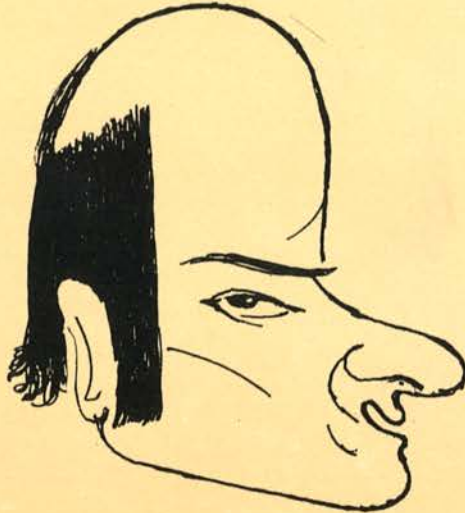
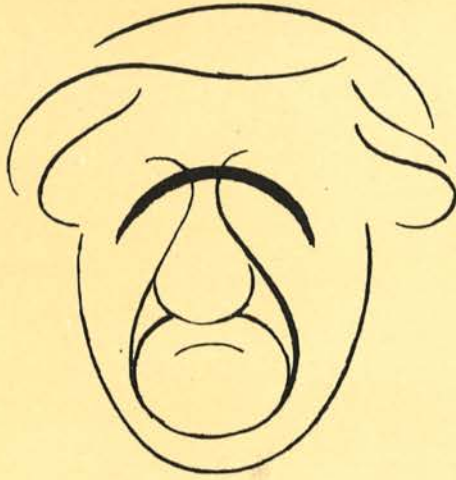


ΘΕΑΤΡΟ



Α. ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΑΝΟΣ
1958.

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΠΟΙΗΤΕΣ σέ Δίσκους ΛΥΡΑ - ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Μιά σημαντική ελληνική προσπάθεια



Οι "Έλληνες ποιητές διαβάζουν τό "Έργο τους:

ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΡΝΑΛΗΣ

ΝΙΚΟΣ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ (2 δίσκοι)

ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ (2 δίσκοι)

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ (2 δίσκοι)

καί

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ (Διαβάζει ό Γ. Π. Σαββίδης) (2 δίσκοι)

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ (Διαβάζει ό ποιητής καί ό Γ. Κατσιμπα-
λης) (2 δίσκοι)



Δίσκοι μέ Τραγούδια πάνω σέ Έλληνικά Ποιήματα:

ΑΓΩΝΙΣΤΕΣ ΤΗΣ ΛΕΥΤΕΡΙΑΣ (τραγούδια του Νίκου Μαμαγκάκη) πάνω
σέ ποιήματα Γ. ΣΕΦΕΡΗ, Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ, Δ. ΙΑΤΡΟΠΟΥΛΟΥ.

ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ Α΄ καί **ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ Β΄** (τραγούδια του Γιάννη Σπανού).

**ΑΣΜΑ ΗΡΩΪΚΟ ΚΑΙ ΠΕΝΘΙΜΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΑΝΘΥΠΟΛΟΧΑΓΟ
ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ** του ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ (τραγούδια καί μουσική του
Νότη Μαυρουδή).

11 ΛΑΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ του ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ (μέ μουσική του Νίκου
Μαμαγκάκη)

Ο ΜΠΟΛΙΒΑΡ του ΝΙΚΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ (μέ μουσική του Νίκου
Μαμαγκάκη)

ΤΟ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟ ΤΡΙΦΥΛΛΙ του ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ (τραγούδια του Λίνου
Κόκοτου)



Δίσκοι - ΛΥΡΑ - Ταινίες

ΚΑΛΩΣ ΗΛΘΕΣ ΤΡΑΝΕ ΒΑΣΙΛΗΝΑ
ΕΤΙΣ ΜΥΚΗΝΕΣ, ΕΝ ΤΕΛΕΙ...

ΚΙ' ΗΛΘΑ ΕΒΕΛΤΑ* ΦΟΡΟΝΤΑΣ ΜΕ ΒΙΑ
ΤΣΙΝΤΟΥΡΑΤΟ ΠΙΡΕΛΛΙ...

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ

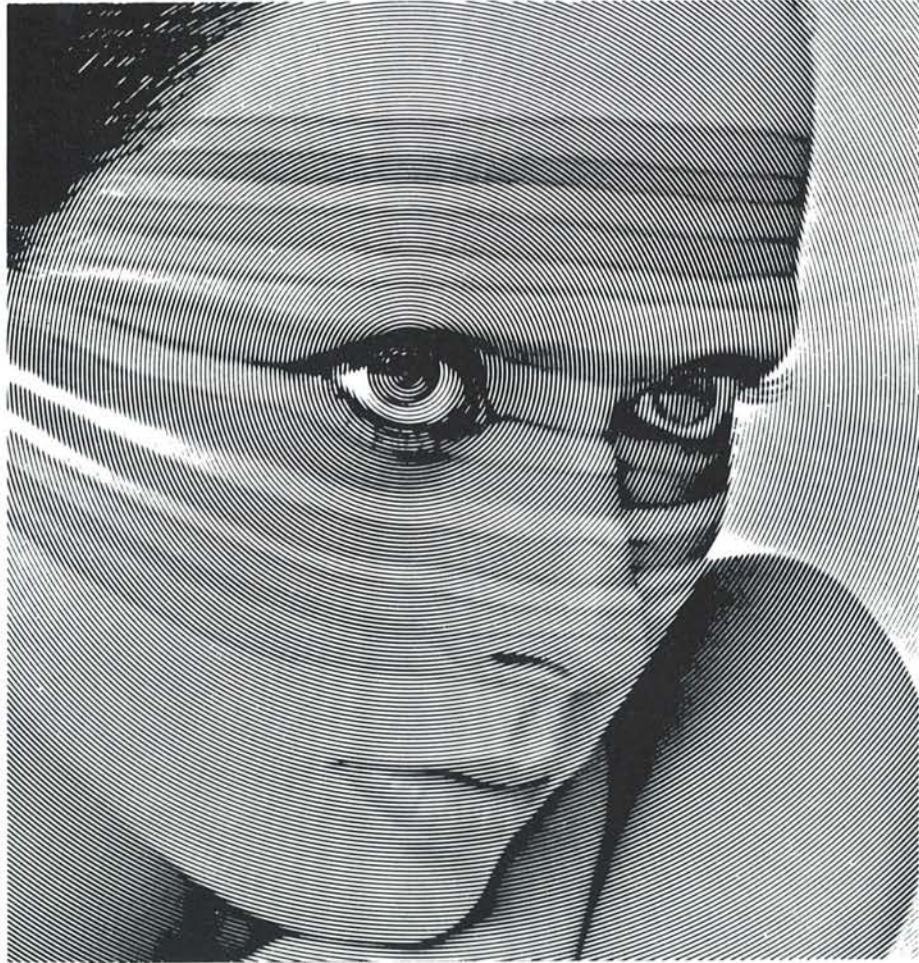
ΚΡΑΣΑΝΑΡΑ

ΑΙΣΧΥΛΟΥ
ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

* ΚΑΙ ΑΝΕΤΑ ΚΑΙ ΞΙΓΟΥΡΑ . ΜΟΛΙΣ ΤΑ' ΒΓΑΛΕ ΟΜΩΣ ΤΟΥ ΩΡΜΗΣΕ Ο ΑΙΓΙΣΘΟΣ

Christian Dior

PARIS



PARFUMS / MAQUILLAGE





**Οί ξένοι
φίλοι σας,
ἀγαποῦν ποῦ
τῆ
ἡαϊκὴ μας
μουσικὴ...
Τὸ ξέρετε...**

Χαρίστε τους λοιπὸν
καὶ σεῖς,
ὄ,τι πιὸ ὄμορφο
ὑπάρχει σὲ δίσκους...
... δίσκους **MINOS***

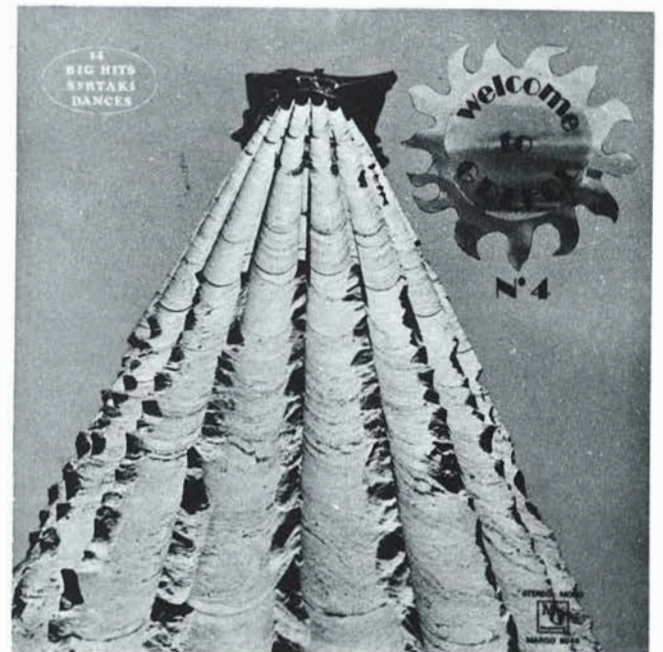


καὶ **MARGOPHONE***



Μέσα σὲ πολυτελῆ ἄλμπουμ,
μὲ παλνὲς
ἑλληνικὲς γκραβουῖρες,
βυζαντινὲς ἀγιογραφίες
καὶ μουσικὴ...
... πλούσια ἑλληνικὴ, μουσικὴ.

* Θὰ τοὺς βρῆτε σ' ὄλα τὰ
καταστήματα δίσκων.



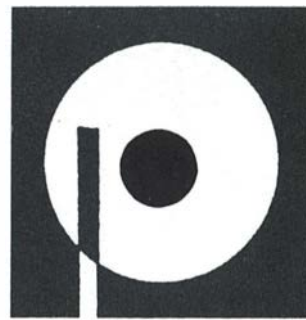
ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΤΗΣ:
Μίνως Μάτσας & Υἱὸς α.ε.
ΧΑΡ. ΤΡΙΚΟΥΠΗ 5 - ΑΘΗΝΑΙ


studio-line



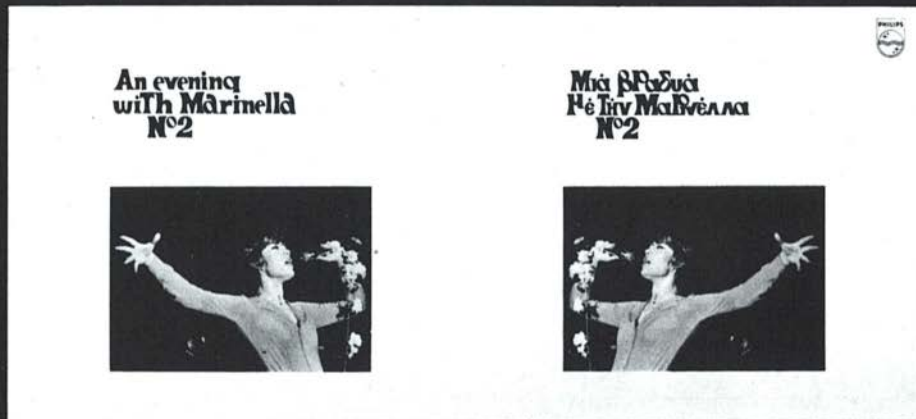
Οι πορσελάνες **Rosenthal** στο ειδικό τμήμα του καταστήματος **AKPON**

phonogram



κυκλοφορούν:

ΜΙΑ ΒΡΑΔΥΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ Ν° 2



ΚΩΣΤΑ ΧΑΤΖΗ: ΟΥΑΙ!

Ένας διπλός δίσκος με τα ωραιότερα του τραγούδια από τον κύκλο «Ουαί»



ΜΙΜΗ ΠΛΕΣΣΑ
Δ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

για μιὰ σταγόνα αλάτι

Ἡ μουσικὴ ἰδιοφυΐα τοῦ Γιάννη Μαρκόπουλου δημιουργεῖ ἓνα πολὺ σημαντικὸ ἔργο



Σε δίσκους και ταινίες
μαγνητοφώνου

EMI

ΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'

Τόμος ΣΤ', Τεύχος 33
Μάης - Ιούνιος 1973

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α': 1962 — 66
Τόμοι 1-5 · Τεύχη 1-30

*

Έκδότης - Διευθύντης
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

Κεντρικά Γραφεία :
Χρ. Λαδά 5-7 (Τ.Τ. 124)
Τηλέφωνα :
32 32 222 - 32 22 555 - 32 38 030

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50
Συνδρομή έτησια Δρχ. 350
Φοιτητική έτησια Δρχ. 275
Όργανισμών κλπ. Δρχ. 1.000
Έξωτερικού: Δολλάρια 20

*

Μονοτυπία, όφσσετ, βιβλιοδεσία
ΑΣΠΙΩΤΗ - ΕΑΚΑ Α.Ε. Βου-
λιγαμένης 352. Τηλ. 97 11 021

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῶ νόμου
Ίδιοκτήτης - Ύπεύθυνος ύλης
Κώστας Νίτσος, Σίσινη 35
Ύπεύθυνος Τυπογραφείου
Ίάσων Στράτος, Φαίδρας 1

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



ΣΚΙΤΣΑ ΤΟΥ ΚΙΜΩΝΑ ΛΑΣΚΑΡΙ
(Γ. Σεφέρης, Καρ. Κούν, Σπ. Βασι-
λείου, Μαν. Καλομοίρης, κ. Κυβέλη,
Άλ. Σολομός, Μαρίκα Κοτοπούλη)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Ένα μαρόν Τριακονταετές! — Μπρέχτ: Η έγρήγορη του θεατή. — Μουσικομπρεχτικά παρατράγουδα! — Μουσική που κλωτσάει τὰ έργα! — Από δῶ, ὁ κ. Βάλεντιν... — Ένας ἀρχιτέκτονας στό "Θέατρο" σελ. 9
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ: Ημερολόγιο δουλειᾶς. Τὰ χρόνια τῆς αὐτοεξορίας. (Β' ἐπιλογή: Φιλανδία). Σημειώσεις Βέρνερ Χέχτ. Μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη σελ. 22
- ΠΑΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΚΑΡΛ ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Διάλογοι καὶ Σκηνές: Τσαπατσουλιές. — Καυγᾶς με̄ γλυκόλογα. — Ντουέτο με̄ έναν! — Θόρυβοι. — Ό πτηνέμπορας. — Μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη σελ. 29
- ΜΕΛΕΤΕΣ & ΑΡΘΡΑ:** ΜΠΕΡΝΑΡ ΝΤΟΡΤ: Έπικό θέατρο καὶ πολιτική συνειδητοποίηση. Μετάφραση Άννας Φραγκουδάκη σελ. 13
ΧΡΗΣΤΟΥ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗ: Οἱ Μωμόγεροι του Πόντου. Ένα παραδοσιακό λαϊκό θέατρο σελ. 36
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Τὰ «Όρεστειακά». Ταραχές γιά νά μὴν παιζόνται οἱ Τραγωδίες σέ μετάφραση σελ. 51
- ΕΡΕΥΝΑ :** ★: Κίμων Λάσκαρις. Ένας έραστής του θεάτρου. Σελίδες με̄ σκίτσα καλλιτεχνῶν, μακέτες σκηνηκῶν καὶ ένα ἄρθρο του σελ. 41
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ: Φεστιβάλ Νανσύ 1973. Ό σφυγμός του ζωντανού θεάτρου σελ. 62
- ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ :** "ΣΧΕΔΙΟΝ Προτύπου Μακροχρονίου Άναπτύξεως". Τί προβλέπει γιά Θέατρο, Κινηματογράφο, Μουσική, Χορό, Εἰκαστικές Τέχνες καὶ Γράμματα σελ. 77
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :** Άνασκόπηση τῶν γεγονότων του διμήνου σελ. 83
Άνασκόπηση Τύπου: Άλεξανδρινοί, Τεϋτονεσκαὶ Βλάχοι σ. 84
Έφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως: Ύπουργ. Άποφάσεις σελ. 85
Κ. Π. Καβάφης καὶ Θέατρο: Συμβολή Κ. Γ. Πιτσάκη σελ. 86
- ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ :** Η κίνηση τῶν θεαμάτων στό Γ' τρίμηνο του 1972 σελ. 87
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Νέα θεατρικά βιβλία σ' ἀγγλική γλώσσα σελ. 88
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι με̄ θεατρικά έργα σ' ἀγγλική γλώσσα σελ. 88

Η Τ V
Α Γ Α Π Α
Τ Ο
Θ Ε Α Τ Ρ Ο

και ή

άστηρ



films

ἀπέδειξε αὐτὴ τὴν ἀγάπη.
Δεῖτε τὶς εἰσπράξεις τῶν θεάτρων ὅπου παίζουν
οἱ πρωταγωνιστὰ τῶν ἐκπομπῶν μας.
Ἡ ἐπιτυχία τους δὲν λέμε ὅτι ὀφείλεται σὲ μᾶς.
"Ὁχι βέβαια!

Οἱ πρωταγωνιστὰ μας κέρδισαν
τὸ μεγάλο κοινὸ μὲ τὴν ἀξία τους.
Τὴν ἀξία τους ὅμως τὴ δειξάμε ἐμεῖς
στὸ μεγάλο κοινὸ.
Καὶ φιλοδοξοῦμε σύντομα νὰ προβάλουμε
ὄλους τοὺς ἀξιους ἠθοποιούς.

ΑΣΤΗΡ Τ V FILMS, ΟΜΗΡΟΥ 6, ΑΘΗΝΑ, τηλ. 3228.897

Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

★ “Ένα μωρόν Τριακονταετής!

“Έχει και τὸ “Θέατρο”, σ’ αὐτὸ τὸ τεύχος, τὴν... πρεμιέρα του! Ἐγκαινιάζει μιά νέα μόνιμη στήλη: τὰ “Ντοκουμέντα”. Ὁ τίτλος κυριολεκτεῖ τόσο, ποὺ κάνει περιττὴ κάθε προγραμματικὴ ἐπεξήγηση. Σάν... ἐναρκτήριο, παρουσιάζει τὸ Κρατικὸ “Σχεδίου προτύπου μακροχρονίου ἀναπτύξεως”. Ἐνα χάρτινο κατασκευάσμα, μὲ τὴν αὐθάδη φιλοδοξία νὰ μᾶς δυναστεύει ἐπὶ τριάντα ὀλόκληρα χρόνια! Δημοσιεύουμε, ἐπὶ λέξει, ὅλα ὅσα ἀναφέρονται στὸ Θέατρο, τὶς ἄλλες Τέχνες καὶ τὰ Γράμματα. Γιὰ τὴ σύνταξη τοῦ “Σχεδίου” ἀπασχολήθηκαν 632 “κορυφές”, περισσότερο ἀπὸ ἓνα χρόνο. Κ’ εἶχαν στὴ διάθεσή τους ὅλα τὰ κρατικὰ στοιχεῖα! Θὰ μπορούσαμε ν’ ἀνατρέψουμε μ’ ἓναν Ἀστερίσκο τὰ... θέσφατα καὶ τῶν ἑξακοσίων τριανταδύο συνεργασθέντων. Κρίναμε, ὅμως, πὶὸ ὠφέλιμο, μ’ ἀφορμὴ τὶς ἀνευθυνότητές τους, νὰ θέσουμε κάποτε, συστηματικὰ, τὰ πιὸ καίρια προβλήματα ποὺ ἀντιμετωπίζει τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο. Θὰ προκαλέσουμε, μάλιστα, κὶ ὅσους ἔχουν δικαίωμα νὰ ἔχουν γνώμη, νὰ τὴ διατυπώσουν. Ὑπεύθυνα, σταράτα, χωρὶς ὑπεκφυγές. Βιαζόμεστε, ὅμως, νὰ ποῦμε τὴ δική μας γνώμη: Τὸ βαρύγδουπο “Σχεδίου”, σ’ ὅ,τι ἀφορᾷ τὰ καλλιτεχνικὰ θέματα, περιλαμβάνει μόνον λόγια κενὰ, ποὺ θυμίζουν ἀνεύθυνες προεκλογικὲς ἐπαγγελίες. Οἱ κατασκευαστές τοῦ Σχεδίου δὲν ἔχουν ἀντιληφθεῖ οὔτε “πὼς ἔχει σήμερον ἡ κατάστασις”. Οὔτε, φυσικὰ, ἔχουν συλλάβει κανένα ἀπὸ τὰ οὐσιαστικὰ προβλήματα τοῦ θεάτρου, γιὰ νὰ σχεδιάσουν καὶ τὸ... μέλλον του! Διαπιστώνουν αἴφνης — ὦ τῆς μωρίας! — πὼς ἡ “κρατοῦσα εἰς τοὺς ἐλευθέρους θιάσους κακὴ οικονομικὴ κατάστασις ὠθεῖ πολλοὺς Ἑλληνας πρὸς τὸ ἑξωτερικόν”. Διαπιστώνουν, ἐπίσης, πὼς “ὑπάρχει μεγάλη ἀνελαστικότης ὡς πρὸς τὴν καταλλήλότητα τῶν αἰθουσῶν (θεάτρου), ἐνῶ τὸ ἐναντίον συμβαίνει π.χ. δι’ αἰθούσας κέντρων διασκεδάσεως”. Μ’ ἄλλα λόγια, θὰ ἔπρεπε νὰ λειτουργοῦν θέατρα καὶ μ’ ἄκόμα... χειρότερες συνθήκες δημοσίας ὑγιεινῆς καὶ ἀσφαλείας! Γιὰ τὴ... σωτηρία τοῦ Θεάτρου, τὸ “Σχεδίου” προγραμματίζει: Ν’ ἀνοίξουν κὶ ἄλλες... θεατρικὲς σχολές! Καί, νὰ πλημμυρίσει ἡ χώρα — Κύριε ἐλέησον! — μὲ... “νέα ἀρχαῖα θέατρα”. Ὡστόσο, γιὰ λόγους στοιχειώδους ἐντιμότητος, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ τοῦ ἀναγνωρίσουμε μιά πρωτοτυπία: Εἶναι τὸ πρῶτο γ ρ α π τ ὸ πρόγραμμα μακροχρονίου... ὀπισθοδρομῆσεως!

★ Μπρέχτ : Ἡ ἐγρήγορη τοῦ θεατῆ

Καὶ τρίτη φορὰ ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ παρὼν στὸ “Θέατρο”! Δὲν εἶναι μονομανία μας. Ἀσφαλῶς, τὸ σύγχρονο θέατρο οὔτε ἀρχίζει μὲ τὸ Μπρέχτ, οὔτε μ’ αὐτὸν τελειώνει. Οὔτε πιστεύουμε πὼς δὲν ἔχει ἄλλος δικαίωμα νὰ ψάχνει καὶ νὰ δημιουργεῖ μετὰ τὸ Μπρέχτ. Ἀμετάθετα ὅμως, πιστεύουμε κάτι ἄλλο: Δὲ μπορεῖ κανένας ν’ ἀσχολεῖται σοβαρὰ μὲ τὸ σημερινὸ — καὶ τὸ αὐριανό! — θέατρο καὶ νὰ βρισκεται ἀκόμα *π ρ ῖ ν* ἀπὸ

τὸ Μπρέχτ! Καί, δυστυχῶς, εἶναι τόσο συχνὴ ἡ περίπτωση. Κ’ ἔδω, κὶ ἄλλοῦ — παντοῦ! Κυκλοφοροῦν ἀδέσποτα: “Ὁ Μπρέχτ ξεπεράστηκε”, “ἡ σκέψη του εἶναι σχηματικὴ”, “ὁ διδαχτισμὸς του ἀνυπόφορος”. Ἔτσι καὶ ζητηθοῦν ἐξηγήσεις, διευκρινίσεις, παραδείγματα, διαπιστώνεται στερεότυπα: Οἱ ἄνθρωποι ἀγνοοῦν τὰ πάντα γιὰ τὸ Μπρέχτ κὶ ἀναμασᾶνε ἔτοιμα κλισέ, διατυπωμένα ἀπὸ ἄλλους — ἐξίσου ἀγνοοῦντες! Ἀπαιτεῖ καθαρὴ σκέψη καὶ πολλὴ δουλειά ἡ σωστὴ γνωριμιά μὲ τὴν πρωτεῖκὴ αὐτὴ μορφή! Δὲ μπορεῖ κανένας εὐκόλα νὰ τὴν “περιγράψει” — μὲ τὴν ἐτυμολογικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου. Ἀκόμα λιγότερο, νὰ τὴν κατατάξει — καί... νὰ ἡσυχάσει! Γιατί — κ’ εἶναι, ἴσως, τὸ πρῶτο ἄμεσο διδάγμα ἀπὸ τὸ δοκίμιον τοῦ Μπερνάρ Ντόρτ ποὺ δημοσιεύουμε σ’ αὐτὸ τὸ τεύχος — ὁ Μπρέχτ δὲ σταμάτησε ποτὲ νὰ προβληματίζεται, ν’ ἀμφισβητεῖ τὶς κατακτήσεις του, ν’ ἀναζητεῖ νέους δρόμους. Ἀπὸ τὰ ἐπικαιρικὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου του, πολλὰ θὰ ξεπεραστοῦν μὲ τὸν καιρὸ. Καὶ θέματα ἔργων του καὶ συγκεκριμένες σκηنيκὲς λύσεις. Θὰ μένει, ὅμως, κατάκτηση γιὰ τοὺς μεταγενέστερους ὁ στοχασμὸς του πάνω στὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου, τὴν εὐθύνη τῶν ἠθοποιῶν, τὴν ἐγρήγορη τῶν θεατῶν. Ὁ Μπερνάρ Ντόρτ εἶναι ὁ ἄνθρωπος ποὺ βοήθησε ἀποτελεσματικὰ στὴ γνωριμιά μὲ τὸ Μπρέχτ καὶ τὴ βαθύτερη οὐσία τοῦ ἔργου του. Εἶναι σαραντατεσσάρω χρόνῳ κ’ εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐγκυρους θεατρολόγους. Μαχητικὴ κριτικὴ παρουσία, τὰ τελευταῖα εἴκοσι χρόνια, στὸ γαλλικὸ καὶ τὸ παγκόσμιον θέατρο. Βασικὸ στέλεχος τοῦ ἱστορικοῦ πιά περιοδικοῦ “Théâtre Populaire”, ἀνήκει σήμερα στὴν ἐκδοτικὴ ὀμάδα τοῦ “Travail Théâtral”. Εἶναι καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Παρισιῦ καὶ διευθύνει τὸ Ἰνστιτοῦτο Θεατρικῶν Σπουδῶν του. Ἐχει γράψει “Lecture de Brecht”, “Corneille dramaturge”, μιά συγκριτικὴ μελέτη τῶν τριῶν μορφῶν τοῦ κειμένου τοῦ “Γαλιλαίου” καὶ δυὸ τόμους δοκίμια: “Théâtre Public” καὶ “Théâtre Réel”, ἀπ’ ὅπου καὶ τὸ “Πολιτικὸ Θέατρο” ποὺ δημοσιεύσαμε στὸ τεύχος 31. Ἀλλὰ τ’ ὄνομα τοῦ Μπερνάρ Ντόρτ ἔχει συνδεθεῖ, κυρίως, μὲ τὴν “ἀνακάλυψη” τοῦ Μπρέχτ στὴ δεκαετία τοῦ ’50. Ἡ σκέψη του κοφτερῆ, διεισδυτικὴ, σύνθετη, ἀλλὰ πεντακάθαρη, ὀδηγεῖ ἀσφαλτα στὴ μπερχτικὴ δημιουργία. Τὸ “Θέατρο” ἀνοίγει τὸ τεύχος μ’ ἓνα αὐτόνομο κεφάλαιο ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ Ντόρτ στὸ Μπρέχτ, μὲ τὴν πεποιθήση πὼς ἀνοίγει ἓνα παράθυρο γιὰ τὴ σωστὴ γνωριμιά μὲ τὸν Ἐπαναστάτη τοῦ Νέου Θεάτρου.

★ Μουσικομπερχτικὰ παρατράγουδα!

Ὑποσχεθῆκαμε ξεκαθάρισμα στὶς παραποιήσεις Μπρέχτ, ποὺ διαπράχθηκαν στὴ χώρα μας. Τὸ κάνουμε. Ὅταν μιλάμε γιὰ παραστάσεις ἔργων Μπρέχτ, τὸ βάρος τῆς κριτικῆς πέφτει στοὺς ἠθοποιούς καὶ τὸ σκηνοθετὴ. Οἱ ἄλλοι συντελεστές — μουσικοὶ, σκηνογράφοι, ἐνδυματολόγοι, φωτιστές — περνᾶνε, σχεδόν, ἄκριτοι καί... ἀκατάκροτοι! Τὸ *διὰ*

είναι άπλούστατο: Ή άγνοιά μας, στους τομείς αυτούς, είναι άκόμα μεγαλύτερη! Κ' οί κακοτοπιές άποφεύγονται! Κατακρίθηκαν συχνά σκηνοθέτες και ήθοισοί για τήν κακοποίηση του Μπρέχτ. Άς δοϋμε τώρα τις παραχαράξεις Μπρέχτ, συνοδεία... μουσικής! (Χωρίς αυτό να σημαίνει πώς δε θά έντρυφήσουμε άλλοτε σε μεταφράσεις και σκηνοθεσίες, σε παίξιμο και σκηνογραφίες — άκόμα και σε φωτισμούς!). Άς τό ξεκαθαρίσουμε από τήν άρχή: Ή μουσική, στό έπικό θέατρο, άσφαλώς δέν... παιανίζει! Παίζει, όμως, έναν πολύ βασικό, βασικότατο ρόλο. Ο ίδιος ο Μπρέχτ τής έδινε άποφασιστική σημασία. Άσχολήθηκε έξαντλητικά μαζί της και θεμελίωσε, θεωρητικά, τήν άποστολή της. Έγραψε πλήθος μελέτες, άρθρα, σημειώσεις. Ή άναφορά τους και μόνο, θά έξαντλούσε τό χώρο! Χωρίς μάλιστα ν' άναφερθούν οί τόμοι πού 'χουν γραφτεί από τους συνεργάτες του κι από μεταγενέστερους μελετητές. Ένδειχτική είναι κ' ή συχνότητα παρουσίας τής μουσικής στό έπικό θέατρο. Σ' όλα σχεδόν τά έργα του υπάρχει μουσική. Κ' είναι χαρακτηριστικό πώς, μέσα σε τριανταπέντε περίπου χρόνια και σε δεκάδες έργα, ο Μπρέχτ συνεργάστηκε βασικά μέ τρεις μόνο συνθέτες: Κούρτ Βάιλ, Χάινς Άϊσλερ και Πάουλ Ντεσσάου. Και κάτι άλλο: Όταν δίνουν δικαιώματα για τό άνέβασμα έργων Μπρέχτ υπάρχει ένας όρος άπαράβατος: Νά χρησιμοποιηθεί ή μουσική πού διάλεξε για τό έργο ο ίδιος ο Μπρέχτ! Δέν είναι... ιδιοτροπία. Ο Μπρέχτ ήθελε μέ τόν όρο αυτό νά έξασφαλίσει τή σωστή λειτουργία τής μουσικής μέσα στό έργο του — γνωρίζοντας πώς οί περισσότεροι συνθέτες τής εποχής ήγραφον ψυχολογική μουσική. Μιά μουσική, τελείως ήχρηστη στό έπικό θέατρο. Γράφει ο ίδιος: Ή σύγχρονη μουσική, σ' ένα μεγάλο μέρος της, είναι έσωστρεφής. Έπιδιώκει ν' άρπάξει τή θεατή συναισθηματικά. Δέν του άφήνει περιθώρια νά κρίνει μόνος τή συγκεκριμένη ψυχική κατάσταση. Κι ο Έρικ Μπέντλεϋ, πού μαθήτευσε κοντά στό Μπρέχτ, έξηγεί: "Στό παραδοσιακό θέατρο, ο συνθέτης γράφει μία μουσική Α για μία κατάσταση Α — κ' έτσι τήν υπογραμμίζει. Αντίθετα, στό έπικό θέατρο: Ο συνθέτης γράφει μία μουσική Β για μία κατάσταση Α — κ' έτσι πετυχαίνει νά παραξενίσει τήν κατάσταση και νά πλουτίσει τή δομή του έργου και μέ μία άλλη διάσταση". Ο ρόλος τής μουσικής στό παραδοσιακό θέατρο είναι γνωστός: Σάν προανάρκρουσμα — λεγόμενο και *πρελούδιο* — προδιαθέτει τό θεατή, στην άρχή κάθε πράξης. Σάν *ιντερμέδιο*, τις περισσότερες φορές, αναλαμβάνει τήν... ύψηλή άποστολή νά καλύπτει τά κενά πού δημιουργούνται μέ τήν άλλαγή τών σκηνικών! Γενικά, ο κυριότερος ρόλος τής θεατρικής μουσικής είναι: Νά υπογραμμίζει και νά διογκώνει συναισθήματα και ψυχολογικές καταστάσεις. Νά βοηθάει στά έπιδιωκόμενα *ξεσπάσματα!* "Οποιοι ζέρει και μόνο τό μπρεχτικό άλφάβητο, καταλαβαίνει πώς τίποτ' άπ' αυτά δέν έχει θέση στό έπικό θέατρο. "Ολ' αυτά, άντιστρατεύονται τή σύσταση και τή δομή, τήν άποστολή και τις έπιδιώξεις του. Και μόνο ο στίχος του Μπρέχτ, όταν μεταφραστεί σωστά, δείχνει πώς δέν άνέχεται τέτοια μουσική συνοδεία. Στό έπικό θέατρο, ή μουσική δέν ύπηρετεί πάντα τό στίχο. Πολλές φορές, τού πάει κόντρα. Άλλες, πάει κόντρα στα συναισθήματα του σκηνικού προσώπου πού λέει τό τραγούδι. Άλλοτε πάλι, παραφράζει και ύπονομεύει καθιερωμένες μουσικές φόρμες. Μέ όλ' αυτά, δε θέλει άπλώς νά ειρωνευτεί και νά σατιρίσει. Τό κάνει, βέβαια, κι αυτό. Προχωράει όμως βαθύτερα: θέλει νά δημιουργήσει τό " παραξένισμα ", μ' άλλα λόγια — ώσπου νά συμφωνηθεί κάποτε πώς θ' άποδίνεται ο όρος *Verfremdung* — νά κάνει διάφανη τήν κοινωνική τοποθέτηση του σκηνικού προσώπου και νά δραστηριοποιήσει τήν κριτική στάση του θεατή. Είπαμε: Συχνά ο Μπρέχτ χρησιμοποιεί στά έργα του καθιερωμένες φόρμες και τις παραφράζει — όχι για νά τις ειρωνευτεί. Πασχίζει νά βοηθήσει τό θεατή νά δει, μέσα από μία καθιερωμένη, συμβατική φόρμα, μία διαφορετική κατάσταση. Άκριβώς τό ίδιο κάνει και μέ τή μουσική στά έργα του. Μ' άλλα λόγια: Στό έπικό θέατρο, ή μουσική έχει μία λειτουργία πραχτική. Όπωσδήποτε, όχι τή συγκινησιακή, πού 'χει στό παραδοσιακό θέατρο. Ο συνθέτης Χάινς Άϊσλερ, πού συνεργάστηκε στενά μέ τό Μπρέχτ κ' έζησε πολύ κοντά του, έπιβεβαιώνει:

Για τό Μπρέχτ, ή τέχνη είχε νόημα μόνο όταν μπορούσε νά χρησιμοποιηθεί πραχτικά. Τέτοιες πραχτικές δυνατότητες έβρισκε στη μουσική του Μπάχ και του Μότσαρτ — ιδιαίτερα στό " Ντόν Τζιοβάνι ". Τό ίδιο, φυσικά, και στη λεγόμενη " ευτελή " μουσική τής όπεράτας και, περισσότερο, του *καμπαρέ*. Ύστερα άπ' όλ' αυτά τά... διδασκαλικά — άλλ' άπα-

ραίτητα — μπορεί κανένας ν' άρχίσει νά ύποψιάζεται, πόσο μπρεχτικοί ύπήρξαν οί σκηνοθέτες πού μäs παρουσίασαν Μπρέχτ και πόσο ένμερωμένοι σ' όλ' αυτά οί συνθέτες πού χρησιμοποιήθηκαν σε έπικά έργα. Άκόμα τραγικότερο: Πόσο οί παραστάσεις μπρεχτικών έργων στην Έλλάδα είναι μακριά από τό Μπρέχτ και τό έπικό θέατρο! Άλίμονο...

★ Μουσική πού κλωτσάει τά έργα!

Καιρός νά δοϋμε κατάματα τά ελληνικά " κατορθώματα " στον τομέα τής μπρεχτικής μουσικής. Ή " εύφύια " τής φύλης θριαμβεύει: Άλίμονο ύν άκολουθούσαμε τις " ξεπερασμένες ", " δογματικές " και " δύσκαμπτες " μπρεχτικές αντίληψεις! Άνεβάζουμε τά έργα χωρίς δικαίωμα και, έπ'... *εύκαιρία*, άγνοούμε και τήν ύποχρέωση χρησιμοποίησης όρισμένης μουσικής! Δέν ύπάρχει άμφιβολία: Ή μουσική του Βάιλ, του Άϊσλερ και του Ντεσσάου είναι δύσκολη. Πολύ πιο εύκολα τραγουδιέται και πολύ περισσότερο " συγκινεί " ο Χατζιδάκις — άκόμα κι ο Σπανός! Για τό θεατρό μας, φτάνει ή μουσική νά ή μισκολέυει τους ήθοισους και νά " πιάνει " τους θεατές! Παλαιότερα, τό " Θέατρο Τέχνης " — πού πρώτο μäs έδειξε ένα Μπρέχτ, πού καθόλου Μπρέχτ δέν ήταν — έκανε, σ' ένα μόνο έργο, δύο παραστρατήματα: Χρησιμοποίησε για μεταφραστική — από δεύτερο, μάλιστα, χέρι! — τόν Έλύτη και για συνθέτη τό Χατζιδάκι. Όπως και νά 'ναι, ή μουσική βρίσκεται σε άμεση έξάρτηση από τό στίχο. Όταν ο στίχος λειτουργεί συναισθηματικά και δέν περιέχει κανένα από τά στοιχεία πού αναφέρουμε, τότε, πώς νά λειτουργήσει ή μουσική; Θυμηθείτε τά τραγούδια του " Κύκλου μέ τήν κιωλιά ", μεταφρασμένα από τόν Έλύτη. Βέβαια, ο Έλύτης είναι μέγας ποιητής. Φαίνεται στη μετάφραση, στό λόγο, στό δούλεμα του στίχου. Στά τραγούδια, όμως, του " Κύκλου " δίνει άδιάκοπα τήν έντύπωση πώς φτιάνει στίχους για... μουσική Χατζιδάκι! Άν δέν ξέριες πώς είναι Μπρέχτ, κι άναζητήσεις τόν ποιητή, μπορεί νά καταλήξεις και στό... Λόγκο! Ο Χατζιδάκις πάλι, είναι ώραιος συνθέτης, γράφει ώραία μουσική. Μουσική, όμως, μελωδική, συγκινησιακή, πού " κλέβει " τό θεατή, άλλ' είναι τελείως ήχρηστη στό Μπρέχτ! Τά τραγούδια του " Κύκλου " άρεσαν, τά θυμόμαστε και τά τραγουδάμε. Δέν παίζαν, όμως, τό ρόλο πού 'πρεπε στό έργο και τήν παράσταση. Αυτά πρό δεκαεπταετίας, Πέρσι, " Ή άγία Ίωάννα τών Σφαγείων " κινδύνευε νά... σφαγιαστεί από δύο, ταυτόχρονα, θιάσους. Τήν " κέρδισε " ο Μυράτ, για νά τή χάσει ολοκληρωτικά σάν παράσταση. Στην άποτυχία, βοήθησαν άποφασιστικά και τά μουσικά " παρατάγουςα ". Στην " Άγία Ίωάννα ", οί στίχοι του Μπρέχτ άλλοτε παραφράζουν Σίλλερ κι άλλοτε σέρ Ουώλτερ Σκώτ, μ' όλη εκείνη τήν αυστηρότητα πού χαρακτηρίζει τό Μπρέχτ τής περιόδου τών διδαχτικών έργων. Ο τέλεια γερμανομαθής μεταφραστής και σκηνοθέτης του έργου παράδωσε τους μπρεχτικούς στίχους για... μεταποίηση σε στιχουργό " λαϊκών έπιτυχιών ". Τόν καλύτερο — άλλα στιχουργό, πάντοτε, " λαϊκών έπιτυχιών ". Οί στίχοι μεταποιήθηκαν για νά παίρουν συγκινητική μελωδία. Μουσική για τήν " Άγία Ίωάννα ", διαλεγμένη από τό Μπρέχτ, δέν ύπάρχει. Άλλ' έδώ, άνατέθηκε — Κεραύνιε Δία! — σ' έναν άλθητινα φίνο συνθέτη έλαφρών, αισθηματικών τραγουδιών! Οί έλαφρολαϊκές μελωδίες ήταν έτοιμες. Άντιμπρεχτικοί ήθοισοί τις τραγούδησαν παθιασμένα και — ως μη ώφειλον! — συγκίνησαν τό κοινό. Ή κορώνα π.χ. — πού στό Μπρέχτ είν' εύκαιρία για " παραξένισμα " — έδώ χρησιμοποιήθηκε σά στοιχείο πάθους. Οί ήθοισοί προσπάθησαν νά προβάλουν τά φωνητικά τους προσόντα και τή μελωδία. Κανένας δέν ένδιαφέρθηκε νά ύποδηλώσει τήν κοινωνική τοποθέτηση του σκηνικού προσώπου — ίσως, γιατί κι όλη ή παράσταση δέν είχε κοινωνική τοποθέτηση. Δέν είναι όμως τυχαία μία λεπτομέρεια: Ο Μπρέχτ, τήν περίοδο άκριβώς τών διδαχτικών έργων, είχε άρχίσει ν' άπομακρύνεται από τόν Κούρτ Βάιλ. Ή μουσική του Βάιλ πετύχαινε νά διαβρώνει τήν άστική μουσική αντίληψη, νά ύπονομεύει και νά παραφράζει τις άστικές μουσικές φόρμες. Άλλ' αυτό δέν έφτανε πιά στό Μπρέχτ. Στράφηκε τότε στον Άϊσλερ κι άργότερα στό Ντεσσάου — άκριβώς, γιατί δέν του 'φτανε πιά ή ύπονομευση. Του χρειαζόταν ή μουσική πού δημιουργεί τό " παραξένισμα ", τήν άποσασιοποίηση, τή διαλεκτική σχέση άνάμεσα στό στίχο, τή μελωδία και τό συγκεκριμένο σκηνικό πρόσωπο πού τήν τραγουδάει. Δηλαδή, τήν τέλεια και τελική έφαρμογή τής θεωρίας του έπικού θεάτρου. Έμεις, έπιχειρήσαμε νά κάνουμε τό Μπρέχτ άρχοντορμεπτική κ' έλαφρολαϊκά " έπι-

τυχία". Κι οδήγησαμε στα Σφαγεία και την "Άγια Ίωάννα" και τό θιασο! Αυτά για τις μουσικές... έξελληνίσεις. Υπάρχουν, βέβαια, κ' οι παραστάσεις που χρησιμοποιούν την "αυθεντική" μουσική. Είναι οι περισσότερες. Η κατάσταση, όμως, δέν αλλάζει! Η άγνοια τών σκηνοθετών και τών ηθοποιών βρίσκει τρόπους νά διαβρώνει και τή μπρεχτική μουσική. Πρόσφατο παράδειγμα, ή παράσταση τού "Γαλιλαίου", τόν περασμένο χειμώνα, στό Έθνικό. Ήταν τόσο αντίμπρεχτική, πού ή μπρεχτική τής μουσική, φαινόταν ξένη! Οί άπληροφόροι — από τό κοινό και τήν Κριτική — βρίσκαν ώραία τήν παράσταση κ' είχαν... αντίρρησης για τή μουσική! Βρίσκαν πώς μόνο αυτή δέν ταίριαζε στό έργο. Νά, τό κλειδί: Ένοχλούσε ή αυθεντική μουσική τού Χάνς Άισλερ! Πού σημαίνει άκριβώς, πώς λειτουργούσε σωστά. Η σωστή όμως λειτουργία τής, άχρηστεύταν από τήν παράσταση, πού δέν ήταν καθόλου "μπρεχτική" άλλα... μπρεχτικοφανής — στό γνώριμο πάντα ύφος τού Έθνικού! Και για νά τελειώνουμε: Τό Έλληνικό Θέατρο δουλεύει ακόμα μέ τήν "ατμόσφαιρα", τό "πάθος", τή "συγκίνηση". Φυσικά, όταν δέ μπορούμε ν' απαλλαγούμε άπ' αυτά, κι αντίμετωπίζουμε Μπρέχτ — πió τίμιο είναι νά μήν τόν άνεβάζουμε.

★ Από δω, ό κ. Βάλεντιν...

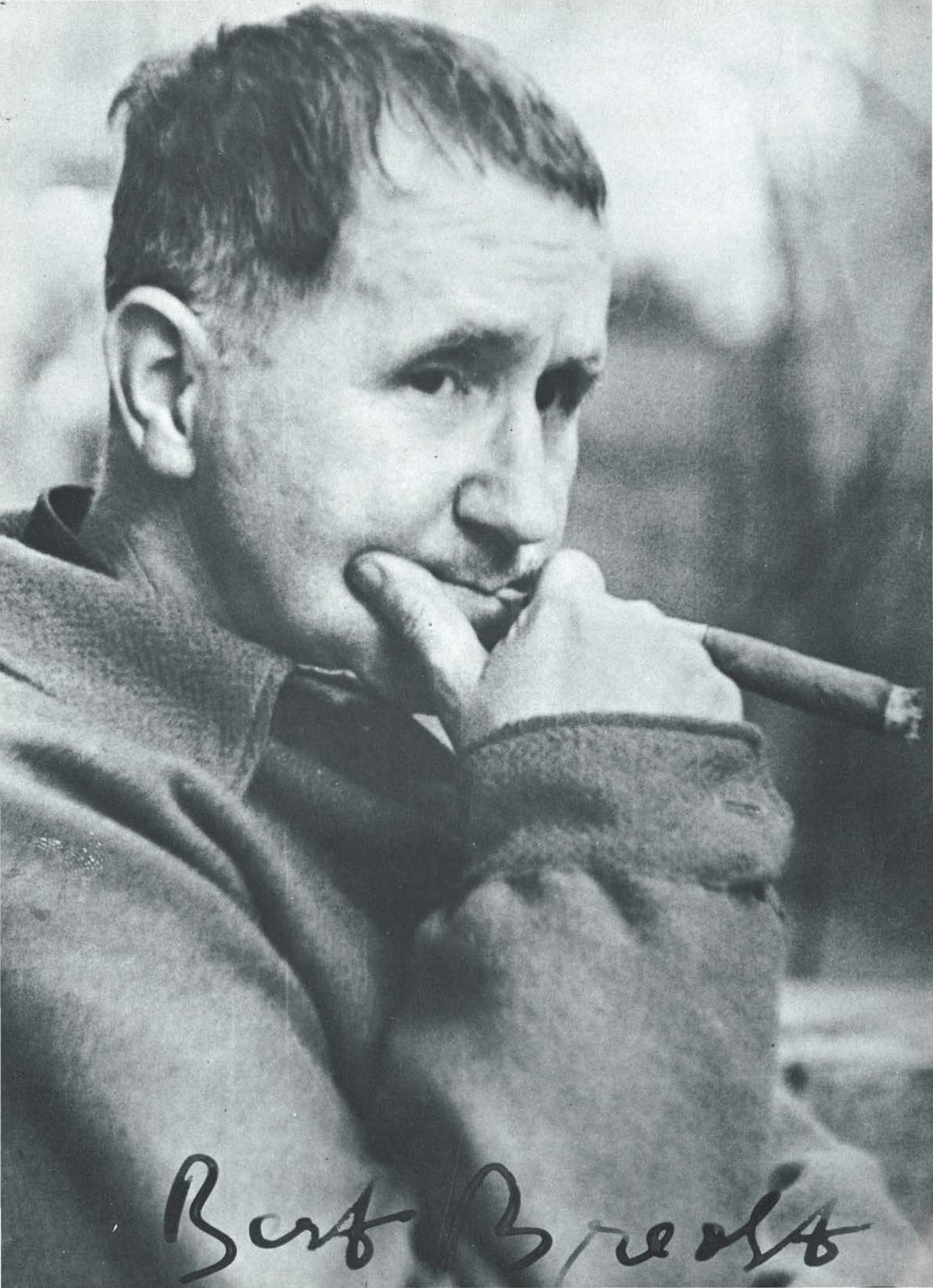
Γιά χατήρι τού Μπρέχτ, σās γνωρίζουμε τόν Κάρλ Βάλεντιν. Πρώτη φορά γίνεται γι' αυτόν κουβέντα στην Ελλάδα. Ήταν ηθοποιός τού παταριού. Ο μεγαλύτερος τραγικός κλόουν τής Γερμανίας. Έγραψε — κ' έπαιξε ό ίδιος — κάπου μισή χιλιάδα, μικρές, ιδιόρρυθμες, θεατρικές Σκηνές και Διάλογους. Δίνουμε μιά γεύση τους, σ' άλλες σελίδες. Θά έπιμείνουμε, όμως, πρώτα άλλου: Ο Μπρέχτ υπήρξε πιστός θαυμαστής και μαθητής του. Μιά περίοδο, δούλεψε κοντά του, παίζοντας... κλαρίνο! Στη δουλειά τού Βάλεντιν, στό θεατρικό - καμπαρέ, βρίσκουμε πολλές ρίζες τού Μπρέχτ. Ήταν ή δεκαετία τού '20 και λίγο πió πριν. Τα νέα πνευματικά και καλλιτεχνικά κινήματα όργιάζουν! Ανθίζει τότε στην Ευρώπη και τό κάθε λογής "έξωθεατρικό" θέατρο: παραστάσεις τού παταριού, σέ μπυραρίες και σέ πανηγύρια, θέατρο τού δρόμου, θέατρο - βαριετέ και, προπάντων, θέατρο - καμπαρέ. Ένα θέατρο λευτερωμένο, λυτρωμένο από τό πάθη, τήν ψυχολογία, τήν "ύψηλη" τέχνη. Αργότερα, ταύτισαν τό θέατρο - καμπαρέ — πού ξεκίνησε έντελώς φιλολογικό — μέ τήν κοινωνικοπολιτική σάτιρα. Δέν ήταν ή μοναδική πλευρά του. Η πió σημαντική κληρονομιά άπ' αυτό, ήταν ή νέα σχέση μεταξύ θεατή και ήθοποιού, πού δημιουργήθηκε στό καμπαρέ. Ένας θεατής πού δέν "άπορροφιείται" άπ' ό,τι βλέπει, δέν παθαίζεται, δέ συγκινείται. Σχεδόν... άδιάφορος, "λυμένος", καπνίζει, πίνει, κουβεντιάζει, παρακολουθεί και κρίνει τά δρώμενα. Φυσικά, ό νέος τύπος θεατή άπαιτεί άλλο είδος ήθοποιού. Μέ μιά τεχνική πού δέν άποβλέπει στην "άπορρόφηση" τού θεατή και τή συγκίνηση, άλλα στηρίζεται στη στάση τού ίδιου τού ήθοποιού άπέναντι στα πράγματα - κι όχι σέ συναισθήματα. Από τή νέα αυτή σχέση ήθοποιού - θεατή ξεκινάν όλα τά θεωρητικά κείμενα τού Μπρέχτ τήν περίοδο τού '20 μέ '28. Σ' αυτή στηρίζονται κ' οι πρώτες άπόπειρες θεμελίωσης τής νέας του θεωρίας για τό θέατρο. Βρισκόμαστε, επομένως, μπροστά σ' έναν πρόγονο! Άλλ' όχι μόνον αυτό. Ο Κάρλ Βάλεντιν ήταν γνήσιος καμπαρετίστας - ήθοποιός. Κουβάλησε στό διανοουμενίστικο καμπαρέ τή σπιρτάδα και τό κέφι τού λαϊκού κομικού πού παίζει σέ συνοικιακές μπυραρίες και πανηγύρια. Γέννημα - θρέμμα τού Μονάχου, όπου πρωτοεμφανίστηκε στό 1907. Αρχικά μόνος. Από τό '11 και μετά, μέ τή Λίζλ Κάρλσταντ, πού μαθήτησε κοντά του κ' έγινε άχώριστη σύντροφος και συνεργάτιςσα. Ξεκίνησε σ' άπόμερα λαϊκά κέντρα. Έκανε όνομα! Τό '23 άνέβηκαν στη σκηνή τού "Καμμερσπίλε" τού Μονάχου, παρουσιάζοντας τό έργο του "Ληστές και ίπότες". Τό '24 κατάκτησαν και τή σκηνή τού βερολινέζικου "Σίμφαουερντάμ" — τήν αίθουσα τού κατοπινού "Μπερλίερ Άνσάμπλ". Από τότε ως τό '36 έμφανίζονταν συχνά — κ' είχαν έπιτυχία — και στό Βερολίνο. Τελευταία εμφάνισή του στό καμπαρέ τού Μονάχου "Σιμπλιτισμοίς". Υπόφερε από άσθμα και πάντα φοβόταν πώς κάποτε δέ θά 'βγαζε τήν παράσταση... «Όταν ό Κάρλ Βάλεντιν μπαίνει στη μπυραρία, μέσα σέ κεινή τή φασαρία, άνάμεσα στα βαρέλια, τις τραγουδίστριες και τις καρέκλες, σοβαρός και άκωμπτος, έχει άμέσως τήν έντύπωση πώς ό άνθρωπος αυτός δέν ξέρει νά κάνει άστεία. Κι όμως είναι... ή προσω-

ποποίηση τού άστείου! Είναι, ό ίδιος, ένα περίπλοκο μοβόρο άστείο! Έχει μιά στεγνή, έσωτερική κομικότητα, πού όταν τόν παρακολουθείς μπορείς νά πίνεις, νά καπνίζεις και νά... τινάζεις μ' ένα αυθόρμητο γέλιο, καθόλου άγαθάρικο. Πλασάρει τά άστεία του μέ μοναδική άκαμψία και σκορπάει αισθητική άπόλαυση. Έκείνο πού μās δείχνει είναι ή *ανεπάρκεια τών πραγμάτων* — κ' ή δική μας. Όταν παριστάνει μιά άπ' τις χαρακτηριστικές μορφές τής έποχής μας, τόν άφελή, γελούν κ' οι τοίχου». Λόγια τού Μπρέχτ για τό "δάσκαλό" του, γραμμένα γύρω στα '22. Έίχε ένα έκφραστικό, πολυσημαντο, πρόσωπο και — σά μεγάλος κομικός — μιά... μεταδοτική θλίψη! Χαρακτηριστικό του: Μιά συγκρατημένη "κομικότητα τής άπόγνωσης". Ο Κούρτ Τουχόλσκι τόν σκισάρει σάν... καρκαλέτο: Μακρύς, ψηλός, ξερακιανός, μ' άτέλειωτα χέρια, σουβλερά ξυλοπάπουσα, μυτερά γόνατα, μ' ένα γυαλιστερό, πολυφορεμένο κοστούμι, και μιά τρύπα στό βρακί! Άφησ' ένα πλήθος από Σκηνές και Διάλογους. Δέν είν' έργα γραφείου. Δέ βγήκαν από συγγραφέα. Συντέθηκαν, αυτοσχεδιαστικά, ένάπιον κοινού! Μιά άρχική ιδέα, από παράσταση σέ παράσταση, γέμιζε κι άπλωνε, μ' αυτοσχεδιασμούς, προσθήκες κι αφαιρέσεις. Γύρω στις... διακόσιες παραστάσεις έπαιρνε κάποια σταθερή μορφή. Τότε μόνο — και πάλι από μνήμης — καταγραφόταν. Έγραψε, μαζί μέ τήν Κάρλσταντ, περισσότερα από 400 μικρά έργα. Γύρισε, περισσότερες από 40 ταινίες. Δεκάδες δίσκους. Αυτό τόν καιρό, ξανάνα στην έπικαιρότητα: Η γερμανική TV παρουσιάζει μιά σειρά από ταινίες του, μικρού μήκους, μέ τό γενικό τίτλο "Βαλεντινάδες" και στους βερολινέζικους κινηματογράφους προβάλλονται οι ταινίες του "Άστραπόβροντα και λιακάδες", "Δική μου, ή έκδίκηση" κ.ά. Άλλ' ό γνήσιος Βάλεντιν βρίσκεται στις φωτογραφίες, τούς δίσκους και, ιδιαίτερα, στα σύντομα έργα του. Οί σκηνές αυτές δίνουν δείγματα στάσης και συμπεριφοράς τού ήθοποιού σέ συγκεκριμένες καταστάσεις. Σέ παρόμοιες συμπεριφορές και στάσεις, θεμελίωσε άργότερα ό Μπρέχτ τήν "Καινούρια τεχνική τής ήθοποιίας". Άπ' τις σκηνές αυτές, είναι σαφώς έπηρεασμένα και τά πρώτα γκροτέσκα μονόπρακτά του. Μιά παράλογη ιδέα, ό Βάλεντιν τή δουλεύει μ' έπιμονή και συνέπεια πού, στό τέλος, τό "παράλογο" άστείο, άποχτάει μιά τέλεια λογική! Τήν πió καθημερινή κοινοτοπία, τή φτάνει στό παράλογο βάθος τής. Η φαντασία του παίρνει παράξενους δρόμους. Δέν έζηγει, βέβαια, τόν κόσμο. Άντιθετα, κάνει τό φυσικό νά φαίνεται αϊνιγματικό. Δέ σταματάει, όμως, στό έπιφανειακό άστείο. Στο βάθος ξύνει, πάντα, κάποια πλγήη. Τα έργα του δέν είναι, βέβαια, μνημεία λόγου. Ούτε κάνουν ύψηλη τέχνη. Είναι γνήσια και ευθύβολα. Βασίζονται όμως στη γλώσσα και, δυστυχώς, τά περισσότερα δέ μεταφτυτεύονται σέ ξένες σκηνές. Θά μπορούσε νά μιλήσει κανένας για ένα πρόδρομο τού "Παράλογου" από τό 1920. Άλλ' ό Κάρλ Βάλεντιν είναι... πρό πενήντα ήδη χρονώ, σημερινός! Κ' ή δύναμη όσων παρουσιάζουν ξεκάθαρα τήν άλήθεια — και μέσα ακόμα από τό γέλιο — δέν έχει χρονικούς περιορισμούς.

★ "Ένας άρχιτέκτονας στό "Θέατρο"

Άς μήν ξαφνιαστούν οι άναγνώστες τού "Θεάτρου" πού ένας άρχιτέκτονας κατάκτησε τό εξώφυλλό του και... εισχώρησε στις σελίδες του! Τό θεατρικό πολιτισμό ενός τόπου δέν τόν φτιάνουν μόνο οι άνθρωποι τού θεάτρου. Στη διαμόρφωση του συντελούνε, συχνά, και φωτισμένοι φίλοι του. Άνθρωποι πού στέκονται κοντά του, τό παρακολουθούν, τό έπηρεάζουν. Ένας τέτοιος φίλος — ένας έραστής τού Θεάτρου είναι κι ό άρχιτέκτονας Κίμων Λάσκαρις. Τό θέατρο άλλωστε, σάν Τέχνη, είναι συνισταμένη πολλών άλλων τεχνών. Φυσικά, και τής "Άρχιτεκτονικής". Άλλ' ό Κίμων Λάσκαρις δέν έχει μόνο τυπικούς δεσμούς μέ τό θέατρο. Έχτισε θέατρα, έκανε σκηνικά, ζωγράφισε και σκισάρισε μορφές τού θεάτρου, διαμορφώνει τό Θεατρικό Μουσείο. "Ολ' αυτά δέ θά'χαν και τόση σημασία. Ούτε θά τόν έφερναν στις σελίδες μας. Τό "Θέατρο" μπορεί, τυπικά, νά θεωρείται ειδικευμένο περιοδικό. Άλλ' ή ό π τ ι κ ή του δέν είναι μερική. Προσπαθεί — και πιστεύει πώς τελικά τό κατορθώνει — νά 'χει πολύ πió ευρύτερη όπτική, ευρύτερους όρίζοντες, ευρύτερους στόχους. Ο Λάσκαρις έχει προσφέρει πολλά στην πολιτιστική διαφύλαξη και προκοπή αυτού τού τόπου. Δικαιωματικά, έχει μιά θέση κοντά μας. Του τή δώσαμε μέ χαρά. Μέ τήν ίδια χαρά έλπίζουμε κ' οι άναγνώστες νά κάνουν τή γνωριμία του.





Bert Brecht

Ε Π Ι Κ Ο Θ Ε Α Τ Ρ Ο

ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΥΝΕΙΔΗΤΟΠΟΙΗΣΗ

Του BERNARD DORT

Για να καθορίσουμε τον ανανεωτικό χαρακτήρα του έργου του Μπρέχτ, πρέπει ν' αντιμετωπίσουμε αυτό το έργο σαν ένα σύνολο όπου το κείμενο, ή σκηνοθεσία και η δημιουργία όρισμένων σχέσεων ανάμεσα στην παράσταση και το κοινό είναι αξιολογικά.

“Ας πάρουμε το κλασικό παραδοσιακό θέατρο, που ανήκει σ' αυτό που ο Μπρέχτ άποκάλεσε “δραματική μορφή”. Το διακρίνουν δυο βασικά γνωρίσματα: η δράση είναι προϊόν συγκρούσεων — συγκρούσεων συμφερόντων ή συναισθημάτων ανάμεσα στους ήρωες — η δράση αυτή ολοκληρώνεται άποκαθιστώντας μία παραδοσιακή ή επιβάλλοντας μία νέα τάξη πραγμάτων. Από τον Άριστοτέλη ως το Χέγκελ, όλοι οι μεγάλοι θεωρητικοί της “δραματικής ποίησης” τόνισαν τα δύο αυτά σημεία. Παίρνουμε ένα άποσπασμα από το Χέγκελ, γιατί σ' αυτόν αναφέρεται διαρκώς ο Μπρέχτ, άμεσα ή έμμεσα: “*Σκοπός του δράματος είναι να παρουσιάσει σύγχρονες ανθρώπινες πράξεις και καταστάσεις, δίνοντας το λόγο σε δρώντα πρόσωπα. Η θεατρική δράση όμως δεν περιορίζεται στην ήρεμη και άπλη πραγματοποίηση ενός συγκεκριμένου σκοπού, αντίθετα, εκτυλίσσεται μέσα σ' ένα πλέγμα συγκρούσεων και προσκρούει σε συνθήκες, πάθη και χαρακτήρες που αντίτίσσονται στην πραγματοποίηση αυτή και της παρεμβάλλουν έμπόδια. Οι συγκρούσεις αυτές προκαλούν με τη σειρά τους δράσεις και αντίδράσεις που σε μία όρισμένη στιγμή καθιστούν άναγκαίο τον κατευνασμό τους. Αυτό δηλαδή που παρακολουθούμε είναι η πορεία προς κάποιους σκοπούς έξατομικευμένους που εκφράζονται μέσα από ζωντανούς χαρακτήρες και καταστάσεις πλούσιες σε συγκρούσεις. Χαρακτήρες και καταστάσεις που διασταυρώνονται, αλληλοκαθρίζονται, ζητώντας ο κάθε χαρακτήρας και η κάθε κατάσταση να έπιβληθεί, να επικρατήσει, ώστόσο όλη αυτή η άναταραχή οδηγεί σε ένα τελικό κατευνασμό”. Και ο Χέγκελ προσθέτει: “Μπορεί η κατάληξη μιας τέτοιας σύγκρουσης να έμπεριέχει άλλα δυνατά συμφέροντα που ένδέχεται να γεννήσουν νέες συγκρούσεις, αλλά η μία, η βασική σύγκρουση, αυτή που γύρω της εκτυλίσσεται το έργο, πρέπει να βρει με την κατάληξη του τον όρισμένο κατευνασμό της”. Φτάνει μάλιστα μέχρι το σημείο να πεί ότι: “το κοινό δικαιούται να έχει την άπαιτηση να καταλήγει η δράση, με τρόπο κωμικό ή τραγικό, στην πραγμάτωση του λογικού και του άληθινου καθ' έαυτό”.*

“Ετσι, η θεατρική δράση που κατευθύνεται όλόκληρη προς αυτό τον “όριστικό κατευνασμό”, την έγκαθίδρυση μιας τάξης πραγμάτων κοινά άποδεκτης, έχει συμβολικό χαρακτήρα. Στη σκηνή δεν παίζονται μόνο άτομικά πεπρωμένα, αλλά η τύχη μιας όλόκληρης κοινότητας — της μικρής τουλάχιστον κοινότητας που άποτελούν οι θεατές του έργου. “Ετσι η σκηνή γίνεται ο μικρόκοσμος της κοινότητας στην όποια ανήκουν αυτοί οι θεατές. Η σκηνή είναι συγχρόνως το αντικαθρέφτισμα και η άλήθεια της πλατείας. “Ακριβέστερα: λέει την άλήθεια της πλατείας. Γιατί στο κλασικό θέατρο η δράση πλέκεται και βρίσκει τη λύση της μέσα από τα λόγια των ήρώων. Στον “Κίννα” του Κορνέιγ, ο Αύγουστος είναι αυτός που λέει τη συμφιλίωση και ο Λίβιος αυτός που χαιρετίζει τη νέα τάξη πραγμάτων που έπιβλήθηκε από την πράξη (δηλαδή το λόγο) του Αύγουστου.

ΔΥΟ ΠΑΡΑΚΜΑΣΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Αυτή όμως η “δραματική μορφή” παρακμάζει συνεχώς, από δύο τουλάχιστον αιώνες. Από τη μία, η ρομαντική προβληματική της πάλης ανάμεσα στο άτομο και την κοινότητα (δηλαδή η διαφοροποίηση δύο συστημάτων αξιών), προβληματική κατεξοχή μυθιστορηματική, έπιβλήθηκε και στη θεατρική

δημιουργία. Από την άλλη, έμφανίστηκαν δραματουργοί που δε μπορούσαν να παραβλέψουν τη νέα ιστορική αντίληψη για τον κόσμο, την εικόνα μιας άνθρωπότητας σε συνεχή διαμόρφωση. Η αντίληψη όμως αυτή βρίσκεται τελικά σε αντίφαση με το αίτημα για μια κατάληξη που θα έπιβάλλει “το λογικό και το άληθινό καθ' έαυτό” (μια τέτοια κατάληξη δε γίνεται να είναι το συμπέρασμα ενός έργου, δε μπορεί παρά να είναι το συμπέρασμα της Ιστορίας).

Ο Μπρέχτ βρέθηκε λοιπόν μπροστά σε δυο παρακμασμένες μορφές του κλασικού παραδοσιακού θεάτρου. “Ας τις όνομάσουμε δραματουργία του άτόμου σε πάλη με τον κόσμο και “άντικειμενική” δραματουργία του κόσμου.

Η πρώτη προέρχεται από το ρομαντισμό. Το άτομο θεωρείται “άπολογητής του πνεύματος του αιώνα” και άντιπύσσεται σε μια κοινότητα πετρωμένη και άνικανη ν' ανανεωθεί. Η σύγκρουση μοιάζει να μην έχει ίσορροπία (μόνο ο ήρωας έχει πραγματική ύπαρξη), και η κατάληξη μιας τέτοιας σύγκρουσης είναι ύποχρεωτικά τεχνητή: η το άτομο έκηδονίζεται από την κοινότητα (χωρίς να μπορούμε να θεωρήσουμε τη νίκη της δικής μας), ή το άτομο ύπερισχύει (χωρίς όμως η νίκη του να προσθέτει τίποτα: είμαστε από την αρχή με το μέρος του). Ο Μπρέχτ το έιπε συχνά: σε τέτοια έργα, η σύγκρουση ένδιαφέρει λιγότερο από την έρμηνεία που δίνει ο δραματουργός. Το κέντρο βάρους της παράστασης δεν είναι η δράση, μα η συγκίνηση (το πάθος). Οι δραματουργοί παραμελούν το Stoff (ύλικό, πρώτη ύλη), προτιμώντας ιδεολογικές διακηρύξεις, θεατρικές στάσεις και χειρονομίες. “Ετσι η δράση χάνει κάθε συμβολική άξια, καταλήγει σε έξαρση του είδικού σε αντίθεση με το γενικό. Στο “Βάαλ” βρίσκουμε ένα είδος παρωδίας των έργων αυτού του τύπου (ο Μπρέχτ δεν είναι ακόμα άποδεσμευμένος άπ' αυτό το θέατρο).

“Άλλοι δραματουργοί, αντίθετα, έπιδιώκουν να προσδώσουν βαρύτητα και άυθεντικότητα στον κόσμο. Σπεύδουν ν' άποκαλέσουν τη δράση των έργων τους άποκλειστικά κοινωνικοοικονομική. Μέσα σ' αυτά ο άνθρωπος δεν είναι παρά προϊόν της κοινότητας. Έπομένως μόνο τις κοινωνικές μεταβολές θέλουν να προβάλλουν. Σχετικά με τη “Συγκυρία”, “Κωμωδία της Οικονομίας”, που ο Λέο Λάνια έγραψε για τον Πισκάτορ και που παίχτηκε τον Άπρίλη και Μάη του 1928 στο Βερολίνο, ο Πισκάτορ γράφει ότι “για να βρει μια ριζικά νέα μορφή θεάτρου” (ήθελε να “παρουσιάσει τη διεξαγωγή της πάλης για το πετρέλαιο από τη γένεσή της”), όδηγήθηκε, σε συνεργασία με το Λάνια, στο να καταργήσει σχεδόν τελείως το ρόλο της ήρωίδας του έργου: “η νέα παραλλαγή”, όπως διαπιστώνει ο ίδιος, “είχε σά μόνο κεντρικό πρόσωπο το παντοδύναμο πετρέλαιο”. Μπορούμε να βρούμε κι άλλα τέτοια παραδείγματα στα ρεαλιστικά-έπικαιρικά έργα (Zeitstücke) που πηγάζουν λίγο πολύ από αυτό που τη δεκαετία 1920-30 όνομάστηκε στη Γερμανία Neue Sachlichkeit (“η νέα αντικειμενικότητα”). Έδώ, σε τελευταία άνάλυση, δεν ύπάρχει πια σύγκρουση: το έργο είναι άπλη περιγραφή μιας εξέλιξης του κόσμου κατά το συγγραφέα αντικειμενικής. Μπαίνει έπομένως το πρόβλημα της σχέσης που μπορούν να έχουν οι θεατές μ' ένα τέτοιο έργο: όφείλουν ή να το άποδεχτούν ή να το άπορρίψουν συνολικά. Έδώ, περισσότερο κι άπ' όσο στη ρομαντική δραματουργία, η σκηνή εκφράζει την άλήθεια του κόσμου, ή μάλλον είναι αυτή η άλήθεια. Το θέατρο παραμένει σκηνοκρατικό: δηλαδή η πλατεία ύποτάσσεται στη σκηνή. Η σκηνή, είτε σαν ο τόπος όπου εξαίρεται η ιδεολογία και το πάθος ενός μοναχικού άτόμου, είτε σαν ο τόπος όπου άποκαλύπτεται η άλήθεια του κόσμου, της Ιστορίας (Πισκάτορ), εξακολουθεί να έπιβάλλει το δικό της νόμο στην πλατεία, μια πλατεία

διαμενόμενη κατ' εικόνα της κοινωνίας μας. Στη θέση ενός συμπεράσματος κοινά αποδεκτού από την πλατεία και τη σκηνή, προτείνει μια σειρά ψευτολύσεις.

Ο Μπρέχτ αρνείται και τις δύο αυτές παρακμασμένες θεατρικές μορφές. Έπικρίνει το ρομαντικό θέατρο του ατόμου σέ πάλη με τόν κόσμο, γιατί δέ βλέπει σ' αυτό παρά ιδεολογικές διακηρύξεις ή έκμετάλλευση της συγκίνησης (του πάθους): τὸ θέατρο αὐτό, μᾶς λέει, δέ μπορεί νά μᾶς μάθει τίποτα οὔτε γιά τόν ἄνθρωπο, οὔτε γιά τόν κόσμο — ἴσως μόνο κάτι γιά τήν ιδεολογία τοῦ συγγραφέα πού ἔμμεσα ἐκφράζεται στό ἔργο. Ἀρνείται ὅμως τὸ ἴδιο καί τήν "ἀντικειμενική" δραματολογία τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης: οὔτε μ' αὐτὴν ἀποφεύγουμε τήν ιδεολογία(1). Ἔτσι, ὀδηγήθηκε τελικά στό νά ἀμφισβητήσει τή "δραματική μορφή" τήν ἴδια, καί μάλιστα τὰ βασικά χαρακτηριστικά της: τή συμβολική ἀξία τῆς δραματικῆς σύγκρουσης καί τήν ἀπαίτηση νά καταλήγει τὸ ἔργο σέ μιὰ λύση ὀριστική.

Σπρωγμένος ἀπό τήν ἐπιθυμία νά προβάλει στό θέατρο τήν κοινωνική ζωὴ ὄχι σάν κάτι ἐνιαῖο, ἀλλά σὰ μιὰ ζωντανή, ἀντιφατική πραγματικότητα, καί θέλοντας νά ὀώσει στήν προβολὴ αὐτὴ διδακτικὴ ἀξία γιά τούς σημερινούς θεατές, ὁ Μπρέχτ δέν εἶχε τήν ἀφέλεια νά πιστεύει ὅτι ἀρκοῦσε ν' ἀλλάξει τὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων. Ἡ ἴδια ἡ μορφή τῆς θεατρικῆς παράστασης μπαίνει τώρα σέ ἀμφισβήτηση. Αὐτὰ βασικά εἶναι πού πρέπει ν' ἀλλάξει. Τὸ κλασικὸ θέατρο ἦταν τὸ θέατρο μιᾶς κοινωνίας σχετικὰ σταθερῆς, τὸ κοινὸ του

1929: "Τὸ διδακτικὸ ἔργο τοῦ Μπάντεν-Μπάντεν". Νέος πειραματισμὸς τοῦ Μπρέχτ: Ἐνοποιεῖ τώρα τὴ σκηνὴ καί τὴν πλατεία. Ὁ ἠθοποιὸς ἐκπαιδευτὴς καί τὸ θέατρο τόπος πολιτικῆς διαπαιδαγώγησης τῶν θεατῶν γιά μιὰ ριζικὴ κοινωνικὴ ἀλλαγὴ



ἐπίσης ἦταν λίγο πολὺ ὁμοιογενές. Ἀπὸ τότε ὅμως αὐτὴ ἡ σταθερότητα κι αὐτὴ ἡ ὁμοιογένεια καταστράφηκαν. Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη ν' ἀντικατασταθοῦν οἱ παραδοσιακὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὴ σκηνή, τὴν πλατεία καί τὸν κόσμο ἀπὸ ἓνα καινούριο σύστημα — καί ὄχι, σὰ νὰ μὴν ἀλλάξει τίποτα, νά διακηρύσσεται πάντα ἀπὸ τὴ σκηνὴ μιὰ ἀλήθεια πού κανεὶς πιά δέ μπορεί νά δεχτεῖ. Γιά νά παρουσιάσει κανεὶς κάτι διαφορετικὸ πρέπει πρῖν ἀπ' ὅλα νά τὸ παρουσιάσει διαφορετικά. Ὁ Μπρέχτ θά προσπαθήσει ν' ἀντικαταστήσει τὴ δραματικὴ μορφή μὲ τήν "ἐπική μορφή" — κι αὐτὸ ὄχι μόνο στό ἐπίπεδο τῆς δραματοποιήσεως ἀλλὰ καί στό ἐπίπεδο τῆς θεατρικῆς παράστασης.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΜΠΟΥΜΕΡΑΝΓΚ

"Ἄς θυμίσουμε πρῶτα δύο ἀπόπειρες πού προηγήθηκαν τῆς ἐπικῆς περιόδου. Θά ὀνομάσουμε τήν πρώτη: ἀπόπειρα τοῦ "ἀνεστραμμένου καθρέφτη" ἢ "εἰκόνα μπουμέρανγκ". Σ' αὐτὴ ἀνήκουν ἔργα ὅπως "Ἡ ὄπερα τῆς πεντάρης" καί "Ἀνοδος καί πτώση τῆς πόλης Μαχαγκόνου".

Ὁ Μπρέχτ ξεκινάει ἀπὸ τὴ διαπίστωση πού ἀναφέραμε παραπάνω: ὅτι δηλαδή τὸ σύγχρονο θέατρο δέν παρουσιάζει τὸν κόσμο, τὶς μεγάλες κοινωνικὲς συγκρούσεις. Δέν κάνει τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ ν' ἀνασυνθέτει τὴν εἰκόνα πού ἔχουν γιά τὸν κόσμο οἱ θεατές. Ἔτσι, τὸ ἀστικὸ κοινὸ βρίσκεται στό θέατρο μόνο ὅ,τι ἔχει ἡδὴ φέρεῖ μαζί του. Ὁ Μπρέχτ ἀποφασίζει ὄχι νά ἐγκαταλείψει τὸ παιχνίδι αὐτὸ τοῦ καθρέφτη, ἀλλὰ ἀντίθετα νά τὸ προχωρήσει ἀκόμα πιὸ πέρα. Θ' ἀνεβάσει ἔτσι στὴ σκηνὴ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν εἰκόνα πού τὸ συνηθισμένο κοινὸ τοῦ θεάτρου ἔχει γιά τὴ ζωὴ καί τὴν κοινωνία—ξέροντας ὅ ἴδιος πολὺ καλὰ ὅτι δέν εἶναι ἡ σωστὴ. Θά μπορέσει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο νά καταγγεῖλει τὴν ψευτιά αὐτῆς τῆς εἰκόνας, τὸν ιδεολογικὸ της χαρακτήρα: "Ἡ ὄπερα τῆς πεντάρης" πολεμᾶει ὀρισμένες ἀστικὲς ἀντιλήψεις ὄχι μόνο διαλέγοντάς τες σὰ θέμα της (ἀπλῶς καί μόνο παρουσιάζοντάς τες στό θέατρο), ἀλλὰ συγχρόνως καί μὲ τὸν τρόπο πού τὶς παρουσιάζει. Στὴ σκηνὴ παρουσιάζονται αὐτὰ πού ὁ θεατὴς περιμένει νά δεῖ στό θέατρο· σχετικὰ μὲ τὴ ζωὴ. Ἐπειδὴ ὅμως, ταυτόχρονα, βλέπει καί μερικὰ πράγματα πού δέ θά ἔλεγε νά δεῖ, καθῶς βλέπει τὶς ἐπιθυμίες του ὄχι μόνο νά πραγματοποιοῦνται ἀλλὰ καί νά γίνονται ἀντικείμενο κριτικῆς (ὁ ἑαυτὸς του ἀπὸ ὑποκείμενο γίνεται ἀντικείμενο), εἶναι σέ θέση, θεωρητικὰ τουλάχιστο, ν' ἀναγνωρίσει στό θέατρο ἓνα καινούριο ρόλο". Καί ὁ Μπρέχτ ἐξηγεῖ γιά τὸ "Μαχαγκόνου": "Ὅσο εὐγευστο(2) κι ἂν εἶναι τὸ "Μαχαγκόνου" (καί εἶναι τόσο ὅσο ἀρμόζει σέ μιὰ ὄπερα), συντελεῖ κατὰ κάποιον τρόπο στὴν κοινωνικὴ ἀλλαγὴ. Θέτει σέ ἀμφισβήτηση τὴν εὐγευστὴ τέχνη, ἐπικρίνει τὴν κοινωνία πού ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ παρόμοιες ὄπερες. Μπορεῖ νά εἰπωθεῖ γι' αὐτὸ ὅτι εἶναι ἀκόμα καλοκαθισμένο πάνω στό γέρικο κλαδί, τουλάχιστον ὅμως ἀρχίζει κιάλας (ἀπὸ πλήξη ἢ ἀπὸ τύψεις) νά τὸ πριονίζει. . . ."

"Ὅχι λοιπὸν τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ τὸ πλάσματικό, τὸ φανταστικὸ ἀνεβάζει ὁ Μπρέχτ στὴ σκηνή. Κι ὅμως, αὐτὸ τὸ πλάσματικό θά πρέπει ν' ἀκυρώνεται τελικά ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ὑπερβολὴ του καί ν' ἀνοίγει ξανά τὸ δρόμο πρὸς τὴν πραγματικότητα. Οἱ γραφικοὶ ληστὲς τῆς "Ὀπερας τῆς πεντάρης" δέν εἶναι κακοποιοί: εἶναι ληστὲς ὅπως τούς ὀνειρεύονται οἱ ἀστοί. Καί τελικά θά διαπιστώσουμε πῶς στό κάτω κάτω δέν εἶναι παρὰ ἀστοί. Ἡ καλύτερα: ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή τους, μέσα ἀπὸ τὴ μεταμφιεσῆ τους, οἱ θεατές θά ὀδηγηθοῦν στό ν' ἀναγνωρίσουν στὸν ἑαυτὸ τους τὸν ἀστό. Ἐνα λεπτὸ κ' ἐπιδέξιο παιχνίδι ἀπὸ ἀντιθέσεις κι ἀνακολουθίες (αὐτὸς εἶναι ἄλλωστε ὁ ρόλος τῶν songs κι ἀκόμα

(1) Σ.τ.Μ. Ἡ ἔννοια "ιδεολογία" χρησιμοποιεῖται παντοῦ ἀπὸ τὸ συγγραφέα μὲ τὴ σημασία πού τῆς δίνει ἡ μαρξιστικὴ θεωρία: ἓνα σύστημα παραστάσεων καί ἐννοιῶν, συμβόλων καί μύθων πού βασίζονται σέ μιὰ ἀξιολογικὴ, μὴ ἀντικειμενικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου καί πού ἐμποδίζουν τὴν ἐπιστημονικὴ κατανόηση τῶν κοινωνικῶν σχέσεων καί τῶν σχέσεων παραγωγῆς, ἀποκρύπτουν δηλαδή τὴν ταξικὴ κυριαρχία καί τὸν καθοριστικό, "σέ τελευταία ἀνάλυση", οἰκονομικὸ παράγοντα.

(2) Σ.τ.Μ. Ὁ Μπρέχτ χρησιμοποιεῖ τὸν ὄρο *kulinarische*: μαγειρικὸ, γαστρονομικὸ, ἀπολαυστικὸ καί εὐπεπτο συγχρόνως — πρβλ. τὴ δική μας ἔκφραση: "δύο εὐχάριστες ὥρες".



1928: "Όπερα τής πεντάρας". Ο Μπρέχτ επιχειρήσε νά διαλύσει τή μαγεία τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρου, πλειοδοτώντας σ' αὐτή. Ἀλλ' ὁ παραμορφωτικὸς καθρέφτης πού ἔστησε στὴ σκηνή, δὲν ἀπέδωσε. Τὸ θέατρο ἐπέβαλε, τελικά, τὴ μαγεία του. Πρῶτο ἀνέβασμα στὸ βερολινέζικο "Σίμφαουερντάμ", με σκηνοθεσία Ἐνγκελ. Ἡ εἰκόνα ἀπὸ παράσταση στὴ Φραγκφούρτη, 1965

περισσότερο τῶν "φινάλε" τῆς "Όπερας") εὐκολύνει αὐτὴ τὴν αὐτοαναγνώριση.

Ὁ Μπρέχτ δοκίμασε λοιπὸν νὰ μετατρέψει σὲ παραμορφωτικὸ τὸν καθρέφτη τοῦ θεάτρου. Τὸ ἀνάφερα ἤδη: στὴν κλασικὴ παράσταση ὑπάρχει πλήρης σύμπτωση ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ τὴν πλατεία· ἡ μία εἶναι ἡ ἀλήθεια τῆς ἄλλης καὶ ἀντίστροφα. Ἡ σύμπτωση αὐτὴ δὲν ὑπάρχει πιά, καὶ ὁ Μπρέχτ μᾶς προτείνει στὴ σκηνὴ τὴν εἰκόνα μιᾶς κοινωνίας, στὴν πρώτη ματιὰ τουλάχιστον, ἐξωτικῆς (τὴν κοινωνία μὲ τοὺς ληστὲς καὶ τοὺς ζητιάνους τῆς "Όπερας", ἢ τοὺς χρυσοθήρες καὶ τοὺς ξυλοκόπους τοῦ "Μαχαγκόννου"). Τελικά, αὐτὸ πού ὁ θεατὴς ἀνακαλύπτει μέσα στὴν ψεύτικη πραγματικότητα μιᾶς τέτοιας εἰκόνας εἶναι ὁ ἑαυτὸς του. Στὸν ἀνεστραμμένο καθρέφτη τῆς σκηνῆς, πού ὀφειλε νὰ τοῦ δώσει τὴν εἰκόνα ἑνὸς ἄλλου κόσμου, τοῦ ἐμφανίζεται τὸ ἴδιο του τὸ πρόσωπο — μέσα ἀπὸ τ' ἀνακατωμένα κομμάτια μιᾶς τεμαχισμένης φωτογραφίας. Ὁ Μπρέχτ πλειοδοτεῖ στὴ χρησιμοποίηση τῆς μαγείας τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὴ διαλύσει ἀποτελεσματικότερα: ὁ καθρέφτης τῆς σκηνῆς δὲν ἀπεικονίζει πιά τὸν κόσμο τῆς πλατείας, ἀλλὰ τὶς ἰδεολογικὲς μεταμφιέσεις τῆς. Ἔτσι, φτάνει μιὰ στιγμή πού ὁ καθρέφτης αὐτὸς μᾶς βάζει ξαφνικὰ μπροστὰ στὴν ἴδια μας τὴν πραγματικότητα. Οἱ εἰκόνες τῆς παράστασης ξαναγουρίζουν ἐναντίον μας, σὰ μουμερανγκ.

Μποροῦμε ὅμως, ἄραγε, νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ πείραμα αὐτὸ τοῦ Μπρέχτ εἶχε τ' ἀποτελέσματα πού ὁ ἴδιος περιμενε; Στὴν πραγματικότητα, ἡ "Όπερα τῆς πεντάρας" δὲ μπόρεσε νὰ στραφεῖ ἐναντίον τῶν θεατῶν, στὶς περισσότερες παρα-

στάσεις τῆς οἱ θεατὲς τὴν ἰδιοποιήθηκαν. Ἄντι νὰ καταγγεῖλει τὴν ἰδεολογία πού ἐκφράζεται μέσα ἀπὸ τὴν "εὐγευστὴ" τέχνη, τὸ ἔργο ἀποτέλεσε τὸ θρίαμβο τοῦ "εὐγευστοῦ", ἐξωτικῶ θεάτρου. Οἱ ἀστοὶ ἀναγνώρισαν πράγματι τὸν ἑαυτὸ τους στὴ σκηνή, ἀλλὰ ὠραιοποιημένο μὲ τὸ φωτιστὸφάνο τῶν ληστῶν. Τὸ θέατρο ἐπέβαλε τὴ μαγεία του, ἢ ἀρνήθηκε αὐτὸ τὸ εἶδος ἔργου ὅταν παραέβγαινε ἀπὸ τὰ πλαίσιά του, ὅπως ἔγινε μὲ τὸ "Μαχαγκόννου" μετὰ τὸ σκάνδαλο τῆς πρώτης παράστασης στὴ Λειψία.

Η ΚΑΤΑΡΓΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴ σχετικὴ ἀποτυχία, ὁ Μπρέχτ κάνει ἕνα δεύτερο πείραμα. Τῆ φορά αὐτὴ, καταργεῖ ἀπλούστατα τὴν παραδοσιακὴ διαίρεση σκηνῆς καὶ πλατείας. Ξεκινάει ἀπὸ τὴ διαπίστωση ὅτι ἂν τὸ σύστημα θεατρικῆς παραγωγῆς καὶ διάθεσης ἐξουδετέρωσε τὴν "Όπερα τῆς πεντάρας", αὐτὸ ἔγινε γιὰτὶ οἱ δραματοῦργοι χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὰ "μεγάλα συγκροτήματα, ὄπερα, θέατρο, Τύπο κλπ." πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅσο τὰ χρησιμοποιοῦν "ἡ δημιουργικὴ τους δουλειὰ δὲν εἶναι παρὰ δουλειὰ προμηθευτῶν". Πρέπει λοιπὸν νὰ σπάσει κάθε σχέση μὲ τὴ δομὴ, μὲ τὴ συνηθισμένη ὀργάνωση τῆς θεατρικῆς παράστασης. Ἀφοῦ δὲν πέτυχε ἀόλυτα ν' ἀναποδογυρίσει τὸν καθρέφτη πού τὸ παραδοσιακὸ θέατρο στήνει ἀπέναντι στοὺς θεατὲς, ὁ Μπρέχτ καταργεῖ κάθε διαφοροποίηση ἀνάμεσα στὴν πλατεία καὶ τὴ σκηνή. Ἡθοποιοὶ καὶ θεατὲς πρέπει τώρα νὰ βρίσκονται στὸ ἴδιο ἐπίπεδο. Πρέπει ἐπίσης ὅλοι νὰ εἶναι ἐνεργὰ πρόσωπα. Πρόκειται γιὰ τὸ πείραμα τῶν *Lehrstücke* (διδασκτικῶν ἔργων).

Οι ήθοποιοί παίζουν με μόνο σκοπό να γυμνάσουν το θεατή και ο θεατής βρίσκεται στο θέατρο με μόνο σκοπό να προετοιμαστεί για τον ενεργητικό ρόλο που θά 'χει να παίξει στο μεγάλο πολιτικό αγώνα μέσα στην κοινωνία. "Αλλωστε, οι ήθοποιοί αυτοί δεν είναι πια έπαγγελματίες, αλλά έρασιτέχνες, και οι θεατές συμμετέχουν στη θεατρική δράση (τη σχολιάζουν, παίρνουν το ρόλο του χορού κλπ.). Το θέατρο μετατρέπεται σ' ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα με προορισμό να διαμορφώσει τους αγωνιστές που θα κληθούν αύριο να παίξουν τον κύριο ρόλο στη ριζική αλλαγή της κοινωνίας. Το πρόβλημα είναι η μάθηση. Στο τέλος της "Απόφασης" ο Μπρέχτ τυπώνει το κατακάτω απόσπασμα του Λένιν: " Δέν έχουμε ακόμα απάντηση στο πιό σημαντικό, το πιό θεμελιώδες ερώτημα: πώς να μάθουμε και τί; Το πρόβλημα είναι στα βασικά του σημεία το έξης: στο διάστημα που μεταμορφώνουμε την παλιά καπιταλιστική κοινωνία, πρέπει να προσπαθήσουμε να διδάξουμε, να εκπαιδεύσουμε, να διαμορφώσουμε τη νέα γενιά — αυτήν που θα χτίσει την κομμουνιστική κοινωνία — με άλλες μεθόδους, με μεθόδους που δέ μπορεί να είναι οι παλιές ". Ο ήθοποιός γίνεται εκπαιδευτής και το θέατρο ένας τόπος εξάσκησης όπου οι άνθρωποι μαθαίνουν να δρούν σύμφωνα με το " νέο "Εθιμο". 'Επομένως, το μόνο κριτήριο είναι η " εκπαιδευτική, ή παιδαγωγική αξία " του έργου. 'Η πολεμική με τον Πάουλ Χίντεμιτ πάνω στο " Διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν " (1929) είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική: ο Μπρέχτ προσάπτει στο Χίντεμιτ ότι πιστεύει πως " το διδακτικό έργο έχει σα μοναδικό σκοπό να κάνει όλους τους άκροατές να συμμετάσχουν στην εκτέλεση ενός έργου τέχνης, και όχι, πριν απ' όλα, να προκαλέσει μερικές έντυπώσεις με το μουσικό και ποιητικό του περιεχόμενο ", ότι δηλαδή περιορίζει " τον παιδαγωγικό ρόλο του έργου

σ' ένα ρόλο τυπικής μουσικής διαπαιδαγώγησης ". 'Ενώ για το Μπρέχτ ο στόχος ήταν άλλος: θα άπελευθερωθούν πρώτα " από κάθε εξάρτηση οι εργατικές χορωδίες, οι έρασιτεχνικοί θίασοι, οι όρχήστρες "· θα άνατεθούν " σ' αυτούς στους όποιους άπευθύνονται και άνήκουν, σ' αυτούς δηλαδή που δέν είναι ούτε άγοραστές ούτε έμποροι της τέχνης, που θέλουν μόνο να κάνουν τέχνη "· τότε, οι μουσικές και θεατρικές εκδηλώσεις θα μπορέσουν να παίξουν ένα ρόλο " αντίρροπης δύναμης έναντίον των κοινωνικών δομών που, εκμεταλλεύόμενες τις πιό ισχυρές, τις πιό στοιχειώδεις όρμές, ώθοούν τους ανθρώπους της εποχής μας ν' άπομακρύνονται ό ένας άπ' τον άλλο ".

Ούτε αυτή τη φορά ο Μπρέχτ πετυχαίνει το στόχο του. Δέν καταφέρνει να χρησιμοποιήσει τα βασικά μέσα διάδοσης (όπως το ραδιόφωνο) χωρίς τα όποια είναι άδύνατη ή εύρεία συμμετοχή του κοινού σ' ένα τέτοιο θέατρο (θυμίζουμε ότι η " Πτήση των Λίντμπεργκ " είναι ραδιοφωνικό διδακτικό έργο). Ούτε καταφέρνει άλλωστε να βρει άρκετούς χώρους άλλους άπό θέατρα για ν' άνεβάσει τέτοια έργα: η καπιταλιστική κοινωνία παραχωρεί πολύ πιό δύσκολα τα σχολεία της άπ' ό,τι τις θεατρικές της αίθουσες. Μόνο το " Αύτός που λέει Ναι " (der Jasager) δέ βρήκε έμπόδια: ίσως γιατί μπορεί κανείς να το έρμηνεύσει και σαν έναν ύμνο στη χριστιανική αταπάρνηση. Στις άλλες περιπτώσεις, τα έργα αυτά, που έχουν σα μόνο σκοπό την πολιτική άποτελεσματικότητα, είναι καταδικασμένα να μείνουν άναποτελεσματικά γιατί δέ μπορούν ν' άγγίξουν και να " ένεργοποιήσουν " ένα πλατύ κοινό.

'Υπάρχει ακόμα ένα πρόβλημα: το πρόβλημα των σχέσεων άνάμεσα στο περιεχόμενο αυτών των " διδακτικών έργων ", στη μορφή τους και στο ρόλο πολιτικής διαπαιδαγώγησης

1923: " Στη ζούγκλα των πόλεων ". "Όλο το έργο στηρίζεται στην άδυναμία των δυο αντίπαλων για τελική άναμέτρηση. Στο μπρεχτικό έπικό θέατρο δέν υπάρχει κορυφαία σκηνή και τελική λύση. Ποτέ και κανένας δέ βγαίνει νικητής. "Η σκηνή στο μπάρ " Πικαντίλυ " άπό παράσταση στην πειραματική σκηνή του " Καμερσίλε " του Μονάχου (1968), με σκηνοθεσία Πέτερ Στάν



RESSEN



1927: "Ανοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόνου". "Όπως και με την "Όπερα της πεντάρας": Προβάλλοντας όχι την πραγματικότητα, αλλά την εικόνα μιάς φανταστικής κοινωνίας, θέλησε να οδηγήσει θετικότερα στο δρόμο προς την πραγματικότητα. Πρώτο ανέβασμα στο "Νέυες Τεάτερ" Λειψίας 1930, με σκηνοθεσία Βάλτερ Μπρούγκμαν. Εικόνα από παράσταση στο "Αμβούργο, 1962

που τους αποδίδει ο Μπρέχτ. "Ας θέσουμε το ερώτημα αλλιώς: Μπορούν τέτοιες εκπαιδευτικές ασκήσεις να έχουν νόημα για όλες τις καταστάσεις και σ' όλες τις χώρες; Μήπως ο Μπρέχτ για να μείνει πιστός στο σχέδιο αυτό, θα έπρεπε ν' άπαρνηθεί τη σχετική καθολικότητα του θεατρικού έργου; Μήπως, μ' άλλα λόγια, θα έπρεπε να καταργήσει όχι μόνο την παραδοσιακή διαίρεση πλατείας και σκηνής, αλλά και την ίδια την αντίληψη που θέλει το έργο ένα κλειστό σύνολο νοημάτων; Ο Μπρέχτ όμως, στην προσπάθεια ίσως ν' αποφύγει τα λάθη της "άγκιτ-πρόπ", δεν προχώρησε σε μία τέτοια δραματουργική επανάσταση. Τα διδακτικά έργα του δεν είναι απλές ασκήσεις για δράση, παραμένουν έργα με περιεχόμενο και με ιδεολογικά μηνύματα, που πηγάζουν από κάποιον "ύλιστικό ιδεαλισμό".

Η ΕΠΙΚΗ ΥΛΗ

Χρησιμοποιώντας το μάθημα που έβγαίνει από τις μισοαποτυχίες αυτών των δύο προσπαθειών, της αναστροφής και της κατάρνησης του θεάτρου, ο Μπρέχτ καταλήγει οριστικά, σε έργα όπως η "Μάνα Κουράγιο" ή "Ο βίος του Γαλιλαίου", στην "έπική μορφή". Δεν εγκαταλείπει σ' αυτή καμιά από τις ώς τότε φιλοδοξίες του. "Επιδιώκει πάντα το συνδυασμό της θεατρικής απόλαυσης — της ευχαρίστησης των θεατών να βλέπουν τον εαυτό τους στη σκηνή — με μια πρόθεση διδαχής. Τη φορά όμως αυτή ξεπερνάει το στάδιο της "εικόνας μοπούμερανγκ", καθώς και της κατάρνησης του θεάτρου, χωρίς όμως να ξαναγυρίσει στην παραδοσιακή

δραματουργία: χρησιμοποιεί μερικά από τα στοιχεία της, αλλά μεταμορφώνοντάς τα ριζικά — πέρα από κάθε παρωδία.

Η πρώτη ύλη της μπρεχτικής έπικής δραματουργίας δεν είναι το άτομο ή η κοινωνία σαν ολότητες, αλλά οι σχέσεις που έχουν οι άνθρωποι μεταξύ τους. "Ετσι, αντί να παρουσιάσει τις ιδέες ή τα συναισθήματα των ηρώων, ο Μπρέχτ προβάλλει τη συμπεριφορά τους (όπου φαίνονται και τα συναισθήματά τους) και τις απόψεις τους (από τις οποίες προέρχονται και οι ιδέες τους). Το τόνιζε πάντα: "Γενικά, οι απόψεις των ανθρώπων μ' ενδιαφέρουν πολύ περισσότερο από τα συναισθήματά τους. Τα συναισθήματα τις περισσότερες φορές πηγάζουν από τις απόψεις, ακολουθούν. Οι απόψεις προέρχονται κάποτε από τις προσωπικές έμπειρίες, ξέρουμε όμως ότι δεν είναι όλες οι απόψεις αποτέλεσμα της έμπειρίας". Η πρώτη ύλη του έπικού θεάτρου είναι η συμπεριφορά των ατόμων. "Ακριβέστερα: η κοινωνική, ιστορική συμπεριφορά τους. Το έπικό θέατρο ενδιαφέρεται πριν απ' όλα για το πώς οι άνθρωποι συμπεριφέρονται μεταξύ τους, στο βαθμό που η συμπεριφορά αυτή έχει μια ιστορικοκοινωνική σημασία, στο βαθμό δηλαδή που είναι χαρακτηριστική". Την έννοια της σύγκρουσης την αντικαθιστά ο Μπρέχτ με την έννοια της αντίφασης. Οι ήρωές του δε συναντιούνται ποτέ στη μία, τη βασική σκηνή του έργου, στην οποία η πάλη τους θα κορυφωνόταν και θα βρισके τη λύση της. Δεν αντιμετωπίζουν ποτέ την κοινωνία σε μία πάλη αποφασιστική, σώμα με σώμα. Οποιοσδήποτε συγγραφέας έγραφε ένα έργο για το Γαλιλαίο, θα το έχτιζε ολόκληρο γύρω από τη "μεγάλη σκηνή" όπου ο Γαλιλαίος βρίσκεται μπροστά στην "Ιερά

Ἐξέταση, ἢ ἀκόμα γύρω ἀπὸ τὴν περίφημη φράση του: "Καὶ ὁμως κινεῖται!". Ἐνῶ ὁ Μπρέχτ "παρалаίπει" αὐτὴ τὴ σκηνή: μᾶς δείχνει τὸ Γαλιλαῖο νὰ βγαίνει συντριμμένο ἀπὸ τὴν ἀνάκριση, καὶ τὴν ἀποκήρυξη τῶν ἀνακαλύψεων του δὲν τὴ μαθαίνουμε ἀπὸ τὸν ἴδιο ἀλλ' ἀπὸ τὴ φωνὴ τῶν τελάληδων ποὺ τὴν ἀνακοινώνουν σ' ὀλόκληρη τὴ Ρώμη. Κι ὅταν τὰ βασικά πρόσωπα τοῦ ἔργου συναντιοῦνται, οἱ συναντήσεις αὐτές εἶναι συνήθως δευτερεύουσες, διακόπτονται ἀπότομα, δὲν καταλήγουν στὴν ἀποφασιστικὴ ἐξήγηση. Ἐνα μάλιστα ἀπὸ τὰ πρῶτα τοῦ ἔργου, τὸ "Στὴ ζούγκλα τῶν πόλεων", εἶναι ὀλόκληρο χτισμένο πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀδυναμία τῶν δύο ἀντιπάλων (τοῦ Σλίγκ καὶ τοῦ Γκάργκα) νὰ συναντηθοῦν πραγματικά καὶ ν' ἀναμετρηθοῦν στὸν ὕστατο ἀγῶνα ποὺ θά 'βγαζε ἀπ' τὴ μέση τὸν ἕνα ἀπ' τοὺς δύο. Δὲν ὑπάρχει τελικὸς γύρος, οὔτε νῶκ-δουτ, ὁ Γκάργκα δὲ βγαίνει νικητὴς. Στους ἥρωες τοῦ Μπρέχτ δὲν ὑπάρχει, στὴν κυριολεξία, οὔτε ἐνότητα, οὔτε σύγκρουση συναισθημάτων. Στὴν πραγματικότητα, ὁ μπρεχτικὸς ἥρωας δὲν εἶναι ἕ ν α ς. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀντιφατικὲς συμπεριφορές. Εἶναι κατασκευασμένος ἀπὸ μιὰ διαδοχὴ πράξεων καὶ λόγων ἀσυμβίβαστων μεταξὺ τους. Δὲν παίρνει ποτὲ μιὰ ὀριστικὴ μορφή. Ἀκριβέστερα, δὲν παύει νὰ μᾶς ἐμφανίζεται ὅλο καὶ πιὸ διαφορετικὸς, ὅλο καὶ πιὸ πολύπλοκος ἀπ' ὅ,τι τὸν φανταζόμασταν. Δὲν παύει ν' ἀλλάζει μπροστὰ στὰ μάτια μας, ἀνάλογα μὲ τὴν κατάσταση στὴν ὁποία βρίσκεται.

