

Θ
Ε
Α
Τ
Ρ
Ο

37



Δίσκοι - ΛΥΡΑ - Ταινίες

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΠΑΝΩ ΣΕ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

ΑΓΩΝΙΣΤΕΣ ΤΗΣ ΛΕΥΤΕΡΙΑΣ. Τραγούδια του Νίκου Μαμαγκάκη πάνω
σε ποιήματα Γ. ΣΕΦΕΡΗ - Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ - Δ. ΙΑΤΡΟΠΟΥΛΟΥ.

ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ Α' και ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ Β'. Τραγούδια του Γιάννη Σπανού.
ΑΣΜΑ ΗΡΩΪΚΟ ΚΑΙ ΠΕΝΘΙΜΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΑΝΘΥΠΟΛΟΧΑΓΟ
ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ του ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ. Τραγούδια και μουσική του
Νότη Μαυρουδή.

11 ΛΑΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ του ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ. Μουσική του Νίκου
Μαμαγκάκη.

Ο ΜΠΟΛΙΒΑΡ του ΝΙΚΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ. Μουσική του Νίκου
Μαμαγκάκη.

12 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΛΟΡΚΑ. Μουσική Γιάννη Γλέζου. Μετάφραση Λευτέρη
Παπαδόπουλου.

ΤΟ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟ ΤΡΙΦΥΛΛΙ του ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ. Τραγούδια του Λίνου
Κόκοτου.

ΕΜΙΛΙΑΝΟ ΖΑΠΑΤΑ του ΠΑΜΠΛΟ ΝΕΡΟΥΔΑ. Μουσική Γιάννη Γλέζου. Με-
τάφραση Λευτέρη Παπαδόπουλου.

Αύθεντική Μουσική

από τα μεγαλύτερα κινηματογραφικά έργα

ΥΠΕΡΛΑΜΠΡΟ ΑΣΤΡΟ

JESUS CHRIST SUPERSTAR

ΤΟ ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΛΙ Δίσκος WARNER

A CLOCKWORK ORANGE

ΤΟ ΚΕΝΤΡΙ "Όσκαρ Μουσικής

THE STING

ΕΝΑΣ ΠΟΛΥ ΤΥΧΕΡΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ

OH! LUCKY MAN

ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΑΓΚΟ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

LAST TANGO IN PARIS

Δίσκοι - ΛΥΡΑ - Ταινίες

Jan P.



МНН ЕТИМЕНЕИЗ ИОВАИЕТА...
 Н КАРАИА МОУ ХТЯТА ИА
 МОНО ИА ТО ТЕИНОУПАТОИ.

МПРАБОУ МПРАБОУ МПРАБОУ
 МПРАБОУ МПРАБОУ МПРАБОУ
 МПРАБОУ МПРАБОУ МПРАБОУ

Η Τ V
Α Γ Α Π Α
Τ Ο
Θ Ε Α Τ Ρ Ο

καί ή

άστηρ  **tv films**

άπέδειξε αύτή τήν άγάπη.
Δείτε τις εισπράξεις τών θεάτρων όπου παίζουν
οι πρωταγωνιστά τών έκπομπών μας.
Ή έπιτυχία τους δέν λέμε ότι όφείλεται σέ μάς.
*Όχι βέβαια!

Οι πρωταγωνιστά μας κέρδισαν
τό μεγάλο κοινό μέ τήν άξία τους.
Τήν άξία τους όμως τή δείξαμε έμείς
στό μεγάλο κοινό.
Και φιλοδοξούμε σύντομα νά προβάλομε
όλους τούς άξιους ήθοποιούς.

ΑΣΤΗΡ Τ V FILMS, ΟΜΗΡΟΥ 13, ΑΘΗΝΑ, τηλ. 605.618 - 630.373

Οἱ Δίσκοι τῆς Χρονιάς



Μὲ τὴν ἐγγύησι τῆς



ΤΑ ΥΠΕΡ ΚΑΙ ΤΑ ΚΑΤΑ



15 ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΕΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ ΤΟΜΟΙ

- ΜΑΟ
- ΚΕΝΝΕΝΤΥ
- ΧΙΤΛΕΡ
- ΤΣΩΡΤΣΙΛ
- ΣΤΑΛΙΝ
- ΦΡΑΝΚΟ
- ΜΑΡΞ
- ΓΚΑΝΤΙ
- ΛΕΝΙΝ
- ΡΟΥΣΒΕΛΤ
- ΜΟΥΣΟΛΙΝΙ
- Μ. ΛΟΥΘΕΡ ΚΙΝΓΚ
- ΝΤΕ ΓΚΩΛ
- ΧΙΡΟΧΙΤΟ
- ΤΡΟΤΣΚΙ

ταχυδρομήστε σήμερα αυτό το κουπόνι

ΠΡΟΣ

Τις ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΥΤΡΑΚΗ - Σόλωνος 114 - Αθήνας

Αποστείλατέ μου τους 15 τόμους της σειράς «ΤΑ ΥΠΕΡ ΚΑΙ ΤΑ ΚΑΤΑ» εις την τιμήν των 300 δρχ. Όταν παραλάβω τους τόμους θα σας αντισταθώσω 300 δρχ. Το έκδοσιον 300 δρχ. 2.100 θα σας εξοφλήσω σε 7 μηνιαίες δόσεις των 300 δρχ. έκαστη. Τις δόσεις μου θα σας έμβασω με ταχυδρομικές επιταγές.

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟΝ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΠΟΛΙΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ

Ο ΠΑΡΑΓΕΛΩΝ

(Υπογραφή απαραίτητος)

ΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΑΙ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΜΑΣ

στην κρίση σας...

Τώρα, άμεσα
στο σπίτι σας...

και οι 15 τόμοι
μέ 300 δρχ. προκαταβολή

ή Τηλεφωνήστε 619-085 • 621-762

ΕΚΔΟΣΙΣ : MONDADORI-ΦΥΤΡΑΚΗΣ

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΩΛΗΣΙΣ: Π.ΠΕΠΠΑΣ Σόλωνος 114 ΑΘΗΝΑΙ

phonogram

κυκλοφοροῦν:



100 Great Melodies the World Loves Best

Μία σειρά από 10 δίσκους με τις γνωστότερες κλασσικές μελωδίες και τις μεγαλύτερες ορχήστρες

- ★ ΜΟΛΔΑΒΑΣ
- ★ ΟΥΓΓΡΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ Νο 5
- ★ ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΔΟΥΝΑΒΙΣ ★ FÜR ELISE
- ★ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΓΟΥΛΙΕΛΜΟ ΤΕΛΛΟ
- ★ ΓΑΛΑΖΙΑ ΡΑΨΩΔΙΑ

κ.ά.



κυκλοφοροῦν
οι 5 πρώτοι
δίσκοι **RECA**

Μία συλλογή που δεν
αρέσει να ζει η από
καμιά διακοπή

ΘΗΤΕΙΑ

ΤΟ ΡΩΜΑΛΕΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ
ΠΟΙΗΣΗ: ΜΑΝΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ



μια μουσική
μαρτυρία
στη σύγχρονη
οδύνη

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΘΗΤΕΙΑ
ΜΑΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ



Τραγουδούν:
Λακίς Χαλκιάς
Χαρ. Γαργαντουρακίς
Τάνια Τσανακλίδου



Σε στερεοφωνικούς
δίσκους & κασσέτες **Columbia**

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'

Τόμος Ζ', Τεύχος 37
Γενάρης - Φλεβάρης 1974

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

*

Έκδότης - Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

Γραφεία : Χρ. Λαδά 5-7 (Τ. 124)

Τηλέφωνα :

3232 222 - 3222 555 - 3238 030

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 70

Συνδρομή έτησΙΑ Δρχ. 400

Φοιτητική έτησΙΑ Δρχ. 300

Όργανισμών κλπ. Δρχ. 1.000

Έξωτερικού: Εύρώπη Δολλ. 25

Άμερικής 30. Αύστραλίας 40

*

Μονοτυπία, ύψσετ, βιβλιοδεσία

Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205

Τηλ. 512-3934 και 512-3976

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ

Ίδιοκτητής - Υπεύθυνος ὕλης

Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου

Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ :



Ζωγραφική - ντοκουμέντο: "Ο αυτόχειρ" 1972, λάδι 150 x 115 του Hans - Jürgen Diehl

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

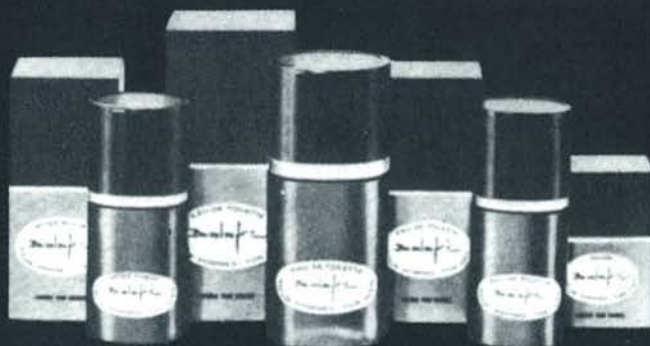
- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Μονομάχοι, έξω από κυκλώματα.— Τέσσερις αιώνες Μολιέρος!— Ό πλήρης θεατρικός άνθρωπος.— Η έπιβολή του όπτικού ντοκουμέντου σελ. 9
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ★ : "Τό τραγούδι πού κόπηκε". Τά τελευταία μηνύματα έκτελεσμένων από τούς Ναζί, πού μελοποίησε ό Λουίτζι Νόνο σελ. 11
- LUIGI NONO :** "Il Canto Sospeso". Όλόκληρο τό III μέρος του έργου, πού άναφέρεται στους Έλληνες άγωνιστές. Έντεκα σελίδες τής παρτιτούρας σελ. 17
- ΜΙΚΡΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΜΟΛΙΕΡΟ**
- MOLIERE :** Άπόψεις γιά τό Θέατρο. "Υψιστος κανόνας: ν' άρέσει ένα έργο! Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 28
- Raymond Laubreaux :** Τριακόσια χρόνια κριτικής. Άνθολογία άπόψεων γιά τό Μολιέρο, από τόν Λά Φονταίν ώς τόν Ίονέσκο. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 32
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ :** "Πεπαίδευκε τήν Έλλάδα". Ό Μολιέρος, δάσκαλος του θεάτρου μας σελ. 40
- ΛΟΥΚΙΑΣ ΔΡΟΥΛΙΑ :** Ό πρώτος Μολιέρος έλληνικά. Πριν από 233 χρόνια στό Βουκουρέστι. Άνακοίνωση σελ. 47
- ΜΕΛΕΤΕΣ & ΑΡΘΡΑ: ΤΑΣΟΥ ΛΙΓΝΑΔΗ :** "Η Ίποιητική" του Άριστοτέλη. Καί τά προβλήματα του σύγχρονου Θεάτρου σελ. 52
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** **ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ :** IX Φεστιβάλ Νανσύ. Ό σφυγμός του ζωντανού θεάτρου. Μέρος Γ' : Τό πολιτικό θέατρο σελ. 55
- ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ :** "ΣΧΕΔΙΟΝ Προτύπου Μακροχρονίου Άναπτύξεως". Η εισηγητική έκθεση γιά τόν Κινηματογράφο, τήν Τηλεόραση και τό Ραδιόφωνο σελ. 67
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :** Άνασκόπηση των γεγονότων του διμήνου.— Ό Τζώρτζ Γκρός, στην Άθήνα; μέ λογοκρισία σελ. 75
- Άνασκόπηση Τύπου: Ό Μινωτής... παραξενίζεται σελ. 76
- Διαλέξεις: Άπ' τό θέατρο Δρόμου στά Mixed Media σελ. 79
- Στατιστική κίνηση θεαμάτων τό Α' τρίμηνο 1973 σελ. 81
- Γράμματα πρós τό "Θ" : Βασ. Ραφαηλίδη : Θέατρο, Κινηματογράφος και Ντοκουμέντο.— Βασίλη Ρώτα : Παλέβεις ενάντια στό ρεύμα.— Κ. Παπαϊωάννου : Τά ένι τρίτω ίσα, ίσον...— Φοίβου Ταξιάρχη : Ένα θέατρο άφανίζεται! σελ. 84
- Έφημερίδα Κυβερνήσεως: Ν.Δ. περί Κινηματογράφου σελ. 86
- Άλλαγές έργων στ' άθηναϊκά θέατρα. Άπό τήν έναρξη ώς τις 31 Δεκέμβρη σελ. 89

Balafre!

Ποιά ράτσα ανδρῶν ἐκτιμᾷ τὴν BALAFRE;

Μιά ράτσα ανδρῶν πού ἐπιθυμεῖ γιὰ τὸν ἑαυτό της ἀποκλειστικὰ ἀνδρικὰ προϊόντα.

BALAFRE: ἕνας ἀνδρικός τόνος ἀνεπανάληπτα δικός σας.



Eau de Toilette
After Shave

LANCÔME pour hommes

Α Σ Τ Ε Ρ Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

✱ Μονομάχοι, έξω από κυκλώματα

‘Αγών “μετ’ έμποδίων” έχει καταλήξει ή ύπαρξη του “Θεάτρου”. Δέν πρόκειται, όμως, να καταθέσει τά όπλα! Μέν τό τεύχος αυτό, μπαίνει κιόλας στό δεύτερο χρόνο τής επανέκδοσής του. ‘Αποπνιχτικές οί συνθήκες. ‘Αλλά τό περιοδικό έχει ήδη χαράξει μία πορεία. ‘Έχει τήν Ιστορία του. Τό φρόνημα μιάς άποστολής. Μ’ αυτά θά πορευτεί. Δέ συνηθίζουμε διακηρύξεις και λόγια παχιά. Μιά δήλωση, όμως, επιβάλλεται: Θά ύπηρετήσουμε τούς στόχους μας μακριά από τά κάθε είδους κλειστά κυκλώματα, πού πάνε να καταπνίξουν και τόν πνευματικό χώρο. Θά μείνουμε μονομάχοι. ‘Απροσκήνιοι κι άδέσμευτοι. Και λίγα πραχτικά: Τό “Θ” θά βγαίνει ταχτικά. Κι όσο κι άν είναι πάλι καθυστερημένο, μέ άλλε-πάλληλες πυκνές εκδόσεις, θά κερδίσει τό χαμένο καιρό και θά συγχρονιστεί. Τό “Θ” θά καλύπτει, μέ τόν τρόπο του, τήν ελληνική επικαιρότητα. Και μάλιστα, όχι τή στενά θεατρική. Οί προσεχτικοί αναγνώστες θά ‘χουν ήδη διαπιστώσει και τίς δυό αυτές τάσεις στά τελευταία τεύχη. Μέν τήν άνάπτυξη πού δίνει στό *Δίμηνο* — ώστε ν’ άγκαλιάζει όλη τήν πνευματική και καλλιτεχνική κίνηση του τόπου — θά προσφέρει, στήν πραγματικότητα, ένα ... δεύτερο περιοδικό — ένα τεύχος μεστής επικαιρότητας. “Όσοι θέλουν άπολογισμούς κ’ ύποσχέσεις άς ανατρέξουν, μόνοι τους, στά τεύχη πού κυκλοφόρησαν. ‘Η άποτίμηση του έργου, δέ μάς φοβίζει. ‘Αντίθετα: ‘Επικαλούμαστε τή μέχρι τώρα πορεία μας. Για να δείξουμε, άκριβώς, πού θά φτάσουμε στό μέλλον.

✱ Τέσσερις αιώνες Μολιέρου!

Τό 1973 τιμήθηκαν, σ’ όλο τόν κόσμο, τά 300 χρόνια από τό θάνατο του Μολιέρου. Παντού ανεβάστηκαν έργα του και, γι’ άλλη μία φορά, έγινε προσπάθεια ν’ άποτιμηθεί τό έργο του — μέ σύγχρονα κριτήρια. Τό σημειώσαμε κι άλλοτε: Τό “Θ” δέν κυνηγεί έπετείους! Μέν κανένα, όμως, τρόπο δέ θά ‘θελε να μοιάσει και στό λεγόμενο “‘Εθνικό Θέατρο” πού — ταγμένο να μορφώνει Κοινό — άντι να διδάξει ένα Μολιέρου, προτίμησε τή ... *Μικρή* του *Σίμπα!* Τό “Θ” ειχε άποφασίσει ν’ αφιερώσει στό Μολιέρου, τό τελευταίο τεύχος τής χρονιάς. Μέν τά γεγονότα του περασμένου Νοέμβρη, τό τεύχος δέ βγήκε. Μιά τέτοια όμως έπέτειο, θά ‘ταν άδιανόητο για ένα θεατρικό περιοδικό, να τήν προπεράσει. Καθυστερημένα χρονικά, περιορισμένα σε έκταση, έντελώς συμβολικά, περιλάβαμε — στό πρώτο τεύχος τής νέας χρονιάς — ένα μικρό αφιέρωμα. Στή μορφωτική στάθμη του τόπου μας και του καιρού μας θά ‘ταν χρήσιμα και δυό, και τρία, όγκώδη αφιερώματα στον ποιητή του “στοχαστικού γέλιου”. Θά τά δώσουμε κάποτε. ‘Η περίπτωση Μολιέρου δέν καλύπτεται μέ λίγες σελίδες. ‘Η μολιερική βιβλιογραφία κοντεύει κιόλας να φτάσει τή σαιξπηρική! Πάντως, και στό μικρό ‘Αφιέρωμα, προσφέρεται μία γεύση από τούς τέσσερις αιώνες Μολιέρου! ‘Εν’ άπάνθισμα πρώτα, άπ’ όσα ό ίδιος έγραψε—γύρω άπ’ τό θέατρο, τά έργα του, τήν κωμο-

διά—άποπνέει τό γοητευτικό εκείνο άέρα τής εποχής. ‘Εν’ άλλο άπάνθισμα είναι ακόμα πιο χαρακτηριστικό, μ’ όσα κατά καιρούς γράψανε γι’ αυτόν και τό έργο του άφροσιωμένοι θαυμαστές και δηλωμένοι έχθροί του. Μιά ελληνική, κατόπιν, προσπάθεια: ‘Από τά πιό ώριμα κείμενα του Ιστορικού μας Γιάννη Σιδέρη. Προσδιορίζει, όσο γινόταν πιό ολοκληρωμένα και σωστά, τήν επίδραση του Μολιέρου στο Νεοελληνικό Θέατρο. Και, τό μικρό αφιέρωμα κλείνει μέ μία σημαντική επιστημονική ανακοίνωση τής Λουκίας Δρούλια πού, και μόνο αυτή, θά τό δικαίωσε. ‘Ως τώρα, γνωρίζαμε, για παλαιότερες εκδόσεις Μολιερικών έργων στα ελληνικά, τόν άποτυχημένο “Ταρτούφου” από τόν Κοκκινάκη στα 1815 και τό θαυμαστό “Φιλάργυρο” — πασίγνωστο έκτοτε σαν “‘Εξηνταβελώνη” — από τόν Κωνσταντίνο Οικονόμο τόν έξ Οικονόμων, στα 1816. ‘Η ανακοίνωση τής Λουκίας Δρούλια μεταθέτει τρία τέταρτα αιώνα νωρίτερα — 1741 — τήν πρώτη γνωριμία μας μέ τό Μολιέρου, μέ τή χειρόγραφη μετάφραση του “‘Ασυλλόγιστου” και του “Κατά φαντασίαν κερατά”. Θά ‘πρεπε ίσως, να περιλάβουμε και τό τελευταίο από τά πέντε άρθρα, πού ‘χει γράψει κατά καιρούς ό Φώτος Πολίτης για τό Μολιέρου. Θά τό κάνουμε σύντομα μέ άλλη ευκαιρία. Θά καταγράψουμε μόνον εδώ, τή σωστή διαπίστωση — δανεισμένη από τή μελέτη του Ραμόν Φερναντέζ — πώς “βάση κάθε κωμωδίας του Μολιέρου είναι ό καθαρός θεατρικός ρυθμός πού όρίζει τά πάντα. Και τό ρυθμό αυτό ό Μολιέρου τόν πήρε από τό Ιταλικό θέατρο αυτοσχεδιασμού κι από τισ παραστάσεις τών σαλτιμπάγκων τών παριζιάνικων πανηγυριών τής εποχής του, όπως όί αρχαίοι τραγικοί άρπαξαν τό θεατρικό ρυθμό από τισ διονυσιακές γιορτές”. Κι άληθινά, αυτός ό ρυθμός είναι ή θεατρική αξία του Μολιέρου.

✱ ‘Ο πλήρης θεατρικός άνθρωπος

Θά ‘ταν άστείο να επιχειρήσει κανένας, σ’ έναν *‘Αστερίσκο*, να ... χρησιμοδηήσει τί έστι Μολιέρου! Θά μπορούσαμε μόνο άπλά να πούμε: ‘Ο Μολιέρου ύπήρξε ό πλήρης άνθρωπος του θεάτρου. ‘Ηθοποιός, σκηνοθέτης, θιασάρχης, συγγραφέας. ‘Η καθημερινή του ζωή — σ’ όλη τή ζωή του — συνόψιζε όλα τά προβλήματα πού, από καταβολής Διονύσου, άντιμετωπίζει τό Θέατρο. ‘Ηγουν: να διαλέξει καλά έργα, να βρει καλούς ήθοποιούς, να στήσει καλές παραστάσεις και να εξασφαλίσει τήν επιβίωση του θιάσου μέ ... καλές εισπράξεις. ‘Ολ’ αυτά βρίσκονται σφιχτά δεμένα στο δημιουργό Μολιέρου. Γι’ αυτό, όταν εξετάζουμε τό συγγραφέα Μολιέρου πρέπει τόν μην ξεχνάμε τόν ήθοποιό, τό σκινοθέτη — ακόμα περισσότερο τό θιασάρχη, πού ένδίδει σε χίλιω λογικών σκοπιμότητες. ‘Ετσι μόνο δικαιολογούνται κ’ οί ύμνητικές τιράντες στο Βασιλέα του! ‘Ο Μολιέρου ύπήρξε έμπειρικός. Σά συγγραφέας, ξεπήδησε μέσα από τό κύκλωμα του θεάτρου — κυριολεκτικά από ανάγκη: Δεκαπέντε χρόνια βολόδερνε σε μικροσυνοικίες και μακρινές έπαρχίες, ύπηρετώντας τό δραματολόγιο του καιρού του:

μεγαλόστομες τραγωδίες, σαχλές κωμωδίες, χοντρές φύρσες. Όταν, στά τριάντα του χρόνια έγινε θιασάρχης, κατάλαβε πως τὸ ρεπερτόριο αὐτὸ χρειαζόταν “ἀνανέωση”. Ἀρχισε, “ἐπισκευάζοντας” τὶς φάρσες τῶν ἄλλων. Εἶδε ὅμως, πάλι στὴν πράξη, πὼς με μπαλάματα δὲν προχωροῦσε. Στά τριαντατρία του χρόνια — στά 1655 στὴ Λυών — γίνεται συγγραφέας μὲ τὸν “Ἀσυλλόγηστο”. Ἀπὸ κει καὶ πέρα εἶχε τὴν ιδιοφύια νὰ βρισκεῖ ὁ, τι θὰ ‘χε ἀναπαύριση στὸ εὐρύτατο κοινὸ πού, τὰ χρόνια τῆς θητείας του στὸ θέατρο, εἶχε καλὰ γνωρίσει — ἀπὸ τοὺς μαστόρους τοῦ Παρισιοῦ ὡς τοὺς χασομέρηδες τῆς πλατείας τοῦ χωριοῦ κι ἀπὸ τοὺς ἀστους τῶν μεγάλων πόλεων ὡς τὴν Αὐλὴ καὶ τὸν ἴδιο τὸ βασιλιά — πού ‘παίρνε μέρος στά μπαλέτα του! Κάτι πού δὲν προσέχτηκε ὅσο ἔπρεπε σ’ ὅλο τὸν κόσμο, εἶναι ὁ ρόλος πού ‘παίξε ὁ Μολιέρους σὰ σκηνοθέτης. Ὡστόσο, πέρα ἀπὸ τὴ σκηνοθετικὴ ἐνδείξεις πού ὑπάρχουν στά κείμενα — πού ὁ ἴδιος ἔδινε στὸν “τυπογράφου”, τὸν ἐκδότη του — τὸ εὐρετήριο τῶν κοστουμιῶν πού ἄφισε πεθαίνοντας κ’ ἕνα σωρὸ μαρτυρίες τῆς ἐποχῆς, πιστοποιοῦν τὴ σκηνοθετικὴ του ιδιοφύια, πού τὴν ἔθετε στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἑαυτοῦ του - συγγραφέα. Εἶδε τὸ θέατρο σάν τὴν “τέχνη τῆς συνεργασίας ὅλων τῶν τεχνῶν”. Τὸ κείμενὸ του ἦταν λογοτεχνία θεατρικὴ. Τὰ νεκρὸ του, ζωγραφικὴ. Τὰ κοστουμία του, ἱστορία μαζί καὶ κοινωνιολογία — τόσο καθόριζαν τὸ πρόσωπο πού τὰ φοροῦσε. Χρησιμοποιοῦσε ὀργανικὰ τὴ μουσικὴ, πού τοῦ ‘γραφαν μεγάλοι συνθέτες, ὅπως ὁ Λυλλί — γιὰ δώδεκα θέαματα — κι ὁ Σαρπαντιέ. Χρησιμοποίησε τὸ χορὸ. Κ’ ἔδενε τόσο λειτουργικὰ μὲ τὰ ἔργα του τὴ μουσικὴ καὶ τὸ χορὸ, πού μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σάν “πρῶτος διδάξας”. Μιούζικαλ! Ἄλλη ιδιοφύια του : Διατήρησε ἀπόλυτη ἐλευθερία στὴ δουλειά του. Δὲν κλειστικε σ’ ἕνα εἶδος. Δὲν ἐφάρμοσε συνταγές. Κι ἄς εἶχαν ἀποδειχτεῖ πετυχημένες. Κι ἄς ἦταν ἐφευρέτες τους! Ἄνάλογα μὲ τὸ θέμα, διαμόρφωνε τὸ θέαμα — τὸ “εἶδος” καὶ τὸ ὕφος του. Ἐγραψε σωστὲς κωμωδίες. Ἐγραψε ἔργα πού ξεπερνᾶνε καὶ τὴν ἐλαφρότητα τῆς φάρσας. Ἄλλα, μὲ μουσικὴ καὶ χορὸ, πού διασκεδάζουν διδάσκοντας. Ἄλλα στεγνότερα ἠθολογικά, δίχως χορὸ κι ἄλλα ἐμβόλιμα. Κ’ ἔφτασε νὰ ‘χει, σ’ ἄλλα, καθαρὰ τραγικὸ ὑπόβαθρο! Μ’ ἕνα λόγο : Γιὰ τὸ Μολιέρου δὲν ὑπάρχουν κατώτερα εἶδη θεάτρου. Ὑπάρχουν μόνο κακὰ ἔργα. Ὁ Σαίξπηρ κι ὁ Μολιέρους μᾶς μάθανε πὼς “ὁ Κόσμος ὁλόκληρος εἶν’ ἕνα θέατρο, ὅπου ὁ καθένας μας παίζει τὸ ρόλο του”. Κι ὁ Ζάν - Λουὶ Μπαρρώ θὰ προχωρήσει : “Ὁ Σαίξπηρ τεράστιος, μυημένος, μάγος. Ὁ Μολιέρους πὸ μετριώφρων, γέννημα-θρέμμα τῆς κομῆντια ντέλ’ ἄρτε, ταχυδαχτυλοργὸς τοῦ χωριοῦ. Κ’ ἰδί δυο, χρησιμοποίησαν τὴν ἴδια ὕλη καὶ κατάληξαν στὸ ἴδιο “παράξενο ζῶο” — τὸν ἄνθρωπο. Ὁ Σαίξπηρ εἶναι τὸ “Α π α ν, καμωμένο ἄνθρωπος. Ὁ Μολιέρους εἶναι ὁ “Α ν θ ρ ω π ο ς, ἀντανάκλαση τοῦ παντός”. Ὁμως, τί κοινὸ ὑπάρχει ἀνάμεσα στοὺς θεατὲς τοῦ Μολιέρου καὶ σέ μᾶς — τριακόσια χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του; Θὰ λέγαμε, τίποτα — ἀπολύτως! Οὔτε ἱστορικά, οὔτε κοινωνιολογικά. Ἀκόμα καὶ . . . γλωσσολογικά. Τὸ νόημα πού ‘χαν πολλὰς λέξεις τοῦ Μολιέρου στὸν καιρὸ του, γιὰ τοὺς σημερινούς Γάλλους εἶναι τελείως ἄπιαστο! Ἐπιπλέον, πέρασαν τέσσερις αἰῶνες, ἔγιναν τόσες “πρόοδοι”, τόσες ἀλλαγές κι ἀναστατώσεις. Μὲ μίαν μικρὰν διαφορὰν : Ὁλ’ αὐτὰ δὲ μπόρεσαν νὰ μεταμορφώσουν τὸν ἄνθρωπο, νὰ τὸν ἀλλάξουν ριζικά, νὰ τὸν ἀπαλλάξουν ἀπὸ τὰ πάθη καὶ τὶς μικρότητές του. Κι ὅσο ὁ ἄνθρωπος θὰ παραμένει τὸ ἀπὸ αἰῶνων “ζῶον ἄνθρωπος”, θὰ ἰσχύει κι ὁ Μολιέρους. Τὰ πρόσωπά του, ἢ “παιδαγωγικὴ” του, τὰ ἔργα του, θὰ μένουν ζωντανά. . .

✱ Ἡ ἐπιβολὴ τοῦ ὀπτικοῦ ντοκουμέντου

Δυὸ συγκλονιστικὲς γιὰ τὴν Ἀνθρωπότητα ἀπώλειες — ἡ πτώση τῆς Δημοκρατίας κι ὁ θάνατος τοῦ Νερούδα, στὴ Χιλή — μᾶς ἐπέβαλαν νὰ προτάξουμε τὸ Ἀφιέρωμα Νερούδα στὸν ὀλοκληρωμένο Φάκελο γιὰ τὸ Θέατρο - Ντοκουμέντο. Γι’ αὐτὸ καὶ τὸ ἐξώφυλλο τοῦ περασμένου τεύχους κάλυψε τελικὰ, ἢ δυνατὴ μᾶσκα τοῦ Νερούδα. Τὸ “Θ” ὅμως — μ’ ἀφορ-

μὴ τὸ Ντοκουμέντο — εἶχε κιόλας κάνει ἕνα σημαντικὸ ἀνοιγμα πρὸς τὶς ἄλλες Τέχνες — τὴ Μουσικὴ, τὸν Κινηματογράφο, τὴ Ζωγραφικὴ. Καὶ τ’ ἀνοίγματα ποτὲ δὲν κλείνουν ἔξοκα! Στὴ μουσικὴ - ντοκουμέντο — καὶ τὴν ἐθνικὴ μᾶς Ἀντίσταση στὸ ναζισμό — εἶναι ἀφιερωμένο τὸ πρῶτο πολυσέλιδο θέμα τοῦ τεύχους. Στὸν κινηματογράφου - ντοκουμέντο ἀναφέρεται μιὰ διαφωτιστικὴ ἐπιστολή. Στὴ ζωγραφικὴ - ντοκουμέντο ἀνήκει τὸ ἐξώφυλλο τοῦ τεύχους — πού ‘χε ἐκτοπιστεῖ ἀπ’ τὸ Νερούδα. Λίγα λόγια γι’ αὐτὸ δὲ θὰ ‘ταν ἔχρηστα : Ὁ “Ἀυτόχειρ” τοῦ ἐξωφύλλου εἶναι ἕνα χαρακτηριστικὸ δείγμα ζωγραφικῆς - ντοκουμέντο. Τὸ εἶδαμε καὶ στὸ φυσικὸ, στὴν περσινὴ ἐκθεση πού μᾶς ἔφερε τὸ “Γκαίτε”. Ὁφείλεται στὸν 34 χρονῶ Γερμανὸ νεο-ρεαλιστὴ Χάνς Γιούργκεν Ντὴλ, γεννημένο καὶ σπουδασμένο στὸ Χάνου του Μάιν. Ὁ κριτικὸς ρεαλισμός, μ’ ἄλλα λόγια ἡ τέχνη - ντοκουμέντο, εἶναι ἕνας νέος, κοινωνικὰ στρατευμένος, ρεαλισμός. Εἶναι φανερὴ, ὅμως, καὶ μιὰ σχέση του μὲ τὸν ἐξπρεσιονισμό. Ἀπ’ αὐτὸν δανεῖζεται τρόπους γιὰ νὰ τονίσει τὸ νόημα τῶν στοιχείων τῆς πραγματικότητας πού παρουσιάζει καὶ νὰ πετύχει πιὸ δραστικὰ ἀποτελέσματα. Ὁ... αὐτοκτονούμενος τοῦ ἐξωφύλλου, ἔχει στοιχεῖα ρεαλιστικά, φωτογραφικά — ντοκουμέντο. Θυμίζει, ὡστόσο, ἔντονα τὶς μάσκες τῶν προσώπων πού βάζανε στὰ ἔργα τους οἱ ἐξπρεσιονιστές. Ἐχει τὸ σαρκασμὸ καὶ τὴ φρίκη τους. Τὴν ἐξάφνιση τοῦ ἀληθινοῦ ἀνθρώπινου προσώπου. Μόνο πού τώρα, ὄλ’ αὐτὰ συμβαίνουν στὴν πραγματικότητα ! Ὁ νέος ρεαλισμός ἔχει τὸν παραλογισμό καὶ τὴν τραγικότητα μιᾶς καταστροφικῆς πορείας πού ξεπέρασε ὅσα ἄλλοτε ὑπαινισσόταν ὁ ἐξπρεσιονισμός. Γι’ αὐτὸ καὶ νομιμοποίησε καλλιτεχνικὰ τὴ φωτογραφία. Δὲν ἀντικαθιστᾷ, ἀπλῶς, τὸ παλιὸ μοντέλο ἢ τὴν προσωπικὴ γραφὴ τοῦ καλλιτέχνη. Τοῦ προσφέρει τὴν πιὸ ἀντικειμενικὴ, τὴν πιὸ αὐθεντικὴ ἀπεικόνιση πού μπορεῖ νὰ ὑπάρξει. Ἡ ἀλήθεια δὲ χρειάζεται πιὰ ὑπαινιγμούς γιὰ ν’ ἀποκαλυφτεῖ. Ὑπάρχει ξεδιάντροπα προκλητικὴ. Μένει νὰ τὴ δεῖξουμε ! Καὶ νὰ τὴ δοῦμε ! Ὁ κριτικὸς ρεαλισμός εἶναι φυσικὸ νὰ ‘χει σχέση μὲ τὶς δυὸ αὐτὲς παλιές σχολές, γιὰτι καὶ στὸν ἐξπρεσιονισμό καὶ στὸ ρεαλισμὸ ὑπάρχει ἡ βᾶσι τοῦ κοινωνικοῦ προβληματισμοῦ. Εἶχαμε γράψει γιὰ τὸ ξεκίνημα τῆς τέχνης - ντοκουμέντο, σὲ σχέση μὲ τὴν ἱστορία τοῦ ρεαλισμοῦ. Εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς κι ὁ Ντωμιέ, πού κατατάσσεται στὸ ρεαλισμὸ τοῦ 19ου αἰῶνα, μὲ τὸν ὑπερτονισμό τῶν χαρακτήρων του μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ σάν ἐξπρεσιονιστὴς. Κυρίως, οἱ Γερμανοὶ ἐξπρεσιονιστεῖς τῶν ἀρχῶν τοῦ 20ου αἰῶνα δῶσανε στὴν τέχνη τους κοινωνικὸ χαρακτήρα. Οἱ καθυστερημένες μορφές κοινωνικῆς καὶ οικονομικῆς διάρθρωσης συμβάδιζαν μὲ τὸ λίκνασμα τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς. Οἱ καλλιτέχνες πού θέλησαν νὰ τὴν ἀνεβάσουν εἶδαν συνδεδεμένο τὸ κοινωνικὸ μὲ τὸ καλλιτεχνικὸ πρόβλημα. Μεταχειρίστηκαν τὶς μορφές σὰ σύμβολα, τονίζοντας τὴν ἀσκήμια τῆς κοινωνίας πού ζοῦσαν. Κ’ ἡ τέχνη - ντοκουμέντο, στὴ Γερμανία ἀναπτύχθηκε. Βγήκε ἀπὸ τὸ ξεσκέπασμα πού θέλησαν νὰ κάνουν οἱ καλλιτέχνες στὴ ναζιστικὴ “παρένθεση” τῆς πατρίδας τους : Μὲ τὴν τέχνη - ντοκουμέντο ξαναμπήκαν στὴν πρωτοπορία, ἀπὸ ἕνα δρόμο πού ἀνῆκε στὴν παράδοσή τους κι ὄδηγεῖ στὸ κέντρο προβλημάτων πού ἀπασχολοῦν καὶ πιέζουν τὸ σύγχρονο ἄνθρωπο. Ἡ διαφορὰ τους ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμό εἶναι πὼς παρουσιάζουν τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα χωρὶς συμβολικὲς ἀναγωγές. Γι’ αὐτὸ καὶ χρησιμοποιοῦν τὰ πιὸ σύγχρονα μέσα γιὰ ντοκουμέντάρια : φωτογραφία, κολλάζ, προβολές, κατασκευές. Μὲ δυὸ λόγια : Ὁ ἐξπρεσιονισμὸς πρόβαλε μιὰ ὑποκειμενικὴ στάση. Ἡ τέχνη - ντοκουμέντο στηρίζεται στὴν ἀντικειμενικότητα. Ὁ ἐξπρεσιονισμὸς μεταχειρίζεται τὴν παρεμβολὴ συμβόλων, γιὰ ν’ ἀπευθυνηθεῖ στὸ συναισθηματισμὸ τοῦ κοινου, μὲ μιὰ ὑποβολή. Ἡ τέχνη - ντοκουμέντο μεταχειρίζεται τὴν ἀμεσότητα τοῦ πραγματικοῦ γιὰ ν’ ἀνοίξει τὰ μάτια τοῦ κοινου, νὰ τὸ κάνει νὰ σκεφθεῖ καὶ νὰ κρίνει. Ἡ ὑποβολὴ τοῦ δραματικοῦ, πού κατόρθωνε ὁ ἐξπρεσιονισμὸς, πετυχαίνεται τώρα πιὸ ἀποτελεσματικὰ, πιὸ πειστικὰ καὶ ξεκάθαρα μὲ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ ἀδιάσειστου ντοκουμέντου καὶ τὴν προβολὴ τοῦ δραματικοῦ μέσα ἀπὸ ἀδιάφυστα ὀπτικὰ στοιχεῖα.



ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ

Τὰ τελευταῖα μηνύματα ἐκτελεσμένων ἀπὸ τοὺς Ναζὶ πού μελοποίησε ὁ Νόνο

Τὸ “Θέατρο” ἀποκάλυψε σ’ ἓναν Ἀστερίσκο τοῦ προηγουμένου τεύχους, τὴ στενὴ σχέση πού ἔχει μὲ τὴν Ἑλλάδα τὸ μουσικὸ ἔργο τοῦ Λουίτζι Νόνο “Il Canto Sospeso”. Ὁ διάσημος Ἰταλὸς συνθέτης, ἀντὶ γιὰ στίχους, χρησιμοποίησε στὸ ἔργο του τὰ γράμματα πού ἔστειλαν στοὺς δικούς τους — λίγο πρὶν στηθοῦν στὸ ἐκτελεστικὸ ἀπόσπασμα — δέκα ἀγωνιστὲς τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀντίστασης. Οἱ τρεῖς ἀπ’ αὐτούς — πού τὰ στερνὰ μηνύματά τους ἀκούγονται στὸ τρίτο μέρος τοῦ ἔργου — εἶναι Ἑλληνες! Ὁ Ἀντρέας Λυκουρίνος, 14 χρονῶ, μαθητῆς. Ὁ Λευτέρης Κιοσσές, 19 χρονῶ, φοιτητῆς. Κι ὁ Κώστας Σίρμπας, 22 χρονῶ, κουρέας.

Κανένας δὲν εἶχε μιλήσει στὴν Ἑλλάδα γιὰ τὸ “Il Canto Sospeso” — τὸ “Τραγοῦδι πού μείνει στὴ μέση”! Κανένας δὲ μᾶς εἶχε μιλήσει γιὰ τὰ τρία παιδιὰ πού ἐκτελεστήκαν ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς. Τὸ “Θέατρο” πρωτοανάφερε τὸ ἔργο καὶ τοὺς ἥρωες. Κ’ αἰσθάνθηκε χρέος τὰ δώσει συνέχεια.

Βρῆκε τ’ ἀποχαιρετιστήρια γράμματα τοῦ μικροῦ Λυκουρίνου, τοῦ Κιοσσέ καὶ τοῦ Σίρμπα. Βρῆκε λεπτομέρειες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση τους. Πῆρε, ἀπὸ τὶς ἀδελφές τοῦ Κιοσσέ, τὴ μοναδικὴ φωτογραφία καὶ τὸ στερνὸ τοῦ γράμμα. Μάζεψε ὅ, τι στοιχεῖα ὑπάρχουν γιὰ τὸ Λουίτζι Νόνο. Βρῆκε τὴν παρτιτούρα τοῦ ἔργου. Κι ὅλ’ αὐτὰ, μὲ ιδιαίτερη συγκίνηση καὶ περιφάνεια, τὰ φέρνει στὴ δημοσιότητα.

Γιὰ μᾶς, οἱ σημερινές σελίδες ἦταν χρέος. Μακάρι, τὸ χρέος αὐτὸ, νὰ γινόταν συνείδηση καὶ γιὰ τὸν τόπο. Τότε, δὲ θὰ γνωρίζαμε τοὺς ἥρωες μας ἀπὸ τοὺς ξένους. Δὲ θὰ τοὺς ἀφήναμε στὸ σκοτάδι μιᾶς ἀνωνυμίας καὶ μιᾶς λήθης περισσότερο ἀπὸ τριάντα χρόνια! Θὰ τοὺς κρατούσαμε ζωντανούς μέσα μας κι ἀνάμεσά μας. Ὡσπου νὰ ῥθει ὁ καιρὸς — γιὰτί, σίγουρα, θὰ ῥθει! — πού τὰ ματωμένα γράμματα τῶν ἀγωνιστῶν θὰ μπουν στ’ Ἀναγνωστικὰ τῶν σχολείων. Καὶ τὰ παιδιὰ μας, πλάι στὰ γραφτὰ τοῦ Μακρυγιάννη, θὰ διαβάζουν τὰ γράμματα τοῦ Κιοσσέ, τοῦ Σίρμπα καὶ τοῦ μικροῦ Λυκουρίνου. . .

ΜΝΗΜΕΙΑ ΣΕΜΝΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΠΑΛΛΗΚΑΡΙΑΣ

Συγκλονιστικὰ εἶναι τὰ τελευταῖα γράμματα τῶν τριῶν νεαρῶν ἀγωνιστῶν, πού μελοποίησε ὁ Νόνο. Μνημεῖα σεμνότητας καὶ παλληκαριᾶς, δὲ σηκώνουν κανενὸς εἶδους παρουσίαση.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΚΙΟΣΣΕΣ

Δεκαεννιά χρονῶ. Φοιτητῆς Φιλολογίας. Γεννήθηκε στὸν Πειραιὰ στὰ 1923. Ἐγκατάλειψε τὶς σπουδές του γιὰ νὰ μπεῖ στὴν Ἀντίσταση. Ἐγίνε ἀρχισυντάκτης τῆς ἐφημερίδας “Ἡ φωνὴ τῶν σκλάβων”. Ἀποστολὴ του στὴν Ἀντίσταση, ἡ περίθαλψη τῶν συμμάχων πού ἔχαν ξεμείνει στὴν Ἑλλάδα τὰ χρόνια τῆς Ἰταλογερμανικῆς Κατοχῆς. Πιάστηκε ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς, στὸν Πειραιὰ, στὶς 19 Φλεβάρη τοῦ 1942, στὸ ὑπόγειο ὅπου τύπωνε τὴν παράνομη ἐφημερίδα του. Ὁδηγήθηκε στὰ κελιά τῆς Μέρλιν, βασανίστηκε καὶ κλείστηκε στὶς φυλακὲς Χατζηκώστα. Πέρασε ἀπὸ γερμανικὸ στρατοδικεῖο στὴν Ἀθήνα, στὶς 28 τοῦ Μάρτη 1942 καὶ καταδικάστηκε σὲ 5 χρόνια φυλάκιση. Τουφεκίστηκε σὰν ὄμηρος, στὶς 5 Ἰουνίου τοῦ ’42 στὴν Καισαριανή, μαζί μὲ τὸ Γιώργο Κωτούλα κι ἄλλους ἑπτὰ πατριῶτες. Νὰ τὸ τελευταῖο μῆνυμα στοὺς δικούς του :

Ἀγαπημένοι μου μητερούλα, πατερούλη, ἀδελφοῦλες, Σήμερα 5/6/42 θὰ ἐκτελεσθοῦμε. Πεθαίνουμε σὰν ἄνδρες γιὰ τὴν πατρίδα. Δὲν ὑποφέρω καθόλου, καὶ ἐτσι δὲν θέλω νὰ υποφέρετε καὶ σεῖς καὶ νὰ μὲ κλάψετε. Κάμετε ὑπομονή. Σᾶς εὐχομαι νὰ ἐδνηχίσετε καὶ νὰ μὴ λυπόσαστε. Τί νὰ γίνῃ. Οἱ λύπες καὶ οἱ

χαρὲς εἶναι γιὰ τοὺς ἀνθρώπους. Χαιρετίσματα ἀπὸ ὅλη μου τὴν καρδιά σὲ ὅλους. Εἴμαστε ἀντάξιοι τῶν προγόνων μας καὶ τῆς Ἑλλάδος. (Δὲν τρέμω καθόλου ἀλλὰ γράφω ὄρθιος! Ἀναπνέω γιὰ τελευταία φορὰ τὸ μυρωμένο πρωινὸ Ἑλληνικὸ ἀέρα! Μεταλάβαμε, ραντιστήκαμε καὶ μὲ κολώνια πού εἶχε κάποιος!) Χαῖρε Ἑλλάδα μητέρα ἡρώων. Χαίρετε ἀγαπημένοι μου. Ἔχετε γειά. Νὰ κρατηθῆτε ὅλοι στὸ ὕψος σας. Γειά σας ἀδελφοῦλες μου. Γειά σου πατερούλη καὶ γλυκεῖά μου Μητερούλα. Κουράγιο. Ζήτω ἡ πατρίδα. Σᾶς φιλῶ μὲ ἀγάπη

Λευτέρης

ΚΩΣΤΑΣ ΣΙΡΜΠΑΣ

Εικοσιδύο χρονῶ. Κουρέας. Γεννήθηκε στὰ Τρίκαλα τῆς Θεσσαλίας στὰ 1922. Προσχώρησε στὶς πρώτες πρώτες ὁμάδες τοῦ βουνοῦ. Ἐδειξε ἰδιαίτερη δραστηριότητα στὴν ὀργάνωση ἀντιστασιακῶν ὁμάδων στὴ γύρω ἀπ’ τὰ Τρίκαλα περιοχὴ. Πιάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ’43, ἀπὸ τὶς ἰταλικὲς ἀρχὲς Κατοχῆς. Ἀπελευθερώθηκε στὶς 8 τοῦ Σεπτεμβρίου τοῦ 1943, ὅταν ἓνα μεγάλο τμήμα Ἰταλῶν στρατιωτῶν, ἐνώθηκε μὲ τοὺς Ἑλλήνες τῆς Ἀντίστασης. Στὶς 18 Ἀπριλίου τοῦ 1944, σὲ μιὰ ἐπιχείρηση ἐναντίον τοῦ γερμανικοῦ Φρουραρχείου στὰ Τρίκαλα, σκοτώθηκαν 8 Γερμανοὶ στρατιῶτες, ἀλλ’ ὁ Σίρμπας πιάστηκε ἀχμαλώτος. Ὁδηγήθηκε γιὰ λίγες ὥρες στὶς τοπικὲς φυλακὲς καὶ βασανίστηκε. Τὴν ἴδια μέρα, οἱ Γερμανοὶ τὸν κρέμασαν στὴν κεντρικὴ πλατεῖα τῶν Τρικάλων μπροστὰ στὸν πατέρα του. Τὸ σκοινὶ ἔσπασε. Ἡ ἐκτέλεση ἐπαναλήφθηκε γιὰ τρίτη φορὰ — καὶ πέτυχε. Μαζί του κρεμάστηκαν οἱ σύντροφοί του Μπράγκης, Πέτρος Γιάννακας, Σέργιος Γκάτζος καὶ Κώστας Στεργιόπουλος. Ὁ Σίρμπας, λίγο πρὶν ἀπ’ τὴν ἐκτέλεσή του, ἔστειλε τὸ παρακάτω γράμμα στὸν πατέρα του :

18 Ἀπρίλη 1944

Πατρὲντέ μου πατέρα,

Σὲ δυὸ ὄρες θὰ μὲ κρεμάσουν στὴν πλατεῖα γιὰτί εἶμαι πατριώτης. Δὲ μποροῦμε νὰ κάνουμε τίποτα. Μὴν πικραίνεσαι πατέρα. Αὐτὸ ἦταν γραφτὸ γιὰ μένα. Πεθαίνω μὲ παρέα. Ἀντίο. Φιλῶ τὴ μητέρα καὶ ὅλους. Χαιρετισμούς στοὺς γείτονες. Καλὴ ἀντάμωση στὸν ἄλλο κόσμο. Θὰ σᾶς περιμένω. Καὶ ἡ μέρα πού θὰ φτάσετε, θὰ εἶναι γιὰ μένα γιορτὴ. Τὰ πράγματά μου, θὰ τὰ πάρετε ἀπὸ τὴν Ἀστυνομία. Τὸ πορτοφόλι μου, δὲν εἶχε μέσα τίποτα. Ὅμως εἶναι καινούριο. Πάρτο ἐσὺ πατέρα. Γειά σας. Νὰ θυμᾶσαι πὼς ὁ γιός σου πάει πικραμένος, γιὰτί δὲ θ’ ἀκούσει τὶς καμπάνες τῆς Ἐλευθερίας. Ἀντίο. Ζήτω ἡ Ἐλευθερία.

Κώστας

Ἦτανε γραφτὸ νὰ πεθάνω Ἀπρίλη.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΛΥΚΟΥΡΙΝΟΣ

Δεκατεσσάρω χρονῶ. Μαθητῆς Γυμνασίου. Γεννήθηκε στὴν Καλλιθέα στὰ 1929. Ἀρχισε τὴν παράνομη δράση του σὰ σύνδεσμος ἀνάμεσα σὲ διάφορες ἀντιστασιακὲς ὀργανώσεις. Πιάστηκε στὶς 13 τοῦ Μάη τοῦ 1943, ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς,

στην Καλλιθέα, την ώρα που μετάφερε μια διαταγή από κάποιο τομέα της Αθήνας στην Καλλιθέα. Οδηγήθηκε στα κελιά της οδού Μέρλιν. Βασανίστηκε άγρια. Μεταφέρθηκε στο στρατόπεδο του Χαϊδαριού. Τουφεκίστηκε, χωρίς δίκη, στις 5 του Σεπτεμβρίου του 1943 στην Καισαριανή, μαζί με άλλους έφτα πατριώτες. Το παρακάτω μήνυμα, ο Λυκουρίνος το πέταξε απ' το καμiónι που τους πήγαινε στον τόπο της εκτέλεσης. Το περιμάζεψαν περαστικοί.

Μπαμπά,

Με πᾶνε στην Καισαριανή για εκτέλεση μαζί με άλλους 7 κρατούμενους. (Ακολουθούν τα όνόματα και τα επίθετα των συντρόφων του). Σ'ε παρακαλώ πολύ, ειδοποίησε τα σπίτια τους. Μή στεναχωρηθητέ. Πεθαίνω για τη λευτεριά της Πατρίδας.

Ἄντρεας

ΜΙΑ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΜΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ

Ἵ Ο Θέμος Κορνάρος, κρατούμενος κι ὁ ἴδιος, ἔχει καταθέσει στο βιβλίο του "Στρατόπεδο τοῦ Χαϊδαριού" τὴν παρακάτω συγκλονιστικὴ μαρτυρία γιὰ τὸ μικρὸ Λυκουρίνο :

«... Δὲ θὰ ξεχάσω ἕνα παιδάκι ὡς δώδεκα χρονῶ. Λυκουρίνο τὸ λέγανε. Μὲ πλησίασε μιὰ νύχτα παγωμένη.

— Κοιμᾶσαι; μοῦ λέει.

— Ὅχι παιδί μου. Κρυώνεις; Κοιμήσου ἐδῶ.

— Ἐχω κουβέρτες. Ἄλλὰ ἤθελα νὰ σὲ παρακαλέσω γιὰ κάτι. Μὰ νὰ μὴν τὸ πεῖς σὲ κανένα.

— Ἐ, πῶς γίνεται, Λυκουρίνο, νὰ πῶ ξένο μυστικό!

— Ἄν ἔχεις ἕνα τσιγάρο! Νὰ δεῖς, ποῦ ἐγὼ θὰ σοῦ τὸ δώσω αὔριο!

— Ἐχω πολλά, παιδί μου, ἀλλὰ καπνίζεις;

— Ἀπόψε θὰ καπνίσω. Εἶδα ἕνα κακὸ ὄνειρο. Καὶ λυπᾶμαι πολὺ τὸν μπαμπά Ἄποστολὴ καὶ τὸν Κώστα! Νὰ δεῖς, ποῦ θὰ πάθουσε κανένα κακὸ!

— Δὲ μοῦ λὲς τ' ὄνειρό σου;

— Δὲ θὰ τὸ καταλάβεις! Θέλω νὰ σοῦ πῶ, ἀλλιῶς εἶναι τὰ ὄνειρα τῶν παιδιῶν!

Σηκώθηκα, ὅπως μπόρεσα, καὶ κούτσα - κούτσα σύρθηκα στὸ

Λουίτζι Νόννο, ὁ δυναμικὸς πρωτοποριακὸς συνθέτης, ποῦ ἦ κοινωνικὴ του "στράτευση" δὲ μειώνει τὴν ἀξία τοῦ ἔργου του



θάλαμο. Μ' ἀνησυχούσε πολὺ αὐτὸ τὸ παιδί. Πολὺ λίγο προσέσαμε τὴ μοναξιά τῶν παιδιῶν τοῦ Στρατοπέδου. Κι αὐτὰ τὸ βλέπουν φυσικό. Βγάλανε τὸ καταδικαστικὸ συμπέρασμα γιὰ τοὺς μεγάλους, πῶς "... ἀλλιῶς εἶναι τὰ ὄνειρα τῶν παιδιῶν! ". Φυσικὰ θὰ προχώρησαν καὶ θὰ ξεκαθάρισαν μόνους, πῶς κι ὁ ἐγωισμὸς τῶν μεγάλων εἶναι κάτι φριχτὸ! Ἄλλοιμονο στὴν κοινωνία, ποῦ δὲν ἔχει καταχτήσει τὴν ἐμπιστοσύνη τῶν παιδιῶν...

Μοῦ εἶπε ψέματα πῶς καπνίζει. Τὰ τσιγάρα τὰ μοίρασε σὲ μιὰ παρέα γερόντων, ποῦ τουρτουρίζουσε σὲ μιὰ γωνιά. Τώρα κάθεται καὶ τοὺς λέει παραμύθια! Πόσο τὸ ντρέπομαι τὸ μεγάλο αὐτὸ παιδί! Μὲ πόση σοφία καὶ μὲ πόση ἀπλοχερία παραχωρεῖ τὰ προνόμια του γιὰ ν' ἀπαλύνει τὸν πόνο στὶς καρδιές τῶν μεγάλων. Κ' ὕστερα, μόνο, ἔρημο, χωρὶς καμιά ἐλπίδα στὴ φοβερὴ του μοναξιά, τριγυρίζει τὸ θάλαμο, τρίβει τὰ χεράκια του νὰ ζεσταθοῦνε, καὶ περιμένει τὴ νύχτα νὰ περάσει. Ξενύχτης, κατὰδικος σωστός, ἀγωνιστὴς δολοκλήρος, μὲ δική του κατηγορία, ὅξω ἀπὸ τὸν παιδικὸ κῆπο, ξένος, βρῆκε τὴ δύναμη νὰ κρύβεται καὶ κανένας νὰ μὴ νιώσει τὸ παράπονό του!

Σὲ ἡλικία ποῦ ἔπρεπε νὰ χορτάσει τὸ παιχνίδι καὶ τὸ γέλιο, ἀγωνίστηκε σ' ἐπικίνδυνα πόστα γιὰ τὴν ἐλευθερία τοῦ τόπου του! Ἐποניתὴς ἀκούραστος, πρόθυμος, ὄλο αὐτοθυσία κ' ἐπίγνωση τοῦ κινδύνου, δούλεψε στὶς πρώτες γραμμὲς τοῦ ἀγώνα. Τὰ "Ἐς - Ἐς" βρῆκανε τὰ ἴχνη τῆς παρέας του. Στάθηκε μπρὸς κ' ἔφραξε τὸ δρόμο! Τὸ κρέμασαν, τὸ βασάνισαν ἀπάνθρωπα.

— Τίποτα δὲ θὰ μάθετε ἀπὸ μένα! ἦταν ἡ ἀπάντησή του. Τὸ μόνο ποῦ ἔχω νὰ σᾶς πῶ, εἶναι πῶς ὁ πατέρας μου δὲν ξέρει τίποτα καὶ νὰ τὸν ἀφήσετε ἤσυχο. Ἐμένα κάνετέ με ὅ,τι νομίζετε.

Τὸ φέρανε στὸ Χαϊδάρι. Κ' ἐδῶ συνεχίζει τὸν ὁμορφὸ ἀγώνα, προσπαθώντας νὰ σταθεῖ γιὰ τοὺς μεγάλους, ὅ,τι θὰ λαχταροῦσε νὰ γίνουσε αὐτοὶ γιὰ τὸ παιδί.

Τὴν ἐπομένη τὸ πήρανε γιὰ ἐκτέλεση. Κ' ἔτρεχε σὰ ζαρκαδί στὴ γραμμὴ του, γιὰ νὰ μὴν περάσει ἀπὸ τὸ μυαλό κανενός, πῶς δὲν ἦταν παλληκάρι ὡς τὴν ὕστερη ὥρα! ».

ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΟ « Σ' ΟΛΟΥΣ ΕΚΕΙΝΟΥΣ... »

Ποῦ βρῆκε ὁ Νόννο τὰ γράμματα τῶν τριῶν Ἑλλήνων ἀγωνιστῶν; Στὰ 1954, ὁ γνωστὸς Ἰταλὸς ἐκδότης Τζουλιό Ἐινάουντι κυκλοφόρησε, στὰ Ἰταλικά, στὸ Τουρίνο, ἕναν ὁγκώδη τόμο μὲ 750 περίπου σελίδες καὶ τὸν τίτλο "Lettere di condannati a morte della Resistenza europea". Μ' ἄλλα λόγια: "Γράμματα καταδικασμένων σὲ θάνατο τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀντίστασης".

Ἀπὸ τὴ συγκλονιστικὴ αὐτὴ ἀνθολογία, μὲ ἀποχαιρετιστήρια μηνύματα μελλοθανάτων, διάλεξε ὁ Λουίτζι Νόννο τὰ κείμενα ποῦ μελοποίησε.

Ὁ τόμος περιλαμβάνει γράμματα ἐκτελεσθέντων ἀπὸ δεκάξη χῶρες : 35 Γάλλων, 32 Ἑλλήνων, 31 Ἰταλῶν, 27 Τσεχοσλοβάκων, 26 Γερμανῶν, 17 Βουλγάρων, 17 Γιουγκοσλάβων καὶ 17 Πολωνῶν, 15 Βέλγων, 12 Αὐστριακῶν, 12 Δανῶν, 12 Νορβηγῶν, 10 Ὁλλανδῶν, 5 Οὐγγαρέζων, 5 Ρώσων καὶ ἑνὸς ἀπὸ τὸ Λουξεμβούργο.

Στὸν τόμο ἀφιερώνονται 35 σελίδες στὴν Ἑλλάδα καὶ περιεχόμενα μηνύματα τῶν ἐξῆς 32 Ἑλλήνων ποῦ ἐκτελεστήκαν ἀπὸ τοὺς Ναζὶ : Κώστας Βαβουράκης, Ἄγγελος Μπάρκας, Μαρῖνος Μπάρκας, Λευτέρης Κιοσσές, Γιῶργος Κωτούλας, Ἀντώνης Λιαμᾶς, Βασίλης Κουνιάρης, Ἡλίας Κανάρης, Σπύρος Τζαβέλλας, Δημήτρα Τσάτσου, Ἰωακείμ Λούλιας, Ἄντρεας Λυκουρίνος, Γιῶργος Γιατράκος, Κώστας Ὁρφανίδης, Μιχάλης Μουτάκης, Σεραφεῖμ Τριανταφύλλου, Γιάννης Κωνσταντόπουλος, Κώστας Σίρμπας, Μήτσος Ρεμπούτσικας, Στράτος Δημόπουλος, Γιῶργος Δανιῶλος, Γιάννης Δημοσιάνος, Κώστας Μανωλόπουλος, Ροδσσοσ Κούνδουρος, Γιῶργος Γιουροῦκος, Κώστας Παναγιώτης, Δημήτρης Κιρίκος, Πέτρος Γρίσπος, Ἀντώνης Καλόγερος, Γιῶργος Βασιλάς, Δημήτρης Εὐθυμίου καὶ Λεάνδρος Καβαφάκης.

Ἡ κουβερτούρα τοῦ τόμου καλύπτεται ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ τελευταίου γράμματος τοῦ Ἑλλήνα ἀγωνιστῆ Ἀντώνη Λιαμᾶ, στὴ γυναῖκα του Κατερίνα.

Ἀπὸ τὸν πολυσέλιδο πρόλογο ποῦ ἔγραψε γιὰ τὸ βιβλίο ὁ Τόμας Μάν δίνουμε ἕνα πολὺ μικρὸ ἀλλὰ χαρακτηριστικὸ ἀπόσπασμα :

«... Η πίστη, ή ελπίδα κ' ή αυτοθυσία μιᾶς εὐρωπαϊκῆς νεολαίας, ἂν πῆρε τὸ εὐγενικὸ ὄνομα "Résistance", σὲ μιὰ ὁμόφωνα διεθνή Ἀντίσταση ἐναντία στὴν ἀτίμωση τῶν χωρῶν τῆς, στὸ αἶσχος μιᾶς χιτλερικῆς Εὐρώπης καὶ στὴ φρίκη ἐνὸς χιτλερικοῦ κόσμου, δὲ σημαίνει πὼς ἤθελε ἀπλῶς ν' ἀντισταθεῖ" μὰ κι ὅτι ἔνωθε πὼς ἦταν ἡ πρωτοπορία γιὰ μιὰ καλύτερη ἀνθρώπινη κοινωνία».

Ὁ Λουίτζι Νόννο σύνθεσε τὴν καντάτα τοῦ ἕνα χρόνου περίπου μετὰ τὴν κυκλοφορία τοῦ βιβλίου. Ἦταν παραγγελία τῆς Westdeutschen Rundfunk, τῆς Δυτικογερμανικῆς Ραδιοφωνίας τῆς Κολωνίας. Στὰ 1957, τὸ "Il Canto Sospeso" ἐκδόθηκε ἀπὸ τὸ μουσικὸ οἶκο "Ἄρς Βίβα" τοῦ Μάιντς.

Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς ἡ μετοχή "sospeso" στὸν τίτλο τοῦ ἔργου, σημαίνει "κομμένο", "πού 'μεινε στὴ μέση" ἀλλὰ καὶ "μετέωρο". Ἀφήνοντας "μετέωρη" κι αὐτὴ ἀκόμα τὴν ἀφιέρωση, ὁ Λουίτζι Νόννο χαρίζει τὸ ἔργο του "A tutti loro", δηλαδὴ "σ' ὅλους ἐκείνους"...

Τὸ "Il Canto Sospeso" εἶναι γραμμένο γιὰ τρεῖς σολίστες (σοπράνο, ἄλτο, тенόρο), μιχτὴ χορωδία καὶ μεγάλη ὀρχήστρα: 4 φλάουτα καὶ πίκκολι, 2 ὄμποε, 2 κλαρινέτα σέ σι ὕφ., 1 κλαρινέτο μπάσο, 2 φαγκότα, 6 κόρνα σέ φα, 5 τρομπέτες σέ σι ὕφ. καὶ ρε, 4 τρομπόνια, τύμπανα ὀρχήστρας (3 ἐκτελεστές), 5 τύμπανα δίχως "χορδές" (Schnarrsaiten), 5 κρεμαστά κύμβαλα, βιμπραφόν, ξυλόφωνο, μαριμπαφόν, γκλόκενσπηλ, 12 καμπάνες, 2 ἄρπες, τσελέστα καὶ ἔγχορδα. Ἡ διάρκεια τοῦ ἔργου εἶναι 28'. Ἡ σύνθεση χωρίζεται στὰ παρακάτω ἐννιά μέρη:

1. Ὁρχήστρα.

2. Χορωδία ἀ καπέλλα. Κείμενὸ ἐπιστολῆς τοῦ 26 χρονῶ Βούλγαρου δασκαλοῦ καὶ δημοσιογράφου Ἄντον Ποπώφ:

«... Πεθαίνω γιὰ ἕνα κόσμο πού θὰ λάμπει μὲ φῶς τόσο δυνατό καὶ μὲ τόσο ὁμορφιά πού ἡ θυσία μου θὲ νὰ 'ναι μηδαμινή. Γι' αὐτὸ πέθαναν ἑκατομμύρια ἄνθρωποι στὰ ὁδοφράγματα καὶ στὸν πόλεμο. Πεθαίνω γιὰ τὴ δικαιοσύνη, οἱ ιδέες μας θὰ νικήσουν».

3. Σοπράνο, ἄλτο, тенόρος κι ὀρχήστρα. Κείμενα ἐπιστολῶν τριῶν Ἑλλήνων: τοῦ 14 χρονῶ μαθητῆ Ἄντρεᾶ Λυκουρίνου, τοῦ 19 χρονῶ σπουδαστῆ Λευτέρη Κιοσσέ καὶ τοῦ 22 χρονῶ κουρέα Κώστα Σίρμπα:

«... μὲ πᾶνε στὴν Καισαριανὴ γιὰ ἐκτέλεση, μαζί μ' ἄλλους ἑφτά. Πεθαίνω γιὰ τὴ Λευτεριά τῆς Πατρίδας...».

«... σήμερα θὰ ἐκτελεσθοῦμε. Πεθαίνουμε σὰν ἄντρες γιὰ τὴν πατρίδα. Νὰ κρατηθῆτε ὅλοι στὸ ὕψος σας...».

«... θὰ μὲ κρεμάσουν στὴν πλατεία γιατί εἶμαι πατριώτης. Ὁ γιός σου πάει, δὲ θ' ἀκούσει τίς καμπάνες τῆς Ἐλευθερίας...».

4. Ὁρχήστρα.

5. Τенόρος σόλο κι ὀρχήστρα. Κείμενο ἐπιστολῆς τοῦ Χαϊμ, 14 χρονῶ ἀγροτόπαιδου ἀπὸ τὴν Πολωνία:

«... ἂν ὁ οὐρανὸς ἦταν χαρτί κι ὅλες οἱ θάλασσες τοῦ κόσμου μελάνι, πάλι δὲ θὰ μπορούσα νὰ σᾶς περιγράψω τὰ ὅσα ὑποφέρω κι ὅλα ὅσα ἀντικρῶζω γύρω μου. Λέω σ' ὅλους "ἔχετε γειά" καὶ κλαίω...».

6. Χορωδία κι ὀρχήστρα. Κείμενο ἐπιστολῆς τῆς Πολωνίδας Ἐσθῆρ Σρούλ:

«... οἱ πόρτες ἀνοίγουν. Νάτοι οἱ δολοφόνοι μας μαυροκτυμένοι. Μᾶς κυνηγοῦν ἔξω ἀπὸ τὴ συναγωγή. Πόσο σκληρὸ εἶναι ν' ἀποχαιρετᾶς γιὰ πάντα τὴν ὁμορφὴ ζωὴ...».

7. Σοπράνο σόλο, γυναικεῖα χορωδία, ὀρχήστρα. Κείμενο ἐπιστολῆς τῆς Ρωσίδας Λιούμπκα Σβέτσοβα.

«Ἐχε γειά, μάνα, ἡ κόρη σου Λιούμπκα πάει μὲς στὴν ὕγρη γῆ...».

8. Ὁρχήστρα.

9. Χορωδία καὶ τύμπανα ὀρχήστρας. Κείμενα ἐπιστολῶν τῆς Ρωσίδας Ἰρίνα Μαλοζίν, τοῦ 40 χρονῶ Ἰταλοῦ στοιχειοθέτη Ἑουσέμιο Τζιανμπόνε καὶ τῆς 32 χρονῶ Γερμανίδας ἐργάτριας Ἐλλι Φόικτ:

«... δὲ φοβᾶμαι τὸ θάνατο...».



Λευτέρης Κιοσσέ, ὁ σεμνὸς δεκαεπταετηρὸς φοιτητῆς, πού ἐκτελέστηκε ἀπὸ τοὺς ναζί, πρὶν 32 χρόνια στὴν Καισαριανή

«... Θὰ 'μαι ἡρεμος καὶ ἡσυχος μπροστὰ στὸ ἐκτελεστικὸ ἀπόσπασμα. Εἶναι ἄραγε τὸ ἴδιο ἡσυχος καὶ κείνοι πού μᾶς καταδίκασαν;».

«... πηγαίνω μὲ τὴν πίστη μιᾶς καλύτερης ζωῆς γιὰ σᾶς».

Ἱστορικά, ἡ καντάτα τοῦ Νόννο θεωρεῖται ἔργο-σταθμὸς στὴ μεταπολεμικὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης τῆς σύνθεσης. Εἶναι ἡ ἀποθέωση ἐνὸς φωνητικοῦ λυρισμοῦ, βγαλμένου ὁμῶς μέσα ἀπὸ μιὰ αὐστηρότατη ὀργάνωση ὅλων τῶν παραμέτρων (τονικά ὕψη, διαστήματα, ρυθμοί, ἡχοχρώματα, διάρκειες κλπ.) τῆς γραφῆς πού 'ναι γνωστὴ σὺν "καθολικὸς σπειραϊσμός". Τὸ ἔργο ἀνοιξε νέους δρόμους στὴν ἀντιμετώπιση τοῦ φωνητικοῦ στοιχείου ἀπὸ τὴ μεταπολεμικὴ σύνθεση.

ΝΟΝΟ, ΕΝΑΣ ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΟΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΣ

Προτοῦ μιλήσουμε λεπτομερέστερα γιὰ τὸ "Τραγοῦδι πού κόπηκε", ἄς δοῦμε τὴ μουσικὴ φυσιογνωμία τοῦ διάσημου Ἰταλοῦ πρωτοποριακοῦ συνθέτη Λουίτζι Νόννο.

« Πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ζυγηθῆσιν τὴ νέα δύναμη τοῦ συναίσθηματος πού μόνο μὲς ἀπὸ τὴ Νέα Μουσικὴ μπορεῖ νὰ γεννηθεῖ». Τὰ λόγια αὐτὰ τοῦ Νόννο θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανένας πὼς τὸν... συνορίζουν!

Γεννήθηκε στὶς 29 Γενάρη τοῦ 1924 στὴ Βενετία. Ὁ Γάλλος μουσικολόγος Κλώντ Ροστάν ἀναφέρει χαρακτηριστικὰ στὸ "Λεξικὸ τῆς Σύγχρονης Μουσικῆς" του ("Ἐκδοση Λαρούς,

ΣΤΙΣ ΔΥΟ ΕΠΟΜΕΝΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ: Τὸ τελευταῖο γράμμα τοῦ Λευτέρη Κιοσσέ στοὺς δικούς του. "Ἐνα φύλλο χαρτί, ἀπὸ φτηνὸ μπλοκάκι τσέπης, μεγεθυμένο ἐδῶ τέσσερις φορὲς

Κυρία Μαρία
Κνωσός. Προβύβρον
Χαγανδρίου Αθηνών

Α. Σ. Δουκός 27/5
Αγαπητέ μου Μιχαήλ
Σε τελευταία ανάγκη

Σήμερα 5/6/42 δε σου έχω
σέβεται

Πρωταίνουσ και ανδρική
για την κατάστασι Διενεω-
γασίας μεθό σου και την
δουλειά να συνεχισθεί
και στα και να γίνονται
και η εσωτερική Σαύχονα
να είναι χηρότα και να γίνονται

Ζυρόσασθε, τί νά γίνη.

Οί γύρω ναι οι χαρτί είναι
γυάρος ένδρως

Χαυρήνισα από όζη του
νιρ νερδου σε όζου

Εί γαντα ένδρως τωρ απογονω
πας ναι τις Ελλάδος

(Δεν βρω νωδου αλλα πδζν
όρδου! ~~_____~~)

Αννα... εσορα
το γυρωγίνο σπινός Ελληνος
άρα! Μολυβόβασε πανω

ναι ναι ναι ναι
ναι άχα ναι ναι!

Χαυρη Ελλάδα γυρω αέρων
Χαυρη ναι ναι ναι

Εχολο γυρ. Πάρα ναι ναι
όζη όζη όζη ναι. Γαντα

άδελφός γου. Γαντα ναι ναι
ναι γυ ναι ναι Μολυβόβασε. Κουράγιο
Ζήλω ή ναι ναι ναι ναι ναι

Παρίσι 1970) πώς, για ένα διάστημα, εϋθὺς μετὰ τὸ Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ὁ Νόννο θεωρήθηκε — μαζί με τὸν Πιέρ Μπουλέζ καὶ τὸν Καρλχάιντς Στόκχαουζεν — σάν ἕνας ἀπὸ τοὺς “τρεις μεγάλους” τῶν τάσεων τῆς μουσικῆς μετὰ τὸ Βέμπερν.

Δεκαεπτὰ χρονῶ ὁ Νόννο παρακολούθησε μαθήματα (1941 - 46) στὴ Βενετσιάνικη Ἀκαδημία “Μπενεντέττο Μαρτσέλλο” μετὰ τὸ συντηρητικὸ συνθέτη Μαλιπιέρο, ἀπὸ τὸν ὁποῖο δὲν κέρδισε σπουδαῖα πρᾶματα. Παράλληλα, σπούδασε νομικὰ στὴν Πάντοβα καὶ εικοσιδύο χρονῶ, στὰ 1946, πήρε κ’ ἕνα... ἐντελῶς ἀχρηστὸ δίπλωμα νομικῆς! Τὸ 1946 - 50 τὸν βρισκόμασε κοντὰ στὸ συμπατριώτη του συνθέτη Μπροῦνο Μαντέρνα ποὺ τοῦ δίνει μαθήματα (συγκριτικὴ ἀνάλυση τῆς τεχνικῆς τῆς σύνθεσης σ’ ἔργα τοῦ Μεσαίωνα καὶ τῆς Ἀναγέννησης) καὶ τὸν υποστηρίζει.

Εἰκοσιτεσσάρω χρονῶ στὰ 1948, σπουδάζει τὴ δωδεκάφθογγη τεχνικὴ κοντὰ στὸ διάσημο ἀρχιμουσικὸ κ’ ἐνθουσιῶδη ἀπόστολο τῆς σύγχρονης μουσικῆς Χέρμαν Σέρχεν. Στὰ 1950 ὁ Σέρχεν πρωτοπαρουσιάζει τὸ Νόννο στὸ Φεστιβάλ τοῦ Ντάρμστατ — ἀληθινῆς Μέκκας τῆς σύγχρονης μουσικῆς — μ’ ἕνα ἔργο του γιὰ ὀρχήστρα: τὴς “Variazioni Canoniche” (1950), πάνω σὲ μιὰ δωδεκάφθογγη σειρά ἀπὸ τὸ ἔργο 41 τοῦ Σαϊνμπεργκ, τὴν “Ἔδῃ στὸ Ναπολέοντα”, γιὰ κουαρτέτο ἐγχόρδων, πιάνο κι ἀφηγητῆ, σὲ κείμενο τοῦ λόρδου Βύρωνα. Πέντε χρόνια ἀργότερα, στὰ 1955, ὁ Νόννο παντρεύεται καὶ τὴν κόρη τοῦ Σαϊνμπεργκ, τὴν ὀρειότατη Νούρια!

Ὁ Νόννο ἔχει ἤδη ἀποσύρει κι ἀποκηρύξει ὅλες τὶς νεανικὲς του συνθέσεις, τῆς ἐποχῆς τοῦ Μαλιπιέρο. Ὑστερα ἀπὸ μιὰ θητεία στὸ δωδεκάφθογγο σύστημα πέρασε στὸ λεγόμενον “καθολικὸ σειραϊσμὸ”, τὴν αὐστηρὴ δηλαδὴ ὀργάνωση ὄχι μόνο τῶν τονικῶν ὑψῶν (τῆς διάταξης τῶν φθόγγων) ἀλλὰ καὶ τῶν ρυθμῶν (διαρκειῶν), καὶ τῶν ἐναλλαγῶν τῆς δυναμικῆς καὶ τῶν ἡχοχρωμάτων. Πέτυχε, ὅμως, νὰ προσαρμόσει τὸ αὐστηρότατο αὐτὸ σύστημα σύνθεσης σὲ μιὰ λατινικὴ ἰδιοσυγκρασία. Ὁ Κλώντ Ροστάν μιλά γιὰ τὸ «*θαυμαστὸ μελωδικὸ του χάρισμα — κανεὶς σειραϊστὴς δὲν ἔχει ὅμοια αἴσθηση τῆς μελωδικῆς καμπύλης — ποὺ ἀποδίδει ὅλη τὴ συγκινησιακὴ τῆς δύναμη στὴ μονωδικὴ γύμνια τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς*».

Ὡστόσο, ὁ Νόννο εἶναι γνωστός ὄχι μόνο σάν πρωτοπόρος στὴν τέχνη του, ἀλλὰ καὶ σὰ στρατευμένους συνθέτης. Τὰ πιὸ σημαντικὰ ἔργα του ἀντιπροσωπεύουν διαμαρτυρίες, ἐνάντια στὸ φασισμό, στὴν καταπίεση κλπ. Τὴ δεκαετία τοῦ ’50 ἦταν μάλιστα ἕνας ἀπὸ τοὺς ἐλάχιστους “στρατευμένους” ποὺ δὲν ξέπεσαν στὸ φτηνὸ ἀκαδημαϊσμὸ τοῦ λεγόμενου “σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ”.

Ἡ φήμη τοῦ Νόννο χρονολογεῖται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Μετὰ τὸ 1950 οἱ Μαντέρνα, Σέρχεν καὶ Ρόσμπαιουν διευθύναν ἐπανεπιλημμένα παγκόσμιες πρεμιέρες ἔργων Νόννο στὸ Ντάρμστατ, στὸ Ραδιοσταθμὸ τοῦ Ἀμβούργου καὶ στὸ Φεστιβάλ τοῦ Ντόναουσεινγκεν. Τὴν περίοδο 1957 - 60 δίδαξε στὰ θερινὰ μαθήματα τοῦ Ντάρμστατ καὶ μετὰ τὸ 1959 στὴ θερινὴ σχολὴ τοῦ Ντάρτρινγκτον, στὴν Ἀγγλία. Ἐχει κάνει περιοδείες — δίνοντας διαλέξεις — σ’ ὅλο τὸν κόσμο. Σήμερα εἶναι ἐγκαταστημένος στὴ Βενετία μοιράζοντας τὸν καιρὸ του ἀνάμεσα στὴ σύνθεση καὶ τὴν πολιτικὴ.

Ὁ μουσικολόγος Χάνσγαϊργκ Πάουλι χωρίζει τὴ δημιουργία τοῦ Νόννο — χωρὶς νὰ περιλαβαίνει τὴ διαίρεση αὐτὴ τ’ ἀποκηρυγμένα ἔργα του — σὲ τρεῖς φάσεις:

1950-55, συνθέτει κυρίως ἐνὸργανη μουσικὴ: “Πολυφωνικὴ - Μονωδία - Ρυθμικὴ” (1951), γιὰ 6 ὄργανα καὶ κρουστά, “Σύνθεση” (1951), γιὰ ὀρχήστρα, “Δυὸ ἐκφράσεις” γιὰ ὀρχήστρα (1953), τὰ “Κάντι” γιὰ 13 καὶ τὰ “Ἰνκόντρι” γιὰ 24 ὄργανα (1955 καὶ τὰ δυὸ). Στὴν ἴδια ὅμως περίοδο (1952 - 53) ἀνήκουν καὶ τὰ τρία ὀρειότατα ἐπιτύμβιά του σὲ στίχους Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα καὶ τὸ μπαλέτο “Τὸ κόκκινο πανωφόρι” (1954) ἐμπνευσμένο ἐπίσης ἀπὸ τὸν “Ντόν Περλιπλίν” τοῦ Ἰσπανοῦ ποιητῆ.

Ἡ ἐπόμενη φάση στὴ δημιουργία τοῦ Νόννο εἶναι, κατὰ τὸν Πάουλι, τῆς “φωνητικῆς μουσικῆς”: Κυριότερα ἔργα εἶναι τὸ “Il Canto Sospeso”, οἱ “Varianti”, μουσικὴ γιὰ σόλο βιολί, ἔγχωρδα καὶ ξύλινα πνευστὰ (1956 - 57), τὰ “Χορικά τῆς Διδῶς” σὲ κείμενο Οὐγκαρέττι, γιὰ χορωδία καὶ κρουστά, καὶ ἄλλες φωνητικὲς συνθέσεις σὲ κείμενα Τσέζαρε Παβέζε, Ἀντόνιο Ματσάδο κ.ἄ.

Ἡ τρίτη φάση, ἀπὸ τὸ 1963 καὶ πέρα (ἀφοῦ τὸ 1960 - 61 ἔχει δώσει τὴν ὄπερά του “Μισαλλοδοξία 1960”), εἶναι τοῦ ἠλεκτρονικοῦ ἐργαστηριοῦ: “Ἀπὸ δῶ κ’ ἐμπρὸς δουλεύει τὴ φωνητικὴ ὕλη (ἀπαγγελία, τραγοῦδι κλπ.) μὲς στὸ ἠλεκτρονικὸ στούντιο. Στὰ κυριότερα ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς περιλαμβάνονται ἡ “Φωτισμένη Φάμπρικα”, σὲ κείμενα τῶν Τζουλιάνο Σκάμπια καὶ Τσέζαρε Παβέζε (1964) καθὼς κ’ ἡ μουσικὴ γιὰ τὴν “Ἀνακρίση” τοῦ Πέτερ Βάις (1965).

ΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΠΟΥ ‘ΜΕΙΝΕ ΜΕΤΕΩΡΟ...

Ἡ ἀξία κ’ ἡ σημασία τῆς καντάτας τοῦ Νόννο στὴ σύγχρονη μουσικὴ εἶναι τεράστια. Νὰ πῶς μιᾶ γιὰ τὸ “Il Canto Sospeso” ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σοβαροὺς θεωρητικούς τῆς σύγχρονης μουσικῆς, ὁ Γερμανὸς Οὐλριχ Ντιμπέλους στὸ βιβλίο του “Σύγχρονη Μουσικὴ 1945 - 1965” (“Ἐκδοση Πίπερ καὶ Σία, Μόναχο 1966):

«Τὰ “Canti” γιὰ 13 καὶ τὰ “Incontri” γιὰ 24 ὄργανα (δυὸ ἄλλα, ἐξίσου σημαντικὰ ἔργα τοῦ Νόννο, γραμμένα καὶ τὰ δυὸ τὸ 1955) ἐμφανίζονται ἐξᾴλου σάν ἐνδιάμεσοι σταθμοὶ στὴν ἐνὸργανη μουσικὴ του. Τὸ σειραϊκὸ πλέγμα γίνεται πικνότερο κι αὐστηρότερο, τὰ ἡχοχρώματα, οἱ ἐντάσεις κ’ οἱ ρυθμοὶ διατηροῦν μιὰ ὑψηλὴ λεπτὴ καὶ κοκκιῶδη πού βγαίνει ὅμως μὲσα ἀπὸ μιὰ δόμηση συνειδητῆ. Κ’ ἡ ροὴ τῆς μουσικῆς δὲν ἐξαρτᾶται πιὰ ἀπὸ ἀξέστες παρορμήσεις ἢ ἐλεγειακὲς χρονοτριβές. Ἡ προσάθεια τοῦ Νόννο γιὰ μιὰ ἐξισορρόπηση τῶν ἐνεργειῶν εἶναι φανερό πῶς ἔχει κερδίσει ἔδαφος καὶ σ’ αὐτὸ συντελοῦν κ’ οἱ ἀναλογίες τῶν δομῶν. Βρισκόμαστε σ’ ἕνα σημεῖο ἐκκίνησης γιὰ τὸ ἀποφασιστικὸ βήμα πρὸς τὴν κατάχτηση τῆς δικῆς του τεχνοτροπίας... κ’ ἐκείνης τῆς καινούριας ἀντίληψης γιὰ τὸ τραγοῦδι ὅπως τὴ διαμόρφωσε στὸ “Il Canto Sospeso”.

