο τεῦχος σ. 44. Στὴν ἴδια παράσταση, ὁ Μινωτῆς ἐρμήνευσε τὸν Ὀράτιο. Ἀπὸ σαιξπηρικὴ ἀποψη λοιπόν, οἱ δύο σκηνοθέτες καὶ πρωταγωνιστὲς τοῦ Σαϊξπηρ, εἶναι συνομήλικοι. Μετὰ, ὁ Δημήτρης Μυράτ ἐμφανίστηκε σὲ πολλοὺς ρόλους σαιξπηρικοῦς — ἀλλὰ τὸ θέμα μας δὲν εἶναι τώρα αὐτοί, παρὰ ἡ σκηνοθεσία του. Δουλειὰ μας εἶναι στίς σελίδες αὐτές, νὰ σταθοῦμε σὲ δύο σκηνοθεσίες του, τίς σπουδαιότερες, στὸν "Μάχβεθ" (1955) καὶ στὸν "Ὁθέλλο" (1956). Εἰδικὰ, τὸ κοτοπουλέϊκο εἶχε μελετήσει, στὸν 20ο αἰῶνα τὸν "Μάχβεθ" στὰ

1926 και στα 1937' έχουμε ήδη μιλήσει γι' αυτά τ' ανεβάσματα: ο σκηνοθέτης μας, στο πρώτο, είχε το μέρος του Μάλκολμ και στο δεύτερο, του Μακντόφ. Είναι ήδη ώριμος, πέντε χρόνια σκηνοθέτης μέσα στο μεγάλο θέατρο της Μαρίκας Κοτοπούλη, όταν ανάλαβε να παρουσιάσει το έργο του Σαίξπηρ το πιο δύσκολο για την 'Ελληνική Σκηνή, αυτό που της άρνιθθηκε την επιτυχία του: το θίασο τόν αποτελούν ηθοποιοί νεότεροι ανάμεσα τους και οι "πρεσβύτεροι" Μορίδης (Μπάνκο), Βανδής (Μακντόφ), Ζερβός (Θυρωρός): άλλοι πιο νέοι, ο Δ. Βεάκης (Ντόνκαν), Σ. Αηναίος (Μάλκολμ): τωρινός θιασάρχης ο Κ. Λειβαδέας (έννας στρατιώτης), Β. Ζουμπούλας και Τζ. Κερέζη (1η και 2η ακόλουθος). Αξιόη Μάκβεθ ή Μελίνα Μερκούρη. Μια νέα δηλαδή γενιά ηθοποιών προβάλλει στο έργο, το γνωστό μας από το 1842 (δές τεύχος 13), που 'χε ποθήσει να το μεταφράσει ο Πολυλάς (τεύχος 15).

Το θέατρο, σαν από συνειδηση εύθινης, ξέμεινε κλειστό τέσσερις μέρες: τούτο δεν το συνιζούν οι επιχειρήσεις: ο σκηνοθέτης κι ο σκηνογράφος, ο Γ. 'Ανεμογιάννης, φροντίσανε να λύσουν το ζήτημα των αλλαγών, τόσο κύριο για μια σαιξπηρική παράσταση: χρησιμοποιήθηκαν ειδικά μηχανήματα φερμένα από τη Γερμανία: οι μακέτες τυπωθήκανε σε σκληρό "γαυλί": η προβολή τους θα γινόταν πάνω σε περιστροφικό ούρανο: με μια άπλη κίνηση του τζαμιού μπροστά στο φακό, το σκηνικό θ' άλλαζε αμέσως: το πραγμα, στην εφορμογή, δεν πετόχαινε με το πρώτο: οι εικόνες βγαίνανε στραβές πάνω στην κοιλιά οθόνη: πολλούς κόπους και μόχθους και κάτι ζωγραφίσματα τόν κούρασαν τόν 'Ανεμογιάννη: όπως που να φτάσει σ' έν' αποτέλεσμα ("Εθνος", 12 Μάρτη). 50 ήταν οι κομπάρσοι (15 Μάρτη): μεγάλο αριθμό δοκιμών χρειάστηκε ή επεξεργασία του έργου, μεγαλύτερο απ' όσες μπορούσε να κάνει ένας "έλευθερος" θίασος — το φιλότιμο, ή αιλία ή βασιική τών 'Ελλήνων ηθοποιών για το καλύτερο! Γινόχαινε και κάποιες συντηρήσεις, για να πυκνωθεί ή "δραματική ατμόσφαιρα": έννα χορευτικό ίντερμέδιο κόπηκε για τόν ίδιο λόγο (18 Μάρτη). Σχετικά με τή σκηνογραφία, με τήν προβολή εικόνων, κάτι ανάλογο θα ειλχ' επιχειρηθεί στο ίδιο θέατρο και από τόν ίδιο σκηνογράφο, στα 1942, όταν ανέβηκε ο "Οθέλλος" ("Αθηναϊκά Νέα", 14 Μάρτη). —

'Επαινεϊται κυρίως ο 'Ανεμογιάννης, "ο επινωτικώτατος άριστοτέλης τής ύποβολής": άν ή παράσταση μπορούσε να κριθεί από τις προβολές, θά 'παιρνε "άριστα", γνωματεύει ο Κ.Ο. 'Αλλ' ο ίδιος βρίσκει πώς τή Μελίνα Μερκούρη τήν βράναι ή ανάμνηση τής Μαρίκας Κοτοπούλη στον ίδιο ρόλο: ο κριτικός παραδέχεται τόν κόπο τής, ώστόσο. Τήν ιδιοσυγκρασία του Μυράτ τή θεωρεί "πολύ ραφινάτη": είναι, γράφει, πολύ "ήμερος" στο παίξιμό του και άρα, κατά τή γνώμη του, όχι ταιριαστός για ρόλο "ήραιοτεϊώδη" ("Εθνος", 19 Μάρτη). 'Ο Πλωρίτης έπαινεϊ τήν έκλογή του έργου, του "άχάριστου" που δεν εύδοκιμεί ούτε στην 'Αγγλία κ' ύπογραμμίζει τήν τολημηρή πρωτοβουλία του Μυράτ σέ βάρος τής παρακαταληής έργασίας του "Εθνικού", που "αναλύεται" σέ "Σκύλους", σέ "Στάμνες" κι "Αστέρια" χωρίς λάμψη": τιμά, όχι λιγότερο, τόν θάρρος ή απαλλαγεί ο Σαίξπηρ από τόν βάρος τών σκηνογραφιών, που κανέναν δεν τό 'χει αντιμετωπίσει, σ' έμάς, ως τότε: ή όμορφιά όμωσ τών σκηνογραφιών που 'χαν οι μακέτες, "πολύ ρόδινες, πολύ γλαφυρές για έννα τέτοιο έργο", τά αισθητικώτατα χρώματα τών κιστομυιών και οι προβολές που άπομονώνανε τά πρόσωπα δίνανε μια ύψη κινηματογραφική και μια "ώραύτητα" που τήν επιδιώχανε έντονα κι ο σκηνοθέτης κι ο σκηνογράφος: έπαινεϊ άκόμα και τήν κίνηση τών ηθοποιών που τήν πέτυχε ο Μυράτ, άν κ' είχε να κάνει με πολλούς νέους ηθοποιούς, άπειρους έπομένως. 'Ο τόνος τής έρμηνείας πήρε από τόν σκηνοθέτη έννα χαμήλωμα κι αυτό μπόρεσε, βέβαια, να φέρει τόν Ποιητή πιο κοντά στο θεατή, άλλ' ή άπόλυτη εφορμογή τής γραμμής αυτής και στις κείριες στιγμές, ίσοπέδωσε όλο τόν έργο: μολονότι ο πρωταγωνιστής είχε "σε πολλά σημεία και παλμό και άνθρωπία και πάθος, ως τόσο, εξ αίτίας του χαμηλότερου τόνου στήσης τήν παράσταση από μίαν έξαρση, άπαραίτητη στις κορυφώσεις: δεν είδανε οι θεατές αυτό που περιμένανε. 'Η Μελίνα, συνεχίζει ο Πλωρίτης, δεν έπαιξε — σωστά — τήν Λαϊδή σά "μέγαρα", άλλά "σά γυναικείο πλάσμα που, γι' αυτό, ο πάθος τής δύναμης είναι πάθος, σχεδόν, έρωτικός. Στις 3 πρώτες πράξεις ή ύπόκρισή της είχε και πειθώ κι άλήθεια. Στή Σκηνή όμωσ ύποφασίας ήταν περισσότερο μια άθωα παραλογισμένη κοπέλα παρά ή τραγική γυναιία που ο ύπνος ρικαίει τή θέλησή της και βγαίει στο φώς του τρεμουλια-

στού κεριού τή φοιχτή άγωνία της..." ("Ελευθερία", 22 Μάρτη).

'Εχουμε παρατηρήσει — και θά τό δούμε και πιο κάτω — πώς ή "Αύγη" κρίνει, συνήθως, τις παραστάσεις με μια τρυφερότητα που δεν θά τήν προσδοκούσε κανέναν για δουλειές "άστων": θά 'λεγε κανέναν πώς τό θέατρο τό βλέπει σαν κάτι ύποσδήποτε χρήσιμο για τό λαό και πώς για κείνη, δεν παρουσιάζει τόσο συνειδητή "άντίδραση", καθώς έννας "άστος" πολιτικός π.χ., ώστε να τήν ενοχλεί. Για τόν "Μάκβεθ", παρά τή συγκρατημένη έκφραση, ή άυστηρότητα του κριτικού τής (Γ. Σταύρου) βρίσκεται σ' άκμή και τονίζει πώς ή έξωτερική σκηνοθεσία κυριάρχησε σέ σημείο που να ύποκαταστήσει τήν ούσία του κειμένου. Τήν καινοτομία τής προβολής εικόνων δεν τή θεωρεί λύση ώραία: ο "Μάκβεθ" έγινε "εικονογραφημένος". 'Ο 'Ανεμογιάννης έδειξε, γράφει, καλλιτεχνική εύαισθησία "σε όρισμένα έξωτερικά και στα κιστομύα": όταν οι προβολές έδειχναν έσωτερικό πυργου "έπέβαλαν πάντα έννα χαμηλό φωτισμό" και λίγο να δυνάμωσαν... , ο "προβαλλόμενος τοίχος" σκεπαζόταν από μια καταιγία όπως συμβαίνει στον Κινηματογράφο, όταν πέσει το φώς τής ήμέρας στην οθόνη... "σ' αυτή τή διαπραγματεύση για τό φωτισμό, έπιμένει ο κριτικός με λεπτομέρειες. Σχετικά με τήν έρμηνεία του κύριου άνδρικού ρόλου συμφωνεί, άν και με διαφορετική φρασολογία, από τόν Πλωρίτη: τό ίδιο, άλλά πιο άυστηρά, μιλάει για τή Μελίνα: τελειώνει όμωσ: "... Παρά τις άρνητικές πλευρές που είχε τό ανεβάσμα..., είναι πάντα κέρδους άκόμα και γιατί δίνει τήν εύκαιρία να προβληματιστούν όσοι αγαπούν τό θέατρο κι' έντείνουν τις δυνάμεις τους να κατακτήσουν, δουλεύοντας άκούραστα, με θέρη και με περίσκεψη, τήν άληθινή Τέχνη, για να τήν προσφέρουν στο Κοινό μας βέβαιον ότι κι' εκείνο θά τους έπισχύσει στο δρόμο τους" (22 Μάρτη).

Δύσκολο είναι να 'χει κανέναν αντίρρηση: Τήν πρώτη λοιπόν, σκηνοθετική, σοβαρή σκηνοθετική προσπάθεια του Μυράτ στον Σαίξπηρ, έτσι πρέπει να τή δεχτούμε, σά μια ήθικη νίκη. 'Εμείς κρατούμε μια πολύτιμη ανάμνηση από τους δυό πρωταγωνιστές του "Μάκβεθ": Σε μια στιγμή, ανεβαίνανε τή Σκηνή για να χαθούν στον όρίζοντα τής, δεξιά ή Αιλιδή, άριστερά ο σύζυγός τής, άπελπισμένοι πιά, μέσα στην άγωνία τού έγκλημάτους τους: προχωρούσαν, προχωρούσαν έκτείνοντας τό έννα τους χέρι για να συναντηθούν, άλλ' εις μάτην: όσο ανεβαίνανε, τόσο τά χέρια τους άπομακρύνοντουσαν, ώπου χάθηκαν, χωρίς να τά ένώσουν: δεν υπήρχε γι' αυτούς παρηγορία, σωτηρία, έλεος... "Έχει δικίον ο Κ.Ο. να μιλάει για τή "ραφινάτη" και για τή "ήμερη" ιδιοσυγκρασία του Μυράτ.

'Ομωσ, τόν άλλο χρόνο, ο Δημήτρης Μυράτ θα χάρισει πολλή εύχαρίστηση σε όλους με τόν "Οθέλλο" του. Πριν τή γνωρίσουμε, θά παρακαλέσουμε τόν αναγνώστη να προσέξει πώς οι σκηνοθέτες, που συναντήσαμε στις VIII και VIIIH συνέσεις τής έργασίας μας, προσπαθούν πάντα, ή άσχετα με τήν επιτυχία τους, γίνονται συμπαθητικοί, δεν πικραίνονται ούτε τήν Κριτική ούτε τήν έρευνα: κ' οι δυό τους δέχονται τήν προσφορά τους γλυκά: τους βλέπουν σαν έννα σύνολο εργατών τής θεατρικής τέχνης που 'χουν μια ιδιαίτερη εύπρέπεια, που άπαιτούν τό καλό μεταχείρισμα και, σχεδόν σεμνά, δεν προβάλλουν αξιώσεις με τις άπόψεις τους πάνω στα διάφορα σαιξπηρικά έργα: Κριτικοί και Κοινόι πηγαίνανε να τους δούν με μαλακωμένη καρδιά και να χαρούν, ό,τι θά τους προσφερότανε...

'Ο Μυράτ είχε σκηνοθετήσει τόν "Οθέλλο" σέ περιοδεία του θιάσου Κατοπούλη, στα 1951: έχει δημοσιευτεί στο "Θέατρο" (τεύχος 16, σ. 126 - 28) ή "αυτοκριτική του": τότε έπαιξε ο ίδιος τόν 'Οθέλλο, ο Μορίδης τόν 'Ιάγο, ή Κάκια Παναγιώτου τή Δυσδαίμονα: δε θά σταθούμε σ' αυτή τήν παράσταση, άφού σκοπός μας είναι, όπως τό 'χουμε πεί, να στεκόμαστε σ' ό,τι ξεχώρισε ύποσδήποτε: δε θ' άγνοήσουμε όμωσ πώς ο σκηνοθέτης είδε, από τότε, τόν 'Οθέλλο μ' εύγένεια στο πάθος του κι όχι με πρωτογονισμό και πώς άρνιθθηκε γι' αυτόν τήν άποψη τής ζήλειας: έπίσης πώς τόν παρουσίασε με νέγρικο χρώμα: λεπτομερειακά, θά σημειώσουμε πώς τή γυναιία του τή μαχαιρώνει μετά τόν πνιγμό: ή "αυτοκριτική" παρέχει και τις έξηγήσεις: για τό Μορίδη άναγράφει πώς ή δημιουργία του μπορεί να θεωρηθεί εύτυχημένη και πώς όμυσει τή "θανάτσια άνάλυση" του Κόλλερτζ. ('Απόψεις του Κόλλερτζ: δές "Θέατρο", 16ο, σ. 17 - 22). Για τόν 'Ιάγο προσθέτει πώς δεν είναι πρόβλημα για όποιον έχει μια καθαρή γνώση για τήν ιστορία τής Αναγέννησης.

Πέντε χρόνια μετά (1956), θά ξαναγυρίσει στον "Οθέλλο",

πάλι μέσα στο Θίασο Κοτοπούλη, στην Αθήνα: ή πείρα του "Μάκβεθ" είναι κοντά ή προσεχισμένη για το καινούριο ανέβασμα ήταν προσεκτική: τώρα ο Μυράτ θα εμφανιστεί στον Ίαγο: Οθέλλος θα 'ναι ο Κατράκης, "έκτακτος σύμπαρξις", στους κύριους ρόλους λοιπόν έχουμε δυο ήθοποιους άσημένιους όχι λίγο στα μεγάλα έργα: άς θυμίσουμε, ειδικά για τον Κατράκη, πώς τον Οθέλλο τον είχε ήδη παίξει στο δικό του Θίασο σε περιόδια και πώς, δυο χρόνια πιο πριν, είχε παίξει και τον "Σάλυο": το "Έθνος" (3 Ίουλ. 1959) δημοσιεύει μιá φωτογραφία του: τον παρασταίνει λεπτό, ύπολογο, φίνο εκδικητή: το Κοινό της Θεσσαλονίκης του 'δωσε άέρα για είκοσι — τόσες βραδιές, συνέχεια" στο "Έθνικό" είχε παίξει και τον Λαέρτη π.χ. (1937 μιá φωτογραφία του, με τον Μινωτή - "Άμλετ, δες στο "Θέατρο", τεύχος 19, σ. 36): στις περασμένες παραστάσεις του με τον "Οθέλλο", ο Μυράτ έλεγε το ρόλο του στη μετάφραση του Κ. Θεοτόκη, μεταρρυθμισμένη από τον ίδιο, ώστε να γίνει πιο θεατρική: ο Κατράκης ήζαιρε του Καρθαίου: όμως ο Μυράτ προτίμησε τη μετάφραση αυτή, μπαίνοντας σ' έναν πρόσθετο κόπο να μελετήσει κ' εκείνος το νέο, γι' αυτόν, κείμενο, καθώς από 'χαν πάθει κι άλλοι ήθοποιοί, ο Βεάκης π.χ. με το "Μάκβεθ (1926) και με τον "Οθέλλο" (1933), όποτε κ' εκείνος έπαιξε σε άγνωστες γι' αυτόν μεταφράσεις: ο κόπος είναι, σ' αυτές τις περιστάσεις βαρύς.

Η είδησεογραφία με πηγή, βέβαια, το Μυράτ - σκηνοθέτη, είχε τονίσει πώς εκείνος είχε προσπαθήσει να γλυτώσει την έρμηνεία από το αιώσιο, σ' έμάς, δυστύχημα της Τραγωδίας και του Σαίπηρ, από το στόμφο και από τη ρητορεία, και να τον φέρει κοντά στη συναισθηματικότητα του σημερινού θεατή: αυτό προέρχεται, κατά την είδηση πάντα, μέσα από το κείμενο του "Οθέλλου", που 'ναι ή μόνη τραγωδία με χαρακτήρα "οικογενειακό": τά τραγικά γεγονότα, δηλαδή, δεν άφορουν ένα λαό ή μιá δυναστεία παρά τά πρόσωπα μιáς οικογένειας ("Έθνος, 22 Δεκέμβρη). Ο Πλωρίτης δεν παραδέχεται την άποψη αυτή, γιατί "μικραίνει" το έργο κ' είναι κ' έξωτερική, καθώς την είδε στην εκτέλεση: αντίθετα, έχει θερμούς επαίνους για τις λύσεις του άλλου αιώσιου προβλήματος, των άλλαγών που τις πέτυχε ο Μυράτ με τον Άνεμογιάννη, για τη

διαρρύθμιση των "επίπεδων δράσης" — ιδιαίτερα για το ώραιο εύρημα της Αίθουσας του Συμβουλίου, με το Δόγη να 'χει τη ράχη του προς το Κοινό. ("Έλευθερία", 28 Δεκέμβρη). Ο Κατράκης, συνεχίζει, έπαιξε όχι στον οικείο τόνο των άλλων ήθοποιών, αλλά σε ψηλότερο κ' είχε άγωνία, πάθος και συντριβή. Λίγο πιο πάνω θυμίσουμε πώς ο Μυράτ βλέπει τον Ίαγο μέσα στην άτμόσφαιρα της Αναγέννησης: στη συνομιλία μας μου εξήγησε πώς είχε στο νού του, πώς οι άνθρωποι της κοσμογονικής εκείνης περιόδου ήτανε ζωντανοί, δυνατοί στη σκέψη τους, καλαίσθητοι, αλλά συγχρόνως έγκληματούσαν χωρίς έσωτερικό έμπέδιο: ή αντίθεση αυτή ήτανε γνώριμα τους: γι' αυτό και τον έβγαλε στη Σικνή "ώραίο" κομψό και κρατούσε κιόλας ένα λουλούδι στο χέρι: ο Πλωρίτης τουτο το θεωρεί πετυχημένο και μάς λέει πώς ο πρωταγωνιστής μας έδωσε τον Ίαγο άπαλλαγμένο από έξωτερικούς μακιβελισμούς, πειστικό στη μάσκα της αγαθότητας που τόσο εύκολα φοράει, πειστικό και στις "έξομολογήσεις της σκοτεινής ψυχής του". Ο Τερζάκης μιλάει για λεπτομέρειες που μάς ενδιαφέρουν, γιατί μάς βοήθησε να συγkraτίσουμε, όσο γίνεται, τις φευγαλέες στιγμές των ήθοποιών μας, που ζούν τη γνωστή άτυχία του λειτουργήματός τους, να χάνεται ή δημιουργία τους, μόλις κλείσει ή αιλία: συκκρατώντας τις στιγμές αυτές και ανακαλώντας τις στη ζωή, στις σελίδες του "Θεάτρου", τιμούμε με σεβασμό, κορυφαίες περιπτώσεις του πνευματικού μας πολιτισμού: έπαινει, λοιπόν, ο κριτικός την καλύτερη, κατά τη γνώμη του, στιγμή του Κατράκη, στην άφήγηση του μπροστά στη Γερουσία για το πώς άρχισε ο έρωτάς του: "είχε την άνεπιτήδετη θερμότητα που προέπει, τη λιτή συγκίνηση, το δίχως στόμφο έσωτερικό μεγαλειό" που 'λειψε όμως ή έκστατική παιδικότητα, που μιλάει γι' αυτήν πιο πάνω ή κριτική: ή άλλη σπουδαία επίσης στιγμή του ήταν στην Δ' Πράξη, ή μεγάλη σικνή με τη Δυσδαίμονα: την έρμηνεψε με δραματική πυκνότητα και με μουσικότερες φωνητικές άνάπαυλες: την τελευταία σικνή της "Θυσίας", πριν πνίξει δηλαδή τη σύζυγό του, όταν διαλογίζεται τη θανάτωσή της, την έδωσε με γνήσια πνευματικότητα: άρα, έχουμε έδω ένα δικό μας, "Έλληνα Οθέλλο, τόσο σπουδαίο! ("Βήμα", 25 Δεκέμβρη). Νά, ώστόσο, κ' ένα έλάττωμα: Τον άδικούσε

Ο Ντ. Γιαννόπουλος χρησιμοποίησε εϊστοχα, για πρώτη φορά, ήθοποιούς "Επιθεώρησης στους ρόλους των μαστόρων στ' "Ονειρο"



τό "μοναστικό ασκητικό κορμί του"· το στερούσε τόν όγκο, τόν βάρος· τόν προσόν πού τόν είνουσι νά παύει ώς τώρα τους νεαρούς, τόν "έβλαπτε" στον "Οθέλλο· Χαίρμαστε, άληθινά, νά διαβάζουμε τά παρακάτω γιά τόν πλάσιμο τού "Ίάγος από τόν Μυράτ: "Αζιέταινη ή κατεύθυνση τού Δ. Μυράτ... ύγιέστατα ριζοσπαστική, επέταξε μακρονά τόν άφόρητο καθιερωμένο μελοδραματισμό, τή "ζοφερότητα" τού συμβατικού ραδιοόργου κ' έδωσε στον "Ίάγο ό,τι πρέπει νά 'χει, νειάτα, πνευματική εύφροση και τήν επίφραση αυτή τού άνοιχτάκαδου, πού οι άνίδεοι τήν περιάνε γιά τιμότητα"· τού 'λειπε όμως, λέει, ή άξεστη χυδαιότητα τού ανθρώπου τών στρατοπέδων καθώς και ό "δαμονικός σαρκασμός..." Βέβαια, ό κριτικός γράφει με βάση τά δικά του ιδανικά κι αυτά ζητάει νά βρεί στον ήθοποιό· δέν τά ξαναβρίσκει όλα ό Τερζάκης στον Μυράτ, όμως, γίνεται φανερό πώς ό ήρωας έχει διαπλασθεί από τόν ήθοποιό· και συνεγίζει: "...Όλη ή παράσταση αυτή τή σφραγίδα τού ένήμερου, τού πνευματικά καλοπροαίρετου, αλλά και μιá φυσική άνδραμία νά τελεσφορήσει. Μερικές συντημίσεις τού γεμμένου...δέν ώφέλησαν καθόλου. Απαράδεκτη όμως είναι ή κατάσχυση όλόκληρης τής σκηνής πού άνοίγει τήν πέμπτη πράξη. Η νυχτερινή αυτή συμπλοκή δέν πλουτίζει μονάχα σέ χρώμα τόν πίνακα. Είναι κι ένα θετικό έλατήριο, τό έσχατο γιά τόν πριγκύ... φιλοτιμεί έξαναγκαστικά τόν "Οθέλλο"... ("Βήμα", 25 Δεκέμβρη).

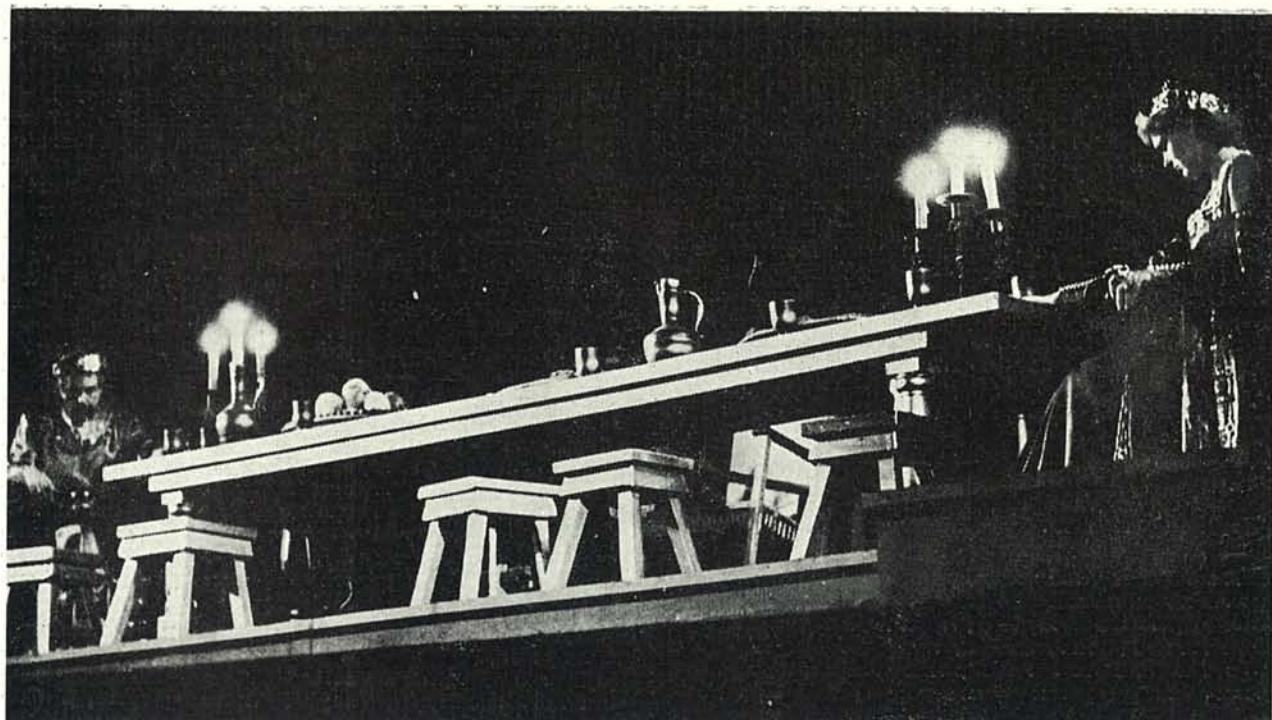
Τήν "άνομοιογένεια" τής διαφορής τού τόνου ανάμεσα στον "Οθέλλο και στον "Ίάγο δέν τή βλέπει ό Γ. Σταύρου, δέν τή θεωρεί δηλαδή πώς ύπάρχει υπογραμμίζει, πόσο καλοβαλμένο είδε τό σύνολο και πώς ή παράσταση άνήκει στό ενεργητικό τού θεάστου· έξαίρει τή συνεργασία με τόν Κατράκη σάν ένα χτύπημα έναντιόν τού βενετισμού πού κατατεμαχίζει τις δυνάμεις· παραδέχεται κ' εκείνος γιά τόν "Οθέλλο πώς τού 'λειπε τό "θελλώδες παρουσίαστικό": "Οικείος, πολύπλευρός, στάθηκε ό Μαύρος τής Βενετίας τού Κατράκη, διαποτισμένος από μιá ανθρώπινη όμορφιά και τό σπουδαιότερο χωρίς νά παρασυνθεί ούτε στιγμή από έντυπωσιακές ύπερβολές. Ιδιαίτερα στή Β' και στήν Γ' Πράξη άζίζει τό παιξιμό τού νά έξαρθεί, όπou συγκέντρωσε κι άφομοίωσε τό ένδιαμέρον και τήν ένταση τών έξωτερικών περιστατικών στό νυχτικό δράμα τού "Οθέλλου. Έδώ ή έναλλαγή τών τόνων έφθασε στή σύνθεση μιáς λογικής και στοχαστικής άρμονίας. "Ίσως αυτό τό θαυμάσιο άποτέλεσμα χυλάωσε κατόπι τήν προσπάθεια και τά κρεσέντα τής τελικής σκηνής δέν είχαν τήν άνάλογη ύποβλητικότητα. Ο κ. Μυράτ ίσομοιοδότησε σταθερά τό βάρος τής τραγωδίας... Συμφωνούμε... με τις άπόψεις τού κ. Μυράτ. Ο "Ίάγος τόν δέν γύριφε... τό "σατανικό" ύφος. Κι έγινε πειστικώτερος. Όση και νά ήταν ή ένκολοπιστία τού "Ίάγου στό πρόσωπο τού συμβουλάτορά του, πρέπει νά τού έμπνέει έμπιστοσύνη... Ο κ. Μυράτ άκολουθώντας αυτή τή γραμμή, άναμφισβήτητα είναι δημοιογικός... ("Αδύγη", 29 Δεκέμβρη). Ο Καραγάτσος γνωματεύει άπόλυτα πώς "ή παράσταση άποτελεί τήν πρώτη έπιτυχή (sic) προσπάθεια στή χώρα μας γιά μιá λογιική και ή φωνισιολογική (sic) έομρφία τών Σαιξπηρέσιών δραμάτων... Και λέγω δραμάτων, επειδή στις κομωδίες ό Κάρολος Κορν έχει κάνει παρομοίαν προσπάθειαν με τήν διαφορά, ότι δέν τήν προώθησε [;] τόσο τολμηρά όσον ό Μυράτ. Τολμηρά γιά... (sic) έν Ελλάδα παράδοσιν τού Σαιξπηρ. Στήν Αγγλία αυτό τό ζήτημα έχει λυθεί πρό πολλού. Θυμάμαι μιá παράσταση τού "Ριχάρδου τού Γ'" στο "Όλντ Βίξ"... ("Βραδυνή", 27 Δεκέμβρη). Τήν άνάμνησή του τήν εκτείνει σέ πολύ χώρο, γιά νά περιγράψει, πόσο άπλά έπαίξε ό Ολίβιερ τό ρόλο τόν κύριο. Τήν ίδια σκηνοθετική γραμμή, άκολούθησε, λέει, κι ό Μυράτ. Γιατί άραγε θυμήθηκε τό "Όλντ Βίξ"; Γιά νά ύποδηλώσει τό πρότυπο τού Μυράτ; Θερμολί, όμως, είναι οι έπανοί του και γιά τους δυο πρωταγωνιστές τελειώνει με μιάν άκαρη κι άδική έπίθεση έναντιόν τού "Εθνικού" γιά τις σαιξπηρικές του παραστάσεις· καμιά τού δέν έφτασε τού "Οθέλλου" — αυτήν πού κρίνει. Πρέπει ν' άποθησαυρίσουμε τήν έντύπωση τού Στ. Σπηλιωτόπουλου γιά τις σκηνογραφίες, γιατί άποτελεί και μιá πληροφορία: "Ο κ. Γ. Άνεμογιάννης έχει προικίσει [ώραία ή έκφραση και πρωτότυπη] τήν παράσταση με μιá σειρά από σκηνικά εθιμογραφία, λιτά, έπιβλητικά. Ιδιαίτερα ύποβλητική είναι ή λευκή κορτίνα πού περιβάλλει τό σκηνικό κρεβάτι και άνεβαίνει προς τήν όσση χωρίς νά φαίνεται πού τελειώνει ("Ακρόπολις", 25 Δεκέμβρη). Κι ό Α. Κουκούλας ένθουσιάζεται γιά τήν άπομάκρυνση από τή ρουτίνα και σημειώνει γιά τους δυο τεράστιους ρόλους: Γιά τόν Κατράκη: "Περισσότερο

άπό τό ήρωικό προσπάθησε νά ύποβάλει τό ανθρώπινο στοιχείο (τού ρόλου), πράγμα πού τό κατόρθωσε χωρίς νά σμικρύνει τις διαστάσεις του. Άλλως τε τό ύφος και τό μέγεθος ένός ρόλου τόσο πιό έκδηλο γίνεται όσο πιό άληθινά και πιό ανθρώπινα άποκαλύπτονται τά κίνητρα πού δραματικό ήρωος πού σχηματοποιεί". Και γιά τόν Μυράτ: "...Περισσότερο άπό τό συμβολισμό και τήν όμορφιά ή τήν πληρότητα τής καρίας προσπάθησε και πέτυχε νά προβάλει και νά όπογραμμίσει τά ψυχολογικά δεδομένα τής. Δέν άρκέσθηκε άπριορικά στήν κοινή παραδοχή πώς ό "Ίάγος είναι κακός, μα κύτταζε φανερά γιά ποιους λόγους τό μίσος του γιά τόν "Οθέλλο φτάνει στις έσχατες συνέπειές του. Ρεαλισμός; Ασφαλώς. Μα ό ρεαλισμός στό Σαιξπηρικό δράμα είναι όχι μόνο θεμιτός μα κι επιβεβλημένος. Στο Σαιξπηρικό θέατρο τόν κυριώτερο ρόλο δέν τόν παύει ή προκαθορισμένη κι άνεξέλεγκτη σιγνή βολή τής έιμαρμένης μα ό άνθρωπος χαραχτήρας..." ("Αθηναϊκή", 26 Δεκέμβρη).

Θυμηθείτε τις πρώτες φροντίδες τού Φώτου Πολίτη νά δεξβαθύτερα τόν "Οθέλλο και τόν "Ίάγο και θά όμολογήσετε πώς, ως τήν παράσταση αυτή τού Μυράτ, έχει, συνολικά, προχωρήσει τό θέατρό μας και στή θεωρητική και στήν τεχνική του άξιόσύνη, σχετικά με τόν Σαιξπηρ, πού ναι και τό θέμα μας. "Αν, επιπλέον, έπιχειρήσουμε μιá σύγκριση και με τις κριτικές πού γραφόντουσαν τότε, σχετικά μ' έσες άναφέραμε σ' αυτό τό τμήμα τής μελέτης μας, θά δούμε πώς ή πρόοδος τού θεάτρου μας βελτιώνει και τήν Κριτική άκόμα, μαζι με τις άλλες, τις πιό έσωτερικές του λειτουργίες, σκηνογραφία κλπ. Στο "Θέατρο", τεύχος 16, σ. 28, σημειώνεται ή στάση τής Κριτικής στή Σμόρνη γιά τόν "Οθέλλο" π.χ. Πριν συμπληρωθεί ένας αιώνας, καθώς θά φανεύ άν συγγρίσουμε τά γραφόμενά τής με τά προβλήματα πού θέτουν οι σύγχρονοι εκπρόσωποί τής, διαπιστώνεται πώς μιá σημαντική πρόοδος έχει συντελεστεί. Η πρόοδος είναι τό βασικό γνώρισμα τού θεάτρου μας.

ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Βεβαίως φροντίσαμε νά δούμε τόν "Αλέξη Μινωτή και μάλιστα με ιδιαίτερο ένδιαφέρον είναι ό πρώτος και μοναδικός "Άμλετ, στήν Αθήνα τής νέας αυτής περιόδου τού κατασταλαγμένου δημοτικισμού, τού ώριμου πιό, ό έρμηνευτής κι άλλων έργων τού Σαιξπηρ με τήν κοινή έγκριση, καθώς τό δείξαμε τά κριτικά άποσπάσματα στό προηγούμενο άρθρο μας, πού μετά είχε ξεχωρίσει και σέ σκηνοθεσίες μεγάλων έργων, τού "Οιδίποδα Τύραννου" (1951), τής "Μπερνάρντα Άλμπι" (1954), τής "Έκάρβης", πριν φτάσει στις σκηνοθεσίες τις σαιξπηρικές τις δικές του, πού άρχισανε με τόν "Άμλετ" (1955) και πού θά συνεχιστούν με τό "Βασίλεα Λήρ" (1957), τό "Ριχάρδο τόν Γ'" (1960) και, μέσα στήν ίδια χρονιά, με τόν "Έμπορο τής Βενετίας". Ο Σαιξπηρ δέν είναι γι' αυτόν θιασική προτίμηση, κατά περίσταση, αλλά έργο ζωής. Είναι, τέλος, ό σκηνοθέτης κ' έρμηνευτής και τού "Ταξιδιού μακριές ήμέρας μέσα στή νύχτα", πού όμόφωνα θαυμάστηκε ή παράστασή του σάν μιá δουλειά πού ύψωσε τήν Αθήνα σέ περιώπη μεγάλην εύρωπαϊκού θεατρικού κέντρου. Μέγιστο θέατρο τής Εύρώπης και τής Άμερικής γνώρισαν τή σκηνοθετική του επίδραση κ' ή τεράστια φυσιογνωμία τής Κάλλας τού έμπιστεύτηκε όχι μιá φορά τις εμφάνισεις τής· όλ' αυτά είναι γνωστά, πρέπει όμως νά θυμίσουμε τώρα πρόκειται γιά ένα σπουδαίο πρόσωπο τής νέας έλληνικής θυμέλης, πού τό εύνόησε ή Τύχη άναγκασμένη όμως άπό τό μέγθο του και ύποταγμένη — όσο μπορεί ή άστατη νά τό έπιτρέψει — στό όνειρά του είναι, τέλος, ό "Έλληνας ήθοποιός πού εμφανίστηκε σέ μιá ταινία στήν Άμερική σέ βωβό ρόλο μικρό, έλάχιστο, κι όταν τήν είδαμε στό "Αττικό", φύγαμε όλοι μας ώχρői κι άμίλητοι· τόσο σημαντική θέση είχε στήν εκτίμησή μας! Σωστά, ή άνάγκη νά σταθεροποιήσει τήν παρουσία του στήν Άμερική, όταν έδώ είχαμε Κατοχή, τού επιβάλλανε τή μαρτυρική, γιά μās, εμφάνισή του. Πρόκειται γιά τόν καλλιτέχνη τής γενεάς μας· προσωπικά, ή "Ελένη Παπαδάκη κ' ή δική του άνάμνηση στήν "Ελευθέρα Σκηνή" είναι ό,τι έχει νά μās διατηρήσει, ως τά σήμερα ή νεότητά μας τό πολυτιμότερο, στήν περιοχή τού Θεάτρου. Οι σχέσεις μας προσωπικά, δέν ήταν πάντοτε άρμονικές· μπορεί μάλιστα και νά χειροτερέφουν, με τό τίποτα· μπορεί άκόμα έμεις νά φταίξαμε, αλλά κ' εκείνος δέν άποφεύγει τήν όργή, άν και μ' ένα παραπονετικό τρόπο, καμιά φορά. Η συνομιλία μας γιά τά σαιξπηρικά του δέν ήταν ή πρώτη



1955, στο "Κοτοπούλη": "Μάκβεθ" με τὸ Μιωτᾶ και τὴ Μελίνα Μερκούρη. Παράσταση με καινοτομίες και τολμηρότητες

πού εἶχαμε μαζί του· ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς "Ἐλευθέρας Σιγνῆς" τύχαινε νὰ μιλοῦμε μαζί· συνήθως ἤμουνα μᾶλλον ἀκροατῆς· πέτρες ἦταν οἱ ἀπαντήσεις μου γιὰ νὰ φουσκώνει ὁ χειμαρρὸς τῆς ομιλίας του· οἱ ὀπισθόροτοι "συνομιλητῆς" τοῦ Μιωτῆ δὲν τὸ ἀγνοοῦν τὸ φαινόμενο τοῦτο· ἀπὸ τότε ὅμως ἡ διάθεσή του αὐτὴ ἢ πειστική, ἢ ὀρμητική, ἢ κρυμμένη κ' εὐγενικὰ διδακτική, μᾶς ὀδηγοῦσε στὸ νὰ τὸν φανταζόμαστε προικισμένο μ' ἓνα θετικὸ τάλαντο σκηνοθετικὸ· στὸ ὑποσυνειδητό της, ἢ νεότητά μας ἀναζητοῦσε τὸ σκηνοθέτη ὄχι στὴν ἐρασιτεχνική του ἀποψη, σὰν τὸ Μελά, ἀλλὰ στὴ σοβαρῆ, τὴ μόνιμη, τὴν ὄχι ἀπλῶς ἐνθουσιασμένη ἐκεῖνο τὸν καιρὸ· ἡ γενιά μας πάλι τὸν ξεχώρισε σὰν ἠθοποιὸ στὸν "Πόλεμος" τοῦ Ἀρτσιμπατσέφ, ὅταν ἔκανε τὸ λοχαγὸ Ντάνουε πού ἦτανε καὶ βιολίστας ἢ, ἀργότερα, τὸ Νορβηγὸ στὴ "Μάγια". Ὁ τύπος τοῦ μεσοπολεμικοῦ ἠθοποιοῦ μας εἶχε φανεῖ· ὁ μελετημένος, πού ἀκόμα — καθὼς ἢ Ἑλένη Παπαδάκη, ὁ Γληνός — ἔκρυβε μέσα του τὰ ἴχνη τῆς γλωσσικῆς πίστης, ἐκεῖνης πού μέσα στὴν ἐπαναστατικότητά της, γέννησε ἢ ἀνάθρεψε, ἀνεπίγνωτα, τὴν Ἀλκαίου, τὸ Βεάκη, τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη, τὴν κ. Κυβέλη. Σὲ μιὰ συνέντευξή του ὁ Μιωτῆς εἶπε: "Οἱ Ἕλληνες ἠθοποιοί, ἀπὸ μιὰ πνευματικὴ ἀποψη ἔχουμε περισσότερη εὐτυχία ἀπὸ τοὺς Εὐρωπαίους: Ὡς γλώσσα μᾶς ἔχει δοθεῖ ἡ δημοτικὴ μας πού, ἂν δὲν εἶναι γλώσσα τελειωμένη... ἴσα-ἴσα γι' αὐτὸ διατηρεῖ μιὰ δυναμικότητα καὶ μιὰ ζωτάνια καὶ σπασταραεὶ ἀπὸ λαχτάρα νὰ διατυπωθεῖ, ἔχει τὴν ἀνατριχίλα τοῦ γίνεσθαι, αἰσθάνομαι τόση ἀπόλαυση, ὅταν ἀπαγγέλω στίχους νεοελληνικούς οἱ λέξεις, μὲ τὴ θερμότητά τους, μοῦ εἶναι μιὰ ζωτανὴ ὄλη, μὲ ζωτανεὶνὴ ὀλόκληρον" ("Παρασκήνια", 12 Αὐγ. 1939). Πιὸ πάνω λέει τὸ ἐξῆς πού ταιριάζει νὰ τὸ λογαριάσουμε: "Στὰ παιδικὰ μου χρόνια, στὸ νησί μου, εἶχαμε κάτι δασκάλους πού ἦταν ἀγωνιστῆς τοῦ Μακεδονικοῦ ἀγώνα... Οἱ καπεταναῖοι αὐτοί, οἱ ἄφοβοι, οἱ ζωτανοὶ δὲν εἶχανε προλήψεις γλωσσικῆς... Καὶ βέβαια, πῶς νὰ εἶχαν; Εὐτυχῶς καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πρεσβύτερους σκηνοθέτες μας αὐτοῦ τοῦ κεφάλαιου ἔχουν μέσα τους τὸ φῶς τοῦ μαχθητικοῦ δημοτικισμοῦ. Τώρα πιά δὲν μπορεῖ νὰ προσφέρει ἢ ζωῆ μας τέτοιους καλλιτέχνες. Ἡ κοινωνία μας δὲν ἔχει τόσο ὑψηλὰ ἰδανικά στὸ σύνολό της, ὅπως μετὰ τὸ '97. Ὁ γλωσσικός ἀγὼνας ἦταν ἡ σημαία γιὰ κάθε προοδευτικότητά· μετὰ ἡ σημαία γίνθηκε πολιτικὴ καὶ δὲν πῆγε κάτω ἀπὸ τὴ σιὰ της ὅλος ὁ ἐλληνισμός· μὲ ἰδέα πού νὰ τὴν παραδέχονται ὅλοι δὲν ὑπάρχει· ἀναγκαστικά, ὀλοκληρωμένοι καλλιτέχνες δὲν μπορεῖ νὰ φανοῦν· ὅσοι κράτησαν μέσα τους τὴν ἀνάμνηση τοῦ γλωσσικοῦ ἀγώνα, οἱ νεότεροι αὐτοὶ

τοῦ μεσοπολέμου, γίνονται σοβαρότεροι, βαθύτεροι, συνειδητοὶ δουλευτῆς· ὁ κόσμος, ὡστόσο, θυμᾶται τίς παλαιότερες μορφές καὶ τὴ φλόγα τους· πολλές ἀντιρρήσεις γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Μιωτῆ ἔχουν ἐδῶ τὴν πηγὴ τους.

Ἡ πρώτη σκηνοθεσία του ἔγινε στὴν Καλιφόρνια, ὅπου ἀνέβασε (1946) τοὺς "Βρυκόλακες" μὲ ντόπιους ἠθοποιοὺς (θερινὸ θέατρο "Λαχόγια"). Ὑστερ' ἀπὸ ἐννέα χρόνων παραμονὴ στὴν Ἀμερική, καθὼς εἶναι γνωστὸ, ἀνοίξε τὴν περίοδο τοῦ "Ἐθνικοῦ" 1950-51 μὲ τοὺς "Βρυκόλακες" πάλι, μὲ κάποιες ἀλλαγές στὴ σκηνοθεσία τοῦ Φώτου Πολίτη· ἰδοὺ ἢ πρώτη σκηνοθετικὴ του ἐνέργεια στὴν Ἑλλάδα: ὅσο παιζόταν τὸ ἱφενικὸ ἀριστούργημα, γίνθηκε λόγος καὶ γιὰ Σαίξπηρ· θὰ πρωταγωνιστοῦσε τὸ ζεῦγος, γυρίζοντας ἀπὸ τὴν Ἀμερική ὅπου θὰ ξαναπῆγαινε σὲ λίγο· δυὸ ἔργα εἶχαν προταθεῖ, "Ἀἴρ" καὶ "Μάκβεθ" ("Ἔθνος" 25 Ὀκτώβρη 1950): θὰ τὰ σκηνοθετοῦσε ὁ Μιωτῆς· τὸ "Ἀἴρ", καθὼς μοῦ 'πε, δὲν τὸν θυμᾶται τώρα· κατακυρώθηκε ὁ "Μάκβεθ". Ἀκρίδη θὰ παίζε ἢ Παζινού· ἦταν ἐπιθυμία της ὁ ρόλος, καθὼς μοῦ 'λεγε τελευταία· στὸ πλοῖο ἄρχισε νὰ μελετᾶ ὁ Μιωτῆς τὸ "Μάκβεθ" καὶ σκηνοθετικὰ τὸ "Ἔθνος" προσθέτει πῶς ἐκεῖνος "ἔδωσε μικρὸν δείγμα τῆς τεχνικῆς [τῆς σκηνοθετικῆς] ἱκανότητός του, κατὰ τὴν ἀνανέωση τῆς σκηνοθετικῆς βάσεως τῶν "Βρυκόλακων"· πιὸ πάνω ἀναφέραμε τίς σκηνοθεσίες του, πρὶν καταπιαστῆ μὲ τὸν Σαίξπηρ.

Στὸ βάθος, ὁ Μιωτῆς εἶχε κ' ἔχει συνειδηση ἠθοποιοῦ· τὴν ἐννοια "ἠθοποιός" τὴ βλέπει θρησκευτικά, σχεδὸν εἶναι, γι' αὐτόν, ἢ πηγὴ τοῦ θεατρικοῦ βίου· τὴν τελειώσή του σὰν ἠθοποιὸ ἤθελε νὰ πετύχει — μοῦ διηγεῖται —, ὄχι μόνο γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ του ὀλοκληρώση παρὰ καὶ γιὰ νὰ τὴν ἀντιπαραθέσει στοὺς δικούς του πού δὲν ἐγκρίνανε τὴν ἀφοσίωσή του στὸ θέατρο· ἢ ἐπιτυχία τῆς ἠθοποιίας του θὰ 'ταν χαρὰ γιὰ κείνον, ἀλλὰ κ' ἐπίθεση γιὰ ὅσους δὲν πιστεῖσαν ἀπ' ἀρχῆς τὴν ἐπιδεξιότητά του νὰ διαλέξει τὸ δρόμο του· γι' αὐτὸ δὲν τοῦ 'φτανε ἢ ὥρα τῆς δοκιμῆς· ὥρες πολλές μόνος του, τελούσε ἓνα εἶδος αὐτοσκηνοθεσίας· μάθαινε τοὺς ρόλους του διδάσκοντας τὸν ἑαυτὸ του καὶ μελετώντας τον· συχνὰ ἢ ἐπέμβαση του στὶς δοκιμὲς τοῦ θιάσου τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη γινόταν φανερῆ· ἢ σκηνοθετικὴ ἐργασία τοῦ Μιωτῆ ἤρθε ἀργότερα σὰν ἀπαραίτητο συμπλήρωμα τῆς ἠθοποιίας τῆς δικῆς του πρώτα καὶ γιὰ χάρι τῶν ἄλλων ἠθοποιῶν γενικά· τὸν ἠθοποιὸ τὸν βλέπει νὰ δρᾷ πάνω στὴ Σκηνή, ὄχι ν' ἀπαγγέλλει, ἂν κ' ἤξερε ποιὰς ἐξοχῆς ἱκανότητος γι' ἀπαγγελία ἦταν κάτοχος· πάντα πιστεῖει μὲ φροντίδα στὸ Λόγο, ἀλλ' ἐπιθυμοῦσε νὰ ζωτα-

νέψει ή παράσταση όχι άπλώς με την ύπόκριση, με τή μιμηση δηλαδή, κατά τὸ λεξιλόγιό του, παρά με τήν μετουσίωση του προσώπου του θεατρικού μέσα στην ψυχή του καλλιτέχνη τούτο, βέβαια, πρέπει νά 'χει πραγματοποιηθεῖ πρὶν ἀπὸ τή δοκιμή μέσα τὸν νοῦ καὶ μέσα στὸ αἶσθημα τοῦ σκηνοθέτη, ὥστε νά γίνει δυνατό νά ζητηθεῖ, με σαφῆνεια, ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς ἡ ἐνσάρκωση τοῦ κειμένου με ἀναγκαιότητα: τὸ κείμενο δείχνει τὸ δρόμο πρὸς ἐκεῖνην: με τή βοήθεια τῆς πειθαρχίας ἐρχεται ἡ ἐπιτυχία: ὁ σκηνοθέτης ἀγρυπνος παρακολουθεῖ τήν παράσταση, χωρὶς νά φαίνεται, με τήν πίστη τοῦ 'χει ἐμπνεύσει' ἡ ἥρεμῃ πειθαρχία δὲ θαμπώνει τήν προσωπικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ, παρά — τὸ ἀντίθετο — τήν κρατάει ζῦπνια, ὅταν, ἐννοεῖται, δὲ γίνεται πειθαρχικός λόγος ὁ θίασος καὶ σαδιστικός αὐτοσκοπὸς ἡ αὐστηρότητα: ἕνας λοιπὸν ἄνθρωπος ποὺ ὀνειρεύεται τήν τέλεια παράσταση δὲν μπορεῖ νά ζητεῖ τή σκηνοθεσία γιὰ βοήθειά του καὶ γιὰ σωτηρία του. Γιὰ τήν Τραγωδία (καὶ γιὰ τὸ Σαίξπηρ, φυσικὰ) — ποῦ 'ναὶ οἱ δυὸ ἀνώτερες κορυφές τοῦ νέου ἐλληνικοῦ θεάτρου — βάση τοῦ παιξίματος θά 'ναὶ "τὸ συναίσθημα καὶ ἡ φυσικὴ ὁμιλία. Τρόπος ρεαλιστικὸς μ' ἄλλα λόγια, ἀλλὰ κάπως... ἀνεβασμένος, πρὸ σχηματισμοῦ ἐξ αἰτίας τοῦ ποιητικοῦ λόγου καὶ τοῦ ἰδεατοῦ κόσμου ποὺ ἐρμηνεύει, ἀλλὰ βάση ρεαλιστικὴ" ("Ν. Ἐστία" 1951, σ. 990) γράφει, πρὶν ἀνεβάσει τὸν "Οἰδίποδα Τύρανο" στὸς Δελφοὺς.

"... Σκηνοθέτης καὶ ἠθοποιοὺς λοιπὸν... πρέπει νά ἀποβλέψουν στὴν κλιμάκωση καὶ ἰσορροπία μιᾶς τέτοιας περιπέτειας [τοῦ Οἰδίποδα] — ὅπως καὶ κάθε ἥρωα στὰ μεγάλα ἔργα... Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ ταυτότης τοῦ σκηνοθέτη καὶ τοῦ πρωταγωνιστοῦ στὸ ἴδιο πρόσωπο ἀποβαίνει μᾶλλον [ἡ ἔννοια θετικῆ, κατηγορηματικῆ = περισσότερο] ἐπισημάνει. Ὡς αἰσθητικὸ σύνολο ἡ παράσταση... καλύτερα νά εἶναι προσωποπαγῆς καὶ ἄς [προτροπὴ γιὰ ὑποταγὴ σὲ μιὰ πραγματικότητα, ὅχι παραχώρηση, λύγισμα] μαρτυρεῖ ὅσο γίνεται τήν ἰδιοσυγκρασία καὶ τὸν τύπο τῆς εἰσαισθησίας τοῦ ἀνθρώπου ποὺ χάραξε βασικὰ τήν κατεύθυνση τῆς ὅλης καλλιτεχνικῆς ἐνέργειας..." (ὅπου καὶ ἄνωθεν).

Εἰδικῶς γιὰ τὸν Σαίξπηρ σημειώνει: "Ἄν με περισσότερη συλλογὴ καὶ τόλμη μποροῦσε νά ἐργάζεται ὁ ἐπιχορηγούμενος θίασος [τοῦ Ἐθνικοῦ], θά ξανάβρισκε τὸν ὀρθὸ ἀρχικὸ δρόμο [τοῦ Φώτου Πολίτη], ποὺ μᾶς ὡδήγησε στὴ στοιχειώδη γνώση, πὼς δὲν ἀρκεῖ, γιὰ νά παιχθεῖ ὁ Σαίξπηρ, ἡ καλὴ ἡ κακὴ ἀπαγγελία τῶν στίχων, ἀφοῦ ὁ θεατρικὸς Λόγος δὲν ἔγινε γιὰ ὀρθοφωνικὰς ἢ φιλολογικὰς ἀσκήσεις ἀλλὰ με τὸ παίξιμο τοῦ κειμένου καὶ τὸν προεκτάσεων πέραν τοῦ κειμένου — τὸ στοιχεῖον δηλαδὴ ποὺ ὑπάρχει στὸ λόγο, χωρὶς νά ἔχει μπεῖ στὶς λέξεις. Στὴν ψυχρογραφία τῶν σαιξπηρικῶν εἰδικῶν χαρακτηριστῶν καὶ τὴν ἀνάλογη των πλαστικότητα, ὁ ἠθοποιὸς εἶναι συνεργάτης στὸ κείμενο, ὅχι ἀπλὸς ἐκφωνητής. Ὁ Σαίξπηρ δὲν περιγράφει σὲ σημειώσεις οὔτε τοὺς χώρους οὔτε τὶς κινήσεις... Ὁ σκηνοθέτης ποῦ νά τις ἐφευρεῖ καὶ νά τις διδάξει στὴν ἀρχὴ γιὰ ν' ἀνταποκρίνεται ὀδισιατικὰ καὶ ὅχι ἐπιπλαστὰ στὰ λεγόμενα. Ἡ δουλειὰ εἶναι καλλιτεχνικὴ καὶ παίρνει καιρὸ καὶ κόπο πολὺ — δὲν εἶναι φιλολογικὴ ἐξήγηση οὔτε διάλεξη ὑπὸ τύπου παραστάσεως — εἶναι μαστορικὴ, δηλαδὴ Τέχνη. Τὸ ἴδιο περὶ τοῦ ἰσχύει καὶ με τὸ χειρισμὸ τοῦ κειμένου τῶν ἀρχαίων δραμάτων με τὴ διαφορά..." ("Μαθητεία στὸ Σαίξπηρ", Θεάτρο", τεύχος 16, σελ. 67 - 8).

"Μετουσίωση" τῶν ρόλων, τοῦ ἔργου, ὅχι ἀπαγγελία: στὴ βάση ἕνας ρεαλισμὸς: αὐτὴ εἶναι ἡ γραμμὴ τοῦ Μινωτῆ ἡ σκηνοθετικὴ ὡς τὰ 1950, στὸ Ἐθνικὸ, ζοῦσε ἡ κοιμισμένη ἀντίληψη τοῦ Ροντήρη: ἀπαγγελία, ἀνεξοκατεξάσματα φωνῆς, σβῆσιματα, ἀναπνοές, ὅ,τι μπορεῖ νά ψευτεῖ τὴν ἐλληνικὴ ὁμιλία: τὸ ἐκθίσασε τοῦτο στὴ "Νέα Ἐστία", Γενάρης 1964, σ. 90 - 97. Ὅταν ὑπῆρχε συγκίνηση, αὐτὴ προέρχονταν ἢ ἀπὸ τὰ τεραστία τάλαντα, ποὺ ὅ,τι καὶ νά τοὺς ἔκανε τὴ πεζὴ σκηνοθεσία, βρισκανε τὸν τρόπο νά θριαμβεύουν παρά τὴ θέλησή της (Βεάκης π.χ.) ἢ ἄλλα ζωντανὰ πρόσωπα (Μινωτῆς) φτάνανε σ' ἕνα καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα παρά τὴ γραμμὴ της. Ἀντίθετα, μέσα ὅμως σὲ μερικὲς δικές της προϋποθέσεις — σκηνογράφος, ἐνδυματολόγος — θὰ ἐργαστεῖ ὁ Μινωτῆς. Με τὰ μεγάλα τάλαντα τοῦ 19ου αἰώνα, οἱ θεατῆς καὶ οἱ κριτικοὶ μέναν εὐχαριστημένοι, ἀν καὶ ἀσυγκίνητοι, μέσα σὲ μιὰ νάρκη: μπροστὰ στὴν ἔντονη προσπάθεια τοῦ Μινωτῆ γιὰ τὴ "μετουσίωση" θὰ γυρνᾶζον συχνά. Τὸ καινούριο, ἡ ἀναζήτηση καὶ οἱ νέοι καιροί, μαζὶ με τὴν ἐριστικότητα τοῦ Μινωτῆ θὰ γεννοῦν καὶ τὶς γυρνῖνες καὶ τὶς συζητήσεις. Ἄς προστεθεῖ καὶ πὼς ἡ θέση τοῦ σκηνοθέτη, ὅπως τὴν περι-

γράφαμε στὴν ἀρχή, θὰ δημιουργεῖ ἄλλου εἶδους ἀπαιτήσεις καὶ ἀντιλογίες: πάντως, μιὰ σοβαρὴ διάθεση ἐρχεται νά ἐρμηνεύσει τὸν Ποιητὴ οὐσιαστικὰ, στὸ βάθος του.

Ἀπὸ τὰ τέσσερα σαιξπηρικὰ του, στὰ τρία εἶχε παίξει τὸν κύριον ρόλο, καθὼς πλατιά τὸ 'χομεν ἀναπτύξει στὸ 18ο τεύχος: θὰ 'λεγε καίνας, πὼς βιάζεται νά τὰ ξαναγεβάσει, σὰ γιὰ νά ἐξαγνιστοῦν μέσα του καὶ μπροστὰ στὸ Κοινὸ, τ' ἀριστουργήματα ποὺ 'χαν παρουσιαστεῖ πρὶν ὀρθοφωνικὰ — ὅπως θὰ σκεφτόταν — ὅχι "ἐνσαρκωμένα". Ἀρχισε με τὸν "Ἀμλετ", τὸ μεγάλο μερὰκι ὅσων τὸν ἔχουν παίξει καὶ ἡ παντοτεινὴ γοητευτικὴ ἀνάμνησή τους. Τὸ "Ραδιοπρόγραμμα" (Μαμάκης) δίνει πληροφορίες, γραμμένες πρὶν ἀπὸ τὴν παράσταση, πὼς κυριαρχοῦσε στὸ Ἐθνικὸ ἕνας "δημογραφικὸς καλλιτεχνικὸς πυρετός, ποὺ κατέχει τόσον καιρὸ τοὺς 68 ἐκτελεστές τοῦ ἔργου" τὸ πνεῦμα τῆς ἀνανεώσεως... τοῦ σκηνοῦ διακόσμου... πρωτεύοντα ὀλο θὰ διαδραματίσει αὐτὴ τὴ φορὰ [ἀντίθετα δηλ. με τὸ 1937] ὁ φωτισμός, κατὶ ἀνάλογο ποὺ γίνεται στὶς σαιξπηρικὲς παραστάσεις τοῦ Στρούφροντ" (11 Δεκέμβρη): οἱ πληροφορίες, βέβαια, θὰ προέρχονταν ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη, ἔχουμε ἄρα ἕνα ὑπανιγνιστὸν κατὶ ἕνα πρότυπο τοῦ ἐλληνικοῦ Ἀμλετ τοῦ 1955. Δίκαια τονίζεται ἡ συμβολὴ τοῦ φωτισμοῦ: στὴ Γερμανία, φαίνεται, ὅταν ἦταν ἐκεῖ ὁ Ροντήρης, ὁ φωτισμὸς ἴσως δὲ θὰ 'παίξε μεγάλο ρόλο — θὰ τὸν χρησιμοποιοῦσε ἀλλιώως, ἀν καὶ δὲν εἶναι ὁσιστὸ νά ποῦμε πὼς ὅ,τι δὲ χώρεσαν οἱ ἀποσκευές του δὲν τὸ 'χε ὁ θεατρικὸς χώρος τῆς χώρας ἐκεῖνης.

Ὁφηλία τοῦ θά 'ταν ἡ Τζένη Καρέζη, ποὺ 'χε χαρακτηριστικὴ ἐπιτυχία στὴ "Μπερνάρντα" — τὸν ἴδιον αὐτὴ εἶναι ἀξιωματικὴ εἶθε νά γινόταν ὅλο καὶ πρὸ συχνὰ στὴν ὁδὸ Ἀγίου Κωνσταντίνου: εἶχε συμβεῖ, ὅμως, νά 'ναὶ ἀπασχολημένη μ' ἄλλο ἔργο ἢ Μανωλίδου, Ὁφηλία καὶ γενικὰ ἐξιλόγη καὶ εἰδικὰ γιὰ τοὺς κύκλους τοῦ Ἐθνικοῦ: κάθε θίασος τὸ συνηθίζει νά τιμᾷ πρὸ πολὺ ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν θεατῶν μερικὰ τοῦ πρόσωπα. Τὸ ρεαλισμὸ στὸν "Ἀμλετ" τὸν παρατήρησε, στὴν κριτικὴ του, ὁ Γ. Σταύρου: ὁ Μινωτῆς ποὺ τὸν ἐξήγει: ρεαλιστικὸ παίξιμο εἶναι νά παρουσιάζεται ζωντανὸς ὁ χαρακτήρας, ἀλλὰ με προεκτάσεις. Ὁ Βαρίκας τοῦ ἀποδίδει ("Νέα", 16 Δεκέμβρη) ἕνα "ἐκλεκτικὸ" στὴν ἐρμηνεία: ζητῶ ἐξήγησε ἀπὸ τὸ Μινωτῆ: δὲν καταλαβαίνει τὴ σγῆση τῆς δουλειᾶς του αὐτῆς με τὸν ὄρο: σκοπὸς τὸν ἦτανε νά τὴν πλουτίσει μ' ἕνα παίξιμο ποὺ θὰ ἰσορροποῦσε τὴ ζωντανία πάνω στὴ Σικηρὴ τὴν οὐσιαστικὴ με τὴν ὑποκριτικὴ (μᾶς ἔχει ξεκαθαρίσει ποὺ πάνω τὴ ἐννοεῖ με τὴ λέξη "ὕποκριση"): ἡ παράστασή του, μὸς διηγείται, εἶχε τὴν ἐνότητα πὼς βγήκε με τὶς δικές του ἐντελῶς δυνάμεις. Ὁ Κλ. Παράσχος ("Καθημερινὴ", 10 Δεκέμβρη 1955) βεβαιώνει τὸ δυσᾶρεστο, πὼς ἀπόρρογε τοὺς νεωτερισμοὺς: καὶ ἡ παράστασή του, μὸς ἐπισημαίνει, δὲν εἶχε χτυπητὰ ἐξωτερικὰ ἐφευρήματα. Μόνον τοῦ παρουσιάζεται τὸ θέμα τῆς δημιουργίας τοῦ ρόλου τοῦ στὸν "Ἀμλετ" τοῦ 1937 καὶ τοῦ 1955. Ὁ Κ. Ο. ἀποφαινεται: πὼς, μέσα στὰ 18 χρόνια ποὺ 'χαν περάσει, ὁ πρωταγωνιστῆς "γνώρισε ἐνδότερους ὀρίζοντες, εἶχε τὴ δυνατότητα συγκρίσεως, ἀπόκτησε μεγαλύτερη καλλιτεχνικὴν ὁριμότητα. Καταστάλαγμα ὅλων αὐτῶν εἶναι ἡ ἐρμηνεία ποὺ δίνει τώρα... σμίλεψε τὸ ὄλο του με τὸ ὑποδεκάμετρο, τὸν παρουσίασε ὅσο πρὸ ἀνάγνωφο μποροῦσε, κάπως περισσότερο δυναμικὸ ἀπ' ὅ,τι ἔπρεπε, κατὰ τὴν ὀρθόδοξη ἀντίληψη [μῆπως αὐτὸ ἐννοεῖ ὁ Κλ. Παράσχος τὸν πῆνω;]... Ἡ σκηνοθετικὴ προσπάθεια [του] εἶχε γενικὰ ἀπόδοσιν ἰκανοποιητικὴ... Ἡ ὅλη ἐρμηνεία στάθηκε στὸ ἐπίπεδο τῶν καλύτερων παραστάσεων τοῦ Ἐθνικοῦ... ("Ἐθνος", 10 Δεκέμβρη). Δὲν μπορεῖ ν' ἀγνοηθεῖ ἡ ἐντύπωση τοῦ Στ. Σπηλιωτόπουλου, ὅτι: "... ἀποδίδει με ἀλλεπάλληλες ραγδαῖες μεταπτώσεις, ἀλλὰ καὶ με ἀδιάπτωτη ἔνταση, τὴν ἐρμηνεία ποὺ καθόρισε ὁ σκηνοθέτης ἐαυτὸς του. Ἡ... γραμμὴ ποὺ ἀκολουθεῖ σήμερα δὲν εἶναι ἡ παλαιά. Ἐχει καὶ ὁ σημερινὸς Ἀμλετ - Μινωτῆς τοὺς διαταγμοὺς, τὶς ἀμφιβολίες, τὶς ταλαντεύσεις... φαίνεται ὅμως νά μὴν εἶναι ἄβουλο ἔρμαιὸ τους. Θὰ 'λεγε κανεὶς πὼς αὐτὸς ὁ Ἀμλετ στέκεται πρὸ ψηλὰ ἀπὸ τὴν ἀμφίροστη διάθεσή του, πὼς τὴν κρίνει καὶ τὴν ἐλέγχει. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ ἡ τωρινὴ καὶ ἀσυμβίβαστη με τὴν ἡλικία τοῦ νεαροῦ ποιήματος, ἡλικία τοῦ καλλιτέχνη δὲν ξενίζει τὸ θεατῆ, ὅσο θὰ τὸν ἐξένιζε ἂν... ἔδινε στὴν ἐρμηνεία τοῦ Ἀμλετ τὴν παθητικὴν ἀβουλία καὶ ἀναποφασιστικότητα ποὺ συμβαδίζουν με τὴ νεανικὴ ἀνοριμότητα καὶ ἀπειρία..." ("Ἀκρόπολις", 10 Δεκέμβρη).

Τὸ παρουσιαστικὸ τοῦ Μινωτῆ στὰ 1937 ἦτανε, βέβαια, πολὺ

πιό λυγρό, πιο θελητικό, πιο ευκίνητο· δε θα το συζητήσουμε εμείς το ζήτημα τούτου· ωραία το έζηγει ο Σπηλιωτόπουλος· ή παρακάτω φράση του ξεκαθαρίζει το γιατί δεν το νομίζουμε απαραίτητο: “Είναι βαρύν από πείρα, μεστός από θεωρητική γνώση τόσο ο κ. Μινωτής. Την υπαυξή τους, τον όγκο τους τον μαρτυρούν και οι δύο του ιδιότητες [του ήθοποιου και του σκηνοθέτη]· ο σκηνοθέτης ξέροι να στήσει το σαιξπηρικό του έργο σε βάθος τέτοιο που επιτρέπει τη συντομισμένη απόδοση όλων των αναστατικών του μερών”.

Λίγον καιρό πριν από τον “Αμλετ”, το Έθνικό είχε αλλάξει διευθυντή, οι ήθοποιοί του όμως είχανε τα όνειρά τους και τα συνεχίζανε σά να μην είχε επίδραση το ποιός υπόγραφε τὰ έγγραφα — έχουμε μιλήσει, σε προηγούμενο τεύχος για τή σταθερή φιλοτιμία των ήθοποιών και για τήν αξιοσύνη τους να στηρίζουν τή δουλειά τους· αν, σύμφωνα με τις αλλαγές των διευθυντών τους τις φέρνουν οι πολιτικές μεταβολές ή οι αποχρώσεις τους, φερνόντουσαν οι ήθοποιοί, το θέατρο θα ‘χε διαλυθεί και δε θα μπορούσε να δώσει παράσταση τής προκοπής· δεν έγινε όμως τούτο· τήν καλλιτεχνική ζημιά των αλλαγών τής διεύθυνσης τήν υπογραμμίζει ο Γ. Σταύρου και συνεχίζει: “Ολόκληρο το βάρος τού φορτώθηκε τώρα ο κ. Αλέξης Μινωτής, σάν σκηνοθέτης και σάν ήθοποιός. Η προσπάθεια τού αθλήματος πρέπει να τού αναγνωρισθεί... είχε σημαία αδυναμιών, είχε και σημαία νίκης... Κατ’ αρχήν ξεκίνησε από μία σωστή αντίληψη: Να δοθεί το έργο ρεαλιστικά, ν’ αποκτήσουν τὰ πρόσωπα και τὰ περιστατικά του οικειότητα με το θεατή διατηρώντας τόν ποιητικό τόνο. Και σ’ ορισμένες σκηνές το πέτυχε, ιδιαίτερος στη Β’ πράξη. Αγνοήθηκε ο στόμφορ τής γερμανικής κλασικής σχολής [το έχουμε πει: οι σκηνοθέτες αυτού του τμήματος τής μελέτης μας άσκουν το άπελευθερωτικό καθήκον ν’ αποτινάξουν αυτήν άκριβώς τή “γερμανική κλασική σχολή”, που με τήν άφτερη τάση τής κατάντησε να θεωρηθεί το “σωστό” πρότυπο· δικαίως: δεν κούραζε, κανένα, δε γεννούσε σκέψεις· ήρθε και σ’ ευνούικες γι’ αυτήν έξαιρετικές περιπτώσεις]. Αλλά στη σύνθεσή του το έργο δεν το είδε ο κ. Μινωτής ρεαλιστικά. Στάθηκε σχεδόν αποκλειστικά στον κεντρικόν ήρωα κι’ όλο το περιβάλλον του βρέθηκε σχεδόν στο περιθώριο. Η άπώλεια τής ισορροπίας γινόταν αισθητή κάθε φορά. Οι πρώτες σκηνές τής πρώτης πράξης κινδύνεψαν από μία τρομερή αστάθεια. Κι’ ο ίδιος ο “Αμλετ” παρουσιάστηκε άτονος. Έδώ πρέπει να σημειωθεί πώς τού έλειψε ή φλόγα τής νιότης. Μονάχα όταν ζεστάθηκε ο ήρωας από τόν πνευματικό του οίστρο, όταν άρχισε να μπαίνει στη μάχη, ή θεατρική σύμβαση... κυριάρχησε ο έρμηνευτής. Ο κ. Μινωτής ώριμος καλλιτέχνης τής σκηνής στηρίχτηκε άκριβώς σ’ αυτόν τόν οίστρο και τόν έπλασε με τήν προσωπικότητά του (μιλούμε για τόν ήθοποιό περισσότερο), άγκάλιασε τις άπέραντες διαστάσεις τού σαιξπηρικού πνεύματος και σε πολλές στιγμές που τις έξουσίασε μās τις έδωσε άστραφτερά, καθάρια. Ήταν τότε ένας “Αμλετ” άδιάλλακτος, γενναίος, σαρκαστής, διαφερευτής τού στοχασμού του. Απτή ή πλεονά μās δόθηκε άναγλυφα και νομίζουμε πώς είναι ή σημαντικώτερη για ένα ρόλο με το διανοητικό βάρος τού “Αμλετ”. Θα μπορούσε όμως και θα έπρεπε περισσότερο να προβληθεί αν ή σκηνοθεσία είχε παράλληλα φροντίσει να τοισθεί... και τού περιόνο του. Αλλ’ αυτό, καθώς είδαμε, μπήκε σε δεύτερο πλάνο...” (“Αυγή”, 13 Δεκέμβρη).