Τὸ κλειστὸ καὶ μὲ συγκεκριμένα ὄρια δρᾶμα (ποὺ μᾶς παραπέμπει συμβολικά σὲ μιὰ κατάσταση εὐρύτερη, τῆς ὁποίας ὁμως ἐκφράζει τὴν ἀλήθεια), ἢ δρᾶση τοῦ ἐπικού θεάτρου

1936: "Στρογγυλοκέφαλοι καὶ σουβλοκέφαλοι": "Ὅταν τὸ ἔργο τελειώνει, οἱ βασικὲς κοινωνικὲς ἀντιφάσεις ἐξακολουθοῦν νὰ ὑπάρχουν. Μόνο πού γίναν πιὸ εὐδιάκριτες καὶ γιὰ τὸν πιὸ ὑπὸ θεατῆ



τὸ ἀντικαθιστᾷ μὲ μιὰ διήγηση συνεχῆ καὶ χωρὶς ὄρια. Ἡ ἀλυσίδα τῶν συμπεριφορῶν καὶ τῶν λόγων, συνήθως χωρὶς συνέπεια μεταξὺ τους, δὲν ὀδηγεῖ σὲ καμιά κατάληξη. Εἶναι σπάνιο ἕνα ἔργο τοῦ Μπρέχτ νὰ τελειώνει μὲ τὸ θάνατο τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα: ἡ Μάνα Κουράγιο δὲν ξεψυχᾷ στὴ σκηνή, ξεκινᾷ πάλι ὅταν τελειώνει τὸ ἔργο, ξαναπαίρνει τὸ δρόμο νὰ συνεχίσει τὸ φονικὸ τῆς ἐμπόριο. Χωρὶς καθόλου νὰ ἔχει λύσει τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα σ' αὐτὸ ποὺ θά ἠθελε νὰ εἶναι καὶ σ' αὐτὸ ποὺ κάνει, εἶναι, τὴν τελευταία αὐτὴ στιγμή, περισσότερο ἀπὸ ποτὲ παγιδευμένη μέσα στὶς ἀντιφάσεις τῆς. Ἐδῶ, τὸ ἔργο δὲν κλείνει μ' ἕνα ὀριστικὸ κατευνασμο: δὲν ὑπάρχει οὔτε ἀποκατάσταση μιᾶς παλιᾶς, οὔτε ἐπιβολὴ μιᾶς νέας τάξης πραγμάτων, οὔτε "ἐπιβολὴ τοῦ λογικοῦ καὶ τοῦ ἀληθινοῦ καθ' ἑαυτό". "Ὅταν ὁ Μπρέχτ δισακευάζει τὸν "Κοριολανὸ" τοῦ Σαίξπηρ, δὲν τελειώνει τὸ ἔργο, ὅπως ὁ Σαίξπηρ, μὲ τὸν ἐπικήδειο ἔπαινο γιὰ τὸν Κοριολανὸ ποὺ ἀπαγγέλλει ὁ Ἀουφίδιος, ὁ δολοφόνος του. Μιὰ τελικὴ σκηνὴ μᾶς μεταφέρει στὴ Γερουσία, τὴν ὥρα ποὺ οἱ γερουσιαστὲς μαθαίνουν τὸ θάνατο τοῦ Κοριολανοῦ. Μετὰ τὴν ἀπόρριψη τῆς πρότασης νὰ κηρυχθεῖ δημόσιο πένθος, τὸ ἔργο τελειώνει μὲ τίς φράσεις: "Προτεῖνω ἡ Γερουσία νὰ περιοριστῆ στὰ τρέχοντα θέματα" καὶ "Περνᾶμε στὴν ἡμερησία διάταξη". Ἡ τραγωδιὰ τοῦ Κοριολανοῦ τελειώσε: ἡ ἱστορία τῆς Ρώμης συνεχίζεται. Τίποτα δὲν εἶναι δοσμένο μιὰ γιὰ πάντα. Μόνο μερικὰ σφάλματα προβλήθηκαν καθαρὰ ἢ κάποιες ἰδεολογικὲς ψευτοαντιθέσεις διαλύθηκαν (ὅπως γίνεται στὸ "Στρογγυλοκέφαλοι καὶ σουβλοκέφαλοι", ὅπου, ὅταν καταργεῖται ἡ διαίρεση τῶν ἀνθρώπων σὲ Τσίχεν καὶ σὲ Τσοῦχεν, τὸ ἔργο παρουσιάζει τὴν πραγματικὴ διαίρεση τῆς κοινωνίας σὲ φτωχοὺς καὶ πλούσιους, καὶ τὸν ἀγῶνα τῶν φτωχῶν ἐναντίον τῶν πλούσιων). Οἱ βασικὲς ἀντιφάσεις ἐξακολουθοῦν νὰ ὑπάρχουν. Μόνο πού ἔγιναν πιὸ ὀρατές, πιὸ κατανοητὲς γιὰ τὸ θεατῆ.

Ἡ ΕΠΙΚΗ ΑΠΟΣΤΑΣΗ

Γιατὶ ἐξίσου σημαντικὸς μ' αὐτὰ ποὺ μᾶς δείχνει εἶναι ὁ τ ρ ὀ ς μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Μπρέχτ μᾶς τὰ δείχνει. Καὶ ἐδῶ συναντοῦμε τὴν ἔννοια τοῦ "ἐμφέ V" (Verfremdungseffekt), ἐμφέ τῆς ἀποστασιοποίησης, τῆς ἀπομάκρυνσης, τῆς ἀποξένωσης(3). Σκοπὸς τοῦ Μπρέχτ, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, εἶναι "νὰ ὀδηγηθεῖ ὁ θεατῆς στὸ νὰ παρακολουθεῖ τὰ συμβαίνοντα μὲ μᾶτι ἐρευνητικὸ καὶ κριτικὸ". Πρέπει ἀκόμα νὰ προσθέσουμε τοῦτο: ὁ Μπρέχτ δὲν ἰσχυρίζεται ὅτι ἀνακάλυψε τὸ "ἐμφέ V", τὸ χρησιμοποιοῖ ὁμως μὲ καινούριο τρόπο. Τὰ "παλιὰ ἐμφέ V", ποὺ τὰ ἀπαριθμεῖ διεξοδικὰ (ἀπὸ τὸ ἱερατικὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν τῆς Ἀπὸ Ἀνατολῆς ὡς τὸν ἐσωτερικὸ μονόλογο τῶν σύγχρονων μυθιστοριογράφων, περὶ τῶν ἀπὸ τὴν αὐτὸματη γραφῆ τῶν σουρρεαλιστῶν κ

(3) Σ.τ.Μ. Τὸ πιὸ σωστὸ θὰ ἦταν νὰ ποῦμε... "παραξενοποίησης", μὲ τὴν ἔννοια ὅτι παρουσιάζεται σὰν παράξενο κάτι ποὺ συνήθως θεωρεῖται αὐτονόητο, φυσικὸ. Στὸ κείμενό του "Νέα τεχνικὴ τῆς ἐρμηνείας", ὁ Μπρέχτ γράφει σχετικὰ: "Ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ παίξει τὰ γεγονότα τοῦ ἔργου σὰ γεγονότα ἱστορικά. Ἱστορικὸ εἶναι τὸ γεγονὸς ποὺ ἀνήκει σὲ μιὰ ἐποχὴ, ποὺ ἔγινε μιὰ μόνο φορὰ καὶ εἶχε μιὰ συγκεκριμένη διάρκεια. Μέσα στὸ γεγονὸς αὐτὸ ἢ συμπεριφορὰ τῶν ἀτόμων δὲν εἶναι ἀπλῶς ἀνθρώπινη, ἀμετάβλητη. Εἶναι σὲ πολλὰ τῆς σημεία ἰδιότυπη, ἔχει στοιχεῖα ποὺ μέσα στὴν πορεία τῆς ἱστορίας ξεπεράστηκαν, ἢ θὰ ξεπεραστοῦν, ὑπόκειται στὴν κριτικὴ ὄλων τῶν μεταγενέστερων ἐποχῶν. Ἡ συνεχὴς ἐξέλιξη τῆς ἀνθρωπότητας κάνει γιὰ μᾶς τὴν ἀποστασιοποίησιν τῶν παλιότερων παράξενη. Τὴν ἀπόσταση ποὺ παίρνει ὁ ἱστορικὸς ἀπὸ τὰ γεγονότα καὶ τὸν τρόπο ζωῆς τοῦ παρελθόντος, πρέπει ὁ ἠθοποιὸς νὰ τὴν παίρνει ἀπὸ τὰ γεγονότα καὶ τὴν συμπεριφορὰ τῶν ἀνθρώπων τοῦ παρόντος: πρέπει νὰ μᾶς ἀπομακρύνει τὰ πράγματα καὶ τὰ πρόσωπα. Τὰ γεγονότα καὶ τὰ πρόσωπα τῆς καθημερινῆς μας ζωῆς, τοῦ ἄμεσου περιβάλλοντός μας γίνονται φυσικὰ ἀπὸ τὴ συνθήκη. "Ὅταν ἀπομακρυνθῶν, γίνονται παράξενα. Ἡ ἐπισημὴν τελειοποίησε τὴν τεχνικὴ τῆς συστηματικῆς καχυποψίας ἀπέναντι σὲ κάθε τι συνηθισμένο, κάθε τι αὐτονόητο, κάθε τι ποὺ δὲν εἶχε ποτὲ ἀμφισβητηθεῖ. Δὲ βλέπω γιὰτὶ ἡ τέχνη νὰ μὴν οἰκειοποιεῖται καὶ αὐτὴ μὲ τὴ σειρά τῆς μιᾶς ἀντιμετώπιση τόσο ἐκπληκτικὰ γόνιμη. Τὴν τεχνικὴ αὐτὴ στὸ ἐπιστημονικὸ πεδίο τὴ γέννησε ἢ ἐξέλιξε τῆς παραγωγικῆς δύναμης τοῦ ἀνθρώπου, γιὰ τὸν ἴδιο λόγο κάνει τώρα τὴν ἐμφάνισή της καὶ στὴν τέχνη".



1962: "Κοριολανός". Πρώτη ύλη του επικού θεάτρου είναι η κοινωνική και ιστορική συμπεριφορά των ατόμων. Ο μπρεχτικός ήρωας δεν έχει οριστική μορφή. Τόν απαρτίζουν οι πολλές και αντιφατικές του συμπεριφορές. Τίποτα δεν είναι δοσμένο μιά για πάντα

από τό καμποτίνικο παίξιμο του "μεγάλου ήθοποιού"), "άποσπών από τη δυνατότητα παρέμβασης του θεατή μιά πραγματικότητα την οποία μετατρέπουν σε κάτι στατικό και αμετάβλητο". Αντίθετα, τα "νέα έφφέ V" του Μπρέχτ αφαιρούν από "τά δεδομένα που η κοινωνία μπορεί να τα αλλάξει" τη "σφραγίδα του οικείου". Μπορεί σαν τεχνική να μην έχουν διαφορές από τα "παλιά" (οι ήθοποιοι του Μπερλίνερ Άνσάμπλ έχουν δανειστεί πολλά τεχνάσματα και μεθόδους από την τεχνική του θεάτρου της Άπω Ανατολής), αλλά ο ρόλος τους είναι τελείως διαφορετικός: συμβάλλουν "στό να παρουσιάζονται τα γεγονότα, μέσα στα όποια οι άνθρωποι βρίσκονται αντιμετώπι, σα γεγονότα παράξενα, που χρειάζονται εξήγηση, που δεν είναι αυτόνομα, που έχουν κοινωνικές αιτίες, που δεν είναι φυσικά".

"Έτσι, "άποστασιοποίηση" δέ σημαίνει απομάκρυνση με τρόπο ένιαίο και στατικό του ήθοποιού από τόν ήρωα που υποδύεται, της πλατείας από τη σκηνή. Ο Μπρέχτ δέν επιδιώκει να προβάλει την αντίθεση ανάμεσα σ' ένα τυφλωμένο ήρωα και στην οξύδερκεια του ήθοποιού που μᾶς ἀποκαλύπτει την τύφλωση αυτή, οὔτε επιδιώκει, παρουσιάζοντας τόν κόσμο της σκηνής παγιδευμένο μέσα στο λάθος και την έλλειψη αυτοσυνειδήσης, να εξάρει τη διορατικότητα και τη λογική των θεατών. Δέ βάζει αντιμετώπους τόν ήθοποιό και τόν ήρωα, την πλατεία και τη σκηνή. Τους προτίνει έναν άλλο τρόπο αλληλοκατανόησης και, θα λέγαμε, συνεργασίας. Η αποστασιοποίηση στό έπικό του θέατρο προκαλείται κυρίως από την παρεμβολή, σ' όλα τα επίπεδα της θεατρικής παράστασης, μιᾶς σειράς από ἀνακολουθίες και αντιθέσεις.

Μέσα στο έργο, οι ἀνακολουθίες αυτές ἀφορούν π.χ. τις πράξεις και τὰ λόγια του ίδιου θεατρικού προσώπου, τις διαφορετικές στιγμές της εξέλιξής του· ὑπάρχει αντίθεση ανάμεσα στη γενική συμπεριφορά του και στην κατάσταση στην οποία βρίσκεται, ανάμεσα στο κείμενο του διαλόγου και στο κείμενο των τραγουδιών... Ο ήθοποιός καλείται και αὐτός να τονίσει με τό παίξιμό του αυτές τις ἀνακολουθίες. Δέν πρέπει ν' ἀποδίδει στόν ήρωα μιά ένότητα που δέν έχει και δέ θα μπορούσε να έχει, αλλά να υπογραμμίζει τις αντιφάσεις (ἀντιφάσεις διαδοχικές στη συμπεριφορά του, ἀντιφάσεις ανάμεσα σ' αὐτά που λέει και σ' αὐτά που κάνει, κλπ.). Οὔτε πρέπει ὁ ήθοποιός να δοκιμάσει να δώσει την έντύπωση ὅτι ὁ ήρωας είναι ένα πρόσωπο πραγματικό και φυσικό. Εἴμαστε στό θέατρο: οὔτε οἱ ήθοποιοί, οὔτε τό κοινό δέν πρέπει να τό ξεχνούν. Δουλειά του ήθοποιού δέν είναι μόνο να παίξει τόν ήρωα: έχει κ' ένα μεσολαβητικό ρόλο. Να δείχνει ὅτι τόν υποδύεται. Ν' αφήνει να διαφαίνεται στό παίξιμό του ἄκόμα και ἡ γνώμη που έχει για τόν ήρωα. Γιατί ὁ ήθοποιός ἀνήκει συγχρόνως και στην πλατεία: είναι κατά κάποιον τρόπο ὁ ἐκπρόσωπος της πλατείας πάνω στη σκηνή. Είναι ένας "δρῶν θεατής" (έδῶ ξαναβρίσκουμε τό Μπρέχτ τῶν "διδασκτικῶν έργων").

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

Γιατί τό πραγματικό παιχνίδι του επικού θεάτρου παίζεται ανάμεσα στην πλατεία και τη σκηνή. Όπως εἴπαμε ἤδη, ὁ Μπρέχτ δέν ἐπιβάλλει ανάμεσά τους καμιά ὀπόσταση ένιαία κι ἀμετάβλητη: τύφλωση από τη μιά μεριά, διορατικότητα από την ἄλλη· μοιρολατρία στη σκηνή, ἐργήγορη στην πλατεία.



Βάζει συνεχώς τή σκηνή και τήν πλατεία αντίμέτωπος, έτσι πού ή μιὰ νά φωτίζει τήν ἄλλη. Ξεκινώντας ἀπό τήν ταύτιση τῶν δυο αὐτῶν χώρων, θά λέγαμε τῶν δυο αὐτῶν κόσμων, τοὺς ὁδηγεῖ σέ μιὰ σταδιακή διαφοροποίηση: ἀπέναντι στή σκηνή, ἡ πλατεία παίρνει σιγά σιγά θέση. "Ἔτσι, οἱ θεατές τῆς "Μάνας Κουράγιο" μαθαίνουν ἕνα σωρὸ πράγματα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἔργου, ἐνῶ ἡ Μάνα Κουράγιο δὲ μαθαίνει τίποτα — καὶ τὰ μαθαίνουν ἀκριβῶς ἐπειδὴ στὴν ἀρχὴ ἦταν μὲ τὸ μέρος τῆς, ἦταν Μάνα Κουράγιο αὐτοὶ οἱ ἴδιοι. "Ἐνα εἶδος πῆγαιν" ἔλα καθιερώνεται ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ τήν πλατεία, μιὰ προοδευτικὴ συνειδητοποίηση τῆς μιᾶς γίνεται διαμέσου (μὲ τὴν παρεμβολή) τῆς ἄλλης. Μιὰ κοινὴ διεργασία. Καὶ ἡ διεργασία αὐτὴ δὲν ἔχει κατάληξη. Καμιὰ τάξη δὲν ἀποκαθίσταται γιὰ πάντα, καμιὰ κοινὰ ἀποδεκτὴ καὶ αἰώνια ἀλήθεια δὲ λέγεται οὔτε στὴν πλατεία οὔτε στὴ σκηνή. Τὸ παιχνίδι τους, ἡ κοινὴ αὐτὴ διεργασία εἶναι συνάρτηση καὶ ἐνὸς τρίτου παράγοντα: τῆς ιστορικῆς πραγματικότητας πού τυλίγει ἀπ' ὅλες τὶς μεριές καὶ τήν πλατεία καὶ τὴ σκηνή, πού ἀποτελεῖ στὴν κυριολεξία τὸν ὀρίζοντα τοῦ θεάτρου. Δὲν ὑπάρχει πιά συμβολικὴ ἀλήθεια τῆς θεατρικῆς δράσης, οὔτε καὶ ἀλάνθαστη ὀξυδέρκεια τῶν θεατῶν, ἀλλὰ μιὰ διαλεκτικὴ σκηνῆς-πλατείας πού δὲν εἶναι κλεισμένη στὸν ἑαυτὸ τῆς, πού ἀποκαλύπτει καὶ συγχρόνως ἐφευρίσκει τὴν ἀλήθεια τῆς: καὶ ἡ ἀλήθεια αὐτὴ εἶναι ὁ πραγματικὸς κόσμος, ἡ συγκεκριμένη κοινωνία μέσα στὴν ὁποία ζοῦνε ἡθοποιοὶ καὶ θεατές. "Ὁ Λουὶ Ἀλτουσέρ τὸ ἀποκάλεσε αὐτὸ "πλάγια, ἔμμεση διαλεκτικὴ". Στὴ σκηνὴ βλέπουμε νὰ ἐκτίθεται ὁ λαθμενὸς καὶ διαστρεβλωμένος ἀπὸ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία τρόπος νὰ ζοῦμε τὴν ἱστορία: ἡ σκηνὴ γίνεται ὁ χώρος τῶν ἀντιδράσεών μας καὶ τῶν ἰδεολογικῶν μας ἀντιλήψεων (καὶ ὄχι ὁ χώρος μιᾶς τραγικῆς ἢ ἐπιστημονικῆς ἀλήθειας). Ἔτσι, στὴν πλατεία, μὲ τὴν ἐπίδραση αὐτοῦ πού θά ὀνομάσουμε τὸ παιχνίδι ταύτιση/ἀπόσταση, μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθεῖ μιὰ ἀργή, σταδιακὴ συνειδητοποίηση: ἡ πλατεία, μέσα ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς πού ἡ σκηνὴ τῆς ἐπιστρέφει παραμορφωμένη, ἀρχίζει ν' αὐτοπαρτηρεῖται, ν' ἀναρωτιέται, νὰ καταλαβαίνει. Μέσα στὸ παιχνίδι τοῦ μπρεχτικοῦ θεάτρου ὁ θεατὴς ἀνακαλύπτει τὸν ἑαυτὸ του: ἀκριβέστερα, συνειδητοποιεῖ τὴν κατάστασή του μέσα στὴν κοινωνία, διαπιστώνει τί τοῦ μένει νὰ κάνει γιὰ νὰ μπορέσει ἐπιτέλους νὰ εἶναι ὁ ἑαυτὸς του (νὰ μὴν εἶναι διχασμένος). Ἡ ἐπικὴ θεατρικὴ παράσταση εἶναι λοιπόν, κατὰ τὸν ὠραῖο ὀρισμὸ τοῦ Ἀλτουσέρ, "τὸ γίνεσθαι, ἡ δημιουργία μιᾶς νέας συνείδησης στὸ θεατὴ, ἀνολοκλήρωτης ὅπως κάθε συνείδηση, ἀλλὰ κινητοποιημένης ἀπ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν ἔλλειψη πληρότητας, ἀπ' αὐτὴ τὴν κατακτημένη ἀπόσταση, τὸ ἀνεξάντλητο ἔργο τῆς κριτικῆς ἐν δράσει. Τὸ θεατρικὸ ἔργο διαμορφώνει ἕναν καινούριο θεατὴ πού ὁ ρόλος του ἀρχίζει μὲ τὸ τέλος τῆς παράστασης καὶ τελειώνει ἔξω, στὴ ζωὴ".

Η ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ

Ὁ Μπρέχτ ξαναγυρίζει στὴν παιδαγωγικὴ φιλοδοξία τῶν Lehrstücke: ἐπιδίδκει πάντα νὰ διαμορφώσει μὲ τὸ θέατρο ἀνθρώπους, ἂν ὄχι ἀγωνιστές, ἱκανοὺς νὰ συνειδητοποιήσουν τὴν ἱστορικὴ τους θέση μέσα στὴν κοινωνία καὶ νὰ δράσουν γιὰ νὰ τὴν ἀλλάξουν. Ἀλλ' ἀντὶ γιὰ μιὰ δογματικὴ παιδαγωγικὴ προτίεση τώρα μιὰ παιδαγωγικὴ ἀνοιχτὴ, ἕνα εἶδος μαυετικῆς: δὲ σκοπεύει πιά νὰ ὑποδείξει συγκεκριμένες στάσεις καὶ ἠθικὸς κανόνες, ἀλλὰ νὰ δώσει στὸ θεατὴ τὴ δυνατότητα νὰ υιοθετήσῃ μόνος του τὶς σωστὲς στάσεις, αὐτὲς δηλαδὴ πού ἀντιστοιχοῦν στὶς πραγματικὲς ἱστορικὲς συνθῆκες. Τὸ ἐπικὸ του θέατρο γίνεται ἔτσι ἕνα ἐργαλεῖο καταπολέμησης τῶν ἰδεολογιῶν, διάλυσης τῶν ἰδεολογικῶν παραμορφώσεων τῆς πραγματικότητας. Ἀνεβάζοντας στὴ σκηνὴ τοὺς μύθους τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ζοῦμε μέρα τὴ μέρα τὴν ἱστορία, δείχνοντας δηλαδὴ τὴν κάποια θεατρικότητα αὐτῆς τῆς ζωῆς (τῶν χειρονομιῶν, τῶν ἀπόψεων μας. . .) ὁ Μπρέχτ μᾶς προσφέρει ἕνα μέσο γιὰ ν' ἀποκτήσουμε μιὰ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ μας, νὰ τὴ δοῦμε ἀντικειμενικά. Ἀντικείμενο ἐνὸς τέτοιου θεάτρου εἶναι οἱ ψευδεῖς παραστάσεις πού ἔχει ὁ ἄνθρωπος γιὰ τὸν ἑαυτὸ

←
1943: "Ὁ βίος τοῦ Γαλιλαίου". "Ἔργο ἐπικῆς μορφῆς, χωρὶς "μεγάλες" σκηνές. Ὁ μπρεχτικὸς ἥρωας δὲν εἶναι "ένας". Παρουσιάζεται συνεχῶς, διαφορετικὸς καὶ περίπλοκος. Ἄνοι, ὁ Τσαρλς Λῶτον, Λὸς Ἀντζελες, 1947, μὲ σκηνοθεσίαν Μπρέχτ - Λόζυ. Κάτω, ὁ Ἔρνστ Μπούς, Μπερλίнер Ἀνσάμπλ, 1957, σκην. Ἐνγκελ

του και για την κοινωνία. Έδω ξαναβρίσκουμε την "Όπερα της πεντάρας" και την "εικόνα μπουμερανγκ".

Το παραδοσιακό θέατρο ήταν σκηνοκρατικό: από τη σκηνή, με το στόμα των υποδειγματικών ηρώων του, ο συγγραφέας λέει στην πλατεία την αλήθεια της. Μια αλήθεια συμβολικής αξίας που η πλατεία δε μπορεί παρά να την αποδεχτεί ή να την άπορριψει. Το έπικό μπρεχτικό θέατρο είναι, θα λέγαμε, παράκεντρο: δέν είναι πια ο χώρος όπου παρουσιάζεται μια έτοιμη αλήθεια, ιδιοκτησία της σκηνής ή της πλατείας, των όποιων ή κοινή συμφωνία θα έδινε στην αλήθεια αυτή μια γενική και οριστική αξία. Το "αληθινό και το λογικό" δε βρίσκονται πια στο κέντρο της παράστασης: διαφαίνονται μόνο στον ορίζοντα της παράστασης σαν ένας στόχος που πρέπει να επιδιωχθεί και όχι σαν ένα αγαθό που θα αποκτηθεί με το τέλος του έργου. Καλός μαθητής του Γαλιλαίου, ο Μπρέχτ μεταμόρφωσε το θεατρικό σύστημα: δε γυρίζει πια γύρω από την αλήθεια, όπως τ' άστρα του πτολεμαϊκού συστήματος γύρω από τη γη. Στη σκηνή, όπως και στην πλατεία, τίποτα δέν ολοκληρώνεται οριστικά: μένουν όλα έκρεμη για να εκπληρωθούν έξω από το θέατρο, μέσα στον πραγματικό κόσμο. Το θέατρο πάντως είναι ένας από τους χώρους όπου, με μια διεργασία κοινού προβληματισμού, και παίζοντας θα λέγαμε, μπορούμε ν' ανακαλύψουμε τις αναγκαίες προϋποθέσεις που θα νās βοηθήσουν να δημιουργήσουμε άργότερα μια κοινή για όλους μας αλήθεια. Αυτό σημαίνει ότι η "μπρεχτική επανάσταση" δε γίνεται μόνο στη δραματουργία, αλλά άφορά όλόκληρη τη θεατρική δραστηριότητα, σε όλα της τα επίπεδα. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν το κατάλαβε πολύ νωρίς. "Ήδη το 1939, έγραφε: "Τη βασική επίδιωξη του έπικού θεάτρου μπορούμε να την καθορίσουμε εύκολότερα εξετάζοντας την αντίληψή του για τη σκηνή, παρά την αντίληψή του για το νέο δράμα. Το έπικό θέατρο δίνει σημασία σε κάτι που είχε ως τώρα παραμεληθεί. Μπορούμε να πούμε πως το χαρακτηριστικό του είναι ότι καλύπτει την "τάφρο" της όρχήστρας. Η άβυσσος αυτή που χωρίζει τους ήθοποιούς από το κοινό όπως τους νεκρούς από τους ζωντανούς, που με τη σιγή της αύξάνει τη μεγαλοπρέπεια του θεάτρου, που με τους ήχους της αύξάνει τη μευστική γοητεία της όπερας, η άβυσσος αυτή, που περισσότερο απ' όλα τα σκηνοκτικά στοιχεία διατηρεί ανεξίτηλη τη σφραγίδα της ιερής προέλευσης της σκηνής, έχασε σιγά σιγά τη σημασία της. Η σκηνή βρίσκεται πάντα ψηλότερα από την πλατεία, αλλά δέν ανάδύεται πια μέσα από άπύθμενα βάθη: έχει γίνει εξέδρα. Το διδακτικό και το έπικό θέατρο άποτελούν την προσπάθεια έγκατάστασης πάνω σ' αυτή την εξέδρα".

Ίσως το κατεξοχήν άνανεωτικό στοιχείο του θεάτρου του Μπρέχτ (αυτό που και σήμερα του δίνει αυτή την έξαιρετική γονιμότητα) είναι ότι έκμεταλλεύτηκε όλες τις συνέπειες αυτής της κατάρνησης της "τάφρου της όρχήστρας". Γιατί ο Μπρέχτ, χωρίς να παρασυρθεί από το άπατηλό όνειρο μιάς ιδανικής ένοποίησης και συγχώνευσης της σκηνής με την πλατεία (άποπειράθηκε να το κάνει την έποχή των "διδακτικών έργων", και θέατρα όπως το "Λίβινγκ Θήατερ" έπιμένουν ακόμα σήμερα να το προσπαθούν), διαμόρφωσε πάνω σ' αυτή τη βάση ένα καινούριο σύστημα έργου και θεατρικής παράστασης. Έτσι, το έπικό θέατρο, περνώντας από παράπλευρους δρόμους που θα ήταν λάθος να μñ εξετάσουμε, συναντιέται με τη μεγάλη δραματουργία του παρελθόντος: το μπρεχτικό, όπως και το κλασικό θέατρο, άπευθύνεται σ' όλόκληρη την Πολιτεία. Αυτό όμως το θέατρο της ιστορικής προοπτικής δε θεωρεί την αλήθεια δεδομένη και δέν έχει την πρόθεση να μās διδάξει: μās προετοιμάζει μόνο για να την κατακτήσουμε, για να μπορέσουμε, ξεπερνώντας τις ψευδείς παραστάσεις που έχουμε για τον έαυτό μας και για τον κόσμο, να χτίσουμε μια πραγματική Πολιτεία όπου παραστάσεις και πραγματικότητα θα ταυτιστούν έπιτέλους.

Μετάφραση ΑΝΝΑΣ ΦΡΑΓΚΟΥΔΑΚΗ

1951: Μια άληθινά ιστορική φωτογραφία. Ο Μπέρτολτ Μπρέχτ διδάσκει "Μάνα Κουράγιο". Στην καρτόσα ή συντρόφισσα της ζωής του "Έλεν Βάιγκελ. Καθαρά έπικό έργο: Το παλιό δράμα το άντικαθιστά μιά δήγηση συνεχής, χωρίς όρια, χωρίς κατάληξη

Σ. Σ. Το παραπάνω άρθρο είναι άπόσπασμα από το βιβλίο του Bernard Dort "Lecture de Brecht", που θα κυκλοφορήσει σύντομα στη σειρά θεατρικού δοκίμιου των εκδόσεων "Κέδρος"



ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

‘Ημερολόγιο δουλειάς

ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΞΕΘΡΙΑΣ

Τò “ Θέατρο ” — κρατώντας τήν υπόσχεσή του — προσφέρει ἄλλη μιὰ ἐπιλογή ἀπὸ τὸ πολυσήμαντο “ Ἡμερολόγιο δουλειᾶς ” τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ. Ἐναφέρεται στήν τρίτη χώρα τῆς αὐτοεξορίας του — τῇ Φιλανδία καὶ φωτίζει, ἰδιαιτέρα, τήν ἀνθρώπινη διάσταση τοῦ μαρξιστῆ θεωρητικοῦ καὶ συγγραφέα.

ΦΙΛΑΝΔΙΑ: 17.4.40 — 13.7.41

17 - 4 - 40

Μὲ καράβι στὴ Φιλανδία, ἀφήνοντας πίσω ἐπιπλα, βιβλία κλπ.(1). Ἕνας κλειδαρὰς παίρνει τὰ βιβλία πὺ κανέναν ἄλλον δὲν τὰ θέλει. Ἡ νεαρή χήρα πάνω στὸ παγόβουνο πὺ τὸ καράβι σταματᾷ γιὰ νὰ τῆς ρίξει σκάλα ν’ ἀνεβεῖ. Στὸ τελωνεῖο τοῦ Ἄμπο(2), ἡ κυρία πὺ ἀγαθεύει τὸ στρατιώτη νὰ τῆς κουβαλήσει τὰ μπαούλα. Τετράστιχα γιὰ τὸν Τόμπροκ(3), γιὰ νὰ μπορέσει νὰ πουλήσει μερικοὺς πίνακες ἀκόμα.

11 - 6 - 40

Γιὰ χιλιοστὴ φορά ξαναδουλεύω τὸν “ Καλὸ ἄνθρωπο τοῦ Σέ-Τσουάν ”, λέξη λέξη, μαζί μὲ τὴ Γκρέτε(4). Ζηλότυπα ὑπερασπιζομαι τὸ πρωινό μου τὸν τελευταῖο καιρὸ, ἀπὸ τότε πὺ οἱ εἰδήσεις πᾶνε ἀπ’ τὸ κακὸ στὸ χειρότερο. Σκέφτομαι κιάλας ἂν θὰ πρέπει νὰ κόψω τίς πρωινὲς εἰδήσεις. Τὸ μικρὸ κουτὶ βρίσκεται δίπλα στὸ στρώμα μου. Ἡ τελευταία μου δουλειὰ τὸ βράδυ εἶναι νὰ τὸ κλείνω, ἢ πρώτη τὸ πρωὶ νὰ τ’ ἀνοίγω.

12 - 6 - 40

Ὁ Κοκτώ ἰσχυρίζεται πὺς ἡ ἰδέα γιὰ τὸ καμουφλᾶρισμα τῶν τάνκς ξεκίνησε ἀπὸ τὸν Πικάσσο, πὺ τὴν εἶχε προτείνει πρὶν ἀπ’ τὸν Παγκόσμιο Πόλεμο σ’ ἕνα Γάλλο ὑπουργὸ Ἄμυνας γιὰ νὰ κάνει ἀόρατους τοὺς στρατιώτες. Ὁ Κοκτώ ἀναρωτιέται ἀκόμα μήπως οἱ ἄγριοι χρωματίζουν τὸ κορμί τους ὄχι γιὰ νὰ τρομάζουν ἀλλὰ γιὰ νὰ γίνονται ἀόρατοι. Αὐτὴ εἶναι μιὰ καλὴ ἰδέα. Κάνεις κάτι ἀόρατο μὲ τὸ νὰ καταστρέφεις τὴ μορφή του, δίνοντάς του μιὰν ἀναπάντεχη μορφή. Μ’ ἄλλα λόγια δὲν τὸ κάνεις ἀθέατο, ἴσα ἴσα τὸ κάνεις χτυπητό, μὰ ἀλλόκοτο! Οἱ Γερμανοὶ πλησιάζουν στὸ Παρίσι.

28 - 6 - 40

Ἡ πτώση τῆς Γαλλίας — τὸ γκρέμισμα μιᾶς παγκόσμιας αὐτοκρατορίας μέσα σὲ τρεῖς βδο-

(1) Μετὰ τὴν εἰσβολὴ τῆς Γερμανίας στὴ Δανία καὶ τὴ Νορβηγία, ἡ Σουηδικὴ Κυβέρνηση μεγάλωσε τὴν πίεσή της στοὺς Γερμανοὺς ἐμικρέδες. Τὴν ἐποχὴ πὺ ὁ Μπρέχτ ζοῦσε στὴ Στοκχόλμη οἱ Σουηδοὶ ἐξέδωσαν ἕνα ζευγάρι ἐμικρέδων στοὺς Γερμανοὺς. Τὸν Ἀπρίλη ἔκαναν ἔρευνα στὸ σπίτι τοῦ Μπρέχτ, στὸ Λίτινγκό. Ὁλ’ αὐτὰ ἔκαναν τὸ Μπρέχτ νὰ ἐγκαταλείψει ἀμέσως τὴ χώρα. Ἀναχώρησε μὲ τὴν οἰκογένειά του, στίς 17.4.40, διὰ ξηρᾶς γιὰ τὴ Φιλανδία.

(2) Ἄμπο ὀνομάζεται στὰ σουηδικὰ ἡ πόλη Τούρκου.

(3) Οἱ στίχοι γιὰ τὸ Χὰνς Τόμπροκ δημοσιεύτηκαν μὲ τὸν τίτλο: “ Πρόταση σ’ ἕνα φίλο ζωγράφου νὰ προσθέσει στοὺς πίνακές του ἕνα ἀπ’ τὰ παρακάτω κείμενα”. Βλ. “ Ἀπαντα ”, τόμ. 9, σελ. 753 κέ. Παραθέτουμε τὰ τετράστιχα σὲ μετάφραση (Σ.τ.μ.):

Χάρη στῆς ἐποχῆς τὴν κακοδαιμονιά
Καὶ τὴν ἐμμονή μου στὰ ἰδανικά
Μὲ τὴν τέχνη μου τὰ βρῆκα σκοῦρα.
Γι’ αὐτό, παρακαλῶ, μὴν πληρώνετε μονάχα
Τὸ φοροεισπράχτορα, ἀλλὰ καὶ μένα. (Σωτήριον ἔτος 1940)

Καθὼς γιὰ λίγο σταματῶ νὰ μελετῶ τὴν ἱστορία
Βρίσκω μπροστά μου τὸ λογαριασμὸ τοῦ γαλατᾶ.
Καὶ σᾶς παρακαλῶ, ἀγοράστε κανέναν πίνακα, ὄχι μόνο κανόνια.
Σκεφεῖτε πὺς ὑπάρχει καὶ Δευτέρα Παρουσία. (Σωτήριον ἔτος 1940)

Μέρα καὶ νύχτα δίχως καθόλου ἀναπαμὸ
Τοὺς βλέπεις κάτι νὰ σκαρώνουν ἐνάντια στὸν ἄνθρωπο.
Ποιάς ὁμως θὰ ἦταν πρόθυμος
Κάτι νὰ δώσει γιὰ τὴν τέχνη, π.χ. γι’ αὐτὸ τὸν πίνακα; (Σωτήριον ἔτος 1940)

(4) Γιὰ τὴ Γκρέτε (Μαργαρίτα Στέφιν) βλ. “ Θέατρο ”, τεῦχος 32, σελ. 20, σημείωση 26.

μάδες!(5). Είναι " τὸ πνεῦμα τῆς ἄμυνας " αὐτὸ ποὺ σπάει τὴν ἄμυνα. Ἡ Γαλλία ἔπασε στὴ Γραμμὴ Μαζινὸ. Αὐτὸ τὸ πενταώροφο ὑπόγειο ξενοδοχεῖο, πῶς ἐκφράζει τοὺς παρασιτικούς Γάλλους εἰσοδηματίες! Πέντε πατώματα βαθιὰ ἔκρυσπε τὸ κεφάλι τῆς ἡ στρουθοκάμηλος! Ἡ Γραμμὴ Μαζινὸ ἐμπόδισε τὴν ἐκπαίδευση τοῦ γαλλικοῦ στρατοῦ κι ἄνοιξε τὰ ὀλλανδικὰ καὶ τὰ βελγικὰ σύνορα μὲ τὴν ἀποτελεσματικότητά μιᾶς ντάπιας. Ἐκεῖ ὅμως εἶχαν ἐξασφαλιστεῖ μὲ μιὰ χάρτινη γραμμὴ Μαζινὸ: τὴν Κοινωνία τῶν Ἑθνῶν. Πέντε πατώματα βαθιὰ καὶ μὲ ζεστὸ νερό. Καὶ ἡ Ἀγγλία πάσχισε νὰ τὰ καταφέρει μὲ τὸν ἀποκλεισμό. Μὰ γιὰ νὰ πετύχει θὰ ἔπρεπε νὰ ἴναι νησί!

29 - 6 - 40

Μιὰ παγκόσμια αὐτοκρατορία γκρεμίστηκε καὶ μιὰ δευτέρη κλονίζεται συθέμελα ἀπὸ τότε ποὺ ἄρχισα τὴν τελευταία μορφή τοῦ " Καλοῦ ἀνθρώπου τοῦ Σέ-Τσουάν ", τῆ φιλανδικῆ. Ἄρχισα τὸ ἔργο στὸ Βερολίνο, τὸ δούλεψα στὴ Δανία καὶ τὴ Σουηδία. Μὲ κοῦρασε περισσότερο ἀπὸ κάθε προηγούμενο ἔργο μου. Μὲ πολὺ κόπο σταματᾶω τὴ δουλειά. Εἶναι ἓνα ἔργο ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἴναι τέλειο, καὶ δὲν εἶναι.

Ἐπιασε ζέστη, καὶ τὸ ἀμερικανικὸ προξενεῖο δὲν ἔδωσε ἀκόμα ἀπάντηση γιὰ τὶς ἀδειες εἰσοδῶ. Οὔτε καὶ ξέρω ἀκόμα ποῖο δρόμο πρέπει ν' ἀκολουθήσω, καὶ τί θὰ κοστίσει τὸ ταξίδι. Πάνω ἀπ' τὴν Εὐρώπη ἀπλώνεται ὀλοένα καὶ πιὸ πλατιά ἡ σκιά μιᾶς μεγάλης πείνας. Ὁ καφῆς ἐδῶ κοντεῦει νὰ ἐξαντληθεῖ, ὑπάρχει ἔλλειψη ζάχαρης, καὶ τὰ ποῦρα (ποὺ γιὰ μένα εἶναι μέσα παραγωγῆς) γίνονται ἀπρόσιτα. Ὅλα μαζί καὶ τὸ καθένα ξέχωρα δείχνουν τὴ δύναμη τοῦ τρίτου Ράιχ ποὺ ὅλο καὶ μεγαλώνει.

1 - 7 - 40

Ὁ κόσμος ἀλλάζει τώρα, ὦρα τὴν ὦρα. Θυμᾶμαι πῶς σιγὰ σιγὰ ἐξαφανίζονταν ὅλο καὶ περισσότερα πράγματα. Στὴν ἀρχὴ ὑπῆρχαν ἀκόμα οἱ ἐφημερίδες, γερμανικὲς ἐφημερίδες στὴν Αὐστρία, τὴν Τσεχοσλοβακία, τὴν Ἑλβετία καὶ στὸ Σάαρ. Ἡ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη ἐκλείναι, δὲν ἔρχονταν πιὰ. Ἐμεινε τὸ ραδιόφωνο. Ὅμως κάποια μέρα σῶπασε ἡ Βιέννη, μιὰ ἄλλη μέρα ἡ Πράγα. Ἡ Βαρσοβία ἀκούστηκε περισσότερο. Μετὰ σῶπασε κ' ἡ Βαρσοβία κ' ἡ Κοπεγχάγη καὶ τὸ Ὄσλο ἔκαναν μόνο γερμανικὲς ἐμπομπές. Τώρα σῶπασε τὸ Παρίσι. Ἀπόμεινε μονάχα τὸ Λονδίνο ἀπὸ τὶς δυτικὲς δημοκρατίες. Γιὰ πόσον καιρὸ ἀκόμα; Ὁ Στέφ(6) κ' ἐγὼ χρειάζεται νὰ μελετοῦμε ὅλο καὶ πιὸ καινούριους χάρτες, τὸν ἓνα μετὰ τὸν ἄλλο. Τὸ χάρτη τῆς Πολωνίας, τῆς Σκανδιναβίας, ὕστερα τὴν Ὀλλανδία, τὸ Βέλγιο, τὴ Γαλλία. Τώρα εἶναι ἡ σειρά τῆς Ἀγγλίας.

5 - 7 - 40

Μὲ τὴ Χέλλα Βουολιγιόκι πῆγαμε στὸ ἀγρόκτημα Μάρλεμπεκ (στὸ Καουζάλα). Μᾶς δίνει μιὰ βίλλα ἀνάμεσα σὲ ὠραῖες σημῶδες(7). Μιλᾶμε γιὰ τὴ σιωπὴ ἐδῶ ἔξω. Κι ὅμως δὲν εἶναι ἡ σιωπή, μονάχα οἱ θόρυβοι εἶναι πολὺ πιὸ φυσικοί. Ὁ ἀγέρας μέσα στὰ δέντρα, τὸ θρόισμα τοῦ χορταριοῦ, τὰ κελαιδίσματα καὶ ὁ ἦχος τοῦ νεροῦ. Ἡ ἔπαυλη, κάτασπρη, μὲ δυὸ σειρὲς ἀπὸ ὀχτῶ μεγάλα παράθυρα, εἶναι πάνω ἀπὸ ἐκατὸ χρονῶ, χτισμένη σὲ αὐτοκρατορικὸ στυλ. Τὰ δωμάτια ἀξίζει νὰ γίνουν μουσεῖο. Δίπλα στὴν ἔπαυλη ὑπάρχει ἓνα θεόρατο, πέτρινο κτήριο γιὰ τὶς γελάδες (κάπου 80 κεφάλια), μὲ μποῦκες στὴ σκεπὴ γιὰ νὰ ρίχνουν τὴν τροφή. Ἐκεῖ πάει τὸ φορτηγὸ ποὺ μεταφέρει τὶς τροφές. Κ' ἓνα ὠραῖο σύστημα ὅπου κυλάει τὸ νερὸ γιὰ τὸ καθάρισμα, ὅλα ἀπὸ σίδηρο καὶ θαυμάσιο ξύλο, τὸ κοκκινωπὸ πεῦκο τοῦ Βορρά. Ὁ χειμῶνας ἦταν πολὺ βαρῦς αὐτὴ τὴ χρονιά τοῦ πολέμου. Ἐτσι ὁ βυσινοκόρητος ἔχει παγώσει, κ' ἐπειδὴ δὲν εἶχε βροχὲς τὴν ἄνοιξη, τὰ λαχανικὰ εἶναι φτωχὰ. Σ' ἓνα μικρὸ ξύλινο σπίτι ζοῦν δεκατέσσερις ψαράδες ἀπὸ τὴν Καρελία, ποὺ τοὺς ἀπομάκρυναν ἀπὸ τὸν τόπο τους ἐξαιτίας τοῦ πολέμου. Δὲν πληρώνουν νοῖκι καὶ παίρνουν 10 φιλανδικὰ μάρκα τὴ μέρα. Ἡ Χέλλα Βουολιγιόκι λέει πῶς τοὺς φτάνουν γιὰ νὰ ζήσουν. Βλέπουν ὅμως τὸ μέλλον τους σκοτεινὸ, ἡ Βουλὴ συζητᾶει τὴν τύχη τους.

Εἴμαστε πολὺ νυσταγμένοι, ἴσως ἐπειδὴ δὲν ἔχουμε συνηθίσει τὸν ἀγέρα. Αὐτὴ μονάχα ἡ μυρουδιά τῆς σημῶδας εἶναι μεθυστικὴ καθὼς καὶ ἡ μυρουδιά τοῦ ξύλου. Κάτω ἀπὸ τὶς σημῶδες ἔχει πολλὲς ἀγριοφράουλες, ὡστόσο ἀκόμα καὶ τὸ μάζεμά τους κουράζει τὰ παιδιά. Φοβᾶμαι πῶς ἡ Χέλλι θὰ ἔχει δυσκολίες μὲ τὸ μαγεῖρεμα, πρέπει ν' ἀνάβει τὸ φοῦρνο καὶ τὸ σπίτι δὲν ἔχει νερό. Μὰ οἱ ἄνθρωποι εἶναι πολὺ φιλικοί, κ' ἡ Χέλλα Βουολιγιόκι ξέρε ἀμέτρητες ἱστορίες.

8 - 7 - 40

Καταλαβαίνει κανένας γιατί οἱ ἄνθρωποι σ' αὐτὸ τὸν τόπο ἀγαποῦν τὸ τοπίο τους. Εἶναι τόσο πλούσιο καὶ παρουσιάζει τόσο μεγάλῃ ποικιλία. Τὰ νερά, πλούσια σὲ ψάρια, τὰ δάση μὲ τὰ ὠραῖα δέντρα καὶ τὴ μυρουδιά ἀπὸ φράουλα καὶ σημῶδα. Τὰ τεράστια καλοκαίρια ποὺ ἔρχονται ἔξφρηνικά, μέσα σὲ μιὰ νύχτα, ὕστερα ἀπὸ ἀτέλειωτους χειμῶνες. Ἡ δυνατὴ ζέστη ὕστερα ἀπὸ τὸ δυνατό κρύο. Κ' ἔτσι ὅπως ἡ μέρα χάνεται τὸ χειμῶνα, τὸ ἴδιο χάνεται κ' ἡ νύχτα τὸ καλοκαίρι. Τότε ἡ ἀτμόσφαιρα, εἶναι τόσο ἔντονη κ' ἔχει μιὰ τόσο ὠραία γέυση, ποὺ φτάνει σχεδὸν γιὰ νὰ σὲ χορτάσει. Καὶ τί μουσικὴ εἶναι αὐτὴ ποὺ πλημμυρίζει τὸν καθαρὸ οὐρανὸ! Σχεδὸν ἀδιάκοπα φυσάει ἀγέρας κ' ἐπειδὴ πέφτει πάνω σὲ πολλὰ καὶ διάφορα φυτὰ, στὸ χορ-

(5) Στις 22.6.40 ὑπογράφηκε στὴν Κομπιέν ἀνάμεσα στὴ Γερμανία καὶ τὴ Γαλλία ἡ συμφωνία γιὰ τὴν κατάπαυση τοῦ πυρός. Ἀκολούθησε στις 24.6.40 ἡ κατάπαυση τοῦ πυρός ἀνάμεσα στὴν Ἰταλία καὶ τὴ Γαλλία. Στις 25.6.40 σταμάτησαν οἱ ἐχθροπραξίες στὴ Γαλλία.

(6) Εἶναι ὁ γιὸς του, Στέφαν Μπρέχτ (Σ.τ.μ.).

(7) Ἡ οἰκογένεια Μπρέχτ πέρασε τὸ καλοκαίρι στὸ χτήμα τῆς ποιήτριας Χέλλα Βουολιγιόκι.

τάρι, τὰ στάχια, τούς θάμνους καὶ τὰ δάση, δημιουργεῖται ἕνας γλυκός, ὠραῖος ἤχος πού ἄλλοτε δυναμώνει κι ἄλλοτε χαμηλώνει, πού σχεδόν ποτέ δὲν τὸν αἰσθάνεσαι κι ὅμως πάντα ὑπάρχει.

3 - 8 - 40

Συμπλήρωμα στὴ θεωρία τῆς " Ἀγορᾶς τοῦ Χαλκοῦ " (8):

I. Στὰ θεατρικὰ ἔργα πού γράφονται μὲ τούς κανόνες τῆς ἀριστοτελικῆς δραματουργίας καὶ τῆ συνακόλουθη τεχνικῆ τῆς ἠθοποιίας (οἱ δυὸ ἔννοιες πρέπει ἐνδεχομένως ν' ἀντιστραφοῦν) τὸ ξεγέλασμα τοῦ θεατῆ, πῶς δῆθεν τὰ γεγονότα πάνω στὴ σκηνὴ ἐμφανίζονται καὶ διαδραματίζονται στὴν ἀληθινὴ ζωὴ, ἐνισχύεται μὲ τὴν παρουσίαση τοῦ μύθου σὰν ἕνα ἐνιαῖο σύνολο. Οἱ λεπτομέρειες δὲ μποροῦν νὰ ξεκόψουν ἀπὸ τὸ σύνολο καὶ ν' ἀναμετρηθοῦν μὲ ἀντίστοιχες λεπτομέρειες ἀπ' τὴν ἀληθινὴ ζωὴ. Δὲν ἐπιτρέπεται ν' ἀφαιρέσει κανένας τίποτα ἀπὸ τὸ σύνολο γιὰ νὰ τὸ συσχετίσει, λόγου χάρι, μὲ τὴν πραγματικότητα. Αὐτὸ εἶναι κάτι πού τὸ καταργεῖ τὸ " παραξενισμένο " παίξιμο. Ἡ ἀνέλιξη τοῦ μύθου γίνεται ἐδῶ κομματιαστὰ, τὸ ἐνιαῖο σύνολο ἀποτελεῖται ἀπὸ αὐτόνομα κομμάτια πού μποροῦν πάντα νὰ ἔρθουν, καὶ μάλιστα πρέπει νὰ ἔρχονται, σ' ἀντιπαράθεση μὲ ἀντίστοιχα πραγματικὰ φαινόμενα. Ἡ ἠθοποιία αὐτὴ ἀντλεῖ ἀδιάκοπα τὴ δύναμή της ἀπὸ τὴ σύγκριση μὲ τὴν πραγματικότητα, πού σημαίνει πῶς μᾶς κάνει νὰ προσέχουμε συνέχεια τῆ δεοντολογία τῶν γεγονότων πού ἀπεικονίζονται.

II. Γιὰ νὰ μπορέσει ὁ ἠθοποιὸς νὰ δημιουργήσει τὸ " παραξενισμα " πρέπει νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη ταύτιση μὲ τὸ σκηνικὸ πρόσωπο. Δείχνει τὸ πρόσωπο, λείπει τὸ κείμενο σὰ μιὰ ἀναφορά, ἐπαναλαμβάνει ἕνα πραγματικὸ γεγονός. Ὁ θεατῆς δὲ μπαίνει ἀπόλυτα ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ προσώπου, δὲ βρίσκεται ψυχικὰ στὴν ἴδια κατάσταση, δὲ υποχρεώνεται νὰ παρακολουθήσει φεταλιστικὰ τὴ μοῖρα τοῦ σκηνικοῦ προσώπου. (Μπορεῖ νὰ θυμῶνει ἐκεῖ πού τὸ σκηνικὸ πρόσωπο χαίρεται κλπ., ἔχει τὸ λεύτερο, κάποτε μάλιστα σπρώχνεται, νὰ φανταστεῖ μιὰν ἄλλη ροὴ ἢ νὰ ψάξει γιὰ μιὰν ἄλλη ροὴ κλπ.). Τὰ γεγονότα ἱστοριοποιοῦνται καὶ ἀποχτοῦν ἕνα κοινωρικὸ περιγυρο. (Φυσικὰ τὸ πρῶτο γίνεται προπαντὸς ὅταν πρόκειται γιὰ σημερινὰ γεγονότα: αὐτὸ πού ὑπάρχει σήμερα δὲν ὑπῆρχε πάντα καὶ δὲ θὰ ὑπάρχει πάντα. Τὸ δεύτερο ἀμφισβητεῖ καὶ " θέτει ὑπὸ συζήτηση " τὴν κοινωνικὴ τάξη πού κυριαρχεῖ). Ἡ χρησιμοποίησις τοῦ " παραξενίσματος " εἶναι μιὰ τεχνικὴ πού μόνο τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ της μπορεῖ κανένας νὰ διδάξει.

III. Γιὰ νὰ μπορέσει κανένας νὰ ἐξακριβώσει τὴ νομοτέλεια τῶν φαινομένων πρέπει νὰ συλλαμβάνει τὰ φυσικὰ φαινόμενα, ὅς ποῦμε, μὲ ἀπορία, πού σημαίνει νὰ παραμερίσει τὴ " φυσικότητά " τους γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τὰ κατανοήσει. Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ διαπιστώσουμε τὴ νομοτέλεια πού καθορίζει τὴν πτώση ἑνὸς σώματος πού τὸ πετᾶμε μακριά, πρέπει νὰ βροῦμε μὲ τὴ φαντασία μας κι ἄλλες πιθανὲς αἰτίες γιὰ τὴν πτώση του. Ἀνάμεσα στὶς πιθανότητες πού σκεφτήκαμε, ἡ φυσικὴ, ἡ πραγματικὴ. εἶναι βέβαια κ' ἡ σωστή, κι ὅλες οἱ ἄλλες πιθανὲς αἰτίες ἀποδείχονται μετὰ ἀπίθανες. Τὸ θέατρο πού προκαλεῖ μὲ τὸ " παραξενισμα " στὸ θεατῆ ἕνα τέτοιο ξάφνιασμα, καὶ μιὰ τέτοια εὐρηματικὴ καὶ κριτικὴ ἀντιμετώπιση, δὲν κατατάει ἐπιστημονικὸ ἴδρυμα(9), ἐπειδὴ ἐπιδιώκει μιὰν ἀντιμετώπιση πού συνηθίζεται καὶ στὶς ἐπιστῆμες. Εἶναι, ἀπλὰ καὶ μόνο, ἕνα θέατρο τῆς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς. Χρησιμοποιεῖ γιὰ τὸ θεατρικὸ γεγονός τὴ στάση πού παίρνει ὁ θεατῆς στὴ ζωὴ. Γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἀλλιῶς: ἡ ταύτιση δὲν εἶναι ἡ μοναδικὴ πηγὴ συναισθημάτων πού διαθέτει ἡ τέχνη.

IV. Στὰ πλαίσια τοῦ ἀριστοτελικοῦ θεάτρου ἡ τεχνικὴ τῆς ἠθοποιίας πού περιγράψαμε δὲ θὰ ἔταν παρὰ μονάχα ἕνα ζήτημα ὕψους. Κι ὅμως εἶναι κατὰ πολὺ πιὸ σημαντικὸ. Ὅστόσο τὸ θέατρο δὲ χάνει μ' αὐτὴ σὲ καμιὰ περίπτωση τὸν παλιὸ σκοπὸ του πού εἶναι ἡ ψυχὰ γιὰ κ' ἡ διδαχὴ. Ἴσα ἴσα πού τὸν ἀνανεώνει. Ἡ παρουσίαση τοῦ σκηνικοῦ προσώπου ἀποχτᾶει πάλι μιὰν ἀπόλυτη φυσικότητα. Παρ' ὅλη τὴν ποικιλία πού μορεῖ νὰ παρουσιάξει τὸ ὕφος. Μονάχα ἡ ἐνασχόληση μὲ τὴν πραγματικότητα δραστηριοποιεῖ τὴ φαντασία μὲ τὸ σωστό, ἀπολαυστικὸ τρόπο. Κέφι καὶ σοβαρότητα ζωντανεύουν στὴν κριτικὴ, πού εἶναι μιὰ δημιουργικὴ κριτικὴ. Γενικὰ πρόκειται γιὰ τὴν ἐκλαίκευση μιᾶς παλιᾶς, καθιερωμένης λατρείας.

4 - 8 - 40

Σχετικὰ μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ ρεαλισμοῦ: ἡ κοινὴ ἀντίληψη εἶναι πῶς ὅσο πιὸ εὐκόλα μπορεῖς ν' ἀναγνωρίσεις τὴν πραγματικότητα μέσα σ' ἕνα ἔργο, τόσο πιὸ ρεαλιστικὸ εἶναι. Ἐνάντια σ' αὐτὴ τὴν ἀποψη παραθέτω ἐγὼ τὴν ἐρμηνεία πῶς ἕνα ἔργο τέχνης εἶναι πιὸ ρεαλιστικὸ ὅσο πιὸ εὐκόλα ἀναγνωρίζουμε τὴν πραγματικότητα ἀφομοιωμένη μέσα σ' αὐτό. Συχνὰ δυσκολεύουμε τὴν ἀπλὴ ἀναγνώριση τῆς πραγματικότητος μὲ μιὰ τέτοια περιγραφή πού μᾶς μαθαίνει ν' ἀφομοιώσουμε τὴν πραγματικότητα. Ἡ ζάχαρη πού παρασκευάζουν οἱ χημικοὶ μᾶς χάνει τὴν ἰδιομορφία της. Αὐτὸ βέβαια εἶναι ἕνα ἀκράιο παράδειγμα, δείχνει μόνο τὰ μεγάλα περιθώρια. Ὅπως δὲ πρέπει νὰ προσέξουμε ἂν ὁ καλλιτέχνης εἶναι ρεαλιστῆς, πού θὰ πεῖ ἂν ἀκολουθεῖ μιὰ ρεαλιστικὴ διαδικασία ὅταν γράφει, ἂν μπορεῖ καὶ ἐπιβάλλει τὴν πραγματικότητα ἐνάντια στὴ συσκότιση καὶ τὶς ἀπάτες, καὶ ἐπεμβαίνει στὴ ζωὴ καὶ τὴ δράσι τοῦ κοινοῦ του. Καὶ δὲν πρέπει κανένας νὰ πιάνεται ἀπὸ τὴ μορφή καὶ νὰ συγκρίνει ἕνα ἔργο μ' ἕνα ἄλλο μόνο μὲ βάση τὴ μορφή. Αὐτὸς εἶναι καθαρὸς φορμαλισμὸς ἀκόμα κι ὅταν ἡ συγκεκριμένη μορφή βγαίνει ἀπὸ ἕνα ρεαλιστικὸ ἔργο. Σὰν παράδειγμα ρεαλιστικοῦ ἔργου πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ θεωρεῖται κ' ἡ παραβολὴ τοῦ Λένιν γιὰ τὸ σκαρφάλωμα στὰ ψηλὰ βουνά(10).

(8) Στὴν " Ἀγορὰ τοῦ Χαλκοῦ " ὁ Μπρέχτ σχεδίαζε " μιὰ συζήτηση ἀνάμεσα σὲ τέσσερα πρόσωπα σχετικὰ μ' ἕνα καινούριο τρόπο γιὰ νὰ κάνει θέατρο ". Τὰ μεγάλα ἢ μικρὰ ἀποσπάσματα πού ὑπάρχουν ἐδῶ, δὲν παρουσιάζονται συναρμολογημένα. Μιὰ προσπάθεια γιὰ τὴ συναρμολόγησή τους γίνεται στὰ " Ἀπαντα ", τόμ. 16, σελ. 500 κέ.

(9) " Ἴδρυμα: Anstalt στὸ γερμανικὸ πρωτότυπο. " Ἐμεινε σὰν ὄρος ἀπὸ τὸ θεωρητικὸ κείμενο τοῦ Σίλλερ " Das Theater als moralische Anstalt " (Τὸ θέατρο σὰν ἠθικὸ ἴδρυμα) (Σ.τ.μ.).

(10) Βλ. σχετικὰ τὴν παρακάτω σημεῖωση 15.

5 - 8 - 40

Τέτοιος ποιητής σαν τὸ Χάσεκ, τὸ Σιλόνε, [τὸν Ο' Κέιζυ] (11), καὶ μένα, διστάζουν συχνὰ νὰ μᾶς ὀνομάσουν ἀστούς ποιητές, μὰ ἔχουν ἄδικο. Μπορεῖ νὰ κάνουμε τὴν ὑπόθεση τοῦ προλεταριάτου δική μας ὑπόθεση, μπορεῖ ἀκόμα νὰ μᾶστε γιὰ ἓνα διάστημα οἱ ποιητές τοῦ προλεταριάτου — αὐτὸ σημαίνει πῶς τὸ προλεταριάτο ἔχει ἐκεῖνο τὸ διάστημα ἀστούς ποιητές πού ὑπερασπίζονται τὴν ὑπόθεσή του. Ἐμεῖς πάλι μπορεῖ νὰ λέμε στὸν ἑαυτὸ μας πῶς δὲν εἶναι οὔτε προτέρημα οὔτε καὶ προσφορά τὸ νὰ ἴσαι προλετάριος, καὶ πῶς ὁ ἀγώνας γίνεται ἀκριβῶς γιὰ νὰ σβηστοῦν ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς γῆς ὅλα τὰ προλεταριακὰ χαρακτηριστικά — παρ' ὅλα αὐτὰ δείχνουμε τοὺς περιορισμούς καὶ τὶς ἀδυναμίες τῆς τάξης μας, κι αὐτὸ μᾶς βάζει στὴ θέση τοῦ συναγωνιστῆ πού πρέπει νὰ τὸν ἀντιμετωπίζουν κριτικά. Βέβαια ὅταν μεταφέρουμε τὴν ἀστική κουλτούρα, αὐτὸ πού μεταφέρουμε εἶναι ἡ ἴδια ἡ κουλτούρα. Σ' ὀρισμένα στάδια τῆς ἐξέλιξης, ὅταν τὸ προλεταριάτο νικήσει, ἐξακολουθεῖ ὅμως νὰ εἶναι προλεταριάτο, ἡ λειτουργία τῶν ἀστών πρωτοπόρων γίνεται, ὅπως ἀποδείχτηκε στὴν πράξη, φαρμαλιστική. Ξεπερασμένοι ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ἐξέλιξη προωθοῦν γιὰ ἓνα διάστημα μόνο τὶς φόρμες. Τότε εἶναι καιρὸς νὰ βγοῦν στὴν ἐπιφάνεια οἱ καινούριοι ποιητές κι ἀγωνιστές. Αὐτοὶ θὰ βροῦν στὰ ἔργα τῶν προκατόχων τους, στὰ δικά μας ἔργα, ὄχι μόνο τὰ πιὸ ἐξελιγμένα ἐκφραστικά μέσα, ἀλλὰ καὶ τὰ στοιχεῖα τῆς καινούριας κουλτούρας πού προβάλλουν μέσα ἀπὸ τὸν ἀγῶνα πάντα μὲ μεγαλύτερη ὀξύτητα. Τὰ ὄνειρα τρέχουν πρὶν ἀπὸ τὰ ἔργα, ἀκριβῶς ἡ ἀσάφειά τους εἶναι πού κάνει τὸ καινούριο πεδίο νὰ φαίνεται ἀπεριόριστο, γι' αὐτὸ κι ἐρεθίζουν. Σημαντικὴ στὰ ἔργα μας εἶναι ἀκόμα ἡ τεχνικὴ πού χρησιμοποιοῦμε ὅταν ξαναρχίζουμε κάτι, καὶ πού τὴ βρῆκαν αὐτοὶ πού ἔχουν ἀφομοιώσει τὴν παράδοση. Γιατὶ ἐκεῖνος πού ξεκινᾷ δίχως νὰ ἔχει ἀφομοιώσει τὴν παράδοση εὐκολὰ πισωδρομεῖ καὶ πέφτει κάτω ἀπὸ τὴν ἐξουσία τῆς παράδοσης. Τὸ πιὸ σίγουρο εἶναι νὰ μᾶς ἀναφέρουν καὶ νὰ μᾶς χρησιμοποιοῦν σαν τοὺς διαλεκτικούς ἀνάμεσα στοὺς ἀστούς ποιητές. Ἔτσι βρισκόμαστε στὴν ἴδια γραμμὴ μὲ τοὺς ἀστούς πολιτικούς πού ἔκαναν τὴν ὑπόθεση τοῦ προλεταριάτου δική τους ὑπόθεση.

19 - 8 - 40

Αὐτὸ τὸν καιρὸ δὲ μπορῶ νὰ γράψω τίποτ' ἄλλο ἐχτὸς ἀπ' αὐτὰ τὰ μικρὰ ἐπιγράμματα, ὀχτάστιχα καὶ τώρα μόνο τετράστιχα. Τὸν "Καίσαρα" δὲν τὸν ξαναπιάνω ἐπειδὴ δὲν τέλειωσε ἀκόμα ὁ "Καλὸς ἀνθρωπος". Ὅταν γιὰ ν' ἀλλάξω κλίμα ἀνοίγω τὴν "Ἀγορὰ τοῦ Χαλκοῦ" νιώθω σὰ νὰ μοῦ ρίχνουν ἓνα σύννεφο σκόνῃ στὰ μοῦτρα. Πῶς μπορεῖ νὰ φανταστεῖ κανένας πῶς κάτι τέτοιο θ' ἀποχτήσει πάλι νόημα; Αὐτὴ δὲν εἶναι μιὰ ρητορικὴ ἐρώτηση. Θὰ ἔπρεπε νὰ μπορῶ νὰ τὸ φανταστῶ αὐτό. Καὶ δὲ μ' ἐμποδίζουν οἱ νίκες πού σημειώνει αὐτὴ τὴ στιγμή ὁ Χίτλερ ἀλλὰ ἀποκλειστικά καὶ μόνο τὸ γεγονὸς ὅτι δουλεύω σ' ἀπομόνωση. Ὅταν ἀκούω τὸ πρωινὸ δελτίο διαβάζοντας ταυτόχρονα τὴ "Ζωὴ τοῦ Τζόνσον" τοῦ Μπόζγουελ καὶ χαζεύοντας τὸ τοπίο μὲ τὶς σημύδες καὶ τὴν ὀμίχλη πού ἀνεβαίνει ἀπ' τὸ ποτάμι, ἡ ἀφύσικη μέρα δὲν ἀρχίζει κακοδιάθετα μὰ χωρὶς καθόλου διάθεση, αὐτὸς εἶναι ὁ ἐν δὶ ἀ μ ε σ ο ς χ ρ ὀ ν ο ς. Ὁ Μπρεντάνο (12), πού τοῦ ἔγραψα πάλι ὕστερα ἀπὸ πολὺν καιρὸ, μήπως μάθω νέα γιὰ τὸν Φόυχτβάνγκερ, μοῦ ἀπαντᾷ πῶς δὲν ξέρεי τίποτα γι' αὐτόν, μισεῖ τὴν Ἀγγλία κ' ἐλπίζει πῶς θὰ τὸ πὸν περάσει ἡ ὄρεξη νὰ "μᾶς" κηρύξει ἀστόχαστα τὸν πόλεμο στὸ μέλλον. Πραγματικά, τὸ γερμανικὸ ραδιόφωνο ἰσχυρίζεται πῶς ἐπικρατεῖ μεγάλη ἀγανάχτηση στὴ Γερμανία γιατί ὁ Τσῶρτσιλ ἔδωσε διαταγὴ στοὺς πιλότους του νὰ βομβαρδίζουν γερμανικὰ μνημεῖα τέχνης, ὅπως τὸ ἐξοχικὸ σπίτι τοῦ Γκαίτε στὴ Βαϊμάρη, κ' ἓνα μαυσωλεῖο τοῦ Μπίσμαρκ. (Αὐτὸ μοιάζει νὰ ἴναι προσχεδιασμένο).

28 - 8 - 40

Στὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ ἐπιγράμματα τὰ ἀντικείμενα κοινῆς χρήσης πού κατασκευάζουν οἱ ἄνθρωποι χρησιμοποιοῦνται μὲ μεγάλη εὐκολία σαν ἀντικείμενα τῆς ποίησης, ἀκόμα καὶ τὰ ὄπλα. Κυνηγοὶ καὶ πολεμιστὲς καθαγιάζουν τὸ τόξο τῆς θεότητος. Ἄν τώρα τὸ βέλος τρυπάει τὸ στήθος τῆς πέρδικας ἢ τοῦ ἀνθρώπου, δὲν ἔχει καμιά σημασία. Στὴν ἐποχὴ μας δὲν εἶναι μονάχα ἡθικὸι δισταγμοὶ πού ἐμποδίζουν μιὰ τέτοια ποίηση τῶν ἀντικειμένων. Ἡ ὀμορφιὰ ἐνὸς ἀεροπλάνου ἔχει κατὰ τὸ ἀνήθικο. Ὅταν κάποτε στὴ Σουηδία, πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, πρότεινα μιὰ ταινία πού βασιζόταν στὴ διακήρυξη "τὸ ἀεροπλάνο στὴ νεολαίᾳ τῆς ἐργατιᾶς" — τὸ ὄπλο αὐτὸ βρίσκεται σὲ σίγουρα χέρια — κ' ἤθελα μ' αὐτὸ νὰ ἐκφράσω τὸ ἀπλὸ ὄνειρο τῆς ἀνθρωπότητος νὰ πετάξει, ἔφεραν ἀμέσως ἀντίρρηση λέγοντας: Τί θέλετε; Νὰ γίνουν τὰ παιδιά μας πιλότοι βομβαρδιστικῶν; (13).

2 - 9 - 40

Δουλεύω τὸν "Πούντιλα". Τὸ ἔργο τῆς Χέλλα Βουολιγιόκι, μισοτελειωμένο, εἶναι μιὰ κωμωδία πού βασιζέται στὸ διάλογο. (Ὁ Πούντιλα εἶναι νηφάλιος ὅταν εἶναι μεθυσμένος, μὲ μιὰ φοβερὴ κακοκεφιά, καὶ γι' αὐτὸ τσαντισμένος, ὁ συνηθισμένος μέθυσος. Ὁ σῶφρ του εἶναι ἓνας τζέντλεμαν πού εἶδε τὴ φωτογραφία τῆς κόρης του καὶ γι' αὐτὸ φρόντισε νὰ προσληφθεῖ σὰ σῶφρ κλπ.). Χρησιμοποιεῖ ὠστόσο καὶ μιὰ ταινία ἀπ' ὅπου μπορεῖ νὰ πάρει κανένας πολὺτιμα στοιχεῖα (τὸ ταξίδι γιὰ νὰ βροῦν νόμιμο ρακί, τὸ σκαρφάλωμα στὸ βουνό), στοιχεῖα ἐπικῆς μορφῆς. Αὐτὸ πού ἔχω νὰ κάνω εἶναι νὰ προβάλλω τὴ φάρσα πού ἴναι ἡ ραχοκοκαλιά τοῦ

(11) Στὸ χειρόγραφό του ὁ Μπρέχτ ἀναφέρει τὸν τρίτο στὴ σειρὰ ποιητῆ μὲ τ' ὄνομα "Ο' Ντάφου". Μιὰ καὶ δὲν ὑπάρχει συγγραφέας μ' αὐτὸ τ' ὄνομα πού νὰ ταιριάζουν σ' αὐτόν τὰ στοιχεῖα πού δίνει ὁ Μπρέχτ στὸ κείμενο, πρέπει νὰ ὑποθέσει κανένας πῶς τ' ὄνομα γράφτηκε λάθος. Ὁ ἐκδότης [Βέρνερ Χέχτ] ὑποθέτει πῶς ὁ Μπρέχτ ἀναφερόταν στὸν Σὴν Ο' Κέιζυ.

(12) Ἡ γνωριμιὰ τοῦ Μπρέχτ μὲ τὸ συγγραφέα Μπέρνχαρντ φὸν Μπρεντάνο (γεν. 1901) ἄρχισε στὸ Βερολίνο, ὅπου ὁ Μπρεντάνο δούλευε σαν ἀνταποκριτῆς τῆς "Φράγκφουρτερ Τσάιτουνγκ". Ὁ Μπρεντάνο πέρασε τὸ 1933 στὴν Ἑλβετία.

(13) Στὴ Σουηδία ὁ Μπρέχτ ἔγραψε μαζί μὲ τὸν Χένρυ Πέτερ Ματῆς τὸ "στόρυ" γιὰ τὴν ταινία "Vi vill flyga" (Θέλουμε νὰ πετάξουμε). Βλ. "Κείμενα γιὰ ταινίες" 11, σελ. 356 κέ.

έργου, να καταργήσω τους διαλόγους με ψυχολογικό υπόβαθρο, και ν' ανοίξω χώρο για ιστορίες ή απόψεις από την αγροτική ζωή στη Φιλανδία, να διαμορφώσω σκηνικά την αντίθεση " αφέντη " και " δούλου ", και να ξαναδώσω στο θέμα την ποίηση και το κωμικό του στοιχείο. Το θέμα δείχνει πώς η Χέλλα Βουολιγιόκι παρ' όλη την εξυπνάδα της, την πείρα ζωής, τη ζωντάνια και το ποιητικό της ταλέντο, εμποδίζεται απ' την παραδοσιακή δραματική τεχνική. Πόσο συναρπαστική αφηγήτρια είναι όταν κάθεται στην ξύλινη καρέκλα της και ψήνει καφέ! Όλα είναι βιβλικά απλά και βιβλικά πολύπλοκα.

16 - 9 - 40

Θά μου 'ταν άπιστευτα δύσκολο να εκφράσω την ψυχική μου κατάσταση όταν παρακολουθώ από το ραδιόφωνο και τις κακές φιλανδοσοουδικές εφημερίδες τη μάχη της Άγγλιας και μετά κάθομαι να γράψω τον " Πούντιλα ". Αυτό το πνευματικό φαινόμενο εξηγεί στο ίδιο μέτρο πώς μπορεί να γίνονται τέτοιοι πόλεμοι και ταυτόχρονα να γράφονται λογοτεχνικά έργα. Ο " Πούντιλα " δέ σημαίνει για μένα σχεδόν τίποτα, ο πόλεμος σημαίνει τα πάντα. Για τον " Πούντιλα " μπορώ να γράψω σχεδόν τα πάντα, για τον πόλεμο τίποτα. Δέ θέλω να πω ότι " δέ μου επιτρέπεται " να γράψω, αλλά ότι πραγματικά δέ " μπορώ " να γράψω.

Είναι ενδιαφέρον πόσο η λογοτεχνία, σαν πρακτική, βρίσκεται άπομακρυσμένη από το επίκεντρο των γεγονότων που καθορίζουν τα πάντα.

19 - 9 - 40

Τέλειωσα τον " Πούντιλα ". Η δουλειά κύλησε λάδι απ' τη στιγμή που βρήκα μερικά μοντέλα για το λόγο, κάπου 20 άράδες το καθένα (το ύψος του " Πούντιλα ", το ύψος του " Κάλλε ", του δικαστή). Το 'γραψα στη γραφομηχανή, σε σχήμα 4ο, 20 άράδες ή κάθε σελίδα, με μεγάλα διαστήματα, σε ψιλό, μαλακό χαρτί, μ' ένα αντίγραφο. Αυτό είναι πολυτέλεια και με τ' άφύσικα διαστήματα και την υπογράμμιση των ρόλων δημιουργήθηκε πρόσθετη δουλειά που μεγάλωσε τον όγκο κάθε άτακας. Κοιτώντας το χειρόγραφο μου 'ταν αδύνατο να διακρίνω το ύψος του έργου — είναι σαν ένα μικρό, παχύ μοσχάρι. Έχει μέσος του περισσότερο τοπίο από κάθε άλλο έργο μου, αν εξαιρέσουμε το " Βάσαλ ". Το ύψος δέν είναι πρωτότυπο, είναι το ύψος του Χάσεκ στο " Σβέικ ", που το 'χα κιόλας χρησιμοποιήσει στην " Κουράγιο ". Το σχεδιάγραμμα των σκηνών μου βγήκε γρήγορα, το μέγεθος κάθε σκηνής το 'χα καθορίσει προκαταβολικά και το κράτησα αρκετά. Ένσωμάτωσα και την επίσκεψη στο " έργοτοπάζαρο "(14). Το παζάρι έγινε αυτές τις μέρες εδώ στα περίχωρα.

17 - 10 - 40

Η μη - άριστοτελική δραματοουργία δέχεται καταρχήν τόσο τη ρεαλιστική όσο και την ιδεαλιστική δραματική τέχνη. Δέν έχει καμιά σχέση με τη διαμάχη ανάμεσα σ' αυτά τα δυο ρεύματα, μιά και στόχος της είναι μόνο η επικοινωνία ανάμεσα στο έργο τέχνης και το κοινό. Ο έπιπόλαιος παρατηρητής ωστόσο δέ θα τη δεχτεί εύκολα σά ρεαλιστική, γιατί η χρησιμοποίηση του " παραξενίσματος " του είναι άσυνήθιστη και φέρνει κάτι " τεχνητό " στην περιγραφή. Το γεγονός ότι η διαφορά ανάμεσα στο ρεαλισμό και το νατουραλισμό είναι άγνωστη στον έπιπόλαιο παρατηρητή συντελεί ιδιαίτερα στο να δημιουργηθεί αυτή η ασάφεια. Ένα καλό παράδειγμα για μιά μη-νατουραλιστική αλλά ρεαλιστική περιγραφή, είναι το πεζογράφημα " Για το σκαρφάλωμα σά ψηλά βουνά "(15). Κι ό ρεαλιστής κι ό ιδεαλιστής δίνουν εικόνες και σκέψεις από την πραγματικότητα. Ωστόσο ό ιδεαλιστής ξεκινάει από το ιδανικό του ώραίου και τής τέχνης, ενώ ό ρεαλιστής συγκρίνει αδιάκοπα τά ιδανικά με την πραγματικότητα και διορθώνει συνέχεια την αντίληψη που 'χουμε γι' αυτήν. Ο ρεαλισμός δέν είναι μονάχα το αντίθετο του ιδεαλισμού, αλλά σημαίνει τον άγώνα ένάντια στον ιδεαλισμό. Δέν περιγράφει μονάχα την πραγματικότητα αλλά και την έπιβάλλει ένάντια στην εξιδανίκευση. Πρωθεί τά προβλήματα ύψους όπως κι ό ιδεαλισμός, ένισχύει τις πεποιθήσεις όπως κι αυτός, ταυτόχρονα όμως αντίστέκεται (κι αυτή η αντίσταση άποτελεί την ούσια του) στο στυλιζάρισμα, που θάβει την πραγματικότητα, και σε πεποιθήσεις που τή βιάζουν. Περιέχει ένα στοιχείο σχετικότητας. Οι περιγραφές του είναι σχετικά ρεαλιστικές, αν μπορεί κανένας να τó πεί αυτό, αν δηλαδή καταλάβει πώς όδηγεί την πραγματικότητα " στο στόχο της ".

1 - 11 - 40

Αυτές οι πρακτικές άπεικονίσεις από ανθρώπινες καταστάσεις που θέλει να προσφέρει το μή-άριστοτελικό θέατρο, δέ μεταβάλλουν τó θέατρο αυτό σε καθαρά ώφελιμιστικό. Σκοπός είναι να δοθοϋν τέτοιες άπεικονίσεις που δέν άπεικονίζουν τόν κόσμο μονάχα για έναν άνθρωπο παρατηρητικό αλλά και για έναν πραχτικό άνθρωπο, που σημαίνει να παρουσιάζουν τόν κόσμο σά μεταβλητό. Δέν είναι άνάγκη να βγει στο τέλος η ήθικη έπιταγή: " αλλάξτε τόν κόσμο! " Άπλούστατα τó θέατρο άποχτάει ένα θεατή που δημιουργεί τόν κόσμο. Βέβαια, δέν έπιδιώκουν να δώσουν στο θεατή ένα κλειδί για να λύνει όλα τά παγκόσμια αίνιγματα. Ο θεατής κινητοποιείται σά μέλος τής κοινωνίας μονάχα, για να δράσει πρακτικά. Κι ό όρος

(14) Έργοτοπάζαρο: *Gesindemarkt* στο πρωτότυπο. Πρόκειται για ένα παζάρι όπου κατέβαιναν οι άνεργοι εργάτες γής. Οι γαιοκτήμονες πήγαιναν εκεί και διάλεγαν εργάτες για τά χωράφια τους. Βλ. και στο έργο " Ο Αφέντης Πούντιλα και ό Δούλος του Μάττι ", εικόνα 4. " Απαντα ", τόμ. 4, σελ. 1633 κέ. (Σ.τ.μ.).

(15) Το κείμενο του Λένιν: " Για τó σκαρφάλωμα σά ψηλά βουνά " (άπό τις " Σημειώσεις ενός δημοσιογράφου "), γραμμένο τó 1922, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τó 1924. (Βλ. Λένιν " Έργα ", Βερολίνο 1962, τόμ. 33, σελ. 188 κέ.). Ο Μπρέχτ τó χαρακτηρίζει κιόλας στη σημείωση τής 4.8.40 σαν " παράδειγμα για ένα ρεαλιστικό έργο τέχνης ". Ο Μπρέχτ έπεξεργάστηκε τó κείμενο στο " Μέ-Τί | βιβλίό των μεταμορφώσεων ", στην " Παραβολή του Μί-εν-Λέχ για τó σκαρφάλωμα σά ψηλά βουνά ". Βλ. " Απαντα ", τόμ. 12, σελ. 425 κέ.

πράξη αποχτάει μιὰ καινούρια, τεράστια σημασία. — Οί άπεικονίσεις δέ χρειάζεται νά 'ναι και " άντικειμενικές ", καθώς λέμε.

4 - 12 - 40

Ή Γκρέτε έχει ύψηλό πυρετό. Έχω μεγάλη έγνοια γιατί τόν τελευταίο καιρό άδυνάτισε πολύ. Ή έγχείρηση σκωληκοειδίτιδας πού 'κανε τήν άνοιξη είναι πιθανό νά 'φερε μιὰ ύποτροπή στη φυματίωση. Φαίνεται πώς και τά λουτρά στη σάουνα του Μάρλεμπεκ ήταν λάθος, κ' έδω κυκλοφορεί τώρα μιὰ άσχημη γρίπη. Έπίσης ήρθαν οί δικές μας άδειες εισόδου για τó Μεξικό και δέν περιλαμβάνουν τó δικό της όνομα.

8 - 12 - 40

Τό έπιχείρημα ένάντια στο συγγραφέα Σαίξπηρ, πώς ένας τόσο άμόρφωτος άνθρωπος δέ θα μπορούσε νά γράψει τέτοια έργα, δέ στέκει. Πόσο λίγη έπιφανειακή γνώση χρειάζεται για νά δημιουργήσεις πάνω στη σκηνή τήν έντύπωση βαθιάς έπιστημονικότητας. Όπως ό ήθοποιός, άκόμα κι όταν είναι βλάκας, μπορεί νά παίξει μυαλωμένους άνθρώπους αντίγράφοντας άπλά και μόνο τις κινήσεις τους, τó ίδιο κι ό θεατρικός συγγραφέας μπορεί, κι όταν δέν έχει γνώση, νά προβάλλει τή γνώση στα έργα του. Δέ χρειάζεται ν' αποχτήσει γνώσεις, φτάνει μόνο νά παρατηρεί αυτούς πού έχουν γνώσεις, και προπαντός δέν είναι ανάγκη νά ξέρει ούτε λέξη παραπάνω από ό,τι χρειάζεται για τó έργο του.

Αυτό πού με κάνει νά πιστεύω πώς τά έργα του Σαίξπηρ γράφονταν από μιὰ μικρή ομάδα δέν είναι γιατί δέ μπορώ νά παραδεχτώ πώς ένας άνθρωπος μόνος του θα μπορούσε νά γράψει αυτά τά έργα, έπειδή δέ θα μπορούσε νά 'ναι ταυτόχρονα τέτοιο ποιητικό ταλέντο, νά έχει τόσο μεγάλη πείρα ζωής και γενική μόρφωση. Βρίσκω μονάχα πώς τά έργα του είναι, από καθαρά τεχνική σκοπιά, έτσι μονταρισμένα, πού μου φαίνεται πώς αναγνωρίζω σ' αυτά τόν τρόπο δουλειάς μιās ομάδας. Ή ομάδα δέ χρειάζεται νά 'χε πάντα τήν ίδια σύνθεση, μπορεί νά δούλευε πολύ έλεύθερα, μπορεί ό Σαίξπηρ νά 'ταν ό έγκέφαλος τής ομάδας, μπορεί άκόμα νά 'χε μόνο προσωρινούς συνεργάτες κλπ. Θά 'ταν επίσης δυνατό οί ιδέες των έργων του νά 'βγαιναν από κανένα ύψηλό πρόσωπο πού χρησιμοποιούσε τó Σαίξπηρ μόνιμα. Προσωπικά έγω άντιμετωπίζω τó Σαίξπηρ σαν τήν κορυφή τής δραματουργίας. Ή χρησιμοποίηση παλιών έργων, ή ανάγκη νά δημιουργήσει ρεπερτόριο, οί ρόλοι πού 'ναι κομμένοι στα μέτρα των ήθοποιών, ό " χαρακτήρας τετράδιου ύποβολέα " πού 'χουν τά έργα του, τά μέρη πού 'χουν συγκολληθεί βιαστικά μεταξύ τους, τó άφελές θεατρικό κέφι, κ' ή ιδιοφυής έπαγγελματική τεχνική, τó γεγονός ότι και ή ποιήση και οί άντιδράσεις των προσώπων παρουσιάζονται άπόλυτα θεατρικά κι όχι αυτόνομα, όλα αυτά συνηγορούν για ένα συγγραφέα πού ήταν ήθοποιός ή θιασάρης.

5 - 1 - 41

Καθώς ξεφυλλίζω τή " Μάνα Κουράγιο " βλέπω με κάποια ίκανοποίηση πώς ό πόλεμος παρουσιάζεται μέσα στο έργο σαν ένα τεράστιο πεδίο πού μοιάζει με τó πεδίο τής νεότερης φυσικής, όπου τά σώματα διαστέλλονται παράξενα. Όλοι οί τρόποι πού χρησιμοποιεί τó άτομο για τούς ύπολογισμούς του, και πού βασίζονται στις έμπειρίες τής ειρήνης, άποτυχαίνουν. Δέν τά καταφέρνει με τήν τόλη, ούτε με τήν προσοχή, ούτε με τήν τιμιότητα, ούτε με τήν άπάτη, ούτε με τήν ώμότητα, ούτε με τή συμπόνοια — όλα φέρνουν τήν καταστροφή. Μένουν όμως οί δυνάμεις πού μπόρεσαν νά μεταβάλουν άκόμα και τήν ειρήνη σε πόλεμο, οί άκατόνομαστες δυνάμεις.

10 - 1 - 41

Ό λόγος πού ποιητές σαν τó Γκέλστεντ(16) άποτυχαίνουν στην πολιτική: γι' αυτούς ή έκμετάλλευση ή ό ταξικός άγώνας δέν είναι μιὰ ποιητική άλλά μιὰ ήθική κατηγορία. Τέτοια πράγματα τά 'βλεπαν πολύ καιρό σά φυσικά άν και άντιαισθητικά. Τώρα πιά τά βλέπουν σαν άφύσικα και τó άφύσικο δέν άνήκει ποτέ στο χώρο τής αισθητικής. Στην ποιήση τó ήθικό στοιχείο δέ βρίσκεται στην άνανάχτηση άλλά στην ειλκρίνεια. Σ' αυτά προστίθεται άκόμα και τó γεγονός ότι οί ποιητές αυτοί άπαιτούν από τούς εργάτες μιὰ ύψηλή άποστολή. Αυτό προξενεί στους εργάτες μιὰ δικαιολογημένη δυσπιστία, μιὰ και δέ θέλουν νά πέσουν θύματα ήθικών άποστολών. Στόχος τους δέν είναι ή ήθική, μολονότι ό στόχος τους είναι ήθικός. Δέν είναι ύποχρεωμένοι νά ύποσχεθοϋν σε κανένα τίποτα έχτός από τόν ίδιο τόν έαυτό τους.

Οί ποιητές αυτοί είναι ένάντια στον καπιταλισμό γιατί δέν είναι τόσο άκίνδυνος όπως εκείνοι. Οί εργάτες τους βλέπουν σαν άνθρωπάκια, έτοιμα για καυγά.

13 - 7 - 41

Τό Δεκέμβρη του 40 μās είδοποίησαν από τή Στοκχόλμη πώς είχαν φτάσει από τó Μεξικό άδειες εισόδου για μένα, τή Χέλλι και τά παιδιά. Στη Γκρέτε δέν έδωσαν άδεια εισόδου. Τηλεγραφήματα και διαβήματα δέν ώφέλησαν σε τίποτα. Από τις ΗΠΑ μās είδοποίησαν πώς έπρεπε νά ξεκινήσουμε γιατί υπήρχε κίνδυνος ή καινούρια Μεξικανική Κυβέρνηση ν' άκυρώσει τις άδειες εισόδου από μέρα σε μέρα. Αποφάσισα λοιπόν νά προωθήσω τις άδειες εισόδου για τήν Άμερική μαζί με μιὰ θεώρηση για προσωρινή παραμονή, για τή Γκρέτε, μιὰ και δέ μπορούσε νά περάσει τήν Ιατρική εξέταση για νά πάρει άδεια μετανάστη. Ή κατάσταση στη Φιλανδία γινόταν όλοένα και πιό έπικίνδυνη. Τις άδειες για μετανάστευση στην Άμερική μās τις έδωσαν στις 2 του Μάη 41 κ' οί Φιλανδοί φίλοι μās πίεζαν όλο και περισσότερο ν' αναχωρήσουμε. Οί γερμανικές μηχανοκίνητες μεραρχίες πλήθαιναν στη χώρα, τó Έλσίνκι ήταν γεμάτο

(16) Ό Δανός λυρικός ποιητής Άνναρ Όττο Γκέλστεντ (γενν. 1888) έγραψε προπαντός ποιήματα για τή φύση και τόν έρωτα. Ξεκινώντας από μιὰ θέση άνθρωπιστική έγραψε και πολιτική ποιήση όπου έπαιρνε θέση ένάντια σ' άντιδραστικές ιδέες.

ἀπὸ Γερμανοὺς " ταξιδιώτες ", ἡ ἔνταση ἀνάμεσα στὴ Γερμανία καὶ τὴν ΕΣΣΔ μεγάλωνε(17). Τέλος στὶς 12 τοῦ Μάη ἔδωσαν στὴ Γκρέτε ἄδεια γιὰ προσωρινὴ παραμονὴ στὴν Ἀμερική, σὰ γραμματέα τῆς Χέλλα. Φύγαμε στὶς 13 καὶ φτάσαμε στὸ Λένινγκραντ στὶς 15. Στὴ Μόσχα ἔσπασε ἡ Γκρέτε. Εἶχε ἐκνευριστεῖ στὰ σύνορα μὲ τὰ χειρόγραφα — ἦταν ἡ μόνη ποὺ μιλοῦσε ρωσικά. Τὸ λιγοστὸ φαγητὸ στὴ Φιλανδία (σχεδὸν καθόλου κρέας, λίγο λίπος, καθόλου φρούτα, καθόλου λαχανικά), ἡ ἀγωνία κι ὁ φόβος, προπαντὸς ὅμως ὁ τρόμος μὴ τυχὸν καὶ γίνεαι αὐτὴ αἰτία καὶ δὲ φύγει κανένας μας, ἔπειτα τὸ ταξίδι, ὅλα τοῦτα, τὶν ἐξάντλησαν ὀλότελα. Ἀπὸ τοὺς ἔξη πνευμονικοὺς λοβοὺς τῆς, λειτουργοῦσαν ἀκόμα οἱ πέντε. Μπῆκε σὲ μιὰ κλινική. Ὅταν ὕστερα ἀπὸ μεγάλο ἀγῶνα κατορθώσαμε τελικὰ νὰ ἐξασφαλίσουμε εἰσιτήρια σ' ἓνα σουηδικὸ καράβι, προσπάθησα νὰ τ' ἀλλάξω μὲ εἰσιτήρια γιὰ ἓνα ἄλλο καράβι ποὺ θὰ 'φευγε ἀργότερα. Μοῦ εἶπαν ὅμως πῶς αὐτὸ δὲν ἦταν δυνατό. Ὡστόσο μοῦ ὑποσχέθηκαν πῶς θὰ ἐξασφάλιζαν ὅπωςδήποτε ἓνα εἰσιτήριο στὴ Γκρέτε, σὲ περίπτωση ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ταξιδέψει. Μιὰ λοιπὸν κι ὁ δρόμος ἦταν ἀνοιχτὸς γι' αὐτὴν (ἄδεια εἰσόδοιο καὶ εἰσιτήρια ἐξασφαλισμένα), εἶχε ἡσυχάσει πολὺ καὶ βιαζόταν νὰ συνέρθει γιὰ νὰ μωρέσει ν' ἀντέξει στὸ μακρὺ ταξίδι. Τῆς ἄφησα τὰ χειρόγραφα κι ὁ,τι ἄλλο εἶχα. Εἶχε καταλάβει πῶς ἡ κατάστασή τῆς ἦταν σοβαρὴ, ὡστόσο ἐγὼ ἔκανα τὰ πάντα γιὰ νὰ τὶν καθυψυχῶ καὶ αὐτὴ τὸ πίστευε. Στὶς 30/5 ξεκινᾶμε γιὰ τὸ Βλαδιβοστόκ. Ἡ γνώμη ποὺ ἐπικρατεῖ εἶναι πῶς ἡ ΕΣΣΔ θὰ 'χει εἰρήνη γι' ἀρκετὸ καιρὸ ἀκόμα, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ Ἀμερική βρίσκεται στὰ πρόθυρα τοῦ πολέμου(18). Ὁ ὑπερσιβηρικὸς κάνει δέκα μέρες ἀπὸ τὴ Μόσχα στὸ Βλαδιβοστόκ. Κάθε μέρα ἀνταλλάσσουμε τηλεγραφήματα. Τὴν 1η τοῦ Ἰούνη: " Στὶς 31/5 τὴ νύχτα νιώθω ἔτσι κι ἔτσι. Τὴν 1/6 νιώθω ὅλη μερα ἄσχημα. Χαιρετίσματα. Γκρέτε καὶ Μαρία ". Μαρία εἶναι ἡ Μαρία Γκραισχαινερ. Στὶς 4.6.41, ὥρα 9 τὸ πρωὶ πεθαίνει. Στὶς 8 τὸ πρωὶ προλαβαίνει νὰ πάρει τὸ τηλεγράφημά μου κι αὐτὸ τὴν ἡσυχάζει πολὺ. Τὸ μαθαίνω 10 ἡ ὥρα τὸ βράδυ, πέρα ἀπὸ τὴ Λίμνη τῆς Βαϊκάλης. Ὁ μικρόσωμος Μογγόλος διερμηνέας μας, μοῦ μεταφράζει τὸ τηλεγράφημα.

Στὶς 13 τοῦ Ἰούνη φεύγουμε μὲ τὸ " Ἀννι Τζόνσον " γιὰ τὴν Ἀμερική. Ὑστερα ἀπὸ πέντε μέρες παραμονὴ στὴ Μανίλα φτάνουμε στὸ Σάν Πέντρο, στὶς 21 τοῦ Ἰούνη. Τὸ τηλεγράφημα τῆς 4/6 ποὺ τὸ 'γραψα στὸ Οὐλαν-Οὔντε(19) — ἀπὸ κατὰ λέξη μετάφραση τοῦ διερμηνέα: " Στὶς ὄχτῳ τὸ πρωὶ ἡ Γκρέτε πῆρε τὸ τηλεγράφημά σας καὶ τὸ διάβασε ἡρεμῶς. Στὶς ἔννια πέθανε. Βαθιὰ συλλυπητήρια καὶ χαρετίσματα. Σὰς σφίγγουμε τὸ χέρι. Φ α ν τ ε γ ι ε β, Ἀ π λ ε τ ι ν "(20).

" Ἐνα τηλεγράφημα τῆς Μαρίας ποὺ τὸ 'στειλε στὶς 5/6: " Ἡ Γκρέτε δὲν ἤθελε νὰ πεθάνει, σκεφτόταν μονάχα νὰ ζήσει. Ζητοῦσε βιβλία. Σκεφτόταν ἑσᾶς. Ἦθελε νὰ γίνεαι γρήγορα καλὰ καὶ νὰ σὰς ἀκολουθήσει. Τὸ τελευταῖο πρωὶ ἔφαγε ἰσχυρὸ τὸ πρωινὸ τῆς, διάβασε προσεχτικὰ τὸ τηλεγράφημά σας καὶ ζήτησε σαμπάνια. Μὰ σὲ λίγο ἔνωσε ἄσχημα, ἄρχισε νὰ τρέμει, κ' ἔλεγε πῶς θὰ τῆς περάσει. Ἐκεῖ πάνω ἦρθε ὁ γιατρός. Τὴν ἄλλη στιγμὴ εἶπε τρεῖς φορές τὴ λέξη " γιὰ τρέ ". Πέθανε ἰσχυρά. Στὴ νεκροψία ὁ γιατρός βρῆκε καὶ τοὺς δυὸ πνεύμονες στὸ τελευταῖο στάδιο. Μεγάλα σπῆλαια, καρδιὰ καὶ σπῆλαια πολὺ διογκωμένα. Ἡ μάσκα τοῦ προσώπου ἔγινε γιὰ σᾶς "(21).

Μετάφραση ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

(17) Τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1940 τὸ Ἀνώτατο Ἀρχηγεῖο τῆς ναζιστικῆς Βέρμαχτ εἶχε ἐπεξεργαστεῖ ἓνα σχέδιο ἐκστρατείας ἐναντία στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση (σχέδιο " Μπαρμπαρόσα "). Σύμφωνα μὲ τὸ σχέδιο αὐτὸ ὅλες οἱ προετοιμασίες θὰ ἔπρεπε νὰ ὀλοκληρωθοῦν ὡς τὶς 15 τοῦ Μάη 1941. Κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθήκες ἡ ἀναβολὴ τοῦ ταξιδιοῦ θὰ μπορούσε νὰ δημιουργήσει δυσκολίες στὸ Μπρέχτ καὶ τὴν οἰκογένειά του.

(18) Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ταξιδιοῦ του στὶς ΗΠΑ ὁ Μπρέχτ πληροφορήθηκε τὴν εἰσβολὴ τῆς χιτλερικῆς Γερμανίας καὶ τῶν δορυφόρων τῆς, Φιλανδίας καὶ Ρουμανίας, στὴν ΕΣΣΔ.

(19) Τὸ Οὐλαν-Οὔντε, ἡ πρωτεύουσα τῆς Σ.Σ.Δ. τῶν Μπουριὰτ (Μογγολία), εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σταθμοὺς τοῦ ὑπερσιβηρικοῦ.

(20) Τὸ τηλεγράφημα μὲ τὴν εἶδηση τοῦ θανάτου τῆς Στέφιν τὸ ὑπόγραψαν ὁ σοβιετικὸς συγγραφέας Ἀλεξάντερ Φαντέγιεβ (γενν. 1901) κι ὁ ἀντιπρόεδρος τῆς Ἐνωσης Σοβιετικῶν Συγγραφέων, Ἀπλέτιν. Ἡ συγγραφέας Μαρία Ὅστεν (Γκραισχαινερ) εἶχε ἀναλάβει τὴ φροντίδα τῆς Μαργαρίτας Στέφιν.

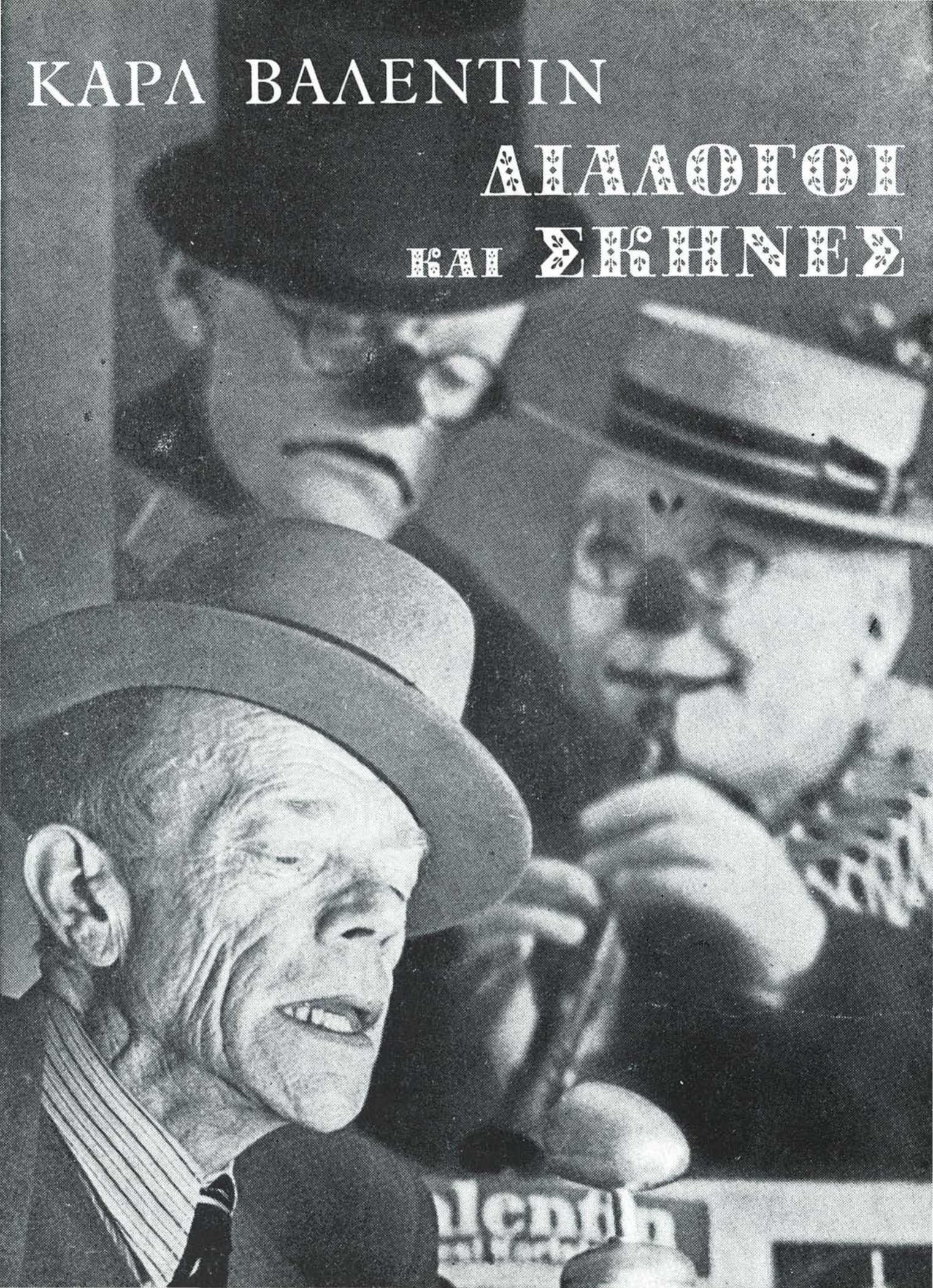
(21) Σχετικὰ μὲ τὸ θάνατο τῆς Μαργαρίτας Στέφιν παραθέτουμε, σὰ συμπλήρωμα, δυὸ χειρόγραφες σημειώσεις, τῆς 29 καὶ 30.5.41, ποὺ ὁ Μπρέχτ δὲν τὶς καταχώρησε στὸ ἡμερολόγιό του:

" 29.5.41 (Πέμπτη): Τὸ πρωὶ τῆς ἐτοιμάζω τὴ βαλίτσα. Βοηθάει κ' ἡ Χέλλι. Ψάχνει ἓνα μικρὸ δαχτυλίδι, δὲν τὸ βρίσκει. Ἐχει ὡστόσο αὐτοπεποιθση. Ξέρω πῶς ἡ μεταφορὰ τῆς μπορεῖ ν' ἀποβεῖ θανατηφόρα. Τὸ μεσημέρι τὴ συνοδεύω μ' ἓνα παλιὸ ἀσθενοφόρο στὸ σανατόριο " Ψηλὰ Βουνὰ " τῆς Μόσχας. Τῆς δίνουν ἐπανηλημμένα ὀξυγόνο, φαίνεται πολὺ κουρασμένη κι ἀλλαγμένη καὶ μοῦ λέει κάθε τόσο: " Νὰ μοῦ γράφεις ". Δὲν εἶναι ὅμως οἶγουρο ἀκόμα πῶς θὰ βροῦμε εἰσιτήρια. Ἀγοράζω ἓνα δαχτυλίδι καὶ τὴν ἐπισκέπτομαι στὶς 5 ἡ ὥρα. Εἶναι πολὺ ἡρεμῶς, κι ὅπως συνήθως φεύγω ἀπὸ κοντὰ τῆς σχεδὸν χαρούμενος. Τῆς εἶπα πῶς κανόνισα τὸ ταξίδι, βρῆκα εἰσιτήρια. Χαμογελάει καὶ λέει μὲ βαθεῖν φωνή: " Καλὸ αὐτό ".

