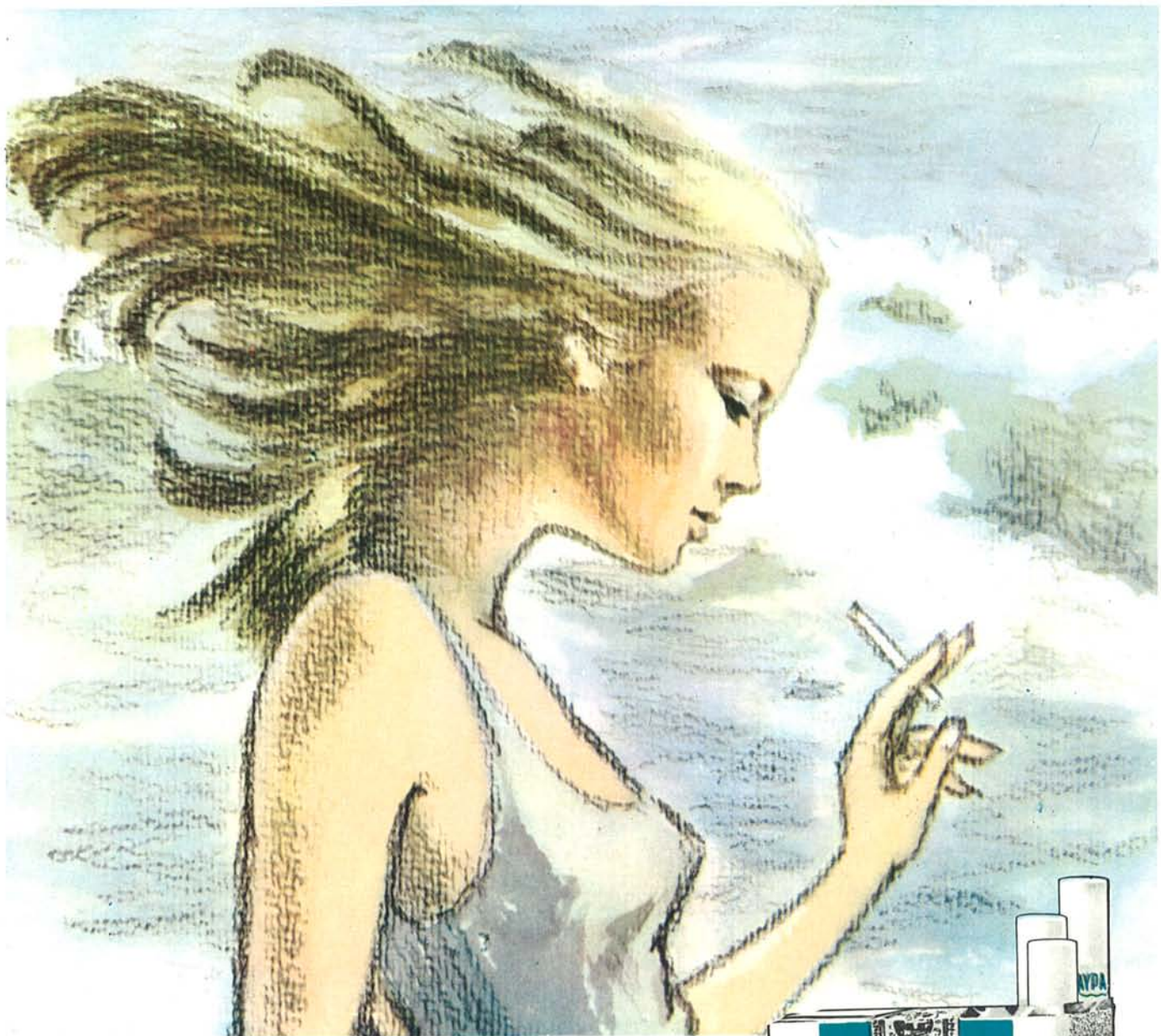


26



Θ
Ε
Α
Τ
Ρ
Ο



Μιά νέα αίσθησις στὸ κάπνισμα

Κανένα σιγαρέττο δὲν εἶναι σὰν τὸ **αυρα** γιατί εἶναι τὸ μοναδικὸ ἑλληνικὸ σιγαρέττο τύπου "μεντόλ"

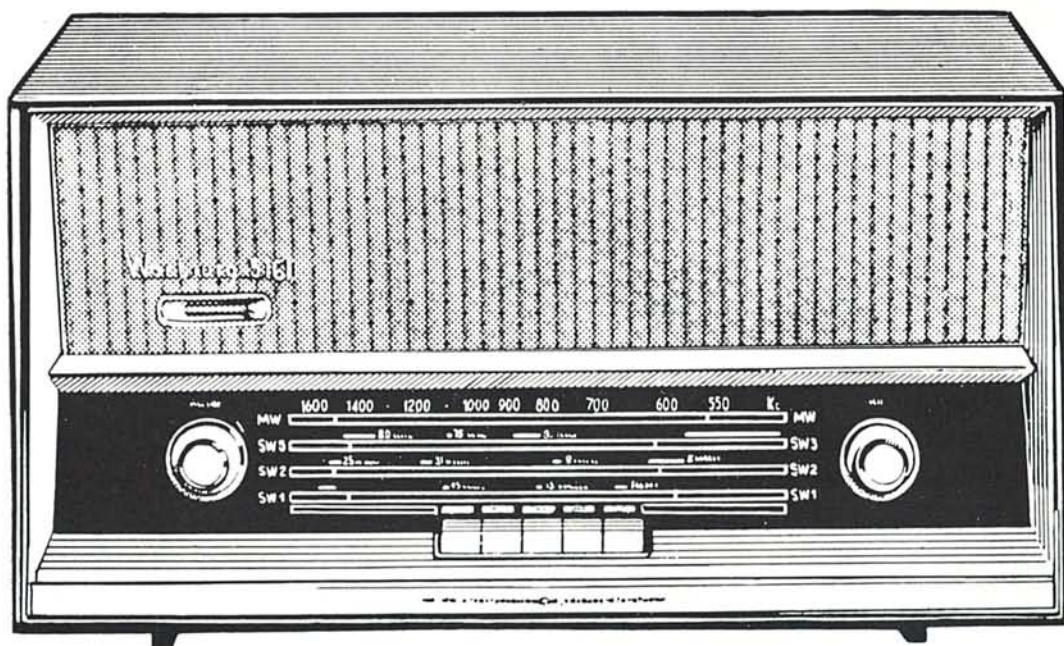
Τὸ **αυρα**, μὲ φίλτρο ἀντιτάρνικ καὶ καπνὰ ὑψηλῆς διαλογῆς, συνδυάζει τὴν ἀπόλαυσι, πὺ προσφέρει ἓνα ἑλαφρὸ σιγαρέττο, μ' ἓνα εὐχάριστο δρόσισμα καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τοῦ καπνίσματος.

αυρα

ΞΕΚΟΥΡΑΖΕΙ... ΔΡΟΣΙΖΕΙ!



WARTBURG 5160



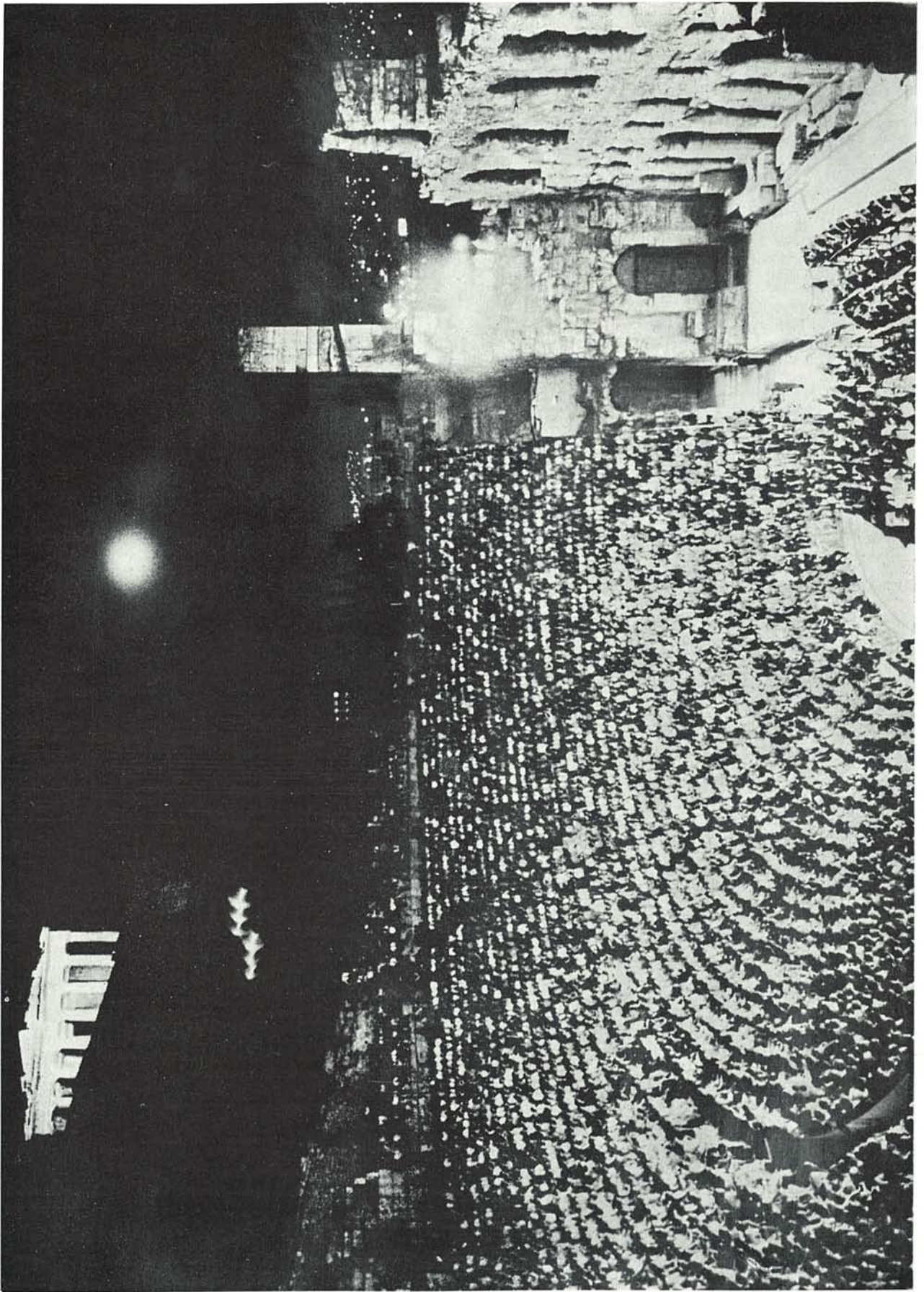
5160-ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΝ

• 6 λυχνιών • Κλίμακες : 1 μεσαίων - 1 μακρών - 2 βραχέων • 5 πλήκτρα • Τόνος φωνής • Έπιπλον έκ καρυδιάς πολυτελές • Ύποδοχή Β' μεγαφώνου • Ύποδοχή PICK-UP.

ΤΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ ΜΑΣ ΕΙΝΑΙ ΤΑ ΜΟΝΑΔΙΚΑ ΠΟΥ ΣΥΝΔΥΑΖΟΥΝ ΤΗΝ ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΑ ΜΕ ΤΗΝ ΧΑΜΗΛΗΝ ΤΙΜΗΝ.

ΕΞΑΓΩΓΕΥΣ: **HEIM**  **ELECTRIC**

BERLIN C 2 LIEBKNECHTSTRASSE 14 - ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΓΕΝ. ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ: **Γ. Δ. ΣΑΛΙΑΡΗΣ Α.Ε.** - ΣΤΟΥΡΝΑΡΑ 36
ΑΘΗΝΑΙ-ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ: 526.308-ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΕΡΜΟΥ 61-ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ: 23.726



ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ
ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ



Με τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν

καὶ τὶς Καλλιτεχνικὲς Ἐκδηλώσεις στὴν Ἑλληνικὴ ἐπαρχία
ὁ Ε.Ο.Τ. γνωρίζει στὸ Κοινὸν τὰ πιὸ ἀξιόλογα ἑλληνικὰ καὶ ξένα
καλλιτεχνικὰ συγκροτήματα

Ἀξιοποιεῖ καὶ προβάλλει τοὺς
ἑλλήνες καλλιτέχνες καὶ τὴν
ἑλληνικὴ πνευματικὴ δημιουργία

ΜΟΝΑΔΙΚΗ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΞΥΨΩΣΗ ΤΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΠΙΠΕΔΟΥ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΛΑΟΥ



ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προδύμον ἐξυπηρητήσεως

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





ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ συγχρονισμένη Τράπεζα

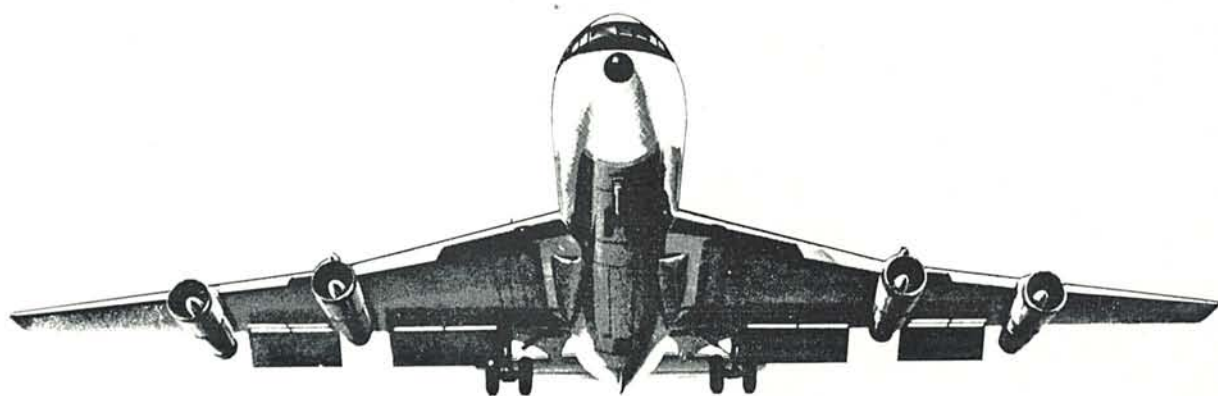
ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΤΡΑΤΗΣ Γ. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ



ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

Α Ε Ρ Ο Π Ο Ρ Ι Α

ΥΠΕΡΑΤΛΑΝΤΙΚΑΙ ΓΡΑΜΜΑΙ
ΠΡΟΣ
ΑΜΕΡΙΚΗΝ



ΜΕ ΤΑ ΤΕΛΕΙΟΤΕΡΑ ΑΕΡΟΣΚΑΦΗ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

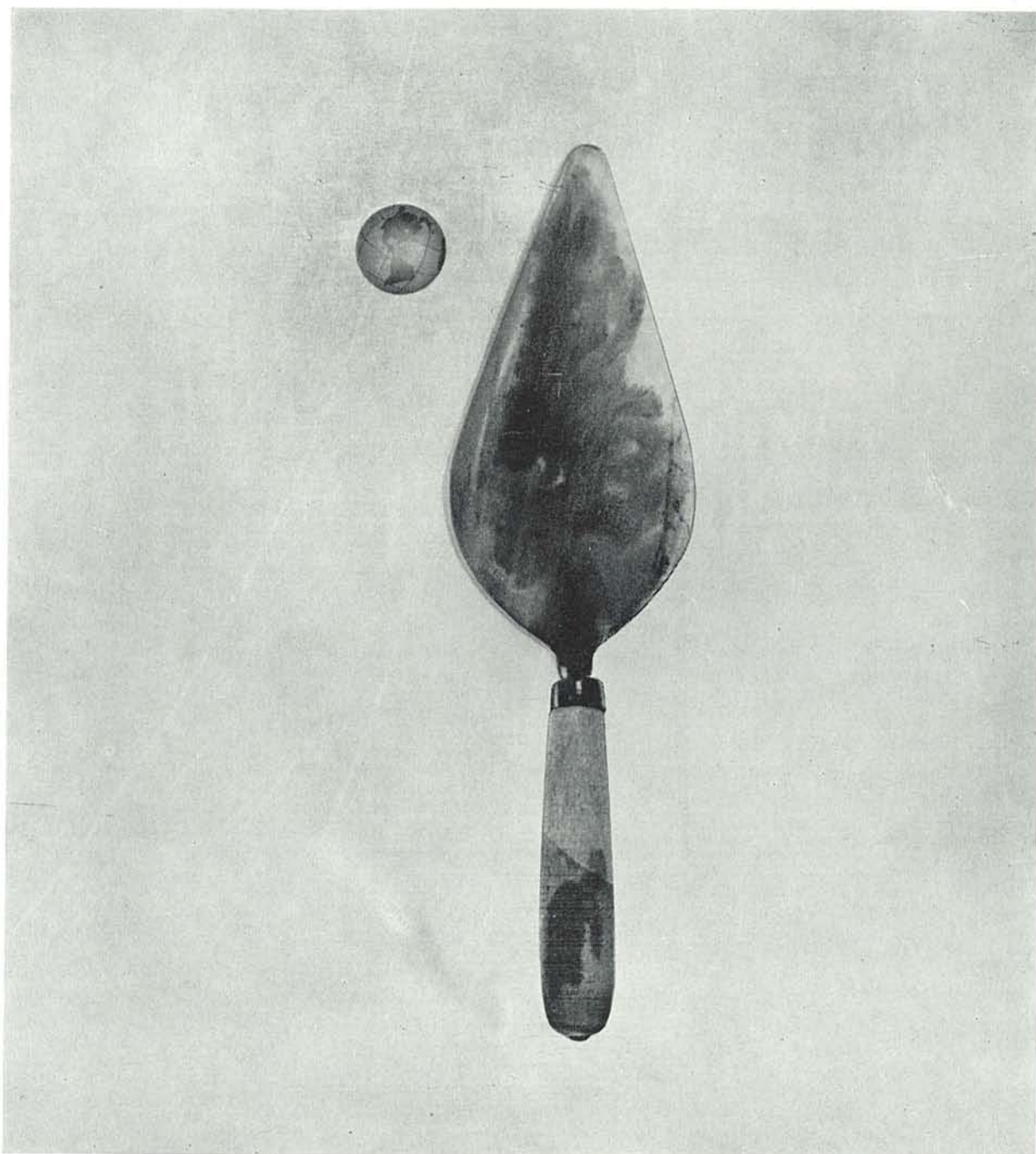
BOEING 707-320
Super fan jet

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΑΙ ΠΤΗΣΕΙΣ

ΑΘΗΝΑΙ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ

ΑΝΕΥ ΣΤΑΘΜΟΥ ΚΑΙ ΜΕΣΩ ΡΩΜΗΣ ΠΑΡΙΣΙΩΝ

◊ γκρέκα



Το βασικό εργαλείο

Το βασικό εργαλείο για τη διατήρησι τῆς ὁμαλῆς λειτουργίας τῶν μηχανημάτων κατασκευῶν, εἶναι ἡ ὀρθή λίπανσις μὲ τὰ λιπαντικά ποιότητος τῆς ESSO. Ἡ ESSO προσφέρει μιὰ μεγάλη σειρὰ ἀπὸ λιπαντικά γιὰ βαρέος τύπου μηχανήματα, τὰ ὁποῖα προέκυψαν ἀπὸ τὶς ἐρευνῆς τῆς ἐιδικῆς γιὰ νὰ δώσουν τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ προστασία κατὰ τῶν φθορῶν ποὺ προκαλοῦν οἱ ὑψηλές πιέσεις, ἡ σκόνη, τὸ νερὸ καὶ οἱ ἀκαθαρσίαι. Ἡ ESSO προσφέρει ἐπίσης στοὺς πελάτες τῆς τὴν Ἀπλοποιημένη Λίπανσι, ἓνα σχέδιο ποὺ μειώνει σημαντικῶς τὸν ἀριθμὸ τῶν διαφόρων λιπαντικῶν ποὺ ἀπαιτοῦνται γιὰ μιὰ ὀρισμένη ἐργασία. Βασικὸς σκοπὸς τῆς ESSO εἶναι ἡ προσφορὰ ἀρίστης ποιότητος πετρελαιοειδῶν καὶ φιλικῆς ἐξυπηρητήσεως. Γι' αὐτὸ ἡ ESSO εἶναι παγκοσμίως πρώτη σὲ προτίμησι.



παγκοσμίως πρώτη σὲ προτίμησι.



PAPPAS

Δ Ε/II

Ἡ ἐμπορία τῶν προϊόντων τῆς ESSO στὴν Ἑλλάδα εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πολλῆς δραστηριότητες τοῦ Συγκροτήματος ἐταιριῶν τῆς ESSO PAPPAS, τὸ ὁποῖο πραγματοποιεῖ αὐτὴ τὴ στιγμὴ στὴ χώρα μας μιὰ τεραστία βιομηχανικὴ ἐπένδυσι.

Τό πρώτο blended



Γ. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ

ΜΕ ΚΑΠΝΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ και ΚΑΠΝΑ VIRGINIA και BURLEY
Τό πρώτο έλληνικό σιγαρέττο στή διεδνή βιομηχανική γραμμή!
Καινούργιο βήμα τής "ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΣ Α.Β.Ε.Σ."

Κατάκτηση! 'Από τὰ έλληνικά χέρια γιά τήν παγκόσμιο κατανάλωση.

OLD NAVY 'Ασυναγώνιστος συνδυασμός

ΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Χρόνος Ε', Τεύχος 26
Μάρτης - Απρίλης 1966

Κεντρικά Γραφεία:
Παρνασσού 2, 6ος όροφος
(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρύτση)
Νέο τηλέφωνο 222-555
Γ. Σισίνη 35, Τηλέφ. 723.259

*

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή έτησΙΑ δρχ. 150
Φοιτητική έτησΙΑ δρχ. 120
Έξωτερικόν: Δολλάρια 10
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

*

Τυπογραφικές έγκαταστάσεις
ΔΙΟΝ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
Έπικούρου 20, τηλ. 312.505

Μονοτυπία: Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ
Ρήγα Παλαμήδη 5, τηλ. 310.384

Όφφσετ: ΤΕΧΝΟΓΡΑΦΙΚΗ
όδός Μαραθωνοδρόμου 119,
Μαρούσι, τηλέφωνο 018.590

Κλισέ: Άδελφοί ΛΑΪΟΥ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
Υπεύθυνος ύλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείον
Παπαδοπούλου, Παρνασίδος 33

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Modigliani: Μάριος Βάρβογλης
(1920, λάδι, 116 X 72, Ζυρίχη)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Οί άξίες και τό ήθος σέ διωγμό.— Άπαράδεκτες προτάσεις τής Γνωμοδοτικής.— Πιό μπροστά κι άπ' τήν πρωτοπορία.— Πισκάτορ : Ένα θεατρικό μαμμούθ !
σελ. 11
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ERWIN PISCATOR : Έπανάσταση στό Θέατρο. Τεχνικά μέσα και άρχιτεκτονική. Μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη
σελ. 13
- ΠΑΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** MURRAY SCHISGAL : Ό Τίγρης. Μονόπρακτο. Μετάφραση Καίτης Κασιμάτη
σελ. 53
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ :** ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ : Άπό τόν Διθύραμβο στήν Τραγωδία. Μαρτυρίες, συνειρμοί, εικασίες. ΙΙ : Ό δραματικός διάλογος
σελ. 24
- ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ : Ό καλός άνθρωπος του Άουγκσμπουργκ. Η ζωή και τό έργο του Μπέρτολτ Μπρέχτ (Συνέχεια 2η)
σελ. 29
- KONSTANTY PUZYNA : Η σκηνοθεσία στήν Πολωνία. Σκηνική διδασκαλία και δημιουργία. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα
σελ. 45
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ :** WALTER KERR : Γιατί μου άρέσει ό Μάρραη Σίγκαλ. Μετάφραση Άστέρη Στάγκου
σελ. 61
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : Ό Ρομαίν Ρολλάν στή Σκηνή μας. Ένα έργο, μιá τιμητική, μιá μετάφραση
σελ. 62
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ : Δυό νέες έρμηνείες του "Άμλετ". Ζεφίρέλλι και Πήτερ Χώλ
σελ. 64
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :** Άνασκόπηση του διμήνου.— Οί άλλαγές έργων στ' άθηναϊκά Θέατρα.— Η Γνωμοδοτική Έπιτροπή Θεάτρου ζητεί μόνιμη κρατική έπιχορήγηση θιάσων ! Τά πρακτικά τών συνεδριάσεων. Οί προτάσεις.— Ό Έλευθέριος Βενιζέλος και τό Θέατρο.— Τό μήνυμα τής Παγκόσμιας Ημέρας Θεάτρου που δέ δημοσιεύτηκε.— Δ. Γαλάνης, ό μεγάλος τεχνίτης.— Σημάδια πνευματικού ξεπεσμού : Ό Μάριος Βάρβογλης πάλι έξω άπ' τήν Άκαδημία.— Οί έπιχορηγήσεις θιάσων για ταξίδια στό έξωτερικό. Δυό πίνακες.— Ό Λ. Φραντζής άφησε μοναδικό άρχείο θεατρικών φωτογραφιών.— Ό Μελās έφυγε χωρίς Κοινό.— Τό Θεατρικό Μουσείο νά γίνει συντομότατα Κρατικό.— Διαγωνισμός θεατρικού δοκίμιου στή μήμη Γ. Σεφερλή.— ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ τών θεαμάτων.— Θεατρικές ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ.— ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ τής ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ
σελ. 67

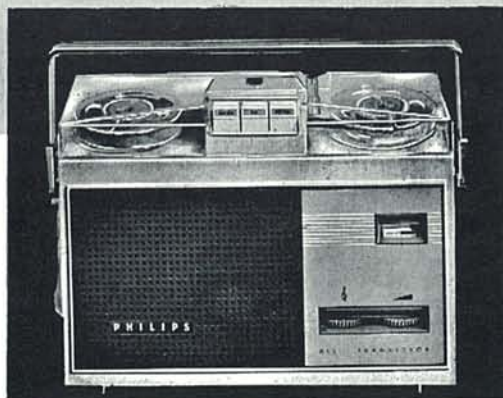
υαρουαίρι... υαίρος για εξοχή...
 υαί μαγνητοφώνο
 τρανζίστορ
PHILIPS



EL 35 86. Νέο φορητό μαγνητόφωνο μπαταριών PHILIPS.

- εύκολο στη μεταφορά
- με ρύθμιση του τόνου
- εξαιρετική απόδοση ήχου
- με υποδοχές για μικρόφωνο, ραδιόφωνο, πικάπ και άκουστικά.
- μεγάλη οικονομία μπαταριών

ΔΡΧ. 3.800



877-4/7



PHILIPS

**ενας φίλος
 στην οικογένεια**

Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ Οί άξιες και τὸ ἦθος σὲ διωγμὸ

Σὲ μιὰ δημιουργικὴ καὶ τίμια ζωὴ, σὰν τοῦ Μάριου Βάρβογλη, εἶναι μικρὴ ἐπιβράβευση ἢ... ἀθανασία τῆς Ἀκαδημίας. Ἀλλὰ κι αὐτὴ τοῦ τὴν ἀρνήθηκαν! Δὲν ξαφνιαζόμαστε: Ἐνα ἴδρυμα πού δέχτηκε γιὰ ποιητὲς καὶ μέλη του τὸ Σκίπη καὶ τὸ Νόβα κι ἀρνήθηκε τὸ Βάρναλη καὶ τὸ Σικελιανό· ἕνα ἴδρυμα πού δέχτηκε στοὺς κόλπους του τὸν Τάτσο καὶ τὸν Κανελλόπουλο κι ἀρνήθηκε τὸ Μπουζιάνη καὶ τὸν Καζαντζάκη, πῶς νὰ μὴν ἀφήσει ἀπ' ἔξω καὶ τὸ Βάρβογλη; Δὲ μᾶς σταματᾷ τὸ περιορισμένο γεγονός: ὁ ἀποκλεισμός τοῦ Βάρβογλη, πού 'ταν ὁ μόνος ἐνδεδειγμένος πού ὑποχρεώθηκε νὰ δώσει μὲ ὑποδεέστερους ὑποψήφιους· οὔτε ἡ ἀντιδραστικὴ καὶ στεῖρα ἐπιμονὴ τοῦ σκληροῦ πυρήνα τῶν ἔξι ἀκαδημαϊκῶν, πού ἐπέμειναν πεισματικά, — σὲ τρεῖς ἀλλεπάλληλες ψηφοφορίες! — στὴν ἀκάθαρτη "λευκὴ" τοὺς ψηφοῦ οὔτε ὁ μικρόψυχος τελικὸς ἀποκλεισμός γιὰ μιὰ ψηφο. Μᾶς σταματᾷ μόνον ὁ ὀργανωμένος ἀποκλεισμός, ἐνὸς διπλά ἐνδεδειγμένου: Μὲ ἀδιαμφισβήτητο ἔργο ποιότητος καὶ μ' ἀδιαμφισβήτητο ἠθικὸ ἀνάστημα. Τὴν ταῦτιση ἀκριβῶς αὐτὴ, καλλιτεχνικῆς δημιουργίας καὶ ἠθους, πού τόσο σπάνια συναντιέται στὴν πνευματικὴ μας ζωὴ, τὸ "Θέατρο" θέλει νὰ ἐξάρει καὶ τὴν τιμὰ στὸ πρόσωπο τοῦ Βάρβογλη. Τοῦ ἀφιερώνει τὸ ἐξώφυλλο τοῦ τεύχους — ἐν' ἀπ' τὰ πορτραῖτα πού τοῦ 'φτιαξε ὁ μεγάλος Μοντιλιάνι. Τοῦ ἀφιερώνει καὶ στήλες πολλῆς, ἀγάπης καὶ τιμῆς, στὸ *Δίμηνο*. Ἡ περίπτωση Βάρβογλη, δὲν εἶναι τυχαία. Εἶναι χαρακτηριστικὸ φαινόμενο τῆς ἀθλιότητος τῶν καιρῶν. Ἀποκαλύπτει τὰ πνευματικὰ ἦθη τῆς ἐποχῆς. Μιᾶς ἐποχῆς, πού γιὰ νὰ μπορέσει νὰ σταθεῖ, προσπαθεῖ νὰ καταλύσει ὅ,τι ἠθικὸ καὶ τίμιο ἔχει ἀπομείνει στὸν ἔρημο αὐτὸ τόπο.

★ Ἀπαράδεκτες οἱ προτάσεις Γνωμοδοτικῆς

Ἀπαράδεκτες ἀπὸ κάθε πλευρὰ οἱ προτάσεις στὶς ὁποῖες κατάληξε ἡ Γνωμοδοτικὴ Ἐπιτροπὴ Θεάτρου. Διαπιστώνει σωστά: "Τὸ ἐλεύθερο δραματικὸ Θέατρο ν ο σ ε ἰ β α ρ ὕ τ α τ α καὶ κινδυνεύει ἢ νὰ ἐκλειψῇ ἢ νὰ ἐκφύγῃ τοῦ προορισμοῦ του". Καὶ ὁ μοναδικὸς τρόπος θεραπείας πού προτείνεται εἶναι — ποιός; Μόνιμη κρατικὴ ἐπιχορήγηση στοὺς θιάσους! Σπεύδουμε νὰ διαδηλώσουμε τὴν ἀντίθεσή μας: Βρίσκουμε τὴν πρόταση ἀνήκουστη, ἰταμὴ, κάτι περισσότερο ἀπὸ φαῦλη — ἀνήθικη! Ἀποκαλύπτει τὴν *μακαλίκη* νοοτροπία πού δυναστεύει τὸ ἑλληνικὸ Θέατρο. Γιὰ τοὺς ἠγετικούς του παράγοντες δὲν ὑπάρχει ἄλλο πρόβλημα ἀπὸ τὴν ἐξασφάλιση

οἰκονομικῶν παροχῶν καὶ κρατικῶν ἐπιχορηγήσεων. Πανάκεια, γι' αὐτοὺς, τὸ χρῆμα! Νὰ ἐξηγοῦμαστε: Τὸ Κράτος ἔχει καὶ ὑποχρέωση καὶ συμφέρον νὰ ἐνισχύει ὅλες τὶς Τέχνες. Πολὺ περισσότερο, τὸ Θέατρο. Ἡ κρατικὴ, ὅμως, ἐνίσχυση πρέπει νὰ 'ναι ἀπρόσωπη. Νὰ στηρίζεται σὲ κριτήρια ἀντικειμενικά. Καί, σὲ καμιὰ περίπτωσι, νὰ μὴν πάρει τὴ μορφή ἀπευθείας ἐπιχορήγησης θιάσου ἀπὸ τὸν Κρατικὸ Προϋπολογισμό. Μόνον ἔτσι θὰ 'ναι ὠφέλιμη στὴν Τέχνη, δὲν θὰ ξεπέσει σὲ ἰδιοτελεῖ συνάλλαγῃ καὶ — τὸ σημαντικότερο — δὲν θὰ σημάνει τὴν ὑποταγὴ τοῦ Θεάτρου στοὺς ἐκάστοτε κυβερνῶντες καὶ τὴν κατάλυση τῆς ἐλευθερίας τοῦ θεατρικοῦ λόγου. Καὶ μόνον τὸ πρόσφατο αἰσχος τῶν χαριστικῶν ἐπιχορηγήσεων σὲ ὑπαρκτοὺς κι ἀνύπαρκτους θιασάρχες κ' ἡ σπατάλη τόσων ἑκατομμυρίων ἀπὸ τὸ Δημόσιο Ταμεῖο, θὰ 'πρεπε νὰ 'χει πείσει κάθε ἐντιμὸ ἄνθρωπο πόσο ἀνεπίτρεπτη εἶναι ἡ μέθοδος τῶν ἐπιχορηγήσεων. Καὶ πῶς ἄλλα: Τὸ λεγόμενο ἐλεύθερο θέατρο — δηλαδὴ τὸ ἰδιωτικὸ — εἶναι σαφῶς ἐμπορικὸ, καθαρὰ καὶ μόνον ἐπιχειρηματικὸ. Οἱ ἐλεύθεροι θιάσοι εἶναι ἰδιωτικὲς — καὶ συνήθως ἐπικερδεῖς — ἐπιχειρήσεις. Σὰν ἐπιχειρήσεις εἶναι φυσικὸ ν' ἀντιμετωπίζουν κέρδη καὶ ζημιές. Γιατί μιὰ ἐπιχείρηση — ἔστω καὶ θεατρικὴ — μόλις γίνεται πέντε χρονῶ νὰ ἐπιχορηγεῖται ἐτησίως ἀπ' τὸ Κράτος; Καὶ γιὰ μιὰ ἐπιχείρηση — ἔστω καὶ θεατρικὴ — ὅταν φτάνει δέκα χρονῶ νὰ ἐπιχορηγεῖται μ ὀ ν ι μ α ἀπ' τὸ Κράτος; Ἡ πρόταση τῆς Γνωμοδοτικῆς Ἐπιτροπῆς ἔρχεται σ' ἀντίθεση μὲ κάθε ἔννοια ἠθικῆς. Ἀντιστρατεύεται τὴν ἰσότητα τῶν πολιτῶν πού διακηρύττει τὸ Σύνταγμα. Μιὰ ἐπιχείρηση, γιὰ νὰ κρατιέται πέντε καὶ δέκα χρόνια, θὰ πεῖ πῶς κερδίζει. Γιατί νὰ 'ρχεται τὸ Κράτος νὰ τὴν ἐπιχορηγεῖ κι ἀπὸ πάνω; Χωρὶς οὔτε κἀν νὰ ἐλέγξει τὴ διαχείρησή της καὶ τὰ κέρδη της! Δεχτήκαμε πῶς τὸ Κράτος ἔχει ὑποχρέωση νὰ ἐνισχύει τὸ Θέατρο. Ὅχι, βέβαια, γενικά κι ἀφηρημένα ὄλο τὸ θέατρο κι ὅλους τοὺς θιάσους. Οὔτε — πολὺ περισσότερο — μεμονωμένα θέατρα καὶ μεμονωμένους θιάσους — ὁπότε θὰ ἐποφελῶνται οἱ πῶς ἐπιτήδαιοι, ἀδίστακτοι καὶ φαῦλοι. Οἱ ἐπιδιώξεις τοῦ Κράτους, μὲ τὴ χρηματοδότηση τοῦ Θεάτρου, θὰ πρέπει νὰ 'ναι προκαθορισμένες, ἀπρόσωπες ἄλλ' ἀπόλυτα συγκεκριμένες καὶ ἀνυποχώρητες. Πρέπει ν' ἀποβλέπουν στὸ εὐρύτερο συμφέρον τοῦ Κοινοῦ, τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ του καλλιέργεια, στὴν πολιτιστικὴ του ἀνάπτυξη. Στὸν τομέα τοῦ Θεάτρου δὲν χωράει ἄλλη ἐπιδίωξι: Προσπάθεια δημιουργίας σοβαρῆς ντόπιας δραματικῆς παραγωγῆς. Μόνον ἡ ἀνάπτυξή της δημιουργεῖ πραγματικὴ θεατρικὴ ζωὴ καὶ θεατρικὸ πολιτισμὸ σ' ἕναν τόπο — σὲ κάθε τόπο. Στὴν κατεύθυνση αὐτῇ, ὁ καλύτερος τρόπος κρατικῆς ἐνίσχυσης

είναι ή μειωση τής φορολογίας. Η Πολιτεία έχει ήδη κάνει γενναία χειρονομία: έχει μειώσει στο μισό το φόρο για τόν ελληνικό θεατρικό έργο. Θα τολμούσαμε νά συστήσουμε τόν τόν καταργεί τελείως στις περιπτώσεις ανέβασματος σ ο β α ρ ω ν ελληνικών έργων. Θα μπορούσαμε, ακόμα, νά προτεινουμε τή σύσταση ενός Ειδικού Ταμείου, πλουσιοπάροχα προικωδοτημένου από τόν Κράτος, με αρμόδια και έντιμη διοίκηση πού, ύστερα από εξονυχιστική έρευνα, νά καλύπτει τις ζημίες πού τυχόν θ' αφήνει τόν ανέβασμα ελληνικών έργων ποιότητας. Ίσως, μάλιστα, ή σωτήρια επέμβασή του νά επεκτεινόταν και σέ όρισμένες — όπωσδήποτε περιορισμένες — περιπτώσεις ανέβασματος ξένων έργων ύψηλης ποιότητας πού θά 'ταν αδύνατο ν' ανεβαστούν χωρίς οικονομικές θυσιές. Είναι, όμως, αδιανόητο νά δίνει ή Πολιτεία λεφτά από τόν Κρατικό Προϋπολογισμό σέ επιχειρηματίες - θιασάρχεις, για νά "διασκεδάζουν" ή νά εκφραυλίζουν τόν Κοινό. Γιατί — μήν κρυβόμαστε — τά 99% τών παραστάσεων τού ελεύθερου θεάτρου, τόν έργο τούτο έπιτελούν. Τό Κράτος, αντί γι' άμαρτλές παροχές σέ θιάσους, θά 'πρεπε νά διαθέσει τ' άπαιρητητα κονδύλια για τήν ίδρυση μιός Δευτέρης Κρατικής Σκηνής πού ν' ανεβάσει, μ' όλα τά μέσα, άποκλειστικά και μόνον ελληνικά έργα. Έτσι και τή στάθμη τού θεάτρου μας θ' ανεβάζε και φωτόριο νέων συγγραφέων, ήθοποιών, σκηνοθετών και άλλων θεατρικών παραγόντων θά δημιουργούσε. Κ' ίσως, κάποτε, νά 'φερνε και τήν πολυπόθητη ανανέωση τού Θεάτρου μας. "Αν ύπηρεζε Κράτος, θά τό 'χε ήδη κάνει με τά κονδύλια πού σπατάλησε σέ χαριστικές έπιχορηγήσεις κ' έξακολουθεί νά σπαταλά σέ διάφορες καλλιτεχνικές δήθεν εκδηλώσεις και φεστιβάλ. Με τά χρήματα πού σπαταλήθηκαν μόνον ή Τέχνη και τόν "Ελληνικό Θεάτρο δέν ώφελήθηκαν. Άπλως εισήλθε και άνωθεν στό θεάτρο ή διαφθορά και ή συναλλαγή. "Άλλ' οί προτάσεις τής Γνωμοδοτικής Έπιτροπής — όπως αναλύεται στό *Λίμνο* — είναι επιβλαβείς και για τόν Θεάτρο και για τόν Κράτος. Με τόν νά μή δίνει, μάλιστα, στό Κράτος καμιά έγγύηση και κανένα άντάλλαγμα για τήν οικονομική ενίσχυση τών θιάσων πού εισηγείται, καθιστά τις προτάσεις τής σαφώς ιδιοτελείς και ύποπτες.

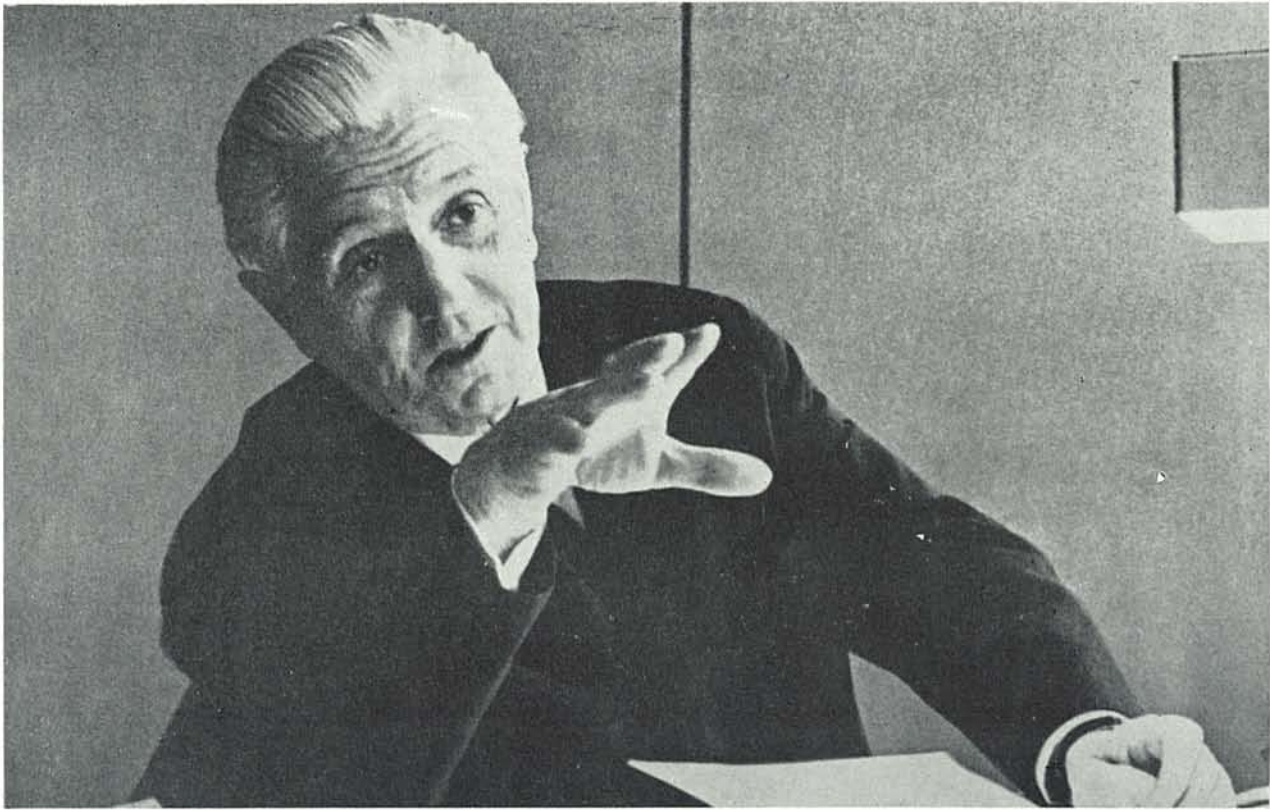
* Πιό μπροστά κι άπ' τήν πρωτοπορία

Τό "Θέατρο" γνωρίζει σήμερα στό ελληνικό Κοινό άλλων ένα πρωτοποριακό συγγραφέα: τόν άμερικανό Μάρνη Σίγκαλ. Από τούς έντελώς νέους δραματουργούς. Βγαίνει, βέβαια, κι αυτός από τόν θεάτρο τού παράλογου. Βρίσκεται, όμως, ένα βήμα πιό μπροστά κι άπ' τήν πρωτοπορία. Δέν άρνιέται, μόνον, ν' άσχοληθεί με τις έμμονες καταστάσεις τού πρωτοποριακού θεάτρου — τήν άνικανότητα έπικοινωνίας, τήν άπώλεια τής προσωπικότητας, τήν άλλοτριότητα, τήν όμοφυλοφιλία και τίνα άλλα — άλλα και τις άχρηστεύει σάν θέματα, με τή σάτιρά του. Μετά τόν Σίγκαλ, ή πρωτοπορία ύποχρεώνεται ν' αλλάξει θέματα. Τή μόνιμη ζοφερότητα τού σύγχρονου θεάτρου — σπάζοντας τά στερεότυπα πιά κλισέ τους — τήν φωτίζει με ίλιρωτήτα. Ρίχνει στις καταστάσεις ένα προσωπικό, παραμορφωτικό βέβαια, αλλά ταυτόχρονα διασκεδαστικό φώς. Μας κάνει ν' ανακαλύπτουμε τις άπογοητεύσεις μας, νά γελάμε και νά λυτρωνόμαστε. Είναι συγγραφέας σατιρικός, πρωτότυπος, με δική του άποψη και δικό του ύφος. Ό Σίγκαλ είναι 37 χρονώ. Έβραϊκής καταγωγής, γιός φτωχού σιδερωτή, γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη. Πήγαινε σέ νυχτερινά σχολεία και ταυτόχρονα δούλευε. 17 χρονώ κατατάχτηκε στό Ναυτικό. Άργότερα, έπαιξε σαξόφωνο και κλαρινέτο σέ όρχηστρα τζάζ, δούλεψε σέ κατάστημα γυναικείων φορεμάτων, φοίτησε στό Πανεπιστήμιο τού Μπρούκλιν. Στά 1953 πήρε δίπλωμα κι ώς τόν '56 έκανε τόν δικηγόρο. Δίδαξε, τρία χρόνια, έγγλέξικα σ' ένα σχολείο. Μετά άφωσιώθηκε στό γράνιμο. Σά συγγραφέας... εισήχθη έξ Εδρώπης! Τά δυό πρώτα μονόπρακτά του, "Ό τίγγης" πού δημοσιεύουμε, και "Οί δακτυλογράφοι", είχαν ήδη παιχτεί στό 'Ισραήλ, στό Λονδίνο (1960), στό Φεστιβάλ "Εδιμβούργου (1961), στό Γουέστ-πορτ τόν καλοκαίρι τού '61. Στη Νέα Υόρκη παίχτηκαν τόν Φλεβάρη τού 63. Όφ Μπροντγουάιη, βέβαια. Τό πρώτο τρίπρακτο έργο του, "Οί πάπιες και οί έρωτευμένοι", παίχτηκε στό Λονδίνο (1961) και γυρίστηκε ταινία. Τό τελευταίο τού τρίπρακτο, "Luv", πρωτοπαίχτηκε στό Λονδίνο (1963) και μετά στη

Νέα Υόρκη (1964). Ό Σίγκαλ δέν έχει στόχο — σάν τούς άλλους άμερικανούς δραματουργούς — τήν άμερικανική κοινωνία και τόν τρόπο ζωής τής. "Άλλωστε, ό άμερικανισμός έχει πιά προσβάλλει όλόκληρη τήν ανθρωπότητα. Τά θέματά του δέν αναφέρονται στις δυσκολίες τών άμερικανών, αλλά στη δυσκολία τού καθένα μας νά ύπάρξει. Τόν "Τίγγη", αίφνης, μπορούμε νά τόν συναντήσουμε στό δρόμο μας, σέ κάθε χώρα. Η προσωπική νότα τού Σίγκαλ είναι: Σκληρός και τρυφερός μαζί. Χλευάζει τόν έαυτό του και καυτηριάζει τήν εποχή μας.

* Πισκάτορ: ένα θεατρικό μαμμούθ!

Στις 30 τού Μάρτη έφυγε άπ' τή ζωή μιή ήγετική μορφή τού σύγχρονου Θεάτρου, ό μεγάλος γερμανός σκηνοθέτης Έρβιν Πισκάτορ. Ύπηρεζε ό φλογερός άπόστολος τού Πολιτικού Θεάτρου, πού άποσκοπούσε στη διδαχή, στη διαφώτιση τών μαζών. Ηθελε τόν Θεάτρο στην ύπηρεσία του Λαού. Συνειδητά στρατευμένο, όπλο μάχης, μέσο διαφωτισμού. Ξεκίνησε όργισμένος νέος στόν Α' παγκόσμιο πόλεμο και έμεινε, ως τόν τέλος, όργισμένος και νέος. Μέγας επαναστάτης. Κατέλυσε τήν κλειστή ιταλική σκηνή — τόν παραδοσιακό κουτί. Άλλάξε τήν αρχιτεκτονική τού θεάτρου. Χρησιμοποίησε εκκλησιακά τεχνικά μέσα. Πολλαπλασίασε τά έπίπεδα σκηνικής δράσης. Εφόρμησε πρώτος τήν προβολή είκόνων, ανεξάρτητα άπ' τή δράση τού έργου, για νά πικνώνει τις έντυπώσεις, νά έπιταχύνει τή δράση. Με τήν προβολή τού μέλλοντος έκανε έπιαιτικό τόν σκηνικό παρόν. Με τήν προβολή τού παρελθόντος τόν καθιστούσε ακίνδυνο. Έπεδίωκε νά προκαλεί άνυπομονησία, διέγερση, νά πετάει τόν ύλικό του κατάρουττα στό θεατή, νά έπιδρά άμεσα στό κοινό του. Άδιαφορούσε για τήν αισθητική δικαιοσύνη. Άντικατάστησε τόν νατουραλισμό και τόν έξπρεσιονισμό τής εποχής του, με μιή διανοητική διαύγεια, άπ' τήν όποία όμως δέν εξαλείφει τή συγκίνηση. Μεταχειριζόταν κάθε είδους μηχανικά τεχνάσματα για νά κατορθώνει νά έντυπώνει στό θεατή τά έπιχειρήματα τού έργου. Προσάρμοξε τά έργα στην ύπηρεσία τών στόχων. Μνημειώδης ύπηρεζε ή παράσταση τών έκσυγχρονισμένων "Ληστών" τού Σίλλερ. Έφτασε νά παρουσιάσει στη σκηνή και τή μάσκα τού Τρότски! Θρυλικό έμεινε τόν ανέβασμα τού "Στρατιώτη Σβέικ" — μιή άμεση, διαλυτική σάτιρα, στην καρδιά τού γερμανικού μιλιταρισμού. Μέσα σέ μιή δεκαετία, ίδρυσε έξη θεάτρα, ανέβασε πληθώρα έργων! Η έμφάνιση τού Χίτλερ τόν άνάγκασε νά εκπατριστεί. Τόν '33 πηγαινει στη Μόσχα. Ό Σταλινισμός δέν τόν σηκώνει. Καταφεύγει πάλι στη Δύση: Παρίσι, αρχικά (1936-38) και μετά στη Νέα Υόρκη. Μένει 13 χρόνια. Διευθύνει, ως τόν '51, τόν "Θεατρικό Έργαστήρι" και έπηρεάζει άποφασιστικά τόν άμερικανικό θεάτρο. Μαθητές τού: Άρθουρ Μίλλερ, Τενεσεχ Ουίλλιαμς, Μάρλον Μπράντο, Τζούνηλ Μαλίνα. Άντιμετωπίζει τόν Μακαρθισμό, τόν στερούν και τήν ύπυκοότητα. Τόν '51 ξαναγυρίζει στη Γερμανία. Δέν τόν δέχονται μ' ένθουσιασμό. Γυρίζει από πόλη σέ πόλη, από θεάτρο σέ θεάτρο και σκηνοθετεί έκτάκτως: Στό Βερολίνο, τόν Μόναχο, τή Φραγκφούρτη, τόν Άμβούργο. Άνεβάζει "Πόλεμος και Ειρήνη", ανεβάζει κλασικούς, ανεβάζει γερμανούς κ' ένα σωρό πρωτοποριακούς. Καταλήγει πάλι εκεί άπ' όπου ξεκίνησε: τή Λαϊκή Σκηνή τού Βερολίνου. Δουλεύει τέσσερα χρόνια. Επαναλαμβάνεται, δέν καταπλήσσει, άποτυχαίνει. Άλλ' ό έβδομηντάρχει Πισκάτορ, με τήν τόλμη και τή μαχητικότητα πού πάντα τόν χαρακτηρίζαν, προβάλλει και έπιβάλλει συγγραφείς. Τά έργα τους, χάρη σ' αυτόν, βρίσκουν τεράστια άήχηση: "Ό "Άντιπρόσωπος" τού Χόχουτ, ή "Ύπόθεση Όρεναίμπερ" τού Κίπχαρντ, ή "Ανάκριση" τού Πέτερ Βάις — ταιριαστά στό κοινωνικό του Πιστεύω — παρουσιάζονται με τρόπο συγκλονιστικό. Τόν τελευταίο καιρό τόν άπασχολούσαν δυό θέματα: Τόν δεύτερο έργο τού Χόχουτ και τόν ξανανεβασμα τού "Σβέικ". Παρελθόν και μέλλον. Ό άγνώστος, ό τιμός άγωνιστής, στην ίδια πάντα γραμμή. Μιή όλόκληρη ζωή στην ύπηρεσία τού Θεάτρου με άνεπανάληπτη συνείπεια. Τόν "Θέατρο", τιμώντας τή μνήμη του, ανοίγει τόν τευχος μ' ένα από τά πιό άποκαλυπτικά γραφτά του.



ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΤΕΧΝΙΚΑ ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Χωρίς να 'χω καμιά ιδιαίτερη φιλοδοξία αναγκάστηκα πολλές φορές ν' αναλάβω τη διεύθυνση ενός θεάτρου. Με τον τρόπο που εξέφραζα την κοσμοθεωρία μου στο θέατρο, αντιμετώπιζα πάντοτε, στην καθημερινή λειτουργία, δυσκολίες, γι' αυτό κ' ή σκέψη νά δουλέψω σ' ένα δικό μου θέατρο δὲ μ' άφησε ποτέ. Έτσι καὶ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1926, όταν ταξίδεψα με τὸν Τόλλερ στὸ Μπαντόλ, στὶς νοτιογαλλικὲς ἀκτές, γιὰ νὰ συνεργαστῶ μαζί του στὸ καινούριο του ἔργο, τὴ "Συνοικία τῶν σταύλων" καὶ νὰ χρησιμοποιήσω τὴν ἄδεια πού 'χα πάρει ἀπὸ τὴ "Λαϊκὴ Σκηνή" γιὰ ξεκούραση λίγων βδομάδων (στὴ συντροφιά μας εἶχαμε ἀκόμα τὸν "Εριχ" Έγκελ, τὸν Βίλχελμ Χέρτσογκ καὶ τὸν "Όττο Κάτς, πού τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦταν ἀκόμα διευθυντὴς τοῦ διαφημιστικοῦ τμήματος στὸ "Πρωινό τῆς Δευτέρας"), καταστρώναμε ἀνάμεσα στὸ μπάνιο, τοὺς περίπατους καὶ τὴ δουλειά μας, τὰ πιὸ ἀπίθανα σχέδια καὶ συζητούσαμε τὴν ἴδρυση ἑνὸς θεάτρου κ' ἑνὸς περιοδικοῦ πού θὰ συγκέντρωναν ὅλες τὶς ἀριστερὲς πνευματικὲς δυνάμεις. Κουβέντες τοῦ καλοκαιριοῦ, πού κανένας δὲν πίστευε στὰ σοβαρὰ πὼς ὕστερα ἀπὸ ἕξι μῆνες θὰ μπορούσαν νὰ γίνουν πραγματικότητα. Γιατί, τότε, ὅλες οἱ συζητήσεις μας ἔκλειναν με τὸ καυτὸ ἐρώτημα: ποῖος θὰ βάλει τὰ λεφτὰ; Ἡ θέση μου στὴ "Λαϊκὴ Σκηνή" μέρα τὴ μέρα γινότανε καὶ πιὸ ἀντιφατικὴ. Ἡ παράσταση τῶν "Ληστῶν" πού 'χα προετοιμάσει στὸ Κι α τικὸ Θέατρο εἶχε ἀναβληθεῖ. Πάντως, τὶς μέρες κείνες τοῦ Ἰουλίου καὶ τοῦ Αὐγούστου τοῦ 1926 δὲν ξέραμε ἀκόμα πὼς τὴν ἐρχόμενη θεατρικὴ περίοδο ἡ κατάσταση θὰ παρουσίαζε τέτοια ἐξέλιξη καὶ πὼς θὰ μπορούσαμε ν' ἀρχίσουμε τὶς παραστάσεις μας με τοὺς "Ληστῆς" καὶ νὰ τὶς κλείσουμε με τὴν "Καταιγίδα στὴ χώρα τοῦ Θεοῦ". Καὶ νὰ πού τὴν ἄνοιξη τοῦ 1927, εἶχαμε φτάσει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Τὸ ζωτικὸ πρόβλημα, ἡ χρηματοδότηση τῆς ἐπιχείρησης, εἶχε βρεῖ μὴν ἀναπάντεχη λύση. Πάντα ὑποστήριζα τὴν ἀποψη πὼς ἕνα θέατρο, σὰν αὐτὸ πού

σχεδιάζαμε, θὰ 'πρεπε νὰ 'ναι σὲ θέση νὰ συντηρεῖται μόνο του καὶ πὼς ὁ οικονομικὸς μαρασμός τῶν θεάτρων τοῦ Βερολίνου, πού κείνον τὸ χρόνο ἀπειλοῦσε νὰ ὀδηγήσει σὲ μιά γενικὴ κρίση, ὀφείλονταν στὴν ἔλλειψη ζωτάνιας κ' ἐπικαιρότητας, στὴν ἀποτελμάτωση τοῦ δραματολόγιου. Τὸ θέατρο εἶχε χάσει τὸ ἐνδιαφέρον του. Ἡ πιὸ ἀσήμαντὴ ταινία παρουσίαζε μεγαλύτερη ἐπικαιρότητα, ἦταν περισσότερο μέσα στὴν παραχώδη πραγματικότητα τῶν ἡμερῶν μας, ἀπὸ τὸ θέατρο με τὸν δύσκαμπτο δραματικὸ καὶ τεχνικὸ μηχανισμό του. Αὐτὸ πού 'χε ξεπεραστεῖ δὲν ἦταν τὸ θέατρο σὰν ὄργανωση, μὰ ἡ δραματογραφία του κ' ἡ μορφή του. Ἐνα θέατρο πού θὰ πραγματευόταν τὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς μας, πού θ' ἀνταποκρίνονταν στὴ ἀνάγκη τοῦ Κοινοῦ ἀντικαθερφετίζοντας τὴν ὑπαρξή του, λιτὰ, χωρὶς καμιά ὑποχώρηση, θὰ 'πρεπε νὰ βρεῖ πολὺν μεγάλη ἀπήχηση στὸ Κοινό, θὰ 'πρεπε, σύγκαιρα, νὰ καὶ μιά προσοδοφόρα ἐπιχείρηση.

Τὸ θέατρο ἀπαιτεῖ ἀκριβῶς, σὲ σχέση με τὸ ἀντικείμενο του τεράστιες ἐπενδύσεις. Πρὶν ἀνοίξει ἀκόμα γιὰ πρώτη φορὰ ἡ Αὐλαία, τὸ ἐνοίκιο, ὁ φωτισμός, ἡ θέρμανση, τὰ γραφεῖα, ὁ τεχνικὸς ἐξοπλισμός, οἱ δοκιμές, οἱ μισθοὶ τῶν ἠθοποιῶν, τὸ σκηνικὸ κλπ. ἔχουν κιόλα καταβροχθίσει μιά περιουσία. Ἡ ὑπαρξὴ τῆς ἐπιχείρησης κ' ἡ τύχη ἑκατοντάδων ἀνθρώπων, κρέμεται ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία ἢ τὴν ἀποτυχία τῆς πρεμιέρας. Μιά φράση τῆς Κριτικῆς μπορεῖ νὰ 'ναι ἀποφασιστικὴ. Τοῦτο τὸν παράλογο, τὸν νὰ βαρῆς μηχανισμό τῆς βερολινέζικης πρεμιέρας τὸν ἔβρισκα πάντα ἐπιζήμιο. Στὸ δικό μου θέατρο ἤθελα, ὅσο γινόταν, νὰ μὴν ἐξαρτιέμαι ἀπ' αὐτόν. Πολλὲς φορὲς μοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ ἐξασφαλίσω τὶς 50 ἢ 60 χιλ. ἄδες μάρκα πού χρειάζονταν γιὰ μιά πρώτη παράσταση. Αὐτό, ὅμως, δὲν τὸ δεχόμουν. Μιά ἐπιχείρηση σὰν τὴ δική μου, πού τὴ πρωταρχικὴ τῆς σημασία γιὰ τὴ γενικὴ ἐξέλιξη τοῦ θεάτρου φαινόταν ὅλο καὶ πιὸ ξεκάθαρα, δὲν ἔπρεπε νὰ παραδοθεῖ στὶς συμπτώσεις μιᾶς μοναδικῆς παράστασης. Ἐνα οἰκονο-

μικό θεμέλιο, που θα μπορούσε να μᾶς στηρίξει τουλάχιστο για μιὰ θεατρική περίοδο, ήταν τὸ λιγότερο πὺν δεχόμενα σὰν προϋπόθεση. Μὰ καὶ σ' αὐτὴ ἀκόμα τὴν περίπτωση δὲν μπορούσα παρὰ νὰ δημιουργήσω ἕνα θέατρο, πὺν μὲ ἀπαρχαιωμένα καὶ ἀνεπαρκῆ μέσα, μὸλις καὶ θὰ ὑπαινίσσονταν αὐτὰ πὺν σκόπευα νὰ δώσω. Αὐτὸ πὺν ὀραματιζόμενα ἦταν ἕνας θεατρικὸς μηχανισμὸς, μὲ τεχνικὴ κατασκευὴ τόσο λεπτομερειακὴ ὅσο μιᾶς γραφομηχανῆς, ἕνας μηχανισμὸς πὺν νὰ 'ναι ἐξοπλισμένος μὲ τὰ πιὸ σύγχρονα μέσα φωτισμοῦ, μὲ κάθεται καὶ ὀριζόντια κινούμενες καὶ μὲ περιστροφικὲς σκηνές, μὲ ἀμέτρητους θαλάμους προβολῆς, μ' ἐγκαταστάσεις μεγαφῶνων κλπ. Γι' αὐτὸ στὴν πραγματικότητα χρειαζόμενα ἕνα καινούριο θέατρο πὺν θὰ καθιστοῦσε τεχνικὰ δυνατὴ τὴν πραγματοποίηση τῶν νέων θεατρικῶν μου ἀρχῶν. Τὸ κόστος ἐνὸς τέτοιου ἐγχειρήματος θὰ 'φτανε, φυσικὰ, σὲ πολλὰ ἑκατομμύρια.

"Ὅταν ἦ κ. Τίλλια Ντυριὲ εἶδε τὴ σκηνοθεσία τῶν "Ληστῶν" στὸ Κρατικὸ Θέατρο, ἐξέφρασε τὴν ἐπιθυμία νὰ 'ρθεῖ σ' ἐπαφὴ μαζί μου. Ἀπὸ τούτῃ τὴν ἐπαφὴ μεγάλωσε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς γιὰ τὶς ἰδέες μου κ' ἡ ἐπιθυμία γιὰ πιὸ στενὴ συνεργασία. Ἡ ἴδρυσή ἐνὸς δικοῦ μου θεάτρου ἦταν ἀναγκαστικὰ καθοριστικὴ γιὰ τὴν παραπέρα πορεία μου. Γιὰ μιὰ ἀνανέωση τοῦ συμβολαίου μου μὲ τὴ Λαϊκὴ Σκηνὴ δὲν μπορούσε νὰ γίνει λόγος, καὶ τὸν ἀναλάβω ἑκτακτὲς σκηνοθεσίες εἴτε νὰ συμβληθῶ μὲ ἀστικές σκηνές θὰ 'μοιαζε σὰν ὑποχώρηση, ὕστερα ἀπ' τὸν ἀγῶνα μου γιὰ τὸ πολιτικὸ θέατρο καὶ τὴ συμμετοχὴ μου στὴ διαδήλωση στὸ Χέρρενχάουζ. "Ἐνα δικὸ μου θέατρο ἦταν ἡ ἄμεση προϋπόθεση γιὰ τὴν παραπέρα δουλειὰ μου. Μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς κ. Ντυριὲ δόθηκε ἡ δυνατότητα νὰ βρῶ τὰ χρήματα πὺν χρειαζόμενα γιὰ τὴν οικονομικὴ ἐξασφάλιση μιᾶς σαιζόν. Σύμφωνα μὲ τὶς προβλέψεις, 400 χιλιάδες μάρκα περίπου θὰ 'πρεπε νὰ 'ναι ἀρκετὰ. Φαίνεται ὑπερβολικὸ ὅταν λέω πὺν ἡ λύση αὐτὴ δὲ μὲ ἱκανοποιούσε καθόλου. Ὅποιοσδήποτε ἄλλος στὴ θέση μου θὰ τὸ θεωροῦσε πρωτοφανὴ τύχη. Ἐμένα μου φαινόταν ἕνα πολὺ μεγάλο τόλμημα.

Μὲ βάση αὐτὲς τὶς ἀπόψεις, καθόρισα τὴ στάση μου καὶ στὶς οικονομικὲς διαπραγματεύσεις. Σὰν ἀποκλειστικὰ προσωρινὴ λύση συμφωνήθηκε γιὰ τὴν ἐρχόμενη θεατρικὴ περίοδο ἡ στέγαση σ' ἕνα βερολινέζικο θέατρο. Βάση τῆς συμφωνίας μας ἔγινε ἕνα καινούριο χτήριο πὺν θὰ οἰκοδομοῦνταν πάνω σ' ἕνα σχέδιο τοῦ Βάλτερ Γκρόπιους καὶ δικὸ μου καὶ πὺν τὴν ἐκτέλεσή του θὰ τὴν ἀναλάβαινε τὸ Δομικὸ Κέντρο. Εἶχαν ἀρχίσει κιόλα διαπραγματεύσεις γιὰ τὴν ἀγορὰ ἐνὸς οἰκοπέδου κοντὰ στὴν Πύλη τοῦ Χάλλε.

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ θεάτρου βρίσκεται κάθε φορὰ σ' ἄμεση σχέση μὲ τὴ μορφή τῆς θεατρικῆς τέχνης, δηλαδή οἱ δυὸ αὐτοὶ παράγοντες βρίσκονται σ' ἀλληλεπίδραση μεταξύ τους. Οἱ ρίζες ὅμως τῆς θεατρικῆς τέχνης καὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἀνάγονται στὴν κοινωνικὴ μορφή τῆς ἐποχῆς τους.

Ἡ ἀρχιτεκτονικὸς θεατρικὸς ρυθμὸς πὺν ἐπικρατεῖ στὴν ἐποχὴ μας εἶναι μιὰ ἐπιβίωση τοῦ ἀπολυταρχισμοῦ—εἶναι θέατρο αὐλικὸ. Μὲ τὸ χωρισμὸ σὲ πλατεία, ἐξώστη, θεωρεῖα καὶ γαλαρία, ἀντικαθρεφτίζει τὴν κοινωνικὴ διάρθρωση τῆς φεουδαρχικῆς κοινωνίας. Ἡ μορφή αὐτὴ ἐμελλε νὰ 'ρθεῖ σ' ἀντίφαση μὲ τὸ βασικὸ σκοπὸ τοῦ θεάτρου τὴ στιγμὴ ἀκρίβως πὺν ἡ δραματογραφία, καὶ κατὰ συνέπεια οἱ κοινωνικὲς συνθήκες, θὰ ἄλλαζαν. Ὅταν μαζί μὲ τὸν Βάλτερ Γκρόπιους ἐπιχειρήσαμε νὰ συλλάβουμε ἕνα θέατρο πὺν ἡ μορφή του θὰ 'ταν πρσσαρμωμένη στὶς νέες συνθήκες, δὲν τὸ κάναμε ἀπλῶς ἀπὸ ἀνάγκη μιᾶς τεχνικῆς διεύρυνσης ἢ συμπλήρωσης, μὰ ἐπειδὴ μ' αὐτὴ τὴ μορφή ἐκφράζονταν σύγκαιρα κὶ ὀρισμένες κοινωνικὲς καὶ θεατρικὲς καταστάσεις. Πολὺ καλύτερα ἀπὸ μὲνα ἀναπτύσσει ὁ ἴδιος ὁ καθηγητὴς Γκρόπιους τὸ νόημα καὶ τὴν ἐκταση τούτου τοῦ σχεδίου πὺν, δυστυχῶς, δὲν πραγματοποιήθηκε τελικὰ.

ΒΑΛΤΕΡ ΓΚΡΟΠΙΟΥΣ : Τὸ σύγχρονο θεατρικὸ χτήριο, μὲ βάση τὴν ἀνέγερση τοῦ νέου θεάτρου Πισκάτορ

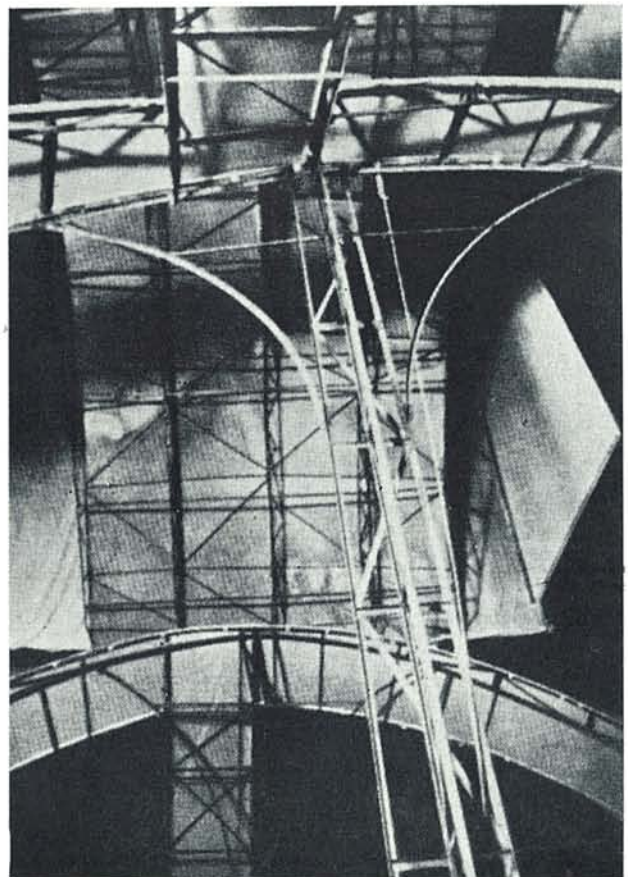
Ἡ εἴσοδος τῆς καινούριας δομικῆς ἀντίληψης στὸ θεατρικὸ χῶρο ἔγινε ὡς τὰ σήμερα ἐλάχιστα ἀντιληπτὴ. Οἱ ἀξιόλογοι διευθυντὲς θεάτρων τῆς τελευταίας γενιᾶς ἀναζητοῦσαν καινούριες δυνατότητες χῶρων καὶ τεχνικῆς γιὰ νὰ κάνουν τὸ θεατὸν, περισσότερο ἀπὸ ποτὲ ἄλλοτε, συμμετοχὸ στὴ σκηρικὴ δράση. Ὡστόσο, κανένα θεατρικὸ οἰκοδόμημα δὲν μπορούσε ν' ἀπαγκιστρωθεῖ ἀπὸ τὴν παλιὰ ἰταλικὴ σκηνή, μιᾶς καὶ γιὰ τὸν ἀρχιτέκτονα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, τὸ διακοσμητικὸ ἐνδιαφέρον βάραινε περισσότερο ἀπ' τὸν παράγοντα τοῦ χῶρου. Τὸ θέατρο

ἰταλικὸ ρυθμὸ μὲ τρία χωρίσματα τοῦ Βὰν ντὲρ Βέλντε στὸ "Βέρομπουνττεάτερ" (Κολωνία 1914), πὺν τὶς ἰδέες του ἀκολούθησε κὶ ὁ Περρέ στὸ θέατρο τῆς "Ἐκθεσης Διακοσμητικῶν Τεχνῶν (Παρίσι 1925), καθὼς κ' ἡ μετασκενὴ τοῦ "Γκρόσσες Σάουσιλχόνζ" στὸ Βερολίνο ἀπὸ τὸν Παϊλταγκ μὲ τὴν προσθήκη ἐνὸς προσκήνιου πὺν ἀπλόνονταν σὲ μεγάλη ἀκτῖνα ἀπ' τὴ σκηνή, εἶναι, καθὼς ξέρω, τὰ μὸνα πειράματα πὺν βρῆκαν πρακτικὴ ἐφαρμογὴ καὶ πὺν ἀπέβλεψαν νὰ θέσουν ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὸ πρόβλημα τοῦ θεατρικοῦ οἰκοδομήματος καὶ νὰ τὸ τροποποιήσουν ριζικὰ.

Στὴν ἱστορία τῆς θεατρικῆς ἀρχιτεκτονικῆς διακρίνονται τρεῖς βασικὲς μορφὲς χῶρων γιὰ τὴ σκηρικὴ δράση : Ἡ στρογγυλὴ ἀρένα, τὸ τσίρκο, πὺν στὴν κεντρικὰ τοποθετημένη βάση του ἡ σκηρικὴ δράση γίνεται ὀρατὴ ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς μ' ὅλη τὴν κωκλικὴ τῆς πλαστικότητά, κ' ἐκτολίσσεται συγκεντρωτικὰ. Τὸ ἀμφιθέατρο τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Ρωμαίων, ἡ ἡμικυκλικὴ ἀρένα μὲ τὸ ἡμικυκλικὸ σκηρικὸ ἐπίπεδο, τὸ προσκήνιο ὅπου ἡ δράση προβάλλει ἀνάγλυφα πάνω σ' ἕνα σταθερὸ φόντο, δίχως ὅμως νὰ χωρίζεται κὶ ἀπὸ τὸν θεατὴ μὲ τὴν ἀδλαία. Ἡ σκηνὴ ἰταλικὸ ρυθμοῦ ὀπτικὸ κοντὶ πὺν μὲ τὴν ἀδλαία καὶ τὴν τάφο γιὰ τὴν ὀρχήστρα χωρίζει τὸ "φανταστικὸ κόσμο" τῆς σκηνῆς, ἀπὸ τὸν πραγματικὸ τοῦ θεατῆ, καὶ κάνει τὸ "σκηνικὸ" νὰ φαίνεται σὰν μιὰ ἐπίπεδη προβολὴ πάνω στὴν ἀνοιχτὴ ἀδλαία.

Σήμερα γνωρίζουμε σχεδὸν μόνον τὴν τελευταία αὐτὴ μορφή, τὴ σκηνὴ ἰταλικὸ ρυθμοῦ, πὺν παρουσιάζει τὸ μεγάλο μειονέκτημα, νὰ μὴν ἐπιτρέπει στὸ θεατὴ νὰ συμμετέχει ἐνεργὰ στὴ σκηρικὴ δράση πὺν 'χει ἀπομακρυνθεῖ ἀπ' αὐτόν. Ἡ ἐξάλειψη αὐτοῦ τοῦ μειονεκτήματος θὰ πρεπε νὰ φέροι καὶ μιὰ ἔνταση στὴ δύναμη τῆς ψευδαίσθησης καὶ μιὰ ἀναζωογόνηση στὸ θέατρο. Ὅταν ὁ "Ἐρβιν Πισκάτορ" μὸν ἀνάθεσε νὰ σχεδιάσω τὸ καινούριο του θέατρο, ἔθεσε μὲ κείνη τὴ φυσικότητα τὸ ἀδιάλλακτον ταμπραμέντον του, πληθὺς ἀπὸ ἀπαιτήσεις πὺν 'μοιαζαν ἴσως οὐτοπικὲς, μὰ πὺν ἀπόβλεπαν στὸ νὰ δημιουργήσουν ἕναν τεχνικὰ, μ' ὅλα τὰ τελευταία μέσα ἐξοπλι-

Ἡ ὀ Πισκάτορ λάτρευε τὶς τεχνικὲς κατασκευές. "Ἐνα μέρος ἀπὸ τὸ θέλο τῆς σφαιρικῆς σκηνῆς μὲ τὸ σκηρικὸ τοῦ "Ρασπουτίν".



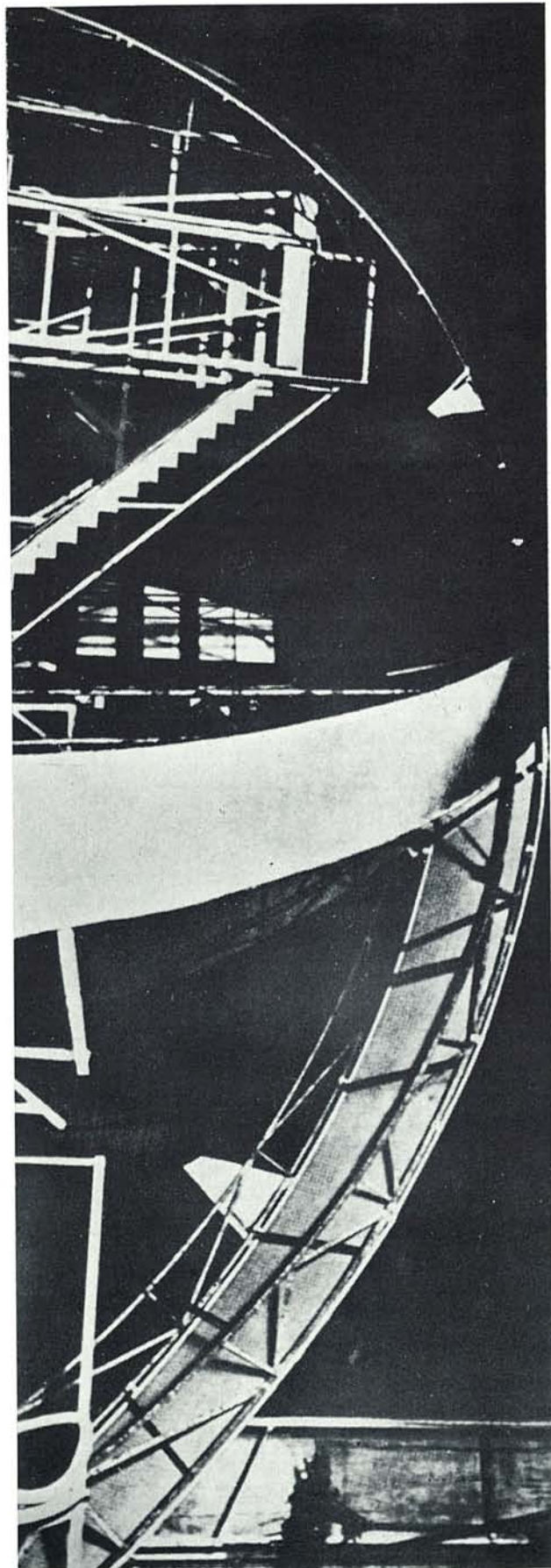
σμένο και μεταβλητό, θεατρικό μηχανισμό που θα ανταποκρινόταν στις εναλλασσόμενες απαιτήσεις των διάφορων σκηνοθετών και θα επέτρεπε να επιτύχουμε το μέγιστο όριο συμμετοχής του θεατή, δίνοντας στη σκηνική δράση τη δυνατότητα να επενεργήσει έντονα επάνω του. Αυτό το πρόβλημα του σκηνικού χώρου άπασχολούσε και μένα και τους φίλους μου στο Λογικό Κέντρο.

Η εδωρόδεκτη παραγγελία του Πισκάτορ κ' η έμμονη στις απαιτήσεις του έδωσαν την τελική λύση, που περιμένει τώρα την πραγματοποίησή της. Το δικό μου "Σύνθετο Θέατρο" προσφέρει στον κάθε σκηνοθέτη, με τη βοήθεια ενός κατάλληλου τεχνικού συστήματος, τη δυνατότητα να παίζει, κατά τη διάρκεια της ίδιας παράστασης, πάνω στη σκηνή, είτε στο προσκήνιο, είτε στην κυκλική άρενα, είτε ακόμα και στις τρεις αυτές σκηνές συγχρόνως. Η όμοιδης αίθουσα όπου κάθονται οι θεατές στηρίζεται πάνω σε 12 λεπτές κολώνες. Πίσω από τρεις διαδρόμους που σχηματίζονται ανάμεσα στις κολώνες που βρίσκονται στη μία από τις άκρες του όμοιδους σχήματος, είναι τοποθετημένη ή τρισδιάθετη σκηνή που περιβάλλει σαν τανάλια τις πρώτες σειρές καθισμάτων. Η δράση μπορεί να εκτυλίσσεται στην κεντρική σκηνή, είτε στις πλαγιές είτε ακόμα και στις τρεις σκηνές μαζί. Ένα κυλιόμενο δάπεδο με δυο οριζόντιες λουρίδες επιτρέπει μια πολύ γρήγορη και πολύ συχνή αλλαγή σκηνικής διάταξης, αποφεύγοντας σύγχυρα και τα μειονεκτήματα μιας περιστροφικής σκηνής. Σεκινώντας πίσω απ' τις κολώνες και σ' επέκταση των πλαγιών σκηνών, εκτείνεται ένας διάδρομος ακολουθώντας την κλίση των αμφιθεατρικών καθισμάτων, όπου μπορούν να κινηθούν σκηνικά άμαξια μ' αφετηρία τη σκηνή, έτσι ώστε μερικές σκηνές να μπορούν να παίζονται γύρω απ' τους θεατές. Η πιο μικρή κυκλική επιφάνεια, που βρίσκεται στο προσκηνικό μέρος της πλατείας, μπορεί να κατεβεί και να χρησιμοποιηθεί για προσκήνιο, αφού απαλλαγεί από τα καθίσματά της στο υπόγειο' εξακολουθεί πάντα να περιβάλλεται από την τανάλια που σχηματίζουν οι πρώτες σειρές των θεατών. Έτσι, ο ήθοποιός μπορεί, μέσω του κεντρικού διαδρόμου, να κατεβεί απ' τη σκηνή στο κέντρο των θεατών, κι από κει πάλι, να επιστρέψει στην αφετηρία του, περνώντας από το διάδρομο που περιβάλλει την αίθουσα.

Μια ριζική όμως μεταβολή συντελείται σ' ολόκληρο το θέατρο όταν η κυκλική πλατεία κάνει στροφή 180 μοιρών. Τότε, η μικρή επιφάνεια που βρίσκεται στη μέση της μεγάλης πλατείας και μπορεί να κατεβεί, βρίσκεται τοποθετημένη στο κέντρο του θεάτρου, σαν κυκλική άρενα που περιβάλλεται αμφιθεατρικά από καθίσματα.

Η περιστροφή αυτή μπορεί να εκτελεστεί απ' τις μηχανές και κατά τη διάρκεια της παράστασης. Ο ήθοποιός φτάνει στην άρενα, είτε από κάτω, χρησιμοποιώντας σκάλες, είτε από το διάδρομο που, όταν η μικρή επιφάνεια βρίσκεται σ' αυτή τη θέση, επιτρέπει την επιστροφή στη σκηνή, είτε ακόμα και από την όροφή, με κρεμαστές σκάλες και σκαλωσιές, που επιτρέπουν ακόμα και κάθετες κινήσεις πάνω από την άρενα. Τα τεχνικά μηχανικά μέσα για τη μετατροπή της σκηνικής επιφάνειας συμπληρώνονται αποτελεσματικά με τη χρησιμοποίηση φωτεινών προβολών. Ο Πισκάτορ έκανε μεγαλειώδη χρήση του φιλμ στις σκηνοθεσίες του, για να δυναμώσει την ψευδαίσθηση της θεατρικής παράστασης.

Αντιμετώπισα μ' ιδιαίτερο ενδιαφέρον την αξίωσή του να τοποθετήσω ολόγυρα οθόνες και μηχανήματα προβολής, επειδή στη φωτεινή προβολή διέκρινα το πιο απλό και το πιο αποτελεσματικό μέσο σύγχρονης σκηνογραφίας. Γιατί σ' ένα σκοτεινό, και γι' αυτό οσδέτερο, σκηνικό χώρο, μπορεί κανένας να χτίσει με φως, ή να δημιουργήσει σκηνική ψευδαίσθηση μ' αφηρημένα ή παραστατικά φωτεινά μέσα — στατικά ή κινητά — που καθιστούν το σκηνικό και τα βοηθητικά αντικείμενα κατά ένα μεγάλο μέρος περιττά. Στο δικό μου "Σύνθετο Θέατρο" πρόβλεψα τη δυνατότητα προβολής στις τρεις σκηνές και σ' όλο το πλάτος του κυκλικού ορίζοντα, με τη βοήθεια ενός συστήματος από μετακινούμενες κινηματογραφικές μηχανές, αλλά μπόρε να περιχλείσω ακόμα κι ολόκληρη την αίθουσα μέσα στην κινηματογραφική προβολή. Γι' αυτό το σκοπό αλλώνονται ανάμεσα στις 12 κολώνες της αίθουσας οθόνες, που πάνω



→ Το ένα ημισφαίριο της σκηνής Πισκάτορ. Η δράση εκτυλίσσεται διαδοχικά σε διάφορα τμήματα και διαφορετικά επίπεδα. Εκπληκτικά αποτελέσματα πετύχαινε ο Πισκάτορ και με παράλληλες προβολές φιλμ στο φόντο της σφαιρικής σκηνής

στις διαφανείς επιφάνειές τους κινούνται οι εικόνες από δώδεκα μηχανές προβολής συγχρόνως, τοποθετημένες στο βάθος της αίθουσας, ώστε το Κοινό να νιώθει πως βρίσκεται λόγω χάσης μέσα σε μία φουρτουνιασμένη θάλασσα ή να βλέπει ανθρώπινες μάζες να προχωρούν καταπάνω του. Σύνγκραμα, μ' ένα δεύτερο σύμπλεγμα από μηχανήματα που βρίσκονται σ' έναν πάγιο προβολής, στο εσωτερικό της αίθουσας, μπορεί κανένας να προβάλλει συμπληρωματικά ταινίες πάνω στις ίδιες θόλους, τούτη τη φορά απ' την ανάποδη πλευρά. Έδώ είναι τοποθετημένο και το μηχανήμα που προβάλλει στην όροφη σύννεφα, άστερισμούς κι αφηρημένες φωτεινές εικόνες. Μ' άλλα λόγια, στη θέση της επίπεδης προβολής (κινηματογράφος), που ξέραμε ως τώρα, μπαίνει ο χώρος προβολής. Η πραγματική αίθουσα για το Κοινό, οδότεροποιημένη με την έλλειψη φωτός, μεταβάλλεται, με τη δύναμη της προβολής σε αίθουσα φευδαίσθησης, στον τόπο όπου στην πραγματικότητα διαδραματίζονται τα σκηνικά περιστατικά.

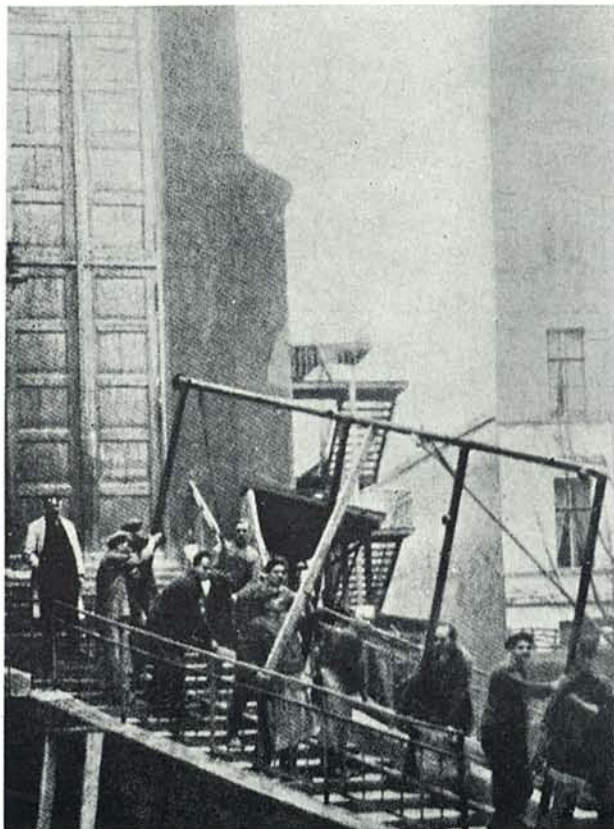
Στόχος αυτού του θεάτρου δεν είναι η συσσώρευση λεπτεπίλεπων τεχνικών κατασκευών και τρυκ. Όλ' αυτά είναι, αποκλειστικά μέσα για να πετύχουμε να παρασυνθεί ο θεατής στο επίκεντρο της σκηνικής δράσης, να γίνει ένα με το χώρο όπου εκτυλίσσεται η δράση και, μη όντας πια προσφυλαγμένος με την αυλαία, να μη μπορεί να ξεφύγει απ' αυτό το επίκεντρο. Κατά τ' άλλα, η αρχιτεκτονική ενός θεάτρου έχει, κατά τη γνώμη μου, υποχρέωση να καταστήσει το σκηνικό όργανο τόσο απρόσωπο, ελαστικό και μεταβλητό ώστε να μη δεσμεύει ποτέ το σκηνοθέτη, και να επιτρέπει την εφαρμογή διαφορετικών θεατρικών αντιλήψεων. Η μεγάλη μηχανή χώρου, επιτρέπει στο σκηνοθέτη, ανάλογα με τη δημοκρατική του δύναμη, να πραγματοποιήσει το προσωπικό του έργο.

ΒΑΛΤΕΡ ΓΚΡΟΠΙΟΥΣ

Διευθυντής του Δομικού Κέντρου του Ντεσσάου

Πρώτα, όμως, έπρεπε να βρούμε ένα θέατρο όπου θα μπορούσαμε να δουλέψουμε την έρχόμενη περίοδο. Η έκλογη δεν ήταν

Η υπερβολική χρησιμοποίηση τεχνικών κατασκευών έρχιζε πάντα έξω τη δουλειά του Πισκάτοφ. Ομάδες εργατών μεταφέρουν το σκηνικό του "Ζήτω ζούμε!" που στηριζόταν στον ίδιο σιδερένιο σκελετό με το σκηνικό του "Ρασποντίν"



εύκολη. Προλεταριακοί κύκλοι μās κατηγορήσαν άργότερα, γιατί είχαμε διαλέξει το "Θέατρο του Νόλλεντορφπλάτς", που βρίσκεται στη δυτική πλευρά της πόλης, αντί για όποιονδήποτε άλλο θέατρο σε μια έργατική συνοικία. Οι αιώνιοι παντογνώστες προφήτευαν κίολα απ' αυτή την έκλογη και μια άλλαγή στην πολιτική γραμμή της καινούριας προσπάθειας. Κι όμως, άποφασιστικοί για την έκλογη μας στάθηκαν μονάχα οι πρακτικοί λόγοι. Το Θέατρο του Νόλλεντορφπλάτς ήταν τότε το πιο κατάλληλο απ' όλα τα διαθέσιμα θέατρα. 'Απ' τὰ υπόλοιπα, που θα μπορούσαν ν' αποτελέσουν αντικείμενο έκλογης, τό 'να είχε πολύ μικρή αίθουσα κ' έναν τελείως παραμελημένο τεχνικό έξοπλισμό, που για νά λειτουργήσει θα χρειαζόταν μεγάλα έξοδα έπισκευής, ενώ τ' άλλο βρισκόταν ακόμα πιο δυτικά. 'Αντίθετα, τό "Νόλλεντορφτέατερ" ήταν τεχνικά άρκετά καλά έξοπλισμένο και βρισκόταν, ακόμα και για τό έργατικό κοινό, σ' άρκετά κεντρικό σημείο.

Όχι μονάχα οι παραστάσεις μά και τό σύνολο της δραστηριότητας του θεάτρου ήταν ένα πείραμα, μια είσβολή σε μια άνεξέρευνη περιοχή. Ήταν ένα πείραμα σε σχέση με τό Κοινό, τό δραματολόγιο, τή σκηνοθεσία, τὰ τεχνικά μέσα. Κ' ήταν, τέλος — κι αυτό, ήταν άποφασιστικό για τήν ύπαρξη της έπιχείρησης — ένα πείραμα σχετικά με τήν οικονομική έπιτυχία. Παρόλες τīs σκέψεις και τούς ύπολογισμούς δέ φαντάζομαι νά ξεκίνησε ποτέ έπιχείρηση με τόσο άμφίβολο μέλλον.

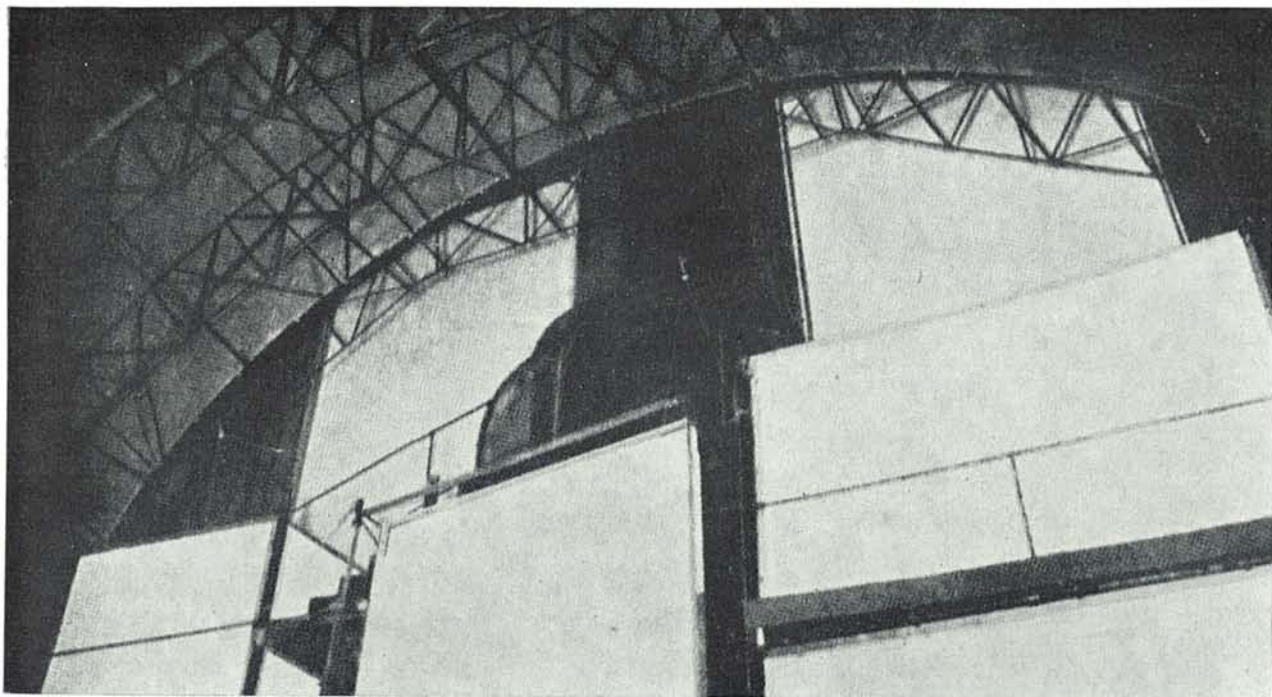
Ποιά ήταν, όμως, ή κατάσταση στο πιο νευραλγικό σημείο του κάθε θεάτρου, τή δραματική παραγωγή; "Έργα που νά άκφράζουν καθαρά τīs ίδέες μας και νά 'ναι, συγχρόνως, καλλιτεχνικά άρτια, δέν ύπήρχαν. Ούτε και μπορούσε νά τὰ περιμένει κανένας σύντομα. Ξέραμε πώς ή δραματική παραγωγή που ανταποκρίνονταν σάν ιδέα στην σκηνή μας έκανε ακόμα τὰ πρώτα της βήματα και πώς ή εξέλιξη της έξαρτιόταν από 'να πολύχρονο προτσές που δέν ήταν δυνατό νά ολοκληρωθεί ανεξάρτητα απ' τήν όλη πολιτική και οικονομική εξέλιξη. "Όλη μου ή δραστηριότητα στη "Λαϊκή Σκηνή" δέν ήταν, άλλωστε, τίποτ' άλλο από μια προσπάθεια νά τροποποιήσω, νά προωθήσω και νά δώσω βάθος στη δραματική παραγωγή από κοινωνική κ' έπαναστατική σκοπία. Μπορεί κι όλο τό ύφος τής σκηνοθεσίας μου νά γεννήθηκε από τήν έλλειψη δραματικής παραγωγής. Είμαι βέβαιος πώς ή εμφάνιση της δέ θα έντυπωσίαζε τόσο πολύ αν διέθετα μια κατάλληλη δραματική παραγωγή. "Όλη ή συζήτηση για τīs άρμοδιότητες του συγγραφέα και του σκηνοθέτη συνομίζεται, κατά τή γνώμη μου, στο άπλο έρώτημα: ποιός διαθέτει τή μεγαλύτερη κατανόηση τής πραγματικότητας, τή βαθύτερη πεποίθηση, τήν πιο μεγάλη δραστικότητα;

Στὰ δύο άποφασιστικά σημεία του θεάτρου, τήν αρχιτεκτονική και τή δραματολογία, είμαστε λοιπόν καθυστερημένοι. Μά, καθώς συμβαίνει συχνά, οι έλλείψεις αυτές έφεραν θετικά άποτελέσματα. Μια καινούρια δραματολογία γεννήθηκε, μια κοινωνικοπολιτική δραματολογία. Αυτό που κρατούσαμε στο χέρι μας δέν ήταν ώστόσο μια συνταγή, μά, ουσιαστικά, μια νέα αντίληψη, που μ' αυτή άντικρύζαμε και δουλεύαμε τό μοστρωμένο ή άνεπεξέργαστο δραματικό ύλικό μ'ας. 'Από τήν έλλειψη, πάλι, μιās έπαναστατικής άρχιτεκτονικής, άναπτύχθηκε ή νέα σκηνική μορφή. Κι αυτά τ' άποτελέσματα δέν ήταν παρά μεταβατικές άξίες, μέτρα βοηθητικά, ό πυρήνας τους όμως ήταν θετικός, χάραζε τή μέλλοντική εξέλιξη.

Βασική γραμμή τής κοινωνιολογικής δραματολογίας

1. 'Ο ρόλος του ανθρώπου

Βασικό, γι' αυτό που ονόμασα "καινούρια αντίληψη", είναι ή θέση του ανθρώπου, ή παρουσία του κ' ή ένέργεια του στα πλαίσια του 'Επαναστατικού Θεάτρου. 'Ο άνθρωπος και τὰ συναισθήματά του, οι σχέσεις του, (σχέσεις ίδιωτικής ζωής ή σχέσεις με τīs ύπερφυσικές δυνάμεις που έκδηλώνονται ανάλογα με τό βαθμό εξέλιξης, με τή μορφή ενός θεού, τής Μοίρας, του πετρωμένου κλπ.) — έννοιες προσφιλείς στους θεατρικούς συγγραφείς και στις δραματολογίες όλων τών αιώνων! Πρώτα όμως στη "Λαϊκή Σκηνή", δηλαδή στους πνευματικούς έκπρωσώπους της, έλαχε νά παρουσιάσει τόν άνθρωπο "χημικά άγνό" καθώς λένε, και νά κάνει "τό αντικείμενο καθ' έαυτό" κεντρικό πυρήνα τής δραματολογίας και του θεάτρου γενικότερα. 'Η θέση τής "τέχνης για τό λαό", μεταβλήθηκε, περνώντας μέσα από τό "άνθρώπινο μεγαλείο", στο διαμετρικά αντίθετό της "κυριαρχία τής τέχνης". "Ένας μακρύς δρόμος,



“Άλλη μιὰ ἄποψη τοῦ θόλου τοῦ “Νόλλεντορφ - Τεάτερ” μὲ τὰ πολυσύνθετα σκηνηκὰ πὸν χρησιμοποιοῦσε ὁ Πισκάτορ

πού περνᾶ ἀπὸ τὰ στάδια τοῦ ἀστικοῦ ἀτομικισμοῦ μὲ τὴν ἐπίδειξη ἠθικῶν ἰδιωτικῶν πόνων — τί εἰρωνία ὁμως! — ἢ δραματούργια τῆς “Λαϊκῆς Σκηνῆς” ἦταν ἀκριβῶς ἐκείνη πού ἀκολούθησε αὐτὸ τὸ δρόμο ὡς τὸ ἀδιέξοδο, ἀπ’ ὅπου δὲν ὑπῆρχε πιά δρόμος πού νὰ βγάξει στὸ κοινωνικὸ.

Αὐτὸ τὸ σύνολο προβλημάτων, πού συνδέεται στενὰ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ἐρμηνείας, ἔπρεπε ν’ ἀντιμετωπιστεῖ πάνω σ’ ὀλίγετε καινούριες βάσεις ἀπὸ μιὰ δραματούργια πού ξεκινούσε ἀπὸ τὴν τροποποιημένη ἀντίληψη τοῦ θεάτρου. Ἐξετάζοντας αὐτό, θὰ χρειαστεῖ νὰ ἐπανερχόμεστε συνεχῶς στὶς ρίζες αὐτῆς τῆς κίνησης. Γιατὶ ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ αὐθαίρετη ἀλλαγὴ, μὰ γιὰ μιὰ ἀλλαγὴ πού συντελέστηκε πρῶτα ἀπ’ τὶς ἴδιες τὶς συνθήκες. Κ’ οἱ συνθήκες αὐτὲς ὀνομάζονταν πόλεμος κ’ ἐπανάσταση. Αὐτὲς ἦταν πού ἄλλαξαν τὸν ἄνθρωπο, τὴν διάρθρωση τῆς σκέψης του καὶ τὴ στάση του ἀπέναντι στὴν ὀλότητα. Αὐτὲς ὀλοκλήρωσαν τὸ ἔργο πού ’χε ἀρχίσει πρὶν 50 χρόνια ἢ βιομηχανικὴ κεφαλαιοκρατία.

Ὁ πόλεμος ἔθαψε ὀριστικὰ κάτω ἀπὸ κατακλυσμὸ χάλυβα καὶ θύελλα φωτιάς τὸν ἀστικὸ ἀτομικισμὸ. Ὁ ἄνθρωπος σὰν ἄτομο, ἀνεξάρτητος ἢ φαινομενικὰ ἐλευθερωμένος ἀπὸ κοινωνικὲς δεσμεύσεις, πού περιστρέφεται ἐγωκεντρικὰ γύρω ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ “ἐγὼ” του, βρίσκεται στὴν πραγματικότητα θαμμένος κάτω ἀπὸ τὴ μαρμαρινὴ πλάκα τοῦ “Ἀγνωστοῦ Στρατιώτη”. Ἡ ὅπως τὸ διατύπωσε ὁ Ρεμάρκ: “Ἡ γενιὰ τοῦ 1914 πέθανε στὸν πόλεμο κ’ ἂν ἀκόμα γλύττωνε ἀπὸ τὶς ὀβίδες του”. Αὐτοὶ πού γύρισαν δὲν εἶχαν πιά τίποτα κοινὸ μὲ κείνες τὶς ἔννοιες τοῦ ἀνθρώπου, τῆς ἀνθρωπιᾶς καὶ τοῦ ἀνθρώπινου μεγαλείου, οἱ ὁποῖες στὴν ὠραία ἐποχὴ τοῦ προπολεμικοῦ κόσμου συμβόλιζαν σὰν κοσμήματα τὴν αἰωνιότητα μιᾶς “ἐλέω Θεοῦ” τάξης.

Αὐτὸν τὸν τύπο ἀνθρώπου, συντρόφου, πού ἐνεργεῖ, σκέφτεται καὶ αἰσθάνεται συλλογικά, πού δὲν ἀποτελεῖ πρωταρχικὴ προϋπόθεση τοῦ σοσιαλισμοῦ, ὅπως αὐτὸς ἐξακολουθεῖ λαθεμένα νὰ πιστεύει, ἀλλὰ τὸ σκοπὸ πού πρέπει νὰ πετύχει, τὸν προαναγγέλλανε ἤδη οἱ στρατιωτικὲς φάλαγγες πού ὑποχωρώντας πέρασαν τὸ Ρῆνο στὰ 1918. Οἱ φάλαγγες αὐτὲς ἐκτέλεσαν αὐτὴ τὴν ὑποχώρηση κάτω ἀπὸ τὴ δική τους διοίκηση, μὲ πειθαρχία, χωρὶς βροντῶδη προσταγήματα καὶ πάτησαν τὸ γερμανικὸ χῶμα μὲ τὴ σταθερὴ ἀπόφαση νὰ ἐπιβάλουν, ἂν χρειαζόταν μὲ τὸ ὄπλο στὸ χέρι, μιὰ νέα τάξη καλύτερη καὶ δικαιοτέρα.

Χυμένες μέσα στὸ χωνευτήρι τῆς βαρεῖας βιομηχανίας, ἀτσαλωμένες καὶ δυναμωμένες στὸ καμίνι τοῦ πολέμου, ὀρθώνονται οἱ μάζες, στὰ 1918 καὶ στὰ 1919, ἀπειλώντας καὶ ἀπαι-

τώντας μπροστὰ στὶς πύλες τοῦ κράτους· δὲν εἶναι πιά ἓνα μπουλούκι, ἓνας συρφετὸς ἀνθρώπων πού τυχαῖα συγκεντρώθηκαν, ἀλλὰ καινούρια ζωντανὰ ὄντα, μὲ καινούρια δική τους ζωὴ, πού δὲν ἦταν πιά ἓνα ἄθροισμα ἀτόμων, μὰ ἓνα νέο, ὀρμητικὸ “Ἐγὼ”, πού τὸ κινούσαν, τὸ καθόριζαν οἱ ἄγραφοι νόμοι τῆς τάξης του.

Μπορεῖ κανένας, μπροστὰ σ’ αὐτὴ τὴν τεράστια ἀνατροπὴ, ἀπ’ τὴν ὁποία κανένας δὲν μπορεῖ νὰ ἐξαιρεθεῖ, νὰ ἰσχυριστεῖ στὰ σοβαρὰ πῶς ἡ εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου, τῶν συναισθημάτων του, τῶν δεσμών του, εἶναι μιὰ εἰκόνα αἰώνια, ἀπόλυτη καὶ ἀναλλοίωτη ἀπὸ τὸ χρόνο; Ἡ θὰ παραδεχτεῖ, ἐπιτέλους, πῶς οἱ θρηνοὶ τοῦ Τάσσο προσκρούουν δίχως ἀντίλαλο στους μπετονένιους κ’ ἀτσάλινους τοίχους τοῦ αἰῶνα μας, καὶ πῶς ἀκόμα ἡ νευρασθένεια τοῦ “Ἀμλετ” δὲν μπορεῖ νὰ ὑπολογίσει στὴ συμπῶνία σὲ μιὰ ἐποχὴ ἀπὸ πολυβολητὲς καὶ “ρέκορντμαν”; θὰ τὸ καταλάβουν, ἐπιτέλους, πῶς ὁ “ἐνδιαφέρων ἥρωας” δὲν εἶναι ἐνδιαφέρων παρὰ γιὰ κείνη τὴν ἐποχὴ μονάχα, πού βλέπει νὰ ἐνσαρκώνεται σ’ αὐτὸν ἡ μοῖρα τῆς, πῶς οἱ χαρὲς καὶ οἱ λύπες πού ὡς χτὲς φαίνονταν ὑπέροχες, στὰ ὑπερδιαυγῆ βλέμματα τοῦ σημερινοῦ ἀγωνιζόμενου κόσμου φαίνονται γελοῖες ἀσημαντότητες;

Τούτῃ ἡ ἐποχὴ, πού μὲ τὰ κοινωνικὰ καὶ οικονομικὰ δεδομένα τῆς ἴσως ν’ ἀφαίρεσε ἀπὸ τὸ ἄτομο τὴν “ἀνθρωπιὰ” του, δίχως νὰ τοῦ χαρίσει καὶ τὴν ἀνώτερη ἀνθρωπιὰ μιᾶς νέας κοινωνίας, ὕψωσε σὲ βᾶθρο ἓνα νέο ἥρωα: τὸν ἑαυτὸ τῆς. Ὅχι πιά τὸ ἄτομο, μὲ τὸ ἀτομικὸ, τὸ προσωπικὸ του πεπρωμένο, μὰ ἡ ἴδια ἡ ἐποχὴ καὶ ἡ Μοῖρα τῶν μαζῶν ἀποτελεῖ τὸ ἥρωικὸ στοιχεῖο τῆς νέας δραματούργιας. Μήπως, μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο, τὸ ἄτομο χάνει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς προσωπικότητάς του; Μισεῖ, ἀγαπάει, ὑποφέρει λιγότερο ἀπὸ τὸν ἥρωα τῶν προηγούμενων γενεῶν; Ἀσφαλῶς ὄχι, μὰ ὅλα τὰ συμπλέγματα τῶν συναισθημάτων του ἔχουν περιέλθει κάτω ἀπὸ μιὰ ἄλλη ὀπτικὴ γωνιά. Δὲν ζῆ πιά τὴ μοῖρα του μόνος, ξεκομμένος, ἀπὸ τὸν κόσμο. Βρίσκεται ἀδιάρρηκτα δεμένος μὲ τοὺς μεγάλους πολιτικούς καὶ οικονομικοὺς παράγοντες τῆς ἐποχῆς του. Ὅπως τόνισε κάποτε ὁ Μπρέχτ: “Κάθε Κινέζος κούλης, εἶναι ἀναγκασμένος, γιὰ νὰ κερδίσει τὸ μεσημεριανό του ψωμί, ν’ ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν παγκόσμια πολιτικὴ”. Ὅποιαδήποτε κι ἂν εἶναι ἡ προσωπικὴ του θέση, κάθε τι πού λέει, κάθε τι πού σκέπτεται, εἶναι συνυφασμένο μὲ τὴ μοῖρα τῆς ἐποχῆς του.

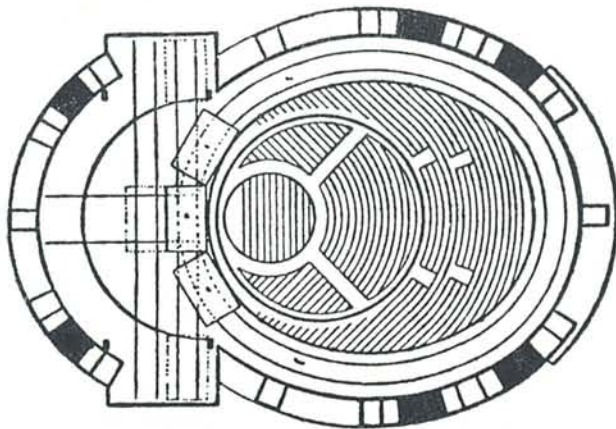
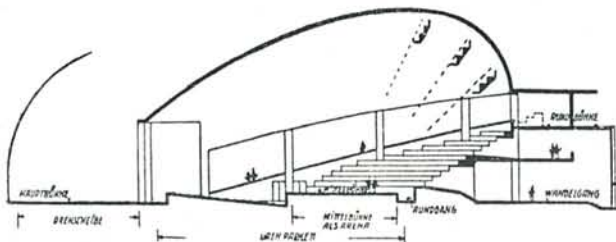
Ὁ ἄνθρωπος πάνω στὴ σκηνὴ ἔχει γιὰ μᾶς τὴν ἔννοια μιᾶς κοινωνικῆς ἐνέργειας. Μῆτε ἡ σχέση μὲ τὸν ἑαυτὸ του, μῆτε κ’ ἡ σχέση του μὲ τὸ Θεό, μὰ ἡ σχέση του μὲ τὴν κοινωνία

στέκει στο επίκεντρο. "Όταν εμφανίζεται, μαζί του εμφανίζεται κ' η τάξη του, η το κοινωνικό στρώμα, στο οποίο ανήκει. Οί ήθικες, ψυχικές ή συγκινησιακές του συγκρούσεις, είναι συγκρούσεις με την κοινωνία. "Αν η αρχαιότητα είχε στο επίκεντρο τη θέση της αντίκρου στη Μοίρα, ο Μεσαίωνας τη θέση του μπροστά στο Θεό, ο όρθολογισμός στη φύση, ο ρομαντισμός στα πάθη, μία εποχή όπου οι σχέσεις στο έσωτερικό της ολότητας, η αναθεώρηση όλων των ανθρώπινων αξιών, η ανατροπή όλων των κοινωνικών σχέσεων βρίσκονται στην ήμερησια διάταξη, δεν μπορεί να δει τον άνθρωπο παρά μόνο στη θέση του απέναντι στην κοινωνία και τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής του, μ' άλλα λόγια σαν πολιτικό όν.

"Ίσως αυτός ο υπερτονισμός του πολιτικού, για τον οποίο δεν ευθυνόμαστε μεις άλλ' η δυσαρμονία των σημερινών κοινωνικών συνθηκών, που μεταβάλλουν κάθε εκδήλωση ζωής σε πολιτική εκδήλωση, να οδηγεί, κατά κάποιο τρόπο, στη διαστρέβλωση της ιδανικής εικόνας του ανθρώπου. "Όστόσο, απ' την άλλη πλευρά, τούτη η εικόνα έχει και το προτέρημα ν' ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Για μας, σαν έπαναστατικούς μαρξιστές, το χρέος δεν μπορεί να περιορίζεται στο ν' απεικονίζουμε την πραγματικότητα δίχως να παίρνουμε μία κριτική στάση απέναντί της, στο ν' αντιλαμβανόμαστε το θέατρο σαν "καθρέφτη της εποχής του". Αυτό είναι τόσο λίγο χρέος του θεάτρου, όσο και το να θέλεις να ξεπεράσεις τούτη την κατάσταση μόνο με θεατρικά μέσα, να καταργήσεις τούτη τη δυσαρμονία μ' ένα καμουφλάρισμα, να παρουσιάσεις τον άνθρωπο σά φαινόμενο, με μία έξοχη μεγαλοπρέπεια, κι αυτό σε μία εποχή που, στην πραγματικότητα, τον διαστρεβλώνει κοινωνικά, μ' ένα λόγο να ενεργήσεις ιδεαλιστικά. Το χρέος του επαναστατικού θεάτρου είναι να παίρνει την πραγματικότητα σαν άφετηρία, να έντεινει την κοινωνική διχόνοια για να την μετατρέψει σ' ένα στοιχείο καθημερινότητας και να προετοιμάσει έτσι την επανάσταση και τη νέα τάξη.