»... Διακεκομμένο ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα μετέωρο εἶναι τὸ ὕψος τοῦ τραγοῦδιος: Ἡ χορωδία τραγοῦδι μόνον μεμονωμένες συλλαβές καὶ ἤχους, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὰ ὄργανα τῆς ὀρχήστρας παίζουν μόνον μεμονωμένους ἡχητικὲς κηλίδες. Παρ’ ὅλ’ αὐτὰ, σάν ἀκούει κανένας μ’ ἀκρίβεια, διαπιστώνει ὅτι τὸ ἀνοιχτὸ τοῦτο πεδίο τῶν ἡχητικῶν στίξεων ὀργανώνεται σὲ μελωδικὲς γραμμὲς καὶ “μελωδίες ἡχοχρωμάτων” (Klangfarbenmelodien). Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο οἱ συλλαβές — καθὼς προχωροῦν περνώντας ἀπὸ φωνὴ σὲ φωνὴ — σχηματίζουν λέξεις, εἰρμούς λέξεων, προτάσεις. Νιώθει κανένας τὴ διαύγεια, τὴν οἰκονομία καὶ τὸ πνεῦμα μίᾳ ἀπόλυτης συνθετικῆς ὑπευθυνότητας, δίχως νὰ μπορεῖ νὰ πεῖ μὲ ἀκρίβεια ποῦθε προέρχεται ἡ ἐντύπωση αὐτῆ. Μερικά, ἐνδεχεται νὰ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ γενικὴ ἐμμονὴ στὴ δωδεκάφθογγη σειρά, μιὰ, ὅπως ὀνομάζεται Allintervallreihe, δηλαδὴ “σειρὰ μὲ ὅλα τὰ διαστήματα” ποὺ ξεκινᾶ ἀπὸ ἕνα φθόγγο (λα) καὶ κατόπιν κινεῖται καὶ πρὸς τὶς δυὸ χρωματικὲς κατευθύνσεις, δηλαδὴ λα, σι ὕφ., λα ὕφ., σι, σολ κ.ο.κ. ὡς τὴν ἐλαττωμένη ὄγδοη μι — μι ὕφ.»

Ὁ Ντιμπέλους, ἀφοῦ ἀναφερθεῖ στὴ σειραϊκὴ ὀργάνωση τῶν διαφόρων παραμέτρων, καταλήγει: «“Ὁλ’ αὐτὰ ὅμως εἶναι τεχνικὲς περιγραφές ποὺ ἀφαιροῦν ἀπὸ τὸ “Il Canto Sospeso” τὴν οὐσία του: τὴ σύνθεση ἐκείνη τοῦ φωνητικοῦ ἡχοχρώματος ποὺ χαρίζει στὴν ὅλη ἡχητικὴ εἰκόνα περίγραμμα, ἐνταση, εὐκαμνία ἀλλὰ καὶ μιὰ ἐκφραση ἀσυνήθιστα εὐγλωττη».

Ὁ Νόννο δημιουργεῖ τὶς δραματικὲς του ἐναλλαγές παίζοντας κυρίως μὲ τὶς διάρκειες, τὶς δυναμικὲς ἐνδείξεις καὶ τὰ ἡχοχρώματα: “Ἄλλωστε φορτίζει τὶς ἡχητικὲς κηλίδες ἢ τὶς μάζες του μὲ μιὰ ἐνταση ποὺ θυμίζει ἀπόμακρα ἐξπρεσσιονισμό, κι ἄλλωστε σπάζει τὴν ἐνταση αὐτὴ μὲ περισσότερο “ἀπρόσπετες” ἀποστροφές, ὅπως π.χ. στὸ τρίτο μέρος, ὅπου χρησιμοποιεῖ τὰ κείμενα τῶν τριῶν Ἑλλήνων: Τὸ μέρος αὐτὸ ἀρχίζει μ’ ἕνα “προανάκρουσμα” δεκαεννιά μέτρων — ἡχητικὲς κηλίδες κυρίως τῶν ξυλίνων καὶ χαλκίνων. Μπαίνουν κατόπιν οἱ δυὸ γυναικεῖες φωνές καὶ, μετὰ ἀπὸ τρία μέτρα, κι ὁ τενόρος, πάνω σὲ λεπτὲς φωτοσκιάσεις ἐγχόρδων: κάθε μιὰ τους ἐκφέρει τὸ κείμενο ἐνός μόνο ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἀγωνιστές κ’ οἱ τρεῖς τοὺς πλέκονται σὲ μιὰ σχεδὸν παγερὰ ἀπρόσπετη πολυφωνία ποὺ λειτουργεῖ ὅμως ἐκφραστικὰ καὶ σὲ συνάρτηση μὲ ὅ,τι ἔχει προηγηθεῖ κι ὅ,τι θ’ ἀκολουθήσει.

Τὸ “Θέατρο” θεώρησε χρέος νὰ περιλάβει, στὸ μικρὸ αὐτὸ ἀφιέρωμα, καὶ τὴ μουσικὴ γραφὴ ὁλόκληρου τοῦ III μέρους τοῦ ἔργου ποὺ ἀναφέρεται στοὺς τρεῖς Ἑλλήνες ἀγωνιστές.



LUIGI NONO: «IL CANTO SOSPESO»

Nº 3

158 $\frac{4}{8}$ / $\frac{3}{8}$ $\text{ca. } 152$

Fl. 1 *p ppp mf mf mp mf ppp*

Fl. 2 *mf ppp*

Ob. 1 *p mf mf ppp*

Ob. 2 *mf ppp*

Clar. 1 *mf mf ppp ppp p ppp mf*

Clar. 2 *p*

Clar. basso *mf p mp*

Fg. 1 *ppp ppp*

$\frac{4}{8}$ / $\frac{3}{8}$ $\text{ca. } 152$

Cor. 1 *mf mf p mf mf*

Cor. 2 *p*

Tr. 1 *mp ppp ppp mf*

Tr. 2 *ppp mf mf ppp*

Tr. 3 *ppp ppp mf*

Tr. 4 *mf ppp mf*

Tr. 5 *ppp p mf*

Trbne. 1 *ppp p*

Trbne. 2 *ppp mf*

This musical score page, numbered 165, features a woodwind and brass section. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Clarinet Bassoon (Clar. basso), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Trbne.). The score is divided into two systems. The first system contains five measures, and the second system contains five measures. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The dynamic markings are as follows: Flute (1st and 2nd) uses *ppp*, *p*, *mf*, and *ppp*; Oboe (1st and 2nd) uses *p*, *ppp*, *mf*, and *ppp*; Clarinet (1st and 2nd) uses *p*, *ppp*, *mp*, *mf*, and *ppp*; Clarinet Bassoon uses *mp*, *mf*, and *ppp*; Bassoon (1st) uses *ppp* and *mf*; Cor (1st and 2nd) uses *mf*, *ppp*, *mp*, and *ppp*; Trumpet (1st, 2nd, 3rd, 4th, and 5th) uses *mf*, *mp*, *ppp*, *p*, *mf*, and *ppp*; Trombone (1st and 2nd) uses *mf*, *mp*, and *ppp*. The notation includes various note values, rests, and slurs.

171

rall. $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{4}{8}$ / $\frac{3}{8}$ a tempo

Ob. 1 *mp* *p* *mf*

Ob. 2 *p* *mf* *ppp* *mf* *mf* *p* *mp*

Clar. 1 *mf* *mf* *mf* *ppp* *ppp* *p*

Clar. 2 *mf* *mf* *ppp* *mf*

Clar. basso *mf-ppp*

Fg. 1 *mf* *ppp* *p* *p*

Cor. 1 *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf*

Cor. 2 *ppp* *mf* *ppp*

Trbne. 1 *mf* *ppp*

Solo-Sopr. *p* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *ppp*

Solo-C. alto *p* *ppp* *mp*

Solo-Ten.

Viol. 1 (div.) *ppp* *p* *mp* *mp* *mp*

o *o* *o* *o* *o* *o*

Mi por - - ta - no a -
 Sie brin - - gen mich nach -

rall. $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{4}{8}$ / $\frac{3}{8}$ a tempo

1 Fl. 1

2 Fl. 2

3 Fl. 3

1 Tr. 1

2 Tr. 2

3 Tr. 3

4 Tr. 4

5 Tr. 5

Trbne. 1

Solo-Sopr.

Solo-C. alto

Solo-Ten.

Kes - - - sa - - - ria - ni. a mich

Kes - - - sa - - - ria - ni. a mich

a a i a mich og : : :

a a i M'im - - - pic - - - cher an - - - no

a a i Sie hân - - - gen mich

Viol. 1 (div. a.3)

Vla. (div.)

Vcl. (div.)

Fl.
 1 *mp* *mp* *p* *mp* *mp* *ppp*
 2 *mp* *ppp* *mp* *mp* *mp* *mp*
 3 *mp* *ppp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Ob.
 1 *ppp* *mp* *mp* *mp*
 2 *mp* *ppp* *mp* *mp*

Clar. basso
p *ppp* *mp* *mp*

Fg.
 1 *mp* *mp* *ppp* *ppp* *mp*

Cor.
 1 *ppp* *mp* *ppp* *ppp*
 2 *mp* *ppp* *ppp*
 3 *ppp* *ppp*

Tr.
 1 *ppp* *mp* *mp* *ppp* *ppp*
 2 *ppp* *mp* *ppp*
 3 *mp* *ppp*
 5 *mp* *ppp* *mp* *ppp*

Trbne.
 1 *ppp* *mp* *mp* *mp* *ppp*
 2 *ppp* *mp* *ppp* *ppp*

Solo-Sopr.
p *p* *p* *mp* *mp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *p*

Solo-C. alto
ppp *mp* *p* *mp* *ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *mp*

i *Sie* *e* *a* *in* *- sie* *- me*
zu *e* *zu* *- sam* *- men*

- gi *Ci* *fu* *- ci* *-* *le* *- ran* *- no* *e*
- Fe, *Sie* *er* *- sehie* *-* *Ben* *uns* *e*

Viol. 1 (div. a 3)
mp *mp* *mp* *ppp* *mp* *mp* *ppp*
mp *ppp* *mp* *ppp*

Vla. (div. a 3)
mp *mp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*
ppp *ppp* *mp* *ppp*

Vcl. (tutti)
ppp *mp* *mp* *ppp* *ppp*

Ob. 1 *p* *ppp* *mp* *mp* *ppp*

Clar. 1 *mp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *mp*

Clar. 2 *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp*

Clar. basso *ppp* *mp*

Fg. 1 *mp*

Cor. 1 *mp* *mp* *p* *ppp*

Cor. 2 *mp*

Trp. 2 *mp*

Trbne. 1 *mp* *mp* *ppp* *ppp* *mp*

Solo-Sopr. *p* *mp* *mp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Solo-C. alto

Solo-Ten. *mp*
per -
den

Viol. 1 (div. a. 5) *ppp* *mp* *p* *div. a. 2* *ppp* *mp*

Vla. (tutti)

Vcl. *ppp* *ppp* *mp* *mp*

Lyrics:
ad al - tri set - te
mit sie - ben an - de - ren
per - den

Fl. 1: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*
 Fl. 2: *mp*, *ppp*, *mp*, *ppp*, *mp*, *ppp*
 Ob. 1: *ppp*
 Clar. 1: *mp*, *ppp*, *mp*, *p*, *p*
 Clar. 2: *mp*, *p*, *mp*, *ppp*
 Clar. basso: *ppp*, *ppp*
 Cor. 1: *mp*, *mp*, *ppp*, *mp*, *mp*
 Cor. 2: *p*
 Cor. 3: *ppp*, *mp*
 Tr. 1: *ppp*, *mp*, *ppp*
 Tr. 2: *mp*, *ppp*, *mp*
 Tr. 3: *mp*, *ppp*, *mp*
 Tr. 5: *mp*, *mp*, *ppp*, *mp*, *ppp*
 Trbne. 1: *mp*
 Solo-Sopr: *ppp*, *mp*, *p*
 Solo-C:alto: *ppp*, *mp*, *ppp*, *ppp*, *p*, *ppp*
 Solo-Ten: *p*, *p*, *p*, *mp*, *mp*
 Viol. 1 (tutti): *mp*, *ppp*
 Vla. (div.): *p*, *mp*
 Vcl. (div. a 5): *mp*, *ppp*, *p*, *ppp*, *mp*, *ppp*, *ppp*, *mp*, *ppp*, *ppp*, *mp*, *ppp*, *ppp*, *mp*, *ppp*, *ppp*, *mp*

Lyrics:
 Solo-C:alto: e ich
 Solo-Ten: - ché ich so - bin pa - tri - o -
 Solo-Sopr: a a i e
 Solo-C:alto: a a mo - ria - - - ma a mir ster - - - ben

1 Fl. *mp* *PPP* *mp mp mp* *p* *mp*

2 Fl. *p* *p* *mp - PPP* *mp* *PPP - mp*

Ob. 1 *mp*

1 Tr. *mp* *mp - PPP*

2 Tr. *p* *p*

3 Tr. *mp* *p* *PPP - mp*

5 Tr. *mp* *PPP*

1 Trbne. *PPP* *p*

2 Trbne. *PPP - mp*

3 Trbne. *mp*

4 Trbne. *mp*

Solo-Sopr. *PPP - mp* *mp* *p* *mp - PPP* *mp*

da - uo - - mi - - ni a
 als - Män - - ner a

Solo-C.-alto *mp* *PPP* *PPP* *mp - PPP* *PPP* *PPP* *mp* *PPP*

da - uo - - mi - - ni per la Pa -
 als - Män - - ner für das Va - -

Solo-Ten. *PPP mp* *PPP* *p* *PPP*

- - ta i a a
 e a a

Via. (div.a.3) *mp > PPP* *PPP - mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *PPP < mp*

Vcl. (tr/i) *mp > PPP* *PPP - mp* *mp* *PPP* *mp* *PPP < mp*

mp > PPP *PPP - mp* *mp* *p* *mp* *PPP < mp*

mp

212

Fl. 1, 2, 3

Tr. 1, 2, 3, 4, 5

Solo-Sopr.

Solo-C.-alto

Solo-Ten.

Via. (tutti)

mp PPP mp PPP mp PPP

PPP P f p f f

mp mp mp mp p f f p p

p mf mp mf

mp mp mp mp a

ter - - tria land

mp PPP mp mp a a

PPP mp

219

Fl. 1, 2

Tr. 1, 2, 3, 4, 5

Solo-Sopr.

Solo-C.-alto

Solo-Ten.

Sohn fi - - glio

ne va non sen - - ti - - rà

geht fort, er wird nicht die

Tu - - Sohn se - - ne va non sen - - ti - - rà

Dein Sohn geht, geht fort, er wird nicht die

Tu - - Sohn fi - - glio

le Gio -

p f p mp f

mf

f P f f - p P

P f f - p mp f P f f - p P mf

mf P f P f mp

227

1
Fl. 2
3
Ob. 1
Clar. 1
Cor. 1
2
Tr. 1
2
3
4
5
Trbne. 1
Solo-Sopr.
Solo-C. alto
Solo-Ten.

f *p* *f* *p* *mp* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *mp* *f* *p* *mf* *mf*

p *f* *f* *f* *f* *p*

f *p* *mp* *f* *p* *f*

f *f* *p* *f* *f* *p*

mf *f* *p* *mf* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

mf *mp* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *p* *f* *p*

p *mp* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *p* *f* *p*

f

p *f* *f* *p* *f* *f* *f* *f* *p* *p*

p *p* *f* *f* *p* *mp* *f* *f* *p* *p*

P *f* *f* *f* *p* *p*

pa - - - ne del - - la li - - ber
o - - - den der Frei - - heit

cam - - pa - - ne del - - la li - - ber
den der Frei - - heit

cam - - del - - la li - - ber
den der Frei - - heit

Fl. 1, 2, 3, 4

Ob. 1, 2

Clar. 1

Cor. 1, 2, 3, 4, 5

Tr. 1, 2, 3, 4, 5

Trbne. 1, 2, 3, 4

Solo-Sopr.

Solo-C. alto

Solo-Ten.

hō - tā.
ren.

Viol. 1 (div. a 3)

Viol. 2 (div. a 3)

Via. (div. a 3)

Vcl. (div. a 3)

Cb. (div. a 3)

16

(Τὸ τραγούδι πού κόπηκε... — τέλος)



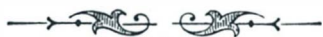
ΜΟΛΙÈΡΕ

ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΥΨΙΣΤΟΣ ΚΑΝΟΝΑΣ: Ν' ΑΡΕΣΕΙ ΕΝΑ ΕΡΓΟ!

... Θα πρόσβαλα ἄπρεπα ὅλο τὸν καλὸ κόσμο τοῦ Παρισιοῦ, ἂν τὸν κατηγοροῦσα πὼς μπόρεσε νὰ χειροκροτήσῃ μιὰ ἀνοησία. Καθὼς τὸ κοινὸ εἶναι ὁ ἀπόλυτος κριτῆς σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὰ ἔργα, θά'ταν ἀναίδεια δική μου νὰ τὸ διαψεύσω. Ἀκόμα κι ἂν εἶχα τὴ χειρότερη γνώμη γιὰ τὶς "Γελοῖες Κομφευσόμενες" μου πρὶν ἀπὸ τὴν παράστασή τους, πρέπει νὰ πιστέψω τώρα πὼς κάτι ἀξίζουν, ἀφοῦ τόσοι ἄνθρωποι μαζί εἶπαν τόσα καλὰ λόγια. Καθὼς ὅμως ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὶς χάρες πού τοὺς βρῆκαν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ δράση καὶ τὸν τόνο τῆς φωνῆς, μ' ἐνδιέφερε νὰ τὶς ἀπογυμνώσῃ κανένας ἀπ' αὐτὰ τὰ στολίδια: κ' ἔβρισκα πὼς ἡ ἐπιτυχία πού 'χαν στὴν παράσταση ἦταν ἀρκετὰ ὁμορφῆ, ὥστε νὰ μὴ μένει κανένας σ' αὐτὴν καὶ μόνο...

Πρόλογος στὶς "Γελοῖες Κομφευσόμενες", 1659



ΝΤΟΡΑΝΤ: ... Μάθε, Μαρκήσιε, σέ παρακαλῶ, κ' ἐσεῖς οἱ ἄλλοι ἐπίσης, πὼς ἡ λογικὴ δὲν ἔχει καθόλου προσδιορισμένη θέση στὴν κωμωδία: πὼς ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ μισὸ χρυσὸ λουδοβίκειο καὶ σ' ἓνα ταπεινὸ νόμισμα 15 σολδίων δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν καλαισθησία: πὼς ὄρθιος ἢ καθιστός, μπορεῖ τὸ ἴδιο νὰ βγάλει κανένας κακὴ κρίση καὶ πὼς, ἐπιτέλους, γιὰ νὰ πάρουμε τὸ ζήτημα γενικά, θὰ ἐμπιστευόμενον ἀρκετὰ τὴν ἐπιδοκιμασία τῆς πλατείας, γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγο ὅτι, ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς πού τὴ συνθέτουν, ὑπάρχουν ἀρκετοὶ πού εἶναι ἱκανοὶ νὰ κρίνουν ἓνα ἔργο σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες, κ' ὑπάρχουνε κ' οἱ ἄλλοι πού κρίνουν μὲ τὸ σωστὸ τρόπο, ἀφήνοντας δηλαδὴ νὰ τοὺς "πάρουν" τὰ πράγματα χωρὶς τυφλὲς προκαταλήψεις, χωρὶς ἐπιτηδευμένη ἐπιείκεια, χωρὶς γελοῖες λεπτότητες.

ΝΤΟΡΑΝΤ: Πιστεύετε, λοιπόν, κύριε Λυκίδα, πὼς ὅλο τὸ πνεῦμα κι ὅλη ἡ ὁμορφιά βρίσκονται στὰ σοβαρὰ ποιήματα, καὶ πὼς τὰ κωμικὰ ἔργα εἶναι ἀνοησίες πού δὲν ἀξίζουν κανέναν ἔπαινο;

ΣΕΛΕΣΤ: Ἐγὼ τουλάχιστο δὲν αισθάνομαι ἔτσι. Ἡ τραγωδία, τὸ δίχως ἄλλο, εἶναι κάτι ὡραῖο ὅταν δίνεται καλά: ἀλλὰ κ' ἡ κωμωδία ἔχει τὶς χάρες της, κ' ἐπιμένω πὼς τὸ γράψιμο τῆς μιᾶς δὲν εἶναι λιγότερο δύσκολο ἀπ' τῆς ἄλλης.

ΝΤΟΡΑΝΤ: Μὰ καὶ βέβαια, Κυρία μου: κι ὅσο γιὰ δυσκολία, ἂν πείτε πὼς περισσότερη ἔχει ἡ κωμωδία, ἴσως δὲ θὰ πέφτετε ἔξω. Γιατί, ἐπιτέλους, βρισκω πὼς εἶναι πολὺ πὸ εὐκόλο νὰ "κεντᾶς" πάνω σὲ μεγάλα συναισθήματα, νὰ προκαλεῖς μὲ στίχους τὴν

Τύχη, νὰ κατηγορεῖς τὸ Πεπρωμένο καὶ νὰ ξεστομίσεις βρισιὲς στοὺς Θεούς, παρὰ νὰ καταπιάνεσαι σωστὰ μὲ τὴ γελοιότητα τῶν ἀνθρώπων καὶ νὰ κάνεις εὐχάριστα στὸ θέατρο τὰ ἐλαττώματα ὅλου τοῦ κόσμου. Ὅταν ζωγραφίζεις ἥρωες, κάνεις ὅ,τι θέλεις. Δίνεις τὴν προσωπογραφία τους κατὰ τὸ κέφι σου, δὲν ἐπιζητᾶς καμιά ὁμοιότητα ἢ ἀληθοφάνεια, καὶ δὲν ἔχεις παρὰ ν' ἀκολουθήσεις τὰ χνάρια μιᾶς φαντασίας σ' ἔξαρση, πού συχνὰ ἀφήνει στὴν ἄκρη τὸ ἀληθινὸ γιὰ ν' ἀδράξει τὸ θαυμαστό. Ὅταν ὅμως ζωγραφίζεις ἀνθρώπους, πρέπει νὰ τοὺς ζωγραφίσῃς ἐκ τοῦ φυσικοῦ. Ὅλοι θέλουν αὐτὲς οἱ προσωπογραφίες νὰ μοιάζουν καὶ δὲν ἔχεις καταφέρει τίποτα, ἂν στὰ πρόσωπά σου δὲν ἀναγνωρίζονται οἱ ἄνθρωποι τοῦ αἰῶνα σου. Μὲ λίγα λόγια, στὰ σοβαρὰ ἔργα, φτάνει νὰ λὲς πράγματα λογικὰ καὶ καλογραμμένα γιὰ νὰ μὴ σὲ κατηγορήσῃ κανένας, ἐνῶ σ' ἄλλα, στὴν κωμωδία, αὐτὸ δὲν εἶναι ἀρκετό, ἐκεῖ πρέπει ν' ἀστειευτεῖς. Κ' εἶναι τὸ πιὸ παράξενο ἐγχείρημα νὰ κάνεις τοὺς τίμιους ἀνθρώπους νὰ γελάσουν.

ΛΥΚΙΔΑΣ: Αὐτοὶ πού κατέχουν τὸν Ἀριστοτέλη καὶ τὸν Ὀράτιο θεωροῦν, Κυρία μου, πὼς ἡ κωμωδία παραβιάζει ὅλους τοὺς κανόνες τῆς τέχνης.

ΣΕΛΕΣΤ: Σᾶς ὁμολογῶ ὅτι δὲν ἔχω καμιά συνάφεια μ' αὐτοὺς τοὺς Κυρίου καὶ δὲν ξέρω καθόλου τοὺς κανόνες τῆς τέχνης.

ΝΤΟΡΑΝΤ: Εἴσαστε ἀστείοι μὲ τοὺς κανόνες σας, μὲ τοὺς ὁποίους φέρνετε σ' ἀμυχανία τοὺς ἀμύητους καὶ μᾶς ζαλίζετε κάθε μέρα. Ὅταν σᾶς ἀκούει κανένας, φαίνεται πὼς αὐτοὶ οἱ κανόνες εἶναι τὰ μεγαλύτερα μυστήρια τοῦ κόσμου: κι ὡστόσο, δὲν εἶναι παρὰ μερικὲς εὐκόλες παρατηρήσεις πού ὁ κοινὸς νοῦς ἔκανε πάνω στὸ τί μπορεῖ ν' ἀφαιρέσει τὴν εὐχαρίστηση πού δοκιμάζει κανένας μ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὰ ποιήματα: κι ὁ ἴδιος κοινὸς νοῦς πού 'κανε ἄλλοτε αὐτὲς τὶς παρατηρήσεις, τὶς κάνει ἄνετα τὴν πᾶσα ἡμέρα, χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ Ὀράτιου καὶ τοῦ Ἀριστοτέλη. Θὰ 'θελα πολὺ νὰ ξέρω ἂν ὁ μεγαλύτερος ἀπ' ὅλους τοὺς κανόνες δὲν εἶναι ν' ἀρέσει ἓνα ἔργο, κι ὅταν αὐτὸ τὸ καταφέρνει κανένας στὸ θέατρο ἂν δὲν ἀκολουθεῖ τὸ σωστὸ δρόμο. Θέλουν, λοιπόν, ὀλόκληρο τὸ κοινὸ νὰ ξεγελιέται πάνω σ' αὐτὰ τὰ πράγματα, καὶ νὰ μὴν εἶναι ὁ καθένας κριτῆς τῆς εὐχαρίστησης πού δοκιμάζει;

ΣΕΛΕΣΤ: Ἐχω παρατηρήσει κάτι μ' αὐτοὺς τοὺς Κυρίου: ὅσοι μιλᾶνε πὸ πολὺ γιὰ κανόνες καὶ τοὺς ξέρουν καλύτερα ἀπ' τοὺς ἄλλους, αὐτοὶ ἀκριβῶς γράφουν κωμωδίες πού κανένας δὲν τὶς βρίσκει ὡραῖες.

ΝΤΟΡΑΝΤ: Κι αὐτὸ ἀκριβῶς μετράει, Κυρία μου,

κι ἄς ἀφήσουμε κατὰ μέρος τὶς ἀμήχανες διαμάχες τους. Γιατί, ἐπιτέλους, ἂν τὰ ἔργα πού 'χουν γραφτεῖ σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες δὲν ἀρέσουν, ἐνῶ ἀρέσουν τ' ἄλλα πού δὲν εἶναι σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες, θὰ πρέπει κατ' ἀνάγκη αὐτοὶ οἱ κανόνες νά 'ναι κακοφτιαγμένοι. Ἄς κοροϊδέψουμε λοιπὸν τὸ ψευτοδίλημα πού θέλουν νὰ ἐπιβάλουν στὸ κοινό, κι ἄς μὴ μετράμε μιὰ κωμωδία παρὰ ἀπ' τὴν ἐντύπωση πού μᾶς κάνει. Ἄς ἀφεθοῦμε μὲ καλὴ πίστη στὰ πράγματα πού μᾶς ἀγγίζουν στὰ σπλάχνα μας, κι ἄς μὴν ψάχνουμε γιὰ συλλογισμούς πού μᾶς ἐμποδίζουν νὰ δοκιμάσουμε εὐχαρίστηση.

ΣΕΛΕΣΤ : Ἐγώ, ὅταν βλέπω μιὰ κωμωδία, τὸ μόνο πού προσέχω εἶναι τὰ πράγματα πού μ' ἀγγίζουν· κι ὅταν διασκεδάζω δὲν ἀναρωτιέμαι καθόλου ἂν εἶχα ἄδικο κι ἂν οἱ κανόνες τοῦ Ἀριστοτέλη μοῦ ἀπαγόρευαν νὰ γελάσω.

ΝΤΟΡΑΝΤ : Αὐτὸ μοῦ θυμίζει κάποιον πού, ἐνῶ βρῆκε μιὰ σάλτσα ὑπέροχη, ἀνοίγει τὴ "Γαλλικὴ Μαγειρικὴ" γιὰ νὰ διαπιστώσει ἂν ἐφαρμόστηκε σωστὰ ἡ συνταγή.

ΣΕΛΕΣΤ : Αὐτὸ εἶν' ἀλήθεια· καὶ θαυμάζω τὶς φιλοριπούρες ὀρισμένων πάνω σὲ πράγματα πού ἢ τὰ νιώθεις ἢ δὲν τὰ νιώθεις ἀπὸ μόνος σου.

ΝΤΟΡΑΝΤ : Ἐχετε δίκιο, Κυρία μου, νὰ βρίσκετε παράξενες ὅλες αὐτὲς τὶς μυστηριώδεις θεωρίες. Γιατί, στὸ κάτω κάτω, ἂν εἶν' ἔτσι, καταδικαζόμαστε νὰ μὴν πιστεύουμε πιὰ στὸν ἑαυτό μας· οἱ αἰσθήσεις μας θά 'ναι σκλάβες σ' ὅλα τὰ πράγματα· καὶ δὲ θὰ τολμάμε οὔτε νὰ φάμε οὔτε νὰ πούμε μὲ ἀπόλαυση χωρὶς τὴν ἄδεια τῶν ἐμπειρογνωμόνων.

"Ἡ Κριτικὴ τοῦ Σχολείου Γυναικῶν", 1663

Δις ΜΠΕΖΑΡ : ... Τὸ νὰ θές ν' ἀντιγράψεις ἕνα ἠθοποιὸ σ' ἕνα κωμικὸ ρόλο, σημαίνει νὰ μὴν τὸν ζωγραφίσεις αὐτὸν τὸν ἴδιο, ἀλλὰ νὰ ζωγραφίσεις κατὰ τὸν τρόπο του τὰ πρόσωπα πού παρουσιάζει, καὶ νὰ χρησιμοποιήσεις τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ καὶ τὰ ἴδια χρώματα πού 'ναι ὑποχρεωμένος νὰ χρησιμοποιήσει στὶς διάφορες ἀπεικονίσεις τῶν γελοίων χαρακτήρων (τύπων) πού μιμείται ἐκ τοῦ φυσικοῦ. Τὸ νὰ θές, ὅμως, ν' ἀντιγράψεις ἕνα ἠθοποιὸ σὲ σοβαροῦς ρόλους, σημαίνει νὰ τὸν ζωγραφίσεις μὲ βάση ἐλαττώματα πού 'ναι ὀλότελα δικά του, γιατί αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὰ πρόσωπα δὲ θέλουν οὔτε τὶς χειρόνομιες οὔτε τοὺς γελοίους τόνους τῆς φωνῆς ἀπ' τὰ ὁποῖα τὸν ἀναγνωρίζει κανένας.

"Ὁ Αὐτοσχεδιασμὸς τῶν Βερσαλλιῶν", 1663

... Ξέρουμε καλὰ πὼς οἱ κωμωδίες γράφονται γιὰ νὰ παίζονται· καὶ δὲ συμβουλεύω νὰ τὶς διαβάζουν παρὰ μόνο τὰ πρόσωπα ἐκεῖνα πού 'χουν εἰδικὰ μάτια ὥστε ν' ἀνακαλύπτουν στὴν ἀνάγνωση ὅλο τὸ θεατρικὸ παιχνίδι· αὐτὸ πού εὐχομαι εἶναι νὰ μπορούσατε ὅλοι νὰ δεῖτε αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὰ ἔργα μὲ τὰ στολίδια πού τὰ συνοδεύουν στὶς παραστάσεις μπροστὰ

στὸ βασιλιά. Θὰ τὰ βλέπατε ἔτσι σὲ πολὺ πὼ ὑποφερτὴ κατάσταση, κ' οἱ ἄριες κ' οἱ συμφωνίες τοῦ κ. Λυλλύ, μαζὶ μὲ τὴν ὁμορφιὰ τῶν φωνῶν καὶ τὴ δεξιότητα τῶν χορευτῶν, τοὺς δίνουν ἀναμφίβολα χάρες πού μὲ τίποτα στὸν κόσμον δὲν ἔπρεπε νὰ στεροῦνται.

Προειδοποίησι στὸν ἀναγνώστη, ἀπὸ τὸν "Ἐρωτα γιὰτὸ", 1666

... Τὸ θέατρο ἔχει τὴ μεγάλη ἀρετὴ νὰ διορθώνει. Πολὺ συχνά, τὰ ωραιότερα νοήματα μιᾶς σοβαρῆς ἠθικῆς διδασκαλίας εἶναι λιγότερο ἰσχυρὰ ἀπὸ τῆς σάτιρας· καὶ τίποτα δὲ διορθώνει καλύτερα τοὺς περισσότερους ἀνθρώπους ἀπὸ τὸ ζωγράφιμα τῶν ἐλαττωμάτων τους. Τὸ μεγαλύτερο πλῆγμα στὴν κακία εἶναι νὰ τὴν ἐκθέσεις στὸν περίγελον τοῦ κόσμου. Εὐκόλα ὑποφέρει κανένας τὶς ἐπιπλήξεις· ἀλλὰ κανένας δὲν ἀντέχει τὴ γελοιοποίηση. Κάποιος μπορεῖ νὰ θέλει νὰ 'ναι κακός, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἄνθρωπος πού νὰ θέλει νὰ 'ναι γελοῖος...

... Δὲ μπορῶ νὰ τ' ἀρνηθῶ : ὑπῆρξαν Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας πού καταδίκασαν τὴν κωμωδία. Δὲ μποροῦν ὅμως καὶ νὰ μ' ἀρνηθοῦν πὼς ὑπῆρξαν καὶ μερικοὶ πού τῆς φέρθηκαν λίγο πὼ μαλακά. Ἔτσι, ἡ ἐξουσία στὴν ὁποία ἰσχυρίζονται ὅτι ἐδραίωνουν τὴ λογοκρισία καταστρέφεται ἀπ' αὐτὴ τὴ διχογνωμία· καὶ τὸ συμπέρασμα πού βγαίνει ἀπ' αὐτὴ τὴ διάσταση γνωμῶν σὲ πνεύματα φωτισμένα ἀπὸ τὰ ἴδια φῶτα, εἶναι πὼς πήραν τὴν κωμωδία διαφορετικὰ· καὶ πὼς οἱ μὲν τὴν εἶδαν στὴν καθαρότητά της, ἐνῶ οἱ ἄλλοι παρατήρησαν μόνο τὴ διαφθορὰ της κ' ἔκαναν σύγχυση μ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἀπαίσια θεάματα πού σωστὰ ὀνόμασαν "θεάματα λαγνείας". Καὶ πράγματι, ἀφοῦ πρέπει νὰ συζητήσουμε γιὰ πράγματα κι ὄχι γιὰ λέξεις, κι ἀφοῦ οἱ περισσότερες ἀντιρρήσεις προέρχονται ἀπὸ κακὴ συνεννόηση καὶ "περιτύλιγμα" στὴν ἴδια λέξη ἀντίθετων πραγμάτων, εἶν' ἀπαραίτητο ν' ἀφαιρέσουμε τὸν πέπλον τοῦ διφοροῦμένου καὶ νὰ κοιτάξουμε τί εἶναι ἡ κωμωδία καθαυτὴ, γιὰ νὰ δοῦμε ἂν πρέπει νὰ καταδικαστεῖ. Θ' ἀναγνωρίσουν ὅλοι τότε, ἀναμφισβήτητα, πὼς ἀφοῦ ἡ κωμωδία δὲν εἶναι παρὰ ἕνα πνευματικὸς ποίημα, πού μ' εὐχάριστες διδασκαλίες, περιγράφει τὰ ἐλαττώματα τῶν ἀνθρώπων, ἡ λογοκρισία πού τῆς γίνεται εἶναι ἀδικία· κι ἂν θελήσουμε ν' ἀκούσουμε τὴ μαρτυρία τῆς ἀρχαιότητος πάνω στὸ θέμα, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι οἱ πὼ μεγάλοι τῆς φιλοσοφίαι ἐπλεξαν τὸ ἐγκώμιο τῆς κωμωδίας, αὐτοὶ ἀκριβῶς πού διακήρυσσαν μιὰ τόσο αὐστηρὴ σοφία καὶ πού ἀδιάκοπα καταμαρτυροῦσαν τὶς ἀμαρτίες τοῦ αἰῶνα τους.

Θὰ δοῦμε ἀκόμα πὼς ὁ Ἀριστοτέλης ἀφίερσε νύχτες ὀλόκληρες στὴ μελέτῃ τοῦ θεάτρου καὶ φρόντισε νὰ καθορίσει τὶς ἀρχὲς στὶς ὁποῖες πρέπει νὰ βασίζεται ἡ τέχνη τῆς κωμωδίας. Θὰ μάθουμε πὼς οἱ μεγαλύτεροι ἄνδρες τῆς ἀρχαιότητος, οἱ πὼ ἄξιοι, θεώρησαν δόξα τους τὸ ὅτι σύνθεσαν κωμωδίες· πὼς ἄλλοι μάλιστα ἔπαιξαν οἱ ἴδιοι μπροστὰ στὸ κοινὸ τὶς κωμωδίες τους· πὼς ἡ Ἑλλάδα ἔδειξε τὴν ἐκτίμησιν πού 'χε σ' αὐτὴ τὴν τέχνη μὲ δοξασιμὰ βραβεῖα πού θέσπισε καὶ μὲ τὰ ὑπέροχα θεάτρα πού ἔχτισε γιὰ νὰ τὴν τιμήσει· καὶ πὼς, στὴ Ρώμῃ τέλος, τὴν ἴδια τέ-

χνη τίμησαν με τρόπο εξαιρετικό : δέν έννωϋ τή διεφθαρημένη Ρώμη, κάτω απ' τήν έλευθεριότητα τών Αυτοκρατόρων, αλλά τήν πειθαρχημένη Ρώμη, κάτω από τή σοφία τών Υπάτων, τήν έποχή τής παντοδυναμίας τής ρωμαϊκής άρετης.

Όμολογώ πώς υπήρξαν έποχές πού ή κωμωδία διαφθάρηκε. Άλλά σ' αυτό τόν κόσμο και τί δέ διαφθείρεται κάθε μέρα ; Δέν υπάρχει άθώο πράγμα πού οι άνθρωποι νά μή μπορούν νά τó οδηγήσουν στο έγκλημα: δέν υπάρχει τέχνη σωτήρια πού νά μήν είναι ίκανοί ν' αναποδογυρίσουν τις προθέσεις της: δέν υπάρχει τίποτα καλό πού νά μήν μπορούν νά τού κάνουν κακή χρήση. Η ιατρική είναι μιá ωφέλιμη τέχνη κι όλοι τή σέβονται σαν ένα από τά πιό υπέροχα πράγματα πού 'χουμε: κι ωστόσο, υπήρξαν έποχές πού τήν κατάντησαν άπαισία, συχνά τήν έκαναν τέχνη δηλητηρίασης τών ανθρώπων. Η φιλοσοφία είν' ένα δώρο τ' ουρανού: οδηγεί τά πνεύματά μας στη γνώση τού Θεού, μέσω τής θεώρησης τών θαυμάτων τής φύσης: κι ωστόσο, κανένας δέν άγνοεί πόσο συχνά τήν ξεστράτισαν και τή χρησιμοποίησαν δημόσια γιά νά υποστηρίξουν τήν άσέβεια. Άκόμα και τά ιερά και τά όσια δέν προφυλάγονται καθόλου από τή διαφθορά τών ανθρώπων και βλέπουμε κακούργους πού κάθε μέρα έκμεταλλεύονται τήν ευλάβεια και τή βάζουν στην ύπηρεσία τών έγκλημάτων. Αυτό, όμως, δέ σημαίνει πώς δέν κάνει κανένας τις διακρίσεις πού πρέπει νά γίνουν. Δέν τυλίγουν μέσα σέ μιá ψεύτικη συνέπεια τήν αγαθότητα τών πραγμάτων πού διαφθείρονται με τήν πονηριά τών διαφθορέων. Πάντα διαχωρίζουν τήν κακή χρήση από τήν πρόθεση τής τέχνης: κι όπως δέν άπαγορεύουμε τήν ιατρική, έπειδή τήν έξοστράκισαν από τή Ρώμη, ούτε τή φιλοσοφία, έπειδή τήν καταδίκασαν δημόσια στην Άθήνα, τó ίδιο δέν πρέπει νά θέλουμε ν' άπαγορεύσουμε τήν κωμωδία, έπειδή τή λογόκριναν σ' όρισμένες έποχές...

Κείνη ή λογοκρισία είχε τούς λόγους της, πού δέν υπάρχουν σήμερα. Κλείστηκε μέσα σ' αυτό πού μπορούσε νά δει: και δέ μπορούμε νά τή βγάλουμε από τά ίδια της τά όρια, νά τήν έπικτείνουμε ακόμα περισσότερο, νά τήν κάνουμε νά κλείνει " στο ίδιο τσουβάλι " τόν άθώο και τόν ένοχο. Η κωμωδία πού 'χε ή λογοκρισία σχέδιο νά χτυπήσει, δέν ήταν καθόλου ή κωμωδία πού έμεις θέλουμε νά υπερασπιστούμε. Δέν πρέπει νά τις συγχέουμε τή μιá με τήν άλλη. Είναι δυό πρόσωπα πού τά ήθη τους είναι διαμετρικά αντίθετα. Δέν έχουν καμιá σχέση ή μιá με τήν άλλη, εκτός απ' τ' όνομα και θά 'ταν τρομερή άδικία νά θέλουμε νά καταδικάσουμε τήν Όλυμπία, μιá τίμια γυναίκα, έπειδή υπήρξε και μιá άλλη Όλυμπία πού ήταν διεστραμμένη. Παρόμοιες αποφάσεις δέν υπάρχει άμφιβολία πώς θά γεννούσαν μεγάλη άταξία στον κόσμο. Δέ θά 'μενε τίποτα πού νά μήν καταδικάζεται κι άφού δέ δείχνεται ή ίδια ασυτηρότητα γιά τόσα πράγματα πού τούς γίνεται κατάχρηση κάθε μέρα, θά 'πρεπε νά δοθεί χάρη και στην κωμωδία και νά εγκρίνονται τά θεατρικά έργα στα όποια βασιλεύει ή διαπαιδαγώγηση κ' ή τιμιότητα.

Ξέρω πώς υπάρχουν πνεύματα πού ή λεπτότητά τους δέ μπορεί νά υποφέρει καμιá κωμωδία, πού λένε πώς οι πιό τίμιες απ' αυτές είναι κ' οι πιό επικίνδυνες, πώς



Τό γραμματόσημο πού εξέδωσε ή Γαλλική Δημοκρατία γιά τήν παγκόσμια επέτειο τών 300 χρόνων από τó θάνατο τού Μολιέρου

τά πάθη πού ζωγραφίζονται σ' αυτές είναι τόσο πιό συγκινητικά όσο περισσότερο ή άρετή έχουν, και πώς οι ψυχές άγγίζονται στην τρυφερότητά τους απ' αυτού του είδους τις παραστάσεις. Δέ βλέπω όμως ποιό είναι τó μέγα έγκλημα νά νιώθει κανένας τρυφερά βλέποντας ένα έντιμο πάθος: ούτε θεωρώ ύψηλό σκαλοπάτι άρετης αυτή τήν πλήρη άναισθησία όπου θέλουν νά σκαρφαλώσουν τήν ψυχή μας. Άμφιβάλλω αν μιá τόσο μεγάλη τελειότητα είναι μέσα στις δυνατότητες τής ανθρώπινης φύσης: και δέν ξέρω αν δέν είναι πρότιμότερο νά πασχίζει κανένας νά διορθώνει και νά μαλακώνει τά πάθη τών ανθρώπων απ' τó νά θέλει νά τ' αποκόψει τελείως. Όμολογώ πώς υπάρχουν μέρη πού αξίζουν περισσότερο νά συχνάζει κανένας απ' ό,τι στο θέατρο: κι αν κάποιος θέλει νά καταδικάσει όλα τά πράγματα πού δέν άποσκοπούν κατευθείαν στο Θεό και στη σωτηρία μας, είναι βέβαιο πώς ανάμεσα σ' αυτά θά πρέπει νά 'ναι κ' ή κωμωδία, και δέν τó βρίσκω καθόλου κακό νά καταδικαστεί κι αυτή με τά υπόλοιπα. Αν υποθέσουμε, όμως, όπως κ' είναι αλήθεια, πώς οι άσκήσεις ευλάβειας επιδέχονται και διαλείμματα, και πώς οι άνθρωποι έχουν ανάγκη από διασκέδαση, υποστηρίζω πώς δέ μπορεί κανένας νά βρεί απ' αυτή τήν άποψη τίποτα πιό άθώο από τήν κωμωδία...

Πρόλογος στον "Ταρτούφο", 1669

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

ΤΡΙΑΚΟΣΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΑΠΟΨΕΩΝ ΓΙΑ ΤΟ ΜΟΛΙΕΡΟ

Τοῦ RAYMOND LAUBREAUX

Στή θέση και τὴν ἔκταση ἐνὸς ἀρθροῦ γιὰ τὸ Μολιέρο, προτιμήσαμε νὰ προσφέρουμε μιὰ ἀνθολογία μὲ τὶς ἀπόψεις εἰκοσιπέντε διαφορετικῶν ἀνθρώπων. Ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Λά Φονταίν καὶ φτάνει ὡς τὸν Ἰονέσκο, καλύπτοντας διάστημα τριακοσίων χρόνων! Ἀπὸ διαφορετικὴ, κάθε φορά, βάση καὶ μὲ ἀλλιώτικο κάθε φορά ὕφος, διατυπώνονται ἀπόψεις πού κυμαίνονται ἀπὸ τὸν πιὸ ἄκρατο ἔπαινο ὡς τὴν ἐσχάτη κατάκριση!

ΛΑ ΦΟΝΤΑΙΝ

Εἶν' ἓνα ἔργο τοῦ Μολιέρου (1)
Αὐτὸς ὁ συγγραφέας μὲ τὸν τρόπο του
Μαγεύει τώρα ὅλη τὴν Αὐλή·
Ἄπὸ στόμα σὲ στόμα τ' ὄνομα του
Καὶ στὴ Ρώμη ἀκόμη θά 'χει ἀκουστῆ:
Χαίρομαι γιὰτὶ εἶν' ἀνθρώπος μου.
Θυμάσαι κάποτε πού 'χαμε πει
Κ' οἱ δυὸ μαζί, μὲ μιὰ φωνή
Πῶς σίγουρα θά ξανάφερνε στὴ Γαλλία
Τοῦ Τερέντιου τὸ στυλ καὶ τὴν καλαισθησία;
Μπροστά του ὁ Πλαῦτος δὲν εἶν' παρὰ παλιότερος
Καὶ ποτὲ ὡς τώρα, στὴν ἱστορία
Δὲν ἦταν τόσο ἁμορφῆ ἢ κωμωδία·
Γιὰτὶ μὴ νομίζεις πῶς κανεὶς γελᾷ
Μὲ κόλπα πού θαυμάζονταν παλιά
Κ' ἦταν καλὰ in illo tempore
Τῶρ' ἀλλάξαμε μεθόδους,
Κι ὁ Ζοντελέ (2) δὲν εἶναι πιά τῆς μόδας,
Τώρα ἓνα εἶναι τῆς κωμωδίας τὸ σῆμα:
Μὴ φεύγεις μακριὰ ἀπ' τὴ Φύση οὔτε βῆμα.

'Επιστολὴ στὸ Μωκρονά (3), 1661

ΝΤΟΝΝΩ ΝΤΕ ΒΙΖΕ (4)

... Ὁ ἄρχισω λέγοντας πῶς, ἂν τὸ πνεῦμα του δὲν τὸν εἶχε καταστήσει ἓναν ἀπ' τοὺς πιὸ διάσημους τοῦ αἰῶνα μας, θά 'μουν γελοῖος νὰ σᾶς μιλῶ τόσο πολὺ γι' αὐτόν, καὶ τόσο σοβαρὰ ὅσο θά τὸ κάνω, καὶ θ' ἄξιζα τὸν περίγελό σας· καθὼς ὅμως μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὁ Τερέντιος τοῦ αἰῶνα μας, καθὼς εἶναι μεγάλος συγγραφέας καὶ μεγάλος ἠθοποιός, ὅταν παίζει τὰ ἔργα του, κι αὐτοὶ πού διακρίθηκαν στὰ δυὸ αὐτὰ πράγματα εἶχαν πάντα τὴ θέση τους στὴν ἱστορία, μπορῶ κάλλιστα νὰ σᾶς κάνω ἐδῶ μιὰ σύνοψη τῆς σύνοψης τῆς ζωῆς του, καὶ νὰ σᾶς μιλήσω γι' αὐτόν πού τὸν κουβεντιάζει ὅλη σχεδὸν ἡ Εὐρώπη, καὶ πού τόσο συχνὰ "στέλνει πίσω στὸ σχολεῖο" ὅλους τοὺς πνευματώδεις τύπους τοῦ Παρισίου.

Ὁ φημισμένος αὐτὸς δημιουργὸς τοῦ "Σχολείου τῶν συζύγων", ἔχοντας ἀπὸ τὰ νεανικά του χρόνια ἰδιαίτερη κλίση γιὰ τὸ θέατρο, ρίχτηκε στὴν κωμωδία, ἂν καὶ μποροῦσε ν' ἀποφύγει αὐτὴ τὴν ἀπασχόληση ἀφοῦ διέθετε ἀρκετὰ γιὰ νὰ ζήσει ἔντιμα σ' αὐτὸ τὸν κόσμο...

Καθὼς εἶχε πνεῦμα, κ' ἤξερε τί ἔπρεπε νὰ κάνει γιὰ νὰ πετύχει δὲν ἄνοιξε τὸ θέατρό του παρὰ ἀφοῦ ἔκανε πολλὲς ἐπισκέψεις καὶ δέχτηκε τὶς ἐπιδοκιμασίες πολλῶν. Βρέθηκε ἀνίκανος νὰ παίξει ὀρισμένα σοβαρὰ ἔργα, ἀλλ' ἡ ἐκτίμησι πού ὁ κόσμος ἀρχίζει νὰ τρέφει γι' αὐτὸν ὑπῆρξε ἡ αἰτία πού καὶ σ' αὐτὰ τὸν ἀνέχτηκαν. Ἀφοῦ γιὰ ἓνα διάστημα ἔπαιξε τὸ παλιό

ρεπερτόριο καί, κατὰ κάποιον τρόπο, καθιερώθηκε στὸ Παρίσι, παρουσίασε τὸν "Ἀσυλλόγιστο" καὶ τὸ "Ἐρωτικὸ πείσμα", πού πέτυχαν τόσο γιὰτὶ ὁ κόσμος εἶχε ἀρχίσει νὰ τὸν νοιάζεται, ὅσο καὶ χάρη στὰ χειροκροτήματα πού εἰσπράξε ἀπ' αὐτοὺς πού 'χε παρακαλέσει νὰ πᾶνε νὰ τὰ δοῦν... Ὁ συγγραφέας μας... εἶδε πολὺ καλὰ πῶς ἔπρεπε νὰ προσαρμοστῆ στους καιροὺς: πράγμα πού καὶ 'κανε τόσο καλὰ ὥστε νὰ τοῦ ἀξίζουσαν ὅλοι οἱ ἔπαινοι πού ἀπονεμήθηκαν ποτὲ στοὺς πιὸ μεγάλους δημιουργοὺς. Ποτὲ ἀνθρώπος δὲν κατάφερε νὰ περιγράψει οὔτε νὰ παραστήσει τόσο καλὰ τὶς ἀνθρώπινες πράξεις, καὶ ποτὲ ἀνθρώπος δὲν κατάφερε νὰ ἐπωφεληθεῖ τόσο ἀπὸ τὶς συμβουλὲς τῶν ἄλλων.

"Nouvelles Nouvelles", 1663

ΑΡΖΙΜΟΝ: ... Ἀπ' τὴν ὥρα πού κατέβηκα, ὁ Ἐλομίρος (6) δὲν εἶπε οὔτε μιὰ λέξη. Τὸν βρῆκα ἀκουμπισμένο στὸν πάγκο τοῦ μαγαζιῦ μου, στὴ στάση ἐνὸς ἀνθρώπου πού ὄνειρευεται. Εἶχε τὰ μάτια κολλημένα σὲ τρία τέσσερα ἄτομα τῆς ἀριστοκρατίας πού παζάρειαν δαντέλες, φαινόταν νὰ προσέχει τὰ λόγια τους κ' ἔμοιαζε, μὲ τὴν κίνηση τῶν ματιῶν του, νὰ παρατηρεῖ ὡς τὰ κατὰβαθα τῆς ψυχῆς τους γιὰ νὰ δεῖ τί δὲν ἔλεγαν· νομίζω μάλιστα πῶς εἶχε ἓνα τεφτέρι καὶ πῶς, μὲ κρυμμένο τὸ χέρι κάτω ἀπ' τὸ μανδύα του, ἔγραφε χωρὶς νὰ τὸν βλέπουν ὅ,τι πιὸ ἀξιοσημείωτο εἶπαν αὐτὰ τὰ πρόσωπα.

ΟΡΙΑΝ: Ἴσως μ' ἓνα μολύβι νὰ σχεδίαζε τοὺς μορφασμοὺς τους, γιὰ νὰ τοὺς παρουσιάσει ἐκ τοῦ φυσικοῦ στὸ θέατρό του.

ΑΡΖΙΜΟΝ: Ἄν δὲν τοὺς σχεδίασε κάποιον, δὲν ἔχω καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι τοὺς ἀποτύπωσε στὴ φαντασία του. Εἶν' ἓνα ἐπικίνδυνο ἄτομον· ὑπάρχουν ἀνθρώποι πού δὲ μποροῦν νὰ κάνουν τίποτα χωρὶς τὰ χέρια τους· γι' αὐτὸν ὅμως μπορεῖ νὰ πει κανένας πῶς δὲ μπορεῖ νὰ κάνει τίποτα χωρὶς τὰ μάτια του καὶ χωρὶς τ' αὐτιά του.

ΟΡΙΑΝ: Ἀρχίζουν νὰ τὸν φοβοῦνται παντοῦ, καὶ ξέρω πρόσωπα πού δὲ θέλουν πιά νὰ τὸν μπάσουν στὸ σπίτι τους.

Ζελίντα, 1663

ΜΟΝ ΦΛΕΡΥ ΥΙΟΣ (6)

... Ἐρχεται μὲ τὴ μύτη στὸν ἄνεμο,
Τὰ πόδια σὰν παρὲνθεση, τὸν ὦμον μπροστά,
Τὴν περούκα του νὰ γέρει πρὸς τὰ κεί πού προχωρᾷ,
Πιὸ φορτωμένη μὲ δάφνες ἀπ' ὅ,τι ἓνα χοιρομέρι Μαγενη-
[τίας,

Τὰ χέρια ριχτὰ, μὲ ὕφος ἀτημέλητο,
Τὸ κεφάλι στὴν πλάτη σὰ μολάρι ζαλωμένο,
Τὰ μάτια γουρλωμένα καὶ, ἀπαγγέλλοντας τοὺς
[ρόλους του,
Μ' ἓναν αἰώνιον λόξιγκα χωρίζει τοὺς λόγους του.

"Ὁ Αὐτοσχεδιασμὸς τοῦ Μεγάρου Κοντέ", 1664

B.A.Sr D.R.

Εἶν' ἀλήθεια πῶς ὑπάρχει κάτι τὸ εὐγενικὸ στὰ ἔργα τοῦ Μολιέρου, καὶ θά θυμωνα μὲ τὸν ἑαυτό μου ἂν τοῦ ἀρνιόμουν τὴν ἐκτίμησι πού 'χει καταχτήσει. Πρέπει νὰ συμφωνήσουμε, πῶς, ἂν δὲν τὰ καταφέρει στὴν κωμωδία, ἔχει κάποιον ταλάντο γιὰ τὴ φάρσα· κι ἂν δὲν ἔχει οὔτε τὶς "συναντήσεις" ἐπὶ σκη-

(5) Διαφανὲς τ' ὄνομα τοῦ Μολιέρου, σὲ θελημένο ἀναγραμματισμό.

(6) Γάλλος ποιητής, γιὸς τοῦ Ζακαρι Ζακόμπ, τοῦ ἐπιλεγόμενου Μονφλερύ, ἰουδαϊκῆς καταγωγῆς ἠθοποιοῦ καὶ δραματοῦργου (1600 - 1667).

(1) Ἀναφέρεται στὴν κωμωδία "Ἐνοχλητικοί" (Les Fâcheux).

(2) Ζυλιέν Μπεντό, ὁ ἐπιλεγόμενος Jodelet (1590 - 1660). Γάλλος κωμικὸς τῆς προμολιερικῆς σχολῆς.

(3) Φρανσουά ντὲ Μωκρονά (Maucroix). Γάλλος ποιητής, φίλος τοῦ Λά Φονταίν (1619 - 1708).

(4) Ζὺν Ντοννώ ντὲ Βιζέ (1638 - 1710). Συγγραφέας, κριτικὸς, ἴδρυσε τὸ περιοδικὸ *Mercurie Galant*, πού θά γίνει ἀργότερα *Mercurie de France* (1724) καὶ κυκλοφορεῖ ἀκόμα καὶ σήμερα.



νής των Γκωτιέ - Γκαργκίγ, ούτε τὰ ἀπρόοπτα τοῦ Τυρλυπέν, ούτε τὴ μπραβούρα τοῦ Καπιτάν, ούτε τὴν ἀφέλεια τοῦ Ζοντελέ, ούτε τὴν κοιλιά τοῦ Χοντρο-Γουλιέλμου (?), ούτε τὴ λογιотаοσύνη τοῦ Δόκτορος, ἀρέσει ἐντούτοις κι αὐτὸς καμιά φορά καὶ διασκεδάζει μὲ τὸν τρόπο του. Μιλáει καλοῦς τσικὰ τὰ γαλλικά· μεταφράζει ἀρκετὰ καλὰ τὰ Ἰταλικά, κι ἀντιγράφει ὄχι λίγο τοὺς συγγραφείς· γιατί δὲν ἰσχυρίζεται κὰν πὼς ἔχει τὸ δῶρο τῆς εὐρέσης, οὔτε τὴν ὠραία μεγαλοφύια τῆς ποίησης, κ' οἱ φίλοι του ὁμολογοῦν ἐλεύθερα πὼς τὰ ἔργα του εἶναι θεατρικά παιχνίδια ὅπου ὁ ἥθοποιὸς συμμετέχει περισσότερο ἀπὸ τὸν ποιητὴ, καὶ πού ἡ ὁμορφιά τους βρῖσκειται σχεδὸν ὀλοκληρωτικὰ στὴ δράση. "Ὅ,τι μὰς κάνει νὰ γελάμε εἰπωμένο μὲ τὸ στόμα του εἶναι συχνὰ γιὰ λύπηση ὅταν τὸ βλέπεις τυπωμένο στὸ χαρτί, καὶ μπορούμε νὰ πούμε πὼς οἱ ἥθοποιοὶ του μοιάζουν μ' αὐτὲς τῖς γυναῖκες πού φρικιάς ὅταν τῖς δεῖς ἡμίγυμες, ἐνῶ δὲν παύουν ν' ἀρέσουν ὅταν ἔχουν περιποιηθεῖ τὸν ἑαυτὸ τους...

Σύμπασα ἡ Γαλλία ὀφείλει χάριτες στὸν Κύριο Καρδινάλιο ντὲ Ρισελιέ γιὰ τὴν κάθαρση πού ἐπέβαλε στὴν κωμωδία, περικόβοντάς τῃς, ὅ,τι μπορούσε νὰ ἐνοχλήσει τὴν αἰδῶ καὶ νὰ πληγώσει τὴν ἀγνότητα τῶν αὐτιῶν· ἐπενέβη ἀκόμη γιὰ νὰ διορθώσει ὡς καὶ τὸ φόρεμα ἢ τῖς χειρονομίες μιᾶς ἑταίρας καὶ παραλίγο νὰ τὴν καθιστοῦσε. καθωσπρέπει· οἱ παρθένες κ' οἱ μάρτυρες ἐμφανίστηκαν στὸ Θέατρο, κι ἀνεπαισθή-ως κύλησε στὴν ψυχὴ μας ἡ αἰδῶς, κ' ἡ πίστη ὁμοῦ μὲ τὴν εὐχαρίστηση καὶ τὴ χαρὰ. "Ἄλλ' ὁ Μολιέρος κατάστρεψε ὅλα ὅσα ὁ σοφὸς αὐτὸς πῶλιτικός εἶχε ἐπιβάλει πρὸς ὄφελος τῆς κωμωδίας, καὶ τῖς ἐνάρετες παρθένες τῖς μετάρπυε ὡς ὑποκρίτριες...

Ξέρω πὼς δὲν πέφτει κανένας μεμιάς στὴν ἀθεία : σκαλοπάτι σκαλοπάτι κατεβαίνεις αὐτὴ τὴν ἄβυσσο...

'Απ' αὐτὰ τὰ σκαλοπάτια ἀκριβῶς ἀνέβασε ὁ Μολιέρος τὴν ἀθεία στὸ θέατρο· κι ἀφοῦ σκόρπισε στῖς ψυχὲς τὰ καταστρεπτικὰ δηλητήρια πού ἀποπνίγουν τὴν αἰδῶ καὶ τὴ ντροπὴ, ἀφοῦ φρόντισε νὰ διαμορφώσει παρδαλὲς καὶ νὰ δώσει στὰ κορίτσια ἐπικίνδυνα μαθήματα, μετὰ τῖς διάσημες γιὰ τὴ βρωμιά τους "Σχολές" του, τώρα διδάσκει σ' ἄλλα παλκοσένικα τὴν ἐλευθεριότητα, καὶ ὀλοφάνερα σημαδεύει ὅλα του τὰ ἔργα μὲ τὸ χαρακτηριστὸ τοῦ πνεύματός του.

Παρατηρήσεις πάνω σὲ μιὰ κωμωδία τοῦ Μολιέρου μὲ τίτλο "Τὸ πέτρινο πωνηγύρι", 1665.

ΜΠΟΥΑΛΩ (8)

Μάταια χίλια ζηλότυπα πνεύματα,
Μολιέρο, τολμοῦν μὲ περιφρόνηση
Τὸ πιὸ 'μορφὸ σου ἔργο νὰ λογοκρίνουν :
'Ἡ γοητευτικὴ τοῦ ἀφέλεια
'Απὸ ἐποχὴ σ' ἐποχὴ, γιὰ πάντα
Θὰ διασκεδάσει τὴν αἰωνιότητα.

Πόσο εὐχάριστα γελάς!
Πόσο σοφὰ περιπαίζεις!

Αὐτὸς πού νίκησε στὴ Νουμαντία,
Αὐτὸς πού κατάχτησε τὴν Καρχηδόνα,
Παλιά, μὲ τ' ὄνομα Τερέντιος,
'Ἐγραψε τάχατες καλύτερη ἀπὸ σένα κωμωδία;

'Ἡ μούσα σου μὲ χρησιμότητα
Λέει εὐχάριστα τὴν ἀλήθεια:
Καθένας ἐπωφελεῖται μὲ τὸν τρόπο του :
'Ὅλα εἰν' ὁμορφα, ὅλα καλὰ σὲ σένα
Κι ὁ πιὸ ἀστεῖος λόγος σου
Εἶναι συχνὰ κήρυγμα σοφῶ.

(7) Gross - Guillaume, κι ὅλοι οἱ ἄλλοι πού ἀναφέρονται, ἡθοποιοὶ φάρσας τῆς ἐποχῆς ἀκριβῶς πρὶν ἀπ' τὸ Μολιέρο.

(8) Νικολὰ Μπουαλὼ (Boileau - Despreaux), ποιητὴς καὶ κριτικός (1636 - 1711), φίλος ἀφοσιωμένος τοῦ Μολιέρου καὶ τοῦ Ρακίνα. Ἐγραψε: "Σάτιρες", "Ἐπιστολές", "Ποιητικὴ Τέχνη" κ.ἄ. Μιμητὴς τοῦ Ὁράτιου, καθιέρωσε τὸν κλασικισμό.



→
'Ὁ Μολιέρος, μὲ τὸ κοστῶμα τοῦ Ἀρνόλφου στὸ "Σχολεῖο Γυναικῶν". Χαλκογραφικὸ ἀπόσπασμα, ἀπὸ μεγάλο ζωγραφικὸ πινάκκα τοῦ 1670, μὲ τύπους τῆς ἰταλικῆς καὶ γαλλικῆς κωμωδίας

"Άσε τούς ζηλόφθονους νά λένε:
Μάταια φωνάζουνε παντού,
Πώς άδικα μαγεύεις τό λαό,
Πώς οι στίχοι σου δέν έχουνε άξία :
"Αν ήξερες κάπως λιγότερο ν' άρέσεις
Σίγουρα θ' άρεσες και σ' αυτούς.

Στόν Κύριο Μολιέρο σχετικά με την κωμωδία του
"Σχολείο Γυναικών" που όρισμένοι άμφισβήτησαν, 1663

... Νά μελετάς την Αύλή και νά γνωρίζεις την Πόλη;
Κ' ή μιá κ' ή άλλη πάντα προσφέρουν πρότυπα.
Και μ' αυτά ό Μολιέρος, στολίζοντας τά γραφτά του,
Μέ την τέχνη του θά κέρδιζε τό έπαθλο,
"Αν, λιγότερο φίλος του λαού, στις σοφές του εικόνες
Δέ φόρτωνε συζυα με μορφασιμούς τά πρόσωπά του.
"Αφσε για τ' άστειο, ό,τι εύχάριστο και φινό,
Δίχως ντροπή συνταίριαζε Τερέντιο και Ταμπαρέν.
Στό γελοίο τσουβάλι που τυλιγεται ό Σκαπέν
Δέν αναγνωρίζω πιά του "Μισάνθρωπου" τόν πλάστη.

"Ποιητική Τέχνη", 1674

... Προτού τó λίγο χώμα, που με παρακάλια του ρίζουν,
Σκεπάσει για πάντα τόν τάφο του Μολιέρου,
Χίλια άπ' τά ώραία του, που σήμερα έπαινούν,
"Ανόητα μυαλά μäs κρύψαν άπ' τά μάτια μας.
"Η "Αγνοια και τό Σφάλμα, σε κάθε νέο του έργο,
Μέ ένδυμα μαρκησιού ή κόμισσας τουαλέτα,
"Ερχονταν τó νέο του άριστούργημα νά δυσφημίσουν
Κουνώντας τó κεφάλι στο πιό όμορφο σημείο.
"Ο Κυβερνήτης ήθελε τή σκηνή πιό έντάξει,
"Ο "Υποκόμης έφευγε από τή δεύτερη πράξη"
"Ο Ένας, ένθερμος ύπερασπιστής τών ύποκριτών που
[θίγονταν,
Σ' άνταμοιβή για τó πνεύμα του, τόν καταδίκασε στην
[πυρά:
"Ο άλλος, λάβρος μαρκήσιος, του κήρυσσε τόν πόλεμο,
Γιά νά έκδικηθεί την Αύλή που τή θυσίαζε στην πλατεία.
Μόλις όμως με μιá κοντυλιά
"Η Μοίρα τόν έσβησε από τούς ζωντανούς,

"Η προμετωπίδα τής έκδοσης τής κωμωδίας "Ερωτικό πείσιμα".
Τελευταίος, άπ' τά τέσσερα πρόσωπα τής εικόνας, ό Μολιέρος



"Όλοι άναγνώρισαν τής Μούσας του την άξία.
"Η άξιαγάπητη Κωμωδία, που μαζί του σωριάστηκε,
Μάταια από τέτοιο χτύπημα έλπίζει νά συνέλθει,
Στούς κοθόρρους της πιά δέ θά ξανασταθεί.

"Επιστολή στόν κ. Ρακίνα, 1677

ΛΑ ΓΚΡΑΝΖ (9)

... Μπορούμε νά πούμε πως ποτέ άνθρωπος δέν έφάρμοσε καλύτερα την άρχή που θέλει ή κωμωδία νά διδάσκει διασκεδάζοντας. "Όταν γελοιοποίησε τούς ανθρώπους για τά έλαττώματά τους, τούς έμαθε ταυτόχρονα νά τά διορθώνουν, και θά βλέπαμε ακόμα σήμερα νά βασιλεύουν οι ίδιες άνοησιες που καταδίκασε, αν οι προσωπογραφίες που φιλοτέχνησε "έκ του φυσικού" δέν είχαν γίνει ισάριθμοι καθρέφτες όπου άναγνώρισαν τόν έαυτό τους αύτιο που τούς σατίρισε. "Η χλεύη του ήταν λεπτή, και την έστρεψε με τέτοιο δεξιοτεχνικό τρόπο που, όσο κι αν σατίριζε, οι ένδιαφερόμενοι όχι μονάχα δέν προσβάλλονταν, αλλά γελοούσαν κ' οι ίδιοι με τις γελοιοότητες του έαυτού τους που τούς έκανε νά παρατηρήσουν. . .

"Όλη του ή μελέτη κ' ή έφαρμογή της ύπηρεσαν για τó θέατρο. "Όλοι γνωρίζουν πόσο διέπρεψε, όχι μονάχα σαν ήθοποιός με τó έκπληκτικό ταλέντο του, αλλά σά συγγραφέας πολυάριθμων έργων που μäs άφησε, και που όλα τους έχουν όμορφίες άνάλογες με τά θέματα που διάλεξε. . .

... τόν πρόσεξαν στην αύλή σαν πολιτισμένο και έντιμο άνθρωπο, που καθόλου δέν έκανε κατάχρηση τής άξιας του και τής πίστης που του 'δειξαν, διαβιώντας με καλή διάθεση μ' αυτούς που ήταν ύποχρεωμένος νά ζήσει μαζί, έχοντας την ψυχή όμορφη και φιλελεύθερη: με μιá λέξη, κατέχοντας και έξασκώντας όλες τις άρετές του τέλει έντιμου ανθρώπου.

"Αν και ύπηρεξε πολύ εύχάριστος στις συζητήσεις όταν οι συνομιλητές του άρεσαν, δέ μιλούσε σε συντροφίες, εκτός κι αν βρισκόταν με πρόσωπα που εκτιμούσε ιδιαίτερα: αύτό έκανε πολλούς που δέν τόν ήξεραν νά λένε πως ήταν όνειροπαρμένος και μελαγχολικός. "Αν όμως μιλούσε λίγο, μιλούσε σωστά: κι άλλωστε παρατηρούσε τούς τρόπους και τά ήθη όλου του κόσμου: έβρισκε σε συνέχεια τόν τρόπο νά έφαρμόζει αξιοθαύμαστα τις παρατηρήσεις του στις κωμωδίες, όπου μπορεί κανένας νά πεί πως περιέλασε όλο τόν κόσμο και, σε πολλές περιπτώσεις, τόν ίδιο του τόν έαυτό με τις ύποθέσεις τής οικογένειάς του ή με τó τί έκανε ό ύπηρετής του. Αύτό τó πρόσεξαν οι πιό κοντινοί του φίλοι πολλές φορές. . .

"Όλα τά έργα του δέν έχουνε τις ίδιες χάρες: μπορούμε όμως νά πούμε πως και στα μικρότερη σημασία υπάρχουν στοιχεία που βγήκαν άπ' τó χέρι μεγάλου μάστορα και πως αύτά που θεωρούνται τά καλύτερα, όπως "Ο Μισάνθρωπος", "Ο Ταρτούφος", "Οι σοφές γυναίκες", κ.λπ. είναι άριστούργηματα που δέ μπορεί νά θαυμάσει κανένας όσο τούς άξίζει.

"Η αίτια αύτης τής άνισότητας άνάμεσα στα έργα του, που μερικά μοιάζουν παραμελημένα σε σύγκριση μ' άλλα, βρίσκεται στο ότι ήταν ύποχρεωμένος νά ύποτάξει τή μεγαλοφύια του σε θέματα που του έπέβαλλαν και δούλευε με μεγάλη βιασύνη, είτε από διαταγή του βασιλιά, είτε από άνάγκες του θιάσου, ενώ ή δουλεία του αύτη δέν αναχαιτίζε την άκρα άφοσίωση και τις ιδιαίτερες μελέτες για τή δημιουργία τών μεγάλων ρόλων που ό ίδιος έρμήνευε στα έργα του. Ποτέ άνθρωπος δέν έχει μπει τόσο καλά στο πετσί του ρόλου του, πράγμα που 'κανε τόσο φυσικό τó παίξιμό του. "Εξάντλησε όλα τά ύλικά που θά μπορούσαν νά του δώσουν κάτι: κι αν οι κριτικοί δέν ίκανοποιήθηκαν έντελώς από την πλοκή μερικών από τις κωμωδίες του, οι τόσες όμορφίες είχαν πάρει με τó μέρος του τó πνεύμα τών άκρατών του, έτσι που νά του χαρίζονται άνετα οι τόσο ελαφρές μομφές. . .

"Όλος ό κόσμος λυπήθηκε τó χαμό ενός τόσο σπάνιου ανθρώπου, και τόν λυπάται ακόμα όσο περνούν οι μέρες, άλλ' ιδιαίτερα τά πρόσωπα με καλό γούστο και λεπτότητα. Τόν άποκάλεσαν Τερέντιο του αιώνα του: και μόνο αύτη ή λέξη περιέχει όλους τούς έπαινους που θά μπορούσαν νά του

(9) Σάρλ ντε Λαγκράνζ, ήθοποιός του θιάσου Μολιέρου (περίπου 1639 - 1692). Τό σημειωματάριο του στάθηκε πολύτιμο ντοκουμέντο για την ιστορία του θιάσου του Μολιέρου και τις άπαρχές του γαλλικού θεάτρου.

κάνουν. Δεν ήταν μόνο άμιμητος στον τρόπο που 'χτιζε όλα τα πρόσωπα των κωμωδιών του, αλλά τους έδινε μια ακόμα άπολαυστική διάσταση με την ακρίβεια που συνόδευε το παίξιμο των ήθοποιών: μια ματιά, ένα βήμα, μια χειρονομία, όλα είχαν μια τέτοια ακρίβεια που ήταν άγνωστη ως τότε στα θέατρα του Παρισιού.

Πρόλογος στην έκδοση του 1682

ΛΑ ΜΠΡΥΓΙΕΡ (10)

Πόσο θα κέρδιζε ο Τερέντιος αν ήταν λιγότερο ψυχρός: τί καθαρότητα, τί ακρίβεια, τί ευγένεια, τί κομψότητα, τί χαρακτηρισμός! Πόσο θα κέρδιζε ο Μολιέρος αν απέφευγε τη γλώσσα του χύδην οχλου κ' έγραφε καθαρά: τί φλόγα, τί απέλεια, τί πηγή καλού αστεϊσμού, τί μίμηση ήθων, τί εικόνη και τί μαστιγώση τής γελοιότητας! 'Αλλά τί θαύμα θα γινόταν αν αυτοί οι δυο κωμωδιογράφοι είχαν γεννηθεί ένας!

"Οι Χαρακτήρες", 1689

ΜΠΟΣΟΥΕ (11)

... Πρέπει να ξεστρακίσουμε από το περιβάλλον των χριστιανών τα πορνικά στοιχεία, που βρίθουν στις Ιταλικές κωμωδίες, ακόμη και επί των ημερών μας, και που τα βλέπουμε ώμωτάτα στα έργα του Μολιέρου: θ' αποδοκιμάσουμε τα λεγόμενα αυτού του αυστηρού αναθεωρητή των μεγάλων κανόνων, αυτού του βλοσυρού αναμορφωτή των τρόπων και των εκφράσεων των "Κοιμυεομένων" μας, που ωστόσο απλώνει στο φως τα άπλυτα, δείχνοντας τα πλεονεκτήματα τής άτιμης ανοχής των συζύγων και απαιτώντας από τις γυναίκες να επιδοθούν σε ντροπιαστικές εκδικήσεις κατά των ανδρών τους. "Εδειξε στον αιώνα μας τους καρπούς που μπορούμε να ελπίζουμε από την ήθικη του θεάτρου που επιτίθεται μόνο στις γελοιότητες του κόσμου αφήνοντάς του ταυτόχρονα όλη τη διαφθορά του. Το μέλλον θα δείξει ίσως το τέλος αυτού του ποιητή - ήθοποιου, που, παίζοντας τον κατά φαντασίαν άσθενη του ή τον με το ζόρι γιατρό του, υπέστη το τελικό πλήγμα τής άσθeneίας απ' την όποια πέθανε λίγες ώρες άργότερα, περνώντας από τ' άστεια του θεάτρου μέσα στα όποια σχεδόν άφησε την τελευταία του πνοή, στο δικαστήριο 'Εκείνου που είπε:

"Ουάι υμίν οι γελώντες νυν, ότι πενήθετε και κλαύετε".

"Αφορισμοί και Στοχασμοί πάνω στην Κωμωδία, 1694

ΣΑΡΑ ΠΕΡΡΩ (12)

... Είχε συγκεντρώσει όλα τ' αναγκαία ταλέντα για ένα κωμικό. 'Υπήρξε τόσο υπέροχος ήθοποιός κωμωδίας, όσο μέτριος ήταν για το σοβαρό θέατρο, που κανένας δε μπόρεσε να τον μιμηθεί τέλεια απ' όσους έπαιξαν τους ρόλους του μετά το θάνατό του. "Ήξερε ακόμα να διαλέγει τόσο θαυμάσια τα κοστούμια των ήθοποιών που τους έδιναν τον άληθινό χαρακτήρα τους, κ' είχε το χάρισμα να διανέμει τόσο καλά τους ρόλους και να τους διδάσκει ύστερα τόσο τέλεια που 'μοιαζαν λιγότερο με ήθοποιούς κωμωδίας και περισσότερο με τ' άληθινά πρόσωπα που περίσταναν.

"Περί Διασημών Ανδρών...", 1696

ΛΟΥΙΤΖΙ ΡΙΚΟΜΠΟΝΙ (13)

Είπα πώς ο Μολιέρος ήταν άνώτερος απ' τους 'Αρχαίους: και πιστεύω πώς εύκολα πείθεται γι' αυτό κανένας ξεετάζοντας τα έργα του. 'Ανεξάρτητα απ' τη μεγαλοφύια που δε μπορούμε να του άρνηθούμε, ξεπερνάει τους 'Αρχαίους τουλάχιστο με τους χαρακτήρες που έμπασε στη σκηνή αυτό που 'Αρχαίοι και Σύγχρονοι πριν απ' αυτόν έπεισοδικά μόνο είχαν χρησι-

(10) Ζαν ντε Λα Μπρυγιέρ, συγγραφέας, ακαδημαϊκός (1645 - 1696). Διάσημος γι' τους "Χαρακτήρες" του.

(11) Ζυκ - Μπενβίν Μποσουέ, ιερωμένος, συγγραφέας, Ορησκευτικός ρήτορας (1627 - 1704). "Έγραψε κηρύγματα, επίκηδειους και τό "Λόγο επί τής Παγκοσμίου 'Ιστορίας". "Ακαδημαϊκός.

(12) Σάρλ Περρώ, ο περίφημος συγγραφέας παραμυθιών, αλλά και δοκιμίων όπως "Ο αιώνας Λουδοβίκου του Μεγάλου", "Βίοι Παράλληλοι 'Αρχαίων και Συγχρόνων" (1628 - 1703).

(13) Λουίτζι Ρικμπόνι, 'Ιταλός κωμωδιογράφος και ήθοποιός (περίπου 1675 - 1753). Ξαναζωάντησε την Ιταλική κωμωδία στο Παρίσι, ύστερα από έκλειψη πολλών δεκαετιών.



J. Brissart del.

J. Saunier f.

LE COQU IMAGINAIRE

"Η προμετωπίδα τής έκδοσης του έργου "Ο κατά φαντασίαν κερκατός". Μπροστά, ο Μολιέρος στο ρόλο του Σγαυαρέλλου

μποιήσει, τό 'κανε βάση και πρώτη κινητήρια δύναμη των έργων του. Αυτοί οι χαρακτήρες μ'ς κάνουν σήμερα να βρίσκουμε έλαττωματική τη διάκριση των 'Αρχαίων περί τεσσάρων ειδών κωμωδιών, που την έκαναν κανόνα κι όλοι οι πιο ξακουστοί σύγχρονοι συγγραφείς. 'Αλλ' ο Μολιέρος μ'ς άπόδειξε πώς όλα όσα έγραψαν οι 'Αρχαίοι, ότι τ'ά διάφορα αυτά είδη ή ποιότητες, μπορούν να συνενωθούν σ' ένα και μόνο μύθο, άφου οι περίπλοκες και ήθογραφικές κωμωδίες του είναι ταυτόχρονα κι άστειες, ενώ οι άπλές και φαιδρές είναι ταυτόχρονα και κωμωδίες ήθων. "Άλλωστε, ο Μολιέρος όφειλε λιγότερο την τελειότητα των έργων του σ' αυτούς τους κανόνες και σ' αυτές τις διακρίσεις, πράγματα καθαρά φιλολογικά, και περισσότερο στη μεγαλοφύια και τους χαρακτήρες του, που είναι, ως τό ποούμε έτσι, ό έφευρέτης τους. Πραγματικά, δε μπορούμε ν' άρνηθούμε ότι στο "Φιλάργυρο", που τον κατατάξαμε στην κατηγορία των περιπλοκών και ήθογραφικών έργων, δε βρίσκουμε τό γέλιο να παράγεται από ήθη ή χαρακτήρες: γιατί "χαρακτήρες" ονομάζουμε σήμερα αυτό που οι 'Αρχαίοι άποκαλούσαν "ήθη", γιατί αυτού του είδους οι μύθοι χαρακτηροποιούν και παριστάνουν ένα έλαττωμα ή κάτι τό γελοίο που έχουν όρισμένοι άνθρωποι...

Παρατηρούμε στα έργα του Μολιέρου ότι οι χαρακτήρες που διάλεξε, αν εξαίρεσουμε τό Μισάνθρωπο, είναι παρμενοί απ' την άσθεια και γελαστική πλευρά: έτσι, τά έργα του, καθώς είναι ταυτόχρονα έργα χαρακτήρων και έργα διασκεδαστικά, έχουν όλες τις άπαραίτητες άρετές γι' ν' άρέσουν σύμφωνα με τους άρχαίους νόμους άλλα και τη σύγχρονη πρακτική. 'Ομολογώ λοιπόν ότι, στα διάφορα είδη κωμωδιών που διακρίνουν οι 'Αρχαίοι, δε θα κοκκίνισα αν ακολουθούσα μάλλον τό Μολιέρο παρά τον Πλαύτο και τον Τερέντιο, όσο ξακουστοί κι αν είναι κι ό ένας κι ό άλλος.

Παρατηρήσεις πάνω στην κωμωδία και τη μεγαλοφύια του Μολιέρου, 1736

ΒΟΛΤΑΙΡΟΣ

... Θά συμφωνήσω μαζί σας ότι ο Μολιέρος είναι άπιστος στους στίχους του, αλλά δε θα συμφωνήσω στο ότι διάλεξε πρόσωπα ή θέματα πολύ ταπεινά. Τα λεπτά και ύψιππη άστεία για τα οποία μιλάτε δεν είν' εύχάριστα παρά μόνο για λίγα άναπτυγμένα πνεύματα. Στο κοινό, χρειάζονται στοιχεία πιό χτυπητά. "Άλλωστε, με τα λεπτά άστεία δε φτιάχνονται καθόλου θεατρικά πρόσωπα. "Ένα άδιόρατο έλάττωμα κάποιου δεν είναι καθόλου άστειο. Χρειάζονται έντονες γελοιώτητες, χοντροκοπιές τέτοιες που να προκαλούν πάθος για να φτιάξει μια πλοκή. Χρειάζεται ένας παίχτης, ένας φιλάργυρος, ένας ζηλιάρης, κλπ. Αύτη ή άλήθεια μ' έντυπωσίασε περισσότερο τώρα που άπασχολούμαι με μιά γιορτή για τόν γάμο του κ. Δελφίνου, στην οποία περιλαμβάνεται και μια κωμωδία, και βλέπω πιό πολύ άπό κάθε φορά πώς τόν "φινό" και τόν "ντελικάτο" που άποτελούν τή γοητεία τής συζήτησης, δεν ταιριάζουν καθόλου στο θέατρο.

'Επιστολή στο Μαρκίσιω Βωβενάρκ, 1745

ΖΑΝ-ΖΑΚ ΡΟΥΣΣΩ

... "Όλοισμφωνούν, και αύτό θά γίνεται κάθε μέρα πιό αίσθητό ότι ο Μολιέρος είναι ό πιό τέλειος κωμικός συγγραφέας άπ' όσους γνωρίζουμε: ποιός όμως μπορεί να διαφωνήσει πώς τόν θέατρο αύτου τού ίδιου τού Μολιέρου, τά ταλέντα τού όποιου θαυμάζω πιό πολύ άπ' τόν καθένα, είναι μιά σχολή διαστρωφών και βλαβερών ήθών, πιό επικίνδυνη κι άπ' αύτά τά βιβλία που διακηρύσσουν ότι τά διδάσκουν; "Η μεγαλύτερη τού μέριμα είναι να γελοιοποιεί τήν καλοσύνη και τήν άπλότητα, και να ρίχνει όλο τόν ένδιαφέρον στην πονηρία και στο ψέμα. Οί τίμιοι που παρουσιάζει άλλο δεν κάνουν παρά να μιλάνε, ένω οι διαστρωμένοι δρούν κ' οι πράξεις τους στέφονται πολύ συχνά άπό λαμπρές έπιτυχίες: τέλος, ή τιμή τών χειροκροτημάτων σπάνια παρέχεται σ' αύτόν που άξιζει τήν εκτίμηση και σχεδόν πάντα στόν πιό έπιδέξιο. "Εξετάστε τά κωμικά στοιχεία αύτου τού συγγραφέα: παντού θά βρείτε σαν έλατήριό τά έλαττώματα τών χαρακτήρων, φυσικά κ' έπίκτητα: ή πονηρία τού ένός τιμωρεί τήν άπλοϊκότητα τού άλλου: οι άφελεις είναι θύματα τών μοχθηρών: αύτά, όσο κι αν είναι άλήθεια στη ζωή, δεν είναι σωστό να παρουσιάζονται έπιδοκιμαστικά στο θέατρο, σά για να έξάπτουν τις άτιμες ψυχές να τιμωρούν, με τόν πρόσχημα τής άνοησίας, τήν καλοσύνη τών αγαθών ανθρώπων... "Ίδου τόν γενικό πνεύμα τού Μολιέρου και τών μιμητών του. Τό πολύ πολύ σαρκάζουν καιιά φορά τις διαστρωφές, χωρίς ποτέ να κάνουν τους θεατές ν' αγαπήσουν τήν άρετή. Για κάτι τέτοιους, ένας Άρχαίος έλεγε: ξέρουν καλά να ξεκαπνίζουν τή λάμπα, αλλά δεν τής βράζουνε ποτέ λάδι. Για δέστε πώς, για να πολλαπλασιάσει τά άστεία του, αύτός ό άνθρωπος διαταράσσει όλη τήν τάξη τής κοινωνίας: με τί σκάνδαλο άνατρέπει όλες τις ιερότερες σχέσεις πάνω στις όποιες είναι θεμελιωμένη πώς γελοιοποιεί τά άξιοσέβαστα δικαιώματα τών γονέων έπί τών τέκνων τους, τών άνδρών έπί τών γυναικών, τών άφεντάδων έπί τών ύπηρετών! "Η άλήθεια είναι πώς κάνει τόν κόσμο να γελεί, αλλά έτσι γίνεται άκόμα πιό έννοχος καθώς άναγκάζει με μιά άκατακίνητη γοητεία και τους πιό φρόνιμους να δέχονται με γέλια τή γελοιοποίηση πραγμάτων άντι αύτό να προκαλεί τήν άγανάκτησή τους. "Ακούω να λένε πώς στιγματίζει τις διαστρωφές: θά 'θελα όμως να συγκρίνουν αύτοί που τόν λένε πόσες στιγματίζει και πόσες έννοει.