30.5.41 (Παρασκευή): Τὸ μεσημέρι στὶς 12 φτάνω στὸ σανατόριο μ' ἓνα μικρὸ ἑλεφαντὰκι ποὺ τῆς δίνει μεγάλη χαρὰ. Τῆς ἔφερα κ' ἓνα μαξιλάρι. Μοῦ λέει: " Θὰ ἴρθω καὶ γὼ καταπόδισας. Δυὸ πράγματα μονάχα μποροῦν νὰ μὲ κρατήσουν: ὁ κίνδυνος γιὰ τὴ ζωὴ μου κι ὁ πόλεμος ". Εἶναι πάλι ἡρεμῶς κι ὅταν φεύγω χαμογελάει ἀβίαστα. Μοῦ λέει: " Μοῦ εἶπες τέτοια πράγματα ποὺ μ' ἔκανες νὰ ἡρεμῶσω ". Στὶς 5 ἡ ὥρα φεύγω γιὰ τὸ Βλαδιβοστόκ. Ὁλόκερο τὸν Ἰούνη δὲ φεύγει ἄλλο καράβι. Ἡ Ἀμερική ὅπου νὰ ναι θὰ μπεῖ στὸν πόλεμο. Δὲν ὑπάρχει κι ἀεροπορικὴ συγκοινωνία μὲ τὸ Βλαδιβοστόκ. Τὶς ἐπόμενες μέρες δὲν παίρνω κανένα τηλεγράφημα. Στὶς 4.6.41, ὥρα 9 τὸ πρωὶ πεθαίνει. Στὶς 8 τὸ πρωὶ, πῆρε τὸ τηλεγράφημά μου κ' ἦταν πολὺ ἡρεμῶς. Τὸ μαθαίνω στὶς 10 ἡ ὥρα πέρα ἀπὸ τὴ Λίμνη τῆς Βαϊκάλης (4 ὥρα Μόσχας) ".

KAPA BALENTIN

ΔΙΑΔΟΤΟΙ
ΚΑΙ ΣΕΡΗΝΕΣ



Valentin

ΚΑΡΛ ΒΑΛΕΝΤΙΝ

ΔΙΑΛΟΓΟΙ ΚΑΙ ΣΚΗΝΕΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

Τσαπατουλιές

(ΤΟΠΟΣ και ΧΡΟΝΟΣ: Ή αυλή μιās φυλακῆς
στό Μόναχο τοῦ 1700).

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ (Στὸ βοηθὸ τοῦ δήμου): Φέρε τὸν κατάδικο!
(Ὁ βοηθὸς φέρνει τὸν κατάδικο καὶ τὸν βάζει νὰ γονατίσει μπρο-
στὰ στὸ κούτσουρο. Ὁ κατάδικος γονατίζει, τὰ χέρια του εἶναι
δεμένα στὴν πλάτη).

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ (Διαβάζει τὴν καταδικαστικὴ ἀπόφαση): Γνω-
στοποιῶ εἰς τὸν πτωχὸν ἀμαρτωλὸν ὅτι ὁ πρίγκιψ εὐπειθέ-
στατα ἀπέρριψε τὴν αἴτησιν χάριτος καὶ ὡς ἐκ τούτου ἡ ποινὴ
τοῦ θανάτου πρέπει νὰ ἐκτελεσθῇ ἀμέσως. Νέπομουκ Χάχιν-
γκερ, ἑτῶν 33, ὑπῆρτης ἐνταῦθα, καταδικασθεὶς εἰς θάνατον,
διὰ ληστείας καὶ ἄλλα ἐγκλήματα, ἀποστέλλεται σήμερον διὰ
τοῦ πελέκεως εἰς τὸν ἄλλον κόσμον. Τὸ δικαστήριον ἐρωτᾷ
τὸν κατάδικον ἐάν ἔχη καμμίαν ἄλλην ἐπιθυμίαν. Ἡ τελευταία
του ἐπιθυμία θὰ ἐκπληρωθῇ. Βεβαίως!

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Ἡ τελευταία μου ἐπιθυμία εἶναι νὰ μὴ μὸ
δέσουν τὰ μάτια, γιατί θέλω νὰ παρακολουθῶ τὸν ἀποκε-
φαλισμὸ μου.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Ἐλα τώρα, δὲ μπορῶ δυστυχῶς νὰ ἐκπλη-
ρῶσω τὴν ἀλλόκοτη αὐτὴ ἐπιθυμία.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Σᾶς παρακαλῶ! Τώρα δὰ εἶπατε μπροστὰ σὲ
δύο μάρτυρες, ὅτι θὰ ἐκπληρῶσετε τὴν τελευταία μου ἐπιθυ-
μία καὶ τελευταία μου ἐπιθυμία εἶναι νὰ δῶ τὸ χάρο κατὰματα.
Ἐγὼ δὲν εἶμαι δειλὸς. Ἐξᾶλλου πάντα ὄνειρευόμουν νὰ πα-
ρακολουθῶ μιὰ ἐκτέλεση. Καὶ τώρα μοῦ δίνεται μιὰ θαυ-
μάσια εὐκαιρία.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Δὲν εἶναι καθόλου εὐχάριστο αὐτὸ πού ζη-
τᾶς. Εἶναι τόσο φριχτὸ, πού δὲ θὰ τὸ ξεχάσεις σ' ὅλη σου
τὴ ζωὴ.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Ἐ, δὲν πρόκειται νὰ ζήσω καὶ πολὺ μετὰ τὴν
ἐκτέλεση. Ἡ μήπως ἐννοεῖτε τὴν αἰώνια ζωὴ;

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Μὴ μοῦ βάζεις τέτοια ἐρωτήματα, πού δὲ
μπορῶ ν' ἀπαντήσω. Ὅπωςδήποτε, δὲ μπορῶ νὰ ἐπιτρέψω
νὰ εἰσαι ταυτόχρονα κατάδικος καὶ θεατῆς. (Στὸ βοηθό):
Δέστε του τὰ μάτια.

ΒΟΗΘΟΣ (Τοῦ τὰ δένει): Διαταγὴ ἐξετελέσθη!

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ (Στὸν δήμο, πού στέκει μὲ σταυρωμένα χέρια
κ' ὑψωμένο τὸ κεφάλι, ἀκίνητος, δίπλα στὸ κούτσουρο): Καὶ
ὅταν ἤχησει ἡ καμπάνα τῶν ἀμαρτωλῶν καὶ σπάσω τὸ ραβδί
μου, τότε ὕψωσε τὸν πέλεκου καὶ καθήλωσε τὴν ἐκτέλεσή σου
— ἄχ, συνγνώμη — θέλω νὰ πῶ: ἐκτέλεσε τὸ καθήκον σου.
(Ὁ κατάδικος γελᾷ δυνατὰ γιατί ὁ εἰσαγγελέας μῆρδνε τὰ
λόγια του). Εἶναι ἀσέβεια αὐτὸ πού κάνεις, νὰ γελᾷς μπροστὰ
στό χάρο.

ΣΤΗΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ: Κάτω ἀριστερά, ὁ
καμπαρετίστας ἠθοποιὸς καὶ συγγραφεὺς Κάρλ Βάλεντιν, μπρο-
στὰ στὸ μικρόφωνο. Ἡ ἄφισα, πίσω του, δείχνει τὸν ἴδιο καὶ
τὴ μόνιμη παρτεναίρ του Λίζλ Κάρλσταντ, ντυμένους κλόουν

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Μά, ἀξιότιμο δικαστήριο, ἡ παροιμία λέει:
ὄποιος γελᾷτε τελευταίος, γελᾷτε καλύτερα.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Σὲ λίγο θὰ πάψεις νὰ γελᾷς. (Στὸν δήμο):
Τί συμβαίνει; Μπρὸς, κόψε τὸ κεφάλι αὐτουνοῦ τοῦ αὐθάδη!

ΔΗΜΙΟΣ: Ὁ βοηθὸς μου δὲν ἤρθε ἀκόμα. Τοῦ εἶπα νὰ μὸ
φέρει τὸ τσεκούρι, κι ἀκόμα νὰ φανεῖ. (Ὁ βοηθὸς ἔρχεται
τρεχάτος καὶ ταραγμένος, κάτι ψιθυρίζει στ' αὐτὸ τοῦ δήμου
καὶ ξαναφεύγει).

ΔΗΜΙΟΣ: Μά αὐτὸ εἶναι τσαπατουλιά.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Τί συμβαίνει;

ΔΗΜΙΟΣ: Ὁ βοηθὸς μου δὲ βρίσκει τὸ τσεκούρι!

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Πῶ, πῶ, πῶ, ἀπίστευτο! Μά αὐτὴ εἶναι
μεγάλὴ τσαπατουλιά!

ΔΗΜΙΟΣ: Μετὰ τὴν τελευταία ἐκτέλεση, πρὶν ἀπὸ δύο χρό-
νια, τὸ 'χα βάλει στὴν ἀποθήκη, καὶ τώρα δὲ βρίσκεται πιά
ἐκεῖ.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Μά ἐγὼ ξέρω πὼς ὑπάρχουν δύο τσεκούρια.

ΔΗΜΙΟΣ: Δυὸ ἔχουμε, ἀλλὰ τὸ ἄλλο εἶναι πιά ἀχρηστο.
Ἐχει σκουριάσει τελείως. Τί θέλετε, νὰ πάθει ὁ κατάδικος
καμιά μόνυση μετὰ τὴν ἐκτέλεσή του; Ὅχι, δὲ μποροῦμε
νὰ τὸ διακινδυνεύσουμε.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Πόσην ὥρα θὰ περιμένω ἔτσι διπλωμένος;
Μοῦ πόνεσαν τὰ γόνατα.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Καλά, σήκω ὀρθιος, ὥσπου νὰ βροῦμε τὸ
τσεκούρι. (Ὁ βοηθὸς τοῦ βγάζει τὸ πανί ἀπ' τὰ μάτια, τοῦ λύ-
νει τὰ χέρια καὶ τοῦ δίνει μιὰ καρέκλα).

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Οὐφ, ξαλάφρωσα! (Κάθεται).

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Ἀληθινά, βρισκόμαστε σὲ πολὺ δύσκολη
θέση. Μᾶς συγχωρεῖτε, εἰδικὰ σὲ σᾶς, δὲν ἔπρεπε νὰ συμβεῖ
αὐτὸ.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Τί νὰ γίνῃ, ἔστ' ἦταν γραφτὸ.

ΒΟΗΘΟΣ (Ἐπιστρέφει): Ἐψαξα παντοῦ, δὲν τὸ βρίσκω που-
θενά.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ (Στὸν κατάδικο): Τέτοια τσαπατουλιά, τί
νὰ σᾶς πῶ! Δὲν ἐπιτρέπεται νὰ συμβεῖ κάτι τέτοιο.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ χειρότερο. Σκεφτεῖτε ἂν
δὲν εἶχα φέρε τὸ κεφάλι μου, τί θὰ γινόταν.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Δὲν καταλαβαίνω, πού βρίσκετε τὴν ὄρεξη
γιὰ καλαμπούρια, ὅταν ἡ κατάσταση εἶναι τόσο τραγικὴ.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Μά κύριε εἰσαγγελέα, αὐτὸ εἶναι πού λένε
χιοῦμορ τῆς κρεμάλας!

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Χιοῦμορ τῆς κρεμάλας! Ἄχ, τώρα μοῦ δώ-
σατε μιὰ καλὴ ἰδέα! Δὲ μποροῦμε νὰ σᾶς ἀποκεφαλίσουμε,
γιατί μᾶς λείπει τὸ τσεκούρι, μποροῦμε ὅμως νὰ σᾶς κρε-
μάσουμε.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Ἀποκλείεται! Στὴν καταδικαστικὴ ἀπόφαση
τὸ γράφει πεντακάθαρα: ἀποκεφαλίσμος! Ἐπιμένω νὰ μὲ
ἀποκεφαλίσετε καὶ μάλιστα ἀμέσως! Τώρα πιά ἤρθα ὡς ἐδῶ,
ἀποχαιρέτησα καὶ τοὺς δικούς μου, μπρὸς λοιπόν, νὰ πέσει
τὸ κεφάλι! Τί χαζεύετε τόσο ὥρα;

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Πὼς μπορεῖ ἓνας ἄνθρωπος νὰ εἶναι τόσο
πεισιματάρης;

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Ὅταν ἐσεῖς εἰσατε τόσο τσαπατουλιῆδες καὶ



δὲ βρίσκετε τὸ τσεκούρι σας, πού 'ναι τὸ σπουδαιότερο σὲ μιὰ ἐκτέλεση, τότε κ' ἐγὼ μπορῶ νά 'μαι πεισματάρης.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Ὑπάρχει ὁμως μιὰ λύση. Μποροῦμε ν' ἀναβάλουμε τὴν ἐκτέλεση ὀχτῶ μέρες. Δὲ μπορεῖ, σ' ὀχτῶ μέρες θά βρεθεῖ τὸ τσεκούρι, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Θεοῦ.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ: Ἀκοῦστε, κύριε εἰσαγγελεά, τί νόημα ἔχει ν' ἀναβάλετε τὴν ἐκτέλεσή μου; Ἄν δὲ μ' ἀποκεφαλίσετε καθόλου, καὶ μοῦ χαρίσετε τὴ ζωὴ, σὰς ὑπόσχομαι νά μὴ κάνω κουβέντα σὲ κανένα γι' αὐτὴ τὴν τσαπατσουλιὰ σας.

ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑΣ: Καλά, λοιπὸν! Μπρὸς, δίνε του ἀμέσως! Καί, προσοχὴ: τσιμουδιά!...

Καυγὰς μὲ γλυκόλογα

ΕΚΕΙΝΗ: Ἀσε με ἴσχυη!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Ἐσὺ νά μ' ἀφήσεις!

ΕΚΕΙΝΗ: Μὴ θαρεῖς πὼς δὲν ξέρω τί ὥρα εἶναι!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Ἄλλο τόσο τὸ ξέρω κ' ἐγὼ.

ΕΚΕΙΝΗ: Ἐνας ἄλλος στὴ θέση σου θά πῆγαινε κάθε βράδυ στὸ καπηλειό καὶ θά γύριζε χαράματα στὸ σπῆτι, μὰ αὐτὸ ποῦ νά τὸ καταλάβεις ἐσὺ! Ἐσὺ μονάχα στὴ φωλίτσα μας νοιώθεις εὐτυχισμένος!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Οὔτε σένα σου ἀρέσει νά ξεκολλᾶς ἀπὸ δίπλα μου!

ΕΚΕΙΝΗ: Μάλιστα, ἀφοῦ μὲ καταλαβαίνεις!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Μοῦ ὁμόρφαινες κάθε στιγμή τῆς ζωῆς μου!

ΕΚΕΙΝΗ: Καὶ σύ, ἄλλο τόσο. Κι ὅταν ἤμουν στεναχωρημένη, ἐσὺ ἦσουν ποῦ διάβαζες στά μάτια μου τὴν κάθε μου ἐπιθυμία!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Ναί, θυμᾶσαι κείνη τὴν καλοκαιριάτικη νύχτα ποῦ καθόμασταν μόνοι στὸ παγκάκι; Ἐσὺ ἤθελες νά μείνεις ἀκόμα, κ' ἐγὼ ἤθελα νά μείνω ἀκόμα, μὰ ἦρθε ὁ ἀστυφύλακας καὶ μᾶς ρώτησε τί κάναμε κεῖ.

ΕΚΕΙΝΗ: Βέβαια, κ' ἐσὺ ἦσουν ἐκεῖνος ποῦ τοῦ 'πε: ἄχ, ἀφήστε μας μόνους, σὰς παρακαλῶ.

ΕΚΕΙΝΟΣ: Ναί, τὸ θυμᾶμαι, μὰ εὐτυχῶς ὁ ἀστυφύλακας εἶχε περισσότερο μυαλὸ ἀπὸ μᾶς, κ' ἔφυγε.

ΕΚΕΙΝΗ: Γι' αὐτὸ θά τὸ λέω πάντα: ἂν ἤμουν μὲ κάποιον ἄλλο, τί δὲ θά γνώριζα κοντά του: τί στεναχώριες, τί καυγάδες!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Ἄχ, δὲν ξέρεις τί παθαῖναι ὅταν σὲ κοιτάζω. Εἶσαι μιὰ — δὲ βρίσκω λέξη νά στοῦ πῶ — εἶσαι μιὰ γλύκα, καὶ θά μπορούσα νά σὲ κοιτάζω ὥρες ὀλάκερες στά μάτια!

ΕΚΕΙΝΗ: Βέβαια, ἐσὺ τὸ μόνο ποῦ ξέρεις εἶναι νά προσβάλλεις τὸν ἄλλο, λέγοντας ἕνα σωρὸ ἀλήθειες! Μὰ κ' ἡ κυρία πεθερά μου εἶναι ἴδια ὁ γιὸς της. Ἄλλο δὲν ξέρεῖ ἀπ' τὸ νά μοῦ πετάει κατάμουτρα κομπλιμέντα, καὶ νά μὲ παινεῖει πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη μου, φτάνει νά βρεῖ εὐκαιρία. Ποῦ θά βρεῖ τέτοια νύφη σάν κ' ἐμένα; Τὴν ἀφήνω νά πλύνει ὅλα τὰ ρουχὰ μου, τῆς δίνω ὅ,τι ἔχω γιὰ ράψιμο, καὶ δὲ ζητάω πεντάρα. Κατάλαβες, πεθερά νά σοῦ πετύχει! Κάθε χρόνο τὰ Χριστούγεννα, μοῦ κάνει τὰ καλύτερα δῶρα, κ' ἐγὼ τὰ παίρνω δίχως νά πῶ κουβέντα! Μὰ, βέβαια ὄλ' αὐτὰ εὐκόλα ξεχνιόνται!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Ναί, γιατί ἡ γλυκιά μου ἡ πεθερούλα πάει πίσω! Τόσες φορὲς μ' ἔπιασε νά περμπαντεύω — ποτέ δὲ σοῦ εἶπε τίποτα! Σοῦ τὰ 'κρυψε ὅλα!

Ὁ Κάριλ Βάλεντιν σὲ ἔξι χαρακτηριστικούς ρόλους του. Ἐγραψε 500 σκέτς ἀλλ' ὑπῆρξε, κυρίως, καμπαρετίστας ἠθοποιὸς ράτσας!





ΕΚΕΙΝΗ: Μπράβο, ωραία συνεννόηση! Αυτά μου τὰ λές μόνο και μόνο για νά σ' αγαπήσω περισσότερο, απ' όσο σ' αγαπῶ τώρα. Όμως με κάτι τέτοια δὲ θά με κάνεις νά χάσω τὴν ψυχραιμία μου, κι ἂν δὲ με βγάλεις ἀπ' τὰ ὄρια, θά μαζέψω τὰ πράγματά μου, κι θά μείνω κοντά σου!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Δὲν ἔχεις κανένα λόγο νά παραπονιέσαι, γιατί δὲν ἤθελα νά σέ προσβάλλω! (Βαράει τὴ γραθιά του στὸ τραπέζι): Σοῦ ἀπαγορεύω νά εἶσαι τόσο χαδιάρρα! Σοῦ ἔδωσα σὴμερα τουλάχιστο χίλια φιλιὰ, κι αὐτὰ φτάνουν καὶ περισσεύουν γιὰ μιὰ μέρα!

ΕΚΕΙΝΗ: Αὐτὸ εἶναι ξεδιάντροπο ψέμα! Εἶσαι ἕνας βίαιος ἄνθρωπος, τὸ κατάλαβα στὴ γιορτὴ μου, πού μου ἀγόρασες ἐκεῖνο τὸ ἀκριβὸ γούνινο παλτό, ἐνῶ ἐγὼ ἤθελα ἕνα κοινὸ μάλλινο πανωφόρι.

ΕΚΕΙΝΟΣ: Ἔτσι λοιπόν, τώρα με κατηγορεῖς κι ἀπὸ πάνω, ἔννοια σου ὅμως καὶ θά σέ μάθω ἐγὼ νά φέρεσαι με τέτοια ξετσιπωτὴ μετριοφροσύνη! Στὰ γενέθλιά σου, θά σοῦ δώσω 500 μάρκα ν' ἀγοράσεις ὅ,τι θέλεις, ἔτσι τουλάχιστο δὲ θά χρειάζεται νά χαίρομαι γιὰ τὴν εὐγνωμοσύνη σου!

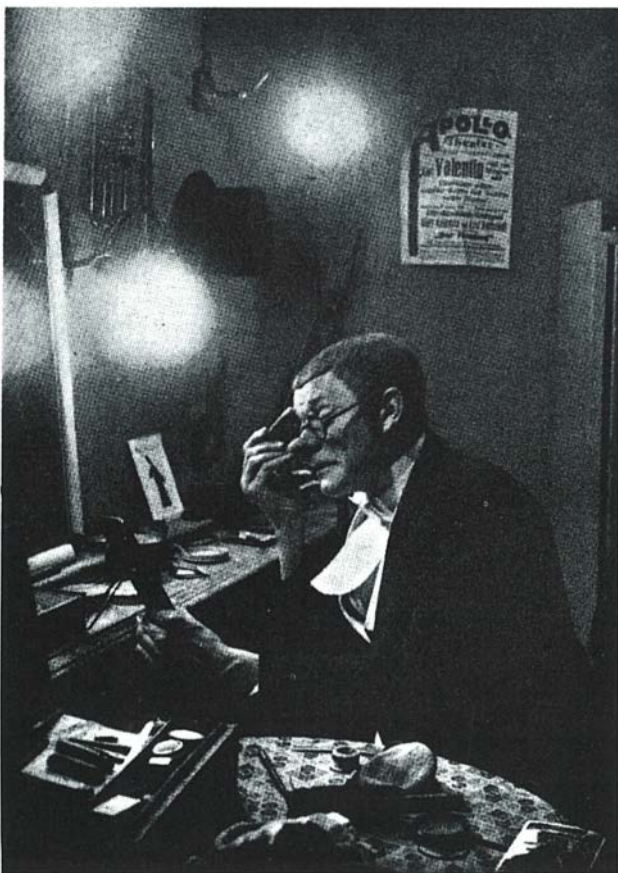
ΕΚΕΙΝΗ: Νά, τώρα ἀρχίζουν οἱ κατηγορίες, μὴ σέ νοιάζει ὅμως, συνήθισα πιά! Ἀπὸ σήμερα σοῦ ἀπαγορεύω νά εἶσαι ψυχρὸς μαζί μου, ἀλλιῶς θά σοῦ κάνω τὴ ζωὴ εὐκολή. Θά μπορούσα νά σοῦ τὴν κάνω δύσκολη, ἂν εἶχες κατανόηση, μὰ σέ σένα τίποτα δὲν ὠφελεῖ!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Ἐλεωνόρα, ἔλα μὴν εἶσαι λογικὴ! Ἄς τὰ φτιάξουμε πάλι! Γιατί νά λέμε συνέχεια γλυκόλογα ὁ ἕνας στὸν ἄλλο; Εἶναι προτιμότερο νά βριζόμαστε καταπρόσωπο.

ΕΚΕΙΝΗ: Ναι, στουρνάρι ὄρθιο! Ἔχεις δίκιο! Συμφωνῶ μαζί σου!

ΕΚΕΙΝΟΣ: Ἔτσι λοιπόν, παλιοβρώμα, φοράδα! Τὰ βλέπεις, κ' ἔτσι τὰ πάμε μιὰ χαρά!...

Ἄνθρωπος Βάλεντιν στὸ καμαρίνι τοῦ θεάτρου "Ἀπόλλων", στὸ Μόναχο. Ἀριστοτέχνης στὸ μακιγιάζ — εὐφάνταστος, ἐφευρετικὸς καὶ πάντα καιρῖος—ὅπως ἄλλοι οἱ παλιοὶ καλοὶ ἠθοποιοί...



Ντουέτο μέ ἕναν!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ (πρῶτος τενόρος): Ἔ, κύριε ἐκφωνητὴ! Ἐλάτε δῶ! Γρήγορα!

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ (μπαινέι): Τί εἶναι; Τί συμβαίνει;

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Ἡ ἐκπομπὴ ἔχει ἀρχίσει κι ὁ δεῦτερος τενόρος δὲν ἦρθε ἀκόμα. Δὲ μπορῶ νά τραγουδήσω τὸ ντουέτο μόνος μου!

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Καλά, πού εἶναι ὁ δεῦτερος τενόρος;

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Καὶ πού θέλετε νά ξέρω; Ἀργησε, φαίνεται.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Καὶ βέβαια ἄργησε! Δὲ μπορεῖ νά βιάστηκε, γιατί θά 'ταν ἐδῶ, πρὶν ἀπὸ σᾶς. Ὁρραϊτ, νά τραγουδήσετε σόλο.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Ναι, μὰ δὲ μπορῶ νά τραγουδήσω σόλο ἕνα ντουέτο. Ἐξάλλου πρῶτα τραγουδάω τὴν πρώτη φωνὴ κι ἀμέσως μετὰ τὴ δεύτερη.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Καλὰ ντὲ, κάντε μιὰ προσπάθεια καὶ τραγουδεῖστε καὶ τὶς δυὸ φωνές μαζί. Θά βγεῖ μιὰ χαρά. Ὅλα γίνονται. Φτάνει νά θέλει κανένας.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Μὰ ἐγὼ τὸ θέλω κι ὅμως δὲ γίνεται.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Ὁρραϊα, καὶ τί θά κάνουμε τώρα; Οἱ ἀκροατὲς μᾶς ἀκοῦν.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Λέτε;

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Τί θά πεῖ "λέτε";

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Μὰ ἀπὸ δῶ χάμω δὲ μπορεῖτε νά δεῖτε ἂν μᾶς ἀκοῦν ὅλοι οἱ ἀκροατὲς! Ἡ μᾶς καὶ βλέπετε μέσα ἀπὸ τὰ κύματα;

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Ὅπως καὶ νά 'ναι μερικοὶ ἀκοῦν πάντα.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Ναι, μπορεῖ ν' ἀκοῦν, ὅταν ἔχει κάτι ν' ἀκούσουν. Ὅταν ὅμως δὲν ἀκοῦν τίποτα, κλείνουν τὸ ραδιόφωνο. Τί ν' ἀκούσουν, ὅταν δὲν ἀκούγεται τίποτα;

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Καὶ βέβαια ἀκοῦν κάτι. Ἀκοῦν ἐμᾶς τοὺς δυὸ νά μιλάμε.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Τὰ βλέπετε λοιπόν πῶς κάτι ἀκοῦν.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Ναι, μὰ δὲ θέλουν ν' ἀκούσουν αὐτὸ! Οἱ ἀκροατὲς δὲ θέλουν ν' ἀκούσουν τὶς χαζομάρες πού λέμε μεις οἱ δυὸ δῶ χάμω, ἀλλὰ ἕνα ντουέτο, ἕνα ὠραῖο ντουέτο — αὐτὸ θέλουν ν' ἀκούσουν.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Καταλαβαίνω, μὰ αὐτὸ δὲ γίνεται γιατί λείπει ὁ δεῦτερος τενόρος.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Νά πάρ' ἡ ὀργή! Πότε λοιπόν θά 'ρθεῖ αὐτὸς ὁ δεῦτερος τενόρος!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Ἔπρεπε νά 'ναι ἐδῶ πρό πολλοῦ.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Λοιπόν, ἔτσι δὲν πάει ἄλλο! Τί νά γίνει, ὁ δεῦτερος τενόρος δὲν εἶν' ἐδῶ. Κάντε λοιπόν κάτι ἄλλο. Τὸ μικρόφωνο εἶναι ἀκόμα ἀνοιχτό.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Μὰ, κλείστε το ἐπιτέλους!

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Αὐτὸ δὲ μπορῶ νά τὸ κάνω, γιατί οἱ ἀκροατὲς δὲ θ' ἀκοῦν τίποτα.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Οἱ ἀκροατὲς νά περιμένουν ὥσπου νά 'ρθεῖ, με τὴ βοήθεια τοῦ Θεοῦ, ὁ δεῦτερος τενόρος.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Κι ἂν δὲν ἔρθεῖ καθόλου;

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Τότε δὲ θ' ἀκούσουν τίποτα.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Ναι, μὰ ἡ ραδιοφωνία ὑπάρχει γιὰ ν' ἀκοῦν κάτι οἱ ἀκροατὲς.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Ὅχι, δά. Ἡ ραδιοφωνία ὑπάρχει γιὰ νά πληρώνουμε κάθε μῆνα τὰ ραδιοφωνικὰ τέλη.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Σωστά! Καὶ σ' ἀντάλλαγμα οἱ ἀκροατὲς θέλουν ν' ἀκούσουν κάτι, καὶ γι' αὐτὸ δὲ μπορῶ νά κλείσω τὸ ραδιόφωνο, γιατί τότε θά γινόταν διακοπὴ.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Καλὰ, ἀκοῦν καὶ τὶς διακοπὲς οἱ ἀκροατὲς;

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Καὶ βέβαια τὶς ἀκοῦν!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Ναι, ἀλλὰ μιὰ διακοπὴ δὲ μπορεῖς νά τὴν ἀκούσεις, κι ὅταν ἐγὼ δὲν ἀκούω τίποτα, κλείνω τὸ ραδιόφωνο.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Μὰ τί λέτε τώρα! Δὲν κλείνετε τὸ ραδιόφωνο σὲ μιὰ μικρὴ διακοπὴ μερικῶν δευτερολέπτων!



Πολυδημοσίευτη ιστορική φωτογραφία από τὸ βαριετὲ τοῦ Κάρλ Βάλεντιν. Κοντὰ του μαθητῆσε ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ — δεῦτερος ἀπ' τ' ἄριστερά, μετὰ τὸ κλαρίνο! Τέταρτος στὴ σειρά, μετὰ τὸ ἡμίψηλο, ὁ Βάλεντιν καί, πρώτη, ἡ μόνιμη παρτεναίρ του Λίζλ Κάρλσταντ

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Καὶ βέβαια τὸ κλείνω! Ποῦ θέλετε νὰ ξέρω γὼ ὅταν ἀρχίζει μιὰ διακοπὴ ἂν θὰ κρατήσῃ μερικὰ δευτερόλεπτα ἢ μερικὲς ὥρες; Ὑπάρχουν διακοπὲς σ' ὅλα τὰ μεγέθη!

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Καλὰ, μιὰ συνηθισμένη διακοπὴ δὲν κρατáει πολὺ.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Ἄ, ἐμένα δὲ μοῦ ἀρέσουν οἱ συνηθισμένες διακοπές.

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ: Γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, οἱ ἀκρατὲς θὰ βαρᾶνε τὸ κεφάλι τους στὸν τοίχο, ἀκούγοντας τὶς χαζομάρες ποὺ λέμε ἐμεῖς οἱ δύο σήμερα!

Η ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ (μπαίνει): Κύριε ἐκφωνητῆ, με συγχωρεῖτε ποὺ διακόπτω τὴν ἐκπομπή, μὰ σὰς ζητοῦν στὸ τηλεφώνο, στὴ διεύθυνση.

(Ὁ ἐκφωνητῆς βγαίνει μετὰ τὴν γραμματέα)

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Νάτα μας, τώρα ἐμεῖνα ὀλομόναχος καὶ πρέπει νὰ μιλάω μόνος μου γιὰ ν' ἀκοῦν τουλάχιστο οἱ ἀκρατὲς κáτι ὥσπου νὰ γυρίσει τοῦτος ἐδῶ. Λοιπὸν, ὡραία μέρα ἔχουμε σήμερα — ἔ, δὲν εἶναι κι ἀσκημη — πέρσι δὲν ἦταν καὶ τόσο ὡραία, ναί, ἄς ἐλπίσουμε πὼς θὰ βρέξει προτοῦ μπεῖ ὁ χειμῶνας. — Νὰ δῶσει ὁ Θεὸς νὰ ῥθει γρήγορα αὐτὸς ὁ ἐκφωνητῆς, γιὰτὶ δὲ θὰ ξέρω πιά τί νὰ πῶ! Ἄ, νάτος ἐρχεται!

ΕΚΦΩΝΗΤΗΣ (μπαίνει τρεχάτος): Τώρα δὰ τηλεφώνησαν πὼς ὁ δεῦτερος τενόρος εἶναι στὸ δρόμο, πρέπει νὰ ῥθει ἀπὸ στιγμὴ σὲ στιγμὴ. — Ἄ, νάτος κιόλας. — Ἐλάτε δῶ, γρήγορα, γρήγορα, πλησιάστε στὸ μικρόφωνο. Τραγουδεῖστε τὸ νουέτο,

μὰ μονάχα τοὺς δύο τελευταίους στίχους γιὰτὶ μᾶς μένουν μονάχα δεκαπέντε δευτερόλεπτα ἐκπομπή. (Τραγουδοῦν):

Ὅταν σοῦ σκάω ἕνα φιλί! Δὲ μοῦ χρειάζεται κερί.

Θόρυβοι

(Ὁ Βάλεντιν κάθεται σ' ἕνα ἐστιατόριο καὶ ρουφάει τὴ σούπα του).

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Τς, τς, τς, τί τρόπος εἶν' αὐτὸς; Ἄμα δὲ μπορεῖτε νὰ πειτε τὴ σούπα σας χωρὶς νὰ κάνετε τόση φασαρία, τότε νὰ τρῶτε σπίτι σας, κι ὄχι στὸ ἐστιατόριο!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Νὰ σὰς πῶ, εὐχαρίστωσ θὰ ἔτρωγα σπίτι μου, μὰ βλέπετε, ἡ γυναίκα μου δὲ μπορεῖ νὰ μ' ἀκοῦει νὰ ρουφῶ τὴ σούπα μου, καὶ νὰ χτυπῶ τὰ χεῖλιά μου, καθὼς κι ὅλη τὴν ἄλλη φασαρία ποὺ κάνω ὅταν τρῶγω.

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Ἔτσι λοιπὸν; Ἡ γυναίκα σας δὲ σὰς ἀνέχεται, ὁ ξένος κόσμος ὁμῶς ποὺ κάθεται δίπλα σας στὸ ἐστιατόριο, πρέπει νὰ σὰς ἀνέχεται.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Καθόλου δὲν πρέπει. Ἄμα δὲν τοὺς ἀρέσει, δὲν κάθονται δίπλα μου.

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Κι ὅταν δὲν ὑπάρχει ἄλλη θέση;

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Ἔ, τότε, βέβαια, κάθονται! Ἔσεῖς εἰσασε εὐ-





αίσθητος άνθρωπος! Πρέπει νά βγεíte στο δρόμο. Έκει θ' άκουτε τό θόρυβο του δρόμου, τ' αυτοκίνητα πού φρενάρουν, τ' αεροπλάνα πού πετούν στόν άέρα.

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Μή μου πείτε, πώς ό θόρυβος ενός αεροπλάνου κ' ή φασαρία πού κάνετε σεις όταν ρουφάτε τή σούπα σας, είναι τό ίδιο!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Καί βέβαια δέν είναι! Τό αεροπλάνο κάνει χίλιες φορές περισσότερη φασαρία! Βλέπετε, λοιπόν, πόσο άνάποδος είστε! Τ' αεροπλάνα κ' ή φασαρία του δρόμου δέ σάς ένοχλούν, ενώ ή κίνηση πού κάνω εγώ όταν τρώω σάς έκνευρίζει!

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Τό αεροπλάνο βουίζει, αυτός είναι ένας μηχανικός ήχος, γιατί βγαίνει από μία μηχανή.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Σύμφωνοι. Δέ μπορείτε όμως νά 'χετε τήν άπαιτηση νά βουίζω κ' εγώ όταν τρώω. Λυπάμαι, μά αυτό μου είναι άδύνατο, δέ θά τό κατάφερνα κι άν άκόμα κατάπινα μία καραμούζα! Βλέπετε, έσεις έχετε μία ευαισθησία μέ τους θορύβους! Νά, τ' άκουτε; Ό κύριος εκεί πέρα φύσηξε τή μύτη του! Γιατί δέν παραπονιέστε για τή φασαρία πού κάνει;

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Μά δέ μπορώ ν' απαγορεύσω στόν κύριο νά φυσάει τή μύτη του!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Έτσι, έ; Στόν κύριο δέ μπορείτε ν' απαγορεύσετε νά φυσάει τή μύτη του, έμένα όμως θέλετε νά μου απαγορεύσετε νά τρώω!

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Όχι νά τρώτε! Μ' ένοχλεί πού ρουφάτε τή σούπα σας και μέ τό δικιο μου! (*Ό Βάλεντιν φταρνίζεται*).

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Μέ τις ύγειες σας!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Τί βλακεία είναι πάλι αυτή;

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Τί βλακεία; Όταν κάποιος φταρνίζεται, όί άλλοι του λένε: μέ τις ύγειες σας!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Μά αυτό είναι νά χάνεις τό μυαλό σου! Όταν ή φασαρία βγαίνει άπ' τή μύτη, κάτι πού δέν είναι και τόσο ύγιεινό, λέτε: μέ τις ύγειες σας! Καί όταν ρουφάω τή σούπα μου, τσαντίζεστε!

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: (*Παθαίνει λόξυγγα*): Χίκ! Μέ συγχωρείτε!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Τί νά σάς συγχωρέσω;

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Χίκ! Μέ συγχωρείτε για τό λόξυγγα.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Συνεχίστε τό λόξυγγα, μέ τήν ήσυχία σας. Έγώ δέν είμαι τόσο άνάποδος όσο έσεις για νά έκνευρίζομαι μέ τό λόξυγγά σας. (*Άμολάει ένα άέριο*).

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Άκούστε δώ, τί κατάσταση είν' αυτή; Νά μάθετε νά συμπεριφέρεστε όταν κάθεστε στό τραπέζι.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Θύμωσα εγώ μέ τό λόξυγγά σας; Τί θέλετε νά κάνω, έχω πρήξιμο στην κοιλιά, αυτός είναι περίσσιος άέρας.

ΚΥΡΙΟΣ ΤΣΙΣΜΠΙΝΤΕΑΝΤΙΠ: Ν' άμολάτε τόν άέρα σας όπου θέλετε, όχι όμως παρουσία μου! Νά τό 'χετε ύπόψη σας αυτό για τό μέλλον.

Ό πτηνέμπορας

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Καλημέρα! Ά, μάλιστα, είστε ό υπάλληλος του πτηνοτροφείου.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Είστε στό σπίτι σας;

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Σās περιμένω τόσην ώρα. Νόμισα πώς δέ θά 'ρχόσαστε.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Όρίστε, καναρίνι μετά κλουβίου, κ' έδώ έχω τό τιμολόγιο.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Όραϊα — μά, ποδντο τό καναρινάκι; Τό κλουβί είναι άδειο!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Μέσα είναι!

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Τί θά πει μέσα είναι! Δέν ύπάρχει πουλί!



Ό Χάνς Σταντμύλλερ έρμηνεύει έργα Βάλεντιν, μέ τό ύφος του Βάλεντιν, στό " Καμμερσπίλε " του Μονάχου, τό Φλεβάρη του 1971

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Άποκλείεται. Δέ θά σάς έφερνα κλουβι άδειανό!

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Παρακαλώ, όρίστε, κοιτάξτε και μόνος σας.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Δέ χρειάζεται να κοιτάξω τίποτα. Είμαστε ένα σοβαρό κατάστημα, και τί θά 'λεγαν οί πελάτες μας, άν τούς πηγαίναμε άδειο κλουβι και μάλιστα χωρίς πουλί! 'Η πελατεία μας έξυπηρετείται πλήρως, δέν τής λείπει τίποτα.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Τί πάει να πεί δέν τής λείπει τίποτα; Και βέβαια τής λείπει — τό πουλί τής λείπει.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Θά μου 'φυγε φαίνεται στή μεταφορά, ίν ήταν άνοιχτό τό πορτάκι...

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Μή λέτε ό,τι θέλετε, πώς ήταν άνοιχτό τό πορτάκι, άφού είναι κλειστό.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Κλειστό είναι;

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Και βέβαια.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Τότε τό πουλί είναι μέσα.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Μά δέν είναι.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Κυρά μου, αυτό είναι άδύνατο. Τό πουλί δέ μπορεί να φύγει άμα είναι κλειστό τό πορτάκι!

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: 'Ελα όμως πού πρέπει να 'φυγε, άλλιώς θά 'ταν στό κλουβί.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Μέσα είναι, δέ χωράει άμφιβολία! 'Ορίστε, κοιτάξτε τό τιμολόγιο, δέν τό γράφει στό τιμολόγιο;

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Στο τιμολόγιο, βέβαια, τό γράφει: Κλουβι με πουλί, δεκατρία μάρκα.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Τό βλέπετε λοιπόν! Τί νομίζετε, πώς τ' άφεντικό μου θά σάς έστελνε τιμολόγιο " κλουβι με πουλι δεκατρία μάρκα ", κι άντι για κλουβι με πουλι, θά σάς έδινε τό κλουβι σκέτο; Τό κλουβι δίχως πουλι σάς είναι άχρηστο, τό πουλι δίχως κλουβι σάς είναι άχρηστο! Αυτά πάνε μαζί — σαν τό λαδόξυδο.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Και τί κάνουμε τώρα;

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: 'Εγώ δέν ξέρω τίποτα, έγώ πρέπει να εισπράξω τό τιμολόγιο. Όλα μαζί μās κάνουν δεκατρία μάρκα.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Τί θά πεί: όλα μαζί;

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Κλουβι σνν πουλί.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Μά δέν ύπήρχε πουλί. Δέν έχω σκοπό να πληρώσω κάτι πού δέν τό 'χω παραλάβει άκέραιο.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Πάει καλά, τότε θά πάρω όλο τό έμπόρευμα πίσω.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Όλο τό έμπόρευμα, σύμφωνοι. Θά πάρετε μόνο τό κλουβί, πουλι δέν ύπήρχε.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Κυρά μου, τό πουλι πρέπει να ήταν μέσα.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Καλά, και πού πήγε;

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Αυτό δέ μ' ενδιαφέρει. Τό τιμολόγιο λέει: κλουβι με πουλι, δεκατρία μάρκα.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Ωραία, να μου φέρετε τότε κλουβι με πουλι.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: 'Ε, όχι, κυρά μου! Μονάχα τό πουλι θά σάς φέρω!

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Πώς μονάχα τό πουλί; Χρειάζομαι και τό κλουβί!

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Μά άφού τό 'χετε τό κλουβί! Δέ θά μου πείτε τώρα πώς χάθηκε και τό κλουβί!

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Μή λέτε κουταμάρες. Τό κλουβι είν' έδώ. Δέ μένει παρά να μου φέρετε τό πουλί.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Πουλι σκέτο δέ δίνουμε, αυτά πάνε μαζί: κλουβι με πουλι.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Ναί, μά έσεις τό κλουβι μου τό φέρατε μόνο, χωρίς πουλι.

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Στο τιμολόγιο όμως γράφει: κλουβι με πουλι — παρακαλώ, διαβάστε: κλουβι με πουλι.

ΚΑΡΛΣΤΑΝΤ: Δέν έχω όρεξη ν' άκούω τις βλακειές σας (κλείνει την πόρτα).

ΒΑΛΕΝΤΙΝ: Τώρα μου 'κλεισε την πόρτα κατάμουτρα! Βέβαια, δέν την παρεξηγώ, γιατί στ' αλήθεια τό κλουβι δέν έχει πουλι. Στο τιμολόγιο όμως γράφει: κλουβι με πουλι!



→
 'Η " Μετακόμηση ", σύντομη σκηνή του Κάρλ Βάλεντιν, παιγμένη, μετά τό θάνατό του, από έρασιτέχνες τοί Βάσερμπουργκ

ΟΙ ΜΩΜΟΓΕΡΟΙ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

ΕΝΑ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Τοῦ ΧΡΗΣΤΟΥ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗ

Ἕνα εἶδος λαϊκοῦ, παραδοσιακοῦ θεάτρου, πού ἀξίζει νά γίνῃ εὐρύτερα γνωστό γιά τὸ ἐνδιαφέρον πού παρουσιάζει στὴν ἱστορία τῶν προαισθητικῶν μορφῶν θεάτρου, εἶναι τὰ Μωμογέρια τοῦ Πόντου. Εἶναι μιά λαϊκὴ ἐθιμικὴ θεατρικὴ ἐκδήλωση πού — ὅσο κι ἂν δέν ἔχει τὸν πλοῦτο τοῦ Καραγκιόζη ἢ τὴν ποικιλία τῶν Ὀμιλιῶν τῆς Ζακύνθου — εἶναι, ὡστόσο, πιὸ παλιά καί, στὴν ἀφετηρία της, πιὸ γνήσια ἑλληνικὴ.

Τὰ Μωμογέρια τὰ παράστανται οἱ Μωμόγεροι, αὐτοσχέδιοι λαϊκοὶ ὄμιλοι ἀπὸ μεταμφιεσμένους νέους, πού ἐμφανίζονται στὸν Πόντο ἀπὸ τὴν ἡμέρα τῶν Χριστουγέννων ὡς τὰ Θεοφάνια, κυρίως ὅμως ἀπὸ τὴν Πρωτοχρονιά ὡς τὶς 7 τοῦ Γενάρη καί δίδουν τὶς στερεότερες καί τυποποιημένες ἀπὸ τὴν παράδοση παραστάσεις τους μέσα στὰ σπίτια, τὶς αὐλὲς καί τὰ σταυροδρόμια τοῦ χωριοῦ.

Τὸ ἔθιμο τῶν Μωμόγερων, πού οἱ καταγωγικὲς ρίζες του ἀνάγονται στὸ Βυζάντιο καί, πιὸ πέρα, στὴ Ρωμαϊκὴ, ἴσως καί Ἑλληνικὴ, ἀρχαιότητα, τὸ συνέχισαν σποραδικὰ οἱ Πόντιοι κ' ἐδῶ, στὴν Ἑλλάδα, ἰδιαίτερα στὴ Μακεδονία, ὅπου ἐγκαταστάθηκαν ὁμαδικὰ μετὰ τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφὴ τοῦ 1922, ἀλλὰ σήμερα τείνει νά ἐξαφανιστεῖ τελειῶς. Θὰ μοῦ μείνῃ ἀξέχαστη ἡ ἐντύπωση πού δοκίμασα, ὅταν, παιδί ἀκόμα, εἶδα γιά πρώτη φορά στὴν πατρίδα μου, τὸ Κιλκίς, τὴν Πρωτοχρονιά τοῦ 1940, ἕνα παρδαλὸ καί πολὺχρωμο μπουλουκὶ ἀπὸ Μωμόγερους τοῦ χωριοῦ Μεταλλικό, νά στήνῃ τὴν παράστασή του στοὺς χιονισμένους δρόμους τῆς πόλης.

Εἶναι τόσο ἐνδιαφέρον τὸ ἀπομεινάρι τοῦτο τῆς μακραιώνης ἑλληνικῆς θεατρικῆς παράδοσης, πού θ' ἀξίζει νά γίνῃ μιά συστηματικὴ κ' ἐξαντλητικὴ ἔρευνα, συλλογὴ ὕλικου μὲ περιγραφές, φωτογραφίες καί κινηματογραφῆσεις, γιά νά συγκεντρωθοῦν ὅλες οἱ παραλλαγές στὴ μεταμύηση, στὶς μάσκες, στὴ σύνθεση τῶν ὀμιλῶν καί στὰ δρώμενα. Μόνο ἔτσι θὰ φαίνονται ὅλος ὁ πλοῦτος τῆς λαϊκῆς δημιουργικότητος καί τῆς προσήλωσης στὴν παράδοση, καί θὰ βγαίνανε σωστότερα συμπεράσματα.

Ἕνα στοιχεῖο, πού ἰδιαίτερα πρέπει νά προσεχτεῖ καί κατά τὴ σύλληψη, εἶναι ἡ ἐπισημάνση τῆς συμμετοχῆς τῶν θεατῶν, ἄλλοτε μικρὴ καί ἄλλοτε μεγάλη, στὴν παράσταση τῶν Μωμόγερων, στοιχεῖο, ὅπως ξέρομε, τοῦ μοντέρνου πειραματικοῦ θεάτρου.

ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΤΟΥ ΕΘΙΜΟΥ

Γιά τὴν καταγωγή τοῦ ἔθιμου τῶν Μωμόγερων θὰ μιλήσουμε στὸ τέλος. Κρίναμε σκόπιμο νά δώσουμε ἀπ' τὴν ἀρχὴ μερικὲς περιγραφές τῶν παραλλαγῶν του γιά νά κατατοπιστεῖ ἔγκαιρα ὁ ἀναγνώστης πάνω στὸ ὕλικό τῆς μελέτης μας. Θὰ πρέπει νά ὑπῆρχαν, παλιότερα τουλάχιστο, πολλῶν εἰδῶν ὄμιλοι στὴν ἀριθμητικὴ τους σύνθεση καί μεγάλη ποικιλία σὲ "δρώμενα". Δέν ἔχουμε, ὅμως, στὴ διάθεσή μας ἀρκετὸ ὕλικό πού θὰ 'δινε βασιμότητα σ' αὐτὴν μας τὴν ἀποψη.

Γιά τὴν ὥρα, ἀπὸ προσωπικὴ μας γνώση, ξεχωρίζουμε δύο κατηγορίες αὐτοσχέδιων θεατρικῶν ὀμιλῶν πού παίζανε τὰ Μωμογέρια: τοὺς πολυμελεῖς, πολὺ συνηθισμένους, τῶν Μωμόγερων καί τοὺς σπάνιους, ὀλιγομελεῖς, τῶν Καρακοτζάδων.

Α'. ΟΙ ΠΟΛΥΜΕΛΕΙΣ ΟΜΙΛΟΙ ΤΩΝ ΜΩΜΟΓΕΡΩΝ

Οἱ ὄμιλοι τοῦτοι ἦταν διαδομένοι σ' ὅλο τὸν Πόντο καί τοὺς ἀποτελοῦσαν τὰ παρακάτω βασικὰ πρόσωπα, πού παράλαζαν ἢ αὐξομειώνονταν κατὰ τόπους:

1. Ὁ Βασιλέας. Μ' ἐπίσημη στραταρχικὴ στολή, παράσημα, χρυσὲς ἐπιμώιδες, σκῆπτρο, κορῶνα στὸ κεφάλι καί κόκκινες ταινίες στὰ μπατζάκια τῆς κυλότας του.

2. Ὁ Καβάζης ἢ Κιζιρ (κλητήρας), καθισμένος σὲ ἄλογο (πρβλ. γαϊτανάκι), ἔκανε χρέη ὑπάσπιστῆ τοῦ Βασιλέα.

3. Ὁ Καδῆς (δικαστῆς), ντυμένος τὴν ἀνάλογο στολή, ἦταν τὸ πρόσωπο πού ἐπέιδῃ ἦταν πολὺ παχὺ γινόταν ἀντικείμενο ἐμπαιγμοῦ ἀπὸ τοὺς θεατῆς.

4. Ὁ Γιατρὸν, μὲ ἡμίψηλο, γυαλιά, τσάντα καί μπαστούνι.

5. Ὁ Γαμπρὸν, 6. Ἡ Νύφη, 7. Ὁ Γέρον, 8. Ἡ Γραία, 9. Ὁ Διάβολον, 10. Ὁ Ἄρκον (ἀρκούδα), 11. Τὸ Καμὲλ (καμήλα), 12. Τὸ Γότς (τράγος) καί 13. Ὁ Λυριτζῆς (λυράρης).

Τὰ κύρια αὐτὰ πρόσωπα συνοδεύονταν κάποτε καί ἀπὸ ἄλλα, δευτερεύοντα, μεταμφιεσμένα καί αὐτὰ. Ὁ Λυριτζῆς ἔπαιζε τὴ λύρα του, πρὶν καί μετὰ ἀπὸ τὴν παράσταση, γιά νά χορέψουν ὅλοι οἱ Μωμόγεροι, ἀκόμα καί οἱ μεταμφιεσμένοι σὲ ζῶα. Πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι συχνὰ οἱ παραστάσεις τῶν Μωμόγερων ἦταν βουβές, παντομιμικὲς καί τοὺς ρόλους τῶν γυναικῶν τοὺς ἔπαιζαν ἄντρες.

Παραθέτουμε μερικὰ δρώμενα γιά νά δώσουμε μιά ἰδέα τοῦ ἔθιμου:

α) Ἡ Ἀνάσταση τοῦ Γέρου

Ξαφνικὰ ὁ Γέρον ἀρρωσταίνει καί πέφτει κάτω, ἡ Γραία τρέχει κοντά του καί δείχνει μὲ ἐξαλλες κινήσεις τὴν ἀγωνία της. Μετὰ πρηνεῖ καί φωνάζει τὸ Γιατρὸν. Ὁ Γιατρὸν ἔρχεται νά προσφέρει τὴ βοήθειά του. Σκύβει πάνω στὸν ἀρρωστο καί κάνει, μὲ κωμικὸ τρόπο, ὅλα τὰ γνωστὰ τερτίπια γιά νά διαγνώσει τὴν ἀρρώστια του καί νά ὀρίσει τὴν ἀγωγή, μὲ τὰ διάφορα φάρμακα, γιά νά τὸν γιαιτρέψῃ. Τὸ μόνο, ὡστόσο, πού καταφέρνει τελικὰ εἶναι νά τὸν πεθάνει! Ἡ Γραία, βλέποντας νεκρὸ τὸν ἄντρα της, ξεσπάει σὲ γοερά κλάματα καί κάνει χειρονομίες καί κινήσεις μοιρολογίστρας. Ξαφνικὰ ὅμως σταματᾷ, ἀλλάζει διάθεση γιαιτὶ τῆς ἔρχεται μιά φαεινὴ ἰδέα. Γυρίζει τὸ κορμί της, κάθεται πάνω στὸ πρόσωπο τοῦ Γέρου καί — ὦ τοῦ θαύματος! — ὁ Γέρον ζωντανεύει. Ὁλος ὁ θίασος πανηγυρίζει καί τὸ στήνῃ στὸ χορὸ μὲ τοὺς ἦχους τῆς λύρας...

β) Ἡ Ἀρπαγὴ τῆς Νύφης

Ὁ Διάβολον, μὲ τὴ βοήθεια ἄλλων μασκαρεμένων ἢ καί θεατῶν, κλέβει τὴ Νύφη καί τὴν κρύβει ἀνάμεσα στὸ πλῆθος. Ὁ Γαμπρὸν ὀρμαίει ἐξαλλος καί τὴν ἀναζητᾷ ἀναποδογυρίζοντας θεατῆς, χτυπώντας καί παλεύοντας. Ψάχνει μὲ ἀγωνία καί θυμὸ, χωρὶς, τελικὰ, νά βρεῖ τὴ γυναίκα του. Ἀπελπισμένος καταφεύγει στὸ Βασιλέα καί καταγγέλλει τὴν ἀπαγωγή. Ὁ Βασιλέας στέλνει τὸν Καβάζη νά βρεῖ τὴ Νύφη καί νά συλλάβῃ τὸν ἀπαγωγέα. Ὁ Καβάζης τρέχει μὲ τὸ ἄλογό του καί σὲ λίγο καταφέρνει νά πιάσει τὸν ἀπαγωγέα καί νά βρεῖ τὴ Νύφη. Ὁ Γαμπρὸν παίρνει τὴ γυναίκα του καί παρουσιάζεται στὸ Βασιλέα. Ἀμέσως στήνεται δικαστήριον. Ὁ χοντρο-Καδῆς πᾶει νά καθῆται σὲ μιά καρέκλα, δίπλα στὸ Βασιλέα. Ἕνας ἀπ' τὸ πλῆθος τραβᾷ τὴν καρέκλα καί ὁ δικαστῆς σωριάζεται καταγῆς. Ἀκολουθοῦν κωμικὲς προστάψεις ὡσπου νά σηκωθεῖ: πέφτει, ξανασηκώνεται, ξαναπέφτει καί τελικὰ πετυχαίνει νά σωριαστεῖ στὴν καρέκλα. Εἶναι ὅμως τόσο φουρκισμένος, πού χάνει τὴν ψυχραιμία του καί τὸ αἰσθημα τῆς δικαιοσύνης καί γίνεται ἄδικος. Δικάζει καί καταδικάζει τοὺς πάντες σὲ κρεμάλα! Ἡ Νύφη, ἀκούγοντας τὴν καταδική της, πέφτει ἀναίσθητη. Τρέχει ὁ Γιατρὸν καί, μὲ τὰ γνωστὰ τερτίπια του, ἀντὶ νά τὴν συνεφέρει, τὴν ἀποτελεῖωνει! Ἀπελπισμένος ὁ Γαμπρὸν, σκύβει πάνω της καί, κλαίγοντας, τὴ φιλάει. Ἡ Νύφη ἀνασταίνεται μὲ τὸ φιλὶ καί προκαλεῖ τὴ γενικὴ χαρὰ. Ὁ Βασιλέας συγκινεῖται ἀπὸ τὸ θαῦμα καί δίνει χάρη σ' ὅλους τοὺς καταδικασμένους ἀπὸ τὸν Καδῆ. Ὁ θίασος, εὐχαριστημένος ἀπὸ τὸ γεγονός, τὸ στήνῃ στὸ χορὸ.

γ) 'Η 'Ανάσταση του Γαμπρού

'Ο Δ. Η. Οικονομίδης(!) δίνει μιὰ ἄλλη παραλλαγή τοῦ παραπάνω δράμενου, πού συνηθίζοτανε στὴν Ἀργυρούπολη τοῦ Πόντου. Τοῦ τὴ διηγῆθηκε ὁ Γ. Κανδηλάπτης. Σύμφωνα μ' αὐτὴ, ὁ Γαμπρὸν λέγεται Ἀλῆς καὶ κλέβει τὴν κόρη ἑνὸς ἀρχοντα, τοῦ Ἀράπη. Ὁ ἀπαγωγέας καταφεύγει μὲ τὴν καλὴ του στὸ σπίτι τοῦ προύχοντα ἑνὸς ἄλλου χωριοῦ κ' ἐκεῖ, τὴν ὥρα πού ἐπιδίδεται σὲ ἐρωτικές διαχύσεις, ἀκούει, ξαφνικά, νὰ χτυπάει ἢ πόρτα τοῦ σπιτιοῦ. Εἶναι ὁ πατέρας τῆς κόρης, πού μαζί μὲ τοὺς ὑπηρετές του, ψάχνει νὰ βρεῖ τὸν ἀπαγωγέα. Χτυπάει, ξαναχτυπάει τὴν πόρτα καὶ τελικὰ τὴ σπάζει. Μπαίνει μέσα καὶ σκοτώνει τὸν Ἀλῆ. Ἡ κόρη κλαίει, ὀδύρεται κ' ἐπαινεῖ τὰ προτερήματα τοῦ ἐκλεκτοῦ της. Ὁ πατέρας μετανοῶνει καὶ προστάζει τὸ Γαμπρὸν νὰ ξαναφέρει στὴ ζωὴ τὸν Ἀλῆ. Ὁ Γαμπρὸν βάζει στὸ στόμα τοῦ νεκροῦ ἕνα μαγικὸ χόρτο καὶ τὸν ἀνασταίνει! Ὁ Ἀράπη ἐνώνει τὰ χέρια τῶν ἀγαπημένων κ' εὐλογεῖ τὸ γάμο τους. Ἀκολουθεῖ χορὸς ὅλου τοῦ θιάσου(2).

δ) Ἡ παντοδυναμία τοῦ Ντερέμπεη

Τὴν παραλλαγή τούτη, πού ἡ ὑπόθεσή της ἀνάγεται στὴν ἐποχὴ τῆς μαύρης τυρανίας τῶν Τούρκων τιμαριούχων (Ντερεμπέδων), τὴν ἀναφέρει ὁ Δ. Κ. Παπαδόπουλος (Σταυριώτης)(3), σημειώνοντας πὼς οἱ Μωμῶγεροι καυτηρίαζαν τὴ βέλαιση συμπεριφορὰ τῶν τιμαριούχων καὶ γελοιοποιοῦσαν τὸν τρόπο ἀπονομῆς δικαιοσύνης ἀπὸ τοὺς δικαστές. Τὰ πρόσωπα τοῦ θιάσου ἦταν:

1. Ὁ Ἀλογῆς ἢ Ντερέμπεης (τιμαριούχος), ἐφιππος (γαϊτανάκι) μὲ μαστίγιό στο χέρι.
2. Ὁ Κιζίρ (κλητήρας). Εἶναι ὁ κυρίως Μωμῶγερος. Φορᾶει χιτῶνα ἀπὸ δῆμα τράγου, ἔχει στὴ ράχη του μαξιλάρι γιὰ νὰ δέχεται ἀνώδυνα τὰ μαστιγώματα τοῦ Ἀλογῆ καὶ στὴ μέση του ζωστήρα μὲ κουδούνια καὶ σκόρδα. Στὸ χέρι του τὸ δεξι κρατᾶει χαντζάρι, στὸ ἀριστερὸ ἕνα ραβδί. Φορᾶει μάσκα καὶ δερμάτινο κωνικὸ σκουφο στὸ κεφάλι.
3. Ὁ Διάβολος, μὲ μαύρη φορεσιά, μάσκα, κέρατα, οὐρὰ καὶ δυὸ λεπτές βέργες στὰ χέρια.
4. Ὁ Μικρὸν ὁ Διάβολος.
5. Ὁ Καδῆς, μὲ ἄσπρο μακρὸ χιτῶνα, ὀγκῶδες σαρίκι καὶ μάσκα γέρου. Εἶχε ἐξογκωμένη τὴν κοιλία του, στὸν τράχηλό του κομπολόι ἀπὸ πατάτες καὶ στὴ μέση "καλαμοφόρο". Κάπνιζε μακρὸν τσιμπούκι καὶ κρατοῦσε στὸ χέρι μπαστοῦνι.
6. Ὁ Δίκωλον, ἀδερφὸς τοῦ Κιζίρ, φτωχικὰ ντυμένος. Στὴ

(1) Δ. Η. Οικονομίδης: "Οἱ Μωμῶγεροι ἐν Πόντῳ". "Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος". Ἀθήναι 1927, σελ. 181-192.
(2) Γ. Κανδηλάπτης: "Οἱ Μωμο(γ)έρ' ἢ τὰ Μωμο(γ)έρια". "Ποντιακὴ Ἔστιά", Θεσ/νίκη 1953, τεῦχος 36, σελ. 1789-1791.
(3) Δ. Κ. Παπαδοπούλου: "Οἱ Μωμῶγεροι", "Ποντιακὴ Ἔστιά", Θεσσαλονίκη 1953, τεῦχος 38-39, σελ. 1921-1923 καὶ τεῦχος 40, σελ. 1988-1989.

ράχη του ἦταν δεμένο τὸ πτώμα τοῦ ἀδερφοῦ του πού σκότωσε ὁ Ντερέμπεης.

7. Ὁ Γαμπρὸν καὶ

8. Ὁ Λυριτζῆς.

Ὁ Ἀλογῆς φτάνει σ' ἕνα χωριὸ τῆς δικαιοδοσίας του καὶ καλεῖ τὸν Κιζίρ νὰ παρουσιαστῆ μπροστὰ του. Ὁ Κιζίρ παρουσιάζεται κάπως καθυστερημένα καὶ δέχεται τὶς διαταγές καὶ τὰ μαστιγώματα τοῦ Ντερέμπεη. Σὲ μιὰ στιγμή πού πλησιάζει ἀρκετὰ στὸν Ἀλογῆ γιὰ νὰ ἐκτελέσει μιὰ ἀπ' τὶς διαταγές του, τρῶει μιὰ δυνατὴ κλωτσιὰ ἀπὸ τὸ ἄλογο τοῦ Ντερέμπεη καὶ πέφτει νεκρὸς. Ὁ ἀδελφὸς τοῦ Δίκωλον παρουσιάζεται στὸν Καδῆ καὶ κάνει προφορικὴ μήνυση ἐναντίον τοῦ Ἀλογῆ. Ὁ Καδῆς γράφει μιὰ ἀπόφαση γιὰ νὰ καταδικάσει τὸ Ντερέμπεη σὲ πολὺχρονη φυλάκιση, ἀλλὰ ταυτόχρονα ζητάει, ἐκβιαστικά, πολλὰ δῶρα καὶ ρουσφέτια ἀπὸ τὸ μνηστή. Ὁ Δίκωλον προθυμοποιεῖται νὰ τὰ φέρει. Κατόπιν ὁ Καδῆς καλεῖ μπροστὰ του τὸν κατηγορούμενο. Ὁ Ἀλογῆς παρουσιάζεται καλπάζοντας καὶ χαίρετὰ μὲ ἀναίδια καὶ προκλητικὴ τὸ δικαστῆ. Σ' ἐρώτηση τοῦ Καδῆ γιατί σκότωσε τὰ δυὸ ἀδέρφια, ἀπαντᾶει πὼς τὸ ἕνα τὸ σκότωσε γιὰτὶ δὲν τοῦ ἔδωσε τὸ κριθάρι πού τοῦ ζήτησε γιὰ τὸ ἄλογο του καὶ τὸ ἄλλο γιὰτὶ δὲν τοῦ παράδωσε τὴν ὁμορφὴ γυναίκα του. Ὁ Καδῆς ρωτᾶει τοὺς Μωμῶγερους καὶ μαθαίνει πὼς ἡ γυναίκα τοῦ Κιζίρ ἦταν πολὺ ὁμορφὴ, σωστὴ καλλονή. Ὁ δικαστῆς συγκινεῖται, χαϊδεύει τὰ γένια του κι ἀναφωνεῖ: "Κ' ἐγὼ ἂν ἦμουνα στὴ θέση σου, τὸ ἴδιο θὰ 'κανα. Θὰ τὸν σκότωνα". Ἔτσι, ἀθωώνεται γιὰ τὰ ἐγκλήματά του ὁ Ἀλογῆς τιμαριούχος πού πλησιάζοντας τὸ μέρος ὅπου εἶναι πεσμένο τὸ θῦμα του, τὸ μκκτηρίζε μαζί μὲ τοὺς Δισβόλους καὶ τὴ γυναίκα τοῦ θύματος, ἡ ὁποία ἐκτὸς πού τὸν κοροῖδεύει, ἐρωτοτροπεῖ κιόλας φανερά μὲ τὸ φωνιὰ τοῦ ἀντρα τῆς. Ὁ Κιζίρ, ὁμως, φταρνίζεται καί... ζωντανεύει. Σηκώνεται ὀρθιος καὶ προκαλεῖ κέφι καὶ χαρὰ σ' ὅλο τὸ θῆσσο, πού χορεύει μὲ τοὺς ἤχους τῆς λύρας.

ε) Τὰ Μωμογέρια τῆς Μαιτσούκας (Τραπεζούνας)

Θὰ 'ταν παράλειψη ἂν δὲν προσθέταμε καὶ τὴ θαυμάσια περιγραφή γιὰ τὰ Μωμογέρια τῆς Μαιτσούκας (περιοχὴ Τραπεζούνας) πού περιέχεται στὸ βιβλίο τοῦ Γεωργίου Ζερζελίδη "Τὸ Καλαντόνερον"(4). Μεταφέρουμε ἐδῶ, ἀφοῦ μεταφράσαμε, τὰ κύρια σημεῖα τοῦ κειμένου πού 'ναι γραμμένο στὴν ποντιακὴ διάλεκτο:

Ὁ θῆσσο τῶν Μωμῶγερων περιφέρεται τὴν Πρωτοχρονιὰ ἀπὸ σπίτι σὲ σπίτι καὶ δίνει τὴν παράστασή του. Προκαλεῖ μεγάλο θόρυβο, μὲ τὰ κουδούνια, τὶς φωνές καὶ τὰ τραγούδια, πού τὰ συνοδεύουν οἱ ἤχοι τῆς λύρας. Σὲ κάθε σπίτι μπαίνει πρῶτος ὁ Διάβολος, πού χοροπηδαῖ καὶ χώνεται παντοῦ μέσα στὰ δωμάτια, ἀνασκαλεύοντας ὅλες τὶς γωνιές. Πίσω του ἐρχονται οἱ ἄλλοι Μωμῶγεροι, δημιουργώντας κι αὐτοὶ

(4) Γ. Ζερζελίδης: "Τὸ Καλαντόνερον", Ἀθήνα 1950, ἐκδοσὴ "Ποντιακῆς Λογοτεχνίας" μ' ἐπιμέλεια Ι. Τ. Παμπούκη.



ανάλογη φασαρία. Μόλις όμως φανεῖ ὁ *Τρανὸς ὁ Μωμόγερος*, ὁ ἀρχηγός, καὶ “φυσήξει” τὴ σάλπιγγά του, γίνεται ἀπόλυτη ἡσυχία.

— Ὑγείαν καὶ εὐλογία καὶ καλοχρονίαν στὸ σπίτι σας! — εὐχεται στοὺς σπιτικούς.

— Ἰχι-χι-χι! — ἀκούγεται νὰ χαχανίζει κοροϊδευτικά ὁ Διάβολον.

— Φτούσου, τρισκατάρτε! — τὸν μαλώνει ὁ Τρανὸς ὁ Μωμόγερος.

Ὁ Τρανὸς ὁ Μωμόγερος στέκεται στὴ μέση τῆς κάμαρας, γεμάτος μεγαλοπρέπεια. Κρατᾷ ἕνα ραβδί, πιὸ μεγάλο ἀπὸ τὸ μπόι του. Φοράει ἕνα χρωματιστὸ ἀντερί (μακρὺ χιτώνα) μὲ φαρδιά μανίκια, στὴ μέση του μιά κόκκινη ζώνη καὶ στὸ κεφάλι του ἕνα γαλάζιο, μακροῦλο καὶ ψηλὸ κωνικὸ σκούφο, σὰ χωνί, στολισμένον μὲ ἄσπρα ἀστέρια. Ἀπὸ τὸ λαιμὸ του κρέμονται, σταυρωτά, μιά σάλπιγγα καὶ μιά ἀρμαθιά ἀπὸ ξερὰ ἀχλάδια. Τὸ πρόσωπό του καλύπτεται ἀπὸ μιά κόκκινη μουτσούνα μὲ ἄσπρα γένια, μικρὰ μάτια καὶ χοντρή, σὰν ἀγγούρι, μύτη.

— Καλῶς τὸν εὐλογημένον! — προσφωνεῖ ὁ νοικοκύρης. Χάρισέ μου τ’ ὄνομά σου.

Ὁ Τρανὸς ὁ Μωμόγερος ξεροβήχει καὶ γελάει μ’ ἕνα χοντρὸ γέλιο. Μετὰ, μὲ μιά βραχνὴ καὶ ἔρρινη φωνὴ ἀπαγγέλλει: Ποίος εἶμαι; Κανεῖς ‘κι εἶμαι. Σοῦ κοσμί’ τὴν τσάρχαν κείμαι. Ὅθεν ἔρχομαι, ἐκεῖ πάγω κι ἦντιαν ἕν γραφτὸν εὐτάγω.

[Ποίος εἶμαι; Κανεῖς δὲν εἶμαι. Στοῦ κόσμου τὴν ἀνέμη βρίσκουαι. Ἄπ’ ὅπου ἔρχομαι, ἐκεῖ πηγαίνω κι ὅ,τι εἶναι γραφτὸ, τὸ κάνω].

Τ’ ὄνομα μ’ π’ ἂν θέλεις νὰ παίρ’ς, ἀδελφὸ μ’ ἔτον Ὅπέρ’ς! Ἐρθα ἄγω κι ἀκούω Ὅφέτος κι ἔχω ἡμέρας μὲ τὸ μέτρος!

[Τ’ ὄνομά μου πάλι ἂν θέλεις νὰ πάρεις, ἀδελφός μου ἦταν ὁ Πέρυσι. Ἦρθα ἐγὼ καὶ μὲ λένε Ἐφέτος κ’ ἔχω μέρες μὲ τὸ μέτρο (μετρημένες).]

— Ἀπόψε, συνεχίζει ὁ Τρανὸς ὁ Μωμόγερος, ὁ ἀδελφός μου (ὁ παλιὸς χρόνος) πῆθανε καὶ μπῆκα ἐγὼ στὴ θέση του. Τριγυρνῶ μὲ τὴν παρέα μου καὶ καταγράφω τὰ σπιτία. Ἐκεῖνον (τὸν παλιὸ χρόνον) νὰ τὸν σχωρῶτε, ἐνῶ μὲ μὲνα νὰ χαίρεστε! Ποίος εἶναι ὁ πιὸ μεγάλος ἀπὸ τοὺς σπιτικούς;

— Ἡ μᾶνα, ἡ καλομᾶνα (γιαγιά) κ’ ἡ λυκοκαλομᾶνα μας (προγιαγιά) — ἀπαντᾷ ὁ σπιτονοικοκύρης καὶ κοιτάει τὴ γριά μητέρα του.

Ὁ Μωμόγερος ἀνοίγει τὴν παλάμη του καὶ μετράει μὲ τὴν πιθαμὴ του πᾶνον στὴν ἀρμαθιά, ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω: — Δέκα, εἴκοσι, τριάντα... ἔβδομηντα, ἔβδομηνταπέντε χρόνω... Συνάμα κοιτάει τὴ γριά. Ἄν δὲ μιλήσει, συνεχίζει: — Ὅγδοντα...

— Καὶ ἔξη, ὄγδονταἔξη — διακόπτει ἡ γριά.

— Καὶ μὲ τὸ φτεινὸ, ὄγδονταἔφτᾶ — προσθέτει ὁ Μωμόγερος. Νὰ τὰ κάνεις ἑκατὸ, λυκοκαλομᾶνα, καὶ νὰ γίνεις ἀρκοκαλομᾶνα (πρόπρογιαγιά) καὶ νὰ δεῖς νὰ προκόβουν τὰ βλαστάρια σου. Ὁ θεὸς νὰ εὐλογῆσει καὶ τῆς Ματσούκας τὸ νερό.

— Νὰ εἴστε πολὺχρονοι, παιδιὰ μου — εὐχεται κ’ ἡ γριά. Μὰ ἐγὼ, τὰ χρόνια πού θὰ ζήσω ἀπὸ δῶ καὶ πέρα, δὲν ἔχουν ἀξία. Δὲν ἀξίζου οὔτε ἴσαμε τὰ ξερὰ αὐτὰ ἀχλάδια πού μετράτε. Ἐσεῖς πού εἴστε νεοὶ νὰ ζήσετε καὶ νὰ χαίρεστε, νὰ πραγματοποιήσετε τοὺς πόθους σας καὶ νὰ κερδίσετε τὸν κόσμον!

— Ἰχι-χι-χι! — κάνει ἐκείνη τὴ στιγμή ὁ Διάβολον ἀπὸ μιά μεριά.

— Φτούσου, τρισκατάρτε! — κραυγάζει πάλι ἐπιτιμητικά ὁ Μωμόγερος.

— Ἐ, λοιπὸν — ρωτᾷ σὲ λίγο ὁ νοικοκύρης — δὲ θὰ καθήσετε λιγάκι νὰ ξεκουραστεῖτε καὶ νὰ μᾶς πείτε ποιοὶ εἶναι οἱ ἄλλοι;

— Ἐμεῖς — ἀπαντᾷ ὁ Τρανὸς ὁ Μωμόγερος — φέτος περπατᾶμε καὶ τοῦ χρόνου καθόμαστε. Ἀλλά, ἀφοῦ τὸ θέλετε, δεῖτε τώρα τὴν ἀκολουθία μας.

Παίζει τὴ σάλπιγγά του καί, στὴ στιγμή, παρουσιάζεται μπροστὰ του ἕνας κοντοπίθαρος. Φοράει σκαρπίνια στὰ πόδια του καὶ μαῦρες μάλλινες γκέτες, γαλάζιο πᾶνινο σαλβάρι, ζωνάρι πλατῶν καὶ χρωματιστὸ, φτιαγμένον ἀπὸ μεταξωτὸ ὕφασμα, ἕνα κοντὸ γαλάζιο χιτώνιο, μαῦρο γιλέκο, ἕνα φέσι μὲ φούντα στὸ κεφάλι του, ἕνα καλαμᾶρι στὴ μέση του καὶ ἕνα μολυβδοκόντυλο στ’ αὐτί του. Τὸ πρόσωπό του εἶναι

σκεπασμένον μὲ μιά σκούρα, μαυρωπὴ μουτσούνα μὲ λεπτὸ μουστάκι καὶ ἀραιὰ μαῦρα γένια. Στὴ μασχάλη του βαστάει ἕνα μεγάλο τεφτέρι.

— Ὁ *Γραμματικὸς μου!* — λέει ὁ Μωμόγερος, καὶ τὸν προστάζει — Στάσου καὶ γράψε: Ἐνας ὁ ἐαυτός σου καὶ ἕνα τὸ κοντύλι σου, δύο. Ἄς ἔρθει τώρα ὁ ἄλλος.

Ὁ Γραμματικὸς χαιρετᾷ καὶ φεύγει. Παρουσιάζεται ὁ Κοτσαμάνος καὶ πίσω του ἡ Κοτσάκαρη.

Ὁ *Κοτσαμάνος* εἶναι γέρος, καμπούρης, μὲ ραβδί στὸ ἕνα χέρι καὶ κομπολόι στὸ ἄλλο. Φοράει μιά κόκκινη κουκούλα στὸ κεφάλι, τριγυρισμένη ἀπὸ μαῦρη μαντήλα, βράκα ἀπὸ τσόχα καὶ μαῦρο μάλλινο πανωφόρι καὶ στὰ πόδια του ἄσπρες μάλλινες γκέτες καὶ τσαρούχια. Ἡ μουτσούνα στὸ πρόσωπό του ἔχει ἄσπρα πυκνὰ γένια.

Ἡ *Κοτσάκαρη* (μεγάλη γυναίκα) φοράει ζιποῦνι μὲ φόδρα καὶ λεπτὸ στρώμα βαμβακιού, ραμμένον σὰν πάπλωμα, μιά μεγάλη μάλλινη ποδιά, τσαρούχια στὰ πόδια τῆς καὶ κοντὸ τσόχινο σακάκι. Στὴ μέση τῆς εἶναι ζωσμένη μιά μάλλινη πλεχτή στενόμακρη ζώνη, ἐνῶ τὸ κεφάλι τῆς εἶναι σκεπασμένον μὲ μιά μαντήλα. Στὰ χέρια τῆς κρατᾷ ἀδράχτι καὶ ρόκα καὶ γνέθει. Στὸ πρόσωπό τῆς ἔχει μιά μουτσούνα γριάς μὲ μιά σταφιδιασμένη μεγάλη μύτη.

— Γραμματικέ, γράψε δύο ἀκόμα! — φωνάζει ὁ Μωμόγερος. Ὁ Καραμάνος κ’ ἡ Κοτσάκαρη χαιρετοῦν μὲ νοήματα καὶ ἀποσύρονται.

— Νὰ ῥθουν ὁ *Τελίκανλης* μὲ τὴ *Νύφη*.

Ἐνας νέος, ψηλὸς καὶ φιγούρατος παρουσιάζεται, ντυμένος μὲ ζῖπκα (μαῦρη ποντιακὴ φορεσιά), μὲ ἑλαφρὰ παπούτσια, σελάχι (φαρδιά ζώνη) στὴ μέση του, κάμα (μακρὸ, κυρτὸ μαχαίρι) καὶ μαῦρη κουκούλα στὸ κεφάλι μὲ χρυσοκέντητα σειρήνια. Στὸ πρόσωπό του ἔχει μουτσούνα λεῖα καὶ ἐφαρμοστὴ μὲ λεπτὸ μουστάκι.

Ἡ *Νύφη* δίπλα του, εἶναι ψηλὴ καὶ λεπτή, ντυμένη στὰ νυφικά τῆς: Μεταξωτὸ ρούχο, μεταξωτὸ στηθόδεσμο, ἄσπρη μαντήλα μὲ ψιλὲς χάντρες γύρω γύρω, ἄσπρες κάλτσες, κουτουῖρες, φοτὰ (εἶδος ποδιάς μὲ κάθετες φαρδιὲς χρωματιστὲς ραβδώσεις) ζωνάρι στὴ μέση καὶ ὠραία μουτσούνα στὸ πρόσωπο.

— Νὰ κι ὁ *Τελίκανλης* μὲ τὴ *Νύφη* — λέει ὁ Τρανὸς ὁ Μωμόγερος.

Ὁ νέος κ’ ἡ *νύφη* χαιρετοῦν φεύγοντας. Ἡ *νύφη* φιλάει τὰ χέρια τῶν σπιτικών.

— Δύο, καὶ ἑπτὰ χειροφιλήματα τῆς *νύφης*. Γράψε ἑννέα, Γραμματικέ! — φωνάζει ὁ Μωμόγερος.

Κατόπιν παρουσιάζει καὶ τοὺς ἄλλους τοῦ θιάσου:

— Νὰ κι ὁ *Κουμπάρος*, ἡ *Κουμπάρα*, ὁ *Λυριτζής*, ὁ *Τουλουτζής* (πού παίζει ἕνα ὄργανο πού λέγεται ἀγγεῖο), ὁ *Ἄρκον* (ἀρκοῦδα), ὁ *Ἄρκοῦδᾶς*, ὁ *Γάιδaros* καὶ ὁ *Γαῖδάρᾶς*, ὁ *Γιατρὸν* κι ὁ *Μαιμωνᾶς*. Γράψε, Γραμματικέ, ἄλλα δέκα, καὶ ἕνα ὁ *Καλαντάρης*, ἔντεκα.

Ἥχει κατόπι καὶ πάλι ἡ σάλπιγγα. Γίνεται ἡσυχία. Ξαφνικὰ ὁ Ἄρκον τρώει μιά ραβδιά ἀπὸ τὸν Ἄρκοῦδᾶ (ἀρκοῦδιάρη). Ὁ Ἄρκον σηκώνεται ὀρθιος μὲ τὰ ἀλυσοδεμένα ρουθούνια του, μουγγρίζει καὶ χορεύει.

Τὴν ἴδια στιγμή ὁ *Γάιδaros* δέχεται μιά σιμπιά ἀπὸ τὸ *Γαῖδαρα* καὶ κλωτσάει γκαρίζοντας δυνατὰ. Ἡ *Κοτσάκαρη* ἔρωμάζει καὶ πῆφτει λιπόθυμη! Ὁ *Κοτσαμάνος* φωνάζει τὸ *Γιατρὸν*, πού τῆς δίνει ἕνα χάπι, τῆς πιάνει τὴ μύτη καὶ τὴν ξελιποθυμᾷ!...

Μετὰ κι ἀπ’ αὐτὸ, ρίχνονται ὅλοι στὸ χορὸ. Ὁ *Διάβολον*, πού στὸ μεταξὺ ἦταν κρυμμένος στὸ πατᾶρι τοῦ σπιτιοῦ, μόλις δεῖ νὰ σταματοῦν τὸ χορὸ οἱ ἄλλοι *Μωμόγεροι*, πηδάει κάτω, βρίσκει τὰ παπούτσια τοῦ νοικοκύρη, τὰ πιάνει μὲ τὰ μακριὰ νύχια του, πού μοιάζουν μὲ γάντζους, κι ἀρχίζει νὰ χορεύει μόνος του. Εἶναι σωστὸς διάβολος, μὲ τὰ κέρατά του, τὴν οὐρά, μιά μαῦρη μουτσούνα, ἄστραφτερὰ δόντια καὶ μάτια, μιά κουδούνα στὸ λαιμὸ καὶ ἄλλα κουδουνᾶκια πού κουδουνίζουν ἀπὸ μπρὸς καὶ ἀπὸ πίσω του. Ἀφοῦ χορεύει λίγη ὥρα, φεύγει. Ὁ σπιτονοικοκύρης τότε ζητάει ἀπὸ τὸν Τρανὸ Μωμόγερο νὰ τοῦ ἐξηγήσει τί σημαίνει ὁ χορὸς καὶ τὰ πηδημάτα τοῦ *Διαβόλου* μὲ τὰ παπούτσια του.

— Χαρὰ σὲ κείνον — ἀπαντᾷ ὁ Μωμόγερος, πού κάθεται, ἐνῶ τὰ παπούτσια του περπατοῦν στὸν ἀέρα!...

Κατόπιν ὁ Μωμόγερος καλεῖ τὸ *Γραμματικὸ* νὰ κάνει τὸ λογα-



ριασμό του. Ο κουτοπιθάρος άνοίγει τὸ τεφτέρι του, βάζει τὰ ματογυάλια του και διαβάζει:

— Δύο και δύο τέσσερα, κ' ένένα δεκατρία, κι άλλα πέντε ζευγάρια, γίνονται εικοσιτρία. Κ' ένα εικοσιτέσσερα, κορόσια (γρόσια) έγουρλία (γουρλίδικα), με τήν ευχή μου, άρχοντα, κάνει η λογαρία (ὁ λογαριασμός).

Ο Μωμόγερος σφίγγει με τὰ δάχτυλά του μιά έλιά που έχει στο πρόσωπό του (στή μουτσούνα) και "κρίκ", η έλιά σκάει, η μύτη του πέφτει και κρεμιέται, και από μέσα πηδάει ένας μικρός πετεινός που φωνάζει "κουκουρίκου"!...

— Εύτυχές τὸ νέον έτος! — εύχεται ὁ Μωμόγερος και σιάζει τήν πεσμένη μύτη του.

Στὸ τέλος ὁ νοικοκύρης κερνάει ποτὸ σ' ὄλο τὸ θιάσο, η νοικοκυρά μοιράζει τὰ "καλαντικά" (πρωτοχρονιάτικα δῶρα) κ' οί μωμόγεροι βγάζουν τῆς μουτσούνες τους και φανερώνουν τὰ πρόσωπά τους.

Β. ΟΙ ΤΡΙΜΕΛΕΙΣ ΘΙΑΣΟΙ ΤΩΝ ΚΑΡΑΚΟΤΖΑΔΩΝ

Ο λιγοπρόσωπος θιάσος τῶν Καρακοτζάδων αποτελοῦσε ένα σωστὸ έρωτικό τρίγωνο. Τὸ ένα μέλος λεγόταν "Ακμπαμπας (άσπρος πατέρας). Τὸ άλλο, Καραμπαμπας (μαῦρος πατέρας). Και τὸ τρίτο, Μαρούσκα. Φοροῦσαν προβιές, άσπρες ὁ "Ακμπαμπας κ' η Μαρούσκα, μαῦρη ὁ Καραμπαμπας, που ήταν και νεότερος. Ακόμα και τὰ κεφάλια τους ήταν καλυμμένα με προβιές. Στὴ μέση τους, οί άντρες, είχαν ζώνες με κουδούνια. Στὰ τρία αυτά μέλη τοῦ θιάσου πρέπει να προστεθεῖ και ένα τέταρτο, εκτός τοῦ θιάσου, πρόσωπο άμεταμφίεστο, ένας από τούς θεατές, που μετέχει ένεργά στην παράσταση. Είναι, συνήθως, ὁ νοικοκύρης η η νοικοκυρά του σπιτιοῦ. Στὴν παράσταση τῶν Καρακοτζάδων υπάρχει και τὸ νεοτεριστικό στοιχείο τῆς ὀμιλίας.

Τὸ δρώμενο, αρχίζει με τήν είσοδο τῆς Μαρούσκας που, κνηγημένη, καταφεύγει και ζητάει προστασία από τὸ νοικοκύρη τοῦ σπιτιοῦ.

ΜΑΡΟΥΣΚΑ (Φιλώντας τὸ χέρι του): 'Αφέντη, ποῦ νά κρυφτώ; Μὲ κνηγοῦν.

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: Ποιὸς σέ κνηγάει, κόρη μου;

ΜΑΡΟΥΣΚΑ: Ο "Ακμπαμπας, ὁ άντρας μου.

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: Πήγαινε κρύψου εκεί μέσα. (Τῆς δείχνει ένα άλλο δωμάτιο τοῦ σπιτιοῦ. Η Μαρούσκα καταφεύγει εκεί τρεχάτη. Μπαίνει ὁ "Ακμπαμπας).

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ: Καλήν έσπεραν, άρχοντα.

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: Καλήν έσπεραν. Καλῶς ὁ ὀρισμός σου. Τί θέλεις;

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ: 'Αφέντη, έχασα τὸ ταίρι μου, τὴ Μαρούσκα. Μήπως τὴν είδες πουθενά;

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: "Οχι. Δέν τὴν είδα.

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ: 'Εγώ, πάντως, θά ψάξω και θά τὴ βρῶ. Μόνο, δῶσε μου δυὸ μέτρα τόπο, νά ψάξω.

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: "Αντε, ψάξε και βρες τὴν. (Ο "Ακμπαμπας

μετράει με τὸ μπαστούνι του, άντι δυὸ, έξη μέτρα τόπο ὀλόγυρα κι αρχίζει νά ψάχνει).

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ: 'Αφέντη.

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: Τί είναι;

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ: 'Η μυρουδιά της έρχεται στὴ μύτη μου. Θά τὴ βρῶ.

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: Βρες τὴν! "Αντε! (Μετά από κάμποσης ώρας αναζήτηση, ακούγεται ένας πυροβολισμός και, στὴ στιγμή, πέφτει νεκρός ὁ "Ακμπαμπας. Βγαίνει η Μαρούσκα και πλησιάζει. Διαπιστώνει πῶς είναι νεκρός. Σηκώνει τὸ φουστάνι της και έξαερίζεται! Ο "Ακμπαμπας ζωντανεύει! Σηκώνεται πάνω χαρούμενος).

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ: 'Αφέντη, αυτό ήταν σπουδαῖο γιατρικό. Ζωντανέψα! (Πρὶν τελειώσει όμως τὴν κουβέντα του, ακούγεται ένας θόρυβος από καινούρια κουδουνίσματα κι άμέσως μετά μπαίνει μέσα ὁ Καραμπαμπας, ένας λεβέντης με μαῦρα μαλλιά και μαῦρα γένια, κρατώντας ὄπλο στο χέρι).

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ (Βλέποντάς του ὀρμαίει κατά πάνω του, φωνάζοντας): 'Εσὺ έκλεψες τὴ γυναίκα μου. 'Εσὺ πυροβόλησες. Θά σέ σκοτώσω! (Πιάνονται στὰ χέρια. Χτυπιούνται άγρια).

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ (Φωνάζοντας): Σταθεῖτε! Σταθεῖτε! Χωρίστε! (Οί δυὸ αντίπαλοι σταματοῦν και χωρίζουν).

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: Γιά πέστε μου τί συμβαίνει; Τί έχετε μεταξύ σας;

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ: "Ακου, αφέντη. 'Εγώ είχα μιά γυναίκα, τὴ Μαρούσκα και τὴν έκλεψε αυτός ἐδῶ ὁ Καραμπαμπας.

ΚΑΡΑΜΠΑΜΠΑΣ: "Οχι! Ψέματα λέει... Αὐτὴ η γυναίκα είναι δική μου.

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ: "Οχι! Είναι δική μου!

ΚΑΡΑΜΠΑΜΠΑΣ: "Οχι! Είναι δική μου!

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: Νύφη, γιά έλα κοντά. (Η Μαρούσκα πλησιάζει).

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ (Τὴ μετράει με τὸ ραβδί του και άναφωνεῖ): Αὐτὴ είναι! Η Μαρούσκα μου!

ΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ: Γιά πές μου, Μαρούσκα, ποιὸν άπ' τούς δυὸ αγαπᾶς; Ποιὸν θέλεις;

ΜΑΡΟΥΣΚΑ: Τὸν Καραμπαμπας!

ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ (Αναστατώνεται, χτυπάει τὰ κουδούνια του, κάνει στροφές άπελισμένους και κλαίει λέγοντας): "Ενα κουδούνι γεμάτο λίρες έδωσα και τὴν πῆρα. "Ενα κουδούνι γεμάτο λίρες...

ΚΑΡΑΜΠΑΜΠΑΣ (Που σπρώχνει τὸν "Ακμπαμπας και τὸν βγάζει έξω): Φύγε, γέρο!

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΑΚΜΠΑΜΠΑΣ: "Ενα κουδούνι γεμάτο λίρες έδωσα! "Ενα κουδούνι λίρες(5)...

Τούς Καρακοτζάδες τούς παιζανε ὀμιλοι Ρωμιῶν από τὰ τουρ-

(5) 'Αρχεῖα Ὑλικῶ τοῦ Κέντρου Μικρασιατικῶν Σπουδῶν τῆς Κας Μέλπωσ Μερλιέ.

κόφωνα χωριά του Δυτικού Πόντου. Έτσι εξηγείται και η διαφορετική, ή τουρκική ονομασία των Μωμόγερων στην περιοχή εκείνη. Μιά έρμηνεία της λέξης Καρακότζα, που μου δώσε ένας τουρκομαθής, ότι προέρχεται από την ένωση των λέξεων καρού (γυναίκα) και κοτζά (μεγάλος, γέρος), μόλο που 'ναι πολύ πιθανή, δεν εξηγεί τη μετατροπή του καρού σε καρά. Καρά, στα τουρκικά, σημαίνει μαύρο. Καρακότζα, λοιπόν, πρέπει να σημαίνει μαύρος άντρας, μαύρος γέρος, κ' ίσως να βγήκε από το κύριο πρόσωπο της τριάδας, το νικητή έραστή του τρίγωνου.

Η κύρια όμως και διαδομένη στα 80% του ποντιακού χώρου ονομασία των μασκαρεμένων όμιλων της Πρωτοχρονιάς είναι Μωμόγεροι (Μωμό 'εροι) – ονομασία καθαρά ελληνική: Μώμος και γέρος. Μώμος, κατά τα λεξικά⁽⁶⁾, σημαίνει ψόγος, μωφή, σκώμμα, όνειδος. Σαν κύριο όνομα, Μώμος σημαίνει το θεό του ψόγου⁽⁷⁾.

ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΘΙΜΟΥ

Χρειάζεται έρευνα και εξονυχιστική μελέτη των Βυζαντινών πηγών για να βρεθεί η άρχη κ' η εξέλιξη της πολύ ενδιαφέροντος αυτής μορφής παραδοσιακού θεάτρου. Έδω, θα κάνουμε μια πρώτη μόνον απόπειρα, για να διακρίνουμε μερικά όρόσημα της προϊστορίας των Μωμόγερων που, η μακρινή άφετηρία της, φτάνει ίσαμε τη Ρωμαϊκή εποχή.

Είναι γνωστό πώς οι Ρωμαίοι γιόρταζαν τις Καλένδες, δηλαδή την πρώτη του Γενάρη, με γιορτές κ' εύθυμες εκδηλώσεις, γιατί πίστευαν πώς, όπως θα περνούσε η πρώτη μέρα του χρόνου, έτσι θα περνούσε κι ολόκληρος ο χρόνος. Αργότερα οι Βυζαντινοί, έχοντας κι αυτοί την ίδια αντίληψη, πώς είναι ιερή η άρχη του χρόνου, συνέχισαν να πανηγυρίζουν την ίδια μέρα. Δίπλα, όμως, στις άλλες γιορταστικές εκδηλώσεις τους, συνήθιζαν, κατά τη γιορτή των "Καλανδών", να μεταμφιέζονται, και μάλιστα σε ζώα, τράγους, καμήλες, έλάφια, και να χοροπηδάνε άπειθύνοντας πειράγματα και σκώμματα σ' όσους συναντούσαν στο δρόμο⁽⁸⁾.

Η χρονική σύμπτωση του έθιμου και των μεταμφίσεων των Μωμόγερων με τις μεταμφιέσεις και τις γιορτές των Ρωμαϊκών Καλενδών και των Βυζαντινών Καλανδών, δεν αφήνει καμιά άμφιβολία για την ταύτιση των λαϊκών αυτών γιορταστικών εκδηλώσεων. Απεναντίας, φαίνεται βέβαιο πώς τα Μωμογέρια άποτελούσαν συνέχεια και υπόλειμμα των μεταμφισεων και των εύθυμων εκδηλώσεων των Βυζαντινών και, πιο πέρα, των Ρωμαϊκών γιορτών της Πρώτης μέρας του χρόνου.

Όστόσο, το έθιμο των Μωμόγερων περιλαμβάνει κ' ένα σπουδαίο, πρόσθετο στοιχείο: τα δρώμενα, το ύποτυπώδες και τυποποιημένο θεατρικό κομμάτι, που παίζουν οι μεταμφιεσμένοι νέοι άντρες. Για να εξηγηθεί, λοιπόν, η εμφάνιση του θεατρικού αυτού στοιχείου στις εκδηλώσεις των Μωμόγερων, είναι απαραίτητο να παραδεχτούμε μια πρόσθετη επίδραση στο έθιμο από άλλες – θεατρικές αυτή τη φορά – εκδηλώσεις του Βυζαντίου, η μάλλον πρέπει να δεχτούμε πώς το έθιμο των Μωμόγερων προήλθε από τη διασταύρωση στοιχείων των Καλανδών, από τη μία μεριά, και στοιχείων της Βυζαντινής θεατρικής παράδοσης, από την άλλη.

Ποιά όμως θεατρική παράδοση; Την επίσημη των θρησκευτικών μυστηρίων, η τη λαϊκή, παγανιστική των Μίμων και των Όρχηστών; Ασφαλώς των δεύτερων. Άλλά, ως κάνουμε μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία. Αναφέρεται σ' αυτή πώς, κατά τη Βυζαντινή περίοδο, εξακολουθούσαν να παίζονται δράματα με άρχαία υπόθεση, όχι βέβαια σωστά, ούτε από σωστούς ήθοποιούς, αλλά από κάτι λαϊκούς καλλιτέχνες, τους Όρχηστές ή Θαυματοποιούς, που παράσταναν τα κλασικά έργα βουβά, χωρίς να μιλάνε και μόνο με κινήσεις των μελών του σώματος. Οι Θαυματοποιοί αυτοί έπαιρναν τις υποθέσεις των έργων που παίζανε από τη μυθολογία και τα όμηρικά έπη, και παράλληλα, παράσταναν διάφορους βασιλιάδες, γιατρούς, φιλόσοφους, ρήτορες κλπ. Ένωσείται πώς εναντίον των Όρχηστών, που οι παραστάσεις τους άρεσαν

(6) Ι. Σταματάκου: *Λεξικόν της Άρχαίας Έλληνικής*.

(7) Ο Δ. Η. Οικονομίδης παράγει τη λέξη "έκ του έν Οίνου του Πόντου μωμόζ (ήλιθιος, βλάξ) και γέρος". (Βλ. Δ. Η. Οικονομίδη, όπ. παρ.).

(8) Φ. Κουκουλέ: "Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός", τόμ. Β' 1, Αθήνα 1948, σελ. 14-16.

πολύ στο λαό, υπήρχε μεγάλη κατακραυγή από την πλευρά της Έκκλησίας, που τους θεωρούσε καταστρεπτικούς για την κοινωνία και πρότρεπε τους νέους να μην πηγαίνουν στις παραστάσεις τους⁽⁹⁾.

Τόν Ε' και ΣΤ' αιώνα άρχισαν να άτονουν οι παραστάσεις των άρχαίων δραμάτων και κωμωδιών από τους Όρχηστές. Αίτια, οι πολεμικές έπιδρομές των Περσών στην Άνατολή, η περικοπή των θεατρικών δαπανών από τον Ίουστινιανό, και προπάντων η ένταση της πολεμικής άπ' τη μεριά της Έκκλησίας, που χαρακτήριζε το λαϊκό αυτό είδος θεάτρου σά "σατανική πομπή και προτροπή σε άσυχρότητες". Τότε βλέπουμε να έπικρατουν στη σκηνή και να διασκεδάζουν τους Βυζαντινούς οι γνωστοί από τη Ρωμαϊκή εποχή Μίμοι, που παίζανε, όπως πάντα, άρχαία κωμικά έργα, αλλά, πιο πολύ, κωμικές σκηνές από την καθημερινή ζωή, με κύρια πρόσωπα γιατρούς, ρήτορες, υπηρέτες, κάπηλους και πολύ συχνότερα μοιχούς⁽¹⁰⁾.

Υποστηρίζουμε, λοιπόν, πώς οι Μωμόγεροι είναι συνέχεια των μεταμφίσεων και των εύθυμων γιορτών που γίνονταν κατά τις Ρωμαϊκές καλένδες και τα Βυζαντινά κάλανδα, με έμπλουτισμό του έθιμου από θεατρικά στοιχεία της λαϊκής Βυζαντινής δραματικής παράδοσης των Όρχηστών ή Θαυματοποιών και των Μίμων. Φυσικά, με τον καιρό, οι Μωμόγεροι πλουτίστηκαν και με καινούρια πρόσωπα, μερικά όμως, όπως του Γιατρού, του Βασιλιά, του Μοιχού κλπ., παράμειναν άτόφια. Η συλλογή όλου του ύλικού και η παράλληλη μελέτη των Μεσαιωνικών πηγών θα δείξει πόσα και ποιά πρόσωπα άκόμα, που σατίριζαν οι Βυζαντινοί, εξακολούθησαν να άποτελούν στόχο και των Μωμόγερων.

Τά τελευταία χρόνια στον Πόντο, άργότερα κ' έδω, άρχισαν να νεοτερίζουν στην εμφάνιση μερικοί όμιλοι Μωμόγερων. Στο Καπίκιο και στη Λιβέρα της Τραπεζούντας, γράφει ο Ι. Άβραμάντης⁽¹¹⁾, οι Μωμόγεροι φορούσαν ελληνικές φορεσιές, φουστάνελες και περικεφαλαίες, ενώ το 1953, αναφέρει ο Η. Π. Μελανοφρύδης⁽¹²⁾, δόθηκαν στην Πτολεμαίδα παραστάσεις Μωμόγερων από θιάσους των χωριών Κομνηνά, Άσβεστόπετρα και Καρνοχώρι με "νεοτεριστικές ένδυμασιές".

Τελειώνοντας, για την εύρύτερη τοποθέτηση του θέματος των Μωμόγερων, άξίζει να μνημονέσουμε πώς κ' οι Σαρακατσάνοι της Ήπείρου έχουν να έπιδείξουν κάποια παρόμοια λαϊκή θεατρική εκδήλωση, που οι μεταμφιεσμένοι τους όμως την παρασταίνουν "τά μεσάνυχτα της Τυραποκριάς και στο έμπα της Καθαροδευτέρας", γύρω στη φωτιά. Συναντάμε κ' έκει τά πρόσωπα του Γαμπρού, της Νύφης, του Γέρου (Κουδουνάτου), αλλά έκει η παράσταση παίρνει τραγικό περιεχόμενο, γίνεται άναπαράσταση του Θανάτου και της Άνάστασης⁽¹³⁾.

Έπίσης, κάτι που θυμίζει την παράσταση της δίκης στους Μωμόγερους, είναι και το μόνιμο λαϊκό έθιμο στην Κεφαλονιά, να παίζουν κάθε χρόνο στις Άπόκριες "τό Δικαστήριο". Τό ίδιο και τό παίξιμο του "Δικαστήριου" στην Πυλιάδα της Πελοποννήσου, κάθε Κυριακή της Τυρινής⁽¹⁴⁾.

Τη μεγαλύτερη όμως όμοιότητα με τους Μωμόγερους του Πόντου έχουν οι Καλόγεροι που παίζονταν στη Βιζύη της Θράκης⁽¹⁵⁾. Ο Δ. Η. Οικονομίδης, που παρατήρησε τη μεγάλη αντίστοιχία των δυο έθιμων στα πρόφωπα και στα δρώμενα, δε συμφωνεί με το Γ. Βιζυηνό πώς οι Καλόγεροι "συνάπτονται προς τάς έορτάς του Διονύσου", αλλά τους θεωρεί, όπως και τους Μωμόγερους, άγροτικές γιορτές που συμβολίζουν τη νάρκη της φύσης το χειμώνα και την άναβίωσή της την άνοιξη⁽¹⁶⁾.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗΣ

(9) Όπ. παρ., τόμ. Στ', Αθήνα 1957, σελ. 110.

(10) Όπ. παρ.

(11) "Ποντιακή Έστία", Θεσ/νίκη 1953, τεύχος 37, σελ. 1858.

(12) Όπ. παρ., σελ. 1859.

(13) Κατερίνας Κακούρη: "Θάνατος-Άνάσταση", Αθήνα 1965, σελ. 33-35.

(14) Όπ. παρ., "Προαισθητικές μορφές Θεάτρου", Αθήνα 1946, σελ. 140-141.

(15) Όπ. παρ., σελ. 168.

(16) Δ. Η. Οικονομίδη: όπ. παρ., σελ. 188-189.

ΚΙΜΩΝ ΛΑΣΚΑΡΙΣ

ΕΝΑΣ ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ



Ο Κίμων Λάσκαρις είναι αρχιτέκτονας. Γνωστός, πολύ γνωστός και πάρα πολύ καλός αρχιτέκτονας. Άλλά, δέν είναι μόνον αυτό! Αυτό θέλει νά υποδηλώσει τό "Θέατρο". Καί άσχολείται μαζί του.

Γεννήθηκε στή Λαμία. Έκει τελείωσε τό Γυμνάσιο. Από μικρός άγαπούσε τό σχέδιο. Δεκαεσσάρω χρονώ είχε γεμίσει μέ... "έργα" του τά συγγενικά σπίτι! Τόν στείλανε στό Πολυτεχνείο. Μπήκε στους αρχιτέκτονες. Σπούδαζε και — γιά νά τά βγάξει πέρα — τά βράδια δούλευε σέ Γραφεία κ' έκανε σκίτσα σέ περιοδικά κ' έφημερίδες. Όταν πήρε τό δίπλωμά του, κέρδισε τόν αρχιτεκτονικό διαγωνισμό γιά τά σπίτια τής Νέας Σμύρνης. Μέ τά λεφτά του βραβείου πήγε στό Παρίσι. Δούλεψε σέ γνωστούς αρχιτέκτονες, κέρδισε τή ζωή του και προχωρούσε. Ο πατέρας του ήταν φιλόλογος, καθηγητής. Είχε γράψει μελέτες άλλά και... θεατρικά έργα! Από κει κληρονόμησε ο Κίμων τήν άγάπη του γιά τά Γράμματα και τό Θέατρο.