2. Η σημασία της τεχνικής

"Απ' όσα ειπώθηκαν ως εδώ βγαίνει, νομίζω, καθαρά το συμπέρασμα πως η τεχνική δε στάθηκε ποτέ για μένα αυτοσκοπός.

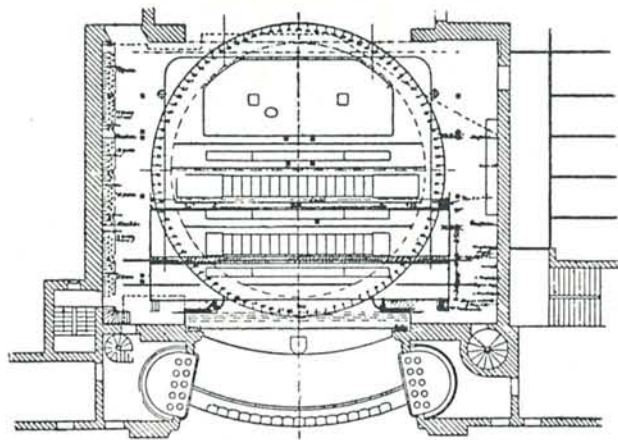
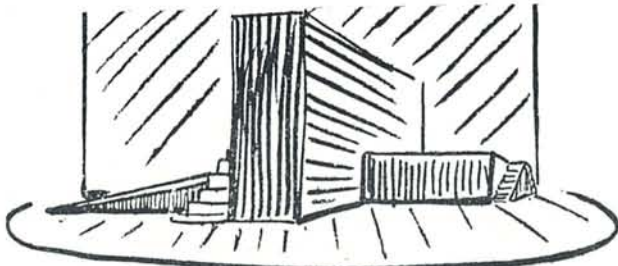


ΑΝΩ : Τομή του σύνθετου θεάτρου, όπως το σχεδίασε ο Βάλτερ Γκρόπιους. Αριστερά, η βασική σκηνή κ' η μικρή κυκλική επιφάνεια στο κέντρο, η περιστροφόμενη πλατεία με την κεντρική σκηνή που μετατρέπεται και σε άρενα. Δεξιά, οι διάδρομοι και ψηλότερα, ο θόλος. ΚΑΤΩ : κάτοψη της πλατείας και της σκηνής του σύνθετου θεάτρου του Γκρόπιους

"Όλα τα μέσα που μεταχειρίστηκα και που σκόπευα να μεταχειριστώ δεν απόβλεπαν στο να πλουτίσουν τον τεχνικό εξοπλισμό της σκηνής, μα στο ν' ανυψώσουν τη σκηνική πράξη στο επίπεδο της Ιστορίας. "Η ανύψωση αυτή, που ναι συνυφασμένη αξεχώριστα με την εφαρμογή της μαρξιστικής διαλεκτικής στο θέατρο, δεν είχε συντελεστεί από τους δραματικούς συγγραφείς. Οί αναζητήσεις μου στον τομέα της τεχνικής είχαν σκοπό ν' αντιμετωπίσουν την πενιχρότητα της δραματικής παραγωγής. "Ελα όμως που συχνά δοκίμασαν ν' αντικρούσουν αυτό ακριβώς το σημείο με το επιχείρημα πως κάθε αληθινή τέχνη περικλείει το άτομικό, που το έξυφνώνει σε "τυπικό", σε "ιστορικό". Οί αντίπαλοί μας παραβλέπουν συνεχώς πως το τυπικό ακριβώς δεν αντιπροσωπεύει μία αιώνια αξία, και πως η κάθε τέχνη ανεβάζει, στην καλύτερη περίπτωση, τα γεγονότα στο Ιστορικό της δικής της εποχής. "Η εποχή του κλασικισμού έβλεπε την "αίωνια αξία" της στη μεγάλη προσωπικότητα, η εποχή της αισθητικής θά τη δει στην επιδίωξη του ωραίου, η ήθικη εποχή στο ήθικα, μία ιδεαλιστική στο εξιδανικευμένο. "Όλες αυτές οι αξίες στάθηκαν για την εποχή τους αιώνιες κ' η τέχνη δεν ήταν παρά εκείνο που διατύπωνε καθολικά αυτές τις αξίες. Οί αξιολογήσεις αυτές είναι για τη γενιά μας φθαρμένες, ξεπερασμένες, νεκρές.

Ποιές είναι οί δυνάμεις της Μοίρας στην εποχή μας ; Τι αναγνώρισε τούτη η γενιά σαν πεπρωμένο της, που πρέπει να υποταχτεί στη δύναμή του αν δεν θέλει να χαθεί, και που πρέπει να υπερικήσει αν θέλει να ζήσει ; "Η οικονομία κ' η πολιτική είναι η Μοίρα μας και σαν συνισταμένη των δυο αυτών, η κοινωνία, το κοινωνικό. Και μόνο όταν αναγνωρίσουμε τους τρεις αυτούς παράγοντες, είτε με την κατάφαση, είτε και με τον άγωνα ενάντιά τους, θα φέρουμε την ύπαρξή μας σε συνάφεια με το "Ιστορικό περιεχόμενο" του είκοστου αιώνα.

"Όταν, λοιπόν, χαρακτηρίζω την ανύψωση ατομικών σκηνών σε Ιστορικές, σαν τη θεμελιακή Ιδέα κάθε σκηνικής δράσης, δεν έννοώ μ' αυτό τίποτ' άλλο παρά την ανύψωση στο πολιτικό, οικονομικό και κοινωνικό. Μ' αυτά συνδέουμε το θέατρο με τη ζωή μας. "Όποιος άπαιτεί άλλο πράγμα από την τέχνη της εποχής μας επιδιώκει, συνειδητά ή όχι, τη μετατόπιση και



ΑΝΩ : Μετατρέπόμενο σκηνικό για την παράσταση της επιθεώρησης-μαριονέθ "Παθ' όλα αυτά" που ανέβασε στα 1925 ο Πισκάτορ στο "Γκρόσσε - Σάουσιλχάουζ". ΚΑΤΩ : Σχεδιάγραμμα της σκηνής του θεάτρου της πλατείας Νόλντενφον που πρωτανεβίστηκε "Ο καλός στρατιώτης Σβέικ" — η μεγαλύτερη επιτυχία της σκηνής Πισκάτορ (1927 - 28).

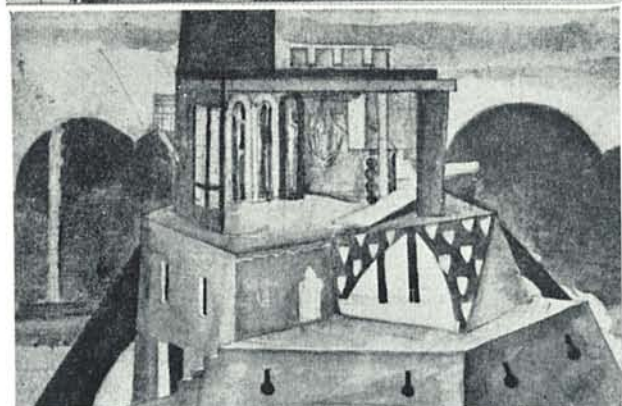
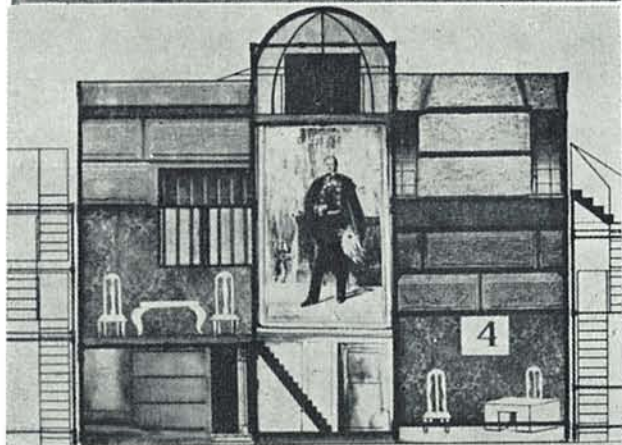
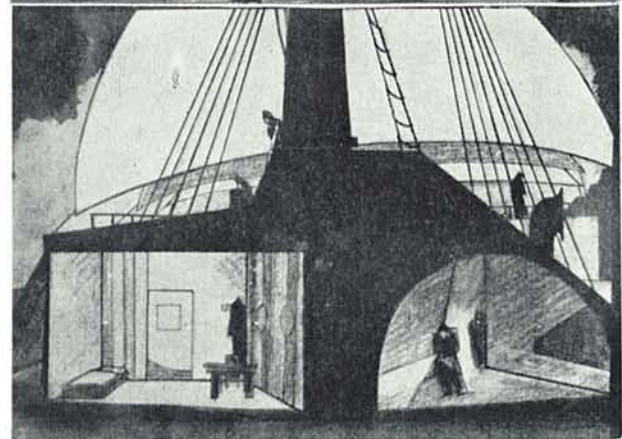
τή νάρκωση τῶν ἐνεργειῶν μας. Δὲν κάνει ν' ἀφήσουμε μῆτε ἰδεαλιστικές μῆτε ἠθικές παρορμήσεις νὰ εἰσχωρήσουν στὸ σκηνικὸ χῶρο, ἂν τὰ ἀληθινὰ κίνητρα τῶν παρορμήσεων δὲν ἐμφανίζονται ὅπως εἶναι, δηλαδὴ πολιτικά, οικονομικά ἢ κοινωνικά. Ὅποιος δὲ θέλει ἢ δὲν μπορεῖ νὰ τ' ἀναγνωρίσει αὐτό, θὰ πεί πὼς δὲ βλέπει τὴν ἀλήθεια. Τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ ν' ἀποδώσει ἄλλα κίνητρα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ, ἂν θέλει νὰ 'ναι πραγματικά ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς γενιᾶς μας.

Δὲν εἶναι συμπτωματικὸ πὼς σὲ μιὰ ἐποχῇ, πού οἱ τεχνικὲς πρόοδοι ὑπερέχουν ἀσύγκριτα ἀπὸ κάθε ἄλλο ἐπίτευγμα, ἢ σκηνὴ ἀρχίζει νὰ ἐξοπλίζεται τεχνικά. Καὶ δὲν εἶναι ἀκόμα συμπτωματικὸ πὼς τὴν τεχνικὴ αὐτὴ μεταμόρφωση τὴν ἀνέλαβε ἢ πλευρὰ ἢ ὁποῖα βρίσκεται σ' ἀντίθεση μὲ τὴν κοινωνικὴ τάξη. Οἱ πνευματικὲς καὶ κοινωνικὲς ἐπαναστάσεις ὑπῆρξαν πάντα στενὰ συνδεμένες μὲ τεχνικὲς ἀλλαγές. Κι ἀκόμα, ἢ ἀλλαγὴ στὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου δὲ θὰ 'ταν νοσητὴ δίχως μιὰ τεχνικὴ τροποποίηση τοῦ σκηνικοῦ μηχανισμοῦ. Κάνοντας αὐτό, εἶχα τὴν ἐντύπωση πὼς συμπληρώνωμαι κάτὶ πού ἀπὸ πολὺν καιρὸ ἔπρεπε νὰ 'χει γίνῃ.

Ἄν ἐξαίρεσουμε τὴν περιστροφικὴ σκηνὴ καὶ τὸν ἠλεκτρικὸ φωτισμὸ, ἢ σκηνὴ βρισκόταν στὶς ἀρχὲς τοῦ 20 αἰῶνα στὴν ἴδια κατάσταση ὅπως τὴν εἶχε ἀφήσει ὁ Σαίξπηρ: τετράπλευρο ἀνοιγμα, ἓνα *κουτί*, μὲσῶ τοῦ ὁποῖου ὁ θεατὴς μπορούσε νὰ ρίξει τὸ γνωστὸ "ἀπαγορευμένο βλέμμα" σ' ἓνα ξένο κόσμο. Αὐτὴ ἡ ἀγεφύρωτὴ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ τὸ Κοινὸ ἔβαλε τὴ σφραγίδα τῆς πάνω σὲ τρεῖς αἰῶνες διεθνούς δραματοποιίας. Ἦταν μιὰ "δραματοποιία τῆς ψευδαίσθησης". Τὸ θέατρο ἐξῆσε τρεῖς αἰῶνες μὲ τὴν ἐντύπωση πὼς δὲ βρισκόταν κανένας θεατὴς στὸ θέατρο. Κι αὐτὰ ἀκόμα τὰ ἔργα πού στάθηκαν ἐπαναστατικά γιὰ τὴν ἐποχὴ τους, ὑποτάχτηκαν, ἀναγκάστηκαν νὰ ὑποταχτοῦν σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση! Γιατί; Γιατί τὸ θέατρο σὰν ὄργανωση, σὰ μηχανισμὸς, σὰν οἰκοδόμημα δὲν περιῆλθε ποτέ, ὡς τὸ 1917, στὴν ἰδιοκτησία τῆς καταπιεζόμενης τάξης, καὶ γιατί αὐτὴ ποτέ δὲν ἀπόκτησε τὴ δυνατότητα νὰ τὸ ἀπολυτρώσει ὄχι μόνον ἰδεολογικά μὰ καὶ δομικά. Τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ ἀνέλαβαν ἀμέσως καὶ μὲ μεγάλη ἐνεργητικότητα οἱ ἐπαναστατικοὶ σκηνοθέτες τῆς Ρωσίας.

Κατακτώντας κ' ἐγὼ τὸ θέατρο, ἦμουν ἀναγκασμένος ν' ἀκολουθήσω παρόμοιους δρόμους, πού, βέβαια, κάτω ἀπ' τὴς δικὲς μας συνθήκες δὲν ὀδηγοῦσαν σὲ μιὰ ριζικὴ μεταμόρφωση τοῦ θεάτρου, οὔτε —τουλάχιστο ὡς τὰ σήμερα— σὲ μιὰ ἀλλαγὴ τῆς θεατρικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἀλλ' ὡστόσο σὲ μιὰ ριζοσπαστικὴ μεταβολὴ τοῦ σκηνικοῦ μηχανισμοῦ, πού στὸ σύνολό τῆς, σχεδόν, σῆμαινε τὴν ἀνατίναξη τῆς παλιᾶς μορφῆς τῆς "σκηνῆς - κουτί". Ἀπ' τὸ "Προλεταριακὸ Θέατρο", ὡς τὴν "Καταιγίδα στὴ χώρα τοῦ Θεοῦ" ἐπεδίωκα, προφοδοτημένος ἀπὸ διάφορες πηγές, νὰ καταργήσω τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἀστικῶν σκηνῶν καὶ νὰ τὴν ἀντικαταστήσω μὲ μιὰ μορφή, πού θὰ ἐπέτρεπε στὸ θεατὴ νὰ πλησιάσει τὸ θέατρο ὄχι μὲ τρόπο ἀφηρημένον, μὰ σὰ ζωντανὴ δύναμη. Σ' αὐτὴ τὴν οὐσιαστικὰ πολιτικὴ θέσθ ὑποτάσσονται ὅλα τὰ τεχνικὰ μέσα. Κι ἂν ἀκόμα σήμερα τοῦτα τὰ μέσα φαίνονται ἀνόσια, βεβιασμένα καὶ ὑπερβολικά, τὴν αἰτία γι' αὐτὸ θὰ τὴ βροῦμε στὴν ἀντίφασή τους μ' ἓνα θεατρικὸ οἰκοδόμημα πού δὲν ἔχει προβλέψει τὴ χρησιμοποίησή τους.

Ἄκόμα καὶ τὸ θέατρο στὴ "Μπύλοβπλάτς", πού δίπλα στὰ κρατικὰ θεάτρα διαθέτει τὸν πιὸ ἐκσυγχρονισμένον σκηνικὸ μηχανισμὸ τοῦ Βερολίνου, δὲ θ' ἀρκούσε γιὰ νὰ ἐκπληρώσει τὴς ἀξιώσεις πού 'θετε σ' ἓνα θέατρο ἢ καινούρια δραματοποιικὴ βάση μὲ τὴ διεύρυνση τῶν θεμάτων στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο. Μὰ καὶ κεῖ ἀκόμα εἶχα προβεῖ σὲ σημαντικὲς βελτιώσεις τοῦ σκηνικοῦ μηχανισμοῦ. Στήθηκαν κινηματογραφικὲς μηχανεὲς καὶ μηχανήματα προβολῆς, καθὼς κι ἄλλες τρεῖς μηχανεὲς μ' ἰδιαίτερα αὐξημένη ἐστιακὴ ἀπόσταση, ἱκανεὲς νὰ προβάλλουν φωτεινὲς εἰκόνες πάνω στὸν τεράστιον ὀρίζοντα τοῦ θόλου τοῦ θεάτρου. Ἄκόμα πιὸ δύσκολες ἦταν οἱ συνθήκες στὸ θέατρο τοῦ Νόλλεντορφπλάτς. Ἦταν μικρότερον σὲ διαστάσεις, εἶχε ὅμως καλύτερη ἀκουστικὴ. Ἀντίθετα, ἐδῶ ἔλειπε ὁ σταθερὸς θόλος κ' οἱ ἀπο-



Τέσσερα ἀπ' τὰ θηρικὰ ἀνεβιάσματα τοῦ Πισκάτοφ: 1) "Ρασπυτίν" στὴ Σκηνὴ Πισκάτοφ, 1928. 2) "Πανὶ στὸν ὀρίζοντα" Ἐλεύθερη Λαϊκὴ Σκηνή, 1925. 3) "Ζήτω, ζοῦμε!" τοῦ Τόλλεφ, Σκηνὴ Πισκάτοφ, 1928. 4) "Ληστὲς" τοῦ Σίλλερ, ἢ πολὺχροτὴ σκηνοθεσίᾳ στὸ Κρατικὸ Θέατρο Βερολίνου 1926. Καὶ τὰ τέσσερα, μὲ σκημικά τοῦ πιστοῦ συνεργάτη του Μύλλερ.

θήκες που μās ήταν απαραίτητες για τη δουλειά μας. Μē διάφορες προσθήκες κατορθώσαμε νά εξασφαλίσουμε, σē πολλά σημεία, ένα αρκετά ύψηλο επίπεδο εργασίας. Έτσι, με τήν τοποθέτηση ενός νέου θαλάμου προβολής πίσω απ' τή σκηνή, μπορούσαμε νά δουλεύουμε ταυτόχρονα με τέσσερις κινηματογραφικές μηχανές. Κάθε όμως που αρχίζαμε δουλειά σ' ένα καινούριο έργο, καταλαβαίναμε πόσες ελλείψεις είχαμε ακόμα και πόσα ήταν τὰ εμπόδια που 'πρεπε ν' αντιμετώπισουμε και που δημιουργούνταν απ' τήν αρχιτεκτονική του κτηρίου.

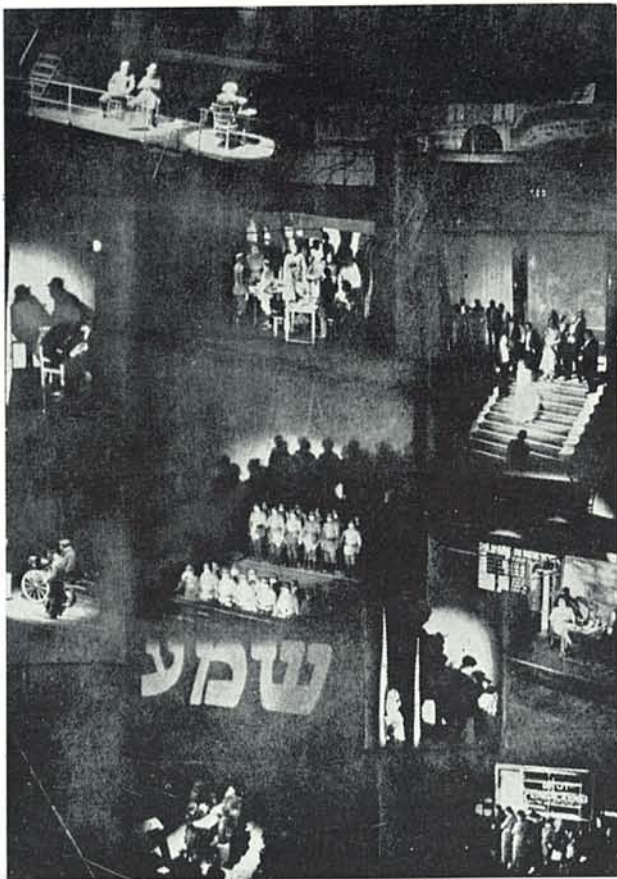
Αρχιτεχνίτη ΡΙΧΤΕΡ : Οί τεχνικές μας δυσχέρειες

Πάνω σ' αυτό τὸ θέμα ξέσπασαν κιόλας αρκετές διαφωνίες. Σ' όλες τις πιθανές κι απίθανες περιπτώσεις προβάλλονταν πάντα σαν αίτια οί τεχνικές δυσκολίες. Ποιές είναι, όμως, στήν πραγματικότητα αυτές οί δυσκολίες;

Νομίζω πὸς δὲν είναι πιά άγνωστο τὸ γεγονός ὅτι με τις σκηνοθεσίες μας χαράζουμε μιὰ καινούρια κατεύθυνση κι ακολουθοῦμε νέους δρόμους, διαφορετικούς ἀπὸ κείνους που συνήθιζονταν ὡς τώρα στὸ θέατρο. Εὐκόλα ἐξηγείται ἀκόμα πὸς αὐτὴ ἡ σκηνοθετικὴ τέχνη συνδέεται με μιὰ τελείως διαφορετικὴ τεχνικὴ τῆς σκηνῆς. Σκοπὸς μας είναι νά καταστήσουμε ἐκμεταλλεύσιμες γιὰ τὸ θέατρο ὅλες τις τεχνικές ἐπιτεῦξεις σὲ τομείς ξένους ἀπ' τὸ θέατρο, νά μὴ χρησιμοποιοῦμε πιά τὴ διακοσμητικὴ σκηνογραφία, μὰ τήν κοστρονκτιβιστικὴ σκηνή, κατασκευές ὁργανικές.

Αὐτὲς οί ὁργανικὲς κατασκευές ἦταν, ὠστόσο, στήν ἀρχὴ πειραματικές. Ἐπειδὴ τὸ ὕλικὸ ἀποτελεῖται βασικὰ ἀπὸ σίδηρο, ξύλο καὶ βαμβακερὸ ὕφασμα, εἶναι αὐτονόητο πὸς ἡ ἐπέλευση τῶν ἀπαραίτητων κατασκευῶν εἶναι ὑπόθεση που ἀπαιτεῖ μέθοδο τελείως διαφορετικὴ ἀπ' τὸ παλιὸ σύστημα. Λόγον χάριν : στή σκηνοθεσία τοῦ "Ζήτω, ζοῦμε!", τὸ σκηνικὸ ἀποτελεῖται ἀπὸ

Μιὰ στιγμὴ ἀπὸ τὴ συγκλονιστικὴ παράσταση τοῦ "Ἐμποροῦ τοῦ Βερολίνου" τοῦ Βάλτερ Μέρνικ που πέτυχε ὁ Πισκάτορ στὰ 1929. Τὸ ἔργο πραγματευόταν τὸν πληθωρισμὸ. Τὰ τρία βασικὰ ἐπίπεδα τῆς σκηνῆς ἀνταποκρίνονταν στὶς τρεῖς κοινωνικὲς τάξεις : τὸ προλεταριάτο, τὴ μεσαία καὶ τὴν ἀνωτέρα τάξη. Ἡ καθεμιὰ ἀπὸ τὶς τάξεις εἶχε καὶ τὴ δικὴ της σκηνή



μιὰ σιδερένια σκαλωσιά ἀπὸ σωληνές, πάχους 3 Ἴντσων, καὶ εἶχε πλάτος 11 μέτρα, ὕψος 8 καὶ βάθος 3. Βάρος, περίπου 4.000 κιλά. Τ' ὅτι δὲν μπορεῖ κανένας νά λύσει ἢ νά μεταβάλλει μέσα σὲ λίγα λεπτά μιὰ τέτοια κατασκευή, εἶναι αὐτονόητο παρόλο που ὁ σκελετὸς μπορούσε νά μετακινηθεῖ πάνω σὲ ράγες κ' ἦταν τοποθετημένος πάνω στήν περιστροφικὴ σκηνή.

Στὶς δοκιμὲς τοῦ ἐπόμενου ἔργου, τοῦ "Ρασποντίν", που παιζόταν πάνω σ' ἕνα ἡμισφαιρικὸ, πάλι σιδερένιο σκελετὸ, που 'πρεπε νά μοντάρεται καθημερινὰ γιὰ τὴ δοκιμὴ, συναντήσαμε κιόλας δυσκολίες που στὸν ἀμύητο φαινόταν ἀνυπερβλήτες. Μ' ἐπιδέξιους χειρισμοὺς κ' ἐξάσκηση τοῦ προσωπικοῦ που δούλευε στὸ μοντάρισμα καὶ τὸ λύσιμο τῶν μηχανικῶν, στάθηκε δυνατό νά μεταφέρουμε τις δύο κατασκευές σὲ σχῆμα τετάρτου τῆς σφαιράς, που 'χαν ἡ καθεμιὰ πλάτος 15 μέτρα, ὕψος 7,50, βάθος 6 καὶ βάρος περίπου 1.000 κιλά, στὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Γιὰ νά μπορέσουμε νά στήσουμε τὸ σκηνικὸ γιὰ τὴ δοκιμὴ τῆς ἐπόμενης χρειάζονταν ἡ ἀκόλουθη δουλειά:

Μετὰ τὸ τέλος τῆς παράστασης τοῦ "Ζήτω, ζοῦμε!" ἐργάζονταν 16 ἄνθρωποι ἀπὸ 3 ὥρες γιὰ νά μεταφέρουν τοὺς δύο σφαιρικοὺς σιδερένιους σκελετοὺς στὴ σκηνή, καὶ νά τραβήξουν στὸ βάθος τὸ σκελετὸ τοῦ "Ζήτω, ζοῦμε!". Τ' ἄλλο πρωὶ δούλευε μιὰ παρόμοια βάρδια, στὸ στήσιμο τοῦ ἡμισφαιρίου στὸ πλάτω γιὰ τὴ δοκιμὴ. Στὶς 4 ἔπρεπε ἡ δοκιμὴ νά 'ραι τελειωμένη, καὶ χρειάζονταν τότε 24 ἄνθρωποι γιὰ ν' ἀδειάσουν τὴ σκηνή καὶ νά ἐτοιμάσουν τὴ βραδινὴ παράσταση. Αὐτὴ ἡ ἐργασία γινότανε καθημερινὰ, τρεῖς βδομάδες συνεχῆ. Οἱ ἐργασίες που ἀπαιτοῦσε ὁ θόλος ἔπρεπε νά γίνονται τὴ νύχτα. Ποτὲ δὲ στάθηκε δυνατό νά 'χουμε ὀλόκληρο τὸν ἡμισφαιρικὸ σκελετὸ ἑτοιμὸ γιὰ τὴ δοκιμὴ, καὶ δὲν μπορέσαμε νά κάνουμε οὔτε μιὰ δοκιμὴ με προβολή, φωτισμὸ κι ἀλλαγές, ὅσο ὁ σκελετὸς τοῦ "Ζήτω, ζοῦμε!" βρισκότανε πάνω στὴ σκηνή. Τὸ πρόβλημα τοῦ χρόνου ἐπαίξ' ἐδῶ σημαντικό ρόλο. Συχνὰ ἀντιμετωπίζαμε ἀνυπερβλήτες δυσκολίες. Τέτοιον εἶδος πειραματισμοῦ ὅταν τοὺς ξεκινῶσες μιὰ φορὰ ἦσουν ἀναγκασμένοι καὶ νά τοὺς φέρεις σ' αἴσιο πέρας.

Ἐφτασε ἡ τρίτη σκηνοθεσία : "Οἱ περιπέτειες τοῦ καλοῦ στρατιῶτη Σβέικ". Σὰν καινοτομία : κωλύμενα δάπεδα, που πάνω τους μεταφέρονται τὰ κομμάτια τοῦ σκηνικοῦ καὶ που παίζουν ἕνα σημαντικό ρόλο στὴ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ. Τὸ καθένα ἀπ' τὰ δύο δάπεδα εἶχε πλάτος 2,70 μέτρα, μᾶκρος 17 μέτρα, ὕψος 40 ἐκατοστὰ καὶ ζυγίσε κάπου 5.000 κιλά. Ἦταν φορητὰ, κατασκευασμένα κ' ἐφοδιασμένα με μικροὺς τροχούς. Αὐτὰ τὰ δύο κωλύμενα δάπεδα εἶχαν συνδεθεῖ πίσω ἀπὸ τὴν σκηνή, ἀνεβάζονταν στὴ σκηνή κάθε που τὸ ἀπαιτοῦσε ἡ δοκιμὴ καὶ κατόπι μεταφέρονταν πάλι στήν ἀποθήκη. Φανταστεῖτε! εἴχαμε ἀξιοποιήσει στὸ ἔπακρο τὸ σκηνικὸ χῶρο γιὰ τὴν παράσταση τοῦ "Ρασποντίν". Ἐπὶ πλέον τὸ ἡμισφαιριο, καὶ τώρα γιὰ τὸν "Σβέικ" δύο κωλύμενα δάπεδα ἐπιφανείας 5 x 17 μέτρων. Ἡ μανούβρα γιὰ τὸν "Ρασποντίν" ἀρχίσε κανονικὰ, μονάχα που ἐδῶ δὲν εἴχαμε τὴ δυνατότητα νά περιορίσουμε τὸ χρόνιο ἐργασίας σὲ ὀρισμένους ὥρες ὁργανώσαμε γι' αὐτὸ τρεῖς βάρδιες. Μετὰ τὴν παράσταση τοῦ "Ρασποντίν" ξηλώναμε τὸ ἡμισφαιριο, ἀφήνοντας μόνο τὸ ἕνα τέταρτο του στὴ σκηνή, ὅστερα ἀνεβάζαμε με βαρούλκο τὰ κωλύμενα δάπεδα, γυρίζαμε τὴν περιστροφικὴ σκηνή, κατόπι τὴ φέρναμε στὴ σωστὴ θέση καὶ κάναμε τὴ σύνδεση με τὰ μοτέο γιὰ νά μπορεῖ ν' ἀρχίσει τ' ἄλλο πρωὶ ἡ δοκιμὴ. Τ' ἀπογευμα ὅλο τὸ προσωπικὸ που 'χαμε στὴ διάθεσή μας ἔπρεπε νά βρίσκεται στὴ σκηνή γιὰ νά τὴν ἀδειάσουμε καὶ νά ἐτοιμάσουμε τὴ βραδινὴ παράσταση. Γιὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ πρώτου κωλύμενου δάπεδου δούλευαν στήν ἀρχὴ 16 ἄτομα, δύο ὥρες, συνεχῆ. Με τὸν καιρὸ κατορθώσαμε νά μειώσουμε τὸ χρόνιο σὲ 45' λεπτά. Ὅπως καταλαβαίνει κανένας κι ἀπὸ τοῦτες τις ἐξηγήσεις, οἱ δυσκολίες που ἀντιμετωπίζαμε, καὶ που στοιχίζαν στήν ἐπιχείρηση ἕνα σωρὸ λεφτὰ, ἦταν πραγματικὰ τεχνικές.

Σύμφωνα μ' ἀκριβεῖς ὕπολογισμοὺς καὶ διαπιστώσεις, μονάχα γιὰ τὸ στήσιμο καὶ τὸ ξήλωμα τῆς ἡμισφαιρικῆς σκηνῆς τοῦ "Ρασποντίν" ξοδεύτηκαν, στὴ διάκριση τῶν δοκιμῶν κι ὅσο συνεχιζόταν ἀκόμα ἡ παράσταση τοῦ "Ζήτω, ζοῦμε!" 6.491 μάρκα. Στὶς δοκιμὲς τοῦ "Σβέικ" ἐπαναλήφθηκε ἡ ἴδια κατάσταση. Τὸ στήσιμο καὶ τὸ ξήλωμα τοῦ "Ρασποντίν" με τις ἀπαραίτητες προετοιμασίες γιὰ τὴ δοκιμὴ τοῦ "Σβέικ" στοιχίσε 4.464 μάρκα. Σ' αὐτὸ τὸ ποσὸ δὲν συμπεριλαμβάνονταν ἡ ἀμοιβὴ γιὰ τὴν κατασκευὴ τῶν σκηνικῶν, τὰ μεροκάματα γιὰ τις νυχτερινὲς δοκιμὲς, καθὼς καὶ γιὰ τις δοκιμὲς με σκηνικὰ καὶ φωτισμὸ. Οἱ ἀμοιβοὶ αὐτοῦ δίνουν μιὰ εἰκόνα τῆς τεράστιας σπατάλης που προζαλεῖ ἡ ἔλ-

λειρη χώρο, οι περιορισμένες διαστάσεις των εργαστηρίων και του χώρου που προετοιμάζουμε την παράσταση, καθώς κ' η ακατάλληλη διάταξη των αποθηκών και των εργαστηρίων. Τώρα, πώς μπορούν να παραμερισθούν αυτές οι δυσκολίες; Μιάς και το πρόβλημα του χώρου παίζει στις σκηνοθεσίες μας πρωταρχικό ρόλο, πρέπει να το πούμε ξεκάθαρα πώς με το χώρο που έχουμε σήμερα στη διάθεσή μας, είτε στη σκηνή, είτε στις αποθήκες και τα εργαστήρια, είτ' ακόμα και σε κάθε άλλον είδους τόπο εργασίας, είναι αδύνατο να κινήσουμε, άσχετα κι ανεμπόδιστα, ένα έργο τέτοιων διαστάσεων. Απαραιτήτη δεν μας είναι μονάχα μιá σκηνή με τις πιο τέλειες και πιο λεπτομερειακές εγκαταστάσεις. Το ιδανικό θά 'ταν μιá μεγάλη αίθουσα για μοντάζ, με πλήθος κινητές γέφυρες, ανεγκυστερές, γερανοί, βαρούλκα, κινητήρες, με μεγάλες πλάγιες αποθήκες, και μεγάλο βάθος σκηνής, και με κινητές, σωόμενες σκηνές, όπου με την κίνηση ενός μοχλού να μπορούεις να μεταφέρεις, μέσα σ' ελάχιστο χρόνο, χιλιάδες κιλά στη σκηνή, δίχως ανθρώπινη δύναμη, και δίχως να γίνεσαι εμπόδιο στις δοκιμές ή στις άλλες δουλειές. Πόσο πολύτιμο χρόνο, χρήμα, ανθρώπινο δυναμικό κ' εξαντλητικά νυχτερία θά μπορούσαμε ν' αποφορύνουμε αν π.χ. όλος ο σιδηρέσιος σκελετός του "Ζήτω, ζούμε!" μπορούσε να μεταφερθεί, με ηλεκτρική κίνηση, μέσα σε λίγα λεπτά σε μιá πλάγια αποθήκη, ή αν το ήμισφαιρικό σκηνικό του "Ρασπουτίν", μαζί με την περιστροφική σκηνή, μπορούσε να κυλίσει μέσα σε σύντομο διάστημα απ' την αποθήκη και πόσο θαυμάσιο θά 'ταν αν τα κωλύμενα δάπεδα για τον "Σβέικ" μπορούσαν να μονταριστούν σε μιá πλάγια αποθήκη για να μεταφερθούν στην ώρα τους στη σκηνή. Αντί για ένα μεγάλο, άνετο, ανεγκυστερή ισχύος μερικών χιλιogramμων, είμασταν αναγκασμένοι να χρησιμοποιούμε για βάση ως 30 στατήρες, μιá μικρή στενή σάλα. Για κάθε ψηλά τοποθετημένη σκηνή θά 'πρεπε να υπάρχει κ' ένας αρκετά μεγάλος άνελεγκτήρας φωτός. Τα έργα τέχνη θά 'πρεπε ν' αποτελούν συνέχεια του υπόλοιπου χώρου συναρμοσμένης και να σου δίνουν πραγματικά τή δυνατότητα να δουλέψεις. Θά 'πρεπε ακόμα να 'να εξοπλισμένα με τις πιο τέλειες μηχανές. Γιατί, ακριβώς, η τεχνική λειτουργία της σκηνής είναι τόσο πολύπλευρη πού κ' οι πιο τέλειες μηχανές να 'ναι γι' αυτή, κατανάγκη, απαραίτητα βοηθητικά μέσα. Τι μου χρησιμοποιεί ένα ξυλουργείο όταν δεν μπορεί να κατασκευάσω κομμάτια πάνω από 2 μέτρα πλάτος, και τί να το κάνω ένα σιδηρουργείο όπου δεν μπορώ να περάσω μέσα σιδηρέσιες ράβδους πάνω από 4 μέτρα; Αυτό είναι άσυνγώρητα λάθη πού δεν επιτρέπεται να επαναληφθούν στη μετασκευή ή την οικοδόμηση ενός θεάτρου. Αυτές είναι πραγματικές τεχνικές δυσκολίες. Αντί για θαυμάσιες, πολυτελείς αίθουσες από σίδερο, υκετόν, γυαλί και άλλα πολέτνια υλικά, ως χτίσιον αίθουσες εργασίας και μιá σκηνή πού ν' ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της σύγχρονης σκηνοθετικής τέχνης τότε θά μπορούσαμε να εξοικονομηθούν και χρήμα και πολύτιμο χρόνο, μιá, προπάντων, δε θα υπάρχον πιά τεχνικές δυσκολίες".

Μά και στην αίθουσα παρουσιάστηκαν προβλήματα, πού δεν ήταν λιγότερο σημαντικά από ιδεολογική και υλική άποψη. Ο τρόπος διάταξης του Κοινού στο θέατρο, αν δηλαδή η αίθουσα με φανερό διαχωρισμό σε πλατεία, θεωρεία, εξώστη κλπ. διασπᾶ το Κοινό, ή με τή διαρρύθμισή της μετατρέπεται το Κοινό σε κοινότητα (αυτό τό 'χαμε συναντήσει στο Γκρόσσες Σάουσιπλάουζ), όλα τούτα δεν είναι καθόλου άσχετα με τήν παράσταση. Τα μειονεκτήματα τής αρχιτεκτονικής του αὐλικού θεάτρου πού 'χε τό θέατρο στο Νόλλεντορφ-πλάτς έπρεπε να παρακαμφθούν. Πιο σημαντικό παρουσιαζόταν τό οικονομικό πρόβλημα: οι 1.100 θέσεις του θεάτρου έπρεπε να καλύψουν έναν προϋπολογισμό πού τόν υπολογίζαμε γύρω στα 3.000 ως 3.500 μάρκα τή βραδιά. (Τό ότι πέσαμε έξω σ' αυτούς τούς υπολογισμούς μας όφειλεται μερικά και στις συνθήκες χώρου του θεάτρου, καθώς φαίνεται κι από τις παρατηρήσεις του μηχανικού τής σκηνής μας). Καθένας, ωστόσο, δεν μπορεί νά έλπιζει πώς θά παίξει κανονικά με συνεχώς γεμάτη αίθουσα. "Αν προσθέσουμε σ' αυτό και τις 200 - 300 θέσεις πού διαθέταμε κάθε βράδυ για τὰ ειδικά τμήματα, φτάνουμε στο "κομμουνιστικό θέατρο με τις τιμές του Κουρφύρστεντάμ", πού τόσο έρέθιζαν μιá μερίδα του τύπου ενώ ή χωρητικότητα του θεάτρου καθόριζε τήν πολιτική των τιμών μας.

Η ίδρυση ενός δραματουργικού γραφείου δε μου άρκοῦσε. Άρχη τής κοσμοθερίας μου στάθηκε πάντα ή συνεργασία μ' άλλους. Προσπάθησα πάντα να δώσω στη θεωρία αυτή μιá οργανωμένη μορφή. Η συλλογική προσπάθεια έχει, άλλωστε,

τή ρίζα της στην οὐσία του θεάτρου. Καμιá άλλη μορφή τής τέχνης, με μοναδική εξαίρεση τήν Άρχιτεκτονική και τήν ένορχηστρωμένη μουσική, δεν απαιτεί τόσο τήν ύπαρξη ενός όμοιογενούς συνόλου, όσο τό θέατρο. Στη "Λαϊκή Σκηνή" είχε κιόλας δημιουργηθεί ό πυρήνας μιās μελλοντικής ομάδας, πού θά μπορούσε ν' αποτελέσει τό σημείο άποκρυστάλλωσης ενός μεγαλύτερου, αυτόνομου συνόλου, πού τό φανταζόμουνα σαν μιá δραματουργική ομάδα. Σχετικά έγγραφα στον "Börsen Courier" του Βερολίνου:

"Υπόχει μιá παρατήρηση πού, ως τὰ σήμερα, ελάχιστα αναγνωρίστηκε ή όρθότητά της: "Όσο μεγαλύτερη άνεξαρτησία άποκτάει κανένας, τόσο μεγαλύτερη γίνεται ή έξάρτησή του από δυνάμεις, πού δεν χρειάζονται να τις σταθμίσει όταν ό ίδιος βρισκόταν σε θέση ύποταλείας. Αντί τόν έναν άφέντη, είναι ύποχρεωμένος να ύπηρετεί τώρα πολλαπλές ανόνομες δυνάμεις.

Μιá τέτοια εξέλιξη είναι, σύμφωνα με μιá γενική πεποίθηση, απαραίτητη στη λειτουργία του θεάτρου. Γι' αυτό κι ό σκηνοθέτης πού 'ναι άποφασισμένος ν' ακολουθήσει ένα νέο όρομο, πού δεν είναι άρεστός στο διευθυντή του θεάτρου, θά 'ναι αναγκασμένος ν' άκούει συνεχώς, ό,τι ό ίδιος θ' αναγνώριζε καλύτερα από κάθε άλλον, όταν κάποτε θ' αναλάβαινε ύπεύθυνη θέση, πώς οι προτάσεις του είναι ανεφάρμοστες και πώς ό συμβιβασμός - συμμόρφωση με τις απαιτήσεις του Κοινού, και με τις ανάγκες τής έπιχείρησης - είναι πάντα ζήτημα ζωής ή θανάτου για τήν ύπαρξη του θεάτρου. Πρέπει να όμολογήσω πώς αυτό του είδους ή έπιχειρηματολογία μου είναι, τώρα πού μιá άνεξάρτητος διευθυντής, ακόμα πιο άκατανόητη απ' ό,τι μου 'τανε προηγουμένως. Αντίθετα, καθημερινά, μου δίνεται τώρα ή εόκαιρία ν' ανακαλύπτω τις μεγάλες δυνατότητες πού μου προσφέρει αυτή ή άνεξαρτησία - όχι με τό νόημα μιās αθάίρητης άποδέσμευσης από κάθε επίδραση, παρακίνηση κι άπαιτηση, μιá από τήν άποψη τής δυνατότητας να χτίσω ένα θέατρο, έχοντας πλήρη έπληρωση των σκοπών πού επιδιώκει και λαμβάνοντας υπ' όψη όλες τις χρησιμοποιήσιμες δυνάμεις, τόσο στο ιδεολογικό όσο και στο πρακτικό πεδίο. Η ομάδα εργασίας του θεάτρου, έμπιστομένη όλου του μηχανισμού με τις άρχές τής κοσμοθερίας μας, όλα τούτα δημιουργούν μιá κοινότητα πού παρέχει τή δυνατότητα για τόν πιο σύνορο και διαγνή αυτοέλεγχου, άποκλείει τή συμπτωματοικότητα, και κάνει τό διευθυντή ένα μέλος του θιάσου, όπως είναι ό σκηνοθέτη κι ό ήθοποιός, ό συγγραφέας κι ό δραματουργός.

"Ένα νέο θέατρο πού πρέπει πριν απ' όλα ν' άγωνιστεί για να έπιβληθεί, ένας μηχανισμός πού πριν απ' όλα πρέπει να λειτουργήσει, έσοδει, βέβαια, πολύ περισσότερο τις δυνάμεις όλων των συνεργατών του, από μιá σκηνή, πού με τήν πάροδο του χρόνου κατόρθωσε να στερεώσει τή δική της οργάνωση πού ανταποκρίνεται στις άρχές και τις επιδιιώξεις της. Παρόλ' αυτά, τούτη ή άρχή τής συλλογικής εργασίας επιτρέπει στο σκηνοθέτη και τό διευθυντή να άπαλλαγούν από ένα μέρος των πνευματικών και υλικών ύποχρεώσεών τους. "Όπως δε μιá καλοφτιαγμένη μηχανή να θροανάζι της εφαρμοζόν, έτσι και σ' ένα θέατρο πού βασίζεται στις δικές μας άρχές γεννιέται ένα είδος συλλογικής σκηνοθεσίας. Τό έπος τής σκηνοθεσίας αλλάζει όλο και πιο άπλά, πιο φυσικά, ό τεχνικός του κινηματογράφου, ό δραματουργός, ό αρχιτέκτονα τής σκηνής, γνωρίζουν προκαταβολικά και τις παραμικρές ακόμα επιδιώξεις τής σκηνοθεσίας, μπορούν, κατά συνέπεια, να τις στηρίζουν πολύ πιο εύκολα και σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα, απ' ό,τι μπορούσαν έσαμε τώρα στο θέατρο. "Έτσι, για τό σκηνοθέτη δε μένει παρά να κορδώνει σωστά τό μηχανισμό του, να τοποθετήσει τούς συνεργάτες του στις σωστές θέσεις. Σ' αντίθεση με τή δικτατορική γραμμή του καθιερωμένου θεατρικού μηχανισμού, πού δεσμεύει τό διευθυντή, τό ίδιο όσο και τούς ύφισταμένους του, ή άρχή ενός δημοκρατικού συνόλου στην ύπηρεσία μιās ιδέας άποδέχεται συνεχώς τήν άποτελεσματικότητά της, τήν ανθρώπινη όσο και καλλιτεχνική σημασία της".

Τό θεατρικό εργαστήρι

Μεγάλη χαρά μās έδινε ή δουλειά του θεατρικού εργαστήριου μιās άλλης ομάδας του θεάτρου μας, έπειδή ή δουλειά αυτή γινότανε από νέες, ένθουσιώδεις δυνάμεις. Τό σχέδιο για τή δημιουργία ενός στούντιο στα πλαίσια τής Σκηνής Πισκάτορ γεννήθηκε από τήν πεποίθηση πώς τό στίλ ενός νέου θεάτρου δεν μπορεί παρά να 'ναι τό άποτέλεσμα ενός προστάς, στο όποιο θά έπεμβαίνανε ό συγγραφέας κι ό ήθο-



Και στά τελευταία χρόνια της μακράς σταδιοδρομίας του, ο Έρβιν Πισκάτορ ανακάλυπτε και επέβαλλε συγγραφείς. Παράδειγμα : ο Χόζουτ με τον " Αντιπρόσωπο " και ο Κίτχαουτ με την " Υπόθεση " Οπενχάιμερ ". Μιά σκηνή από το δεύτερο έργο

ποιός, ο τεχνικός σκηνης κι ο μουσικός. Αύτη ή έσωτερική εξάρτηση, ή οργανική ζωή όλων των μερών του θεάτρου έπρεπε, βέβαια, να προετοιμαστέι θεωρητικά, ή πραγματοποιήσής της, ώστόσο, δέν ήταν δυνατή παρά μονάχα με την πρακτική δουλειά. Η καθημερινή λειτουργία του θεάτρου, τὰ καθήκοντα πού πρέπει να εκπληρώσει— όταν μπει μία φορά στο ρεύμα τής κοινωνικής δράσης— αφήνουν πολύ λίγα περιθώρια στην συζήτηση και τόν πειραματισμό. Έδω άποκτά τὸ Στούντιο τὸ χαρακτήρα ενός εργαστηρίου, όπου τὰ μέλη του θεάτρου κι ὄλοι ὅσοι συμμετέχουν στη δραστηριότητά του μπορούν να εξασκηθουν πρακτικά σ' ὄλο και πιὸ καινούρια καθήκοντα, και ν' άποκτήσουν μία συνολική ὄψη του θεάτρου εξετάζοντάς το άπ' ὄλες τις πλευρές, ένθαρρύνοντας και συμπληρώνοντας ὁ ένας τόν άλλο. Έργο του θεατρικού εργαστηρίου δέν είναι να εξασφαλίζει άπλώς τις δυνατότητες για τόν ὁποιονδήποτε θεατρικό πειραματισμό, αλλά να εφαρμόζει και να έλέγχει άδιάκοπα και σταθερά τις άρχές του δικού μας θεάτρου, βρισκοντας μία λύση σ' ὄλα τὰ συγκεκριμένα προβλήματα.

Στο στούντιο οί ἠθοποιοί άποδεσμεύονται από την άφηρημένη μορφή των σχέσεων πού περιέχει ένα κοινό συμβόλαιο, άπαρτίζουν ένα σύνολο στο ὁποιο άνήκουν με ίσα δικαιώματα κ' ὑποχρεώσεις ὁ συγγραφέας, ὁ μουσικός, ὁ σκηνοθέτης κι ὁ κινηματογραφιστής. Κι αύτη ή ομάδα διαλέγει πιά τὸ έργο πού θέλει ν' άνεβάσει, καθορίζει με φιλικές συζητήσεις τή γραμμή τής σκηνοθεσίας, διαλέγει τὸ σκηνοθέτη, άποφασίζει μόνη της για τή διανομή των ρόλων και στρώνεται μετά στη δουλειά, πού τὸ τελικό άποτέλεμά της— ή ὄλοκληρωμένη παράσταση— δέν είναι πιὸ σημαντικό άπ' την προεργασία αύτη καθαυτή πού διαρκεί βδομάδες ὄλοκληρες, και πού κατά τή διάρκειά της μπορεί να διαμορφωθεί, πού γεννιέται άπ' τις θεωρητικές συζητήσεις και θεμελιώνεται πάνω στη δοκιμή του υλικού, πού άποτελούν τὸ έργο, οί ἠθοποιοί κ' οί τεχνικοί μηχανισμοί μιὰ σταθερή και ένιαία θέληση.

Στο θεατρικό εργαστήρι ὁ συγγραφέας άποκτά μιὰ πιὸ ἐγκάρδια σχέση με τή σκηνή, διακρίνει τις άδυναμίες και τὰ προτερήματα του έργου του, πού συγκεκριμενοποιεί ή πραγματικότητα τής έρμηνείας. Ο σκηνοθέτης καταλαβαίνει ίσαμε ποιὸ σημείο μπορούν οί προθέσεις του να εφαρμοστούν σκηνικά, ὁ ἠθοποιός άπολυτρώνεται συμμετέχοντας στο πείραμα. Ένώ τὰ συνηθισμένα πλαίσια ενός θεάτρου, ή σκηνοθεσία εξαρτάται κατά πολύ κι από την ήμερομηνία τής παράστασης, ένω δηλαδή έδω πρέπει να δουλεύουμε πάντα μέσα σε προκαθορισμένα χρονικά ὄρια, στο θεατρικό εργαστήρι, τὸ έργο μπορεί να υποβληθεί στο πρώτες τής άλλαγής και τής ανανέωσης, σχεδόν χωρίς κανένα χρονικό ὄριο. Γι' αύτὸ και

τὰ έργα πού προετοιμάζονται στο θεατρικό εργαστήρι επιλέγονται σύμφωνα με σταθερά καθορισμένα κριτήρια. Τις πιὸ πολλές φορές είναι έργα πού τὸ δραματικό τους περιεχόμενο πρέπει πρώτα να δοκιμαστέι. Με τὰ προβλήματα πού θέτουν, με τήν δομή τους ή τὸ διάλογό τους μπορεί να άποκαλυφθουν αξιόλογα έστω κι αν δέν φτάνουν στην πληρότητα και τήν ώριμότητα πού θα μπορούσε να επιτρέψει ν' άνεβούν κανονικά στη σκηνή.

Σε μιὰ τέτοια περίπτωση, τὸ θεατρικό εργαστήρι παρέχει στο συγγραφέα τή δυνατότητα για μιὰ θεμελιακή διερεύνηση και για τήν άνάλογη διαμόρφωση του έργου του. Αν έδω τὸ βάρος πέφτει στο λογοτεχνικό πείραμα, ώστόσο, πάλι σε μιάν άλλη περίπτωση, χρειάζεται να βοηθήσουμε τὸ συγγραφέα, πού 'ναι ιδεολογικά κοντά στο θεάτρο και τις αντίληψεις μας, να βρει τήν έσωτερική διαύγεια και τήν αυτοκατανόηση, να του υποδείξουμε, αν τὸ έργο του ξεκινά από λαθεμένες άρχές τὸ δρόμο πού πρέπει ν' ακολουθήσει και πού άκόμα, ίσως, δέν τόν έχει βρει. Τὸ θεατρικό εργαστήρι πρέπει να κάνει γόνιμη τή δημιουργία του ποιητή και να τόν ὄδηγει στο σωστό δρόμο. Σ' άλλη περίπτωση, εκλέγεται ένα έργο, πού με τή σωστή μορφή του και τὸ βαθμό ὄλοκλήρωσης προσφέρει εξαιρετικές δυνατότητες δουλειάς για νέους ἠθοποιούς και επιτρέπει αναζητήσεις για μιὰ καινούρια μορφή έρμηνείας.

Έτσι, ή έλευθερία στο θεατρικό εργαστήρι είναι μιὰ ουσιαστική προϋπόθεση για τήν άπρόσκοπτη δράση του. Δέν εργάζεται κάτω από τήν άμεση έποπτεία και διεύθυνση του θεάτρου, αλλά με σκευή ιδεολογικά σύμφωνη μ' αύτό. Πρέπει να 'ναι άποφασιστικά ένα πεδίο πειραματισμού, ένα πεδίο άσκήσεων. Αυτό τὸ σκοπό υπηρετούν κ' οί κύκλοι των μαθημάτων πού οργανώνονται για τὰ μέλη του στούντιο, καθώς κ' οί διαλέξεις, πού πραγματεύονται ὄλα τὰ επίμαχα πολιτικά και πνευματικά προβλήματα τής εποχής. Παράλληλα, όμως, δίνονται και μαθήματα ξένων γλωσσών, μαθήματα σχετικά με τή μελέτη του ρόλου και μαθήματα γυμναστικής. Τὸ πρόγραμμα των μαθημάτων καταρτίζεται με βάση τὸ έργο πού πρόκειται κάθε φορά ν' άνεβεί.

Πρακτικά του θεατρικού Έργαστηρίου (16 / 12 / 27)

" Η συνέλευση, στην ὁποία παραβέθησαν ὄλα τὰ μόνιμα μέλη, άρχισε με μερικές διευκρινήσεις του Πισκάτορ γύρω άπ' τὸ σκοπό και τὰ καθήκοντα του θεατρικού εργαστηρίου. Τὰ μέλη πρέπει να ὄδηγηθουν άπ' την άφηρημένη μορφή του συμβόλαιου πού τὰ δένει με τὸ θεάτρο, σε μιὰ πνευματική ένότητα πού υπηρετεί τέλεια τὸ θεάτρο και τήν ιδέα του θεάτρου. Έπειδή δέν είναι μορετό να φτάσουμε σ' αύτή τήν

πνευματική ενότητα απ' τη μιὰ μέρα στην ἄλλη, χρειάζεται κάποια προεργασία. Τὸ θεατρικὸ ἐργαστήρι ἀποτελεῖ γιὰ ὅλους τὴν προεργασία αὐτή. Στόχος του εἶναι, λοιπόν, νὰ δημιουργήσει ἕνα ὁλοκληρωμένο θέατρο, πὸν θὰ ἐκφράζει σὰν πειθίριο ὄργανό μας τὴν κοσμοθεωρία μας. Μιάς κ' ἡ κοσμοθεωρία αὐτὴ στηρίζεται πάνω στὴ δράση, πρέπει κ' οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ θεάτρου μας νὰ διαμορφωθοῦν σὲ ἀνθρώπους δράσης. Δίπλα σ' αὐτό, τὸ στούντιο ἔχει ἀκόμα πλῆθος ἄλλων σκοποῦς :

1) Τὴν διαμόρφωση καὶ τὴν τελειοποίηση τοῦ συνόλου τοῦ θεάτρου 2) Τὴν διαμόρφωση καὶ τὴν τελειοποίηση τοῦ ἀτόμου 3) Τὸν ὀργανωτικὸν πειραματισμὸν 4) Τὸ λογοτεχνικὸ πειραματισμὸν 5) Τὸν πολιτικὸν πειραματισμὸν 6) Τὴν πολιτικὴν προπαγάνδα.

Γιὰ νὰ καταλήξουμε ὅσο γίνεται πρὸ γρήγορα σὲ συγκεκριμένη δουλειά, ἢ διεύθυνση προτείνει τὸν καταρτισμὸν τριῶν ὁμάδων. Ἡ κατανομὴ αὐτὴ δὲ θὰ σημαίνει ἀξιολόγηση τῶν μελῶν, μὰ θὰ κάνει δυνατὴ τὴν κατανομὴ ἐργασίας. Τροποποιήσεις στὶς ὁμάδες μποροῦν νὰ γίνουν κάθε στιγμὴ. Ἡ κριτικὴ τῆς δουλειᾶς πὸν θὰ παρουσιάζουν οἱ ὁμάδες, θὰ γίνεται ἀπὸ τὸ σύνολο. Σὰν πρώτη πρακτικὴ δουλειὰ γιὰ τὴν πρώτη ὁμάδα προτείνεται ἡ ἐτοιμασία τῆς σκηνοθεσίας γιὰ τὰ "Αποβόσματα" τοῦ Σίνκλαιρ, καὶ τὴν "Νοσταλγία" τοῦ Γιούνγκ. Ἡ δεύτερη ὁμάδα θὰ ἐπεξεργαστεῖ τὸ παραμῦθι, ἢ τρίτη ἢ ἀσχοληθεῖ μαζί μὲ τὸν Πισκάτορ μὲ τὴν προετοιμασία μιᾶς διαδῆλωσης γιὰ τὴν ἀμνηστία καὶ μιᾶς ἄλλης γιὰ τὸν Μάξ Καίλις.

Ἀετέρο καθηκὸν τοῦ θεατρικοῦ ἐργαστηρίου εἶναι νὰ ὀργανώσει τὴν καθημερινὴν γυμναστικὴν καὶ τὸ μάθημα ξένων γλωσσῶν ἔτσι πὸν νὰ μποροῦν νὰ μετάσχουν σ' αὐτὰ ὅλα τὰ μέλη.

Γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ ἐξοικειωθοῦν τὰ μέλη μὲ τὴν πολιτικὴν γραμμὴν καὶ τὶς προτιμήσεις τοῦ θεάτρου μας, θὰ ὀργανώνονται λογοτεχνικὲς καὶ πολιτικὲς διαλέξεις. Γι' αὐτὴ τὴν δουλειὰ θὰ ἐπιστρατευθοῦν τὰ μέλη τοῦ θεατρικοῦ ἐργαστηρίου, μὰ καὶ πρόσωπα πὸν συμπαθοῦν τὴν δουλειὰ μας.

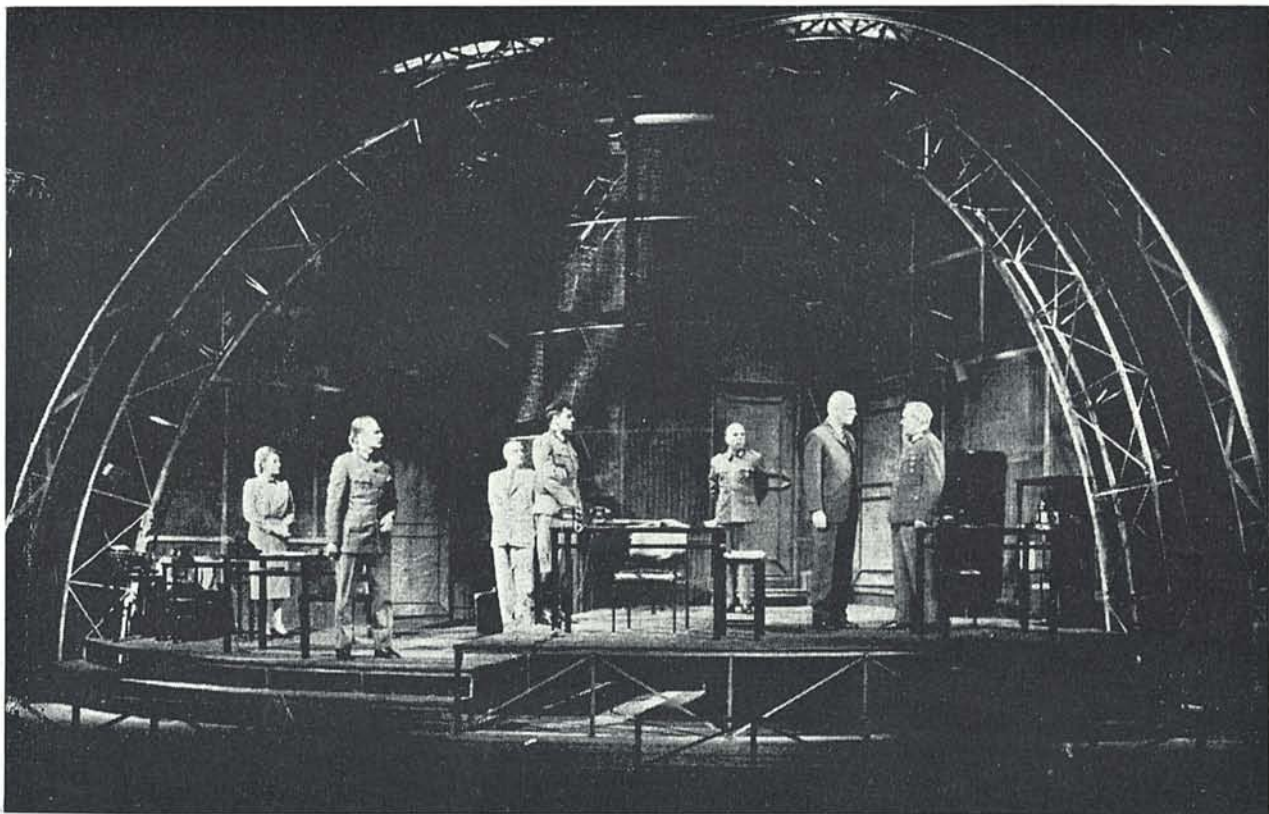
Σ' ὅλες τὶς ὁμάδες, ἰδιαιτέρα ὁμως στὴν τρίτη, θὰ εἰσαχθεῖ ἕνα μάθημα ὑποκριτικῆς σύμφωνα μ' ἕνα καινούριο, πειραματικὸ, τρόπο. Τὸ θεατρικὸ ἐργαστήρι θὰ δημιουργήσει μὲ δικὰ του μέσα καὶ μὲ τὴν ἐπαφὴν του μὲ τοὺς ἐκδοτικὸν οἶκον, (πὸν πρέπει νὰ δημιουργήσουμε) μιὰ βιβλιοθήκη, ὅπου θὰ περιλαμβάνεται, κυρίως, τὸ υλικὸ γιὰ τὰ ἔργα τοῦ δραματολόγου.

Κάθε ὁμάδα ἐκλέγει μιὰ διοίκηση πὸν ἀπαρτίζεται ἀπὸ τρία μέλη καὶ στὴν ὁποία ἀνήκουν, γιὰ τὴν ἐκάστοτε ἐργασία, καὶ γιὰ τὶς διάφορες ἐπιτροπές, ἕνας σκηνοθέτης, ἕνας ἠθοποιός, ἕνας δραματογράφος κ.ο.κ. Ἡ σύνδεση τῶν ὁμάδων μεταξύ τους ἐξασφαλίζεται μὲ τὸ σύνδεσμο πὸν δημιουργεῖται ἀνάμεσα στὰ μέλη τους.

Ἡ τρίτη ὁμάδα ἔχει σὰν ἀποστολὴ τὴν διαπαιδαγώγηση τῶν νέων ἠθοποιῶν. Θὰ γίνῃ ἀργότερα χωριστὸς σχολὴς καὶ παραγωγῆς. Γιὰ τὴν σχολὴν ἢ διεύθυνση προτείνει τ' ἀκόλουθα μαθήματα : μελέτη τῶν ὁσίων καὶ τῆς λειτουργίας τοῦ θεάτρου, ξένες γλώσσες, δραματολογία καὶ ἱστορία θεάτρου, σκηνογραφία καὶ ἐνδυματολογία, κινηματογραφικὴ τέχνη καὶ παράλληλα, τὰ ὑποχρεωτικὰ μαθήματα γυμναστικῆς καὶ ἀθροσης. Τὸ πρόγραμμα τῶν μαθημάτων καταρτίζεται πάντα σύμφωνα μὲ τὸ ἔργο πὸν πρόκειται ν' ἀνεβεί. Ὅλη ἡ προετοιμασία τῶν παραστάσεων, ἀκόμα κ' οἱ τεχνικὲς ἐργασίες, γίνονται ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ στούντιο. Τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ γιὰ τὴν τρίτη ὁμάδα διατίθεται ἀπὸ τὸ θέατρο. Τὰ μέλη τῆς τρίτης ὁμάδας παρακαλοῦνται νὰ καταστρώσουν ἀμέσως ἕνα χρονικὰ καθορισμένο ἐβδομαδιαῖο πρόγραμμα ἐργασίας καὶ νὰ ζητήσουν ἀπὸ τὴν διεύθυνση τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ γιὰ τὰ διάφορα μαθήματα. Στὴν τρίτη ὁμάδα μπορεῖ νὰ γίνων ἑκτοὶ καὶ μαθητὲς πὸν ἢ καλλιτεχνικὴν καὶ πολιτικὴν τοποθέτηση συγγενεῖ μὲ τὶς δικές μας ἀντιλήψεις. Ἀπὸ τὶς τρεῖς ὁμάδες καθὼς κι ἀπὸ τὴν ὁμάδα σκηνοθετῶν καὶ συγγραφέων θὰ ἐκλεγεί μιὰ κοινὴ διεύθυνση τοῦ θεατρικοῦ ἐργαστηρίου ἢ ὁποία θὰ κάνει ἀμέσως τὴν κατανομὴν πρακτικῆς δουλειᾶς καὶ θὰ ὑποδείξει τὶς αἰθουσὲς διδασκαλίας".

Μετ' ἄφραση ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

Τέλειωσε, ὅπως ἄρχισε : Σφαιρικὴ σκηνή — ἀπὸ τὶς πιὸ παλιές καὶ πιὸ ἀγαπημένες ἐμπνεύσεις τοῦ Πισκάτορ. Τὴν χορηγοποίησε στὴν τελευταία σκηνοθεσία του : "Ἡ ἐπανάσταση τῶν ἀξιοματικῶν" Ἐλεύθερη Λατικὴ Σκηνή, Βερολίνο, 1966



ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΙΟΥΡΑΜΒΟ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ, ΣΥΝΕΙΡΜΟΙ, ΕΙΚΑΣΙΕΣ

II. Ο ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ

“Αλαλο δράμα δεν θα μπορούσε να υπάρξει, γιατί το δράμα είναι παράσταση μιᾶς ανθρώπινης δράσης, κ’ ἡ ανθρώπινη δράση συναποτελείται ἀπὸ τὴν πράξη καὶ τὸ λόγο.

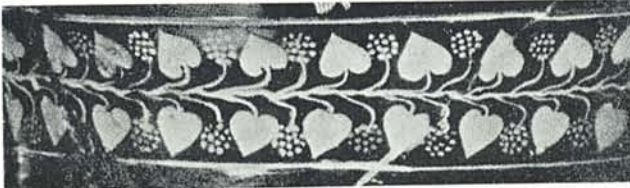
“Ἔτσι, τὸ δράμα εἶναι σύνθεση λόγου καὶ πράξης. Τὰ δύο τοῦτα στοιχεῖα του συζυγιάζονται σὲ διαφορετικὲς ἀναλογίες: Ἄλλοῦ ὁ λόγος ὑπερέχει καὶ ἡ πράξη περιορίζεται, ἄλλοῦ ὑπερέχει ἡ πράξη καὶ περιορίζεται ὁ λόγος. Στὴν πρώτη περίπτωση, ὁ λόγος, πού ὑπερέχει, μεταφράζει μεγάλο μέρος τῆς πράξης πού περιορίζεται· στὴ δεύτερη περίπτωση, ἡ πράξη, πού ὑπερέχει, μεταφράζει μεγάλο μέρος τοῦ περιοριζόμενου λόγου. Στὸ ποιητικὸ δράμα, πού εἶναι καὶ παλαιότερο, ὑπερέχει ὁ λόγος· στὸ πεζὸ δράμα, πού εἶναι νεότερο, ὑπερέχει ἡ πράξη.

Ἡ δυναμικὴ, σὲ κάθε ἀναλογία τους, ἰσορροπία τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων, τοῦ λόγου καὶ τῆς πράξης, εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς δραματικῆς σύνθεσης, τὸ μέτρο τῆς ἐπιτυχίας της, κ’ ἡ προοπτικὴ τοῦ βήθους πού παίρνει. Στὴν ἀπόλυτη ἰσορροπία, ὁ λόγος κ’ ἡ πράξη μποροῦνε νὰ παρομοιάζονται μὲ δύο ἀντιμέτωπα κάτοπτρα πού καθρεφτίζουν τὰ ἀντικείμενα (χαραχτῆρες, αἰσθήματα, ἰδέες) σ’ ἀπεριόριστο βῆθος. Ἐδῶ, ἰσαχθία, τὸ κύριο πλεονέκτημα τοῦ Κινηματογραφικοῦ Δράματος, νὰ μεταφράζει τὸ σύνολο τοῦ λόγου σὲ πράξη, γυρίζει σὲ κύριο μειονέκτημα του: Στερεῖ τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο κάτοπτρα καί, μαζί του, τὸ ἀπεριόριστο βῆθος.

Ὁ λόγος, τώρα, τοῦ δράματος δὲν μπορεῖ νὰ ναι μ ο ν ὁ λ ο γ ο ς, γιατί τότε δὲ θά ‘ταν παράσταση μὰ ἀφήγηση μιᾶς ἀνθρώπινης δράσης· ἡ ἀνθρώπινη δράση, πού παρασταίει τὸ δράμα, εἶναι πράξη κοινωνικὴ, ἀρα χρειάζεται περισσότερα πρόσωπα, μὲ δική του φωνὴ τὸ καθένα. Ἔτσι, ὁ λόγος τοῦ δράματος εἶναι κατανάγκη δ ι ἄ λ ο γ ο ς, δύο ἡ περισσότερων προσώπων. Ἐδῶθε βγαίνει πῶς ἡ διαμόρφωση τοῦ Δράματος καὶ τῆς Τραγωδίας πού ‘ναι, στὴ γραμμὴ τῆς ἐξέλιξής του, ἡ ἀρχαιότερὴ του μορφή, κινεῖται γενικὰ ἀ ν ο υ σ τ ῆ διαμόρφωση τοῦ δραματικοῦ Διαλόγου. Χναρολογώντας, ἔτσι, τὴ διαμόρφωση τοῦ δραματικοῦ Διαλόγου, βρίσκουμε πῶς διαμορφώνεται κ’ ἡ Τραγωδία.

Εἶδαμε πῶς ὁ Διθύραμβος, ὅταν ξεκόβει ἀπὸ τὴν ἱεροουργία τοῦ Διονυσιακοῦ Δράματος, τὴν ἀνακεφαλαιώνει στὴ μορφή καὶ στὸ περιεχόμενό του. Πρῶτα, συνοδεύει τὴν πομπήν, τὴν ἱεροπομπικὴ πορεία τοῦ θιάσου στὸν τόπο τοῦ ἀγωνιστικοῦ δράματος, κ’ ὕστερα σ’ ἕνα βωμό, ὅπου σφράγιζε τὴ νίκη τοῦ ὁ νικητῆς μὲ μιὰ θυσία. Ἡ κατάληξη τῆς χορικῆς ομάδας σ’ ἕνα βωμὸ τεκμηριώνεται ἀπὸ τὸν Ὕμνο τῶν Κουρήτων, πού ψάλλεται γύρω σ’ ἕνα βωμὸ (*καὶ στάντες αἰείδωμεν τεὸν/ ἀμφὶ βωμὸν εὐεργῆ*), ἀπὸ τὴ δημιουργία τοῦ Ἀρίονα, πού συγκεντρώνει ἀποξαρχῆς τὸν Χορὸ τοῦ τεχνικοῦ Διθύραμβου γύρω ἀπὸ ἕνα βωμὸ, κ’ ἀπὸ τοὺς Διθύραμβικούς Ἀγῶνες, ὅπου οἱ Χοροὶ ἐκτελοῦν τοὺς Διθύραμβους στὴν ὄρχηστρα τῶν θεάτρων καί, φυσικά, σὰν *κύκλιοι χοροί*, γύρω ἀπὸ τὸ

βωμὸ της. Ἡ ἱεροπομπικὴ τούτη πορεία τοῦ θιάσου ἢ τῆς ἀπότοκης χορωδικῆς ομάδας δείχτηκε πῶς καθρεφτίζεται στὴν *πάροδο* τῆς Τραγωδίας. Κατὰ μιὰ πληροφορία ὑστερότερης πηγῆς, πού τὴν ἀναγράφει ὁμοίως στὸν Ἀριστοτέλη, τὸ πρῶτο-πρῶτο στάδιο τῆς Τραγωδίας εἶταν καθαυτὸ μιὰ *‘πάροδος’* μὲ θρησκευτικὸ τραγοῦδι *‘τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ἤδεν εἰς τοὺς θεοὺς· κ’ ἀχνάρια τοῦ ἀρχαίου αὐτοῦ θρησκευτικοῦ τραγουδιοῦ βρίσκουμε σὲ ‘παρόδους’* τόσο προχωρημένων δραμάτων, ὅσο οἱ *‘Βάκχες’*. Ἔτσι, καί μ’ ὅλο πού στὸ διάστημα ἀνάμεσα στὸν Θεῶσι καὶ τὸν Αἰσχύλο, ἔχει ἀναπτυχθεῖ κάποιον εἶδος (μονολογικοῦ) *‘Προλόγου’*, ἀξιοσημείωτο εἶναι πῶς δύο ἀπὸ τὰ σωζόμενα δράματα τοῦ Αἰσχύλου, οἱ *‘Πέρσες’* καὶ οἱ *‘Ἰκέτιδες’*, πού τὸ πρῶτο εἶναι τὸ ἀρχαιότερο του γιὰ μᾶς (472) καὶ τὰ δύο τους, ἀπὸ τὴν ἄλλη, παρουσιάζουν ἐντονότατα ἀρχαῖα χαρακτηριστικά, ἀρχίζουν μὲ τὴν *‘Πάροδο’* (ὅπως ἀρχίζουν κ’ ἄλλα δύο ἀπὸ τὰ χαμένα του, οἱ *‘Μυρμιδόνες’* κ’ ὁ *‘Προμηθεὺς Λυόμενος’* του). Χαρακτηριστικὸ, τώρα, εἶναι πῶς ἡ *‘Πάροδος’* στὰ δράματα τοῦτα ἀρχίζει μὲ ἀναπαίστους, ἡμιλυρικὸ μέτρο πού ἀπαγγέλλεται μελοδραματικά (ἄλλοι λένε ἀπὸ τὸν Κορυφαῖο ἢ τὴν Κορυφαία, κ’ ἄλλοι, μὲ λιγότερες πιθανότητες, ἀπὸ τὸν Χορὸ) καὶ πού, μὲ τὸν ἐμβατηριακὸ χαραχτῆρα του, εἶναι κατάλληλο γιὰ μέτρο πορείας. Εἶναι, μάλιστα, φορές πού ἡ ἀναπαιστικὴ αὐτὴ ἀρχὴ τῆς *‘Παρόδου’* ξεμένει, σὰν ἀρχαῖο στοιχεῖο, στὶς *‘παρόδους’* δραμάτων πού ἀρχίζουν μὲ τὸν *‘Πρόλογο’* κ’ ὀχι μὲ τὴν *‘Πάροδο’* τώρα (ἢ *‘πάροδος’* κιάλας τῆς *‘Ἐκάβης’* εἶναι ὀλόκληρη στὸ μέτρο τοῦτο). Στούς ἀναπαίστους αὐτοὺς κατακαθίζουν, βέβαια, λυρικά μέτρα τραγουδιοῦ τοῦ ὄλου Χοροῦ, ὅπως μαρτυρᾷ ἡ ἀρχὴ τῆς *‘παρόδου’* τῶν *‘Βακχῶν’*, ὅπου, τὴν ἱεροπομπικὴ πορεία τοῦ μαιναδικοῦ θιάσου δὲν τὴ συνοδεύουν ἀναπαίστοι, μὰ *‘ἰωνικοὶ’* στίχοι, χαρακτηριστικοὶ τῆς διονυσιακῆς λατρείας. Τὸ κατακάθισμα στοὺς ἀναπαίστους μποροῦμε νὰ εἰκάσουμε πῶς γίνεται κ’ ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ξετυλιχτοῦν καὶ προλογικὰ στοιχεῖα μὲ τὴν *‘πάροδο’*, ὅτε κ’ ἡ ἀνάγκη ἐνὸς ἡμιλυρικοῦ μέτρο πού νὰ σηκώνει ἀφήγηση· κ’ ἄς σημειωθεῖ, γιὰ τὴν περίσταση, πῶς οἱ πρῶτοι ἀναπαιστικοὶ στίχοι τῆς *‘παρόδου’* τῶν *‘Περσῶν’* (*Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων/ Ἑλλάδ’ ἐς αἰὼν πιστὰ καλεῖται*) ἀποδίδουν τοὺς πρῶτους στίχους τοῦ ἰαμβικοῦ *‘προλόγου’* τῶν ὁμοιοθέματων *‘Φοινισσῶν’* τοῦ Φρυνίχου (*Τάδ’ ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων...*). Τὸ ἐμβατηριακὸ μέτρο τῶν ἀναπαίστων πού ἀνοίγουν τὴν *‘Πάροδο’*, τονίζει τὸν πομπικὸ χαραχτῆρα τῆς *‘εἰσόδου’* τοῦ Χοροῦ, κ’ αὐτὸς, πάλι, τὴν ἀποτυπωμένη στὸν Διθύραμβο *‘πομπήν’* τοῦ Διονυσιακοῦ Δράματος, τὴ χωνεμένη σὲ *‘πάροδο’* τώρα. Μὰ πῶς πολλὴ τὴν *‘πομπήν’* τούτῃ τὴ μαρτυρᾷ ἕνα ἐσωτερικὸ στοιχεῖο: Τὸ ρῶτημα πού παρακινᾷ τὴν *‘εἰσοδο’* τοῦ Χοροῦ στὴν *‘Ὀρχήστρα’*. Γιατί, στὶς *‘παρόδους’* μὲ τὴν ἀναπαιστικὴ ἀρχή, ὁ Χορὸς μπαίνει πάντα μ’ ἕνα ἀγωνιακὸ ρῶτημα πού ἡ διατυπώνεται καθαρὰ ἢ ἀφήνεται ν’ ἀπεικαστεῖ σὰν κίνητρο τῆς ἀγωνίας πού τὸν φέρνει: Ρῶτημα ἀληθινὰ, ἀλλοτινὰ καὶ τώρα, γιὰ τὸ ἔβγα ἐνὸς *‘ἀγῶνος’*: Τοῦ ἱεροπομπικοῦ ἀλλοτινὰ, καὶ τοῦ δραματικοῦ τώρα *‘ἀγῶνος’*.





Είδαμε, αλήθεια, πώς ο Ιερουργικός αγώνας που ακολουθούσε την 'πομπή' έχει μεταγυρίσει σ' ένα μύθο, τὸ μύθο τοῦ Διονυσιακοῦ Δράματος που γίνεται τὸ θέμα τοῦ Διθύραμβου. Ὁ μύθος αὐτὸς παρασταίνονταν μετὰ τὴν ἀφήγηση τοῦ χορικοῦ τραγουδιοῦ καὶ μετὰ τὴ μιμική τοῦ χοροῦ του. Τὸ λῦσιμο τῆς Ἀφήγησης σὲ Διάλογο κ' ἡ τροπή τῆς Μιμικῆς σὲ Ἠθοποιία γυρίζουν τὴν παράσταση σὲ δραματική καὶ τὸ χορικό τραγούδι σὲ δράμα. Οἱ δυνατοτήτες ν' ἀναπτύχθῃ ἀπὸ τὸ χορικό τραγούδι ἕνας Διάλογος ὑπῆρχαν στὸν ἀύτοσχεδιαστικὸ χαρακτήρα καὶ στὸν στροφικὸ-ἐπωδικὸ τύπο τοῦ Διθύραμβου. Ὁ αὐτοσχεδιαστικὸς χαρακτήρας ἐμπόδιζε τὸ τραγούδι νὰ κελυφωθῇ στὸ στεγνὸ τύπο λειτουργικοῦ ψαλμοῦ, ἀφήνοντάς του τὴν ἀνεση νὰ κινεῖται αὐτόνομα σὰν ἐξελιξιμὸς ὀργανισμὸς στὴ σφαῖρα τῆς ἐλεύθερης δημιουργίας. Τὸ δεύτερο, ὁ στροφικὸ-ἐπωδικὸς τύπος, τὸ προοικίζει μ' ἀμοιβαίτητα λόγου Ἐξάρχοντος-Κορυφαίου καὶ Χοροῦ, ποὺ μποροῦσε νὰ ἐκταθεῖ σὲ Διαλογικὸ Τύπο, εἴτε μετὰ τὴ μεταφορὰ τῆς ἀμοιβαιότητος αὐτῆς στὴ στροφή, εἴτε μετὰ τὴ δημιουργία τῆς ἀντιστροφῆς, εἴτε μετὰ τὸ λῦσιμο σ' ἀστροφο τύπο. Ὅτι κάποιος ἀνάλογη πρόβαση σημειώθηκε καὶ σ' ἄλλα εἶδη τῆς Χορικής, μαρτυρεῖται σ' ἀπόσπασμα ἀδωνιακοῦ θρήνου (λαϊκῆς καταγωγῆς) τῆς Σαπφῶς, ὅπου ὁ Χορὸς τῶν Κορῶν μὴνὰ τῆς Κορυφαίας (τῆς Ἀφροδίτης) πῶς πεθαίνει ὁ Ἄδωνις καὶ ρωτᾷ τί ν' ἀποκάμουνε (— *καθηναίσει, Κυθαίη' ἄβρος. Ἄδωνις' τί κεν θεΐμεν;*) αὐτὴ τοὺς ἀποκραίνεται νὰ στηθοκοπιούνται καὶ νὰ σκίζουν τὰ φορέματα ποὺ τὶς ντύνουνε (— *καττύπτεσθε, κόρη, καὶ κατερείκεσθε κίθωνας*) κ' ἡ ἐρωταπόκριση σφραγίζεται ἀπὸ τὸ θρηνητικὸ 'ἐφύμιο', ποὺ τὸ παίρνουν ὅλες μαζί: *ὦ τὸν Ἄδωνιν*. Ἐδῶ βέβαια ἔχουμε 'ἀμοιβαίον' θρήνο, ποὺ σηκώνει διάλογο, βγαλμένον ὁμῶς ἀπὸ τὸ Ἀδωνιακὸ Θεῖο Δράμα. Μὰ οἱ 'ἀμοιβαίοι' θρήνοι (ἀνάμεσα στὸ Χορὸ καὶ στὸν Ἰπποκρίτη' ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸν 'ἐξάρχοντα') εἶναι κύριο στοιχεῖο τῆς Τραγωδίας, κατεβρασμένοι, σίγουρα, ἀπὸ τὸ Διονυσιακὸ Θεῖο Δράμα, ποὺ δὲ μᾶς λείπουν καὶ γι' αὐτοὺς οἱ μαρτυρίες. Εἶδαμε πῶς στοιχεῖα τοῦ Θείου δράματος πρέπει νὰ περιλαμβάνει καὶ ὁ Διθύραμβος, στὸ ὠριμότερο κᾶν στάδιο ποὺ ἐγκυμονᾷ τὴν Τραγωδίαν κ' ἔτσι, ἐξὸν ἀπὸ τὸ γύρισμα τοῦ Ἐξάρχοντος' σὲ Ἰπποκρίτη', ἕνας τέτοιος διάλογος 'ἀμοιβαίου' θρήνου Χοροῦ καὶ Ἐξάρχοντος' μπορεῖ νὰ βρισκεται, ἀχνότατη θύμηση, στὸ βάθος-βάθος τῆς πληροφορίας τοῦ Ἀριστοτέλη πῶς ἡ Τραγωδία βγαίνει ἀπὸ τῶν *ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*.

Παράδειγμα τέτοιου λυρικοῦ Διαλόγου ἐξάρχοντος ἢ κορυφαίου καὶ χοροῦ δὲ μᾶς σώθηκε, ὑστερότερο ὁμῶς παράδειγμα στὸν τεχνικὸ καὶ μακροσμένον πιά ἀπὸ τὸ Διονυσιακὸ Δράμα διθύραμβο μπορεῖ καὶ νὰ μὴ λείπει. Μιά (*Θησεὺς*) ἀπὸ τὶς ὠδὲς ἐκείνης τοῦ Βακχυλίδη ποὺ οἱ Ἀλεξανδρινοὶ ἐκδότες τὶς τιτλοφοροῦσαν 'Διθύραμβος' (ὄχι χωρὶς λόγον βέβαια), εἶναι συνθεμένη σὲ λυρικὸν διάλογο ἀνάμεσα σὲ Χορὸ Ἀθηναίων καὶ στὸ μυθικὸ βασιλιά τους Αἰγέα. Τὸ τραγούδι εἶναι τοῦ 'μονοστροφικοῦ' τύπου, καμωμένον ἀπὸ τέσσαρες στροφές, ποὺ στὴν πρώτη καὶ στὴν τρίτη ρωτᾷ ὁ Χορὸς καὶ στὴ δεύτερη καὶ τέταρτη ἀποκραίνεται ὁ Αἰγέας. Τὸ εἰπωμένον ὁμῶς, πῶς οἱ Ἕλληνες λῆς καὶ βαλθῆκαν νὰ μᾶς μπερδεύουν σὲ κάθε περίσταση, ἀληθεύει κ' ἐδῶ, γιατί δὲν ξέχουμε πῶς ὁ διθύραμβος αὐτὸς τραγουδιόταν: ἂν ἀπ' ὅλη τὴν ὁμάδα, ἂν ἀπὸ δυὸ ἡμιχόρια, ἢ ἂν ἀπὸ τὸ Χορὸ ποὺ ρωτᾷ καὶ τὸν κορυφαῖο ποὺ ἀπαντᾷ. Ἄν, στὴν τελευταία περίσταση, ὑποθέσουμε τὸν Αἰγέα στὴ θέση τοῦ Κορυφαίου, ἔχουμε, σὲ περίτεχνο βέβαια

τύπο, μίαν εἰκόνα τοῦ λυρικοῦ προσταδίου τῆς Τραγωδίας. Ἐνας τέτοιος λυρικός διάλογος Ἐξάρχοντος—Κορυφαίου καὶ Χοροῦ, δὲν θὰ μποροῦσε νὰ γυρίσει καθαυτὸς σὲ δραματικὸν διάλογο, καὶ τοῦτο ἀπὸ τεχνικούς, καὶ ὄχι λιγότερο οὐσιαστικούς, πρωτοκύριους λόγους. Ἡ μορφή τοῦ Χορικοῦ Τραγουδιοῦ θὰ σπαζε πιά μετὰ τὸν διάλογο καὶ δὲν θ' ἀνταποκρινόνταν οὔτε στὸ μέλος του οὔτε στὴν ὄρχησή του. Ἡ ἐπιμονὴ ποὺ κράτησε στὸ σῶμα τῆς Τραγωδίας τὸν ἀρχαῖο Χορικὸ πυρήνα τῆς (μετὰ τὴν Ἰπποκρίτη' καὶ τὰ Ἰπποκρίτη'), μαρτυρᾷ τὴ στερεότητά του. Ὁ λόγος τῆς στερεότητος αὐτῆς (κ' ἐδῶ βρίσκεται ὁ οὐσιαστικὸς λόγος ποὺ εἵπαμε) εἶναι ὅτι, κατὰ τὴ φύση τῆς Χορικής, ὁ Κορυφαῖος δὲν μπορεῖ νὰ ξεχωρίσει ἀπὸ τὸ Χορὸ μετὰ διαφορετικὴ γνώση, διαφορετικὴς ἰδέες, διαφορετικὰ αἰσθήματα καὶ διαφορετικὴς ἀντιδράσεις. Στὴ Χορική ὑπάρχει ἡ ὁμαδικὴ παραδομένη γνώση, ὁμαδικὴς ἰδέες, ὁμαδικὰ αἰσθήματα, ὁμαδικὴς ἀντιδράσεις. Γιὰ τὴν ἀνάπτυξη δραματικοῦ διαλόγου χρειαζόνταν πρόσωπο ξεχωριστὸ ἀπὸ τὸ Χορὸ (ποὺ ἕνας του εἶναι καὶ ὁ Κορυφαῖος του): ὁ ἠθοποιὸς ἢ *ὑποκριτῆς* στὸν ἀρχαῖο ὄρο

Ὁ ἠθοποιὸς ἢ ὑποκριτῆς' μπάζεται ἀπὸ τὸν Θέσπι, ποὺ δίκαια λογιέται, ἔτσι, σὰν 'εὐρετής' τῆς Τραγωδίας. Ἡ κύρια πληροφορία εἶναι τοῦ Παρίου Μαρμαροῦ: (= ἔτος 534 π.Χ.): *Ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητῆς [ὑπεκρίνατο] πρῶτος ὡς ἐδίδαξε [δρ]α[μα ἐν ἄ]στ[ει καὶ ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος...* Ἀπ' ἐδῶ μαθαίνουμε πῶς οἱ τραγικοὶ ἀγῶνες ἀρχίζον τὸ 534 π.Χ. στὰ ἀνοσιγιάτικα, βέβαια, Μεγάλια Διονύσια (*ἐν ἄστει*), ἀγνωστο ὁμῶς κάτω ἀπὸ ποῖαν ὀργάνωσή τους. Ἡ χρονολογία τούτη τῆς πρώτης νίκης τοῦ Θέσπι δὲν εἶναι βέβαια καὶ τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ ἠθοποιῦ, γιατί ὁ Θέσπις ἔχει πολὺχρονη πρὶν σταδιοδρομία. Ἡ πρώτη του παράσταση δίνεται στὴν Ἰκαρία' καὶ στὴν Ἀθήνα «μπορεῖ νὰ παρασταίνε, πρὶν ἀπὸ τὴν καθιέρωση τῶν τραγικῶν ἀγῶνων, ἴσαμε τὸ 560 π.Χ. καταπίσω». Ὅπως καὶ νὰ 'ναι, ὁ Ἰπποκρίτης', ποὺ μπάζεται μετὰ τὴν καινοτομία τοῦ Θέσπι, εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ποιητῆς, ἐξάρχων-κορυφαῖος πρῶτα τοῦ διθύραμβικοῦ Χοροῦ, ποὺ παίρνει τώρα τὴ θέση ἐξωχορικοῦ προσώπου, βάζοντας ἄλλον Κορυφαῖο. Ὁ Ἰπποκρίτης' ρόλος τοῦ Θέσπι μαρτυρεῖται καὶ ἀπὸ τὴν παράδοση γιὰ τὸν Σόλωνα, ποὺ τὴν παραδίδει ὁ Πλούταρχος: *εθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον ὡσπερ ἔθους ἦν τοῖς παλαιοῖς...* Οἱ 'παλαιοὶ' αὐτοὶ εἶναι οἱ ποιητῆς τῆς Τραγωδίας μετὰ τὸν Ἰπποκρίτη', ὅταν δὲν ὑπάρχει ἀκόμη ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιῦ καὶ ὁ ποιητῆς ἀγωνίζεται νὰ βρεῖ τοὺς ἠθοποικοὺς τρόπους τῆς παράστασης τῶν ἰνδαλμάτων ποὺ ἔχει συλλάβει. Ἡ συνθήκη αὐτή, νὰ παίρνει ὁ ποιητῆς τὸ ρόλο τοῦ ἑνός, καὶ τοῦ πρώτου ὑστερα, Ἰπποκρίτη', συνεχίζεται ἀπὸ τοὺς διαδόχους τοῦ Θέσπι, ὑστερα ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο καὶ τοὺς παλαιότερους συγχρόνους του, γιὰ νὰ σταματήσει, τέλος, μετὰ τὸν Σοφοκλή, ποὺ ἡ ἰσχυρὴ του φωνή, καθὼς παραδίδεται, δὲν σήκωνε ρόλο.

Μὲ τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ ἠθοποιῦ, ὁ διάλογος μεταστέκεται ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὸ Χορὸ (ὅπου περιλαμβάνεται καὶ ὁ Κορυφαῖος). Ὅρισμένα στοιχεῖα μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ δεχτοῦμε πῶς στὴν ἀρχὴ ὁ διάλογος εἶταν λυρικός κ' ἔτοπος. Τὸ κυριότερο τεκμήριο εἶναι οἱ λυρικοὶ διάλογοι Ἰπποκρίτη' καὶ Χοροῦ (*κορμοὶ*) στὴν ὑστερότερη Τραγωδία. Ἡ παρουσία τῶν λυρικῶν αὐτῶν διαλόγων στὶς ἀρχαιότερες γιὰ μᾶς τραγωδίες ('Πέρσες', 'Ἐπτά') μαρτυρᾷ παραδομένον, ὄχι νεότερον, στοιχεῖο. Ἡ ἀνάγκη ποὺ τὸ κρατεῖ εἶναι ὀργανική,





γιατί ο λυρικός διάλογος ξεπροβαίνει πάντα στην κορυφή μιάς δραματικής κλίμακας που δεν υπερειπείται πιά από τον όμιλούμενο λόγο. Στην έναγωνία τούτη κατάσταση, το πάθος των δραματικών προσώπων σπάζει τη στερεότητα και την ισορροπία του λόγου και χύνεται στη δυναμικότερη έκφραση του μέλους. Άλλο στοιχείο που δείχνει σ' έναν αρχικό λυρικό διάλογο, είναι η πληροφορία του λεξικού Σουίδα, πώς το 'τροχαϊκόν τετράμετρον', τον αρχαιότερο όμιλούμενο στίχο του δραματικού διαλόγου, το σοφίστηκε ο Φρύνιχος: *εὐρετής τοῦ τετραμέτρον*. Το μέτρο όμως τούτο, σίγουρα λαϊκό, τὸ 'χει κιδίας μεταχειριστεί ὁ Ἀρχίλοχος, κι ἂν στήν ἀσύστατη αὐτή πληροφορία βρίσκεται κανένα νόημα, θὰ θέλει, φαίνεται, νὰ πει πὼς ὁ Φρύνιχος εἶναι πού τὸ πρωτομπάζει στήν Τραγωδία. Μὰ ὁ Φρύνιχος παρουσιάζεται ἀπὸ τὴν παράδοση "μαθητὴς τοῦ Θεσπίδος", καὶ τότε πρέπει νὰ δεχτοῦμε πὼς, ἴσαμε τὴν 'καινοτομία' τοῦ μαθητῆ του, ὁ Θεσπιδὸς συνεχίζει τὸν παλαιὸ διάλογο τῆς λυρικῆς τραγωδίας. Ἡ πληροφορία ὅμως κ' ἡ ἔρμηνεία τῆς ἐρχονται τότε σ' ἀπότομη ἀντίθεση μὲ τὴν πληροφορία τοῦ Ἀριστοτέλη πὼς τὸ τροχαϊκὸ τετράμετρο εἶναι ὁ ἀρχικὸς λόγος τῆς Τραγωδίας. Μιά λύση μπορεῖ νὰ βρίσκεται στή συμβιβαστικὴ εἰκασία πὼς ὁ πρῶτος ἠθοποιός, κληρονομώντας βαρὺ φορτίο τοῦ λυρικοῦ διαλόγου, σημειώνει τὴν παρουσία του μὲ τὸν όμιλούμενο τετράμετρο στίχο, πού οἱ νεότεροι ἀπὸ τὸν Θεσπιδὸς ποιητὲς τοῦ δίνουνε σημαντικότερη θέση παρὰ ἐκεῖνους.

Εἰσαγωγή, ὅμως, τοῦ πρώτου ἠθοποιοῦ δὲν μπορούσε νὰ σημαίνει διπλασιασμὸ τοῦ Κορυφαίου. Τὸν 'Υποκριτὴ' τὸν μπάζει ἡ ἀνάγκη όμιλούμενων στίχων. Τὸ μέλος τοῦ λυρικοῦ διαλόγου παραταίριαζει στὸ ὑπερβατικὸ καὶ στὸ πάθος, εἶναι ὅμως ὀλοτέλα ἀταίριαστο στήν ἐρωταπόκριση καὶ στήν ἀφήγηση, πού ἀνήκουν στὸ φυσικότερο λόγο. Θὰ δοῦμε μάλιστα πὼς ἡ λειτουργία τοῦ πρώτου 'Υποκριτῆ' εἶταν ἀρχικὰ μιά 'ἐξήγηση' (ἱερωγικῶν συμβόλων) καὶ, σὰν ἐξήγηση, χρειαζόνταν ἕνα τόνο χαμηλότερο, πού θὰ μπορούσε νὰ τὸν δώσει όμιλούμενος, ὄχι τραγουδοῦμενος, στίχος. Ὁ όμιλούμενος αὐτὸς στίχος εἶταν στήν ἀρχή, καθὼς εἴπαμε, τὸ 'τροχαϊκόν τετράμετρον', πού σὰν πολὺ σκιρτηματικὸς ὅμως στίχος καὶ ζωηρότερος (ἀλλήλιος *τροχαιός*, γιὰ τοὺς θεολογῶντες καὶ *κορδακιώτερος*) γρηγόρα ἀντικατασταίνεται ἀπὸ τὸ 'ιαμβικόν τρίμετρον', τὸν κοντινότερο στὸ φυσικὸ λόγο στίχο. Παράδειγμα τοῦ διαλόγου αὐτοῦ τῶν τετραμέτρων τοῦ 'Υποκριτῆ καὶ τοῦ μέλους τοῦ Χοροῦ, βρίσκεται στοὺς στίχους 694 κέξ. τῶν 'Περσῶν', ὅπου ἀνάμεσα σὲ στροφή κι ἀντιστροφή τοῦ Χοροῦ μπαίνουνε τρία τετράμετρα λεγόμενα ἀπὸ τὸ φάντασμα τοῦ Δαρείου (προδρομίζοντας τὸν διάλογο τοῦ φαντάσματος μὲ τὴν Ἄτσοσα πού ἀκολουθᾶ, καὶ πού ὁ πρῶτος στίχος τοῦ διαλόγου αὐτοῦ, ἀπευθύνεται στὸ Χορὸ καὶ πάλι). Τὸ στενότερο, ὅμως, ἀντίστοιχο τὸ 'χουμε στὸ *ἐπίγραμμα* τῆς Κωμωδίας, πού λογιέται ἀρχικότερης πυρήνας. Εἶναι ἡ 'ἐπιρρηματικὴ συζυγία': Τὸ στροφικὸ μέρος τῆς *Παραβάσεως* ὅπου: Μιά στροφή τοῦ ἐνὸς Ἀντιχορίου (*ῶδῆ*) ἀκολουθιέται ἀπὸ τετράμετρα τοῦ κορυφαίου (*ἐπίγραμμα*): αὐτὰ ἀπὸ μίαν ἀντιστροφή τοῦ ἄλλου Ἀντιχορίου (*ἀντιῶδῆ*): καὶ αὐτή, πάλι, ἀπὸ ἰσάριθμα τετράμετρα τοῦ ἄλλου κορυφαίου. Ἀρχαϊκὸ στοιχείο τῆς Κωμωδίας, ὁ 'ἐπιρρηματικὸς' αὐτὸς τύπος, ἡ *συζυγία* τραγουδιοῦ καὶ λόγου, μᾶς δίνει μίαν εἰκόνα τοῦ Διαλόγου τῆς βρεφικῆς Τραγωδίας. Ὁ 'Υποκριτῆς', σ' όμιλούμενους στίχους (τετράμετρα), 'διαλέγεται' μὲ τὸ Χορὸ, πού τραγουδαί. "Υ-

στερα ἀπὸ τὸ μπάσιμο τοῦ ἱαμβικοῦ τρίμετρο, πού ἀντικατασταίνει τὸν τροχαϊκὸ τετράμετρο στὸ Διάλογο, ὁ παλαιὸς αὐτὸς στίχος δὲν ἀπαραίτητα ὀλοτέλα ἀπὸ τὴν Τραγωδία. Συναντιέται σ' ἄρκετὸ πλάτος στοὺς 'Πέρσες', περιορισμένα στὸν 'Αγαμέμνονα', συντομοδιαβαίνει ἐδῶ κ' ἐκεῖ στὸν Σοφοκλῆ, γιὰ νὰ ξαναγυρίσει, σὲ πλάτος καὶ σ' ἔνταση, στὰ τελευταῖα δράματα τοῦ Εὐριπίδη. Ἡ ἐπιβίωσή του, χρωστιέται σὲ καθαρὰ τεχνικοὺς λόγους. Ὁ γοργὸς, ζωηρὸς, καὶ σκιρτηματικὸς χαραχτήρας του τὸν διατηροῦν σ' ἑναγωνίες σκηνὲς βιασύνης καὶ πάθους. Παρατηρήθηκε, ὡστόσο, μιά τάση στοὺς Τραγικούς νὰ βαραίνουν μὲ τετραχρονούς 'πόδες' ('σπονδαίους') τὸ δεύτερο του μισότιμο, ἀργοπορώντας τὸν ἔτσι καὶ σεμνεύοντάς του ὅσο βλοῦσε.

Μὲ τὰ ἱαμβικὰ τρίμετρα ὑποκαταστημένα στὰ τροχαϊκὰ τετράμετρα, ὁ 'ἐπιρρηματικὸς' αὐτὸς τύπος βρίσκεται στὶς 'Ἰκέτιδες', πού πρῶτα λογιόνταν (ἂν κι ὄχι καθολικὰ) τὸ ἀρχαιότερο ἀπὸ τὰ σωζόμενα δράματα τοῦ Αἰσχύλου, καὶ τώρα, ὕστερα ἀπὸ 'να τεκμήριο (ὄχι κι αὐτὸ ὀλοτέλα ἀναντίλογο), ρίχνεται ὕστερα ἀπὸ τοὺς 'Ἐπτὰ', ἀφήνοντας τὴ θέση τοῦ πρώτου τοὺς 'Πέρσες' καὶ παίρνοντας τὴ θέση τοῦ τρίτου. Ὅποια ὅμως καὶ νὰ 'ναί ἡ χρονολογία τους, οἱ 'Ἰκέτιδες' δὲν παύουν νὰ 'ναί (ἀνεξάρτητα καὶ γιὰ ποῖο λόγο) τὸ δράμα μὲ τὴν πιὸ ἀρχαϊκὴ μορφή, ὅπου μπορούμε νὰ βλέπουμε στρωματογραφημένα τὰ παλαιότερα στάδια τῆς Τραγωδίας: Τὴν λυρικὴ τραγωδία: τὴν 'ἐπιρρηματικὴ' γέννηση τοῦ Διαλόγου τῆς τῆν τραγωδία μὲ τὸν ἕνα ὑποκριτῆ καὶ, τέλος, τὴν τραγωδία μὲ τὴν πρώιμη, ἄρα κι ἀδέξια, χρῆση τοῦ δευτέρου. Γιὰ νὰ σταθοῦμε στὸ δεύτερο, « Μονάχα τρεῖς σκηνὲς μὲ δραματικὴ ζωντάνια βρίσκονται στὶς 'Ἰκέτιδες' » γράφει σὲ μιά περιλήψή του ὁ Krahnz, πού ἀνακαλύπτει τὸν 'ἐπιρρηματικὸ' τύπο σὰν τὸν πυρήνα καὶ τῆς Τραγωδίας: « Εἶναι ἡ σκηνὴ πού ὁ Χορὸς τῶν Δαναίδων καταφέρνει τὸν Πελασγὸ νὰ ἐξασφαλίσαι τὴν καταφυγὴ τους στὸ Ἄργος (348 κέξ.) » ἡ σκηνὴ πού οἱ Δαναίδες παρακαλοῦν τὸν πατέρα τους νὰ μὴ τὶς ἀπαρατήσει στήν κρίσιμη τῆς ἀνάγκης στιγμή (734 κέξ.) » κ' ἡ ἐπίθεση τοῦ αἰγύπτιου Κήρυκα καὶ τῶν παραστατῶν του στὶς Ἰκέτισσες, νὰ τὶς πάρουν (825 κέξ.) ». Κ' οἱ τρεῖς αὐτὲς σκηνὲς εἶναι σ' 'ἐπιρρηματικὸ' τύπο συνθεματικῆς, σὲ τραγοῦδι τοῦ Χοροῦ καὶ λόγου τοῦ Ἡθοποιοῦ, πού συναλλάσσονται σὲ δραματικὴ ἀκολουθία: « Τὸ τραγοῦδι τοῦ Χοροῦ τ' ἀκολουθᾶ ἡ ἀπόκριση τοῦ Ἡθοποιοῦ, τὰ χαιδευτικὰ, ἀγωνιακὰ, ἀπελιπομένα λόγια τοῦ τραγοῦδι τ' ἀκολουθοῦνε τὰ ἀπορριπτικὰ, καθησυχαστικὰ, ἡ φοβερικὰ λόγια τῶν ἱαμβικῶν τρίμετρων ». Ξεχωριστῆ, ἀπὸ μίαν ἄλλη πλευρὰ, σπουδαιότητα ἔχει γιὰ μᾶς ἡ δεύτερη ἀπ' αὐτὲς τὶς σκηνὲς (734 κέξ.), ὅπου, ἐξὸν ἀπὸ τὸ μέλος τοῦ Χοροῦ καὶ τὸ λόγο τοῦ 'Υποκριτοῦ', παραμπαίνει μ' όμιλούμενους στίχους κ' ἕνας ἄλλος: Ἡ Κορυφαία.

Παράλληλα, ἀλήθεια, μὲ τὸν Διάλογο τοῦ 'ἐπιρρηματικοῦ' τύπου ἀνάμεσα στὸ Χορὸ καὶ στὸν Ἡθοποιὸ καὶ σίγουρα ξεκινώντας ἀπ' αὐτόν, διαμορφώνεται ἕνας ἄλλος, σ' όμιλούμενους στίχους διάλογος ἀνάμεσα στὸν Ἡθοποιὸ καὶ στὸν Κορυφαίον. Ὁ μετρικὸς τύπος ἀκολουθᾶ κ' ἐδῶ τὴν ἴδια γραμμὴ: ἀπὸ τὸν τροχαϊκὸ τετράμετρο στὸν νεότερο κι ὀριστικὸ ἱαμβικὸ τρίμετρο στίχο. Ὁ τύπος τοῦ παλιοῦ διαλόγου Ἡθοποιοῦ καὶ Κορυφαίου σὲ τροχαϊκὰ τετράμετρα ξανασυναντιέται στοὺς 'Πέρσες' (155 κέξ.), στὸν 'Ιωνά' (1250 κέξ.), στήν 'Ἐλένη' (1267 κέξ.), καὶ στὶς 'Βάκχες'.





(604 κέξ.) με τὰ Ιαμβικά πάλι τρίμετρα βρίσκεται σ' όλες μας τις σωζόμενες τραγωδίες. Πώς κατορθώνεται τὸ βῆμα τούτο, τὸ σημαντικότερο γιὰ τὴν ὀριστική διαμόρφωση τοῦ Διαλόγου, δὲν εἶναι δύσκολο νὰ δοῦμε. Ἐνα πρόσωπο, ὁ πρῶτος καὶ μόνος 'Υποκριτής', μεταχειρίζεται ὁμιλούμενους στίχους στὸ Διάλογό του μετὰ τὸν Χορὸ, πού δὲν μπορεῖ νὰ τοῦ ἀποκριθεῖ μ' ὁμιλούμενους στίχους κι αὐτός, γιατί ὁ Χορὸς, σὰν ὁμάδα, δὲν μπορεῖ νὰ μιλά, παρὰ νὰ τραγουδαί μονάχα. Σὲ κρίσιμες ὁμῶς στιγμὲς τοῦ ἀνάκτου διαλόγου 'Υποκριτῆ' καὶ Χοροῦ, τὸ ρῶτημα ἢ ἡ ἀπόκριση τοῦ Χοροῦ χρειάζεται νὰ δοθεῖ μὲ τὴ ραγδαιότητα τοῦ ὁμιλούμενου στίχου. Ἄν ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ μιλήσει ὁ Χορὸς, μπορεῖ νὰ μιλήσει, σὰν ἀντιπρόσωπος καὶ γιὰ λογαριασμό τοῦ Χοροῦ, ἕνα τὸν πρόσωπο καί, ὀργανικά, ὁ ἄρχηγός του: Ὁ Κορυφαῖος. Χαρακτηριστικό, πραγματικά, εἶναι πὼς σ' ὅλα μας τὰ σωζόμενα δράματα (ἀναντιλογα καὶ σ' ὅλα τὰ χαμένα μας) ὁ Κορυφαῖος πού 'διαλέγεται' μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο 'Υποκριτῆ', μιλά πάντα σὰν ἀντιπρόσωπος καὶ γιὰ λογαριασμό τοῦ Χοροῦ του. Στὴ λειτουργία του αὐτὴ ὁ Κορυφαῖος δὲν μπορεῖ νὰ 'ναί ἠθοποιός, γιατί, συγκεντρώνοντας τὸ συλλογικὸ ἔγώ μίς ὁμάδας, δὲν ἔχει δικό του: Μὲ τὸν Διάλογο ὁμῶς καὶ μετὰ τὴ συγκέντρωση τῶν ἀντιδράσεων τοῦ Χοροῦ, εἶναι, ὅπως εἰπώθηκε, ἕνας 'οἶονεῖ ἢ θοποιοῖς' (μασις actor), ἀνάμεσος Χοροῦ καὶ 'Υποκριτῆ' (ἢ 'Υποκριτῶν, ὅταν πληθαίνουν). Ἡ 'οἶονεῖ - ὑποκριτική' λειτουργία του ἀδυναμῶνει, φυσικά, καὶ τελικὰ ἐξασθενεῖται μετὰ τὴ πληθαιμα τῶν 'Υποκριτῶν, μὰ στὴν πρώτη περίοδὸ της, στὸ στάδιο τοῦ ἐνὸς 'Υποκριτῆ', πρέπει νὰ 'ταν ἐξαιρετικά ἐντονη, γιατί ἀφήνει στὴν Τραγωδίᾳ μιὰ 'σύμβαση' πού τραβᾷ πολὺ παραπέρα ἀπὸ τὴν ἀνάγκη πού τὴν καθιερώνει. Ὅπως ὁ πρῶτος καὶ μόνος 'Υποκριτής, ἔτσι καὶ παραπέρα ὁ κάθε 'υποκριτής' πού μπαίνει στὴ σκηνή, ἀπευθύνεται κατὰ κανόνα στὸν Χορὸ (γιὰ νὰ πάρει ἀπόκριση ἀπὸ τὸν Κορυφαῖο), κι ὄχι στὰ ἄλλα πρόσωπα πού τυχὲι νὰ βρίσκονται στὴ σκηνή, καὶ πού, κατὰ τὴν ἴδια 'σύμβαση', οὔτε τὰ βλέπει. Στὸ στάδιο, ἔτσι, τῆς Τραγωδίας μετὰ τὸν ἕνα 'Υποκριτῆ', καταβάλλεται ὁ Διάλογος δυὸ προσώπων μετὰ ὁμιλούμενους στίχους: κι ὁ διάλογος αὐτός, τοῦ 'Υποκριτῆ' καὶ τοῦ Κορυφαῖου, προδρομίζει, προετοιμάζει, καὶ τυπομορφώνει τὸν Διάλογο τῶν Δυὸ 'Υποκριτῶν' πού θ' ἀκολουθήσει.