'Επιστολή στόν κ. Ντ' Αλαμπέρ πάνω στο άρθρο του "Γενεύη" (14), 1758

ΣΤΑΝΤΑΛ

"Η κωμωδία τού Μολιέρου είναι τόσο παραφορτωμένη με σάτιρα, που δε με κάνει συχνά να γελάω μ' εύθυμο γέλιο, αν μπορώ να τόν πω έτσι. "Όταν πηγαίνω στο θέατρο να ξεσκάσω, μ' άρέσει άντίθετα να βρίσκω μιά τρελή φαντασία που να με κάνει να γελάω σαν παιδί. "Όλοι οι ύπηκοι τού Λουδοβίκου 14ου είχαν τσιμπηθεί άπ' τή μύγα να μιμούνται ένα πρότυπο για να 'ναι κομφοί και καλού γούστου, κι ό ίδιος ό Λουδοβίκος ύπηρξε ό θεός αύτης τής θρησκείας. "Έφεπτε μικρό γέλιο όταν έβλεπε κανέναν τόν γείτονα του να ξεγελιέται στη μίμηση τού πρότυπου. Σ' αύτό άκριβώς έγκείται όλη ή εύθυμία τών "Επιστολών" τής Μαν-

(14) "Ο Ρουσσώ (1712-1778) έγραψε τόν άρθρο "Γενεύη" στην "Εγκυκλοπαίδεια" τών Ντιντερό και Ντ' Αλαμπέρ.

τάμ ντέ Σεβινιέ (15). "Ένας άνθρωπος, στο θέατρο ή στη ζωή, που θ' άφηνε έλεύθερη τήν όρμή τής τρελής φαντασίας του, χωρίς να σκεφτεί τίποτε, αύτι να κάνει τήν κοινωνία τού 1670 να γελάσει, θά περνούσε άσφαλώς για τρελός. "Ο Μολιέρος, κατεξοχήν μεγαλοφυής, είχε τή δυστυχία να δουλεύει για κείνη κεί τήν κοινωνία.

"Ρακίνος και Σαίξπηρ", 1824

ΒΙΚΤΩΡ ΟΥΓΚΩ

... Είναι καιρός ν' άποδοθεί δικαιοσύνη, κόντρα στις κριτικές τού κακόγουςτου περασμένου αιώνα, πάνω σ' αύτό τόν άξιοθαύμαστο ύφος και να πούμε φωναχτά πώς ό Μολιέρος κατέχει τήν κορυφή τού θεάτρου μας, όχι μονάχα σαν ποιητής άλλ' άκόμα και σά συγγραφέας... "Ο στίχος τού άγκαλιάζει τήν ιδέα, ένσωματώνεται σ' αύτή, τήν περισφίγγει και τήν άναπτύσσει ταυτόχρονα, τής δανείζει μιά μορφή πιό εύέλικτη, πιό άύστηρη, πιό πλήρη, και μās τήν προσφέρει σαν ένα είδος έλιξήριου. "Ο στίχος είναι ή όπτική μορφή τής σκέψης. Νά γιατί ταιριάζει προπαντός στη σκηηνική προοπτική. Καμωμένος μ' έναν όρισμένο τρόπο, ό στίχος καθιστά άνάγλυφα πράγματα που, χωρίς αύτόν, θά φάνταζαν άσήμαντα και χυδαία. Καθιστά πιό στέρεα και πιό λεπτή τήν ύφανση τού ύφους. Είναι ό κόμπος που σταματάει τήν κλωστή. Είναι ή ζώνη που, και σπηρίζει τόν φόρεμα και τού δημιουργεί τις πτυχώσεις του. Τί θά μπορούσαν να χάσουν μπαίνοντας σέ στίχο ή φύση κ' ή άλήθεια; Ρωτάμε τους ίδιους τους προμάχους μας τού πεζού λόγου: τί χάνουν με τήν πώληση τού Μολιέρου;

Πρόλογος στόν "Κρόμγουελ", 1827

ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΓΚΩΤΙΕ

... Και τώρα θά ρωτήσουμε γιατί δεν παίζουν όλόκληρο τόν Μολιέρο, όπως είναι τυπωμένος με τά έντερμέδιά του, με τους Πουλτασινέλους, τους Τριβελίνους, τους Σκαραμούς, τους Πανταλόνε, τους Ματασίνι; Πολύ λυπούμαστε που χάνουμε όλο αύτό τόν παράξενο και γοητευτικό κόσμο που διασχίζει τις κωμωδίες του, με τά χορευτικά πηδηματάκια, τά τραγουδάκια, τις εκρήξεις γέλιου σαν τρελά καπρίτσια που διασχίζουν ένα φρόνιμο μυαλό. Πόσο τους αγαπάμε αύτους τους τσιγγάνους κι αυτές τις γύφτισσες που χορεύουν με συνοδεία ντέφια: αύτους τους άλλόκοτους Μαυριτανούς, αύτους τους Βάσκους που κάνουν τά δικά τους: αύτους τους Σπανιόλους κι αυτές τις Ίταλιάνες που τραγουδάνε στη μουσική κ' εύέλικτη γλώσσα τους τόν αιώσιο παράπονο τής αγάπης: αύτους τους βοσκούς και τις βοσκοπούλες που κι αν δε μοιάζουν με κείνους τού Θεόκριτου και τού Βιργίλιου δεν τραγουδάνε λιγότερο γλυκά τά μαδριγάλια τους! "Ανάμεσα σέ κάθε πράξη κάθε έργου τού Μολιέρου ύπάρχει ένα άπολαυστικό μικρό έργακι που κόβουν σαν άχρηστο. Τί πειρόγος τρόπος σεβασμού τού έργου τού μεγαλύτερου ανθρώπου που γέννησε ποτέ ή φύση!

"Ο Μολιέρος με τήν άληθινή του φυσιογνωμία, μπορούμε να πούμε πώς μās είναι άγνωστος άπό σκηνης, κ' ή "Κομεντι Φρανσιζ" θά εκπλήρωνε ένα ιερό καθήκον παρουσιάζοντάς τον μ' όλα τά παρακολούθημα τού αύτός έκρινε άναγκαία για τή έπιτυχία τών έργων του. "Ας άναστήσουν λοιπόν όλες αυτές τις κωμωδίες-μπαλέτα, προσθέτοντας τόν τραγούδι, τόν χορό, τή διακόσμηση, τά κοστουμία, και θά 'χουμε ένα θέαμα έκλυστικότατο και νεοτεριστικότατο. "Ας μās άποδώσουν όλ' αύτά τά χαριτωμένα έργα, "Ο Σικελός ή ό "Ερωτας ζωγράφος, "Η Πηγκίπισσα τής "Ηλίδας, Οί Ένοχλητικοί, "Ο Αυτοσχεδιασμός τών Βερσαλλιών, Μελκέρτη, Δόμ Γκαρθία τής Ναβάρρας, που δε μās παρουσίασαν ποτέ ως τώρα.

"Ο Τύπος, 1847

ΣΑΙΝΤ-ΜΠΕΒ

Ν' αγαπάς τόν Μολιέρο, έννοω να τόν αγαπάς ειλικρινά και μ' όλη σου τήν καρδιά, σημαίνει να 'χεις μιά έγγύηση μέσα σου κόντρα σ' έλαττώματα, άναποδιές και διαστρωφές τού πνεύματος. Σημαίνει πρώτ' άπ' όλα να μην αγαπάς ό,τι είναι άσυμβίβαστο με τόν Μολιέρο, ό,τι τού ήταν ένάντιο στόν καιρό του, ό,τι θά τού ήταν άνυπόφορο στο δικό μας. Ν' αγαπάς τόν Μολιέρο σημαίνει να 'χεις θεραπευτεί δια βίου

(15) Μαρ ντέ Ραμπυτεν - Σαντάλ, μαρκισία ντέ Σεβινιέ (1626-1696), συγγραφέας "Επιστολών προς τήν κόρη της και άλλους, που δημοσιεύτηκαν τόν 1726 και γοήτευσαν για τόν αυθόρμητο τού ύφους και σά μαρτυρία για τή ήθη τής εποχής της.

δὲ λέω ἀπ' τὴν ταπεινὴ καὶ ἀτιμὴ ὑποκρισία, ἀλλ' ἀπὸ τὸ φανατισμὸ, τὴν ἀδιαλλαξία καὶ τὴ σκληρότητα, πού σὲ κάνουν ν' ἀναθεματίζεις καὶ νὰ καταριέσαι; σημαίνει ν' ἀμφισβητεῖς τὸ θαυμασμὸ γιὰ τὸ Μποσουέ κι ὅλους αὐτοὺς πού, σὰν κι αὐτόν, θριαμβεύουν ἔστω καὶ μὲ λόγια ἐνάντια στὸν ἐχθρό τους, νεαρὸ ἢ ἐτοιμοθάνατο· πού, ὑπεξαιρώντας καὶ γὰρ δὲν ξέρω πιά θεῖα γλώσσα, φαντάζονται τὸν ἑαυτό τους, μὲ κεραυνοὺς στὸ χέρι, στὴ θέση τοῦ Ὑψιστοῦ. Εὐγλωττοὶ καὶ ὑπέροχοι ἄνδρες παραείσατε γιὰ μένα!

Ν' ἀγαπᾶς τὸ Μολιέρο σημαίνει νὰ 'σαι προφυλαγμένος, καὶ σ' ἀπόσταση κάπου χίλιες λεῦγες, ἀπ' αὐτὸ τὸν ἄλλο φανατισμὸ, τὸν πολιτικὸ, ψυχρὸ, σκληρὸ καὶ στεγνὸ, πού δὲ γελάει, πού μυρίζει σεχταρισμὸ καὶ πού, μὲ τὸ πρόσχημα τοῦ πουριτανισμοῦ, βρῖσκει τὸν τρόπο νὰ ζυμῶσει καὶ ν' ἀναμίξει ὅλες τὶς χολές, καὶ νὰ ἐνώσει σ' ἓνα πικρὸ δόγμα τὰ μίση, τ' ἀπώθημένα καὶ τοὺς γιακωβινισμοὺς ὄλων τῶν ἐποχῶν. Σημαίνει ἀκόμα νὰ 'σαι ἀπομακρυσμένος ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀχρῶς καὶ μαλθακὲς ψυχῆς πού, μπροστὰ στὸ κακὸ, δὲν ξέρουν οὔτε ν' ἀναναχτήσουν, οὔτε νὰ μισήσουν.

Ν' ἀγαπᾶς τὸ Μολιέρο σημαίνει πὼς δὲν πρόκειται νὰ καταληφθεῖς ἀπὸ μακάριο καὶ ἀπερίοριστο θαυμασμὸ γιὰ τὴν Ἀνθρωπότητα, πού εἰδωλοποιεῖ τὸν ἑαυτό της καὶ ξεχνάει ἀπὸ τί τοσουβάλι εἶναι φτιαγμένη καὶ πὼς, ὅ,τι καὶ νὰ κάνει, δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀχαμνὴ ἀνθρώπινη φύση. Ὡστόσο, αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς πρέπει νὰ τὴν περιφρονεῖς ὑπερβολικὰ αὐτὴ τὴν κοινὴ ἀνθρωπότητα, πού γελάμε μαζί της, πού εἴμαστε κομμάτια της, καὶ στὴν ὁποία ξαναβουλιάζουμε μαζί του μὲ μιὰ λυτρωτικὴ ἰλαρότητα.

Ν' ἀγαπᾶς καὶ νὰ λατρεύεις τὸ Μολιέρο, σημαίνει ν' ἀντιπαθεῖς κάθε "μανιερισμὸ" στὴ γλώσσα καὶ τὴν ἔκφραση; σημαίνει νὰ μὴ διασκεδάξεις μὲ τὶς κουνιστὲς χάρες, τὶς ἐκζητημένες λεπτότητες, τὶς φίνες πινελιές, τὰ "μαριβωντάζ" κάθε ειδους, τὸ γυαλιστερό καὶ τεχνητὸ ὕφος.

Ν' ἀγαπᾶς τὸ Μολιέρο σημαίνει νὰ μὴ εἶσαι διατεθειμένος ν' ἀγαπήσεις οὔτε τὸ ψευδο-ωραῖο πνεῦμα, οὔτε τὴ δοκησισοφὴ ἐπιστημοσύνη... 1863

ΑΝΡΙ ΜΠΕΚ (16)

Δὲν ἀνήκει σὲ κανένα νὰ μεγεθύνει τὸ Μολιέρο, κι ὅταν λένε γι' αὐτόν πὼς εἶν' ὁ πρῶτος κ' ἴσως ὁ μόνος κωμικὸς ποιητὴς, εἶν' ἄρκετὴ ἀπότιση φόρου τιμῆς, αὐτὴ πού τοῦ ἀξίζει. Ὁ Μολιέρος δὲν εἶναι φιλόσοφος: φιλόσοφος εἶν' ὁ Ντεκάρτ· ὁ Μολιέρος δὲν εἶναι στοχαστὴς: στοχαστὴς εἶν' ὁ Πασκάλ· ὁ Μολιέρος δὲν εἶναι γκρεμιστὴς ὅπως ὁ Βολταῖρος, οὔτε μεταρρυθμιστὴς ὅπως ὁ Ρουσσώ. Τί εἶναι λοιπὸν ὁ Μολιέρος; Εἶναι θεατρικὸς συγγραφέας. Εἶν' ἓνας ἄνθρωπος πού τὸ ἐνστικτὸ του, ἡ μεγαλοφύια του, τὸ λειτούργημά του εἶναι νὰ παρουσιάζει ἀπὸ σκηνῆς τοὺς ὁμοίους του. Μὴν τοῦ ζητᾶτε ἰδέες: τὶς ἰδέες δὲν τὶς βλέπει παρὰ μόνον διαμέσου τῶν χαρακτήρων, τὴ στιγμή πού γίνονται ὑπερβολικὲς, ὅποτε καὶ θὰ τὶς γελοιοποιήσει. Μὴν τοῦ ζητᾶτε μαθήματα ἠθικῆς: εἶναι μὲ τὴν Ἄγνη ἐναντίον τοῦ Ἀρνόλφου, κ' ὠστόσο κ' ἡ Ἄγνη εἶναι κομματάκι ἐνοχῆ· εἶναι μὲ τὴν Ἄγγελικὴ ἐναντίον τοῦ Νταντέν, κ' ὠστόσο ἡ Ἄγγελικὴ εἶναι ἀπόλυτα ἐνοχῆ. Μὴν τοῦ ζητᾶτε πρακτικὲς συμβουλές: ξέρει πολὺ καλά πὼς δὲ θὰ διορθώσει αὐτὸς τὸ Μισάνθρωπο οὔτε τὸν Ἀρχοντοχωριάτη οὔτε τὸν Κατὰ φαντασίαν ἄσθενη· τὰ πρόσωπα αὐτὰ ὑπῆρξαν ἀνάκαθεν καὶ θὰ ὑπάρχουν πάντα. Ἡ δουλειὰ τοῦ Μολιέρου εἶναι νὰ τοὺς δώσει μιὰ δευτέρη ζωὴ, τὴ λογοτεχνικὴ ζωὴ. Ἡ δουλειὰ του εἶναι νὰ προσδιορίσει, νὰ καταγράψει στὸ χῶρο τῆς Τέχνης χαρακτήρες πού, χωρὶς αὐτόν, θὰ ἔμεναν σκόρπιοι, ἀδέσποτοι μέσα στὴ φύση. Ἄν θέλετε σῶνει καὶ καλά νὰ βρεῖτε ἓνα δίδαγμα στὸ Μολιέρο, τότε θὰ βρεῖτε τὸ ὕψιστο κι ἀνώτερο δίδαγμα πού προκύπτει ἀπ' ὅλες τὶς μεγάλες ἐκδηλώσεις τοῦ πνεύματος καὶ τῆς ἀνυστερόβουλης γνώσης τῶν ἀνθρώπων πραγμάτων.

ROMAIN ROLLAN

... ἔχουμε τὰ στοιχεῖα ἐνὸς λαϊκοῦ θεάτρου: ὁ Μολιέρος εἶναι ὁ θεμέλιος λίθος του. Ἀπὸ ὀρισμένες πλευρὲς, δὲν ἀνήκει — ἐπιφανειακὰ τουλάχιστο — περισσότερο στὸ λαὸ ἀπ' ὅ,τι στὴν ἀστικὴ τάξη. Ἡ δική μας τάξη δὲ βρίσκεται πάντα σὲ τέλεια ἀρμονία μὲ τὶς ἰδέες καὶ τὰ συναισθήματα τοῦ Μολιέρου. Ἄν



Ἡ προμετωπίδα τῆς πρώτης ἔκδοσης τῶν ἔργων τοῦ Μολιέρου, σὲ δύο τόμους, στὰ 1666. Ἀπάνω εἰκονίζεται ὁ Μολιέρος στὸς ἀγαπημένους του ρόλους τοῦ Μασκαρίλλο καὶ Σγυναρέλλου

εἴμαστε εἰλικρινεῖς θὰ ὁμολογοῦσαμε καμιά φορὰ ἐκρήξεις ὀργῆς σχεδὸν ἀντιπάθειας, πού ἀμέσως συγκρατοῦν καὶ κατευνάζουν ἢ δύναμη μιᾶς μεγάλης λέξης κ' ὁ φόβος τοῦ γελοίου. Ὁ ζωικὸς βίος φτώχηνε πολὺ σ' ἐμᾶς κ' ἔτσι δὲ βρῖσκουμε μεγάλη εὐχαρίστηση στὶς "μποῦρδες" τῶν Σκαπέν καὶ τῶν Σμπριγκανί, στὶς μπαστουινιές καὶ στὰ κλύσματα, στὶς χοντροκοπιές καὶ, κυρίως, στὴν τρομερὴ τραχύτητα μιᾶς ὀρμῆς συχνὰ σκληρῆς πού ἐπιτίθεται ἀδιάφορα σ' ἀδύναμους καὶ σ' ἰσχυροὺς, πού δὲ φείδεται οὔτε τῆς ἡλικίας, οὔτε τῶν ἀναπηριῶν, οὔτε τοῦ ὁποιοῦ ἀξιολύπητου ὑπάρχει στὴν ἀνθρώπινη φύση...

Σήμερα, ὁ λαὸς εἶναι πιὸ πολὺ σὲ θέση ἀπὸ μᾶς νὰ χαρεῖ τὶς κωμωδιές τοῦ Μολιέρου... "Ὁ Γάμος μὲ τὸ ζόρι" εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς μεγάλες ἐπιτυχίες στὰ λαϊκὰ μας Πανεπιστήμια. Εἶδα νὰ παίζον στὸ Ζεραρμέρ, μὲ διδασκαλίαν τοῦ Μωρίς Ποττεσέ, τὸ "Γιατρὸ παρὰ τὴ θέλησή του" καὶ μολονοῦν οἱ ἠθοποιοὶ ἦταν ἀγόρια καὶ κορίτσια τοῦ χωριοῦ, χωρὶς γνώση τοῦ θεάτρου, τὸ ἔργο μού φάνηκε περισσότερο στὸ φυσικὸ του κλίμα ἀπ' ὅ,τι στὴν "Κομεντί Φρανσαίζ". Οἱ πειραματισμοὶ πού ἔγιναν στὴ "Συνεργατικὴ τῶν Ἰδεῶν" καὶ σὲ θεάτρα τῶν συνοικιῶν ἀπὸ τὸν "Ἀρχοντοχωριάτη" κ' ὡς τὸν "Κατὰ φαντασίαν ἄσθενη", εἶχαν τὴν ἴδια ἐπιτυχία. Φαίνεται πὼς εἶναι λαϊκὰ ἔργα, χάρη στὴν εὐρύτητα τοῦ σχεδιασμοῦ τους, τὴ ρωμαλέα εὐθυμία τους, τὴν πνοὴ τῆς ἐποποιίας ἀ-λα-Ραμπελαί...

"Τὸ Θεᾶτρο τοῦ Λιού", 1903

(16) Ἄνρι Μπέκ (Becque), Θεατρικὸς συγγραφέας. Κύρια ἔργα του: "Παρξιζιάν", "Κορκία". Ρεαλιστὴς (1837 - 1899).

ΒΣΕΒΟΛΟΝΤ ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΑΝΤ

... Η μελέτη του έργου του μάς μαθαίνει πώς ο Μολιέρος ήθελε να διευρύνει το πλαίσιο της σκηνης του καιρού του, που ταίριαζε πιο πολύ στο πάθος των έργων του Κορνέιγ απ' ό,τι στις κωμωδίες όπου εισηχάρουσαν στοιχεία λαϊκής τέχνης. Το άκαδημαϊκό θέατρο της Αναγέννησης είχε εισαγάγει μια σεβαστή απόσταση ανάμεσα στον ήθοποιο και στο κοινό. Οι πρώτες σειρές καθισμάτων τοποθετούνταν ενίοτε στη μέση της πλατείας.

Ο Μολιέρος μπορούσε να δεχτεί αυτό το διαχωρισμό ήθοποιού και κοινού; Η έκχειλιζουσα ευθυμία του μπορούσε να βουλευτεί μ' αυτή την κατάσταση; Τα χοντρά άστεια του, άφοπλιστικά σε ειλικρίνια, μπορούσαν ν' αναπτυχθούν με αυτές τις συνθήκες; Οι μονόλογοι του συγγραφέα, που 'χε πληγωθεί με την άπαγόρευση του "Ταρτούφου", μπορούσαν να περάσουν τη ράμπα πάνω από μια τέτοια σκηνή; Τα πλάγια παρασκήνια δεν έμποδίζαν την ελεύθερη χειρονομία του ήθοποιού και τις γυμναστικές κινήσεις του;

Ο Μολιέρος πρώτος από τους σκηνηκούς δασκάλους του Βασιλιά - "Ηλιου έπιζητεί να μεταφέρει τη δράση, από το βάθος και το μέσο της σκηνης, προς το άκρότατο σημείο του προσκήνιου. ...

Διαπιστώνουμε έτσι ότι ο Μολιέρος έκμεταλλεύεται εύρύτατα την έρμηνεία στην άκρη του προσκήνιου που δημιούργησε τεχνητά, παρά τις δυσμενείς συνθήκες της σκηνης της έποχης του! Σ' αυτό το πολύ προωθημένο παλκοσένικο οι άστειες μορφές του άρχισαν να ζουν χωρίς καταναγκασμούς. Η άτμόσφαιρα αυτού του χώρου δεν πνίγεται από τα παρασκήνια, και το φως που διαχέεται σ' αυτή την περιοχή χωρίς σκόνη δεν παίζει παρά μόνο με τα κορμιά των ήθοποιών.

1910

"'Ελομίρος ό 'Υποχόνδριος ή οι Γιατροί έκδικούνται":
'Ο Σκαρμουός δάσκαλος, ό 'Ελομίρος σπουδαστής. 'Ο Μολιέρος προσπαθει, υπό την άπειλή του μυστηρίου, να μιμηθεί τις χειρονομίες του ύποτιθέμενου δασκάλου του Σκαρμουός



ΑΛΜΠΕΡ ΤΙΜΠΩΝΤΕ (17)

... "Αν έγραφα μια *Φιλοσοφία του Μολιέρου*, θα 'ταν πιο κοντινή προς το Σαρσαι παρά προς το Μπρυνετιέρ. Θ' αναφερόταν στον τρόπο που ο Μολιέρος έζησε την τέχνη του, στις συνθήκες που σιγά σιγά έκαναν να συμπέσει ή μεγαλοφύια του με το ίδιο το πνευμα της κωμωδίας. Η περίπτωση του είναι άναμφίβολα άνάλογη με κείνες του Σαίξπηρ και του Κορνέιγ. Το να ξέρεις να μιλάς μια γλώσσα, σημαίνει να ξέρεις να σκέφτεσαι σ' αυτή τη γλώσσα. Κ' οι άνθρωποι αυτοί μίλησαν έτσι τη θεατρική γλώσσα γιατί σκέφτονταν θεατρικά. Τη σκέψη τους όμως, που ήταν μια σκέψη θεάτρου, ή κριτική τήν άντιμετώπιζε σά να παραγόταν έξω απ' αυτό, στην πόλη. Κ' οι ίδιες οι συνθήκες της κριτικής είν' ή αίτια που δε θα καταφέρουμε ποτέ να διαλύσουμε έντελώς αυτή την παρεξήγηση.

"Τό Γέλιο του Μολιέρου", 1922

ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΜΩΡΙΑΚ

Ο όξυς Μολιέρος, ό καταπιεσμένος Μολιέρος, ό βαθύς Μολιέρος που συναντάμε μέσα απ' τις κωμωδίες, τα μπαλέτα και τις φάρσες άντιμετωπίζει την πρόκληση του Πασκάλ. Τολμάει να στοιχηματίσει κόντρα στον Πασκάλ. "Οχι πώς άρνιέται το ύπερφυσικό' άλλ' άρνιέται ν' άπασχοληθεί μ' αυτό και βρίσκει κωμικό τον άνθρωπο που νοιάζεται για την ψυχή του: Κατά φαντασίαν άσθενής δεν είναι μόνο ό 'Αργκάν, λεία των φαρμακοποιών' είν' επίσης κι ό θρησκευόμενος 'Οργκόν που στον σπύτι του μένει ό μακάριος Ταρτούφος. ...

Οι εύλαβικοί άνθρωποι της Αύλης και της πόλης είχαν πολύ δικίο που δεν έμπιστεύονταν τους μονολόγους του πάνω στην ψευτική και την άληθινή εύλάβεια, με τους όποιους ό Μολιέρος προσπαθούσε να καλύψει τα "δικά" του. Γιατί το πρόσωπο του Ταρτούφου δε μάς χωρίζει: άνθρωπιστές και θρησκευόμενοι συμφωνούμε όλοι και γελάμε μ' αυτόν μ' άηδία. Με τον 'Οργκόν όμως, αν δεν ήταν παρά ένας τίμιος άνθρωπος που τον έκμεταλλεύεται ένας άπατεώνας, δε θα του 'κανε καρδιά του κοινού να γελάσει. Είναι ένας παθιασμένος χριστιανός: άρα, κατά το Μολιέρο, το ίδιο γελοιος θα 'όλα μ' αυτούς που δεν ξέρουν να κρατάνε το μέτρο. Έλάχιστα νοιάζεται ό Μολιέρος αν ό 'Οργκόν καταλαβαίνει καλά ή άσχημα το χριστιανισμό. Κάθε διδαγμα του Χριστού, έπειδή σκανδαλίζει τη φύση, αν ό Μολιέρος ήταν λογικός θα 'πρεπε να το γελοιοποιεί. "Αν σ' άλήθεια δεν τολμάει να το κάνει άμεσα, το πετυχαίνει με τον 'Οργκόν στον όποιο το ύψιστο πάθος έκφράζεται μ' ένα μορφασμό.

Ο Μολιέρος δε γνωρίζει παρά το ένστικτό του και μόνος του χαλινός είναι ό φόβος του γελοίου. Αυτό άκριβώς το όνομάζει φύση.

"Τρεις μεγάλοι άνδρες ένόπιον του Θεού", 1929

ΑΝΤΠΕ ΖΙΝΤ

'Απ' όλα τα έργα του Μολιέρου προτιμάω άναμφισβήτητα τον "Κατά φαντασίαν άσθενή": αυτό μου φαίνεται το πιο καινούριο, το πιο τολμηρό, το πιο όμορφο - κατά πολύ μάλιστα. "Αν αυτό το έργο ήταν ένας πίνακας πόσο θα έκστασιαζόμαστε μπροστά στο *ύλικό του*. Ο Μολιέρος όταν γράφει σε στίχο, τα βλεπεί όπως όπως: γνωρίζει πλείστα όσα μικρά κόλπα για να ίκανοποιήσει τις άπαιτήσεις του μέτρου και της ρίμας. 'Αλλά, παρά τη μεγάλη του έπιδειξίότητα, ό "άλεξανδρινός" στίχος φαλτσάρει κάπως τον τόνο της φωνής του. "Έχει τέλεια φυσικότητα στον "Άσθενή" (και στον "Άρχοντοχωριάτη"). Δεν ξέρω άλλη πρόξα τόσο όμορφη. Δεν υπακούει σε κανένα προκαθορισμένο νόμο: άλλα κάθε φράση είναι έτσι χτισμένη που δε θα μπορούσε κανένας να της αλλάξει ούτε μια λέξη χωρίς να την καταστρέψει. "Έχει άδιάκοπα μιάν άξιοθαύμαστη πληρότητα: είναι μυώδης σαν τους άθλητές του Πυζέ ή τους σκλάβους του Μιχαηλάγγελου και σά φουσκωμένη, χωρίς παραγέμισμα όμως, μ' ένα είδος λυρισμού της ζωής, καλής διάθεσης και ύγείας. Αυτή την πρόξα δε θα βαρεθώ ποτέ να την ξαναδιαβάζω και δε θα πάφω να την έπαινώ.

Ξαναδιαβάζω, άμέσως μετά, τον "Άρχοντοχωριάτη". Όσο όμορφες και σοφές αν είναι όρισμένες σκηνές, ένα έκούσιο χαλάρωμα των διαλόγων με κάνει να θαυμάσω, συγκρίνοντας την κρουστή ύφανση της "στόφας" του "Κατά φαντασίαν άσθενή" τόσο στέρεα, τόσο σφιχτοπλεγμένο, τόσο άδρτο. Και

(17) Άλμπερ Τιμπωντέ (Thibaudeau), προικισμένος κριτικός, χωρίς δογματισμό, ό καλύτερος της έποχής του (1874 - 1936).

τί έπισημότητα, τί Schaudern⁽¹⁸⁾ δίνει σέ κάθε σκηνή ή μυστική έπαφή μέ τό θάνατο! Μ' αυτόν παίζονται όλα τόν κάνον παιχινίδι τόν μπάζουν στό χορό τόν έπικαλούνται τρείς φορές, είτε ή μικρή Λουίζόν, είτε ό 'Αργκάν, μαζί μέ τή γυναίκα του πρώτα, μέ τήν κόρη του ύστερα τόν νιώθουμε πού περιφέρεται τόν βλέπουμε όλοφάνερα τόν περιφρονούν άπό σκηνής καί τόν περιπαίζουν ώς τόν ίδιο τό θάνατο τού Μολιέρου, πού έρχεται σέ τελευταία άνάλυση ν' άποτελειώσει φριχτά αυτή τήν τραγική φάρσα. Κι όλα αυτά, μέ τόν άστικό τρόπο, φτάνουν σέ μία μεγαλοσύνη πού τό θέατρο ποτέ δέν ξεπέρασε.

“ Ημερολόγιο”, 1941

ΦΕΡΝΑΝ ΛΕΝΤΟΥ⁽¹⁹⁾

...Κουβεντιάζοντας γιά τό Μολιέρο τόν μεταμφιέζουν, τόν ντύνουν καί τόν γδύνουν, τόν ράβουν καί τόν ξηλώνουν, τόν κάνουν κυριολεκτικά κομματάκια, κ' ύστερα άπ' όλες αυτές τίς ποικίλες “έγχειρήσεις” μένουν κατάπληχτοι όταν άνακαλύπτουν ένα Μολιέρο κωμικό εκεί πού τόν ήθελαν δραματικό, καί δραματικό εκεί πού τόν περίμεναν κωμικό.

Τί πεισματάρης πού σοϋ είναι αυτός ό διαβολάνθρωπος! 'Αντιμετωπίζει όλους αυτούς τούς άκρωτηριασμούς μέ τήν έπιμονή του νά μήν άφήνει παρά τό κείμενό του, τό τόσο διάφανο, τό τόσο άμεσο, τό τόσο καλοχτισμένο ειδικά γιά τή σκηνή, τό κείμενό του πού “χτυπάει διάνα” καί μπαίνει κατευθείαν καί κατάβαθα στην καρδιά τού ανθρώπου. 'Ας μάς λέει ό Λά Μπρυγιέρ πώς θά 'κανε καλά ν' άποφύγει τήν καθομιλούμενη καί νά γράφει τήν “καθαρή γλώσσα”, άς διαβεβαιώνει ό Φενελόν πώς άν καί σκέφτεται καλά μιλάει συχνά άσχημα, πώς χρησιμοποιεί φράσεις βεβιασμένες καί καθόλου φυσικές γιά μάς, τούς ήθοποιούς, τό ύφος τού Μολιέρου διατηρεί όλο τό χυμό τής γήινης γλώσσας. Είν' ένας Παριζιάνος πού ταξίδεψε πολύ, πού ή μόρφωσή του άνάγεται στην έποχή τού Λουδοβίκου τού 13ου, πού άγαπάει τό παλιό γαλατικό πνεύμα, πού μισεί τό μη-μου-άπτου καί τήν προσποίηση, αλλά πού κυρίως γράφει καί συνθέτει τό διάλόγο του γιά τό θέατρο, πού ξέρει πώς ό ήθοποιός πρέπει νά μπορεί νά στηρίζει τίς χειρονομίες του, τό φυσιογνωμικό του παίξιμο, σέ μία άρθρωση μετρημένη καί ύπολογισμένη, ζυγισμένη, κι όπως λέμε μεταξύ μας στό θέατρο, νά δίνει στό κείμενο τέτοια εύελιξία, τέτοια σκηνική ζωή, πού ό ήθοποιός νά τό “βγάξει” φυσικά άπ' τό στόμα του.

“ Παρουσίαση τού Ταρτούφου”, 1953

ΩΝΤΙΜΠΕΡΤΙ⁽²⁰⁾

...Οι πηγές τού Μολιέρου είναι άναρίθμητες αλλά καί δέ μετράνε. Είναι αυτό πού λένε στην τεχνολογία “μεταλλάχτης”. Δέ βγάξει τό σίδερο άπό τή γή. 'Αλλ' ό,τι κι άν τού πέσει στό χέρι, τού χρησιμεύει γιά νά κάνει λίγο Μολιέρο.

“Αν γράφει σέ στίχους, τό κάνει γιά νά ύπακούσει στη συνήθεια τής έποχής του. Σ' αντίθεση μέ τή δική μας, πράγματι, τότε ή πρόζα στη σκηνή θεωρούνταν σανκάτι τό άλλοκοτο. 'Η ποίηση, αντίθετα, έμοιαζε εκεί στη φυσική τής θέση, ίσως γι'αυτό τό θέατρο κουβαλούσε πάντα μιάν άόριστη ήχώ άπό λειτουργικές ψαλμωδίες. Οι στίχοι τού Μολιέρου, όμως, έχουν σά μόνο στόχο τό κοροϊδευτικό άποτέλεσμα.

Διαπιστώνουμε πώς Ιδιαίτερα στόν “'Αρχοντοχωριάτη”, τό άριστούργημά του, χειρίζεται τήν καθομιλούμενη γλώσσα θαυμάσια. Οι “ρεπλικές” του άντλούν τή διαρθρωμένη πληρότητά τους άπό τή ζωντανή έπικαιρότητα τού θέματος. 'Ανοιχτός σ' όλες τίς έμπειρίες μέ τήν καρδιά νά λαχανιάζει κι όχι τά πνεμόνια, δέν έχει παρά μία μονάχα κατευθυντήρια ιδέα. Ούτε καν ιδέα, μία τάση. Μιά κλίση. Μιά συνήθεια. Ποιά;

Τά δικαιώματα τής άθείας είναι ίσα μέ κείνα τής πίστης. Αυτό είναι τό δόγμα του.

Σκεπτικισμός άνευ όρων. Αυτόκτονία μακρόπνοης μοναξιάς. Αυτός είν' ό θριαμβός του, πού κανένας α ριγογι ύπολογισμός δέ θά μπορούσε νά παραγάγει μέ τόση άκρίβεια στην καμπύλη τού τόξου.

(18) Schaudern, γερμανικά στό κείμενο. Φρίκη, άντριζίλα.

(19) Fernan Ledoux (Ledoux). Σύγγραφος ήθοποιός, έταίρος τής “Κομεντί Φρανσαίζ”, έρμηνευτής πολλών μολιερικών ρόλων.

(20) Ζάκ Ωντιμπερτί, ποιητής, μυθιστοριογράφος, θεατρικός συγγραφέας (1899 - 1965).



‘Η προμετωπίδα, άπό τήν έκδοση τού 1682, τού έργου “Φιλάργυρος”. Στη μέση, ό ίδιος ό Μολιέρος στό ρόλο τού ‘Αρπαγκόν

‘Ο Σαίξπηρ, ό συγγραφέας τών συγγραφέων, τοποθετείται — τό ‘παν ήδη — πέρα άπ' τό Σαίξπηρ, πέρα άπ' τήν ‘Αγγλία, γερμανοειδές ρουμάνι γεμάτο νεράιδες άπ' τή Βρετανία, καί δώθε άπ' τό άμερικάνικο κόσασμα τού Τζαίημς Κάγκνεϋ καί τήν όπτική μαγεία τού Ούώλτ Ντίσνεϋ.

‘Όταν μπαίνουμε στόν πειρασμό ν' άμφισβητήσουμε τούς τίτλους τών ‘Αγγλοσαξώνων στη διακυβέρνηση τού πλανήτη, κ' είμαστε έτοιμοι νά διεκδικήσουμε τά πνευματικά πρωτεία, συγκρίνοντας τήν κληρονομία μας μέ τό μηχανιστικό κόσμο όπου βασιλεύει τό τηλεγραφικό μονοσύλλαβο, ό Σαίξπηρ, όρθώνεται μέ τόν “'Αμλετ” του καί, πιό τρομερός άκόμη, μέ τά σονέτα του. ‘Εμείς έχουμε τό Μολιέρο, έπαγγελματία ήθοποιό, ταιλαιπωρημένο θιασάρχη, πού σκοτώνεται νά σκαρώσει έργα γιά νά καλύψει τό κενό πού τόν χωρίζει άπ' τόν Κορνέιγ, ενώ ό Ρακίνας τού δίνει ξυλιές στό χέρι.

‘Ο Μολιέρος δέν είναι πέρα άπό τίποτα. ‘Εχει γιά μάσκα τό πρόσωπό του.

“Ο δραματογράφος Μολιέρος”, 1954

ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ

...‘Ακόμα κι αυτόν τό Μολιέρο τόν βαριόμουν. Αυτές οι ιστορίες φιλάργυρων, ύποκριτών, άπατημένων, δέ μ' ενδιέφεραν. Τό άμεταφυσικό πνεύμα του δέν μ' άρεσε καθόλου. ‘Ο Σαίξπηρ έβαζε κάτω γιά αναθεώρηση τό σύνολο τής κατάστασης καί τής μοίρας τού ανθρώπου. Τά μοιερικά προβλήματα μου φαίνονταν, σέ τελευταία άνάλυση, σχετικά δευτερεύοντα, ένίοτε όδυνηρά βέβαια, άκόμα καί δραματικά, ποτέ όμως τραγικά γι'αυτό μπορούσαν νά λυθούν. Δέ μπορεί νά βρεθεί λύση στό άβάσταχτο, καί μόνον ό,τι είν' άβάσταχτο είναι βαθιά τραγικό, βαθιά κωμικό, ουσιαστικά θέατρο.

“Σημειώσεις καί άντι-σημειώσεις”, 1958

Μετάφραση καί ύποσημειώσεις ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

ΠΕΠΑΙΔΕΥΚΕ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ'

Ο ΜΟΛΙΕΡΟΣ, ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΑΣ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Τò 1973, τιμήθηκαν σ' όλο τόν κόσμο τὰ 300 χρόνια από τò θάνατο του Μολιέρου. Στην Ελλάδα, τò έτος Μολιέρου άνοιξε, στις 19 τ' Απρίλη, με μιá διάλεξη τού Σωκράτη Καραντινού — 'Ο Μολιέρου και τò 'Ελληνικό Θέατρο — που δόθηκε στην αίθουσα τού Γαλλικού 'Ινστιτούτου τής 'Αθήνας. 'Ακολούθησε, στις 15 τού Μάη μιá εκδήλωση στο 'Εθνικό Θέατρο, οργανωμένη από τόν Καραντινό, με προσλαλιές εκπροσώπων τών Θεατρικών οργανώσεων: και παίξιμο σκηνών από τόν "Ταρτούφο", "Κατά φαντασίαν άσθενή" και "Εξηνταβελώνη". Στο μεταξύ, οργανώθηκαν δυò εκθέσεις — μιá φωτογραφιών ελληνικών παραστάσεων και μιá σκηνογραφιών — στο Γαλλικό 'Ινστιτούτο. Κ' ή γιορταστική χρονιά έκλεισε, στις 7 τού Γενάρη 1974, με μιá óμιλία τού ιστορικού τού Νεοελληνικού θεάτρου και στενού παραστάτη τού "Θ" Γιάννη Σιδέρη, που δόθηκε κι αυτή στο Γαλλικό 'Ινστιτούτο με τίτλο "Ο Μολιέρου πεπαίδευκε τήν 'Ελλάδα". Τη δημοσιεύουμε óλοκληρη.

I

Στá ελληνικά, διάλεξη για τò Μολιέρου έγινε για πρώτη φορά, όσο θά μπορούσε να τò πεί κανείς, έδω κ' έκατòν τέσσερα χρόνια, στην Πόλη, στις 12 Νοέμβρη τού 1870, στην αίθουσα τής Λέσχης "Μνημοσύνη", όπου ó 'Ιωάννης 'Σιδουριδής Συλλίσσης διάβαζε μέρη άπ' τή μετάφρασή του τού "Μισάνθρωπου".

'Έκανε κρύο, κείνο τò βράδυ, αλλά «τò άθλιον τής άμωσφαίρας — καθώς γράφτηκε τότε — δέν άπέτρεψε τήν φιλόμουσον συνοικίαν τού Φαναρίου και άλλους τών όμογενών, έν οίς και ή Α. Ε. ό πρεσβευτής τής 'Ελλάδος Κύριος 'Αλέξανδρος (Ρίζος) Ραγκαβής, τού νά προσέλθωσιν άθροοί: ούτως ή εύρεία αίθουσα τής Λέσχης κατελήφθη εγκάρως υπό τού φιλομούσου άκροατηρίου άμφοτέρων τών φύλων». Οί τριακόσιες και περισσότερες χιλιάδες 'Ελληνες τής Πόλης, άντιπροσωπευτήκανε χωρίς φειδώ. 'Ο μεταφραστής - όμλητής, ό Συλλίσσης — καθώς γράφει τ' όνομά του, πιό καθαρολογικά — έκανε τότε περιοδεία με τò 'ίδιο όθεμα και σ' άλλες πόλεις, έμεις, όμως, τόν άπαντήσαμε στη Βασιλεύουσα.

Θά μπορούσε ίσως, παρενθετικά, να θυμήσουμε πώς έχουν γιορταστεί και τά τριακόσια χρόνια από τή γέννηση τού Μολιέρου. Τò Γενάρη τού 1922, τò "Θέατρον 'Ωδειου" ανέβασε για νά τόν τιμήσει, τόν "Κατά φαντασίαν άσθενή" στο Δημοτικό Θέατρον 'Αθηνών. 'Ομλητής τής βραδείας ήταν ό Θόδωρος Συναδινός. 'Ο Φώτος Πολίτης έγραψε, τότε, τέσσερα άρθρα για τόν Ποιητή.

Τίτλος τής διάλεξής μας είναι : "Ο Μολιέρου πεπαίδευκε τήν 'Ελλάδα". Μās τόν παραχώρησε πρόθυμα — έλπίζουμε — ό Πλάτων, πιό φτωχός από μās, μαζί μ' όλη τήν 'Αρχαιότητα, γιατί δέν είχε γνωρίσει τόν Κομωδιογράφο μας, που τόν γιορτάσανε φέτος όλοι οί άνθρωποι μ' ένθουσιασμό και σπάνια όμοφωνία. 'Ο Πλάτων, λοιπόν, σ' ένα σημείο τού ξακουσμένου δέκατου κεφάλαιου τής "Πολιτείας" του, έχει γράψει : «'Ω Γλαύκων, όταν 'Ομήρου έπαινέτας έντύχης λέγουσιν ως τήν 'Ελλάδα πεπαίδευκεν ό ποιητής έντός...». Σήμερα όμως, μέσα στους νεότερους 'Ελληνες, δέ χρειάζεται να ψάξει κανένας για νά συναντήσει "τò Μολιέρου έπαινέτας". "Όλοι μας είμαστε κ' έπαινέτες και θαυμαστές του.

'Εκλεχτοί άνθρωποι μας που ζούσαν πλάι στο Δούναβη, εκεί τριγύρω, μέσα στην άτιμωφία του 'Ελληνικού Διαφωτισμού, άγαπήσανε τò Μολιέρου, τόν καιρο τής πνευματικής προετοιμασίας τού Εικοσιένα και τόν μεταφράσανε χωρίς φιλαρσένικα — χωρίς δηλαδή έλπίδα για μιá εκδοτική έπιτυχία — και τά μοιερικά τους χειρόγραφα τά κυκλοφορούσαν από χέρι σε χέρι. Τò ίδιο είχε γίνει και για τò Γκολντόνι, πρώτα όμως για τò Μολιέρου, δέκα χρόνια νωρίτερα από τήν έναρξη τού Διαφωτισμού. 'Απ' αυτή τή χρονιά, από τò 1741, ξεκινάει, για τήν ώρα, ή μορφή τού 'Ελληνικού Θεάτρου ή νεότερη, και συνεχίζεται αδιάπτωτα ως τις μέρες μας.

Ταυτόχρονα ξεκινάει κι ό μοιερισμός μας — με δυò χειρόγραφα έργα τού Ποιητή μεταφρασμένα, που λέγονται "Ο κατά φαντασίαν κερατās" και ή "Κωμωδία τού άναισθήτου", ό άγαπητός μας ό "Ασυλλόγιστος", έπιτυχία τού 1964. Τά άποκάλυψε ή κ. Λουκία Δρούλια, νέα φιλόλογος και νεοελληνίστρια και περιμένουμε κι άλλα. Οί προσφιλείς αυτοί νεοελληνιστές είναι ή βάση για τή γνώση τού Θεάτρου μας, κείνα τά χρόνια. 'Η γλώσσα μας, πάντως, και μάλιστα ή άπλη-λαϊκή, γνώρισε τò Μολιέρου πριν από διακόσια τριαντατρία χρόνια, και έξηνηταχτώ άπ' όταν ό Ποιητής είχε φύγει άπ' τή ζωή.

II

Γοργά, οί παραδουνάβειοι άμεσοι πρόγονοί μας άνοίγουν τò νού τους, τò γεμάτο από γαλλική μόρφωση και δέχονται τήν παιδεία τού Μολιέρου και γίνονται άξιοι να πούν, με τή βοήθειά του, δικά τους αισθήματα και προβλήματα.

Δυò είναι οί παλαιοί πρώτοι μολιερτές του : 'Ένας Σουτσης, ό Γ.Ν., που γράφει στá 1785, τήν κωμωδία-σάτιρά του "Αλέξανδρος Βόδας, ό άσυνείδητος", ακολουθώντας τους πρόπους τού Μολιέρου — γι' αυτόν μās έχει μιλήσει ό Τάσος Βουρνάς από τò 1940. 'Ο άλλος μολιερτής τού Μολιέρου, είναι ό 'Ιακωβάκης Ρίζος Νερούλος με τά "Κορακιστικά" του, στá 1813. 'Ο Νερούλος φέρνει, για πρώτη φορά σε νεοελληνικό θεατρικό έργο, τήν όχι πρωτότυπη, αλλά ευχάριστη σαν άποτέλεσμα χρησιμοποίηση τής ντοπιολαλιάς για κωμική έντύπωση.

'Ο Μολιέρου παραστέκεται, με τή μεγάλη του ποίηση, στη θεμελίωση τού νέου ελληνικού πολιτισμού ως προς τò σατιρικό άστειο και γίνεται δικός μας, άρα ώφελιμότερος, με τήν άγνή του καρδιά που όμορφαίνει τά έργα του. Οί δικοί μας τόν υποδέχονται σαν υπάρεξαι αυτάρκεις, όχι σá δουλο-μιμητές, και γοιμοποιούν έλεύθερα και γενικά τήν επίδρασή του. Δέ θά μπορούσε να φερθούν άλλώς οί πιστοί ένεινιοι τού Διαφωτισμού, που 'χαν ιδανικό τους τò όραμα τού έθνους, άπελευθερωμένου!

III

Οί 'Ελληνες, όσοι είχαν πλουτίσει στην Κεντρική Ευρώπη — χωρίς τήν αποπνευματική πίεση τής ζωής, κάτω από τή δουλεία, στην πατρίδα — είχαν άποκτήσει έναν ευδαιμονισμό, μιá διάθεση να χαιρόνται τις άνέσεις τους. Γι' αυτό κ' οί εκδότες τους προμήθειαν Γκολντόνι, με τήν άπροβληματίστη χάρη τών κωμωδιών του, όπου βραβεύεται και ή προς τò σέξ ήλική, άνώδυνα και μ' εύπρεπεια. 'Ακόμα και μέσα στá Γιάννενα, μιá τρυφερή νεαρή δέσποινα, ή Μητιά Σακελλάριου μεταφράζει τò Γκολντόνι, τρία χρόνια πριν από τò Εικοσιένα. Κυκλοφορεί πλατιά κι ό ειδυλλιακός Μεταστάσιος. 'Ο Μολιέρου δέν πάει ακόμα στá τυπογραφεία. Είναι, όμως, ό άγαπημένος τού μεγάλου νεοελληνικού στοχασμού. 'Ο Καταρτζής είχε ήδη έπαινέσει τις χειρόγραφες μεταφράσεις από τò Μολιέρου. Τώρα έρχεται ό άλλος ήγέτης, τής αντίθετης πλευράς, ό Κοραής και συσταίνει να μεταφραστεί ό "Ταρτούφο". Τά δυò μεγαλύτερα πρόσωπα τής φυλής, ό Καταρτζής κι ό Κοραής, ένσχυόν τήν άγάπη τού Μολιέρου. Τόν ξεχωρίζουν και θά ξεπροβάλλει τυπωμένος, πολύ κοντά στο Εικοσιένα, όπότε τò έθνος είχε άνδρωθεί κ' έσπευδε προς τή λευτεριά του. 'Ατυχώς, ώστόσο, σάθηκε ή γλώσσα μας — και πολύ μάλιστα — όταν ό Κοκκινάκης έβγαλε τόν "Ταρτούφο". 'Ηταν θαυμαστής τού Κοραή, τόσο άδέξιος και τόσο "άνευ μανίας Μουσών", που δέ μπόρεσε να μ'ην εκθέσει τò δάσκαλό του, έφαρμιζόντας τις θεωρίες του με άνυπόφορη στέγνα, στη μετάφρασή του, στá 1815. 'Η δουλειά του, δέν έχει διασωσει τίποτ' από τò πρώτο γνώρισμα τού Μολιέρου — τή θεατρική αίσθηση. Δέν κατάλαβε, έπίσης, ούτε τήν ποίηση, ούτε τή λεπτότητά του, αφού δέν είχε καταλάβει ούτε τò πνεύμα τού Εικοσιένα! Μπροστά, ώστόσο, από τή μετάφραση τού



“Ταρτούφου” έχει έναν Πρόλογο με διάφορες πληροφορίες για τον κωμωδιογράφο. Έτσι, τουλάχιστον, εγκαινιάζει τα περί Μολιέρου θεωρητικά, στον τόπο μας.

Ωστόσο, η ώριμη νεότητα, που ‘χε κλείσει “μέσα στο θερμό της στήθος την ‘Ελλάδα,” όπως την όνειρευόταν το Εικοσιένα, ο ά βρεί τον τρόπο να εκφράσει τη μολιερική ποίηση.

Ο κληρικός Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων, πάνοπλος από σοφία, εμπνευσμένος, κι άπάνω στα τριαντάξη του χρόνια, ξέρει τον ‘Αριστοφάνη και προσεγγίζει το Μολιέρου, θεωρώντας τον διάδοχό του στα νεότερα χρόνια. Δέ μεταφράζει τον ‘Αριστοφάνη. Τα έξαισία έργα του, που είν’ έξοχα για τις μέρες μας και για τον εξελιγμένο πολιτισμό μας, τότε δέ οά ‘ταν χρήσιμα, για τις στιγμές εκείνες. Σάν ξένο φρινόταν ακόμα το άρχαίο θέατρο! Ο εξ Οικονόμων άκούει το πνεύμα τής εποχής του και μεταπλάθει το “Φιλάργυρο” και τού δίνει μία νεοελληνική λαϊκότητα. Εύθυγραμμίζεται ουσιαστικά κι άπόμαχα με το λαϊκό υπόβαθρο τού προτύπου του, τó όνομάζει “Έξηνταβελώνη”, τó όπλίξει με τις νεοπολιαιίες κ’ εκεί πού αυτές είναι παιχνίδι, στα “Κορακιστικά”, εδω γίνονται έλληνισμός. Οί μολιερικοί άνθρωποι του είναι μαζί και σωστοί Έλληνες. Θέλει να εκφράζει τó “Φιλάργυρο” καθώς τόν αισθανόθηκε μέσα του σάν “Έξηνταβελώνη”, πού ήταν επίθετο γνωστό και πρίν άπ’ τή διασκευή του. Ο Μολιέρου γίνεται “Έλληνας τού Διαφωτισμού, άποχτά “ρωμαίικη άποκοτιά, ή γαλλική του γλώκα”.

Τούτη ή έλληνογαλλική συγγώνεψη πραγματοποιήθηκε γιατί προσφερόταν ο Μολιέρου στον άξιο τόν εξ Οικονόμων και με τó πνεύμα του και με τήν άρετή του και με τήν τρυφερή ευγένειά του, πού δέν κλωτσάει τήν άλληλεγγύη και πού δίνεται στο μελετητή του άπλόχερα.

Οί Έλληνες αισθανόθηκαν σωστά τó Μολιέρου, γιατί ο εξ Οικονόμων, έχτος άπ’ τ’ άλλα, διατήρησε τή θεατρικότητά του. Τόν “Έξηνταβελώνη” τόν θαύμασαν όλοι κ’ οί καθαρολόγοι ακόμα, κ’ έγινε τόν περασμένο αιώνα ή καλύτερη μύηση τού κοινού μας στην έννοια τής ύψηλης κωμωδίας. Ακόμα και στις μέρες μας, δόνησε έλληνικούς αιθέρες, με τó κυπριακό ραδιόφωνο, και με τούς καλλιτέχνες τού “Θεατρικού Όργανισμύ Κύπρου”, με πρωταγωνιστή του τόν Καραντινό πού υπήρξε ο άνανεωτής του, εδω κ’ είκοσι χρόνια. Ο “Έξηνταβελώνης” πρωτοτυπώθηκε άμέσως μετά τόν “Ταρτούφου”, στα 1816.

Στά 1830, ένας άλλος Σούτσος, ο ‘Αλέξανδρος, διάβασε τόν “‘Ασωτο”, σ’ ένα σαλόνι τού Ναυπλίου. Ο “‘Ασωτος” είναι κωμωδία, πολλή μίμηση τού Μολιέρου, χοντρή μίμηση: “Ένας Έλληνας, θέλει να γράψει κωμωδία και δέ βρήκε για να ξεκινήσει άλλο στήριγμα παρά τó Μολιέρου. Ταυτόχρονα κι ο ‘Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής γράφει τó “Γάμος άνευ νύμφης” με πρότυπο τó Μολιέρου: Ουμάται τόν Πουρσονιάκ, στο κύριο πρόσωπό του. Ο Μολιέρου οδηγεί τούς παλαιάτατους εκείνους έργατες τής Νέας Έλληνικής Κωμωδίας, τούς εκπαιδεύει. Και τó κοινό μαζί, βεβαίως!

IV

Μιλάμε τόση ώρα για Μολιέρου κι ακόμα δέν κάναμε λόγο για έλληνική παράστασή του! Η Σκηνή μας, πρίν άπό τó Εικοσιένα, όταν άρχιζε να υπάρχει, δέν άνέβαζε κωμωδίες, γιατί δέ μπορούσε να ώφελήσουν τόν ‘Αγόνα, δέ διακηρύττανε ήρωικές πράξεις! ‘Υστερα, οί έραστές τής έλευθερίας δέν ήτανε δυνατό να εύθυμούν δημοσία, όλοι μαζί! Έφτανε πού διαβάζανε τις κωμωδίες στα βιβλία, μέσα στα σπίτια τους!

Μόλις όμως ή ‘Αθήνα έγινε πρωτεύουσα, μόλις ή ζωή ξεχύθηκε να βρεί τó δρόμο της, οί έλεύθεροι Έλληνες πολίτες τού νεαρού κράτους οά χαρούν και τήν Κωμωδία! Και με τί λαμπρή έναρξη! Με τόν “Έξηνταβελώνη”! Τó υπογραμμίζει ο Λάσκαρης. Η πρώτη κωμωδία πού ‘παιξε τó Νέο Έλληνικό



Αυό κορυφαίοι ήθοποιοί τού 19ου αιώνα πού υπηρέτησαν τó Μολιέρου. ΑΝΩ: Ο Σπ. Ταβουλάρης, φίνος κωμικός, είχε παίξει πολύ Μολιέρου κ’ είχε ξεχωρίσει. Έδω, υποβόλεας στον “‘Ηθοποιό Κίη” τού Δουμά. ΚΑΤΩ: Ο μεγαλοφυής Ευάγγ. Παντόπουλος, πού ‘παιξε Μολιέρου στα τελευταία χρόνια τής άκμής του. Έτσι, εμφανίζόταν στους “Μυλωνάδες”. Μολιερικές φωτογραφίες τους δέ σώθηκαν. Οί παραπάνω, σπάνιες, άνήκουν στο Θεατρικό Μουσείο. Ευγενική παραχώρηση τού Γιάννη Σιδέρη



Θέατρο ήταν του Μολιέρου! Στις 12 'Ιούλη 1836! 'Η παράσταση δόθηκε σ' ένα μικρό ξύλινο θεατράκι, στο χώρο που βρίσκεται σήμερα το κτήριο της 'Εθνικής Τράπεζας.

Ποιός νά 'ταν ο πρώτος 'Εξηναβελώνης, δέν τ'όμαμε. Δέν έτυχε νά τ'ό εξακριβώσει ούτε ο Λάσκαρης πού βγήκε στην πιάτσα πενήντα χρόνια μετά την "πρώτη" τού "Έξηναβελώνη" κ' ίσως νά ζούσαν ακόμα και θεατές του. 'Ηθοποιοί του, θά ζούσαν! Εύτυχώς, πολύ συχνά, οι ήθοποιοί μας είναι μικρόβιοι! Οί κριτικοί, κείνου τού καιρού, δέν επικρίνουν άπλώς, κάνουν τ'ό χειρότερο — άποσιωπούν τ'ά ονόματα. "Όσο πιό παλιά, τόσο και περισσότερο. "Όμως τ'ό έργο, παρά την άποσιώπηση, γνώρισε με τ'ό πρώτο τήν επιτυχία! 'Η δεύτερη σειρά τών παραστάσεων του δόθηκε ύστερα από έφτά χρόνια. 'Η νέα ελληνική ζωή δέ μπορούσε νά δημιουργήσει νωρίτερα τήν κατάλληλη ευκαιρία.

'Η παράδοση τής έρμηνείας τού Μολιέρου, οικοδομείται στον τόπο μας. Με τ'ό νά 'χει τόσες νεότερες ελληνικές διαλέκτους, τ'ό κείμενο τού έξ Οικονόμων, άν και γίνεται σέ μι'ά μεγάλη πόλη, τή Σμύρνη, π'όρα άμέσως ένα εύκολο χρώμα τής ύπαιθρου, πού άργότερα θά ονομαστεί ήθογραφικό. Τ'ό κύριο πρόσωπο, με τ'ό νά 'ναι στην ήλικία πρεσβύτερο, παίχτηκε σ'ά γραφικός βέβαια κωμικός χαρακτήρας — Χριστόφορος Νέζερ — κάτι σαν κ' εκείνον, μ' άλλα λόγια, κι άς είναι ουσιαστικά ρολίστας — Βεάκης. Οί κωμικοί, μετά τ'ό 1836, δουλεύανε πιό άνετα τ'ό χαρακτηριστικό, χρόνια και χρόνια. 'Η χαρακτηριστική αυτή αίσθηση τού κύριου ρόλου στον "Έξηναβελώνη" φαίνεται πώς είναι μι'ά έκφραση μεσογειακή, ελληνική όμως.

Δέ μπορεί νά ξέρουμε άκριβώς με τί άπόψεις παίζουν οι Γάλλοι

τόν 'Αρπαγκόν. "Όμως, άν κρίνει κανένας με βάση τήν ολιγόστιγη, τή φευγαλέα εμφάνιση τού ρόλου, ανάμεσα σ' άλλους ήρωες τού Μολιέρου — στο "Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς", όταν είχαμε τήν εύτυχία νά παίξει εκεί ένας άριστος γαλλικός θίασος, τόν περασμένο 'Οχτώβρη — θά βγάλει τ'ό συμπέρασμα, πώς τώρα ίσως οι Γάλλοι τόν παρουσιάζουν σαν ένα κύριο, σαν ένα "σύζυγο", καθώς θά λέγαμε στή θεατρική μας ορολογία — πάντα, έννοείται, μ' επιφύλαξη.

Φαίνεται πώς θά σημειώθηκε παρέκκλιση, μι'ά ρωγμή σ'ά 1916, ύστερα από έβδομηνταπέντε χρόνια, όταν ο Λύσανδρος Λύτρας, ο λιγόζωος, έπαιξε τ'ό ρόλο τού Φιλάργγου. 'Ηταν ένας χαριτωμένος ήθοποιός. Θά παίξει σέ τρία χρόνια Γκόγκολ — και ζήτησε τή διδασκαλία τού Θωμά Οικονόμου, μαθητή τών Μαϊνίνγγεν. Τότε ίσως ή έρμηνεία θά 'ταν έξω άπ' τήν παράδοση τήν χαρακτηριστική, πού 'ξεραι οι δικοί μας, άνεκαθεν. Θά θύμιζε κάτι βορειότερο. 'Ο "Αρπαγκόν" — όχι ο 'Εξηναβελώνης — τού Λύτρα, θά 'ταν λιγότερο ήθογραφικός, λιγότερο χαρακτηριστας, πρ'ός τ'ό ρολίστας.

Και τί περίεργο! 'Αστέρι τής 'Επιθεώρησης ήταν ο Λύσανδρος Λύτρας, αγαπημένος τού Χριστόφορου Νέζερ, παραινγητής του ίσως, για ν' αγαπήσει κ' εκείνος τ'ό Μολιέρο. 'Αστέρι τής 'Επιθεώρησης ήταν κι ο Νέζερ. "Ένας δεσμός πλάθεται τής 'Επιθεώρησης με τ'ό Μολιέρο. Πριν παίξει ο Νέζερ τόν Πουρσονίαι, ειχε παρουσιάσει στην 'Επιθεώρηση μι'ά περασμένη σ'ά χρόνια δεσποινίδα, κ' ήταν ο μικρόσωμος Χριστόφορος, στο νούμερο αυτό τού Βώττη, μι'ά νταντάνα, ώστε θά 'κρινε κανείς άδικαιολόγητους πραγματικά τούς κυρίους πού τήν είχαν αναγκάσει νά μείνει άγνή και νά ζητάει νά τερματίσει άπουα τή ζωή της με φερμάκι, άρκει αυτό νά 'ταν "άρσενικό"! Καθώς ξέρουμε κι ο Πουρσονίαι ντύνεται γυναίκα.

Αυτό τ'ό πηγαίο έντυχο τής 'Επιθεώρησης, τού αυθόρμητου ρωμικού θεάτρου, πλουτίζει και χαρακτηρίζει τόν αλησμόνητο μοιερίστα μας, τ'ό Νέζερ. Παρατηρείστε νεότερους ήθοποιούς τής 'Επιθεώρησης. Είναι και πρωτότυποι και σ'ά νά συνεχίζουν, με τ'ό ίδιο ρωμικό έντυχο, τούς παλαιότερους άστέρες. Πάντα στην 'Επιθεώρηση θά 'χουμε γνήσιους ρωμικούς ήθοποιούς. 'Η ρωμισούνη δέ Οαμπώνη και μπορεί νά φωτίζει και τούς άλλους καλλιτέχνες, τής Τραγωδίας. 'Ο Μινωτής μου 'λεγε τελευταία πώς πλησίασε τ'ό Λήρ, μέσα από τ'ό Μακρυγιάννη! Θυμηθείτε τήν ελληνικότητα τής Μαρίκας Κοτοπούλη. Θυμηθείτε τήν ελληνικότητα τού Λιμίλιου Βεάκη, τήν 'Αλκίαιου. Θυμηθείτε και τ'ό λαϊκό έξπρεσιονισμό τού Κούν. Οί ντόπιες ρίζες τού θεάτρου μας είναι βαθιές! Θυμηθείτε τ'ό Μινωτή και τόν Κατράκη. Σ' αυτό τ'ό θεατρικό μας έξελληνισμό βοήθησε, από τήν αρχή, ο Μολιέρος.

"Όταν έφυγε άπ' τή ζωή ο έξ Οικονόμων, σ'ά 1887, τ'ό κράτος και ή κοινωνία τόν τιμήσανε πάρα πολύ. Τόν "Έξηναβελώνη", πού σήμερα κρατάει ζωντανά τήν ανάμνησή του, δέν τόν θυμηθήκανε, όσο είδαμε, οι άνυμνητικές νεκρολογίες.

'Ο έξ Οικονόμων, θά 'χε βέβαια πληροφορηθεί τή σταδιοδρομία τής μετάφρασής του και, με τ' άπομεινάρια τού "διαφωτισμένου", κάποια συγκίνηση θά δοκίμαζε. Τ'ό Ιερατικό του σχήμα δέν τού 'δινε τήν ευκαιρία νά δει παράσταση. Κι όμως ή εργασία του αυτή ήταν τ'ό άπόχτημα και τ'ό "σωσίβιο" σ'ά 19ο αιώνα — καθώς κι ο "Φιλάργγος", με τ'ό Νέζερ τελευταία — σέ πολλούς θιάσους.

Σ'ά 1837, παίχτηκε ο "Γεώργιος Δαντίνος, ο έντροπιασμένος σύζυγος". "Ένας καινούριος θίασος, πού 'χε μέλη του κ' ήθοποιούς τού 1836, παρουσιάζει τ'ό τρίτο μοιερικό έργο τής Σκηνης μας, τόν "Ακούσιον 'Ιατρόν", σ'ά 1843, μεταφρασμένο από τ'ό Θόδωρο 'Ορφανίδη. Ειχε παίξει στον "Έξηναβελώνη" τόν υπηρέτη τού Κλεάνθη, πού 'ναι Χιώτης στή δικακευή. Τόν έπαιξε, λέγεται, μ' επιτυχία. 'Η σύντομη κριτική, αυτόν άναφέρει.

'Ανακύπτει κ' ένα θέμα βεστιαρίου. Στην "πρώτη" παράσταση τού "Έξηναβελώνη", με τ'ό νά 'ναι τ'ά πρόσωπα 'Ελληνες από διάφορες περιοχές, οι φορεσιές βρεθήκαν πολύ εύκολα. Τ'ό ίδιο θά γίνει και στή "Βαβυλωνία". 'Ο "Ακούσιος 'Ιατρός", βεστιαριο μοιερικό δέ μπορούσε νά 'χει. Φορέσανε λοιπόν, προφανώς, "ευρωπαϊκά". 'Ο ίδιος ο "Ιατρός" φόρεσε βελάδα! 'Η ένδυματολογία ήταν κάτι άγνωστο. Κι ο "Ταρτούφος", όπως τόν ειχε διασκευάσει σ'ά 1851 ο Σκυλίσης, γίνεται σ'ά Φανάρι τής Πόλης. 'Η κοινά Σουλτανιώ λοιπόν, ο Λεσβίκης, ή Δρόσω κ' οι άλλοι, ο Κύρ Καλόγυμος, ο μουχτάρης, μπορούσε νά φορούν, τι φορούσαν

"Ταρτούφος" από τόν Κωνσταντίνο Κοκκινάκη σ'ά 1815. 'Η πρώτη έκδομένη μετάφραση Μολιέρου σ'ά ελληνικά. 'Εγνε ύστερα από σύσταση τού 'Αδαμάντιου Κοραϊ. 'Αλλ' άστόχησε σέ όλα της!

Ο
Τ Α Ρ Τ Ο Υ Φ Ο Σ
Κ Ω Μ Ω Δ Ι Α
ε ι ς π έ ν τ ε
Π Ρ Α Ξ Ε Ι Σ
σ υ ν τ ε θ ε ῖ σ α Γ α λ λ ι κ ῆ
ὁ π ὸ
Μ Ο Λ Ι Ε Ρ Ο Υ,
μεταφρασθεῖσα δὲ εἰς τὴν καθομιλουμένην
ἡμῶν γλῶσσαν
παρὰ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΟΚΚΙΝΑΚΟΥ
τοῦ Χίου, καὶ διὰ δαπάνης τῶν Ἑλλήνων εἰς τύπον
ἐκδοθεῖσα.
ἘΝ ΒΙΕΝΝῃ: Τῆς ἈΓΣΤΡΙΑΣ.
ἘΝ Τῇ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑ ΤΟΥ ἸΩΑΝ. ΒΑΡΘ. ΤΣΕΒΕΚΙΟΥ.
1815.

Ο ΦΙΛΑΡΓΥΡΟΣ,

ΚΑΤΑ ΤΟΝ

ΜΟΛΙΕΡΟΝ.

Κ Ω Μ Ω Δ Ι Α

εις πέντε Πράξεις.

ΤΠΟ * * * *

Οικονομικόν
Κωμ. Κωμωδία

Ἦν δ' ἰμοί (τῆ Κωμωδία) καὶ τοῖσιν ἰμοῖς εὐφρα-
νῆσθ' εὐρήμασι
Εἰς τὰς ἄρας τὰς ἰστέρας εὐ φρονεῖν δοκίμοισι.
Ἄριστοφ. Νεφέλο. γιχ. 561—562.

ΕΝ ΒΙΕΝΝῃ, ΤΗΣ ΑΥΣΤΡΙΑΣ.

ΕΝ Τῃ, ΤΙΠΟΓΡΑΦΙΑ, ΤΟΥ ΙΩΑΝ. ΒΑΡΘ. ΤΣΕΒΕΚΙΟΥ.

1 8 1 6.

Ἡ πρώτη ἑλληνικὴ ἔκδοσις τοῦ "Φιλάργγου" στὰ 1816. Ἡ ἀνω-
νυμῆ ἀπόδοσις ὀφειλότανε στὸν Κωνσταντῖνον Οἰκονόμον τὸν ἐξ
Οἰκονόμων. Θὰ μείνει, τελικὰ, γνωστὴ μετ' ὄνομα τοῦ ἐξελληνισμέ-
νου ἥρώα του, καί, σὴν "Ἐξηναβελώνης", ὅα σημεῖο ἐμνεῖν τὸ θεά-
τρο μας μετ' τὴς ντοπιολαλιῆς καί, γενικὰ, τὴ ρωμαιοῦ γνησιότητά του

τὸν "Ἐξηναβελώνη", ἀλλὰ, ποιὸς θὰ ἔχε τόση σκληρότητα
ν' ἀραδιάσει ἐδῶ μιὰ μακροσυρτη βιβλιογραφία;

VI

Τὸ Νέο Ἑλληνικὸ Θέατρο δὲν ἄφησε τὸν καιρὸ νὰ περνάει
ἄδικα. Οἱ καλλιτέχνες του συμπληρώνανε τὴν αὐτομόρφωσή
τους. Κοντὰ τους, εἶχαν πάντα τὸ Μολιέρο. Ἡ πρόδοός τους
στὴν Κωμωδία γινόταν φανερὴ. Τ' ὄνομα τοῦ θεάτρου Μπου-
κουρα εἶναι καὶ σήμερα γνωστὸ σὰ θρύλος. Στὴν περίοδο 1857 -
58, ἡ Ἀθήνα θὰ ζήσει τὴς ἀπανωτῆς ἐπιτυχίας ἐνὸς θιάσου πρὸ
θὰ μείνει σταθμὸς καὶ ἀπόδειξη μιᾶς προόδου. Ὁ θιάσος ἔγινε
δεχτὸς μ' ἐνθουσιασμό. Στὸ δραματολόγιό του, πρῶτος καὶ
καλύτερος ὁ "Ἐξηναβελώνης"! Τώρα ξέρομε τὸν πρωτα-
γωνιστή. Λεγότανε Καρτέσιος. Γράφονταν καὶ ὄμορφος κρι-
τικὸς καὶ ἀναγνωρίζεται ἡ σημασία τοῦ ἔργου. Τὸ σπουδαῖο
περιοδικὸ "Πανδώρα" γράφει: «Τὸ κοινὸν τῆς πρωτευού-
σης συνέρρεεν ἀθρόον κατὰ πᾶσαν παράστασιν τοῦ δράματός
τούτου». Στὴν "Πανδώρα" ἐπίσης δημοσιεύεται καὶ μιὰ

καίνο τὸν καιρὸ οἱ ἄνθρωποι στὴν Πόλη — καὶ φεσάκι! Οἱ
διασκευῆς ὑπηρετοῦσαν καὶ τὴν εὐκολία τοῦ βεστιαρίου.

Ὁ Ἀκούσιος Ἰατρός — καθὼς θυμόμαστε ἀπὸ τὴν πρόσφατη
σχετικὰ παράστασις τοῦ "Ἐθνικοῦ Θεάτρου Νέων" τῆς Γαλ-
λίας τοῦ "Δημοτικῶν" Πειραιῶς — στὴν ὁμιλία του μετ' ὁν
πατέρα τοῦ ἄρρωστου κοριτσιοῦ, λέει, στὴ διάγνωσή του, φρά-
σεις ἀκαταλαβίστικες. Τοῦτο, εἶναι μιὰ περίπτωσις πού φέρ-
νει γέλιο καὶ μάλιστα ὅταν τ' ἀκαταλαβίστικα προφέρονται μετ'
ταχυλογία. Μετ' τὴς ἐπαναλήψεως τοῦ ἔργου, τὸ κωμικὸ αὐτὸ
εὐρημα, ἐπειδὴ σημειῶνε ἐπιτυχία, καθιερώθηκε καὶ τὸ χρη-
σιμοποιοῦσαν καὶ σ' ἄλλα ἔργα. Ὁ Μπάμπης Ἀννίος π.χ.
στὴν "Οἰογένεια Παραδαρμένου" (1885 καὶ 1892). Οἱ
ἀκαταλαβίστικες φράσεις καὶ ἡ ταχυλογία προϋποθέτουν ἡθο-
ποῖδ μετ' στοιχεῖα αὐτοσχεδιασμοῦ. Ἢ παράδοσις αὐτὴ τῆς ταχύ-
λογης ἀκατανόησις, ἔφτασε ὡς ἓνα λαμπρὸ αὐτοσχεδιαστή,
τὸ Γιάννη Πρινέα, ἔγινε σταθερὸ γινώρισμα τοῦ Παρασκευᾶ
Οἰκονόμου τῆς Ὀπερέτας καὶ κορυφώθηκε μετ' ὁν Κώστα
Χατζηχρήστο πού τὴν ἔμαθε κάπως πρὸ αὐθεντικὰ, γιὰτι στὰ
πρῶτα χρόνια του, εἶχε συνεργαστεῖ μετ' ἄμουλικία, σὲ
χωριὰ πού δὲν τὰ γράφει ὁ χάρτης. Αὐτὰ τὰ μουσικαῖα
κρατοῦσαν τὴν ἀνάμνησιν τοῦ 19ου αἰῶνα ζωντανὴ καὶ στὸ
ντύσιμό τους. Μερικοὶ φοροῦσαν τὰ κοστοῦμα τῆς νεότητάς
τους. Θαύμαζε κανένας πῶς τὰ φυλάγανε καινούρια τόσο
καιρὸ, δεκαετίες ὀλόκληρες. (1)

V

Τὴ χρονιά πού ἡ Σκηνὴ μας ἀνέβασε, γιὰ πρώτη φορά, τὸν
"Ἐξηναβελώνη", κυκλοφόρησε ἡ "Βαβυλωνία", μετ' ὁν
ἀπὸ τότε μεγάλῃ τῆς ἐπιτυχία. Στὴν ἀντίληψιν τοῦ πρώτου
ρόλου τῆς, τοῦ Ἀνατολίτη, εἶναι παιδί τοῦ Μολιέρο — τοῦ
"Ἐξηναβελώνη", ὅπως τὸν εἶχε δεῖ ὁ ἐξ Οἰκονόμων. Τὴς
διαλέκτους ἐκεῖνου ἀκολούθησε ὁ Βυζάντιος περισσότερο,
παρὰ τὰ "Κορακιστικά". Ἡ "Βαβυλωνία" παίχτηκε σχε-
δὸν ἓνα χρόνον μετὰ τὸν "Ἐξηναβελώνη", ὅταν ἡ ὄρασις τοῦ
κοινοῦ εἶχε γεμίσει ἀπὸ ντυσιματά σμυρνέικα καὶ πανελλήνια,
ὅταν τὸ σῶμα τῶν ἡθοποιῶν τὰ ἔχε εὐχάριστα συνηθίσει καὶ
ὅταν εἶχαν παραδεχτεῖ πῶς οἱ ντοπιολαλιῆς ἦταν στοιχεῖο
εὐνοῖο γιὰ μιὰ βραδιὰ θεατρικὴ.

Ἡ εὐχαρίστησις πού πήραν οἱ θεατῆς ἀπὸ τὴ "Βαβυλωνία"
βοηθήθηκε ἀπὸ τὴν ἀγάπη τους γιὰ τὸν "Ἐξηναβελώνη",
παλιὸ τους γινώριμο καὶ ἀπὸ τὴν τύπωσή του. Εἶναι γνωστὸ,
πῶς, ὅταν κάτι μοιάζει μετ' ἓνα ἐπιτυχία, τὸ Κοινὸ τὸ βλέπει
πρὸ εὐχάριστα. Ἐπιπλέον, ἡ "Βαβυλωνία" εἶχε καὶ τὰ δικὰ
τῆς ἐφευρήματα. Ὁ Βυζάντιος εἶχε χρησιμοποιήσει πολὺ ἔξυ-
πνα τὴ φόρμουλα τοῦ "Ἐξηναβελώνη". Θὰ τὸν εἶχε καλὰ
μελετήσει. Οἱ ἡθοποιοὶ παίξανε τὴ "Βαβυλωνία" μετ' ὁν
τὴν παράστασις τοῦ "Ἐξηναβελώνη", μετ' ὁν δικὰ τῆς σκηνικὰ
διδάγματα. Νὰ λοιπὸν πού, μετ' ὁν Μολιέρο γιὰ ἐξέλιξιν καὶ
μετ' ὁν ἐξ Οἰκονόμων, μόλις ἦρε ἡ "Βαβυλωνία" δημιουργ-
γήθηκε μιὰ παράδοσις γιὰ τὰ ἔργα μετ' ἄλλοι. Ὁ Μολιέ-
ρος πολλαπλασιάζεται καὶ εἶναι διαρκῶς ἀναμεταξύ μας. Δὲ
μᾶς ἦταν ἀπλῶς οἰκειός, ἀλλὰ δικός μας. Ὁ Σμυρνάϊος Ἀρ-
παγκὸν καὶ ὁ Ἀνατολίτης εἶναι δύο παράλληλες δημιουργίες,
ἑλληνικῆς - μολιερικῆς!

Ὁ Βυζάντιος ἀκολούθησε τὸ Μολιέρο καὶ ἔγραψε, σὲ λίγο τὸ
"Σινάνη" μιὰ τραγικὴ μίμησις τοῦ "Φιλάργγου" πού, ὁμως,
δὲν εἶχε τύχη στὸ θεάτρο. Δὲ συμβαίνουν κάθε ὥρα θαύματα!
Ἄλλωστε καὶ ἡ "Βαβυλωνία" δὲν ἔχει ἀξία σὰ θεατρικὸ ἔργο.
"Γελοιοποιῶν", τὴν εἶπε ἓνας ἄξιος Συριανὸς κριτικὸς, ὅταν
τὴν παρουσίασε μπροστὰ σ' ἓνα κατὰμεστο θεάτρο τοῦ νη-
σιοῦ, ἓνας μεγάλος θιάσος τῆς Ἀθήνας, στὰ 1868. Ἢ πατῖνα
τοῦ χρόνου καὶ οἱ ἀβάντες πού δίνουν στοὺς ἡθοποιούς οἱ ντο-
πιολαλιῆς τῆς ἐξασφαλίσανε τὴ μακροβιότητα, ὅσπου χάρηκε
καὶ τὴν προσοχὴ τοῦ Κούν (?). Καὶ ἄλλα ἔργα κατάγονται ἀπὸ

(1) Τὴς τελευταῖες μέρες, ὁ Γεώργιος Πάντζας σατιρίζει ἓνα ρη-
τορικὸ λόγον σὲ μιὰ πετυχημένη Ἐπιθεώρησις. Τὸ κείμενον φυσικὰ
τοῦ τὸ πρόσφρανον οἱ συγγραφεῖς. Ὅμως ἐκεῖνος, ὁ χαριτωμένος
νέος κομικὸς, παίρνει ἀνεπιγνώτως τὸ ξεκίνημά του ἀπὸ τὴν
παράδοσις. Τὸ "ἀνεπιγνώτως" θὰ πεί ἀκριβῶς "παράδοσις", καὶ
ἀρχίζει τὴν ἀκαταλαβίστικη ταχυλογία του περικυκλωμένους ἀπὸ
τὸ φοβερὸ γέλιο τῶν θεατῆς, πού τοὺς διεγείρει βέβαια τὸ θέμα
καὶ ὁ ἐκτελεστής, ἀλλὰ καὶ κατὰ δικὸν μας, πού ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ
Μολιέρο μας, τοῦ 1836!

(2) Δυὸ μαθητῆς τοῦ Κούν, ὁ Κατσαδράμης καὶ ὁ Λογοθέτης πα-
ρουσιάζουν πετυχημένα δυὸ τύπους τῆς, σὲ μιὰν ἄλλη ὥρῃα ἀθη-
ναϊκῇ Ἐπιθεώρησις.

ξυλογραφία τῆς γνωστῆς προτομῆς τοῦ Μολιέρου, ὀλοσέλιδη. Νομίζω πὼς ὁ Τύπος μας δὲν εἶχε δεῖ νωρίτερα τὴ μορφή του. Τὴν ἴδια περίοδο, πρωτοπαίζονται “Αἱ Κυρατσίτσι”. Εἶναι οἱ “Ψευτοσπουδαῖες” τοῦ “Ἑθνικοῦ” στὰ 1938. Τίς μεταφράζει σοβαρὰ ὁ Λάκων, ὁ πατέρας καθὼς λένε τοῦ Καρθαίου. Τώρα ὁ Μολιέρου θὰ ντυθεῖ μιά συμπαθητικὴ καθαρεύουσα. Τὸ ἔργο εἶναι δύσκολο θεατρικὰ καὶ ἀδιανόητο σὰν περιεχόμενο. Τώρα ὅμως πού ἡ κοινωνία τῆς Ἀθῆνας πάει νὰ συγχροτηθεῖ, κάτι ἀνάλογες χαζοξίπασμάρες θὰ ἔχουν ξεμυτίσει. Καὶ μόνον ἂν διαβάσει κανένας αὐτὴ τὴ μετάφραση, θὰ καταλάβει πόσο ἄξιος θὰ ἔταν ὁ Θιάσος ἐκεῖνος, πού τὴν ἔκανε ἐπιτυχία. Δίκαια θὰ ὑποστήριζε πῶς, μετὴν παράστασή αὐτῆ, διαπιστώνεται ἡ σημασία τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν.

“Αἱ Κυρατσίτσι” εἶναι διασκευασμένες φυσικὰ εἰς τὰ καθ’ ἡμᾶς ἀλλ’ ὄχι ἐξοργιστικά, ὅπως τοῦ Σκυλίση. Τὸ ἔργο στάθηκε βάση γιὰ τὴν “Κόρη τοῦ Παντοπώλου”, μιά κωμωδία-ἐπιτυχία τοῦ Ἀγγελου Βλάχου, στὰ 1866. Τὸ ἔργο τὸ ἔφερε βέβαια ὁ Βλάχος. Ἡ παράσταση ὅμως θὰ τὸν ἐνέπνευσε καὶ θὰ τὸν παρακίνησε.

Ἡ ὥραία περίοδος 1857 - 58 ἔσβησε, χωρὶς συνέχεια. Καὶ πάλι τὸ Θέατρο μας πέφτει σὲ ἀδράνεια. Τίς χειμερινὲς παραστάσεις τίς καλύπτει τὸ ἰταλικὸ Μελόδραμα. Τὸ ἑτερόκλητο, εὐπορο κοινὸ τῆς Ἀθῆνας αὐτὸ μπορεῖ νὰ βλέπει. Οἱ ἠθοποιοὶ μας ἐξακολουθοῦν καὶ πάλι νὰ ναι ἀπολύτως “πλάνητες” — ὅπως τοὺς ὀνόμαζαν, μετὰ φρόνια, οἱ λόγιοι. Ἀλλὰ, μετὴν πικραμένη πείρα τους μεγαλωμένη, θὰ βγάλουν πέρα λεβέντικα μιά δουλειά, μόλις τοὺς δόθηκε ἡ εὐκαιρία.