Άπειροι οι δεσμοί μαζί του. Έχτισε τό Θέατρο τής Λαμίας. Πρότυπο γιά έπαρχιακό κέντρο. Μέ χώρους πού θά τους ζήλευε ή Άθήνα. Έφτιασε τό Θέατρο Κώστα Μουσούρη στήν πλατεία Καρύτση. Δημιούργησε τό υπαίθριο Θέατρο Χατζίσκου, στή μαγευτική άλεια του Έθνικού Κήπου, μέ τήν πολύχρωμη υδάτινη αιλαιά.

Έκανε σκηνικά. Τήν εποχή πού οι αρχιτέκτονες στήνανε στίς σκηνές μας τά θεατρικά τους σαλόνια και τίς βεράντες. Πρίν τριανταπέντε χρόνια, ή Μαρίκα Κοτοπούλη, μέ δικά του σκηνικά και κοστούμια Τσαρούχη, έγκαινιάσε τό Θέατρο Κοτοπούλη στό μέγαρο του "Ρέξ" μέ τή "Βασίλισσα Έλισάβετ". Δικά του και τά σκηνικά στό "Έκτο πάτωμα". Σ' ένα σωρό άλλα έλληνικά και ξένα έργα.

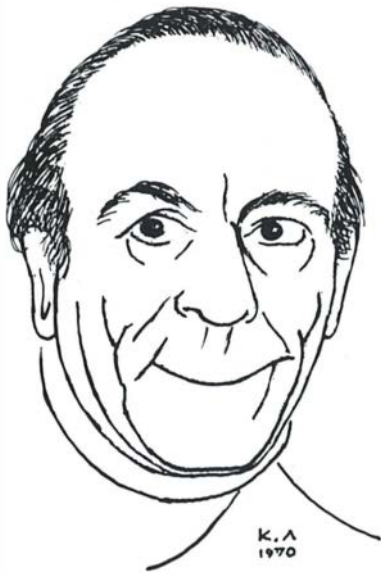
Έχει ξεκαθαρισμένες άπόψεις. Τίς λέει θαρρετά. Άγωνίζεται γι' αυτές. Γράφει ώραιά. Έκφράζεται καιρία. Δηκτικός στά λόγια. Δηκτικός και στά σκίτσα του. Ζωγραφίζει, σκισάρει, γελοιογραφεί. Καί, πάντα, πιάνει τήν ούσία.

Γράφει μαχητικά. Έχει δημοσιέψει πλήθος άρθρα γιά θέματα αρχιτεκτονικής. Τό 1930, είχε κάνει αίσθηση μία πρωτότυπη κριτική μελέτη του γιά τό Μακεδονικό Έρωο Θεσσαλονίκης, μέ τόν τίτλο "Μιά κρήνη, ένας τάφος, ένα ήρωο". Τό '45 είχ' έντυπωσιάσει ή μελέτη του γιά τή διατήρηση τής φυσιογνωμίας τής περιοχής του πανάρχαιου Έλισού. Η εύφάνταστη πρόταση του δέν έγινε δεχτή. Κάτω από τήν κοινότοπη λεωφόρο Κωνσταντίνου, εξαφανίστηκε ή περιοχή τών πλατωνικών διαλόγων. Τό '66, στό "Αρχιτεκτονικό Συνέδριο, πρότεινε νά κατεδαφιστεί ή Πλάκα γιά νά ρθει στό φώς ή άρχαία πόλη, τό θρυλικό Άστν του Περικλή. Τό '68 πρότεινε νά μεταφερθεί τό Μουσείο τής Άκρόπολης στό γειτονικό κτήριο τής Χωροφυλακής Μακρυγιάννη και, μέ κατάλληλη φύτευση τής γύρω μεγάλης περιοχής, νά δημιουργηθεί ένας άνεχτίμητος πρόλογος στή διαδρομή προς τήν Άκρόπολη. Κ' ή πρόταση του αυτή δέ βρήκε κατανόηση, μολοντί — όπως σωστά έβλεπε — τό κτήριο του Μουσείου, από τή λεωφόρο Συγγρού, άντιστρατεύεται τόν Παρθενώνα! Τελευταία, πρότεινε στό Πανεπιστήμιο τή διευθέτηση του οικοδομικού τετραγώνου Άκαδημίας, Σίνα, Σόλωνος, Μασσαλίας και τήν ανάδειξη σέ Μουσείο του κτηρίου τής Νομικής Σχολής.

Πέρσι, πρότεινε τήν άποκάθαρση και διατήρηση του άρχικού κτηρίου από τό συγκρότημα κτισμάτων του Δημοτικού Νοσοκομείου στήν οδό Άκαδημίας. Η πρόταση του έγκρίθηκε άπ' τό Δήμο. Τό έργο όμορφηνε τήν καρδιά τής Άθήνας. Κ' έδωσε ένα δείγμα πώς έπρεπε νά συμπεριφερθούμε στή μικρή μας πόλη. Από δική του, άλλωστε, άγάπη γιά τό Θέατρο, στό κτήριο αυτό θά βρει ταιριαστή στέγη και τό Θεατρικό Μουσείο. Μέ τήν εύκαιρία θά έπρεπε νά προστεθεί πώς μέ δικά του σχέδια διαμορφώθηκε στό 1938 ή Φωκίωνος Νέγρη — μία μικρή όαση στήν τσιμεντόπληκτη Άθήνα. Δέν έχουν θέση ν' άναφερθούν εδώ τά πολλά και μεγάλα κτήρια πού έχτισε και τό πλήθος τών αρχιτεκτονικών διαγωνισμών πού κέρδισε. Μέ σχέδιά του έγιναν τό Τουριστικό Περίπτερο στίς Μυκήνες και τήν Έπίδαυρο, ο Ναυτικός Όμιλος στό Τουρκολίμανο — ένα σωρό άλλα έργα.

Όλ' αυτά όμως, ποτέ δέ στάθηκαν ικανά νά τόν άποσπάσουν τελείως από τίς μόνιμες άγάπες του: Τή ζωγραφική, τά σκίτσα, τίς γελοιογραφίες, τά γραψιμάτα του. Άλλ' αυτές οι άγάπες του είναι κρυφές! Τίς ξέρει μόνο ένας μικρός κύκλος φίλων. Τό "Θέατρο" είχε τήν πρόνοια νά συγκεντρώσει τά εύρηματικά του σκίτσα και μέ χαρά τά προσφέρει στους άναγνώστες του. Άσφαλώς θά έντυπωσιάσουν. Είναι καιρία καιλιγόλογα. Έχουν μία όριστικότητα στήν έκφραση. Έχουν τόλμη, έλλειπτικότητα, άλλά και συμπύκνωση! Καί, φυσικά, μεγάλη εύαισθησία. Η γραμμή τους, άλλοτε μένει έλεύθερη, δείχνοντας άσυνήθη εύχέρεια και άνεση. Άλλοτε πειθαρχεί σέ σχηματοποιήσεις, πού βγαίνουν από τήν άπομόνωση σημαδιακών στοιχείων. Η καθαρή διάκριση μαύρου - άσπρου τονίζει τήν όριστικότητα τής διατύπωσης. Ο χαρακτήρισμός είναι πάντα τέλειος. Δέν είναι μόνο ή άπόλυτη όμοιότητα μέ τό πρόσωπο πού σκισάρει. Βγάζει, έπιπλέον, στήν έπιφάνεια έσωτερικά χαρακτηριστικά τής προσωπικότητάς του. Καρφώνει τά πρόσωπα σέ μία στιγμή, άπόλυτα αντιπροσωπευτική γιά τή μορφή και τό χαρακτήρα τους! Τό πετυχαίνει μέ πολλούς τρόπους: Τό ρυθμό τής γραμμής, τήν άπομόνωση και προβολή όρισμένων στοιχείων. Κυρίως, μέ τό στήσιμο τής μορφής σ τ ό χ ώ ρ ο.

Ο χώρος — ή χρησιμοποίηση, ή έκμετάλλευσή του — παίζει βασικό ρόλο στή δουλειά του Λάσκαρι. Άλλοτε συμπληρώνει στοιχεία πού μέ τόλμη άποσιωπά ή γραμμή του: Π.χ. τό σώμα πού λείπει, ένα μέρος του κεφαλιού, τίς ένώψεις τών χεριών μέ τό σώμα. Άλλοτε δίνει μεγαλύτερη πληρότητα στήν κίνηση, παρά άν είχε σχεδιαστεί, γιατί τήν άφήνει έλεύθερη και υποβάλλει έτσι τήν επέκτασή της. Ο χώρος είναι τό κλειδί! Γιατί ο Λάσκαρις είναι ο άρχιτέκτονας πού σχεδιάζει. Καί, γιά τόν άρχιτέκτονα, κύριο στοιχείο στό στήσιμο κάθε μορφής είναι ο χώρος κ' ή λειτουργία τής μορφής μέσα στό χώρο. Άλλά και γιά τό θέατρο έχει ιδιαίτερη σημασία. Οά τολμούσαμε νά πούμε: Τά σκίτσα του Λάσκαρι είναι... θεατρικά — καλύτερα "ήθοποιητικά". Μέ τό στήσιμο, μέ τήν κίνηση τών ήθοποιών πού σκισάρει, άποδίδει τό παίξιμό τους! Καί, άσφαλώς, τό παίξιμο είναι και συμπύκνωση και έκφραστική έκμετάλλευση τής κίνησης του ήθοποιού στό χώρο τής σκηνής. Γυρίστε, όμως, καλύτερα τή σελίδα και, χωρίς άλλα λόγια, χαρείτε τά σκίτσα του! Σταματείστε λίγο στά σκηνικά του και, μετά, διαβάστε άπληστα τό άρθρο του! ★



Άλξης Μινωτής
Κάρολος Κούν
Κώστας Μουσσούρης

Άννα Συνοδινού
Έλλη Λαμπέτη

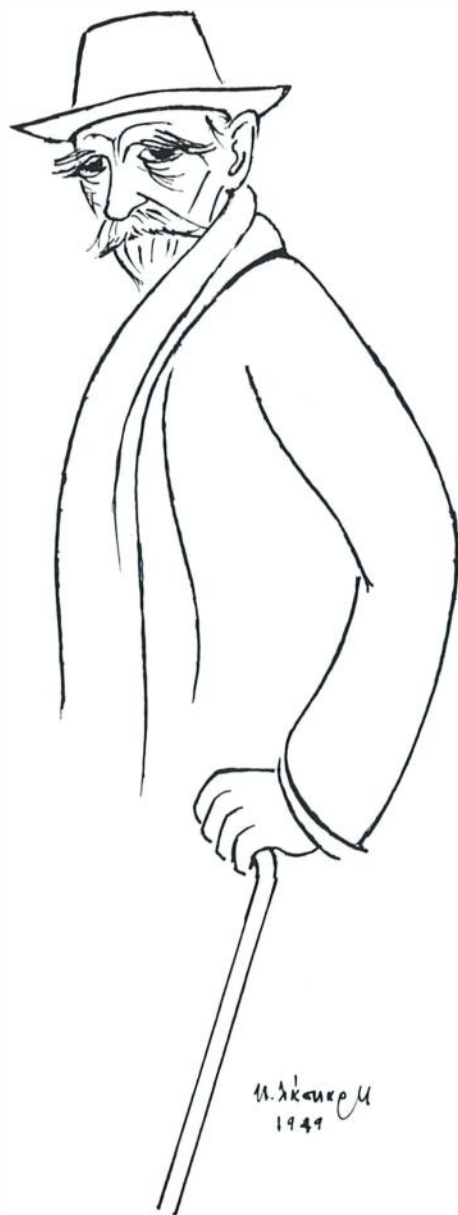
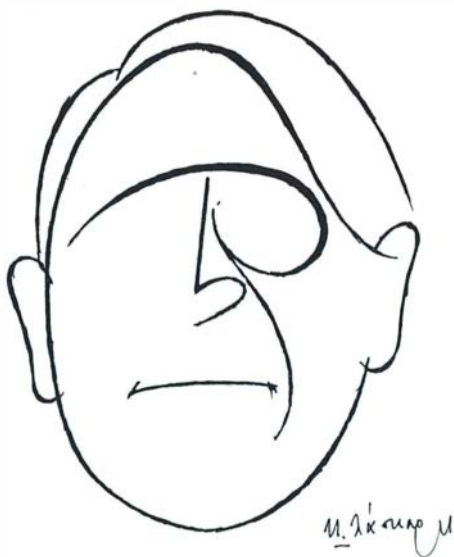
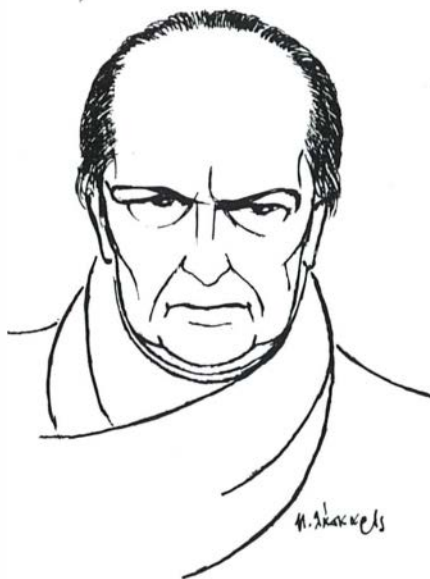
Κατίνα Παξινού
Δημήτρης Ροντήρης
Δημήτρης Χόρν



Μαρία Κάλλας
Μάνος Χατζιδάκις
Βασίλης Αργυρόπουλος

Δημήτρης Μητρόπουλος
Μελίνα Μερκούρη
Γιάννης Σιδέρης

Κατερίνα
Μίχης Θεοδωράκης
Τίτικα Νικηφοράκη



Σπύρος Μελάς
Άγγελος Τερζάκης
Νίκος Καζαντζάκης

Άγγελος Σικελιανός
Μίλτος Μαλακάσης
Ήλιος Βενεζής

Κ. Π. Καβάφης
Κωστής Παλαμάς



M.X.
 Νέκ Μονί Χίτ
 1949.
 Μ. Λάσκαρι



1951
 55



15.6.1965
 Μ. Λάσκαρι



Μανόλης
 Κ. Λάσκαρι
 1966



Μ. Λάσκαρι

Μανόλης Χατζιδάκις
 Α. Χατζηκυριάκος - Γκίκας
 Γιάννης Τσαρούχης

Μάριος Βάρβογλης
 Π. Α. Μιχελής
 Παναγιώτης Τέτσης

Γιάννης Παππάς
 Δόρα Στράτου
 Σπύρος Βασιλείου



Λογοθετίδης



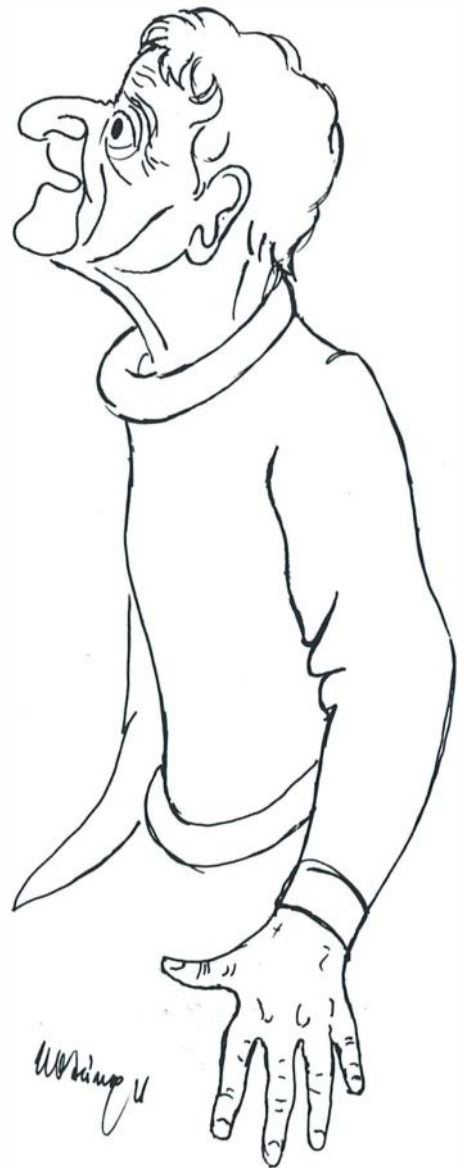
Λογ



Λογοθετίδης



Λογοθετίδης

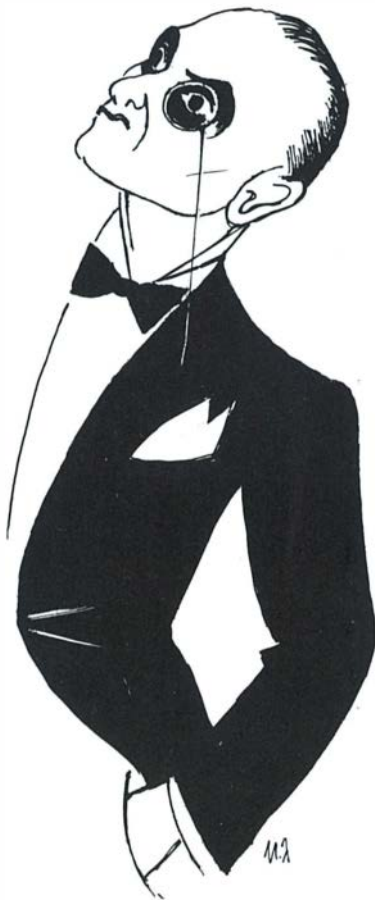


Λογοθετίδης



Λογοθετίδης

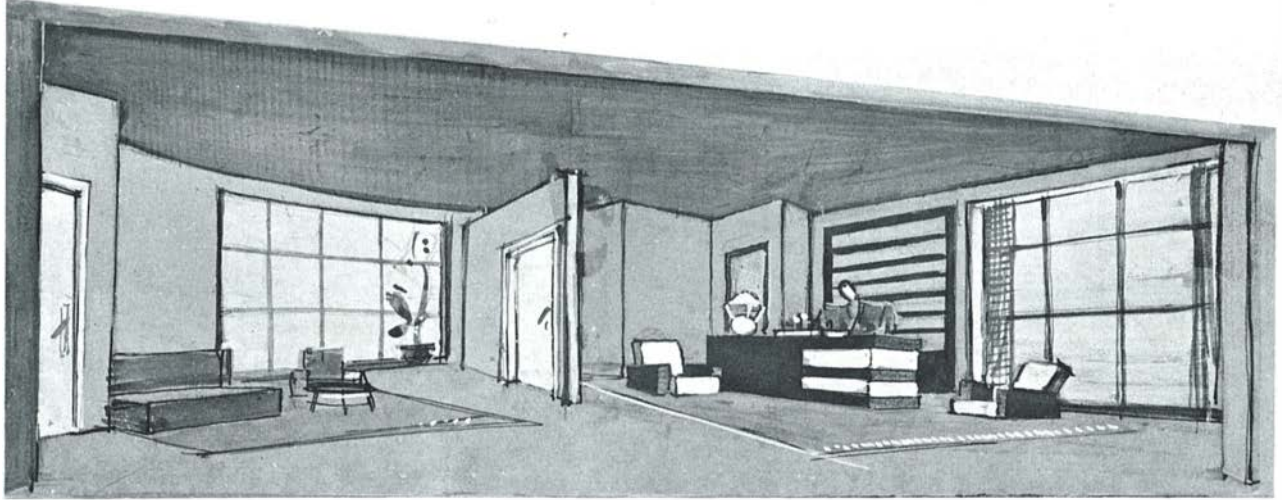
Βασίλης Λογοθετίδης
Γιώργος Παππός
Γιώργος Παππός



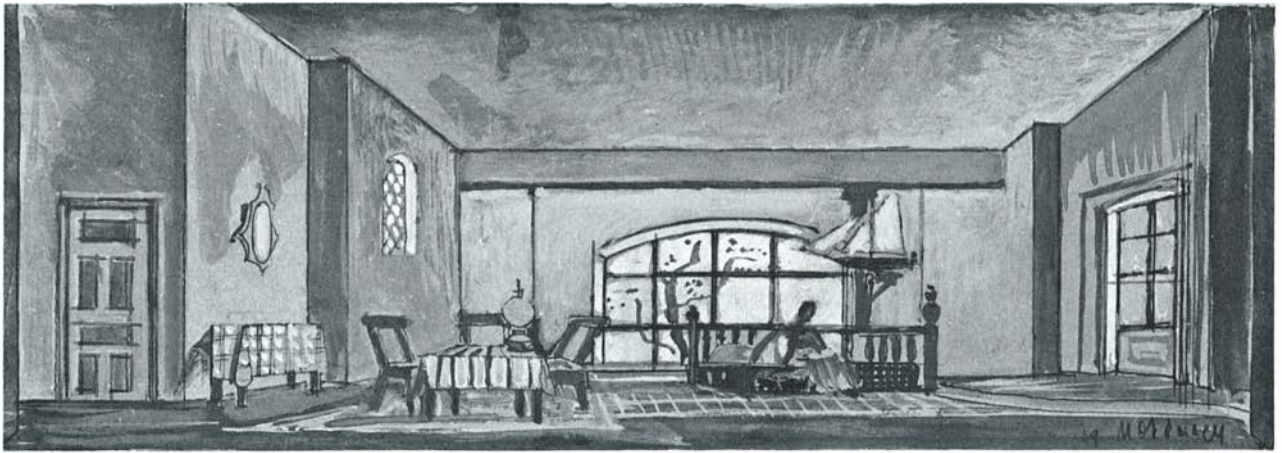
Λογ

Βασίλης Λογοθετίδης
Βασίλης 'Αργυρόπουλος

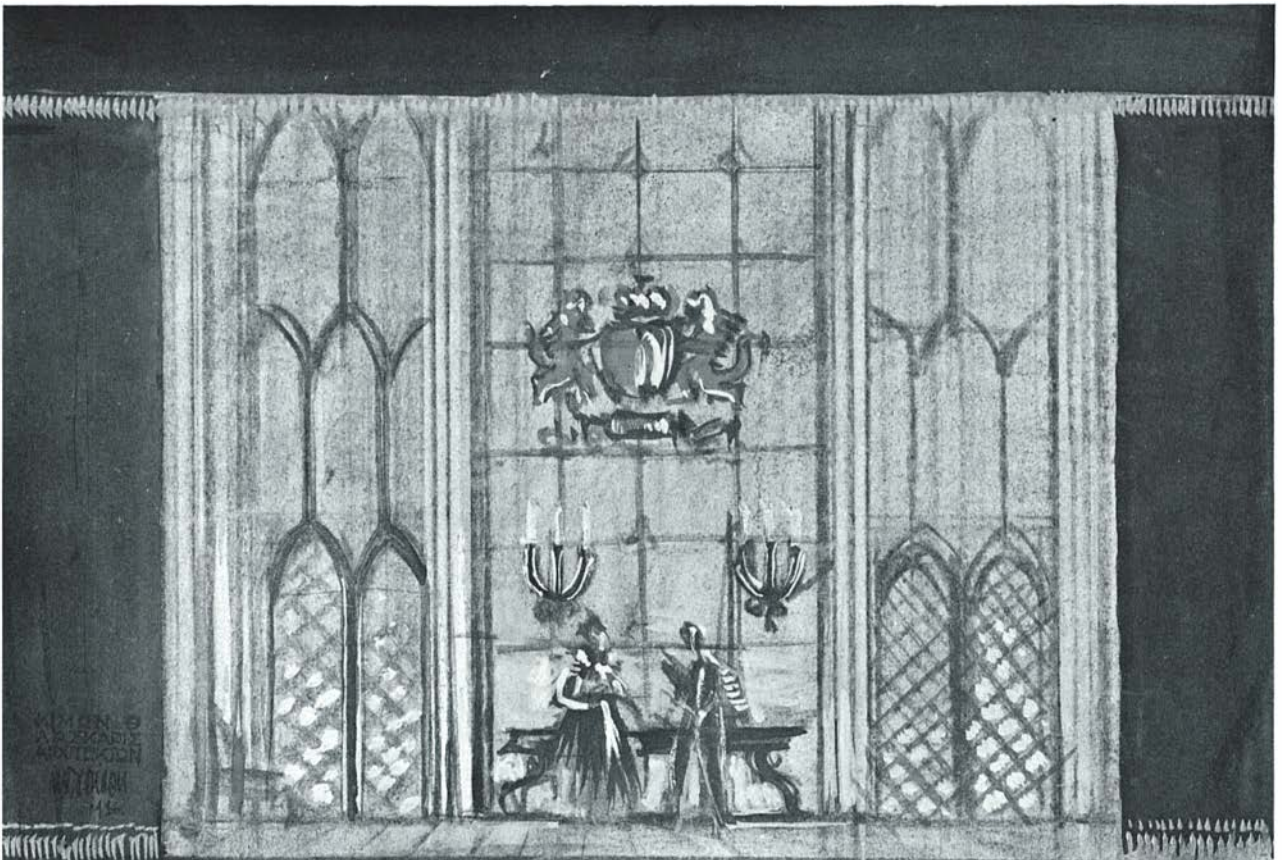
Βασίλης Λογοθετίδης
Χριστόφορος Νέζερ



Κίμωνας Λάσκαρι: Μακέτα σκηνικού για την "Αΐθουσα άναμονής" του Άλέκου Λιδωρίκη, θέατρο Κοτοπούλη, 1939



Κίμωνας Λάσκαρι: Μακέτα σκηνικού για το "Μεράκι του Άρχοντα" του Νίκου Κατηφόρη, θέατρο Κοτοπούλη, 1939



Κίμωνας Λάσκαρι: Μακέτα σκηνικού για τη "Βασίλισσα Έλισάβετ" του Άντρέ Ζοσέ, θέατρο Κοτοπούλη, 1937

ΙΛΙΣΟΣ: ΜΙΑ ΕΙΔΥΛΛΙΑΚΗ ΑΤΤΙΚΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΚΙ ΟΧΙ ΑΠΡΟΣΩΠΗ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΚΗ ΑΡΤΗΡΙΑ

Μια πρόταση του Κίμωνα Λάσκαρι πρὶν 25 χρόνια

Όταν ἀποφάσισαν τὴν κάλυψη τοῦ Ἰλισοῦ ὡς τὸ Στάδιο, οἱ ἀρμόδιες ὑπηρεσίες ἐκπόνησαν σχέδια πολεοδομικῆς διαμορφώσεως τῆς περιοχῆς καὶ χάραξαν εὐθύγραμμη ἀσφαλτοστρωμένη Λεωφόρο, ἀπ' τὸ Στάδιο ὡς τὸν Κήπο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, στὴ Λεωφόρο Κηφισιάς.

Ἡ Λεωφόρος αὐτὴ, πλάτους 30 μέτρων, προβλέπει τὴ διοχέτευση τῆς κυκλοφορίας ἀπ' τὰ Μεσόγεια πρὸς τὴ θάλασσα κι ὅπως ἀπ' τὸ σχέδιο φαίνεται τὴ χάραξαν μόνο και μόνο σάν κυκλοφοριακὴ ἀρτηρία. Τὴ χάραξαν εὐθύγραμμη σάν ἀποχετευτικὸ ἀγωγὸ τῆς κυκλοφορίας, ἐνῶ θὰ πρεπε ν' ἀκολοθῆσει τὴν πανάρχαια διαδρομὴ τῆς κοίτης τοῦ Ἰλισοῦ κι ὁ δρόμος αὐτός, παράλληλα μὲ τὴν κυκλοφοριακὴ του ἀποστολὴ, νὰ γίνῃ ἀφορμὴ δημιουργίας μιᾶς Ἀθηναϊκῆς Λεωφόρου, μιᾶς Λεωφόρου μὲ τοπικὸ χρῶμα.

Τὸ θέμα τοῦ χώρου, ποῦ δημιουργεῖται ἀπ' τὴν κάλυψη τοῦ Ἰλισοῦ, σχετίζεται καὶ μορφολογικά καὶ ἱστορικά μὲ τὴ φυσιογνωμία τῆς πόλεως. Γι' αὐτὸ οἱ σκέψεις αὐτές, ἄς συντελέσουν, καὶ τὴ τελευταία ἐστῶ στιγμή, νὰ προληφθοῦν ἀνεπαρόρθατα σφάλματα εἰς βάρος τῆς πόλεως τῶν Ἀθηνῶν, ποῦ κάθε τόσο κακοποιούμε καὶ καταστρέφουμε.

Ὁ Ἰλισὸς δὲν εἶναι ἀπ' τὰ πολεοδομικὰ θέματα, ποῦ ὁ ἀρχιτέκτων ἀντιμετωπίζει μελετώντας τὴν κυκλοφοριακὴ καὶ οικονομικὴ μόνον πλευρὰ. Ὁ Ἰλισὸς εἶναι περισσότερο αἴσθημα καὶ λιγότερο λογικὴ. Δὲν πρόκειται νὰ μιλήσουμε γιὰ μιὰ κυκλοφοριακὴ ἀρτηρία, ἀλλὰ θὰ ὀνειροπολήσουμε γιὰ μιὰ Εἰδυλλιακὴ Λεωφόρο, γιὰ μιὰ Ἀττικὴ Λεωφόρο, ποῦ ν' ἀναδίδει τὸ πνεῦμα τῆς πανάρχαιας περιοχῆς.

Ἄς φανταστοῦμε τὴ Λεωφόρο αὐτὴ, ὅπως τὴ χάραξαν καὶ ὅπως πρόκειται νὰ πραγματοποιηθεῖ. Ἄς τὴ φανταστοῦμε μὲ τὶς πρασιές τῆς, τὰ πεζοδρόμια, τὶς πολυκατοικίες καὶ τὴν ἀσφαλτο, ποῦ θὰ λάμπει στὴ μέση μελανὴ καὶ κατηφορικὴ σὲ μῆκος χιλίων μέτρων. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ φανταστοῦμε τὰ κτίσματα. Ἐχοῦμε ἀντίληψη τοῦ αἰσθητικοῦ ἐπιπέδου τῶν πολυκατοικιῶν, ποῦ γέμισαν τὴν Ἀθῆνα. Ἐχοῦμε ἐστὶ πλήρη καὶ σαφὴ τὴν εἰκόνα τῆς ἀρτηρίας αὐτῆς. Ὅσοδήποτε τέλεια κι ἂν πραγματοποιηθεῖ, τίποτε δὲν πρόκειται νὰ προσθέσει στὴ φυσιογνωμία τῆς Πόλεως. Ὅσοδήποτε πλούσια κι ἂν πραγματοποιηθεῖ, θὰ μείνῃ ἕνας δρόμος χωρὶς ἰδιαιτέρο χρῶμα. Ἕνας δρόμος σάν τοὺς δρόμους ὁποιασδήποτε Εὐρωπαϊκῆς πόλεως. Ἕνας κοινὸς δρόμος μὲ οἰκοδομικὰ τετράγωνα, θεμελιωμένα βίαια πάνω στὴν κοίτη. Μιὰ κοινὴ λεωφόρος, ποῦ θὰ ἐξαφανίσει, κάτω ἀπ' τὴν ἀσφαλτὸ τῆς, ἱστορία χιλιάδων ἐτῶν. Ἕνας ἀκόμη δρόμος στὴν πόλη χωρὶς Ἀττικὴ γραφικότητα. Γραφικότητα: ἡ λέξη ποῦ προτάσσουν ὅταν μιλάνε γιὰ τὴν Ἑλλάδα οἱ θαυμαστές τῆς.

Ἡ Ἑλλάδα δὲν εἶναι μιὰ χώρα μιμήσεων οὔτε μνημειακῶν καὶ φυσικῶν παραδόξων. Εἶναι μιὰ χώρα ἰσορροπημένης ὠραιότητας, μὲ ἀπέραντὴ οἰκειότητα καὶ Μνημεῖα ποῦ ἀντιπροσωπεύουν τὴν ὑγιέστερη ἔκφραση τοῦ ἀνθρώπινου νοῦ. Ἄπ' ἄκρη σ' ἄκρη, σὲ κάθε γωνιά τούτης τῆς Γῆς, ἡ ἱστορία κι ὁ θρόλος ἀναδίδουν πυκνά καὶ δίνουν ἰδιαιτέρη γοητεία στὰ βουνά, στοὺς κάμπους, στὶς θάλασσες· κι ὅλα μαζὶ λάμπουν τυλιγμένα στὸ γαλάζιο φῶς.

Τὸ βασικὸ αἶτημα τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ προβλήματος γιὰ τὴν Ἑλλάδα εἶναι: Μέσ' ἀπ' ὁποιαδήποτε ὕλη κι ἂν συνθέτουμε νὰ ἀναδίδεται φυσιολογικά τὸ στοιχεῖο τῆς μεσογειακῆς φυσιογνωμίας τῆς χώρας, ποῦ τὸ ὑποβάλλουν ἀκατάλυτοι νόμοι κλιματολογικοῦ.

Στὴν περιοχὴ τοῦ Ἰλισοῦ ἡ γοητεία τοῦ τοπικοῦ χρώματος νὰ ἀναδίδεται πληθωρικὴ ἀπ' τὴ βαθύτατη ἱστορία, τὴν ἱστορία ποῦ δονεῖ τὴν πανάρχαια αὐτὴ ἔκταση.

Οἱ ἐπισκέπτες τῆς χώρας αὐτῆς κατανοοῦν καὶ ἀναζητοῦν τὸ στοιχεῖο τοῦ τοπικοῦ χρώματος καὶ ἐμεῖς, οἱ κληρονόμοι αὐτοῦ τοῦ τόπου, ἀνεργάτιστοι καταφεύγουμε σὲ μιμῆσεις ἀπροσάρμοστες πρὸς τὴ μεσογειακὴ ἰδιοσυγκρασία μας, τὸ κλίμα μας, τὴν ἰδιοσύστασι καὶ τὴν ἱστορία αὐτῆς τῆς γῆς.

Ἄνεργάτιστοι καὶ μὲ φόβο μὴ φανοῦμε στὰ μάτια τῶν ξένων ἀνεξέλιχτοι κι ὀπισθοδρομικοί, ἀγωνιζόμεστε νὰ μοιάζουμε πὸ εὐρωπαϊαὶ ἀπ' τοὺς εὐρωπαίους, καὶ μ' αὐτὸ τὸ σκόρο στὴν ψυχὴ περιφρονούμε κάθε δικὸ μας καὶ πελαγοδρομοῦμε στὴ διάθεση τῶν ξένων ἐπιδράσεων. Στὰ ἑκατὸ χρόνια, ποῦ μέινουμε λεύτεροι, εἴχαμε τὰ μάτια μας ἐξῶ ἀπ' τὴν Ἑλλάδα. Πελαγοδρομοῦμε ἀπὸ χώρα σὲ χώρα, ἀπὸ ἐπίδραση σ' ἐπίδραση, καὶ προσπαθοῦμε νὰ μεταφυτέψουμε στὸν πανάρχαιο τοῦτο λαὸ ξένους τρόπους παιδείας, ξένους τρόπους τέχνης, ξένους τρόπους ζωῆς.

Ἡ Ἀθῆνα μὲ εὐρωπαϊκὴς λεωφόρους, ἡ Ἀθῆνα μικρὸ Παρίσι, ἦταν τὸ σύνθημα ἀνθρώπων, ποῦ δὲ γύρισαν τὰ μάτια τους σὲ τούτῃ τῇ γῆ. Ἡ Ἀθῆνα μικρὸ Παρίσι εἶναι καὶ σήμερα τὸ σύνθημα πιθήκων, ποῦ ἀδυνατοῦν νὰ δοῦν τὴν Ἑλλάδα σὰ Μεσόγειο, καὶ τὴν Ἀθῆνα σὰ λυρισμὸ ἀπὸ ἱστορία καὶ φῶς.

Όταν φύτευαν τὴν Ἀκρόπολη, περιφρόνησαν τὰ ἐλαῖο-δένδρα, τὰ ἱερά δένδρα τῆς Ἀττικῆς, ποῦ σάν παράδοση, σὰ μορφὴ καὶ σὰ χρῶμα θὰ ἔδεναν ἄρμονικά μὲ τὴν πλαστικὴ καὶ χρωματικὴ εἰκόνα τοῦ ἱεροῦ Βράχου. Ἀντίθετα ὁ δρυσὸς τῶν πεύκων, ποῦ φύτεψαν, σὰ σκούρο μάλωμα καταστρέφει τὴν ἐνότητα τοῦ τοπίου, δίνοντας τὴν ἐντύπωση βορεινῆς κάρτ ποστάλ.

Κοιτάζετε πῶς περιφρόνησαν, σπαταλοῦν καὶ καταστρέφουν τὸ ἀνεκτίμητο Ἀττικὸ Λεκανοπέδιο μὲ ἄθλια προσφυγόσπιτα. Κοιτάζετε πῶς περιφρονοῦν, σπαταλοῦν καὶ καταστρέφουν μὲ λογίων λογίων συνοικισμούς, θέρετρα καὶ ἐξοχικά κέντρα τὴν ἀκτὴ τοῦ Σαρωνικοῦ, ὅλες τὶς γύρω στὴν Ἀθῆνα ἐκτάσεις, τὴν Πεντέλη κι ἀσφαλῶς σὲ λίγο καὶ τὴν Πάρνηθα.

Λόγιοι καὶ πολιτικοί, μιλώντας γιὰ τὴν Ἑλλάδα, φλυαροῦν μὲ θαυμασμὸ γιὰ τὸ λαμπρὸ πεντελήσιο μάρμαρο, ὅμως καὶ ὁ Ἄγνωστος Στρατιώτης καὶ ἡ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος καὶ τὸ Ὑπουργεῖο τῶν Ἐξωτερικῶν τῆς Ἑλλάδος ἔγιναν ἀπὸ εὐτελεῖ ὕλικα καὶ καμιά φωνὴ διαμαρτυρίας δὲν ἀκούστηκε, ποῦ περιφρονήθηκε τόσο ἐπιδεικτικῶς τὸ πεντελήσιο μάρμαρο.

Κάμετε ἕναν περίπατο στὴν Πεντέλη, στὴν περιοχὴ ποῦ βγάλουν τὸ μάρμαρο, τὸ πεντελήσιο μάρμαρο, ποῦ οἱ ἄνθρωποι ὅλης τῆς γῆς μαθαίνουν νὰ θαυμάζουν ἀπ' τὰ σχολικὰ τους θρανία. Πηγαίνετε νὰ δεῖτε τὴν ἀποκαρδιωτικὴ εἰκόνα. Νὰ δεῖτε πῶς μὲ πρωτόγονα μῆσα ἐμπορευοῦνται, σπαταλοῦν καὶ καταστρέφουν τὸν ἐθνικὸ αὐτὸ θησαυρὸ. Πηγαίνετε νὰ δεῖτε τὴν ἐγκατάλειψη ποῦ παρουσιάζει ἡ περιοχὴ αὐτὴ, ποῦ θὰ πρεπε ν' ἀποτελέσει μοναδικὴ τουριστικὴ ἔκταση.

Κάμετε ἕναν περίπατο στὴν πόλη τῶν Ἀθηνῶν, τὴν ἔνδοξη πόλη τοῦ Περικλέους, καὶ εἶναι ζήτημα, ἂν σὲ λίγο θὰ μπορεῖτε νὰ δεῖτε ἐλληνικὴ ἐπιγραφή. Εἶναι ζήτημα, ἂν σὲ λίγο θὰ ἀπομείνῃ δρόμος μ' ἐλληνικὸ ὄνομα. Μὲ τὸ πνεῦμα αὐτὸ σιγά σιγά θὰ βάλουν ξενικά ὀνόματα στὰ βουνά καὶ στὶς πόλεις, στὴν Πεντέλη, στὸν Ὀλυμπο, στὶς Θῆβες, στὸ Ἄργος...

Παράλληλα μὲ τὴν περιφρόνηση στὰ κειμήλια καὶ στὶς περιοχές, ἀποχρωματίζεται λίγο λίγο ὁ τόπος κι ἀπ' τὰ ὀνόματα. Ἀποχρωματίζεται ἡ Ἑλλάδα, ἀποχρωματίζεται ἡ Πρωτεύουσα ἀπὸ κάθε τοπικὸ στοιχεῖο.

Δὲ γίνεται παρέκκλιση ἀπ' τὸ θέμα τοῦ Ἰλισοῦ. Ὁ ἀφανισμὸς τῆς ἀθηναϊκῆς αὐτῆς περιοχῆς εἶναι ἕνα ἀκόμα σύμπτωμα τῆς ἀδιαφορίας. Ἕνα ἀκόμα σύμπτωμα τῆς νόσου, ποῦ ἐκδηλώνεται καὶ στὴν πανάρχαια ἔκταση τοῦ Ἰλισοῦ, μὲ ἕνα σχέδιο χωρὶς νοημοσύνη, χωρὶς ἀγάπη, χωρὶς συγκίνηση καὶ σεβασμὸ πρὸς μιὰν ἀνεκτίμητη κληρονομία.

Ἔτσι κούρσεψαν τὸ βράχο τῆς Ἀκροπόλεως μὲ τὸ φαρδὺ αὐτοκινητόδρομο, ποῦ ἀνέβασαν ὡς τὰ Προπύλαια κι ἀσφαλῶς θ' ἀνεβάσουν ὡς τὸν Παρθενῶνα. Τ' ἄθλια κακοφτιαγμένα πλατύσκαλα καὶ τὸ παλιόσπιτο τοῦ φύλακα δίνουν μιὰ εἰκόνα μὲ ζέριες, ποῦ καταστρέφει τὴ θαυμαστὴ ἐντύπωση.

Στὸ Λυκαβηττὸ κατέστρεψαν τὴν εἰρηνικὴ γοητεία τοῦ Βρά-

χου με πλήθος αποθηκες και μικρόσπιτα και στόν άνηφο- ρικό δρόμο για τους πεζούς έστρωσαν την άταιρίαχη άσ- φαλτο, άντι να στρώσουν πέτρες στο χρώμα της περιοχής. Σκλάβωσαν όλόκληρη τη νότια έκταση του Κήπου του Ζαπτείου με τη Δεξαμενή, τό Γυμναστήριο και τ' άλλα κτί- σματα, πού ή θέση τους ήταν άσφαλώς έξω από την πόλη.

‘Ο ύπόγειος ‘Ηλεκτρικός ‘Αθηνών - Κηφισιάς, βγαίνει άπ’ την πλατεία ‘Αττικής στην επιφάνεια, κ’ ή περιοχή ως τά Πατήσια χωρίζεται σε δύο τμήματα, πού θα έπικοινωνούν με σποραδικές γέφυρες. ‘Ετσι, προς δόξα των συγχρόνων τεχνι- κών, συντελείται ένα ακόμη έγκλημα εις βάρος της Πόλεως. ‘Επνιξαν άνεπανόρθωτα μέ άθλια μικρόσπιτα τόξ κ’ληρη την ιστορική περιοχή του πανάρχαιου Κολωνού, πού θα ‘πρεπε με κάθε θυσία να διαφυλαχτεί και σαν άπέραντο άλσος να ξαναβρεί την παλιά μορφή του και ν’ άποτελέσει τεράστιο θέμα τουριστικό. Νά μέ ποιά λόγια ό Σοφοκλής περιγράφει στον ‘‘ Οιδίποδα επί Κολωνών ‘‘ αυτή την έκταση:

... Ένε, βρισκεσαι στο πιό όμορφο μέρος της γής, τον όλόφωτο Κολωνό, πού τό λιγυρόφωνο ήλιόνοι κελαηδαί φολιασμένο στα βάθη των κατάχλωρον κοιλάδων. Βρισκεσαι στού Δίνουσο τό πυκνόσκιο, τό μυριόκαρπο τ’ άπάνεμο κι άπάτητο δάσος...

Πηγαίνετε να δείτε και θα δακρύνουν τά μάτια σας. Πηγαίνετε να δείτε, πώς οι άπόγονοι των άρχαίων ‘Ελλήνων κατόνησαν τον ‘Ολόφωτο Κολωνό.

Στην πλατεία του Κλαυθμόνος κατεδάφισαν τό έργο του Κλε- άνθη, την παλιά ‘Αγγλική Πρεσβεία, πού θα ‘πρεπε να δια- φυλαχτεί σαν κειμήλιο έθνικό και στην καρδιά της ‘Αθήνας ή λεγόμενη Φιλεκπαιδευτική ‘Εταιρία κατέστρεψε τό ‘Αρσάκειο με τό συνοικισμό από μικρομάγαζα, πού άράδιασε γύρω του.

Κατέστρεψαν την εικόνα της περιοχής του ναού του Σουνίου με τό περίπτερο, και στο Δαφνί τό περίπτερο του τουρισμού νόθευσε τά γύρω και αυθαδιάζει δίπλα στην παλιά εκκλησιά.

Στην ‘Ολυμπία και στην ‘Επίδαυρο τά διάφορα κτίσματα, Μουσεία, Ξενοδοχεία και κατοικίες, όρθώνονται άνάμεσα στα έρείπια πανύψηλα, κενόδοξα και προκλητικά, χωρίς κανένα σεβασμό προς τά γύρω. Στην Παλιά μόνον Κόρινθο, τό Μουσείο, καμωμένο από ξένο αρχιτέκτονα, είναι έργο άξιο ν’ άποτελέσει δείγμα για παρεμφερή έργα του μέλλοντος.

Στις Μυκήνες, στην είσοδο των έρειπίων, τό νεόχτιστο κτίσμα των άποχωρητηρίων συναγωνίζεται την Πύλη των Λεόντων. Στην ίδια περιοχή, στον παρακαμπτήριο δρόμο προς τις Μυκήνες, φύτεψαν σ’ όλη τη διαδρομή εύκαλύπτους, τά πιό πρόχειρα, τά πιό άχαρα, τά πιό άταιρίαχτα δέντρα, πού νό- θευσαν την ποιότητα του τοπίου. Μέ τά ίδια αυτά δέντρα νόθευσαν στην ‘Ολυμπία τό χώρο της ‘Ιερής ‘Αλτεως, και ή γέφυρα του Κλαδέου, πού ή σύγχρονη γενεά έφτιασε εκεί, δίπλα στις αρχαιότητες, άποτελεί υπόδειγμα βάνουσου τεχνι- κό έργο και μελαγχολικό παράδειγμα άδιαφορίας προς την πνευματικότητα της άνεκτίμητης αυτής περιοχής.

‘Ολα αυτά είναι ελάχιστα μελαγχολικά δείγματα του άπο- καρδιατικού πνεύματος πού σκιάζει τον τόπο. Είναι τό άποκαρδιατικό πνεύμα της άδιαφορίας προς μίαν άνεκτίμητη κληρονομία. Είναι τό ίδιο πνεύμα, πού σήμερα περιφρονεί και καταστρέφει την πανάρχαια περιοχή του ‘Ιλισού, κι άν δέν άναχαιτιστεί, αύριο θα καταστρέψει τό πών.

Τό θέμα του ‘Ιλισού δέν είναι ένας ίσιος ή όχι δρόμος, στε- νός ή φαρδύς. Τό θέμα του ‘Ιλισού σχετίζεται με τη φυσιο- γνομία των ‘Αθηνών και είναι ευρύτερης σημασίας για τη θέση μας σαν κληρονόμον σε τούτη τη γή.

‘Η Λεωφόρος πρέπει ν’ άκολουθήσει τη σημερινή κοίτη για να μην εξαφανιστεί ό πανάρχαιος ‘Ιλισός. Θά πρέπει να γίνει με πλάτος 50 τουλάχιστο μέτρων, με φύτευση στη μέση είκοσι μέτρων, με πεζοδρόμια και δρόμους 8 μέτρων για την άνοδο και κάθοδο της κυκλοφορίας.

Σ’ όλο τό μήκος της καλυπτόμενης κοίτης, να γίνει στη μέση μιά άπέραντη σύνθεση Κήπων, κήπων με τά χαρακτηριστικά, τά χιλιτραγουδιόμενα και περιφρονήμένα δέντρα τούτης της γής: με έλαιόδενδρα, δάφνες, άμυγδαλιές, κληματα, πλα- τάνους, λεύκες και χαμόδενδρα άρωματικά από την άπέραντη ποικιλία της ‘Αττικής. Κολώνες από ‘Αρχαίους Ναούς, Κιο- νόκρανα και άγάλματα να συμπληρώνουν τη σύνθεση. ‘Αρ- χαία πραγματικά εύρήματα, άπ’ αυτά πού είναι σκορπισμένα και χωμένα στα προάστια των Μουσείων της Χώρας.

‘Η Λεωφόρος κατάφυτη ν’ άκολουθήσει την κοίτη του ρεϊμα-

τος. ‘Αφού άποφασίσαμε να σκεπάσουμε τον ‘Ιλισό άς φυτέ- ψουμε τουλάχιστον κατά μήκος την επίτάφια πλάκα του...

Οί άνοιχτές στροφές της κοίτης, οί άσχετες με την κυκλοφο- ρία, οί σημερινές ύψομετρικές διαφορές των όχθών και τά διάφορα πλάτη κατά μήκος της διαδρομής, άς γίνουν άμορφή για χαρακτηριστικές και γραφικές λύσεις. Στόν αρχιτέκτονα έναπόκειται τά εκ πρώτης όψεως έλαττώματα ενός χώρου να τά διαμορφώνει σε προτερήματα, σε εύρήματα μοναδικά.

Κάμετε έναν περίπατο ως την όδο Φακίωνος Νέγρη. Είναι θαύμα πώς διέφυγε τη μαγία των παροδίων και δέν έγινε και αυτή μιά στενή άσφαλτοστρωμένη όδος. Κάμετε έναν περι- πατο κατά μήκος αυτής της λεωφόρου, της Μεσογειακής αυ- τής Λεωφόρου, και όραματιστείτε τον ‘Ιλισό. Σκεφθείτε τη λεωφόρο αυτή σε μίαν αρχιτεκτονική σύνθεση, πού να θυ- μίζει τό ‘Ιερο των ‘Ιλισιάδων και την πηγή, πού κατά τό Λου- κιανό... ‘‘ ό Σωκράτης καθεζόμενος εκάλει τάς Μούσας ήξειν... ‘‘ Οί άρχαίοι λάτρευαν σαν ήρωα τον ‘Ιλισό και τον τοποθέτησαν στο δυτικό άέτωμα του Παρθενώνα με τη Νύμφη Καλλιρρόη κοντά του.

Νά φυτέψουμε τον πανάρχαιο ‘Ιλισό και να ξαναδώσουμε στην περιοχή την παλιά εικόνα, πού ό Πλάτων περιγράφει στο Φαίδρο του με τούτα τά λόγια:

... όμορφο μέρος ό ‘Ιλισός. ‘Ο ψηλός αυτός Πλάτανος ρίχνει όλόγυρα πυκνόν ίσκιο, κι αυτή ή πανώρια λυγαριά, όπως είναι στην άκμή τ’ άνθού της, γεμίζει τον τόπο μ’ εύο- διά. ‘Η πηγή, κατ’ άπ’ τον Πλάτανο, άναβρύζει κρουσταλλένιο νερό και τ’ άγάλματα δείχνουν πώς είναι ιερός ό τόπος... Τ’ άεράκι είναι εύχάριστο και καλόδεχτο και, τώρα τό καλο- κάρρι, άνάλαφρο, συνοδεύει άπαλά τό τραγούδι των τζιτζικιών. Την πιό πολλή όμως χάρη έχει ή πλούσια χλόη, πού άνεβαίνει άπαλά και σου προσφέρει εύχάριστο προσκέφαλο...

‘Ολόκληρη αυτή την ιστορία τόσων χιλιάδων έτών, όλους αυτούς τους θρύλους, πού άποτελούν τεράστιο, άναξιοποίητο τουριστικό θέμα, ή ‘Υψηρεσία με τό σχέδιο πού χάραξε, τους θάβει κάτω άπ’ την άσφαλοτό ενός κοινοτάτου δρόμου.

‘Ολη αυτή ή περιοχή θάβεται κάτω άπ’ την άσφαλο της άδιαφορίας. Της άδιαφορίας των ‘Αρμοδίων, πού όμως κάθε τόσο γράφουν και μιλούν με θαυμασμό για την πόλη της Ρόδου. Σκεφθείτε την άποκαρδιατική εικόνα της Ρόδου, άν είχε με- λετηθεί με τό ίδιο πνεύμα πού εξαφανίζει την πανάρχαια πε- ριοχή του ‘Ιλισού. Φαντασθείτε τη θλιβερή εικόνα της Ρόδου, όταν μέ τον καιρό, όπως στην άνεκτίμητη Κέρκυρα, ή άδια- φορία και ή έγκατάλειψη ύφάνουν τον πέπλο του μαρasmus.

‘Η Λεωφόρος πρέπει να γίνει πλάτους 50 τουλάχιστο μέτρων, χωρίς τουτο να χαρακτηρίζεται σα σπατάλη. ‘Η λέξη σπα- τάλη δέν έχει εδώ τη θέση της. ‘Ισως ή κυκλοφοριακή ανάγκη να άπαιτεί πλάτος και δέκα μόνο μέτρων. Στην περίπτωση όμως της μοναδικής αυτής Λεωφόρου, πολύ λίγο θα πρέπει να ένδιαφέρει ή ανάγκη. ‘Η λέξη Σπατάλη δέν έχει εδώ τη θέση της, γιατί μόνον μωπική σκέψη μπορεί να δει τόσο στενά τό άπέραντο αυτό θέμα του ‘Ιλισού. Σπατάλη... Τότε, και οι κολώνες του Παρθενώνα είναι σπατάλη μαρμάρου, γιατί και με τη μισή μόνο διάμετρο θα ύποβάσταζαν τό φορ- τίο τους. Τότε και ό ‘Εθνικός Κήπος είναι σπατάλη γηπέδου, σαν πολύ πλατύς για την κυκλοφορία των πεζών...

‘Η Λεωφόρος πρέπει να χαρακτηεί φαρδειά μ’ ένα πνεύμα Μνημειακής ‘Αρχιτεκτονικής. Εϊδική δε νομοθεσία να πει- θαρχήσει την αρχιτεκτονική των οικοδομών, ώστε ή σύνθεση των Κήπων να όλοκληρωθεί με τη μορφή των κατά μήκος της Λεωφόρου κτισμάτων.

Λιγότεροι ύπολογισμοί, περισσότερα αισθήματα, και ή περιοχή ‘Ιλισού θα διατηρήσει τό πνεύμα της ιστορικής γοητείας της...

... Να λοξεύσουμε, Φαίδρε, άπ’ τό δρόμο και να πάμε κατά τον ‘Ιλισό... Βλέπεις εκείνο τό μεγάλο Πλάτανο; εκεί είναι ίσκιος, έλαφρό άεράκι και χλόη για να κάτσουμε... τό νεράκι είναι όλόχαρο και διάφανο, σαν καμωμένο για να παίξουν παρθένες...

Λίγη όνειροπόληση, πράγμα εύκολο κάτω από τον ουρανό της ‘Ελλάδας. Λίγη φαντασία και ξεπροβάλλει τό δραμα της Λεωφόρου του ‘Ιλισού με τους περιπατητές της, τά άγάλματά της, την αρχιτεκτονική των κατά μήκος οικοδομών της και τους γραφικούς και σκιερούς κήπους της.

Μιά Μεσογειακή Λεωφόρος. Μιά ‘Αττική Λεωφόρος, χαρα- κτηριστικό στοιχείο της φυσιογνωμίας των ‘Αθηνών, των ‘Ισοτεφάνων ‘Αθηνών του Πινδάρου.



ΤΑ "ΟΡΕΣΤΕΙΑΚΑ"

ΤΑΡΑΧΕΣ ΓΙΑ ΝΑ ΜΗΝ ΠΑΙΖΟΝΤΑΙ ΟΙ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ!

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Το "Βασιλικόν Θέατρον" του Γεωργίου Α' είχε συμπληρώσει τις δύο πρώτες περιόδους του (1901-2 και 1902-3) χωρίς να 'χει ανέβασει Αρχαίο Δράμα. Η παράλειψη θά μπορούσε να θεωρηθεί περιεργή, αφού το δραματολόγιο τ'χε συγκροτήσει, αρχικά, για τὸ παραπάνω τουλάχιστο διάστημα, πρὶν παραιτηθεῖ ἀπὸ διευθυντῆς, ὁ Ἄγγελος Βλάχος⁽¹⁾, πού 'χε μεταφράσει τοὺς δύο "Οιδίποδες" — ὁ "Τύραννος" εἶχε παιχθεῖ στὰ 1877 κ' εἶχε τυπωθεῖ μαζί με τὸν "Ἐπί Κολωνῶ" σ' ἓνα τόμο στὰ 1893. Ὁ καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου Γεώργιος Μιστριώτης εἶχε ἤδη παραμερίσει τὸν Ἄντ. Ἰ. Ἀντωνιάδη, γυμνασιάρχῃ καὶ θεατρικὸ συγγραφέα, πού 'χε ὀργανώσει πρώτος, ἀπὸ τὰ 1887 "ταχτικές" ἐμφανίσεις μετὰ τραγωδίες, παιγμένες στὸ πρωτότυπο, μ' ἐρασιτέχνες-φοιτητές. Ὁ Μιστριώτης ἴδρυσε τὴν "ὑπὲρ τῆς διδασκαλίας ἀρχαίων δραμάτων Ἑταιρείαν" (1876) κ' ἔδινε κ' ἐκείνους, ἀλλῆ μιὰ δεκαετία, παραστάσεις μετὰ τὸ ἴδιο ἀνθρώπινο ὕλικό καὶ στὴν ἀρχαία γλῶσσα, ἐπίσης, χωρὶς ἀνταγωνιστὴ — τοῦτο ἦταν ἡ φλογερὴ του ἐπιθυμία! Δὲν τὸν ἐνδιέφερε τὸ θέατρο. Σκοπὸς του ἦταν ἡ προβολὴ τῆς ἀρχαίας γλῶσσας γιὰ δόξα προσωπικὴ του πρώτα καὶ γιὰ ὑπόμνηση στὸν ἔξω κόσμο τῆς ἀξίας τοῦ ἑλληνισμοῦ, μετὰ ἀπὸ τὴν προγονικὴ κληρονομιά. Τὸ αἴτημα τοῦτο ἦταν βέβαια αἴτημα κι ἄλλων Ἑλλήνων. Ἄν τὸ 'χε προβάλλει κάποιος ἄλλος, δὲ θά 'χε καὶ τόσο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν κ. Καθηγητῆ τὸ σπουδαῖο γιὰ κείνον ἦταν νὰ διαπρέπει κτὰ διαφεντευτῆς τοῦ Ἀρχαίου Θεάτρου καὶ σὰ μοναδικὸς κληρονόμος του! Οἱ "ἐρμηνευτικὲς", οἱ φιλολογικὲς του ἐργασίες δὲν τὸν φτάνανε: πικρὸ πρόσφορες στὴν ὑπερφιλόδοξη ἰδιοσυγκρασία του ἦταν οἱ Τραγωδίες: γνώρισμα τοῦ Θεάτρου εἶναι ἡ χάρη αὐτῆ — καὶ δυστυχία μαζί — νὰ βοηθᾷε τὴ φανταστὴ προβολὴ τοῦ ἀτόμου, ὅσο κι ἂν οἱ γνήσιοι ἐργάτες του δὲ δουλεύουν γι' αὐτὸ. Πολλοὶ ἔχουν παρασυρθεῖ ἀπὸ τὴ λάμψη του, γιὰ βλάβη τοῦ ἑαυτοῦ τους, κι ἄλλοι, φέρνοντας ἓνα πλατύτερο κακό, τὰ "Ὀρεστειακά" π.χ., ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Γ. Μιστριώτη, πού, βέβαια, δὲ θά νόμιζε πὼς ἐκφράζει καὶ συστηματοποιεῖ τὴ διάχυτὴ ἀρχαιομανία ἀλλὰ θά φανταζότανε μᾶλλον πὼς τὴ δημιουργεῖ, ἐμπνευσμένος "ἄνωθεν" γιὰ τὴν "ἀποστολὴ" αὐτῆ⁽²⁾.

Ὁ Ἄγγελος Βλάχος, ὥστόσο, μετὰ στὴν πολυμυρία του, ἦταν πραγματικὰ καὶ θεατρικός. Εἶχε συμπαρασταθεῖ στὴν πρώτη σταθερότερη ἐπαγγελματικὴ ἐξόρμησή του Θεάτρου μας (1866) μετὰ τὴ μονόπραχτὴ κωμῶδια του "Ἡ κόρη τοῦ παντοπώλου"⁽³⁾. Φαινόνταν ὅτι δὲ συμπαθοῦσε τὶς ἀρχαιογλωσσες παραστάσεις κ' ἦταν, μ' ὅλη τὴν κλειστὴ καρδιά του, ἔξυπνος, καὶ δὲν ἴθελε νὰ μοιραστεῖ μετὰ τὸ Γ. Μιστριώτη τὴ "δόξα" τῶν ἀρχαίων Τραγωδιῶν πάνω στὴ Σκηνή, γνωρίζοντας πὼς θά τοῦ δημιουργοῦσε ζητήματα, γιὰ νὰ ὑπερασπίσει τὴ "μοναδικότητά" του. Ὁ Βλάχος ἦταν, βέβαια,

καθαρευοσιάνος ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀπόλυτους, ὅμως εἶχε μέσα του καὶ μιὰ τρυφερότητα, κι ὅταν μετὰφρασε τὸ Χάινε ("Τραγούδια", 1887), ἡ δημοτικὴ τῶν ἑλληνικῶν στίχων του εἶχε, στ' ἀλήθεια, τόση ὁμορφιά πού δὲ θά τὴ θαμπώσουν κατοπινοὶ μεταφραστές, γνήσιοι δημοτικιστές. Ὁ Ἄγγελος Βλάχος δὲ θά μπορούσε νὰ κατεβεῖ στὸ πεζοδρόμιο γιὰ τὶς πεποιθήσεις του. Ὅπλο του ἦταν ἡ πένα του. Τοῦ Μιστριώτη ὄραμα ἦταν τὸ πεζοδρόμιο: Νὰ στέλνει, τεχνικὰ, ἐκεῖ τοὺς ἄλλους!

Ἄλλὰ κ' ἓνας ἄλλος λόγος ἀπομάκρυνε τοὺς ἀρχαίους ἀπὸ τὸ "Βασιλικόν": Ὁ σκηνοθέτης του, ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου, δὲν αἰσθανόταν προθυμία νὰ τοὺς παρουσιάσει. Ἐπικρατοῦσε ἀπὸ τότε μιὰ τέτοια ἐντύπωση. Ἡ "Ἀκρόπολις" εἶχε χρονογράφο τὸν Τιμ. Σταθ. (Τίμο Σταθόπουλο): σύμφωνα μετὰ πληροφορίες ἐνὸς φίλου του, ἔγραψε γιὰ τὸν Οἰκονόμου, πὼς εἶχε πεῖ σὲ μαθητῆς του τῆς Βασιλικῆς Δραματικῆς Σχολῆς: "Ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ἦταν γελοῖοι. Αὐτοὺς δὲν πρέπει νὰ τοὺς θαυμάζετε. Θὰ ἦταν δὲ ἀγνωστοί, ἂν δὲν τοὺς ἔκαμιν γνωστοὺς οἱ δάσκαλοι! Νὰ μοῦ πῆτε γιὰ τὸν Γκαίτε! Γιὰ τὸν Σίλλερ! Μάλιστα!" (19 Δεκέμβρη 1903)⁽⁴⁾.

Ἀντίθετα, ἡ "Νέα Σκηνή" τοῦ Χρηστομάνου εἶχε ἀρχίσει (τέλος τοῦ Νοέμβρη 1901) μετὰ Ἀρχαία Τραγωδία, μετὰφρασμένη στὴ δημοτικὴ⁽⁵⁾. Ἐπρεπε, λοιπόν, καὶ τὸ "Βασιλικόν" ν' ἀσχοληθεῖ κ' ἐκεῖνο μετὰ τοὺς προγόνους κι ἀποφάσισε ν' ἀνοίξει τὴν τρίτη περίοδὸ του μετὰ τὴν "Ὀρέστεια", μετὰφρασμένη ἀπὸ τὸ Γ. Σατηριάδη. Εἶχε δημοσιευτεῖ στὸν Τύπο πὼς ἡ τριλογία εἶχε παιχθεῖ στὸ Βερολίνο καὶ στὴ Βιέννη στὰ γερμανικά, μεταγλωττισμένη ἀπὸ τὸν ὀνομαστὸ φιλόλογο Βιλαμόβιτς καὶ διασκευασμένη γιὰ τὴ Σκηνὴ ἀπὸ τὸ Χάινε Ὁβερλέντερ ("Ἄστυ" 4 καὶ 19 Νοέμβρη καὶ 1 Δεκέμβρη 1900). Ταυτόχρονα εἶχε ἀναγγελεῖ πὼς θ' ἀνέβαινε καὶ ὁ "Οιδίπους τύραννος" στὴ μετὰφραση τοῦ Ἀγγέλου Βλάχου. Θὰ παιζόνταν καὶ μιὰ τρίτη τραγωδία, ἡ "Ἀντιγόνη", στὴ δημοτικὴ μετὰφραση τοῦ Κ. Μάνου ("Νουμᾶς" 21 Σεπτέμβρη). Τότε ἀνακοινώθηκε τὸ δραματολόγιο κι ὁ Ξενόπουλος τὸ σχολιάζει μ' εὐχαρίστηση καὶ γιὰ τ' ἄλλα σπουδαῖα ἔργα του: "Δὲν γνωρίζω τὴν μετὰφρασην τοῦ Κ. Σατηριάδη, ἀλλ' εὐχομαι ἡ μέθοδός του νὰ εἶναι κάπως διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν σχολαστικὴν μέθοδον τοῦ κ. Βλάχου, ὁ ὁποῖος δὲν ἐλαττώνει τὴν ἀκαταληψίαν τοῦ κειμένου ἤκουσα ὅμως ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ κ. Μάνου τὴν μετὰφρασιν του καὶ ἔμενα ἐνθουσιασμένος". ("Χρόνος", 22 Σεπτέμβρη).

Ὁ Στ. Στεφάνου, "διευθύνων" Γραμματέας τοῦ Θεάτρου, ποιητῆς πρωτοπόρος γιὰ τὴν ἐποχὴ του, μετὰ ὀξύνεια καὶ διπλωματία, ἔχοντας πιά κυρίαρχο λόγο καὶ τὴν ἀγάπη τοῦ Παλατιοῦ, ἐνίσχυε τὸν Οἰκονόμου. Ἀρκετὸς δημοτικισμὸς θ' ἀπλωνόταν στὴν ὁδὸ Ἁγίου Κωνσταντίνου. Πρῶτὴ κρούση στὸν τομέα τοῦ Ἀρχαίου Δράματος ἦταν ἡ "Ὀρέστεια" μετὰ τὴν δημοτικὴ τῆς καὶ πολλὰ στοιχεῖα τῆς καθαρεύουσας: βυθομέτρηση, γιὰ νὰ περάσουν πιὸ ἄνετα, ἀπὸ τὸν "Οιδίποδα" τοῦ Α. Βλάχου στὴ λαϊκὴ "Ἀντιγόνη". Τὸ Κοινὸ τοῦ "Βασιλικοῦ" δὲ θ' ἀνεχόταν εὐκόλα ξαφνικοὺς νεοτερισμοὺς μετὰ τοὺς ἀρχαίους. Κάθε φίλο τῆς δημοτικῆς, ὁ Μιστριώτης τὸν εἶχε στὴ μπουκα τοῦ τουφεκιοῦ. Ἀλίμονο σ' ὅποιον πλησίαζε τὴν Τραγωδίαν! Θά νόμιζε κανένας πὼς ὑπερασπιζόταν τὸ Θέατρο τὸν προγόνου. Ἀλλὰ, γι' αὐτὸ πολὺ μικρὴ ἔγνοια αἰσθανόταν! Τὸ "ὄρονο" του ἔτρεμε μὴ χάσει, μετὰ τῶν ἄλλων τ' ἀνεβάσματα.

(1) Προϊστορία γιὰ τὰ παρακάτω, θά μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ἡ μελέτη μας "Τὰ Ἑλληνικά Θεατρικά ἔργα. Ἡ παρουσία τους στὸ "Βασιλικόν Θέατρον". (Περιοδικὸ "Θέατρο" τεύχ. 3, Μῆς 1962, σελ. 23-31).

(2) Μιὰ ὑποτίπωση τῆς πορείας τοῦ Ἀρχαίου Θεάτρου στὸν τόπο μας, θά μπορούσε νὰ δὲ κανένας στὴ μελέτη μας "Νεοελληνικὲς ἐρμηνείες τοῦ Ἀρχαίου Θεάτρου ὡς τὶς Δελφικὲς ἐορτές, 1817-1927". (Περιοδικὸ "Ἠώς", ἀριθ. 103-7, 1967. Κυκλοφόρησε σ' ἀνάτυπο, μετὰ χρονολογία 1966).

(3) Δὲς τὴ μελέτη μας "Ὁ πατέρας τῆς ἑλληνικῆς μονόπρακτῆς κωμῶδιος". ("Νέα Ἑστία", Χριστούγεννα 1949, σελ. 42-63).

(4) Ἀνάλογη ἰδέα εἶχε κι ὁ καθηγητῆς Ἀνδρεάδης, στὴν τυπωμένη διάλεξή του "Τὸ Βασιλικόν Θέατρον" (1933), ὅπου υἱοθετεῖ γνώμης τοῦ Τιμ. Σταθ. καὶ μιλάει γιὰ τὸ Θ. Οἰκονόμου μ' ἐκφράσεις (σελ. 45) πού δὲ θά εἶδε δεχτὸν κανένας πιά σήμερα πού τὸν θεωροῦμε, δικαιοῦτα, σημαντικὴ ἀναγεννητικὴ μορφή τοῦ Θεάτρου μας.

(5) Δὲς μελέτη μας "Τὰ Ἑλληνικά Θεατρικά ἔργα. Ἡ παρουσία τους στὴ "Νέα Σκηνή". (Περιοδικὸ "Θέατρο" τεύχ. 2, Μάρτης 1962, σελ. 15-25).

←
Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη — δεκαπέντε μόλις χρονῶ — ἐνὼ ἀπαγγέλλει, στὴν ἱστορικὴ παράσταση τῆς "Ὀρέστειας" τοῦ Αἰσχύλου, τὸ "Χαῖρε τῆς Τραγωδίας" τοῦ Κωστή Παλαμῆ. Πρεμιέρα: 1 τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1903, στὸ "Βασιλικὸ Θέατρον". Ἡ φωτογραφία, πρωτοδημοσιεύτη, ἀνήκει στὸ "Θεατρικὸ Μουσεῖο"

Ἡ ἀντίδρασή του θά 'ταν πικρή, ἀκόμα κι ἂν τὸ "Βασιλικόν" παρουσίαζε ἀρχαία ἔργα στὸ πρωτότυπο, χωρὶς νὰ τὸν καλέσουν παρακλητικά νὰ τὰ "σκηνοθετήσει" ἐκεῖνος! Τὸ δραματολόγιο, ἐπομένως, τοῦ "Βασιλικοῦ" τοῦ ἦταν πρόκληση καὶ μόνο γιὰ τὶς Τραγωδίες. Ἀλλὰ καὶ τὸ Βλάχο δὲν τὸν ἤθελε· δὲν ἦταν βέβαια δημοτικιστὴς, ἀλλὰ γιὰ μεταφράσεις, γενικά, δὲν ἤθελε ν' ἀκούει ὁ ἀτίθασος Καθηγητὴς!

Ὁ Οἰκονόμου τώρα, ἔχοντας τὴν "Ὁρέστεια", στὴ γερμανικὴ τῆς διασκευῆ θά τὴν ἐβλεπε πῶς οἰκεία. Τὸ "Βασιλικόν" θά τοῦ πρόσφερε πλοῦσια τὰ μέσα κ' ἕνα θίασο ἀπὸ τοὺς καλύτερους φτασμένους κι ἀπὸ σπουδαίους νέους, πού συγκροτοῦσαν ἕνα σπάνιας ἀξίας — γιὰ τότε καὶ γιὰ πάντα — συγκρότημα, γιὰ τὴν Ἀθήνα τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ὁλ' αὐτὰ θά τάραξαν τὰ ὄνειρα τοῦ Μιστριώτη. Ἐνας ἄνθρωπος ἀδίσταχτος, μὲ πόθους, μπορεῖ νὰ γίνεῖ πολὺ βλαβερός. Πιὸ ἀργά, ὅταν οἱ ταραχές γιὰ τὴν "Ὁρέστεια" ξεσπάσανε, εἶπε:

"...Καὶ οὗτοι [οἱ δημοτικιστὲς] εὐρίσκουσι συμφέρον ἐν τῇ ἀντιδράσει πρὸς τὴν ἐθνικὴν γλῶσσαν [τὴν ἀρχαία ἐννοεῖ ἐδῶ, ἢ τὴν καθαρῆς·] ὅτι συγκαλύπτουσι τὴν ἀμάθειαν αὐτῶν [ὁ Ψυχάρης, ὁ Πάλλης, ὁ Παλαμᾶς...], οἱ δὲ κρύφιοι τούτων ὑποστηρικταί(6), εἴτε ἐν γνώσει εἴτε ἐν ἀγνοίᾳ συμ-

(6) Τοὺς ὀνομάτισε ὁ ἴδιος ὁ Γ. Μιστριώτης κ' ἦταν "οἱ καθηγηταὶ κ.κ. Σπυρ. Λάμπρος καὶ Ν. Πολίτης" ("Χρόνος", 2 τοῦ Φλεβάρη 1904), ὅπου ἐν' ἄρθρῳ πού ἀναφέρεται σ' ἕνα δημοσίευμα τῆς ἐφημερίδας "Νέον Ἀστὺ" τῆς προηγούμενης· οὐσιαστικά ἐννοοῦσε τὸ Παλάτι, ὅμως ἐδῶ ζητάει ν' ἀποσαῖσει τὴν ὑπόψια αὐτή.

Ἡ πρώτη σελίδα ἀπὸ τὸ 4σέλιδο πρόγραμμα τῆς "Ὁρέστειας"

ΑΙΣΧΥΛΟΥ

ΟΡΕΣΤΕΙΑ

ΤΡΙΛΟΓΙΑ

ΚΑΤΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΝ

Γ. ΣΩΤΗΡΙΑΔΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ STANFORD

Ἐκτελεσθεσομένη ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου.

(ΔΙΕΓΟΥΣΗΣ Ι ΚΑΙΣΑΡΗ)

Πρὸ τῆς ἐνάρεξως τῆς παραστάσεως θ' ἀπαγγελθῆ ὑπὸ τῆς Δ^ος Μ. Κοτοπούλη

ΩΔΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟΝ

ΥΠΟ

Κ. ΠΑΔΑΜΑ

Μεταξὺ τῆς Α' καὶ Β' πράξεως ὁ ἀλειμμα 4 λεπτῶν.
Οἱ θεαταὶ παρακαλοῦνται νὰ παραμείνωσιν εἰς τὰς θέσεις των
Μετοξὺ τῆς Β' καὶ Γ' πράξεως διὰλειμμα 20 λεπτῶν.

βάλλονται εἰς τὴν δούλωσιν τοῦ ἔθνους. Διότι γλῶσσα εὐγενής [ἢ... ἀρχαίζουσα] ἐξαιρεῖ τὸ φρόνημα αὐτοῦ, ἀναπτύσσει τὴν διάνοιαν καὶ ἀνάγει αὐτὸ ὡς ἄετον εἰς αἰθερίας σφαίρας εἰς ἃς δὲν ἐξικινῶνται σὲ ἠλεκτρισμὸν ἐκπέμποντες κατακτητικοὶ ὄψεως ὀφθαλμοὶ [δ... Σλάβος]. Τούναντίον ἡ ταπεινὴ [ἢ... δημοτικὴ] γλῶσσα καταρρίπτει τὸ φρόνημα τοῦ λαοῦ, μεταβάλλει τὸ εὐγενὲς τοῦ ὑπερτάτου ὄντος πλάσμα εἰς κτήνος καὶ ἄξιον τῆς δουλώσεως τοῦ τυχόντος κατακτητοῦ. Διὰ τοῦτο, οἱ τὴν ἐθνικὴν γλῶσσαν ἐπιβουλευόντες δὲν φερίζουσι μόνον τὴν διανοητικὴν ἀνάπτυξιν τοῦ ἡμετέρου γένους, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐλευθερίαν αὐτοῦ εἰς κίνδυνον ἐμβάλλουσι... Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ μετ' ἀναιδείας ἠθέλησαν νὰ εἰσδύσωσι εἰς τὴν ἐκκλησίαν διὰ τῆς μεταφράσεως τοῦ Εὐαγγελίου...

Ἐννοεῖ τὰ "Εὐαγγελικά" — τὴ φοιτητικὴ ἐξέγερση (7-13 Νοέμβρη 1901), πού πήρε αὐτὴ τὴν ὀνομασία: Ἡ βασίλισσα Ὀλγα σκέφτηκε πῶς θά 'πρεπε νὰ μεταφραστῆ τὸ Εὐαγγέλιο, γιὰ νὰ τὸ καταλαβαίνουν ὅσοι δὲ μπορούσανε νὰ τὸ διαβάσουν στὴ γλῶσσα του· εἶχε χαρίσει ἀντίτιμὸν του στὸ πρωτότυπο σὲ ἀσθενεῖς νοσοκομείων πού 'χε ἐπισκεφτεῖ καὶ διαπίστωση πῶς δὲν ὠφελῆθηκε, γιὰ τὶ τοὺς ἐμπόδιζε ἡ γλῶσσα. Ἡ "Ἀκρόπολις" θέλησε νὰ συνεχίσει τὸ ἔργο τῆς βασίλισσας, τὴ μετάφραση δηλαδὴ τῆς Καινῆς Διαθήκης· ἡ ἀπόπειρα τῆς Ὀλγας εἶχε ἀποτύχει. Ἀνάθεσε, λοιπόν, τὴ νέα μετάφραση τῆς στὸν Ἀλέξανδρο Πάλλη καὶ σὲ κύριο ἄρθρο τῆς, τὴ μέρα ποὺ δημοσίευσεν τὴν πρώτην συνέχεια, τὴν ἀρχὴν τοῦ "Κατὰ Ματθαῖον", δηλώνει αὐτὸ πού εἶπαμε: ὅτι συνεχίζει τὴν προσπάθεια τῆς βασίλισσας κι ὅτι νομίζει "ὅτι ἀποτελεῖ μέγιστον ἀναμορφωτικὸν ἔργον, διὰδίδουσα εἰς τὰς μυριάδας τῶν ἀναγνωστῶν τῆς τὸ κήρυγμα τοῦ Χριστοῦ, τὸ ὁποῖον ἦτο μὲ πολλὰς σφραγίδας σφραγισμένον. Ἀπὸ τῆς σήμερον δυνάμεθα νὰ ἐκφωνήσωμεν: Οὕτω λαμπρῶν τὸ φῶς" (sic) κ' ἔχει κ' ἕνα δικαιοδικὸ μῶτο: "Οὕτως καὶ ἡμεῖς διὰ τῆς γλώσσας ἐὰν μὴ εὐσημον [κατανοητὸ] λόγον δώτε, πῶς γνωρισθῆσεται τὰ λαλούμενα; (Παῦλος, Κορ. Α' 14)". Ἡ δημοσίευσή ἀρχισε στίς 9 τοῦ Σεπτεμβρίου 1901 καὶ κράτησε ὡς τὶς 20 τοῦ Ὀχτώβρη.

Ἐναντίον τῆς μετάφρασης τοῦ Πάλλη φούντωσε ἡ ἐξέγερση. Θεωρήθηκε πῶς τὸ Εὐαγγέλιο δὲν ἐπιτρέπεται νὰ μεταφραστῆ, γιὰ τὴ νουμάτῳ του χάνουν χωρὶς τὴ γλῶσσα πού γραφτήκανε. Ζητοῦσανε ν' ἀφοριστοῦν οἱ ὑπαίτιοι(?) καὶ μέσα σ' αὐτοὺς ἦταν ἔμμεσα ἡ Ὀλγα καὶ τὸ Παλάτι. Οἱ φοιτητὲς ὀργανώθηκαν στρατιωτικά (σ. 72-3) καὶ καταλάβανε τὸ Πανεπιστήμιο, πού μεταβλήθηκε σὲ ὄχυρό, μ' ὀπλισμένους τοὺς φοιτητὲς φρουροὺς του (σ. 73). Ἡ Πρυτανεία κ' ἡ ἐξουσία προσπαθήσανε μὲ ὑποχωρητικὲς συμβουλὲς νὰ σταματήσουν τὴν ἐξέγερση. Στίς 8 τοῦ Νοέμβρη ἔγινε συλλαλητήριο στίς Στήλες τοῦ Ὀλυμπίου Διός, ὅπου καὶ συντάξανε νῆφισμα στὸ βασιλιά καὶ τὴν Ἱερὴ Σύνοδο "κατὰ τῶν βεβηλωσάντων τὸ κείμενον τοῦ Εὐαγγελίου". Ὅταν οἱ διαδηλωτὲς γυρίσανε στὸ κέντρο κι ἀρχίζανε νὰ διαλύονται "καθ' ὁμάδας", μιὰ ὁμάδα κατευθύνθηκε πρὸς τὸ Μητροπολιτικὸ Μέγαρον· εἶχε μαζί τῆς καὶ τὸ σημαιοφόρο· ὁ ἐπικεφαλῆς τοῦ Στρατοῦ δὲν τοὺς ἄφησε νὰ προχωρήσουν: "Ἐνωῶ νὰ ἐκτελέσω τὰς διαταγὰς μου", εἶπε. Ἐκεῖνοι ἐπιμένανε κ' ἕνας διαδηλωτὴς ἐβγαλε τὸ πιστόλι του "καὶ πυροβολεῖ εἰς τὸν ἄερα" (σ. 92)· ἐξέσπασε μάχη· ἔριχνε ὁ στρατὸς καὶ τὰ περίστροφα τοῦ πλήθους (σ. 93). Σκοτωθῆκανε καὶ τραυματιστήκανε πολλοί, "ὄγδοῖκοντα — 80 — περίπου" (σ. 100).

Ἡ ἐξέγερση αὐτὴ στάθηκε τὸ πρότυπο τῶν ταραχῶν γιὰ τὴν "Ὁρέστεια". Τὰ κοινὰ σημεῖα εἶναι πολλὰ: Ἰδια πρόσωπα κι ἀπὸ τὴν ἐξουσία κι ἀπὸ τοὺς φοιτητὲς, οἱ φλογεροὶ λόγοι, ἡ ἴδια αὐθάδεια πρὸς τὶς ἀρχές, καταφρονοῦν π.χ. τὴ βεβαίωση τοῦ Διευθυντῆ τῆς Ἀστυνομίας (σ. 33), καίνε φύλλα (σ. 34, 38, 44), τονίζεται ὁ κίνδυνος τῶν Σλάβων (σ. 40), ἐπελάσει τοῦ ἱππικοῦ (σ. 43, 64, 65). Οἱ ἴδιοι ὑπαινημοὶ γιὰ τὴν "ἀργυρώνητη Ἀκρόπολις" (!) (σ. 44), ἀναίδεια συχνά (σ. 39, 42). Πάντως εἶχαν μιὰ ἀγνότητα· φανερά δὲν ἔγινε γνωστὸ πῶς ὑπηρετοῦσαν καμιά προσωπικὴ ὑπόθεση· ἔχουν καὶ μιὰ πλάγια σχέση μὲ τὸ Θεάτρο: Ἡ "Νέα Σκηνὴ" ἔδωσε τὴν πρώτη

(7) Ὅσα σημειώσουμε πηγὴ τοὺς ἔχουν ἕνα βιβλίον γιὰ τὰ γεγονότα, γραμμένο ἀπὸ τοὺς πρωτεργάτες τῶν "Εὐαγγελικῶν" μὲ τῆς καὶ μὲ φροντίδα· ἔχει φωτογραφίες πολλῶν πού ἦσαν μέρος, τοὺς λόγους κ.λπ. Τὸ ἀντίτυπο πού 'χουμε μπροστά μας εἶναι χωρὶς ἐξώφυλλο. Ὁ τίτλος του εἶναι: "Φοιτητικὰ σελίδες τοῦ 1901, ἦτοι πλήρης περιγραφή τῆς κατὰ τῆς μετάφρασεως τοῦ Ἱ. Εὐαγγελίου ἐξεγέρσεως τῶν φοιτητῶν καὶ τοῦ λαοῦ μετὰ τῶν προκαλεσάντων αὐτὴν αἰτιῶν... 1902". (Δὲς ἀφιέρωμα τῆς "Νέας Ἑστίας" στὸν Παλαμᾶ 1943, σελ. 88, ὑποσημείωση, σὺν συνεργασίᾳ τοῦ Ν. Βένη). Οἱ ἀριθμοὶ τοῦ κειμένου σὲ παρένθεση, παραπέμπουν στίς σελίδες αὐτοῦ τοῦ βιβλίου.

της "Αλκήστιδος" (24 του Νοέμβρη) κάτω από την άμεση ανάμνηση της εξέγερσης: αυτό ήταν μία παλληκαριά του Χρηστομάνου ταραχές όμως δέ γίνανε: η κριτική μόνο διαφώνησε ή συμφώνησε.

Κι ο Μιστριώτης συνεχίζει: "... ήθέλησαν να εισδύσασιν... εις την Δημοσίαν εκπαίδευσιν διά της εισαγωγής χυδαίων άναγνοσμάτων [;] και εις την δημοσιογραφίαν δι' άποπλανήσεως [!] μικροτέρων πευθίνων [συνταχτών]... Άλλά πρὸς τί τσοσάυτα ένεργεσαι; Τίνα σκοπόν θηρεύουσι; Καθ' ήμᾶς οί άνθρωποι αυτοί ή παράφρονες ή προδόται της πατρίδος είναι. Μέσος όρος δέν υπάρχει. Έν τή Ψυχιατρική του διαπρεπούς ιατρού κ. Κατσαρά υπάρχει είδος παραφρόνων οίτινες επαγγέλλονται την ίδρυσιν γλωσσικών ιδιωμάτων πολλοί τών λογίων εις την τάξιν τούτων ύπάγουσι τούς εκφύλους οίτινες διά της μανίας αυτών συνταράσσουσι την άρμονίαν του Έλληνικού γένους. Υπάρχουσιν όμως άλλοι οίτινες άποβλέποντες εις τās σχέσεις άποβλέπουσιν εις πολιτικά σχέδια" — έννοούσαν δηλαδή τόν πανσλαβισμό. ("Ακρόπολις", 10 του Νοέμβρη).

Στις αντίληψεις αυτές στηρίχτηκε ή άναταραχή που θά δούμε. Αντίθετα, ή είδηση πώς θ' άνέβαινε ή "Όρέστεια", γέμισε χαρά τούς νέους κυρίους που 'χαν σχέσεις με τό "Βασιλικόν". Η χαρά τους θά έξόργισε πιό πολύ τό Μιστριώτη.

Τό δραματολόγιο τό 'χε έγκρίνει ο βασιλιάς. Η έναρξη με την "Όρέστεια" θά 'παιρνε "χαρακτήρα πανηγυρικής έορτής. Η "Όρέστεια" άποτελεί τό βαρυντιώτερον... ή διδασκαλία της "Όρεστείας" Ο' άποτελέσει γεγονός, ούτινος ή άπίχησις έντός και εκτός της Ελλάδος έσεται μεγάλη... Αί σκηνογραφίαι και όλόκληρον τό βεστιάριον έξ έκατόν και πλέον στολών, τό Άρμα του Άγαμέμνονος, τ' άρχαία άγγεία, σκεύη, ζίφη, θώρακες, περικεφαλαίαι, δόρατα, τὰ σκηνικά είδη, παρηγγέθησαν υπό του κ. Στεφάνου εις την Γερμανίαν. Τās σκηνογραφίαι θά εκτελέση ο έν Gobiury διάσημος καθηγητής της σκηνογραφίας κ. Zirkameyer, τās δέ στολές και τὰ λοιπά είδη τό έν Βερολίνω παρίγνωστον θεατρικόν κατάστημα Banuch. Η σκηνοθεσία της "Όρεστείας", πολύπλοκος και δυσκολοτάτη, θά δώση τό μέτρον της ικανότητος του σκηνοθέτου... κ. Οικονόμου".

Ο Στεφάνου θά ζητούσε να καθιερωθεί ένα "φεστιβάλ άρχαίου δράματος", με τό θίασο του "Βασιλικού" με την εύκαιρία των Όλυμπιακών Αγώνων, σε λίγα χρόνια. Και "έν τὸ μέγα τούτο σχέδιον κατορθωθή, Ο' άποκτηση και ή Έλλάς Μπαύρωτ" ("Έστία" 17 Ιούλη 1903). Ο Μιλτ. Λιδωρικης, φίλος του "Βασιλικού", περισσότερο ένθουσιασμένος, όταν πλησίαζε ή "πρώτη" άφήνεται στη μέθη του και σημειώνει διθυραμβικά, στην ίδια έφημερίδα, πώς ή "Όρέστεια" θά 'ναι "Αναβίωσις πανενδόξου έποχής, μεγαλοπρεπής... ένθνικής σημασίας τελετή προαγγέλλεται... Αίρομένης της αύλαίας του πρώτου έπισήμου Έλληνικού Θεάτρου, άναμφισβητήτως θά διαχύση [ή "Όρέστεια"] την πνοιή της μεγάλης ιδέας, ήν αντιπροσωπεύει τό Έλληνικόν θεάτρον και θά ύποβάλη σιδηράν την ισχύν του έπατριδου [μία κοσμική αντίληψη για τόν Αίσχύλο] τραγικού... (6 του Όχτώβρη). Είχαν φτάσει κι άλλες πληροφορίες, στό μεταξύ, ότι, π.χ., "Τās έρινύας θά ύποκριθούν 5 άνδρες" τό κοστούμια τους θά είναι "ώραιώτατα και τὰ περάτων ύπεριμεγέθη και χρώματος σκουτείνου" τὰ μονέλα τους έλιφθησαν από τό Μπουργκεάτερ της Βιέννης". ("Έστία" 13 Σεπτέμβρη, στό "Ψιλά").

Τό "Άστν", φύλλο πνευματικό και προοδευτικό, καθώς κ' ή "Έστία", παίρνει θετική στάση και σημειώνει, τή μέρα της έναρξης, πώς οί παραστάσεις τών άρχαίων δραμάτων σε νεοελληνικές μεταφράσεις θά 'πρεπε να 'χουν άρχισει ναυρίτερα. Τήν "Όρέστεια" τή βλέπει σαν άρχή για μία συστηματική σειρά παραστάσεων Τραγωδίας στό νέα ελληνικά.

Τό πρόγραμμα (τετρασέλιδο σε μικρό σχήμα):

Σελ. 1: "Τὸ στέμμα. Βασιλικόν Θεάτρον. Πρώτη παράστασις (συνδρομής περιττών), Σάββατον, 1 Νοεμβρίου 1903. Άρχεται ώρα 9 παρά 1/4 μ.μ. άκριβώς".

Σελ. 2: "Αίσχύλου Όρέστεια, τριλογία κατά μετάφρασιν Γ. Σωτηριάδου. Μουσική Stanford, εκτελεσθησομένη υπό της όρχήστρας του Βασιλικού Θεάτρου (Διεύθυνσις Ι. Καίσαρη). Πρὸ της έναρξεως της παραστάσεως Ο' άπαγγελθή υπό της Δος Μ. Κοτοπούλη Ώδή πρὸς τόν Αίσχύλον υπό Κ. Παλαμά. Μεταξύ Α' και Β' πράξεως διάλειμμα 4 λεπτών. Οί θεαταί παρακαλούνται να παραμείνουν εις τās θέσεις των. Μεταξύ της Β' και Γ' πράξεως διάλειμμα 20 λεπτών".

Σελ. 3: "Διανομή του έργου Πρώσσωπα-ήθοποιοί: Άγαμέμνον βασιλεύς του Άργους Ε. Φύρστ, Κλυταιμνήστρα σύζυγος του Ε.



Ο μανιακός "γλωσσαμόντορας" καθηγητής Γεώργιος Μιστριώτης. Στους άγώνες του έναντίον της δημοτικής ύπήρξε ταπεινός και χυδαίος. Πρωταγωνιστής, φυσικά, και στό "Όρεστειακά"

Λοράνδου, Ηλέκτρα, Όρέστης τέκνα των Ρ. Νίκα, Ν. Μέγγουλας, Αίγισθος Α. Νίκας, Κασάνδρα Β. Στεφάνου, Πυλάδης Α. Άλκαίος, Παλλάς Άθηνά Μαρίκα Κοτοπούλη, Απόλλων Α. Λούης, Κίλισσα τροφός του Όρέστου Έ [λ]. Φύρστ, Φύλαξ Γ. Τασόγλου, Ταθύβιος Κήρυξ Ε. [γρ. Κ.] Μουστάκας, Πρώτος Πρεσβύτερος Άργείος Α. Περίδης, Δεύτερος Πρεσβύτερος Άργείος Τ. [γρ. Ν.] Ζάνος, Πολίται του Άργους [ο Χορός με τούς δυό προηγούμενους σαν Κορυφαίους], Πρώτη άκούλουθος της Κλυταιμνήστρας, ο Κήρυξ τών Άθηνών, Δορυφόροι του Αίγισθου, Έννέα Άρεοπαίται, Δούλοι Τρωάδες, Πέντε Έρινύες, Δορυφόροι του Άγαμέμνονος, Λαός τών Άθηνών".

Σελ. 4: "Τιμαί τών θεσεων Πλατεία και Α' έξώστης Δρχ. 3,50. Διά τούς κ. άξίωμ. έν στολή Δρχ. 2,00. Δεύτερος έξώστης 1,50. Διά τούς κ. ύπαξίωμ. έν στολή 1,00. Ο φόρος εις βάρος τών θεατών. Φυλλάδια εισιτηρίων έκπτώσεως. Πώλησις εισιτηρίων... Έπί δέκα συνεχείς έσπερας θά δοθῆ ή "Όρέστεια".

Αναγράφεται "Α' και Β' πράξεις", όχι μέρη της Τριλογίας: πρόκειται άρα, σύμφωνα με τη γεμανόγλωσση διασκευή, για ένα τρίπραχτο έργο. Του χοροού ο ρόλος άγνοείται. Η άρχαία καταγωγή της Τραγωδίας τό ίδιο. Δέν είχαν καμιά πρόθεση γι' "άναβίωση" ή αίσθηση της σκηνοθεσίας θά 'ταν συγχρονισμένη. Στη Σκηνή του "Βασιλικού" τίποτα δέ θά 'μοιαζε με τις άρχαιόγλωσσες παραστάσεις του Μιστριώτη. Είναι ν' άπορει κανένας πώς οί φίλοι του δέν τό χαρακτηρίσανε ίεροσυλία! Δέν προσέχανε τή θεατρική άποψη, δέ νιώθανε τή Σκηνή, κοιτούσαν μόνο τή γλώσσα! Μέσα, ώστόσο, στην έξέλιξη της έρμηνείας τών άρχαίων έργων στόν τόπο μας, μπαίνει κάτι καινούριο, ή ταύτιση στό άνέβασμα της Τραγωδίας με τό γερμανικό Θεάτρο.

Η Μαρίκα Κοτοπούλη, ή "ήθοποιός του μέλλοντος" ("Έμπρός" 2 του Νοέμβρη) φαίνεται, πώς δέ βγήκε άπλως ν' άπαγγείλει (έπαιξε ένα ρόλο) τήν Τραγωδία, "φέρουσα τών άρχαίων χρόνων ένδυμα". Η έφημερίδα "Άθήναι" δημοσιεύει σε είκόνα τήν προτομή του Αίσχύλου, πού 'χαν φέρει

από το Βερολίνο σαν είδος φροντιστηρίου κ' ήταν αντίγραφο της προτομής που βρισκόταν στο Μουσείο του Καπιτωλίου (" Παναθηναία ", 15 του 'Οχτώβρη σ. 51) και προσθέτει πώς την " επέστεψε ", " αφού απήγγειλε μακροτάτην ωδήν του κ. Παλαμᾶ ἐπὶ τούτῳ ποιηθεῖσαν καὶ τὴν ὁποῖαν δὲν διέκρινε, δυστυχῶς, ἢ συνήθης τοῦ ποιητοῦ δύναμις, ἴσως διότι ἦτο ποίημα κατὰ παραγγελίαν γεγραμμένον ". (2 του Νοέμβρη).

Στὸ " Ἄστυ " ὁ χρονογράφος του Π. Νιρβάνας χαιρέτισε τὴν ἔναρξιν μ' αἰσιοδοξία (σ. 1) καὶ στή σελ. 2 ἄλλος του συνεργάτης, ὁ " Κηφισσός " δέ θίγει τὸν Παλαμᾶ, διηγεῖται τὴν ὑπόθεσιν κ' ἐπιλέγει: "... ἢ ὅλη παράστασις ὑπελείπετο κάποιαις ἰδιαιτέρας δυνάμεως διὰ τὰ εἶναι τελεία... " Ἐπειτα ἡ μετάφρασις δὲν ἦτο ἀρίστη... ἕνα ὕφος σχεδὸν ροκοκό (sic) μὲ δημοτικὴν καὶ καθαρεύουσαν ἀκαλαισθητῶς ἀνακατευμένον... τὸν πειράζει ἡ συχὴ χρῆσις τοῦ " πλὴν " καὶ " ἠσθάνετο κανεῖς ὅτι ἡ μετάφρασις, ἂν δὲν στερηθῆται εὐρυμαθείας, ὑπολείπεται ὅμως καλαισθησίας, ἣτις κάμνει τὰς μεταφράσεις ἀριστουργήματα. Δυστυχῶς δὲν εἶναι καιρὸς ὅπως ἐξετάσῃ κανεῖς τὸν στίχον του τὴν ἁρμονίαν, ἀλλ' ὅτι οὗτοι ἦσαν κατώτεροι πάσης προσοχῆς δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐπιμείνῃ περισσώτερον. Ἐν τούτοις... τὸ Βασιλικὸν Θεάτρον ἀπέδειξεν ὅτι σκέπτεται νὰ ἐργασθῆ, ἔστω καὶ μὲ μεταφράσεις διὰ τὴν γλῶσσαν τῶν ὁποίων θὰ ἔφρικια ὁ Αἰσχύλος " (2 του Νοέμβρη).

Πρέπει νὰ δοῦμε τὴν " Ὠδὴν πρὸς τὸν Αἰσχύλον ", τὸ ἀργότερα " Χαῖρε τῆς Τραγωδίας ". Ἐχει νότο: " Ἐλελύσατε νῦν

Ὁ Στέφανος Στεφάνου " διευθύνων " Γενικὸς Γραμματεὺς τοῦ " Βασιλικοῦ " ὅταν ξέσπασαν τὰ " Ὀρεστικὰ ". Ὑπῆρξε δημοσιογράφος, ποιητής, " παλατιανός " καὶ... δανδῆς τῆς ἐποχῆς!



ἐπὶ μολπαῖς ". ἀπὸ τῆς " Εὐμενίδες ". (" Νουμᾶς ", 9 του Νοέμβρη):

" Μ' ἔκραξες; ἔρχομαι ἀπὸ πέρα!
Χαῖρε! Σ' ἔσ' τὸ χαῖρε ὡ πλάστη καὶ ὡ πατέρα!
Στῆς παναρμονικώτατης Ἀθῆνας τὸν αἶρα
"Ὅλα εἶναι σὺν ἀγάματα, βλαστάρια ἐνὸς Φειδία
"Ὅλα καὶ τὰ καλὰ τοῦ νοῦ, σὺν τὰ καλὰ τῆς πλάσης;
Καὶ μέσα σὲ ὅλα ἕνας, Ἐσὺ δὲν εἶσαι γιὰ νὰ μοιάσῃ;
Τοῦ λόγου ὑψώνουσαι Ὀλυμπος καὶ Κωκκασος μαζί,
Καὶ σὺ θεὸς ποῦ μὲ τὴν τριῖνα ἐνεργεῖ
Στὸ μεγαλόπρεπο ἄπλωμα τῆς Θάλασσης τοῦ Ὀμήρου
Τὴν τρικυμία τὴν τραγικὴν ξυπνάς κι ἐνὸς ὄνειρου
Τιτανικοῦ σπαράζει ἀνατριχίλα [...]
Γιὰ ἰδέεσ' ἢ Ἑλλάδα σου ναός; ναὸς καὶ εἶν' ὅλα του αἰετα,
Βουβά, σβυσμένα, θησαυροί, βωμοί, Πυθίεσ', λατρεῖεσ'
Καὶ σκύλεσ' τοῦ Ἀθῆ μέσα του καὶ τοῦ χαμοῦ σκοτάδια
Στὰ μάρμαρά του Ὀρνιαστέεσ' οὐρλιάζουσι οἱ Ἑρινεῖεσ'
Ἐνα ὄραμα, ἕνα ὄραμα καὶ τὰ πτερὰ τοῦ νοῦ!
Πάλε σὺν πρώτῳ ἀπ' τὰ βαθύτα τοῦ ἀμέτρητοῦ σου τραγου-
Κάμε ἢ Ἑλλάδα νὰ ὑψωθῆ [διοῦ
Σὲ Ἀνατολὴ καὶ Δύση,
Ποῦ εἶσαι τοῦ μέτρου ἢ μουσικῆ καὶ τῆς ὑγείας ἢ βρῦση
Ἡ Ἑλλάδα-χαμογέλα τῆς, ἀγέλαστε κ' Ἐσὺ!... "

Θεωροῦμε ἀπαραίτητο νὰ παραθέσουμε καὶ λίγα ἀποσπάσμα-
τα τῆς μετάφρασις, ποῦ νὰ εἶ τὸ δεύτερο ἐπίμαχο σημεῖο:
Ἀπάνω στὸ ποίημα καὶ στὴ μετάφραση ξέσπασε ἡ μανία
τῶν ἀντιπάλων. Ἡ παράστασις ἄρχισε μ' αὐτὰ τὰ γνωστά καὶ
θαυμάσια λόγια, ὅπως τὰ εἶδε ὁ Σωτηριάδης, μεταφράζοντας:

" ΦΥΛΑΞ: Δόστε τέλος, ὡ θεοί, σὲ τούτους μου τοὺς κόπους
ποῦ χρόνον πάσχω ὀλόκληρον, σὺν ἄγρυπνος σκύλος ξαπλωμέ-
νος, σκοπὸς φυλάττων ἀπ' τὰ ψηλὰ τοῦ Παλατιοῦ τοῦ Ἀγαμέμ-
νονος ὑπερῶα. Ἐδῶ ἐσπούδασα τῶν ἄστρον τὴν νυκτερινὴν συνά-
θροισιν, τοὺς δύο φωτοβόλους ἄρχοντας ἐγνώρισα, διαμάντια τοῦ
αἰθέρου ποῦ φέρουν εἰς τὴν γῆν μας ἀπ' τ' οὐρανοῦ τὴ σφαῖρα
θερὸς καὶ χειμῶνα. Κ' αὐτὴ τὴ νύχτα τὸ λαμπερὸ σημεῖο περι-
μένω νὰ ἰδῶ, τὴ λάμψη τῆς φωτιᾶς ποῦ θὰ δείξῃ τὴν ἄλωσιν τῆς
Τροίας. Γιατὶ αὐτὴ τὴν προσταγὴν μοῦ ἔδωσε ἡ βασίλισσα — γυναί-
κα μὲ καρδίαν καὶ γνώσῃ ἀνδρός. Ἐδῶ νὰ μένω πρέπει, τῆς νύ-
χτας νὰ μὲ βρέξῃ ἡ δροσιά στὴν ἀπλησίαστη ἀπὸ ὄνειρα κοίτη μου.
Γιατὶ ἀντὶ τοῦ ὕπνου ὁ φόβος παραστέκεται στὴν κλίνη μου, ὥστε
νὰ μὴν καλοσφαλοῦν τὰ βλέφαρα ἀπ' τὴ νύστα... "

Καὶ ἡ ἔναρξις τῶν " Χοηφόρων ":

" ΟΡΕΣΤΗΣ: Τῶν καταχθονίων ἄρχοντα Ἑρμῆ
σωτήρ μου γίνου καὶ προστάτης ἐσὺ.
Σὲ ἱκετεύω εὐσπλαχνίσου με.
Στὸ Ἄργος στὴν πατρίδα μου ἐγύρισα
τοῦ Ἀγαμέμνονος πλὴν τὸν υἱὸν Ὀρέστην
κανεῖς δὲν ὑποδέχεται. Μακρὰ
στὸν Παρνασσό, τὸ σπιτὶ τοῦ Στροφίου
τὸ φιλόξενο, τὴν παιδικὴν μου ἡλικία
προστάτευσε. Καὶ σὺ, Πυλάδη
τῆς νεότητάς μου σύντροφε πιστέ,
μόνος συνοδοιπόρος μ' ἀκολούθησες
στὸ δρόμο τοῦτο, ποῦ κρυφὰ ὁ Ἀπόλλων
μὲ ἔστειλε τὸ βαρὺ νὰ ἐκτελέσω ἔργον... "

(Ἀπ' τὸ χειρόγραφο τοῦ θιάσου Μαρίκας Κοτοπούλη, ποῦ
βρίσκεται στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο. Τὸ 'χει ἀντιγράψει ὁ Βασι-
λης Ἀργυρόπουλος, ὁ πρωταγωνιστῆς τῆς Κωμῆδας, ἀργό-
τερα. Τὸ δείχνει κι ὁ γραφικὸς χαραχτήρας κ' ἡ ὑπογραφή
του. Ὁ ἴδιος ἔχει προσθέσει διπλά τῆς " Ἠθοποιός-ἀντιγρά-
φεύς — τέλος τοῦ δευτέρου μέρους ". Πραγματικὰ, ὁ προσ-
φιλεῖς Ἀργυρόπουλος, ἐργάστηκε στὸν περίδοξο θιάσο γιὰ
πρῶτη φορά ἀπὸ τὸ 1910 ὡς τὸ 1912. Αὐτῆς τῆς ἐποχῆς πρέπει
νὰ νὰ εἶ τὸ ἀντίγραφο).