Μιλήσαμε πιο πάνω για τή στοργικότητα τού φύλλου αυτού στην προσπάθεια τού επίσημου κρατικού πρωταγωνιστή, ιδού και ή άποψή του για τού έργο: “Ο “Αμλετ” και με τις επιφυλάξεις για τήν παράσταση τού Έθνικού Θεάτρου, αποκαλύπτει τή γιγάντια δύναμη τού ανθρώπινου πνεύματος όταν έρουνά και μάχεται για τή ζωή — τήν πλούσια άκτινοβολία του· θα πρέπει όλοι να τήν γενούναι σε κάθε ενκαιρία, καθώς τούτη σημα...”. Παρακινεί δηλαδή τόν κόσμο του να σπεύσει στην παράσταση τού Έθνικού! Ο Α. Κουκούλας (“Αθηναϊκή”) άφου παραδεχτεί πώς ή τελειότητα στην παράσταση ενός τέτοιου έργου είναι πάντα δύσκολη, κρίνει πώς ο “Αμλετ” ήταν άριστο οργανωμένος και πώς είχε ένότητα και συνέπεια. “Αποδίδοντας στην κίνηση σχεδόν όση σημασία και στο λόγο, ύποχρέωσε [γιατί τόσο βαρύ το ρήμα;] τόν κ. Κλώνη να δημιουργήσει ένα σωρό επάλληλα επίπεδα που θα επέτρεπαν στον πρωταγωνιστή και στα σύνολα να κινηθούν σε όλες τις διαστάσεις. [Καθαρός κονστρουκτιβισμός: τού σκηνικό με τις ζμέτρητες σκάλες στο βάθος]. Και όμολογούμε πώς πέτυχε ό,τι έπιδίωξε. [Κάνει έντύπωση, πώς τού σκηνοθέτη τού 1937 δεν τόν θυμάται κανένας; έχουμε δεϊ, κατά τού μάλλον, τού κάθε τι

που γράφτηκε τότε — κι “όλοι” θυμούνται τόν πρωταγωνιστή!]. Ο Κουκούλας διαπιστώνει στο Μινωτή μια “άπιθανη δεξιοτεχνία, έναν άπόλυτο συντονισμό φωνής, χειρονομίας και μυϊκής κινητικότητας, μιάν άναμφισβήτητη κατανόηση κ’ ευκολία στην απόδοσι τού κειμένου” όμως όλ’ αυτά τὰ φευγαλέα προσόντα, σημειώνει, “δεν διαρρέονται από τή θεομότητα μιās ιδιοσυγκρασίας που περισσότερο παθαίνεται άπ’ όσο διανοείται”. Άλλοτε, λέει, δεν είχε “τή σημερινή τεχνική άριότητα, μα είχε παράλληλα με τήν όποια βιοτηνοζιτά του, μιάν συναρπάζουσα όρμη, μιάν ηγναία δύναμη που σήμερα παρουσιάζεται μειωμένη...”. Ο Μ. Καραγάτσος θεωρεί τήν παράσταση κινηματογραφική, σινεμασκόπ, βισταβίζιον· δεν άκουσε, γράφει, τούς ήθοποιούς, όπως τούς είχε άκούσει στην προηγούμενη σκηνοθεσία τού Μινωτή, στην “Εκάβη”. Θυμώνει που οι ήθοποιοί ήταν όλοι νέοι [άντι να χαιρέται, να χαιρέται!] και “αδόκιμοι” (“Βραδυνή”, 10 Δεκέμβρη). Βρήκε τού Μινωτή κουρασμένο από τις τόσες δοκιμές και τις εθύνες και γι’ αυτό δε θέλει να εξετάσει τού παίξιμό του και ζητάει τήν καθιέρωση τής “επίσημης πρώτης” στο Έθνικό. “Όσο για τήν κούραση στην “πρώτη”, δεν είδαμε να τήν υπογραμμίζουν άλλοι, αλλά δεν ύπάρχει πιο τυπικά έπαναλαμβανόμενο γεγονός στο έλληνικό θέατρο παρά ή κούραση αυτή τής “πρώτης”! Τή διδάσκονται κιόλας οι ύποψήφιοι ήθοποιοί στις εξετάσεις κάθε Σχολής!

Έχουν δημοσιευτεί και άγριες έπικρίσεις: ο “Ταχυδρόμος” μάλιστα, αν τού θυμόμαστε καλά, δημοσίεψε μιάν καμπάνια όπου συγκεντρώσε πολλά άποσπάσματα άλληλοσυγκρουόμενα: τής “Απογευματινής” (14 Δεκέμβρη) δε θα συλλογιστούμε να τή λογαριάσουμε: τις άποδείξεις ή, έστω και τούς άνάλογους ύπαινωγμούς, είμαστε ύποχρεωμένοι να σεβαστούμε· όχι τις βρισιές! Τό ίδιο θα καταφρονήσουμε και τόν τρόπο που μιλάει τού “Ραδιοπρόγραμμα” για τήν “Οφηλία” μπορεί να έκφράζει τή στάση εκείνου που γράφει εκείνη τή στιγμή, αλλά ή όδός προς τήν αλήθεια δε γίνεται με τέτοια κείμενα προσιτή. Φοβερή είναι ή έπικριση τού Ε. Π. Π (απανούτσου) στο Βήμα” (10 Δεκέμβρη), όχι, βέβαια, ύβριστική προσωπικά, άλλ’ όχι και λιγότερο πικρή για έναν ήθοποιό· τού άρνιείται τήν

1955, Μινωτής-Παξινού στον “Αμλετ”. Σκηνοθεσία τού ίδιου





1957: 'Ο Μινωτής σκηνοθετεί και παίζει Αλήρ στο 'Εθνικό. 'Η σκηνή της τρέλλας με τους 'Αποστολίδη και Διαμαντόπουλο

άρμοδιότητα να σκηνοθετήσει ένα τέτοιο έργο και του απορρίπτει και την έρμηνεία του. 'Ο Μινωτής λογαριάζοντας την κριτική του, του απάντησε στο "Εθνος" (14 Δεκέμβρη) γεμάτος όργη, απογοήτευση και παράπονο.

Κονταροχτυπήματα μεταξύ Παπανούτσου και Μινωτή έχουν συμβεί και άλλοτε: Δεξ "Τραγωδία και ύφος", άρθρο του Μινωτή στη "Νέα Έστία" (1 Αύγ. 1958) σ' αυτό απάντησε ο πρώτος με το "Ήθοποιός και Κριτικός" ("Βήμα" 21 Αύγ.). 'Ο δεύτερος έγραψε τότε στην "Ελευθερία" το "Κριτικός και ήθοποιός" (10 Σεπτέμβρη). Για να μελετήσει κανένας τη σχέση Κριτικής και Ήθοποιίας, αυτά τα άρθρα θά 'ταν πάρα πολύ χρήσιμα. 'Η τιμή του Μινωτή προς την έννοια "ήθοποιός" βρίσκεται στην έξαρσή της και τα δυο έχουν δρυμύτητα, αλλά και πνευματική γραμμή.

"Όταν ανέβηκε ο "Αήρ", τον δεχτήκανε με περισσότερη γαλήνη και με πολύ περισσότερη τιμή τα δυο χρόνια που 'χαν περάσει από τον "Αμλετ", έχουν φέρει μια συνδιαλλαγή, μια ήρεμία δηλαδή μεταξύ του αγωνιστή μας της Σκηνής, και της Κριτικής: εκείνη τον έχει συνηθίσει πια και τον περιμένει, χωρίς θυμό, να βγει να παίξει, σά ν' αποζητάει την ευχαρίστηση, τη συγκίνηση από τη δημιουργία του την καινούρια: αν ο "Αήρ" ήταν στη θέση του "Αμλετ", θά τον είχαν αντικρούσει με τον ίδιο επικριτικό τόνο: οι αντιρρήσεις δε θά λείψουν, άλλ' η κριτική μιλάει για ένα καλλιτέχνη που 'ηδη τιμά και που τον συζητεί σοβαρά: τουτό, νομίζω, αυτή η κατά στάδια αναγνώριση του είναι κάτι πολύ πιο εύχριστο παρά ένας ύμνος από την άρχή. Στο "Βήμα" (30 Μάρτη 1957), ο Ε.Π.Π., αφού θυμηθεί το Βεάκης στο ρόλο, συζητεί το Μινωτή, με γενικότερη ματιά ως εξής, ότι "παρά τα αναμφισβήτητα προσόντα του, έδειξε ακόμα μια φορά πως όταν υποδύεται μεγάλες μορφές της κλασικής τραγωδίας, μπορεί βέβαια να εκφράζει με δύναμη το πάθος στις σκηνές όπου η ψυχή αμύεται και ο ήρωας γίνεται πολύ ανθρώπινος, υπολείπεται όμως σε τραγικό μεγαλείο και για τουτό ύστερα καταφανώς, όταν έρχεται η στιγμή να παρουσιάσει την ανιοδσα γραμμή της δραματικής πορείας που η ψυχή υφάνεται κατακόρυφα και ο άνθρωπος γίνεται ήρωας. Αδτή η αδυναμία εξηγεί (ως ένα βαθμό) την ανισότητα που είχε... η υπόκρισή του και τις μετα-

πτώσεις από το εξαίρετο στο απλώς μέτριο και κάποτε μάλιστα στο αναντίορητα κακό (όπως π.χ. στη σκηνή της θύελλας). Κοιτά σ' αυτά θά έφταζε ίσως ο κακός ύπολογισμός της αντοχής του: άρχισε εδθός... με υπερένταση και τον εργατέλειψαν οι δυνάμεις του, όταν χρειάσθηκε ν' ανεβεί την κλίμακα πιο ψηλά...

Σχετικά με τον "κακό ύπολογισμό της αντοχής" του, θά 'χαμε να θυμίσουμε και πάλι πως τουτό είναι μοιραίο, εξαιτίας των όρων που δουλεύουν οι ήθοποιοί μας κι όλοι μας: η διαπίστωση του Ε.Π.Π., ειδικότερα, φαίνεται πως είναι σωστή για χάρη του Μινωτή λιγότεψε ο αριθμός, τότε, των κανονικών παραστάσεων. Το "Εθνικό", μια φορά που δεν υπήρχε αντικαταστάτης, επειδή δε θά τον ήθελε ο Μινωτής — στα 1938 έπαιζε ο Βεάκης κι ο Ροζάν, ο αλλησμένητος Αιμίλιος είχε καμφθεί κι αυτός, — έβγαλε την ανακοίνωση: "Λόγω της εξααιρετικής εντάσεως, την οποίαν απαιτεί η έρμηνεία του ρόλου του Βασιλέως Αήρ, κατόπιν ιατρικής συστάσεως προς τον υποδιδόμενον πρωταγωνιστήν, αι παραστάσεις της παιζομένης τραγωδίας του Σαίξπηρ όρίζονται και ως ακολουθως: Τρίτην και Πέμπτην μόνον απογευματιναι... Τετάρτην, Παρασκευήν, Σάββατον, Κυριακήν μόνον βραδυναι..." έξη δηλαδή την εβδομάδα, ενώ το κανονικό ήταν άλλες τέσσερις. Το σημείωμα του Μ. Καραγάτση ("Βραδυνή", 28 Μάρτη) είναι αξιόλογο, γιατί έρχεται σά μια επί πλέον επιβεβαίωση για τα κριτήρια που 'χαμε χρησιμοποιήσει, βασικά, στο προηγούμενο άρθρο μας: "Στα τελευταία χρόνια έχει επικρατήσει στο 'Εθνικόν Θέατρον ένας όρισμένος τρόπος έρμηνείας τόσο του Σαίξπηρ όσο και των τριών άρχαίων τραγικών: συνίστατο δε ο τρόπος αυτός στη μεγαλοορήμονα απαγγελία του κειμένου και με ρυθμό μάλλον γοργό, που ήταν σχεδόν αδύνατο στο αυτί του άκροατή να συλλάβη τις λέξεις και να τις συνδέσει σε φράσεις κατανοητές. Άλλά κι αν κατά τύχην συνέβαινε αυτό, πάλι το νόημα ήταν δύσληπτο, επειδή το κείμενο περισσότερο άπηγγέλλετο παρά "επαίετο". Έτσι τα δράματα του Σαίξπηρ παρουσιάζοντο στους 'Αθηναίους σαν θεάματα παράξενα ανδρεικελοειδών όντων ενός άλλου κόσμου, που, σαν κοροντισμένοι, χειρονομούσε έξαλλα και άπηγγείλε... με στόμφον..."

Τό ξεριζίζωμα αυτής της "παράδοσης", του Ροντήρη, ο Καρα-

γάτσης — ὀδηγητικός και ὠφέλιμος, ὅταν δὲν παρεκτρέπεται — τὸ εἶγ' ἐπισημάνει και στὸ ἀνάβασμα τοῦ "Ὁθέλλου" ἀπὸ τὸ Δημήτρην Μυράτ και τὸ ξαναβρίσκει — με χαρὰ του και με χαρὰ μας — στὸν "Λήρ" ἡ νεότερη — στὴν οὐσία και στὴν ἡλικία — γενιά, με δυὸ της ἐκπροσώπους, τὸ Μυράτ και τὸ Μινωτή, ἀκολουθεῖ μιὰ κοινὴ γραμμὴ, νὰ κάνει τὸν Ποιητὴ πρὸ προσιτὸ νὰ τὸν λυτρώσει ἀπὸ τὰ δεσμὰ τὰ πνιγρὰ τοῦ "αὐτοδύναμον λόγον", καθὼς ἀκουσα νὰ ὀνομάζει μ' ἐπιείκεια φυσικά, ὁ Μινωτής, τὴ χωρὶς παῖξιμο ἀπαγγελία, με τὰ τόσα της βλαβερὰ ἐπακόλουθα. Πάνω σ' αὐτὴ τὴ γραμμὴ ποὺ πλάτυνε ὁ Μινωτής, πέτυχε "τὰ πάθη νὰ προσεγγίζον τὸ συναισθηματικό μας κόσμο, νὰ συναντηθοῦν", συνεχίζει ὁ Καραγάτσης, "με αὐτὸν και νὰ προκαλέσουν ἐντονα τὶς συγκινητικὲς ἀντιδράσεις μας. Ναί, ἀπάνω στὴ σκηνὴ ἦσαν ἄνθρωποι (sic) σὰν κ' ἐσᾶς και σὰν ἐμένα, ποὺ στοχάζονταν, ἐχάριζονταν, λυπόνταν, ποιοῦσαν . . ., ὅπως "θέλησε κ' ἐπλάσε ὁ Σαίξπηρ τοὺς ἀνθρώπους (sic) του". Κι' ὄχι ἐξ ὀρωπιατικᾶ ἠρωσοποιοιῆμένα (sic) ὄντα ἐνὸς ἀνύπαρκτου κόσμου ποὺ περιπλέκουν και περιπλέκονται, βρομπαλιστικῶς, σὲ ἐξάλλες καταστάσεις και σὲ κάποια ἐπεργήθη νεφελοκοκκυρία. Ὁ Κουκούλας — πολὺ σωστὰ — δὲ θέλει νὰ θυμηθεῖ τοὺς παλαιούς ἐρμηνευτὲς τοῦ "Λήρ" και θέλει — πάλι σωστὰ — νὰ βλέπει τὸ παρόν. Τονίζει, λοιπόν, πόσο ὀργανωμένη παράσταση ἦταν τοῦ "Λήρ" και τὴς δίνει τὸν καλύτερο ἔπαινο με τὸ νὰ παραδεχτεῖ τὴ "συνοχὴ" της ὅμως "περισσότερο", γράφει, "ἀπὸ τὴ θέσμη και τὸν παλμὸ ποὺ κάνει τὸ ποιητικὸ ὄραμα ζωτανὴ ἀλήθεια, διακρίνουμε τὸ ἔλλογο στοιχεῖο ποὺ ἔδωσε τὶς ἐξωτερικὲς διαστάσεις τοῦ ἔργου εἰς βάρος της ἐσωτερικῆς πικρότητος. Κι' αὐτὴ ἀκόμη ἡ ἐνότης τοῦ ἔργου της παραστάσεως καταντοῦσε κάποτε τονικά και ἀκονιστικά μονότονη και καθιστοῦσε δυσαδιάκριτες τὶς ψυχολογικὲς ἐναλλαγὲς και μεταπτώσεις τῶν ἡρώων και τὶς ἀπειρες ἀποχωρήσεις τοῦ κειμένου . . . Ὁ κ. Α. Μινωτής εἶχε δίκιο αὐτὴ τὴ φορὰ, νὰ μὴ φοβηθῆ τὸν νόγο πὼς ἔπαιξε ρεαλιστικά. Ὁ ψυχολογικὸς ρεαλισμὸς ὄχι μόνο δὲν εἶναι ξένος, μὰ ἐπιβάλλεται στὴν

ἐρμηνεία τῶν σαιξπηρικῶν ἡρώων. Ἡ κάποια ἔμφαση στὸν τόνο της φωνῆς ἀντιστρατευόταν βέβαια, στὸ πνεῦμα της ρεαλιστικῆς ἐρμηνείας, μὰ εὐτυχῶς, ὄχι πάντοτε. Γενικά ἦταν ἕνας καλὸς Λήρ . . ." ("Ἀθηναϊκὴ", 30 Μάρτη). Ὁμολογεῖται, λοιπόν, ὁ "ἐξανθρωπισμὸς" τῶν ἡρώων τοῦ Σαίξπηρ, ποὺ πέτυχε ὁ Μινωτής. Ἡ ἐφαρμογὴ τοῦ "ἐξανθρωπισμοῦ" ἀποτελεῖ τὴν προσφορά του σ' αὐτὸν τὸν τομέα. Ἐπιχειρήσαμε ν' ἀνεύρουμε, τοῦτον τὸν "ἐξανθρωπισμὸ", μήπως εἶχε, τυχόν, παρατηρηθεῖ ἄλλοτε σὲ μεγάλα ἔργα τοῦ Θεάτρου μας; σχετικὰ με τὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα, θὰ ἔγε σημειωθεῖ με τὸ Θ. Οἰκονόμου στὸ "Βασιλικὸ" μπορούμε νὰ τὸ υποθέσουμε, ἀν ὄχι νὰ τὸ ἀποδείξουμε θετικὰ: μιὰ καλύτερη ἐπιβεβαίωση μᾶς χρρίζει ὁ "Ἀλκίης Θρύλος" μιλάει γιὰ τὸν "Οἰδίποδα", σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Ὁ Βεάκης ἔπαιξε "πολὸ νεωτεριστικά . . . Τὸν εἶδειξε σὰν ἀνώτερο ἄνθρωπο . . ." ("Νουμάς", 25 Μᾶη 1929). Κι ὁ ἴδιος ὁ Βεάκης, θυμᾶμαι, μοῦ ἔχει πει, τελευταία, πὼς ὁ τραγικὸς Βασιλέας ἦταν ἕνας φεουδάρχης καλὸς και στοργικὸς γιὰ τοὺς ὑπηκόους τους: νὰ λοιπόν μιὰ κοντινὴ μας τάση γιὰ "ἐξανθρωπισμὸ" κλασικῶν ἡρώων! Και μάλιστα ἀπὸ δυὸ κορυφαίους τοῦ Θεάτρου — σκηνοθέτη κ' ἐρμηνευτὴ — τόσο θαυμαζόμενους — εἰδικῶς γιὰ τὴν περίστασή μας ἀπὸ τὸ Μινωτή!

"Ἄν στὸν "Ἀμλετ" εἶχε τελεῖ ζήτημα ἡλικίας, στὸ "Λήρ" ὁ "Ἀλκίης Θρύλος" μίλησε γι' ἀνάστημα, γιὰ ὄγκο σωματικὸ ("Ν. Ἐστία", σ. 579). Ὁ Μινωτής, φυσικά, ἀπάντησε, (στὶς σ. 644 - 6) με χωρὶα Κριτικῶν και μελετητῶν διασήμων τοῦ Σαίξπηρ γιὰ μεγάλους ἐπίσης ἠθοποιούς τοῦ ρόλου: γιὰ τὸ Βεάκη πρόσθεσε ὁ ἴδιος ὄραια: πὼς "ἀν . . . ὑπῆρξε ἕνας ἐξάισιος Λήρ, αὐτὸ δὲν χωροστειάται ἐλλίξω στὸ ὅτι ἦταν σωματικῶδες και εἶχε παράστημα, ὄγκο και ἐκτόπισμα, ἀλλὰ γιατί ἦταν ἠθοποιὸς μ' ἐξάισιο τάλαντο ἢ "Ἐυστικιο" ἀν ποσιμᾶτε". Γενικότερα, θέμα σωματικῆς κατασκευῆς δὲν ὑπάρχει, ὅταν πρόκειται γιὰ ρόλο ποὺ ἔχει νὰ ἐξεληγθεῖ, μέσα στὸ ἔργο, ποὺ δὲν εἶναι περαστικὴ θεαματικὴ φιγούρα. Ὁ "Ἀλκίης Θρύλος" παρατηρεῖ ἀκόμα πὼς ἦταν ἀδύνατοι οἱ βροντές —

Ἐθνικό, 1960: Σκηνὴ Βενετσιάνικης μασκαράτας στὸν "Ἐμπορο τῆς Βενετιᾶς" ποὺ ἔπαιξε και ἀνέβασε ὁ Ἀλέξης Μινωτής



“Περίεργο”, μού εξηγγεί ο Μινωτής: είχε χρησιμοποιήσει και τα παλαιά μηχανήματα του κτηρίου!

Νίκη λοιπόν της νεότερης, της μεσοπολεμικής ήθοποιίας μας και της σκηνοθετικής μας είναι ο “Λήρ”. Και για να μην έχει κανένας καμιά αμφιβολία, ιδού τι γνώμη έχουν δυο κριτικοί, άρμόδιοι κι από την άξια τους και από τη θέση τους την πνευματική: “Αν υπήρχε τρόπος ή σύσταση μου να βρει κάποιος απήχηση, θα συμβούλευα τους νέους μας ήθοποιούς να πάνε να δουν την παράσταση του “Βασιλέα Λήρ” στο “Εθνικό”. Όχι για την αριότητα της παράστασης, για την οποία οι αντίρροποι και οι παρατηρήσεις δέ λείπουν, αλλά για ν’ αντίληψουν γόνιμα διδάγματα... Ν’ αντίληψουν δηλαδή σε μιὰ εποχή που η εύκολη επιτυχία και η ψυχολογία της “ήσσορος προσπάθειας” πάνε να μεταβληθούν σε ιδεώδη για τον καλλιτέχνη, πόσο η εσωνευδησία, ο μόχθος και η τεχνική είναι απαραίτητα για τον ήθοποιό. Με τον κ. Μινωτή η στήλη αυτή διαφωνεί σε πολλά και βασικά. Αλλά δεν θα την εμποδίσει αυτό να προβάλλει τα θαυμαστά προχθεσινά επιτεύγματα σαν παράδειγμα για όλους...” (Βαρίκας “Νέα” 5 Απριλίου 1957). Και ο Μ. Πλωρίτης: “Οι μεγαλιτικές διαστάσεις του έργου και του ρόλου έκαναν πολλούς... να πουν ότι ο “Λήρ” “δεν μπορεί να παιχτεί...”. Αν ο ισχυρισμός είν’ υπερβολικός, ωστόσο οι αξιώσεις πούχει η τραγωδία τούτη είναι αληθινά συντριπτικές. Ο κ. Αλέξης Μινωτής τις αντιμετώπισε με γνώση και με σύνεση. Απόφυγε τα εξωτερικά έμφε και συγκέντρωσε την προσοχή του στην προβολή του έσωτερουκότου πάθους... Η παράσταση είχε συχνά ένταση και ρυθμό αξιόπαινο, ύστερησε όμως σε όμοιογένεια έμφυμίας... Ωστόσο, ο “Λήρ” είναι πρό πάντων ο Λήρ. Και δεν βλέπουμε πούδς σήμερα ήθοποιός μας θα μπορούσε να σηκώσει το τεράστιο βάρος του, εκτός από τον κ. Μινωτή — μ’ όλο πού κι αυτός η ηλικία και η εμφάνιση του δημιουργούσαν “α πρώοι” δυσμενές “χάντικαπ”... Ωστόσο ο κ. Μινωτής εισέδωσε (περισσότερο πνευματικά παρά συναισθηματικά) κι απόδωσε τις άμετρητες πτυχές και μεταπτώσεις αυτού του δεινόσανου του παγκόσμιου θεάτρου. Αν στο σύνολο του ο Λήρ τον δέν παίρνει τις προμηθεϊκές διαστάσεις πού περιμένει κανείς, διαβάζοντας τó έργο, δέν μπορεί όμως να μνήν τιμήσης τον πνευματικό και φυσικό μόχθο του ήθοποιού πού αντιμετώπιζει τó δυσκολότερο ρόλο του παγκόσμιου ρεπερτορίου και κατορθώνει να μεταδώσει έστω και μέρος απ’ τó “κοσμολογικό” δέος, πού προκαλεί η τραγωδία τού αστόχαστου βασιλιά” (“Έλευθερία”, 2 Απριλίου).

Μέσα στα 1960, ο Μινωτής θ’ άπασχοληθεί με δυο έργα του Σαίξπηρ: στις άρχες του χρόνου με τó “Ριχάρδο Γ’”, “Ο έξανθρωπισμός” έδω τούλάχιστον, κατά τó Βαρίκα, “δέν βοήθησε να προβληθεί τó πραγματικό ανάστημα τού ήρωος...” (“Νέα” 5 Φλεβάρη). Κατά τον “Άλκη Θρόλο, τά πρόσωπα του θιάσου δέ βρεθήκανε σε φόρμα: “Σέ πάρα πολλές σκηνές ήταν αισθητότατο ότι οι ήθοποιοί δέν ήταν ένεργητικοί παράγοντες, δέν συμμετείχαν στο δράμα και περιορίζονταν να παισιώσουν τον πρωταγωνιστή και να τού δίνουν τó ίσο...”. Ξεχωρίζει τόν Τ. Γαλανό, τó Δ. Παπαμιχαήλ και τήν Κ. Παπαγιώτου λίγο πύ πάνω, έπιχειρεί να εξηγγείσει τó αίτιο τούτου της κάμψης: “Οι κορυφαίοι ήθοποιοί τού “Εθνικού Θεάτρου κακοσυνήθισαν και δέν δέχονται να συνεργασθούν σε έργα σύνολο, ν’ αναλάβουν καθένας με τή σειρά τον έναν κάπως δεύτερο ρόλο, θέλουν να πρωταγωνιστήσουν σ’ ό,τι ονομάζον “δικό τους έργο” τά πάρα πολλά έργα πού ανεβάζονται κάθε χρόνο δέν αφήνουν να γίνουν όσες πρόβες θά χρειαζόνταν κι αν άκομη αναλάμβαναν τόν κάθε ρόλο εμπειρία και δόκιμα στελέχη κι όχι νέοι ήθοποιοί πού μόνο ύστερ’ από πολλή μελέτη και εργασία θά έφταναν να απόδούν τó μάξιμουμ”. (“Ν. Έστία”, σ. 206).

Αντίθετα, μέ τόν “Έμπορο τής Βενετίας” στο τέλος του χρόνου, τó μέρος τής Κριτικής πού θεωρήσαμε σκόπιμο να συμβουλευτούμε, δέν κρύβει τήν ευχαρίστησή του γι’ αυτή τήν παράσταση: ο Πλωρίτης δημοσίεψε έν άρθρο αναλυτικό στην “Έλευθερία” (14 Οκτώβρη), όπου θεωρεί τó έργο παραμυθί μολυσμένο με δραματικούς χαρακτηρισμούς πιστεύει πώς η άτμόσφαιρα τού παραμυθιού ήταν ή απαραίτητη βάση τής έρμηνείας παράλληλα με τήν προβολή τών χαρακτηρισμών σύμφωνα μ’ αυτή τήν άποψή του, κρίνει και αποφαίνεται, (25 Οκτώβρη) πώς ή έρμηνεία “τόνισε... τήν πλευρά “χαρκατήρες”... Ήταν ωστόσο μιὰ άρτια, συνεπής, παράσταση με τή φροντίδα τής άκούραστης φροντίδας... Πιό “παραμυθία” όμως άτμόσφαιρα, πιό λογικός όμως όνος... θά έδιωαν στήν έρμηνεία και στο έργο τó “πρόπον” κλίμα του... Με τά χρό-

νια, ήθοποιοί και σκηνοθέτες είδαν στόν Έβραίο τó σύμβολο τής κατατρομεμένης φυλής του, τή Νέμεση για τις άδικίες τών αιώνων. Αύτ ή γραμμή άκολούθησε κι’ ο κ. Μινωτής. Και πρόβαλε τó πάθος, τόν πόνο, τήν άγανάκτηση, τή μαγία ενός ανθρώπου κι’ ενός σνευιδητού έκπρωσώπου μιās ράτσας πού δέχεται όλες τις καταφρόνιες. “Ο έβραϊκός του θόηρος μάλιστα, σαν μαθαίνει τήν απαγωγή τής κόρης του, ήταν συγκλονιστικός. Νομίζουμε όμως... πώς ο Σάβλωκ του, ένω άπόφυγε τούς έξωτερουκούς “έβραϊσμούς” ήταν περισσότερο άπ’ όσο θά έπρεπε δυναμικός...”

“Η άπομάκρυνση από τó “παραμυθί” και ο “δυναμισμός” είναι άκριβώς έσώτερα στοιχεία τού Μινωτή κι’ αυτά χαρακτηριστικά βασικά τó παίζιμό του. Ο Β. Βαρίκας: “... Δεσπόζουσα ή μορφή τού Σάβλωκ... κάνει ώστε από τήν έρμηνεία τής να εξαρτάται πάντα και τó ύφος τής παράστασης στο σύνολό της”. Αυτό, γράφει, έγινε και τώρα: “Ο κ. Μινωτής ως σκηνοθέτης, αλλά και ως έρμηνευτής τού Σάβλωκ προέκρινε μιὰ έρμηνεία προσφωρότερη στην εποχή μας, αλλά και στην καλλιτεχνική, τού προσωπικότητα. Στο πρόσωπο τού Σάβλωκ είδε κυρίως, άν όχι άποκλειστικά, τόν έκδικητή ήρωα μιās μαρτυρικής φυλής... Όταν ο Σάβλωκ ζητάει “τó δικίο του” δέ ζητάει παρά δικαιοσύνη... Η συγκίνηση, πού ο παθιασμένος αυτός διεκδικητής τής χριστιανικής σάοχας απθάνεται στην άνάμνηση τής γυναικάς του (σκηνή πού τό-σά ώραία απέδωσε και υπεργράμμισε ο κ. Μινωτής) δείχνει εύγενή ψυχής, άσυμβίβαστη με μιὰ διεφθαρμένη φύση” (“Νέα”, 31 Οκτώβρη).

Για τήν εύγενή αυτή πλευρά τού Σάβλωκ, για τήν ικανότητά του να αισθάνεται τρυφερά οικογενειακά συναισθήματα και πού γι’ αυτά γράφουν κι ο Πλωρίτης κι ο Βαρίκας, μού μίλησε θερμά κι ο Μινωτής, πριν ξαναδώ τις σημειώσεις μου πού θύμισε πώς ή φροντίδα του ήταν να τόν ολοκληρώσει, προβάλλοντας τις καλύτερες πλευρές του, τόν Έβραίο, τó συντομότερο κύριο ρόλο πού γράφει ο Σαίξπηρ, καθώς μού “πε. Χαίρω πού ή ιδέα τού ήθοποιού - σκηνοθέτη βρήκε τή δικαιοσύνη τής σ’ έκλεκτό μέρος τής Κριτικής. Πρέπει σ’ αυτή τήν περίπτωση να τ’ όμολογήσω: Μέσα σε τόσο πολύωρη συζήτηση, ποτέ δέ στάθηκε ο Μινωτής φιλάρεσκος για τόν έαυτό του ή έγνια του ήταν να προσφέρει μιὰ λύση στις άπορίες μου κι όχι, τυχόν, να με παρασύρει, άν και, βέβαια, ένας τόσο πανέξυπνος άνθρωπος δέν θά ‘χε δυσκολίες να καταλάβει πόσο με γοήτευσε και μόνη τής ή φωνή του, πόσο μού ‘δινε αίσιοδοξία ο ήχος τής θυμίζοντάς μου τά νεανικά μας χρόνια και τις και τότε πολύωρες συζητήσεις μας, όπως τó ‘χουμε ύπαινηχθεί στην άρχή. Αύτ ή σεμνότητα τή χάρηκα σ’ όλους τούς σκηνοθέτες τού VIII κεφαλαίου μας πού χρειαζοταν να μιλήσω μαζί τους. Η γενιά αύτ δέν ξέρει να κριτικολογεί, δέν τής τó επιτρέπουν τά δημοκρατικότερα τωρινά χρόνια. Έχουν και δουλειές. Πού να βρουν καιρό να κλείνονται στόν έαυτό τους για ν’ άφεθούν σε ναρκισσισμούς!

“Αν ο Πλωρίτης άρνείται τó “παραμυθίο” στοιχείο, ο Βαρίκας τó διακρίνει κάπως, αλλά με τήν παρατήρηση ότι “δέν κατάφερε να ίσοροπήσει τó ρεαλιστικό και τó φανταστικό, τó δραματικό και τó κομικό”, συνπιλάχον στην κομωδία”. Ο Γ. Σταύρου στην “Αύγή”, τήν ήμέρα τής “πρώτης” γράφει ένα προεισαγωγικό άρθρο: “... Οι φυλετικές διακρίσεις ήταν κανόνας και για τή Δημοκρατία πού έστήριξε τó Γενάρο, καθώς άλλοιμονο, έξακολοιθεί... Θαρραλέα και ανθρώπινα θέτει ο Σαίξπηρ τó πρόβλημα τών φυλετικών διακρίσεων. Κάτι περισσότερο. Αφήνει να διαφανούν οι γενικότεροι κίνδυνοι πού κρύβονται πίσω τού[ς]. Οι... Γενάροι παρά τήν “ήθική τους άκεραιότητα” μπορεί να είναι υπόδειγμα για τήν εποχή εκείνη, μα σά ναχουν σταθεί στη μέση τού δρόμου, ένω τó έδαφος γίνεται γλιστερό κάτω από τά πόδια τους...” Η κριτική του άρα θά στριγγίζει σ’ αύτ τήν άποψη κι’ έπομένως αξίζει να τόν προσέξουμε ιδιαίτέρως: δέν κρίνει καλλιτεχνικά, όπως οι άλλοι, αλλά μαχητικά: “Ο Σάβλωκ τού κ. Αλέξη Μινωτή δέν ήταν ή οικνή και δαιμονική φουσιονωμία... Χαρακτήρας ανθρώπινος πέρα για πέρα, ύφώνει μιὰ κραυγή διαμαρτυρίας τής κατατρομεμένης φυλής του, χλευάζει τούς νόμους και τις ήθικές άρχες τών “κρατώντων” πού μιλάνε για δικαιοσύνη. Η σκηνοθετική λοιπόν κατεύθυνση... δικαιώνεται σήμερα ίσως περισσότερο... φτάνει να ξεκαθαρίζει τούς στόχους τής, να πειθαρχεί στα καθέκαστα στοιχεία χωρίς να τά ίσοπεδώει. Κι’ έδώ μπορεί να πεί κανείς πως έπισημαίνει τις σοβαρότερες άδυναμίες τής παραστάσεως... — Για φυλετικό ζήτημα κάνει λόγο και

ό Βαρίκας. — Και συνεχίζει ο Γ. Σταύρου: "... Ο ρεαλισμός προσφέρει τις μεγαλύτερες δυνατότητες έκφρασης κινείται μέσα στο πιο έκτεταμένο πεδίο. Τίποτα δεν τον εμποδίζει. Ακόμα και μέσα στο κλίμα του παραμυθιού χαρακτηρίζει το ουσιαστικό, του βρισκεί το αντίκρουσμά του... Αυτό δεν φαίνεται να το αξιοποίησε ανάλογα ή σκηνοθεσία... Όπωςδήποτε ή περίπτωση, προχωρώντας σε γόνιμο δρόμο, είχε μια λιτή γραμμή και πικρότητα, ζωηρή κίνηση, επιτυχημένες λύσεις, άνετο στήσιμο των σκηνών της. Της έλειπε η λάμψη — αλλά τουτό στις παραστάσεις των σαιξπηρικών έργων είναι κάτι το δυσεύρετο κ' υπερβολική άπαιτηση..." (29 Οκτώβρη).

Ο κριτικός είδε τον "Εμπορο..." όχι στην "πρώτη", αλλά πιο αργά και το να βρεθεί ανάμεσα στο κοινό το καθημερινό και όχι ανάμεσα σε λογίους και κοσμικούς της "πρώτης", δίνει την ευκαιρία για μια διαπίστωση αξιοσημείων — μεγάλο έπαινο για το Μινωτή και για όλο το Εθνικό, ότι ο Σαίξπηρ έχει μεγάλη απήχηση στους Έλληνες θεατές: "χαρήκαμε", λέει, "την άθροια προσέλευση του κοινού. Όλες οι θέσεις ήταν προπληρωμένες...". Κι ακόμα μπορεί και διακρίνει, την ατμόσφαιρα τη χαρούμενη, τη σοβαρή που δημιουργεί το μεγάλο έργο πριν ανοίξει η αυλαία: "... Ακόμα χαρήκαμε ότι το κοινό έφτανε στο θέατρο χαρούμενο ένθουσιώδες, όχι μόνο για να ψυχαγωγηθεί..."

Δε θά 'τανε σωστό να παραβλέψουμε, στο τέλος, μια κοινή παρατήρηση τριών κριτικών που συμπληρώνει την όποια ιδέα σχημάτισε ο αναγνώστης για το Μινωτή: α) Ο κριτικός της "Αύγης" σημείωσε, καθώς τό 'χουμε αναγράψει στα περί "Αμλετ", πως ο σκηνοθέτης μας στάθηκε στον κεντρικό ήρωα και πως τ' άλλα πρόσωπα τ' άφησε στο περιθώριο του, κατά τη γνώμη του, λιγότεψε τη συνολική τελειότητα. β) Ο Βαρίκας σημειώνει στην κριτική του, πως στον "Εμπορο της Βενετίας" "όμοιοποίησε τον ήρωά του και του έδωσε ανάστημα και δυναμισμό που δεν έχει στην πραγματικότητα, παραβλέποντας τις αδυναμίες και σκισμούς αποχρονιστικές του πλεονεξίες..." και γ) Ο Πλωρίτης: "... Μην ξεχνάμε πως ο Σάβλων είναι ο αδύναμος που βρισκεί την ευκαιρία να εκδικηθεί, όχι ο δυνατός που, έτσι κι αλλιώς, κυριαρχεί πάνω στους άλλους". Ο Σάβλων του Α. Μινωτή ήταν, από την άποψη αυτή, ένα κεφάλι "ψηλότερος" από τους τριγύρω του. Κι αυτό ζημιώνει

την ισοροπία του έργου. Αυτό άλλωστε — ή αισθητή "υπεροχή" του Έβραίου — ήταν και μια από τις αιτίες που ξεστράτισε ή παράσταση από το παραμυθι στο δράμα".

Κ' οι τρεις διαπιστώσεις γίνονται με καλή πίστη κ' οι τρεις κριτικοί δεν μπορεί να γίνουν ύποπτοι για μεροληψία, για ξεκίνημα από προσωπικά, για μανία να επιδειχθούν ή για ελαττωμένη ευσυνείδηση. Κάθε άλλο. Μπορούμε άρα να τους πιστέψουμε. Ο αναγνώστης θά 'χει παραδεχθεί πως φροντίσαμε να διαφευγούμε κάθε φορά, τους καλλιτέχνες - δούλευτες του Σαίξπηρ και δεν αφήσαμε να ξεμυτίσει στις στήλες του "Θεάτρου" φάλος κριτικογράφος. Η τιμή μας προς την πολλαπλή αξία του Μινωτή έγινε φανερή και θά 'τανε σφάλμα να μη σταθούμε στα παραπάνω και κάποια άσέβεια και προς εκείνον και προς το περιοδικό μας.

Από τους τρεις, τη λιγότερο επικίνδυνη διαπίστωση την κάνει ο Βαρίκας: Μένει σε μια σκιερή σκηνοθετική αντίληψη, αλλά όποσδήποτε αντίληψη δεν την αναγκάζει να φτάσει σ' άλλα συμπεράσματα. Έμεις, όμως, διακρίνουμε μια διάθεση "Ιεροού τέρατος". Ο Γ. Σταύρου και ο Πλωρίτης διαπιστώνουν αυτή την τάση για κυριαρχία να πραγματοποιείται κατά την παράσταση και να την βλάπτει. Το θέμα δεν είναι μικρό. Νομίζουμε, όμως, πως πρόκειται για μια ειδική περίπτωση ψυχολογική του Μινωτή πάνω στη δική του πιά εξόμηση: ήξερε πως έπρεπε — σωστά! — να διαμάσει κάθε δυσάρεστο γι' αυτόν πνεύμα των πολλών του "έχθρων": Κοινού, διοίκησης, συναδέλφων, παρασκηνίων. Όρμυει λοιπόν προς την ανάδειξη, προβάλλει τον εαυτό του στο κέντρο: άλλοι τουτο το ύψωσαν για σημαία τους μέσα σ' όλη τους τη ζωή: ο Μινωτής έφάρμοσε μια "αυτοάμυνα", όχι για να πνίξει τους άλλους, όχι για να παραστήσει το θεό: ήθοποιός αγωνιζόμενος είναι και με τόση λαχτάρα γι' αγώνες και για επικράτηση: ως του το συχωρέσουμε. Η τελευταία σκηνοθεσία του στον Ο' Νήλ έδειξε πως οι διαπιστώσεις των τριών ήτανε κάτι παροδικό: στον Ο' Νήλ το κάθε τι έλαμπε από τη λεβέντικη αγάπη στο αντίκρουσμα των συναδέλφων, αστέρων κ' εκείνων! Κακό, αλλά, μια που υπήρξε και διαπιστώθηκε, δεν μπορούσε παρά να μ'ς δώσει άφορμή να το μελετήσουμε κι αυτό το φαινόμενο, έστω και με υπαινιγμό άπλό.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

1960: Μια χαρακτηριστική σκηνή από το "Ριχάρδο Γ'" με σκηνοθεσία Άλέξη Μινωτή, που κράτησε και τον επώνυμο ρόλο



ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΟΙΝΟ

Η ΣΥΣΤΑΣΗ Κ' ΟΙ ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ ΤΟΥ

ΜΙΑ ΜΕΓΑΛΗ ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Ποιά είναι το γερμανικό θεατρικό Κοινό; Από τί ανθρώπους απαρτίζεται; Τι σκέφτονται οι άνθρωποι αυτοί πάνω στα βασικά προβλήματα του θεάτρου;

Ένα γερμανικό θεατρικό περιοδικό, θέλοντας να έχει απαντήσεις στα παραπάνω και σ' άλλα ερωτήματα σχετικά με το θεατρικό Κοινό από το ίδιο το θεατρικό Κοινό, παρακάλεσε τα θεάτρα της Δυτικής Γερμανίας, της Αυστρίας, και της γερμανόφωνης Ελβετίας να μοιράσουν, το καθένα επί μια βδομάδα, ένα έντυπο ερωτηματολόγιο στους θεατές τους.

Μοιράστηκαν 200.000 αντίτυπα του ερωτηματολογίου αυτού και στάλθηκαν στο περιοδικό συμπληρωμένα 15.000, δηλαδή ένα ποσοστό 7,5%. Η διανομή δεν έγινε παντού κατά τον ίδιο τρόπο. Άλλα θεάτρα μοίρασαν το ερωτηματολόγιο μαζί με το πρόγραμμα, που σημαίνει πως μόνον όσοι αγόραζαν το πρόγραμμα ήταν σε θέση να πάρουν το ερωτηματολόγιο να το συμπληρώσουν και να το επιστρέψουν στο περιοδικό. Άλλα, τ' άφηναν δίπλα στο ταμείο κ' έπαιρνε όποιος ήθελε. Άλλα, το μοίραζαν στην αίθουσα πριν αρχίσει η παράσταση. Χαρακτηριστικό, δηλαδή, της διανομής ήταν μια απόλυτη ελευθερία στον τρόπο που το ερωτηματολόγιο θα 'φτανε στο Κοινό κ' η έλλειψη κάθε ίχνους επίμονης ή ακόμα και προσπάθειας να συμπληρωθεί και ν' αποσταλεί στο περιοδικό. Βέβαια, η μέθοδος αυτή που ξεφεύγει ριζικά από τους συνηθισμένους τρόπους σφυγμομέτρησης της κοινής γνώμης πάνω σε διάφορα θέματα, παρουσιάζει ορισμένα μειονεκτήματα. Βλέπει κανένας, πρώτ' απ' όλα, πως η έγκληση σ' αυθόρμητη συμμετοχή κατορθώνει να κνησποικήσει ένα πολύ μικρό ποσοστό από το σύνολο. Άλλ' αυτά τα μειονεκτήματα, ανακύπτει το ερώτημα: μήπως αυτό το μικρό ποσοστό, που αυθόρμητα, πρόθυμα και μάλιστα πληρώνοντας και τα ταχυδρομικά για να στείλει το συμπληρωμένο ερωτηματολόγιο στο περιοδικό, παίρνει μέρος στην έρευνα, είναι το Κοινό που σε τελευταία ανάλυση καθορίζει με τη γνώμη του την κοινή γνώμη μέσα σ' όλοκληρο το θεατρικό Κοινό; Το περιοδικό που ανέλαβε την πρωτοβουλία της έρευνας αυτής πιστεύει πως πράγματι το ποσοστό που απάντησε είναι αντιπροσωπευτικό του γερμανόφωνου θεατρικού Κοινού και πως μεγαλύτερη συμμετοχή δε θα άλλαίωσε την εικόνα που δωσε για το θεατρικό Κοινό το ποσοστό των 7,5% που απάντησε στο ερωτηματολόγιο.

αποτελούν την πλειοψηφία στις αίθουσες των θεάτρων. Το 52,7% απ' αυτούς που απάντησαν, ήταν γυναίκες. Στην πραγματικότητα το ποσοστό των θηλυκού γένους θεατών του θεάτρου είναι ψηλότερο από 52,7% γιατί οι γυναίκες είναι πιο άπρόθυμες στη συμπλήρωση ερωτηματολογίων.

Πάντως, ένα είναι βέβαιο: Οι νέοι συμμετέχουν πιο πρόθυμα στις σφυγμομετρήσεις αυτές, συμπληρώνοντας τα σχετικά ερωτηματολόγια, παρά οι ηλικιωμένοι. Πηγαίνουν επίσης στα θεάτρα σε ποσοστό μεγαλύτερο από τους ηλικιωμένους, όχι όμως σε τόσο μεγάλο όσο οι παρακάτω αριθμοί τους παρουσιάζουν πρόθυμος για συμμετοχή στις σφυγμομετρήσεις της κοινής γνώμης.

Ηλικία	Ποσοστό κατά το όποιο απάντησαν	Ποσοστό επί του πληθυσμού της Δ. Γερμανίας
15 - 19 χρονών	15,5 %	8,8 %
20 - 29 »	42 %	19,7 %
30 - 39 »	11,5 %	19,6 %
40 - 49 »	9,5 %	16,7 %
50 - 59 »	11,6 %	20,1 %
Πάνω από 60 »	10,5 %	14,5 %

Οι αριθμοί, λοιπόν, λένε πως οι κάτω από 20 χρονών απάντησαν

στο ερωτηματολόγιο σε ποσοστό διπλάσιο από το ποσοστό που αντιπροσωπεύουν στο σύνολο του πληθυσμού, ενώ οι από 20 μέχρι 30 χρονών σε περισσότερο από το διπλάσιο. Στο μικρότερο ποσοστό συμμετέχει η ηλικία των 40 με 49 χρονών, η οποία όμως, μαζί με την ηλικία των άνω των 60 χρονών, έχει το μικρότερο ποσοστό συμμετοχής στο σύνολο του πληθυσμού, γιατί αποδεδειγμένα από τον πόλεμο. Περισσότεροι από τους μισούς, το 57,5% απ' αυτούς που απάντησαν, είναι κάτω των 30 χρονών. Αυτό σημαίνει δύο πράγματα: 1) Πώς οι νέοι βλέπουν, εύτυχως, πιο πολύ θεάτρο παρ' όσο οι ηλικιωμένοι, παρ' ότι το ποσοστό συμμετοχής τους στο θεατρικό θέαμα δεν είναι τόσο ψηλό όσο το ποσοστό εκείνων που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο και 2) Πώς η τόσο μεγάλη διαφορά συμμετοχής της άμεσως επόμενης δεκαετίας των 30 μέχρι 39 χρονών, δείχνει πως με τη σταθεροποίηση του επαγγέλματος, τη δημιουργία οικογένειας, την ύπαρξη παιδιών στο σπίτι, περιορίζεται ο ελεύθερος χρόνος καθώς και η δυνατότητα εξόδου.

Από τους κλασικούς οι Γερμανοί προτιμούν τον Σαίξπηρ. Οι δικό τους Σίλλερ, Γκαίτε, Κλάιστ και Λέσσινγκ ακολουθούν. "Αμλετ" με τον Μίχαελ Ντέιγκεν στη Φραγκφούρτη (1965)



Γένος και ηλικία θεατών

Οι πρώτες ερωτήσεις άφορουσαν το γένος, την ηλικία και το επάγγελμα του θεατή. Αποτελέσματα: Οι γυναίκες

Επάγγελμα των θεατών

Ας δούμε, τώρα, την κατά επαγγέλματα σύνθεση αυτών που απάντησαν. Η κατάταξη δεν έγινε κατά τον όρθοδοξο

τρόπο, παίρνοντας δηλαδή σά βάση καθένα από τὰ γνωστά επαγγέλματα ξεχωριστά. Έγινε κατά επαγγελματική απασχόληση σέ εϋρύτατη βάση ιδωμένη. Οί όπωσδήποτε απασχολούμενοι επαγγελματικά κατατάχτηκαν σέ τρείς ομάδες, γιά τὸ σχηματισμὸ δὲ τῆς καθεμιᾶς, προστέθηκαν θεατὲς διαφόρων επαγγελμάτων, ἀλλὰ μὲ κριτήριον, γιά τὴν κοινὴν κατάταξή τους, τὴν κυριαρχικὴ θέση πού ἔχουν στὴν πνευματικὴ, οικονομικὴ καὶ κοινωνικὴ ζωὴ. Έτσι, μιὰ ομάδα ἀποτελέσαν π.χ. οί ἐπιστήμονες, (γιατροί, δικηγόροι, ἀρχιτέκτονες κ.λ.π.) οί ἀνώτατοι ὑπάλληλοι, κατὰ κανόνα κι αὐτοί μὲ πανεπιστημιακὴ μόρφωση, οί καλλιτέχνες, οί δημοσιογράφοι, οί ἐπιχειρηματίες κ' οί λοιποὶ επαγγελματίες. Καὶ νά οί ἀριθμοὶ πού προκύψανε :

1) Θεατὲς μὲ πανεπιστημιακὴ μόρφωση, ἀνώτατοι ὑπάλληλοι, καθηγητὲς, ἐπιχειρηματίες κ.λ.π.	15 %
2) Ἀνώτεροι καὶ κατώτεροι δημόσιοι κ' ἰδιωτικοὶ ὑπάλληλοι.	35 %
3) Ἐργάτες (εἰδικευμένοι, ἀνειδικευτοὶ κ.λ.π.)	4 %

Σύνολον θεατῶν μὲ επαγγελματικὴ απασχόληση 54 %

1) Συναξιῶχοι καὶ νοικοκυρᾶς.	15 %
2) Φοιτητὲς καὶ σπουδαστὲς γενικᾶ	17,5 %
3) Μαθητὲς.	9 %

Σύνολο θεατῶν χωρὶς επαγγελματικὴ απασχόληση 41,5%

Ένα ποσοστὸ 4,5% δὲν ἔδωσε ἐπάγγελμα.

Τὸ χτυπητὸ χαρακτηριστικὸ — καὶ ταυτόχρονα ὀλιβερῆ διαπίστωση τῶν παραπάνω ἀριθμῶν — εἶναι ὁ ἐξαιρετικᾶ μικρὸς ἀριθμὸς ἐργατῶν πού πηγαίνει στὸ θέατρο. Ἄν ἀλλίστε λάβουμε ὑπόψιν πὼς οί ἐργάτες ἀποτελοῦν τὸ 50% σχεδὸν ἀπὸ τὸν ἐργαζόμενον πληθυσμὸ, μπορούμε τότε, μὲ βεβαιότητα, νά ποῦμε πὼς τὸ θέατρο εἶναι κάτι ἐντελῶς ξένο κι ἄγνωστο στὴν ἐργατικὴ τάξη.

Ἀντίθετα, μεγάλη συμμετοχὴ παρατηρεῖται ἀπὸ τὴ σπουδάζουσα νεολαία, ἀπὸ φοιτητὲς καὶ μαθητὲς. Ἐννοεῖται πὼς οί θεατὲς τῆς κατηγορίας αὐτῆς εἶναι ἐκεῖνοι πού πολὺ πρόθυμα καὶ σέ μεγάλο ποσοστὸ ἀπάντησαν στὸ ἐρωτηματολόγιο.

Οί πολιτιστικὲς συνήθειες τῶν θεατῶν

Μιὰ σειρά ἐρωτήματα ἀφοροῦσαν τὶς πολιτιστικὲς συνήθειες τῶν θεατῶν : Πόσο συχνὰ πηγαίνουν στὸ θέατρο; Ποιὰ εἶναι ἡ συμμετοχὴ τους σ' ἄλλα θεάματα, ὅπως π.χ. σὲ Κινηματογράφου καὶ Τηλεόραση;

Μιὰ ἀπὸ τὶς ἐκπλήξεις πού ἀποκάλυψαν τὰ ἐρωτήματα αὐτὰ εἶναι ἡ συχνότητα μὲ τὴν ὁποία, οί θεατὲς πού ἀπάντησαν στὸ ἐρωτηματολόγιο, πηγαίνουν στὸ θέατρο : Περίπου δύο φορές τὸ μῆνα (γιά τὴν ἀκρίβεια 1,8). Φαίνεται πὼς μὲ τὴν ἴδια συχνότητα βλέπει θέατρο τὸ σύνολο τοῦ θεατρικοῦ Κοινοῦ. Βέβαια, ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς πού ἀπάντησαν ἦτανε κι ἄνθρωποι πού πηγαίνουν μιὰ ἢ δύο φορές τὸ χρόνο στὸ θέατρο. Ἀποφασιστικὸ ρόλο ὅμως, γιά τὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας τοῦ θεατρικοῦ Κοινοῦ, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τοὺς ἀριθμοὺς καὶ τὰ ποσοστὰ, παίζουν ἐκεῖνοι πού στὸ θέατρο βλέπουν μιὰ ἐκδήλωση πολιτισμοῦ στὴν ὁποία αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη νά πάρουν μέρος συχνότερα.

Ἐξᾶλλου, ἡ συχνότητα μὲ τὴν ὁποία οί θεατὲς πηγαίνουν στὸ θέατρο ποικίλλει ἀπὸ πόλη σὲ πόλη. Έτσι, στὴ Βιέννη, ὁ κάθε θεατὴς πηγαίνει στὸ θέατρο 2,7 φορές τὸ μῆνα, στὸ Μόναχο 2,3, στὸ Βερολίνο 2,2, στὸ Μπρέμενγκάφεν 2,2, στὸ Ὁμπερχάουζεν 2,1, στὸ Φράιμπουργκ 2,1, στὴ Νυρεμβέργη 2 καὶ στὸ Μπόχουμ 1,7. Ἀναλογεῖ ἐπίσης ἓνα ποσοστὸ 1,7 σὲ θεατὲς ἀπὸ τὴν ἐπαρχία, ἀπὸ τὴν ὑπαιθρο, γύρω ἀπὸ τὰ ἀστικὰ κέντρα. Ὑπῆρξαν περιπτώσεις, λίγες βέβαια, πού, φανατικοὶ θεατρόφιλοι, δηλώσανε πὼς πηγαίνουν στὸ θέατρο δέκα φορές τὸ μῆνα. Ἀλλὰ δὲ λείψανε κ' οί σπάνιες ἐκεῖνες περιπτώσεις, ὥστε ἐκεῖνος πού συμπλήρωνε τὸ ἐρωτηματολόγιο νά δηλώνει πὼς γιά πρώτη φορά στὴ ζωὴ του πῆγε στὸ θέατρο.

Ποιὰ εἶναι ἡ στάση τῶν θεατῶν τοῦ Θεάτρον ἀπέναντι στὸν Κινηματογράφου καὶ τὴν Τηλεόραση; Ἀπὸ τὴν ἐρευνά προκύπτει πὼς δὲ βλέπουν τὸν Κινηματογράφου μὲ μεγάλο ἐνθου-



→
Μετὰ τὸ Μπρέχτ, τὸ Γερμανικὸ Κοινὸ προτιμᾶ τὰ ἔργα τοῦ Μὰξ Φόρτς. Σκημὴ ἀπὸ τὴ φετινὴ παράσταση τοῦ "Σινικοῦ τείχους", μὲ τὸν Βιλ Κβάντφλικ στὸ "Σάουσιλχάουζ" Ἀμβούργου

σιασμό, χωρίς πάλι να μένουν τελείως αδιάφοροι. Ένα ποσοστό 10% δεν πηγαίνει καθόλου στον κινηματογράφο. Το υπόλοιπο 90% πηγαίνει, κατά μέσον όρο μια φορά το μήνα, για την ακρίβεια 1,1. Το ποσοστό αυτό ποικίλλει κατά πόλεις. Στη Βιέννη π.χ. είναι 1,6, στο Βερολίνο 1,4, στο Φράιμπουργκ 1,4. Το σχετικά αυξημένο αυτό ποσοστό στο Φράιμπουργκ, αν πάρουμε σαν βάση το 1,1 του μέσου όρου, εξηγείται από το ότι το Φράιμπουργκ είναι πανεπιστημιούπολη με πολλούς φοιτητές, που καθώς είναι γνωστό, έχουν ιδιαίτερη αγάπη στον Κινηματογράφο.

Η μεγάλη έκπληξη είναι με την Τηλεόραση: Το 57%, απ' αυτούς που απάντησαν, δε βλέπει καθόλου τηλεόραση. Στη Δυτική Γερμανία υπάρχουν δέκα εκατομμύρια συσκευές τηλεόρασης. Όπως υπολογίζει δε ή σχετική βιομηχανία, πάνω από 50% των αγγλικών πολιτών βλέπουν τηλεόραση. Φαίνεται πως τα καλλιεργημένα μεσαία στρώματα κ' ιδιαίτερα οι θεατροφίλοι αποφεύγουν την τηλεόραση, ενώ, αντίθετα, ή εργατική τάξη, που σπάνια πηγαίνει στο θέατρο, την παρακολουθεί σε σημαντικό ποσοστό. Άλλωστε, και με την εμφάνιση του Κινηματογράφου οι καλοστεκούμενοι και μορφωμένοι άστοι στέκονταν με ψυχρότητα και σε απόσταση απ' αυτό το "θέαμα για τις μάζες"! Μια ανάλογη στάση παρατηρείται και σήμερα απέναντι στην τηλεόραση. Πρέπει για κάτι το παροδικό; Ίσως. Πάντως, γεγονός είναι πως τώρα πολλοί άνθρωποι, πιο πολλοί απ' ό,τι θα νόμιζε κανένας, δε βλέπουν τηλεόραση. Στο Φράιμπουργκ π.χ. το 71% εκείνων που απάντησαν, δεν παρακολουθεί τηλεόραση (ο μεγάλος αριθμός των φοιτητών εξηγεί και το μεγάλο ποσοστό), στο Βερολίνο το 68,5%, στο Μόναχο το 67%, στη Νυρεμβέργη το 56%, στη Βιέννη το 49%, σε χωριά και κοινοτόπους το 46%, στο Όμπερχάουζεν το 46%, στο Μπρέμενχάφεν το 45%, στο Μπόχομ το 45%. Ένα ποσοστό λοιπόν 43% παρακολουθεί τηλεόραση. Η συχνότητα δε που καθένας απ' αυτούς κάθεται αντίκρυ στην θόνη της τηλεόρασης είναι, κατά μέσον όρο: 3,3 φορές τη βρομάδα.

Προτιμήσεις στα είδη θεάματος

Δυό ερωτήματα σχετικά με το είδος του θεάματος διατυπώθηκαν έτσι ώστε επέτρεπαν πολλές αποχρώσεις στην απάντηση. Η πρώτη ήταν: Ποιό είδος θεάματος προτιμάτε: Θέατρο, όπερα, μπαλέτο, σοβαρό, ελαφρό, όπερέτα, μιούζικαλ, κλασικό, μοντέρνο; Και ή δεύτερη: Ποιό είδος θεάματος δε σας ενδιαφέρει: Θέατρο, όπερα, μπαλέτο, σοβαρό, ελαφρό, όπερέτα, μιούζικαλ, κλασικό, μοντέρνο; Καθένας μπορούσε να απαντήσει και στη μία και την άλλη ερώτηση υπογραμμίζοντας εκείνο που προτιμούσε και κείνο που του ήταν αδιάφορο ή ν' απαντήσει μόνο στη μία. Σχεδόν όλοι απάντησαν και στις δυό. Και να το αποτέλεσμα:

Προτιμούν: Θέατρο τὰ 83%, όπερα τὰ 53%, όπερέτα τὰ 22%, μπαλέτο 22%, μιούζικαλ 15%. Σύνολο 195% που σημαίνει πως ή συντριπτική πλειοψηφία απάντησε με περισσότερες, από μία προτίμηση.

Στο ερώτημα, ποιό είδος θεάματος δε σας ενδιαφέρει, απάντησαν: Θέατρο 1,6%, Όπερα 10%, Μπαλέτο 32%, Όπερέτα 44%, Μιούζικαλ 45%.

Κατατάσσοντας τους θεατές κατά επάγγελμα έχουμε τὰ εξής:

Προτιμούν Θέατρο: Θεατές πανεπιστημιακής μόρφωσης 92%
 Φοιτητές 90%
 Δημόσιοι κ' ιδιωτικοί υπάλληλοι... 78%
 Νοικοκυρές 78%
 Προτιμούν όπερέτα: Νοικοκυρές 31%
 Δημόσιοι κ' ιδιωτικοί υπάλληλοι... 20%
 Θεατές πανεπιστημιακής μόρφωσης 18%
 Φοιτητές 10%

Αδρότερη εικόνα μās δίνουν οι αρνητικές απαντήσεις για τήν όπερέτα: Απάντησαν πως δεν τους ενδιαφέρει ή όπερέτα: φοιτητές 60%, θεατές με πανεπιστημιακή μόρφωση 63%, ιδιωτικοί και δημόσιοι υπάλληλοι 46%, νοικοκυρές 21%.

Για τὸ μιούζικαλ ἐκφράστηκαν:

	Θετικά	Αρνητικά	Χωρίς γνώμη
Νοικοκυρές.....	14%	53%	33%
Υπάλληλοι γενικώς.....	10%	26%	54%
Πανεπιστημιακής μόρφωσης	12%	61%	27%
Φοιτητές.....	11%	47%	42%

Σχετικά με τήν όπερέτα και τὸ μιούζικαλ, τὰ ποσοστά ποικίλουν κατά πόλεις: Στο Βερολίνο π.χ. προτιμούν 10% όπερέτα και 19% μιούζικαλ. Αντίθετα, στη Νυρεμβέργη, που παίζονται συχνά όπερέτες, προτιμούν 35% όπερέτα και 13% μιούζικαλ...

Υπὲρ τοῦ σοβαροῦ θεάματος ἐκφράστηκαν τὰ 37%, ἐναντίον του τὰ 4,2%. Υπὲρ τοῦ ελαφροῦ τὰ 36%, ἐναντίον του τὰ 6%.

Ἐδὼ πάλι, τὸ ποσοστὸ κατὰ ἐπαγγέλματα παρουσιάζεται ὅπως θὰ τὸ περίμενε κανένας. Μὲ πανεπιστημιακὴ μόρφωση θεατὲς προτιμούν τὸ σοβαρὸ θέαμα σ' ἕνα ποσοστὸ 46% καὶ τὸ ελαφρὸ σ' ἕνα ποσοστὸ 36%, ἐνῶ τὰ ποσοστὰ αὐτὰ παρουσιάζονται ἀντίστροφα στὶς προτιμήσεις τῶν νοικοκυράδων γιὰ τὸ ελαφρὸ θέαμα (40%) καὶ γιὰ τὸ σοβαρὸ (36%).

Δὲν παρουσιάζουν ἐκπλήξεις, ἐπίσης, καὶ τὰ ποσοστὰ τὰ σχετικὰ μὲ τὸ μοντέρνο ἔργο καὶ τὸ κλασικὸ· προτιμούν κλασικὸ τὰ 52% κι ἀδιαφοροῦν γι' αὐτὸ τὰ 48% τῶν θεατῶν· προτιμούν μοντέρνο τὰ 50% καὶ ἀδιαφοροῦν τὰ 18%.

Προτιμήσεις σὲ συγγραφεῖς καὶ ἠθοποιούς

Στο ερώτημα ποὺ ἀφοροῦσε τήν προτίμηση τῶν θεατῶν σὲ ἠθοποιούς ἀπάντησε τὸ 1/3 τῶν ἀνθρώπων ποὺ συμπλήρωσαν τὸ ἐρωτηματολόγιο. Αντίθετα, ἐκείνοι ποὺ δήλωσαν προτίμηση σὲ συγγραφέα, ἔφτασαν τὰ 50% περίπου.

Τρεῖς γερμανόγλωσσοι συγγραφεῖς βρίσκονται στὸ κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τῶν θεατῶν. Ὁ Μπρέχτ, ὁ Φρις καὶ ὁ Ντύρρενματ. Τὰ ποσοστὰ προτίμησης γιὰ τὸν καθένα είναι: Μπρέχτ 18,2%, Φρις 12,7%, Ντύρρενματ 4%. Ἀκολουθοῦν ὁ Γκέρχαρντ Χάουπτιμαν 4% ὁ Τσουκμάγιερ 3% καὶ ἄλλοι.

Ἀπὸ τοὺς ἀλλοδαπούς, προτιμοῦνται κυρίως οἱ γάλλοι (25,5%) κι ἀκολουθοῦν οἱ ἀμερικανοὶ (12%). Ἡ σειρά προτίμησης εἶναι ἡ ἀκόλουθη: Ζάν Ἀνούγι (7,5%), Ζάν Ζιροντό (5%), Ζάν - Πὼλ Σάρτρ (3,5%) Τεινεσσὴ - Οὐίλλιαμς (3,5%), Θέρντον Οὐάιλντερ (2,5%), Ἀρθουρ Μίλλερ (2,5%). Ὁ Μπέρντο Σὼ συγκράτῳναι ἕνα ποσοστὸ προτιμήσεως 6,5%. Ὁ Ἐλιωτ, ὁ Λόρκα, ὁ Καμί, ὁ Κοκτώ ἀναφέρονται σπάνια.

Ἡ ἀπάντηση στὸ ερώτημα: ποιὸ θεωρεῖτε σὰν τὸ καλύτερο καὶ ποιὸ σὰν τὸ χειρότερο σύγχρονο ἔργο, δὲν ἀνταποκρίνεται στὰ ἔργα ποὺ φιγουράρουν στὰ προγράμματα τῶν θεάτρων.

Σὲ πρώτη σειρά καὶ μὲ μεγάλη διαφορά ἀπὸ τὰ λοιπὰ ἔρχεται ἡ "Λυδὸρρα" τοῦ Μάξ Φρις (11%). Ἀκολουθοῦν ὁ "Μαρά" τοῦ Πέτερ Βάις κι ὁ "Ἀντιπρόσωπος" τοῦ Χόχουτ μὲ 3%, τὸ "Ποιὸς φοβάται τὴ Βερτζίνα Γούλφ;" τοῦ Ἀλμπι, μὲ 2,7% καὶ ἄλλα. Πάντως, ἕνα ποσοστὸ 7,5% στὴν ἐρώτηση γιὰ τὸ καλύτερο σύγχρονο ἔργο ἀπάντησε μὲ ἔργο Ντύρρενματ, ἕνα 6,5% μὲ ἔργα Μπρέχτ κ' ἕνα 4,2% μὲ ἔργα Ἀνούγι.

Στο παραπάνω ερώτημα ἀπάντησαν τὰ 73%. Αντίθετα, στὴν ἐρώτηση: ποιὸ εἶναι τὸ χειρότερο σύγχρονο ἔργο; ἀπάντησαν μόνον 54%. Οἱ ἀπαντήσεις ὅμως δὲν ὀδηγοῦν σὲ χαρακτηριστικὰ συμπεράσματα. Ἄλλοι ἀναφέρουν σὰν τὸ χειρότερο ἔργο τὸν "Βούτσεκ" τοῦ Μπύννερ, ἄλλοι τοὺς "Ἀλεξίπτωτες" τοῦ Ζάν Κὼ κ' ἕνα 3% ἀναφέρει τὸν "Ἀντιπρόσωπο" τοῦ Χόχουτ. Ὅμως, κατὰ συγγραφεῖς, ἕνα ποσοστὸ 7,7% ἀναφέρει ἔργα τοῦ Ἰονέσκο κ' ἕνα 3,2% ἔργα τοῦ Μπέκετ σὰν τὰ χειρότερα σύγχρονα ἔργα. Τοῦτο σημαίνει πως τὸ παράλογο (absurde) θέατρο δὲν ἀνταποκρίνεται στὰ γούστα τοῦ γερμανικοῦ θεατρικοῦ Κοινοῦ.

Στὴν ἐρώτηση: ποιὸν ἀπὸ τοὺς κλασικοὺς προτιμάτε: ἀπάντησαν τὰ 85% ἀπ' αὐτοὺς ποὺ ἔλαβαν μέρος στὴν ἔρευνα γύρω ἀπὸ τὸ θεατοικὸ Κοινό. Προσηγεῖται ὁ Σαίξπηρ (44%) κι ἀκολουθοῦν ὁ Σίλλερ (36,5%) ὁ Γκαίτε (25,5%), ὁ Κλάιστ (14%), ὁ Λέσσινγκ (13%), ὁ Μολιέρος 4,7%. Ἐνδεικτικὸ εἶναι πως ἕνα ποσοστὸ 5,5% ἀναφέρει συνθέτες όπερας! Ἐκτὸς λοιπόν, ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ καὶ τὸν Μολιέρο δὲν υπάρχουν γιὰ τὸ γερμανικὸ θεατρικὸ Κοινό. Ἄλλοι κλασικοὶ, οὔτε ρώσοι, οὔτε ἴσπανοὶ οὔτε, πολὺ περισσότερο, ἀρχαῖοι τραγικοὶ.

Πὸ καθαρὴ εἰκόνα δίνουν οἱ ἀπαντήσεις στὸ ερώτημα: τί σας ἐνδιαφέρει πιὸ πολὺ: τὸ ἔργο, ἡ παράσταση ἢ οἱ ἠθοποιοὶ; Τὸ ἔργο: ἀπαντοῦν τὰ 70%· ἡ παράσταση: λένε τὰ 43%. Ἐνα 12% ἐνδιαφέρεται, κυρίως, γιὰ τὸν ἠθοποιὸ καὶ γι' αὐτὸν πηγαίνει στὸ θέατρο.