Ἡ Κυβέρνηση δὲν ἔδωσε τὴν ταχτικὴ ἐπιχορήγηση στὸ ξένο Μελόδραμα, καὶ τὸ μοναδικὸ θεατρικὸ κτήριό τῆς Ἀθῆνας ἔμειν’ ἐλεύθερο, γιὰ τὴν περίοδο 1865 - 66. Τὸ Κοινὸ καταλαβαίνει, τώρα πού θὰ παίξουν οἱ δικοὶ μας, πὼς ὑπάρχουν ἐλ-

‘Ο Σωκράτης Καραντινὸς ὑπηρετήσε πιστὰ τὸ Μολιέρο καὶ σὺ σκηνοθέτης καὶ σὰν ἐρμηνευτής. Ἰδιαιτέρως, τὰ τελευταῖα χρόνια, μετὰ τὰ συχνὰ ἀνεβασμάτα του, ἐπέβηλε τὴν ἑλληνικὴ μορφή τοῦ “Φιλάρυρου” — τὸ ὀρυκτικὸ πιά “Ἐξηνηταβελώνη”



ληνικὲς θεατρικὲς δυνάμεις κ’ ἡ Σκηνὴ μας ἀποχτᾶ σπουδαία δικαίωση. Ἀναδειχνοῦν δυὸ συγγραφεῖς, τὸ Δημήτριο Βερναρδάκη καὶ τὸν Ἀγγελο Βλάχο. Τὸ χειμῶνα αὐτὸ θὰ ξαναπαίξει στὴν πρωτεύουσα ἕνας Θιάσος ἀπὸ περιλάμπρους ἠθοποιοὺς: Παντελῆς Σούτσας, Διονύσιος Ταβουλάρης, Δημόσθενης Ἀλεξιάδης, Μιχαὴλ Ἀρνωτάκης, Πιπίνα Βονασέρα, Ἐλένη Χέλμη. Ὅλοι τους, οἱ κύριοι προπαντός, εἶναι καὶ καλλιτέχνες καὶ ἡγέτες, θεληματικοὶ Θιασάρχες καὶ θὰ κυριαρχοῦν μέσα σ’ ὅλο τὸ 19ο αἰῶνα.

Ἔχουν ἤδη τυπωθεῖ καμιά δεκαριά μεταφράσεις ἔργων τοῦ Μολιέρου. Τὸν ἔχουν ἀγαπήσει, ἀλλὰ φυλάγονται. Παίζουν τὸ σίγουρο “Ἐξηνηταβελώνη”, ὄχι ὅμως καὶ τὸν “Ἀμφιτρυῶνα” — ὅπως ἀργότερα θὰ παίξουν “Ἀντιγόνη” καὶ “Οἰδιποῦς Τύραννο”, ὄχι ὅμως καὶ “Οἰδιποῦς ἐπὶ Κολωνῶ” ἢ “Προμηθεῖα”.

Οἱ πρωταγωνιστὲς πού ἀναφέραμε γίνονται “ἀστέρες”. Ἡ ἠθοποιοκρατία δυναμώνει καὶ βάζει χέρι καὶ στὸν πιδ δημοφιλεῖ, τὸ Μολιέρο! Εἶχε ξεχωρίσει περισσότερο ὁ Παντελῆς Σούτσας. “Ἀμφιδέξιο”, τὸν εἶπε ὁ Βερναρδάκης. Τὰ ἔπαιξε ὅλα, καὶ Τραγωδία καὶ Κωμωδία. Εἶναι ὁ πρῶτος “Ἀμλετ”, ὁ πρῶτος μας Ὀθέλλος, ὁ πρῶτος μας Μάκβεθ. Ἦταν ψηλός, “ραϊβοσκιελής”, μετὰ στραβὰ δηλαδὴ πῶδια, βλοσυροκοιμένους, ἀλλὰ πάντα στὴ Σκηνὴ ἄλλαξε. Γινόταν ὁ Βεῆκος τοῦ καιροῦ του! Αἰσθάνεται τὸ Μολιέρο δικό του. Εἶχε βγεῖ στὸ Θέατρο ὄρμος στὴν περίοδο ‘57 - ‘58. Κατὰ τ’ ἄλλα ἦταν σεμνὸς καὶ δουλετής, ὅμως ἄρπαξε δυὸ μεταφράσεις πού ὑπῆρχαν, καὶ πού δὲν ἦχαν κακὲς, ἀλλ’ ἔχουν τὸ ἴδιωμα νὰ μὴ τοῦ κάνουν. Τίς ἔβαλε κάτω, ἀτένισε μ’ ἀέτισια ματιὰ τὴν πραγματικότητά του Θεάτρο μας — τί δηλαδὴ χρειαζόταν γιὰ νὰ προσελκυστοῦν οἱ θεατῆρες — κ’ ἔβγαλε τὸν “Ἀγαθόπουλο τὸν Ξεροχωριτῆν” (τὸν Πουρσονιάκ) καὶ τὸν “Ἀρχοντοχωριάτη”, γύρω στὰ 1870. Φυσικὰ, τοὺς κύριους ρόλους τοὺς ἔπαιξε ὁ ἴδιος. Κύριους μολιερικὸς ρόλους θὰ παίξουν κι ἄλλοι: ὁ Γεώργιος Νικηφόρος, ὁ Ἐμμανουὴλ Χέλμης, ὁ Σπύρος Ταβουλάρης “εἰδικεύονται”, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς, στὸ Μολιέρο.

Οἱ διασκευὲς τοῦ Σούτσα εἶναι καθαρὰ σκηνικὲς. Ἔχουν μέσα τους ρωμαϊκὸ παλκοσένικο, μιά πείρα θεατρικὴ ἐντελῶς ἑλληνικὴ καὶ πολιτογραφοῦν τὸ Μολιέρο στὰ χρώματά μας, ἕνα Μολιέρο ἐξελληνισμένο, ἕνα ρωμιὸ Μολιέρο. Αὐτὴ τὴ μολιερικὴ ἐπιβολὴ τοῦ Σούτσα θὰ ἔχουν στὸ νοῦ τους, οἱ ἐκάστοτε διασκευαστὲς τῶν “Μυλωνάδων”, μιάς ἰταλικῆς κωμωδίας πού ἀγαπήθηκε πολὺ καὶ προετοίμασε ἄμεσα τὸ Κωμειδύλλιο, ἐνισχυμένο ἀπὸ τὸν “Ἐξηνηταβελώνη” μετὰ τοὺς ἰδιωματικὸς διαλόγους. Οἱ “Μυλωνάδες” στὸ πρωτότυπό τους, δὲν τοὺς εἶχανε. Τὸ χρῶμα τὸ χαρακτηριστικὸ, τὸ ἠθογραφικὸ, πού ἔδωσε στὸν “Ἐξηνηταβελώνη” τοῦ ὁ ἐξ Οἰκονόμων, τὸ ξεκαθάρισε ὁ Σούτσας καὶ τὸ ἀπλώσε. Ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ Σούτσα, ὡς τὸν Εὐάγγελο Παντόπουλο κι ὡς τὸ Νέζερ, ἔτσι ἐνιαεὶα θὰ βλέπουν τὸ πνεῦμα τοῦ Μολιέρου στὰ κύρια πρόσωπά του.

Ἀπὸ τὸ 1816, ὁ Μολιέρου ἐποπτεύει τὴν αἴσθησή τοῦ κωμικοῦ καὶ τὴν προκοπὴ του στὴ Σκηνὴ μας καὶ τίς εὐλογεῖ αὐστηρὰ καὶ στοργικὰ, ὅπως ὁ Παντοκράτωρ τοὺς πιστοὺς ψηλὰ ἀπ’ τοὺς τρούλους τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν!

VII

Ἐπὶ τριανταπέντε τόσα χρόνια σχεδόν, μέσα στὸ ἐλεύθερο κράτος, οἱ Ἕλληνες μεταφράζανε καὶ παίζανε Μολιέρο, μετὰ φιλότιμο καὶ μ’ ἐπιτυχία. Ὡστόσο, τὸν βλέπανε μόνον οἱ πλουσιότεροι κ’ οἱ κάπως εὐποροὶ θεατῆς, μετὰ στὸ κλειστὸ Θέατρο, τὸ χειμῶνα. Οἱ ἴδιοι πάλι τὸν διαβάζανε. Ὁ λαὸς δὲν τοιχοῦσε, οὔτε μπορούσε νὰ σγυνάξει στίς παραστάσεις. Εἶχε τὴ φτώχεια του καὶ τὸν καημὸ τῆς μειονεξίας του. Ὄταν ἀρχίσανε ἀπὸ τὸ 1870 τὰ ὑπαίθρια βαριετέ, μετὰ τοὺς αὐτοσχέδιους ξένους καὶ ντόπιους κωμικοὺς, ὁ κόσμος ξεχύθηκε διψασμένος νὰ χαρεῖ τὸ θέαμα. Ὡς τότε, ἡ νυχτερινὴ καλοκαιρινὴ ψυχαγωγία του ἦταν... οἱ σπόροι τοῦ πεπονοῦ κ’ ἡ κωβέντα στὰ κατώφλια. Οἱ κωμικοὶ, στὰ Βαριετέ, ξεσήκωναν τὸ παῖξιμο τῶν κλόουν στὰ Ἰπποδρόμια, πού συχνὰ πέραναν ἀπὸ τὴν Ἀθῆνα καὶ τὴν Πόλη. Τὸ ἐξωτερικὸ τῶν κωμικῶν αὐτῶν εἶχε τὰ ἐξῆς γνωρίσματα: Βάφανε τὴ μύτη τους αἰσθητὰ κόκκινη. Τὸ ἴδιο, καὶ τὰ μῆλα τῶν παρεῶν τους, τριγυρισμένα ἴσως ἀπὸ κάποιον λευκὸ χρῶμα. Τὸ παντελόνι τους, τὸ φοροῦσαν κοντὸ. Τὸ στῦλ αὐτὸ πέρασε γρήγορα καὶ στὸ ταχτικὸ Θέατρο. Ὁ Παντόπουλος, ὁ μεγαλοφυῆς, ἔτσι ἔβγαλε στὸ ἑλληνικὸ μονόπραχτο “Ὅχι, ὄχι, εὐχαριστῶ” καὶ στοὺς “Μυλωνάδες”. Φωτογραφίες του, τὸ μαρτυροῦν ρητὰ. Γενικά, οἱ Ἕλληνες λόγιοι μελετοῦσαν τὸ Μολιέρο καὶ κάνανε

— ἄς ποῦμε — καὶ . . . ἐξαγωγή τοῦ μολιερισμοῦ τους! Στὴν ἀρχὴ τοῦ Ὀχτώβρη τοῦ 1875, παίχτηκε στὴν Πόλη τούρκικα ὁ “Φιλάργυρος”, ἀπὸ ἀρμένικο θίασο. Κατὰ τὴ συνθήκη, τὴ μετάφραση στὰ τούρκικα, τὴν εἶχε φιλοτεχνήσει ἕνας δικός μας : ὁ Φ. Κασάπης, συντάχτης τοῦ περιοδικοῦ “Μῶμος”.

VIII

Ἦταν, ἐδῶ κ' ἑκατὸ χρόνια, μιὰ κίνηση νέων πού ἀγαποῦσε τὴν κάπως πιδ ἀπλή μας γλῶσσα. Ὁχι, ἀπὸ τὸν ἀγνωστο ἀκόμα ἀγωνιστικὸ δημοτικισμό, παρὰ γιὰ τὸς εἶχε κυριέψει μιὰ διάθεση χαρούμενη κ' αἰσιδόξεη. Δὲ θέλανε τὰ αἰσθηματὰ τους νὰ μοιάζουν μὲ τὸ Βασιλειάδη, τὸν Παπαρηγόπουλο καὶ τοὺς ὀλοφυρμούς τους, τοὺς γραμμένους σ' ἀπόλυτη καθαρῆουσα. Ἀνάμεσά τους, κ' ὁ Σουρῆς. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τ' ὄνομά του, γιὰ τὴν πνευματικὴ τους στάθμη. Πρόκειται γιὰ προγόνους, κάπως, τῆς γενιᾶς τοῦ '80.

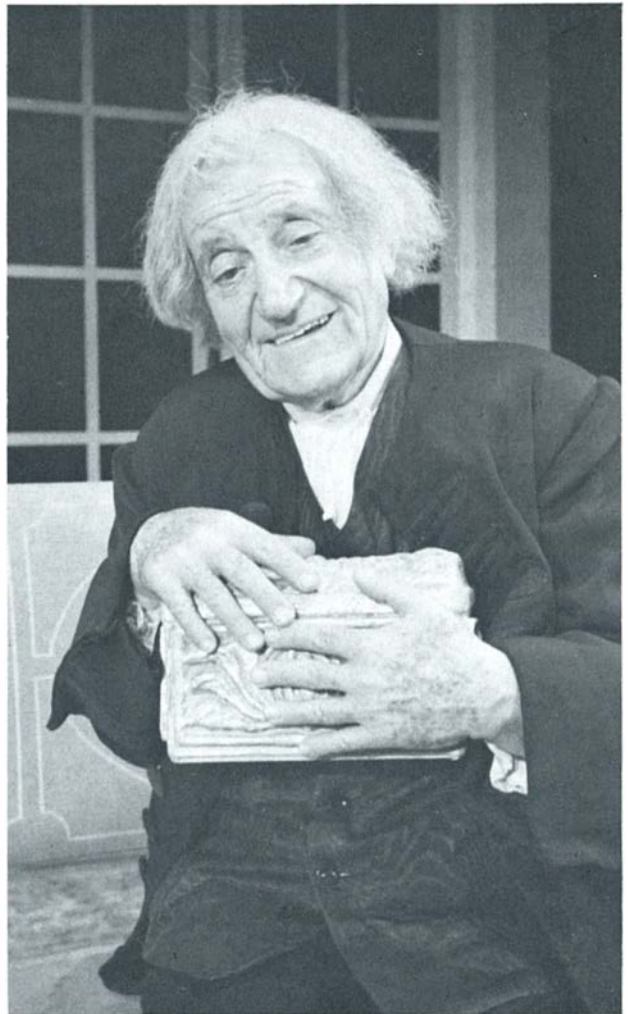
Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν κίνηση, ξεπήδησε κ' ἕνας νεαρὸς ἀπὸ τὴ Σύρα. Εἶχε δώσει ἔργα στὴ Λογοτεχνία καὶ στὸ Θέατρο, καὶ μάλιστα εἶχε πάρει τὸ δίπλωμα τῆς Νομικῆς. Λεγότανε Ἰωάννης Φραγκιάς. Τύπωσε στὰ 1887 μεταφρασμένο τὸν “Ἀμφιτρώνα”. Δὲν τοῦ πέρασε ἀπ' τὸ νοῦ νὰ τὸν διασκευάσει. Ὁ “Ἀμφιτρώνα” γίνεται στὴ Θῆβα τῶν μύθων κ' ἔχει, ἀνάμεσα στοὺς ἥρωές του, τὸ Δία, τὸν Ἑρμῆ καὶ τὴν Ἀλκμήνη, τὴ μητέρα τοῦ Ἡρακλῆ. Πῶς θὰ μπορούσε τέτοια πρόσωπα νὰ διασκευαστοῦν καὶ νὰ γίνουν κύριοι τῆς Πόλης καὶ τῆς Σμύρνης ἢ τῆς Ἀθῆνας; Ὑστερα, τὸ ἀρχαῖο βεστιάρει εἶχε, γιὰ τοὺς ἄμεσους προγόνους μας, μιὰ ἔλξη. Τὸν “Ἀμφιτρώνα”, τὸν εἶδανε σὰν ἀρχαῖο ἐλληνικὸ ἔργο κ' ἔτσι ἔκανε περισσότερες παραστάσεις. Τὸ ἐπαγγελματικὸ θέατρο δὲν ἀνέβαζε ἀρχαῖα Τραγωδία. Ὁ Μολιέρους ἀναπλήρωσε κ' αὐτὴ τὴν ἀνάγκη τοῦ ἐλληνικοῦ κοινοῦ!

Τώρα, λοιπόν, παρουσιάστηκε ὁ Γάλλος πρωτοποιητὴς ἀτόφιός! Οἱ “Ἕλληνες θὰ βλεπαν μολιερικὸ ἀριστοῦργημα ὅπως εἶχε γραφεῖ, στὸ πρωτότυπο. Τὴ μετάφραση τοῦ Φραγκιά τὴν καλοδέχτηκαν ὅσο σχεδὸν καὶ τοῦ ἐξ Οἰκονόμων. Ἦταν μιὰ κωμωδία στὰ μέτρα τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν καὶ στὰ μέτρα τῶν Ἑλλήνων θεατῶν. Εὐκόλη, στὴ γλωσσικὴ τῆς μορφῆ, πού ἦταν μικτὴ, καθὼς κ' οἱ πρῶτες μεταφράσεις ἀπὸ τὸ Σαίξπηρ, τοῦ Βικέλα, στὰ 1876. Οὔτε σὰν τὸ Βερναρδάκη οὔτε σὰν τὶς παλιότερες μεταφράσεις τοῦ Μολιέρους, σὲ μιὰ γλυκερὴ δημοτικίζουσα γλῶσσα. Κάτι ἐνδιάμεσο, σὰ Σουρῆς! Εἶχανε συνηθεῖ νὰ βλέπουν, ὕστερ' ἀπὸ κάθε δρᾶμα, μιὰ μονόπρακτὴ κωμωδία, ὅπου οἱ ὑπηρετές μιλοῦσαν τὴν ἀπλή γλῶσσα καὶ τ' ἀφεντικὰ μιὰ μικτὴ. Τὴν καθαρῆουσα δὲν τὴ δεχόταν ἡ Κωμωδία! Τὸ ἴδιο ἔγινε καὶ στὸν “Ἀμφιτρώνα”. Εἶχανε ἐπομένως, μιὰ θαυμαστὴ κωμωδία, πού ἀνανέωνε μπροστά τους τὸ Μολιέρους. Τὰ δυὸ τῆς πρόσωπα, τὰ τρισαχαρακωμένα, ὁ Σωσίας κ' ἡ Κλεάνθη, μιλοῦσαν μιὰ δημοτικὴ, ὅσο θὰ μπορούσε νὰ τὴν πεῖ κανένας πιδ γνήσια. Ὁμως, ἡ κωμωδία αὐτὴ φάνταζε σὰν κάτι πολὺ ἄμορφο καὶ δὲν ἦταν χαμόσυρτη καὶ ρουτινιέρικη, ὅπως οἱ ἀπλοϊκὲς μονόπρακτες, οἱ γαλλικὲς, ἰταλικὲς καὶ, σπάνια, οἱ λίγες ἐλληνικὲς.

Ὁ “Ἀμφιτρώνα” πρωτοπαίχτηκε στὴ Σύρα, τὴν ἴδια χρονία πού τυπώθηκε, τέλος Νοεμβρῆ τοῦ 1877. Συριανὸς ἦταν ὁ μεταφραστής, Συριανὸς ὁ ἐκδότης, Συριανὸς ὁ πρωταγωνιστὴς — ὁ Δημοσθένης Ἀλεξιάδης. Συριανὸ τὸ κοινὸ, συριανὸ καὶ τὸ Δημοτικὸ Θέατρο στὴν εὐπορὴ Ἑρμούπολη, πού τὸν παίξανε. Συριανὴ κ' ἡ ἐπιτυχία, πού σὲ λίγο ἔγινε πανελλήνια.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1879, παίχτηκε στὴν Ἀθῆνα στὸ παρλιόσιο θέατρο “Ἀπόλλων”, ἀπ' τὸ θίασο “Μένανδρος”, πού 'χε διευθυντὴ τὸ Διονύσιο Ταβουλάρη, σπουδαῖο ἠθοποιὸ καὶ ὀργανωτὴ τῆς Ἑλληνικῆς Σικηνῆς, γερὸ ἐχθρὸ τῆς προχειρότητας. Στὴν ἡμέρα τοῦ ἦταν ὁ ἀδερφός του, ὁ Σπύρος, φίλος ἠθοποιός, λεπτεπίλεπτος, κάτι σὰν τὸν Ἀργυρόπουλο. Εἶχε ἤδη παίξει πολλοὺς καὶ διάφορους ρόλους τοῦ Μολιέρους καὶ θὰ ἐξακολουθοῦσε νὰ τοὺς παίξει. Στὸν “Ἀμφιτρώνα”, ὁ Σπύρος Ταβουλάρης ἔπαιξε τὸ Σωσία καὶ ξεχώρισε. Μ' αὐτὸ τὸ ρόλο καθιερώθηκε.

Στὴ Συριανὴ πρώτη, τὸ Σωσία τὸν εἶχε παίξει ὁ Γεώργιος Νικηφόρος, ἠθοποιὸς πιστὸς τοῦ Μολιέρους. Τὸν χαραχτήριζαν σὰν “κράτιστον ἠθοποιόν”. Ἦταν ἕνα τάλαντο “φυσικὸ” τοῦ καιροῦ. Τὸ ἀντίθετο, λόγιος μολιερίστας, ἦταν ὁ Μιχαὴλ Ἀρνωτάκης, πού 'παίξε ἐιδικότερα *Ταρτοῦφο* κ' εἶχε κάνει καὶ μιὰ διάλεξη γιὰ τὸ ἔργο. Εἶχε κιόλας τυπωθεῖ, ἀλλὰ δὲν ἔφτασε σ' ἐμᾶς ἀντίτυπὸ τῆς. Ἡ Ἰωάννα Νικηφόρου, σύζυγος τοῦ Γεωργίου Νικηφόρου, ἦταν πάρα πολὺ ὠραία κυρία,



Ὁ ἀξέχαστος Χριστόφορος Νέζερ, ἐρμηνεύει ἀποδοτικότερα ἀπὸ κάθε ἄλλο σύγχρονο Ἕλληνα ἠθοποιὸ τὸς κυριότερους — καὶ περισσότερους — ἥρωες τοῦ Μολιέρους, ἰδιαίτερα στὸ “Ἐθνικὸ”

ἀπ' τὶς ὠραιότερες τοῦ θεάτρου μας. Συμβαίνει συχνὰ νὰ λατρεύονται οἱ ὄχι καὶ καλλιμορφοὶ κωμικοὶ μας ἀπὸ καλλονές, μέχρι αὐτοθυσίας! Ὁμως, ὁ Σπύρος Ταβουλάρης ἦταν ὠραῖος, πολὺ συμπαθητικὸς. Ὁραία ἦταν κ' ἡ σύζυγός του, ἡ Χαρίκλεια. Εἶχε Θεωρία, ἦταν καλλιτέλεσθη, ἀπ' τὰ πρῶτα διπλώματα στὴ φωνὴ καὶ στὴ Δραματικὴ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν. Ἡ πρώτη *Μαρούλα*. Εἶχε παίξει καὶ *Ἀντιγόνη*. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς κ' ὁ Ἀλεξιάδης, παρὰ τὴν εἰδικὴ ἐπιτυχία τοῦ “Μενάνδρου”, ἔπαιξε τὸ ἔργο καὶ στὴν Ἀθῆνα καὶ στίς περιοδεῖες. Ἡ φιλοθέατρη πρωτεύουσα τὸ σήκωνε. Δὲν τῆς πέφτανε πολλοὶ δυὸ θίασοι, ταυτόχρονα, στὸ ἴδιο ἔργο τοῦ Μολιέρους.

Ὅσο προχωροῦσε τὸ ἐλληνικὸ Θέατρο πρὸς τὴν καλύτερη ἐπαγγελματικὴ καὶ πνευματικὴ του συγκρότηση καταλάβαινε βαθύτερα τί ἀξίζει ὁ Μολιέρους κ' οἱ ἄνθρωποι τοῦ τρέφανε γιὰ κείνον μεγάλο σεβασμὸ καὶ θαυμασμό. Νιώθανε περηφάνεια πού ἀνεβάζανε τ' ἀριστουργήματά του. Μὲ τέτοια αἰσθηματὰ τὸν ἀναγγέλνανε σὰν προγράμματά τους. Νά, μερικὲς ἐκφράσεις : Ὁ “Ἀμφιτρώνα” λοιπόν, κατὰ τὸ θίασο “Μένανδρος”, ἦταν «ἡ τοσοῦτον ἀπανταχοῦ ἐπικροτηθεῖσα κωμωδία». Ἦταν ἐπίσης «Ἡ ὠραιότερα τῶν κωμωδιῶν τοῦ ἀθανάτου Μολιέρους καὶ ἄριστη ἐκλογὴ ἐξόχου κωμωδίας, τοῦ ἀριστουργήματος τούτου τοῦ Μολιέρους... ἐλληνικῆς υποθέσεως».

Ὁ Σπύρος Ταβουλάρης ἔδωσε τὴν τιμητικὴ του στὴν Πόλη μὲ τὸν “Ἀμφιτρώνα”, στὰ 1902. Τὸν ἔπαιξε ἤδη, μ' ἀδιάλειπτη ἐπιτυχία, εἰκοσιπέντε χρόνια! Ἦν παράσταση τὴν



ανάγγειλε ως “ἐπιβάλλουσα” και σαν “ἀρχαιοπρεπὴ” κι ἀκόμα ἔγραψαν: «Τὸ τρίπρακτον ἀριστούργημα τοῦ Μολιέρου μετὰ πλοκῆς θαυμασίῳ ἐπεισοδίῳ, εἶναι τὸ ωραιότερον ἔργον τοῦ Γάλλου Ἀριστοφάνους, τὸ κορυφαῖον τοῦ ἡμετέρου δραματολογίου». Προσέξετε: “τοῦ ἡμετέρου δραματολογίου”, τοῦ δραματολογίου τοῦ Οἰάσου, πού γιὰ καλύτερὸ του συγγραφέα, δηλαδή, εἶχε τὸ Μολιέρο! Ἦταν δικὸς τους, τὸν θέλανε δικὸ τους και καμαρώνανε γι’ αὐτό. Οἱ ἠθοποιοὶ μας ἦταν σὰν ἐραστές τῆς Ποίησής του, θερμοί, τὴ θέλανε δική τους!

Ὁ Σουρῆς ἄρχισε νὰ γράφει Θέατρο ἀπὸ τὸ 1884. Προτιμοῦσε κατὰ μονόπραχτες κωμωδίες, προσεγμένες, μὲ κωμικὲς ἐπικαιρότητες, πού τὸ Κοινὸ τίς ἐβλέπε ὅπως οἱ τωρινοὶ θεατῆς τῆς Ἐπιθεώρησης βλέπουν τὰ σιέτς. Ὁ Σουρῆς εἶχε ἤδη ἔντεκα χρόνια πού ἔπλεκε στίγους. Οἱ Οἰάσοι, τὰ μονόπραχτά του τὰ περιεμένα μὲ χαρά. Ἡ δουλειὰ τοῦ Φραγιιά στὸν “Ἀμφιτρώνα”, μὲ τὸ λογοτεχνικὸ τῆς κύρος, ἐρέθισε και παρακίνησε τὸ Σουρῆ νὰ φτάσει σ’ αὐτὰ τὰ χαριτωμένα σκετσάκια. Πολλοὶ στίχοι τοῦ “Ἀμφιτρώνα” προμαντεύουν τίς ἔμμετρες θεατρικὲς ἐπικαιρότητες τοῦ Σουρῆ, τίς δημιουργημένες μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Μολιέρου, διαμέσου τοῦ Φραγιιά. Ἀπὸ τὸ Μολιέρο ἐπίσης, διαμέσου Φραγιιά, ξεκινάει κι ὁ Ἰωάννης Πολέμης και γράφει, στὰ 1886, ἕνα μονόπραχτο μὲ ἀρχαῖο μῦθο, τὸ “Πρόκρις”. Ὁ “Ἀμφιτρώνα” τοῦ Φραγιιά ἦταν ἡ θεατρικὴ... πρωτοπορία τῆς ἐποχῆς. “Ἐτσι ὁ Πολέμης γίνεται πρωτοπόρος και στὴν τεχνικὴ τῆς “Πρόκριδος”, και στὴ γλώσσα! Πούὸς θὰ τὸ φανταζόταν; Πρωτοπόρος ὁ Πολέμης! Κι ὅμως — κι αὐτὸ τὸ κατάφερε ὁ Μολιέρος!

Τὸ Μολιέρο ἀκολούθησε, βασιικά, κι ὁ Κορομηλᾶς, ὅταν ἐπλαθε τὸ *Μπάρμπα-Λινάρδο*, τὸν κύριο ρόλο στὴν “Τύχη τῆς Μαρούλας”, τὸ φθινόπωρο τοῦ 1889, μὲ ὑπόδειγμα τὸν *Ἐξηνταβελώνη*, σὰν τύπο κωμικοῦ καρατερίστα. Τὸν πρωτόπαυξε ὁ Παντόπουλος. Εἶδαμε πὼς στὸ “Ὀχι, ὄχι, εὐχαριστῶ” και στοὺς “Μυλωνάδες”, ἡ διασκευὴ τοῦ προσώπου, ἡ σιλουέτα — και τὸ παίξιμό του ἄρα — ἦταν κλοουνίστικα. “Ὅταν βρέθηκε μπροστὰ στὴν “Τύχη τῆς Μαρούλας” και τὸν ἤρωτά της, μπροστὰ δηλαδή στὴν ἐντελῶς νατουραλιστικὴ αἴσθησι, ὅπως τὴν εἶχε γράψει ὁ Κορομηλᾶς, ἀλλάζει τὸν ἑαυτὸ του ἐπὶ σκηνῆς κ’ ἡ ἔρμηνεία του τώρα μεταμορφώνεται ριζικά. Γίνεται σωστότατος νατουραλιστάς, ἕνας βέρος ἀμπελουργὸς ἀπὸ τὴν Ἄνδρο. Κ’ ἐνῶ κατηγοροῦσαν τὸν Παντόπουλο γιὰ μεγαλαυχία — τόσο δικαιολογημένη γιὰ ἕνα μεγάλο “ἀστέρρα” — ἐκείνους, μὲ τὴ μεγάλη ἀξία τῆς τέχνης του, ὑποτάζονταν ἀπόλυτα στὸ ἔργο και τὸ ὑπηρετοῦσε ἀφίλουτα. Ἐδινε, ἔτσι, στὸν ἑαυτὸ του, τὴν καλύτερη χαρὰ τῆς ὑψηλῆς δημιουργίας, στὸ κοινὸ τὴν ἀπόλαυση τῆ θεατρικῆ, κι ἀκόμα, στὸν πολιτισμὸ μας, μιά εὐλογία πρὸς τὸν πλουτισμὸ τῆς ἐλληνικῆς ἠθοποιίας!

Τὴ μεταμόρφωση τοῦ Παντόπουλου τὴ βλέπουμε στὶς φωτογραφίες του. Τοῦ Σούτσα, τοῦ Νικηφόρου, τοῦ Ἀρνωτάκη, τοῦ Σπύρου Ταβουλάρη, δὲ βρέθηκε καμιά φωτογραφία σὲ ρόλο μοιερικὸ. Κ’ οἱ τέσσερις, εἶχαν τὴν ἀδικαιολόγητη, κ’ ἐπιζήμια γιὰ μᾶς παραξενιά, νὰ μὴ βγάζουν πάντα φωτογραφίες. Ὁ Σπύρος Ταβουλάρης ἀντιπαλοῦσε τὸ φακό. “Ὅσο και νὰ θέλουμε νὰ δοῦμε τὴ μορφὴ του και σ’ ἄλλους μοιερικούς ρόλους, και μάλιστα στὸ Σωσία εἶναι ἀδύνατο ν’ ἀπολαύσουμε τὴν καλλιτεχνικὴ αὐτὴ εὐχαρίστηση.

Στὰ 1894 παίχτηκε ἡ πρώτη ἐλληνικὴ Ἐπιθεώρηση, τὸ “Λίγο ἀπ’ ὅλα”. Κομπέρ, ἦταν ὁ Ἀγροικογιάννης, πρωταγωνιστῆς τῆς πολὺ παλιᾶς κωμωδίας τοῦ Ραγκαβῆ “Γάμος ἀνευ νύμφης”, πού τὴν ἀναφέραμε ἤδη. Μᾶς τὸν εἶχε προσφέρει κι αὐτὸν ὁ Μολιέρος! Ὁ Παντόπουλος, ἔπαιξε κ’ ἐκεῖνός Μολιέρο, ἀλλὰ στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ἀκμῆς του. Αὐτὸ τὸ παίξιμό του θὰ ’ταν τὸ καταστάλαγμα τοῦ ἔξοχου ταλέντου του κ’ ἐπομένως κατὰ καινούριο γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς μοιερικῆς ἠθοποιίας.

Κι ὁ Βεάκης θὰ ’χε λάμψει σὲ μοιερικὲς δημιουργίες, ἀν κρίνομε ἀπὸ τὸν “Κατὰ φαντασίαν ἀσθενῆ” πού ’παιξε στὸ “Ἐθνικὸ” στὰ 1937, ἀλλὰ τὸν εἶχαν ἀπασχολήσει ὁ *Οιδίπους* και ὁ *Λίηρ*, ὁ *Κύρ Ἀντώνης*, τόσα ἄλλα! Δυὸ μεγάλοι κωμικοὶ τοῦ Θεάτρου μας, ὁ ξακουστός Παπαϊωάννου τῆς Ὀπερέτας κι ὁ τρυφερός και δημιουργικὸς και Ουμιστός Λογοθετίδης, ζήσανε τὸν ἀνεκπλήρωτο πόθο τους, νὰ λαχταροῦν τὸ Μολιέρο και νὰ μὴ τὸν παίξουν.

IX

Ὁ εἰκοστὸς αἰώνας θὰ φέρει, ἀπ’ τὴν ἀρχὴ του μάλιστα, πολλὰ καινούρια ἐπιτεύγματα στὸ Θεάτρο μς. Πολλὴ τεχνικὴ, σημαντικώτατη ἀνανέωση δραματολογίου, θὰ ἐγκαταστήσει τὴ σκηνοθεσία στὰ δυὸ μεγάλα θεάτρα — στὸ “Βασιλικὸ”, τὸ Θωμᾶ Οικονόμου, και στὴ “Νέα Σκηνή”, τὸ Χρηστομάνο. Στὴν πορεία του, θὰ λάμπουν ὅχι μόνο ἀστέρια, θεατρίνοι κι ἄλλοι, ἀλλὰ γαλαξίας δλόκληρος! Ὅα κυριαρχήσει ἡ Ἀρχαία Τραγωδία κ’ ἡ Κωμωδία. Ἡ πρωτοπορία, πού ἀνοίξει τὸν αἰώνα, θὰ ξεχειλίσει γοργὰ τὴ Σκηνὴ μς. Ἡ γενικὴ θεατρικὴ μὸς πρόδοος, θὰ δώσει και στὸ Μολιέρο βεστίαρία, ντόπια μουσικὴ και μπαλέτα, σκηνογραφίες και πολλῶν λογιῶν ὁμορφιές! Ὁ εἰκοστὸς αἰώνας θὰ πλουτίσει τὸ Ἑλληνικὸ Θεάτρο μὲ σπουδαίους ἐρμηνευτές, μὲ ἀνώτερη ψυχικὴ και καλλιτεχνικὴ ἀξία, τὴν Ἑλένη Παπαδάκη και τὸ Γιώργο Γληνὸ στὸ “Μισάνθρωπο”, γιὰ ν’ ἀναφέρουμε ἐκείνους πού μᾶς λείπουνε.

Ὅμως τί τὰ θέλετε; Ὁ ἀληθινὰ μοιερικὸς θεατρικὸς αἰώνας μας, εἶναι ὁ 19ος! Δὲν εἶχαν, τότε, οἱ καλλιτέχνες τοῦ Θεάτρου μας οὔτε ραδιόφωνο, οὔτε τηλεόραση, οὔτε κινηματογράφο, οὔτε σπουδαῖες ὀργανώσεις. Ἄλλη δουλειὰ δὲν κάνανε, παρὰ μόνο Θεάτρο. Μὲ ἀφοσίωση μοναδικὴ κι ἀποστολικώτατη! Εἰκοσιτρία ἔργα τοῦ Μολιέρου ξέρε ἡ γλώσσα μς. Τὰ 17 εἶναι καρποὶ τοῦ περασμένου αἰώνα! Τότε ἦταν, σὲ στιγμὴ ἀνεπανάληπτη, πού ὁ Μολιέρος “πεπαίδευκε” τὴν Ἑλλάδα πρῶτα, εἰδικώτερα στὴν αἴσθησι τοῦ γέλιου στὸ Θεάτρο κ’ ὕστερα, γενικώτερα, μὲ τὸ ἀνέβασμα τοῦ πολιτισμοῦ μς. Γι’ αὐτὸ ἐξιστορήσαμε πὼς ἄρχισε ὁ Μολιέρος νὰ βοηθεῖ τὸ Νέο Ἑλληνικὸ Θεάτρο νὰ ριζώσει και νὰ προκόψει. “Ὅσο κι ἂν δανειστήγαμε τὸν τίτλο μς ἀπὸ τὸν Πλάτωνα, δὲ θὰ τὸν ἀκολουθήσουμε καθόλου στὴ διάθεσή του νὰ διώξει τοὺς ποιητῆς ἀπὸ τὴν Πολιτεία του. Θὰ κυκλώσουμε τὸ Μολιέρο, καθὼς ἐκεῖνος τὸν Ὀμηρο, μὲ τὸ Ουμισμὸ μς και τὴν εὐγνωμοσύνη μς και θὰ τὸν κρατήσουμε κοντὰ μς, γκόλφι μς, γιὰτ’ εἶναι μεγάλος, γιὰτ’ εἶναι ἀγνὸς και γιὰτ’ εἶναι σύγχρονός μς. Καλὰ τόνισε ὁ Πρεβελάκης τὴν ἀγρυπνὴ συνειδησή του, τὴν ἐπικαιρότητά του τὴν παντοινή, στὴν πιὸ φρέσκια μετάφραση ἔργου του στὸν τόπο μς, στὸ “Ντὸν Ζουάν”.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΑΔΕΡΗΣ

Ἐμβρωκὴ μορφὴ” κριτικῆς” γιὰ τὸ πρῶτο ἀνέβασμα τοῦ “Ἐξηνταβελώνη”, στὴν ἐλληνογαλλικὴ ἡμερηίδα τῆς Ἀθῆνας “Σωτήρ”, 19 Ἰουλῆ 1836. Τὸ Χιώτη ὑπηρέτη ἔπαιξε τότε ὁ Θ. Ὀρφανίδης. Ἀλλ’ ὁ πρῶτος διδάξας τὸν “Ἐξηνταβελώνη” ἔμεινε ἄγνωστος

ΘΕΑΤΡΟΝ.

Τὴν παρελθούσαν Κυριακὴν παρεστάθη ἡ Κωμωδία τοῦ Ἐξηνταβελώνη, ἥτις ὑπερήρεσεν. Ὁ ὑπηρετῆς χῆρος κατευχάρισεσεν ὅλου τοῦ θεατά. Ὁ Ἐξηνταβελώνης ἐκπλήρωσε μὲ ὄλι ὀλιγωτέραν ἀξιότητα τὸ μίρος του. Σήμερον παριστάεται ἡ Τραγωδία τοῦ Ρήγα τοῦ Σοσσολοῦ. Τὸ ὄνομα μόνον τοῦ Ἡρώου τοῦ Δράματος ἀρκεῖ νὰ ἐλκυσῆ τοὺς Ἕλληνας εἰς τὴν σημερινὴν παράστασιν.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΜΟΛΙΕΡΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΑ

ΠΡΙΝ 233 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΟ ΒΟΥΚΟΥΡΕΣΤΙ

Τῆς ΛΟΥΚΙΑΣ ΔΡΟΥΛΙΑ

Τὸ “Θ” με ιδιαίτερη χαρὰ προσφέρει τὴν παρακάτω ἀποκαλυπτικὴ ἀνακοίνωση τῆς φιλόλογου κ. Λουκίας Δρούλια γιὰ τὴν παλαιότερη μετάφραση Μολιέρου στὰ ἑλληνικὰ, πρὶν ἀπὸ 233 χρόνια! Ἡ ἀνακοίνωση — με τὸν τίτλο “Molière traduit en grec - 1741. Présentation de deux manuscrits” — ἐγίνε, σὲ γαλλικὴ γλῶσσα, στὸ Συμπόσιο “Ἡ ἐποχὴ τῶν Φαναριωτῶν” (Θεσσαλονικὴ Ὀχτώβρης 1970) καί, μέχρι στιγμῆς, ἔμενε ἀνέκδοτη.

“Ἄν, ὅπως ἔχει γραφεῖ, “*ἡ μετάφραση εἶναι μιὰ ἀπ’ αὐτὲς τὶς εἰρηνικὲς κατακτήσεις ἐνὸς ἔθνους πᾶνω σ’ ἕνα ἄλλο, κατάκτηση τῆς ὁποίας εἶναι εὐχάριστο νὰ παρακολουθεῖ κανεὶς τὴ διαμόρφωση στὴν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητος*” (1), θὰ μπορούσε νὰ λεχθεῖ ἀκόμα ὅτι ἀξίζει νὰ μελετηθεῖ καὶ ἡ διάθεση τοῦ “κατακτημένου” νὰ δεχθεῖ καὶ νὰ ἐγκλωπῶει τὴν πνευματικὴ ἀκτινοβολία τοῦ “κατακτητῆ”.

Ὅσο λοιπὸν ὁ 12' αἰώνας φέρνει ἔντονα τὴ σφραγίδα τῆς ἰταλικῆς ἐπιρροῆς πᾶνω στὰ ἑλληνικὰ γράμματα — ἡ Βενετοκρατία, ἡ ἄμεση γειτονία με τὴν ἰταλικὴ χερσόνησο διευκολύνουν τὴν ἐπικοινωνία με τὴν πνευματικὴ παραγωγή τῆς Ἰταλίας — ὁ 11', ὁ αἰώνας τῶν Φαναριωτῶν, θὰ χαρακτηριστεῖ περισσότερο ἀπὸ τὴ στροφή πρὸς τὴ γαλλικὴ παιδεία. Ἀπὸ τοὺς κυριότερους πρωτεργάτες στὸν προσανατολισμὸ τῶν παραδουναβίων ἡγεμονιῶν πρὸς τὸ γαλλικὸ διαφωτισμὸ, ἦδη πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 11' αἰώνα, ὁ ἡγεμόνας Κωνσταντῖνος Μαυροκορδάτος θὰ περιλάβει, ἀνάμεσα στὶς μεταρρυθμίσεις καὶ τὶς ἄλλες ἐκπολιτιστικὲς του προσπάθειες, τὴ φροντίδα γιὰ τὴ μετάφραση καὶ ἐκλαίκευση ἀξιόλογων κλασικῶν ἔργων τῆς Δύσης. Καὶ στὸν τομέα αὐτὸ θὰ συμβάλει ἀποφασιστικὰ, ἀρκετὰ πρὶν ἀκουστοῦν οἱ προτρεπτικὲς φωνὲς τῶν λογίων τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 11' αἰώνα, τοῦ Ἰ. Μοισιόδακα, τοῦ Δημ. Καταρτζῆ ἢ ἀκόμα τοῦ πατριάρχη Σαμουὴλ Χαντζερῆ.

Ἀκριβῶς στὰ 1784 ὁ Δημ. Καταρτζῆς, γράφοντας τὸν πρόλογό του γιὰ τὴ μετάφραση τῆς Ἱστορίας τοῦ Réal, ἐξαιρεῖ τὴ σημασία τῶν μεταφράσεων. Κρίνοντας ὅσες εἶχε δεῖ, ὅτι “*δὲν ἔχουν καμμὴ μέθοδο στὴ μεταβολή, δὲν ἔχουνε τὴν ἀνάλογη νοστιμάδα, πῶχουνε τὰ πρωτότυπα καὶ δὲν ἔχουνε τὴν αὐτὴν σαφήνεια πὸ εἶν’ ἢ πρώτη ἀρετὴ λόγου*” δέχεται σὲ ὑποσημείωση ὅτι “*ἡ καλύτεραις μετάφρασές μας εἶν’ κάμποσες κωμωδίας τοῦ Μολιέρου καὶ κάμποσες τοῦ Μεταστάσιου*” (2). Ὡστόσο, ἐνῶ μετὰφραση τῶν ἔργων τοῦ Μεταστάσιου (3) κυκλοφόρησε ἤδη ἀπὸ τὸ 1779 (ἐκδόση Βενετίας), οἱ πρῶτες ἔντυπες μεταφράσεις κωμωδιῶν τοῦ Μολιέρου δὲν παρουσιάζονται παρὰ στὶς ἀρχὲς τοῦ 18' αἰώνα, ἀπὸ πολὺ μεταγενέστερους μεταφραστές: “Ταρτοῦφος” (1815 ἀπὸ τὸν Κ. Κοκκινάκη), “Φιλάργυρος” (1816 ἀπὸ τὸν Κων. Οἰκονόμο τὸν ἐξ Οἰκονόμων). Στὴν ἴδια περίοδο καὶ ἡ ρομανικὴ κοινωνία δείχνει ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Μολιέρου: “Ἐνας νεαρὸς Ρουμάνος μαθητῆς προσπαθεῖ νὰ μεταφράσει τὸ “Φιλάργυρο” (4).

(1) Queux de St. Hilaire “Des traductions et des imitations en grec moderne”, σὺ “Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France”, ἔτος 7, 1873, σ. 332.

(2) Δημήτριος Καταρτζῆς “Τὰ Εὐρισκόμενα”. Ἐκδότης Κ. Θ. Δημαρᾶς, Ἀθήνα 1970, σ. 316.

(3) Τὸ παλαιότερο χειρόγραφο πὸ περιέχει ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ Μεταστάσιου εἶναι τοῦ 1758, βλ. Ρομανικὴ Ἀκαδημία, ἑλληνικὰ χφφ. ἀρ. 807. Γιὰ τὶς ἑλληνικὲς μεταφράσεις τοῦ συγγραφέα αὐτοῦ, βλ. ἐπίσης Λ. Βρανούσης “Ὁ Πήγας καὶ τὸ θεάτρο. Ἡ μετάφραση τῶν “Ὀλυμπίων” τοῦ Μεταστάσιου”, σὺ “Θεάτρο”, σ. 25 - 29 καὶ Ariadna Camariano - Cloran “Academii domnesti din Bucuressti si Iasi”. Βουκουρεστί 1971, σ. 247.

(4) Pompiliu Eliade “De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie”, Παρίσι 1898, σ. 349. Ν. Iorga “Molière et les Roumains — commémoration à l'Académie roumaine”, σὺ “Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine”, τόμ. X (1923), σ. 191. Πρβλ. ἐπίσης τὸ περιοδικὸ “Revista Istorică” τοῦ Ν. Iorga τόμ. X (1923), σ. 1 κ.ε. (δὲ μπόρεσα νὰ συμβουλευτῶ αὐτὴ τὴ μελέτη).

Δυὸ κώδικες τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, πὸυ περιέχουν ἀντίστοιχα δυὸ κωμωδιὲς μεταφρασμένες ἑλληνικὰ στὰ 1741, βοηθοῦν νὰ τοποθετηθεῖ ἡ πρώτη ἐμφάνιση τοῦ Μολιέρου στὴν ἑλληνικὴ πνευματικὴ ζωὴ ἤδη στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 11' αἰώνα. Ἐτσι δὲν πρόκειται πιά γιὰ ἀπουσία τοῦ κλασικοῦ αὐτοῦ Γάλλου κωμωδοποιοῦ ἀπὸ τὸ 11' ἑλληνικὸ αἰώνα, ἀλλὰ γιὰ ἔλλειψη εὐρύτερης κυκλοφορίας, ἀφοῦ οἱ μεταφράσεις, ἀγνωστο ἀκόμα γιὰ ποῖο λόγο, ἔμειναν ἀνέκδοτες. Τοῦτο βέβαια δὲ σημαίνει ὅτι παρέμειναν τελείως ἀγνωστες στοὺς συγχρόνους: ἀπὸ τὴ μνεῖα τοῦ Δημ. Καταρτζῆ βλέπουμε ὅτι ἔχει ἤδη σημειωθεῖ ἡ ὑπαρξὴ τους· γιὰτὶ ἀσφαλῶς τὶς παραπάνω μεταφράσεις θὰ εἶχε ὑπόψη του ὁ λόγιος αὐτὸς ὅταν ἔγραφε τὸν πρόλογο τοῦ Réal.

Οἱ δυὸ κώδικες τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου μνημονεύονται ἀπὸ τὸ Σπ. Λάμπρο σὺ “Νέον Ἑλληνομνημόνα” (5) καὶ περιγράφονται ἀπὸ τὸν Abbé M. Richard σὺ “Κατάλογο τῶν ἑλληνικῶν χειρογράφων τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου” (6).

Ὁ Additional 8242, χάρτινος ἀπὸ 152 φύλλα, σὲ σχῆμα 12^ο φέρει σὺ φ. 1^α τὸν τίτλο: “*Κωμωδία τοῦ Μολιέρου φραντζέζου ἀρίστου Κωμωδοποιοῦ, μεταφρασθεῖσαι ἐκ τῆς ἰταλικῆς φωνῆς εἰς τὴν ρωμαϊκὴν ἀπλήν, παρὶ Ἰωάννου ράλη Βατάχου τῶν Ἀπρώτων διὰ προσταγῆς τοῦ ὑψηλοτάτου, καὶ θεοσεβεστάτου Αὐθέντου, καὶ Ἡγεμόνος πάσης Οὐγκροβλαχίας κυρίου, κυρίου Ἰωάννου Κωνσταντίνου Νικολάου Βοεβόδα Μαυροκοράτου, ἔτει δεκάτω τῆς Ἡγεμονίας τῆς αὐτοῦ ὑψηλότητος: Ἐν Βουκουρεστίῳ. ἄμμα. ω*”.

Τὰ φφ. 1^β - 2^α περιέχουν σύντομη βιογραφία τοῦ συγγραφέα, στὴν ὁποία σημειώνεται ὅτι ἀνάμεσα στὰ δράματα τοῦ Μολιέρου “*τὰ νέα καὶ νόστιμα*” καλύτερα εἶναι ὁ “Μισάνθρωπος” καὶ ὁ “Ψευδευλαβῆς ἢ ὑποκριτῆς”. Ἀκόμα, ὅτι τὰ “*ποιήματα*” αὐτὰ εἶναι τυπωμένα σὺ Παρίσι σὲ ὄχτω τόμους. Τὸ βιογραφικὸ σημείωμα τελειώνει μ’ ἕνα στιχοῦργημα τιτλοφορημένο “*Ἐπιτάφιον τοῦ Μολιέρ περιβοήτου Κωμωδοποιοῦ*”.

Τὸ φ. 3^β ἐπιγράφεται “*Μολιέρου κωμωδιῶν Τόμος Αος: Κωμωδία τοῦ Ἀναίσθητου*”. στὴ συνέχεια καταγράφονται “*τὰ πρόσωπα αὐτῆς*”. Ἡ μετάφραση τοῦ κειμένου αὐτοῦ, ὅπως καὶ τοῦ ἐπομένου κώδικα, εἶναι πεζή.

Ὁ Additional 8243, χάρτινος ἀπὸ 52 φύλλα, σὲ σχῆμα 12^ο, γραμμένος με τὸ ἴδιο χέρι ὅπως ὁ προηγούμενος, φέρει σὺ φ. 1^α τὸν τίτλο: “*Ὁ κατὰ φαντασίαν κερατοφόρος. Κωμωδία τοῦ Μολιέρου*”, καὶ σὺ φ. 1^β τὸν πίνακα τῶν προσώπων. Θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Additional 8242 φέρει σὺ ἐσωτερικὸ τοῦ ἐξωφύλλου τὸ γνωστὸ ex libris τοῦ λόρδου Guilford καὶ ἀπὸ κάτω τὸ ὄνομά του The Honourable Frederick North. Ὁ Abbé Richard δηλώνει ὅτι καὶ οἱ δυὸ κώδικες προέρχονται ἀπὸ τὴ βιβλιοθήκη τοῦ Guilford καὶ ὅτι εἶχαν εἰσαχθεῖ σὺ Βρετανικὸ Μουσεῖο κατὰ τὸ 1830.

Ἀσφαλῶς οἱ κώδικες αὐτοὶ θὰ ἀποτελοῦσαν μέρος τῆς συλλογῆς τῶν χειρογράφων τοῦ λόρδου Guilford πὸυ στόλιζαν τὸ σπίτι του στὴν Κέρκυρα, ὅπως μᾶς τὸ περιγράφουν οἱ βιογράφοι του. Μετὰ τὸ θάνατό του, στὰ 1827, ὁ κληρονόμος ἀνεψιὸς του λόρδου Sheffield ζήτησε νὰ τοῦ σταλεῖ ἡ συλλογὴ αὐτῆ, ἀπὸ 3.000 περίπου χειρόγραφα, σὺ Λονδίνο. Ἀργότερα, στὰ 1829, ἀξίωσε νὰ τοῦ σταλοῦν ἀκόμα καὶ τὰ ἔντυπα βιβλία τοῦ θείου του, πὸυ βρίσκονταν ὁμως στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἰόνιας Ἀκαδημίας. Ἐτσι, οἱ πολυτίμες συλλογὲς τοῦ λόρδου Guilford πούληθηκαν σὺ Λονδίνο σὲ δια-

(5) “Νέος Ἑλληνομνημόνα”, τόμ. 15 (1921), σ. 294.

(6) M. Richard “Inventaire des manuscrits grecs du British Museum”, Paris 1952, σ. 10. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὴν κ. Βασιλικὴ Σταμάτη πὸυ εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ με πληροφορήσει ὅτι τὰ δυὸ ἑλληνικὰ χειρόγραφα τοῦ Μολιέρου καταγράφονται καὶ σὺ χφ. Additional 8820: σὺ φ. 72 (Ὁ κατὰ φαντασίαν κερατοφόρος) καὶ σὺ φ. 26 (Ὁ Ἀναίσθητος). Τὸ χφ. Additional 8220 περιέχει τὸν Κατάλογο τῶν ἔντυπων καὶ χειρογράφων τοῦ λόρδου Guilford, πρβλ. M. Richard, ἔ.α., σ. 7.



ΚΩΜΩΔΙΑΙ

Ἰὸς Μολιέρ φροντιστὴς ἀρίστης κωμωδοποιᾶς
 γυνὴ αὐτοῦ ἔστι Ἰωάννη φωνὴ ἡν ἴσμεν αὐτὴν
 αἰσθῆν.

Ἰωάννης φωνὴ Βαλάρων ἑν ἀποστολῶν
 ἀπὸ ἀποστολῶν ἡν ἰσχυροῦς ἡ θεοσεβείας
 αὐθεντίας ἡ ἡγεμόνος πασις ὄψηροβραχί
 κυρίως, κυρίως ἰωάννης κωνσταντίνου
 γυνοποιῶν Βοεβόδα Μαυροκορδάτου.
 ἔστι ἀποστολῶν ἡν ἡγεμόνος
 ἡν αὐτὴν ἰσχυροῦς:

Ἐν Βουκουρεστί. οἱ τ' ἔστ' α.

Unica de...

533

1876



8247
 (Bibl.)
 CXLIX.A

The Hon^{ble} Frederic North

1
 1876
 266 t 1876 a
 266 a

δοχικές δημοπρασίες στὰ χρόνια 1828 - 1835. Τὸ Δεκέμβριον τοῦ 1820 ἡ δημοπρασία ἐγένε ἀποκλειστικὰ μὲ χειρόγραφα· τότε ἀκριβῶς ἐκποιήθησαν καὶ οἱ παραπάνω κώδικες (7). Δὲ μᾶς εἶναι γνωστὴ ἡ πηγὴ ἀπ' ὅπου εἶχε ἀγοράσει ὁ λόρδος Guilford τὰ χειρόγραφα αὐτά. Ἀσφαλῶς θὰ ἀνήκαν στὴ βιβλιοθήκῃ τῶν Μαυροκορδάτων, ἡ ὅποια ὅμως πούληθηκε ὅταν ἀκόμα ζοῦσε ὁ Κων. Μαυροκορδάτος γιὰ νὰ ξεχρεωθεί ὁ ἡγεμόνος. Τὰ βιβλία, χειρόγραφα καὶ ἐντυπα, σκορπίστηκαν ἔτσι στὶς βιβλιοθήκας ἄλλων βιβλιοφίλων ἢ μοναστηριῶν. Γιὰ τὸ μεταφραστὴ Ἰωάννη Ράλλη δὲν ὑπάρχουν πολλὰ γνωστὰ στοιχεία. Ὁ τίτλος τοῦ βατάχος τῶν ἀπρώτων ἢ ἀπρόδων τὸν κατατάσσει στοὺς ἀξιωματοῦχους τῆς τρίτης τάξεως, εἶναι δηλαδὴ ἐπιθεωρητὴς τῶν ὑπαλλήλων πού εἰσέπρατταν τὰ χρέη (8). Ἡ Ἀριάδνη Καμαριανοῦ - Cioran (9) προτείνει τὴν ταῦτισή του μὲ τὸν Ἰωάννη Ράλλη, πρῶην μεγάλο στόλνικο ἀπὸ τὴ Μυτιλήνη, πού μετάφρασε, ἀπὸ τὰ γαλλικὰ ὅμως αὐτὸς, τὸ "El Criticon" τοῦ Ἰσπανοῦ Balthasar Gracian στὰ 1754. Δυστυχῶς δὲν εἶμαι σὲ θέση νὰ δώσω σήμερα περισσότερα στοιχεία γιὰ τὸ πρόσωπο αὐτό.

Γιατὶ ὅμως ὁ Ἰωάννης Ράλλης ἐπέλεξε νὰ μεταφράσει τὶς κωμωδίες "Sganarelle ou le cocu imaginaire" (1660) καὶ "L'Etourdi" (1663), ἀπὸ τὰ πρῶτα συγγραφικὰ ἔργα τοῦ Μολιέρου, πού δὲν εἶναι καὶ τὰ πιὸ γνωστὰ. Συνάμα, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ "βιογραφικὸ σημεῖωμα" πού προτάσσει στὴν ἀρχὴ τοῦ κώδικα Additional 8242, γινώριζε καλὰ ποιῆς θεωροῦνταν οἱ καλύτερες κωμωδίες τοῦ Γάλλου συγγραφέα. Ἰσως τὸ γεγονός νὰ εἶναι τυχαῖο: ὁ πρῶτος τόμος μονάχα τῆς σειρᾶς τῶν Ἀπάντων - ὅπου καὶ οἱ πρῶτες κωμωδίες - νὰ τὸ ἐπέσει στὰ χέρια. Πιθανότερο ὅμως νὰ εἶχε σκοπὸ, ἀρχιζοντας ἀπὸ τὶς πρῶτες, νὰ προχωρήσει καὶ στὴ μετάφραση τῶν ἐπομένων, γι' αὐτὸ ἄλλωστε καὶ ἡ ἔνδειξη στὸ χφ. Additional 8242: "Κωμωδίαι, τόμος Α".

Τὴ σκέψη αὐτὴ ἐνισχύει καὶ ἡ παρουσία στὸν κώδικα ἀρ. 1030 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας (φφ. 194 - 224) μίας ἀκόμα ἀπὸ τὶς πρῶτες κωμωδίες τοῦ Μολιέρου (1661) μεταφρασμένης κι αὐτῆς ἀπὸ τὰ ἰταλικὰ. Πρόκειται, ὅπως σημειώνει ὁ Ν. Καμαριανός (10), γιὰ μιὰ πεζὴ μετάφραση τῆς κωμωδίας "L'École des maris" ἀντιγραμμένη σὲ σύμμεικτο τόμο τοῦ ΙΗ' - ΙΘ' αἰῶνα, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα κείμενα τοῦ Ἀλ. Μαυροκορδάτου, τοῦ Νικολάου Μαυροκορδάτου καὶ ἄλλων. Δὲν ἔχουμε ἄλλες πληροφορίες γιὰ τὴ μετάφραση αὐτὴ· ἔτσι δὲ γινώριζομε ἀν ἔχει γίνῃ ἀπὸ τὸν ἴδιον μεταφραστὴ. Μόνον ἡ ἀνάγνωσις τοῦ κειμένου καὶ τὰ ἐσωτερικὰ κριτήρια δὲν ἐπαρκοῦν γιὰ νὰ στηρίξουν μιὰ παρόμοια ὑπόθεση. Ὡστόσο, ἐπειδὴ ὁ κώδικας ἔχει γραφτεῖ ἀπὸ πολλὰ χέρια, εἶναι δυνατὸ νὰ γίνῃ δεκτὴ ἡ ἄποψη ὅτι πρόκειται γιὰ μεταγενέστερη ἀντιγραφή ἀπὸ κώδικα τοῦ Ράλλη πού λαμβάνει σήμερα. Ἔτσι προστίθεται μιὰ ἀκόμα μετάφραση κωμωδίας τοῦ Μολιέρου, δικαίωνοντας ταυτόχρονα ὅσα σημειώνει ὁ Καταρτζῆς "κάμποσες κωμωδίαι...".

Μὰ ἂν, ὅπως ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει, ὁ αἰώνας τῶν Φαναριωτῶν χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ στροφὴ πρὸς τὴ γαλλικὴ διανόηση, ἂν ἡ γαλλικὴ γλώσσα, ἡ γλώσσα τῆς διπλωματίας, ἀρχίζει νὰ ἐπικρατεῖ ὡς ὄργανο γιὰ τὴ μετάδοσις τῆς εὐρωπαϊκῆς σκέψεως - εἶναι γνωστὰ ὅσα γράφει ὁ Abbé Des-

(7) Βλ. σχετικὰ, Α. Παπαδόπουλος - Βρετὸς "Notizie biografiche storiche su Federico conte di Guilford..." Ἀθῆνα 1846, σ. 152 κέ. Ζ. D. Ferriman "Some English Philhellenes. IV. Lord Guilford", Λονδίνο 1919, σ. 103 - 4. Μ. Richard, αὐτόθι.

(8) Βλ. Δ. Φωτεινός "Ἱστορικὰ τῆς πάλαι Δακίας, τὰ νῦν Τσανουβανίας, Βλαχίας, Μολδαβίας". Βιέννη 1819, σ. 355. L. Galdi "Les mots d'origine néo-grecque en roumanie à l'époque des Phanariotes". Βουδαπέστη 1939, σ. 18 καὶ 19. J. L. Carra "Histoire de la Moldavie et de la Valachie". Nouvelle édition. Neuchâtel 1781, σ. 291.

(9) Ariadna Camariano - Cioran "Spiritul revolutionar francez in literatura greaca". Βουκουρέστι 1946, σ. 123. Γιὰ τὸν Ἰωάννη Ράλλη καὶ τὴ μετάφραση τοῦ Β. Gracian βλ. Ν. Iorga "Études roumaines II. Idées et formes littéraires françaises dans le Sud-Est de l'Europe". Παρίσι 1924, σ. 22. - Α. Βρανούσης "Βηλαρικὰ σημεῖωματα", σὺν περ. "Ὁ Ἐραριστῆς", τόμ. 2 (1964), σ. 53 - 55 ὑπόσημ. 3· πρβλ. ἐπίσης Ἐμμ. Κριαρᾶς "Γαβριὴλ Καλλονᾶς", μεταφραστῆς ἔργων τοῦ Locke καὶ τοῦ Gracian σὺν περ. "Ἑλληνικά", τόμ. 13 (1964), σ. 308, καθὼς καὶ τὶς παρατηρήσεις τῆς Ariadna Camariano - Cioran "Academiiile domnesti", ἐ.ἀ., σ. 202.

(10) "Catalogul manuscripilor grecesti". Βουκουρέστι 1940, τόμ. II, σ. 163.

←
 Τὸ χειρόγραφο τῆς πρώτης μετάφρασης τοῦ Μολιέρου στὰ ἑλληνικά: Βουκουρέστι 1741! Κάτω, τὸ σημεῖο τοῦ Γκίλφορντ

fontaines γιά τόν Κωνσταντίνο Μαυροκορδάτο (11) — φαίνεται ότι τó ρόλο αυτό, τώρα στá μέσα του ΙΗ' αιώνα τόν παίζει άκόμα έντονα ή Ιταλική. Γι' αυτό, ένας άπό τούς μεγάλους Γάλλους κλασικούς, ó Μολιέρος, μεταφράζεται άπό Ιταλικό κείμενο. Καί μάλιστα όρισμένες Ιταλικές λέξεις, πού δέν περιέχονται βέβαια στή γαλλική έκδοση, έχουν χρησιμοποιηθεί και στήν έλληνική μετάφραση (π.χ. σκρόφα, τζερεμονίαις, όραμάι, πάτζος, πολιτικά κ. ά.).

Τά δυό χειρόγραφα, όπως προδίδουν τá σθησίματα, οί διορθώσεις και οί συμπληρώσεις στá διάστιχα, είναι τά αυτόγραφα του μεταφραστή. Όσο γιά τó έλληνικό κείμενο, πεζό, στή γλώσσα τής έποχής, μεταφέρει τόν άναγνώστη σέ γνωστό φαναριωτικό περιβάλλον, άπομακρυντάς τον υστόσο άπό τή λεπτότητα και ευγένεια του κλασικού γαλλικού λόγου. Άπό τή σύγκριση μέ τά άρχικά γαλλικά κείμενα, άφού δέν είναι γνωστό ποιά άκριβώς Ιταλική μετάφραση χρησιμοποιήσε ó Ίωάννης Ράλλης, γίνεται αντιληπτό ότι ό Έλληνας μεταφραστής μένει κοντά στο πρωτότυπο· δέν αλλάζει τες όνομασίες τών προσώπων — προσθέτει μόνον όνόματα σέ πρόσωπα που παρουσιάζονται στο γαλλικό έργο άνώνυμα (12). Βέβαια τó κείμενο παραλλάσσει: άπό έμμετρο γαλλικό, μετατρέπεται σέ πεζό έλληνικό λόγο· προσθήκες όμως (π.χ. Additional 8243, φ. 38) ή παραλείψεις (π.χ. Additional 8243, φ. 40) — λίγες κι αυτές — γίνονται μόνον όπου δέν επηρεάζουν όρυσιαστικά τó νόημα του κειμένου. Άκόμα όρισμένες λέξεις ή εκφράσεις άποδίδονται μέ όρους γνωστούς και κατανοητούς άπό τόν Έλληνα άναγνώστη (π.χ. ducats: άσπρα, ουγγρικά, francs γρόσια, en bon françois μέ άπλά ρωμαίικα). Άντίθετα ή κατά λέξη μετάφραση σέ όρισμένα λογοπαίγνια δέν πετυχαίνει πάντα στήν έλληνική τής άπόδοση· έτσι π.χ. "mari tres mari" γράφεται "άνδρας άνδρικώτατος". Ίσως οί διαφορές αυτές νά όφείλονται και στήν Ιταλική μετάφραση. Άς σημειωθοϋν επίσης ελάχιστα λάθη σέ χωρισμούς λέξεων. Έξετάζοντας τέλος τή διάθεση του "κατακτωμένου", του έλληνικού έθνους στήν περίπτωση αυτή, διερωτάται κανένας, ποιά υπήρξε ή δεκτικότητα του άπέναντι στα θεατρικά έργα του Μολιέρου. Ότι κυκλοφορούσαν στις παραδουάβιες ήγεμονίες είναι άναμφισβήτητο: Ό Νικόλαος Ιοργά (13) έπισημαίνει μια έκδοση του Μολιέρου του έτους 1722 σέ βιβλιοθήκη του Βουκουρεστίου ή του Ίασιου. Όστόσο γιά τες μεταφράσεις του στα έλληνικά θά μπορούσε κανένας ν' άρνηθει τήν επίδραση στήν έλληνική πνευματική ζωή, άφού έμειναν ούσιαστικά άγνωστες άπό τó ευρύτερο κοινό· αυτό άλλωστε μαρτυρεί και ή έλλειψη περισσότερων χειρογράφων μέ μοιερικά έργα ή άλλης μνείας σέ κείμενα σύγχρονων λογίων, έκτός βέβαια άπό εκείνη του Καταρτζή.

Ένα φαινόμενο πνευματικό όμως δέν ξεκινά άπότομα· έχει ρίζες, άπαρχές, πνυ φτάσει στήν άκμή του. Καί έκει λοιπόν στις άπαρχές, σαν έργα προδρομικά, πρέπει νά ένταχθοϋν οί μεταφράσεις αυτές του Μολιέρου. Φέρνοντας τó post quem τής μεταφραστικής κινήσεως τών θεατρικών έργων στα 1741, μπορούμε νά παρατηρήσουμε ότι, ναι μέν οί παραπάνω μεταφράσεις δέν επέδρασαν άμεσα στήν έλληνική ή άκόμα στή ρωμανική λογοτεχνία, παίρνουν όμως σιωπηλά τή θέση τους στήν Ιστορία τής έλληνικής παιδείας. Κοντά στο Μολιέρο θά έρθουν νά προστεθοϋν ό Θερβάντες, ό Βολταίρος, ό Τ. Τάσσο και άλλοι δυτικοί συγγραφείς. Είναι ή λογιοςύνη τών Φαναριωτών, πού τούς καθοδηγεί στήν έπιλογή τών έργων φυσικά διαλέγουν τούς κλασικούς εκπροσώπους τής δυτικής παιδείας.

Παράλληλα άς τονιστεί και πάλι ή συμβολή του Κωνσταντίνου Μαυροκορδάτου, του πραγματικά "κατακτημένου" άπό τή δυτικοευρωπαϊκή παιδεία, άφού "διά προσταγής" του έξελληνίστηκαν οί κωμωδίες του Μολιέρου. Μπορούμε νά διαβλέ-

(11) Βλ. τó άφιερωτικό κείμενο πρós τόν Κων. Μαυροκορδάτο, πού πρόταξε ó άββάς Desfontaines στή γαλλική του μετάφραση τών έργων του Βουργύλιου (1743), E. Legrand, Bibliographie hellénique... 18e siècle, Παρίσι 1918, τόμ. Ι, σ. 309. Κ. Θ. Δημαράς "Ιστορία τής νεοελληνικής λογοτεχνίας", 4η έκδ., Αθήνα 1968, σ. 103.

(12) Άς σημειωθεί έδώ ότι αντίθετα στήν παρατήρηση του N. Iorga (La pénétration des idées de l'Occident dans le Sud-Est Européen, τόμ. Ι (1924), σ. 28) σχετικά μέ τες μεταγενέστερες μεταφράσεις του Μολιέρου, ό μεταφραστής του 1741 δέν δίνει "όνόματα έλληνικά έντελώς γελοία" αλλά διατηρεί τά ίδια τά γαλλικά.

(13) N. Iorga "Études roumaines", II, έ.ά., σ. 23.

Περί τής συγγραφής.

Ιωάννης Ράλλης Πονεζίν δέ Μολιέρ, Ποιητής
Ζημιός, ή δὲ Παρισίανος. ηὲ ἐπίσημο γιὰ τοὺς Κωμωδι-
στὰς φέρει ἀνάπαλον. ὅθεν παλαιοὶ τὴν αὐτὴν ἴσιν
ζουμπιῶν, ὅς τὴν ὀσοὶ ἴσιν ἔχει διορίσει ὁ παλαιός, ηὲ
ἠποθέσει τὴν ἴδιαν ἔχουσαν ὀσοὶ ἴσιν ἔχει ὅθεν δία-
ξου, ἠὲ γὰρ τὸν παλαιὸν Κωμωδίων ὑποκριτῶν, ἐγνω-
ρίσει αἰσθῆσιον γιὰ τὴν παλαιάν ἔχουσαν Κωμωδίαν, ἠὲ
τὴν ἔπισημο γιὰ τὸν Ἐνοχρητιανόν, γιὰ ὅτι οἱ ἴσιν
ὑποκριτῶν ἔχουσαν ἔχουσαν, γαμβριανόν ἔχουσαν ὅθεν ὑπο-
ρῶσισιν, ὅθεν ὁ Πριγγίν δέ, τὸν ἴσιν. Διαικρῆς ἔχου-
γυνοδόν, ἠὲ γιὰ τὸν ὅθεν ὁ Γάγον Δὲ δ' ὄρχειας, ὅθεν
ἔχουσαν τὴν ἔπισημο γιὰ τὸν βασιλῆα, ἠὲ βασιλῆα
ζημιέρα, ἔχουσαν ἔχουσαν τὴν ἀδελφὴν νὰ πῆξῃ ὅθεν ὁ Παρι-
σιον ὅθεν τὴν ὀσοὶ ἔχουσαν βασιλῆα Παρισιανόν ὅθεν ὁ ἄλλος ὅθεν
ὅθεν ἐπισημο γιὰ τὸν παλαιόν ἠὲ τὸν ἴσιν γιὰ τὸν ἄλλο
παλαιόν γιὰ τὸν ἴσιν ἠὲ τὸν παλαιόν ὅθεν ὁ Νισανός.

ἠὲ τὸν παλαιόν ἠὲ τὸν παλαιόν ἠὲ τὸν παλαιόν
παλαιόν τὴν Κωμωδίαν ὅθεν τὸν παλαιόν ἠὲ τὸν
ἠὲ τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν ἠὲ τὸν παλαιόν
ἠὲ τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν ἠὲ τὸν παλαιόν
ὑποκριτῶν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν
ὅθεν τὸν παλαιόν ἠὲ τὸν παλαιόν ἠὲ τὸν παλαιόν

Ἐπισημο γιὰ τὸν Μολιέρ περισημο γιὰ τὸν Κωμωδοποιόν.
Ταῖα ἴσιν ἠὲ τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν
ἠὲ τὸν παλαιόν γιὰ τὸν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν
ἠὲ τὸν παλαιόν γιὰ τὸν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν
ἠὲ τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν
ἠὲ τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν
ἠὲ τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν
ἠὲ τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν
ἠὲ τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν ὅθεν τὸν παλαιόν

Σύντομο βιογραφικό "περί τοῦ συγγραφέως δὲ Μολιέρ" κ' ἕνα
χαριτωμένο ἔμμετρο ἐπιτάφιο του... περιβόητου κωμωδοποιού

Μολιέρ κωμωδίου ζήτη

νόμος

τα

Α

Κωμωδία του αναστάσιου

"τα σεβόσασα είνε"

"χέρος· έεσής βικηριά"

"Μασκείριος· δόχοι δ' χέρις"

"Καχά· θυγάτηρ δ' Τσελεχόβις"

"Τσελεχόβις· σιγέ βικηριά"

"Ανισέχενέσον· σιμής βικηριά"

"Πανόχηρ· σιμής βικηριά"

"Ισάχικα· θυγάτηρ δ' Ανισέχενέσον· ζιέσσι δ' ανισέχενέσον"

"Χέρις· έεσής βικηριά"

"Ανισέχενέσον· θυγάτηρ δ' Τσελεχόβις"

"Έεσσι· έεσής βικηριά"

"Ανισέχενέσον· έεσής βικηριά· ολιβιάσε· δόχοι θυγάτηρ δ' Ανισέχενέσον· ολιβιάσε· έεσής βικηριά· ολιβιάσε· έεσής βικηριά"

Κωμωδία του αναστάσιου

σεβόσις

σκηνή α'

λέλιος μείσις

Ελα· αναστάσι, να' ιδέσμη
δι' δέχομη νάμω· άσ α' ανισέχενέσον
νυμφωμη όμω· η' δέχομη
ιδώ' σοίος δέχω νικησία·
δέχομη ιδώ' σοίος άσ ό' ανισέχενέσον
σοίος δέχω η' ανισέχενέσον να'
νάμω· έεσής βικηριά· έεσής βικηριά
δω' ανισέχενέσον· έεσής βικηριά· έεσής βικηριά

ψουμε ότι οι προσπάθειές του άποσκοποῦσαν στην εύρύτερη διάδοση αὐτῆς τῆς παιδείας σ' ὅλα τὰ κοινωνικά στρώματα. Γιατί οἱ εὐγενεῖς, μετέχοντας ἤδη σ' ἕνα πλούσιο πνευματικό βίο καὶ γνωρίζοντας τὴν ἰταλική καὶ τὴ γαλλικὴ γλῶσσα, δὲν εἶχαν τόσο τὴν ἀνάγκη τῶν μεταφράσεων. Ἄλλωστε μιὰ τέτοια μετάφρασή δὲν ἀπευθυνόταν μόνο στοὺς Ἕλληνας ἀλλὰ καὶ στοὺς Ρουμάνους, γινώστες τῆς ἑλληνικῆς γλῶσσας στὸ 11' αἶωνα.

Ὁ προορισμὸς τῶν μεταφράσεων δὲν ἦταν σκηνικός· δὲ μαρτυροῦνται θεατρικὲς παραστάσεις μὲ εὐρὺ ἀκροατήριον στὰ χρόνια ἐκεῖνα. Οὔτε πάλι, μνημονεύονται ἰδιωτικὲς παραστάσεις στὶς αὐλὲς τῶν ἡγεμόνων. Σκοπὸς τοὺς λοιποὺς ἦταν ἡ γνωριμία μὲ τὰ κλασσικὰ ἔργα τῆς γαλλικῆς παιδείας, ἀλλὰ καὶ ἠθικός (14): ἡ διαπαιδαγώγησις τῶν ἡθῶν, στὴν περίπτωσι αὐτῇ, μὲ μέσο τὴ διακωμώδησι.

Παραθέτομε τὸ βιογραφικὸ σημεῖωμα γιὰ τὸ Μολιέρ καὶ τὴν Α' σκηνὴ ἀπὸ τὴν κωμωδίαν Ὁ κατὰ φαντασίαν κερατοφόρος.

Περὶ τοῦ συγγραφέως

Ἰωάννης Βαπτιστὴς Ποκελὶν δὲ Μολιέρ, ποιητὴς κωμικός, ἦτον Παριζιάνος, καὶ ἐκτίσαστο μὲ τὰς κωμωδίας του φήμην ἀθάνατον. Οὗτος κατέλιπε τὴν σπουδὴν τῶν νομικῶν, εἰς τὴν ὁποῖαν τὸν εἶχε διορίσει ὁ πατήρ του, καὶ ἠκολούθησε τὴν ἰδίαν του κλίσιν ὅπου τὸν εἴλκεν εἰς τὸ θέατρον, καὶ λαβῶν πλῆθος κωμῶδων ὑποκριτῶν, ἐγνωρίσθη εἰς τὸ Λιόν μὲ τὴν πρώτην του κωμωδίαν, ἣτις ἦν ἡ ἐπιγραφομένη Ἐνοχλητικός. Μετ' ὀλίγον τοὺς ὑποκριτὰς του τοὺς ἐτίμησε, λαμβάνωντάς τοὺς εἰς ὑπεράσπισίν του ὁ Πρίγγιψ δὲ Κόντι, Διοικητὴς τοῦ Λανγκεδόκ, καὶ μετ' ἐκεῖνον ὁ Γάστον Δουξ δ' Ὁρλεάνς, ὅστις τὸν ἐπρόσφερεν εἰς τὸν Βασιλέα καὶ Βασιλισσαν μητέρα του. Τότε ἔλαβε τὴν ἄδειαν νὰ παίξῃ εἰς τὸ Παρίσιον εἰς τὴν σάλαν τοῦ βασιλικοῦ Παλατίου κατὰ τὸ ἀχρόν ἔτος, ὅπου ἐνυχαγῶγει τοὺς πολίτας καὶ αὐλικούς μὲ δρᾶματα πάντοτε νέα καὶ νόστιμα. Τὰ καλλίτερα εἶναι, ὁ Μισάνθρωπος, καὶ ὁ Ψευδευλαβίς, ἢ ὑποκριτής. Ἐπεσεν ἀρρώστος παίζωντας τὴν κωμωδίαν, Ὁ κατὰ φαντασίαν ἄσθενής, καὶ κατέλυσε τὸν βίον τοῦ τῆ αὐτῇ ἡμέρᾳ 17' φεβρουαρίου τοῦ ἀχογ' ἔτους ὦν ἔτων νη! Τὰ Ποιήματά του εἶναι τυπωμένα εἰς τὸ Παρίσιον εἰς ὀκτὼ τόμους εἰς δωδέκατον. Ὁ βίος του εἶναι γεγραμμένος εἰς πλάτος.

Ἐπιτάφιον τοῦ Μολιέρ περιβοήτου Κωμωδοποιου

Τάχα τῶνonti νὰν νεκρὸς ὁ κείμενος ἐνταῦθα, ἢ τοῦτο μόνον λέγεται, ὑπνώττει δὲ ὁ φίλος; Δὲν εἶναι λέγω δυνατόν ἢ κατὰ φαντασίαν ἄσθένειά του θάνατον νάπέφερε παραῦτα. Κανὲν παιγνίδι εἶν' ἐδῶ, ὅπου αὐτὸς ὁ μῖμος, φίλος τῆς ὑποκρίσεως, διὰ ψυχαγωγίαν ὡς ἄριστός τις Κωμωδὸς καμώνεται καὶ κάμνει. Ἄν ὑποκρίνεται νεκρόν, ἄριστ' ἐπιτυγχάνει. Ὅπως κιάν εἶν' ὁ Μολιέρ ἐκεῖνος κεῖτ' ἐνταῦθα;—

Ὁ κατὰ φαντασίαν κερατοφόρος

Κωμωδία τοῦ Μολιέρ

Πρόσωπα

- Γεώργιος Παρίσιος
- Κελία, θυγατὴρ τοῦ Γεωργίου
- Λέλιος, ἐραστής τῆς Κελίας
- Ρενιέρος, δούλος τοῦ Λελίου
- Σγαναρέλλος, κατὰ φαντασίαν κερατωμένος
- Εἰρήνη, γυναίκα τοῦ Σγαναρέλλου
- Βρουσκίνος, πατήρ τοῦ Βαλερίου
- Μαρότα, δουλεύτρα τῆς Κελίας
- Νικόλαος, συγγενὴς τοῦ Σγαναρέλλου

Ὁ κατὰ φαντασίαν κερατοφόρος

Σκηνὴ α' Γεώργιος, Κελία καὶ Μαρότα.— Ἡ Κελία πηγαινέι κλαίωντας καὶ ὁ Γεώργιος τὴν ἀκολουθεῖ.
Κελ.: μὴν ἐλπίζετε πλέον πὼς ἡ καρδία μου νὰ στέρξῃ εἰς τὰ λόγιά σας.
Γε.: Τί φλυαρεῖς ἄτακτη; Ἐναντιώνεσαι εἰς τὰς ἐδικαῖς μου ἀπόφασεις; Ἐσὺ βέβαια δὲν θέλεις γίνεαι νικητρία, τί θέλει νὰ εἰπῇ αὐτό; Δὲν εἶμαι ἐγὼ οἰκοκύρης τέλειος νὰ κάμω ἐκεῖνο ὅπου μὲ ἄρσει; Ὁ ἐδικός σου μυαλάκης μὲ τὰ τρε-

(14) Κ. Θ. Δημαρᾶς, ἑ.ἀ., σ. 162 - 3.

Τὸ χειρόγραφο μὲ τὸν τίτλο τῆς Κωμωδίας τοῦ Ἀναισθητοῦ, τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου κ' ἡ πρώτη σελίδα τῆς Πρώτης σκηνῆς

λά του δικαιολογήματα θέλει νά δώση νόμον εις εκείνον όπου σέ ἐγέννησε; Εἶπέμε, παρακαλῶ, ποῖος ἀπό τούς δύο μας σέ φαίνεται νά ἔχη δίκαιον νά βάλῃ νόμον εἰς τόν ἄλλον; Ἐσὺ εἰς ἐμένα, ἢ ἐγὼ εἰς ἐσένα; Εἶναι δυνατόν/νά γνωρίζῃς ἐσὺ, καί νά διακρίνῃς ὄντας τρελοῦτζικη, ἐκεῖνο όπου εἶναι πρὸς τὸ συμφέρον σου; Ὡ ἀνάθεμά σε διάβολε, μὴν μέ κάμῃς νά ἀραθυμῆσω πολλὰ, ὅτι ἀλλέως θέλω σέ δείξει νά καταλάβῃς χωρὶς ἀργοπορίαν πῶς τὸ χέρι μου δύναται κἀτίτι περισσότερον.

Λοιπὸν διὰ νά κοποῦν τὰ λόγια σέ λέγω ἐν συντομίᾳ, ὅμως μέ στοιχεῖα κεφαλαϊακά κυρία ἀποστατοῦσα, ὅτι χωρὶς νά κάμωμε πλέον τζερεμονίας, πρέπει/νά δεχθῆς τὸν ἄνδρα όπου σέ ἐδιώρισεν ὁ πατέρας σου. Λέγεις πῶς δέν ἡξεύρεις τὴν γνώμην του, καί πῶς πρέπει νά στοχασθῆς, καί νά ἰδῆς ἂν σέ ἀρέσῃ. Ὅμως αὐτὸ ἐγὼ πρέπει νά τὸ στοχασθῶ, καί ὄχι ἐσὺ. Καί ἐπειδὴ ἔμαθα καὶ ἡξεύρω τὰ καλὰ καὶ τὰ πλούτη όπου ἔχει νά κληρονομήσῃ, ἀραγε ἔχω χρέος νά ἐρευνῶ περισσότερον; Ἐχει εἴκοσι χιλιάδες γρόσια μετρητὰ, εἶναι λοιπὸν ἀρκετὰ νόστιμος καὶ εὐμορφος, καὶ ἄξιος νά τὸν ἀγαπήσῃς. Ἐγὼ λόγια δέν θέλω, ἂς εἶναι ὅσον καὶ ἂν/εἶναι ἄσχημος, μέ τὴν σούμμαν ἄσπρων εἶναι εὐμορφώτατος, τιμιώτατος καὶ εὐγενέστατος.

Κελ.: Ἄχ κακορρίζικη ἐγὼ.

Γε.: κακορρίζικη ἐσὺ; Τί δηλοῦν αὐτὰ τὰ λόγια; Τί εὐμορφον κακορρίζικη ἐγὼ όπου μάς λέγει; Ὡ ἀνάθεμά σε διάβολε, ἂν μέ κυριεύσῃ ὁ θυμὸς, θέλω σέ κάμει νά ψάλλῃς μέ ἕλλον τρόπον τὸ κακορρίζικη ἐγὼ. Ναι, ναι. Αὐτοὶ εἶναι οἱ εὐμορφοὶ καρποὶ όπου παίρνετε ἀπὸ ταῖς ἐδικαίς σας διαβολικαῖς ἱστορίαις όπου διαβάζετε, εἰς ταῖς ὁποίας ἐπάνω μέ ὁμμάτια ἀνοικτὰ/καταγίνεσθε νύκτα καὶ ἡμέραν. Τὸ κεφάλι σας δέν εἶναι γεμάτων ἀπὸ ἄλλο παρά ἀπὸ ἐρωτικά παραμῦθια, καὶ συντυχαίνετε πολλὰ ὀλιγώτερον περὶ τοῦ θεοῦ, παρά διὰ τὴν Ἄφροδιτην. Ῥίψετε, ρίψετε εἰς τὴν φωτίαν ὅλα ἐκεῖνα τὰ βιβλιαράκια τὰ ὁποία ἄλλο δέν κάμνουν παρά νά ξεπλανοῦν τὴν νεότητα, καὶ διαβάζετε μέ προσοχὴν τὴν χρησιμοθηϊαν, ἢ ἄλλο κανένα βιβλίον ἠθικόν, διὰ νά μάθετε μέ τί τρόπον πρέπει νά ζῆτε. Ἄν δέν ἐδιάβαζες ἄλλο, παρά τέτοια ἠθικά, βέβαια ἡξευρες νά/ἀκολουθῆς καλλίτερα τὰ θελήματα τοῦ πατρός σου.