Εἶδαμε, ἔτσι, τὸν Διάλογο ν' ἀρχίζει ἀπὸ τὴς λυρικές ἐρωταποκρίσεις τοῦ Κορυφαῖου καὶ τοῦ Χοροῦ: νὰ περνᾷ στὴς λυρικές ἐρωταποκρίσεις τοῦ ἐνὸς ἢ τοῦ πρώτου 'Υποκριτῆ' καὶ τοῦ Χοροῦ: νὰ προχωρᾷ στὸν 'ἐπιρρηματικὸ' τους διάλογο: καί, τέλος, νὰ σχηματίζεται σὲ διάλογο μ' ὁμιλούμενους στίχους ἀνάμεσα στὸν ἕνα (ἢ πρῶτο) 'Υποκριτῆ' καὶ στὸν Κορυφαῖο. Ὁ τύπος τοῦ Δράματος μετὰ τὸν ἕνα 'Υποκριτῆ', πού δὲ μᾶς ἄφησε, βέβαια, δείγμα του, μπορεῖ ν' ἀνασχεδιαστῆ, ὅπως εἶπαμε, ἀπὸ τὸ ἀρχαιότερο δράμα μετὰ τοὺς δυὸ 'Υποκριτές', τὴς 'Ἰκέτιδες' τοῦ Αἰσχύλου. Ἐξόν, ἀλήθεια, ἀπὸ τὴν προτελευταία του σκηνή, ὅπου 'διαλέγεται' ὁ Βασιλιάς μετὰ τὸν αἰγύπτιο Κήρυκα, οἱ ἄλλες σκηνές, ὅλες του, στήνονται μετὰ τὸν ἕνα 'Υποκριτῆ' καὶ τὸν Χορὸ (τὴν Κορυφαία παναπεῖ) κι ὅπου σ' αὐτὲς ὑπάρχει ὁ δεύτερος 'Υποκριτής', εἶναι μιὰ ἀχρείαστη παρουσία. Μὰ ὁ διάλογος 'Υποκριτῆ', δραματικοῦ προσώπου, καὶ Κορυφαῖου, μὴ δραματικοῦ προσώπου, εἶταν ἀπὸ τὴ φύση τῶν ὄρων του, σ' οὐσιαστικῶς καὶ τυπικῶς στατικότητα ἀποξαρχῆς του καταδικασμένος. Μονάχα μετὰ τὸ μπάσιμο τοῦ δευτέρου 'Υποκριτῆ', ὁ διαμορφωμένος πιά σ' ὁμιλούμενους στίχους διά-

λογος μπαίνει στοὺς δρόμους τοῦ ἀπεριόριστου ἐξελιξιμοῦ Δραματικοῦ Διαλόγου. Ὁ δεύτερος 'Υποκριτής' μπάζεται ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο καὶ στὸ ἀρχαιότερο τύπου δράμα του, τὴς 'Ἰκέτιδες', μπορούμε, ὅπως εἶπαμε, νὰ διαβάσουμε τὴ δυσκινῆσιὰ τοῦ δευτέρου τούτου προσώπου καὶ τὴς δυσκολίες, πού δοκιμάζουν στὴν ἀρχὴ οἱ δραματοῦργοι νὰ τὸ περάσουν στὴν πλοκὴ τοῦ Διαλόγου. Ἡ 'πάρσος', πού ἀνοίγει τὸ δράμα, κρατεῖ ἴσαμε τὸ στίχο 175 κι ἀκολουθᾷ διάλογος τοῦ Δανασοῦ μετὰ τὸν Χορὸ, ἀπὸ τὸ στίχο 176 ἴσαμε τὸ στίχο 233. Ἐδῶ μπαίνει ὁ Βασιλιάς καὶ στήνει διάλογο μετὰ τὸν Χορὸ ἴσαμε τὸ στίχο 523, ὡς νὰ λείπει ὀλίγελα ὁ Δανασός, πού δὲν ἔχει νὰ πει παρὰ δέκα στίχους μοναχὰ (490-499), χωρὶς νὰ τὸν ρωτήσῃ κανεὶς καὶ χωρὶς κανεὶς νὰ τοῦ ἀπαντήσῃ. Ὡσπου, ἔτσι, νὰ μπει ὁ Βασιλιάς, ὁ Δανασός κρατοῦσε τὸ ρόλο τοῦ παλιοῦ ἐν ὄς 'Υποκριτῆ', πού 'διαλέγεται' μετὰ τὸν Χορὸ μονάχα. Σὰν ἐρχεται ὁ Βασιλιάς, τὸ δεύτερο τούτου πρόσωπο δὲν στήνει διάλογο μετὰ τὸν Δανασό, μὰ παίρνει μετὰ τὴ σειρά του τὴ θέση τοῦ ἐν ὄς 'Υποκριτῆ', μπαίνοντας σὲ διάλογο μετὰ τὸν Χορὸ κ' ἐτούτος. Στὴς δυὸ πολυσύντομες σκηνές πού ἀκολουθοῦνε (600 - 624 καὶ 740 - 775) ὅσο πού νὰ ξαναρθεῖ ὁ Βασιλιάς, ὁ Δανασός στήνει διάλογο μετὰ τὸν Χορὸ, παίρνοντας τὴ θέση τοῦ παλιοῦ ἐν ὄς 'Υποκριτῆ' καὶ πάλι. Μ' ὄλο, ἔτσι, πού ὁ ποιητῆς ἔχει στὴ διάθεσή του δυὸ ἠθοποιούς, δὲν μπορεῖ ἀκόμη νὰ τοὺς δώσει σὲ Διάλογο, μὰ κρατιέται στὸν τύπο τοῦ ἀρχαιότερου δράματος μετὰ τὸν ἕνα 'Υποκριτῆ', κι ἀχρηστεύει στὴς σκηνές του τὸν ἄλλο. Ὁ μόνος σ' ἀλάκερο τὸ δράμα διάλογος τῶν δυὸ 'Υποκριτῶν, εἶναι ὁ Διάλογος ἀνάμεσα στὸ Βασιλιά καὶ στὸν Κήρυκα, πενήντα πέντε στίχοι μοναχὰ (911 - 965) στοὺς 1070 τοῦ συνόλου. Ἡ 'δυσκινῆσιὰ' τούτῃ ξεπερνιέται κάποτε καὶ τὰ πλεονεχτήματα πού κερδίζονται μετὰ τὸ μπάσιμο τοῦ δευτέρου 'Υποκριτῆ' εἶναι μεγάλα. Τὴ στατικότητα τοῦ ἀνισόβαρου κι ἀδρανῶς λόγου 'Υποκριτῆ, καὶ Κορυφαῖου τὴν ἀντικατασταίνει ἡ κινητικότητα, ἡ ἰσορροπία, κ' ἡ ἀμεση δράση τοῦ διαλόγου τῶν δυὸ 'Υποκριτῶν', πού πλαταίνει, βαθαίνει, καὶ προωθεῖ σ' ἀπανωτὲς τὴ δραματικὴ πράξη σκάλες. Δεύτερο, ἀπὸ τὸ ρόλο τοῦ Χοροῦ, ὁ ἄξιος μεταστέκεται στοὺς ρόλους τῶν δραματικῶν προσώπων πού περιορίζουν τὴν ἔκταση καὶ τὴ σημασία τοῦ πρώτου: καὶ τότε τῶν ἐποχρῶτων πλῆθος, λέει γιὰ τὸν Αἰσχύλο ὁ Ἀριστοτέλης, ἐξ ἐνός εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ Χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστῆν παρεσκεύασεν... Πρωταγωνιστῆς, μ' ἄλλα λόγια, δὲν εἶναι τώρα τὸ μέλος, τὸ τοαγοῦδι, μὰ ὁ δραματικὸς λόγος, πού κερδίζει σὲ ἔκταση καὶ περιορίζει τὸ πρῶτο. Ἡ ἐλάττωσις αὐτὴ τοῦ μέλους καθρεφτίζεται στὰ ἴδια τὰ σωζόμενα δράματα τοῦ Αἰσχύλου: Τὸ μέλος (χορικός, μονωδίες κτλ.) πιάνει: στὴς 'Ἰκέτιδες' τὰ 60% τοῦ ὅλου: στοὺς 'Πέρσες' τὰ 50%: στὴν 'Ὀρέστεια' τὰ 42%: στὸν 'Προμηθεά' τὰ 36%.

Τὸ ἄλλο βασικὸ ὄφελος πού φέρνει ἡ εἰσαγωγή τοῦ δευτέρου ἠθοποιοῦ εἶναι πὼς οἱ δυὸ τώρα ἠθοποιοὶ μποροῦν νὰ παρουσιαστοῦν σὲ περισσότερους ρόλους. Ἀναχωρώντας ἀπὸ τὴ σκηνὴ μετὰ τὸ 'να ἢ τὸ ἄλλο πρόσχημα, ἀλλάζον σκευὴ καὶ ξαναγουρίζουν. Ἡ πρόβασις τῆς τεχνικῆς χρήσης τοῦ πλεονεκτήματος αὐτοῦ διαβάζεται στὰ τέσσερα μετὰ τοὺς δυὸ ἠθοποιούς δράματα τοῦ Αἰσχύλου: Τὴς 'Ἰκέτιδες', τοὺς 'Πέρσες', τοὺς 'Ἐπτά ἐπὶ Θήβας' καὶ τὸν 'Προμηθεά'. Στὴς 'Ἰκέτιδες' τὰ πρόσωπα εἶναι τρία, ὁ Δανασός ὁ Βασιλιάς τοῦ Ἄργους, κι ὁ Κήρυκας τῶν Αἰγυπτίων: Τοὺς ρόλους τοῦ Δανασοῦ καὶ τοῦ Κήρυκα τοὺς παίζει ὁ ἴδιος. Στὸς 'Πέρσες' τὰ πρόσωπα εἶναι



τέσσαρα : 'Η "Ατοσσα, ό 'Αγγελιοφόρος, ό Δαρείος, ό Ξέρξης : 'Ο ένας ήθοποιός έχει τούς ρόλους τής 'Ατοσσας και του Ξέρξη, και ό άλλος τούς ρόλους του 'Αγγελιοφόρου και του Δαρείου. Οι 'Επτά επί Θήβας' κρατούνται ίσαμε τό στίχο 1004 από δυό ήθοποιούς, πού ό ένας παίρνει τούς ρόλους του 'Ετεοκλή και τής 'Αντιγόνης και ό άλλος τούς ρόλους του Κατασκόπου και τής 'Ισμήνης. ('Η τελευταία σκηνή [στίχοι 1005 - 1078] πού χρειάζεται τρεις ήθοποιούς, τόν Κήρυκα, τήν 'Αντιγόνη και τήν 'Ισμήνη, πιστεύεται πώς είναι προσθήκη). Στόν 'Προμηθέα Δεσμώτη' τά πρόσωπα είναι (έξόν από τήν άφωτη Βία) τό Κράτος, ό 'Ηφαιστος, ό Προμηθέας, ό 'Ωκεανός, ή 'Ιώ, κι ό 'Ερμής. Τό δράμα μπορεί νά παιχτεί από δυό ήθοποιούς, άν δεχτούμε τήν πρόσφορη και γι' άλλες πλευρές ύπόθεση πώς ό Προμηθέας πού μπάζεται στην πρώτη σκηνή είναι ένα πελώριο άνδρειακό κούφιο. Στο τέλος τής πρώτης σκηνής ό 'Ηφαιστος φεύγει και χώνεται στό όμοίωμα, όπως ύποβάλλεται από τήν καθυστέρηση του ρόλου του Προμηθέα πού κατορθώνεται με τούς έξι στίχους του Κράτους, πριν βγει (82 - 87), κι από τήν παύση πού μεσολαβεί ώσπου ν' αρχίσει τόν μονόλογο του ό Προμηθέας. 'Από τούς δυό, έτσι, ήθοποιούς, ό ένας παίζει τούς ρόλους του 'Ηφαιστου και του Προμηθέα και ό άλλος τούς διαδοχικούς ρόλους του Κράτους, του 'Ωκεανού, τής 'Ιούς, και του 'Ερμή. 'Ετσι στις 'Ικέτιδες', οι δυό 'Υποκριτές' κρατουν τρεις ρόλους, στους 'Πέρσες' και τούς 'Επτά' τέσσαρους ρόλους, και στόν 'Προμηθέα', έργο τής τελευταίας περιόδου του Αισχύλου, έξι ρόλους.

'Ο τρίτος ήθοποιός μπάζεται από τόν Σοφοκλή (λίγο ύστερα από τήν πρώτη εμφάνισή του). 'Η προσθήκη του τρίτου ήθοποιού πολλαπλασιάζει τά πλεονεκτήματα του δεύτερου από τήν πλευρά του αριθμού τών δραματικών προσώπων πού ό ποιητής μπορεί νά κινήσει : « Στά δράματα του Αισχύλου με τούς τρεις ήθοποιούς, τά πρόσωπα πού παρουσιάζονται στη Σκηνή είναι από πέντε ίσαμε έπτά, και στόν Εύριπίδη από έφτά ίσαμε έντεκα. 'Ο τρίτος, άκόμη, ήθοποιός επιτρέπει μεγαλύτερη έλαστικότητα στη χρήση τών 'εισόδων' και τών 'έξόδων'. Μιά τεχνητή παύση για νά αλλάξει ό ήθοποιός προσωπίο και στολή, είναι τώρα λιγότερο συχνά αναγκαία. Τρίτο, επιτρέπει τήν ταυτόχρονη παρουσία τριών προσώπων στην ίδια σκηνή, με δραματικό όφελος τις λογis και διαφορετικές αντιδράσεις και συγκινήσεις πού φέρνει ό λόγος ή ή διαγωγή του ενός προσώπου στα άλλα δυό. (Λογουχάρη στόν 'Οιδίποδα Τύρανο' 924 κέξ. ή 'Ιοκάστη τρέχει νά κρεμαστεί σαν καταλαβαίνει από τά λόγια του Κορίνθιου πώς ό Οιδίποδας είναι γιός της, ενώ εκείνος επιμένει, πιάνοντας τήν ευκαιρία, νά βρει τήν πατρότητά του. 'Ομοια στην 'Ηλέκτρα' (66 κέξ.) τό ψευτοήνυμα πώς πέθανε ό 'Ορέστης ρίχνει σ' άβυσσο άπελπισίας τήν 'Ηλέκτρα και σε παράφορη χαρά τήν Κλυταιμνήστρα). Τέλος, ή 'εισαγωγή' του τρίτου ήθοποιού συνεργεί στην παρακμή του χορού και στόν περιορισμό τής λειτουργίας του).

Μ' όλα τούτα ό Διάλογος δέν κερδίζει, παρά μόνο έσωτερικά, παραπέρα. 'Ο τύπος του μένει προσανατολισμένος στα αρχαία καλούπια. 'Ο Διάλογος τών Δύο δέν μπορεί νά γυρίσει σε Διάλογο Τριών, και ή τεχνική στέκει μπροστά στα πλούτη της σάσαστισμένη. 'Από τούς τρεις πάνω στη Σκηνή ήθοποιούς, Α, Β, Γ, διαλέγονται μόνον οι δυό, ενώ ό τρίτος καταδικάζεται νά σπαίνει. 'Ο Α διαλέγεται με τόν Β, ενώ ό Γ μένει άφωτος· ό Α διαλέγεται με τόν Γ, ενώ ό Β μένει άφωτος· ό Β διαλέγεται με τόν Γ, ενώ ό Α μένει άλαλος. «Συχνά οι μεταβάσεις ή οι μακρότεροι λόγοι προοιμιάζονται από μερικούς (κανονικά δυό), λιγότερο ή περισσότερο αναγκαίας λειτουργίας, στίχους του Κορυφαίου). Μιά μικρή πρόοδο σημειώνεται σε δυό περιπτώσεις : 'Η πρώτη είναι όταν τό βουβό τρίτο πρόσωπο τής σκηνής κόβει τό διάλογο με κάποιο λόγο πού άνάβει τήν άρκετά φορτισμένη δραματική άτμόσφαιρα. 'Ετσι στις 'Χοηφόρους' του Αισχύλου (458 π.Χ.), όταν ή Κλυταιμνήστρα σταματά τόν 'Ορέστη έπικαλούμενη τή μητρότητά της, κι αυτός, δισταχτικός πιά, γυρίζει στόν Πυλάδη και τόν ρωτά, ή παρακίνηση του Πυλάδη νά τήν σκοτώσει (στί. 900 - 903) άποφασίζει τήν πράξη. «Καθώς έπικαλείται τήν προσταγή του 'Απόλλωνα, ό άξαφνος λόγος του στην κρίσιμότερη στιγμή, είναι σαν ό λόγος του θεού του ίδιου». Τά λόγια αυτά είναι και τά μόνα του Πυλάδη, σ' όλη τήν τραγωδία. 'Η δεύτερη περίπτωση είναι όταν, «σε κρίσιμη σημεία και σε ραγδαία διαστήματα χρόνου, τά πρόσωπα παίρνουν όλα τό λόγο. 'Ετσι στις 'Ευμένιδες' 746 - 753, ό 'Ορέστης, ή Κορυφαία, ό 'Απόλλων, ή 'Αθηνά, παίρνουν όλοι τό λόγο. 'Ομοια στόν Οιδ. Κολ. 494 - 506, παίρνουνε μέρος στό διάλογο ή 'Αντιγόνη, ό

Οιδίπους, ή 'Ισμήνη, ό Κορυφαίος. Στις 'Ικέτιδες' του Εύριπίδη, στους στίχους 510 - 3, μπαίνουν στόν διάλογο ό Κήρυκας, ό Κορυφαίος, ό 'Αδραστος, ό Θησέας». Τά παραδείγματα όμως αυτά είναι σπάνια και δύσκολα περνούν σε μάκρος.

'Η διαμόρφωση έτσι του Διαλόγου συμπορεύεται με τή διαμόρφωση τών ήθοποιών κι αυτή, πάλι, με τόν πολλαπλασιασμό τών δραματικών προσώπων. Είδαμε πώς ό πρώτος ήθοποιός μπάζεται τό 534 από τόν Θέσπι και πώς δέν είναι άλλος από τόν ίδιο τόν ποιητή πού κρατούσε στόν διθύραμβικό χορό τό ρόλο του Κορυφαίου. 'Επειδή, πάλι, ό Διθύραμβος είναι τραγούδι τής Διονυσιακής λατρείας, ό κορυφαίος του είναι θρησκευτικός λειτουργός : ιερέας του Διονύσου. 'Ο ήθοποιός έτσι πού βγαίνει από τόν κορυφαίο του Διθύραμβου είναι άπόγονος, και στό κοσμικό πιά δράμα διάδοχος, του διονυσιακού ιερέα. Τήν ίδια γραμμή τής εξέλιξης μαρτυρά και ό όρος *υποκριτής*, πού σημαίνει τόν ήθοποιό και βγαίνει από τό ρήμα *υποκρίνομαι* : (1) 'έξηγώ' (οίωνους ή όνειρα) και (2) 'άποκρίνομαι' σέ ρωτήμα άλλου. Για καλά πιστεύεται πώς ό όρος 'υποκριτής' βγαίνει από τή δεύτερη σημασία και σήμαινε τόν 'άποκριτή', με τήν ιδέα πώς ό κύριος ρόλος του πρώτου ήθοποιού ήταν ν' άποκρίνεται σέ ρωτήματα του Χορού, πού τροφοδοτούσαν τόν διάλογο τους. Παρατηρήθηκε όμως πώς ή κύρια σημασία του *υποκρίνομαι* στόν Όμηρο είναι τό 'έξηγώ' (οίωνους ή όνειρα)· πώς στην ίδια πηγή, ή χρήση του με τή δεύτερη σημασία μόλις άρχισά νά παρουσιάζεται, με πάλι σε συνδυασμό με τήν πρώτη σημασία· και πώς ενώ στην Ιωνική επικρατεί ή δεύτερη σημασία, του 'άποκρίνομαι', στην άττική σημαίνει πάντα τή θεατρική ήθοποια. Τό συμπέρασμα είναι πώς ό όρος *υποκριτής*, σημαίνοντας έξαρχής τόν ήθοποιό, σαν 'έξηγητή', δέν πρόλαβε νά πάρει ή δέ στάθηκε στη δεύτερη σημασία. 'Η έξηγηση είναι πολύ σοβαρή, γιατί ή Τραγωδία κατεβαίνει από ένα ιερό δράμα, πού τά σύμβολα κ' οι έκφράσεις του είναι κατανοητά στους μυημένους μονάχα. 'Η διαμόρφωση τής τεχνικής τραγωδίας άρχισε με τήν κοσμικοποίηση του ιερού δράματος, κ' ή αρχή τής κοσμικοποίησης είναι ή 'έξηγηση' τών ιερών του συμβόλων. 'Υποκριτής' είναι έτσι ό 'έξηγητής τών ιεραρχικών στοιχείων.

Τό τελευταίο (και βγαλμένο ύστερα από τό θάνατό του) βιβλίο του Pickard - Cambridge, ξεκαθαρίζει, έλέγχοντας όλα τά στοιχεία, και μερικούς άλλους όρους για τά σκηνικά πρόσωπα, με κυματιστές ή πολύκλαδες σημασίες. 'Ετσι, ένας άλλος όρος πού σημαίνει τόν ήθοποιό τής Τραγωδίας είναι *τραγωδός* (κι αντίστοιχα τής Κωμωδίας *κωμωδός*), πού συναντιέται σε συγγραφές του 4ου αιώνα, και σ' έπιγραφές τών Δελφών και τής Δήλου από τό 280 π.Χ. και πέρα. Στις συγγραφές σημαίνει γενικά τόν ήθοποιό, και στις έπιγραφές τόν 'πρωταγωνιστή'· στα αρχαία δράματα, σ' αντίθεση με τούς άλλους ήθοποιούς πού αναφέρονται με τούς όρους 'υποκριται' ή 'συναγωνισται', ενώ στόν πληθυντικό, *τραγωδοί* και *κωμωδοί*, οι σύστοιχοι όροι σημαίνουν άκόμη : (1) Τά μέλη του Χορού τής Τραγωδίας ή τής Κωμωδίας (από τόν 'Αριστοφάνη και πέρα) (2) Τους έκτελεστές τής Τραγωδίας ή τής Κωμωδίας σά σύνολα, χωρίς ξεχώρισμα ήθοποιών και Χορών (3) τήν τραγική ή κωμωδική παράσταση· τόν διαγωνισμό· τήν ιεροπανήγυρη τής έκτέλεσής της. Τέλος, τόσο στους ένικούς (*τραγωδός*, *κωμωδός*), όσο και στους πληθυντικούς (*τραγωδοί*, *κωμωδοί*), οι όροι σημαίνουν, άγκαλά και σπάνια, τούς ποιητές τής Τραγωδίας και τής Κωμωδίας. Τρεις άλλοι όροι, *πρωταγωνιστής*, *δευτεραγωνιστής*, *τριταγωνιστής*, άποχτούν, (δέν ξέρουμε πότε) μία σκηνική σημασία, κι όρίζουν τούς ήθοποιούς πού παίζουν τόν πρώτο ή δεύτερο ή τρίτο ρόλο του δράματος ή τή θέση τών δραματικών προσώπων κατά τήν πρώτη ή δεύτερη ή τρίτη τάξη. Σε κάθε περίπτωση, περισσότερους από τρεις ήθοποιούς ή 'υποκριτές' δέν άπόχτηνε ή Τραγωδία. Στόν όρο αυτό, μπαίνουν φυσικά, τά πρόσωπα πού μιλούν και πού είναι, έτσι, άσκημένα στην άπαγγελία και στην ήθοποια. Τά πρόσωπα αυτά μπορούν νά συμπληρώνονται από έναν αριθμό, πού όρίζει, βουβά πρόσωπα (*χωρά πρόσωπα* κατά τόν αρχαίο όρο). Είναι άκόμη φορές πού χρειάζεται νά χρησιμοποιηθεί από μέσα ή φωνή ενός ή περισσότερων ήθοποιών, σά φωνή παιδιών πού βρίσκονται στη σκηνή, με δέν μπορούνε νά έκτελέσουν ένα ρόλο (θρήνο κατά κανόνα) ή προσώπων πού βρίσκονται έξω από τήν οικονομία (όπως ό άόρατος Χορός τών Βατράχων στόν 'Αριστοφάνη). 'Ενας ύστερότερος όρος *παροχοήγημα* (έξαιρετική χορήγηση [από τόν Χορηγό], προσώπου ή προσώπων) όνοματίζει τήν περίπτωση τούτη.

ΠΑΝΑΓΗΣ ΛΕΚΑΤΣΑΣ

Ο ΚΑΛΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΔΟΥΓΚΣΜΠΟΥΡΓΚ

2. 'Η ζωή και τὸ ἔργο τοῦ Μπέριοιτ Μπρέχι

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΦΤΕΡΟΥΓΙΣΜΑ

Είναι ἀλήθεια ; Λένε πὸς εἶχες μαζί σου μόνο τὸ ψαθάκι σου ; κι ὅμως καβάλλησες τ' ἀεροπλάνο σὺν τρελλός, ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ " 'Η πτήση τοῦ 'Ωκεανού".

'Ο Χάνς Γιόστ, ὁ ἐθνικοσοσιαλιστὴς συγγραφέας καὶ Πρόεδρος τῆς 'Εταιρίας Γερμανῶν Θεατρικῶν Συγγραφέων στὰ χρόνια 1935 - 1945, εἶχε γράψει τὸ 1917 ἕνα ἔργο γύρω ἀπ' τὴ ζωὴ τοῦ κλασικοῦ γερμανοῦ Γκράμπε, πού στὸ τέλος κατάντησε ἀλήτης καὶ μέθυσος. Τὸ ἔργο ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμὸ τῆς ἐποχῆς καὶ μὲ φανερὲς ἀντισημιτικὲς αἰχμές, εἶχε τίτλο " 'Ο ἔρημος". 'Ο Μπρέχτ κατάρκινε στὸν κύκλο τοῦ τὴν ψεύτικη αἰσθηματολογία καὶ τὸν κούφιο ἰδεαλισμὸ τοῦ ἔργου καὶ τότε κάποιος ἀπ' τὴν παρέα, ὁ Γκέοργκ Πφάντσελτ, τὸν προκάλεσε νὰ γράψει κι αὐτὸς ἕνα παρόμοιο ἔργο, ἀντὶ νὰ σπαταλιεῖται σὲ στεῖρα κριτικὴ. Μπήκε στοίχημα. 'Ο Μπρέχτ στρώθηκε στὸ γράψιμο καὶ σὲ τέσσερις μέρες ἦταν ἔτοιμο τὸ πρῶτο τοῦ ἔργου, ὁ " Βάαλ", πού τ' ἀφιέρωσε σὲ κείνον πού 'χε βάλει τὸ στοίχημα : τὸν Γκέοργκ Πφάντσελτ.

'Η μορφή τοῦ Βάαλ — πού σίγουρα τὴν ἀνακυκλοῦσε ἀπὸ μαθητῆς στὸ μυαλό του — ἠ κρεμασμένη στὸ τοῖχο τῆς κἀμαράς του εἰκόνα τοῦ Θεοῦ τῶν Χαναναίων, πού ἦταν δεμένος μὲ τὴ γῆ καὶ ἀντιπροσώπευε τὰ πρωτόγονα, ζωώδη ἔνστικτα τοῦ ἀνθρώπου, τοῦ 'δινε τώρα τὴν εὐκαιρία νὰ πλάσει ἕνα τύπο γῆινο, ἐνστικτώδη, χωρὶς τοὺς ἰδανισμοὺς καὶ τὶς μεγαλομανίες τοῦ Γκράμπε στὸ ἔργο τοῦ Χάνς Γιόστ.

'Ο Μπρέχτ ζοῦσε τότε στὴν ἀκμὴ τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, πού πατέρες του θεωροῦνταν ὁ Βέντεκιντ κι ὁ Στερναχίμ. Κίνημα ἀπ' τὰ μέσα πρὸς τὰ ἔξω, προσπάθεια ἐξωτερικεύσεως ψυχικῶν καταστάσεων, κραυγὴ ἀπελπισίας μπρὸς στὴν κατάρρευση ὅλων τῶν ἠθικῶν ἀξιών τοῦ παρελθόντος, ὁ ἐξπρεσιονισμὸς ἐκφράζεται στὴ λογοτεχνία μὲ τὴν ἀνατροπὴ τῶν παραδεγμένων μορφῶν, τὴ σύντμηση καὶ ἐξάρθρωση τῶν φράσεων, τὶς ἐκστατικὰς κραυγές, τὰ κενὰ πού γεφυρώνονται μὲ ἄλλα φαντασίας. 'Ο ἐξπρεσιονισμὸς εἶναι ἡ ἐπαναστατικὴ διαμαρτυρία ἐναντίον τῆς παθητικῆς παραδοχῆς τῆς ἐπικρατοῦσης ἠθικῆς ταξινόμησής τοῦ κόσμου, ἡ τελευταία ἀναλαμπὴ τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ. Τὸ κίνημα πρωτοφανερῶθηκε στὶς ἀρχές τοῦ 1900 σὺν ἀντίδραση στὸν ἐμπρεσιονισμὸ. Οἱ πατροπαράδοτες φόρμες τοῦ γερμανικοῦ θεάτρου εἶχαν ἀνατραπῆ πολλὸ πρὶν, ἀπὸ τὸν Μπύχνερ, πού πέθανε 23 χρονῶ στὰ

1837, ἀφήνοντας τρία ἔργα — τὰ δύο ἡμιτελῆ. 'Αλλὰ κανένας δὲν εἶχε καταλάβει τότε τὴ μεγαλοφυΐα του. Στόχος τῆς καινούριας τεχντροπίας ἦταν ὁ ἀστός, καὶ, καθὼς συμβαίνει πάντα, ὁ ἀστός τὴν ἀγκάλιασε πρῶτος καὶ τὴ χάρισε, ὅπως ἐγκολπώθηκε πρώτη ἡ ἡγετικὴ τάξη τῆς Γαλλίας τὰ κηρύγματα τῶν Διαφωτιστῶν καὶ τοῦ Ρουσσώ, πού τὴν ὡδήγησαν κατόπιν στὴν καρμανιόλα! Μιὰ ἀδρὴ πινελιὰ αὐτῆς τῆς αὐτοκαταστροφικῆς, μαζοιστικῆς ἡδονῆς κάθε ἀρχουσας τάξης, μᾶς δίνει ἕνα ἐπεισόδιο τοῦ Σαλβατόρ Νταλί στὸ παρισινὸ καμπαρέ " 'Η γελᾶδα πάνω στὴ στέγη", λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ὅταν τὸ ἔδαφος σειόταν κάτω ἀπ' τὰ πόδια τοῦ παλιοῦ κόσμου. 'Ο μεγάλος κ' ἰδιόρρυθμος (γιὰ νὰ καταπλῆσει τοὺς μουρζουάδες καὶ νὰ τοὺς κοροῖδεύει, κάνει ὅλες του τὶς ἰδιορρυθμίες) ζωγράφος, καθισμένος σ' ἕνα τραπέζι στὸ πάνω πάτωμα, φώναζε σὲ μιὰ στιγμὴ εὐθυμίας πρὸς τὰ κάτω τραπέζια : " 'Αστοί, σὰς οὐρῶ ἀπὸ ψηλά"! Κ' οἱ ἀστοί, ἐνθουσιασμένοι, χειροκροτοῦσαν καὶ ζητωκραύαζαν : " Μπράβο, μπράβο"! "

'Ο Μπρέχτ ἀπ' τὰ πρῶτα τοῦ τραγούδι, βάλθηκε νὰ ἐνοχλήσει τὴν τάξη τοῦ πατέρα του. Γι' αὐτὸ, τὸ πρῶτο ἔργο του βγήκε πορνογραφικὸ, ἀποπνέει αὐτὸ πού καιρὸ πρὶν, ὁ 'Εμιλ 'Ωζιέ,

ὠνόμασε " La nostalgie de la boue". Πρῶτη φορὰ ἀκούστηκαν στὸ νεώτερο γερμανικὸ θέατρο τέτοιες λέξεις, ἀλλὰ καὶ πρῶτη φορὰ ἡ γερμανικὴ γλώσσα ἀποχτοῦσε τόση δύναμη, τόση στιλπνότητα, τόση ἐνέργεια. 'Ο " Βάαλ" ὅμως ξεπέρασε τὰ ἐξπρεσιονιστικὰ καλούπια, πέρασε, κατὰ τὴν πετυχημένη ἐκφραση τοῦ Μάξ Χέγκελ, στὴν πρὸ ριζοσπαστικὴ πτέρυγὰ του. Βαθιὰ ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸ Βιγιόν καὶ τὸν Ρεμπώ, ὁ Μπρέχτ ἔγραψε τὸ τραγούδι τῆς ἀδίσταχτης, ἀνευδοίστης, πρωτόγονα ζωώδικης ὑλιστικῆς δίψας τῆς ζωῆς. Δὲν ἦταν, ὅμως, μόνον ἡ εἰκόνα τοῦ Θεοῦ τῶν Χαναναίων πηγὴ τῆς ἐμπνευστῆς του. " Ἐνα τυχαῖο περιστατικὸ, ὅπως καθόρισε στὰ 1926, τοῦ πρόσφερε τὴ σύνδεση γιὰ τὴν μυθοποιία.

" 'Η δραματικὴ αὐτὴ βιογραφία περιγράφει τὴ ζωὴ ἐνὸς ἀνθρώπου πού 'ζησε πραγματικά. Πρόκειται γιὰ κάποιον 'Ιωσήφ Κ. πού πολλοὶ μοῦ διηγήθηκαν πὸς τὸν θυμόντουσαν ἀκόμα πολὸ καλά, καθὼς καὶ τὸν τρόπο πού 'χει τραβήξει, κείνη τὴν ἐποχὴ, τὴν προσοχὴ τους. 'Ηταν νόθο παιδί μᾶς πλόστρας. Γρήγορα ἀπόχτησε κακὴ φήμη. Χωρὶς τὴν παραμικρὴ μόρφωση, ἦταν ἱκανὸς νὰ προκαλέσει τὸ ἐνδιαφέρον ἀνθρώπων πραγματικὰ καλλιγεργημένων, παίνοντάς σὲ συζητήσεις ὅπου δεχτόταν ἀληθινὰ κατατοπισμένους. " Ἐνας φί-



λος μού 'λεγε πώς, παίρνοντας ένα τσιγάρο ή καθίζοντας σε μία καρέκλα, είχε τέτοιες κινήσεις, που οι νέοι της καλής κοινωνίας προσπαθούσαν να τον μιμηθούν. Πάντως, ή άνωμαλη ζωή τον έφθιξε όσο πήγαινε και πιο χαμηλά, και τόσο περισσότερο πού, ενώ δεν εργαζόταν, εκμεταλλεζόταν με τον πιο ντροπερό τρόπο, κάθε ευκαιρία που βρισκε, για ν' αποκτήσει χρήματα. Τού φρότωσαν διάφορες σκοτεινές υποθέσεις π.χ. την αυτοκτονία μιας κοπέλας. "Ήταν εργάτης - μηχανικός, αλλά δεν είχε δουλέψει ποτέ. "Όταν τα πράγματα του γύρισαν πολύ άσχημα, αλλήτερε μαζί μ' έναν αποτυχημένο φοιτητή της ιατρικής σε διάφορα μέρη, αλλά ξαναγύρισε στα 1911. Εκείνο τ' χρόνο, πάνω σ' ένα καυγά, μέσα σε μία τρώγλη στο Λάουτενλεχ, ο φίλος του βρέθηκε μαχαιρωμένος, σίγουρα απ' τον ίδιο τον Κ., που εϋθώς μετά εξαφανίστηκε από τ' "Λουγκσμποργκ και πέθανε βουτηγμένος στη μίζερια, στο Μέλανα Αρνούν".

Ο Βάαλ του Μπρέχτ είναι ποιητής. Τραγουδάει τὰ τραγούδια του στις ταβέρνες και, κάπου - κάπου, τον πιάνει ή λόξα και δεν τραγουδάει, παρά μεγάλην άπελπισία του κοινοῦ και προπάντων του μαχαζάτορα! Αγαπάει μόνο τή σάρκα, από τή ζεστή ανθρώπινη, ως τή σάρκα του πτώματος. Αδίστακτος κ' εγωπαθής, τὰ φτιάχνει με τή Γιοχάννα, τήν άρραβωνιαστική του φίλου του και μετά τήν σπρώχνει στην αυτοκτονία, αφήνει έγκυο, μιάν άλλη κοπέλα, τή Σοφία και σέβεται μόνο ένα νέο που 'χει έρωτευτεί, τον Έκαρτ. Κάποια βραδιά τον πνίγει από ζήλεια — επίδραση κ' έδω τής σχέσης Βερλαίν - Ρεμπό — και πεθαίνει κυνηγημένος μέσα σε μια καλύβα υλοτόμων. Η τελευταία του επίκληση είναι στη μάνα του:

"Μαμά! Ο Έκαρτ πρέπει να φύγει, είναι τόσο αναθεματισμένα κορτά ο οφρανός, έτσι να κάνεις θα τον πιάσεις, είναι όλα πάλι

Αφίσα για τήν προεμέρα του "Βάαλ", του πρώτου έδγου του Μπρέχτ, στο "Άλτες Τεάτερ" της Λειψίας, 8 Δεκέμβρη 1923

Altes Theater
Richard-Wagner-Platz (Telefon 21416)

Sonnabend, den 8. Dezember 1923

Außer Auercht
Uraufführung
Baal

von Bertolt Brecht
In Szene geführt von Edwin Bronnowski

Baal	Walter Harms
Elfi	Clara Hoffmann
Tobacco	Hilber
Wah	Paul Dietz
Constantin	Theresia
Dr. Pilger	Wolfgang
Johnann	Irene Heine
Georg Berger	Margarete
Bekleidete	Herbert
Schneiderin	Lea
Die ältere Schöne	Marie
Die jüngere Schöne	Emma
Die Bediente	Marie
Hilf	Paul
Die Bediente	Marie
Der Handwerker	Paul
Witze	Paul
Wasser	Paul
Der Wörner	Paul
Der Wirt	Paul
Polizisten	Paul
Hofbedienstete	Paul
Der alte Bettler	Paul
Waise	Paul
Wanderer	Paul
Der junge Mann	Paul
Der Mann	Paul
Der Bettler	Paul
Wasser	Paul

μούσκεμα. Να κοιμηθώ' ένα, δυό, τρία, τέσσερα. Πνήγεται κανένας εδώ. Έξω θά'ναι φωτεινά. Θέλω να βγω έξω (Σηκώνεται). Θά'ναι βγώ έξω. Αγαπημένη Βάαλ (Δυνατά). Δεν είμαι ποιητής. Έξω θά'ναι φωτεινά. Αγαπημένη Βάαλ. "Ως τήν πόρτα μπροσά ακόμα να φτάσω. Γόνατα έχω ακόμα, στην πόρτα είναι καλύτερα. Ανάθεμα! Αγαπημένη Βάαλ! (Μπουσουλάει με τὰ τέσσερα ως τὸ κατώφλι.) Αστρά!... χμ! (Σέρνεται έξω)". Και, καθώς ψυχολογείται — δεν πεθαίνει μέσα στη σκηνή — τον ρωτάει ένας υλοτόμος τί σκέφτεται, κι ο Βάαλ τού ψιθυρίζει: "Αφουγκραίζομαι ακόμα τή βροχή".

Τὸ πρώτο τούτο έργο του Μπρέχτ είναι και τὸ λυρικότερο. Άνοιξε ένας χρυσός κρουσός από πρωτακουστές λέξεις και στόλισε τή γερμανική γλώσσα, οι πιο τολμηρές άσέλγειες άυλοποιήθηκαν, οι αίσχρες βαναυσότητες έγιναν τραγούδι, οι βρωμερές χυδαιότητες ύμνος. Η χορωδία του μεγάλου Βάαλ είναι από τὰ ωραιότερα ποιήματα τής γερμανικής ποίησης. Αλλά δε μεταφράζεται. Έχω μπροστά μου τήν άγγλική και τή γαλλική μετάφραση, δεν αποδίδουν ούτε τὸ μισὸ απ' τή δύναμη του, καταστρέφουν τή δημιουργική φαντασία τής μοναδικής ποιητικής του γλώσσας. Ο Γερμανός, ο προστάτης στα πρώτα βήματα του Μπρέχτ, γράφει:

"Ποτέ, από αιῶνες — ναι, δεν ύπερβάλλω — ποτέ από αιῶνες δεν είχε κινδυνέψει τόσο ή γερμανική γλώσσα, όσο σήμερα με τή φριχτή κακομεταχείριση που υφίσταται από τις ραδιοφωνικές μεταδόσεις, τους τίτλους τῶν εφημερίδων, τα κείμενα τῶν διαφημίσεων, τους στίχους τῶν πινακίων τραγουδιῶν, τις λεζάντες τῶν φωτογραφιῶν, τους προπαγανδιστικούς λόγους κ.τ.λ. Κι από πάνω, έχοντας οι αισθηματικοί φτηνοί διάλογοι τῶν ταινιῶν, και, τὸ χειρότερο, ο συγχρονισμός τῶν ξένων φίλμς, ὅπου ή γλώσσα πρέπει να προσαρμοστεί στο άνοιγό-κλειμα του στόματος του ήθοποιού! Ποῦς μπορεί να διαβάσει σωτηλά, όταν βουίζουν γύρω του τὰ ραδιόφωνα; Τί ἀπόδινε ή γλώσσα τῶν Λούθηρον, τῶν Λέσσινγκ, τῶν Γκαίτε, τῶν Χέλτεργκ, τῶν Κλάιστ; Τὸ αὐλικὸ θεάτρο είχε σχηματιστήσει τή γλώσσα, ο ρατσισμός εξατομικέρι, ο ρομαντισμός μελοποιήσει, ο έξπρεσσιονισμός μηχανοποιήσει. Κι ὅλ' αὐτὰ σε λιγότερο από 50 χρόνια! ... Για τοῦτο ή σημασία του θεάτρον για τήν ἀναστήλωση τής γλώσσας είναι ἀνεκτίμητη".

Ο Μπρέχτ, με τὰ πρώτα του έργα, χάρισε στη γερμανική γλώσσα τή φρεσκάδα τής νιότης τής.

Ο "Βάαλ", έξω από τὸ λυρισμὸ του, παραμένει κ' ἕνσ απ' τὰ ωραιότερα, τὰ γενσιότερα έργα του. Κάποιος γάλλος κριτικός, ο Μπερνάρ Ντόρ, πιστεύει πὸς τὸ πρώτο, μὰ καθόλου πρωτόλειο έργο του, είναι ἄρνηση τής ζωῆς. Λάθος. Ο "Βάαλ" είναι ἀποδοχή τής ζωῆς, έτσι ὅπως είναι ή ζωή, κτηνώδεια, ἄγρια, ζωώδεια, σάπια, δυσώδεια, αίσχρη, ἀτιμη, ἀλλά ζωή, γι' αὐτὸ ωραία.

- Ήταν ὁμορφα — λέει ο Βάαλ, έτοιμοθάνατος.
- Ποιά; τὸν ρωτάει ο υλοτόμος.
- Όλα!..

Τὸ 1954 ο Μπρέχτ, μέσα στο νέο κλίμα που ζούσε, ένιωσε τήν ἀνάγκη ν' ἀποκηρύξει τὸ ἀναρχικὸ έργο του:

"Τὸ έργο "Βάαλ" πιθανὸν να παρουσιάζει δυσκολίες σε κείνους που δεν έχουν μάθει να σκέπτονται διαλεκτικά. Δὲ θά' μπορούσαν να δούν σ' αὐτὸ τίποτ' ἄλλο από τὸ ἐγκόμιο ἐναντίον τῶν ἀπαιτήσεων και τῶν ἀποθαρρύνσεων τῶν κόσμον, που ἀναγνωρίζει μόνο μιὰ ἐκμεταλλεύσιμη κι ὄχι ὀφέλιμη παραγωγικότητα. Δὲν πρόκειται να λεχθεί πὸς ο Βάαλ ἔ' αξιοποιήσει τὰ ταλέντα του ἀνέναντι ἐναντίον τής λουκανικοποιήσεώς τους. Ή τέχνη τής ζωῆς τῶν Βάαλ μοιάζει τή μοῖρα ὅλων τῶν ἄλλων τεχνῶν στο καπιταλιστικὸ σύστημα: καταπολεμείται.

Εἴκοσι χρόνια μετά τὸ γράφημο τῶν "Βάαλ", με συγκίνησε ένα θέμα για "Όπερα, που 'χε πάλι να κάνει με τή βασική ιδέα τῶν "Βάαλ". Υπάρχει ένα κινεζικὸ ἀγαλματάκι, ὄχι μεγαλό-τερο απ' τὸ μάκρος ἑνὸς δάχτυλου, σκαλισμένο σε ξύλο, που πουλιέται κατά χιλιάδες στην ἀγορά, και παριστάνει τὸ μικρὸ χοντρὸ θεὸ τής εὐτυχίας που τεφνότεται ἡδονικά. Αὐτὸς ο θεὸς που θά' ἔρχονταν απ' τήν Ἀνατολή, θά' μιαινε σε μιὰ καταστραμμένη πολιτεία μετά τὸν πόλεμο για να παρακινήσει τοὺς ἀνθρώπους να πολεμήσουν για τήν προσωπική τους εὐ-τυχία και καλοπέραση. Μαζεύει νέους διαφορετικῶν εἰδῶν ὀλό-γυρα του, ἀλλὰ προκαλεῖ τὸ διωγμὸ τῶν Ἀρχῶν, ὅταν μερικὸι απ' αὐτοὺς τοὺς νέους, ἀρχίζουν να διδάσκουν πὸς οἱ χωριάτες πρέπει ν' ἀποχτήσουν γῆ, τὰ ἐργαστάρια να τ' ἀναλάβουν οἱ ἐργάτες, τὰ παιδιά τῶν ἐργατῶν και τῶν χωρικών να κυριέψουν τὰ σχολεία. Συλλαμβάνεται και καταδικάζεται σε



Ο Μπρέχτ... κλαριετίστας στο βαριετέ του Βάλεντιν, στο Μόναχο. Μπροστά ο θιασάρχης Κάζλ Βάλεντιν. Αριστερά η Λίζλ Κάρολστατ

θάνατο. Και τώρα, οι δήμιοι δοκιμάζουν τις τέχνες τους πάνω στο μικρό θεό. Αλλά τα δηλητήρια που του προσφέρουν του φαίνονται νόστιμα, το κεφάλι που του κόβουνε ξαναφτρώνει αμέσως, στην κρεμάλα εκτελεί ένα χορό που προκαλεί ευθυμία σε όλους κ.τ.λ. Είναι αδύνατο να σκοτώσεις τον πόθο των ανθρώπων για ευτυχία.

«Η πρώτη κ' ή τελευταία σκηνή του έργου "Βάαλ" δημοσιεύτηκαν σ' αυτή την έκδοση όπως πρωτογράφτηκαν. Κατά τ' άλλα, αφήνω το έργο όπως είναι. Δεν έχω πια τη δύναμη να τ' αλλάξω. Αλλά, παραδέχομαι (και προειδοποιώ) : από το έργο λείπει ή σοφία ».

Πόση μελαγχολία φανερώνει αυτή η δήλωση μετανοίας ! ... Δεν έχω πια τη δύναμη να τ' αλλάξω ! Δεν μπορούσε ν' αλλάξει τίποτα από το λυρικό εκείνο έργο που άλλαζε μονομιᾶς τη μορφή του γερμανικού Θεάτρου. Ήταν πια κοντά στο θάνατο — σε δύο χρόνια πέθανε — και δεν είχε τη δύναμη να κάνει ταπεινωτικούς συμβιβασμούς, για να ικανοποιήσει τους λογοτεχνικούς συμβούλους της Κυβέρνησης του Πάνκου, που περιφρονούσε μέσ' απ' τὰ βᾶθη τῆς καρδιάς του. Ν' ἀπαρνηθῆί τὸ ἔργο του; Γιατί;

Ήταν ώραῖα ὅλα!

Πρὸς τὸ τέλος τοῦ 1918 γνωρίζεται μὲ τὸ συγγραφέα Λίον Φόουχτβάγκερ, πὸν ἦταν τότε 35 χρονῶ, κ' ἡ γνωριμία τούτη θά 'ναι ἀπαρχὴ μιᾶς σταθερῆς φιλίας καὶ γόνιμης συνεργασίας.

« Πρὸς τὸ τέλος τοῦ 1918 — δηγιέται ὁ Φόουχτβάγκερ — λίγον καιρὸ μετὰ τὴν ἔκρηξη τῆς λεγόμενης γερμανικῆς ἐπανάστασης, μ' ἐπισκέφθηκε στὸ διαμέρισμά μου, στὸ Μόναχο, ἕνας ἀδύνατος νέος, κακοξυρισμένος, πὸν μιλοῦσε μὲ σοβαριῆκὴ διάλεκτο. Μοῦ πε πὸς ὀνομάζεται Μπρέχτ Μπρέχτ κ' ἔχει γράψει ἕνα ἔργο πὸν λεγότανε " Σπάρτακος ". Ἀντίθετα μὲ

πολλοὺς νέους συγγραφεῖς, πὸν ὅταν παραδίνουν τὸ χειρόγραφο τους, σνηθίζουν νὰ λένε πὸς ἔγραψαν γὰ νὰ ἐκφράσουν ὅσα πλημμυρίζαν τὴν πονεμένη τους καρδιά, αὐτὸς ἐδῶ μὲ βεβαίωσε πὸς εἶχε γράψει τὸ " Σπάρτακο " μόνο καὶ μόνο γὰ νὰ κερδίσει χρήματα ».

Ὁ Φόουχτβάγκερ διάβασε τὸ ἔργο. Ἐπρόκειτο γὰ ἕνα στρατιώτη πὸν γυρνᾶει ἀπ' τὸ μέτωπο καὶ μπλέκει στὴν σπαρτακιστικὴ ἐπανάσταση. Ήταν ἡ πρώτη μορφή τοῦ ἔργου πὸν, ἀργότερα, μὲ τις ὑποδείξεις τοῦ ἐμπειροῦ Φόουχτβάγκερ σουλουπώθηκε καὶ τιτλοφορήθηκε " Γαμπούρα μέσα στὴ νύχτα ».

« Τοῦ τηλεφώνησα μετὰ τὴν ἀνάγνωση — συνεχίζει ὁ Φόουχτβάγκερ — νὰ τὸν ρωτήσω γιατί μοῦ 'πε φέματα ; " Ἐνα τέτοιο ἔργο δὲ γράφεται ποτὲ μὲ κίνητρο τὸ χρήμα ". Ὁ Μπρέχτ ἐπέμεινε πεισματάρικα πὸς μόνο τὰ λεφτὰ τὸν εἶχαν παρακινήσει, καὶ πὸς ἂν ὁ νέος του φίλος τὸ 'θελε, μπορούσε νὰ τοῦ πᾶει ἕνα ἄλλο ἔργο, βγαλμένο ἀπὸ πραγματικὴ ἐμπνευση. Καὶ τοῦ πῆγε τὸν " Βάαλ ».

Ὁ Φόουχτβάγκερ, 15 χρόνια μεγαλύτερος, κ' ἡ διαφορὰ τούτη εἶναι ἡ σημαντικότερη ἀνάμεσα σὲ δύο ἄντρες 20 καὶ 35, ἐπηρεάστηκε ζωηρὰ ἀπ' τὴ δυναμικὴ προσωπικότητα τοῦ νέου ποιητῆ. Πιστὸς φίλος καὶ φανατικὸς ὀπαδός, θὰ βρεθεῖ πλάι του σ' ὅλη τὴν ἐκπληκτικὴ σταδιοδρομία του, ὁ τὸν συντροφέψει στὴν ἀμερικάνικη ἐξορία καὶ θὰ τὸν ἀκολουθήσει " to the gallows — foot, — and after " (1), — ὅπως λέει ὁ ἀγαπημένος ποιητῆς τοῦ Μπρέχτ, ὁ βάρδος τῆς ἀγγλικῆς αὐτοκρατορίας καὶ ἀποικιοκρατίας Ράντγουορντ Κίπλινγκ. Γιατί ὁ Φόουχτβάγκερ δὲ θὰ ζήσει πολὺ μετὰ τὸν ἀδόκητο θάνατο τοῦ Δάσκαλου. Τέσσερις μῆνες ἀργότερα, θὰ κλείσει κι αὐτὸς τὰ μάτια.

Στὰ 1930, ὁ Φόουχτβάγκερ εἶχε γράψει ἕνα μυθιστόρημα μὲ τί-

(1) " Στὰ σκαλοπάτια τῆς κρεμάλας καὶ πὸν πέρα ».



“Βιάλ”, με σκηνοθεσία Μπρέχτ — Χορόλκα, Βερολίνο 1926: ο “Όσκαρ Χορόλκα έχει αρπάξει απ’ το λαιμό τον Πάουλ Μπίλτ

τλο “Επιτυχία”. Δεν μπόρεσα να το βρω πουθενά. Κεντρικός ήρωας του ρομάντσου είναι ο Κάσπαρ Πρέκλ, που δεν είν’ άλλος απ’ τον Μπρέχτ. Πολλοί κριτικοί βρήκαν πως ο Πρέκλ δεν αποδίνει σωστά το χαρακτήρα του Μπρέχτ’ άλλοι διαφωνούν, λένε πως αν αλλάξεις τα πλασματικά όνόματα με τα πραγματικά έχεις μπροστά σου μία βιογραφία του ως τα 1930. Κ’ έχουν όλοι δίκιο! Γιατί ο Μπρέχτ δεν ήταν ένας, άλλαζε μάσκες, παρίστανε το χαμαιλέοντα, ήταν ένας και κανένας κ’ ένατο χιλιάδες άνθρωποι, ακόμα και για τους πιο στενούς του φίλους.

Στις αρχές του 1919 δένει άλλη μια φιλία ολόκληρης ζωής’ είναι κι αυτό άλλο ένα σημάδι της χρυσής του καρδιάς. “Εξω από τον Άρνολτ Μπρόννεν, που προσχώρησε στον εθνικοσοσιαλισμό, και λίγους άλλους, όλοι οι παιδικοί του φίλοι έμειναν δεμένοι μ’ αυτόν για όλο το βίο τους. Ο Πέτερ Σούρκαμπ, ο κατοπινός μόνιμος εκδότης του και κάτοχος των πνευματικών του δικαιωμάτων μέχρι σήμερα, άφηγήθηκε στα 1963 το περιστατικό της πρώτης τους συνάντησης:

“ Στις αρχές του χειμώνα του 1919, σ’ ένα άγροτικό πανδοχείο, απάντησα, ανάμεσα σε κάτι άγνωστες, ένα φοιτητή που άκομπανιάρει με το λαγούτο τον ένα δυο μπαλάντες, κι άνάμεσα σ’ αυτές τη “Χορωδία του Βιάλ”. Κ’ έτσι πριν γνωρίσω τον Μπρέχτ είχα γνωρίσει τα τραγούδια του”.

Στο μεταξύ, η άντεπανάσταση προωθείται με γοργά βήματα. Οι σοσιαλδημοκράτες συμμαχούν με τους στρατιωτικούς για να χτυπήσουν τον κομμουνισμό. Η Ρόζα Λούξεμπουργκ, μιá μορφή που δεν έπαψε ποτέ να θαυμάζει ο Μπρέχτ (στα χρόνια, φυσικά, της Ανατολικής Γερμανίας σιωπηρά, γιατί ήταν ξεκαθαρισμένη τροτσκίστρια (2) λογάριάζε μάλιστα να γράψει ένα έργο με θέμα τη ζωή της) κι ο Κάρολ Λίμπκνεχτ είχαν άπαχθεί απ’ το ξενοδοχείο “Έντεν” κ’ είχαν δολοφονηθεί μέσα στο δάσος του Τιεργκάρτεν. Στα 1948 ο Μπρέχτ αφιέρωσε αυτό το επίτιμβιο επίγραμμα στη Λούξεμπουργκ:

(2) Υπόκει ένα έξυπνο επεισόδιο γύρω απ’ τη Ρόζα Λούξεμπουργκ. Συζητούσε μιá μέρα με το Λένιν και τον Τρότσκι πάνω στα προβλήματα της επανάστασης κ’ υποστήριζε με γερά επιχειρήματα τη θεωρία της διαρκούς επαναστάσεως του δεύτερου. Η Λούξεμπουργκ δεν τά’ ξερε καλά τα ρωσικά κι όταν σε μιá στιγμή είχε στριμώξει για καλά το Λένιν, αυτός για να ξεγλιστροήσει, γύρισε χαμογελώπτας και έλεε στον Τρότσκι πως δεν μπορεί να σκευασθεί γιατί η Λούξεμπουργκ δεν μιλούσε καλά τα ρωσικά. “Ναι”, απάντησε ο Τρότσκι, “ αλλά μιλάει πολύ καλά τα μαρξιστικά”.

‘Εδώ κοιτάει θαμμένη
ή Ρόζα Λούξεμπουργκ,
μιá Έβραία απ’ την Πολωνία,
που σκοτώθηκε μ’ έντολή
Γερμανών καταπιεστών. Καταπιεζόμενοι
θάψτε τη δικιόναί σας!

Και στον Λίμπκνεχτ τούτο δώ:

‘Εδώ κοιτάει
ο Κάρολ Λίμπκνεχτ,
ο άγωνιστής εναντίον του πολέμου.
Σάν τον δολοφόνησαν
ή πολιτεία μας δεν είχε καταστραφεί.

‘Ο Κοόρτ Άισερ, ο κομμουνιστής πρωθυπουργός της Βαυαρίας, δολοφονότανε καθώς πήγαινε στο κοινοβούλιο, αναβίωσε ή μεσαιωνική όργάνωση ΦΕΜΕ, που θά σχεδιάσει και θά εκτελέσει τους φόνους του Έρτσμπέργκερ, του Ρατενάου και τόσων άλλων. ‘Ο στρατός, συμμαχώντας με την μισητή του Σοσιαλδημοκρατία, ματαιώνει την εγκαθίδρυση του κομμουνισμού. Οι έφημερίδες ήταν γεμάτες από περιγραφές της Ρωσικής Έπανάστασης και απ’ τις όμοιότητές της, που δε γείφανε ούτε θά λείφουσε ποτέ από καμιά επανάσταση, γιατί έχουν αίτια βιολογικά. Τότε ο Μπρέχτ επηρεάστηκε κ’ έγραψε το “Τραγούδι του στρατιώτη του Κόκκινου Στρατού”, ρωσική παραλλαγή του θρύλου του νεκρού στρατιώτη. Το ποίημα ήταν μιá καυστική σάτιρα εναντίον των άπελευθερωτών των φτωχών και καταπιεσμένων, ένα ξέσπασμα του άνεδαφικού ποιητή, που φανταζότανε πολύ άλλιότιχη την εξέγερση των καλών ανθρώπων κατά της εκμετάλλεσης και της βίας. “Όταν ο Μπρέχτ προσχώρησε στον κομμουνισμό άνεπίσημα — μέλος του Κ.Κ. δεν έγινε ποτέ — φρόντισε ν’ άπαλειφτεί το τραγούδι απ’ όλες τις συλλογές. Μάλιστα, ο εκδοτικός οίκος του φίλου του Σούρκαμπ έκανε μιá θλιβερή άπάτη. Αναδημοσίεψε, στα 1950, την πρώτη του ποιητική συλλογή “Οικιακή σύνοψη”, βάζοντας χρονολογία κορυφαίη τη χρονολογία της πρώτης έκδοσης — 1927 — χωρίς το “Τραγούδι του στρατιώτη του Κόκκινου Στρατού”. Μόνον όσοι έχουν στην κατοχή τους τη γνήσια έκδοση της “Σύνοψης” του 1927, μπορούν να διαβάσουν άτόφια τη σάτιρα.

“ Σχνά τη νύχτα ο ούρανος γινόταν κόκκινος,
τόν παίρναν για το ρόδισμα της χαρωνής.
“Όμως ήταν φωτιά. Μετά ήθε και το χάρωμα
‘Αλλά ή λευτεριά, παιδιά μου, αυτή ποτέ δεν ήρθε”...

Τρεις φορές επαναλαμβάνεται ή έπωδος:

“ ‘Αλλά ή λευτεριά, παιδιά μου, αυτή ποτέ δεν ήρθε”.

Και τελειώνει έτσι:

“ Πεινασμένοι κι άπατημένοι
βαδίζουν οι στρατιώτες του Κόκκινου Στρατού
μέσ στον Παράδεισό τους.
‘Ο καιρός διάβηκε.
Μ’ αν έχονταν τότε οι ούρανοί,
οι ούρανοί θά ‘ρχονταν χωρίς αυτόν”.

(δηλαδή, τον Κόκκινο Στρατό).

Φυσικά, το ποίημα δε στρεφόταν εναντίον του τακτικού ρωσικού στρατού, άλλ’ εναντίον του όχλου της ‘Ιερουσαλήμ, που ξεχύνεται άσυγκράτητος σ’ όλες τις επαναστάσεις να ικανοποιήσει τ’ άποθημένα από αιώνες άγρια ένστικτά του. “Όπως και νά ‘ναι, το τραγούδι άποκηρύχτηκε, διαγράφηκε, και κανένας δε συζητάει πιά γι’ αυτό παρά σάν ένα νεανικό παράπτωμα, συγγνωστό για την ηλικία του και τη ταρκαμένη και θολή έποχή του.

Μετά το επαναστατικό διάλειμμα, ο Μπρέχτ ξεαναγυρίζει στις μπόμεικες συντροφίες, στα λαϊκά του τραγούδια που τραγουδούσε με την κιθάρα στις ταβέρνες και στους δρόμους, στις λογοτεχνικές κεράτες συγκεντρώσεις στο παλιό στούντιο της Μπλάχστράσε 2, και στους έρωτές του. Μιá άγάπη του τον είχε παρακαλέσει να πάει κάτω απ’ το μπαλκόνι της να κουβεντιάσουν, μιá και δεν την άφηναν να βγει απ’ το σπίτι της. Πήγε. Το μπαλκόνι βρισκότανε στο δεύτερο πάτωμα. Ήταν άναγκασμένος να σηκώσει το κεφάλι για να μιλήσει με την ‘Ιουλιέττα του, και τού πουούσε άφορρητα ο λαϊμός, γιατί κείνες τις μέρες του ‘χε πιαστεί και δεν μπορούσε ούτε να στρίψει. Ήταν όμως έρωτευμένος φανατικά, όπως πάντα, και δεν έννοουσε να διακόψει τα έρωτόλογα. Ξάφνου, το βρήκε. Ξάπλωσε χάμω στο πεζοδρόμιο, άνάσκελα, και συνέχισε χωρίς πόνο την κουβεντούλα, για μεγάλη κατάπληξη των διαβατών του κεν-

τρικού δρόμου. Μ' όλη του όμως την αγάπη για τον φραγκαλά, ήταν συγκινητικά ντροπαλός με τις γυναίκες, πηγαία ευγενικός, όπως ήταν σ' όλες τις εκδηλώσεις της ζωής του, ακόμα και τις στιγμές που 'κανε θελημένες προστυγιές για να καταπλήξει ή να τρομάξει τους μπουρζουάδες. Ποιος ξέρει; Μπορεί το κορίτσι του μπαλκονιού να 'ταν ή Μαρία που της αφιέρωσε το ποίημα :

ΑΝΑΜΝΗΣΗ ΣΤΗ ΜΑΡΙΑ Α.

*Κείνη τη μέρα του γαλάζιου, σεληροφώτιστου
Σεπτέμβρη, ήσυχα, κάτω από μιá μικρή δαμασκηριά
την κρατούσα, την ήρεμη χλομή 'Αγάπη
στην αγκαλιά μου, σαν όνειρο χαριτωμένο.
Κι άπάνω μας, στον ήμορφο καλοκαιριάτικο οθρανό
ήταν ένα σύννεφο, που τό βλεπα ώρα πολλή,
κι όταν σηκώθηκα είχε χαθεί.*

2

*'Από κείνη τη βραδιά περάσανε πολλά
πολλά φεγγάρια ήσυχα, πέρα και κάτω.
Τις δαμασκηριές τις κόφανε,
κι αν με ρωτάς τί έγινε ή 'Αγάπη,
σου λέω πώς δέ θυμάμαι πιά.
Κι όμως, σίγουρα, γνωρίζω τί έννοσείς.
'Αλλά τό πρόσωπό της, αλήθεια, δέν τό θυμάμαι πιά,
μόνο ένα ξέρω : πώς κάποτε τη φίλησα.*

3

*Κι ακόμα και τό φιλι θά 'χα ξεχάσει
αν έλειπε τό σύννεφο.
Αυτό ακόμα τό θυμάμαι, θά τό θυμάμαι πάντα.
'Ητανε κάτασπρο κ' έχότανε από ψηλά
μπορεί οί δαμασκηριές ν' ανθίζουν πάντα
και τό κορίτσι νά 'χει τόρα τό έβδομο παιδί.
Μά εκείνο τό σύννεφο ανθισε μόνο
λίγες στιγμές,
και καθώς κοιτάσα ψηλά
χάθηκε μέσ' στον άνεμο.*

Ή Λογοτεχνική σταδιοδρομία του Μπρέχτ παίρνει μιάν άπροσδόκητη εξέλιξη. Το άναθέτουν, στις άρχές του 1919, τη στήλη της θεατρικής και κινηματογραφικής κριτικής στην εφημερίδα

"Λαϊκή Θέληση" του "Λουγκσμπουργκ, όργανο του σοσιαλ-δημοκρατικού κομματος, που άργότερα πέρασε στο Κ.Κ. Γερμανίας. Με την πρώτη του κριτική άναστατώνει τους θεατρικούς κύκλους της μικρής πολιτείας με τον όξύ, έριστικό του τόνο και τις σκληρές εκφράσεις του που άγγίζουν τά όρια της χυδαιότητας. Υπογράφει με τ' άρχικά Β.Β., τρόμος και φόβος κάθε κινηματογραφικής ή θεατρικής πρεμιέρας.

Φυσικά, ύπάρχει κάποια προπαίδεια. Το 1915 — δεκαεπτά χρονών! — έγραψε κριτική για ένα δράμα του Κάρλ Χάουπμαν, άδελφού του Γκέρχαρτ, κι άλλη μιá για τον Ραμπιτσανάθ Ταγκόρ, που μόλις είχε πάρει τό βραβείο Νόμπελ. Κανένας όμως δέν περίμενε πώς ό καλόκαρδος και ντροπαλός ποιητής θά 'βγαине τέτοιος όργισμένος νέος.

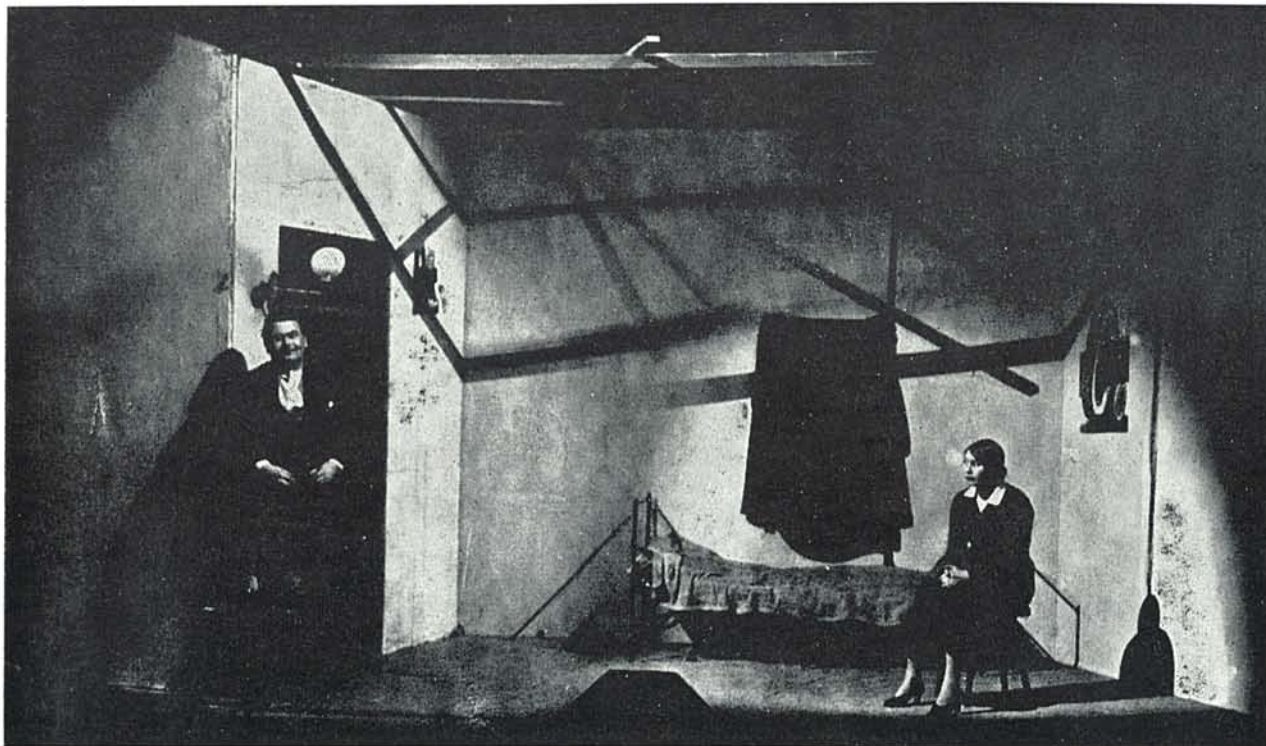
Ή πρώτη του κινηματογραφική κριτική ήταν έκκληση στις άρχές να επέμβουν, κι ό 'Γερμανία παρατηρεί με χιούμορ πώς είναι περισσότερο από ενδιαφέρον τό γεγονός ότι με τό ξεκίνημα της κριτικής του καριέρας ό Μπρέχτ ζητάει επέμβαση της λογοκρισίας!

Οί θεατρικές του κριτικές άναγκάσανε τό σύνολο του θιάσου του Δημοτικού Θεάτρου να υπογράψει πρωτόκολλο διαμαρτυρίας έναντίον του. Είχε, βέβαια, δικιο στις περισσότερες επικρίσεις του, άλλ' ό τόνος ήταν πάντα δυσάρεστος. "Ωσου βαρέθηκε κι ό ίδιος τη στείρα δουλειά του κριτικού και τό Γενάρη του 1921 την παράτησε.

"Όλο τό καλοκαίρι του 1919 ζούσε σε μιá διαρκή ύπερδιέγερση. Μιλούσε για μιá τραγωδία που θά 'χε τίτλο "Κόντελ", έτοιμαζε μ' ένα φίλο μιá φάρσα που θά τους γέμιζε λεφτά : "Ό κύριος Μάχιερ κι ό γιός του" σκιασάρισε ένα σενάριο : "Ό κύριος Μάκροτ". "Όλ' αυτά ίσως είχαν μπει μπροστά, ίσως είχαν μείνει μόνο λόγια. "Ένα όμως έργο είχε σχεδόν τελειώσει, κι ό "Όττο Μύνστερερ, που τό διάβασε, διαβεβαιώνει πώς ήταν ένα από τά πιο δυνατά έργα του Μπρέχτ : "Δαυίδ και Βηθσαβέ". Κι άλλο ένα μισοτελειωμένο έργο κείνης της έποχης : "Η δραματοποίηση του πολύ γνωστού (και πολύ άστειού) έπεισόδιου της χήρας από τό Σατιρικό του Πετρώνιου που 'χει χρησιμοποιήσει κι ό Λαφονταίν σε μύθο του. Το έργο ήταν γεμάτο από τόσες άσέλγειες, ώστε ό Μπρέχτ δέν τόλμησε ποτέ να τό υπαγορέψει σε καμιá γραμματέα του. Και τά τρία αυτά έργα χάθηκαν, ίσως μέσα σε κείνο τό κοφίνι που στάλθηκε στο Ντάρμστατ.

"Άρχισε να βαρύνεται την ιατρική. Σαν τον ήρωά του, τον Μπρύ-

"Άλλη μιá σκηνή από τον "Βάαλ", στη Νεανική Σκηνή του "Ντόντσερ Τεάτερ", Βερολίνο, 1926. Ή Γκέρντα Μίλλερ στο ρόλο της Σοφίας και ό "Όσκαρ Χομόλκα στον επώνυμο ρόλο. Ή σκηνοθεσία είναι του Μπέρτολτ Μπρέχτ και του Χομόλκα





“ Ταμπούρα μέσα στη νύχτα ”, στο “ Κάμερσπίλε ” Μονάχου, στα 1922. Σκηνοθεσία Φάλκμπεργκ, σκηνικά Ράινγκμπεργκ

χρησ, τὸ γυρίζει λίγο στὴ βιολογία, ἀλλὰ γρήγορα τὴ βαρύνεται κι αὐτὴ. Ὁ κύκλος τῶν φίλων ἀπλώνεται. Γνωρίζεται μὲ τὸν Γιωάννη Μπέχερ, τὸν ἐξπρессиονιστὴ ποιητὴ, ποῦ ἀπ’ τὸ 1954 εἶναι Ὑπουργὸς Παιδείας στὴν Κυβέρνηση τῆς Ἀνατολικῆς Γερμανίας.

Τὴν πρωτομαγιά τοῦ 1920 πεθαίνει ἡ μητέρα του. Τὴν ἄλλη μέρα γράφει τὸν ὄρατο ψαλμὸ “ Τραγοῦδι τῆς μάνας μου ”. Δὲν τὸν δένουν πιά πολλὰ μὲ τὸ “ Λουγκισμουργκ”. Χωρὶς νὰ ἐγκαταλείψει ὀλίγοντα τὸ καταβύθιο τῆς Μπλάιχστράσσε ἐγκαθίσταται πιά μόνιμα στὸ Μόναχο.

Οἱ προσπάθειές του νὰ παίξουν τὰ ἔργα του, ὁ “ Βάλν ” καὶ τὰ “ Ταμπούρα μέσα στὴ νύχτα ”, ἀποτυγχάνουν, ὅπως κ’ οἱ ἀπόπειρές νὰ τυπωθοῦν. Ὁ Φόουτβάγκερ καταφέρνει νὰ γίνῃ δεκτὸς ὁ “ Βάλν ” ἀπ’ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο ποῦ τύπωνε τὰ δικὰ του ἔργα. Τὸ ἔργο στοιχειοθετήθηκε, βγήκαν τὰ πρῶτα δοκίμια, πέσανε τυχαῖα στὰ χέρια τοῦ διευθυντῆ, τὰ διάβασε, σηκώθηκαν οἱ τρίγες τῆς κεφαλῆς του, κ’ ἔδωσε ἐντολὴ νὰ καταστραφοῦν ἀμέσως οἱ πλάκες. Ὁ Μπρέχτ, ἀπογοητευμένος, σκέφτεται σοβαρὰ νὰ συνεχίσει τὴ σπουδὴ τῆς Ἱατρικῆς. Ἀλλὰ “ γίνεσαι κανεὶς αὐτὸ ποῦ εἶναι ” ὅπως εἶπε ὁ Χέγκελ. Κι ὁ Μπρέχτ εἶναι ποιητὴς.

Γνωρίζεται μὲ τὸν φανταζίστα Κάρλ Βάλεντιν, ἕναν πρωτότυπο καλλιτέχνη. Τ’ ἀστεῖς του, τὸ χιούμορ του, αὐτὸ ποῦ τόσο χαρακτηριστικὰ ἐκφράζει ἡ γερμανικὴ γλῶσσα μὲ τὴ λέξη *witz*, καὶ ποῦ, νομίζω πὼς εἶναι ἀμετάφραστη, ἡ ἀνατροπὴ τῶν λογικῶν σχημάτων, ἡ πικρὴ διακωμῶδηση τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων, θυμίζει στὸ Μπρέχτ τὸν Τσάλου Τσάπλιν. Στρώνεται στὴ δουλειά καὶ γράφει μονόπρακτα γιὰ νὰ τὰ παίξῃ ὁ Βάλεντιν: “ Ὁ Ζητιάνος ”, “ Σορίζει τὸ διάβολο ”, “ Lux in Tenebris ” καὶ τὸ τρελλὸ σκέτος “ Ὁ γάμος ” ποῦ παίχτηκε πρῶτη φορὰ στὴ Φραγκφούρτη στὰ 1926, κ’ ἐπαναλήφθηκε τελευταῖα στὴ Χαϊδελβέργη μὲ τὸν τίτλο “ Μικροαστικὸς γάμος ”. Ἀνεβαίνει καὶ στὴ σκηνὴ καὶ παίρνει μέρος στὴν ὀρχήστρα τοῦ καμπαρέ (στὴ Γερμανία ἔχει ἐντελῶς ἄλλη ἔννοια — δὲν εἶναι καφέ-σαντάν μὲ γυναικὲς ἀλλὰ “ σκηνὴ μικρῆς τέχνης ” ὅπως τ’ ὀνομάζουν) σὰν κλαρινετίστας. Ἀλλ’ ἡ ἐπίδραση τοῦ Βάλεντιν στὸν Μπρέχτ δὲν περιορίζεται

σ’ αὐτὴ τὴ συνεργασία, θὰ φανερωθεῖ σ’ ὅλο τὸ χιούμορ τοῦ κατοπινοῦ του ἔργου, στὴ “ Μάνα κουράγιο ”, στὸν “ Σβέικ ” στὸν “ Πούντιλα ”, ἀκόμα καὶ στὸν “ Καυκασιανὸ κύκλο ”. Γνωρίζεται μὲ τὸ διευθυντὴ τῶν “ Κάμερσπίλε ” τοῦ Μονάχου, τὸν Ὄττο Φάλκμπεργκ, ποῦ ἐνθουσιάζεται μὲ τὰ “ Ταμπούρα ” καὶ ὑπόσχεται νὰ τ’ ἀνεβάσῃ. Στὸ μεταξὺ, τοῦ προσφέρει τὴ θέση τοῦ εἰσηγητῆ δραματολογίου — δραματοργου, ὅπως τὸν λένε στὸ Γερμανικὸ Θέατρο — κι ὁ Μπρέχτ δέχεται. Εἶναι σίγουρο πὼς ἦταν ὁ νεώτερος εἰσηγητὴς στὴν ἱστορία τῆς γερμανικῆς σκηνῆς.

Στὸ περιοδικὸ “ Νέος Ἑρμῆς ” τοῦ Μονάχου, δημοσιεύει ἕνα διήγημά του “ Ὁ Μπάργκαν δὲ νοιάζεται ”, μιὰ ἱστορία πειρατῶν ποῦ, ἀφοῦ κυριέψουν μιὰ πόλη, καταστρέφονται γιὰτὶ τὰ κάνει θάλασσα ὁ καπετάνιος τους. Ὁ νοῦς του ὅμως εἶν’ ἄλλοῦ τὸν τραβάει σὰ μαγνήτης ἡ πρωτεύουσα τῆς Γερμανίας ποῦ, μετὰ τὸν πόλεμο καὶ τὸν ξεπεσμό τῆς Βιέννης, συγκέντρωσε ὅλη τὴν καλλιτεχνικὴ καὶ πνευματικὴ κίνηση τῆς χώρας, μετατρέποντας ἔτσι ὅλες τὶς πολιτείες μὲ τὶς μακραίωνες καλλιτεχνικὲς παραδόσεις σ’ ἐπαρχικὰ κέντρα δευτέρας κατηγορίας.

Β Ε Ρ Ο Λ Ι Ν Ο

“ Was lockt mich dort geheimnisvoll ? ”

HEBBEL

Ἐνας γερμανὸς ἱστορικὸς, εἶπε μιὰ φορὰ πὼς ἡ Γερμανία δὲν εἶχε Πρωτεύουσα ἐπειδὴ εἶχε πολλὰς πρωτεύουσες. Τώρα τὰ πράγματα εἶχαν ἀλλάξῃ. Σὰν τὶς πεταλοῦδες ὄρμουσαν ὅλοι πρὸς τὴ λάμψη τῆς Ἀθήνας τοῦ Σπρέα, ὅπως ὀνομάζονταν τὸ Βερολίνο. Ἐκεῖ μαγεύονταν οἱ μεγάλες ταινίες, κι ἂς γυρίζονταν μετὰ στὴν Ἑμέλια ἢ στὴν Μπαβάρια, ἐκεῖ πέφτανε ἢ στέκονταν τὰ θεατρικὰ ἔργα, ἐκεῖ καθιερόνταν οἱ συγγραφεῖς, οἱ σκηνοθέτες, οἱ ἠθοποιοὶ, οἱ σκηνογράφοι. Ἀκόμα κ’ ἡ Βιέννη, ἡ πῦθ θεατροφιλή πόλη ὡς τὰ σήμερα, εἶχε πέσει σὲ δευτέρη μοῖρα. Ὡς καὶ οἱ ὀπερέτες ποῦ, φυσικὰ, εἶχαν ἀρχίσει νὰ σβήνουν σὰν εἶδος, κάνανε πρεμιέρα στὸ Βερολίνο.

Βέβαια, τὰ σταφύλια κρεμόντουσαν λίγο ψηλά, καὶ δὲν ἔφτανε



Σκηνή από το τρίτο έργο του Μπέρτολτ Μπρέχτ "Στη ζούγκλα των πόλεων". Πρώτο ανέβασμα, στα 1923, στο Μόναχο

το πρώτο ταξίδι για να κατακτηθεί ή νέα Βαβυλών. 'Αλλ' ο Μπρέχτ δεν κατέπλευσε όλοτετα άγνωστος. Είχε προηγηθεί ή φήμη του διηγηματογράφου από την ανάγνωση τής πειρατικής νουβέλας του στο "Νέο Έρμη" του Μόναχου.

"Ένα βράδυ, καλεσμένος στο σπίτι του διευθυντή τής "Μπερλίνερ Τάγκεμπλατ" Ζάρεκ, σε πάρτυ που διοργάνωνε ο γιός του "Όττο, γνωρίστηκε με τον "Αρνολτ Μπρόννεν που θά γίνει ο καλύτερος φίλος του ως τόν καιρό που ο κομμουνιστής Μπρόννεν θά προσχωρήσει στον ανδρούμενο εθνικοσοσιαλισμό. 'Αλλά και τότε πάλι θά δυσκολευτεί ο καλόκαρδος Μπρέχτ να τόν αποκηρύξει, φτάνοντας να δικαιολογήσει εκείνο που μίσησε πιότερο στη ζωή του. "Όταν όμως, μετά τόν πόλεμο, ο άρνησί-θρησκος φίλος του έκανε νέα δήλωση μετάνοιας κ' έγινε και πάλι δεκτός στις κομμουνιστικές τάξεις, δεν ήταν δυνατό να υπάρξει συμφιλίωση. Είχαν μπει ανάμεσά τους ποτάμια πολλά από αίμα, και πολλά στρέμματα από στρατόπεδα συγκέντρωσης, ώστε να φτάσουν να σφιχτούν τά χέρια τους.

"Ο Μπρόννεν ήταν μιá παράξενη μορφή τής λογοτεχνικής ζωής τής Γερμανίας εκείνων τών χρόνων, ένας απ' τούς πρωταθλητές του εξπρεσιονιστικού κινήματος που βρίσκονταν τότε στην άκμή του. 'Ισραηλιτικής καταγωγής, είχε γίνει γνωστός μ' ένα δράμα του που 'χε δημοσιευτεί και μάλωναν τά θέατρα ποιό να τó πρωτοπαίξει, τήν "Πατροκτονία". Ζούσε τόν καιρό εκείνο με τó μισθό του μικροϋπαλληλάκου στα καταστήματα Βέρτχαμ, άλλ' ή δόξα είχαν έρθει και δέ θ' άργούσε να 'ρθει και τó χρόμη. "Ο κριτικός Στέφαν Γκρόσμαν τόν είχε χαρακτηρίσει "αυτόγραμμο μεγαλοφυή" ενώ, αντίθετα, ο φίλος του "Άλφρεντ Ντέμπλιν βρήκε πως ήταν "προκλητικός μέχρι υπερβολής".

Στό χειρόγραφο που άφησε με τόν τίτλο "Μέρες με τόν Μπρέχτ" και υπότιτλο "Ίστορία μιáς ασυμπλήρωτης φιλίας", που εκδόθηκε τó 1960, ένα χρόνο μετά τó θάνατό του, περιγράφει με γλαφυρή πένα τήν πρώτη εκείνη συνάντηση : "Τó δωμάτιο ήταν μισοσκότεινο, και τó λίγο φώς του τó μούντονε ο καπνός απ' τά τσιγάρα, που 'χε πηξεί τήν άτμόσφαιρα. Τó πάτωμα ήταν στρωμένο με σταχτοδεία γεμάτα αποτίσγαρα. Κάποιος κάνιζε φτηνό ποίρο ... Μιά φωνή τραγουδούσε.

"Εβαλε στη μπάντα τó φτηνό μουσκεμένο πούρο, σήκωσε τήν κιθάρα που ήταν άκουμπισμένη στους μηρούς του, πάνω στη βαθουλωμένη κοιλιά του, κι άρχισε να τραγουδάει με σωστή αλλά τσιριχτή φωνή ... τραγουδούσε ...

"... ήταν κάτασπρο κ' ερχόταν από ψηλά
μπορεί οί δαμασκηνιές ν' ανθίζουν πάντα
και τó κορίτσι να 'χει τώρα τó έβδομο παιδί ...

"Ο καινοριοφερμένος κοίταζε προσεκτικά τόν τραγουδιστή. Ήταν ένας νέος σκληρός, στεγνός, με γωνιώδες χλομό πρόσωπο, με μικρά μάτια σαν τελείες που σε διατρυπούσαν, ζοντοκοιμένα βουρτσόμαλλα ... φτηνά μεταλλικά γυαλιά περασμένα σ' αξιοποδέετα φίνα αυτιά, πάνω από μιá αδύνατη σουβλερή μύτη. Σπάνια τρυφερό ήταν τó στόμα, που όνειρενότανε αυτά που συνήθως όνειρεούνται τά μάτια.

"Ο καινοριοφερμένος έβλεπε. Δεν είχε δει άκόμα έναν άνθρωπο. Είχε τó έντονο αίσθημα : Αυτό που συμβαίνει τώρα, δεν μπορεί να σταματήσει. Είχε τó συναίσθημα τής αναγνώρισης. Μέσα στο μικρό άσημαντο ανθρωπάκο χτυπούσε ή καρδιά τής Έποχής. Είχε τó μαθητικό αίσθημα : "Αγάπη, μεγάλη 'Αγάπη τού κόσμου, χάρισέ μου τούτον για φίλο".

"Ο Μπρέχτ προσπαθούσε να πλασάρει τά έργα του στους εκδότες, κ' είχε αρχίσει κιόλας διαπραγματεύσεις. 'Αλλά τά μέσα για να συντηρείται στην άδηράγο μεγαλούπολη δεν υπήρχαν. "Ένας θωμκιστής του, ο Φράνκ Βάρσσοουερ, 'Ισραηλίτης κομμουνιστής δημοσιογράφος, άνάλαβε να φιλοξενήσει λίγες μέρες τόν Μπρέχτ, όσο να πάρει καμιά προκαταβολή από κανέναν εκδοτικό οίκο. 'Αλλ' ο καιρός περνούσε, οί μέρες γίνανε βδομάδες, τά παζάρια με τούς εκδοτικούς οίκους Ούλσταϊν, Κιπενγούερ και "Τρεϊς Μάσκες" τράβαγαν σε μάκρος, ο Μάξ Ράινχαρτ είχε υποσχεθεί να παίξει τά "Ταμπούρα", άλλά περίμενε να κλειστεί τó έργο από εκδοτικό οίκο, όπως συνηθίζεται στην Γερμανία, και στο μεταξύ, τά ελάχιστα μάκρια που κουβάλλησε μαζί του είχαν εξαντληθεί, μόνο λίγο χαρτζελίκι λάβαινε απ' τόν πατέρα του. Περνούσε μέρες, πολλές μέρες, μόνο με ψωμάκια. "Όσοι σπούδασαν στην Γερμανία, πριν από τó Β' παγκόσμιο πόλεμο, γνωρίζουν τó σύστημα. 'Ο πεινασμένος πήγαινε

στο έστιατόριο, κατά προτίμηση σ' ένα απ' τα σκορπισμένα σ' όλο το Βερολίνο "Ασιγκερ. Τα ψωμάκια βρίσκονταν δωρεάν μέσα σε καλαθάκια, στα τραπέζια. Καθότανε και διάβαζε τον κατάλογο, και ώσπου να διαλέξει, μασουλούσε κανένα ψωμάκι, έκανε πώς δεν έβρισκε κανένα φαγητό του γούστου του, κ' έφυγε για να πάει σ' άλλο έστιατόριο να συνεχίσει την ίδια μηχανή, μέχρι να κορέσει την πείνα του. Ο Μπρέχτ περπατούσε πολλά χιλιόμετρα. Χρήμα για ναύλα δεν υπήρχε. Στον Μπρόννεν, που πήγαινε με το τράμ, έλεγε : "Αυτές οι σπατάλες θα σε πάνε στον τάφο".

Τα ψωμάκια δε μπορούσαν να συμπληρώσουν τις θερμίδες. Έπαθε εξάντληση. Τον πήγαινε σε μιá κλινική των Πανεπιστημιακών Νοσοκομείων Charité. Τον βοήθησαν ο Μπρόννεν κ' ένας καινούριος έρωτας, ή αδελφή του βιεννέζου δραματικού συγγραφέα "Όττο Τσόφ, ή Μαριάννα. "Ψηλή, αδύνατη, μαυρομάτα, τον ντάντε με βιεννέζικη αφέλεια και χάρη" λέει ο Μπρόννεν. Την έπομένη της εισαγωγής του στην κλινική της Charité είχε κιάλας προσαρμοστεί. Η Μαριάννα του 'χε φέρει τα χειρόγραφα και τα βιβλία του, οι γιατροί είχαν γοητευτεί απ' τον εκκεντρικό αποβιταμινωμένο νέο. "Όταν μπήκε ο Μπρόννεν το πρωί, σιαστός απ' τη δουλειά του, τον βρήκε να λάμπει από ζωντάνια : "Δεν υπάρχε πιο διδακτικό πράμα για ένα νέο δραματικό συγγραφέα από την αίθουσα βαριά άρρωστων του νοσοκομείου". Και σύστησε στον Μπρόννεν να κάνει τον άρρωστο και να ξεπλώσει κι αυτός γρήγορα σ' ένα κρεβάτι. Δούλευε τότε στο τρίτο του έργο, "Στην Ζούγκλα των πόλεων". Πριν ακόμα του πουν οι γιατροί πώς μπορεί να βγει, έφυγε απ' τη Charité. Η Μαριάννα προσπάθησε να τον πείσει να πάνε στο Μόναχο, όπου τα πράματα θα 'ταν πιο εύκολα, μα ο Μπρέχτ ήταν της γνώμης πως ή αναχώρηση, κείνη τη στιγμή, απ' το Βερολίνο, θα σήμαινε ήττα. Σε λίγες βδομάδες είχε κάνει γνωριμίες που άλλοι θα χρειάζονταν χρόνια. Αυτό το άγνωστο επαρχιωτόπουλο, μ' ένα διήγημα δημοσιευμένο και μερικά έργα στο συρτάρι, είχε πιάσει φίλιες με τους μεγάλους ήθοποιους του Γερμανικού Θεάτρου, το Βέρνερ Κράους, το Χάινριχ Γκεόργκε, τον Όυγκεν Κλέπφερ, και συζητούσε μαζί τους για τους ρόλους που θα τους έδινε στα έργα του! Είχε σχέσεις με τους εισηγητές δραματολογίου όλων των μεγάλων θεάτρων, τον Φέλιξ Χολάιντερ του Ράινχαρτ και το δόκτορα Λίπμαν του Κρατικού Θεάτρου στο Ζεντάρμενμαρτ. Στους

έκδοτικούς οίκους που μπαινόβγαίνε και πηζάρει, είχε κατακτήσει τους πάντες, απ' το διευθυντή ως την τελευταία γραμματέα.

"Εν απ' τα δυσκολότερα κατορθώματα στον κόσμο είναι να παρακολουθήσεις δοκιμή γερμανικού θεάτρου. Ο Μπρέχτ, παρ'εα με το νΜπρόννεν, κατάφερε με χίλιες πονηρίες, να ξεγελάει τους θυρωρούς, χωνότανε σε μιá γωνιά της σκοτεινής πλατείας, και ρούφαγε κάθε λέξη, κάθε κίνηση, κάθε υπόδειξη. Και το βράδυ δεν άφηναν έργο, καλό ή κακό, να μη το δούν δυο και τρεις φορές. "Καλύτερα να βλέπεις κακό θέατρο παρά καθόλου" — πρέσβευε ο Μπρέχτ.

Μιά Κυριακή πρωί, σε μιá έκτακτη παράσταση έργου ενός συγγραφέα που 'χε πάρει τον προηγούμενο χρόνο το βραβείο Κλάιστ, που άπονεμότανε σε νέους συγγραφείς, του Πάουλ Γκούρκ, ο Μπρέχτ γνώρισε τυχαία τον εισηγητή της επιτροπής άπονομής του βραβείου, τον βερολινέζο κριτικό του "Χρηματιστηριακού Ταχυδρομίου" Χέρμπερτ Γκεριγκ. Κ' ή γνωριμία τούτη στάθηκε ή πιο σημαντική απ' όλες, το έφαλτήριό της το μεγάλο άλμα.

Η φίλια με τον Μπρόννεν όσο πήγαινε και στέριωνε περισσότερο. Ακόμα και την ορθογραφία στ' όνομά του άλλαξε ο Μπρέχτ, και το Μπέρτχολντ το μετέτρεψε σε Μπέρτολτ, κ' έτσι το κράτησε ως το τέλος, για να μιμηθεί το φίλο του που 'χε μεταβάλει το "Αρνολντ σε "Αρνολτ.

Μιά μέρα, ή "Νέα Σικηνή" που διέυθνε ο δόκτορας Μόριτς Ζέελερ, ανάγγειλε στο Μπρόννεν πως άπορίσισε ν' ανεβάσει την "Πατροκτονία", εγκαινιάζοντας τις παραστάσεις της. Ο συγγραφέας δίσταζε. Θα προτιμούσε ένα απ' τα καθιερωμένα θεάτρα. Αλλά τον ενθάρρυνε ο Μπρέχτ : "Δέξου, Αρνολτ, και θα το σκηνοθετήσω έγώ!".

"Ένας άπαιχτος συγγραφέας σκηνοθετεί για πρώτη φορά, χωρίς καμιά πρακτική προπαίδεια, το πρώτο έργο ενός άπαιχτου συγγραφέα. Φυσικά, ο θιασάκος του Ζέελερ, χωρίς οικονομικά μέσα, άλλο που δεν ήθελε να βρει σκηνοθέτη της άρσεκείας του συγγραφέα, που θα πληρώνονταν με τρεις δεκάρες. Αλλά αν ο Μπρόννεν υποχώρησε στο ζήτημα της σκηνοθεσίας από φίλια κ' έμπιστοσύνη στις θεατρικές αντίληψεις του φίλου του, δε θα 'κανε το ίδιο και στη διανομή. Κλείστηκαν δυο απ' τα βαρύτερα κανόνια του Βερολινέζικου θεάτρου, ή "Ανιές Στράουμπ,

Σχεδιάσμα - μακέτα του περίφημου συνεργάτη του Μπρέχτ, Κασπάρ Νέχερ για το έργο του "Ζούγκλα των πόλεων"



ή μεγάλη δραματική πρωταγωνίστρια (ο Φώτος Πολίτης που την είδε το 1935 τή Θούμιασε, αλλά τόνισε πως ούτε τους μίαντες των υποδημάτων τής Μαρίκας Κοτοπούλη μπορούσε να λύσει) κι ο Χάινριχ Γκεόργκε, ο κολοσσός και σωματικά και καλλιτεχνικά.

Η "Νέα Σκηνή" του Ζέελερ νοίκιασε το "Νέο Θέατρο στο Ζωολογικό κήπο" κι άρχισαν οι δοκιμές. Απ' τήν πρώτη στιγμή δεν άντεξε κ' έπαθε ύστερική κρίση. Αλλιώς ήταν ή αντίδραση του βούβαλου Γκεόργκε. Άρπαξε τὸ βιβλίο του υποβολέα και τὸ σφύριξε μέσ' στη σκοτεινή πλατεία, ως τή δεκάτη πέμπτη σειρά, στο κάθισμα 337, όπου καθότανε ο σκηνοθέτης με τὸ συγγραφέα, φωτισμένοι απ' τή μικρή λαμπίτσα του ἀναλόγιου. Ο Μπρόννερ πήγε νά λιποθυμήσει. Οι δυὸ βεντέτες του έργου του έφυγαν. Τὸ έργο ήταν καταδικασμένο. Ατάραχος ο Μπρέχτ γύρισε με σατανική λάμψη στα μάτια και τὸυ πε "Σε συγχάισω, Αρνολτ, μ' αὐτὸς τὸς δυὸ ήθοποιὸς ήταν ἀδύνατο νά πετύχει τὸ έργο σου". Φυσικά, παρὰ τήν μπεσαλιδιική αντίδραση του Μπρόννερ, ο Ζέελερ δεν ἀντικατάστησε μόνο τὸς ήθοποιὸς που τὸυ φυγαν. Αντικατάστησε και τὸν πρωτόλογο σκηνοθέτη. Προσελήφθη ο δόκτορ Φίρτελ κ' οί ήθοποιοί Έλιζαμπετ Μπέργκνερ κι Αλεξάντερ Γκράναχ, και τὸ έργο ποιήθηκε και πέτυχε.

Όμως, ο Μπρέχτ, οὔτε που σκοτίστηκε. Προσπάθησε νά μπει σκηνοθέτης στο βασικό θέατρο του Ράινχαρτ, τὸ "Ντύντισε Τεάτερ". Ο Φέλιξ Χολαίντερ, ἀνὺπκτος τότε στα βερολινέζικα θέατρα του μεγάλου σκηνοθέτη που, φυσικά, όπως ὅλο τὸ Βερολίνο, γνώριζε τὰ επεισόδια του "Νέου Θεάτρου του Ζωολογικού Κήπου", ἀν και συμπαθοῦσε τὸν Μπρέχτ, τὸυ δήλωσε: "Τὰ στραπάτσα στο θέατρό μου τὰ κάνω μόνος μου, δὲ μοῦ χρειάζεται άλλος καυατζής".

Τέλειωσε τὸ τρίτο έργο "Στὴ Ζούγκλα των πόλεων". Μιὰ κινούρια τεχντροπία, είχε κάμει τήν εμφάνισή της σάν παρέκ-

κλιση ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμό: "Η κινούρια ἀντικειμενικότητα" που διατράνωνε τήν ἀπόφαση νά παρουσιάσει τήν πραγματικότητα ὅπως είναι. Όμως αὐτὸ δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ ἀστυνομικὸ δελτίο. Η τέχνη δὲν έχει κανένα λόγο νά παρουσιάζει τήν πραγματικότητα ὅπως είναι, νά τήν μιμείται δουλικὰ και παθητικὰ, ἀλλ' ἀντίθετα ἀπὸ τὸ μὴ ὄν δημιουργεῖ ἕνα ἰδεατὸ κόσμο που ἀντιπροσωπεῖ τὸ οὐσιώδες τής πραγματικότητας, κι ὄχι τὸ συμπτωματικὸ, που δὲν έχει ἐσωτερικὴ ἄρμονία. Η δημοσιογραφικὴ ἀναπαράσταση τὸν γεγονότων δὲ φτάνει ὡς τὸν πυρήνα τους. Ο Μπρέχτ, ὁπαδὸς του Χέγκελ — που 'χε διατυπώσει τὸ ἀξίωμα "Τὸ γνωστὸ, ἐπειδὴ είναι γνωστὸ, δὲν ἀναγνωρίζεται" — προσπαθεῖ νά κάνει τὰ πρόσωπα του έργου του ὄχι ἀπλὰ νά δροῦν, ἀλλὰ νά δροῦν ἔτσι ὡστε οί πράξεις τους νά 'ναι εὐκρινεῖς και νοητές. Η "κινούρια ἀντικειμενικότητα" παρουσιάζοντας τή ζωὴ "ὡς έχει" ἔπεφτε ἀναγκαστικὰ σὲ μιὰ παγωμένη μηχανικότητα.

Άλλ' ο Μπρέχτ ήταν, καθὼς εἶδαμε, ἐγελιανός. Στο έργο του "Αντρας γι' ἄντρα", που γράφτηκε τὸ 1925, λέει σ' ἕνα τραγούδι:

"Ὅσο συχνὰ κι ἂν δεῖς τὸν ποταμὸν, που κυλάει
νωθρά, ποτὲ δὲ βλέπεις τὸ ἴδιο νερό,
ποτὲ του πίσω δὲ γυρνᾷ, κείνο που κύλησε
πρὸς τὰ κάτω, οὔτε μιὰ σταγόνα του
δὲν πάει πίσω στὶς πηγές.

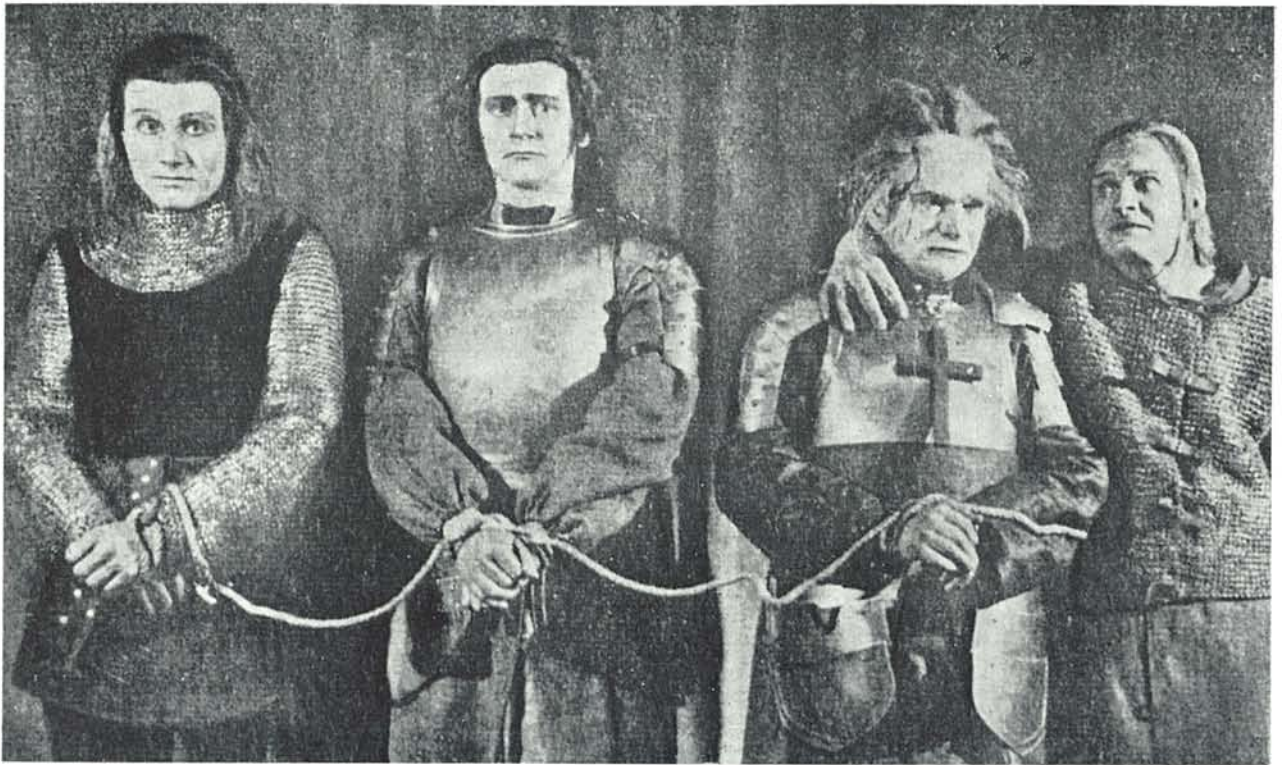
"Δις εἰς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἂν ἐμβαίης" εἶπε ο Ἡράκλειτος. Όμως ή ρευστότητα στὸν Μπρέχτ δὲν είναι ἔμφυτη στα πράγματα, οὔτε ἐξαρτᾶται ἀπὸ ὑποκειμενικὸς προϋποθέσεις, βγαίνει μέσ' ἀπὸ τὶς περιστάσεις.

"Σ' αὐτὸ τὸ έργο — γράφει τριάντα χρόνια μετὰ — διεξάγεται γύρω ἀπὸ μιὰ ἀστικὴ κληρονομιά, με ἕν μέρος ἀστικά μέσα, ἕνας ἐξοτωτικὸς, ἄγριος, σπαρτακτικὸς ἀγῶνας. Αὐτὸ που μ' ἐνδιέφερε σ' αὐτὸ τὸν ἀγῶνα ήταν ή ἀγριάδα, και καθὼς σ' ἐκείνη τὰ χρόνια τὸ σπῶρ, και προπάντων τὸ μπόξ, με διασκέδαζε πολὺ σάν μιὰ "ἀπ' τὶς γιγάντιες μυθικὲς χαρὲς τὸν γιγάντιων πόλεων στήν ἀποκεί μεριά τής λίμνης", ήθελα νά διεξαχθεῖ στο έργο μου ἕνας "ἀγῶνας γιὰ τὸν ἀγῶνα", χωρίς καμιά ἄλλη αἰτία παρὰ τήν εὐχαρίστηση του ἀγῶνα, χωρίς ἄλλο σκοπὸ παρὰ τὸν καθορισμὸ του "καλιτερον".

Αναφέρει, πιὸ πέρα, πὼς κείνο τὸν καιρὸ κλωθουγυρνοῦσε στο

Μιὰ σκηνή ἀπὸ τήν παράσταση τής "Ζούγκλας των πόλεων" στο "Ντύντισε Τεάτερ" του Βερολίνου, στα 1924





“Η Ζωή του Έδουάρδου Β΄ της Αγγλίας”, διασκευή του Μπέρτολτ Μπρέχτ από το έργο του Κρίστοφερ Μάρλοου. Πρώτο ανέβασμα στο “Κάμμερσπίλε” του Μονάχου, το Μάρτη του 1924, με τον Έρβιν Φάμπερ στον επώνυμο ρόλο

μυαλό του μιὰ παράξενη ιστορική ιδέα. Κι ακόμα έπαιζαν ρόλο στην έμπνευσή του οι φωτισμοί του Γιέσνερ (του σκηνοθέτη — διευθυντή του Κρατικού Θεάτρου του Ζεντάρμενμαρκ του Βερολίνου, απ’ τους μεγάλους σκηνοθέτες κείνου του καιρού), σε μιὰ παράσταση του “Οθέλλου” με τον Φρίτς Κόρνερ — Οι ήθοιοι κινούντουσαν μέσ’ στους διασταυρούμενους προβολείς σά φιγούρες του Ρέμπραντ, λέει κατά λέξη — το διάβασμα του ποιήματος του Ρεμπώ “Μιά σαιζόν στην κόλαση” και το ρομάντσο του Γιένσεν “Η ρόδα” που διαδραματίζεται στο Σικάγο. Ακόμα, το διάβασμα κάτι επιστολιών που ‘χον εκδοθεί κ’ είχε ξεχάσει τον τίτλο τους. Τα γράμματα αυτά είχαν ένα ψυχρό, άποφασιστικό τόνο, σχεδόν ύψος διαθήκης. Πρέπει ν’ αναφερόυν κ’ οι παιδικές του αναμνήσεις απ’ το πανόραμα του Χερμπερτλάιφερ. Το έργο το άρχισε στο “Λουγκσμπουργκ, κάτω απ’ τις φουντωμένες καστανιές, πλάι στα κανάλια.

‘Ο Σλίγκ, ένας μαλαίος ξυλέμπορος, πενηντάρης, έχει την έμμονη ιδέα νά κυριαρχήσει πάνω στο νέο Γκάργκα, υπάλληλο δαδιστικής βιβλιοθήκης. Βρίσκονται στο Σικάγο, την πόλη της διαφθοράς και του έγκλήματος, στα 1912. Αρχίζει ένας έξοντωτικός πόλεμος, χωρίς έλεος, ούτε φραγκό. “Οφθαλμών άντι όφθαλμού και όδόντα άντι όδόντος”. ‘Ο άγωνάς ξεκινάει από μιάν επιφανειακά άσήμαντη άφορμή: ‘Ο Σλίγκ θέλησε ν’ αγοράσει το μόνο πού ‘γε στην ιδιοκτησία του ο Γκάργκα, την ελεύθερη γνώμη του. Το έργο είναι όργανωμένο σαν άγωνάς πυγμαχίας, με γύρους, όπου κάθε αντίπαλος προσπαθεί νά ρίξει τον άλλον. Αλλά μόνο φαινομενικά πρόκειται γι’ άγώνα πυγμαχίας, στην πραγματικότητα είναι shadow - boxing, ή άσκηση που κάνουν οι πυγμαχοί πυγμαχώντας με τη σιά τους — σκιαμαχία. ‘Ο άνθρωπος δέν κατορθώνει νά νικήσει τή μοναξιά του, νά σπάσει το σινικό τείχος που τον χωρίζει από τους άλλους ανθρώπους. Στην άρχή, προσπάθησε με τον έρωτα ή τή φίλεια, αλλά δέν πέτυχε καμιά προσέγγιση. Καί τότε θα δοκιμάσει το τελευταίο μέσο: τον άγώνα μέχρι θανάτου. Αλλά ούτε κι αυτό τον φέρνει πιο κοντά. Κι άν τελικά ο Γκάργκα βγαίνει νικητής, είναι γιατί είναι πιο νέος. “Δέν έχει σημασία ποιος είναι πιο δυνατός — λέει ο Γκάργκα — αλλά ποιος είναι ζωντανός”.

“Παρατήρησα τα ζωα — λέει ο Σλίγκ. ‘Ο έρωτας, ή ζέστα απ’ το πλησίασμα των κορμιών, είναι ή μόνη μας χάρη μέσ’ στο

ζόφο! Αλλά ή ένωση των όργάνων είναι ή μόνη, δέ γεφυρώνει τή διάσταση της γλώσσας! Κι όμως ενώνονται, για νά κάνουν παραγωγή άλλων όντων, που θα τους παρασταθούν στην ανέλιξη μοναξιά τους. Κ’ οι γενεές κοιτάζονται ψυχρά στα μάτια. “Αν γεμίσετε ένα καράβι ως τα μπουόνα μ’ ανθρώπινα κορμιά, θα υπάρξει τέτοια μοναξιά εκεί μέσα, που θα ξελαγιάσουν όλοι. Ναι, τόσο μεγάλη είναι ή άπομόνωση, ώστε ούτε πάλη μπορεί νά γίνει ανάμεσά τους. Το δάσος! Από κει έρχεται ή άνθρωπότητα. Μαλλιάρá, με μασέλες πιθήκων, καλά ζωα, που ξέρανε νά ζήσουνε. Όλα ήταν τόσο εύκολα!...”

Από το έργο, αντιπαραδοσιακό καθώς είναι, λείπει ή μεγάλη σκηνή της σύγκρουσης, la scène á faire. Στην προλογική σημείωση, ο Μπρέχτ καθορίζει: “Μή σπάτε το κεφάλια σας για τα αίτια αυτής της πάλης”.

“Στο έργο μου — έγραψε ο Μπρέχτ όταν έκανε την άνασκόπησή του στα 1954 — ήταν ν’ αντιμετωπιστεί ή καθαρή εγχαρίστηση του άγώνα. Από το σχέδιασμα κατάλαβα κιόλας πόσο παράξενα δύσκολο θα ‘ταν νά στήσω και νά διατηρήσω έναν γεμάτο νόημα άγώνα, δηλαδή σύμφωνα με τις τωινές μου αντίληψεις, έναν άγώνα που ν’ αποδείξει κάτι. “Όσο πήγαινε γνώτάν ένα έργο πάνω στη δυσκολία νά στήσεις ένα τέτοιο άγώνα. Τα κύρια πρόσωπα παίρναν το ή κείνο το μέτρο για ν’ άρπαχτούν. Ακόμα κ’ ή κατοχή του άλλου άγωνιστή “έπεισθηθε” (και μ’ αυτό τον τρόπο κινήθηκα, χωρίς νά το ξέρω, πολύ κοντά στην πραγματική πάλη που διεξαγόταν, και που την εξιδανίκενα μόνο, στην πάλη των τάξεων). Στο τέλος, βγήκε για τους παιαιστές ή πάλη σκέτη σιαμαχία ούτε σαν έχθροι μπορούσαν νά πλησιάσουν ο ένας τον άλλο. Θαλά διαγράφεται μιá διαπίστωση: πώς ή αγωνιστική διάθεση στον ύστερο καπιταλισμό, δέν είναι πια παρά μιá άγρια παραμόρφωση της ζωής του άγωνίσματος. Η διαλεκτική του έργου είναι καθαρά ιδεαλιστικής μορφής”.

“Αλλη μιá δήλωση μετανόιας. Θα ‘ρθουν κι άλλες. Αλλά ή πιο έπόδουνη θα ‘ναι κείνη που θα του άποσπάσουν με λαοροχειρία προς το τέλος της ζωής του. Γιατί, άν έδω άποκέρυξε μόνον έργα της νύχτας του — άποκέρυξε πιο έντον’ απ’ όλα τα “Ταμπούρα” — εκεί τον κάνανε νά φανεί πώς άποκηρύσσει κείνα που πίστεψε και γι’ αυτά πάλανψε μιάν όλοκληρη ζωή.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΓΑΜΟΣ

Γάμος είναι ή διακοπή πολλών μικρών
άνοηστών με μιὰ μεγάλη ήλιθιότητα.

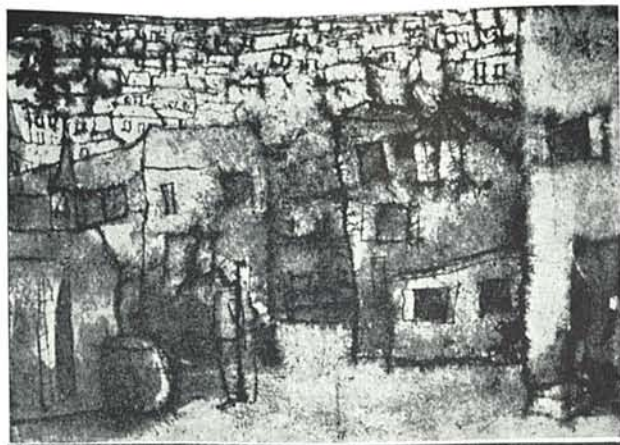
ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ ΝΙΤΣΕ

Προσπάθησαν ν' ανακαλύψουν στίς σχέσεις Σλίνκ — Γκάργκα όμοφυλοφιλικούς ύπαινηγμούς τής εφηβικής ήλικίας του Μπρέχτ. Είναι ή πιό μεγάλη άνοησία, πού ξεκινάει από τή νοσηρή διάθεση του έρευνητή ν' ανακαλύψει αυτό πού θά τον ικανοποιήσει προσωπικά για δικούς του, άνομολόγητους λόγους. Στο πρώτο του έργο, πού 'ναι και τó μόνο άπόλυτα δικό του, χωρίς βοήθεια άλλου και χωρίς πρότυπο, ó Βάλν έχει σχέσεις με τόν Έικαρτ αλλά, όπως είπαμε, ήταν ή μεταφορά των σχέσεων δυό ποιητών πού 'χαν επιδράσει πολύ πάνω στο έργο του. Του Βερλαίν και του Ρεμπό. Στόν "Έδουάρδο τó Β'", πού θά εξετάσουμε παρακάτω, ó βασιλιάς έχει άνωμαλο δεσμό με τόν Γκάζεστον, άλλ' αυτό βγαίνει από τήν ιστορία. Κι ó έρωτας του Σλίνκ προς τόν Γκάργκα δεν είναι άλλο παρά ή ύπογράμμιση τής μάταιης προσπάθειας πλησιάζματος δυό ανθρώπων, πού δε μπορούν ούτε νά σκοτωθούν — τόση είναι ή άπόσταση πού τούς χωρίζει. Σ' όλο τó έργο ύπάρχει αυτή ή δυαδική παρουσία: φίλότης — νείκος, φίλις — έχθρότητα. Κι ακόμα ξεχνούν πόσο γεμάτο όμοφυλοφιλικά σχήματα ήταν πλημμυρισμένο όλο τó εξπρεσιονιστικό θέατρο. Σάν τις βιομολογίες πού έκτονώνουν τόν άνθρωπο, όπως στ' αρχαία εξ' άμάξης σκώμματα, τó θέατρο τής εποχής εκείνης ήδονιζότανε νά προσφέρει όλες τις γυδαιότητες πού 'χε καταπνίξει άπ' τόν καιρό τής αρχαίας έλληνικής και ρωμαϊκής κωμωδίας, μ' εξαίρεση τις *soiies* και τά *Fastnachtsspiele* του Μεσαίωνα και, όπως ξανατονίσαμε, χαϊρότανε τó ξάφνιασμα των άστών με τήν παρουσίαση τής όμής αλλήθειας. Ό Μπρέχτ δεν είχε ύποψία όμοφυλοφιλικών τάσεων. "Όσοι τόν θυμούνται μαθητή στο γυμνάσιο, τόν βλέπουν πάντα κολλημένο πάνω σε κάποιο γραμμαλά.