ΠΑΝ. ΣΚΟΥΦΗΣ



H A R O L D P I N T E R

Ο Ε Ρ Α Σ Τ Η Σ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΔΕΣΠΩΣ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ : ΡΙΤΣΑΡΝΤ, ΣΑΡΑ, ΤΖΩΝ.— Καλοκαίρι. Ένα απόμερο σπίτι κοντά στο Ουίνδσορ

Π Ρ Α Ξ Η Π Ρ Ω Τ Η

"Ένα αντρικό χέρι χτυπάει ελαφρά ένα τὰμ - τὰμ. Ένα γυναικείο, γρατσουνάει ελαφρά το τύμπανο. Το αντρικό χέρι, μένει ακίνητο. Τα δάχτυλα της γυναίκας χτυπάν ελαφρά, έπειτα μένουν ακίνητα. Συναντιώνται με τ' αντρικά πάνω στο τύμπανο. Τα δάχτυλα της γυναίκας γρατσουνάνε, ανάμεσα στα δάχτυλα του αντρικού χεριού και τεντώνονται. Τ' αντρικά δάχτυλα γρατσουνάνε, ανάμεσα στα δάχτυλα του γυναικείου χεριού και τεντώνονται. Ξαφρικά τα δάχτυλά τους χτυπούν το τύμπανο και μπλέκονται.

C U T (ΑΛΛΑΓΗ)

Πρωί. Ο Ρίτσαρντ βάζει τα χασιά του σ' ένα χαρτοφύλακα. Τον κλείνει και πηγαίνει στο χόλ. Η Σάρα βάζει νερό σ' ένα βάζο με λουλούδια, σ' ένα τραπέζι, στο πλάι. Στρέφει σέ κείνον. Τη φιλάει στο μάγουλο και την κοιτάζει για μιὰ στιγμή χαμογελώντας. Χαμογελάει και κείνη.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ (Στοργικά) : Σήμερα, θά 'ρθει ο έραστής σου;

ΣΑΡΑ : Χμμμ.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τι ώρα;

ΣΑΡΑ : Στις τρεις.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δέ μου λές, θά βγειτε έξω ... ή θά μείνετε στο σπίτι;

ΣΑΡΑ : Χμ ... μάλλον θά μείνουμε σπίτι.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μά είχα την έντύπωση, πώς ήθελες νά πᾶς σέ κείνη την έκθεση.

ΣΑΡΑ : Τό 'θελα μὰ προτιμῶ τώρα νά καθήσω σπίτι μαζί του.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Χμμμ - χμμμμ. Πρέπει νά τοῦ δίνω.

ΣΑΡΑ : Μμμμ.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τότε, καλά ... θά γυρίσω στις ἔξη.

ΣΑΡΑ : Ναι.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Καλό απόγευμα.

ΣΑΡΑ : Μμμμμμμμ.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Γειά σου.

ΣΑΡΑ : Γειά σου.

(Ο Ρίτσαρντ ανοίγει τὴν ἐξώπορτα καὶ φεύγει. Ἐκείνη συνεχίζει νά βάζει νερό στα λουλούδια. Φαίνεται τὸ πρόσωπό της μέσα ἀπ' τὰ λουλούδια).

Ε Β Η Ν Ε Ι

Ἀπόγευμα. Ἡ Σάρα στὴν κρεβατοκάμαρα ἀλλάζει καὶ φοράει ἕνα στενὸ φόρεμα. Σφίγγει τὶς ζαριτιέρες της, στρώνει τὶς κάλτσες της, τὸ φόρεμά της στοὺς γοφούς, φτιάχνει τὰ μαλλιά της. Βγαίνει έξω, κατεβαίνει κάτω, κοιτάζεται στὸν καθρέφτη τοῦ χόλ καί, τελικά, πηγαίνει στοὺς λίβινγκ - ρούμ. Ρίχνει ἕνα βλέμμα στοὺς ρολοὶ. Εἶναι τρεῖς παρὰ πέντε. Ξαναγυρίζει στοὺς χόλ καὶ κοιτάζεται στοὺς μεγάλες καθρέφτη τοῦ τοίχου. Ἐτσι ὅπως στέκεται, κάνει στροφή καὶ κοιτάζεται ὀλόκληρη. Κοιτάζει ἀργά - ἀργά, μέσα στὸν καθρέφτη τὶς λαγόνες, τὶς γάμπες της, στριφογυρνώντας. Ἐπειτα πάει βια-

στικη στο ντουλάτι του τοίχου και τ' ανοίγει. Έκει μέσα είναι ένα μεγάλο αφρικανικό τύμπανο. Ψαχουλεύει στο ντουλάτι και βρίσκει ένα ζευγάρι παπούτσια με ψηλά τακούνια, τα φοράει, τα κοιτάζει στον καθρέφτη και ξαναγυρίζει στο λιβινγκ-ρούμ. Στέκεται μια στιγμή και κοιτάζει το ρολόι του χεριού της. Παίρνει ένα περιοδικό, κάθεται, το ξεφυλλίζει, το πετάει, ανάβει ένα τσιγάρο, τραβάει μια ρουφηξιά, το σβίχνει, κι ακολουπάει το κεφάλι της αναπαυτικά στον καναπέ. Βάζει το 'να πόδι πάνω στ' άλλο και τρίβει χαϊδευτικά την πλάτη της στον καναπέ. Χτυπάει το κονδούνι της εξώπορτας. Η Σάρα σηκώνεται και πάει στην πόρτα. Φαίνεται το χέρι της έτοιμο ν' ανοίξει.

C U T

Βραδιάζει. Η Σάρα κάθεται στο λιβινγκ - ρουμ μ' ένα ποτήρι χέρι. Το ραδιόφωνο στο μεταδίδει ελαφρά μουσική 'έχει πιάσει γαλλικό σταθμό. Το φόρεμά της είναι απλό και σοβαρό. Ακούγεται κλειδί στην εξώπορτα. Μπαίνει ο Ρίτσαρντ. Φοράει σοβαρό κοστούμι όπως και το πρωί. Αφήνει το χαρτοφύλακά του στο χώλ και πάει στο λιβινγκ - ρουμ. Του χαμογελάει και του σερβίρει ένα ούισκι.

ΣΑΡΑ : Γεια σου !

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Γεια σου. (Κάθεται και παίρνει το ποτήρι του). Ευχαριστώ. (Πίνει μια γουλιά, και ξαπλώνει αναπαυτικά στην πολυθρόνα του, ικανοποιημένος). Άραχ.

ΣΑΡΑ : Είσαι κουρασμένος;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Λιγουλάκι.

ΣΑΡΑ : Δύσκολη ή κυκλοφορία;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Όχι. Σήμερα ήταν κάπως πιο άνετη.

ΣΑΡΑ : Όραϊα.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Πάρα πολύ όμορφη. (Παύση).

ΣΑΡΑ : Μου φάνηκε πώς άργησες λίγο.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Άργησα;

ΣΑΡΑ : Λιγάκι.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Στη γέφυρα, έκλεισε για λίγο ο δρόμος. (Σταματάει ή μουσική στο ραδιόφωνο. Ένας γάλλος σπήκερ μιλάει πολύ γρήγορα. Η Σάρα σηκώνεται και το κλείνει. Ο Ρίτσαρντ την παρακολουθεί έτσι όπως κινείται, όπως σκύβει. Την παρακολουθεί όπως πάει και παίρνει το μπονακό και γεμίζει το ποτήρι της). Πέρασες ευχαρίστα σήμερα;

ΣΑΡΑ : Μμμμ. Το πρωί πήγα στο χωριό.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μπά, αλήθεια; Είδες κανέναν;

ΣΑΡΑ : Μπά, κανέναν. Έφαγα εκεί το μεσημέρι.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Στο χωριό;

ΣΑΡΑ : Ναι.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Έφαγες καλά;

ΣΑΡΑ : Έξαιρετικά. (Κάθεται).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τι έγινε τ' απόγευμα; Πέρασες ευχαρίστα τ' απόγευμα;

ΣΑΡΑ : Ναι, βέβαια, Θαναμάσια.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δέ μου λές, ήρθε ο έραστής σου;

ΣΑΡΑ : Μμμμμμ. Ναι, βέβαια.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Του 'δειξες τις αλλητες; (Μικρή παύση).

ΣΑΡΑ : Τις αλλητες;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ναι.

ΣΑΡΑ : Όχι, δέν του τις έδειξα.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Άχ!

ΣΑΡΑ : Γιατί; Έπρεπε;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Όχι, όχι. Έτσι στο 'πα, γιατί θυμήθηκα πώς μου 'πες πώς τόν ενδιαφέρει ή κηπουρική.

ΣΑΡΑ : Μμμμμμ ναι, τόν ενδιαφέρει. (Παύση). Για την ώρα, δηλαδή, δέν τόν ενδιαφέρει καθόλου.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ά! (Παύση). Βγήκατε έξω, μείνατε στο σπίτι;

ΣΑΡΑ : Μείναμε στο σπίτι.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ά! (Ρίχνει μια ματιά στα ρολά). Δέν έχει ανοίξει καλά το ρολό.

ΣΑΡΑ : Έχει στραβώσει λιγάκι, δέ σου φαίνεται; (Παύση).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Έξω είχε μια λιναάδα! Φυσικά, ίσαμε να βρεθώ έξω στο δρόμο, άρχισε να πέφτει ο ήλιος. Μά φαντάζομαι πώς θά 'χε πολλή ζέστη, έδω το απόγευμα. Στην πόλη έκανε ζέστη.

ΣΑΡΑ : Μπά;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Η ατμόσφαιρα ήταν πολύ άποπνικτική. Μου φαίνεται πώς παντού θά 'κανε ζέστη.

ΣΑΡΑ : Ανέβηκε πολύ ή θερμοκρασία, έτσι φαίνεται.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Έτσι είπε το ραδιόφωνο;

ΣΑΡΑ : Ναι, έτσι νομίζω. (Παύση).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Θά πιεις άλλο ποτήρι, πριν άπ' το δείπνο;

ΣΑΡΑ : Μμμμμμ. (Της σερβίρει ποτό).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Βλέπω, τά 'χατε κατεβάσει τά ρολά.

ΣΑΡΑ : Ναι, τά 'χαμε.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Θά 'χε φοβερή άντηλιά.

ΣΑΡΑ : Ναι, άφόρητη άντηλιά.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ό μπελάς μ' αυτό το δωμάτιο, είναι πώς άμα έχει λιναάδα, σέ τυφλώνει ή άντηλιά. Δέν καθήσατε σέ κανένα άλλο δωμάτιο;

ΣΑΡΑ : Όχι. Έδω καθήσαμε.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Θά σές ζάλισε ή άντηλιά.

ΣΑΡΑ : Ναι, βέβαια. Γι' αυτό κατεβάσαμε τά ρολά. (Παύση).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Άμα κατεβάσεις τά ρολά, κάνει φοβερή ζέστη έδω μέσα.

ΣΑΡΑ : Έτσι λές;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μπορεί και να μην κάνει. Ίσως σου δίνει αυτή την αίσθηση, και νομίζεις πώς ζεσταίνεσαι.

ΣΑΡΑ : Ναι. Δέν άποκλείεται να 'ναι έτσι. (Παύση). Τι έκανες έσθ τ' απόγευμα;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Η συνεδρίαση κράτησε πολύ. Δίχως σπουδαίο άποτέλεσμα.

ΣΑΡΑ : Έχω κρύο φαγητό. Σέ πειράζει;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Όχι, καθόλου.

ΣΑΡΑ : Φαίνεται πώς δέ βρήκα καιρό να μαγειρέψω κάτι γι' άπόψε. (Πάνε στην τραπεζαρία).

C U T

Αργότερα στην τραπεζαρία ή Σάρα κι ο Ρίτσαρντ πίνουν τόν καφέ τους.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μιά και το θυμήθηκα ...

ΣΑΡΑ : Μμμμμμ;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Νά, θά 'θελα να σέ ρωτήσω κάτι.

ΣΑΡΑ : Σάν τί;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δέν έτυχε ποτέ να σκεφτείς πώς, ενώ έσθ περνάς τ' άπογεύματά σου κάνοντάς μου άπιστίες, έγω κάθομαι στο γραφείο μου κι άσχολούμαι με στατιστικές και ίσολογισμούς;

ΣΑΡΑ : Τι άστεία έρώτηση.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Όχι, καθόλου. Έτσι, από περιέργεια.

ΣΑΡΑ : Μά είναι ή πρώτη φορά που με ρωτάς.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Σωστά, αλλά ήθελα να μάθω από καιρό. (Μικρή παύση).

ΣΑΡΑ : Έ, λοιπόν, και βέβαια τό 'χω σκεφτεί.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ά' ώστε έτσι;

ΣΑΡΑ : Μμμμμμ. (Μικρή παύση).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Όραϊα και τί θέση παίρνεις;

ΣΑΡΑ : Άπλούστατα, όλη ή ύπόθεση γίνεται έτσι πολύ πύ έρεθιστική.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μπά! αλήθεια;

ΣΑΡΑ : Ναι, έτσι είναι.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δηλαδή, θές να πεις πώς, όταν είσαι μαζί του ... είναι δυνατόν να 'χεις μπροστά σου την εικόνα μου, όπως κάθομαι στο γραφείο μου και κάνω ίσολογισμούς;

ΣΑΡΑ : Πώς ... Πολλές φορές.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Έ, φυσικά.

ΣΑΡΑ : Όχι, όλη την ώρα.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Πολύ φυσικό.

ΣΑΡΑ : Σέ ειδικές στιγμές.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μμμμμμ. Δηλαδή, ποτέ δέ με ξεγνάς όλο-τελα;

ΣΑΡΑ : Όχι, ποτέ.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Όμολογώ, πώς αυτό είναι συγκινητικό. (Παύση).

ΣΑΡΑ : Μά πώς θά μπορούσα να σέ ξεχάσω;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Νομίζω, πώς θά 'ταν πολύ εύκολο.

ΣΑΡΑ : Μά είμαι στο σπίτι σου.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Με κάποιον άλλον.

ΣΑΡΑ : Ναι, αλλά έσένα αγαπώ.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Με συγχωρείς, πώς τό 'πες;

ΣΑΡΑ : Ναι, αλλά έσένα αγαπώ.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ (Σηκώνεται άπ' τη θέση του) : Άς πιούμε ένα κονιάκ. (Η Σάρα σηκώνεται και βάζει πιάτα σ' ένα δίσκο). Τι παπούτσια είν' αυτά;

ΣΑΡΑ : Μμμμμμ;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Αυτά τά παπούτσια. Μου φαίνονται πολύ άσυνήθιστα. Πολύ ψηλά δέν είναι αυτά τά τακούνια;

ΣΑΡΑ (Μουρμουρίζει) : Γράψε λάθος. Με συγχωρείς.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ (Δέν άκουσε) : Με συγχωρείς; δέν άκουσα;

ΣΑΡΑ : Πέω ... να βάλω άλλα.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δέ μου φαίνονται πολύ βολικά για να τὰ φορᾶς στο σπίτι. (Πάει στο λήβινγκ - ρουμ παίρνει ἕνα μπουκάλι καὶ βάζει κονιάκ. Ἐκείνη περνάει ἀπὸ μπροστά του, πάει στο χῶλ κι ἀνοίγει ἕνα ντουλάτι. Φαίνεται τὸ τύμπανο. Ἐκείνος, κοιτάζοντάς την, γεμίζει καὶ πάλι τὸ ποτήρι του. Ἐκείνη ξαναγεμίζει φορῶντας χαμηλά τακούνια. Αὐτὸς τοῦς ρίχνει μιὰ ματιὰ καὶ τῆς προσφέρει κονιάκ) : "Ὡστε δηλαδή, σήμερα τ' ἀπόγευμα, ἔβλεπες τὴν εἰκόνα μου, πὼς ἤμουνα στο γραφεῖο μου;

ΣΑΡΑ : Ναι, βέβαια. Μὰ δὲ μου φάνηκε πολὺ πειστική.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μπᾶ; Γιατί δὲν ἦταν;

ΣΑΡΑ : Γιατί ἕξερὰ πὼς δὲν εἶσαι στο γραφεῖο σου. Ἡξερὰ πὼς θὰ 'σαι μετὴν μαιτρέσσα σου. (Παύση).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μὰ ἤμουνα; (Ἡ Σάρα παίρνει ἕνα τσιγάρο ἀπὸ 'να κοντί).

ΣΑΡΑ : Ἐφαγες πολὺ λίγο.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ἐφαγα πολὺ τὸ μεσημέρι.

ΣΑΡΑ : Πόσο πολὺ; (Ἐκείνος πάει καὶ στέκεται στο παράθυρο).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τί ὥραῖο ἡλιοβασιλεμα!

ΣΑΡΑ : Μὰ, πὼς δὲν εἴσουνα;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ (Γορῖζει σ' αὐτὴ καὶ γελάει) : Ποιὰ μαιτρέσσα;

ΣΑΡΑ : Μπράβο Ρίτσαρντ ...

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : "Ὅχι, ὄχι, εἶναι πού ἡ λέξη, εἶναι ἡ λέξη πού μου χτυπάει ἔτσι, ἀνάποδα.

ΣΑΡΑ : Μπᾶ! Γιατί; (Μικρὴ παύση). Ἐγώ, τὸ βλέπεις, εἶμαι ἀπόλυτα εἰλικρινὴς μαζί σου, ἔ, δὲν εἶμαι; Ἐσύ γιατί δὲ θέλεις νὰ 'σαι ἀπόλυτα εἰλικρινὴς μαζί μου;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ναι μὰ ἐγὼ δὲν ἔχω μαιτρέσσα. Ἐγὼ πάρε-δῶσε με μιὰ πόρνη, ἀλλ' αὐτὸ δὲν πάει νὰ πει πὼς ἔχω καὶ μαιτρέσσα. Ἐπάργει διαφορά.

ΣΑΡΑ : Ναι, ἀλλὰ παραδέχεσαι ... τὸ παραδέχεσαι ... πὼς ἔχεις ...

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δὲν ἔχω νὰ παραδεχτῶ τίποτα. Αὐτὴ εἶναι

μιὰ κοινὴ κοκκίота ἀπ' αὐτὲς πού τριγυρᾶνε στὰ πάρκα. Ἀπ' αὐτὲς πού τις ἔχεις πρόχειρες, ἅμα πρέπει νὰ περιμένεις τὸ τραῖνο.

ΣΑΡΑ : Μὰ ἐσύ δὲν πᾶς μετὸ τραῖνο. Ἐχεις τ' αὐτοκίνητο.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ναι, σωστά. Σὰ νὰ πῖνω βιαστικά ἕνα φλυτζάνι σοκολάτα, ὥσπου νὰ μοῦ ἀλλάξουν λάδια, νὰ μοῦ βάλουν νερὸ στ' αὐτοκίνητο. (Παύση).

ΣΑΡΑ : Τὸ βρίσκω πολὺ κουνικό.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Καθόλου. (Παύση).

ΣΑΡΑ : Ὅμολογῶ, πὼς δὲν τὸ περιμένα νὰ τὸ παραδεχτεῖς ἔτσι ἀμέσως.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Καὶ γιατί ὄχι; Καὶ σὺ δὲν ἔτυχε ποτὲ ἄλλοτε νὰ θέσεις ἔτσι ὠμὰ τὸ θέμα; ἔτσι δὲν εἶναι; Τὸ σπουδαιότερο εἶναι ἡ εἰλικρινεία. Πολὺ σημαντικό, γιὰ ἕναν ἰσορροπημένο γάμο. Συμφωνεῖς μ' αὐτὰ πού λέω;

ΣΑΡΑ : Καὶ βέβαια.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Συμφωνεῖς;

ΣΑΡΑ : Πέρα γιὰ πέρα.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δηλαδή εἶσαι ἀπόλυτα εἰλικρινὴς μαζί μου;

ΣΑΡΑ : Ἀπόλυτα.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Γι' αὐτὸ τὸ θέμα, γιὰ τὸν ἐραστὴ σου; Τότε θὰ πρέπει καὶ γώ, ν' ἀκολουθῶ τὸ παράδειγμά σου.

ΣΑΡΑ : Εὐχαριστῶ. (Παύση). Μὰ τὸ ὑποπτεύτηκα ἀπὸ καιρὸ.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Λὲς ἀλήθεια;

ΣΑΡΑ : Μμμμμμ.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ἐχεις γρήγορη ἀντίληψη.

ΣΑΡΑ : Ναι, ὅμως ... γιὰ νὰ 'μαι εἰλικρινὴς ... δὲν ...

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τί;

ΣΑΡΑ : Δὲν πιστεύω... πὼς εἶναι μιὰ... νά, ἔτσι ὅπως τὴ λές.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μὰ γιατί;

ΣΑΡΑ : Γιατί δὲν εἶναι δυνατόν; Ἐσύ ἔχεις πολὺ γούστο. Ἐσύ προσέχεις πάντα, ἀν' ἡ γυναίκα ἔχει κομψότητα καὶ χάρη.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Κ' ἐξυπνάδα.

ΣΑΡΑ : Ναι, σωστά. Καὶ ἐξυπνάδα.

"Ὁ Ἐραστὴς" τοῦ Χάρολτ Πίντερ στὴν ἀγγλικὴ Σκηνή: Ἡ πρώτη διδάξασα τὴ Σάρα καὶ στὴν Τηλεόραση, Βίβιαν Μέρ-τσαντ, μετὸν Σκῶτ Φόρμας (Ρίτσαρντ) στὴ θεατρικὴ παράσταση τοῦ "Arts Theatre" πού δόθηκε στο Λονδίνο στὰ 1963



ΡΙΤΣΑΡΝΤ : "Α, ναι. 'Η έξυπνάδα είναι κάτι πολύ σημαντικό.
 ΣΑΡΑ : Μά είναι έξυπνη;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ (Γελεί) : Μά αυτές οι ένοιες δέν έχουν καμιά
 σχέση μ' αυτή. Πώς μπορείς να ρωτάς, αν είναι έξυπνη μιά
 πόρνη; 'Τι λογική είν' αυτή; Δέν έχει σημασία αν είναι ή δέν
 είναι έξυπνη μιά πόρνη. 'Απλοσάτα, είναι πόρνη, είναι επαγ-
 γελματίας, άλλους εύχαριστεί κι άλλους δυσαρρεστεί.
 ΣΑΡΑ : 'Εσένα σ' εύχαριστεί;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Σήμερα μπορεί νά μ' εύχαριστεί. Αύριο; ...
 Δέν μπορώ νά ξέρω. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : 'Ομολογώ πώς αυτή ή στάση σου με τις γυναίκες
 είναι πολύ άησυχητική.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Γιατί; Δέν έψαξα νά βρω μιά γυναίκα πού νά
 σου μοιάζει. 'Εγώ δέν ήθελα γυναίκα πού νά τή σέβονται, σάν
 και σένα, ούτε νά τή θαυμάζω και νά τήν αγαπώ σάν και σένα.
 'Ετσι δέν είναι; Τό μόνο πού επιθυμούσα ήταν νά βρω κάποια
 πού νά μου ξυπνάει τόν πόθο και νά 'ναι επιτήδεια σέ κάθε
 άκολασία. Αυτό και τίποτ' άλλο. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Λυπάμαι πολύ, πού ή ιστορία σου στερείται αξιο-
 πρέπεια.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Η αξιοπρέπεια είναι για τό γάμο μου.
 ΣΑΡΑ : Ούτε καμιά εύαισιθσία.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τό ίδιο κ' ή εύαισιθσία. Δέν είχα ανάγκη από
 τέτοιες ιδιότητες. Αυτές τις βροίωκα σέ σένα.
 ΣΑΡΑ : Μά τί σου 'ρθε νά ψάξεις άλλου; (Μικρή παύση).
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Πώς τό 'ρες αυτό;
 ΣΑΡΑ : Νά, τί σου 'ρθε νά ... ψάξεις ... κάπου άλλου;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μά, αγαπητή μου, έσύ έψαξες. Γιατί νά μήν
 ψάξω και γώ; (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Ποιός άρχισε πρώτος;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Εσύ.
 ΣΑΡΑ : Δέν πιστεύω πώς λές άλήθεια.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ποιός τότε; ('Εκείνη τόν κοιτάζει με άρεπαι-
 σθητο, χαμόγελο).

C U T

Νύχτα. Χώλ. 'Ο Ρίτσαρντ σβήνει τά φώτα, κι άνεβαίνει
 άπάνω στην κρεβατοκάμαρα. Φοράει τή ρόμπα του. 'Η Σάρα
 κάθεται στην τουαλέτα, και χτενίζει τά μαλλιά της. 'Εκείνος
 βγάζει τή ρόμπα του, και ρίχνει μιά ματιά σέ δυό βιβλία.
 'Εχουνε δυό κρεβάτια.
 ΣΑΡΑ : Ρίτσαρντ;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μμμμμ;
 ΣΑΡΑ : Με σκέφτεσαι καθόλου ... άμα είσαι κοντά της;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Λιγάκι. 'Όχι, πολύ. (Παύση). Κουβεντιάζουμε
 για σένα.
 ΣΑΡΑ : Κουβεντιάζεις μ' αυτή για μένα;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Καμιά φορά. Τή διασκεδάζει.
 ΣΑΡΑ : Τή διασκεδάζει;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ (Διαλέγει ένα βιβλίο) : Μμμμμμ.
 ΣΑΡΑ : Και ... πώς τής κουβεντιάζεις για μένα;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Ε, με εύγένεια. Ξέρεις πώς σέ κουβεντιάζου-
 με; σά νά παίζαμε μ' ένα παλιό πολύτιμο όργανάκι. Τό παί-
 ζουμε όταν έχουμε κέφι, και χαχανίζουμε λίγο. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Δέ μου είναι και πολύ εύχάριστο.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μά δέν είχα αυτή τήν πρόθεση. Τό 'κανα για
 δική μου εύχαρίστηση.
 ΣΑΡΑ : Καλά, τό καταλαβαίνω.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ (Κάθεται στό κρεβάτι) : 'Ελπίζω νά σου φτά-
 νουν οι άπογευματινές χαρές σου' έτσι δέν είναι; 'Υποθέτω πώς
 δέ σου χρειάζονται και έξτρα χαρές, άπ' τις προσωπικές μου
 διασκεδάσεις;
 ΣΑΡΑ : 'Όχι, καθόλου.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τότε, γιατί όλες αυτές οι έρωτήσεις;
 ΣΑΡΑ : Μά έσύ άρχισες πρώτος. Μου 'κανες ένα σωρό έρω-
 τήσεις... για τή δική μου περίπτωση. Δέν τό συνηθίζεις αυτό.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δέν είναι τίποτα, έτσι αντικειμενικά, άπό περι-
 έργεια, σέ ρώτησα. (Τήν άγγίζει στον ώμο). Δέ φαντάζομαι
 νά νόμισες πώς ζηλεύω; ('Εκείνη χαμογελάει και τού χαι-
 δεύει τό χέρι).
 ΣΑΡΑ : 'Αγαπούλα μου, ξέρω πώς δέν ξεπέφτεις τόσο χα-
 μηλά.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Όχι δά' αυτό μου 'λειπε. (Τής χαιδεύει τόν
 ώμο). Και σύ; Δέν πιστεύω νά ζηλεύεις;
 ΣΑΡΑ : 'Όχι. Γιατί άπ' όσα μου 'ρες για τή φιλενάδα σου,
 συμπεραίνω, πώς εγώ περνάω πολύ πιό ζουμερά από σένα
 τις ώρες μου.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δέν άποκλείεται. ('Ανοίγει τό παράθυρο, όρθά-

νοίχτο, στέκεται και κοιτάζει έξω). Τι ήρεμία. 'Ελα νά δεις
 και σύ. ('Εκείνη τόν πλησιάζει. Φοράει νυχτικό. Μένουν σιω-
 πηλοί). 'Αναρωτιέμαι τί θά γινόταν, αν γυρίζα καμιά φορά
 νορίτερα στό σπίτι. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : 'Αναρωτιέμαι τί θά γινόταν αν καμιά φορά, άποφά-
 σιζα νά σέ παρακολουθήσω. (Παύση).
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μπορεί νά παίρναμε τό τσάι μας, όλοι παρέα,
 στό χωριό.
 ΣΑΡΑ : Γιατί στό χωριό; Και γιατί όχι εδώ;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Εδώ; 'Ε, αυτό πιά είναι καταπληκτικό!
 (Παύση). 'Ο καημένος ό έραστής σου δέν έχει χαρεί ποτέ τή
 νύχτα, άπό τούτο τό παράθυρο, έτσι δέν είναι;
 ΣΑΡΑ : 'Όχι, είναι άναγκασμένος νά φεύγει πριν άπ' τό ήλιο-
 βασιλείμα ... δυστυχώς.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μά, πώς δέν τά βαρέθηκε πιά αυτά τά άναθε-
 ματισμένα τ' άπογεύματα. 'Όλο τήν ώρα τού σαγιού; 'Εγώ
 θά τά 'χα βαρεθεί. Νά κατανήσεις νά 'χεις για σύμβολο τής
 άκολασίας σου, τήν σαγιέρα και τή γαλατιέρα. Πώ, πώ, πώ,
 θά 'ναι φοβερά άπογοητευτικό.
 ΣΑΡΑ : Μά είναι πολύ βολικός. Κ' έπειτα, άμα είναι κατεβα-
 σμένα τά ρολά, νομίζεις πώς νύχτωσε.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δίκιο έχεις. 'Ετσι θά 'ναι. (Παύση). Τι πι-
 στεύει για τόν άντρα σου;
 ΣΑΡΑ : Σέ σέβεται πολύ. (Παύση).
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Αυτή ή παρατήρηση με συγκινεί κατά περιεργό
 τρόπο. Νομίζω πώς καταλαβαίνω γιατί σ' άρέσει τόσο πολύ.
 ΣΑΡΑ : Μά δέν ξέρεις, είναι πάρα πολύ γλυκός.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Χμμμμμμ - χμμμμμμ.
 ΣΑΡΑ : 'Εχει κι αυτός τις άναποδιές του.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Και ποιός δέν τις έχει;
 ΣΑΡΑ : Είναι όμως πολύ τρυφερός. Τό κορμί του άναβλύζει
 έρωτα.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Πώ, πώ, τί άηδιαστικό.
 ΣΑΡΑ : 'Α, όχι.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Αρρενωπός; 'Αντρας με τά όλα του;
 ΣΑΡΑ : 'Αντρας, στην έντέλεια!
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Αυτό τό βροίωκα μάλλον πληκτικό.
 ΣΑΡΑ : 'Όχι, καθόλου. (Παύση). 'Εχει καταπληκτικό χιού-
 μωρ.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Ετσι μπράβο. Σέ κάνει νά γελάς; Καλά, έχε
 τό νοῦ σου όμως, μή σ' άκούσουν οι γείτόνοι. Δέν κάνει ν'
 άρχίσουν τά κουτσομπολιά. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Είναι θαύμα νά ζή κανένας άπόμερα, πέρα άπ' τό
 μεγάλο δρόμο. Μ' άρέσει πού 'μαστε άπομονωμένοι.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Συμφωνώ άπολύτως. ('Απομακρύνονται άπ'
 τό παράθυρο, πέφτουν στα κρεβάτια τους. Ρίχνει μιά ματιά
 στό βιβλίο του. Τό κλείνει και τό βάζει δίπλα του). Δέν λεί-
 τίποτα. (Σβήνει τή λάμπα του. Κάνει κ' έκείνη τό ίδιο. Σε-
 ληνόφως). Είναι παντρεμένος, έτσι δέν είναι;
 ΣΑΡΑ : Μμμμμμμ.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Εύτυχισμένος;
 ΣΑΡΑ : Μμμμμμμμμ. (Παύση). Και σύ δέν είσαι εύτυχισμέ-
 νος; Δέν πιστεύω νά ζηλεύεις καθόλου;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Όχι.
 ΣΑΡΑ : 'Ωραία. Γιατί μου φαίνεται πώς είναι θαυμάσια ίσορ-
 ροπημένη, ή όλη κατάσταση, έτσι όπως είναι.

Σ Β Η Ν Ε Ι

'Η Σάρα ξεσκονίζει. 'Ο Ρίτσαρντ είναι έτοιμος νά φύγει.
 Φοράει πάλι τό σοβαρό γκριζό κοστούμι του. Τή φιλάει στό
 μάγουλο.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Γειά σου.
 ΣΑΡΑ : Ρίτσαρντ. (Στρέφει σ' αυτή). Πρόσεξε, μή γυρίσεις
 πολύ νορίς.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ναι, καλά... (Παύση). Δηλαδή, θά 'ρθει πάλι
 αυτός; 'Αχ, θε μου! Μά ήρθε χθές. Θά 'ρθει κι άπόψε;
 ΣΑΡΑ : Ναι.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τέλος πάντων, δέ θά 'ρθω νορίς. Θά πάω στην
 'Εθνική Πινακοθήκη.
 ΣΑΡΑ : 'Ετσι μπράβο.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Γειά σου.
 ΣΑΡΑ : Γειά σου.

C U T

'Απόγευμα. 'Η Σάρα έχει φορέσει άλλο στενό φόρεμα. Διορ-
 θώνει τό χρένισμά της στον καθρέφτη. Πάει στό ρολόι και κοι-
 τάζει. Είναι 2.45'. Κατεβάζει τά ρολά, τ' άνεβάζει ξανά, τά
 κατεβάζει και πάλι, τ' άνοίγει έτσι πού νά μπαίνει πολύ λίγο

φως. Χτυπάει τὸ κουδούνι τῆς πόρτας. Βλέπει τὸ ρολόι τοῦ χεριοῦ της καὶ πάει στὴν πόρτα. Εἶναι ὁ Τζὼν ὁ γαλατίας.

ΤΖΩΝ: Θέλετε κρέμα;

ΣΑΡΑ: Ἀργήσες πολὺ σήμερα.

ΤΖΩΝ: Κρέμα θέλετε;

ΣΑΡΑ: Ὁχι, εὐχαριστῶ.

ΤΖΩΝ: Γιατί δὲ θέλετε;

ΣΑΡΑ: Ἔχω λίγη ἀκόμα. Σοῦ χρωστῶ τίποτα;

ΤΖΩΝ: Ἡ κυρία Ὅουεν πῆρε τρεῖς μπουκάλια, πηχτὴ πηχτὴ.

ΣΑΡΑ: Τί σοῦ χρωστῶ;

ΤΖΩΝ: Σᾶς χάξευα πρὶν ποὺ ἀνεβοκατεβάζατε τὰ ρολὰ σας.

Ἔσεῖς φαίνεσαι πὼς σπᾶτε μεγάλη πλάκα ἀνεβοκατεβάζοντας τὰ ρολὰ. Ἔτσι μοῦ φαίνεται...

ΣΑΡΑ: Μοῦ φαίνεται πὼς παραπῆρες θάρρος.

ΤΖΩΝ: Δὲ μὲ ξέρετε; Ἐγὼ ἅμα δὲν παίρνω θάρρος, μοῦ παίρνουν τὸν ἀέρα οἱ ἄλλοι.

ΣΑΡΑ (Παίρνει τὸ γάλα): Εὐχαριστῶ.

ΤΖΩΝ: Δὲ γουστᾶτετε λίγη κρέμα; Ἡ κυρία Ὅουεν πῆρε τρεῖς μπουκάλια.

ΣΑΡΑ: Ὁχι, εὐχαριστῶ. (Κλείνει τὴν πόρτα, πασι στὴν κουζίνα, βάζει τὸ γάλα στὸ ψυγείο καὶ σκουπίζει τὰ χέρια της. Πάει στὸ δωμάτιο, κάθεται προσμένοντας καὶ παίζει μὲ τὰ δάχτυλά της, τὰ κάνει κρᾶκ. Χτυπάει τὸ κουδούνι τῆς πόρτας. Πάει κι ἀνοίγει. Εἶναι ὁ ΡΙΤΣΑΡΝΤ. Φορᾶει σακκάκι δευτερεύον - καστόρι, κοινὸ ποικίμοσο, δίχως γραβάτα καὶ ἀνοιχτόχρωμο πανταλόνι. Στέκεται καὶ τὸν κοιτάζει. Ἀπαλά): Γεῖά σου, Μάξ. (Αὐτὸς μόλις ποὺ τῆς χαμογελάει βαριεστημένα. Προχωρεῖ στὸ δωμάτιο).

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ἐνα ἀντρικὸ χέρι χτυπάει ἀπαλὰ τὸ τὰμ - τὰμ. Ἐνα γυναικεῖο χέρι γρατσουνᾶει ἐλαφρὰ πάνω στὸ τύμπανο. Τὸ ἀντρικὸ χέρι μένει ἀκίνητο. Τὰ δάχτυλα τῆς γυναίκας χτυποῦν ἐλαφρὰ καὶ ἔπειτα μένουν ἀκίνητα. Τὰ χέρια συναντιῶνται πάνω στὸ τύμπανο. Τὰ δάχτυλα τῆς γυναίκας γρατσουνᾶνε ἀνάμεσα στὰ δάχτυλα τοῦ ἀντρικοῦ χεριοῦ καὶ τεντώνονται. Τὰ ἀντρικὰ δάχτυλα, γρατσουνᾶνε ἀνάμεσα στὰ δάχτυλα τοῦ γυναικεῖου χεριοῦ καὶ τεντώνονται. Σαφηνὰ, τὰ δάχτυλά τους χτυποῦν πάνω στὸ τὰμ - τὰμ. Ἡ γυναίκα ἀποσύρει τὸ χέρι της. Παίρνει ἕνα τσιγάρο, μέσα ἀπὸ ἕνα κοντὶ καὶ τὸ ἀνάβει. Ὁ ἄντρας σκύβει, παίρνει κι αὐτὸς ἕνα τσιγάρο. Τὸ κρατᾶει. Ὁ Μάξ ρίχνει ἕνα βλέμμα γύρω στὸ δωμάτιο. Ἡ Σάρα πάει στὸ παρᾶθυρο καὶ κοιτάζει μέσα ἀπὸ τὰ ρολὰ, ἀπὸ τίς χαρμαμάδες. Ἐκεῖνος πάει κοντὰ της.

ΜΑΞ: Μὲ συγχωρεῖς. (Ἐκεῖνη τοῦ ρίχνει μιὰ ματιὰ, καὶ ἔπειτα ἀποφεύγει τὸ βλέμμα του). Μὲ συγχωρεῖς, ἔχεις φωτιά; (Ἐκεῖνη δὲν ἀπαντᾷ). Μήπως κατὰ σύμπτωση ἔχεις φωτιά;

ΣΑΡΑ: Ἀφῆσέ με, ἥσυχη, σὲ παρακαλῶ!

ΜΑΞ: Γιατί; (Παύση). Φωτιά σοῦ ζήτησα, δὲ σὲ πειράζει. (Ἐκεῖνη φεύγει ἀπὸ κοντὰ του, κοιτάζει γύρω - γύρω στὸ δωμάτιο. Αὐτὸς πάει ξοπίσω της - τοῦ γυρίζει τὴν πλάτη). Μὲ συγχωρεῖς. (Αὐτὸς τὴν ἀκολουθεῖ). Δὲ μ' ἀρέσει νὰ μὲ παίρνουν τὸ κατόπι.

ΜΑΞ: Δὸς μου φωτιά, νὰ σ' ἀφήσω ἥσυχη. Αὐτὸ θέλω καὶ τίποτ' ἄλλο.

ΣΑΡΑ (Μὲ σφιγμένα δόντια): Φύγε, σὲ παρακαλῶ. Περιμένω κάποιον.

ΜΑΞ: Ποιόν;

ΣΑΡΑ: Τὸν ἄντρα μου.

ΜΑΞ: Μὰ γιατί εἶσαι ἔτσι ντροπαλὴ; Ἐ; Ποῦ εἶναι ὁ ἀναπτήρας σου; (Ἀγγίζει στὸ κομὶ της. Αὐτὴ βαριανασαίνει). Ἐδῶ εἶναι; (Παύση). Ποῦ εἶναι; (Ἐκεῖνη τραβιέται ἀπὸ κοντὰ του. Αὐτὸς τὴν στομιώχει στὸν τοῖχο).

ΣΑΡΑ (Ψιθυριστὰ): Μὰ τί κάνεις τώρα;

ΜΑΞ: Πεθαίνω γιὰ νὰ τραβήξω μιὰ ρουφηξιά. (Τὰ πόδια της, ἀγγίζουν πάνω στὰ δικά του).

ΣΑΡΑ: Σοῦ εἶπα, περιμένω τὸν ἄντρα μου.

ΜΑΞ: Δὸς μου τὴ φωτιά σου ν' ἀνάψω. (Τῆς ἀρπάζει τὸ χέρι. Βουβὴ πάλι. Τοῦ ξεφεύγει ἀπὸ τὸν τοῖχο. Σιωπὴ. Τὴν πλησιάζει). Εἶσατε καλὰ κυρία μου; Μόλις τὸν ταχτοποιήσα αὐτὸν... τὸν κύριο. Πέστε μου, μήπως σᾶς ἔκανε τίποτα; Πῶς εἶσατε;

ΣΑΡΑ: Ὁ, εἶσατε καταπληκτικῶς. Ὁχι, εἶμαι πολὺ καλὰ, δὲν ἔπαθα τίποτα. Σᾶς εὐχαριστῶ πολὺ.

ΜΑΞ: Εἶσατε τυχερὴ ποὺ περνοῦσα ἀπὸ δῶ. Ποῦ νὰ φαν-



Καὶ πάλι ἡ Βιβιαν Μέρτσαντ, Σάρα στὴν ἀγγλικὴ παράσταση τοῦ "Ἐραστὴ" στὸ "Θέατρο Τέχνης", (Λονδίνο, 1963)

ταστεῖ κανέναν πὼς συμβαίνουν τέτοια πράγματα μέσα σ' ἕνα τόσο ὀρατὸ πάρκο.

ΜΑΞ: Ναι, ποῦ νὰ τὸ φανταστεῖ κανέναν.

ΜΑΞ: Πάλι καλὰ ποὺ δὲν πάθατε κανένα κακό.

ΣΑΡΑ: Πῶς νὰ σᾶς εὐχαριστήσω! Σᾶς εἶμαι τρομερὰ εὐγνώμων, εὐκρινᾶ σᾶς τὸ λέω.

ΜΑΞ: Μὰ γιατί δὲν κάθεστε, νὰ ἡρεμησετε, ἔτσι γιὰ μιὰ στιγμὴ;

ΣΑΡΑ: Μὰ εἶμαι ἀπόλυτα ἡρεμὴ — ... ναι, εὐχαριστῶ πολὺ. Εἴσατε πολὺ εὐγενῆς. Μὰ ποῦ μπορούμε νὰ καθήσουμε;

ΜΑΞ: Δὲν μπορούμε νὰ καθήσουμε ἐδῶ στὸ ὑπαιθρο. Βρέχει.

Τί λέτε, πᾶμε στὴν καλύβα τοῦ φύλακα τοῦ πάρκου;

ΣΑΡΑ: Νομίζετε, πὼς εἶναι σωστὸ; Θέλω νὰ πῶ, καὶ τί θὰ πεῖ ὁ φύλακας;

ΜΑΞ: Μὰ ἐγὼ εἶμαι ὁ φύλακας. (Κάθονται στὸν καναπέ).

ΣΑΡΑ: Ποτὲ δὲ θὰ πίστευα, πὼς θὰ συναντοῦσα ἕναν ἄνθρωπο τόσο εὐγενικό.

ΜΑΞ: Εἶναι ἀσυγχώρητο νὰ φέρονται ἔτσι σὲ μιὰ τόσο ὀρατὴ καὶ νέα κοπέλα.

ΣΑΡΑ (Τὸν κοιτάζει): Φαίνεστε ἄνθρωπος μὲ ὀριμότητα... θὰ πρέπει νὰ σᾶστε πολὺ ἀξιόλογος ἄνθρωπος.

ΜΑΞ: Φυσικὰ.

ΣΑΡΑ: Τόσο ἡρεμος. Τόσο ἐξαιρετικὰ εὐγενικός... ἴσως... ἴσως νὰ νᾶι καλύτερα, ποῦ γινε αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο.

ΜΑΞ: Τί ἐννοεῖτε;

ΣΑΡΑ: Γιατί ἔτσι γνωριστήκαμε. Γιατί ἔτσι γνωριστήκαμε. Ἔσεῖς καὶ ἐγὼ.

ΜΑΞ: Δὲν μπορῶ νὰ σᾶς παρακολουθήσω. Εἶναι λίγο δύσκολο.

ΣΑΡΑ: Εἶναι; (Τοῦ χαϊδεύει τὸ λαμὸ καὶ τὸ σβέρο).

ΜΑΞ: Ἀκούστε με. Λυπᾶμαι πολὺ. Εἶμαι παντρεμένος.

ΣΑΡΑ: Εἶσατε πάρα πολὺ γλυκῆς. Μὴ σκοτίζεστε.

ΜΑΞ (Τῆς ξεφεύγει): Ὁχι, σκοτίζομαι. Μὲ περιμένει ἡ γυναίκα μου.

ΣΑΡΑ: Δὲν κάνει νὰ πιάνετε κουβέντα μ' ἄγνωστες κοπέλες;

ΜΑΞ: Ὁχι.

ΣΑΡΑ: Πῶ, πῶ, εἶσατε κουραστικός. Καὶ πολὺ νερόβραστος.

ΜΑΞ: Λυπᾶμαι πολὺ γι' αὐτό.

ΣΑΡΑ : Έσείς οί άντρες, είσαστε όλοι ίδιοι κι άπαράλλαχτοι. Δώστε μου ένα τσιγάρο.
 ΜΑΞ : Και νά σκάσεις, δέ σου δίνω.
 ΣΑΡΑ : Πώς είπατε, παρακαλώ;
 ΜΑΞ : Ντολόρες, έλα κοντά μου.
 ΣΑΡΑ : Μά τί λέτε, για ποιά με πήρατε. Φοβάμαι, ύστερα άπ' ό,τι έπαθα! (Μένει άκίνητη). Γειά σας.
 ΜΑΞ : Δέ μου ξεφειγεις, γλύκα μου. Έχω κλειδώσει. Είμαστε όλομόναχοι. Πιάστηκες στή φάκα.
 ΣΑΡΑ : Πιάστηκα στή φάκα; Έγώ είμαι παντρεμένη γυναίκα. Δέν επιτρέπεται νά μου φέρεστε με τέτοιο τρόπο.
 ΜΑΞ (Πάει κοντά της) : Μαίρη, ώρα για τσάι. (Αυτή τρέχει στό τραπέζι και μένει εκεί με την πλάτη στόν τοίχο. Εκείνος πάει άπ' την αντίθετη πλευρά του τραπέζιου, άνασηλώνει τά μπατζάκια του πανταλονιού του, σκύβει κι άρχίζει νά μπουσουλάει κάτω άπ' τό τραπέζι, για νά πλησιάσει κοντά της. Εκείνη έχει καρφωμένο τό βλέμμα της στό τραπέζι. Βρίσκεται σ' έξαρση, μορφάζει, άναστενάζει. Πέφτει άργά-άργά και χάνεται κάτω άπ' τό τραπέζι).

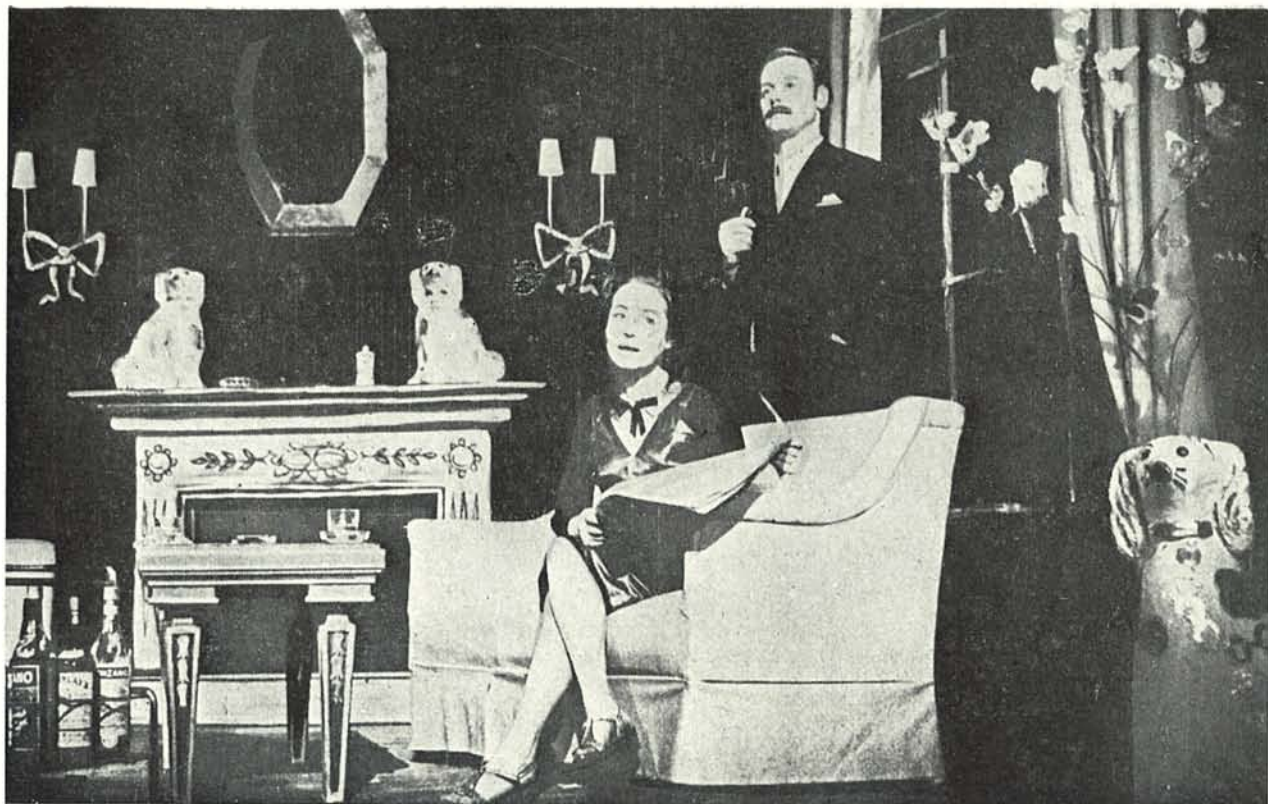
C U T

ΦΩΝΗ ΣΑΡΑΣ : Μάξ!
 (Λογότερα. Κάθονται και πίνουν τό τσάι τους. Σιωπή).
 ΣΑΡΑ : Μάξ!
 ΜΑΞ : Τι;
 ΣΑΡΑ (Τρυφερά) : Άγαπούλα μου! (Μικρή παύση). Τι έχεις;
 Είσαι πολύ σκεπτικός. (Παύση).
 ΜΑΞ : Όχι.
 ΣΑΡΑ : Είσαι, τό ξέρω. (Παύση).
 ΜΑΞ : Πού 'ναι ό άντρας σου; (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Ό άντρας μου; Άφού ξέρεις πού είναι!
 ΜΑΞ : Πού είναι;
 ΣΑΡΑ : Στο γραφείο του.
 ΜΑΞ : Ό φουκαράς. Σκοτώνεται όλη μέρα στή δουλειά. (Παύση). Πώς νά 'ναι άραγε.
 ΣΑΡΑ (Χαχανίζοντας) : Ό, Μάξ.
 ΜΑΞ : Άραγε ταιριάζουμε, αυτός κ' εγώ... κάθονται και σκέφτομαι άν θα τά πηγαίναμε καλά, αυτός κ' εγώ.
 ΣΑΡΑ : Δέ τό πιστεύω.

ΜΑΞ : Γιατί όχι;
 ΣΑΡΑ : Δέν έχετε πολλά κοινά σημεϊα.
 ΜΑΞ : Μπά, δέν έχουμε; Πρέπει νά 'ναι πολύ βολικός άνθρωπος. Θέλω νά πώ, επειδή ξέρει τί γίνεται έδώ κάθε άπόγευμα.
 Δέν τό ξέρει;
 ΣΑΡΑ : Βέβαια, ξέρει.
 ΜΑΞ : Τό 'χει μάθει, άπό χρόνια. (Μικρή παύση). Μά γιατί συμβιβάζεται μ' αυτή την κατάσταση;
 ΣΑΡΑ : Μά τί σ' έπιασε και μιλάς γι' αυτόν όλη την ώρα; Για πού λόγο, έτσι στα ξαφνικά; Δέ σε άπασχολεί άλλες φορές αυτό τό θέμα.
 ΜΑΞ : Μά γιατί συμβιβάζεσαι μ' αυτή την κατάσταση;
 ΣΑΡΑ : Άχ, πάψε πιά.
 ΜΑΞ : Σου 'κανα μιá ερώτηση. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Δέν τόν νοιάζει.
 ΜΑΞ : Έτσι έ; (Μικρή παύση). Έ, λοιπόν, έμένα άπό σήμερα με νοιάζει. (Μικρή παύση).
 ΣΑΡΑ : Τ' είναι αυτό πού λές;
 ΜΑΞ : Άπό σήμερα με νοιάζει.
 ΣΑΡΑ : Μά τ' είναι αυτό πού λές;
 ΜΑΞ : Πρέπει νά τελειώνει αυτή ή ιστορία. Δέν πάει άλλο.
 ΣΑΡΑ : Τό λές σοβαρά; (Παύση). Έλα τώρα, τί κουβέντες είναι αυτές;
 ΜΑΞ : Δέν πάει άλλο.
 ΣΑΡΑ : Άστειεύεσαι, βέβαια.
 ΜΑΞ : Όχι, καθόλου.
 ΣΑΡΑ : Μά γιατί; Σε πειράζει ό άντρας μου; Έλπίζω νά μñ είναι αίτία ό άντρας μου; Μοϋ φαίνεται πώς τό παρατραβάζε πιά.
 ΜΑΞ : Όχι, είναι έντελώς άσχετο άπ' τόν άντρα σου. Αίτία είναι ή γυναίκα μου. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Η γυναίκα σου;
 ΜΑΞ : Δέν μπορώ νά την κοροϊδεύω πιά. Δέ θέλω.
 ΣΑΡΑ : Νά την κοροϊδεύεις;
 ΜΑΞ : Τόσα χρόνια την κοροϊδεύω. Φτάνει πιά. Με σκοτώνει αυτή ή ιστορία.
 ΣΑΡΑ : Άγαπούλα μου, άκουσε νά σου πώ.
 ΜΑΞ : Μή μ' άγγίξεις. (Παύση).

“Ο Έρωστής” του Χάρολντ Πίντερ στή γερμανική Σκηνή. Μιά σκηνή του έργου με τόν Χέλμουτ Λόνεο (Ρίτσαρντ) και την Χαννελόρε Σρότ (Σάρα) στό “Βεγκρόνιμ-Τεάτερ” του Κάμμερσπίλε του Μονάχου, με σκηνοθεσία Φράντς-Πέτερο Βιοτ (1965)





"Άλλη μιὰ σκηνή από τή γερμανική παράσταση του "Εραστή" του Χάρολντ Πίντερ. Ο γερμανός σκηνοθέτης Βίττ, για να υποδηλώσει τήν καταγωγή του Πίντερ, ανέβασε τὸ μονόπρακτὸ του μαζί με τή φάρσα τοῦ Φεϊντό "Εγκάρδια συλλυπητήρια"

ΣΑΡΑ : Τί εἶπες;

ΜΑΞ : Τ' ἄκουσες. (Παύση).

ΣΑΡΑ : Ἀφοῦ τὰ ξέρεi... ἡ γυναίκα σου. Δὲν τὰ ξέρεi; Τίς τὰ γεις πει... ὄλα. Τὸ ξέρεi ὄλα αὐτὰ τὰ χρόνια.

ΜΑΞ : Ὅχι, δὲν ξέρεi τίποτα. Πιστεύει πὼς τὰ ἔχω με μιὰ πόρνη, καὶ τίποτ' ἄλλο. Ἔτσι νομίζει.

ΣΑΡΑ : Ναι, σωστά... μὰ πρέπει νὰ 'σαι λογικός, ἀγάπη μου... ἀφοῦ δὲν τὴ νοιάζει, ἔτσι δὲν εἶναι;

ΜΑΞ : Τί νομίζεις, δὲ θὰ τὴν ἐνοίαζε, ἀν μάθαινε τὴν ἀλήθεια; Τί λές;

ΣΑΡΑ : Ποιὰ ἀλήθεια; Μὰ τ' εἶναι αὐτὰ πὼς λές;

ΜΑΞ : Θὰ τὴν ἐνοίαζε καὶ με τὸ παραπάνω ἀν μάθαινε τὴν ἀλήθεια... πὼς ἔχω μιὰ μόνιμη μαιτρέσσα, πὼς τὴ βλέπω δὺο καὶ τρεῖς φορές τὴ βδομάδα, κ' εἶναι γυναίκα χαριτωμένη, κομψή, ἔξυπνη καὶ με φαντασία.

ΣΑΡΑ : Ναι, ναι, αὐτὸ εἶναι σωστό.

ΜΑΞ : Καὶ πὼς τραβᾶει χρόνια αὐτὴ ἡ ἱστορία.

ΣΑΡΑ : Μὰ δὲν τὴ νοιάζει, σοῦ λέω, δὲ θὰ τὴ νοιάζει καθόλου — εἶναι εὐτυχησμένη. Εἶναι εὐτυχησμένη. (Παύση). Ἄχ, πάψε νὰ λές σαχλαμάρες. (Παύση). Βάλθηκες νὰ μοῦ χαλάσεις τὸ κέφι σήμερα τὸ ἀπόγευμα. (Παύση). Ἀγαπούλα μου. Δὲν πιστεύεις με τὰ σωστά σου, πὼς αὐτὸ πὼς σοῦ προσφέρει ὁ δεσμός μας, μπορεῖς νὰ τὸ γεις καὶ με τὴ γυναίκα σου, δὲν εἶναι δυνατόν. Νά, γιὰ νὰ σοῦ δώσω ἕνα παράδειγμα, ὁ ἄντρας μου, ἔχει δεῖξει ἀπόλυτη κατανόηση ὅτι ἐγὼ —

ΜΑΞ : Μὰ πὼς τὸ ἀνέχεται ὁ ἄντρας σου; Πὼς τὸ ἀνέχεται; Ἄμα γυρίζει τὰ βράδια, δὲν τὴν ὀφραίνεται τὴ μυρωδιά μου; Δὲ λείει τίποτα; Θὰ ναι σὰν τρελλός. Ὅριστε — τί ὥρα εἶναι; — τέσσερις καὶ μισή — κι αὐτὸς κάθεται στὸ γραφεῖο του, ἐνὼ ξέρεi τί γίνεται ἐδῶ, πὼς νιώθει; πὼς τὸ ἀνέχεται;

ΣΑΡΑ : Μάξ.

ΜΑΞ : Ἔ, πὼς;

ΣΑΡΑ : Εἶναι εὐχαριστημένος γιὰ τὸ θέλω ἐγὼ. Μὲ δέγεται ἔτσι ὅπως εἶμαι. Μὲ νιώθει.

ΜΑΞ : Μοῦ φαίνεται πὼς τὸ πιὸ σωστό, θὰ 'ταν νὰ πάω νὰ τὸν βρῶ καμιά μέρα καὶ νὰ τοῦ πῶ δὺο λογάκια.

ΣΑΡΑ : Μπάς καὶ μέθυσες;

ΜΑΞ : Ἴσως, αὐτὸ θὰ 'ταν τὸ πιὸ σωστό. Στὸ κάτω - κάτω ἄντρας εἶναι κι αὐτὸς ὅπως κ' ἐγὼ. Ἄντρας εἴμαστε κ' οἱ δὺο.

Ἐνῶ ἐσύ, εἶσαι ἕνα ἀναθεματισμένο θηλυκὸ καὶ τίποτ' ἄλλο. (Ἐκείνη χτυπάει δυνατὰ τὸ χέρι της στὸ τραπέζι).

ΣΑΡΑ : Πάψε πιά! Τί σ' ἐπίασε; Τί ἔχεις πάθει; (Ἦρεμα); Σὲ παρακαλῶ, σὲ παρακαλῶ, πάψε πιά. Τί καμώματα εἶν' αὐτὰ, Τί παιγνίδι παίζεις;

ΜΑΞ : Παιγνίδι; Ἐγὼ δὲν παίζω.

ΣΑΡΑ : Τότε τί κάνεις; Παίζεις καὶ παραπαίζεις. Ἄλλες φορές τὰ βρίσκω καὶ πολὺ διασκεδαστικά.

ΜΑΞ : Ἀπόψε, πάει, τέλειωσε, ἐπαῖξα γιὰ τελευταία φορά.

ΣΑΡΑ : Γιατί; (Μικρὴ παύση).

ΜΑΞ : Νά, γιὰ τὰ παιδιά. (Παύση).

ΣΑΡΑ : Τί;

ΜΑΞ : Ναι, τὰ παιδιά. Πρέπει νὰ σκερτῶ τὰ παιδιά.

ΣΑΡΑ : Ποιὰ παιδιά;

ΜΑΞ : Τὰ δικὰ μου τὰ παιδιά. Τῆς γυναίκας μου. Ὅπου νὰ ναι θὰ ῥθουν, ἀπ' τὸ σχολεῖο, τὰ γουμπε ἐσωτερικά. Πρέπει νὰ τὰ λάβω ὑπ' ὄψη μου κι αὐτὰ. (Ἐκείνη πάει καὶ κάθεται πολὺ κοντὰ του).

ΣΑΡΑ : Ἄσε με νὰ σοῦ ψιθυρίσω κάτι στ' αὐτί. Ἄσε με. Ἄσε με νὰ σοῦ ψιθυρίσω. Μμμμ; Θέλεις; Σὲ παρακαλῶ. Ἐφτασε ἡ ὥρα γιὰ τὸ ψιθύρισμα. Πρίν, ἦταν ἡ ὥρα τοῦ σαγινοῦ, ἔ, δὲν ἦταν; Τώρα ἔφτασε ἡ ὥρα γιὰ τὰ ψιθυρίσματα. (Παύση). Σ' ἀρέσει νὰ σοῦ ψιθυρίζω. Σ' ἀρέσει σὰν κάνουμε ἔρωτα, νὰ σοῦ ψιθυρίζω. Ἄκουσε τί σοῦ λέω. Μὴ σκοτιζέσαι, γιὰ κανέναν, οὔτε... γιὰ τὸν ἄντρα μου, οὔτε γιὰ τὴ γυναίκα σου, μὴ νοιάζεσαι γιὰ τέτοια πράγματα. Εἶναι ἀνόητο. Ἀλήθεια σοῦ λέω, εἶναι πολὺ ἀνόητο. Ἐσύ εἶσ' ἐδῶ τώρα, κοντὰ μου, ἐδῶ εἴμαστε μαζί οἱ δὺο μας, αὐτὸ ἔχει σημασία καὶ τίποτ' ἄλλο — ἔτσι δὲν εἶναι; Μοῦ ψιθυρίζεις, πίνουμε τὸ τσάι μας, ἔτσι εἶναι, αὐτὸ ἔχει σημασία, νὰ 'σαι ἐσύ, νὰ ἴμαστε ἐμεῖς οἱ δὺο, κάνε μου ἔρωτα. (Ἐκείνος σηκώνεται).

ΜΑΞ : Εἶσαι πολὺ κοκκαλιάρω. (Ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτή). Βλέπεις, νὰ τί εἶναι. Θὰ συμβιβάζομαι μ' ὅ,τιδήποτε ἄλλο ἐκτός ἀπ' αὐτό. Εἶσαι πολὺ κοκκαλιάρω.

ΣΑΡΑ : Ἐγὼ κοκκαλιάρω; Μὴν εἶσαι γελοῖος.

ΜΑΞ : Δὲν εἶμαι καθόλου...

ΣΑΡΑ : Πὼς εἶναι δυνατόν νὰ με λές κοκκαλιάρω;

ΜΑΞ : Μόλις κάνω μιὰ κίνηση, με τρυπάνε τὰ κόκκαλά σου. Βαρέθηκα πιά καὶ συχάθηκα τὰ κόκκαλά σου.

ΣΑΡΑ : Τ' είν' αὐτὰ πού λές;
 ΜΑΞ : Λέω πὸς εἶσαι κοκκαλιάρρα.
 ΣΑΡΑ : Μὰ εἶμαι παχιά! Κοίτα με. "Ὅσο νά 'ναι, εἶμαι στρουμπουλή. 'Ἐσὺ ἔλεγες πάντα πὸς εἶμαι στρουμπουλή.
 ΜΑΞ : Κάποτε εἴσουνε στρουμπουλή. Δὲν εἶσαι πιά.
 ΣΑΡΑ : Γιὰ κοιτάξέ με. (Τὴν κοιτάζει).
 ΜΑΞ : Δὲν εἶσαι ἀρκετὰ στρουμπουλή. Πουθενὰ δὲν εἶσαι ἀρκετὰ στρουμπουλή. Τώρα ἐσὺ τὰ ξέρεις τὰ γούστα μου. Μ' ἀρέσουν οἱ πελώριες γυναῖκες. Τίς θέλω νά 'ναι σάν βόδια με βυζιά. Πελώρια, μεγάλα βόδια ἀλλὰ με βυζιά.
 ΣΑΡΑ : 'Αγελάδες, θές νά πείς.
 ΜΑΞ : "Ὀχι, δὲν ἐνοῶ ἀγελάδες. 'Ἐνοῶ, μπατάλικα, πελώρια βόδια, θηλυκὰ βόδια, με βυζιά. "Ἄλλοτε, πρὶν χρόνια, εἶχες μ' αὐτὰ κάποια ἀόριστη ὁμοιότητα.
 ΣΑΡΑ : Εὐχαριστῶ πολύ.
 ΜΑΞ : Τώρα ὅμως, σὸ λέω, μ' ἀπόλυτη εὐκρινεία, ἄμα σὲ συγκρίνω με τὸ ἰδανικό μου (Τὴν κοιτάζει)... εἶσαι πετσι καὶ κόκκαλο. (Κοιτάζονται κ' οἱ δυό. Βάζει τὸ σακκάκι του).
 ΣΑΡΑ : Πολὺ χαριτωμένο τὸ ἀστείο σου.
 ΜΑΞ : Δὲν εἶναι καθόλου ἀστείο. ('Ἐκεῖνος φεύγει ἀπ' τὴν ἐξώπορτα. 'Εκεῖνη μένει ἀπαθὴς στὴ θέση της).

CUT

Βοῶν. Ἡ Σάρα διαβάζει ἀπογευματινὴ ἐφημερίδα σὸ λίβινγκ-ρούμ. Τὸ ντύσιμό της εἶναι σοβαρό. Κλειδὶ στὴν ἐξώπορτα. Ἔρχεται ὁ Ρίτσαρντ. Φορᾷ τὸ ἀπλό καὶ σοβαρὸ γκαϊζὸ κοστουμι του. Ἀφήνει τὸ γαστροφύλακά του σὸ χῶλ καὶ πηγαίνει σὸ λίβινγκ-ρούμ. Ἡ Σάρα βλέπει ἔξω ἀπ' τὸ παράθυρο.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Γειά σου. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Γειά σου.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Κοιτᾷς τὸ ἡλιοβασιλεμμά; ('Ἐκεῖνος παίρνει τὸ μπουκάλι). Θὰ πιεῖς καὶ σὺ;
 ΣΑΡΑ : Ναι, εὐχαριστῶ. (Τὴς σερβίρει ποτό).
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Πῶ, πῶ τί θλιβερὴ ἦταν αὐτὴ ἡ συνεδρίαση. Κράτησε ὅλη μέρα. Φοβερὰ κουραστική. Πάντως βγήκε κάτι. Μοῦ φαίνεται, πὸς κάτι ἔγινε. Μὲ συγχωρεῖς, ἄργησα λίγο. "Ἦμουν ἀναγκασμένος, νά πῶ κάτι με δυό ἀπ' αὐτοὺς τοὺς υπερατλαντικούς. Καλὰ παιδιὰ. (Κάθεται). Πὸς εἶσαι;
 ΣΑΡΑ : Καλὰ.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Ὀραῖα. (Σιωπὴ).
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Φαίνεσαι σάν ἄκεφη. Συμβαίνει τίποτα;
 ΣΑΡΑ : "Ὀχι.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Πὸς πέρασες σήμερα;
 ΣΑΡΑ : "Ὀχι ἄσκημα.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : "Ὀχι εὐχάριστα; (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Καλοῦτσικα.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Κρίμα, λυπᾶμαι πολὺ. (Παύση). Πὸς χαίρομαι ἄμα εἶμαι σὸ σπίτι μου. Δὲ φαντάζεσαι τί ἀπόλαυση εἶναι. (Παύση). 'Ὁ ἔραστής ἦρθε; ('Ἐκεῖνη δὲν ἀποκρίνεται). Σάρα;
 ΣΑΡΑ : Τ' εἶναι; Μὲ συγχωρεῖς, κάτι σκεφτόμουνα.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Ἦρθε ὁ ἔραστής σου;
 ΣΑΡΑ : Ναι, βέβαια. Ἦρθε.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Σὲ καλὴ φόρμα;
 ΣΑΡΑ : Μ' ἔπιασε πονοκέφαλος.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τί; Δὲν ἦταν σὲ καλὴ φόρμα; (Παύση).
 ΣΑΡΑ : "Ὀλοι εἴμαστε με τὶς μέρες μας.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μπᾶ καὶ αὐτός; Κ' ἐγὼ νόμιζα πὸς τὸ κυριότερο προσόν γιὰ ἕναν ἔραστή εἶναι νά 'ναι πάντα σὲ καλὴ φόρμα. Δηλαδή, νά σοῦ ἐξηγήσω γιὰ νά καταλάβεις. "Ἄν με καλοῦσαν νά ἐκτελέσω καθήκοντα ἔραστή, κι ἄς ποῦμε πὸς μοῦ 'κανε κέφι καὶ δεχόμουν ν' ἀναλάβω αὐτὴ τὴ δουλειά, θ' ἀναγκαζόμουνα πολὺ σύντομα νά ὑποβάλω παραίτηση, γιὰτὶ θὰ με κρίναν ἀνίκανο νά ἐκτελέσω σταθερὰ καὶ με συνέπεια τὶς ὑποχρεώσεις μου.
 ΣΑΡΑ : Πῶ, πῶ, με τί φράσεις μακρινάρια, ἐκφράζεσαι.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Προτιμᾷς νά ἐκφράζομαι με μικρὲς καὶ σύντομες φράσεις;
 ΣΑΡΑ : "Ὀχι, δὲ θέλω. (Παύση).
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : "Ὁμως λυπᾶμαι πολὺ, πὸς δὲν πέρασες εὐχάριστα σήμερα.
 ΣΑΡΑ : Πᾶει πέρασε, δὲν ἦταν τίποτα.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μπορεῖ νά φτιάξουν τὰ πράματα.
 ΣΑΡΑ : Μπορεῖ, δὲν ἀποκλείεται. (Παύση). "Ἄλλωστε τὸ ἐλπίζω. (Παύση).
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Κι ὅμως ἐγὼ βρίσκω πὸς εἶσαι πολὺ ὁμορφη.
 ΣΑΡΑ : Εὐχαριστῶ.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ναι, σὲ βρίσκω πολὺ ὁμορφη. Καμαρώνω ἄμα εἴμαστε μαζί καὶ μᾶς βλέπει ὁ κόσμος. "Ὅταν τρώμε ἔξω ἢ ὅταν πηγαίνουμε σὸ θέατρο.
 ΣΑΡΑ : Χαίρομαι πολὺ γι' αὐτό.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : "Ἡ σὸ χορὸ τῶν κυνηγῶν.
 ΣΑΡΑ : Ναι, σὸ χορὸ τῶν κυνηγῶν.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Νιώθω μεγάλη περηφάνεια, νά κρέμεσαι σὸ μπράτσο μου, καὶ νά ξέρουν πὸς εἶσαι γυναῖκα μου καὶ σὲ πῶς περίπατο. Νά σὲ βλέπω νά χαμογελάς, νά γελάς, νά περπατᾷς, νά μιλάς, νά λυγίσαι καὶ νά σωπαίνεις. Νά σὲ παρακολουθῶ καὶ νά βλέπω πὸσο σπουδαῖα κατέχεις τὴ σύγχρονη φρασεολογία, με πὸση εὐγένεια μεταχειρίζεσαι τίς πιὸ τελευταῖες ἰδιωματικές ἐκφράσεις. Μάλιστα. Νιώθω τὸ φθόνου τῶν ἄλλων καὶ ἀντικαμπάνομαι τὴν προσπάθεια πὸς καταβάλλουν γιὰ νά κερδίσουν τὴν εὐνοιά σου. Μεταχειρίζονται κάθε μέσο, ἐντιμο καὶ ἄτιμο, καὶ σὺ τοὺς προκαλεῖς σύγχυση με τὴ χάρη καὶ τὴν αὐστηρότητα πὸς σὲ διακρίνει. Κ' ἐγὼ νά ξέρω πὸς εἶσαι ἡ γυναῖκα μου. "Ὀλ' αὐτὰ εἶναι πηγὴ βαθεῖας ἰκανοποίησης γιὰ μένα. (Παύση). Τί θὰ φᾶμε τὸ βράδυ;
 ΣΑΡΑ : Δὲν τὸ σκέφτηκα.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : "Ἄχ, μὰ γιὰτὶ δὲ σκέφτηκες;
 ΣΑΡΑ : Βρίσκω κουραστική τὴ σκέψη, γιὰ τὸ φαί. Προτιμῶ μὰ νὴν τὸ σκέφτομαι.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Αὐτὸ εἶναι μᾶλλον δυσάρεστο. "Ἐγω μὰ πείνω. (Μικρὴ παύση). Δὲν πιστεύω νά 'χεις τὴν ἀπαίτητη, νά βγῶ νά φάω ἔξω τὸ βράδυ, ἔπειτα ἀπὸ τόση κούραση. "Ὀλη μέρα καθόμουνα καὶ ψιλοκοσκινίζα ἀνωτέρου ἐπιπέδου οικονομικὲς ὑποθέσεις στὴν πόλη. ('Ἐκεῖνη γελάει). Σὰ νά μοῦ φαίνεται πὸς παραμελεῖς τὰ συζυγικά σου καθήκοντα.
 ΣΑΡΑ : 'Αγαπημένε μου.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Καλὰ τὸ ὑποπευθῆκα πὸς αὐτὸ θὰ συνέβαινε ἀργὰ ἢ γρήγορα. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : Τί κάνει τὸ τσουλί σου;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μιὰ χαρὰ εἶναι.
 ΣΑΡΑ : Χόντρηνε ἢ ἀδυνατίσει;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μὲ συγχωρεῖς, δὲν ἄκουσα καλὰ τί εἶπες;
 ΣΑΡΑ : Χόντρηνε ἢ ἀδυνατίσει;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Κάθε μέρα κι ἀδυνατίζει.
 ΣΑΡΑ : Αὐτὸ θὰ σ' ἔχει ἀγανακτήσει.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Καθόλου. Μ' ἀρέσουν οἱ ἀδύνατες γυναῖκες.
 ΣΑΡΑ : 'Εγὼ νόμιζα τ' ἀντίθετο.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Ἀλήθεια; Πὸς τὸ νόμισες; (Παύση). Φυσικά, ἡ ζωὴ πὸς κάνεις, ἐδῶ καὶ τόσον καιρὸ, ἔχει ἀπόλυτη συνέπεια μ' αὐτὸ πὸς ἔκανες, ν' ἀμελήσεις τὸ δαίπνο. "Ἔτσι δὲν εἶναι;
 ΣΑΡΑ : "Ἔτσι λές;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τὸ πιστεύω ἀπόλυτα. (Παύση). "Ἴσως νά γίνωμαι κι ἀγενής (Μικρὴ παύση) πὸς στὰ λέω αὐτά. Εἶμαι ἀγενής;
 ΣΑΡΑ (Τὸν κοιτάζει) : Δὲν ξέρω.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ναι, εἶμαι ἀγενής. "Ἄλλὰ τὴν ὥρα πὸς περνοῦσα τὴ γέφυρα, εἶχε κλείσει ἡ κυκλοφορία. Πῆρα μιὰ ἀπόφαση. (Παύση).
 ΣΑΡΑ : "Ἄ, μπᾶ;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μάλιστα.
 ΣΑΡΑ : Τί ἀπόφαση;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Πὸς πρέπει, νά πάψεις πιά...
 ΣΑΡΑ : Τί;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τὶς ἀκολασίες σου. (Παύση). Αὐτὴ τὴν ἄσπρη ζωὴ. Νά περιορίσεις πιά τὸ πάθος σου γιὰ παράνομη ἡδονή.
 ΣΑΡΑ : 'Ἀλήθεια;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μάλιστα. Ἡ ἀπόφασή μου, εἶναι ἀμετάκλητη. ('Ἐκεῖνη σηκώνεται).
 ΣΑΡΑ : Θέλεις νά φᾶς κρὺο χοιρινό;
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Κατάλαβες τί σοῦ εἶπα;
 ΣΑΡΑ : Δὲν καταλαβαίνω τίποτα.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Οὔτε νά πῶ κάτι δὲ μοῦ πρόσφερες τὴν ὥρα πὸς ἦρθα. (Σερβίρεται μόνος του ποτό).
 ΣΑΡΑ : "Ἐγω κρὺο φαί σὸ ψυγεῖο.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Εἶμαι βέβαιος πὸς θὰ 'ναι παγωμένο. "Ἔνα εἶναι γεγονός, αὐτὸ τὸ σπίτι εἶναι δικό μου. Ἄπὸ σήμερα, σοῦ δηλώνω, πὸς σοῦ ἀπαγορεύω νά διασκεδάσεις με τὸν ἔραστή σου μέσα σ' αὐτοὺς ἐδῶ τοὺς χώρους. Αὐτὸ ἰσχύει γιὰ ὅποιανδήποτε ὥρα τῆς μέρας. Ἐξηγηθήκαμε μιὰ γιὰ πάντα.
 ΣΑΡΑ : Σοῦ ετοίμασα καὶ σαλάτα.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Διψᾷς; θὰ πιεῖς;
 ΣΑΡΑ : Ναι. "Ἄς πῶ κάτι.
 ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τί θές νά πιεῖς;

ΣΑΡΑ : 'Αφού ξέρεις τί πίνω. Δέκα χρόνια έχουμε παντρεμένοι.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τόσα έχουμε. (Τη σεβίρει). Φυσικά, είναι παράξενο πού πέρασε τόσος καιρός για ν' αντιληφθώ πόσο εξευτελιστική και έπαισχυντη είναι ή θέση μου εδώ μέσα.