Κελ.: Πῶς, ἀγαπητέ μου πάτερ, ἢ ἐντιμότης σας θέλετε νά ἀληθοσηγήσω ἐγὼ τὴν σταθερὰν ἀγάπην όπου ἔχω χρέος νά φυλάξω εἰς ὅλην μου τὴν ζωὴν πρὸς τὸν Λέλιον; Ἀληθινὰ χωρὶς τὸ θελήμᾶ σας ἂν κάμω τίποτες ἁμαρτάνω, ὅμως ἐνουμηθῆτε πῶς ἢ ἐντιμότης σας μέ ἐπαραινῆσατε, νά τὸν ἀγαπήσω καὶ νά τὸν δώσω ἐνέχυρον τὴν στερεάν μου ἐμπιστοσύνην.

Γε.: Μακάρι ἐκατὸν φοραῖς ἂν τὸν ἐδώκες/ἐνέχυρον, ἦλθεν ἄλλος μέ πλοῦτη καὶ ὑποστατικά νά σέ κάμῃ νά πάρῃς ὅπισω τὸ ἐνέχυρόν σου. Ἀληθινὰ ὁ Λέλιος εἶναι εὐμορφοκαμωμένος, ὅπως πρέπει νά ἡξεύρῃς πῶς τὸ εὐμορφώτερον πρᾶγμα τοῦ κόσμου εἶναι ὁ πλοῦτος. Τὰ ὑποστατικά καὶ τὸ μάλαμα εὐμορφαίνου εἰς τέτοιον τρόπον τοὺς πλέον ἀσχημοτέρους τοῦ κόσμου, όπου νά σέ τὸ παραδώσω δέν ἡμπορῶ, καὶ ἐκεῖνος όπου δέν τὰ ἔχει αὐτὰ, δέν χρήζει τίποτες. Ὅταν λείπουν τὰ ἄσπρα μαῦρη μοῖρα καὶ σκοτεινῆ./ Πηγαίνομε πολλαῖς φοραῖς σκοτεινὰ εἰς τὸ στρῶμα, καὶ δέν βλέπομε ἄλλο τριγύρου μας παρά ταιλαπωρίαις καὶ πίκραις.

Πῶς ἐσὺ δέν ἀγαπᾷς τὸν Βαλέριον τὸ πιστεῦω. Ὅμως ἂν κατὰ τὸ παρὸν δέν τὸν ἀγαπᾷς, θέλεις τὸν ἀγαπήσῃς ὅταν γενῆ ἄνδρας σου. Τοῦτο τὸ ὄνομα, ἄνδρας, πιστευσὸν με, μάς βιάζει νά ἀγαπήσωμε ἐκεῖνον όπου πρῶτα ἐμισοῦσαμε, καὶ πολλαῖς φοραῖς ἢ ἀγάπῃ εἶναι γέννημα καὶ καρπὸς τοῦ γάμου. Ἄμῃ δέν εἶμαι ἐγὼ τρελλὸς όπου θέλω νά καταπείσω μέ εὐλόγια/ἐπιχειρήματα τὴν θυγατέρα μου, τὴν ὁποίαν ἔχω ἐξουσίαν νά τὴν προστάξω ἀποφασιστικά. Ἄφησε λοιπὸν τὴν αὐθάδειαν εἰς τὸ ἐξῆς, καὶ νά μὴν ἀκούσω πλέον οὔτε παραμικρὸν παράπονον ἀπὸ τὸ στόμα σου, εἰδεμὴ ἀλλέως, θέλεις τὸ μετανοῆσει. Τὸ βράδυ μελλεῖ νά ἔλθῃ ὁ ἀρραβωνιαστικὸς σου διὰ νά σέ ἰδῇ, καὶ ἂν δέν τὸν δεχθῆς καθὼς πρέπει, θέλεις ἰδεῖ τί παθαίνεις, ἀνίσως δηλαδὴ καὶ δέν τὸν κάμῃς τὴν πρέπουσαν δεξιῶσιν καὶ περιποίησιν μέ πρόσωπον περιχάρων./



Τὸ χειρόγραφο τῆς μετάφρασης τοῦ δευτέρου ἔργου: Ὁ κατὰ φαντασίαν κερατοφόρος, τὰ πρόσωπα ἰ' ἢ ἀρχὴ τῆς κωμωδίας

Ὁ κατὰ φαντασίαν
κερατοφόρος.

Κωμωδία
18
μοχλιέου.

σημειῶσα
γνώμος, παρὰ ἐπι
μοχλιέου.
ἡ παρὰ ἐπιτοῦ κερατοφ. 18
ὁ κερατοφ. τὸν ἀνοικτῶ.
κεχ. μέν ἐχθίβε ἐλίου φῶς ἢ κερα
αὐτὸν νὰ γάρβῃ ἡ βίβλος ἡσασ

γε: τί γλαυκῆς ἀβανθῆς ἐστὶν
ἡ ἀβανθῆς ἡ βίβλος ἀδίου μὲν αἰσὶ
εὐαῖς ἢ βίβλος δὲν βίβλος καὶ
πικρῶς. μὲν νικηθῆσα. ἢ δὲ ἐλ
νὰ γὰρ αἰσὶ δὲν ἡσασ ἐγὼ
οἰμοκίεως βίβλος νὰ καίμω
ἐγὼ οὐδὲν με ἀεὶς ἢ οἰσὶ.
νοῦσος μωχαίτης μὲν βίβλος.
λατὸν διανομομῆμα βίβλος νὰ
δύσῃ νόμον ἢ ἐγὼ οὐδὲν οὐδὲν
ἐγὼ οὐδὲν ἢ γὰρ με, θαρσῶ.
λατὸν νοῦσος ἀδὸ ἡσὶ δὲ οὐδὲν σα
εὐαῖς νὰ ἔχῃ δὲ οὐδὲν νὰ βίβλος
νόμον ἢ βίβλος ἢ οἰσὶ ἢ ἐγὼ.
να ἢ ἀγὼ ἢ βίβλος ἢ γὰρ δὲ:

νεδὸν

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Του ΤΑΣΟΥ ΛΙΓΝΑΔΗ

Το κείμενο που ακολουθεί είναι το πρώτο κι αυτότελες κφάλαιο, μιάς πολύ ενδιαφέρουσας και πλατιῆς μελέτης του φιλόλογου και κριτικού Τάσου Λιγνάδη. Ὁ γενικός της τίτλος — “Ἡ Ποιητικὴ τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ τὰ προβλήματα τοῦ σύγχρονου θεάτρου” — φανερώνει ὄχι μόνο τὸ στόχο ἀλλὰ καὶ τὸ θεατρολογικὸ ἐνδιαφέρον ποὺ προκαλεῖ ἡ καθαρὰ παλιandroμικὴ αὐτὴ διερεύνηση τοῦ θέματος.

Ἡ λειτουργία τοῦ θεάτρου καὶ τὰ προβλήματά της εἶναι τὸ θέμα. Ἡ συνοδεία τῆς ἀριστοτελικῆς “Ποιητικῆς” ὑπογραμμίζει ἐνδεικτικὰ τὴν πρόθεση. Αὐτὸ τὸ κυρ.ολεκτικὰ θεατρολογικὸ κείμενο — θεατρολογικὸ ὡς πρὸς τὸ στοιχεῖο ἐκεῖνο ποὺ θεωρεῖται σὰν κορυφώση τῆς ποιήσεως — δὲ χρησιμοποιεῖται ὡς αὐθεντικὸ κριτήριο οὔτε ὡς δεοντολογικὴ θέση, ἀλλὰ ὡς ἓνα ἀκριβέστατο περιγραφικὸ ὄργανο, ποὺ εἶναι δημιούργημα πλούσιας ἐμπειρίας καὶ ἐξαντλητικῆς ἔρευνας καὶ ποὺ ἀποτελεῖ κάτοπτρο μιάς καθαρὰ γενετικῆς στῆν Ἱστορία τοῦ Θεάτρου ἐποχῆς. Ὁ περίφημος ἀριστοτελικὸς Ὀρισμὸς, ποὺ εἶναι μιά συνεπτυγμένη χρηστικὴ ἐφαρμογὴ τῶν θέσεων τῆς “Ποιητικῆς”, στῆν ὁποία περιέχεται, χρησιμεύει σὰ δομικὸς σκελετὸς τῶν θεμάτων ποὺ πρόκειται νὰ ἀναπτυχθοῦν, τιλοφορώντας χαρακτηριστικὰ τὶς ἐνότητες τῶν κεφαλαίων. Γενικότερα, ἡ ἀριστοτελικὴ θέση προσφέρεται σὰ δεικτικὴ ἀντιβολῆς καὶ σταθερὸς ἄξονας ἀναφορᾶς στῆ διαλεκτικὴ διαδρομὴ τῆς θεατρικῆς λειτουργίας. Τὸ ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τὸν ἀναγνώστη καὶ γιὰ τὸν ἐρευνητὴ εἶναι διπλό. Μὲ τὴν “Ποιητικὴ”, σὰ βοήθημα, ὄχι μόνο διαφωτίζεται καὶ ταξι-

νομεῖται ἡ ποικιλία τῶν προβλημάτων, ἀλλὰ συνάμα μὲ τὴν ἐξέτασή τους γίνεται ἀποκαλυπτικότερο σημασιολογικὰ τὸ ἴδιο τὸ ἀριστοτελικὸ κείμενο. Μὲς ἀπ’ αὐτὸ κατανοοῦμε δικαιότερα καὶ πιὸ ψύχραιμα τὶς σύγχρονες ἀναζητήσεις καί, ἀντίστροφα, ξεκινώντας ἀπὸ αὐτὲς μᾶς φανερώνονται ἀπίθανες οἱ προεκτάσεις του. Ἀπ’ ὅλα αὐτὰ γίνεται σαφὲς ὅτι δὲν πρόκειται στὶς γραμμὲς ποὺ ἀκολουθοῦν νὰ προστεθεῖ, στὶς πολυάριθμες ἀποπειρὲς ἀναλύσεως τοῦ Ὀρισμοῦ, μιά ἄλλη καινούρια. Κάθε ἄλλο. Ὁ στόχος εἶναι καθαρὰ θεατρολογικὸς καὶ ἡ ὁποία προσφορὰ του σκοπεύει σὲ σύγχρονες ἐφαρμογές. Γι’ αὐτὸ καὶ ὁ ὅρος “τραγωδία” δὲν ἐνδιαφέρει τὴν ἐξέταση σὰν ἱστορικὰ δημιουργημένο εἶδος, ἀλλὰ σὰν ἀκριβῆς περιγραφή τῶν διαστάσεων ἐκείνων οἱ ὁποῖες ὀρίζουν αὐτὴ τὴν ἀναφαίρετὴ λειτουργία τῆς ζωῆς, ποὺ ὀνομάζεται θεάτρο. Τὰ στοιχεῖα ποὺ χρησιμοποιοῦνται εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖνα ποὺ ἀποδίδουν τὴ μόνιμη συμπτωματολογία τοῦ θεάτρου. Τὸ ἂν κερδίζεται, ἐνδεχομένως, μιά ἀποψη ἢ ἀλιεύεται μιά διαπίστωση, ποὺ ἔχει κάποια σημασία, αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα αὐτόματο τῆς ἀντιβολῆς. Καὶ κάτι ἄλλο, σημαντικότερο ἴσως. Ἡ ἀποκλειστικὰ πραγματολογικὴ ἀντίληψη τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ποὺ δημιούργησε αὐτὸ ποὺ λέμε θεάτρο — στῆ γλῶσσα καὶ στὶς διαστάσεις ἐνὸς συγκεκριμένου πολιτισμοῦ — γίνεται, προφανῶς, ἀπαραίτητη προϋπόθεση, γιὰ νὰ κατανοηθοῦν τὰ προβλήματα τῆς ἀρχέγονης αὐτῆς μιμητικῆς λειτουργίας καὶ μάλιστα σ’ ἐποχές, ὅπως ἡ σύγχρονη, ὅπου παρατηρεῖται μιά καθολικὴ ἀνατροπὴ τῶν ἠθικῶν καὶ αἰσθητικῶν ἀξιών αὐτοῦ τοῦ ἴδιου τοῦ πολιτισμοῦ (*).

Η ΣΥΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

(*Ἔστιν οὖν τραγωδία...*)

Ὁ ἀριστοτελικὸς Ὀρισμὸς εἶναι πραγματολογικὸς (*ἔστιν*) καὶ ἀποτελεῖ συνεπτυγμένη ἐφαρμογὴ παρατηρήσεων, ἀποψέων καὶ θεωριῶν, ὅπως διατυπώνονται στὸν “Περὶ Ποιητικῆς” ἀκραματικὸ λόγος (*οὖν*), ὅπου τὸ ἀντικείμενο τῆς ἐξετάσεώς του (*τραγωδία*) κατέχει τὸ μεγαλύτερο τμήμα τοῦ ἀποσπάσματος τῆς συγγραφῆς ποὺ διασώθηκε (κεφ. 6-22).

Τὰ θεατρολογικὰ στοιχεῖα ποὺ ἐνδιαφέρουν ἀντλοῦνται ἀπὸ τὸν ὄρο “τραγωδία”, μᾶς καὶ τὰ μέρη τῆς “Ποιητικῆς”, ποὺ θὰ μιλοῦσαν γιὰ τὴν κωμῶδια δὲν ἔχουν διασωθεῖ. Ἴσως, μὲ τὸ γνῶμονα τῆς ἀντιθέσεως, καὶ ἡ κωμῶδια νὰ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ κατὰ τεκμήριο μὲ βάση τὸν Ὀρισμὸ. Ὅπως καὶ ἂν ἔχει τὸ πράγμα, τὸ θέμα “τραγωδία” ἀντιστοιχεῖ ὑποχρεωτικὰ γιὰ μᾶς μὲ τὸν ὄρο “θεάτρο”, ἐφ’ ὅσον ἡ ὅλη διάταξη τοῦ Ὀρισμοῦ περιλαμβάνει ὅλα ἐκεῖνα τὰ γνωρίσματα, ποὺ εἶτε πλήρη εἶτε κολοβά, εἶτε ἀκέραια εἶτε περιττὰ, περιγράφουν τὴ θεατρικὴ λειτουργία στῆν οἰκουμενικὴ της, τοπικὰ καὶ χρονικὰ, ἔκταση. Ἡ ἀντιστοιχία αὐτὴ δὲν ἐπισκιάζει τὴ συγκεκριμένη “μοναδικότητα” τῆς ἐλληνικῆς ἀντιλήψεως, ποὺ δημιούργησε μέσα στὰ πολιτισμικὰ της δεδομένα τὸ κορυφαῖο ποιητικὸ σ τ ἱ γ μ α, ποὺ ὀνομάζουμε θεάτρο, οὔτε πάλι ἐμποδίζει τὴ θέα τοῦ προβλήματος, ὡς πρὸς τὸ ποιοὶ ἦταν οἱ λόγοι, τὸ θεάτρο, στῆν κατοπινὴ του ἐξέλιξη, νὰ χειραφετηθεῖ ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς ποιήσεως καὶ νὰ θεωρεῖται σὰν ἀνεξάρτητο εἶδος. Ἡ ἀντιστοιχία ἔχει συναρμοστικὴ συμπεριφορὰ καὶ περιγραφικὴ χρῆση.

Ἡ συλλογιστικὴ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος μπορεῖ νὰ διακριθεῖ — συμβατικὰ καὶ χρηστικὰ — στὶς ἀκόλουθες ἐνότητες : *ἄ Ἔστιν οὖν τραγωδία (θέμα) μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης (περιεχόμενον), ἡδυσμένω λόγω χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας (μορφῆ) δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παλημάτων κάθαρσιν*» (ἀποτέλεσμα⁽¹⁾).

(Ἐπαναλαμβάνεται, γιὰ νὰ ὑπογραμμισθεῖ, ἡ συμβατικότητα τοῦ χωρισμοῦ καὶ ἡ ἀνάγκη τῆς σχηματοποιήσεως γιὰ τὴ δομὴ τῆς ἀναπτύξεως. Τὸ “*μέγεθος ἐχούσης*” π.χ. δὲν ἀναφέρεται μόνο στὸ περιεχόμενο, καὶ τὸ “*ἀποτέλεσμα*” δὲν εἶναι κατὰληξη ἀλλὰ τελείωση, ποὺ συναρθρώνει ὅλο τὸ ἔργο. Ἐν ὀλίγοις, τὸ ἀμέριστο μερίζεται γιὰ λόγους συνεννοήσεως). Εἶναι δηλαδὴ οἱ ἐνότητες αὐτὲς στοιχεῖα ποὺ συνθέτουν κάθε θεατρικὴ δημιουργία, στῆ μορφῆ τῆς πληρότητας ποὺ ἔλαβε ὡς ποιητικὸ εἶδος. Αὐτὴ ἡ πληρότητα, μὲ τὴν ἔννοια τοῦ πολυδιάστατου τῶν δομικῶν στοιχείων, ἐμφανίζεται σὲ κάθε λαϊκὸ θεάτρο, ἀσχέτως πρὸς τὰ χωροχρονικὰ ὄρια του. Σὲ μεταγενέστερες ἐποχές τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου — εὐρωπαϊκοῦ μὲ τὴ σχηματοποιημένη χρῆση τοῦ ἐλληνικοῦ ὄρου — ὅπως π.χ. στὸ ψυχολογικὸ δράμα τῆς δυτικῆς σκηνῆς, ἡ πληρότητα αὐτὴ διασπᾶται βέβαια στὰ “*ἔξ ὧν συνετέθη*”, τὸ φαινόμενο ὅμως τῆς διασπάσεως δὲν ἀναιρεῖ τὴν περιεκτικὴ ἀκρίβεια τῆς ἀριστοτελικῆς περιγραφῆς, τὴν προϋποθέτει ἅπλως κατὰ τὸ ἔλασσον.

(*) Τὸ πρῶτο κεφάλαιο τοῦ μελετήματος ἔχει σχετικὴ αὐτοτέλεια καὶ θέτει τὶς βάσεις γιὰ τὶς ἐνότητες ποὺ ὀ ἀκολουθήσουν. Ἡ πρώτη αὐτῆ δημοσίευσή θά ἦταν εὐχρῆς ἔργο — ὄχι μόνο γιὰ τὸν ἀναγνώστη, εἰδικὸ καὶ μὴ, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἴδια τὴν ἐργασία — νὰ ἀποτελεῖ ἓνα ἐρέθισμα γιὰ τὴν ἐπισημαντικὴ σὲ κάποιο βᾶθος τῶν προβλημάτων τοῦ θεάτρου καὶ γιὰ τὸ ἄνοιγμα ἐνὸς δημιουργικοῦ, φωτιστικοῦ διαλόγου. Περ’ ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία, ἡ ὁποία ἀναφέρεται στὶς ἐπιμέρους ὑποσημειώσεις προσώρας, πρέπει νὰ ὑπογραμμισθεῖ ὅτι ἡ ἐργασία αὐτὴ πολλὰ καὶ κρίσιμα στοιχεῖα της ὀφείλει στὶς διεξοδικὲς συζητήσεις ποὺ εἶχε ὁ συντάκτης της μὲ τὸν Στέλιο Ράμφο, ποὺ διδάσκει τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ φιλοσοφία στὸ Πανεπιστήμιο τῶν Παρισίων.

(1) Ἀριστοτέλους, “Περὶ Ποιητικῆς”, 1449 β, 24-28. Σ η μ. Στὶς παραπομπὲς τοῦ κειμένου ἀκολουθεῖται ἡ ἐκδοστῆς Ὀξφόρδης τοῦ 1966, τοῦ Rudolf Kassel.

Με τὴν ἴδια ἀναγκαστικὴ συμβατικότητα τῆς διακρίσεως μποροῦμε νὰ ξεχωρίσουμε σχηματικὰ περιεχόμενο καὶ μορφή. Στὸ περιεχόμενο ἐξετάζεται ὁ μῦθος (διάρθρωση τῆς υποθέσεως), τὸ ἦθος (ψυχογράφησι) καὶ ἡ διάνοια (περιουσία τῶν ἰδεῶν). Στὴ μορφή ἀνήκουν ἡ λέξις (ἐκφρασι) τὸ μέλος (μουσική) καὶ ἡ ὄψις (θέαμα). Τὴ διαίρεση αὐτὴ (κατὰ ποιόν) ἀξιολογεῖ τὸ ἀποτέλεσμα, μετὴν ἔννοια πού ἀναλύσαμε πρῖν. Στὸ ἀποτέλεσμα περιέχεται ἡ ἀρετὴ τοῦ δημιουργήματος (ἔργου) νὰ ἀκτινοβολεῖ τὸ εἶδωλο τῆς πράξεως καὶ νὰ ἐκπέμπει τὴν ἀκτινοβολία στὶς αἰσθήσεις καὶ στὴν ψυχὴ τοῦ θεατῆ, μετὴ συνθετικὴ ἔνταξη τῶν εἰδῶν αὐτῶν στὰ μέρη τῆς τυπικῆς διατρέσεως τοῦ δράματος (κατὰ πόνον).

Στὸ σύνολο αὐτὸ λειτουργοῦν ἀμοιβαῖα τρεῖς παράγοντες: ἡ συγγραφή (κειμένο ἢ πρώτη γραφὴ), τὸ ἔργο καὶ ὁ θεατῆς. Ἡ ἐνότητα αὐτὴ εἶναι βέβαια ὀργανικὰ ἀδιαίρετη, μπορεῖ ὅμως νὰ διακριθεῖ λογικὰ στὸν ἀκόλουθο σχηματισμό. Στὸ περιεχόμενο καὶ τὴ μορφή μετέχουν κατασκευαστικὰ ὁ συγγραφεὺς καὶ οἱ σκηνοκτικοὶ παράγοντες. Στὸ ἀποτέλεσμα — πού καταξιώνει τὴν καθαρὰ "ποιητικὴ" φάση καὶ πού δὲ σχετίζεται μετὴν κατὰ λέξιν, ἐπαναλαμβάνουμε, τοῦ ἔργου, ἀλλὰ μετὴν τὴ λειτουργικὴ του διαδρομὴ — μετέχει δραματικά, δηλαδὴ τελεστικά, ὁ θεατῆς, πού δὲν εἶναι μιὰ ὑπόδοχὴ καλαισθητικῶν ἐντυπώσεων ἢ ἠθικῶν προβληματισμῶν, ἀλλὰ τὸ χημικὸ στοιχεῖο πού συνδυάζει ἢ καταλύει τὰ σήματα πού προκαλοῦν τὴν ἐνεργειακὴ του ἐκρηκτικότητα, ἀναθεωρώντας ἀπαρχῆς τὸ "εἶναι" τοῦ ἢ τὸ "εἶναι" τῆς ἴδιας τῆς Ζῆς ἢ τῆς Ἱστορίας.

Τὴ σύνθεση αὐτοῦ τοῦ συνόλου, τὴν "τῶν πραγμάτων σύστασιν" τὴ συλλαμβάνει καὶ τὴ μορφοποιεῖ ὁ ποιητῆς. Τί εἶναι ὅμως ἡ "σύστασις τῶν πραγμάτων"; Οἱ μελετητῆς τοῦ Ἀριστοτέλη, μετὰ βίαν τὰ χωρία τῆς "Ποιητικῆς" στὰ ὁποῖα ἀναφέρεται ὁ ὅρος⁽²⁾, ταυτίζουν τὴν "σύστασιν" μετὸν "μῦθον". Καὶ τοῦτο, ἐφόσον δηλώνεται: *ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων*⁽³⁾, ἂν δεχθῶμε τὸ συνώνυμο "συνθέσεως" καὶ "συστάσεως". Ὁμως ὁ διορισμὸς "τοῦτον" δηλώνει σαφῶς μιὰ ἄλλη ἀσχετὴ μετὴν "ὑπόθεσιν" σημασιολογικὴ πλευρὰ τοῦ πρίσματος "μῦθος"⁽⁴⁾. Πῶς ἔννοεῖ λοιπὸν τὸ "μῦθος" ὁ Ἀριστοτέλης ἐδῶ καὶ γιατί χρησιμοποιοῖ δυὸ ὅρους, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ὁ δεύτερος εἶναι περιφραστικός;

Σ' ἓνα χωρίο τῆς "Ποιητικῆς" ἀναφέρονται ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὰ ἑξῆς: *καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως. Μέγιστον δὲ τοῦτον ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις*⁽⁵⁾. Ἀφοῦ μπαίνουν σὲ καταλογικὴ σειρά τὰ ἑξῆ στοιχεῖα, προτάσσεται περιφραστικὰ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ, ἂν δεχθῶμε σύμφωνα μετὴν ἐπικρατοῦσα ἄποψη, ὅτι ἡ "σύστασις" συμπίπτει μετὸ "μῦθος" καὶ δὲν εἶναι τὸ μορφωτικὸ στοιχεῖο πού βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὴ διαίρεση μιᾶς καθαρῆς περιγραφῆς καὶ μέσα στὴ συνθετικὴ ἰκανότητα, τὴ δραματουργικὴ δηλαδὴ ἀρετὴ τοῦ ποιητῆ. Βέβαιον πάντως εἶναι ὅτι, ἔστω καὶ ἂν προβάλλεται ἀξιολογικὰ ὡς πρωτεύουσα ἢ σημασία τοῦ μῦθου, δὲν ἐπαναλαμβάνεται ὁ ὅρος, ἀλλὰ μιὰ περιφρασίη του ἢ κάτι ἄλλο.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἐκ τῶν πραγμάτων ἀνακύπτει ἓνα διμελὲς ἐρώτημα: Μήπως μετὴν "σύστασιν τῶν πραγμάτων" ἐννοεῖται κάτι πού σχετίζεται μετὸν "μῦθον" βέβαια, ἔχει ὅμως εἰδικὴ πρόθεση χρήσεως καὶ ἐφαρμογῆς, καὶ γι' αὐτὸ ὁ περιφραστικός ὅρος; ἢ μήπως ἡ ἴδια ἢ σημασιολογικὴ ἐπιφάνεια τῆς λέξεως "μῦθος" εἶναι κάτι εὐρύτερο, πρismaticότερο — θεατρολογικὰ — ἀπὸ τὴν πλοκὴ τῆς ὑποθέσεως καὶ τὴ γραπτὴ διατύπωσή της; Ἡ συχνή, καὶ μάλιστα συχνὰ γειτονική, ἐπιφάνεια τῆς λέξεως "μῦθος" εἶναι κάτι εὐρύτερο, πρismaticότερο — θεατρολογικὰ — ἀπὸ τὴν πλοκὴ τῆς ὑποθέσεως καὶ τὴ γραπτὴ διατύπωσή της; Ἡ συχνή, καὶ μάλιστα συχνὰ γειτονική, ἐπιφάνεια τῆς λέξεως "μῦθος" εἶναι κάτι εὐρύτερο, πρismaticότερο — θεατρολογικὰ — ἀπὸ τὴν πλοκὴ τῆς ὑποθέσεως καὶ τὴ γραπτὴ διατύπωσή της; Ἡ συχνή, καὶ μάλιστα συχνὰ γειτονική, ἐπιφάνεια τῆς λέξεως "μῦθος" εἶναι κάτι εὐρύτερο, πρismaticότερο — θεατρολογικὰ — ἀπὸ τὴν πλοκὴ τῆς ὑποθέσεως καὶ τὴ γραπτὴ διατύπωσή της; Ἡ συχνή, καὶ μάλιστα συχνὰ γειτονική, ἐπιφάνεια τῆς λέξεως "μῦθος" εἶναι κάτι εὐρύτερο, πρismaticότερο — θεατρολογικὰ — ἀπὸ τὴν πλοκὴ τῆς ὑποθέσεως καὶ τὴ γραπτὴ διατύπωσή της;

(2) *Τὰ χωρία αὐτὰ εἶναι: σύστασις: 1453 α 3, 23; 1459 β 21; σύστασις πραγμάτων: 1450 α 15, 32; 1450 β 22; 1453 β 2; 1454 α 14, 34; σύστασις μύθου: 1452 α 19; μακρὰ σύστασις: 1460 α 3; συστάσεως μήκος: 1459 β 17; διπλὴ σύστασις: 1453 α 31. Καὶ ὡς πρὸς τὸ συνώνυμο (;) ὄρο "σύνθεσις πραγμάτων", 1450 α 5.*

(3) *Αὐτόθι 1450 α 3.*

(4) *Ο D. W. Lucas, Aristotle Poetics, Oxford 1968, p. 100, παρατηρεῖ ἀπλῶς τὴ διαφορά.*

(5) *Ἀριστοτέλους "Περὶ Ποιητικῆς" 1450 α 13-15.*

"Ποιητικῆς" ἀναφέρεται ὅτι ὁ λόγος, τὸ περιεχόμενο, ἢ ψυχογράφησι, ὁ πλοῦτος τῶν ἰδεῶν καὶ ἡ ἐκφρασι, δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ "φτιαχθῶν" τραγωδία — δὲν κάνουν θεάτρο, θὰ λέγαμε ἔμεις — ἐνῶ ἓνα, ἔστω φτωχὸ στὰ παραπάνω στοιχεῖα, ἔργον εἶναι θεάτρο, ἐφόσον ἔχει "μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων"⁽⁶⁾. Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ δεχθεῖ κανεὶς ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης θὰ ἔβαζε τὴν μίαν δίπλα στὴν ἄλλη δύο συνώνυμες λέξεις καὶ μάλιστα μετὰ συμπλεκτικὴ σύνδεση (καί), ἀπλῶς ἐπειδὴ ἡ δευτέρη εἶναι περιφρασίη τῆς πρώτης, χωρὶς ὅχι νὰ ὑπαινίσσεται, ἀλλὰ νὰ προβάλλει τὴν διακρίσιν.

Ὡς πρὸς αὐτὸ διαφωτιστικότερη ἐμφανίζεται ἡ παρατήρησις τοῦ Else⁽⁷⁾. Ὁ μῦθος (plot) ἢ ἡ δομὴ τῶν περιστατικῶν εἶναι τὸ σκαρί, ὁ "τύπος" (μορφή-form) τῆς τραγωδίας. Ἐνα "ποίημα" δὲν εἶναι βέβαια ζωντανὸς ὀργανισμὸς καὶ δὲ μπορεῖ στὴν κυριολεξία νὰ ἔχει ψυχὴ. Ὁμως ὁ Ἀριστοτέλης μετὸ μῦθο (plot) κατὰ κύριο λόγο ἐννοεῖ τὴν σχηματοποίησιν (μορφοποίησιν) τῆς δομῆς τῶν περιστατικῶν — καὶ γι' αὐτὸ τόσο συχνὰ διευρύνει ἢ ἀποδίδει περιφραστικὰ τὸ "μῦθος" μετὸ "σύστασις πραγμάτων" — τὴ διαμορφοῦσα ἀνέλιξη πού συντελεῖται μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ. Μετὰ ἄλλα λόγια ὁ ὅρος "μῦθος" σημαίνει καθαρὰ ἓνα ἐργῶδες στοιχεῖο τῆς "τέχνης" (art) τῆς τραγωδίας. Εἶναι ἡ "ἀρχὴ" τοῦ ποιήματος, ὅπως ἀκριβῶς ἡ ἰδέα τῆς οἰκίας στὸ μυαλὸ τοῦ ἀρχιτέκτονα εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς οἰκίας.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω φαίνεται σαφῶς ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ ὄρου "μῦθος" δὲ μπορεῖ νὰ ληφθεῖ μονοσήμαντα. Ἡ σημασιολογικὴ διαφοροποίησις ἐξαρτᾶται ὄχι μόνον ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις τῶν ἐκάστοτε συμφραζομένων, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὶς χρηστικῆς ἐμπειρίες πού ἀπαιτεῖ ἢ ἐμπράγματι (σκηνικῆ) ἐφαρμογὴ τοῦ ὄρου. Χωρὶς νὰ ὑπερβαίνονται τὰ φιλολογικὰ δεδομένα, πού εἶναι ἡ ἀπαραίτητη καὶ ἀναπότρεπτη προϋπόθεσις γιὰ τὴν κατανόησι τοῦ κειμένου, μποροῦμε νὰ υποθέσουμε, ἔχοντας σὺν ἐφόδιο τὴν πεῖρα τῆς ὀργανικῆς λειτουργίας τοῦ θεάτρο, ὅτι ἡ "σύστασις τῶν πραγμάτων", ὡς πρὸς τὸ ἐξεταζόμενο ἀντικείμενο, εἶναι ἡ δομικὴ ἰδέα ὄχι τῆς ὑποθέσεως τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, ἀλλὰ τοῦ ἔργου ἐν συνόλω, στὴν ὁποῖα οφείλει τὴν ὑπαρξὴ του. Αὐτὸ τὸ προκατασκευαστικὸ "ἄραμα" τοῦ ποιητῆ δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ φαντασθῶμε σὺ μιὰ σύλληψιν τῆς ὑποθέσεως πού μεταβάλλεται σὲ συγκεκριμένη πλοκὴ σ' ἓνα κείμενο, ἀλλὰ σὰ θέασι τοῦ ὀλοκληρωμένου στὴν ὀργανικὴ του πληρότητα. Τὸ ἀναντίρρητο γεγονός ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης πιστεύει πῶς ἓνα ἔργο πρὲς νὰ θεωρεῖται ἄξιο καὶ χωρὶς νὰ παίζεται, δὲν ἀναιρεῖ τὰ παραπάνω. Δὲ σημαίνει δηλαδὴ ὅτι ἓνα ἄξιο ἔργο δὲ μπορεῖ νὰ παίζεται — δὲ στέκεται θεατρικὰ — διότι τότε θὰ ἀναίρουσε τὶς προϋποθέσεις τῆς ἄξιας του. Θέλει ἀπλῶς νὰ δείξει ὅτι ἔχει τὴν ἄξια του σὺν "ζῶον" μέσα του (ἐντελέχεια) καὶ δὲν τὴν ἀποκτᾶ στὶς παραστάσεις, δηλαδὴ ἔξω ἀπὸ αὐτὸ. Θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ ποῦμε ὅτι ἡ παράστασή του εἶναι ἡ πολιτειακὴ του ἐκδήλωσι καὶ συμπεριφορὰ. Ἄς χρησιμοποιήσουμε τὴ μεταφορὰ τῆς οἰκίας. Ἡ οἰκία εἶναι ὠραία χωρὶς τοὺς ἐνοίκους ἢ τοὺς ἐπισκέπτες της, ἔχει ὅμως φτιαχτεῖ καὶ γιὰ νὰ κατοικηθεῖ ἢ "ὀμορφιά" της. Κι ἂν τὸ δομικὸ τῆς "τέλος" ἔστω ὅτι δὲ "μιμεῖται" ἀνθρώπινες σχέσεις, ἀλλὰ ἐκφράζει ὅτι π.χ. καὶ ἡ Θεία Λειτουργία, δηλαδὴ τὴ δραματικὴ σχέση τῶν δύο ἐπιπέδων, θεοῦ καὶ ἀνθρώπινου, δὲν πρὲς νὰ ξεχωρῶμε ὅτι εἰς αἰῶνες τὰ "ἀνθρώπια", μετέχουν σ' αὐτὴ τὴ "Λειτουργία", χωρὶς νὰ καταλαβαίνουμε πλήρως τὴ "γλώσσα" τῆς.

Ἡ "σύστασις τῶν πραγμάτων" ἀνήκει λοιπὸν στὸ ἔργο. Τὸ κείμενο εἶναι ἡ ἀναγκαστικὴ μνημοτεχνικὴ μέθοδος νὰ συντηρηθεῖ σχετικὰ τὸ ὄραμα. Τὸ ἔργο τὸ πραγματικὸν σὲ ὅλες του τὶς διαστάσεις. Ἡ "σύστασις τῶν πραγμάτων" δὲν εἶναι ἢ πλοκὴ, εἶναι ἡ μορφοποιὸς δύναμις πού ὀργανώνει (ποιεῖ) τὸ σκηνοκτικὸ πλάσμα⁽⁸⁾.

Ἄν σκοπεύσουμε σὲ σύγχρονες ἐφαρμογές, θὰ πρὲς νὰ

(6) *Αὐτόθι 1450 α 29-33.*

(7) *Gerald F. Else, Aristotle's Poetics: The Argument, 3η ἀνατύπωσις, Massachusetts, 1967 p. 263-4.*

(8) *Πρβ. J. M. Bremer "Hamartia, Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy", Amsterdam 1968, p. 8, ὅπου ὁ μῦθος ταυτίζεται μετὴν "σύστασιν τῶν πραγμάτων", ἀναλύεται ὅμως παρενεθικὰ ὡς "the artistic organisation of stage events" (= ἔντεχνη ὀργάνωσι τῶν σκηνοκτικῶν γεγονότων).*

διακρίνουμετουςδρόους "ποιητής", "συγγραφέας" και "σκηνοθέτης". Στη γενετική φάση του αρχαίου θεάτρου ο ποιητής κατά κανόνα είχε αυτή τη θέση του πολυδιάστατου συνόλου, και σαν κατοπρινική πρό-θεση και σά σκηνική συν-θεση.

Η σύγχρονη αντίληψη ως προς την "ποιητική" (κατασκευαστική) χρήση του κειμένου προσφέρει μιá δυναμική σχέση αντίστοιχίας. Ο Σάμουελ Μπέκετ, στο ανέβασμα του καινούριου του έργου "Όχι Έγώ" στο "Ρόγιαλ Κόρτ" του Λονδίνου, άκολούθησε την τακτική της συνεργασίας με το σκηνοθέτη και τους άλλους σκηνικούς παράγοντες και κατά τη διάρκεια των δοκιμών έδωσε την τελική διαμόρφωση στο κείμενό του, ύποκαθίστωντας κατά κάποιο τρόπο το "συγγραφέα" με τον "ποιητή" (τεχνίτη).

Σε μεταγενέστερες εποχές, ο ποιητής, ο τεχνίτης του ζωντανού συνόλου, τείνει να περιορίσει την άκτινα της συνθετικής του ιδιότητας και καταντά κλάσμα της έννοιας του (συγγραφέας), ένας δηλαδή από τους παράγοντες του έργου. Και τούτο φαίνεται περισσότερο φυσιολογικό στις ιστορικές εκείνες φάσεις του Θεάτρου, όπου το κείμενο δικτατορεύει το θέαμα και όπου σαν πρωτεύουσα άρετή προβάλλει ο διάλογος (ψυχογράφηση) και η ικανότητα του προικισμένου ύποκριτη να "παρστήσει", δηλαδή να μεταβληθεί σε χαρακτηριστικό "τύπο" (πρωταγωνιστισμός). Στις φάσεις εκείνες, όπου το πολυδιάστατο πανηγυρικό θέαμα, περιορίζεται σε μιá μονοδιάστατη (άπαγγελία) άποδοση του κειμένου.

Στην εποχή μας όμως, αναζητητική λόγω της άσφυξίας από την πολυχρησία των μορφών και την άπάλεια του μυθικού νέου άξονα, η τάση της επιστροφής σε "ριζικές" άρχές αναγεννά τον προβληματισμό της "συστάσεως των πραγμάτων".

Οι προοδοποιητικές εφαρμογές από τη βαγνερική αντίληψη του Festspiel εως τις "επιστημονικές" αντίληψεις των "σχολών" σκηνοθεσίας (π.χ. ο Στανισλάβσκι, ο Μέγιερχολντ, ο Ράινχαρτ, ο Πισάτορ, ο Γκροτόφσκι, ο Μπρούκ, κ.ά.π.) συνομολογούν ότι κατ' άναγκη ο σκηνοθέτης παίρνει στους ώμους του το μεγαλύτερο μέρος από το φορτίο του ποιητή, όπως το είχε στη δημιουργική φάση του αρχαίου θεάτρου. Η ά-σκηνοθετική άποψη όρισμένων προσπαθειών, πού βρίσκονται σε πειραματικά και άυτοσχεδιαστικά στάδια, δεν έχει σχέση με την έξωση του ποιητή-σκηνοθέτη, αλλά με την κατάργηση ενός ξεπερασμένου φορέα της τυποποιημένης φωνητικής, της ψυχογραφικής αναλύσεως και της σκηνικής οικονομίας. Στη "σύσταση των πραγμάτων" δε μπορεί να υπάρξει μαγεία όλων αυτών των έτερογενών και έτεροκλήτων στοιχείων που άποτελούν το θέατρο, χωρίς το μαγικό ραβδί του "μάγου" που δίνει το ρυθμό του κόσμου στην άκοσμία του ύλικού. Και δεν είναι δυνατό να εισέλθει κανείς στην έξέταση αυτής της "συστάσεως", πριν άποτολήσει μιá ιδανική περιγραφή του φορέα της.

Ο ποιητής - σκηνοθέτης είναι ο παράγων της ένιαίας συλλήψεως της παραστάσεως, πριν κίν αυτή παρασταθεί. Είναι η συνισταμένη που δίνει την άίσθηση του συνόλου. Είναι αυτός που ύλοποιεί από το μη-όν του ύλικού τη μορφή του όντος που έχει μέσα του. Δίνει κίνηση συναρτήσεως ζωοδοτικής στά στατικά στοιχεία με το άίσθημα της άρμονίας και του ρυθμού που κατέχει την ψυχή του. Έρεθίζει το δαίμονα που κοιμάται μέσα στα κορμιά και στα αντικείμενα και κινητοποιεί το χάρω με την παραφορά της μανίας του. Δεν είναι αυτός που γράφει, που παίζει, που συνθέτει, που χορεύει, που ζωγραφίζει, που ταξινομεί τους όγκους, που κατασκευάζει ή μεταβάλλει δομικά τη σκηνή και την πλατεία, που φωτίζει, που ρυθμίζει τον ήχο και όλα τα άλλα. Δεν είναι τίποτα απ' όλα αυτά χωριστά. Είναι όλα αυτά μαζί.

Η συναίρεσή τους, γίνεται μέσα του το είδωλο του έργου. Η σύλληψη του έχει φανερωτικό χαρακτήρα. Ο ποιητής - σκηνοθέτης είναι το κυριολεκτικά μαιευτικό στοιχείο της παραστάσεως. Τα άλλα στοιχεία της είναι τά ύλικά μέλη του έρεθισμού των προεκτατικών δυνατοτήτων του. Το κείμενο είναι βέβαια από τους ισχυρότερους νυγμούς, για να κινητοποιηθεί ένεργειακά η δημιουργική του άίσθηση. Η έξέερτηση ή η ανεξαρτησία των άλλων παραγόντων (ύποκριτές, μουσικός, σκηνογράφος κ.ά.τ.) βρίσκεται σε σχέση άναφοράς με τη δυνατότητα ή όχι άμοιβαίας συμμετοχής στο έμπνευσιακό του άπεικασμα, που διοχετεύεται μέσ' από το πνεύμα του. Ο ποιητής - σκηνοθέτης δεν ύπόκειται σε μερισμό, γιατί δεν είναι αυτός που φανερώνει το κάλλος των επί μέρους στοιχείων. Είναι αυτός που βλέπει το κάλλος στη συνάρτηση των

στοιχείων. Δέ διαθέτει την κανονική όπτική γωνία. Η όρασή του είναι πρισματική, όπως της μύγας, φωσφορική όπως της γάτας και άπτική όπως του τυφλού.

Η παρατήρηση του Πήτερ Μπρούκ ότι ο σκηνοθέτης και ο σκηνογράφος είναι οι παράγοντες της δοκιμής και ο ήθοποιός ή ύπόθεση και το κοινό οι παράγοντες της παραστάσεως⁽⁹⁾, είναι μιá άποψη βασισμένη στην προικισμένη έπαγγελματική, έμπειρία, έχει όμως μόνο — περιγραφική — άληθοφάνεια.

Το έργο κατασκευαστικά τελειώνει (τελειώνεται) πριν από την "πρώτη" του. Η παρουσία του κοινού δεν έχει σχέση με τη δομή, αλλά με την άποστολή και λειτουργία. Το δέσιμο του έργου, οι μεταβολές στην αντίληψη, είναι είτε άνεπίτρεπτες έπιδράσεις έξωγενών παραγόντων είτε έλλειψεις στην προετοιμασία. Η παράσταση ζυμώνεται ύπεύθυνα κατά τη διάρκεια των δοκιμών, που είναι χρόνος και χάρως πειραματισμών. Το ίδιο, η ένδεχομένη σκηνογραφία, η μουσική κ.τ.λ. Οι δοκιμές είναι η δοκιμασία να φθάσει το έργο στο όραμα του σκηνοθέτη. Αν η δοκιμασία συνεχίζεται και κατά τις παραστάσεις, σημαίνει ότι η δουλειά του σκηνοθέτη δεν τελείωσε, συνεπώς το έργο δεν έχει τελειωθεί. Το έργο δεν έξαρτάται από τις παραστάσεις, οι παραστάσεις έξαρτώνται από το έργο. Το τέλος της ποιητικής ένεργείας είναι η ολοκληρώσή της (σύστασις). Το ότι στην εποχή μας γίνεται διαφορετικά, σημαίνει άποδοχή έσφαλμένων προύποθέσεων για το "δέσιμο".

Παράδειγμα, για να μη μείνει πλήρως άναπόδοτη στην ιδανικότητά της ή παραπάνω περιγραφή, είναι στις μέρες μας η περίπτωση του ίδιου του Πήτερ Μπρούκ, που τη διαλέγουμε ως περισσότερο συγκεκριμένη. Σκηνοθέτης του "Royal Shakespeare Company" (1962-1968) ανέβασε με μπρεχτικό ύφος το "Βασιλιά Λήρ" του Σαίξπηρ (1962). Το έπόμενο έτος διαποτισμένος από τις διακηρύξεις του Άρτώ άφιερώθηκε στη σκηνική εφαρμογή του "Θεάτρου της Σκληρότητος" με το ανέβασμα του έργου του Ζάν Ζενέ "Οί Κουρτινές", που το άκολούθησε ο "Μαρά..." του Πέτερ Βιάς (1964). Οι προσπάθειες του Μπρούκ από εδώ και πέρα θά ήταν οι αναζητήσεις έπιλογής τέτοιων κειμένων, που να προβάλλουν περισσότερο τις δημιουργικές δυνατότητες του σκηνοθέτη και των ύποκριτών και να μεταδίδουν στο κοινό την άμεσότητα μιás άίσθησεως γεμάτης από βιαιότητα έντυπώσεων κοινωνικοπολιτικών και ψυχικών. Τέτοια έργα ήταν το "US" (διπλή έννοια: Έμεις και Η. Π.) 1966, και ο "Οιδίπους" του Σενέκα, με διασκευή του Τέντ Χιούτζες, μιá καθαρά τελετουργική και μυθική παράσταση. Στο Μπρούκ οι έπηρεσες του Άρτώ, του Μπρέχτ, του Γκροτόφσκι και του "Living Theater" του Τζούλιαν Μπέκ είχαν σαν άποτέλεσμα τους πειραματισμούς για ένα θέατρο, όπου ο σκηνοθέτης θά έπαιρνε τη θέση του συγγραφέα σά δημιουργικός φορέας της παραστάσεως. Θά γινόταν ο ποιητής της "των πραγμάτων συστάσεως".

Αυτό, ως προς τη σύσταση των πραγμάτων. Ός προς τον "Ορισμό" της περιεκτικότητά του, ο Συκουτήρης είχε παρατηρήσει ότι λείπουν όρισμένα βασικά στοιχεία του αντικείμενου του, όπως το μυθολογικό ύλικό και ο θρησκευτικός χαρακτήρας⁽¹⁰⁾. Η συνεκτικότητα όμως του "Ορισμού" — κάθε όρισμού — έπιτρέπει να πιστευεί κανείς ότι δε λείπουν, αλλά ύπονοούνται. Στην έννοια του όρου "μίμηση" ύπάρχει σαφώς και η λατρευτική προέλευση. Στην ένότητα "πράξεως σπονδαίας και τελείας" δηλώνεται άναμφισβήτητα το μυθολογικό ύλικό και στο "δι' έλέου και φόβου" ύποκρύπεται ο θρησκευτικός χαρακτήρας. Άλλά, φυσικά, έπ' άπ' αυτό, ο "Ορισμός" είναι καθαρά τεχνολογική περιγραφή, που η έρμηνεία της άρχίζει με την έξέταση του θεμελιακού γιά το θέατρο στοιχείου της μιμησης και τελειώνει με την κ ά θ α ρ σ η. Όλη η ένθεη "πραγματικότητα" του αρχαίου θεάτρου — του αρχαίου κόσμου — περιλαμβάνεται στις δύο αυτές έννοιες.

ΤΑΣΟΣ ΛΙΓΝΑΔΗΣ

(9) Peter Brook "The Empty Space", London 1968. Έπαρχει έλλ. μτφρ. της Μαρι Πώλ Παπαρά έκδ. "Αρίων" Άθήνα 1970.

(10) Στην έμπεριστατωμένη Εισαγωγή της έκδ. του "Περι Ποιητικής" (μτφρ. Σίμου Μενάρδου, έκδ. Άκαδημίας Άθηνών), που δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει, λόγω του αϊφνιότου θανάτου του.

ΙΧ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΑΝΣΥ

Ο ΣΦΥΓΜΟΣ ΤΟΥ ΖΩΝΤΑΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Της ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Το "Θ" παρουσιάζει αναλυτικά τα πιο σημαντικά θεατρικά ρεύματα που εμφανίστηκαν στο ΙΧ Διεθνές Φεστιβάλ του Νανσύ. Στην παρακάτω τρίτη συνέχεια, ή νέα σκηνοθέτις Κατερίνα Θωμαδάκη περνάει στην κριτική παρουσίαση των παραστάσεων Πολιτικού Θεάτρου. Η παρακολούθηση του Φεστιβάλ θα κλείσει στο επόμενο τεύχος, με την ολοκλήρωση των εκδηλώσεων του Πολιτικού Θεάτρου και μια ενδιαφέρουσα αναφορά στο Παιδικό.

VI. Πολιτικό Θέατρο

Θά 'ταν ίσως πιο σωστό να 'λεγα, *το άμεσα πολιτικό θέατρο*. Γιατί υπήρξαν θεάματα στο Νανσύ, όπως π.χ. του Ρ. Α. Τ. ή του Βαζέντα Σογκεκίτζο, που χωρίς να θίγουν κανένα συγκεκριμένο πολιτικό πρόβλημα άσκούσαν — σά θεατρικές χειρονομίες και μόνο — μιá διεισδυτική κριτική στο περιβάλλον τους, ανάτρεποντας κάθε έννοια κατεστημένου, άποτελμάτωσης και κομφορμισμού. Ίσως μάλιστα αυτά να 'ταν, στην εύρυθμια και το βάθος τους, πολύ πιο διαβρωτικά άπ' όποιοδήποτε καθαρά πολιτικό θέαμα. "Όπως λέει ο ξεχάριτος μελετητής του είδους Μπερνάρ Ντόρτ *«κάθε μεγάλο θέατρο είναι από τόν όρισμό του πολιτικό, ακόμα κι όταν άρνιέται την πολιτική»*.

Άς καθορίσω όμως τί άκριβώς έννοιά λέγοντας άμεσα πολιτικό θέατρο : ένα θέατρο που παίρνει συγκεκριμένη θέση άπέναντι στην ιστορία κι άσκει κριτική στις κοινωνικές δομές καθώς και στην πολιτική συμπεριφορά των συνόλων που στους κόλπους τους λειτουργεί. "Ένα θέατρο που προσπαθεί να επέμβει στην έπικαιρότητα. Σκοπός του, να οδηγήσει σε μιá πολιτική άφύπνιση και ύστατα σε πολιτική δράση.

Η κατεύθυνση αυτή άντιπροσωπεύτηκε στο Νανσύ σε μεγάλη κλίμακα. Τά 50% περίπου των θεαμάτων που παρουσιάστηκαν άνήκαν σ' αυτή την κατηγορία. "Έτσι είχε κανένας τή δυνατότητα να παρακολουθήσει ένα πανόραμα του νέου πολιτικού θεάτρου και να διαπιστώσει ότι πρόκειται για ένα έξαιρετικά δύσκολο είδος που σπάνια άντιμετωπίζεται με έπάρκεια. "Ό μεγάλος βαθμός της προσχώρησης των νέων στο πολιτικό θέατρο προδίνει μιá όρισμένη άφέλεια. Γιατί ή άγωνιστική διάθεση κ' ή καλή προαίρεση δέν άρκούν. "Η στράτευση κινδυνεύει να οδηγήσει στο άδιέξοδο του κοινού τόπου. Χρησιμεύει πολλές φορές σάν καταφύγιο, καθώς προσφέρει ένα έτοιμο ιδεολογικό φόντο στην παράσταση. "Ό θίασος δέν έχει να κουραστεί για να προετοιμάσει μιá δική του θεωρητική τοποθέτηση — του την έξασφαλίζουν οι πολιτικές θεωρίες. "Ακόμα και στο επίπεδο της μορφής υπάρχουν έτοιμες συνταγές που υιοθετούνται όπως όπως. "Ό πρωτοπόρος Πισκάτορ έντόπισε από πολύ νωρίς τοúτο το πρόβλημα: *«Οί πολιτικές τάσεις —είπε— δέν πρέπει ποτέ να χρησιμεύουν για να καλύψουν μιá μέτρια τέχνη»*.

Τό πολιτικό θέατρο έχει πάνω άπ' όλα άνάγκη από όξυδέρκεια. "Όξυδέρκεια τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή. "Η εύθνη των δημιουργών του είναι διπλή. Κοινωνική, αλλά και θεατρική.

"Ένα πολιτικό θέατρο είναι πραγματικά αξιόλογο μόνο ίν καταφέρει να φέρι το θεατή άντιμετωπο με την ιστορική του συνείδηση. Μόνο ίν τόν σπρώξει να επανεξετάσει τή στάση του, να κάνει ένα έσωτερικό άπολογισμό της συμμετοχής ή της άποχής του από το ιστορικό του παρόν. Κι όσο πιο έκτεταμένη και βαθιά είναι αυτή ή κρίση συνείδησης τόσο περισσότερο τό πολιτικό θέατρο έχει πετύχει στην άποστολή του. Σύμφωνα μ' αυτή τή θεώρηση, ή παρουσία του πολιτικού θεάτρου στο Νανσύ, παρά τήν έκτασή της, ήταν ίσχυή. Χωρίς τά θεάματα να στερούνται από άρετές, δέν κατάφεραν να φτάσουν σε μιá καθαρή αλλά και συνθετική ματιά.

Μοναδική έξαιρεση, τό πολωνικό φοιτητικό θέατρο STU, υπόδειγμα δυναμισμού κι όξυδέρκεια, έδωσε ένα μέτρο των διαστάσεων που μπορεί να πάρει ή πολιτική άμφισβήτηση. "Ακόμα κι όταν ο στόχος της κριτικής του ήταν όρισμένα πολωνικά προβλήματα, τό 'νωθες πώς ξεπερνούσε τά όρια του "έθνικού". "Έθιγε τόν Πολωνό όπως τόν Κολομβιανό ή όπως τόν Έλληνα. Γιατί τά ιστορικά φαινόμενα, όταν θεωρηθούν βαθιά, δέν είναι μεμονωμένα. Οί στάσεις που παίρνουμε άπέναντι στην ιστορία είναι κοινές σ' όλα τά πλάτη και τά μήκη της γής.

Πριν όμως άναφερθούμε στο STU, θά παρουσιάσουμε μιá δειγματοληψία από τ' άλλα θεάματα για να δοθεί μιá συγκεκριμένη εικόνα των κατευθύνσεων και των περιορισμών του νέου πολιτικού θεάτρου σήμερα.

"Αρχίζουμε, έντοπίζοντας μιá σειρά από στερεότυπα χαρακτηριστικά :

1. "Η όμαδική δημιουργία. Μεγάλη έξάπλωση γνωρίζουν άνάμεσα στους νέους ή κατάργηση της θεατρικής ιεραρχίας, ή υιοθέτηση του θεσμού της όμαδικής δημιουργίας και, στο οικονομικό επίπεδο, ή χρήση του συστήματος της κοοπερατίβας. Δέν πρόκειται για μιá καινοτομία. "Ήδη, από τή δεκαετία του '20 τό πολιτικό θέατρο κινιόταν προς αυτό τόν τύπο όργάνωσης. "Η άνάγκη της όμαδικότητας άπορρέει από τίς ίδιες τίς ιδεολογικές πεποιθήσεις των θιάσων. "Η θεατρική όμάδα προσφέρεται σά μικρογραφία - πρότυπο της κοινής δομής που υποστηρίζει. Στο Νανσύ, ή όμαδική δημιουργία ήταν ένας κοινός παρονομαστής των πολιτικών θιάσων που, τίς πιο πολλές φορές, είχαν συλλογικά προετοιμάσει τό κάθε στοιχείο της παράστασης, από τό κείμενο ως τή σκηνοθεσία, τά σκηνικά και τά κοστούμια. Μόνο οι παραστάσεις του STU υπογράφονταν από 'να σκηνοθέτη — τό νεαρό Κσύστοφ Ίασίνσκι. Στο άλλο άκρο τό ισπανικό Τάβανο μέσα στον οίστρο του για συλλογικότητα κ' έξίσωση των μελών του έφτανε να μην άναφέρει καν τά όνόματά τους. "Ακόμα κι όταν μιλούσες σε κάποιον από τό θίασο και τό ζητούσες τ' όνομά του, ή άπάντηση ήταν Τάβανο !. Βέβαια, συχνά, κάτω άπ' τή μάσκα της όμαδικότητας μπορούσε κανένας να διακρίνει έναν "ιθύνοντα νού" — τό Σαντιάγο Γαρσία στην περίπτωση της κολομβιανής Καντελάρια, τό Μαρσέλ Ρομπέρ και τόν Πιέρ Μπωέρ στο έλβετικό Μοπιλ, τό Ρένσο Κασάλι και τή Λιλιάνα Δούκα στην Κοινότητα του Μπαίρες της Άργεντινής. Είναι φυσικό. "Όσο κι ίν προσπαθούν οι θίασοι ν' άποδείξουν με τό χαρακτηρισμό της όμαδικότητας τήν ισότητα της προσφοράς όλων των στελεχών τους, σε σπάνιες περιπτώσεις ή ισότητα αυτή άντιστοιχεί στην πραγματικότητα.

2. Στροφή στο λαϊκό κοινό. "Από τήν ίδια τή φύση της κοινωνικής τους θεώρησης οι πολιτικοί θίασοι καταδικάζουν τό θέατρο που άπευθύνεται στο άστικό κοινό ή σε μιá πνευματική μειονότητα και συγκεντρώνουν τήν προσοχή τους στο λαϊκό κοινό. Κ' επειδή τίς περισσότερες φορές τό λαϊκό κοινό δέν έρχεται στο θέατρο, οι θίασοι φτάνουν κοντά του για ν' άπευθυνθούν σ' αυτό. "Έτσι τό ισπανικό Τάβανο περιοδύει παίζοντας για τούς Ίσπανούς μετανάστες εργάτες στην Ευρώπη και τό έλβετικό Μοπιλ υιοθετεί τόν τύπο του καφέ-θεάτρου για να πλησιάσει εκείνο άκριβώς τό κοινό που δέ θά πήγαινε ποτέ στο θέατρο. "Από τούς θιάσους που έμφανίστηκαν στο Νανσύ, οι πιο τολμηροί σ' αυτό τό σημείο ήταν ή Καντελάρια και τό Τεάτρο Καμπεσίνιο Κούσκο του Περού. "Η όμάδα της Καντελάρια μετακινείται άδιάκοπα μέσα στην Κολομβία από πόλη σε πόλη κι από χωριό σε χωριό, φτάνοντας μέχρι τή ζούγκλα του Άμαζόνιου. Τίς πιο πολλές φορές παίζει σε πλατείες και σε δρόμους για τό τεράστιο εργατικό κι άγροτικό κοινό των άναλφάβητων της

χώρας. Τό Τεάτρο Καμπεσίνο ντέλ Τίο Χαβιέρ πάλι, είναι ένα κουκλοθέατρο πού τό κουβαλούν κυριολεκτικά στήν πλάτη τους οί δυό μαχητικοί του ιδρυτές, ό 'Αρτούρο Γουτιέρρες κ' ή Μάρτα Καμπάνα, καθώς προσπαθούν νά εισχωρήσουν σ' άποκομμένες, άνέπαφες από τόν τεχνικό πολιτισμό αγροτικές κοινότητες πού δέν τίς φτάνει κανένα μεταφορικό μέσο. Έτσι οδηγούνται ως τά ύππεδα του Περού όπου οί αναλφάβητοι χωρικοί μιλούν άκόμα τήν άρχαία γλώσσα τους, τή διάλεκτο Κέτσουα τών Ίνκας.

3. Τά θέματα. Άν πάρουμε ύπόψη πώς σχεδόν όλες οί πολιτικές ομάδες είχαν παρόμοια θεωρητική τοποθέτηση, ήταν μιá φυσική συνέπεια νά συμπίπτουν θεματικά. Όλα τά θέματα πού τίς άπασχολούσαν ήταν ύποδιαίρεσεις ενός κεντρικού μοτίβου: τής κοινωνικής καταπίεσης. Ό όπτική γωνία άπ' όπου οί θίασοι θεωρούσαν αυτό τό πρόβλημα παράλλαζε επιφανειακά μόνο, άνάλογα μέ τίς κοινωνικοπολιτικές συνθήκες τής κάθε χώρας. Στά σοβαρά θέματα εμφανίζονταν πάντα οί ίδιοι χαρακτήρες, ή ίδια μυθοπλαστική: έργάτες, άγρότες καί γενικά καταπιεζόμενοι, πού έξεγειρόνται. Στίς σάτιρες, πάντα τά ίδια σημεία επίθεσης — ό ιμπεριαλισμός, τό μεγάλο κεφάλαιο, τό πολιτικό κατεστημένο. Άπό τήν άρχή, εύκολα μάντευες τή συνέχεια. Τά θέματα ήταν άναγωνίσιμα, μονοδιάστατες έφαρμογές τής κοινωνικοοικονομικής θεωρίας πού άποτελούσε τό ύπόβαθρό τους. Όπωςδήποτε, γιά τόν ίθαγενή τους χώρο, πρέπει νά 'χουν μιá σημαντική λειτουργικότητα. Συγκεντρωμένα όμως έτσι όλα μαζί, ξεριζωμένα καί παραταγμένα σ' ένα φεστιβάλ, κρίνονταν αυτόματα μέ παγκόσμια κριτήρια. Ό όμοιοτήτά τους ήταν ύποπτη, πρόδινε πνευματικό κομφορμισμό.

Μόνο τό STU έσπασε τήν όμοιομορφία. Δέν είναι τυχαίο ότι ό θίασος αυτός προερχόταν από τήν Πολωνία, μιá χώρα όπου άντιφατικά πολιτιστικά ρεύματα κ' ιστορικά γεγονότα διασταυρώνονται αιώνες τώρα. Τό STU στό Νανσύ έκπροσωπούσε ένα στάδιο ώριμότητας στό πολιτικό θέατρο. Κ' είναι χαρακτηριστικό πώς τό σημείο επίθεσής του ήταν άκριβώς ό πνευματικός κομφορμισμός. Τά θέματα πού παρουσίασε ξεσπούσαν σά λίβελοι ενάντια στή διανοητική παθητικότητα του σύγχρονου άτόμου γενικά καί του σύγχρονου Πολωνού ιδιαίτερα, ενάντια στήν εισβολή καί τήν άβασάνιστη άφομοίωση τής συστηματοποιημένης σκέψης πού σφηνώνεται στήν άτομική συνείδηση παραλύοντας κάθε προσωπική κριτική λειτουργία. Κ' ή συστηματοποιημένη αυτή σκέψη μπορεί νά 'ναι ότιδήποτε — πολιτικές ιδεολογίες τής μόδας, κλισέ κοινωνικών άμφισβητήσεων, έθνικοί μύθοι. Ό καταγγελία του STU δέν ήταν μερική, όπως τών άλλων θιάσων, αλλά ό λ ι κ ή. Δέν πρότεινε έτοιμες λύσεις. Πρότεινε όμως μιá στάση: "Κι αν τελικά άρχίζαμε νά σκεφτόμαστε."

4. Ό διδακτική μέθοδος. Στό βύθος, τό πολιτικό θέατρο, κατά κανόνα, δέν προβληματίζεται. Δογματίζει. Ό πίστη του

στις λύσεις πού προτείνει είναι φανατική. Γι' αυτό κι άναλαμβάνει αυθόρμητα ένα διδακτικό ρόλο. Ό διδακτική μπορεί νά πάρει πολλές μορφές. Ό πιο άκραία άπ' αυτές είναι ή προπαγάνδα. Παρόλο πού συχνά υιοθετείται από τό πολιτικό θέατρο σά μοναδικό κι άναγκαίο μέσο, πρέπει νά παρατηρηθεί ότι κάτω από όποιοσδήποτε συνθήκες, ή προπαγάνδα είναι ύποτιμητική γιά τό θεατή. Τόν υποβιβάζει σέ άνελεύθερο καταναλωτή ιδεών. Κ' είναι ιδιαίτερα άθέμιτη σ' ένα χώρο, όπως τό θέατρο, πού από τή βάση του θά 'πρεπε νά μάχεται όχι μόνο γιά τήν κοινωνική αλλά καί γιά τήν πνευματική χειραφέτηση του άτόμου.

Άπό τούς θιάσους πού εμφανίστηκαν στό Νανσύ, έντονα διδακτικό ήταν τό Τεάτρο Καμπεσίνο ντέλ Τίο Χαβιέρ (πού δρώ σέ συνεργασία μέ μιá πολιτική όργάνωση), ή Καντελάρια κ' ή Κοινότητα τού Μπάρρες. Στήν τελευταία περίπτωση, ή διδακτική δέν είχε χαρακτηρισά συνθηματολογία αλλά έβγαίνει από τό έπιμύθιο τής δράσης μέ τή μορφή μιás άπλοϊκής αίσιοδοξίας. Ίσως μάλιστα αυτό νά 'ναι καί τό πιο άδύνατο σημείο αυτής τής μεθόδου. Ό άπλοϊκή αίσιοδοξία.

5. Ό μέθοδος τής σάτιρας. Θεωρητικά ή σάτιρα είναι ιδανικό μέσο γιά τό πολιτικό θέατρο γιατί παγώνει τή διαδικασία ταύτισης καί συγκινησιακής συμμετοχής του θεατή, ενώ σ' άντιστάθμισμα κινητοποιεί έρεθιστικά τή διανοητική κριτική του λειτουργία. Λέμε θεωρητικά, επειδή πρακτικά ή σάτιρα είναι δίκοπο μαχαίρι. Άν πετύχει, ίν δηλαδή φτάσει ως τ' άκρα, ως τόν παραλογισμό τήν κατάσταση πού θίγει, τότε μπορεί νά γίνει ένα σοκ συνείδησης. Ό θεατής βγαίνει άπ' τό θέαμα άνανεωμένος, πλουτισμένος μ' ένέργεια άπέναντι σέ σημεία πού πρίν ήταν γι' αυτόν σκοτεινά. Άν όμως ή σάτιρα δέ φτάσει ως τό κόκαλο, ίν μείνει στήν επιφάνεια, τότε όλόκληρη ή πολιτική λειτουργία του θεάματος άνατρέπεται. Μιá σάτιρα άνώδυνη ίσούται μέ διασκέδαση. Κ' ή διασκέδαση είναι μιá ελαφριά έμπειρία πού όχι μόνο δέν άφυπνίζει τήν κρίση του θεατή αλλά καί τήν άποκοιμίζει μέ τή γλυκιά ψευδαίσθηση ότι άφυπνίστηκε. Πολύ συχνά, ή σάτιρα τών νεαρών πολιτικών θιάσων άνίκει στή δεύτερη κατηγορία.

6. Ό μέθοδος τής άποστασιοποίησης. Σχεδόν πάντα ήταν παρούσα ή μέθοδος αυτή, περιορισμένη όμως σέ μιá σειρά από κωδικοποιημένα τεχνάσματα, όπως ή έρμηνεία πολλών ρόλων διαδοχικά από τόν ίδιο ήθοποιό κ' ή έρμηνεία του ίδιου ρόλου από πολλούς ήθοποιούς, ή λιτότητα στά σκηνικά μέσα, ή λιτότητα στό κοστούμι — όπου επιβιώνει πάντα ή συνήθεια τής σκηνικής χρήσης τών καθημερινών ρούχων τών ήθοποιών — τά άξεσουάρ, τά πλακάτ, τά πανά. Μέ δυό λόγια, μιá προσπάθεια νά καταργηθεί ή σκηνική ψευδαίσθηση καί νά κρατηθεί ή παράσταση σ' ένα τόνο άντικειμενικό καί ψυχρό. Αναρωτιέται όμως κανένας γιατί είναι άπαραίτητο οί πολιτικές παραστάσεις νά 'ναι πάντα ψυχρές. Γιατί ν' άρνούνται όλότελα τή λειτουργικότητα τής συγκινησιακής συμμετοχής,

" Γουέστερν ", όμαδική δημιουργία του έλβετικού Τεάτρ Μομπίλ : τά κορίτσια κ' ή πατρόνα του σαλονιού διασκεδάζουν τούς πελάτες. Παρωδία του γουέστερν σπαγγέτι, άντιαμερικανική σάτιρα καί, ταυτόχρονα, δηκτική επίθεση στό κατεστημένο τής Γενεύης



τή στιγμή μάλιστα πού μιιά έμπειρία βιωμένη από μέσα μπορεί νά 'ναι πιό δυνατή κι άνεξίτηλη άπ' ότι μιιά έμπειρία ιδωμένη άπ' έξω. Στο Νανσύ, ή Κοινότητα του Μπάρες άπόδειξε πώς ή συγκινησιακή συμμετοχή του θεατή μπορεί ν' άποκορυφώσει και νά όξύνει τήν κοινωνική προβληματική πού προκαλεί ένα πολιτικό θέαμα. Άλλωστε κι ό ίδιος ό Μπρέχτ, ό μεγάλος θεωρητικός τής "άποστασιοποίησης" όφείλεν τις πιό ύψηλές στιγμές του σ' ένα διαισθητικό μηχανισμό έναλλαγής τής ταύτισης με τήν άποξένωση, τής συμμετοχής με τήν παρατήρηση, του συγκινησιακού με τόν κριτικό έρεθισμό του θεατή. Ό μόνος θίασος πού έφάρμοσε με ιδανικά άποτελέσματα αυτές τις διαλεκτικές σχέσεις ήταν και πάλι τό πολωνικό STU πού ό σκηνοθέτης του, άξίζει νά σημειωθεί, αναφέρεται χαρακτηριστικά στό Χέγκελ.

7. Σωματική έκφραστική. Με τό δικό του τρόπο, τό πολιτικό θέατρο τών νέων συμμετέχει στη μεγάλη έμπειρία του σύγχρονου θεάτρου, πού στάθηκε ή έλευθέρωση του σώματος του ήθοποιού κ' ή άναγωγή του σε υπερευκίνητο έκφραστικό όργανο. Έτσι συγκεντρώνεται σε μιιά σωματική έκφραστική πού όμως διαφέρει άπό του "θεάτρου σωματικής έκφρασης" σε κάτι θεμελιώδες : Λειτουργεί χωρίς ψυχολογία. Τό σώμα του ήθοποιού έδώ δέν είναι ό εύαίσθητος πομπός τών ψυχικών του βιωμάτων, άλλ' άντίθετα ένα έργαλειό πρώτης άνάγκης, όπως τό κοστούμι, τό άξεσουάρ, τό μεγάφωνο. Μ' άλλα λόγια όχι ένα ύποκείμενο αλλά ένα άντικείμενο. Ό ήθοποιός δέν άντικατοπτρίζει τό εγώ του μέσα στά πρόσωπα πού ύποδύεται (άλλωστε τό πολιτικό θέατρο άρνιέται κάθε έννοια ύποκειμενικότητας), αλλά προσπαθεί νά δημιουργήσει μιιά άπρόσωπη άντικειμενική σχέση μαζί τους, έξυπηρετώντας τήν καθολική διανοητική δομή του θεάματος.

8. Τεχνικές και δομές έμπνευσμένες από λαϊκά θεάματα. Πολύ συχνά τό νέο πολιτικό θέατρο χρησιμοποιεί τεχνικές και δομές έμπνευσμένες από λαϊκά θεάματα, όπως π.χ. τό κουκλοθέατρο και τό τσίρκο. Τά στοιχεία αυτά έχουν τό προσόν νά προσφέρουν μιιά αισθητική κατεύθυνση πού ταυτόχρονα "συγχωρείται" γιατί δέν προέρχεται από 'να προσωπικό όραματισμό, αλλά από μιιά άντικειμενική καλλιτεχνική μορφή όπως είναι τό λαϊκό θέαμα. Τά στοιχεία αυτά δίνουν άκόμα στους πολιτικούς θιάσους τή δυνατότητα μιιά άμεσης έπαφής — όταν αυτή έπιχειρείται — με τό καθαρά λαϊκό κοινό. Τό πρόβλημα όμως μ' αυτές τις τεχνικές είναι πώς έχουν χρησιμοποιηθεί σε τέτοιο βαθμό και σε τόση έκταση πού δημιουργήσαν κάτι άρκετά ειρωνικό γιά ένα πολιτικό θέατρο : ένα αισθητικό κατεστημένο. Στο τσίρκο και τό κουκλοθέατρο έρχεται τελευταία νά προστεθεί μιιά άνανεωμένη χρήση τής έπιθεώρησης, πού κι αυτή παίρνει διαστάσεις παγκόσμιου κλισέ στό θέατρο με πολιτικές άνησυχίες.

9. Τό πρόβλημα τής αισθητικής. Ένα κεντρικό πρόβλημα του πολιτικού θεάτρου ήταν πάντα ή άναζήτηση μιιάς αισθητικής πού νά μήν άντιστρατεύεται και νά μήν προδίνει τόν άγωνιστικά και κοινωνικά προσανατολισμένο χαρακτήρα του είδους. Μιιάς αισθητικής δηλαδή πού νά βρίσκεται σε συνάρτηση με τή λειτουργικότητα. Μιιάς μορφής πού, σύμφωνα με τό διαγνή όρισμό του Μπρέχτ, νά μήν είναι «άλλο από μιιά τέλεια όργάνωση του περιεχομένου».

Έπειδή τό πρόβλημα αυτό είναι έξαιρετικά λεπτό, κ' έπειδή ήδη έχουν προταθεί άπ' όρισμένους έμπνευσμένους πρωτεργάτες του είδους πετυχημένες λύσεις, παρατηρείται τό έξής φαινόμενο: άντί οί νεανικοί θίασοι, πού καταπιάνονται με τό πολιτικό θέατρο, ν' άναζητούν ένα νέο ύφος πού νά κατοχυρώνει στό θεατρικό επίπεδο τήν κοινωνική θεωρία τους, άρκοδνται σε μιιά έπανάληψη τών λύσεων πού 'χουν ήδη βρεθεί. Και μ' αυτό τόν τρόπο, χωρίς νά τό θέλουν, άντιφάσκουν με τήν ίδια τους τήν ουσία. Πέφτουν στην παγίδα του φορμαλισμού.

Συχνά δικαιολογούν αυτή τους τήν καίρια άδυναμία προβάλλοντας σαν έπιχείρημα τήν περιφρόνηση τής αισθητικής. 'Η αισθητική μπορεί νά 'ναι περιφρονητά σαν αυτοσκοπός όχι όμως και σά μέσο. Άς πάρουμε γιά παράδειγμα μερικές άπ' τις κορυφαίες προσωπικότητες του πολιτικού θεάτρου. Ό Πισκάτορ, ό Μπρέχτ, ό Ντάριο Φό, ή Μνούσκιν, ό Βαλντέζ, όλοι διακρίθηκαν χάρη σ' ένα ιδιαίτερο συνδυασμό πού πέτυχαν άνάμεσα στην ιδεολογική τους τοποθέτηση κ' ένα μοναδικό άντικειμενικό, αλλά σε τελευταία άνάλυση προσωπικό ύφος, ισχυρή αισθητική άποψη πού οί ίδιοι διαμόρφωσαν. 'Η αισθητική γιά τό πολιτικό θέατρο, όταν χρησιμοποιείται σωστά, είναι ένα πρόσθετο όπλο. Άπ' αυτή, λοιπόν, τήν



T
A
BANO

'Η ήφισα του άνεξάρτητου ισπανικού θεάτρου Τάβανο, πού σημαίνει... άλογόμυγα! 'Ο ύπανιγμός του τίτλου είναι όλοφάνερος

πλευρά μπορούμε νά πούμε πώς οί πολιτικοί θίασοι πού έμφανίστηκαν στό Νανσύ δέν ήταν πρωτοπόροι, αλλά μιμητές τών πρωτοπόρων.

Γιά άλλη μιιά φορά, μοναδική έξαίρεση τό STU. Στά δυό του θεάματα, άμφισβήτηση και θεατρικός όραματισμός έσμιαν γόνιμα. Σά σφυγμός παλλόταν τό 'να μέσα στ' άλλο. Ένα έπιθετικό περιεχόμενο έλευθερωμένο μέσα σε μιιά έπιθετική μορφή.

Σε τούτη τήν έπισκόπηση του πολιτικού θεάτρου περιλαμβάνω κ' ένα καλλιτέχνη πού έπιφανειακά θά μπορούσε νά χαρακτηριστεί άπολιτικός. Πρόκειται γιά τό φημισμένο Πολωνό σκηνογράφο και σκηνοθέτη Γιόζεφ Σάινα. Ό Σάινα ήταν ό μόνος μē νήκε σε μιάν άλλη γενιά. Άπροσάρμοστος άπολογητής του ρομαντισμού, άτομιστής, υπέρμαχος τής παντοκρατορίας του προσωπικού όράματος του σκηνογράφου, στάθηκε μιιά μοναδική, όχι όμως κι άποκομμένη, περιπτωση. Τό θεάμα του πρόσφερε μιιά ένδιαφέρουσα άντίστιξη στην άμφισβήτηση τών νεανικών θιάσων.

ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΑΒΑΝΟ (Ισπανία)

Τάβανο, ισπανικά θά πεί άλογόμυγα. 'Ηδη με τ' όνομά της, ή ομάδα αυτή δηλώνει τή στάση της : ένα θέατρο άλογόμυγα. ένα θέατρο πού 'χει σά σκοπό νά παρενοχλεί τήν ισπανική καθεστηκυία τάξη.

Τό Τάβανο ιδρύθηκε τό 1968 στη Μαδρίτη, σαν άνεξάρτητη θεατρική ομάδα. Τό πρώτο του θέαμα ήταν μιιά συλλογική δημιουργία μ' άποκλίσεις προς τό θέατρο τής Σκληρότητας και προς τό χάπενικ. Μέσα στά πέντε χρόνια πού άκολούθησαν, τό Τάβανο άνέβασε άλλα πέντε θεάματα πού τά περισσότερα άπ' αυτά άπαγορεύτηκαν από τήν ισπανική λογοκρισία. Άναζητώντας κάποια διεξοδο, ό θίασος άρχισε νά βγάξει σε τουργά μερικά άπ' τ' άπαγορευμένα θεάματα, παρουσιάζοντάς τα στό κοινό τών Ισπανών έργατών πού είναι σπαρμένοι σ' όλόκληρη τήν Εύρώπη, καθώς και στα ισπανικά τμήματα όρισμένων πανεπιστημίων. Μ' αυτό τόν τρόπο πραγματοποιήσε ένα άνοιγμα προς τό έργατικό και τό φοιτητικό κοινό. Έκτός από τή λογοκρισία, τό Τάβανο είχε κ' έχει νά παλέψει με τις δύσκολες οικονομικές συνθήκες πού πιέζουν

όλο το ανεξάρτητο θέατρο (1) στην Ισπανία. Χωρίς καμιά επιχορήγηση, προσπαθεί να καλύψει τα έξοδά του με τις εισπράξεις του πού, όμως, μειώνονται στο ελάχιστο από ένα άσφυκτικό οικονομικό κλοιό: ένα μεγάλο τους ποσοστό πηγαίνει στους αιθουσάρχες, άλλο στους ιμπρεσάριους που φέρνουν το θίασο σ' επαφή με τους αιθουσάρχες, κι άλλο ποσοστό στους μεσολαβητές, πού φέρνουν το θίασο σ' επαφή με τους ιμπρεσάριους. "Ό,τι άπομένει ψαλιδίζεται από την κρατική φορολογία. Τό γεγονός όμως ότι, παρ' όλα αυτά, τό Τάβανο έπιμένει να παίζει στις αίθουσες όπου παίζει και τό έμπορικό θέατρο, σημαίνει ότι δέν έχει ολότελα άπαγκιστρωθεί άπ' τό ίδιο τό σύστημα πού καταγγέλλει.

Η σύνθεση του Τάβανο είναι άνομοιογενής. Τά μέλη του, πού ή ηλικία τους κυμαίνεται από τά 22 ως τά 34, έχουν ετερόκλητα επαγγέλματα (φοιτητές, δημοσιογράφοι, μουσικοί, σκηνοθέτες του κινηματογράφου, συγγραφείς, επαγγελματίες ήθοποιοί) χωρίς αυτό να στέκεται έμπόδιο στη συνοχή του θιάσου.

Στό Νανσού τό Τάβανο παρουσίασε δύο θεάματα μονταρισμένα στην ίδια παράσταση. Στό πρώτο μέρος, τή γνωστή φάρσα του Λόρκα γιά κουκλοθέατρο "Παράσταση του Δόν Κριστόμπαλ". Στό δεύτερο μέρος, μιά ομαδική δημιουργία, τήν "Καστανούελα 70".

Η "Παράσταση του Δόν Κριστόμπαλ" είναι μιά από τις άνυλαφρες εκείνες φάρσες πού 'γραψε ο Λόρκα γιά τό κουκλοθέατρο, βγάζοντας στην επιφάνεια όλο του το θαυμασμό και τήν τρυφερότητα γι' αυτή τή λαϊκή θεατρική έκφραση. Τίποτα δέ μπορεί να φανερώσει πιο καλά τά αισθήματα του ποιητή γιά τό κουκλοθέατρο άπ' ό,τι ο ίδιος ο πρόλογός του στό έργο:

«Κυρίες και Κύριοι, ο ποιητής πού μάζεψε από τό στόμα του λαού κ' έρμίνηψε τούτη τή φάρσα του κουκλοθέατρου είναι βέβαιος πώς τό άποψινό καλλιερρημένο κοινό θά μπορέσει να καταλάβει άνοιχτά και μ' έξυπνάδα τή μαγευτική και καθάρια γλώσσα των φασουλίδων.

Όλόκληρο τό λαϊκό κουκλοθέατρο έχει τούτο τό ρυθμό, τούτη

(1) Τό ανεξάρτητο θέατρο στην Ισπανία, όπως και στη Λατινική Αμερική, συγκεντρώνει μιά ενανκική πρωτοπορία με κοινωνικοπολιτική τις πιο πολλές φορές τοποθέτηση πού 'ρχεται σ' αντίθεση με τό επίσημο έμπορικό θέατρο.

τή φαντασία και τούτη τή χαριτωμένη έλευθερία πού ο ποιητής διατήρησε στο διάλογο. Τό κουκλοθέατρο είναι ή έκφραση τής φαντασίας του λαού κι άναδίνει τό κλίμα τής γοητείας του και τής άθωότητας του. "Έτσι λοιπόν, ο ποιητής ζέρει πώς τό κοινό θ' άκούσει με χαρά κι άπλότητα τις εκφράσεις και τά λόγια πού γεννιούνται άπ' τή γή και πού θά χρησιμεύσουν σαν έξαγνισμός σε μιά εποχή όπου οί κακίες, τά λάθη και τά ποταπά αισθήματα φτάνουν ως βαθιά μέσα στις αίθουσες των θεάτρων.

Άντρες, γυναίκες, προσοχή! Θέλω μιά σιωπή τόσο βαθιά πού να μπορέσουμε ν' άκούσουμε τό γουργούρισμα των ρυακιών. Κι αν ένα πουλί σαλέψει ένα φτερό, να τό άκούσουμε, κι αν ένα μερμίγκι σαλέψει ένα άπ' τά μικρά του πόδια, να τό άκούσουμε κι αυτό, κι αν μιά καρδιά χτυπήσει δυνατά, να μās φανεί πώς είναι ένα χέρι πού χωρίζει τά βουβρα του ποταμού. "Αχ, άχ, θά πρέπει οί γυναίκες να κλείσουν τις βεντάλιες τους και τά κοριτσάκια να βγάλουν τά δαντελένια τους μαντίλια γιά ν' άκούσουν και να δοϋν τήν ιστορία τής Δόνια Ροζίτα πού παντρεύεται τό Δόν Κριστόμπαλ, πού παντρεύεται τή Δόνια Ροζίτα".

Γιά τό Τάβανο, τό έργο του Λόρκα στάθηκε μιά θαυμάσια άφορμή να βάλει σ' έφαρμογή δύο τεχνικές πού από παλιά τό 'χαν άπασχολήσει: τήν τεχνική του κουκλοθέατρου και τήν τεχνική του τσίρκου. Άπ' αυτή τήν πλευρά ή "Παράσταση του Δόν Κριστόμπαλ" ήταν μιά πραγματική επίδειξη δεξιοτεχνίας.