" Ἡ " Ἀκρόπολις " θαυμάζει ξεχωριστὰ τὸ ποίημα τοῦ Παλαμᾶ,
σὲ μιὰ παράγραφο τῆς γραμμένη, βέβαια, ἀπὸ τὸ Γαβριηλίδη:
"... Δυνάμεθα, ὀφείλομεν, νὰ ὀνομάσωμεν [τὸ ποίημα] γιγάν-
τειον, Αἰσχύλειον. Νέος Ἕλληνας ποιητῆς εἰς τοιοῦτο ὕψος, εἰς τοι-
οῦτον κάλλος δὲν ἀνῆλθεν ἔτι. Ἀνῆλθεν ὅμως ὁ ποιητῆς τῆς Τρι-
σύνης, ὁ Παλαμᾶς. Ἀνῆλθε διότι κατῆλθεν εἰς τὰ κατὰβαθα
τῆς ἑλληνικῆς ψυχῆς καὶ παραμερίσας τὸ ψεῦδος, τὸ ψιμῦθιον
καὶ τὴν... ὑποκρισίαν καὶ τὸν θάνατον... ἔβγαλε... ἀπὸ τὴν
ἑλληνικὴν ζωὴν, τὴν λαϊκὴν, τὴν δημόδιον ΤΟΥΤΕΣΤΙ τὴν ζων-
τανὴν καὶ τὴν πραγματικὴν, ὅσα μαργαριτάρια ἔχει, ἀνυψώνων



Ο Α. Πάλλης, πρωτοπαλλήκαρο του δημοτικισμού, δέχτηκε και στά "Ορεστειακά" τους χλευασμούς των "γλωσσαμυντόρων"

γελνε τις καθημερινές παραστάσεις του "Βασιλικού", όσο παιζότανε ή "Ορέστεια".

Ο "Χρόνος", την ίδια μέρα, μιλάει από κοσμική άποψη για την παράσταση, που άρχισε στις 9.30'. Το ποίημα του Παλαμά, δέν τόν πεiràζει κ' έπαινει τή Μαρίκα Κοτοπούλη που τό έιπε "... με κλάδον φοίνικος άνα χείρας, με έντονον μεταλλικίν φωνήν και μ' εύκρινή τών λόγων άπαγγελίαν".

Τονίζει πώς, εξαιτίας τής μετάφρασης, τό έργο δέ μπόρεσε νά γίνει κατανοητό, γιατί ήταν "εις τήν δημοτικίν και εις τήν καθαρεύουσαν συγχρόνως" και αυτό "έπληξεν ή καταστροφή του... Οί ήθοποιοί έπαιξαν όλοι επί ζένου εδάφους. Διότι είναι οί πρώτιστοι διά πāσαν άλλην έργασίαν εκτός τής τραγωδίας. Η διεύθυνσις του Βασιλικού Θεάτρου, άφου τόν θιασόν της δέν τόν καθήρτισε διά τραγωδίαν ούδέ έπρεπε νά σκεφθί περί αναβιβάσεως τοιούτου έργου, έχουσα υπ' όψιν της ότι τό κοινόν δύναται νά βλέπη επί βραδυές τά μουμπουνητά και τά φώσφορα του "Ονειρου" [του Σαίξπηρ, που 'χε παιχτεί τήν παρασμένη περίοδο], αλλά δέν άνέχεται ν' άκούση ένα έργο του Αισχύλου και νά μη νοιώθι τίποτε. Διότι χθές δέν ήννόησε τίποτε". (Χωρίς ύπογραφή). Είχε δικίο ο Κώστας Χαϊρόπουλος — αυτός θά 'χει γράψει τήν έντύπωση — ότι οί "Έλληνες ήθοποιοί δέν ξερανε άκόμα από Τραγωδία. Όμως, αυτό δέν ήτανε λόγος νά μην άρχισουν. Τους βάραινε ο άντιτραγωδιακός 19ος αιώνας που τούς είχε αναθρέψει!

Είχε ήδη σημειωθεί στην "Εστία", από τις 25 Αυγούστου, πώς, προετοιμάζοντας τά έργα του χειμώνα και τήν "Ορέστεια", τά "δοκιμάζανε" όχτώ ώρες κάθε μέρα: "... Εκεί δέ που κοιπάζουν περισσότερον οί ήθοποιοί είναι τ' άρχαία έργα, εις τά όποια έχουν νά συνηθίσουν νέαν άπαγγελίαν... και στάσεις επί σκηνης άσυνήθιστους διά τά νεότερα έργα...". Ήταν κυρίως τό δραματολόγιό τους τά δυό πρώτα χρόνια. "Ωστε οί φίλοι του "Βασιλικού" δέν είχαν προκατάληψη για τήν άξία του· βλέπανε σωστά τήν κατάσταση και θά 'ταν άρμόδιοι νά εκτιμήσουν τά έπιτεύγματα.

Ο Πολ. Δημητρακόπουλος, σε μιá "Άνοιχτήν άναφοράν

πρός τήν Α.Μ. τόν Βασιλέα τών Έλλήνων", που 'χει περισσή έπιθετικότητα εναντίον του "Βασιλικού", χωρίς νά καταλαβαίνει πώς οί παλιότεροι ήθοποιοί δέν είχαν θέση εκεί μέσα, έμποδισμένοι από τή νεοεριστική τάση του Θεάτρου, θέλει για τήν Τραγωδία τούς παλαιούς ήθοποιούς. Ξεχνάει πώς ή Αικατερίνη Βεράνη κι ο Διονύσιος Ταβουλάρης, είχαν προσληφθεί στη Β' περίοδο, αλλά δέ μπόρεσαν νά μείνουν. Μ' όλη τήν τιμή για τήν άξία και τή σημασία τους, δέ θά 'ταν δυνατό νά τούς δει κανένας στο βασιλικό θιασο για τήν "Ορέστεια". Άλλά και για τούς "Ισαύρους", "τραγωδία" του Κλ. Ραγκαβή, που θ' άνέβαιναν, θεωρεί τό θιασο άκατάλληλο "έν δέν προσληφθώσι τραγικοί ύποκριταί, ή Βεράνη, ή Παρασκευούπουλου, ο Ταβουλάρης, ο Περίδης, ο Γεννάδης, ο Κοτοπούλης". ("Έσπερινή", 18 του Νοέμβρη).

Τις άλλες πληροφορίες για τήν παράσταση, που θά 'πρεπε νά μη μās ξεφύγουν, έξω άπ' τό θέμα τής γλώσσας, μās τις δίνει ο Τιμ. Σταθ.: "Ο Βιλλαμόβιτς έτοιμασε τή μετάφραση στά γερμανικά " παραλείπων, συμπτύσσων και προσθέτων... " (8). "Έκ τών δυό χιλιάδων ένενήκοντα έξ στίχων τής Ορεστείας, ο κ. Σωτηριάδης μετάφρασε πιστώς τās έπτακοσίās ένενήκοντα. Διά τās άλλας δυό χιλιάδας έθεώρησε τόν Αισχύλον φλύαρον... Διακόσιοι και πλέον στίχοι του Χορού εις τήν άρχήν, έγιναν όλίγα λέξεις, τās όποιās λέγει ο Χορός εισερχόμενος εις τήν σκηνήν". Τό χειρόγραφο που προαναφέρουμε διαφεύδει τήν πληροφορία. Δέν πρόκειται για "όλίγας λέξεις", αλλά για τρεις όλόκληρες πυκνογραμμένες σελίδες· συντόμευση, βέβαια, κατά τό 1/4 περίπου. "Άλλοι τριακόσιοι κατόπι συμπτύσσονται εις ένα διάλογον τής Κλυταιμνήστρας και του Χορού [σωστό]. Από του μέρους του κήρυκος... άφαιρούνται μερικοί στίχοι. Αφαιρούνται δέ και από τόν "Αγαμέμνονα" στίχοι... Τους στίχους 1327-1330 ο μεταφραστής μεταφέρει εις τό στόμα τής Κασσάνδρας, ένψ έπρεπε νά τούς άπαγγέλι ή Χορός...". Συνεχίζει στον ίδιο τόνο και παραθέτει παραδείγματα ("Άκρόπολις", 3 του Νοέμβρη). Δέ μπορούμε, φυσικά, νά τόν παρακολουθήσουμε· θά κινδύνευε ή έργασία μας νά γίνει φυλλάδιο έριστικό, σά μερικών άκαδημαϊκών διδασκάλων — κι αυτό δέν είναι ο σκοπός μας. Ωστόσο, ο Τιμ. Σταθ. θά 'χε χαφιέ του μέσα στο θιασο· δέ φτάνει μιá άκρόαση για τόσες λεπτομέρειες· θά πήρε σημειώμα! Δέ μπορεί νά παιζε στα δάχτυλα τόν Αισχύλο στο πρωτότυπο!

Άλλ' άς άκούσουμε τόν Παλαμά. Νά μπει μέσα μας λίγο όξυγόνο! Λάτρευε τό Θεάτρο, μόλις είχε τυπώσει τήν "Τρισεύγενή": "... Τό άρχαϊον δράμα έχει νόημα για μās, άνίως και μās δίνεται όχι σά 'σκιά του περασμένου', αλλά σά 'ζώσα πραγματικότητα', όχι σαν 'άρχαιολογία', αλλά σά 'νέα ποιήσις'. Με τέτοια πρόθεση, τή μόνη σωστή και νόμιμη, θέλησε νά μās παρουσιάση τήν "Ορέστεια" τό "Βασιλικό Θεάτρο". Τέτοια φαίνεται πώς ήταν και ή προσπάθεια του μεταφραστή... Ο κ. Σωτηριάδης εν' ένας φιλόλογος άρχαιολόγος με πολλή γνώση κι ένας λόγιος με ζωηρότατο αίσθημα. Θωμισταίς και όμολογητής τών δικαιωμάτων της ζωντανής γλώσσας πιστεύει μολατάτα πώς μπορεί κανείς νά δουλέψη για τήν προκοπή της με τρόπο κάπως άλλο από τόν τρόπο του Πάλλη και του Έφταλιώτη [Με τό "συμβιβασμό" τών πού λόγων στοιχείων με τή δημοτική τή θεωρία του τήν άπλωσε σ' ένα γράμμα του προς τόν Παλαμά]... Ο κ. Σωτηριάδης είναι ποιητική ψυχή· μί μπορεί ποιητής νά μην είναι... Μόλις άρχισε νά μεταφράζη τόν Αισχύλο του, είδε πώς ο πεζός του λόγος δέν του ταιριάζει. Και φυσικώτατα ξαναβάλθηκε νά τότε μεταφράση σε στίχους. Δέν διάβασα, βέβαια, τήν έργασία του κ. Σωτηριάδη. "Οτι σημειώνω εδώ πηγάζει από μιá έντύπωση μου γενικώτατη από τό άκουσμα τής "Ορέστειας" μιá φορά στο "Βασιλικό". Δέν πρόφτασα [Ο Τιμ. Σταθ. "μπόρεσε περισσότερα"] νά πιάσω τή μετρική βάση της έργασίας του μεταφραστή, γιατί γυπούσανε, στην άράδα, τατιά μου ίαμβοι, τότε δεκαπεντασύλλαβοι, τότε δεκατρισύλλαβοι, τότε ένδεκασύλλαβοι, και σ' ένα μέρος και τραυαί. Τό πιο χτυπητό έλάττωμα του κ. Σωτηριάδη είναι κάτι πιο πολύ αυτοσχεδιασμένο παρά μελετημένο. Μιá βία που δέν πρόφτασε νά συμπίξη γερά τά διάφορα κομμάτια και νά ταιριάση σε μιάν άρμονική ποιότητα τά παραδάλα χρώματα της ζωγραφιάς. Αν δέν έχω λάθος ο κ. Σωτηριάδης δέν άρνιήθηκε πώς βασικά δουλέψε, όμως έριψε τό βάρος της βίας αυτής και στη διοίκηση του Βασιλικού Θεάτρου. Μού φαίνεται πώς έχει τό κάπως άκατάριστο τουτο και λόγω έσωτερικώτερος. Είναι σά νά παλαίβουν όλο και χωρίς άποτελέσματα

(8) Σημειώσαμε πιο πάνω πώς ή μετάφραση ήταν του Βιλλαμόβιτς, όχι ή διασκευή.

μέσα στην μετάφραση αυτή δυο στοιχεία δυσκολοσυμβίβαστα: ο αρχαιολόγος που σκύβει μέσα στους τάφους, και ο τεχνίτης που ὀρθώνεται πρὸς τὸ φῶς... Τὸ κρᾶμα (sic) καὶ αὐτὸς ἐφαρμόζει, τὸ κρᾶμα ποῦ τὸ χτύπησαν ἄλλοτε δυνατὰ μὲ λόγια ὁ Βερναδάκης καὶ ὁ Βλάχος, ποῦ τὸ πολεμάει μὲ ἔργα ὁ Ψυχάρης, καὶ ποῦ τὸ ἐξήγησε σὰν ἀπαραίτητο σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς γλωσσολογικὲς πραγματείες του, ἀν καλὰ θυμοῦμαι, ὁ Χατζιδάκης. Ὁ κ. Σωτηριάδης εἶναι θαυμαστής τοῦ Κάλβου, καὶ μίλησε ἄλλοτε γιὰ τὶς Ὠδές του... μ' ἐνθουσιασμό. Εἶναι μαθητὴς τοῦ Πολυλά ποῦ μαζί μὲ τὰ νέα καὶ μὲ τ' ἀρχαῖα στοιχεία γύρευε τολμηρὰ καὶ καλοφάνταστα νὰ πλάσῃ τὴ φιλολογικὴ του γλῶσσα. Καὶ σὲ πολλὰ θυμίζει ἡ ἐργασία του καὶ τοῦ Βικέλα τὴν ἐργασία στὰ δράματα τοῦ Σαίξπιρρου καὶ τὴν ἐργασία τοῦ Ἀριστομένους Προβελλεγγίου στὸ "Φάουστο" τοῦ Γκαίτε. Θυμίζει καὶ ἄλλων ἀκόμα τρόπους καὶ κόπους, ἀπὸ τὸ Σκοῦφο καὶ τὸ Μηριάτη ὡς τὸ Μητσάκη. Μὲ τὴν παρατήρηση πὼς ἔλειψε ἀπὸ τὸν κ. Σωτηριάδη μιὰ δύναμη ἀρχιτεκτονικὴ ποῦ κάπως ταιριαστοῦς παρουσιάζει καὶ τοὺς ἀταίριαστους ρυθμούς, καὶ μιὰ μουσικὴ ποῦ ἀρμονίζει καὶ τὰ παράτονα". ("Κριτικὴ", Δεκέμβριος 1903, σ. 747-9).

Ἄν ἐβλεπαν κι ἄλλοι τὸ θέμα τῆς μετάφρασης μ' αὐτὸ τὸ στοχαστικὸ τρόπο, ποῦ ζητᾶει νὰ ἐξηγήσει τὸ γιατί ἔγινε ὅπως ἔγινε καὶ νὰ τὴν κατατάξει μέσα στὰ παρόμοια τῆς στῆ λογοτεχνία μας, δὲ θὰ 'χε συμβεῖ καμιά ταραχὴ τὸ γεγονός θὰ 'μενε αὐτὸ ποῦ ἦταν, μιὰ μεταφραστικὴ προσπάθεια, ποῦ δὲν ἄρесе.

Κι ὁ Παλαμᾶς προσθέτει, ἀπαντώντας ἴσως στὸν Τιμ. Σταθ.: "Ἡ τριλογία γιὰ σκηνηκὸς λόγους δὲν μποροῦσε νὰ παρασταθῇ παρὰ κολοβομένη καὶ σιγυρισμένη ἐπιτήδευς γιὰ τὴν παράστασιν. Ὁ μεταφραστὴς νομίζω πὼς μὲ ὅλη τὴν ἀπὸ τὸ πρωτότυπο ἐργασία του ἦταν ἀναγκασμένος νὰ προστρέξῃ στὴν μετάφραση τοῦ Βιλλαμόβιτς, καθὼς ἀκολούθησε καὶ ἡ διοίκηση τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου τὴν παράστασιν τῆς "Ὁρέστειας" δὲ θυμοῦμαι σὲ ποῖο θέατρο τοῦ Βερολίνου".

Τὴν παράστασιν τὴ δέχτηκαν, γενικὰ, μ' ἐπαίνους: "Ἦτο ἀληθῶς σκηνηκὸς θρίαμβος... οὔτε τοιοῦτος σκηνηκὸς διάκοσμος οὔτε φωτισμὸς ὅμοιος [ἀρχίζει νὰ γίνεται ὁ φωτισμὸς αἰσθητὸ στοιχεῖο] οὔτε γοργότης παρομοία ἐξευλιχθῆ ποτὲ ὅσον χροῖς τὸ ἐσπέρας ἐν Ἀθίνας. Κόσμος ἄπειρος... Καὶ ἡ "Ὁρέστεια" ἤρχισε ἴτο τῶσον ἐντεχνος ἢ κατασκευῆ, ἢ τοποθέτησις καὶ ὁ φωτισμὸς τῆς σκηνῆς παριστανούσης τὰ προπύλαια τῶν Ἀνακτόρων τοῦ Ἀγαμέμνονος ὥστε θὰ ἐνόμιζε κανεὶς ὅτι πράγματι [ἄρα νατουραλιστικὰ τὰ σκηνηκὰ] εὐρίσκετο πρὸ τῶν ὀγκολίθων τῶν Μυκηνῶν καὶ τῶν πελασγικῶν τειχῶν. Ἡ ἐκτέλεσις τοῦ "Ἀγαμέμνονος" δὲν ὑπῆρξε βεβαίως τελεία, ἀλλ' ἐχρησίμευσε ὡς γέφυρα πρὸς τὴν ὄντως ἀπαράμιλλον ἐκτέλεσιν τῶν "Χοηφόρων"... ὁ φωτισμὸς καὶ ὁ κ. Μέγγουλας συνεκέντρωσαν τὸν θαυμασμὸν τῶν θεωμένων. Τῆς νυκτὸς τὸ πέρασ μετὰ τὴν πάλιν τῆς αὐγῆς πρὸς τοὺς ἀνημμένους πυρσοὺς ἐξ ἴσου προσεῖλκυσαν τὸ χειροκρότημα... καὶ ὁ κάλλιστος αὐτὸς ὑποκριτὴς τοῦ Βασ. Θεάτρου, ὅστις εἰς τὸ τέλος τῶν "Χοηφόρων" ἀνεδείχθη μύστης τῆς Τραγωδίας [ἄδικα εἶχ' ἀνησυχῆσει λοιπὸν ὁ Πολ. Δημητρακόπουλος!] καὶ τοῦ Αἰσχύλου — εἰς τὸ τελευταῖον ὄμνος ἔργον, τὰς "Εὐμενίδας" οἱ ὑποδυσάμενοι τὰς ἐριννύας ὀλίγον ἔλειψε νὰ γελιοποιήσουν τὰς τραγικωτέρας σκηνάς. Τὴν λοιπὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἔργου μεγάλως ὑπεβλήθησαν ὁ θαυμάσιος σκηνηκὸς διάκοσμος ὁ ἐπιδεικνύων ὡς ἐν ἀμφιθέατρο τὸ παλαιὸν Ἀστὺ τῶν Ἀθηνῶν τοῦ Περικλέους. Ἦτο κωμωδία ἢ ὑπάρξις τοῦ Παρθενῶνος καὶ ἀσυγγώρητος ἀμέλεια...". ("Ἀθῆναι", 2 τοῦ Νοέμβριου). Εἶχε — γράφει — κι ἄλλους ἀναχρονισμοὺς τὸ σκηνηκὸ, ἀλλὰ δὲν τοὺς πρόσεξε τὸ Κοινόν.

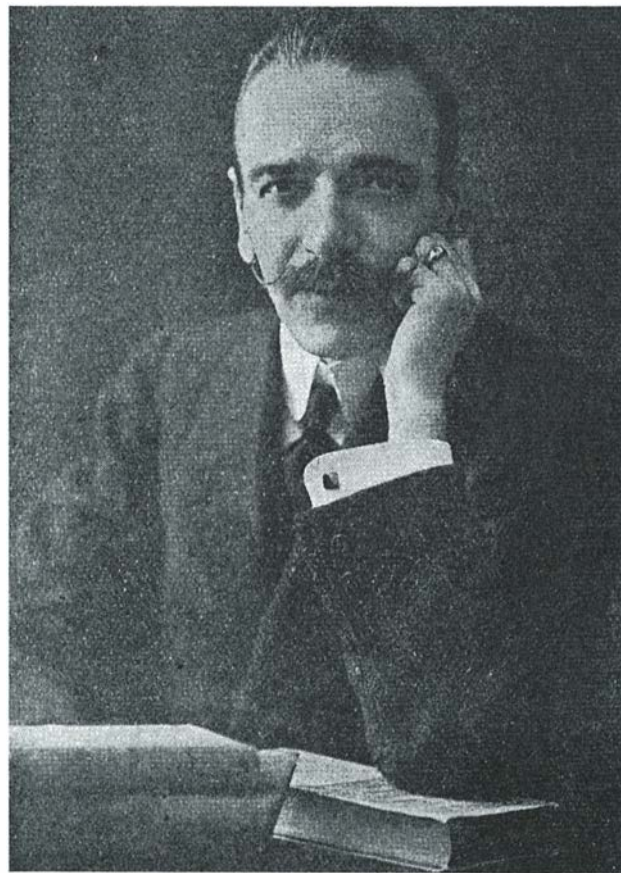
Ἡ "Ἔστια" μὲ τὴν τάσιν ποῦ 'χε νὰ φροντίζει γιὰ τὸ δικίον τῶν καλλιτεχνῶν, ὅταν αὐτὸ ἔπρεπε νὰ προβληθῆ, ἀποκαλύπτει σ' ἓνα "Κόσμο" τῆς, θερμὰ, τῆ συμβολῆ τοῦ Θωμᾶ Οἰκονόμου: "Μιᾶ φωνηζώμολόγησαν τὴν ἀκρίβειαν καὶ τὴν τάξιν, ἣτις δ' ἔργον τῶσον μέγα ἀπαιτεῖ μελέτην καὶ γνώσιν οὐχὶ τὰς τυχοῦσας [ὥστε δὲν ἀκούστηκαν μόνο ψίθυροι γιὰ τὴ γλῶσσα!] Ἀλλὰ οὐδεὶς ἐνεθυμίσθη τὸν ἀφανῆ ἐργάτην ὅλης αὐτῆς τῆς πολυδαίδαλου ἐργασίας, κ. Θ. Οἰκονόμου, ὅστις νυχθημερὸν ἐργαζόμενος καὶ τὰ ἀδύνατα δυνατὰ καθιστῶν κατώρθωσε νὰ παρουσιάσῃ ἐπὶ τῆς μικρᾶς σκηνῆς τοῦ παρὰ τὸν Ἅγιον Κωνσταντῖνον θεάτρου ἓνα ἀρμονικὸν σύνολον οἷον θὰ ἐξήλεον τὰ πρῶτα θεᾶτρα τῆς Εὐρώπης ἅπαντα...". (3 τοῦ Νοέμβριου).

Εἶναι περιεργὸ κι ἀκατανόητο, γιὰ μᾶς τώρα: Τὸ πρόγραμμα τῆς "Ὁρέστειας" δὲν ἀναφέρει οὔτε τὸ Βιλλαμόβιτς, οὔτε τὸ διασκευαστὴ, οὔτε τὸ σκηνογράφο, οὔτε τὸ σκηνοθέτη! Ὅλους τοὺς μαθαίνομε ἀπὸ ἄλλοῦ. Τὸ σκηνοθέτη δὲν τὸν ἔχει ἀναγράψει κανένα πρόγραμμα τοῦ "Βασιλικοῦ".

Στὶς 4 τοῦ Νοέμβριου ὁ Τιμ. Σταθ. συνεχίζει τὴν κριτικὴν του: "... Τὰ ρούχα τῶν ἠθοποιῶν ἦσαν ἐξοχα, τὰ δὲ σκηνηκὰ ἐξοχωτέρα, ὁ φωτισμὸς ἐξοχωτάτος. Ἄρα ἡ "Ὁρέστεια" ἐπέτυχε κι ἐσημείωσε φιλολογικὸν σταθμὸν! Ὁραία λογικὴ συναδέλφρον! Αὐτὸ δὲ ἔλειπε, τῆ ἀληθείᾳ, νὰ μὴν ἦσαν καὶ αὐτὰ ἐξοχα, μὲ τὴν γενναίαν ἀφάμαξιν [μοχθηρία!] τὴν ὁποῖαν ὑπέστη τὸ βασιλικὸν ταμεῖον!". Ὡστόσο κανένας ἠθοποιὸς δὲν τοῦ ἄρесе: "... εἶδατε Ἀθηνᾶν μικροσκοπικωτέραν, ἐφαντάσθητε τὴν Ἀθηνᾶν μὲ γοβάκια ἄσπρα καὶ φακουνάκια Λουὶ Κένζ; (sic) Καὶ εἶδατε Ἀπόλλωνα ἀσχημότερον; Καὶ ἐχρειάζετο πολὺ γούστο διὰ νὰ εὐρὴ ὁ κύριος ρεζισέρ [ἡ ὑπογράμμισσις καὶ τὸ "κύριος" φανερώνει διάθεσιν ἐπιθετικὴν] ὅτι ἡ καλαισθησία θὰ ἰκανοποιήτο καλύτερα μὲ Ἀθηνᾶν τὴν κ. Χ. Ταβουλάρη καὶ μὲ Ἀπόλλωνα τὴν δ. Μ. Κοτοπούλη;".

Ὁ Τιμ. Σταθ., φαίνεται, ἦταν ἀπὸ κείνους ποῦ 'θελαν νὰ 'χουν γνώμην "ἀφ' ὑψηλοῦ" γιὰ ὅ,τι γινόταν στὸ "Βασιλικόν" γιὰτι δὲν τοῦ 'γινε ἡ χάρη. Καθὼς κι ἄλλοι — καὶ ὁ Ν. Ι. Λάσκαρης, μὲ τὸ ψευδώνυμο "Λεβιάθαν" ("Ἔστια", 16 τοῦ Νοέμβριου) — παραδέχεται πὼς ἡ Βασιλεία Στεφανῶν "ἄζει πάντα ἔπιανον. Καὶ μόνῃ αὐτῇ καὶ ἡ Ἡλέκτρα κ. Νίκα ἐσώθησαν ἐκ τοῦ ναυαγίου τοῦ γενικοῦ τοῦ οἰκτροῦ ὅλων τῶν ἄλλων ὅ ὅποιοι ἐνανάγησαν ἄδικα χάρις εἰς τὸν οἰακοστρόφον τῆς σκηνῆς κ. Οἰκονόμου εἰς τὶς στραβοτιμονιᾶς τοῦ ὁποίου ὀφείλεται τὸ εἰς τὴν ζέραν πέσιμον τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου".

Ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος ἔγραψε μετριοπαθῆ κριτικὴν γιὰ τὴν "Ὁρέστεια", ἀλλ' ἀποκαλοῦσε τὴ δημοτικὴν "ἐθνικὴν γλῶσσα".



‘Αξίζει, πραγματικά, νά σταθούμε στην κριτική του Ξενοπούλου στο περιοδικό “Παναθηναία”. Ο έξοχος κριτικός, με την ισοροπημένη κρίση και τη βαθύτερη παιδεία θα ‘ταν απ’ όσους παρακολούθησαν την πρώτη, ό πιο άξιος, μαζί με τόν Παλαμά, νά τήν κρίνει σωστά κι ακόμα με καθαρή καρδιά κ’ ἐλεύθερος από προλήψεις κ’ ἐμπάθειες. Πιστεύει πώς δέν ήταν δυνατό νά ζαναζήσει τό ‘Αρχαίο Δράμα — ό,τι έβλεπε, τόν δδηγούσε σ’ αυτή τήν αντίληψη. ‘Επαινει όμως τό “Βασιλικόν” και τή “Νέα Σκηνή” γιά τίς προσπάθειές τους. Δέ θέλει ν’ άναμιχθεί στη συζήτηση γιά τή γλώσσα, ούτε φοβάται πώς έχει νά πάθει τίποτα “ή έθνικη, [παρατηρείστε: ό Ξενοπούλος άποκαλεί “έθνικη” τή δημοτική!] ή ζωντανή μας γλώσσα, από όσα λαλεί [εϊρωνική έκφραση γιά τίς ρητορείες του] ό κ. Μιστριώτης... Η μετάφρασις... είναι φιλοτεχνημένη εις τό μετριπαθές και συμβιβαστικόν εκείνο κράμα (sic), τό όποιον συμβουλευόν οι άποφύγοντες τά άκρα και τούς σκοπέλους [θά έννοεί τό Στεφάνου, ίδίως γιά τό δεύτερο]. Ο κ. Σωτηριάδης ειργάσθη εύσυνειδήτως. Είχε ύπ’ όψει τό άρχαϊον κείμενον, [άλλη διάφραση γιά τόν Τιμ. Σταθ.] τάζ νεοτέρας άπαιτήσεις, τήν διασκευήν του Βιλλαμόβιτς, τούς περιορισμούς του κ. Στεφάνου [τήν “άποφυγή” τών σκοπέλων, με τήν περισσότερη χρήση τής καθαρεύουσας, τό “κράμα”, θά τό σύστησε ό Στεφάνου στό μεταφραστή, γιά νά καλοπιάσει, καθώς είπαμε, τό περισσότερο μέρος του Κοινού του — άδικα, ώστόσο!] και μετέφρασεν ό άνθρωπος άπλά, πιστά, ρυθμικά. Εϊμπορώ νά πώ, ότι ή μετάφρασις του δέν είναι άσχημη. Τό κράμα του φαίνεται άρκετά όμοίμορφον και κατά τήν άκρόασιν καμμία φράσις και καμμία λέξις δέν μ’ έξάφνισεν, δέν μου έπροξένησε δυσφορίαν, άγανάκτησιν ή άδηϊαν [δ,τι προξένησε στους άλλους]. Αλλά τό σύνολον δέν μ’ ένθουσίασεν. Από τήν μετάφρασιν του κ. Σωτηριάδη λείπει ή μεγάλη πνοή. Αλλά δι’ αυτό δέν πταίει ό κ. Σωτηριάδης. “Αν πταίη κανείς, πταίει ό κ. Στεφάνου, ό όποιος δέν άνεθεσεν τήν μετάφρασιν εις ποιήτην...”

‘Ο Στεφάνου ήθελε μεταφραστή άρχαιολόγο, γιά ν’ άποφύγει τίς εύλογες επιθέσεις: γι’ αυτό μετά τήν “‘Ορέστεια” είχε άναγγελθεί πώς θά παιζόταν ό “‘Οιδίπους” του Βλάχου, και — κατά τίς άρχικές ειδήσεις — θά ‘ρχόταν, ό θρίαμβος: ή “‘Αντιγόνη” του Μάνου! ‘Ο Ξενοπούλος θεωρεί τό Σωτηριάδη άξιο τιμής πού δέ μετάφρασε τήν “‘Ορέστεια” σέ ίαμβους όμοιους με του Βλάχου: “Η σκηνοθεσία ήτο πλουσία, άληθώς βασιλική, ή θεαματικότερα και ή άκριβωτέρα έξ όσων είδαμε εις τάζ ‘Αθήνας”. Του άρεσε ό Μέγγουλας, ή Ροζαλία Νίκα: ή Βασιλεία Στεφάνου του φάνηκε “υπερβολική” (15 του Νοέμβρη).

‘Από τά κριτικά σημειώματα δέν είναι δυνατό νά δοϋμε τή γραμμή τής σκηνοθεσίας: μαθαίνουμε γιά τόν πλοϋτο της και γιά τό φωτισμό της: δέ μπορούν, γιά τήν ώρα, νά ξεχωρίσουν τή σκηνοθετική ένέργεια, παρά μόνο έξωτερικά φαινόμενα.

Τήν επομένη τής “‘Ορέστειας”, ό Χρηστομάνος άνέβασε στό “Δημοτικόν” ‘Αθηνών τήν “‘Αντιγόνη” γιά μία βραδιά, σέ μετάφραση δική του και σέ δημοτική σωστή. Δέν τή βρϊκαν άξιόλογη ούτε οι άρχαϊζοντες, ούτε ό “Νουμάς”. ‘Ο Χρηστομάνος ξεκίνησε γιά περιοδεία κ’ ή κατακραυγή έπεσε όλη πάνω στην “‘Ορέστεια”.

Τρία, λοιπόν, διαδοχικά περιστατικά, μαζί με τά “‘Ευαγγελικά”. Ήταν ό,τι χρειαζότανε ό Μιστριώτης γιά νά πάρει τήν έκδίκησή του! Τό “Βασιλικόν” θά τό μετάνοιωνε πού τόλμησε νά τόν άγνοήσει και ν’ άνεβάσει ‘Αρχαία Τραγωδία. ‘Ο Χρηστομάνος άς έκανε ό,τι ήθελε, ήταν ιδιώτης. Τό “Βασιλικόν”, τό θεωρούσαν επίσημο, δέν έπιτρεπότανε νά μήν προσέχει! ‘Ο καθέννας — και πού πολύ ό Μιστριώτης — θά ‘χε καθήκον ίερό νά τό έλέγξει — έτσι θά σκεφτόντουσαν οι καθαρεύοντες.

Οι μέρες εκείνες ήταν άνήσυχες. Πολλά προβλήματα άπασχολούσαν τούς Έλληνες. Τό Μακεδονικό ήταν στό κέντρο. Οι σελίδες τών εφημερίδων ήταν γεμάτες από τόν άντίκτυπο τής έγνομιας αυτής. Τό θέμα, ώστόσο, τής γλώσσας κυριαρχούσε και σκέπαζε, θά ‘λεγε κανένας, κάθε τι άλλο. Τό προβάλανε οι όπαδοι του Μιστριώτη, με τήν πεποίθηση πώς μόνο με τήν άρχαία γλώσσα προετοιμαζόταν ή πιθανότητα γιά τήν πραγματοποίηση τών εθνικών πόθων. Πώς; Ήταν τόσο άφελείς και τόσο άφρονισμένοι; Ήταν! Τό ‘97 δέν τούς είχε σωφρονήσει. ‘Ο Πρωθυπουργός του ‘97 τριγύριζε στην ‘Αθήνα κι άγόρευε στη Βουλή σά νά μήν είχε καμιά σχέση με τόν πόλεμο αυτό! ‘Ο Δεληγιάννης άγαπούσε τό Μιστριώτη, έτρεχε στίς “πρώτες” του... ‘

‘Η “‘Πρωία”, ή προστάτισα του Μιστριώτη, δέχτηκε τήν “‘Ορέστεια” στην άρχή άπλά, με “καθωσπρέπει” δημο-

σιογραφική αίσθηση (28 του ‘Οχτώβρη) και τήν επόμενη τής “πρώτης”, δημοσίεψε μία περιγραφή της καλά συγκρατημένη. ‘Υστερα όμως είδε (4 του Νοέμβρη) πώς πήγαινε κόσμος και πώς θά συμπλήρωνε τίς άναγγελμένες δέκα παραστάσεις της: “σκληρυνε”, λοιπόν, τή στάση της, μ’ ένα άρθρο, στη δεύτερη σελίδα και με τήν έπιγραφή: “Σωφρονούμεν:” πού νά επιθεση εναντίον του Παλαμά γιά τόν “Υμνο στον Αισχύλου. Η λέξη “επίθεση” δέν είναι ταιριαστή — θά ‘πρεπε νά ποϋμε “άφρός λύσας”: “Καλώς ήρξατο τών παραστάσεων αυτού τό “Βασιλικόν” διό τής “‘Ορεστείας” του Αισχύλου. Αλλ’ ή τερατώδης και άμυστος γλώσσα δι’ ής ήνεχόσαν οι άρμόδιοι νά προσγορευή ή πρωτομή του άνοπνεύστου Αισχύλου ήτο ρύπος εις τήν τελετήν, οδδ έπροήκε νά επιρρίψωσι τοιοϋτον ρύπον... εις τήν πανήγυριν και νά προκαλέη άντί ένθουσιασμού και εύλόγου έθνικής οήσεως τόν ολκτον και τόν γέλωτα του κοινού διό τιοαύτης προσφωνήσεως. Δέν προαιρούμεθα νά μεμψώμεν τών άρμόδιων [κρατάει, γιά τήν ώρα, μερικά “προσχήματα”] τούς όποιους τιμώμεν...”. ‘Εδώ, στην ‘Ελλάδα — συνεχίζει — παιζεται Τραγωδία σέ μία μετάφραση “βαβυλωνιακή [με πολλές γλωσσικές άποχρώσεις: θυμάται, τώρα, τή γνωστή κωμωδία] καθ’ όν χρόνον εν τή άλλοδαπή διδάσκονται αι άρχαία τραγωδία εν τή πρωτοτύπω γλώσση [νά το, επιτέλους, εκφράζεται τό παράπονο, πού έδώ δέν ακολουθούν τό δικό του άρχαιογλωσσο σύστημα] και επικροτείται και θαυμάζεται υπό τών άλλωγενών ή θαυμασία γλώσσα ήμϊων, δι’ ής πλείας τών δραματικών συγγραφέων [των άρχαίων] συγκινησι καί διδάσκει τά έθνη... [“διδάσκει” ή άρχαία γλώσσα, πού τήν καταλαβαίνανε κάπως μόνο οι ειδικοί από τούς ξένους!]. Η γλώσσα δι’ ής προσήγορευθη ή ύπνιπέτις μεγαλοφυία του Αισχύλου [δέ σταματάει στη μετάφραση, στόχος του είναι ό Παλαμάς, εκείνος φταίει: τή μετάφραση τήν είχε έγκρίνει ό βασιλικός: φοβάται, πρός τό παρόν: τόν Παλαμά μπορούσε νά τόν βρίζει, δέν ήταν παλατιανός!] ήτο τερατώδες και σόλοικον γλωσσικόν φάσμα, γεμον μακαρονισμών και άνοπνίστων και αυτοπλάστων λέξεων, αϊτινες οϋδέν ειχον τό κοινόν πρός τήν όμιλουμένη έλληνικην οϋδ’ ήτο δυνατόν νά έννοηώσαν υπό του “‘Ελληνικού Κοινού. Και διό τιοαύτης γλώσσης ής τό ύφος άμιλλάται πρός τήν ποιότητα τής ιδέας, έπετράπη νά προσφωνηθή ό κορυφαίος τών δραματικών συγγραφέων, ό καταπλήσων τήν ανθρωπίνην διάνοιαν διό τό θεοπρόπιον και τό κάλλος του λόγου...”. Μέσα σ’ αυτό τό άρθρο υπάρχει κ’ ή έξής φράση: “Η γλώσσα του ‘Εθνους ή όμιλουμένη βελτιώνεται και προάγεται εις τήν όμιλίαν τόνον του Λυσίου και τούς Ξενοφώντων...”. Παραλήρημα! Πάλι καλά, ό Π. Σούτσος — “Η νέα Σχολή...”, 1853 — με ίση κοϋφότητα, όνειροπολούσε τό Θουκυδίδη!

Τό άρθρο είναι άνυπόγραφο, αλλά φαίνεται ή μιστριωτική επίδραση: δέν είναι, ίσως, πιθανό ή μείναι του Λυσία και του Ξενοφώντα νά ‘ταν κάτι πού τόν έγνοιαζε: κομμάτια νά γινόνταν ή άρχαία ελληνική: εκείνον τόν έκαιγε ότι σαλευόταν ή “αυτοκρατορία” του, οι άρχαιογλωσσικές παραστάσεις του!

‘Ο πανελληνιος όμως, σάλος, δέν είχε τήν ένταση και τήν παραφορά τής “‘Πρωίας”. Αλλη εφημερίδα, οι “‘Καιροί”, λατρεύανε τήν καθαρεύουσα αλλά, μαζί με τούς άναγνώστες τους, ήταν μετριπαθέστεροι. Φαίνεται πώς τό “Σωφρονούμεν;” τούς φάνηκε κακό προμάντεμα και, χωρίς νά χάσουν καιρό, δέν άναλαβαίνουν βέβαια νά ύποστηρίξουν τόν Παλαμά, καταφεύγουν όμως σέ μία σειρά συνεντεύξεις, με τήν επιθυμία νά κατανοήσουν τό ζήτημα. ‘Ο “Νουμάς” κι άλλα φωτισμένα έντυπα δέν άνησυχούσαν: αυτά και τό Κοινό τους βλέπανε μπροστά και δέν άμφιβάλλανε γιά τή λύση. Γράφουν, λοιπόν, οι “‘Καιροί”: “Αί δύο τελεσταία μεταφράσεις τής “‘Ορεστείας” και τής “‘Αντιγόνης”... άνεστάτωσαν όχι μόνον τόν κόσμον τών γραμμάτων, αλλά και όλόκληρον τήν κοινωνίαν. Δύο αϊδάνατα άριστουργήματα τής ελληνικής φιλολογίας διεσύρθησαν επί Σκηνής και παρεμορφώθησαν μέχρι σημείου τοιούτου, ώστε πολλάκις προεκάλεσαν γέλωτας σπασμοδικούς [οι “‘Καιροί” δέ μπορεί νά λένε ψέματα, ήταν εφημερίδα λαϊκή και σεμνή: θά “γέλασαν” βέβαια, όμως ποιοί; Η άκατατόπιστη “καλή” κοινωνία, πού μιλούσε γαλλικά και πού μιλάει και τώρα, όταν τής τύχει, κι άγγλικά!] Η τόλμη αυτή τών μεταφραστών διέσπειρε τήν άγανάκτησιν... ‘Επειδή οι κίνδυνοι οι άπειλούντες τήν γλώσσαν στρέφονται κατά του έθνισμού μας, έθεωρήσαμεν καθήκον ήμϊων ν’ άνοίξωμεν συζήτησιν επί του θέματος τούτου. Όλοι οι άρμόδιοι και όλοι οι ίκανοί νά συζητήσουν, θά παρακληώσιν [τούτο τό “όλοι” άποτελεί τή μετριότητα πού είπαμε] νά ειπουν τήν γνώμην των: “Ποίους κινδύνους διατρέχει τό ‘Ελληνικόν ‘Εθνος από τήν παρα-

μόρφωσιν ἢ τὴν διαπόμπευσιν τῆς γλώσσης των καὶ ποῖα μέτρα ἐπιβάλλονται πρὸς ἀποσόβησιν αὐτῶν; Θὰ ἀκουσθοῦν ἀμφότερα τὰ μέρη... (5 τοῦ Νοέμβρη).

Μίλησαν ὁ Παλαμᾶς, ὁ Χρηστομάνος, ὁ Χατζιδάκις, ὁ Βλάχος, ὁ Στεφάνου. Καί, πρῶτος, ὁ Σωτηριάδης (6 τοῦ Νοέμβρη). Θὰ ἔταν τότε 45 - 50 χρονῶν ὅταν τὸν ἐπισκέφθηκε ὁ συντάχτης ἔγραφε μιὰ ἐπιστολὴ στὸ διάσημο βυζαντινολόγο Κρουμπάχερ, πρόσωπο ἐξόχως ἀντιπαθητικὸ στὸ Μιστριώτη καὶ τοὺς ὀνομαίους του, σχετικὰ μὲ τὴν "Ὁρέστεια". Ἡ ἀπάντησή του εἶναι ἀφελῆς, ὅπως ἦταν κι ὁ ἴδιος· ὅσοι παρακολούθησαν μαθήματά του, ἀργότερα πού γινε καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου, θὰ τὸ ξέρουν: Χρόνια, εἶπε, συζητοῦμε γιὰ τὴ γλώσσα, ὁμως χρειάζονται καὶ ἔργα· τοῦτο ἔκανε κ' ἐκεῖνος:

"Ἐδωκα εἰς τὴν μετάφρασί μου τὸ καλοῦπι τῆς γλώσσας πού μου ἀρέσει, πού νόμιζα πὼς εἶναι τὸ καλύτερο. Αὐτὸ ἔκαμα. Αὐτὸ πρέπει νὰ κάμη κάθε εὐσυνείδητος ἄνθρωπος. Ἀπὸ τὰς πολλὰς δοκιμὰς θὰ βγῆ ἓνα καλύτερο, μιὰ καθαρὰ γλώσσα. Δὲν μπορούμε ἀμέσως νὰ φθάσουμε στὸ τέλειο. Θὰ παιδευθοῦμε πολὺ ἕως ὅτου εὐρούμε τὴ γλώσσα πού ἀρμόζει, [Τι θὰ παιδευθοῦμε]; Ὁ 1. Γρυπάρης τὸ ἔχει βρεῖ τὸ τέλειο· σὲ λίγο θὰ τυπωθεῖ κατὰ ἀπὸ τὴ δική του "Ὁρέστεια"! Ἐγὼ δὲν εἶμαι ὁπαδὸς τοῦ Ψυχάρη ἢ τοῦ Παλαμᾶ καὶ τῆ γλώσσα τους τῆ θεωρῶ κατασκευασμα ["πισινὴ"! ἀψυχο... Τί τὰ θέλετε; Ἡ ἀρχαία γλώσσα εἶναι νεκρή... Νὰ ἐδῶ ἢ ἐπιστολὴ μου πρὸς τὸν Κρουμπάχερ ἀποτελεῖ τὴν ὁμολογίαν τῆς πίστεώς μου". Πιστεύει πὼς ἡ κατεῦθυνση τοῦ Ψυχάρη καὶ τοῦ Πάλλη ἦταν — τότε! — κατὰ ἀδύνατο. Στὸ ἄρθρο του στὴν "Κριτικὴ", πού τὸ ἔχουμε ἀναφέρει, ὁ Παλαμᾶς θυμᾶται κ' ἓνα γράμμα· τοῦ τὸ ἔχει στείλει ὁ Σωτηριάδης καὶ τοῦ ἔγραφε, "...πιθανὸν τὸ μέλλον ν' ἀνήκῃ μόνον εἰς τὸν Ψυχάρην. Ἐγὼ θέλω τὸν συμβιβασμὸ πρὸς τὸ παρὸν· ἀλλῶς βλέπετε ὅτι κ' ἐγὼ ἐμπαίνο εἰς τὴν αἰθουσα τῆς δημοτικῆς, μόνον ἀπὸ ἄλλη πόρτα... (sic). Ὅλοι πρὸς τὸν ἴδιο σκοπὸ, καὶ ὁ καθένας ἀπὸ ἄλλο δρόμο". ("Κριτικὴ", σελ. 748).

Τὴν ἐπομένη, (7 τοῦ Νοέμβρη), ὁ Χρηστομάνος [ὁ ἄλλος "φταιχτής"] εἶπε τὴ γνώμη του ξεκάθαρα. Οἱ ἄλλοι — ὁ Σουρῆς κι ὁ Δ. Καμπούρογλους κι ὁ Π. Κανελλίδης, ὁ διευθυντῆς τῶν "Καιρῶν", ἀξιόλογος δημοσιογράφος, ὅπως τὸν παραδίδει ἡ φήμη — δὲ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν. Οἱ γνώμεις τους, δὲ μᾶς χρειάζονται τώρα. Ὁ Στεφάνου εἶπε τὰ ἐξῆς, μ' "ἐξυπνάδα", ὥστε νὰ μπορέσει καὶ τοὺς ἀντιθετοὺς ν' ἀφοπλίσει καὶ τὸ θέμα νὰ μὴ χειροτερέψει ἀπὸ τὴ "δημοτικιστικὴ" πλευρὰ καὶ νὰ ὑπενθυμίσει πὼς τὸ κακὸ ἔπρεπε νὰ ἔχε σταματήσει ἀπὸ τὴν πρώτη μέρα γιὰ κάθε ἄνθρωπο μὲ καλὴ πίστη: "Ἡ μετάφρασις τῆς "Ὁρεστίας" δὲν ἤρесе, διότι ὑπῆρχον εἰς αὐτὴν λέξεις καὶ φράσεις κακόζηλοι. Μόλις ὁμως ἡ κοινὴ γνώμη ["ἄγνοεῖ"] τὸ τί εἶχε γίνε, τις μιστριωτικὲς ἐπιθέσεις· αὐτὸν, σάν ὑπεύθυνον, δὲν τὸν εἶχε πειράξει τίποτα· τί δουλειὰ εἶχαν οἱ ἐναντίον τῆς "Ὁρεστίας" φωνασικίαι; ὑπέδειξε τὰς γλωσσικὰς αὐτὰς ἀνωμαλίας, αἱ ὁποῖαι ἀποτελοῦν καθαρῶς γλωσσολογικὸν ζήτημα, [κι ὄχι δηλαδὴ ἀφορμὴ γιὰ θόρυβο] ἢ διευθύνσις τοῦ Θεάτρον ἐξ ἰδίας πρωτοβουλίας ἔσπευσε νὰ ἐνεργήσῃ τὴν ἀναθεώρησιν τῆς μεταφράσεως. Τὰς δὲ τελευταίας ταύτας ἡμέρας τὴν ἐπεξεργασίαν ἐγένετο, ὥστε ὅσοι θὰ τὴν ἀκούσων τὸ Σάββατον [ἢ συνέντευξιν δημοσιεύεται, Πέμπτη, 13 Νοέμβρη], ὅ' ἀντιληφθοῦν ὅτι ἡ γλωσσικὴ ἀρμονία ἀπεκατέστη...". Δηλώνει ὅτι τοὺς μαλλιάρους τοὺς θεωρεῖ βλαβερούς [τοῦτο εἶναι "μιὰ στὸ σφυρὶ" ἰδοὺ καὶ "μιὰ στὸ πέταλο"]: "Τὸ Θεάτρον δὲν ἔχει νὰ μεταβληθῆ εἰς Ἀκαδημίαν... Τὸ "Βασιλικὸν Θεάτρον" δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ ὀρίσῃ εἰς ποῖαν γλώσσαν πρέπει νὰ γράφονται τὰ παριστανόμενα ἔργα. Τὸ Θεάτρον δὲν εἶναι... οὔτε νομοθετικὴ ἐξουσία, [ὡς πρὸς τὴ γλώσσα]. Εἶναι ἐλεύθερον βῆμα εἰς τὸ ὁποῖον δύνανται νὰ ἀνερχονται λόγοι περιοπῆς καὶ κύρους".

Κάτω ἀπὸ τὴ συνέντευξιν τοῦ Στεφάνου, ἓνας γυμνασιάρχης θέλει νὰ πεῖ κι αὐτὸς τὴ γνώμη του — σχηματίζεται, τις μέρες αὐτὲς ἓνα ρεύμα γλωσσικῆς "νομιμοφοροσύνης" — καὶ "μεταφράζει" αὐθαιρέτως μιὰ ἐγκύκλιον πού τοὺς εἶχαν στείλει γιὰ τὸ "Σύλλογον τῶν ὠφελίμων βιβλίων", πὼς θὰ τῆ γράφανε οἱ "μαλλιάραι", τὶ κακὸ θὰ ἐρχότανε μ' αὐτούς: "Βασίλειον τῆς Ρωμοσύνης: Τὸ κουβέρνο γιὰ τὰ κουμάντα τῆς Ἐκκλησίας καὶ γιὰ τὰ γράμματα τῆς πλειμπάγιας. Σὲ σὰς τὰ κοπέλια [λαειτουργοὺς] τῆς γραμματοσύνης τοῦ κοσμάρχου, λέμε νὰ ζεῖρετε πὼς ἐδῶ στὴν Ἀθήνα ἐσυνάχθηκε ἓνα σινάφι [σύλλογος] κι ἐγένεον μιὰ παρέα καὶ ἔβαλε βουλή καλὰ καὶ σώνει νὰ φτειάνῃ χρειάζουμενες [ὠφέλιμες] φυλλάδες...". Τέτοιαι ψευτιές ἔλεγε, συκοφαντικῆς, γιὰ τοὺς δημοτικιστὰς ὁ γυμνασιάρχης, κάνοντας ἐπικίνδυνον καὶ βλαβερὸ "πνεῦμα".



Καὶ μόνο πού ἔγραψε στὴ δημοτικὴ τὴν "Ἰσθμὴ πρὸς τὸν Αἰσχύλον", οἱ ταπεινοὶ "καθαρολόγοι" ζητοῦσαν τὴν ἀπόλυση τοῦ Κωστή Παλαμᾶ ἀπὸ τῆ θέσῃ του στὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν

Στὸ μεταξύ, ἡ "Πρωτὰ" ἔβλεπε πὼς οἱ παραστάσεις ἐξακολουθοῦσαν μὲ κόσμον κ' ἠθέλε νὰ τὸ ἀποτρέψει. Ὅσο παιζόταν τὸ ἔργο, φανερωνόταν ἡ ἀδιαφορία τοῦ μεγάλου κοινοῦ γιὰ τὴ γλώσσα του, ὅπως τὴν ἔβλεπαν ἐκεῖνοι, κ' ἦταν ζημιὰ γιὰ τὴν ἀποψη τοῦ Μιστριώτη. Θέλανε, λοιπόν, νὰ παρεμβάλουν καινούριαι ἐνοχλήσεις. Ὁ πολὺς κόσμος χαιρόταν τὴν "Ὁρέστεια", δὲν ἦταν σάν τοὺς ψευτομορφωμένους τῆς "πρώτης", γιὰ νὰ τοὺς κυριέψει μόνον "ἱερὴ ὀργή"! Στίς 7, λοιπόν, τοῦ Νοέμβρη κάπως δισταχτικὰ — στὴν 3ῃ σελίδα — ἓνα γράμμα ξαναθυμίζει τὸ ζήτημα. Ὁ τίτλος ἦταν ἀρκετὰ ἐμπρηστικὸς: "Ἐγώσαστε φωνὴν ὑπὲρ τῆς γλώσσης. Σύστασις πρὸς τὸν Τύπον" ὑπογραφή: Νικ. Ἡ ἐπίθεσις εἶναι, πάλι, ἐναντίον τοῦ Παλαμᾶ. Τονίζεται πὼς εἶναι Γραμματέας στὸ Πανεπιστήμιον καί, ἄρα, δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται, σὰ δημοσιὸς ὑπάλληλος πού ἦτανε, νὰ γράφει τέτοια γλώσσα! Δὲν ξεχνάει καὶ τὸν Πάλλη καὶ τοῦ ρίχεται κ' ἐκεῖνοῦ. Ἀπευθείας γιὰ τὴν μετάφραση τῆς "Ὁρέστειας" δὲ λέει τίποτα! Ἦταν ἡ "πολιτικὴ" τους, θὰ προχωροῦσαν σιγὰ σιγὰ, πονηρὰ. Καὶ τὸ γράμμα τελειώνει: "Καὶ ὡς κατακλεῖδα τῆς παρουσίας μου, κ. Διευθυντά, ἐπιτρέψατέ μου νὰ παραθέσω ἐν ἐξᾶστιχον ἐπίλογον μακροῦ ποιήματος δημοσιευθέντος περὶ τῆς κλίκας καὶ ὅπερ ἄλλοτε ἐκυκλοφόρησεν:

"Ὡ "κλίκα"! Ἄγος ρυπαρὸν ἐν τῇ φιλολογίᾳ,
Ἄλληλοθωμᾶζόμενοι ἐν "Ἀστει" καὶ "Ἐστία"
οἱ γράφοντες Μενέλιδες (sic), Κουσόλους (sic), ἀηδίας
πρὸς αἰσχος τῆς γραμματικῆς καὶ τῆς καλαισθησίας.
Τὸ πρόσωπόν σας κρύψατε καὶ τὰ ποιήματά σας,
οὐδὲ σατύρας ἀξίον δὲν εἶναι τ' ὄνομά σας".

Πολὺ θὰ ἐπιθυμοῦσα νὰ μὴν ἦταν τόσο παγερὸ, τόσο πολὺ σαχλὸ τὸ στιχοῦργημα· ὁμως γιὰ νὰ ναι τέτοιο, μπόρεσε ὁ "ποιητῆς" του νὰ ἐπιτρέψει στὸν ἑαυτὸ του, νὰ θίγῃ τὸν Παλαμᾶ καὶ τοῦ Πάλλη! Τέτοια ἦταν ἡ πνευματικὴ ἀξία τῶν ἀντιπάλων τοῦ δημοτικισμοῦ.

Τὴν ἴδια μέρα, σὰν ἀπὸ σύνθημα, ρίχνει καὶ ἡ "Ἀστραπή" μιὰ μπηχτή: ἓνα χρονογράφημα, μὲ τὴν ὑπογραφή "Δάφνης" καὶ τὴν ἐπιγραφή "Ἀρχαῖον δράμα", ἀρχίζει: "Τὰ πραξικοπήματα διαδέχονται ἀλλήλα. Τὸ Βασιλικὸν Θέατρον καὶ ἡ Νέα Σκηνὴ ἠμιλλήθησαν ποῖον περισσότερον τοῦ ἄλλου νὰ γελοιοποιήσῃ τὸ ἀρχαῖον δράμα". Καὶ τελειώνει: "Αὐτοὶ καθ' ἑαυτοὺς οἱ δράσται τῶν γλωσσολαστικῶν αὐτῶν κατορθωμάτων στεροῦνται πάσης σοβαρότητος" πρόκειται μόνον περὶ τῆς ἐθνικῆς αξιοπρεπείας. Καὶ εἶνε κτύπημα τολμηρὸν μίᾳ μετάφρασις ἀναβιβαζομένη εἰς θέατρον περιωπῆς τοῦ Βασιλικοῦ". Σὲ ἄλλο διπλανὸ κομμάτι ἓνας "Γρ." γράφει ὅτι βαρέθηκε πιά ν' ἀκούει κάθε τόσο διάφορες περιπτώσεις τοῦ γλωσσικοῦ ζητήματος. Αὐτὸς πολὺ λίγα καταλάβαινε ἀπ' ὅσα γίνονταν τριγύρω του. Ἐκείνοι ποὺ γράφουν στὴν "Ἀστραπή" κ' οἱ ἀνάλογοί τους εἶναι συμπαθητικοί, τελοσπάντων δὲ ζητᾶνε τίποτα προσωπικῶς λένε τις γνώμες τους, ὅς εἶναι κ' ἐπιρρασιμένοι ἀπὸ τὸ Μιστριώτη, ποὺ τοὺς σούρνει ἀπὸ τὴ μύτη χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνουν.

Ἡ "Πρωΐα", στὶς 8 Νοέμβρη, φροντίζει νὰ προετοιμάσει ψυχολογικά τοὺς ἀναγνώστες τῆς γιὰ τὴ διάλεξη ποὺ θὰ ἴδινε στὴ μεγάλη αἴθουσα τοῦ Πανεπιστημίου, στὶς 9 τοῦ μηνός, ὁ Μιστριώτης γιὰ τὴ γλώσσα. Ἡ τελευταία, γιὰ τὴν ὥρα, παράσταση τῆς "Ὁρέστεια" θὰ δινόταν τὸ ἴδιο βράδυ. Ἡ "ψυχολογικὴ" προετοιμασία γίνεται ὡς ἐξῆς: "Ζήτημα ἐθνικόν, τὸ γλωσσικὸν ζήτημα, προέκυψε πάλιν ἕνεκα τῆς παραστάσεως τῆς "Ὁρεστείας", ἣς ἡ μετάφρασις περιεῖχε ἄνευ ἀνάγκης δύο ἢ τρεῖς λέξεις πεποιμένους. Τὸ συμβεβηκός, κατὰ τὰς μεταδοθείσας ἡμῖν πληροφορίας, διότι δὲν παρέστημεν εἰς τὴν παράστασιν, [ὁ Μιστριώτης, ἐμπνευστὴς κάθε σχετικοῦ γραφόμενου, δὲν πῆγε λοιπὸν στὴν παράστασι:] δὲν ἦτο ἄξιον νὰ χρησιμεύσῃ ὡς ἀφορμὴ ἀλλὰ καὶ ἄνευ αὐτοῦ, τὸ ἀκατάληπτον μωσαϊκόν, τὸ ὁποῖον προβάλλουσι τινες ἀπὸ καιροῦ, πρέπει νὰ ἐγείρῃ τὸ κοινὸν φρόνημα. Ἡ γλώσσα τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους...". Ὡστε γιὰ τὸ Μιστριώτη τὸ ποτήρι ξεχειλίζει, δὲ μπορούσε πιά ν' ἀνέχεται παρόμοια ἐνοχλήματα, κινδύνευε τὸ σύστημά του. Οἱ μαλλιαροὶ θὰ κατακτοῦσαν τὴν Τραγωδίαν! Οἱ λογαριασμοὶ ἔπρεπε νὰ ξεκαθαριστοῦν! Τὴν Τρίτη, 11 τοῦ

Νοέμβρη, θὰ παιζόταν ἄλλο ἔργο. Ἡ "Ὁρέστεια" δὲν ἔπρεπε νὰ ἐπαναληφθεῖ!

Ἡ "Πρωΐα", τὴν ἴδια μέρα τῆς διάλεξης, τὴν ἀναγγέλλει κι ἀπὸ κάτω ἔχει τὴν ἐρεθιστικὴ πληροφορία, πὼς τὴν προηγουμένη "ὁμὰς φοιτητῶν εἰς ἐξοχικὴν ἐκκλησίαν ἐτέλεσε μνημόσυνον ὑπὲρ τῶν πεσόντων κατὰ τὴν ἡμέραν τῆς 8ης Νοεμβρίου. [1901- ἐννοεῖ τὰ "Εὐαγγελικά"]. Τὸ μνημόσυνο ἐγένετο ἀθρόβως, [ἦταν, ὅμως, προετοιμασία τῶν φοιτητικῶν πνευμάτων γιὰ ν' ἀκούσουν "γόνιμα" τὴ διάλεξη] χωρὶς ἀμφιβολία, τὸ μνημόσυνο εἶχε τὴν ἐγκριση τοῦ Μιστριώτη δὲν ἦταν ὁ τύπος ποὺ θ' ἄφηνε τοὺς δικούς του νὰ κάνουν κάτι χωρὶς νὰ τὸ ξέρει] διάπυρος δὲ ἀνεπέφθη εὐχὴ πρὸς τὸν ὕψιστον, ὑπὲρ τῶν ἀγῶν προμάχων καὶ θυμάτων τῆς ἱερᾶς γλώσσῃ τοῦ Εὐαγγελίου τῆς ἀποτελοῦσης τὴν σῴτειραν κιβωτὸν τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν ὑποστάσεως".

Τὴ μέρα, ἐπίσης, τῆς διάλεξης (9 τοῦ Νοέμβρη), ὁ Νιρβάνας γράφει στὸ πρωινὸ "Ἀστὺ" ἓνα μεγάλο χρονογράφημα: "Ζήτημα γλωσσικοῦ τόνου": "Διατρέχονεν πάλιν ἡμέρας ρητορικῆς καὶ φιλολογικο-πατριωτικῶν ἐξάρσεων... Ἰσως ἂν ἔλειπεν εἰς ὅλα τὰ ζητήματα ἢ ἀνάμειξις τοῦ περιφήμου πατριωτικοῦ στοιχείου, καὶ πρὸ πάντων εἰς ζητήματα καθαρᾶς τέχνης καὶ καλαισθησίας, τὰ ἐκάστοτε ἀναφύομενα ζητήματα θὰ διερωτίζοντο νηφαλιώτερον... Πρὸ πάντων ἂν τὸ περίφημον αὐτὸ ζήτημα τῆς γλώσσῃς τὸ ὁποῖον κύριος οἶδε τί μᾶς ἐπιφυλάσσει ἀκόμη, ὑπῆρχε τρόπος νὰ περιορισθῇ εἰς τὰ ὄριά του, ὅρια ἀνάγκης καὶ καλαισθησίας χωρὶς ν' ἀναμνησθῆται κάθε φορὰ μὲ τὴν μεγάλην Ἰδέαν καὶ μὲ τὸ μέλλον τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους". Ἡ διορατικότητα τοῦ Νιρβάνου προαισθάνεται τί πρόκειται νὰ συμβεῖ καί, σὰν τὸν γνωστὸ πνιγμένο, πιάνεται ἀπ' τὸ νὰ ἔξορκίζει τὸ κακὸ, βέβαιος πὼς δὲ μπορεῖ νὰ κατορθώσει τίποτα καλύτερο· τὸ βλέπουμε κ' ἐμεῖς μέσα στὰ γραψίματα ὀλονῶν φοβόυνται τὴν ἰκανότητα τοῦ Μιστριώτη νὰ διεγείρει τοὺς φοιτητές. Εἶχε ἀκουστεῖ, πὼς θὰ ταίριαζε νὰ ἐπιβληθεῖ ἀπὸ τὸ Κράτος λογοκρισία γιὰ τίς μεταφράσεις τῶν ἀρχαίων δραμάτων. Ἡ "Ἔστια" σ' ἓνα "Κόσμο" τῆς (7 τοῦ Νοέμβρη) πληγώνει ἀλύπητα τὴν πιθανότητα μιᾶς τέτοιας ἀπόπειρας.

"Ἡ χθεσινὴ διάλεξις τοῦ κ. Μιστριώτου. / Σφοδρὰ ἐπίθεσις κατὰ τῶν χυδαῖστων. / Ζητεῖ τὴν κεφαλὴν των ἐπὶ πίνακι. / Αἰ ἐνέργειαι τῶν φοιτητῶν κατὰ τῶν παραστάσεων. / Ἀπειληθεῖσαι ταραχαί".

Μ' αὐτοὺς τοὺς τίτλους, μὲ κεφαλαῖα, κορυφῇ στὴν πρώτη σελίδα τῆς, βγήκε ἡ "Ἀκρόπολις", τὴ Δευτέρα 10 τοῦ μηνός, καὶ δημοσιεύει "ὀλόκληρο" τὸ λόγο τοῦ Μιστριώτη:

"Ἐν πρώτοις ὁ κ. Μιστριώτης ἐπραγματεύθη περὶ τῆς ἀναγεννήσεως τῆς Ἑλλάδος καὶ εἶτα εἰσήλθεν εἰς τὴν ἐξέτασιν τῆς γλώσσῃς". Κρίμα ποὺ ἡ "Ἀκρόπολις" δὲ δημοσίευσεν κι αὐτὸ τὸ μέρος· θὰ ἔλεγε, σίγουρα, ὅτι μὲ τὴν ἀρχαία γλώσσα θὰ ἐρχόταν ἡ ἀναγέννησις τῆς Ἑλλάδος. Ἀλλὰ καὶ ὅσα τύπωσε μᾶς εἶναι ἀποκαλυπτικά:

"Ἡ Ἑλλὰς ἀνανεωθείσα, τὰς ρυτίδας τοῦ γήρατος ἀποβαλοῦσα καὶ τὰς ἀλύσεις τῆς δουλωσύνῃς θραύσασα, τὸ πρῶτον ἐπειράθη ὅπως ἀνεύρῃ τὴν μελιχρὰν ἐκείνην φωνήν, δι' ἣς ἀπήγγειλε τῷ κόσμῳ τὰ θεῖα τοῦ Πλάτωνος ρήματα καὶ τοὺς γενναίους τοῦ Δημοσθένους λόγους... τὴν ἀμύθητον τῆς θεῖας ταύτης γλώσσῃς ἡδονὴν αἰσθάνονται οἱ λογάδες τοῦ πεπολιτισμένου κόσμου οἵτινες χάριν τῶν Προπυλαίων καὶ τοῦ Παρθενῶνος εἰς τὴν πόλιν τοῦ Περικλέους συρρέοντες φοιτῶσιν εἰς τὸ ἡμέτερον θέατρον [τὸ Νέο Ἑλληνικὸ] μόνον ὅταν διδάσκωμεν ἀρχαῖα δράματα, ὅπως ἀκούσωσι τὰ εὐπλαστά τοῦ Σοφοκλέους ρήματα ὑφ' ἑλληνικῶν στομάτων ἀπαγγελλόμενα. [Θέλει νὰ πεῖ πὼς τὸ μόνο ποὺ ἀξίζει ἀπὸ τὸ θέατρο στὴν Ἀθήνα εἶναι οἱ παραστάσεις τῆς "Ἐταιρείας πρὸς..."] ποὺ ἔχει ἰδρύσει ἐκεῖνος! Στὶς ἑκτακτες παραστάσεις του, λέει, τρέχανε οἱ ξένοι. Ἄς προσθέσωμε πὼς οἱ ξένοι εἶχαν διατυπώσει φανερά τρομερές κριτικὲς ἐναντίον του· λυπᾶμαι ποὺ τώρα δὲ θὰ μπορούσε νὰ μιλήσωμε γι' αὐτές]. ... Μόνον ὀλίγοι ἀμαθεῖς τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑλλάδος νεανίσκοι μὴ δυνάμενοι νὰ αἰσθανθῶσι τὸ ἀμύθητον τῆς ἀρχαίας γλώσσῃς κάλλος, ἐκθάπτουσι τὰ ράκη τῶν καλυβῶν τῆς δουλωσύνῃς, ὑπὲρ πειρῶνται ὅπως παραβάλωσι πρὸς τὴν ἀλουργίδα τοῦ Πλάτωνος καὶ ὅπως τὴν καλαῦροπα τοῦ ἀγροῖκου ποιμήνος ἀντιπαρατάξωσι πρὸς τὸ σκῆπτρον τῆς ἡγεμονίδος τῶν γλωσσῶν. Οἱ κολοιάρχοι οὗτοι τῆς βαρβαροφῶνου γλωσσικῆς δυσαρμονίας ἐπανάγουσι εἰς Ἑλληνικὰ στόματα Ἑνετικὰς ἢ Τουρκικὰς λέξεις καὶ πλάσσωσι κακὸν ἡλεθρῶν, ὑπὲρ διεγείρουσι τὸν ἔμμετον... [ἀκόλουθοῦν τ' ἀποσπάσματα ποὺ ἀναγράψαμε πιὸ πάνω].

Ὁ ἀγῶν καὶ ἐμπνευσμένος σκηνοθέτης τῆς "Ὁρέστειας" Θωμᾶς Οἰκονόμου. Φωτογραφία τοῦ 1909, ὅταν ἐρμήνευε τὸν "Ἀμλετ"



Ευχόμεθα ίνα ή πολιτεία λάβη έν καιρῷ τήν δέουσαν πρόνοιαν διότι οί λαοί, όταν ίδωσι τήν Ορησκείαν και τήν γλώσσαν αυτών ύπονομευομένην, μέχρι βιαίων έξεγέρσεων έξικνοῦνται (άπειλή πρὸς τὸ Κράτος και ύποκίνηση πρὸς τοὺς φοιτητὲς νά χτυπήσουν τοὺς "χυδαϊστὰς") ὅπερ, προφανῶς βλάπτει αὐτοὺς [τοὺς λαοὺς — ἐδῶ κάνει τὸ φίλο τῆς ἡσυχίας, ύποκριτικά, ἀφοῦ μόλις εἶχε ρίξει τὸ σύνθημα]. Οὕτω πράττουσιν οί ἰθύντορες τῶν λαῶν (άπειλητικὸς ύπαινιγμὸς πάλι πρὸς τὸ Κράτος) ὅσοι ἐννοοῦσι νά συνεχίσωσι εὐκλεῆς παρελθὸν και ἔχουσι τὸ σθένος, ὅπως ἀτενίσωσι εἰς ἐνδοξον μέλλον. [Ἄν δὲν πλήξει τὸ Κράτος τελειωτικά τοὺς "χυδαϊστὰς", δὲν ἔχει ψυχικὸ σθένος...]. "Ἄν οί ἀφιλοπάτριδες οὔτοι ἄνθρωποι ἐπετύγχανον τοῦ σκοποῦ αὐτῶν, ἤθελον ἀφαιρέσει ἀπὸ τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ τὸ ὄργανον τῆς ἀναπτύξεως και καταρρίψει μνημεῖον, ὅπερ ἡ νεωτέρα Ἑλλάς ἐπὶ αἰῶνας ἀνίγειρε. [Δὲν ἀπομένει δηλαδὴ τίποτ' ἄλλο παρά νά σφαγοῦν οί "χυδαϊστὰς" — αὐτὸ ἀκουσε τὸ φοιτητικὸ πλῆθος]... Οί χυδαϊζόντες μεταφρασταί [και ὁ Χριστομάνος μαζι] ύποκρίνονται ἀπορίαν, ἂν τὰ ἔργα αὐτῶν ἀπεδοκιμάσθωσαν. Τὸ πρῶμα ὅμως δὲν εἶναι δυσερμηνευτον διότι τοῦτ' αὐτὸ θέλουσι πάντες (ὑπόδειξις στοὺς φοιτητὲς) εἰς τὸ θεάτρον περιβεβλημένοι τὰς ἐμβάδας και τήν στολὴν τοῦ κοιτῶνος [; ;]. Ἄλλ' αἱ ἀποδοκιμασίαι και οί καταγέλωτες ἄς χρησιμεύσωσιν αὐτοῖς ὡς διδασκαλία, ίνα μὴ διασπῶσι τήν ἐνότητα τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς. Ταλαίπωρον ἑλληνικὸν γένος! Δὲν ἤρκεσε τὸ ἐγχειρίδιον τοῦ δολοφόνου [;] και ἡ δυναμίτις τοῦ ἀνατροπέως [;] ἄλλ' ἦτο πεπραμμένον ίνα βέβηλοι ἑλληνικαὶ χεῖρες ἐμβάλωσι πυρίτιδα ὑπὸ τὰ θεμέλια τοῦ Παρθενῶνος τῆς γλώσσης... Ἄλλ' ἄς μάθωσι ὅτι αἱ Ἑλληνικαὶ Ἐρινυῆς [προτροπὴ γιὰ ἐκδίκηση] δὲν φέρουσιν ἐπὶ κεφαλῆς δέρματα ἀκάκων προσβάτων ὡς ἐν τῷ Βασιλικῷ Θεάτρῳ (ὑπαινιγμὸς γιὰ τήν ἐμφάνιση τῶν Ἐρινῶν στὴν παράσταση). Ὁ δὲ Ἑλληνικὸς λέων δύναται μὲν νά κλεισθῇ ἐν κλωβῷ και δύνανται τεχνηέντως ν' ἀποσπᾶσωσι τοὺς ὄνυχας αὐτοῦ, ἀλλὰ ἐὰν ἐξέλλῃ τούτου θέλει τύψει κατὰ κόρρως ὡς ἄλλοτε τὸν ἡγίτορα ὀλοκλήρου κοσμοκρατορίας...". [Ἐννοεῖ τοὺς Περσικοὺς πολέμους;].

Πιὸ πάνω εἶχε πεῖ: "Οἱ ἡμέτεροι χυδαῖσται τήν γλώσσαν αὐτῶν δύνανται νά μεταχειρίζονται διαλεγόμενοι πρὸς τοὺς ὑψηλότες αὐτῶν ἢ ἐν τοῖς κατηλιείοις, όταν ὅμως ἐμφανίζονται ἐν τῷ Θεάτρῳ [τώρα ἐπεκτείνει τὴ "δικαιοδοσία" του και στὸ θέατρο, γενικά] και διὴ ἐν τῷ Βασιλικῷ, ὑπὲρ οὐ ἐνδιαφέρονται οὐ μόνον οἱ Βασιλεῖς, ἀλλὰ και τὸ Ἑλληνικὸν γένος ὀλόκληρον (ἀπειλεῖ και τὸ Βασιλεῖα και τοῦ κάνει ἐξῶση ἀπὸ τὸ θέατρο πού 'χε ιδρύσει και πού πληρῶνε γι' αὐτὸ και φόρους στὸ κράτος) ὀφείλουσι νά ἔχωσι γλώσσαν μᾶλλον εὐγενῆ ἢ στολὴν πολυτελεῖ και διαφέρουσαν". Μ' ἄλλα λόγια καταργεῖ τὴν ἀξία τῆς παράστασης και τὴ σκηνηκὴ τελειότητα. ("Ἀκρόπολις" 10 τοῦ Νοέμβριου).

Ἡ "Πρωῖα", πού δὲν ἔβγαине Δευτέρα, σπεύδει τὴν Τρίτη 11 τοῦ μηνὸς νά πληροφορήσει, ὅτι στὸ λόγῳ ἦταν παρόντες "... Ὁ Πρύτανις τοῦ Πανεπιστημίου, οἱ καθηγηταὶ πασῶν τῶν Σχολῶν [ἄλλοι] κόσμος ἄλλος ἐκ τῶν ἐπιστημόνων και πλείεσται κυρία... Εἰς τὴν σεμνὴν τελετὴν παρέστη και ὁ κ. Δελγιάννης...". Κατὰ τὴν ἴδια πηγὴ "τὸ τέλος τοῦ λόγου... ἐκάλυψαν ἀτελείεστα χειροκροτήματα. Ἐν μέσῳ τοῦ θορύβου ἐκεῖνον τῶν ἐπεφωμῶν και τῶν χειροκροτημάτων, ἀκούεται ἡ φωνὴ φοιτητοῦ... ὁ ὁποῖος ἀπῆλθνε λίαν ἐπιτυχῆ προσφώνησιν πρὸς τὸν κ. Μιστριώτην εὐχαριστήσας αὐτὸν ἐκ μέρους τῆς Πανεπιστημιακῆς νεολαίας, διὰ τοὺς ὑπὲρ τῆς Μεγάλης Ἰδέας κόπους του, βεβαιώσας αὐτὸν ἐν τέλει ὑπὸ τὰ παταγῶδη χειροκροτήματα... ὅτι ἡ νεολαία τοῦ Ἐθνικοῦ Πανεπιστημίου θὰ εἶναι πάντοτε ἀγρυπνος φρουρὸς παντὸς ἔθνικοῦ" — ἐτοιμοί, δηλαδὴ, γιὰ ἐπίθεση!

Οἱ φοιτητὲς, ἀναμμένοι πιά, συγκεντρῶνονται στὰ προϋλαία ὅπου μιλάει ἄλλος φοιτητὴς και προτείνει "ὅπως ἀνακόψωσι σήμερον τὸ βέβηλον ἔργον τῶν μεταφραστῶν". Ἐκλέγεται μιὰ ἐπιτροπὴ, πηγαινεὶ στὸ Στεφάνου και ζηταεῖ νά μὴν ξαναπαιχτεῖ ἡ τριλογία, ὅμως αὐτὸς τοὺς ἔδιωξε μὲ τὴ δὴλωσιν πὸς ἡ παράσταση θὰ γίνετ' ἵπταν και στὸν ὑπουργὸ τῶν Ἐσωτερικῶν, πού κάλεσε τὸ Διευθυντὴ τῆς Ἀστυνομίας και τοῦ 'πε νά δεῖ τὸ Στεφάνου αὐτὸς τοῦ ἴδωσε τὴν ἴδια ἀπάντησιν και τὴν πῆγε στὸν ὑπουργὸ. Τότε ὁ ἀστυνομικὸς διευθυντὴς διαβίβασε παράκλησιν τοῦ ὑπουργοῦ πρὸς τὸ Μιστριώτη, νά μὴν ἐπιμένουν οἱ φοιτητὲς στὴν ἀπαγόρευσιν ὁ Μιστριώτης δέχτηκε "μόνον ὑπὸ τὸν ὄρον νά μὴ διδαχθῇ πλέον [ὁ καμῶς του] ἔστω και μεταρπευομένη ἡ Τριλογία τοῦ Αἰσχύλου".

Και ἡ "Ἀκρόπολις", πού διηγεῖται αὐτὰ τὰ σοδρ'τα - φέρ'τα (ὅπου πιὸ πάνω) προσθέτει πὸς ὁ Μιστριώτης εἶπε στὸ Διευθυντὴ τῆς Ἀστυνομίας: "Ἄν πρόκειται νά μᾶς διαφθέρουν και



Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, τρισαρχιωμένη "Κοκορόμυαλη", στὴν ὁμόνυμη κωμωδία τῶν Μπαρριέρ και Γκοντινέ, πού ἀνεβάστηκε ἔνα χρόνο πρὶν ἀπὸ τὴν "Ὁρέστεια" στὸ "Βασιλικὸ Θέατρο"

τήν γλώσσαν τότε οὐδὲν πλέον μένει εἰς τὸ ταλαίπωρον ἔθνος μας και πάντες πρέπει νά ἀποτρέψωμεν παντὶ σθένει τὸν ὄλεθρον τούτον. Ἐγὼ πρῶτος ἐν τῇ περιπτώσει ταῦτη θὰ φορέσω κόκκινην σκούριαν (sic) όταν ἐπιμένουν νά μᾶς καταστρέψουν τὰ ἔθνικά μας κειμήλια. Ἐν τούτοις ὅτι δύναμαι θὰ πράξω διὰ τὴν ἀποψινὴν παράστασιν".

Ταραχὲς δὲν ἔγιναν, ἀλλὰ πὸς κοτζάμ διευθυντῆς τῆς Ἀστυνομίας δὲν τὸν ἄρπαξε τέτοιον αὐθάδη ἀπ' τὸ γιὰ νά τὸν χῶσει μέσα; Θὰ 'χε ἀνάλογες διαταγές! Ἄλλ' οἱ φοιτητὲς, μιμούμενοι τὴν αὐθάδεια τοῦ Καθηγητῆ τους και νομίζοντας τὸν ἑαυτὸ τους νικητῆ, ἀνακοινώσανε μιὰ τους" ἔκκλησιν πρὸς τὸν ἑλληνικὸν λαόν": "Λαε! Σὺ, ὅστις ἔχουσες τὸ αἷμα σου ὑπὲρ τῆς ἱερᾶς γλώσσης σου (ὑπόμνησιν τῶν "Εὐαγγελικῶν") γρηγόρει! Ἡ γλώσσα σου πάλιν ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν σου βεβηλοῦται. Ἡ ἔθνικὴ σου ὑπόστασις καιρίως ὑπὸ τῶν βεβηλῶν τούτων πατάσεται και ὑποβλέπεται. Λαε! Οἱ ἐχθροὶ τοῦ ἔθνισμοῦ σου προσπαθοῦσι διὰ τῆς σφαγιάσεως τῆς γλώσσης σου τὴν ἴδιαν σου σφαγίαν ὡς ἔθνος και φυλῆς. Γρηγόρει! Καὶ ἔσο ἔτοιμος διὰ τὸ τελευταῖον κατὰ τῶν ἄνιερων βεβηλωτῶν σου κτύπημα...". Μ' ἄλλα λόγια, καθαρὴ πρόσκλησιν σὲ ἀνταρσία!

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ: Συνέχεια και τέλος τοῦ ἄρθρου.

● Ὁ κ. Χρ. Ε. Ἀγγελομάτης δημοσιεύει, στὴν ἐφημερίδα "Ἐστία" σειρά σημειωμάτων γιὰ τὰ Εὐαγγελικά και τὰ Ὁρεστειακά. Ἀρχισε στὶς 8 Φλεβάρη. Συνεχίζει και μετὰ τὸν Ἰούλη.

ΤΟ ΑΝΑΛΥΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

ΑΓΓΛΙΑ	Γιόρκ Σούστρινγκ Θέατρο P.A.T.	Ή ζωή σ' ένα εργοστάσιο σοκολατοποιίας (ομαδική δημιουργία) Μέ δεμένα τ'α μάτια (ομαδική δημιουργία) Ό Καμπούρης (ομαδική δημιουργία)	•* •
ΑΙΓΥΠΤΟΣ	Λαϊκό συγκρότημα Sameh Nassa Ayoub	Ήσες και Ήσους	
ΑΡΓΕΝΤΙΝΗ	Θεατρικό Κέντρο του Μπουένος Άιρες	Ή Αποχωρητήριο (ομαδική δημιουργία)	•
ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ	Ή Ακαδημία Θεάτρου Σαράφοβ (Σόφια) Θέατρο του Πανεπιστημίου S. U. 113 (Σόφια)	Οι γυναίκες παίρνουν την άρχη (Κόστοβ) Χόρο (Σταχιμίροφ)	•
ΒΡΑΖΙΛΙΑ	Ή Ομάδα Πάο ε Τσίρκο (Σάο Πάουλο)	Μικροαστικοί Γάμοι (Μπρέχτ)	
ΓΑΛΛΙΑ	Θέατρο Ναίφ Θίασος Ήτανόρ Θίασος Πιέρ Σπιβακόφ Σμίγκ	Τό μυστικό του Ρισάρ Ντεμαρσύ 1 - 2 - 3 Ήλιος τής Κατρίν Μονό Οι περιπέτειες του Μίνους και του Μάγκνους Ή όμολογία (Σάρα Μπερνάρ) Θά σκάσω (Βενσάν Κάλντορ)	•
ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ	Θέατρο Σκηνή 71	Μ'όλη μας τή φωνή (σέ στίχους Μαγιακόβσκι)	
ΕΛΒΕΤΙΑ	Θέατρο Μομπίλ (Γενεύη)	Ούεστερν (ομαδική δημιουργία)	•
ΖΑΪΡ	Ήθνικό Θέατρο του Ζαΐρ	(Λαϊκό Παραμύθι)	
Η.Π.Α.	Γκοτζίλλα Ραϊνμπου Τρούπ (Σικάγο) Θεατρικό Ήργαστήρι τής Ήιόβα Ρίτσαρντ Γκάλλο	Κοπρίες στην Κόλαση (Λούντλαμ Μ. π. Βέρ) Οι Πόρνες τής Βαβυλώνας (Μπ. Βέρ) Ή όνομασία (ομαδική δημιουργία) Στριγγές κραυγές	• • •
ΙΑΠΩΝΙΑ	Βαζέντα Σογκεκίγιο (Τόκιο)	Πάνω στά δραματικά πάθη II	•
ΙΡΑΝ	Ή Ομάδα του Καργκάγε Ναμαγιές (Τεχεράνη)	Ναγκαχάν Αυτόκατηγορία (Πέτερ Χάντκε)	•
ΙΣΠΑΝΙΑ	Θέατρο Ταμπάνο (Μαδρίτη)	Καστανουέλα 70 (ομαδική δημιουργία) Υ βά ντέ Ρετάμπλος (ομαδική δημιουργία)	• •
ΙΤΑΛΙΑ	Θέατρο του Ήλιου Θίασος Μπήτ 72 Ήλ Γκραντεάτρο (Ρώμη)	Ή πόλη τών ζώων (ομαδική δημιουργία) Ράτα... Τά... Τά... Τά... (όμ. δημ.) Οι 120 μέρες τών Σοδόμων (Σάντ) Τά Μπάνια (Μαγιακόβσκι) Τύμπανα μέσ στη νύχτα (Μπρέχτ)	•
ΚΟΛΟΜΒΙΑ	Θέατρο Καντελάρια (Μπογκοτά)	Ήμεεις οι άπλοι άνθρωποι (ομαδ. δημ.)	•
ΜΑΡΟΚΟ	Θίασος Τάγιεμπ Σαντίκι (Καζαμπλάνκα)	Μακαμάτ Βαντία Ήζ-Ζαμάν Ήλ Χαμαντάνι	•
ΜΕΞΙΚΟ	Μάρτα Βερντούζκο και Σαλβαντόρ Φλόρες	Νοσταλγία του θανάτου (Βιλλαουρούτια)	•
ΝΙΓΗΡΙΑ	Ήθνικό Θέατρο του Ντούρο Λάντιπο (Ήμπαντάν)	Ή Όπερα Γιορομπα: Ή Ομπακόσο και Ή Ολουβέρι (Ντούρο Λάντιπο)	•
Δ. ΓΕΡΜΑΝΙΑ	Καφεθέατρο Γαλ. Ήνστιτούτου Βερολίνου Schauspielhaus de Bochum	Γιατρός μέ τό ζόρι (Μολιέρος) Σαλώμη (Ήσκαρ Ουάλντ)	•
ΟΥΓΚΑΝΤΑ	Θέατρο Λίμιτεντ (Καμπάλα)	Ρένγκα Μοί (Σερουμάγκα)	•
ΟΥΡΟΥΓΟΥΑΗ	C.P.N.	Ή φωνή τών νικημένων	
ΠΕΡΟΥ	Θέατρο Ή Καμπεσίνο του Γιαβιέρ (Κούζκο) Χόρχε Ήκούνα Παρέντες (Λίμα)	Μαριονέτες στη διάλεκτο Κέτσουα Μίμος	•
ΠΟΛΩΝΙΑ	Θέατρο Στούντιο (Βαρσοβία) Θέατρο STU (Κρακοβία)	Ρεπλικ (Γιόζεφ Σάινα) Ή πτώση (ομαδική δημιουργία) Τό κλειδί τών Πολωνικών Ήνειρων (ομαδ.)	• •
ΠΟΡΤΟΓΑΛΙΑ	Τέατρο α Κομούνα (Λισσαβόνα)	Πούθε είσαι; (ομαδική δημιουργία)	
ΣΟΥΗΔΙΑ	Μπλόμκραφτ	Πώς - ό - ήλιος - ήρθε στην Τούντρα	•
ΤΣΕΧΟΣΛΟΒΑΚΙΑ	Θεατρικό Τμήμα τής Μπρατισλάβα Μουσική Ή Ακαδημία του Μπρόν	Ή φάρσα του Πατλέν Πώς νά παντρευτείτε μιά γυναίκα (Γκόγκολ)	
ΦΙΛΑΝΔΙΑ	Ή Χάα Τεάττερι (Ταμπέρε)	Τό παράξενο ταξίδι του Γιργκίπλου (ομαδ.)	•
ΧΙΛΗ	Θέατρο Ή Αλεφ	Καζιμίρο Παναφλέτα (ομαδική δημιουργία) Ήταν μιά φορά ένας βασιλιάς (ομαδ. δημ.)	• •
ΘΕΑΤΡΑ ΛΑΪΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ			
ΕΛΛΑΔΑ	Θέατρο Σκιών: Καραγκιόζης του Παναγιώ- τη Μιχόπουλου (Άθήνα)	Οιδίπους Τύραννος Ό Μεγαλέξανδρος και τό καταραμένο φίδι	• •
ΙΤΑΛΙΑ	Θίασος Maggio di Buti Τζουζέπε Τσελάνο	Μήδεια (Πιέτρο Φρεντιάνι) Σικελός Ή παραμυθός	•
ΠΟΛΩΝΙΑ	Λαϊκά Συγκροτήματα τής Κάτω Σιλεσίας	Ήρώδηδες κι Ή Άλτες	•
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΜΕΙΟΝΟΤΗΤΕΣ			
ΕΘΝΟΣ ΡΟΜ	Γιουγκοσλάβοι Τσιγγάνοι Λάλια Ντιμίτριεβιτς - Σάτι Μιχάλ - Ρούντα	Τραγούδια και χοροί	
ΙΝΔΙΑΝΙΚΟ ΕΘΝΟΣ	Θεατρική Ή ομάδα Ήντάχο	Θέατρο - Χοροί - Τραγούδια	
ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ	Κραϊήγκ Κάρπεντερ (Καλιφόρνια) Ντάρνυλ Ουίλσον	Ή Παραμυθός Ή Παραμυθός	
ΟΚΣΙΤΑΝΙΑ 50	Θέατρο ντέ λά Καρριέρα	Ό Πόλεμος του Κρασιού	
ΚΟΝΤΣΕΡΤΑ			
ΑΓΓΛΙΑ	Θεατρική Ή ομάδα Τάντζεντ	Ριφφ (ομαδική δημιουργία)	
Η.Π.Α.	Κρίστοφερ Τρή	Αυθόδητος Ήχος	•

* Σημ.: Μέ κουκίδες σημειώνονται τά θεάματα πού παρακολούθησε και Ό άσχοληθεί μ'αυτά ή άπεσταλμένη του "Θ".

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΑΝΣΥ 1973

● ΣΦΥΓΜΟΣ ΤΟΥ ΖΩΝΤΑΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Της ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Στά έννιά χρόνια τής λειτουργίας του, τὸ Φεστιβάλ τοῦ Νανσὺ ἔχει ἤδη παγκόσμια ἐπιβληθεῖ σάν ἕνας τόπος συνάντησης καὶ παθιασμένης ἀναμέτρησης τῶν πρὸ ἐπαναστατικῶν τάσεων τοῦ θεάτρου. Φτάνει νὰ θυμησοῦμε ὅτι στὸ Νανσὺ ἐμφανίστηκαν γιὰ πρώτη φορά, μπροστὰ σὲ διεθνῆ κοινὸ τὸ "Bread and Puppet", ὁ Γκροτόφσκι, τὸ "Teatro Campesino", ὁ Μπόμπ Οὐίλσον καὶ ἄλλοι θεατρικοὶ πειραματισμοὶ ποὺ σήμερα θεωροῦνται ὁρόσημα. Τὸ "Θέατρο" θεώρησε χρέος νὰ παρακολουθήσει τὸ φετεινὸ IX Φεστιβάλ. Ἡ νέα σκηνοθέτις Κατερίνα Θωμαδάκη δίνει τὶς παρακάτω ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες ἐντυπώσεις:

Φέτος, γιὰ πρώτη φορά, τὸ Φεστιβάλ τοῦ Νανσὺ κράτησε δεκατρεῖς μέρες — ἀπὸ τὶς 24 τοῦ Ἀπρίλη ὡς τὶς 5 τοῦ Μάη — καὶ φιλοξένησε πενήνταεξὶ θιάσους ἀπὸ τριανταδὺ χωρες. Γιὰ ν' ἀντιμετωπιστεῖ ἡ πληθώρα τῶν θεαμάτων ἐπιστρατεύτηκαν στὸ Νανσὺ καὶ στὰ περίχωρά του δεκαεξὶ αἰθουσες κάθε λογῆς: ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ πολυτελέστατο "Grand Théâtre" (μεγαλόπρεπη ἰταλικὴ σκηνή, καθίσματα καὶ πάτωμα ντυμένα μὲ βυσσίσι βελούδου) καὶ φτάνοντας μέχρι τὰ ἀντίσκηνα ἀπὸ μπλέ καὶ πορτοκαλὶ μουσαμά ποὺ ἔχουν στήθει στὸ πάγκο τῆς Πεπινιέρ κ' ὅπου, ὅταν βρέχει, θεατῆς κ' ἰθσοποιοὶ βουλιάζουν στὶς λάσπες.

Σ' ἕνα τέτοιο ἀντίσκηνο στεγάζεται καὶ ἡ ἔδρα τοῦ Φεστιβάλ, στὴν κεντρικὴ πλατεία Καρριέρ, μιά στενὸμακρὴ ἄδεια πλατεία περιστοιχισμένη ἀπὸ δέντρα καὶ παλιὰ σπίτια. Στὴν πρόσοψη εἶναι τὰ ταμεία τῶν εἰσιτηρίων, στὸ ἐσωτερικὸ τὰ γραφεῖα τῆς διεύθυνσης καὶ τῶν διάφορων ἀρμόδιων ἐπιτροπῶν, οἱ πάγκοι ὅπου πουλοῦνται ἀφίσες, προγράμματα καὶ φωτογραφίες, οἱ πίνακες ἀνακοινώσεων ποὺ ἐνημερώνουν τὸ κοινὸ γιὰ κάθε ἀπρόοπτη ἀλλαγὴ στὸ πρόγραμμα. Ὁ τόπος ἀντιχεῖ ἀπὸ τὰ μεγάφωνα ποὺ ἀναγγέλλουν τὶς πιὸ ἐπείγουσες εἰδήσεις κ' ἀπὸ τὸ βουητὸ ἐνὸς ἐντυπωσιακοῦ πλήθους νέων κυρίως ἀνθρώπων κάθε χρώματος καὶ κάθε ἐθνικότητας, ποὺ περιφέρονταν ἀδιάκοπα. Πλάι, χωρισμένος μὲ ἕνα ξύλινο μεσότοιχο εἶναι ἕνας μεγάλος χώρος μὲ πρόχειρο μπάρ, τραπέζια καὶ πάγκους ὅπου τὰ βράδια δίνονται παραστάσεις. Ἐδῶ ὀρέεται ἡ μουσικὴ πόπ. Εἶναι ἀδύνατο νὰ σ' ἀκούσει ὁ συνομιλητῆς σου. Ὅμως, ὅλοι κάθονται ἢ περπατοῦν καὶ μιλοῦν ἴσχυα.

Ἀπὸ νωρὶς τὸ πρῶν συνωστίζονται ἀτέλειωτες οὐρές μπροστὰ στὰ ταμεία τῶν εἰσιτηρίων — ποὺ ἐξαντλοῦνται ἀστραπιαῖα. Μετὰ τὶς δυὸμιση τὸ μεσημέρι ἀρχίζει ὁ πυρετὸς τῶν θεαμάτων. Κάθε μέρα προλαβαίνει κανένας — ἂν ἀντέχει — νὰ δεῖ τέσσερα θεάματα. Ἐνα στὶς 2.30', ἕνα στὶς 5, ἕνα στὶς 8.30' κ' ἕνα στὶς 11. Θὰ πρέπει βέβαια νὰ τρέξει ἀπὸ τὴ μιά αἴθουσα στὴν ἄλλη καὶ πολὺ συχνὰ αὐτὴ ἡ ἀπόσταση εἶναι μεγάλη. Τὸ κοινὸ ὅμως ἀεικίνητο πηγαίνει παντοῦ, χειροκροτεῖ παραληρώντας ὅ,τι τοῦ ἀρέσει, γιουχάρει ἀλύπητα ἢ ἀποχωρεῖ μαζικὰ ἀπ' ὅ,τι δέν τοῦ ἀρέσει. Κατὰ κανόνα, τοῦ ἀρέσει ὅ,τι ἔχει σφρίγος, λάμψη καὶ μιά προχωρημένη ἀναζήτησι — καὶ δέν τοῦ ἀρέσει ὅ,τι δέν εἶναι ἀρκετὰ ἐπαναστατικὸ καὶ ζωντανό. Π.χ. ἡ ἰταλικὴ παράσταση τοῦ "Τύμπανα μὲς στὴ νύχτα" τοῦ Μπρέχτ, παρόλο ποὺ ἦταν πολὺ προσεγμένη δουλειά, διατηροῦσε ὀλόκληρη τὴ δομὴ τοῦ παλιοῦ θεάτρου. Μέσα στὴν ἐκρηκτικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ Φεστιβάλ φάνηκε ἀναχρονιστικὴ. Τὸ κοινὸ ἀποχωροῦσε διακριτικὰ. Ὅμως, στὴ "Σαλόμη" τοῦ Ὄσκαρ Οὐάιλντ τοῦ γερμανικοῦ Schauspielhaus de Bochum τὸ κοινὸ ἐξοργίστηκε μὲ τοὺς ἐστετιστικὸς φορμαλισμοὺς τῆς σκηνοθεσίας. Σφύριξε, ἔφυγε χτυπώντας τὰ καθίσματα. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ ἕνα κοινὸ ὀλοζώντανο

ποὺ συμμετέχει στὸν προβληματισμὸ καὶ στοὺς ρυθμοὺς τοῦ καιροῦ τοῦ καὶ ἀπαιτεῖ τὸ ἴδιο κ' ἀπ' τὸ θέατρο. Μετὰ τὸ τέλος τῶν παραστάσεων, κάθε βράδυ, θεατῆς καὶ δημιουργοὶ σμίγαν στὰ τραπεζάκια τῶν καφετειῶν τῆς πλατείας Στανισλάς καὶ συζητοῦσαν παράφορα μέχρι τὰ ξημερώματα.

Ἐπῆρχαν ὅμως ἀνάμεσα στὸ κοινὸ κ' οἱ ἐξτρεμιστῆς ποὺ ἐβλεπαν τὸ Φεστιβάλ σάν προῖον ἐνὸς παρακασμένου ἀστικοῦ πολιτισμοῦ καὶ μιάς ἀνεπιθύμητης κουλτούρας. Πάνω στοὺς τοίχους τῶν ταμείων τοῦ Φεστιβάλ καὶ τῶν γραφείων τῆς διεύθυνσης εἶχαν γραμμῆνα τὰ συνθήματά τους, ὅπως: "Ἡ κουλτοῦρα εἶναι ἀντι-ζωή", "Ὅσο περισσότερο θέατρο καταναλώνετε τόσο λιγότερο ζεῖτε" κ.ἄ. Ἀκόμα κ' ἡ ταμπέλα "Παγκόσμιο Φεστιβάλ τοῦ Θεάτρου" εἶχε μετατραπῆ σὲ "Παγκόσμιο Φεστιβάλ τῆς ἀνίας". Οἱ ἐξτρεμιστῆς ἀναζητοῦσαν μὲ φανατισμὸ ἕνα θέατρο ἀπόλυτης στράτευσης ποὺ νὰ ὀδηγεῖ σὲ ἀνατρεπτικὴ δραστηριότητα. Ἐκαναν ὅμως ἕνα λάθος γνώριμο καὶ πολὺ διαδομένο: ὄντας ἀνίκανοι νὰ συλλάβουν τὴν ἱερότητα καὶ τὴ βαθιὰ ἀνθρώπινη ἀναγκαιότητα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ὑποβίβαν τὸ θέατρο στὸ ἐπίπεδο τῶν πρακτικῶν λύσεων, τὸ ταύτιζαν μὲ κάτι τόσο μονοδιάστατο ὅσο ἡ κατευθυνόμενη πολιτικὴ δράση.

Ἡ καταπιεσμένη ἐνεργητικότητα τῶν ἐξτρεμιστῶν ξέσπασε τὴν Πρωτομαγιά καὶ παρὰ λίγο νὰ στοιχίσει τὴ διάλυση τοῦ Φεστιβάλ. Οἱ διαδηλώσεις ἄρχισαν μὲ μιά εἰρηνικὴ πορεία τοῦ ἐνωμένου μετώπου ἐργατῶν-φοιτητῶν-μαθητῶν. Ὅταν ὁμως μιά μερίδα τῶν διαδηλωτῶν ἐγκαταστάθηκε στὴν πλατεία Στανισλάς, παρὰ τὴν κατηγορηματικὴ ἀπαγόρευση ποὺ ἔχε προηγηθεῖ, μιά ἰσχυρὴ ἀστυνομικὴ δύναμη θέλησε νὰ τοὺς ἐκτοπίσει. Ἐγιναν συμπλοκές, οἱ διαδηλωτῆς ξήλωσαν πλάκες ἀπὸ τὴν πλατεία, ὕψωσαν ὀδοφράγματα, ἔσπασαν τὰ τζάμια τῆς εἰσόδου τοῦ "Grand Théâtre", ἔριξαν πέτρες κ' ἄλλα ἀντικείμενα στοὺς ἀστυνομικοὺς ποὺ τοὺς ἐπιτέθηκαν μὲ τὰ πατροπαράδοτα ἀμυντικὰ τους ὄπλα καὶ τοὺς κυνήγησαν μέχρι καὶ μέσα στὸ ἀντίσκηνο τῆς πλατείας Καρριέρ, παραβιάζοντας τὸ ἄσυλο τοῦ Φεστιβάλ. Ἐγιναν συλλήψεις, διαδόθηκε μάλιστα πῶς εἶχαν συλληφθεῖ καὶ μέλη Λατινοαμερικάνικων θιάσων, πράγμα ποὺ διαψεύσθηκε ἄμεσως ἀπὸ τὶς τοπικῆς ἀρχές. Τὸ Φεστιβάλ σὲ ἐνδειξὴ διαμαρτυρίας γιὰ τὴν παραβίαση τοῦ χώρου τοῦ ἀποφάσισε νὰ διακόψει τὶς ἐκδηλώσεις του. Πολλοὶ θιάσοι δήλωσαν ἐπίσημα συμπαράσταση πρὸς τοὺς κρατούμενους διαδηλωτῆς. Τελικὰ, μετὰ ἀπὸ μιά ὀλονύκτια συνεδρίαση τῆς διεύθυνσης τοῦ Φεστιβάλ μὲ τοὺς ἀντιπροσώπους ὄλων τῶν ὁμάδων ἀποφασίστηκε νὰ συνεχιστοῦν οἱ ἐκδηλώσεις.