Τώρα, με τήν άρρώστια του, ή Μαριάννα Τσόφ του 'γινε άπαραίτητη συντροφιά. Τόν φρόντιζε σαν άδελφή του, τόν βοηθούσε οικονομικά, χωρίς ποτέ ν' αφήσει νά φανεί, του ταξινόμωσε τά χαρτιά του, και μόνο ένα δεν κατάφερε: νά τόν βάλει νά πλυθεί!

"Έφυγαν για τó Μόναχο. Η μεγάλη στιγμή για τó ξεκίνημα τής καριέρας του Μπρέχτ είχε φτάσει. Στίς 23 του Σεπτεμβρίου, στα "Κάμερσπίλε" του Μόναχου πρωτοπαίχτηκαν τά "Ταμπούρα μέσα στη νύχτα". Η σκηνοθεσία έγινε άπ' τόν ίδιο τó διευθυντή και φίλο του συγγραφέα, τόν "Όττο Φάλκνενπεργκ. Η άφρόκριμα των κριτικών κουβαλήθηκε in corpore από τó Βερολίνο γ' αυτή τήν προμείρα. Δεν είχε ξαναγίνει τέτοια τιμή σ' άγνωστο νέο δραματουργό. Ακόμα κι ó διευθυντής τής χαρτοποιίας Χάντλ, Μπέρτχολντ Μπρέχτ σύρθηκε άπ' τó "Λουγκσμπεργκ νά παρακολουθήσει τήν παράσταση, και θά 'ταν ή πρώτη φορά πού θά δικαιολόγησε τόν άναξιοπρεπή έκτροχιασμό του γιου του, βλέποντας τόν ένθουσιασμό μιás πλατείας γεμάτης άπ' ό,τι είχε νά επιδείξει τότε ή πνευματική Γερμανία, πού χειροκροτούσε τó καινούριο άστρο πού άνέτειλε.

Ό Βάλντερ Γ'ιερικ, υπεύθυνος για τήν άπονομή του βραβείου Κλάιστ, μόνο πού δεν τó βροντοφώναξε στην κριτική του πώς θά τó παίρνε ó Μπρέχτ εκείνο τó χρόνο: "Ό Μπρέχτ είναι δραματικός συγγραφέας, επειδή τή γλώσσα του τή νιώθει κανένας σωματικά και χωρητικά". Ός τó 1933 θά 'ναι ó προστάτης άγιος του ποιητή, θά πανηγυρίζει τις επιτυχίες του, θά τόν προστατεύει από τις επιθέσεις. Θά έπακολουθήσει σιωπή 13 χρόνων. Ήταν επικίνδυνο και νά υπενθυμίσεις έχθρους του καθεστώς στην ένθουσιαστική περίοδο. Πολλοί κατηγόρησαν τόν Γ'ιερικ για δελτία, όμως σε τί θά ώφελοΰσε τόν Μπρέχτ ή μάταιη επίδειξη ταρταρινισμού; Τά στρατόπεδα συγκέντρωσης είχαν τις πόρτες τους άνοιχτές για κάθε δύστροπο ύπνχο. Ό ίδιος ó Μπρέχτ



→
"Άνω: Μακέτα σκημικού του Κασπάρ Νέχερ για τή "Ζωή του Έδουάρδου Β'" — άνέβασμα 1924. Στή μέση: Σκημή από τó άνέβασμα του "Έδουάρδου Β'" στο "Κάμερσπίλε" του Μόναχου, 1924. Ό "Έοβν Φάμπλε (βασιλιάς) κι ó Χάνς Σβάνκαρτ. Σκηνοθεσία Φάλκνενπεργκ. Κάτω: Σκημή άπ' τó πρώτο άνέβασμα: ένας σχολιαστής —τραγουδιστής με τή ρομβία του

Θά επαναστατούσε αν έκανε ο "Γερμανός τέτοια άνοησία. Κ' ήταν πολύ φυσικό να ξαναρχίσουν τα έγκώμια μόλις ελευθερώθηκε ή πένα του από τις φαιές άλυσίδες.

Με τα "Ταμπούρα μέσα στη νύχτα", άλλαξε ή ύψη τής γερμανικής λογοτεχνίας, όπως είπε ή κριτική. "Ο Γιοάκιμ Φρήντενταλ έγραψε στο "Νέο Έρμη": "Με τον Μπρέχτ αρχίζει μια νέα χαρηνή τής γερμανικής ποίησης. Η γλώσσα του θεάτρου έκανε ένα τεράστιο άλμα προς τα πίσω κ' έφτασε στις πηγές της. Ξεντύθηκε τα μπαρόκ στολίδια της και βρήκε τη λιτή στιλπνότητά της, όπως είχε πρωτοβγει απ' τα χέρια του Λούθηρου". Δεν είναι τυχαία ή άπάντηση που δωσε ο Μπρέχτ, λίγα χρόνια αργότερα, τον Οκτώβρη του 1928, σ' ένα δημοσιογράφο που τον ρώτησε πού είναι το βιβλίο που επηρέασε πύότερο το ποιητικό του έργο "Θά γελάσετε — είπε ο ποιητής — ή βίβλος".

"Στη μετάφρασή μου — γράφει ο Λούθηρος, — έβαλα όλα μου τα δυνατά να μιλήσω άγνά και καθαρά γερμανικά. Και μιά (3) συνέβη συχνά να περάσουμε δεκαπέντε μέρες, τρεις, τέσσερις βδομάδες, φάγοντας το νόημα μιάς μόνης λέξης, και να το ρωτάμε από άλλους, χωρίς πάντα να το βρίσκουμε. Όταν δουλεύαμε πάνω στον Ίώβ, ο Φίλιππος, ο Λουδογάλλος κ' εγώ, κάναμε καμιά φορά τέσσερις μέρες για να φτάσουμε να γράψουμε τρεις γραμμές. Τώρα που το έργο τέλειωσε, καθώς μπορεί να το διαβάσει και να το κρίνει. Το μάτι παρατηρεί τρία — τέσσερα φύλλα χωρίς να σκοντάψει μια φορά — δε μπορεί να διακρίνει τους ογκώλους και τους βράχους που χρειάστηκε να μετακινήσουμε με τόσο ίδρωτα και τόσα λαγανάσματα, για να στρώσουμε έναν εύκολο δρόμο, όπου γλιστράει κανένας πάνω του σαν πάνω σε πλανισμένη σανίδα".

Τα "Ταμπούρα μέσα στη νύχτα" είναι ή ιστορία ενός στρατιώτη, του Κράγκλερ, που γυρίζει στο Βερολίνο στα 1919, ύστερα από άιχαλωσία στην Άφρική, για να βρει την

(3) "Ο Λούθηρος χρησιμοποιεί τον πληθυντικό, γιατί το χτένισμα τής γλώσσας τής μετάφρασης έγινε με τη βοήθεια του Σπάλατιν και του Καμεράου, έξω απ' τους συνεργάτες που αναφέρει. Φίλιππος, είναι ο Μελάγγθων.

"Αντρας γι' άντρα", πρώτο άνέβασμα του Βερολίνου 1926. Σκηνοθεσία Μπρέχτ, με Γκαλγκάν τον Πήτερ Λόρε



άφραβωνιαστικά του έγκυο μ' ένα μαυραγορίτη. Παρουσιάζεται σά φάντασμα και διεκδικεί την Άννα, που τον αγαπάει πάντα, αλλά δεν έχει το κουράγιο να του όμολογήσει το κατρακύλισμά της.

Τα Ταμπούρα ξεσηκώνουν μέσα στη νύχτα τους σπαρτακιστές, που προσπαθούν να καταλάβουν τη συνοικία των έφημεριδών. "Ο Κράγκλερ πάει να ένωθει με τους επαναστάτες, άλλ' ή Άννα τον προλαβαίνει, του όμολογεί το λάθος της και του ζητάει συγγνώμη. Κι ο Κράγκλερ παρατάει την επανάσταση για να πάει να κοιμηθεί με την κοπέλα του, που διέφθειρε κ' έκανε έγκυο ένας άλλος.

Στις αιτιάσεις των άλλων, που τον λυπούνται γιατί προδίνει την ιδέα, τους απαντάει: "Κοιτεύετε να πνιγείτε από τα δάκρυα που χύνετε για μένα, κ' εγώ έπλυνα μόνο το πουκάμισό μου με τα δάκρυά σας! Πρέπει ή σάρκα μου να σαπίσει στο νεροχύτε του πεζοδρόμιου, για να φτάσει ή ιδέα σας στον ουρανό; Είστε μεθυσμένοι; ... Είμαι γουρουόνη, και το γουρουόνη πάει στο στάβλο του. Θά φορέσω καθαρό πουκάμισο, το κορμί μου τό 'χω άκόμα, θά βγάλω τα ρούχα μου, θ' αλείψω με λίπος τα παπούτσια μου" (γελάει άγρια). Οι κραυγές σβήσανε, αύριο πρωί θά βρίσκονται ξεπαλωμένοι στο κρεβάτι μου και θά πολλαπλασιάζονται, για να μην ξεαφανιστώ. Μη χασκοκοιτάτε έτσι ρομαντικά. Λαιμοκόφτες! (Γελάει τόσο δυνατά που πάει να πνιγεί). Αιματοθυγασμένοι φοβιτισάιρηδες! (Τό γέλιο μένει κολλημένο στο λαρυγγί του, δεν μπορεί άλλο, τρικλίζει όλόγυρα, πετάει το ταμπούρο πάνω στο φεγγάρι, που ήταν μόνο μια λάμπα, ταμπούρο και φεγγάρι πέφτουν στο ποτάμι που δεν έχει νερό).

Μεθύσι και παιδιάρισματά! Τώρα έρχεται ή σειρά του κρεβατιού, του μεγάλου, άσπρου, πλατειού κρεβατιού:

ΚΡΑΓΚΛΕΡ: "Ελα!

ANNA: "Ω, Άνδρέα.

ΚΡΑΓΚΛΕΡ: (Την πάει στο βάθος): Ζεσταίνεσαι και σύ; ANNA: Μα δε φοράς σακκάκι. (Τον βοηθάει να το φορέσει).

ΚΡΑΓΚΛΕΡ: Κάνει κρύο. (Της περνάει το σάλι γύρω απ' το λαιμό). Πάμε τώρα. (Φεύγουν ο ένας πλάι στον άλλο, χωρίς ν' άγγιζονται, ή Άννα λίγο πίσω του. Ψηλά στον άέρα, πολύ μακρινά, λευκές, άγριες κραυγές: είναι οι έφημεριδες).

ΚΡΑΓΚΛΕΡ (Σταματάει, άφουγκράζεται, άπλώνει, καθώς στέκεται, το χέρι προς την Άννα): Πάνε τέσσερα χρόνια! (Κ' ένώ συνεχίζονται οι κραυγές, έκείνοι άπομακρύνονται).

"Έτσι τελειώνει το έργο που κέρδισε το βραβείο Κλάιστ, στα 1922. Έπίκαιρο, χειρίστηκε θέμα τρομερά επικίνδυνο, γιατί ήταν πολύ κοντινό. Τα γεγονότα δεν είχαν πάρει ακόμα τη δέουσα άπόσταση και κρεμόταν από μια κλωστή να υποστεί την τύχη όλων των επίκαιρων έργων απ' το "Μιλήτου άλωση" ως σήμερα. Ήταν μια απ' τις πιο όδυνηρές σελίδες τής γερμανικής ιστορίας ή περιπέτειας του εμφύλιου πολέμου, κ' ή βουή των όδομαχιών ήχοισε ακόμα στ' αυτιά των θεατών. Άλλ' οι θεατές παρακολούθησαν το έργο με κοιμένη άνάσα, γιατί πάνω στη σκηνή παιζόταν το δράμα μιάς ολόκληρης γενιάς κι όχι ή άπεικόνιση τής επικαιρότητας. "Ο Κράγκλερ είναι άνθρωπος χωρίς πίστη, θύμα ενός ξεπεσμένου κόσμου. Μιά διέξοδος του άπόμεινε μέσα σ' αυτό τον κόσμο που 'χε ζαλιστεί από τον ήχο των ταμπούρων και κυνηγούσε κάτω, χωρίς να ξέρει τι ακριβώς είναι: ή άρνητική στάση.

Τα "Ταμπούρα μέσα στη νύχτα" είναι το πρώτο έργο που αρχίζει ο Μπρέχτ να χρησιμοποιεί την περίφημη "άποξένωση", που θ' αναπτύξει αργότερα σ' αξιοθαύμαστη δοκιμασία θεωρία, το γνωστό V. Effekt. Το σπάσιμο του φεγγαριού, στο φινάλε, για να υπογραμμιστεί πως ο θεατής βλέπει καθαρό θεάτρο, είναι άμεση επίθεση εναντίον τής "Einfühlung" (ο μακαρίτης Βορέας μετάφρασε τον όρο που χρησιμοποίησε πρώτος ο Τεόντορ Λίψ: καλαισθητική συμπάθεια): κ' ο Μπρέχτ παραγγέλνει, στον πρόλόγο του, να κρεμαστούν πλακάτ στην πλατεία με τις έπιγραφές: "Μη χασκοκοιτάτε έτσι ρομαντικά" ή: "Μέσ' στο πετσί του νιώθει κανένας καλύτερα".

Άλλ' έδ' λυρισμός του προδίνεται. Όταν ή Άννα φεύγει να βρει τον Κράγκλερ, στο τέλος τής 3ης πράξης, ο Μάνκε που την κρατηρεί λέει: "Χάθηκε κιόλας, τρέχει προς τη συνοικία των έφημεριδών. Σάν άσπρο πανί φαίνεται άκόμα, σάν ιδέα, σάν τελευταία στροφή, σάν μεθυσμένος κόκκος που πετάει πάνω απ' τα νερά...".



“Αντρας γι’ άντρα”, στη Λαϊκή Σκηνή του Βερολίνου στά 1931. Άπ’ τ’ άριστερά: Τέο Λίνγκεν, Πήτερ Λόρσε, Βόλφγκανγκ Χάιντς, Αλεξάντερ Γκράναχ, Έλφρίντε Μποροντιν και Πάουλ Μπίλτ. Σκηνοθεσία ήταν του ίδιου του Μπέρεχτ

‘Ο Μπρέχτ, με τὸ ἔργο του αὐτό, δημιούργησε σταθμὸ στὸ γερμανικὸ θέατρο γιατί, ὅπως γράφει καὶ τὸ αἰτιολογικὸ τῆς βράβεισής του, τοποθετήθηκε μεταξύ τῆς ἀτομοκρατίας τοῦ παλιοῦ ἀστικοῦ ψυχολογικοῦ θεάτρου, π.χ. τοῦ “Ίψεν, καὶ τῆς τυποποίησης τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, σὰν θέατρο ἀτόμων ποῦ ζοῦν, κινούνται καὶ ἀντιδροῦν μέσα στὴν κοινωνία.

“Μαζί του — ἔγραψε ὁ Γκερινγκ γιὰ τὸν Μπρέχτ — ἀναφάνηκε ἓνα καινούριο στῆλ, μιὰ καινούρια μελωδία, ἓνα νέο ὄραμα. Δὲν ἀποτελεῖ καλλιτεχνικὸ γεγονός ὅτι ὁ Μπρέχτ περιγράφει ἐπίκαιρα συμβάντα. Τὸ καλλιτεχνικὸ γεγονός εἶναι πὼς ἡ ἐποχὴ χρησιμοποιεῖ σὰ φόντο, σὰν ἀτμόσφαιρα, πέρα ἀπ’ τὴ θεματικὴ ἐπικαιρότητα. Ὁ Μπρέχτ εἶναι διαποτισμένος μέσ’ στὰ νεῦρα του, μέσ’ στὸ αἷμα του, ἀπ’ τὴ φρίκη τῆς ἐποχῆς. Κ’ ἡ φρίκη αὐτὴ γίνεται φῶς χλωμὸ, ἡμίφως, γιῶς ἀπ’ τοὺς ἀνθρώπους καὶ τοὺς χώρους. Εἰσχωρεῖ στὰ διαλεξιμὰ καὶ στὰ κωμικὰ μέρη... Οἱ μορφὲς φωσφορίζουν. Ὁ Μπρέχτ νιώθει σωματικὰ τὸ χάος καὶ τὴν ἀποσύνθεση... Βλέπει τὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ πάντα στὴν ἐπίδρασή του πάνω στοὺς ἄλλους ἀνθρώπους. Καμιά μορφή του δὲ μένει ἀπομονωμένη”.

‘Απ’ τὴν πρεμιέρα δὲν ἔλειπε ὁ φίλος του Κάρλ Βάλεντιν, ὁ φανταζίστας τοῦ Μόναχου, με τὴ γυναίκα του, τὴν Λίζλ Κάρλσταντ. Μετὰ τὴν παράσταση συνόδεψαν οἱ φίλοι τὸν Θριαμβευτὴ, γιὰ νὰ γιορτάσουν τὴν ἐπιτυχία. Σεισάσματα ἐνθουσιασμοῦ, ἐνισχυμένα ἀπ’ τὸ πιστό, ἀντιλαλοῦσαν στὸ κέντρο. Καὶ μόνο ἓνας ἔμενε σιωπηλός, ὁ δάσκαλος τοῦ χιοῦμορ τοῦ Μπρέχτ. Κι ὅταν ἐπιμείνανε ὅλοι νὰ πει τὴ γνώμη του γιὰ τὸ ἔργο, ὁ Βάλεντιν δίστασε ἀμήχανος, καὶ στὸ τέλος εἶπε δευλά: “Ξέρετε, σ’ αὐτὰ τὰ μοντέρνα ἔργα πρέπει νὰ βγαίνει κάποιος στὴν πλατεία, νὰ πιάνει τοὺς θεατῆς ἀπὸ τὸ μπράτσο καὶ νὰ τοὺς λέει: Τέλειωσε. Ἀρόμο!”.

Πρῶτος γέλασε ὁ Μπρέχτ. Ὁ Βάλεντιν βάρωσε στὸ καρφί. Τὸ ἔργο δὲν τελειώνει. ‘Αλλ’ αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου, γιατί παρουσιάζει ἓνα κομμάτι ἀπ’ τὴ ροὴ τῶν γεγονότων, ὅπου ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος δὲν εἶναι ἀπαραίτητα στοιχεῖα. Γιὰ τοῦτο δὲν ὑπάρχει ἐξέλιξη ἀπὸ κάποια ἀρχή, καὶ ταυτοχρόνως ὁ θεατῆς δὲ συναρπάζεται ἀπ’ τὴν ἀδημονία γιὰ τὸ τί θὰ γίνει στὸ τέλος.

“Ἀπ’ τὰ ἔργα μου — ἔγραψε ὁ Μπρέχτ — τὰ “Ταμποῦρα” εἶναι τὸ δεῦτερο στὴ σειρά χειρότερο ἔργο μου. Μόνο ἡ σκέψη πὼς ἡ λογοτεχνία ἀνήκει στὴν ἱστορία... μ’ ἐμπόδιζε νὰ τὸ κάγω”. Δὲν τὸ κάψε, ἔκανε ὅμως μερικὲς διορθώσεις, γιὰ νὰ εὐχαριστήσῃ τοὺς στενοκέφαλους λογοτεχνικοὺς σύμβουλους τῆς Κυβέρνησης τοῦ Πάνκου. Δὲν ὠφέλησαν. Στὰ “Ταμποῦρα”, ὁ πόλεμος μπαίνει στὸ ἴδιο ἐπίπεδο με τὴν ἐπανάσταση, ποῦ ναι μιὰ νοητὴ βέβαια, ὅμως ἄσκοπη καὶ οὐτοπιστικὴ ἐνέργεια ἐκτόνωσης τῶν βιολογικὰ ἢ κοινωνικὰ ξεπεσμένων καὶ παραστρατημένων. Ὁ ἥρωας προσποιεῖται τὸν ἐπαναστάτη, ὅσο δὲν ἱκανοποιεῖται σεξουαλικὰ καὶ ὅσο νιώθει πληγωμένο τὸ φιλότιμό του, γιατί τοῦ πήραν τὸ κορίτσι του οἱ ἐκμεταλλευτῆς τοῦ πολέμου (“Τὸ τέλος τοῦ γουρουνιοῦ εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ λουκανικοῦ” λέει ὁ μαυραγορίτης Μπάλικε). Ὁ Μπρέχτ δικαιολογεῖ αὐτὴ τὴν ἀντιεπαναστατικὴ τὴν ἔργου με τὴν ἀγνοία τῆς ὅλης προλεταριακῆς κίνησης τοῦ χειμῶνα 1918 - 1919. “Ἡ τεχνικὴ τῆς ἀποξένωσης δὲν ἦταν ἀκόμα στὴ διάθεσή μου”, γράφει. ‘Αλλ’ ἡ “Κόκκινη Σημαία”, τὸ ὄργανο τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος Γερμανίας ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, χαρακτήρισε τὰ “Ταμποῦρα”... ξεκάθαρα ἀντιεπαναστατικὴ ὑπόθεση.

‘Ακόμα ὁ Μπρέχτ, παρ’ ὅλες τὶς συμπάθειες, δὲν εἶναι κομμουνιστής. Δὲν ἔχει μελετήσει διαλεκτικὸ ματεριαλισμὸ. Γι’ αὐτὸ ὁ Κράγιλερ ἔχει κατὰ τὸ πολὺ ἀνθρώπινο. Βασανισμένος, πεινασμένος, ἔχοντας χρόνια νὰ πλησιάσει γυναίκα, ἐρωτευμένος με τὴν Άννα, ἔργεται νὰ καταλαγιάσει κοντὰ τῆς. Ἡ πρώτη ἀντίδραση στὴν κατάσταση ποῦ βρίσκεται εἶναι ἡ τροπὴ πρὸς τὴν ἐπανάσταση, ἡ ἐκδίκαση τῆς τάξης ποῦ ἐκμεταλλεύεται τὰ πάντα ἀνίερα, ἴσως καὶ τὸ τέλος τῶν βασάνων, ὁ θάνατος. ‘Αλλὰ μόλις νιώσει πλάι του τὴ θηλυκὴ σάρκα θυμάται πὼς εἶναι γουρούνι, καὶ τὸ γουρούνι πάει στὸ στάβλο του.

Στὶς 3 τοῦ Νοέμβρη, ὁ Μπρέχτ παντρεύεται τὴν κοπέλα ποῦ τοῦ στάθηκε στὶς δύσκολες στιγμῆς του, τὴ Μαριάννα Τσόφ. Κουμπάρου ὁ Λιον Φούχτβάγκερ καὶ ὁ φοιτητῆς τῆς ἱατρικῆς Ὁττο Μυλεράιζερτ.

‘Ο Ράινχαρτ ξαφνικὰ ἐνθουσιάζεται με τὰ “Ταμποῦρα” καὶ ἀποφασίζει νὰ τ’ ἀνεβάσει, ἐπηρεασμένος, σίγουρα ἀπ’ τὴν

επιτυχία του Μονάχου. Άλλα τον ενθουσιασμό τον διαδέχονται οι πρώτες απογοητεύσεις. Ο Μπρέχτ δεν εγκρίνει για σκηνοθέτη τον Φέλιξ Χολάντερ, υποτάσσεται όμως. Ο Ράινχαρντ είναι γοητευμένος. Τις τρεις βδομάδες που κράτησαν οι πρόβες, παρακολουθεί σιωπηλός στο βάθος της πλατείας του "Ντύτσες Τζάτερ". Η προεμίρα δίνεται στις 20 του Δεκέμβρη, και σημειώνει παταγώδη αποτυχία.

"Κ' έτσι ο Χολάντερ δολοφόνησε τα "Ταμπούλα" — γράφει ο Μπρέχτ στον "Γκεριχ — Αιτός ο άνθρωπος έχει στα στήθερα τον μαύρη καρδιά. Ο Θεός θά τον κρίνει. Γεγονός που θά 'ναι πολύ δυσάρεστο γι' αυτόν. Θά τον κρίνω, όμως, κ' εγώ. Κι αυτό θά του είναι ακόμα πιο δυσάρεστο".

Στό μεταξύ παρηγοριέται συμπληρώνοντας τον "Αντίβα" του, που ποτέ δεν τέλειωσε και ποτέ δε δημοσιεύτηκε.

Στις 3 του Μάρτη του 1923 η Μαριάννα φέρνει στον κόσμο ένα κοριτσάκι, κι ο Μπρέχτ αποφασίζει να του δώσει τ' όνομα τής μάνας. Είναι η σημερινή πρωταγωνίστρια του Γερμανικού και Ελβετικού θεάτρου Χάννε Χιόμπ.

Στις 9 του Μάη το "Ρέζιντεντστάτερ" του Μονάχου ανεβάζει τη "Ζούγκλα των πόλεων", με σκηνοθεσία "Εριχ" "Εγκελ", εκλεκτού σκηνοθέτη και κατοπινού συνεργάτη κι φίλου του Μπρέχτ. Σλίγκ, ο "Όττο Βέρνικε" Γκάργκκα, ο "Έρβιν Φάμπερ" Μαρία, η Μαρία Κόπενχόφερ, τρεις έξοχοι ηθοποιοί. Αυτή τη φορά η υποδοχή είναι ψυχρή. Η τραγωδία τής παράλογης πάλης που δεν κατορθώνει να ολοκληρωθεί, και το δράμα τής μοναξιάς των ανθρώπων δεν πέρασαν στην πλατεία. Το έργο κριθθηκε σκοτεινό. Ο Μπρέχτ δεν απογοητεύεται. Δεν έχει καιρό για τέτοιες πολυτελείς ευαισθησίες.

Συνεργάζεται καθημερινά με τον Λίον Φόυχτβάγκερ. Είχε παρατηρήσει σε κάποιο ρομάντσο του τον υπότιτλο: δραματικό μυθιστόρημα. Ο χαρακτηρισμός του φάνηκε ενδιαφέρον. Βρήκε πως θά 'πρεπε να προχωρήσουν περισσότερο και να συνενώσουν το δραματικό με το επικό. Κ' έτσι αποφάσισε να μεταφέρει σε δακτυλικό εξάμετρο το Κομμουνιστικό Μανιφέστο, με τη βοήθεια του Φόυχτβάγκερ. Την ιδέα του την έδωσε το διάβασμα του έπους "de rerum natura" όπου ο Λουκρήτιος έχει μεταφέρει σε δακτυλικό εξάμετρο τη διδακταλία του "Επίκουρου. Προχώρησαν κάμποσο, οι στίχοι που μ'ας έμειναν είναι τουλάχιστο κομικοί, ο ενθουσιασμός εξατμίσθηκε, και το σχέδιο έμεινε — ευτυχώς για την μνήμη και των δύο — στη σύντομη εκείνη απόπειρα.

Έγκαταλείπουν το Κομμουνιστικό Μανιφέστο και καταπιάνονται να διασκευάζουν το τελευταίο έργο του Μάρλοου "Εδουάρδος Β'". Το έργο αποτελέσθηκε από 21 σκηνές σ' ελεύθερους στίχους, έξω από λίγες γραμμές πρόζας, συνθεμένες στο ύψος των απελών εικόνων στο πανόραμα του Χέρμσταλκίφερ. Κρατήθηκε γενικά ο μύθος του Μάρλοου, μ' αρκετές συντομεύσεις, παραλείψεις κι αλλαγές. Είναι η ιστορία του 'Εδουάρδου του Β' και του φίλου κ' εραστή του Γκιάβεστον. Όταν ο 'Εδουάρδος στέφεται βασιλιάς, καλεί μυστικοσύμβουλό του το φίλο του. Η γυναίκα του κ' η 'Εκκλησία στρέφονται εναντίον του. Ο Γκιάβεστον δολοφονείται. Μετά πρόσκαιρη νίκη αιχμαλωτίζεται ο 'Εδουάρδος κ' εξαφανίζεται, σίγουρα δολοφονημένος. Ο όμιλνμος γιός του 'Εδουάρδου ανδρώνεται, συλλαμβάνει το δώκιτο του πατέρα του Μόρτιμερ, τον κρεμάει και στέλνει τη μητέρα του στον Πύργο. Το έργο τιτλοφορήθηκε "Η Ζωή του 'Εδουάρδου του Δεύτερου τής 'Αγγλίας" και περιλαμβάνει δυό τραγούδια. Άλλα το ένα τραγούδι είναι του Μάρλοου.

Το κέρδος του Μπρέχτ απ' αυτή τη συνεργασία είναι ανυπολόγιστο. Μαθαίνει πως να συστηματοποιεί τη συγγραφική του εργασία, η ατημελησιά των πρώτων έργων. Το γράψιμο στο γόνατο σταματάει οριστικά. "Έγραφα το μεγαλύτερο κομμάτι του έργου αυτού — λέει για τη "Ζούγκλα των πόλεων" — στο ύπαιθρο, ή καθώς βάδιζα... Το χαρτί ήταν ψιλό χαρτί γραφομηχανής, διπλωμένο στα τέσσερα, ώστε να χωράει στο πέτσινο σημειωματάριό μου".

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως το μεγάλο ταλέντο, ανάμεσα στους δυό συνεργάτες, ήταν ο Μπρέχτ, και θά μπορούσε να κάνει μόνος του τη διασκευή, χωρίς τη βοήθεια του Φόυχτβάγκερ, που ήταν ένας μέτριος συγγραφέας. Άλλ' ο Μπρέχτ είχε το πάθος τής συνεργασίας. Από δω και πέρα κανένα έργο του δε θά τελειώσει χωρίς την πολλή ή λίγη συνεργασία κάποιου απ' την ομάδα του. Ο σκηνογράφος Κά-

σαρ Νέγερ, ο Μπέρνχαρντ Ράιχ, πρώτος σκηνοθέτης του Κάμμερσπίλε του Μονάχου, ή γραμματέας του 'Ελισάβετ Χάουπτιμαν, ο Βούλγαρος σκηνοθέτης Ζλατάν Ντούτωφ κ.ά. θά αναγράφονται πλάι στ' όνομά του.

Δε χρειάζεται ν' αναρωτηθεί κανείς, γιατί κανένας από τους συνεργάτες αυτούς δεν μπόρεσε μόνος του να γράψει τίποτ' αξιόλογο, εκτός απ' τον Λίον Φόυχτβάγκερ, που γράψε μέτρια έργα και ρομάντσα. Δεν είχαν καμιά αυτόνομη αξία, ή προσφορά τους στα έργα που συνεργάστηκαν υπήρξε ασήμαντη, αν όχι μηδαμινή, θά περιορίζονταν σε μικροποδείξεις, στη διάρκεια ανάγνωσης σκηνών, υποδείξεις που κάνουν όλοι οι φίλοι που τους καλεί ένας συγγραφέας να τους διαβάσει το έργο του, και μάλιστα όταν αυτός ο συγγραφέας ζητάει ειλικρινά να του πούνε τη γνώμη τους. Άλλ' ο Μπρέχτ είχε το πνεύμα τής κολεκτιβίας όσο κανένας στον κόσμο, περηφανευόνταν να τονίζει πως δεν ήταν αυτός ο δημιουργός, άλλ' ή ομάδα. Το πνεύμα αυτό τής συνεργασίας το διατήρησε ως το τέλος, ακόμα κι όταν έγινε ο παντοδύναμος δημιουργός και ποδηγέτης του Μπερλίнер Άνσάμπλ, ακόμα και τότε που έθεωρείτο μέγας άρχιερεις του θεάτρου σ' όλο τον κόσμο, ποτέ δεν επέβαλε αυταρχικά την άποψή του, αναζητούσε, έψαχνε, πειραματιζότανε, αυτό που σήμερα φαίνεται καλό, σύμφωνα με τον άδηιτο νόμο τής εξέλιξης, έπρεπε αύριο να πάψει να 'ναι, αλλιώςίκα το πράμα θ' άρχιζε να γίνεται ύποπτο κι αμφιβολη ή αξία του περασμένου. "Κάποια μέρα, συνάντησε τον κύριο Κόνεργ — λέει σε μιá απ' τις όμιώνυμες ιστορίες — ένας φίλος του και του 'πε πως βρίσκει ότι δεν έχει αλλάξει καθόλου. Και τότε ο κύριος Κόνεργ χλόμασε".

Τά έργα του δεν τά χαρακτήρισε ποτέ έργα, αλλά πειραματισμούς. "Όταν στα 1929 ο έκδοτικός οίκος Κίπενχόφερ άρχισε την έκδοση των έργων που 'χε γράψει ως τότε, ο Μπρέχτ επέμεινε να δοθεί ο γενικός τίτλος "Δοκίμια". Κι όταν ο Σούρικαμπ αποφάσισε μετά τον πόλεμο την ανάπτυψή τους μαζί με τά καινούρια, διατηρήθηκε μ' απαίτηση του συγγραφέα, ή ίδια όνομασία. Μόνο μετά το θάνατό του μεταβαφτίστηκαν σε έργα.

Στις πρόβες δε σκηνοθετούσε, μάθαινε. Έψαχνε συνεχώς, με κείνη τη δίψα τής μάθησης που δεν ξεκινάει απ' την κουφότητα τής επίδειξης γνώσεων, άλλ' απ' την άοιγαστη περιέργεια όλων των φανουστικων ανθρώπων. Ο σκηνοθέτης και συνεργάτης του Μπέρναρ Ράιχ, μ'ας έδωσε μιá ζωντανή περιγραφή του τρόπου τής δουλειάς του:

"Ήταν τότε πολύ άδύνατος. Στην κατασκευή του κεφαλιού διέγραφε μιá δυναμική έκφραση. Βαθουλομένη, απειλητικά μάτια. Ένας ποιητής; Στοχαστής πιότερο, ένας εφευρέτης ή ένας που σέφνει τά νήματα στις ψυχές και τις μοίρες. Οι συζητήσεις μαζί του γέμιζαν από έσωτερική δραματικότητα. Μιλούσε πολύ ήρεμα, αλλά διατύπωνε ισχυρισμούς, με παρόδοξες διατυπώσεις, άπόλυτα κατηγορηματικές. Δεν αντίλεγε στις αντιρρήσεις τής διόρασε. Έδινε στους συνομιλητές του να καταλάβουν πως αυτός, ο Μπρέχτ, θεωρεί κάθε αντίσταση μπροστά του μάταιη, και τους συμβουλεύει φιλικά να μη χαλαρίζουνε τον καιρό τους, και να συνθηκολογήσουνε. Η στάση του αυτή ήταν πανουργία, πόζα, παιδιαστική — θάάεια ή είχε την έννοια ενός έσωτερικού δικαϊώματος; Φυσικά, ο Μπρέχτ, είχε κάθε δικαϊώμα να άγωνίζεται για ένα ιδιαίτερο ύψος άπόδοσης των έργων του, ύψος που τους ταίριαζε. Ο συγγραφέας μάθαινε απ' την επικοινωνία με τους ήθοποιούς, αναγνώριζε την αξία ή παραξία των γραφτών του, καθώς ερχότανε σε ζωντανή έπαφή με τη σκηνή, πετούσε απ' την πλατεία προς τους ήθοποιούς χαρτιά με διορθώσεις του κειμένου και μάλιστα ολάκαιρους νέους ρόλους, έβγαζε πιο άνάγλυφο το μύθο, με δυό λόγια, παρήγγαγε και στην διάρκεια τής πρόβας".

Κάθε φορά που σκηνοθετούσε ένα του έργο, του φαινότανε καινούριο κι άγνωστο και προσπαθούσε να καταλάβει αν οι αντιδράσεις ήταν όρθες απ' το σκηνικό processus. "Μην ενδιαφέρεσθε για το τί έννοιά — άπάντησε σε κάποιον ήθοποιό που του ζητούσε να του εξηγήσει το "βαθύτερο νόημα" του τύπου που θά υποδούτανε — παίξτε το ρόλο".

Τό βραβεϊό Κλάιστ θεσπίστηκε στα 1911 και καταργήθηκε στα 1931. Άπονεμότανε κάθε χρόνο στον καλύτερο νέο συγγραφέα. Η έπιτροπή τής άπονομής άπαρτιζότανε από σημαντικούς κριτικούς και λογοτέχνες, και κάθε χρονιά όριζότανε ένας εισηγητής, που ήταν ουσιαστικά εκείνος που ά-

ποφάσιζε. Τη χρονιά εκείνη εισηγητής ήταν ο Ίγερικ, και το πρωινό εκείνο που γνωριστήκανε στάθηκε μοιραίο. Ο Μπρέχτ παίρνει το βραβείο Κλάιστ, και καθιερώνεται, σε ηλικία 25 χρονών, σαν το καινούριο μεγάλο συγγραφικό ταλέντο μιας χώρας που δεν της έλειπαν οι σημαντικοί συγγραφείς. Τα θέατρα ζητούν τα έργα του. Στο "Παλιό Θέατρο" της Λειψίας ετοιμάζουν τον "Βάαλ". Η ψυχρή υποδοχή των "Ταμπούρων" επηρέασε τη Διεύθυνση, που προτίμησε ν' ανεβάσει το πρώτο, κι άπαιχτο ακόμα, έργο. Τα Κάμερσπίλε του Μονάχου του προτείνουν ν' αναλάβει τη σκηνοθεσία του "Μακμπέθ" του Σαίξπηρ. Η πρόταση, για μέρες πολλές, τον είχε ένθουσιάζσει, πέφτει με τα μούτρα στη μελέτη, αλλά όσο προχωρεί ο ένθουσιασμός του εξατμίζεται. Βλέπει τις άμετρες, άξεπείραστες δυσκολίες της τιτανικής τραγωδίας, και νιώθει τους νεανικούς ώμους του αδύνατους, για το άβυσταχο βάρος της. Ειδιοποιεί τη διεύθυνση πως δε μπορεί ν' αναλάβει. Κ' έκανε λαμπρά. Το δύσκολο έγχειρημα θα του στοίχιζε μια άποτυχία σ' ένα τομέα που δεν είχε πρακτική εμπειρία. Η χωριάτικη πονηριά του — το μεγάλο του όπλο — τον προστατέψα απ' τον κίνδυνο. Το ξαναλέμε: η πονηριά του, που μοιάζει με το ένστικτο του ζώου, δεν ήταν δειλία.

Παραστατική είναι αυτή η γενναία επιφυλακτικότητα, η θαρραλέα σύνεση, στην περιγραφή του αγαπημένου του ζώου, που περιλαμβάνεται στις "Ιστορίες του κ. Κόνερ". "Όταν ο κ. Κόνερ ρωτήθηκε πού ζώο εκτιμούσε περισσότερο απ' όλα, ονόμασε τον ελέφαντα, και το αιτιολόγησε έτσι: "Ο ελέφας συνδυάζει την πονηριά με τη δύναμη: Δεν πρόκειται για τη θλιβερή πονηριά που άρκει για ν' αποφύγει κανένας μια ενέδρα, η νά κλέβει ένα πιάτο φαί, που ενεργεί άθόρυβα, αλλά για την πονηριά που διαθέτει τη δύναμη για τα έγχειρημάτα της. "Όπου περνάει το μεγάλο τούτο ζώο, αφήνει πλατιά ίχνη. Κι όμως, είναι καλόκαρδος και παίρνει από άσπεία. Είναι καλός φίλος, όπως μπορεί νά 'ναι και καλός εχθρός. Είναι μεγάλος και βωδός, όμως και πολύ γρήγορος. Η προσοκίδα του εισάγει σ' ένα τεράστιο σώμα και τις πιο μικρές τροφές, ακόμα και καρδιά. Τ' αυτιά του ανοιγοκλείνουν: άκούει μόνο ό,τι του γουστάει. Φτάνει σε βαθιά γεράματα. Είναι κοινωνικός, κι όχι μόνο με τους ελέφαντες. Παντού τον αγαπούν και τον φοβούνται. Μια κάποια του κομικότητα καταφέρνει ώστε και νά τον σέβονται ακόμα. Έχει γοντό δέρμα, πάνω του τσακίζονται και μαχαίρια, άλλ' η καρδιά του είναι τρυφερή. Μπορεί νά 'ναι λυπημένος. Μπορεί νά θυμώνει. Χορεύει ευχαρίστως. Πεθαίνει μέσ' το πικρό δάσος. Αγαπάει τα παιδιά και τα μικρά ζώα. Είναι γκριζος και διακρίνεται μόνο απ' τον όγκο του. Δεν τρώγεται. Δουλεύει γερά. Πίνει ευχαρίστως και γίνεται κεφάτος. Κάνει κάτι και για την τέχνη: προμηθεύει το ελεφαντόδοντο".

Το προσόν του γκριζού χρώματος στον ελέφαντα, εξηγείται από την προτίμηση του Μπρέχτ γι' αυτό το χρώμα. Κάποτε, στις ένδοξες μέρες του Μπερλίнер Άνσαμπλ, στην προεργασία άνεβάσματος κάποιου έργου, όταν τον ρώτησε η Βάνγκελ τί χρώμα ήθελε νά βαφτεί το σκηνικό, απάντησε: "Βάλτε όποιο χρώμα θέλετε, φτάνει νά 'ναι γκριζό.

Θά 'λεγα, έτσι που παρακολούθησα τον άνθρωπο Μπρέχτ μέσ' απ' τη ζωή του, τις πράξεις του, τα θεατρικά του έργα, τα τραγούδια του, τις πολιτικές του πεποιθήσεις, πως η παραπάνω ιστορία του κυρίου Κόνερ, είναι μια χαριτωμένη αυτοπροσωπογραφία του. Γιατί, έξω από ένα, το θάνατο στα βαθιά γεράματα, όλα τ' άλλα χαρακτηριστικά του ελέφα, ταιριάζουν τόσο στα μέτρα του Μπρέχτ, που για μια στιγμή σκέφτηκα νά βαφτίσω τούτη την ταπεινή μου μελέτη: "Ιστορία ενός ελέφα". "Α, και μια διαφορά υπάρχει ακόμα ανάμεσα στο μαμμούθ και στον Μπέρολτ Μπρέχτ. Σημαντική: Δεν προμήθεψε μόνο ελεφαντόδοντο στην τέχνη, πρόσφερε μέσα απ' το κρυστάλλινο κέρας της Άμάλθειας το άπερφο χρυσάφι του πνευμάτος του και της καρδιάς του στο φτωχό και πεινασμένο παγκόσμιο θέατρο. Η πρεμιέρα του "Βάαλ" στη Λειψία στάθηκε σκάνδαλο χωρίς προηγούμενο. Τη σκηνοθεσία την είχε αναλάβει ένας άξιος σκηνοθέτης, ο Άλβιν Κρονάχερ. Βάαλ ο Λοτάρ Κέρνερ. Άλλά κ' οι δυο βρέθηκαν άπροετοιμαστοι για το μπρεχτικό θέατρο. Δεν τους ήταν δυνατό νά βρουν τον κατάλληλο τόνο. Όταν στα 1926 το έργο παίχτηκε σε μια έκτακτη παράσταση της "Νέας Σκηνης" στο "Ντούτσες Τεάτερ" του Βερολίνου, με Βάαλ τον θαυμάσιο Όσκαρ Χομόλ-



Οι Τέο Λίγκεν, Άλεξάντερ Γκράναχ και Βόλφγκανγκ Χάιντς στο "Άντρας γι' άντρα" 1931, Κρατικό Θέατρο Βερολίνου

κα, βρήκε το σωστό τρόπο "προφοράς" γιατί το σκηνοθέτης ο ίδιος ο Μπρέχτ. Άλλ' η βραδιά της πρεμιέρας της Λειψίας θα μείνει ιστορική στον κατάλογο των μεγάλων θεατρικών άποτυχιών. Σκάνδαλο πρωτόκουστο στην σύστηρή, σοφή πόλη της Σαξωνίας. Η κριτική άγανακτημένη βροντοφώνησε πως το έργο ήταν "λουτρό λάσπης". "Το Δημοτικό Θέατρο — γράψανε οι "Νεώτατες ειδήσεις της Λειψίας" έπρεπε νά επιδείξει μεγαλύτερη σύνεση και καλό γούστο, εγκαταλείποντας αυτό το Tour de force ενός παιδιού σ' εκείνους που άρέσκονται σ' αυτού του είδους τη λογοτεχνία, γλυτώνοντας και το Κοινό και τον Μπρέχτ απ' την άνοητη αυτή βραδιά".

Ο Μπρέχτ έμεινε άτάραχος: "Έξαρτάται μπροστά σε ποιόν και με τί άποτυγχάνει κανείς" — είχε πει κάποτε στον Μπρόνεν. Τη νύχτα, μετά την πρεμιέρα, μαζεύτηκαν οι φίλοι για την παρηγοριά, άλλ' ο Μπρέχτ, πιο μαχητικός από κάθε άλλη φορά, τραγούδησε με κέφι ως το πρωί, με την κιθάρα του, τραγούδια από την "Οικιακή σύνοψη", τονίζοντας ιδιαίτερα τη χορωδία του μεγάλου Βάαλ, σά νά 'θελε νά δείξει ποιός έπρεπε νά 'ναι ο τόνος, η "προφορά" στην άπόδοση του έργου του. Ο Ίγερικ χαρακτηρίζει εκείνη τη βραδιά σαν "πολεμικό γεγονός".

Στις 18 του Μάρτη του 1924 τα "Κάμερσπίλε" του Μό-

ναγού, πάντα κάτω απ' τή διεύθυνση του φίλου, θαυμαστή και προστάτη του Μπρέχτ "Όττο Φάλκενμπεργκ, ανεβάζουν τή "Ζωή του Έδουάρδου Β' τής 'Αγγλίας". Σκηνοθέτης ό ίδιος ό συγγραφέας. Λίγους μήνες πριν, ό Κάρλχάιντς Μάρτιν είχε ανεβάσει τό πρωτότυπο έργο του Μάρλου στο "Μπερλίιερ Σάουσιπλάουζ Τεάτερ", σέ μετάφραση του "Άλφρεντ Βάλτερ Χάμελ, με μιá εκπληκτική διανομή: Έρνστ Ντόυτς, Έλίζαμπετ Μπεργκνερ, Χάινριχ Γκεόργκε, 'Αλεξάντερ Γκράνιχ. "Όσοι έχουν γνωρίσει ή μελετήσει τό γερμανικό θέατρο του μεσοπόλεμου, ξέρουν ποιás óλικής óνόματα είναι τά παραπάνω. Τώρα, στο Μόναχο, θά γινόταν ή άναμέτρηση του κλασικού θεάτρου με τήν προσπάθεια άνανέωσής του. 'Αλλ' ό Μπρέχτ δέ στρέφονταν κατά του Μάρτιν ή τής βερολινέζικης παράστασης, ήθελε νά ξεψαχίσει, καθώς λέει ό "Γκεργκ, τί ποσοστό μεγαλείου είχε εισχωρήσει στην ήθοποιική τέχνη και στην παραστατική δύναμη του κόσμου, και πόσο βρίσκονταν ακόμα μακριά. Πίστευε πως μιá άνανέωση του θεάτρου είναι άνεφικτή, αν δέν άναμορφωθούν οι άρχές του, τά ξεκινήματά του.

'Η παράσταση δέν είχε καμιá άπήχηση στο Κοινό τής πρεμιέρας. Δέν είν' άπίθανο νά όφειλεται στο μεθύσι του "Όσιαρ Χομόλκα που 'παίξε τόν Μόρτιμερ, τόν πιό σημαντικό ρόλο στο έργο. 'Υπάρχουν πολλοί ήθοποιοί που πίνουν ή για νά κάνουν κέφι ή για νά πνίξουν τό τραύ τους. 'Εκείνο τό βράδυ, ό Χομόλκα στηριζότανε στα έπιπλα τής σκηνής ή στους συναδέλφους του για νά μήν πέσει. Κ' ήταν έξοχος ήθοποιός, από τό είδος των ύποκριτών που βρίσκονταν πολύ κοντά στο μπρεχτικό ύφος. Φαντάζεται κανένας πως θά 'νωσε ό Μπρέχτ σέ κείνη τήν πρεμιέρα, ό ποιητής που πίστευε πως δέν υπάρχει τίποτα ιερότερο στη ζωή από τήν πρόβα και τή θεατρική παράσταση, πως όλα μπορεί κανένας νά τά παίρνει άλαφριά, έξόν από τό θέατρο!

"Όμως, παρά τήν άποτυχία, προσεχτικοί παρατηρητές διακρίνανε πως στη σκηνοθεσία είχε φυσήξει ένας καινούριος άνεμος, τό ψεύτικο πάθος, ή άγγιλλειος πτέρνα του γερμανικού θεάτρου, τό βασιικό του ελάττωμα, που κοπιάρεται εύκολα και για τούτο γίνεται έξαγώγιμο είδος, έξαφανίστηκε από τήν παράσταση του Έδουάρδου Β'. 'Ο πραγματιστής Μπρέχτ—στο θέατρο, στην ποίηση καθώς και στη ζωή του—δέ μπορούσε ν' άνεχτεί τόν λαχανιασμένο ταχυλογικό ψευτορυθμό, που δέν έχει καμιá σχέση με τήν ταχτοτροπία του μεγάλου σκηνοθέτη Μάξ Ράινχαρτ, που φορτώθηκε άδικα τήν κακότεγνη μεταφορά τής χειρότερης πλευράς του γερ-

μανικού θεάτρου, στη χώρα μας. 'Ο Πισκάτορ λέει για τόν Μάξ Ράινχαρτ πως ήταν "τό πιό πολύχρωμο θεατρικό ταλέντο όλων των εποχών, με διαίσθηση, με άβιαστο άυτοσχεδιασμό... ό Μάξ Ράινχαρτ είναι ό μεγαλοφυής τελειωτής του μεγαλοαστικού θεάτρου, είναι άσύγκριτος στα επιτεύγματά του, άστείρευτος στην καλλιτεχνική του μεταβλητότητα".

'Αλλ' ή πρωτεύουσα τής Βαυαρίας είχε άρχισει νά γίνεται σφηκοφοιλή φασιστική, και τό κλίμα τούτο εύνοούσε τό αντιθεατρικό μεγαλόστομο ρυθμικό ύφος των παρελάσεων με τό βήμα τής χήνας, τήν άποθέωση τής βαγνερικής αισθητικής, πατιναρισμένης με σιλλερικό ιδανισμό. Μετά τό άποτυχημένο κίνημα τής 9ης του Νοέμβρη του 1923, ό "μπογιατζής" αντί νά ξοφλήσει όριστικά, γινότανε μέρα τή μέρα θρύλος που άπλωνε τά φτερά του και σκέπαζε τά μυστικοπαθή μυαλά των ανθρώπων με τήν άγελαιά νοοτροπία. 'Η άτύμσφαιρα του Μόναχου γινότανε όσο πήγαινε και πιό άσφυκτική. Οι έλεύθεροι πνευματικοί άνθρωποι νιώθανε τό φαιδ βούρκο νά πλησιάζει στο λαϊμό τους' πριν προφτάσει νά τούς καλύψει θά τούς έπνιγαν οι άναθυμιάσεις, τ' άγρια ένστικτα των άρχαίων μπαγιουβάρων, έρεθισμένα από τή μουσική των Βαλκυριών, που διψούσαν νά πιούν ύδρομελι στο κρανίο των έχθρών τους. 'Ο Γιοχάνες Μπέχερ, ό Βάλτερ Μέριγκ, ό "Άρνολντ Τσβάιχ, ό Χάινριχ Μάν, άδελφός του Τόμας, φεύγαν, ένας - ένας, απ' τό προπύργιο του έθνικοςοσιαλισμού.

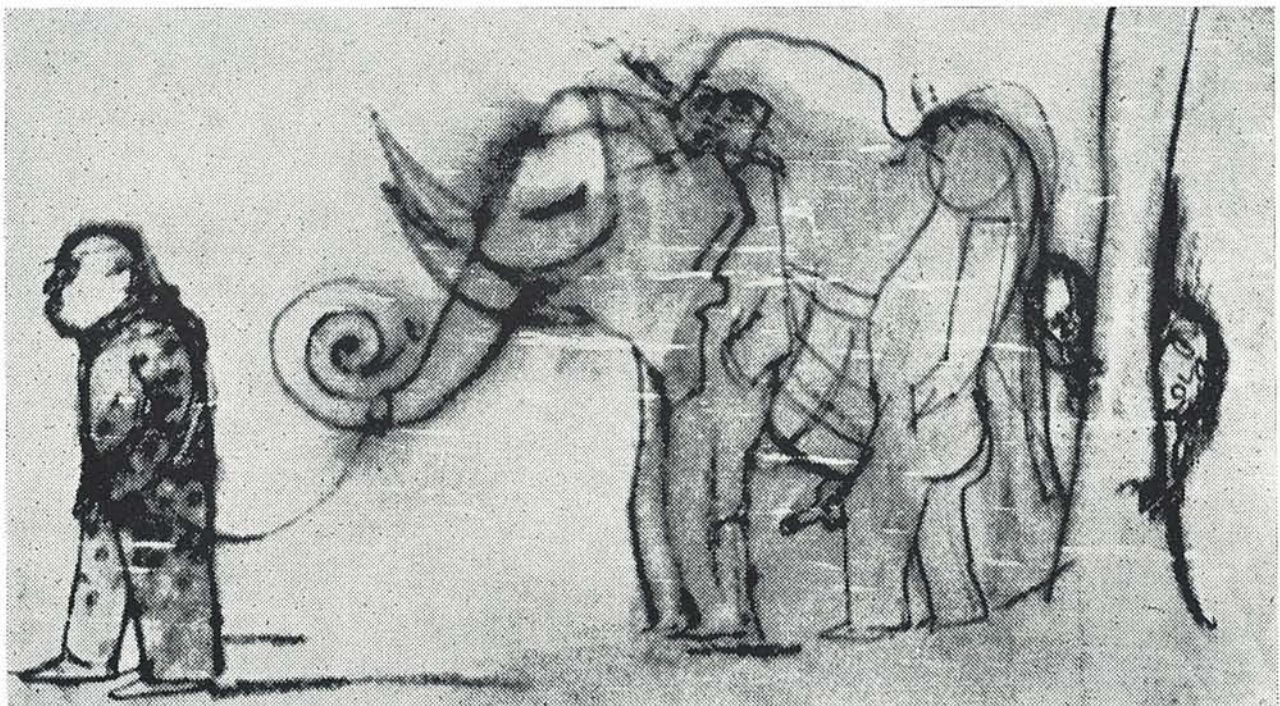
Τή βραδιά τής πρεμιέρας του "Έδουάρδου" κατάλαβε κι ό Μπρέχτ πως τό κλίμα δέν τόν σήκωνε κ' έπρεπε ν' αλλάξει και κείνος άέρα. Οι φίλοι του, προπάντων ό "Έριχ Έγκελ και ό Κάρλ Τσουκμάγιερ, ό γνωστός πετυχημένος συγγραφέας (*), τόν πίεζαν νά έγκατασταθεί όριστικά στο Βερολίνο που έπνευ άριστερός, προδευτικός άνεμος. Και τό άποφασίζει. Διαισθάνεται πως εκεί θά ζήσει τις μεγάλες στιγμές τής ζωής του, εκεί είναι ή "Άλις όπου θά κερδίσει τόν κότινο. Τά μαζεύει, παίρνει τή γυναίκα και τήν κορούλα του και μεταναστεύει στην πρωτεύουσα τής Γερμανικής Δημοκρατίας.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

Στο άλλο τεύχος : Τό Γ' μέρος τής βιογραφίας του Μπρέχτ

(4) Πριν απ' τόν πόλεμο ή κ. Κατερίνα είχε παρουσιάσει με πολλή έπιτυχία τό έργο του Τσουκμάγιερ "Καταρίνα Κνή"

"Ο Έλέφαντας, που οι χάρες του συγκινοῦσαν τόν Μπρέχτ, εμφανίζεται και στο έργο του "Άντρας γι' άντρα". Σχεδιάσμα Νέζερ



Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΩΝΙΑ

ΣΚΗΝΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Του ΚΟΝΣΤΑΝΤΥ ΡΟΥΖΥΝΑ

Στη Γαλλία, οι συλλογές θεατρικών έργων γράφουν στο ξώφυλλό τους "Θέατρο" και κανένας δέ φαίνεται να ξαφνιάζεται απ' αυτή την ταύτιση δράματος και θεάτρου, δυο καλλιτεχνικών ειδών που 'ναι πέρα για πέρα διαφορετικά. Το δράμα που δημοσιεύεται σε βιβλίο, δεν είναι διόλου "θέατρο". Είναι λογοτεχνία, όπως ακριβώς κ' η ποίηση ή το μυθιστόρημα. Το θέαμα, κι όχι το δράμα, κάνει το θέατρο. "Αλλωστε, η ιστορία των θεαμάτων κ' η ιστορία του δράματος δεν υπήρξαν πάντα ούτε παράλληλες ούτε αντίστοιχες. Στην Πολωνία, όπως κι άλλου, συχνά, τὰ αντίκειμενα του ενδιαφέροντος των σκηνοθετών και των δραματουργών ακολουθούν διαφορετικές κατευθύνσεις.

Μου φαίνεται πως ο Ξένος αναγνώστης μπορεί να νιώσει την ίδια ανησυχία που νιώθω κ' εγώ όταν βλέπω στα ξώφυλλα των έργων του Μολιέρου και του Ζιραντού τη λέξη "Θέατρο". Μιλώντας για σκηνοθεσία έχουμε, άραγε, στο νου μας το ίδιο πράγμα; "Ισως, όχι απόλυτα. Στα γαλλικά, στ' αγγλικά, στα ιταλικά, οι όροι "mise en scène", "production", "regia" σημαίνουν απλώς και μόνο σκηνική πραγμάτωση του δράματος. Στην Πολωνία, όμως, από πολύν καιρό κάνουμε μια διάκριση ανάμεσα στη σκηνική δημιουργία και τη σκηνοθεσία του έργου, όπως και στη Γερμανία όπου η θεατρική όρολογία περιλαμβάνει "Inszenierung" και "Regie". Η διάκριση αυτή δίνει καμιά φορά άφορη σέ χλευασμούς σέ βάρος των σκηνοθετών (και των θεατρικών κριτικών), είναι, όμως, αναγνωρισμένη και μάλλον προβάλλεται στις θεατρικές αφίσες.

Το σύνολο που θά μπορούσε να χαρακτηριστεί ανάμεσα στις δυο αυτές έννοιες είναι πραγματικά συγκεκριμένο, αλλά, κατ' αρχήν, είναι αντιληπτό. Ο όρος σκηνοθεσία υποδηλώνει στην Πολωνία πως διευθύνουμε τους ήθοποιους μέσα στο θέαμα, πως δίνουμε στο σύνολο τον επιθυμητό ρυθμό, υποδηλώνει,

που υπήρξε τόσο έντονα προσδιορισμένη από την παράδοση της κλασσικής τραγωδίας και κωμωδίας, απ' τη μιά μεριά και, από την άλλη, από το καλοφτιαγμένο βουλευσαρδικό έργο, μια τέτοια διαφοροποίηση θά 'ταν στην πράξη περιττή. Ο τίτλος "Θέατρο" που μπαίνει στις συλλογές θεατρικών έργων, πιθανότατα είναι συνέπεια αυτής της παράδοσης. Στην Γαλλία, το κείμενο επιβάλλει στο θέαμα μια μορφή τόσο καθαρή που θά 'ταν περιττό να χάνεται κανένας σέ περιπλοκές διακρίσεις. Καμιά φορά, οι Γάλλοι — αυτοί, είναι αλήθεια, που ανήκουν στη γενιά του Ζαν-Ζακ Γκιωτιέ κι όχι του Πλανσόν — θεωρούν τη "σκηνοθεσία", με την έννοια που έμεις της δίνουμε, γερμανική επινόηση αμφιβόλου ποιότητας, άποψη στην οποία οι όπαδοι αυτής της επινόησης άπαντούν ειρωνικά πως, "ισα-ισα γι' αυτό, στο Παρίσι ο Κλωντέλ, μόλις πριν είκοσι χρόνια, λογίζόταν θεατρικός παραλογισμός κι ο Μπρέχτ ανακαλύφθηκε στο τέλος του '50. "Ωστόσο, σέ μια χώρα όπως η Γερμανία ή η Πολωνία, όπου η παράδοση του ρομαντικού δράματος είν' ακόμα πολύ ισχυρή κι όπου τὰ έργα "βωντβίλ" δεν έβαλαν βαθιά τη σφραγίδα τους στις κρίσεις σχετικά με το θέατρο — όπου, έξ' άλλου, η μεγάλη θεατρική μεταρρύθμιση άσκησε έδω και πάρα πολλά χρόνια μια τόσο έντονη επίδραση — μάς φαίνεται αρκετά φυσικό ν' αποδίδουμε στον όρο "σκηνική δημιουργία" μια ευρύτερη σημασία παρά στη "σκηνοθεσία". Οι διαφορές αυτές όρολογίας είναι και διαφορές παράδοσης και διαφορές θεάτρων.

Στην Πολωνία, η έρμηνεία αυτή του όρου "σκηνοθεσία", ευρύτερη από πολλές δυτικές χώρες, επιβλήθηκε απ' αυτούς στους όποιους όφειλε τη δύναμή της, την έκτασή της και την πρωτοτυπία της: στον Στανισλάβ Βυσπιάνσκι (1869 - 1907) και τον Λέον Σίλλερ (1887 - 1954).

Βαρσοβία, 1952: Ο μεγάλος πολωνός σκηνοθέτης Λέον Σίλλερ με τον Μπρέχτ. Με ενέργειες του Σίλλερ — που 'χε ήδη τεθεί στο περιθώριο — το "Μπερλίναρ Ανσάμبل" έπαιξε στην Πολωνία. Οι εμφανίσεις του κλόνισαν τη θεατρική ντιρεκτίβα



Ο Βυσπιάνσκι, διακεκριμένος θεατρικός συγγραφέας, ζωγράφος και ποιητής, όπαδός του μοντερνισμού, βγαίνει άμεσα από την παράδοση της ρομαντικής πολωνικής δραματουργίας, απ' αυτά τὰ μεγάλα σκηνικά ποιήματα που η δράση τους ξετυλίγεται μέσα στά σαλόνια και τὰ κελιά των φυλακών, μέσα στά φρενοκομεία και τις αίθουσες των άνακτόρων του Τσάρου, στο Βατικανό και την κορυφή του Λευκού όρους, στο Χάιντ Πάρκ και το βυθό της Οάλλσσας. Παρ' όλο που 'χε εμπλακεί σέ μια πολεμική ιδεών με τους ρομαντικούς, ο Βυσπιάνσκι δημιούργησε σκηνικά θεάματα όχι λιγότερο τολμηρά κ' η αντίληψή του για το θέατρο συνέπιπτε ήδη με τις ιδέες του Γκρόντον Κραϊνγκ και καμιά φορά τις ξεπερνούσε κιόλας. Έξέφρασε την αντίληψή του για το θέατρο μέσα στά έργα του και μέσα στά βιβλία σκηνοθεσίας του, αλλά και σ' ένα δοκίμιο γιά τον "Άμλετ", μέσα στά σχέδιά του για ένα υπαίθριο αμφιθέατρο, μέσα στά σχέδιά του για κοστούμια και σκηνικά που οι φόρμες τους, νεωτερικές την εποχή εκείνη, βά-

ταυτότητα της είναι όμοιο με τὰ πλαίσια της έρμηνείας μιάς συμφωνικής παρτιτούρας από διευθυντή όρχήστρας. Αρχίζουμε, αντίθετα, να μιλάμε για σκηνική δημιουργία όταν η έρμηνεία αυτή πλησιάζει προς την προσαρμογή ή τη διασκευή μιάς μουσικής τζάζ, όταν ο εκτελεστής της "ένορχηστρώνει" προσωπικά τó έργο, όταν συνειδητά μεταθέτει τους κύριους τόνους του δράματος, όταν τροποποιεί τις έσωτερικές αναλογίες του, όταν συντομεύει ή αναμορφώνει τó κείμενο και, τέλος, όταν επιβάλλει στο σύνολο μια όμοιογενή και πρωτότυπη όπτική μορφή, μια μορφή που τó δράμα άφηνε ίσως να ύπονοηθεί άλλ' άόριστα, ή που 'ναι ολότελα διαφορετική απ' αυτήν που πρόβαλε τó δράμα. "Άς μη μάς ξαφνιάζει που η τρέχουσα χρησιμοποίηση της γλώσσας σέ πολλές χώρες άμβλύνει αυτή τη διαφορά των όρων. Κι όχι μόνο γιατί η διαφορά αυτή είναι άόριστη. Πολύ συχνά, ο ίδιος ο χαρακτήρας του θεάτρου τó θέλει. Έτσι, στη Γαλλία όπου η έννοια του θεά-

λανε τὴ σφραγίδα τους στὰ πρῶτα βήματα τῆς σύγχρονης πολωνικῆς σκηνογραφίας. Ὁ Βυσπιάνσκι συνεργάστηκε πολλές φορές στὸ ἀνάβασμα τῶν ἔργων του, προσπάθησε μάταια νὰ ἐπιτύχει νὰ τὸ ἀναθεθεῖ ἢ διευθύνῃ ἐνὸς θεάτρου τῆς Κρακοβίας, ὑπῆρξε ὁ πρῶτος πού ἀνέβασε στὴν Πολωνία τὸ ἀριστοτεχνικὸ τοῦ Μίσιουβιτσι, οἱ "Πρόγονοι" κι ὠστόσο, ἡ τότε θεατρικὴ κατάστασις συντέλεσε νὰ μὴ μπορέσει νὰ πραγματοποιήσῃ ὁ ἴδιος στὴ σκηνὴ τίς φιλοδοξίες του. Ὁ Βυσπιάνσκι —μεγάλος δημιουργός— δὲν μπόρεσε νὰ γίνῃ σκηνοθέτης: ἦταν ἡ πρώτη φορά πού ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τίς δυὸ ἔνοιες φάνηκε τόσο καθαρά.

Στὸ δικάστημα τοῦ μεσοπόλεμου, ἡ θεατρικὴ σκέψις τοῦ Βυσπιάνσκι βρῖσκει ἕνα συνεχιστὴ, τὸν Λέον Σίλλερ, τὸν πιὸ λαμπρὸ σκηνοκὴ δημιουργὸ πού γνώρισε ποτὲ τὸ σύγχρονο πολωνικὸ θεάτρο. Ἡ σκηνοκὴ δημιουργία κ' ἡ σκηνοθεσία συγχωνεύονται στὰ ἔργα του μέσα σὲ μιὰ ἐντυπωσιακὴ ἐνότητα. Πρέπει, ὠστόσο, νὰ σημειώσουμε—γεγονὸς χαρακτηριστικὸς— πὺς ὁ Σίλλερ, ἀποδίδει σχετικὰ μικρὴ σημασία στὴ δουλειὰ μὲ τὸν ἦθοποιό. Ὅρισμένοι, μάλιστα, λένε πὺς δὲν ἤξερε διόλου νὰ ετοίμασει ἕνα ρόλο μὲ τοὺς ἠθοποιούς. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀλήθεια. Οἱ καλοὶ ἠθοποιοὶ πραγματοποιοῦσαν στίς παραστάσεις του λαμπρὲς δημιουργίες καὶ, γενικὰ, δὲν παραπονιόνταν γιὰ τὸ σκηνοθετικὸν τους. Ἀντίθετα, οἱ ἠθοποιοὶ μὲ μικρότερη ἀξία, παραπονιόνταν. Πραγματικὰ, ὁ Σίλλερ ἔδινε ἐξαίρετες ὁδηγίες ὅταν, ὅμως, ἔβλεπε πὺς ὁ ἠθοποιὸς δὲν τίς καταλάβαινε, γρήγορα τίς ἐγκατέλειπε καὶ τὸν ἄφηνε νὰ τὰ βγάλει πέρα μόνος του. Αὐτὸ πού τὸν ἀποροφοῦσε στὴν παράστασι, σ' ἀλήθεια, ἦταν ἡ κίνησι, ὁ ρυθμός, τὸ χρῶμα, ἡ μουσικὴ, ἡ σύνθεσι, ἡ ἐκφρασι κ' ἡ ὁμοιογένεια τοῦ σκηνοκὴ δράματος γιὰ τὸ ὅποιο συντόμευε ἀδίστακτα τὸ κείμενο, τὸ ἀλλάζε καὶ μάλιστα δὲ δισταζε νὰ τοῦ προσθέσει ὅ,τι αὐτὸς νόμιζε ἀναγκαῖο.

Ὁ ἠθοποιὸς ἦταν γι' αὐτόν, πρὶν ἀπ' ὅλα, ἕνα στοιχεῖο τοῦ θεάματος καὶ σ' αὐτὸ τὸν τομέα, ἦταν ἱκανὸς ν' ἀντλήσει ἀπειρα πράγματα ὄχι μόνο ἀπ' τοὺς ἠθοποιούς ἀλλὰ κι ἀπ' τὰ βουβὰ πρόσωπα στίς σκηνὲς συνόλου ὅπου κινοῦσε τὰ πλήθη μ' ἕνα μπρὶο καὶ μιὰ μαστοριά ἄξια ἐνὸς Ράινχαρντ ἢ ἐνὸς Λίβενστάιν. Παρόλο, ὅμως, πὺς ἡ σκηνοθεσία κ' ἡ σκηνοκὴ ἀναδημιουργία ἦταν γι' αὐτὸν ἀδιαχώριστα, ὁ ἀναγνωστὴς θὰ πρέπει νὰ ἐμφανιστεῖ, ἀν πῶ ὅτι ἀκριβῶς ὁ Σίλλερ εἶν' ἐκεῖνος πού καθόρισε τὴ διαμόρφωσι, τῆς θεατρικῆς σκέψις, αὐτῆς τῆς ἐνοιας τῆς σκηνοκὴς ἀναδημιουργίας πού 'νοι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία κι αὐτῆς τῆς ἐνοιας τοῦ θεάματος πού 'νοι κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ ἔργο ἐνὸς συγγραφέα.

Γιὰ ν' ἀποδείξῃ σὲ ποῦ βαθμὸ τὰ καθόρισε, θ' ἀρκεσθῶ σὲ μιὰ λεπτομέρεια, σχεδὸν ἀσημαντὴ. Σήμερα ἀνεβάζουν τίς καλύτερες μεταπολεμικὲς του παραστάσεις σὲ πολλὰ θεάτρα τῆς Πολωνίας, χωρὶς ν' ἀλλάξουν τίποτα, κι ἀναγράφουν στίς ἀφίσες τ' ὄνομά τους σὰ σκηνοθέτες μετὰ τὴν ἀναγραφή "σκηνικὴ δημιουργία τοῦ Λέον Σίλλερ". Πρόκειται γιὰ ὑποδειγματικὲς παραστάσεις, ὅπως οἱ δημιουργίες τοῦ Μπρέχτ στὸ Μπερλίнер Ἀνσάμπλ, παρόλο πὺς ὁ Σίλλερ, ἀντίθετα μὲ τὸν Μπρέχτ, δὲν ἐπιδίωξε ποτὲ συνειδητὰ νὰ δημιουργήσῃ τέτοια ὑποδείγματα ἢ νὰ κωδικοποιήσῃ τὴ μορφή τους μέσα στὰ κείμενα πού 'γραψε. Εἶν' ἀλήθεια πὺς αὐτὲς οἱ παραστάσεις ἀξίζει νὰ χαρακτηριστοῦν μᾶλλον σὰν ἀντίγραφα παρὰ σὰν ἐπαναλήψεις. Θυμίζον στὸ σημεῖο αὐτὸ τ' ἀντίγραφα τοῦ Βάν Γκόγκ' θὰ 'λεγε κανένας πὺς εἶναι πανομοιότυπα μὲ τὸ πρωτότυπο κι ὠστόσο ἔχουν χάσει κατὰ μυστηριώδη τρόπο τὴ λάμψι τοῦ πρωτότυπου.

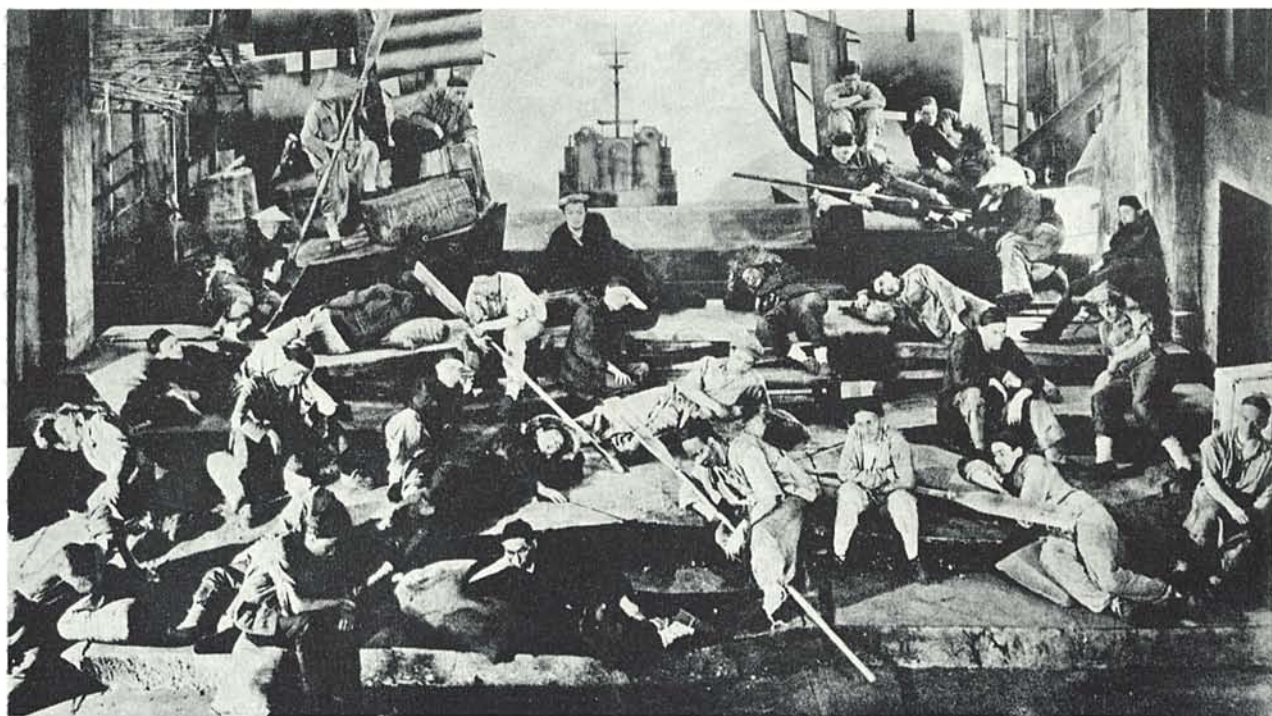
Ὁ Σίλλερ, ὅπως ἀναφέρθηκε ἤδη, πραγματοποίησε τὴν ἐπανασύνδεσι μὲ τὴ θεατρικὴ σκέψι τοῦ Βυσπιάνσκι. Πέτυχε, σ' ἕνα μεγάλο βαθμὸ, νὰ ἐφαρμόσει τὴ θεατρικὴ του διαθήκη. Πρόσθεσε σ' αὐτὴ τὴ σκέψι τὴς ιδέες τοῦ Γκόρντον Κράιγκ τοῦ ὁποίου ὑπῆρξε φίλος κ' ἔμεινε ὡς τὸ τέλος ἐνθουσιώδης θαυμαστής. Προικισμένος σ' ὅλους τοὺς τομεῖς: τὴ μουσικὴ, τὴ ζωγραφικὴ, τὴ λογοτεχνία, ἔχοντας τὸ χάρισμα μιᾶς ἀστραφτερῆς φαντασίας, διαθέτοντας πολυμάθεια κ' ἐντυπωσιακὴ μὲ μορφή ἦταν πραγματικὰ ιδεώδης "θεατρῶνθρωπος", μὲ τὴν ἐνοια πού 'δινε στὴ λέξη ὁ Γκόρντον Κράιγκ. Ἀκριβῶς ὅπως κι ὁ Βυσπιάνσκι. Ὄστόσο, κι ἀπ' τοὺς δυὸ ἔλειπε κάτι: στὸν Βυσπιάνσκι ἡ σκηνοθεσία καὶ στὸν Σίλλερ ἡ δραματοποιήσι. Ἡ ἔλλειψις δραματοποιήσις γινώταν αἰσθητὴ καὶ γύρω στὸν Σίλλερ. Τὴν ἴδια ἐποχὴ, ὁ Μέγιερχολντ κι ὁ Πισάκτορ ἀναγκάστηκαν ν' ἀντιμετωπίσουν τὸ ἴδιο πρόβλημα. Ὁ Σίλλερ, πού συγγένευε μαζί τους τόσο μὲ τίς συγκεκριμένους καλλιτεχνικὲς του ἔρευνες καὶ μὲ τὸν πρωτοπορικὸν ριζοσπαστικὸν τρόπο του ὅσο καὶ μὲ τίς φιλοκομμουνιστικὲς του ιδέες—πού συνδυάζανε ταυτόχρονα, κατὰ ἐξαιρετικὰ παράδοξο τρόπο ἀν καὶ πολὺ πολωνικῶ,

τὴν Ἐπανάστασι καὶ τὸν Χριστιανισμό—θὰ βρεῖ μιὰ λύση σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα στοὺς κλασσικοὺς κατὰ κύριο λόγο, Γύρω στὰ 1920, θὰ δημιουργήσῃ μιὰ παράδοξο ἐκδοχὴ τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ στὸ θεάτρο, πού θὰ τὴν ὀνομάσει *μνημειώδεις πολωνικὸ θεάτρο* καὶ θ' ἀποκρυσταλλωθεῖ στίς σκηνοκὲς του δημιουργίες τῶν μοντέρνων δραμάτων τοῦ Βυσπιάνσκι, τοῦ Μίσιουβιτσι καὶ τοῦ Ζερβόσκι καὶ σὲ ρομαντικὰ δράματα τοῦ Μίσιουβιτσι, τοῦ Σλοβάτσκι καὶ τοῦ Κρασίνσκι.

Τὸ *μνημειώδεις θεάτρο* δὲν ὑπῆρξε ἡ μόνη προσφορά τοῦ Σίλλερ. Τὸ ταλέντο του, ὁρηκτικὸ καὶ πληθωρικὸ, βρισκόταν τὸ ἴδιο μακριὰ ἀπὸ τὸν ἐκλεκτικισμὸ καὶ ἀπὸ ἕνα στενὸ πεδίο ἀνησυχιῶν. Ὁ Σίλλερ λάτρευε τὸ φιλολογικὸν καμπαρέ, "ἀνακαίνιζε" ὑπέροχα τίς παλιὲς ὀπερέτες καὶ μουσικὲς κωμωδίες, ἐνδιαφερόταν μὲ πάθος γιὰ τὰ μεσαιωνικὰ πολωνικὰ Μυστήρια, γιὰ τὰ θεατρικὰ ρεπορτάζ ἐπικαιρότητας κι ἄφηνε τὸν ἑαυτὸν νὰ γοητεύεται ἀπὸ τίς διασκευὲς μυθιστορημάτων καὶ τὸ μοντάρισμα παλιῶν τραγουδιῶν. Δὲν ἀποστεῶθηκε, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, στὸ ρομαντικὸ—ἐξπρεσιονιστικὸν του ἔφος. Γύρω στὰ 1925 ἄρχισε μάλιστα ν' ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτὸ, ἀποφασίζοντας ν' ἀκολουθήσῃ μιὰ τάση πού τότε ὀνομάζαν νεορρεαλισμὸν, παρόμοια μὲ τὴν γερμανικὴ *Neue Sachlichkeit*. Μὲ ἕνα λόγιον, πέρασε σχεδὸν ἀπὸ ὅλους τοὺς τομεῖς τοῦ πολωνικοῦ θεάτρου. Τὸ πιὸ πρόσφατο πολωνικὸ θεάτρο, τὸ μεταπολεμικὸ, θὰ πρέπει νὰ 'χε ἀρχίσει μὲ τὸν Σίλλερ καὶ τίς ἀντιλήψεις του, ἔστω κι ἂν ὁ Σίλλερ δὲν εἶχε πᾶρος στὴ μεταπολεμικὴ θεατρικὴ ζωὴ. Μὰ ὁ Σίλλερ πῆρε μέρος σ' αὐτὴ τὴ θεατρικὴ ζωὴ. Οἱ καλύτερες παραστάσεις τῆς πρώτης μεταπολεμικῆς περιόδου (1945-1949), εἶναι πάλι δικές του. Σ' αὐτὲς κάνει μιὰ σύνθεσι τῶν προπολεμικῶν του πειραματισμῶν. Τὸ ἔφος πού υἱοθετεῖ τώρα μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ, εἶν' ἀλήθεια μὲ τρόπο ἀκριβῶς ἀόριστο, ποιητικὸς ρεαλισμὸς. Ἡ παλιὰ ρομαντικὴ ὁρηκτικότητα κ' ἡ ἐπιποτικότητα τοῦ πρωτοπορικοῦ ἐπαναστάτη ἐξαφανίζονται ἀπ' τὰ ἔργα του καὶ ὁ προμηθεϊκὸς καὶ μυστικιστικὸς τόνος του. Ἕνας νέος τόνος προβάλλει: πιὸ ἤρεμος, στοχαστικὸς, μετρημένος. Διακρίνεται πολὺ ἐντονα ἕνα στιλιζάρισμα κ' ἐπομένως μιὰ συναισθηματικὴ καὶ πνευματικὴ ἀποστασιοποίησι ἀπὸ τίς ἴδιες τίς παλιὲς του ιδέες, τίς ἐπιδιώξεις καὶ τοὺς ἀγῶνες του. Πραγματικὰ, ἡ κατάστασι σὲ μιὰ χώρα πού ὁργώθηκε ἄγρια ἀπὸ τ' ἄρματα μάχης ἐπὶ πέντε χρόνια, πού 'χε ὑποβληθεῖ σὲ μιὰ πραγματικὴ τρομοκρατία, μιὰ χώρα μ' ἀπανθρωπιωμένους πολίτες, σηματομενένας ἀπὸ τὴ μετακίνησι τοῦ πληθυσμοῦ τους πού ξαναγυρῶν ἐπὶ ἐπίγειον τὸν ἔγκαθίσταται μιὰ καινούρια ἐδάφη, μιὰ χώρα ὅπου, ἐπὶ πλέον, συντελεῖται μιὰ ριζικὴ κοινωνικὴ μεταμόρφωσι—ἡ κατάστασι σὲ μιὰ τέτοια χώρα εἶναι τώρα, πέρα γιὰ πέρα, διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴ πού ἦτανε στὸ παρελθόν, γύρω στὰ 1920. Ἡ ρομαντικὴ ἀντίληψις τοῦ μνημειώδους θεάτρου γίνεται σιγά-σιγά ἀναχωριστικὴ κι ὁ ἴδιος ὁ Σίλλερ τὸ νιώθει. Ὄνειρεύεται μιὰ καινούρια ἐρμηνεία τῶν πολωνῶν ρομαντικῶν, ἀλλὰ πρέπει ν' ἀντιμετωπίσει πέρα πολλὰ προβλήματα γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἐπιχειρήσῃ μιὰ αὐτοαναθεώρησι.

Μιᾶς μὲν πού γιὰ τὸν Σίλλερ, ὅπως, ὅμως, ἕνα ἐξαιρετικὸ φαινόμενο κι ὄχι μόνο γιὰ τὸ πολωνέζικο θεάτρο. Δημιουργοῦσε ἔφος κ' ὕστερα τὸ ἐπέβαλλε. Ἰσως τὸ ζητούσε ἡ ἐποχὴ, μιὰ ἐποχὴ πού δὲν ἔπαιναν νὰ παρουσιάζονται νέες τάσεις. Σήμερα αὐτὸ εἶναι πολὺ πιὸ δύσκολο. Οἱ σκηνοκὲς δημιουργίες μὲ ἀνακαινιστικὲς φιλοδοξίες ἀναπτύσσουν κι ἀναμνησκούν τίς φόρμουλες τοῦ '20 ἀντὶ νὰ ποῦν κάτι σ' ἀλήθεια νέο. Ὅπως καὶ νὰ 'νοι, τὰ στύλ πού 'καμαν τὴν ἐμφάνισή τους στὴ χώρα μας ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού πέθανε ὁ Σίλλερ δὲν ἐπιβλήθηκαν ἀπὸ ξεχωριστὲς προσωπικότητες. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ κύματα πού καλύπτουν ὀλόκληρο τὸ θεάτρο. Τὰ κύματα αὐτὰ φέρουν στὴν ἐπιφάνεια καμιά δεκαριά ὀνόματα πού ἐξαφανίζονται ὅταν προβάλλει ἕνα καινούριο κύμα. Οἱ καλύτεροι ἀντίστατοι σ' αὐτὰ τὰ κύματα κ' ἐπιπλέον. Ὅμως, ἀγωνίζονται πολὺ περισσότερο γιὰ νὰ διατηρήσουν τὴν προσωπικότητά τους παρὰ γιὰ νὰ δώσουν μιὰ καινούρια κατεύθυνσι στὸ θεάτρο.

Θὰ μπορούσαμε νὰ χαρακτηρίσουμε μετασιλλερικὸ τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ τὰ κύματα, πού ὄριμασε πρὶν ἀπ' τὸν πόλεμο κ' ἐκδηλώθηκε ὀλοκληρωτικὰ ἀπὸ τὸ 1945 ὡς τὸ 1949. Ἀποτελεῖται ἀπὸ σκηνοθέτες συνδεδεμένους μὲ τὸν Σίλλερ, ξεκαθάρα ἐπιρρασιμένους ἀπ' αὐτόν. Σ' αὐτὸ τὸ κύμα, ἴσαμὶ ἕνα βαθμὸ, πεπλαμβάνεται κι ὁ Σίλλερ προσωπικὰ. Ὅλο αὐτὸ τὸ κύμα χαρακτηρίζεται ἀπὸ γαλήνη, στοχασμὸ, κατευνασμὸ. Ἡ ἴδεια τοῦ μνημειώδους θεάτρου ἐμπνέει ὀνόμα τὸν Ἐντμουντ Βιερσίνσκι καὶ τὸν Βίλαμ Χόρζικα, ὅμως ὁ ὁρηκτικὸς καὶ μεστός ρομαντισμὸς ὑφίσταται σ' αὐτοὺς ἕνα εἶδος "κλασσικοποίησης". Στὸν



“Οὐραλιαξέ Κίνα” τοῦ Τρετιακόφ στὸ Θέατρο “Ατенеὺμ” (Βαρσοβία, 1933) μετὰ σκηνοθεσίᾳ Λέον Σίλλερ. Ὁ μεγάλος πολωνὸς σκηνοθέτης διακρινόταν γιὰ τὴν ἰκανότητά του νὰ κινεῖ πλήθη στὴ σκηνή, καὶ νὰ δίνει πλαστικότητες εἰκόνας

Βιερσίτσκι τὸ στοιχείο αὐτὸ δίνει παραστάσεις πού ἔχουν τὴ σφραγίδα μιᾶς ἱερατικῆς καὶ πανηγυρικῆς ποιήσεως, στὸ βάθος ἀκαδημαϊκῆς. Στὸν Χόρζουκα, οἱ σκηνές πλήθους, ἡ κίνησις κ' ἡ ἔκφρασις αὐτοῦ τοῦ πλήθους ἐξαφανίζονται παραχωρώντας τὴ θέσιν τους στὴν ἀκίνησις περιορισμένων ομάδων ἡθοποιῶν, ἐνῶ τὸ βάρος πέφτει στὸ κείμενο πού ἀπαγγέλλεται μετὰ ἔμφραση. Ἀντίθετα, ὁ Μπρόνισλαβ Νταμπρόφσκι καὶ ὁ Γιάκουμπ Ροτ-μπάουμ, ξαναβρίσκουν τὴν κίνησις, τὸ πλάτος, τὴ ζωτικότητά καὶ τὰ χρώματα τῶν σκηνικῶν δημιουργιῶν τοῦ Σίλλερ, πού τὰ μεταχειρίζονται ὡστόσο μετὰ τρόπο ἀκριτὰ ἐπιφανειακῶς. Στὸν Νταμπρόφσκι προκύπτει, ἔτσι, ἕνα ὕψος πού τοποθετεῖται μεταξύ Ράινχαρτ καὶ ὁπερέτας. Ὁ Ρότμπάουμ ἀκολουθεῖ μιὰ κατεύθυνσις πῶς ἐνδιαφέρουσα, ἕνα κράμα σιλλερισμού καὶ τοῦ νεορραλισμοῦ τοῦ ἰταλικοῦ μεταπολεμικοῦ Κινηματογράφου. Τὸ δεύτερο κύμα ὑπῆρξε ὁλοκάθαρα πῶς ἐνδιαφέρουσα. Ἀρχηγὸς εἶχε δὺο νεαρὸς μαθητὲς τοῦ Σίλλερ : τὸν Ἔρβιν Ἀξερ καὶ τὸν Καζιμιέρζ Ντέμκεκ, πού σήμερα εἶναι δὺο ἀπὸ τοὺς ἐπιφανέστερους πολωνοὺς σκηνοθέτες. Συνειδητὰ χρησιμοποιοῦν ἐδῶ τὸν ὄρο “σκηνοθέτες”. Ἡ ἐξέγερσὶς τους ἄρχισε μετὰ μιὰ ρήξις μετὰ τὸν θεαματικὸν χαρακτήρα, μετὰ τὸν πλοῦτον τῶν χρωμάτων, τὴν ἀνάπτυξιν συλλογικῶν σκηνῶν, τὴν ὑπογράμμισιν τοῦ ρόλου τῶν σκηνικῶν καὶ τῆς μουσικῆς, τὴν δικαστικὴν τοῦ κειμένου σύμφωνα μετὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ σκηνοθέτη, κοντολογίς, μετὰ τὴν σιλλερικὴν ἔννοιαν τῆς σκηνικῆς δημιουργίας.

Τόσο ὁ Ἀξερ ὅσο καὶ ὁ Ντέμκεκ πού πρωτοεμφανίστηκαν μερικὰ χρόνια ἀργότερα ἀποκαθιστοῦν συστηματικὰ κάθε τι πού ὁ Σίλλερ εἶχε ἀπορρίψει: τὴ σκηνή-κουτί, τὰ ἔργα κλειστῆς ἀτμόσφαιρας πού διαδραματίζονται μέσα στοὺς τέσσαρες τοίχους ἐνός διαμερίσματος, τὸ ρεαλιστικὸ παίξιμο, τὴ σκηνοθεσίαν πού ὀρχεῖ τὸ βάρος κυρίως στὸ διάλογο καὶ τὴ κατεύθυνσιν τῶν ἡθοποιῶν. Μαζὶ τους θὰ πάει καὶ ὁ Μπόγνταν Κορζενιέφσκι, πού ζεῖναι ἀπ' τὴς ἴδιες βασικὰς ἀρχάς. Ἐκείνος, ὡστόσο, ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς δὺο προηγούμενους μετὰ τὴν σαρκαστικὴν ἰδιοσυγκρασίαν του, πού ταλαντεύεται ἀνάμεσα στὸ χλευαστικὸν, τὸ εὐτράπελον καὶ τὸ συμβατικὸν στυλιζάρισμα, ἐνῶ ὁ τόνος τοῦ Ἀξερ εἶναι ἤρεμα στοχαστικὸς καὶ πνευματικὸς, καμιά φορὰ σκεπτικιστικὸς, καὶ τοῦ Ντέμκεκ φλογερὸς καὶ μ' ἀφέλεια πιστὸς στὴς ἀρχάς του. Στὴν ἀρχή, ὁ Ντέμκεκ κλίνει πρὸς τὸν νατουραλισμὸν στὴν κατεύθυνσιν τῶν ἡθοποιῶν καὶ τὴν σκηνογραφίαν: τὸ θέατρόν του, τὸ Νόβου τοῦ Λότζ, πού ἔχει ἀνοίξει τὸ 1949, ἐκδηλώνεται μονομιᾶς ὑπὲρ τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ πού κηρύσσουν οἱ ἡγέτες τῆς μορφωτικῆς πολιτικῆς. Αὐτὴ ἡ

αἰσθητικὴ ἀντίληψις, δὲν προκαλεῖ καθόλου ἐνθουσιασμὸν στὸν Ἀξερ καὶ στὸν Κορζενιέφσκι. Ὅμως δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός πῶς, στὴ σκοτεινὴν περίοδον τῶν δογματικῶν αἰσθητικῶν κανόνων, πού ἀπλώνεται ἀπ' τὰ 1949 ὡς τὰ 1955, ἀκριβῶς αὐτοὶ οἱ τρεῖς σκηνοθέτες ἔδωσαν τὴς πῶς ζωντανῆς κ' ἐξεζητημένους παραστάσεις. Ἡ μεγάλη σκηνικὴ δημιουργία βλέπει τώρα νὰ καταδικάζεται στὸ “βερισμό” τῆς ὕπερας καὶ τῆς θεατρικῆς ψευδαισθήσεως τοῦ περασμένου αἰῶνα. Οἱ μικρὲς μορφὲς τοῦ δράματος, ἡ ἀπόρριψις τῶν δημιουργικῶν φιλοδοξιῶν πρὸς ὄφελος μιᾶς σκηνικῆς παρουσίας τοῦ διαλόγου καὶ τῶν καταστάσεων, ὁ ἱστορισμὸς στὴν ἐρμηνείαν τοῦ κειμένου τοῦ συγγραφέα, ὁ περιορισμὸς τῆς σκηνογραφίας σ' ἕναν αὐστηρὸν προσδιορισμὸν τοῦ τόπου τῆς δράσεως—ὅλ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἐπιτρέπουν τουλάχιστον νὰ ἀποφευχθῆναι μιὰ δουλειὰ χωρὶς καλλιτεχνικὴ ἀξία καὶ νὰ δοθοῦν, ἀντίθετα, παραστάσεις συνετῆς στὸ πνευματικὸν πεδίο, παραδοσιακῆς, ἀλλ' ἐπαγγελματικῆς ἄφοδος.

Ὁ βεριστικὸς σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς, παρ' ὅλο πού εἰσάγεται μετὰ τρόπο αὐταρχικὸν σὰν δόγμα, προσκρούει ἀπὸ τὴν ἀρχὴν σὲ σοβαρὰς δυσκολίας στὴν Πολωνία. Οἱ καλλιτέχνες ἀντιλαμβάνονται πολὺ γρήγορα πῶς, δείχνοντας μετὰ τρόπο ὑποτιθέμενα ρεαλιστικὸν τὴ σύγχρονον πραγματικότητά, τὴν παραχαράσσουν. “Ἄν εἴχαμε ἔστω ἰσχυρὴ θεατρικὴ παράδοσις “μικροαστικὴ” πού ν' ἀνάγεται στὸ ρεαλισμὸν ἢ τὸ νατουραλισμὸν τοῦ τελευταίου αἰῶνα, θὰ ἔχαμε μετὰ τι νὰ ἀνασυνθεθοῦμε. Ὅμως, ἡ παράδοσις αὐτὴ εἶναι ἰσχνὴ στὴν Πολωνία κ' ἡ πῶς ζωντανὴ παράδοσις, πού συνδέεται μετὰ τὸν ρομαντισμὸν καὶ τὴν μεγάλην θεατρικὴν μεταρρύθμισιν, ἀκολουθεῖ κατεύθυνσιν ὀλοτέλα ἀντίθετην. Οἱ ὁπαδοὶ τοῦ δογματικοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ καταδικάσαν, φυσικὰ, αὐτὲς τὴς τάσεις σὰν “φορμαλισμὸν”, ἀπομάκρυναν ἀπὸ τὸ θέατρο τὸν Λέον Σίλλερ, παρόλο τὸ προσθετικὸν παρελθόν του. Ὅμως ὁ Σίλλερ ἐκδικήθηκε σιληρὰ—ἔστω καὶ ἂν ἦταν ἀκούσιος ἢ ἐκδικησῆς του : ἐνάμισον χρόνον πρὶν πεθάνει, φέρνει τὸν Μπέρτολτ Μπρέχτ στὴν Πολωνία.

Ἡ ἐπίσκεψις τοῦ “Μπερλίнер Ἀναμίλ” στὴν Πολωνία (1952), πού ἦταν ἡ πρώτη περιοδεία πού τὸ θέατρο αὐτὸ πραγματοποίησε στὸ ἐξωτερικὸν (μετὰ τὴ Δυτικὴν Γερμανίαν), ξεσήλωσε θύελλα. Ἡ μεγάλη σκηνικὴ δημιουργία, ἀντιβεριστικὴ καὶ ὡστόσο πολιτικὴ, σοσιαλιστικὴ καὶ στρατευμένη, ξεαναγνωρίζει θρίαμβον. Ὁ ἐνθουσιασμὸς πού προκαλεῖ στὸς θεατρικοὺς κύκλους καὶ, τὸ χειρότερον, μεταξὺ τῶν νέων, ὑποχρεώνει τοὺς κέρβερους τοῦ δόγματος ν' ἀνοίξουν μιὰ “συζήτησις” γιὰ τὸν Μπρέχτ” ὅπου ὁ δημιουργὸς τῆς “Μάνας Κουράγιου” κατῆ-

γορείται τόσο για τὰ αισθητικά ὅσο και τὰ πολιτικά του σφάλματα. Παρόλ' αὐτά, ὁ βερσιμὸς κ' ἡ δογματικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου θὰ κλονιστοῦν ὀριστικά δυὸ χρόνια ἀργότερα και θὰ καταρρεύσουν ὅταν ἔρθει ἡ "τῆξη τῶν πάγων". Τὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ θὰ κάμουν τότε τὴν εἰσοδὸ τους στὰ πολωνικά θεάτρα και τὰ νέα προβλήματα σκηνηκῆς δημιουργίας (νέα για τὶς πολωνικὲς μεθόδους) ποὺ συνδέονται μ' αὐτὰ ἢ ἐγκατάλειψη τῆς σκηνηκῆς ψευδαίσθησης, ὁ εἰδικὸς ρόλος τοῦ τραγουδιοῦ, ἡ ἐπικὴ μορφή τοῦ θεάματος, ἡ ἀποστασιοποίηση και τὸ παίξιμο "ἀντίθετα στὸ κείμενο", θὰ προκαλέσουν ζωηρὴ διαμάχη και θ' ἀσκήσουν πολὺ μεγάλη ἐπίδραση στὴν καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξη τῆς νεώτερης γενιᾶς σκηνοθετῶν. Πρέπει, ἐπίσης, νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ εἰδικὸς χαρακτήρας τῆς πολιτικῆς και καλλιτεχνικῆς κατάστασης στὴν Πολωνία, εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὰ δικὰ μας ἀνεβάσματα τῶν ἔργων τοῦ Μπρέχτ νά 'ναι κατὰ γενικὸ κανόνα κάπως διαφορετικά ἀπὸ τὴ σκηνηκὴ τους πραγμάτωση στὴ Γερμανία : ὁ τόνος τους εἶναι λιγότερο ἐπιθετικὸς, λιγότερο ἀπότομος, πρὶ ἤρεμος, μᾶλλον εἰρωνικὸς και δηγτικὸς, ἡ πλαστικὴ μορφή τους πρὶ "ὠραία", πρὶ ποιητικὴ, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τοὺς νατουραλιστικὸς τόνους και τὸν ἀντικαισθητισμὸ τοῦ Μπρέχτ ποὺ ἡ προέλευσή τους ἀνάγεται, πιθανότατα, στὴν ἐποχὴ τοῦ '20 και πηγάζουν ἀπὸ μιὰ ἀντίθεση πρὸς τὸν Ράινχαρντ κι ἄλλες συνθήκες αὐστηρὰ γερμανικῆς.

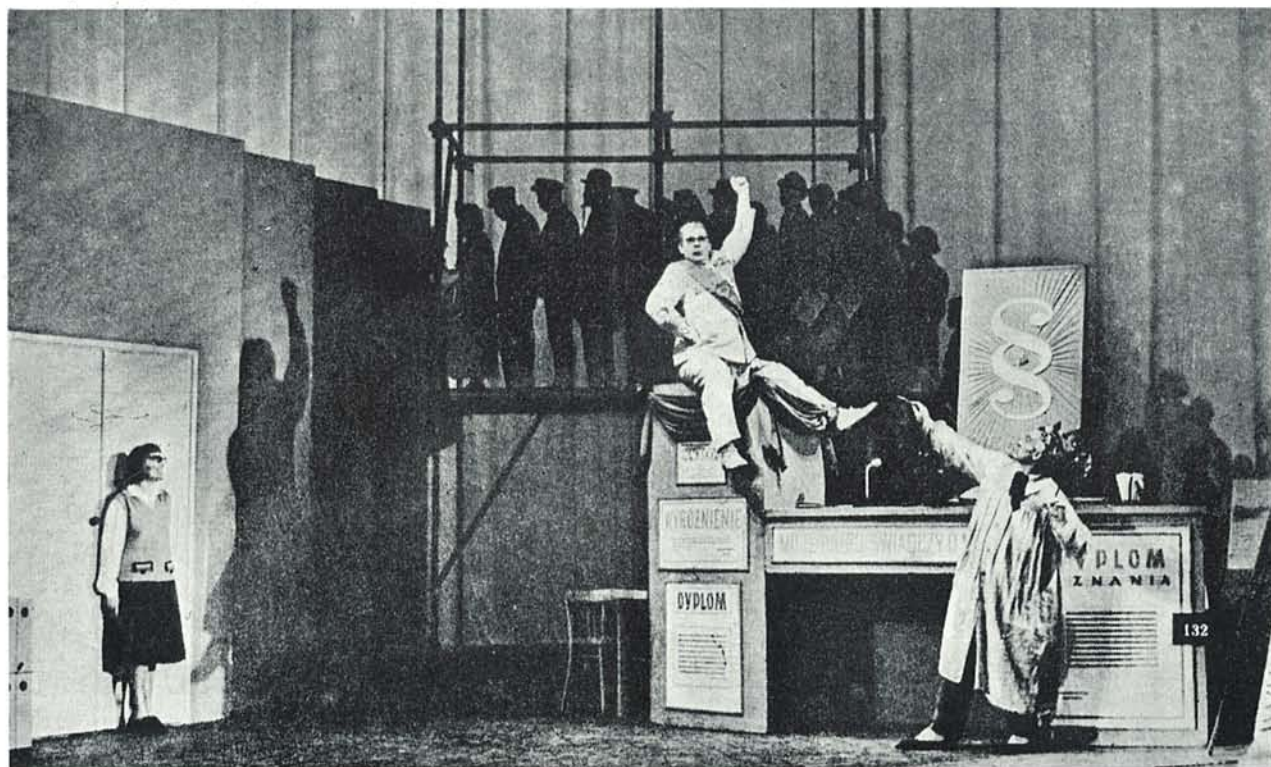
Ἡ "τῆξη τῶν πάγων" φέρνει ἕνα τρίτο κύμα, μποροῦμε νὰ ποῦμε, νεοσιλλερικό. Τὸ λόγο παίρνει ἡ μεταπολεμικὴ γενιὰ τῶν μαθητῶν τοῦ Σίλλερ, κι ὄχι οἱ ἐπαναστατημένοι μαθητές του. Αὐτοὶ ποὺ 'ναι πιστοὶ στὸ Δάσκαλο και ξεχειλίζουν ἀπὸ ἀπέχθεια για τὴν πρόσφατὴ ἀναζωογόνηση τοῦ καθιερωμένου βερσιμοῦ. Ἀνάμεσα στὶς διάφορες ἀρχές τοῦ Δασκάλου, διαλέγουν μόνο μιὰ, ἀρκετὰ καθαρὰ καθορισμένη: τὶς παραστάσεις, πλούσιες σὲ χρώμα, γεμάτες κίνηση και ρυθμὸ, ἔντονα στρατευμένες στὰ πολιτικά προβλήματα τῶν μετασχηματισμῶν ποὺ γίνονται στὴν Πολωνία, φόρμες καθαρὰ ἀντιβερσιμικῆς, ποὺ ὑπογραμμίζουν τὴν πλαστικὴ πλευρὰ, τὰ ἀνιστορικά κοστοῦμα ποὺ γενικεύουν τὸ πρόβλημα. Οἱ παραστάσεις τους θέλουν νά 'ναι ἐξπρεσιονιστικῆς, ἐπιδιώκουν νὰ ἀξιοποιήσουν τοὺς ὑπαινημοὺς και τὴν πολλαπλότητα τῆς σημασίας τῶν πραγμάτων, δὲ φοβοῦνται μιὰ πικρὴ πολιτικὴ σάτιρα, ἀναμιγνύουν τὸ τραγικὸ μὲ τὸ εὐτράπελο, τὸ πάθος μὲ τὸ χλευασμὸ ἢ τὴ σκεπτικιστικὴ εἰρωνία. "Οἱ, ὠστόσο, ἀποφεύγουν τὸ μνημειώδες στοι-

χεῖο τοῦ Σίλλερ, περιορίζουν τὶς συλλογικὲς σκηνές, στρέφουν τὴν προσοχή τους πολὺ περισσότερο στοὺς πρωταγωνιστὲς παρὰ στὶς ομάδες, χρησιμοποιοῦν λιγότερο συχνὰ τὸ πλῆθος και, ὅταν τὸ κάμουν, μὲ πολὺ λίγη πεποίθηση. Αὐτὸ δὲν συμβαίνει τόσο γιατί φοβοῦνται τὶς διενέξεις μὲ τοὺς κομπάρσους ἢ γιατί δέχονται τὴ θέση τοῦ Ζαρρὺ ποὺ ὑποστηρίζει πρὸς τὸ πλῆθος "Ὅχι, πρόκειται μᾶλλον για μιὰ συνευθετοποίηση τοῦ γεγονότος πρὸς οἱ ἐπαναστατικὲς μάζες ποὺ 'παίζουν μεγάλο ρόλο στὴν κοινωνικὴ ζωὴ τοῦ '20 ἐξοστρακίστηκαν στὸν καιρὸ μας ἀπὸ τοὺς ἀποφασιστικὸς ἀγῶνες ποὺ ζοῦμε ὄχι στὴν ἐποχὴ τοῦ "Masse-Mensch" ἀλλὰ στὴν ἐποχὴ, ἄς ποῦμε, τῶν "Φυσικῶν"... Αὐτὴ ἡ ἀντίθεση ἐποχῶν ἐμφανίστηκε πρὶ ρωμαλέα στὶς δημιουργίες τῶν πολωνῶν ρομαντικῶν ποὺ τὰ ἔργα τους, ἀπόντα ἀπὸ τὸ δραματολόγιο τῆς προηγούμενης περιόδου, ξαναμπήκαν σ' αὐτὰ, στὰ χρόνια 1955 - 1957. Ὁ ρομαντικὸς προβληματισμὸς, ἔθνικὸς και πολιτικὸς, θὰ ξαναπάρει ἕνα χαρακτήρα ἐπικαιρότητας, μὲ μορφές, ὅμως, πολὺ πρὶ κλειστῆς και λιγότερο μονόφωνες, παρὰ ἄλλοτε, στὶς παραστάσεις τοῦ Σίλλερ.

Ταυτόχρονα μὲ τὸν Μπρέχτ και τοὺς ρομαντικὸς, τὸ μεγάλο κύμα τῆς σύγχρονης δυτικῆς δραματοποιίας κάνει τὴν ἐμφάνισή του : πρῶτα ὁ Ἀνούγι, ὁ Οὐίλλιαμς, ὁ Σάρτρ (ποὺ παίζονταν ἤδη σποραδικὰ στὰ χρόνια 1945 - 1949) ἔπειτα ὁ Μπρέχτ, ὁ Ἰονέσκο, ὁ Ντύρενματ, ὁ Καμὺ, ὁ Μίλλερ, ὁ Φράνκ. Ἡ νεοσιλλερικὴ γενιὰ ξενιᾶ λοιπὸν μέσα σὲ μιὰ κατάσταση πολὺ εὐνοϊκὴ στὸν τομέα τοῦ δραματολογίου και δὲν ἀντιμετωπίζει παρὰ μόνο τὴ δυσκολία ἐκλογῆς.

Ὁ Λούντβικ Ρενὲ δίνει διαδοχικὰ δυὸ πρεμιέρες τοῦ Μπρέχτ. (ἡ μιὰ εἶναι παγκόσμια πρώτη τοῦ "Σβέικ" ποὺ ὁ Τζιόρτζιο Στρέλερ θ' ἀνεβάσει ἔπειτα μὲ τόση ἐπιτυχία στὸ Μιλάνο). Ὁ Ρενὲ μπορεῖ νὰ ἐκφραστῆ μὲ τὴ μεγαλύτερη πληρότητα μὲ τὸν Ντύρενματ. Σ' αὐτὸν βρίσκει τὸν τόνο ποὺ τοῦ ταιριάζει καλύτερα, ἕνα τόνο εἰρωνικὸς στοχασμοῦ, ποὺ συνταιριάζει τὸν ποιητικὸ ρεαλισμὸ μὲ τὸ διαφορῶμενο χλευαστικὸ και διακριτικὸ εὐτράπελο. Ἡ Λύντβικ Ζάμκοφ, μὲ πληθωρικὴ ἰδιοσυγκρασία, ἀποδεικνύοντας πρὸς διαθέτη τὴν αἴσθησή τοῦ ρυθμοῦ και τῆς πλαστικῆς σύνθεσης τῶν σκηνηκῶν καταστάσεων, φέρνει ἕνα τόνο βίαιο και συγκινητικὸ ἀλλὰ και, στὴν ἀρχή, μιὰ τάση ν' ἀπλοποιεῖ και νὰ κάνει πρὶ βίαιες τὶς ἀνθρώπινες συγκρούσεις, ὡς τὸ σημεῖο τῶν κραυγαλέων ὑπερβολῶν μ' ἐξπρεσιονιστικὸ

"Τὰ μπάνια", ἡ σάτιρα τῆς γραφειοκρατίας, τοῦ Μαγιακόβσκι. Τὸ ἀνεβάσμα τους, στὰ 1954, στὴ Βαρσοβία ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη Καζιμιέρζ Ντιέμεκ ἀποτέλεσε μέγα πολιτικὸ και καλλιτεχνικὸ γεγονός για τὴ Λαϊκὴ Δημοκρατία τῆς Πολωνίας



χαρακτήρα. Μόνο κατά τὰ τελευταῖα χρόνια ἡ κλίμακα τῶν παραστάσεων ἀπόκτησε βάθος, ὁ τόνος τους ἔγινε λιτότερος, ἔγινε πολυφωνικός, καὶ πλησίασε πρὸς τὸν ποιητικὸ ὁραματισμὸ τοῦ Κάφκα καὶ τῶν σουρρεαλιστῶν, ἰδιαίτερα στὶς λαμπρὲς δημιουργίες τῆς τοῦ "Ὀνειρο", διασκευῆ ἀπ' τὸ Ντοστογιέφσκι καὶ τὸ "Ὀνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας" τοῦ Σαίξπηρ.

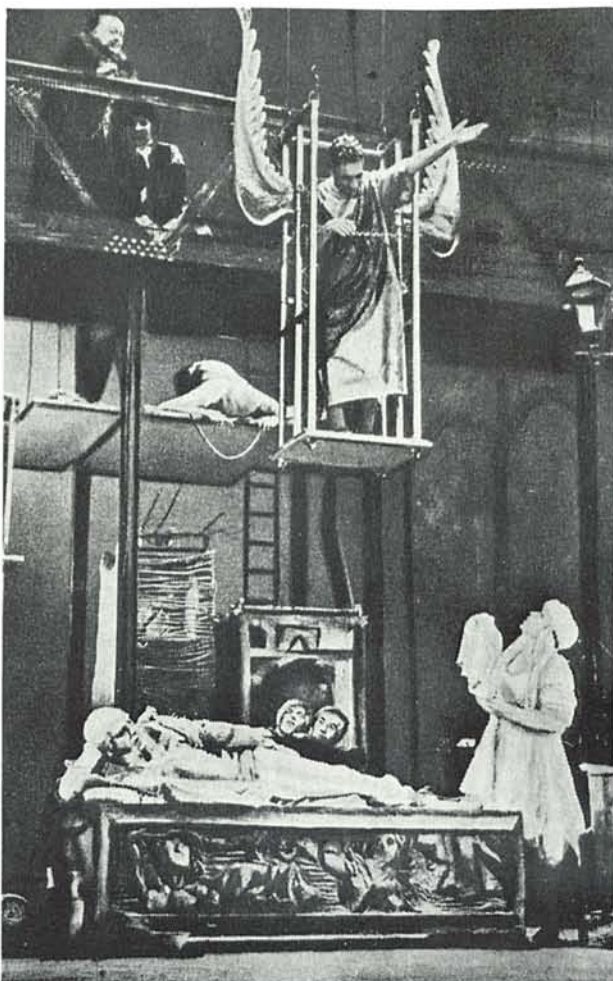
Ἡ Κρίστina Σκουζάνκα καὶ ὁ Γερόζυ Κρασόβσκι παρουσίασαν ἕνα ἄλλο εἶδος ἀντίληψης. Τὸ 1955, πήραν τὴν διεύθυνση τοῦ "Θεάτρου Λούνοβου", πού 'χε χτιστεῖ στὴ Νόβα Χούτα, τὴ νεότερη πολωνικὴ πόλη (ὅπου κυριαρχεῖ ὁ ἐργατικὸς πληθυσμὸς).