ΣΑΡΑ : Πριν δέκα χρόνια δεν είχα έραστή. Δηλαδή, όχι ακριβώς. "Όχι κι απ' τὸ μῆνα τοῦ μέλιτος.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Αυτό είναι τελείως άσχετο. Τὸ γεγονός είναι, πὸς είμαι ένας σύζυγος, πὸς 'κανε μεγάλες υποχωρήσεις κ' έφτασε στὸ σημείο νά 'χει τὸ σπίτι του ανοιχτὸ στὴ διάθεση τοῦ έραστή τῆς γυναίκας του, κάθε απόγευμα, πὸς τῆς έρχόταν τὸ κέφι. Νομίζω πὸς παραήμουνα ευγενικός. Δὲ νομίζεις πὸς παραήμουνα ευγενικός;

ΣΑΡΑ : Σωστά. Πολὺ ευγενικός.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μπορείς νά τοῦ διαβιβάσεις τοὺς χαριετισμοὺς μου, ἔστω καὶ γραπτῶς, ὅπως θέλεις, καὶ νά τοῦ πεις νά διακόψει στὸ ἔξῃς τίς ἐπισκέψεις του (Συμβουλευέται τὸ ἡμερολόγιο) ἀπ' τίς 12 τοῦ μηνός. (Μεγάλη σιωπή).

ΣΑΡΑ : Πὸς μπορείς καὶ μιλάς ἔτσι; (Παύση). Γιατί ἀπόψε... ἔτσι στὰ ξαφνικά; (Παύση). Μμμμμμμ; (Εἶναι πολὺ κοντὰ του). Σήμερα κουράστηκες πολὺ... στὸ γραφεῖο. "Όλοι αὐτοί, οἱ ὑπερατλαντικοί... Καταλαβαίνω εἶναι κουραστικό. Μά εἶναι ἀνόητο, τόσο ἀνόητο, νά μιλάς ἔτσι. 'Εδῶ εἰμ' ἐγώ. Εἶμαι δική σου. "Όμως ἔσένα πάντα σ' ἀρέσανε πολὺ αὐτὰ τὰ ἀπογεύματα... Μὲ καταλαβαίνεις. Πάντα ἔδειχνες κατανόηση γι' αὐτὴ τὴν κατάσταση. ('Ακουμπάει τὸ μάγουλό της στὸ δικό του). 'Η κατανόηση, εἶναι κάτι πολὺ σπάνιο, ἀγαπημένε μου.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ναι. ('Εκείνος φεύγει ἀπὸ κοντὰ της).

ΣΑΡΑ : Γι' αὐτὸ κι ὁ γάμος μας...

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μά νομίζεις πὸς εἶν' ευχάριστο, νά ξέρεις πὸς ή γυναίκα σου σ' ἀπατάει δύο μὲ τρεῖς φορές τὴ βδομάδα, κανονικά καὶ μ' ἔξαιρετική ἀκριβεία;

ΣΑΡΑ : Ρίτσαρντ—

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Εἶναι ἀνυπόφορο. Κατάντησε πιά ἀνυπόφορο. Δὲ συμβιβάζομαι πιά μ' αὐτὴ τὴν κατάσταση.

ΣΑΡΑ (Σ' αὐτόν) : Γλυκὲ μου... Ρίτσαρντ... σὲ παρακαλῶ.

Μιά ἀκόμη φωτογραφία ἀπὸ τὸ φαρσοειδὲς γερμανικὸ ἀνέβασμα τοῦ "Έραστή", τοῦ Χάρολτ Πίντερ. Οἱ πρωταγωνιστὲς Χέλμουτ Λόνερ καὶ Χαννέλορ Σρότ (Μόναχο, 1965)



ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τί μὲ παρακαλεῖς; ('Εκείνη σταματάει). Μπορῶ νά σοῦ κάνω μιὰ ὑπόδειξη;

ΣΑΡΑ : Σάν τί;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Νά τὸν πάρεις καὶ νά πηγαίνετε ἔξω στὸ ὑπαιθρο. Βρὲς κανένα χαντάκι. "Η καλύτερα ἐκεῖ πὸς πετᾶνε τὰ σκουπίδια. "Η σὲ κανένα σωρὸ κοπριά. Μμμμμμμ; Τί γνώμη ἔχεις; ('Εκείνη σιωπᾶει). Τί κάθεται; 'Αγόρασε ἕνα βαρκάκι καὶ βρὲς μιὰ λίμνη. Βρὲς ὅ,τι θές. Πήγαινε ὅπουδήποτε. "Όχι, στὸ δικό μου λίβινγκ-ρούμ.

ΣΑΡΑ : Φοβάμαι πολὺ πὸς αὐτὸ εἶναι ἀδύνατον.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Γιατί;

ΣΑΡΑ : Σοῦ εἶπα εἶν' ἀδύνατο.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : "Ακουσα καλὰ τί εἶπες. "Αν, ὅμως, θές τόσο πολὺ τὸν έραστή σου, δὲ σοῦ μένει ἄλλη λύση, γιατί ἐδῶ, πάει, ἔκλεισε ή πόρτα, δὲ θὰ ξαναπατήσει ἐδῶ μέσα. Τὸ βλέπεις ἀγαπούλα μου, κάνω ὅ,τι μπορῶ γιὰ νά σὲ βοηθήσω, γιατί σ' ἀγαπῶ. Τὸ βλέπεις κ' ή ἔδρα. Μ' ἂν τὸν πετύχω ἐδῶ μέσα, θὰ φάει κλωτσιὰ πὸς θὰ τοῦ φύγουν τὰ δόντια.

ΣΑΡΑ : "Ε, λοιπόν, εἶσαι τρελλός. ('Εκείνος τὴν κοιτάζει).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Θὰ τοῦ σπάσω τὸ κεφάλι. (Παύση).

ΣΑΡΑ : Κὰι σὺ τί ἔχεις νά πεις γι' αὐτὴ τὴν φοριχτὴ πόρνη πὸς ἔχεις;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Εὐφίλησα μαζί της.

ΣΑΡΑ : Μπά; Γιατί;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Γιατί εἶτανε κοκκαλιέρα. (Μικρὴ παύση).

ΣΑΡΑ : Μά εἶπες πὸς σ' ἀρέσουν οἱ ἀδύνατες... ἔσὺ τὸ 'πες...

ΡΙτσαρντ... κι ὅμως μ' ἀγαπᾶς...

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Βέβαια.

ΣΑΡΑ : Καί... μ' ἀγαπᾶς... δὲ σὲ νοιάζει γι' αὐτόν... σ' ἀλήθεια... καταλαβαίνεις τί 'να αὐτός... ἔσὺ τὸν καταλαβαίνεις αὐτόν... Ναι;... αὐτόν... νά, γιατί ἐμεῖς ξέρομε... ὅχι ἐγὼ μονάχα... θέλω νά πῶ, ἔσὺ ξέρεις καλύτερα κι ἀπὸ μένα... ἀγαπούλα μου... ὅλα εἶναι καλὰ ἔτσι... ὅλα εἶναι καλὰ... τὰ βράδνα... καὶ τὰ ἀπογεύματα... δὲν τὸ βλέπεις; "Ακουσε, σοῦ 'χω μαγειρέψει φαί. Εἶν' ἔτοιμο. 'Αστειεύομαι πρῖν. Boeuf a la bourguignon. Αὔριο θὰ σοῦ 'χω κοτόπουλο a la chasseur. Θὰ σ' ἀρέσει ἔ; (Κοιτάζονται).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : ('Απαλά): Μοιχαλιδα.

ΣΑΡΑ : "Α, μὰ δὲν κάνει νά μιλάς ἔτσι, δὲν ἐπιτρέπεται, τὸ ξέρεις; Γιατί τὰ κάνεις αὐτά; Τί νομίζεις πὸς κάνεις; (Αὐτὸς μένει ἀκίνητος καὶ τὴν κοιτάζει γιὰ μιὰ στιγμή, ἔπειτα πᾶει στὸ χῶλ. 'Ανοίγει τὸ ντουλάπι καὶ βγάζει τὸ ἀφρικανικὸ τύμπανο. 'Εκείνη τὸν παρακολουθεῖ μὲ τὸ βλέμμα. Αὐτὸς ξαναγυρίζει).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τ' εἶναι αὐτὸ πάλι; Τὸ βρήκα ἐδῶ μέσα, πάει καιρός. Τί 'ναι; (Παύση). Τί 'ναι;

ΣΑΡΑ : Δὲν κάνει νά τ' ἀγγίξεις αὐτό.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Αφού βρέθηκε μέσ' στὸ σπίτι μου; "Αρα ἀνήκει σὲ μένα ἢ σὲ σένα ἢ σὲ κάποιον ἄλλον.

ΣΑΡΑ : Δὲν εἶναι τίποτα. Τ' ἀγόρασα στὰ παλιατζήδικα. Δὲν εἶναι τίποτα. Τί νομίζεις πὸς εἶναι; Βάλτο στὴ θέση του.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Τίποτα; Τοῦτο; "Ενα τύμπανο μέσ' στὸ ντουλάπι;

ΣΑΡΑ : Βάλτο στὴ θέση του.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Μήπως, κατὰ τύχη, ἔχει σχέση μὲ τὰ παράνομα ἀπογεύματά σου;

ΣΑΡΑ : Καθόλου. Γιατί νά 'χει;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : 'Αφού ἔχει χρησιμοποιηθεῖ. Φαίνεται μεταχειρισμένο, δὲ φαίνεται; Μάλιστα, εἶμαι σὲ θέση νά μαντέψω.

ΣΑΡΑ : Δὲν μαντεύεις τίποτα. Δῶστο μου.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Σὲ τί τὸ χρησιμοποιεῖς; Πὸς τὸ χρησιμοποιεῖτε; Τὸ παίζετε, ὅσο κάθομαι ἐγὼ στὸ γραφεῖο; (Αὐτὴ προσπαθεῖ νά τοῦ πάρει τὸ τύμπανο. 'Εκείνος τὸ κρατᾶει γεῶ. Μένουν σιωπηλοὶ μὲ τὰ χέρια τους πάνω στὸ τύμπανο). Σὲ τί σὰς χρησιμεύει αὐτό; Δὲν τὸ 'χετε ἔτσι γιὰ στολίδι, νομίζω; Τί κάνετε μὲ τοῦτο δῶ;

ΣΑΡΑ (Σχεδὸν ἀγωνιά) : Δὲν ἔχεις δικαίωμα νά μὲ ρωτᾶς. Δὲν ἔχεις κανένα δικαίωμα. Αὐτὴ ἦταν ή συμφωνία μας. "Όχι τέτοιου εἶδους ἐρωτήσεις. Σὲ παρακαλῶ. Μὴν κάνεις ἐρωτήσεις. Αὐτὴ ἦταν ή συμφωνία μας.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Θέλω νά μάθω. (Αὐτὴ κλείνει τὰ μάτια).

ΣΑΡΑ : Μή...

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Παίζετε κ' οἱ δύο τύμπανο; Μμμμμμμ; Παίζετε κ' οἱ δύο τύμπανο; Παρέα; (Αὐτὴ ἀπμακρύνεται ἀπ' αὐτόν μὲ γυρισμένη τὴν πλάτη, ἔπειτα γυρίζει σ' αὐτόν καὶ χαχανίζει σκασμένη στὰ γέλια).

ΣΑΡΑ : Τιποτένι, βλάνια... Νομίζεις πώς αυτός είναι ο μόνος που 'ρχεται; Έτσι νομίζεις; Νομίζεις πώς αυτός είναι ο μόνος που διασκεδάζω; Μμμμ; Μην είσαι ανόητος. Έχω κι άλλους επισκέπτες, κι άλλους επισκέπτες, όλον αυτό τον καιρό, και τους δέχομαι όλες τις ώρες. Κανένας εας δεν το ξέρει, κανένας από σάς τους δυό. Τους προσφέρω φράουλες, σάν είναι εποχή τους. Με κρέμα. Είναι άγνωστοι, τελείως άγνωστοι. Μά όσο βρίσκονται εδώ, έμένα δέ μου είναι καθύλου άγνωστοι. Έρχονται για να δούνε τις άλλαιές κ' έπειτα κάθονται και πίνουμε τσάι. Πάντα. Πάντα.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ωστε έτσι; (Τήν πλησιάζει, και χτυπώντας απαλά τó τύμπανο τήν αντικρούζει κατάματα συνεχίζοντας να χτυπάει τó τύμπανο, τής αρπάζει τó χέρι και τής τó κάνει να γρατσουνάει, πάνω στό τύμπανο).

ΣΑΡΑ : Μά τί κάνεις;

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Αυτό είναι; Έτσι κάνετε; (Έκείνη τινάζεται πέρα, πίσω απ' τó τραπέζι. Αιτός πάει κατά πάνω της, χτυπώντας τó τύμπανο). Σ' άρέσει; (Παύση). Τι γουστόζικο. (Έπειτα γρατσουνάει δυνατά τó τύμπανο και τ' άκουμπάει σέ μιá καρέκλα). Έχεις φωτιά; (Παύση). Έχεις φωτιά; (Παύση). Έλα τώρα, μη μου χαλῶς τó κέφι. Τόν άντρα σου, δέ θά τόν νοιάξει αν μου δώσεις φωτιά. Είσαι λίγο χλωμή. Γιατ' είσαι τόσο χλωμή; Μιά τόσο ωραία κοπέλα, σάν και σένα.

ΣΑΡΑ : Μή, μην τó λες αυτό!

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Πιάστηκες στή φάκα. Είμαστε μόνοι. Έχω κλειδώσει.

ΣΑΡΑ : Μην τó κάνεις αυτό, δεν πρέπει, δεν πρέπει.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Δέ θά τόν νοιάξει. (Αρχίζει να πλησιάζει άργα - άργα στό τραπέζι). Κανένας άλλος δεν τó ξέρει. (Παύση). Κανένας άλλος δεν μπορεί να μάς ακούσει. Κανένας δεν ξέρει πώς είμαστε εδώ. (Παύση). Έλα τώρα. Δώσε μου φωτιά. (Παύση). Δέ ξεφεύγεις, αγαπούλα. Πιάστηκες στή φάκα. (Αντικρούζονται απ' τις δυό αντίθετες πλευρές τού τραπέζιού. Εκείνη άξαφρα, αρχίζει να χαχανίζει. Σιωπή).

ΣΑΡΑ : Πιάστηκα στή φάκα. (Παύση). Μά τί θά πεί ó άντρας μου. (Παύση). Με προσμένει. Με περιμένει. Δεν μπορώ να ξεφύγω από δώ μέσα. Πιάστηκα στή φάκα. Δεν έχεις δικαίωμα να φέρεσαι έτσι σέ μιá παντρεμένη γυναίκα. Τó 'χεις; Σκέψου, σκέψου σκέψου τί κάνεις. (Ο Ρίτσαρντ τήν κοιτάζει. Η Σάρα σκύβει κι αρχίζει να μπουσουλάει για να τόν πλησιάσει, κάτω απ' τó τραπέζι). Είσαι πολύ αναίδης. Ναι, είσαι, σ' αλήθεια. Ω, ναι, είσαι πραγματικά. Μά ó άντρας μου θά καταλάβει. Καταλαβαίνει ó άντρας μου. (Ξεπροβάλλει κάτω από τó τραπέζι και μ' άνασηκωμένο τó κεφάλι τόν κοιτάζει. Τó χέρι της άγγίζει τή γάμπα του. Εκείνος τήν κοιτάζει). Έλα, έλα δώ και θά σου εξηγήσω. Στο κάτω - κάτω σκέψου και τó γάμο μου. Με λατρεύει. Έλα δώ κ' έγώ θά σου ψιθυρίσω, θά στό ψιθυρίσω, έφτασε ή ώρα για ψιθύρισμα. Δεν είναι έτσι; (Τού πιάνει τά χέρια. Αιτός σωριάζεται στά γόνατα όπως κ' εκείνη. Τού χαϊδεύει τó πρόσωπό του). Άργήσαμε πολύ για τó τσάι. Έτσι δεν είναι; Μά τί γλυκός που είσαι; Δέ σ' έχω ξαναδεί μετά τó ήλιοβασιλευμα. Απόψε ó άντρας μου είναι σ' ένα συμβούλιο, που θά κρατήσει πολύ άργά τή νύχτα. Ναι, φαίνεσαι πολύ διαφορετικός. Γιατί φορές αυτό τó παράξενο κοστούμι κι αυτό τó πουκάμισο; Άλλες φορές φοράς κάτι άλλο, έτσι δεν είναι; Βγάλε τó σακκάκι σου. Μμμμ; Μήπως θά 'θελες ν' αλλάξω κ' έγώ; Θες ν' αλλάξω, να βάλω τó άπογευματινό μου φόρεμα; Θ' αλλάξω για γάρη σου, άγάπη μου. Νά πάω; Θά σ' άρέσει; (Σιωπή. Είναι πολύ κοντά του).

ΡΙΤΣΑΡΝΤ : Ναι. (Παύση). Άλλαξε. (Παύση). Άλλαξε. (Παύση). Άλλαξε φόρεμα. (Παύση). Είσαι γλυκιά πόρνη. (Έκείνη βρίσκει ψηλαφητά τó τύμπανο και τó βάζει ανάμεσα τους. Γρατσουνίζει ανάμεσα στά δάχτυλά του, όπως κι αιτός. Ξαφρικά χτυπάει κ' οι δυό τά δάχτυλά τους στό τύμπανο).

Τ Ε Λ Ο Σ

→
Τέσσερις σκηνές από τó τελευταίο έργο τού Πίντερ "Ο γυρισμός", που ανέβαστηκε στις 3 Ιουνίου στό θέατρο "Ωλυμπιούτς" τού Λονδίνου από τó "Βασιλικό Σαιξπηρικό Θιάσο", με σκηνοθεσία Πήτερ Χόλ. Η δράση εκτυλίσσεται σ' ένα λίβινγκ-ροόμ παλιού σπιτιού στό βόρειο Λονδίνο, όπου ζή ό Μάξ (Πόλ Ρότσερς) 70άτης γήρος με τά δυό παιδιά του, Λένω (Γιάν Χόλμ), Τζό (Τέρενς Ρίγκμπυ) και τόν Σάμ (Τζών Νόρμυχτον) θείο τους. Φιλοξενούμενοι τους ό Τέντ (Μίκαελ Μπράουαν) κ' ή γυναίκα του Ρουθ (Βίβιαν Μέρτσαυτ)



Ἡ μὲν τέχνη μακρά, ὁ δὲ βίος βραχύς

ΑΠΟΔΟΣΗ ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ — ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΦΟΡΕΙΑΣ — Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΤΗΣ ΙΧΝΟΓΡΑΦΙΑΣ
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ — ΕΝΑΣ ΛΕΙΩΜΑΤΙΚΟΣ — ΕΝΑΣ ΥΠΟΔΕΚΑΝΕΑΣ — ΕΝΑΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ

1. Ὁ Διευθυντής, οἱ Κύριοι τῆς Σχολικῆς Ἐφορείας. Ὁ Διευθυντής ἐκφωνεῖ τὸν ἐπίσημο λόγο τοῦ τέλους τοῦ σχολικοῦ χρόνου.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Κύριε πρόεδρε, ἀξιότιμα μέλη τῆς Σχολικῆς Ἐφορείας, κυρίες μου καὶ κύριοι. Σὲ μένα, σὺν διευθυντῇ, ἐπιβάλλεται τὸ ὑψηλὸ καθῆκον νὰ ὑμνήσω τὸ St. Uncumbers καὶ συνάμα νὰ μιλήσω γιὰ τὴν ἐργασία τοῦ σχολικοῦ χρόνου ποῦ πέρασε καὶ νὰ διατυπώσω δημοσίᾳ μερικὲς προσιδοποιήσεις, προγνώσεις, σχέδια, σκοποὺς, πλάνα, ἐπιδιώξεις, προθέσεις, ὑπολογισμούς, μελλοντικὲς δεσμεύσεις, μελετούμενες ραδιουργεῖες, προβλεπόμενες πράξεις γιὰ ἐπιχορηγήσεις, ἐμπιστευτικῆς φύσεως ἀνακοινώσεις καὶ τὴν ἀκλόνητη ἐμπιστοσύνη μου στὸ Θεὸ γιὰ τοὺς ἐρχόμενους δώδεκα μῆνες ὡς τὴν ἐπόμενη γιορτῇ μας τοῦ τέλους τοῦ χρόνου, ποῦ, ἂν θέλει ὁ Θεός, θὰ γίνῃ σὲ δώδεκα μῆνες ἀκριβῶς ἀπὸ σήμερον καὶ θ' ἀπονεμηθοῦν καὶ πάλι ἐλπίζω, πολλὰ βραβεῖα, σὲ πολλοὺς καὶ πάλιν ἀξιους μαθητῆς. Ἦταν μιὰ πολὺ καλὴ χρονιά, καὶ μεῖς ὅλοι κερδίσαμε ἕνα σωρὸ χρήματα, γι' αὐτὸ μπορούμε, νομίζω, νὰ συγχαροῦμε ὁ ἕνας τὸν ἄλλον μ' ἑλαφρῇ συνείδηση. Ἐξαισία. Μὰ, ἂς πᾶμε παρακάτω. Τί δὲν ἦταν τόσο καλὸ; Τὸ ποδόσφαιρο; Τάσεις ἐπιτυχίας. Χόκεϊ; Τάσεις ἐπιτυχίας. Φυσικὴ ἱστορία; Ἰσχυρὲς τάσεις ἐπιτυχίας. Σχολικὴ ὀργήστρα; Μεγάλῃ ἐπιτυχίᾳ καὶ ἁρμονικῇ. Τὸ φαγητὸ τοῦ σχολείου; Περιήγησις — ποῦ καὶ ποῦ τὸ δοκιμαζάκι ὁ ἴδιος. Στους τελειοφοίτους μας ἐπεφταν βροχὴ οἱ πανεπιστημιακῆς ὑποτροφίαι. Ἡ ὑγεία τῶν μαθητῶν δὲν ἦταν ποτὲ καλύπτει, ὅσο γιὰ τὴν πνευματικὴν τους πρόοδο φροντίζαμε παραδειγματικῶς. Οἱ τάξεις γιὰ τὴν ξυλουργικὴν καὶ τὴ μεταλλοτεχνίαν μόλις καὶ μπορούσαν νὰ χωρῶσιν τὴ μεγάλη συρροή, ὅλοι θέλουσι νὰ γίνωσι ἐπιτοποιοὶ καὶ σιδεράδες. Σ' ἕνα σημεῖο, σ' ἕνα σημεῖο μόνον ὑπάρχουν ἀντιρρήσεις. Δὲν ἔχουμε μᾶθημα ἰχνογραφίας στὸ σχολεῖο μας. Θὰ μπορούσε νὰ πει κανένας πὼς τὸ μᾶθημα τῆς ἰχνογραφίας δὲν εἶναι ἀναγκαῖο, ἄκουσα πὼς δὲ δημιουργεῖ παρά χασομέρηδες — ἔτσι τοὺς λένε. Στὸν καιρὸ μου τοὺς λέγαμε "Μποέμ". Δυὸ λέξεις γιὰ τὸ ἴδιον πράγμα, κ' οἱ δυὸ καταλήγουν νὰ σημαίνουν: ἄσταλοι, τεμπέληδες, βρόμικοι, ψωριάρηδες, μέθυστοι, παθιασμένοι, ἀξέριστοι, ποῦ ναι γιὰ κούρεμα ἢ γιὰ ἀπολύμανση, ἢ ποῦ θὰ ἔπρεπε νὰ πέσουν στὰ χέρια μιᾶς καλῆς νοικοκυρᾶς γιὰ νὰ τοὺς καθάρῃσι μὲ τὴ βούρτσα. Νεαροὶ καὶ νεαρῆς, μαῦρες κάλτσες, ἀνατριχιαστικὰ ποδιόβερ, κιθάρες, ξυλοδαρμοὶ, σογιμάδες, ἀλυσίδες ἀπὸ ποδήλατα. Ποῦ εἶναι ὁ παλιὸς καλὸς ἀστυφύλακας τοῦ παλιοῦ καλοῦ καιροῦ, ὁ πατρικὸς τύπος μὲ τὸ καλωσωνάτο καγκλωτὸ μουστάκι, ὁ Μπόμπι, νὰ πιάσει νὰ σκουντρίζει τὰ κεφάλια τους τὸ "να μὲ τ' ἄλλο καὶ νὰ τοὺς δώσει ἕνα γερὸ ξύλο, ὅπως τοὺς ταιριάζει, χωρὶς πολλὰς κουβέντες, χωρὶς ὅλες ἐκεῖνες τὶς ψυχολογικὰς βλακειέτες, χωρὶς "ψυχικὰ τραύματα" — αὐτὰ εἶναι ἀνόητες ἀδυναμίαι! Κάθονται οἱ "κύριοι" στὸ δρόμο, μὲς στὴ βροχῇ, καὶ μὲ τοὺς ἀνεύθυνους ἐξωφρενισμούς τους στεροῦν τοὺς καλύτερους στρατιῶτες μας ἀπὸ τὸ ἐλεύθερον Σαββατοκύριακόν τους, κ' ὕστερα παραπονοῦνται γιὰ σκληρότητά! Παράλογο, παράλογο, γελιοὶ μάλλιστα, ἀπαράδεκτο στὸ St. Uncumbers, σὲ καμιά περίπτωσιν — ὄχι! Ἀλλά, καὶ τὸ ἐπανα-

λαβαίνω, ἀλλά: αὐτὸ δὲν θὰ γίνῃ ἐδῶ! Ἀπλοῦστατα, ἡ ἐνημέρωσις στὰ καλλιτεχνικὰ πράγματα εἶναι ἀπαραίτητη σήμερον, ἂν θέλει κανένας κατὶ νὰ καταφέρει, καὶ τὰ παιδιὰ μας πρέπει κατὶ νὰ καταφέρουν. Σ' ὅλους τοὺς τομεῖς! Οἰκονομία, πολιτικὴ, τεχνικὴ, οἰκιακὴ οἰκονομία, ὀρθογραφία, ἀρχαιολογία, δημοσκοπία, ἐκλογικὴ νοθεία, ἐκκλησιαστικὸ δίκαιο καὶ προ-πό. Πρέπει ν' ἀκολουθοῦμε τὴν ἐποχὴ μας, ἀπὸ κοντὰ νὰ συμβαδίζουμε, νὰ βρισκόμαστε πάντα στὴν καλὴ μεριά, τί; Θ' ἀφήσουμε νὰ γίνουμε περίγελος τοῦ κόσμου; Σταθερὸ βῆμα — Μάρρρες! ὅπως λέγαμε τόσο ἄμορφα στὸ στρατό. Ἔτσι εἶναι; Ἔτσι. Ἄς ξαναγυρίσουμε στὸ θέμα μας. Μᾶθημα ἰχνογραφίας. Λοιπόν. Παραγγεῖλαμε κιάλας ἕνα δάσκαλο ἰχνογραφίας. Πιάνει ὑπηρεσίαν ὕστερα ἀπ' τὶς παύσεις. Ἐγγυῶμαι πὼς δὲ θὰ κάνει ἀνοησίες. Τὸν λένε κύριο Μιλτιάδη. Μὲ βεβαίωσαν πὼς ὁ κ. Μιλτιάδης εἶναι ἀπ' τὴν κορφὴ ὡς τὰ νύχια καθαράκιμος Ἐγγλέζος, παρ' ὅλο τὸ περιεργὸ ὄνομά του. Μποροῦμε νὰ τοῦ γοῦμε ἐμπιστοσύνη. Τοὺς μελλοντικούς μας Πικάσσο, Ματίς, Ρέμπραντ, Ἰούλιους Ρομάνο, Οὐίλλιαμ Ἐττυ, Μπουγκερώ, Ὁμπρεῦ Μπέρντσλεῦ, Γκωγκέν, Μπόσερ καὶ Γκόγια, θὰ τοὺς ὀδηγήσει στὸ στενὸ μονοπάτι τῆς ἀρετῆς. Αὐτὰ, πρὸς τὸ παρόν, γιὰ τὸν κ. Μιλτιάδη. Θὰ τοῦ ὀρίσω συνάντησιν πολὺ γρήγορα καὶ θὰ ἐπικυρώσω τὸ διορισμό του. Μπορὸ νὰ παρακαλέσω τὶς κυρίες καὶ τοὺς κύριους νὰ πλησιάσωσι στὸ μπουφέ; Εὐχαριστῶ τὴ Σχολικὴ Ἐφορεία, τὸ Κολλέγιον, τοὺς γονεῖς καὶ ὅλους τοὺς μαθητῆς. Ζήτω τὸ St. Uncumbers! Καὶ τώρα κατὰ τὴν παλαιὰ συνήθειαν τρία ζήτω. Ζήτω τὸ σχολεῖο μας! Ζήτω, ζήτω, καὶ τὰ λοιπὰ.

2. Ὁ Διευθυντής, ὁ Δάσκαλος τῆς ἰχνογραφίας. Ἡ συνάντησις.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Κύριε Μιλτιάδη, καλημέρα. Καὶ ἀπὸ ὑγείας; Πολὺ εὐχαριστημένος, εὐχαριστῶ. Τὰ πιστοποιητικὰ σας εἰστε παντρεμμένοι; Παντρεμμένοι; Προτιμῶ νὰ ναι ὁ δάσκαλος παντρεμμένος. Αὐτὸ δυναμώνει τὴν ραχοκοκκαλίαν. Ἀπόψεις; Οἱ ἀπόψεις σας; Ποιῆς εἶναι οἱ ἀπόψεις σας;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Ἀπόψεις, κύριε Διευθυντῇ;

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Ναι, σχέδια, σκοποὶ διδασκαλίας, παιδαγωγικὴ κατεύθυνσις, διδακτικὸ πρόγραμμα;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Βασικὰ, ἐναντίον κάθε ἐλεύθερης ἐκφράσεως.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Ἐναντίον;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Στὴν ἀρχή, τουλάχιστο. Ὑπερβολικὰ ἐπικίνδυνον. Ἀνεπιθύμητον. Τὰ θεμέλια γίνονται ἀδύναμα, εὐθραυστα, χαλαρά, μαλακά. Ἡ δύναμις τοῦ χαρακτῆρα λιγοστεύει, θρυμματίζεται, διαλύεται, σκορπίζεται σ' ὅλους τοὺς ἀνέμους.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Χαίρομαι ποῦ σεῖς ἀκριβῶς τὸ λέτε αὐτό. Τὸ ἴδιον ὑποστήριζα κ' ἐγὼ πάντα. Ἐν ἀρχῇ ἦν ἡ πειθαρχία.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Στέρεις βάσεις στὸ σχέδιον. Μιὰ - δυὸ στάμνες, πορτοκάλια, μιὰ νεκρὴ φύση, μιὰ ἐφημερίδα, ἕνα σκληρὸν καπέλο, μιὰ τσίγκινη κανάτα ἢ ἕνας κουβάς, ἕνα κουτὶ ροδάκινα πάνω σὲ τραπέζι. Αὐτὰ πρέπει νὰ σχεδιάσωσι. Τὸ ἐπόμενο σκαλοπάτι εἶναι τὰ ἐκμαγεῖα. Τὸ κεφάλαιόν τοῦ Καίσαρος, τοῦ Ἀλέξανδρου, τοῦ Αὐγούστου νέου, τῆς Ἀφροδίτης τῆς Μήλου.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Μονάχα τὸ κεφάλαιον.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Μονάχα τὸ κεφάλι. "Ὀχι χέρια. Ἄλλα ὑπάρχουν καὶ διάφορα ἀγγάλια με χέρια πού 'ναι ἀβλαβή. Ἀ.χ. μιὰ Ἀθηνᾶ με χιτῶνα, κράνος, ἀσπίδα, πολὺ κατ'ἀλληλη. Αὐτὰ πρέπει νὰ σχεδιάσουν.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Μὲ μολύβι.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Ἀκριβῶς. Μὲ τὰ χρώματα, τὰ πασαλείβουν ὅλα. Ἐπίσης σχέδιο με διαβήτη καὶ ρίγα, αὐτὸ τοὺς τὸ ἐπιτρέπω ὀλοπρόθυμα.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Γεωμετρία.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Τετράγωνα, κύβους, τετράεδρα, παραλληλόγραμμα, τρίγωνα, σφαῖρες, τομεῖς σφαιρας, ἐξάγωνα. Αὐτὸ δυναμώνει τὸ μυαλό : μ' αὐτὸ μαθαίνει κανένας πειθαρχία καὶ τάξη.

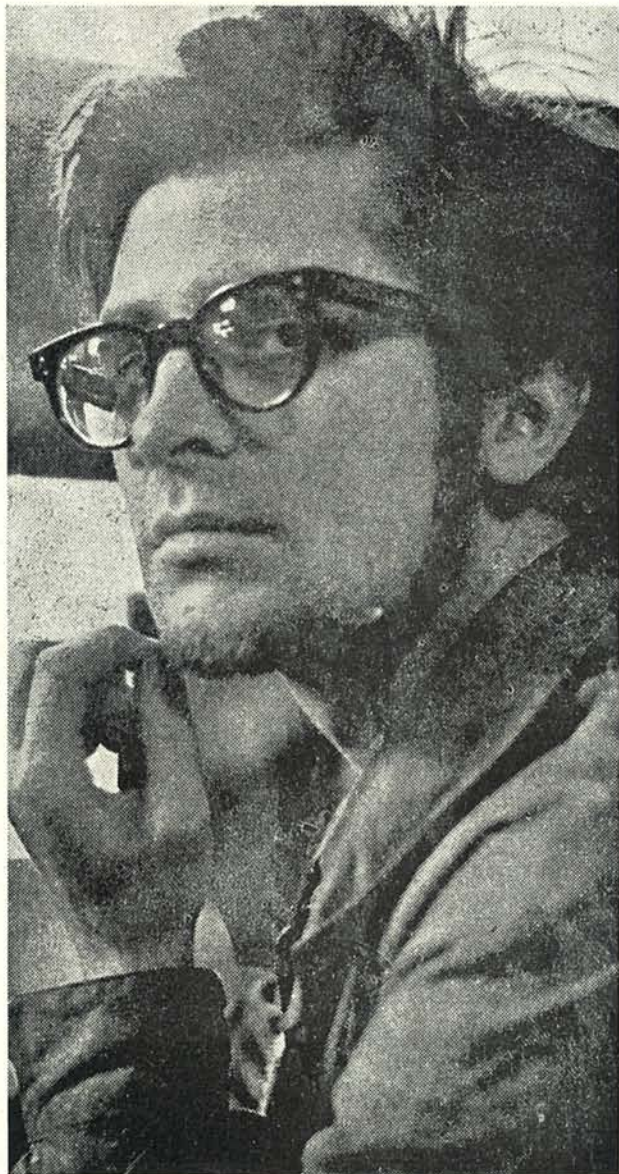
3. Ὁ Δάσκαλος στὴν τάξη. Τὸ μάθημα.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Σήμερα, νεαροὶ καὶ νεαρές μου, ἔχουμε τὰ ἐξάγωνα. Καὶ τὰ ὀκτάγωνα. Κι ὅταν θὰ τὰ μάθετε, θὰ πᾶμε παρακάτω. Ἡ πρώτη μας νεκρὴ φύση θὰ παρασταίνει αὐτὸ τὸ ὀκτάγωνο βάζω, αὐτὸ τὸ ἐξάγωνο σταχτοδογεῖο καὶ τρία κυβόσχημα κοιτιά. Ἐνα, δύο, τρία, στημένα κιάλας, κοιτάχτε, γὰ φόντο, κοιτάχτε, ἓνα κομμάτι χαρτόνι ὀρθογώνιο, μοιρασμένο σὲ τετράγωνα, κοιτάχτε, νὰ ἔτσι. Θὰ τὸ σχεδιάσετε σὲ χαρτὶ καντριγιέ. Ζητῶ ἀκριβεία. Μὲ τὴ ρίγα καὶ τὸ τρίγωνο. Ἐλεύθερο σχέδιο, ἐξπρεσιονισμός, ἱμπρεσιονισμός, φουτουρισμός καὶ ἀφηρημένη τέχνη δὲν ὑπάρχουν. Ἡ μόνη ἀφαίρεση πού ἐπιτρέπεται εἶναι ὁ κοστροκτιβισμός πού ἀντιμετωπίζεται ρεαλιστικά. "Ὀχι χαλαρότητες, κρατᾶτε τὴν καθαρή μορφή, ἡ εὐθεία εἶναι εὐθεία, οἱ γωνίες εἶναι ὀξείες ἢ ἀμβλείες ἢ ὀρθογώνιες, καὶ κάθε μιὰ κορτερὴ σὰν ξιφολόγη. Σιληρὰ μολύβια, *H I*, παρακαλῶ. Ἀρχίστε. "Ὀχι. "Ὀχι, δὲν εἶμαι εὐχαριστημένος μαζί σας. Τὰ φύλλα σας μαρτυροῦν ρυθμούς, αὐτὸ δὲν μπορῶ νὰ τὸ ἐπιτρέψω. Καθαρές γραμμές. Οἱ ρίγες στὸ ἄριστερό χέρι, κοιτάχτε, ἔτσι - καὶ τὸ μολύβι στὸ δεξί. Ψηλά τὸ χέρι, ποιὸς δὲν ξεχωρίζει τὸ δεξί του χέρι ἀπ' τὸ ἄριστερό; Ψηλά τὸ δεξί χέρι. "Ὀχι. Ἀκόμα μιὰ φορά. Μὴν εἴστε τόσο ἡλίθιοι. Τὸ ἄριστερό χέρι ψηλά. Τὸ δεξί χέρι ψηλά. Τὸ ἄριστερό, τὸ δεξί, τὸ ἄριστερό. Δεξιά. Ἀριστερό χέρι ψηλά. Ἀριστερά, δεξιά, ἄριστερά, ἄριστερά. Δεξιά, δεξιά, ἄριστερά. Ἀριστερό χέρι ψηλά. Τὸ ἄριστερό χέρι κάτω. "Ὀχι: ἄριστερά, ἄριστερά, δεξιά, δεξιά, ἄριστερά! Σᾶς λείπει ἡ σωστὴ ἐγκύμναση. Πρέπει νὰ γυμναστεῖτε. "Ὀλοι ἔξω. Μάρες, μάρες. Λίγη κίνηση! Ἐσὺ, ἐκεῖ, ἐμπρός. "Ὀλη ἡ τάξη - στὴ γραμμὴ! Ἀνάπαυση! Ἀνάπαυση! Μετρεῖστε! "Ὀλη ἡ τάξη. - Στὴ γραμμὴ! Ἐπὶ δεξιά! Βάδην - ἐμπρός μάρες! Στρέψατε ἐπὶ δεξιά - ἐμπρός! "Ὀλη ἡ τάξη - γαι-ρετίσατε! Κεφαλή - δεξιά! Κεφαλή - ἐμπρός! Διμοιρία - ἄλτ! Στὴ γραμμὴ γιὰ μιστό! Ἐσὺ ἐκεῖ! Ἐσὺ ἐκεῖ! "Ὀπως βλέπω δὲν χρειάζεσαι κομπιά, θὰ σοῦ ἐξηλώσουμε καὶ τὰ ὑπόλοιπα! Ἀριθμήσατε ἐξ ἄριστερῶν πρὸς τὰ δεξιά! Ἐν! Δύο! Τρία! Κάποιος ξύνει τὸν πισινὸ του. Τὸν βλέπω. Σέρει καλὰ πὺς λέω γι' αὐτόν. Εἶσαι τεμπέλης, δειλός, τί στάση εἶναι αὐτή; Σοῦ λείπει ἓνα κομπι, ἀλήτη! Μπήτνικ! Τί εἶσαι; Ναι, εἶ σ α ι, πές το ἀκόμα μιὰ φορά, ἀκόμα μιὰ φορά, ἀκόμα μιὰ φορά. Ναι, α ὄ τ ὀ εἶσαι. Ἀκόμα μιὰ φορά. Ἐτσι εἶναι πολὺ καλύτερα. Τὰ γυμνάσια χρειάζονται. Δὲν ἦταν καλὰ, μὰ δὲν ἦταν κι ὀλότελα κακὰ. Τώρα θὰ ἐφαρμόσουμε στὴν πράξη τις καινούριες γνώσεις μας. Πόλεμος, ἀψιμαχία, ἀγώνας, μάχη, πολεμεῖστε γιὰ τὸ δίκιο μας, πολεμεῖστε κ' εἴστε ἐν δίκαιῳ, πολεμεῖστε γιὰ τὴ δύναμη, ἡ δύναμη πάει μπρὸς ἀπ' τὸ δίκιο, ἡ ἐνότητα δίνει δύναμη! Ἀριστερά, δύο, τρία, τέσσαρα! Ἐξάισια! Σκεφτεῖτε τὴ Δουνκέρρη, τὸ Ἐλ Ἀλαμέν, τὸ Βατερλό, τὸ Φοντενούα, τὸ Ἀζενκούρ, τὸ Ἰνκερμαν! Σκεφτεῖτε τὸ Ναυαρίνο, τὸ Bannockburn, τὴ δοξασμένη Πρώτη Ἰουνίου, τις Θερμοπύλες, τὴ Σαλαμίνα, τὸ Ἀούστερλιτς, τὸ Μαρένγκο! Σκεφτεῖτε τὸ Bull Run, τὸ Pearl Harbour, τὸ Little Big Horn, τις Κάννες, τὴ Zama, τὴ Χαιρώνεια, τὴ Λίμνη Τρασιμένη, τὸ Ἡράκλειον, τὸ Fort Apache, τὸ Cat Coit Celidon, τὸ Cat Godden, τὸ Badon, τὴ μάχη τοῦ Camlann, τὴ μάχη τοῦ Camlann ὅπου ἔπεσε ὁ βασιλιάς Ἀρθούρος, χτυπημένος ἀπ' τὸ ἴδιο του τὸ σπλάγχο. Κι ὅμως, τί μάχη! Ἐσὺ 'σαι ὁ Ἀρθούρος, ἐσὺ 'σαι ὁ Mordred, ὁ ψευτοανεψιὸς πού τοῦ 'κλεψε τὴ γυναίκα, ὁ ἀνάρτη, κοντὰ σου χιλιάδες στασιαστές, χτυπιέστε, ἀντρας με ἀντρα, καὶ γεμάτος διαβόλους νὰ 'ναι ὁ κύσμος μὴν ξεγνᾶτε τὴν τακτική. Πρῶτα οἱ κινήσεις τοῦ προωθημένου πεζικοῦ, ἀνεβαίνει στὰ τέσσαρα τὸ ὕψωμα χωρὶς διακοπή, ὅχι πολὺ γρήγορα, μὴ σκορπᾶτε, πῦρ ὀμαδόν! Καὶ τώρα: ἡ ἐνέδρα, οἱ ἐλαφρὰ ὀπλισμένοι ἐξορμοῦν ἀπ' τὰ δέντρα. Ποῦ εἶναι τὰ δέντρα; Ἐδῶ, καὶ σεῖς ἐκεῖ στήνετε ἐνέδρα. Ἐφοδος!

Τὸ ἴδιο ἄλλη μιὰ φορά. Ἐνέδρα! Θέλω νὰ δῶ μιὰ τέλεια ἐνεδρεύουσα ἐνέδρα, ὅλοι κατὰχμα. Πολὺ καλὰ. Ἀφεῖστε τοὺς πληγωμένους, δὲν ἔχουμε καιρὸ γι' αὐτούς. Τώρα ἐρχόμαστε στὴν ἀποφασιστικὴ μάχη. Τὸ βαρὺ ἵππικὸ ἔχει ξεπεζέψει, βαλτώδης περιοχὴ, σεῖς εἴστε τὸ βαρὺ ἵππικὸ, μὴν τὸ ξεχάσετε, εἴστε ὀπλισμένοι, ὁ καθένας σας ἔχει τριάντα, σαράντα κιάλα στοὺς ὄμους, σιγὰ σιγὰ, προχωρεῖτε μὲς' στὸ βάλτο. Σύγκρουση με πεζοὺς ὀπλισμένους με κοντάρια, κρατεῖστε γερά, ἐπίθεση με τὰ κοντάρια στὶς ἀσπίδες. Ἐμποδίστε τους, ἀντικροῦστε τὰ χτυπήματα, καταπάνω στὸν ἐχθρὸ, θὰ λυγίσει! Χτυπάτε μες' στὰ ὅλα, στὸ ψαχνὸ, ποδοπατᾶτε, μαχαιρώνετε, ραβδιζετέ τους σὰν στᾶρι στὸ ἄλῶνι. Ποῦ εἶναι ὁ Ἀρθούρος; Ποῦ εἶναι ὁ Mordred; Ἐξω κ' οἱ δύο ἐχθροὶ, μισεῖτε ὁ ἓνας τὸν ἄλλον ὡς τὸ θάνατο, ὡς τὸ δηλητήριο, ὡς τὸ φόνο, ἐκλεψτε τὴ γυναίκα του, ἐκλεψτε τὸ βασιλεῖο του. Χεροπαλέψτε. Δὲν ξέρετε, τί θὰ πεί χεροπάλεμα; Νά, θὰ σᾶς δείξω. Νά! Ἐτσι εἶναι τὸ χεροπάλεμα. Πάει ἓνα μάτι, πάει ἓνα δόντι, πάει ἓνα πόδι, πάει ἓνα πνεμόνι, ἔτσι πρέπει. Ὁ πόλεμος, εἶναι πόλεμος. Γνωρίζετε τοὺς ἑαυτοὺς σας. Ὁ θεὸς ἐνάντια στὸν ἀνεψιὸ. Ἡ τιμὴ ἐνάντια στὴν προδοσία. Ἡ τάξη ἐνάντια στὸ χάος. Σκοτωθεῖτε, σκοτωθεῖτε, σκοτωθεῖτε, σκοτωθεῖτε! (Παρουσιάζεται ὁ Διευθυντής).

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Τὰ συστήματά σας, κύριε συνάδελφε ...

Τζῶν Ἀρτεν, ὁ πῶ ἀξιόλογος, ἴσως, ἐκπρόσωπος τοῦ νέου κύματος τῆς ἀγγλικῆς δραματοποιίας πού ξέσπασε γύρω στὰ 1956



ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Δοκιμασμένα κ' έπαληθευμένα, κύριε Διευθυντή, δοκιμασμένα κ' έπαληθευμένα. Λαγαρισμένα στη φωτιά τής πείρας.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Γιατί δέν πάτε στην Τοπική "Αμυνα; Έμεϊς έδω δέν είμαστε Σχολή Εδελπίδων.

(Ο Διευθυντής φεύγει απ' τήν τάξη. Τό επόμενο μάθημα είναι θρησκευτικά στά γαλλικά ή φυσική ιστορία).

4. Ο Δάσκαλος τής ιχνογραφίας, ή Γυναίκα του.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Ποῦ 'ναι τό τσάι μου;

ΓΥΝΑΙΚΑ : Δέν είναι ακόμα έτοιμο.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Καί γιατί;

ΓΥΝΑΙΚΑ : Ήρθες νωρίτερα σπίτι.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : "Όχι πολύ νωρίτερα.

ΓΥΝΑΙΚΑ : Κι όμως, μισή ώρα νωρίτερα.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Στο σχολείο είχα φασαρίες.

ΓΥΝΑΙΚΑ : "Ω Αντίοχε, τήν πρώτη κιόλας μέρα;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Δέ φταίω εγώ. Μίλησα με τόν Διευθυντή και φαινόταν νά συμφωνεί απόλυτα μαζί μου. Έν αρχή ήν ή πειθαρχία, είπα. Έν αρχή ήν ή πειθαρχία.

ΓΥΝΑΙΚΑ : Φυσικά, Αντίοχε, ή πειθαρχία ήν έν αρχή. Πρέπει νά επιμένεις στην πειθαρχία. Καί δέν επέμεινες στην πειθαρχία, χρυσούλη μου, κοττούλα μου, κοκκοράκι μου, γουρουνάκι μου, κουτσουράκι μου, χριστουγεννατικό δεντράκι μου; Σου φέρθηκαν άσκημα οί μικροί άλλτες;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : "Όχι. Πώς σου πέρασε αυτή ή ιδέα, Ρωζάνη; Δέν τοῦς δάμαξα ως τώρα; Δέν τοῦς διαφέντενα;

ΓΥΝΑΙΚΑ : Βέβαια, γόη μου, καρδούλα μου, μελένια μου, περιστερούλα μου. "Αντρας από σίδηρο, γνήσιος Περώσσος, μά τό Θεό! Σε λατρεύω, θησαυρό τής ψυχής μου.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : "Όχι, όχι! τό τσάι μου!

ΓΥΝΑΙΚΑ : "Αχ, άσ' τό λοιπόν τό βρωμοτσάι και πές μου τί σέ στενοχωρεί.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Θέλω τό τσάι μου!

ΓΥΝΑΙΚΑ : Τι έτρεξε στο σχολείο, Αντίοχε, τί έγινε;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Ρωζάνη, τό τσάι μου...

ΓΥΝΑΙΚΑ : "Όχι! Πρώτα νά μιλήσεις!

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Ρωζάνη, πεινώ. Θά 'θελα ένα μεγάλο κανάτι τσάι Κεϋλάνης, ένα κανάτι γάλα, λίγο ζεστό νερό, όχι και πολύ λίγο, έφτά κομμάτια ζάχαρι και τρεις φρυγανιές με μαρμελάδα.

ΓΥΝΑΙΚΑ : Τίποτα δέ σου δίνω.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Τί;

ΓΥΝΑΙΚΑ : Προτού νά μου τά πεις όλα.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Δυσάρεστη ιστορία. Ο Διευθυντής είναι τόσο θυμωμένος, πού χάνω τή θέση μου αν δέ μερώσει ως αύριο τό πρωί. Δέ φτάνει αυτό; Θεός κι άποπάνω νά μου στερήσει τό τσάι μου;

ΓΥΝΑΙΚΑ : Τίποτα δέν έχει αν δέν εξομολογηθεϊς πρώτα. Περίμενε. Τσάι! Νά μη σου πώ, φαγά, μαγκούφη, σουφρωμένη, νεροπούλη. Περίμενε ώσπου νά μάθω τήν αλήθεια — κι αν έχεις ακόμα όρεξη, τότε μπορείς νά φάς ένα κομμάτι από μένα.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Τρεις φρυγανιές με μαρμελάδα, παρακαλώ, δεσποινίς. Άμέσως όμως, παρακαλώ.

ΓΥΝΑΙΚΑ : Δέν επιτρέπω νά με διατάζουν σαν νά ήμουνα ύπηρέτρια. Ποτέ δέν θά σέ παντρευόμουν αν ήξερα πώς δέν θά συμπεριζόμουν τις μάταιες άπόπειρες κι άπογοητεύσεις σου, τά κακουργήματα και τις άπρέπειές σου. Θέλω νά τά σηκώνω μαζί σου κ' ίσως μάλιστα νά σου τά συχωρέσω λιγάκι — γιατί νά σου τά συχωρέσω πέρα ως πέρα, είναι δυστυχώς αδύνατο. Τί σκάρωσες πάλι σήμερα;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Τίποτα δέν σκάρωσα. Πεινώ, αυτό είν' όλο Καί διψώ. "Αν δέν σ' είχα παντρευτεί, θλ γινόμουν στρατιώ-

→

Σκηνές από τρία έργα του Τζόν Λοντεν, που ανέβασε το English Stage Company στο "Royal Court Theatre", του Λονδίνου, πραγματοποιώντας σημαντική ανανέωση στην αγγλική δραματολογία. "Ανω: "Χορός του λοχία Μασγκρέθ", 1959. Στη μέση: "Τό λιμάνι τής εϋτυχίας" 1960, και κάτω: "Ζήστε σαν τά γουρουνία" 1958



της, θά υποταχθώμενα με χαρά μου στην πειθαρχία και στις όμορφες στερήσεις της γκριζας στρατιωτικής στολής, θ' απολάμβανα την αντροπαρέα των χαρακωμάτων, τις διάπυρες βιαιότητες των υπαξιωματικών και τις σκληρές ταλαιπωρίες στα γυμνάσια πριν απ' το χάραμα. 'Η τέχνη μ' απογοήτευσε. 'Η παιδαγωγική μ' απογοήτευσε. 'Ο γάμος μ' απογοήτευσε. 'Ο κόσμος εξαρθρώθηκε, Ρωξάνη, εξαρθρώθηκε, κρέμεται από μια μετάνιση κλωστή σαν μισοξηλωμένο κουμπί. Πρέπει να μαστε αούτηρη και να μην ξεχνάμε ποτέ: Μονάχα όταν υποταχθώμαστε στον ολοκληρωτικό έλεγχο μ' όλη μας την καρδιά και μ' όλο μας τον ένθουσιασμό, δεν θά πεθάνουμε ποτέ. Οι μεγάλοι καλλιτέχνες του παρελθόντος — πέθαναν;

ΓΥΝΑΙΚΑ : "Αχ, δυστυχώς, πέθαναν πολύ συχνά.
ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Πολύ συχνά, ναι, τώρα θυμάμαι από ποιά σκοπιά μιλάς. 'Ο Λεονάρντο ντ' Βίντσι λ.χ., ζωγράφιζε το "Μυστικό Δεϊπνό" κ' έπεσε απ' τον τοίχο. Γιατί; Γιατί είχε ξεχάσει πώς ήταν κάποτε έμπειρος στα όπλα. "Άφησε να θρυμματιστούν ή ακρίβεια, ή ενότητα, ή μαθηματική κ' ευθύγραμμη όμορφα της δημιουργίας του, κάτω από την ύπουλη έφοδο της έλευθρίας και της ασυδοσίας, κάτω από την ευαισθησία, όπως λένε οι Γερμανοί, της πινελιάς και τον αισθησιασμό του χρώματος. Κανένας άνθρωπος στον κόσμο δεν ξέρεi τί πρέπει να γίνει, για να σωθεί ο πολιτισμός, κανένας — εκτός από μένα. Κανένας στον κόσμο δεν είναι τόσο δυστυχισμένος όπως εγώ.

(Περνάει ο στρατός της Τοπικής "Άμυνας. 'Η μουσική παίζει το "British Grenadiers". 'Ο 'Αξιωματικός στρατολογεί νεοσύλλεκτους.)

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ : Γίνεστε και σεις μέλος της Τοπικής "Άμυνας. Βέβαια, κύριέ μου, ή θητεία στην Τοπική "Άμυνα είναι ζωή για πραγματικούς άντρες, αυτό μπορώ να το βεβαιώσω υπεύθυνα. Προσφέρετε στον εαυτό σας αυτή τη χαρά, προσφέρετε στον εαυτό σας τη δυνατότητα μιας μεγαλύτερης μόρφωσης, μάθετε κοντά μας μια χειρωνακτική δουλειά, ένα επάγγελμα. Αποχτάτε πολύτιμες γνώσεις για το πώς να χρησιμοποιείτε τα πιο σύγχρονα όπλα, τις εκλεπτυσμένες μηχανές, και τα αξία βιομηχανικά προϊόντα. Σας έγγωμαστε ποικιλόμορφες διακοπές, άθλητισμό, κοσμικά γεγονότα, μαθήματα το Σαββατοκύριακο. Κολύμπι, αθούσες γυμναστικής, και μέρη για πόλο. Αυτός ο νεαρός έδω ύστερα από τρία χρόνια θητεία στην Τοπική "Άμυνα πήρε κύλιας το βαθμό του υποδεκαθένα και μπορεί να υπερηφανεύεται, γιατί πήρε συνάμα όχι μόνο επίδομα οικογενείας αλλά μαζί με το επίδομα οικογενείας και μια οικογένεια, και τον επόμενο χρόνο θά γίνει επιδεκανέας και θά πάρει δυο γυναίκες, και τον μεθεπόμενο χρόνο θά γίνει λοχίας και τότε του αξίζουν τουλάχιστο τρεις γυναίκες.

ΥΠΟΔΕΚΑΝΕΑΣ : "Όταν βλέπουν το κορίτσι, τη σαρδέλλα στη στολή μου, θέλουν όλα να βγούν έξω μαζί μου. Ξέρετε, επειδή είναι ίσια ή ραχοκοκαλιά μου.

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ : Και γιατί όχι; Έμπρός, νεαρέ, βάλε τη στολή σου, ξέχασε τις αλλιώτικες της οικογενειακής ζωής και το φόβο της ανεργίας.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Κ' ή πειθαρχία;

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ : Κ' ή πειθαρχία; "Α, έτσι... και λιγάνι πειθαρχία...

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Βέβαια, πρέπει να υπάρχει πειθαρχία κ' εγώ τό 'λεγα πάντα μου.

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ : Τι είπατε, παρακαλώ; "Α, έτσι. "Α, έσεται! Μά δεν νομίζετε, αλήθεια, πώς ή πειθαρχία σε μάς έχει την ίδια σημασία με τα γυμνάσια; 'Η πειθαρχία μας είναι θετική. Αυτή καθαυτή είναι μια αξία. Μια τέχνη, μια ειδική τεχνική μόρφωση. Νά, αυτός ο άπλος στρατιώτης τό ξέρεi καλά, κάτι καταλαβαίνει απ' αυτά.

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Μόρφωση για ηλεκτρονικές και μαγνητικών κυμάτων μηχανικές, πέντε χρόνια μαθήματα στην στρατιωτική "Ακαδημία για ηλεκτρονική και για τον μαγνητισμό των κυμάτων. Αποκτημένες γνώσεις : οι αδυναμίες της πυρηνικής άμυνας, λαβαίνοντας υπόψη τα ποσοστά άπολείας στα μαγνητομηχανικά — ηλεκτρονικά συστήματα έγκαίρου προειδοποίησης. Τωρινή χρησιμοποίηση : σε άρχια.

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ : Κάτι τέτοια τά μαθαίνει κανένας μόνο με κάποια πειθαρχία.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Γενικά, δεν ήθελα καθόλου να γίνω μηχανικός, εγώ φοίτησα σε σχολή Καλών Τεχνών, ήθελα μόνο...

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ : Τότε δεν σας χρειάζόμαστε, νεαρέ μου. Δοκιμάστε τό πεζικό.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Μά, θά 'θελα μόνο...

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ : Τά τύμπανα να πάθουν! Οι σημαίες μπροστά! Με τη βοήθεια του "Άη-Γιώργη! "Εφοδος!

(Βαδίζουν, ή μουσική παίζει το "Over the hills and far away").

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Παρακαλώ, πάρτε με μαζί σας, ώ γενναίοι στρατιώτες, μή μ' αφήνετε!

ΓΥΝΑΙΚΑ : Μή μ' αφήσεις, 'Αντίο, είμαστε παντρεμένοι, είμαι ή γυναίκα σου.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Μέγαιρα, διαλοκαυγατζού, στρίγγλα, λιγδερή άχόροταχη γυναίκα, μου άρνιέσαι τό τσάι μου και σύ ή ίδια παραγοιμίζεις την όλόπαχη κοιλιά σου. "Όχι, όχι, όχι, άκολουθώ τη σημαία. Εξάλλου, μονάχα για τό Σαββατοκύριακο. ("Ακολουθεί τη σημαία).

5. 'Ο Δάσκαλος φοράει τη στολή. 'Ο 'Αξιωματικός μιλάει στο πλήθος.

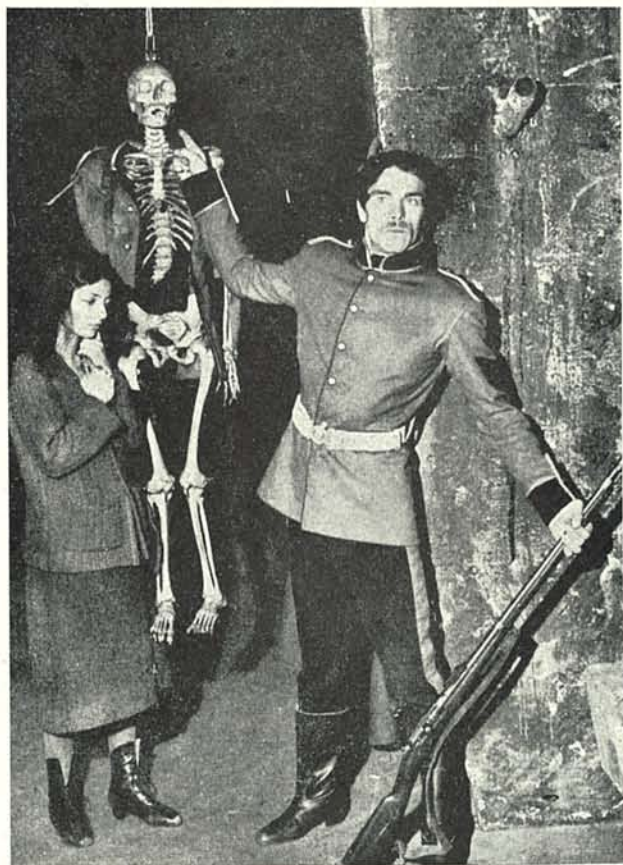
ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ : Τά σημερινά γυμνάσια θά τά κάνουμε στο δάσος. Θά μεταμφιεστούμε και θά γίνουμε ένα με τη φύση. Μεταμφιεστείτε σε δέντρα. (Οι στρατιώτες μεταμφιέζονται σε δέντρα και σχηματίζουν σάδεντρα). Δέντρα, έτοιμα; Πολύ ώραία. Τώρα : σιωπή κ' ήσυχία. Άναμείνατε κίνδυνο μέχρι νεωτέρας διαταγής.

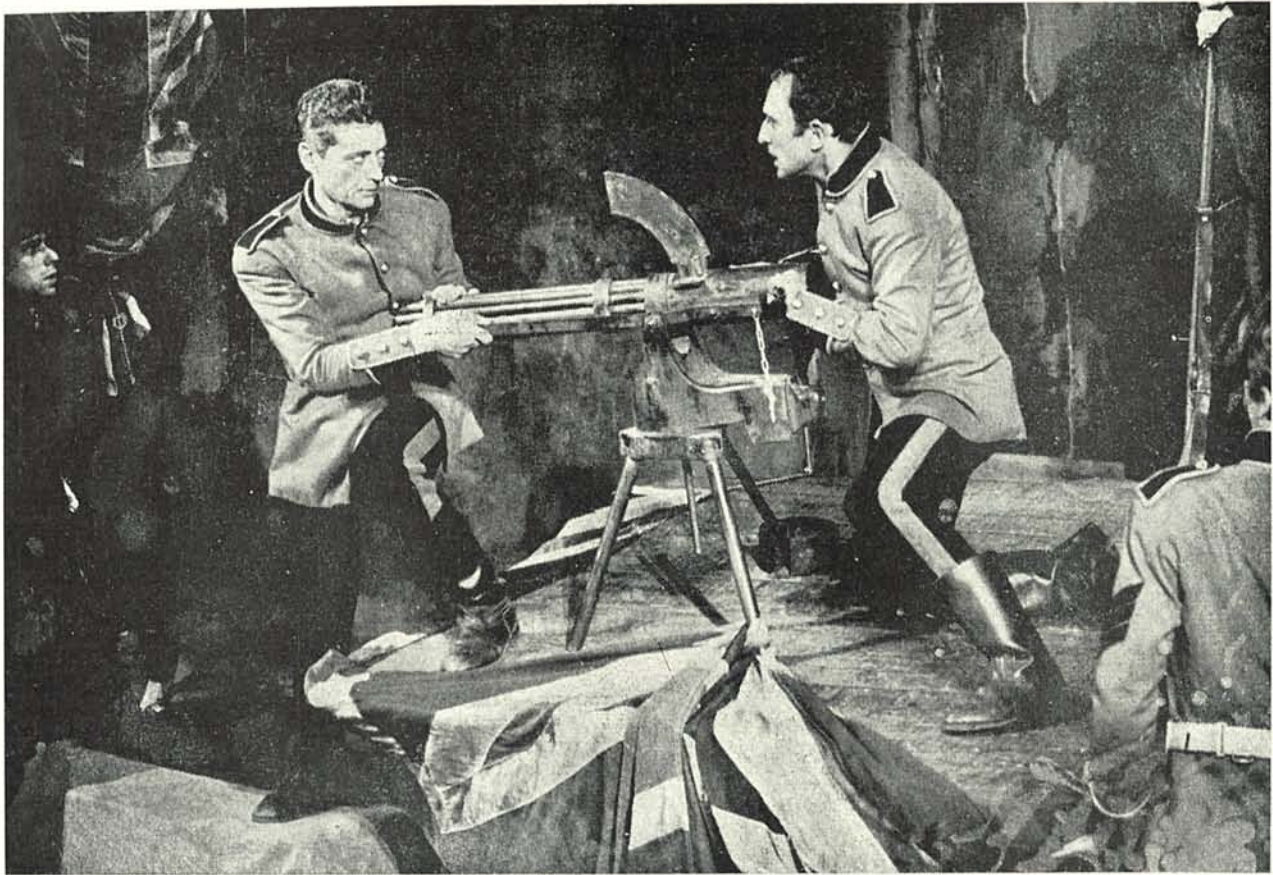
6. 'Ο Διευθυντής κ' οι Κύριοι της Σχολικής Έφορείας σε κούνηι. Κουβεντιάζουν και, πού και πού, πυροβολούν κανένα άγριμ.

Η ΚΟΥΒΕΝΤΑ ΤΟΥΣ :

"Εδώ δεν θά χτυπήσουμε μόνο φασιανούς. Θά πρέπει να υπάρχουν και μεγάλα άγρίμια. 'Ο κ. Νομάρχης είπε, να χτυπάμε ό,τι έρχεται μπρός στα όπλα μας. Πολύ ευγενικό εκ μέρους του. Και τό άγρίμ, αλήθεια, έχει πολύ ώραία γεύση. Ποιός ξέρεi να κάνει καλή κρεατόπιττα με άγρίμ; Και ίσα - ίσα την Κυριακή είναι πολύ πιο ευχάριστο να πυροβολείς ζώα και πουλιά παρά να πηγαίνεις στην εκκλησία.

"Αρτεν στο Παρίσι : " 'Ο χορός του λοχία Μασγορόβ" στο θέατρο "Ατενέ-Λουί Ζουβέ" με τον Γερζέφ και την Μπουρντίλ





"Λοιπτεν": "Ο χορός του λοχία Μασαζοέιβ", όπως ανεβάστηκε από τον Πήτερ Μπρονκ με δικά του σχηματικά και κοστούμια στο "Ατενέ-Λουί Ζουβέ". Στην εικόνα οι Τορί Ταφέν (στρατιώτης), Φρανσουά Νταμπλόν (ναύτης) και Πιέρ Ταμπάρ (στρατιώτης)

Ἄκουτε τὸ τρίξιμο; Ναι, κ' ἐγὼ νομίζω πὼς ὁ κρότος παρὰ εἶναι δυνατὸς σήμερα. Τ' ἀγρίμια ξεπετιοῦνται μὲς ἀπ' τὰ χαμόκλαδα. Αὐτὴ ἡ περιοχή εἶναι γεμάτη ἀγρίμια. Κρίμα πὼς δὲ βλέπει κανεὶς τίποτα.

Καὶ νομίζετε, ἀλήθεια, πὼς δὲν εἶναι ἄνθρωποι; Κι ὅμως, νά, ἐκεῖ, κάποιος βλαστήμησε. Ὅχι, ἀγρίμι ἦταν.

Κ' ἐγὼ ξέρω πὼς εἶναι ἄνθρωποι, μὰ δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ τὸ μάθουν κ' οἱ ἄλλοι. Θὰ ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ δεῖ κανένας πόσῃ ὥρα θὰ κάνουν νὰ καταλάβουν τὴ διαφορά ἀνάμεσα σ' ἓνα δέντρο, ἓνα ζαρκάδι κ' ἓνα στρατιώτῃ τῆς Τοπικῆς Ἄμυνας. Ἄχ! Τρίξιμο εἶναι; Ζαρκάδι εἶναι; Τί χάρη! Τί μεγαλόπρεπα κέρατα! Θὰ τὸ σκοτώσω καὶ θὰ φορέσω ὁ ἴδιος τὰ κέρατα. (Τὸ βόλι χτυπᾷ θανάσιμα τὸ Δάσκαλο. Ὁ Διευθυντῆς προβόλησε).

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: "ὦ ὄμορφε θάνατε!

Δὲν ἦταν κούφιο ὄνειρο.

Ἡ στολὴ πνίγει κάθε πόνου.

Πῆγα στὰ γυμνάσια.