Παραγμιζοντας τό κείμενο του Λόρκα με μιά μπουφόνικη σκηνική δράση — με τέτοιο τρόπο πού ενώ τό κείμενο διαρκεί μόλις δέκα λεπτά, ή παράσταση κρατούσε σχεδόν μιά ώρα — τό Τάβανο κατάφερε να ξαναπλάσει τόν κόσμο του ποιητή και ν' αφήσει τή λαϊκή θεατρική αίσθηση να ξεπηδήσει λαμπερή σαν παιδική ματιά. Οί ήθοποιοί χάραξαν μιά σωματική γραφή γεμάτη έκπληξεις, μεταμορφώθηκαν σε φασουλιδες με σάρκα και όστά. Ντυμένοι και βαμμένοι με τά πιο χτυπητά χρώματα κινήθηκαν με τήν άκριβεια και τήν ταχύτητα του άκροβάτη ή του ταχυδακτυλουργού. Τis κινήσεις τους τις ύπογράμμιζε και ταυτόχρονα τις σχολίαζε ειρωνικά μιά έκκωφαντική μπάντα νεαρών μουσικών πού με τά τύμπανα και τις τρομπέτες τους ήταν μόνιμα έγκαταστημένοι πάνω στη σκηνή.

Παρ' όλα αυτά, δύσκολα θά μπορούσαμε να κατατάξουμε τό θέαμα αυτό στο πολιτικό θέατρο, όπως τό θέλει ο θίασος.

Τό συναρπαστικό αυτό κοινό παρακολουθεί παράσταση του Τεάτρο Καμπεσίνο ντέλ Τίο Χασιέρ σ' ένα άπόμακρο χωριό του Περού





Μ' αυτές τις μαριονέτες, τὸ περυσιανὸ Τεάτρο Καμπεσίνο ντέλ Τίο Χασιέρ μεταδίνει τὰ πολιτικά του μηνύματα στοὺς θεατῆς του

Μποροῦμε μόνο νὰ τὸ θεωρήσουμε σὰ μιά ιδιότυπη γιὰ τὸ εἶδος πρόταση: ἀναζητήση ἐνὸς λαϊκοῦ θεάτρου ποὺ χωρὶς νὰ θίγει ἄμεσα κάποιο συγκεκριμένο πρόβλημα ἐπιχειρεῖ μὲ τὴ μεσολάβηση τοῦ ἐθνικοῦ ποιητῆ νὰ βαφτιστεῖ σ' ἕνα γνήσια λαϊκὸ ἰδίωμα καὶ μέσα ἀπ' αὐτὸ νὰ προσεγγίσει ἕνα γνήσια λαϊκὸ κοινὸ.

Τὸ δεύτερο θέαμα τοῦ Τάβανο, ἡ "Καστανουέλα 70" ἦταν μιά ἐπιθεώρηση.

Ἡ ἐπιθεώρηση, σάν εἶδος, ξεκίνησε τὸν περασμένο αἰῶνα ἀπὸ τὴ Γαλλία γιὰ νὰ κατακτήσει γρήγορα μεγάλο μέρος τῆς Εὐρώπης. Σὲ κάθε κράτος σιγὰ σιγὰ ρίζωσε καί, ἐξαιτίας τοῦ ἐπικαιρικοῦ χαρακτῆρα τῆς, ἐξελέχθηκε σὲ ἐκπρόσωπο μιάς ψευδοθαγενοῦς καὶ ψευτολαϊκῆς κουλτούρας. Ἡ Ἰσπανία εἶν' ἕνα ἀπὸ τὰ κράτη ὅπου ἡ ἐπιθεώρηση ἐγκλιματίστηκε σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε μέχρι σήμερα ἀκόμα νὰ κάνει θραύση. Κι αὐτὸ, γιατί διασκεδάζει καὶ ὑπνωτίζει τὸ κοινὸ μὲ μιά ἀνθολογία ἀπ' ὅλα τὰ κλισέ τοῦ ντόπιου πολιτισμοῦ — τὸ φολκλόρ, τὶς ταυρομαχίες, τὸ φλαμένκο, τὴν τηλεόραση, τὸ ποδόσφαιρο, τὰ σομπρέρος καὶ τὶς μαντίλιες.

Προσπαθώντας νὰ μετατρέψουν τὴν Ἰσπανικὴ ἐπιθεώρηση, αὐτὸ τὸ "ἀπερίγραπτο θεατρικὸ εἶδος" ὅπως οἱ ἴδιοι τὴ χαρακτηρίζουν, σὲ ἐνσυνείδητο πολιτικὸ θέαμα, τὰ μέλη τοῦ Τάβανο διατήρησαν τὴν ἐξωτερικὴ τῆς δομῆς κ' ἐπιχείρησαν νὰ τὴ φορτίσουν μ' ἕνα καινούριο περιεχόμενο. Νὰ περιλάβουν σ' αὐτὴ μιά νέα σειρά ἀπὸ θέματα (στερεότυπα βέβαια κι αὐτὰ, ἀλλὰ "πολιτικοκοινωνικά"), ὅπως ἡ ἰδιοκτησία, ἡ διαφῆμιση, ἡ τηλεόραση, ὁ ἰμπεριαλισμὸς, ἡ ἀστική τάξη, ἡ οἰκογένεια, τὸ σέξ, ἡ ἐκκλησία κλπ. Ἐτσι, τὸ 1970, δημιουργήθηκε ἡ "Καστανουέλα 70", ἐπιθεώρηση γραμμένη ὀλόκληρη ἀπὸ τὸ θίασο. Οἱ ἦθοποιοὶ φορώντας τὰ καθημερινὰ τους ρούχα καὶ χρησιμοποιώντας μονάχα μερικὰ ἄξεσουάρ ἐρμήνευαν μὲ κέφι τὰ νοῦμερα. Ἐγιναν διαδοχικὰ κομπέρ, νομερίστες, τραγουδιστές, χορευτές, ἐνῶ ἡ ὀρχήστρα, πάντα πάνω στὴ σκηνή, τοὺς τροφοδοτοῦσε μὲ τὸ ἀπαραίτητο μουσικὸ φόντο.

Ὅμως, παρὰ τὶς προθέσεις τοῦ τὸ Τάβανο ἔπесе θύμα τῆς ἐλαφρότητας τοῦ ἴδιου τοῦ εἶδους ποὺ θέλησε νὰ ἐκμεταλλευτεῖ, δηλαδή τῆς ἐπιθεώρησης. Καὶ μένει ν' ἀναρωτηθοῦμε πόσο σοβαρὰ μποροῦμε νὰ πάρουμε τὴν ἐπιθεώρηση σάν πολιτικὸ θέατρο. Ὁ πρωταρχικὸς σκοπὸς τῆς ἐπιθεώρησης ἦταν πάντα νὰ δ ι α σ κ ε δ ἄ ζ ε ι τὸ κοινὸ. Ἀντίθετα, ἕνα σοβαρὸ πολιτικὸ θέαμα, δηλαδή ἕνα θέαμα ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀσκήσει ἐπιρροή στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον του, δὲν ἔχει ποτὲ σάν κύριο σκοπὸ τὴ διασκεδάση. Ὅποτε χρησιμοποιεῖ τὸ χιούμορ, τὸ χειρίζεται σάν ἕνα ἀπλὸ διεγερτικὸ — γρήγορα τὸ προ-

σπερνὰ γιὰ νὰ ὀδηγηθεῖ σὲ μιά βαθύτερη κοινωνικὴ ἀνατομία. Ἡ ἐπιθεώρηση ὅμως, ἀκόμα κι ὅταν πρόκειται γιὰ μιά "νέα ἐπιθεώρηση" μ ἔ ν ε ι στὸ χιούμορ. Ἐτσι ταυτίζεται τελικὰ μ' αὐτὸ ποὺ τὸ πολιτικὸ θέατρο ἀπὸ τὴ ρίζα του ἀντιμάχεται: τὸ ἀστικὸ θέατρο. Μόνο ποὺ, ἀντὶ νὰ κάνει τὸ κοινὸ νὰ γελά μὲ τὶς συζυγικὲς ἀπιστίες τοῦ κυρίου τάδε, τὸ κάνει νὰ γελά μὲ τὶς ξενικὲς ἐπεμβάσεις π.χ. στὴ χώρα του. Τὸ ἴδιο κάνει. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι τὸ ἴδιο: ἡ διασκεδάση. Ἄρα, ἡ ἐπιθεώρηση δὲ μπορεῖ νὰ ἔναι παρὰ μιά αὐταπάτη πολιτικοῦ θεάτρου. Αὐταπάτη τόσο τῶν δημιουργῶν τῆς, ὅταν τὴ βλέπουν κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρίσμα, ὅσο καὶ τοῦ κοινοῦ ποὺ τὴ δέχεται κάτω ἀπὸ τὸ ἴδιο πρίσμα. Τὸ Τάβανο δὲν κατάφερε νὰ ξεπεράσει αὐτὴ τὴν αὐταπάτη.

ΤΕΑΤΡ ΜΟΜΠΙΑ (Ἑλβετία)

Τὸ Τεάτρ Μομπιλ ἰδρύθηκε στὴ Γενεύη τὸ 1969 ἀπὸ τέσσερις νεαροὺς ἐπαγγελματίες ἦθοποιούς ποὺ ἀποφάσισαν ν' ἀποσπασθοῦν ἀπὸ τὸ κύκλωμα τοῦ ἐπίσημου θεάτρου καὶ νὰ δημιουργήσουν ἕνα θίασο μὲ σκοπὸ νὰ πλησιάσουν τὰ προβλήματα καὶ τὸ κοινὸ, ποὺ τὸ ἐπίσημο θέατρο παρακάμπτει. Ἡ προσπάθειά τους αὐτὴ εἶχε τόση ἐπιτυχία, ὥστε ἀπὸ τὸ 1967 ὡς τὸ 1973, τὸ Τεάτρ Μομπιλ αὔξησε τὰ στελέχη του σὲ δεκάξη, ἀνέβασε ἕξι ἔργα κι ὀργάνωσε δυὸ θεατρικὰ φεστιβάλ στὴ Γενεύη.

Στὸ Νανσύ, τὸ Μομπιλ ἐμφανίστηκε μὲ τὸ τελευταῖο του θέαμα, τὸ "Γουέστερν", μιά ὁμαδικὴ δημιουργία — παραῶδια τοῦ γουέστερν σπαγγέτι, ποὺ κι αὐτὸ μὲ τὴ σειρά του εἶναι παραῶδια τοῦ ἀντίστοιχου ἀμερικάνικου εἶδους. Ἡ ιδιοτυπία τοῦ θεάματος βρισκόταν στὸ γεγονός ὅτι οἱ ἦθοποιοὶ δὲν εἶχαν κάνει ἄλλο ἀπ' τὸ νὰ μεταφύτουν στὸ ἀμερικάνικο Γουέστ μιά σειρά ἀπὸ καταστάσεις τοῦ τόπου τους. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἄσκησαν τὴν κριτικὴ τους διπλά. Ἀπὸ τὴ μιά μεριά, κριτικὴ τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὸ γουέστερν κι ἀπὸ τὴν ἄλλη, κριτικὴ τῆς ὁμοιότητας τῆς ἑλβετικῆς καθεστηκυίας τάξης μὲ κείνη ποὺ διαγράφεται μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ κινηματογραφικὸ εἶδος.

Γιὰ τὸ "Γουέστερν", τὸ Μομπιλ υἱοθέτησε εὐστοχα τὴ μορφή τοῦ καφέ-θεάτρου. Στὸ Νανσύ, τὸ θέαμα παιζόταν μέσα στὸ μπάρ τοῦ κεντρικοῦ ἀντίσκηνου τοῦ Φεστιβάλ, ποὺ τὰ βράδια μεταμορφωνόταν σὲ "σαλοῦν". Χάρη στὸ εὐρημα αὐτό, οἱ θεατῆς ἐνσωματώνονταν στὴ δράση. Καθισμένοι γύρω στὰ γυμνά ξύλινα τραπέζια, στριμωγμένοι σὲ πάγκους ἢ ὀρθιοί, δημιουργοῦσαν ἤδη μὲ τὰ σώματά τους καὶ τοὺς καπνοὺς τῶν τσιγάρων τους μιά ἀποπνιχτικὴ ἀτμόσφαιρα μπάρ. Ἦταν οἱ ἴδιοι οἱ θεατῆς τοῦ σαλοῦν. Αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα τὴ χρωμάτιζαν μὲ τὴν παρουσία τους οἱ ἦθοποιοί. Ὡραῖες "ἀμαρ-

τωλές" σέρβιραν στους θεατές ποτά και χαϊδεύονταν άπάνω τους. Καουμπόυδες με μπαρουτοκαπνισμένα πρόσωπα άνοιγαν για ψύλλου πήδημα καυγάδες. Άλλοι πιά πέρα, καταϊδρωμένοι και ξαναμμένοι χαρτόπαιζαν κ' έπιναν, με τιά πόδια ριγμένα πάνω στό τραπέζι. Ό μπάρμαν, ό πιανίστας, ό δήμαρχος, ό στρατηγός, ό σερίφης, κανείς και τίποτα από τιά γνώριμά μας πρόσωπα και πράγματα δέν έλειπε από τούτη την πολυθόρυβη εικόνογραφία του Φάρ-Γουέστ. Μιά δράση γεμάτη εύρήματα ζετυλιγόταν μέσα σ' αυτή τήν άτμόσφαιρα. Ένα από τιά πιά σημαντικά ήταν πώς ή παράσταση είχε δυό τέλη, ένα αισιόδοξο κ' ένα άπαισιόδοξο. Στην κρίσιμη στιγμή, ένω οι λευκοί ήταν έτοιμοι νά κρεμάσουν έναν ίνδιάνο, ένας ήθοποιός σταματούσε τή δράση και ζητούσε από τό κοινό ν' άποφασίσει με ψηφοφορία ποιά από τιά δυό τέλη προτιμά. Τό κοινό συνήθως ψήφισε τό αισιόδοξο τέλος, ίσως παρασυρμένο από τό γενικό, άνάλαφρο κλίμα, ίσως πάλι και με μιά διάθεση νά εκδηλώσει τιά άντιρατσιστικά του αισθήματα. Έτσι ή παράσταση τέλειωνε μ' ένα γλέντι πού άπλωνόταν σ' όλόκληρη τήν αίθουσα.

Και πάλι έδώ, ή άντίρρηση είναι ή ίδια με κείνη πού πρόβλα στην επιθεώρηση του Τάβανο. Είναι τόσο σοβαρή ή άμφισβήτηση ώστε ό θεατής βγαίνοντας από τό θέαμα νά σκεφτεί ούσιαστικά ; "Η μήπως ό προσπατευτικός ιστός του χιοθμορ και τής διασκέδασης έπισκιάζει τόν προβληματισμό και κάνει τό θέαμα, σέ τελευταία άνάλυση, έν' άκόμα εύχάριστο δώρο χωρίς συνέπειες.

Συζήτηση με τόν Πιέρ Μπωέρ

— Πολύ λίγα είναι γνωστά για τό έλβετικό θέατρο. Θα μπορούσατε νά μου μιλήσετε για τή θεατρική κατάσταση στον τόπο σας;

ΜΠΩΕΡ : Θα σάς μιλήσω για τή γαλλική περιοχή, γιατί με τή γερμανική έχουμε σπάνια άνταλλαγές, σχεδόν δέν

Κονιότητα του Μπάρρες : αυτοσυγκέντρωση στην άρχή τής παράστασης. Η προετοιμασία των ήθοποιών για τό θέαμα κρατάει δυό όλόκληρες ώρες πριν επιτραπεί ή είσοδος στους θεατές



έχουμε έπαφή. Στη Γενεύη υπάρχουν δεκάξη θέατρα και ή "Όπερα. "Όλ' αυτά τιά θέατρα έπιχορηγούνται, μ' εξαίρεση τό Μομπίλ. Τό Μομπίλ είναι ό μόνος θίασος νέων. "Όλοι οι άλλοι άνεβάζουν κλασικό ρεπερτόριο. Στη Λωζάνη υπάρχουν τρεις τέσσερις θίασοι νέων. Άπ' αυτούς ό πιά σημαντικός είναι τό Θεατρικό Κέντρο πού διαθέτει και τεράστια οικονομικά μέσα. Υπάρχει άκόμα τό θέατρο Δημιουργία πού ένδιαφέρεται κυρίως για τήν εκπαίδευση του ήθοποιού. Σέ μιά μικρότερη πόλη υπάρχει ένα θέατρο νέων προσανατολισμένο πρός τό λαϊκό κοινό. Με τήν ομάδα αυτή είχαμε πολλές άνταλλαγές.

— Έχετε οργανώσει δυό θεατρικά φεστιβάλ στη Γενεύη. Μπορείτε νά μου πείτε τί χαρακτηρίρα είχαν αυτά τιά φεστιβάλ; Τί είδους θίασοι πήραν μέρος;

ΜΠΩΕΡ : Τό 1971 οργανώσαμε τό πρώτο. Έγινε στό ύπαιθρο, κ' ή συμμετοχή του κοινού ήταν έντελώς άωρεάν. Πήραν μέρος πολλές ομάδες νέων άπ' τή Γενεύη με κινηματογράφο, τραγούδια, μουσική, έλαφρά θεάματα κλπ. Κι άκόμα τό θέατρο τής Μαύρης Βελανιδιάς από τό Άβινιόν' ή ό Άλμπερτο Βιντάλ, ό μίμος του Πίκολο Τεάτρο. Στο δεύτερο φεστιβάλ πήραν πάλι μέρος διάφορες ομάδες από τή Γενεύη, τή Λωζάνη, τή Γκρενόμελ, κι ό θίασος του Palais des Merveilles του Παρισιού. Τό Μομπίλ έμφανίστηκε τήν πρώτη φορά με τό "Περιμένοντας τό Γκοντό" του Μπέκετ. Τό χ'αμε παίξει στό ύπαιθρο σέ μιά κυκλική σκηνή περιτριγυρισμένη με σκουπίδια. Χρησιμοποιήσαμε τό μοτίβο του κλόουν και τής άρένας του τσίρκου. Τή δεύτερη φορά παρουσιάσαμε τό "Γουέστερν".

— Πώς άντιμετωπίσατε τιά έξοδα των φεστιβάλ, τή στιγμή μάλιστα πού ούτε έπιχορήγηση παίρνετε, ούτε εισιτήρια είχατε;

ΜΠΩΕΡ : Μ' έράνους. Και μάλιστα τιά καλύψαμε.

— Είπατε πώς άνεβάσατε τό "Περιμένοντας τό Γκοντό" του Μπέκετ. Η πρώτη δημιουργία του Μομπίλ ήταν πάλι ένα έργο του Μπέκετ, τό "Τέλος του Παιχνιδιού". Πώς εξηγείται ή παρεμβολή του Μπέκετ σ' ένα θέατρο όπως τό δικό σας, πού δηλώνει ότι έχει καθαρά πολιτική κατεύθυνση;

ΜΠΩΕΡ : Άνεβάσαμε τό "Περιμένοντας τό Γκοντό" γιατί είναι ώραίο έργο και θέλαμε νά τό παίξουμε. Κάνουμε αυτό του μ'ς άρέσει νά κάνουμε. Δουλεύουμε για τήν ευχαρίστησή μας. Ένα από τιά μεγάλα μας όνειρα μάλιστα είναι ν' άνεβάσουμε Σαίξπηρ. Υπήρχε όμως και κάτι άλλο. Θέλαμε ν' άπαντήσουμε σ' όσους μ'ς κατηγορούσαν ότι καταφεύγαμε στό πολιτικό θέατρο γιατί ήμασταν μέτριοι ήθοποιοί και δέ μπορούσαμε νά παίξουμε ένα έργο με πιά σύνθετες άπαιτήσεις. "Όσο για τό πολιτικό θέατρο, καταπιανόμαστε μ' αυτό γιατί είναι κάτι πού λείπει όλότελα από τή Γενεύη.

— Πώς λειτουργεί πολιτικά τό θεατρό σας μέσα στό χώρο του;

ΜΠΩΕΡ : Αυτό πού θέλουμε είναι νά ραγίσουμε επιτέλους αυτή τήν εικόνα τής ειδυλλιακής Έλβετίας. Γιατί πίσω από τήν ήρεμη επιφάνεια, ό τόπος μας είναι μιά άρένα όπου δίνει και παίρνει ή παγκόσμια κερδοσκοπία. Άκόμα υπάρχουν μερικά βασικά και χρόνια προβλήματα πού καμουφλάρονται κι άγνοούνται κ' είναι καιρός νά καταγγελθούν. Νά σκεφτείτε ότι από τιά 6.000.000 του πληθυσμού τής Γενεύης, τό 1.000.000 είναι εργάτες Ιταλοί και Ισπανοί πού ζούν σέ παραπήγματα.

— Τι άκριβώς σχέση έχει τό "Γουέστερν" με τήν έλβετική πραγματικότητα;

ΜΠΩΕΡ : Είναι μιά έπίθεση ένάντια στην καθεστηκία τάξη τής Γενεύης πού άνέχεται και γίνεται συνένοχος στον παγκόσμιο άποικιοκρατισμό. Υπάρχουν πολλά στοιχεία στό κείμενο και στη δράση του έργου πού τιά χ'ουμε μεταφέρει ατύτσια, άπ' τήν πολιτική ζωή τής Γενεύης στό Φάρ Γουέστ. Οι πατριωτικοί λόγοι π.χ. είναι με μερικές φράσεις μονάχα άλλιοωμένες, οι λόγοι άκριβώς πού εκφωνήθηκαν από πολιτικές και στρατιωτικές προσωπικότητες τής Γενεύης στίς πατριωτικές τοπικές γιορτές. Υπουργός Πολιτισμού τής Γενεύης είναι μιά γυναίκα. Τίς δικές της γνώμες και τιά λόγια

→

Τό "Άποχωρητήριο" από τήν Κονιότητα του Μπάρρες. Η σκηνή του βασανισμού του κεντρικού ήρωα. Τολμηρή κι άπελευθερωμένη, σαρώνει κάθε άντίσταση συμμετοχής του θεατή



των συνεργατών της άκοιμης από το στόμα της μαντάμ Λιλί, της πατρόνας του σαλόνι. Η πυρκαγιά που αναφέρεται στο έργο υπαινίσσεται την πυρκαγιά του 1971, όταν νεαροί έβραλαν φωτιά στα ξύλινα περίπτερα που είχαν στηθεί για την έθνική μας γιορτή. Όσο για την άπεργία των "Κινέζων εργατών", αυτή φέρνει στο νου την άπεργία της γραμμής του Σαιν-Γκοτάρ το 1873.

— Δέν έχετε πρόβλημα λογοκρισίας στη Γενεύη;

ΜΠΩΕΡ: Πολιτική λογοκρισία δέν υπάρχει. Οί πιέσεις άσκούνται από την κυβέρνηση μέ πλάγια μέσα. Ένα άπ' αυτά είναι οί ειδικές φορολογίες. Υπάρχει όμως άυστηρή λογοκρισία ήθών. Πρίν ένα χρόνο είχαμε ετοιμάσει ένα θέαμα προορισμένο νά παιχτεί στό δρόμο — μιά μορφή θεάτρου πού πάντα μās γοίτευε. Τό 'χαμε έμπνευστεί από τή ζωή του Μπωμαρσαί. Δυστυχώς άπαγορεύτηκε από τή λογοκρισία ήθών πού 'χει ανάλαβει τήν προστασία τής νεότητας.

— Πώς ξεκίνησε ή δημιουργία του "Γουέστερν";

ΜΠΩΕΡ: Είχαμε άνεβάσει πρίν διάφορα έργα πού 'θιγαν τά προβλήματα πού μās άπασχολούν, όπως τό "Mac Bird" του Μπ. Γκάρσον ή τό "Μιά τρικυμία" του Α. Σεζαίρ. Όμως, προχωρώντας, διαμορφώθηκε μέσα μας ή ανάγκη νά θίξουμε συγκεκριμένα τήν έλβετική πραγματικότητα κ' ιδιαίτερα τά προβλήματα τής Γενεύης. Έτσι άποφασίσαμε μιά κ' έργο κατάλληλο δέν υπήρχε νά τό φτιάξουμε μόνοι μας. Άπ' αυτή τήν ανάγκη κ' από τό έρέθισμα πού στάθηκε γιά μās τό γουέστερν σαπυγγέτι γεννήθηκε τό "Γουέστερν".

— Τί μέθοδο χρησιμοποιήσατε γιά νά οδηγηθείτε στό τελικό αποτέλεσμα;

ΜΠΩΕΡ: Τήν ίδια πού άκολουθούμε σ' όλες μας τίς ομαδικές δημιουργίες. Πρώτα μιά ομάδα προετοιμασίας, πού άποτελείται από πέντε ή έξη ήθοποιούς, διαλέγει θέμα, ιδέες, καταστάσεις και πρόσωπα, φτιάχνει ένα βασικό σενάριο και τό παρουσιάζει στους υπόλοιπους. Μέ βάση τά ντοκουμέντα πού 'χει προσφέρει ή ομάδα προετοιμασίας άρχίζουμε όλοι ν' αυτοσχεδιάζουμε και βαθμιαία σταθεροποιούμε τή μορφή και τό κείμενο του θεάματος. Η ομάδα προετοιμασίας βέβαια δέ διαλύεται άλλα συνεχίζει και σ' αυτό τό στάδιο νά λειτουργεί. Κάνει τή σύνθεση. Τέλος άρχίζουν οί συστηματικές πρόβες. Η σκηνοθεσία τότε καταγράφεται τελειωτικά όπως γίνεται μ' ένα έργο συγγραφέα.

— Δηλαδή άποκλείετε τόν αυτοσχεδιασμό τήν ώρα τής παράστασης.

ΜΠΩΕΡ: Παρόλο πού σ' αυτή τή βραδιά του Γουέστ όλα μοιάζουν τόσο αυθόρμητα, στην πραγματικότητα είναι ρυθμισμένα ως τήν παραμικρή λεπτομέρεια. Η έντύπωση ελευθερίας πού δίνεται άπ' αυτή τή μορφή θεάτρου πού διαλέξαμε — τό καφέ - θέατρο — όφείλεται σέ μιά δουλειά άκριβή κ' άπόλυτα άυστηρή.

— Πόσο χρόνο άπ' τή διάρκεια τής παράστασης καλύπτει τό κείμενο;

ΜΠΩΕΡ: Τό κείμενο είναι πάρα πολύ σύντομο. Καμιά δεκαπενταριά δακτυλογραφημένες σελίδες γιά μιάμιση ώρα θέαμα. Δέν έχει βέβαια γραφτεί μέ λογοτεχνικές αξιώσεις. Είναι μονάχα ντοκουμέντο δουλειάς. Περισσότερο άπ' τό κείμενο μās ενδιαφέρει ή άτμόσφαιρα, τό όπτικό στοιχείο, ή παρωδία τής παρωδίας.

— Γιατί διαλέξατε τή μορφή του καφέ-θεάτρου γιά τούτο τό θέαμα;

ΜΠΩΕΡ: Γιατί μās πρόσφερε τήν εύκαιρία νά δημιουργήσουμε μιά σχέση πιδ άμηση μέ τους θεατές. Κι όχι μονάχα αυτό. Χάρη στό καφέ-θέατρο μporέσαμε νά πλησιάσουμε ένα καινούριο κοινό. Τό μπάρ είναι ένας χώρος όπου πηγαινούν άτομα πού δέν πηγαινούν στό θέατρο.

— Σέ ποιό κοινό άπευθύνεται τό "Γουέστερν";

ΜΠΩΕΡ: Ό σκοπός μας ήταν νά φτιάξουμε ένα θέαμα γιά τό λαϊκό κοινό, πού νά 'χει τήν άπήχηση μιάς έπιθεώρησης, μιάς έπιθεώρησης όμως άμείλικτης. Μπορούμε νά πούμε ότι πετύχαμε κάτι σημαντικό. Καταφέραμε νά προσελκύσουμε έκτός από τό συνηθισμένο μας κοινό σπουδαστών και διανοούμενων, μεγάλο άριθμό ανθρώπων πού δέν πηγαινούν ποτέ στό θέατρο κ' άνάμεσα σ' αυτούς πολλούς εργάτες. Τό "Γουέστερν" είναι μιά προσπάθεια νά σπάσουμε κάθε δεσμό μέ τό πειραματικό θέατρο πού άπευθύνεται σέ μιά έλίτ.

ΤΕΑΤΡΟ ΚΑΜΠΕΣΙΝΟ ΝΤΕΛ ΤΙΟ ΧΑΒΙΕΡ (Περού)

Τό Τεάτρο Καμπεσίνο ντέλ Τίο Χαβιέρ (2) έχει πάρε τ' όνομά του άπό ένα Περουβιανό ήρωα : τό Χαβιέρ Έρά. Άρχισε νά λειτουργεί τό 1972 κ' από τότε γυρίζει στα χωριά του Περού παίζοντας σύντομα έργα στη διάλεκτο Κέτσουα.

Άπό τήν πλευρά τής μορφής είναι ένα κουκλοθέατρο παραδοσιακό — ένα κουτί μέ μικρό θύνοιγμα, μέ ζωηρόχρωμες μαριονέτες όχι μεγαλύτερες άπό σαράντα έκατοστά, πού τίς χειρίζονται δύο άτομα, μπρός από ζωγραφιστά φόντα. Η όπτική του λιτότητα και τά λαϊκά στοιχεία πού χρησιμοποιεί στα χρώματα και στα κοστούμια, τό βοηθούν ν' άφομοιώνεται άβίαστα και ν' αναπτύσσει μιά σχέση ισότητας μέ τους χωρικούς, πού σ' αυτούς άπευθύνεται.

Τό Τεάτρο Καμπεσίνο ντέλ Τίο Χαβιέρ άνήκει περισσότερο στόν τομέα τής πολιτικής παρά του θεάτρου. Τό θέατρο δέν είναι γι' αυτό παρά ένα όργανο πού έξυπηρετεί τόν κοινωνικοπολιτικό άγώνα. Έπομένως, εδώ κάθε θεατρικό κριτήριο περνά σέ δεύτερο πλάνο.

Παραθέτουμε τό μανιφέστο του θεάτρου, γραμμένο από τους δύο πρωτεργάτες του, τή Μάρτα Καμπάνα και τόν Άρτουρο Γουτιέρρες :

«Ερχόμαστε από τό Κοΐσκο του Περού, λίκνο του πολιτισμού των Ίνκας, όπου βρίσκει κανείς τίς πιδ άπίστευτεζάντι θέσεις, τόσο στα τοπία όσο και στόν πληθυσμό.

Έκεί κάτω ό άνθρωπος σήμερα παλεύει γιά νά ελευθερωθεί από ένα παρελθόν καμωμένο από τή χειρότερη εκμετάλλευση και τήν πιδ άκραία εξάρτηση. Πάνω από τό ένα τρίτο του πληθυσμού είναι άγρότες. Οί άγρότες είναι συγκεντρωμένοι σέ κοινότητες, μέ τά παραδοσιακά συστήματα έπιβίωσης και μιά πολύ λογική δυσπιστία άπέναντι σέ κάθε τι πού 'ρχεται άπ' έξω, σέ κάθε τι πού δέν είναι ό κόσμος τους.

Πώς νά φτάσουμε ως αυτούς; Άν δεχτούμε νά γίνουμε μαθητές του πιδ σοφού και του πιδ γενναϊόδωρου άπ' όλους τους δασκάλους, δηλαδή του λαού, σταδιοδρομία άνεξάντλητη όμορφιάς, έξέγερσης και δημιουργικής δουλειάς...

Πώς νά φτάσουμε ως αυτούς; Άν τά παραδοσιακά μέσα επικοινωνίας, έξαιτίας τόσο τής γεωγραφικής όσο και τής πολιτικής άπόστασης, δέ μporοϋν νά τους άγγίξουν...

Πώς νά κάνουμε νά ξανάνοησουν αυτά τά βλέμματα πού 'χουν σβήσει άπ' τόν καιρό, από τή δυσπιστία, από τήν εκμετάλλευση αιώνων...

Πώς νά τους κάνουμε νά καταλάβουν ότι οί παλιές κακοήθειες των πολιτικών και των άλλων πολιτικάντηδων δέ μporοϋν νά ξεριζωθούν άπ' τή γη άν ό λαός δέν όργανωθεί κ' άν δέν προχωρήσει μέ τά ίδια του τά προβλήματα και τίς ίδιες του τίς λύσεις...

Στόχος πραγματικά πολύ δύσκολος, πού προσπαθούμε νά βγάλουμε πέρα σάν ομάδα καλλιτεχνική μέ πολλή μικρές μαριονέτες, γέριες σάν τόν άνθρωπο και βγαλμένες από τόν ίδιο τό λαό.

Άνάμεσα στους άγρότες και τους έπαναστατημένους εργάτες βρίσκουμε, έξαιτίας τόσο τής προοπτικής γιά τή δουλειά μας, μέ γέλια, μέ κόλπα και μέ παραδείγματα από τήν καθημερινή ζωή.

Προσπαθούμε, χάρη στις μαριονέτες νά κάνουμε πιδ ικανή και πιδ συνειδητή ατή τή μεγάλη πλειοψηφία των περιθωριακών ομάδων πού 'ναι οί αναλφάβητοι και πού ή γλώσσα τους δέ διαθέτει καν γραφή.

Οί μαριονέτες πού μιλοϋν τή γλώσσα τους, πού φοροϋν τά ρούχα τους, καθρεφτίζοντας τή ζωή τους και τά προβλήματά τους, δέν ξυπνοϋν τή δυσπιστία όπως άλλα μέσα πού τους είναι ξένα — αντίθετα γίνονται δεκτές μ' έκπληξη και χαρά.

Πέρα άπ' αυτό οί παραστάσεις μας προσπαθούν κάθε φορά νά δείξουν ότι οί μαριονέτες είναι ένα μέσο, ένα όργανο γιά νά εκφραστεί κανένας. Κι αυτό τό μέσο θέλουμε νά τό διαθέσουμε στους ίδιους τους χωρικούς, δείχνοντας τους πώς νά φτιάχνουν οί ίδιοι μαριονέτες άντλώντας έργα από τό φολκλόρ τους κ' από τους μύθους τους. Έτσι, μέ τίς χωριάτικες μαριονέτες παίξει τό Τεάτρο Καμπεσίνο ντέλ Τίο Χαβιέρ, μ' άπλότητα.

Η δουλειά μας δέ θά 'χε νόημα άν δέν ήταν μιά συνεισφορά, μέσα στό μέτρο των δυνατοτήτων της, στην ελευθέρωση του λαού μας».

(2) Καμιά σχέση δέν έχει τούτη ή ομάδα μέ τό γνωστό Τεάτρο Καμπεσίνο τής Καλιφόρνιας, πού διευθύνει ό Α. Μ. Βαλέτζ.



Ἡ ομάδα τῆς Καντελάρια βρίσκεται, πάντα, σὲ κίνηση. Ἐδῶ, παίζει στὴν πλατεία ἑνὸς χωριοῦ γιὰ ἓνα πραγματικὰ λαϊκὸ κοινὸ

ΟΜΑΔΑ ΤΗΣ ΚΑΝΤΕΛΑΡΙΑ (Κολομβία)

Ἡ Ὁμάδα τῆς Καντελάρια εἶναι ἡ θεατρικὴ πτέρυγα τῆς Casa de la Cultura, ποὺ ἰδρύθηκε στὴ Μπογοτᾶ τὸ 1966 μὲ βασικὸ σκοπὸ νὰ δημιουργήσει *“ἓνα ἔθνικὸ θέατρο καινούριο καὶ αὐθεντικὸ”*. Ἡ ομάδα αὐτὴ διευθύνεται ἀπὸ τὸ Σαντιάγο Γαρσία.

Τὸ Μάρτη τοῦ 1972, συμμετέχοντας στὸ φόρο τιμῆς ποὺ ἡ κολομβιανὴ ἐργατικὴ τάξη ἀπόδωσε στὸ Χοσὲ Ἀντόνιο Γαλάν — ἥρωα τῆς ἐξέγερσης τοῦ κολομβιανοῦ λαοῦ ἐναντία στους Ἴσπανούς, τὸ 1781 — ἡ Καντελάρια δημιούργησε ἓνα θέαμα βασισμένο σ’ αὐτὴ τὴν ἐξέγερση καὶ μὲ κεντρικὸ ἥρωα τὸν Ἀντόνιο Γαλάν. Γιὰ τὴν προετοιμασία τοῦ θεάματος ἀκολουθήθηκε μιὰ πορεία πολὺ συγγενικὴ μὲ κεινὴ ποὺ χάραξε τὸ θέατρο τοῦ Ἡλίου μὲ τὸ *“1789”*. Ὁμαδικὴ δουλειά - μελέτη τῶν ντοκουμέντων - αὐτοσχεδιασμοὶ - σύνθεση. Τὸ θέαμα ποὺ δημιουργήθηκε ἔτσι συγκεντρώνει δεκατέσσερα ἐπεισόδια κ’ ἐρμηνεύεται ἀπὸ δέκα ἡθοποιούς. Εἶναι τὸ *“Ἐμεῖς οἱ κοινοὶ ἄνθρωποι”* ποὺ ἡ ομάδα παρουσίασε καὶ στὸ Νανσύ.

Τὸ *“Ἐμεῖς οἱ κοινοὶ ἄνθρωποι”* παίχτηκε σ’ ἓνα κλειστὸ γήπεδο μπάσκετ, μὲ ξύλινες κερκίδες γύρω, σὲ σχῆμα Π. Ἐνας χώρος ἀπόλυτα λιτός, ὅπου κυριαρχοῦσε ἡ ἀξεστη αἴσθησις τοῦ ξύλου. Μέσα στὸν ἄνθρωπο κινήθηκαν οἱ ἡθοποιοὶ χωρὶς σκηνακὰ, μὲ τὰ πόδια ἀπλὰ κοστούμια, μ’ ἐλάχιστη ἀξεσουάρ, μ’ ἐνιαῖο ἐπίπεδο φωτισμὸ. Μοναδικὸς τους πλοῦτος τὸ πάθος, ὁ ἐνθουσιασμὸς καὶ ὁ δυναμισμὸς τους στὴ φωνὴ καὶ τὴν κίνηση. Αὐτὴ ἡ λιτότητα, ποὺ ἔφτανε ὡς τὴ φτώχεια, ἔδινε στὸ θέαμα μιὰ ἰδιαίτερη εὐκίνησι. Ἦταν φανερό πὼς τὸ *“Ἐμεῖς οἱ κοινοὶ ἄνθρωποι”* δὲν εἶχε φτιαχτεῖ γιὰ νὰ ριζώσει σ’ ἓνα συγκεκριμένο χωρὸ, ἀλλ’ ἀντίθετα γιὰ νὰ μεταφέρεται εὐκολὰ ἀπὸ συνοικία ἀπὸ συνοικία καὶ ἀπὸ χωριὸ σὲ χωριὸ.

Μέσα ἀπ’ αὐτὴ τὴν χρῆσις τοῦ χώρου οἱ ἡθοποιοὶ πέτυχαν ἓνα ἐμφῆ ἀποστασιοποίησης, τὸ πιο πρωτότυπο ἴσως τῆς παράστασης. Κατὰ τ’ ἄλλα εἶχαν καταφύγει στὶς στερεότυπες τεχνικὲς: ἀλλαγὲς ρόλων, ντύσιμο μπροστὰ στὸ κοινὸ, ἔλλειπτικὴ ἀπεικόνισις διαφορετικῶν τύπων μὲ τὴ βοήθεια ἀπλῶν ἀξεσουάρ.

Σὰν ἐπίτευγμα σκηνακὸ τὸ *“Ἐμεῖς οἱ κοινοὶ ἄνθρωποι”* δὲν ξεχώριζε. Ἦταν ὅμως συγκινητικὴ μιὰ εἰδικὴ αἴσθησις ἐντιμότητας καὶ λαϊκῆς ἀγνότητας, ὅπου ἀκτινοβολοῦσε ἡ παρουσία τῶν ἡθοποιῶν. Ὅλες οἱ ἀρετὲς τοῦ θεάματος πρέπει ν’ ἀναζητηθοῦν στὴ λειτουργικότητα καὶ τὴ μαχητικότητά του σὲ συνάρτησι μὲ τὸν ἰθαγενῆ κοινωνικὸ του χῶρο.

Συζήτηση μὲ τὸ Σαντιάγο Γαρσία

— *Τί κάνατε πρὶν ἀσχοληθεῖτε μὲ τὸ θέατρο;*

ΓΑΡΣΙΑ: Ἦμουν ἀρχιτέκτονας. Ἐχῶ σπουδάσει ἀρχιτεκτονικὴ τέσσερα χρόνια στὴν Κολομβία καὶ ἔλλα τέσσερα στὴν Εὐρώπη. Στὴν Ἀγγλία, τὴ Γαλλία, τὴν Ἰταλία, τὴ Σουηδία. Γυρίζοντας, δούλεψα σάν ἀρχιτέκτονας στὴν Κολομβία. Μιά μέρα ἐγκατέλειψα τὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Τώρα κλείνω δεκαπέντε χρόνια στὸ θέατρο.

— *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἐπηρεάζει τὴ θεατρικὴ σας δουλειά;*

ΓΑΡΣΙΑ: Μὲ ἀπασχολεῖ πάντα ἡ λειτουργικὴ κατανομή τοῦ χώρου. Πὼς μπορεῖ νὰ γεμίσει μὲ δράσις ὁ χώρος ἑνὸς θεάματος. Ἀλλάζουμε ἐλάχιστα τὸ χωρὸ. Ἐπιδιώκουμε μάλλον νὰ χρησιμοποιοῦμε ὅ,τι ὑπάρχει. Αὐτὸ τὸ ἀντιμετωπίζουμε καὶ μὲ αὐτοσχεδιασμούς. Ἐκτός ἀπὸ τοὺς λεκτικοὺς αὐτοσχεδιασμούς ποὺ κάνουν οἱ ἡθοποιοὶ αὐτοσχεδιάζουν καὶ κινητικὰ μέσα στὸν ἄνθρωπο τὴν διάρκειά τῆς παράστασης.

— *Οἱ ἡθοποιοὶ τῆς ὁμάδας σας ἀπὸ ποιά κοινωνικὴ τάξι προέρχονται;*

ΓΑΡΣΙΑ: Αὐτὴ τὴ στιγμὴ, οἱ περισσότεροι προέρχονται ἀπὸ στρώματα ἐργαζομένων. Ἐχουμε δυὸ ψαράδες, ἓνα σωφὲρ — ἐργατικὰ στοιχεῖα ἀδιάκοπα ἀφομοιώνονται στὸ θεατρὸ μας. Ὅταν ἀρχίσαμε, οἱ ἡθοποιοὶ ἦταν κυρίως φοιτητές.

— *Οἱ ἡθοποιοὶ σας ἔχουν κάποια ἐκπαίδεσις ἢ ἐκπαιδεύονται ἀπὸ σᾶς;*

ΓΑΡΣΙΑ: Ἐκπαιδεύονται ἀπὸ μᾶς. Δὲν ὑπάρχουν θεατρικὲς σχολὲς στὴν Κολομβία, ὅπως δὲν ὑπάρχει καὶ αὐτὸ ποὺ στὴν Εὐρώπη ἀποκαλεῖται *“παραδοσιακὸ”* ἢ *“ἐμπορικὸ”* θέατρο. Οἱ θεατρικὲς ὁμάδες στὴν Κολομβία εἶναι ἐντελῶς ἀνεξάρτητες κ’ ἔχουν ποικίλη σύστασι. Γι’ αὐτὸ καὶ μποροῦν ἀδέσμευτα νὰ προσπαθῶσιν νὰ προσεγγίσουν τὸ λαϊκὸ κοινὸ. Οἱ

ήθοιοι λοιπόν εκπαιδεύονται μέσα στο θίασο με μαθήματα και σεμινάρια που αναλαμβάνουν τέσσερις πέντε από την ομάδα μας, οι πιο παλιοί. Η εκπαίδευσή τους συγκεντρώνεται σ' ένα κεντρικό πρόβλημα: πώς θα καταφέρουν ν' αποβάλουν το φόβο τους νά εκφράζονται. Ταυτόχρονα η εκπαίδευσή τους είναι και ιδεολογική. Μαθαίνουν την πραγματικότητα του τόπου τους και αναζητούν τρόπους για νά την εκφράσουν. Η εκπαίδευση των ήθοιων κρατά δυό χρόνια. Καμιά φορά παίρνουν μέρος στην παράσταση, σά βοηθητικά πρόσωπα, ήθοιοι που βρίσκονται στο δεύτερο χρόνο της εκπαίδευσής τους.

— Πώς είναι οργανωμένη η Καντελάρια;

ΓΑΡΣΙΑ: Έχουμε ένα σπίτι που μās ανήκει. Κάθε πρωί κάνουμε εκεί τέσσερις ώρες πρόβα. Τρώμε όλοι μαζί. Το απόγευμα άλλες τέσσερις ώρες δουλεύει ο καθένας στο επάγγελμά του — απ' τις δυό μέχρι τις έξι. Απ' τις έπτά ως τις δέκα κάθε βράδυ δίνουμε παράσταση. Όλα τά χρήματα που κερδίζουμε τά ξοδεύουμε για τή συντήρησή μας. Όσα μās απομένουν τά διαιρούμε σέ ίσα μέρη και τά μοιράζουμε μεταξύ μας. Παράλληλα εκπαιδεύουμε καθημερινά τά καινούρια μέλη τής ομάδας.

— Με ποιό τρόπο δουλέγατε τόν "Εμείς οι κοινοί άνθρωποι";

ΓΑΡΣΙΑ: Τό θέαμα αυτό προετοιμάστηκε με πολλή μελέτη. Τήν πρώτη περίοδο δουλειάς τήν αφιερώσαμε όλοι στη μελέτη των ντοκουμέντων τής επανάστασης τού 1781 που χάμε σά θέμα μας. Αναζητήσαμε λεπτομέρειες, π.χ. τήν τιμή τού κρέατος ή μιάς αγελάδας εκείνη τήν εποχή. Η άκμα, πώς μπορούσε νά επηρεαστεί ή ζωή ενός εργάτη - καλλιεργητή καπνού, οί οικογενειακές του σχέσεις από τύ πολιτικά γεγονότα. Έπειτα αυτόσχεδιάσαμε πάνω σ' όσα δέν ξέραμε. Προσπαθήσαμε νά γνωρίσουμε τή σκέψη ενός χωρικού. Ποιές εικόνες δημιουργούσαν στο μυαλό του. Η χαρά π.χ. είναι σά δέντρο. Προσπαθήσαμε νά διδαχτούμε απ' τή σοφία τού χωρικού. Ν' άφομοιώσουμε τή διαφορά των δικών του ρυθμών απ' τούς δικούς μας. Μ' αυτό τόν τρόπο δημιουργήσαμε πίνακες που τά θέματά τους χρησίμεψαν σάν ένα είδος βιβλιογραφίας για τούς ήθοιους. Άκολούθησε ή σύνθεση. Όλοκληρή ή έπεξεργασία κράτησε έννιά μήνες. Τό θέαμα ήταν έτοι-

μο τόν Μάρτη τού 1972. Από τότε: τόν παίζουμε σχεδόν καθ: μέρα.

— Για ποιό κοινό παίζετε;

ΓΑΡΣΙΑ: Παλιά παίζαμε για τή μικροαστική ιντελιγκέντσια. Έδω και τέσσερα χρόνια όμως ταξιδεύουμε πολύ στά χωριά, στά δάση, παίζουμε για τούς εργάτες, για τούς αγρότες που δουλεύουν στήν άκρη τής ζούγκλας τού Άμαζόνιου. Παίζουμε και για τά σχολεία, στις αυλές των σχολείων. Τό "Εμείς οί κοινοί άνθρωποι" έχει παιχτεί διακόσιες φορές. Απ' αυτές, τις εκατόν είκοσι σέ συνδικάτα, σέ πλατείες, στο ύπαιθρο, σ' εργατικές συνοικίες. Τις υπόλοιπες παίχτηκε σ' αίθουσες. Έχουμε άκόμα ταξιδέψει στή Λατινική Άμερική. Στή Χιλή, παίξαμε σέ πανεπιστημιακά κέντρα. Βλέπετε, για μās είναι βασικό νά κάνουμε θέατρο για τις εργαζόμενες τάξεις. Γι' αυτό ακριβώς και προσπαθούμε νά φέρνουμε τά θεαματά μας κοντά σ' εκείνους που τούς άφορούν.

— Πώς αντιδρά τόν κοινό σας; Έχετε αντιμετώπισει περίπτωση σπινεργασίας με τόν εργατικό κοινό;

ΓΑΡΣΙΑ: Τό κοινό αντιδρά έντονα με γέλια, με σχόλια, με χειροκροτήματα τήν ώρα τής παράστασης. Απ' τή δική μας πλευρά, τόν καλούμε διαρκώς σέ συμμετοχή. Έχουμε δώσει παραστάσεις άνοιγοντας διάλογο με τούς εργάτες. Απ' αυτή μάλιστα τή διεργασία, που κράτησε ένα μήνα, τροποποιήσαμε σιγά σιγά τούτο τόν έργο μας.

— Ποιά άποβλέπετε με τόν "Εμείς οί κοινοί άνθρωποι";

ΓΑΡΣΙΑ: Θέλουμε νά δείξουμε τά προβλήματα τής επανάστασης. Αναλύουμε τήν περίπτωση μās λαϊκής επανάστασης — τόν θάνατο τού άρχηγού, τή διάσπαση. Πρόκειται για μιά μονάχα βαθμίδα τού άγώνα.

— Οί άρχές πώς αντιδρούν στή δουλειά σας;

ΓΑΡΣΙΑ: Η κυβέρνηση είναι πολύ έπιφυλακτική άπέναντι μας. Παρόλο όμως που μ'αστε γνωστοί στους εργατικούς κύκλους δέν παίρνουν κανένα μέτρο ενάντιον μας.

— Υπάρχει θεατρική λογοκρισία στήν Κολομβία;

ΓΑΡΣΙΑ: Όχι. Ούτε τά κείμενα λογοκρίνονται ούτε οί παραστάσεις. Η λογοκρισία είναι έμμεση. Οικονομική. Είτε με τήν έλλειψη έπιχορηγήσεων, είτε μ' όρισμένα έκτακτα οικονομικά μέτρα, ή κυβέρνηση, όταν έβλεπε, παρεμποδίζει τή δραστηριότητα των θιάσων.

— Έχετε κανένα τρόπο άυτοπροστασίας άπέναντι σ' αυτά τά μέτρα;

ΓΑΡΣΙΑ: Έχουμε ιδρύσει μιά Συντεχνία Θεάτρου για ν' άποφεύγουμε κινδύνους όπως τά αντιθεατρικά κυβερνητικά μέτρα. Στή συντεχνία αυτή συμμετέχουν οί σαράντα περίπου άνεξάρτητες ή πανεπιστημιακές θεατρικές ομάδες που υπάρχουν στήν Κολομβία. Σκοπός τής συντεχνίας είναι νά κάνει τόν θέατρο τού τόπου μας ένα θέατρο ζωντανό, ικανό ν' αναλαμβάνει τούς κινδύνους μιάς άμεσης άνάμιξης στήν πάλη των τάξεων. Θά σάς φέρω ένα παράδειγμα. Σέ μιά περίπτωση, ή κυβέρνηση άποφάσισε νά επιβάλει φορολογία στά θεατρικά εισιτήρια. Τότε ή συντεχνία όργάνωσε μιά μεγάλη διαδήλωση στους δρόμους. Πλαισιωμένοι από μιά τεράστια μάζα σαράντα χιλιάδων άτόμων, πορευτήκαμε μέχρι τόν Δημαρχείο και πετύχαμε με τή διαμαρτυρία μας τήν κατάργηση τής φορολογίας. Έκτός όμως από τή συντεχνία αυτή, υπάρχει κι ό Σύνδεσμος Πανεπιστημιακών Θεάτρων που περιλαμβάνει τριάντα περίπου ομάδες. Γιατί, στήν Κολομβία, υπάρχουν όγδόντα πανεπιστήμια αυτή τή στιγμή. Μή σάς ξεγελά αυτός ό αριθμός. Δέ σημαίνει ότι ή εκπαιδευτική στάθμη είναι ύψηλη στόν τόπο μας. Αντίθετα. Από τά 24.000.000 τών κατοίκων, τόν 50% είναι αναλόφητοι. Τά πανεπιστήμια είναι τόσο πολλά γιατί στήν πραγματικότητα πρόκειται για ιδιωτικές έπιχειρήσεις που κατευθύνονται από ξένα κεφάλαια. Τά ιδρύουν συνήθως ίησούιτες κληρικοί.

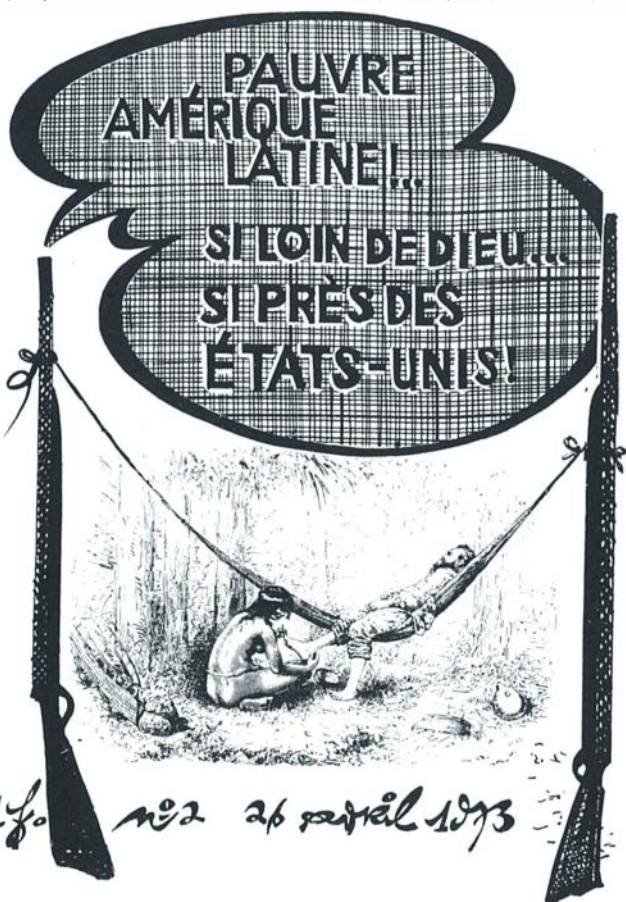
— Κ' οί άλλες ομάδες που μού αναφέρατε έχουν τόν ίδιο προβληματισμό κι αντίστοιχη λειτουργία με τή δική σας;

ΓΑΡΣΙΑ: Ναι.

— Άρα και τόν άποτέλεσμα, τά θέαματα δηλαδή που δημιουργείτε, θά πρέπει νά ναι παρεμφερή.

ΓΑΡΣΙΑ: Βέβαια. Έχουν μάλιστα άρχίσει νά εμφανίζονται εργατικοί θίασοι που τούς άπαρτίζουν χωρικοί και που δουλεύουν με τόν ίδιο τρόπο. Τό άγροτικό θέατρο γίνεται πραγματικότητα στόν τόπο μας. Κάποτε μάλιστα παρακολούθησαμε μιά παράσταση ενός τέτοιου αυτόδημιούργητου θιάσου σέ μιά άπρόσιτη περιοχή στή ζούγκλα τού Άμαζόνιου. Μās

"Η "Εφημερίδα τού Φεστιβάλ", καστική όπως πάντα, βρίσκει τήν εύκαιρία νά σχολιάσει με τόν γνώριμο τρόπο της τή Λατινοαμερικάνικη παρουσία: «Καημένη Λατινική Άμερική!.. Τόσο μακριά απ' τόν Θεό!.. Τόσο κοντά στις Ήνωμένες Πολιτείες!»





“Εμείς οι κοινοί άνθρωποι” από την κολομβιανή ομάδα της Καντελάρια. Λαϊκές φυσιογνωμίες, μαχητικό πάθος κ’ εντιμότητα

έκανε κατάπληξη το γεγονός ότι, παρόλο που δεν είχαν έρθει ποτέ σ’ επαφή με τη δουλειά μας, το πρώτο μέρος του θεάματός τους ήταν απaráλλαχτο με το πρώτο μέρος του δικού μας.

— Δεν σās είναι λοιπόν καν άναγκαία ή μοναδικότητα της δημιουργίας σας;

ΓΑΡΣΙΑ: ‘Αντίθετα, η ταύτιση μās δίνει τη δυνατότητα να συνεργαζόμαστε. Μιά φορά συγκεντρωθήκαμε δεκατέσσερις θίασοι στη Μπογοτά και κάναμε ένα σεμινάριο πάνω στα προβλήματα του θεάτρου στο ύπαιθρο. Στο τέλος του σεμιναρίου παρουσιάσαμε ένα έργο όλου μαζί σε μία εργατική συνοικία όπου κάναμε και τις πρόβες μας. Έτσι είχαμε την ευκαιρία ν’ αποκαταστήσουμε πολλές επαφές με τους εργάτες. Είναι πλεονέκτημα αυτή η ομοιότητα.

ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΜΠΑΪΡΕΣ (‘Αργεντινή)

«Αν πετύχουμε θά ‘χει αποδειχτεί ότι το πείραμα αυτό μπορεί να ξαναεπιχειρηθεί όπουδήποτε κι ότι μια τέτοια κοινότητα μπορεί να γεννηθεί σ’ ένα άλλο σημείο της γής. Ίσως σε πολλά...». Αυτά έλεγε ο Τζούλιαν Μπέκ το 1968. Λίγο αργότερα, το Λίβινγκ Θιάτερ έπαψε να εμφανίζεται, αλλά μπορεί κανείς να πει ότι το πείραμα πέτυχε. Στην Εύρωπη και στις δυο ‘Αμερικές μεγάλος αριθμός θιάσων ακολούθησε το παράδειγμά του, ιδρύοντας κοινότητες που τά μέλη τους προσπαθούν να έναρμονίσουν την κοινωνική άμφισβήτηση μέσα από την τέχνη, με την κοινωνική άμφισβήτηση μέσα από τη ζωή. Να καταργήσουν το συμβιβασμένο άτομο που, όπως έλεγε ο ‘Αρτώ, «έχει αναπτυγμένη μέχρι τον παραλογισμό την ιδιότητα να βγάζει σκέψεις από τις πράξεις του, αντί να ταυτίζει τις πράξεις του με τις σκέψεις του».

Αυτή είναι κ’ η κατευθυντήρια γραμμή της Κοινότητας του Μπάιρες που καταλήγει στην άναγωγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε σκοπό ζωής.

‘Η Κοινότητα ιδρύθηκε από τὸ Ρένσο Κασάλι, τη Λιλιάνα Δούκα και τὸν ‘Αντόνιο Λόπις στο Μπουένος Άιρες τὸ 1969. ‘Από τότε ως τὸ 1973, ανέβασε επτά έργα, ὀργάνωσε μαθήματα, ὀμιλίες και σεμινάρια πάνω στην ἐκπαίδευση τοῦ ἡθοποιού, ἔκανε πολλές περιοδείες στο ἑσωτερικό της χώρας και σ’ ἄλλα λατινοαμερικάνικα κράτη, πήρε μέρος σε τέσ-

σερα διεθνή φεστιβάλ. ‘Εκτός από τις θεατρικές του δραστηριότητες, ὁ θίασος ἔχει ἀπλωθεῖ και σ’ ἄλλους τομείς, ὅπως ὁ κινηματογράφος, οἱ πλαστικές τέχνες, οἱ ἐκδόσεις. Στο Νανσύ, ἡ Κοινότητα τοῦ Μπάιρες παρουσίασε τὸ “‘Αποχωρητήριο”, ὀμαδική δημιουργία τοῦ 1971 πού, στην ‘Αργεντινή, ἐπιλέχθηκε σάν τὸ καλύτερο θέαμα τῆς χρονιάς. Θέμα τοῦ “‘Αποχωρητηρίου”, οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς ἀδύνατους και τοὺς ἰσχυροὺς, τοὺς καταπιεζόμενους και τοὺς καταπιεστές. Σχέσεις που ἀποκορυφώνονται με τὴν ἐξέγερση τῶν ἀδυνάτων και τὴν ἐξουδετέρωση τοῦ ἰσχυροῦ.

Στὸ θέαμα ὑπάρχει ἐλάχιστος λόγος. Οἱ ἡθοποιοὶ ἀναπτύσσουν τὴ δράση, που ἀποτελεῖται ἀπὸ δεκαοχτὼ ἐξῶρα ἐπεισόδια, ἀποκλειστικά και μόνο με τὴ χρήση τοῦ σώματος και τῆς φωνῆς τους. Κ’ ἐδῶ ἔχει υἱοθετηθεῖ τὸ γνωστὸ λιτὸ σχῆμα. Φωτισμὸς ἰσχνός, ἀπόλυτη γύμνια ἀπὸ σκηνακά, καθημερινὰ ρούχα (μπλου τζήν και φανέλες), μέσα σε μιά ψυχρὴ αἴθουσα ὅπου οἱ θέσεις τῶν θεατῶν περιτριγυρίζουν ἕνα μεγάλο ἄδειο χώρο.

‘Ενα στοιχείο χαρακτηριστικὸ διαφοροποιούσε τὴν Κοινότητα τοῦ Μπάιρες και σ’ αὐτὸ, μόνο με τὸ Ρ. Α. Τ. θά μπορούσε νὰ συγκριθεῖ: ἡ χρήση μῆς χωρὶς φραγμοὺς σωματικῆς βίας, που βέβαια ἐδῶ λειτουργοῦσε ὀλότελα διαφορετικά μιά κ’ ἦταν τοποθετημένη στο συγκεκριμένο πλαίσιο ἐνός πολιτικὸυ προβληματισμοῦ. ‘Η βία αὐτή, που τροφοδοτοῦσε με αἰχμές ὀλόκληρο τὸ θέαμα, ἀποκορυφώνταν σε μιά σκηνα βανιστηρίων. Στὸ σημείο τοῦτο γινόταν και μιά ἐιδικὴ χρήση τοῦ γυμνοῦ που δὲν εἶχε καμιά σχέση με τὴν εὐκολὴ ἐρωτικὴ πρόκληση που ἐπιχειροῦσαν συχνὰ μ’ αὐτὸ ἄλλοι θίασοι. ‘Αντίθετα, ὀδηγοῦσε σε μιά ὀξεία συνειδητοποίηση.

‘Ενας ἄντρας γυμνός, ἔρμαιο στὰ χέρια τῶν βασανιστῶν του, ἦταν ἕνα συνταρακτικὸ σύμβολο τοῦ ἐξευτελισμοῦ τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο.

Θεατρικά, τὸ “‘Αποχωρητήριο” δὲν ἦταν μιά καινοτομία. Κουβαλοῦσε ὀρατὰ τὰ σημάδια τῶν ξένων ἐπιδράσεων. Νοηματικά πάλι δὲν κατάφερε νὰ φτάσει σε μιά θεώρηση πολυδιάστατη. Εἶχε ὀμως μιά σημαντικὴ ἀρετὴ: ἔθιγε τὸ θέμα του ρωμάλια. Χρησιμοποιοῦντας μιά τολμηρὴ ἐκφραστικὴ, χωρὶς περιστροφές και χωρὶς προφυλάξεις. ‘Η ὀμότητά του ἀφινδίαζε τὸ θεατὴ. Κι ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὸν ἔθιγε και συγκινησιακά,

του προκαλούσε ένα προβληματισμό πολύ βαθύτερο απ' αυτόν που μπορεί να προκαλέσει μία έμφυση μέθοδος, όπως η σάτιρα. Σάν πολιτικό θέατρο, μπορεί να μην είχε άρκετά εύρη φάσμα, ήταν όμως δραστικό.

Συζήτηση με το Ρένσο Κασάλι και τη Λιλιάνα Δούκα⁽³⁾

— Ποιοί είστε;

ΚΑΣΑΛΙ: Μία κοινότητα. Μία πολιτιστική κοινότητα. Υπάρχουν πολλών ειδών κοινότητες, ανάλογα με το αν οι σκοποί τους είναι πολιτικοί, σεξουαλικοί ή στραμμένοι προς μία συλλογική συμβίωση. 'Η πολιτιστική κοινότητα όμως δίνει συγκεκριμένη απάντηση στο σύστημα, μία απάντηση που ξεκινά απ' την κατάκτηση της ελευθερίας κι απ' τον αγώνα για συνοχή ανάμεσα σ' αυτό που σκεφτόμαστε κι αυτό που κάνουμε.

ΔΟΥΚΑ: Είμαστε ιθσοποιοί, άνθρωποι του θεάτρου. 'Η ακόμα άνθρωποι που ενδιαφέρονται για τον κινηματογράφο ή την ποίηση. Αυτό που αναζητάμε είναι ένας τρόπος ν' ασχολούμαστε μ' όλα αυτά χωρίς να παιγιδευόμαστε από το σύστημα.

ΚΑΣΑΛΙ: Σπάνια συναντά κανένας ιθσοποιούς που ν' είναι ικανοποιημένοι από τη δουλειά τους. Αυτό δεν το δέχομαι. Είναι απαράδεκτη μία τέτοια αντίφαση. Πρέπει να πολεμήσει κανένας για να μη μετατραπεί σε λακέ της τηλεόρασης, σε λακέ του θεάτρου. Το ανεξάρτητο θέατρο, καλά ή άσχημα, προσπαθεί να το κάνει αυτό χωρίς όμως να φτάνει σε τούτο το άκρο που είναι η οργάνωση σε κοινότητα: οι ιθσοποιοί προτιμούν ν' ακολουθούν τον άτομικό τους δρόμο και καταστρέφονται απ' την πολλή προσπάθεια να εναντιωθούν στην ίδια τους την ανθρώπινη αξιοπρέπεια.

— Από την πρακτική πλευρά, τί είναι η κοινότητα; Πόσοι είστε; Πώς είστε οργανωμένοι και τί κάνετε;

ΔΟΥΚΑ: Είμαστε τριάντα ένας αλλά έσσωματώνονται συνέχεια και νέα άτομα. Κοιμόμαστε τέσσερις ώρες κάθε νύχτα και χωρίζουμε τη μέρα σε διάφορα τμήματα. Έπτά ή οκτώ ώρες τις κρατάμε για τί σύνταξη και την πώληση του περιοδικού μας που σ' αυτό βασίζεται η συντήρησή μας. (Πρόκειται για το "Θέατρο 70" που τώρα έχει φτάσει στο τεύχος 36-41 και περιλαμβάνει κριτικές, θεατρικά χρονικά, πληροφορίες πάνω στα διάφορα παγκόσμια κινήματα, θεωρητικές αναλύσεις και μεθόδους εκπαίδευσης. Το τιράζ του περιοδικού αυτού φτάνει στις 4.000 αντίτυπα, γεγονός μοναδικό για την 'Αργεντινή). Οι άλλοι μας πόροι είναι τὰ μαθήματα θεάτρου που δίνουμε, και τὰ εισιτήρια απ' τὰ θεάματα μας.

Οι διάφορες εϋθύνες κατανέμονται σε καθημερινές βάρδιες. Όλοι όμως δεν κάνουν τὰ ίδια πράγματα. Π.χ. ύποφασίζουμε ότι δυο συγκεκριμένα πρόσωπα θά κάνουν τὰ ψώνια γιατί ζέρονται να τὰ κάνουν καλύτερα.

— Πώς διαχειρίζεστε τὰ οικονομικά σας;

ΚΑΣΑΛΙ: 'Η θέση του διαχειριστή περνά διαδοχικά από άτομο σε άτομο. Ξοδεύουμε 5.000 παλιά πέσος τη μέρα για τροφή κι ο καθένας από μās παίρνει 200 παλιά πέσος για την κίνηση του ή για ν' αγοράζει σιγάρι. Τά ρούχα ανανεώνονται ανάλογα με τις ανάγκες του καθενός.

— Και πώς αποφεύγετε τον κίνδυνο να εκμεταλλευτεί ένας από σās την κατάσταση;

ΚΑΣΑΛΙ: Κανένας δεν ελέγχει κανέναν. Είναι θέμα συνείδησης. Αντίθετα, καμιά φορά χρειάζεται να επιμείνουμε για ν' αγοράσει κάποιος από μās παπούτσια και να μην περπατά με τρύπια.

— Δουλεύει κανένας από σās έξω απ' την κοινότητα; Ποιά είναι η στάση σας απέναντι στα ζευγάρια;

ΔΟΥΚΑ: Όχι, όλοι ζούμε μέσα στην κοινότητα και δουλεύουμε όλοι για τις κοινές μας ύποθέσεις. 'Αν δημιουργηθούν ζευγάρια συνεχίζουν τη συνηθισμένη τους ζωή. 'Υπάρχουν ήδη δυο παιδιά στην κοινότητα και δυο άλλα θά γεννηθούν όπου νά 'ναι.

— Έχετε κανέναν ειδικό τρόπο για να λύνετε τὰ προσωπικά σας προβλήματα ή τὰ προβλήματα που προκύπτουν απ' τη δουλειά σας;

ΚΑΣΑΛΙ: Τη Γενική Συνέλευση. Όλα λύνονται στη Γενική Συνέλευση. Καμιά φορά ή συνέλευση κρατά δέκα ή δώδεκα ώρες χωρίς διακοπή μέχρι που το πρόβλημα να λυθεί και μι-

λάμε για όλα γιατί ακόμα και το πιο μικρό πρόβλημα έχει σχέση με την κοινότητα.

— Προσπαθείτε να ξεφύγετε απ' το σύστημα, από την αγορά. Δέ νομίζετε όμως ότι, σε τελευταία ανάλυση, μένετε μπλοκαρισμένοι μέσα τους; Πουλότε εισιτήρια για τις παραστάσεις σας;

ΚΑΣΑΛΙ: 'Η προσφορά κ' ή ζήτηση δεν είναι μία νομοτέλεια. Αυτό που πρέπει να κάνουμε είναι να παλέψουμε, να επιμεινουμε. 'Η κούραση, ή έγκατάλειψη, ή άποτυχία είναι καταστάσεις αντιδραστικές. Στο έσωτερικό της κοινότητας κανένας δεν εκμεταλλεύεται κανέναν. Και με το έξωταρικό ύπάρχουν ανταλλαγές, αλλά δεν είναι αυτό το πιο σημαντικό. Το θέαμά μας είναι θεατρική δουλειά μόνο γι' αυτούς που έρχονται να μās δούν. Για μās είναι μία τελετή που αρχίζει πολλές ώρες πριν απ' την παράσταση. Ναι, όταν παίζουν το κοινό ήδη έχουμε αρχίσει δουλειά από δυο ώρες πριν, το κοινό βλέπει μόνο ένα μέρος απ' αυτή τη δουλειά, γιατί πιστεύουμε ότι ο ιθσοποιός δουλεύει πρώτα απ' όλα για τον έαυτό του. 'Η ιδέα να προσφέρει κανένας τον καλύτερό του έαυτό για το κοινό είναι κι αυτή μία άπατη. 'Αν δέ δουλεύει κανείς για τον έαυτό του δέ μπορεί να δώσει τίποτα σε κανέναν. 'Ετσι, πολλές φορές παίξαμε το θέαμά μας χωρίς κανένα θεατή.

— Πώς θά μπορούσαμε να όρίσουμε τη θεατρική σας θεωρία;

ΚΑΣΑΛΙ: 'Η θεωρία μας έχει σαν ύφετηρία τη μέθοδο του Στανισλάβσκι, όπως την έχει έρμηνέψει ο Λέντον. Είναι ή κωδικοποίηση όρισμένων βασικών θέσεων μέσα από διάφορες άσκήσεις — πράγμα που επιτρέπει στον ιθσοποιό να άσκει μόνο τον αυτοκριτική χωρίς να χρειάζεται τη μόνιμη καθοδήγηση του σκηνοθέτη. 'Ακόμα πιστεύουμε ότι ή ιστορία του θεάτρου, όπως έρμηνευόταν μέχρι τώρα, ήταν ή ιστορία των θεατρικών συγγραφέων. Όμως δεν πρέπει να 'ναι αυτό. Μπορεί να ύπάρξει θέατρο χωρίς συγγραφέα: ένας γυμνός άνθρωπος σε μία πλατεία είναι θέατρο. Μπορεί να ύπάρξει θεατρικό δράμα χωρίς συγγραφέα. Όχι όμως και χωρίς ιθσοποιό. Ο ιθσοποιός είναι λοιπόν το κέντρο και τὰ ύπόλοιπα είναι μία λογοτεχνική ύποσημείωση. Αυτή τη στιγμή ζούμε ένα ολοκληρωτικό ρήγμα στο θέατρο σε παγκόσμιο επίπεδο κι αυτό θ' άνοιξει καινούριες δυνατότητες.

— Αναφερθήκατε στο Στανισλάβσκι, αλλά μερικές από τις άσκήσεις που δημιουργούνται στο "Αποχωρητήριο", καθώς και μία όρισμένη άτμόσφαιρα έχουν μεγάλη σχέση με το Τζούλιαν Μπέκ και το Λίβινγκ Θήατερ παρόλο που τὰ άποτελέσματα είναι διαφορετικά.

ΚΑΣΑΛΙ: Δεν ξέρουμε τη δουλειά του Μπέκ, με εξαίρεση την "Αντιγόνη" που είδαμε στο Βαλλιαδολίδ.

ΔΟΥΚΑ: 'Αλλά ή ήθική στάση, ή συνοχή της ομάδας μās έχουν κάνει εντύπωση. Το Λίβινγκ Θήατερ έχει σμίξει την ήθική με την αισθητική σ' ένα σωμα, κι αυτό είναι που προσπαθούμε να κάνουμε κ' έμεις.

— Τί σημαίνει για σās ή λέξη κουλτούρα;

ΚΑΣΑΛΙ: Είναι πολύ δύσκολο να όρίσουμε αυτή τη λέξη. Έχει διαστραφεί σε τέτοιο βαθμό που δεν ξέρει πιά κανένας τί να πεί. Είναι ή δυνατότητα να σκέφτεται κανένας, να 'ναι ελεύθερος.

— Έχει λοιπόν σχέση με την πολιτική;

ΔΟΥΚΑ: 'Αχ, αν μπορούσε ή κουλτούρα να μην είχε καμιά σχέση με την πολιτική!

ΚΑΣΑΛΙ: 'Η κουλτούρα είναι πολιτική, όπως ή πολιτική είναι κουλτούρα.

— Λοιπόν δέ συμπύπτουν;

ΔΟΥΚΑ: Προηγούμενος, αναφερόμουν στην πολιτικολογία.

ΚΑΣΑΛΙ: Πιστεύουμε στην κατάργηση της άτομικής ιδιοκτησίας, και την πραγματοποιούμε στο έσωτερικό της κοινότητας. Πιστεύουμε στην καταστροφή της παραδοσιακής οικογένειας, και την πραγματοποιούμε. Αυτό είναι κουλτούρα.

ΔΟΥΚΑ: Δεν αισθανόμαστε όμως ότι μās αντιπροσωπεύει κανένα πολιτικό κόμμα.

— Γιατί;

ΚΑΣΑΛΙ: Γιατί ή γλώσσα των κομμάτων — ή γλώσσα είναι κουλτούρα — έχει εξαφανίσει τον άνθρωπο. Είναι μία γλώσσα τεχνοκρατική. Κι ακόμα, δεν ύπάρχει κανένα πολιτικό πρόγραμμα που να όρίζει τον άνθρωπο σά δημιουργική όντότητα.

(3) Μεταφράζω από το έντυπο πρόγραμμα του Φεστιβάλ.

“ΣΧΕΔΙΟΝ ΜΑΚΡΟΧΡΟΝΙΟΥ ΠΡΟΤΥΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ”

Εισηγητική έκθεση για τὸν Κινηματογράφο
για τὴν Τηλεόραση καὶ τὴ Ραδιοφωνία

Τὸ “Θ” ἔχει προσθέσει, στὸ κύριο σῶμα τοῦ περιοδικοῦ, μιά νέα ομάδα σελίδων μὲ τὸν κυριολεκτικὸ τίτλο “Ντοκουμέντα”. Οἱ νέες σελίδες ἀνοίξαν τὴν αὐλαία τους στὸ 33 τεῦχος καὶ πρόσφεραν, στὴν εὐρύτερη δημοσιότητα, ὁλόκληρο τὸ κείμενο τοῦ περιβόητου “Σχεδίου Προτύπου Μακροχρονίου Ἀναπτύξεως” ποῦ ἀναφερόταν στὶς πολιτιστικὲς δραστηριότητες. Δώσαμε ἐπίσης στὴ δημοσιότητα ἕνα ἐπίσημο κατάλογο 632 *συντακτῶν* τοῦ Σχεδίου. Στὰ “Ντοκουμέντα” τοῦ ἐπόμενου τριπλοῦ τεύχους 34/36 προσκομίσαμε ἀκόμα ἕνα διαφωτιστικὸ κείμενο: Ὑπεύθυνες περιλήψεις ἀπὸ τὴν ὑπηρεσία τοῦ Κ. Ε. Π. Ε. τῶν εἰσηγήσεων σαρανταδύο πασίγνωστων καλλιτεχνῶν,

πάνω στὰ πολιτιστικὰ προβλήματα τοῦ τόπου. Αὐτόματα, ὁ ἀρχικὸς – ἂν καὶ ἐπίσημος – κατάλογος συνεργασθέντων, ἀποδείχθηκε λειψός. Ἐνῶ στὸν τομέα Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν ἀναφέρονταν, ἀρχικά, ἕννεα άτομα, στὸ λεπτομερέστερο κείμενο τῶν ἀτομικῶν εἰσηγήσεων βρέθηκαν νὰ ἔχουν συνεργαστεῖ στὸ Σχέδιο ἄλλοι 35 συμπολίτες. Ἀνάμεσα σ’ αὐτούς, περιλαμβάνονται ὁ πω σ δ ἡ π ο τ ε καὶ μερικοὶ ποῦ δέχτηκαν ἀπλῶς – καὶ δὲν ἀρνήθηκαν, ὅπως πάρα πολλοὶ ἄλλοι – νὰ συμπληρώσουν ἕνα Ἐρωτηματολόγιο τοῦ Κ. Ε. Π. Ε., ἀπ’ ὅπου ἡ ὑπηρεσία συνόψισε τὶς εἰσηγήσεις τους. Σήμερα, ἀποκαλύπτεται μιά ἄλλη μορφή *οὐσιαστικῆς* συνεργασίας. Στὴν κατηγορία

αὐτὴ περιλαμβάνονται ἄνθρωποι ποῦ δὲ συμπλήρωσαν ἀπλῶς ἕνα ἐρωτηματολόγιο: Πῆραν μέρος σὲ ἀλλεπάλληλες, πολὺωρες, συνεδριάσεις. Συντάξανε καὶ ὑποβάλανε λεπτομερεῖς προτάσεις κ’ ὑπομνήματα. Ἐντάχτηκαν σὲ Ὅμαδες ἐργασίας καὶ, τελικά, μερικοὶ ἀπ’ αὐτοὺς – ὅπως οἱ δύο σκηνοθέτες τοῦ Κινηματογράφου, ποῦ ἀναφέρονται παρακάτω – κατάρτισαν ἐπώνυμα, πολυσελίδα καὶ κοπιαστικὰ σχέδια – πρόσφεραν, μ’ ἄλλα λόγια, τὴν πιὸ θετικὴν συνεργασία ποῦ μποροῦσαν. Μὲ τὴ συστηματικὴ παρουσία καὶ ἄλλων διαφωτιστικῶν ντοκουμέντων, θὰ ξεκαθαρίσει τελικὰ ποιοὶ καὶ σὲ τί ἀκριβῶς βοήθησαν, τὸ 30χρονο Σχέδιο τοῦ καθεστώτος Γ. Παπαδοπούλου.

ΕΚΘΕΣΙΣ ΕΠΙ ΤΟΥ ΤΟΜΕΩΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΤΗΛΕΟΡΑΣΙΣ, ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ

Στὴ σειρά τῶν ντοκουμέντων γιά τὸ 30ετὲς Σχέδιο Ἀναπτύξεως, δημοσιεύεται παρακάτω τρίτο καὶ πιὸ ἀποκαλυπτικὸ κείμενο: Ἡ ἐκθεση γιά τὰ προβλήματα τοῦ Κινηματογράφου συνταγμένη, τὸν Ἀπρίλιον τοῦ 1972, ἀπὸ τὴν 5ῃ Ὅμαδα ἐργασίας τοῦ Σχεδίου, ποῦ ἀπαρτίστηκε τελικὰ ἀπὸ τὸν ἀμόδιο κρατικὸ ὑπάλληλο Νικόλαο Ἀρβανίτη καὶ τοὺς γνωστότατους σκηνοθέτες Θεόδωρο Ἀγγελόπουλο καὶ Ἀλέξη Δαμιανό.

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟΝ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ἡ Ἐκθεσις ἐπὶ τοῦ τομέως τῶν πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων: Κινηματογράφος - Τηλεόρασις - Ραδιόφωνον συνετάγη ὑπὸ τοῦ κ. Νίκου Ἀρβανίτη, ὑπευθύνου τῆς 5ῃς Ὅμαδος Ἐργασίας τῆς Ἐπιτροπῆς Πολιτιστικῶν Δραστηριοτήτων.

Ἡ 5ῃ Ὅμας Ἐργασίας ἀπηρτίσθη ἐκ τῶν κ. κ. Νίκου Ἀρβανίτη, Τμηματάρχου Κινηματογραφίας Ὑπουργείου Ἐθνικῆς Οἰκονομίας, ὡς ὑπευθύνου, Θεοδώρου Ἀγγελόπουλου, Σκηνοθέτου - Κινηματογραφιστοῦ, Ἀλέξη Δαμιανοῦ, Σκηνοθέτου - Κινηματογραφιστοῦ, Κωστῆ Μερωνάου, Διευθυντοῦ Προγράμματος ΕἰΡΤ, Τάκη Τσίρου, Τεχνικοῦ Τηλεοράσεως καὶ Ὑπηρεσίας ΕἰΡΤ.

Εἰς τὰς ἐργασίας τῆς ὁμάδος μετεῖχον τελικῶς οἱ κ.κ. Νίκος Ἀρβανίτης, Θεόδωρος Ἀγγελόπουλος καὶ Ἀλέξης Δαμιανός.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἡ σύνταξις Εἰσηγητικῆς Ἐκθέσεως ἐπὶ τοῦ τομέως τῶν Πολιτιστικῶν Δραστηριοτήτων: Κινηματογράφος - Τηλεόρασις - Ραδιόφωνον, μὲ σκοπὸν τὴν ἐξαγωγήν συμπερασμάτων καὶ προβλέψεων διὰ τὴν σύνταξιν ἑνὸς προγράμματος μακροχρονίου προοπτικῆς, τὸ ὁποῖον θὰ καλύπτῃ μίαν ὁλόκληρον τριακονταετιάν δὲν εἶναι εὐχερῆς. Παρουσιάζει τὰς αὐτάς, ἂν μὴ καὶ ἠϋξημένας, δυσχερείας, τὰς ὁποίας παρουσιάζει ὁ μακροχρόνιος προγραμματισμὸς τῶν Πολιτιστικῶν Δραστηριοτήτων.

Ἰδιαιτέρως, ὁ τομεὺς τοῦ Κινηματογράφου - Τηλεοράσεως, ὡς ἐξελιξιμὸς δυναμικὸς κλάδος, παρουσιάζει περισσοτέρας δυσχερείας ἐξ ἐπόψεως προβλέψεως τῆς μελλοντικῆς του πορείας. Ἐὰν μάλιστα ληφθῇ ὑπ’ ὄψιν ὅτι εἰς τὴν χώραν μας δὲν ὑφίσταται Κινηματογραφικὴ Οἰκονομικὴ Ἰερόγνωσις ὡς κλάδος διερευνήσεως τοῦ φαινομένου, τότε γίνονται ἔτι κατανοηταὶ αἱ παρουσιαζόμεναι δυσχερεῖαι εἰς τὴν σύνταξιν ἑνὸς προγράμματος μακροχρονίου προοπτικῆς τῶν πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων τοῦ ὑπὸ ἐξέτασιν τομέως.

Διὰ τὴν σύνταξιν τῆς παρουσίης Εἰσηγητικῆς Ἐκθέσεως ἠρευνήθησαν τὰ μέχρι σήμερον οἰκονομικὰ καὶ πολιτιστικὰ ἀποτελέσματα τοῦ τομέως, ὡς καὶ τὰ ἐξωγενῆ φαινόμενα τῆς οἰκονομικῆς καὶ πολιτιστικῆς πορείας αὐτοῦ. Ἰδιαιτέρας ἐλήφθησαν ὑπ’ ὄψιν τὰ ἀσθενῆ σημεῖα τοῦ τομέως τὰ ὁποῖα καὶ ἐπισημαίνονται ἀρκούντως εἰς τὰ οἰκεία κεφάλαια τῆς Εἰσηγητικῆς Ἐκθέσεως.

Μέρος Α΄: Βασικαὶ κατευθύνσεις ἀναπτύξεως

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ι: Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ὁ Κινηματογράφος ὡς βιομηχανικὸς κλάδος

Ἡ σημασία τῆς Κινηματογραφικῆς Βιομηχανίας εἰς τὸν χῶρον τῆς Ἐθνικῆς Οἰκονομίας εἶναι τεραστία. Ὁ Κινηματογράφος, ὡς βιομηχανικὸς κλάδος, ἐμφανίζει ἀπεριόριστους δυνατὸτητας ἀναπτύξεως καὶ ἀποτελεῖ ἀνεξάντλητον πλουτοπαραγωγικὴν πηγήν.

Βεβαίως, ἡ Κινηματογραφικὴ Ἐπιχειρήσις, ὡς παραγωγικὴ μονάς, διατρέχει οἰκονομικοὺς κινδύνους ἠϋξημένης διάρκειας καὶ ἐντάσεως. Καὶ τοῦτο διότι ἡ ταινία εἶναι “τυφλὸν” καὶ “τυχηρὸν” ἐμπόρευμα. Ἡ κυκλοφορικὴ τῆς ἐπιτυχία ἐξαρτᾶται, κυρίως, ἀπὸ τὰ “γούστα” τοῦ κοινοῦ, τῶν ὁποίων ἡ πρόβλεψις συναντᾶ δυσπερόβλητα ἐμπόδια.

Εἰς τὰ ἀνωτέρω δέον νὰ προστεθοῦν καὶ ἕτερα ἐξωγενῆ αἷτια,

ώς τὸ ἀστάθμητον τοῦ αἰσθητικοῦ ἀποτελέσματος μᾶς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς καὶ ἡ περὶ τούτου ἀντίληψις τοῦ Κοινοῦ.