Διεύθυναν αὐτὸ τὸ θέατρο ὡς τὸ 1963· οἱ ξένοι θεατῆς μπόρεσαν νὰ τὸ δοῦν στὴ Βενετία (1957) καὶ στὸ Θέατρο τῶν Ἑθνῶν, στὸ Παρίσι (1958). Ἡ ἐξωτερικὴ μορφή τῶν παραστάσεων αὐτοῦ τοῦ θεάτρου (ἀντιβερτιστικὸ ὅσο γίνεται) δὲν προσαρμόζεται πάντα μὲ τὸ ὕψος πού 'χει τὸ παίξιμο τοῦ ἡθοιοποιοῦ, ἀκόμα ἀρκετὰ παραδοσιακὸ παρόλες τὶς πολλὰς προσπάθειες, νὰ εἰσαχθεῖ καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς κωμικῆς ὑπερβολῆς. Ἀλλ' οἱ σκηνοθέτες αὐτοί, ἀναπληρώνουν τὴν ἀδυναμία τοῦ θιάσου μὲ τὸ πνεῦμα ἐπινοητικότητος πού διαθέτουν καὶ μὲ μιὰ καλὰ καθορισμένη ἐκλογὴ προβλημάτων. Αὐτὸ πού περισσότερο ἐνδιαφέρει τὴ Σκουζάνκα καὶ τὸν Κρασόβσκι εἶναι τὰ προβλήματα τῆς ἐξουσίας, τοῦ ὀλοκληρωτικοῦ ἐκφυλισμοῦ τῆς καὶ τῶν ἠθικῶν συγκρούσεων καθὼς καὶ τὰ προβλήματα τῆς ἀναθεώρησης τῆς ἐθνικῆς ἰδεολογίας, τῆς ἐθνικῆς ἱστορίας. Ἡ ἐξωτερικὴ μορφή αὐτοῦ τοῦ θεάτρου καθορίζεται οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴ σκηνογραφία ἐνὸς ἐξαιρετοῦ ζωγράφου—τοῦ Γιόζεφ Σάινα, πού συνδυάζει τὴ σουρρεαλιστικὴ φαντασία μὲ τὸ χρώμα καὶ τὴ δομὴ τοῦ tachisme. Ὁ Σάινα, ἄλλωστε, ἀνέλαβε τὴ διεύθυνση αὐτοῦ τοῦ θεάτρου μετὰ τὴν ἀποχώρησή τῆς Σκουζάνκα καὶ τοῦ Κρασόβσκι. Πρωτοεμφανίστηκε σ' αὐτὸ τὸ θέατρο ὡς σκηνοθέτης καὶ τὰ ἀποτελέσματα πού πετυχαίνει εἶναι ὅλο καὶ πιο ἐνδιαφέροντα.

Τὸ νεοσυλλεριστικὸ κύμα περιέλαβε—τὸ πιο καταπληκτικὸ—καὶ τοὺς παλιούς ἀντάρτες. Ἀπὸ τὸ 1953, ὁ Ντέμκε ἄρχισε νὰ ἐξελίσσεται πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Μ' ἕνα πνεῦμα ἀντιλογίας καὶ τὸν χαρακτήριζει, διαστακτικὸς ἀπέναντι τῆ μάδα, ἀποφεύγει τὴ δυτικὴ δραματολογία, ἀναζητεῖ ὕλικὸ στὴ σύγχρονη πολωνικὴ δραματολογία, στὸν Βυσπιάνσκι καὶ, προπάντων, στὸ παλιὸ πολωνικὸ δράμα πού τὸ ἀναμορφώνει, τὸ διασκευάζει καὶ τὸ συμπληρώνει, δίνοντας ἔτσι παραστάσεις γεμάτες δροσιά, ζωντανές καὶ πολὺ ἐπίκαιρες, γεμάτες ἐπίσης ἀπὸ μιὰ αἰσθησιμὸ τοῦ ἀπλοῦ ὕψους, τοῦ μισολογικοῦ πρωτογονισμοῦ. Σ' αὐτόν, ἡ ἔνταξη κ' ἡ ἔκφραση τῆς σκηνοθεσίας, ἡ εὐρύτητα τοῦ θεάματος, ἡ εὐαισθησία κ' ἡ ἐπινοητικότης συνταιριάζονται σ' ἕνα ἀνέβασμα ἄψογο, δραστικὸ, πού 'χει σὰν ἀποτέλεσμα νὰ πετυχαίνει τὸ μέγιστο ὄριο ἀπόδοσης ἀκόμα καὶ ἀπὸ τοὺς πιο ἀδύνατους ἡθοιοποιοὺς. Ἀποτέλεσμα, ὁ ἀντάρτης αὐτὸς πού ἀκόμα δὲν ἔχει δηλώσει μετάνοια, εἶναι, ἴσως, σήμερὰ ὁ πιο συλλεριστικὸς ἀπ' ὅλη τὴ γενιά του.

Ὁ Κορζενιέφσκι ἐγκατέλειψε, κι αὐτὸς, τὶς περιορισμένες μορφὲς σκηνοθεσίας καὶ διάλεξε τὴ μεγάλη σκηνοθετικὴ δημιουργία στρεφόμενος πρὶν ἀπ' ὅλα πρὸς τὴν ποιητικὴν ῥομαντικὴν δραματολογία· δυστυχῶς, γνωρίζει περισσότερες ἀποτυχίες ἀπὸ ἄλλοτε. Ἀσυνέπειες πού προβάλλουν ἀνάμεσα στὶς προθέσεις του καὶ τὴν πραγματοποιήσῃ τους, ἐπιτρέπουν νὰ υποθέσουμε πὼς ἡ ἀλλαγὴ ὕψους ἦταν πολὺ ἀπότομη καὶ πὼς πῆγασε πιο πολὺ ἀπὸ μιὰ φιλοδοξία παρὰ ἀπὸ μιὰ ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη· χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο· σήμερὰ γνωρίζει ἐπιτυχία στὸν "Τρωῖλο καὶ Χρυσήϊδα" καὶ ὄχι στὸν "Μάχβεθ", πετυχαίνει ἐπίσης στὸν "Ντόν Ζουάν" τοῦ Μολιέρου καὶ στὰ "Μπάνια" τοῦ Μαγιακόφσκι, κοντολογίς ἐκεῖ ὅπου οἱ μεγάλες μορφὲς σκηνοθετικῆς δημιουργίας δὲν ἀπαιτοῦν ἀπὸ τὸ δημιουργὸ ἀλλαγὴ τόνου, ἐγκατάλειψη τοῦ σαρκασμοῦ καὶ τῆς πικρίας πρὸς ὄφελος τοῦ λυρικοῦ καὶ τοῦ τραγικοῦ.

Στὰ 1955-1956, ὁ Ἄξερ ἐπιχειρεῖ κι αὐτὸς νὰ καταπιναστεῖ μὲ τὴ μεγάλη σκηνοθετικὴ δημιουργία, ὅμως γρήγορα ὑποχωρεῖ. Μένει πιστὸς στὸ πρόγραμμα πού 'χε χαράξει, ἀκόμα κι ὅταν ἀνεβάσει ἔργα τοῦ Μπρέχτ. Βρίσκει ἀστεία τὴν ἔννοια τῆς σκηνοθετικῆς δημιουργίας καὶ ζητᾷ ν' ἀναγράφεται στὶς ἀφίσες ὡς σκηνοθέτης. Στὴ σκηνοθεσία του, στὴν κατεύθυνση τῶν ἡθοιοποιῶν, εἶναι πολὺ ἀκριβῆς, ἥρεμος, εὐαίσθητος, δείχνει πὼς ἔχει γοῦστο καὶ λογοτεχνικὸ "αὐτὶ"· δὲν παρουσιάζει παρὰ μόνον τὸν ἡθοιοποιὸ καὶ τὸ συγγραφέα, ἐνῶ ὁ ἴδιος κρύβεται πίσω τους. Ὅσο γιὰ τὴ σκηνογραφία καὶ τὴ μουσική, πιο πολὺ τὶς ἀνέχεται παρὰ τὶς χρησιμοποιοῖ σὰν μέσο ἔκφρασης. Ἀνεβάσει σχεδὸν ἀποκλειστικὰ—ἡ ἐξαιρετὴ "Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις" τοῦ Γκαίτε εἶναι μιὰ ἀξιόλογη ἐξαιρεση—ἔργα σύγχρονα, ἔργα μὲ πνευματικότητα, τόσο ρεαλιστικὰ ὅσο καὶ στυλιζαρισμένα,



"Ἐνας ἄγγελος κατέβηκε στὴ Βαβυλόνα" τοῦ Φοῆντριχ Ντάρρενματ, μὲ σκηνοθεσία τοῦ Κόνραντ Σβινάφσκι (1961)

καταφέροντας, ἄλλωστε, νὰ προσαρμόζεται στοὺς διάφορους συμβατισμούς. Ἀπὸ καιρὸ τώρα, εἶναι ὁ εὐνοούμενος τῶν θεατρικῶν κριτικῶν καὶ, κατὰ γενικὸ κανόνα, τῶν ἀνθρώπων τῶν Γραμμάτων στοὺς ὁποίους ἀρέσει ἡ "πιστότητα στὸ συγγραφέα". Ὁ Ἄξερ ἔχει πολὺ καλὰ πὼς δὲν ὑπάρχει τέτοιου εἶδους "πιστότητα" καὶ πὼς οἱ ὁπαδοὶ τῆς παίρνουν γιὰ "πιστότητα στὸ συγγραφέα" τὴν πιστότητα στὴν παραδοσιακὴ εἰκόνα πού σχηματίζουν γιὰ τὸν συγγραφέα καὶ γιὰ τὸ ἔργο του, δηλαδὴ τὴν πιστότητα σὲ μιὰ ἐρμηνεία μὲ τὴν ὁποία εἶχαν τὸν ἀπαιτούμενο χρόνὸ νὰ ἐξοικειωθοῦν. Ὡστόσο, ὁ Ἄξερ δὲν καταπολεμᾷ αὐτοὺς τοὺς μύθους καὶ νομίζω πὼς πρέπει νὰ διασηδάζει μέσα του μὲ τὰ ἐπιχειρήματα τῶν θαυμαστῶν του.

Ὁ Γερόζυ Κρέζιμαρ πού, ἐδῶ καὶ καμιά δεκαπενταριά χρόνια, συνεργάζεται μὲ τὸν Ἄξερ στὸ Θέατρο Βαπολιζέου τῆς Βαρσοβίας, ἔχει γιὰ τὸ θέατρο μιὰ ἀρκετὰ ὅμοια ἀντίληψη· αὐτὸς εἶναι κι ὁ λόγος πού τὸ θέατρο αὐτὸ ἔχει ἀπὸ καιρὸ ἕνα καλὰ καθορισμένο ὕψος, παρόλο πού ἐμφανίζεται μᾶλλον σὰν ἐξαιρεση στὸ πολωνικὸ θέατρο. Ὁ Κρέζιμαρ, ἀντίθετα μὲ τὸν Ἄξερ, ἀνεβάζει ἔργα καὶ σ' ἄλλα θέατρα. Στὸ θέατρο ἔφθασε μέσω τῆς φιλοσοφίας καὶ τῆς κλασσικῆς λογοτεχνίας πού κατέχει ἐξαιρετὰ. ἴσως αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού τὸν τραβοῦν τὰ "δύσκολα" στὸ λογοτεχνικὸ πεδίο ἔργα, αὐτοὶ οἱ γρίφοι μὲ τὸ πλοῦστο πνευματικὸ περιεχόμενό τους ὅπου τὸ κύριο ἔργο συνίσταται ἢ στὴν λογικὴ ἀποκρυπτογράφηση τῆς φιλοσοφίας καὶ τοῦ συμβολισμοῦ πού κλείνουν μέσα τους, σκοτεινὰ καὶ συγκεχυμένα, ἡ κατανόηση τοῦ ἴδιου τοῦ κειμένου πού ἀποτελεῖ αὐτὸ καιρὸ ἀντικείμενο διαμάχης μεταξὺ τῶν λογοτεχνικῶν κριτικῶν. Μ' αὐτὸ τὸ εἶδος προβλημάτων καταπιάστηκε (μ' ἐπιτυχία) βρισκόντάς τους ἐνδιαφέρουσες λύσεις (οἱ σκηνοθετικὲς δημιουργίες του στοὺς "Προγόνους" τοῦ Μίσκιεβιτς καὶ στὸν "Σάμουελ Ζμορόφσκι" τοῦ Σλοβάτσκι)· ὡστόσο, τὸ ἀνέβασμα

στή σκηνή από τον Κρέκζμαρ αυτών των κλασικών του ρομαντισμού μας ήταν ψυχρό, διανοουμενίστικο, κάπως ρητορικό κι ολοκάθαρα οικείο. Στη δουλειά με τους ήθοποιους, ο Κρέκζμαρ είναι πολύ λιγότερο τακτικός από τον "Άξερ, όμως μπορεί να κλυαωθεί γι' αξιολογικές επιτυχίες σ' αυτό τον τομέα έστω και μόνο χάρη στην πολωνική πρώτη του "Περιμένοντας τον Γκοντό" του Μπέκετ (1957) και στο έργο του "Άλμπη" "Ποιός φοβάται τη Βιρτζίνια Γούλφ;" (1965).

Ο νεοσιλλερισμός που φθάνει στη μεγαλύτερή του άνθηση γύρω στα 1955 - 1958, άρχισε να υποχωρεί άμεσα μετά το 1960. Πρώτα-πρώτα, έχασε την όζυτητα και την πολιτική του ζέση, πριν ακόμα χάσει τη φρεσκάδα του και τη μορφική του πληρότητα και γίνεται ακαδημαϊκός ή αρχίζει να εξελίσσεται προς μιά άλλη κατεύθυνση. Η νέα αυτή κατεύθυνση χαράσσεται από τους σκηνοθέτες της νέας γενιάς: Γέρζυ Γιαρότσκι, Γέρζυ Γκολίνσκι, Κόνραντ Σβινάρσκι, "Ανταμ Χανούσκιεβιτς. Ο Χανούσκιεβιτς, σάν ήθοποιός, ανήκει στην πραγματικότητα σήμερα στη μέση γενιά, όμως καταπιάστηκε με τη σκηνοθεσία σχετικά άργα και μόνο τα τελευταία χρόνια έδωσε μιά σειρά παραστάσεων που τις χαρακτηρίζει ύφος και φιλοδοξίες καθαρά διαμορφωμένες. Προηγούμενα, είχε γίνει γνωστός στην Τηλεόραση σάν ένας από τους πιο ενδιαφέροντες σκηνοθέτες μας κ' η πείρα που απόκτησε στην τηλεόραση αντικαθρεφτίζεται στη θεατρική του σκέψη. Για την ώρα, νιώθει πιο άνετα στις διασκευές μυθιστορημάτων ("Εγγλέμμα και Τιμωρία" του Ντοστογιέβσκι, "Ανοιξη" του Ζερόμσκι, "Κολόμπ" του Μπράντνυ). Του άρέσουν τα κείμενα χωρίς θεατρική παράδοση, που προσφέρουν ένα πλέονασμα φιλολογικού υλικού που εύκολα μπορεί να κοπεί, να ξαναρραφτεί, να συμπυκνωθεί, να δραματοποιηθεί. Ο Χανούσκιεβιτς κάνει δυναμικές παραστάσεις, γεμάτες ρυθμό και έκφραση, βίαιες, όμως λιγότερο αναπτυγμένες από την άποψη της σκηνοθετικής δημιουργίας παρά στους νεοσιλλερισμούς, χωρίς κομική υπερβολή, χωρίς εκείνα τα διαφορούμενα, εκείνους τους υπαινιγμούς, εκείνα τα ανιστορικά κοστούμια, πιο ρεαλιστικές στην ποιητική τους αλλά, παρόλ' αυτά, πιο άπομακρυσμένες από το βερσιμό. Χρησιμοποιεί τους προβολείς σάν να 'ναι φανοί τηλεόρασης ή κινηματογράφου, αναμειγνύοντας τα "πλάνα συνόλου" και τα "γυρό πλάν" πάνω στον ήθοποιό ή πάνω σε μιά λεπτομέρεια, τα πάντα πάνω σ' ένα φόντο σκοτεινό ακόμα και τα "άποσπασματικά γυρό πλάν", πράγμα που αποτελεί ένα καινούριο στάδιο στην εξέλιξη αυτής της τεχνικής σε σχέση με τους εξπρεσιονιστές του '20 που την έγκαιναίωσαν. Μου φαίνεται πως έκανα κάπως κατάχρηση των εισαγωγικών, γι' αυτό θα προσπαθήσω να φέρω ένα παράδειγμα: στη σκηνή της δολοφονίας του "Εγγλέμμα και Τιμωρία" μιά φωτεινή δέσμη φωτίζει ένα χέρι που βαστά τσεκούρι και υψώνεται την επομένη στιγμή, ο Χανούσκιεβιτς-Ρασκόλνικφ βρίσκεται κιόλας κοντά στο κρεβάτι του, στο δωμάτιό του κ' εκεί, προσεκτικά κι άργα, πλένει το τσεκούρι ή φωτεινή δέσμη συγκεντρώνεται τώρα πάνω στο τσεκούρι και στα χέρια, το τσεκούρι είναι καθαρό, διόλου ματωμένο, όμως ο ήθοποιός το καθαρίζει σάν να 'τανε γεμάτο αίματα, το πλένει μέσα σ' αληθινό νερό, βρέχει τα χέρια και τα γόνατα του, ξεπλώνει χάρμα. Βρισκόμαστε εδώ μπροστά στην ταυτόχρονη παρουσία της συμβολικής και της συγκεκριμενοποίησης της χειρονομίας του ήθοποιού και της ευαισθησίας που προβάλλεται με την ύλική όψη του αντικειμένου—στην περίπτωση αυτή, του νερού, του θορύβου του, της ύγρασίας του, της αντανάκλασής του.

Στις σκηνοθετικές δημιουργίες του Ο Κόνραντ Σβινάρσκι, δείχνει κι αυτός προτίμηση για το πλαστικό πλαίσιο και το παίξιμο του ήθοποιού, καμιά φορά μάλιστα επεξεργάζεται ο ίδιος τη σκηνογραφία των παραστάσεων του. Έδώ, είναι καθαρά αίσθητή η εμπνευση του Μπρέχτ: ο Σβινάρσκι, μαθητής του "Άξερ, υπήρξε βοηθός στο "Μπερλίνερ Άνσαμπλ" και, στην αρχή, ήταν τόσο μαγεμένος από τον Μπρέχτ που οι παραστάσεις του ήταν σχεδόν δογματικές. Τόν τελευταίο μόνον καιρό "ώριμασε" πραγματικά κ' η βερολινέζικη πρώτη του του έργου του Πήτερ Βάις/Μαρά/Σάντ" στο "Σίλλερ-τεάτερ" (1964) του χάρισε καινούσια φήμη. Στόν Σβινάρσκι, όπως και στόν Γκολίνσκι και στόν Γιαρότσκι η πολιτική δεν έχει πιά την ίδια σημασία που 'χε στους νεοσιλλερισμούς, δεν είναι πιά πάθος κι άφρονι το πεδίο ελεύθερο στά προβλήματα της υπαρξης, της ψυχολογίας, της ήθικης και της φιλοσοφίας· ωστόσο, κ' οι τρεις έλλκούνται από την σκηνοθετική δημιουργία, με σημασία πιο πλατειά απ' όσο την έννοει ο "Άξερ στο δικό του τύπο θεάτρου.

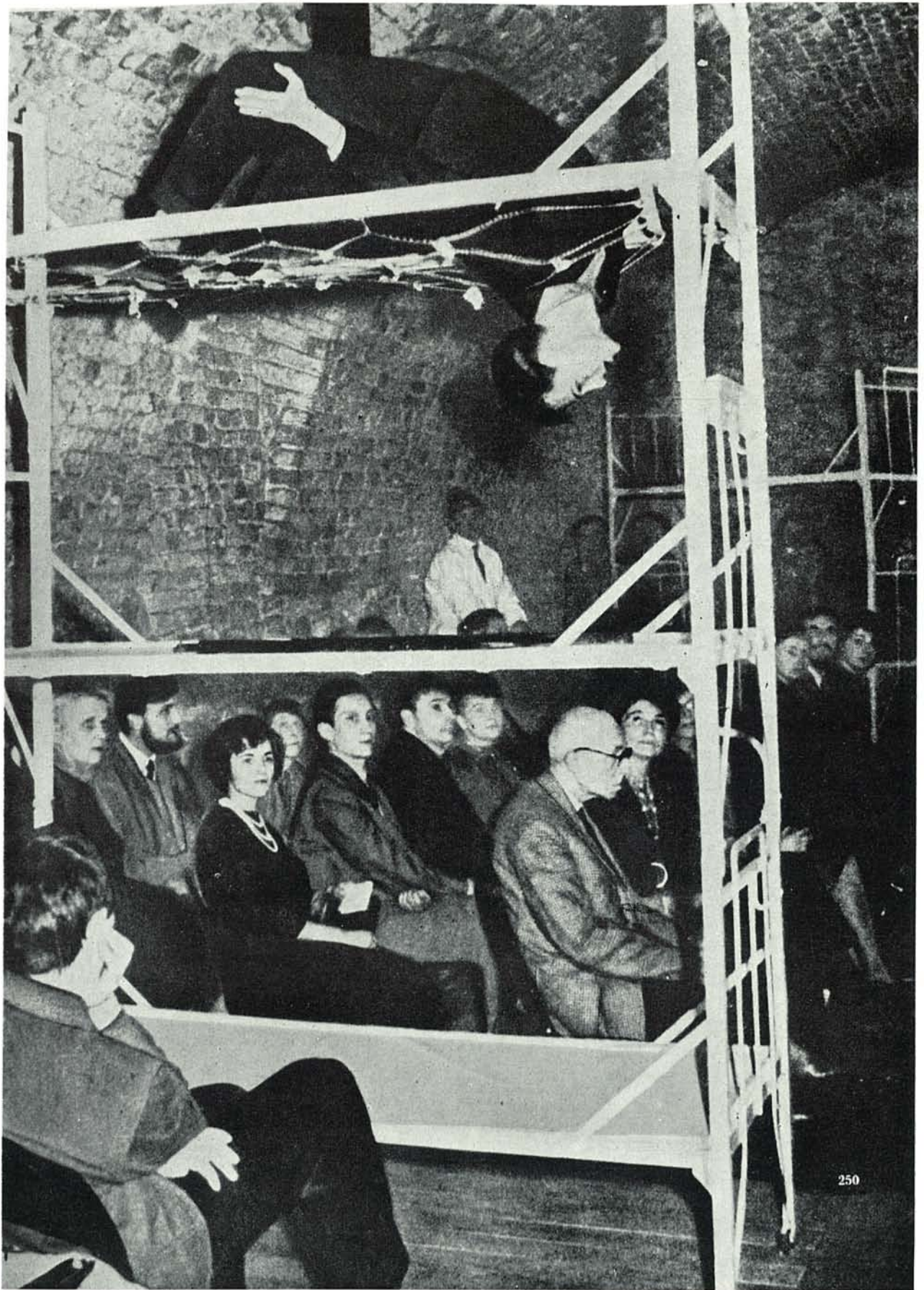
Μέσα σ' αυτή τη νέα γενιά η πιο ενδιαφέρουσα κ' η πιο φιλοδοξία προσωπικότητα είναι άναυτηρητα ο Γέρζυ Γκροτόβσκι, ο

δημιουργός και διευθυντής ενός μικρού θεάτρου-εργαστηρίου, του θεάτρου των "13 σειρών", που ιδρύθηκε το 1958 στο "Όπολε κ' έχει τώρα εγκατασταθεί στο Βροκλάου. Το θέατρο αυτό κατάκτησε διεθνή φήμη· οι κριτικοί, οι άνθρωποι του θεάτρου και τα θεατρικά περιοδικά πολλών χωρών δείχνουν μεγάλο ενδιαφέρον γι' αυτό, από τη Γαλλία, την Ιταλία και την Αγγλία ως τις Ένωμένες Πολιτείες, τη Γερμανία και τη Σκανδιναβία. Είναι λιγότερο γνωστό κι λιγότερο εκτιμώμενο στην ίδια την Πολωνία, γεγονός που μπορεί ν' αποτελεί μαρτυρία για τον νεωτερικισμό του χαρακτήρα και την άξία του, αν πιστέψουμε τον Τόμας Μάν που παρατηρούσε πως οι ξένοι "αυτοί οι σύγχρονοι μεταγενέστεροι" πρόσχαν κατά κανόνα πρώτοι τις ούσιαστικές αξίες ενός καλλιτέχνη. Ο Γκροτόβσκι δουλεύει με μιά μικρή ομάδα ήθοποιών με βάση την αρχή της δουλειάς σπουδαστηρίου: οι καθημερινές ασκήσεις, που διαρκούν πολλές ώρες, είναι στο θέατρο αυτό τόσο σημαντικές όσο κ' οι ίδιες οι παραστάσεις. Οι ασκήσεις αυτές είναι πολύ ειδικές· στηρίζονται κατά κύριο λόγο στην κλασική τεχνική του παιξίματος στην "Άπω Ανατολή, τεχνική που ο Γκροτόβσκι μελετά μ' ένθουσιασμό, όπως και την τεχνική που εφαρμόζουν οι ήθοποιοί στην Ινδία και την Κίνα καθώς κι αυτή για την οποία πολλές πρακτικές υποδείξεις διασώθηκαν μέσα στα παλιά Ινδικά συγγράμματα. Τίς συνδυάζει, βέβαια, με στοιχεία ευρωπαϊκής τεχνικής, έξαφνα με τη βιομηχανική του Μέγιερχολντ και με μιά πλατειά βάση σπουδών που ξεπερνά τα όρια της δουλειάς του ήθοποιού. Τα αποτελέσματα του πετυχαίνει είναι καταπληκτικά· όμως αυτό που τον ενδιαφέρει δεν είναι μόνο η τεχνική. Οι επιδιώξεις του Γκροτόβσκι είναι πολύ κοντά στα θεατρικά όνειρα του Άρτώ, παρόλο που δεν είναι πιά ένα συγκεκριμένο ποιητικό δράμα, αλλά πρακτική εφαρμογή, συγκεκριμένη και κλιμακωμένη σε μιά μακρά χρονική περίοδο. Πρόκειται για ένα θέατρο μαγείας, τουλάχιστο ως ένα βαθμό. Η σκηνή-κουτί εξαφανίζεται, οι ήθοποιοί παίζουν μέσα στην αίθουσα, άναμεσα στο Κοινό που σε κάθε παράσταση τοποθετείται στην αίθουσα με διαφορετικό τρόπο, κι αποτελούν κατά τον ίδιο τρόπο με τα σκηνογραφικά στοιχεία, μετέλλινα ή ξύλινα, αναπόσπαστο τμήμα της κοινής θεατρικής πραγματικότητας, που όρίζεται από τους τοίχους της αίθουσας όπου ζετυλιγεται το θέαμα-τελετή. Σκοπός του θεάματος δεν είναι να εικονογραφήσει τα φαινόμενα του εξωτερικού κόσμου, αλλά να γίνει αίσθητός από κοινού ο κόσμος, γι' άλλη μιά φορά, και, χάρη σ' αυτή την αυτοανακάλυψη, να μπορέσει ο θεατής να προβεί σε μιά αυτοανάλυση κ' ένα είδος κάθαρσης. Το θέαμα δεν απευθύνεται στους θεατές, λαμβανόμενος στο σύνολό τους, αλλά σε κάθε πρόσωπο χωριστά: θεωρητικά, φτάνει ένας τουλάχιστο θεατής να υποστεί κάθαρση, για να μην έχει πάει χαμένη η καλλιτεχνική δουλειά. Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει πως πρόκειται για ένα θέατρο μιάς μειοψηφίας έλλκτων. Ο Γκροτόβσκι ο ίδιος υποστηρίζει πως είναι ένα θέατρο "για όλους, άλλ' όχι για όλες τις μέρες".

Ο χώρος της αίθουσας με τη λαμπρή πλαστική του σύνθεση κι ο ήθοποιός—ο ήθοποιός που ναι κοντά στο θεατή, ήθοποιός που μπορείς νά τον άγγίξεις άπλώνοντας το χέρι σου—αυτά είναι τα κύρια στοιχεία των σκηνοθετικών δημιουργιών του Γκροτόβσκι. "Όπως ολόκληρη η νέα γενιά, προσέχει ιδιαίτερα το ποιόν της ύλης: γυμνά σανίδια, κοστούμια από κουρέλια, ακόμα και τον ιδρώτα που προβάλλει στο πρόσωπο του ήθοποιού και το θόρυβο των βηματικών του (χωρίς ν' αναφέρουμε την καταπληκτική ηχητική κλίμακα και το χρώμα της στην όμιλία του ήθοποιού), πράγματα πολύ σημαντικά και με μεγάλη σημασία σ' αυτό το θέατρο. Το κείμενο το χειρίζεται πολύ ελεύθερα και σάν καθοδηγητικό νήμα της παράστασης· ο Γκροτόβσκι το υποκαθιστά αυτό άνοιχτά, γράφοντας στις άφισες, έξαφνα, για τόν "Δόκτορα Φάουστ": "Λόγια του Κρίστοφερ Μάρλοου, σενάριο του Γ. Γκροτόβσκι". Δεν παίζει παρά σχεδόν μόνον κλασσικούς· παίζει συνειδητά "αντίθετα στο κείμενο"· άποσπ' απ' αυτό κι άπογμνώνει προπάντων όρισμένα άρχέτυπα—έλλοτε έθνικα, έλλοτε θρησκευτικά ή πολιτικά—, με τήν έννοια που 'δνε ο Γιούνγκ. Με τη βοήθεια αυτών των βασικών στοιχείων της "συλλογικής φαντασίας", ο ήθοποιός κι ο σκηνοθέτης προσβάλλουν τήν άτομική φαντασία του θεατή, χρησιμοποιώντας, γι' αυτό τό σκοπό, με τρόπο προκλητικό, τό πάθος και τήν κομική υπερβολή, τό λυρισμό και τήν ώμότητα, τήν τοποθέτηση σ' επάλληλα επίπεδα τών έννοιών και τών συμβόλων, τό χλευα-

→

Το Θέατρο του Γέρζυ Γκροτόβσκι, που θα εκπροσωπήσει τήν Πολωνία στο Θέατρο τών Έθνων, αποτελεί τήν πιο πρωτοποριακή προσπάθεια ταύτισης του Κοινού με τή σκηνοθετική πράξη



250

σμό των ξεπερασμένων ήθικων, φιλολογικων και θρησκευτικων στερεοτύπων' αποβλέποντα ταυτόχρονα στο "χλευασμό και στην αποθέωση", στη διαμαρτυρία και στη θεραπεία.

'Απαρίθμηση σ' αυτό το άρθρο πολλά ονόματα, ίσως μάλιστα πάρα πολλά, δεδομένου ότι δεν συνδέονται στη σκέψη του αναγνώστη με παραστάσεις που 'χει δει. "Αν όμως σκεφτείτε πως έχουμε πολλούς εξαιρετους σκηνοθέτες θα κάνετε λάθος, γιατί εξακολουθούμε να 'χουμε πάρα πολύ λίγους. Υπάρχουν σήμερα στην Πολωνία περίπου εβδομήντα θέατρα και παντού λείπουν σκηνοθέτες. Αυτή η γενική τάση προς τη σκηνική δημιουργία, με την πιο πλατειά σημασία του όρου, δίνει φυσικά αξιοσημείωτα αποτελέσματα στους δευτέρας σειράς μιμητές: μια μανιέρα εξωτερική, εξοργιστική, θεωρητικά σχήματα άπριόρι που μετατρέπουν σε άποτυχη ακόμα και τα καλύτερα έργα. Αυτές οι παραστάσεις έχουν σαν αποτέλεσμα να προκαλείται σύγχυση στο κοινό και τη θεατρική κριτική και να ξεσηκώνουν άδικαιολόγητα επιθέσεις εναντίον των πρωτοποριακών αναζητήσεων. Πολλές πρωτότυπες ιδέες εκμηδενίζονται από τους ήθοποιους. Η κατάσταση, απ' αυτή την άποψη, είναι πολύ άνησυχρητική' δεν έχουμε έλλειψη, είν' αλήθεια, ταλαντούχων ήθοποιών, όμως το επίπεδο του επαγγέλματος είναι πολύ χαμηλό, πολύ περισσότερο παρά στην Αγγλία ή στη Γαλλία.

'Εδώ και κάμποσο καιρό, διαπιστώνονται δυσχέρειες και στον τομέα της σκηνογραφίας. Παράδοξες δυσχέρειες. "Έχουμε πραγματικά μια εξαιρετική νέα σκηνογραφία, άξια, στο πλαστικό πεδίο, να σταθεί στην πρώτη σειρά της ευρωπαϊκής παρ' όλο που καιμιά φορά ολισθαίνει σε μια υπερβολή ζωγραφικότητας πολύ λίγο οργανικής. Κι ωστόσο υπόκειται σε επιθέσεις: οι ήθοποιοί, οι σκηνοθέτες κ' οι κριτικοί την κατηγορούν πως επίζητεί υπερβολικά "το άσυνήθιστο" πως πολλαπλασιάζει τις ταυτολογίες, πως συντρίβει τον ήθοποιό και το συγγραφέα. Πρόκειται για μια ακόμα επίκριση που δεν απευθύνεται εκεί που πρέπει' αντί να κατηγορούν τους σκηνογράφους πως διαθέτουν υπερβολική επανοητικότητα, ταλέντο και φαντασία, θα 'ταν καλύτερα, να ρωτούν τους σκηνοθέτες γιατί δεν ξέρουν τι να την κάνουν αυτή τη σκηνογραφία, γιατί τη δέχονται χωρίς να την καταλαβαίνουν. Η επίκριση πως η σκηνογραφία "συντρίβει το έργο" δεν είναι πρόσφατη. Στο διάστημα του μεσοπόλεμου κατηγορούσαν συνεχώς τον "Αντρέι Προνάγκο — εξαιρετο πρωτοποριακό σκηνογράφο που ξεκίνησε από τον κυβισμό — πως συντρίβει τους σκηνοθέτες, τους ήθοποιους, τις παραστάσεις' κάθε φορά όμως που συνεργαζόταν με τον Σίλλερ... δεν συνέτριβε πια

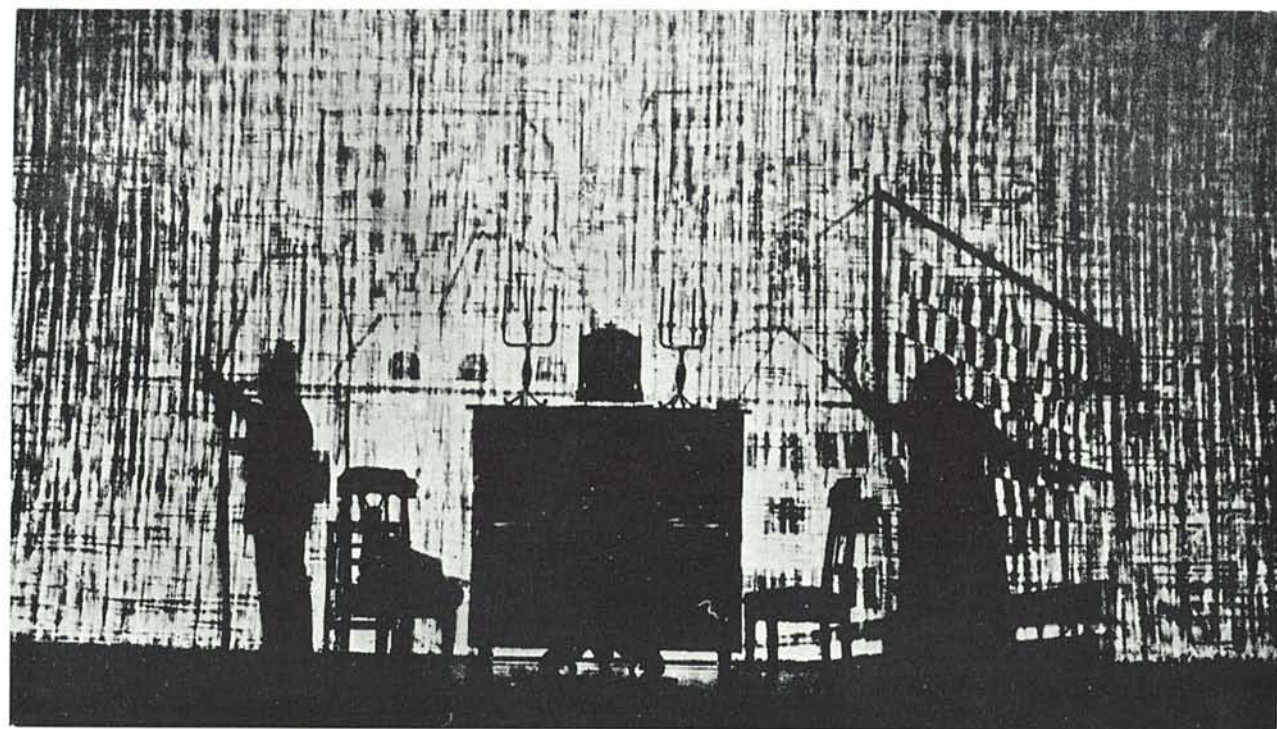
κανένα και τίποτα. Και σήμερα συμβαίνει το ίδιο' κανένας "δεν συντρίβει" τον "Άξερ, τον Ντέιμек, τον Χανούσκιεβιτς, τον Σβινάρσκι. Γιατί ξέρουν τι θέλουν και τί απαιτούν από το σκηνογράφο, το θέαμα και τον εκυτό τους.

Παρόλ' αυτά, παραμένει ένα γεγονός: σε πολλές παραστάσεις ή ίσοροπία ανάμεσα στο κείμενο, τη σκηνογραφία και τον ήθοποιό έχει στις μέρες μας, εξαφανιστεί. Η πρωτοποριακή σκηνογραφία και δραματολογία προχώρησαν όσο γίνεται πιο μακριά στο δρόμο της εξέλιξης, όμως οι επιδιιώξεις τους είναι συχνά αντιφατικές. Οι σκηνοθέτες κ' οι ήθοποιοί αρχίζουν να μένουν πίσω, δεν καταφέρνουν να αναρμονίσουν αυτές τις επιδιιώξεις και γίνονται κάπως μέσα σ' αυτό το πλήθος των αναζητήσεων. Τό να ζητάμε όμως να σταματήσουν οι αναζητήσεις στον τομέα της σκηνικής δημιουργίας και να μείνουμε "πιστοί στο συγγραφέα", σαν κριτήριο της αξίας του θεάτρου — και συχνά ακούονται τέτοιες εκκλήσεις — καταλήγει στο να ρίχνουμε το παιδί μαζί με το βρώμικο νερό της λεκάνης.

Στην πραγματικότητα, η θεατρική παράσταση, αντίθετα με το βιβλίο ή τον Κινηματογράφο, δεν υπάρχει χωρίς τους θεατές. Παιγμένη σε μια αίθουσα κενή, είναι νεκρή' οι συγκινήσεις του θιάσου δεν είναι σε θέση να την αναθεωρήσουν αν οι συγκινήσεις της αίθουσας δεν τις βοηθήσουν. Το θέατρο είναι μια τέχνη εμπρηστική, ή πιο επικίνδυνη απ' όλες' είναι επίσης μια τέχνη που δεν είναι αιώνια, γεννιέται κι αναπτύσσεται μόνον σ' ορισμένο χρόνο και χώρο, σ' ένα συγκεκριμένο τόπο και μια συγκεκριμένη στιγμή, και στις βίαιες εποχές πεθαίνει ύστερα από μερικά βράδια, όταν ο δεσμός κατανόησης με το θεατή, που γράφεται τόσο γερός, απότομα σπάει... "Άλλ' αυτή η ξαφνική ένσωμάτωση ενός συνόλου προσώπων ζώνων μεταξύ τους — των ήθοποιών και των θεατών — δένει και η αδυναμία του θεάτρου' είναι επίσης κι ο μόνος λόγος ύπαρξής του. Και πραγματικά, αν το θέατρο δεν όφειλε να μάς δώσει παρά μόνο αυτό που, άλλοτε, και κάπου, εξέφρασε ο συγγραφέας του δράματος κι όχι αυτό που σήμερα, απόψε μάλιστα, στην πόλη όπου ζούμε, θέλει να μάς πει μια ομάδα προσώπων — οι δημιουργοί της θεατρικής παράστασης, — ποιός ο λόγος να πᾶμε στο θέατρο; Είναι πολύ πιο ευχάριστο να μείνουμε σπίτι μας, να χωθούμε σε μια αναπαυτική πολυθρόνα και να διαβάσουμε θεατρικά έργα. Γαλλικά για να 'ναι καλύτερη η εντύπωση. Με την ένδειξη "Θέατρο" στο ζώφυλλο.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

"Ο "Ερβιν Άξερ, εκπρόσωπος της νεώτερης γενιάς σκηνοθετών, επιδίδεται στα λιγοπρόσωπα, μ' εσωτερικότητα έργα και το μοντέρνο θέατρο. "Ο Μπίντεμαν κ' οι έμπρηστές" του Μάξ Φρις, σε δική του σκηνοθεσία. Θέατρο "Wspolczesny" (1959)





MURRAY SCHISGAL

Ο Τ Ι Γ Ρ Η Σ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΚΑΙΤΗΣ ΚΑΣΙΜΑΤΗ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ: ΓΚΛΟΡΙΑ και ΜΠΕΝ

Η ΣΚΗΝΗ: "Ένα δωμάτιο σε υπόγειο πολυκατοικίας, ανήλαγο, άκατάστατο, με σωρούς βιβλία, πεταμένα δώ' εκεί. Δεξιά, μερικά σκαλοπάτια που καταλήγουν σε μιιά πόρτα που βγαίνει στο δρόμο. Δίπλα στα σκαλοπάτια ένα γραφείο, πάνω του μιιά γλάστρα μ' ένα φυτό και πολλά βιβλία. Πίσω, ένα κρεβάτι έκστρατείας, μιιά λάμπα κ' ένα πικαπ σ' ένα μικρό τραπέζι. Πάνω απ' το κρεβάτι είναι δεμένο ένα σχονί με άπλωμένα ρούχα. Δεξιά είναι ή πόρτα της κουζίνας και πάνω στην πόρτα κρέμεται ένας μανρολίνακας που 'χει γραμμένη τη φράση: "Ή λ έ ξ ι ε ς τ η ς ή μ έ ρ α ς : σ υ μ β ί ω σ ι ς". Μπροστά άριστερά, μιιά ξύλινη καρτέλα. Δεξιά, μιιά ξεφτισμένη πελώρια ταπεταρισμένη πολυθρόνα. Κόκκινοι βαμμένοι σωλήνες διασχίζουν το ταβάνι και κατεβαίνουν, μέχρι κάτω, στους δυο τοίχους του δωματίου. Άστραπές φωτίζουν πότε-πότε το δωμάτιο. Ήχος από κεραυνούς που πέφτουν συγχρόνως με πολύ δυνατή βροχή. Ξαφνικά, ή πόρτα άνοιγει διάπλατα. Μπαίνει ό Μπέν κουβαλώντας σά λάφρο στον ώμο του τή Γκλόρια. Με το άδιάβροχό του έχει δέσει σφιχτά το κορμί της.

ΓΚΛΟΡΙΑ (Με πνιγμένη φωνή): "Άσε με ... για το καλό σου ... άφησέ με ... άσε με κάτω ...

ΜΠΕΝ (Τήν κουβαλάει και τήν πηγαίνει στο κρεβάτι): Πάψε, πάψε. Νομίζεις πως έχω όρεξη για παιχνίδια μαζί σου; "Έτσι φαντάζεσαι; Χά! Τί άστείο! Αυτό που αισθάνεσαι, κυρία μου, αυτό που νιώθεις πάνω σ' όλο σου το κορμί, είναι δύναμη, πρωτόγονη, κτηνώδης. Σ' αυτό δε χωράει καμιιά αντίρρηση. Καμιιά. (Ή Γκλόρια κάθεται στην άκρη του κρεβατιού. Ο Μπέν ανάβει το φώς). Κάθησε τώρα εκεί, και μίην κουνιθεις από τήν θέση σου. Δέ θα σαλέψεις από 'κει. Θά γυρίσω άμέσως. Σ' ένα λεπτό ... (Τρέχει στην πόρ-

τα, τήν κλείνει, τραβάει τις κουρτίνες σ' ένα μικρό παράθυρο πάνω απ' το γραφείο. Ή Γκλόρια σηκώνεται και πηγαίνει σά χαμένη στο δωμάτιο. Ο Μπέν τήν άρπάζει και τή ρίχνει πάνω στην καρτέλα). "Έλα έδω έσύ, έλα δώ πέρα. (Τής δίνει τα χέρια πίσω απ' τήν καρτέλα με τή ζώνη απ' το άδιάβροχό του).

ΓΚΛΟΡΙΑ (Πνιγμένη φωνή): Μά τί κάνετε; Βγάλτε το αυτό. Σάς παρακαλώ. Δέν μπορώ ούτε ν' αναπνεύσω, δέν μπορώ ...

ΜΠΕΝ: Φώναζε. Φώναζε όσο θέλεις. Σου τό έπιτρέπω. "Αν και δέν πρόκειται να σ' ώφελησει σε τίποτα. "Όχι έδω, τουλάχιστον. Είμαστε όλομόναχοι. Τελείως μόνοι, τελείως. Ούτε θέλω ν' άκούσω όρους και τέτοια. Σ' αυτό είμαι άπορατισμένος. Δέ δέχομαι κανένος είδους όρους. Θά πρέπει να τό βάλεις καλά στο μυαλούδάκι σου και να τό θυμάσαι. (Είναι δεμένη στην καρτέλα. Ο Μπέν γυρίζει πρός το μέρος της και τήν κοιτά κατάφρασα). "Ορίστε. Αυτό είν' όλο. Είμαστε κ' οι δυο εκεί που πρέπει να 'μαστε. (Τής βγάξει το άδιάβροχο). "Ωστε σ' άρέσει να φλερτάρεις έ; σ' άρέσει πολύ. Κάνεις ό,τι μπορείς για να διασκεδάσεις και λυγάκι. Τά ξερω. Είχα κι άλλοτε τέτοιες προσφορές. Γι' αυτό να 'σαι σίγουρη. (Ήαίρνει απ' το σκονί μιιά κρεμασμένη πετσέτα και σκουπίζει το μούτρο του).

ΓΚΛΟΡΙΑ: Μά εγώ δέν σάς φλερτάρα ποτέ. Σάς όρκίζομαι πως λέω άλήθεια. Είναι τελείως άνόητο. Σάς παρακαλώ πολύ άφείστε με να φύγω. (Κλαίει με λυγμούς).

ΜΠΕΝ: Νά φύγεις; Νά σ' άφήσω να φύγεις; "Υστερα απ' όλη αυτή τή φασαρία και τόν κόπο που 'κανα να σε σέρνω μέσ' τά στενοσόκακα! Κι άφού έβρεξα και τά κουνούρια μου τά παντελόνια; "Α, όχι. Άποκλείεται. "Όχι, άπόψε, κυρία μου, γιατί έχω άλλα σχέδια για σένα.

ΓΚΛΟΡΙΑ: Δέν ξερω τί ακριβώς θέλετε, ειλικρινά δέν ξερω. "Αλλά σάς ύπόσχομαι να μίην πώ λέξη σε κανέναν. "Όσο για

μένα την ίδια, τίποτ' απ' όλα αυτά δεν συνέβη ποτέ. Ούτε σάς είδα ποτέ μου. Κράτησα τὰ μάτια μου κλειστά. Νά, κοιτάζετε, ακόμα είναι κλεισμένα. Ούτε είδα τὰ χαρακτηριστικά του προσώπου σας, ούτε τίποτ' άλλο σχετικό με σάς. "Όμως, άφείστε με να φύγω. Σας παρακαλώ, άφείστε με... άφείστε με να φύγω. (Κλαίει με λυγμούς).

ΜΠΕΝ : (Κάθεται στα σκαλοπάτια, βγάζει τὰ παπούτσια του, τις βρεμένες κάλτσες, παίρνει ένα ζευγάρι κάλτσες απ' τὸ γραφείο, τις φοράει τὰ παπούτσια μένον αφορέτα) : Κλάψε. Νά, κλάψε. Τὰ δάχρυά σου είναι τόσο υμορφα. Μπορῶ να σέ κοιτάζω ὅλη νύχτα. 'Εσύ κλαίς, με τὴν ἴδια φυσικότητα πού ἡ τίγρη πλησιάζει τὴ λεία της καὶ τὴν καταβροχθίζει. Κλάψε. Συνέχισε. 'Ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας είναι γεμάτη ἀπὸ ἀναρίθμητα παρόμοια περιστατικά.

ΓΚΑΟΡΙΑ : Γιατί με πήρατε ; Γιατί απ' ὅλους ἔπρεπε νὰ διαλέξετε ἐμένα ;

ΜΠΕΝ : Τὰ πράγματα είναι πάντα ὅπως πρέπει νὰ 'ναι, γι' αὐτὸ είναι ἔτσι. Δὲν τὸ καταλοβαίνεις, ἔ ; Στεκόμουνα στὴν πόρτα ἐκεῖνου τοῦ σαραβαλισμένου χαρτοπωλείου ἐπὶ τρεῖς ὥρες, περισσότερο ἀπὸ τρεῖς ὥρες, πούς ξέρει πόσες. 'Αφῆσα νὰ περάσουν ἔξη, ἑφτά, ὀκτὼ γυναῖκες καὶ μετὰ ἐμφανίστηκες ἐσύ, κλι-κλάκ, μετὰ τὰ ψηλοτάκωνά σου, καὶ τότε κατὰλαβα πὼς ἐσὺ ἤσουνα αὐτὴ πού περίμενα. 'Εσὺ ἤσουνα. Στὴν ἀρχὴ με κυρίεψε μιὰ σφοδρὴ ἐπιθυμία νὰ σὲ καθαρίσω ἀμέσως, ἐκεῖ δά. Νά σὲ καθαρίσω καὶ νὰ τελειώω μ' αὐτὴ τὴν ἱστορία. "Όταν ὅμως σ' ἄγγιξα, ὅταν τὰ δάχτυλά μου σ' ἄρπαξαν, μιὰ φωνὴ μέσα μου βαθιά, εἶπε "'Όχι. Μή. Περίμενε. Πάρτην. Αὐτὸ ἄς είναι κατὶ τὸ ξεχωριστὸ καὶ ... καὶ ἱερὸ ἀκόμα. Μιὰ ἱεροτελεστία, μιὰ ἱεροτελεστία τοῦ ...".

ΓΚΑΟΡΙΑ : Δὲν εἶστε καὶ τόσο ἀπάνθρωπος.

ΜΠΕΝ : Τόσο ἀνθρώπινος! Τόσο ἀνθρώπινος! (Κραμῶ τις βρεγμένες κάλτσες στὸ σπάγγο. Σὲ ἀπελπισία) : Κανέναν δὲν καταλαβαίνει. Οὔτ' αὐτὸς ὁ Σοπενάουερ ... οὔτε ... οὔτε καὶ ὁ ἴδιος ὁ Νίτσε. Μὰς πετᾶνε ὅλη τὴν ὥρα κάτω ἀπ' τὴν μύτη μας σοφὰ λόγια κ' ὑποσχέσεις. Γίνε περισσότερο ἀπ' ὅ,τι εἶσαι, νά 'σαι περισσότερο ἀπὸ ἄνθρωπος, ἀνυψώσου, προχώρα πρὸς τὰ πάνω, πέρα, ψηλά, πρὸς τὰ πάνω, ψηλά ... (Στὸν μαυροπίνακα) : "Όμως ὄχι. Δὲν είναι αὐτὸ τὸ σωστό. 'Εγὼ λέω, νά 'σαι λιγότερο ἀπ' αὐτὸ πού εἶσαι. Νά 'σαι αὐτὸ πού εἶσαι. (Σχεδιάζει μιὰ κατιοῦσα γραμμὴ). Νά 'σαι λιγότερο! Λιγότερο! Λιγότερο! ἀπ' ὅ,τι εἶσαι. (Σβήνει τὸν μαυροπίνακα).

ΓΚΑΟΡΙΑ : Δὲν μπορῶ νὰ σάς μιλήσω. Εἰστε ...

ΜΠΕΝ : Εἶμαι, τί;

ΓΚΑΟΡΙΑ : Τίποτα, τίποτα.

ΜΠΕΝ : Τρελλός ; Αὐτὸ ἤθελες νὰ πεῖς ; Τρελλός ; (Βηματίζει γύρω στὴν καρέλα της). Τὸ ἐλπίζω. 'Ω, Θεέ μου, τὸ ἐλπίζω. Εἶμαι τρελλός, ἔ ; 'Εσὺ θέλησες καὶ τὸ εἶπες. 'Εγὼ δὲν εἶπα τίποτα. Δὲν τὴν προκάλεσα ἐγὼ αὐτὴ τὴ διαπίστωση. 'Εσὺ, ὅμως, τὸ ἤξερες, τὸ αἰσάνθηκες. Συμφωνῶ με τὴν γνώμη σου. Ἀπολύτως. Δὲ συναγτᾶς, φυσικά, κάθε μέρα ἀνθρώπους σὰν κ' ἐμένα, ἀνθρώπους με τῆς δικῆς μου ἰδέας, με τὸ θάρρος τῶν πεποιθησέων μου. Εἶμαι τρελλός, πές τὸ !

ΓΚΑΟΡΙΑ : 'Εάν δεχόσασταν νὰ με ἀκούσετε ...

ΜΠΕΝ : "Όχι, παρὰ μόνον ὅταν σοῦ δώσω τὴν ἄδεια νὰ μιλήσεις ! Τὸ κατὰλαβεις ; Ἀνάμεσά μας, ἀνάμεσα σὲ σένα καὶ σὲ μένα, μόνον ἕνα πράγμα ὑπάρχει πού ἀξίζει τὸν κόπο. 'Ισχύς, δύναμη, ἡ σωματικὴ μου ὑπεροχὴ, αὐτὴ ἡ γροθιά καὶ αὐτὸ τὸ μπράτσο. 'Εδῶ, ἀπόψε, λέω σ' ἐσένα πὼς εἶμαι τρελλὸς γιὰ νὰ μπορῶ νὰ 'μαι ἀνθρώπινος. Βλέπεις πόσο μεγάλη είναι ἡ πρόξλη μου αὐτὴ ; Βλέπεις πὼς ὅλα μπαίνουν στὴ θέση τους ; 'Εσὺ δὲν κατὰλαβεις τίποτα, ἔ ; 'Αφρημένες ἔνοιες πέφτουν λίγο βαρεῖες γιὰ τὸ μικρὸ γυναικεῖο μυαλοῦδάκι πού ἔχεις. 'Αλλ' αὐτὸ δὲν πειράζει. "Ἐχεις ἄλλα χαρίσματα. Μοῦ φαίνεται, πὼς θά 'ναι εὐχάριστο νὰ σ' ἄγγιξει κανέναν. Εἶσαι μαλακιά. Τὸ αἷμα σου είναι θερμὸ καὶ ζεστό. (Προσπαθεῖ νὰ τὴν φιλήσει). 'Εκείνη τραβᾶει μακριὰ τὸ κεφάλι της. Πιέζει τὴ μύτη του στὸ μάγουλό της). Τώρα ; Νά σὲ ἀποτελειώσω τώρα ἀμέσως ; Νά δώσω τέλος στὴν μίζερη ζωὴ σου ; 'Ἐτσι στὰ ξαφνικά καὶ στὰ γρήγορα ... (Κοιτάζει γύρω του). 'Ωραία λοιπόν! (Βγάζει ἕναν δίσκο ἀπὸ τὸ κάλυμμά του, τὸν βάζει στὸ πικάπ μουσικῆς : Κοιτάζοντο 'Αριθ. 1 τοῦ Τσαϊκόφσκυ). Θὰ τὸ κάνουμε λοιπόν. 'Εσὺ κάτσε ἐκεῖ. 'Εκεῖ ἀκριβῶς. Θὰ τὸ κάνουμε τώρα καὶ ὅπως πρέπει. Μ' ὄλες τῆς λεπτομερείας. Μὲ ὅλα ... (Γυρνᾶει τὸ κεφάλι της πρὸς αὐτόν. Τὴ φιλά με λεπτότητα, στὸ μάγουλό της, μετὰ κλείνει τὸ πικάπ). Τώρα μάλιστα. Καμιά φορά ὁ τίγρης ἀναγκάζεται νὰ σαχαρουνίσει λίγο τὴν τίγρη, τὸς ἐκείνη καταλαβαίνει τί σημαίνουν ὅλ' αὐτά.

ΓΚΑΟΡΙΑ : 'Αφείστε με νὰ σάς μιλήσω ...

ΜΠΕΝ : Σοῦ 'δωσα τὴν ἄδεια νὰ μιλήσεις ; Πές μου, στὴν ἔδωσα ;

ΓΚΑΟΡΙΑ : Μοῦ δίνετε τὴν ἄδεια ;

ΜΠΕΝ : Μπράβο. Μαθαίνεις σιγά-σιγά. Τώρα μπορεῖς νὰ μοῦ μιλήσεις σὰν θέλεις.

ΓΚΑΟΡΙΑ : Εἶμαι ... εἶμαι μιὰ γυναικία παντρεμένη. Παντρεύτηκα πρὶν ἔξη χρόνια. 'Ο ἄνδρας μου είναι ἕνας ... τίμιος ἄνδρας πού δουλεῖει σκληρά. "Ἐχουμε ἀγοράσει ἕνα σπίτι πού δὲν τὸ 'χουμε ἀκόμα ξεπληρώσει. Δὲν εἴμαστε αὐτὸ πού λένε εὐποροί. "Ἐχουμε δυὸ μικρὰ παιδιὰ, δυὸ κοριτσάκια. Καὶ μπορεῖτε νὰ ρωτήσετε γιὰ μᾶς, ὅποιον θέλετε στὴ γειτονιά μας ...

ΜΠΕΝ : 'Αρκετά ! 'Αρκετά αὐτὸς ὁ θόρυβος ! Δὲν μ' ἀρέσουν οἱ φλύαρες γυναῖκες. Μπορεῖς νὰ κλαίς, ἀλλά, ὄχι φλυαρίες. Κατὰλαβεις ; "Όποια γυναικία ἀφήνει τὰ παιδιὰ της καὶ πάει καὶ ἀλάνευεῖ στους δρόμους τὴ νύχτα, εἶναι μιὰ πόρνη καὶ τῆς ἀξίζει, ipso facto, νὰ πάθει ὅ,τι πάθει.

ΓΚΑΟΡΙΑ : Μὰ ἐγὼ δὲν ...

ΜΠΕΝ : Τί ;

ΓΚΑΟΡΙΑ : Μπορῶ σὰς παρακαλῶ νὰ πῶ κάτι ;

ΜΠΕΝ : Τώρα μάλιστα.

ΓΚΑΟΡΙΑ : Δὲν ἀλάνευα καθόλου ὅλη νύχτα. "Όχι, καθόλου μάλιστα. Κάθε Πέμπτη ... εἶμαι γραμμένη σ' ἕνα κλάμπ γιὰ μπριτζ μετὰ κάτι ἄλλες κοπέλες πού δουλεύω καὶ πρὶν παντρευτῶ ... Κι ὅλα τὰ χρήματα πηγαίνουν στὰ φιλανθρωπικά !

ΜΠΕΝ : Συνέχισε. Σοῦ 'πα νὰ σταματήσεις ; Σοῦ εἶπα ;

ΓΚΑΟΡΙΑ : Μόνον μιὰ βραδιὰ τὴ βδομάδα. 'Εγὼ πηγαῖνω κάθε δευτέρη φορά. Βγαῖνω τόσο σπάνια, καὶ ὅταν βρῶ εὐκαιρία ...

ΜΠΕΝ (Στέκεται πίσω της, τῆς χαιδεῖει τρυφερὰ τὰ μαλλιά) : 'Ο ἄντρας σου σὲ βγάζει ἔξω κάθε Σάββατο. "Όλοι οἱ ἄντρες βγάζουν τις γυναῖκες τους τὰ Σάββατα.

ΓΚΑΟΡΙΑ : "Όχι πιά, ἐδῶ καὶ ἀρκετὸν καιρὸ. Σας ὀρκίζομαι, είναι τόσο κουρασμένος ὅταν φτάνει τὸ Σάββατοκυριακο καὶ ἄλλωστε ... κοστίζει τόσο πολὺ μιὰ κοπέλα γιὰ τὰ παιδιὰ ἀκόμα καὶ ἂν βρεῖς κάποιον ... πού νὰ τὴν ἐμπιστευσεσαι. Σας παρακαλῶ, μὴ ...

ΜΠΕΝ (Βλέποντάς τὴν κατὰφατσα) : Θέλω νὰ με φιλήσεις.

ΓΚΑΟΡΙΑ : "Όχι, ὄχι ...

ΜΠΕΝ : Εἶπα, θέλω νὰ με φιλήσεις.

ΓΚΑΟΡΙΑ : Δὲν μπορῶ, σὰς παρακαλῶ ... (Χαμηλώνει τὸ κεφάλι της).

ΜΠΕΝ : Σήκω τὸ κεφάλι σου ! Σήκωσέ το ! (Σηκώνει τὸ κεφάλι της χωρὶς νὰ τὴ φιλήσει). Τὸ δέχομαι γιὰ τώρα. Καλύτερα ὅμως νὰ μαθαίνεις καὶ νὰ μαθαίνεις γρήγορα. 'Αντιρρήσεις δὲ θέλω. Οὔτε στὰ λόγια, οὔτε στὶς πράξεις. Εἶμαι γιὰ σένα ἀπόψε ὁ κόσμος ὅλος. Αὐτὸ νὰ τὸ θυμάσαι.

ΓΚΑΟΡΙΑ : Δὲ θὰ σὰς ζητήσω νὰ σκεφτεῖτε τὸν ἑαυτὸ μου αὐτὴ τὴ στιγμή. 'Αλλ' ἔχω ἄνδρα κ' οἰκογένεια. "Όλοι τους θὰ ὑποφέρουν. Δὲν εἶμαι μόνον ἐγὼ. Γιατί δὲν τοὺς συλλογίζεστε ; Γιατί ; ...

ΜΠΕΝ : Δὲν ἄκουσα λέξη ἀπ' ὅσα εἶπες, γιατί ... γιατί δὲν σοῦ 'δωσα τὴν ἄδεια νὰ μιλήσεις ! Πάντως, ἂν θέλεις, μπορεῖς νὰ κλάψεις ἐλεύθερα. Στὸ ἐπιτρέπω γιὰτ' εἶσαι γυναικία.

ΓΚΑΟΡΙΑ : Δὲν πρόκειται νὰ κλάψω. Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ κλάψω. Πιστεύω πὼς ὑπάρχει καλωσύνη μέσα σας. Τὸ βλέπω στὰ μάτια σας. Δὲν ὑπάρχει κανέναν στὸν κόσμο πού ν' ἀγαπάτε πάρα πολὺ ;

ΜΠΕΝ : 'Εκτὸς ἀπ' τὸν ἑαυτὸ μου ;

ΓΚΑΟΡΙΑ : 'Εκτὸς ἀπ' τὸν ἑαυτὸ σας.

ΜΠΕΝ : Κανέναν.

ΓΚΑΟΡΙΑ : Κάποιος πρέπει νὰ ὑπάρχει. 'Ἡ μητέρα σας ...

ΜΠΕΝ : Μὴ με κάνεις καὶ βάζω τὰ γέλια.

ΓΚΑΟΡΙΑ : 'Ἡ γυναικία σας ;

ΜΠΕΝ : Γιὰ τόσο κουτὸ με πέρασες ;

ΓΚΑΟΡΙΑ : Τότε, φίλοι. Πρέπει νὰ 'χετε μερικὸς φίλους. ΜΠΕΝ : Κανέναν. Κανέναν. Δὲν ἔχω κανέναν ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ μου καὶ μόνον αὐτὸς μ' ἐνδιαφέρει. 'Εγὼ. 'Ο ἑαυτὸς μου. 'Ἡ ἱκανοποίηση τοῦ σώματός μου καὶ τῆς πρωτόγονης ψυχῆς μου. Καμιά φορά ... καμιά φορά περπατῶ τὴν νύχτα στὸ δρόμο, καὶ τὰ πόδια μου, καθὼς περπατῶ, τὰ νιώθω σὰ δυὸ μεγάλες μαλάκες πατούσες, καὶ τὸ φεγγάρι, τὸ φεγγάρι πού λάμπει ψηλά, τόσο λαμπερὰ, τόσο πρωτόφαντα ... μοῦ ῥχεται νὰ σηκώσω τὸ κεφάλι καὶ ... καὶ ν' ἀφήσω ἐλεύθερο ἀπὸ μέσα μου κάποιον ἄγριο παράξενον ... ἤχο πού δὲν ἔχει ἀκουστῆ ἐδῶ καὶ χιλιάδες χρόνια, ἀλλὰ πού βρίσκεται μέσα μας, κατὰλαβεις, βαθιά, βαθιά, βαθιά μέσα μας ... Ἀπόψε δὲ χρειάζεται νὰ κρυθῶ τίποτα. Ἀπόψε ἔχω ἐσένα. "Ἐχω ἐσένα νὰ παίζω. Νὰ καταστρέψω. Νὰ σὲ κάνω ὅ,τι θέλω. Μετὰ, μετὰ δὲ με νοιάζει. Θέλω νὰ με φιλήσεις. Τώρα.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Κοντεύετε να με κάνετε να τρελλαθώ.
 ΜΠΕΝ : Αυτό δεν ήταν και τόσο καλό. Δεν το θέλεις; (Τόν φιλά στο μάγουλο).
 ΓΚΛΟΡΙΑ : "Άφησέ με, άφησέ με ήσυχη ...
 ΜΠΕΝ (Βάζει πάλι το πικάπ' μονοκιή). 'Εντάξει, έτοιμάσου λοιπόν. Δε χρειάζεται να πούμε τίποτ' άλλο. Θα κάτσουμε ήσυχοι κι ακίνητοι και θ' ακούμε τους χτύπους της καρδιάς μας, να χτυπούν, να χτυπούν ... Αυτό που 'χουμε πολύ βαθιά μέσα μας, θα βγει, θα μάς ξεπεράσει σε μια στιγμή τυφλού πρωτόγονου πάθους ... Τότε θα γίνουμε αυτοί που πραγματικά είμαστε, ή ουσία, ή άρχέγονη δύναμη, ελεύθεροι απ' όλη την ύποκρισία, χωρίς να χρειάζεται πια να παριστάνουμε τους ήθικους, τους διανοητικά υγιείς, να παριστάνουμε ... (Η Γκλόρια τόν φιλά απαλά). "Όχι αρκετά ικανοποιητικό. Θ' ακουμπάς τὰ χερίλα σου στά δικά μου μέχρι να σου δώσω τὸ σύνθημα. Τώρα. (Χτυπά τὰ δάχτυλά του. Τὸν φιλά. 'Εκείνος κλείνει τὸ πικάπ). Λίγο καλύτερα. 'Υπάρχουν, βέβαια, σημεῖα πρόδου. Χαίρομαι να βλέπω να διδάσκονται σωστά όρισμένα πράγματα εδῶ μέσα.
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Τὰ μπράτσα μου πονᾶνε. Δεν μπορείς να με λύσεις ;
 ΜΠΕΝ : Μήπως μίλησες ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Δεν ... δεν τὸ 'θελα. Μπορῶ να σου ζητήσω μιὰ χάρη ;
 ΜΠΕΝ (Σβήνει τὸν πίνακα. 'Αφηρημένα) : 'Εσὺ ἤσουνα πού ἤθελες κάτι να πείς ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : "Έχω να σου ζητήσω μιὰ χάρη.
 ΜΠΕΝ (Χωρίς προθυμία) : 'Όριστε λοιπόν, λέγε.
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Τὸ αίμα δεν κυκλοφορεῖ στά μπράτσα μου. Θὰ σου ἤμουνα εὐγνώμων ἂν μοῦ τὰ ξέσφιγγες. Δεν θὰ προσπαθῶ να τὸ σκάσω.
 ΜΠΕΝ : Δε σε πιστεύω. Οὔτε για ἓνα δευτερόλεπτο δεν σε πιστεύω. 'Αλλά ... δεν ἔχω αντίρρηση. 'Απόψε ἡ λέξι φόβος ἀνήκει στό δικό σου λεξιλόγιο, ὄχι στό δικό μου. (Τῆ λύνει). Φυσικά, ἀντιλαμβάνεσαι πὼς ἂν κάνει ὅτι πᾶς να τὸ σκάσεις ὁπρὲπει να σε τιμωρήσω. 'Ισως και να σε σκοτώσω ἀκόμα, εδῶ ἀκριβῶς πού βρισκόμαστε! Ποτὲ δὲ θὰ καταλάβεις πότε χάνω τὸν ἔλεγγο τοῦ ἑαυτοῦ μου. Γι' αὐτὸ πρόσεξε! (Τραβᾶ ἀπελπιστικά τὴν ζώνη τοῦ ἀδιάβροχου).
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Σ' εὐχαριστῶ. Βλέπεις, λοιπόν, πὼς ὑπάρχει καλωσύνη μέσα σου ; Μπορεῖς να λογιкуεῖς.
 ΜΠΕΝ : Βγάλε τὴν φούστα σου.
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Δεν ὑπάρχει κανένας τρόπος να σε πείσω να μὴν τὴ βγάλω ;
 ΜΠΕΝ : "Όχι. Κάνε ὅτι σου εἶπα. (Χτυπά τὴ ζώνη στὸν αἆρα).
 "Ακουσες τί σου εἶπα ; (Βγάζει τὴ φούστα της, μένει με τὴν προκλητικὴ ἐπιδεικτικὴ κωλοτίτα της). Νόστιμο. Πολὺ νόστιμο. Δόστο μου ... Κάτσε τώρα σ' αὐτὴ τὴν καρέκλα. 'Εμπρός κάτσε. (Ἐκείνη κἀθεται στὴν ξύλινη καρέκλα. Ἐκεῖνος κοιτάζει τὴ φούστα, τὴ βάζει πάνω στό γραφεῖο. Μετὰ παίρνει τὰ τσιγάρα και τὰ σπάρτα ἀπ' τὸ γραφεῖο, ἀνάβει ἓνα τσιγάρο και κἀθεται στά σαλοπάτια).
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Μπορῶ να 'χω ἓνα τσιγάρο ;
 ΜΠΕΝ : "Όχι.
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Κάνει κρύο εδῶ μέσα. Ξεπάγιασα. (Τὴν ἀγνοεῖ).
 Θὰ μπορούσες εὐκόλα να κερδίσεις κάμποσα λεφτὰ ἂν μ' ἀφηνες να φύγω. 'Ο ἄνδρας μου θὰ σοῦ τὰ δινε εὐχαρίστως. Γιατί δεν τοῦ τηλεφωνεῖς ; Ζήτησέ του ... πέντε, δέκα χιλιάδες δολλάρια. Μπορεῖ να τὰ βρεῖ. Δεν θὰ 'τανε καλύτερα ἂν εἶχες ὅλ' αὐτὰ τὰ χρήματα ;
 ΜΠΕΝ : "Ένας ἄνδρας ζῆ μέσα στό μυαλό του κι ὄχι στὸν τόπο πού στέκεται. Δε χρειάζεται να σοῦ ἐξηγήσω. Θὰ 'χανα τὸν καιρό μου. 'Ηλίθιοι. 'Ένας κόσμος ἡλιθίων κι ἀγραμμάτων, πού 'ναι ἀδύνατο να καταλάβουν τούς βασικότερους νόμους πού κυβερνοῦν τίς ζωές τους. Τί σημαίνει τὸ ὄνομα Πλάτων γι' αὐτούς ; 'Η Μπετόβεν, ἡ Σπινόζα, ἡ Ρέμπραντ ; 'Ηλίθιοι !
 "Όλο σας ἀκολουθεῖτε ὁ ἓνας τὸν ἄλλο σὰν ἓνα κοπάδι πρόβατα, ὁ ἓνας ἀκολουθεῖ τὸν ἄλλον ... "Ετοιμοι στίς ἑννέα, φεύγουν ἀπ' τὸ σπίτι, μπαίνουν στόν ὑπόγειο, βγαίνουν στό δρόμο, δουλεύουν μέχρι τίς δώδεκα, μετὰ μεσημεριανὸ φαγητό, τρώνε ὄλο πάνω στούς πάγκους, μᾶμ, μᾶμ, μᾶμ ... μασσᾶνε με τὴν ψυχὴ τους, μᾶμ, μᾶμ, μᾶμ, γυρνᾶνε στά γραφεῖα στὴ μία, δουλεύουν μέχρι τίς πέντε, παίρνουν πάλι τὸ δρόμο, μέσα στόν ὑπόγειο, ἔξω ἀπ' τὸν ὑπόγειο, μέσα στό σπίτι, στό κρεβάτι στίς δέκα ... Πρόβατα, ἑκατομμύρια πρόβατα.
 ΓΚΛΟΡΙΑ : 'Εκεί ἔξω πού μένω ἐγὼ ...
 ΜΠΕΝ : Σοῦ ζήτησα τὴ γνώμη σου ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : "Ἦθελα να πῶ ...



"Ο "Τίγρης" με τὸν Τερζιέφ και τὴν Πασκάλ ντε Μπουασσόν

ΜΠΕΝ : Δεν μ' ἐνδιαφέρει τ' ἤθελες να πείς. Δεν κάνω μαθήματα περι τῶν ἀρχῶν τῆς δημοκρατίας. "Όχι, κυρία μου, δεν τὸ διδάσκω αὐτὸ τὸ μάθημα σ' αὐτὸ τὸ ἐξάμηνο. (Σηκώνεται).
 "Ο καθένας ἔχει και κάτι να πεί. "Ο καθένας ἔχει να δώσει και μιὰ γνώμη. "Έχουν ὅμως τὴν κατάλληλη καλλιέργεια, τὴν ἐκπαίδευση, τὴν πνευματικὴ πειθαρχία, για να σοῦ δώσουν μιὰ γνώμη για τὰ γεγονότα ; Περι ἀντικειμενικότητος ; Περι ἐπιστημονικῆς ἀντιλήψεως ; "Όχι, βέβαια. "Όχι τέτοια. Φλυαροῦνε ὅμως ὄλοι τους. Σωστά ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Ναι.
 ΜΠΕΝ : Βρίσκετε πὼς ἔχω δίκιο ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Ναι, ἔτσι νομίζω. Συμφωνῶ μαζί σου.
 ΜΠΕΝ : Και σε ποῖο πράγμα εἶχα δίκιο ; Ἐέρεις ; Συλλαμβάνεις τὰ συμπεράσματα, τίς διακλαδώσεις ; (Γράφει στό μηχανοπίνακα Α, Β, Γ). 'Επαναλαμβάνει τὴ σειρά τῶν συλλογισμῶν μου και παρουσιάζε μου, ἐν συντομία, τὰ κορυφαῖα σημεῖα. "Αρχισε, τώρα.
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Δεν μπορῶ ...
 ΜΠΕΝ : Εἶπα, ἄρχισε τώρα ! Αὐτὴ τὴ στιγμή, ἄρχισε !
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Θὰ προσπαθῶσω. Νομίζω πὼς αὐτὸ πού 'λεγες εἶναι ὅτι, σε μιὰ δημοκρατία ὅπου ὁ καθένας ἄσχετα με τὴν εὐφροσύνη και τὴν ἰκανότητά του μπορεῖ να 'χει γνώμη στὴ διοίκηση τῆς χώρας, αὐτὸ ὀδηγεῖ στὴ λαθασμένη πίστη ...
 ΜΠΕΝ (Σβήνει τὸν πίνακα, γρήγορα, θυμωμένα) : Αὐτὸ λοιπόν φαντάζεσαι ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Δεν εἶναι ...
 ΜΠΕΝ : Ποῖος ἔγραψε τὴ Θεῖα Κομωδία ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : 'Ο Ντάντε ;
 ΜΠΕΝ : Πότε ἔγινε ὁ 'Εμφύλιος Πόλεμος ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : 'Απὸ τὸ 1861 μέχρι τὸ 1865.
 ΜΠΕΝ : Πὼς γράφεται ἡ λέξι ἀλληλουχία ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : 'Αλληλουχία : "Άλφα, δύο λάμδα, ἦτα, λάμδα, ὄμικρον, ὕψιλον, χί, γιώτα, ἄλφα. Πὼς γράφεται ἡ λέξις ω-ρωαῖότης ;
 ΜΠΕΝ : 'Ωρωαῖότης ; Κεφαλαία : 'Όμέγα, ρό, ἄλφα, γιώτα, ὄμικρον, τάφ, ἦτα, σίγμα. — Φυσιολογία ;
 ΓΚΛΟΡΙΑ : Φυσιολογία : Φί, ὕψιλον, σίγμα, γιώτα, ὄμικρον, λάμδα, ὄμικρον, γάμα, γιώτα, ἄλφα. — 'Υποβασία ;

ΜΠΕΝ : Ύπνοβασιά: Ύψιλον, πί, νί, όμικρον, βήτα, άλφα, σίγμα, γιώτα, άλφα. — Ήπιμιζία;
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Ήπιμιζία: Ήψιλον, πί, γιώτα, μί ...
 ΜΠΕΝ : Ήψιλον, πί, γιώτα, μί ... (Γράφει στον πίνακα).
 Μί, Γιώτα, Μί, Γιώτα, Πί! Πί! Π-Ι-Μ-Ι-Ξ-Ι-Α. Ήλιθια κοκορόμυαλη. Δέ σου επιτρέπω νά λές τοιμηρές κουβέντες μπροστά μου. "Όχι, έντός άν είσαι έτοιμη νά πληρώσεις τίς συνέπειες. (Κουτώντας τό δάχτυλο): Αυτό νά τό θυμάσαι. (Σβήνει τόν πίνακα).
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Θά τό θυμάμαι. Στο μέλλον. Θά τό θυμάμαι. Μπορώ, παρακαλώ ... νά πιώ ένα ποτήρι νερό ;
 ΜΠΕΝ : Δέν είμαι ύπρητής σου. Ίσως, κύριο, άλλ' άπόψε όχι. "Α, όχι. "Όχι άπόψε, κυρία μου.
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Μπορώ νά τό πάρω μόνη μου, άν ... ("Ο Μπέν πηγαίνει στην κουζίνα, κλείνοντας πίσω του τήν πόρτα. Ή Γκλόρια σηκώνεται, παίρνει τήν τσάντα και τή φουόστα της και ξεκινά πός τά σκαλοπάτια. Ή έξώπορτα ανοίγει ξαφνικά και μπαινει ό Μπέν, κρατώντας ένα ποτήρι νερό. Ή Γκλόρια πηδεί πός τά πίσω έντρομη).
 ΜΠΕΝ : Για πού τό 'βαλες;
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Για πουθενά, πήγα να ...
 ΜΠΕΝ : "Αστ' αυτά. Ξέρω τί πήγανες νά κάνεις. ("Αδειάζει τό ποτήρι μέ τό νερό περιφορητικά μέσα στην γλάστρα). Αυτό τά κόλλα νά τά κάνεις στον άνδρα σου, κι όχι σέ μένα. Κατάλαβες ; Ξέρω πολύ καλά τί συμβαίνει. Είσαστε όλες ίδιες. Ή κάθε μιά, πανάθεμά σας... ("Αγγίζει τά ύψη τά πόδια ένοχλημένος). Περιμένετε νά φύγουν οι άνδρες σας για τή δουλειά τους και τότε τό πρώτος πού θά χτυπήσει τήν πόρτα σας, πρώτος θά μπει μέσα και πρώτος θά σερβιριστεί. Τους καλείτε για νά πιουν δήθεν έναν καφέ' τους λέτε πός δέν υπάρχει κομιά βία ... "Α, όχι. Δέ βιάζεστε καθόλου. Τους λέτε μέ τρόπο πός δέν είναι κανένας στό σπίτι. Μου 'χουν γίνει και μένα τέτοιες προτάσεις, πολλές φορές.
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Δέν έκανα ποτέ άπιστία στον άνδρα μου, ποτέ. Στο όρκίζομαι.
 ΜΠΕΝ (Δείχνει) : Πήγαυε στην καρέκλα σου.
 ΓΚΑΟΡΙΑ (Στήν ξύλινη καρέκλα) : Δέ θά προσπαθήσω νά ξαναφύγω. Άλήθεια. Σε παρακαλώ, θά 'θελα ένα τσιγάρο.
 ΜΠΕΝ (Παίρνει άπ' τό γραφείο τίς κάλτσες): Μου 'χουν παλιώσει όλες μου οι κάλτσες, νά παρ' ή εύχή! "Αν τό ξανακάνεις θά 'ναι ή τελευταία φορά. Έλπίζω νά 'μαθες αρκετά για νά τό καταλάβεις αυτό. Πήγες στό σχολείο, δέν πήγες ; (Κάθεται στα σκαλοπάτια, βάζει στεγνές κάλτσες).
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Ίσως νά μήν τό πιστέψεις, άλλ' έβγαλα Πανεπιστήμιο. Κι ό άνδρας μου επίσης. Έκει, άλλωστε, γνωριστήκαμε. Παρακολουθούσαμε κ' οι δυό τό ίδιο μάθημα. Καθόταν ... άκριβώς δίπλα μου.
 ΜΠΕΝ : Αυτό εξηγεί τήν άγνοιά σου, τέλεια και πλήρης άγνοια. Κάποτε, θυμάμαι, μπήκα σέ μιά αίθουσα παραδόσεων, σέ κάποιο ήλιθιο Πανεπιστήμιο. Νόμισα πός θ' άκουγα τή σοφία τών αίωνων, τους προφήτες νά μιλάνε μέ τήν ευφυνία και τό εκλεπτυσμένο μυαλό ενός επιστήμονα, έναν παιδαγωγό. (Σηκώνεται). Πάνω σέ μιά πλατφόρμα στεκόταν ένα νεαρό άλλοιθορο παιδί. Είχε τό 'να χέρι μέσ' τήν τσέπη και τ' άλλο τό κουνούσε στον άέρα λές και διευθύνε όρχήστρα : "Τό πακετάρισμα ενός άντικειμένου δέν μπορεί, κυρίες και κύριοι, νά περιγραφεί μέ μερικούς άπλους κανόνες. Θά πρέπει νά λάβουμε ύπ' όψη μας, στην περίπτωση αυτή, όχι μόνον τό είδος πού πρόκειται νά πακεταριστεί, αλλά τίς συνθήκες υπό τίς όποιες πρέπει νά πουληθεί, τά έξοδα πού προκάλεσε, τά πακεταρίσματα πού επικρατούν στην αγορά, τά ενδιαφέροντα του άγοραστή, ίκανοποιώντας τόν παραγωγό, συμμορφούμενοι μέ τους κανονισμούς τής πολιτείας και του κράτους ...". (Γελώντας): "Αρχίσα νά γελάω σαν τρελλός. Δέν μπορούσα νά κρατηθώ. Άναγκάστηκα νά κρύψω τά μούτρα μου σ' ένα μαντήλι και σκουουφλώντας νά βγω άπό κεί μετά. (Δύστροπα): Αυτό ήταν όλο κι όλο τό Πανεπιστήμιο για μένα. (Κρεμά τίς βρογιμένες κάλτσες στό σπάγγο).
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Θέλεις νά πεις ότι δέν τό 'βγαλες;
 ΜΠΕΝ : Είπα ποτέ πός τό 'βγαλα;
 ΓΚΑΟΡΙΑ : "Όχι, φυσικά δέν είπες. Άλλά ... τό λεξιλόγιό σου, ό τρόπος πού μιλάς ... ήμωνα σχεδόν βέβαιη ...
 ΜΠΕΝ : Τά Πανεπιστήμια είναι για τους ήλιθιους, για κάτι άρνιά πού βελάζουν μπέτες, μπέτες. "Ότι ξέρω τό 'μαθα μόνος μου. (Σηκώνει μιά άγχαλιά βιβλία άπό τό πάτωμα). Διαβάζοντας, μελετώντας, σπουδάζοντας τους προφήτες, τους φιλόσοφους, τους άνθροπολόγους, τους ποιητές, τους επιστήμονες. Κάθε βράδυ διαβάζω, ό,τι μπορώ νά βρω, χρόνια και

χρόνια διαβάσματος και μελέτης μέχρι ... μέχρι πού άπένειμα στον έναυτό μου ένα δίπλωμα. Ήταν ένα ντοκτορά στην περιεκτική όντολογία. (Βάζει τά βιβλία στό πάτωμα). Τότε κατάλαβα, μπόρεσα νά διακρίνω μέσα άπό τά ψέματα και τίς ύποκρισίες. Ή άλλθεια έλαμψε μπροστά μου τόσο διανγής, σαν μιά σφαίρα κρυστάλλινη. Ήθελαν νά με κάνουν νά χάσω τήν ανθρώπινη μου ύπόσταση, ναι, ναι, αυτό άκριβώς. Ήθελαν νά με κάνουν άρνί, ένα άρνί πού βελάζει μπέτες, μπέτες. Αυτό ... αυτό πού ήταν μέσα μου, ό,τι άγνότερο, τό άγριο ζώο, άθωο, πρωτόγονο σαν παιδί, πού 'πρεπε νά σώσω, έπρεπε νά διαφυλάξω και νά έξαγοράσω. Κι αυτός ήταν ό λόγος — για τό δικαίωμα νά 'μαι άνθρωπος, όπως πρέπει νά 'μαι για νά ζήσω — πού άποφάσισα νά σε προσφέρω άπόψε θυσία σ' αυτή τήν βραδιά τής 22ας Μαΐου.
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Είναι άνάγκη νά θυσιάσεις μιάν ανθρώπινη ύπαρξη;
 ΜΠΕΝ : Φτωχό μου, κοκορόμυαλο. Φτωχό κουτούτσικο πού ζής στην άγνοια. Τι ξέρεις έσύ για τήν ύπαρξη ; Ή ύπαρξη; Χά! Τι ξέρεις για τό ίδιο σου τό σώμα; για τίς στοιχειώδεις φυσιολογικές λειτουργίες του ίδιου του σώματός σου ; Παραδειγματος χάριν: Ρώτησες ποτέ τόν έναυτό σου γιατί δέν είσαι άναπτυγμένη εκεί ; (Δείχνει τό στήθος της).
 ΓΚΑΟΡΙΑ (Κοιτώντας κάτω) : Δέν είμαι άναπτυγμένη; Πού;
 ΜΠΕΝ : Έκει ! Έκει ! Άκριβώς εκεί πού κοιτάς. Οι θηλαστικοί άδένες. Βάζω στοίχημα πός κ' ή μητέρα σου τά 'χε μικρά επίσης. Κληρονομικότης ! Γενετική εξέλιξη ! Γοητευτικός κλάδος. Γοητευτικός Δαρβίνος, Λυσένκο, Ντομπζάνσκυ ... Σ' ένατό χρόνια δέν θά 'χεις καθόλου. Δέν θά ύπάρχουνε. Καμιά γυναίκα δέ θά 'χει. Μάλιστα. (Περιστρέφει στον πίνακα). "Ο λαμιός τής καμηλοπάρδαλης, αριθμός ένο, ή ούρα του πίθηκου, αριθμός δύο. (Γυρνώντας): Αυτό όλα θά έξαφανιστούν. Έτσι. Θά χαθούν. (Χτυπά τό δάχτυλό του) : Πώς γίνεται; Λυσένκο ! Έτσι γίνεται. Άλλ' έσύ, βέβαια, δέν ξέρεις τίποτ' άπ' όλα αυτά. (Σβήνει τόν πίνακα).
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Μ' ενδιαφέρει. Για κάμποσα χρόνια ήμωνα συνδρομητρια σ' ένα επιστημονικό περιοδικό και κάθε μήνα είχε άθρα πάνω σ' έναν όρισμένο επιστημονικό κλάδο, βιολογία άς πούμε, ή ...
 ΜΠΕΝ : Δόσε μου τά παπούτσια σου.
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Τά παπούτσια μου ;
 ΜΠΕΝ : Δέν άκουσες τί είπα ;
 ΓΚΑΟΡΙΑ : Τι τά θέλεις τά παπούτσια μου ; (Του τά δίνει).

"Άλλη μιά σκηνή άπό τό γαλλικό άνέβασμα του "Τίγρη", 1964





Χαρακτηριστική σκηνή από τον "Τίγρη" του Μάργουη Σίγχαλ, με τον Τερζιέφ πρωταγωνιστή, σκηνοθέτη και διασκευαστή

ΜΠΕΝ : Πησιάζουμε όλο και περισσότερο στο τέλος που είναι ή αρχή. Η αρχή είναι στο τέλος και το τέλος είναι στην αρχή. Ο χρόνος είναι σαν το αυγό, κ' ή ζωή... ή ζωή είναι σαν την κόττα που κάνει το αυγό.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Αυτό... αυτό είναι πρωτότυπο; Είναι δικό σου;

ΜΠΕΝ : Έσ'ο τί νομίζεις;

ΓΚΛΟΡΙΑ : Μου άρεσει. Αλήθειες, μου άρεσει.

ΜΠΕΝ (Κάθεται στην πολυθρόνα) : Νύχτες και νύχτες μονάχος εδώ μέσα, μελετώντας, διαβάζοντας τους σοφούς, ψάχνοντας, βαθιά, βαθιά μέσα στον εαυτό μου...

ΓΚΛΟΡΙΑ : Παρ' όλα αυτά δεν μπορώ να μ'ήν ύμολογήσω πώς μου κάνει μεγάλη ευχαρίστηση πού σ' άκουω. Πριν παντρευτώ ξέρεis, ήμουνα κοινωνική λειτουργός στο ύπουργείο Προνοίας. Μέρος τής δουλειάς μου ήταν να κατευθύνω τους ανθρώπους σε δουλειές που τους ταίριαζαν, σαν ιδιοσυγκρασίες, σαν μόρφωση... Ήταν μιá δουλειά που μ' άπορροφούσε τελείως. Λυπήθηκα αφάνταστα όταν τήν άφησα. Αλλά... Γιατί δεν πήγες στο Πανεπιστήμιο; Νομίζω πώς θα γινόσουνά ένας πολύ καλός επιμελητής.

ΜΠΕΝ : Κάποτε αυτή ήταν ή φιλοδοξία μου. Να διδάσκω σε Πανεπιστήμιο. Να γίνω καθηγητής Έπιστημολογίας και Γλωσσολογίας. Αύτοι οι μπάσταρδοι! Δεν αξίζουν ούτε να τους φτύσεις. Δεν τους χρειάζομαι. Δε χρειάζομαι κανέναν!

ΓΚΛΟΡΙΑ : Μά τί συνέβη;

ΜΠΕΝ : Σου 'δωσα άδεια να μιλήσεις; (Παύση). Άπέτυχα στις αναθεματισμένες τις εισαγωγικές εξετάσεις. Δεν... δεν μπορώ να μιλήσω γαλλικά και δεν σε δέχονται αν δεν μιλάς γαλλικά ή άλλη ξένη γλώσσα, τέλος πάντων. (Σχεδόν φωνάζοντας): Καί προσπάθησα, προσπάθησα. Αλλά δεν τά κατάφερα. Δεν μπορούσα. Έλα, λοιπόν. Γέλα. Αυτό δεν σου 'ρχεται να κάνεις;

ΓΚΛΟΡΙΑ : Καθόλου μάλιστα. Άπλως δεν μπορώ να τó καταλάβω. Δε θά 'πρεπε να 'ναι δύσκολο για σένα.

ΜΠΕΝ (Βγάζει βιβλία από τó συρτάρι του γραφείου, τής τά δίνει) : Τά βλέπεις αυτά τά βιβλία; Είναι βιβλία Γαλλικής. Παρακολούθησα μαθήματα, πήρα ιδιαίτερο καθηγητή, μελέτησα με Γάλλους, μ' όποιον έβρισκα. Δεν τά κατάφερα όμως. Πες πώς ήταν κάτι ψυχολογικό. Πες τó όπως διάολο θέλεις. Καρφί δε μου καίγεται γι' αυτές τις άηδίες. Τώρα έχω άλλες φιλοδοξίες. Έγω να κάνω πιό σοβαρά πράγματα. Η ζωή είναι τó πιό σπουδαίο άπ' όλα. Ούτε τά διπλώματα, ούτε τά έπιτεύγματα, ούτε τó να τά κατα-

φέρεις δεν τó παραδέχομαι. Μ' άκους; Δεν τó παραδέχομαι!

ΓΚΛΟΡΙΑ : Μά δεν είν' άργά. Έχεις καιρό να τó κάνεις.

ΜΠΕΝ : Τ' είν' αυτά που λές; Ξέρεις πόσο χρονών είμαι;

ΓΚΛΟΡΙΑ : Θά 'λεγα πώς είσαι τριανταέξη, τριανταεπτά.

ΜΠΕΝ : Τόν Αύγουστο γίνομαι σαράντα δύο. Όχι, όχι. Δεν μ' ενδιαφέρει πιά.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Μά στα σαρανταδύο του κανένας δεν είναι γέρος. Έδώ είναι που κανείς μεγάλο λάθος. Βρίσκεσαι στην άκμή τής ηλικίας σου κι αν δεν είναι τώρα ό καιρός κατάλληλος για μόρφωση, πότε είναι;

ΜΠΕΝ : Κουφή είσαι; Σου είπα πώς δε με δέχονται.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Γιατί δεν ήξερεις γαλλικά μόνον; Θυμάμαι κ' έγώ τί τράβηξα για να περάσω στα γαλλικά.

ΜΠΕΝ : Μιλάς γαλλικά;

ΓΚΛΟΡΙΑ (Ντροπαλά, όπως είναι): Oui, un petit. (Ό Μπέν σηκώνεται, άρπάξει θυμωμένος τά βιβλία άπ' τά χέρια τής και τά πετάει στο συρτάρι του γραφείου).

ΜΠΕΝ : Πήγαινε πίσω στο κάθισμά σου. Κάτσε κάτω...

ΓΚΛΟΡΙΑ : Μά είμαι στο κάθισμά μου. Αυτό είναι τó κάθισμά μου.

ΜΠΕΝ : Όχι αυτό τó κάθισμα. (Δείχνει τήν ταπετσαρισμένη πολυθρόνα). Σ' εκείνο τó κάθισμα! Εκείνο! Πήγαινε εκεί. Έμπρός. Δε θέλω ν' άκούσω λέξη, κατάλαβες; Θέλω σιωπή, πλήρη κι άπόλυτη σιωπή. (Η Γκλόρια ξανακάθεται. Ό Μπέν βγάζει τó σακκάκι). Άν χάσω τόν έλεγχο του εαυτού μου, εσύ θά τά πληρώσεις. Νά 'σαι λοιπόν προσεχτική. Σε προειδοποιώ. Πολλές κουβέντες, άλλωστε, είπαμε. Ό καθένας έχει και κάτι να πεί. Ξέρουνε όμως (Αδιάφορα, πιέζει τó χέρι του πάνω στον σωλήνα του καινού νερού, τó τραβίει μ' ένα μονγγό σύρλιαχτό, τó κουνάει μανιασμένα) τί λένε; Τους νοιάζει; Φλυαρούν. Δε μιλάν ό ένας στον άλλο. Ά, όχι. Μιλάνε στον εαυτό τους. Μιλάνε στο δικό τους τó έγώ.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Αυτό δείχνει πώς έχεις αντίληψη. Δεν ύπάρχει πιά στους ανθρώπους έπικοινωνία.

ΜΠΕΝ : Δε σου 'πα να τó βουλώσεις; Άκουγε μόνον. Μπορεί να μάθεις κάτι. (Μικρή παύση). Δεν ύπάρχει πιά έπικοινωνία ανάμεσα στους ανθρώπους. Όλοι βρίσκονται κλεισμένοι μέσα τους, μέσα στο μικρό τους έγωιστικό καθούκι. Συναντās κάποιον στο δρόμο, σου λέει: "Πώς είσαι; Νομίζεις πώς τόν νοιάζει να μάθει πώς είσαι; Νομίζεις πώς τόν νοιάζει καθόλου; Χά! Άς γελάσω. Άπλως βγαίνει άπ' τó στόμα τους, να έτσι, σαχλαμαρίζοντας. Δεν ύπάρχει ούτε άληθινό αίσθημα,

ούτε ενδιαφέρον, ούτε καμιά ανθρωπιά, τίποτα. 'Ακους εκεί, " Πώς είσαι", σου λένε. Τι κοροϊδία φίλε μου, τί άπάτη! 'Εσύ πάλι λές: " Είμαι μιά χαρά". Κι ούτε καν άκουνε τί λές.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Δέν άκούνε τίποτα.

ΜΠΕΝ: Αυτό είναι πού με σκάζει. Κάνουν την ερώτηση, " Πώς είσαι"; Κι όταν τους άπαντάς, όταν λές: " Είμαι μιά χαρά", ούτε πού σε άκούνε. Δέν ενδιαφέρονται. Ξέρω. Βλέπω τί γίνεται. Πριν από λίγες μέρες συνάντησα ένα παιδί πού δουλεύει στο μαγαζί πού ψωνίζω για τό σπίτι. Με σταμάτησε και μου λέει: " Πώς είστε"; Μέχρι νά πώ " Καλά είμαι", αυτός είχε κιόλας άνεβεί στο λεωφορείο πού κάνει στάση τρία τετράγωνα πιά κάτω!

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: " Όλοι τους ίδιοι είναι. Δέν τους άπασχολούν οι ανθρώπινες άξίες, μόνο θέλουν νά κάνουν χρήματα και νά 'χουν ό,τι έχουν κ' οι γείτονές τους.

ΜΠΕΝ: Θά σκάσεις τέλος πάντων; Είπα πώς από σένα θέλω σιωπή, πλήρη ή άπόλυτη σιωπή! (*Μικρή παύση*). Δέν τους άπασχολούν οι ανθρώπινες άξίες μόνο προσπαθούν νά 'χουν ό,τι έχουν κ' οι γείτονες, άρπάζοντας όσα περισσότερα μπορούν νά βάλουν στο χέρι. Μόνον αυτό σκέφτονται. Το Χρήμα, ό Θεός-Τέρας! " Όλοι τρέχουν πίσω του.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Τι σημασία έχει άν γνωρίσουν ή όχι τόν εαυτό τους; δέν τους νοιάζει. Γι' αυτό δέν υπάρχουν σήμερα άνθρωποι με έντονη προσωπικότητα.

ΜΠΕΝ (*Καθώς κάθεται κάτω*): 'Ακριβώς.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: " Όλοι φοράνε τά ίδια ρούχα, κάνουν την ίδια δουλειά, μιλάνε για τά ίδια πράγματα ...

ΜΠΕΝ: Σά νά 'ρχονται όλοι από τό Ντητρόιτ στη σειρά.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Καλύτερα δέ θά μπορούσες νά τό πεις. Αυτά είναι άκριβώς πού λένε για τόν κίνδυνο τής όμοιομορφίας.

ΜΠΕΝ: Ξέρω, ξέρω. Δέ χρειάζεται νά μου πεις. Το κακό έχει τόσο προχωρήσει πού άρχισαν οι άνθρωποι νά μοιάζουν ό ένας με τόν άλλο. Θέλω νά πώ, στην πραγματικότητα μοιάζουν φυσιογνωμικά ό ένας με τόν άλλο. Νομίζεις ότι άστειύομαι; Πήγαυνε νά περπατήσεις μιά μέρα έξω στο δρόμο και προσπάθησε νά προκαλέσεις την προσοχή κάποιου. Προσπάθησε. 'Εμπρός. Δέ σε κοιτάζει κανένας. Δέ θέλουν νά σε κοιτάζουν. Βάλε τή μούρη σου κάτω άπ' τή μύτη τους και πάλι δέ θά σε δούν. Και γιατί νά σε δούν; Είσαι κ' εσύ σαν όλους τους άλλους.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Δέν μπορώ νά σου φέρω αντίρρηση. Το βλέπω με τά ίδια μου τά μάτια.

ΜΠΕΝ (*Σηκώνεται*): Μένω σ' αυτή τή γειτονιά έφτά χρόνια, έφτά χρόνια! Ξέρεις τί μου 'πε ή ιδιοκτητριά μου όταν πήγα την τελευταία φορά δέ τής πληρώσω τό νοίκι;— " Αυπάμαι, αλλά δέν έχω κανένα άδειο διαμέρισμα".

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Θεός νά πεις πώς δέ σε ήξερε;

ΜΠΕΝ: " Ύστερα από έφτά χρόνια! 'Αλλά δέν είναι μόνον αυτό. Ξέρεις τί μου συνέβη χθές τό βράδυ; " Άκουσε: Μπήκα σ' ένα ρεστοράν νά πάρω κάτι νά φάω, και μιά γυναίκα μ' ένα άνδρικό καπέλο στο κεφάλι—τ' άκουσες αυτό;—μ' ένα άνδρικό καπέλο στο κεφάλι, μιά άγνωστη πού δέν την είχα δει ποτέ στη ζωή μου ... " Η γυναίκα αυτή άρπαξε τό μπράτσο μου και λέει: " Βρέ παλιοκερατά, άρχισες πάλι!" Της λέω: " Τ' είν' αυτά πού λέτε, Κυρία μου;" Κ' εκείνη μου λέει: " Ξέρεις πολύ καλά για πού πράγμα μιλάω. Έλα στο σπίτι, παλιοκαθίμι, θέλω νά σε πάρω στο σπίτι, και τά λέμε, εμπρός προχώρα ... " Μου τράβαγε τό μπράτσο μου και ... νά, κοίτα. (*Της φέρνει τό αδιάβροχό του, τής δείχνει τό ματίκι*). Κοίταξε τί έκανε. Μου 'σκισε τό αδιάβροχό μου.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Μ' αυτό είναι φοβερό, πραγματικά φοβερό.

ΜΠΕΝ: Μου τράβαγε τό μπράτσο μου και μου γτυπούσε τό κεφάλι με την παλιοσανάτα της. 'Ο κόσμος καθόταν και μάς έβλεπε. Ούτε κ' έγώ ξέρω πώς βγήκα άπ' τά χέρια της. Κ' έμεινα και νηστικός.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Θά πρέπει νά 'τανε μεθυσμένη.

ΜΠΕΝ: Μεθυσμένη ή τρελλή, τί σημασία έχει; Το γεγονός είναι ότι άρχισαμε όλοι νά μοιάζουμε μεταξύ μας. 'Εκεί θά καταλήξουμε. Διάβασε τόν Μέντες σου. Διάβασε στο βιβλίο τής 'Ιστορίας σου για τή Βιομηχανική 'Επανάσταση. " Όλα είναι γραμμένα. Δέν είναι κανένα μυστικό. Προσπάθησε νά ζήσεις σ' αυτό τόν κόσμο. 'Εμπρός. Προσπάθησε.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Το ξέρω. Έχει γίνει πιά αδύνατον.

ΜΠΕΝ (*Καθισμένος*): 'Αδύνατον. Αυτή άκριβώς είναι ή λέξη. Και τί νομίζεις πώς θά γίνει όταν αυτός ό τρομαχτικός μεγάλος πληθυσμός, πού αυξάνει συνεχώς, άρχισεί νά κυκλοφορεί, έ; Φαντάζεσαι τί πράμα θά 'ναι νά 'χεις τρία εκατομμύρια κόσμο νά στέκεται στη στάση για λεωφορείο, όλοι τους όμοιοι

μεταξύ τους, όλοι τους φορώντας τό ίδιο παλτό και καπέλο!

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Δέ θά μπορούμε ούτε άμπρέλα πιά νά χρησιμοποιήσουμε.

ΜΠΕΝ: Βάζω στοίχημα πώς δέ θά μπορούμε.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Κανένας δέν άκούει τίποτα.

ΜΠΕΝ: Χάος. Θά 'ναι ένα τεράστιο χάος.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Μήπως άκούει και κανένας τους;

ΜΠΕΝ: Έκατομμύρια εκατομμυρίων κόσμος, εκατομμύρια πρόβατα.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Κανένας δέν άκούει.

ΜΠΕΝ: Τι;

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Είπα πώς κανένας τους δέν άκούει.

ΜΠΕΝ: Αυτό είναι.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: " Έτσι είναι. " Όταν θά 'ναι πολύ άργά, τότε θ' άποφασίσουν νά κάνουν κάτι.

ΜΠΕΝ: Δέν ξέρω. Και τό δέχονται. Αυτό 'ναι πού με κάνει έξω φρενών. Το δέχονται. (*Καθώς μιλάει, ή Γκλόρια σηκώνεται, παίρνει την τσάντα της, κ' επιστρέφει στην πολυθρόνα. Βγάζει ένα τσιγάρο άλλ' άνακαλύπτει πώς δέν έχει φωτιά. Πηγαίνει στο γραφείο, παίρνει ένα κουτί σπίρτα, γυρνάει στη θέση της κ' ανάβει τσιγάρο*).

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: 'Εκεί έξω πού μένω, εκεί βλέπει κανένας τί άκριβώς γίνεται. Είναι άπίστευτο σέ πού βαθμό έχουν φτάσει όλοι και ζούν την ίδια μίζερη ζωή, κάνοντας τά ίδια πληχτικά πράματα. Το είδα ν' αυξάνει κι όσο πάει γίνεται και χειρότερο. " Όταν έρχονται τίποτα καινούρια στη γειτονιά, στην άρχή ενδιαφέρονται για ένα σωρό πράματα, τους άπασχολούν πολλά και διάφορα. " Όταν όμως περάσουν έξη μήνες ... τά μόνα για τά όποια μιλούν είναι τό γρασίδι, τό μπουλουγκι και τί κάνουν οι γυναίκες των άλλων. 'Εκεί βρίσκεται ό κίνδυνος. Δέν είναι πώς όλοι θά μοιάζουμε, στο κάτω-κάτω αυτό άφορά μόνον τή φυσιολογική μας ύπόσταση; τ' ότι όμως θά σκεφτόμαστε όλοι τά ίδια πράγματα, και θά 'χουμε τις ίδιες κοινωνικές αντιλήψεις—αυτό είναι κάτι πού πρέπει νά θυμόμαστε—τις ίδιες κοινωνικές αντιλήψεις. Κ' έδώ άκριβώς βρίσκεται ό κίνδυνος.

ΜΠΕΝ: 'Εμένα μου λές; 'Εγώ, κυρία μου, επί χρόνια τό πολεμώ αυτό.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ (*Καθισμένη*): Πρέπει νά τό πολεμάς. " Όλοι πρέπει νά τό πολεμάμε. Γι' αυτό τά νοσοκομεία μας είναι γεμάτα από άνοητους πού δέν μπορούν ν' άποδώσουν σέ κανένα τομέα. Ξέρεις πόσα κρεβάτια υπάρχουν στα νοσοκομεία μας για κάθε άσθενή πού χρειάζεται ένα κρεβάτι; Δέν θά τό πιστεύεις σαν σου τό 'λεγα. 'Υπάρχουν όμως στατιστικές πού άποδεικνύουν ότι σέ μερικά νοσοκομεία αναλογούν τρεις άσθενείς σέ κάθε κρεβάτι. Τρεις άσθενείς σέ κάθε κρεβάτι. Σκέψου το αυτό. Κι όσο πάει, θά γίνεται χειρότερα και χειρότερα, χωρίς κανένας νά κάνει κάτι. Τουλάχιστον σχεδόν κανένας. Με τις κοπέλες πού παίζουμε μπρίτζ, κάναμε λαχεία, και προσπαθούμε νά βάλουμε στα νοσοκομεία όσο περισσότερα κρεβάτια μπορούμε. Κάνουμε κάθε προσπάθεια για νά 'χει ό κάθε άσθενής τό κρεβάτι του. (*Βγάζει ένα πακέτο λαχεία από την τσάντα της. Σηκώνεται*). Κοστίζει μόνον ένα δολλάριο τό λαχείο ή άν πάρεις ένα πακό των είκοσι λαχείων θά δώσεις μόνο δεκαεννιά δολλάρια. (*Παύση, καθώς κρατάει τά λαχεία*). 'Ο Μπέν την κοιτάζει βουβός). Μπορείς ... μπορείς νά κερδίσεις μια συσκευή τηλεόρασης ή ένα σύστημα ύψηλής πιστότητας, ένα ραδιόφωνο ή, ή μιά ηλεκτρική σκούπα ...

ΜΠΕΝ (*'Αλλη παύση*): μετά, με ξαφνική ένταση σηκώνεται): Και τί λές για την άτομική βόμβα, έ; Τι γίνεται με την άτομική βόμβα; Νομίζεις πώς ξέρουν τί κάνουν; Αυτοί οι τρελλοί ούτε ξέρουνε τί κάνουν. " Άστους νά μάς τινάζουν όλους στον άέρα. Τι στο διάολο, έμεις, βλέπεις, δέ μετράμε.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Ποτέ μου δέν είχα έμπιστοσύνη σέ κανέναν από δαύτους.

ΜΠΕΝ: Δυό χιλιάδες χρόνια πολιτισμού, δυό χιλιάδες χρόνια, κι ό μόνος τρόπος πού μάς έμεινε για νά επιζήσουμε είναι νά σκάβουμε τρύπες στη γή και νά ζούμε σαν τά κατώτατα είδη του βασιλείου των έντόμων.

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Κι όλο μιλάνε για τό τί συμβαίνει στο διάστημα και για την τεράστια πρόοδο πού υποτίθεται πώς έχουμε κάνει.

ΜΠΕΝ: Το διάστημα. Το διάστημα. Δέν πάνε νά χεστούνε με τό διάστημα, λέω γώ. 'Εμείς έδώ κάτω τί γινόμαστε;

ΓΚΛΑΟΡΙΑ: Θά πρέπει νά νομίζουν πώς είμαστε τρελλοί όλοι μας. Είχα κάνει μιά συζήτηση κάποτε με κάποιον, πάνω σ' αυτό. Ήταν τόσο σίγουρο πώς δέν έπρεπε νά στεναχωριόμαστε για τίποτα. 'Αλλά τί νά πεις, πήγες ποτέ νά κουβεντιάσεις σο-

βαρά με κάποιον που βγάζει καβούρια ; Εκεί κάτω όλα είναι άστεια. Τά πάντα είναι άστεια.

ΜΠΕΝ : "Ωστε είναι τόσο άσχημα, ε ;

ΓΚΛΟΡΙΑ : Και δεν άκουσες ούτε τά μισά. Τόν πιδ πολύ καιρό δέν ξέρω με τί ν' άπασχοληθώ. Δέν υπάρχει κανένας που νά μπορώ νά πώ μιá κουβέντα.Κι όσο για πνευματικά ενδιαφέροντα ή άγάπη για τίς τέχνες... Αútá είναι ένας άλλος κόσμος. Πρέπει νά κατέβω στην πόλη για ν' αναπνεύσω λίγον καθαρό άέρα.

ΜΠΕΝ : Ούτε κ' έγώ θά μπορούσα νά ζήσω πουθενά άλλου.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Είχαμε ένα διαμέρισμα κάτω στην πόλη για μερικά χρόνια αλλά μετά έπρεπε νά φροντίσουμε τά παιδιά όταν θά πήγαιναν σχολείο... Ξέρεις τί λογιώ είναι τά σχολεία μέσα στην πόλη.

ΜΠΕΝ : "Ηλίθιοι. 'Ολόκληρο τó σύστημα είναι γεμάτο από ηλίθιους.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Πάνε νά εξοντώσουν τή μεσαία τάξη, αυτό πάνε νά κάνουνε.

ΜΠΕΝ : Τί όφελει που τά λέμε ;

ΓΚΛΟΡΙΑ (Καθισμένη στην πολυθρόνα) : Βοηθάει. Βοηθάει.

Είναι καλό νά μιλάμε γι' αυτά τά πράγματα. (Μικρή παύση) :

Κάνεις ένα λάθος, ξέρεις. 'Εγώ μπορώ νά σου μάθω γαλλικά.

Δέν υπάρχει λόγος νά μήν ...

ΜΠΕΝ : Κουφή είσαι ; Σου είπα, είναι πολύ άργά.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Μά δέν είναι πολύ άργά. 'Αλήθεια, δέν είναι.

ΜΠΕΝ : Μωρέ είναι που σου λέω. Ξέρεις πόσο χρόνων είμαι ;

ΓΚΛΟΡΙΑ : Θά 'λεγα ... σαρανταδύ.

ΜΠΕΝ : Μάλιστα ! Πώς τó ξέρεις ;

ΓΚΛΟΡΙΑ : Γιατί ξέρω τούς ανθρώπους. Σε ξέρω έσένα και

ξέρω τó τί είσαι άξιος νά κάνεις. Κοίταξε. Κάτσε κάτω. "Έχου-

με καιρό, δέν είναι ; Δέν υπάρχει καμιά βία. 'Ο άνδρας μου

πέφτει στο κρεβάτι στις έννέα. Ποτέ δέν με περιμένει και ποτέ

δέν ξέρει πότε γυρνάω. Ποιό βιβλίο θέλεις νά κάνουμε ; (Παί-

ρνει ένα βιβλίο από τó συτάρι του γραφείου. Γυρίζει στην

πολυθρόνα). Αυτό φαίνεται πως μάλλον θά κάνει. Θά τó δοκι-

μάσουμε. Κάθισε κάτω. Σε παρακαλώ. Θ' άρχισουμε από τήν

άρχή. (Τραβάει τήν καρέκλα πιο κοντά. Διαβάζει πολύ άσχημα

τά γαλλικά του Πρώτου χρόνου). Bonjour, Monsieur.

(Καμιά απάντηση). Θά κάνουμε δουλειά μαζί ή όχι ;

ΜΠΕΝ (Κάθεται στην ξύλινη καρέκλα. Διαβάζει χωρίς εν-

θουσιασμό) : Bonjour, Mademoiselle.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Πολύ όρατá ! Αυτό ήταν πολύ καλό. Je m'appelle

Gloria. Comment vous appelez - vous ?

ΜΠΕΝ : Je m'appelle Benjamin.

ΓΚΛΟΡΙΑ : "Όχι, όχι έτσι. Σφίξε τά χείλια σου, νά έτσι, και

άσε τίς λέξεις νά βγαίνουν ή μιá μετά τήν άλλη. Νά έτσι: Je

m'appelle Benjamin. Δοκίμασε.

ΜΠΕΝ : Je m'appelle, Benjamin.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Τώρα μάλιστα. (Διαβάζει) : Comment al'ez-

vous monsieur ?

ΜΠΕΝ (Διαβάζει) : Très bien, merci ; et vous ?

ΓΚΛΟΡΙΑ : Pas trop mal, merci ; mais mon frere est

malade.

ΜΠΕΝ : C'est dommage. Je regrette beaucoup.

ΓΛΟΡΙΑ : Θαυμάσια. Αυτό ήταν πραγματικά θαυμάσια.

ΜΠΕΝ : Δέν άκούστηκε και πολύ άσχημα, ε ;

ΓΚΛΟΡΙΑ : "Άσχημα ; Καλό ήταν. Τέλειο. Μοιάζαμε σάν

νά 'μασταν ένα ζευγάρι Γάλλων που κάθονται σπίτι τους και

κουβεντιάζουν. Θά πρέπει ν' άστεινούσωνα όταν είπες πως δέν

μπορούσες νά μάθεις Γαλλικά.

ΜΠΕΝ : Τώρα μου φαίνεται πως είναι πολύ πιδ εύκολο αλλά ...