Βάσταξα τὴν τραχιὰ κοροϊδία

ἀπ' τοὺς συντρόφους' γι' αὐτοὺς ὁ στρατὸς δὲν ἦταν λάμψη, δόξα, αὐστηρότητα, ἀτσάλι, παρὰ ἐξάσκηση γιὰ ἓνα μπουρζουάδικο ἐπάγγελμα.

Τεχνικὴ εἰδικὴ μόρφωση;

Ἐλείωσε. Ὁ πόλεμος εἶναι πόλεμος.

Ἐδῶ πῆρα τὸ θανάσιμο χτύπημα.

Βόλι στὸ κεφάλι. ὦ, τί εὐτυχία!

Αὐστηρότητα καὶ πειθαρχία,

τάξη καὶ ὑποταγή,

βρίσκουν σὲ μένα τὴν πιὸ τέλεια πλήρωσή τους:

Ἐμένα φώναζε τὸ καθήκον, πρόθυμα τοῦ ἀφιερώνομαι.

τώρα ξέρω: ἀκόμα κ' ἡ Τοπικὴ Ἄμυνα ἔχει κάποιο [νόημα. (Πεθαίνει)].

ΟΙ ΚΥΡΙΟΙ ΤΗΣ ΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΦΟΡΕΙΑΣ: Φόβερδ. Ποιός

ἦταν; Ἐ, ἀδιάφορο, ὁ κύριος Διευθυντῆς τῆς Ἀστυνομίας εἶναι στὴν παρέα μας καὶ τὸ δάσος ἀνήκει στὸν κύριο Νομάρχη. Ποιὸς θὰ παρηγορήσει τὴ χήρα;

7. Ἡ Γυναίκα, οἱ Κύριοι τῆς Σχολικῆς Ἐφορείας.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ἄχ, πέθανε!

ΟΙ ΚΥΡΙΟΙ ΤΗΣ ΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΦΟΡΕΙΑΣ: Μὰ κάναμε παρεμβῆς ἔρανο. Δὲν θὰ 'στε ὀλίτελα ἄπορη.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Πέθανε μὲ τὴν ἀπόλυτῃ βεβαιότητα στὴν συνειδήσή του πὼς ἀκολούθησε τὴν κλίση του. Στεκόταν ἐντελῶς ἀσάλευτος, νομίσαμε λοιπὸν ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ 'ναι παρὰ ἐλάφι' ἂν εἶχε κουνηθεῖ, τότε φυσικά θὰ βλέπαμε ἀμέσως πὼς εἶναι ἄνθρωπος. (Τὸ 'ξερα πὼς ἦταν ἄνθρωπος, μὰ γιατί νὰ βάλω φωτιά στὸ στόμα μου; Καλύτερα, ἀλήθεια, ἔτσι. Ἄν καί, στὸ κάτω κάτω, εἶμαι ὁ Διευθυντῆς τῆς ἀστυνομίας). Ἰδοῦ, παρακαλῶ, τὰ χρήματα, κυρία Μιλτιάδη. Πρέπει νὰ 'στε περήφανη γιὰ τὸν ἄντρα σας.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ἐὐχαριστῶ, θερμά. Ἐπιτέλους, τώρα μπορῶ νὰ κάνω ὅ,τι στέρησα στὸν ἑαυτό μου τόσον καιρὸ, ἐπειδὴ οἱ δάσκαλοι πληρώνονται τόσο ἄσχημα. (Μὲ τὰ χρήματα ἀγοράζει φορέματα, φαγητά, κρασί, ἓνα καινούριο σπιτί καὶ διασκεδάει σ' ἓνα γρήγορο σποῦ αυτοκίνητο μὲ ἀναρρήμτους νεαροὺς, πὼς εἶναι πιὸ ὁμορφοὶ καὶ μιλοῦν λιγότερο μπερδεμένα ἀπὸ τὸν μακαρίτη τὸν ἄντρα της. Διασκεδάζοντας, συναπαντιέται στὸ δρόμο μὲ τὴν κηδεῖα του.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τοῦ ρίχνω ἓνα δάκρυ, γιατί ἔτσι παγερός κι ἀλύγιστος κείτεται, ὡστόσο ὅ,τι σκεφτόταν ὅ,τι ἔλεγε, δὲ νίκησε ποτὲ τὸ νοῦ μου. Τὸ φῶς, τὰ κέρφι, χαρὰ μού δίνουν, ὅπως χοροπηδᾶν τὰ ψάρια στὸ νερὸ, πὼς οὔτε μιὰν ἴσια γραμμὴ δὲν ἔχουν σ' ὄλο τὸ κορμί [τους!]

Τ Ε Λ Ο Σ

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ



ΤΖΩΝ ΓΚΙΛΓΚΟΥΝΤ ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΑΛΜΠΗ

ΣΥΝΟΜΙΛΟΥΝ ΓΙΑ ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



Το ανέβασμα στο Μπροντγουάιη του τελευταίου έργου του Έντουαρντ Άλμπεϊ "Τίνυ Άλις", με πρωταγωνιστή το Βρεταννό σαιξπηρικό ήθοποιό Σέρ Τζών Γκίλγκουντ, έδωσε την ευκαιρία στους δυο ανθρώπους του θεάτρου ν' ανταλλάξουν τις απόψεις τους πάνω στο σημερινό θέατρο. Τη συζήτηση, που έγινε στο σπίτι του Άλμπεϊ, κατέγραψε ο συνεργάτης της "Atlantic Monthly" Ρ. Σ. Στιούαρτ και δημοσιεύεται παρακάτω, κατ' αποκλειστικότητα, ολόκληρη.

Ό Άλμπεϊ άρχισε: "Δέν είμαι ήθοποιός αλλά νομίζω πώς, κατά πάσα πιθανότητα, ένας ήθοποιός στοχάζεται πολύ περισσότερο καιρό ένα ρόλο απ' όσο ένας θεατρικός συγγραφέας. Φαντάζομαι πώς όρισμένοι ήθοποιοί σκέφτονται όρισμένους ρόλους είκοσι χρόνια πριν καν άποπειραθούν νά τους παίξουν. Δέν είν' αλήθεια αυτό, Τζών";

"Ίσαμ' ένα σημείο, ναι", είπε ό Γκίλγκουντ. "Ήμουν πολύ τυχερός παίζοντας τους περισσότερους μεγάλους ρόλους, που 'θελα νά παίξω, σέ πολύ νεαρή ηλικία κ' έτσι αναγκαστικά τους έρμηνεύσα χωρίς νά τους πολυστοχαστώ προηγούμενα. Άλλά ή 'Ηντιβ' 'Ήβανς μου' τε πριν από λίγο καιρό: "Τώρα ξέρω πώς ακριβώς θά 'πρεπε νά πω την τελευταία άράδα της Βασίλισσας Κατερίνας" — κι αναφερόταν στον "Έρρίκο τόν Η'" που παίξαμε μαζί πριν από όκτώ περίπου χρόνια. "Όταν γερνάει κανένας, κοιτάζει προς τά πίσω, βλέπει τους ρόλους που 'παίξε και σκέφτεται: Θά μπορούσα νά παίξω τόν Ρωμαιο, θά μπορούσα νά παίξω τόν Άμλετ καλύτερα τώρα — άν και προτιμώ νά ξέρω καλύτερα τους ρόλους παρά νά δοκιμάσω νά τους ξαναπαίξω. Αύτός, ακριβώς, ήταν ένας απ' τους λόγους που σκηνοθέτησα τόν "Άμλετ" με τόν Ρίτσαρντ Μπάρτον, για νά χρησιμέψει ή πείρα μου, νά βοηθήσει ένα νεότερο ήθοποιό ν' άποφύγει μερικούς απ' τους τεχνικούς σκοπέλους που άπαντάει κανένας παίζοντας ένα ρόλο σαν τού "Άμλετ". Τους "γεροντότερους" ρόλους σαν τόν Άηρ ή τόν Πρόσπερο, που μπορώ νά έλπίζω πώς κάποτε θά ξαναπαίξω, τους βγάζω άμέσως απ' τó μυαλό μου και δέν τους ξανασκεφτόμαι παρά μόνο σαν έρθει ή ώρα τους νά τους παίξω.

"Μ' ένα έργο, όμως, σαν και τó δικό σου, δέν συμβαίνει τó ίδιο: δέν μπορώ νά φανταστώ τόν εαυτό μου νά τó βάζει στην άκρη για νά τó ξαναπαίξει ύστερα από μερικά χρόνια. Ήταν μία μοναδική στιγμή: με 'ήθελες νά τó παίξω και είμαι πολύ εύτυχημένος που τó έπιχείρησα. Βέβαια, φοβήθηκα πολύ νά παίξω αυτό τó ρόλο στην "Τίνυ Άλις" ("Μικροσκοπική Άλίκη") και τó πρώτο που σου 'γραψα, θυμάσαι, ήταν "πόσω χρονώ νομίζεις πώς είναι αυτός ό άντρας"; Κ' έσύ μου άπάντησες με τάχτι, λέγοντας: "Νομίζω πώς όλα τά πρόσωπα τού έργου είναι γύρω στα πενήντα", πράγμα που με παρηγόρησε λιγάκι για την τόλμη μου νά παίξω τις δυο μεγάλες σκηνές, εκείνη που πέφτω θύμα της γοητείας μιας γυναίκας και την άλλη που πεθαίνω, σκηνές που νομίζα πώς δέν ήταν πιά για τά όρια της ηλικίας μου".

Ό Άλμπεϊ διέκοψε: "Δέν ξέρω άν πραγματικά είχα σκεφτεί

πώς όλοι στο έργο έπρεπε νά 'ναι γύρω στα πενήντα — ποτέ στ' αλήθεια δέν μου πέρασε απ' τó μυαλό, όσο έγραφα τó έργο, νά καθορίσω την ηλικία των προσώπων. Τó ύφος και τó περιεχόμενο αλληλοκαθορίζονται. Ή φύση των χαρακτήρων, ό τρόπος που μιλάνε, ή ηλικία τους, όλ' αυτά αλληλοκαθορίζονται. Πολύ συχνά, στα έργα που 'χα γράψει στο παρελθόν, μου φαινόταν πώς ένα πρόσωπο θά 'πρεπε νά 'χει μία όρισμένη ηλικία: σ' αυτό έδω, όμως, δέν μου φάνηκε πώς τó πράγμα είχε σημασία. Δέν έκτυλίσσεται σέ μία συγκεκριμένη χώρα: δέν ξεχωρίζει καμιά ιδιαίτερη τοπική διάλεκτος και δέν καθορίζεται καμιά ηλικία. Τó πιο σημαντικό ήταν νά βρεθούν οι κατάλληλοι ήθοποιοί. Δέ νομίζω πώς οι Άμερικανοί ήθοποιοί — οι περισσότεροι — έχουν έξασκηθεί άρκετά στην έρμηνεία ρόλων που 'ναι έξω απ' τó ρεαλιστικό θέατρο, αυτό όμως είχε δευτερεύουσα σημασία και, διαλέγοντας τή διανομή της "Μικροσκοπικής Άλίκης", είχα σαν κύρια μέριμνα νά πάρω εκείνους τους ήθοποιούς που θά 'παίξαν καλύτερα τους ρόλους".

"Φυσικά, αυτό με κολακεύει τεράστια", είπε ό Γκίλγκουντ. "Κανένας απ' τους νεαρούς Άγγλους πρωτοποριακούς δραματογράφους δέν όνειρεύτηκε ποτέ νά μου γράψει ένα ρόλο κ' είχα πάντα την αίσθηση πώς έπειδή ήμουν κάπως σκεπτικιστής άπέναντι στη σχολή "κουζινίλας" τού Λονδίνου ή σχολή αυτή μάλλον με περιφρονούσε σαν "παραδοσιακό" και κάπως ξεπερασμένο, με τή σκέψη άσφαλώς ότι δέν έτρεφα καμιά έκτίμηση στο "νέο θέατρο" από φόβο μη με πετάξει στο περιθώριο της σκηνής — πράγμα που δέν είναι καθόλου αλήθεια.

"Τó γεγονός παραμένει ότι, ενώ άμφέβαλα πολύ για την ικανότητα μου νά καταλάβω και νά έρμηνεύσω τους νέους δραματογράφους, έλπίζα, ταυτόχρονα, πώς κάποιος απ' αυτούς θά με σκεφτόταν για κανένα ρόλο, γιατί δέν υπάρχει τίποτα που νά έπιθυμεί περισσότερο ένας ήθοποιός από την δημιουργία ενός ν έ ο ρόλου κι από την εμπειρία που προσφέρει ή έρμηνεία κάτι τ' όλοτελα διαφορετικού. Άν, όμως, μου συμβεί νά μη συμπαθήσω την αίσθηση που πηγάζει από 'να έργο την ώρα που τó διαβάζω, αποκλείεται αυτό τó έργο νά μου άρδέσει. Αύτή ήταν ή περίπτωση με πολλά πρωτοποριακά έργα στην Άγγλία, άν κ' ύπήρξε ένας ένθουσιώδης θαυμαστής τού Χάρολντ Πίντερ απ' τó ξεκίνημά του.

"Σχετικά με τó επίπεδο της ήθοποιίας στην Άμερική, δέν μ'όρεσα νά δώ τους θιάσους στο Στράτφορντ τού Όντάριο (Καναδάς) και στο Στράτφορντ της Κοννεκτικούτης (Η.Π.Α.),

πού 'χουν κάνει τόσο εκπληκτική δουλειά τα τελευταία λίγα χρόνια. Βέβαια, από τότε που 'μαι εδώ (στη Νέα Υόρκη), έχει μεσολαβήσει όλη αυτή η φασαρία με το Λίνκολν Σέντερ κ' είναι παράξενο το γεγονός ότι το έργο σου "Μικροσκοπική Άλιξη" έμοιαζε να χρειάζεται ήθοποιους με κλασική πείρα, αν και είναι ένα τόσο μοντέρνο έργο. Φαίνεται, όμως, ότι τα δυο είδη θεάτρου είναι πολύ πιο στενά συνδεδεμένα απ' όσο θα μπορούσε να πιστέψει κανένας από πρώτη άποψη".

Ο "Αλμπη συγκαταίνεσε κ' ύστερα είπε: "Νομίζω πως υπάρχει σημαντική σχέση ανάμεσα στα λεγόμενα πρωτοποριακά έργα και τα κλασικά. Ταυτόχρονα, πάντα μου έλεγα στους ανθρώπους που βρίσκουν άκατανόητα τα έργα, για παράδειγμα, του Σάμουελ Μπέκετ, πως εγώ τα βρίσκω έντελως νατουραλιστικά, αν και δεν είναι νατουραλιστικά με την έννοια που ο κόσμος δίνει συνήθως στον όρο, δηλαδή με την μετασχεωφική έννοια...".

"Ποτέ μου δεν μπόρεσα να θαυμάσω τον Μπέκετ", διέκοψε ο Γκίλγκουντ. "Μου είναι έντελως άκατανόητος. Τα έργα του μου φαίνονται πολύ δύσκολα στο παίξιμο. Υποθέτω πως φταίει η συνήθειά μου να παίζω έργα με άποκορφόμα, έργα που να 'κάνουν αλλαγές", που να 'χουν δράση και ζωντανούς, γλαφυρούς χαρακτήρες. Με πιάνει κατάθλιψη όταν πηγαίνω στο θέατρο και βλέπω έντελως σκοτεινούς και υπανθρώπινους χαρακτήρες, πνιγμένους στην άπελπισία, άλλ' υποθέτω πως αυτό οφείλεται κάπως στην αντίδρασή μας μετά τον τελευταίο πόλεμο και στην αίσθησή πως ο κόσμος βρίσκεται σε μία τρομερή κατάσταση, χειρότερη απ' ό,τι ποτέ πριν ιστορικά. Αντίθετα, "Εντουαρντ, βρισκόμαι πως το έργο σου έχει ένα είδος μεγαλειότητας, μια κάποια γοητεία, που το κάνει για μένα πολύ ενδιαφέρον, ενώ τα έργα του Μπέκετ που διάβασα κ' είδα, ποτέ δεν έτυχε να μου εξάψουν το ενδιαφέρον".

Ο "Αλμπη γέλασε: "Ίσως ή "Μικροσκοπική Άλιξη" να 'ναι έργο προ-πρωτοποριακό και να γυρίζει το θέατρο πίσω κατά σαράντα χρόνια!".

Ο Γκίλγκουντ γέλασε μαζί του: "Μερικοί νομίζουν πως ο Τσεφφινρέλλι γύρισε το θέατρο πίσω κατά πενήντα χρόνια, από όπτική, σκηνογραφική άποψη, κι ωστόσο το "Ρωμαίος κ' Ιουλιέττα" που ανέβασε, επειδή σκηνοθετήθηκε κ' έρμηνεύτηκε σε γήινο, νατουραλιστικό, ύφος, χαρακτηρίστηκε κάτι το απόλυτα μοντέρνο και καινούριο. Το συναρπαστικό όμως στην Τέχνη είναι, ακριβώς, ότι πάντα φαίνεται ν' αναπηδά απ' τον έαυτό της και τα πράγματα που 'ναι καινούρια τη μία στιγμή, μάς φαίνονται έντελως "πεπαλαιωμένα" την επόμενη και τανάπαυιν. Ωστόσο, υποθέτω πως το κύριο αίσθημα που κατέχει τους ανθρώπους της ηλικίας μου, είναι πως ζούμε σε μία τρομερά άσχημη εποχή, πως η άσχημία έχει γίνει "φετίχ", ή άσχημία κ' ή ειλικρίνεια κ' ή άθυροστομία, κατά έναν τρόπο που εμείς συνηθίσαμε απ' την άνατροφή μας να θεωρούμε πολύ κακού γούστου. Ποιός, όμως, θα πεί τί είναι κακό γούστο από τη μία στιγμή στην άλλη;".

"Πάντα σκεφτόμουν", διέκοψε ο "Αλμπη, "πως μια απ' τις εύθυνες των δραματουργών ήταν να δείχνουν στον κόσμο τ' αληθινό του πρόσωπο, να του δείχνουν πως ακριβώς είν' η εποχή μας, με την ελπίδα πως ίσως μπορέσει ν' αλλάξει κάτι".

"Καλά, υποθέτω πως αυτό είν' αλήθεια", συνέχισε ο Γκίλγκουντ. "Κι αυτό, ακριβώς, είναι που με παθαίνει στο θέατρο: συνεχώς αναμορφώνουμε τους έαυτούς μας, σύμφωνα με τη φαντασία των άλλων, με τις έμπειριες των άλλων και με την κίνηση, την εξέλιξη του κόσμου που 'ναι τόσο εκπληκτικά γρήγορη, ώστε να αισθάνεται κανένας πως πρέπει να άναθεωρεί συνεχώς τα πράγματα. Γι' αυτό κ' οι σαιξπηρικές παραστάσεις των είκοσι τελευταίων ετών, που όλες υπήρξαν ιδιότυπες — ξέρεις, το "Τρωίλος και Χρυσήδα" με κοστούμια του "Εμφυλίου Πολέμου", ο δικός μου "Λήρ" σε γιαπωνέζικο στίλ "Νογκούτσι", που άνοιξε το δρόμο στην περσινή παράσταση του Πήτερ Μπρούκ κι όλα τα παρόμοια — δεν έγιναν όλες για το παράξενο του πράγματος αλλά από προσπάθεια να φέρουν το έργο πλησιέστερα στη φαντασία και την ευαισθησία του σύγχρονου Κοινού. Βέβαια, μερικές φορές, οι σαιξπηρικές τρελλάθηκαν λιγάκι κ' έχθεσιάζθηκαν οι ίδιοι άντι να παρουσιάσουν το έργο, πράγμα που 'ναι και το σημαντικότερο. Πάρε για παράδειγμα, τον Μάρλον Μπράντο στην ταινία "Ιούλιος Καίσαρας". Είδα πολύ λίγο απ' το παίξιμό του, αλλά μ' ενδιέφερε πολύ. Είχα την αίσθησή πως ύπόφερε από έλλειψη σκηνηικής έμπειρίας. Καταλαβαίνεις, αν είχε παίξει το ρόλο πρώτα στο θέατρο, όπως είχα την τύχη να κάνω εγώ

με τον Κάσσιο, θα μπορούσε να ξέρει τη "γραμμή" έρμηνεύειας του ρόλου. Όταν, λοιπόν, έφτασε στη σκηνή του Φόρομ, ο σκηνοθέτης Μάνκιεβιτς πίστεψε πως αφήνοντάς τον να βγάξει το ρόλο του Μάρκου Αντώνιου μόνος του επί μερικές ημέρες και τοποθετώντας τις αντιδράσεις του πλήθους στα ενδιάμεσα, όταν ο Μπράντο ήταν κουρασμένος ή έβρισκε δυσκολία με τη φωνή του, ή σκηνή θα μπορούσε να 'χει ακόμα τη σωστή ένταση, γάρη στις διαφορετικές γωνίες λήψης και στο "μοντάζ", πράγμα που ήταν μια φιλόδοξη ιδέα και που θα μπορούσε ν' αποδώσει. Νομίζω, όμως, πως ο Μάρλον ύπόφερε από μια σοβαρή τροχοπέδη: δεν ήξερε στ' αλήθεια π ο υ πήγαινε ή σκηνή, ποιά ήταν τα ύψηλά σημεία της και ποιά τα χαμηλά. Έτσι δούλεψε απλά και μόνο με τον Μάνκιεβιτς για ν' άποσπάσει και το έσχατο "έμφε" από κάθε λέξη και γι' αυτό ή σκηνή έγινε πολύ άσπασματική και δεν πέτυχε συνολικά ν' αποδώσει τη δύναμη και την πνοή με τις όποιες την έγραψε ο Σαίξπηρ.

"Όπως και να 'χει το πράγμα, ο Μπράντο τα κατάφερε μια χαρά κ' έτσι κ' ή έρμηνεύεια του ήταν έντυπωσιακή και πρωτότυπη. Τον καιρό που γυρίζαμε την ταινία, στα 1952, του είπα: "Γιατί δεν παίζεις τον "Άμλετ";" Με κοίταξε λίγο παραξενεμένος και μου είπε: "Θα με σκηνοθετούσες εσύ;". Του άπάντησα, ναί, ευχαρίστως. Ξέρεις, όμως, τί έγινε από τότε: οι έμπρεσάριοι του και το Κοινό των ταινιών του δεν θα του επέτρεπαν να ριψοκινδυνεύσει μια άποτυχία σ' αυτό το ρόλο κ' ίσως να σκέφτηκε κι ο ίδιος πως τώρα πια είναι πολύ άργα γι' αυτόν. Όσο για την άνοχη στους μακροσκελείς μονόλογους, ή Ούτα Χάγκεν κι ο "Άρθουρ Χίλλ θα 'χαν άσφαλώς το ίδιο πρόβλημα στη "Βιρτζίνια Γούλφ". Είχαν πολύ μακρούς μονόλογους, πολύ μακρούς ρόλους, πολύ πάνω στον ίδιο τόνο. Αν δε διέθεταν τεράστια ευφράδεια, αν δεν ήταν πολύ επιδέξιοι ήθοποιοί, δε θα μπορούσαν να χειριστούν αυτές τους μακρότατους μονόλογους, ν' άντέξουν αυτές τις τρομερές σε ένταση συγκρούσεις και την βιαιότητα του έργου, όπως έκαναν. Κανένας δεν θα 'παίξε αυτούς τους ρόλους καλύτερα".

Ο "Αλμπη πεισματίστηκε και σά σκηνοθέτης στην "Μικροσκοπική Άλιξη" του, που άνεβάρθηκε φέτος στο Μαρτοντιουαίη, με τον διάσημο σαιξπηρικό έρμηνευτή Γκίλγκουντ στο βασικό ρόλο. Στη σκηνή: Γκίλγκουντ, Άιριν Γουώρθ και Ουίλλιαμ Νάτ



“Είναι εξαιρετικά καλοί ήθοιοι”, συμφώνησε ο “Άλμπη, αλλά ο λόγος στο “Ποιός φοβάται την Βιρτζίνια Γούλφ;” ήταν ιδιωματικός, πράγμα που διαφέρει κάπως. Νομίζω πως οι “Αμερικανοί ήθοιοι δεν έχουν αρκετή προπαίδεια. Νομίζω πως οι ήθοιοι μας χρειάζονται μεγαλύτερη εξάσκηση στους κλασικούς”.

“Κ’ ή δ ι κ η μ α ς δυσκολία”, εξήγησε ο Γκίλγκουντ, “είναι πως, αν είσαι κλασικός ήθοιος, προσπαθείς πάντα, όσο μπορείς περισσότερο, να μην τὸ δείξεις. Ακόμα και στὴ “Μικροσκοπική Ἀλίκη” χρειάστηκε να παλέψω σὰν τρελλός για να μην κυματίζω τὰ χέρια μου δῶθε - κείθε, να μην ἀπαγγέλω, γιατί ἔπαρχει μόνιμα ὁ πειρασμός να παίξεις ἔτσι ὅταν λγεις θητεύεις στὴν κλασική σχολή. Χρειαζόμαστε εξάσκηση στὸ μοντέρνο ὕφος, τὸση ἴσως, ὅση κ’ οἱ μοντέρνοι ήθοιοι στὸ κλασικὸ εἶδος. Τὸ κακὸ εἶναι πως τώρα οἱ ήθοιοι ἐξασκούνται σὲ τόσα πολλά μέσα ἔκφρασης: προγυμνάζονται για τὸ Ραδιόφωνο, για τὸν Κινηματογράφο, για τὸ “ντομπλάρισμα”, για τὴν Τηλεόραση. Ὅταν μπαίνουν σ’ ἕνα θέατρο και πρέπει να ἐλέγχουν ἕνα ἀκροατήριον, κάθε βράδυ με τὸ ἴδιο ἔργο, βρίσκονται ἀντιμέτωποι μ’ ἕνα πολὺ διαφορετικὸ πρόβλημα. Εἶναι πολὺ πὺ δύσκολο ν’ ἀντέξεις αὐτὴ τὴν πειθαρχία, παρεκτός ἂν, ἀπὸ πολὺ νέος, ἔχεις συνηθίσει να παίξεις τὸν ἴδιο ρόλο τόσο συχνὰ και να παρατηρεῖς τὸν ἑαυτὸ σου και να αὐτοπειθαρχεῖς και να ἐλέγχεις τὴν παράστασή σου πολὺ σωστά.

“Ὁ Λῶρενς Ὀλίβιερ, για παράδειγμα: Εἶν’ ἕνας ἐκπληκτικὸς παρατηρητικὸς ήθοιος. Διαμορφώνει ἕναν πλήρη χαρακτήρα και τὸν ἐνσαρκώνει ἀπ’ τὴν ἀρχὴ και ὡς τὸ τέλος τῆς παράστασης. Δὲν νομίζω πως κατάφερα ποτὲ κάτι τέτοιο, παρεκτός σὲ μερικούς ρόλους που μοῦ ταιριάζανε πάρα πολὺ. Ἡ δυσκολία μου εἶναι πως πρέπει οἱ ρόλοι να μοῦ μοιάζουν λιγάκι και δὲν μπορῶ να μεταμιρίζω τὴν προσωπικότητά μου ὅσο καλά μπορεῖ αὐτός. Ὁ Λῶρενς ξέρε μ’ ἀκριβεία πως να χρησιμοποιήσει τίς δυνάμεις του, που δὲν φαίνονται να μειώνονται στὸ ἐλάχιστο κι ὅταν ἀκόμα ἐνσαρκώνει ἕναν ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπ’ τὴν ἰδιοσυγκρασία του χαρακτήρα, ὅπως ἔκανε με τὸν “Διασκεδαστὴ” τοῦ Ὁσμυρον, ὅπως κάνει τώρα με τὸν “Ὁθέλλο”. Τὰ λόγια δὲν εἶν’ ἀρκετὰ για να ἐκφράσουν πόσο τὸν θαυμάζω γι’ αὐτὸ, ἀλλὰ ἐγὼ δὲν μπορῶ να παίξω κατ’ αὐτὸ τὸν τρόπο.

“Ἡ ἀλήθεια εἶναι πως δὲν μπορεῖ να πεῖ κανένας πως ἀκριβῶς παίζει τὸ μόνον που ξέρε για τὸν ἑαυτὸ του εἶναι τὰ κακά του τεχνάσματα και οἱ “μανιέρες” του και προσπαθεῖ να τὰ ἐλέγξει και προσπαθεῖ να φανταστεῖ ἕνα ρόλο. Τώρα πιά δὲν μοῦ προκαλεῖ και τὴν εὐχαρίστηση ἡ ήθοιοία. Βρίσκω πως συνεπάγεται μεγάλη εὐθύνη. Δὲν τρέχω πιά στὸ θέατρο να βάλω μογὰ στὸ πρόσωπό μου και να φορέσω ἕνα χαριτωμένο κοστούμι, ὅπως τὸ συνήθιζα ὅταν ἤμουνα νέος. Ἡ ματαιοδοξία μου μ’ ἐγκατέλειψε ὡς ἕνα σημεῖο, κι αὐτὸ εἶναι καλὸ. Τώρα ἐνδιαφέρομαι περισσότερο για τὸ σύνολο τῆς παράστασης, για τὴ σκηνοθεσία, για τὸ παίξιμο τῶν ἄλλων και για τίς λεπτομέρειες τοῦ ἔργου, ἀκόμα κι ἂν δὲν με ἀφοροῦν ἄμεσα καθόλου. Τὸ μόνον που θέλω τώρα εἶναι, να εἶμαι τὸ σωστὸ ὕλικο που “ὄα κάνει τὴν πουτίγκα να δέσει”. ὅταν εἶναι κανείς νέος, τρέφει ὄνειρα “στάρ”. Θέλει να δεῖ τ’ ὄνομά του με φωτεινὰ γράμματα, ζητάει ἀναγνώριση — κι ὅλα τὰ λοιπὰ κουραφέζαλα που πᾶνε μαζί με τὸ θέατρο — κ’ ἐγὼ, εἰδικὰ στὰ νιάτα μου, ἤμουνα πολὺ παθιασμένος με τὴ σκηνὴ κ’ ἤμουνα, ἀποφασισμένος να γίνω ὅπως ὁδηγοῦσε ἀστέρας”.

“Ἐπιπλέον πως πρέπει να μ’ ἀρέσει ἡ δραματουργία”, εἶπε ὁ “Άλμπη, “ἀφοῦ ἀσχολοῦμαι με αὐτὴν προσπαθῶ, ἄλλωστε, να μην κάνω πράγματα που δὲν τὰ χαίρομαι. Εἶναι πολὺ εὐχάριστο να ἴσαι θεατρικὸς συγγραφέας, ἐκτός ἀπ’ τὴν περίοδο τῶν ἐξῆ εβδομάδων, ἀπ’ τὴν πρώτη μέρα τῶν δοκιμῶν κι ὡς τὴν ἐπαύριον τῆς πρεμιέρας, που ἴναι τὸ χειρότερο χρονικὸ διάστημα που μπορεῖ ποτὲ να ζήσει κανένας. Τὸ γράψιμο, καθαυτὸ, εἶναι διασκεδαστικότερο, σ’ ἀποροφάει, σὲ κάνει να νιώθει μὴ μέθεξη. Δὲν μπορῶ να σκεφτῶ τίποτ’ ἄλλο πὺ θὰ μπορούσα να κάνω μ’ εὐχαρίστηση.

“Προσπαθῶ ν’ ἀφήσω τὸ ὑποσυνειδητό μου να κάνει ὅσο γίνεται περισσότερη δουλειά. Πως δουλεύω; Συνήθως ἀνακαλύπτω πως ἄρξισα να σκέφτομαι γύρω ἀπὸ μὴ ἰδέα, που ξέρω πως θὰ γίνε θεατρικὸ ἔργο. Ἡ πορεία, ἀπ’ τὴν ἀνακάλυψη κι ὡς τὴν πραγμάτωση, μπορεῖ να πάρει ἀπὸ ἐξῆ μῆνες κι ὡς δύομισι χρόνια. Ὅσο διαρκεῖ αὐτὴ ἡ περίοδος, δὲν πολυσκέφτομαι τὸ ἔργο, μόνον που ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ συνειδητοποιῶ ὅ,τι μου ῥχεται στὴ σκέψη μοναχό του κι ὅταν

τὰ πρόσωπα, οἱ χαρακτήρες ἀρχίζουν ν’ ἀποκοτῶν σχῆμα, τότε αὐτοσχεδιάζω μαζί τους. Διαλέγω μὴ κατάσταση που δὲν πρόκειται να συντρέχει στὸ ἔργο και δοκιμάζω τοὺς ἥρωες μου σὲ σχέση μ’ αὐτὴ για να δῶ πως συμπεριφέρονται, πως ἀντιδρῶν στὸ ἐσωτερικὸ αὐτῆς τῆς κατάστασης, τί λένε ὁ ἕνας στὸν ἄλλο σ’ αὐτὴ τὴν περίπτωσή. Κι ὅταν ἀρχίζουν να συμπεριφέρονται ἀπὸ μόνον τους και ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν ἐξουσία μου και μοιάζουν ἐντελῶς φυσικοὶ και πειστικοὶ σὲ μὴ αὐτοσχεδιασμένη κατάσταση, τότε, ὑποθέτω πως ξέρω πως ἔφτασε ἡ ὥρα ν’ ἀρξίσω τὸ γράψιμο τοῦ ἔργου.

“Προσπαθῶ ν’ ἀφήσω τὸ ὑποσυνειδητό να κάνει ὅσο γίνεται περισσότερη δουλειά, γιατί βρίσκω πως εἶναι τὸ πὺ ἀποδοτικὸ και ἀποτελεσματικὸ τμήμα τοῦ μυαλοῦ μου. Τὸ γράψιμο, καθαυτὸ, μοῦ παίρνει, συνήθως, λίγο χρόνο — τὰ συντομότερα ἔργα και τὰ μονόπρακτα περίπου ἀπὸ μὴ βδομάδα ἴσως τρεῖς βδομάδες. Τὰ δυὸ μεγαλύτερα ἔργα μου πήρανε κάπου τρεῖς βδομάδες ἢ ἕνα μῆνα ἢ κάθε πράξη. Μὰ εἶναι κάτι που τὸ χαίρομαι, που πρέπει να τὸ χαίρομαι”.

“Ἐχω ἕνα εἶδος ὀσφρησης για τὰ ἔργα”, εἶπε ὁ Γκίλγκουντ. “Ὅταν πρωτοδιάβασα τὸ ἔργο τοῦ Κρίστοφερ Φράυ “Ἡ Κυρία δὲν εἶναι για κάψιμο”, που ἦταν στὸν καιρὸ του τόσο ἐπαναστατικὸ σὰν ὕφος ὅσο εἶναι τὸ ἔργο σου τώρα, δὲν τὸ πολυκατάλαβα, ἀλλὰ τὸ ἐρωτεύθηκα και τὸ ἴδωσα στὸν ἱμπεριαλισμὸ μου μέσα σ’ ἕνα διαμέρισμα σιδηρόδρομου, ὅπου ταξιδεύαμε μαζί, και τοῦ εἶπα: “Μ’ ἀρέσει αὐτὸ τὸ ἔργο, μποροῦμε να τ’ ἀνεβάσουμε;” κι ἀγόρασε τὰ δικαιώματα για λογαριασμό μου.

“Μ’ ἀρέσει ὁ τρόπος που μιλάς για τὴν ἐμπνευση τῶν ἔργων σου, γιατί θυμάμαι τὸν Σώμερσετ Μόμ να μοῦ λέει πως εἶχε προγραμματίζει ὀλοκληρωτικὰ τὴ ζωὴ του για εἴκοσι χρόνια — τόσα διηγήματα, τόσα θεατρικὰ ἔργα, τόσα ἄρθρα κλπ. — και τὰ ἔχε ὅλα ταχτοποιημένα, με πλήρη κατάλογο που προέβλεπε πὺ χρόνο, πὺ μῆνα θὰ ἔγραφε τὸ κάθε τι κι ὅλα τὰ κατὰ φερε ὅπως ἀκριβῶς τὰ ἔχε προγραμματίζει!

“Κι ὅταν ἀνέβασα τὸ τελευταῖο ἔργο του, τὸ “Sheppey”, στὰ 1934, τοῦ ἔπα — δὲ θυμάμαι ἂν τελικὰ τὸ μῆμα να τοῦ τὸ πῶ, μὰ ἔτσι ἐνιωθα, εἶμαι σίγουρος — πως ἡ πρώτη πράξη ἦταν τοῦ 1910, ἡ δεύτερη θύμιζε Μπέρεναρντ Σῶ κ’ ἡ τρίτη ἦταν τῆς χρονιᾶς τοῦ ἀνεβάσματος, δηλαδὴ τοῦ 1934, κ’ οἱ τρεῖς μαζί δὲν ταίριαζαν καθόλου. Τὸ ἔργο εἶχε κλωθογουρεῖ στὸ μυαλό του για καιρὸ και καιρὸ κι αὐτὸ ἦταν τὸ μειονέκτημα του. Φαίνεται πως οἱ Ἐδουαρδιανοὶ συγγραφεῖς μας, που “ψείριζαν” πολὺ τὰ ἔργα τους, τὰ χαλούσαν με τὴν ὑπερβολικὴ φροντίδα που ἴδωσαν στὸ προπαρασκευαστικὸ στάδιο: ἡ γνώμη μου εἶναι πως ὅταν κάποιος ἔχει μυαλό ἢ ταλέντο ἢ δεξιότητες, πρέπει ν’ ἀφήνεται στὴν αὐθόρμητη δημιουργία και μπορεῖ ἔτσι, σὲ λίγες βδομάδες ἢ μῆνες, να πετύχει αὐτὸ που θέλει.

“Αὐτὸ που με τρελλαίνει προσωπικὰ εἶναι πως ὁ ήθοιος δὲν μπορεῖ να καταστρέψει, να ἐξαφανίσει τὴ δουλειά του, ἂν πραγματικὰ νομίζει πως δὲν εἶναι ἐντελῶς πετυχημένη. Πολὺ συχνὰ, οἱ συγγραφεῖς ξαναγράφουν τ’ ἀποτυχημένα ἔργα τους ἢ τουλάχιστο μποροῦνε να τὰ ἐγκαταλείψουν στὰ συρτάκια τους, να μὴν τὰ παραδώσουν γι’ ἀνεβάσματος. Οἱ ήθοιοι, ἀντίθετα, πρέπει να δώσουν τὴν παράστασή τους, καλὴ ἢ κακή, μπροστὰ σ’ ἕνα Κοινὸ και να ὑποστοῦν τίς κατηγορίες ἂν ἡ παράσταση εἶναι κακή. Γι’ αὐτὸ οἱ ἀνεπιτυχεῖς πειραματισμοὶ μᾶς κάνουν μεγαλύτερη ζημιὰ ἀπ’ ὅ,τι σ’ ὀποιοδῆποτε ἄλλο ἐπάγγελμα.

“Ἀναρωτιέμαι, ἂν αὐτὸ εἶναι πράγματι ἀλήθεια;” ρώτησε ὁ “Άλμπη. “Οἱ ήθοιοι, τουλάχιστο στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες, πολὺ σπάνια κατηγοροῦνται για τὴν ἀποτυχία ἑνὸς ἔργου. Πάντα ὁ φταίχτης φαίνεται να ἴναι ὁ συγγραφέας. Ἀλλὰ για να ξαναγυρίσουμε σ’ αὐτὸ που ἔλεγα πρίν, για τὸ γράψιμο ἑνὸς ἔργου: ὑπάρχουν δυὸ ἐνδιαφέρουσες στιγμὲς ἀνακάλυψης. Ἐκεῖνη που καθεταί κανένας μπροστὰ στὴ γραφομηχανὴ και βρίσκει αὐτὰ που σκεφτόταν — ἡ στιγμὴ εἶναι μᾶλλον συναρπαστικὴ. Ἰστερα, παρὰ τὸ ἄγχο που δημιουργεῖ, ἡ περίοδος τῶν δοκιμῶν εἶναι τὸ ἴδιο ἐξίσια, γιατί τότε ἀνακαλύπτεις ὡς πὺ σημεῖο αὐτὸ που ἔχεις φανταστεῖ, ὀπτικὰ και ἀκουστικὰ, συμπίπτει μ’ αὐτὸ που βγαίνει τελικὰ πάνω στὴ σκηνή. Κι αὐτὸ δὲν ἔχει και μεγάλη σχέση με τὴν ήθοιοία ἢ τὴ σκηνοθεσία: τὸ θέμα εἶναι με πὸση ἀκριβεία μπορεῖ να πραγματοποιεῖ τὸ ὄραμά σου. Εἶναι ὀλότελα συναρπαστικὸ...”

“Ὁ Γκίλγκουντ διέκοψε: “Ξέρεις πως ὁ Σῶ εἶπε κάποτε πως ἕνας συγγραφέας θὰ πρέπει να ἴναι ἱκανὸς να γράψει τὴν πλοκή ἑνὸς καλοῦ ἔργου σ’ ἕνα ἐπιστολικὸ δελτάριο; Δὲν μπορῶ

νά σέ φανταστώ ν' ακολουθείς αυτή τή συμβουλή μέ τό τωρινό σου έργο."

"Μήπως θά μπορούσες νά τό κάνεις αυτό έσύ γιά τόν "Άμλετ", γιά παράδειγμα;" ρώτησε ό "Άλμπερτ". "Ποιά είναι ή πλοκή τού "Άμλετ";"

"Τί νά σου πώ, δέν ξέρω", είπε ό Γκίλγκουντ. "Κάποτε προσπάθησα νά εξηγήσω τήν πλοκή τής "Δωδέκατης Νύχτας" στήν (ήθοποιό τού Χόλλυγουντ) Ντέμπε Ρένολτς, γιατί θά 'λεγε δυό μονόλογους άπ' τό έργο σέ μιá ταινία, και τόσο τά μπερδεψα μέ τήν 'Ολίβια και τή Βιόλα και μέ τό ποιά πρόσωπα ήταν μεταμφιεσμένα γυναίκες, και ποιές άπ' τίς γυναίκες ήταν έρωτευμένες μ' άντρες, πού τελικά παραιτήθηκαν άπό κάθε προσπάθεια εξήγησης".

"'Ο Σωθ θά 'πρεπε νά τό διπλοσχερτεϊ προτού νά πει αυτό πού 'πε", πρόσθεσε ό "Άλμπερτ", "γιατί πολλές φορές έγραψε ό ίδιος προλόγους πού 'χαν τό μισό μήκος τού έργου και πού δέν εξηγούσαν ούτε τό μισό έργο".

"Νομίζω", συνέχισε ό Γκίλγκουντ, "πώς έννοούσε πώς τό στοιχειώδες νόημα ένός έργου θά 'πρεπε νά μπορεί νά εκφραστεί πολύ εύκολα και άπλά. 'Ωστόσο, μάλλον συμφωνώ μαζί σου. Δέ νομίζω πώς αυτό μπορεί νά γίνει μέ τόν Σαίξπηρ και άμφιβάλλω άν μπορεί νά γίνει άκόμα και μέ τούς "Έλληνες (δραματικούς ποιητές)".

"Κ' εγώ δέν τό νομίζω", είπε ό "Άλμπερτ". "Πιστεύω, αντίθετα, πώς ένα έργο μπορεί νά χωρέσει σέ δυό φράσεις: αυτές θά 'πρεπε νά 'ναι και τό όλο μήκος του! Ζήτησαν κάποτε άπό ένα συγγραφέα νά εξηγήσει ένα άπ' τά βιβλία του: πήρε τότε και αυτός ένα αντίτυπο και άρχισε νά τό διαβάζει λέγοντας: "Θά σταματήσω όταν φτάσω στήν τελευταία σελίδα και τότε θά 'χετε τήν εξήγηση." Νομίζω, μ' άλλα λόγια, πώς ό Σωθ ή θ' άστεινόταν ή θά πείραζε τόν έαυτό του".

'Ο Γκίλγκουντ γέλασε: "Άλλωστε, είναι γνωστό πώς τού άρεσε πολύ νά γράφει και νά στέλνει επιστολικά δελτάρια!"

"Τό θέατρο περνούσε πάντα κρίση", συνέχισε ό Γκίλγκουντ. "Κάθε νεωτερισμός πού παρουσιάζεται — Κινηματογράφος, Τηλεόραση — μάς κάνει πάντα ν' αναφωνούμε: "Πάει τό θέατρο, τό σκοτώσαμε". Τό μιούζικ-χόλλ πέρασε, βέβαια, μιá κρίση πού τό κατάστρεψε γιά καλά. Δέν υπάρχει πιά σ' άλληθια "βαριετέ", επιθεώρηση, μεταπήδησε σ' άλλες περιοχές, στις ταινίες, στήν Τηλεόραση. 'Υπάρχει πληθωρισμός στά μέσα ψυχαγωγίας. Σήμερα, πάρα πολύ θέαμα αδειάζεται ταυτόχρονα πάνω στό κεφάλι τού Κοινού, είτε τού άρσενε είτε όχι, και ό κόσμος μοιάζει σά νά 'γει πάρει ύπνωτικό κ' είναι ικανός νά δεχτεί ό,τι και νά τού δώσουν. Οί συγγραφείς πήγανε στό Χόλλυγουντ και στήν Τηλεόραση και δέν έχουν άπομεινεί αρκετοί καλοί δραματουργοί στήν "πίτσα". "Όλα τρέχουν όλο και πιο γρήγορα".

'Ο "Άλμπερτ διαφώνησε: "Τόσο στήν 'Αγγλία όσο και στήν 'Αμερική, υπάρχουν άρκούντως πολλοί θεατρικοί συγγραφείς. 'Υποπτεύομαι πώς υπάρχουν περισσότεροι νεαροί δραματουργοί στήν 'Αγγλία και στις 'Ηνωμένες Πολιτείες αυτή τή στιγμή άπ' όσους ύπήρχαν σ' όλη τήν περασμένη τριακονταετία μαζεμένη. 'Ακόμα, υπάρχουν και στις δυό χώρες άρκετοί λαμπροί ήθοποιοί και σκηνοθέτες γιά ν' αξιοποιήσουν τή δουλειά αυτών των καλών, ενδιαφερόντων νέων δραματουργών. 'Η βασική κρίση τού θεάτρου, σήμερα, προέρχεται άπ' τό γεγονός ότι τό Κοινό θέλει πάνω άπ' όλα μιá επιβεβαίωση των αξιών του, θέλει νά δει στή σκηνή τήν παρούσα κατάσταση, τό status quo, θέλει μάλλον νά τό διασκεδάσει παρά νά τό ένοχλεί, θέλει νά νιώθει άνετα και δέν επιθυμεί, καθόλου μ' καθόλου, τήν όποια περιπέτεια στό θέατρο, τουλάχιστο άπό μέρος των ζωντανών συγγραφέων — προτιμάει νά τήν αναζητά στους πεθαμένους γιατί αυτό άποτελεί μέρος τής λατρείας πρós τό λογοτεχνικό παρελθόν.

"'Η πίεση πρós τούς δραματουργούς νά πουλάνε ό,τι ζητάει τό Κοινό είναι τεράστια. Δέν είναι ύποχρεωμένοι νά πάνε στό Χόλλυγουντ δέν είναι ύποχρεωμένοι νά γράψουν γιά τήν Τηλεόραση: ένθαρρύνονται νά ξεπουλάνε τό προϊόν τους άκόμα και άν μένουν στή Νέα 'Υόρκη και γράφουν γιά τό θέατρο. Τό ίδιο κ' οι ήθοποιοί πουλιώνται γιά νά κερδίσουν τά πρós τό ζήν και νά θρέψουν τίς φαμίλιες τους: ένθαρρύνονται νά παίζουν σέ κακά έργα, γιατί πάνω άπ' όλα αυτά, τά κακά έργα ζητάει τό Κοινό. 'Αλλ' ούτε οι καλοί συγγραφείς λείπουν, ούτε οι καλοί ήθοποιοί.

"'Όπως και νά 'ναι, κάτι συνέβη στή Νέα 'Υόρκη: γεννήθηκε τό "έκτός Μπροντγουαϊή" θέατρο κ' ήρθε νά γεμίσει τό τε-



"'Ο Γκίλγκουντ παίζει "Άλμπερτ". 'Η "Μικροσκοπική 'Αίθρα" στό "Billy Rose Theatre" τού Μπροντγουαϊή (1965). 'Ο Γκίλγκουντ σέ μιá σκηνή μέ τήν Γουόρθ και τόν Χάρ-

ράστιο κενό. Τό άποτέλεσμα ήταν πώς πρίν άπό τρία - τέσσερα χρόνια παίζονταν 120 έργα "έκτός Μπροντγουαϊή", πολλά άπ' τά όποια είχαν γραφτεί άπό έξαιρετικά ένδιαφέροντες νέους συγγραφείς, και όλοι οι ήθοποιοί δούλευαν σχεδόν γιά τίποτα, γιά νά πληρώσουν τό κενό πού ύπήρχε στό Μπροντγουαϊή, όπου τά σημαντικά έργα δέν άνεβάζονταν".

"Κατά κάποιο τρόπο, τό ίδιο συνέβη πρίν άπό πολλά χρόνια και στήν 'Αγγλία", είπε ό Γκίλγκουντ. "Όταν πρωτομπήκα στό θέατρο άνεβάσαμε μερικά έργα τού Τσέχωφ σ' ένα μικροσκοπικό θέατρο, πού ήταν πρίν κινηματογράφος, πέρα άπ' τό ποτάμι, στό Κάμμερσμυθ. Είχαμε πολλή επιτυχία και παίζαμε όλοι γιά δέκα λίρες τή βδομάδα. Αυτές ήταν οι πρώτες ένδιαφέρουσες — και κοσμικές — επιτυχίες τού Τσέχωφ στήν 'Αγγλία, και κεινη τήν εποχή ό Τσέχωφ ήταν τόσο πρωτοποριακός όσο ήσαστε σήμερα έσύ και ό Πίντερ.

"'Υπήρχε, λοιπόν, πάντα αυτό τό κίνημα και σχεδόν πάντα οι νέοι ήθοποιοί κ' οι νέοι συγγραφείς πρωτοδοκίμασαν τίς δυναμεις τους κερδίζοντας ελάχιστα χρήματα: άλλ' έτσι δημιουργήσαν ένα όνομα ξεκινώντας άπ' τό ισόγειο, πράγμα πού 'ναι και τό πιο σωστό. Στό κάτω - κάτω, κάθε μάστορης πρέπει νά μάθει τή δουλειά του και δέ νομίζω πώς κάνει κακό στους νεαρούς ήθοποιούς και στους νεαρούς δραματουργούς νά συναντάνε δυσκολίες στήν άρχή τής σταδιοδρομίας τους. Αυτό τούς σπρώχνει νά κάνουν κάτι καλύτερο."

"Συμφωνώ πώς αυτό είναι θαυμάσιο", είπε ό "Άλμπερτ", "πώς οι νέοι ήθοποιοί πρέπει νά κάνουν τήν έξάσκηση τους, όπως λές, στό ισόγειο και νά υποφέρουν λιγάκι.

Νομίζω, όμως, πώς είναι ειρωνία τής τύχης και άμαρτία τό

γεγονός ότι, μόλις συμπληρώσουν την εξάσκησή τους σε θαυμαστά έργα, ενθαρρύνονται να παίξουν, σε μεγαλύτερα θέατρα, έργα που δεν είναι και τόσο καλά.

“Αυτό είν' εντελώς αλήθεια”, είπε ο Γκίλγκουντ. “Πώς, όμως, παξινομείς ένα έργο, πώς το βρίσκεις όχι και τόσο καλό; Τι έννοιες λέγοντας κακό έργο;”

“Ο Άλμπη χαμογέλασε κ' ύστερα απάντησε: “Τί έννοια κακό έργο; Φυσικά, κατά πρώτο λόγο, ένα έργο που δεν μ' άρεσει”.

“Καλά, κ' εγώ το ίδιο έννοια” είπε ο Γκίλγκουντ. “Δε νομίζεις, όμως, πώς είναι πολύ δύσκολο να πεις από ποιο σημείο και πέρα το έμπορικό θέατρο γίνεται φτηνό;”

“Υποθέτω πώς μπορείς να βασιστείς στην πρόθεση της δουλειάς”, είπε ο Άλμπη. “Μπορείς να πεις απ' την πρόθεση αν το έργο γράφτηκε για να ικανοποιήσει τις επιθυμίες του Κοινού”.

“Δεν το είδα ακόμα”, συνέχισε ο Γκίλγκουντ, “αλλά το έργο “Luv” είναι προφανώς τόσο καλό όσο “Οι δακτυλογράφοι” και “Η Τίγρις”, που σημείωσαν μεγάλη επιτυχία “έκτός Μπροντγουαίη”. Τώρα, το “Luv” σημειώνει την ίδια μεγάλη επιτυχία στο Μπροντγουαίη, και φαντάζομαι πως έχει κ' εκεί την ίδια ποιότητα και την ίδια πρώτη τάξεως παρουσίαση, και, φυσικά, αυτό δεν είναι καθόλου άσχημο” δεν συμφωνείς; Τα πράγματα είναι πάντα σχετικά. Νομίζω πως το εκπληκτικό είναι πως τα καταφέραμε να συνεχίσουμε την πορεία μας και στις δυο χώρες κατά τη διάρκεια του πολέμου και μετά τον πόλεμο, όταν όλοι γύρισαν πίσω ταρακουνημένοι ως τα κατάβραθα του είναι τους και όλα άλλαξαν κ' οι αξίες άλλαξαν προς όλες τις κατευθύνσεις”.

“Δε νομίζω πως αυτό είναι σχετικό”, είπε ο Άλμπη. “Μια δόλοκληρη σαιζόν, δε θυμάμαι ποιά ακριβώς ήταν, το 59 - 60 ή το 61 - 62, οι παρακάτω δραματουργοί — κι ο κατάλογος δεν είναι πλήρης — δεν παίχτηκαν καθόλου στα έμπορικά θέατρα του Μπροντγουαίη: Μπέκετ, Μπρέχτ, Ζενέ, Ιονέσκο, Ο' Κέιζυ, Γκελντερόντ, Σω, Σαίξπηρ, Στρίντμπεργκ, Ίψεν, Τσέχοφ — κ' επαναλαμβάνω πως ο κατάλογος είναι μερικός. “Όλοι αυτοί δεν παίχτηκαν στο Μπροντγουαίη” καθέννας απ' αυτούς παίχτηκε “έκτός Μπροντγουαίη”. Σήμερα, νομίζω πως το “έκτός Μπροντγουαίη” θέατρο δεν θά 'πρεπε να υπάρχει. “Όλα τα έργα που ανεβάζονται εκεί θά 'πρεπε να ανεβάζονται στο Μπροντγουαίη. Νομίζω πως το έμπορικό θέατρο, καθώς πρέπει ν' απευθύνεται σ' ένα πλατύτερο Κοινό, κουβαλάει μέσα του την αμαρτία κι όσοι ήθοιοι, σκηνοθέτες και συγγραφείς ανακατεύονται μαζί του, πέφτουν πολύ εύκολα στο τέλμα του”.

“Δεν ξέρω”, είπε ο Γκίλγκουντ, “αλλά εγώ προσωπικά χρωστάω εύγνωμοσύνη στα έμπορικά έργα που παίζα. Έχω εμφανιστεί σε έργα του Νόελ Κάουαρντ και του Ν. C. Hunter, κι ακόμα στού Πρίσλεϋ και του Knoblock. Ήταν όλα τους έμπορικά κ' ήταν πολύ πετυχημένα. Χάρηκα που παίζα σ' αυτά γιατί μου πρόσφεραν ένα καινούριο Κοινό και μου επέτρεπαν ν' αναπτύξω μια νέα δεξιότητα σαν έρμηνευτής. Νομίζω πως ένας ήθοιοις θά 'πρεπε να ζήσει να παίξει κωμωδία “βουλεβάρτου”, όπως και έργα μυστηρίου ή αστυνομικά ή φάρσες. Κανέννας δεν θά μπορούσε να ισχυριστεί πως ο Ρέξ Χάρρισον δεν ανέβασε το επίπεδό του σαν ήθοιοις μετά την έρμηνεία του στην “Ωραία μου Κυρία”, που 'ναι ένα απ' τα καλύτερα έργα γι' ένα βιρτουόζο της υποκριτικής, που 'χω δει στη ζωή μου. Κ' ήταν το ίδιο λαμπρές, φαντάζομαι — δυστυχώς δεν μπόρεσα να τον δω — σ' ένα έργο του Τσέχοφ που νομίζω πως λέγεται “Πλατόνωφ”, που παίζε στο Royal Court του Λονδίνου μόνο για τέσσερις ή πέντε βδομάδες.

“Κανέννας δε θά 'πρεπε να τολμά να κατακρίνει ένα ήθοιοις επειδή έχει τόσο δεξιότητα και ευγένεια σαν τον Ρέξ Χάρρισον. “Αν κανέννας μας μπορεί να στολίσει λαμπρά μια πολύ έξυπνη κωμωδία του Ρουσσέν ή του Νόελ Κάουαρντ, τότε δικαιώνει και την εμφάνισή του σ' αυτή. Νομίζω πως κάθε ήθοιοις έχει το δικαίωμα να το κάνει αυτό, ιδιαίτερα όταν μπορεί να το ποικιλλει παίζοντας παράλληλα και κλασικούς, κ' η εμπειρία ασφαλώς θά τον βοηθήσει στην έρμηνεία ενός μοντέρνου έργου σαν το δικό σου”.

“Αυτό είν' αλήθεια”, είπε ο Άλμπη. “Τό ζήτημα, όμως είναι πως θά 'πρεπε να υπάρχει μια διαγωνιστική συνύπαρξη. Δεν έχω καμιά αντίρρηση για τα “μουζικαλά” και τις κωμωδίες “σέξυ”, που κατακλύζουν τα έμπορικά μας θέατρα. “Η αντίρρηση που 'χω είναι πως περιορίζουν, στενεύουν

τα πλαίσια του έμπορικού μας θεάτρου κι απαγορεύουν κάθε διαγωνιστική συνύπαρξη με πιο σημαντικά έργα ή την περιορίζουν στο ελάχιστο”.

“Αυτό το είδος θεάτρου θά υπάρχει πάντα σε κάθε μεγάλη πρωτεύουσα”, είπε ο Γκίλγκουντ. “Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία γι' αυτό και δεν πρόκειται ν' απαλλαγεί απ' το έμπορικό θέατρο στον Μπρέχτ κι αν ρίξεις στην αγορά. Δε νομίζω, άλλωστε, πως μπορεί κανέννας να σημειώσει μεγάλη έμπορική επιτυχία μ' ένα έργο του Μπρέχτ σ' οποιαδήποτε χώρα — εκτός ίσως απ' τη Γερμανία. Πάντως, ούτε στην Αγγλία, ούτε εδώ υπήρξαν τα έργα του επιτυχίες. Είναι πάντα τη γνώμη πως η λατρεία του Μπρέχτ ήταν υπερβολική προσωπικά, δεν μπόρεσα ποτέ μου να καταλάβω γιατί όλοι τρελλανόνται με δαύτον. Έχω διαβάσει τα έργα του σε μετάφραση — δε μιλάω γερμανικά — και τα βρίσκω δυσάρεστης γεύσης, μολοντί εκτιμώ την καθαρά θεατρική τους ποιότητα. Αυτό που μ' άρεσε, κυρίως, ήταν ο θαυμαστος τρόπος που τα σκηνοθετούν στο Βερολίνο.

“Τό ίδιο συνέβη με το ανέβασμα απ' τον Πήτερ Μπρουκ της “Δολοφονίας του Μαρά” που σημείωσε τόση επιτυχία στο Λονδίνο. Δε σταματάω στις φιλολογικές λεπτομέρειες του έργου, αλλά η θεατρική του παρουσίαση με γοήτευσε και με συνάρπασε. Υποθέτω πως, σαν ήθοιοις, είναι φυσικό να κλίνω περισσότερο προς την πλευρά της απόδοσης, της σκηνικής έρμηνείας κ' εκεί πάνω ακριβώς μαλλώνουμε καμιά φορά με τους συγγραφείς που, το ίδιο φυσικά, θέλουν να θεωρούν τον γραπτό λόγο σαν το πιο σημαντικό πράγμα”.

“Ο Άλμπη χαμογέλασε κ' ύστερα είπε: “Φαίνεται πως έχεις ψύχωση κατά των συγγραφέων που τ' όνομά τους αρχίζει από “Μπ” — Μπρέχτ, Μπέκετ. Εύτυχώς που δεν με λένε... Μπάμπη!”

“Τό Έθνικό Θέατρο στο Λονδίνο υπήρξε μια θαυμασία επιτυχία”, είπε ο Γκίλγκουντ, “επειδή ο Όλιβιερ έκανε λαμπρή δουλειά. Έδωσε τρεις υπέροχες παραστάσεις μόνος του κ' υπήρξαν και δυο — τρεις άλλες που δεν πρωταγωνιστούσε, μα που κι αυτές στάθηκαν πολύ πετυχημένες. Τολμώ, όμως, να πω ότι ο οικονομικός απολογισμός δεν έδωσε τ' αποτέλεσμα που ο ίδιος περίμενε. Νομίζω πως, με το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, χάνουν ένα σωρό λεφτά αλλάζοντας και ξαναλλάζοντας τα σκηνικά και τους φωτισμούς. Σ' ένα σημείο υπήρξαν έξυπνοι: πήραν το “Όλντ Βικ” και το μετέτρεψαν σε “Θίασο - νηπιαγωγείο”, για να πειραματιστούν σε μικρή κλίμακα προτού πάνε αργότερα στο μεγάλο Έθνικό Θέατρο, που ακόμα δεν χτίστηκε.

“Προσπάθησαν να κάνουν κ' εδώ το ίδιο, αλλά είναι ύλοφάγερη πως έπεσαν έξω στην εκλογή των ήθοιοιων και το προγράμματος. “Όταν κάποιος πρότεπε πως, για την έναρξη του νέου θεάτρου ρεπερτορίου σας, θά 'πρεπε να βάλουν τον Ρέξ Χάρρισον να πρωταγωνιστήσει στο “Καίσαρ και Κλεοπάτρα” του Σω, μόνο που δεν τον λυτσάρανε. Είπαν πως αυτός δεν ήταν ο σκοπός υπαρχής του “Λίνκολν Σέντερ”. Γεγονός παραμένει πως ο “Οθέλλος” του Όλιβιερ υπήρξε το κόσμημα των δύο πρώτων “σαιζόν” του Έθνικου μας Θεάτρου και δεν αποκλείεται αν ο Ρέξ έπαιξε τον Καίσαρα, και το δικό σας θέατρο να 'χε ξεκινήσει με μια μεγάλη επιτυχία. Δε λέω πως, σώνει και καλά, αυτό έπρεπε να γίνει, γιατί είν' επικίνδυνο να προσπαθεί κανέννας να εκφέρει γνώμη ενώ δεν ήταν παρών στις συζητήσεις πάνω στο πρόγραμμα και στο θίασο που θά 'πρεπε να συγκροτηθεί.

“Νομίζω πως για τους λόγους που αναφέραμε — την έλλειψη Αμερικανών ήθοιοιων με πολύπλευρη πείρα — είναι πιο δύσκολο να φτιάξει κανέννας ένα “θίασο - νηπιαγωγείο” εδώ, παρά στο Λονδίνο. Κ' εμείς έχουμε τις ίδιες δυσκολίες, αλλά εύτυχώς υπάρχουν στην Αγγλία πολλοί επαγγελματικοί θίασο ρεπερτορίου απ' τους οποίους μπορούμε ν' αντλούμε έμφυγο υλικό. “Ο Πήτερ Μπρουκ κι ο Πήτερ Χόλλ έχουν τώρα ένα θαυμασιο θίασο στο θέατρο “Ωντγουόρ” κι ο Πήτερ Χόλλ στο Στράτφορντ — αν — Αίθρον κι ο Όλιβιερ στο Έθνικό Θέατρο έχουν πέντε θιάσους — όχι το ίδιο καλούς, μα που αρχίζουν να γίνονται όλο και καλύτεροι. Και τα δυο αυτά θέατρα πληρώνουν τους ήθοιοιους τους πολύ καλύτερα από πριν, πράγμα που είναι σημαντικό, με την Τηλεόραση και το έμπορικό θέατρο που συναγωνίζονται ν' αρπάξουν ήθοιοιους όπου τους βρουν” νομίζω πως έχουν όλα τα άτου στα χέρια τους για να φτιάξουν δυο θαυμασιους θιάσους”.

“Τό μόνο πράγμα που μου φαίνεται αληθινό γύρω απ' το Λίνκολν Σέντερ”, είπε ο Άλμπη, “είναι πως οι άνθρωποι

πού υποτίθεται πώς ανέλαβαν τή διεύθυνση αὐτοῦ τοῦ θεάτρου — ὁ Καζάν καί ὁ Χουάιτγεντ — στήν πραγματικότητα δέν διεύθυναν ἀπολύτως τίποτα. Τό γεγονός πώς κάποιος εἶδος συμβούλιου, ἕνα "κυβερνῶν σῶμα" δίχως ὄνομα τοῦς "παραίτησε", μοῦ ὑποβάλλει τήν πεποίθηση πώς δέν είχαν τήν ἐξουσία ἀκόμα καί νά δοκιμάσουν ἀπλῶς νά κάνουν καλῶ θεάτρο πρῶτα καί κύρια. Προσωπικά, αὐτό τὸ βρίσκω shocking".

Ὁ Γκίλγκουντ διέκοψε: "Νομίζω πώς πρέπει νά 'ναι πολὺ δύσκολο νά δουλέψει κανένας κάτω ἀπ' τὸ οποιοδήποτε συμβούλιο. Ὁ "Αντονι Κουαίηλ κι ὁ Γκλὲν Μπάουμ Σῶ διεύθυναν τὸ θεάτρο τοῦ Στράτφορντ — ὄν — Αἰθρον κάπου τέσσερα, πέντε, ὀκτὼ χρόνια ὁ καθένας. Πάντα μοῦ λέγανε πώς τὸ διοικητικὸ συμβούλιο ἦταν θαυμαστὰ ἀνεκτικὸ κ' ἐγὼ πάντα τοὺς ἀπαντοῦσα πώς, θὰ μοῦ ἦταν ἐντελῶς ἀδύνατο νά δουλέψω κάτω ἀπ' αὐτὰς τίς συνθήκες. Τὸ γεγονός εἶναι πώς αὐτὴ ἡ κατάσταση τοὺς ἐξάντλησε τρομερά. Φαίνεται πώς θὰ χρειαστεῖ νά περάσουν τρία ἢ τέσσερα χρόνια γιὰ νά μπορέσετε ν' ἀποτινάξετε τὸν ἔλεγχο τῶν ἀφεντικῶν σας καί ν' ἀποκτήσετε πραγματικὴ ἐλευθερία, νά σᾶς λυθοῦν τὰ χέρια, γιὰ νά δημιουργήσετε κάτι ἀληθινὰ καλὸ".

"Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση", εἶπε ὁ "Αλμπη, "θὰ 'ταν ἴσως προτιμότερο νά ζητήσουμε ἀπ' τοὺς τραπεζίτες νά κάνουν αὐτοὶ τὴ σκηνοθεσία τῶν ἔργων στὸ Λίνκολν Σέντερ. Βέβαια, ἔχουμε κ' ἐμεῖς ἀρκετοὺς θιάσους ρεπερτορίου σ' αὐτὴ τὴ χώρα — μὰ πού δέν ἔχουν δικὰ τους θεάτρα. Ὁ θιάσος Α. Ρ. Α. (American Players Association) εἶναι μᾶλλον καλός. Ὑπάρχουν κι ἄλλοι καλοὶ ἔξω ἀπ' τὴ Νέα Ὑόρκη. Καί, παρ' ὅλα του τὰ παρατράγουδα, τὸ "Ζωντανὸ Θεάτρο" ἦταν ἕνας ἐξοχος θιάσος ρεπερτορίου "ἐκτὸς Μπροντγουαίη". Ἐδῶ πού τὰ λέμε, δέν θὰ 'ταν τίμιο νά κρίνουμε τὸ Λίνκολν Σέντερ

ἀφοῦ οἱ ἄνθρωποι πού προσπάθησαν νά τὸ διεύθυνουν δέν είχαν τὴν εὐχέρεια νά προχωρήσουν σὲ κάτι τὸ ἀξιόλογο. Καί τί μπορεῖ νά πεῖ κανένας γιὰ τὸν πρῶτο ἐνάμισιο χρόνο ἑνὸς θιάσου ρεπερτορίου; Τίποτ' ἀπολύτως. Ἡ μᾶλλον, τὸ μόνο πού μπορεῖ ἴσως νά πεῖ εἶναι πώς ὀρισμένοι συγγραφεῖς καί πολλοὶ ἡθοποιοὶ ἀρνήθηκαν ν' ἀνακατευτοῦν στὸ ἐγγείρημα καί δὲ νομίζω πώς ἡ στάση τους αὐτὴ ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ οικονομικοὺς καὶ μόνο λόγους".

"Ὡ, θὰ προτιμοῦσα νά μὴ πιάσω ποτὲ στὸ στόμα μου τοὺς κριτικούς", εἶπε ὁ Γκίλγκουντ. "Ποτὲ δέν μποροῦν νά ποῦν γιὰ σένα τὸ σωστὸ λόγο, ὅσο πολὺ κι ἂν σὲ παινέσουν. Ἄν δέν τοὺς ἀρέσεις, πάλι, νομίζεις πώς τρέφουν προσωπικὴ ἔχθρα ἐναντίον σου κι ὁμολογῶ πώς πάντα μοῦ ἐνιωθα πολὺ ἀμήχανα ὅταν τοὺς γνώριζα ἀπὸ κοντά, μολονότι πολλοὶ ἀπ' τοὺς κριτικούς ὑπῆρξαν φίλοι μου. Δέν αἰσθάνομαι ποτὲ πώς μπορῶ νά μιλήσω ἐντελῶς ἐλεύθερα μαζί τους καμιά φορά νομίζω πώς μπορεῖ νά 'ναι προκατειλημμένοι, εἴτε καλὰ εἴτε ἄσχημα, ἀπέναντί μου, γιὰ μόνο τὸ γεγονός ὅτι τοὺς γνωρίζω ἐκτὸς σκηνῆς.

"Τὸ θέμα εἶναι, νομίζω, τρομερὰ συζητήσιμο. Κοιτάζοντας πρὸς τὰ πίσω, ὅποτε μοῦ συνέβη νά βρῶ τὴν τόλμη νά κάνω κάτι τέτοιο, ἀνακάλυψα στὰ σκόρπια χαρτιά μου κριτικὲς γιὰ τὰ ἔργα πού ἔπαιξα καί τὸ συμπέρασμα πού ἐβγαλα εἶναι πώς, στὸ σύνολό τους, δέν ἦταν ἀδικαιολόγητα δυσμενεῖς. Δέν πιστεύω πώς πολλὰ τριαντάφυλλα γενιῶνται γιὰ ν' ἀνθίσουν χωρὶς νά τὰ προσέξει κανένας. Ἄν κάτι ἔχει πραγματικὴ ποιότητα καί διάκριση, πάντα κάποιος τὸ προσέχει. Δὲ νομίζω πώς πολλοὶ ἐνδιαφέροντες ἡθοποιοὶ, ἄντρες ἢ γυναῖκες, ἢ πολλὰ καλὰ ἔργα ἀγνοοῦνται καί παραμερίζονται. Αὐτὸ πού πιστεύω, ἀντίθετα, εἶναι πώς πολὺ σπάνια βρίσκει κανένας κάποιον ἐντελῶς διακε-

"Ἡ ἐπιτυχία τοῦ "Εντοναρντ "Αλμπη, "Ποῖος φοβᾶται τὴν Βιρτζίνια Γούλφ;", στὸ Παρίσι. Παίχτηκε τὴν περασμένη σαζὸν στὸ "Théâtre de la Renaissance", μὲ σκηνοθεσία Φράνκο Τζεφφιρέλι καί τὴν Μαντλὲν Ρομπενσόν στὸ ρόλο τῆς Μάθρας (1964)



κρυμμένο να ἀμερόληπτο να γράφει κριτική, γιατί ἡ δουλειά αὐτῆ εἶναι τὸ ἴδιο σκληρὴ μὲ τὴ δική μας καὶ πληρώνεται πολὺ λιγότερο. Ὁ ταλαίπωρος κριτικὸς εἶν' ὑποχρεωμένος νὰ βλέπει ὑπερβολικὰ πολλὰ κακὰ ἔργα καὶ νὰ γράφει τὰ σημειώματά του μὲ ὑπερβολικὰ μεγάλη βιασύνῃ. Κι ἂν τύχει ὁ κριτικὸς νὰ ἔναι περήφανος γιὰ τὴ δουλειά του, ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ τὸ δικό του ὄφρος, παρά γιὰ κείνους πού γράφει. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ Σωὶ ἢ ὁ Μπῆρμπομ ὑπῆρξαν τόσο θαυμάσιοι — ἔκαναν τοὺς κριτικούς γιὰ ἐνάμιση χρόνο μονάχα.