Πέραν τούτων ἡ κινηματογραφικὴ βιομηχανικὴ παραγωγὴ δὲν δύναται νὰ ἀκολουθήσῃ τὰς ἀρχὰς τῆς μαζικῆς βιομηχανικῆς παραγωγῆς. Ἡ ἐπιτυχία τῆς ταινίας βασιζέται κυρίως ἐπὶ τῆς καλλιτεχνικῆς τῆς ἀξίας καὶ τοῦ ἀληθοῦς τοῦ ψυχολογικοῦ τῆς δυναμικοῦ.

Αἱ σήμερον θεωροῦμεναι κινηματογραφικῶς ἀνεπτυγμέναι χῶραι, εἶλον λάβει, ἀπὸ ἱκανοῦ χρόνου, τὰ ἐνδεδειγμένα νομοθετικὰ καὶ οἰκονομικὰ μέτρα τὸσον πρὸς ὑπερπληθῆσιν τῶν ὡς ἄνω ἐμποδίων ὅσον καὶ πρὸς ἀξιοποίησιν ἐν γένει τοῦ πλουτοπαραγωγικοῦ τούτου κλάδου.

Εἰς τὰ Κράτη αὐτὰ ἐδημιουργήθησαν μεγάλα κινηματογραφικὰ καὶ βιομηχανικὰ κέντρα. Χαρακτριστικὸν παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ Γιουγκοσλαβία, ἥτις κατὰ τὸ 1965, διὰ τοῦ συστήματος συμπαραγωγῆς ταινιῶν μετ' Ἀμερικανῶν Παραγωγῶν, εἰσήγαγε 250.000.000 δολλάρια. Σημειωτέον ὅτι αὕτη ἤρχισε τὴν προσπάθειαν ἀξιοποίησεως τοῦ Κινηματογράφου μόνον ὀλίγα ἔτη πρὸ ἡμῶν.

Ἡ Ἑλλάς ἀποτελεῖ τὸν ἰδεωδέστερον τὸπον παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Τούτο ἀναγνωρίζεται διειδυτικῶς. Ὁ κ. George Bisk, παραγωγὸς τῆς μεγαλύτερης Κινηματογραφικῆς Ἑταιρείας Universal, κατὰ τὴν ἐνταῦθα ἐπίσκεψίν του τὸ Φθινόπωρον τοῦ 1969 διεπίστωσεν, ὡς ἀναφέρεται εἰς ἐπιστολὴν του πρὸς τὸν τότε Ὑπουργὸν Προεδρίας ἀείμνηστον Βοβολίνην, ὅτι αἱ ἐπικρατοῦσαι εἰς τὴν Χώραν μας συνθῆκαι ὀργανώσεως μᾶς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς διεθνούς ἐπιπέδου εἶναι αἱ ἰδεωδέστεραι, μὴ δυνάμεναι νὰ εὐρεθοῦν ἀλλοθου. Διὰ τὴν Ἑλλάδα ὁ Κινηματογράφος δύναται νὰ ἀποτελέσῃ πηγὴν εἰσοδῆς συναλλάγματος, διὰ τῆς προσελκύσεως ἀλλοδαπῶν Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων, καθισταμένης τοιούτου τρόπου τῆς Χώρας μας πολλοῦ ἔλξεως διεθνῶν παραγωγῶν. Σημειοῦται ὅτι κατὰ τὸ ἔτος 1969 εἰς Ἰταλίαν ἐγυρίσθησαν 273 ταινία, κυρίως Ἀμερικανικαί.

Ἐπισημάνσεις πρὸς τὸν Κινηματογράφον ὡς πολιτιστικὴ δραστηριότης

Ἐκτός, ὅμως ἀπὸ τὰ τεράστια οἰκονομικὰ ὀφέλη, τὰ ὅποια παρέχει ὁ κινηματογράφος εἰς τὴν οἰκονομίαν μᾶς χώρας, ἀποτελεῖ τὸ ἀποτελεσματικώτερον μέσον τῆς γνωριμίας τῶν λαῶν καὶ τῆς μεταξὺ τῶν κατανοήσεως. Ἡ γλῶσσα τῆς Ἑβδομῆς Τέχνης γίνεται κατανοητὴ ἀπὸ κάθε ἄνθρωπον, ἀσχέτως ἐθνικότητος καὶ βαθμοῦ μορφώσεως.

Σήμερον, περισσότερον πάσης ἄλλης ἐποχῆς, μετὰ τὸν ἐκμηδενισμόν τῶν ἀποστάσεων καὶ τὴν κατάργησιν σχεδὸν τῶν συνόρων μετὰ τὰς συμμαχίας προβάλλει πλέον ἐπιτακτικὴ ἡ ἀνάγκη τῆς "εἰσοδῆς" τῆς Ἑλλάδος εἰς τὴν διεθνή ἀγορὰν (μετὰ τὴν ἀρχαίαν ἔννοιαν τοῦ ὄρου) γνωριμιῶν καὶ προβολῆς. Ἀποτελεῖ πρωταρχικῆς σημασίας καθήκον ἡ προβολὴ τῆς Χώρας μας διεθνῶς, διότι, εἰδὼν δὲν κατορθώσωμεν νὰ καταλάβωμεν καλὴν θέσιν εἰς τὸ παγκόσμιον θεάτρον, εἶναι βέβαιον ὅτι ὁ συνθλιβόμενος μέσος εἰς τὸ πλῆθος τῶν ἀλληλοσυγκρουομένων συμπεριφορῶν.

Ἐπισημάνσεις πρὸς τὸν Κινηματογράφον, ἀναμφισβητήτως, δύναται νὰ ἀποτελέσῃ ἓνα τῶν συντελεστῶν ἐπιτυχίας πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνσιν. Ἡ πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ κληρονομία τοῦ Ἑθνικοῦ, ἡ ἔνδοξος ἱστορία, τὰ ἔργα τέχνης καὶ γενικῶς ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς πολιτισμὸς, ἀποτελοῦν ἀνεξαντλήτους πηγὰς καὶ ἀνεκτιμήτου ἀξίας κεφάλαια παγκοσμίου προβολῆς τῆς Ἑλλάδος. Κατὰ συνέπειαν ὁ Κινηματογράφος δέον νὰ ἀντιμετωπίζεται οὐχὶ μόνον ὡς πλουτοπαραγωγικὴ πηγή, ἀλλὰ καὶ ὡς μέσον ἀγωγῆς τοῦ Κοινοῦ καὶ πνευματικῆς ἐπικοινωνίας τῶν Λαῶν. Ἐπισημάνσεις πρὸς τὸν Κινηματογράφον, ἀναμφισβητήτως, δύναται νὰ ἀποτελέσῃ ἓνα τῶν συντελεστῶν ἐπιτυχίας πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνσιν. Ἡ πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ κληρονομία τοῦ Ἑθνικοῦ, ἡ ἔνδοξος ἱστορία, τὰ ἔργα τέχνης καὶ γενικῶς ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς πολιτισμὸς, ἀποτελοῦν ἀνεξαντλήτους πηγὰς καὶ ἀνεκτιμήτου ἀξίας κεφάλαια παγκοσμίου προβολῆς τῆς Ἑλλάδος. Κατὰ συνέπειαν ὁ Κινηματογράφος δέον νὰ ἀντιμετωπίζεται οὐχὶ μόνον ὡς πλουτοπαραγωγικὴ πηγή, ἀλλὰ καὶ ὡς μέσον ἀγωγῆς τοῦ Κοινοῦ καὶ πνευματικῆς ἐπικοινωνίας τῶν Λαῶν. Ἐπισημάνσεις πρὸς τὸν Κινηματογράφον, ἀναμφισβητήτως, δύναται νὰ ἀποτελέσῃ ἓνα τῶν συντελεστῶν ἐπιτυχίας πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνσιν. Ἡ πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ κληρονομία τοῦ Ἑθνικοῦ, ἡ ἔνδοξος ἱστορία, τὰ ἔργα τέχνης καὶ γενικῶς ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς πολιτισμὸς, ἀποτελοῦν ἀνεξαντλήτους πηγὰς καὶ ἀνεκτιμήτου ἀξίας κεφάλαια παγκοσμίου προβολῆς τῆς Ἑλλάδος. Κατὰ συνέπειαν ὁ Κινηματογράφος δέον νὰ ἀντιμετωπίζεται οὐχὶ μόνον ὡς πλουτοπαραγωγικὴ πηγή, ἀλλὰ καὶ ὡς μέσον ἀγωγῆς τοῦ Κοινοῦ καὶ πνευματικῆς ἐπικοινωνίας τῶν Λαῶν.

Ἐπισημάνσεις πρὸς τὸν Κινηματογράφον, ἀναμφισβητήτως, δύναται νὰ ἀποτελέσῃ ἓνα τῶν συντελεστῶν ἐπιτυχίας πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνσιν. Ἡ πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ κληρονομία τοῦ Ἑθνικοῦ, ἡ ἔνδοξος ἱστορία, τὰ ἔργα τέχνης καὶ γενικῶς ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς πολιτισμὸς, ἀποτελοῦν ἀνεξαντλήτους πηγὰς καὶ ἀνεκτιμήτου ἀξίας κεφάλαια παγκοσμίου προβολῆς τῆς Ἑλλάδος. Κατὰ συνέπειαν ὁ Κινηματογράφος δέον νὰ ἀντιμετωπίζεται οὐχὶ μόνον ὡς πλουτοπαραγωγικὴ πηγή, ἀλλὰ καὶ ὡς μέσον ἀγωγῆς τοῦ Κοινοῦ καὶ πνευματικῆς ἐπικοινωνίας τῶν Λαῶν.

ΚΕΦ. 2: ΡΟΛΟΣ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ ΚΑΙ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ

Ἡ Τηλεόρασις

Ἡ κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη ραγδαία ἐξέλιξις τῆς Τηλεόρασεως, τὸ γεγονός ὅτι αὕτη ἔφερε τὸ ἐν γένει θεάμα ἐντὸς τῆς οἰκογε-

νειακῆς ἐστίας καὶ αἱ τεχνικαὶ δυνατότητες ἐξελιξέως τῆς, τὴν καθιστοῦν ἓνα τῶν σημαντικωτέρων μέσων ἐνημερώσεως καὶ διαπαιδαγωγήσεως τοῦ Κοινοῦ.

Ἐὰν ληροθῇ ὑπ' ὄψιν ἡ βία ἐπίδρασις ἣν ἀσχεῖ ἐπὶ τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τοῦ θεατοῦ τὸ κινηματογραφικὸν φιλμ γενικῶς, ἡ Τηλεόρασις δύναται νὰ καταστῇ ἀξιόλογος πολιτιστικὴ δραστηριότης καὶ νὰ συμβάλῃ εἰς τὴν ἐν γένει ἀνάπτυξιν τοῦ Πολιτισμοῦ.

Ἐξ ἐπόψεως παραγωγικῆς διαδικασίας καὶ οἰκονομικῶν μέσων ἀντιμετωπίζει τὰ αὐτὰ σχεδὸν προβλήματα μετὰ τοῦ Κινηματογράφου.

Τὸ Ραδιόφωνον

Ἡ ἐξέλιξις τῆς Τηλεόρασεως καὶ ἡ χρησιμοποίησις τῆς ὡς μέσου ἐνημερώσεως καὶ ψυχολογίας τοῦ Κοινοῦ μειώνουν τὸν ρόλον καὶ τὴν σημασίαν τοῦ Ραδιοφώνου.

Εἰς τὸ ἄμεσον καὶ ἀπώτερον μέλλον ὁ ρόλος τοῦ Ραδιοφώνου εἰς τὸν κύκλον τῶν πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων ὁ ἀδιαφοροποιηθῇ :

1. Ὡς μέσον ἐνημερώσεως τοῦ Κοινοῦ θὰ περιέλθῃ εἰς δευτέραν θέσιν μετὰ περαιτέρω πτωτικὰς τάσεις.
2. Ὡς μειωθῇ ἡ σημασία του ὡς μέσου ἀγωγῆς τοῦ Κοινοῦ καὶ δημιουργίας κουλτούρας (μετάδοσις γνώσεων καὶ προβολὴ πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων, ὡς λ.χ. θεατρικῶν καὶ λογοτεχνικῶν ἔργων).
3. Ὡς διατηρήσῃ τὸν ρόλον του εἰς τὸν τομέα τῆς μουσικῆς ἀγωγῆς τοῦ Κοινοῦ, μετὰ περαιτέρω ἀνοδικὰς τάσεις.

ΚΕΦ. 3: ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΑ ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΑΙΔΕΙΑ

Εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς σημειοῦται ὅτι, εἰς τὴν παρούσαν εἰσήγησιν ὡς ὀπτικοακουστικὰ μέσα νοοῦνται : ὁ Κινηματογράφος, ἡ Τηλεόρασις καὶ τὸ Ραδιόφωνον.

Εἶναι παγκοσμίως παραδεχτὴ ἡ χρησιμότης τῶν μέσων τούτων εἰς τὴν ἐν γένει ἐκπαίδευσιν καὶ ἐξύψωσιν τοῦ μορφωτικοῦ ἐπιπέδου τοῦ Κοινοῦ.

Ἡ ἄρθρωσις ἐπαγγελματικῆς ἐφαρμογῆς τούτων εἰς ὅλας τὰς βαθμίδας τῆς ἐκπαίδευσως ὡς καὶ εἰς τὴν ἐνημέρωσιν καὶ ἀγωγὴν τοῦ εὐρέος κοινοῦ ἔχει ἀποδώσει πολλαπλοῦς καρποὺς εἰς ὅλας τὰς προηγμένας χώρας.

Εἰς τὴν Χώραν μας ἡ χρησιμοποίησις τούτων εἰς τὴν ἐκπαίδευσιν εἶναι μᾶλλον μικρὰς κλίμακος εἰς δὲ τοὺς λοιποὺς τομείους περιορίζεται εἰς τὴν ἐνημέρωσιν καὶ ἐν μέρει ψυχολογίαν. Αἱ τεχνολογικαὶ ἐξελίξεις καθιστοῦν ἄκρως ἀπαραίτητον τὴν χρησιμοποίησιν τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων κατὰ τὰ ἄμεσως προσεχῆ ἔτη εἰς ὅλας τὰς βαθμίδας τῆς ἐκπαίδευσως, τὴν ἐνημέρωσιν καὶ ἀγωγὴν τοῦ εὐρέος κοινοῦ.

Ἡ ἀκόπος παρακολούθησις τῶν ἐν τῇ ὁθόνῃ διαδραματιζομένων, ἡ ταχύτης μετὰ τὴν ὁποίαν διαδραματίζονται αὐτὰ, αἱ ἐπίδρασις τὰς ὁποίας δέχονται αἱ αἰσθήσεις καὶ ἡ ἐκ τούτων ἀδράνεια τῶν ψυχικῶν λειτουργιῶν τοῦ ἐλέγχου καὶ ἀμβλυνοσις τῆς θελήσεως, προκαλοῦνται ἐκ τῆς χαλαρώσεως τῆς πνευματικῆς ἐντάσεως, καθιστοῦν τὸν Κινηματογράφον καὶ τὴν Τηλεόρασιν ἐν τῶν ἰσχυροτέρων ὄπλων τῆς παιδείας.

Πράγματι, ἡ ἐν τῇ σκότει διαστολῇ τῆς κόρης τοῦ ὀφθαλμοῦ ἐντέλνει τὴν προσοχὴν τοῦ θεατοῦ καὶ αὐξάνει τὴν ἀδύνατον καὶ τοὺς καρδιακοὺς παλμούς του, μετὰ ἀποτέλεσμα τὴν ἐπέλευσιν τοῦ σωματικοῦ καμάτου, ὅστις ὁδηγεῖ εἰς τὴν ἐξασθένησιν τῆς θελήσεως. Ὅλα αἱ αἰσθήσεις δέχονται τὰς ἐπίδρασις αἰτίας προέρχονται ἐκ τῆς ὁθόνης. Ἡ ἀκοὴ δέχεται τοὺς ἤχους (μουσικὴ κλπ.) τοῦ φιλμ καὶ ἡ ὄρασις τὴν εἰκόνα.

Πάντα αὐτὰ καθιστοῦν τὸν θεατὴν αἰχμάλωτον τῆς ὁθόνης.

Μέρος Β': Ὑφισταμένη κατάστασις, ἀξιολογήσις αὐτῆς

ΚΕΦ. 1: Ἡ ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ ΕἰΣ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΝ

Σύντομος ἀναδρομὴ εἰς τὴν πορείαν καὶ τὰ ἐπιτεύγματα

Ἡ ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ἀρχίζει ἀπὸ τοῦ ἔτους 1906, μετὰ τὸ γύρισμα μικρῶν ἐπικαιρῶν καὶ διαφημιστικῶν τῶν τότε βιομηχανιῶν. Ἀργότερον ὁ Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος, προχώρησε εἰς τὸ γύρισμα μονοπράκτων θεατρικῶν ἔργων. Τὸ πρῶτον ξεκίνημα γίνεται μετὰ μόνον ἐφόδια τὸν ἐνθουσιασμόν καὶ τὴν πίστιν ἐκείνων οἱ ὅποιοι ἐστάθησαν οἱ πρωτοπόροι τῆς Ἑλληνικῆς Κινηματογραφίας.

Εἰς τὸ στάδιον τοῦτο παρατηρεῖται ἕλλειψις τεχνικῶν καὶ οἰκονομικῶν μέσων, πολὺ περισσότερον ἕλλειψις πείρας. Καὶ ἡ

πείρα εις τὸν τεχνικὸν τομέα τοῦ Κινηματογράφου εἶναι πρωταρχικὸν στοιχείον διὰ τὴν ποιτικὴν ἀνοδὸν τῆς Ἑβδομῆς Τέχνης. Ἄλλ' ὁ ἐνθουσιασμός καὶ ἡ πίστις ἐστάθησαν ἰσχυρότερα ἀπὸ τὴν ἔλλειψιν μέσων καὶ πείρας.

Περὶ τὸ ἔτος 1917 ὁ Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος, προχωρεῖ σποραδικῶς εἰς τὸ γύρισμα ταινιῶν μικρᾶς διάρκειας. Ἀπὸ τοῦ ἔτους 1926 ἡ παραγωγή γίνεται συστηματικώτερα. Βεβαίως ἡ ἔλλειψις πείρας καὶ τεχνικῶν μέσων κρατοῦν τὴν ἑλληνικὴν παραγωγὴν εἰς χαμηλὸν ἐπίπεδον.

Ἀπὸ τὸ 1930 αἱ ἑλληνικαὶ ταινίαι παρουσιάζουν αἰσθητὴν βελτίωσιν τόσο εἰς τεχνικὰ μέσα ὅσον καὶ εἰς καλὴν ἐνλογὴν τοπίου καὶ φωτογραφίας.

Ἐδῶ θεωροῦμεν σκόπιμον νὰ ἀναφέρωμεν ὅτι τὸ πρῶτον ντυομακταῖρ πού ἐγυρίσθη εἰς τὰ 1906 καὶ πού ἀποτελεῖ τὴν ἀρχὴν τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, εἶναι τὸ ἀναφερόμενον εἰς τοὺς ἀνεπίσημους Ὀλυμπιακοὺς ἀγῶνας ἐκείνου τοῦ ἔτους, οἱ ὁποῖοι ἔλαβον χώραν εἰς τὴν Ἑλλάδα. Μετὰ ἀπὸ 9 ἀκριβῶς ἔτη, τὸ 1915 ἐγυρίσθη ἡ πρώτη ἑλληνικὴ ταινία μακρᾶς διάρκειας, ἡ γνωστὴ "Γκόλφω" τοῦ Μπακατώρη.

Τὴν πρώτην ἐκείνην περίοδον ἀκολουθεῖ ἡ δευτέρα, διὰ νὰ φθάσωμεν εἰς τὴν μεταπολεμικὴν ἐποχὴν, ὅπου ὁ κινηματογράφος ἀρχίζει νὰ ὀργανοῦται εἰς μίαν σωστὴν βιομηχανίαν. Ἡ παραγωγή ταινιῶν μακρᾶς διάρκειας γίνεται συστηματικώτερα καὶ αἱ τεχνικαὶ ἀτέλειαι ὑπερπηδῶνται.

Παρὰ ταῦτα ὁ Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος ἐξακολουθεῖ νὰ εὐρίσκειται εἰς τὸ ἐξελικτικὸν στάδιον, χωρὶς νὰ ἔχη κατορθώσει νὰ ὑπερπηδῆσθαι τὰς μεγάλας του ἀδυναμίας εἰς τὸν καλλιτεχνικὸν τομέα.

Κατὰ τὴν δεκαετίαν 1950-1960 ὁ Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος ἔχει νὰ παρουσιάσῃ ἀξιολόγους ταινίας. Ἀναφέρονται ἐνδεικτικῶς μερικὰς ἀπ' αὐτάς: "Στέλλα" τοῦ Μιχάλη Κακογιάννη (1955), "Κάλπιχη Λίρα" τοῦ Γιώργου Τζαβέλλα (1955), "Ὁ Δράκος" τοῦ Νίκου Κούνδουρου (1956), "Ἡ Λίμνη τῶν πόλων" τοῦ Γιώργου Ζερβού (1958), "Τὸ νησί τῶν γενναίων" τοῦ Ντίμη Δαδῆρα (1959), "Ἀστέρω" τοῦ Ντίνου Δημόπουλου (1959), "Καλημέρα Ἀθήνα" τοῦ Γρηγόρη Γρηγορίου (1959), "Τὸ Ξύλο βγήκε ἀπὸ τὸν Παράδεισο" τοῦ Ἀλέκου Σακελλαρίου (1959), "Στρατιῶτες χωρὶς στολὴ" (1960) καὶ "Μιά τοῦ κλέφτη" τοῦ Δημήτρη Ἰωαννοπούλου (1960), "Τὸ ποτάμι" τοῦ Νίκου Κούνδουρου, (1960), "Μανταλάνα" τοῦ Ντίνου Δημόπουλου (1960) κ.ά.

Παρὰ ταῦτα ὁ χαρακτῆρας τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, ὡς συνόλου, δὲν διαφοροποιεῖται ἀποφασιστικῶς, ἀλλὰ παραμένει εἰς τὰ ἐπίπεδα τῆς πληθοπαραγωγῆς, μὲ μειωμένην ποιτικὴν στάθμην.

Ἡ πληθοπαραγωγὴ αὐξάνει κατὰ τὸ ἐπόμενον στάδιον εἰς βαθμὸν δυσανάλογον τῶν πληθυσμιακῶν δυνατοτήτων τῆς Χώρας. Μάλιστα κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ ἐξεταζομένου σταδίου, κατὰ τὴν πενταετίαν 1960-1965, ἡ αὐξησης εἶναι τοιαύτης μορφῆς ὥστε ἡ Χώρα νὰ καταλαμβάνῃ πρώτην θέσιν εἰς συσχετισμὸν μὲ τὸν πληθυσμὸν τῆς μετὰ εἰκοσι εὐρωπαϊκῶν καὶ ἄλλων χωρῶν. Αἱ πληθοπαραγωγικαὶ τάσεις αὐξάνουν καὶ κατὰ τὰ ἐπόμενα ἔτη.

Δυστυχῶς καὶ κατὰ τὴν νέαν περίοδον, ὁ βασικὸς χαρακτῆρας τῆς Ἑλληνικῆς Κινηματογραφίας παραμένει ὁ ἴδιος: Πληθοπαραγωγὴ μὲ μειωμένην ποιτικὴν στάθμην.

Ἐν τούτοις αἱ πληθοπαραγωγικαὶ τάσεις δὲν ἐμποδίζουν τοὺς πραγματικῶς δημιουργοὺς τῆς 7ης Ἑλληνικῆς Τέχνης νὰ παρουσιάσουν ταινίας διεθνοῦς ἐπιπέδου, αἱ ὁποῖαι ὄχι μόνον ἔχασαν πολλὴ καλὴν καριέραν καὶ ἐξω τῶν ἑλληνικῶν συνόρων, ἀλλ' ἐστάθησαν μὲ εὐπρέπειαν εἰς τὰ διεθνή Φεστιβάλ, πολλὰ καὶ δὲ ἐξ αὐτῶν ἀπέσπασαν διάφορα βραβεῖα.

Τὸ ἀξιοσημείωτον τῆς νέας αὐτῆς περιόδου εἶναι αἱ ἀξιόλογοι δημιουργίαι εἰς τὸν τομέα τῶν ταινιῶν μικρᾶς διάρκειας. Ἐμφανίζονται σιγνηθῆται μὲ ἀναμφισβήτητον ταλέντον καὶ προοπτικὰς.

Οἰκονομικὰ καὶ μορφωτικὰ ἐπιτεύγματα

Ἐν Ἑλλάδι ὁ τομέας τοῦ Κινηματογράφου, ὡς οἰκονομικὸς κλάδος, παρέμεινε σχεδὸν ἀνεμετάλλευτος. Τὰ ληφθέντα νομοθετικὰ μέτρα τῆς τελευταίας δωδεκαετίας ἀπεδείχθησαν ἀνίσχυρα. Τὸ κατὰ τὴν τετραετίαν 1958-1961 δημιουργηθὲν ὑπὲρ τῆς Ἑλλάδος ρεῦμα ὡς ἰδανικοῦ τόπου διὰ τὸ "γύρισμα" διεθνῶν ὑπερπαραγωγῶν, ἐξετράπη πρὸς ἄλλας χώρας, ἰδίαι εἰς Γιουγκοσλαβίαν καὶ Ἰσπανίαν, λόγω ἐπιδειχθείσης ὀλι-

γωρίας ὡς πρὸς τὴν ἐπίλυσιν βασικῶν προβλημάτων καὶ τὴν ἄρσιν τόσο τῶν ἐξωγενῶν ὅσον καὶ τῶν ἐνδογενῶν αἰτίων τῆς ἐπελθούσης κρίσεως.

Ἐξ ἐπόψεως ἀγωγῆς τοῦ Κοινού, ὁ Κινηματογράφος, ἐκτὸς ἐξαιρέσεων, παρέμεινε μᾶλλον αἰτία διαφθορᾶς καὶ διδασκαλίας ἐγκληματικῶν πράξεων. Ὅτε ὁ Κινηματογράφος ἀντελήφθη τὸν παιδευτικὸν του ρόλον, οὔτε τὸ Κοινὸν ἐδέχθη τὸν Κινηματογράφον ὡς μέσον ἀγωγῆς. Ἡ πολιτεία παρέμεινε ἀπλῶς θεατῆς. Δὲν ἔλαβε τὰ ἀπαραίτητα νομοθετικὰ μέτρα πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνσιν καὶ κυρίως δὲν ἐμελέτησε, δι' εἰδικῶν, ἀρκούντως τὸ πρόβλημα.

Ἐπιχειρήσεις παραγωγῆς ταινιῶν

Ἰδιομορφίαν παρουσιάζουν ἐν Ἑλλάδι αἱ Ἐπιχειρήσεις παραγωγῆς ταινιῶν. Ἐκτὸς ὀρισμένων ἐξαιρέσεων, αἱ πλείσται τῶν ἐπιχειρήσεων οὐδεμίαν ὀργανώσιν ἐμφανίζουν, οὐδὲ ὀλλὰ γραφεῖα διαθέτουν.

Κατ' ἔτος ἐμφανίζονται νέαι ἐπιχειρήσεις μὲ ἀντίστοιχον ἐξάφηνισιν παλαιῶν. Αἱ τοιαῦται "ἐπιχειρήσεις" σκοποῦν ἔχουν τὴν παραγωγὴν μιᾶς ἢ τοῦ πολὺ δύο ταινιῶν.

Ἡ οἰκονομικὴ ἐπιφάνεια τῶν ἐν λόγω "ἐπιχειρήσεων" εἶναι σχεδὸν ἀνυπαρκτος.

Τὸ μεγαλύτερον ποσοστὸν τῶν ἐπιχειρήσεων παραγωγῆς ταινιῶν συνεχίζει νὰ λειτουργῇ ἀντιοικονομικῶς. Τοῦτο καταδεικνύεται ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι οὐδεμία σχεδὸν προεξόφλησις γραμματικῶν κινηματογραφικῶν ἐπιχειρήσεων παραγωγῆς διενεργεῖται παρὰ τῶν Τραπεζῶν.

Παραγόμεναι ταινίαι

Κατὰ μέσον ὅρον αἱ κατ' ἔτος παραγόμεναι ταινίαι ἀνέρχονται εἰς 100.

Ὁ ἀριθμὸς τῶν κατ' ἔτος παραγομένων ταινιῶν εἶναι δυσανάλογος τοῦ πληθυσμοῦ τῆς χώρας καὶ γενικώτερον τῆς ἐκτάσεως τῆς καταναλωτικῆς ἀγορᾶς. Ὁ ἀριθμὸς οὗτος δέον νὰ θεωρηθῇ μέγας ἐν συσχετίσει πρὸς τὸν ὑπὸ ἐτέρων χωρῶν τοιοῦτον.

Τεχνικῶς αἱ ταινίαι εἶναι σχεδὸν ἐφάμιλλοι τῶν εὐρωπαϊκῶν. Ἡ ποιτικὴ στάθμη τῶν ταινιῶν εἶναι ἀντιστρόφως ἀνάλογος τῆς παραγομένης ποσότητος.

Τὸ μεγαλύτερον ποσοστὸν προορίζεται μόνον διὰ τὴν ἐσωτερικὴν ἀγοράν.

Κατὰ τὴν τελευταίαν δετίαν παρήχθησαν ἀξιόλογοι ταινίαι. Ἡ μεγάλη ἀδυναμία τῶν Ἑλληνικῶν ταινιῶν εἶναι τὸ σενάριον.

Κόστος παραγωγῆς

Τὸ κόστος παραγωγῆς εἶναι ἀνάλογον τῆς ταινίας. Συνήθως ἐπιχειρεῖται συμπίσεις τοῦ κόστους εἰς βάρος τῆς ποιότητος. Γενικῶς παρατηρεῖται αὐξησης τοῦ κόστους κυρίως λόγω αὐξήσεως τῆς ἀμοιβῆς τῶν ἡθοποιῶν.

Ὁ μέσος ὅρος τοῦ κόστους παραγωγῆς τῶν μὲν μελανολεύκων ἀνέρχεται εἰς δρχ. 1.000.000, τῶν δὲ ἐγχρῶμων εἰς 2.000.000.

Χρηματοδότησις

Βάσει τοῦ ἀρθροῦ 6 τοῦ ΝΔ 4208/61 καὶ τῆς ὑπ' ἀριθ. 33681/Γ.Κ. 829/6-2-1962 ἀποφάσεως τῆς Νομισματικῆς Ἐπιτροπῆς αἱ Τράπεζαι δύνανται νὰ χρηματοδοτήσουν "ἰδίαι αὐτῶν ἀρμοδιότητι καὶ ἐξ ἰδίων διαθεσίμων" τὴν παραγωγὴν Ἑλληνικῶν ταινιῶν.

Ἡ κατὰ τὰ ἀνωτέρω χρηματοδότησις ὑπῆρξεν Θεωρητικὴ.

Αἱ Τράπεζαι λόγω τῆς οἰκονομικῆς ἐπιφάνειας τῶν κινηματογραφικῶν ἐπιχειρήσεων, δὲν προβαίνουν εἰς χρηματοδοτήσεις. Ὁ θεσμὸς τοῦ "κινηματογραφικοῦ ἐνεχύρου" δὲν ἔτυχε ἐφαρμογῆς λόγω τοῦ δυνητικοῦ χαρακτῆρος.

Ἡ ἀδυναμία ἐξευρέσεως κεφαλαίων ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴν παραγωγὴν ἱκανοῦ ἀριθμοῦ ταινιῶν μὲ χαμηλὸν κόστος εἰς βάρος τῆς ποιότητος.

Σημειοῦται ὅτι τὰ 2/3 τοῦλάχιστον τοῦ συνολικοῦ κόστους πρέπει νὰ ὑπάρχουν εἰς ρευστὸν διὰ τὴν πληρωμὴν ἡθοποιῶν, τεχνικῶν, πρώτων ὑλῶν, ἐπεξεργασίας κλπ. εἰς χρονικὸν διάστημα οὐχὶ μεγαλύτερον τῶν 2-3 μηνῶν. Ἡ ἐξέυρεσις τοιούτου κεφαλαίου δὲν εἶναι εὐχερής.

Σήμερον ἡ μόνη ὑφισταμένη πηγὴ χρηματοδοτήσεως εἶναι ἡ Γενικὴ Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων, Ἐταιρεία συσταθεῖσα ὑπὸ τῆς Ε. Τ. Β. Α.

‘Η εν λόγω εταιρία ακολουθεί ίδια κριτήρια χρηματοδότησεως. Αί δυνατότητες τυγχάνουν περιορισμένα.

Κίνητρα ποιοτικής ανόδου τών ταινιών

Τά εκ τού Ν. Δ. 4208/61 Θεσπισθέντα κίνητρα είναι τά κάτωθι :

1. ‘Επιστροφή 6% εκ τού εισπραττομένου Φόρου Δημοσίων Θεαμάτων εις τόν παραγωγόν τής ταινίας εξ ής εισεπράχθη ο φόρος. Τοῦτο δὲν κατέστη κίνητρον ποιοτικῆς ἀνάδου, καθ’ ὅσον ο φόρος ἐπιστρέφεται καί εις ταινίας κακῆς ποιότητος.
2. ‘Ο Θεσμός τῆς προστατευομένης ταινίας. Οὗτος δὲν ἀπέδωσε λόγω τῆς ὑπαρχούσης νομικῆς ἀδυναμίας διὰ τὴν ὑποχρεωτικὴν προβολὴν τῶν προστατευομένων ταινιῶν καί τὸν καθορισμὸν τοῦ νομίμου μισθώματος.
3. Κρατικὰ βραβεῖα. Ταῦτα ἀποτελοῦν Θετικὴν οικονομικὴν ἐνίσχυσιν πλὴν ὅμως ἀπαιτεῖται ἀναμόρφωσις τοῦ Θεσμοῦ εἰς τρόπον ὥστε οὗτος νὰ ἀποτελῇ κίνητρον ποιοτικῆς ἀνάδου τῆς ἑλληνικῆς ταινίας.
4. Τὸ Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Τοῦτο συνέβαλε Θετικῶς εἰς τὴν ποιοτικὴν ἀνοδὸν τῶν ταινιῶν.

Βιομηχανικαὶ ἐγκαταστάσεις - Studio

Κατὰ τὰ διεθνῶς παραδεδεγμένα ὡς studio θεωροῦνται οἱ γῶροι, αἱ ἐγκαταστάσεις καὶ ὁ ἐξοπλισμὸς, οἱ χρησιμοποιοῦμενοι μόνον διὰ τὴν λήψιν τῶν ταινιῶν.

‘Εν ‘Ελλάδι ὑφίστανται τρία studios Κινηματογράφου καὶ δύο Τηλεοράσεως.

‘Εκ τῶν Κινηματογραφικῶν studios τὰ 2 διαθέτουν ἀξιολόγους κτηριακὰς ἐγκαταστάσεις μετὰ πλήρη μηχανολογικὸν ἐξοπλισμὸν, δυνάμενα νὰ ἐξυπηρετήσουν ἐξ ὀλοκλήρου μίαν ἑλληνικὴν παραγωγὴν καὶ ἐν μέρει διεθνεῖς παραγωγὰς.

Τὸ τρίτον δύναται νὰ ἐξυπηρετήσῃ πλήρως ἑλληνικὰς παραγωγὰς.

Εἰς περίπτωσιν ἀναπτύξεως τῆς ‘Ελληνικῆς Κινηματογραφίας καὶ προσελεύσεως ἀλλοδαπῶν τὰ ἐν ‘Ελλάδι ὑφιστάμενα studios εἶναι ἀνεπαρκῆ.

‘Εργαστήρια φωτοχημικῆς ἐπεξεργασίας ταινιῶν

‘Η φωτοχημικὴ ἐπεξεργασία ταινιῶν ἀκολουθεῖ τὰς γενικὰς τάσεις τοῦ κλάδου Κινηματογράφου - Τηλεοράσεως τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖ τμῆμα.

‘Η διεθνῆς σχέσις ἐμφανιζομένων φιλμς εἶναι : 90% ἐγχρωμον καὶ 10% μελανόλευκον. ‘Εν ‘Ελλάδι ἡ σχέσις αὕτη εἶναι : 40% ἐγχρωμον καὶ 60% μελανόλευκον.

Τὰ ἐν ‘Ελλάδι ὑφιστάμενα ἐργαστήρια φωτοχημικῆς ἐπεξεργασίας ταινιῶν ἐξυπηρετοῦν πλήρως μὲν τὴν ἑλληνικὴν παραγωγὴν μελανόλευκῶν ταινιῶν, ἐν μέρει δὲ τὴν ἐμφάνισιν ἐγχρωμῶν. Εἰς τὸν τομέα πλήρους ἐπεξεργασίας τῶν ἐγχρωμῶν, περιορίζονται εἰς τὰ διαφημιστικὰ φιλμς.

‘Εργαστήρια ἠχοληψίας

Τὰ σήμερον λειτουργοῦντα ἠχοληπτικὰ ἐργαστήρια, ἅτινα εὑρίσκονται ἐγκατεστημένα εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν καὶ δύνανται νὰ ἐξυπηρετήσουν τὴν ‘Ελληνικὴν παραγωγὴν, ἀνέρχονται εἰς πέντε.

Εἰσαγωγὴ - ἐξαγωγή ταινιῶν

‘Εν ‘Ελλάδι ἡ εἰσαγωγὴ ταινιῶν εἶναι ἐλευθέρη καὶ οὐδεὶς περιορισμὸς ἰσχύει ὡς εἰς τὰς λοιπὰς χώρας. Αἱ κατ’ ἔτος εἰσαγόμεναι ταινίαι ἀνέρχονται κατὰ μέσον ὄρον εἰς 500.

Τὸ 50% τοῦλάχιστον τῶν εἰσαγομένων ταινιῶν ποιοτικῶς εἶναι κατώτερον τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν ἐμέσης ποιότητος.

Τὸ κατ’ ἔτος διατιθέμενον ἐπισήμως συνάλλαγμα διὰ τὴν εἰσαγωγὴν ταινιῶν εἶναι τῆς τάξεως τῶν 2.000.000 δολλαρίων. Θλιβεράν εἰκόνα παρουσιάζουν αἱ ἐξαγωγαὶ ἑλληνικῶν ταινιῶν. ‘Ο ἐπὶ τῶν ἐξαγωγῶν ἔλεγχος ὑπῆρξεν ὑποτυπώδης, χρῆζει δὲ ἀναμνηστικῶς τὸ ὅλον σύστημα, εἰς τρόπον ὥστε τοῦτο νὰ βρασιθεῖ ἐπὶ οικονομικῶν καὶ ὀρθολογικῶν βάσεων. ‘Ὡς ἐξάγεται ἐκ μελέτης ἐπισήμων στοιχείων (Γράβεζα τῆς ‘Ελλάδος) ἡ ἑλληνικὴ ταινία ἀπώλεσε τὴν διεθνῆ ἀγοράν, ἡ δὲ ἀγοραστικὴ τῆς ἀξία ἀπὸ τοῦ ἔτους 1961 μέχρι σήμερον ἐμειώθη εἰς 80%, κατὰ μέσον ὄρον, κατὰ ἐξαγομένην ταινίαν. Τὸ κατ’ ἔτος εἰσαγόμενον συνάλλαγμα ἐξ ἐξαγωγῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν εἶναι τῆς τάξεως τῶν 500.000 δολλαρίων.

‘Η ἐπὶ τῶν ἐξαγωγῶν ἀρμοδιότης ἀνήκει εἰς τὸ Τμῆμα ‘Ελεγχ-

χοῦ Δημοσίων Θεαμάτων τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν.

Γραφεῖα ἐκμεταλλεύσεως καὶ ποσοστὰ ἐπὶ ἐσόδων

‘Η διακίνησις καὶ γενικῶς ἡ ἐκμετάλλευσις τῶν ταινιῶν εἰς τὴν ἐσωτερικὴν ἀγοράν διενεργεῖται ὑπὸ τῶν Γραφείων ‘Εκμεταλλεύσεως. Κατὰ κανόνα οἱ εἰσαγωγεῖς διαθέτουν ἴδια γραφεῖα ἐκμεταλλεύσεως, ὡς καὶ οἱ κυριώτεροι τῶν ‘Ελλήνων Παραγωγῶν.

Τὰ ἐπὶ τῶν ἐσόδων (εἰσπράξεων) ἐκάστης ταινίας δικαιώματα ἔχουν, κατὰ μέσον ὄρον ὡς ἀκολουθῶς :

‘Ιδιοκτήτης κινηματογράφου	25%
‘Εκμεταλλεῦτης Κινηματογράφου	35%
Δικαιώμα Ταινίας	40%
Σύνολον	100%

Εἰσιτήρια κινηματογράφων

‘Απὸ τοῦ ἔτους 1969 καὶ ἐνεῦθεν παρατηρεῖται, λόγω καὶ τῆς Τηλεοράσεως, συνεχῆς μείωσις τῶν εἰσιτηρίων ἐκ κινηματογράφων με περαιτέρω πτωτικὰς τάσεις.

‘Η μείωσις τῶν εἰσιτηρίων καὶ ἡ παρατηρουμένη αὔξησις τῶν κινηματογράφων (αἰθουσῶν) ἔχουν προκαλέσει σοβαρὰν οικονομικὴν κρίσιν εἰς τὰς ἀντιστοίχους ἐπιχειρήσεις.

‘Η ‘Ελληνικὴ ταινία πραγματοποιεῖ ἐν ‘Ελλάδι πολλαπλάσιον ἀριθμὸν εἰσιτηρίων ἔναντι τῆς ξένης τοιαύτης. Κατὰ μέσον ὄρον αἱ ἑλληνικαὶ ταινίαι πραγματοποιοῦν τὸ 50% τοῦ συνόλου τῶν διατιθεμένων κατ’ ἅπασαν τὴν ‘Επικράτειαν ἐτησίως εἰσιτηρίων.

Αἱ ἰσχύουσαι ἐν ‘Ελλάδι τιμαὶ εἰσιτηρίων εἶναι ἀπὸ δρχ. 5 — 20. Αὗται, συγκριτικῶς πρὸς τὰς λοιπὰς, εὐρωπαϊκὰς χώρας ἰσχυοῦσας θεωροῦνται χαμηλαί.

Αἶθουσαι

‘Η ἴδρυσις αἰθουσῶν ἀνήκει εἰς τὴν ἀρμοδιότητα τῆς Νομαρχίας, διέπεται δὲ ὑπὸ τῶν διατάξεων τοῦ Α. Ν. 445/1937. Οὐδέμια οὐσαυστικὴ μελέτη ἐπὶ τῆς σκοπιμότητος ἰδρύσεως μιᾶς αἰθούσης πραγματοποιεῖται.

‘Η λειτουργία τῶν αἰθουσῶν διέπεται ὑπὸ τῶν διατάξεων τοῦ ἀπὸ 15/17-5-56 Β. Δ. “περὶ Θεάτρου, κινηματογράφων κλπ”. Παρατηρεῖται συνεχῆς αὔξησις τῶν αἰθουσῶν προβολῆς δυσανάλογος πρὸς τὸ κινηματογραφικὸν κοινόν, εἰς τρόπον ὥστε νὰ μειοῦται συνεχῶς ὁ μέσος ὄρος εἰσιτηρίων κατὰ αἰθουσαν προβολῆς.

Συμφώνως πρὸς τὸ ὑπὸ τῶν Κινηματογραφικῶν Στατιστικῶν ἐκδόσεων δημοσιευθὲν Μητρώον Κινηματογράφων ‘Ελλάδος ὁ ἀριθμὸς τῶν Χειμεριῶν Κινηματογράφων τοῦ ἔτους 1969/70 ἀνέρχεται εἰς 1055.

Διὰ τοὺς ἐν τῇ χώρᾳ λειτουργοῦντας Θερινοὺς Κινηματογράφους δὲν ὑφίστανται στοιχεῖα. Οὗτοι δέον νὰ ὑπολογισθοῦν εἰς 1.500.

Τὸ σύνολον τῶν ἐν τῇ χώρᾳ λειτουργοῦντων σήμερον Κινηματογράφων δέον νὰ ὑπολογισθῇ εἰς 2.600-2.800.

Προσέλκυσις ἀλλοδαπῶν - Συμπαρωγαί

‘Αν καὶ εἰς τὴν χώραν μὴ ὑφίστανται εὐνοϊκαὶ ἀντιεπιμενικαὶ προϋποθέσεις διὰ τὴν προσέλκυσιν ἀλλοδαπῶν, ἐν τούτοις οὐδέμια ἀξιόλογος παραγωγή παρ’ ἀλλοδαπῶν ἐγένετο κατὰ τὴν τελευταίαν περίοδον.

‘Ανασταλτικὰ αἷτια προσελκύσεως ἀλλοδαπῶν

Ταῦτα ὑπῆρξαν τὰ κάτωθι :

1. Οἱ μεσάζοντες.
2. ‘Η αὔξησις τῶν τιμῶν παρὰ τῶν studios καὶ τῶν τεχνικῶν τοῦ κινηματογράφου, ἐλλείψει ἀντιστοίχου κρατικοῦ ἐλέγχου.
3. ‘Η μὴ ὑπαρξίς εὐσυνειδήτου καὶ κατρητισμένου τεχνικοῦ προσωπικοῦ.
4. ‘Ανεπάρκεια καταλλήλων βιομηχανικῶν ἐγκαταστάσεων.
5. ‘Η ἐκ τῶν ἀτασθαλιῶν, περὶ τὰς τιμὰς τῶν παρεχομένων ὑπηρεσιῶν προκληθεῖσα δυσψήμισις τῆς Χώρας μας διεθνῶς. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα τούτου εἶναι ὅτι ἐκ τῶν 120 περίπου ξένων παραγωγῶν οἱ ὅποιοι ἦλθον κατὰ τὰ ἔτη 1962 ἕως 1967 διὰ τὸ γύρισμα ταινιῶν ἐν ‘Ελλάδι, οὐδεὶς σχεδὸν ἐπανῆλθε διὰ τὸ γύρισμα νέας ταινίας, ἐκτός ἐξαιρέσεών τινων.

Συμπαράγωγη

Ούδεμία συμπαράγωγη ἐγένετο διότι :

1. Ούδεμία διμερῆς σύμβασις συμπαράγωγῆς μεταξὺ Ἑλλάδος καὶ ἄλλων χωρῶν ὑπεγράφη, παρὰ τὸ ἐπιδειχθῆν ἐνδιαφέρον ἐκ μέρους κινηματογραφικῶς προηγημένων χωρῶν.
2. Ὑπῆρξε μερικὴ οἰκονομικὴ ἀδυναμία ἐκ μέρους τῶν Ἑλληνικῶν παραγωγῶν δι' οἰκονομικῶς ἰσοδυνάμους συμπαράγωγῶς.

Τεχνικοὶ κινηματογράφοι

Οἱ περισσότεροι τῶν τεχνικῶν εἶναι ἐμπειρικοί.

Ὁ καθορισμὸς τῶν ἐιδικοτήτων καὶ ἡ χορηγήσεις ἀδείας ἀσκήσεως ἐπαγγέλματος γίνεται παρὰ τῶν συνδικαλιστικῶν τῶν ὀργανώσεων.

Ούδεμία κρατικὴ μέριμνα διὰ τὸ θέμα ὑπῆρξεν.

Ἐπαγγελματικὴ κινηματογραφικὴ ἐκπαίδευσις

Δὲν ἔχει δοθῆ ἡ δέουσα προσοχὴ διὰ τὸν καταρτισμὸν ἱκανῶν στελεχῶν κινηματογράφου.

Αἱ λειτουργοῦσαι ἐν τῇ Χώρα Σχολαὶ εἶναι ἰδιωτικαί, τῶν ὁποίων ἡ μεγαλύτερα ἀδυναμία συνίσταται εἰς τὴν ἔλλειψιν ἐπαρκῶν ἐποπτικῶν καὶ τεχνικῶν μέσων, ὡς καὶ προγραμματικῶν διδασκαλικῶν ἀναπαρονομένων εἰς τὰς συγχρόνους μεθόδους καὶ ἀπαιτήσεις τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τεχνικῆς.

Εἰδικὰ θέματα

Ἴμ ἡ ὑπαρξίς προστατευτικῶν μέτρων ὑπὲρ τῆς ἐγγωρίου παραγωγῆς ἢ δεσμευτικῶν τοιούτων τῆς εἰσαγομένης ξένης τοιαύτης, καθιστᾷ μειονεκτικὴν τὴν θέσιν μας εἰς τὸν τομέα τοῦ Κινηματογράφου, ἐντὸς τῆς Ε. Ο. Κ.

Ἴμ διεθνῆς προβολὴ καὶ διαφήμισις τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτος.

Δὲν κατέστη δυνατὴ ἡ παρὰ τοῦ Κράτους ὀργανώσις Ἐβδομάδος Ἑλληνικῆς Ταινίας εἰς Χώρας τοῦ ἐξωτερικοῦ, παρὰ τὸ κατὰ καιροῦς ἐκδηλωθῆν ἐνδιαφέρον ἐκ μέρους διαφόρων χωρῶν.

Οἱ ἠθοποιοὶ κινηματογράφου δὲν προστατεύονται ὡς οἱ ἠθοποιοὶ θεάτρου, οὐδὲ ἔχουν τὰς αὐτὰς ὑποχρεώσεις, ὡς μὴ ὑπαγόμενοι εἰς τὴν Ἐπιτροπὴν Ἀδείας τοῦ Ν. 5736/1933 ἢ εἰς ἄλλον τινὰ περιορισμὸν.

ΚΕΦ. 2 : ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ, ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ

Εἰς τὴν Τηλεόρασις

Ἴμ Τηλεόρασις ἐν Ἑλλάδι, ἐγκαταλείψασα τὸ πειραματικὸν στάδιον, εἰσῆλθεν εἰς τὸ στάδιον τῆς ἐμπομπῆς πλήρων προγραμμάτων καὶ δικτυώσεως τῆς με δόλοκληρον τὴν χώραν.

Σήμερον λειτουργοῦν δύο σταθμοί, ἐξ ὧν ὁ εἰς ἀνήκει εἰς τὸ Ε. Ι. Ρ. Τ. καὶ ὁ ἕτερος εἰς τὴν Ὑπηρεσίαν Ἐνημερώσεως Ἐνόπλων Δυνάμεων, μεταδίδοντες μελανολεύκους εἰκόνας.

Ἀναμένεται ὅτι μέχρι τέλους τῆς προσεχοῦς Ἀνοιξέως θὰ ὀλοκληρωθῆ τὸ πρόγραμμα δικτυώσεως τοῦ Ε. Ι. Ρ. Τ., εἰς τρόπον ὥστε δόλοκληρὸς ἡ Χώρα νὰ δύναται νὰ παρακολουθῆ Τηλεόρασις.

Αἱ εἰς δόλοκληρον τὴν Χώραν λειτουργοῦσαι, μέχρι 15-1-72, συσκευαὶ Τηλεοράσεως ἀνήρχοντο εἰς 500.000, ἐξ ὧν 360.000 εἰς τὴν περιοχὴν Τ. Δ. Πρωτεύουσας, 70.000 εἰς τὴν περιοχὴν Θεσσαλονίκης καὶ 70.000 εἰς τὴν λοιπὴν χώραν.

Ἴμ κατὰ μῆνα ὑπολογιζομένη αὔξησις ἀνέρχεται εἰς 15.000 δέκτας.

Καθ' ὑπολογισμούς, ὁ ἀριθμὸς τῶν τηλεθεατῶν, κατὰ τὴν 15-1-72, ἀνῆρχετο εἰς 1.500.000.

Ἴμ υπολογίζεται ὅτι εἰς ἕκαστον δέκτην ἀντιστοιχοῦν 3 τηλεθεαταί.

Τὰ τῆς λειτουργίας τῶν σταθμῶν τηλεοράσεως ρυθμίζονται κατὰ τὰς σχετικὰς διατάξεις παρὰ τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν. Ὁύδεμία νομοθετικὴ μέριμνα ἔχει ληφθῆ μέχρι τοῦδε ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ἐκπαίδευσιν στελεχῶν Τηλεοράσεως (βλ. Πληροφορικὰ Στοιχεῖα Πολιτιστικῶν Δραστηριοτήτων, ὑπὸ Γ. Κουρνοῦτσου).

Τὰ ὑπὸ τῶν δύο σταθμῶν μεταδιδόμενα προγράμματα χαρακτηρίζονται ὡς λίαν χαμηλοῦ ἐπιπέδου καὶ ὡς μὴ ἔχοντα ὀργανικὴν συνοχὴν μεταξὺ τῶν. Ἰούτο μαρτυρεῖ ὅτι εἰς τὸν τομέα τοῦ προγραμματισμοῦ ὑπάρχουν τεράστια κενά.

Ἴμ ἡ Τηλεόρασις ἀκολουθεῖ, πειστικῶς, τὴν πορείαν τοῦ Ἑλληνι-

κοῦ Κινηματογράφου, ὅπου κυρίαρχον στοιχεῖον εἶναι ἡ ἔλλειψις σοβαρότητος. Τὸ προσφερόμενον θέαμα δὲν προάγει τὸν θεατὴν, ἀλλ' ἱκανοποιεῖ τὰς αἰσθητικὰς ἀπαιτήσεις τοῦ πνευματικῶς μὴ προηγημένου κοινού.

Δὲν κατέστη δυνατὴ ἡ δημιουργία Τηλεοράσεως με χαρακτηριστὰ καθαρῶς ἐλληνικόν.

Ἴμ ἴσταται ἔλλειψις :

1. Ἐπαρκῶν τεχνικῶν μέσων (στούντιος, μηχανημάτων κλπ.).
2. Ἐμψύχου ὕλικου (εἰδικῶς ἐκπαιδευμένου τεχνικοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ προσωπικοῦ).
3. Σχολῆς ἀνωτέρας βαθμίδος (Ραδιοτηλεοπτικῶν Ἐπιστημῶν καὶ Τεχνῶν).
4. Προγραμματισμοῦ καὶ χρησιμοποίησεως τοῦ καταλληλοτέρου ἀνθρωπίνου δυναμικοῦ καὶ ὕφισταμένων πολιτιστικῶν πόρων.

Εἰς τὸ Ραδιόφωνον

Οἱ εἰς τὴν χώραν λειτουργοῦντες ἐπίσημως ραδιοσταθμοὶ ἐντάσσονται εἰς δύο φορεῖς : Τὸ Ε. Ι. Ρ. Τ. καὶ τὴν Ὑ. Ε. Ν. Ε. Δ.

Αἱ ἐπὶ τοῦ Ραδιοφώνου ἀρμοδιότητες ἀνήκουν εἰς τὴν Γενικὴν Γραμματείαν Τύπου καὶ Πληροφοριῶν. Εἰς τὸν τομέα τοῦ προγραμματισμοῦ καὶ τῶν ἐλλείψεων ἰσχύουν τὰ ἀνωτέρω σημειωθέντα, τὰ ἀφορῶντα εἰς τὴν Τηλεόρασις.

Ἴμ ἐδόψεως μεταδοτικῆς ἱκανότητος (ἰσχύος) σημειοῦται ὅτι αὕτη δὲν εἶναι ἱκανοποιητικὴ. Εἰς πολλὰ σημεία τῆς χώρας οἱ δέκται δὲν δύναται νὰ συλλάβουν τὰ ἐκπεμπόμενα προγράμματα.

ΚΕΦ. 3: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΙ ΠΟΡΟΙ, ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΙΣ ΤΟΥΤΩΝ

Πολιτιστικοὶ πόροι

Οἱ εἰς τὴν χώραν μας ὕφισταμένοι σήμερον πολιτιστικοὶ πόροι ἔχουν ὡς ἀκολουθίας :

Αἱ κλιματολογικαὶ συνθήκαι με τὴν μεγαλύτεραν ἡλιοφάνειαν ἡμερῶν (ἡ Ἑλλάς διαθέτει τὴν μεγαλύτεραν ἡλιοφάνειαν καὶ θεωρεῖται ὡς ὁ ἰδανικὸς τόπος διὰ τὸ " γύρισμα " ταινιῶν Κινηματογράφου - Τηλεοράσεως).

Αἱ φυσικαὶ καλλοναὶ καὶ χώροι (εἶναι λίαν κατάλληλοι διὰ τὴν λήψιν ταινιῶν διεθνοῦς προβολῆς).

Τὰ ἱστορικὰ μνημεῖα (κλασικῆς καὶ βυζαντινῆς περιόδου).

Ἴμ Ἑλληνικὴ ἱστορία, τὰ ἦθη καὶ τὰ ἔθιμα τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ (δύναται νὰ ἀποτελέσουν θέματα ταινιῶν διεθνοῦς προβολῆς).

Τὸ ἐμψυχὸν ὕλικόν, ἠθοποιοὶ καὶ κομπάρσοι (οἷτινες δύναται εἰς χεῖρας ἱκανῶν σκηνοθετῶν νὰ ἀποδώσουν τὰ μέγιστα, θεωρούμενοι ἀπὸ πλευρᾶς προσαρμοστικότητος καὶ καλλιτεχνίας ὡς λίαν καλοί).

Ἴμ ἐλληνικὴ λογοτεχνία (δύναται νὰ τροφοδοτήσῃ, πολλαπλῶς τὴν Τηλεόρασις καὶ τὸ Ραδιόφωνον).

Οἱ Ἑλληνες πνευματικοὶ ἄνθρωποι ἐν γένει (λογοτέχναι, καλλιτέχναι κλπ.).

Ἴμ ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος (ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας). Τὸ Κέντρον Ἐρεύνης καὶ Ἐφαρμογῆς Ὀπτικοακουστικῶν μέσων.

Παροῦσα ἀξιοποίησις πολιτιστικῶν πόρων

Ἴμ ἀξιοποίησις τῶν ὕφισταμένων πολιτιστικῶν πόρων τυγχάνει σήμερον ὑποτυπώδης. Εἰδικώτερον εἰς τὸν τομέα τῆς Τηλεοράσεως - Ραδιοφώνου ἡ ἀξιοποίησις τούτων θὰ ἴδύνατο νὰ ἐπιφέρῃ τελείαν ἀλλαγὴν τοῦ τομέως καὶ νὰ καταστήσῃ τὴν Ἑλληνικὴν Τηλεόρασις, κυρίως, μίαν τῶν πλέον ἀξιολόγων πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων τοῦ τόπου.

Μέρος Γ' : Προοπτικαὶ ἀναπτύξεις, ἐπιλογή προτύπου

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ι : ΠΡΟΟΠΤΙΚΑΙ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ

Ἴμ ὕφισταμένη τάσις

Ἴμ σημερινὴ τάσις τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ τῆς πληθοπαράγωγῆς, με βασικὴν ἀδυναμίαν τὴν ἔλλειψιν ἐπιχειρηματικῆς φαντασίας.

Οἱ Ἑλληνες παραγωγοὶ τόσο τοῦ Κινηματογράφου ὅσον καὶ τῆς Τηλεοράσεως, ἀντιμετωπίζοντες ἀμέσους οἰκονομικὰς δυσχερεῖας νινούνται εἰς περιωρισμένα ὄρια προοπτικῆς καὶ καλλιτεχνικῶν ἐπιδιώξεων.

Τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς ἐξ ἐπόψεως καταναλωτικῶν στόχων, ἀποβλέπει εἰς τὴν ἐγχώριον ἀγορὰν καὶ μάλιστα εἰς τὸν μέσον (καὶ κάτω) θεατὴν. Καὶ τοῦτο διότι ὁ θεατὴς οὗτος συνθέτει τὸ μεγαλύτερον ποσοστὸν τοῦ κινηματογραφιζομένου κοινοῦ.

Ἡ παρατηρουμένη μείωσις τῆς εἰσπρακτικῆς ἰκανότητος τῆς ἐλληνικῆς ταινίας ὁ ἀύξησθ' ἐτι περαιτέρω, μὲ συνέπειαν τὴν ἀπώλειαν τοῦ μέσου θεατοῦ καὶ ἄνω.

Τοῦτο ὁ ἀύξησθ' ἀποτελέσμα τὴν περαιτέρω μείωσιν τῆς ποιότητος, ἐκτὸς ἐὰν ἐξωγενῆ αἰτία ἀναστρίβουσι τὴν πτωτικὴν πορείαν.

Εἰς τὸν τομέα τῆς Τηλεοράσεως - Ραδιοφώνου ἡ ὑφισταμένη τάσις συνίσταται εἰς τὴν ἀντιμετώπισιν τρεχούσης φύσεως ἀναγκῶν, πρῶγμα τὸ ὅποιον ἀφαιρεῖ τὴν δυνατότητα ἐξελίξεως τοῦ τομέως εἰς ἀξιόλογον πολιτιστικὴν δραστηριότητα.

Εἰς τὸν διεθνῆ χώρον ἡ τάσις τοῦ Κινηματογράφου - Τηλεοράσεως εἶναι νὰ καταστοῦν ἀξιόλογοι πολιτιστικαὶ δραστηριότητες διὰ τοῦτο καὶ ἀναζητοῦν νέας ἐκφράσεις.

Δυνατότητες ἀναπτύξεως τοῦ τομέως

Ὁ Κινηματογράφος καὶ ἡ Τηλεορασις ὡς ἐξελίξιμος βιομηχανία, τοῦλάχιστον εἰς τὴν Ἑλλάδα, ἔχουν ἀπεριορίστους δυνατότητας ἀναπτύξεως. Τὰς αὐτὰς δυνατότητας ἀναπτύξεως ἔχουν καὶ ὡς ἐξελίξιμος πολιτιστικὴ δραστηριότητα.

Ἰδιαιτέρως λαμπρὸν προβλέπεται τὸ μέλλον τῆς Τηλεοράσεως εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν διεθνῆ κοινωνίαν. Δέον νὰ θεωρηθῆ εἰς βέβαιον ὅτι ἡ Τηλεορασις ὁ προηγήθη ἔναντι τῶν λοιπῶν πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων, ὡς ἀποτελοῦσα δυναμικὸν καὶ ἐξελίξιμον κλάδον.

Κατὰ τὴν προσεχῆ 15ετίαν ὁ ἔχωμεν ἔντασιν τῆς σημασίας κυρίως τῆς Τηλεοράσεως, τόσον εἰς τὴν χώραν μας ὅσον καὶ διεθνῶς. Καὶ τοῦτο διότι, πλὴν τῶν ἄλλων, ἡ Τηλεορασις εἶναι τὸ σπουδαιότερον τῶν μέσων μαζικῆς ἐπικοινωνίας καὶ τῶν πλέον ἀνέναντον καὶ προσιτῶν θεαμάτων.

Τὸ μέλλον τοῦ Κινηματογράφου ἐξ ἐπόψεως αἰθουσῶν προβολῆς εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ διεθνῶς δὲν προβλέπεται εὐοίωνον.

Ὁ ρόλος καὶ ἡ σημασία τοῦ Ραδιοφώνου ὡς πολιτιστικῆς δραστηριότητος προβλέπεται ὅτι ὁ μείωσθ' κατὰ τὴν προσεχῆ 15ετίαν. Παρὰ ταῦτα ἡ ἀξιοποίησις τῶν ὡς ἄνω ἀναφερομένων πολιτιστικῶν πόρων δύναται νὰ καταστήσῃ τὸ Ραδιόφωνον εἰς τὴν χώραν μας ἀξιόλογον πολιτιστικὴν δραστηριότητα.

Συμπεράσματα

Ἡ δυνατότης ἀναπτύξεως τοῦ τομέως καὶ ἐπιθυμητὴ καὶ ἀναγκαία εἶναι διὰ τὸ κοινωνικὸν σύνολον.

Ἰδιαιτέρως ὁ Κινηματογράφος ὡς τέχνη δύναται νὰ συμβάλῃ θετικῶς καὶ δυναμικῶς εἰς τὴν πνευματικὴν καὶ ἠθικὴν ἐξύψωσιν τοῦ συνόλου.

Εἰς τὴν περίπτωσιν καὶ ἢ ἦν ἤθελε συνεχισθῆ ἡ ὑφισταμένη κατάστασις εἰς τὸν τομέα, ἡ πολιτιστικὴ σημασία τούτου ὁ εἶναι ἀρνητικὴ ἔν τῳ μέλλοντι.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ 2 : ΕΠΙΛΟΓΗ ΠΡΟΤΥΠΟΥ

Ἐπιλεγέν ἰδεῶδες πρότυπον

Τὸ ἐπιλεγέν ἰδεῶδες πρότυπον ἀναπτύξεως τοῦ τομέως ἀναφέρεται εἰς τὸ πρῶτον μέρος τῆς παρούσης ὑπὸ τὸν τίτλον "Βασικαὶ Κατευθύνσεις Ἀναπτύξεως τοῦ Τομέως".

Ἡ ἀνάπτυξις τοῦ τομέως βάσει τοῦ ἐπιλεγέντος προτύπου θεωρεῖται λίαν ἐφικτή.

Συμπληρωματικῶς σημειοῦνται τὰ κάτωθι :

1. Ὁ Κινηματογράφος καὶ ἡ Τηλεορασις διὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν ὄντως τὸ κοινωνικὸν σύνολον δέον ὅπως καταστοῦν κατὰ τὴν προσεχῆ 15ετίαν μέσα ἀγωγῆς τούτου καὶ πνευματικῆς ἐπικοινωνίας τῆς χώρας μας μετὰ τῶν ἄλλων χωρῶν.

2. Ἡ Τηλεορασις ὁ πρέπει, διὰ τῆς ριζικῆς ἀναμορφώσεως τῶν προγραμμάτων τῆς, τῆς χρησιμοποίησεως ἀνθρώπων τοῦ Πνεύματος, τῆς Τέχνης καὶ τῆς Ἐπιστήμης καὶ τῆς εἰς ὑλόκληρον τὴν χώραν ἐπεκτασῆς τῆς καὶ τεχνικῶς ἀριωτέρας ἐμφανισῆς τῆς, νὰ καταστῆ ὄντως πολιτιστικὴ δραστηριότης καὶ οὐχὶ αἰτία δημιουργίας κινηματογραφογενῶν ψυχονευρῶσεων κυρίως εἰς τὴν παιδικὴν ἡλικίαν.

3. Ὁ Κινηματογράφος δέον νὰ ἐγκαταλείψῃ τοὺς αὐτοσχεδισμούς καὶ τὸν "ἐπαρχιωτισμὸν" ὡς καὶ τὴν τάσιν νὰ ἀπευθύνεται εἰς τὰ κατώτερα ἔθνη καὶ τὰ "χοντρά" γούστα τοῦ κοινοῦ.

4. Νὰ ἀναμορφωθοῦν καὶ νὰ αὐξηθοῦν τὰ τηλεοπτικὰ καὶ ραδιοφωνικὰ προγράμματα πολιτιστικῆς καὶ πνευματικῆς ἀγωγῆς τοῦ κοινοῦ.

5. Νὰ χρησιμοποιηθοῦν τὰ ὀπτικοακουστικὰ μέσα εἰς τὴν ἐκπαίδευσιν καὶ ὡς μέσον παιδείας τοῦ Κοινοῦ.

Ἐπιλεγέν ξένον πρότυπον

Τὴν πλέον ἰκανοποιητικὴν ὄργανωσιν τοῦ Κινηματογράφου ἀπὸ ἐπόψεως παραγωγῆς ἔχουν ἐπιτύχει ἡ Ἰσπανία, ἡ Γιουγκοσλαβία καὶ ἡ Ἰταλία. Αἱ χώραι αὗται δύνανται νὰ ἀποτελέσσουν πρότυπον διὰ τὴν Ἑλλάδα ὡς ἐμφανίζουσαι τὰς αὐτὰς σχεδὸν κλιματολογικὰς καὶ λοιπὰς συνθήκας.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν κατάρτισιν στελεχῶν τοῦ τομέως καὶ τὴν χρησιμοποίησιν τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων εἰς τὴν ἐκπαίδευσιν καὶ τὴν ἐνημέρωσιν τοῦ Κοινοῦ δύνανται νὰ ληφθοῦν εἰς πρότυπον αἱ Η. Π. Α.

Μέρος Δ' : Πολιτικὴ καὶ ἔργα ὑποδομῆς

ΚΕΦ. 1 : ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΡΓΑ ΥΠΟΔΟΜΗΣ 1972 - 1976

Πολιτικὴ ἀναπτύξεως τοῦ τομέως

Ἡ ἀνάπτυξις τῆς Ἑλληνικῆς Κινηματογραφίας, περιλαμβανομένης καὶ τῆς Τηλεοράσεως, ὁ πρέπει νὰ βασισθῆ ἐπὶ τῆς ἀρχῆς ὅτι ὁ Κινηματογράφος - Τηλεορασις ἔχει διπλὴν καὶ ἀδιάρητον ὑπόστασιν ἥτοι ἀποτελεῖ : α) μέσον ἀγωγῆς τοῦ Κοινοῦ καὶ πνευματικῆς ἐπικοινωνίας τῆς Χώρας μας μετὰ τῶν ἄλλων χωρῶν καὶ β) πλουτοπαραγωγικὴν πηγὴν διὰ τὴν Ἑθνικὴν μὲς Οἰκονομίαν.

Ὡς στόχοι τῆς προσεχοῦς πενταετίας δέον νὰ θεθοῦν οἱ κάτωθι :

1. Ἡ προσέλκυσις ἀλλοδαπῶν διὰ τὴν ἐν λόγῳ ἢ ἐν μέρει παραγωγὴν ταινιῶν ἐν Ἑλλάδι, εἴτε αὐτοτελῶς εἴτε ὑπὸ μορφῆν συμπαραγωγῆς μετ' ἀντιστοίχων ἐλληνικῶν ἐπιχειρήσεων.

2. Μείωσις τῆς πληθοπαραγωγῆς καὶ ἐπιτάχυνσις τῆς παραγωγῆς ταινιῶν ποιότητος.

3. Ἐπιδιωξις παραγωγῆς ταινιῶν προοριζομένων διὰ τὴν διεθνῆ ἀγορὰν.

4. Ἀμεσος ἀντιμετώπισις τῆς ὑφισταμένης οἰκονομικῆς κρίσεως εἰς τὸν Κινηματογράφον.

5. Αὐξησις τῆς ποιοτικῆς καὶ παραγωγικῆς ἰκανότητος τῶν ὑφισταμένων βιομηχανικῶν ἐγκαταστάσεων, ὡς καὶ ἐγγραφῆς ραδιο-τηλεοπτικῶν προγραμμάτων.

6. Ἀναμόρφωσις τῶν ραδιο-τηλεοπτικῶν προγραμμάτων καὶ χρησιμοποίησις τῶν ὑπαρχόντων πολιτιστικῶν πόρων, εἰς τρόπον ὥστε οἱ ραδιοτηλεοπτικοὶ σταθμοὶ νὰ καταστοῦν σύγχρονα μέσα πληροφορήσεως, παιδείας καὶ ψυχαγωγίας.

7. Κατάρτισις ἰκανῶν τεχνικῶν στελεχῶν.

8. Μερικὴ χρησιμοποίησις τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων εἰς τὴν ἐκπαίδευσιν.

9. Ἐπιδιωξις ἐκδηλώσεως τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ Κοινοῦ διὰ τὰς ταινίας ποιότητος.

Μέτρα ὑποδομῆς πενταετίας 1972 - 1976

Διὰ τὴν ἐπίτευξιν τῶν ἀνωτέρω ἀναφερομένων στόχων καθίσταται ἀναγκαία ἡ λήψις μέτρων βασικῆς ὑποδομῆς, ὡς κάτωθι :

1. Ἀναμόρφωσις τῆς ὑφισταμένης περὶ Κινηματογράφου νομοθεσίας.

2. Λήψις νομοθετικῶν μέτρων ὑπὲρ τῆς Τηλεοράσεως.

3. Καθιέρωσις συστήματος ἐλέγχου ἐπὶ τῶν τιμῶν τῶν παρεχόμενων ὑπηρεσιῶν εἰς τὸν Κινηματογράφον καὶ διατήρησις χαμηλοῦ κόστους παραγωγῆς.

4. Ἐξάλειψις τῶν ὑφισταμένων ἀνασταλτικῶν αἰτίων παραγωγῆς ταινιῶν παρ' ἀλλοδαπῶν ἐπιχειρήσεων (ὡς ταῦτα περιγράφονται εἰς τὸ σχετικὸν κεφάλαιον ἀνωτέρω).

5. Καθιέρωσις κινήτρων προσελκύσεως ἀλλοδαπῶν ἐπιχειρήσεων (ἐξασφάλισις χαμηλοῦ κόστους παραγωγῆς, ἄμεσος καὶ ταχεῖα ἐξυπηρέτησις, ἀσφάλισις ἀλλοδαπῶν παραγωγῶν διεθνούς προβολῆς, παροχὴ στρατιωτικοῦ ὑλικοῦ καὶ μέσων κλπ.).

6. Ἐπιδιωξις ὑπογραφῆς συμβάσεων κινηματογραφικῆς συνεργασίας μετὰ ξένων κρατῶν.

7. Ἰδρύσις Ἰνστιτούτων Ὄργανώσεως Μέσων Παραγωγῆς (κατάργησις μεσαζόντων) ἐξυπηρετήσεως ἀλλοδαπῶν. Τὰ

έν λόγω γραφεία δέον να είναι ιδιωτικά, έλεγχομένα ύμωσ υπό του κράτους.

8. "Ίδρυσις κρατικού Γραφείου εξυπηρετήσεως άλλοδαπών. Τò έν λόγω Γραφείο δέον να προβή εις τήν κατάρτισιν επίσημων τιμοκαταλόγων επί των έν Ελλάδα ισχυουσών τιμών, συγκέντρωσις τοπογραφικών χαρτών και λοιπών συναφών στοιχείων πρòς πλήρη κατατόπισιν άλλοδαπών επί των ύπαρχουσών φυσικών δυνατοτήτων, κατάρτισιν πινάκων κλιματολογικών και έδαφολογικών συνθηκών διαφόρων τόπων "γυρίσματος" (νήσοι, κολπίσκοι, όρμιοι, δάση, πεδιάδες, διάφορα τοπία κλπ.), συγκέντρωσις στοιχείων διά συγκοινωνιακά μέσα, ξενοδοχεία, χαρκτηριστικά γυρίσματα εκάστου χώρου (τοπικά ένδυμασία, ήθη, έθιμα) και τήν έν γένει εξασφάλισιν τής δυνατότητος παροχής πληροφοριών και ύπηρεσιών άπαραιτήτων διά τήν όργάνωσιν μιås ξένης παραγωγής διεθνούς προβολής.

9. Συγκέντρωσις άχρήστου στρατιωτικού ύλικού (στολαί, όπλα, βλήματα, αυτοκίνητα κλπ. παραχημένης έποχής) άπαραιτήτου διά τήν λήψιν πολεμικών και λοιπών ταινιών.

10. Κατάρτισις φωτογραφικού άρχείου αρχαιολογικών χώρων και τόπων "γυρίσματος" επί τή βάσει των μέχρι τουδε γνωστών άναγκών τής άλλοδαπής κινηματογραφικής παραγωγής.

11. Έκδοσις και άποστολή έντύπων και διαφημιστικού ύλικού εις ξένας κινηματογραφικάς έπιχειρήσεις.

12. Άντιμετώπισις των ύφισταμένων όργανωτικών θεμάτων των έν Ελλάδα έπιχειρήσεων παραγωγής και έμπορίας ταινιών. Η όργάνωσις δέον να στηριχθή επί όρολογιστικών βάσεων, άντιμετωπίζουσα τås έν λόγω έπιχειρήσεις ως ύγιείς οικονομικάς και πνευματικάς μονάδας.

13. Καθιέρωσις κινήτρων παραγωγής ταινιών ποιότητας και άντικινήτρων μειώσεως τής πληθοπαργωγής, ως κάτωθι :

α) Κατάταξις των ταινιών εις τρείς κατηγορίας : προστατευόμενας, ένισχυόμενας, άπλάς.

β) Ύποχρεωτική προβολή εις τούς κινηματογράφους των προστατευόμενων και ένισχυόμενων ταινιών.

γ) Έλευθέρα έξαγωγή των προστατευόμενων και ένισχυόμενων ταινιών.

δ) Καθιέρωσις βραβείων διά τås προστατευόμενας και ένισχυόμενας ταινίας.

ε) Άφορολόγητος είσαγωγή πρώτων ύλ.ών.

14. Χρηματοδότησις τής κινηματογραφικής παραγωγής και ύλοποίησις του ύφισταμένου θεσμού του "ειδικού κινηματογραφικού ένεχυρού".

15. Άναμόρφωσις τής άσκουμένης σήμερα φορολογικής πολιτικής (άμεσος μείωσις φόρου δημοσίων θεαμάτων κατά 25% μέχρις έξομοιώσεως του με τå διεθνή επίπεδα) ως και των ύφισταμένων κινήτρων (έπιστροφή 6%, κρατικά βραβεία κλπ.)

16. Καθιέρωσις ποσοτικού και ποιοτικού έλέγχου επί των είσαγωγών και ύποχρεώσεως των άλλοδαπών, ότινες είσάγουν ταινίας, όπως έξάγουν ύποχρεωτικώς ώρισμένον αριθμόν ελληνικών ταινιών ποιότητας.

17. Άναμόρφωσις του ίσχύοντος συστήματος προληπτικού έλέγχου επί του κινηματογράφου και κατάρτισις Κώδικος Προληπτικού Έλέγχου Ταινιών Κινηματογράφου - Τηλεοράσεως.

18. Καθιέρωσις μισθώματος - πλαισίου ταινιών.

19. Έκσυγχρονισμός των βιομηχανικών εγκαταστάσεων και έγγραφής ραδιο-τηλεοπτικών προγραμμάτων και καθιέρωσις πιστοποιητικού τεχνικής άρτιότητος.

20. Ίδρυσις φωτοχημικού έργαστηρίου έπεξεργασίας έγχρωμων ταινιών, δυναμένου να εξυπηρετή και ξένας παραγωγάς.

21. Άπογραφή ύφισταμένων κινηματογράφων (αιθουσών) και σύνταξις κανονισμού ίδρύσεως κινηματογράφου έν συσχετισμώ πρòς τå ύφισταμένα εκάστοτε προβλήματα ψυχαγωγίας του κοινού και έμπορίας των ταινιών.

22. Καθορισμός ειδικότητων και χορήγησις υπό άρμοδιού κρατικού φορέως άδειας άσκήσεως επαγγέλματος τεχνικού λήψεως και έπεξεργασίας ταινιών.

23. Έξυγιάνωσις τής επαγγελματικής κινηματογραφικής εκπαίδευσέως (άναμόρφωσις προγραμμάτων, έφοδιασμός σχολών με έποπτικά μέσα, συνεχής παρακολούθησις και έλεγχος σχολών).

24. Μετεκπαίδευσις τεχνικών κινηματογράφων (χορήγησις ύποτροφιών και καθιέρωσις σεμιναρίων μετεκπαιδύσεως).

25. Λήψις των άναγκαιούτων νομοθετικών και διοικητικών μέτρων επί σκοπώ χρησιμοποίησεως των ύφισταμένων πολιτιστικών πόρων (άνθρώπινο δυναμικόν, ελληνική ιστορία, λογοτεχνία κλπ.) πρòς ύλοποίησιν του ύπ' αριθ. 6 στόχου.

26. Προμήθεια μηχανών προβολής των 16 χιλ. και φωτεινών διαφανειών υπό των σχολείων όλων των βαθμών εκπαιδύσεως.

27. Δημιουργία κινηματογραφικής άγωγής και κριτηρίων μέσω Τηλεοράσεως και Ραδιοφώνου επί σκοπώ εκδηλώσεως του ένδιαφέροντος του Κοινού διά τås ταινίας ποιότητος.

28. Προβολή - διαφήμισις των ταινιών ποιότητος διά του Τύπου και λοιπών μέσων ενημερώσεως τής Κοινής Γνώμης.

29. Άναμόρφωσις και ένίσχυσις του έν Θεσσαλονίκη Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου.

30. Διάδοσις και διαφήμισις τής Έλληνικής Κινηματογραφίας έν τή ήμεδαπή και άλλοδαπή (όργάνωσις "Έβδομάδος Έλληνικής Ταινίας", συμμετοχή τής Ελλάδος εις διεθνή κινηματογραφικά συνέδρια και κινηματογραφικάς εκδηλώσεις κλπ.).

31. Ένίσχυσις των ύφισταμένων Κινηματογραφικών Λεσχών και συναφών ίδρυμάτων.

32. Ίδρυσις Κρατικής Ταινιοθήκης.

33. Σύστασις Κεντρικής Έπιτροπής Κινηματογραφικής Πολιτικής παρά τώ Ύπουργείω Κυβερνητικής Πολιτικής (ή έπιτροπή αύτή όå μελετå και όå καθορίζη και όå συντονίζη τήν εκάστοτε άκολουθητέαν πολιτικήν επί του Κινηματογράφου).

34. Σύστασις Κεντρικής Έπιτροπής Τηλεοπτικής και Ραδιοφωνικής Πολιτικής παρά τώ Ύπουργείω Κυβερνητικής Πολιτικής (ή έπιτροπή όå καθορίζη τήν πολιτικήν επί των πολιτικών και μορφωτικών προγραμμάτων).

Προϋπολογισμός δαπανών έργων ύποδομής 1972-76

Διά τå ύπ' αριθ. 13 έργων έτησία δαπάνη δρχ.	10.000.000
» » » » 15 » » » »	100.000.000
» » » » 32 » » » »	30.000.000
» » » » 31 » » » »	200.000
» » » » 24 » » » »	100.000
» » » » 30 » » » »	500.000
» » » » 20 » έφ' άπαξ » » » »	40.000.000
» » » » 11 » » » »	100.000
» » » » 26 » » » »	12.000

δι' εκάστην μηχανήν προβολής. (Ύπολογίζεται προσεγγιστικώς ότι όå άπαιτηθούν 100.000.000 δρχ. διά τόν έφοδιασμόν 10.000 περίπου σχολείων με μηχανάς προβολής).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ 2 : ΜΑΚΡΟΧΡΟΝΙΟΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ

1. Όλοκλήρωσις τής Κρατικής Ταινιοθήκης, διά τής δημιουργίας α) Άρχείου-Μουσείου Κινηματογράφου εις όå κατατίθενται σενάρια, φωτογραφία και λοιπά στοιχεία β) Βιβλιοθήκης γ) Μορφωτικού Κύκλου (διαλέξεις κλπ.).

2. Ίδρυσις Κινηματογραφικών Λεσχών εις όλα τå άστικά κέντρα.

3. Είσαγωγή του κολήματος τής 7ης Έένης εις τå Γυμνάσια.

4. Ίδρυσις Κρατικής Σχολής Κινηματογράφου και Ραδιοτηλεοπτικών Έπιστημών και Τεχνών (ως άνωτάτη βαθμίδα εκπαιδύσεως).

5. Ίδρυσις Διεθνούς Κέντρου Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως, εις όå λαμβάνουν χώρα διεθνή συνέδρια και συναφείς εκδηλώσεις.

6. Σύστασις Όργανισμού Άναπτύξεως τής Έλληνικής Κινηματογραφίας, ως ενιαίου κρατικού φορέως.

7. Πλήρης χρησιμοποίησις των όπτικοακουστικών μέσων εις τήν εκπαίδευσιν.

8. Μετατροπή τής Τηλεοράσεως εις έγχρωμον.

9. Ίδρυσις νέων βιομηχανικών μονάδων λήψεως και έπεξεργασίας έγχρωμων ταινιών.

10. Λήψις όλων των άναγκαιούτων μέτρων ίνα ή χώρα μας μετατραπή εις πόλον έλξεως διεθνών παραγωγών.

ΚΕΦ. 3 : ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΕΩΣ

Διαχωρισμός δραστηριοτήτων

Διά τήν αξιοποίησιν του τομέως και ειδικώτερον του Κινημα-

τογράφου, ως πολιτιστικής δραστηριότητας, παρίσταται ανάγκη όπως γίνη κατανοητή ή κάτωθι βασική αρχή :

Ο Κινηματογράφος (περιλαμβανομένης και της Τηλεόρασης) εξ' επόψεως μεν παραγωγικής διαδικασίας, αποτελεί οικονομική δραστηριότητα (βιομηχανικός κλάδος), εξ' επόψεως δέ παραγομένου προϊόντος είναι πολιτιστική δραστηριότης (Έβδδ-μη Τέχνη).

Επομένως, διά να καταστή δυνατή ή πολιτιστική ανάπτυξις του τόμου δέον όπως διαχωρισθούν αι δύο αύται δραστηριότητες και ενταχθούν εις τούς αντίστοιχους κρατικούς φορείς.

Πολιτιστική δραστηριότης

Τό Υπουργείον Πολιτισμού θά πρέπει να αναλάβη την προστασίαν και προώθησιν των ταινιών ποιότητας (καλλιτεχνικά ταινία), διά τής λήψεως των κάτωθι μέτρων :

1. Κατάταξις των ταινιών μεγάλου μήκους εις δύο κατηγορίας:

α) 'Ως "προστατευόμεναι" μεν να χαρακτηρίζονται εκείναι των ταινιών αίτινες παρουσιάζουν εξαιρετικά καλλιτεχνικά, τεχνικά και πνευματικά προσόντα, ως "ένισχυόμεναι" δέ αι εμφανίζουσαι σημαντικά έπιτεύγματα των τών άνωτέρω.
β) Καθιέρωσις 10 τουλάχιστον έτησίων χρηματικών βραβείων διά "προστατευόμενας" ταινίας εκ. δρχ. 500.000 έως 1.000.000 και 15 έτησίων χρηματικών βραβείων δι' "ένισχυόμενας" ταινίας, εκ. δρχ. 300.000 έως 500.000.

2. Τά ως άνωτέρω ποσά θά χορηγώνται αναλόγως και τών πραγματοποιούμενων εισιτηρίων. Έν πάση περιπτώσει έκαστη ταινία θά λαμβάνη όπωςσδήποτε τό κατώτερον ποσόν (500.000 ή 300.000) άμα τή κατατάξει της εις μία τών ως άνω κατηγοριών.