(Σηκώνεται) : Μά τί διάλο κάνουμε ; Ξέρεις πως ζω έγώ ;

Πώς συντηρώ τόν έαυτό μου ; Είμαι ταχυδρόμος, κουβαλάω

γράμματα. (Μπαίνει στην κουζίνα, γυρίζει με μιá σακκούλα

μανταρίνια, προσφέρει ένα στη Γκλόρια. Κ' οί δυό καθι-

σμένοι, τρώνε μανταρίνια). Πηγαίνω από πόρτα σέ πόρτα,

χτυπώντας κουδούνια κι ανοίγοντας ταχυδρομικά κιβώτια.

'Εγώ, μ' όλ' αυτά που ξέρω, με τήν μόρφωσή μου. 'Εντάξει,

αυτό είναι. Μόνον γι' αυτό είμαι άξιος. 'Ετσι λένε. Βάζουν κά-

τω τó νόμο. Αυτό είσαι. "Έτσι θά περάσεις τή ζωή σου.

"Α, όχι. Δέν τó δέχομαι. Αυτούς τούς όρους δέν τούς δέχομαι.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Είναι έγκληματικό. Αυτό είναι. Δέν έχεις παρ-

ά νά δείς πόσο προχώρησες, χωρίς τή βοήθεια κανενός, με τίς

δικές σου μόνο τίς δυνάμεις. Θά 'ταν κρίμα άν τώρα τά παρατού-

σες όλα. Ξέρω πως θά μπορούσες νά γίνεις ένας έπιμελητής,

δέν έχω καμιά άμφιβολία γι' αυτό. Προσπάθησε. Τó ξέρεις πως

είναι για τó δικό σου καλό.

ΜΠΕΝ : Δέν είναι τόσο άπλό όσο τó λές.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Δέν είπα πως είν' άπλό, αλλά γιατί νά πρέπει νά

Τό πρώτο άνέβασμα του "Τίγρη" στη Νέα 'Υόρκη με τόν 'Ελίμ Ουάλλας και τήν "Ανν Τζάκσον, στο θέατρο "Orpheum" 1963





Επανάληψη του "Τίγρη", με τους αμερικανούς πρώτους διδάξαντες, στο θέατρο "Γκλόμπ" του Λονδίνου, το Μάη του 1964

υποφέρεις επειδή έχεις το θάρρος να ζήσεις τη ζωή σου χωρίς συμβιβασμούς, χωρίς να δέχεσαι το ψέμα ; "Όταν σκέφτομαι αυτούς που καταφέρνουν και πάνε μπροστά σήμερα ...

ΜΠΕΝ : Δέ χρειάζεται να μου πεις. "Αλλά τέτοιους θέλουμε, γι' αυτούς, άλλωστε, έχουνε σχεδιάσει και οργανώσει όλη αυτή την ήλιθια κοινωνία.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Με κάνεις έξω φρενών.

ΜΠΕΝ : Μόνο και μόνο επειδή πήρανε ένα δίπλωμα Πανεπιστήμιου ή ξέρουν πώς να φορνε αυτά τα στενά σαν σωλήνες παντελόνια ... Περιμένε και θα δεις. "Αν δέ λογικευτούμε, ή Ρωσία θά μās τσακίσει σαν νά μ'εσαν μυρμήγκια.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Δέν ξέρεις πόσο δίκιο έχεις. "Ο άντρας μου δέν έχει απολύτως κανένα ταλέντο σε τίποτα. Δέ νομίζω πώς είπε ή έκανε ποτέ του κάτι πρωτότυπο. Κι όσο για νά διαβάσει κανένα βιβλίο ... Άστα, κάνε πώς του δίνεις νά διαβάσει τίποτα... Είλικρινά, σου λέω, αν δέν ήταν για ή γάρη των παιδιών που ... "Αλλ' αυτό είναι μια άλλη ιστορία. Ξέρεις τί θέση έχει ; Πρόσεξε. Είναι "Υποδιευθυντής, είναι "Υποδιευθυντής σ' ένα από τὰ μεγαλύτερα εργοστάσια ύφαντουργίας στην πόλη, και κερδίζει τὸ χρόνο—περίμενε ν' ακούσεις: Βγάζει Δώδεκα Χιλιάδες Δολάρια γιατί κάθεται πίσω από ένα γραφείο όλη μέρα και κόβει κουκκλες από τὰ περισσευόμενα κομμάτια.

ΜΠΕΝ : Βάζω στοίχημα πώς είναι απόφοιτος Πανεπιστήμιου.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Ξέρεις πώς ; Τὸν παρακολούθησα. Ξέρω. Σ' όλα τὰ μαθήματα καθότανε στη θέση του, ακίνητος, μ' όλους τούς μύς του προσώπου του τενωμένους. Κοιτούσε όλη την ώρα με ορθώνοντα μάτια τὸν επιμελητή, λές και παρακολουθοῦσε λειτουργία, ενώ είχε βουλωμένα τ' αυτιά του με ώτασπίδες. Δέν μπορεί, βλέπεις, ν' ακούσει κανέναν άλλο νά μιλά έξω από τὸν εαυτό του. Στὸ τέλος κάθε μαθήματος πήγαινε στὸν επιμελητή και τοῦ λέγε: " Λέγομαι Ουίλλιαμ Χάμλιν. Θέλω κ. Καθηγητά νά ξέρετε πώς ή αποψινή σας παράδοση ήταν μια από τις πιο ἐμπνευσμένες παραδόσεις που 'χω ποτέ μου ακούσει".

ΜΠΕΝ : Δέν ενδιαφέρονται για τὸ άτομο, όχι, για τὸ τί μπορεί ένας άνθρωπος νά κάνει. Τὸ μόνο πού θέλουν νά ξέρουν είναι πόσα χρόνια παραδόσεων έκανες, τί βαθμούς είχες σ' αυτό ή σ' εκείνο τὸ μάθημα. Χρειάζεται νά 'χεις βαθμὸ δεκαέξη

στην Κοινωνική Ψυχολογία για νά γίνεις προϊστάμενος στὸ Ταχυδρομείο. Οὐτ' αυτό δέν μπορέσα νά γίνω.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Τότε πήγαινε νά πάρεις τὸ δίπλωμά σου, Μπέν. Νά τούς ἀποδείξεις πὸς είσαι πολὺ καλύτερος και πολὺ ἐξυπνότερος από όλους τους. "Αφοῦ μπορείς νά τὸ κάνεις.

ΜΠΕΝ : Τί σε κάνει ν' είσαι τόσο σίγουρη ;

ΓΚΛΟΡΙΑ : "Επειδή έχω ἐμπιστοσύνη σε σένα.

ΜΠΕΝ : Τὸ νιώθεις αυτό πὸς λές ;

ΓΚΛΟΡΙΑ (Μαλακά) : Τὸ νιώθω, Μπέν. (Αφοῦ ἀλλάξουν βλέμματα, βγάζει τὸ βιβλίο, διαβάζει).

ΜΠΕΝ (Διαβάζει με ζήλο) : Comment vous portez-vous ce soir ?

ΓΚΛΟΡΙΑ : "Ωραία ! Je me porte très bien, merci.

ΜΠΕΝ : Comment va votre soeur?

ΓΚΛΟΡΙΑ (Τὸν διορθώνει) : Comment va votre soeur ?

ΜΠΕΝ : Comment va votre soeur ?

ΓΚΛΟΡΙΑ (Συγκατανεύει) : Elle a mal à la tête.

ΜΠΕΝ : C'est très désagréable.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Τέλεια. Αυτό Μπέν ήταν τέλειο.

ΜΠΕΝ (Τὴν κοιτάζει ἐντατικά, όχι από τὸ βιβλίο) : Mademoiselle?

ΓΚΛΟΡΙΑ (Βάζει τὸ βιβλίο στην ἄκρη) : Monsieur?

ΜΠΕΝ : Comment vous appelez-vous?

ΓΚΛΟΡΙΑ : Je m'appelle, Gloria, monsieur et vous ?

ΜΠΕΝ : Je m'appelle Benjamin.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Comment allez-vous? Monsieur Benjamin?

ΜΠΕΝ : Très bien, merci et vous ?

ΓΚΛΟΡΙΑ : Très bien.

ΜΠΕΝ (Τὴς ἀγγίζει τὸν ὄμο, ἀβέβαια) : Mademoiselle ...

ΓΚΛΟΡΙΑ (Σηκώνεται, τροπαλά) : Monsieur ?

ΜΠΕΝ (Σηκώνεται, θερμά) : Mademoiselle.

ΓΚΛΟΡΙΑ (Ανώνοντας) : Monsieur.

ΜΠΕΝ (Αγκαλιάζοντάς την) : Oh, mademoiselle, ma chérie, mademoiselle ...

ΓΚΛΟΡΙΑ (Αγκαλιάζοντάς τον) : Monsieur, mon magnifique monsieur.

ΜΠΕΝ (Τὴν σηκώνει και τὴν πηγαίνει στὸ κρεβάτι. Χαρούμενα) : Oh, mademoiselle, ma chérie, ma chérie ...

ΓΚΛΟΡΙΑ (Κλωτσώντας τὰ πόδια της, διαμαρτυρῶτα παίζοντας) : Oh, non, non, non. Non, monsieur. Monsieur ...

ΜΠΕΝ : Oui, mademoiselle. Oui, oui, oui, oui ...

(Η Γκλόρια τραβάει τὸ κορδόνι τῆς λίκμας, τὸ φῶς σβήνει κ' έτσι τὸ κρεβάτι βυθίζεται στὸ σκοτάδι. Χωρίς νά φαίνεται ὁ Μπέν βάζει μπρὸς τὸ πιζάπ. "Ακούγεται τὸ κύριο θέμα ἀπ' τὸ Κοντσέρτο τοῦ Τσαϊκόφσκι. Σὲ λίγο ή Γκλόρια ἀνάβει τὸ φῶς και σταματάει τὴ μουσική. "Ο Μπέν δέ φαίνεται. "Η Γκλόρια βάζει τὴ φούστα, τὰ παπούτσια της. "Ο Μπέν μπαίνει ἀπ' τὴν κουζίνα. Κ' οἱ δύο δέ νιώθουν πολὺ ἄνετα).

ΓΚΛΟΡΙΑ : Θά σε ξαναδῶ ;

ΜΠΕΝ : Αυτό ἐξαρτάται από σένα.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Θά τὸ 'θελα πάρα πολὺ. Τίποτ' ἀπ' ὅ,τι είπα δέν ήταν ψέμα. (Καθὼς βάρφεται) : Θά προσπαθήσεις, δέν θά προσπαθήσεις ;

ΜΠΕΝ : "Ισως. Είναι κάτι πὸς πάντα τὸ 'θελα.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Τότε θά τὸ πετύχεις, ὅπωςδήποτε. Γι' αυτό είμαι σίγουρη. Κοίτα. Μπορῶ νά 'ρχομαι κάθε Πέμπτη βράδυ και νά σε βοηθῶ στὰ Γαλλικά. Μποροῦμε νά διαβάσουμε μαζί. Δέν θά 'χεις καμιά δυσκολία αὐτὴ τὴν φορά στις ἐξετάσεις σου. (Παίρνοντας τὸ βιβλίο) : Κοίταξε τί θέλω νά κάνεις μέχρι τὴν ἄλλη βδομάδα. Νά διαβάσεις από τὴν ἀρχὴ μέχρις ... ἐδῶ. Και κάνε κι αὐτὲς τις ἀσκήσεις στις σελίδες πέντε κ' ἔξη. Μήπως είναι πολλὰ αὐτά ;

ΜΠΕΝ : Μπορῶ νά τὰ κάνω. Κι ὁ ἄνδρας σου ;

ΓΚΛΟΡΙΑ (Καθισμένη στὸ χέρι τῆς πολυθρόνας) : Και τὸ ταβάνι νά γκρεμιζότανε δέν θά τὸ παίρνε εἰδηση. Θά νομίζει πὸς παίζω μπριτζ με τὰ κορίτσια. Μποροῦμε νά συναντηθοῦμε στὸ ἴδιο μέρος.

ΜΠΕΝ : Μπροστά στὸ χαρτοπωλεῖο ;

ΓΚΛΟΡΙΑ : Στις ἐφτάμιση.

ΜΠΕΝ : Στις ἐφτάμιση.

ΓΚΛΟΡΙΑ : Θά μὸν δώσεις ένα φιλὶ για καληνύχτα ; (Σκύβει και τὴ φιλά). Αυτό δέν ήταν και σπουδαῖο. (Τὴν ξαναφιλά). Τώρα ήταν κάπως καλύτερα. (Τὴ φιλά για τρίτη φορά). Τώρα .. Τώρα ήταν πολὺ καλύτερα. Τὴν ἄλλη φορά πὸς θά 'ρθω θά βάλω μπρὸς νά καθαρίσω αὐτὸ σπίτι. Είναι ἄνω-κάτω. (Στὸ ἄνωπο σκαλοτάτι) : Bon soir, ἀγάπη μου.

ΜΠΕΝ : Bon soir. (Βγαίνει ή Γκλόρια. "Ο Μπέν κάθεται στην πολυθρόνα και μελετᾷ τὸ μάθημά του. Τὰ φῶτα χαμηλώνουν)

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

ΓΙΑΤΙ ΜΟΥ ΑΡΕΣΕΙ Ο ΜΑΡΡΑΗ ΣΙΣΓΚΑΛ

ΜΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΟΥΩΛΤΕΡ ΚΕΡ

Θά γράψω έννικασίες λέξεις για τούς λόγους πού μου άρέσει ό Μάρραη Σίσγκαλ.

Μου άρέσει ό Μάρραη Σίσγκαλ γιατί βρίσκεται ένα βήμα μπρός άπ' τήν πρωτοπορία. Η πρωτοπορία, πού ύποτίθεται πώς βρίσκεται μπρός άπ' όλους, δαπάνησε τελευταία μερικά χρόνια σέρνοντας τά πονεμένα πόδια της, πάνω στή σκοτισμένη, ακιλόξενη γή, ενώ έμενε στήν ίδιαν ακριβώς θέση. Σήκωσε ένα πόδι, βάλ' το κάτω, μήν κουνίσει καθόλου, αλλά κάνε παράπονα για τόν πόνο. Τό μέρος όπου στεκόταν ή πρωτοπορία είναι γνωστό ως χειλος. Στο χειλος της άπόγνωσης, στο χειλος τού νεοϋ, στο χειλος ενός πάγκου κάποιου πάρκου, παρατηρούσε τούς νικημένους νά περιμένουν τόν Γκοντό, νά περιμένουν άγάπη, νά περιμένουν μία λέξη πού θά 'κανε τήν επικοινωνία δυνατή, νά περιμένουν κάποιον ή κάτι πού θά τούς έβγαζε άπ' τή δυστυχία τους. Έδώ κ' εκεί είχαν προσπαθήσει νά κρεμαστούν από άκατάλληλα δέντρα, μερικές φορές πέτυχαν νά ξεκοιλιαστούν, τις πιο πολλές φορές επέζησαν για νά διαλυθούν στο φώς πού 'περτε, ύπομονετικοί ύποψήφιοι για τό σωρό εκείνων πού 'ναι για πέταμα.

Υπήρχε πάντοτε μία κλίση στο είδωλο: ό σύγχρονος άνθρωπος νιώθει πραγματικά άποξενωμένος κ' έγκαταλειμμένος κι όλα αυτά. Άλλ' ύπήρχε, συχνά, κάτι άλλο στο είδωλο, ιδιαίτερα καθώς άρχιζε νά επαναλαμβάνει τή ναυτία του για τή ναυτία: ύπήρχε σ' αυτά άγάπη τού έαυτού, αυτοδραματοποίηση, ρομαντική αυτολύπηση. Δες πόσο έξαντλημένος είμαι, πόσο κατεπειωμένος, λέει τό κουλουριασμένο είδωλο πού 'ναι σχεδόν πνεύμα, περήφανο για τή θέση του σαν τόν άνθρωπο πού τόν μεταχειρίστηκαν χειρότερα από κάθε άλλον. Τό κάτω χειλος τρέμει, αλλά τό μάτι κοιτάζει πάνω: Πού 'ναι κείνο τό φώς τού προβολέα πού θά με προβάλει σαν θύμα; "Έλα πιο κοντά, φώς τού προβολέα" έχω έτοιμον έναν πολύ καλό λόγο για τήν κακομεταχείριση πού σώριασε πάνω μου τό σιωπηλό σύμπαν. Τό σύμπαν μπορεί νά 'ναι σιωπηλό, εγώ όμως δέ θά 'μαι. Άκούστε τό στεναγμό μου. Δέν είναι, άλήθεια, κάτι, έτσι πού άφανίστηκε;

Μου άρέσει ό Μάρραη Σίσγκαλ γιατί δέ σταμάτησε σ' αυτό τό σημείο, ικανοποιημένος με τή σκέψη ότι φτάσαμε στο τέρας της γραμμής πέρ' από τήν όποία δέν ύπάρχουν λεωφορεία αλλά μόνο αγριόχορτα. Ο Σίσγκαλ δέν άρνιέται άναγκαστικά ότι τά πράγματα είναι δύσκολα όλόγυρα. Βλέπει μονάχα πόσο παράλογο είναι νά νιώθουμε τόση χαρά ζωγραφίζοντας τά σύννεφα μαύρα.

"Αν ή πρωτοπορία έσκασε, μ' έπιτυχία, ως τώρα, τά φανταχτερά μπαλόνια της φτηνής αίσιοδοξίας, ό Σίσγκαλ είναι έτοιμος νά βάλει μία καρφίτσα στις σαπουνόφουσες της φτηνής άπαισιοδοξίας. Σ' όποιαδήποτε κοινωνικά και φιλοσοφικά άδιέξοδα ή άν φτάσαμε, τό μυαλό τουλάχιστον δέν πρέπει νά τό σταματήσουμε. Τό μυαλό μπορεί ακόμα νά τολμά νά προχωρεί μπροστά. Μπορεί νά προχωρήσει όλοίσια, μέχρι πού νά παρατηρήσει πώς ή θλίψη πού 'γινε τόσο της μόδας είναι κ' της μόδας και πώς σαν τέτοια, είναι κατάλληλη νά της τραβήξουν τή μύτη. Τό μυαλό μπορεί νά παρατηρήσει με πόση πληρότητα έγιναν έπαγγελματικές οι στάσεις μας της άπόγνωσης, πόσο συσκευα-

σμένες από τά πριν έγιναν οι λύπες μας, πόσο επιδέξια και γλυκά στριφογυρίζουν στις δραστήριες γλώσσες μας τά χάπια τού θρήνου. Τό μυαλό μπορεί νά κοιτάζει τόν άνθρωπο πού προσπαθεί νά κρεμαστεί και νά τού πει: "Παράτα τα".

Αυτό είναι ένα από τά πράγματα πού κάνει ό Σίσγκαλ στή νέα του κωμωδία, "Λούβ", πού, χάρισμα νά πώ, μοιάζει ν' άποτελεί μία πολύ μεγάλη έπιτυχία. Τό "Λούβ" άποτελεί ένα άσυνήθιστο άστειό βράδυ στο θέατρο, κάτι πού τό εκτελούν έξοχα και τό διευθύνουν με πονηριά και δέν πρέπει νά τό κάνω νά μοιάζει με "Τήν Κριτική τού Καθαρού Λόγου", ακόμα ή άν άποτελεί, όλοφάνερα, κριτική τού άπατηλού, τού πλούσιου πόνου της καρδιάς. Υπάρχει σ' αυτό ένας πάγκος πάρκου, πού επικυρώνει τό πρωτοποριακό επίπεδό του, πάνω στο όποίο άπαθείς τύποι, συγκρίνουν τά, χωρίς έπιτυχία, παιδικά τους χρόνια, κ' έξαγριώνονται όλο και πιο πολύ με τή σκέψη πώς όποιοσδήποτε, όποιαδήποτε, μπορούσε νά 'χει τήν τύχη νά τόν μεταχειριστούν, όταν ήταν έννια χρονώ, χειρότερα άπ' όσο τούς ίδιους. "Υπάρχει στο έργο ένας ήλεκτρικός στύλος άπ' όπου ό κροκοραμμένος και με μπουφάν παντελόνι Άλαν Άρριν προσπαθεί νά κρεμαστεί, άφού δέν τά κατάφερε σέ πολλές προσπάθειες νά πηδήσει από μία γέφυρα. Φυσικά, δέν τά κατάφερε; άν τά κατάφερε, τότε δέ θά 'χε με τί νά παραπονεθεί. Κ' οι τρεις ήρωες τού έργου, άργά ή γρήγορα, τραβούν μαχαίρι. Και τό ίδιο κάνει κι ό συγγραφέας.

Τό μαχαίρι του, ό Σίσγκαλ — είναι ένα πολύ γεμάτο ήλιο μαχαίρι, πού άστράφτει φωτεινά καθώς χτυπά — τό τραβήξε γι' ανθρώπους πού φορούν τά μαύρα πάνω στά μαύρα, ενώ συγχάρουν όλο άγάπη τούς έαυτούς τους για τό βάθος πού'χαν οι άπώλειές τους. Στή δεύτερη πράξη, ή "Αν Τζάκσον έμφανίζεται έξοχα ντυμένη στα μαύρα—μαύρη φορεσιά, μαύρες κίλτσες, μαύρες μπότες, μαύρο άδιάβροχο. Δέ θά μπορούσε νά 'ναι πιο χαρούμενη. Τή ζωή της τήν πλημμυρίζουν τραγωδίες. Παντρεύτηκε δυό φορές, πρώτα με τόν "Έλάι Ουάλλας και τώρα με τόν κ.

Ο συγγραφέας Μάρραη Σίσγκαλ



"Άρριν, πού σημαίνει πώς ή ικανότητά της νά ύποφέρει πλούτισε τεράστια. "Τώρα πού 'ζησα μαζί σου, έμπιστεύεται, με τό βαθύ κυλιστό ρυθμό τού παλιού όργάνου ρόζυ, στον κ. Άρριν, σέ βρισκόω άπίθανα άποκρουστικό σαν άνθρωπο". Δέν τό λέει με τρόπο δυσάρεστο" τό λέει με ειλικρίνεια. Ούτε και πικραίνεται γι' αυτό ό κ. Άρριν. Άκούει με βαθειά συμπάθεια, ύστερα κουνά τό κεφάλι καταφατικά. "Πολύ καλά, λέει, αυτό είναι μία άρχή". Καταλαβαίνει τούς βασικούς νόμους της σύγχρονης ζωής, τήν κοινή φρίκη πάνω στήν όποία στηρίζονται όλες οι άσφαλείς σχέσεις. Με λίγη τύχη, τά πράγματα μπορούν νά γίνουν αρκετά χειρότερα.

"Δέ ζήτησα γενική παιδεία, Χάρρυ. Γιατί είμαι μορφωμένη", φωνάζει ή μίς Τζάκσον με έντιμη τρομάρα. Αυτή είναι μία άλλη τραγωδία της. Ξέρει τόσο, μα τόσο πολλά. Κι ό,τι δέν ξέρει, μπορεί εύκολα νά τό φανταστεί, γιατί διάβασε πάρα πολλά βιβλία, άνάμεσα στα όποια και μερικά με σκληρά έξώφυλλα. Τελικά, διαισθάνεται, άνάμεσα σ' άλλα, ότι ό κ. Άρριν είναι πραγματικά έρωτευμένος με τόν κ. Ουάλλας. Με τρόπο ένδόμυχο, φυσικά. Τό θέαμα τού κ. Άρριν, καθώς χωνώνει τήν πληροφορία αυτή, ζυγίζοντας τις πι-

Θανόντες της μ' ένα ποιήσιμο τῶν ματιῶν του, μπορεῖ νά ναι σήμερα ἡ πιὸ ἀστεία ξεμοναχισμένη στιγμή στὸ Μπρόντγουαϊκ. Εἶναι πολὺ δύσκολο, βλέπεις, γιὰ κάθε σύγχρονο ἄνθρωπο ν' ἀπορρίψει κάθε σκέψη πού 'ναι ἀρκετὰ ὀδυνηρή. "Ἐνας ἄνθρωπος θὰ μπορούσε νὰ κριθεῖ τίμιος, ἢ νὰ ὑποτιμηθεῖ, ἂν ἀρνηθεῖ ἀμέσως μιὰν ἐνοχὴ γιὰ τὴν ὁποία δὲν εἶχε σκεφτεῖ ἀκόμα. "Ὅπως γίνονται τὰ πράγματα, ὅκ. "Ἀρκεν ἀποφασίζει πὼς αὐτὸ εἶναι ἓνα βάρος πού δὲ θέλει νὰ τὸ φορτωθεῖ. "Ἀλλὰ σχεδὸν τὸ μόνο. "Ἡ γνώση μᾶς ἔκανε ὅλους ἐνοχλητικούς καὶ καλὰ θὰ κάναμε νὰ μάθουμε πὼς νὰ φερνόμαστε, καθὼς τὸ ἄγχος πλησιάζει. "Ἡ μὲς Τζάκσον ξέρει πὼς νὰ φερθεῖ. Μὲ μιὰ στάση ἀνοιχτὴ γιὰ κάθε περίπτωση πού καλεῖ τὴν ψυχὴ μας, εἶναι τώρα ἡ Φαίδρα πού παίζει μ' ἓνα τσιγάρο, μετὰ ἡ Ταλλούλα Μπάνγιντ πού γλεντᾷ τὸ μουγκρητό, τώρα ἡ ἡρωίδα μιᾶς ταινίας τοῦ νέου κύματος πού ἐγκαταλείπει τὸν ἐαυτὸ της στὴν ἐξιστασιαλιστικὴ ἀναγκαιότητα καὶ στὸν πιὸ κοντινὸ ἄρσενικό.

"Ἐπειδὴ ὅλες οἱ ἀνθρώπινες συγκινήσεις εἶναι θέματα γιὰ ἐπιτομὲς ἀναλύσεις κι ἀκόμη πιὸ ἐτοιμὲς ἀναθεωρήσεις — συνήθως πρὸς τὰ κάτω — ὑπάρχει τὸ ἐρώτημα ἂν ἐπιτρέπεται νὰ ἀιστανθεῖ κανένας μὴ ὅποιαδήποτε συγκίνηση. "Ἡ μὲς Τζάκσον καταφέρει στὸν κ. "Ἀρκεν ἓνα ἐξαιρετικὰ σοβαρὸ χτύπημα. "Ἀναγγέλλει πὼς ὁ καινούριος γάμος της εἶναι ἀποτυχία. "Ὁ κ. "Ἀρκεν δὲν παθαίνει πανικό. Μετὰ ἀπὸ μιὰ στιγμή ἐπιφανειακῆς παράλυσης, ἀπλούστατα σταυρώνει ξεκουραστικὰ τὰ πόδια του καὶ σκέφτεται ἐκεῖνο πού ἄκουσε. Τὸ ἐρώτημα εἶναι : "Χμ ! Πὼς θ' ἀντιδράσω τώρα ;"

Οἱ ἄνθρωποι δὲ ζοῦν μόνο με ψωμί ἢ ἔρωτα, ζοῦν καὶ με τὴν προσποίηση. "Ὁ σκηνοθέτης Μάικ Νίκολς γνωρίζει μ' ἀκρίβεια πὼς νὰ δείξει — με μιὰ ἑκατοντάδα ὀπτικές εἰκόνες παλιάτσου — τὴν ἐξάισια ἄκαρδη ἀνισότητα πού κατάντησε νὰ ὑπάρχει ἀνάμεσα στοὺς λόγους πού βγάζουμε καταπίνοντας τὴ γλώσσα μας καὶ στὸ γεγονός, πού παρατηροῦμε συχνὰ, ὅτι δὲν ἐνοσοῦμε λέξῃ ἀπ' ὅσα λέμε. "Ὁ κ. "Ἀρκεν θέλει πολὺ νὰ γαληνέψει τὸν ἀπελπισμένον φίλο του κ. Οὐάλλας, πού 'ναι ξαπλωμένος κάτω καὶ γτυπᾷ με τὰ δάχτυλά του τὸ δάπεδο

μᾶς γέφυρας· κάθεται πάνω στὸν κ. Οὐάλλας, ἐνὼ ταυτόχρονα τὸν παρηγορεῖ. "Ὁ κ. "Ἀρκεν ἐνθουσιάζεται ὅταν ἀκούει πὼς ἡ μὲς Τζάκσον τὸν ἀγαπᾷ. Πατᾷ βία πᾶνω στὸ πόδι της καὶ φεύγει. "Ἐξακολουθεῖ τᾶχα νὰ μ' ἀγαπᾷ ; "Θέλει νὰ πληροφωρηθεῖ, κρυφά, λίγα λεφτὰ ἀργότερα.

Χάρη στὸ γεγονός ὅτι οἱ στάσεις τῆς μόδας πού παίρνομε κατάντησαν ἀποσπασμένες ἀπὸ ὅποιαδήποτε πραγματικὴ διαδίκασια πού μπορεῖ νὰ γίνεταί στὸ μυαλό μας, τὸ πάθος—ιδιαιτέρως, τὸ ἄγχος—μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ πρακτικὰ στὰ πάντα. "Ἦταν μιὰ τηγανίτα κανέλας! οὐρλιάζει ὁ κ. Οὐάλλας κάποια στιγμή, ἂν κ' ἔχομε λόγους νὰ πιστεῦομε ὅτι δὲν ἔχει τίποτα με τὴν τηγανίτα κανέλας. Ἀπλούστατα πού χρειάζεται μιὰ ἀκόμη ἀδικία γιὰ νὰ ἐπιτεθεῖ ἐναντίον αὐτοῦ τοῦ Ὀλιβέρᾶ ἀπερίσκεπτον κόσμου.

Μοῦ ἀρέσει ὁ Μάρραιη Σισγκαλ ὅχι μόνο γιὰτι ἐφτιαξε τὸ ὄραμα του — τὸ ὄραμα τοῦ ὅποιοιδήποτε τυλιγμένου μέσα σ' ἓνα παλτὸ δανεικοῦ πόνου — με συνέπεια, ἀλλὰ καὶ γιὰτι τὸ 'κανε, γιὰ νὰ ξεινήσομε γεμάτοι γέλιο. Καμιά φορὰ δέχεται ἓνα κατασκευασμένο ἀστεῖο. ("Ἐρεῖς πὼς σήμερα εἶμαι πιὸ ἐρωτευμένος ἀπὸ τὴ μέρα πού παντρεύτηκα ; Ἀλλ' ἡ γυναίκα μου δὲ μοῦ δίνει διαζύγιο"), ὅπως καμιά φορὰ, καὶ πολὺ σπάνια ὁ Μάικ Νίκολς ξεπέφτε: στὸ εὐκόλο πνεῦμα νὰ φτιάχνει καθήκια. Τὰ 99 ἐκατοστὰ τοῦ χρόνου, ὁ συγγραφέας οἱ ἠθοποιοὶ κι ὁ σκηνοθέτης ἀπασχολοῦνται ζωγραφίζοντας φωτεινὲς, κεφάλτες γελοιογραφίες, ζωντανεμένες με φάρσες πού δὲν εἶναι ἀναγκασιμένες ἂν ἀγωνιστοῦν νὰ ποῦν ὅ,τιδήποτε, γιὰτι περιλαμβάνουν τόσο τέλεια — μέσα στὴν κωμωδία τους — τὸ "Παράτα τα", πού τώρα τελευταῖα χρειάζεται νὰ εἰπωθεῖ. "Ἐνα ὑπερβολικὸ τυλιγμα τοῦ ποδιοῦ τῆς μὲς Τζάκσον, ἢ ἓνα προμηθεϊκὸ σήκωμα τοῦ πηγουνιοῦ τοῦ κ. Οὐάλλας, πετυχαίνει τὸ κόλπο. Τὸ νόθο δὲ χρειάζεται νὰ ἐξηγηθεῖ ὅταν στέκεται ἐκεῖ, πᾶλλοντας σταθερὰ, μαζεύοντάς μας με τὴν ἴδια ὑπερωριμότητα τῆς στάσης του. Βλέπω ὅτι ξεπέρασα τίς 900 λέξεις, ἀλλὰ, βλέπετε, μοῦ ἄρεσε ἡ "Ἀν Τζάκσον, ὁ Ἐλαί Οὐάλλας, κι ὁ Ἄλαν Ἀρκεν.

Μετάφραση: Α.Σ.

Ο ΡΟΜΑΙΝ ΡΟΛΛΑΝ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΜΑΣ

ΕΝΑ ΕΡΓΟ - ΜΙΑ ΤΙΜΗΤΙΚΗ - ΜΙΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Στὰ 1924, τὸ καλοκαίρι, ἐγκαινιάστηκε, γιὰ τὸ Θέατρο μας, ἓνας καινούριος θεσμός, οἱ Θίασοι τῶν "Νέων". Κράτησε, στὴν πρώτη του φόρμα, ὡς τὸ 1932, ὅποτε ἄρχισε νὰ λειτουργεῖ τὸ "Εθνικό". Ἀπὸ τότε σημειώθηκαν πολλὲς ἀλλαγές καὶ μαζί καὶ τοῦ θεσμοῦ πού εἶπαμε, πού ἐπιζῆ με τίς ποικιλίες του, ὡς τίς μέρες μας, ("12ῃ Αὐλαία", "Θέατρο Ν. Ἰωνίας" κ.ἄ.).

"Ἡ πρώτη του χρονιά ἔγινε στὸ Παγκράτι σ' ἓνα μικρὸ θέατρο, χτισμένο ἐπίτρεδες ("Ἀστυδμάκων 15") ἢ δεύτερη στὰ 1925, σ' ἓνα θέατρο πού 'χε ἀνοίξει ἓνα χρόνο πρὶν, στὸ τέλος τῆς ὁδοῦ Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ, γύρω ἀπὸ τοὺς ἀριθ. 23 καὶ 25, ὅπου σήμερα ὑψώνονται μέγαρα ὀνομάστηκε "Θέατρον Ζαππεῖου".

Μαζὶ με κάποιες καινούριες ἐπιτεῦξεις, μικρότερες, ἢ Σκηνῆς μας κέρδισε, μέσα στὰ δυὸ αὐτὰ καλοκαίρια, καὶ δυὸ ἀποκτήματα σπουδαῖα: τότε ἀρχίζει νὰ γίνεταί σταθερὴ καὶ νὰ φαίνεταί πὼς θὰ συνεχιστεῖ, με ἀνοδο, ἢ ἐπιβολή, δυὸ προσώπων, τοῦ Δημήτρη Μπόγγρη καὶ τοῦ Κώστα Μουσοῦρη· ὅπως κ' ἐγίνε.

"Ὁ "Θίασος τῶν Νέων" εἶχε, στὸ δεύτερο καλοκαίρι του, ἐπιχειρηματία καὶ μόνιμο σκηνοθέτη του τὸν Κωστῆ Βελμύρα· τὸν χαρακτήριζε μιὰ ἐντονη μανία νὰ παρουσιάσει, ὅσο ἦταν δυνατό, περισσότερα πρωτότυπα ἑλληνικὰ ἔργα κι ὅτι τοῦ 'χε κάνει ἐντύπωση ἀπὸ τὴν παριζιάνικη πρωτοπορία πού τὴν εἶχε γνωρίσει, ταξιδεύοντας καὶ μελετώντας.

"Ὁ ὀχτάχρονη αὐτὴ περίοδος εἶναι σημαντικὴ γιὰ τὴν πορεία τοῦ Θεάτρου μας κ' ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν κατανόησιν τῆς μᾶς ἀπασχολεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ τίς ἐπὶ μέρους πολύχρονες, ἀναδιφῆσεις μας, συστηματικὰ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ Γενάρη 1966. Θὰ μπορούσε ἴσως νὰ πούμε ὅτι βαδίζομε γοργὰ πρὸς τὴν ὀλοκλήρωσιν αὐτῆς τῆς δουλειᾶς, πού θὰ 'ναι ἓνα κεφάλαιο τοῦ Β' τόμου τῆς "Ἱστορίας" μας. Τὴν ἀρχίσαμε κάτω ἀπὸ συνθήκες ἔρρενας εὐνοϊκῆς κ' οἱ ἐλπίδες μας τοποθετοῦν τὸ τέλος τῆς ὡς τίς ἀρχές τοῦ φθινοπορίου. Ὅμοιοιόμοι με πιαζόμεστε ν' ἀπλοθεῖ στίς

σελίδες τοῦ "Θεάτρου" τὸ θέμα τοῦ "Θίασου τῶν Νέων", καθὼς θὰ τό 'χομε ἐπεξεργαστεῖ· ἔχομε φιλοδοξοῖ νὰ φανεῖ μ' αὐτὸ ἓνας ἀνανεωμένος τρόπος ἐργασίας· ἄλλοτε, ὅτι ἐξετάζουμε τὸ ἀντικρίζουμε μεμονωμένα· τώρα, γιὰ νὰ φωτιστεῖ καλύτερα τὸ κύριο θέμα, δίνουμε ἰσοδύναμη σχεδὸν ἔνταση καὶ στὸ περίγυρο τῶν γεγονότων.

"Ἀς ξαναγυρίσομε στὸ "Θίασο τῶν Νέων". Μέσα στὸ ξένο δραματολόγιό του πού τὴ σύνθεσιν του τὴν ἐπηρέαζε τὸ εὐρωπαϊκό, θὰ 'ταν καὶ τὸ "Θά'ρθεῖ καιρὸς" τοῦ Ρομαίν Ρολλάν, σὲ μετάφραση Πέτρου Χάρη. Θὰ παιζόταν στίς 31 Ἰουλίου 1925· ἀλλὰ δὲν παίχτηκε : "Τὸ Α' Σῶμα Στρατοῦ διὰ διαταγῆς του ἀπιγόρευσε τὴν ἀναβίβασιν τοῦ κομμουνιστικοῦ δράματος..." ("Ἐλευθερον Βῆμα" τῆς ἐπομένης). Καὶ στὸν "Ἐλευθερο Τύπο" τῆς ἴδιας μέρας τυπώνεται : "Ὅμὰς λογιὸν συνέταξε διαμαρτυρία, διότι ἐκτὸς τοῦ ὅτι πρόκειται περὶ ἔργου τοῦ Ρ. Ρολλάν, ἀλλὰ καὶ διότι τὴν προῖταν κατὰ τὴν τελεωτικὴν πρόβαν τὸ ἔργον ἐλογωκρῆθη, χωρὶς ὅμως ν' ἀπαγορευθῆ".

"Ὁ μεταφραστὴς ἐκθέτει τὰ ἐξῆς, στὴν ἴδια ἐπίσης ἐφημερίδα, με μιὰ ἐπιστολὴ του : "Τὴν ἔσπεραν τῆς 31ης Ἰουλίου, αἱ στρατιωτικὰ ἀρχαὶ ἀπιγόρευσαν τὴν ἀπὸ σκηνῆς τοῦ Θεάτρου τῶν Νέων διδασκαλίαν τῆς ἐκ μέρους μου γενομένης μεταφράσεως τοῦ γνωστοῦ δράματος τοῦ Ρομαίν Ρολλάν "Θά'ρθεῖ καιρὸς". Οἱ παρενρισκόμενοι ἄνθρωποι τῶν Γραμμάτων διαμαρτυροῦμενοι διὰ τὴν ἐπέμβασιν ἀπετάθησαν εἰς τὴν Ἑταιρείαν τῶν Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων, ἀρμόδιωτερον παντὸς ἄλλου ἐν τῇ προκειμένῃ περιπτώσει. Ὅμοιοιόμοι τὴν ἀπέναντι τοῦ κοινού ὑποχρεοῦσιν μας θὰ ἐξοφλήσομεν, ὅταν ἐν καιρῷ κυκλοφορήσῃ τὴν ἐν λόγῳ μετάφρασιν ὁ οἶκος Γανιάρη εἰς τὴν κυριότητα τοῦ ὀπίουον ἀνήκει".

Τὸ δράμα δὲν κυκλοφόρησε. Τὸ χειρόγραφο του χάθηκε στὸ

Θίασο· μού τὸ πληροφορήσε πρὶν λίγες μέρες ὁ Π. Χάρης. Στὴν ἀρχὴ θά 'γινε κάποιοι συμβιβασμοὶ καί, τέλος, ἀνέβηκε στίς 28 Αὐγούστου " ... ἀρθείσης τῆς ἀπαγορεύσεως " ("Ἐλευθερον Βῆμα" τῆς ἴδιας μέρας). Ὁ Φῶτος Πολίτης τοῦ ἐπιτέθηκε μὲ ἀσυνήθιστη δριμύτητα καί μ' ἐκφράσεις ἀνάλογες μὲ τῆς ἐξουσίας πού 'χε διατάξει τὴν ἀπαγόρευση (" Πολιτεία", 30 Αὐγ.): " ἔργον προπαγανδιστικόν, ρηχῆς ἐμπνεύσεως καὶ κακῆς φιλολογίας ... ". Δὲν φαίνεται ὅμως κομμουνιστικὴ τάση στὰ δυὸ τουλάχιστον θεατρικὰ ἔργα τοῦ Ρομαίν Ρολλάν πού 'χουμε στὴ γλώσσα μας καὶ πού θ' ἀναφέρουμε πῶς κάτω : Οὔτε ὁ Βελμύρας οὔτε οἱ συνεργάτες του εἶχαν τέτοιες ἀντιλήψεις. Παίχτηκε στίς 29, 30, 31 Αὐγούστου καὶ τὴν 1 Σεπτέμβρη, κατὰ τὴς ἀναγραφὰς τουλάχιστο τῶν "Θεαμάτων", εἶχε δηλαδὴ κάποια ἐπιτυχία.

Τὸ δεύτερο ἔργο τοῦ Ρομαίν Ρολλάν ἦταν " Τὸ παιγνίδι τοῦ ἔρωτα καὶ τοῦ θανάτου "· παίχτηκε μονάχα μιὰ φορά, καθὼς εἶχε προαναγγελθεῖ, σὰν τιμητικὴ τοῦ Μήτσου Μυράτ, στίς 22 Δεκέμβρη 1926, στὸ θέατρο Ὀμονοίας, τὸ παλιὸ τῆς Κοτοπούλη. Τὴν ἐπομένη, ὁ Θίασος εἶχε "πρώτη" τοῦ " Ὑπναρᾶ ", γερμανικῆς φάρσας, σὲ μετάφραση Μυράτ, υἱοῦ.

Τὸν Ζερμό ντὲ Κουρβουαζιὲ τὸν ἔπαιξε ὁ Αἰμ. Βεάκης, τὴ σύζυγό του τῆ Σοφία, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη καὶ τὸν Κλαύδιο Βαλλέ, ὁ τιμώμενος. (Μιὰ φωτογραφία τοῦ Μήτσου Μυράτ στὸ ρόλο ὑπάρχει στὴν "Καθημερινή", τὴν ἡμέρα τῆς μοναδικῆς αὐτῆς παράστασης). Τὸ ἔργο τυπώθηκε στοῦ Γκοβόστη, μετάφραση Τάκη Μπαρλᾶ.

Τὸ " Παιγνίδι τοῦ ἔρωτα καὶ τοῦ θανάτου " δὲ θά 'χαμε νὰ τὸ θαυμάσουμε καὶ τόσο βέβαια, φαίνεται τὸ δυνατὸ χέρι πού κρατᾶει τὴν πένα κυριαρχικὰ, ἡ θεατρικὴ ὅμως ποιήση δὲν εὐνοεῖται. Γιὰ μᾶς, δὲν εἶναι παρὰ ἓνα μελὸ μὲ βία τὴν ἐρωτικὴ ὁσία. Γι' αὐτὴν δὲ θά 'τανε ἀνάγκη νὰ 'ναι κανένας πρόσωπο τῆς μεγάλης Γαλλικῆς Ἐπανάστασης· κἀθε ἀπατημένος σύζυγος, ἀπλῶς καθὼς πρέπει, τὸ ἴδιο θά 'κανε.

Ἄλλὰ μὲ τὸ τρίτο ἔργο τοῦ Ρομαίν Ρολλάν πού θά γνωρίσει, σὲ δέκα χρόνια, ἡ ἑλληνικὴ γλώσσα, θά βρεθοῦμε μπροστὰ σ' ἓνα εἶδος Θεάτρου διαφορετικῆς στὴν αἰσθησὴ του καὶ στὴν ὕψη του, ἀπ' ὅσα θά ξέρει ὁ καθένας μας ὡς τὴ στιγμὴ πού θά σκύψῃ ἀπάνω του· εἶναι ὅμως ἔργο πάρα πολὺ σπουδαῖο καὶ μὲ πάρα πολὺ ἀγνὲς τίς πηγές του, τὸ τάλαντο δηλαδὴ τοῦ συγγραφέα του καὶ τὴν ὑψηλὴ διάθεσή του : "Θέατρο τῆς Ἐπανάστασης I, 14 Ἰουλίου, μετάφραση καὶ σχόλια Ἑλένης Σκλαβονάκου. Ἀθήνα, 1936. Ἐκτύπωση καὶ κυκλοφορία Γραφείου Πνευματικῶν Ὑπηρεσιῶν".

Δὲ χρειάζεται νὰ 'ναι κανένας εἰδικευμένος βαθιὰ στὰ ἰδιαιτέρως τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης, γιὰ νὰ χρεῖ αὐτὸ τὸ περίεργο μεγαθῆριο τῆς Σκηνῆς, πού, ἐνῶ φαίνεται πὼς τὸ 'χει γράφει ἓνας σοφὸς καὶ ὄχι ἄνθρωπος τοῦ Θεάτρου, τὸ 'χει ὡστόσο προικίσει μὲ σκηνῆς γεμάτες τρυφερότητα καὶ χάρη· εἶναι, βέβαια, βαλμένες μὲ λογικὴ, ἀλλ' ὅταν θελήσει κανένας νὰ τὸ δεῖ μέσα στὴν περιοχὴ του, σὰν ὄργανο γιὰ τὸ ζῦπνημα τὸ εἰδικὸ τῶν ἀνθρώπων, τὸ ἔργο δικαιώνεται μέσα στῶν ἰδεῶν τῆς χώρα, ἂν ὄχι καὶ τοῦ Θεάτρου.

Ἡ μεταφράστρια ἔχει δουλέψει σοβαρὰ καὶ δὲν τῆς λείπουν, φαίνεται, ὅσα στοιχεῖα χρειάζονται γιὰ μιὰ τέτοια δουλειά, γνώση δηλαδὴ τῆς ἑλληνικῆς, πίστη στίς ἀντιλήψεις τοῦ συγγραφέα καὶ μιὰ ἐπιθυμία νὰ φωτίσει κ' ἐκεῖνη μᾶλλον τοὺς ἀναγνώστες τῆς, ἐπεκτείνοντας τὸ σκοπὸ τοῦ Ρομαίν Ρολλάν, παρὰ νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν παράσταση. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἔργο παρουσιάζεται μὲ πάρα πολλὰ σχόλια : Μπορεῖ κανένας νὰ διαβάσει : "Ἐναν πρόλογο γιὰ τὸ Ρομαίν Ρολλάν, γενικότερο (σ. γ'-κδ'), ὕστερα, μετάφρασμένο τὸν πρόλογο τοῦ συγγραφέα (σ. 3 - 7), γραμμένο στὰ 1909. Ἀκολουθεῖ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο (σ. 9 - 201)· μετά, μιὰ "Παραλλαγὴ γιὰ παράσταση λαϊκῆς γιορτῆς μὲ ὀρχήστρα καὶ κόρα" (σ. 202 - 212), μιὰ "Σημείωση τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴν τελευταία σκηνή (σ. 213 - 217), ἓνα κομμάτι τῆς μεταφράστριας μὲ τὸν τίτλο "Ἀλωση τῆς Βασιλῆς" (σ. 218 - 225), ἓν ἄρθρο τῆς μὲ τὴν ἐπιγραφὴ "Ρουσσώ" (σ. 226 - 242) κ' ἓν ἄλλο πού 'χει τ' ὄνομα ἐνὸς πρώτου προσώπου τοῦ ἔργου τοῦ Ὄς (σ. 243 - 247).

247 πυκνογραμμένες σελίδες ! Γιὰ θεατρικὸ ἔργο εἶναι πάρα πολλές. Τοῦτο συμβαίνει γιὰτὴν ἢ εὐσυνειδήτη μεταφράστρια ἔχει "πνίξει", θά λέγαμε, τὸ κείμενο τοῦ δράματος, μέσα στίς σημειώσεις τῆς, τόσο πού, σὲ λίγες περιπτώσεις, τὸ ἔργο γεμίζει μὲ σελίδες ἐντελῶς μὲ τὰ δικά του λόγια. Οἱ σημειώσεις αὐτὲς κρύβουν πολλὴ μάθηση καὶ πολὺ στοχασμὸ· ἡ ἄγνωστη — σὲ μὲνα τουλάχιστο — μεταφράστρια, ξέρει νὰ πετυχαίνει κείνο



Ὁ ἀξέχαστος Μήτσος Μυράτ στὸ "Παιγνίδι τοῦ ἔρωτα καὶ τοῦ θανάτου" πού 'παίξε σὲ τιμητικὴ του, τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1926

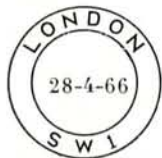
πού θέλει μὲ πληρότητα καὶ ὁ ἀνγκνῶτης θέλγεται περισσότερο ἀπ' αὐτὸ ὥστε ξεχνᾶει συχνὰ τὸ δράμα· ἓνας ἄνθρωπος τοῦ Θεάτρου θά 'χε ἀποφύγει ἓνα τέτοιο παραπάτημα· ἐπειδὴ ὅμως δὲν προέρχεται ἀπὸ λάθος, ἀλλ' ἀπὸ συνειδητὴ κατεύθυνση, ὄχι ἀταξία καὶ μὲ τὸ Ρομαίν Ρολλάν, δὲν ὑπάρχει κακὸ στὸ παραπάτημα, δὲν τῆς ξεφεύγει δηλαδὴ τὸ θέμα τῆς· τὸ ἀντίθετο, τοῦ χαρίζει κάθε βοήθεια.

Στὴ σ. 248 τυπώνεται τὸ ἐξῆς : "Σὲ λίγο θά κυκλοφορήσει τὸ δεύτερο δράμα ἀπὸ τὸ "Θέατρο τῆς Ἐπανάστασης" [Σημ., νὰ ἓνας τίτλος πού γοητεύει τὴν μεταφράστρια] : "Δαντὸν" καὶ θ' ἀκολουθήσει τὸ τρίτο, "Οἱ Λύκοι". Στὸν πρόλογο τοῦ βιβλίου τῆς ἔχει ἀπὸ κάτω τὴν ἐνδειξή : "Ἀθήνα, Γιοῦλης 1936" : Καταλαβαίνει καθένας γιὰτὴν δὲν τυπωθῆκανε τὰ δυὸ παραπάνω· ἢ ἀποφράς χρονιὰ τὸ φρονιάζει.

Ὁ Ρομαίν Ρολλάν πού τὰ πεζὰ του τόσο ἔχουν ἀγαπηθεῖ ἀπὸ τὸ Κοινὸ μας, δὲν εἶναι ἀπὸ τοὺς ξένους πού πρόσφεραν κάτι στὴ Σκηνὴ μας· ἐμεῖς ὅμως τὸν ξαναθυμηθήκαμε μὲ πολλὴ τιμὴ· ἴσως νὰ 'χει τυπωθεῖ κάτι ἄλλο θεατρικὸ του σὲ κανένα περιοδικό· δὲ μᾶς ἔφυγε νὰ τὸ συναντήσουμε· θά λυπηθοῦμε, βέβαια, γιὰ τὴν ἄλλειψή μας αὐτῆ· δύσκολο ἔργο ἢ θεατρικὴ ἔρευνα στὴν Ἑλλάδα· κανένας ἀτόμου οἱ φροντίδες δὲν μπορεῖ νὰ τὴν καταστήσουν ἀνεκτότερη.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΖΕΦΙΡΕΛΛΙ ΚΑΙ ΠΗΤΕΡ ΧΩΛ

ΔΥΟ ΝΕΕΣ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΟΥ "ΑΜΛΕΤ"

ΤΟΥ ΜΑΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ



Ο "Αμλέτο" που παρουσίασε πριν από δυό χρόνια περίπου ο Ζεφινέλλι στο Λονδίνο, με Ιταλικό θίασο, είχε σίγουρα αρκετές αδυναμίες. Πρώτα πρώτα, τα σκηνικά ήταν τόσο ιδιότυπα και φανταχτερά που συχνά αφαιρούσαν τον πρώτο ρόλο από τον ίδιο τον "Αμλετ". Έπειτα η έρμηνεία είχε κάτι φωναχτό, που σ'έκανε, ώρες ώρες, ν' αναρωτιέσαι για τη γνησιότητα του πάθους. Τέλος, ο σκηνοθέτης έκανε κατάχρηση φρουδισμού — πράγμα όχι μόνο εξαιρετικά εύκολο, αλλά κ' ιδιαίτερα επικίνδυνο για την ποιότητα μις καλλιτεχνικής προσφοράς. Τώρα που οι αρχές της ψυχανάλυσης έχουν κατέβει στο πεζοδρόμιο κι από θεραπευτικό μέσο καπντήσαν κοινωνικό όπλο, ο δημιουργικός καλλιτέχνης έχει χρέος να παραμερίσει τους κοινούς τόπους της και να προχωρήσει με τη δική του διαίσθηση και παρατηρητικότητα. Η πρώτη εντύπωσή μας ήταν πως ο Ζεφινέλλι δεν ξέφυγε απ' αυτή την παγίδα. Ο "Αμλέτο" του όμως είχε ένα χάρισμα που κανένας θεατής, όσο μημένος κι αν είναι, δεν μπορεί να το εντοπίσει τη στιγμή της παράστασης: άφηνε τα ίχνη του στη μνήμη μας. Κι όταν δίπλα στους γνήσιους καλλιτέχνες ορθώνονται οι τσαρλατάνοι κ' οι δεξιοτέχνες, ή μνήμη, περισσότερο κι από την παρόρμηση να ξαναδούμε ένα έργο, είναι το μόνο, ίσως, ασφαλές κριτήριο της ποιότητάς του. Έτσι υποχώρησαν σιγά-σιγά οι αντιρρήσεις μας κ' είδαμε ότι ο Ζεφινέλλι όφειλε να μεταχειριστεί τα φρουδικά αυτά στοιχεία, γιατί ήταν τα μόνα που μπορούσαν να εκφράσουν το δράμα του. Η όμοιομορφία κ' η φθίνεια τους, που θα συνέτριβαν ένα μικρότερο καλλιτέχνη, έγιναν όπλα στα χέρια του Ιταλού σκηνοθέτη, γιατί κατόρθωσε να τ' απομυώσει με μιὰ προσωπική θεώρηση ζωής, που σε τελευταία ανάλυση είναι η ραχοκοκαλιά κάθε αξιόλογου έργου και κάθε έρμηνείας.

Ο "Αμλετ" του Πήτερ Χώλ, που είδαμε αργότερα στο Στράτφορντ-ον-Αϊθρον, μάς φάνηκε στην αρχή σαν επανάληψη παλαιών αγγλικών έρμηνειών — για να διαπιστώσουμε όμως, με κατάπληξη, όσο προχωρούσε η παράσταση, ότι ο "Αμλετ" του είχε περιοριστεί σε δευτερεύοντα ρόλο. Η μάνα του, ο έρωμένος της, οι παιδικοί του φίλοι, ολόκληρη ή άλλη της Δανίας, που στο έργο του Ζεφινέλλι ήταν σκιές που βασιάνιζαν τον "Αμλετ", έγιναν ξαφνικά πρόσωπα με σάρκα και οστά, με συνείδηση της κακής επιρροής που 'χαν στον ψυχικό κόσμο του έφηβου ήρωα, άλλ' αντίκρια (κι όταν ακόμα τό 'θελαν, όπως ή

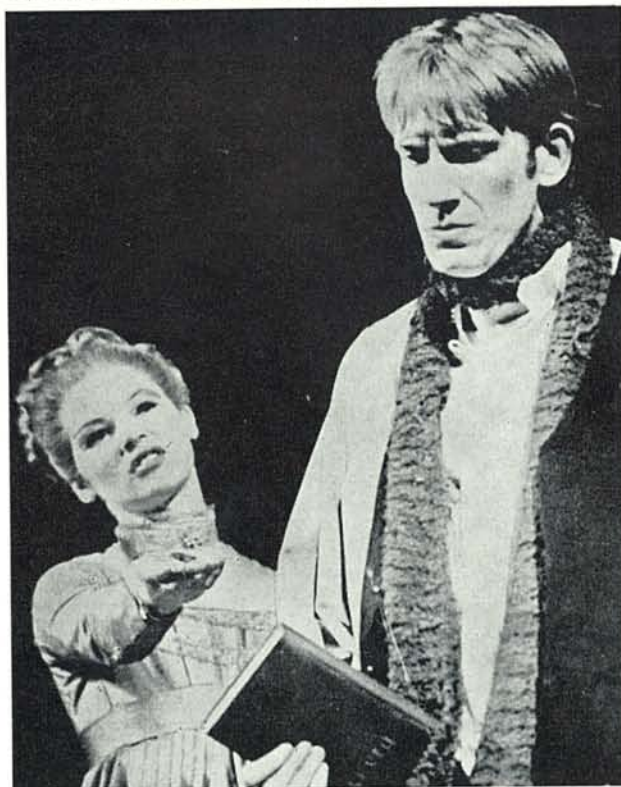
μάνα του) να σταματήσουν το θανάσιμο παιχνίδι τους εις βάρος του. Τα πρόσωπα αυτά που επί αιώνες μάς τα παρουσίαζαν σαν άνευθυνα διακοσμητικά στοιχεία ενός ψυχικού δράματος, έγιναν ξαφνικά στα χέρια του Άγγλου σκηνοθέτη υπεύθυνες δυνάμεις που ώθοσαν έσκεμμένα και συνειδητά τον "Αμλετ" στο χαμό του. Έτσι, ο Πήτερ Χώλ αντί να σταθεί στο αποτέλεσμα — την πληγωμένη ευαισθησία του ήρωά του — έχωσε το μαχαίρι του βαθιά στα αίτια που το προκάλεσαν. Αντέστρεψε την επικρατούσα τακτική: να ψυχαναλύουμε μονάχα το θύμα. Για να μάς δείξει τον πραγματικό κόσμο του "Αμλετ", έπρεπε αναγκαστικά να φέρει τον κόσμο αυτόν στο προσκήνιο και να βάλει σε δεύτερη μοίρα τον ήρωά του. Το τόλμησε. Ίσως, μάλιστα, χωρίς να 'χει καν επίγνωση ότι κάνει έτσι μιὰ επανάσταση.

Το μόνο κοινό γνώρισμα των δύο αυτών "Αμλετών" ήταν η φτασμένη προσωπικότητα των σκηνοθετών τους. Αξιοζήλευτη τύχη και για τον Σαίξπηρ ακόμα, αν αναλογιστούμε πως δεν την έχουν αξιοθεϊ ούτε οι αρχαίοι τραγικοί.

Ο Ζεφινέλλι άφησε τον "Αμλετ" του ολόμοναχο, με τη συντροφιά των σκηνικών. Οι αίθουσες του παλατιού, οι κολώνες, οι τοίχοι του, ήταν οι μοναδικοί άκρατές του. Κάποτε του έφε-

ναν πίσω τον αντίλαλο των κραυγών του κ' οι πρίγκιπας μας το θεωρούσε αυτό σαν απόκριση ή σαν επιδοκιμασία των σκέψεων και των φόβων του. Κάποτε φωτίζονταν, κι αυτό ήταν ένα σημάδι της παρουσίας τους. Η μάνα του του μιλούσε κρυμμένη σχεδόν πίσω από μιὰ κολώνα ή κοιτάζοντας άλλοι. Το ίδιο και ο θεός του. Το ίδιο κ' οι παιδικοί του φίλοι. Αποφύεγαν όλοι να τον κοιτάζουν, όχι έπειδη ένιωθαν τύψεις απέναντί του, άλλ' έπειδη δεν μπορούσαν ή δεν ήθελαν να τον δούν. Κι αν τον έβλεπαν, δεν τον γνώριζαν. Ανάμεσά τους ήταν πάντοτε ένα άορατο παραπέτασμα. Το φάντασμα του πατέρα του, που έβλεπε συνήθως την αύγη, δεν διέφερε καθόλου από το φάντασμα της μάνας του ή το φάντασμα των φίλων του, που συναντούσε τις άλλες ώρες. Ο κρίσιμος μονόλογός του δεν άπηχούσε πιά ένα σημερινό δίλημμα. Δεν θα μπορούσε να άναρωτηθεί "να ζή κανείς ή να μη ζή" αυτός που 'χε δώσει σε όλα πιά μιάν άπάντηση. Τότε που όφείλεται ο παλμός αυτών των σκέψεων, αν δεν τις νιώθει; Στο γεγονός ότι τις έζησε άλλοτε, μάς άπαντάει έμμεσα ο Ζεφινέλλι. Ο "Αμλετ" σίγουρα

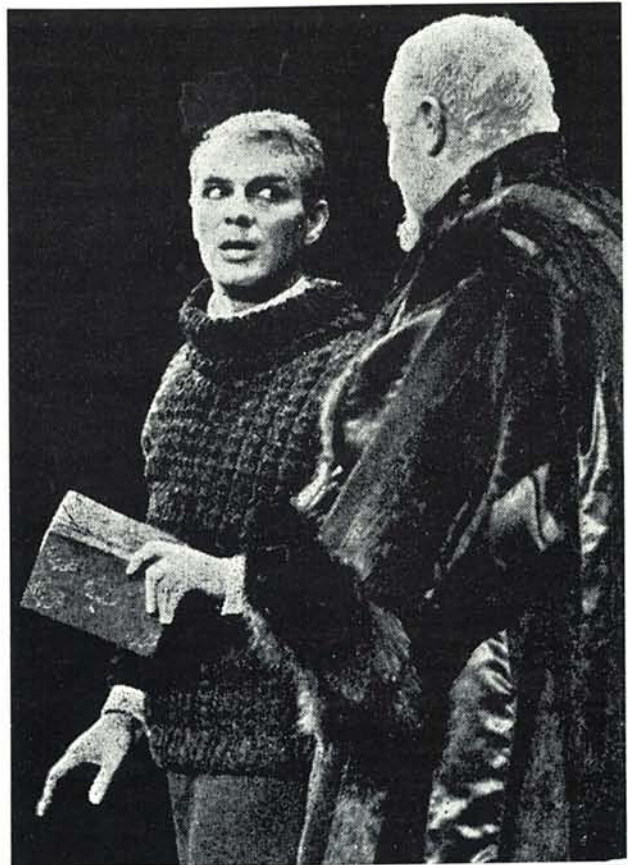
Ο "Αμλετ" του Πήτερ Χώλ. Βασιλικός θίασος Σαίξπηρ, 1965.
"Αμλετ: ο Νταϊήβιντ Γουόρνερ, 'Οφελία: Γκλέντα Τζάκσον



δεν θά ψεύδιζε τὰ προβλήματά του. Ἀλλὰ τοῦ ἄρεσε νὰ ξεγελάει τὸν ἑαυτό του ὅτι τὰ προβλήματα πού 'χε ἀντιμετωπίσει χρόνια πρῖν, ἴσως στὰ πρόθυρα τῆς ἐφηβείας, ἐξακολουθοῦν νὰ 'ναι καὶ σημερινὰ προβλήματα. Ἡ ἀπάντηση εἶχε ἤδη δοθεῖ. Κ' ἦταν ὀριστική ἀπάντηση, ἀκλόνητη. Γι' αὐτὸ ὅμως ἦταν καὶ ἀσφικτική. Ὁ "Ἀμλετ εἶχε διαλέξει πιά ἓνα δρόμο, ἀλλὰ δὲν εἶχε τὴν ἐμπειρία ἐνὸς ὄριμου ἄντρα γιὰ νὰ συμβιβαστεῖ μαζί του. Τοῦ ἄρεσε λοιπὸν νὰ ἐπιστρέφει πού καὶ πού στὴν ἐποχὴ τοῦ διλήμματος. Νὰ τὸ ξαναφέρει στὸ νοῦ του, ὅπως ἀκριβῶς τὸ 'χε ζήσει. Ἐρχονταν στιγμὲς πού ἠδονίζονταν ξαναζώντας το σὲ ὅλη του τὴν ἐκταση. Ἀλλ' ἄς μὴ γελιόμαστε, δὲν εἶναι σημερινὸ πρόβλημα. Ἀκοῦστε το μονάχα πῶς τὸ λέει γιὰ νὰ πεισθεῖτε. Τὸ ἀπαγγέλλει, δὲν τὸ ζῆ. Τὸ θυμᾶται, δὲν τὸ αἰσθάνεται. Πολλὰ λόγια ἔχουν χάσει πιά γι' αὐτὸν τὸ ἀρχικὸ βῆρος τους. Τὰ φέρνει μηχανικά στὸ στόμα του. Σήμερα εἶναι κούφια λόγια, γιατί ἔχει ξεχάσει καὶ ὁ ἴδιος τί ἀκριβῶς ἀντιπροσώπευαν. Στὴ σκηνὴ αὐτὴ τὸν βλέπουμε ν' ἀγωνιᾷ ἀπεγνωσμένα νὰ ξαναζήσει μιὰ κατάσταση τῆς ζωῆς του, νὰ ξαναγυρίσει στὰ ὀδυνηρὰ χρόνια τοῦ διλήμματος καὶ τοῦ πόνου, νὰ ξαναιώσει ζωντανός. Ἀλλὰ δὲν εἶναι — πρὸς Θεοῦ — ἡ κρίσιμη στιγμὴ τοῦ ἔργου. Εἶν' ἀπλῶς μιὰ ἀπόκρυσή του. Ὁ ἠθοποιὸς πού 'χει μετεῖ στὴ σάρκα τοῦ "Ἀμλετ, πρέπει νὰ τὸν ἀπαγγέλλει τὸ μονόλογο. Τὰ λόγια του εἶναι πιά ἔτοιμα ἀπὸ χρόνια. Τὰ 'χει ἀποστηθίσει. Τοῦ ἄρεσει νὰ ξαναγυρίζει σ' αὐτά, ἀλλὰ δὲν τὰ αἰσθάνεται πάντοτε, γιατί ἡ ἀνάμνηση τοῦ πόνου εἶναι ἀσθενέστερη ἀπὸ τὴ δοκιμασία τοῦ πόνου. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶναι μόνο μιὰ νότα. Τὸ βῆρος τοῦ ἔργου πέφτει στὶς αἰθούσες, στὶς κολώνες τοῦ παλατιοῦ, στ' ἄψυχα πράγματα πού καταδέχονται ἀκόμα νὰ τὸν ἀκοῦν. Ὅσο γιὰ τὰ φαντάσματα αὐτῶν τῶν ξεθωριασμένων υπάρξεων γύρω του, σιγά-σιγά ἀντιλαμβάνεται πῶς ὁ μόνος τρόπος ἐπαφῆς μαζί τους εἶναι νὰ τοὺς μῆξει τὸ σπαθί του στὴ σάρκα τους. Τὸ πραγματικὸ τοῦ πρόβλημα εἶναι πῶς θὰ ἐλευθερώσει τὸ χέρι του γιὰ νὰ χύσει τὸ αἷμα τους. Ἀξίζει, ἐπιτέλους, νὰ ζήσουν καὶ αὐτοὶ μιὰ ἀληθινὴ στιγμὴ στὴ ζωὴ τους — καὶ οἱ συσπᾶσεις τοῦ προσώπου ἐνὸς ἀνθρώπου πού πεθαίνει μαχαιρωμένος θὰ 'ναι σίγουρα μιὰ πρωτόφαντη ἐμπειρία γι' αὐτὰ τ' ἀπροβληματίστα σαρκία. Ἄν εἶναι σωστὲς οἱ σκέψεις του, μάρτυρές του οἱ αἰθούσες τοῦ παλατιοῦ καὶ οἱ θρόνοι του.

Ὁ Πῆτερ Χῶλλ θέλησε τὰ σκηνικά γιὰ τὸν δικό του "Ἀμλετ" οὐδέτερα. Οἱ θρόνοι καὶ οἱ αἰθούσες τοῦ παλατιοῦ εἶναι τὸ συνηθισμένο περιβάλλον τοῦ "Ἀμλετ, ποτὲ δὲν θὰ σκεπτόταν νὰ τοὺς ἐπικαλεστεῖ γιὰ μάρτυρες. Χρέος λοιπὸν τοῦ σκηνογράφου εἶναι νὰ τοὺς ἀποδώσει ρεαλιστικά, νηρόντας μὲ θρησκευτικὴ εὐλάβεια τὸ στυλ τῆς ἐποχῆς τους καὶ υπογραμμίζοντας μόνο τὴ γλιδὴ καὶ ἴσως τὸ κακὸ γούστο ἐνὸς μεσαιωνικοῦ παλατιοῦ. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ μὲ τὸν φωτισμό. Τῆ νύχτα, οἱ αἰθούσες τοῦ παλατιοῦ φωτίζονται ἀπὸ τὸ τρεμάμενο φῶς τῶν δαυλῶν. Τῆ μέρα μπαίνει ἀπὸ τὰ μικρὰ παράθυρα τὸ φῶς τοῦ ἡλίου. Οἱ αὐλὲς ὅμως καὶ οἱ κῆποι του εἶναι πάντα λουσμένοι στὸ φῶς. Ἐμμένοντας στὶς λεπτομέρειες αὐτές, ὁ σκηνοθέτης ἀφαίρεσε καὶ τὴν τελευταία ὑπόνοια συμβολικῆς προέκτασης τοῦ ἄψυχου περιβάλλοντος τοῦ Δανοῦ πρίγκιπα. Ἡ φαντασμαγορικὴ ρευστότητα τῶν σκηνικῶν καὶ τοῦ φωτισμοῦ τοῦ Ζεφριέλλι, ἔγινε ἀπὸ τὸν Χῶλλ μιὰ στέρεα ρεαλιστικὴ εἰκόνα. Τὰ κοστούμια ἐπίσης εἶναι πιστὴ ἀντιγραφή τῶν κοστούμιων τῆς ἐποχῆς τοῦ "Ἀμλετ, μὲ τίς ἐλάχιστες, ἀλλὰ νόμιμες, ἀλλαγὰς πού ἐπιβάλλει μιὰ θεατρικὴ παράσταση. Μὲ τίς προετοιμασίες αὐτές ἡ σκηνὴ εἶναι πιά ἔτοιμη νὰ δεχθεῖ τοὺς ἀπροσδόκητους πρωταγωνιστές τῆς : τὸ περιβάλλον τοῦ "Ἀμλετ.

"Δὲν θὰ 'θελα νὰ ζῶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον", ἔγραψε ἀργότερα ὁ Χῶλλ. Ἐνας ἀπόκληρός του θὰ μπορούσε νὰ συντριβεῖ. Ἀπέδωσε λοιπὸν στὸν "Ἀμλετ μιὰ σπάνια εὐαισθησία καὶ στοχαστικότητα — οὔτε ἔγνος ὅμως παραφροσύνης. Ἡ ἐφηβεία του δὲν ἦταν ταραχμῆνη. Εἶχε βέβαια μιὰ ὀξυτάτη παρατηρητικότητα καὶ τὴν τάση νὰ ἀναζητᾷ πίσω ἀπὸ τὰ φαινόμενα τῆς ζωῆς τὸν καθολικὸ νόμο πού τὰ διέπει. Ἀλλὰ δὲν εἶχε λόγους νὰ μέμφεται τὴν εὐαισθησία του οὔτε νὰ ἀποστρέφεται τὴ στοχαστικὴ του διάθεση. Ἡ δολοφονία τοῦ πατέρα του καὶ τὰ ξαφνικὰ καμώματα τῆς μάνας του τὸν ἔ-



Ὁ "Ἀμλετ" τοῦ Ζεφριέλλι: Δυὸ σκηνές ἀπ' τὴν παράσταση τοῦ θιάσου Προκλέμερ-Ἀλμπερτάτσι. ΑΝΩ: Ὁ "Ἀμλετ" (Τζιότζιο Ἀλμπερτάτσι) μὲ τὸν Πολόνιο (Μάριο Σκάτσι). ΚΑΤΩ: Ὁ "Ἀμλετ" μὲ τὴ Βασίλισσα Γετρούδη ("Ἄννα Προκλέμερ). Τὰ σκηνικά ἦταν τοῦ Ζεφριέλλι. Κοστούμια Ντοῦατί

καναν να δει για πρώτη φορά την ευαισθησία αυτή σαν αδυναμία. Και τη στοχαστική διάθεση σαν έλλειψη μαχητικότητας. Από το σημείο αυτό άρχισε να αλλοιώνεται ή φυσιολογική του ανάπτυξη. Πάσχιζε λοιπόν να κρύψει την ευαισθησία του, θεωρώντας την σαν ένα υπερβολικά τρωτό, σχεδόν γυναικείο, γνώρισμα της ιδιοσυγκρασίας του. Έπεσε όμως σ' ένα βασιλικό λάθος: υποτίμησε τη νοημοσύνη του περιβάλλοντός του. Κι όταν πια διαπίστωσε πως τον είχαν ήδη απογυμνώσει, πίστεψε πως στον αναπόφευκτο πόλεμο που θα επακολουθούσε, θα συμμαρζύονταν τουλάχιστον τους ήθικους του ενδοιασμούς.

Ο "Αμλετ δεν θα σκότωνε ποτέ πισώπλατα έναν άνθρωπο που προσεύχεται, έστω κι αν ήξερε πως τα λόγια του δεν θα 'φταναν ποτέ ως το Θεό. Και προπάντων δεν θα σκευωρούσε ποτέ για μηδαμινά επίγεια αγαθά κι αξιώματα. Έτσι, στην κρίσιμη στιγμή του μονόλογου, είναι απόλυτα ειλικρινής: αυτοσχεδιάζει. Μελετάει την αυτοκτονία όχι από έσωτερική ροπή, αλλά σαν μια πράξη άντρικού γούστρου — για ν' αφαιρέσει μια νίκη από το περιβάλλον του. Ο "Αμλετ δεν έχει διαλέξει ακόμα το δρόμο του — ψάχνει. Απόδειξη ότι αναρωτιέται αν πρέπει να δεχτεί αγόγγυστα τις πετριές και τα βέλη της άδικης τύχης ή "επανάσταση να κάνει ενάντια σ' ένα πέλγαος κακών/ και με την ν' άρνησή του να τους δώσει τέλος". Ο μνολογος αυτός, σίγουρα, δεν είναι το κύκνειο άσμα του "Αμλετ, γιατί άμέσως μετά αντιμετωπίζει μια τρίτη έκδοχή: να ορθώσει το ανάστημά του και, αν δεν μπορεί να νικήσει, να συμπαρασέρνει τουλάχιστον στο θάνατο τους έχθρούς του.

Το μόνο τελειωμένο κεφάλαιο εκείνη τη στιγμή για τον "Αμλετ είναι ότι εξαναγκάζεται να όμολογήσει πως το περιβάλλον του 'χει ύπαγορεύσει τα όπλα και το πεδίο του άγώνα. Από την πλευρά αυτή, ο μνολογός του είναι γέννημα εκείνης της στιγμής, απόλυτα αυθόρμητος. Κ' είναι το κρίσιμο σημείο του έργου, γιατί συνειδητοποιώντας ότι ως τώρα αντιμετώπιζε μονάχα δυό εκδοχές, την πλήρη υποταγή ή την αυτοκτονία — πού, στο κάτω-κάτω, ή μια είναι μια άσήμαντη παραλλαγή της άλλης — άρχισε να αναζητάει μια τρίτη διέξοδο στην αν-

τίσταση και τον άγώνα. Από δω και πέρα, το έργο εξελίσσεται πια σε δυό επίπεδα: το ένα άφηγείται τα γεγονότα, ενώ το άλλο είναι ή έσωτερική πορεία του "Αμλετ προς την εξομάλωση με το περιβάλλον του. Ο "Αμλετ των τελευταίων σκηνών δεν εκπλήσσεται πια με τίποτα. Έχει γίνει άριστος μαθητής του περιβάλλοντός του. Και κάτι χειρότερο: φοβερά επικίνδυνος. Με τη σειρά της τώρα ή Αύλη άρχίζει να αποκτάει συνείδηση των δικών της μειονεκτημάτων. Αναγνωρίζει ότι έδειξε άριστη νοημοσύνη για να αντίληφθει την αδυναμία του "Αμλετ, άλλ' ότι ή νοημοσύνη, μόνη της, δεν έπαρκει για την τελική νίκη. Μια πού 'χε την άπαιτούμενη αναληγσία, θα 'πρεπε να 'χει και την πρόνοια να τον ξεκάνει στις στιγμές της αδυναμίας του ή θα 'πρεπε να 'χει τη διαίσθηση να αντίληφθει ότι ή αδυναμία του ήταν μια παροδική φάση κι όχι μια μόνιμη κατάσταση. Η ρετινιά του "τρελλού" δεν μπορεί πια ούτε τον "Αμλετ ν' αναχαιτίσει ούτε το παλάτι να προστατέψει. Έτσι, το περιβάλλον του "Αμλετ βρίσκεται ξαφνικά εκτεθειμένο σ' ένα θανάσιμο κίνδυνο. Η μόνη του νίκη είναι ότι κατόρθωσε να παραμορφώσει την ώραία μορφή του έφηβου πρίγκιπα. Άλλ' αυτό δεν άποτρέπει το τέλος του.

Αισθητικά κ' οι δυό σκηνοθέτες βγαίνουν δικαιωμένοι. Είδαν το έργο σύμφωνα με τις προσωπικές τους πεποιθήσεις και την έθνική τους ιδιοσυγκρασία. Ο Γαλλός δεν ήταν εξοικειωμένος με τα σκοτάδια ενός μεσαιωνικού άγγλικού παλατιού (γιατί αυτά, φυσικά, μεταφέρθηκαν στην αύλη της Δανίας). Τα αντικατέστησε λοιπόν με συμβολικά σκοτάδια. Αυτό έδωσε μια μαγεία στο έργο. Ο Άγγλος πάλι, με έπαρκέστερη γνώση της ιστορικής στιγμής κι απόλυτα εξοικειωμένος με το περιβάλλον που ενέπνευσε τον Σαίξπηρ, δεν μπόρεσε ν' αφήσει τη φαντασία του να τρέχει. Σ' έναν ξένο, ή έρμηνεία του Ζεφινέλλι θα άσκούσε περισσότερη γοητεία. Αν όμως γνωρίζεις κάπως το κλίμα της άγγλικής ζωής, διαπιστώνεις πως ή έρμηνεία του Πήτερ Χώλ εκτείνεται σε μεγαλύτερη κλίμακα, αποκτώντας έτσι άναμφισβήτητη πληρότητα.

ΜΑΝΘΟΣ ΚΡΙΣΠΗΣ

Η σκηνή του "Αμλετ με τους θεατρίνους, στην άγγλική παράσταση του Πήτερ Χώλ, που ανεβάστηκε στο Στράτφορντ-Άπον-Άιθρον το 1965. Στο κέντρο ο θεατρίνος-βασιλιάς (Ουίλλιαμ Σκονάιρ) δεξιά ή θεατρίνα βασίλισσα (Τσάολς Κέν)



¶ Είκοσι επτά θέατρα λειτουργήσαν τη χειμερινή περίοδο 65-66 στην πρωτεύουσα. Είκοσι τέσσερα στην Αθήνα, δυό στον Πειραιά κ' ένα στη Νέα Ίωνία. Αν αφαιρεθεί ή Αυριζή, με το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο παλιών και νέων έργων, τὰ υπόλοιπα 26 θέατρα παρουσίασαν 62 έργα. Τὰ 33 ήταν ξένα και τὰ 29 ελληνικά. Απ' τὰ ελληνικά, τὰ 21 πρόζας (τινά με όλίγη μουσική), μιὰ μουσική κωμωδία και 7 επιθεωρήσεις.

¶ Εξη θέατρα κράτησαν τὸ ἴδιο ἔργο ολόκληρη τὴν σαιζόν. Πέντε θέατρα ανέβασαν ἀπὸ τρία ἔργα. Τέσσερα θέατρα, ἀπὸ τέσσερα ἔργα. Καί, ἓνα θέατρο, ἔξη. Τὸ θέατρο Νέας Ίωνίας ἐπαίξε ἓνα ἔργο, ἀλλ' ἀνοίξε στὸ τέλος τῆς σαιζόν. Ολόκληρη τὴν σαιζὸν κράτησαν τρία ἑλληνικά ἔργα — τὰ δυό, μάλιστα, προσωινά (Υπάρχει και φιλότιμο, Μιὰς πεντάρας νιάτα και Ἀθάνατη πολυγαπημένη), δυό ξένα (Τὸ αὐγὸ και Χωριστὰ τραπέζια), και μιὰ ἑλληνικὴ διασκευὴ ἀπὸ ξένο (Ὁ ἔραστής τῆς λαϊκῆς Τσάτερλν). Ἀπὸ τὰ ἔξη ὀλοχροινίκα, τὴν πιὸ ψηλὴ μέντια εἶχε τὸ "Αὐγὸ". Τὴν πιὸ ψηλὴ, ὅμως, μέντια ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα τοῦ χειμῶνα τὴν εἶχε "Ἡ κόρη μου ἢ σοσιαλίστρια". Εἶχε, δυστυχῶς, και χαμηλότατη ποιότητα...

¶ Τὸ ὑπερβολικὰ πρόιμο Πάσχα, ἀναστάτωσε τὴν σαιζόν. Ἀπὸ τὰ 27 θέατρα τῆς πρωτεύουσας, δυό διέκοψαν ὀριστικὰ τὴν Κυριακὴ τῶν Βαΐων. Μόνον 21 θέατρα συνέχισαν και μετὰ τὴν Κυριακὴ τοῦ Πάσχα — δυό, μάλιστα ἀπ' αὐτὰ, ἀνέβασαν και νέα ἔργα! Στὰ υπόλοιπα τέσσερα μπῆκαν: ἓνας ἐπώνυμος θίασος (Βίλμας Κύνον) και τρεῖς ἄλλοι περιστασιακοὶ (Ἐμουζά, Χαρατσάρη, Δ. Δρόση). "Ὅλοι τοὺς πῆραν κακὴν-κακῶς.

¶ Ὄταν ὁ Στρατὸς ἐκμεταλλεύεται θεατρικὲς αἰθουσες, δικαίωμά του νὰ θέλει ν' ἀκούει σ' αὐτὲς "Τοῦ ἀητοῦ τὸ γό", ἀντὶ μελωδίε τοῦ Μπετόβεν! Ἐφ' ὃ, ἔκοψε ἀντιμοναρχικὴ τὴν "Ἀθάνατη πολυγαπημένη" τοῦ Γιώργου Ρούσσου και δὲν ἐνέκοψε τὸ παίζειμό τῆς στὸ Στρατιωτικὸ Θέατρο Θεσσαλονίκης! Γενιοῦνται μόνον ὀρισμένες ἀπορίε: α') Τὸ Γ' Σῶμα Στρατοῦ εἶναι μοναρχικότερο ἀπὸ τὸ Μετοχικὸ Ταμεῖο Στρατοῦ; Γιατί, στὸ ἀθηναϊκὸ θέατρο "Ὀρβο", πὸν τὸ ἐκμεταλλεύεται τὸ Μ.Τ.Σ., παίζοταν ἤδη μιὰ ολόκληρη σαιζὸν ὁ ἀντιμοναρχικὸς Μπετόβεν! β') Τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας εἶναι λιγότερο μοναρχικὸ ἀπὸ τοὺς στρατιωτικὸς πὸν ἐκμεταλλεύονται... θέατρα; Γιατί συνιστοῦσε, με ἐγκόκλιο στοὺς γενικόδες ἐπιθεωρητές, νὰ δοῦν τὸ ἔργο ἀκόμα και τὰ παιδιὰ τῶν δημοτικῶν σχολείων! Καί ἢ τρίτη και ὀλιβερότερη ἀπορία: Ὁ συγγραφέας και ὁ θίασος εἶναι μοναρχικότεροι ἀπὸ τοὺς στρατιωτικὸς και δέχτηκαν, τελικὰ, νὰ ἐνδονυχίσουν τὸ ἔργο τους γιὰ νὰ παίζει; ...

¶ Μιὰ θεατρικὴ στέγη — και αὐτὴ με ... ἐνοίκιο! — διαβέτει τὸ ἑλληνικὸ Κρά-

τος σ' ολόκληρη τὴν ἑλληνικὴ ἐπαρχία! Καί τώρα πὸν μισὸ ἑκατομμύριο ἑλληνες πῆραν τῶν ὀμματιῶν τους δουλεύοντας στὰ ξένα, τρέχει ἀπὸ κοντὰ και τοὺς στέλνει... θέατρο! Ἐννιά θίασοι ἀνακοινώθηκε πὸς θὰ σταλοῦν τὸ 1966 ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο Ἑργασίας στὴ Γερμανία. Διπλάσιοι και τριπλάσιοι θὰ πᾶνε τελικὰ. Πέντε ἑκατομμύρια, ἀνακοινώθηκε, πὸς θὰ διατεθοῦν. Πολλαπλάσια θὰ στα-



Ὁ νέος ἦθοποιὸς τοῦ "Θεάτρου Τέχνης" Θύμιος Καρακατσάνης, με τὴ λαμπρὴ ἔρμηνεία του στὸν "Ἐπιστάτη" τοῦ Πίντερ, προχωρεῖ δικαιοματικά, σὲ ἐντελῶς πρώτους ρόλους

ταληθοῦν τελικὰ. Ποιότητα ψευχαγωγίας, αἰσχη! Ἀπὸ πὸν και ὡς πὸν ὁ "Ὄργανισμὸς Ἀπασχολήσεως και Ἀσφαλίσεως Ἀνεργείας" ἔγνε ἀρμόδιος στὰ... θεατρικά; Τότε, γιατί ὁ πόνος; Δὲν πέφτει λόγος σ' ἓνα καλλιτεχνικὸ περιοδικό. Ἀρμοδιότητα ἔχουν ὁ Εἰσαγγελέας και οἱ ἀστυνομικὲς ἀρχές...

¶ Στὸ περασμένο Δίμηνο χειρετίζαμε τὴν ἐπαινετὴ πρωτοβουλία τοῦ ὑπουργοῦ Παιδείας νὰ σπυτήσει Γνωμοδοτικὴ Ἐπιτροπὴ γιὰ τὰ ζητήματα τοῦ Θεάτρου. Ταυτόχρονα δηλώσαμε: "Τὸ Δίμηνο παρακόλουθεῖ στενά τις ἐργασί-

ες τῆς Ἐπιτροπῆς — ἐτοιμο νὰ καταγγεῖλει ὅ,τι ἀσύμφορο προταθεῖ γιὰ τὸ θέατρο και τὴν προκοπὴ του". Κρατᾶμε τὴν ἐπίσχεσή μας: Στοὺς Ἀστερίσκους ἀντιπροϋνομε τις ἀνήκουστες προτάσεις τῆς Ἐπιτροπῆς γιὰ τὴν κρατικὴ ὀικονομικὴ ἐπίσχεση τῶν ἰδιωτικῶν θιάσων και στὶς σελεύδες τοῦ Αἰμίφρον παρεχομε ἀποκαλυπτικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸ ρόλο τῆς Ἐπιτροπῆς.

¶ Τὸ "Θέατρο" ἀπονέμει δημόσιο ἔπαινο στὸν διευθυντὴ Γραμμάτων και Θεάτρου τοῦ ὑπουργείου Παιδείας κ. Γ. Κορηνοῦτο γιὰ τὴν ἄρση τῶν ἀδειῶν λειτουργίας δώδεκα Δραματικῶν Σχολῶν. Εἶναι μιὰ πράξη τῆς Διοικήσεως γιὰ τὴν ὀποία τῆς χρωστᾶται ἐγνωμοσύνη ολόκληρο τὸ θέατρο. Βέβαια, ἢ ἐθῶνη και γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν ἀδειῶν βῆσανε ἀπὸ παλιὰ τὴν ἴδια τὴν Διεύθυνση Θεάτρου. Ἀλλ' ἢ προσπάθεια ἐκκαθάρισε τοῦ ἄρτου, πρὶν ἀπὸ τὴν ὀριστικὴ νομοθετικὴ ὀρθομηση τοῦ θέματος τῆς Θεατρικῆς Παιδείας, εἶναι πράξη πὸν τιμᾶ τὴν Διεύθυνση Θεάτρου. Σεκαθαρίζε μιὰ πληγὴ (δὲν εἶναι, βέβαια, ἢ περιπτώση Σολομοῦ ἢ Βαχλιώτη), ἀνοιχτὴ ἀπὸ ὀχτὸ και δέκα χρόνια και ἀπαλλάσσει τὴν θεατρικὴ Παιδεία ἀπὸ φυσικὰ ἢ νομικὰ πρόσωπα τελειῶς ἄσχετα και τελειῶς ἀκατάλληλα γι' αὐτὴ τὴ δουλειὰ. Μπράβο! Τὰ κείμενα τῶν ὑπουργικῶν Ἀποφάσεων δημοσιεύονται στὴν ἐιδικὴ σελίδα τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

¶ Εἶπαμε: Πλήγμα, βόμβα, αἰφνιδιασμὸς, αἰμορραγία — εἶχε χαρακτηριστεῖ ἢ ἀποχώρηση τοῦ Κωτσόπουλο ἀπὸ τὸ ἑθνικὸ. Ὑστερα ἀπ' αὐτὸ, ολόκληρο τὸ Φλεβῶη και τὸ Μάρτη, οἱ καλοβηλητές ὀργαζάν: «...Ὅλοι οἱ ἄξιοι ἐργάτες τοῦ ἑθνικοῦ Θεάτρου ἀποχωροῦν... ἢ ἀπογέμωση συνεχίζεται... ἢ διασροῦ ἐντείνεται... συνεχίζονται οἱ ἀποσκιρτήσεις... συνεχίζεται ἢ αἰμορραγία... κῆμα ἀποχωρήσεων... ὀμαδικὴ ἀποχώρηση... διέρχεται σοβαρὰν κρίσιν στελεχῶν... ἀνησυχίες γιὰ τὸ μέλλον τῆς Κρατικῆς Σκηπῆς... ἐνώπιον ἀδειεῶδου τοῦ ἑθνικοῦ... Προβληματικὴ ἢ συγκρότηση θιάσου Τραγωδίας... τὸ ἑθνικὸ κινδυνεύει νὰ διαλυθῇ — και ὁ πιὸ σίγυρος: "θὰ διαλυθῇ στὸ τέλος"! » Στὸ διάστημα αὐτὸ, "ἀπεχώρησαν", "ἀπεσκίρτησαν" ἢ "διέροσαν" οἱ: Βάσω Μανωλίδου, Μαίρη Ἀρόνη, Στέλιος Βόκοβιτς, Ἀλέκα Κατσέλη, Βέρα Ζαβιτσιάνου, Θόδωρος Μορίδης, Κάκια Παναγιώτου, Γκίκας Μπινιάσης, Πόπη Παπαδάκη, Ν. Σαροῦς — και τρεῖς ἄλλοι!... Στὴν πραγματικότητα προσήλθαν ὀλοι τους, ἀπὸ τις 15 ὡς τις 31 τοῦ Μάρτη (οἱ συμβάσεις ἔληγαν στις 31 τοῦ Μᾶη) και ὑπέγραψαν! Πλὴν δύο κρυῶν, πὸν καθυστέρησαν και πὸν τὸ ἑθνικὸ — κακῶς, κάκιστα! — δὲν τοὺς ἀρνήθηκε τὴν ἀνανέωση. Πόσοι, τελικὰ, ἀπεχώρησαν ὄστε νὰ... κινδυνεύει νὰ διαλυθεῖ τὸ ἑθνικὸ; "Ἐνας! Μόνον, ἓνας!

¶ Μετὰ τὸ ὀνο Κωτσόπουλο, ὁ ἓνας πὸν ἀπεχώρησε ἀπὸ τὸ ἑθνικὸ, ἦταν ἐπίσης, ὀπερευεργημένος! Ὁ κ. Α-

κουρογος Καλλέγγης. Με την εγνοια της προηγούμενης Διεύθυνσης του Έθνικου (της Καρμανλικής) είχε έπιναχθεί σε μισθολογικά ύψη, (έφτασε να παίρνει 50 % περισσότερα από τους άλλους της σειράς του !) και του 'χε δοθεί ή δυνατότητα να παίξει τα πάντα ! Τελευταία πόθησε — και αυτός — να ξεφραστεί καλλιτεχνικά πιο πλέρια ! Και τράβηξε ίσια στο Αναβατηρό να διδαχτεί Τραγωδία από τὸ Γιώργο Θεοδοσιάδη ! Όπως και ὁ ἀναβάς πρώτος στο Αναβατηρό πὸν ἐδότησε ἐπιπλέον να ὑποδυθεί τὸ Στρατηγό στη " Αυσιστράτη " !

¶ Σὰ να μὴν ἔφταναν στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο οἱ παραστάσεις στὴν ὁδὸ Ἀγίου Κωνσταντίνου, τὰ Φεστιβάλ Ἐπιδάφρου, Ἀθηνῶν, Λαδώνης, ἀνοίξε περπατησιὰ καὶ στὸ ἐξωτερικὸ ! Βουκουρέστι καὶ Σόφια στὴν ἀρχὴ τῆς αἰθρῆς. Αὐτὸν, στὸ τέλος τῆς. Ἐξαγωγή — φυσικά — Τραγωδίας ! Ὅα προτιμοῦσαμε να κοιτάζει καλύτερα τὴν δουλειά του. Ἦ, ὅα ἴταν καλύτερη ἢ δουλειά του ἂν κοιτάζε μόνον αὐτή. Ἀς εἶναι. Κρατικὸ εἶναι, διαταγές παίρνει. Τιμητικὴ, πάντως, ἢ ἀποστολὴ του : Ἄνοιξε τὴ φετινὴ " Παγκόσμια Θεατρικὴ Περίοδος " στὸ " Ὠλινοῦις " τοῦ Αὐθίνου. Γνώρισε ἐπιτυχία : « Εἶσατε ἀπὸ τὰ ὄραιοτερα δῶρα πὸν μὰς ἔστειλε ἡ Ἑλλάδα. Ἐλάτε καὶ τοῦ χρόνου ». Θέατρο κατὰ μέτρο : 14.500 θεατές, σὲ 13 παραστάσεις ! Χορηγικὸτητα θεάτρον περίπου σὰν τοῦ " Βασιλικῶ " . Τὸ Δίμηνο παρέχει — κατ' ἀποκλειστικότητα — μερικά χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα : Ἀθήκων 6 παραστάσεις " Ἐκάβης " (12, 13, 15, 16, 19, 22 Ἀπρίλη), 4 " Οἰδοίποδα Τυράνου " (14, 16, 20, 23 Ἀπρίλη) καὶ 3 " Οἰδοίποδα ἐπὶ Κολωνῶ " (18, 21, 23 Ἀπρίλη). Καταβλήθηκαν γιὰ δικαιώματα στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο : 6.361 λίρες ἀγγλίας. Ἦγουν 534.324 δραχμές ! Τὰ ἔσοδα κατὰ Τραγωδία ἦταν : " Ἐκάβη " (6 παραστάσεις) : 2.825 λίρες = 237.300 δραχ., " Οἰδοίποδας Τυράνου " (4 παραστ.) : 2.073 λίρες = 174.132 δραχ., " Οἰδοίποδας ἐπὶ Κολωνῶ " (3 παραστ.) : 1.463 λίρες = 122.892 δραχ. Κατακλείς : Ἐξεφράσθη εὐαρέσκεια ἀπὸ τὸν κ. Ἀλαμανῆ !

¶ Κουλουβάχατα ! Κάτι χειρότερο ἀπὸ κουλουβάχατα ἦταν οἱ φετινοὶ γυφτογορτασμοὶ τῆς Παγκόσμιας Ἡμέρας καὶ τὸν 2.500 χρόνων Θεάτρον. Ὅτε μὴ φορὰ δὲν μπόρεσε να καταλάβει κανένας τί συνέβαινε ! Κι ὅλα αὐτὰ χάρι στὴν πολυπραγμοσύνη τοῦ Γενικοῦ Γραμματέα τοῦ Κέντρον Θεάτρον καὶ τὴ συμπαράσταση γνωστῆς πνευματικῆς κορυφῆς τῆς Λεβαδείας, Αἰσχύλου τῆς μικροπολιτικῆς ! Ἀναστάντων ὅλο τὸν κόσμον, ἀνακίτησαν τοὺς πιο ἀναρμόδιους, μ' ἀποτελεσμα να σπαταληθεὶ χοῖμα — πάρα πολὺ χοῖμα . Ἀνάθεμα σ' ὅποιον κατάλαβε τί γινόταν — ἐκτός ἀπὸ τὸ Μουζενίδη καὶ τὸν Παπασπύρον ! Τὸ Κοινὸ, φυσικά, ἀπέσχε . Ἀπέσχε συστηματικὰ !

¶ Χαλασμός κόσμον στὴν Αὐρική ! Τὸ πρῶτο δίμηνο τῆς αἰθρῆς : ἓνα νέο ἔργο (Ὁνιέγκαν), 20 παραστάσεις καὶ 22 ἀογίες ! Τὸ δεύτερο δίμηνο : ἄλλο ἓνα νέο ἔργο (τὸ μοραινῶν " Κρίνο "), 32 παραστάσεις καὶ 25 ἀογίες ! Τὸ τρίτο δίμηνο, ὁ... θρίαμβος : τρία νέα ἔργα

ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

Οἱ ἀλλαγές ἔργων, στὸ δίμηνο Μάρτη-Ἀπρίλη, ἔχουν ὡς ἐξῆς :

¶ Θέατρο Τέχνης, Κάρουλου Κούν : Ἀπὸ 2 Μάρτη " Ὁ ἐπισκέπτης " Χάρολντ Πίντερ. Ἀπὸ 10 τοῦ Ἀπρίλη " Μαρά/Σάντ " Πέτερ Βάις.

¶ Θέατρο - θίασος Κ. Χατζηχρήστου : ἀπὸ 2 Μάρτη " Ἐκλογικὴ ρουλέττα ", ἐπιθεώρηση τῶν Κ. Νικολαΐδη - Γ. Οικονομίδη.

¶ " Ἀλάμπρα " : θίασος Νίκου Σταυρίδη, ἀπὸ 2 Μάρτη " Κουράγιο Σωτήρη " μουσικὴ κωμῶδια (παλιά, με νέο τίτλο).

¶ Ἐθνικὸ Θέατρο : Ἀπὸ 3 Μάρτη " Ἱερὸ σφάγιον " Παντελῆ Πρεβελάκη. Ἀπὸ 24 Μάρτη, Μπ. Σῶ : " Τὸ ἐπάγγελμα τῆς κ. Γουόρρεν ".

¶ " Ἀυλάκια " Πειραιῶ : θίασος Μ. Φωτόπουλου, ἀπὸ 5 Μάρτη " Ἦ-Πουργὸς μετὸ ζῆρι " (ἐπανάληψη).

¶ Γιώργου Παππᾶ : θίασος Ἐλεάνας Ἀπέρρη - Διον. Παγουλάτου, ἀπὸ 12 Μάρτη " Τρίτος μάρτυς " τοῦ Ντομνίκ Νοσῆν (ἐπανάληψη).

¶ Θέατρο Νέας Ἰωνίας : " Ἐναρξῆ 17 Μάρτη, με τὸ " Ἐξὼ ἀπ' τὴν πόρτα " τοῦ Βόλφγκανγκ Μπέρχερ καὶ " Ἐνας γάμος " Τσέχοφ.

¶ " Ἀθηνῶν " : θίασος Β. Ζουμπούλακη - Δ. Μυράτ, ἀπὸ 22 Μάρ. " Ἦ παγίδα " τοῦ Ρομπέρ Τομά (ἐπανάληψη).

¶ " Μετάλλειον " : θίασος Δάφνης Σκούρα - Γιάν. Ἀργύρη, ἀπὸ 22 Μάρ. " Δικηγορία " Λουὶ Βερνέιγ.

¶ Δημοτικὸ Πειραιῶ : Ἄλεξανδράκης - Γεωργούλη, ἀπὸ 10 Ἀπρίλη " Ἐνας μῆνας στὴν ἔσοχῆ " Ἰβάν Τουργκένιεφ (ἐπανάληψη).

¶ Θέατρο Παπαιωάννου : θίασος Κατερίνας, ἀπὸ 20 Ἀπρίλη " Τὸ μῆλο κάτω ἀπ' τὴ μηλιά " Τσιφόρου - Βασιλειάδη (ἐπανάληψη).

¶ Ἐθνικὴ Αὐρική Σικνή : Στις 4 Μάρτη " Ντόν Τζιοβάννι " Μότσαρτ (πρῶτη). Στις 20 Μάρτη " Ἀγγελικὴ " τοῦ Ἰμπέρ καὶ τριζ μπαλέτα : " Καρναβάλι " Σούμαν, " Ὀνειρο " Παλλάντιου, " Μουσικὰ βραδινὰ " Μπρίττεν (πρῶτη). Στις 24 Μάρτη " Τραβιάτα " με τὴν Ἐσπόζιτο. Τὴν 1 τοῦ Ἀπρίλη " Μακόν " Μασσέ (ἐπανάληψη). Στις 24 Ἀπρ. " Πύργος Κουανοπῶγωνος " Μπέλα Μπάρτοκ (πρῶτη).

¶ Κ.Θ.Β.Ε. (Θεσσαλονίκη) : Στις 10 Μάρ. " Ντόν Ζουάν " Μολιέρου. Στις 23 Μάρτη " Στέλλα Βιολάντη " τοῦ Γρηγ. Ξενόπουλου. (Ἐναλλασσόμενο δραματολόγιον). Ἀπὸ 26 Ἀπρίλη : Ἐαρινὴ περιοδεία σὲ Μακεδονικὲς πόλεις.

(Τζιοβάνι, Κουανοπῶγων καὶ Ἀγγελικὴ με μπαλέτα), 25 παραστάσεις ἀλλὰ καὶ 36 μέρες κατεβασμένα τὰ ρολὰ ! Ρεκόρ ἔργων, ἀλλὰ καὶ ρεκόρ ἀογίων...

¶ Ὅταν βασιλεύει ἡ Ἀνωμαλία, ἔχει δεξί τῆς χερί τὴ λογοκρισία. Καὶ — εἴν' ἀλήθεια — ἔφταναν δυὸ-τρεις ἀπόπειρες ἀναβιώσεως τῆς. Ἐπικαλοῦμενος, ὁμως, τὴν... Ἐλευθερία τῆς Τέχνης, προπαθεὶ να μὲνει ἀνευλόγητος, πανέμπνους ἐπιχειρηματίας πὸν ἀνέλαβε τελευταία να δημοιοργήσει τάρματα ἠδονοβλεπιῶν, ὀργῶνοντας τὴν ἑλληνικὴ ἐπαρχία με δυὸ καὶ τρεῖς θιάσους καὶ μ' ἐναλλασσόμενο (λόγω κοπώσεως) " Ἐραστὴ τῆς λαίδης Τσάτερλν " . Καί, να μὲν κακῶς διώκεται βάσει τῆς κατασχημένης στὴν κοινὴ συνείδηση λογοκρισίας, ἀλλ' ὡς βρεθεὶ ἓνας τρόπος να ἐμποδιστεὶ στὴν κερδοσκοπικὴ του ἐπιχείρηση. Με ἀπογοήτευση εἶδαμε να ὀργανῶνεται " πρὸς κόνφερανς ", να τοῦ ἀνοιχθῶνται οἱ στήλες τῶν ἐφημεριῶν καὶ — κυρίως — να συμπαρίσταται, ἐπισημως, στὸν ἀγῶνα δεκαρολογίας του, ἢ τόσο ἀνεκτικὴ Ἐταιρία Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων. Μήπως, με τὴν ἑλληνικὴ διασκευή τοῦ " Ἐραστὴ τῆς λαίδης Τσάτερλν " προάγεται καὶ ἡ... ἑλληνικὴ δραματοιοργία;...

¶ Τὸ Δίμηνο χαϊρετίζει τὴ διάσωση τῆς Πειραματικῆς Ὁρχήστρας τοῦ Μάνου Χατζιδάκι, με τὴν νόθεσία τῆς ἀπὸ τὸ Λῆμο Ἀθηνῶν. Ἦ πρῶτὴ ἐμφάνιση τῆς νόθετημένης Ὁρχήστρας πραγματοποιήθηκε ἤδη στὶς 18 τοῦ Μάρτη. Ἦ Πειραματικὴ Ὁρχήστρα τοῦ Λήμον Ἀθηνῶν " θέλει να μιλήσει σ' ἓνα νέο κοινὸ, παθῆνο, πὸν δὲν ἔχει φθαρεὶ ἀπὸ ἀμφίβολης ἀξίας μουσικῶν εἰσημοῦς. Ἦ ἀσχεταὶ να ἔπιτηθήσει τὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ καὶ ξένη μουσικὴ καὶ τὴν πολὺ παλιά, τὴν προκλασικὴ. Σπεύδουμε να τὴ συγκατοῦμε γιὰ τὸ ἀνοίξει τὴν καινοῖα τῆς περιόδο με τὴν " Ποιμενικὴ Σουίτα " τοῦ Μάριου Βάιβογλη — ὀρειλὴ τμης στὸ Δύσκαλο τῶν σημερινῶν μας μουσικῶν.

¶ Τὸ " Θέατρο " ἦταν τὸ μόνον ἑλληνικὸ περιοδικὸ πὸν παρακολούθησε τὸ Γ' Πανῖοιο Συνέδριο καὶ ἀποθησαύρισε ὅ,τι ἀνακοινώθηκε σ' αὐτὸ γύρω ἀπ' τὸ Θέατρο. Τὸ ἴδιο ἔπραξε, αὐτὸ τὸ δίμηνο, καὶ με τὸ Β' Διεθνὲς Κορητολογικὸ — ἓνα ἀπ' τὰ πιο ἀξιόλογα διεθνεῖ συνέδρια. Πραγματοποιήθηκε, ἀπὸ τίς 12 ὡς τίς 17 τοῦ Ἀπρίλη στὰ Χανιά, ὀργανωμένο ἀπὸ τὸ Φιλολογικὸ Σύλλογο " Χρυσόστομος ". 250 συμμετοχῆς : 150 ἑλλήνες, 80 ξένοι ἀπὸ 15 χώρες. Καὶ καρπός του : 150 ἀνακοινώσεις. Στὸ προσεχές τεῦχος θὰ δημοσιευθοῦν α ὄ τ ο ὄ σ ι ε ς καὶ οἱ τέσσερις, πὸν ἀναφέρονται στὸ Θέατρο : τῶν καθηγητῶν Γ. Ζῶρα καὶ Αἶνον Πολίτη, τοῦ ὀφηγητῆ Ν. Μ. Παναγιωτάκη καὶ τοῦ ἱστοριοδίρη Στέργιοιο Σπανάκη.

¶ Κατ' ἀρχὴν : Μπαβῆ ! Ἦ Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος γιορτάζει φέτος τὰ 125 χρόνια τῆς ζωῆς τῆς. Με τὴν εὐκαρία αὐτὴ, ἀποφάσισε να ὀργανῶσει σὲ καλύτερες βάσεις τὴ δραστηριότητά τῆς γιὰ τὴν προῖθηση τῶν Γραμμάτων, τῶν Τεχνῶν καὶ τῶν Ἐπιστημῶν. Στὴν ἐναρκτήρια ὀμιλία τοῦ γιορτασμοῦ, ὁ Γεώργιος Μάθος ἀνάγγειλε τὴν ἰδρυση κοινωφελοῦς ἰδρύματος με τὴν ἑπωνυμία : Ἰδρυμα Γραμμάτων, Τεχνῶν, καὶ Ἐπιστημῶν τῆς Ἐθνικῆς Τραπέζης. Τὸ

Ο ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ίδρυμα προικοδοτείται από την Τράπεζα με πέντε εκατομμύρια δραχμές και με έτησια εισφορά ενός εκατομμυρίου. Μένει να δοσθε τι θα διαλέξει να βοηθήσει το "Ίδρυμα της Εθνικής". Απ' αυτό θα κριθεί η σκοπιμότητα της δημιουργίας του.

¶ Ο Δήμαρχος των Αθηνών, εγκατέλειψε τα Μετάλλια της πόλεως και, από τον περσινό Φλεβάρη, μοιράζει κλειδιά! "Ετσι κάνουν και οι μεσαιωνικές πόλεις της Ασίας! Κανονισμός που να όριζε τις προϋποθέσεις άπονομής δεν υπάρχει. Ο Δήμαρχος τα μοιράζει όπου θέλει! Το 42ο αργυρό κλειδί (μοιράζει και χρυσά) το πρόσφερε στον Κώστα Μουσούρη για τη συνεχή θεατρική δραστηριότητά του στην Αθήνα. Ο Κώστας Μουσούρης, ενθαρσιωμένος, παρακάλεσε τον κ. Πλωτάρη, να θεωρήσει το θέατρό του σαν «τό βρέφος ή, αν προτιμάτε, το έμβρυον του μελλοντικού Δημοτικού Θεάτρου, το οποίο είμαι βέβαιος πως το θεομώτατον ύπερ της θεατρικής τέχνης ενδιαφέρον σας, θα υψώσει κατά τις προσεχείς τετραετίας της γονιμού δημοκρατίας σας!» "Οχι και τόσο ασφαλείς οι προϋποθέσεις για την απόκτηση Δημοτικού Θεάτρου...

¶ Πολλές κ' ενδιαφέρουσες διαλέξεις στο δήμερο. Απ' αυτό το τεύχος καταλαμβάνουν δικές τους, ιδιαίτερες σελίδες. Η χρησιμότητα της παρακολούθησής τους αναγνωρίστηκε απ' τους αναγνώστες. Το ίδιο κ' η παρακολούθηση της Εφημερίδος της Κυβερνήσεως. Απέκτησε κι αυτή, ιδιαίτερη σελίδα που, όποτε χρειάζεται, θα επεκτείνεται.

¶ Πτώσεις και... εκπώσεις: Οι Λώδεκα — που μετά την παραίτηση Θεοτοκά — είναι 11, από 6 βραβεία που διέθεταν άλλοτε, φέτος είχαν μόνο 5 και, τελικά, απένειμαν 4. Βράβεισαν: Παπατζώνη (ταξιδιωτικές εντυπώσεις), Θ. Σόδη (ποίηση), Αντ. Σαμαράκη (πεζογραφία) και "για τη συνολική λογοτεχνική της δράση και τις υποσχέσεις που δίνει" τη νέα συγγραφέα Μαρία Λαμπραδίδου. Η Α. είχε εκδόσει, πέρσι, σέ βιβλίο ένα θεατρικό της έργο "Τό κλουβί" μ' ένα άπιθανο έγκωμιαστικό γράμμα του Αλέξη Σολομού. Η βραβευθείσα παρακολούθει τώρα, με Γαλλική ύποτροφία, άνωτέρα μαθήματα θεάτρου στη Σορβόννη.

¶ Ένας άρτηριοσκληρωτικός αιονόβιος: Ο Φιλολογικός Σύλλογος "Παρνασσός" γιόρτασε τή μη θαλερά του εκατόχρονα! Καταγόταν από άριστοκρατική κοινία. Ίδρύθηκε από τον ιστορικό και πρωθυπουργό Σπυρίδωνα Λάμπρο. Πρόωρα προσεβλήθη από άρτηριοσκληρώση. Άλλοτε, φιλοξένησε στο Μέγαρό του αξιόλογες συναντήσεις και εκθέσεις, ακόμα και θεατρικές παραστάσεις. Σιγά-σιγά τ' όνομά του έγινε συνώνυμο με την κατάπτωση. "Ότι γίνεται στον "Παρνασσό" έχει ένα προοίμιον κακή ποιότητα. Άς αναλάβουν νεώτεροι τή διοίκησή του, άς ανακαινίσουν το Μέγαρό του. Και — όστερα από ένα ολόκληρο αιώνα! — άς αλλάξουν νοοτροπία. Άλλιώς, άς μη θυμίζον τή θλιβερή του ύπαρξη με ... γενεθλίους εορτάς!

¶ Στις 2 του Μάρτη πέθανε ο Κίμων Καπετανάκης — παλιός έπιθεωρησιγράφος, με κληρονομημένη σατιρική φλέ-

Στις 18 του Μάρτη κλείσανε τριάντα χρόνια από τή θάνατο του Έλευθερίου Βενιζέλου. Τό "Θέατρο" δέν πολιτεύεται. Άλλωστε, ό Βενιζέλος ύπήρξε έθνικός ήγέτης. Χρέος μας να θυμόσουμε τίς ύπηρεσίες που 'χει προσφέρει στο Έλληνικό Θέατρο ό Πρωθυπουργός της Μεγάλης Έλλάδας. Πάνω άπ' όλα: πιστευστε τή Θέατρο σαν μεγάλο πολιτιστικό παράγοντα.

¶

Ο Έλευθέριος Βενιζέλος έδωσε τήν πρώτη κρατική έπιχορήγηση στο Θέα-



Σκίτσο Φωκίωνα Δημητριάδη

τρο. Και με τόν πιο σωστό τρόπο! Τό Δεκέμβρη του 1919 έδωσε από 30.000 δραχμές σέ δυό θιάσους: Στήν Έταιρία Έλληνικού θεάτρου και στο θέατρο Ώδείου Αθηνών. Με δυό όρους — νομοθετικά κατοχυρωμένους: Να δίνουν τίς Κυριακές και τίς γιορτές, που 'ναι κλειστά τή γραφεία και καταστήματα, άπογευματινές παραστάσεις, με φθινότερο εισιτήριο κατά 50%. Και στίς σχολικές διακοπές Πάσχα και Χριστούγέννων, άπογευματινές μαθητικές παραστάσεις, με πρόγραμμα έγκεκριμένο κι από τή ύπουργείο τής Παιδείας.

¶

Όραματίστηκε, πρώτος, τή θεσμό του Φεστιβάλ Αθηνών! Τά επινίκια του Α' παγκόσμιου πόλεμου γιορτάστηκαν και με μιή παράσταση των "Περσών" του Αισχύλου, που δόθηκε στίς 15 του Σεπτέμβρη 1920 από τήν Έταιρία Έλληνικού Θεάτρου, στο Ώδείο

Ήρώδη. Ο Βενιζέλος παρακολούθησε τήν παράσταση και στο τέλος δήλωσε πως από τίς πρώτες φροντίδες του, όταν θα παγιωνόταν ή Ειρήνη, θα 'ταν ή αναμαρμάρωση του Ώδείου "στο όποιον να δίδη παραστάσεις άρχαίων έργων θίασος έπιχορηγούμενος από τήν Κυβέρνηση".