“Ἐἶχαν κ' ἓνα ἄλλο καλὸ”, εἶπε ὁ “Ἀλμπη”, “ἦταν κ' οἱ δύο τοὺς πρῶτ' ἀπ' ὅλα συγγραφεῖς”. Σταμάτησε καὶ σκέφτηκε γιὰ λίγο: “Δὲν εἶναι φρόνιμο γιὰ ἓνα δραματοῦργον νὰ λέει καὶ πολλὰ γιὰ τοὺς θεατρικούς κριτικούς γιὰτί, δυστυχῶς, ἔχουν ὀλοκληρωτικὴ δύναμη κ' ἐξουσία. Νομίζω πὼς τὸ ἰδεῶδες θὰ ἔταν ὅλοι οἱ θεατρικοὶ κριτικοὶ νὰ ὑπέκιναν σ' ἐπανεκλογὴ κάθε χρόνο ἀπ' τοὺς δραματοῦργους καὶ τοὺς ἠθοποιούς. Αὐτὸ θὰ ἔταν ἀκριβὲς γιὰ νὰ σοὺ γράφουν καλὴ κριτικὴ γιὰ κάτι ἄσχημο”.

“Τί μπορῶ νὰ πῶ γιὰ τὴν “Μικροσκοπικὴ Ἀλίκη”; — ἀναρωτήθηκε ὁ “Ἀλμπη”. “Υποτίθεται πὼς τὸ ἔργο δὲν εἶναι τρομερὰ εὐκολονόητο. Υποτίθεται πὼς ἤθελα νὰ περιέριε πράγματα πού ν' ἀποκομίζει τὸ Κοινὸ φεύγοντας καὶ νὰ τὰ σκέφτεται μετῶ”.

“Υπῆρξαν πολλὲς ἀντιρρήσεις πάνω σ' αὐτό: τὸ ἔργο εἶναι σκοτεινὸ καὶ δύσκολο, εἶπαν. Δὲν μπορῶ νὰ τὸ καταλάβω αὐτὸ σὰν μιὰ μομφή, ἓνα παράπονο πάνω στὸ ἔργο. Ἄν εἶναι συγκεκριμένο καὶ μεπεδῆμενο στὰ νοήματά του, τότε τὸ ἔργο εἶναι κακογραμμένο. Ἄν, ὅμως, ζητάει λίγη προσπάθεια ἀπ' τὸ Κοινὸ, συμπεριλαμβανόμενον καὶ τῶν κριτικῶν, τότε δὲν νομίζω πὼς φταίει τὸ ἔργο. Ἡ μήπως ἀρχίζω νὰ ἀμύνομαι”;

“Διάβασα μιὰ κριτικὴ”, εἶπε ὁ Γκιλγκουντ, “πού ὑποστηρίζει πὼς τὸ Κοινὸ βῆγει ἀπὸ τὴ μιὰ ἀκρὴ τῆς παράστασης ὡς τὴν ἄλλη. Αὐτό, ὅμως, εἶναι ἐντελὼς ψέματα, γιὰτί ἀκούω τὸ βῆχα σὰν ἀετὸς κι ἂν κάποιος ἔβηγε θὰ τὸν ἄκουγα — ἂν καὶ δὲν ξέρω κανένα φάρμακο πού νὰ τὸν κόβει — ὅπως καὶ νὰ ἔναι προσπάθεια ν' ἀκούσω. Τὸ γεγονός παραμένει πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι πολὺ συναρπαστικὸ, “κρατᾷ” τὸ Κοινὸ. Εἶχα πεῖ στις δοκιμὲς ἂν καὶ δὲν ἦσσαν παρών, πὼς κανένας δὲν θὰ ἔμενε νὰ δεῖ τὸ τέλος τῆς σκηνῆς τοῦ θανάτου μου — θὰ ἔχαν βγεῖ ὅλοι τρέχοντας καὶ θὰ φοροῦσαν ἤδη τίς γαλότσες τους. Πρέπει νὰ πῶ, ὅμως, πὼς δὲν εἶδα οὔτε ἓναν νὰ φεύγει πρὶν ἀπ' τὸ τέλος τοῦ ἔργου”.

“Κι αὐτὴ εἶν' ἡ μαγεῖα τοῦ θεάτρου πού δὲν μπορεῖς νὰ βρεῖς ποτὲ σὲ μιὰ ταινία: στὴν τελευταία, τὰ πάντα ἔχουν ἀποτυπωθεῖ μιὰ γιὰ πάντα, ἐνῶ οἱ παραστάσεις ἐνὸς ἔργου μποροῦν νὰ ποικίλλουν στὸ ἄπειρο. Ἐμεῖς οἱ ἠθοποιοὶ στηρίζομαστε στὸ Κοινὸ σὰν σὲ κύμβαλο ἀλαλάζον καὶ τὸ Κοινὸ στηρίζεται σὲ μᾶς γιὰ νὰ τοῦ δώσουμε τὸν ἐρεθισμὸ καὶ τὴν ἀνάταξη πού ἔρχεται νὰ βρεῖ στὸ θεᾶτρο. Ἄν καὶ τὰ δύο μέρη προσφέρουν ἀπὸ κάτι, τότε τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι μιὰ συναρπαστικὴ παράσταση καὶ πιστεύω πὼς αὐτὸ τὸ ἔργο, ἀπ' ὅ,τι καταλαβαίνω πάνω στὴ σκηνή, προσφέρει τὸν ἐρεθισμὸ σχεδὸν ἀπ' τὴν ἀρχὴ κι ὡς τὸ τέλος, πράγμα πού ἔναι πολὺ σπάνιο κι αὐτὴ εἶναι ἡ “δοκιμασία” ἐνὸς ἔργου πού παίζεται”.

“Ὁ, βέβαια, δὲν πρόκειται γιὰ εὐκόλο ἔργο. Νομίζω πὼς πολλὰ πράγματα ἐκεῖ μέσα εἶναι συγκεκριμένα, ἀλλὰ ξέρω πὼς αὐτὸ τὸ ἔθελες. Συχνὰ χάνω τὰ νερά μου ὅταν βλέπω ἓνα ἔργο μὲ τὴ μιὰ φορὰ, κανένας δὲν μπορεῖ νὰ συλλάβει ὅλες τίς λεπτομέρειές του. Πολλοὶ ἄνθρωποι μοῦ ἔπαν πὼς θέλουν νὰ τὸ ξαναδοῦν. Κ' εἶμαι σίγουρος πὼς ἀμέτρητοι ἄλλοι θὰ ἔθελαν νὰ τὸ διαβάσουν”.

“Ἐχεις ἀπόλυτα δίκιο”, συμφώνησε ὁ “Ἀλμπη”. “Πὼς μπορεῖ νὰ πεῖ κανένας μὲ σιγουριά πὼς τοῦ ἀρέσει ἓνα ἔργο καὶ νὰ μὴν τὸ δεῖ γιὰ δευτέρῃ ἢ καὶ τρίτῃ φορὰ”. Σταμάτησε καὶ σκέφτηκε λίγο: “Εἶναι ἄραγε ἡ “Μικροσκοπικὴ Ἀλίκη” ἓνα θελημένα συγκεκριμένο ἔργο; Ἀναρωτιέμαι κ' ἐγὼ ὁ ἴδιος ἂν τὸ ἔθελα συγκεκριμένο. Ἴσως νὰ τὸ ἔθελα νὰ ἔναι κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ συγκεκριμένο — προκλητικὸ, ἴσως, ναί, περισσότερο προκλητικὸ παρά συγκεκριμένο”.

Ὁ Γκιλγκουντ διέκοψε: “Ἀπ' τὴ συνηθισμένη σκοπιά, φαίνεται πὼς ὑπάρχουν πολλὰ νήματα πού ἐστὶ δὲν νοιάζεσαι νὰ συνδέσεις, μὰ προφανῶς αὐτὸ τὸ κάνεις ἐντελὼς ἠθελημένα. Δὲν ἐπιρραζόν, ἄλλωστε, στὸ παραμικρὸ τὸ παίξιμό μας. Εἶναι πολὺ σπάνιο νὰ ἔχεις ἓνα ἔργο ὅπου ὁ χῶρος δὲν εἶναι καθορισμένος, ὅπου οἱ ἠλικίες δὲν εἶναι καθορισμένες, ὅπου ὁ ἀκριβὲς χρόνος δὲν εἶναι ιδιαίτερα συγκεκριμένος καὶ πού,

ὥστόσο, μοιάζει νὰ ἔχει μιὰ θαυμάσια πλοκή. Ὅλοι θέλουν νὰ μάθουν τί θὰ συμβεῖ στὰ πρόσωπα, στὴν προσεχῆ κατάστασι, κι αὐτὸ νομίζω πὼς τὸ πέτυχε μ' ἀφάνταστη δεξιοτεχνία”.

“Τὸ πραγματικὸ περιεχόμενο, ἡ μεταφυσικὴ καὶ τὰ ἐπιχειρήματα μὲ μεπεδῆσανε καὶ μένα σὲ πολλὲς περιπτώσεις. Θυμάσαι πὼς ὀρισμένα μέρη τὰ κουβεντιάσαμε στὶς δοκιμὲς, τροποποιήσες μερικὰ, ἔκοψες ἄλλα. Νομίζω πὼς ἴσως ὑπάρχουν ἀκόμα πράγματα πού μποροῦν νὰ ἰσιωθοῦν, μὰ ἔγραψες ἓνα ἔργο καὶ τ' ὀλοκλήρωσες καὶ προφανῶς αὐτὸ ἤθελες, τελικὰ, νὰ πεῖς”.

“Ποτὲ δὲν εἶν' αὐτὸ πού ἔθελα νὰ πῶ”, παρατήρησε ὁ “Ἀλμπη”. “Βρίσκω πάντα πράγματα πού θέλω ν' ἀλλάξω περιέργως, ὅμως, τὸ μόνο μεπεδῆμα πού δειξες παίζοντας τὸ ρόλο τοῦ Ἰουλιανού, εἶναι ἀκριβῶς τὸ μεπεδῆμα πού ὁ Ἰουλιανὸς πρέπει νὰ αἰσθάνεται”.

“Ἡ θαυμάσια ἀνακούφιση”, εἶπε ὁ Γκιλγκουντ, “πού ἐνιωθα παίζοντας αὐτὸ τὸ ρόλο, ἦταν πού υποτίθεται πὼς ἔπρεπε ν' ἀπορῶ γιὰ ὅλα ὅσα συνέβαιναν. Πατοῦσα σὲ πιὸ στέρος ἔδαφος ἀπ' τοὺς ἄλλους ἠθοποιούς, πού, υποτίθεται, πὼς ἔξεραν ποιὸ ἦταν καὶ τί κάνανε”.

Ὁ “Ἀλμπη” διέκοψε: “Καὶ τὸ Κοινὸν πρέπει νὰ παρακολουθεῖ τὸ ἔργο μέσα ἀπὸ σένα, γιὰτί εἶσαι ὁ ἀθῶος πού μπαίνει σ' αὐτὸν τὸν μᾶλλον ἀσυνήθιστο συρφετὸ ἀνθρώπων”.

“Τὸ πιὸ δύσκολο γιὰ τὸ Κοινὸ”, εἶπε ὁ Γκιλγκουντ, “εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους ἤρωες. Γιὰ παράδειγμα, ἡ σχέση ἀνάμεσα στὸν δικηγόρο καὶ στὸν ὑπηρέτη — στὴν πραγματικότητά ἡ ὅλη θέση τοῦ ὑπῆρέτη στὸ ἔργο, μοῦ φαίνεται πὼς μένει ἀνεξήγητη. Κάτι ἄλλο πού πάντα μὲ μεπεδῆσε ἦταν τὸ γιὰτί δὲν ἀφήνεις ποτὲ τὸν Ἰουλιανὸ ν' ἀναφερθεῖ στὴ “συμφωνία”. Πρέπει νὰ ξέρει πὼς αὐτὸς εἶν' ὁ ἐνδιάμεσος μὲ τὸν Καρδινάλιο καὶ πὼς τὰ χρήματα προσφέρθηκαν μὲ τὴ μεσολάβησή του. Στὴν πράξῃ, ἡ Δεσποινὴς Ἀλίκη ἀφήνει πολλὲς φορὲς νὰ ἐνοηθεῖ πὼς ἡ συμφωνία θ' ἀκουσθεῖ ἂν ὁ Ἰουλιανὸς δὲ συμπεριφερθεῖ ὅπως αὐτὴ θέλει. Ποτὲ, ὅμως, δὲν μ' ἀφῆσες ν' ἀναφερθῶ ιδιαίτερα στὸ θέμα τῶν χρημάτων. Υποθέτω πὼς αὐτὸ εἶναι συνέπεια τῆς ἀθωότητάς τοῦ χαρακτήρα μου, ἀλλ' εἶχα πάντα μιὰν ἀπορία: ὅταν πεθάνω καὶ παίρουν τὰ χρήματα κι ὁ Καρδινάλιος φεύγει μαζί τους, ἀκόμα καὶ τώρα δὲν ἔχω καταλάβει ἂν πρέπει νὰ δεῖξω πὼς ἔχω πάρει εἰδηση τί συμβαίνει γύρω μου”.

“Εἶν' ἓνα σημεῖο τοῦ τύπου μου, πού μᾶλλον δὲν καταλαβαίνω. Βέβαια, ἡ ἀνάκριση τῆς Δεσποινίδος Ἀλίκης μὲ δισκοεδάζει στὴν πρώτη μας σκηνή: ἀλλ' ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου κι ὡς τὸ τέλος ποτὲ δὲν ἀναφέρωμαι ἄμεσα στὴ συμφωνία, πού ἔναι κ' ἡ οὐσία, τὸ ἐπίκεντρο τῆς ὑπόθεσης — καὶ πού μόνο πλάγια μνημονεύεται”.

“Στὴν ἀρχή, ἡ ἐξήγησή εἶναι ἡ ἀθωότητα”, εἶπε ὁ “Ἀλμπη”. “Στὸ τέλος, τὸ γεγονός ὅτι εἶσαι ἀπασχολημένος μὲ τὸ δικὸ σου θάνατο κι ὄχι μὲ τὸ πὼς θὰ πάρει τελικὰ αὐτὴ τὴ βαλίτσα πού ἔναι γεμάτη χαρτιά. Κι ἀκόμα, γιὰτί ὅλη ἡ συμφωνία γιὰ τὰ χρήματα δὲν ἦταν παρά ἓνα πρόσχημα ...”

“Κατὰ κάποιο τρόπο, ὅμως”, διέκοψε ὁ Γκιλγκουντ, “εἶναι τὸ βασικὸ σημεῖο τοῦ ἔργου. Δὲν μ' ἐνοχλεῖ καθόλου τὸ γεγονός κι οὔτε ρωτᾶω γιὰτί θέλει νὰ πετάξει τὰ χρήματά της ἀπ' τὸ παράθυρο: νομίζω πὼς αὐτὸ εἶν' ἓνα καλὸ θεμέλιο γιὰ νὰ στεριώσει κανένας πάνω του ἓνα θεατρικὸ ἔργο. Τὰ πράγματα δυσκολεύουν ὅταν ἀρχίζει κανένας ν' ἀναρωτιέται ἂν ἡ Ἀλίκη κατευθύνει καὶ τοὺς τρεῖς πρωταγωνιστές — τὴ γυναίκα, τὸ δικηγόρο, τὸν ὑπηρέτη — ὅπως υποτίθεται πὼς κατευθύνει καὶ τὰ δικὰ μου βήματα πρὸς τὸ μέρος της, πράγμα πού ἔναι αὐτὸ πού κι αὐτὴ, στ' ἀλήθεια, θέλει, κι οἱ ἄλλοι τὸ ἴδιο”.

“Πέσαμε καὶ τώρα στὴν ἴδια συζήτηση, ὅπως καὶ τὴν πρώτη βδομάδα τῶν δοκιμῶν”, εἶπε ὁ “Ἀλμπη”. “Κ' ἡ πρεμιέρα τοῦ ἔργου ἔχει κιόλα δοθεῖ! Νομίζω πὼς πρέπει νὰ ἐξυπακούεται πὼς ἡ σκηνὴ αὐτὴ ἔγινε στὸ διάλειμμα, ἀνάμεσα στὴν πρώτη καὶ στὴ δευτέρῃ πράξῃ. Υπάρχει, ὥστόσο, κάτι ἄλλο πού ἔναι ἴσως αὐτὸ πού θὰ ἔπρεπε νὰ πῶ — ἐκτός κι ἂν πιστεύεις πὼς αὐτὸ πού θὰ ἔπρεπε νὰ πῶ δὲν τὸ λέω. Εἶναι τὸ γεγονός ὅτι δὲν μπορῶ νὰ φανταστῶ τὸ ἔργο μου καλύτερα παυμένο καὶ καλύτερα ἀνεβασμένο. Τὸ λέω αὐτὸ ἀπὸ εὐγνωμοσύνη κι ὄχι γιὰ νὰ σὲ ὑποχρεώσω”. Ἐάφνου χαμογέλασε: “Ἐξέρω, ἴξερω, ξέρω πὼς θέλεις νὰ μάθεις τί ἀκριβῶς πάει νὰ πεῖ τὸ ἔργο, ἀλλ' αὐτὸ οὔτε κ' ἐγὼ τὸ ξέρω ἀκόμα, κ' ἔτσι δὲν μπορῶ νὰ τὸ πῶ”. Ὁ Γκιλγκουντ χαμογέλασε κ' ὕστερα ξέσπασε σὲ ἠχηρὸ γέλιο: “Ἐλπίζω, τουλάχιστο, νὰ τὸ μάθω ὡς τὸ τέλος τῶν παραστάσεων”.

Μετὰφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



Η Λεωφόρος Κουφφύρστενταμ, με τὰ θεάτρά της, είναι τὸ Μπροντγουαίη τοῦ Δυτικοῦ Βερολίνου



ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΑΝΟΡΑΜΑ

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

Τοῦ ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ



Ἡ Δυτικὴ Γερμανία, ἀπὸ καιρὸ τώρα δὲ βλέπει μὲ καλὸ μάτι τὶς ταξιδιωτικὲς διαθέσεις τῶν κατοίκων της, ποὺ μὲ τὸν ἔργον τοῦ καλοκαιριοῦ περνοῦν κοπαδιαστὰ τὴν ὄροσειρὰ τῶν Ἄλπεων μὲ νοτιομεσογειακὴ κατεύθυνση. Καί, μιὰ ποὺ ὁ ἄρτος εἶναι πιά ἐξασφαλισμένος στὴ μεταπολεμικὴ Γερμανία—ἀλειμμένος μάλιστα μὲ παχὺ στρώμα βούτυρο καὶ μπόλικο βούρσοτ ἀπὸ πάνω—ἀποφασίστηκε νὰ πλουτιστοῦν καὶ τὰ θεάματα μὲ ὅσο γίνεται μεγαλύτερη ποικιλία! Πόλεις καὶ χωριά, μέρη γνωστὰ καὶ ἄγνωστα, ποὺ ἀκούνε σὲ ὄνόματα σὰν Ρέκλινγκχάουζεν, Μπίσοφσχάιμ, καὶ σὲ ἔλληνομεταφρασμένα Βρουνσβίχη καὶ Γοττλίνχ, συναγωνίζονται νὰ παρουσιάσουν προγράμματα ὅπου—εἰ δυνατόν—νὰ διευθύνει ὁ φὸν Κάρραγιαν, νὰ παρουσιαστεῖ γερμανικὸν τι ἔπος τοῦ Γκαϊτε ἢ Σίλλερ, καὶ καμιά πεντάπρακτὴ ὄπερα, προτιμομένου τοῦ Βάγκνερ! Ἄν πάλι τὸ μέρος εἶναι μικρὸ καὶ τὰ τεχνικὰ μέσα περιορισμένα, τότε σκάρνεται συνήθως ἕνα "Φεστιβάλ Πρωτοπορίας" καὶ ἔτσι ἀρτυρίζεται πνευματικὰ καὶ ἡ γερμανικὴ ἐπαρχία ποὺ τελευταῖα διέπεται ἀπὸ ἔντονες "καλλιτεχνικὲς ἀνησυχίες"!

Τὸ Δυτικὸ Βερολίνο—τιμῆς ἔνεκεν—προωτοστατεῖ σὲ παρόμοιες ἐκδηλώσεις μὲ μιὰ σειρά ἀπὸ φεστιβάλ, θεάτρου, κινηματογράφου, τζάζ, ἰαπωνικῆς τέχνης καὶ τηλεοράσεως ποὺ γεμίζουν τὸ μισὸ χρόνον καὶ ποὺ προσπαθοῦν νὰ δώσουν στὴν παλιὰ γερμανικὴ πρωτεύουσα τὸν τίτλον τῆς "Πόλεως τοῦ φωτός καὶ τῶν θεαμάτων". Ἡ ἐξάμηνη παράσταση ἄρχισε τὴ δευτέρη βδομάδα τοῦ Μάη στὴν αἴθουσα τῆς Ἀκαδημίας τῶν Τεχνῶν, μ' ἕνα συμβατικὸ λογιδριὸ ἐνὸς ἀνώτατου κυβερνητικοῦ ὑπάλληλου, μὲ μιὰ μουσικὴ εἰσαγωγή τοῦ Χίντεμτ καὶ μ' ἕναν ἐμβριθῆ λόγο ἐλβετίδας κυρίας, γιὰ ν' ἀκολουθήσει τὶς ἐπόμενες μέρες, μιὰ σειρά ἀπὸ διαλεγμένα θεατρικὰ ἀνεβάσματα ὁλόκληρης τῆς Δυτικῆς Γερμανίας.

"ΡΕΝΑΙΣΑΝΣ ΤΕΑΤΕΡ": "Ο ΣΝΟΜΗ" ΤΟΥ ΣΤΕΡΝΧΑΓΜ

Τὸ πρῶτο συγκρότημα—τὸ "Ρεναισάνς Τεάτερ"—ἀνῆκε γεωγραφικὰ στὸ Δυτικὸ Βερολίνο, καὶ ἄνοιξε τὸ Φεστιβάλ παίζοντας τὸν "Σνόμπ" τοῦ Κάρλ Στέρνχαϊμ, γραμμένον τὴν πρώτην δεκαετία τοῦ αἰῶνα μας. Ὁ Στέρνχαϊμ—ποὺ συχνὰ ἀποκαλεῖται ὁ Μολιέρους τῆς πατρίδας του—εἶχε κύριον μέλημα, στίς τέσσαρες σατιρικὲς κωμωδίες ποὺ ἔγραψε, νὰ ἐπιτεθεῖ κατὰ μέτωπον στὸ δουλοπρεπῆ, φανατισμένο καὶ γεμάτον προκαταλήψεις γερμανὸ μικροαστὸ. Στὸν "Σνόμπ" του δείχνει τὸν καρριερίστα μπουρζουὰ ποὺ ἀγωνίζεται μὲ τοὺς ἀγκῶνες καὶ πατώντας πάνω σὲ πτώματα νὰ μπει στὴν καλὴ καὶ τιτλοῦχα κοινω-

νία. Τὸ καταφέρνει. Τὸ ἔργο, δεῦτερον μέρος μιᾶς τριλογίας, εἶναι γεμάτον δηκτικὴ καὶ ἐπιθετικὴ σάτιρα καὶ θὰ μπορούσε κάλλιστα ν' ἀναφέρεται καὶ σὲ σημερινὲς συνθήκες καὶ καταστάσεις, γερμανικὲς καὶ μὴ.

Σκηνοθετημένος ἀπὸ τὸν Ροῦντολφ Νόλτε, ὁ "Σνόμπ" ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιτυχίες τῆς περασμένης σαζὸν στὸ Δυτικὸ Βερολίνο. Ἀλλὰ στὴν παράδοξη αὐτὴ πόλιν τυχαίνει συχνὰ νὰ βλέπει κανένας τὸ ἴδιον ἔργο σὲ δύο διαφορετικὲς διδασκαλίες: στὸν Ἀνατολικὸ καὶ Δυτικὸ τομέα τῆς πόλης. Ἐχοντας, λοιπόν, δεῖ τὸν "Σνόμπ" τοῦ "Ντῶτσερ Τεάτερ" στὸ Ἀνατολικὸ Βερολίνο, ἦταν ἀναπόφευκτον νὰ κἀνω τὴ συγκρίσιν ποῦ—ὅπως συμβαίνει σχεδὸν πάντα—ἦταν συντριπτικὴ γιὰ τὴ δυτικὴ παράσταση. Ἡ σάτιρα τοῦ ἀνατολικῦ "Σνόμπ" ἦταν περισσότερο καὶ ἐγκεφαλικότερα δηκτικὴ ἀπὸ τὸ εὐνοουχισμένο βουλευτάρτο τοῦ δυτικοῦ. Τὸ τεῖχος, ὅμως, ἐξακολουθεῖ πάντα νὰ χωρίζει τὴν πόλιν. Ἔτσι, οἱ κάτοικοι κάθονται ὁ καθένας στὴ μεριά του, χειροκροτώντας τὶς πάτριες παραστάσεις, καὶ ἀφήνουν τὶς καλλιτεχνικὲς συγκρίσεις γιὰ τοὺς ξένους καὶ γιὰ ὅσους δυτικογερμανοὺς ξεθαρρέψουν καὶ περάσουν τὸ Σιδηροῦν παραπέτασμα.

Κ. Θ. ΒΙΣΜΠΑΝΤΕΝ: Π. ΒΑΓΣ "ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΜΑΡΑ..."

Ἡ ἔλλειψη ἱκανοποιητικοῦ σύγχρονου ἔθνικοῦ δραματολόγιου δὲ μοιάζει νὰ ναι ἑλληνικὸ, ἀποκλειστικὰ, πρόβλημα. Τὸ γερμανικὸ θέατρο γνώρισε στὸ Μπρέχτ τὸν τελευταῖον του ἀξιόλογο δραματικὸν συγγραφέα. Καὶ ὅσοι ἀκούσθησαν, ἀποδείχθησαν λιγόπνοιοι, μικρὲς ἀναλαμπὲς στὸ σκοτεινὸ οὐρανὸ τῆς μεταπολεμικῆς ἐποχῆς.

Ὅταν πρὶν ἀπὸ ἕνα χρόνον πρωτοπαίχτηκε στὸ Βερολίνο τὸ ἔργο τοῦ Πέτερ Βάις "Ἡ καταδίωξις καὶ ἡ δολοφονία τοῦ Ζαν-Πὸλ Μαρά", ἀνεβασμένο ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ὄμιλον τοῦ Ἀσῦλον τοῦ Σαυαντόν, μὲ διδασκαλίαν τοῦ μαρκήσιου ντὲ Σάντ", οἱ κριτικὸι βιάστηκαν ν' ἀνακαλύψουν τὸ διάδοχον τοῦ Μπρέχτ, συναγωνιζόμενοι σὲ ὕμνους γιὰ τὸ ἔργο καὶ τὴν παράσταση. Ὅταν περῆσε ὁ πρῶτος ἐνθουσιασμός, ἀκούστηκαν καὶ μερικὲς περισσότερο ἐμπειρωμένες κρίσεις ποὺ δῖναν στὸ θεατρικὸ αὐτὸ ἔργο τὴ θέση ποὺ τοῦ ἄξιζε στὴν ἱστορία τοῦ γερμανόφωνου δραματολόγιου: "Ἐνα καλὸ πρῶτον ὄμιλον γιὰ τὰ χέρια, ὅμως, ἐνὸς ἱκανοῦ σκηνοθέτη καὶ μόνον. Ἡ κομματιαστὴ δομὴ τοῦ "Μαρά" εἶναι δίκιοπο μαχαίρι γιὰ ὅποιον καταπιαστεῖ μαζί του. Τὸ ἔργο εἶναι "θέατρο ἐν θεάτρῳ". Σ' ἕνα Ἀσῦλον φρενοβλαβῶν, ὅπου ἔχει ἐγκλιεσθεῖ ὁ πολιτικὰ ἐπικίνδυνος Μαρκήσιος ντὲ Σάντ, διοργανώνεται μιὰ θεατρικὴ παράσταση, μὲ ἡθο-



“Η Μουσική” του Βέντεκιντ από το Κρ. Θέατρο Μπόχουμ, ένα από τα πιο καλά ανέβασματα του φετινού Φεστιβάλ

ποιούς τους άρρωστους και σκηνοθεσία του Μαρκίσιου. Στην παράσταση τούτη άνακατασκευάζονται γεγονότα της Γαλλικής Έπανάστασης και της δολοφονίας του Μαρά.

Στην πρώτη παγκόσμια παρουσίαση του έργου, στο Βερολίνο, ο Πολωνός σκηνοθέτης Σβινάρσκι δεν επέμεινε να παρουσιάσει την ατμόσφαιρα και το άγχος του ψυχιατρείου, έντοπιζοντας περισσότερο το βάρος της σκηνοθετικής του έρμηνείας σ' ένα χορογραφικό, σχεδόν, θέαμα. Ακολούθησε, λίγους μήνες αργότερα, το βρετανικό ανέβασμα απ' τον Πήτερ Μπρούκ στο Λονδίνο, όπου έγινε ακριβώς το αντίθετο, ανοίγοντας έτσι καινούριες προοπτικές για την έρμηνεία του κειμένου: ο Μπρούκ απέφυγε κάθε ώραριοποίηση για να δώσει στο έργο το ρεαλισμό ενός γνήσιου “Ασυλου φρενοβλαβών, μ’ όσο γίνεται περισσότερη σκληράδα και νατουραλισμό. Η παράσταση του Κρατικού Θεάτρου του Βισμπάντεν, που παρουσίασε το “Μαρά” στο Φεστιβάλ του Βερολίνου, ακολούθησε πιστά τη σκηνοθετική αντίληψη του Πήτερ Μπρούκ.

Το βερολινέζικο Κοινό έμεινε άφωνο, βλέποντας έναν “Μαρά” γεμάτο τίκ και ψυχονευρωτικές άρρώστειες, σέ μια ατμόσφαιρα όπου τονίζονταν κάθε καταθλιπτική λεπτομέρεια ενός “Ασυλου του περασμένου αιώνα. Καί τή φορά αυτή, ο “Μαρά”, δεν ήταν μια θεατρική βραδιά που αφήνει με το τέλος της πνευματικές εθεξίες κ’ αισθητικές απολαύσεις — όπως στο πάτριο ανέβασμα του ίδιου έργου από το “Σίλλερ - Τεάτερ” — παρά ένα στενάχωρο σφίξιμο κ’ ένα δυνατό κέντρισμα για το κεφάλι, μια που για πρώτη φορά παρακολουθεί κανένας άμεσα το κείμενο με τις γυμνές κι άρχέγονες αλήθειες του. Με την παράσταση αυτή από το Βισμπάντεν, φάνηκε πώς το καλό θέατρο δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο του Βερολίνου, όπως άρέσκονται να πιστεύουν πολλοί ντόπιοι.

Κ. Θ. ΤΗΣ ΣΤΟΥΤΓΑΡΔΗΣ: Μ. ΒΑΛΖΕΡ “ΜΑΤΡΟΣ ΚΥΚΝΟΣ”

Τί βολικό πού ‘ναι, μ’ την αλήθεια, να μπορεί να ξεγνάει κανένας εύκολα και γρήγορα! Τά χρόνια περνάνε κ’ οι παλιές πληγές κλείνουνε, ό,τι έχει γκρεμιστεί ξαναχτίζεται λαμπρότερο, κι όσοι φύγανε για πάντα, λησμονιούνται! “Αν υπάρχουν, μάλιστα, και τά “οικονομικά μέσα” για να ζαχαρωθεί ή λήθη τόσο το καλύτερο! Τά είκοσι χρόνια πού πέρασαν από την κατα-

στροφή του Ράιχ και την άπελευθέρωση της Εύρώπης από τον πιο όρθολογιστικά άπάνθρωπο δεσμό, θεωρούνται σήμερα στη Δυτική Γερμανία άρκετό χρονικό διάστημα γι’ αξιοπρεπές πένθος και μετάνοια. “Α ό δω και πέρα καλύτερα να μίν τα μελετούμε τά μαθρα εκείνα χρόνια. Άλλωστε δέ φταίει ό γερμανικός λαός, παρά ό Χίτλερ κι ό φασισμός του — πράγματα πιά ξεπερασμένα. Εμείς, άλλωστε, ούτε ιδέα είχαμε για στρατόπεδα συγκέντρωσης και γραματοβία”. Τέτοια λέει σήμερα ή γερμανική κοινή γνώμη κ’ ή “Όμοσπονδιακή Κυβέρνηση έχει κι αυτή ταχθεί υπέρ της “λήθης”. Μόνο μια διεθνής κατακραυγή ανάγκασε, πριν από μερικους μήνες, τή Δυτικογερμανική Βουλή ν’ αναβάλλει τήν παραγραφή των ναζιστικών κακοεργημάτων πού ‘χε προγραμματιστεί για φέτος. Κι όμως δέ χρειάζεται μεγάλη μελέτη της εποχής εκείνης για να καταλάβει κανένας πώς τό άπόλυτο βάρος της ένοχής δεν πέφτει άποκλειστικά στους ώμους του Χίτλερ και των παραγόντων του, αλλά σ’ ολόκληρο τό γερμανικό λαό, πού υπήρξε τό γονιμότερο έδαφος για ν’ άνθίσει ό φασισμός. Κυρίως, δεν πρέπει να ξεχνάει κανένας πώς ό Χίτλερ έκλέχτηκε με ελεύθερες εκλογές από τό γερμανικό λαό, και πώς ό ίδιος αυτός λαός άπελευθερώθηκε ενάντια στη θέλησή του από τό ναζισμό στά 1945.

Κι όσο άφορά τήν άγνοια, πού όλοι σήμερα επικαλούνται, για τά στρατόπεδα συγκέντρωσης και τους φούρνους, ό σημερινός νέος παρατηρητής δεν έχει παρά να δει μερικά κινηματογραφικά έπίκαιρα της εποχής, να διαβάσει τις χιτλερικές έφημερίδες και να δει τά μέρη όπου υπήρχαν τά “γκέττο” — μέσα στις γερμανικές πόλεις — για ν’ άναρωτηθεί αν για ένα φυσιολογικό άνθρωπο δέ σ’ άρκοῦσαν αυτά τά ντοκουμέντα για να καταλάβει τί ακριβώς συμβαίνει. Μετά, πώς να πιστέψει κανένας στην επικαλούμενη άγνοια, αφού και στις κατελημμένες ακόμα χώρες ό ντόπιος πληθυσμός ήξερε τί ακριβώς γινόταν εκεί μέσα. Ποιός Έλληνας δέ γνώριζε για τό Χαϊδάρι και για τήν όδό Μέρλιν μέσα στην κατοχή; Κι όμως οι σημερινοί Γερμανοί — τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση — άρνούνται τήν παρμηκή συμμετοχή κ’ ένοχλούνται φοβερά με τήν “άνακίνηση” αυτής της περασμένης εποχής.

Ένας άμερικανός δημοσιογράφος έλεγε τελευταία: “αν αλη-

“Ο μοντέρος “Άμλετ”, πού ‘δωσε τό Κρ. Θέατρο Φραγκφούρτης, ήταν ή παράσταση-άλαλούμ του Φεστιβάλ Βερολίνου





“Ντόνα Ροζίτα” του Λόρνα απ’ το Κρατικό Θέατρο Ν.άουστραντ· επιβεβαίωσε την καλή θεατρική φήμη της μικρής πόλης

θεύει αυτό που ισχυρίζονται όλοι οι Γερμανοί σήμερα, πώς δηλαδή καθένας τους έσωσε από δυο τουλάχιστον Έβραίους, τότε θά ‘πρεπε να υπάρχουν τό λιγότερο καμιά ογδονταριά εκατομμύρια σωζόμενοι τη στιγμή αυτή!”. ‘Αλλ’ οι συνθήκες και τὰ κληρονομικά συστατικά που ‘καναν ένα λαό να φτάσει σέ τέτοια ομαδική σκληρότητα—έχι σ’ ένστικτώδη βαναυσότητα που, λίγο πολύ, υπάρχει σ’ όλους τους ανθρώπους, μὰ σέ ψυχρό κι όρθολογιστικό σύστημα μίσους κ’ έξοντώσεως—πέρασαν από μακροχρόνια εξέλιξη, και θά χρειαστούν να περάσουν άλλες τόσες γενιές και δεκαετηρίδες για νά εξαλειφτεί τό στίγμα και ν’ αλλάξουν οι άνθρωποι.

‘Η εισαγωγή αυτή—για νά μιλήσει κανένας για ένα θεατρικό έργο—μπορεί νά φαίνεται λίγο μικρά, αλλά τή νομίζω απαραίτητη όταν πρόκειται νά σχολιάσεις για ένα μη γερμανικό Κοινό τόν “Μαύρο Κύκνο” του Μάρτιν Βάλζερ, που παίχτηκε στά πλαίσια του Θεατρικού Φεστιβάλ στο Δυτικό Βερολίνο. ‘Ο Βάλζερ αναφέρεται, ακριβώς, στο θέμα τής ένοχής του σημερινού Γερμανού. ‘Ο γιός ενός γιατρού ανακαλύπτει—στο “Μαύρο Κύκνο”—τήν έγκληματική δράση του πατέρα του στο διάστημα τής εποχής του Γ’ Ράιχ, κ’ επωμίζεται ό ίδιος τις ευθύνες του, φθάνοντας σ’ ένα ψυχικό αδιέξοδο που τόν οδηγεί στην αυτοκτονία. ‘Ο νέος αυτός συγγραφέας έχει κιόλας καταπιαστεί με τό θέμα του “ζώντος παρελθόντος” σέ προηγούμενα του έργου, για νά ταραξει σημαντικά τὰ τεχνητά ήρεμα νερά τής σύγχρονης γερμανικής πραγματικότητας. Παρ’ όλο τό ενδιαφέρον του θέματος, ό Βάλζερ γλιστρά σέ μεταφυσικές και ψυχολογικές φλυαρίες που αφαιρούν από τό δραματικό αυτό έργο τὰ περισσότερα θεατρικά του στοιχεία, κίνοντάς το μάλλον με ψυχολογική - αμλετική εισήγηση, παρά θέατρο. ‘Ο “Μαύρος Κύκνος” παρουσιάστηκε από τό Κρατικό Θέατρο τής Στουτγάρδης με σκηνοθεσία του Πέτερ Πάλιτε, παλιού μαθητή και συνεργάτη του Μπέρτολτ Μπρέχτ.

Κ. Θ. ΦΡΑΓΚΦΟΥΡΤΗΣ: ΕΝΑΣ ΜΟΝΤΕΡΝΟΣ “ΑΜΛΕΤ”

“Όταν βγήκε τό φάντασμα και τρώαζε τους φρουρούς, μερικοί χαμογέλασαν. “Όταν, λίγο αργότερα, βγήκε ό Πολώνιος από τήν κρυψώνα του για νά προφυλάξει τή μητέρα - βασιλίτσα, ακούστηκαν τὰ πρώτα γέλια που συνεχίστηκαν, από κει και πέρα, σ’ όλο τό διάστημα τής παράστασης, για νά κορυφωθούν στο

τέλος του έργου—κι ακριβώς στο σημείο όπου όλοι, κατά κάποιον τρόπο, καταφέρνουν κι αποθνήσκουν—σ’ ένα “παίζουρ-λισμό εύθυμίας και γέλιου”, όπως θά ‘λεγε συντάκτης διαφήμησης για ταινία του Χατζηχρήστου.

Τό έργο που παιζότανε στο θέατρο “Φόλιςμπόνε” του Δυτικού Βερολίνου, δέν ήτανε ή χλιοκουσμένη ιστορία του μελαγχολικού και έσωστρεφούς δανού πρίγκιπα, που εκδικείται τό θάνατο του πατέρα του σ’ ένα φινάλε που στρώνει τή σκηνή με τέσσερα βασιλικά πτώματα. Οι όργανωτές του θεατρικού Φεστιβάλ του Βερολίνου, έκριναν πώς δέ θά ‘πρεπε νά στερήσουν από τό Κοινό τής παλιές γερμανικής πρωτεύουσας τήν παράσταση αυτή του “Αμλετ” από τό Κρατικό Θέατρο τής Φραγκφούρτης. Οι θεατές, όμως, δέ συμμερίστηκαν τή γνώμη των ειδικών, κι όταν ή αύλαία έπεσε και ξανάνοιξε, και τὰ πτώματα σηκώθηκαν νά υποκλιθούν, τὰ υποδέχτηκε ένα δυνατό κ’ έκκωφαντικό σφύριγμα! Τέτοιο πού... και νεκρούς ανασταίνει!..

‘Ο σκηνοθέτης του “Αμλετ” Χάρρυ Μπούκβιτς, είχε νεωτερικιστικές, προφανώς, προθέσεις όταν καταπιάστηκε με τό έργο του Σαίξπηρ, και τις έφάρμοσε δίνοντας στον πύο διάστημα στοχαστή του δραματικού θεάτρου ζωτικότητα και νεανικό ένθουσιασμό που—κατά τή γνώμη του—άδικα είχε στερηθεί, από άλλους διδάξαντες, τόσους αιώνες τώρα. Για τόν “Αμλετ” δόθηκαν μέχρι σήμερα όλες οι πιθανές και λιγότερο πιθανές εξηγήσεις πάνω στο χαρακτήρα του και στο περιβάλλον που τόν διαμόρφωσε έτσι. Οι περισσότερες έρμηνείες παρουσίασαν έναν παθητικό κι αδύνατο άνθρωπο, γεμάτο βερμπάλισμ, που με τό ζόρι αναγκάζεται νά δράσει στο τέλος. Λαθ-μένο, φυσικά, κι αυτό. ‘Ο “Αμλετ” είναι μάλλον ένας εκπρόσωπος του πνευματικού κι όρθολογιστικού 17ου αιώνα, που μόλις αρχίζει τήν εποχή που τό δράμα λαμβάνει χώραν. “Αν ό “Αμλετ” σκότωνε τό θείο του άμέσως μόλις μάθει από τό φάντασμα τήν αλήθεια για τό θάνατο του πατέρα του, τότε θά εξαφανίζε μαζί και τις αποδείξεις τής ένοχής του αδελφοκτόνου. Προστοιμάζοντας, όμως, τήν αποκάλυψη του έγκλήματος, δείχνει ένα τετράγωνο και συστηματικό μυαλό που κάθε άλλο παρά δειλία προδίνει. ‘Αλλά στην παράσταση που είδαμε στο Βερολίνο, ό “Αμλετ” ξεχειλίζε ζωή και νεανικούς άθρο-μητισμούς. Πώς, λοιπόν, κρατήθηκε ένας τέτοιος νέος και δέ

σκότωσε απ' την αρχή το δολοφόνο του πατέρα του, παρά μās παίξεψε τρισήμερη ώρες για ν' αποφασίσει τελικά να το κάνει; Κι όλα αυτά συνέβησαν σε μιὰ μετριότατη παράσταση, με κακούς ήθοποιους και, παρεξηγημένα μοντέρνιζοντα, σκηνικό διάκοσμο, του πολύ Μισέλ Ραφαέλι.

Κ. Θ. ΣΤΟΥΤΓΑΡΔΗΣ: "ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ" ΤΟΥ ΤΣΕΧΩΦ

Στο Θεατρικό Φεστιβάλ του Βερολίνου συνέβη το εξής παράδοξο: "Ένα Κοινό από τα πιο αντιδραστικά και φανατικά της Εύρώπης χειροκρότησε επί είκοσι λεπτά ένα έργο όπου όλοι σχεδόν οι πρωταγωνιστές δεν έχουν παρά ένα όνειρο κ' ένα πόθο στην καρδιά τους, να πάνε στη Μόσχα! Τελικά, όμως, οι ήρωες δεν πάνε στη Μόσχα, παρά μένουνε στα σπίτια τους. Μπορεί, λοιπόν, να 'ναι αυτό ακριβώς που προκάλεσε τόσο αμέριστο ένθουσιασμό εκ μέρους των δογματικών κι αντισοβιετικών Δυτικοβερολινέζων, μιὰ κι άλλο λόγο δεν κατάφερα ν' ανακαλύψω για τόσο κολακευτικές εκδηλώσεις σε μιὰ παράσταση πέρα για πέρα παρερμηνευμένη!

Αντικείμενο του ένθουσιασμού των θεατών ήταν οι "Τρεις Άδελφές" του Τσέχοφ, παιγμένες από το Κρατικό Θέατρο της Στουτγάρδης. Κεντρικό πρόβλημα στο έργο είναι ή επιθυμία των ήρώων να ξεφύγουν από την ασφυκτική ατμόσφαιρα της ρουσικής προεπαναστατικής επαρχίας, και να ζήσουν τη ζωή της πρωτεύουσας. Μιὰ επιθυμία που, λίγο-πολύ, όλοι νιώθουν, όταν βλέπουν να στερούνται τη μεγάλη ζωή της μεγαλούπολης. Η επιθυμία τούτη, μερικές φορές γίνεται σαράκι, μερικές έμμονος πόθος, αλλά σπάνια μιὰ ομαδική ύστερία που κάνει τους ανθρώπους να βρίσκονται συνεχώς στα πρόθυρα νευρασθενειών κι αυτοκτονίας, όπως θέλησε να την παραστήσει ο γερμανός σκηνοθέτης Ρούντολφ Νόλτε. Τα σύνορα από τη ρουσική μικροαστική και μονότονη επαρχιακή ρουτίνα του περασμένου αιώνα, στον φυγοπαθή μηδενισμό πιο σύγχρονων καιρών, περάστηκαν στην παράσταση τούτη χωρίς να υπάρχει ο παραμικρός λόγος κ' ή παραμικρή δικαιολογία. "Ένα χαμένο βράδυ, που ξανακερδήθηκε στην άλλη άκρη του Βερολίνου, την επόμενη ώρα, όταν άκουσα τον Μίχη Θεοδωράκη να παίζει πιάνο, τραγουδώντας τις συνθέσεις του.

"Η ΜΟΥΣΙΚΗ" ΤΟΥ ΒΕΝΤΕΚΙΝΤ ΚΑΙ Η "ΝΤΟΝΑ ΡΟΖΙΤΑ"

Δυό ακόμα παραστάσεις και το Φεστιβάλ τέλειωσε. Ποιός, όμως, έχει τώρα πια μάτια για θέατρο, έτσι που πλησιάζει όλο και περισσότερο το μεγάλο γεγονός για το Βερολίνο; Έρχεται ή βασίλισσα Έλισάβετ συνοδευμένη από το βασιλικό σύζυγο, κ' οι Γερμανοί που ποτέ δεν συγχώρεσαν εαυτούς που κατέργησαν τη βασιλεία, έτοιμάζονται να την υποδεχτούν όσο πιο λαμπρά γίνεται. Το θέατρο, κι όλα τα άλλα θεάματα έχουνε μπει σε δεύτερη θέση.

Κρίμα, γιατί τώρα ακριβώς παίχτηκε ένα από τα καλύτερα έργα του φετινού Φεστιβάλ: "Η Μουσική" του Φράνκ Βέντεκιντ, του μεγάλου γερμανού αντινατουραλιστή συγγραφέα. Ο Βέντεκιντ χρησιμοποιεί εδώ την ίδια μέθοδο που εφαρμόζει στη χώρα μας ο Μποσταντζόγλου, για να ξεσκεπάσει το νεύο και την ανόητη συμβατικότητα των μικροαστών: υπερβάλλει και τονίζει όλα τα γνωστά κλισέ του μικροαστισμού, αποκαλύπτοντας έτσι την άδεια μεγαλοσχημοσύνη τους. "Η Μουσική" είν' ένα μελόδραμα με ανύπαντρες μητέρες που εγκαταλείπονται, φυλακίζονται, δικαιώνονται και ξαναπαραστρατούν. "Ένα θαυμάσιο κείμενο τα ιστορεί όλ' αυτά, με μιὰ διακριτική παρωδιαστική διάθεση που ξεσκεπάζει όλες τις συμβατικότητες και προκαταλήψεις που 'χει μέσα του ο άνθρωπος που αντικατέστησε τη σκέψη με νόμους και συνταγές. Το έργο του Βέντεκιντ παίχτηκε από το θέατρο του Μπόχουμ κι αποδείχτηκε ένα από τα καλύτερα ανεβάσματα της θεατρικής εβδομάδας στο Βερολίνο.

Το τελευταίο έργο ήρθε από το Ντάρμστατ κ' ήταν ή "Ντόνα Ροζίτα" του Λόρκα. "Ένα πολύπλευρο έργο, γεμάτο ντελικάτο χιούμορ και μεσογειακό λυρισμό. Η μικρή γερμανική πόλη του Ντάρμστατ έχει κιόλας ένα πολύ καλό όνομα στο θέατρο, πράγμα που επιβεβαιώθηκε και στο Βερολίνο.

Και το Θεατρικό Φεστιβάλ τελειώνει ακριβώς την μέρα που συνεργεία κρεμούν τις άγγλικές σημαίες και τα μαγαζιά βάζουνε στις βιτρίνες τους το χρωματιστό πορτραίτο της Έλισάβετ Η. Το Φεστιβάλ απέθανε: ζήτω... ή Βασίλισσα!..

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

"Η παράσταση της "Δολοφονίας του Μαρά" απ' το Κρατικό Θέατρο Βισμπάντεν ήταν πολύ πιο καλή απ' την Βερολινέζικη



ΠΙΝΤΕΡ: "ΤΟ ΠΑΡΤΥ ΤΩΝ ΓΕΝΕΘΛΙΩΝ"

Τοῦ ΠΥΡΡΟΥ ΚΙΟΥΣΗ

Τὸ ρεύμα πού ἐπικρατεῖ στή σύγχρονη τέχνη, ὀδηγώντας στήν ἀρνηση τῆς πιστῆς περιγραφῆς τοῦ ἀντικειμένου τῆς καί σέ τελευταία ἀνάλυση στήν ἀρνηση τῆς σαφῆς σαφήνειας στήν παρουσίασή του, δὲν μπόρεσε ν' ἀφήσει ἀνεπηρέαστο τὸ Θέατρο, στὸ βαθμῶ, φυσικά, πού αὐτὸ εἶναι δυνατὸ στὸ εἶδος τοῦτο τῆς τέχνης. Αὐτὴ τὴν τάση πού, θὰ ἴλεγα, εἶναι κάτι τὸ ἀντίστοιχο — πάντα μετὰ τὴν τήρηση τῶν ἀναλογιῶν — μετὰ τὴν ἀφηρημένη ζωγραφικὴ, τὴ βλέπουμε σ' ὀρισμένα θεατρικὰ ἔργα, ὅπως στὸ "Πάρτυ τῶν γενεθλίων" ("Birthday Party") τοῦ Χάρολτ Πίντερ, τοῦ παγκόσμια διάσημου πιά, καὶ σύγχρονα ἐλπιδοφόρου (εἶναι τριανταπέντε χρονῶ σήμερα) Ἀγγλοῦ συγγραφέα. Τὴ στιγμὴ τούτη, ὁ Πίντερ θριαμβεῖ στὸ Λονδῶν μετὰ τὸ νέο του ἔργο "Ὁ Γνωστὸς" (The Homecoming), πού παίζεται στὸ Aldwych μετὰ σκηνοθεσίαν τοῦ Peter Hall καὶ γεμάτες εἶναι οἱ στήλες τῶν ἐφημερίδων καὶ τῶν θεατρικῶν περιοδικῶν ἀπὸ κριτικὰς καὶ συζητήσεις γύρω σ' αὐτό. (Ἀνάμεσα σ' ἄλλα τοῦ ἔργου ἀναφέρουμε τὸν "Ἐπιστάτην" (The Caretaker), τὸ "Δωμάτιο", τὸν "Ἀναβατήρα τῶν πιάτων" (The Dumb Waiter), τὴ "Συλλογὴ", τοὺς "Νάνους", τὸ "Μικρὸ Πόνο", καθὼς καὶ τὸ σενάριο τῆς ταινίας "Ὁ Υπαρξής", πού πολὺ συζητήθηκε καὶ στίς στήλες τῶν ἐφημερίδων μας τὸν καιρὸ τῆς προβολῆς του).

Ἐξηγώντας αὐτὸ τὸ "ἀφηρημένο" στή θεατρικὴ του τεχνικὴ, αὐτὴ δηλαδὴ τὴν ὅχι ἀκριβῆ περιγραφὴ τοῦ ἀντικειμένου, ὁ Πίντερ, σὲ μιὰ διάλεξή του, εἶπε μερικὰ πράγματα πού ἀξίζει νὰ τ' ἀναφέρουμε. Κάτω ἀπ' τὶς λέξεις πού προσφέρονται στήν καθημερινὴ ζωὴ, εἶπε, κρύβεται κάτι γιὰ τὸ ὅποιο δὲ γίνεται λόγος — καὶ ὅμως αὐτὸ ἀκριβῶς, πού σκεπάζεται ἀπ' τὴ σιωπῆ, εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὸ ἀληθινόν. Κι ὅταν λέμε σιωπῆ, δὲν ἐννοοῦμε μονάχα τὴ σιγῆ. Μπορεῖ καὶ ἕνας χεῖμαρος λέξων νὰ ἴναι σιωπῆ — σιωπῆ γιὰ τὸ συγκεκριμένο αὐτὸ καὶ οὐσιαστικὸ πρᾶγμα πού θέλει κανένας νὰ κρύψει κάτω ἀπ' αὐτὸν τὸ χεῖμαρρο. Μπορεῖ αὐτὸ τὸ κάτι νὰ ἴναι κάποια ἐμπειρία του, κάποια ἐπιθυμία του, κάποια ἰδιότητά του, κάποιο κίνητρο τῶν πράξεών του, πού τὸ κρατάει κανένας ζηλότυπα γιὰ τὸν ἑαυτὸ του καὶ δὲν τὸ ἀποκαλύπτει, γιὰτὶ ἀλλιῶς θὰ ἔχε τὴν αἰσθησὴ πὼς γυμνῶναι τὸν ἐσωτερικὸ του κόσμον μπρῶς τοὺς ἄλλους. Βέβαια, δέχεται ὁ Πίντερ, ὑπάρχουν στιγμὲς πού κάποιο πρόσωπο φτάνει νὰ πεῖ καθαρὰ αὐτὸ πού πραγματικὰ συμβαίνει, αὐτὸ πού ποτὲ πρὶν δὲν εἶχε ἀποκαλύψει. Τότε, λέει, συμβαίνει κάτι τὸ "ἀμετάκλητο". Σ' ὅλες ὅμως τὶς ἄλλες περιπτώσεις, θὰ πρέπει νὰ ἐξερευνησῆ κανένας αὐτὸ τὸ πεδίο πού ἀπλώνεται κάτω ἀπὸ τὴν ἀμφίβολη σημασίαν λέξεων, ἐνῶ προσφέρονται μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἑλλειψὴ οὐσιαστικῶν καὶ συγκεκριμένων στοιχείων, γιὰ ν' ἀνακαλύψῃ τί συμβαίνει (ἢ νὰ φανταστῆ τί μπορεῖ νὰ συμβαίνει, προσθέτω, ἀπὸ τὶς πολλὰς δυνατὰς ἐκδοχὰς).

Κ' ἐπιμένω σ' αὐτὴ τὴν προσθήκη τοῦ τί "μπορεῖ νὰ συμβαίνει" καὶ στή διάκριση ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καὶ στὸ "τί

συμβαίνει". Πρῶτα - πρῶτα, γιὰτὶ ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ ἀοριστία δίνει τὴν δυνατότητα τῶν περισσοτέρων ἀπὸ μιὰ ἐκδοχῶν. Κ' ἐπειτα, γιὰτὶ ἕνα ἔργο τέχνης, ἀκόμα καὶ μετὰ προσπάθεια σαφῆς κατωμένο ἀπ' τὸ δημιουργὸ του, ἔχει τόσες ἐρμηγεῖες κ' ἐκδοχὰς, ὅσες κ' οἱ ἄνθρωποι πού θὰ τὸ κρίνουν. Καὶ κανένα ἀπόλυτα ρόλο δὲν παίζουσι σὲ τοῦτο οἱ προθέσεις τοῦ δημιουργοῦ, μ' ὅση προσπάθεια σαφῆς καὶ ἀν διατυπωθῶν καὶ μέσα στὸ ἔργο κ' ἔξω ἀπ' αὐτὸ — γιὰτὶ τὸ ἔργο, ἀπ' τὴ στιγμὴ πού παίρνει τὴν τελικὴ του μορφή, φεύγει ὀριστικὰ ἀπ' τὰ χεῖρα τοῦ δημιουργοῦ του καὶ ἀποκτὰ ἀπόλυτη αὐθουπαξία, ἄσχετη, ἀκόμα καὶ ἀντίθετη, κάποιες φορές, ἀπ' τὶς προθέσεις ἐκείνου πού τὸ φερε στὸν κόσμον. Κ' εἶναι αὐτονόητο πὼς ἕνα ἔργο τέχνης εἶναι δυνατὸ νὰ δίνει πολλὰ καὶ ἀνεξάρτητα μεταξὺ τῶν νοήματα καὶ μηνύματα.

Μετὰ τὴν πιὸ πάνω ἔννοια, μίλησα γιὰ τὸ ἀφηρημένο στοιχεῖο στὸ θέατρο καὶ τὴν ἑλλειψὴ σαφῆς σαφήνειας στήν περιγραφή. Κι ἂς ἐρθοῦμε στὸ συγκεκριμένο παράδειγμα: Στὸ "Πάρτυ τῶν γενεθλίων" βλέπουμε ἕνα νευρωτικὸ, ἀποτυχημένο στή ζωὴ, τυρανισμένο, τρομαγμένο καὶ ἀδύναμο τύπο, τὸ Στάνλεϋ. Ἡ ἀοριστία, κ' ἡ ἀσάφεια ἀρχίζουν ἀπ' τὸ πρόσωπο τοῦτο: ὁ Πίντερ δὲ μᾶς δίνει τίποτα τὸ συγκεκριμένο γιὰ τὸ παρελθόν του, ἐκτὸς ἀπὸ λίγα του ἀμφίβολα λόγια πού μιλάει γιὰ κάποιες καλιές του ἐπιτυχίαι στὸ πιάνο, καὶ γιὰ κάποιες σκοτεινὰς δυνάμεις πού τοῦ χάλασαν τὴν καριέρα, κλειδώνοντας κατὰ μυστηριώδη τρόπο κάποια αἴθουσα, κάπου, πού ἦταν νὰ παίζει κάτι. Ἐτσι, ἡ προηγούμενη ἱστορία τοῦ Στάνλεϋ καὶ τὰ κίνητρα πού τὸν ὀδήγησαν σ' αὐτὴ τὴν ἐξαθλιωμένη ζωὴ καὶ ἡ αἰτία ἐκείνου πού ἔχει νὰ γίνει ἀργότερα, δηλαδὴ τῆς οὐσιαστικῆς του ἐξόντωσης, μένουσι ἀφηρημένα καὶ ἀπροσδιόριστα. Κ' εἶναι ἀληθινὰ ἐξαθλιωμένη ἡ ζωὴ του σ' ἕνα σπίτι ὅπου τὸν περιμάζεψε ἕνα ὀλομόναχο ἡλικιωμένο ζευγάρι καὶ τὸν συντηρεῖ γιὰ νὰ ἔχει κάποια συντροφιά. Ζῆ κλεισμένος νύχτα μέρα σ' αὐτὸ τὸ σπίτι καὶ περνάει τὸν περισσότερο καιρὸ του ξαπλωμένος γκριλιάζοντας ὅλη τὴν ὥρα γιὰ ὄλα. Εἶν' ὀλοφάνερο πὼς τὸν βασανίζει κάποιος τρόμος, πού καὶ αὐτὸς μένει ἀπροσδιόριστος, μιὰ ἄγνωστη ἀγωνία. Καὶ τὸ ζευγάρι τὸν ἀνέχεται γιὰτὶ τρέμει τὴ μοναξιά πού θὰ φώλιαζε ἐκεῖ ἂν τὸν ἔχανε — καὶ ἂς εἶναι τέτοιο ἄχρηστο καὶ ἀνάποδο στοιχεῖο. Κ' εἶναι τὸ ζευγάρι αὐτὸ ἄνθρωποι κάτω ἀπ' τὸ μέτρο — αὐτὸς φύλακας στὰ μπάνα — καὶ μοναδική τους φιλοδοξία εἶναι νὰ ἴναι γραμμένο τὸ σπίτι τους στὸν κατάλογο ἐκείνου πού προσφέρονται γιὰ νοίκιασμα δωματίων σὲ ξένους — καὶ ὅμως γιὰ μοναδικὸ ἐνοικιαστῆ ἔχουν αὐτὸν πού συντηροῦν.

Πίντερ, ἀντιπροσωπευτικὸς δραματοποιὸς τοῦ "νέου κύματος"



⊕

Εἶναι, εἶπαμε, ἄνθρωποι κάτω ἀπ' τὸ μέτρο. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ πού ἀναφέραμε σὴν κάτι συγχὸ στὸ σύγχρονο δράμα, ὑπάρχει κ' ἐδῶ. Οἱ συζητήσεις τους εἶναι ὑποτυπώδεις — μὰ ὁ Πίντερ εἶναι πάντα καταπληκτικὸς σ' αὐτὸ τοῦ εἶδους τοὺς γεμάτους ἀφέλεια διαλόγους, κἀνοντάς τους ἀληθινὰ γοητευτικούς.



Σκηνή από το έργο του Χάρολντ Πίντερ "Τό πάστω των γενθλιών", ανεβασμένο από τον ίδιο στο "Ωλντονιτς Θιάτρο" του Λονδίνου. Οί Πάτρικ Μάγκν (Μάκ Κάν), Μπράννιαν Πρίνγκλ (Στάνλεϋ) και Μπριούστερ Μέηζον (Γκόλντμπεργκ)

Σ' αυτό το θέμα θά 'πρεπε κανένας νά σταθεί λιγάκι. 'Αλήθεια, αν παρακολουθήσουμε τις συζητήσεις των ανθρώπων στην καθημερινή τους ζωή, στο σπίτι τους, έξω, παντού, ακόμα κι ανάμεσα σ' αξιόλογους ανθρώπους, θά δούμε πώς αυτό που δίνει ή "μεγάλη" τέχνη δέν έχει καμιά σχέση με την πραγματικότητα. Κ' ή άποψη κάποιων σύγχρονων είναι τούτη: Αυτό που κάνει ή τέχνη, βάζοντας τους ανθρώπους νά μιλοϋν και νά συμπεριφέρονται με τρόπο άσχετο μ' αυτό που πραγματικά συμβαίνει, είναι καθαρή πλαστογραφία της ζωής και του κόσμου. Είναι αυτό που λέγαμε άλλοτε, ή προσπάθεια ψεύτικης ώραιοποίησης ανθρώπων και πραγμάτων, έτσι πού με κανένα τρόπο δέν κρατάει κανένας "έναν καθοφέπτη μπρός στη ζωή την ίδια", μα δημιουργεί κάτι όλότελα ξένο προς την πραγματική ζωή και τή συμπεριφορά των ανθρώπων μεταξύ τους. 'Η καθημερινή διαβίωση δέν έχει καμιά σχέση με τις μεγάλες και υπερβατικές ιδέες, με ύψηλά ιδανικά. Κ' έτσι έρχονται σέ σύγκρουση οι δυο τάσεις: 'Η μιά, πού 'ναι τó νά δίνει ή τέχνη τις κορυφαίες στιγμές της ανθρωπότητας, στις άστρικές της ώρες' κ' ή άλλη, τó νά δίνει την καθημερινή ανθρωπότητα πού σέ κυκλώνει, τή ζωή στά μέτρα του συνητισμένου ανθρώπου, καθώς λέγαμε.

'Ο 'Ιονέσκο άντλησε άπίθανους θησαυρούς άπ' αυτή την καθημερινή, τή συνητισμένη συζήτηση ανάμεσα στους ανθρώπους. Πρόσεξε άπίθανες λεπτομέρειες — τή στιγμή πού λίγοι είναι ικανοί νά τις συνειδητοποιήσουν, γιατί τις άπορρίπτουν αυτόματα και τις ξεχνούν άμέσως σαν άσήμαντες κι άνάξιες λόγου. Κι όμως αυτή ή άσημαντότητα είναι ακριβώς τó στοιχείο πού χαρακτηρίζει θεμελιικά τó περιεχόμενο της καθημερινής ζωής κι άποτελεί τó ουσιαστικό πνευματικό της περιεχόμενο. Μή γελιόμαστε. 'Αν τó προσέξουμε, θά δούμε πώς έκτός από έξαιρέσεις αυτό συμβαίνει. 'Ετσι ή ιδιοφρία του 'Ιονέσκο μπόρεσε, χρησιμοποιώντας τó στοιχείο τούτο, νά φτάσει σέ σατιρική δημιουργία με βάθος κι ούσία κάτω άπ' τó όξυ κωμικό έξωτερικό της.

'Ο Πίντερ, παίρνοντας τó στοιχείο αυτό από άλλη γωνία — όχι σατιρικά, μα σά φυσικά περιεχόμενο των ανθρώπων και των καταστάσεων πού άπεικονίζει — έχει άποδειχτεί άριστοτέχνης σ' αυτή τή μεταφορά της καθημερινής πραγματικότητας στη

σκηνή. Οι διάλογοί του είναι άριστούργημα άφέλειας κι άπλότητας κι άντιδρά κανένας περίεργα, ακούγοντας τέτοια από σκηνής όπου είμαστε συνηθισμένοι σ' άλλου είδους Λόγο. Σαφνιάζεται κανένας στην άρχή με τή μικρολογία, μα ξάφνου άνακαλύπτει πώς, ναι, αυτό είν' ή ζωή' κ' έπειτα είναι τ' άφέλεστατα τούτα έτσι δοσμένα, πού γίνονται γοητευτικά.

≡

"Ας ξαναγυρίσουμε στό θέμα μας. 'Ο Στάνλεϋ άρχίζει νά δείχνει σημεία φανερής νευρικότητας, όταν μαθαίνει πώς θά 'ρθουν νά εγκατασταθούν στό σπίτι δυο ένοικιαστές. Δείχνει πώς τρέμει σέ μιá τέτοια ιδέα. Με κάθε τρόπο προσπαθεί νά τó έμποδίσει. Μα έρχεται ή στιγμή πού οι δυο ξένοι φτάνουν. 'Απ' τήν άρχή φαίνεται πώς ύπάρχει κάτι τó ύποπτο. Μπαίνουν άπ' τήν πίσω πόρτα του σπιτιού. Είν' ό Γκόλντμπεργκ — ένας πενηντάρης καλοντυμένος, καλοζωισμένος, ό gentleman της ύποθέσεως, με χαμόγελα, πλατειές χειρονομίες, κοσμικές κουβέντες κι άνεση, ό νοϋς κι άρχηγός της δυάδας — κι ό Μάκ Κάν, γύρω στα τριάντα — τó έκτελεστικό όργανο, ό δίχως έχνος μυαλού βάνουσος, πού μοναδική πνευματική του άπασχόληση έχει νά σκίζει τις έφημερίδες, ώρες όλόκληρες, σέ μακρόστενες λουρίδες και πού γίνεται έξω φρενών αν κανένας τολμήσει νά τον ένοχλήσει στη σοβαρή του αυτήν ένασχόληση.

Μιλώντας μεταξύ τους, άποκαλύπτουν πώς ήρθαν σ' αυτό τó σπίτι "για κάποια δουλειά" πού τους έχει άναθεθεί. 'Εδώ πιά λειτουργοϋν για τά καλά οι άρχές πού έθεσε ό Πίντερ πού πάνω. 'Ός έδώ μονάχα φτάνουν οι άποκαλύψεις. 'Τί δουλειά είν' αυτή, ποιός τους τήν έχει άναθέσει, ποιόν άναζητούν και γιατί, μένει μυστήριο' είναι τó στοιχείο τού άφρημένου κι άγνωστου στό πιντερικό θέατρο. Κι άπ' αυτά, όρισμένα στοιχεία μένουν άγνωστα ως τó τέλος, τó ποιός τους έχει άναθέσει τó "έργο" και γιατί αυτή ή καταδίωξη του θύματος με τέτοια σκληρότητα και βία. Τó μόνο πού γίνεται σιγά-σιγά άντιληπτό, είναι ότι τó θύμα θά 'ναι ό Στάνλεϋ. Τó νιώθει κανένας στην άτμόσφαιρα, στην αύξανόμενη ένταση του Στάνλεϋ, πού ή νευρική του ύπαρξη άρχίζει νά πάλλεται όλοένα και με μεγαλύτερους κραδασμούς, κι άρχίζει ν' άποκαλύπτει τούς φόβους του, στη βάνουση άπέναντί του συμπεριφορά του Μάκ Κάν, στη συγκρατημένη, μα διάφανα άποφασιστική στάση του πολύπειρου

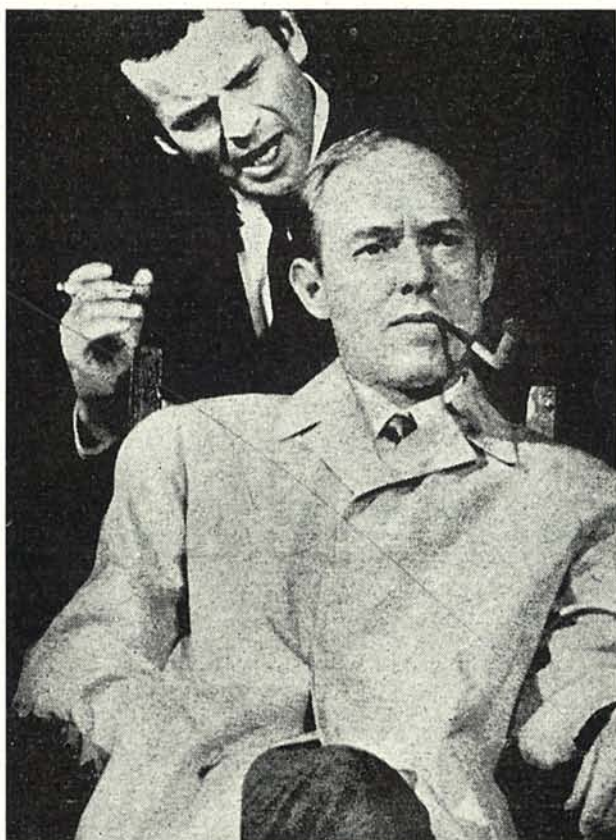
Γκόλντμπεργκ, που παίζει με το δυστυχισμένο έγγλειστο, παιχνίδι φοβερὰ εύκολο γι' αυτόν.

Κ' ή ένταση, που όλοένα ή θερμοκρασία της άνεβαίνει, κορυφώνεται σε μιάν ήλαροτραγική "ανάκριση" που γίνεται άπ' αυτούς τούς δυο στο Στάνλεϋ. Σπάνια το κωμικό έχει τόσο στενά δεθεί με το τρομαχτικό της θέσης κάποιου, κάποιου που κι ό ίδιος κι όλοι ξέρουν πώς είναι χαμένος, μά πριν άπ' το χαμό του θα πρέπει ν' άπαντήσει στις πιό παράλογες ερωτήσεις που 'χουν γίνει, που προκαλούν το γέλιο, τη στιγμή που ό έλεος είναι άπαραίτητος. 'Ολοφάνερη ή καυτερή σάτιρα του Πίντερ, για την τυπική άνάκριση κάποιου που άπό πριν έχει άποφασιστεί ή τύχη του. Το μέρος αυτό του έργου είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεχτο και σάν σύλληψη και σάν έκτέλεση, γιατί κάτω άπ' τον επιφανειακό παραλογοισμό του είναι μεστό άπό ουσία. Κ' ή σκηνή τούτη καταλήγει σε σύγκρουση ή Στάνλεϋ, μη άντέχοντας πιά, χτυπάει το Γκόλντμπεργκ και τον ρίχνει κάτω, κι ό Μάκ Κάν είν' έτοιμος νά του σπάσει το κεφάλι με μιá καρέκλα, όταν ή εμφάνιση της Μέγκ σταματάει τά πάντα. Καινούρια κωμωδία — τραγική κωμωδία, γιατί ό καθένας πιά ξέρει πώς κάτι το φοβερό θα συμβεί, αρχίζει όταν μπαίνει σε πράξη ή πρόταση που ό "gentleman" Γκόλντμπεργκ είχε κάνει, σάν έμαθε πώς ήταν τη μέρα κείνη τά γενέθλια του Στάνλεϋ, νά τά γιορτάσουν μ' ένα πάρτυ. Έκει ό Γκόλντμπεργκ διαπρέπει με την κωμική του λάμψη, κατακτώντας τη νεαρή Λούλου, (που μαζί της περνάει έπειτα τη νύχτα και που την επόμενη μέρα της φέρεται μ' άπίθανο κυνισμό, όταν τά χαμόγελά του έχουν πιά σβήσει κ' είν' άρρωσιωμένοι στο "έργο" του, έτσι που ή γυναίκα παρουσία, που άρκετά τη χάρηκε, τον ένοχλει μονάχα, δείχνοντας πιά όλοκάθαρα, έπιτέλους, τόν αληθινό εσώτερο Γκόλντμπεργκ). Στο πάρτυ αυτό, ή περασμένη στά χρόνια Μέγκ, συμπεριφέρεται μ' έντονο έρωτισμό στο Μάκ Κάν, ξεχνώντας μπρός στον καινούριο αυτόν την άδυναμία της για το Στάνλεϋ, που ή προστατευτική της στάση άπέναντί του έκλεινε όλοκάθαρα έρωτικό στοιχείο μέσα της. Πίνου. 'Ο Στάνλεϋ μένει άμίλητος. Και ξάφνου άποφασίζουν νά παίξουν την τυφλόμυγα. Σε λίγο δένουν τά μάτια του Στάνλεϋ ταυτόχρονα του παίρνουν τά γυαλιά — που δίχως αυτά είναι αδύνατο νά σταθεί — και τά σπάζουν. Είν' όλοφάνερο πώς προχωρούμε γοργά στη λύση. Κ' έδω αρχίζουν τά θεατρικά τεχνάσματα του Πίντερ, τά καμωμένα νά προκαλέσουν έντονες και βίαιες έντυπώσεις. 'Ο Στάνλεϋ, με το μαντήλι στά μάτια προχωρεί, φτάνει στη Μέγκ, καταλαβαίνει πώς είν' αυτή — και ξάφνου την άρπάζει άπ' το λαιμό, προσπαθώντας νά την πνίξει. 'Ο Γκόλντμπεργκ κι ό Μάκ Κάν όρμουν και του την παίρνουν άπ' τά χέρια. Τότε τά φώτα σβήνουν. Δημιουργείται πανικός. 'Ακούγεται ό Στάνλεϋ νά περπατάει, προχωρώντας προς τη Λούλου. Αύτη, όταν τόν νιώθει πλάι της, λιποθυμάει κι αυτός την παίρνει στά χέρια του, την άνεβάζει στο τραπέζι και σούβει πάνω της. "Όταν έπιτέλους ό Μάκ Κάν καταφέρνει νά βρει το κλεφτοφάναρό του και νά τ' άνάψει, τó φέρνει μπρός στο πρόσωπο του Στάνλεϋ που αρχίζει νά γελάει, κι όσο όπισθοχωρεί με το φώς του φαναριού στά μάτια, τόσο το γέλιο του δυναμώνει, ώσου φτάνει στην όξυτατη ύστερία. Είμαι όλοφάνερο πώς έχει τρελλαθεί. 'Η φοβερή αυτή ένταση, ό τρόμος της καταστροφής που ήταν νά 'ρθει, μέσα στον κλοιό αυτών των δυο άδίστακτων ανθρώπων, που 'χαν κάνει έργο τους νά τον θυσιάσουν, του 'σπασε τελειωτικά τ' αδύνατα άπ' την άρχή νεύρα του και τόν έφερε στην παραφροσύνη.