Τὸ IX Φεστιβάλ τοῦ Νανσὺ δὲ διαδραματίστηκε σὲ ἕνα στεγανὸ χώρο. Ἐνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα χαρακτηριστικὰ του εἶναι ὅτι ἦταν ἀνοιχτὸ — ἀνοιχτὸ στὶς ἀντιλογίες, στὶς ἐπιδράσεις τοῦ περιβάλλοντος, ἀνοιχτὸ καὶ στὶς ἀντικρουόμενες τάσεις ποὺ ἐκφράζαν τὰ θεάματά του. Γιατὶ οὔτε στὴν ἐκλογή τῶν θιάσων δέν παρεμβλήθηκε κανένας δογματισμός. Τὸ Φεστιβάλ ἦταν ἕνα μωσαϊκὸ ἀπὸ πειραματισμοὺς ποὺ κινιόνταν πρὸς κάθε κατεύθυνση. Ἐκπροσωπήθηκαν μερικῆς ἀπὸ τὶς πιὸ ριζοσπαστικῆς τάσεις τοῦ σύγχρονου θεάτρου, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει πῶς ὅλα τὰ θεάματα ἀνήκαν στὴν ἀκραία πρωτοπορία. Ἡ ἀναζήτησι εἶχε διακυμάνσεις ἀπὸ θέαμα σὲ θέαμα. Ἄλλοῦ ἔφτανε σὲ μεγάλη ἐνταση κ' ὀξύτητα κ' ἄλλοῦ ἔμενε ἀκόμα ὁλθί. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ ποιότητα. Οἱ πιὸ τολμηρὰ καὶ καλосυνθεμένοι πειραματισμοὶ ἦσαν ἀπὸ τὴν Πολωνία, τὴν Ἰαπωνία, τὶς Ἐνωμένες Πολιτεῖες τῆς Ἀμερικῆς καὶ τὴν Ἀγγλία καὶ τὸ πιὸ μαχητικὸ πολιτικὸ θέατρο ἀπὸ τὴ Λατινικὴ Ἀμερικὴ.

Αὐτὴ ἡ συλλογικὴ ἐμφάνισι τῆς πρωτοπορίας στὸ Νανσὺ ἦταν δυναμικῆς στὰ θεμέλια τοῦ παλιοῦ θεάτρου, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ὅτι οἱ συντελεστῆς τοῦ παλιοῦ θεάτρου κ' οἱ ὄπαδοί τους σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμον δὲ θὰ ἔχαν ποτὲ οὔτε τὴν ἀντοχὴ

ούτε την ικανότητα ούτε τη διάθεση να αισθανθούν τον παρα-
 μικρό κλωνισμό. Ήταν μία έκρηξη της δύναμης μέσα από τη
 σοβαρότητα και φανέρωσε γι' άλλη μία φορά ότι το θέατρο
 της πρωτοπορίας, αντίθετα με το παλιό ανώδυνο θέατρο,
 θίγει τα πιο όδυνηρά, τα πιο σύγχρονα προβλήματα, με τόν
 πιο άποκαλυπτικό και βίαιο τρόπο. Έχει μία άμεση και σφρι-
 γηλή επαφή με την πραγματικότητα. Συμμετέχει, επιδρά, άντι-
 κατοπτρίζει, εκφράζει, μάχεται τη συγκεκριμένη χρονική του
 στιγμή. Τολμά να έρευνήσει, να ανατρέψει βολικές και προσο-
 δοφόρες αξίες, τολμά να καταδυθεί με όξυδέρκεια και ένταση
 ως το βυθό των προβλημάτων που τό άπασχολούν.

Κι άφου θίγει νέα προβλήματα με καινούριο τρόπο, έφευρίσκει
 άκούραστα νέες μορφές. Ανακατατάσσει ριζικά τη δομή του
 θεάτρου, τις άρμοδιότητες των συντελεστών της παράστασης.
 Στο παλιό θέατρο η βασική δημιουργική πορεία που άκολου-
 θεΐται μπορεί να σημειωθεί έτσι:

Συγγραφέας — σκηνοθέτης > ήθοιοιοι > παράσταση
 σκηνογράφος

ή, Συγγραφέας > σκηνοθέτης — ήθοιοιοι > παράσταση
 σκηνογράφος

Αυτό τό σχήμα σημαίνει άναλυτικά: πρώτα έρχεται τό θεα-
 τρικό έργο. Αυτό είναι τό άντικείμενο της έρμηνείας. Μιάς
 έρμηνείας που ξεκινάει άπό τό σκηνοθέτη και διοχετεύεται
 στό σκηνογράφο και τούς ήθοιοιους-έκτελεστές (πολλές φο-
 ρές σκηνοθέτης και σκηνογράφος δουλεύουν μεμονωμένα).
 Αυτή είναι μία διαδικασία που άκολουθείται τυφλά άπό τούς
 εργάτες του παλιού θεάτρου χωρίς στιγμή ν' άμφισβητηθει,
 χωρίς ποτέ ν' άμφιβάλλει κανένας γιά τη ζωτικότητα της. Είναι
 ένα δεδομένο, μία δομή καθιερωμένη άπό τη συνήθεια και κατά
 συνέπεια εύκολη, βολική κι άποτελεματωμένη.

Στό καινούριο θέατρο, τό θεατρικό έργο σάν έτοιμο τελειω-
 μένο δημιούργημα, που πρέπει να έκτελεστεί και να έρμηνευ-

τεί, άπορρίπτεται. Άπαιτείται μία μεγαλύτερη έλευθερία των
 άλλων παραγόντων της παράστασης, ιδιαίτερα του σκηνοθέτη
 και του ήθοιοιου που ή συμμετοχή τους στή δημιουργία του
 θεάματος άποχτά σημασία πρωταρχική. Οί άφετηρίες γιά την
 παράσταση άναζητούνται τώρα πιά όχι στό θεατρικό έργο
 αλλά στή ζω ή.

Η σκηνογραφία παλιού τύπου που 'χει σά σκοπό να δημιου-
 ργει ή να ολοκληρώνει την ψευδαίσθηση καταργείται κι αυτή.
 Στο καινούριο ζωντανό θέατρο, η σκηνογραφία είναι μία
 λειτουργική σύλληψη του χώρου. Όρισμένες φορές μάλιστα
 μπορεί ό σκηνογράφος να δημιουργήσει μία όλόκληρη νέα
 αντίληψη του θεάτρου κεντρωμένη στην προσωπική του όπτι-
 κή, όραμα συμβαίνει στην περίπτωση του μεγάλου Πολωνού
 σκηνογράφου Γιόζεφ Σάινα (Josef Szajna).

Μένουν οι δυό κεντρικοί παράγοντες — ό σκηνοθέτης και ό
 ήθοιοιός. Πολλές φορές ό ρόλος του σκηνοθέτη περιορίζεται
 στις άρμοδιότητες ενός συντονιστή της παράστασης που δι-
 ευθύνει τη δημιουργική πορεία κ' έλέγχει τά άποτελέσματά
 της. Άλλοτε πάλι άπό τό σκηνοθέτη ξεπηδά τό θέμα και ή
 κατεύθυνση της δουλειάς. Άναμφισβήτητα όμως όπου ύπάρχει
 ένα όραμα όφείλεται στην ισχυρή προσωπικότητα του σκηνο-
 θέτη. Άπό τις ομάδες έχουν συχνά προκύψει άρτια άποτε-
 λέσματα, όλοι όμως οί σταθμοί στην εξέλιξη του καινούριου
 θεάτρου έχουν γίνει άπό σκηνοθέτες.

Όσο γιά τόν ήθοιοιό, γιά ν' άντιμετωπίσει τις νέες του ευθύνες,
 σά στοιχείο κεντρικό της παράστασης, χρειάζεται να διαθέτει
 ευαισθησία, όξυδέρκεια και προσωπική ώριμότητα κι άκόμα
 είναι άπαραίτητο ν' αναπτύξει τις δυνατότητές του, πράγμα
 που προϋποθέτει μία έκτεταμένη ψυχο-σωματική εκπαίδευση.
 Ό ήθοιοιός πρέπει να μάθει να ύπάρχει κ' ύστερα να εκφράζει
 όλόκληρο τόν έαυτό του, χρησιμοποιώντας όλόκληρο τόν
 έαυτό του.

Άπό τά θεάματα που παρακολούθησα θά αναφέρω άναλυτικά
 τά πιο σημαντικά χωρίζοντάς τα στις παρακάτω κατηγορίες:

"Ενα χάπενινγκ έκτός προγράμματος! Έτσι χαρακτηρίσαν δηκτικά, οί κύκλοι του Φεστιβάλ, τη βίαιη επέμβαση της άστυνομίας στις
 φοιτητικές διαδηλώσεις της έργατικής Πρωτομαγιάς. Άνωτέρω, τό πρόχειρο όδόφραγμα των διαδηλωτών. Ίσχυρη άστυνομική
 δύναμη παρακολουθεί τις κινήσεις τους, λίγο πριν αρχίσουν οί συμπλοκές, που παραβίασαν τελικά τόν ουδέτερο χώρο του Φεστιβάλ



- I. Θέατρο λαϊκής παράδοσης.
- II. Θέατρο σωματικής έκφρασης.
- III. Χάπενινγκ.
- IV. Κοντσέρτο.
- V. Έπιστροφή στις ρίζες.
- VI. Πολιτικό θέατρο.
- VII. Παιδικό θέατρο.

Οι κατηγορίες αυτές δεν πρέπει να θεωρηθούν σαν έτικέτες και να περιορίσουν τα θεάματα. Είναι πολύ πιθανό ένα πολιτικό θέατρο να 'ναι ταυτόχρονα και θέατρο σωματικής έκφρασης κι ακόμα να επιχειρεί μια "έπιστροφή στις ρίζες". Χρησιμοποιώ αυτή την κατάταξη μόνο σαν ένα μέσο για να διαχωρίσω τα θεάματα σύμφωνα με το πιο έντονο χαρακτηριστικό τους.

I. Θέατρο λαϊκής παράδοσης

Στό φετεινό Φεστιβάλ έγινε μία τολμηρή καινοτομία. Έκτός απ' τους θιάσους ανάζητησης, προσκλήθηκε κ' ένας περιορισμένος αριθμός θεάτρων λαϊκής παράδοσης όπως π.χ. ο Καραγκιόζης του Μιχόπουλου, ο θιάσος Maggio di Buti από την Ιταλία, ο Σικελός Τζουζέπε Τσελάνο, τὰ πολωνέζικα συγκροτήματα "Ηρώδιδες κι 'Αλγές". Προσκληθήκαν ακόμα να παρουσιάσουν τις μορφές έκφρασής τους τρεις πολιτιστικές μειονότητες: οί 'Οκσιτανοί (γλωσσική μειονότητα της Νότιας Γαλλίας), τὸ ἔθνος Ρόμ (Τσιγγάνοι) και τὸ 'Ινδιάνικο ἔθνος τῆς 'Αμερικής. Νά πῶς ἐξηγεῖ τὴν πρωτοβουλία του αὐτὴ ὁ καινούριος διευθυντῆς τοῦ Φεστιβάλ, Λέβ Μπογκνάν Γιεντρζεγιόφσκι (Lew Bogdan Jedrzejowski):

"Τὸ περιεχόμενο τοῦ Φεστιβάλ τοῦ 1973 μορεῖ ὁρισμένους νά φανεῖ ἀπροσδόκητο. Τί γυρεύουν, ἀλήθεια, οί ὁμάδες λαϊκῆς παράδοσης σὲ μιὰ ἐκδήλωση πού γιὰ πολλοὺς ἔχει γίνει συνώνυμη μὲ τὸ θέατρο τῆς ἀναζήτησης;

'Υπάρχουν πολλοί λόγοι. Ὁ πρῶτος βρίσκεται στὸ ἐπίπεδο μιᾶς προσέγγισης ἀνάμεσα ὁρισμένους προσανατολισμοὺς τοῦ σύγχρονου θεάτρου καὶ σ' αὐτῆς τῆς παραδοσιακῆς θεατρικῆς μορφῆς: 'Επιστροφή στὸ δρόμο σὰ σ' ἓνα νέο σημαίνοντα χῶρο, χρησιμοποίηση τῆς τεχνικῆς τῶν θεατρίνων καὶ τῶν μουφόνων, ἀσκηση μιᾶς συλλογικῆς τελετουργίας ἀπογυμνωμένης ἀπὸ κάθε θεατρικὸ φησιδί, ἡ ἀντιθέτα ἀκράια θεατρικοποίηση πού πνίγεται στὸ μαρρόκ, κινητικότητα καὶ καθολικὴ ἀνατροπὴ ὅλων τῶν σχέσεων θεατρικῆς ἐπικοινωνίας, χρησιμοποίηση καὶ ἀναβίωση τῶν μεγάλων μυθικῶν θεμάτων, ἐιδικὴ ἐκμετάλλευση κ' ἐπέκταση τοῦ θεατρικοῦ χρόνου κλπ.

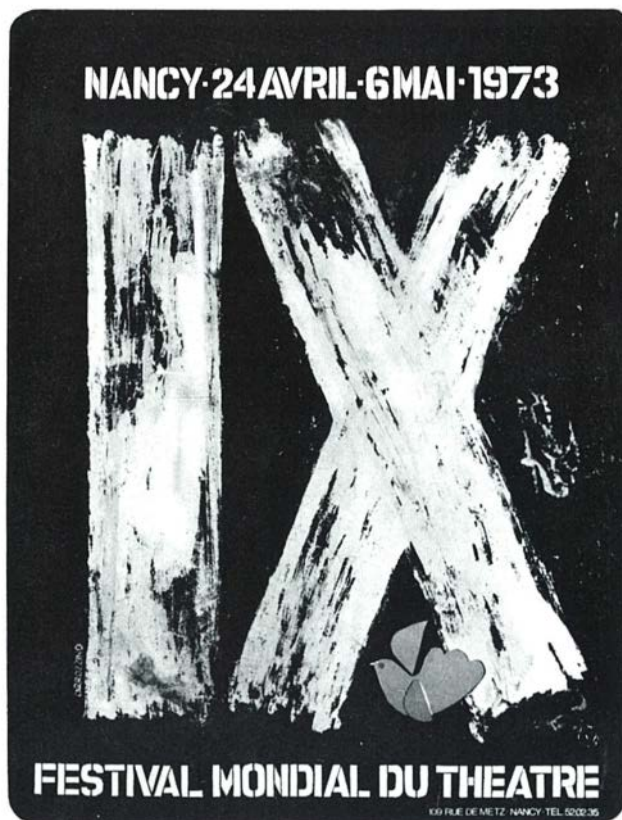
"Ὅλ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ὑπάρχουν μ' ἓνα τρόπο περισσότερο ἢ λιγότερο ἀντιληπτό στὰ θεάτρα λαϊκῆς παράδοσης. Ἡ παρουσία αὐτῶν τῶν θεάτρων στὸ Νανσὺ δὲν εἶναι κατὰ συνέπεια τυχαία. Εἶναι μᾶλλον ἐνὸς εἶδους διερώτηση: σὲ τί ἀντιστοιχεῖ αὐτὴ ἡ μακριὰ πορεία τοῦ θεάτρου πρὸς τὴ λαϊκὴ δραματικὴ λιτότητα κ' εἶναι ἄραγε προβλέψιμο ἡ ἀκόμα κ' ἐπιθυμητὸ νά ριξε κανένας μιὰ γέφυρα ἀνάμεσα σὲ δυὸ τάσεις τόσο διαφορετικῆς στήν οὐσία τους;

'Ὁ δεῦτερος λόγος εἶναι ὅτι ἤρθε πιά ἡ ὥρα νά πάψουμε νά θεωροῦμε ἀπλὰ καὶ μόνο ἐξωτικῆς τῆς θεατρικῆς μορφῆς πού 'ναι στὴν πραγματικότητά ἡ ἄλληθινὴ ἔκφραση τῶν λαῶν. Τὸ λαϊκὸ θέατρο δὲν εἶναι ἓνας ἀφηρημένος μῦθος. Εἶναι αὐτὸ τὸ κριτικὸ καθάριο κ' εὐθυμο ξεπιδίημα πού ἀσταμάτητα ἀμφισβητεῖ τὰ πάντα. Ἡ ἄγνοια κ' ἡ περιφρόνηση ὅσων ἐνοχλοῦνται ἀπὸ αὐτὸ, τὸ στραγγάλισαν σιγά σιγά καὶ τὸ ρίζαν στοὺς σκουπιδοτονεκέδες τῆς κουλτούρας...

... Μέσα ἀπὸ τῆς ἀναζητήσεως μας πάνω στὸ θέατρο σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμο μπορέσαμε ν' ἀντιληφθοῦμε τὴ βαθιὰ πρωτοτυπία καὶ τὸν ἀνθρώπινο πλοῦτο ὁρισμένων ἀπ' αὐτὰ τὰ θεάτρα πού — ἄγνωστο ἀπὸ ποιὰ τύχη — ἔχουν ἐπιζήσει.

... Ἀλλὰ εἶναι καὶ οἱ φωνῆς ἀπὸ τῆς ἀπειλούμενης κουλτούρας πού μᾶς ἐπιβλήθηκαν σὰ μιὰ κρωγὴ ἄλλοτε ἐξέγερσης καὶ ἄλλοτε ἀπόγνωσης. Τὸ διάβημα πού κάνουμε παρουσιάζοντας στὸ Φεστιβάλ τοῦ Νανσὺ μορφῆς ἔκφρασης πού ἀνήκουν εἴτε στίς πολιτιστικῆς μειονότητες εἴτε σὲ κουλτούρες λαϊκῆς ἔχρασμένες ἀπὸ καιρὸ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ νά εἶναι μόνο μιὰ ἀγάπη γιὰ τὸ παρελθὸν καὶ γιὰ τὸ φολκλόρ. Μαρτυρεῖ μιὰ βαθιὰ καὶ ἀπαραίτητη στὴν παρούσα στιγμή ἀναγκαιότητα νά συσχετιστοῦν αὐτές οἱ πολλαπλές κουλτούρες μεταξύ τους".

Σὰ σύλληψη ἦταν ἀναμφισβήτητη ἐκπληκτικὴ ἡ ἀντιπαράθεση τῶν λαϊκῶν μορφῶν θεάτρου μὲ τὸ θέατρο ἀναζήτησης. Σὰν ἐκτέλεση ὁμως δὲν πέτυχε ἀπόλυτα. Πρῶτο, γιὰ τὰ θεάματα λαϊκῆς παράδοσης ἦταν τόσο λίγα πού πνίγονταν μέσα στον



ὑπέρογκο ἀριθμὸ τῶν ἄλλων θεαμάτων. Δεῦτερο, γιὰ τὴν τοποθετήθηκαν σχεδὸν ὅλα μαζί φύρδην μίγδην στὸ ἴδιο μακροσκελές πρόγραμμα πού διαρκούσε κάθε μέρα ἀπὸ τῆς 3 ὡς τῆς 8 μ.μ. χωρὶς νά καθορίζεται ἡ ἀκριβῆς ὥρα ἐμφάνισης τοῦ κάθε συγκροτήματος. Ὁ θεατῆς, πρὶν προλάβει νά ἀφομοιώσει τὸ ἓνα θέαμα, βρισκόταν βυθισμένος στὸ ἄλλο. Ἐτσι τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ θεάματα λαϊκῆς παράδοσης ἀντὶ νά προβληθοῦν, ἰσοπεδώθηκαν.

Τὰ θεάματα αὐτὰ θά μπορούσαν νά γίνουν τὸ ἀντικείμενο μιᾶς ἐκτεταμένης μελέτης ὅπου τὰ θεατρικὰ τους στοιχεῖα θά φωτίζονταν διεξοδικὰ μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς λαογραφίας καὶ τῆς ἱστορίας τοῦ κάθε τόπου. Ἡ μελέτη ὁμως αὐτὴ ξεπερνᾷ τὰ ὅρια αὐτοῦ τοῦ ἀρθροῦ. Ἐδῶ θά παρουσιάσουμε συνοπτικὰ τὰ θεάματα γιὰ μιὰ ἀπλὴ πληροφόρηση, διαθετοντάς τους τὸ χῶρο καὶ τὴ βαρύτητα πού πραγματικὰ εἶχαν καὶ στὸ Φεστιβάλ.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ - ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ Π. ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΥ

'Ἦταν πολὺ συγκινητικὸ νά μπαίνεις στὴν αἴθουσα "Saint-Paul" καὶ ξαφνικὰ νά βρισκεσαι σὲ χῶρο ἑλληνικὸ. Ὁ μπερντῆς μὲ τὴν ἐπιγραφή *Θέατρο σκιῶν τοῦ Παναγιώτη Μιχόπουλου* καὶ δεξιὰ ἀπλωμένη μιὰ ἑλληνικὴ σημαία. Ἄρχισε ἡ παράσταση κ' ἡ φωνὴ τοῦ Μιχόπουλου γέμιζε τὴν αἴθουσα μονότονη καὶ ὑποβλητικὴ σὰ βυζαντινὴ ψαλμωδία. Οἱ γνώριμες φιογούρες, στατικές τὴν πῶ πολλὴ ὥρα, σπάγαν, τρεμούλιαζαν, μετακινούνταν μὲ τὰ γκροτέσκα του τσακίσματα. Ἡ δρᾶση — ὀπτική καὶ ρυθμικὴ — προχωροῦσε σὲ μιὰ ὀριζόντια γραμμὴ. Τὸ στοιχεῖο πού προεξεῖχε ἦταν βέβαια ὁ λόγος. Τὸ κοινὸ παρακολουθοῦσε προσεκτικὰ γοητευμένο ἀπὸ τὴν ἁρμονία πού ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὴ φωνὴ καὶ τὴν εἰκόνα. Πάσχιζε νά μαντέψει ἀπ' τῆς κινήσεις τῶν μορφῶν τὸ νόημα τῶν φράσεων. Τὸ φράγμα ὁμως τῆς γλώσσας ἦταν ἐμπόδιο ἀξέπεραστο.

'Ὁ Μιχόπουλος παρουσίασε στὸ Νανσὺ δυὸ ἔργα: τὸ "Μεγαλέξανδρο καὶ τὸ Καταραμένο Φίδι" καὶ τὸν "Ὀιδίποδα Τύραννο". Καὶ στὰ δυὸ ξαναζωντανεύαν παμπάλαιες μορφῆς τοῦ μῦθου καὶ τοῦ θρύλου. Τὸ πρῶτο παίχτηκε μὲ φιογούρες χρωματιστές, τὸ δεύτερο μὲ μαυρῶς. Μετὰ τὴν παράσταση ὁ Μιχόπουλος καλοῦσε τὸ κοινὸ στὰ παρασκήνια καὶ κεῖ πίσω ἀπὸ τὸ μπερντῆ ἀπαντοῦσε σ' ὅλες του τῆς ἐρωτήσεις πάνω στὴν τεχνικὴ τοῦ Καραγκιόζη. Μὲ θαυμασμὸ τὸ κοινὸ περιεργάζονταν τῆς φιογούρες καὶ ζητοῦσε νά τῆς ἀγγίξει. Δυσκολεῖ-

ταν να πιστέψει πως ολόκληρη ή παράσταση ήταν το δημιούργημα ενός μονάχα ανθρώπου.

ΘΙΑΣΟΣ MAGGIO DI BUTI (ΙΤΑΛΙΑ)

Το θέατρο του Maggio di Buti είναι μία παραδοσιακή μορφή θεάτρου χωρικών όπου οι γηροντότεροι του χωριού μουθούν τους νεότερους στην τέχνη της παράστασης. Στο Νανσού παρουσίασε μία "Μήδεια" γραμμένη από τον Πιέτρο Φρεντιάνι, ποιητή-χωρικό που ζήσησε το δέκατο όγδοο αιώνα. Μία παράσταση απόλυτα στατική όπου τα πρόσωπα, όρθια σε στάσεις μετωπικές, απαγγέλλουν ή μάλλον ψέλνουν τους ρόλους τους, αποστασιοποιημένα, με φωνές μονότονες και χωρίς καμιά προσπάθεια να εκφράσουν κάποτε συγκίνηση μέσα από τα λόγια τους. Πρόκειται για μία άκρεια γραμμική μορφή θεάτρου του λόγου που δεν επιτρέπει την παρεμβολή κανενός άλλου θεατρικού στοιχείου εκτός από το πλούσιο κοστούμι.

Το θέατρο αυτό μέσα από τα χρόνια έμεινε στάσιμο χάνοντας βαθμιαία την επαφή με το περιβάλλον του και κατά συνέπεια τη λειτουργικότητά του. Μετά από ένα μακροχρόνιο μαρασμό ήρθε ο θάνατος. Το Maggio di Buti έπαψε να δίνει παραστάσεις εδώ και είκοσι περίπου χρόνια. Πρόσφατα μόνο ανασυστάθηκε προσωρινά με την προτροπή του Πάολο Μπενβενούτι, ενός νέου Ιταλού κινηματογραφιστή.

"Ένα μικρό απόσπασμα από το κείμενο του Πιέτρο Φρεντιάνι:

*" Τώρα που τα σύννεφα και οι καταγίδες
γίνονται πιο όμορφα.
Τώρα που ο ήλιος χρυσώνει την προβιά
του άρνιου του Φρίζου και τις Έλλης
Της βάρβαρης Μήδειας
θα ψάλλουμε τους πένθιμους έρωτες
τά βάσανα τα μεγάλα ξαστοχήματα
που έκανε ή σκληρή κ' ή άληθινή.
Που άφησε το βασίλι της Κολχίδας
Τον πατέρα της άφου του κλεψε την προβιά
και τό σκασε με τον άγαπημένο της
και ξέσπασε το σκάνδαλο
Κι όταν την άφησε ο Ίάσοντας στη ρίζα μιάς μυρτιάς
σκοτώνει τον άδερφό της
γιατί την είχε άρνηθεί κι αυτός και ο πατέρας της.
Κι όταν πιά άπελίστηκε που δεν την άγαπούσαν
ο Ίάσοντας και τα παιδιά της
με την τρέλα στ' άκροδάχτυλα
σκοτώνει τα παιδιά της".*

ΤΖΟΥΖΕΠΠΕ ΤΣΕΛΑΝΟ (ΙΤΑΛΙΑ)

Ο Τζουζέππε Τσελάνο είναι ένας από τους τελευταίους παραμυθάδες που έχουν απομείνει στη Σικελία. Σήμερα είναι εβδομήντα χρονώ κι ολόκληρη τη ζωή του την έχει περάσει στο Παλέρμιο. Στο ρεπερτόριό του έχει ένα τεράστιο μεσαιωνικό έπος, την "Ιστορία των Παλαντιώνων της Γαλλίας" που ή διήγησή του μπορεί να βαστάξει και δυό χρόνια. Κάθε βράδυ λέγεται κι από ένα μικρό κομμάτι. Ένα κοσμαγάπητο έπεισόδιο άπ' αυτό το έπος είναι κι ο "Orlando Furioso" άπ' όπου έμπνεύστηκε ο Άριόστο το περίφημο έργο του. Το μοναδικό έξάρτημα που χρησιμοποιεί ο Τσελάνο για τις διηγήσεις του είναι ή φωνή και το σώμα του. Καμιά φορά κ' ένα σπαθί για να πλουτίζει τις σκηνές της μάχης. Ο Τζουζέππε Τσελάνο είναι ένα μικρό απομεινάρι μιάς παλιάς παράδοσης που στραγγαλίστηκε άπ' την τεχνοκρατία. Τα παραμύθια του σήμερα έχουν έκτοπιστεί από τα σήριαλ της τηλεόρασης.

ΛΑΪΚΑ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΚΑΤΩ ΣΙΛΕΣΙΑΣ

Τα συγκροτήματα της Κάτω Σιλεσίας είναι ένα θέατρο λαϊκής παράδοσης που έχει ξεπηδήσει μέσα από το έθιμο. Στο δεσμό του με το έθιμο όφειλει τη θαυμαστή του ζωτικότητα και την ύπαινετική δύναμη των συμβόλων που χρησιμοποιεί. Γιατί χρησιμοποιεί μία μπαρόκ συνάθροιση κινήσεων, ρυθμών, προσώπων, κοστούμιών, αντικειμένων, μουσικών οργάνων που τά αισθάνεσαι μεστά από κρυφές σημασίες. Οι "Ηρώδηδες" κι "Άλητες" είναι ομάδες νέων ανθρώπων που μασκαρεύονται και γυρίζουν από σπίτι σε σπίτι κι από χωριό σε χωριό παίζοντας έπεισόδια από τη Γέννηση του Χριστού. Το βασικό πρόσωπο σ' αυτά είναι ο Ηρώδης, γι' αυτό κ' ή όνομασία

"Ηρώδηδες". Οι "άλητες" πάλι είναι ένα κατάλοιπο παρανομών κ' έξωκοινωνικών στοιχείων που τά ίχνη τους ξεκινούν από τον ταραγμένο πολωνικό μεσαιώνα. Οι "άλητες" μεταμφιεσμένοι σε τράγους, σε άρκουδες και άλογα με προβιές ριγμένες στους ώμους και σέρνοντας πίσω τους κουδούνια σμίγουν σε ξέφρενους χορούς. Ένώ οι "Ηρώδηδες" παρεμβάλλονται με ίντερμέδια που θυμίζουν φάρσες και μυστήρια του μεσαιώνα. Μέσα άπ' αυτό το άκατάταχτο θέαμα άναδεδύονται μνήμες από παμπάλαιες σλάβικες είδωλολατρικές τελετές, νεκρικές γιορτές και έθιμα της δημιουργίας.

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΜΕΙΟΝΟΤΗΤΕΣ

Τρεις πολιτιστικές μειονότητες έμφανίστηκαν στο Νανσού με δείγματα από τις χαρακτηριστικές εκφραστικές τους μορφές: το Ίνδιάνικο έθνος της Άμερικής με χορούς, τραγούδια και λαϊκούς παραμυθάδες, το έθνος Ρόμ (Τσιγγάνοι) με χορούς και τραγούδια καθώς και οι Όκσιτανοί (γλωσσική μειονότητα της Νοτίας Γαλλίας) με το λαϊκό τους θέατρο "Théâtre de la Carriera".

Δεν είναι βέβαια δυνατό να κατατάξουμε όλες αυτές τις εκφραστικές μορφές άυστηρά στο χώρο του θεάτρου, ούτε να τις κρίνουμε με καθαρά καλλιτεχνικά κριτήρια. Άλλωστε περισσότερο από την καλλιτεχνική βάραινε ή ανθρώπινη παρουσία των μειονοτήτων σηματοδμενή από την άγωνία και την πάλη τους για έπιβίωση. Οι ίδιοι είδαν το Φεστιβάλ σαν ένα μέσο για να διακηρύξουν την ύπαρξή τους και να άναζητήσουν ύποστηρικτές στον άγώνα τους.

Οι Ίνδιάνοι της Άμερικής ήταν άπ' όλους οι πιο μαχητικοί. Στο Νανσού βρήκαν ένα βάθρο άπ' όπου μπορούσαν να μιλήσουν και ν' άκουστούν υπερασπίζοντας τά δικαιώματα του λαού τους και ζητώντας συμπαράσταση για την ύπόθεση του Wounded Knee. Παντού έβγαζαν λόγους κ' έδιναν συνεντεύξεις. Βασική τους επιδίωξη είναι να σπάσουν τά δεσμά που τους συνδέουν με τις Η.Π.Α., να τερματίσουν αυτή την έξωτερική ειρηνική συμβίωση που καλύπτει μία χρόνια εκμετάλλευση και μία άργη διαδικασία έξόντωσης.

Άπό τη δική του πλευρά το έθνος Ρόμ πρόβαλε τον άγώνα του για την προστασία της γλώσσας του (romani) και του λαϊκού του πολιτισμού, καθώς και για την άνώψωση του βιο-

Ο Τζουζέππε Τσελάνο παρασταίνοντας σε δρόμο, στο Παλέρμιο





Λαϊκά συγκροτήματα από την Κάτω Σιλεσία. Οί πιό αλλόκοτες μάσκες συνδυάζονται με τὰ πιό καθημερινὰ ρούχα κ' οί παραμορφώσεις τῶν ἡθοποιῶν γίνονται με τὰ πιό τυχαῖα ἄξεσουάρ. Ἐδῶ, θὰ μπορούσε κανένας νὰ μιλήσει γιὰ ἕνα λαϊκὸ σουρρεαλισμὸ

τικὸ ἐπιπέδου τῶν τσιγγάνων πὺ εἶναι σπαρμένοι σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμο.

Τέλος οί Ὀκσιτανοί ἐπιχείρησαν ἕνα διαφωτισμὸ πάνω στὰ κοινωνικά τους προβλήματα, τὴ λαϊκὴ τους παράδοση καὶ τὴν ἀνάγκη γιὰ ἄμεση νομιμοποίηση τῆς γλώσσας τους.

II. Θέατρο σωματικῆς ἔκφρασης

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΑΙΘΒΑ (Η.Π.Α)

Ἡθοποιοί: Τζὴν Ἀκλυ, Ντέμπορα Γκουίν, Τζῶρτζ Κόν, Κίμ Ἀλλαν Μπέντ
Σκηνοθέτης: Ρικ Ζάνκ
Ὁργανωτικὴ Διεύθυνση: Τζίλιαν Ρίτσαρντς
Μαθητευόμενος: Χάρολντ Γκούντμαν

1. Ἡ Προϊστορία του (*)

Τὸ Θεατρικὸ Ἐργαστήρι τῆς Ἀιόβα ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸ Ρικ Ζάνκ τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1970 σὰ μόνιμο κ' ἐπαγγελματικὸ συγκροτήμα τοῦ "Κέντρου γιὰ νέες κατευθύνσεις τῶν τεχνῶν τοῦ θεάματος" τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ἀιόβα. Τὸ "Κέντρο" αὐτὸ εἶναι ἕνα μὴ ἀκαδημαϊκὸ τμήμα τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ἀιόβα κὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπαγγελματίες καλλιτέχνες. Σκοπὸς του εἶναι ἡ ἔρευνα κὶ ὁ πειραματισμὸς στὸν τομέα τοῦ θεάτρου, τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ. Ὑποστηρίζεται οικονομικά ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο τῆς Ἀιόβα καὶ ἀπ' τὸ ἴδρυμα Ροκφέλλερ.

Ἡ πρώτη δουλειὰ πὺ παρουσίασε τὸ Ἐργαστήρι τὸ Γενάρη τοῦ 1971 στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Μινεσότα καὶ στὸ Ἀιόβα Σίτυ, ἦταν μιὰ εικοσάλεπτη ἐκδοχὴ τῆς σκηνῆς τοῦ φόνου τοῦ Ὁθέλλου τοῦ Σαίξπηρ κ' ἕνα μουσικὸ ἔργο μὲ τὸν τίτλο "Ρεφλέξα". Ἡ δευτέρη δουλειὰ τοῦ Ἐργαστηρίου, ὁ "Ὀσιρις", βασίστηκε σ' ἕνα κείμενο τοῦ Τζῶν Ὁ' Κήφ καὶ παρουσιάστηκε γιὰ δυὸ μῆνες τὸ φθινόπωρο τοῦ 1971 στὸ Ἀιόβα Σίτυ.

Τὸ 1972 τὸ Ἐργαστήρι ἄρχισε νὰ δουλεῖ χωρὶς κείμενο.

"Ἡ Ὀνομασία", τὸ ἔργο πὺ δημιουργήθηκε ἔτσι, πρωτοπαίχτηκε στὸ Ἀιόβα Σίτυ κὶ ἀργότερα στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ σὲ πόλεις τοῦ Μίντγουέστ.

Αὐτὴ τὴ στιγμή ὁ θίασος δουλεῖ πάνω σ' ἕνα καινούριο ἔργο πὺ κὶ αὐτὸ δὲ θὰ ἔχει κείμενο καὶ θὰ νὰι πιθανότατα ἔτοιμο στὸ τέλος τοῦ 1973.

2. Μέθοδοι δουλειᾶς (*)

Τὸ Θεατρικὸ Ἐργαστήρι τῆς Ἀιόβα, ἐντάσσεται στὸ "ἐναλλασσόμενο θέατρο", ἕνα κίνημα πὺ χεῖ σκοπὸ ν' ἀνανεώσει τὴ θεατρικὴ τέχνη καὶ ν' ἀλλάξει ριζικά τὴν κατάσταση τοῦ καλλιτέχνη τοῦ θεάτρου. Τὸ Ἐργαστήρι συμερίζεται ὀρισμένες ἀπὸ τὶς τάσεις αὐτοῦ τοῦ κινήματος: τὴ σημασία πὺ δίνεται στὸ σύνολο, τὴν προσπάθεια νὰ δημιουργηθοῦν καλύτερες συνθήκες δουλειᾶς γιὰ τὸν ἡθοποιό, τὴν ἐξέλιξη τοῦ δημιουργικοῦ ρόλου τοῦ ἡθοποιοῦ. Στὸ Ἐργαστήρι οί ἡθοποιοί δὲν περιορίζονται πιά στὴν ἐρμηνεία τοῦ κειμένου τοῦ συγγραφέα ἢ στὴ σύλληψη πὺ χεῖ ὁ σκηνοθέτης γιὰ τὸ ἔργο. Προσφέρουν μὲ τὸν αὐτοσχεδιασμὸ τὴν ἀρχικὴ δημιουργικὴ ὄθηση καὶ συχνά τὴν πρώτη ὕλη τοῦ ἔργου. Τὸ Ἐργαστήρι, ἐλευθερώνοντας τὸν ἡθοποιό, μπόρεσε συνάμα νὰ ἐλευθερωθεῖ κὶ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία. Ζητᾶ νὰ ἐξερευνήσει μέσα ἐπικοινωνίας ἀλεκτικά καὶ καθαρὰ θεατρικά — ἦχος, κινήσεις τοῦ σώματος, μιμικὴ, μάσκες, τεχνικὲς τσίρκου. Ἡ δουλειὰ τοῦ Ἐργαστηρίου βασίζεται στὴν ἰδέα ὅτι τὸ τάλεντο ἂν χρησιμοποιηθεῖ, ἀναπτύσσεται. Ἡ ἐντατικὴ σωματικὴ ἐξάσκηση ἀναπτύσσει τὴν ἐνέργεια, δὲν τὴ μειώνει. Ἀπαιτεῖται λοιπὸν ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς μιὰ μέγιστη προσπάθεια τοῦ σώματος, τοῦ πνεύματος καὶ τῆς φαντασίας. Ὄταν κάποιος συγκρατεῖται, μειώνεται ὁ δυναμισμὸς ὁλόκληρης τῆς ὀμάδας. Ὁ ρόλος τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νὰ διατηρεῖ ἀκατάπαντα μιὰ κριτικὴ πίεση πάνω στοὺς ἡθοποιούς, πράγμα πὺ τοὺς ἀναγκάζει νὰ προχωροῦν παραπέρα. Γιὰ νὰ διατηρηθεῖ αὐτὴ ἡ πίεση χρειάζεται μιὰ ἐνεργητικὴ ὀλοτέλα ξεχωριστῆ, χρειάζεται ἀκόμα μιὰ ὀρισμένη ἀπόσταση κὶ αὐτὸς εἶναι

(*) Μεταφράζω ἀπὸ τὸ ἐντύπο πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ.

ένας απ' τούς λόγους που η οργάνωση του Έργαστηριού δεν είναι ούτε δημοκρατική ούτε κοινοτική. Οί ήθοποιοί συμμετέχουν στις αποφάσεις που παίρνει η διεύθυνση, σε σχέση με την εξέλιξη της δουλειάς τους, όχι όμως με συζητήσεις, αλλά με τις καθημερινές τους προσπάθειες.

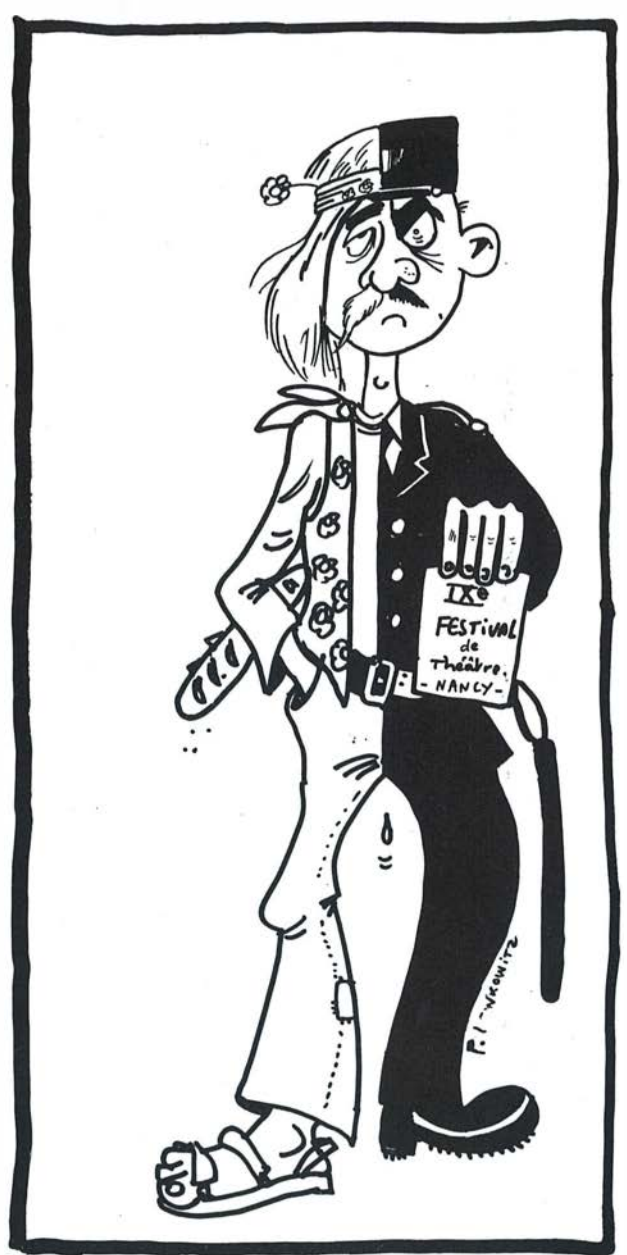
Αυτό που χρησιμοποιεί σαν πρώτη ύλη για τη δουλειά του Έργαστηριού είναι οί ανθρώπινες συγκινήσεις που υπάρχουν έν δυνάμει σε κάθε άτομο, αλλά που είναι δύσκολο να τις ξαναφέρει κανένας στην επιφάνεια: στη ζωή, γιατί η κοινωνία μας τις απαλείφει, στο θέατρο, γιατί κινδυνεύουν πάντα να δημιουργήσουν χάος. Για τόν ήθοποιό, τó να άπελευθερώσει τη συγκίνηση και να την κάνει άποτελεσματική θεατρικά, είναι δυό όψεις της ίδιας διαδικασίας. Θεατρική άποτελεσματικότητα σημαίνει να φτάσει κανείς σε μιά άυστηρή σωματική συγκρότηση, ώστε να μπορεί να επικοινωνεί με την κάθε συγκίνηση. Σημαίνει άκόμα να μη χάνει ποτέ από τά μάτια του τó δυνάμει κοινό. Οί ήθοποιοί του Έργαστηριού γυμνάζονται έτσι που να καταφέρνουν να μοιάζει με παράσταση ή κάθε τους κίνηση, άκόμα κ' ή πιό άπλή: να της έμφυσούν εκείνη την ενέργεια, εκείνη την ένταση κ' εκείνο τó άπρόβλεπτο που δημιουργούν οί σχέσεις ήθοποιού-κοινού.

3. ΈΗ παράσταση

Είναι δύσκολο να είσχωρήσει κανένας στο χώρο όπου παίζει τó Θεατρικό Έργαστήρι της Άιόβα. Οί θέσεις τών θεατών είναι πολύ περιορισμένες — μόνο 32 για κάθε παράσταση — κ' έχουν εξαντληθεί όλες απ' την πρώτη κιόλας βδομάδα. Ήδη από τó γεγονός αυτό καταλαβαίνει κανένας πώς τó Έργαστήρι βρίσκει στους αντίποδες ενός "λαϊκού" θεάτρου: προτείνει στο θεατή μιά κλειστή έμπειρία, μιά κατά μέτωπο άναμέτρηση μ' ένα θέαμα που μ' αυτό επικοινωνεί άποκλειστικά και μόνο με συγκινησιακές έντάσεις.

ΈΗ αίθουσα Σαιν-Ζοζέφ όπου παρουσιάζεται τó θέαμα είναι σαν ένα μεγάλο και γυμνό δωμάτιο, χαμηλά φωτισμένο με κιτρινωπό φώς. Οί τοίχοι έχουν καλυφτεί πρόχειρα με μαύρο πανί. Χάωμ σταχτί σανίδι. Οί θεατές κάθονται γύρω γύρω, σε μιά μονή σειρά από καρέκλες, που άφήνουν πολλά άνοιχτά περάσματα για τούς ήθοποιούς. ΈΗ διαρρύθμιση τών θέσεων είναι άυστηρά γεωμετρική. Και καθώς τά καθίσματα τους είναι τοποθετημένα άντικριστά οί θεατές ύποχρεώνονται σε μιά ύπεύθυνη συμμετοχή. Δέν τούς κρύβει, δέν τούς προστατεύει τίποτα. Δέ χάνονται στην άνωμυμία του πλήθους. Σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης είναι όρατοί. ΈΗ προσωπική τους συμμετοχή, ή κάθε τους άντίδραση μπορεί να γίνει άντικειμενο προσοχής. Αυτό ένισχύεται κι από τó γεγονός, ότι δέ γίνεται καμιά φωτιστική διαφοροποίηση άνάμεσα στη ζώνη τών θεατών και στη ζώνη τών ήθοποιών. ΈΟ φωτισμός είναι ένιατος, διαχέεται σ' όλόκληρο τó χώρο. Οί θεατές αισθάνονται ότι παρακολουθούν άλλά και παρακολουθούνται. Γίνονται στοιχείο άναπόσπαστο του θεάματος. ΈΗ σχέση ήθοποιού-θεατή είναι μιά σχέση ήχου-άντηχησης. Στο παραδοσιακό θέατρο προβάλλεται μονάχα ό ήχος, ένώ ή άντήχηση μένει στο σκοτάδι. Έδώ, κοιτάζοντας τόν ήθοποιό, δέ μπορείς ν' άποφύγεις να παρακολουθείς και τó θεατή πίσω του. Μεταξύ τους δημιουργείται ένα κύκλωμα δράσης-άντίδρασης που δίνει μιά νέα διάσταση στο παίξιμο του ήθοποιού. ΈΗ άντήχηση λοιπόν περνά κι αυτή στο πρώτο πλάνο, περιβάλλει τόν ήθοποιό σαν άκτινοβολία.

Θέμα της "Όνομασίας" (1) είναι ή έρωτική έκσταση κι ό τρόμος. Αυτό αναλύεται σε μιά σειρά από γεγονότα που άπαρτίζουν τη δράση. ΈΗ έλξη, ή υπερένταση κ' ή ίερη συγκέντρωση της έρωτικής έπαφής, οί έναλλαγές της έπαφής άνάμεσα σε τρεις άνθρωπους — δυό άντρες και μιά γυναίκα —, ή προσφορά, ή έκσταση, ή έγκατάλειψη, ό τρόμος, ή άπόγνωση, ή μοναξιά, ό θάνατος. ΈΟλ' αυτά έκφράζονται με κινήσεις και ήχους που ποτέ δέ γίνονται άυτοσκοπός και ποτέ δέν ύποκύπτουν σε αισθητικούς μανιερισμούς. ΈΗ σωματική έκφραστική του Έργαστηριού της Άιόβα είναι ρομαλέα, γιατί βρίσκεται άδιάκοπα σε συνάρτηση με τη συγκίνηση. Οί ήθοποιοί έδώ, είναι τά σώματά τους. Τό έργο δέν έχει κείμενο. Τά πρόσωπα δέ μιλούν. Οί λέξεις έχουν άντικατασταθεί από τις κινήσεις και τούς παλμούς τών σωμάτων που έγκυμονούν συγκινήσεις, για να τις άρθρώσουν ξαφνικά με



Μιά "Έφημερίδα του Φεστιβάλ" κυκλοφορούσε κάθε τρεις μέρες κι άσκούσε δριμύτατη και, τις περισσότερες φορές, άνεδαφική κριτική πάνω στη δραστηριότητα του Φεστιβάλ. ΈΗ γελοιογραφία σχολιάζει τά ταραχώδη γεγονότα της Πρωτομαγιάς

όρμη κι άκρίβεια. Έμφανίζονται άπροσδόκητα. Τρέχουν, κυκλοφορούν σ' όλόκληρη την αίθουσα: πίσω, μπρός, πλάι, άνάμεσα στους θεατές. Οί βίαιοι ρυθμοί τους άναστατώνουν τó χώρο. ΈΟ Τζώρτζ Κόν, που ύποδύεται τόν κεντρικό ήρωα, ξεχωρίζει για τη σωματική του έπιδειξίότητα και για την πυκνή δραματικότητα της έρμηνείας του. Βγάζει μερικές κραυγές που κρατούν πολλή ώρα και μοιάζουν σά ρυθμικά χτυπήματα πάνω στο δέρμα του. Άντηχούν με τέτοιο έκπληκτικό τρόπο που 'χεις την έντύπωση ότι βγαίνουν από τούς τοίχους κι απ' τó ταβάνι κι από τó πάτωμα: κι από την αίθουσα όλόκληρη βγαίνει ή ίδια κραυγή κ' είναι άδύνατο να πιστέψεις ότι ή κραυγή αυτή βγαίνει από τούτο τó ανθρώπινο σώμα μπροστά σου: τó ίδιο αυτό σώμα που πέφτει μ' όρμη στο πάτωμα πολλές άπανωτές φορές σά να προσπαθεί να άυτοκατασταφεί κ' ίσορροπεί σε άφάνταστες πτώσεις. Και σε μιά άλλη στιγμή χυμιά πάνω σ' έναν τοίχο με τέτοιο τρόπο που μοιάζει να σκαρφάώνει ψηλά και να παλέβει με τόν όρθιο τοίχο.

ΈΟλα αυτά είναι έπιτεύγματα σωματικά που προκαλούν δέος. ΈΗ ομάδα όμως του Έργαστηριού δέν άρκείται σ' αυτό. Δέν προσπαθεί να έντυπωσιάσει μονάχα με την τεχνική. Την έντάσει στο περιεχόμενο, στο θέμα που έξερευνά. Έτσι, μέσα από την ίσχυρη πειθαρχία τών σωμάτων διοχετεύονται οί ύψηλές θερμοκρασίες κ' οί κρατημένες έντάσεις του έρωτικού πάθους. Οί ήθοποιοί δέ γυμνώνονται ποτέ όλότελα. Σέβονται

(1) Δέ δημοσιεύσαμε φωτογραφίες από την "Όνομασία" γιατί ό σκηνοθέτης Ρικ Ζάνκ έναντιώνεται έπίμονα σ' αυτό. Πιστεύει ότι οί φωτογραφίες είναι μαρτυρίες μερικές, παραπλανητικές και γι' αυτό άχρηστες.



Καραγκιόζης, ένας ρωμιός στο Ναυσό! Άφισα του Μιχόπουλου

το μουσικό χαρακτήρα του ανθρώπινου σώματος. Συγκεντρώνονται στη συγκρατημένη έκρηκτική έλξη. Γι' αυτό οι στιγμές της σωματικής τους επαφής είναι τόσο φορτισμένες που περνούν κατευθείαν το ρίγος τους στο κοινό.

Όλη αυτή την ώρα ο θεατής βρίσκεται στριμωγμένος κάτω από την ένταση των αισθήσεων που προβάλλεται πάνω του. Σε μερικές στιγμές παρασύρεται. Άλλοτε άπωθείται. Και πολύ συχνά έρχεται σ' άμηχανία με κείνο το αίσθημα αιδημοσύνης που θά 'χε και στη ζωή του, αν παρακολουθούσε ένα βαθύ βίωμα ανάμεσα σε δυο άλλους ανθρώπους.

Στη δουλειά του Έργαστηριού της Άιοβα είναι φανερό το υπέδαφος Γκροτόφσκι. Έκτός από τις βάσεις της μεθοδολογίας του για την εκγύμναση του ήθοποιου, αναγνωρίζει κανένας εύκολα και κάτι από το αισθητικό κλίμα του άσκητικού "Τεάτρ Λαμπορατόριου". Κι ακόμα στην οργάνωση του Έργαστηριού, ιδιαίτερα στη σχέση διεύθυνσης-ήθοποιών, διαφαίνονται ομοιότητες με το δεσποτισμό του Γκροτόφσκι. Παρ' όλα αυτά, το Θεατρικό Έργαστήρι της Άιοβα δεν είναι καθόλου μιá στείρα απομίμηση ξένων προτύπων. Πραγματοποιεί ένα θέατρο λειτουργικό σε συνάρτηση με το χώρο και το χρόνο του. Κυρίως όμως, προχωρεί παραπέρα, σε μιá δλο και μεγαλύτερη αφαίρεση κάθε περιττού στοιχείου, ψηλαφώντας τα όρια της θεατρικής έμπειρίας.

4. Συζήτηση με τó Ρικ Ζάνκ

ZANK: Θέλω νά σάς προειδοποιήσω ότι δέ θ' άπαντήσω σε καμιá έρώτηση πάνω στο νόημα της παράστασης. Τό έργο ό,τι έχει νά πεί πρέπει νά τό λείει μόνο του. Δέ μ' άρέσουν οι ανάλυσεις. Κοιτάζτε τό πρόγραμμα του Φεστιβάλ. Είναι γεμάτο έπεξηγηματικά κείμενα, πραγματείες ολόκληρες. Αυτό σημαίνει ότι τά θέαματα δέν είναι αυθύπαρκτα. Όταν ένα θέαμα χρησιμοποιεί έπεξηγήσεις είναι σά νά παραδέχεται ότι άπέτυχε στο βασικό του σκοπό, νά περάσει άμεσα όσα έχει νά πεί στο κοινό.

— Δέ σκόπενα νά σάς κάνω καμιá τέτοια έρώτηση. Ειδικά τό δικό σας θέαμα, πού δέν κάνει καν χρήση του λόγου, δέ μπορεί παρά νά τό δεχτεί κανείς σά μιá έμπειρία αισθησιακή και συγκινησιακή, πράγμα πού είναι πέρα από οποιαδήποτε συζήτηση. Πέστε μου όμως έσείς, τί είδους έπαφή επιδιώκετε με τό κοινό σας;

ZANK: Μιά παραβίαση, μιá άφύπνιση, μιá ανταλλαγή συγκεκριμένης σωματικής ένεργείας.

— Τό κοινό πώς αντίδρά;

ZANK: Συνήθως εκδηλώνει ένα τρόπο για τή σωματική έπαφή. Καθώς ό Τζώρτζ περνά ανάμεσα στους θεατές εκείνοι τραβιούνται μήν τυχόν και τους άκουμπήσει. Πολλές φορές αηδιάζουν. Τους αηδιάζει ή όψη του σώματος. Τους φοβίζει τό έλευθερωμένο σώμα. Στο σημείο πού οι δυο άντρες άγγίζονται κ' ύστερα φιλιούνται, τό άνδρικό άκροατήριό αντίδρά έντονα, άποτραβιέται και ταμπουρώνεται. Τή θεωρούν επικίνδυνη αυτή τήν έπαφή γιατί θέτει σ' άμφισβήτηση τόν άνδρισμό τους.

— Πώς αντίδρά τό γυναικείο κοινό σ' αυτό τό σημείο;

ZANK: Οι γυναίκες είναι πολύ πιό έλαστικές. Δέν ένοχλούνται, άφήνονται πιό πολύ. Πολλά πράγματα άπρόσιτα στους άντρες είναι προσιτά σ' αυτές.

— Σε τί νομίζετε ότι όφείλεται ή δυσκολία του κοινού νά προσχωρήσει στο θέαμα;

ZANK: Στο ότι κατά κανόνα οι άνθρωποι δέ βρίσκονται σ' έπαφή με τό σώμα τους. Άκόμα κι όταν θέλουν νά 'ρθουν προς έμάς, τό σώμα τους δυσκολεύεται νά τους άκολουθήσει.

— Θα πρέπει όμως νά 'χετε και στιγμές έπαφής με τό κοινό σας.

ZANK: Φυσικά. Η δουλειά μας άρέσει πολύ στους μουσικούς. Ίσως έπειδή έχει τόσο αναπτυγμένο τό ρυθμικό στοιχείο. Πολλοί μουσικοί πού 'χουν καιρό νά γράψουν μουσική, ξαναγράφουν άφου δούν τήν παράσταση. Είναι φορές πού τό κοινό εκδηλώνει τή διάθεση ν' άγγίξει. Τότε αισθανόμαστε πραγματικά ότι έχουμε πετύχει. Μιά μέρα ένας άντρας στο τέλος του έργου πλησίασε τή Ντέμπορα πού στεκόταν παγωμένη από τρόμο, πήρε τό πρόσωπό της στα χέρια του και τή φίλησε. Μιά άλλη φορά μιá ηλικιωμένη κυρία πλησίασε τό Τζώρτζ καθώς ήταν ξαπλωμένος χάμω κι άκούμπησε πλάι του ένα μήλο.

— Τό κοινό του Ναυσό πώς αντίδρά στη δουλειά σας;

ZANK: Τό κοινό του Φεστιβάλ είναι κυρίως κοινό διανοούμενων. Αυτόι είναι οι πιό άπρόσιτοι, οι πιό σφιγμένοι άπ' όλους. Τό μυαλό τους τρέχει αλλά τό σώμα τους αντίστέκεται με πείσμα. Είναι σάν κεφάλια χωρίς σώματα.

— Μιλείστε μου για τό πώς άρχισατε ν' άσχολείστε μ' αυτό του είδους τό θέατρο.

ZANK: Ήμου ηθοποιοός πριν, στο παραδοσιακό θέατρο. Άλλά μου προκάλεσε τέτοιο μαρασμό, τέτοιο θυμό. Δέν άφηνε περιθώρια για καμιá άληθινή έμπειρία. Έτσι τό έγκατέλειπα για ν' αναζητήσω κάτι ουσιαστικό.

— Τό ίδιο έγινε και με τους ήθοποιούς της ομάδας σας;

ZANK: Οι τρεις άπ' αυτούς ξεκίνησαν σάν επαγγελματίες στο παραδοσιακό θέατρο. Ο τέταρτος, ό Κόν, δέν είχε καμιá προπαίδεια ήθοποιού.

— Γιατί δουλεύετε μόνο με τέσσερις ήθοποιούς;

ZANK: Γιατί ή δουλειά μας είναι πολύ σκληρή κι άπαιτεί μιá σπάνια ψυχική και σωματική άντοχή. Λίγοι ήθοποιοί έχουν τό πάθος και τό θάρρος ν' άφοσιωθούν σε κάτι τέτοιο. Οι πιό πολλοί φοβούνται.

— Τι είναι αυτό πού τους φοβίζει περισσότερο;

ZANK: Ο σωματικός πόνος.

— Τι άσκήσεις χρησιμοποιείτε για τήν εκγύμναση των ήθοποιών; Χρησιμοποιείτε άσκήσεις Γκροτόφσκι;

ZANK: "Όχι. Οί ασκήσεις ξεπηδούν μέσα από τους ίδιους τους ήθοποιους. Άλλά πρέπει να ξεκαθαρίσω τούτο: οί ασκήσεις για μās δέν είναι αυτοσκοπός. Είναι άγωγοί πού οδηγούν στο ολοκληρωμένο έργο, στην παράσταση. Με τή βοήθεια τών ασκήσεων έξερευνοϋμε περιοχές πού 'ναι άπαραίτητο να έξερευνηθούν για τις άνάγκες τού έργου. Τό πιο σημαντικό είναι να έτοιμάζουμε έργα, να κάνουμε διεγερτικό θέατρο.

— Ποιά είναι ή δημιουργική πορεία πού ακολουθήσατε για να καταλήξετε στην "Όνομασία";

ZANK: Ξεκινήσαμε από μιά ιστορία πού διάλεξα έγώ. Σε συνεργασία με έναν από τους ήθοποιούς έπεξεργάστηκα τή δομή — μιά σειρά από ένεργειες. Αυτό τό προσχέδιο τό παρουσίασαμε στους ήθοποιούς πού άρχισαν μιά έκτεταμένη δουλειά αυτοσχεδιασμού.

— Πόσο κράτησε ή προεργασία για τούτο τό θέαμα;

ZANK: Έπτá μήνες.

— Δουλεύετε καθημερινά;

ZANK: Ναι, έπτá ως όκτώ ώρες τή μέρα, με δεκαπέντε μέρες μόνάχα διακοπές τό χρόνο.

— Η ένταση τής δουλειάς άφίνει περιθώρια για προσωπική ζωή στους ήθοποιούς;

ZANK: Η ιδιωτική ζωή τού ήθοποιού όχι μόνο δέν έμποδίζεται αλλά πρέπει να είναι πλούσια σε έμπειρίες, να είναι μιά άσταμάτητη έξερεύνηση. Άπό αυτήν άντλεί διαρκώς ό ήθοποιός. Όταν ένας ήθοποιός δυσκολεύεται στη δουλειά του συνήθως αυτό συμβαίνει επειδή ή προσωπική του ζωή έχει άπονεκρωθεί.

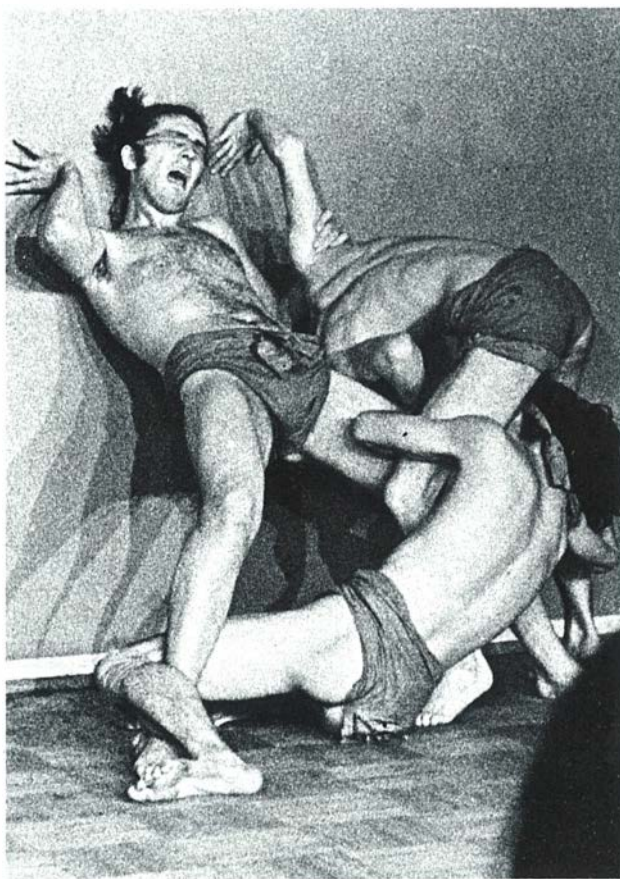
— Τι είδους προσωπικές σχέσεις υπάρχουν άνάμεσά σας;

ZANK: Είμαστε πολύ κοντά αλλά έπιτρέπουμε και πολλή άπόσταση ό ένας στον άλλο. Ό καθένας μας διατηρεί πάντα κάποιο μυστήριο γύρω από τόν έαυτό του.

— Συγκρούστε μεταξύ σας στη διάρκεια τής δουλειάς;

ZANK: Πάντα δημιουργούνται συγκρούσεις πού προέρχουν-

Ο άγγλικός θίασος P.A.T. στο έργο "Blindfold": Τό άνθρωπο το σώμα έκτεθειμένο με σκληρότητα στον κίνδυνο και τόν πόνο



ται κυρίως από τις σωματικές αντίστασεις τών ήθοποιών. Τά καλύτερα άποτελέσματα βγαίνουν πάντα άπ' αυτές τις συγκρούσεις.

— Πώς καθορίζεται ό ρόλος σας σά σκηνοθέτη;

ZANK: Έγώ τροφοδοτώ άδιάκοπα με καινούρια έρεθίσματα τους ήθοποιούς κι άκόμα κρατώ μιά κριτική στάση πού τους διατηρεί σ' ένταση και τους άναγκάζει να ξεπερνούν τά όσα έχουν καταφέρει.

— Οί ήθοποιοί αυτοσχεδιάζουν στη διάρκεια τής παράστασης;

ZANK: Όχι. Κανένας άπολύτως αυτοσχεδιασμός δέ γίνεται στην παράσταση. Η κάθε λεπτομέρεια είναι ρυθμισμένη. Αυτό πού προσπαθούμε να δημιουργούμε είναι μιά αίσθηση αυτοσχεδιασμού.

— Τι επιπτώσεις έχει στη ζωή τών ήθοποιών αυτό τό είδος δουλειάς;

ZANK: Η ζωή τους έχει γίνει πολύ ένεργητική, χάνουν τήν παθητικότητά τους, παύουν να είναι θύματα. Έδώ στη Γαλλία ύπάρχει μιά αίσθηση καταπίεσης, οί άνθρωποι είναι συγκρατημένοι και παθητικοί. Άκριβώς αυτή τή στάση ξεπερνούν οί ήθοποιοί με τή δουλειά τους. Κάθε μέρα έχουν τήν ένεργητικότητα και τό δυναμισμό να παίρνουν άποφάσεις.

— Είδατε τό θέαμα τού P.A.T.;

ZANK: Όχι.

— Είχε πολλές διαφορές, αλλά και πάρα πολλά κοινά σημεία με τό δικό σας. Η ίδια χρήση τού σώματος σά μοναδικό μέσον έπικοινωνίας, ή ίδια βία στην έκφραση. Πώς έξηγηίτε αυτές τις όμοιότητες;

ZANK: Όφείλονται, ίσως, στο ότι προερχόμαστε από ένα κοινό πολιτισμό, ζούμε κάτω από παρόμοιες συνθήκες κι άναπτύσσουμε παρόμοιες αντιδράσεις.

— Τι άκριβώς σχέση έχει ή δουλειά σας με τό χώρο όπου ζείτε;

ZANK: Μιά έσωτερική σχέση. Η δουλειά μας βρίσκεται άδιάκοπα σε συνάρτηση με τόν τρόπο πού ό Άμερικανός αντιμετώπιζει τή ζωή.

— Δέ μ' άρέσουν οί γενικεύσεις αλλά πιστεύω ότι οί Άμερικανοί συλλαμβάνουν τήν πραγματικότητα μ' ένα τρόπο στοιχειώδη, αισθησιακό, έλάχιστα έγκεφαλικό. Αυτή ή στενή έπαφή με τό ένστικτο ήταν παρούσα στη δουλειά σας.

ZANK: Ναι. Ό Άμερικανός βρίσκεται πάντα σ' έπαφή με τήν αίσθηση ότι σκάβει κι άνοίγει τό δρόμο του μέσα από τή γη. Αυτή τήν έποχή ξαναδιαβάζω τό Μέλβιλ, τό Χάθρον, τόν Πόε. Προσανατολίζομαι σε μιά προσπάθεια να πλησιάσουμε τις ρίζες μιάς ευδιάκριτα άμερικάνικης παράδοσης. Γιατί έμεις οί Άμερικανοί αισθανόμαστε πάντα χωρίς ρίζες, χωρίς άρχή. Σ' αυτό όφείλουμε πολλά από τά συμπλέγματά μας. Άπό δώ ίσως ξεκινά και τό αίσθημα ένοχής πού караδοκεί πάντα μας. Είμαστε πολύ τρωτοί στο αίσθημα ένοχής. Τό Βιετνάμ σημάδεψε άνεπανόρθωτα τήν ψυχή τού άμερικανικού λαού. Η ένοχη βγαίνει πάντα στην επιφάνεια και μες άναζητούμε τρόπους να καθαρθούμε. Ό έγωκεντρισμός μας προέρχεται από τό φόβο, από τήν άπόγνωση πώς δέν έχουμε κάτι στέρεο να σταθούμε πάνω του. Άναζητούμε λοιπόν τήν παράδοσή μας. Τους κοινούς μας ρυθμούς. Πρέπει να τους άνακαλύψουμε.

ΘΕΑΤΡΟ P.A.T. (ΑΓΓΛΙΑ)

Τό Θέατρο P.A.T. ιδρύθηκε τό 1971 από πέντε φοιτητές, πού οί περισσότεροι τους σπούδαζαν στο Πανεπιστήμιο τού Κηλ. Τους: Μάικλ Μπαίηκερ, Κρίστου Μπάρρετ, Μίκ Μπρένναν, Μάικ Πήρσον και Πήτερ Σάικς.

Άπό τήν άρχή, ή ομάδα τού P.A.T. προσανατολίστηκε στην έρευνα μιάς σωματικής γλώσσας, μιάς έκφραστικής πού, παραμερίζοντας τό λόγο, άναζητά σύμβολα πανανθρώπινης έπικοινωνίας. Έτσι έφτασε — όπως και τό Έργαστήρι τής Άϊόβα — σ' ένα θέατρο άπουσίας τού λόγου πού 'ναι ταυτόχρονα κ' ένα "φτωχό" θέατρο, με τήν έννοια πού δίνει στον όρο ό Γκροτόφσκι. Χωρίς σκηνικά, χωρίς ειδικά κοστούμια, χωρίς μακιγιάζ, χωρίς σκηνή, χωρίς φωτιστικά και ήχητικά έφέ, ό ήθοποιός άπογυμνωμένος από όποιοδήποτε έξωτερικό βοηθητικό στοιχείο αντιμετώπιζει τόν έαυτό του και τό κοινό. Τό μόνο εργαλείο για να έκφράσει τις σκέψεις και τις συγκινήσεις του είναι τό σώμα του. Ένα σώμα άπελευθερωμένο από κάθε άναστολή και ευαισθητοποιημένο στο έπακρο, σε κάθε έρέθισμα.

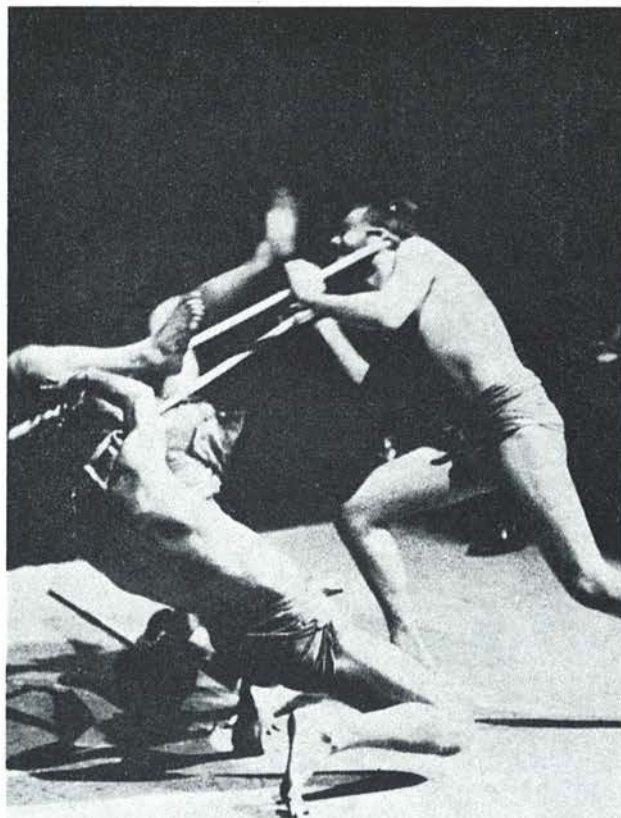
Το Ρ.Α.Τ. έχει ως τώρα ετοιμάσει δύο θεάματα: τόν "Καμπούρη" ("Hunchback") και τόν "Μέ δεμένα τὰ μάτια" ("Blindfold"). Καί τὰ δύο τὰ παρουσιάζει στό Φεστιβάλ τού Νανσύ.

Ὁ "Καμπούρης", ἡ πρώτη δημιουργία τοῦ Ρ.Α.Τ., ἔχει κερδίσει μιὰ σημαντική διάκριση: τὸ βραβεῖο τῆς Διεθνούς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς καί τὸ βραβεῖο Μλαντόστ γιά τὴν καλύτερη παράσταση καί παρουσίαση στό Διεθνές Φεστιβάλ τοῦ Ζάγκρεμπ τὸ 1971. Ὁ "Καμπούρης" παίζεται λίγο ἔξω ἀπὸ τὸ Νανσύ, στό Haut du Lièvre, σὲ μιὰ αἴθουσα σὰ μεγάλο δωμάτιο, μὲ τὶς καρέκλες τῶν θεατῶν τοποθετημένες γύρω γύρω σὲ σχῆμα Π. Στὴ μέση μένει ἕνας στενὸς ἄδειος χῶρος πού προορίζεται γιά τοὺς ἠθοποιούς. Ὁ φωτισμὸς εἶναι κ' ἐδῶ ἐπίπεδος καί κάτω χαμηλός. Ἡ παράσταση ἀρχίζει χωρὶς καμιὰ προειδοποίηση. Μιά μεγάλη σιωπὴ, ὕστερα τέσσερις ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς ἔρχονται σ' ἐπαφὴ μεταξύ τους. Εἶναι τρεῖς ἄντρες καί μιὰ γυναίκα. Κοιτᾶζονται συνωμοτικά, γελοῦν ξελιγωμένα. Οἱ ἄντρες προσπαθοῦν νὰ κατακτήσουν τὴ γυναίκα πού τοὺς ξεφεύγει. Ξαφνικά ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸν κλειστὸ κύκλο, ἐμφανίζεται ἕνας ἄντρας μὲ ροῦχα κουρελιασμένα καί κορμί ἀσκητῆ. Τὰ μακριὰ μαλλιά του εἶναι πιασμένα στὴν κορφή τοῦ κεφαλοῦ καί πέφτουν πίσω κοτσίδα. Ἐχει ἕνα πρόσωπο πεινασμένο καί μάτια τεράστια, ὑγρά, σὰ ζῶο πού ἱκετεύει καί φοβᾶται. Εἶναι ὁ "καμπούρης". Προσπαθεῖ νὰ εἰσχωρήσει στὸν κλειστὸ κύκλο. Οἱ ἄλλοι τὸν ἀντιμετωπίζουν μὲ μάσκες ἠλιθιότητος, γελοῦν μὲ τὶς γλώσσες κρεμασμένες ἔξω ἀπ' τὸ στόμα. Ἡ ἀποβλάκωση κ' ἡ ἀδιαφορία τους εἶναι ἕνα τεῖχος πού πάνω του χτυπᾶ ἡ ἀγωνία τοῦ "καμπούρη". Οἱ συγκρούσεις πού δημιουργοῦνται ἀπὸ δῶ καί πέρα ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καί στοὺς ἄλλους θὰ προσφέρουν τὸ ὑλικὸ γιά τὴν ὑπόλοιπη δράση. Τὸν εἰρωνεύονται, τὸν γελιοποιοῦν, τὸν ταπεινῶνουν, τὸν χτυποῦν. Τὸ κορμί του ἀνατρέπεται, πέφτει μὲ πάταγο στό πάτωμα. Ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι τεταμένη. Ἡ συμπεριφορὰ τῶν τεσσάρων ἠθοποιῶν πού δημιουργοῦν τὸν κλειστὸ κύκλο εἶναι τόσο ἀηδιαστικὴ, τόσο γλοιώδης πού καθὼς τοὺς παρακολουθεῖς, σοῦ προκαλεῖται μιὰ ὀργανικὴ ἄπωση πού ἐπεκτείνεται σ' ὀλόκληρο τὸ θέαμα. Μονάχα ἀργότερα συνειδητοποιεῖς πῶς πρόκειται γιά ἕνα ἐκπληκτικὸ κλειδί στὴν ἐρμηνεία τοῦ θέματος πού ἔχουν συλλάβει.

Ὁ "Καμπούρης", λένε τὰ μέλη τοῦ Ρ.Α.Τ., "ἔρευνᾶ μέσα ἀπὸ μιὰ σειρά σωματικῶν εἰκόνων τὶς σχέσεις πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὴν κοινωνία καί σ' ἕνα ἀντικείμενο πού θεωρεῖται ἕξω πρὸς αὐτὴ, τὶς συγκρούσεις πού δημιουργοῦνται μὲ τὴν ἐμφάνιση μιᾶς ὑπο-κουλτούρας πού προσπαθεῖ ν' ἀφομοιωθεῖ στὴν ὑπάρχουσα δομὴ... καί πῶς ἡ κοινωνία προσπαθεῖ νὰ λύσει αὐτὲς τὶς συγκρούσεις".

Ὁλόκληρη τὴν ἐκφραστικὴν τοῦ Ρ.Α.Τ. τὴν ἀντλεῖ ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ ἔνστικτου. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ δροῦν μπροστὰ μας, ἐκδηλώνονται μὲ ὠμότητα, κάνουν πρόστυχες κινήσεις, κυλιόνται χάμω, γλείφουν τὸ πάτωμα, παλέβουν σὰ ζῶα, βγάζουν ἀναρθρὸς ἦχους. Τὰ σώματά τους δὲν ἔχουν ἐκείνη τὴ στιλβωμένη ἐτοιμότητα, τὴν ἰσχυρὴ πειθαρχία πού καθόριζε τὶς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν τοῦ Ἐργαστηριοῦ τῆς Ἀϊόβα. Ἀντίθετα, παρόλο πού αἰσθάνεται κανένας πόσο γυμνασμένα εἶναι, βρίσκονται σὲ μιὰ κατάσταση διαλυμένης χαλάρωσης, σὰ νὰ τὰ ἔχουν ξεβιδώσει. Περιφρονοῦν κάθε πειθαρχία, γι' αὐτὸ κ' ἡ βία πού ἐξαπολύουν εἶναι τόσο τρομαχτικὴ. Μὲ τὸ Ρ.Α.Τ. ἔχεις τὴν αἴσθηση ὅτι τὰ φράγματα πού θέτει τὸ πνεῦμα στό ἔνστικτο ἔχουν σπάσει: ἀπὸ δῶ καί μπρὸς τὰ π ἄ ν τ α μ π ο ρ ο ὦ ν ν ἄ σ υ μ β ο ὦ ν. Ἔτσι ὁ Κίνδυνος εἰσβάλλει στό θεατρικὸ γεγονός.

Τὸν Κίνδυνο στὴν ἀκραία του μορφῆς ἐξερευνᾶ τὸ δεύτερο θέαμα τοῦ Ρ.Α.Τ. "Μέ δεμένα τὰ μάτια". Ἐδῶ ἡ ἀρχικὴ ἰδέα ἀπ' ὅπου ξεκίνησε τὸ ἔργο εἶναι ὅτι μιὰ μεγάλη καταστροφὴ ἐκμηδένισε τὴν κοινωνία ὀλόκληρη. Ὁ μόνος πού ἐπέζησε ἀπ' αὐτὴ τὴν καταστροφὴ εἶναι ἕνας ἀνάπηρος, κι αὐτὸ γιὰ τὴν ἡ κοινωνία τοῦ ἔχει διδάξει πῶς νὰ ἐπιζεῖ στό πιὸ χαμηλὸ, τὸ πιὸ στοιχειώδες ἐπίπεδο. Ὁ ἀνάπηρος σώζει τρία παιδιὰ ἀποσπώντας τα ἀπὸ τὴν κοιλιὰ τῆς μάνας τους. Καί γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει τὴν ἀπόλυτη ἐξάρτησή τους ἀπ' αὐτὸν τοὺς δένει τὰ μάτια. Ἐκεῖνα δὲν ξέρουν ὅτι εἶναι τυφλά κι ὅτι αὐτὸς βλέπει. Τὸν αἰσθάνονται σάν ἀνταγωνιστὴ καί συνάμα πηγὴ τῆς κάθε τους ἀνάγκης.



Δυὸ στιγμὲς ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ "Blindfold" ("Μέ δεμένα τὰ μάτια"). Οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ ἀγγλικοῦ θιάσου Ρ.Α.Τ. ἀναλώνονται σὲ μιὰ δράση ἀβάσταχτου πόνου καί βίας

GALLO GRAND-THEATRE ET SES GARÇONS

SQUALLS-STARRING RICHARD



4,5,6, MAI
NANCY FRANCE

“Ο ναρκισσισμός και η προκλητικότητα είναι ολοφάνερα και στη φωτογραφία και τους τίτλους της αφίσας του Γκάλλο: “Στριγγές κραυγές — πρωταγωνιστεί (με τη χαρακτηριστική λέξη starring) ο Ρίτσαρντ Γκάλλο και τ’ αγόρια του”!

‘Απ’ αυτό το θέμα παίρνουν αφορμή οι ήθοιοι του Ρ.Α.Τ. για ν’ αναπτύξουν μεταξύ τους σχέσεις άπιστευτης αγριότητας. ‘Ο άνάπηρος, που είναι γιγαντώσωμος κ’ έχει ένα πρόσωπο παραμορφωμένο από τόν κυνισμό, χτυπά άλύπητα με τη βαριά πατερίτσα του τους τρεις τυφλούς. ‘Εκείνοι υπομένουν τὰ φοβερὰ του χτυπήματα. Ένω ψάχνουν μπουσουλώντας νὰ βροῦν κάποιο στήριγμα, κρεμιούνται ἀπεγνωσμένα ἀπὸ τὸ ἴδιο αὐτὸ ξύλο πὸν τὸν χτυπᾷ ἀκόμα. Τὸ δωματίο δονεῖται ἀπὸ τὰ μουγκρητὰ καὶ τὰ ἀγωνιώδη τους λαχανιάσματα. Οἱ κραυγές τους ὅμως δὲν εἶναι θεατρικές. Εἶναι πραγματικές κραυγές πόνου. Αὐτὸ τὸ ἀποδείχνουν οἱ μελανιές στὰ σώματά τους καὶ τὸ δῆμα τους πὸν μπροστὰ στὰ μάτια μας ἀνοίγει καὶ τρέχει αἷματα.

Τὸ θέμα εἶναι ἀβάσταχτο. ‘Οσοι ἀπὸ τοὺς θεατὲς ἀντέχουν τὸ παρακολουθοῦν παγωμένοι, μὲ πρόσωπα διεσταλμένα ἀπὸ τὴν ἐκπληξη καὶ τὸν τρόμο. ‘Η παρουσία τοῦ σωματικοῦ πόνου δημιουργεῖ ἕνα πρωτοφανές αἰσθημα καταπίεσης καὶ κινδύνου. ‘Ο θεατὴς παύει νὰ ναι ἀσφαλής. Αὐτὸ πὸν βλέπει ξεπερνᾷ τὰ ὄρια τοῦ θεάτρου. Αἰσθάνεται ὅτι κινδυνεύει ὅπως ὅταν βλέπει δυὸ ἀνθρώπους νὰ χτυπιούνται καὶ νὰ ματώνονται μπροστὰ του, κοντὰ του, στὸ δρόμο.

Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ἕνα βίωμα πὸν μπορεί νὰ πάρει ὅποιος-δήποτε διαστάσεις, ἐπιδέχεται πολλαπλές ἐρμηνείες, μπορεί νὰ μετατραπεί καὶ νὰ υπάρξει σ’ ὅποιοδήποτε χωρὸ — κοινωνικό, πολιτικό, ψυχολογικό, φιλοσοφικό. Θὰ μπορούσε νὰ ναι μιὰ ἀλληγορία πάνω στὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ Θεό, μὲ τὸν πατέρα, μὲ τὴν πολιτικὴ ἐξουσία, μὲ τὸν ἑαυτὸ του. Πάνω ἀπ’ ὅλα ὅμως εἶναι μιὰ τελετὴ πὸν ἀναδίνει ὄλο τὸ ρίγος τοῦ πρωτόγονου καθαρτήριου ὄργιου. Οἱ ἠθοιοὶ προσφέρουν τὰ σώματά τους σὰν ἐξιλαστήρια θύματα. Μὲ τὴ βία ἐξορκίζουν τὴ βία. Μὲ τὸν πόνον ἐξορκίζουν τὸν πόνον. Καθαρίζονται καὶ καθαρίζουν ἀπὸ τὴ βία καὶ τὸν πόνον. Τὴ βία καὶ τὸν πόνον μέσα τους καὶ γύρω τους.

Συζήτηση με τοὺς Σάικς, Μπάρρετ, Πήρσον

— Μιλεῖστε μου γιὰ τὴν προϊστορία σας. Τί κάνατε πρὶν συναντηθεῖτε καὶ δημιουργήσετε τὸ Ρ.Α.Τ.; Εἴχατε σχέση μὲ τὸ κατεστημένο ἐπαγγελματικὸ θέατρο;

ΣΑΪΚΣ: ‘Οχι, καμιά. ‘Εγὼ σπούδαζα ‘Αγγλικά καὶ ‘Ιστορία στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Κήλ.

ΜΠΑΡΡΕΤ: ‘Εγὼ σπούδαζα Παιδαγωγικὴ. ‘Υστερα ἄρχισα ν’ ἀσχολοῦμαι μὲ τὸ παιδικὸ θέατρο.

ΠΗΡΣΟΝ: ‘Εγὼ ‘Αρχαιολογία. Δούλεψα κ’ ἐγὼ μὲ μιὰ ὁμάδα παιδικὸ θέατρο, ἔκανα καὶ θέατρο δρόμου. ‘Ο Μίκ Μπρέν-ναν σπουδάζει Κοινωνιολογία κι ὁ Μάικλ Μπαϊνκερ Πολιτικὴ Φιλοσοφία. ‘Ολους ὅμως μᾶς ἀφηναν ἀνικανοποίητους οἱ ἀκαδημαϊκὲς σπουδές.

— Πόσον χρόνὸν εἶναι ὁ καθένας σας;

ΣΑΪΚΣ: ‘Εγὼ εἶμαι εἰκοσιπέντε. ‘Η Κρίσσυ, ὁ Μάικ κι ὁ Μάικλ εἰκοσιτριῶν. ‘Ο Μίκ δεκαεννιά.

— Πότε ἀρχίσατε νὰ δουλεύετε μαζί;

ΣΑΪΚΣ: Τὸ 71. Μἔχρι τώρα ἔχουμε ἐτοιμάσει δυὸ ἔργα-αὐτὰ ἀκριβῶς πὸν παρουσιάζουμε κ’ ἐδῶ.

— Ποιά εἶναι ἡ δημιουργικὴ πορεία πὸν ἀκολουθεῖτε γιὰ νὰ καταλήξετε στὸ κάθε σας θέμα;

ΣΑΪΚΣ: Ξεκινᾶμε ἀπὸ ἕνα ὀρισμένον θέμα. Παραδειγματος χάρι τὸ ἐπεισόδιο τοῦ ‘Ιούδα ἀπ’ τὴ Γραφή. ‘Ο καθένας μας τὸ ἐρευνᾷ πρῶτα ἀπὸ τὴν καθαρὰ προσωπικὴ του σκοπιὰ. ‘Αφοῦ τὸ ἐρευνήσουμε σ’ αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο ἀρχίζουμε νὰ δουλεύουμε ὄλο μαζί. Τὸ θέμα τοῦ ‘Ιούδα, τοῦ ἀδύνατου σύνδε-σμου, μᾶς ἀπασχολεῖ πολὺ. Τόσο πὸν ἀρχικὰ θέλαμε νὰ ὀνομά-σουμε τὴν ὁμάδα μας Θέατρο τοῦ ‘Αποδιοπομπαίου Τράγου.

— Τὰ ἀρχικὰ Ρ.Α.Τ. τί σημαίνουν;

ΜΠΑΡΡΕΤ: Τίποτα.

— Πόσον καιρὸ περίπου διαρκεῖ ἡ προετοιμασία τοῦ κάθε ἔργου;

ΣΑΪΚΣ: Τρεῖς μῆνες ἐντατικῶν αὐτοσχεδιασμῶν.

— Ζεῖτε κοινοβιακά;

ΣΑΪΚΣ: ‘Οχι. Τὸ ἔχουμε δοκιμάσει, ἀλλὰ οἱ ψυχολογικὲς πιέσεις πὸν δημιουργοῦνται εἶναι ἀφόρητες. ‘Αλλοστε ἀπε-χθανόμαστε νὰ ἐπιβάλομε κανόνες ὁ ἕνας στὴ ζωὴ τοῦ ἄλλου.

— Αὐτὴ ἡ ἀρχὴ ἰσχύει καὶ στὴ δουλειὰ σας;

ΣΑΪΚΣ: Συναντιόμαστε καθημερινὰ γιὰ νὰ δουλέψουμε ἀλ-λά δὲν ὑπάρχει προκαθορισμένον ὥραριο. Δουλεύουμε ὅσο ἔχουμε ἀνάγκη κάθε φορὰ. ‘Αλλες φορὲς ὀκτῶ ὥρες, ἄλλες μία, ἄλλες καθόλου. Δὲν ἀκολουθοῦμε καμιά ἐξωτερικὴ πιε-θαρχία. Εἶναι φορὲς πὸν δὲ δουλεύουμε γιὰ μεγάλα χρονικὰ διαστήματα.

— ‘Ομως γιὰ νὰ κυριαρχήσει ἕνας ἠθοιοὺς πάνω στὸ σῶμα του χρειάζεται μιὰ ἐκτεταμένη καὶ συνεχὴς ἄσκηση. Αὐτὸ ἰσχύει γιὰ ὅλα τὰ θέατρα σωματικῆς ἐκφρασης πὸν ἔχουν νὰ ἐπιδείξουν λαμπρὰ ἀποτελέσματα — ὅπως τὸ Νό, τὸ Κατα-κάλι, κι ὁ Γκροτόφσκι ἀκόμα. Πῶς ἀντιμετωπίζετε τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ σῶμα ἂν ἀφθεῖ χωρὶς νὰ ἀσκεῖται γιὰ ἕνα διάστημα “σκουριάζει”, δημιουργεῖ δηλαδὴ νέες ἀντιστάσεις;

ΠΗΡΣΟΝ: ‘Αν κάνουμε πολὺ καιρὸ νὰ δουλέψουμε καὶ τὸ σῶμα μας σκουριάζει, μπορούμε νὰ τὸ λύσουμε σὲ δεκαπέντε λεπτά. Χρησιμοποιοῦμε εἰδικὲς ψυχοσωματικὲς ἀσκήσεις προ-θέρμανσης πὸν βασίζονται σὲ μιὰ ἐκρηκτικὴ δυναμικὴ.

— Οἱ ἀσκήσεις πὸν χρησιμοποιεῖτε εἶναι στερεότυπες ἢ ἀνα-νεώνονται;

ΣΑΪΚΣ: ‘Ανανεώνονται. Οἱ στερεότυπες ἀσκήσεις δὲν ὀφε-λοῦν. ‘Οταν μιὰ ἀσκηση ἐπαναληφθεῖ πολλὲς φορὲς ἀμβλύνει-ται, χάνει τὴν ἰσχύ της. Μιὰ ἀσκηση πρέπει νὰ προκαλεῖ σόκ. Μονάχα τότε ἐκπληρώνει τὸ σκοπὸ της.

— Ποιὸς εἶναι ὁ σκοπὸς τῶν ἀσκήσεων;

ΣΑΪΚΣ: Νὰ σπάζουν τὴ δυσκαμψία μας. Τὴ δυσκαμψία τοῦ σώματος, ἀλλὰ καὶ τοῦ μυαλοῦ. Νὰ μᾶς βοηθοῦν νὰ διορθώ-νουμε τὴ δομὴ τοῦ σώματός μας πὸν ἀπὸ τὶς συσσωρευμένες κακὲς συνήθειες ἔχει χάσει τὴν ἐλαστικότητα καὶ τὴν ἐκφρα-στικότητα του. Καθὼς ἐλευθερωνόμαστε ἀπὸ τὴ δυσκαμψία, διευρύνονται οἱ δυνατότητες τοῦ σώματός μας. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι συμφιλώνονται τὰ ὄσα συμβαίνουν στὸ κορμὶ μὲ τὰ ὄσα συμβαίνουν στὸ μυαλό. Γιατὶ οἱ ἀντιστάσεις τοῦ σώματος ξε-κινοῦν ἀπὸ τοὺς φόβους τοῦ μυαλοῦ. Αὐτοὶ οἱ φόβοι εἶναι ὁ μόνος φραγμὸς στὶς δυνατότητες τοῦ σώματος. Μόλις ξεπε-

ραστούν, τό σώμα κατορθώνει τά ακατόρθωτα. Π.χ., τό δι
δέ μπορεί κάποιος νά σταθεί στό κεφάλι του, δέ σημαίνει
ότι τό σώμα του δέν έχει αὐτή τή δυνατότητα. Σημαίνει ότι
εἶναι ἕνα γεγονός πού τό μυαλό περιβάλλει μέ φόβο. Μόλις
ξεπεραστεί ὁ φόβος, τό νά σταθεῖς στό κεφάλι σου γίνεται τό
πιό εὐκόλο πράγμα τοῦ κόσμου.

— Σ' αὐτό πού λέτε στηρίχτηκε μιὰ ολόκληρη ἐποχή πειραμα-
τισμοῦ τοῦ Γκροτόφσκι. Πολλά ὅμως λέγονται γιά τά θύματα
αὐτῆς τῆς θεωρίας — τούς ἠθοποιούς πού ὁ Γκροτόφσκι ἔστει-
λε στό νοσοκομεῖο. Στή διάρκεια τῆς δικῆς σας δουλειᾶς
ἔχουν σημειωθεῖ περιστατικά σοβαρῆς σωματικῆς βλάβης ἢ
ψυχικοῦ τραύματος;

ΣΑ·Ι·ΚΣ: "Ὁχι, κανένα.

— Στό σώμα σου Πήτερ ἐκτός ἀπό τίς μελανιές ὑπῆρχε κ' ἕνα
μεγάλο σκούρο τραῦμα στό γλουτό. Αὐτό ἐγινε σέ ὦρα δουλειᾶς;

ΣΑ·Ι·ΚΣ: Τό ἀντίθετο. "Ὅτι ἀτυχήματα τέτοιου εἴδους μᾶς
ἔχουν συμβεῖ, ἔγιναν σ' ἐποχή πού δέ δουλεύαμε καί τό σώμα
μας εἶχε χάσει τήν προσαρμοστικότητα του.

ΠΗΡΣΟΝ: "Ὅσο γιά τίς μελανιές, εἶναι πολύ ἀπλό. Ἄφου τό
πάτωμα εἶναι σκληρό καί τό σώμα μου μαλακό, εἶναι ἀπόλυτα
φυσικό ἀπό τήν ἐπαφή μέ τό πάτωμα νά μελανιάσω.

— Καί τά χτυπήματα μέ τήν πατερίτσα στό "Μέ δεμένα τά
μάτια";

ΣΑ·Ι·ΚΣ: Μήν ξεχνάτε ὅτι ὁ ὀργανισμός δταν ἀσκηθεῖ ἀνα-
πτύσσει ἰσχυρή ἄμυνα ἀπέναντι στά τραύματα. Θά σᾶς φέρω
ἕνα παράδειγμα. Ὅταν ὁ Μάικλ ἄρχισε νά δουλεῖ μαζί μας
συναντοῦσε φοβερή δυσκολία στό νά λύσει τοὺς μῦς καί τοὺς
τένοντες πού συνδέουν τό πάνω μέρος τοῦ πέλματος μέ τό
πόδι. Εἶναι πραγματικά ἕνα ἀπό τά πιό σφιγμένα σημεῖα τοῦ
σώματος. Τόν παρότρυνα νά δουλεῖ σκληρά ὥσπου τό δερμα
του ἄρχισε νά σπάζει καί νά ματώνει. Ὅμως δέ σταματοῦσε,
συνέχιζε ὥσπου στό σημεῖο ἐκεῖνο ἀνοῖξαν δυό τρομαχτικές
πληγές καί καθῶς ἐκτελοῦσε τίς ἀσκήσεις στό πάτωμα ἔμεναν
ολόκληρα κομμάτια ἀπό τό δερμα του. Ἐγώ τοῦ ἔλεγα νά μή
φοβάται γιατί σύντομα τό δερμα θά σχηματίσει ἕνα προστα-
τευτικό ἱστό κ' ἡ πληγή θά κλείσει. Στό ἴδιο σπῆτι πού ἔμενε
ὁ Μάικλ ἔμεναν καί κάτι νοσοκόμες. Μιά μέρα εἶδαν τίς πλη-
γές στά πόδια του καί ἔφριξαν. Τοῦ εἶπαν ὅτι κινδυνεύει νά
πάθει γάγγραινα. Ὁ Μάικλ πανικοβλήθηκε. Ἦρθε τήν ἄλλη
μέρα κι ἀρνιόταν νά κάνει τό παραμικρό. Ἐτρεμε ἀπό τό
φόβο του· κι ὅλοι του οἱ μῦς εἶχαν πετρώσει. Τότε ἐγώ ξαφνικά
ἀνεβαῖνω πάνω στά πόδια του καί τοῦ τά πατάω μέ ὅλο μου
τό βάρος. Ὁ Μάικλ ἀρχίζει νά οὐρλιάζει, ὁ πόνος τόν παρα-
λύει. Δέ μπορεί ν' ἀντιδράσει ὥσπου ὀλη του ἡ ὑπερένταση
ξεσπᾶ σ' ἕνα ἀτέλειωτο κλάμα ἐξάντλησης. Τόν ἀφήνω. Κλαίει,
κλαίει καί μαζί μέ τό κλάμα ἀρχίζει νά τρέχει καθαρό αἷμα
ἀπό τά πόδια του, οἱ ἀκαθαρσίες ξεκολλοῦν, πέφτουν. Τήν
ἄλλη μέρα κιάλας εἶχε σχηματιστεῖ ὁ προστατευτικός ἱστός,
ἡ πληγή ἔκλεισε κι ἀπό τότε ὁ Μάικλ δέν εἶχε κανένα ἀπο-
λύτως πρόβλημα μέ τά πόδια του.

— Πιστεύω ὅτι ὁ τρόπος πού ἀντιμετωπίζετε τό σωματικό πόνο
δίνει στή δουλειά σας διαστάσεις ἀπειλητικές, ἀνησυχητικές.
Τό "Μέ δεμένα τά μάτια" εἶναι μιὰ ἐπικίνδυνη ἐμπειρία πού
ξεπερνᾶ τά ὅρια τοῦ θεάτρου.

ΣΑ·Ι·ΚΣ: Νάι, ἡ δουλειά μας δέν εἶναι θέατρο μέ τήν ἔννοια
ὅτι δέν παίζουμε, δέν ὑποκρινόμαστε, δέν ἐπαναλαμβάνουμε
ρόλους. Ἐκτελοῦμε πράξεις. Ἄλλες ἀπό αὐτές τίς ἔχουμε ἤδη
καθορίσει μέ αὐτοσχεδιασμούς, ἄλλες τίς αὐτοσχεδιάζουμε ἐπί
τόπου. Ἡ παράσταση εἶναι ἕνα σύνολο ἀπό σταθερά σημεῖα
πού ἀνάμεσά τους παρεμβάλλονται κενά. Οἱ δομημένες εἰκό-
νες ἐναλλάσσονται μέ κομμάτια ἐλεύθερης δράσης πού μᾶς ἐπι-
τρέπουν νά ἐξερευνοῦμε νέες περιοχές μπροστά στό κοινό
καί νά ἐντείνουμε στό ἔπακρο αὐτή τή ζωντανή δυναμική.

— Ἡ παράσταση σ' ἀ βίωμα τί σᾶς προσφέρει;

ΣΑ·Ι·ΚΣ: Ἡ παράσταση εἶναι ἡ ἀναμέτρησή μας μέ τό κοινό.
Μᾶς μαθαίνει πῶς νά ἀντιμετωπίζουμε τοὺς ἄλλους καί μᾶς
βοηθεῖ νά γνωρίζουμε σέ βάθος κ' ἐκείνους καί τοὺς ἑαυτοὺς
μας.

— Τί εἶδους ἐπαφή θέλετε νά πετύχετε μέ τό κοινό;

ΣΑ·Ι·ΚΣ: Μιά ἐπικοινωνία πού νά μᾶς ἐπιτρέπει νά μοιρα-
στοῦμε τίς ἐμπειρίες μας μέ τοὺς ἄλλους. Ν' ἀνοιχτοῦμε μπρο-



Ἄ ὁ σούπερστᾶρ Ρίτσαρντ Γκάλλο σέ μιὰ ἀπ' τίς κραυγαλέες
πόζες του. Εἶναι ὁ πρωταγωνιστής τοῦ χάπενινγκ πού ἀκολουθεῖ



στά στά μάτια τους για να τους δώσουμε τη δύναμη ν' ανοιχτούν κι αυτοί, να ξεπεράσουν την άμυνή τους στάση. Είναι πολύ σημαντικό να καταφέρουν να συνδέσουν την προσωπική τους εμπειρία μ' αυτό που βλέπουν.

— Πώς αντιδρά το κοινό στη δουλειά σας;

ΣΑΪΚΣ: Μέ πολλούς τρόπους. Είναι φορές που οι θεατές μ' αντιμετωπίζουν με άπεριφραστη έχθρητητα. Άλλοτε πάλι στο τέλος της παράστασης καθώς μ' βλέπουν εξαντλημένους μ' φέρνουν σάντουιτς και μπίρες.

ΜΠΑΡΡΕΤ: Αυτό είναι θαυμάσιο. Έκείνο που δέν ανέχομαι είναι όταν μετά την παράσταση μ' πλησιάζουν για να μ' ρωτήσουν αν έχουμε επηρεαστεί από τον τάδε ή τον δείνα κ' έχουν όρεξη ν' ανοίξουν ολόκληρη διανοουμενίστικη κουβέντα.

ΣΑΪΚΣ: Στην προχθεσινή παράσταση όμως έγινε κάτι που μ' απογοήτευσε. Στο τέλος του έργου, καθώς είδατε, η Κρίστυ σέρνεται και πλαγιάζει μπρούμυτα κάτω από τις καρέκλες των θεατών, και τ'όλο πάνω πείραζε πολύ. Ίδιαίτερα μετά από την παράσταση, όταν έχουμε πιά ανοιχτεί και δοθεί, είμαστε πολύ τρωτοί.

— Τι ψυχολογικές επιπτώσεις έχει πάνω σας η δουλειά σας;

ΣΑΪΚΣ: Πρώτα πρώτα είναι πολύ σημαντική η σχέση που 'χουμε αναπτύξει μεταξύ μας. Είναι μία σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης. Στη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών παρακολουθούμε άγρυπνα ο ένας τον άλλο και βασιζόμαστε απόλυτα ο ένας στον άλλο. Είναι πολύ σημαντικός ο ρόλος που παίζει το αντικειμενικό μάτι των άλλων μελών της ομάδας καθώς σε παρακολουθεί στον αγώνα που δίνεις με το σώμα και το μυαλό σου.

Χάπενινγκ του Ρίτσαρντ Γκάλλο σε δρόμο της Νέας Υόρκης. 'Ο "σούπερμαν" μ' ένα απ' τα "φετίχ" του: τόν ηλεκτρικό γλόμπο!



Οι διαπροσωπικές σχέσεις έχουν βασική σημασία στην ομάδα μας.

— Αυτός ο πόλεμος ενάντια στους φόβους και τις άμυνες σας καθώς κ' η βίαιη έκτόνωση των εντάσεων σας δε σας έχουν αλλοιώσει την προσωπικότητα;

ΣΑΪΚΣ: Άναμφισβήτητα. Τώρα είμαστε πολύ λιγότερο επιθετικοί, πολύ λιγότερο έχθρηκοί απ' ό,τι πριν. Τώρα είμαστε πιο ήπιοι, πιο ευτυχισμένοι.

III. Χάπενινγκ

Το Χάπενινγκ είναι μία όριακή μορφή θεάτρου που ελευθερώνει τη δράση, τον τόπο και το χρόνο από κάθε συμβατική αντίληψη. Η δράση εδώ είναι μία σειρά από γεγονότα χωρίς αρχοκαλία και χωρίς καμία λογική σχέση μεταξύ τους, που όμως συνδέονται άσυνείδητα όπως τ' αντικείμενα σε ένα σουρρεαλιστικό πίνακα. Ο χώρος δέν είναι σχεδόν ποτέ ο πατροπαράδοτος θεατρικός χώρος. Είναι ένα περιβάλλον που επιλέγεται ή δημιουργείται για τις ανάγκες του χάπενινγκ. Ο χρόνος διασπάται με την εισαγωγή άρρυθμων και τυχαίων στοιχείων.

Κάθε χάπενινγκ βασίζεται σε ένα αρχικό σενάριο που συλλαμβάνει ο δημιουργός του και που η έκτέλεσή του εξαρτάται από τρεις πρωταρχικούς παράγοντες: το χώρο, τ' αντικείμενα και το κοινό. Πολύ συχνά το κοινό καλείται να συμμετάσχει ενεργά και τότε το χάπενινγκ εξελίσσεται σε ομαδική δραστηριότητα.

Προανακρούσματα του χάπενινγκ ήταν μερικές από τις εκδηλώσεις που όργανωναν οι φουτουριστές, οι ντανταϊστές κ' οι σουρρεαλιστές. Το είδος όμως μορφοποιήθηκε από τον Άλλαν Καπρόβ (Allan Kaprow) το 1959 στη Νέα Υόρκη και πήρε διαστάσεις κινήματος, ιδιαίτερα στις Η.Π.Α. Παρόλο που εντάσσεται στο θέατρο, το χάπενινγκ ξεκίνησε από τις πλαστικές τέχνες. Οι δημιουργοί του είναι κατά κανόνα γλύπτες ή ζωγράφοι. Γι' αυτό και στο είδος αυτό δεσπόζει το όπτικό στοιχείο.

ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΓΚΑΛΛΟ (Η.Π.Α.)

Ο Ρίτσαρντ Γκάλλο, το "παιδί του Μίκυ και της Κόκα-Κόλα", είναι ταυτόχρονα χαρακτηριστικό προϊόν αλλά και ειρωνική κριτική του αμερικάνικου καταναλωτικού συστήματος. Έχει υιοθετήσει τον τύπο του Σούπερστάρ, και με θηλυκή προκλητικότητα τον προβάλλει άδιακοπα. Σ' αυτό, τον βοηθάει η εξωτερική του εμφάνιση: Είναι πανύψηλος, με έντυπωσιακό ήλιοκαμένο σώμα, νωχελικές κινήσεις και μακριά σγουρά καστανοκόκκινα μαλλιά που του κρύβουν σχεδόν ολόκληρο το πρόσωπο — ένας αιλουροειδής γίγαντας. Το σώμα του, που τ'όλο αναγάγει σ' αντικείμενο εκμετάλλευσης, είναι το κλειδί της προσωπικής του επιτυχίας. Για να τ'όλο προβάλλει ακόμα περισσότερο ντύνεται με εξωφρενικά μοντέλα, σχεδιασμένα ειδικά γι' αυτόν από τ'όλο Ρόναλντ Κολότς: εφάρμοστα πανταλόνια και πουφάν σε χρώματα άσημνα, μπλε άστραφτερά, μεταλλικά πράσινα και φούξια. Αυτά όλα συνοδεύονται από κράνη και μπότες, ένα δυο φοριούνται και με πλούσιες γούνες. Οί άργές του κινήσεις, ο τρόπος που στέκεται, ο τρόπος που φορά αυτά τ'όλο ρούχα, αναδίνουν όλη την προκλητική άδιαφορία και τ'όλο ναρκισσιισμό μιάς βάμπ. Δέν είναι τυχαίο που ο Άντυ Γουώρχολ είπε γι' αυτόν, ότι είναι πιο φαντασμαγορικός κι από τ'όλο Μαρλένε Ντρίτριχ. Αυτό όμως που είναι ενδιαφέρον με τ'όλο Γκάλλο είναι ότι μέσα από τ'όλο τύπο του Σούπερστάρ που δημιουργεί με τ'όσο πειστικότητα ξεπηδά — θεληματικά ή άθελά του — μία έρεθιστική σάτιρα αυτού του τύπου και σε προέκταση ολόκληρου του αμερικάνικου συστήματος κατασκευής στάρ (Χόλλυγουντ, Άντυ Γουώρχολ Φάκτορ κλπ.).

Ο Γκάλλο δουλεύει στη Νέα Υόρκη κάνοντας χάπενινγκ από τ'όλο 1968. Πρωτύτερα ήταν διαφημιστής. Από κει προέρχεται κ' η έμμονη ιδέα που 'χει με όρισμένα αντικείμενα όπως οί ηλεκτρικοί γλόμποι, τ'όλο καρτότα και τ'όλο λεμόνια. Από κει προέρχεται και τ'όλο πάθος του γι'ά τις μεγάλες ποσότητες, τ'όλο λαμπερά χρώματα και τ'όλο ώραϊες εικόνες. Στη δουλειά του, υπάρχουν άφθονα στοιχεία τ'όλο πόπ-άρτ, όπως η μεγέθυνση κ' η άναγωγή τ'όλο καθημερινού αντικειμένου σε σύμβολο κι όπως η προβολή άσημαντων γεγονότων που ξαφνικά έπειδή φωτίζονται άποχτούν μιά καινούρια σημασία. Υπάρχει και τ'όλο σουρρεαλισμός. Κι ακόμα, κάτι από τ'όλο χειρισμό και τ'όλο κούφια καλλιέπεια τ'όλο αμερικάνικης "σούπερ-όπερα".

Η πρώτη εμφάνιση του Γκάλλο στο Νανσύ έγινε μ' ένα σύν-

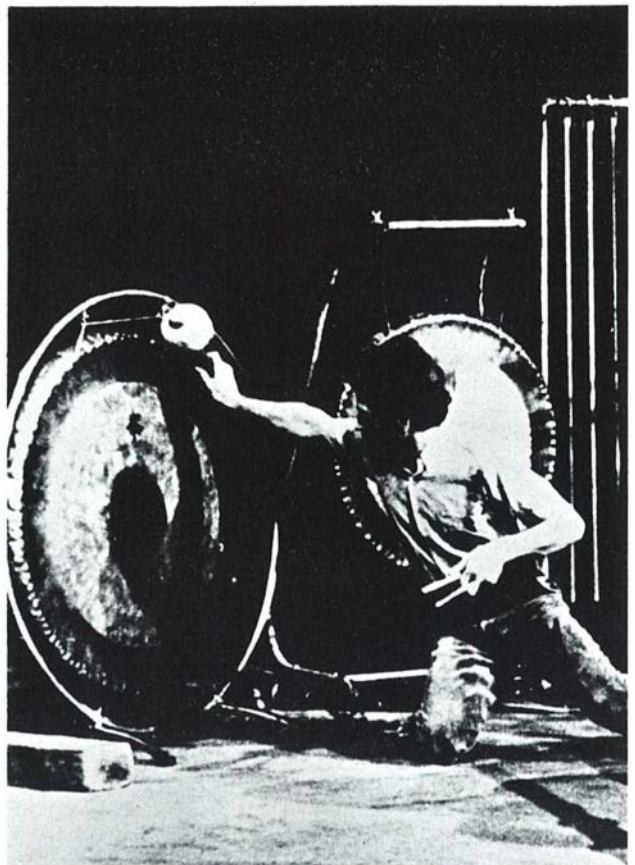
τομο χάπενινγκ που προοριζόταν για την τηλεόραση. Στην πλατεία Στανισλάς, στη βάση ενός συντριβανιού, τρεις ηλικιωμένες γυναίκες κάθονταν σιωπηλά και βαστούσαν στις ποδιές τους από 'να τεράστιο κίτρινο λεμόνι. Ταυτόχρονα πάνω στο άγαλμα του συντριβανιού σκαρφάλωνε ο Γκάλλο με άσημνια στολή κ' ένα κράνος στο κεφάλι, κραδαίνοντας ένα όμοιομα καρότου μήκους δυό περίπου μέτρων. 'Αφού στάθηκε λίγο έτσι, με τὰ χέρια τεντωμένα ψηλά, πήρε μιά μεγάλη σακούλα γεμάτη άκρυλικό χιόνι κι άρχισε νά τὸ σκορπάει γύρω γύρω πάνω στὸν κόσμο πού 'χε μαζευτεί και τὸν παρακολουθοῦσε. Αυτό ήταν ένα μικρό προοίμιο γιά τὴν παράσταση πού ὁ Γκάλλο προετοίμαζε πυρετικά. Καθώς μάλιστα ἐφάρμοζε με μεγάλη ἐφευρετικότητα τὸ σύστημα αὐτοδιαφήμισης τῶν στάρ, κατάφερε νά δημιουργήσει μιά πραγματική ἀδμονία στὸ κοινὸ γύρω ἀπὸ τὸ θέαμα του. Μονάχα πού ἡ ἀδμονία αὐτὴ ἄρχισε νά γίνεται ἀνοιχτά ἐχθρική και περιπαιχτική καθώς μαθαίνονταν οἱ διάφοροι ἐκκεντρισμοὶ τοῦ Γκάλλο, π.χ. ὅτι ἀπαιτοῦσε ἕνα ἐλικόπτερο γιά νά προσγειωθεί στὴν πλατεία Στανισλάς, ὅτι χρειαζόταν γιά τὴν παράστασή του ἕνα τόνο άκρυλικό χιόνι, ἑκατοντάδες κιλά λεμόνια και καρὸτα και δεκάδες σκυλιά — καπρίσια πού μεταφράζονταν σὲ μεγάλα χρηματικά ποσά (άλλο ἔν δέν πραγματοποιήθηκαν τελικά). Τὸ κοινὸ ταῦτισε τὸ Γκάλλο με τὴν "ἀμερικάνικη πρόκληση". Ὁ Σούπερστάρ ἔγινε ὁ ἀποδιοπομπαῖος τράγος τοῦ Φεστιβάλ. Ἀρχισαν νά ὀργιάζουν τὰ συνθήματα στοὺς τοίχους, τὰ ἀνέκδοτα, τὰ λογοπαίγνια, οἱ πορνογραφικές γελοιογραφίες με θέμα τὸ Γκάλλο, μέχρι πού τὴ βραδιά τῆς πρεμιέρας πολλοὶ ἔφτασαν στὸ "Γκράν Τεάτρ" ὄπλισμένοι με ντομάτες, αὐγά, κονσέρβες και ἄλλα παρόμοια. Ἡ αὐλαία ἀνοίξε μπροστά σὲ μιά αἴθουσα πού 'βραζε. Αυτό πού 'γινε στὴ διάρκεια τῆς παράστασης δέν περιγράφεται. Μιά βροχὴ ἀπὸ σάιτες, ντομάτες κι αὐγά ἐπινξε τὴ σκηνή. Οἱ φωνές, τὰ πειράγματα, οἱ βρισιές, τὰ γέλια, τὰ σφυρίγματα δέν ἔπαυαν οὔτε στιγμή. Τὸ κοινὸ διασκέδαζε πραγματικά, εἶχε βρεῖ ἕνα χάρο γιά νά ἐκτονώσει τὴν περίσσια του ἐνεργητικότητας. Παρ' ὅλα αὐτά, τὸ θέαμα συνεχίστηκε πεισματικά μέχρι τὸ τέλος του. Ὁ Γκάλλο ἐκτόξευε τὶς προκλήσεις του, τὸ κοινὸ τοὺς σαρκασμοὺς του — ἦταν σά μιά πάλῃ ἀπ' ὅπου τελικά βγήκε νικητὴς ὁ Γκάλλο, μιά και κατάφερε νά διατηρήσει τὸ θέατρο γεμάτο ἀπὸ ἕνα ὀργισμένο κοινὸ πού, μ' ὅλες τὶς ἀρνητικές του ἀντιδράσεις, τὸν παρακολούθησε καθηλωμένο στὶς θέσεις του ἐπὶ τρεῖς ὥρες. Οὔτε ἕνας θεατὴς δέν ἀποχώρησε.

Μπορεῖ ἡ παράσταση νά 'χε ἀρκετὴ ἐλαφρότητα, ὅμως τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κοινου παράβλεψε τὴν ἄλλη ὄψη τοῦ νομίματος: τὴ σάτιρα. Μέσα ἀπὸ τὴν ἐπιφανειακότητά του, ὁ ἴδιος ὁ Γκάλλο, γίνονταν συνειδητὰ ἡ ἀσυνειδητὰ μιά ἀπολαυστικὴ σάτιρα τοῦ ἑαυτοῦ του κι ὅσων ἀντιπροσώπευε.

Τὸ θέαμα πού παρουσίασε τοῦ Νανσὺ ὁ Γκάλλο λεγόταν "Στριγγές Κραυγές". Δημιουργήθηκε ὀλόκληρο ἐπὶ τόπου. Ἐκεῖ βρέθηκαν οἱ "ἠθοποιοὶ" — οἱ γριές κυρίες και τὰ νεαρά ἀγόρια πού συμμετεῖχαν, ὅλοι χωρὶς νά παίρνουν χρήματα, μονάχα ἐπειδὴ τοὺς ἐνδιέφερε ἡ ἐμπειρία. Δούλεψαν δυὸ τρία βράδια ἀπὸ τὶς δώδεκα ὥς τὸ πρωί. Ὁ Γκάλλο τοὺς ἔλεγε στὴν ἀρχὴ νά κάνουν ὀρισμένα συγκεκριμένα πράγματα, ὕστερα τοὺς ἄφηνε νά αὐτοσχεδιάζουν. Ἐπὶ τόπου βρέθηκαν και τὰ σκηνακὰ, ἀνάμεσα στὰ πλοῦσια ἀποθέματα τοῦ "Γκράν Τεάτρ". Μόνο μερικὰ ἄξουσούρ, εἶχε φέρεῖ μαζί του ὁ Γκάλλο. Ὁλόκληρο λοιπὸν τὸ τρίωρο αὐτὸ θέαμα δημιουργήθηκε μέσα σὲ δυὸ τρεῖς μέρες.

Μερικὰ χαρακτηριστικὰ ἀποσπάσματα:

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ: Ἡ αὐλαία ἀνοίγει κι ἀποκαλύπτει ἕνα μεγαλειώδες σκηνικὸ (ἀργότερα ἔμαθα ὅτι ἦταν ἀπὸ τὴν "Τόσκα" τοῦ Πουτσίνι). Βαθυπράσινοι τοῖχοι, κίονες χρυσοποικίλοι, ζωγραφιστοὶ πολυέλαιοι, φοινικόφυλλα μέσα σὲ πλούσιες γλάστρες. Ἀριστερὰ ἕνα κρεβάτι με κατακόκκινο σκέπασμα. Ἀτιμόσφαιρα σουρρεαλιστικοῦ κινηματογράφου τοῦ 1920. Ἐμφανίζεται μιά "σιτροέν" πού μπαίνει ἀργά με ἀναμμένα φανάρια. Στὸ καπὸ τῆς κάθεται ὁ Γκάλλο σάν ἦρωας πού ἐπευφημεῖται. Κατεβαίνει νωχελικά. Περιφέρεται γιά λίγο στὴ σκηνή, βγαίνει. Ἡ "σιτροέν" τραβιέται πίσω. Ἀπὸ δεξιὰ μπαίνει μιά γυναίκα με ἀραχνοῦφαντο νυχτικὸ. Καθώς περπατᾷ τὰ μαλλιά τῆς ξεριζώνονται κι ἀρχίζουν νά αἰωροῦνται ἀπὸ ἀόρατες κλωστές — ἦταν περούκα. Τὰ ἀληθινὰ μαλλιά τῆς γυναίκας πέφτουν στοὺς ὤμους τῆς. Ἀποκαλύπτεται πὼς εἶναι γριά. Προχωρεῖ πρὸς τὸ κρεβάτι και διασταυρῶνεται με διάφορα ὀλόγυμα ἀγόρια πού διασχίζουν τὴ σκηνὴ κουρασμένα κ' ὕστερα ξεαπλώνουν στὸ πάτωμα. Ἡ γυναίκα κά-



Ὁ αἰλουροειδὴς Κρίστοφερ Τρίη ἀιφινιδιάζει τὰ γκόνγκ. Μόνος, αὐτοσχεδιάζει σὲ κάθε του κοντσέρτο, τὴ γένεση τῶν ἤχων

θεται στὸ κρεβάτι. Ἀρχίζει νά στριφογυρίζει και νά βγάξει ἀδύναμες στριγγές κραυγές, σά νά τῆς κάνουν ἔρωτα. Ἀπ' τὰ μεγάφωνα ξεχύνεται τὸ *Adagio* τοῦ Ἀλμπινόνι. Ἡ γυναίκα συνεχίζει ν' ἀγωνιᾷ στὸ κρεβάτι, κοιτάζει πρὸς τὸ ταβάνι και φωνάζει "μή", "ὄχι σὲ παρακαλῶ". Εἶναι φανερὸ ὅτι προσπαθεῖ ν' ἀποφύγει κάποιον βιασμό. Ἀπὸ δεξιὰ μπαίνουν τέσσερις μαυροφῶρες ηλικιωμένες κυρίες, οἱ ἴδιες πού κάθονταν στὸ συντριβάνι. Ἦρθαν γιά νά τὴν ἀποχαιρετήσουν. Προχωροῦν πρὸς τὸ μέρος τῆς προσεχτικά γιατί τὸ πάτωμα εἶναι στρωμένο με γυμνὰ ἀνδρική σώματα. Μιά μιά σκυβουν και τὴ φιλοῦν πολλὴ ὥρα, τῆς χαιδεύουν τὰ μαλλιά και τὰ μπράτσα. Κάνουν νά φύγουν, διστάζουν, ξαναγυροῦν. Ξαναρχίζουν τὸν ἀποχαιρετισμὸ. Ἐκείνη κλαίει, τὸ *Adagio* συνεχίζεται ὑποβλητικά, ἐνῶ ἕνα τεράστιο πορτοκαλὶ χέρι με δάχτυλα σάν καρὸτα ἀρχίζει νά κατεβαίνει ἀπὸ τὸ ταβάνι κατὰ πάνω τῆς.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ: Τὸ γαλάζιο δωμάτιο. Ἐνα δωμάτιο με γαλάζιους τοίχους κι ἄσπρες τζαμόπορτες γύρω γύρω. Ἀριστερὰ ἕνα ἄσπρο τραπέζι. Πάνω του και πλάι του χάρω σωροὶ ἀπὸ καρὸτα. Στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς ἕνας ἄνθρωπος, κουκουλωμένος μ' ἄσπρο σεντόνι, κάθεται γονατιστός, προφίλ στὸ κοινὸ και βαστᾷ στὰ χέρια τὸ κεφάλι του πού 'ναι ἕνα πελώριο ἄσπρο καρὸτο. Δεξιὰ, τρεῖς ἄδειες καρέκλες. Εἶναι ἕνα ἐσωτερικὸ ἐρημικὸ πού ἀναδίνει τὴ μαγνητικὴ στατικότητα τῶν εἰκόπων τοῦ Magritte. Ἡ ἀκίνησια σαλεύει. Κάτι θά συμβεῖ. Ἀπὸ δεξιὰ, ἀνοίγει μιά τζαμόπορτα και μπαίνει ἕνα δαλματικὸ σκυλί. Οἱ κραυγές τοῦ κοινου τὸ τρομοκρατοῦν, ξαναγυροῦν σασιτισμένο σὰ παρασκήνια. Παῖση. Ἀπ' τὸ ταβάνι ἀρχίζουν νά κατεβαίνουν τεράστια ὀμοίωματα γαλακτερῶν ἠλεκτρικῶν γλόμπων. Μπαίνουν ἀργά οἱ τρεῖς γριές γυναίκες, βαστοῦν τὰ μεγάλα κίτρινα λεμόνια. Κάθονται ἡ μιά πλάι στὴν ἄλλη και κουβεντιάζουν χαμηλόφωνα. Ἀπότομα ἐξαπολύεται ἀπὸ τὰ μεγάφωνα ἕνα πασίγνωστο ρόκ-ἐντ-ρόλ — τὸ *Tutti frutti* τοῦ Ἐλβις Πρίσλεϋ. Μπαίνει ὁ Γκάλλο βαστώντας ἕνα μπουκάλι κόκα-κόλα. Χορεύει νωχελικά, παίρνει διάφορες προκλητικές πόζες, ἀνακατεῖ τὰ μαλλιά του με τὴ...φλόγα μιᾶς Μαίριλιν Μονρόε. Προχωρεῖ πρὸς τὶς γυναίκες, γονατίζει στὰ πόδια

τους, βγάζει το παπούτσι της μιάς, μεγαλόσχημα χύνει μέσα κόκα-κόλα και πίνει.

ΤΟ ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ: Όκτώ ως δέκα άγόρια στέκονται στη σειρά αντίκρύζοντας το κοινό, μπροστά στην κόκκινη βελούδινη αούλια, ενώ από πίσω αλλάζει το σκηνικό. Φορούν σλιπ και μακρό μπλουζες που έχουν πάνω τυπωμένη τη φωτογραφία του Γκάλλο. Έμφανίζεται ο Γκάλλο με σαδομαζοχιστική άμφιση: κράνος, μπότες, γάντια κ' ένα κοστούμι από μαύρα λουριά που λιγότερο καλύπτει, περισσότερο άποκαλύπτει το αίσθησιακό του σώμα. Τα άγόρια στέκονται προσοχή καθώς ο Γκάλλο έρωτοτροπεί έπιμονα μαζί τους. Το κοινό χαλάει τον κόσμο, πέφτουν οι σαίτες βροχή. Άκούγονται τολμηρά πειράγματα. Ο Γκάλλο, σ' άπάντησή τους, άρχίζει να γδύνεται δλετοουργικά. Στρίπ-τίξ ύψηλου έπιπέδου. Πριν προχωρήσει όμως άλλάζει γνώμη, βγαίνει.

ΤΡΙΤΗ ΠΡΑΞΗ: Το χιόνι. Ένα χιονισμένο τοπίο που μοιάζει έφιαλτικά με χριστουγεννιάτικη κάρτ-ποστάλ. Χιονισμένα έλατα, σπίτια κατάλευκα δεξιά και άριστερά. Στο βάθος γαλάζιος κινούμενος ούρανος και σύννεφα που όλο γλιστρούν και φεύγουν. Πέφτει πυκνό χιόνι. Άρχίζουν να μπαινουν άργά κάτι παράξενα όντα καλυμμένα μ' άσπρα ράσα, τα κεφάλια τους είναι ή τεράστια πορτοκαλιά καρότα ή τεράστια κατακίτρινα λεμόνια. Κάθονται άντικριστά, άκίνητοι. Το χιόνι πέφτει και τους σκεπάζει σιγά σιγά. Τα μόνα που κινούνται είναι τα σύννεφα, το χιόνι που πέφτει και τα σπίτια, σάν όφθαλμαπάτη. Άπό τα μεγάφωνα ή τραγουδίστρια Νίκο μιμείται τη φωνή παιδιού και λέει ένα τραγούδι που άνακαλεί κομματιασμένες άναμνήσεις παιδικής ήλικίας.

IV. Κοντσέρτο

ΚΡΙΣΤΟΦΕΡ ΤΡΗ (Η.Π.Α.)

Στην αίθουσα " Πουαρέλ ", σέ μιά πλατιά σκηνή είναι παραταγμένη μιά άπίστευτη συλλογή από κρουστά: γκόνγκ σέ διάφορα σχήματα και μεγέθη, κύμβαλα, μεταλλικές βέργες, καμπανάκια ινδικά, μιά μεγάλη ποικιλία από τύμπανα. Τα γκόνγκ κ' οί βέργες κρέμονται από σιδερένια πλαίσια, ό χαλκός τους

Κουφά παιδάκια ενός ιδρύματος τής Καλιφόρνιας άντιδρούν, καθώς αισθάνονται τα ήχητικά κύματα από τα κρουστά του Τρή. Ήταν ή πρώτη φορά που " άκουσαν " τον ήχο τής μουσικής



λαμποκοπά. Είναι μιά ύποβλητική γλυπτική σύνθεση μέσα στο χώρο.

Χαμηλός φωτισμός. Το κοντσέρτο άρχίζει καθώς ό Τρή περνά άργά ανάμεσα στους θεατές χτυπώντας ένα μικρό ντέφι. Το σώμα του δίνει τήν αίσθηση ότι είναι πολύ έλαφρό, έλαστικό κ' έντελώς ίθόρυβο. Άφου κάνει τον κύκλο τής αίθουσας φτάνει στη σκηνή. Κυκλοφορεί σχεδόν άόρατα ανάμεσα στα όργανα που 'ναι σάν ένα ναρκωμένο σώμα. Αυτός άρχίζει να τα ξυπνά σιγά σιγά άγγίζοντάς τα, ελασθητοποιώντας τα στο άγγιγμά του. Πρώτα ζωντανεύει τα τύμπανα. Τα όδηγει άργά σέ πυκνούς βόμβους. Όταν τά φτάσει στη διαπασών τους, οί κραδασμοί που δημιουργούνται τραντάζουν όλόκληρη τήν αίθουσα και διαπερνούν τα σώματα τών άκροατών σά σεισμική δόνηση. Νομίζεις πώς τό ταβάνι θά καταρρεύσει. Ο Τρή κάνει μιά παύση ώσπου ν' άπορροφηθεί όλότελα ή βοή. Άστερα άρχίζει να ζωντανεύει τα γκόνγκ και τα κύμβαλα. Οί ήχοι τους αιωρούνται πολλή ώρα μέσα στο χώρο. Οί μεταλλικές βέργες ανάλογα μέ τό πάχος τους αφήνουν όλο και όξύτερες άντηχήσεις που τρυπούν άπαλά τόν άέρα. Ο Τρή χρησιμοποιεί και θιβετιανά γκόνγκ που στο σχήμα τους άναγνωρίζεις τό περίγραμμα του Βούδα. Αυτά προκαλούν ισχυρά ήχητικά κύματα καθώς περιστρέφονται γύρω από τόν άξόνα τους. Τα συνδυάζει πολύ συχνά μέ κύμβαλα. Ταυτόχρονα κινητοποιεί τα φλάουτα, ύστερα τά κόρνα και τά ύπόλοιπα πνευστά μέχρι που όλόκληρο τό σώμα τών οργάνων άνασαινει, κινείται, ύπάρχει, περνά από τούς ύπόγειους ρόγχους τών τυμπάνων στην άραιή μελωδικότητα τών γκόνγκ και τών πνευστών. Άπό τή διέγερση στην παλλόμενη γαλήνη. Η μουσική του Κρίστοφερ Τρή είναι γιά τόν άκροατή πολύ περισσότερο από μιά αισθητική έμπειρία: είναι μιά έμπειρία σ ω μ α τ ι κ ή. Πιστεύω ότι αυτό τό κοντσέρτο ξεπερνούσε τό χώρο τής μουσικής και άγγιζε τό χώρο του θεάτρου. Μπορούμε να τό θεωρήσουμε σά μιά όριακή θεατρική μορφή γιατί, έκτός από τό άναπτυγμένο όπτικό στοιχείο, στη σκηνή ύπήρχε ένας θερμός διάλογος, ό διάλογος του Τρή μέ τα όργανα. Κι άκόμα ύπήρχε μιά σημαίνουσα πράξη: τό ζωντανεμα του σώματος τών οργάνων που 'χε μιά αίσθηση κοσμογονίας. Άπό τό μηδέν γεννιόταν ό κόσμος τών ήχων.

Ο Τρή όνομάζει τή μουσική του " αθόρητο ήχο " και τή βασίζει στον αυτοσχεδιασμό. Ποτέ ένα τουκοντσέρτο δέν είναι ίδιο μέ τό προηγούμενο. Διαφέρει άνάλογα μέ τή διάθεση ή του κί άνάλογα μέ τή διάθεση του κοινού. Πιστεύει ότι " τό αθόρητο είναι ή ουσία τής δημιουργικής πράξης. Η αθόρητη μουσική συμμετέχει πολύ περισσότερο στη ζωή γιατί είναι δημιουργημα τής στιγμής ".

Ο Κρίστοφερ Τρή είναι περίπου σαράντα χρονώ. Κάνει μουσική έδώ και δεκαπέντε χρόνια χωρίς να 'χει σπουδάσει σέ κανένα ώδεϊο. Οδηγήθηκε στη μουσική από μιά φυσική έλξη, μιά συγγένεια που 'νιωθε γιά τά κρουστά και τά πνευστά — ιδιαίτερα όσα προέρχονταν από τήν Άνατολή. Σιγά σιγά άρχισε να συγκεντρώνει όργανα μέχρι που τώρα ή συλλογή του περιλαμβάνει γύρω στα 150. Τα περισσότερα είναι άυθεντικά και προέρχονται από τήν Κίνα, τήν Άαπωνία, τό Θιβέτ, τς Ινδίες, τήν Ινδοκίνα, τή Συρία, τήν Τουρκία, τήν Άφρική και τήν Ευρώπη. Μερικά είναι αντίγραφα παμπάλαιων πρωτοτύπων όπως τά θιβετιανά γκόνγκ που ένας γλύπτης άντέγραφε γι' αυτόν από τό Μουσείο τής Σάντα-Μπάρμπαρα στην Καλιφόρνια. Άλλα έχουν κατασκευαστεί ειδικά γιά τόν " αθόρητο ήχο ". Ο ίδιος φτιάχνει φλάουτα.

Μέχρι τώρα ό Τρή έχει δώσει γύρω στα 600 κοντσέρτα. Ταξιδεύει μαζί μέ τή συλλογή του και παίζει παντού: σέ πλατείες, σέ θέατρα, σέ δρόμους, σέ μουσεία, σέ βιβλιοθήκες, σέ νοσοκομεία, σ' εκκλησίες, σέ πανεπιστήμια, σέ φυλακές, σ' άναμορφωτήρια, σ' όρφανοτροφεία. Τον ενδιαφέρει κάθε κοινό.

Η μουσική του είχε θεραπευτική επένεργεια πάνω σέ καθυστερημένα παιδιά — πράγμα που οί γιατροί δέν κατάφεραν να έξηγήσουν άπόλυτα. Τα παιδιά άντιδρώντας συγκινησιακά στους πρωτόγονους ήχους που δημιουργούσε ό Τρή, έμαθαν να τραγουδούν. Κ' ένα άλλο σημαντικό περιστατικό. Σ' ένα κοντσέρτο γιά κωφάλαλα παιδιά έγινε κάτι έκπληκτικό: Το ειδικό κοινό του Τρή " άκουσε " γιά πρώτη φορά μουσική, παρακολούθησε τόν " αθόρητο ήχο " συνεπαρμένο, άντιδρώντας μέ χαμόγελα, μέ γέλια και μέ εκφράσεις τρόμου. Τα παιδιά άκουσαν τή μουσική μέ τό σώμα τους.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

ΣΤΟ ΠΡΟΣΕΧΕΣ: Τό τέλος τών εντιώσεων από τό Φεστιβάλ.

“ΣΧΕΔΙΟΝ ΜΑΚΡΟΧΡΟΝΙΟΥ ΠΡΟΤΥΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ”

Τί προβλέπει για Θέατρο, Κινηματογράφο, Μουσική, Χορό, Είκαστικές Τέχνες και Γράμματα

Με έντολη του πρωθυπουργού και την εύθυνη του υπουργείου Προγραμματισμού και Κυβερνητικής Πολιτικής, 632 άτομα δούλεψαν έντατικά, πολλούς μήνες, και κατάρτισαν το “Σχέδιον Προτύπου Μακροχρονίου Αναπτύξεως της Ελλάδος”. Το γενικό πρόσταγμα για το “Σχέδιον” είχε το “Κέντρον Προγραμματισμού και Οικονομικών Έρευνών”, το λεγόμενο ΚΕ.Π.Ε. Το “Σχέδιον”, που εμφανίζεται σαν “Εκθεσις Επιτροπής Έθνικου Προτύπου Αναπτύξεως” και έχει γίνει γνωστό σαν 15ετής, περιέχει “τάς γενικάς κατευθύνσεις τās όποιās πρέπει να ακολουθήση ή χώρα διά να καταστή Ισότιμον μέλος τής ανεπτυγμένης ευρωπαϊκής κοινωνίας”. Το “Σχέδιον” παραδόθηκε ολοκληρωμένο στο ύπουργείο Προγραμματισμού και Κυβερνητικής Πολιτικής και, τόν Αύγουστο του 1972, τυπώθηκε σε

δύο όγκώδεις τόμους με όχτακόσιες σελίδες. ‘Ο Α’, με τόν υπότιτλο “Γενικά κατευθύνσεις ανάπτυξεως”, περιλαμβάνει σε 372 σελίδες μία γενική εισαγωγή και 17 ειδικά κεφάλαια. ‘Ο Β’, με τόν υπότιτλο “Κατευθύνσεις ανάπτυξεως Τομών και Περιφερειών”, περιλαμβάνει σε 427 σελίδες 13 άλλα κεφάλαια. Καταρχήν, το “Σχέδιον” έχει αποδεχτεί “δύο χρονικούς όρίζοντες: ένα έγγύτερον, ήτοι το έτος 1987, και ένα άπώτερον, ήτοι το έτος 2000”. Αναφέρεται ότι “το Πρότυπον Μακροχρονίου Αναπτύξεως βασίζεται εις την αρχήν τής ‘ό λ ω κ λ η ρ ω μ έ ν η ς θ ε ω ρ ή σ ε ω ς’ τών δραστηριοτήτων του κοινωνικού συνόλου, δηλαδή καλύπτει όλας τās άπόψεις και διαστάσεις τής ανάπτυξεως—οικονομικάς, κοινωνικάς, πολιτιστικάς, χωροταξικάς, περιφερειακάς κλπ.”. Έξάλλου σημειώνεται ότι “διά

να έχη λειτουργικήν χρησιμότητα, το Πρότυπον Μακροχρονίου Αναπτύξεως προϋποθέτει την έκπόνησιν διαδοχικών Πενταετών Προγραμμάτων, προς τά όποια πρέπει να έναρμονίζονται τά ‘Ετήσια Προγράμματα Δράσεως και ό Δημόσιος Προϋπολογισμός”. Το “Θέατρο” έκρινε σκόπιμο να φέρει στην εύρεία δημοσιότητα το “Εκτο Κεφάλαιο του “Σχεδίου” που αναφέρεται στην Πολιτιστική ανάπτυξη και Παιδεία. Παραλείποντας τó μέρος για τήν Παιδεία, παραθέτουμε *επί λέξει* όσα αναφέρονται στις Πολιτιστικές δραστηριότητες (Α’ τόμος του Σχεδίου, σελίδες 83 - 87 και 113-121). Η έντελώς έπιπόλαιη αντιμετώπιση, ειδικά τών πνευματικών και καλλιτεχνικών θεμάτων, είναι όλοφάνερη. “Άλλ’ έδώ παρατίθεται μόνο τó κείμενο. Η κριτική του “Σχεδίου” άνήκει στον *Αστερίσκο*. Και τήν κάνει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ 6: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΙΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΕΙΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΙΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑΙ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Έννοια και παράγοντες τής πολιτιστικής ανάπτυξεως

‘Ο άπώτερος σκοπός τής ανθρώπινης προσπάθειās διά πολιτιστικήν ανάπτυξιν είναι να γίνη ό άνθρωπος και ό κόσμος πλέον άνθρωπινος.

‘Η πολιτιστική ανάπτυξις ώς πορεία προς τόν ανθρωπισμόν είναι κατορθωτή μόνον έφ’ όσον δημιουργηθούν προϋποθέσεις διά τών όποιων ό ίδιος ό άνθρωπος να κατανοή τά προβλήματα τής ζωής του, να συνειδητοποιή τās δυνατότητάς του και να άποδύεται εις άγώνα διά να προσφέρει εις τόν έαυτόν του, τόν κόσμον και τήν Ιστορίαν αϋθεντικόν περιεχόμενον, νόημα και κατεύθυνσιν.

‘Η πολιτιστική ανάπτυξις είναι συνυφασμένη με τήν προαγωγήν τής παιδείας, τήν καλλιέργειαν τής έπιστήμης, τής τέχνης και τής φιλοσοφίας, τήν πολιτικήν, κοινωνικήν και οικονομικήν ανάπτυξιν και τόν ανθρωπιστικόν προσανατολισμόν τής ανθρωπίνης δραστηριότητος.

1.1. Παιδεία

‘Η παιδεία προαγομένη και ανθρωπιστικώς προσανατολιζόμενη καλλιεργεί τó ήθος, τόν χαρακτήρα, τήν κοινωνικότητα και τήν δυνατότητα παραγωγικής δράσεως και πολιτιστικής έκφράσεως του άτόμου. Τά άτομα, όλοκληρούντα τήν παιδείαν των, είναι δυνατόν να άποτελέσουν φορείς δημιουργίας εις τήν έπιστήμην, τήν τέχνην και τήν φιλοσοφίαν· να συντελέσουν εις τήν προαγωγήν τής πολιτικής δημοκρατίας, τήν συγκρότησιν έλευθέρας δημοσίας και τήν ταχύρρυθμον οικονομικήν ανάπτυξιν· να δημιουργήσουν έποικοδομητικόν ανθρωπιστικόν πολιτισμόν.

‘Η διαδικασία τής παιδείας, διά τής όποιās καλλιεργούται

αι ένυπάρχουσαι εις τόν άνθρωπον δημιουργικάί ίκανότητες, πρέπει να διευρυνθί και να συντελήται εις πάντα χώρον και χρόνον όπου διαπαλαίει τó άτομον: εις τά πλαίσια του τυπικού εκπαιδευτικού συστήματος αλλά και τών τυπικών και άτύπων διαδικασιών των συναπτομένων προς τήν έρευναν και τήν δημιουργίαν εις τήν έπιστήμην, τήν τέχνην και τήν φιλοσοφίαν ή τās πολιτικάς, κοινωνικάς και οικονομικάς δραστηριότητας. Τά προγράμματα διδασκαλίας εις τά σχολεία αλλά και αι διαδικασίαι εις τó ευρύτερον περιβάλλον, καταλλήλως προσανατολιζόμενα, παρέχουν τήν δυνατότητα να διευρύνεται ή γνώσις και έμπειρία του άτόμου, να δοκιμάζεται ή προσωπικότης, να αναπλάθωνται τά συστήματα αξιών και ιδεολογιών και να προσανατολίζεται όρθως ή άτομική πράξις.

1.2. Έπιστήμη, τέχνη και φιλοσοφία

‘Η έπιστήμη καλλιεργουμένη και ανθρωπιστικώς προσανατολιζόμενη είναι δυνατόν να άποκαλύπτει τήν αληθή υπόστασιν του άντικειμενικού κόσμου και να παρέχη τήν βάση προς διαλάσεώς του κατά επιθυμητήν μορφήν· όμοίως ή τέχνη είναι δυνατόν να άποκαλύπτει τήν αληθή υπόστασιν του ύποκειμενικού κόσμου και να παρέχη τήν βάση, όσον άφορᾷ εις τήν σκέψιν και τήν πράξιν, προσανατολισμού του ανθρώπου προς αϋθεντικά πρότυπα· τέλος, ή φιλοσοφία, συνιστώσα τήν άδιάκοπον προσπάθειαν του λόγου να διευκρινήση τήν δομήν και τήν ύποστασιν του, είναι δυνατόν να παρέχη τήν βάση τής αυτοσυνειδησεως, τής κατανοήσεως του κόσμου και άπελευθερώσεως του ανθρώπου από πάσης δουλείας.

Θέμα προτεραιότητος άποτελεί ή έρευνα εις τās κοινωνικάς και πολιτικάς έπιστήμας, τήν φιλοσοφίαν και τήν τέχνην. Έρευνα εις τομείς ώς π.χ. ή βιομηχανική και νεινιολογία και

ψυχολογία, ή άγροτική κοινωνιολογία και τó πολιτιστικόν περιβάλλον πρέπει νά χαρακτηρισθούν άκρως έπείγουσαι.

Επίσης, προτεραιότητος πρέπει νά τύχουν έρευναι εις τομείς ως ή άρχαιολογία, ή ιστορία, ή πολιτιστική παράδοσις, τó θέατρον, ή μουσική και ό κινηματογράφος, διά τών όποιων είναι δυνατόν νά διερευνηθούν σημαντικά πολιτιστικά θέματα και ή Χώρα νά διαδραματίση σημαίνοντα ρόλον διεθνώς. Παραλλήλως, θέμα προτεραιότητος συνιστᾶ ή ανάπτυξις τής βασικής και έφηρμοσμένης έρευνης πρós διατήρησιν διεθνώς οικονομικής ανταγωνιστικότητος εις τινας κλάδους οικονομικών δραστηριοτήτων.

1.3. Πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά δραστηριότητες

Η πολιτική και κοινωνική ανάπτυξις, επίσης, άνθρωπιστικώς προσανατολιζόμενη, είναι δυνατόν νά οδηγήσῃ εις τήν συνύπαρξιν, τόν διάλογον και τήν έποικοδομητικήν άναμέτρησιν άτόμων και κοινωνικών ομάδων με διαφορετικὰς βιώσεις τής πραγματικότητος, ή δέ οικονομική ανάπτυξις είναι δυνατόν νά διευρύνῃ τήν έλευθερίαν έκλογῆς τού άνθρώπου και νά θέσῃ περισσότερα μέσα εις τήν διάθεσιν του διά τήν επιδίωξιν τών σκοπών του.

Ούτω, κατάλληλος οικογενειακός προσανατολισμός και προγράμματα βελτιώσεως τών συνθηκῶν κατοικίας είναι δυνατόν νά βοηθήσουν τήν οικογένειαν νά καταστή κοινωνική ομάδα συνεχούς διαπλάσεως και ανάπτυξεως όλων τών μελών τής. Τά πνευματικά κέντρα, αί βιβλιοθήκαι, αί λέσχαι, αί θεατρικαί και κινηματογραφικαί αίθουσαι, οί χώροι διαλέξεων, έκθέσεων, συναυλιῶν, τά στάδια, τά μουσεΐα, οί μνημειακοί χώροι κτλ. δύνανται νά παράσχουν εις όλους τά μέσα νά βλέπουν, νά άκούουν, νά πληροφοροῦνται και νά συζητοῦν ενεργῶς και έλευθέρως.

Αί επιχειρήσεις και τά κέντρα έρευνῶν δύνανται καταλλήλως προσανατολιζόμενα νά διαδραματίσουν ευρύτερον παιδευτικόν και κοινωνικόν ρόλον.

Διά τών μέσων μαζικής έπικοινωνίας, ή Πολιτεία δύναται νά εξασφαλίσῃ πλήρη, άμεσον και έλευθεράν ενημέρωσιν, νά δώσῃ δέ ευκαιρίας πρós όλους διά προβληματισμόν και αυτομόρφωσιν κατά τόν έλεύθερον χρόνον και τόν χρόνον άναψυχῆς.

Επίσης, ή Πολιτεία δύναται νά διευρύνῃ τās δυνατότητας άτομικής και ομάδικῆς έκφράσεως, κοινωνικῶν διαλόγων, συμμετοχῆς τού πολίτου εις τήν λήψιν αποφάσεων και νά δημιουργήσῃ προοπθεσεις καλλιέργειας εις τοὺς πολίτας τού αίσθηματος τής κοινωνικῆς εὐθύνης και τού ένδιαφέροντος διά τά κοινά.

Όμοίως, ή Πολιτεία δύναται νά διευρύνῃ τās συνθήκας ἴσων ευκαιριῶν δι' όλους και, κατ' άκολουθίαν, νά καλλιερῆσῃ τó αίσθημα κοινωνικῆς ένότητος.

2. Προβλήματα τής πολιτιστικῆς ανάπτυξεως

2.1. Έργασία, ελεύθερος χρόνος και άποξένωσις

Εις τās συγχρόνους βιομηχανικάς κοινωνίας, ή εργασία (εις τά εργοστάσια, εις τās ύπηρεσίας, ή, άκόμη, εις τά κέντρα έρευνῶν) συντελεΐται έν πολλοῖς υπό συνθήκας οργανώσεως τοιαύτας ώστε αὐτή νά άπομακρύνῃ, νά άποξενώνῃ και νά άντιθέτῃ έχθρικῶς τόν άνθρωπον πρós τήν ἴδιαν του σκέψιν και πρᾶξιν, άντι νά άπελευθερώνῃ και νά καλλιερῆ τήν άνθρωπίνην ιδιότητα.

Παρ' όλον ότι ή οικονομική ανάπτυξις και τεχνολογική πρόοδος ηῦξησαν τόν διατιθέμενον έλευθερον χρόνον (και τά διατιθέμενα οικονομικά μέσα) δι' ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, ήλικίας και ομάδας τού πληθυσμοῦ, ό άνθρωπος δέν έχει οὔτε τās δυνάμεις οὔτε τήν θέλησιν νά αφιέρωσῃ τόν έλεύθερον χρόνον του εις τήν προσπάθειαν διά οὐσιαστικήν βελτίωσιν τής ζωῆς.

Τό πρόβλημα τής άποξενώσεως τού άνθρώπου εκ τών άνθρωπίνων ιδιοτήτων του (έπακόλουθον άκατασχέτου οργανώσεως τής εργασίας κατά τρόπον αὐξάνοντα τήν παραγωγικότητα και συντελοῦντα εις τήν οικονομικήν ανάπτυξιν) είναι δυνατόν νά άντιμετωπισθῇ μόνον με έκτεταμένην, βαθείαν και ταυτόχρονον άναθεώρησιν. πολλῶν εκ τών συνθηκῶν (ως ή μορφή τής τεχνολογίας και ή Ιεράρχησις τών κοινωνικῶν επιδιώξεων)

αί όποια συγκροτοῦν τήν πολιτιστικήν κατάστασιν τής συγχρόνου βιομηχανικῆς κοινωνίας παγκοσμίως.

2.2. Παγκόσμιος πολιτισμός - έθνική πολιτιστική ταυτότης

Από ενός και ήμισοσ αϊώνος ό δυτικός πολιτισμός προοδεΐει άλματωδῶς, τείνων νά εξαπλωθῇ εις τόν υπόλοιπον κόσμον είτε καθολικῶς ως σύστημα είτε έκλεκτικῶς διά μεμονωμένων πλὴν όμως δυναμικῶν στοιχείων του, ως τής τεχνολογίας και τής έκβιομηχανίσεως, με προοπτικήν νά διαμορφωθῇ, οὔτω, διά πρώτην φοράν εις τήν ιστορίαν, εις παγκόσμιος πολιτισμός.

Ενώπιον τού φαινομένου αὐτοῦ οί λοιποί συγκροτημένοι πολιτισμοί άντιδρῶν, έπωφελούμενοι μὲν τού δυτικῶν πολιτισμοῦ και υίοθετοῦντες τās πλεόν δυναμικάς κατακτήσεις του, συγχρόνως όμως προσπαθοῦντες νά διατηρήσουν τά πλεόν σημαντικά πολιτιστικά πρότυπα τής έθνικῆς των κληρονομίας, με τήν έλπίδα συνθέσεως ἰδιομόρφου έθνικῶν πολιτισμοῦ. Αί πρós υίοθέτησιν όμως ξένα κατακτήσεις άνήκουν εις τήν κατηγορίαν τών δυναμικῶν πολιτιστικῶν στοιχείων, ένῶ τά πρós διατήρησιν έθνικά πρότυπα άνήκουν εις τήν κατηγορίαν τών ευπροσβλήτων πολιτιστικῶν στοιχείων. Ανακύπτει, οὔτω, βάσιμος κίνδυνος βαθείας μεταμορφώσεως ή και καταρρέσεως τής έθνικῆς πολιτιστικῆς ταυτότητος, με πρακτικόν άποτέλεσμα νά επικρατήσῃ ό δυτικός πολιτιστικός διεθνισμός.

Η Έλλάς, ως και πολλαί άλλαι χώραι, διακυβεΐει εις τήν διεθνή αὐτήν άναμέτρησιν σημαντικά διατηρητέα έθνικά πολιτιστικά στοιχεία. Έφ' όσον όμως άναληφθῇ ή άναγκία εις έκτασιν και βάθος προσπάθεια, είναι δυνατόν νά διατηρηθῇ ή έθνική πολιτιστική ταυτότης και, εις τά πλαίσια ενός οικουμενικῶν πολιτισμοῦ, νά αναπτυχθῇ ό έθνικός έποικοδομητικός πολιτισμός διότι ό νεοελληνικός πολιτισμός περιέχει άρκετά δυναμικά, υπερχρονικά και πανανθρώπινα στοιχεία, ό δέ δυτικός πολιτισμός στηρίζεται βαθέως επί τού άρχαίου ελληνικῶν πολιτισμοῦ.

(Σημ. "Θ". Παραλείπεται τó Κεφάλαιο Α: Παιδεία)

B. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑΙ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Η παρούσα κατάσταση

Παρά τήν γενικωτέραν σημασίαν τών ελληνικῶν πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων, αὐταί κρίνονται άνεπαρκείς, ως έχουν σημερον και ως εξέλισσονται αυτόνμως, διά τόν ρόλον τόν όποιον πρέπει νά διαδραματίσουν.

Αναφορικῶς πρós τόν λαϊκόν πολιτισμόν παρατηρεΐται ότι τó έργον τής διασώσεως, άποκαταστάσεως και μελέτης τών παραδοσιακῶν στοιχείων πραγματοποιεΐται έλλιπῶς. Έάν δέν άναληφθῇ ταχέως δράσις, υπολογίζεται ότι περὶ τó έτος 2000 θά έχουν άπομεινεί ελάχιστα δείγματα τής έθνικῆς κληρονομίας. Έξ άλλου, ή άναβίωσις και προβολή τών έν λόγω στοιχείων είναι πλημμελής και επιχειρεΐται πολλάκις υπό άστοκοποιημένων πληθυσμῶν, οί όποιοι επιθέτουν εις αὐτάς τήν σφραγίδα τών νέων συνθηκῶν και διαφερόντων των. Επίσης, ή παρεχομένη κρατική ένίσχυσις εις πρόσωπα ή ομάδας διά τήν διάσωσιν τών μνημείων τού λαϊκοῦ πολιτισμοῦ είναι άνεπαρκής.

Εις τόν τομέα τής μουσικῆς παρατηρεΐται ότι ή Έλλάς, καιτοι διαθέτει πλούσιον δυναμικόν με διεθνή αναγνώρισιν, δέν δύναται, υπό τās παρούσας οικονομικάς και επαγγελματικάς συνθήκας, νά συγκρατήσῃ τήν άθρόαν έξοδον τών καλλιτεχνῶν εις τήν άλλοδαπὴν. Τοῦτο επηρεάζει δυσμενῶς τήν ποιότητα τής μουσικῆς κινήσεως, ως και τήν παρεχομένην εις τά ὡδεΐα και τήν εκπαιδευσιν μουσικήν άγωγήν. Ειδικώτερον, εις τόν τομέα τής παραδοσιακῆς μουσικῆς, ή βυζαντινῆ νοθεΐεται με δυτικά ή ανατολικά στοιχεία, τó αὐτό δέ συμβαίνει και με τήν δημοτικὴν μουσικήν. Τό λεγόμενον λαϊκόν τραγούδι ευρίσκει άπήχησιν εις ευρύτατα στρώματα τού πληθυσμοῦ, τóσον εις τά άστικά κέντρα όσον και εις τήν ύπαιθρον.

Εις τόν χορόν ή υφισταμένη κατάσταση διαγράφεται ως εξής:

— Υπάρχουν μόνον σποραδικαί έκδηλώσεις, ως επί τó πλείστον έρασιτεχνικῶν ή έμπορικῶν χαρακτήρος· ελάχιστα σωμα-

τεία λειτουργούν ἐπὶ καθαρῶς πολιτιστικῆς βάσεως, δὲν τυγχάνουν δὲ τῆς ἀπαιτουμένης κρατικῆς ὑποστηρίξεως.

— Παρατηρεῖται ἔλλειψις χορευτῶν καὶ χορογράφων, λόγῳ ἔλλειψεως ὀργανωμένης ἐκπαιδεύσεως, ἐπαγγελματικῆς ὀργανώσεως καὶ κατοχυρώσεως, ὡς καὶ λόγῳ τῆς κρατοῦσης εἰς τὴν κοινὴν γνώμην ἀντιλήψεως περὶ τῆς ἡσσονος πολιτιστικῆς καὶ κοινωνικῆς ἀξίας τοῦ χοροῦ.

— Παρὰ τὴν ἀνάγκην, ἐκδηλοῦνται τάσεις ἀστικῶν οἰκογενειῶν νὰ ἀποστέλλουν τὰ θήλα τέκνα των εἰς ἰδιωτικὰς — συνήθως χαμηλοῦ ἐπιπέδου — σχολὰς “ ρυθμικῆς ”, ἡ ὁποία θεωρεῖται ὡς ἀπαραίτητον τμῆμα τῆς γενικῆς μορφώσεώς των ἐν τούτοις ἡ γνώσις αὐτὴ διατηρεῖ κατὰ κανόνα ἐρασιτεχνικὸν χαρακτήρα.

Ἡ κατάσταση τοῦ θεάτρου ἔχει σήμερον εἰς γενικὰς γραμμάς ὡς ἑξῆς:

— Τὰ ὑφιστάμενα εἶδη εἶναι: τὸ ἀρχαῖον κλασικὸν θέατρον, τὸ σύγχρονον θέατρον καὶ ἡ “ ἐπιθεώρησις ”.

— Εἰς τὴν πρωτεύουσαν ὑπάρχουν πολλὰ αἶθουσαι θεάτρου, ὀλίγα ὅμως ἐξ αὐτῶν πληροῦν τὰς συγχρόνους ἀπαιτήσεις: εἰς τὴν ἐπαρχίαν παρατηρεῖται σχεδὸν πλήρης ἀνυπαρξία θεατρικῶν αἰθουσῶν καὶ θεατρικῆς ζωῆς.

— Ἡ νομοθεσία δὲν εὐνοεῖ τὴν λειτουργίαν μικρῶν πειραματικῶν θεάτρων ἐπίσης, ὑπάρχει μεγάλη ἀνελαστικότητα ὡς πρὸς τὴν καταλληλότητα τῶν αἰθουσῶν, ἐνῶ τὸ ἐναντίον συμβαίνει π.χ. δι’ αἰθούσας κέντρων διασκεδάσεως.

— Οἱ κρατικοὶ θιάσοι εἶναι ὀλίγοι, ἐνῶ ἡ κρατοῦσα εἰς τοὺς ἐλευθέρους θιάσους κακὴ οἰκονομικὴ κατάσταση ἀποβαίνει εἰς βάρος τῆς ποιότητος καὶ ὠθεῖ πολλοὺς Ἑλληνας πρὸς τὸ ἐξωτερικόν.

— Δὲν ὑπάρχει ὠλοκληρωμένη σχολὴ θεάτρου, ἡ ὁποία θὰ ἐξεπαιδεύεε στελεχὴ δι’ ὅλας τὰς κατηγορίας τῶν θεατρικῶν ἐπαγγελμάτων.

Διὰ τὰς εἰκαστικὰς (πλαστικὰς) καὶ ἐφηρμοσμένας τέχνας παρατηρεῖται ὅτι:

— Ὑπάρχει σημαντικὴ καθυστέρησις ἐναντι ἄλλων προηγμένων χωρῶν, αἱ ὁποῖαι ἔχουν προβῆ εἰς τὰς ἀπαραίτητους ἀναρρυθμίσεις τοῦ ὅλου τρόπου προσφορᾶς τοῦ σχετικοῦ πολιτιστικοῦ ὑλικοῦ: εἰς τὴν Ἑλλάδα ὑφίσταται μία μόνον Πινακοθήκη, ἐνῶ δὲν λειτουργεῖ μουσεῖον συγχρόνου τέχνης.

— Σημειοῦται συγκέντρωσις τῶν εὐαρίθμων ἰδιωτικῶν “ γκαλερί ” εἰς τὰ ἀστικά-βιομηχανικά κέντρα τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς Θεσσαλονίκης.

— Τὰ εὐαρίθμα πνευματικὰ κέντρα, σωματεῖα καὶ ὀργανισμοὶ καλῶν τεχνῶν λειτουργοῦν πλημμελῶς: ὁ περιορισμένος ἐξ ἄλλου ἀριθμὸς ἰδρυμάτων εἰκαστικῶν τεχνῶν δὲν δύναται νὰ καλύψῃ τὰς ἀνάγκας αἱ ὁποῖαι προκύπτουν ἀπὸ τὴν ὀλονέν ἐντεινομένην ροπὴν τῶν νέων πρὸς τὴν σπουδὴν τῶν καλῶν τεχνῶν: τὸ αὐτὸ ἰσχύει καὶ διὰ τὰς ὑφιστάμενας κρατικὰς καὶ ἰδιωτικὰς σχολὰς ἐφηρμοσμένων τεχνῶν, ἐν ὅψει τῆς ἀναμενόμενης ζητήσεως τοῦ μέλλοντος.

— Δὲν καταβάλλεται ἡ δέουσα προσπάθεια διὰ τὴν διοργανώσιν διεθνῶν καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων εἰς τὴν Χώραν, αἱ ὁποῖαι θὰ ἀπετέλουν σημεῖα ἑλξεως ξένων καλλιτεχνῶν καὶ ἐπιστημόνων.

— Ὡς θετικὸν στοιχεῖον σημειοῦται ἡ ὑπαρξὶς ἀξιολόγων καλλιτεχνῶν μὲ διεθνή προβολήν, καθὼς ἐπίσης ἡ ζήτησις (καὶ ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ) ἀντικειμένων τῶν ἐφηρμοσμένων τεχνῶν, δύναν τὴν ὅποιαν ὁμως δὲν δύναται νὰ ἀναποκριθῆ ἱκανοποιητικῶς ἡ περιορισμένη παραγωγή.

Διὰ τὰ γράμματα ἐν γένει παρατηρεῖται ὅτι:

— Ἐσημειώθη αὐξήσις τῆς κυκλοφορίας τοῦ βιβλίου, πρωτοτύπου καὶ ἐν μεταφράσει, μὴ συμβαδίζουσα ὅμως μὲ ἀνάλογον βελτίωσιν τῆς ποιότητος (τὸ πλῆθος πάντως τῶν ἐν κυκλοφορίᾳ βιβλίων ἀποτελεῖ δείκτην τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ κοινοῦ διὰ τὴν ἐλευθέραν μόρφωσιν καὶ πνευματικὴν ἀνοδόν).

— Τὸ Κράτος ἔλαβεν ὠρισμένα μέτρα (καθιέρωσις βραβείων, ἀγορὰ κατ’ ἔτος ἱκανοῦ ἀριθμοῦ λογοτεχνικῶν βιβλίων διὰ τὰς κατὰ τόπους σχολικὰς κτλ. βιβλιοθήκας), κατὰ τρόπον ὅμως μᾶλλον ἀνοργάνωτον καὶ ἀμέθοδον.

ΚΕΝΤΡΟΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

ΕΚΔΟΣΙΣ
ΕΠΙΤΡΟΦΗΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΠΡΟΤΥΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ

ΣΧΕΔΙΟΝ ΠΡΟΤΥΠΟΥ ΜΑΚΡΟΧΡΟΝΙΟΥ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΜΕΡΟΣ Α
Γενικὸν Κεφάλαιον Ἀναπτύξεως

ΑΘΗΝΑΙ, ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1972

Τὸ ἐξώφυλλο τοῦ Α' τόμου τοῦ “ Σχεδίου προτύπου μακροχρονίου ἀναπτύξεως τῆς Ἑλλάδος ”. Οἱ προβλέψεις του φτάνουν ὡς τὸ 2000! Ἀλλὰ τὰ μέτρα ποὺ προτείνει, εἰδικὰ γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὶς ἄλλες Καλὰς Τέχνας, εἶναι διὰ τὰς... πανηγύρεις!

— Παρὰ τὴν ἀξιοσημείωτον δημιουργίαν νέων βιβλιοθηκῶν, δὲν σημειοῦται ἡ ἀναγκαία ἐπ’ ἀνδρωσις δι’ ἐιδικευμένου προσωπικοῦ ἢ Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη λειτουργεῖ βάσει πεπαλαιωμένου συστήματος καὶ μὲ σοβαρὰς ἐλλείψεις: περισσότερο ὀργανωμένοι ἐμφανίζονται κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη εἰδικαὶ βιβλιοθηκαὶ ὀργανισμῶν καὶ τραπεζῶν. Ἡ Ἑλλάς εἶναι ἡ μόνη χώρα ἐν Εὐρώπῃ ἡ ὁποία στερεῖται κρατικῆς σχολῆς βιβλιοθηκονομίας: τὸ κενὸν καλύπτει ἀπὸ δεκαετίας ἡ ἰδιωτικὴ πρωτοβουλία (XEN Ἀθηνῶν).

Διὰ τὸν κινηματογράφον, τὴν τηλεόρασιν καὶ τὸ ραδιόφωνον παρατηρεῖται ὅτι:

— Ἡ Ἑλλάς θεωρεῖται ιδεώδης τόπος παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν, τοῦτο δὲ δύναται νὰ ἀποτελέσῃ σημαντικὴν πηγὴν συναλλάγματος διὰ τῆς προσελκύσεως ἀλλοδαπῶν παραγωγῶν ἢ ὅλη ὅμως προσπάθεια παραμένει ἀνοργάνωτος καὶ ἀνευ κρατικοῦ ἐλέγχου. Εἶναι χαρακτηριστικόν ὅτι ἐκ τῶν 120 περίπου ξένων παραγωγῶν οἱ ὁποῖοι ἤλθον εἰς Ἑλλάδα ἀπὸ τὸ 1962 καὶ ἐντεῦθεν οὐδεὶς σχεδὸν ἐπανήλθε διὰ τὴν παραγωγήν νέας ταινίας.

— Ὁ ἐλληνικὸς κινηματογράφος εὐρίσκεται εἰς ἐξελικτικὸν στάδιον: ἐν τούτοις παράγεται πλῆθος ποιοτικῶς ἀσημάντων ταινιῶν.

— Ἡ εἰσαγωγὴ ταινιῶν ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ εἶναι ἐλευθέρως οὕτως ἐξηγεῖται τὸ πλῆθος τῶν εἰσαγομένων (καὶ ποιοτικῶς ἀσημάντων) ταινιῶν: ἐξ ἄλλου, ἡ ἐξαγωγὴ ἐλληνικῶν ταινιῶν εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτος.

— Ἡ τηλεόρασις ἀφῆκεν ἱδὴ τὸ πειραματικὸν στάδιον, εἰσελθοῦσα εἰς τὸ στάδιον ἐκπομπῆς πλήρων προγραμμάτων (μὴ ἀπολύτως ὅμως ἱκανοποιητικῶν): οἱ δέκται αὐξάνονται κατὰ 15.000 περίπου μηνιαίως, ἀλλὰ οὐδεμία νομοθετικὴ μέριμνα ἔχει ληφθῆ διὰ τὴν ἐκπαίδευσιν στελεχῶν τηλεοράσεως.

— Ἡ τηλεόρασις ἐμείωσε γενικῶς τὸν ρόλον τοῦ ραδιοφώνου εἰς τὴν καθημερινὴν ζωὴν τοῦ κοινού· προβλέπεται ὅμως ὅτι τὸ ραδιόφωνον θὰ διατηρήσῃ τὴν κυρίαν θέσιν του εἰς τὸν τομέα τῆς μουσικῆς ἀγωγῆς.

— Ἐξ ἀπόψεως σχολικῆς καὶ γενικωτέρας ἐκπαιδευτικῆς πρακτικῆς ἡ ἀξιοποίησις τῶν ἀνωτέρω μέσων εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτος.

2. Τὸ πρότυπον ἀναπτύξεως τῶν πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων

Αἱ πολιτιστικαὶ δραστηριότητες ἐν Ἑλλάδι ἐνέχουν τὴν δυνατότητα ἀποκρυσταλλώσεώς των εἰς μορφὰς ἱκανὰς νὰ προκαλέσων ζήτησιν καὶ ἐκ τῆς ἀλλοδαπῆς παραστάσεις ἀρχαίου θεάτρου, σύγχρονος μουσικῆς δημιουργίας, στοιχεῖα λαϊκοῦ πολιτισμοῦ). Ἐν τοῦτοις, ἐξελισσόμεθα ὡς μέχρι τοῦδε, δὲν θὰ δυνηθῶν νὰ προσεγγίσουν μίαν κατάστασιν, ἡ ὁποία θὰ καλλιεργήσῃ εὐρείας κοινωνικὰς τάξεις ἀστικοῦ, ἡμιστατικοῦ καὶ ἀγροτικοῦ πληθυσμοῦ, θὰ ἐνισχύσῃ ἀποφασιστικῶς τὴν πνευματικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν δημιουργίαν καὶ θὰ διασώσῃ, ἐρευνήσῃ καὶ ἀξιοποιήσῃ τὰς παραδοσιακὰς μορφὰς τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ, ὥστε ἡ Χώρα νὰ ἀναδειχθῇ ἔν ἐκ τῶν ἀξιολόγων πολιτιστικῶν κέντρων τῆς διεθνούς κοινωνίας.

3. Τὰ ἐνδεικνύμενα μέτρα πρὸς ἐπίτευξιν τοῦ προτύπου

Διὰ τὸν λαϊκὸν πολιτισμὸν προέχει:

— Ἡ ἴδρυσις εἰς τὸ Ὑπουργεῖον Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν ἰδιαιτέρας Διευθύνσεως Λαϊκοῦ Πολιτισμοῦ.

— Ἡ νομοθετικὴ προστασία τῶν μέχρι τοῦ 1920 ἔργων τέχνης, μετὰ προηγουμένην καταγραφὴν καὶ μελέτην τῶν κατὰ τόπους διατηρητέων λαογραφικῶν πόρων.

— Ἡ ἐνίσχυσις τοῦ ἐν Ἀθῆναις Μουσείου Ἑλληνικῆς Λαϊκῆς Τέχνης καὶ τῶν ἀξιολογητέων ἐκ τῶν λοιπῶν μουσείων, κέντρων, ἑταιριῶν, σωματείων κτλ. ἀντικείμενον τῶν ὁποίων γενικῶς ἀποτελεῖ ὁ λαϊκὸς πολιτισμὸς.

— Ἀξιοποίησις ὑπὸ τοῦ Ἐθνικοῦ Ὄργανισμοῦ Ἑλληνικῆς Χειροτεχνίας τῶν στοιχείων τῆς λαϊκῆς παραδόσεως, ὥστε ἡ σύγχρονος χειροτεχνία νὰ λάβῃ ἀληθῆ ἑλληνικὸν χαρακτῆρα.

Εἰς τὸν τομέα τῆς μουσικῆς ἐπιβάλλεται ἐκσυγχρονισμὸς τῆς νομοθεσίας, ὑπαγωγή τῶν σχετικῶν δραστηριοτήτων ὑπὸ ἐνιαίον κρατικὸν φορῆα καὶ προσαρμογὴ τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσσεως εἰς τὰς νέας τάσεις καὶ τὰς ἀνάγκας τοῦ μέλλοντος. Περαιτέρω, τυγχάνει ἀπαραίτητος ἡ ἴδρυσις Ἀνωτάτης Σχολῆς Μουσικῆς πανεπιστημιακοῦ ἐπιπέδου καὶ ἐκσυγχρονισμὸς τῶν ὑπαρχόντων ὁδῶν. Ἐπίσης, πρέπει νὰ ἀναληφθῇ συστηματικὴ προσπάθεια πρὸς διάσωσιν καὶ μελέτην παραδοσιακῆς (δημῶδους, βυζαντινῆς). Τέλος, ἐπιβάλλεται ἡ συστηματικὴ προβολὴ τῆς ἀξιολόγου μουσικῆς, ὑπὸ τοῦ ραδιοφώνου καὶ τῆς τηλεοράσεως ὡς καὶ τῶν πνευματικῶν κέντρων τῆς Πρωτεύουσος καὶ τῆς ἐπαρχίας.

Εἰς τὸν τομέα τοῦ χοροῦ, ἔνθα πρέπει νὰ γίνῃ σαφῆς διάκρισις μεταξὺ ἐπαγγελματικοῦ καὶ ἐρασιτεχνικοῦ χοροῦ, κρίνεται ἀπαραίτητος ἡ λήψις τῶν κατωτέρω μέτρων:

— Διάσωσις τῆς ἐθνικῆς κληρονομίας, εἰς τὸ πλαίσιον τῶν ἐνεργειῶν πρὸς διατήρησιν τῶν στοιχείων τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ, καὶ μελέτη τοῦ “χορικοῦ” (ἦτοι τοῦ χοροῦ τοῦ συνδεύοντος τὸ ἀρχαῖον δῶμα).

— Προστασία καὶ οἰκονομικὴ ἐνίσχυσις τῶν ἐπαγγελματιῶν χορευτῶν — μὲ προτεραιότητα εἰς τοὺς πτυχιούχους — καὶ τῶν ἀξιολογητέων συγκροτημάτων.

— Ἐνταξίς τῆς χορευτικῆς διδασκαλίας εἰς τὴν ἐκπαίδευσιν διὰ τῆς δημιουργίας μαθήματος χοροῦ, καθ’ ὃ προεξάρχουσα θέσις θὰ δίδεται εἰς τὴν διδασκαλίαν τῶν ἐθνικῶν λαϊκῶν χορῶν πρὸς τοῦτο συνιστᾶται ἡ δημιουργία ἑδρας εἰς τὰ πανεπιστήμια, ὡς καὶ ἡ ἴδρυσις κρατικῆς ἀκαδημίας μπαλλέτου καὶ κρατικῆς ἀκαδημίας ὀρχηστικῆς τέχνης.

Εἰς τὸν τομέα τοῦ θεάτρου κρίνονται ἀναγκαῖα τὰ κάτωθι:

— Δημιουργία περισσοτέρων χώρων θεάτρου, διὰ τῆς ἀναστήλωσεως ἀρχαίων θεάτρων, τῆς δημιουργίας νέων, μεγάλων καὶ ὑπαίθριων, κατὰ τὸ ἀρχιτεκτονικὸν πρότυπον τῶν ἀρχαίων κτλ.

— Ἐκσυγχρονισμὸς τῆς ἐκπαίδευσσεως διὰ τῆς συγκροτήσεως ἀρτίων κρατικῶν σχολῶν καὶ ἀναθεωρήσεως τῆς σχετικῆς πρὸς τὰς δραματικὰς σχολὰς νομοθεσίας. Εἰδικώτερον ἀπαιτεῖται ἡ ἴδρυσις ἀνωτάτης σχολῆς θεάτρου καὶ ἡ ὑπαγωγή τῶν σχετικῶν προγραμμάτων τοῦ ραδιοφώνου καὶ τῆς τηλεοράσεως ὑπὸ τὸν ἔλεγχον τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

— Προβολὴ τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ θεάτρου εἰς τὸ ἐσωτερικὸν καὶ τὴν ἀλλοδαπήν. Εἰς τὴν μελέτην καὶ προώθησιν σχετικῶν προβλημάτων καὶ ἐνεργειῶν θὰ ἡδύνατο νὰ συμβάλῃ ἡ ἴδρυσις Κέντρου μελέτης ἀρχαίου δράματος καὶ διεθνούς Κέντρου ἀρχαίου θεάτρου.

Διὰ τὰς εἰκαστικὰς καὶ ἐφηρμοσμένας τέχνας ἐνδείκνυται τὰ ἑξῆς:

— Ἰδρυσις ἐνός τοῦλάχιστον μουσείου σύγχρονου τέχνης κατὰ τὰ διεθνή πρότυπα, διὰ τοῦ ὁποίου θὰ προβάλλωνται κατὰ κύριον λόγον αἱ σύγχρονοι τάσεις τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

— Ἐνίσχυσις τῶν ἰδιωτικῶν “γκαλερί” πρὸς ἀντιμετώπισιν τῶν οἰκονομικῶν δυσχερειῶν (τοῦτο δύναται νὰ πραγματοποιηθῇ διὰ τῆς ἀγορᾶς ἔργων τέχνης πρὸς διακοσμησιν αἰθουσῶν κρατικῶν ὑπηρεσιῶν καὶ λοιπῶν ἀναλόγων μέτρων).

— Αὐξήσις καὶ ἐκσυγχρονισμὸς τῶν ὑπαρχόντων ἀνωτέρων καὶ ἀνωτάτων ἐκπαιδευτικῶν ἰδρυμάτων εἰκαστικῶν καὶ ἐφηρμοσμένων τεχνῶν.

— Ἰδρυσις ἀνωτάτου ἐκπαιδευτηρίου αἰσθητικῆς ἀγωγῆς, κατὰ τὰ πρότυπα τοῦ ἐξωτερικοῦ, πρὸς εἰδικὴν κατάρτισιν τῶν ἐκπαιδευτικῶν λειτουργῶν καὶ ἐπιμόρφωσιν εὐρυτέρου κοινού.

— Ἀναθεώρησις τῶν προγραμμάτων διδασκτέας ὕλης εἰς τὰ σχολεῖα. Πρὸς τοῦτο πρέπει νὰ τροποποιηθῇ ἡ νομοθεσία περὶ ἐπαγγελματικῶν σχολῶν διακοσμητικῆς, ὥστε οἱ ἀπόφοιτοί των νὰ δύνανται νὰ διορισθῶν ὡς καθηγηταὶ σχετικῶν μαθημάτων εἰς τὴν μέσῃν ἐκπαίδευσιν, δοθέντος ὅτι ἡ Ἀνωτάτη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν ἔχει ἡδὴ παύσει νὰ προσφέρῃ ἐπαρκῆς ἐμψυχον ὕλικόν ἐν τὸν σκοπὸν αὐτόν.

— Λήψις μέτρων πρὸς ἐνθάρρυνσιν τῶν ἐφηρμοσμένων τεχνῶν — μὲ χρησιμοποίησιν καὶ στοιχείων τῆς λαϊκῆς παραδόσεως — αἱ ὁποῖαι εἰσχωροῦν ἀνεπαισθητῶς εἰς τὴν ἰδιωτικὴν ζωὴν, ἀσκοῦσαι οὕτω τὴν πρώτην αἰσθητικὴν ἀγωγήν τοῦ κοινού. Πρὸς τοῦτο πρέπει νὰ ἐπιδιωχθῇ ἡ συνεργασία καλλιτεχνῶν καὶ τεχνικῶν πρὸς δημιουργίαν σειρᾶς ἐργασιῶν (κεραμικῆς, ἀργυροχοῖας-χρυσοχοῖας-κοσμήματος, ξύλου κτλ.).

Διὰ τὸ βιβλίον ἐν γένει ἐνδείκνυται:

— Ἰδρυσις μονίμου Ἐπιτροπῆς Γραμμάτων παρὰ τῷ Ὑπουργεῖῳ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, μετὰ περιφερειακῶν παραρτημάτων, πρὸς γνωμοδοτήσιν ἐπὶ θεμάτων σχετικῶν πρὸς τὴν ἑλληνικὴν λογοτεχνίαν.

— Δημιουργία Στέγης Γραμμάτων εἰς διαφόρους περιοχὰς τῆς Χώρας. Μεταξὺ τῶν δραστηριοτήτων τῶν ἐν λόγῳ κέντρων θὰ εἶναι ἡ ἐκδόσις δελτίων λογοτεχνικῆς κινήσεως.

— Προβολὴ τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς λογοτεχνίας διὰ συντάξεως ἀνθολογιῶν ποιήσεως καὶ πεζογραφίας, αἱ ὁποῖαι νὰ μεταφρασθῶν εἰς ξένας γλώσσας.

— Μέρημα διὰ τὴν ἐξασφάλισιν τῆς ποιότητος τοῦ παιδικοῦ βιβλίου.

— Οἰκονομικὴ ἐνίσχυσις μελετητῶν καὶ ἐρευνητῶν διὰ τὴν συγγραφὴν ἐπιστημονικῶν διατριβῶν.

— Δημιουργία ἀνωτέρας σχολῆς βιβλιοθηκονομίας, ἐκσυγχρονισμὸς τῶν βιβλιοθηκῶν, δημιουργία νέων βιβλιοθηκῶν εἰς μεγάλα ἀστικά κέντρα, λειτουργία δανειστικῶν βιβλιοθηκῶν εἰς ὅλα τὰ σχολεῖα Στοιχειώδους καὶ Μέσης Ἐκπαίδευσσεως καὶ εἰς τὰς ἐπαγγελματικὰς σχολὰς.

— Ἀμεσος ἐναρξίς ἐκδόσεως τῆς τρεχούσης ἑλληνικῆς βιβλιογραφίας ὑπὸ τῶν δύο κεντρικῶν βιβλιοθηκῶν (Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης καὶ Βιβλιοθήκης τῆς Βουλῆς).

— Ἀμεσος ἴδρυσις Ἐθνικοῦ Κέντρου Τεκμηριώσεως, εἰς τὸ ὁποῖον θὰ δύναται νὰ πληροφορηθῇ τις περὶ τῆς βιβλιογραφίας συγκεκριμένου θέματος.

Διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τηλε-

οράσεως και ραδιοφώνου πρέπει να επιδιωχθούν τα κάτωθι:
— Ένθαρρυνσις ἐλλήνων παραγωγῶν και καλλιτεχνῶν, ὡς και προσέλκυσις ἀλλοδαπῶν τοιούτων πρὸς παραγωγὴν ταινιῶν ἐν Ἑλλάδι, κατὰ προτίμησιν ἐν συνεργασίᾳ μεθ' ἐλλήνων παραγωγῶν. Ἰδιαιτέρως πρέπει νὰ ἐνθαρρυνθῇ ἡ παραγωγὴ ταινιῶν ποιότητος.

— Ἀναμόρφωσις τῶν ραδιο-τηλεοπτικῶν προγραμμάτων και χρησιμοποίησις τῶν ὑπαρχόντων πολιτιστικῶν πόρων κατὰ τρόπον ὥστε οἱ ραδιο-τηλεοπτικοὶ σταθμοὶ νὰ καταστοῦν ἀλληλῶς σύγχρονα μέσα πληροφορήσεως, παιδείας και ψυχαγωγίας τοῦ κοινοῦ.

— Χρησιμοποίησις τῶν ραδιο-τηλεοπτικῶν μέσων εἰς τὴν ἐκπαίδευσιν.

Περαιτέρω κρίνεται ἀπαραίτητον νὰ δημιουργηθοῦν πολιτιστικὰ κέντρα δύο κατηγοριῶν:

— Κοινωνικο-πνευματικὰ κέντρα, διὰ τὰς ἀνάγκας τοῦ ἀστικού πληθυσμοῦ, τῶν ὁποίων ὁ ἀριθμὸς και ἡ κατανομὴ ἐν χώρῳ θὰ ἐξαρτηθοῦν ἐκ τῆς χωροταξικῆς διατάξεως τῶν ἀστικῶν συγκεντρώσεων (ἴστω θὰ ὑπάρχουν μεγάλα διεθνή και ἔθνικα κέντρα εἰς Ἀθήνας και Θεσσαλονίκην, περιφερειακὰ κέντρα εἰς τοὺς πόλους περιφερειακῆς ἀναπτύξεως, τοπικὰ κέντρα εἰς πρωτεύουσας νομῶν).

— Εἰδικὰ πολιτιστικὰ κέντρα σπουδῆς και προβολῆς τῆς πολιτιστικῆς κληρονομίας, τῶν ὁποίων ὁ ἀριθμὸς και ἡ κατα-

νομὴ θὰ ἐξαρτηθοῦν ἐκ τῆς ὕφισταμένης ἐν χώρῳ κατανομῆς τῶν πόρων τῆς πολιτιστικῆς κληρονομίας, ὡς αὕτη θὰ προκύψῃ ἐξ εἰδικῆς μελέτης διὰ τὸν καθορισμὸν πολιτιστικῶν ἐνοτήτων ἐντὸς τοῦ ἔθνικου χώρου, ὑπὸ διεπιστημονικῆς ὁμάδος λαογράφων, ἀρχαιολόγων, ἔθνολόγων, οἰκολόγων, κοινωνιολόγων, ἱστορικῶν κτλ.

Ἐκαστον κοινωνικο-πνευματικὸν και πολιτιστικὸν κέντρον πρέπει νὰ περιλαμβάνῃ μουσεῖον, ἀρχεῖον, χώρους σπουδῆς, ὑπαιθρίους και κλειστοὺς χώρους και ὀπτικο-ακουστικὸν ἠλεκτρονικὸν ἐξοπλισμὸν, νὰ παρέχῃ δὲ εὐνοϊκὰς συνθήκας πνευματικῆς δημιουργίας δι' ὅλας τὰς ἡλικίας.

Ἰδιαιτέρως ἐπισημαίνεται ἡ δυνατότης ἀναπτύξεως τῆς Ἑλλάδος εἰς κατ' ἐξοχὴν χώραν συνεδριῶν ἐντὸς τοῦ εὐρωπαϊκοῦ και μεσογειακοῦ χώρου. Ἡ Ἑλλάς εἶναι σκόπιμον νὰ ἀποκτήσῃ συντόμως ἐν τῶν μεγαλύτερων και πλέον ἐκσυγχρονισμένων κέντρων συνεδριῶν ἐντὸς τοῦ χώρου αὐτοῦ.

Αἱ συνολικαὶ δαπάναι δι' ἐπενδύσεις παγίου κεφαλαίου και διὰ μελέτας εἰς τὸν τομέα τῶν πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων διὰ τὴν προσεχῆ δεκαπενταετίαν ἐκτιμῶνται εἰς 14 δισ. δρχ. Τοῦτο, ὁμοῦ μετὰ τῶν ἀπαιτούμενων ἐπενδύσεων παγίου κεφαλαίου, διὰ τὴν προστασίαν και ἀνάπτυξιν τοῦ αἰσθητικοῦ και ἱστορικοῦ ἐλληνικοῦ περιβάλλοντος (μνημεῖα, τοπία, οἰκισμοί)(1), ἀναβιβάζει τὸ ποσὸν τῶν ἐπενδύσεων εἰς τὸν πολιτιστικὸν τομέα εἰς 25 δισ. δρχ. Πέραν τοῦ ποσοῦ αὐτοῦ, ὑπολογίζεται ὅτι θὰ ἀπαιτηθοῦν περίπου 9 δισ. δρχ. δι' ἀπαλοτριώσεως.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ 632 ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ ΤΟΥ ΜΑΚΡΟΧΡΟΝΙΟΥ ΣΧΕΔΙΟΥ

Γιὰ τὸν καταρτισμὸ τοῦ "Σχεδίου Προτύπου Μακροχρονίου Ἀναπτύξεως τῆς Ἑλλάδος" συνεργάστηκαν συνολικὰ 632 ἄτομα. Κρίναμε χρήσιμο νὰ παραθέσουμε τὸν πλήρη ὀνομαστικὸν κατάλογο τῶν συνεργατῶν τοῦ Κυβερνητικοῦ "Σχεδίου". Ὅπως γίνεταί φανερὸ ἀπὸ τὸ χωρὶσμὸ σὲ εἰδικότητες, οἱ συνεργασθέντες στὸ "Σχέδιον" δὲν ἀνήκουν μόνο στὴν ἱεραρχία τῶν Κρατικῶν Ὑπηρεσιῶν.

Εἶναι και λεγόμενοι ἐλεύθεροι ἐπαγγελματίες, ἐπιστήμονες, ἄνθρωποι τῆς Τέχνης, τῶν Γραμμάτων και ἄλλοι. Τέλος, γιὰ τὴν πληρότητα τῶν πληροφοριῶν, προσθέτομε πῶς, στοὺς συνεργασθέντες στὴ σύνταξιν τοῦ "Σχεδίου" δόθηκε ἀπὸ τὸ ΚΕΠΕ ἐφάπαξ χρηματικὴ ἀποζημίωσις — ἀνάλογη βέβαια μετὰ τὴ συμβολὴν καθενὸς — ποῦ ἔφτασε συνολικὰ, γιὰ ὅλο τὸ ἔργο, στὰ τριάμισι ἑκατομμύρια δραχμῆς.

ΥΠΟΥΡΓΟΙ, ΥΦΥΠΟΥΡΓΟΙ:

Ἡλίας Μπαλόπουλος, Ἀντ. Μπερνάρης, Κωνστ. Παναγιωτάκης, Στυλ. Σκανδάλης, Γερ. Φραγκάτος.

ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ, ΥΦΗΓΗΤΕΣ κλπ.

Καθηγητὲς: Σωτήρ. Ἀγαπητίδης, Μιχ. Ἀγγελόπουλος, Ἀλέξ. Ἀναστασιάδης, Ἀλκίης Ἀποστολάκης, Ἀθαν. Ἀραβαντινός, Θεόδ. Βαλαχῆς, Γεώργ. Βαλκανῆς, Νικ. Γιάννου, Κων. Γκαλιάνος, Κων. Δρακάτος, Δημήτρ. Δελιβάνης, Μαρία Δελιβάνη, Ἀθαν. Δελικαστόπουλος, Θεόδ. Ἐδιπίδης, Ἰωάν. Ἐξαρχος, Χαράλ. Ἐφραιμιδῆς, Νικ. Ζέρβας, Σοφοκλ. Καραβέλας, Ἀναστ. Καραντούνας, Λεων. Καραπιτέρης, Δημήτρ. Κατάκης, Βασίλ. Κιόρτσης, Γεώργ. Κιτσοπανίδης, Νικ. Κόνσολας, Βενέτ. Κουγέας, Νικ. Κουμούτσος, Σπυρ. Κυριαζόπουλος, Δημήτρ. Λαμπράκης, Κων. Λέφας, Ἰωάν. Λιάκης, Λάμπρ. Λόης, Ἰωάν. Μαραγκός, Νικ. Ματσανιώτης, Λουκ. Μούσουλός, Νικ. Μουτσόπουλος, Κυπρ. Μπίρης, Χαράλ. Μπούρας, Κων. Νιαβῆς, Θεμ. Ξανθόπουλος, Ἰωάν. Ὀντριας, Νικ. Παναγιωτόπουλος, Ἀθαν. Πανάγος, Γεώργ. Πανταζῆς, Ἰωάν. Παπασταματίου, Στυλ. Πουλόπουλος, Ρήγ. Ρηγόπουλος, Κων. Σαφιλιου-Rothschild, Θεοδῶς. Τάσιος, Δημήτρ. Τριχοπούλος, Χαράλ. Τσουτρέλης, Κων. Χριστόδουλος, Ἀνθ. Χριστοφορίδης, Δημήτρ. Ψαρρός. Ὑφ η γ η τ ἔς: Ἀλέξ. Γιαννιώτης, Πρόδρ. Ἰορδανίδης, Γεώργ. Μπαλατσούρας, Ἰωάν. Παπαγεωργάκης, Σωτήρ. Παπασταμάτης, Ἀντ. Φραγκίσκος, Κων. Χαράνης. Ἐπιμελῆς:

τ ἔς: Γρηγ. Δρέττας, Νικ. Ἐμπέογλου, Νικ. Καλογεράς, Ἀλέξ. Λαγόπουλος, Παναγ. Μαυράκης, Χαρίλ. Παπαιωάννου, Κων. Πασιάς, Στυλ. Πικουλῆς, Ρήγ. Τζελέπογλου, Θεαν. Τζιοβαρίδου. Βοηθοί: Κλειτῶ Γεράρδη-Λεοντίδου, Ἄννα Παπασταματίου, Γεώργ. Σαρηγιάννης, Ἰωσ. Στεφάνου.

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ, ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ κλπ.

Στέφ. Βασιλειάδης, Στρατῆς Καρρῆς, Κίτσιος Μακρῆς, Τάκης Μουζενίδης, Ἀσαντούρ Μπαχαριάν, Κούλα Πράτσικα, Δόρα Στράτου, Κωνστ. Τσιρόπουλος, Φραντζῆς Φραντζισκάκης.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΕΣ:

Δημήτρ. Ἀθανασόπουλος, Παῦλ. Ἀνδρουτσέλης, Λέλα Γαρυφάλου, Δημήτρ. Γιαβῆς, Κων. Γκάρτσος, Γεώργ. Γουργούτης, Νικ. Δεληγιαννάκης, Ἀπόστ. Δεπάστας, Ἰωάννα Δημάκη-Λαμπίρη, Λεάνδρ. Δραγῶνας, Μάνθος Δωρῆς, Τάκης Ζενέτος, Ἀθαν. Ζερβός, Νικ. Καβουλάκος, Μάρ. Καρδαμίτσης, Παναγ. Κολλάρου, Ἀχιλλ. Κομινός, Δημήτρ. Λυρίγκος, Παναγ. Μαγγανάς, Ἀλκίης Μαγδαληνός, Παναγ. Μανιάτης, Δημήτρ. Μαρκιανός, Αὐγὴ Μαρκοπούλου, Ἰωάν. Μιχαήλ, Μωρίς Μοντιάνο, Λουκ. Μουσοῦρου, Νικ. Νικολόπουλος, Ἰωάν. Παλαιοκρασῆς, Παναγ. Παναγόπουλος, Θεόδ. Πάντζαρης, Θύμιος Παπαγιάννης, Θεόδ. Παπαδόπουλος, Ναπολ. Παπαδόπουλος, Ἀθαν. Παρουτσῆς, Ἰορδ. Πετρίδης, Ἀργ. Πετρονάτης, Νικ. Πουλιαντζῆς, Καλλιόπη Πούμπουρα, Νικ. Πρεβελάκης, Μάρ. Ραφαήλ, Ρωμ. Σαραντιδῆς, Λεων.

Στυλιανόπουλος, Ἀφροδ. Συγκελάκη, Ἀλέξ. Τομπάζης, Ἰωάν. Τραυλός, Νικ. Τσαγκρίδης, Δημήτρ. Τσαούσης, Ἰωσ. Φαρατζῆς, Ἀθαν. Χατζόπουλος, Νικ. Χρονέας.

ΒΙΟΜΗΧΑΝΟΙ, ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΕΣ:

Γεώργ. Δράκος, Παναγ. Δράκος, Ἰωάν. Ζαννάρας, Βασίλ. Καβουνίδης, Δημήτρ. Κυριαζῆς, Ἄνδρ. Κυρτάτας, Νικ. Κωνσταντινίδης, Βασίλ. Λεφακίνης, Ἰωάν. Μαρινόπουλος, Ἡλ. Μελετόπουλος, Ἄνδρ. Ποταμιάνος, Νικ. Σβωρόνος, Ἐπαμ. Σολοῦνας.

ΣΤΕΛΕΧΗ ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ και ΙΔΙΩΤΙΚΩΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ:

Ἀλέξ. Ἀθανασιάδης, Ἰωάν. Ἀθανασόπουλος, Κων. Ἀμπακούμκιν, Βύρ. Ἀντύπας, Ἀντ. Ἀντωνίου, Μυρτῶ Ἀντωνοπούλου, Κων. Ἀρβανίτης, Νικόστρ. Βαρδάκης, Δημήτρ. Βλαστός, Ἀλέξ. Βλάχος, Μιχ. Γαλάνης, Μενέλ. Γαλαζίδης, Νικ. Γεωργούλας, Γεώργ. Γιαλιτάκης, Γεώργ. Γιαννόπουλος, Εὐάγγ. Γιαννῆς, Νικ. Γκρέτσης, Δημοσθ. Δασκαλάκης, Ἰωάν. Δούμας, Νικ. Ζελιώτης, Τίμος Ἡλιάδης, Γεώργ. Κακούρης, Δημήτρ. Κανελλόπουλος, Ἰωάν. Κανελλόπουλος, Βασίλ. Κατσάμπας, Θεόδ. Λυμπεράκης, Δημήτρ. Μανώλης, Ἰωάν. Μητσός, Παναγ. Μσκοβός, Ραφ. Μωυσῆς, Ἰωάν. Νικολαΐδης, Γεώργ. Παπαγεωργίου, Ἀλέξ. Παπαγιάννης, Χρυσόστ. Παπαδόπουλος, Πασχ. Παπάρογλου, Παναγ. Παπασταύρου, Λοῖζ. Παρασκευαΐδης, Ἐμμ. Περισυνάκης, Ἀριστείδ. Πετούσης, Ἰωάν. Ρασιδάκης, Κων. Σταυρίδης, Ἰωάν. Τσελεκούνης,

Ίωάνν. Φραντζεσκάκης, Τζαν. Χανιώτης, Θεόφ. Χατζηθεοφίλου, Παναγ. Ψωμόπουλος.

ΣΤΕΛΕΧΗ ΔΗΜΟΣ. ΥΠΗΡΕΣΙΩΝ:

Ίωάνν. Ἀγγέλης, Ἀγγ. Ἀγγελίδης, Ἐμμ. Ἀγρυμανάκης, Παναγ. Ἀθανασιάδης, Ἀλέξ. Ἀθανασιάδης, Στυλ. Ἀθανασίου, Νικ. Ἀθανασίου, Δημήτρ. Ἀθανασόπουλος, Ἀγυσ. Ἀλεβιζός, Χαρίκλ. Ἀλεξανδράκη, Βασ. Ἀλεξίου, Κων. Ἀλεξόπουλος, Σπυρ. Ἀλιβέρτης, Ίωάνν. Ἀλιτήγος, Γεώργ. Ἀμραντίδης, Δημ. Ἀμολοχίτου, Σπυρ. Ἀμούργης, Δρόσος Ἀναγνωστόπουλος, Γεώργ. Ἀναιρούσης, Κων. Ἀνανιάδης, Ἄθαν. Ἀνδρεόπουλος, Γεώργ. Ἀνδρέαδης, Χρήστ. Ἀνδρέαδης, Χρήστ. Ἀνδρικόπουλος, Νικ. Ἀνδριωτάκης, Νικ. Ἀντιπάτης, Νικ. Ἀντωνιάδης, Κων. Ἀποστολάκης, Ίωάνν. Ἀποστολίδης, Νικ. Ἀποστολόπουλος, Εὐάγγ. Ἀποστόλου, Νικ. Ἀρβανίτης, Ίωάνν. Ἀργουζής, Κων. Ἀργυρίου, Δημήτρ. Ἀρχοντάκης, Κων. Ἀρχοντάκης, Χρήστ. Ἀψερίδης. — Ίωάνν. Βαγιατίης, Δημήτρ. Βαρβαρίγος, Γρηγ. Βαρελάς, Σταύρ. Βαρσαδάνης, Προκ. Βασιλειάδης, Δημήτρ. Βασιλειάδης, Στέργ. Βασιλείου, Ναπολ. Βασιλείου, Ἄνδρ. Βασιλόπουλος, Ἄντ. Βασιλόπουλος, Βικτ. Βαφειάδης, Βασ. Βερτσώνης, Ἄντ. Βλησιδής, Μερ. Βιολάκη, Αὐγ. Βιτζηλαίος, Βασ. Βιτσαζής, Θεόδ. Βλασσόπουλος, Ξεν. Βλασσόπουλος, Ἀγγ. Βλάχος, Ίωάνν. Βλαχογιάννης, Κων. Βλαχοχρήστος, Παναγ. Βογιατζής, Ἐλευθ. Βουλγαράκης, Δημήτρ. Βουρδουμπάς, Ἄννα Βούλγαρη, Γιανν. Βρατσάνος. — Μιχ. Γαβαλάς, Ἐμμ. Γάζελας, Θεόδ. Γεωργακόπουλος, Μιχ. Γεωργαντόπουλος, Ίωάνν. Γεωργίου, Στυλ. Γεωργαντάκης, Γεώργ. Γεωργιάδης, Θεόδ. Γεωργούλης, Ἄνδρ. Γεωργόπουλος, Κων. Γιαννακόπουλος, Ἄναστ. Γιαννουλάτος, Γεώργ. Γιαννουλάτος, Ἄναστ. Γκανῶ, Χρήστ. Γκλαβιάς, Κων. Γκότσης, Ἐμμ. Γουγᾶς, Δημήτρ. Γραμματικόπουλος, Γεώργ. Γρηγορίου. — Νέστ. Δάνας, Σουζ. Δανάλη, Ίωάνν. Δάρας, Γεώργ. Δασκαλάκης, Χρήστ. Δέδες, Κων. Δελής, Ίωάνν. Δέλτσος, Πέτρ. Δεμεστιχας, Κων. Δεμίρης, Διον. Δεσύλλας, Καλλιόπη Δεσποτίδου, Ἀπόστ. Δερμεντζόπουλος, Ίωάνν. Δερμιτζάκης, Ἡλ. Δημητριάς, Παναγ. Δημόπουλος, Ζήσ. Δημητρώπουλος, Θεοφ. Διαμαντόπουλος, Βασ. Δούκας, Δημήτρ. Δούκας, Παντ. Δραγῶνας, Ἀγγελ. Δροσοπούλου, Νικ. Δρουλίσκος, Σταύρ. Δωρικός. — Τριαντ. Ἐλευθερίου, Ἐλευθ. Ἐλευθερόπουλος, Γεώργ. Ἐξάρχου, Σοφία Εὐστράτου, Ἀριστοτ. Εὐταξιοπούλου. — Φώτ. Ζαγαρέλος, Παναγ. Ζακόπουλος, Χαράλ. Ζαμπετάκης, Ίων Ζαούσης, Γεώργ. Ζάρκος, Ὀλα Ζάρναρη, Ίωάνν. Ζαρνοκός, Εὐστάθ. Ζάχαρης, Παναγ. Ζαχαριάδης, Ζήσ. Ζέικος, Κων. Ζέπος, Ἐμμ. Ζερβουδάκης, Χρήστ. Ζιώγας, Παναγ. Ζούβελης, Ἄθαν. Ζωγραμαλλίδης, Ἐμμ. Ζώνας, Καλλ. Ζώρα, Γεώργ. Ζωτιάδης. — Ἄνδρ. Θανασούλιας, Κων. Θανόπουλος, Χρήστ. Θανόπουλος, Σπυρ. Θεολόγος, Σταύρ. Θεοφανίδης, Γρηγ. Θεοφύλακτος. — Λέων Ίωαννίδης, Ίωάνν. Ίωάννου. — Παναγ. Καβαλλάρης, Ἄντ. Καβαλλιέρος, Ίωάνν. Καβάσιλας, Παναγ. Καββαδίας, Ίωάνν.

Καζάκος, Ἀπόστ. Κακαουνάκης, Εὐστάθ. Καλαμίδας, Κων. Καλαντζής, Αἰκατ. Καλλέργη, Γεώργ. Καλλέργης, Ἐφη Καλλιγᾶ, Ἄθαν. Κανελλάκης, Κων. Κάντας, Δημήτρ. Καπνιάρης, Κων. Καραβάς, Χρήστ. Καραγιάννης, Παναγ. Καραγιώργος, Παναγ. Καρακατσούλης, Ἄβερκ. Καραλής, Δημήτρ. Καραλής, Εὐάγγ. Καραμήτρος, Εὐστρ. Καραμπατέας, Κων. Καραπιστόλης, Γεώργ. Καρδάσης, Κων. Κασάπογλου, Ἀπόστ. Κασμάς, Νικ. Κατοχιάνος, Δημ. Κατοχιάνου, Βασίλ. Κατσάρου, Ἄννα Κατσιρέλλη, Γεώργ. Κατσούλας, Ἄνδρ. Κατσούλης, Ίωάνν. Κατσούλης, Ἄνδρ. Κέλερης, Χρήστ. Κελεπήρ, Δημήτρ. Κερτεμελίδης, Ἄντ. Κεφαλάς, Ἄνδρ. Κιντής, Γεώργ. Κιούσης, Αἰμ. Κλάδου, Κων. Κλειδώνας, Σάββ. Κοέν, Ἄθαν. Κοκκώνης, Βίκυ Κολιού, Βασ. Κολλιόπουλος, Κων. Κολλιόπουλος, Ἀλέξ. Κοντονάσης, Βασ. Κοντός, Ἡρακλ. Κοπελιάς, Ἄντ. Κοραντής, Διον. Κοργιανίτης, Εἰρ. Κορρέ, Λουκ. Κοτσιάνης, Ἀγγελ. Κουβαρά, Ἐλένη Κουκλέλη, Δημήτρ. Κουκουμέλης, Γεώργ. Κουμπάρης, Θεοφ. Κούνης, Εὐστρ. Κουρκοῦλης, Γεώργ. Κουρνούτος, Νικ. Κουρνούτος, Ἄντ. Κουρούπης, Στυλ. Κουρτίδης, Ἄθαν. Κουτάλος, Ἡλ. Κουτρομπής, Σταύρ. Κουτσουράκης, Πέτρ. Κουφογιάννης, Ἀριστ. Κριάρης, Κων. Κριθαράς, Κων. Κυριακός, Παναγ. Κυριακούλης, Κων. Κωνιωτάκης, Γρηγ. Κωνσταντινίδης, Ἐδουάρδ. Κωνσταντινίδης, Ἡλ. Κώνστας. — Ίωάνν. Λάμπρος, Κων. Λάσκαρης, Σπυρ. Λάσκαρις, Κων. Λασκαρίδης, Λάμπρ. Λελοβίτης, Ἐρμ. Λεμονιάς, Ἐμμ. Λεοντίνης, Ἀλέξ. Λέτσιος, Δημήτρ. Λευκαδίτης, Ἀριστείδ. Λιακόπουλος, Λογοθ. Λιαρμακόπουλος, Γεράσ. Λιβιεράτος, Κίμ. Λιμενίδης, Γεώργ. Λυμπεριδής. — Βασ. Μαγγανάρης, Κίμ. Μαγκριώτης, Φρ. Μαδαμαδιώτης, Ίωάνν. Μαδωνής, Γρηγ. Μαζαράκης, Μαρ. Μακρυγιάννη-Ζερβογιάννη, Κων. Μαλάμης, Κων. Μαλούκος, Παναγ. Μάνδικας, Κων. Μάντζαρης, Γεώργ. Μανωλόπουλος, Γεώργ. Μαραβέλακης, Γεώργ. Μαραγκίδης, Δημήτρ. Μαργαρίτης, Παναγ. Μαργαρόπουλος, Γρηγ. Μαρκαντωνάτος, Μάρκ. Μαρκοῦλης, Κυρ. Μάστορης, Ίωάνν. Μαστρογιάννης, Λυκ. Ματάλας, Γεώργ. Μασσαντώνης, Κων. Μαυραγιάννης, Χρήστ. Μηυρογιώργος, Ἀργ. Μαυροδήμου, Δημήτρ. Μαυροκορδάτος, Μαρία Μαυρομάτη, Ίωάνν. Μαυρομάτης, Κων. Μαυρομάτης, Συμ. Μαχᾶς, Στυλ. Μελαχρονός, Βάιος Μέλος, Ἀρετή Μέρμηγκα, Ἄναστ. Μεταξᾶς, Παναγ. Μιγκάρδος, Κων. Μίλησης, Γεώργ. Μιχαλακάου, Ναπ. Μιχαλόπουλος, Φαίδ. Μίχος, Ἄναστ. Μοδινού, Σοφ. Μουρούκα, Νικ. Μιχελιουδάκης, Θεόδ. Μουρούτης, Νικ. Μουρούτης, Χαράλ. Μπακάκης, Ίωάνν. Μπαλτατζής, Πέτρ. Μπαλωμένος, Νικ. Μπισκίνης, Πάλ. Μπούσολου, Ἄντ. Μπούσιας, Ἄναστ. Μπουρμάς, Στέφ. Μπούσιος, Νικ. Μπουρμάς, Γεώργ. Μυλωνάς, Ἀλέξ. Μυλωνόπουλος. — Κων. Νέγκας, Παναγ. Νικολόπουλος, Ἰάσ. Νοστράκης, Χαρίλ. Νταιλιάνας. — Μαρία Οικονομάκη, Γεώργ. Οικονόμου, Δημήτρ. Οικονόμου. — Ίωάνν. Παγκουλάκης, Βησσ. Παλιγιάννης, Παν. Παμπούκης, Παναγ. Παναγιωτό-

πουλος, Ίρις Παναγιωτοπούλου, Εὐάγγ. Παντελίδης, Βασ. Παπαβασιλείου, Γρηγ. Παπαγεωργιάδης, Γεώργ. Παπαγεωργίου, Ίωάνν. Παπαγεωργίου, Μιχ. Παπαδάκης, Ὀδυσσ. Παπαδάκης, Παναγ. Παπαδάς, Νικ. Παπαδόδημας, Ἀριστείδ. Παπαδόπουλος, Γεώργ. Παπαδόπουλος, Ίωάνν. Παπαδόπουλος, Χαρίτ. Παπαδόπουλος, Θεοδός. Παπαθεοδوسیου, Μιχ. Παπαϊωάννου, Διον. Παπακωνσταντίνου, Ναπ. Παπαλεξίου, Δημήτρ. Παπαλουκάς, Νικ. Παπαμίχης, Παναγ. Παπαπαναγιώτου, Ίωάνν. Παπασταύρου, Γεώργ. Παπᾶς, Ἀλέξ. Παπαχελάς, Εὐγ. Παπαχελάς, Ίωάνν. Παπαχρήστου, Χρήστ. Παπαχριστόπουλος, Ἄνδρ. Πατεράκης, Γεώργ. Πατίκης, Ζαχαρ. Πατρίκιος, Δημήτρ. Πατσιαδάς, Γεώργ. Πατσούρος, Εὐάγγ. Πατσούρος, Ἰορδ. Πετροντόπουλος, Ἀριστείδ. Πηλαβάκης, Ἐμμ. Πηλαβάκης, Θεμ. Πλακοκέφαλος, Σπυρ. Πλαστουργός, Γεράσ. Πνευματικᾶτος, Μίνας Πόθος, Ίωάνν. Πολίτης, Νικ. Πολύζος, Μαρία Παλύζου, Σωκρ. Ποταμιάνος, Ίωάνν. Ποτήρης, Σπυρ. Πουλίσης, Ἄντ. Πρωτονοτάριος, Ἐμμ. Πρωτονοτάριος. — Γεώργ. Ραβάνης, Νικ. Ρασιδάκης, Θεοφ. Ρέππας, Παναγ. Ριζομηλιάτης, Ἄννα Ριτσατάκη, Ἄντ. Ρογκόπουλος, Ἄνδρ. Ρογκάν, Στέφ. Ροκανῶς, Νικ. Ρουμπάνης, Παναγ. Ρυσιάνος. — Κων. Σακελλαρίδης, Σοφ. Σακκά, Χαράλ. Σαράφης, Ἀλέξ. Σαρρηδημητρόγλου, Κων. Σεβαστός, Χαράλ. Σεμερτζίδης, Εὐάγγ. Σεβετάς, Ἀγγ. Σιάγας, Γεώργ. Σιάμπος, Πέτρ. Σιάπικας, Ἐλ. Σιγανού-Παπαγιάννη, Ἄθαν. Σιδέρης, Δημοσθ. Σιδερίδης, Χρήστ. Σιώρης, Ἐπαμ. Σκληράκης, Γεώργ. Σκοτίδας, Θεόδ. Σκοτίντζος, Κων. Σκούταρης, Σωτ. Σόλτας, Ἀχιλλ. Σπανός, Ἄθως Σπαρτιδής, Ἐλ. Σπέντζα, Φώτ. Σπηλιόπουλος, Δημ. Σπυράκου, Κων. Σπυρόπουλος, Ματθ. Σπύρου, Νικ. Σταθακόπουλος, Γεώργ. Σταματιάδης, Νικ. Σταμπολής, Ἀλέξ. Σταυριανόπουλος, Ἰάκωβ. Σταυροπόδης, Ἄναστ. Σταυρόπουλος, Φειδ. Σταυρόπουλος, Γεώργ. Συκιανάκης. — Νικ. Τζελέπης, Παντ. Τζιάλλας, Εὐάγγ. Τζιλίνης, Εὐθ. Τζόγκας, Ἐλευθ. Τζωάννος, Νικ. Τουρμπάμπας, Κων. Τουρλάκης, Κων. Τρανός, Κων. Τρικεριώτης, Ἄθαν. Τσαλικής, Ἐλ. Τσαντεκίδου, Κων. Τσαντίλης, Ἀλέξ. Τσάτσος, Νικ. Τσιμενίδης, Ἄρης Τσιοφόπουλος, Ἄνδρ. Τσιχριτζής, Ἀλέξ. Τσόλης, Σωτ. Τσοῦλης. — Ἀργύρ. Φατοῦρος, Μάρω Φίλιππα, Φίλιπ. Φιλιππακόπουλος, Φιλ. Φιλιππακόπουλος (Υπ. Κοιν. Ὑπηρεσιῶν), Σπυρ. Φιλίππου, Ίωάνν. Φραγκάκης, Ξένη Φραγκάκου, Δημήτρ. Φραγκιδάκης, Χρήστ. Φραγκοῦδης, Νικ. Φωτάκης, Βασ. Φωκάς, — Δημήτρ. Χαλικιάς, Ἐμμ. Χατζανδροῦλης, Ἐμμ. Χατζηθανασιάδης, Φώτ. Χατζηδημητρίου, Ἄντ. Χατζηκωνσταντῆς, Εὐάγγ. Χατζηπαναγιώτου, Ίωάνν. Χατζής, Γεώργ. Χιώτης, Χρήστ. Χριστίδης, Ἐπαμ. Χρυσάιδης, Ίωάνν. Χρυσομαλάκος, Νικ. Χρυσοσπάθης, Σπυρ. Χρυσοσπάθης, Νικ. Χρυσοχοΐδης. — Κων. Ψαρουδάκης, Δημήτρ. Ψωνός.