¶

"Εθετε πάνω από τίς προσωπικές του άντιπάθειες, τή γενικό συμφέρον. Η Μαρίκα Κοτοπούλη ήταν φανατική αντιβενιζελική. Άλλ' όταν στα 1930 ξεκινούσε για τή μεγάλη τής περιουσία στην Άμερική, ό Έλευθέριος Βενιζέλος έγραψε στο Σιμόπουλο, πρεσβυτή μας στην Ουάσινγκτον: "Η μεγάλη μας τραγωδία κ. Μαρίκα Κοτοπούλη έρχεται εις τήν Άμερικήν όπως δώση μερικές παραστάσεις διά τή ελληνικών κοινόν, αλλά και μερικές άρχαίων τραγωδιών εις τήν νεοελληνικήν και τήν άρχαίαν. Τάς τελευταίας, πρόκειται βεβαίως να παρακολουθήσει ό Πανεπιστημιακός κόσμος των Άμερικανών. Κρίνω περιττόν να σας παρακαλέσω όπως κίμετε ό,τι ήμπορείτε για να διευκολυνθή ή έπιτυχία του έργου τής κ. Κοτοπούλη, από τή όποιον και ή προς τήν Έλλάδα έκτιμήσις των Άμερικανών δύναται να αύξήση, όταν ιδούν ότι ή Έλλάς είναι άξία τής εκτιμήσεώς των, όχι μόνον δι' όσα έπέτελεσε πρό τώσων αιώνων, αλλά και δι' όσα κατορθώνει ακόμη σήμερα".

¶

Άλλά, ή μεγαλύτερη ύπηρεσία του στο Έλληνικό Θέατρο είναι ή δημιουργία του Έθνικού. Στή δική του φωτισμένη πρωθυπουργία — με ύπουργό Παιδείας τόν Γεώργιο Παπανδρέου — ιδρύθηκε τή Έθνικό Θέατρο τής Έλλάδος, παλιός ανεκπλήρωτος πόθος του θεατρικού μας κόσμου. Και, όμολογουμένως, από τή 1932 που λειτουργήσε, άρχισε να μπαίνει κάποια τάξη στα θεατρικά μας πράγματα.

¶

Και όλίγη μικρή ιστορία. Έξαιριβωμένη κι αυτή από τόν άκούραστο Γιάννη Σιδέρη: Ο Έλευθέριος Βενιζέλος κέρδισε τίς εκλογές στίς 8 Αύγουστου 1910. Στις 4 του Σεπτέμβρη ήρθε στην Αθήνα. Τήν πρώτη του Όχτώβρη άνέβηκε, για πρώτη φορά, σ' άνώκτορα. Τό ίδιο βράδυ είδε, για πρώτη φορά, άθηναικό θέατρο: "Ρόσμερ-σολμ" του Ώψεν, από τόν Θωμά Οικονόμου, στο "Πανελλήνιον" — τόν σημερινό κινηματογράφο "Μοντιάλ". Στις 4 του Όχτώβρη πήρε τήν έντολή να σχηματίσει Κυβέρνηση. Σέ δυό μέρες είχε όριστεί. Στις 21 του Όχτώβρη — δεκαπέντε μερών πρωθυπουργός — ξαναπήγε στο "Πανελλήνιον" και είδε, αυτή τή φορά, "Βρυκόλακες" του Ώψεν. Πάλι από τόν πρωτοπόρο τότε Θωμά Οικονόμου.

βα και πλοῖοιο χοῦμορ. Ἦταν γιὸς τοῦ Ἠλία Καπετανάκη, συγγραφέα τοῦ "Γενικοῦ Γραμματέα" (1892), ποὺ ἀναγνωρίζεται σὰν ἡ καλύτερη πολιτικὴ σάτιρα τῆς ἐποχῆς του. Εἶχε προαισθανθεῖ τὸ τέλος του καὶ εἶπε στοὺς φίλους του: "Ὅπου νὰ 'ναι ἀλλάζω γειτονιά! Κι' ἀλλάξε. Τὴν ἐπομένη, στὸ νεκροταφείο, ὁ πνευματώδης συνάδελφός του Δ. Γιαννουκάκης τοῦ... παραπονήθηκε: "Ὅλες τίς φορές μᾶς ἔκανε νὰ γελάσουμε. Μιὰ μόνο ἀπέτυχες. Αὐτὴ τὴ φορά!"

Η ΓΝΩΜΟΔΟΤΙΚΗ ΖΗΤΕΙ ΜΟΝΙΜΗ ΚΡΑΤΙΚΗ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗ ΘΙΑΣΩΝ!

Τὸ Δίμηρο φέρνει στὴ δημοσιότητα τὰ πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τῆς Γνωμοδοτικῆς Ἐπιτροπῆς Θεάτρου καὶ τίς προτάσεις στὶς ὁποῖες κατέληξε γιὰ τὴν οικονομικὴ ἐνίσχυση τῶν ιδιωτικῶν θιάσων ἀπ' τὸ κράτος.

Στὸ περασμένον Δίμηρο εἴχαμε παρακολουθήσει τίς τρεῖς πρῶτες συνεδριάσεις τῆς Ἐπιτροπῆς καὶ εἴχαμε δημοσιεύσει τὰ πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων καὶ τίς προτάσεις τῆς εἰς τὸ πρῶτο θέμα ποὺ τὴν ἀπασχόλησε: τὴν ἀναδιοργάνωση τῆς θεατρικῆς Παιδείας.

Ἡ Ἐπιτροπὴ, εἶχε ὀρίσει νὰ συνεδριάζει δύο φορές τὸ μήνα. Ἀπὸ τίς 7, ὅμως, τοῦ Φλεβάρη ἕως τίς 31 τοῦ Μάρτη — ἑπτὰ ὀκτώμηρες βδομάδες! — ἡ Ἐπιτροπὴ δὲν εἶχε ξανασυνέλθει. Δὲν ἦταν τυχαῖο. Τὸ θέμα ποὺ θὰ τὴν ἀπασχολοῦσε — ἡ οικονομικὴ ἐνίσχυση τῶν ιδιωτικῶν θιάσων — ἦταν γνωστὸ καὶ ἡ πλειοψηφία τῆς Ἐπιτροπῆς — Μινοῦτῆς, Καραντινός, Παλλάντιος καὶ Θάνας — δὲν εἶχαν κανένα λόγο νὰ θέλουν ν' ἀνακατευτοῦν καί, πολὺ περισσότερο, νὰ βιάζονται καὶ νὰ τὸ λύσουν. Ὁ Μουσοῦρης, διαμαρτυρούμενος, ἔφτασε στὴν παραίτηση. Κι ἔτσι τελικὰ ἀποφεύχθηκε, ὁ Μυράτ ἔγινε ἀντιπρόεδρος καὶ ἡ πλειοψηφία μετεβλήθη μὲ τὴν προσθήκην ὀγδόου μέλους, τοῦ Πέλου Κατσέλη. Μὲ τὴν προεδρία τοῦ Μυράτ, ἡ Ἐπιτροπὴ δραστηριοποιήθηκε. Σὲ 25 μέρες συνῆλθε τέσσερις φορές. Καὶ οἱ τέσσερις συνεδριάσεις — 31 Μάρτη, 16, 19 καὶ 25 Ἀπριλίου — ἀφιερώθηκαν στὴν οικονομικὴ ἐνίσχυση τῶν ιδιωτικῶν θιάσων καί, φυσικὰ, ἐξάντησαν τὸ θέμα.

ΤΑ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΩΝ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΕΩΝ

Τὰ ντοκουμέντα εἶναι πάντοτε πιὸ εὐγλωττα ἀπὸ κάθε τι ἄλλο. Ἰδοῦ, λοιπόν, τὰ πρακτικὰ τῶν τεσσάρων συνεδριάσεων τῆς Ἐπιτροπῆς καὶ οἱ ἐπίσημες προτάσεις τῆς:

4ῃ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΗ (31 Μάρτη 1966). Ἀπόντες δύο: Καραντινός καὶ Μουσοῦρης. Ἀνακοινώνεται ἡ ὑπουργικὴ Ἀπόφαση 43.682/29.3.66 ποὺ ὀρίζει, συμπληρωματικῶς, μέλος τῆς ἐπιτροπῆς τὸν Πέλο Κατσέλη, πρόεδρο τῆς ἑνώσεως Καλλιτεχνικῶν Ὑπευθύνων Θεάτρου καὶ ζητάει ἀπὸ τὴν Ἐπιτροπὴ νὰ ἐκλέξει ἓναν ἀντιπρόεδρο. Ἰδοῦ τὸ κείμενό της:

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΘΝ. ΠΑΙΔΕΙΑΣ
ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΥΠΟΥΡΓΟΥ

Ἀριθ. Πρωτ. 43682

Α Π Ο Φ Α Σ Ι Σ

Θέμα: «Συμπλήρωσις Γνωμοδοτικῆς Ἐπιτροπῆς Θεάτρου»

ΤΟ ΜΗΝΥΜΑ ΓΙΑ ΤΗ ΦΕΤΕΙΝΗ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΗΜΕΡΑ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο δὲν τὸ δημοσίευσε!

Τὸ Μήνυμα γιὰ τὴ φετεινὴ Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου (27 Μάρτη) γράφτηκε ἀπὸ τὸ Γενικὸ Διευθυντὴ τῆς "Ὀνέσκο" Ρενέ Μααί. Τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο τοῦ Δ.Ι.Θ. δὲν τὸ βρήκε τοῦ γούστου του καὶ δὲν τὸ δημοσίευσε!

Πάνω σ' αὐτὴ τὴ Σκηνῆ, χῶρος καὶ αὐτὴ σὰν τὸν κάθε ἄλλο, ὅπου ὅμως τὰ πάντα εἶναι μεστὰ σ' ἔννοια, γιὰ τίποτα δὲν εἶναι πραγματικὸ, ὅλα τὰ πράγματα, ἀληθοφανῆ ἢ ἀφρημένα, γίνονται μὲ τρόπο θαυμαστὸ δυνατὰ. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ λόγο: ἐπειδὴ τίποτα δὲν εἶναι ἀληθινὸ. Ἐδῶ πάνω ποὺ εἶναι τὸ παντοῦ καὶ τὸ ὅπουδ' ἔποτε, σ' αὐτὴ τὴ βραδιά τὴν ὑπαρκτὴ ἔξω ἀπὸ τὸ χρόνο, ὁ κόσμος ὅλος καὶ ὁλόκληρη ἡ ἱστορία τοῦ γῶδες καὶ τοῦ αἴριο, τοῦ τώρα καὶ τοῦ ποτέ, ἀπλώνονται μπροστά μας γιὰ μόνη τὴν ἱκανοποίησιν τῆς φαντασίας μας. Ἄς χαίρεταισόμεν στὸ Θεάτρο τὸ ὄνειρο τοῦ καθενὸς στὴν τέλεια πραγματικότητά του. Γεγονότα, ἀπόρροια κάποιου θαύματος, εἰκόνας δίχως ὑλοποίησιν, μᾶς προσφέρονται τώρα γιὰ νὰ γοητεύσουν τίς αἰσθήσεις μας, τὴν ὄραση, τὴν ἀκοή... Κάποια δράση θ' ἀναπτῆθῃ ἀπὸ τὴν δημιουργικὴ φαντασίωσιν, ποὺ θὰ μᾶς πάρει μὲ τὸ μέρος τῆς καὶ θὰ βρεῖ τὸ δρόμο τῆς καρδιάς μας. Πόση ἀνυπολόγιστη δύναμις κρύβεται στὰ δράματα. Ἡ ἐνάργεια τῆς κωμωδίας, ἡ φρίκη τῆς τραγωδίας, τὸ ἄγχος τοῦ δράματος γίνονται ἐπίκληση καὶ κάλεσμα ἐπιτακτικὸ, ἡ τώρα ἐνσαρκωμένη ψευδαίσθησις γίνεται πειστικὴ καὶ ἀπαιτεῖ νὰ γίνῃ πιστευτὴ. Τὸ Θεάτρο δὲν εἶναι ἡ παράστασις ποὺ βλέπουμε σὰν ἄλλοι μάρτυρες. Εἶναι πειραματισμὸς ποὺ συμμετέχουμε σ' αὐτόν, γιὰτὶ ἂν ἦταν ἀλλῶς δὲ θ' ἦταν τίποτα. Τὸ Θεάτρο ἔρχεται νὰ μᾶς ὑπενθυμίσει πὼς Ἄνθρωπος θὰ πεῖ δράση καὶ κάτι ἄλλο ἀκόμα: πὼς δράση θὰ πεῖ πίστη.

Καὶ πὼς νὰ μὴν ἀναλογιστοῦμε ἐπίσης αὐτὴ τὴν ἄλλη δύναμι ποὺ ἔγκειται στὴν πνευματικὴ ἐπαφὴ ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, ποὺ δρασκελίζει τοὺς διαχωρισμοὺς καὶ τὰ σύνορα τῆς φύσης καὶ τῆς κοινωνίας, ἀλλὰ καὶ αὐτὰ ἀκόμα τῆς κουλτούρας. Ἀντίθετα μ' ἄλλες συγκεντρώσεις, τὸ θεατρικὸ κοινὸ δὲν εἶναι τὸ ἄθροισμα ἀτόμων ἀπομονωμένων· εἶναι μιὰ κοινότητα ἀνθρώπων ποὺ ἀναζητᾷ τὴν ψυχὴ τῆς, ποὺ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ τουλάχιστον, τὴν βρίσκει — καὶ ποὺ ποτὲ πιὰ δὲν πρόκειται νὰ ξεχάσει τίς στιγμὲς αὐτὲς τίς σπάνιες.

Ὅση ὥρα, πάνω στὴ σκηνή, ἐξελλισσεται ἡ πλοκή, ἡ ἀνθρώπινη συναδελφουσίην μεταβάλλει τὸ ἀκρατῆριό σὲ μιὰ ἀδιάσπαστη ὄντοτητα.

Ἦστερα, εἶναι καὶ ἡ δύναμις τοῦ Λόγου — τοῦ ζωτικῆς στὸ θεατρικὸ χῶρο. Τοῦ Λόγου ποὺ νὰ σκέψη. Αὐτὲς οἱ λέξεις ποὺ μετουσιώνονται σὲ φωνὴ

ἐκφραστικὴ καὶ σ' ἐκφραστικὰ σχήματα, ἀποκτώντας τὴν ἰδιότητα νὰ μᾶς φέρουν κοντὰ στὰ μυστικὰ μας, τὰ πιὸ βαθιὰ κρυμμένα, νὰ μᾶς κάνουν νὰ τὰ ἀτενίσουμε. Αὐτὸ ποὺ γίνεται εἶναι ἡ ἐνσάρκωση τῆς λέξης σὲ σχῆμα ποὺ ἔχει τὸν παλμὸ τῆς ζωῆς, σὲ σχήματα εὐθραυστα καὶ χαριτωμένα. Καὶ γίνονται οἱ λέξεις ὁδηγοὶ ποὺ χαράζουν σ' αὐτὰ τὸ δρόμο, ἓνα δρόμο ποὺ περνᾷ ἀνάμεσα ἀπὸ πλειτάνες, πόθους, ψυχικὰς διαμάχες, γιὰ νὰ φτάσουν μέχρι κάποιου ἀπόγειο ἢ μέχρι τὴν ἐξουθενώσιν — ὅποια καὶ ἂν εἶναι ἡ λύσις: μεγαλόπρεπη, σαρακατινὴ ἢ ποταπιῆ — μέχρι τὴν ἀποθέωσιν τοῦ ἔρωτα, ἢ τὸν ἐξαγνισμὸ στὸ θάνατο, εἶτε ὁ τόνος τῆς βραδιάς διαλέξει γιὰ κλειδί κάτι τὸ καταγέλαστο ἢ κάτι τὸ ὑπέροχο. Ἡ ἔννοια τῆς λέξης στὸ Θεάτρο μὲ ὁδηγεῖ παραπέρα ἀπὸ κείνο ποὺ βλέπουν τὰ μάτια μου. Ἀνάμεσα ἀπ' αὐτὲς, ἐκεῖνο ποὺ πιστεύω ξεκαθαρίζεται γιὰ μένα καὶ τίς ζυγίζω, γνωρίζω τί ἀξίζουν. Καὶ θὰ βρῶ μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν αἴθουσα τῶν φαινομενικῶν γεγονότων ἀποκομίζοντας τὴν τελικὴ αὐτὴ νοστορπία ποὺ γεννήθηκε μέσα μου, μὲ μιὰ ἀπόλυτη κατανόησιν τῆς πραγματικότητος, ποὺ θὰ μπορέσω νὰ τὴν ἐφαρμόσω στὴν ἴδια τὴ δική μου ζωὴ.

Κάτω ἀπὸ τὴ γοητεία τοῦ θεάτρου, γνώρισα μιὰ πολὺτιμη ἐμπειρία. Τὰ ἐκυστικὰ καμώματα, οἱ ψευτισμοὶ τοῦ θεάτρου ἤρθαν νὰ φωτίσουν τὰ δικὰ μου τὰ σφάλματα. Καὶ τὸ ἴδιο τὸ Θεάτρο φροντίζει νὰ μὴ λυτρώσει ἀπὸ τὴ δικιά του τὴν μαγανεία. Γίνεται ἐξαγνισμὸς ὑπέρατος. Κι αὐτὸς ὁ ἐξαγνισμὸς λέγεται καὶ θ α ρ σ ι ε.

Μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς πέμπτης Παγκόσμιας Ἡμέρας Θεάτρου, ἡ "Ὀνέσκο", τὸ μορφωτικὸ καὶ ἐπιστημονικὸ σκέλος τῶν Ἠνωμένων Ἐθνῶν, αἰσθάνεται σήμερα υπερέφανη διότι δύναται νὰ ἀποτίσει φόρο τιμῆς στὸ μεγαλεῖο, στὴν πραγματικότητα, καὶ στὴν αἰώνια νεότητά τοῦ Θεάτρου.

Ἐν ὀνόματι τῆς "Ὀνέσκο", ἐπιθυμῶ νὰ διαβιβάζω τὴν εὐγνωμοσύνην τοῦ Κοινοῦ σὲ σᾶς, σ' ὅλους σας, συγγραφεῖς, ἡθοποιούς, παραγωγούς, σ' ὅλους ἐσᾶς, ποὺ μὲ τὴν ἐργασία σας, γίνεστε δημιουργοὶ τῆς ποιήσεως αὐτῆς τῆς σκηνικῆς. Καὶ εὐχομαι καὶ σεῖς, ἀπὸ τὴ δική σας πλευρὰ, νὰ ἀποσπᾶτε πάντοτε ἐπαξίως καὶ τὴν ἀγάπην καὶ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ Κοινοῦ. Ἡ ὑψηλὴ ἀξιοπρέπεια τῆς τέχνης σας, ἄς σᾶς ἐμπνέει στὴν κάθε περίστασιν, ἐσᾶς ποὺ κατέχετε τὴν κάπως τρομακτικὴν ἰσχύ νὰ κάνετε τοὺς ἀνθρώπους νὰ γελοῦν καὶ νὰ κλαῖναι, σὰ νὰ 'ταν ὅλοι τους κάτι τὸ ἓνα καὶ τὸ ἀδιάσπαστο.



P. Salau'i

Υπέγραφε γαλλικά. Άλλ' ό Γαλιάνης ήταν κ' έμεινε έλληνας. Είχε ξεκινήσει πριν έβδομήντα χρόνια άπ' την Ελλάδα. Μιά ζωή στό Παρίσι. Δούλεψε σκληρά. Κατάκτησε τά πρωτεία στην παγκόσμια χαρακτηριστική. Την ανανέωσε. Την επέβαλε σαν αυθύπαρκτη τέχνη. Τό κοπίδι του, είπαν, τραγουδούσε!...

Έβδομήντα χρόνια τιμούσε την καταγωγή του. Ξεκίνησε, δεκαπεντάχρονο παιδί, γελιογράφος σ' άθηναικές εφημερίδες. Κατάληξε καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού (1945) και, την ίδια χρονιά, μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας. Πολλά είχε κατορθώσει στη ζωή του. Άγαπούσε τη μουσική, έπαιζε άρμόνιο, λάτρευε τόν Μπάχ. Άγαπούσε τά μαθηματικά, τη γεωμετρία, την άστρονομία. Άγαπούσε τη ζωγραφική, τό νεύο, τά κοπίδια του, την παμπάλαια χειροκίνητη πρέσσα που του χάρισε πεθαίνοντας ό Ντεγκά. Κέρδισε τά πάντα. Κ' έχασε τό μοναδικό παιδί του — άξιωματικό του γαλλικού ναυτικού. Ήταν φιλοσοφημένος. Τό δέχτηκε με καρτερία.

Δέν μπόρεσε νά νικήσει τη φθορά. Τά ιδιοφυέστερα χέρια του κόσμου που, 70 χρόνια έργωναν τό χαλκό και τά ξύλα, σταμάτησαν νά τόν ύπακούουν. Οί σωματικές δυνάμεις τόν εγκατέλειψαν. Τόν πρόδωσε και τό μυαλό. Πέθανε σέ μοναξιά, 87 χρονών, τά χαράματα της Κυριακής 20' του Μάρτη. Ούτ' ένας άπό τούς τεσσαράκοντα ύπουργούς στην κηδεία! Τιμούμε τό μεγάλο τεχνίτη. Και θυμίζουμε μερικά θεατρικά σκίτσα άπ' τό ξεκίνημά του. Θυμίζουμε ακόμα, πώς είχε σμιλέψει σέ χαλκό την 'Οφηλία κ' είχε εικονογραφήσει, τόν "Οιδίποδα Τύρανο" σέ ξύλο.

Άνω : 'Ο Ευάγγελος Παντόπουλος, στό ρόλο του συμβολαιογράφου Άπλαρίδα, στην "Καραντίνα" του Ν. Ι. Λάσκαρη (διαφημιστικό φέιγ-βολάν 1899). 'Ο Δ. Ταρχόπουλος — ό Νουμάς (1907) με την εύκαιρία άνεβάσματος του θεατρικού του έργου "Άλωσιδες" και ό Μάριος Βάρβογλης.



Συμπληρώντες την άριθ. 174222)24.12. 1965 άπόφασί μας, όρίζομε μέλος της Γνωμοδοτικής Έπιτροπής επί τών θεατρικών ζητημάτων τόν Πρόεδρον της Ένώσεως Καλλιτεχνικών Ύιευθύνων Θεάτρου.

Ή Έπιτροπή κατά την πρώτην αύτης συνεδρίαν υπό την νέαν σύνθεσιν της θά έκλέξη αντιπρόεδρον εκ τών μελών αύτης, όστις θά προεδρεύη τών συνεδριάσεων, εις περίπτωσιν κωλύματος του Πρόεδρου.

Έν Άθήναις τη 29 Μαρτίου 1966

Ό ύπουργός

ΣΤ. ΑΛΛΑΜΑΝΗΣ

Άνακοινώνεται έπιστολή του Κώστα Μουσούρη, που θέτει στη διάθεση του ύπουργού της Παιδείας την παραίτησή του, επειδή, όπως αναφέρει, δέν πραγματοποιήθηκαν οι συνεδριάσεις που προγραμματίστηκαν για τη συζήτηση φλεγοντών ζητημάτων του Θεάτρου, χρηζόντων, ως εκ της φύσεώς των, άμέσον επιλύσεως, τά δε θέματα που συζητήθηκαν, (Σημ. "Θ." : της θεατρικής Παιδείας), ενδιαφέρουν μόν γενικά τό θέατρο, δέν άνήκουν όμως στην κατηγορία τών επείγοντων τοιούτων.

Ό πρόεδρος της έπιτροπής Άλέξης Μινωτής δηλώνει πώς ή προσωρινή ματαίωση τών συνεδριάσεων που προγραμματίστηκαν όφείλεται στην υπεραποσχόλησή του με σοβαρά ζητήματα που άνένκυψαν στό Έθνικό Θεάτρο και με τις προετοιμασίες του θεάτρου για τή μετάβασή του στό Λονδίνο. Πάντως, και γιατί ό ίδιος θά λείψει στό Λονδίνο και γιατί τό ζητάει ό ύπουργός με την προαναφερθεΐσα Άπόφασή του, πρέπει νά εκλεγεί ένας αντιπρόεδρος της έπιτροπής, που νά μπορεί νά την συγκληθεί σέ περιπτώσεις κωλύματος του προέδρου.

Με προφορική ψηφοφορία, εκλέγεται αντιπρόεδρος ό Δημήτρης Μυράτ.

Λόγω άπουσίας του Κώστα Μουσούρη, δέ γίνεται ή συζήτηση που 'χε αποφασιστεί για την κρατική οικονομική ένίσχυση τών ιδιωτικών θιάσων.

Ένημερώνεται ό Πέλος Κατσέλης για τις προηγούμενες συνεδριάσεις με θέμα τις Δραματικές Σχολές (προσόντα διδακτικού προσωπικού και εξετάσεις σπουδαστών). Άποφασίζεται ή άλλη συνεδρίαση νά άμειρωθεί στην οικονομική ένίσχυση τών ιδιωτικών θιάσων.

5η ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΗ (16 Άπρίλη 1966).

Άπόντες τρεις : Μινωτής, Καραντινός και Κατσέλης.

Ό προεδρεύων Δημήτρης Μυράτ εισηγείται τό θέμα της ένίσχυσης τών ιδιωτικών θιάσων. Προτείνει : Νά ένισχυθούν οι θιάσοι που 'χουν συμπληρώσει δεκάχρονη δραστηριότητα στην Άθήνα.

Ό Κώστας Μουσούρης θεωρεί απαραίτητη την συμπλήρωση της 10ετίας, αλλά ζητάει νά λαμβάνεται, απαραίτητος, ύπ' όψιν και ή όλη προσφορά του θιάσου στό θέατρο γενικά.

Ό Μενέλαος Παλλάντιος θεωρεί, βέβαια, τόν παράγοντα χρόνο βασικό στοιχείο, αλλά ζητάει νά ληφθεί μέριμνα και για θιάσους, με σοβαρά στελέχη και σοβαρή προσπάθεια και προσφορά, κι άς μόν έχουν συμπληρώσει 10ετία.

Ό Βασίλης Μεσολογγίτης στίς παραπάνω προτάσεις ζητάει νά προστεθεί σαν όρος για την κρατική οικονομική ένί-

Στή σελ. 75 →

ΣΗΜΑΔΙΑ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΞΕΠΕΣΜΟΥ

Ο ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ ΠΑΛΙ ΕΞΩ ΑΠ' ΤΗΝ ΑΚΑΔΗΜΙΑ

Ο Μάριος Βάρβογλης, για δεύτερη φορά, έξω απ' την Ακαδημία! Είναι έξοργιστική ή απροκάλυπτη αντίθεση που δείχνει το ανώτατο πνευματικό ίδρυμα της χώρας στις πραγματικές αξίες και τα ήθικα αναστήματα του τόπου. Ακόμα πιο απογοητευτική, ή αδιαφορία της Κοινωνίας και της Πολιτείας για τις πνευματικές μας αξίες.

Ο Μάριος Βάρβογλης είναι ο παππούς της μουσικής μας ζωής, που 'χουμε το προνόμιο να ζή ανάμεσά μας και να τον χαϊρόμαστε. Στις 10 του περασμένου Δεκεμβρίου, έκλεισε τα 80 του χρόνια! Και μένει ακόμα έδολος καλλιτέχνης, παιδικά άγνος, αδιάλλακτα τίμιος! Από τους δημιουργούς της ελληνικής μουσικής παράδοσης, τους ιδρυτές της εθνικής μουσικής σχολής. Με έργο ποιότητας, γεμάτο ευγένεια, σπάνιο λυρισμό, ποίηση. Από τους λίγους μουσικούς παιδαγωγούς μας: 45 χρόνια διδάσκει στα Ωδεία! Άλλα 27 σε δημόσια σχολεία! Γαλούχησε εκατοντάδες μουσικούς και συνθέτες, γενιές όλκληρης μαθητών. Έζησε πάντα φτωχός. Δούλεψε μόνο για την Τέχνη και τον τόπο του. Γι' ανταμοιβή, τον αφήνουμε να ζή — στα όγδόντα του χρόνια — σ' ένα υπόγειο της Αθήνας. Χωρίς καμιά πρόνοια, χωρίς ανέσεις, χωρίς τηλεφώνο! Αναγκασμένον να δουλεύει ακόμα — δι' εν χιλιοδραχμον! — στο Ωδείο. Το έργο του, που αντέχει καλλιτεχνικά στο χρόνο κ' έχει κερδίσει, με την ποιότητά του, το σεβασμό και των πιο νέων και μοντέρνων μουσικών μας, κινδυνεύει να καταστραφεί ύλικά. Ο ίδιος δεν έχει τα μέσα να το διασώσει, να το εκδώσει. Κι' η Ακαδημία δεν έστερξε σ' αυτό. Γιατί, τί άλλο θά προσπύριζε στο Βάρβογλη, η έκλογή του στα 80; Διάσωση του έργου του και κάποια άνεση στα γηρατιά του.

ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Ο Μάριος Βάρβογλης έχει πολύ στενές σχέσεις με το Θέατρο. Είναι απ' τους πρωτοπόρους που 'γραψαν μουσική γι' Αρχαίο Δράμα. Όταν θ' άνοιγε το Εθνικό Θέατρο, στο Μάριο Βάρβογλη ανάθεσε ο Φώτος Πολίτης να συνθέσει τη μουσική για τον "Αγαμέμνονα" του Αισχύλου. Η έναρξη των παραστάσεων έγινε στις 19 του Μάρτη 1932, στη γνωστή μετάφραση του Γρυπάρη, με σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη και μια στρατιά λαμπρών ηθοποιών, μ' επικεφαλής Βεάκη, Παξινοῦ, Μινωτή. Αργότερα, κι ο Δημήτρης Ροντήρης στο Μάριο Βάρβογλη ανάθεσε να γράψει τη μουσική για τους "Πέρσες" του Αισχύλου, που πρωτοδιδάχτηκαν στα 1939 στο Εθνικό Θέατρο κ' επαναλήφθηκαν, πάλι με τη μουσική του Βάρβογλη, τον Οχτώβρη του 1946. Ο Βάρβογλης έγραψε, ακόμα, μουσική για τη "Μήδεια" του Εϋριπίδη,

στη μετάφραση του Παναγή Λευκατᾶ, που ανεβάστηκε από τον Τάκη Μουζενίδη, το Σεπτέμβρη του 1942, στο Ωδείο Ηρώδη Αττικοῦ, με το ήμισυ

βρη του 1929 στο Θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη, σε μετάφραση Α. Κουκούλα. Πριν απ' το Μάριο Βάρβογλη είχε αποπειραθεί να γράψει μουσική για



Μιά ιστορική φωτογραφία: Καλομοίρης, Βάρβογλης, Μητρόπουλος, Ριάδης

του Εθνικού Θεάτρου. Έπαιζαν τότε Βεργῆ, Μουστάκα, Παρασκευᾶς, Δεστούνης, Κατράκης, Καροῦσος, Λυγίζος. Πολύ παλιότερα, είχε γράψει μουσική και γι' Αττική Κωμωδία. Συγκεκριμένα, με δική του μουσική, ο Σπύρος Μελλάς είχε ανεβάσει με την ιστορική "Ελευθέρα Σκηνή" τους "Ορνίθες" του Αριστοφάνη. Η πρώτη παράστασή τους είχε δοθεί στις 5 Δεκέμ-

Τραγωδία ο Κ. Ψάχος. Δική του ήταν ή μουσική υπόκρουση του "Προμηθέα Δεσμώτη", που διδάχτηκε το 1927 στις Δελφικές γιορτές Τῆν ἴδια περίπου εποχή, είχε γράψει μουσική για την "Εκάβη" ο Αιμίλιος Ριάδης (πρώτη σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη με τη Μαρίκα Κοτοπούλη, το 1927, στο Στάδιο) και ή Κατίνα Παξινοῦ (για τον "Οιδίποδα Τύρανο" που ανεβάστηκε το 1933, πάλι απ' το Φῶτο Πολίτη, στο Εθνικό Θέατρο).

Μάριος Βάρβογλης. Έργο Σπ. Ξένου



ΝΑ ΠΑΙΧΤΟΥΝ ΣΕ ΣΥΝΑΥΛΙΑ

Αναζητήσαμε τις παρτιτούρες του Βάρβογλη για το Αρχαίο Δράμα. Τις είδαμε με συγκίνηση — μ' εὐλάβεια, θά λέγαμε. Είναι θαυμάσια καλλιγραφημένες, γραμμένες μ' ένα μελά-νι που ο χρόνος έχει — αλλοίμονο — επικίνδυνα αλλοιώσει τ' αρχικό του χρώμα. Μουσική απλή, καθαρή, στηριγμένη συχνά σ' αρχαίους τρόπους. Μουσική ατμοσφαιρική. Το πλησίασμα ενός λυρικού στην Τραγωδία. Μιά μουσική που αξίζει, που επιβάλλεται ν' άκουστεί, σε μιά συναυλία, που πρέπει το ταχύτερο να γίνει έγγραφη της και που, ακόμα και σαν ιστορικό προηγούμενο, είναι ντροπή να την άγνοῦνε οί νεότεροι. Τὸν ρωτήσαμε ἂν κανένας ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν νέων πού γράφουν μουσική γι' Αρχαίο Δράμα ζήτησε ποτέ να

δει τις παρτιτούρες του, να τις ακούσει, να τις παίξει. 'Η απάντηση ήταν πικρή, διπλά αρνητική: Ποτέ! Κανένας!

Τόν ρωτήσαμε πού, κυρίως, σκόπευε, γράφοντας μουσική για Τραγωδία. 'Η απάντηση ήταν στέρεη: Σκοπός μου, κατ' αρχήν, ήταν να γράψω μουσική για τὸ Θέατρο, μιά μουσική πού νά ἐκφράζει καὶ τι περισσότερο ἀπ' τὸ Λόγο. Καὶ νά 'χει, βέβαια, χαρακτήρα ἐλληνικό.

'Αλλά, ὁ Μάριος Βάρβογλης ἔχει γράψει κι' ἄλλη Μουσική για θέατρο: Τὸν 'Οχτώβρη τοῦ 1929, στὴν "Ἐλευθέρα Σκηνή" τοῦ Σπύρου Μελά ἀνεβάστηκε, με δική του μουσική καὶ δική του διεύθυνση, "Ὁ ὄρκος τοῦ πεθαμένου" — ἡ καταγώδης ἀποτυχία τοῦ Ζαχαρία Παπαντωνίου στὸ θέατρο. Ἀργότερα, με δική του μουσική καὶ διεύθυνση, παίχτηκε στὸ Ἐθνικό ἡ πατριωτικὴ σκηνὴ τοῦ Βασιλῆ Ρώτα "Νὰ ζῆ τὸ Μεσολόγγι".

'Επιπλέον, τὸ "Ἀπόγευμα τῆς ἀγάπης", ἓνα πλήρες μουσικὸ δρᾶμα σὲ μιά πράξη με δύο εἰκόνες, σὲ δικό του λιμπρέττο βγαλμένο ἀπ' τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Θ. Συναδινῶ "Παντρεύου τὴν ἀγάπη μου". 'Η ὑπερὰ του αὐτὴ πρωτοπαίχτηκε στὴ Λυρικὴ Σκηνὴ στὰ 1944 κ' ἐπαναλήφθηκε, πάλι, τελευταία.

ΕΡΓΟ ΜΕ ΑΓΤΙΚΗ ΔΙΟΤΗΤΑ

'Ο Μάριος Βάρβογλης κατάγεται ἀπὸ παλιὰ οἰκογένεια ἀγωνιστῶν τοῦ Εἰκοσιένα καὶ πολιτικῶν. Γιὸς στρατηγού, γεννήθηκε - 10 Δεκέμβρη 1885 - σὲ ταξίδι τῶν γονιῶν του, στὶς Βρυξέλλες. Μεγάλωσε στὴν Ἀθήνα. Πρώτῃ καλλιτεχνικὴ του ἐπίδοση, ἡ ζωγραφικὴ. Ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Νικηφόρου Λύτρα στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν (1900-1902). 17 χρονῶ, οἱ γονεῖς του τὸν στείλανε νὰ σπουδάσει πολιτικὴς ἐπιστῆμες στὸ Παρίσι. Ἀλλά, ὁ ἀτίθασος Μάριος, ἀπὸ τότε ὡς τὰ σήμερα, ὅλους τοὺς πολιτικούς του λόγους τοὺς ἔγραψε στὸ πεντάγραμμο! Ἔμεινε 19 χρόνια στὸ Παρίσι. Σπούδασε μουσικὴ στὸ Κονσερβατουάρ: Ἀρμονία με τὸν Εἰσβιέ Λερου, ἀντίστικη καὶ φούγκα με τὸν Ζωρζ Κοσάντ, σύνθεση — ἀργότερα — με τὸν Βενσάν ντ' Ἐντό καὶ ἄλλους. Ἐνδιάμεσα, μελέτησε τρία χρόνια στὴ Βιέννη καὶ στὸ Ντύσσελτορφ. Στὴν Ἑλλάδα γύρισε στὰ 1920. Διδάσκει στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν (1920-24), στὸ Ἑλληνικὸ Ὁδεῖο (1924 ὡς τὰ σήμερα, κι ἀπὸ τὸ 1947 ἀναλαμβάνει καλλιτεχνικὸς συνδιευθυντὴς του). Ἐγράφε στὸ "Νουμά", γράφει ἀκόμα (ἀπὸ τὸ 1955) μουσικὴ κριτικὴ στὰ "Νέα". Εἶναι, ἀπὸ τὸ 1923, Ἑθνικὸ Ἀριστεῖο Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν.

'Ο Φοῖβος Ἀνωγειανάκης γράφει στὴν "Ἱστορία τῆς Μουσικῆς", περιεκτικὰ καὶ εὐστοχα: « Τὴν ἴδια ἐποχὴ πού ὁ Καλομοίρης τελειώνει τὶς σπουδὲς του στὴ Βιέννη (1906) καὶ ἀρχίζει νὰ γράφει τὶς πρῶτες του συνθέσεις, ἓνας ἄλλος μουσικός, ὁ Μάριος Βάρβογλης, γράφει τὰ πρῶτα του ἔργα στὸ Παρί-

→
Τρεῖς μουσικὲς σελίδες τοῦ Βάρβογλη γιὰ τὸν "Ἀγαμέμνονα" καὶ τὴ "Μήδεια"

σι. Οι δυο συνθέτες συναντιούνται για πρώτη φορά — ο Καλομοίρης βρισκόταν τότε στο Χάρκοβο και ο Βάρβογλης στο Παρίσι — στο "Νουμά" (φυλ. 372, 1909: φυλ. 378, 1910), 'Από τα άρθρα τους, διαπιστώνουν ταυτότητα των ιδεών τους και την πίστη τους σ' ένα κοινό ιδανικό: τη δημιουργία νεοελληνικής μουσικής σχολής.

Με το έργο του ο Βάρβογλης μπόλιαζει την ελληνική μουσική με το πνεύμα και την τεχνική της γαλλικής μουσικής. Οι σπουδές του στο Conservatoire de Paris και η πολύχρονη διαμονή του στο Παρίσι, όπου γνωρίζει και συναναστρέφεται πολλούς από τους ποιητές και καλλιτέχνες της εποχής, είναι φυσικό να επιδράσουν στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας. Από τη γαλλική όμως μουσική, ακόμα και από τον Ντεμπυσσύ που κυριαρχούσε τότε, ο Βάρβογλης δεν θα κρατήσει παρά μόνον τα βαθύτερα χαρακτηριστικά τους. Αυτά, που από τον καιρό του Κουπρέν, και του Ραμό χαρακτήριζαν τη γαλλική μουσική τέχνη: την καθαρότητα της μελωδικής γραμμής, τη σαφήνεια της αρμονικής γλώσσας, όπως και το μέτρο στη φόρμα.

Ο Βάρβογλης δε χρησιμοποιεί ποτέ αυτόσοφο το δημοτικό τραγούδι. Στο έργο του βρίσκουμε περισσότερο τη μουσική του "απήχηση", μία μακρυνή του ανάμνηση τις κλιμακωτές και τις χαρακτηριστικές του καταλήξεις. Διαφορετική ιδιοσυγκρασία από τον Καλομοίρη, με μία αίσθηση αττικής λιτότητας, ο Βάρβογλης δεν παρουσιάζει, όπως ο συνθέτης του "Πρωτομάστορα", μία ποικιλόμορφη πορεία στη μουσική του παραγωγή. Το έργο του μικρό σε ποσότητα, έχει άμεσως από την αρχή ολοκληρωθεί ποιοτικά και σήμερα αποτελεί, μαζί με του Καλομοίρη, τις χαρακτηριστικές κλασικές σελίδες της νεοελληνικής Έθνικής μουσικής σχολής.

"Έχει γράψει: Για όρχηστρα: Το πανηγύρι (Συμφωνικό ποίημα, 1909/1919), Αγία Βαρβάρα (Συμφωνικό προλόγιο, 1912), Δάφνες και Κυπαρίσσια (Συμφωνικές αντιθέσεις, 1915), Για όρχηστρα έγχρωμα: Ποιμενική Σουίτα (1912), Προλόγιο, χορικό και φούγκα στ' όνομα του Μπάχ (1930), Στοχασμός (1936), Ελληνικό καπρίτσιο για βιολοντσέλλο και όρχηστρα (1914), Προλόγιο και φούγκα σε βυζαντινό θέμα, για εκκλησιαστικό όργανο (1935). Για πιάνο: Σονάτα (1927), 14 Παιδικά κομμάτια (γραμμένα κατά καιρούς στο Παρίσι και την Αθήνα), Μουσική δωματίου: Αγιόγραμμα στον Σεζάρ Φράνκ (1922), Τρίο για βιολί, βιόλα και τσέλλο (1938), Λαϊκό ποίημα, Τρίο για πιάνο βιολί και τσέλλο (1943).

ΟΙ ΕΥΘΥΝΕΣ ΤΙΝΩΝ ΕΞ' ΗΜΩΝ

'Απαράδεκτη δεν είναι μόνον η απόφαση της Ακαδημίας Αθηνών. Απαράδεκτη είναι και η στάση άλλων τινών. Το "Θέατρο" δεν διστάζει να κατονομάσει.

δ Φρουρός:

♩:... Με νοιώθου όσοι τὰ ξέρου,
κι' όποιος δῶν τὰ ξέρη — ἄς μή μί νοιώσῃ. >>..

ΔΙΣΧΥΛΟΣ.

Μ' αὐτὴ τὴ ρήση τοῦ Δισχύλου ἀρχίζει τὴν παρτιτούρα τοῦ "Αγαμέμνονα"

Ο Μάριος Βάρβογλης — είτε το θέλουμε, είτε όχι — είναι ο πρώτος τῆ τάξεως συνθέτης μας. Όχι τόσο για τὰ 81 χρόνια του, όσο για τὴν ποιότητα τοῦ έργου του, εἶναι ἀδιανόητο νὰ γίνεται λόγος γι' ἄλλον ἀκαδημαϊκό. Ἡ δεύτερη ἔδρα Μουσικῆς τῆς Ακαδημίας τοῦ ἀνήκε. Ἀπ' ὅταν ἰδρύθηκε. Προηγήθηκε — ἔστω — ὁ Πετρίδης. Τοῦ ἀνήκε ὅμως, ὅπως δῆποτε, ἀπὸ τὸ 1962 ποὺ πέθανε ὁ Καλομοίρης. Τὸ ἀναγνώρισε κ' ἐκεῖνος. Τὸ εἶχε ἤδη εἰσηγηθεῖ στὴν Ακαδημία. Τὸ συνιστοῦσε κι ὁ Μητρόπουλος πρὶν 16 χρόνια: "Ὁ Βάρβογλης εἶναι μὴ καλλιτεχνικὴ ἀξία ποὺ ἔχει ξεπεράσει ἀπὸ καιρὸ τὰ σύνορα τῆς Ἑλλάδος. Θὰ ἐπρε-

στηκε νὰ τὸν παραγωνίσει!.. Ἄλλη ὀλιβερότητα: Ἡ περίπτωση τοῦ Πέτρου Πετρίδη. Κατέλαβε τὸ 1959 τὴν ἔδρα ποὺ διεκδικούσε ὁ Βάρβογλης. Ὑπῆρξε, ἀνεκάθεν, θαυμαστής καὶ ὑμνητῆς του. Τώρα, εἰσηγητῆς στὴν τάξη Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν, εἶνε... πολέμιός του. Πρότεινε — καὶ εἶναι μουσικός! — τὴν ἐκλογή τοῦ Εὐαγγελάτου.

Εἶχε πρωτογράψει, ἐγκωμιαστικὸτατα, στὰ 1916 γιὰ τὸ Βάρβογλη "τοῦ ὁποῖο τοῦ έργου καὶ τὸ μέλλον θὰ περιποιηθῶν ἀσφαλῶς τιμῆ στὴν ἐλληνικὴ τέχνη". "Ἡ μουσικὴ τοῦ Βάρβογλη, πρόσθετε, ἀναβλύζει ὀλοκίθαρη. Δύο ἢ τρία ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι ἀναμφιβόλως ὠραία καὶ δὲν ξέρω ἂν ὑπάρχουν σήμερα ἄλλα ἐλληνικὰ ἔργα ποὺ νὰ μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μ' αὐτὰ". Γράφει ἐπαινετικά τὸ 1916, γράφει τὸ 1924, συνεχίζει τὸ 1942: Ἡ "Αγία Βαρβάρα", 30 χρόνια μετὰ τὴ δημιουργία τῆς ὅχι μόνον διατηρεῖ τὴ δροσιὰ τῆς ἐμπνεύσεως καὶ τὴ λεπτότητα τοῦ ὅφους ἀλλὰ προσλαμβάνει καὶ εἶδος ρομαντικῆς πατινας ἐνῶ ἡ ἀρτιμέλεια τῶν διαφόρων ἐσωτερικῶν ἀναπτύξεων τῆς προσδίδει κλασσικὸν ὑπόβαθρον". Ἀναγνωρίζει πρόσφατα, στὸ "Βῆμα", πὼς τὸ ἔργο ἔχει "ἀπὸ πολλοῦ ἀναχθεῖ σὲ περιοπὴ κλασσικοῦ τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς φιλοσοφίας". Πενήντα χρόνια τὸν παραδεχόταν καὶ τὸν ἠμνοῦσε. Στὴν Ακαδημία τὸν πολέμησε λυσσαλέα. Καὶ τὸν κατεψῆφισε!..



Ὁ Μάριος. Ἔργο Πενελὴ Βυζαντινοῦ πε, σὰν δίκαιη ἀνταμοιβὴ τῶν κόπων ὅλης τοῦ τῆς ζωῆς, νὰ γίνῃ ἀκαδημαϊκός". Γενικά, ἦταν σκληρὸ ν' ἀναγκάσουμε ἕναν σεβάσιμο καὶ τόσο εὐαίσθητο καλλιτέχνη νὰ ὑποβληθεῖ, γιὰ δευτέρη φορά — στὰ 81 τοῦ χρόνια! — σὲ ἀναμέτρηση. Καὶ ὁ μὲν Σιλάβος εἶναι, τουλάχιστον, τῆς ἴδιας γενιᾶς. Κανέναν δὲν μποροῦσε νὰ τὸν ἐμποδίσει. Ἦταν, ὅμως, τελείως ἀπαράδεκτη ἡ ὑποψηφιότητα καὶ ἡ ἐπιμονὴ τοῦ Ἀντίχου Εὐαγγελάτου. Εἶναι ἄλλης γενιᾶς — εἰκοσι χρόνια νεώτερός του. Ὅταν γεννήθηκε, ὁ Βάρβογλης σπούδαζε ἤδη μουσικὴ στὸ Παρίσι! Κατέγεται ἀπὸ ἀδελφὰ φιλοδοξία: Βαδίζει, μουσικά, στὸ δρόμο ποὺ ἀνοίξε ὁ Μάριος Βάρβογλης. Πανθομολογούμενα, δὲν ἔχει κατορθώσει ἀκόμα νὰ τὸν πλησιάσει, ὅχι νὰ τὸν φτάσει ἢ νὰ τὸν ξεπεράσει. Παρ' ὅλα αὐτὰ, ἀ γ ω ν ἰ-

«ΟΛΑ ΕΓΙΝΑΝ ΜΕ ΤΑΞΗ»

Ἡ μουσικὴ συνεδρίαση τῆς ὀλομέλειας τῆς Ακαδημίας Αθηνῶν εἶνε στὶς 3 τοῦ Μάρτη, στὶς 6 τὸ ἀπόγευμα. Παρόντες 31 ἀκαδημαϊκοί. Θὰ ἐκλέγονται, ὅποιος συγκέντρωνε ἀπόλυτη πλειοψηφία — ἔπαιρνε δηλαδὴ, τὶς μισὲς ψήφους καὶ μὴ παραπάνω. Ἡ πρώτη ψηφοφορία ἦταν ἄκαρπη. Ἐπαναλήφθηκε δὺο φορές. Καὶ στὶς τρεῖς ἐπλειοψήφησε ὁ Μάριος Βάρβογλης. Δὲν κατόρθωσε, ὅμως, νὰ συγκεντρώσει ἀπόλυτη πλειοψηφία. Τοῦ 'λεψε μὴ ψήφος! Κ' ἔμεινε ἔξω, χάρη στὸ στεῖρο πυρῆνα ἕξ ἀκαδημαϊκῶν ποὺ ῥιγχαν, συνέχεια, λευκά! Τὰ ἀναλυτικὰ ἀποτελέσματα εἶναι εὐχλόωτα:

1η: Βάρβογλης 12, Εὐαγγελᾶτος 11, Σιλάβος 2, Λευκά 6.
2η: Βάρβογλης 14, Εὐαγγελᾶτος 10, Σιλάβος 1, Λευκά 6.
3η: Βάρβογλης 15, Εὐαγγελᾶτος 10, Σιλάβος 0, Λευκά 6.

Ὁ κ. Κ. Τσάτσος — πρόεδρος τῆς Ακαδημίας Αθηνῶν ἐν ἔτει σωτηρίῳ 1966 — δήλωσε: "Ὅλα ἐγιναν με τάξη". Ὁ Μάριος Βάρβογλης ἔμεινε ἀπ' ἔξω...

σχυση παντός θιάσου, ή άπασχόληση σ' αυτόν τουλάχιστον 12 προσώπων.

Ό Διον. Θάνος παρατηρεί πώς, στο Μουσικό Θέατρο δέν μπορεί νά θεσπιστεί ό περιορισμός τής 10ετίας.

Οί Δημ. Μυράτ και Βασ. Μεσολογγίτης προτείνουν, τέλος, τήν ένίσχυση τών εταιρικών θιάσων κι όταν δέν έχουν συμπληρώσει τήν 10ετία.

6η ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΗ (19 Άπρίλη 1966).

Άπόντες τρείς : Μινωτής, Καραντινός και Κατσέλης.

Ό Κώστας Μουσούρης καταθέτει ύπόμνημα, όπου εκθέτει τις άπόψεις του για τήν οικονομική ένίσχυση τών ιδιωτικών θιάσων. Περιληπτικά : Δέν άρκει τό τυπικό προσόν τής 10ετούς συνεχούς εϋδοκίμου έργασίας στην Άθήνα. Ό έχων τό τυπικό αυτό προσόν, νά υποβάλει στά ύπουργεία Παιδείας, Συντονισμού και Οικονομικών λεπτομερή άναφορά για τό έργο και τήν όλη προσφορά του στο Θέατρο. Η άναφορά αυτή, νά διαβιβάζεται με σχετική εισήγηση σε μία ειδική από προσωπικότητας επιτροπή, ή όποια θ' άποφασίζει τελικά και θά διαβιβάζει τά πορίσματα τής στά προαναφερθέντα άρμόδια ύπουργεία.

Τήν ειδική αυτή επιτροπή ν' αποτελούν : 1) ό Δήμαρχος Άθηνών, 2) ό Διοικητής ή ένας από τους ύποδιευκτές τής Έθνικής Τράπεζας, 3) ό Πρύτανης του Πανεπιστημίου Άθηνών ή ένας καθηγητής όριζόμενος από τή Σύγκλητο, 4) ένας Άκαδημαϊκός από τήν τάξη τών Γραμμάτων, 5) ό Πρόεδρος του Ε.Ο.Τ., 6) ό Γενικός Διευθυντής του ύπουργείου Οικονομικών και 7) ό Γενικός Διευθυντής του ύπουργείου Παιδείας.

Ό Μενέλαος Παλλάντιος ζητάει νά βρεθεί τρόπος νά ένισχύονται, κατ' εξαίρεση, θιάσοι σοβαρών καλλιτεχνών, με σοβαρές προσπάθειες, χωρίς τήν προϋπόθεση τής 10ετίας (με 5ετία περίπου). Νά μήν άποκλειστούν, πάντως, από τήν ένίσχυση δετέεις θιάσοι με εξαίρετική ποιότητα.

Τέλος, γίνεται δεκτό άπ' όλα τά μέλη τής επιτροπής νά προταθεί ένίσχυση του Όργανισμού Έταιρικών Θιάσων.

7η ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΗ (25 Άπρίλη 1966). Άπόντες τρείς : Μινωτής, Καραντινός και Παλλάντιος.

Συνεχίζεται και τερματίζεται ή συζήτηση για τήν ένίσχυση τών ιδιωτικών θιάσων. Γίνεται όμόφωνα δεκτή ή πρόταση νά ένισχυθούν, ύστερα από γνωμοδότηση Ειδικής Έπιτροπής που θά συσταθεί :

1. Οί θιάσοι με 10χρονη συνεχή δραστηριότητα στην Άθήνα.

2. Σοβαροί θιάσοι, με σοβαρές προσπάθειες, που 'χουν συμπληρώσει, τουλάχιστο, 5χρονη καλλιτεχνική δραστηριότητα νά ένισχύονται με έφ' άπαξ ποσό. Η ένίσχυση αυτή νά επαναλαμβάνεται και στά επόμενα χρόνια, έφόσον ή προσφορά του θιάσου παραμένει άξιόλογη.

3. Ό Όργανισμός Έταιρικών θιάσων νά ένισχύεται, όποσδήποτε, με όρισμένο κάθε χρόνο ποσό.

Άποφασίζεται νά υποβληθεί στον ύπουργό τής Παιδείας ύπόμνημα για τήν οικονομική ένίσχυση του Έλευθέρου

Θεάτρου, διά τήν επιβίωσιν και τήν καλλιτέρευσιν αυτού, ώστε νά παρέχεται εις τό Κοινόν θέαμα ποιότητας.

ΟΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Ίδού, τώρα, και οι άνήκουστες προτάσεις τής Γνωμοδοτικής Έπιτροπής Θεάτρου για τήν κρατική οικονομική ένίσχυση τών ιδιωτικών θιάσων :

“ Αξιότιμε Κύριε Ύπουργέ,

Τό ελεύθερον δραματικόν θέατρον νοσεί βαρύντατα και κινδυνεύει ή νά εκλείψη ή νά εκφύγη του προορισμού του διά πολλούς λόγους, αλλά και έκ του περιορισμού τών παραστάσεων εις 9 εβδομαδιαίως.

Η Γνωμοδοτική Έπιτροπή, ήν ανεστήσατε, φρονεί ότι τό Κράτος με έλαχίστην δαπάνην δύναται, όχι μόνον νά αναχαιτίσθι τον κατήφορον, αλλά νά αντελέσθι εις άνευ προηγουμένου άνθησιν του Έλληνικού Θεάτρου. Προς τοϋτο προτείνει, κατόπι μακράς συζητήσεως, τήν λήρην τών κάτωθι μέτρων.

1. Μόνιμον επιχορήγησιν εις Δραματικούς Θιάσους, έχοντας τουλάχιστον δεκαετή συνεχή καλλιτεχνικήν δραστηριότητα εν Άθήναις, διά νά δυναθούσιν νά διατηρήσουν τήν ύψηλήν στάθμη των και νά προαγάγουν αυτήν από άπόφρεως έμφύχον και άψύχον ύλικού.

2. Έπιχορήγησιν έφ' άπαξ εις θιάσους, έχοντας τουλάχιστον πενταετή εϋδόκιμον συνεχή καλλιτεχνικήν δραστηριότητα εν Άθήναις.

3. Μόνιμον επιχορήγησιν εις τόν Όργανισμόν Έταιρικών Θιάσων.

Έπιτροπή συγκροτούμένη εκ τών : α) Δημάρχου Άθηνών, β) του Διοικητού ή ενός τών Ύποδιευκτών τής Έθνικής Τράπεζας, γ) του Πρωταγόρου ή Καθηγητού του Πανεπιστημίου Άθηνών, δ) ενός Άκαδημαϊκού τής Τάξεως τών Γραμμάτων, ε) του Προέδρου του Ε.Ο.Τ., στ) του Γενικού Διευθυντού του Ύπουργείου Οικονομικών, ζ) του Γενικού Διευθυντού του Ύπουργείου Παιδείας, θα κρίνη :

1. Τά ουσιαστικά προσόντα (τήν όλην προσφοράν των εις τό Θέατρον) τών δικαιουμένων μόνιμον επιχορηγήσεως, κατόπι ύποβολής ύπό τών ενδιαφερομένων λεπτομερών στοιχείων περί τής εν γένει καλλιτεχνικής των δραστηριότητος. Εις περίπτωσιν παρεκκλίσεως εκ τής άρχικώς προγραμματισθείσης και βραβευθείσης καλλιτεχνικής προσφοράς, ή Έπιτροπή θά δύναται νά προτείνη διακοπήν προσωρινήν ή όριστικήν τής επιχορηγήσεως.

2. Τά προσόντα τών δικαιουμένων έφ' άπαξ επιχορηγήσεως. Η Έπιτροπή θά κρίνη εάν ό ίδιος θιάσος δικαιούται περαιτέρω ένισχύσεως. Η επιχορήγησις αυτή καθίσταται μόνιμος μετά τήν συμπλήρωσιν πενταετούς συνεχούς επιχορηγήσεως και κατόπι ύποβολής τών σχετικών ολοκληρωμένων στοιχείων περί τής εν γένει δραστηριότητος του θιάσου.

3) Θα δύναται νά ελέγχη άν ό Όργανισμός Έταιρικών Θιάσων άντεπεκρίθη εις τούς επιδιωκομένους καλλιτεχνικούς σκοπούς τής δοθείσης επιχορηγήσεως.

Η Γνωμοδοτική Έπιτροπή Θεάτρου.

ΠΟΤΕ ΠΙΑ ΛΕΦΤΑ ΣΕ ΘΙΑΣΟΥΣ

Άστερίσκος του τεύχους αναπτύσσει γιατί είναι άνεπίτρεπτη — και επιζήμια, ακόμα και για τό Θέατρο — ή άπευθείας χρηματοδότηση θιάσων άπ' τό κράτος, τήν όποία εισηγείται ή Γνωμοδοτική Έπιτροπή.

Άλλά, πέραν αυτού : Τό ... όριο ηλικίας τών θιάσων, που έφευρε ή Έπιτροπή, είναι πρωτοφανές. Σά νά πρόκειται νά δοθούσιν συντάξεις ! Οί δεκαετείς — δέκα — θιάσοι θά λαμβάνουν μόνιμη κρατική επιχορήγηση ! Οί πενταετείς θιάσοι επιχορήγηση έφ' άπαξ, κάθε χρόνο ! Και οι έταιρικοί θιάσοι, του Σωματείου Ήθοποιών, επιχορήγηση μόνιμη ! Άλλά, τό χρονικά κριτήρια είναι άπαράδεκτα. Δέν μπορεί νά ισχύσει άρχαιότητα ! Στο Θέατρο, και σ' όλες τις Τέχνες, δέν ενδιαφέρει ποτέ τό παλιόν, αλλά μόνο τό ποιόν. Οί θιάσοι που εκλείσαν τά δέκα, και — σύμφωνα με τις προτάσεις τής Έπιτροπής — δικαιούνται μόνιμη κρατική επιχορήγηση, ξεπερνούν τούς δέκα. Καλύτερα νά μήν αναρροβεί ποιοί είναι ! Άλλά, γιατί τό κράτος νά άμείβει έντελώς προνομιακά τό θιασασχηλίκι — τήν ικανότητα, δηλαδή, του ήθοποιού νά κάνει και τόν επιχειρηματία ; Και γιατί νά άγνοεί τή μακρόχρονη γόνιμη θητεία ενός (μη επιχειρηματία) ήθοποιού στην Τέχνη ; Είναι γνωστό πόσο άσήμαντοι ήθοποιοί, και με τί άθίματα μέσα, διατηρούν θιάσους. Εύκολο νά φανταστεί κανένας τί θά γίνει όταν στά πέντε χρόνια θ' άναγνωρίζονται, νόμιμα και μόνιμα ... παρόσιτα του Κρατικού Προϋπολογισμού.

Άλλά, με ποιά λογική θά επιχορηγείται μόνιμα από τόν κρατικό προϋπολογισμό, σέσ' ειπείν, ό Φωτόπουλος ή ό Λειβαδέας και θ' άποκλειστούν ό Μινωτής, ή Παζίνου, ή Μανωλίδου, ή Νέξερ — με μία ζωή όλόκληρη στην ύπηρεσία τής Τέχνης — άν αίοιο άποφασίσουν νά φύγουν από τό Έθνικό και νά κάνουν θιάσο ; Θα 'χει, μήπως, κανένας από τούς πενταετείς θιασάρχιστους προσφέρει πρσισσότερα άπ' αυτούς στο Θέατρο ; Γιατί, σύμφωνα με τις ποτάσεις τής Γνωμοδοτικής — μόνο ... σαν θα περάσουν πέντε χρόνια, θά μπορούσιν νά πάρουν κι αυτοί επιχορήγηση. Και μάλιστα, έτησίαν ! Και έφ' άπαξ !

Και κάτι άλλο : Στο ελεύθερο, λεγόμενο, θέατρο οι θιάσοι άλλάσων. Εκείνοι που μένουν είναι οι θεατρικοί επιχειρηματίες. Μήπως, τελικά, πρόκειται ν' άμειφθούσιν κι αυτοί ;

ΟΧΙ ΕΠΙΤΡΟΠΕΣ ΑΝΑΡΜΟΔΙΩΝ

Ό μοναδικός ποιητικός περιορισμός που βάζει ή Έπιτροπή — τής “ εϋδοκίμου καλλιτεχνικής δραστηριότητος ” — είναι πολύ άσφής και ρευστός. Κι άντι νά περιορίζει τό κακό, άνοίγει άλλη μία πόρτα στους επιτήδειους. Τό κακό παραίνεται όταν, σα μέλη τής Έπιτροπής που θ' άποφασίζει τήν ένίσχυση τών θιάσων, όρίζονται πρόσωπα, κατάλληλα ίσως στη δουλειά τους, αλλά τελείως άναρμόδια για τό Θέατρο ! Κι άφού τούς λείπει ή άρμολιότητα, είναι φυσικό νά κρίνουν μόνο με βάση τις προσωπικές τους γνωριμίες, τις συμπάθειες τους, τις πιέσεις που θά δέχονται, και τά γνωστά

... κοσμικά κριτήρια ! Πώς άνθρωποι του Θεάτρου—όπως αναμφισβήτητα είναι τα μέλη της Γνωμοδοτικής Έπιτροπής—καταδέχτηκαν να κριθούν στην καλλιτεχνική τους επίδοση από αναρμόδιους ; 'Αλλά, με τόν τρόπο αυτό, ανοίγεται σατανικά άλλη μία πύρα γι' άουδούς.

Πούς θά κρίνει — με ποιά άρμοδιότητα και ποιά κριτήρια ; — αν πρέπει να θεωρηθεί Τέχνη, άξια για κρατική ένίσχυση, ένα άξιοπροεπές μελό, που ένας επιχορηγούμενος θέσας τή προβάλλει γι' άριστούργημα κ' ένθουσιάζει τις κοσμικές κυρίες της προεμέρας κι άλλους καθωσπρέπει κυρίως ; 'Ο Δήμαρχος 'Αθηναίων ; 'Ο Διοικητής της 'Εθνικής Τραπεζής ; 'Ο Γενικός Διευθυντής του υπουργείου Παιδείας ; 'Ο Γενικός του υπουργείου Οικονομικών ; 'Ο Πρόεδρος του Πανεπιστημίου 'Αθηνών ; 'Ο Πρόεδρος του Τουρισμού ; Δεν κάνουμε χιούμορ. 'Η Γνωμοδοτική Έπιτροπή, αυτούς ύρίζει για κριτές !

Δηλαδή, και στην περίπτωση που θά βρεθεί φυύλος ύπουργός να τις εισηγήσει και φυύλεπιφανής Βουλή να καταστήσει Νόμο τού Κράτους τις σκανδαλώδεις αυτές έννοιες, αυτό δεν θά σημαίνει, φυσικά, φροντίδα για τή Τέχνη. 'Απλώς, ένα άκόμη βήμα στον καθήφορο της άούδοτης σπατάλης τού δημοσίου χρήματος, τή διαφθορά και τή συναλλαγή.

Μιά για πάντα : 'Απαράδεκτη ή άπειθειά επιχορήγησης θιάσων από τόν Κρατικό Προϋπολογισμό. 'Αλλά, κι αν ακόμα εφαρμόζταν, θά προϋπέθετε έλεγχο στα οικονομικά και στό δραματολόγιο (άπαράδεκτο όταν πρόκειται για πραγματικά 'Ελεύθερο Θέατρο), άρμοδιότερες φυσικά έπιτροπές και, κυρίως, άπόλυτες έγγυήσεις στό Κράτος πώς τα λεφτά τού Δημοσίου δεν θά σπαταληθούν προς ύφελος έπιτηδείων. 'Η Έπιτροπή, μη καλύπτοντας τó Κράτος, καθιστά τις προτάσεις της διαβλητές και άνεπαρόμοτες.

ΟΙ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ ΤΩΝ ΘΙΑΣΩΝ ΓΙΑ ΤΑΞΙΔΙΑ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

Τι τεχνητή θύελλα ήταν αυτή ! Ξεσηκόθηκαν πάλι, από κοινού, Κρίτας, Στράτου και Κούν. Οι τρεις μονίμως παραπονούμενοι, άλλα και μονίμως εισπράττοντες ! Τι είπαν και τί έγγραψαν δεν περιγράφεται. 'Αρρητ' άθέματα. 'Όσπου, βγήκε κι ó Διευθυντής Μορφωτικών Σχέσεων τού υπουργείου 'Εξωτερικών και μίλησε με τή γλώσσα τών αριθμών. Τό θέμα τών μορφωτικών ανταλλαγών είναι, άσφαλώς, πολύ σοβαρό κ' έχει πολλές άδύνατες πλευρές. Θά μς άπασχολήσει συντομότερα. Πάντως, οι φωνασκοούντες δεν έχουν δικιο. Ούτε μπορούν να καθορίζουν τήν κυβερνητική πολιτική, ούτε — φυσικά — να έξομοιωθούν με τó 'Εθνικό Θέατρο. 'Αλλωστε, από τούς έπίσημους άριθμούς άπεδείχθη : Τό 'Εθνικό πήρε 1.000.007 δραχμές και οι τρεις μονίμως παραπονούμενοι 2.660.000 !..

'Η άποψη τού διευθυντού της 'Υπηρεσίας κ. 'Αγγελου Βλάχου είναι ή εξής :

«'Ασφαλώς, τά κονδύλια δεν είναι έπαρκή, άλλ' έχω συνείδηση τού ότι δεν είμθα πλούσιο κράτος και έπομένως τά περιθώρια μέσο

στά όποια μπορούμε να κινούμεθα είναι πάντως περιορισμένα. 'Αλλά τά λίγα χρήματα που διαθέτουμε προσπαθούμε να τά κατανείμωμε όσο τó δυνατόν άκριβόδικα και άσωτά.

Δέν νομίζω ότι τó παράπονο για τήν μερίδα τού λέοντος τού 'Εθνικού Θεάτρου είναι έάσιμο. 'Εκτός τού ότι υπάρχουν χρονιές που τó 'Εθνικό Θέατρο δέν περιοδεύει στό έξωτε-

ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ ΘΙΑΣΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΥΠ. ΕΞΩΤΕΡΙΚΩΝ ΣΤΗΝ ΤΕΤΡΑΕΤΙΑ 1962 - 1965

Στήν τετραετία 1962-65 ή 'Υπηρεσία Μορφωτικών Σχέσεων τού υπουργείου 'Εξωτερικών διέθεσε σέ θιάσους και άλλα καλλιτεχνικά συγκροτήματα για έμφανίσεις στό έξωτετικό τά παρακάτω κονδύλια :

'Εθνικό Θέατρο	Δρχ. 1.000.007
Πειραικό (Ροντήρη)	» 1.200.000
Θ. Τέχνης (Κούν)	» 860.000
Δόρα Στράτου	» 600.000
Λύκειο 'Ελληνίδων	» 275.000
'Ορφεύς Λευκάδος	» 176.000
Ποντιακή 'Οργάνωση	» 106.000
Κούλα Πράτσικα	» 70.000

Σημ. : Στα παραπάνω ποσά της Διεύθυνσης Μορφωτικών Σχέσεων τού υπουργείου 'Εξωτερικών δέν περιλαμβάνονται τά ποσά που πήραν τά ίδια συγκροτήματα, τó ίδιο χρονικό διάστημα, από άλλες κρατικές ύπηρεσίες ('Οργανισμό Τουρισμού, 'Υπουργείο Παιδείας κτλ.).

ΟΙ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ 1966 ΦΤΑΝΟΥΝ ΣΤΑ 2 ΕΚΑΤΟΜΜ.

Τό Δίημο παρέχει, κατ' άποκλειστικότητα, και τόν πίνακα τών επιχορηγήσεων για τó 1966 της Διεύθυνσης Μορφωτικών Σχέσεων τού υπουργείου 'Εξωτερικών που θά δοθούν σέ καλλιτεχνικά συγκροτήματα για έμφανίσεις στό έξωτετικό. Τό κονδύλι άνέρχεται σέ 2 έκταμμύρια δραχμές και θά μοιραστεί ως εξής :

'Εθνικό... δι'	'Αγγλίαν	1.300.000
Πειραικό.....	Κύπρο	100.000
Τέχνης (Κούν)	Γερμανία	150.000
Στράτου :	Γουγκοσλαβία	125.000
Λύκειο 'Ελληνίδων :	Κύπρο	100.000
Βυζαντίου :	Σάλτσμπουργκ	70.000
'Ορφεύς Λευκάδας :	Γαλλία	100.000

Σύνολο 1.945.000

Με τήν έπιστροφή 180.000 από τó 'Εθνικό Θέατρο, τó ποσό που'χει διατελεί, γίνεται 1.765.000. 'Απομένουν, δηλαδή, για διάθεση σέ διάφορα άλλα συγκροτήματα 235.000 δραχμές.

ρικό και δέν έπιδοτείται διόλου, πρέπει να σημειωθούν και τά εξής σημαντικά :

α) Τό 'Εθνικό Θέατρο είναι ή έπίσημη σκηνή τού Κράτους και σέ όλες τις μορφικές διαπραγματεύσεις οι έννοις ζητούν, έπίμονα, τó 'Εθνικό κατά πρώτον λόγο. Φυσικό είναι, όσον τó Κράτος έμφανίζεται στό έξωτετικό να φροντίζει όσο τó δυνατόν τήν έμφάνισή του αυτήν.

β) Τό 'Εθνικό Θέατρο έπιδοτείται λιγώτ ερο πολλές φορές από τά άλλα θεατρικά συγκροτήματα. Τó 1965 τó 'Εθνικό Θέατρο έλαβε 700.000 δρχ. για μία περίοδια στό Βαλκάνια άλλα έπεστρεψε 250.000, δηλαδή έλαβε συνολικά 450.000. Τόν ίδιο χρό-

νο, αν οι πληροφορίες μου είναι σωστές, τó Πειραικό Θέατρο έλαβε 1.250.000 δρχ., δηλαδή 250.000 από τó 'Υπουργείο 'Εξωτερικών και 1.000.000 από τόν Ε.Ο.Τ. Τό συγκροτήμα Λαϊκών χορών και τραγουδιού έλαβε 800.000 δρχ. δηλαδή 200.000 από τó 'Υπουργείο 'Εξωτερικών και δύο φορές από 300.000 από τόν Ε.Ο.Τ. 'Ο πτωχότερος και δραστηριότερος Κούν έλαβε 450.000 δραχμές από τó 'Υπουργείο 'Εξωτερικών και έλιπίσω να έλασε και από τόν Ε.Ο.Τ.

γ) Πρέπει να γίνεται πάντα μία ούσιαστική διάκριση. 'Ότι τó 'Εθνικό δέν κινείται έπί έπιχειρηματικών έθεσεων, ενώ οι άλλοι θιάσοι είναι έπιχειρήσεις. 'Επομένως οι έπικεφαλές τών έπιχειρήσεων αυτών πρέπει να έπιδοκούν τούς καλύτερους δυνατούς δρους εις τις συναλλαγές τους με τούς έννοις έμπροσθίους. 'Εξ άλλου, τó 'Εθνικό Θέατρο όταν πήγε στήν Κύπρο τó 1964 έβωσε 8 λες τις εισπράξεις του στό Ταμείο Προνοίας τού 'Αρχιεπισκόπου Μακαρίου. Τό Πειραικό Θέατρο δέν μπορεί (ούτε κανείς περιμένει) να κάνει μία τέτοια χειρονομία.

Φέτος, τó 'Εθνικό θά πάρη 1.500.000 και στα άλλα συγκροτήματα θά διατεθούν, προσορινά, 500.000 άλλα μόνο από τó 'Υπουργείο 'Εξωτερικών. Θά πάρουν θεατοί και άλλα ποσά από τόν Ε.Ο.Τ. 'Αλλά τó 'Εθνικό Θέατρο θ' άπόδοση λογαριασμό και τούτο σημαίνει ότι ένα σοβαρό ποσό θά έπιστραφεί στό Δημόσιο. 'Από κανέναν άλλο θιάσο δέν ζητούμε τήν άπόδοση λογαριασμού. 'Εκείνοι μς ζητούν ένα άρισμένο ποσό χρημάτων, συνήθως στρωγγυλό, και κάνουμε, ό,τι μπορούμε για να τούς τó δώσουμε.

Ο Λ. ΦΡΑΝΤΖΗΣ ΑΦΗΣΕ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Στις 26 τού Μάρτη, έφυγε άπ' τή ζωή ó Λέων Φραντζής. Είχε γεννηθεί τó '92 στόν Πειραιά κ' είχε σπουδάσει στή Γαλλική 'Εμπορική Σχολή του. Τόν διεδικούσε ό έμπορικός κόσμος : είχε άσχοληθεί με άντιπροσωπείες, είχε όργανώσει και κατευθύνει ένα σωρό μεγάλες έπιχειρήσεις. Στό βάλθος, ήταν καλλιτέχνης : έπαιζε πιάνο, έκανε αρχιτεκτονικό σχέδιο, ζωγράφισε άλλα, κυρίως, φωτογράφιζε δημογραφικά ! Τό τοπίο, οι άνθρωποι, τή μνημεία της χώρας έχουν άποτυπωθεί άπ' τó φακό του με άπερίγραπτη εύαισθησία και τέχνη. Δέν ύπηρεζε διαγωνισμός ή έκθεση φωτογραφίας που να μην πάρει μέρος. Σ' όλες, γνώρισε διακρίσεις και άπέσπασε βραβεία.

Τό «Θέατρο», με ίδιαίτερη συγκίνηση, άποτίει φόρο τιμής στή μνήμη του, γιατί ó Λέων Φραντζής, με τή φωτογραφική του τέχνη έχει ύπηρετήσει και τó Θέατρο. 'Εχει διασώσει μία όλόκληρη περίοδο της ιστορίας του. Είναι μία πτυχή που τήν άγνωστον όχι μόνο οι φίλοι άλλα και οι άνθρωποι τού Θεάτρου. 'Ο Λέων Φραντζής αγαπούσε τó θεάτρο, τó καλό θεάτρο, και παρακολουθούσε τις παραστάσεις του. Δέν είχε λείψει από καμιά τού 'Εθνικού. 'Από τή θέση του στήν πλατεία, τήν ώρα της παράστασης, τραβούσε χαρακτηριστικές σκηνές. Χωρίς φλάς ! 'Ο γέρο-Λιδωρικώς έξεπλάγη με τά έπιτεύγματα τού Φραντζή. Τόν παρακάλεσε να φωτογραφίζει με πληρωμή τις παραστάσεις. Δέ δέχτηκε να πάρει λεφτά, συνέχισε όμως τή δουλειά του. Τά τελευταία χρόνια παρακολουθούσε τις γενικές δοκιμές. 'Αλλά και πάλι φωτογράφιζε χωρίς πόζα. 'Από τήν έραυτεχνική αυτή προσπάθεια έχει σχηματισθεί ένα, πρότυπα όργανωμένο, άρχείο χιλιάδων φωτογραφιών. 'Η μόρα τού θεάτρου είναι γνωστή : 'Από τήν πα-

ράσταση, με τον καιρό, δε μένει τίποτα. 'Ο Λέων Φραντζής έχει αποτυπώσει, πιά πιστά κι απ' τον καλύτερο ιστορικό, την πορεία των τελευταίων χρόνων του θεάτρου μας. Με την ευαισθησία του έχει ιστορήσει τις πιά αντιπροσωπευτικές, τις πιά εκφραστικές στιγμές του. 'Όσοι αγαπήμε το θέατρο του όφειλουμε ευγνωμοσύνη. 'Αλλά τὸ μοναδικό, τὸ πολύτιμο ὄλιγό, πού μᾶς ἄφησε ὁ Λέων Φραντζής γεννάει ὑποχρεώσεις. Θὰ εἶναι ἐγκληματικό ὄχι νὰ μὴ διασωθεῖ—βρίσκεται ἤδη στὰ στοργικά χέρια τῆς συντρόφισσας τῆς ζωῆς του— ἀλλά καὶ νὰ μὴν ἀξιοποιηθεῖ ὁ θησαυρὸς τοῦ πλαστικοῦ ἀφηγητῆ τῆς ἱστορίας τοῦ θεάτρου μας. Τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο ἔχουν ὑποχρέωση νὰ ἐνδιαφερθοῦν. Τὸ «θέατρο», μετὴν εὐγενεὴ συγκρατᾶση τῆς κ. Φραντζῆ, θὰ κάνει σύντομα τὸ χρέος του.

ΑΝΑΓΚΗ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΝΑ ΓΙΝΕΙ ΣΥΝΤΟΜΟΤΑ ΚΡΑΤΙΚΟ

Ἐκφράσαμε, στὸ περασμένο τεῦχος, τὴν ἀνησυχία μας γιὰ τὴν τύχη τοῦ ὑπὸ κρατικοποίηση θεατρικοῦ Μουσείου, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπαινετὴ ἀπόφαση τοῦ ὑπουργείου Παιδείας νὰ χρηματοδοτήσει τὴ μεταστέγαση καὶ τὴν ὀργάνωσή του. Καὶ προτρέπαμε νὰ ἐπισπευσθεῖ ἡ κρατικοποίηση γιὰτὶ, ἀποκοιμένο ἀπὸ τὴν ἰδρύτριά του Ἑταιρεία Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων καὶ μὴ κρατικοποιημένο ἀκόμα, εἶναι ἐκτεθειμένο σὲ χίλιους—δυὸ κινδύνους.

Τὰ νοήματα κ' οἱ λέξεις τοῦ σημειώματος ἦταν κοινὰ μετρημένα! Γι' ἀπάντηση, πήραμε ἓνα ἔγγραφο τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων. Τὸ δημοσιεύουμε ἐπὶ λέξει κ' ἄς μὴν ἀπαντᾶει σὲ τίποτα ἀπ' ὅσα γράψαμε.

Κύριε Διευθυντά,

Ἀναφερόμενοι εἰς τὸ ὑπὸ τὸν τίτλον "Προσοχὴ στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο" σημείωμα τοῦ περιοδικοῦ "Θέατρο", τεῦχος 25, καὶ πρὸς ἐνημέρωσιν τῶν ἀναγνωστῶν σας παρέχομεν τὰ κάτωθι πληροφορίας :

1) Τὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο ἰδρύθη ὑπὸ τῆς ἡμετέρας Ἑταιρείας πρὸ 28 ἐτῶν, ἀνήκει εἰς τὴν Ἑταιρείαν καὶ ἀπὸ τῆς ἰδρύσεώς του πλουτιζόμενον συνεχῶς συντηρεῖται καὶ στεγάζεται μερίμνῃ καὶ δαπάναις μόνον τῆς Ἑταιρείας μας.

2) Χάρῃ τῆς προβολῆς τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, τῆς διαφνλάξεώς του καὶ τῆς καλύτερας ἐκπληρώσεως τοῦ σκοποῦ του, ἡ Ἑταιρεία μας προσέβη εἰς τὴν μίσθωσιν καταλλήλων χώρων πρὸς ἐγκατάστασιν αὐτοῦ, ἀνεξαρτήτως καὶ πρὸ τῆς ἐκδηλώσεως τοῦ πράγματι ἐταιρευτοῦ ἐνδιαφερόντος τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας.

3) Ἡ ἐγκατάστασις τοῦ Μουσείου εἰς τὸν χώρον τοῦ καταλλήλοτάτου πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτὸν μισθωθέντος ὀρόφου ἀπὸ τῆς ἐναποθικεύσεως τοῦ ὀλιγοῦ του εἰς τὰ γραφεῖα τῆς Ἑταιρείας, δὲν δύναται κατ' ὁδὸμειαν περιπτώσιν νὰ ἐρμηρευθῆ ὡς "ἀπόσπαση" αὐτοῦ ἀπὸ τῆς Ἑταιρείας, διότι καὶ ὑπὸ τὴν νέαν του ἐγκατάστασιν τὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο ἀποτελεῖ πάντοτε ἀναπόσπαστον τμῆμα τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων.

4) Ἡ Ἑταιρεία μας ἐδαφιστοῦσα

ΜΕ 60 ΧΡΟΝΩΝ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ο ΜΕΛΑΣ ΕΦΥΓΕ ΧΩΡΙΣ ΚΟΙΝΟ

Πάει κι ὁ Μελάς. Φυσιογνωμία! Μ' ὄσες σιγιές θέλετε. Ταλέντο ἀπ' τὰ λίγα. Τέρας ἐργατικότητος! Ὁ μεγαλύτερος ἄθλος του: νίκησε τὴ Δημοσιογραφία! Ὁ ἀπάνθρωπος καθημερινός της μόχθος δὲν τὸν λύγισε. Κ' ἔδωσε ἔργο, πληθωρικό, σ' ἓνα σωρὸ ἄλλους τομεῖς. Πέθανε 84 χρόνῳ νέος! Ἀδάμαστος ἀπὸ τὸν κόπο καὶ τὸ χρένο. Ἐξήντα χρόνια—μιά ὀλόκληρη ζωὴ—ὑπρέ-

λογοτεχνικὴ ἀξία: τὸ "Κόκκινο πουκάμισο", τὸ "Χαλασμένο σπῆτι", τὸ "Ἄσπρο καὶ τὸ Μαῦρο", Ἀνεκδιήγητὴ ἀποτυχία: τὸ "Πούλμαν ἀπ' τὸ Τέξας". Δέχτηκε ποικίλες ἐπιδράσεις Συχνὰ κατηγορήθηκε γι' ἀντιγραφές. Εἶχε δεῖ ἔξω θέατρο. Γύρισε σκηνοθέτης—ἐμπεικός—μᾶ, ἔφερε στὸν τόπο του συγγραφεῖς καὶ νέα ρεύματα. Οἱ προσπάθειές του. "Θέατρο Τέχνης"



Μιά σπάνια φωτογραφία τοῦ Σπύρου Μελά σάν ἠθοποιῦ: Παίζει τὸ Δόκτορα Φρέγκολι στὴν "Κωμῳδία τῆς εὐτυχίας" τοῦ ρώσου Ν. Ἐβρέινοφ πού τὴν ἀνέβασε ὁ ἴδιος στὰ 1929, στὴν "Ἐλευθέρᾳ Σκηνή". Δίπλα του, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη στὸ ρόλο τῆς χορεύτριας Ἀνιέτας

τῆς καὶ τὸ Θέατρο. Δὲν ἄφησε τίποτα πού νὰ μὴν τὸ κάνει: συγγραφέας, σκηνοθέτης, διευθυντὴς θεάτρων, ἠθοποιός, κριτικός, ἀπομνημονευματογράφος. Ἐγραψε κ' εἶδε νὰ παίζονται 23 ἔργα του! Πρωτόλειό του, ἡ "Θυσία", πού παίχτηκε ἀπὸ τὸν Πεταλά, τὸ 1906, στὸν Πειραιᾶ. Τελευταῖο του, ὁ "Ρήγας", δημοσιευμένο στὸ "Θέατρο", παίγμένο στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο. Ἡ θεατρικὴ του καριέρα ἄρχισε, κυρίως στὰ 1907 μὲ τὸ "Γιὸ τοῦ Ἰσκιού". Μεγαλύτερες ἐπιτυχίες του: "Ὁ μπαμπὰς ἐκπαιδεύεται" (1935) καὶ ὁ "Παπαφλέσσας" (1937). Μετ' ἐπιπλέον

1925 καὶ "Ἐλευθέρᾳ Σκηνή" 1929, εἶναι σταθμοὶ θεατρικοί. Ἐμφανίστηκε τότε καὶ σάν ἠθοποιός: Θιασάρχης στὸ Πιραντελλικό "Ἐξὴ πρόσωπα ζητοῦν συγγραφεῖς" καὶ Δόκτορας Φρέγκολι στὴν "Κωμῳδία τῆς εὐτυχίας" τοῦ Ἐβρέινοφ. Δεικτικές, δίδαξε σὲ θεατρικὲς σχολές, ἔγραψε κριτικὴ καὶ ἄφησε σπαρταριστὰ θεατρικά ἀπομνημονεύματα. Εἶχε σαφεῖς σιγιές στὸ χαρακτῆρα καὶ τὸ ἦθος. Παράδειγμα ἰδεολογικῆς ἀσυνέπειας! Μιά κάμψη του στὴν κατοχὴ, τὸν στιγμιαίως εἶχε πάντα. Κηδεύτηκε μετ' παγερότητα. Χωρὶς Κοινό, τὸ πάλιο μεγάλο Κοινό του. ..

θερμότητα την Διεύθυνση Θεάτρου του Υπουργείου Παιδείας διά την εκδήλωσιν του ενδιαφέροντος της υπέρ του Θεατρικού Μουσείου, ελπίζει εις ολοκλήρωσιν του Κρατικού ενδιαφέροντος υπέρ αυτού και, εν συνεννόησει με την Έταιρείαν Ελληνικών Θεατρικών Συγγραφέων, ή οποία τὸ ἴδωσεν και τὸ συνετήρησε, εις τὴν λήψιν Νομοθετικῶν μέτρων διὰ τὴν ὁργάνωσιν του, ὥστε νὰ ἐκπληρωθῶσιν τὸν ἔθνηκόν σκοπὸν διὰ τὸν ὁποῖον ἰδρύθη.

Μετὰ τιμῆς

Τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον

Ὁ Πρόεδρος: Γ. Ἀσημακόπουλος

Ὁ Γ. Γραμματεὺς: Δ. Γιαννουκάκης

ΑΛΛΑ, Η ΕΤΑΙΡΙΑ ΤΟ ΑΠΟΚΡΥΠΤΕΙ

Γράφεται στὸν πρόλογο τοῦ ἐγγράφου: "πρὸς ἐνημέρωσιν τῶν ἀναγνωστῶν σας". Ἀλλ' οἱ ἀναγνώστες μας ἐνημερώθηκαν γιὰ τὸν κίνδυνον ποὺ ἀπειλεῖ τὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο, στὸ Δίμηνο τοῦ 25 τεύχους (χωρὶς νὰ παίρουν ἀπάντησιν ἀπὸ τὴν παραπάνω "ἀπάντησιν" τῆς Ἐταιρείας), καὶ ἔχουν ἤδη ἐνημερωθεῖ γιὰ τὴν ἱστορίαν καὶ τὴν σημασίαν τοῦ Θ.Μ., πρὸ τριετίας, μετὸν Ἀστερίσκον "Στέγη στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο" (τεύχος 11, Σεπτέμβριος-Ὀκτώβριος 1963). Τὸ ἐγγράφον τῆς Ε.Ε.Θ.Σ. ὄχι μόνον δὲν ἐνημερώνει, ἀλλὰ καὶ ἀποκρύπτει γεγονότα:

Στὴν 1η παράγραφον: Τὸ Θ.Μ. "συντηρεῖται καὶ στεγάζεται μερίμνη καὶ δαπάναις μόνον τῆς Ἐταιρείας μας". Τὸ ἀκριβὲς εἶναι: συντηρεῖτο καὶ ἐστεγάζετο μερίμνη καὶ δαπάναις μόνον τῆς Ἐταιρείας. Τὸ Θ.Μ. συντηρεῖται καὶ στεγάζεται ἤδη, μερίμνη καὶ δαπάναις τοῦ Κράτους. (Ἰδὲ ἐγγράφον ὑπουργείου Παιδείας, τεύχος 25, σελ. 65).

Στὴν 2η παράγραφον: Χάριν τοῦ Θ.Μ. "ἡ Ἐταιρεία μας προσέβη εἰς τὴν μίσθωσιν καταλλήλων χώρων πρὸς ἐγκατάστασιν αὐτοῦ, ἀνεξαρτήτως καὶ πρὸ τῆς ἐκδηλώσεως τοῦ ενδιαφέροντος τοῦ ὑπουργείου". Τὸ ἀκριβὲς εἶναι: μετὰ τὴν ἐκδήλωσιν τοῦ ενδιαφέροντος τοῦ ὑπουργείου Παιδείας.

Στὴν 3η παράγραφον: "Ἡ νέα ἐγκατάστασις τοῦ Θ.Μ. ἀντὶ τῆς ἐναποθρησκείας (Σημ. "Θεάτρου": εὔγε εὐκρίνεια!) τοῦ ἕλικου του εἰς τὰ γραφεῖα τῆς Ἐταιρείας, δὲν δύνανται κατ' οὐδεμίαν περίπτωσιν νὰ ἐξηγηθῶσιν ὡς "ἀπόσπασιν" αὐτοῦ ἀπὸ τῆς Ἐταιρείας, διότι ἀποτελεῖ πᾶν ὅτι ἐναπόσπαστον τμήμα τῆς Ἐταιρείας". Τὸ ἀκριβὲς εἶναι: Ἡ Ἐταιρεία ἔχει ἤδη παραχωρήσει τὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο στὸ Κράτος "κατ' ὁμόθνηκον ἀπόφασιν τῆς Γενικῆς Συνελεύσεως"! "Ὅπως εἶναι ἀκριβὲς πῶς ἡ Διεύθυνσις Γραμμάτων καὶ Θεάτρου τοῦ ὑπουργείου—ἐν γνώσει καὶ ἀπολύτῳ συμφωνίᾳ τῆς Ἐταιρείας—εἶχε καταρτίσει πρὸ διετίας Νομοσχέδιον γιὰ τὴν κρατικοποίησιν τοῦ Θ.Μ. Ὅπως εἶναι, τέλος, ἀκριβὲς πῶς ἡ Διεύθυνσις Γραμμάτων καὶ Θεάτρου—ἐν ἀπολύτῳ, καὶ πάλι, γνώσει καὶ

συμφωνίᾳ τῆς Ἐταιρείας—προσπαθεῖ νὰ περάσει, σὲ Νομοσχέδιον τοῦ ὑπουργείου Παιδείας, διάταξιν γιὰ τὴν ἰδρύσιν Κρατικοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, μετὰ βία τὸ ἤδη ὑπάρχον. Καί, ἀκριβῶς, τὴν ἐπίσπευσιν τῆς ὑποβολῆς καὶ τῆς ψήφισις τοῦ νομοσχεδίου αὐτοῦ ζητούσαμε στὸ τελευταῖον μας τεύχος.

Στὴν 4η παράγραφον: "Ἡ Ἐταιρεία ἔλπίζει εἰς ὀλοκλήρωσιν τοῦ Κρατικοῦ ενδιαφέροντος (διὰ τὸ ὅποιον ἐπανειλημμένα εὐχαριστεῖ τόσο θερμότητα) καὶ ἔλπίζει εἰς τὴν λήψιν Νομοθετικῶν μέτρων διὰ τὴν ὁργάνωσιν του κτλ.". "Ἀντὶ ἄλλων διευκρινήσεων στὴν μνημειώδους ἀοριστίας αὐτῆς παράγραφον δίνουμε αὐτοῦσιν τὸ ὑπ' ἀριθμ. 248, ἀπὸ τῆς 15 τοῦ Μᾶη τοῦ 1965 ἐγγράφον τῆς Ἐταιρείας, μετὰ τὸ ὅποιον οἰκειοθελῶς προσφέρει τὸ Θεατρικὸ τῆς Μουσείου στὸ Κράτος.

ΤΟ'ΧΕ ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΕΙ ΑΠΟ ΤΟ 1964!

Ἐταιρεία Ἑλλ. Θεατρικῶν Συγγραφέων
Ἀρ. πρωτ. 248

Ἐν Ἀθήναις τῆ 15 Μαΐου 1965

Πρὸς τὸ Σεβαστὸν
Ἐπιτελεῖον Ἑθνικῆς Παιδείας

Κύριε Ἐπιτελεῖον,

"Ἐχομεν τὴν τιμὴν νὰ φέρωμεν εἰς γνώσιν Ὑμῶν ὅτι κατ' ὁμόθνηκον ἀπόφασιν τῆς ἐκτάκτου Γενικῆς Συνελεύσεως τῆς 25ης Ὀκτωβρίου 1964 τῆς ἡμετέρας Ἐταιρείας, τὸ παρ' ἡμῶν ἰδρυθὲν Θεατρικὸν Μουσεῖον, τέλοςν ὑπὸ τὴν ἐφορείαν τοῦ συναδέλφου κ. Γιάννη Σιδέρη, θὰ παραχωρηθῆ εἰς τὸ Ἑλληνικὸν Ἀμύσιον, τῶσιν διὰ τὴν ἀρτιωτέραν αὐτοῦ ἐμφάνισιν καὶ λειτουργίαν, ὅσον καὶ διὰ τὸν ἐνδεχόμενον μελλοντικὸν τὸν πλουτισμὸν διὰ νέων ἀποκτημάτων.

"Ἰδὼν, τὸ ἡμέτερον Διοικητικὸν Συμβούλιον ἦλθεν εἰς ἐπαφὴν μετὰ τοῦ Διευθυντοῦ Γραμμάτων καὶ Θεάτρου τοῦ Ἐπιτελεῖου Ἑθνικῆς Παιδείας κ. Κουρνοῦτου, συμφωνοῦντος ἀπολύτως μετὰ τὴν ἀποφασίν ἡμῶν, ὅτι τὸ Θεατρικὸν Μουσεῖον θὰ εἶναι ἀπαραίτητος τοιριστικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐπίδειξις (sic) διὰ τὸ Ἑλληνικὸν Κράτος, ὅτε κατὰ τὸ προσεγὲς ἔτος θὰ ἐόρτασθῆ, ὡς πληροφόροῦμεθα, τὸ μέγα Φεστιβάλ (sic) τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου ἐν Ἑλλάδι.

Ἀπαραίτητος προϋπόθεσις διὰ τὴν ἰδρύσιν τοῦ Ὄργανισμοῦ τοῦ νέου Μουσείου θὰ εἶναι νὰ ἀναγραφῆται προτίστως εἰς τὴν ἐπισημνίαν τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου ἡ ἐπισημνία τῆς ἡμετέρας Ἐταιρείας ὡς πρῶτης ἐμπνευστῆρας καὶ ἰδρυτῆρας αὐτοῦ, διὰ τὴν ἰστορίαν καὶ τὸν πλουτισμὸν τοῦ ὅποιου θὰ μετεξῆ ἡ ἡμετέρα Ἐταιρεία διὰ τριῶν τουλάχιστον μελῶν ὑποδεικνυμένων ὑπ' αὐτῆς καὶ θὰ διευθύνεται ὑπὸ τῆς καὶ ἡδὴ Ἐφόρου τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου κ. Γιάννη Σιδέρη, ἱστορικοῦ τοῦ Θεάτρου μας.

Νομιζομεν κ. Ἐπιτελεῖον, ὅτι τὸ

αἰτημά μας ὡς πρὸς τὴν Διοίκησιν καὶ Διεύθυνσιν τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, εἶναι ἀπόλυτα δικαιολογημένον δεδομένου ὅτι τὸ Θεατρικὸν Μουσεῖον δημιουργηθὲν ἐκ τοῦ μηδενός κατ' ἐμπνευσίν τῆς Ἐταιρείας τῶν Ἑλληνικῶν Θεατρικῶν Συγγραφέων, ἔχει ἀνδροθῆ χωρὶς καμμίαν κυβερνητικὴν ποτὲ βοήθειαν, ἀκμάζει δὲ τόσο ὥστε ξένοι μουσειακοὶ θεατρικοὶ ὄργανισμοὶ ἀπευθύνονται εἰς τὸ ἡμέτερον Θεατρικὸν Μουσεῖον πρὸς παροχὴν πληροφοριῶν καὶ λεπτομερειῶν, χάρις εἰς τὰς ἀόκτους καὶ ἐνδλεχεῖς προσπαθείας τοῦ κ. Γιάννη Σιδέρη.

Μετὰ πολλῆς τιμῆς

Ὁ Πρόεδρος: Γ. Ἀσημακόπουλος
Ὁ Γ. Γραμματεὺς: Δ. Γιαννουκάκης

Πρὸς τί, λοιπόν, ἡ μὴ ἀπάντησιν σὲ τίποτα "ἀπάντησιν" τῆς Ἐταιρείας;

ΒΡΑΒΕΙΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΔΟΚΙΜΙΟΥ ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΦΕΡΤΖΗ

Στὶς 5 τοῦ Μάρτη σκοτώθηκε μετ' αὐτοκινήτου του, στὸ δρόμον Θεσσαλονίκης—Σερρών, ὁ Γιώργος Σεφερτζῆς. Ἦταν μόνον 28 χρονῶν καὶ μοναδικὸ παιδί γεωσοῦ ἐμπορίου τῆς Θεσσαλονίκης. Ἐχε τελώσει τὸ Κολλέγιο «Ἀνατόλια» καὶ εἶχε πάρει δίπλωμα τῆς Σχολῆς Οἰκονομικῶν καὶ Πολιτικῶν Ἐπιστημῶν τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τὸ '59 εἶχε γράψῃ μίαν ποιητικὴν συλλογὴν. Ἐνακατέθηκε στὴν Καλλιτεχνικὴ Ἐταιρεία «Τέχνη» καὶ ἔγινε μέλος τοῦ Διοικητικοῦ τῆς Συμβουλίου. Ἀγαποῦσε τὸ Θέατρο καὶ εἶχε ἰδιαίτερα ἀσχοληθῆ μετὰ αὐτό. Τελευταῖα, εἶχε γίνει θεατρικὸς κριτικὸς τοῦ «Βήματος» στὴ Θεσσαλονίκη καὶ εἶχε γράψῃ δύο-τρεις κριτικὰς γιὰ παραστάσεις τοῦ Κ.Θ.Β.Ε.

Ἡ «Τέχνη», στὸ πλαίσιον τῆς «Θεατρικῆς Βιβλιοθήκης» εἰς μνήμην Γεωργίου Σεφερτζῆ, προκηρύσσει διαγωνισμό γιὰ τὴν συγγραφή μελέτης σχετικῆς μετὰ τὸ Θέατρο, μετὰ τὸν παρακάτω ὅρον:

1. Στὸν διαγωνισμό δικαιούνται νὰ πάρουν μέρος νέοι ἡλικίας ἕως 35 ἐτῶν, πού γεννηθῆσαν ἢ κατοικοῦν μονίμως στὴ Βόρειον Ἑλλάδα (Μακεδονίαν καὶ Θράκην).
2. Ἡ μελέτη μπορεῖ νὰ ἀναφέρεται σὲ ὁποιοδήποτε θέμα τοῦ ἀρχαίου, τοῦ μεσαιωνικοῦ ἢ τοῦ νεωτέρου Θεάτρου, καὶ σὲ ὁποιοδήποτε τομέα τοῦ θεατρικοῦ ενδιαφέροντος (θεατρικὸς λόγος, σκηνοθεσία, σκηνογραφία κ.λ.).
3. Οἱ μελέτες πρέπει νὰ ὑποβληθοῦν στὰ Γραφεῖα τῆς «Τέχνης» (Κομνηνῶν 4) σὲ πέντε δακτυλογραφημένα ἀντίτυπα τὸ ἀργότερον μέχρι τῆς 28 Φεβρουαρίου 1967. Ἡ ἔκτασις τῶν ὁρίεται ἐκ ἐξῆς ἐως ἑκατὸ δακτυλογραφημένους σελίδας κανονικοῦ σχήματος μετὰ τριάντα στίχους (—πρὶν ἕως πέντε τοπογραφικὰ φύλλα κανονικοῦ θου σχήματος). Λοιπὰ συνημμένα δικαιολογητικά: πιστοποιητικὸ γεννήσεως καὶ θεσπίσιν μόνιμης διαμονῆς μετὰ ἀκριθεῖ διεύθυνση.
4. Τὸ ἐπᾶσθον, πού προέρχεται ἀπὸ εἰδικὴ δωρεὰ, συνίσταται σὲ χρηματικὸν θραεῖον 10.000 δραχμῶν. Ἡ «Τέχνη» θὰ ἀναλάβῃ ἐπίσης τὴν ἐκδόσιν τῆς θραευμένης μελέτης σὲ χιλία ἀντίτυπα, σὲ εἰδικὴ σειρὰ ἐκδόσεων, πού θὰ ἔχῃ τὸν τίτλον «Τέχνη» Μακεδονικῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐταιρείας, Βιβλιοθήκη εἰς μνήμην Γεωργίου Σεφερτζῆ.
5. Τὴν κριτικὴν ἐπιτροπὴν ἀποτελοῦν οἱ κ.κ. 1) Μανόλης Ἀναγνωστάκης, 2) Πάνος Θεοδωρίδης, 3) Σωκράτης Καραντινός, 4) Λίανος Πολίτης, 5) Ἀγγελὸς Τερζάκης.
6. Γιὰ περισσότερας πληροφορίας ἐνδιαφερόμενοι μποροῦν νὰ ἀπευθύνωνται στὰ Γραφεῖα τῆς «Τέχνης», Κομνηνῶν 4, Θεσσαλονίκη, τηλ. 22-130 (ὥρα 5—9 μ.μ.).

Μὴ χάσετε τὸ προσεχὲς διπλὸ τεύχος τοῦ "Θεάτρου"

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Το "Θέατρο" καθιέρωσε στο Διημέριό του και μία σελίδα Στατιστικής Θεαμάτων όπου καταχωρούνται πάντοτε έλεγμένα και επίσημα στατιστικά στοιχεία γύρω απ' το Θέατρο, τόν Κινηματογράφο και τα άλλα θεάματα.

Από τα στοιχεία που δημοσιεύουμε σε κάθε τεύχος για την κίνηση των εισιτηρίων δημοσίων θεαμάτων και ιδιαίτερα, από τα στοιχεία για την κίνηση των εισιτηρίων στα έννια τελευταία χρόνια (που δημοσιεύτηκαν στο τελευταίο 25 τεύχος) προκύπτουν τα εξής :

Μεγάλη πτώση παρουσιάζει η κίνηση των εισιτηρίων των θεαμάτων πρόζας. Αντίθετα, πολύ μεγάλη αύξηση παρουσιάζει η κίνηση εισιτηρίων των κινηματογράφων. Ειδικότερα :

Το 1965, σε σύγκριση με το μέσο ετήσιο όρο της τριετίας 1957-1959, οι πωλήσεις εισιτηρίων θεαμάτων πρόζας μειώ-

θηκαν κατά 14 %, των Μουσικών Θεαμάτων αύξηθηκαν κατά 51 % και των Κινηματογράφων αύξηθηκαν επίσης κατά 78 %. Επισημαίνουμε πώς, το ίδιο διάστημα, το έθνικό εισόδημα, υπολογισμένο σε σταθερές τιμές, αύξηθηκε περίπου κατά 60 %.

Στὸν παρακάτω πίνακα δίνονται τὰ στοιχεία κινήσεως τῶν εισιτηρίων δημοσίων θεαμάτων στὸ Α' τρίμηνο Γενάρη-Μάρτη 1966, σε σύγκριση με τὴν ἴδια περίοδο τῶν τριῶν προηγούμενων χρόνων καὶ, ξεχωριστὰ, τὰ στοιχεία πωλήσεως εισιτηρίων τὸ Μάρτη 1966, σε σύγκριση με τὸν Μάρτη τοῦ 1965.

1. Πίνακας πωληθέντων εισιτηρίων τὸ Α' τρίμηνο τοῦ 1966, σε σύγκριση με τὰ τρία προηγούμενα ἔτη

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	Γενάρης — Μάρτης				Μάρτης	
	1966	1965	1964	1963	1966	1965
Σύνολον Χώρας	37.052.199	35.128.074	29.733.774	29.410.589	12.736.668	11.587.128
1. Θεάτρων πρόζας	779.201	883.802	720.018	962.886	269.921	281.901
2. Θεάτρων μουσικῶν	333.737	335.812	297.821	333.887	120.831	176.819
3. Κινηματογράφων	34.128.588	32.112.544	27.475.747	26.314.498	11.756.475	10.528.195
4. Λοιπῶν θεαμάτων	1.810.673	1.795.916	1.240.188	1.799.318	589.441	161.764
Περιφέρεια Πρωτευούσης	21.036.799	19.505.547	16.391.839	16.794.471	7.177.307	6.415.351
1. Θεάτρων πρόζας	560.381	569.217	495.653	610.091	178.810	52.878
2. Θεάτρων μουσικῶν	211.424	139.437	103.745	219.264	75.981	5.812.946
3. Κινηματογράφων	19.011.869	17.503.627	14.903.302	14.614.242	6.535.409	387.763
4. Λοιπῶν θεαμάτων	1.253.125	1.293.266	889.139	1.350.874	387.107	120.137
Λοιπὴ Χώρα	16.015.400	15.622.527	13.341.935	12.616.118	5.559.361	5.171.777
1. Θεάτρων πρόζας	218.820	314.585	224.365	352.795	91.111	123.941
2. Θεάτρων μουσικῶν	122.313	196.375	194.076	114.623	44.850	4.715.249
3. Κινηματογράφων	15.116.719	14.608.917	12.572.445	11.700.256	5.221.066	212.450
4. Λοιπῶν θεαμάτων	557.548	502.650	351.049	448.444	202.334	1.570.529

Για τις μεταβολές των παραπάνω στοιχείων, μπορούν να γίνουν οι ακόλουθες παρατηρήσεις :

Α'. Τὸ Μάρτη τοῦ 1966, τὰ εισιτήρια τῶν θεατρῶν πρόζας παρουσιάσανε μικρὴ ἀύξηση στὴν Πρωτεύουσα καὶ μείωση στὴν ὑπόλοιπη χώρα. Ὅμως, στὸ Α' τρίμηνο τοῦ 1966, σε σύγκριση με τὸ ἀντίστοιχο τοῦ προηγούμενου χρόνου, παρουσιάζεται μικρὴ μείωση στὴν Πρωτεύουσα καὶ μεγάλη στὴν ὑπόλοιπη χώρα. Γενικά, συνεχίζεται ἡ πτώση τῶν πωλήσεων τῶν εισιτηρίων θεατρῶν πρόζας, πού 'χε ἀνακοπεῖ τὸ 1965. Ἔτσι, ἐπιβεβαιώνεται ἡ ἄποψη πού διαπιστώσαμε τότε, σύμφωνα με τὴν ὅποια ἡ βελτίωση στὴν κίνηση τῶν θεατρῶν στὶς ἀρχές τοῦ 1965 δὲν ἀποτελοῦσε προοίμιο μεταστροφῆς τῆς πτωτικῆς κινήσεως ἀλλὰ, κατὰ κάποιον τρόπο, ἀποκατάσταση στὴν ὁμαλὴ ἐξέλιξη, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀπότομη μείωση πού παρουσιάστηκε στὶς ἀρχές τοῦ 1964, με τὶς ἐκλογές.

Β'. Ἡ κίνηση τῶν μουσικῶν θεατρῶν, σε σύγκριση με τὶς ἀντίστοιχες περιόδους τοῦ προηγούμενου χρόνου, παρουσιάζει καὶ τὸ Μάρτη καὶ τὸ Α' τρίμηνο τοῦ 1966 μεγάλη βελτίωση στὴν Πρωτεύουσα καὶ, ἀντίθετα, πολὺ μεγάλη πτώση στὴν ὑπόλοιπη χώρα.

Γ'. Ἡ κίνηση τῶν κινηματογράφων παρουσιάζει στὶς ἀρχές τοῦ 1966 καὶ νέα ἄνοδο. Εἶναι, ὅμως, ἴση περίπου μ' ἐκείνη πού παρατηρήθηκε στὶς ἀρχές τοῦ 1964 (ὅποτε σημειώθηκε

κ' ἐδῶ ἡ δυσμενὴς ἐπίδραση ἀπὸ τὶς ἐκλογές), καὶ δὲν εἶναι μεγαλύτερη ἀπὸ 6 %. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς, ἀντίθετα μ' ὅ,τι συνέβαινε στὸ παρελθόν, φέτος ἡ ἀύξηση τῆς πωλήσεως εισιτηρίων κινηματογράφων εἶναι μικρότερη ἀπὸ τὴν ἀύξηση τοῦ ἐθνικοῦ εισοδήματος, καὶ ἀκόμα μικρότερη ἀπὸ τὴν ἀύξηση τῆς ἰδιωτικῆς καταναλώσεως, πού υπολογίζεται σε 10 % περίπου.

Ἀπὸ τὴν ἐπιβράδυνση τοῦ ρυθμοῦ ἀύξεσεως στὴν κίνηση τῶν κινηματογράφων δὲν πρέπει νὰ ἐπιχειρηθεῖ ἀκόμα ἐξαγωγή συμπερασμάτων γιατί μπορεί, σε μεγάλο βαθμὸ, νὰ 'ναι συμπτωματικὴ. Ὅτε πρέπει νὰ συγκριθεῖ με τὴν ἀνάλογη ἐξέλιξη πού παρατηρεῖται στὶς περισσότερες χώρες τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης γιατί, ἐκεῖ, ὀφείλεται, κυρίως, στὴ διάδοση τῆς Τηλεόρασης.

Τέλος, σύμφωνα με τὰ στοιχεία τοῦ Α' τριμήνου τοῦ 1966, στὴν περιφέρεια Πρωτευούσης πωληθῆκανε τὸ 56 % τοῦ συνόλου, γιὰ ὅλη τὴ χώρα, τῶν εισιτηρίων κινηματογράφων καὶ τὸ 70 % τῶν λοιπῶν θεαμάτων. Ἡ δὲ δαπάνη γιὰ θεάματα — σύμφωνα με τὴν ἀπόδοση τοῦ σχετικοῦ φόρου — ἔφτασε στὴν Πρωτεύουσα στὸ 64 % τῆς συνολικῆς, σ' ὅλη τὴ χώρα, δαπάνης. Γιὰ νὰ ἐκτιμηθεῖ ἡ σημασία τῶν ποσοστῶν αὐτῶν πρέπει νὰ σημειωθεῖ πὼς ὁ πληθυσμὸς τῆς Πρωτευούσης ἀποτελεῖ τὸ 22 % τοῦ πληθυσμοῦ ὅλης τῆς χώρας καὶ τὸ 40 % τοῦ ἀστικοῦ καὶ ἡμιστικοῦ τῆς πληθυσμοῦ.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

Πολλές και πολύ ενδιαφέρουσες οι θεατρικές διαλέξεις του διμήνου. Δυό, για τὸ γινώσκει τῶν 2.500 χρόνων τοῦ Θεάτρου, τῶν καθηγγητῶν Χάμφρεϋ Κίττο καὶ Γ. Θ. Κακρηδῆ — στὶς 17 τοῦ Ἀπριλίη, στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο — θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἄλλοτε καὶ ἄλλως.

¶ Ἐνδιαφέρουσα σειρά τεσσάρων θεατρικῶν διαλέξεων στὴν Ἑλληνοαμερικανικὴ Ἐνωσι. Μίλησαν Γιάννης Σιδεῖρης, Μάριος Πλωρίτης, Ἀλέξης Διαμαντόπουλος καὶ Ἰάκωβος Καμπανέλλης. Δημοσιεύεται ὁλόκληρη τοῦ Σιδεῖρη καὶ κατατοπιστικὴ περιλήψις ἀπὸ τὶς ἄλλες τρεῖς.

¶ Ἐπισημάνουμε δυὸ ἄλλες θεατρικὲς διαλέξεις ἀπὸ ὑπεύθυνους ὁμιλητῆς: τοῦ ὑφηγητῆ Μίνου Μ. Κολοκάκη: "Παραστάσεις ἐλληνικῶν δραμάτων κατὰ τοὺς μετακλασσικὸς χρόνους" στὴν Ἐταιρία Φίλων Λαοῦ (14 Μάρτη) καὶ τοῦ Εἰσαγγελέα Ἐφετῶν Σεν. Κωνσταντινίδη: "Ἐγλωσσολογικὲς ἀπόψεις στὶς Τραγωδίαι τοῦ Εὐριπίδη", στὴ σειρά τῆς Ἐταιρίας Ποινικοῦ Δικαίου (ἀΐθουσα Δικηγορικοῦ Συλλόγου, 28 τοῦ Μάρτη). Θὰ τὶς δοῦμε στὸ ἐπόμενο.

¶ Τελευταία στὴ σειρά τῶν Λογοτεχνικῶν πρῶτων, πού ὁργάνωσε καὶ φέτος τὸ Κ.Θ.Β.Ε., ἡ ὁμιλία τοῦ ἀληθινοῦ φίλου τῆς Ἑλλάδος Ροζέ Μιλλιέζ, μετὰ τὴν εὐκαιρία τοῦ ἀνεβάσματος τοῦ "Ντὸν Ζουάν". Ἔμα "Ὁ ἀρτυρδατοὺς Μολιέρους" (Θεσσαλονίκη, 13 Μάρτη). Θὰ δημοσιευτεῖ ὁλόκληρη στὸ ἐπόμενο τεῦχος, μαζὶ μ' ἄλλη μιά παλιότερη γιὰ τὸ Μολιέρου, τοῦ Σιδεῖρη.