Στην τρίτη πράξη άντικρούουμ' ένα Στάνλεϋ, που έπειτ' άπό μιá νύχτα παραληρήματος, κατεβαίνει άλύγιστος. Αυτός ό πάντα άξύριστος και κακοντυμένος, φοράει μαύρο σακκάκι, ριγέ παντελόνι και σκληρό καπέλο. Είμαι ξυρισμένος, μοιάζει άνθρωπος του Σίτυ κ' έχει γίνει ένα αυτόματο, που βγάζει μονάχα άναρθρους ήχους. Κ' οι δυο γκάγκστερς, ή όπως άλλιώς θέλει νά τους πεί κανένας, έπειτα άπό μιá περιεργή συζήτηση άνάμεσα τους, όπου ό Γκόλντμπεργκ βγάζει λόγο για κάποια προσόντα του, που τόν οδήγησαν στην επίζηλη θέση του, αρχίζουν ένα είδος νεκρολογίας γύρω στο σιωπηλό και τυπικά ντυμένο Στάνλεϋ, ένα είδος έλεγείου που άποτελεί τó άντίστοιχο της "ανάκρισης" που είδαμε πριν. Και τέλος, χωρίς νά λογαριά-

→

"Άνω: Σκηνή άπό τó τελευταίο έργο του Πίντερ " 'Ο γυρισμός", που παίζεται τώρα στο Λονδίνο με τούς Γιάν Χόλμ και Μίκαελ Μπράναντ. Κάτω: Σκηνή άπό τó μονόπρακτό του "The Dwarfs", που άνεβίστηκε στο "Arts Theater" του Λονδίνου, στα 1963, με τούς Τζών Χάριτ και Φίλιπ Μπόντ



ζουν τις αντιρρήσεις του γέρο - οικοδεσπότη που, βλέποντας τί γίνεται, θέλει να κρατήσει κοντά του τον άρρωστο προστατευμένο του, καθώς βλέπει να του τον παίρνουν, τον βάζουν στο άμαξι τους και φεύγουν. Και σε λίγο ή Μέγκ, που γυρίζει απ' τα ψώνια, μη ξέροντας τίποτ' απ' όσα έγιναν, εκφράζει ευτυχημένη, τον ένθουσιασμό της για την προηγούμενη νύχτα. Και το έργο τελειώνει με τουτό το διάλογο ανάμεσα στο ήλικιωμένο ζευγάρι:

ΜΕΓΚ: "Ήταν ένα χαριτωμένο πάρτυ. Χρόνια είχα να γελάσω έτσι. Χορέγαμε και τραγουδήσαμε. Πάίξαμε και παίγνια. Κόιμα που δεν ήσαν μεταξύ μας."

ΠΗΤΥ: "Ήταν όμορφα, ε΄;

ΜΕΓΚ: "Ήμουν ή ώραία του χορού."

ΠΗΤΥ: Ναι;

ΜΕΓΚ: "Ω, ναι! "Όλοι είπαν πώς ήμουν. (Παύση). Ξέρω πώς ήμουν."

ΑΥΛΑΓΙΑ

Τί κρύβεται, λοιπόν, κάτω απ' τα λόγια των προσώπων, κι από τις πράξεις τους, μέσα σ' αυτή την αφήρημένη, καθώς την τοποθετήσαμε, τεχνική του Πίντερ;

Πρώτα - πρώτα, μπορεί κανένας να πει πώς με την έλλειψη στοιχείων για την προηγούμενη ιστορία των προσώπων του, για τις σχέσεις μεταξύ τους και τις αιτίες του κινηγητού του Στάνλεϋ απ' τους δυό, ή Πίντερ, αφήνοντας κατά μέρος τα έξωτερικά περιστατικά, συγκεντρώνει την προσοχή του — και την προσοχή του θεατή — στους έσωτερικούς, τους ψυχολογικούς αντίκτυπους που δοκιμάζουν τα πρόσωπα απ' τα δραματικά περιστατικά, άσχετα με τις αιτίες που τά 'χουν προκαλέσει. Δεν έχει σημασία στο προκείμενο αν και σε ποιά όργανωση άνήκουν οι δυό διώκτες, τί συμφέροντα εξυπηρετούν, τίνος έντολες έκτελούν, ούτε τί ήταν ακριβώς κάποτε ή Στάνλεϋ και για ποιό λόγο γίνεται ή δίωξή του, που ή τρόμος απ' αυτή τον οδηγεί στην τρέλλα και την εξουδετέρωση.

Αντίθετα, αυτό το μυστήριο έντεινει ακόμα πιο πολύ την άγωνία γύρω απ' την ύπόθεση Στάνλεϋ. Έτσι, ή τρομαγμένος νευρικός αυτός άνθρωπος γίνεται το σύμβολο του τρόμου μιās εποχής όπου, παρά τον πολιτισμό και την εξέλιξη, το στοιχείο της σκληρότητας και της βίας βρίσκεται σε φοβερή έξαρση.

Γίνεται το σύμβολο του άδριστου αυτού άγχους που τυφλώνει το άτομο σ' έναν καιρό γεμάτο άδριστους κινδύνους, που ποτέ κανένας δεν ξέρει ούτε τί ξεμερώνει αύριο, ούτε τί μπορεί να του συμβεί την επόμενη στιγμή κ' ιδίως σε πόλεις πολυάνθρωπες, ανάμεσα σε κόσμο περίεργο, που δρᾷ κι αντιδρᾷ με τρόπο που ξεφεύγει από κάθε δυνατή πρόβλεψη. Σκληρή εποχή. Δύσκολη ή θέση του άτομου, μέσα σ' ένα περιβάλλον

ξένο κ' έχθρικό, που για να ξεφύγει κανένας τον άνελέητο όδοστρωτήρα της Ισοπέδωσης πρέπει να 'ναι έφοδιασμένος με προσόντα περισσότερο από αξιόλογα και φοβερή ψυχική δύναμη. Κ' έτσι βλέπουμε ανθρώπους αδύναμους, του τύπου του Στάνλεϋ, να τσακίζονται απ' την πρώτη άποτυχία, να γίνονται νευρωτικοί, και να υποφέρουν από τρόμο για άγνωστο κίνδυνο, που κάποια μέρα μπορεί και να πραγματοποιηθεί. Και τότε, οι άνθρωποι αυτοί που κάποτε πάσκισαν να πετύχουν κάτι, ν' άνέβουν απ' την άνυπαρξία, ν' αντικρύσουν λίγο ουρανό, να ξεχωρίσουν απ' την άνώνυμη μάζα — με το πιάνο του Στάνλεϋ ή μ' ή,τιδήποτε άλλο μέσο — τότε οι άνθρωποι αυτοί, τσακισμένοι απ' τα χτυπήματα της άναποδιάς, εύκολα κυλάνε στους σκοτεινούς κι άγχώδεις δρόμους της νευρώσης και στην άγωνία του άγνωστου κινδύνου, τρομαγμένοι απ' τη γύρω σκληρότητα και τη βίαιη στάση των ανθρώπων, γιατί πάντα μπορεί να βρεθούν στη ζωή κάποιιο Γκόλντμπεργκ και κάποιιο Μάικ Κάν, κάτω από τη μιᾷ ή την άλλη μορφή. Και τότε πολλοί Στάνλεϋ σπάζουν και χάνοντας κάθε πρωτοβουλία και πρωτοτυπία απ' τον τρόμο αυτόν, προσπαθούν να χωθούν μέσα στο πλήθος για να σωθούν, προσπαθούν να μη διακρίνονται διόλου και φτάνοντας στον άπόλυτο κονονορισμό φορούνε απ' το πρῶτο το τυπικό και άπρόσωπο "ένδυμα περιπάτου". Μαύρο σακκάκι, ριγέ πανταλόνι και σκληρό καπέλο. Κι άξιοπρεπῶς στητοί σε μιᾷ γωνία βγάζουν άναρθρους ήχους άποφεύγοντας κάθε διατύπωση νοήματος" έτσι σβήνουν από τη ζωή γιατί δεν μπόρεσαν να την πολεμήσουν με τα ίδια της τα όπλα.



Ίδιαίτερο ένδιαφέρον παρουσίασε στην παράσταση του έργου που δόθηκε στο θέατρο Aldwych του Λονδίνου απ' το θαυμάσιο "Βασιλικό Σαιξπηρικό Θίασο" (Royal Shakespeare Company), το ότι σκηνοθέτης ήταν ή ίδιος ή συγγραφέας του, ή Χάρολντ Πίντερ. Ό νευρωτικός, μωπικός, τρομαγμένος μᾶ κ' έξαλλος Στάνλεϋ — ρόλος πολύπλοκος και δύσκολος με τις μεταπτώσεις του — δόθηκε με φαντασία απ' το Bryan Pringle. Ό Brewster Mason έδωσε με μπρίο όλη την επιφανειακή χαμογελαστή καλωσύνη του μεγάλου άρχοντα, την ως κάποιιο σημείο γελοιότητά του απ' τον διαρκή κομπασμό και τον βαθύτατο κυνισμό του Γκόλντμπεργκ. Λαμπρός στην πρωτόγονη κτηνωδία κ' ύποτυπώδη ανθρώπινη ύπαρξη του Μάικ Κάν στάθηκε ή Patrick Macgee. Η άπόλυτη άφέλεια, δεμένη μ' έρωτική διάθεση μιᾷς γυναίκας κάποτε φανταχτερής που νιώθει να την έχει αφήσει ή ήλικία των επιτυχιών, βρήκε άξια έρμηνεύτρια στο πρόσωπο της Doris Hare. Ό ούδέτερος Πήτυ δόθηκε σωστά απ' τον Newton Blick κ' ή Janet Suzman έδωσε με κέφι μιᾷ κοινότατη κοπέλα, μιᾷ ανάμεσα στα εκατομμύρια.

ΠΥΡΡΟΣ ΚΙΟΥΣΗΣ

Άγγλικές παρουσιάσεις δυό άλλων έργων του Χάρολντ Πίντερ. Άριστέρα: Το τρίπρακτο "Ό επιστάτης", άνεβασμένο στο "Duchess Theatre" του Λονδίνου, με τους Πήτερ Γούντθορπ, Ντόναλντ Πλήζενς και Άλαν Μπαίτς (1960). Δεξιά: Οι Τζών Χάρτ και Φίλιπ Μπόντ στο μονόπρακτο "The Dwarfs" που παίχτηκε στα 1963 στο "Arts Theatre" του Λονδίνου



« Τὸ δῆμιον τοῦ τεύχους συμπύπτει μετὰ τὴν ἐναρξὴν τῆς νέας καλοκαιριότηκας σαϊζόν. Τὸ πρῶτον θερινὸν θέατρον ἀνοίξει στὶς 26 τοῦ Μάη. Μέσα στὸν Ἰούνιον ἔχουν δοθεῖ πιά ὅλες οἱ προμεμέρες. Μετὰ σιγιοριά, λοιπόν: μιὰ χαμένην περίοδος. Ὁλοκληρωτικὰ χαμένη! Χειρότερη καὶ ἀπὸ κάθε προηγουμένη...

« Ὅρισμένα χειμωνιάτικα θέατρα παράτειναν τὴν λειτουργίαν τους γιὰ πολὺ: Ὁ Κώστας Μουσοῦσης ἔπαιξε ὡς τὶς 16 τοῦ Μάη τὴς "Τρεῖς ἀδελφές" πρὸ συμπλήρωσαν, αἰσιῶς, 325 παραστάσεις! Καὶ ὁ Δημήτρης Μυροῦ ἐπαρέλαβε ἀπὸ τὶς 11 ὡς τὶς 29 τοῦ Μάη τὸ διπρόσωπον "Ἀγαπημένη ψευδή" τοῦ Τζέρομ Κίλντν — περσινὴ ἐπιτυχία δική του καὶ τῆς Βούλας Ζουμπούλακη.

« Τὸ Μάη — ἀδικημένη, φυσικὰ, περίοδος — παίζονταν ἀκόμα τρία ἑλληνικὰ ἔργα. Πρῶτα — πρῶτα ἢ "Πόλη", τὰ τρία ὁμόκεντρα μονόπρακτα τῆς Λούλας Ἀναγνωστάκη, ἀπὸ τὶς 15 ὡς τὶς 29 τοῦ Μάη στὸ "Θέατρο Τέχνης". Ἐπίσης, ὡς τὶς 23 τοῦ Μάη "Τὰ φτερά τοῦ Ἰσακ" τοῦ Ἀλέξη Πάσση στὸ "Ἐθνικόν", καὶ ἡ αἰφιρίδιαστικὴ ἐπιτυχία τοῦ Μέντη Μπουστάντζόγλου "Φιλῶν ἡ ἡ ἀπολεσθεῖς κόρη" στὸ "Βέακη". Τέταρτον ἑλληνικὸν ἔργο, ὁ "Πολυάροσ" τοῦ Ξενοπόλου, παίχτηκε πολὺ ἱκανοποιητικὰ ἀπὸ περιστασιακὸν θίασον τῆς Βίλλμας Κύρον, ἀπὸ τὶς 5 ὡς τὶς 23 τοῦ Μάη στὴ "Γκλόρια".

« Τελικὰ, ἀνοίξαν δεκατορία θερινὰ θέατρα. Τὰ δνὸ, γιὰ ἐντελῶς πρώτη φορά: Τὸ λνόμενον θέατρο στὸ λόφον τοῦ Ἀνκαβητοῦ μετὰ τὴν "Ἑλληνικὴ Σκηνή" τῆς Ἄννας Συνοδινοῦ καὶ τὸ νέο θερινὸν θέατρο "Μπουρνέλλη" — μιὰ μάντρα στὴ Λεωφόρον Ἀλεξάνδρου. Ἄλλα δνὸ ξανάγων φέτος θέατρα: Τὸ "Ἀκροπόλ" καὶ τὸ "Περιοκὲ" πού 'χαν γίνει πέρσι κινήματογράφοι. Ἀνὸ ἄλλα θέατρα χάθηκαν ὀριστικὰ: Ἡ "Πορεία", ὅπου ἔπαιξε πέρσι ὁ Κορν καὶ τὸ θερινὸν "Φύροσ" — τὸ ἱστορικὸν "Σαμαρτζή".

« Ρεζὸ ἑλληνικότητος: Δεκατορία θερινὰ θέατρα ἀνοίξαν δεκατέσσερα ἔργα παίζον καὶ τὰ δεκατέσσερα ἑλληνικὰ! Ἀνὸ κλασικὰ — Σοφοκλῆς καὶ Ἀριστοφάνης. Ἀνὸ μουζικὰ — μέσα σὲ μιὰ σαϊζόν τὸ ξετελίσαμε τὸ εἶδος! Μιὰ ἐπανάληψη πρόδας, τρεῖς ἐπιθεωρήσεις, τέσσερις ἑλληνικὲς φαρσοκωμωδίες καὶ δνὸ... ἑλληνικὲς διασκευὲς ξένων ἔργων. Δεκατέσσερα ἔργα καὶ τὰ δεκατέσσερα μ' ἑλληνικὰ ὀνόματα συγγραφέων!

« Μπρόβο Ε.Ο.Τ.! Γιὰ πρώτη φορά, ὁ Ἑλληνικὸς Ὀργανισμὸς Τουρισμοῦ ἐπιχειρεῖ ἕνα γιγάντιον πρόγραμμα 700 καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων! Ἡ ἐξόρμηση ἄρχισε στὶς 27 τοῦ Μάη μετὰ τὴν συμμετοχὴν ἑλληνικῶν καὶ ξένων θεατρικῶν, μουσικῶν καὶ χορευτικῶν συγχροτημάτων. Μετὰ θανάσιες καὶ μετὰ ἀνάξιες συμμετοχὰς θὰ καλῶνται ἕνα ὀλόκληρον τετράμηνον. Τὸ ἐγχεῖρημα εἶναι, πραγματικὰ, τεράστιον! Ἡ προσπάθεια

— ἀλλὰ καὶ τὰ ἔξοδα — εἶναι κολοσσιαῖα. "Ὅλ' ἀτὰ ἐπιβάλλον κριτικὴ ἀτεγκτὴ ἀλλὰ καλόπιστη. Θὰ τὴν προσπαθῶσιν.

« Σημαντικὸν γεγονός ἡ δημιουργία θεάτρον στὸ λόφον τοῦ Ἀνκαβητοῦ. Ἀλλὰ καὶ μ ε γ α θ ε μ α νομιμότητος καὶ ἠθικῆς τάξεως ἡ παραχώρησὴ του στὴν



Ὁ Χορὸς τοῦ "Ἀγαμέμνονα", ἡ καλύτερη σκηρικὴ παρουσία στὸ δῆμιον

"Ἄννα Συνοδινοῦ. Τὸ "Θέατρο" δὲν εἶναι τῆς σχολῆς "ὁ γέρονε, γέρονε". Δὲν ἔχει καμιά προκατάληψη. Ἐρευνᾷ μ' ἀντικειμενικότητα τὸ θέμα καὶ σύντομα θὰ πεί τὴ γνώμη του μετὰ παρησῖα.

« Παράλληλα μετὰ τὸ θέατρο τοῦ Ἀνκαβητοῦ πού δημιουργήθη γιὰ χάριν τῆς Ἄννας Συνοδινοῦ, ὁ Ἑλληνικὸς Ὀργανισμὸς Τουρισμοῦ ἐτοιμάζει ἕνα ἀκόμα — μετὰ 1.200 θέσεις — στὸ λόφον τοῦ Φιλοπάππου γιὰ χάριν τοῦ Ὀμίλου Λαϊκῶν Χορῶν τῆς Δόρας Στράτου,

καὶ ἄλλο ἕνα, μετὰ 2.000 θέσεις, στὸ Λάσος (Σείχ - Σοῦ) τῆς Θεσσαλονίκης. Ἐπίσης, δημιουργεῖ ἄλλα 45 μικρότερα — λυόμενα, πάντα, θέατρα — γιὰ τὶς ἀνάγκας τῶν καλλιτεχνικῶν τῶν ἐκδηλώσεων στὶς ἐπαρχιακὰς πόλεις. Ἐνα πραγματικὰ τεράστιον πρόγραμμα ποῦ, φυσικὰ, θὰ μᾶς ἀπασχολήσει ιδιαίτερα.

« Ἡ ζέση τῶν καλοκαιριτικῶν μηνῶν, νέκρωσε κάθε παραθεατρικὴ ἐκδήλωση. Μιὰ παλιὰ διάλεξη τοῦ Σωκράτη Καραντινοῦ γιὰ τὸ Ἀρχαῖον Ἀρχαῖον ξαναδιαβάστηκε ἄλλη μιὰ φορά ἀπὸ τὸν ἴδιον στὴν Ἐταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Ἄλλη μιὰ ὁμιλία, χωρὶς ὁμως νέα στοιχεῖα, δόθηκε ἀπὸ τὸν Μιχάλη Περάνθη γιὰ τὸν ἰδρυτὴ τῆς "Νέας Σκηνῆς" Κωνσταντῖνον Χρηστομάνο. Πάντως, τὸ Δίμηνον περιλαμβάνει μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα ὁμιλία τῆς Βούλας Δαμιανάκου, πού 'χε ὑποσχεθεῖ νὰ τὴ δημοσιεύσει ἀπὸ τότε πού δόθηκε.

« Ὁ Δημήτρης Ροντήρης, μετὰ τὸν ἀνεπαρκῆ θίασον τοῦ "Πειραϊκοῦ Θεάτρον", συνεχίζει τὴν ἐπιχείρησιν Ἀρχαῖα Τραγωδία γιὰ ξένους. (Ἡ ἐπιχείρησιν ἀνήκει κατὰ τὸ ἦμισον στὸ Ὄθωρον Κόϊτα). Πεδίον ἐκμεταλλεύσεως, αὐτὴ τὴ φορά, ἡ Κεντρικὴ Ἐνδρόπη: Τσεχοσλοβακία, Ἀντικὴ Γερμανία, Ἑλβετία καὶ Βέλγιο. Ἡ ἐπιχείρησιν εἶχε ξεκινήσει, μετὰ "Ἡλέκτρα" καὶ "Μήδεια", στὶς 9 Ἀπριλίου ἀπὸ τὴν Πράγα. Συνεχίστηκε στὴ Μπρατισλάβα, Κίελο, Ράμσταν, Βασιλεία, Ἀμβέρσα, Βονζέλλες, Λὰ Λουβιέρο, Χαϊδελβέργη, Ντόσσελντορφ, Ντέμολτ, Φραγκφούρτη, Λύνεν, Μπίλεφελντ, Ζόλινγκεν καὶ Ντόρτμουντ. Ἐληξε στὶς 24, καὶ οἱ σταυροφόροι στὶς 28 Μάη γύρισαν στὴν Ἀθήνα.

« Τὸ μέγα θέμα τῆς θεατρικῆς παιδείας μένει ἀκόμα ἄλυτον. Στὸ μεταξὺ, ἀπὸ τὶς ὑπάρχουσες ἀνεξέλεγκτες σχολὰς ἀποφοίτησαν, αἰσιῶς, ἀπὸ τὸ μῆνα καὶ πῆραν ἄδεια ἀσκήσεως ἐπαγγέλματος ἑκατὸν τέσσερις νέοι ἠθοποιοί!

ΘΕΑΤΡΟ ΜΕ 3.000 ΘΕΣΕΙΣ ΑΠΑΝΩ ΣΤΟΝ ΑΝΚΑΒΗΤΤΟ!

Ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ γεγονότα τοῦ δῆμιου ἡ δημιουργία θεάτρον στὸ λόφον τοῦ Ἀνκαβητοῦ. Τὸ δῆμιον τὴ βρίσκει, κατ' ἀρχήν, ἀντικειμενικῆ. Τὸ θέατρο εἶναι — πρέπει νὰ 'ναι — σύναξη λαοῦ πού, ὡστόσο, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τὸν ὑποχρεώσουμε ἀπὸ τὶς ἀκρόρειες μιὰς ἀχανοῦς πρωτεύουσας νὰ σκαρφαλῶνει στὸ λόφον γιὰ νὰ δεῖ θέατρο! Ἡ ἐπευσιμένη δημιουργία του ἀπὸ τὸν Ε.Ο.Τ. — μέσα σὲ 33 μέρες! — καὶ ἡ ἐπευσιμένη παραχώρησίν του, ἐντελῶς προνομιαικὰ, στὴν Ἄννα Συνοδινοῦ, γιὰ νὰ μὴ χάσει — μετὰ τὴν ἀποχώρησίν της ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸν θέατρο — οὔτε μιὰ καλοκαιρινὴν περίοδο, δημιουργήσε σοβαρότατον ἠθικὸν καὶ νομικὸν θέμα. Τὸ γεγονός πῆρε διαστάσεις μεγάλου σκανδάλου. Τὸ θέατρο — δίνει σήμερον τὸ λόγον στὴν Ἄν-

να Συνοδίου. Θα δημοσιεύσει, κατόπιν, την άποψη του Ε.Ο.Τ., τις κατηγορίες που διατυπώνονται και τα πορίσματα της δικής του έρευνας.

Η ΣΥΝΟΔΙΟΥ ΕΚΘΕΤΕΙ ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

‘Η απόχώρησός μου από το Έθνικόν Θέατρον, με ήνάγκασε να σκεφθώ ποιὰ θὰ ἦταν ἡ μελλοντικὴ μου πορεία στὸ Θέατρον, γιὰ νὰ ἐξακολουθήσω νὰ τὸ ὑπηρετῶ μὲ βάνισιν τὸ ἀρχαῖο Δράμα.

‘Αναζήτησα τὸν χώρον ποὺ θὰ διέθετε τὰ στοιχεῖα — ἀκουστικὴ, ἡσυχία κλπ. — κι’ αὐτὸς βρέθηκε στὸ Λυκαβηττῶ. Μιὰ ἔκτασι ἀπὸ 40 στρέμματα περίπου, τὰ παλιὰ νταμάρια τοῦ Λυκαβηττῶ, ποὺ χρησιμοποιεῖτο γιὰ σκουπιδοτόπος, ἦταν ὁ ἰδανικὸς τόπος γιὰ τὴν δημιουργίαν μιᾶς νέας θεατρικῆς κόγχης, ποὺ θὰ μοῦ ἐπέτρεπε τὸ ἀνάβασμα ἀρχαίων Δραμάτων καὶ κάθε ἄλλου εἴδους θεατρικῶν ἔργων.

Ζήτησα ἀκρόαση ἀπὸ τὸν Πρόεδρο τῆς Κυβερνήσεως, γιὰ νὰ τοῦ ἐκθέσω τὸ σγέδιό μου, τὸ ὁποῖον βρῆκε πολὺ ἐνδιαφέρον καὶ ὑπεσχέθη ὅτι θὰ τὸ βοηθήσει, δεδομένου ὅτι βρῆκε πῶς μ’ αὐτὸν τὸν τρόπο θὰ ἦτο δυνατὴ καὶ ἡ ἀξιοποίησις τοῦ λόφου τοῦ Λυκαβηττῶ.

‘Αλλὰ, ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτό, ἄρχισαν τὰ βάρβαρα. Ποιὸς ἦταν ὁ ἰδιοκτήτης αὐτοῦ τοῦ χώρου; Τὸ Δημόσιον, ἡ Δημοτικὴ Ἀρχή, ἡ Μονὴ Πετράκη; Τὸ ὑπουργεῖον τῶν Οἰκονομικῶν, στὸ ὅποιο πρωταπευθύνθηκα, μὲ πληροφόρησε ὅτι ἰδιοκτήτης τοῦ χώρου εἶναι ἡ Ἱερὰ Μονὴ Ἀσωμάτων Πετράκη. Ὑπέβαλα τὴν πρότασίν μου στὸ Ἱγουμενοσυμβούλιον τῆς Μονῆς Πετράκη, τὸ ὅποιο τὴν βρῆκε ἐνδιαφέρουσα καὶ προεκίρρυξε πλειοδοτικὸν διαγωνισμόν, ποὺ διενεργήθηκε στὶς 20 Αὐγούστου 1964 καὶ μοῦ κατακύρωσε τὴν παραχώρησιν τοῦ χώρου γιὰ 20 χρόνια.

Αὐτὸ ἦταν ἡ πρώτη φάσις. Γιατὶ τότε ἐμφανίστηκε ὁ Ο.Δ.Ε.Π. (Ὁργανισμὸς Διαχειρίσεως Ἐκκλησιαστικῆς Περιουσίας), ὁ ὁποῖος προεκίρρυξε νέα πλειοδοτικὴ δημοπρασίαν, διενεργηθεῖσαν στὶς 11 Σεπτεμβρίου 1964, καὶ κατὰ τὴν ὁποίαν πάλιν ἐπλειοδότησα καὶ μοῦ κατακυρώθη ἡ παραχώρησις τοῦ χώρου, ὅποτε καὶ ὑπέγραψα σχετικὸ Συμβόλαιον γιὰ 20 χρόνια.

Περὶ τὰ τέλη Νοεμβρίου 1964 ὑπέβαλα αἴτησιν στὸν Ε.Ο.Τ. καὶ ζήτοῦσα δάνειον 8.000.000 δραχμῶν — τόσο προϋπελογίσθη ἡ δαπάνη γιὰ τὴν ἀνάγεισιν τοῦ θεάτρου 5.000 θέσεων καὶ γιὰ τὴν διαμόρφωσιν τῶν γύρω ἀπαραίτητων βοηθητικῶν χώρων (δρόμων, πάρκινγκ, καμαρινῶν, αἰθουσῶν) βάσει σχεδίων τοῦ ἀρχιτέκτονος κ. Τάκη Ζενέτου καὶ τοῦ πολιτικοῦ μηχανικοῦ κ. Ἡλίου Σκαλαίου. Ὁ Ε.Ο.Τ. ἀπέρριψε τὴν αἴτησιν δανειοδοτήσεώς μου, διότι δὲν διέθετα ἐπαρκεῖς ἐγγυήσεις.

Τέλος, ὕστερα ἀπὸ πολλὰς διαπραγματεύσεις καὶ συζητήσεις, ἀπεφασίσθη ὅπως ὁ Ε.Ο.Τ. προβῆ ὁ ἴδιος στὴν ἀνάγεισιν τοῦ θεάτρου. Λόγω, ὅμως, ἐλλείψεως ἐπαρκῶν χρόνων κατέληξεν εἰς τὴν ἀπόφασιν μιᾶς προχείρου λύσεως μὲ τὴν κατασκευὴν λυομένου θεάτρου 3.000 θέσεων, ποὺ ἐστοίχισε 1.300.000 δραχμάς, κατασκευασθὲν ὑπὸ τῆς Ἐταιρίας “Τσαούσογλου — Τρυφονόπουλου” (μεταλλικὴ

ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

Οἱ ἀλλαγὲς ἔργων, στὸ δῆμιον Μαῖου - Ἰουνίου, ἔχουν ὡς ἐξῆς :

¶ Ἀττικὸ Θέατρο : Θιάσος Πάντζα, Καραγιάννη, Παράβα, ἀπὸ 26 Μάη “Τὸ ρετιρὲ τῆς Εὔας”, μιούζικαλ Β. Ἰμπροχώρη - Ἰασ. Βροντάκη· μουσικὴ Κ. Κλάβα, σκηρικὰ Β. Φωτόπουλου.

¶ Θέατρο “Βέμπο” : Θιάσος Ὁρ. Μακρῆ, Ρ. Ντόρ, Ἀλ. Λειβαδίτη, Μπ. Μοσχονᾶ, Κ. Σπολιγκα, Τ. Μηλιάδη, ἀπὸ 28 Μάη “Μιὰ τρελλή, τρελλὴ Ἀθῆνα”, ἐπιθεώρησις Δ. Τραυφόρου - Θίσβου - Ἐλευθερίου· μουσικὴ Ζὰκ Ἰακωβίδη.

¶ Θέατρο “Ἀκροπόλ” : Θιάσος Μίμη Φωτόπουλου, ἀπὸ 4 Ἰουν. “Πάρτυ γιὰ νέους”, κωμωδία Ν. Τσιφόρου - Πολ. Βασιλειάδη.

¶ Θέατρο “Μινῶα” (πρῶην Κατερίνας) : Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Σκηνὴ (Χρ. Σύλλα), ἀπὸ 4 Ἰουν. “Μιᾶς πεντάρας νιάτα”, κωμωδία Ἀσ. Γιαλαμά - Κ. Πρετεντέρη.

¶ Ἑλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο, Μάνου Κατράκη, ἀπὸ 5 Ἰουν. “Τὸ κορίτσι μὲ τὸ κορδελλάκι” τοῦ Νότη Περγιάλη (ἐπανάληψη).

¶ Θέατρο-Θιάσος Κόκιος Ἀναλυτῆ, ἀπὸ 5 Ἰουν. “Ἡ ζωντοχόρα” κωμωδία Β. Ἰμπροχώρη - Α. Παπαῦ.

¶ “Μετροπόλιταν” : Θιάσος Κ. Βουτσᾶ, Μάρως Κοντοῦ, Γ. Κωνσταντίνου, ἀπὸ 5 Ἰουν. “Μὴν πατάτε τὴ γλῶσσά”, μιούζικαλ Ἀνδρέου - Γκούφα· μουσικὴ Ξαρχάκου.

¶ “Περονέ” : Νέα Σκηνὴ Λειβαδέα, ἀπὸ 5 Ἰουν. “Ὁ ἐραστὴς τῆς Λαίδης Τσάττερλυ” (ἐπανάληψη).

¶ Θέατρο Λυκαβηττῶ : Ἑλληνικὴ Σκηνὴ Ἄννας Συνοδίου, ἀπὸ 12 Ἰουν. “Ἀντιγόνη” τοῦ Σοφοκλῆ, ἀπὸ 24 Ἰουν. “Ἐκκλησιαζούσες” Ἀριστοφάνη καὶ μετὰ ἐναλλάξ.

¶ “Πάρκ” : Θιάσος Κ. Χατζηχρήστου, Σταυρίδη, Αὐλωνίτη, Ντιριντάου, Βασιλειάδου, Ἀλβα, ἀπὸ 12 Ἰουν. “Γελᾶτε ἀνένδοτα”, ἐπιθεώρησις Ἀσημακόπουλου - Σπυρόπουλου - Παπαδοῦκα.

¶ “Φλορίνα” : Θιάσος Καλουτᾶ - Δάνη, ἀπὸ 13-27 Ἰουν. “Ἡ θεία τοῦ Καρόλου”, μουσικὴ κωμωδία Τ. Μπράντομ, διασκευὴ Στ. Φωτιάδη· μουσικὴ Μεν. Θεοφανίδη.

¶ Θέατρο Ἐθνικοῦ Κήπου : Θιάσος Χρ. Εὐθυμίου, Ρ. Βλαχοπούλου, Γιωνάκη, ἀπὸ 19 Ἰουν. “Γιάρντεν πάρτυ” ἐπιθεώρησις καὶ “Ἡ Ἠλιογέννητη” παραμυθόδραμα Ἀλ. Σακελλάριου - Γ. Γιαννακόπουλου.

¶ “Μπουρνέλλη” : Θιάσος Κατερίνας, ἀπὸ 3 Ἰουλίου “Τὸ μῆλο κάτω ἀπ’ τὴ μηλιά” κωμωδία τῶν Ν. Τσιφόρου καὶ Πολ. Βασιλειάδη.

μελέτη τῶν Γ. Κακάβα καὶ Εὐταξία, σὲ σχέδιο τοῦ ἀρχιτέκτονος κ. Τάκη Ζενέτου). Οἱ δρόμοι προσπελάσεως, τὸ πάρκινγκ καὶ ὁ δρόμος ἀπὸ τὸ τηλεφερικὸ πρὸς τὸ θέατρον ἐγιναν ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψιν τῶν Τεχνικῶν Ὑπηρεσιῶν τοῦ Ε.Ο.Τ. ἐπὶ κεφαλῆς τῶν ὁποίων εἶναι ὁ κ. Χ. Σφαέλως.

‘Η ὅλη δαπάνη τῶν ἔργων ἀνήλθεν εἰς δραχμάς 3.000.000 ποσὸν ποὺ θὰ ἐξοφλήσῃ σὲ 20 χρόνια, βάσει συμβάσεως, μὲ ἐπὶ πλεόν τόκον ἐκ 4%. Εἰς τὴν δαπάνην αὐτὴν θὰ προστεθῇ καὶ ἡ τοιαύτη κατασκευὴς τοῦ μονίμου ἐκ μπετόν θεάτρου τῶν 5.000 θέσεων ὡς καὶ τῶν διαφόρων βοηθητικῶν χώρων (μπάρ, αἰθουσα δοκιμῶν 10X20 μ., ἐργαστήριον κατασκευῆς σκηρικῶν 10X20 μ., φροντιστήριον, ἐργαστήριον ραπτικῆς, ἀποδυτήρια δι’ 100 άτομα, χώρος ἀποθηκεύσεως σκηρικῶν, ἡλεκτρικῶν ἐγκαταστάσεων, Γραφεῖα διευθύνσεως καὶ Γραφεῖα διαχειρίσεως).

Τὸ μόνιμο θέατρο θὰ ἀνεγερθῇ διὰ προκηρῦξεως Πανελληνίου Διαγωνισμοῦ, σὲ συνδυασμὸ μὲ μελέτην δημιουργίας πάρκου σ’ ὅλο τὸ Λόφο τοῦ Λυκαβηττῶ.

Μετὰ τὴν ἐξόφλησιν τῆς δαπάνης τῶν ἔργων, τὸ θέατρον Λυκαβηττῶ θ’ ἀνήκῃ στὸν Ε.Ο.Τ. Ἐπίσης ὁ Ε.Ο.Τ. θὰ μπορεῖ νὰ τὸ χρησιμοποιήσῃ ὡρισμένον διάστημα κατὰ τὸς θερινὸς μῆνας διὰ νὰ ἐμφανίσῃ καλλιτεχνικὰ συγκροτήματα.

Στὸ θέατρο αὐτὸ θέλησα νὰ δώσω τὸ ὄνομα τοῦ Λόφου καὶ τὸ ὄνομασά “Θέατρο Λυκαβηττῶ”. Ἐκεῖ ἐμφανίζομαι μὲ τὸ θεατρικὸ μου συγκροτήμα “Ἑλληνικὴ Σκηνὴ” ποὺ φέτος ἀνάβασε τὴν “Ἀντιγόνη” τοῦ Σοφοκλέους καὶ τὴς “Ἐκκλησιαζούσες” τοῦ Ἀριστοφάνους.

ANNA ΣΥΝΟΔΙΟΥ

ΚΡΑΤΙΚΟ ΔΩΡΟ 300.000 ΔΡΧ. ΣΤΗΝ ΑΝΝΟΥΛΑ ΣΥΝΟΔΙΟΥ

Τὸ Δῆμιον δὲν σκανδαλοθρεῖ μὲ τὴν δημοσίευσιν ντοκουμέντων ἀπὸ τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Ἀποδίδει στὸ ταῖμα αὐτὸ ἐντελῶς ἰδιαίτερη σημασίαν. Ἐλιξερτεῖ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ ἐνημερωμένη Κοινὴ Γνώμη στὶς παρανομίες, τὶς φαυλότητες καὶ τὶς παντὸς εἴδους ἀσχημίες ποὺ διαπράττονται στὸν τομέα τῆς ἀρμοδιότητάς του. Μὲ σκοπὸ, τὴν πίεσιν τῆς Κοινῆς Γνώμης γιὰ τὴν ἀποτροπὴ νέων.

Μὲ ἰδιαίτερη ἀποτροπὴ ἀποκαλύπτει σήμερον μιὰ παράνομη, σκανδαλώδη, χαριστικὴ καὶ φαύλη Ἀπόφασιν τοῦ γνωστοῦ γιὰ τὴν πολιτεία του ὑπουργοῦ τῶν Οἰκονομικῶν. Μνημεῖο συναλλαγῆς καὶ φαυλότητος τῶν δύο φαυλεπίφαιλων ὑπουργῶν τῆς “Χούντας” Παπασιπύρου καὶ Μητσοτάκη. Ἦθελε ὁ Κύριος Παπασιπύρου νὰ προσφέρει τραχὺς χιλιάδες δραχμῆς στὴν κ. Ἄννα Συνοδίου. Καὶ ἐπειδὴ δὲν εἶχε κονδύλιον καὶ ἀρμοδιότητα τὸ ὑπουργεῖο του, παρητήθη ἀπὸ ἰσόποσον κονδύλιον ποὺ προορίζετο γιὰ τὴν ἐνίσχυσιν ἐντύπων καὶ τὸ παρεχώρησε στὸ ἀρμόδιον, τυπικὰ, γιὰ τὴν ἐνίσχυσιν θιάσων, ὑπουργεῖο Παι-

→ στή σελ. 72

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Το "Θέατρο" καθιέρωσε στο Διμήνιο 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 τρία προηγούμενα τεύχη δημοσιεύσαμε ἀναλυτικούς πίνακες με τὸς ἀριθμούς τῶν εἰσιτηρίων δημοσίων θεαμάτων πού πωλήθηκαν τὰ τελευταία ἑκτὼ ἡμερολογιακὰ χρόνια, 1957 - 1964, καθὼς και τὰ μηνιαία στοιχεία γιὰ τὰ δυὸ τελευταία χρόνια 1963 και 1964. Τὰ στοιχεία πού δημοσιεύσαμε ἔδειξαν πὼς μειώνονταν ὁ ἀριθμὸς εἰσιτηρίων τῶν θεάτρων και ἀυξάνονταν σημαντικὰ ὁ ἀριθμὸς εἰσιτηρίων τῶν κινηματογράφων. Ἐπισημάνθηκε, πάντως,

πὼς με τὴν ἐναρξὴ τῆς χειμερινῆς θεατρικῆς περιόδου 1964-1965, και εἰδικότερα τὸς τρεῖς τελευταίους μῆνες τοῦ 1964, τὰ πωληθέντα εἰσιτήρια θεάτρου, στὴν περιφέρεια πρωτευούσης, ἀυξήθηκαν περισσότερο ἀπὸ 50% σὲ σύγκριση με τὴν ἀντίστοιχη περίοδο τοῦ 1963. Παρακάτω δημοσιεύεται πίνακας με τὰ τελευταία επίσημα στοιχεία τῆς κινήσεως εἰσιτηρίων θεάτρων και κινηματογράφων γιὰ τὸς τρεῖς πρώτους μῆνες τοῦ 1965 και τὸς ἀντίστοιχους τοῦ 1964 :

1. Πίνακας πωληθέντων εἰσιτηρίων, τὸ Α' τρίμηνο τοῦ 1965, σὲ σύγκριση με τὸ ἀντίστοιχο τοῦ 1964

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1965			1964		
	Γενάρης	Φλεβάρης	Μάρτης	Γενάρης	Φλεβάρης	Μάρτης
Σύνολον Χώρας	13.190.949	10.349.997	11.587.128	11.103.815	8.502.981	10.126.978
1) Θεάτρων πρόζας	344.253	257.648	281.901	281.123	214.503	224.392
2) Θεάτρων μουσικῶν	107.536	51.257	176.819	104.458	129.884	63.479
3) Κινηματογράφων	12.112.598	9.471.751	10.528.195	10.212.018	7.827.951	9.435.778
4) Λοιπῶν θεαμάτων	626.562	569.141	600.213	506.216	330.643	403.329
Περιφέρεια Πρωτευούσης	7.336.438	5.753.758	6.415.351	5.829.816	4.802.047	5.759.976
1) Θεάτρων πρόζας	244.287	163.166	161.764	193.585	153.731	148.337
2) Θεάτρων μουσικῶν	54.251	32.308	52.878	45.565	24.309	33.871
3) Κινηματογράφων	6.563.558	5.127.123	5.812.946	5.249.860	4.365.574	5.287.868
4) Λοιπῶν θεαμάτων	474.342	431.161	387.763	340.806	258.433	289.900
Λοιπὴ Χώρα	5.854.511	4.596.239	5.171.777	5.273.999	3.700.934	4.367.002
1) Θεάτρων πρόζας	99.966	93.482	120.137	87.538	60.722	76.055
2) Θεάτρων μουσικῶν	53.285	19.149	123.941	58.893	105.575	29.608
3) Κινηματογράφων	5.549.040	4.344.628	4.715.249	4.962.158	3.462.377	4.147.910
4) Λοιπῶν θεαμάτων	152.220	137.980	212.450	165.410	72.210	113.429

Ἡ ἀνοδικὴ πορεία, πού ἄρχισε γιὰ τὰ εἰσιτήρια τῶν θεάτρων πρόζας κυρίως τὸς τρεῖς τελευταίους μῆνες τοῦ 1964, συνεχίστηκε και τὸς τρεῖς πρώτους μῆνες τοῦ 1965. Ἡ στροφή, ὅμως, αὐτὴ δὲν πρέπει νὰ ἐρμηνευθεῖ σὰν ἀλλαγὴ, στὶς προτιμήσεις τοῦ Κοινοῦ, ὅπως μπορεῖ νὰ νομισθεῖ ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῶν στοιχείων τοῦ πίνακα. Πρέπει νὰ θυμηθοῦμε πὼς τὸς τελευταίους μῆνες τοῦ 1963 και τὸς πρώτους τοῦ 1964 ἔγιναν δυὸ φορές βουλευτικὲς ἐκλογές κ' ἡ προεκλογικὴ δραστηριότητα, ὅπως ἦταν φυσικό, ἐπέδρασε δυσμενέστατα στὴ θεατρικὴ κίνηση.

Γιὰ νὰ ἐξουδετερωθεῖ, ὅσο εἶναι δυνατόν, ἡ ἐπίδραση τῶν ἐκλογῶν και νὰ βγοῦν πρὸ ἀντικειμενικὰ συμπεράσματα, θὰ κάνουμε τὴ σύγκριση και με τὸς ἀριθμούς τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων θεάτρων πρόζας και κινηματογράφων τὸς πρώτους τρεῖς μῆνες τοῦ 1963, και τὰ ἐπόμενα δυὸ χρόνια.

2. Πίνακας πωληθέντων εἰσιτηρίων θεάτρων - κινηματογράφων τὸ Α' τρίμηνο τῶν 3 τελευταίων ἐτῶν

Α' τρίμηνο	Θεάτρων πρόζας	Κινηματογράφων
1963	962.886	26.314.498
1964	720.018	27.475.747
1965	883.802	32.112.544

Ἀπὸ τὰ παραπάνω στοιχεία φαίνεται ἀρκετὰ καθαρὰ πὼς

ἡ πτωτικὴ τάση τοῦ ἀριθμοῦ εἰσιτηρίων τῶν θεάτρων πρόζας, πού συνεχίζεται τὰ τελευταία ἑκτὼ χρόνια, δὲν ἀνακόπεται κατὰ τὴ θεατρικὴ περίοδο 1964 - 1965. Μόνον ἡ κίνηση τῆς περιόδου 1963 - 1964 δέχθηκε τὴν ἐπίδραση τῶν ἐκλογῶν και παρουσίασε πολλὴ μεγαλύτερη κάμψη. Τὴν ἐπίδραση ὅμως τῶν ἐκλογῶν τὴν υπέστησαν και οἱ κινηματογράφοι και παρουσίασαν τὸς πρώτους μῆνες τοῦ 1964 ἀυξήση στὴν κίνησή τους μικρότερη τῆς συνηθισμένης.

Ἐτσι, σύμφωνα με τὰ στοιχεία τοῦ παραπάνω δευτέρου πίνακα, ὁ ἀριθμὸς εἰσιτηρίων τῶν θεάτρων πρόζας τὸ πρῶτο τρίμηνο 1965, ἀυξήθηκε σὲ σύγκριση με τὸ ἴδιο τρίμηνο τοῦ 1964 κατὰ 23%, μειώθηκε ὅμως σὲ σύγκριση με τὸ ἴδιο τρίμηνο τοῦ 1963 κατὰ 8%.

Τὰ εἰσιτήρια τῶν κινηματογράφων, ἀντίθετα, ἀυξήθηκαν και στὶς δυὸ περιπτώσεις κατὰ 16 και κατὰ 22%.

Τὰ ἴδια περίπου πού παρατηρήσαμε γιὰ τὰ θεάτρα πρόζας ἰσχύουν και γιὰ τὴν κίνηση τῶν μουσικῶν θεάτρων.

Τέλος, εἶναι χαρακτηριστικὸ νὰ λεχθεῖ πὼς στὰ 100 εἰσιτήρια θεάτρου και κινηματογράφοι, τὸ πρῶτο τρίμηνο τοῦ 1965 και τοῦ 1964 μόνον 3,6 εἶναι ἡ ἀναλογία γιὰ εἰσιτήρια θεάτρων πρόζας και μουσικῶν, τὸ δὲ πρῶτο τρίμηνο τοῦ 1963 ἡ ἀναλογία ἦταν 4,7 στὰ 100.

δείας. Καί ἡ ἀπόφασις τοῦ Κυρίου Μητσοτάκη ὄριζε: Τριακόσιες χιλιάδες δραχμὲς χάρισμα — μὲ ἄ μ ε σ η ἄ ν ἄ λ η ψ η! — στὸ θεατρικὸ συγκροτήματα τῆς Κυρίας Ἄννας Συνοδινού, τοῦ θ' ἄρχιζε — ἂν ἄρχιζε — ὕστερα ἀπὸ 18 μέρες!

ΜΝΗΜΕΙΟΝ ΦΑΥΛΟΤΗΤΟΣ!

Ἴδου ἡ ἐπαίσχυντη ἀπόφασις Μητσοτάκη
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

Ἐν Ἀθήναις τῇ 26 Μαΐου 1965

Ἐπείγουσα

Ἀριθμ. Πρωτ. 123.764.

Α Π Ο Φ Α Σ Ι Σ

Συμφώνως τῷ Νόμῳ 4.449/64 περὶ διοικήσεως ἐσόδων καὶ ἐξόδων τοῦ Κράτους...

I. Αὐξάνομεν

...κατὰ 300.000 δραχμὰς τὸ κονδύλιον τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας Ἐπιχορηγήσεις πρὸς Γράμματα - Τέχνας".

II. Μειοῦμεν

τὸν Προϋπολογισμὸν τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως Ἐπιχορηγήσεις εἰς ἐφημερίδας καὶ περιοδικὰ κατὰ 300.000 δραχμὰς.

III. Παρέχομεν

τὴν ἔγκρισιν διὰ τὴν διάθεσιν τῆς ὡς ἄνω χρηρηγομένης πιστώσεως διὰ τὴν ἔκτακτον οἰκονομικὴν ἐνίσχυσιν τοῦ θεατρικοῦ συγκροτήματος Ἑλληνικῆ Σκηπῆ" τῆς Κυρίας Ἄννας Συνοδινού.

Ὁ
Ὑπουργὸς τῶν Οἰκονομικῶν
ΚΩΝΣΤ. ΜΗΤΣΟΤΑΚΗΣ

ΕΦΤΑΚΟΣΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

Στις 26 τοῦ Μάη ἀνοίξε τὸ πρῶτο καλοκαιρινὸ θέατρο. Στις 27, ἐγκαινιάστηκαν οἱ φετεινὲς Καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὄργανισμοῦ Τουρισμοῦ. Ἡ ἔναρξίς, μὲ τὸ "Θυμελικὸ Θίασο" τοῦ Λίνου Καρζῆ ἀλλὰ καὶ, γενικότερα, ἡ συμμετοχὴ τοῦ συγκροτήματος αὐτοῦ σὲ ἐπίσημες ἐκδηλώσεις, ὑπῆρξε τελείως ἀπαράδεκτη. Αὐτὴ τῇ στιγμῇ, βρισκόμεθα σὲ ἀνάπτυξιν ἑνα, πραγματικὰ, κολοσσιαῖο πρόγραμμα 700 καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων! Καλύπτει, χρονικὰ, ἕνα ὁλόκληρον τετράμηνον — ἀπὸ τὸν Ἰούνιον ὡς τὸ Σεπτέμβριον — καί, τοπικὰ, πενήντα τοποθεσίας καὶ πόλεις.

Τὸ Δίμηνον τοῦ 18ου τεύχους ἀποθησαύρισε τὰ κείμενα ποὺ καθόριζαν τὴ νέα Κυβερνητικὴ πολιτικὴ στὰ φετεινὰ Φεστιβὰλ καὶ τὶς ἄλλες Καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ Ε.Ο.Τ. Κ' εἶχε ἐντοπίσει τὰ τρία κύρια σημεῖα τῆς ἀλλαγῆς: Οἱ ἐκδηλώσεις πολλαπλασιάζονται ἀριθμητικὰ. Ἐξαγγέλλονται ἀρχικὰ 250 καὶ φτάσαν, αἰσιῶς, τὶς 700! Ἀπλώθησαν, τοπικὰ, σ' ὁλόκληρη τὴ χώρα καὶ διευρύνθησαν καλλιτεχνικὰ. Εἰσέδυσαν, πλέον, στὰ Φεστιβὰλ καὶ τὶς ἄλλες Καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ Ε.Ο.Τ. πολλὰ καὶ ἰδιόφωρα ἑλληνικὰ συγκροτήματα ποὺ ἀποκλείονταν, μέχρι τώρα, ἀπὸ σοβαρὰς ἐκδηλώσεις.

ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ

Χρέος τοῦ Δίμηνου νὰ καταγράψει, τουλάχιστον, τὶς θεατρικὲς συμμετοχὰς:

Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο καλύπτει — δικαιολογημένα — μόνο του, τὸ Φεστιβὰλ τῆς Ἐπιδαύρου. Φέτος θὰ δώσει, σὲ πρώτη διδασκαλίᾳ τὶς τραγωδίας "Ἀγαμέμνων" καὶ "Τρωάδες" καὶ θὰ ἐπαναλάβει "Φοίνισσες", "Ἡρακλῆ Μαινόμενο" καὶ "Οἰδίποδα Τύραννο". "Ἡρακλῆ Μαινόμενο" καὶ "Φοίνισσες" θὰ ἐπαναλάβει καὶ στὰ "Δωδωναία", ἐνῶ στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν θὰ δώσει "Πλοῦτο" τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ θὰ ἐπαναλάβει "Ἀλκίση", "Οἰδίποδα", "Ἐκάβη" καὶ "Φοίνισσες".

Τὸ Κ.Θ.Β.Ε. θὰ παρουσιάσει στὰ Φεστιβὰλ Φιλίππων καὶ Θάσου — ποὺ δημιουργεῖ καὶ καλύπτει καλλιτεχνικὰ — "Ἴππόλυτο" καὶ "Λυσιστράτη". Στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν καὶ στὴ Θεσσαλονικὴ τῇ "Σίβυλλα" τοῦ Σικελιανοῦ καὶ στὴν Ἀθήνα, ἀλλ' ἐκτὸς Φεστιβὰλ, τὸν "Ἴππόλυτο". Μὲ δυὸ ἄλλα ἔργα — τὴ σαϊξπηρικὴ κωμῆδι "Ἡ στρίγγλα ποὺ ἔγινε ἀρνάκι" καὶ τὸ κωμειδύλλιον τοῦ Δ. Κόκκου "Ἡ λύρα τοῦ Γερο-Νικόλα" — θὰ πραγματοποιήσῃ 40 παραστάσεις σὲ 15 πόλεις: Ἀλεξανδρούπολη, Ἄρτα, Βέροια, Δράμα, Ἐδεσσα, Ἰωάννινα, Καβάλα, Καστοριά, Κέρκυρα, Κοζάνη, Κομοτηνὴ, Νάουσα, Ξάνθη, Σέρρες καὶ Φλώρινα.

Τὸ Πειραϊκὸ Θέατρο τοῦ Δημήτρη Ροντήρη θὰ ἐμφανιστεῖ στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν μὲ "Ἠλέκτρα" καὶ "Μήδεια". Ὁ Ροντήρης ματαίωσε ἐμφάνισή του στοὺς Δελφούς μὲ "Ἠλέκτρα", "Μήδεια" καὶ "Ἴππόλυτο".

Τὸ Θέατρο Τέχνης τοῦ Κάρουλου Κούν είναι τὸ πρῶτο συγκροτήματα τοῦ Ἐλεύθερου Θεάτρου ποὺ δικαιολογημένα εἶχε μπεῖ πρὶν ἔξιν χρόνια στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν, ἀλλὰ καὶ δικαιολογημένα εἶχε τότε ἀποδοκιμαστεῖ γιὰ τὴν ἀπαράδεκτα ἀνώριμη παράστασιν τῶν "Ὀρνίθων" τοῦ Ἀριστοφάνη. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ φετεινὴ συμμετοχὴ του στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν, θὰ δώσει 25 παραστάσεις Ἀρχαίου Δράματος — "Πέρσες" τοῦ Αἰσχύλου καὶ "Ὀρνίθες" Ἀριστοφάνη — σὲ δώδεκα πόλεις: Βέροια, Βόλο, Ἡράκλειο, Θεσσαλονικὴ, Ἰωάννινα, Καλαμάτα, Κέρκυρα, Λάρισα, Πάτρα, Σπάρτη, Τρίπολη καὶ Χανιά.

Τὸ Ἄρμα Θεάτρου, ὁ ἐταιρικὸς θίασος τοῦ Σωματείου Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν, θὰ δώσει — μὲ τὴν "Εἰρήνη" τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ τὸ νεοελληνικὸ ἔργο "Τρελλὸ φεγγάρι" τοῦ Νότη Περγιάλη — 57 (!) παραστάσεις, σὲ 28 πόλεις καὶ τρεῖς ἀρχαῖα θέατρα: τῶν Δελφῶν, τῆς Ἐρέτριας, καὶ τῆς Θάσου.

Τέλος, ἡ Ἑλληνικὴ Σκηπῆ, τὸ νεόκοπο συγκροτήματα τῆς Ἄννας Συνοδινού, στὸ νεότευκτο λυόμενο θέατρο τοῦ Λυκαβηττοῦ, θὰ δώσει ὅλες, καὶ τὶς 72 παραστάσεις του — 40 τῆς τραγωδίας τοῦ Σοφοκλέους "Ἀντιγόνη" καὶ 32 τῆς Ἀριστοφανικῆς κωμῆδι "Ἐκκλησιάζουσες" — στὰ πλαίσια τῶν Καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων τοῦ Ε.Ο.Τ.

Ὁ Θυμελικὸς Θίασος, τό... ἡμικρατικὸ συγκροτήματα τοῦ Λίνου Καρζῆ — ὅπως καταγγείλαμε ἤδη στὸ Δίμηνον τοῦ προηγούμενου τεύχους — δὲν ἔφτανε

ποῦ... ἐγκαινιάσει τὶς Καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ Ε.Ο.Τ. στὸ Ὄδειο Ἡρώδου Ἀττικοῦ, θὰ δώσει — μὲ "Βάχχες" καὶ "Φοίνισσες" τοῦ Εὐριπίδη — 33 παραστάσεις σὲ 16 πόλεις: Ἀθήνα, Βόλο, Γύθειο, Δελφούς, Ἐρέτρια, Θεσσαλονικὴ, Ἰωάννινα, Κέρκυρα, Λεβαδιά, Μόλυβο, Μυτιλήνη, Πάτρα, Πύργο, Ρόδο, Τρίπολη καὶ Χίο.

ΔΕΚΤΕΣ ΚΑΙ ΑΠΑΡΑΔΕΚΤΕΣ

Ἄλλὰ τὸ Δίμηνον δὲν τελειώνει τὸν προορισμὸ του καταγράφοντας μόνον γεγονότα. Ἐχει καὶ γνώμη καὶ παρρησία στὴν ἔκφρασή της. Ἴδου λοιπὸν:

Κατ' ἀρχὴν, δικαιολογημένα, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο δίνει μόνον Ἀρχαῖο Δράμα στὴν Ἐπιδαυρο. Θὰ πρέπει, κατόπιν, νὰ ἐπαινεθεῖ τὸ Κ.Θ.Β.Ε. γιὰ τὴν ποιικιλίᾳ τῆς συμμετοχῆς του: Ἀρχαῖα Τραγωδία, Ἀριστοφανικὴ Κωμῆδι, Σαίξπηρ, νεοελληνικὸ ποιητικὸ θέατρο καὶ κωμειδύλλιον. Κατ' ἄξιαν καὶ ἡ συμμετοχὴ τοῦ "Θεάτρου Τέχνης" καὶ ἄξια, φυσικὰ, τὰ δυὸ ἔργα τοῦ Ἀρχαίου Θεάτρου. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ "Πειραϊκοῦ Θεάτρου", λόγω ἀνεπαρκείας θιάσου, θὰ πρέπει, μᾶλλον, νὰ ἀποκλειθεῖ ἀπὸ τὸ Φεστιβὰλ τῶν Ἀθηνῶν.

Γιὰ τὴν συμμετοχὴ τοῦ "Ἄρματος Θεάτρου" σὲ ἐπίσημες ἐκδηλώσεις — γιὰτὶ τόσο ὑπερπληθωρικὴ: — τὸ "Θέατρο" ἐκφράζει ζωηρότατες ἐπιφυλάξεις. Ἀναφέρονται, φυσικὰ, στὴν καλλιτεχνικὴ ὀριμότητα τοῦ θιάσου καὶ τὴν ποιότητα τῶν παραστάσεων του. Σημειώσαμε καὶ ἐπαναλαμβάνομε τὴν ἄρνησιν νὰ δεχτοῦμε ὅποιαδήποτε δικαιολογία γιὰ τὴν τελείως ἀπαράδεκτη συμμετοχὴ τοῦ "Θυμελικοῦ θιάσου" τοῦ Λίνου Καρζῆ.

Τέλος, ἡ προκαταβολικὴ ἐνταξίς στὶς ἐκδηλώσεις ἐνὸς ἀνύπαρκτου μέχρι τότε συγκροτήματος — τῆς "Ἑλληνικῆς Σκηπῆς" τῆς Ἄννας Συνοδινού, ποὺ ἄρχισε μόλις στὶς 12 Ἰουνίου — ἄσχετα μὲ τὴν ὅποιαν, τυχόν, ποιότητα θὰ παρουσιαίξε, κρίνεται διαβλητὴ καὶ ἀήθη. Πάντως, ἡ ποιότητα τῶν συμμετεχῶν θὰ κριθεῖ λεπτομερέστερα σὲ ἀρμοδιότερες σελίδες τοῦ "Θεάτρου".

ΤΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΠΑΛΙ ΘΕΑΤΡΟ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΟΣΕΧΗ ΧΕΙΜΩΝΑ

Μὲ ἰδιαίτερη γὰρ ἐπισημαίνουμε τὴν ἀπαλλαγὴ τοῦ θεάτρου "Κοτοπούλη" ἀπὸ τὸ σκοτάδι τοῦ Κινηματογράφου καὶ τὴν ἀπόδοσή του πάλι στὸ Διονυσιακὸ φῶς! Τὸ "Θέατρο" δὲ διστάζει ν' ἀπονεύμει δημόσιον ἔπαινον στὸ θεατρικὸ ἐπιχειρηματία Τάκη Μακρίδη, ποὺ ἔχε τὴν τόλμην νὰ ξανακάνει θέατρο τὴν πύδ ἀκριβῆ αἴθουσα τῆς Ἀθήνας!

Τὸ θέατρο "Κοτοπούλη" σταμάτησε τὶς παραστάσεις του, στὶς 8 τοῦ Νοεμβρίου 1964, μὲ τὴν ἀπουχίαν τῶν "Ἀλτρειδῶν". Ἐνα ἐξάμηνον, ἀπὸ τὶς 9 Δεκεμβρίου '64 ὡς τὶς 30 τοῦ Μάη '65, τὸ θέατρο τῆς Μαρίκας Κοτοπούλης λειτουργεῖ σὺν κινηματογράφῳ μὲ τὸ ὄνομα "Ρεγγίνα"! Ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα ἡ "Ρεγγίνα", μὲ τὶς πολλαπλὰς ἡμερησίους προβολὰς τῆς, ἔκοψε 127.969 εἰσιτήρια, δηλαδὴ 820 τῇ

→ στή σελ 74

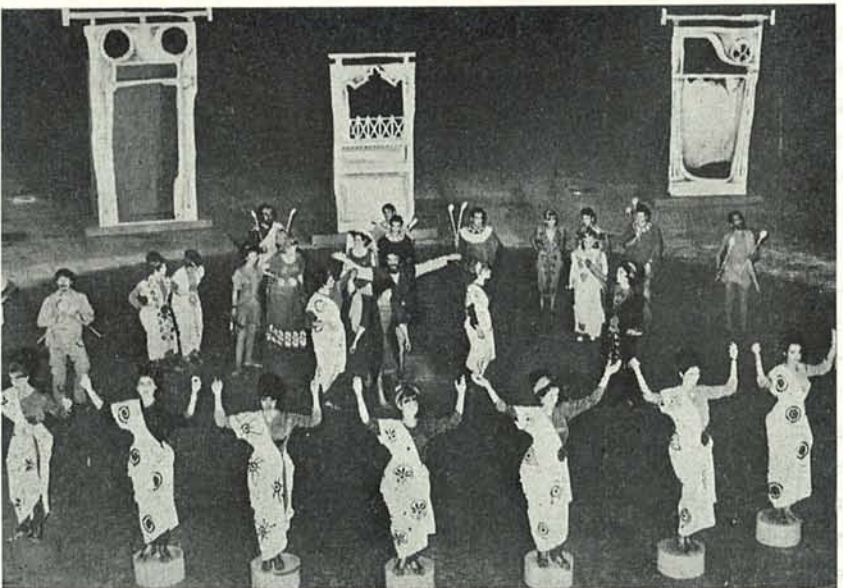
≡ 'Επιτυχία Μινωτή στην 'Επίδαυρο: 'Ο τραγός απ' τὰ κέρατα! Ανόδια λίθος για την αναβίωση της Τραγωδίας, ο Χορός. Είδικά στον "Αγαμέμνονα", όπου πρωταγωνιστεί. Κι ο Μινωτής κατόρθωσε να δώσει τον τελειότερο Χορό που είδαμε. 'Αδρός, επιβλητικός, πειθαρχημένος - άγρογος! Είχε κριμαρική παρουσία. Κι ο αισχυλικός Λόγος έφτανε καθαρός στους θεατές. 'Ηταν ο σταθερότερος παραδοσιακός Χορός, αλλά και ξεκίνημα για κάτι νέο. "Εξοχοι οι κορυφαίοι Κανάκης και Μπινιάσης. Πεισμένο κάπως το διαλογικό μέρος. 'Ο ρόλος της αισχυλικής Κλυταμνήστρας ανήκει στην Παξινού. "Επροεπε να της είχε δοθεί ποιη από χρόνια. Σήμερα θα τον έδινε απόλυτα ολοκληρωμένο: λιτότερο, βασιλικότερο. Για πρώτη φορά ύποτονικός ο "Αγγελος του Βόκοβιτς. Θαμπός ο "Αγαμέμνονας του Κωτσόπουλου. 'Ακατάλληλος για Τραγωδία ο Μοριόςης. Βεβαίως, Κασσιάντρα δέ βροίσκεται εύκολα. 'Αλλά και ο Μινωτής δεν τη βρήκε στο πρόσωπο της Χατζηαργύρη. Νέα αντίληψη στο σκηρικό και στη μουσική Χρήστου. Γενικά: Μιά διδασκαλία-σταθμός.



≡ Τό πιο άπογοητευτικό θέαμα του καλοκαιριού: "Η "Αντιγόνη" της Σννοδινού. Παράσταση πολύ χειρότερη κι απ' του Καρζή! "Η άθλιότερη ως τὰ τώρα μετάφραση. Γελοιοποιούσε την ποίηση του Σοφοκλή. Κ' έμπαζε, εγκληματικά, την καθαρεύουσα στο Θέατρο. Τελείως ανύπαρκτη σκηροθεσία: Καθένας έκανε του κεφαλιού του! "Όλες οι έρμηνείες αλληλοσυγκρούονταν, την ίδια στιγμή, στην ίδια όρχήστρα. Και μόνο Τραγωδία δεν έπαιζε κανείς! "Ο Χορός, μάζωμα των τριόδων! "Η Σννοδινού, ούτε σκιά της παλιάς της "Αντιγόνης - ξένη στο ρόλο, θαμπή, χωρίς πάθος. "Ο Βαριάς, ένας ανεπαρκής για τον Κρόοντα ροτηρικός έρμηνευτής. 'Απαράδεκτα χυδαίος ο Φύλακας του Μιχαλακόπουλου. Μιά ντροπή ο "Αγγελος του Ψαρράκη. 'Αγοραίος ο Τειρεσίας του Καζάκω. "Απνοη ή Νικολαΐδω. 'Ανύπαρκτη κ' ή Ρήγα. Διεσώθη, κάπως, ο Καζής. Τουλάχιστον διακριτική, ή μουσική του Σισιλιάνω. Στέρεια σχεδιασμένα, αλλά κακοποιημένα στην εκτέλεση τὰ κοστούμια του Τάσσω. Τό μόνο...τραγικό: "Η Πολιτεία σπατάλησε χορήμα για να εξευτελιστεί ή Τραγωδία.



≡ Τό κλίμα άλλαξε στο Ανκαρητικό: "Εκκλησιάζουσες" από Βολανάκη. "Η μετάφρασή του, τό βασικότερο στοιχείο της επιτυχίας. Χυμώδης, εύρηματική, εύστοχη. Κνωιολεκτούσε συχνά στις βωμολοχίες, αλλά έδινε τή γνησιότερη γεύση "Αριστοφάνη. Και ή σκηροθεσία του δουλεμένη, άδρή, ένιαία, γεμάτη εύρήματα. Με κάποια ροπή στο γκροτέσκο. Σκληρή, αλύγιστη Πραξαγόρα, ή "Αννα Σννοδινού. "Η κωμωδία άρχισε με την εμφάνιση της Διαμαντίδω. Χαιρετίζουμε την ανάδειξη δυό λαμπρών κωμικών: "Εκτακτος, γκροτέσκος Βλέπυρος, ο Καζάκος. Πολύ καλός Χρέμης, ο Μιχαλακόπουλος. Γνήσια αριστοφανική, ή Νοταρά. "Εκπληξη, ή κωμική επίδοση του Βαριά. Καλός και ο Καζής. Κακή χορογραφία. 'Υποτονική μουσική. 'Αλλοπρόσαλλα αλλά αισθητικά τὰ κοστούμια. 'Αντι σκηρικού, άκροβολισμένα έποτυπώδη άβέροματα της Μαρίνας Καρέλλα.



μέρα (μαζί με τις Δευτέρες που τα βράδια έπαιζε ή Κρατική Ορχήστρα). Στόν πρώτο Άστερίσκο του 17ου τεύχους στηλιτεύουμε την εγκατάλειψη του ιστορικού θεάτρου από όλους μας, διονοντας, μεταξύ άλλων τὰ εξής στοιχεία: «Το θέατρο Κοτοπούλη στο Μέγαρο του "Ρέξ", που στοίχισε ογδόντα προπολεμικά εκατομμύρια, είναι ή μεγαλύτερη, ή πολυτελέστερη, ή αξιοπρεπέστερη θεατρική αίθουσα τής Ελλάδος. Έχει, πρώτ' απ' όλα, τή μεγαλύτερη και τελειότερα εξοπλισμένη σκηνή: Δεκατέσσερα μέτρα άνοιγμα — έναντι μόνον οκτώ του Εθνικού Θεάτρου! — δεκατέσσερα μέτρα βάθος, έπτά μέτρα ύψος. Διαθέτει τήν τελειότερη περιστροφική σκηνή γι' αυτόματες αλλαγές σκηνικών, τόν πιό άρτιο ήλεκτρολογικό εξοπλισμό, τὰ περισσότερα — είκοσιπέντε! — και πιό άνετα καμαρίνια, τήν πολυτελέστερη αίθουσα για 1.250 θεατές, τούς πλουσιότερους άλλους χώρους. Υπεράνω όλων, όμως, έχει τ' όνομα τής Μαρίκας — τής μάνας του σύγχρονου Θεάτρου μας. Χάλασε ή Αθήνα όταν έγκαινιάστηκε πανηγυρικά, στις 3 Φεβρουαρίου 1937, με τήν Κοτοπούλη "Βασίλισσα Έλισάβετ". Τώρα, νεότερο — 27 μόλις χρονώ — άπαρνιέται τ' όνομα τής Μαρίκας κ' ή αίθουσά του παραδίδεται στο σκοτάδι ενός ακόμα κινηματογράφου — του τρίτου στο ίδιο μόνο μέγαρο! Λένε: "Όπου κλείνει ένα σχολείο, άνοίγει μια φυλακή. Όπου κλείνει ένα θέατρο — σχολείο τών σχολείων — τί γίνεται;».