Τ Ο Δ Ι Μ Η Ν Ο

¶ Ένω ακόμα *Δίμηνο* πού, μέ τήν καθυστέρηση κυκλοφορίας του τεύχους, μόνο... δίμηνο δέν είναι! Θά φάνταζε νοσηρή παρελθοντολογία, αν επίμεναμε, τυπικά, στά γεγονότα πού πέρασαν. Παλιά άρχή τών σελίδων αυτών: Δέν τούς ξεφεύγει ποτέ τίποτα άπ' ό,τι άξίζει τήν άπλή καταγραφή, τόν έπαινο ή τήν κατάριση. "Ό,τι μπόρεσε νά έξατμιστεί, από μιά καθυστέρηση, είναι κέρδος πού χάθηκε". "Ό,τι όμως διατρηεί κάποια σημασία, θά βρεί όπωσδήποτε τή θέση του, πίο όλοκληρωμένα και πίο ώριμα σ' άλλα τεύχη.

¶ Στο *Δίμηνο* του προηγούμενου τεύχους αναγγείλαμε νέες σελίδες — σάρκα από τή σάρκα του *Διμήνου*. Είναι τά "Ντοκουμέντα", πού τά συναντήσατε ήδη στη σελίδα 77 — άμέσως πριν από τό *Δίμηνο*. "Από τεύχος σέ τεύχος, τά "Ντοκουμέντα" θ' άποδεικνύουν πόσο διαφορετική είναι ή "γλώσσα" τους, πόσο εύρύ τό "φάσμα" τών ενδιαφερόντων τους και, μ' ένα λόγο, πόσο χρησιμη ήταν, τελικά, ή καθιέρωσή τους.

¶ Μακάβριο άλλά αληθινό: "Αν τό *Δίμηνο* αυτού του τεύχους έπέμενε και στην άπλή καταγραφή του θανάτου ανθρώπων του Θεάτρου, θά 'δινε τήν έντύπωση έκτεταμένου κοιμητήριου! Θά σταματήσουμε, όπωσδήποτε, σέ τρεις άπ' όσους χάθηκαν: Πρώτος τή τάξει, ό λευκός Μάρκος Αύγέρις — ό Νέστορας τής Κριτικής μας. Άκολουθεί, ό Δάσκαλος του κλασικού χορού, χορογράφος και χορευτής Κώστας Νίκολς. Και τέλος, χωρίς νά 'ναι τελευταία, ή Χριστίνα Τσίγκου, ήθοποιός και σκηνοθέτις, πού 'ζησε και δημιούργησε στό Παρίσι. Και στους τρεις, τό "Θέατρο" θ' άφιέρωσε σελίδες του!

¶ Άφου τά γεγονότα του *Διμήνου* παραπέρασαν, άς πούμε κάτι... μελλοντικό. Στο προσεχές διπλό τεύχος, οι άναγνώστες του "Θ" θά 'χουν τή χαρά νά γνωρίσουν τό μοναδικό θεατρικό έργο του μεγάλου Χιλιανού ποιητή και νομπελίστα Πάβλο Νερούδα. Έχει τόν τίτλο "Λάμψη και θάνατος του Χοακίν Μουριέτα" κι ό ποιητής τό χαρακτηρίζει *καντάρα σέ έξη εικόνες*. Ό ίδιος ό ποιητής λέει στον πρόλογο

του έργου: «Ένός φλογισμένου άντρα είναι ή τρανή ιστορία | φυσικού κι άντρεωμένου πού 'ναι ή μνήμη του πολεμικό πελέκι. | "Ηρθε ή ώρα τό κιβούρι του ν' άνοίξουμε | του λαμπρού ληστή τή μνήμη | και νά σπάσουμε τή σκουριασμένη λησμονιά | πού τώρα τότε θάβει. [. . .] Έτσι αρχίζουμε λοιπόν δίχως αυτόν, δίχως κρασί | τούτη τήν καλή στιγμή|του συντοπίτη μου

τήν ιστορία | του έντιμότατου ληστή | Δόν Χοακίν Μουριέτα». Μπορεί νά μήν είναι καθόλου όρθόδοξο θέατρο. Είναι έργο καθαρά ποιητικό. Μεγάλη, ύψηλη ποίηση, ένός μεγάλου ποιητή. Η μετάφραση, άπευθείας άπό τά χιλιανά, είναι έπίτευγμα. Άνήκει στη Δανάη Στρατηγοπούλου.

¶ "Διόρθωσις ήμαρτημένων": Στο "Ημερολόγιο δουλειών", στην καταγραφή: Σουηδία 1-9-39 (τεύχος 32, σελ. 19), ό Μπέρτολτ Μπρέχτ, άναφερόμενος στη συνθήκη οδτεροτέρητας μέ τήν ΕΣΣΔ, λέει παρενθετικά: (τό έμπόριο άγελάδων θά μπορούσαν νά τό κάνουν πίο εύκολα μέ μιά ψευτοσυμμαχία). Ό μεταφραστής του Μπρέχτ, στενός κι άγαπητός συνεργάτης Πέτρος Μάρκαρης, . . . έντρομος παρακαλεί νά διορθωθεί "τό έμπόριο άγελάδων" μέ τή φράση: "τούς συμβιβασμούς θά μπορούσαν νά τους κάνουν. . .". Γιατί ή λέξη Kuhhandel (Kuh = άγελάδες και Handel = έμπόριο) σημαίνει μεταφορικά: άμοιβαίες ύποχωρήσεις και συμβιβασμούς. Μπορεί, στους καιρούς μας, οι άγελάδες νά είναι . . . χρυσάφι. Άλλά, σέ μς έγιναν . . . μαργαριτάρια"! Ζητώμε συγνώμη από τους άναγνώστες.

¶ Στο κύριο Σώμα του *Διμήνου* δέν άνήκει μόνο ή Σελίδα τής Στατιστικής Θεαμάτων πού, γι' ακόμα μιά φορά, θά διαπιστωθεί πόσο άποκαλυπτικά στοιχεία περιλαμβάνει. Ούτε ή, επίσης άποκαλυπτική, άποδελτίαση τής "Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως" μ' ό,τι άναφέρεται στό Θέατρο και τούς άλλους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς τομείς. Τό *Δίμηνο* δέν κλείνει ούτε μέ τις τακτικές και πολυτιμες στήλες θεατρικής Βιβλιογραφίας και Δισκογραφίας. Άπ' αυτό τό τεύχος αρχίζει, και θά ένταθεί στό έπακρο, ή παρακολούθηση — και ό έλεγχος — όλων τών δημοσιευμάτων. Δέ θ' άργήσει ή παρουσίαση τών βιβλίων πού άξιίζουν, και ή ύπεύθυνη βιβλιοκριτική.

¶ Η έπιτυχία του "Θεάτρου" έντυπώσισε και τόν κοσμαγάπητο σκιτσογράφο Κώστα Μητρόπουλο. Τό δείχνουν εύγλωττα τά τρία εύρηματικά σκίτσα πού μς έστειλε.

31, 32, 33...

Τό "Θέατρο" — όσο κι αν άργόπóρησε στην κυκλοφορία τών πρώτων τευχών του — μπήκε στό δρόμο του. Μέ τό πρώτο τεύχος τής νέας περιόδου έδειξε πώς δέν άλλοιώθηκε από τούς καιρούς και πώς μένει πάντα στην ίδια ξεκάθαρη κι άνυποχώρητη γραμμή πορείας. Η φανατικά πιστή άνταπόκριση του Κοινού, έντυπώσισε έχθρους και φίλους. Τό δεύτερο τεύχος έδω-



(Σκίτσο Κ. Μητρόπουλου)

σε στό "Θέατρο" μιά άλλη διάσταση μέ τό "Φάκελο 1789" και τήν άλλη συγκρότησή του. Και πέτυχε κάτι πρωτοφανές: Σημείωσε ακόμα πίο μεγάλη κυκλοφορική έπιτυχία — γεγονός πού δέν ξέρομε νά 'χει ξνασυμβεί ποτέ! Τό δεύτερο τεύχος κανενός έντύπου — όσο καλύτερο και νά 'ναι — δέν ξεπέρασε ποτέ τήν κυκλοφορία του πρώτου! Τό τρίτο τεύχος πού 'ναι στά χέρια σας, δίνει μιά άλλη διάσταση στό περιοδικό. Δείχνει πού πάει και πού μπορεί νά φτάσει. Τό "Θέατρο" είναι ζωντανός οργανισμός κι από τεύχος σέ τεύχος — χωρίς ν' άλλοιωθει ποτέ ή γραμμή κ' ή μορφή του — θά άνδρώνεται και θά μεστώνει. Σάν άνταπόδοση στην πίστη πού του δείχνει τό άναγνωστικό Κοινό, τό "Θέατρο" θά προσφέρει, σ' ένα μήνα, ένα τεύχος διπλό πού από τώρα . . . άνυπομονεί νά τό κρίνετε.



(Σκίτσο Κώστα Μητρόπουλου)



(Σκίτσο Κώστα Μητρόπουλου)

ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΝΟΙ, ΤΕΥΤΟΝΕΣ ΚΑΙ ΒΛΑΧΟΙ

‘Υποσχεθήκαμε παρακολούθηση του Τύπου. Την ἐγκαινιάζουμε με τὸ παρακάτω ἀξιόβαστο κείμενο. Θὰ προσβάλαμε τὴ νοημοσύνη τῶν ἀναγνωστῶν, ἀν ἐπιχειρούσαμε τὸν παραμικρὸ σχολιασμό. Δίνουμε μόνο τὰ “στοιχεῖα ταυτότητός” του: Δημοσιεύτηκε στὴν “Εὐθύνη”, μηνιάτικο “φυλλάδιο νεοελληνικοῦ προβληματισμοῦ”, ποῦ ἐκδίδεται καὶ διευθύνεται ἀπὸ τὸν κ. Κώστα Ε. Τσιρόπουλο (τεύχος 19, σελ. 353-6). Ἔχει τὸν τίτλο “Ἀθηνᾶ τὸν Αἴλουρον” καὶ τὴν ὑπογραφή “Ἄγγελος ΒΛΑΧΟΣ, με τὴν συνεργασία τῆς κ. Ἄννας Μωραϊτῆ”. Ὁ κ. Ἄγγ. Βλάχος εἶναι λογοτέχνης καὶ διπλωμάτης — μέχρι πρὶν λίγους μῆνες πρεσβευτὴς στὴ Μόσχα. Ἔχει τιμηθεῖ με παράσημα καὶ κρατικά καὶ μὴ, λογοτεχνικά βραβεῖα. Γιὰ τὴν κ. Ἄννα Μωραϊτῆ δὲ μπόρεσαμε νὰ βροῦμε στοιχεῖα. Ὅπως καὶ νὰ ’ναι, ἀπολαύστε τὸ πόνημά τους:

Ἡ ἀρχαία παροιμία “Ἀθηνᾶ τὸν Αἴλουρον” (ἐπὶ τῶν κακῶς συγκρινόντων τὰ κρείττονα τοῖς ἴττοισι διὰ μικρὰν ὁμοιότητα, ὡς εἶ τις διὰ γλαυκότητα τῶν ὀφθαλμῶν τὸν αἴλουρον τῇ Ἀθηνᾷ συμβάλλει) μοῦ ἤρθε στὸν νοῦ καθὼς διάβαζα, εἶναι λίγος καιρὸς, ἔνα ἄρθρο ποῦ ἐπιχειροῦσε κάποιο συσχετισμὸ, κάποια σύγκριση, μεταξύ τοῦ κρείττονος Καβάφη καὶ τοῦ ἴττονος Μπρέχτ. Τὸ ἄρθρο ἐπιχειροῦσε νὰ θεμελιώσει μιά σχέση ἀνάμεσα στὸν ἀποσταγματικὸ καὶ ἐκλεκτικὸ Ἀλεξανδρινὸ καὶ τὸν ἀδολεσχη, ἀγοραῖο τεύτονα, τὸν ὑποβλητικὸ ψιθυριστῆ, ποῦ προκαλεῖ δέος με τὴν σοφὴ διεισδυτικότητα τῆς σκέψης του, με τὸν κραυγαλέο καὶ ταραχοποιὸ προπαγανδιστῆ ποῦ μεταχειρίζεται μεγάλων γιὰ νὰ ζαλίσει καὶ νὰ ταραξεί τὸν ἀκροατῆ του. Προσπάθεια νὰ συγκριθεῖ ὁ λιγότελος Καβάφης, ποῦ ἀπευθύνεται στοὺς λίγους, ὅσοι εἶναι ἀξιοί, με τὸν φλυαρότατο Μπρέχτ ποῦ ἀπευθύνεται στὴν μᾶζα καὶ μεταχειρίζεται, συνεχῶς, κοινούς τόπους, ἐπαναλαμβάνοντάς τους ἀδιάκοπα, σάν νὰ φοβάται μὴν τοῦ ξεφύγει κανένας ἀπὸ τοὺς θεατῆς, μὴν μείνει κανεὶς ἀπ’ ἐξῶ ἀπὸ τὸν ἐπιχειρούμενο προσηλυτισμὸ. Συγκρίνεται ὁ ὄχλολοῖδορος Ἕλληνας, με τὸν ὄχλολάτρην Γερμανὸ, συγκρίνεται ὁ κατ’ ἐξοχίην ἀστράτευτος καὶ εἰκονοκλάστης ποιητῆς με τὸ στρατευμένο καὶ εἰκονολατρικὸ κομματικὸ στέλεχος. Συσχετίζεται τὸ ἐλεύθερο ἀπὸ κάθε προκατάληψη πνεύμα με τὸν δεσμευμένο ἀπὸ τὸν δογματισμὸ στοχασμὸ ποῦ φοράει τὶς παρωπίδες τῆς σκοπιμότητας.

Ἄν κάτι εἶναι ξένο πρὸς τὴν Τέχνη εἶναι ἡ σκοπιμότητα γιατί ἡ Τέχνη ἔχει κύριο στοιχεῖο τὸ “προικα” τὸgratuito. Ὁ Καβάφης ἐλπίζει ὅτι ὁ ἄνθρωπος τοῦ μέλλοντος “θὰ σκέφτεται πολὺ περισσότερο ἀπὸ σήμερα” ἐνῶ ὁ Μπρέχτ θαρρεῖ πὼς ὁ ἄνθρωπος τοῦ μέλλοντος θὰ πρέπει νὰ σκέπτεται λιγότερο καὶ γι’ αὐτὸ τοῦ ἐτοιμάζει καλοῦπινα. Ὁ Καβάφης λέει ὅτι “ἡ δράσις τῶν (τῶν ἀνθρώπων) παράγει ἔργα ποῦ μποροῦν νὰ διαιρεθοῦν σὲ δύο κατηγορίες, ἔργα ἀμέσου ἀνάγκης καὶ ἔργα τέχνης. Ὁ ποιητῆς πράττει τὰ δεύτερα”. Αὐτὰ ὅμως τὰ δεύτερα δὲν πράττει ὁ Μπρέχτ. Πράττει τὰ πρῶτα. Τὰ ἔργα του εἶναι ἀμέσου ἀνάγκης — πολιτικῆς ἀνάγκης — ποῦ ἐξυπηρετοῦν ἕνα συγκεκριμένο σκοπὸ. Κι ἐπειδὴ ὑποτάσσονται σ’ αὐτὸν καὶ ὁ Μπρέχτ δὲν εἶναι δημιουργὸς ποῦ νὰ ὑψώνεται (ὅπως ἄλλοι ὁμοειδέατες του ποιητῆς) στὸ ἀνώτερο αἰσθητικὸ ἐπίπεδο τῆς Τέχνης, τὰ ἔργα του εἶναι ρηχὰ καὶ πρόσκαιρα.

Ἐνῶ πάρα πολλὰ ἀπὸ τὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη μοιάζουν σάν μονόπρακτα σὲ μικρογραφία, γιατί ἔχουν ἐντονότατο τὸ στοιχεῖο τῆς παραστατικότητας, τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ δὲν εἶναι διόλου παραστατικά, δὲν εἶναι “θέατρο”. Ὁ ἴδιος χαρακτηρίζει τὰ



Ὁ... ἀγοραῖος Τεύτων. Σκίτσο τοῦ Βίκου

θεατρικὰ τοῦ ἔργα σάν ἐπικά, ἀλλὰ ὑπάρχει τίποτε τὸ ἀντιθεατρικότερο ἀπὸ τὸ ἔπος:

Πίσω ἀπὸ κάθε, σχεδόν, ποίημα τοῦ Καβάφη, πίσω ἀπὸ κάθε κείμενό του, ὑπάρχει ἕνα λεπτὸ χαμόγελό του, κάλεσμα νὰ τὸν ἀγαπήσεις καὶ νὰ προσέξεις, γιὰ νὰ μάθεις πολλά, τὸν γοητευτικὸ τὸν ψιθυρο. Πὼς νὰ βλέπεις τὶς πράξεις τῶν ἀνθρώπων, πὼς νὰ στοχάζεσαι μακριὰ ἀπὸ κάθε ἀναζητήση τοῦ ἀπόλυτου, μακριὰ ἀπὸ κάθε τι τὸ ἀνόητα ἀφελές. Ὁ Καβάφης δὲν εἶναι ὁ ποιητῆς τῆς παρακμῆς, οὔτε τῆς ἀπελπισίας. Εἶναι ὁ βαθὺς γνώστης τῶν ἐγκοσμίων ποῦ ἔχουν τόσες ἀντιφάσεις καὶ τόσες ἀνάντεχες τροπές, ὁ αἰσθητικὸς ἀποδοτῆς τῆς τόσο περιπλοκῆς λειτουργίας τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Γι’ αὐτὸ καὶ δὲν “διδάσκει” τίποτε καθὼς προσπαθεῖ νὰ “διδάξει” ὁ Μπρέχτ. Δὲν κηρύττει τίποτε. Ἐκφέρει καὶ διαπιστώνει. Τὴν ἐκφορά ἢ τὴν διαπίστωση τὴν δίνει μ’ ἕναν ἐξοχο αἰσθητικὸ τρόπο ποῦ ἀναγκάζει τὸν συνομιλητῆ του νὰ τὸν ἀκούει με ὑπολάνθανουσα συναίνεση ἐνῶ ὁ Μπρέχτ (κι ἂς ἰσχυρίζεται τὸ ἀντίθετο)

προσπαθεῖ νὰ ἐπιβληθεῖ στὸν ἀκροατῆ του με τὴν βίαιη καὶ κραυγαλέα ἐκφρασή του.

Ὁ Καβάφης, γεννημένος τὸ 1868 δὲν εἶναι “καρπὸς” καμίας ἐποχῆς. Δὲν ἀνήκει στὸν ρομαντισμὸ, ποῦ φῦτρωσε καὶ γιγαντώθηκε ἐπάνω στὸ ὑπόστρωμα τοῦ θετικισμοῦ ποῦ ἐξέφραζε τὴν ἀπόλυτη βεβαιότητα-μακαριότητα τῆς ἀστικής τάξης τοῦ 19ου αἰῶνος, οὔτε στὸ εἰκονοκλαστικὸ παραλήρημα τοῦ 20οῦ ποῦ ὅλα τ’ ἀμφισβητεῖ, ὅλα τ’ ἀρνιέται, ἀναζητώντας νέες σταθερότητες ποῦ δὲν κατόρθωσε νὰ τοῦ προσφέρει ὁ ὀλοκληρωτισμὸς — ἐρυθρὸς, μαῦρος ἢ καστανόχρους. Ὁ Ἕλληνας ποιητῆς εἶναι ἐλεύθερο ἐταστικὸ πνεῦμα ποῦ ἔχει κινήτηριο δύναμη ἐκφρασης τὸ πάθος τῆς καλαισθησίας ἐλπίζοντας πὼς “ἡ ὁμορφιά θὰ σώσει τὸν κόσμον”.

Ὁ Γερμανὸς εἶναι καρπὸς τοῦ 20οῦ αἰῶνος, κακότεχνος ποῦ μεταχειρίζεται μ’ ἕνα εἶδος νοσηρῆς χαρᾶς, τὴν ἀσκήμια καὶ τὸν ἀγοραῖο τρόπο κι’ ἔχει γράψει τοὺς στίχους:

*Τὶ προστυχιά δὲν ὀύκανε νὰ
συντρίψεις τὴν προστυχιά μας!*

Θέλει νὰ καταπολεμήσει τὸν ρῦπο με ἄλλον ρῦπο, τὴν χυδαιότητα με ἄλλην χυδαιότητα. Ἐγραψε καὶ τοῦτο τὸ κατ’ ἐξοχίην πρωσσικό:

Μόνο ἡ βία βοηθᾷ ὅπου ἡ βία κυβερνᾷ.

Πόσο φαῦλο εἶναι τὸ κήρυγμα αὐτὸ ἀνθυμηθεῖ κανεὶς τὸ αἰσχρῆλοιο:

δόλο δὲ τοὺς ὑπερέχοντας κρατεῖν

ὅπου ἡ λέξη δόλος ἔχει τὴν σημασία τοῦ ἐντεχνου τρόπου. Ἀλλὰ “ἐντεχνος” δὲν εἶναι διόλου, φυσικὰ, ὁ τρόπος τοῦ Μπρέχτ, ὅταν, πιστὸς στὸ κήρυγμά του, ἀρπάζει ἕνα μεγάλφωνο ἢ περιφέρει, σάν διαδηλωτῆς, ἕνα πλακάτ καὶ προπαγανδίζει:

*Ἀντενάουερ, Ἀντενάουερ, δεῖξε τὸ χέρι
[σου
γιὰ τριάντα ἀργῦρια τὴν χώρα μας πουλᾷς.*

Σὲ τέτοιους “στίχους” ποῦ ἔχουν τὴ θέση τους σὲ πολιτικὴ ἄρθρογραφία ἢ σὲ φτηνὴ πολιτικὴ ἐπιθεώρηση θὰ μπορούσε ν’ ἀπαντήσῃ ἕνα δυτικογερμανὸς Μπρέχτ:

*Ὀὐλμπριχτ, Ὀὐλμπριχτ, δεῖξε τὸ χέρι σου
γιὰ τριάντα ἀργῦρια τὴν χώρα μας πουλᾷς*

ἀλλὰ ποῦ εἶναι, ἐδῶ, ἡ ποίηση; Τέτοιου εἶδους στιχουργοὺς πρέπει νὰ τοὺς κατατάξουμε στὴν κατηγορία τῶν chansonniers ποῦ ἀσκοῦν μίαν ἐφήμερη πολιτικὴ σάτιρα καὶ εἶναι τοῦ σурμου γιὰ δύο τρία χρόνια κι’ ὕστερα σβήνουν.

Ἡ ποίηση τοῦ Καβάφη εἶναι γεμάτη ἀπὸ

*Γραμμῆς τοῦ σώματος, κόκκινα χεῖλη,
[μέλι ἡδονικά
Μαλλιά σάν ἀπὸ ἀγάλματα ἑλληνικά παρα-
[μένα*

Πάντα έμορφα, κι άγτένιαστα σαν είναι
πού πέφτουν λίγο, επάνω σ' άσπρα μέτωπα.

Τό έργο του Μπρέχτ είναι γεμάτο από
νοσοκομειακές άναμνήσεις, διαμελισμέ-
να κορμιά, φτώχεια, άσκημια και κουρέ-
λια. Σκοπός του είναι νά συνταράξει και
όχι νά δονήσει, νά συνθλίψει και όχι
νά λυτρώσει κι' έχει μιá έντονη κλίση
νά μεταχειρίζεται τά πιό ετερόκλητα μέ-
σα γιά νά προσφέρει ένα μίγμα πού είναι
σαν παχύς, δύσπεπτος χυλός. Δέν ξέρει
(ούτε προσπαθεί) νά εκφραστεί μέ κά-
ποια όμορφιά. Τραχύς, προκλητικός και
φανασκός, ό Μπρέχτ, τρομοκρατημένο
τέκνο τής εποχής του, θέλει νά μετα-
δόσει τόν τρόπο του τρομοκρατώντας
τόν θεατή τάχα γιά νά τόν διδάξει. Ένώ
ό Καβάφης, έξω από κάθε εποχή, σκύ-
βει σοφά επάνω στην 'Ιστορία και, έν-
τεχνος δύτης, άλιεύει λεπτομέρειες γενι-
κότερα σημαντικές, τις ξαναφέρνει στην
έπιφάνεια και τις παρουσιάζει μ' ένα δι-
κό του καινούργιο φώς, άποκαλυπτικό.

Γιά τόν Μπρέχτ ή τέχνη είναι άπότο-
κος τής λειτουργίας τής νοητικής μη-
χανής και όχι ή άκτινοβολία μιás δο-
νούμενης ψυχής, ένώ ό Καβάφης είναι
μιá δονούμενη ψυχή πού γυρεύει νά με-
ταδώσει τούς παλμούς της, άκόμη και
τις ελαφρύτερες ταλαντώσεις της. Ό
Γερμανός βλέπει τόν εαυτό του πλασμέ-
νο γιά ήγέτη πού μέ τά έργα του θά κυ-
βερνήσει την σκέψη του λαού, θά τόν
ύποκινήσει σέ δράση. Εισχωρούσε ένερ-
γητικά στην πολιτική ζωή μέ ποικίλες
δραστηριότητες, μέ σχέδια, προγράμ-
ματα και άντισχέδια. Δραστήριο μέλος
τού κόμματος μπορεί νά ήταν άλλα σαν
λογοτέχνης ύστέρησε πολύ από άλλους
όμοιδεάτες του ποιητές σαν τόν Μαγια-
κόβσκυ, τόν 'Ιλια 'Ερεμπουργκ.

Ό 'Αλεξανδρινός, αντίθετα, είναι ό άνα-
χωρητής τής όδοϋ Lepsius πού ποτέ
δέν άκολούθησε μιá πολιτική γραμμή,
ούτε κανένα κοινωνικό σύνθημα, κι
άποστρεφόμενος την πολιτική συζήτηση.
'Η ζωή του πέρασε στην ποιητική άσχο-
λία

όταν μαζεύονται στα έκλεκτά τραπέζια
πού τότε ή όμιλία είναι γιά τά ώραία
[σοφιστικά
και τότε γιά τά έρωτικά τους τά εξάισια.

Τό έργο του Γερμανού είναι συνονθύ-
λευμα από μουσικά νούμερα, προβολές
σε όθονη, άπαγγελίες, πλακάτ, άφηγή-
σεις. Όλα αυτά είναι μέσα πού μεταχει-
ρίζεται ό προπαγανδιστής. Ό Καβάφης
είναι ό σιωπηλός τεχνίτης πού, μέ "ίάμ-
βους όρθοτάτους", συνθέτει μιάν εξαι-
σια μουσική, άποτραβηγμένος στό ήμι-
φωτισμένο έργαστήρι του, ένώ έξω, στό
άμό φώς τής πλατείας, στην μέση ενός
κύκλου του όχλου πού τόν χαζεύει,
ό Μπρέχτ, ντυμένος μέ ποικιλόχρωμα
και προκλητικά ράκhi, χοροπηδάει και
κραυγάζει γιά νά έντυπωσιάσει "τούς
πολλούς".

Μάταια θ' αναζητήσει κανείς τό άτομο
στό έργο του Μπρέχτ. Στο έργο του
ύπάρχει ό λαός πού δρά σαν άτομο άπο-
τελούμενο από την κοινή συνείδηση ότι
πρέπει όλοι νά είναι άγκιστρωμένοι στό
παραγάδι μιás κοσμοθεωρίας πού θά
τούς άνασύρει στην ποθητή έπιφάνεια.
Στό έργο του 'Αλεξανδρινού ύπάρχει
παντού τό άτομο, ύπάρχουν παντού οι
έκλεκτοί πού άποφεύγουν τούς πολλούς:

Κι' αν δέν μπορείς νά κάνεις τη ζωή σου
[όπως την θέλεις —

τούτο προσπάθησε τουλάχιστον
όσο μπορείς: μίην την έξουτελίσεις
μέσ' την πολλή συνάφεια του κόσμου
μέσ' τές πολλές κινήσεις κι' όμιλίες.

Ό Μπρέχτ κάνει τό διαμετρικά άντίθε-
το. Τυρβάζει περί πολλών και ζει και
δρά "κατ' άγοράν" γιά νά έπιβάλει τό
πολιτικό του "πιστεύω". Τέτοιο "πι-
στεύω" δέν είχε ποτέ του ό Καβάφης
και τολμώ νά πώ ότι, άκόμα κι' έν είχε
(οί φανατισμοί δέν έλειψαν στην εποχή
του) ποτέ δέν θά τό είχε εκφράσει στην
ποίησή του.

Ό Μπρέχτ σέρνεται στό έπίπεδο τής
μετριότητας από την όποία δέν κατορ-
θώνει νά δει τά πράγματα " από τόν
'Υψηλόν τής Ποίησης Κόσμον". Πε-
ρισσότερο από κάθε άλλον άρμόζουν
στόν Μπρέχτ οι στίχοι του Καβάφης:

Τό " κεραμεούν " και " φαΐλον " τό σι-
[χαμερό:
πού κιόλας μερικούς (χωρίς προπόνηση
[άρκετη)

άγνρτικώς έξαπατά. Τό κεραμεούν και
[φαΐλον
πού ειδικότερα εδώ, στην 'Ελλάδα, έχει
ευδοκιμήσει σαν τεράστιο. σφουγγάτο
και βλαβερό μανητάρι.

Άγγελος ΒΛΑΧΟΣ

μέ την συνεργασία της κ. Άνας Μωραΐτη



ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΥΠΟΥΡΓΙΚΕΣ ΑΠΟΦΑΣΕΙΣ

ο Στο ύπ' αριθ. 331, Β' τεύχος τής 'Εφη-
μερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 15/3/1973,
δημοσιεύθηκε ή παρακάτω Άπόφαση:

Άριθ. 11762

Περί διορισμού μελών τής Κεντρικής
Καλλιτεχνικής Έπιτροπής του Όργα-
νισμού Κρατικών Θεάτρων Έλλάδος.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Έχοντες ύπ' όψιν:

1. Τάς διατάξεις του Β.Δ. 40/72 "περί
κωδικοποίησης εις ένιατον κείμενον
των διατάξεων κλπ."
2. Τάς διατάξεις του άρθρου 8 του Ν.Δ.
447/70 "περί συστάσεως Ν.Π.Δ.Δ. υπό
τήν επωνυμιαν Όργανισμός Κρατικών
Θεάτρων Έλλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.)"
3. Τά ύπ' αριθ. 96/15.9.72 και 98/29.9.72
πρακτικά συνεδριάσεως του Διοικητι-
κού Συμβουλίου του Ο.Κ.Θ.Ε. και
4. Τήν ύπ' αριθ. 160/013 - 2/2.10.72 πρό-
τασιν του Διοικητού του Ο.Κ.Θ.Ε., άπο-
φασίζομεν:

Όρίζομεν ως μέλη τής Κεντρικής Καλ-
λιτεχνικής Έπιτροπής (ΚΕΚΕ) του
Όργανισμού Κρατικών Θεάτρων Έλ-
λάδος, επί διετείς θητεία τούς κάτωθι:

- α) Βασίλειον Παζινόν, Διοικητήν του
Ο.Κ.Θ.Ε., ως Πρόεδρον.
- β) Κατερίναν Καρύδη-Άνδρεάδη, ή-

θοποιόν, μέλος του Διοικητικού Συμ-
βουλίου του Ο.Κ.Θ.Ε.

γ) Τάκην Μουζενιδην, Σκηνοθέτην του
Ο.Κ.Θ.Ε.

δ) Βύρωνα Κολάσην, Διευθυντήν Όρ-
χήστρας του Ο.Κ.Θ.Ε.

ε) Μαρίαν Μ. Χόρς, Χορογράφον του
Ο.Κ.Θ.Ε.

στ) Κώσταν Μουσούρην, ήθοποιόν,
σκηνοθέτην, θεατρικόν έπιχειρηματιάν.

ζ) Μίνα Κοκολάκην, Καθηγητήν Πα-
νεπιστημίου Άθηνών.

η) Θεόδωρον Καρωτάκην, Μουσουρ-
γόν και

θ) Στάθην Σηπλιωτόπουλον, συγγρα-
φέα-κριτικόν.

'Η παρούσα δημοσιευθήτω διά τής Έφη-
μερίδος τής Κυβερνήσεως.

Έν Άθήναις τή 8 Μαρτίου 1973

Ό Υπουργός
ΚΩΝΣΤ. Α. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ

¶¶

ο Στο ύπ' αριθ. 332, Β' τεύχος τής 'Εφη-
μερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 15/3/1973,
δημοσιεύθηκε ή παρακάτω Άπόφαση:

Άριθ. 11420

Περί συγκροτήσεως Καλλιτεχνικής Έ-
πιτροπής Κ.Θ.Β.Ε.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Έχοντες ύπ' όψιν:

1. Τό Β.Δ. 40/1972 "περί κωδικοποιή-
σεως εις ένιατον κείμενον των ίσχυου-
σών διατάξεων περί Όπουργικου Συμ-
βουλίου και Όπουργιών", ως και τό
Ν.Δ. 1174/1972.

2. Τό άρθρον 8, παρ. 4 του Ν.Δ. 447/
1970 "περί συστάσεως Ν.Π.Δ.Δ. υπό
έπωνυμιαν Όργανισμός Κρατικών Θεά-
τρων Έλλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.)", και

3. Τό ύπ' αριθ. 124/015 - 3/2.2.1973 έγ-
γραφον του Όργανισμού Κρατικών
Θεάτρων Έλλάδος, άποφασίζομεν:

Όρίζομεν ως μέλη τής Καλλιτεχνικής
Έπιτροπής του Κρατικού Θεάτρου Βο-
ρείου Έλλάδος, επί διετείς θητεία τούς
κάτωθι:

α) Γεώργιον Κιτσόπουλον, Γενικόν Δι-
ευθυντήν Κρατικού Θεάτρου Βορείου
Έλλάδος, ως Πρόεδρον.

β) Κωνσταντίνον Μιχαηλιδην, τακτι-
κόν Σκηνοθέτην του Κ.Θ.Β.Ε.

γ) Νικόλαον Μέρτζον, Δημοσιογράφον.

δ) Νικόλαον Κονομην, Καθηγητήν τής
Άρχαίας Έλληνικής Φιλολογίας του
Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

ε) Σπυρίδωνα Γουλιέλμον, Δικηγόρον,
Πρόεδρον τής Ένώσεως Φίλων Μου-
σικής και Θεάτρων Θεσσαλονίκης.

στ) Δημήτριον Ίατρού, Ταγματάρχην
Π.Δ. Ζωγράφον, και

ζ) Γεώργιον Δέλιον, Λογοτέχνην.

'Η παρούσα δημοσιευθήτω διά τής Έφη-
μερίδος τής Κυβερνήσεως.

Έν Άθήναις τή 6 Μαρτίου 1973

Ό Υπουργός
ΚΩΝΣΤ. Α. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ

Ο Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Αίσθηση προκάλεσε στον πνευματικό κόσμο και το ύπλο αναγνωστικό κοινό το "ποιητικό σχέδιασμα" του Κ. Π. Καβάφη "Τυρανόκερα", που παρουσίασε στον προηγούμενο τεύχος του "Θ" ο καθηγητής Γ. Π. Σαββίδης. "Ας μās επιτραπεί να σημειώσουμε πώς αίσθηση προκάλεσε κ' η παρουσίαση του ποιήματος: η προβολή των στίχων πάνω στο... όνειρικό φόντο του χειρογράφου, οι αυτόγραφοι τίτλοι που ήταν βγαλμένοι από αλλεπάλληλες μεγεθύνσεις του χειρογράφου χωρίς την παραμικρή επέμβαση ξένου χεριού, το τελειώς άγνωστο και ανέκδοτο σκίτσο του ποιητή από το προσωπικό Αρχείο Καβάφη, που μās παραχώρησε ο Γ. Π. Σαββίδης. Από την πληθώρα των γραμμάτων που πήραμε, ξεχωρίζουμε το κ. Κωνστ. Γ. Πιτσάκη — μια περιεκτική συμβολή στο θεατρικό Καβάφη:

Οι σημειώσεις που ακολουθούν αποτελούν λεπτομερειακές συμβολές στην ολοκλήρωση των στοιχείων που παρέχει ο Γ. Π. Σαββίδης στο χρήσιμο σχολιασμό του για τον Καβάφη και το Θέατρο, με άφορμή τη δημοσίευση των "Τυρανοκέρων" ("Θέατρο", 32, Μάρτης - Απριλίου 1973) και που κατά την ευχή του Γ. Π. Σ. θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν σε μία συστηματική μελέτη του "θεατρικού Καβάφη".

1. Στα στοιχεία που μαρτυρούν την ξεχωριστή παρουσία στην ποίηση του Καβάφη του έργου του Σαίξπηρ, την όποια σωστά επισημαίνουν ο Γ. Π. Σ. και ο *Αστερίσκος* "Καβάφης ο δραματικός", θα είχα να προσθέσω το τέλος από τη "Μάχη της Μαγνησίας" (1915): "Θούλοι τους αϊλούς, τη φωταψία". Δωρώ ως ασφαλής την άπωτερη τουλάχιστον καταγωγή της ιδέας της κραυγής αυτής από τη γνωστή 2η σκηνή της 3ης πράξης του "Αμλετ": — *Give me some light. Away! — Lights, lights, lights!* — αν μάλιστα ληφθεί υπόψη το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Καβάφη για τον "Αμλετ", από όπου έχει εμπνευσθεί τρία τουλάχιστον ποιήματα ("Ο Βασίλειος Κλαύδιος", "Η Κατάσταση της Δανίας", "Lights Lights Lights") το τελευταίο αυτό ποίημα (1893) του οποίου έχει διασωθεί μόνον ο τίτλος, ενισχύει, νομίζω, την άποψή μου με τη βεβαιότητα που παρέχει ότι ο Καβάφης είχε όπωσδήποτε επισημάνει τη σαιξπηρική κραυγή. Ασφαλώς και οι συνθήκες και η λειτουργία της "φωταψίας" στα δύο έργα είναι έντελως διαφορετικές: η φωταψία του Φίλιππου της Μακεδονίας διατάζεται για "Ν' αρχίσει το τραπέζι" της "έορτης" που "βέβαια δεν θ' αναβάλει" ο Κλαύδιος ζητεί τη φωταψία για να διακόψει απότομα την παράσταση - έορτη κλείνοντας έτσι βίαια την άτυχη βραδιά. Αλλά η ψυχολογική ομοιότητα των καταστάσεων είναι ενδιαφέροντα, καθώς εκδηλώνεται με την απότομη προσφυγή (με μία κραυγή - διαταγή προς τους "δούλους") στο φως, σά φυγή από ένα βασανιστικό έσωτερικό διαλογισμό, και στις δύο περιπτώσεις: είναι έντοπωσιακό ότι ο σχολιασμός του Ι. Α.

Σαρεγιάννη για τον καβαφικό στίχο θα μπορούσε να αναφέρεται αυτολεξεί (ή σχεδόν) στη σαιξπηρική σκηνή: "Ο Φίλιππος φαίνεται σάν τρομαγμένος όταν αφήνει τον έσωτερικό του κόσμο. Έξαλλος και σάν τρελός πηδά στην έξωτερική πραγματικότητα δεν μοιάζει να ζητά βοήθεια όταν βγάξει ξαφνικά τις φωνές;" ("Σχόλια στον Καβάφη", Αθήνα 1964, 2 1973, σ. 115). Η ένταξη της εικόνας αυτής στο "δραματικό Καβάφη" είναι, νομίζω, εμφανής και αναμφισβήτητη.

2. Δύο ποιήματα από τα "Ανέκδοτα" (Γ. Π. Σαββίδης, "Κ. Π. Καβάφη Ανέκδοτα Ποιήματα 1882-1923", Αθήνα 1968) ο *Λοεγκριν* (σ. 103) και *Η Υποψία* (σ. 107) του 1898 έχουν εμφάνως ληφθεί από το "Λοεγκριν" του Βάγκνερ. Το γεγονός ότι ο Καβάφης δέ γνωρίζει γεμνικά και δέ φαίνεται να έχει ασχοληθεί ποτέ με τον ευρωπαϊκό 13ο αιώνα και την ποιητική του παραγωγή (πβλ. Σαρεγιάννης, σ. 54, σημ. 1: "ο Καβάφης [...] που δέν ήξερε καθόλου τον 13ο ιταλικό αιώνα...") καθιστά έντελως άπιθανο να έχει γνωρίσει το πρωτότυπο μεσαιωνικό ποίημα (ή έστω και μετάφρασή του) καθ' οίονδήποτε άμσο τρόπο, ενώ η βαγκνερική όπερα είναι φυσικό να είναι οικεία στο καλλιεργημένο κοινό της εποχής: το άρεκά "δραματικό" στοιχείο των δύο καβαφικών ποιημάτων ενισχύει την πεποίθηση για την προέλευσή τους από το έργο του Βάγκνερ.

3. Στα "Ανέκδοτα Ποιήματα" περιλαμβάνονται και *Οί Μιμίμβοι του Ηρώδου* (1892, Σαββίδης σ. 37). Οί "μιμίμβοι" του Ηρώδου, σούς όποιους είναι άφιερωμένο το ποίημα, άνηκουν στο ασφαλώς θεατρικό είδος των "μίμων", όπως μαρτυρεί και η όνομασία που τους προσδόθηκε, και φαίνεται πώς έχουν πολύ εμφανεστερη θεατρική ύφη και καταγωγή από άλλα συγγενή έργα (π.χ. από τί βουκολικά "Ειδύλλια" του Θεοκρίτου), ανεξάρτητα από την έντονη άμφισβήτηση που ύφισται, άν γραφτηκαν με σκοπό τη σκηνική παρουσίαση ή άν έγινε ποτέ τέτοια παρουσίαση (βλ. για το θέμα, πρόχειρα, Άλ. Σολομός, "Ο Άγιος Βάκχος", Αθήνα 1964, σ. 32 κέ.: πρώτη δημοσίευση του σχετικού κεφαλαίου "Η αυτοκρατορία των μίμων" στο "Θέατρο", 8, Μάρτης - Απριλίου 1963, σ. 17 κέ.).

Πέρα από την παρουσία του θεάτρου στα ποιητικά του έργα — στα όποια, παρά την ευρύτητα του τίτλου, άποκλειστικά αναφέρεται ο Γ. Π. Σ. — ο Καβάφης έχει δημοσιεύσει δύο πεζά θεατρικά μελετήματα που αναφέρονται πάλι στο Σαίξπηρ: "Ο Ζακεσπύρος περί της ζωής" ("Κλειώ" Λειψίας, 15/27.12.1891, Γ. Α. Παπουτσάκης, "Καβάφη Πεζά", Αθήνα 1963, σ. 30) και "Ελληνικά ίχνη εν τώ Σακεσπύρω" ("Κωνσταντινούπολις" Κωνσταντινούπολης 13/25.11.1893, Παπουτσάκης, σ. 87). Στη συλλογή του Γ. Α. Παπουτσάκη άναδημοσιεύεται επίσης (σ. 148) μία "γνώμη" του ποιητή για το

θεατρικό έργο του Γρ. Ξενοπούλου που δημοσιεύθηκε στο Άναμνηστικό τεύχος για τη θεατρική τριακονατηριδα του, που εξέδωσε η Έταιρία Έλλήνων θεατρικών συγγραφέων (1925: όπου και η πληροφορία του Καβάφη ότι "είναι πολλά χρόνια που στο θεατρον δέν πηγαίω διόλου συχά") και εκδίδεται άδημοσίευτο δοκιμίο του στα άγγλικά (με μετάφραση του εκδότη): "Masks" (σ. 167) στην ίδια συλλογή εκδίδεται και το ήμερολόγιο του πρώτου ταξιδιού του Καβάφη στην Έλλάδα (1901) που περιέχει και πληροφορίες για τις θεατρικές παραστάσεις που παρακολούθησε. Φυσικά στην κατηγορία των πεζών δημοσιευμάτων του Καβάφη περιλαμβάνεται και η γνωστή παρουσίαση του βιβλίου του Γρ. Παπαμιχαήλ "Έκκλησία και Θέατρον" ("Γράμματα" Άλεξανδρείας, 1918) που άναδημοσίευσε ο Γ. Π. Σαββίδης στο "Θέατρο", 8, Μάρτης - Απριλίου 1963, σ. 37 και το ίδιο έτος περιέλαβε στη συλλογή του ο Γ. Α. Παπουτσάκης (σ. 137).

Τέλος μία μικρή προσθήκη στη θεατρική ιστορία του περιβάλλοντος του Καβάφη που περιέχει ο *Αστερίσκος* για τον "Καβάφη το δραματικό": Και ένας εξάδελφος του ποιητή, ο Παντελής Δ. Καβάφης, στην Κωνσταντινούπολη, μετέφρασε έργα του Σαίξπηρ (1874): όπωσδήποτε οι σχέσεις των δύο εξάδελφων ήταν, όπως φαίνεται, άρεκα ψυχρές (βλ. Στρ. Τσίρκας, "Ο Καβάφης και η εποχή του", 2 1971, σ. 150 και 469).

ΚΩΝΣΤ. Γ. ΠΙΤΣΑΚΗΣ

"Όχι τά πάντα "έμπορία επί κέρδει"

Στο Δίμηνο του περασμένου τεύχους δημοσιεύτηκε: η παρακάτω παράγραφος:

||| Συγκρατείστε δύο όνόματα: Έλευθεροδάκη και (τάδε). Όση άπόσταση κι άν τ χωρίζει, είναι και τά δύο βιβλιοπωλεία. Κ' είναι τά μόνα βιβλιοπωλεία που δέ δέχτηκαν να διαθέσουν το "Θέατρο"! Τά παραδίδουμε στην... έκδικητική διάθεση των φανατικών άναγνωστών μας και φίλων!

Έλαφρός... κατάληκτο, πήραμε την παρακάτω άπάντηση, που δημοσιεύουμε — όχι, φυσικά, άναλογίζόμενοι τις εύθυνες μας κ' ήπακοίοντες στον "Περί Τύπου Νόμο":

«Κύριε Διευθυντά,

Θά άρκουσε ίσως αυτή και μόνο η προς τους άναγνώστες σας προτροπή για έκδικηση κατά του Βιβλιοπωλείου μας για άν δείξη πόσο τους ύπολογίζετε σάν αυτόβουλα άτομα άφ' ενός και με πόση εύκολία άφ' έτέρου υιοθετείτε μέθοδο καταχρηστικής άσκησης έπιρροής, που μέχρι τη δημοσίευση του σχολίου σας στο τεύχος 32 του περιοδικού σας, έπιστεύαμε ότι και σεις θεωρείτε άνεπιτρέπη.

Έπειδή όμως μās βαρύνει μακρά παράδοση σεβασμού των αξιώσεων του άναγνωστικού σας κοινού, είμαστε ύποχρεωμένοι να τό πληροφοριοδοτήσουμε πληρέστερα για άν μορσθή έστω και κατεχόμενο από τό δεδομένο "φαντισμό" του να οδηγηθή σε σωστότερη κρίση για τό άν πρέπει ή δέν πρέπει να έκδικηθή και γιατί. Έτσι λοιπόν και για άν ξεχωρίζωme άπ' την άρχή τά του Καίσαρος και τά του Θεού, σας ύπενθυμίζωme ότι είμαστε έμπορική έπιχείρηση που άσκει έντιμη μεν επί κέρδει δέ έμπορία, από την όποια και άποκλειστικά συντηρούμεθα. Κατά συνέπεια η κρίση για τό συμφώνη ή τό άσύμφορο κάθε έμπορικής μας πράξης είναι ύπόθεση διαχείρισης "των του οίκου"

Στή σελίδα 88 ➔

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Το "Θέατρο" καθιέρωσε στο Δίμηνό του και μιὰ σελίδα Στατιστικής Θεαμάτων όπου καταχωρούνται πάντοτε έλεγμένα και έπίσημα στατιστικά στοιχεία γύρω άπ'τό Θέατρο, τόν Κινηματογράφο και τά άλλα θεάματα.

Μετά τήν κίνηση τών Δημοσίων Θεαμάτων, τό Α' εξάμηνο τοῦ 1972, πού δημοσιεύτηκε στό προηγούμενο τεύχος τοῦ "Θεάτρου", δίνονται στόν παρακάτω πίνακα οί κατά μήνα

άριθμοι τών εισιτηρίων πού πουλήθηκαν στό Γ' τρίμηνο τοῦ 1972 (Ίούλη, Αὔγουστο, Σεπτέμβρη), σέ σύγκριση μέ τό ίδιο τρίμηνο τῆς προηγούμενης χρονιάς (1971):

Πίνακας τών εισιτηρίων πού πουλήθηκαν τό Γ' τρίμηνο τοῦ 1972, σέ σύγκριση μέ τό αντίστοιχο τοῦ 1971

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1 9 7 2			1 9 7 1		
	Ίούλης	Αὔγουστος	Σεπτέμβρης	Ίούλης	Αὔγουστος	Σεπτέμβρης
Σύνολο Χώρας.....	8.975.464	9.114.536	8.998.066	11.535.064	11.589.640	11.817.201
1. Θέατρα πρόζας.....	157.018	138.666	222.857	237.542	233.483	232.525
2. Μουσικά θέατρα.....	241.697	157.056	211.929	216.413	167.317	199.956
3. Κινηματογράφοι.....	7.969.483	8.069.564	7.489.295	10.153.757	10.320.143	9.945.588
4. Λοιπά θεάματα.....	607.266	749.250	1.073.985	927.352	868.697	1.439.132
Περιφέρεια Πρωτεύουσας	4.632.977	4.485.338	4.611.784	5.920.956	5.836.523	5.862.675
1. Θέατρα πρόζας.....	87.582	73.449	89.840	146.278	119.912	140.196
2. Μουσικά θέατρα.....	229.812	119.167	161.947	187.216	125.863	165.732
3. Κινηματογράφοι.....	3.939.737	3.760.901	3.612.319	5.006.006	5.148.069	4.859.954
4. Λοιπά θεάματα.....	375.846	531.821	747.678	581.456	442.679	696.793
Λοιπή Χώρα.....	4.342.487	4.629.198	4.386.282	5.614.108	5.753.117	5.954.526
1. Θέατρα πρόζας.....	69.436	65.217	133.017	91.264	113.571	92.329
2. Μουσικά θέατρα.....	11.885	37.889	49.982	29.197	41.554	34.224
3. Κινηματογράφοι.....	4.029.746	4.308.663	3.876.976	5.147.751	5.172.074	5.085.634
4. Λοιπά θεάματα.....	231.420	217.429	326.307	345.896	425.918	742.339

Άπό τ' αναλυτικά αυτά στοιχεία προκύπτουν τά εξής:

Α. Τά εισιτήρια θεάτρων πρόζας παρουσίασαν τό Γ' τρίμηνο 1972, σέ σχέση μέ τό αντίστοιχο τοῦ 1971, σημαντική μείωση, κατά 26%. Ἡ μεγαλύτερη μείωση παρουσιάστηκε τόν Αὔγουστο. Ἡ μικρότερη τό Σεπτέμβρη.

Όλόκληρο τό έννιάμηνο Γενάρη-Σεπτέμβρη 1972, ἡ κίνηση τών θεάτρων πρόζας εἶναι αἰσθητά μειωμένη, σέ σχέση μέ τήν αντίστοιχη περίοδο τοῦ 1971 (1.888 ἀντί 2.175 χιλιάδες εισιτήρια) καθώς, ἐπίσης, και μέ τών δύο προηγούμενων χρόνων.

Β. Τά μουσικά θέατρα παρουσίασαν, τό Γ' τρίμηνο 1972, σέ σχέση μέ τό αντίστοιχο τοῦ 1971, μικρή βελτίωση, κατά 4,4%. Μόνο τόν Αὔγουστο 1972 πουληθήκανε λιγότερα εισιτήρια ἀπό τόν ίδιο μήνα τοῦ 1971.

Όλόκληρο ὁμως τό έννιάμηνο, ἡ κίνησή τους εἶναι μειωμένη ἀπό τήν αντίστοιχη περίοδο και τών τεσσάρων προηγούμενων χρόνων και ἴση μέ τήν κίνηση τοῦ 1967. Εισιτήρια 9μήνου σέ χιλιάδες: 1967: 1.242, 1968: 1.253, 1969: 2.039, 1970: 1.429, 1971: 1.354 και 1972: 1.242. Χαρακτηριστικό εἶναι ὅτι ἀπό τό 1970 ἡ κίνηση εἶναι συνεχῶς, σαφῶς φθίνουσα.

Γ. Τό Γ' τρίμηνο 1972, σέ σχέση μέ τό αντίστοιχο τοῦ 1971, συνεχίστηκε και μάλιστα περισσότερο έντονη, ἡ μείωση τών εισιτηρίων Κινηματογράφου, κατά 22,6% γιά ὁλόκληρη τή Χώρα, πού ἀναλύεται σέ 24,6% γιά τήν περιφέρεια τῆς Πρωτεύουσας και σέ 20,7% γιά τή Λοιπή Χώρα.

Ἡ κίνηση τών κινηματογράφων γιά τό 9μηνο τών πέντε τελευταίων χρόνων παρουσιάζει τήν παρακάτω εξέλιξη, σέ χιλιάδες εισιτήρια:

Γενάρης-Σ/μβρης	1968	1969	1970	1971	1972
Πρωτεύουσα	56.054	51.311	47.186	42.017	33.559
Λοιπή Χώρα	46.400	50.123	49.212	46.234	39.053
Σύνολο Χώρας	102.454	101.434	96.398	88.251	72.612

Άσφαλῶς, ἡ μεγάλη πτώση πού παρατηρεῖται στήν κίνηση εισιτηρίων τοῦ Κινηματογράφου, ἀλλά και σ' άλλα θεάματα, ὀφείλεται ἀναμφισβήτητα στή διάδοση τῆς Τηλεόρασης. Σχετικά στοιχεία δημοσιεύθηκαν ἤδη στό τεύχος 31 τοῦ "Θεάτρου". Τελευταία ὁμως ἀνακοινωθήκανε και τά παρακάτω χαρακτηριστικά στοιχεία γιά τήν ἐγχώρια παραγωγή (ἀκριβέστερα, πρόκειται γιά συναρμολόγηση) και τίς εισαγωγές δεκτῶν τηλεόρασης, τά τελευταία ἐφτά χρόνια:

Δέκτες Τηλεόρασης	Παραγωγή	Εισαγωγές
1965	—	2.055
1966	—	12.488
1967	2.099	15.149
1968	16.237	45.225
1969	44.959	18.115
1970	134.354	17.151
1971	140.494	15.583
Σύνολο	338.143	125.766

Σέ άλλες 200 χιλιάδες περίπου ὑπολογίζονται και οί τηλεοράσεις (παραγωγή και εισαγωγές) γιά τόν περασμένο χρόνο (1972).

❖

Κ α ι κ α τ ι ἄ λ λ ο : Ἡ μείωση τών ἀριθμῶν τών εισιτηρίων πού πουλήθηκαν προκάλεσε και τή μείωση τοῦ κρατικοῦ ἐσόδου ἀπό τή φορολογία Δημοσίων Θεαμάτων, μολοντί στό μετὰξ ἀυξήθηκαν οί τιμές τών εισιτηρίων. Τό ἔσοδο αὐτό, ἀπό 330,3 ἑκατομμύρια δραχμές τό 9μηνο 1969 (190,5 στήν Πρωτεύουσα και 139,8 στή Λοιπή Χώρα), μειώθηκε στά 313,1 τό 1970, στά 309,7 τό 1971 και στά 280,7 ἑκατομμύρια δραχμές τό 9μηνο 1972 (163,8 στήν Πρωτεύουσα και 116,9 στή Λοιπή Χώρα).

μας και αναφαίρετο δικαίωμά μας όσο τουλάχιστο θα διατηρούμε την αυτονομία μας. Προς το παρόν θεωρούμε αναγκαίο να μάθουν οι άγνωστες σας ότι η προτροπή σας για έκδικηση δίκην ποινής, αποτελεί κρύωση που επιλέξατε σε βάρος μας για την άρνησή μας να δεχθούμε το τηλεγράφο των δρών συνεργασίας σας που δεν έφθαναν ούτε στα κατώτατα περιθώρια κέρδους που έχουμε καθορίσει για τις εργασίες μας. Θεωρούμε επίσης αναγκαίο να μάθουν οι άγνωστες σας ότι δεχθήκαμε κατ'άρχην να διαθέτουμε το περιοδικό σας, δλως κατ'εξαιρέση, υποληπτόμενοι και αυτό και σάς προσωπικώς, παρά την απαράβατη απόφαση που είχαμε πάρει έδω και πολλά χρόνια να μη διαθέτουμε περιοδικά από το Βιβλιοπωλείο μας για λόγους χώρου και εσωτερικής υπηρεσίας μας και με τη βεβαιότητα ότι ευχρόνως τα προμηθεύεται η πελατεία μας από το πρώτο περιπτερό.

Γιατί λοιπόν η άρνησή μας να εξυπηρετήσουμε τα στενά οικονομικά σας συμφέροντα σε βάρος των ιδικών μας αποτελεί άμართμα που άπαισθι την σε βάρος μας έκδικηση από ούδόλωσ βλαπτόμενους "τρίτους" κοινούς μας φίλους, που σαν δερβίσησ μάς παραδίνετε, ως κρίνουν οι άγνωστες σας. Πρίν τελειώσουμε θα θέλαμε να προσθέσουμε και τούτο, για σάς. Δέν θα ήταν άσκοπο έστω και άργα να αναλογιστήτε και σε τίς εϋθύνες που συνπάγεται μιá τέτοια προτροπή που έστω και έν είναι γραμμένη με διαφορετικά στοιχεία έναι όπωσδήποτε για έκδικηση που βλάπτει όποιον τήν ύφιστάται και πολύ περισσότερο όποιον τήν ύφιστάται άδικα. Μέ τή δήλωση ότι διατηρούμε όλα τά νόμιμα δικαιώματά μας, παρακαλούμε να καταχωρήσετε τή παρούσα στό προσεχές τεϋχος του περιοδικού σας "Θέατρο" σύμφωνα με τόν "περί Τύπου" Νόμο.

Εϋχαριστούντες έπί τή φιλοξενία που μάς επιβάλατε

BIRGINIA Γ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗ

Τό "Θέατρο" δέν έναι κανενός είδους επίχειρηση. Έναι άποκλειστικά και μόνον π ρ ο σ φ ο ρ á ! Προσφορά μιás ομάδας πνευματικών ανθρώπων, στόν τόπο και στό νάτα του. Ακριβός γι' αυτό έχει οργανωθεί σε αντιεμπορική βάση. Για να μη μοιάσει ποτέ ν' άρήσει κέρδη! Τό κόστος παραγωγής του έναι πολύ μεγαλύτερο από τήν τιμή που πουλιέται!

Στηριζόμενοι στό γεγονός αυτό — που έναι σ' όλους γνωστό και άμέσως άποδεικνύόμενο και για τούς πιο κακόπιστους — ζαρνιαστήκαμε όταν τό ιστορικό βιβλιοπωλείο Έλευθερουδάκη (άντίθετα μ' ότι έκανε στήν πρώτη μας εκδοτική περίοδο) έλεγε τό "Θέατρο" μόνο σαν έμπορεύσιμο είδος κι άρνήθηκε να τό διαθέσει χωρίς όρισμένη, ά σ τ ρ ο ν ο μ ι κ ή, προμήθεια. Δέ σταματήσαμε και δέ σταματάμε στό οικονομικό μέρος. Δέν ενέκειλό τό θέμα. Μάς άπογοήτεψε ότι ό άλλοτε Όικος Έλευθερουδάκη έλεγε τό "Θέατρο" ψυχρά και μόνο σαν έμπορικό ντερέσο!

'Ο εκδότης του "Θέατρον" γνώρισε τόν Κώστα Έλευθερουδάκη — όχι μόνο σαν έμπορο, αλλά κυρίως σαν ένα προοδευτικό άνθρωπο, πρωτοπόρο σε πολλά. Κ' έβλεπε τό Βιβλιοπωλείο Έλευθερουδάκη σε μιá μορφωτική γωνία — όχι σά μαγαζί! Ο εκδότης του "Θ" γνώρισε και συμπαραστάθηκε ηθικά και στό διάδοχό του, τόν άδέλχατο φίλο Γιώργο Έλευθερουδάκη. Και όμολογεί: Έίχε τήν άρέλεια να πιστέψει πως ή ιστορική "μορφωτική γωνία", και μετά τό θάνατο τών δυό Έλευθερουδάκων, δέ σ' έλλαξε τόσο πολύ. Και θα μπορούσε π.χ. να δει, όχι ψυχρά σαν "πελάτη" αλλά σαν κάτι συγγενικό του, τή μορφωτική προσπάθεια του μη κερδοσκοπικού "Θέατρον". Και να τό άγκυλάσει και να τό προβάλει με κάποιο καμάρι, άνάμεσα στήν πλημμύρα τών ξενόγλωσσων βιβλίων του. Όμολογούμε τό λάθος μας: Δέν είχαμε συνειδητοποιήσει τήν άλλαγή...

Τήν έννοια μιás φιλικής διαμαρτυρίας — για να ζαναδοϋν τό θέμα όχι σά μαγαζί, ποσοστό και προμήθεια — είχε ή παράγραφος που δημοσιεύσαμε. Είς άπάντησιν "εισπράξαμε" τόν τίτλο του δερβίση! Έλλάς 1973. Ηέλα!...

Μή χάσετε
τό επόμενο
διπλό τεϋχος

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Χ. ΓΕΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

● Ε. Τ. Κίρμπυ: Τό όλοκληρωτικό Θέατρο. Έκδ. Ντιούτον. Νέα Ύόρκη 1969. Δολλ. 6.95.

● Έλιζαμπεθ Σουίτιγκ: Διοίκηση του Θεάτρου. Έκδ. Πίτμαν. Λονδίνο 1969. Σελλ. 50.

● Μάρτιν Έσσλιν: Σύντομα Χρονικά. Δοκίμια πάνω στό σύγχρονο θέατρο. Έκδ. Τέμπλ Σμιθ. Λονδίνο 1970. Σελλ. 48.

● Τζων Ράσελ Μπράουν: Άποτελεσματικό θέατρο. Μιά μελέτη με ντοκουμέντα. Έκδ. Χάινεμαν. Λονδίνο 1969. Λίρες 2.50.

● Τζάκσον Τζ. Μπάρρυ: Δραματική δομή. Έκδ. Πανεπιστημίου Καλιφόρνιας. Μπέρκλεϋ 1970. Δολλ. 9.75.

● Μπέρναρ ντε Μπερ Νικόλ: Ποικίλες μορφές θεατρικής έμπειρίας. Μιά συζήτηση για τίς μορφές και τά θέματα του θεάτρου. Έκδ. Πανεπιστημίου Λονδίνου. 1969. Λίρες 2.10.

● Τέοντορ Σάνκ: Ή Τέχνη τής θεατρικής τέχνης. Έκδ. Ντίκινσον. Μπέλμοντ, Καλιφόρνια 1969. Δολλ. 4.95.

● Δωροθέα Κρούκ: Στοιχεία Τραγωδίας. Έκδ. Πανεπιστημίου Γιέηλ. Νιού Χάβεν και Λονδίνο 1969. Σελλ. 62.

● Τζόζεφ Ν. Κάλαρκο: Ή τραγική ύπαρξη: Ό Απώλων κι ό Διόνυσος στό δυτικό θέατρο. Έκδ. Πανεπιστημίου Λονδίνου. Λονδίνο 1969. Λίρες 2.90.

● Χάννελορε Σουμπερτ: Τό σύγχρονο θέατρο. Αρχιτεκτονική, σκηνογραφία, φωτισμός. Έκδ. Πάλ - Μώλ. Λονδίνο 1971. Λίρες 12.

● Τόμας Φ. Βάν Λάαν: Ή θεατρική γλώσσα. Έκδ. Κόρνελλ. Λονδίνο και Νέα Ύόρκη 1970. Λίρες 5.60.

● Τζών Γουάιτιγκ: Ή τέχνη του θεατρικού συγγραφέα. Εισαγωγή Ρόναντ Χάιμαν. Έκδ. Λόντον Νάγκαζιν. Λονδίνο 1970. Σελλ. 36.

● Γουάιλερ Γουέιτλερ: Μιλούν οι θεατρικοί συγγραφείς. Έκδ. Λόνγκμαν. Χάρλοου 1969. Λίρες 1.80.

ΧΙ. ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

● Τζων Λάινη και Πητερ Μπάρτον: Νέες κατευθύνσεις. Μέθοδο εξέλιξης του ερασιτεχνικού θεάτρου: Εισαγωγή Τζών Άρντεν. Έκδ. Μάκ Γκίμπον και Κη. Λονδίνο 1970. Λίρες 3.50.

● Σέσιλ Μάκ Γκη: Τό θέατρο σά διασκέδαση. Έκδ. Μπρόντμαν. Νάσβιλ 1969. Δολλ. 3.95.

● Έρικ Φίλιπς: Πώς ν' άνεβάσετε ένα έργο. Σύντομος οδηγός για ερασιτέχνες. Έκδ. Μπόν Στρήτ. Λονδίνο 1969. Σελλ. 2/1.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

1970

ΤΖΩΝ ΓΟΥΕΜΠΣΤΕΡ: "Η ΔΟΥΚΙΣΣΑ ΤΟΥ ΜΑΛΦΙ". Όλόκληρο τό έργο. Σκηνοθεσία Χάουαρντ Σάκλερ, μουσική Ντόν Χέκμαν, με τούς ηθοποιούς Ρόμπερτ Στήβενς, Άλεκ Μάκ Κάουεν, Ντάγκλας Γουίλιερ, Τζέρεμυ Μπρέτ, Μπάμπαρα Τζέφφοντ κ.ά.
CAEDMON TRS - 334/1-3 (3 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ.).

ΤΕΝΝΕΣΣΗ ΟΥΙΛΙΑΜΣ: "Ο ΓΥΑΛΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ". Όλόκληρο τό έργο. Σκηνοθεσία Χάουαρντ Σάκλερ, με τούς Μοντγκόμερυ Κλίφτ. Τζέσικα Τάντνυ, Τζούλι Χάρρις, Ντέιβιντ Γουάιν.

CAEDMON TRS - 301/1-2 (2 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ.).

ΜΟΛΙΕΡΟΥ: "Ο ΦΙΛΑΡΓΥΡΟΣ". Theatre Recording Society, με βάση τό άνέβασμα του έργου από τό Repertory Theater του Lincoln Center, σε σκηνοθεσία Ζύλ Ίρβινγκ.

CAEDMON TRS - 338/1-2 Stereo + Mono (2 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ. Περιέχει τεϋχος με κείμενα τών Φράνσις Φέργκυσον και Ζύλ Ίρβινγκ).

ΣΑΙΞΠΗΡ: "ΑΜΑΕΤ". Όλόκληρο τό έργο. Μέλη τής Έταιρίας Μάρλοου του Πανεπιστημίου του Καϊμπριτζ κ' έπαγγελματίες ηθοποιοί σε σκηνοθεσία Τζώρτζ Ράυλαντ.
ARGO ZPR - 192-6, επανέκδοση (5 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ.).

ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Άπό τήν 1 του Μάρτη ως τό τέλος τής σεζόν

ΦΙ ΑΘΗΝΑ: Άπό 4-18 του Μάη, έκτακτες παραστάσεις τής Χριστίνας Τσίγκου με τίς "Εϋτυχησμένες μέρες" του Σάμιουελ Μπέκετ.

ΦΙ ΑΘΗΝΩΝ (Θιάσος Δημήτρη Μυράτ-Βούλας Ζουμπούλακη): Άπό 20 του Μάρτη, τρίτο έργο: "Ό κόκκος τής άμμου" του Ρομπέρ Τομά.

ΦΙ ΩΔΕΙΟ ΗΡΩΔΗ ΑΤΤΙΚΟΥ (Τό θεατρικό τμήμα του Πανεπιστημίου Άθηνών): Άπό 17-21 του Μάη "Όρέστεια" του Αισχύλου.

ΦΙ ΚΑΒΑ ("Θιάσος Ρεπερτορίου" Τιτικά Νικηφοράκη): "Ός τίς 22 τ' Άπρίλη "Λεωφορείο ό πόθος" Τεννεσσή Ουίλλιαμς. ο Άλλαγή θιάσου και έργου: Άπό 29 τ' Άπρίλη ως 20 του Μάη "Μοντέρνο Θέατρο" με τά "Πατατάκια" του Ουέσκερ (μεταφορά από τό "Μινώα").

ΦΙ ΜΙΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ (Κερκύρας και Ρίου): Έγκαινιάστηκε στις 2 του Μάρτη. "Ός τίς 12 του Μάη "Ή Άλική στή χώρα τών θαυμάτων, ό Μπωντλαϊρ και ό Μπαλλανταϊρ" τής Χαράς Κανδρεβιώτη.

ΦΙ ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ Έθνικού Θεάτρου: Άπό 29 Μάρτη, πέμπτο έργο: "Τό φάντασμα του κ. Ραμόν Νοβάρο" του Παύλου Μάτση.

ΦΙ ΟΛΥΜΠΙΑ (Έθνική Λυρική Σκηνή): Στο φετινό έναλασσομένο ρεπερτόριο προγραμματίστηκαν 15 έργα, σε 86 παραστάσεις: Βέρντι "Τραβιάτα" 2, 4, 7, 8, 11, 30/3 στην Άθήνα (16 και 19/5 στη Θεσ/νίκη). Πουτσίνι "Μανόν Λεσκά" 3, 10/3. Βραδιά Μπαλέτου 17/3 Άθήνα (18/5 στη Θεσ/νίκη) μαζί με τήν "Έξυπνη" του Κάρλ Όρφ. Σακελλαριδίδη "Βαφτιστικός" 16, 24/3, 6/4 Άθήνα (20, 21, 22/4 στην Πάτρα, 4, 5, 6/5 στα Γιάννενα). Βέρντι "Μάκβεθ" 9, 13/3, 3/4 Άθήνα (11, 20/5 στη Θεσ/νίκη). Άποσπάσματα από "Μάρκο Μπότσαρη" του Καρέρ και "Συμφωνία τής λεβεντιάς" του Καλομοίρη 25/3. Σουμπερτ "Τό σπίτι τών τριών κοριτσιών" 31/3, 18/4 Άθήνα (15, 17/5 στη Θεσ/νίκη). Βέρντι "Ριγολέτος" 18, 20, 28/3 Άθήνα (17/4 Πειραιά, 9, 13/5 Θεσ/νίκη). Μπιζέ "Άλιεις Μαργαριταριών" 1, 8, 10, 12, 14/4. Μασσενέ "Βέρθερος" 7, 11, 15, 19, 4. Μότσαρτ "Έτσι κάνουν όλες" 10, 12/5 στη Θεσ/νίκη.

ΦΙ ΤΕΧΝΗΣ (Κάρολος Κούν): Άπό τίς 21 του Μάρτη, δεύτερο πρόγραμμα: "Γκουέρνικα" και "Λαβύρινθος" του Άρραμπάλ. Άπό τίς 3 τ' Άπρίλη, τρίτο έργο: "Παλιό καιροί" του Πίντερ.

Δέν έχετε δικαίωμα νά είστε όμορφη

Έχετε ΥΠΟΧΡΕΩΣΗ!

Είστε ένα άστέρι:
Πρέπει νά λάμπετε.

Νά θυμάστε μόνον αυτό:
τά υπόλοιπα ανέλαβε γιά Σας
η

seventeen Cosmetics



Τηλεφωνήστε μας στο 6822.702-8 γιά νά σάς αποστείλουμε ένα κατατοπιστικό φυλλάδιο μέ όλα τά προϊόντα της **seventeen**

**Για ένα τέλειο,
σύγχρονο νοικοκυριό**

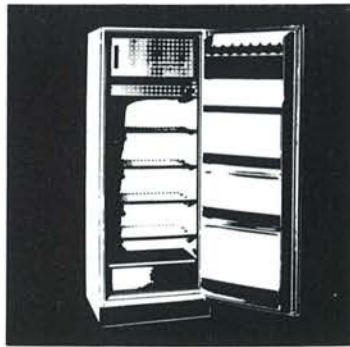
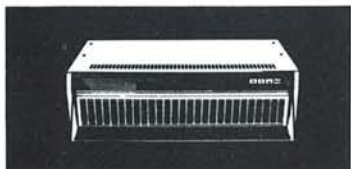


**ΗΛΕΚΤΡΙΚΕΣ ΟΙΚΙΑΚΕΣ ΣΥΣΚΕΥΕΣ
ΤΗΣ ΦΙΡΜΑΣ ΜΕ ΤΗ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΗ
ΚΑΙ ΠΛΟΥΣΙΩΤΕΡΗ ΠΕΙΡΑ**

Έκατομμύρια ηλεκτρικών οικιακών συσκευών ποιότητας, βοηθούν τις νοικοκυρές σε κάθε είδους άπασχόληση μέσα στο σπίτι. Είναι τελειοποιημένες στην εμφάνισή και στην απόδοσή. Λειτουργούν έντελως αυτόματα, οικονομικά και πρό παντός

**είναι μηχανήματα
ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗΣ**

Η κατασκευή γίνεται με βάσει τις τελειότερες κατασκευαστικές μεθόδους υπό συνεχή και έμπεριστατωμένο έλεγχο. Είναι, δι,τι καλύτερο έχει να παρουσιάσει η ηλεκτροβιομηχανία σήμερα. Οι διαστάσεις τους είναι έναρμονισμένες με τόν περίγυρο της σύγχρονης ζωής. Αποτελούν άρμονικό συμπλήρωμα για κάθε μοντέρνο νοικοκυριό. Ζητάτε επίδειξη οποιοσδήποτε προϊόντος μας, χωρίς καμμία σας δέσμευση. Εικονογραφημένα έντυπα θα βρήτε στους κατά τόπους αντιπροσώπους.



ΑΕΓ ΕΛΛΑΣ

ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΗΛΕΚΤΡΙΚΩΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΩΝ Α.Ε.

ΚΕΝΤΡ. ΓΡΑΦΕΙΑ: ΑΘΗΝΑ 122-ΔΡΑΓΑΤΣΑΝΙΟΥ 6-ΤΗΛ.ΚΕΝΤΡΟΝ: 3224.015-18

ΥΠΟΚ/ΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ: ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 22α-ΤΗΛ: 68.326 28

ΥΠΟΚ/ΜΑ ΠΑΤΡΩΝ : ΠΛΑΤΕΙΑ ΒΑΣ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α' 8-ΤΗΛΕΦ: 77.270



rodos palace
resort complex

Τὸ πολυτελέστερο ξενοδοχεῖο τῆς Εὐρώπης



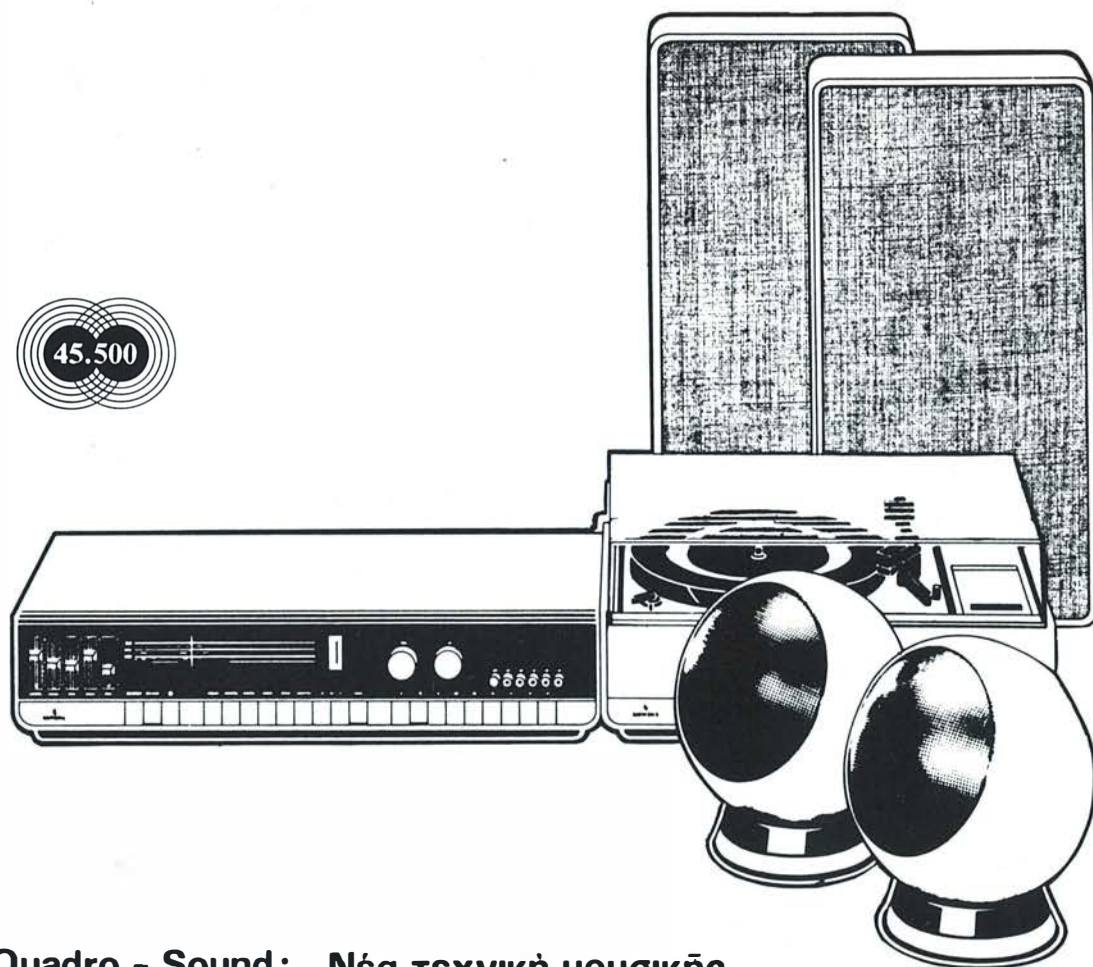
Ἰδανικὲς διακοπές, χειμῶνα - καλοκαίρι

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ - ΚΡΑΤΗΣΕΙΣ 25.222 καὶ 26.222/0241



SIEMENS

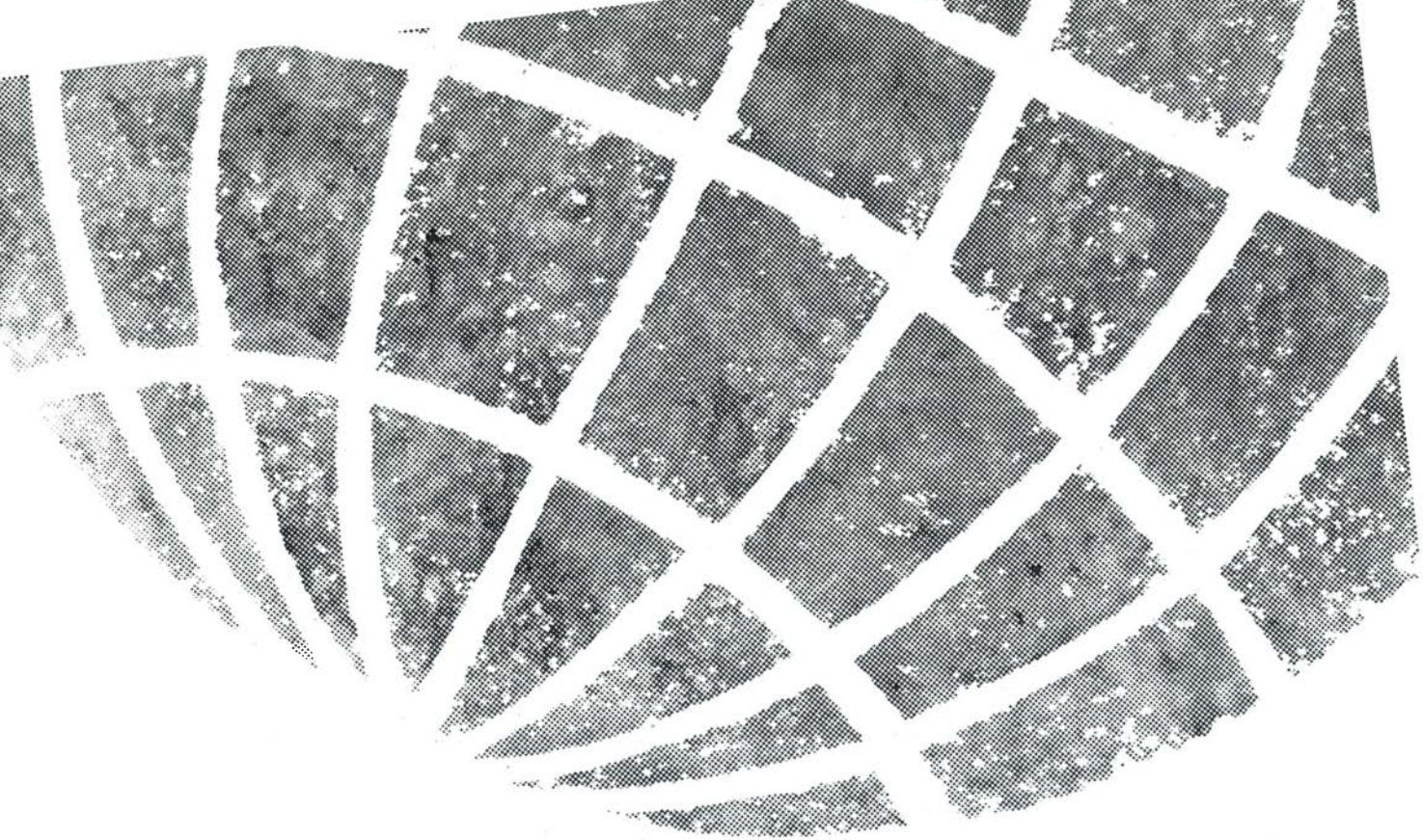
στερεοφωνικά συγκροτήματα μέ QUADRO - SOUND για μουσική σε νέες διαστάσεις



- Quadro - Sound:** Νέα τεχνική μουσικής
αποδόσεως μέσω τεσσάρων ήχείων.
- Ποιότητα HI - FI** Στερεοφωνία με απόλυτη μουσική απόδοσι.
- Σχήμα Softline:** Μοντέρνο επίπεδο σχήμα με συρομένους
ρυθμιστάς και πιεζόμενα πλήκτρα.

Για μία σωστή στερεοφωνική ακρόασι σας προσκαλοῦμε:

HI - FI STUDIO ΑΘΗΝΑΙ: ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 14
ΘΕΣ/ΝΙΚΗ : Ν. ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 58



Ἡ L'ORÉAL

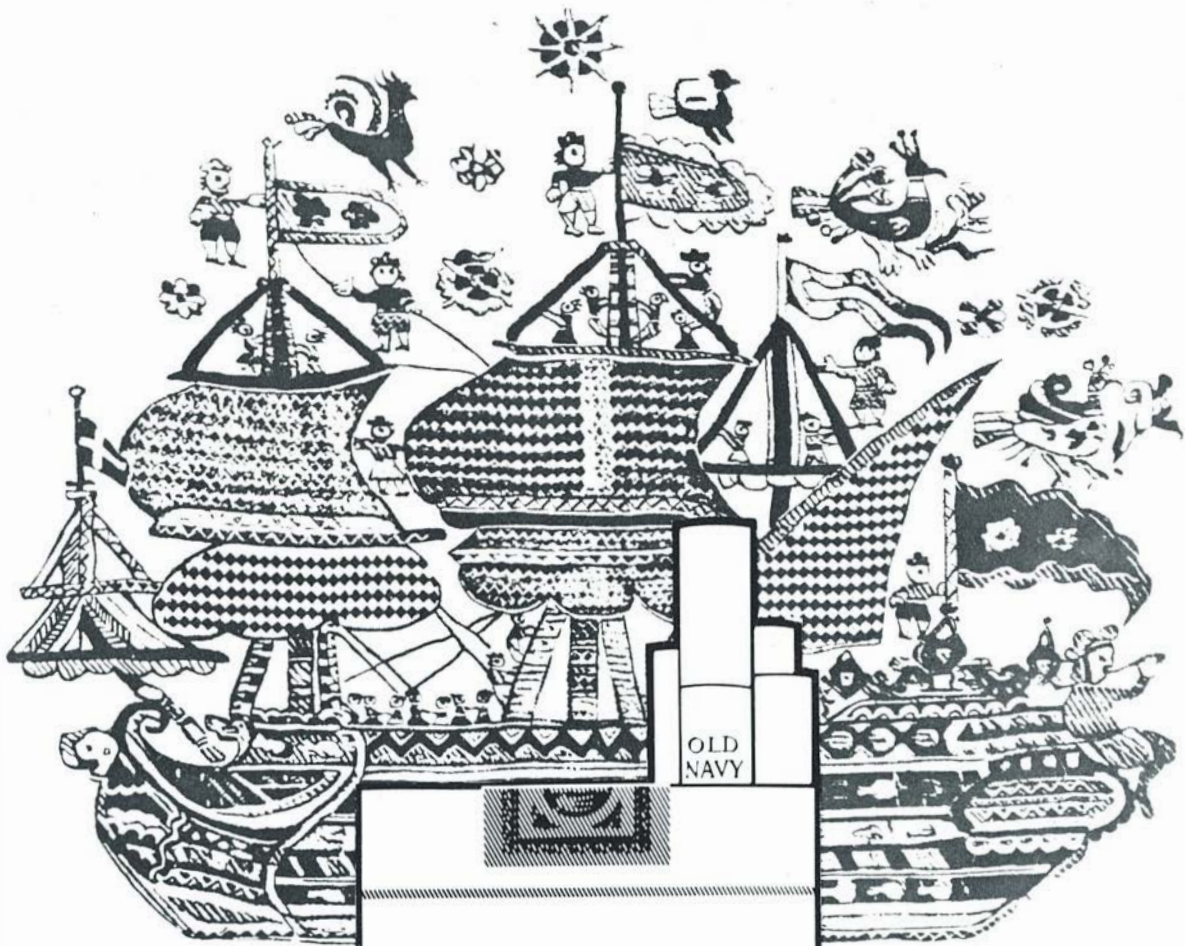
κατέκτησε τὴν ὑφήλιο μὲ 74 ἐργοστάσια
καὶ 123 θυγατρικὲς ἐταιρίες σὲ 58 χῶρες τῶν 5 ἠπείρων.

Ἡ L'OREAL καλύπτει τὴν πλήρη σειρά τῶν προϊόντων
γιὰ τὴν περιποίηση τῶν μαλλιῶν. Παράλληλα, μὲ τὴν μεγάλη συμμετοχὴ της
σὲ ἐταιρίες ὅπως, τὴν GARNIER, τὴν LANCOME,
τὰ LABORATOIRES D'ANGLAS, τὰ LABORATOIRES RUBY, τὴν BIOTHERM,
τὴν PARFUMS GUY LAROCHE, τὴν COURREGES PARFUMS, κ. ἄ.
ἐπεκτείνει τὴν δραστηριότητά της
στὰ καλλυντικά, τὰ φαρμακευτικά,
τὰ ἀρώματα, τὶς κολώνιες καὶ τὰ σαποῦνια.

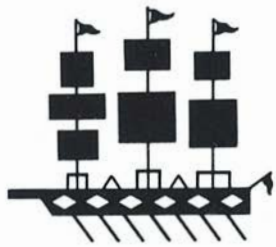
Στὴν Ἑλλάδα ἡ **ANELOR A.E.**

εἶναι ἡ θυγατρικὴ ἐταιρία τῆς **L'ORÉAL**

Ἔδρα: Πανεπιστημίου 16, Ἀθῆναι · Τηλ. 603.414
Ἐργοστάσιον εἰς Ἁγίους Ἀναργύρους Ἀττικῆς



OLD
NAVY



OLD NAVY

PAPASTRATOS

ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ
BLENDED

DC ΘΕΡΜΟΓΕΝΙΚΗ Ι. ΧΕΙΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΓΡΑΦΕΙΑ : ΜΑΡΝΗ 59 - ΤΗΛ . 540.546
ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ : ΛΕΒΙΔΙΟΥ 23, ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ - ΤΗΛ. 57.15.244

**Η ΘΕΡΜΟΓΕΝΙΚΗ παρουσιάζει το
INFRA WATT.**

Τό **ΙΝΦΡΑ ΒΑΤΤ** είναι τό οικονομικώτερο
καί άποδοτικώτερο ηλεκτρικό σύστημα
θερμάνσεως.

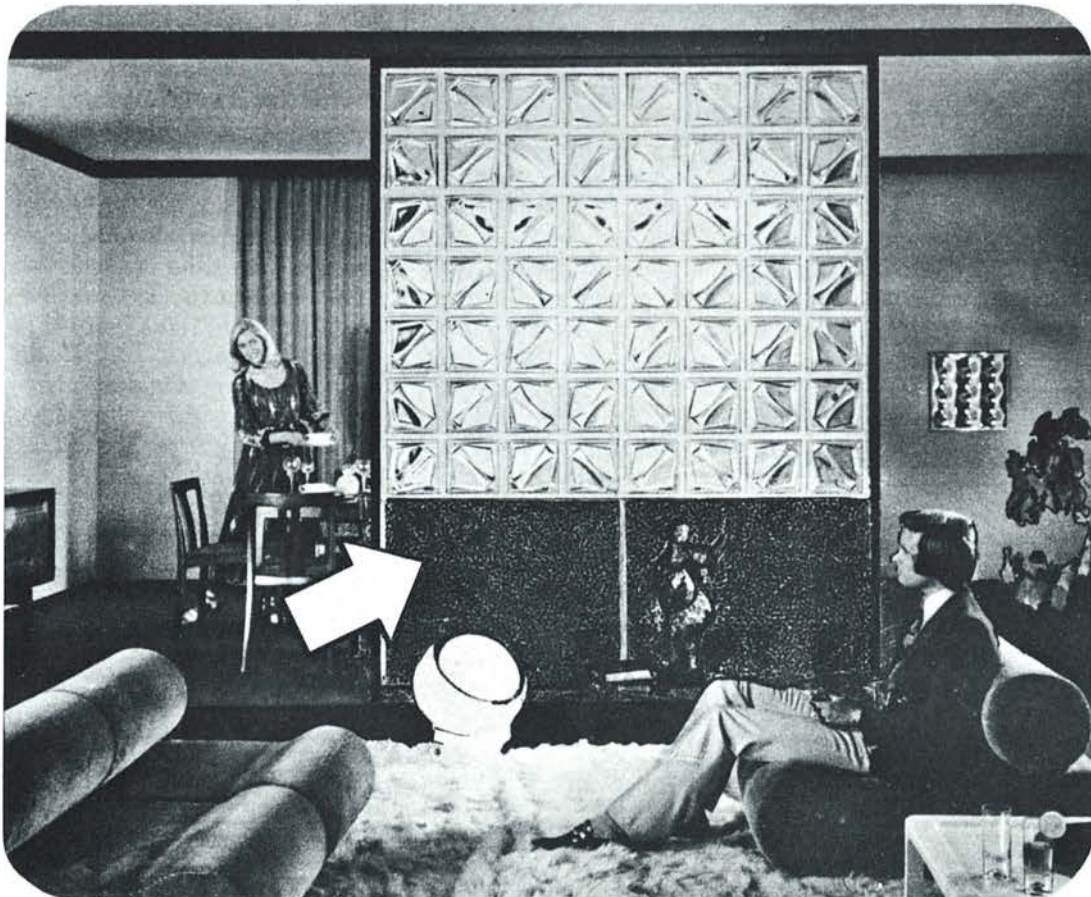
Τοποθετείται σέ λίγες ώρες, χωρίς
"μερεμέτια.. καί υδραυλικές έγκαταστάσεις.

Συμπληρώνει τή διακόσμηση τού χώρου.

Θερμαίνει άμέσως, χωρίς νά ξηραίνει τόν άέρα.

Κάθε σώμα λειτουργεί άνεξάρτητα **ΟΠΟΥ -
ΟΤΑΝ - ΟΠΩΣ** καί **ΟΣΟ** θέλουμε.

Καί: έχοντας άπεριόριστη άντοχή
στό χρόνο, χωρίς καμία συντήρηση,
παρέχει **έγγύηση 7 έτών.**



**Αυτό είναι
καλοριφέρ**

καί κάθε χώρος κρυφός ή φανερός
μπορεί νά γίνει καλοριφέρ **INFRA WATT**

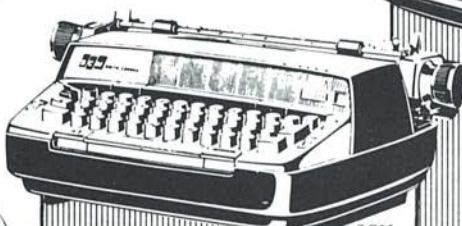
infra watt

ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΕ ΣΕ ΜΑΣ..

Αντιπροσωπεύουμε στην Ελλάδα τρεις κολοσσούς στον τομέα των υπολογιστικών μηχανών. Διαθέτουμε μία πλήρη σειρά υπολογιστών παντός τύπου: μηχανικών, ηλεκτρονικών, με και χωρίς χαρτοταινία, απλών ή συνδέτων πράξεων, φορητούς μπαταρίας ή τσέπης - ακόμη και ηλεκτρονικούς διερευνητές. Επί πλέον, το μεγαλύτερο και πιο οργανωμένο κέντρο εξυπηρέτησης στην Ελλάδα, με μοναδικά ηλεκτρονικά μηχανήματα και εκπαιδευμένους επιστήμονες και τεχνικούς, φροντίζει για τη συντήρηση κάθε υπολογιστού μας. Για ό,τιδήποτε έχει σχέση με υπολογισμούς, μπορείτε να υπολογίζετε σε μας.



SCM
CLASSIC 12
Μοντέρνα -
άπλη - εύκολη.



SCM
ELECTRA 250
Μία ηλεκτρική
γραφομηχανή
για απαιτητικούς.



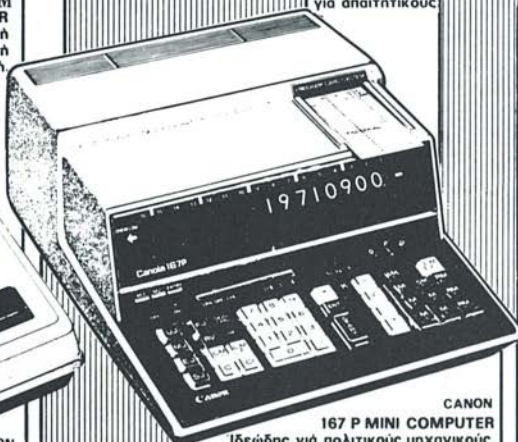
SCM
CORSAIR
Μία γραφομηχανή
σε πολύ προσιτή
τιμή.



CANON
PALMTRONIC
Ο μικρότερος μεγάλος
υπολογιστής ρεύματος
και μπαταρίας.



CANON
L 100 A
Εύκολος, φθηνός
ιδεώδης για γραφεία και
μικρές
επιχειρήσεις.



CANON
167 P MINI COMPUTER
Ιδεώδης για πολιτικούς μηχανικούς,
τοπογράφους, μηχανολόγους.



COMPUTICORP 320
Λογάριθμοι -
συνήριθμοι - ήριθμοι -
εφαπτόμενες -
δυνάμεις, κλπ.



CANON MP 141
Ηλεκτρονική με χαρτοταινία.
Ειδική για κοστολόγια, τιμολόγια,
τεχνικούς υπολογισμούς.



CANON
ROCKETRONIC
Ηλεκτρονικός
υπολογιστής
τσέπης, ρεύματος
και μπαταρίας
με χαρτοταινία.

ΔΑΔΗΜΟΥ Κ. 173

ΚΟΡΑΗ Α.Ε.

πρώτοι στις
υπολογιστικές
μηχανές!

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΑΔΙΟΥ 10 - ΤΗΛ. 3228898 - 3238196

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΛΕΩΦΟΡΟΣ Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (ΔΙΑΓΩΝΙΟΣ) ΤΗΛ. 74458

“Ένα έργο τέχνης γεμάτο έργα τέχνης
ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

”Έκδοση ΜΕΛΙΣΣΑ - FABBRİ, σχήμα 26x36

Κυκλοφοροῦν τώρα καὶ οἱ 5 τόμοι

- 1ος Ἐπὶ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση**
- 2ος Ἐπὶ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο**
- 3ος Ἐπὶ τὸν 17ο αἰῶνα στὸν 19ο**
- 4ος Ἐπὶ τὸν 19ο αἰῶνα στὸν 20ὸ**
- 5ος Ἐικοστὸς αἰῶνας**



Ἡ σειρά **ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ** περιλαμβάνει συνολικά 2.000 σελίδες (700 σελίδες κειμένου καὶ 1.300 ὀλοσέλιδες ἔγχρωμες εἰκόνες) καὶ παρουσιάζει 71 ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους τῆς Εὐρώπης, ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα ὡς τὸν 20ὸ, ὅπως οἱ: Ρενουάρ, Βάν Γκόγκ, Γκωγκέν, Ντελακρουά, Γκρέκο, Ρέμπραντ, Ροῦμπενς, Ντά Βίντσι, Μιχαὴλ Ἄγγελος, Τισιανός, Ραφαήλ, Μοντιλιάνι, Πικάσσο κ. ἄ.



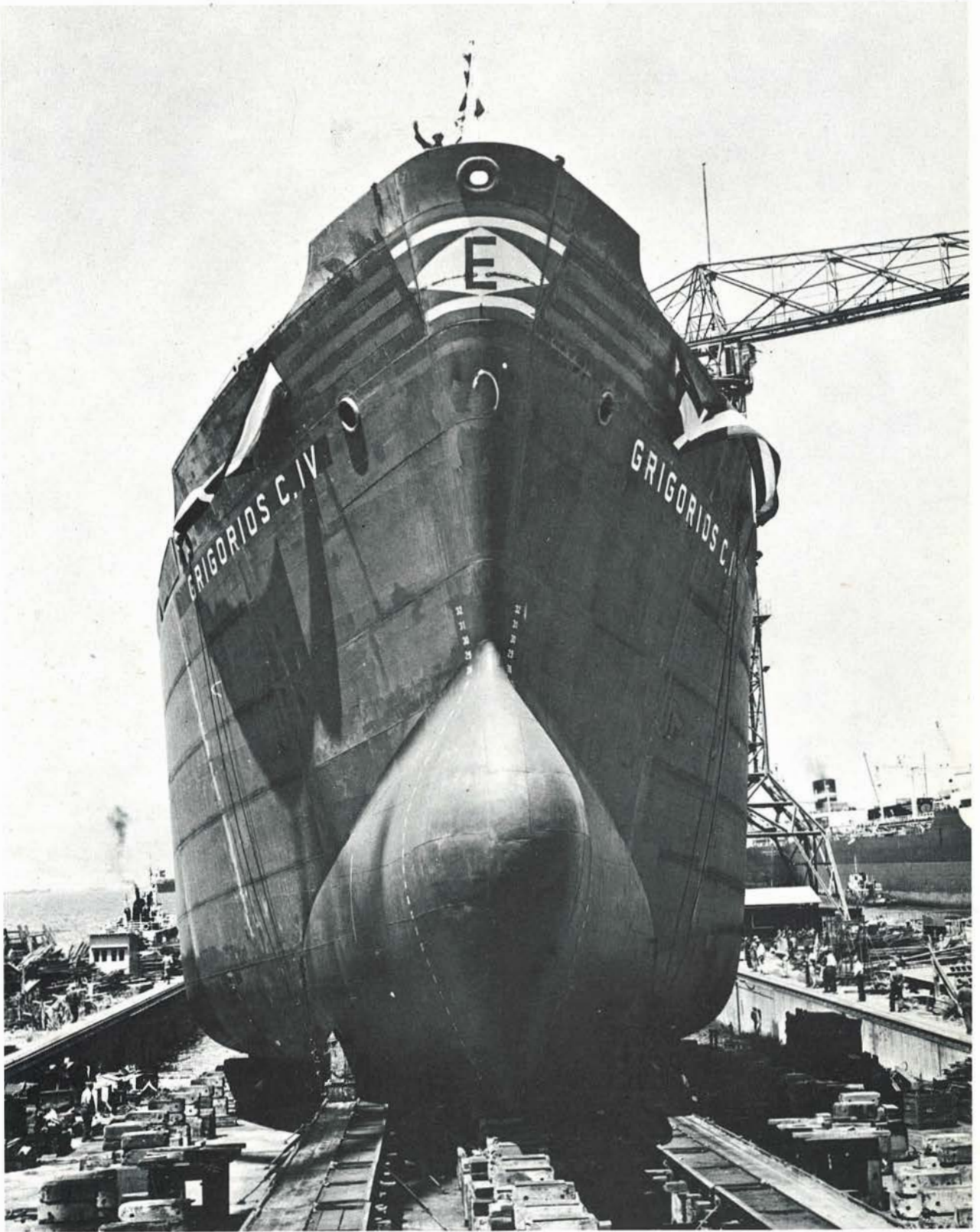
Κάθε τόμος τιμᾶται 950 δρχ. Μπορεῖτε νὰ ἀποκτήσετε ὅλη τὴ σειρά μὲ εὐκολίες πληρωμῆς (550 δρχ. προκαταβολή καὶ 14 μηνιαῖες δόσεις τῶν 300 δρχ.)



ΕΤΟΙΜΑΖΟΝΤΑΙ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

πληρ.

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ **“ΜΕΛΙΣΣΑ”**, ΑΘΗΝΑΙ: Πανεπιστημίου 34 - τηλ. 611 692
ΘΕΣ/ΚΗ: Τσιμισκῆ 41 - τηλ. 229 010



Ἡ μεγαλυτέρα δεξαμενὴ τῆς Μεσογείου εἶναι ἡ γιγαντιαία ξηρὰ δεξαμενὴ τῶν Ἑλληνικῶν Ναυπηγείων Σκαρραμαγκᾶ. Ἔχει ἰκανότητα δεξαμενισμοῦ πλοίων χωρητικότητος μέχρι 250.000 τόννων! Χάρις σ' αὐτήν, ἡ Ἑλλὰς ἔχει καταστῆ τὸ ἐπισκευαστικὸν κέντρον ὁλοκλήρου τῆς Μεσογείου διὰ πλοῖα μαμμούθ!