Γιὰ τὴν πληρότητα τῆς στήλης ἀναφέρονται: Μιὰ ὁμιλία τοῦ Στάθη Σπηλιωτόπουλου: "Ραμπιτρανῶ Ταγρόρ, ἕνας ἀλλόθρησκος χριστιανὸς". Ἄλλη μὴ τοῦ Ματθαίου Μουντέ: "Θέατρο Πίστεως-ἄγωνία καὶ ὄραμα". Ὑψηρετοῦν καὶ οἱ δυὸ τὴν ἐξέδραση τοῦ "Χριστιανικοῦ Θεάτρου" καὶ τὶς διαβάξουν συχνά, σὲ διάφορα μέρη.

¶ Τέλος, σὲ καλλιτεχνικὸ μνημόσυνο τοῦ Γιώργου Γιάνου (13 τοῦ Μάρτη) μίλησαν στὴ Νέα Σμύρνη οἱ Σιδεῖρης, Κατσέλης, Σολομωνίδης καὶ Τουτουντζάκης.

ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΓΙΑ ΝΑ ΡΙΖΩΣΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΑΣ

Ὁ ἱστορικὸς τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου, Γιάννης Σιδεῖρης ἔκανε στὶς 14 τοῦ Μάρτη, στὴν αἴθουσα τῆς Ἑλληνοαμερικανικῆς Ἐνωσις, τὴν παρακάτω ἐνδιαφέρουσα διάλεξη:

Τὸ Νέο Ἑλληνικὸ Θέατρο, αὐτὸ πού τὸ βλέπουμε τώρα μπροστὰ μας καὶ πού, μὲ τὸ δικὸ μας, πότε τὸ μαλόνομε καὶ πότε τὸ θαυμάζουμε, κατὰ τὴν πράξις του γενικὰ, θεωρεῖται πὸς ἔχει πηγαί τὸν τὴν Ἀθήνα. Καί, βέβαια, ἔτσι θὰ μπορούσε νὰ φανεῖ μὲ τὴν πρώτη ματιὰ, μὲ τὴν ἰδέα πὸς τὴν Ἀθήνα ἦταν ἡ πρωτεύουσα τῆς ἐπικράτειας, μικρῆς ἔστω καὶ συγκεντρωτικῆς καὶ πού δὲ θὰ τῆς ἦταν δυνατόν ἄλλη τῆς πόλη νὰ δημιουργῆσαι πνευματικὴ ζωὴ.

Χωρὶς ἀμφιβολία, μιά παρόμοια σκέψη θὰ ἔκανε οσοῦτι, ὅσο θὰ πλησιάζανε τὰ χρόνια πρὸς τὸ 1890 ἕνα χρόνο πρὶν, εἶχε παχτεῖ στὴν Ἀθήνα ἔργο προποριστικὸ, κομειδολογικόν, «Ὡς τὴν Τύχη τῆς Μαρούλας», ἢ γνωστὴ.

Ἡ πρωτοπορία κ' ἡ ἐπιτυχία καθιερῶνουν τὶς θεατρικὲς πόλεις καὶ τὶς θεατρικὲς περιόδους τῆς ἀξίας. Ἐπὶ πλέον, τὸ Κοινὸ τῆς Ἀθήνας εἶχε ἦδη αἰθῆται στὰ 1890, ἡ κοινωνία τῆς

εἶχε ὁργανωθεῖ μπορούσε νὰ συγκεντρώει πὰ κορυφαίους θιάσους τῆς, τὰ καλοκαίρια, καὶ νὰ ἐμπέδωνε μὲ τὰ καινούρια ἔργα καὶ μὲ τοὺς ἠθοποιούς πού γινώριζαν ἀδιάλειπτος θριάμβους, μιά κίνηση καὶ μιά θεατρικὴ ζωὴ. Ὅπως τὸ ἔφερε ἄλλο τὸ κόσμος, θεατρικὴ ζωὴ καὶ κίνηση χωρὶς προεμίρας καὶ χωρὶς ἠθοποιούς πού λάμπουν, δὲν μπόρει νὰ γίνεῖ.

Ὡς τὴν ἐποχὴ πού εἶπαμε καὶ μπόρει καὶ λίγο νορτεῖρα, ὡς τὰ 1885-86, ἡ Ἀθήνα δὲν εἶχε τὴ δύναμη νὰ ἔναι ἀποφασιστικὸς ὁ λόγος τῆς σχετικῆς μὲ τὰ θεατρικὰ: Τὸ Κοινὸ τῆς ἦταν φτωχὸ, λίγο κ' ἀνίκανο, τὸ οὐνόλο του, νὰ ἐνοηθεῖ μιά ἐλληνικὴ θεατρικὴ ἀνθραξ' ἐκεῖνο πού μπόρουσαν νὰ πληρῶνουν τὸ εἰσιτήριό πηγαινανε πρόθυμα, χειμῶνα-καλοκαίρι, στὶς γαλλικὲς ὁπερέτες καὶ στὴν Ἰταλικὸ μελόδραμα, στὸ Νέο Φάλλο καὶ στὴν Ἀθήνα.

Τὸ θέατρο ἀκόμα δὲν ἦταν ὀρθόθεση λαϊκὴ, ἦταν στὴν Ἑλλάδα σὰν κάποιο Δουκάτο στὴ Δόση, παλιά. Ἡ Ἀθήνα ἦταν ἔβρα τὸ βασιλεῖο καὶ τριτάνα χροῖνα ἔμεινε χωρὶς ἑλληνικὴ ἐπὶ τῆς ὕστερας, γιὰ κάτι ντόπιο, θὰ χρειασθεῖ νὰ περάσουν ἄλλα εικοσιτέσσερα χρόνια ὡς τὴν Ἑὶ τῆς Μαρούλας. Κι ὅσο γιὰ τὴν περιφρόνηση τῆς ἀθηναϊκῆς ἀριστοκρατίας πρὸς τὶς ντόπιες θεατρικὲς ἀγωνίες, δὲν ἦταν ἡ μόνη: Περί τὰ 1873 τουλάχιστον, οἱ τόσο πλούσιοι Ἕλληνες τῆς Ρουμανίας εἶχαν τὶς ἴδιες προτιμήσεις, τὴν «Ὀραία Ἐλένη» τοῦ «Ὀφφενμπαχ». Σωστὰ, ἄλλοι οἱ βαλκανικὲς ἀριστοκρατίες εἶχαν τὴν ἴδια γαλλικὴ ἀγωγή.

Ὅμως, καὶ στὰ τουρκοκρατούμενα μέρη, καθὼς θὰ δοῦμε, καὶ στὴ Ρουμανία, ζῶσε ἕνα παρακατανό —στὴν περιοσιά— Κοινὸ καὶ περιμένο νὰ προετοιμαστοῦν οἱ ἀπαιτούμενοι ὄροι γιὰ νὰ χαρτεῖ τὴν εὐτυχία πού δίνει μιά θεατρικὴ παράσταση. Μέσα, λοιπόν, στὰ πολυετῆ χρονικὰ κενὰ πού εἶπαμε, τὸ ἑλληνικὸ Θέατρο, διαγόμενὸ ἀπ' τὴν Ἀθήνα, τριγυρίζε ἀνάμεσα στὸς Ἕλληνες πού ζῶσαν ὑπόδουλοι ἢ ξενητεμένοι καὶ πού, κάτω ἀπὸ διαφορετικὲς συνθήκες, τοῦ δόσανε τὴν εὐκαιρία νὰ ριζώσῃ. Ὅταν θὰ ῥεῖ ἡ ἄρα νὰ τοὺς χρειασθεῖ τοὺς θεατρικὸς μας παράγοντες ἡ Ἀθήνα, θὰ ὑπάρξουν ὁργανωμένοι θιάσοι, πειθαρχημένοι ἠθοποιοὶ καὶ συγγραφεῖς νὰ ἔχουν πού νὰ δώσουν τὰ ἔργα τους, ὅχι μέσα σὲ μιά ἑκτακτὴ κλονιζόμενη περίοδος, καθὼς ὁ Βερναρδάκης στὰ 1865 καὶ στὰ 1866, ἀλλὰ σὲ τακτικὴ καὶ θεμελί, καθὼς ὁ Κόκκος, ὁ Καπετανάκης κ' ὁ Κορομηλάς τὰ δικὰ τους δημιουργήματα, τὰ εὐπρόσδεκτα ἀπ' τὸ Κοινὸ, τὰ τιμημένα του.

Ἡ Πόλη, ἡ Σμύρνη, ἡ Ρουμανία, ἡ Αἴγυπτος, τὸ προετοιμάσανε τὸ ἑλληνικὸ Θέατρο, τοῦ ἐπιτρέψανε νὰ ἐγκαταλείπει τὴν παιδικὴ του ἡλικία χωρὶς τραύματα, ν' ἀνδρωθεῖ τέλος. Οἱ Ἕλληνες τὸν παραπάνω πόλεμον καὶ χωρῶν, θὰ γίνονταν οἱ ἀνάδοχοι, ἀδιάφοροι στὴν ἀρχή, μετὰ θερμότεροι, ὅσο ἐκεῖνο μεγάλο μπροστὰ τὰ μάτια τους, ὅσο νὰ γίνεῖ τὸ καμάρι τους ὕστερα τὸ ὑποδεχόντουσαν κατὰ διαστημάτα μὲ χαρὰ, ὅσοι νὰ ῥεῖ καιρὸς πού νὰ μὴν ὑπάρξει ρωμιὸς γιὰ νὰ τὸ καλωσορίσει σ' ἐκεῖνα τὰ μέρη.

Ἡ Σμύρνη ἀπὸ τὰ 1829, εἶχε κίνηση ἐρασιτεχνικὴ, ἀν' ὅχι καθαρὰ ἑλληνικὴ, ὅμως μ' Ἕλληνες καὶ μ' ἄλλους Εὐρωπαίους: μᾶς τὸ πληροφοροῖ ὁ κ. Σολομωνίδης. Τὴν ἐρασιτεχνία, ἰδίως ὅταν ἀσκεῖται σ' ἐπὶ ὅσο πὸν μπόρει νὰ ὑπάρξει σ' ἕνα τόπο τακτικὸ θέατρο, πρέπει νὰ τὴ λογαριάζουμε καὶ νὰ τὴν τιμοῦμε, γιὰτὶ δὲν συντηρεῖ μόνο τὴν ὅπια παράδοση, ἀλλὰ καὶ προγυμνάζει τὸ Κοινὸ κ' ἀκόμα, ὅταν ἐρθεῖ γιὰ τὸ οσοῦτι Θέατρο ἢ καλὴ του ὄρα, τοῦ προετοιμάζει καὶ ἠθοποιούς γιὰ νὰ τοὺς χρησιμοποιήσει. Ὁ Λογοθετὴς, ὁ Γιάννης, ὁ Σαραντινὴς ἦταν ἐρασιτεχνεῖς τῆς Πόλης καὶ τῆς Σμύρνης, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τοὺς πῶς σημαντικοὺς ἀπ' ὅσους ἔχουν φύγει τελευταία ἀπὸ τὴ ζωὴ. Καὶ μετὰ, ἡ Ἀθήνα εἶδε τοὺς ἐρασιτεχνικοὺς τῆς κύκλους ν' ἀνατρέφουν τὸν Πάνο Ἀραβαντινὸ, τὴν Παξινοῦ, ἀν καὶ κάτω ἀπὸ ἄλλους ὄρους.

Οἱ θιάσοι μὲς θρόικαν στὴ Σμύρνη ἀπὸ τὸ 1866 θελοῦντο ἀποκομῆσι τοὺς περιμένο ἔνα Κοινὸ φιλόδογόν: ἡ ἀσκηση τότε τοῦ θεατρικοῦ λειτουργήματος δὲν εἶχε τὸν πυκνὸ ρυθμὸ τὸν τωρινόν. Κατὰ 1887 παίζανε μόνον Τρίτη, Πέμπτη, Σάββατον καὶ Κυριακὴ καὶ τὶς μεγάλες γιορτὲς ἐκτάκτως ἢ δουλεῖα τῶν

ἀθηναϊκῶν συγκροτημάτων ἦταν ἀνετη, ἐξορασιμένη ἄμοιβαία τιμὴ καὶ συμπάθεια ἔνα-ἡ ἠθοποιούς καὶ θεατῆς. Παντοῦ, βέβαια, ἡ ἀμοιβαία τιμὴ κ' ἡ συμπάθεια προέγει τὶς μαζικὲς ἐκδηλώσεις: μ' αὐτὴ τὴν ἐγκαρδιότητα οἱ ἠθοποιοὶ μας δὲν εἶχαν ἐμπόδια καὶ σκίεσ πού θὰ δυσκολεῖναν τὴν καλλιτεχνικὴ τους πορεία: τοὺς ἐμφύχωνε ἡ συνείδηση τῆς ἀξίας τους, θεσπειμένη ἀπὸ τὴν κοινὴ τιμὴ καὶ συμπάθεια. Τὸ Θέατρο εἶναι κάτι εὐθραυστο κ' ἔχει πάρα πολὺ ἀνάγκη νὰ τὸ ἀγαποῦν μὲ τὴν ἀγάπη σκορπίζονται οἱ ἄλλες, ὅ ἄπειρες δυσχερίεις.

Πόσο ὀψηλὴ θέση εἶχε τὸ Θέατρο μέσα στὴ διάθεση τῶν Σμυρναίων καὶ πόση ἐνθάρσηση δίνεται στὴ νεαρὴ ἐλληνικὴ Τέχνη τοῦ Διονύσου νὰ ὑπάρξει, ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι Σμυρναῖος κριτικὸς ἀναγορεύει μὲ ρεαλισμὸ τὸ ὑπόγραμμα τοῦ ἠθοποιοῦ «νέον, χρεῖωδὴ καὶ ἐθνοφελὴ ὑποκριτοῦ», πού «ἀνοίγειται ἐντὸς τοῦ ἔθνους». Καὶ προτεῖναι νὰ ἱδρυθῶν Δραματικὲς Σχολὲς στὴν Κέρκυρα, τὴν Ἐριμύπολη καὶ τὴν Ἀθήνα.

Αὐτὰ στὰ 1869. Βέβαια, σὲ δυὸ χρόνια θὰ ἱδρυθεῖ ἡ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν. Τὰ ἱδρυτικὰ τῆς ἀρθρα εἶναι γεμάτα λάμψη ἀν καὶ στριγγιζομένη τὴν προγονικὴ δόξα. Ἄλλ' ὅπως ἔξερετε, τὸ Ὀδεῖο Ἀθηνῶν ἔδωκε στὸ ἔθνος μουσικὴ. Ἡ πρόταση τοῦ Σμυρναίου ἔχει τὴν ἀξία πὸς ἡ Σμύρνη μπόρουσε νὰ τὸ ζήσει τὸ θέατρο, ἡ Ἀθήνα μεταπονοῦσε. Οἱ ἴδιοι οἱ ἱδρυτῆς τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τῆς περιφρόνησαν τοὺς ἠθοποιούς μας, ἡ Σμύρνη μπόρουσε νὰ τοὺς ζήσει, ἡ Ἀθήνα ὅχι ἦταν ἐξαθλιωμένη πνευματικὰ καὶ φτωχὴ ἡ Σμύρνη δούλευε καὶ ζῶσε, ἦταν καὶ φτωχοῦμαι.

Δόστε μου, παρακαλῶ, τὴν ἀδεια νὰ σᾶς θυμίσω ἕνα ὄρασιο κείμενο: Ὁ Διονύσιος Ταβουλάρης, ὁ λαμπρὸς ἡγέτης τοῦ θιάσου «Μενανδρός», θὰ παίζε τὴ χειμερινὴ περίοδος 1887-88 στὴ Σμύρνη ὑπὸ τὸν «Ἐλεγχον» τοῦ θιάσου, ἕνα μικρὸ τετρασελίδιο πρόγραμμα μὲ τὴν πεποίθηση πὸς εἶναι οἱ μόνον δημοτικιστὲς τοῦ Θεάτρου! Ὁμιληθεῖτε, ὁπόσο, τὴ φράση πού ἀναφέρεται στὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ θέατρο «Εὐτέρπη» τῆς Σμύρνης: «ἐκεῖ —γράφει— ἐμελέτησε καὶ ἐκείθεν ἐπὶ τὰ θελτὸ καταρτισθεῖσα διέδραμε ἄλην τὴν Ἀνατολήν...». Μέσα σ' αὐτὴ τὴ φράση ὁμολογεῖται ἀπὸ τὸν πῶ ἀρμόδιον τὸ ρίζωμα τῆς Σκηνης μας, ὅτις Κοινότητες τῆς ὑπόδουλης, πού ἡ ἐρευνά του εἶναι τὸ θέμα τῆς σημερινῆς μας ὁμιλίας. Συχνά, τὰ γεγονότα τὰ ἐρημνύονται οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοὶ τῆς δουλειᾶς τοῦ ἐρευνητῆ εἶναι νὰ τὰ ἐπαληθεύσει ἀντικειμενικὰ. Κάνει, βέβαια, καὶ τὴν ρεκλάμα του ὁ πανέξυπνος βιασάρχης. Ἀλλὰ γιὰτὶ νὰ μὴ τὴν κάνει; Περισσότερο ἀπὸ παντοῦ, στὸ θέατρο ἐφαρμόζεται τὸ ὅποιος δὲ μιλᾷει τόνε θάβουνε». Καὶ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου ξέρουν καλὰ νὰ μιλῶν μὲ πολὺ χειμαρρῶδέστερη φιλανθρωπία γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους κ' ὅταν δὲν κινδυνεύουν νὰ τοὺς θάβουν! Ὁ Διονύσιος Ταβουλάρης, ἐδῶ φαίνεται πολὺ ἐγκατετέτονος ἀπὸ ἄλλους, σχετικὰ μέλιστα μὲ μιά ἐποχὴ πού ἐπικρατοῦσε ἡ ἀσθήση τοῦ ρομαντισμοῦ καὶ τὰ πολλὰ λόγια δὲν ἦταν καθόλου φτώχεια!

Πῶ καθαρὰ θὰ φανεῖ, πόσο φρονιζάνε στὴ Σμύρνη γιὰ τὸ καλὸ καὶ γιὰ τὸ ριζωμα τοῦ θεάτρου μας, ἀν θυμηθοῦμε τώρα, ὅσο κ' ἂν ἴσως θὰ μπορούσε νὰ φανεῖ ἀπίστευτο, πὸς ἡ Κριτικὴ εἶδε τὴν καλύτερη μορφή πού τῆς ἐπικλόθει ἢ ἐφραεῖ τὴν μοῖρα, νὰ τὰ καταθέσει, δηλαδή, τέλος, νὰ γίνεῖ καὶ ὀφελίμ. Δὲ χαρίζονται οἱ Σμυρναῖοι κοιτικὸς ἐλληνικὸς θιάσους, ἀλλὰ καὶ δὲν τοὺς θλέπουν «ἀφ' ὀψηλοῦ». Τὸς τὰ λένε ὅταν χρειασθεῖ, ἀλλὰ καὶ ὑπογραμμίζουν τὴ δύναμη τῶν ἀξιών.

Γίν ἀπὸ τὸ '21, στὶς ἐλληνικὲς παραστάσεις τῶν πολὺ νεαρῶν μας ἐρασιτεχνῶν, στὴν Ὀδησοῦ, πῆγαν ὁ Διοικητῆς τῆς ἔακουστῆς πολιτείας, ἀλλ' ἐκεῖνος τοὺς ἐβλεπε φιλικὰ ὁ Διοικητῆς ὁ Τοῦρκος πῆγαν καὶ στὴ Σμύρνη, ἀλλὰ, βεβαίως, δὲν ἦταν καθόλου φίλος, ἀναγκαζόμενος νὰ πάει, τὸν τραβῶσε ἡ

ήθικη λάμψη των Έλλήνων ήθοσιών που την προσβάλλανε οι κριτικοί Έντονα, επειδή, πραγματικά, είχαν την πεποίθηση πως: «Τό ελληνικό θέατρο είναι η μεγάλη κολυμβήθρα εν η άνοπτος εργοιχται να βαπτισθῶν εν τῷ πόντῳ τῶν ἀγλαῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ ναύτων ἀπαντα ἀνεκαίρετος τῆς Ἀνατολῆς τῆς ἔθνης...». Ὡς γνωστόν, «Graecia coria...» κλπ. Δέν εἶναι δυνατὸν νὰ πληροφορηθῶμεν οὔτε μὲ τῆ φαντασία, πῶς θὰ ἴταν μιά παράσταση τότε. Πάντως, οἱ φωνεῖς τῶν ήθοσιῶν, φαίνεται θ' ἀκούγοντουσαν ἀνυπολόγητα δυνατές· οἱ χειρουργοὶ θὰ κυριαρχοῦσαν ἀπλωτῆς κι ἀσχετοῦ, οἱ κινήσεις τοῦ σώματος, τῆς κεφαλῆς, τῶν χερῶν θὰ ζαλιζάνε τῆ Σκηνῇ ἀρρωθῆς· ὅλα τὰ λόγια δέν τὰ λέγανε, οἱ δορυφορῆς θὰ ἴταν αἰώνια λειψές. Οἱ παραστάσεις ἀκόμα θὰ ἄνοιξαν, στό χειρτόρ, ἐμφανίσεις ἱστανῶν ήθοσιῶν, ἀλλά κανένας κριτικὸς μῆσα στῆ Σκηνῇ δὲ ζήτησε στίς ἐφημερίδες ν' ἀποκεφαλίσαι τοὺς ήθοσιούς. Τό ἐθέλωνε καθαρά: «Ἦταν πιά συνειδητὸ ἐπαγγελματίας. Βαδίζανε πρὸς τό καλύτερο. Οἱ ἐπιθέσεις τῆς Κριτικῆς θὰ ἴταν περιττές.

Ἄν ἡ Σκηνῇ πρόσφερε στῆν ἐφηθεία τοῦ θεάτρου μας τὴν τρυφερότητα τῆς, ἡ Πόλιθ θὰ τοῦ προσφέρει μιά πιὸ σιγουρὴ ἀγκαλιά. Ἡ ἀγάπη τῆς Πόλιθ πρὸς τό ἐλληνικὸ θέατρο εἶχε περισσότερη δυναμικότητα γιὰτί, γενικά, ὁ πληθυσμὸς τῆς ὁ ἐλληνικὸς ἴταν πολυαριθμότερος: 300.000 ἔθσοροι καὶ πᾶμπλοτοι ἄνθρωποι μὲ τεράστια ἐπι πλεόν ήθικῇ ἀκτινοβολία. Οἱ ἔξακουστές Λέσχες, οἱ Σόλλογοι ἀπὸ τὸ 1860, ἴταν ἐπίσης πολιτισμοί. Ξέρανε νὰ ὀργανῶνουν μιά πνευματικῇ ζοῇ πολυμορφῆ: Διαλέξεις, μαθήματα ποῦ ἀπ' αὐτὰ δέν ἔλειπε τό ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἀρχαία τραγῳδία, ἀλλες ἐκδηλώσεις. Πιὸ πολύ, ὠστόσο, καλλιεργοῦσαν ἔντονα, θερμά κι ἀδιάκοπα τὴ θεατρικὴ Ἰδέα θετικότερα μὲ τίς ἐρασιτεχνικῆς τοὺς παραστάσεις. Ἄπειρες φορές καλοῦσαν σοφητοὺς τοὺς θῆσοιους κι ἀναζητοῦσαν τοὺς δασκάλους τοὺς στοὺς θῆσοῦργους μας.

Με τὸν τρόπο αὐτὸν πετυχαίνανε τὰ ἐξῆς: α') μορφῶνε το ἑλληνικὸ Κοινό καὶ γίνονταν καλύτερο β') οἱ ἐρασιτέχνες γίνοντουσαν ἐκλεκτοὶ θεατῆς καὶ γ') μὲ τίς Λέσχες, οἱ ἐπαγγελματικοὶ θῆσοι εἶσαν ἐρισκانه ἀφορμῇ νὰ μένουν πολὺν καιρὸ στῆν Πόλιθ καὶ ἀντὶ νὰ διαλύονταν, ὅπως θὰ ἔχε συμβῆι στῆν Ἀθῆνα, δένοντουσαν, τὰ συγκροτημάτια τοὺς ἀποκοῦσαν κάτι τό συμπηγῆς ποῦ κρατοῦσε στίς τυχόν ἐναντιότητες.

Ὁ ἑλληνοβίος τῆς Πόλιθ δούλευε, πλοῦτιζε, ἐπῆρῆζε ὀλικά καὶ πνευματικά τό ἔθνος. Τοὺς βαμψάνανε μάζι καὶ τοὺς περιφρονοῦσαν τοὺς Τοῦρκους καὶ γλῆντουσαν προκλητικά, σὲ τρανταχτοὺς χοροὺς τίς ἀπόκριες, τὰ κέρρη ἀπὸ τὰ εἰσιτήρια τοὺς πηγαίνανε γιὰ τὰ σχολεῖα. Ἀγαστοῦσαν καὶ τό θέατρο. Ἀρχαία τραγῳδία μ' ἐπαγγελματίας Ἑλληνες πρωτοαἰχτηκε στῆν Πόλιθ στὸ 1863. Πῶς θὰ παίχτηκε; Ἀθῆνα, ἐνονοῖται. Ἀλλὰ παίχτηκε. Μῆπως τό «ἀθῆνα» εἶναι προνόμιό τῶν περασμένων μόν; Ἡ Κριτικῇ στῆν Πόλιθ εἶναι πιὸ αὐστηρῇ, ἀλλὰ δέν εἶναι ἀδικη καὶ γι' αὐτὸ ἔγινε ἀφέλιμη. Ἡ Πόλιθ ἴταν ἡ θασικῇ ἐλπίδα τῶν ήθοσιῶν τοῦ ἐλευθεροῦ κράτους, ποῦ σ' αὐτὸ δέν εἶχαν ἐλπίδες νὰ σταδιοδρομήσουν.

Δυὸ παράγοντες διαφορητικοὶ, ἀλλὰ προσωπικότητες, ἔξορμον, περίπου σύγχρονα, γιὰ τὴν Πόλιθ ὁ Βασιλεῖος Ἀνδρονόπουλος, ὁ λιγότερο συνειδητὸς καλλιτέχνης, ὁ περισσότερο μῶμῆ, ὁ ἥρωας τῶν ἀνεκδῶτων ποῦ τοῦ φόρτωνε ὁ Λάοκαρῆς καὶ ποῦ τὰ ξαναείπαν πολλοὶ, καὶ ἕνας ἄλλος, ὁ Διονύσιος Ταβουλάρης· ἐκεῖ ἔβησαν κι ἄλλους ήθοσιούς καὶ τό Γεώργιο Νικηφόρο, δημοφιλῇ κομικῷ, σημαντικῷ Ἀνατολίτῃ στῆ «Βασιλειῶνα» καὶ Ἀρχοντοχωριάτῃ, σὲ λίγο.

Ἦταν μιά ἐποχῇ —1860— ποῦ μῆσα στῆν ἑλληνικῇ Κοινωνία τῆς Πόλιθ οἱ περισσότεροί ήθοσιοὶ μας τό μόνο ποῦ δέν φροντίζανε, ἴταν ἡ σοβαρῇ ἀποψη τῆς Τέχνης τους. Τοὺς εἶχαν ἐπικρίνει πικρά. Τότε, ὁ Διονύσιος Ταβουλάρης, πῆρε τῶν ὀμμάτων του, σηκώθηκε κ' ἔφυγε· πῆγε στῆν Ρουμανία γιὰ νὰ βρεῖ τὸν τρόπο νὰ συγκροτήσαι ἐκεῖ θῆσοι μὲ σοβαρῆτητα καὶ νὰ παίξει ἐκεῖ ἄμεσο ἀποτέλεσμα δὲ βῆγῃκε ἀπὸ τὴν ἐξόρμηση αὐτῆ, μῆσα στὸ νοῦ ὅμως τοῦ Ταβουλάρῃ, ποῦ ἔχε ήθικὸ τόλμαντο, φῦρῆσε ἡ ἀντίληψη τὰς μασομιλίας, οἱ τυχοδιωκτισμοὶ κ' οἱ ἀφορμῆς γιὰ ἀνεκδοτολογία δέν ὄφελοῦν. Μὲ τὴν ἐπιμονῇ του καὶ μὲ τὴν μόρφωσή του μάζι, θέθαινα, μὲ συναδέλφους τοῦ ποῦ ἔχαν πῶθος ἀνάλογους κι ὄχι μπουλουξίδικῇ ἐλασρότητα, συνένευσε τό ἐλληνικὸ θέατρο κάτω ἀπ' τῆ σημαία τῆς ἀξιοπρέπειας καὶ τῆς ἐργασίας. Ἐκεῖ, ἀνάμεσα

Πόλιθ καὶ Ρουμανίας, μῆταν οἱ ἔθοσεις: Τό ἐλληνικὸ θέατρο ἀποκτὰ συνειδητὸ ἐπαγγελματικῆς εὐθύνης.

Βέθαινα, τοῦτο τό συνειδητοποίησε ὁ Ταβουλάρης, ἀλλὰ τό θέματα γενικά τοῦ ἑλληνοβίου στῆν Πόλιθ, ποῦ ἀντίκριζε τὴν πορεία τῆς ζωῆς του μὲ συνείπεια καὶ μὲ στοχασμὸ σ' αὐτοὺς τοὺς νέους καιροὺς, ἔδειξε στὸν Ταβουλάρῃ καὶ τοὺς ἄλλους ήθοσιούς μας τό δρόμο τό σωστό.

Μῆσα στῆ ζοῇ τῆς Ἀθῆνας, ποῦ ἴτανε τέλμα μὲ τὴν οὐτοπία τῆς Μεγάλης Ἰδέας μάζι μὲ τ' ἄλλα, οἱ Ἑλληνες ήθοσιοὶ καὶ μὲ τὴν παρουσία δέκα Ταβουλάρῃων δὲ θὰ μπορούσαν νὰ σοβαρευτοῦν. Ἀξίζει νὰ σταθοῦμε στὸ ὑψηλὸ ήθος τῶν Ἑλλήνων καὶ τῆς Πόλιθ καὶ τῶν τουρκοκρατοῦμένων, γενικά, μερῶν τοῦ ἑλληνοβίου. Θὰ ἔγινε κανένας πῶς οἱ ψυχῆς τῶν ἀμέσων προγόνων μας ἴταν ἠομοί τῆς ἔθνηκῆς ἀξιοπρέπειας ὄχι μόνον μὲ τὰ λόγια, γιὰ ἐπιδειξί, ἢ γιὰ τυχόν σκοποὺς ἀμφίβουλους, ἀλλὰ μὲ πράξεις.

Στῆ Βάρνα κάποτε, στὸ 1871, εἶχε γίναι σκέψη νὰ δώσουν οἱ ἐρασιτέχνες τῆς μιά παράσταση γιὰ τὴν ἀνέγερση ἑνὸς ὀθωμανικοῦ σχολεῖου· ἡ πρόταση δέν ἔγινε δεκτῇ ὁ σύμβουλοι τῆς ὀμάδας τῶν ἐρασιτεχνῶν δέν τὴν ἐγκρίνανε καὶ δὲ φοβηθήκανε κανένα.

Ἰδοῦ καὶ μιά ἄλλη ἀποψη ἑλληνικῆς ὑπεροχῆς: Τὴν ἴδια χρονία, ἢ ἔξακουστῇ ἐφημερίδα τῆς Πόλιθ ὁ «Νεολόγος», εἶχε ἀναγγεῖλει μὲ εὐγενέστατη καταδεικτικῇ διάθεσι—ἀλλὰ τόσο μόνον!— μιά τουρκικῇ παράσταση. Ἄκουστε τὴν ἀγγελία: «Σήμερον τό ἔσπερας, διδοῦται εἰς τό ἐν Πέρα Ἑλληνικὸν θέατρον» (τό προσέξατε: «Ἑλληνικόν!» Ὀνομασία, ἑθέθαινα, κτῆριο, μῆσα στῆν καρδιά τῆς Πόλιθ!) «ἐδοῦται», λοιπὸν ὀθωμανικῇ παράστασι. Τό διδαχθῆσομενὸν δράμα εἰς πράξεις πέντε μετὰ ἐξ ἀσμάτων φέρει τὸν τίτλον «Ντεῦλά καὶ Μεζῶν». Ἡ παράστασι αὐτῇ θέλει διακρίνεσθαι διὰ τὴν ἀισιτορηπῇ διακόσμηση τοῦ θεάτρου, τὰς πλοῦσιαις ἀραβικῆς στολάς καὶ τὰ πλήρη ἐνδιαφέροντος τουρκικὰ ἄσματα. Καὶ τελειώνει: «Πειοῖσαν ὅτι τό φιλοθεῶμον κοινὸν θέλει σπεῖσαι ἰνα τιμηθῇ τὴν θαυμητόν ἀναπισσομένην σκηνην τῶν συμπολιτῶν ἡμῶν Ὀθωμανῶν». Ὅριστε! Προστατεύει ὁ «Νεολόγος» τοὺς κυρίαρχους καὶ προτρέπει τοὺς ἀναγνώστες του, τοὺς Ἑλληνες, νὰ πᾶνε στῆν παράστασι: «Ἄντε, ζήσητε», θὰ ἔγινε ὁ θαρῶς μάγκαξ τῆς ἐπιθεώρησης!

Ὅταν οἱ Ἀθηναῖοι κομωδιογράφοι μεταφράζανε σορὸ τίς ἔθνες μονόπραγτες κομωδιες, ἢ γράφανε πρωτότυπες, γεμάτες περιφρόνηση πρὸς τοὺς ἀπλοὺς ἄνθρώπους, μῆσα στῆν Πόλιθ ἕνας νεαρὸς μισοερασιτέχνης ήθοσιός, ὁ Δημοσθένης Μιαιτζίς, ζητεῖται γιὰ κ' ἔγραψε κάτι ζωντανῷ, λαϊκῷ στῆ θέση του καὶ λαϊκῶτα στῆν ἐπιδρόμη του, ὡς τὰ χρονία τὰ δικά μας, μιά κομωδία, τό «Φιάκα», στὸ 1871.

Σ' αὐτῇ τῆν κομωδία ἀξιοποῖται, γιὰ τῆ Σκηνῇ μας, ἢ καμικῇ ἀντίληψι ποῦ ἔχε χαρεῖ ὁ συγγραφέας στὰ Ἱπποδρόμια μὲ τό «Φιάκα» δένεται μὲ τό θέατρο μὲ τὴν ἀνάμνηση τῶν παλαιῶν μῆμων ποῦ διασώσανε στὸ μεσαιῶνα τὴν ἀρχαία ἀθήνη ποῦ κομῶμο. Οἱ ἀθηναῖκοὶ θῆσοι εἶχαν ἀνδρωθεῖ πιά. Στίς περιουδέες τους ὁ Τύπος τῆς θασιλευσοῦσας τοὺς δεχόταν μὲ σεβασμὸ θαθῷ. Ἰδοῦ τὶ θὰ μπορούσε κανένας νὰ διαβάσει στὸ 1896. Θὰ δειτε, τί ἀτμοσφαῖρα δημιουργεῖ:

«Ὁ ὄπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ κ. Δημοτρίου Κοτοπούλη ἑλληνικὸς θῆσοι, ὅστις προκίετο νὰ φθάσῃ ἐνταῦθα σήμερον, ἀναβαλῶν τὴν ἐξ Ἀθῆνων ἀναχώρηση αὐτοῦ, ἀφικνεῖται τῆ προσεχῇ Παρασκευῇ. Δέν εἶναι ἡ καθαρεύουσα μὲ τὸν πάταγο τῆς εἶναι ἡ ἐπισημότητα ποῦ τὴν μαντεῖει κανένας, ἢ ἀρχοντία ποῦ ἀπλῶνεται φαναχτερά, ὅμως ἐγκάρδια, πρὸς ἐκλεκτοὺς καλλιτέχνες γιὰ νὰ τοὺς δεξιοθεῖ.

Πολὺ πιὸ πρῖν, μῶλις εἶχε φανεῖ ἡ ἀξία τῶν ἑλληνοβίων θῆσοῶν ποῦ σχηματίζονταν τότε θῆσικῶ, οἱ Ἑλληνες τῆς Πόλιθ δειχνοῦν θερμότητα ἐνδιαφέρον· ἀξίζει νὰ γίναι λόγος γι' αὐτὸ. Στὸ 1873 προετοιμαζόταν ἡ Διεθνῆς Ἐκθεση τῆς Βιέννης. Περί τοῦς εἰκοῖσι Κωνσταντινουπολίτες πλοῦσιοὶ ἐπιθυμῆσαν νὰ ταξιδέμῃ ἐκεῖ ὁ «Μένανδρος» ποῦ θρισκότανε στῆν Πόλιθ ἐκεῖνὸν τὸν καιρὸ. Καταβάσανε τὴν δαπάνη. Ἡ εὐγενικῇ πρατοβοῦλια δέν μῆπορε νὰ πραγματοποιηθῆ. Ποιοὶ ἀντιδρῶσαν; Δέν ἔγινε γνωστὸ. Ὁ Διονύσιος Ταβουλάρης γύρισε πίσω τίς εἰσφορές. Ἐδῶ καὶ 90 χρονία, στῆν Πόλιθ, κατονοῦσαν οἱ δικοὶ τῆς σημαίας μιάς τέτοιας ἑλληνικῆς προβολῆς! Ἡ Ἀθῆνα κοιμῶται! Ἡ Πόλιθ ἔθισσε στοὺς ήθοσιούς μας τὴν πρώτη παιδεία τους, τοὺς ἔκανε μῆσα στίς Λέσχες νὰ χαροῦν τῆ θερμῇ

ἀγκαλιά, τῇ μόρφωσῃ καὶ τῇ ἐπάρκειαι τῶν ὀλικῶν μέσων, ποῦ φτάνει νὰ γίναι ποίηση, ὅταν πῆσει σ' ἀρμόδια χέρια.

Τώρα θὰ περάσωμε, μάζι μὲ τοὺς ήθοσιούς μας, μὲ τὰ πρόσωπα δηλαδή ποῦ γίνονται αἷτια νὰ ριζώσαι τό θεάτρο μας, πρὸς τῆ Ρουμανία, πρὸς τίς μικρῆς ὀμάδες τῶν Ἑλλήνων ποῦ ἀγωνίζονται νὰ ζήσουν, νὰ πλοῦτισοῦν καὶ νὰ χαροῦν. Ἄλλοι ὄροι ἐδῶ στῆ Ρουμανία. Οἱ Ἑλληνες τῆς Πόλιθ ἴταν ἀφεντικά, στῆν οὐσία, πρώτη φυλῇ, ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους ὀδοῦλους, πρώτη ἀπὸ κάθε ἀποψη. Ἡ ὀποσις ἴταν δικὸς τους. Ἀπὸ πάνω τους ἴταν ὁ Σουλτᾶνος, ὁ Ἀνατολίτης καὶ τριγύρω του, στὸ παλᾶτι, ὄχι λίγοι Ἑλληνες. Βέθαινα, στῆν ὀμιλία μας πρόκειται γιὰ τὸν τελευταῖο ἑλληνοβίκο ἀποικισμὸ τῶν Ἑλλήνων στῆ Ρουμανία, στὰ μῆσα περίπου καὶ γενικῶτα τοῦ περασμένου αἰῶνα. Φυσικά, ἴθσαν στῆν ζῆνη χώρα νὰ δουλεύουν ὅταν ἔγινοντο τό αἰσθημα τῶν ντόπιων πρὸς τῆ γῆ τους, τότε κακοπεριεχῆ οἱ ἀποικοὶ μας. Ξεῖπαγε ὁ μισελλητισμὸς κ' ἔπρεπε νὰ περάσουν δεκαετηρίδες ὀλόκληρες γιὰ νὰ παρατηρηθῆι μιά κῆμψη στῆν ὀξυτήτα του. Πολλὰ ἐπισοδία ἐξοπάσανε γιὰ νὰ περῆσαν τους Ἑλληνες. Καὶ οὔμμερα σιτηρικὰ παίζανε σὲ ἔθρος τους ὁ ἐπιθεωρησις. Σουλτᾶνος δέν ἴτανε στῆ Ρουμανία ὁ ἡγετῆς ἴταν Εὐρωπᾶσιος, Γερμανός, ἤξερε νὰ καταπιέζει μὲ τοὺς δικούς τοῦ ὄσους δέν τοῦ σῶμμερε νὰ τοὺς δίδεξαι.

Παράλληλα, ὅμως, τῶση φαίνεται ἴταν ἡ δύναμη τοῦ ἑλληνοβίου στοιχειῶ, ποῦ θῆσοι ρουμανικοὶ δίνανε παραστάσεις μ' ἑλληνικά θέματα, καὶ τοῦ '21, καὶ τραγουδοῦσαν καλλιτέχνες τους ἑλληνικά τραγῳδία. Ἡ πολιτικῇ ὄστῃρα θὰ ἴταν γιὰ τοὺς Ρουμανοὺς ἀγαπητὸ εἶδος ἑξοχῆ δυσκολία, λοιπὸν, παίχτηκε στὸ Βουκουρεῖσι, μεταφρασμένη στὰ ρουμανικά καὶ ἀπὸ ἀξιόλογο θῆσοι, ἢ μονόπραχτῇ κομωδία «Συζύγου ἐκλογῆς» τοῦ Δημοτρίου Παπαρηγοπούλου, ἀρχῆς τοῦ 1877. Εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία καὶ τοῦτο θὰ ἴταν μιά ξεχωριστῇ εὐχαριστηση γιὰ τοὺς Ἑλληνες.

Ὅπως, ἑθέθαινα, θὰ ἔχει γίναι φανερὸ δέν παρασταῖνο τό Ρουμανολόγο γιὰ τό Νέο Ἑλληνικὸ θέατρο ἐρευνοῦ, ἀντῶν ἀπὸ ἑλληνικῆς πηγῆς, ἀπ' ὄσες μῆπορουν νὰ βρεθοῦν στῆν Ἀθῆνα. Ἀλλὰ μιά φορὰ ποῦ ἡ «Συζύγου ἐκλογῆς» εἶναι τό πρῶτο ἑλληνικὸ ἔργο ποῦ ἔχει παχτεῖ μεταφρασμένο σὲ ζῆνη γλώσσα, θὰ ἴταν ὄραια πράξι γιὰ σᾶς νὰ τ' ἀκούσετε καὶ γιὰ μῆνα νὰ σᾶς τ' ἀναφέρω, τὰ ὄνοματα τῶν Ρουμανῶν ήθοσιῶν ποῦ ναι οἱ πρῶτοι διδάξαντες. Ὁ κ. Γουλιάν, ἢ κ. Ποπέσκου. Καὶ: Μαρία Βασιλεῖκου, Κωνσταντινέσκου καὶ ἡ κ. Φραϊβάτ. Τό θέμα τοῦ ἔργου παρουσιάζει τὸ Δῆμο (τό λαὸ δηλαδή), νὰ θέλει νὰ παντρευτοῖ ἢ παρουσιάζονται μπροστά του καὶ τοῦ ἐξυμνοῦν τίς χάρες του ἢ Μοναρχία, ἢ Δημοκρατία, ἢ Κυρία Σύσταγμα καὶ ἢ «θεραπεινῆς» τῆς ἢ Βουλῆ. Τό Δῆμο τὸν κερδίζει ἢ Κα Σύσταγμα. Τὰ πρῶτα λόγια τῆς «Συζύγου ἐκλογῆς» τὰ λέει ὁ Δῆμος. (Ἀπὸ σεβασμὸ πρὸς τό πρῶτο μεταφρασμένο μας ἔργο θὰ παρακαλοῦσαμε τὸν κ. Νεκτᾶριο Βουτέρη νὰ μᾶς τὰ διαβάσει.

Οἱ Ἑλληνες τῆς Ρουμανίας εἶχαν τό αἰσθημα τοῦ ὄχι μόνιμου, ἀλλὰ τοῦ προσωρνοῦ. Βρεθῆκανε ἐκεῖ μετανάστες, ἀλλὰ γιὰ νὰ γυρῶσουν πλοῦσοι ὄσο μῆπορουν πιὸ γρήγορα. Ἡ νοσταλγία τοῦς ἴταν θασικὸ αἰσθημα. Τό ἄμεσο ἐνδιαφέρον τους γιὰ τὴν πατρίδα δέν ἔσθῃσε ποτέ. Στὰ 1863, δοκιμαστήκη ἡ Ρόδος ἀπὸ οἰσμὸ στῆν ἐφημερίδα «Εὐνομία» τῆς Ἀθῆνας θὰ μῆπορουν νὰ διαβάσαι κανένας ἕναν κατάλογο ὀμογενῶν, τῆς ἀγαπητῆς Βράιλας ποῦ ἔποεσαν νὰ καταθέσωναι γιὰ τοὺς μακρινούς συμπατριώτες ποῦ πᾶσαν τὸ κακό δέν ἀφῆναν εὐκαιρία ποῦ νὰ μῆ βοηθηθῶναι στέλνοντας ἀθρόους ἐβελοντές ὅταν χρειάζοταν «μὲ τό χαμόγελο στὰ χεῖλη» σὴν τὰ παιδία τῆς Ἀλβανίας, ἢ φροντίζοντας γιὰ τό στόλο. Στὰ 1891, ἡ Κυβέρνηση Δεληγιάννη μὲ τῆ Βουλῇ τῆς ψήφισε νόμο νὰ δικάσει τὸν Τρικοῦπι· οἱ ἐξμετεμένιοι τῆς Ρουμανίας ἐσηκοῦθησαν τύπασαν ἐθῆλο μὲ 3.500 ὀνογραφές, ποῦ ἀντιπροσώπεσαν 15.000 ἀποικοὺς. Οἱ σελίδες αὐτοῦ τοῦ ἐθῆλοу ξεχειλίζον ἀπὸ τὸν πόνο τους γιὰ τίς οκοτασιτικῆς ἐνέργειες κι ἀγωνίζονται γιὰ τὴν ἀποσῶθη τοῦσ ὀπαρχτικὰ εἶναι τὰ μέρη ποῦ λοχαγοῦν νὴν γιὰ τὴν πατρίδα καὶ τῆς δηλώωνουν τοὺς ἀδιάρρηκτους δεσμοὺς μάζι τῶν.

Τό θεάτρο μας τ' ἀγαποῦσαν κυρίως σὴν ἕνα τρόπο γιὰ νὰ μῆν ὀπολείπονται ἀπάναντ μᾶς τῆ ἔθνης. Γιὰ παρόμοιους λόγους ἢ θεατρικῇ ἐρασιτεχνία εἶχε παρουσιαστέη πλάτ στὸ Δουναβί ἀπὸ τὰ 1860· τοῦτο εἶχε προσελκύσει ἀρχικά τοὺς Ἑλληνες ήθοσιούς πρὸς τὰ ἐκεῖ.

Παράπλευρη ενίσχυση για να υπάρχουν, είχαν τους συλλόγους τους, τα σχολεία και τις εκκλησίες: 840.000 γαλλικά φράγκα είχε κοστίσει ο ναός της Βράιλιας. Τα επαγγέλματα των όμογενών ήταν: Το εμπόριο, η εννοίκηση κτημάτων, τα παντοπωλεία, τα καπηλεία ήταν και λίγοι επιστήμονες, λόγιοι, τραπεζίτες. Μεγάλες περιουσίες είχαν σχηματισθεί από το εμπόριο του σιτού. "Άνθρωποι των Γραμμάτων δεν έβγαλαν" ο μόχθος ήταν πολύς, η παροικία ολιγάριθμη. Στην Παιδεία όμως είχαν οργάνωση καλή και αξιολογους εκπαιδευτικούς.

Καί τους πλούσιους και τους φτωχούς δεν τους αφήσανε ήσυχοι διάφορα φορτικά παράσιτα της ασημαντής λογοτεχνίας ζητώντας τη συνδρομή τους, τη χρηματική. Ύπηρχε στην Αθήνα ένας λεγόμενος «Εθνικός Δραματικός Σύλλογος» όχι μόνο άρχιστος, αλλά και θλαφερός. Ή Πρωτανεία τών έφοδιος μ' έγγραφο αυστιακό. Τέτοιον έπιδρομείς δεν έλειπαν. "Όμως τό επαγγελματικό μας θέατρο, τό πάντοτε προκομείο καί τό πάντοτε τιμίο, έδειχνε όψηλή αξιοπρέπεια. Τά μέλη του δεν καταδέχτηκαν ποτέ νά ζημιανέψουν. Είχαν τή δουλειά τους. Πολύτιμο πετράδι μέσα στην έλληνική κοινωνία είναι οι ήθοιοί μας. Γι' αυτό καί τούς αγάπησαν οι όμογενείς καί τούς έβλεπαν σάν χελιδόνια για μιά έθνική πνευματική Άνοιξη καί γι' αυτό του παρασταθήκανε του θεάτρου μας νά ριζώσει καί ν' ανθώσει.

Οι όμογενείς τής Ρουμανίας δέ ζούσαν μέ τήν άγωνα ανάμνηση των άρχαίων προγόνων, καθώς οι όμφαλοσκόποι τής 'Αθήνας' κατανοούσαν ότι θρήνηταν σ' ένα όριμένο καιρό καί πώς μέ τά σύγχρονα έπλα ή άμυνα θά 'ταν καλύτερη. "Όστόσο, είναι μοιραίο νά 'χει νά θρηνηί κανένας συχνά τό ρωμείο που ανάμεσος σέ τόσους ανταγωνισμούς είχε καί τήν καταδυνάστευση τής καθαρεύουσας.

Στό Γαλάζι, που καμιά φορά παρουσιαζότανε μέ κάμηψή στην προσέλευση τών Έλλήνων θεατών από τήν καλή τάξη, ένας ξένος ρώτησε για τήν αίτια του φαινομένου. Τό άπάντησαν —ήταν στό 1880— πως οι "Έλληνες αυτοί δεν αισθανόντουσαν ευχαρίστηση μέ τής ελληνικές παραστάσεις" προτιμούσαν τής όπρέτες του "Όφρηματς" στις γαλλικές περιόδιες, που ή γλώσσα τους ήταν άμεσος νοητή, ενώ τά ελληνικά του θεάτρου— ή καθαρεύουσα—τούς στενοχαρούσαν, δεν τούς ήτανε δυνατό νά τά παρακολουθήσουν. Τό ίδιο γίνεται, έκείνα τά χρόνια, καί στην Αθήνα, όμως τούς άθηνάιους δεν τούς δυσκόλευε ή καθαρεύουσα, ίσα-ίσα τήν έκτιμούσαν καί τήν είχανε θεό τους· έκείνο που τούς πείραζε ήταν ή 'ανάδειμα' τών 'Έλλήνων ήθοιοιών που τουμώσος νά τούς καλεί στις παραστάσεις τους!

Ή Αθήνα πρόσφερε στό θεάτρο μας μερικές ελάχιστες προμήρες. 'Αλλά ή άκοιμητή φιλοτιμία τών ήθοιοιών μας, τή μικρή αυτή ένθάρμηση από τής άθηνάικες πρώτες τή μεγάλην μέσα στη Σμύρνη καί μέσα στην Πόλη. Ή Ρουμανία τούς έγινε περισσότερο σχολείο. 'Απ' όλα τά καλά τής Πόλης έλειπε τό τακτικό θέατρο' δ.τι είχανε νά δούνε ήταν οι περιόδιες' μερικές τής έλέπανε καί στην Αθήνα. Οι περιόδιες μόνος τους είναι δεύτερο στοιχείο για μετεκπαίδευση. "Έρχονται καί παρέρχονται. Στην Πόλη, ντόπιο, τουρκικό, θέατρο δεν ύπρηξε. Ή Ντόπια θεατρική ζωή του κυριάρχοι ήτανε σά χωρίς σκελετό δικό τής θεάτρο, έθνικό, δεν είχε. Στη Ρουμανία ύπρηξε ντόπιο, γνήσιο, δικό τής θεάτρο, είχε καί πρόσωπα μ' ελληνική καταγωγή, αλλά τό θεάτρο ήταν ρουμανικό.

Τό Βουκουρέστι μπορεί νά μίν είχε καί τόση προθυμία νά χαιδέει τούς 'Έλληνες, αλλά ήταν σάν κοινωνία καί σάν πρωτεύουσα καλύτερα συγκροτημένη παρά ή Αθήνα. Από τά 1852 είχε 'Εθνικό θέατρο, όργανισμο δηλαδή καί άφθονη κίνηση σχετικά μέ τά θέαματα. Είχαν καί κρατικό θέατρο όπρέτας μέ παλαίμαχο έμπυχατή. Στη Ρουμανία ή ζωή δεν ήταν μέσηρ. 'Αρχίζανε οι δουλειές τήν Άνοιξη καί τή χαριόντουσαν γιατί θά 'τανε κερδοφόρα. Οι 'Έλληνες σύζαζαν στό ρουμανικό θέατρο καί γινότουσαν καλύτεροι θεατές, αυστρηροί καί δικαιοί καί μέ πόθους για τό καλύτερο σχετικά μέ τούς ελληνικούς θέατρος που θά 'ρχονταν έκεί.

Ποθούσαν —καί τό 'χαν συχνά— καί στην Ρουμανία Ιταλικοί μελόδραμα, αλλά τό χαρόταν έλος σ' πληθυσμός, δεν ήταν όπως στην Αθήνα, για τό πλουσιότερο Κοινό. Ή ζωή στην Ρουμανία είχε τήν ανταύγεια τής Δύσης. Οι παραδουναβείες ελληνικές πόλεις ήταν μικρές καί ό ελληνικός πληθυσμός λίγος μπρο-

στά στό συμπαγή τής Πόλης, άλλ' ήταν οι λίγοι αυτοί δυναμωμένοι από τόν πόθο του γρήγορου πλουτισμού, όχι ταικούνηδες, χαρόντουσαν τς μέρες τους, ήταν άνοιχοχέρηδες, λεβέντες, όπως μερικοί άπόγονοί τους καθώς καί τής Πόλης καί τής Σμύρνης που 'ναι εύτυχία νά τούς συναντά κανένας τώρα στην Αθήνα. Δεν ύποπρανε στερήσεις για έν' άθλιο κομποδέμα γλεντούσαν καί έκείνοι τς άποκρίες μέ τήν ψυχή τους καί τά γλένια τους ήταν καί έκείνη μιά κοινωνική έπιβολή. Τό θεάτρο άρα τό ελληνικό δεν μπορούσε παρά νά τούς είναι άγαπητό, έπιθυμητό καί άναγκαίο.

Κ' οι λίγοι τους έρασιτέχνες όταν δινανε παραστάσεις τς κανανε γεγονός. Στη γειτονική Βάρνα, ο Τουρκός διοικητής χορηγεί τήν μπάνα του για τό ρωμείο γλέντι' άλλοτε, σέ μιά έθνική έορτή, καλέσανε οι 'Έλληνες τή ρουμανική στρατιωτική μουσική καί τήν πληρώσανε νά τούς θωραεί νά χορεύουν. "Αν έξαιρέσουμε τήν εξόρμηση του Ταβουλάρη στό 1859, που 'μεινε μόνη, αρχίζει νά γίνεται σταθερός λόγος για τό ελληνικό θέατρο από τό 1873. Ρητά όμολογείται: «...Ή ελληνική σκηνη τό πρώτον αιώσις έπιθρά...».

'Έκει, τότε, συναντούμε τό Θεμιστοκλή Βερώνη, τό γενάρχη τής δυναστείας' τρίτη φορά τόν έλέπουμε στην περίοδο 1875 - 76. Τότε αναφέρονται ο Δημόσθενής 'Αλεξιάδης, ο Γεώργιος Πετρίδης, κορυφές γοργά, του ελληνικού θεάτρου. Τό έργο που τιμά τήν ελληνική παραγωγή καί που παίζεται συνεχώς, είναι ή 'Γαλάτεια', ή γνήσιος τή Βασιλειάδη, μέ τόν θαυρό έρωτισμό τής ή 'Γαλάτεια' είναι τό δεύτερο ελληνικό έργο που παίχτηκε, όσο ξερούμε, μεταφρασμένο σέ ξένη γλώσσα, ούγγρικά καί γαλλικά' μιά γαλλική παράσταση τής τήν είδε, στο Παρίσι, ένας 'Έλληνας λόγιος τής Ρουμανίας καί σημειώνει τό γεγονός που 'χε συμβεί στό «Όντεόν». "Όποτε, όταν κανένας ταξιδίσει στό Παρίσι, άς μη λησμονήσει νά έπισκεφθεί τό ήδη άγαπημένο αυτό θέατρο μέ μιά διάθεση προσκυνήματος.

Νόμιμη θά 'ταν, σέ τούτο τό σημείο ή έπιθυμία μας νά ζωντανέψουμε μπροστά σας δ.τι θά μπορούσε νά διασωθεί από τήν άτμοσφαιρα που δημιουργούσε ή 'Γαλάτεια' γι' αυτό παρακαλέσαμε τόν Κάρολο Κούν νά μας διακομήσει τή θραδία μας άπόψε, δίνοντας τό έλεύθερο νά έμφανιστούν μαζί μας δυο άκριβοί μας φίλοι καί μαθητές, ή Μάγνια Λυμπεροπούλου καί ο Νεκτάριος Βουτρεής. Θά τούς παρακαλέσουμε νά μας διαβάσουν μιά έρωτική σκηνη τής 'Γαλάτειας'. Μήν τής θαρυνωμώσετε παρακαλώ τήν καθαρεύουσα' είναι τό μικρότερο τής έλάττωμα. Μέ τής ψυχής τά μάτια, άς μεταφερθούμε στό 1873 - 75 - 76 στη Ρουμανία. "Αλλά πριν χαρούνη οι άνετακτοί μας άκρωτές τς δροσερές φωνές, άφήστε μέ νά θυμηθώ τή σκηνογραφία:

«'Ανάκτορα του Πυγμαλίωνος. Ή Γαλάτεια μέ πρόσωπο δέ όωριον δέ ρόδιον, μέ αίσθητα λευκήν καί λεπτήν ως από άέρος έξυφασμένο, ύποπεται μάλλον ή κινείται. Ο Ρέννος είναι σκυβαρός. Τό έλέμμα του ένίοτε έκλύεται καί σβήνει από περιπάθειαν βασυθάνη. Λυκαυγές».

'Αφού ίαχυροποιήθηκαν στην Ρουμανία οι ήθοιοί μας παρακολουθώντας τό καλό ρουμανικό θέατρο καί αφού άποχτήσανε ήθική δύναμη μέ τήν είσοψη ο μικροί αυτοί θέασοι, θά δώσουν τή θέση τους —χωρίς νά πάθουν νά γυρίζουν πρós Βορράν— στους μεγάλους μας θέατρος. Κι όλοι μαζί, σ' ένα σύνολο, θά κατακτήσουν τή συμπάθεια τών όμογενών καί θ' αυξάνουν κάθε φορά καί περισσότερο, τή δική τους αυτοπεποίθηση. Ή Κριτική καί ή τάση τής πνευματικής ζωής στην Αθήνα δεν θά τό έπείρασαν νά μελετήσει κανένας τήν άργή αυτή εξέλιξη' δεν τούς παρακολουθούσαν τά έντυπα.

"Όσο μπορούμε νά έξέρουμε, θέασο μ' έξελιγμένο ήγέτι καί δυνατό καί στό πνεύμα, είδε ή Ρουμανία πρώτο τό Μιχαήλ 'Αρνωτάκη, θιασάρχη καί ήθοιοιό, έρμηνευτή του Μολιέρου καί λιγικά θεατρικό του. Ο θέασος του έβασε καί τιμητικές' οι Μίνος δεν δινανε τιμητικές' μπαίνει ο θεασός τώρα μπροστά στους όμογενείς γιατι οι ήθοιοί μας έχουν πού τό απαιτούμενο κύρος. Για τήν άρα, τά δώρα που τούς προσφέρονται είναι ρομαντικά: "Επιταίοι, λουλούδια καί στεφάνια. 'Αρέσουν κι αυτά καί πολύ τούς γεμίζουν, τούς πού είσάθητους, τούς πού μυγιαγγιχτους μεταξύ τών ανθρώπων, τούς ήθοιοιός.

Ο θέασος του 'Αρνωτάκη διαδέχθηκε στό Γαλάζι τόν 'Ιταλό τραγοδό Σαλθίνι τόν επερίάλητον' κάπως θά τόν είδανε —θά φτά-

σανε πριν έκείνος τελειώσει — θά τόν μελετήσανε, θά έλέγξανε τήν τεχνική τους σχετικά μέ τή δική του, θά μεταδύσανε στους συναδέλφους τους τς έντυπώσεις τους' ο καθένας θά μπορούσε νά χρησιμοποιήσει δ.τι άντιχτόπησε στην ψυχή του. Στις κριτικές, τόν 'Αρνωτάκη τόν όνομάσανε «άριστοτέχνη» τούτο δεν σημαίνει έπιτυχία του θιασάρχη άπλώς' από τό χαρακτηρισμό θγαίνει μιά ένθάρρυνση, μιά άφορμή για γενικότερη πρόδο.

"Όταν θρέθηκε στό Γιούργεβο ο ελληνικός θέασος, οι 'Έλληνες παλαδύσανε από εύτυχία' ένας από κεί στέλνει μιά άναπόκριση καί πληροφορεί πως ο θέασος θά πήγαινε στην Κωνσταντία «όπως φιλέση καί τούς έκεί όμογενείς διά μικράς σειράς παραστάσεων...». «...Όπως φιλέση»' φίλημα ένκάριο, εύγενικό δάρο θά 'ταν οι παραστάσεις' άλλ' έχει άκουστεί τρυφερότερη έκφραση για τό θέατρο; «...Όπως φιλέση...!» Μά δεν είναι πολύ δώρα; Συγχωρέστε μέ πού τόσο μέ παρσούρει σέ συκίνηση ή έκφραση αυτή μέ τή λεπτότητα τής! Ζώ μέσα στό τωρίνο ελληνικό θέατρο' δεν έχω συνηθίσει σέ τόσο τρυφερά αισθήματα' τριγύρω μου άκούω μιά σειρά πιάδες άπ' όπου ξεπετιέται άφριστό τό μέρος!...

Στά 1882 μπορούμε νά δούμε δυο θέασους, ένα μικρό του Τασούλλου νά παίζει στό Βουκουρέστι καί ένα μεγάλο, τό 'Μένανδρος', νά παίζει στη Βράιλια. Ο διευθυντής του, ο γνωστός μας Διονύσιος Ταβουλάρης, προβάλλεται πιά — είναι άστέρας πρώτου μεγέθους' τέτοια προβολή δεν είχε κανονίσει σ' ελληνικά προγράμματα' θά 'λεγε κανένας ότι δεν πρόκειται για θέληση του θιασάρχη, παρά για μιά έπιθυμία κοινή, μιά φορά που τό δικαιολογούσε ή αξία του, νά αισθανθούν καί οι όμογενείς μέ τή διαφήμισή πως ύπάρχει καί δικός μας πρωταγωνιστής μέ τόν τρόπο τής προβολής τών θεατών άστέρων. Ή φήμη πολλές φορές έχει δεύτεροτα αίτια, όχι τήν άπόλυτη αξία, πάντα.

Σέ δυο χρόνια, ο Λεκατσάς, παίζει στην Ρουμανία' τό Λεκατσά τόν είχανε ποθήσει' ή λάμψη τής πρωτοπορίας του είχε καταγυάσει τό πανελλήνιο' είχε μαζί του τήν Αικατερίνη Βερώνη, Λαίδη του στό 'Μάκθεθ' δεκαεταράχρονη καί έπαίνεθηκε κιόλας. Τό κορόφωμα τής θεατρικής εὐδοαιμονίας τών 'Ελλήνων τής Ρουμανίας ήταν ή σύγκριση τών Ταβουλάρη - Λεκατσά στόν «'Αμλετ». Τό Νέο 'Ελληνικό θέατρο είχε όλοκληρωθεί. Δεν παίζανε άκόμα άρχαία τραγωδία, παίζανε όμως Μολιέρο καί Σαίξπηρ! Καί καλά, μάλιστα. Σπίτια στό Μεταξουργείο, χρυσαφικά καί άλλα δώρα, καρπίζανε οι περιόδιες που ύπαιχνιόκαμε. Θέατρο που δίνει σπίτια στους έργάτες του είναι θέατρο όσωτό καί γόνιμο καλλιτεχνικά, φτασμένο!

Τό Νέο 'Ελληνικό θέατρο, αυτό που τό έλέπουμε τώρα καί που μέ τό δικίο μας, πότε τό μαλάνουμε καί πότε τό θαυμάζουμε, κατά τής πράξης του, είναι πιά μιά ύπολογίσιμη πραγματικότητα. Από τό 1885 - 86 τό κατεύθυνε ή Αθήνα. Είναι πρωτεύουσα μέ πλούτη καί μέ πνεύμα. Τό Νέο 'Ελληνικό θέατρο, όστόσο, άν μπόρεσε κάπως νά φανεί, μπορεί τώρα νά θεωρηθεί έργο όλόκληρου του έλληνισμού καί καμάρι του!

ΠΛΩΡΙΤΗΣ: ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

'Η δεύτερη, στη σειρά τών θεατρικών διαλέξεων τής 'Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, δόθηκε στις 28 του Μάρτη. Ο θεατρικός κριτικός Μάριος Πλωρίτης μίλησε μέ θέμα "Τό Πολιτικο-κοινωνικό θέατρο".

Στην εισαγωγή τής όμιλίας του, ο Μάριος Πλωρίτης παρατήρησε πως οι άπόλυτοι διαχωρισμοί σέ είδη, σέ «εστυγανά διαμερισμούς, είναι συχνά παραπλανητικοί καί πός, στό θέατρο ειδικά, οι διάφορες κατηγορίες έργων (ποιητικά, ψυχολογικά, κοινωνικά κλπ.) διασταυρώνονται έτσι που ο διαχωρισμός είναι πολλές φορές άνέφικτος. "Αλλώστε, τά περισσότερο άπό τ' αξία λόγου έργα έχουν, λίγο ή πολύ, ύπόβαθο κοινωνικό, άκόμα κι όταν προέρχουν άλλα χαρακτηριστικά τους — ποιητικά, ψυχολογικά, μεταφυσικά κλπ.

Συνεχίζοντας, τόνισε πως οι δραματούργοι τυ λεγόμενου «κοινωνικού θεάτρου» κρίνουν τήν κοινωνία τής εποχής τους, καί άποκαλύπτουν, καταγγέλλουν ή σαρκάζουν τά άμαρτήματα

της και τ' αμαρτήματα της ανθρώπινης κοινωνίας γενικότερα. Κ' εδώ, δυο κατηγορίες μπορούμε να διακρίνουμε: 'Η πρώτη, η παλιότερη, παραδόχεται την κρατούσα άστική κοινωνική οργάνωση, αλλά καταγγέλλει τα ελαττώματά της για να την διορθώσει. 'Η δεύτερη, η νεότερη, άρνείται την ίδια την άστική κοινωνική οργάνωση. 'Η πρώτη κατηγορία θεωρεί αίτια των αμαρτημάτων αυτών τις ατέλειες της άστικής κοινωνίας. 'Η δεύτερη θεωρεί αίτια τους την ίδια την άστική κοινωνία. 'Η πρώτη αποβλέπει στη θελτίωση της κρατούσας κοινωνικής οργάνωσης. 'Η δεύτερη πιστεύει πως μόνο η άνατροπή της «καθεστηκυίας» κοινωνικής τάξης θα φέρει τη θελτίωση της κοινωνίας.

Προχωρώντας, ο όμιλητής επισκόπησε το έργο των κορυφαίων «κοινωνικών» δραματογράφων ('Ημεν, Στρίντμπεργκ, Τσέχωφ, Μπέρναρ Σω, των εκπροσωπιών των μεσοπολέμου, των Μπρέχτ, Ο' Νήλ, Οντέτ, φτάνοντας ως τον 'Ιονέσκο, τον Φρίς, τον Ντύρρεγματ κλπ.). 'Υπογράμμισε την στάση του καθενός άπέναντι στα έπικαιρα ή στα αιώνα ανθρώπινα προβλήματα — τον πόλεμο και την πολιτική, την πάλη των τάξεων ή την πάλη των ιδεών. Και κατέληξε :

«Τό νεότερο κοινωνικοπολιτικό θέατρο ξεκίνησε από την κριτική των αμαρτημάτων της κοινωνίας (μέ τον 'Ημεν) για να φτάσει στην άρνηση της σημερινής κοινωνικής οργάνωσης (μέ τους μαρξιστές συγγραφείς) και να καταλήξει στην άρνηση κάθε δυνατότητας κοινωνικής ζωής (μέ τους δραματογράφους του «παράλογου»). 'Ετσι, άνελάσσεται από τον Έλεγχο των πρώτων, στην εξέγασταση των δεύτερων και στό μηδενισμό των τελευταίων.

'Η εικόνα του κόσμου, και της κοινωνίας ειδικότερα, που δίνει τό θέατρο τοτό στις μέρες μας δέν είναι, θέβαια, δίγλου ρόβινη. 'Εχει όμως τό χάρισμα της έντιμότητας, της ειλικρίνειας, της γνήσιας άγωνίας. Οί δραματογράφοι του κατανόησαν πως «ό προβληματισμός είναι ή ζείδωρη άνάσση της ποίησης», όπως λέει ο Χέμπελ, και προσπαθούν να υπηρετήσουν «τις άξίες που χωρίς αυτές δέν αξίζει να ζή κανείς σέ τοτό τον κόσμο». Κι άκόμα, βοήθάνε τον άνθρωπο να κατανοήσει πως δέν υπάρχει σωτηρία άν δέν αλλάζει τόσο τη διάρβρωση της κοινωνίας του, όσο και — προπάντων — την ίδια του τη σκέψη. Μέ τη ζοφερότητα, την όργη, τό πάθος ή τό σαρκασμό τους, οι συγγραφείς αυτοί κάνουν πιο αισθητή την έλλειψη ίσορροπίας ενός κόσμου, όπου ό έπιστημονικός νους άρχίζει να κυριαρχεί στό μακροκόσμο του Σύμπαντος, ενώ ό ήθικός νους κλυδωνίζεται στό μικρόκοσμο της ανθρώπινης κοινωνίας και της ανθρώπινης ψυχής. 'Οπου ή πρόοδος άντι να γίνεται έλευθερία γίνεται έλευθερος, οι όπου οι νίκες του ανθρώπου πάνω στην ύλη, δέν μπόρσαν να γίνουν και νίκες πάνω στις προλήψεις, στα συμφέροντα, στα ένστικτα, στα μίση.

'Αποσπάσματα από την «Γενεΐς» του Σω, από τον «Καλό άνθρωπο του Σέτσουαν» του Μπρέχτ, από τό «Περιμένοντας τον Λέφτυ» του 'Οντέτ και από την «Ανόδους» του Φρίς, διάβασαν ή βέρα Ζαβιταϊου και ή Μάγνια Λυμπεροπούλου, ό Μηνάς Χρηστίδης, ό Στέφανος Ληναίος και ό Μίμης Κουγιουμτζής.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ : ΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ

'Η τρίτη, στή σειρά των θεατρικών διαλέξεων της 'Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, δόθηκε στις 4 'Απρίλη. 'Ο θεατρικός κριτικός 'Αλέξης Διαμαντόπουλος μίλησε μέ θέμα "Τό Ποιητικό Θέατρο".

Τό θέατρο ήταν πάντα ποιητικό, όπως ήταν και πολιτικό-κοινωνικό, αλλά και «θέατρο του παράλογου», αφού οι τραγικοί ποιητές έβδαν κ' έδειξαν τό παράλογο της μοίρας μας, ξεκινώντας άπ' αυτή την άποψη, ό 'Αλέξης Διαμαντόπουλος προσδιορίζει και τό άρχαιο θέατρο σά «θέατρο που ζυγίζονταν επί ζυρού άκμης πάνω στη διαλεκτική και πάνω στην προφητική, άποκαλυπτική ποίηση». «'Αν τό θέατρο σήμερα είναι και πάλι — γιατί ήταν και σ' άλλες κρισιμότες καμπές της ανθρώπινης ιστορίας — τόσο σπαρτακό, είναι γιατί προς όποιόδηποτε σημείο κι άν κοιτάξει του όρίζοντος που τόν ζώνει — του όρίζον-

τος του ιστορικού και του μεταφυσικού — άν έχει τό θάρρος μπορεί ό άνθρωπος να δει σή μέρα περισσότερο αλήθεια» πολύ περισσότερο από ποτέ άλλως» μπορεί και καλείται σήμερα ό άνθρωπος να δει τη μοίρα του σέ φώς όμότερο, που την άπογυμνώνει από τυφλές έλπίδες — και καλείται να δει ύπεύθυνα ό πολίτης, ό ψηφοφόρος, ό εργαζόμενος που μπορεί μέ τό μόγχο και την ένότητα του, σά σύνολο ν' αλλάξει την όψη του κόσμου — καλείται να δει και ν' άντιμετωπίσει ύπεύθυνα κ' ένα άμήχανο πλήθος από πιστικές αλήθειες.

Θεωρώντας τό θέατρο σάν τόν γνώμονα και τό όργανο έκφρασης της συνείδησης μας και του άσυνείδητου μας, γιατί ή ποίηση είναι μία πραγματικότητα, μία δύναμη όμοιοχη, αδιάλειπτα και μέ τά δυο, και μέ τη συνείδηση και μέ τό άσυνείδητο», ύποστηρίζει πως «τό μεγάλο θέατρο, τόσο μέ τη διαλεκτική του όσο και μέ την ποίηση του, γεννιέται μόνο σέ ώρες κρίσης συνείδησης, σέ ώρες που ό άνθρωπος συνθλίβεται άνάμεσα στην άνάγκη και στην έλευθερία του», γ' αυτό κ' έκείνοι που γεννούν τό θέατρο είναι «οι φορείς της άλλαγής, είναι τό πνευματικό περιβάλλον των φορέων της άλλαγής».

«Μέγало θέατρο, ύποστηρίζει, έχει δημιουργηθεί ως τόρα από ανθρώπους που εργάσθηκαν μέσα στό ρεύμα των φορέων της μοίρας. 'Ο,τι δημιουργείται στό περιβάριο, είναι δύσκολο να 'να καιριο, είναι δύσκολο να περιέχει όσο γίνεται πιο άκέραιη τη μοίρα του ανθρώπου». Και, παίρνοντας ένα παράδειγμα από τη σύγχρονη 'Ελλάδα, άναφέρει στον 'Αγγελο Σικελιανό, «που πολλά χρόνια της ζωής του έγραφε θέατρο και που ήταν έκτός θεάτρου, άσφαλός γιατί μέ την άμεση κοινωνικοοικονομική έννοια ήταν έκτός τόπου».

«Όμως ό άνθρωπος άρχισε να λέει την αλήθεια και να προσπαθεί να θρει την αλήθεια τραγουδώντας. Ποιητική ήταν ή πρώτη έκφραση ενός φιλόσοφου της 'Ιστορίας, του πιο παλιού στην 'Ελλάδα, του 'Ησίοδου, που μάς λέει πρώτος τους καιρίους μύθους που έκφράζουν και τους βασικούς νόμους της ιστορίας του πνευματικού ανθρώπου, τους βασικούς νόμους της πολιτείας του». Κι άνάμεσα σ' αυτούς τους μύθους «είναι ό μύθος της άθδονας, της τραγουδίστριας, που τη βαστάει τ' άρπαχτικό γεράκι στό νύχια του». «Ως έκείνη τη μέρα που θγαίνουν αυτά τα τραγούδια του 'Ησίοδου, ή φωνή της άθδονας ήταν πραγματικά ένα όπλο στην ύπηρεσία εκείνου που 'χε ένα στρατό στό πλευρό του και περιουσία στό κελάρι του. 'Αλλά από κείνη την ώρα, την ώρα της προμηθεικής συνείδησης, την πρώτη ώρα του πνευματικού άγώνος, τό τραγούδι — ύστερα τό θέατρο — γίνεται ένα όπλο που διεκδικεί την άνεξαρτία του από τά νύχια του γερακιού και που άγωνίζεται να λυτρωθεί και να λυτρώσει από τό φόβο του πιο δυνατού κι από τό φόβο του παντοδύναμου, που μπορεί να 'χει μοσηφ Διός, μοσηφ Μοίρας ή οποια άλλη». 'Αλλά, οι μεγάλοι τραγικοί ποιητές εργάσθηκαν σέ στενή συνεργασία μέ την πολιτεία, «γιατί κι αυτοί δέν κατόρθωναν ποτέ να διαφύγουν χωρίς δόλο την προσοχή από τά νύχια του γερακιού. 'Όταν οι μισοφόρες αυτές της πολιτείας διονυσιακές δυνάμεις διέφευγαν — και διέφευγαν σχεδόν κατά κανόνα από τις μουσικές διονυσιακές πύλες, από τους έλεύθερους διονυσιακούς δρόμους : την ποίηση και τό μύθο, που τους καθέριωναν ό χορός, ή μουσική, ή αισθητική συγκίνηση, ό «ήδισμένος λόγος» — τότε ό προμηθειικός προφητικός τους λόγος κολλούσε την έξουσία στό έδάλιο του κατηγορουμένου και την ήκανε να τρέμει». Κι αυτό τό Έκαναν «γιατί 'χαν συμάχους τους τό μύθο, τη δύναμη της ποίησης, είχαν κυρίως τό άλλοθι του μύθου. «Τό τραγούδι τό λέει». 'Ενα τέτοιο άλλοθι είναι σέ πάρα πολλές, στις πιο πολλές περιπτώσεις και σέ εύρύτερο βαθμό τό ποιητικό θέατρο». 'Ετσι, τό ποιητικό θέατρο γεννιέται «μέσα άπ' αυτό τό δίχτυ που έφαιναν και ό μεταφυσικός και ό ιστορικός φόβος». Και «δέν περιορίζε μέ κανένα τρόπο την ύπόθεση του ανθρώπου : "Αν την περιορίζε σ' επιδιώξεις σφαείς, σέ δεδομένους και τεταγμένους σκοπούς, θά μπορούσε να 'να ένα θέατρο διαλεκτικής». Μιλώντας για τό σύγχρονο θέατρο, τόσος ιδιαίτερα τό παράδειγμα του Μπρέχτ, «που μεγαλύτερο στρατευμένο δραματογράφου της εποχής μας που συνσεστράτευσε έξ άρχης μαζί του και την ποίηση, που συνεχώς τον ξεπερνά στους προκαθορισμένους σκοπούς του». Και ό όμιλητής κατέληξε πως «τό καλό θέατρο μοιάζει μέ τη

χώρα όπου γεννιέται, όταν ό δραματογράφος είναι ριζωμένος στή χώρα του, αλλά τό ποιητικό θέατρο όλων των χωρών έχει και κάτι τό άπόλυτα κοινό. Γιατί τό ποιητικό θέατρο, πέρα από τά έπιφανόμενα και πέρα από την ένδεχόμενη συγκλονιστική του έπικαιρότητα — όπως στην περίπτωση της Τραγωδίας — βλέπει γυμνή τη μοίρα του ανθρώπου άπέναντι σ' ό,τι είναι ισχυρότερο του, διαρκότερο του, πιο πρόσθετό του, σκληρότερο του, άπέναντι σ' ό,τι φοβάται, άπέναντι σ' ό,τι μπορεί μέ μύριους σκληρούς άγώνες να θαμίσει κι άπέναντι σ' ό,τι δέν μπορεί να θαμίσει και πρέπει να τό δεχτεί έτσι όπως είναι».

ΙΑΚ. ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ: ΤΟ ΠΑΡΑΛΟΓΟ

'Η τέταρτη και τελευταία, στή σειρά των θεατρικών διαλέξεων της 'Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, δόθηκε στις 18 του 'Απρίλη. 'Ο θεατρικός συγγραφέας 'Ιάκωβος Καμπανέλλης, μίλησε μέ θέμα "Τό παράλογο στό σημερινό θέατρο".

Τό θέμα επιδέχεται πολλές έρμηνείες και παρερμηνείες. 'Η όμιλία μου — είπε ό κ. Καμπανέλλης — άπακούει, φυσικά, στις καθαρά προσωπικές μου άπόψεις. Κατά συνέπεια, είναι κι αυτή μία έρμηνεία ή παρερμηνεία. Τίποτα στο θέατρο δέν είναι «ζαφρικά κανούργιο».

Όδτε τό πολιτικό-κοινωνικό στοιχείο, οδτε τό ποιητικό, οδτε τό έπικό, οδτε τό παράλογο, οδτε ή σκληρότητα. 'Ανάλογα μέ τό πνεύμα των καιρών, ποτέ τό 'να στοιχείο, ποτέ τ' άλλο γίνεται αίτημα, προβάλλεται, κυριαρχεί και συχνά ύπερτροφεί μέχρις αυτοκαταστροφής. Τίποτα δέν γεννιέται άπ' τη μία ώρα στην άλλη. 'Ακόμα και τό θέατρο του παράλογου έχει μία καταγωγή πολύ πιο μακρινή άπ' όσο ύποψιαζόμαστε. Τά σπέρματα άθδονού στον 'Αριστοφάνη, στό Σαίξπηρ, στον Τσέχοφ και σέ πολλούς άλλους.

'Όταν λέμε «παράλογο» δέν έννοούμε κάτι χωρίς νόημα και χωρίς όργάνωση. Κάθε άλλο. 'Εννοούμε μίαν άλλη έσωτερική δομή αυτού του θέλουμε να έκφρασουμε. Είναι ή ώρα που ό λόγος μέ την συνηθισμένη λογική δομή δέν έξυπηρετεί, όποτε σπάει τό φράγμα της κοινωνικής του πειθαρχίας και δημιουργεί μίαν άλλη ζωή, μέ άλλη τάξη έξ ίσου παράλογη μέ τον παραλογισμό των καταστάσεων που φανερώνει. Τι είναι, λοιπόν, θέατρο του παράλογου; Είναι κάτι τό άφρημένο, τό έγκεφαλικό, μία εύρεσιτεχνία να στήνονται έργα όχι πιά μέ την πειθαρχία αλλά μέ την άναρχία του λόγου; Είναι ή όνειρική ή ή μεταφυσική κοινωνία των λέξεων; Μία μόδα που ήβη και θά περάσει χωρίς να πλατώνει τις διαστάσεις του θεατρικού λόγου;

Πιστεύω πως αυτό που θά μάς άφήσει είναι σημαντικό. Πιστεύω πως ή έλευθερία που θ' άφήσει κληρονομιά στό θεατρικό λόγο θά 'να τόσο σημαντικό όσο έκείνη που χάρισε ό σοφραεαλισμός στην ποίηση και στή ζωγραφική.

Τό θέατρο του παράλογου έχει μίαν έκρηκτική προέλευση. 'Η γέννησή του έχει όλοφάνερα κοινωνικά αίτια κ' ήταν άναποφευκτική. 'Αν ψάξουμε να θρούμε τό κοινωνικό του άντίκρουμα, τό άντίκρουμα του σέ πραγματικότητα, τότε θά δούμε πως τό φαινόμενο άπόλυτα κι άκατανόητο θέατρο του παράλογου είναι τόσο νοητό και πραγματικό όσο τό ρεαλιστικό θέατρο.

Γιά τον 'Ελληνα όμως θεατή είναι άδύνατο να έπικοινωνήσει μέ τά έργα του 'Ιονέσκο π.χ. Μπορεί να τά πληροφροίται αλλά δέν έπικοινωνεί. Του λείπουν οι έμπεριότητες κ' ή κοινωνική συμπεριφορά που για τά άτομα του κόσμου πού καταγράφει ό 'Ιονέσκο είναι ή καθημερινότης. Τό θέατρο του παράλογου είναι ή εικόνα μίας κοινωνίας που έχει φθείρει τά μέσα συνεννόησης. Οί λέξεις δέν χρησιμοποιούνται για τ' ό ίδιον ένα σχήμα στην έκφραση αλλά για να τό διαλύσουν. 'Ανάμεσα σ' αυτά πρόσωπα λές και ύπάρχει μία έπιφαντική κι άγεφύρωτη αίσθη που προσπαθούν να την καλύτεψουν μιλώντας. 'Αλλά οι λέξεις είναι άδειες όταν οι συννομητές δέν έχουν άλλη έπαφή μεταξύ τους πέρα από τη λεξικογραφική έννοια των λέξεων. Μέ συννομητές φορτισμένους έσωτερικά μέ μία κατάσταση που από κοινού την διαπραγματεύονται, ό λόγος είναι γαμάτος άπ' την οσία αυτής της σχέσης. Στην αντίθετη περίπτωση οι λέξεις ένταριάζουν την ανθρώπινη σχέση και συντελείται ή αυτοκτονία του λόγου.



ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Στήν 'Εφημερίδα τής Κυβερνήσεως — τεύχος Γ', φύλλο 149)29 'Απριλίου 1966 — δημοσιεύθηκαν οι παρακάτω 'Υπουργικές Πράξεις περί άρσεως άδειών Ιδρύσεως και λειτουργίας Δραματικών Σχολών. Τά πλήρη κείμενα έχουν ως εξής :

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46638 τής 2.4.1966 έκδοθείσης κατά : 1) Τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)1942 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό γεγονός ότι ή Δραματική Σχολή του Βασιλείου Διαμαντοπούλου δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Δραματικής Σχολής του Βασιλείου Διαμαντοπούλου, ή χορηγηθείσα διά τής ύπ' αριθ. 59937)2181)25.1.60 απόφάσεως δημοσιευθείσα εις τό ύπ' αριθ. 199)21.9.60 (τ. Γ') ΦΕΚ.

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46639 τής 2.4.1966 έκδοθείσης κατά : 1) Τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)1942 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό γεγονός ότι ή Σχολή Θεάτρου Κινηματογράφου και Τηλεόρασεως του Χρήστου Βαχλιώτη έπαυσε λειτουργούσα επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Σχολής Θεάτρου, Κινηματογράφου και Τηλεόρασεως του Χρήστου Βαχλιώτη, ή χορηγηθείσα δυνάμει τής ύπ' αριθ. 143382)2784)18.12.1956 απόφάσεως, ή δημοσιευθείσα εις τό ύπ' αριθ. 30)26.1.57 (τ. Β') ΦΕΚ.

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46628 τής 2.4.1966 έκδοθείσης κατά : 1) Τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)1942 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό άρθρον 31 του Ν. Δ. 4208)1961 περί μέτρων διά τήν ανάπτυξιν τής κινηματογραφίας έν 'Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων», 3) τό γεγονός ότι ή Σχολή Θεάτρου και Κινηματογράφου του Χριστοφόρου Χειμάρρα δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου του Χριστοφόρου Χειμάρρα, ή χορηγηθείσα διά τής ύπ' αριθ. 38813)24.7.1962 απόφάσεως και δημοσιευθείσα εις τό ύπ' αριθ. 204)7.8.62 (τ. Γ') ΦΕΚ

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46632 τής 2.4.66 έκδοθείσης κατά : 1) τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)1942 περί των έν Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό γεγονός ότι ή Σχολή Δραματική, Μελοδραματική και Κινηματογραφική του Εύθυμιου Πασιπαλιάρη δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Σχολής Δραματικής, Μελοδραματικής και Κινηματογραφικής του Εύθυμιου Πασιπαλιάρη, ή χορηγηθείσα δυνάμει τής ύπ' αριθ. 107110)1745)7.12.1958 απόφάσεως.

'Εντολή 'Υπουργού
'Ο Γενικός Γραμματέας
Κ. ΚΩΤΟΥΛΑΣ

¶

Στήν 'Εφημερίδα τής Κυβερνήσεως — τεύχος Γ', φύλλο 154)30 'Απριλίου 1966 — δημοσιεύθηκαν οι παρακάτω 'Υπουργικές Πράξεις περί άρσεως άδειών Ιδρύσεως και λειτουργίας Δραματικών Σχολών. Τά πλήρη κείμενα έχουν ως εξής :

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46631 τής 2.4.1966 έκδοθείσης κατά : 1) τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)42 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό γεγονός ότι ή Δραματική Σχολή του 'Αλεξάνδρου Σολωμού, δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Δραματικής Σχολής 'Αλεξάνδρου Σολωμού, ή χορηγηθείσα διά τής ύπ' αριθ. 60261)24.7.62 απόφάσεως δημοσιευθείσα εις τό ύπ' αριθ. 205)7.8.62 (τεύχος Γ') ΦΕΚ.

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46637 τής 2.4.1966 έκδοθείσης κατά : 1) τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)42 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό γεγονός ότι ή Δραματική Σχολή του 'Ελληνικού 'Ιδρύματος 'Εξυπηρητέσεως Πανεπιστημίων δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Δραματικής Σχολής του 'Ελληνικού 'Ιδρύματος 'Εξυπηρητέσεως Πανεπιστημίων, ή χορηγηθείσα δυνάμει τής ύπ' αριθ. 142858)2810)23.1.58 απόφάσεως και δημοσιευθείσα εις τό ύπ' αριθ. 45)1959 (τεύχος Β') ΦΕΚ.

'Ο ύπουργός
ΣΤ. ΑΛΛΑΜΑΝΗΣ

¶

Στήν 'Εφημερίδα τής Κυβερνήσεως — τεύχος Γ', φύλλο 155)30 'Απριλίου 1966 — δημοσιεύθηκαν οι παρακάτω 'Υπουργικές Πράξεις περί άρσεως άδειών Ιδρύσεως και λειτουργίας Δραματικών Σχολών. Τά πλήρη κείμενα έχουν ως εξής :

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46634 τής 2.4.66 έκδοθείσης κατά : 1) τό άρθρον 8 του Ν.Δ. 1715)42 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών» 2) τό άρθρον 31 του Ν. Δ. 4208)61 περί μέτρων διά τήν ανάπτυξιν τής Κινηματογραφίας έν 'Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων» 3) τό γεγονός ότι ή Σχολή Θεάτρου και Κινηματογράφου του 'Ανδρέα Κοντογιάννη δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου του 'Ανδρέα Κοντογιάννη, ή χορηγηθείσα δυνάμει τής ύπ' αριθ. 92062)1763)28.8.1962 απόφάσεως, δημοσιευθείσης εις τό ύπ' αριθ. 232)5.9.62 (τεύχος Γ') ΦΕΚ.

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46629 τής 2.4.66 έκδοθείσης κατά : 1) τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)1942 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό γεγονός ότι ή Δραματική Σχολή τής 'Εταιρίας Χριστιανικού Θεάτρου δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Δραματικής Σχολής τής 'Εταιρίας Χριστιανικού Θεάτρου ή χορηγηθείσα δυνάμει τής ύπ' αριθ. 60808)24.7.1962 απόφάσεως δημοσιευθείσης εις τό ύπ' αριθ. 205)7.8.1962 (τεύχος Γ') ΦΕΚ.

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46635 τής 2.4.66 έκδοθείσης κατά : 1) τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)42 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό γεγονός ότι ή Δραματική Σχολή του Δημητρίου Μπάλλα δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Δραματικής Σχολής Δημητρίου Μπάλλα, ή χορηγηθείσα δυνάμει τής άριθ. 58466)24.7.62 απόφάσεως και δημοσιευθείσα εις τό ύπ' αριθ. 204)7.8.62 (τεύχος Γ') ΦΕΚ.

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46630 τής 2.4.1966 έκδοθείσης κατά : 1) τά άρθρα 8 και 20 του Ν. Δ. 1715)42 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών» 2) τά άρθρα 31, 32, 33 και 34 του Ν. Δ. 4208)61 περί μέτρων διά τήν ανάπτυξιν τής κινηματογραφίας έν 'Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων» 3) τό γεγονός ότι τό Τμήμα Θεάτρου τής Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου του Κωνσταντίνου Φωτεινού, δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, ή χορηγηθείσα δυνάμει τής ύπ' αριθ. 52416)30.6.1961 απόφάσεως δη-

μοσιευθείσα εις τό Φ.Ε.Κ. 151)11.7.1961 (τεύχος Γ) άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου ύπ' όνόματι τού Κωνσταντίνου Φωτεινού, τροποποιείται εις άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας Σχολής Κινηματογράφου.

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46636 τής 2.4.1966 έκδοθείσης κατά : 1) τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)42 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό γεγονός ότι ή Σχολή Θεάτρου και Κινηματογράφου του 'Ιωάννου Μπορτολή δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου του 'Ιωάννου Μπορτολή, ή χορηγηθείσα δυνάμει τής ύπ' αριθ. 113152)2082)24.10.59 απόφάσεως.

Δι' ύπουργικής πράξεως ύπ' αριθ. 46633 τής 2.4.1966 έκδοθείσης κατά : 1) τό άρθρον 8 του Ν. Δ. 1715)42 περί των έν τώ Κράτει 'Ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», 2) τό γεγονός ότι ή Δραματική Σχολή του Διονυσίου Παγουλάτου δέν έλειτούργησεν επί δύο συνεχή έτη, αίρεται ή άδεια Ιδρύσεως και λειτουργίας τής Δραματικής Σχολής του Διονυσίου Παγουλάτου, ή χορηγηθείσα δυνάμει τής ύπ' αριθ. 55029)24.7.1962 απόφάσεως και δημοσιευθείσα εις τό ύπ' αριθ. 204)7.8.62 (τεύχος Γ') ΦΕΚ.

'Εντολή 'Υπουργού
'Ο Γενικός Γραμματέας
Κ. ΚΩΤΟΥΛΑΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΤΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ ΩΔΕΙΟΥ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ

Στήν 'Εφημερίδα τής Κυβερνήσεως — τεύχος Β', φύλλο 8)11-1-1966 — δημοσιεύτηκε ή παρακάτω 'Υπουργική 'Απόφαση γιά τόν διορισμό μελών του Συμβουλίου του 'Ωδείου Θεσσαλονίκης. Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής :

'Αριθ. 121568

Περί διορισμού μελών του Συμβουλίου του 'Ωδείου Θεσσαλονίκης

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ & ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

"Εχοντες ύπ' όφιν τό άρθρον 10 παράγρ. 3 του ύπ' αριθ. 442)65 Β.Δ. περί διατηρήσεως και συνθέσεως Συμβουλίων και 'Επιτροπών άρμοδιότητος του 'Υπουργείου 'Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων», ως και τάς εις τά έγγραφα ύπ' αριθ. 926)16-9-65, 77788)11-11-65 και 218633)1971)1-10-65, του 'Ωδείου Θεσσαλονίκης, του Δήμου Θεσσαλονίκης και του 'Υπουργείου Οικονομικών (Γ.Λ.Κ.) αντίστοιχως, περιλαμβανομένας προτάσεις, αποφασίζομεν :

Διορίζομεν μέλη, του όπό του άρθρου 1 του Ν. 2870)54 προβλεπομένου Συμβουλίου του 'Ωδείου Θεσσαλονίκης, επί θητεία τριών έτών τούς κάτωθι :

Α'. Τακτικούς :

1. 'Ανθήτην Φωκά, καθηγήτριαν του 'Ωδείου Θεσσαλονίκης.
2. Ευαθίαν Γεωργίου, καθηγήτριαν του αυτού 'Ωδείου.
3. Μιχαήλ Παπαδόπουλον, Δημοτικών Σύμβουλον του Δήμου Θεσσαλονίκης.
4. Γεώργιον Καλεμπερήν, έπιθεωρητήν Δημοσίων 'Υπολόγων επί βαθμώ Διευθυντού.

Β'. 'Αναπληρωματικούς :

1. 'Ιωάνναν Νεβέλιου, καθηγήτριαν του 'Ωδείου Θεσσαλονίκης.
2. 'Αγγελικήν Μάνου - Σταύρου, καθηγήτριαν του αυτού 'Ωδείου.
3. Μάρκον Θεοδωρακόπουλον, Δημοτικών Σύμβουλον του Δήμου Θεσσαλονίκης.
4. 'Ηλίαν Λάλου, 'Επιθεωρητήν δημοσίων υπολόγων επί βαθμώ Διευθυντού.

'Εν 'Αθήναις, τή 14 Δεκεμβρίου 1965

'Ο ύπουργός
ΣΤ. ΑΛΛΑΜΑΝΗΣ

Μην άμελείτε τήν άνανέωση τής συνδρομής σας

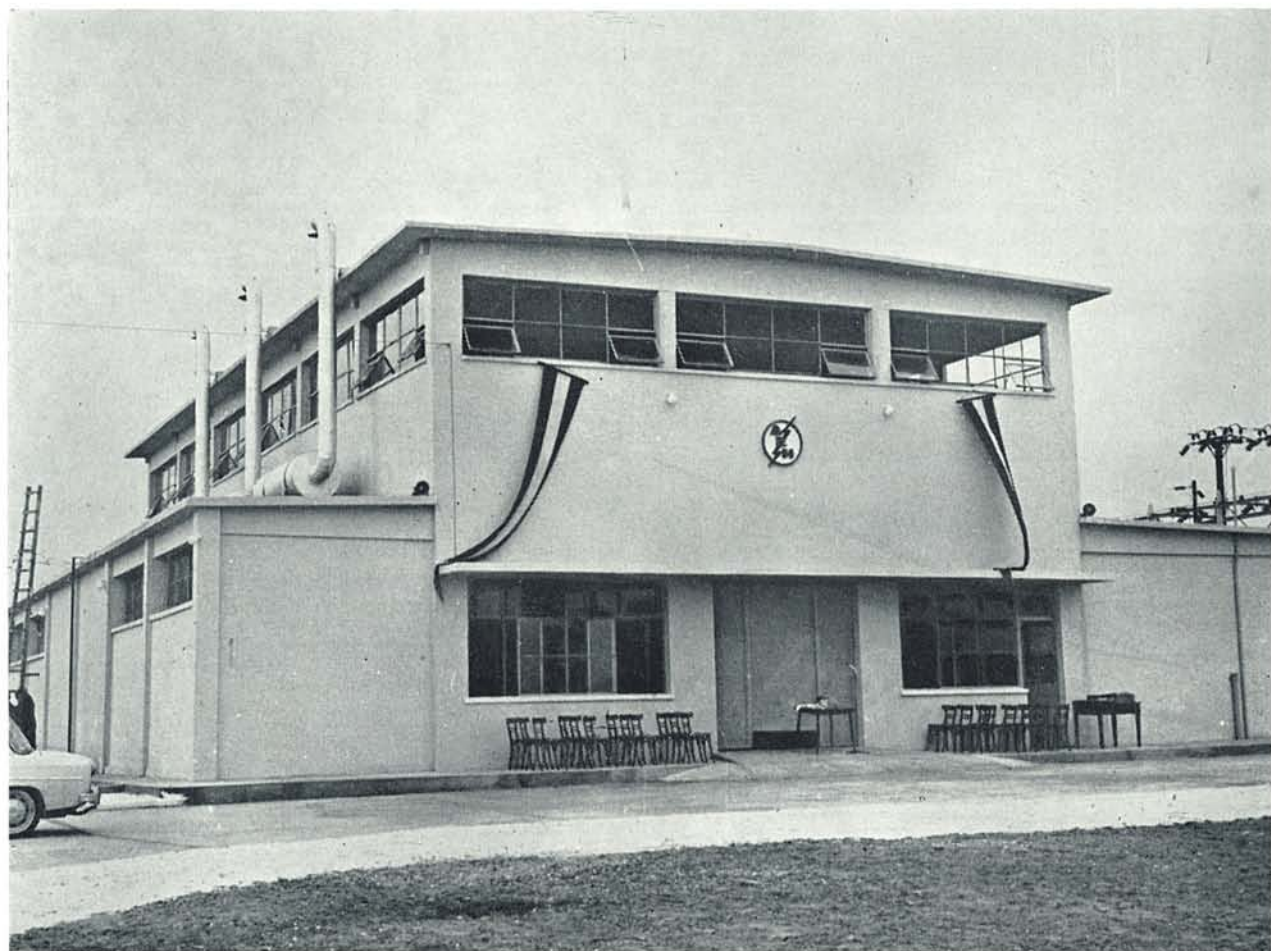
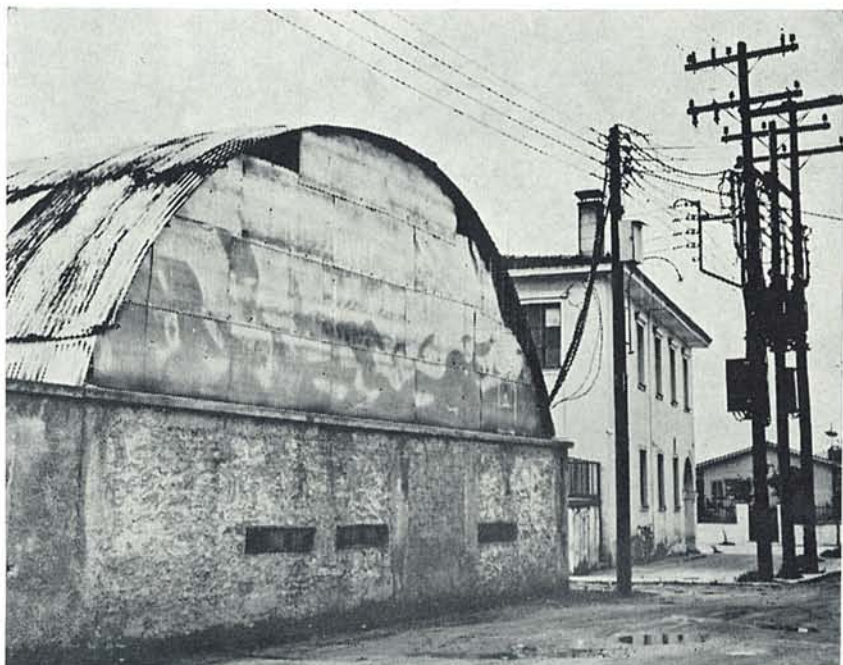
ΤΟ ΕΚΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ Δ.Ε.Η.

Το θλιβερό αυτό παράπηγμα ήταν ο ηλεκτροπαραγωγικός σταθμός Ζακύνθου! Η ΔΕΗ πραγματοποιούσα, με ταχύτατο ρυθμό, το πρόγραμμα εξηλεκτρισμού όλης της χώρας έφτασε και στο ωραίο νησί. Το άθλιο τσίγκινο παράπηγμα ανήκει πια στο παρελθόν!

→

Το κάτω κτήριο, είναι ο νέος ηλεκτροπαραγωγικός σταθμός Ζακύνθου. Οι τρεις συγχρονισμένες μονάδες παραγωγής του μπορούν να ηλεκτροφοτίσουν τώρα ολόκληρο το Τζάντε.

↓



ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεία: Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

Τηλέφωνα :

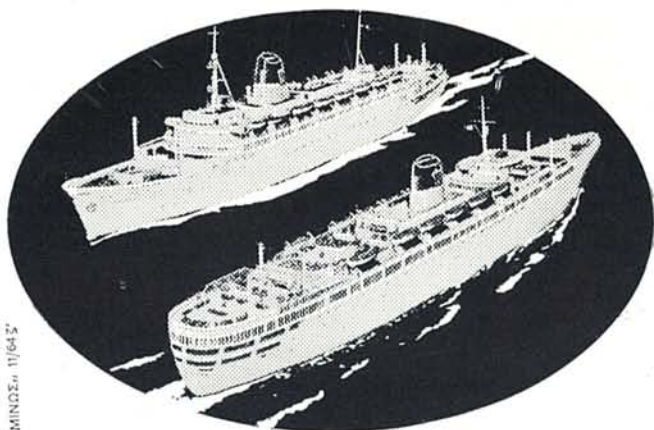
524.582, 526.616, 521.193, 522.361

Ο άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 ύποπρακτορεία εις όλην τήν Ελλάδα και τάς κυριωτέρας πρωτευούσας του έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ — ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

2 ΦΟΡΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ Η ΧΡΥΣΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΜΕ ΤΑ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ



“ΜΙΝΟΣ” 11/643

“ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ANNA ΜΑΡΙΑ ”

τό νεώτερο και πολυτελέστερο υπερωκεάνιο 26.300 τόννων

“ ΟΛΥΜΠΙΑ ”

τό πλωτό ανάκτορο των ωκεανών 23.000 τόννων

Από τον Μάρτιο του 1966 δύο φορές τον μήνα

Δι' ΕΥΡΩΠΗΝ ΣΙΚΕΛΙΑ - ΝΕΑΠΟΛΙ - ΓΕΝΟΒΑ
ΚΑΝΝΕΣ - ΛΙΣΣΑΒΩΝΑ

Δι' ΑΜΕΡΙΚΗΝ ΧΑΛΙΦΑΞ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ
και τό 3ήμερο **RELAX** ΚΥΠΡΟΣ - ΙΣΡΑΗΛ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΕ ΑΠΟ ΤΩΡΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΑΣ ΜΕ ΤΑ
ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ “ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ,, “ΟΛΥΜΠΙΑ,,
ΠΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΕΝΑ - ΓΥΡΝΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΑΛΛΟ



ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΑΚΤΗ ΜΙΑΟΥΛΗ 17-19 ΤΗΛ. 470.271
ΔΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΑΠΟΤΑΧΤΕ ΣΤΟΝ ΤΑΞΙΔΙΟΤΙΚΟ ΣΑΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑ



**Δέν τοῦ ἀρέσει
ἡ συντροφιά μου καί
προτιμᾶ τῖς ἄλλες;**



**ΜΑ ΔΕΝ ΝΟΜΙΖΩ... Ο ΛΑΚΗΣ ΕΝΔΙΑΦΕΡΕΤΑΙ
ΠΟΛΥ ΓΙΑ ΣΕΝΑ ΟΜΩΣ... ΣΑΝ ΦΙΛΗ ΣΟΥ ΘΑ
ΣΕ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΑ ΝΑ ΕΠΙΣΚΕΦΗΣ ΤΟΝ
ΟΔΟΝΤΟΓΙΑΤΡΟ ΣΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΚΟΣΜΙΑ
ΤΟΥ ΣΤΟΜΑΤΟΣ...**



ΣΤΟΝ ΟΔΟΝΤΟΓΙΑΤΡΟ
ΣΥΝΙΣΤΩ ΠΑΝΤΑ ΤΗΝ ΚΟΛΓΚΕΪΤ ΜΕ
ΓΚΑΡΝΤΟΛ, ΓΙΑΤΙ ΟΧΙ ΜΟΝΟ ΣΤΑΜΑΤΑ
ΤΗΝ ΚΑΚΟΣΜΙΑ ΤΟΥ ΣΤΟΜΑΤΟΣ ΑΜΕΣΩΣ,
ΑΛΛΑ ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΕΙ ΤΟ ΣΜΑΛΤΟ ΤΩΝ
ΔΟΝΤΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΡΗΔΟΝΑ ΟΛΗ ΜΕΡΑ.



ΤΩΡΑ Ο ΛΑΚΗΣ ΕΙΝΑΙ ΑΧΩΡΙΣΤΗ ΠΑΡΕΑ ΜΟΥ.
ΧΑΡΙΣ ΣΤΗΝ ΚΟΛΓΚΕΪΤ ΧΑΙΡΟΜΑΣΤΕ ΤΟ
ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΚΑΙ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ ΜΑΖΙ.

Ὀδοντόκρεμα Κολγκέϊτ μέ Γκαρντόλ

**σταματᾶ τήν κακοσμία τοῦ στόματος
καταπολεμᾶ τήν τερηδόνα ὅλη μέρα !!**

Τελευταία ἐπιστημονικά πειράματα ἀπέδειξαν, ὅτι καμμιά ἄλλη ὀδοντόκρεμα, ὅτι χρώμα κί' ἂν ἔχει καί ὀπιδήποτε συστατικό κί' ἂν περιέχει δέν προστατεύει τὰ δόντια σας καλύτερα ἀπό τήν ὀδοντόκρεμα Κολγκέϊτ. Γιατί μόνον ἡ Κολγκέϊτ περιέχει τὸ ἐπιστημονικὸ συστατικὸ ΓΚΑΡΝΤΟΛ.



**Η ΑΔΡΑΤΗ ΑΣΠΙΔΑ
ΤΟΥ ΓΚΑΡΝΤΟΛ**

**Η ΑΔΡΑΤΗ ΑΣΠΙΔΑ ΤΟΥ ΓΚΑΡΝΤΟΛ ΚΑΤΑΠΟΛΕΜΑ
ΤΗΝ ΤΕΡΗΔΟΝΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΑΚΟΣΜΙΑ ΤΟΥ ΣΤΟΜΑΤΟΣ**

Τὸ ΓΚΑΡΝΤΟΛ σχηματίζει μίαν ἀόρατη ἀσπίδα γύρω ἀπὸ τὰ δόντια σας καί τὰ προστατεύει ἀπὸ τήν τερηδόνα, ἐνῶ συγχρόνως σταματᾶ τήν κακοσμία τοῦ στόματος ὅλη μέρα.

Γι' αὐτὸ πλένετε τὰ δόντια σας τακτικὰ μέ ὀδοντόκρεμα Κολγκέϊτ μέ Γκαρντόλ. Τήν ὀδοντόκρεμα μέ τήν καλύτερη γεῦσι.



**ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ
ΗΓΓΥΗΜΕΝΗ**

Κολγκέϊτ

ΟΔΟΝΤΟΚΡΕΜΑ μέ ΓΚΑΡΝΤΟΛ



" ΑΛΕΚΤΟΡ "



ΒΕΛΤΙΩΜΕΝΟ ΜΕ ΒΙΤΑΜΙΝΗ F



Τό σαπούνι ΕΡΜΗΣ
έχει τιμηθῆ με
5 Διεθνή βραβεία

**Σαπούνι γάλακτος ΕΡΜΗΣ ,
τό μοναδικό σαπούνι μέ βιταμίνη F!**

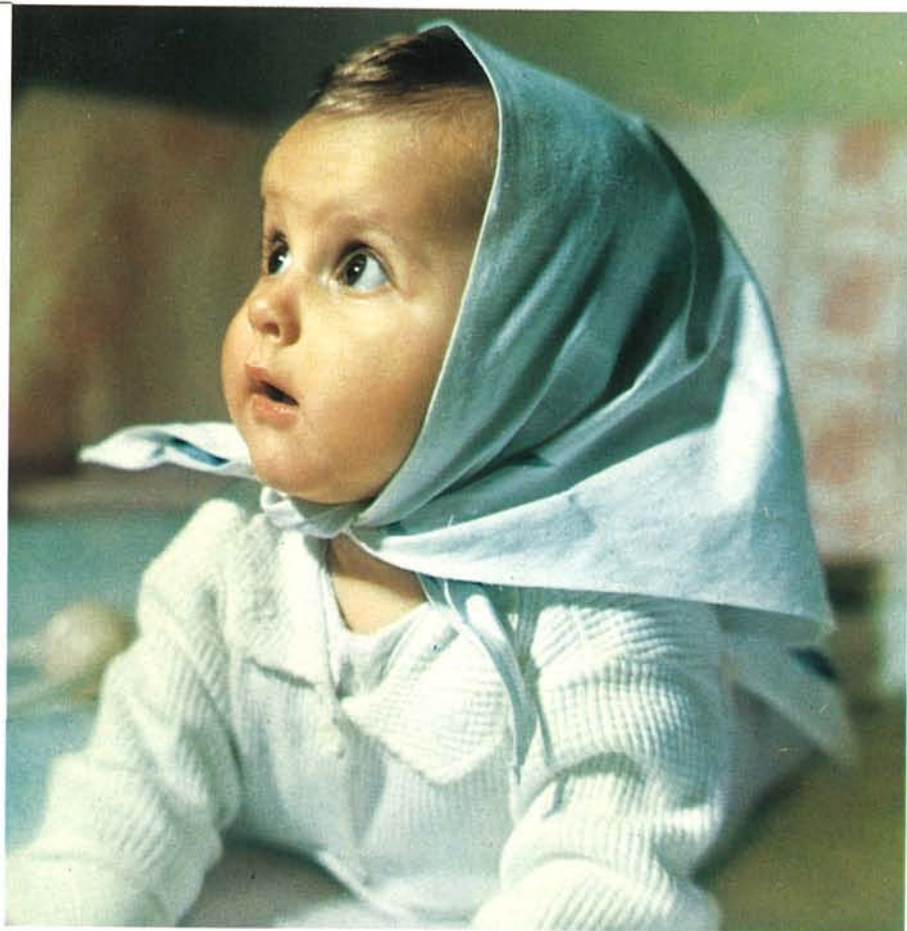
**Τό μοναδικό σαπούνι γάλακτος ΕΡΜΗΣ...
...τόρα βελτιωμένο μέ Βιταμίνη F,
τήν Βιταμίνη τῆς ἐπίδερμίδος.**

Ἡ Βιταμίνη F εἶναι ἡ τελευταία μεγάλη προσφορά τῆς ἐπιστήμης στήν ὑγεία τῆς ἐπίδερμίδος. Ἡ Βιταμίνη F, σύμφωνα μέ τὰ νεώτερα ἐπιστημονικά δεδομένα, διατηρεῖ ὑγιή τὰ κύτταρα τῆς ἐπίδερμίδος καί βοηθεῖ τήν ἀνανέωσή των.

Τό σαπούνι ΕΡΜΗΣ ἐπί μισό σχεδόν αἶωνα ἔχει τήν προτίμησιν τοῦ Ἑλληνικοῦ Κοινοῦ.

ORWO FILM

ΦΙΛΜ ΑΠΟ ΤΟ WOLFEN — ORIGINAL WOLFEN —



atom

ORWO σε όλο τον κόσμο!

Με όλα τα φιλμ μπορείτε να αποδαντίσετε τα πιο ενδιαφέροντα στιγμιότυπα της ζωής σας.

Με τα φιλμ ORWO όμως, επιτυγχάνετε παντού και πάντοτε καλής ποιότητας φωτογραφία, γιατί, υπό όλες τις καιρικές ή φωτιστικές συνθήκες εξασφαλίζουν καθαρότητα επιφανειών και απόλυτο χρωματική πιστότητα. Είναι τα φιλμ - άσπρόμαυρα ή έγχρωμα - που ζητούνται περισσότερο σε όλο τον κόσμο.



VEB FILMFABRIK WOLFEN



ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΕΥΣ: **ORWO - HELLAS**
ΑΘΗΝΑΙ-ΣΤΟΥΡΝΑΡΑ 49α-ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 633.972



**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 ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ ΣΑΣ