Χάρη στόν Τάκη Μακρίδη, τήν 1η Ιουνίου '65, ή βασιλεία τής "Ρεγγίνας" κατελύθη. Κι άναβίωσε πάλι το θέατρο Κοτοπούλη! Η σύμβαση υπογράφτηκε με τόν εκπρόσωπο τής ιδιοκτησίας κ. Άντ. Μακαρίνα, που πρέπει να του αναγνωρισθεί πώς είχε ταχθεί πάντα υπέρ τής διατήρησης του θεάτρου. Είναι έτήσια, με δυνατότητα, όμως, μετατροπής τής σε πολύχρονη. Τιμήμα; "Ένα εκατομμύριο πεντακόσες χιλιάδες δραχμές μίνιμουμ γκαραντί! Μ' άλλα λόγια, ό θεατρικός έπιχειρηματίας αναλαμβάνει, με 180 έργάσιμες μέρες τó χρόνο, ν' αποδώσει τó 1.500.000 του μίνιμουμ γκαραντί. Φτάνει να σημειωθεί πώς κάθε πρωί, μόλις βάλει τó κλειδί στην πόρτα του θεάτρου, χρειάζεται 2.500 δραχμές για τακτικά ήμερήσια έξοδα του θεάτρου — όχι του θιάσου — δηλαδή: ψύξη, θέρμανση, ήλεκτροκό, μηχανοστάσια, τεχνικούς κτλ. Για να καλυφθεί — με τὰ έξοδα ενός αξιοπρεπούς θιάσου — χρειάζεται 20.000 ήμερήσια μέντια. Υπολογίζεται πώς τó ένοίκιο θ' άπορροφά τὰ 40% περίπου τών άκαθάρτιστων εισπράξεων του θεάτρου! Γι' αυτό κ' ό δημόσιος έπαινος στόν Τάκη Μακρίδη πού 'χε τήν ευγενική φιλοδοξία — με δυσμενή οικονομικά δεδομένα — να ξανακάνει θέατρο τή στέγη του Ιερούργησε ή Μαρίκα Κοτοπούλη.

ΤΟ ΣΕΠΤΕΜΒΡΗ Θ' ΑΠΟΚΑΛΥΦΘΕΙ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΒΔΗΡΩΝ

"Ένα ακόμα θέατρο, κληρονομιά από τούς αρχαίους προγόνους μας. Έπισημάνθηκε ήδη, και τó Σεπτέμβρη θ' άρχίσουν συστηματικές άνακατασκευές για τήν άποκάλυ-



Η δοκιμαστική τομή που έγινε από τόν έπιμελητή αρχαιοτήτων κ. Κωνστ. Δημάκη αποκάλυψε τμήματα έδωλων του αρχαίου θεάτρου τών Αβδήρων

ψή του. Είναι τó αρχαίο θέατρο τής πόλης τών Αβδήρων, κοντά στην Ξάνθη. Μυθιστορηματική, κάπως, ή ανακάλυψή του: "Ένας έπιμελητής αρχαιοτήτων, ό κ. Κ. Δημάκης, χωρίς καμιά άρμοδιότητα και εν άγνοία τής κεντρικής υπηρεσίας, είχε τή έμπνευση να κάνει μια πρόχειρη, δοκιμαστική άνασκαφή οκτακόσια μέτρα πιό μακριά από τόν θεωρούμενο μέχρι σήμερα αρχαιολογικό χώρο τών Αβδήρων. Πιστώσεις δεν υπήρχαν κ' ή έρευνα έγινε με τρεις εργάτες που παραχώρησε στο Νομόρχη κ. Χ. Δώδο ένας εργολάβος τών Σερρών! Ωστόσο, ή έρευνα του κ. Δημάκη άπεκάλυψε πλάκες από έδωλια, τó θρόνο τής προεδρίας κ' άλλα εσρήματα που, σε συνάρτηση με τή μορφολογία του χώρου δεν άφήνουν καμιά άμφιβολία για τήν ύπαρξη αρχαίου θεάτρου, τής κλασικής εποχής. Τα νέα εσρήματα και άλλα παλαιότερα, διάσπαρτα στη γύρω περιοχή, όδηγούν στο συμπέρασμα πώς 1.500 περίπου μέτρα πιό πέρα από τήν αγορά τής πόλης τών Αβδήρων τής ελληνιστικής εποχής, βρίσκονται τὰ Αβδηρα τής κλασικής εποχής. Πρέπει να σημειωθεί πώς στην περιοχή αυτή και σε έκταση πολλών χιλιάδων τετραγωνικών μέτρων έρχονταν, από δεκαετίες στο φώς διάφορα αρχαιολογικά εσρήματα που γίνονταν λεία τών αρχαιολόγων. Σήμερα πάντως, χάρη στην πρωτοβουλία του έπιμελητή αρχαιοτήτων κ. Κ. Δημάκη έπισημάνθηκε ένα ακόμα αρχαίο θέατρο. Η κεντρική υπηρεσία άναγκάστηκε, τελικά, να βρει πιστώσεις κ' έδωσε έντολή στόν Έφορο Αρχαιοτήτων Καβάλας κ. Δημ. Λαζαρίδη ν' άρχισει συστηματικές άνακατασκευές για τήν άποκάλυψη του θεάτρου τόν προσεχί Σεπτέμβρη. Σ' ένα χρόνο, τó Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος θά 'γει στή διάθεσή του ένα ακόμα αρχαίο θέατρο και τó Φεστιβάλ του αρχαίας Τραγωδίας θά μπορεί να γίνει πιό Φεστιβάλ Φιλίππων - Θάσου - Αβδήρων.

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΛΥΡΙΚΗΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΟΠΕΡΑΣ

Τó Διοικητικό Συμβούλιο τής Λυρικής Σκηνής — ύστερα κ' από τόν Άστερίσκο του 18ου τεύχους "Ανθελληνισμός και στή Λυρική," — άποφάσισε, στή συνεδρίαση τής 1ης του Μάρτη 1965, να προκηρύξει Διαγωνισμό για τή σύνθεση από έλληνες καλλιτέχνες μονόπρακτης όπερας. Στή συνεδρίαση τής 17ης Απρίλη καθόρισε τις εξής λεπτομέρειες:

1. Ο διαγωνισμός θά γίνει μεταξύ Έλλήνων συνθετών διά τήν σύνθεση μονόπρακτου μελοδράματος, επί λιμπρέττου τής έκλογής του συνθέτου, τó όποιον δύναται να προέχεται από γνωστόν θεατρικό έργο, μυθιστόρημα ή άλλην πηγήν.
2. Η διάρκεια του έργου δέον να κυμαίνεται μεταξύ 40' και 1.15'.
3. Τó έργο δέον να είναι εν όλω ή εν μέρει άνεκτέλεστον και ανέκδοτον.
4. Η προθεσμία ύποβολής τών έργων είναι έτησια, άρχομένη από τής δημοσιεύσεως τής προκηρύξεως εις τόν Τύπον.
5. Οι ύποψήφιοι θά ύποβάλουν εις τήν Ε.Λ.Σ. τήν παρτιτούραν και τήν μεταγραφήν τής διά πιάνο και φωνάς.
6. Τα έργα θά ύποβληθούν υπό ψευδώνυμον ή σητόν, συνοδευόμενα υπό κλειστόν φακέλλο, έξωθεν τού όποιου θά άναγράφεται τó αυτό ψευδώνυμον ή σητόν, έντός δέ αυτού τó όνομα του συνθέτου.
7. Ός χρηματικών έξαθλον καθορίζεται τó ποσόν τών δραχμών πενήντα χιλιάδων, έξ' όν θά καταβληθί και τυχόν άμοιβή τού συγγραφέως του λιμπρέττου.
8. Η Έθνική Λυρική Σκηνή άναλαμβάνει τήν ύποχρέωση τής άναβίβάσεως του βραβευθησομένου έργου κατά τήν άμέσως επομένην περίοδον.
9. Είς τó δεύτερον κατά σειράν έπιτυχίας έργο θά άπονεμηθί έπαινος.
10. Η Ε.Λ.Σ. θέλει εν καιρώ όρίσει τά μέλη τής Έξεταστικής Έπιτροπής, τής όποιας ή κρίσις θά είναι όριστική και άμετάκλητος.

ΤΟ ΜΑΝΙΑΤΙΚΟ ΜΟΙΡΟΛΟΪ ΚΑΙ Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Η διάλεξη έχει γίνει από καιρό. Τó "Θέατρο" είχε υποσχεθεί να τή δημοσιεύσει. Τó κάνει με χαρά. Γιατί αξίζει. Θέμα, "Τó μανιατικό μοιρολόι κ' ή αρχαία Τραγωδία". Ομιλήτρια, ή Βούλα Δαμιανόπου, πνευματική άγωνίστρια, μεστή πεζογράφου, συντρόφισσα και συνεργάτισσα του Βασίλη Ρώτα. Γεννήθηκε στή Μυρίνη — τήν παλιά Πάνιτσα — τής Μάνης. Φοίτησε στο Γυμνάσιο Γυθείου, πιάστηκε απ' τούς Ιταλούς στην κατοχή, δικάστηκε σε στρατοδικείο, κλείστηκε σε κατοχικά στρατόπεδα, πήρε μέρος στην Αντίσταση. Μετάφρασε έργα απ' τ' άγγλικά και τά ρούσικα. Έγραψε: "Γράμμα για νεκρό", διηγήματα, 1951 και "Στήν Άνεμοζάλη", διηγήματα, 1960. Σε συνεργασία με τó Βασίλη Ρώτα: "Μνημόσυνο" 1961, "Δραγάτες πνευματικής έλευθερίας" 1961 και "Δημοκράτες παραδημοκρατικοί" 1965. Μόνη τής, τήν "Υπεύθυνη δήλωση" 1963. Τó θέμα τής όμιλίας τής είναι πάρα πολύ ενδιαφέρον — έχει θηγεί στο 1ο τεύχος του "Θεάτρου".

→ στή σελ. 76

ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΗΡΕΜΙΕΡΕΣ

"Μιάς πεντάρας νιάτα": "Ένα τίποτα! Κι όμως η καλύτερη φαρσοκωμωδία του φετεινού καλοκαιριού. Καλά στημένο έργο των Γιαλαμά και Προτεντέρη — με αδύνατη την πρώτη εικόνα. Κυλάει άβιαστα, χωρίς υπερβολές κι αυθαιρεσίες, μ' ελάχιστες απιθανότητες. Έχει εδρήματα κωμικά, διάλογο έξυπνο, βγάζει γέλιο χωρίς αθέμιτα μέσα. 'Επί πλέον αγγίζει κ' ένα θεματάκι: τόν καιμό του νεοέλληνα για ιδιόκτητη στέγη. Δεύτερο στοιχείο επιτυχίας: 'Ο καλός θίασος. 'Εκτός της θιασαρχίνας Σύλβα και του άνεκτου — για πρώτη φορά — Μπόζουλη, έξη στερεοί ήθοιοι: Στεφανίδου, Μιχαλόπουλος, Ληραίος, Βογιατζής, Νικολαΐδης και Ροδίτη. Μιά παράσταση εδπροετής, φροντισμένη, χωρίς προχειρότητες. (' Μινιώ')



"Πάρτυ για νέους": 'Υποπροϊόν της φαρσοβιοτεχνίας Τσιφόρου-Βασιλειάδη. 'Εσγάτης επίλογος. Μύθος ισχνότατος. 'Αλλά και παρωχημένος! 'Εξαντλείται άμέσως. Ούτε πλοκή, ούτε δράση. 'Επίπεδο παρατραβηγμένο, κοινότοπο, άναιμικό, φλόαρο. Παραγεμισμένο — μή, τυχόν, σωθεί — μ' άστεϊάκια άσχετα, πού άποδίδουν ίχνη γέλιου ελάχιστα! Παράσταση άνάλογης πλάδαρότητας. Διασώζεται μόνον ή Νανά Σκιαδά. Γράφει, στό πρόγραμμα, ό Μίμης Φωτόπουλος: "Κάθε καινούριο έλληνικό έργο είναι και μιά νίκη του θεάτρου μας πού τό πολεμάνε πολυώνημοι και πολυποίκιλοι έχθροι". Σωστά. Μά χειρότερος άπ' όλους τούς έχθρους άναδεικνύεται ό ίδιος, με τά προχειροανεβασμένα και προχειροπαιγμένα, προχειρογραφήματα πού μās σεοβίρει ('' Ακροπόλ'')



"Ζωντοχήρα": "Άλλη μιά εγχώρια φαρσοκωμωδία. Με ένα επί πλέον ελάττωμα: Οί κατασκευαστές 'Ιμπροχώρης και 'Αλκης Παπάς, άγνοούν την τεχνική, πού είναι προϋπόθεση για τό είδος. Κόσμος μπεινοβγαίνει άδικαιολόγητα στη σκηνή και λέει άδικαιολόγητα έξυπνάδες. Κανένα σκηνικό έδρημα, καμιά δράση. 'Από την παράσταση διασώζεται μόνον ή Μουσούρη. (θ. 'Αναλυτή).



Η ΟΜΙΛΙΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΑΣ ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΥ

Στή Χώρα μας δ,τι λέμε παράδοση έχει σχεδόν καταστραφεί, τσαλαπατηθεί, και καταπλακωθεί από τις ξένες βάρβαρες επιδρομές, τις μακρόχρο-νες κατοχές, τις ξένες επιρροές. Ό,τι μās συνδέει με την παράδοση είναι μερικά λείψανα του Λόγου και τής Τέχνης, διάφορες τελετές, δ,τι τέλος μπόρεσε ο λαός μας να περισώσει απ' τις θύελλες και τους κατακλυσμούς, κρύβοντας τόν σπόρο τους βαθιά μέσα στην ψυχή του και καλλιεργών-τας τον ν' ανθίζει και να καρπίζει όπου στάθηκε να πάρει άνδρα, όπου κι όταν οι συνθήκες στάθηκαν κάπως εύνοϊκές γι' αυτό. Αυτή η καλλιέργεια έδωσε άλλα άνθη και καρπούς, και αυτά είναι το δημοτικό τραγούδι και το μοιρο-λόι, κ' είναι αυτά, ίσα ίσα, δ,τι έχουμε σε ζων-τανή κινούμενη μορφή, από το έπος και την τραγωδία.

Παράδοση δέ σημαίνει αναγκαστικά και καθυ-στέρηση ουτε κ' η απομάκρυνση απ' αυτή ση-μαίνει πάντα πρόοδο. Πολλές φορές παρατάμε την παράδοση και τρέχουμε κατά κεί που κάτι μās φάνταζε λαμπρό και άσχευήττης παράξενα στ' αφτί. Όταν όμως ανοίχουμε το κουτάκι, βλέπουμε πώς έχει μέσα πίτουμε και το μόνο που μās φάνταζε ήταν το χρυσό περιτύλιγμα και το ξενικό του όνομα.

Με τα μέρη εκείνα, όπου οι συνθήκες βόηθησαν να μη χαλαστεί η παράδοση, θά πρεπε να κρατούμε πιο στενή έπαρφή, να 'ναι οι δεσμοί μας πιο στέρεοι μ' αυτά, για να μπορούμε να παρα-κολουθούμε την πορεία που ακολουθεί απ' τή βάση των αιώνων το ανθρώπινο πνεύμα. Η Μάνη είναι μία ελληνική περιοχή, όπου η παράδοση δέ χαλάστηκε από όποιες έπεμβάσεις, παρά συνεχίστηκε και συνεχίζεται ακόμα και σήμερα όσο οι συνθήκες τή επιτρέπουν. Η μανιάτικη κοινωνία είναι ίδιόμορφη. Είναι ίσως η πιο ίδιόμορφη κοινωνική μορφή στή χώρα μας. Για να σχηματίσει κανενος αντικειμενική εικόνα γι' αυτή την κοινωνική μορφή και να βρεί το κλειδί τής ιδιμορφίας τής, πρέπει να έγκυψει σ' αυτή, να μελετήσει τις έκει συνθήκες από κοντά, από παλιά και σε βάθος. Άλλιώς, αν κανεις θελήσει στα τεταχτά και πρόχειρα να βγάλει συμπεράσματα, μπορεί τή συμπεράσματα του να 'ναι έξυπνα και φανταχτερά, δ,χι όμως και με βάρος και πειστικότητα. Αυτό το τελευταίο γίνεται συχνά για πολλά και διάφορα και φυσικά και για τή Μάνη.

Υπάρχουν πολλοί άνθρωποι στή χώρα μας που, ακόμα και σήμερα, τή Μάνη τή νομίζουν μία φωλιά ή μάλλον σπηλιά όπου ζουν τίποτε μισοάγριοι, σχεδόν ανθρωποφάγοι, μαχαιρο-βγάλτες και φονιάδες, που τρέφονται ακόμα με μέλινα ζωμό, και που το μόνο εξαγωγίμο είδος τους είναι χωροφυλάκοι και υπάλληλοι του ΟΑΠ. Στις τελευταίες έκλογές, ένας χρονογράφος έξέφρασε κάπως έτσι τή δυσареσκεία του για τή έκει έκλογικά αποτελέσματα. «Κι αν δέν υπάρχει άλλο μέσο επικοινωνίας, δέν παράσχε κομιά έφημερίδα ο Εύρώτας για να διαβάσουν οι κάτοικοι πώς είναι μακριά απ' αυτούς τή σύνορα των Σλαών και πώς δέν κινδυνεύουν απ' αυτούς τή προϊόντα τους, και να ψηφίσουν δημοκρατία!» Πολύ χειρότερη, πολύ πιο συγχυσμένη ιδέα έχουν μερικοί για τή μανιάτικο μοιρολόι, που όπως νομίζουν μ' αυτό οι Μανιάτες, κολλημένοι σά στρείδια πάνω στο βράχο του Σαγγιά, κλαίει τή μοίρα τους, κι όπου μερικές γυναίκες τής Μάνης, είδος ζητιάνες ή νεκροστολίστρες, τό 'χουν κάνει επάγγελμα και ξεσηκώνοντας τίποτε μεσαιωνικά συνήθια, φεμένα κι αυτά με κούρως απ' τήν Αύλη του Λουδοβίκου Μόρο, βάζουν ξενόμαλλα στο κεφάλι και μαύρο τσε-μπερί και πηγαίνουν όπου άκούει πώς κάποιος πέθανε και τόν μοιρολογάνε για να βγάλουν τό ξεροκόμματο.

Αν όμως οι όποιοι κάνουν τέτοιες κρίσεις, πρό-χειρες κι άκοπες, έμπαιναν στον κόπο να κοιτά-ζουν τή πράγματα από πιο κοντά, με περισσό-τερη προσοχή και σεβασμό και με λιγότερη προ-κατάληψη όπως άλλωστε τό 'χουν κάνει κιόλας πολλοί, ίσως τότε θά 'καναν πολύ διαφο-ρετικές έκτιμήσεις και θά κατάληγαν σε πολύ διαφορετικά συμπεράσματα. Αν λ.χ. ο χρονο-γράφος που τόν δυσареσστησε τό έκλογικό απο-τέλεσμα στή Μάνη, γνώριζε πώς οι Μανιάτες

υπερασπίζοντας τήν έλευθερία και τή δημοκρα-τία έδωσαν στή χρόνια τής Άντίστασης 9.000 νεκρούς, αν γνώριζε πώς ο ένας στους πέντε σκοτώθηκε, πώς τέτοιο ποσοστό θυσίας δέ γνώρισε άλλη γωνία τής Ελλάδας, ίσως τότε θά παράταγε το παραμύθι για τήν αντιδραστι-κή Μάνη και θά 'βλεπε πώς δέν είναι τή μέσα επικοινωνίας που λείπουν απ' τούς Μανιάτες για να φέρουν ως αυτούς τή φωτιά τής πόλης και τή άργανα τής πρόοδου και να φωτιστούν απ' αυτά και να δούν τό συμφέρον τους, παρά γι'αυτί είναι κάπως δύσκολο στους ψηφοφόρους τής δημοκρατίας να βγούν απ' τή μνημάτ- τους και να προσέλθουν στις κάλπες. Γιατί οι ψηφοφόροι δέν είναι σάν τήν πεσιάδα που τή θερίζεις σήμερα και σε δεκαπέντε μέρες ξαναφυ-τρώνει.

Τό νόημα, ή τή νόημα που κλείνει μέσα τής ή λέξη παράδοση είναι άρρηκτα δεμένα με τό νόημα που κλείνει ή λέξη έλευθερία. Ένας λαός σκλάβος δέν μπορεί, δυσκολεύεται να πάει με τήν παράδοση, δηλαδή να κάμει τό δικό του, γιατί ή σκλαβιά τόν υποχρεώνει να ξεχάσει τι έιτανε και τι ήθελε και να ύποταχτεί στο θέλη-μα και στο συμφέρο του άφέντη. Η Μάνη και τό Σούλι είναι τή δυό κάστρα τής έλευθερίας. Η Μάνη μάλιστα, όπως γνωρίζουμε, διατήρησε πάντα τό προνόμιο τής ανεξαρτησίας σ' έλη τή μακρόχρονη περίοδο τής σκλαβιάς. Για να διατηρήσουν όμως αυτό τό προνόμιο οι Μανιάτες υποχρεώθηκαν να ζουν σκαφαλω-μένοι στο βράχο του Ταινάρου σάν έλευθερο πολιορκημένοι και να συτηρούνται μ' δ,τι έβρεχε ο ουρανός, μ' δ,τι τούς έφερναν οι άνεμοι και μ' δ,τι τούς ξεβράζε τό κύμα. Έτσι, δ,χι έπειδή έλειπαν τή μέσα επικοινωνίας, αλλά φεύγοντας τή σκλαβιά, αναπτύσσεται και διαμορφώνεται ή μικρή κοινωνία τής Μάνης, κλειστή και ένδοστρεφής. Έτσι και τό πνεύμα τους προσπαθούν να τό θρένουν με τήν παρά-δοση και τούς θρύλους, που πάνε πολύ μακριά, πολύ πιο πέρα απ' τή Σπάρτη και τή βυζαντινά και φτάνουν ως τόν Όμηρο, τόν Αισχύλο και τόν Σοφοκλή. Η Όδύσσεια κ' ή 'Ιλιάδα, ή 'Ηλέκτρα, μ' προπάντων ή 'Ιριγένεια κ' ή Άντιγόνη είναι οι άγαπημένες τους Ιστορίες, και πλήθος κορίτσια τή βαφτίζουν μ' αυτά, τή καθόλου χριστιανικά όνόματα, ίσως και με τ' ό-νομα κολλήσει πάνω τους και κάτι απ' τή χάρη τής άρχαιας εκείνης ήρωίδας. Κουτά σ' αυτά τή παλιά, μπαίνουν και μπλέκονται μαζί τους και νέα στοιχεία τής σύγχρονης ζωής, που μās μι-λάνε γι' άγώνες μεγάλους, για πράξεις άπόκο-

τες, για θαλασσινές τραγωδίες, γι' άντρες που δέν ξαναγύρισαν, για πάθη φοβερά που φυνο-τώσουν και κατακαίνε τή μικρή κοινωνία, για τό αίμα του σκοτωμένου που σκούζει τις νύχτες στις έρημιές και ζητάει εκδίκηση, για τούς καη-μούς των γυναικών που πάντα περιμένουν και πάντα τρέμει το φυλλοκάρδι τους, γι' άλλες που 'μειναν παντέρημες. Κι όλα αυτά με πλά-σιο τ' άδυσώπητα στοιχεία τής φύσης. Με τό τέλαγο να μογκρίζει, τούς άνέμους να ούρλιά-ζουν, τήν Πύλη του Άδη να χάσκει δλάνοιχτη και σκοτεινή, άληθινό στόμα του Χάρου, τις σπηλιές γιομάτες νεράιδες κι άερικά που βγαί-νουν τή μεσάνυχτα και τή μεσημέρια και στήνουν καρτέρι με τούς βράχους που τής νύχτες μεταμορ-φώνονται σε ισάριθμους σκοτωμένους, φυγόδι-κους, φαντάσματα. Μ' αυτά τή όλικά γίνεται τή μανιάτικα μοιρολόγια, μοναδική έπιβίωση τής άρχαιας Τραγωδίας, με άλλη μορφή, περιο-ρισμένη και προσαρμοσμένη σ' άλλες συνθήκες, στήν έπιταγή και τήν άπαιτήση μιας μικρής, θεόφτωχης, μ' μολυντούτο ανεξάρτητης και με λιύτερο στοχασμό, ανθρώπινης κοινωνίας. Οι Μανιάτες, ή άλλον οι Μανιάτισσες, δέ μοιρο-λογάνε μόνο τούς νεκρούς παρά σάν λαός ποιη-τής εκφράζουν τή συγκίνησή τους για κάθε τι που τούς συγκινεί, μεγάλο ή μικρό, φοβερό ή θαμαστό, ποιητικά. Οι Μανιάτες είναι όλοι ποιη-τές κι όλοι φτιάδουν μοιρολόγια, δηλαδή άσματα που αναφέρονται στήν έπέμβαση τής Μοίρας, και που, μορφικά, άλλοτε είναι κουτά στο έπος, άλλοτε πιο κοντά στήν Τραγωδία. Πολλά μοιρο-λόγια δέν αναφέρονται καν σε νεκρούς, όπως εί-ναι το μοιρολόι για τή μάχη του Δυρού, πο-ύκαμν οι γυναίκες με τ' άσκήρια του 'Ιμπράμι. Τό μοιρολόι αυτό, όπως πολλά ήρωικά τραγού-δια, άφηγείται κ' έξυμνεί ένα μεγάλο ήρωικό κατόρθωμα.

Εύγε σας ματαεύε σας, γυναίκες άντρες γίνετε, σάν άντρειωμένες μάχεστε σάν άμαζόνες κρούετε.

Τά μανιάτικα μοιρολόγια διαφέρουν από τ' άλ-λο δημοτικά τραγούδια, γιατί όλα, και κείνα που λέγονται σε νεκρό, και κείνα που αναφέρον-ται σ' άλλα περιστατικά, ακόμα και τή σατιρικά που μπορούν να μπουκν και σε κομωδία, λέγον-ται όλα στον ίδιο ή σχεδόν τον ίδιο θρηνητικό σκοπό. Τό πόσο γνώριμο, πόσο οικείο είναι τό τραγικό κλίμα στους Μανιάτες και μάλιστα στις Μανιάτισσες, τό δείχνει τούτο τό μοιρολόι που τό 'φτιαξε μία Μανιάτισσα άκούγοντας από μετάφραση τής 'Ιλιάδας τό κομμάτι εκεί-νο που μιλάει ή Άντρομάχη στον Έχτρο :

Κορώνα μου βασιλική, όπου στο άνθος τής ζωής φεύγεις και πός στήν κάτω γή, και μένα άφήνεις μοναχή, χήρα και κακορίζικη, με τό μωρό στήν άγκαλιά, όπου με σένα γέννησα, και θά 'ναι ή μοίρα του κακιά γι'αυτί ή πόλη θά χαθεί και όλη θά άφαν στεί, πριχού προφτάσει ν' άντρειωθεί και τό σταβί ζου να ζουστει. Τώρα που χάθηκες έσύ, ο φύλακας κι ο βασιλιάς που έσωζες γέρους και παιδιά, και τις γυναίκες χωριστά. Για συλλογίστηκο καλά, σάν κάμει γιούρα και κουτά τ' άσκήρι όπου 'ρθε από μακριά, και δέκα χρόνια κλειδωτά μās πολεμά θανατικά, άπόδου από τήν πόρτα μας. Σάν πέσουσι τή κάστρα μας σκλάβα και δούλα θά πιαστού με τής γυναίκες του σπιτιού. Και κεί στή ξένα θά βιαστού. Κορώνα μου, να σ' άρνηθού που να μην ήθε γεννηθού. Και σύ φωστήρα μου χρυσέ, και θρόνο μου βασιλικέ, μαζί με τόν πατέρα ζου, χάνεις τόν κόσμο τό ντουινιά, Και ή θά ζέ πάρο έγώ μαζί, στή φτώχεια και στήν ξενητεία, να κάνεις δούλικες δουλειές σε κύριο κι άφεντικό, τύρανο και σκληρόκαρδο, ή θά πιαστείς απ' τόν όχτρο κι από τό πόδι στο γκρεμό, κάτω από τό φρούριο θά ζέ πετάξει στα σκυλιά και θά κρεπάρεις σά γυαλί, Γιατί έτσι θενά δ κ ωθει, πατέρα, γ ο ή κι άδερφό, όπου θενά το σκότωσε στή μάχη ο πατέρας σου που 'ταν λιοντάρι και θεριο και ξακουστός στον πόλεμο, σ' όλον τόν κόσμο τόν ντουινιά, και στ' όνομά του μοναχά έτρεμε και σκορπίζονταν όλο τ' άσκήρι του όχτρού. Κορώνα μου βασιλική, άκου και άκρομάστηκο, πώς κλαίει όλος ο λαός, τόν έθικόνε ζου χαμό, με τούς γονιάτες μας μαζί, όλοι άπαρηγόρητοι, με πλιό πολύ κλαίου έγώ, που δέ μ' άξίωσ' ο Θεός άρρωστο στο κρεβάτι ζου, Κορώνα μου, να ζέ βοηθού, και δίπλα ζου να έαγρυπνού, κι ένα ζου λόγο γνωστικό να πάρο από τό στόμα ζου για να τόν έχου οδηγό, μέρα και νύχτα στή ζωή που θά παλέμω μοναχή χωρία ζου και σε ξένη γή.

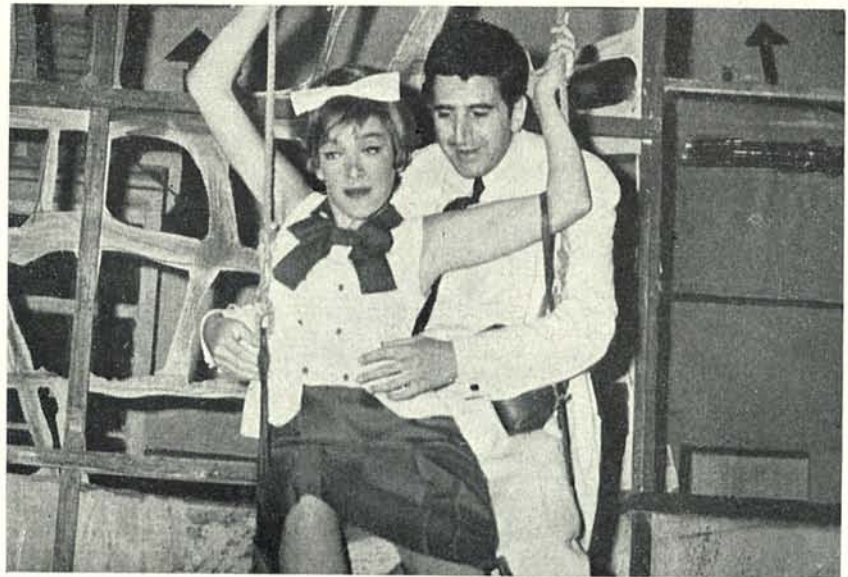
→ στή σελ. 78

ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ

“Ρετιρέ της Εύας”. Το είπαν Μιούζικαλ. Και είν’ αβλούμπα! Διότι, μιούζικαλ = ένα αμερικανικής προέλευσης θεατρικό κοκταϊλ. Έχει, όμως, καθορισμένα υλικά. Σε ειδικές αναλογίες και όρισμένη ποιότητα. Χρειάζεται πρόζα — γέλιο, συγκίνηση — μουσική, τραγούδι, χορό, σκημικά πλούσια, φαντασμαγορία. Θέλει ήθοποιους μπριλάντες, φανταζίστες, μπιρλόζους χορευτές και τραγουδιστές, μεγάλο θέαμα, λάμψη, πολυτέλεια. Κ’ ένα ρυθμό δικό του, που άφομοιώνει τα υλικά και... βγάζει Μιούζικαλ! Οι κατασκευαστές του “Ρετιρέ”, Ίμπροχόρης — Βροντάκης, περιορίστηκαν ν’ ανακατέψουν τραγελαφικά τα υλικά: “Αφωνοί χορευτές, τραγουδιστές, άρρονημοί θεατράνοι, χόρευαν κατεργυμένα φινγκεράν, έκαναν πρόζα! Γι’ αυτό και διακρίθηκε η Κλάρα — ή μόνη που ‘μεινε στο ρόλο της, καθ’ ό σκυλίτσα! Ωστόσο, ανάμεσα στο άκατανόητο νταβαντούρι, ο Παράβας — ζωρίς νά παίζει μιούζικαλ — κάνει άλλους.



Μιούζικαλ II: “Μην πατάτε τη γλόη”. Πολύ χειρότερο απ’ το “Ρετιρέ”. Γιατί χρησιμοποιήσε χειρότερης ποιότητας υλικά: “Ένα κείμενο Άνδρεόπουλου - Γκούφα, φρεντομοντέρο, φρεντοφιλολογικό, φρεντοπροβληματιζόμενο — τελικά άποβλακωτικό! Γύμνια σκηνογραφική φτηνά και κακόγουστα σκημικά του Β. Βασιλειάδη. Αντί μουσικής για τó έργο, ένα συνονθύλευμα άταίριαστων κομματιών του Ξαρχάκου. Για χορογραφίες, ούτε λόγος! Γενικά, άσυναρτησία, νταβαντούρι, σαματάς, δοκιμασία αυτιών και ματιών από φάλτσους ήθοποιούς και κακόγουστο θέαμα. Καλοί νέοι ήθοποιοί τó έπεραστίστηκαν ματαιώς. Χαρακτηριστικά άκαταλαβίστικος κ’ έξεζητημένος και ό τίτλος: “Μην πατάτε τη γλόη”. Έφ’ ό κ’ οι θεατές — ύλαζούοντας στην προτροπή των συγγραφέων — δέν τήν... πάτησαν!



“Η Θεία του Καρόλου”. Παμπάλαια, άίγηση φάρσα του Μπράντομ. Στην άρχή του αιώνα διασκέδαζε τις γαργιάδες μας. Φαίδρονε, άργότερα, τούς πατεράδες μας. Τελευταία, και μās τούς ίδιους με Κατερίνα και Φωτόπουλο. Θύμα τής φετεινής μιουζικομανίας! Παρά τις αντίθετες δηλώσεις Στεφ. Φωτιάδη και Μεγ. Θεοφανίδη, έτεχειρήσαν νά τήν μιουζικοποιήσουν και — γηραιά καθώς ήταν — έξαερθώθηκε! Ό άκραιβέστατος μηχανισμός της πρόκλησης γέλιου, δέν άντεξε σε ξεβιδωτικούς χορούς κ’ έξαλλα τραγούδια! Αποτέλεσμα; Σ’ ελάχιστες μέρες ή “Θεία” τά τίναξε, ό θιάσος διαλύθηκε, τó θέατρο έκλεισε...



Σ' αυτό τό τραγικό κλίμα πού πολλές φορές θυμίζει αληθινή Τραγωδία μᾶς μπάζει ἡ τελετουργική ἐκτέλεση τοῦ μοιρολογιοῦ ἀπ' τῆς γυναίκες γύρω στό λείψανο. Ἄν κανένας δέν ξέρει τήν τάξη τοῦ μοιρολογιοῦ τήν τελετουργική μορφή πού παίρνει ἑκτακτά μπροστά στό νεκρό, θ' ἀπορήσει ἀκούγοντας ἀπό γυναίκες τέτοιες κουβέντες ἔπειτα ἀπό κηδεία.

«Πῶς τῆ δέχτηκε ἡ πεθερά της;» Ἡ : «πῶς ἀπάντησε ἡ Τάδε στό δέξιμο τῆς συμφάδας της ;» Ἡ : «τί μοιρολόι τοῦ εἶπε ἡ Θωμοῦ;» (γνωστή μοιρολοίστρα).

Ἄνταν οἱ γυναίκες πάρουν θέση γύρω στό λείψανο ἡ ἀρχίσει τό μοιρολόι, ὁ ἀτομικός θρήνος, τὰ οικογενειακά ἔχουν πάρει τέλος. Τό μοιρολόι δέν ἐκφράζει τόσο ἀτομικά πάθη, παρά κοινω- νικές σχέσεις καί ἠθικές ἰδέες. Καθένας πού θά πᾶει σέ λείψανο ὀφείλει νά τό ξέρει αὐτό. Νά ξέρει πῶς θά μπεῖ, πού καί πῶς θά σταθεῖ καί τί θά πει μπαίνοντας. Ὁ καθένας πού πηγαίνει στό σπίτι μέ τό λείψανο, ἢ ὅποιο βαθμό συγ- γένειας ἡ δεσμοῦ, μπορεῖ καθῶς πηγαίνει στόν δρόμο νά μή νιώθει καμιά συγκίνηση καί καμιά λύπη γιά τόν πεθαμένο, νά συλλογίζεται τίς δουλειές του, ὅπως μπορεῖ νά 'ναι κι ὀλίγετα σπαραγμένοι ἀπό πόνο. Ἄνταν ὁμοῦ φτάσει μπροστά στό σπίτι τοῦ νεκροῦ, τότε θ' ἀλλάξει καί θά ντυθεῖ τόν κοινωνικό του ρόλο πού 'χει νά παίξει, ἡ ὅποιος κι ἂν εἶναι, ἀντρας ἢ γυ- ναίκα, πατέρας, θεῖος, ἀδέρφος, παιδί, ἀνηψιός, κόρη τοῦ πεθαμένου, θ' ἀρχίσει νά σκουίζει ἀπό τῆ σκάλα φωνάζοντας τόν νεκρό : ἀ δ ἔ ρ φ ι.

Ἄδερφι πατέρα μου, ἀδερφι ἀδερφοῦλη μου, ἀδερφι μάνα μου, ἀδερφι παιδάκι μου, ἀδερφι κυρούλα μου, ἀδερφι θεῖο μου. Ἐτσι σκουίζοντας ἀδερφι, θά μπεῖ στό σπίτι μέ τό λείψανο, θυμίζοντας πῶς μπροστά στήν κοινή μοῖρα τῶν θνητῶν εἴμαστε ὅλοι ἀδέρφια, καί οἱ ὅποιες ἀν- θρώπινες σχέσεις καταργοῦνται. Ἡ κραυγή αὐτή, ἀ δ ἔ ρ φ ι, σημεῖώνει τήν εἰσοδο τοῦ κάθε νέου προσώπου στήν τελετή. Μά τόν κύριο ρόλο στήν τελετή τόν παίζουν οἱ γυναίκες, ὁ τραγικός Χορός, τό πρωτοκῦτταρο τῆς Τραγω- δίας, πού 'χει πάρει θέση γύρω στό λείψανο. Ἡ θέση πού 'χει πάρει κάθε γυναίκα δέν εἶναι τυχαία, μά ἀνάλογο μέ τό δεσμοῦ πού 'χει μέ τό νεκρό. Στό κεφάλι τοῦ νεκροῦ παίρνει θέση ἡ πό δικιά. Μάνα, γυναίκα, ἀδερφή, ἀνάλογο, εἶναι ἡ κορυφαία, αὐτή πού μέ τό μοιρολόι δέχεται τίς ἄλλες τοῦ χοροῦ, σφιγγοντας χέρια δεξιά κι ἀριστερά, ἡ ἄκου ἀπλάνως τήν χερί τῆς κ' ἔξω ἀπ' τόν χορό καί δέχεται κι ἀντρας κατ' ἐξίραση βέβαια, ἂν τό καλέσει ἡ περίσταση.

Ἡ ἰδιομορφία στό μανιατικό μοιρολόι, ἔξω ἀπ' τήν τελετουργική μορφή του, εἶναι πῶς τό θέμα του καί τό περιεχόμενό του εἶναι πάντα νέο. Ὅχι μόνο γιατί ἄλλο μοιρολόι θέλει ὁ ἀντρας, ἄλλο ἡ γυναίκα, ἄλλο ὁ νιός, ἄλλο ὁ γέρος, ἄλλο τό παιδί, ἄλλο ὁ σκοτωμένος, ἄλλο κείνος πού πῆγε ἀπό φυσικό θάνατο, ἄλλο ἡ ἐκδίκηση, ἄλλο ὁ φιλιωμός, ἄλλο ἡ ὁμορφιά, ἡ ἡ δυστυχία, ἡ περηφάνεια, ἡ καλω- σὺνη εἴτε ἡ ἀντρεία, ἀλλά καί, προπάντων, γιατί τό μοιρολόι θά 'ναι ὅπως θά τό θλιγῆσαι τούτῃ ἡ τωρινή περίσταση καί πάντα ἀνάλογο μέ τό δέξιμο τῆς κορυφαίας. Καμιά γυναίκα δέν μπορεῖ νά πᾶει σέ λείψανο ἢ ἔτοιμο ἀπό πρὶν μοιρολόι. Ὅλες βέβαια πηγαίνοντας προσπαθοῦν στόν δρόμο νά ταιριάξουν τά λόγια πού θέλουν νά ποῦν στόν νεκρό. Σπάνια ὁμοῦ λένε τά ἴδια. Συνήθως, ὑποχρεῶνται νά εἰποῦν ἄλλα, πού ν' ἀνταποκρίνονται σέ κείνα πού τοῦς εἶπε στό δέξιμο ἡ κορυφαία.

Βέβαια συχνά χρησιμοποιοῦν στήν ἀρχή, ἔνα δυό στίχους ἀπό καθιερωμένα πιά μοιρολόγια, ὅπως :

«Ὁ Χάρος ἐβουλήθηκε νά φτιάσει περιβόλι.»

Ἡ :

«Ὁ, τί τιμὴ ἔχει τό κρασί σ' ἀρχοντικό τραπέζι Τέτοια τιμὴ ἔχει κι ὁ γονιός ἂν εἶναι σ' ἀπαι- [διά του.]»

Γρήγορα ὁμοῦ ἡ μοιρολοίστρα ἀναγκάζεται νά τ' ἀφήσει καί νά τό γυρίσει στό παρόν, νά πει γιά τούτο τό νεκρό πού 'χει τώρα μπροστά της. Νά τοῦ πει κείνα πού τό πρότερο, ἀλλά μέ τόν τρόπο πού τό ἀπαιτεῖ ἡ κοινωνική, ἡ ἠθική τάξη. Τό μοιρολόι λοιπόν ὅπως βλέ- πουμε εἶναι δημιούργημα τῆς περιστασης ἔργο

τῆς στιγμῆς, κι ὅσο πιό καλὰ ἀνταποκρίνεται σέ τούτῃ τήν παρούσα περίσταση τόσο πιό καλὸ μοιρολόι εἶναι.

Τό πνεῦμα τῆς Τραγωδίας, τὸ πνεῦμα πού ἐκ- φράζει τόν ἀγῶνα πού κάνει ὁ ἀνθρώπος μέ ἀνώτερες δυνάμεις, πού κυβερνᾶνε τοὺς βίους καί τῆ μοῖρα τῶν ἀτόμων, αὐτό τό πνεῦμα ὑπάρ- χει ὄχι μόνο σ' ἀ καλιότερα μοιρολόγια τῆς Μάνης παρά καί σ' ἀ νεότερα, καί σ' ἀ σημερινά. Τό μοιρολόι ἔξω ἀπ' τό τραγικό στοιχεῖο του δείχνει καί πόσο στέρεο εἶναι οἱ κοινωνικοὶ δεσμοὶ στή Μάνη, τόσο στέρεο πού νά μή σπᾶνε οὔτε μέ τό θάνατο. Τὰ δυὸ μοιρολόγια πού θ' ἀκούσετε τὰ λένε στό δέξιμο καί στήν ἀπάντησή τους, δηλαδή στόν λόγο καί ἀντίλο- γό τους, μιά πρῶνν πεθερά καί μιά πρῶνν ὑφή γύρω ἀπ' τό λείψανο τοῦ γιου τῆς πεθερᾶς καί τοῦ πρῶνν κουνιάδου τῆς ὑφης. Ἡ ὑφή αὐτή, πού 'χε χάσει τόν πρῶτό τῆς ἀντρα στόν πόλε- μο καί τώρα εἶναι χρόνια ξαναπατημένη μα- κρὰ, μαθαίνει τυχαία πῶς πέθανε ὁ ἀδερφός τοῦ πρῶτου συζύγου τῆς καί παίρνει δρόμο καί

Σέ τούτο δῶ τ' ἀρχοντικό εἶχα κ' ἐγὼ τῆ θέση μου στή ρίζα σ' ἀψηλὸ δέντρο. Μά ἔρθε χρόνια δισεῖχα πόλεμος καί θανατικό. Σηκῶν μέγας σφουνας πῆρε τῆ στέγη τοῦ σπιτιοῦ, τῆ σκέπη ἀπ' τό κεφάλι μου, καί μπῆκε μέσα ἡ σφοδρά κι ἀλώνιζεν ὁ χάροντας. Μᾶς ἔκαμε μανούλα μου, μᾶς πῆρε ἀντρα καί παιδί. Ἐξερῖζώθη τό δέντρο πού ἀπάγγαζα στόν ἴσκιό του. Γιά τῆς πατρίδας τήν τιμὴ, μᾶς στείλανε πικρὴ γραφή καί σ' ἀ Μπιζάνι ὁ ἀνεμος σφυρίζει σ' ἀσπρά κόκκαλα...

Καί ἀφήνοντας τώρα τό χερί τῆς πεθερᾶς καί γυρίζοντας στό νεκρό συνεχίζει μέ τούτα :

Κι ἄκου Βαγγέλη νά σοῦ εἰπῶ, ἀδερφι σάν τ' ἀδέρφια μου, ἂν ἔχει ὁ Ἄδης γνωριμιά κι ἡ κατουγῆ δικολογιά πές του πῶς τόν περμένα μήνους καί χρόνους δεκοχτώ. Δέν ἦρθε κι οὔτε φάνηκε κ' ἐγὼ ξένη κι ἀπόξενη πῆρα τῆ στράτα τό στρατί, σέ μιά κορφὴ σταμάτησα κ' ἔχτισα μιά μικρὴ φωλιά. Βλέπω τὰ δέντρα τὰ πούλια καλημερίζω τὰ βουνὰ τόν ἥλιο καί τῆ θάλασσα κι ὅταν περνᾶει ὁ Χάροντας στέκω καί τόν πετροβολῶ.

Ἄνταν ὁμοῦ φτάσει μπροστά στό σπίτι τοῦ νεκροῦ, τότε θ' ἀλλάξει καί θά ντυθεῖ τόν κοινωνικό του ρόλο πού 'χει νά παίξει, ἡ ὅποιος κι ἂν εἶναι, ἀντρας ἢ γυ- ναίκα, πατέρας, θεῖος, ἀδέρφος, παιδί, ἀνηψιός, κόρη τοῦ πεθαμένου, θ' ἀρχίσει νά σκουίζει ἀπό τῆ σκάλα φωνάζοντας τόν νεκρό : ἀ δ ἔ ρ φ ι.

Ἄνταν ὁμοῦ φτάσει μπροστά στό σπίτι τοῦ νεκροῦ, τότε θ' ἀλλάξει καί θά ντυθεῖ τόν κοινωνικό του ρόλο πού 'χει νά παίξει, ἡ ὅποιος κι ἂν εἶναι, ἀντρας ἢ γυ- ναίκα, πατέρας, θεῖος, ἀδέρφος, παιδί, ἀνηψιός, κόρη τοῦ πεθαμένου, θ' ἀρχίσει νά σκουίζει ἀπό τῆ σκάλα φωνάζοντας τόν νεκρό : ἀ δ ἔ ρ φ ι.

πᾶει νά τόν κλάψει καί νά τόν μοιρολογῆσει. Μόλις τῆ βλέπουν οἱ συγγένισες τοῦ νεκροῦ, τῆς κάνουν τόπο σέ τιμητικὴ θέση πλάι στή μάνα τοῦ νεκροῦ κ' ἐκείνη τῆ δέχεται μέ ὅλες τῆς τιμές, σάν νά δέχεται τόν ἴδιο τόν σκοτωμένο γιό τῆς καί δέν τῆ φωνάζει μέ τ' ὄνομά τῆς, παρά μέ τ' ὄνομα τοῦ γιου τῆς :

—Βρε καλῶστον τόν Ποτῆ, ναχοῦ πού βρέθηκες [ἔδω!]

στό πρῶτο σου τό σπιτικό. Ἐγὼ δέ σοῦ ἔστειλα [γραφή]

δέν τό ἔστεργα νά πικραθεῖς.

Τ' ἀκούς Ποτῆ παιδάκι μου, δέ βρίσκω λόγια [νά σοῦ εἰπῶ]

δὲ μοῦ βολεῖ νά σέ δεχτώ.

Ἐτσι, μ' αὐτὰ τά λόγια δέχεται ἡ πρῶνν πεθε- ρά τήν πρῶνν ὑφή τῆς, καί νά πῶς σ' αὐτό τό δέξιμο ἀπαντᾶ ἡ ὑφή. Πῶς προσπαθεῖ νά δικιολογήσει καί τήν τωρινή παρουσία τῆς ἐκεῖ, μά καί τήν προηγούμενη ἀπουσία τῆς :

Ξεθύμανεν ἡ ἀμπαρη, κ' ἔσπασε τ' ἀλαμπάστρο. Μικρὸ κανόνι κρέπαρε μά ξαρματώθη κάστρο.

Μά ὅπως στήν Τραγωδία, οἱ Ἐρινύες γίνονται Εὐμένιδες, ἔτσι καί στό μανιατικό μοιρολόι τό ἐκδικητικὸ πνεῦμα τό ἀντικαθιστᾶ τό πνεῦμα τῆς συγγένειας καί τοῦ φιλιωμοῦ. Κ' ἐκεῖ πού πρὶν τό ἐκδικητικὸ πνεῦμα ἤθελε τοὺς ἀνθρώπους ἔχτροὺς θανατεροῦς, τώρα τό πνεῦμα τοῦ φιλιω- μοῦ τοὺς κάνει σταυραδεφροῦς. Τό πνεῦμα αὐτό, ὅσο περνᾶει ὁ καιρὸς κερδίζει ἔδαφος, νικάει τό πνεῦμα τῆς ἐκδίκησης καί τῆς καταστροφῆς, καί τό ἀδικόχυμένο αἷμα ἐνώνει τώρα ἀντὶ νά χωρίζει, τοὺς ἀνθρώπους, γεφυρώνει τίς ἀγεφύ- ρωτες διαφορὲς καί τοὺς συναδεφρώνει. Οἱ δεσμοὶ πού ἐνώνουν τώρα τοὺς πρὶν ἔχτροὺς εἶναι τόσο στέρεοι, πού ἕνας σταυραδεφρὸς μπο- ρεῖ γιά νά ὑπερασπιστεῖ τόν σταυραδεφρὸ του, δηλαδή τόν συγγενῆ τοῦ σκοτωμένου ἀπ' τὸ χερί του, ἔχτροῦ πρὶν, νά δώσει ἀκόμα καί τῆ ζωῆ του. Ὑπάρχουν πολλὰ μοιρολόγια, μὲ ἀπὸ ἔξω, πού ἐκφράζονται ἴσα ἴσα αὐτό τό πνεῦμα τοῦ φιλιωμοῦ, τῆς συγγένειας, τῆς συγκατάβα- σης καί τῆς συναδεφρώσεως, πού ὀλοένα καί πιό πολὺ παίρνει τῆ θέση τοῦ ἐκδικητικοῦ πνεύμα- τος.

Τό μανιατικό μοιρολόι σάν ἐκφραση ζωῆς, δέν ἔχει μόνο τραγωδίες παρά καί κωμωδίες. Ὄταν ὁ ἀνθρώπος παρασέρνεται ἡ τυφλώνεται τόσο ἀπὸ τ' ἀτομικά του πάθη ὥστε νά δροῦν καί νά συμπεριφέρονται σάν νά 'ναι μόνοι τους στόν κόσμο, ἄτομα κι ὄχι μέλη κοινωνίας, πού σύμφωνα μέ τῆ δικῆ τῆς ἀπαίτηση πρέπει νά δράσουν καί νά συμπεριφερθοῦν, πῶς ὀλη κι ὀλη ἡ ὑπόστασή τους κρέμαται ἀπ' τήν κρίση αὐτῆς τῆς κοινωνίας γιά λόγου τους κι ἀπ' τῆ θέση πού 'χουν μέσα σ' αὐτή, τότε τό τραγικό στοιχεῖο χάνεται, ἐξαφανίζεται κι οὔτε καν ὁ νεκρὸς δέν μπορεῖ πιά νά τό συγκαταίρει. Τότε τό μοιρολόι, ἔστω κι ἂν λέγεται ἀπὸ γυναίκες τοῦ Χοροῦ, ἀπὸ τίς πῶς δικές τοῦ νεκροῦ, γίνεται κωμωδία.

ΒΟΥΛΑ ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΥ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΕΡΜΑΝΙΑ

ARPE, Werner : «Εικονογραφημένη Ιστορία του Θεάτρου». Έκδ. Du Mont—Shauberg, Κολωνία, σχήμα 8ο, σελ. 309, 12.80 μάρκα.

Τό έργο, πλούσια εικονογραφημένο (285 εικόνες), ξεκινά από τό γεγονός ότι εικόνα καί γλώσσα άποτελούν τά πρωταρχικά στοιχεία του Θεάτρου. Παρουσιάζει ξεχωριστά για τις διάφορες χώρες, όπου ήκμασε τό Θεάτρο, τή γένεση καί τή διαμόρφωση του. Αρχαιοτήτα (Έλλάς, Ρώμη), Ασία (Κίνα, Ιαπωνία, Ινδίες, Ισραήλ), Ρωμаниκό Θεάτρο (Γαλλία, Ισπανία, Ιταλία), Άγγλικό Θεάτρο, Γερμανόφωνο Θεάτρο (Γερμανία, Αυστρία, Έλβετία), Σκανδιναβικό Θεάτρο (Δανία, Σουηδία, Νορβηγία, Φιλανδία, Ισλανδία), Ρωσικό Θεάτρο, Βορειοαμερικανικό Θεάτρο.

HERMANN, Max : «Η γένεση τής επαγγελματικής τέχνης του ήθοποιού». Έκδ. Ruth Mohns, σελ. 200, 9 μάρκα.

Η μελέτη αναφέρεται σ' ένα τομέα τών θεατρικών έρευνών, πού μέχρι σήμερα προσιέθηκε λιγότερο. Ο συγγραφέας είχε τελειώσει τά τρία πρώτα κεφάλαια πού άφορούν τή γένεση καί τήν κατάπτωση τής τέχνης του ήθοποιού στην αρχαιότητα καί τήν επανάληψη του ίδιου φαινομένου στο Μ-σαίνα. Τό τέταρτο κεφάλαιο καθώς καί τά σχόλια δημοσιεύονται στην ήμιτελή μορφή πού τά άφησε ο συγγραφέας. Πολύτιμη προσφορά στους ειδικούς, μά καί ένδιαφέρουσα μελέτη για τους θεατροφίλους.

HENSEL, Georg : «Κριτικές». Μιά δεκαετία του Sellner Theater του Darmstadt. Έκδ. Reba, σχήμα 8ο, σελ. 328, 19.80 μάρκα.

Ο συγγραφέας - θεατρικός κριτικός, πού

είδε όλες τις παραστάσεις του Sellner Theater, συγκέντρωσε σ' ένα τόμο τις κριτικές του, έντυπώσεις καί σκέψεις γύρω στο θέατρο αυτό του Ντάρμστατ πού διηύθυνε ο Γκούσταβ Ρούντολφ Σέλνερ από τό 1951 ως τό 1961, όποτε άνέλαβε τή διεύθυνση τής Deutsche Oper του Βερολίνου.

BRAHM, Otto : «Θέατρο — Θεατρικός συγγραφέας — Ηθοποιός». Έκδ. Hugo Fehling, σελ. 464, 11.50 μάρκα.

Συλλογή κειμένων του συγγραφέα, πού δίνουν μία παραστατική εικόνα τών θεατρικών πραγμάτων στην Γερμανία τήν περίοδο τής διαμάχης για τήν επίβλεψη τών έργων του Χάουπτμαν καί του Ίψεν. Άξιόλογη συμβολή στον τομέα τής θεατρικής κριτικής.

ΙΤΑΛΙΑ

COURTELINE, Georges : «Θ' άτρο». Μετάφραση Μ. Vergoz. Εισαγωγή G. Morléo. Έκδ. Cappelli, Μπολόνια, σχήμα 8ο, σελ. 923, 7.000 λιρέττες.

STANISLAVSKI, Konstantin : «Η ζωή μου στην τέχνη». Μετάφραση Borsellino di Lorenzo. Έκδ. Einaudi, Τεργίνο, στη σειρά «Saggi» : 328», σχήμα 8ο, σελ. 503, 500 λιρέττες.

VARESE, Claudio : «Κινηματογράφος : τέχνη καί μόρφωση». Έκδ. Marsilio, Πάδοβα, στη σειρά «Cultura cinematografica, 1», σχήμα 8ο, σελ. 228, 2.500 λιρέττες.

Τό βιβλίο χωρίζεται σε τρία μέρη. Τό πρώτο περιλαμβάνει κριτικά δοκίμια γενικά. Τό δεύτερο κριτική άνάλυση τών εικαστικών τεχνών καί τής τέχνης του Κινηματογράφου καί τό τρίτο κινηματογραφικές κριτικές πού δημοσιεύθηκαν από τό 1946 ως τό 1954. Μεταξύ άλλων έπισημαίνεται ο κίνδυνος πού αντιμετωπίζει ο νεορρολισμός, πού από ήθική καί κοινωνική άναζήτηση μετατράπηκε σε ντοκουμέντο, ύστερα σε λογογραφία καί προβολή μίας γραφικής μά κατώτερης πραγματικότητας. Δημοσιεύονται επίσης δοκίμια για τήν εξέλιξη τής κινηματογραφικής γλώσσας, σε συνδυασμό με τις έκφραστικές μορφές άλλων τεχνών.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΚΑΙΤΕ : «ΦΑΟΥΣΤ» : Η μοναδική ολοκληρωμένη έγγραφη του πρώτου μέρους τής Τραγωδίας του Γκαίτε, σε μία εξαιρετικά έπιμελημένη έκδοση τής LITERA ! Η έγγραφη βασίζεται πάνω σε ιστορικές ήχογραφήσεις πού έγιναν τό 1952. Τόν κεντρικό ήρωα υποδύεται ο Χόρστ Κάσπερ, ένας άπ' τους μεγαλύτερους έρμηνητές ρόλων του Κλασικού Γερμανικού Ρεπερτορίου, καί πλαισιώνεται από ένα σύνολο διαλεγμένων ήθοποιών, όπως ο Έριχ Πόντο (Μεφιστοφελής), ή Άντιχε Βάισμπέργκερ (Γκρέτχεν), ή Φίτα Μπένκχοφ (Μάρθ) κ.ά. Σκηνοθεσία : Βίλχελμ Ζέμμελροτ.

LITERA, ΜΟΝΟ, 8 60 056—58
(3 δίσκοι)

ΒΕΡΟΛΙΝΕΖΙΚΑ : Δίσκος με εύθυμους στίχους του Άλφρεντ Κέρ, πού ύπήρξε ένας άπ' τους πιο άξιόλογους κριτικούς του γερμανικού Θεάτρου, ένθερμος ύποστηρικτής του Πισκάτορ. Τους στίχους άπαγγέλλει ο Μάστιν Χέλντ.

TELEFUNKEN, ΜΟΝΟ, TSF 13 026

ΔΥΟ ΕΠΕΤΕΙΟΙ ! : οι Γερμανοί τιμούν έφέτος τις επετείους άπ' τή γέννηση δυό γνωστών σκηνοθετών τους : του Γιούζγκεν Φέλιγγκ, πού συμπλήρωσε τά 80 χρόνια του, καί του Χάιντς Χίλπερτ, πού έκλεισε τά 75. Στα πλαίσια τών τιμητικών εκδηλώσεων έκκλήροσαν άπ' τήν «Τελεφούνκεν» δυό νέες έγγραφες :

α) άνάγνωση άπ' τόν ίδιο τόν Fehling άποσπασμάτων από όμιλίες καί διαλέξεις περί θιάτρου, πού έκανε άπ' τό 1953 καί ως τό 1960.

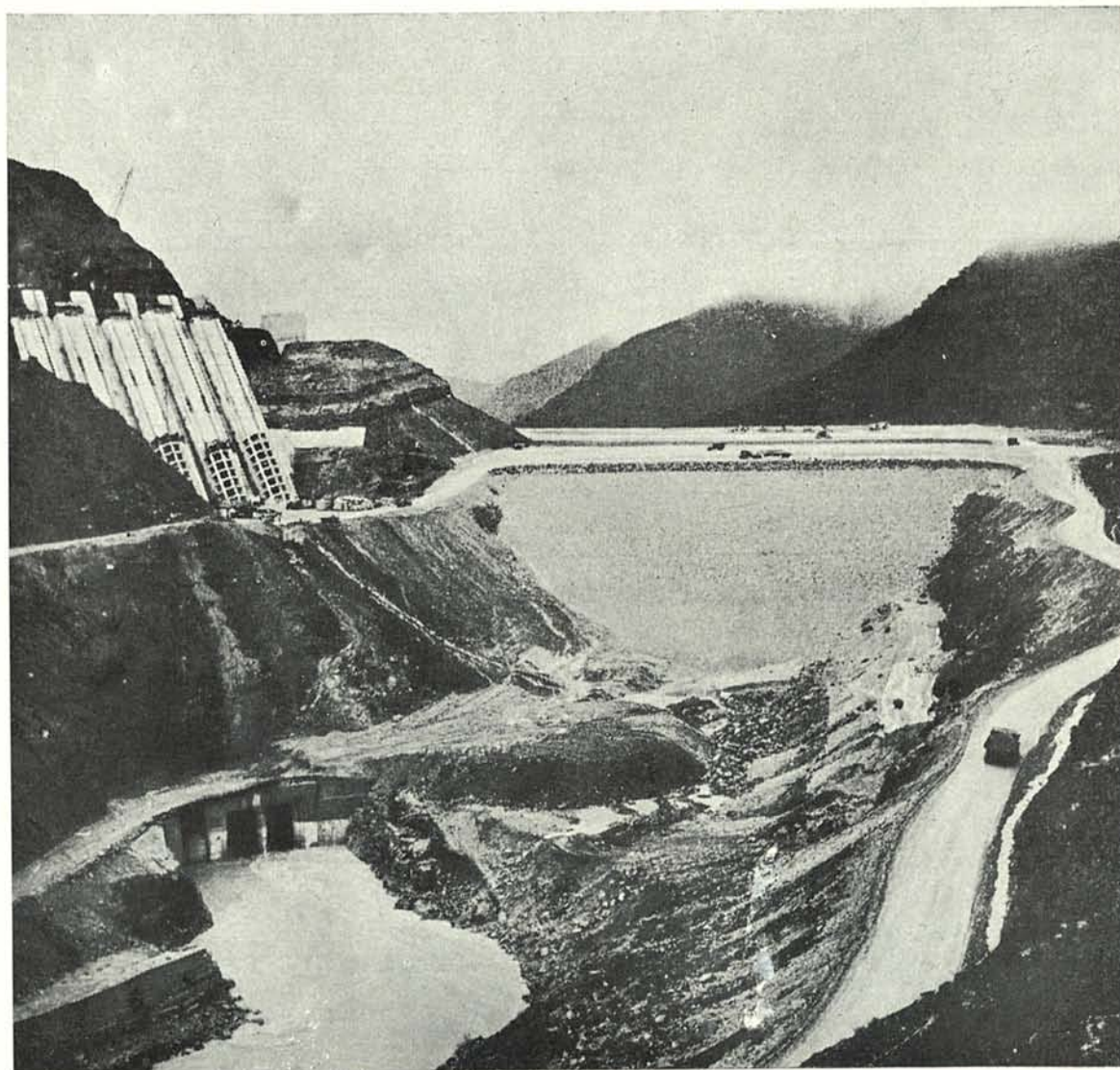
β) έρμηνησία άπ' τόν Hilpert κομματιών άπό έργα τών Γκλαζμπέρνερ, Λίλιενκορν καί Φονταίντ.

TELDEC TSC 13 428
TELDEC TSC 14 421

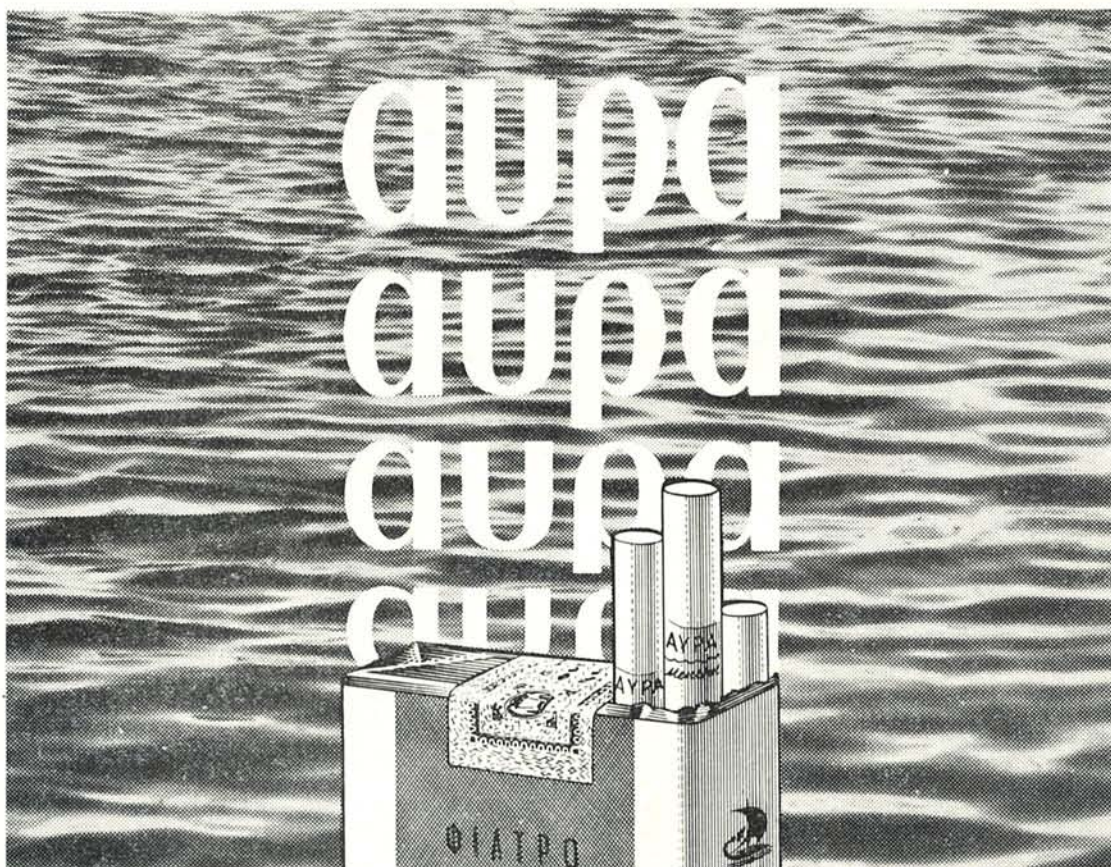


ΚΑΥΧΗΜΑ ΤΗΣ Δ.Ε.Η.

Τό υδροηλεκτρικόν ἔργον Κρεμαστῶν



Αυτό είναι τό γαιόφραγμα «Βασιλεύς Πυλός» — τό υψηλότερο τῆς Εὐρώπης — στά Κρεμαστά Ἀχελώου. Ὑψος: 160 μέτρα, μήκος: 465 μ., πλάτος (στήν θάσι του): 700 μ., ὄγκος σέ κυβικά μ.: 8.000.030, βάρος: 20.000.000 τόννοι. Τεχνητή λίμνη: Ἐπιφάνεια: 80.000 τετρ. στρέμματα, χωρητικότης: 4.700.000.000 μ. κυβικά ὕδατος. Δηλαδή, ἡ τεχνητή λίμνη Κρεμαστῶν εἶναι 110 φορές μεγαλύτερη ἀπό τὴν λίμνη Μαραθῶνος! Τό Ὑδροηλεκτρικόν ἔργον Κρεμαστῶν, πού συνολικά ἐστοίχισε 73.000.000 δολλάρια, πρόκειται σέ λίγες μέρες νά τεθῆ σέ λειτουργία, προσφέροντας ἑτησίως 1.600.000.000 κιλοβατῶρες! Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται γιά ἓνα ἔργο τεράστιας σημασίας στὸν τομέα τῆς ἀναπτύξεως τῆς χώρας.



" ΑΛΕΚΤΟΡ .

ΤΩΡΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ...

ΕΝΑ ΝΕΟ ΣΙΓΑΡΕΤΤΟ ΤΥΠΟΥ "ΜΕΝΤΟΛ,,

ΜΙΑ ΕΝΤΕΛΩΣ ΝΕΑ ΑΙΣΘΗΣΙΣ
ΣΤΟ ΚΑΠΝΙΣΜΑ!..

Τό σιγαρέττο ΑΥΡΑ, από καπνά ύψηλης διαλογής, συνδυάζει τήν απόλαυσι, πού προσφέρει ένα έλαφρό τσιγάρο μ' ένα εύχάριστο δοόσιμα του στόματος καθ' όλη τήν επίσημα.

ΜΕΓΕΘΟΣ: KING SIZE — Δρχ. 14

ΦΙΛΤΡΟ: ΑΝΤΙΤΑΡΝΙΚ ύψηλης προστασίας

αυρα

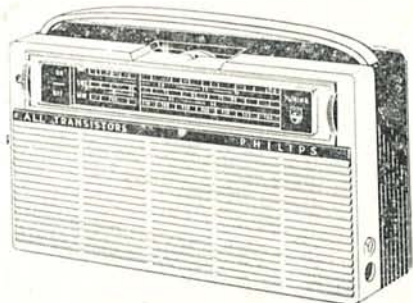
ΞΕΚΟΥΡΑΖΕΙ... ΔΡΟΣΙΖΕΙ!

Γ.Α.ΚΕΡΑΝΗΣ Α.Ε.

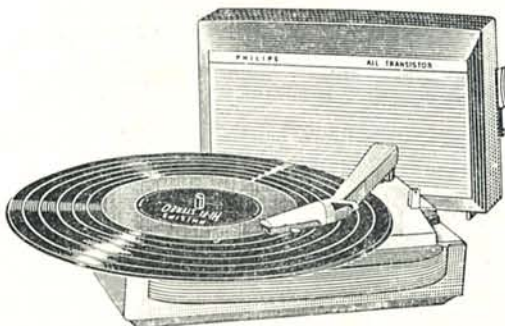
Η PHILIPS ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
35
χρόνια
1930 · 1965



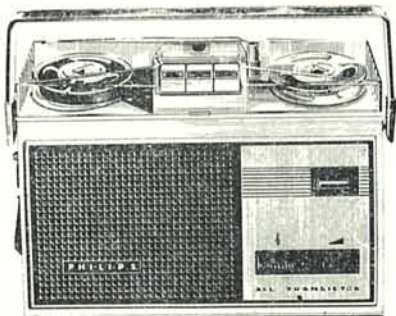
για τὸ σπίτι καὶ τὴν ἔξοχὴ



L3X25T Ραδιόφωνο τρανζίστορ. Μεσαία καὶ 2 κλίμακες βραχέα. Θέσεις γιὰ ἔξωτερικὴ κεραία καὶ ἀκουστικά. Δρχ. 2.250



AG 4000 Φορητὸ ἠλεκτρόφωνο μπαταριῶν, 3 ταχυτήτων. Μικρὲς διαστάσεις. Ἰσχυρὴ καὶ πιστὴ ἀπόδοση. Μεγάλη οἰκονομία μπαταριῶν. Δρχ. 1.200



EL 3586 Φορητὸ μαγνητόφωνο μπαταριῶν. Εὐκόλο στὴ μεταφορὰ ἀκόμα καὶ κατὰ τὴν διάρκειά τῆς ἀναπνοῆς καὶ ἀναμεταδόσεως. Δρχ. 3.800

μοντέρνα, μουσικὰ, φθὴνα
καὶ εἶναι... **PHILIPS**

* Καὶ μὴν ξεχνάτε πῶς οἱ συσκευές σας λειτουργοῦν πιὸ τέλεια *
μέ μπαταρίες PHILIPS

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεῖα: Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

Τηλέφωνα :

524.582, 526.616, 521.193, 522.361

Ὁ ἀρτιώτερος πρακτορειακὸς ὀργανισμὸς κυκλοφορίας ἐφημερίδων, περιοδικῶν, βιβλίων, λαχειῶν καὶ παντὸς εἴδους ἐντύπων, διαθέτων ἴδια μεταφορικὰ μέσα ὡς καὶ 300 ὑποπρακτορεῖα εἰς ὅλην τὴν Ἑλλάδα καὶ τὰς κυριώτερας πρωτευούσας τοῦ ἔξωτερικοῦ.

ΙΔΡΥΤΑΙ — ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΗΜΑ ΠΑΓΚΟΣΜΙΩΣ ΓΝΩΣΤΟ



ΜΠΥΡΑ ΑΜΣΤΕΛ

κάθε ποτήρι και ὄροβιά...

κάθε γουλιὰ και κέφι!

2.100.000^{1px}

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΚΕΡΔΟΣ



Τώρα το **ΛΑΪΚΟ
ΛΑΧΕΙΟ**

Κυκλοφορεί 15/6/68

28^{αides}



ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Διοικητής: Γ. Ι. ΜΑΥΡΟΣ

125 χρόνια στην υπηρεσία
της Έθνικης Οικονομίας



**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