3. Καθιέρωσις 10 τουλάχιστον χρηματικών βραβείων διά ταινίας μικρού μήκους, κλιμακούμενων από δρχ. 50.000 έως 100.000.

4. Κατάταξις των ταινιών μικρού μήκους εις δύο κατηγορίας: α) "προστατευόμενας" και β) "ένισχυόμενας" άνευ ποσοτικού περιορισμού.

5. Τόν άνευ κρίσεως χαρακτηρισμόν ως "προστατευόμεναι" μεν των βραβευόμενων έλληνικών ταινιών εις Φεστιβάλ έσωτερικού ή έξωτερικού, ως "ένισχυόμενων" δέ των προκρινόμενων διά την συμμετοχήν των εις Φεστιβάλ, μη άποκλειόμενου του χαρακτηρισμού και τούτων ως "προστατευόμενων", αλλά κατά την διαδικασίαν ήτις θά ισχύη δι' όλες τάς ταινίας.

6. Υποχρεωτική προβολή των ταινιών ποιότητας. "Απαντες οι Κινηματογράφοι να ύποχρεούνται όπως προβάλλουν δύο τουλάχιστον εβδομάδας κατά κινηματογραφικήν περίοδον ταινίας ποιότητας (προστατευόμενας και ένισχυόμενας).

7. Βράβευσις των σκηνοθετών, σεναριογράφων, ήθοποιών, μουσικοσυνθετών, διευθυντών φωτογραφίας, χειριστών και ύπευθύνων ήχου και λοιπών συντελεστών των ταινιών ποιότητας.

8. Παραγωγή ντοκυμανταρ πολιτιστικού περιεχομένου (κινηματογράφους μνημείων, πολιτιστικών πόρων ως λ.χ. λαϊκών χορών, λαογραφικού και λοιπού ύλικού κλπ.) ως και ταινιών ποιότητας μικρού μήκους.

9. Υποχρεωτική προβολή εις τούς κινηματογράφους άπασών των ταινιών μικρού μήκους.

10. Ανάλυσις και ανάμρφωσις του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και ύπαγωγή εις τό Υπουργείον Πολιτισμού όλων των Κινηματογραφικών Φεστιβάλ και λοιπών συναφών έκδηλώσεων.

11. Έπίσης, εκ των προτεινομένων μέτρων ύποδομής εις τό 1ον και 2ον κεφάλαιον του τετάρτου μέρους της παρούσης, να αναληφθούν υπό του Υπουργείου Πολιτισμού : α) Η Κρατική Ταινιοθήκη β) Αι ύπάρχουσαι και ιδρυθήσμεναι Κινηματογραφικά Λέσχαι γ) Τό ίδρυθήσμενον Διεθνές Κέντρον Κινηματογράφου και Τηλεόρασης δ) Τά προτεινόμενα έργα ύποδομής πενταετίας 1972 - 1976, ύπ' άριθ. 17, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31 και 32.

12. Υπαγωγή του προληπτικού έλέγχου επί των ταινιών Κινηματογράφου - Τηλεόρασεως εις τό Υπουργείον Πολιτισμού.

Προτεινόμεναι Έπιτροπαι

Διά τόν χαρακτηρισμόν των ταινιών ως "προστατευόμεναι"

ή "ένισχυόμενων", ως και την βράβεισιν των ταινιών μικρού μήκους και των σκηνοθετών και λοιπών συντελεστών και ταινιών ποιότητας, προτείνεται ή σύστασις παρά τής Υπουργείου Πολιτισμού των κάτωθι Έπιτροπών :

Α'. Έπιτροπή χαρακτηρισμού ταινιών ως "προστατευόμενων" ή "ένισχυόμενων".

Πρωτοβάθμιος Έπιτροπή άπαρτιζομένη εκ των κάτωθι :

1. Ένός ακαδημαϊκού της Τάξεως Γραμμάτων ως προέδρου
2. Τριών προσώπων κύρους με ειδικάς περι την κινηματογραφίαν γνώσεις
3. Έξ ενός αντιπροσώπου των : α) άρμοδιών κρατικών φορέων (Υπουργείων Πολιτισμού και Έθνικής Οικονομίας, Γεν. Γραμματείας Τύπου) β) Κρατικών Κινηματογράφου γ) Σκηνοθετών δ) Μουσικών ε) Παραγωγών

Δευτεροβάθμιος Έπιτροπή. Κατά των αποφάσεων της Πρωτοβαθμίου Έπιτροπής να δικαιούται ό ενδιαφερόμενος να άσκη έφσειν έναπίον Δευτεροβαθμίου Έπιτροπής άπαρτιζομένης εκ :

1. Του Υπουργού Πολιτισμού, ως προέδρου
2. Του Γενικού Δ/ντου της Γεν. Δ/σεως Πολιτισμού, ως αντιπροέδρου
3. Ένός ακαδημαϊκού της Τάξεως των Γραμμάτων
4. Τριών προσώπων κύρους με ειδικάς περι την κινηματογραφίαν γνώσεις
5. Ένός κριτικού κινηματογράφου
6. Ένός σκηνοθέτου
7. Ένός μουσικού
8. Ένός παραγωγού

Β'. Έπιτροπή Βραβεύσεως ταινιών μικρού μήκους, σκηνοθετών κλπ. ως κάτωθι :

Πρωτοβάθμιος Έπιτροπή βραβεύσεων εκ των :

1. Του Γενικού Δ/ντου της Γενικής Δ/σεως Πολιτισμού, ως προέδρου
2. Τριών προσώπων κύρους με ειδικάς περι την κινηματογραφίαν γνώσεις
3. Ένός κριτικού κινηματογράφου
4. Ένός σκηνοθέτου
5. Ένός σεναριογράφου
6. Ένός μουσικού

Δευτεροβάθμιος Έπιτροπή βραβεύσεων εκ των :

1. Του Γενικού Γραμματέως του Υπουργείου Πολιτισμού
2. Ένός ακαδημαϊκού της Τάξεως των Γραμμάτων
3. Ένός κριτικού κινηματογράφου
4. Ένός σεναριογράφου
5. Ένός σκηνοθέτου
6. Ένός μουσικού
7. Δύο προσώπων κύρους

Η Θητεία των Έπιτροπών να είναι έτησία. Ούδεις να εκλέγεται ως μέλος διά τό έπόμενον έτος, πλην των Προέδρου και Άντιπροέδρου της Δευτεροβαθμίου Έπιτροπής χαρακτηρισμού ταινιών ως προστατευόμενων ή ένισχυόμενων και των προέδρων των Έπιτροπών Βραβεύσεως.

Ούδεις να δύναται να μετέχη ως μέλος πλειόνων της μιάς Έπιτροπών.

Οικονομική (βιομηχανική) δραστηριότης

Εις τό Υπουργείον Κυβερνητικής Πολιτικής να ύπαχθούν αι προτεινόμεναι προς σύστασιν α) Κεντρική Έπιτροπή Κινηματογραφικής Πολιτικής και β) Κεντρική Έπιτροπή Τηλεοπτικής και Ραδιοφωνικής Πολιτικής.

Τό Υπουργείον Έθνικής Οικονομίας (τομεύς Βιομηχανίας) να αναλάβη την βιομηχανικήν πλευράν του τομέως προς αξιοποίησην τούτου ως άποτελούντος οικονομικήν δραστηριότητα και πλουτοπαραγωγικήν πηγήν.

Τό Υπουργείον τούτο θά αναλάβη την εκτέλεσιν των λοιπών των προτεινομένων έργων ύποδομής.

Μετά την σύστασιν του προτεινομένου Όργανισμού Άναπτύξεως της Έλληνικής Κινηματογραφίας, άπασαι αι άρμοδιότητες να ύπαχθούν εις τόν εν λόγω Όργανισμόν.

Άνανεώστε συνδρομή — ΜΗΝ ΤΟ ΑΜΕΛΕΙΤΕ — Γραφτείτε συνδρομητές

« Μ' αυτό το τεύχος — πρώτο του δεύτερου χρόνου της επανέκδοσης του "Θ" — λήγουν οι συνδρομές του 1973. Ήπειδή, με τα γεγονότα του περσινού Νοεμβρη, δέ βγήκε ξεχωριστό έκτο τεύχος, θεωρήσαμε άδικο νά λήξουν οι συνδρομές με τό τριπλό τεύχος 34/36, άφου — στην ούσία, αλλά και στην τιμή πωλήσεώς του — ήταν διπλό. Στέλνουμε, λοιπόν, δωρεάν στους συνδρομητές κι αυτό τό τεύχος. Ήπιπλέον, όσοι άνανέωσαν έγκαιρώς τή συνδρομή τους, θά προφτάσουν νά πάρουν δωρεάν, χωρίς άπολύτως καμιά έπιβάρυνση, τό έκπληκτικό χαρακτικό του Α. Τάσσου, τήν όνομαστή πιά άφισα γιά τό Μουριέτα του Πάβλο Νερούδα.

« Τό "Θ", άργά αλλά σταθερά, έκπληρώνει τίσ ύποσχέσεις του. Άπό τό τεύχος αυτό, τό Δίμηνο — όπως και στην πρώτη έκδοτική περίοδο — παρακολουθεί, όχι μόνον ό,τι γράφεται, αλλά και ό,τι λέγεται γύρω από τό θέατρο και τίσ άλλες τέχνες, στό κλειόν Άστυ. Κάθε δημόσια όμιλία θ' αναφέρεται, θά κρίνεται και, άνάλογα με τή σημασία της, θά διασώζεται — άποσπασματικά ή όλόκληρη. Έτσι, οι άναγνώστες θά βρίσκουν στό Δίμηνο ό,τι δέ θά 'πρεπε νά χάσουν από τίσ συνήθως άνούσιες και πληκτικές διαλέξεις.

« Η παρακολούθηση του Τύπου άποδίδει. Τό φανερώνουν τά κείμενα που δημοσιεύουμε. Τό έπιβεβαιώνουν και τά γράμματα τών άναγνωστών, που τήν έπιβραβεύουν. Δέ φτάνει νά προσφέρεται από τό "Θ" ύλη καθαρή και ώφέλιμη. Πρέπει ν' άσκέιται και έλεγχος σ' ό,τι άνεύθυνο και βλαβερό προσφέ-

ρεται στην πνευματική μας άγορα. Τό "Θ" άδιαφορεί γιά τά πρόσωπα. Τό ένδιαφέρουν μόνον τά πράγματα. Κ' ύπηρετεί, όσο γίνεται, τήν άλήθεια. Ό έλεγχος του Τύπου θά άσκέιται άμερόληπτα, επί δικαίον και επί άδικόν.



Λιαβάζοντας τά "Ντοκουμέντα"
(Τού Κώστα Μητρόπουλου)

« Λείπουν άκόμα : ή υπεύθυνη βιβλιοπαρουσίαση κ' ή άκόμα πιό υπεύθυνη βιβλιοκριτική. Τίσ θεωρούμε ά π α ρ ι τ η τ ε ς. Οέλαμε, όμως, νά 'ναι άπόλυτα υπεύθυνες. Τότε, και μόνον τότε, ώφελούν. Τίσ ξεκινάμε από τό έπόμεινο τεύχος. Δέ μένουν παρά οι Άθηναϊκές Πρεμιέρες — οι λιγόλογες κ' ευθύβολες κριτικές του Άστερίσκου. Θά ύπάρξουν γιά τά έργα του καλοκαιριού.

« Αυτό τό δίμηνο, έφυγαν άπ' τή ζωή οι εύθυμογράφοι και θεατρικοί Δημ. Γιαννουκάκης και Θόδωρος Τέμπος (στίσ 20 και 21 του Γενάρη). Πραγματικές άπώλειες γιά τό θέατρο, τό Φλεβάρη : Έφυγε πρόωρα ή μπριόζα Νανά Σκιαδά, και οι παλαιάχοι Σταύρος Ιατρίδης και Μαρίκα Άνδρονίκου. Έφυγε κ' ένας άληθινά ξεχωριστός : ό Κοσμάς Πολίτης. Δέν άπομένει χώρος γιά έπιτάφιους. Ωστόσο, γιά τρείς άπ' αυτούς, θά πούμε τό λόγο μας στό έπόμεινο.

« Σκόπιμη... σύμπτωση ! Στην Έφημερίδα της Κυβερνήσεως του Διμήνου άποθησαυρίζεται τό βασικό νόμο τόν Έλληνικό Κινηματογράφο Νομοθετικό Διάταγμα 58 (19 Ιούλη 1973). Ταυτόχρονα, στά "Ντοκουμέντα", δημοσιεύεται ή εισηγητική έκθεση γιά τόν Κινηματογράφο, που καταρτίστηκε από τήν 5η Όμάδα έργασίας του περιβόητου Σχεδίου, με συντάκτες τούς Νικ. Άρβανίτη, Θόδωρο Άγγελόπουλο και Άλέξη Δαμιανό. Θ' άξιζε νά γίνει μία συγκριτική μελέτη άνάμεσα στην έκθεση Άρβανίτη, Άγγελόπουλου, Δαμιανού, τό κείμενο του Νόμου και τίσ σχετικές προγραμματικές δηλώσεις του Γ. Παπαδοπούλου γιά νά εξακριβωθεί άν και πόσο άπέδωσαν οι εισηγήσεις τών δύο υπευθύνων κινηματογραφιστών.

Τό έργο του έπαναστάτη Γερμανού καλλιτέχνη Τζώρτζ Γκρός (1893-1959) τό έξασφάλιζε άνέκαθεν διώξεις, κατασχέσεις, ποινές. Έπί χιτλερισμού, χαραχτηρίστηκε "έκφυλισμένο" και, στό μεγαλύτερό του μέρος, καταστράφηκε ! Τό Άρχείο Γκρός τής Άκαδημίας Καλών Τεχνών του Βερολίνου συγκρότησε μιá έκθεση 77 έργων του, που 'χαν περιληφθεί στά Λευκάματα "Ίδε ό Άνθρωπος" (1923) και "Υπόβαθρο" (1928). Τό έργο, όλο τό παλιό έργο του Γκρός, όσο κι άν είναι άναρχικά πρωτοποριακό, έχει πιά άναγνωριστεί κλασικό. Στην Έλλάδα όμως του 1974, θεωρείται άκόμα έπιλήσιμο και... ξεκρεμιέται από τήν Έθνική Πινακοθήκη !

Νά τί κατάγγειλε τό "Σπήγκελ", τεύχος 5/374, 28ης Γενάρη, σελ. 100 : «Ο Γκρός στην Άθήνα με λογοκρισία : Και στή δεκαετία του Είκουσι και του Τριάντα, ή έπιθιτική τέχνη του ντανταϊστή Τζώρτζ Γκρός δέν ήταν άρεστή, τή θεωρούσαν διαβρωτική γιά τά ήθη και τήν πολεμική ισχύ. Γιά τήν Έλλάδα του 1974 είναι άκόμα απαράδεκτη ! Μία έκθεση τών έργων του από τίσ σειρές

Τζώρτζ Γκρός ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ με Λογοκρισία

"Ίδε ό Άνθρωπος" και "Υπόβαθρο", που τήν έχει συγκροτήσει τό Άρχείο Τζώρτζ Γκρός του Βερολίνου και που από τό 1971 έχει παρουσιαστεί σέ πολλά παραρτήματά του Ίνστιτούτου Γκαίτε — άνάμεσα σ' άλλα στη Ρώμη, τό Δουβλίνο και τήν Τεχεράνη — παρουσιάζεται στην Άθήνα άκρατηριασμένη ! Ό Δημήτριος Παπαστάμου, διευθυντής τής Έθνικής Πινακοθήκης, που θά φιλοξενούσε τό Ίνστιτούτο Γκαίτε τής Άθήνας με τήν έκθεση του Γκρός, απομάκρυνε ξαφνικά στί έγκαινία 32 από τά 78 έργα με τή δικαιολογία πώς είναι πορνογραφικά και άντιμιλιταριστικά. Όταν ό διευθυντής του Άρχείου Γκρός, Βάλτερ Χούντερ, αποχώρησε σ' ένδειξη διαμαρτυρίας από τήν τελετή τών έγκαινίων, ό Παπαστάμου, που 'ναι διδάκτορας του Πανεπι-

στημίου του Μίνστερ, έκανε μιá πιό "φιλελεύθερη" έπιλογή. Γιά δεκαπέντε έργα ώστόσο πιστεύει όριστικά πώς δέ μπορεί ν' αναλάβει τήν εύθύνη άπέναντι στην Κυβέρνησή του ».

Η έκθεση έμεινε άνοιχτή από τίσ 15 ως τίσ 28 Γενάρη '74 στην Έθνική Πινακοθήκη. Άλλά οι Άθηναίοι δέν είδαν ποτέ πέντε από τά έργα του "Ίδε ό Άνθρωπος" και έφτά από τά 17 έργα του "Υπόβαθρου", εμπνευσμένα από τό άνέβασμα του "Καλού Στρατιώτη Σβέικ" στο Βερολίνο του 1928 από τό άλλο καλλιτεχνικό μαμούθ τής έποχής, τόν Έρβιν Πισκάτορ.

Άφελείς άπορίες : Έπιτρέπεται μιá Έθνική Πινακοθήκη, άφου δέχτηκε νά φιλοξενήσει έκθεση του μεγάλου Γκρός, νά ξεκρεμάει, τή μέρα τών εγκαινίων, τό πιό άντιπροσωπευτικό έργο του ; Και, ποιá δικαιολογία μπορεί νά επικαλεστεί ό άσκήσας τήν άνεπιτρεπτή λογοκρισία διευθυντής τής Έθνικής Πινακοθήκης, όταν είναι μάλιστα και διδάκτορας τής Τέχνης Γερμανικού Πανεπιστημίου ; Διάβολε ! Δέν είχε δει ή δέν είχε άκούσει ποτέ, τί ξεσκεπάζει τό έργο του Γκρός ;

Ο ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ 'ΠΑΡΑΞΕΝΙΖΕΤΑΙ' ΚΑΙ... ΞΕΣΚΕΠΑΖΕΙ ΤΟ ΜΑΡΞΙΣΤΗ ΜΠΡΕΧΤ!

‘Ο πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης Άλξης Μινωτής δημοσίευσε στο *φυλλάδιον νεοελληνικού προβληματισμού* “Εύθυνη” (τεύχ. 20, Αύγ. ’73, σελ. 409 - 414) ένα σκαλάθυρμα, με τὸ σοβαροφάνη τίτλο “Ἡ θεατρολογία τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ”. Πρῶτ’ ἀπ’ ὅλα, ἡ . . . *σκηνοθεσία* τοῦ κ. Μινωτῆ εἶναι κοινότοπη: ‘Ανεβάξει, ὅσο μπορεῖ, τὸ Μπρέχτ σὰ θεατρικὸ συγγραφέα, νομίζοντας πὼς θὰ τὸν . . . γκρεμίσει ἀπὸ ψηλότερα σὰ θεωρητικὸ τοῦ θεάτρου! Τὸ ἴδιο κοινότοπη κ’ ἡ ἐπιχειρηματολογία του. Ὡστόσο ὁ ‘Άλξης Μινωτῆς θεωρεῖται ἕνας ἀπὸ τοὺς πιδὸ ἀξιόλογους σκηνοθέτες σ’ αὐτὸ τὸν τόπο. Πρόσφατα ἐπίσης, ἔχει ὑπογράψει σκηνοθεσία μπρεχτικού ἔργου. Ἐπιβάλλεται, ἐπομένως, καὶ εὐρύτερα ἀπὸ τὴν “Εὐθύνη” νὰ διαβαστεῖ καὶ — γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους — αὐστηρότερα νὰ κριθεῖ καὶ νὰ . . . κατακριθεῖ. Ἀναδημοσιεύουμε παρακάτω, ὁλόκληρο τὸ κείμενο τοῦ σκαλαθύρματος Μινωτῆ καί, στὸ τέλος, τὸ σχολιάζουμε.

Μέ ἀφορμὴ τὴν πρόσφατη ἐκδόση τοῦ “Ἡμερολογίου Ἐργασίας 1938-1955” τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ (ποῦ ὅσο ζοῦσε ἀκόμα ἡ γυναίκα του, ἡ ἠθοποιὸς Ἐλένη Βάγκελ, ἀπαγόρευε τὸ τῶμα του), ξεσηκώθηκαν πάλι καινούργιες συζητήσεις καὶ σχόλια πᾶνω σ’ ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ διάσημου Γερμανοῦ δραματουργοῦ καὶ τόσο δραστήριου θεατρονόμου τῆς ἐποχῆς μας. Στους θεατρικοὺς κύκλους παντοῦ ξαναμελετᾶται ἡ ἐπιρροή του στὸ σύγχρονο Θέατρο, καὶ πολλές ἀπὸ τὶς παλαιότερες ἀπόψεις, γιὰ τὴ μεγάλη τυχὸν συμβολή του στὴν λεγόμενη ἀνανέωση τῆς σκηνηκῆς τέχνης στὸν καιρὸ μας, ἀρχισαν νὰ ἀναθεωροῦνται ριζικὰ πρὸς τὸ εὐνοϊκότερο ἢ τὸ δυσμενέστερο, σχετικὰ μετὰ τὴν προσωπικότητά του, καὶ τοὺς τρόπους τῆς θεατρικῆς του ἐπιστήμης.

Ἀπὸ μᾶς τοὺς καλλιτέχνες τῆς Σκηνῆς, ἐδῶ στὸ δικὸ μας τόπο, ποῦ θεωρούμαστε ἀπὸ τοὺς ἐπαίοντες μᾶλλον ἀκατάτοπιστοι στὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου του καὶ στὴν μέθοδό του, δὲν περιμένει βέβαια κανεὶς καμιά ἐνδελεχὴ ἀνάλυση τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ πολιτικῆς του ὑποθήκης. Ὡστόσο, ἐπειδὴ ἔλαχε νὰ ἐργαστοῦμε κι’ ἐμεῖς μετὰ ἀφοσίωση μὰ καὶ μετὰ ὅσο γίνεται σθεναρὴ αὐτοβουλία, γιὰ τὸ ἀνέβασμα ἐνὸς ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα τοῦ ἔργου, τοῦ “Μάνα Κουράγιο” ποῦ συγκλόνισε τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ μετὰ τὴν δημοσιογραφία τῆς Παξίνου, τὸ νομίζουμε χρέος μας καὶ δικαίωμά μας, νὰ προσθέσουμε κι’ ἐμεῖς μερικὰ λόγια στὰ τόσα ἐγκωμιαστικά ποῦ ἀκούγονται ἀπὸ τοὺς θαυμαστῆς του.

Μᾶς εἶναι φυσικὰ δύσκολο νὰ συντονιστοῦμε στὸ ρυθμὸ τους, ἀφοῦ ἔχουμε πάρει θέση ἀπέναντι στὴν “περίπτωση Μπρέχτ”, μόλις ἀκόμα τὸ περασμένο φθινόπωρο, μετὰ ἕνα ὀλάκερο κεφάλαιο ποῦ ἔχει καταχωρηθεῖ στὸ βιβλίο μας ἐκ τοῦ θεάτρου “Ἐμπειρική Θεατρικὴ Παιδεία”. Μολοντοῦτο θὰ προσπαθίσουμε μετὰ τιμὴ καὶ συνείδηση νὰ ποῦμε καὶ πάλι αὐτὸ ποῦ πιστεύουμε γι’ αὐτὸν καὶ τὸ ἔργο του, χωρὶς φόβο κανένα καὶ χωρὶς πάθος.

Ἀρχή-ἀρχὴ πρέπει νὰ δηλώσω πὼς δὲν εἶμαι μαρξιστής. Κι’ αὐτὸ βέβαια κάπως δυσχεραίνει τὸ πληθίσισμά μου στὸν πολιτικὸ του ὁλοστό, δὲν μ’ ἐμποδίζει ὅμως καθόλου αὐτὸ στὸ νὰ δῶ καθαρά, (ὅσο μου ἐπιτρέπει ἡ φιλολογικὴ ἀντάρα ποῦ ἔχει ἀπλωθεῖ γύρω ἀπ’ τὴ δου-

λειὰ του) τὴν καλλιτεχνικὴ οὐσία τοῦ ἔργου του σὴν συνόλου, καὶ νὰ κρίνω, ἀκόμα καὶ μετὰ τὴν ἀπλὴ θεατρικὴ μου πείρα, τὴν χρησιμότητα τῆς τεχνικῆς του ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς τέχνης κι’ ὄχι τῆς πολιτικῆς. Ἄν καὶ στὴν περίπτωσή τοῦ Μπρέχτ αὐτῆς οἱ δύο πλευρῆς εἶναι τόσο ἀνακατωμένες ποῦ πολὺ κοπιᾶζει κανεὶς νὰ τὶς ξεμπερδέψει. Εἶναι, βλέπετε, μπλεγμένες ἐπίτηδες.

Ὅμως ἡ ἀναρχικὴ συνειδησιακὴ μου ἀγρύπνια μετὰ βοηθαίει γερὰ στὸ ξεμπερδέμα, ἀφοῦ μετὰ ὀπλίζει μετὰ ἀνεξαρτησία ἀπέναντι σὲ προκαταλήψεις κάθε εἶδους, ποῦ καταπλακώνουν ἀπὸ καιρὸ πολὺ τὴν θεατρικὴ τέχνη καὶ τὴν δραματικὴ ποίηση, καὶ τὶς θέλουν βαστάζους σὲ κομματικῆς “ἰδεολογικῆς” βλέψεις, καὶ αἰσθησιακῆς ἐκτωνώσεως. Δὲν μοῦ διαφεύγει καθόλου πὼς στὸν αἰῶνα μας τὰ θεμελιακὰ προβλήματα, ποῦ ζητᾶνε ἀπεγνωσμένα λύσεις, δὲν εἶναι τὰ καλλιτεχνικά, παρὰ εἶναι τὰ πρακτικά: ὁ βαθμὸς τῆς ἀνθρώπινης γνῶσης π.χ., οἱ μέθοδοι τῆς ἐπιστήμης, ἡ συμφιλίωση τῆς λογικῆς μετὰ τὴν κοινωνικὴ ἠθικὴ, ὁ χώρος τῆς βίας στὴν πολιτικὴ καὶ ἡ σύγκρουση τοῦ ὁλοκληρωτισμοῦ μετὰ τὴν δημοκρατία.

Ὅσο περνάει μολαταῦτα ὁ καιρὸς, τὰ καλλιτεχνικά ἀρχίζουν νὰ προδίδουν αὐτῆς τῆς θεμελιακῆς καταστάσεως καὶ νὰ σημαδεύουν τὴν προέλευσή τους. Ὅσο ἀλλάζουν ραγδαίᾳ οἱ συνθήκες τῆς ἐξισορρόπησης τῶν κοινωνικῶν καὶ πολιτικῶν δυνάμεων στὸ διεθνὴ γῶρο, καὶ βλέπουμε ἐκπληκτοὶ πόσο ἀναπόφευκτα οἱ φανερῆς καὶ κρυφῆς ὁλοκληρωτικῆς μορφῆς διοικήσεως προσεγγίζουν ἡ μία τὴν ἄλλη, τόσο περισσότερο μποροῦμε νὰ κατανοήσουμε τὶς πνευματικῆς πηγῆς τῆς ἐφῆσης πρὸς τὸν ὁλοκληρωτισμὸ — ἀπὸ δεξιὰ ἢ ἀριστερὰ ἀδιὰφορο — ξεκινώντας ἀπὸ τὸν Πλάτωνα καὶ φτάνοντας στὸν Μάρξ, τοὺς δυὸ μέγιστους πόλους τῆς πολιτικῆς φιλοσοφίας.

Γιατὶ εἶναι ἀδιαφιλονίκητη ἡ σύμπτωση μέσα στὸ χρόνο ποῦ οἱ δύο αὐτοὶ τόσο ἀντιτιθέμενοι ἰδεολογικοὶ πόλοι, παίρνουν ὅμοια στάση ἀπέναντι στὴν Ἐλευθερία τῆς Τέχνης. Ὅπως ἡ μεταστροφικὴ Ἑλλάδα ἀρνήθηκε καὶ πολιτικὰ καὶ πνευματικὰ τὸ γερμῶτο ἱερὸ δῶρο τραγικὸ πνεῦμα, καὶ τὴν θεατρικὴ τέχνη σὴν μορφὴ θρησκευτικῆς ἐκφράσεως, τὸ ἴδιο καὶ ἡ μαρξιστικὴ ἀποψη τῆς ζωῆς

ἐκδηλώθηκε ἀπὸ ἐξαρχῆς ἀντιτραγικὴ καὶ συνακόλουθα ἀντιθρησκευτικὴ, δηλαδή μαρξιστικὴ. Γιὰ τὸν μαρξιστὴ εἶναι ἀμάρτημα θανάσιμο ἡ αἴσθησις τοῦ “τραγικοῦ”. Ὁ μαρξισμὸς θεωρεῖ τὸ τραγικὸ θέατρο σὴν μιὰ ἀπαρχαιωμένη ἐκφράση τῆς πρό-λογικῆς φάσεως τῆς ἱστορίας. Τὸ Θέατρο καὶ ἡ Τέχνη γενικὰ γιὰ τὸν ἀτεγκτὸ μαρξιστὴ, ὀφείλει νὰ παίρνει μαθήματα μόνον ἀπὸ τὸν κοινωνικὸ βίον. Δὲν δέχεται ὁ μαρξιστὴς τὴν ἀποκαλυπτικὴ δύναμη τῆς ποίησης, τῆς προφητείας καὶ τῆς ψυχῆς, οὔτε ἀντιμετωπίζει σὴν μυστήριον ἀνεξιχνίαστο τὴ γέννηση καὶ τὸ θάνατο. Τοῦ φτάνει ἡ λογικὴ ἢ βιολογικὴ καὶ ἡ ἐπιστήμη τῆς καλοπέραςης, ὅπως καὶ τοῦ ἱμπεριαλιστῆ μπουρζουὰ.

Ἀπὸ ἀρχαιότερα πάλι, ὁ ἠθικισμὸς τοῦ Πλάτωνα διαχωρίζει τὴ ζωὴ ἀπὸ τὴν Τέχνη, καὶ ἀποκλείει τὴν ἀόρατη πραγματικότητα ἀπὸ τὴν σὺμμικτη μετὰ τὴν ὁρατὴ ζωὴ καλλιτεχνικῆς τῆς ἀναπαράστασης. Ἡ ἀποψη τοῦ στηρίζεται στὴν ἀγεφύρωτη διαφορὰ ζωῆς καὶ τέχνης. Διακήρυξε ἀπερίφραστα πὼς ἡ Ποίηση εἶναι μιὰ ἀπλὴ μίμηση τῆς ζωῆς μέσα στὸ φυσικὸ κόσμον καὶ πὼς ἄλλο δὲν καταφέρει παρὰ νὰ δειχνεῖται πὼς εἶναι ἕνα ὠχρὸ φαινόμενο, μιὰ κακὴ ἀντιγραφή τοῦ πραγματικοῦ κόσμου τῶν αἰώνων ἰδεῶν. Κι’ ἀκόμα πὼς κρινόμενη ἠθικὰ, ἡ τραγικὴ Ποίηση ὑπῆρξε ὀλέθρια γιὰ τὴν εὐζωία, γιὰτὶ ἀναφέρεται πάντα στὰ πάθη, ποῦ εἶναι ἡ κατώτερη πλευρὰ τῆς ψυχῆς, ἀφοῦ ἐνθαρρύνει τοὺς ἀνθρώπους νὰ κλαῖνε καὶ νὰ ὀδύρονται, ἀντὶ νὰ πειθαρχοῦν τὶς συγκινήσεις τους καὶ μάλιστα τὶς ἀκραίες καὶ κακίστες συγκινήσεις, ὅπως εἶναι ὁ φόβος τοῦ θανάτου. Οἱ τραγωδοὶ, λέει, διασπέρνουν ἀπατηλῆς καὶ ἀνθυγιεινῆς ἰδέες, πὼς τάχα οἱ θεοὶ δὲν εἶναι πάντα δίκαιοι, καὶ πὼς οἱ καλοὶ ἄνθρωποι γκρεμίζονται ἐνὸς οἱ κακοὶ καλοπερνᾶνε. Καὶ προσθέτει κάπου, πὼς ἕνα Κράτος ποῦ ἐπιτρέπει τὴν τραγωδία εἶναι ἀνόητο! Στὴν “Πολιτεία”, (ὅπως τουλάχιστον φαίνεται) παρομοιάζει τὴν ἀγνοία τοῦ “ζεῖν” μετὰ μιὰ πανούργα φωτισμένη σπηλιά ποῦ γιὰ τοὺς κατοίκους τῆς ἢ ζωῆ εἶναι ἕνα θεάμα φτιαγμένο μόνον ἀπὸ ἴσκιους τῶν πραγματικῶν γεγονότων. Ἡ σπηλιά εἶναι ἕνα θέατρο, λέει. Καὶ ἡ ἀλήθεια βρίσκεται ἐξω ἀπ’ αὐτήν, στὸν ἥλιο τῆς πραγματικότητας. (Τοῦτο, βέβαια, δὲν σημαίνει μετὰ κανένα τρόπο πὼς παραθεωροῦμε τὸν ἄλλο, τὸν θεηγόρο Πλάτωνα τοῦ “Φαίδωνα” καὶ τοῦ “Συμποσίου”).

Ἐνας ἀνάλογος ἥλιος πραγματικότητας, ἀπὸ τὴν ἀνάποδη, φωτίζει καὶ τὰ θείστικα-μαρξιστικὰ σχέδια τοῦ Μπρέχτ γιὰ πνευματικὴ ἀναμόρφωση, ὅπως τὸ πολιτικὸ τοῦ θεάτρου, χωρὶς πιά σκίεσ ἀυτὸ, ἀλλὰ μετὰ ψυχροῦς σχολιαστῆς καὶ διδασκάλους ποῦ “πρέπει ν’ ἀναγκάζουν τὸ κοινὸ νὰ σκεφτεῖ”. “Τὸ Θέατρο” λέει “πρέπει νὰ κάνει ὅτι μπορεῖ γιὰ νὰ καταστρέφει τὴν ἀναπαρά-

σταση της ζωής, την ζωντάνια της πραγματικότητας. "Οφείλει μόνο να την σχολιάζει". Οι θεατές δέν πρέπει να είναι μάρτυρες σε πραγματικά γεγονότα που διαχειρίζονται στη σκηνή οι ήθοιοι που υποδύονται τους ανθρώπινους χαρακτήρες, αλλά να κάθονται και ν' ακούνε μιά έκθεση πραγμάτων που έγιναν κάποτε. Πρέπει να κάθονται ήρεμα και ήσυχα και να στοχάζονται σάν τους άκροατές των ραψωδιών που τραγουδούσαν τά κατορθώματα των ήρώων στις αυλές των κομητών της Σαζωνίας ενώ γλεντούσαν οι καλεσμένοι. "Απ' αυτό βγαίνει, λέει, και ο όρος "Επικό Θέατρο". "Έτσι βέβαια, σίγουρα καταστρέφεται ο θεατρικός χαρακτήρας ή ήρως, και μαζί του η προσωπική μοναδικότητα του κάθε ανθρώπου, ο δέ θεατής μεταβάλλεται σε απρόσωπη μονάδα μιάς άγλης.

"Αλλά και η γνήσια ποιητική έμπνευση στο θέατρο αναφέρεται στον άνθρωπο σάν φορέα πνευματικής δύναμης και βούλησης, κι' όχι σε σαλτιμπάγκους. Κι' ακόμη, αναφέρεται περισσότερο στο ανέκλαλητο που υπάρχει πέρα από τον κόσμο μας και κινεί την πρόσκαιρη ζωή μας. Με την διαλεκτική όμως διαφώτιση και την επιστημονική λογικοκρατία, ή " μυθική ψυχή " ξεριζώθηκε από το άχραντο σώμα της αλήθειας και ή τέχνη έχασε το άγιο της μύρο. Η αρχή έγινε από την εποχή των σοφιστών. Το " γνήσιο " αντικαταστάθηκε με το " σωστό " που βολεύει στην ανθρώπινη αυταρέσκεια.

"Ας δούμε όμως χάρη αντίδιαστολής πώς περιγράφει ένας έλισαβετιανός χρονόγραφος τον θεόσταλο Σαίξπηρ, τον αρχιμάστορα, όπως τον θέλουν οι μαρξιστές, του Θεάτρου της " ψευδαισθησης ": " Ήταν τέτοιος άνθρωπος ο Σαίξπηρ " λέει " ώστε μπορούσε να δένει τά αυτιά των άκροατών με χρυσές άλυσίδες στη μελωδία του, τέτοιος, που μπορούσε να κάνει ακόμα και τους πιο άμόρφωτους από τους θεατές, να σηκωθούν στις μύτες των ποδιών, κι' ύστερα από μιά σιωπή, να χειροκροτούν με τά ρωμαλέα χέρια τους εκείνο που ή άρμπνισμένη ψυχή τους καταλαβαίνει, όσο λίγο κι αν είναι ".

Τέτοια κατάβαθη έπιρροή έχει ή άληθινή θεατρική τέχνη. "Ας αναφέρουμε ακόμα για την περίπτωση κι' ένα χαρακτηριστικό μικρό γεγονός που αναφέρει σ' ένα βιβλίο του ο πασίγνωστος σύγχρονος μας ιστορικός του θεάτρου Alfaridye Nicoll, σχετικά με την έπιρροή του πολιτικού θεάτρου: " Στο 1950 " γράφει " ο Jean Vilar και ο Jean-Louis Barrault παρακολουθούσαν στο Παρίσι μιά ενδιαφέρουσα έκθεση για το θέατρο των εργατών της Φιλανδίας που παρουσίαζε ο Διευθυντής του Πάουστι. Όταν αυτός τέλειωσε την όμιλία του, και οι δυο άμέσως έκαναν την ίδια ερώτηση: " Τι έργα ανεβάζει το Θέατρο 'Εργατών; " Ο Πάουστι άπάντησε στην στιγμή: " Πολύ Σαίξπηρ, λίγο 'Ιψεν ". "Αλλά, συνέχισε ο Vilar, δέν υπάρχουν έργα για τά προβλήματα των εργατών; ". Κι' αυτή τή φορά ή άπάντηση ήταν σύντομη: " Όχι, τέτοια έργα θά παρουσιαζόταν ελάχιστο ενδιαφέρον για τους θεατές μας ". Ο Barrault τότε έπι-

βεβαίωσε πως το μεγάλο κοινό θέλει και ζητά μεγάλο, πώς αγαπά το ήρωικό στοιχείο ".

Και ο Μπρέχτ το αγαπά θ έ λ ε ι δ έ θ έ λ ε ι. Κι' αυτό αποδείχεται από δυό του έργα τουλάχιστο, το " Μάνα Κουράγιο " και τόν " Γαλιλαίο ". Αν άγωνίζεται να τά παρουσιάσει άντηρωικά, αν προσπαθεί να κρατηθεί με τό ζόρι πιστός στη θεωρία του διαλεκτικού θεάτρου και του ιστορικού χρόνου, αυτά τά πρόσωπα του ξεφεύγουν και ζούν επί σκηνής ανεξάρτητα κι' αὐθύπαρκα μέσα στον πνευματικό χρόνο. Γι' αυτό, τόν Μπρέχτ-ποιητή, οι γνήσιοι άνθρωποι του θεάτρου, παραδοσιακοί ή πρωτοπόροι αδιάφορο, ανεξάρτητα από πολιτικές, ιδεολογικές τοποθετήσεις, τόν εκτιμούν για τό ταλέντο του, συμφωνούν με την έντασή του, την άρσενικότητά του, τόν καλλιτεχνικό τόν όργανισμό, ακόμα και με την άντιφατικότητά του. Διαφωνούν μόνο με τις παρεκκλίσεις από την ουσία των μπρεχτολόγων και του ίδιου του Μπρέχτ-μπρεχτολόγου, που ίλιγγιούν μπροστά στην " άπεραντη μπρεχτική φιλολογία, στον φόρτο σχολιασμού και στην σκηνοθετική μεθοδολογία που χωρίς αυτήν τό κείμενο είναι άφωνο ". Φανταστείτε ένα γνήσιο, ή σωστό αν προτιμάτε δραματικό ποιητή που τά κείμενά του μένουν άφωνα εξαιτίας της σκηνοθεσίας. Τί θά ήταν λοιπόν ο Μπρέχτ πριν έευρεθεί τό σκηνοθετικό επάγγελμα; Και τί παράδες θάκανε τό " Μάνα Κουράγιο " αν ήταν " ένα τυπικό παράδειγμα μπρεχτικής κατασκευής "; " Αν ήταν άπλως " δώδεκα εικόνες μιάς συσσωρευτικής επιχειρηματολογίας "; Θεατρολογικές άφέλειες.

"Εμείς από δώ μεριά, οι του " επάγγελματος ", θεωρούμε γενικά άθέμιτο για ένα συγγραφέα να προετοιμάζεται ιδεολογικά και να θέτει τό έργο του σε κατάσταση ύποταξης στην πολιτική σκοπιμότητα ή να υπαγορεύει την ύποταγή του άτόμου στη συλλογική θέληση. " Η τέχνη του θεάτρου ", τό παραδεχτήκαμε κι' άλλοτε, " είναι, χωρίς άλλο, εύαίσθητη στις συνθήκες του περιβάλλοντος, που καθορίζουν τους τρόπους της μεταβολής της κοινωνικής ζωής, και πάντα στις εκφράσεις της άντανακλάται, έμμεσα ή άμεσα σε κάθε εποχή, ή εικόνα του ανθρώπινου βίου στο σύνολό της. "Ωστόσο, ή Τέχνη γενικά δέν προγραμματίζει έν ψυχρῶ την δημιουργικότητά της πάνω σε προκαθορισμένα έθνικά ή πολιτικά προβλήματα. Τους κινδύνους και τις συνέπειές τους αναπλάθει με άνάλογο καλλιτεχνικό παλμό, και τά έμφανίζει σάν αισθητικά δημιουργήματα όπου περικλείεται ο άγώνας της ανθρώπινης όντότητας στις καιρίες της φάσεις. Δέν πρέπει όμως ή ένταξη του κοινού στην κοινωνική διαδικασία να μερδεύεται με την ένταξη του στην τέχνη. Η ιστοριογραφία, ή κοινωνιολογία και ή πολιτική μπορούν και προσφέρουν έρεθίσματα στην τέχνη, αλλά και ή τέχνη όρμηνεύει και έλευθερώνει με δικούς της, ανεξάρτητους νόμους, που όσο κι' αν παραλλάζουν από εποχή σε εποχή μορφολογικά ή τεχνικά, παραμένουν στη βάση τους νόμοι αισθητικοί ".

"Η σημαντικότητα του ανθρώπου, για την δραματική ποίηση τουλάχιστο, βρίσκεται στην τραγικότητά του. Αυτό τό ξέρουμε από τους δικούς μας άρχαίους, όπως ξέρουμε και πώς από την μαρξιστική μυθολογία τό " τραγικό " έχει έξοστρακιστεί. Ο έπιστημονικός όπτιμισμός δέν δέχεται την φυσική μορφή του τραγικού δράματος, γι' αυτό ζητά να την καθαιρέσει με λογικοτεχνική νοθεία, όπως γίνεται στην " Αντιγόνη " του Μπρέχτ, έργο κάκιστο. "Αλλά μάταια, βεβαίως, γιατί όπως είναι όλοφάνερο, όπου ή τραγική σύλληψη της ζωής είναι ισχυρή και αδιάσειστη, όπως στις τραγωδίες του Αισχύλου, του Σοφοκλή, σε μερικές, τις σπουδαιότερες, του Εϋριπίδη και του Σαίξπηρ, ή κοινωνιολογική και οικονομολογική πανάκεια είναι ένα άχρηστο πλάστρο. Οι Άηρ, οι Αντιγόνας, οι Ηλέκτρες, οι Κλυταιμνήστρες, οι Άγαδες, οι Οιδίποδες, οι Άμλετ και οι Μάκμπεθ, δέν εξαφανίζονται — δόξα τῷ Θεῷ — με συστήματα κοινωνικής προνοίας. Άποχωρούν φυσικά όταν τό κλίμα των άναζητήσεων όριζονιώνεται, όταν ή ψυχή του ανθρώπου μεταβάλλεται σε κοιλιά αλλά ξανάρχονται στις μεγάλες τραγικές μας ώρες να μάς θυμίσουν πώς ο χρόνος δέν είναι ανθρώπινος ρυθμός, παρά ένα άέανο μυστήριο που διαρκεί αιώνια, πέρα από τά σύνορα ζωής και θανάτου. Για τά τραγικά όντα που άνήκουν προνομιακά σ' αυτή τή σφαίρα, οι καταστρεπτικές άποκαλυπτικές δυνάμεις βρίσκονται έξω απ' τά κοινωνικά πλέγματα γιατί είναι παράγωγα μιάς υπερλογικής υπερανθρώπινης ανάγκης που ο νους δέν γίνεται να συλλάβει ούτε να τιθασέψει. Τά happy endings άνήκουν στο Hollywood και την κοινωνιολογία. Τό τραγικό πνεύμα είναι ανεξέλεγκτο, γι' αυτό εκφράζεται μόνο με τή θρησκεία, την τέχνη και την δραματική ποίηση. Τό πολιτικοδημαγωγικό σκέλος λοιπόν του " μοντερνισμού " στο σύγχρονο θέατρο, έχει τις ρίζες του σε εξωκαλλιτεχνικό έδαφος και βλασταίνει μόνο στο θερμοκήπιο της " λογικοτεχνικής " γι' αυτό είναι σαθρό, άβέβαιο, κομπορμιστικό και ουσιαδέστατα ά ν τ ε π α ρ α σ τ α τ ι κ ὸ. "Οι μένει στην κρησάρα απ' όλο αυτό τό θέατρο είναι τό τάλαντο και τά, άθέλητα ίσως ακόμα έστω, σκιρτήματα της ψυχής των καλλιτεχνών που τό ύπηρετούν " καλή τή πίστει ", αν και όχι πάντα όπως τό έζέχοντα καλλιτέχνη Μπέρτολτ Μπρέχτ.

Αυτά, για την απομυθοποίηση του αὐτοδίοριστου Γερμανού άντι-Άριστοτέλη, τά έχουμε ξαναπει βέβαια, αλλά τά ίδια άμετακίνητα ισχύουν για μιά και τώρα που ξανάρχεται " επί τάπητος " με τό δίχως άλλο αξιόλογο " Ημερολόγιο 'Εργασίας " ο κριτικός πιά Μπρέχτ, που σ' αυτό, μαζί με άλλα έγωνα τεχνικά του ξεσπάσματα έκρινε ταιριαστό παράσημο για τόν Στανισλάφσκυ, που πέθανε τό 1938 " μιά λέκάνη όπου μαζεύεται όλος ο καμποντισμός στην θεατρική τέχνη "!!!

"Αλλά ως δούμε ποιά είναι ή θέση του Μπρέχτ στο Θέατρο σήμερα:

Σίγουρα, ή θέση του δέν είναι εκείνη που ήταν ακόμα έδω και δέκα χρόνια.

Ούτε ιδεαλιστικά ούτε “ παραστασιολογικά ” (ο νεολογισμός αυτός στά εισαγωγικά δεν είναι δικός μας, είναι της θεατρολογίας). Με την σχεδόν ολοσχερή διάλυση του Μπέρλινερ ‘Ανσάμπλ ή μπρεχτική μέθοδος με τις διδαχτικές της Ικανότητες και την ανεφάρμοστη, ακόμα κι’ απ’ τόν ίδιο τόν Μπρέχτ, “ άποστασιοποίηση ” (Vergremdung, “ παραξένισμα ” τó λένε τώρα πιά οι πιστοί), πέρασε στά χέρια τών μαθητών του πού τήν αναθεωρούν μάλλον ουσιαστικά. ‘Ο κυριώτερος, ο Μάνφρεντ Βέκμπερτ, όμολογεί πώς “ ο όρος πολιτικό θέατρο γενικά άπ’ πρέπει νά χρησιμοποιείται με μεγαλύτερη προσοχή ”, “ τó πολιτικό θέατρο ” εδήλωσε τις προάλλες “ όπως γινόταν σέ περασμένες δεκαετίες, κι’ όπως συνεχίζει ακόμα νά γίνεται, δεν είναι αυτό τó θέατρο, όπως τó έννοούσε ο Μπρέχτ. ‘Ο Μπρέχτ στά τελευταία του χρόνια έτεινε στην άποψη πώς πρωταρχικό μέλημα τού θεάτρου θά έπρεπε νά ήταν ή απόλυση, ή διασκέδαση, με τó σωστό τρόπο φυσικά ”.

‘Ο Μπέννο Μπεσσόν, περισσότερο αυτός, επιμένει πώς “ ο Μπρέχτ δεν ήθελε

νά βλέπει τó κοινό νά πλιττει, και πώς ή αισθητική έρευνα, ή τέχνη δηλαδή, πρέπει πάντα νά υπερισχύει στό θέατρο από τις πολιτικού χαρακτήρα άνησυχίες ”. Προχτές ακόμα ο Τζιόρτζιο Στρέλλερ, σέ δηλώσεις του, αναφέρεται στίς παλιές προθέσεις τού πολιτικού θεάτρου (κομματικό ήπρεπε νάλεγε καλύτερα). Και παρατηρεί με φανερή άπογοήτευση “ πώς ή εξέλιξη τού θεάτρου καθώς και τής ‘Ιστορίας πήρε άλλο δρόμο ”. Θυμάται τώρα τόν Μπρέχτ πού τού είπε πριν από 18 χρόνια πώς “ τó καλό θέατρο πρέπει νά διαχωρίζει κι’ όχι νά ένώνει ”. Πιό επίκαιρη ακόμα έρχεται ή κριτική τού Leslie Colitt πού σχολιάζει τó πολυσελίδο μπρεχτικό “ ‘Ημερολόγιο ‘Εργασίας ”, πού και γιά μās έγινε άφορμη νά γραφτεί τóτο εδω τó άρθρο. Παραθέτει λοιπόν ο Collit στό κριτικό του σημείωμα τήν παρατήρηση τού ίδιου τού Μπρέχτ πού περιέχεται στά γραπτά του τού 1952: “ Τó πιό θλιβερό σημάδι πώς κάτι δεν είναι τέχνη ή κάποιος δεν καταλαβαίνει από τέχνη είναι ή πλήξη. ‘Η τέχνη ήπρεπε νά είναι μέσο παιδείας. ‘Αλλά τότε ή χαρά πού ή τέχνη δίνει εξαφανίζεται ”.

Και προσθέτει ο σχολιαστής: “ Παρατήρηση άπροσδόκητη από ένα συγγραφέα πού ύποστηξε πάντα πώς τó θέατρο δεν είναι συναίσθημα αλλά λογισμός, πώς τó θεατρικό έργο δεν πρέπει νά συγκινεί, αλλά νά παρακινεί και νά διδάσκει ”. Και προσθέτει ακόμα: “ Ωστόσο ο Μπρέχτ, σάν γενικός δραματουργός, ήξερε καλά πώς ή διδαχή στό θέατρο, στήν τέχνη γενικά, δεν μπορεί νά γίνει άποδεχτή ούτε νά είναι άποτελεσματική, άν δεν συνοδεύεται άπ’ τήν παλιά εκείνη άριστοτέλεια ‘ήδονη’, τήν ψυχική και πνευματική άπόλυση πού άποτελεί στοιχείο αναπόσπαστο κάθε καλλιτεχνικού δημιουργήματος ”.

Νάχι άραγε δίκιο ο σχολιαστής τού “ ‘Ημερολόγιου ‘Εργασίας ” τού Μπέρτολτ Μπρέχτ; Τίποτε δεν έμποδίζει, ύστερα από τις τόσες υπαναχωρήσεις και τόν τόσο σκοταδισμό τού ίδιου τού Μπρέχτ και τήν τωρινή άμχανία τών μαθητών του, τίποτα δεν έμποδίζει νομίζω πιά, νά παραδεχτούμε πώς αυτός ο Collit έχει άπόλυτο δίκιο.

‘Ιούλιος 1973

ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

‘Ο κ. Μινωτής βιάζεται άρχη άρχη νά δηλώσει πώς δεν είναι μαρξιστής. Αυτό όμως—όπως ύποστηρίζει—δεν τόν έμποδίζει καθόλου νά δει καθαρά τήν καλλιτεχνική ουσία τού έργου τού Μπρέχτ και νά κρίνει “ τήν χρησιμότητα τής τεχνικής του από τήν πλευρά τής τέχνης κι’ όχι τής πολιτικής ”. ‘Αλλ’ ως τώρα, όλοι πιστεύαμε πώς ή πολιτική σκοπιμότητα, πού τυχόν ύπηρετεί ένας συγγραφέας, βρίσκεται μέσα στό έργο του (δηλαδή, στήν τέχνη του) κι’ όχι στήν. . . τεχνική πού χρησιμοποιεί! ‘Ο κ. Μινωτής, καινοτομώντας, ύποστηρίζει τó αντίθετο!

‘Ο κ. Μινωτής γράφει: “ ‘Η μαρξιστική άποψη τής ζωής, εκδηλώθηκε από έξαρχής αντιπραγματική και σινακόλουθα αντι-ορθησεντική, δηλαδή ματεριαλιστική ”. Μ’ άλλα λόγια, όποιοι είναι άθρησκος, είναι και. . . μαρξιστής, eo ipso! ‘Υστερ’ άπ’ αυτό, κι’ όσοι τυχόν άμφιβάλλανε, μπορούν πιά νά ήσυχάσουν: ‘Ο κ. Μινωτής όχι μόνο δεν είναι μαρξιστής, άλλ’ ούτε μοιάζει νά καταλαβαίνει τίποτα από μαρξισμό!

“ ‘Η σημαντικότητα τού ανθρώπου, γιά τήν δραματική ποίηση τουλάχιστο—γράφει ο κ. Μινωτής—βρίσκεται στήν τραγικότητά του [. . .]. Τó τραγικό πνεύμα είναι ανεξέλεγκτο, γι’ αυτό εκφράζεται μόνον με τήν ορθησκεία, τήν τέχνη και τήν δραματική ποίηση ”. Ξεκινώντας άπ’ αυτά, ο κ. Μινωτής ξεσπαθώνει, μ’ άληθινό “ τραγικό μένος ”, έναντιόν τού “ θεατρικού ” (ή θεατρολόγου) Μπρέχτ και τόν κατηγορεί πώς κάνει “ πολιτική ”, “ κομματική ιδεολογία ”, “ κοινωνιολογία ” κλπ. Μικρή παρατήρηση: Οί όροι αυτοί, χρησιμοποιούνται πολύ πιό συχνά στό σκαλάθουμα τού κ. Μινωτή, παρά σ’ óλακero τó έργο τού Μπέρτολτ Μπρέχτ. Πολύ σπάνια θά συναντήσει κανένας στά γραπτά τού Μπρέχτ τούς όρους “ πολιτική ” και “ ιδεολογία ”. ‘Ο Μπρέχτ μιλάει γιά “ διαλεκτική ”, κι’ όχι γιά “ πολιτική ”, στό θέατρο. Αυτά τά δυό, είναι τόσο διαφορετικά πού δε χρειάζεται νά ‘ναι κανένας. . . μαρξιστής γιά νά τó καταλάβει!

‘Ο Μπρέχτ λέει—κατά τόν κ. Μινωτή πάντοτε— πώς “ Τó θέατρο πρέπει νά κάνει ό,τι μπορεί γιά νά καταστρέψει τήν αναπαράσταση τής ζωής, τήν ζωντανία τής πραγματικότητας ”. ‘Αλλη παρεξήγηση πάλι τούτη! ‘Εκείνο πού θέλει νά καταστρέψει ο Μπρέχτ είναι ή ψευδαισθηση πώς τó θέατρο είναι ή πραγματικότητα! Σάν έπιχείρημα, ο κ. Μινωτής ξεθάβει έναν έλισαβετιανό χρονικογράφο, πού περιγράφει πώς οι άμόρφωτοι άνθρωποι καταχειροκροτούσαν τó Σαίξπηρ, τόν άρχιμάστορα τής “ ψευδαισθησης ”. Κ’ έπειτα; ‘Ο Μπρέχτ δεν ίσχυρίσθηκε ποτέ πώς τó “ θέατρο τής ψευδαισθησης ” δε συγκινεί τó κοινό και δέ χειροκροτείται. Τó αντίθετο, μάλιστα! ‘Αλλωστε, και τά έργα τού Μπρέχτ κ’ οι παραστάσεις τού “ Μπέρλινερ ‘Ανσάμπλ ” καταχειροκροτήθηκαν σ’ óλακero τόν κόσμο—μιά φορά στή Βενετία κι’ από τόν ίδιο τόν κ. Μινωτή.

‘Ο Μπρέχτ, με τó θεατρό του, επιδιώκει νά κάνει τέχνη και νά προσφέρει ψυχαγωγία. Τó λέει και τó φωνάζει σ’ óλακero τó θεωρητικό του έργο. Καθένας, και πιό εύκολα ένας άνθρωπος τού θεάτρου σάν τόν κ. Μινωτή, είν’ εύκολο νά τó ξεακριβώσει. Φτάνει ν’ άνοιξει τó “ Μικρό όργανον γιά τó θέατρο ” και νά διαβάσει τις παραγράφους 1 και 3. Θά διαπιστώσει τότε πώς οι κυριώτεροι μαθητές του, ο Μάνφρεντ Βέκμπερτ και ο Μπέννο Μπεσσόν, δεν “ αναθεωρούν μάλλον ουσιαστικά ” τις άπόψεις τού Μπρέχτ—όπως λαθεμένα πιστεύει ο κ. Μινωτής—άλλά, σαφώς, τις έπιβεβαιώνουν! Οί ίδιες άπόψεις πού έπικαλείται, υπάρχουν και στό “ Μικρό όργανον ”. ‘Αλλ’ ο κ. Μινωτής τις δανείζεται από δεύτερο χέρι, γιά νά στηρίξει με τις άπόψεις τού Μπρέχτ, τή δική του θέση, πώς. . . δήθεν. . . “ αναθεωρείται ” ο Μπρέχτ!

‘Ο Μπρέχτ ύποστηρίζει πώς σκοπός τού θεάτρου είναι νά δώσει “ άπεικονίσεις από τις σχέσεις και τήν συμβίωση τών ανθρώπων, με σκοπό τήν ψυχαγωγία ”. Και, γιά νά βγουν τέτοιοι άπεικονίσεις, πρέπει, πρώτα, νά μελετηθούν οι οικονομικές σχέσεις κ’ ή κοινωνική συμβίωση τών ανθρώπων. Τó κακό είναι πού ο κ. Μινωτής τά πάει πολύ άσχημα με τήν Κοινωνιολογία: “ ‘Η κοινωνιολογία και ή οικονομολογία πανάκεια—λέει με άποστροφή—είναι ένα άχρηστο μπλάστρι ” και: “ Τά happy endings ανήκουν στό Hollywood και τήν κοινωνιολογία ”. Τώρα, πώς ή κοινωνιολογία, πού είναι έπιστήμη, έχει happy endings, αυτό άποφεύγει νά μās τó εξηγήσει ο κ. Μινωτής.

‘Ωστόσο, ή μελέτη τών κοινωνικών συνθηκών μέσα από τó θέατρο, δεν . . . έφευρέθηκε από τó Μπρέχτ. ‘Υπάρχει και στόν ‘Ιψεν, ακόμα και στό Στρίντμπεργκ—γιά ν’ αναφέρουμε μόνο δυό συγγραφείς πού πιστά ύπηρέτησε κι’ άγαπάει ο κ. Μινωτής. Γιατί, λοιπόν, δεν αισθάνεται τήν ανάγκη νά έπιτεθεί με τήν . . . “ άναρχική συνειδησιακή του άγρύπνια ” στόν ‘Ιψεν γιά τήν “ κοινωνιολογία ” τού ένδó, αντίθετα, ρίχνεται στό Μπρέχτ; ‘Η εξήγηση είναι απλή: ‘Ο κ. Μινωτής θέλει ένα θέατρο με ήρωες—κατά προτίμηση, τραγικούς! Αυτό τó θέατρο τού πάει. Αυτό έχει μάθει. Αυτό θέλει νά ύπηρετεί. Γι’ αυτό κι’ ο ‘Ιψεν τού πάει περισσότερο. ‘Αλλ’ ο ‘Ιψεν, ο Στρίντμπεργκ, όπως και τόσοι άλλοι συγγραφείς, βλέπουν τόν κοινωνικό χώρο μέσα από τις αντίδράσεις τών ήρώων τους. ‘Ο κοινωνικός περιγυρος δεν είναι αυθύπαρκτος. ‘Υπάρχει μόνο έπειδή ύπάρχουν οι συγκεκριμένοι ήρωες. Κ’ είναι όρατός μόνο μέσα από τις αντιδράσεις τους. Στό Μπρέχτ, συμβαίνει τó αντίθετο: ‘Ο κοινωνικός χώρος καθορίζει και διαμορφώνει τά σκημικά πρόσωπα. Οί αντιδράσεις τους, υπαγορεύονται κ’ αίτιολογούνται μέσα από τις κοινωνικές σχέσεις και συνθήκες. Για νά φτάσεις, λοιπόν, στά πρόσωπα τού Μπρέχτ, πρέπει νά περάσεις από τόν κοινωνικό τους χώρο. Αυτό είναι

πού δε θέλει ο κ. Μινωτής! Γιατί, τότε, πού πάει το "τραγικό στοιχείο" και η "τραγική σύλληψη της ζωής";...

"Ετσι εξηγείται κ' η αγάπη του κ. Μινωτή για τη "Μάνα Κουράγιο" και το "Γαλιλαίο", πού — όπως γράφει — όσο κι αν ο Μπρέχτ "αγωνίζεται να τα παρουσιάσει αντηρωικά, αν προσπαθεί να κρατήσει με το ζόρι πιστός στη θεωρία του διαλεκτικού θεάτρου και του ιστορικού χρόνου, αυτά τα πρόσωπα του ξεφεύγουν και ζούν επί σκηνής ανεξάρτητα και αβύπαρκτα μέσα στον πνευματικό χρόνο". Ο κ. Μινωτής βλέπει τον Τριαντάχρονο Πόλεμο μέσα από τις αντιδράσεις της Μάνας Κουράγιο, κι όχι το χαρακτήρα και τη στάση της Μάνας Κουράγιο σαν αποτέλεσμα του Τριαντάχρονου Πολέμου. Παρ' όλ' αυτά ο κ. Μινωτής ... έχει ανεβάσει το έργο!..

Ο κ. Άλέξης Μινωτής πήρε αφορμή, για να συγγράψει το σκαθάθυμά του, την έκδοση του "Ημερολόγιου δουλειάς" του Μπρέχτ κι ανεξέλεγκτα γράφει: "... Όσο ζούσε ακόμη η γυναίκα του, η ήθοποιός "Ελένη Βάγκελ, άπαρηγόνη τύπωμα του". Την πληροφορία αυτή ο κ. Μινωτής τη δαίνει από ένα άρθρο του κ. Leslie Collit πού αναδημοσιεύτηκε στο "Βήμα" (13 Μάρτη '73). Όστόσο, αν ο κ. Μινωτής είχε τη συνήθεια ν' ανατρέχει στις πηγές, θά διαπίστωνε από τον Γ' τόμο του "Ημερολόγιου δουλειάς" — πού τον συγκροτούν μόνο οι σημειώσεις του εκδότη — τά εξής αληθινά: Ο εκπρόσωπος του εκδοτικού οίκου Σούκραμ κι ο ίδιος ο εκδότης του "Ημερολόγιου" ύ μ ν ο υ ν ακριβώς, την αποφασιστική συμβολή της Έλεν Βάγκελ στην έκδοση! Ο εκπρόσωπος του εκδοτικού οίκου γράφει: «Μόνο σ' ένα άτομο

χρυστάμε πού το Ημερολόγιο αυτό μπόρεσε νά έκδοθαι στην επέτειο των 75 χρόνων από τη γέννηση του συγγραφέα του: στην Έλεν Βάγκελ. Τό θεωρούσε κ α θ η κ ο ν της νά παραδώσει τη μεγάλη αυτή κληρονομιά στη δημοσιότητα». Κι ο εκδότης του "Ημερολόγιου" Βέρνερ Χέχτ προσθέτει: «... Η ημερομηνία πού 'χε καθορίσει η Έλεν Βάγκελ για την έκδοση του έργου, άπαιτούσε την παράδοση του χειρόγραφου ως τις 18 Δεκέμβρη 1972». Τά στοιχεία αυτά διαψεύδουν, φυσικά, και τον κ. Collit και τον κ. Μινωτή πού, ανεξέλεγκτα, τά αναμάσησε...

Ο κ. Μινωτής ισχυρίζεται πώς η «"άποστασιοποίηση" (Verfremdung), "παράξενισμα" — συμπληρώνει, ειρωνικά — τó λένε τώρα πιά οι πιστοί», ήταν ανεπαφήστη ακόμα κι από τον ίδιο το Μπρέχτ! Η άπορία μας είναι δικαιολογημένη: Πώς μπόρεσε νά τό καταλάβει αυτό ο κ. Μινωτής, αφού δέν κατόρθωσε ά κ ό μ α νά καταλάβει πώς η "άποστασιοποίηση" (Distanzierung) και τό "παράξενισμα" (Verfremdung) είναι δυό διαφορετικά πράγματα!..

Ο κ. Μινωτής γράφει ακόμα: "Αυτά, για την απομυθοποίηση του αυτοδιόριστου Γερμανού αντι-Αριστοτέλη [...] πού μαζί με άλλα έγωκεντρικά τóν ξεσπάσματα έκρινε ταίρια στο παρίσημο για τόν Στανισλάφσκυ μιά λέκάνη όπου μαζεύεται όλος ο κριποτισμός στην θεατρική τέχνη". Δυστυχώς, συλλαμβάνεται και πάλι άπληροφόρητος! Τόν παραπέμπουμε στη διαφωτιστική σημείωση του εκδότη του "Ημερολόγιου δουλειάς" Βέρνερ Χέχτ. Για νά μήν ψάχνει, είναι δημοσιευμένη στο "Θέατρο" τεύχος 32, σελ. 16, ύποσημείωση 12. Αυτά, τά όλίγα, πρòς τό παρόν.

ΑΠ' ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΔΡΟΜΟΥ ΣΤΑ MIXED MEDIA

ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΟΥ ΡΑΪΝΕΡ ΤΑΕΝΙ

Πολλές κι αξιόλογες διαλέξεις, την περίοδο πού καλύπτει τό *Δίμηνο* του τεύχους. Ίδιαίτερα, τρεις από Έλληνες όμιλητές κι άλλες τέσσερις από ξένους. Τό Γερμανικό Ίνστιτούτο "Γκαίτε" είχε την έμπνευση νά προσφέρει στην Άθινα έναν κύκλο από τέσσερις διαλέξεις για τό σύγχρονο θέατρο στη Γερμανία. Ίδεια έξοχη πού άστόχησε, δυστυχώς, στην πραγματώσή της. Αιτία πρώτη: Διαλέξεις, πού άπευθύνονται στο ελληνικό κοινό, έγιναν μόνο σέ ξένες γλώσσες! Δυό στ' άγγλικά και δυό στα γερμανικά. Τό ελληνικό κοινό, πού για χάρη του έγιναν, μόνο στις δυό — την πρώτη στ' άγγλικά και την τελευταία στα γερμανικά — βοηθήθηκε με τή διανομή ενός πολυγραφημένου κειμένου στη γλώσσα του. Τά θέματα ήταν ειδικά και, φυσικά, ή παρακολούθηση όχι και τόσο εύκολη. Έτσι, άποκλείστηκε ένα εύρύτερο κοινό — αυτό ακριβώς πού ποθοῦσε ν' άκούσει και νά ενημερωθεί. Η... άτακτη λιποταξία άκροατῶν έκδηλώθηκε στη δεύτερη διάλεξη, όταν διαπιστώθηκε πώς δε δινόταν ούτε μεταφρασμένη περίληψη! Αιτία δεύτερη: Η πυκνότητα άκροατῶν στις διαλέξεις έξαρτιέται συνήθως από τό ενδιαφέρον του θέματος και τή... διασημότητα των όμιλητῶν. Τά θέματα ήταν

ένδιαφέροντα. Οι όμιλητές, όμως, αρκετά άγνωστοι! Τουλάχιστο, για νά τραβήσουν τό κοινό. Αιτία τρίτη: Η πραγματοποίηση των διαλέξεων σέ τέσσερις συνέχειες — χωρίς καμιά άνάπαυλα — μέρες. Τό "Θ" έπιχειρεί αυτή τη διερεύνηση, όχι για νά έπικρίνει τη διοργάνωση των διαλέξεων του "Γκαίτε". Θέλει μόνο νά έπιστημάνει όρισμένα άτομα πού, θά 'ταν χρήσιμο ν' άποφραχθούν στο μέλλον. Αναγνωρίζει τό ενδιαφέρον των διαλέξεων. Αποδέχεται; Θά τις δημοσιεύσει όλες. Και όλόκληρες! Κι άς μήν είναι τόσο προοδευτικές λόγω ακαδημαϊκής προέλευσης των όμιλητῶν. Με την εύγενική άδεια του Ίνστιτούτου "Γκαίτε", δημοσιεύεται παρακάτω όλόκληρο τό κείμενο της πρώτης διάλεξης σέ μετάφραση της κ. Ρίτας Στάμου, προσαρμοσμένης στις γλωσσικές άρχές του "Θ". Λίγα στοιχεία μόνο για τόν όμιλητή: Ο δόκτορας Ράινερ Ταένι είναι 41 χρονῶ. Έχει διδάξει στα Πανεπιστήμια της Μελβούρνης και της Κολωνίας. Από τό 1971, εργάζεται σά δραματογράφος στο Στούντιο Μixed Media του Βερολίνου. Ταυτόχρονα, διδάσκει στο έκει Πολυτεχνείο και τήν Παιδαγωγική Άκαδημία. Στα έπόμενα τεύχη, θά δημοσιευτούν πλήρη τά κείμενα και των άλλων τριῶν διαλέξεων.

Τό θέατρο, τά τελευταία 200 χρόνια, καθρέφτισε όρισμένες σημαντικές μεταβολές στην κοινωνία μας. Βέβαια, αυτό τό 'κανε πάντοτε' εδώ, αναφέρουμε ίσους δυό τελευταίους αιώνας, επειδή πριν από 200 περίπου χρόνια έγινε για πρώτη φορά αισθητή στη Γερμανία μιά ιδιαίτερη εξέλιξη — πού, φυσικά, πήγαζε από προηγούμενες εξελικτικές διαδικασίες — σέ μερικά από τά θεατρικά έργα της περιόδου του Sturm und Drang. Στο δραματικό έργο του νεαρού τότε Γκαίτε, του Σίλλερ και άλλων συναντάμε ένα στοιχείο ύσσιαστικά ξένο πρòς τό δράμα: Μιά ιδέα πού εκφράζει ο συγγραφέας και πού αναφέρεται σέ κοινωνικές συνθήκες έξω από τό θέατρο (στα έργα εκεί-

να ήταν κυρίως ή ιδέα της έλευθερίας). Κατά κάποιον τρόπο ή δραματική πλευρή ύποτασσόταν σ' αυτή την ιδέα, προοριζόταν νά την προβάλλει, κι αν ή δραματική ένταση όρισμένων από τά θεατρικά εκείνα έργα δέν επηρεαζόταν ύπερβολικά (όπως π.χ. τά "Γκαίτε φόν Μπέρλιγγκεν", "Οι ληστές", "Έρωτας και ραδιουργία", "Δόν Κάρλος"), αυτό, ίσως, ήταν σημάδι της ιδιοφυίας των συγγραφέων τους, οι όποιοι κατάφεραν νά συνδυάσουν τά δυό στοιχεία. Δέ θέλω νά σταθώ πολύ στο Σίλλερ ή τους συγχρόνους του. Θέλω μόνο νά τονίσω, ότι από κείνη άκόμα την εποχή ήταν φανερή μιά τάση, πού άργότερα θά γινόταν τόσο έντονη, ώστε ν' άπειλεί με άφανισμό τό δράμα σαν

είδος, όπως ήταν γνωστό από την εποχή του Άριστοτέλη. Ένα πολύ διαφωτιστικό βιβλίο για την κατοπινή εξέλιξη αυτής της τάσης έχει γράψει ο Πέτερ Σόντι: "Θεωρία του μοντέρνου δράματος" (Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas). Ο Σόντι δείχνει πώς — ιδιαίτερα από τά τέλη του 19ου αιώνα, από τόν Ίψεν, τόν Τσέχωφ και τόν Χάουπμαν — τό επίκο στοιχείο του θεάτρου, μολονότι μή δραματικό από τή φύση του, τείνει ν' αντικαταστήσει τό δραματικό στοιχείο. Και για νά τό εξηγήσω αυτό σύντομα: Το δράμα σαν καλλιτεχνικό είδος (κατά τόν Σόντι) είναι "άπόλυτο" δέν άναγνωρίζει τίποτα έξω από τόν έαυτο

του, δὲν ἀναγνωρίζει τὸ συγγραφέα του, δὲν ἀπευθύνεται στὸ κοινό. Δὲν εἶναι (δευτερεύουσα) ἀναπαράσταση ἄλλου πράγματος, ἀλλὰ παρουσιάζει ἀπλῶς τὸν ἑαυτό του. Ἔτσι, ἀκόμα καὶ τὸ ἱστορικό δράμα (Σαίξπηρ) τείνει νὰ γίνῃ "μὴ δραματικό", ὅταν ἀναφέρεται κατ' ἀνάγκη στὴν ἱστορία (ἔξω). Ἀντίθετα, στὸ ἀριστοτελικὸ δράμα, μὲ τὴν αὐστηρὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, τὸ κάθε τὴ ἐρμηνεύεται μὲ βάση ἐκεῖνο πού παρουσιάζεται στὸ ἔργο. Ὁ συγγραφέας "καθιερώνει" τὴν πλοκή, ὕστερα ἀποσύρεται—ὁ μῦθος ἐξελίσσεται μονάχος του, ἄς πούμε—καὶ τὸ κάθε τὴ ἀναπτύσσεται ἀπὸ τὴν κατάσταση τῶν ἀνθρώπων σχέσεων, πού δόθηκαν σὰν ἀφετηρία.

Ἡ ἐπικὴ τεχνολογία εἶναι διαφορετικὴ. Ἐδῶ ὁ συγγραφέας διηγεῖται ἕνα μῦθο στὸ κοινό. Εἶν' ἐλεύθερος ν' ἀναφερθεῖ σ' αὐτὸ τὸ κοινὸ στὴν πορεία τῆς ἀφήγησής του, ν' ἀναφερθεῖ στὴν παρούσα στιγμή ἢ νὰ μιλήσει γιὰ τὴν ἐπικαιρότητα, νὰ τονίσει κάτι πού 'πε προηγουμένα ἢ ἀκόμα καὶ ν' ἀσκήσει κριτικὴ γιὰ τὰ ἴδια τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων του. Μ' ἄλλα λόγια, μπορεῖ νὰ χρησιμοποιοῦσῃ τὸ μῦθο γιὰ νὰ παρουσιάσει ὀρισμένες ἰδέες. Ἄν ὅμως κάνει κάτι τέτοιο σ' ἕνα θεατρικὸ ἔργο, ἂν χρησιμοποιοῦσῃ ἐξωτερικὰς ἰδέες σὰ βάση αὐτοῦ πού δείχνεις στὴ σκηνή, τότε, μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ ἐπικού αὐτοῦ στοιχείου, κατὰστρεφές κιόλας τὴ δραματικὴ μορφή, στὴν ἀπόλυτη ἀριστοτελικὴ ἔννοια.

Ὁ Σόντι δείχνει ὅχι μόνο πῶς συνέβη αὐτὸ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἴψεν, τοῦ Τέσχοφ καὶ ἄλλων συγχρόνων τους συγγραφέων, ἀλλὰ καὶ πῶς οἱ προσπάθειές τους ὀδήγησαν σὲ μιὰ κρίση τοῦ δράματος (σὰν εἶδος)· κρίση, πού οἱ κατοπινὸι συγγραφεῖς εἴτε προσπάθησαν νὰ κρύψουν, εἴτε νὰ παρακάμψουν, εἴτε νὰ ἐπιλύσουν. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ ἔρευνά του ἐκτείνεται ἀπὸ τὸ νατουραλισμὸ καὶ τὸν ἐξπρεσιονισμὸ ὡς τὸν Πισκάτορ, τὸ Μπρέχτ, τὸν Οὐάιλντερ καὶ τὸν Ἄρθουρ Μίλλερ. Ἀπ' ὅλους αὐτοὺς ὁ Μπρέχτ ἦταν ἴσως ὁ πῶς συνειδητὸς, ἐκεῖνος πού κατάλαβε σαφέστερα τὴ φύση τοῦ ζητήματος καὶ προσπάθησε νὰ τὸ λύσει, διατυπώνοντας τὴ θεωρία του γιὰ τὸ "Ἐπικὸ Θέατρο", ἢ ὅποια ἐπρόκειτο ν' ἀντικαταστήσει τὸ ἀριστοτελικὸ δράμα. Ἔτσι ἐγκατέλειπε τὴν προσπάθεια, παραδέχτηκε πῶς τὸ θέατρό του προσπαθοῦσε νὰ πετύχει κάτι νέο, κάτι πού, στὴν πραγματικότητά, ἦταν κατὰ μεγάλο μέρος τὸ ἴδιο μ' αὐτὸ πού ἀπασχολοῦσε τοὺς προκατόχους του γιὰ δεκαετίες: νὰ μεταδώσουν στὸ κοινὸ ὀρισμένες ἰδέες σχετικὰ μὲ τὴν ἴδια του τὴ ζωὴ. Καὶ σὲ μερικὰ σημεῖα ἴσως ὁ Μπρέχτ νὰ 'χε πραγματικὰ μεγαλύτερη ἐπιτυχία ἀπὸ ἄλλους στὴ μετάδοση τῶν ἰδεῶν του—παρόλο πού καὶ αὐτὸ εἶναι ἀμφίβολο. Ὁ Σόντι κλείνει τὸ βιβλίου του ὅχι ἐπιχειρώντας νὰ καταλήξῃ κάπου, ἀλλὰ δηλώνοντας ὅτι ἡ ἐξέλιξη πού περιέγραψε συνεχίζεταν ἀκόμα (μετὰ τὸ 1950). Ἀμφίβολο παραμένει ἂν καὶ σήμερα ἀκόμα θὰ μπορούσε νὰ εἰπωθεῖ κατὰ διαφορετικὴν ἰδέαν μὲ τὴν δραματουργικὴ παραγωγή. Ἀσφαλῶς ἢ κρίση τοῦ δράματος, πού

κριαγραφεῖ ὁ Σόντι, δὲν ξεπεράστηκε ποτέ. Καὶ τὸ νὰ πούμε "ἐντάξει, ἄς μὴ μιλάμε πιά γιὰ ἄρα μ, ἄς τὸ ὀνομάσουμε ἀπλᾶ Θέατρο (ἐπικὸ Θέατρο, Θέατρο τοῦ παράλογου κλπ.)", θὰ σήμαινε, φυσικὰ, μόνο παραχρυσισμὸ τοῦ θέματος. "Ὅπως ἴσως θὰ ξέρετε, οἱ πολλοὶ μιμητὲς καὶ συνεχιστὲς τοῦ Μπρέχτ σ' ὅλο τὸν κόσμον ἀνακάλυψαν καὶ ἀνακαλύπτουν πῶς καὶ οἱ μέθοδοί του δὲ φτάνουν γιὰ νὰ λύσουν τὸ πρόβλημα. Ποιὸ εἶναι σήμερα αὐτὸ τὸ πρόβλημα; Ἰασικὰ προβληματικὴ παραμένει ἡ μετάδοση στὸ κοινὸ ἐνὸς "μηνύματος", μιᾶς ἰδέας πού ἀφορᾷ τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητά, διαμέσου αὐτοῦ πού στὴν οὐσία εἶναι πάντοτε ἕνα ἔργο δραματικῆς τέχνης. Κι ὅσο πιὸ δραματικὸ εἶναι βέβαια, τόσο περισσότερο ὀδηγεῖ τὸ κοινὸ σὲ μιὰ "ἐμπάθεια", πού ἀμβλύνει τὴν ἀτήρηση αὐτοῦ τοῦ μηνύματος. (Αὐτὸ ἰσχύει ἀκόμα καὶ γιὰ τὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ!) Ἐπιπλέον πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψιν καὶ μιὰ ἀκόμη ἐξέλιξη: τὸν κινηματογράφου καὶ τὴν τηλεόραση. Αὐτὲς οἱ μορφὲς προσφέρονται πολὺ περισσότερο γιὰ ἐπικὴ παρουσίαση, ἐπειδὴ μπορεῖ νὰ γίνετα ἄνοιχτὰ ὁ χειρισμὸς τῶν εἰκόνων—σύνθεση, ἐπιλογή, φωτογράφιση—παρόλο πού αὐτὸ δὲ γίνεται τίς περισσότερες φορὲς ἢ τουλάχιστο δὲ γίνεται ἄνοιχτὰ (ταινίες καὶ τηλεοπτικὰ ἔργα παρουσιάζονται, γενικὰ, σὰ νὰ 'ταν θεατρικὰ ἔργα, πράγμα πού σημαίνει ὅτι γίνεται ἀνάμοστη χρῆση τοῦ μέσου). Ἐνας ἄλλος ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου πού ἀναφέρει ὁ Σόντι, ὁ Πισκάτορ, προσπάθησε κατὰ κάποιον τρόπο νὰ "περισώσει" τὸ δράμα, προβάλλοντας ὀπτικὰ στὸ ἀνέβασμα ἐνὸς ἔργου τ' ἀπαράτητα ἐπικὰ στοιχεῖα καὶ χαρίζοντας τους σαφὴ λειτουργικότητα. Σύμφωνα μὲ τίς προθέσεις του αὐτὲς χρησιμοποίησε αὐτὰ τὰ νέα μέσα καὶ ἰδιαίτερα τὴν προβολὴ διαφανῶν καὶ κινηματογραφικῶν ὀλικῶν. Κι αὐτὸς, ὅπως καὶ ὁ Μπρέχτ, εἶχε περιορισμένη ἐπιτυχία. Οἱ παραγωγοὶ ἀκολουθοῦν ἀπὸ τότε τίς μεθόδους του.

Παρόλ' αὐτὰ, ἡ δραματουργία αὐτὴ καθωυτὴ (μὲ μόνες ἐξαίρεσεις ὀρισμένες τάσεις, ὅπως π.χ. τὸ "Θέατρο τοῦ παράλογου") ἔχει ἀποτελεματωθεῖ ἀπὸ καιρὸ. Βέβαια ἔγιναν πολλὲς πειραματικὲς ἀπόπειρες νὰ τῆς δοθεῖ ξανά ἡ παλιά τῆς θέση στὸ θέατρο· ἀλλ' ὅλες οἱ ἀπόπειρες ἔπειναν, κατὰ κάποιον τρόπο, στὸ ἀδύνατο. Γιατὶ τὰ θέματα πού χειρίζεται τὸ θέατρο ἔχουν δραστηκὰ μεταβληθεῖ ἀπὸ τότε πού ὁ Ἀριστοτέλης ἔδωσε τὸν ὀρισμὸ τῆς δραματικῆς μορφῆς. Κ' οἱ μεταβολὲς αὐτὲς ἔγιναν ἀκόμα πιὸ ἔντονες τὸν περασμένον αἰῶνα. Ἐνα σοβαρὸ ἔργο, πού δὲν προσπαθεῖ νὰ πάρει ἄνοιχτὰ σαφὴ θέση γιὰ τὴ σημερινὴ κοινωνία, ἔγινε πιά σχεδὸν ἀδιανόητο· καὶ ὅμως εἶναι ἀμφίβολο ἂν μπορούμε νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι ἔστω καὶ ἕνα τέτοιο ἔργο κατόρθωσε πραγματικὰ νὰ πετύχει στὴν ἀποστολὴ του αὐτῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ πάλι, τὴν ἀπλὰ ψυχαγωγικὴ ἀποστολὴ (ὅπου τέτοιες ὀμολογίες ἐξακολουθοῦν νὰ μὴν ὑπολογίζονται) ἀνάλαβε στίς μέρες μας ἕνα τμήμα τοῦ θεάτρου, πού δὲν τὸ παίρνει κανεὶς στὰ σοβαρὰ (οὔτε

περιλαμβάνεται στὴ συζήτηση περὶ "δραματουργίας"): τὸ "ἐμπορικό" θέατρο ἢ boulevard, ἂν ὅχι ἡ βιομηχανικὴ τὸν κινηματογράφου καὶ τῆς τηλεόρασης.

Ἐπιπλέον πῶς γι' αὐτὸ τὸ λόγο συναντᾶμε σήμερα σχετικὰ μικρὴ ἐξέλιξη στὴ συγγραφή δραμάτων—παρόλο πού σὲ μερικὲς τουλάχιστο χώρες (χτυπητὸ παράδειγμα ἡ Ἀγγλία), περισσότεροι ἄνθρωποι ἀπὸ κάθε ἄλλη ἐποχὴ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ γράψιμο θεατρικῶν ἔργων. Εἶναι παράδοξο ὅτι στὴ Γερμανία—ὅπου τὸ θέατρο ἀποτελεῖ σφαιρόστατα πολιτιστικὸ θεσμὸ, πού χρηματοδοτεῖται γενναῖα ἀπὸ τὸ κράτος—οἱ νέαι συγγραφεῖς ἀποτελοῦν ἐξαίρεση. Ἡ λειτουργία τοῦ "ἐπισήμου" θεάτρου μοιάζει νὰ ἐξομοιώνεται ὅλο καὶ περισσότερο μὲ μιὰ ἐκθεση μουσείου—παρουσιάζει ἔργα πού γράφτηκαν στὸ παρελθόν μὲ μερικά, σποραδικὰ μόνο, "μοντέρνα" πειράματα στὸ περιθώριο. Εἶναι παράξενο, ἀλλὰ στὴ Γερμανία τὸ κοινὸ, ἀπὸ κοινωνιολογικὴ ἄποψη, λίγο ἄλλαξε ἀπὸ κείνο πού ἦταν πρὶν 200 χρόνια. Τὸ θέατρο παρμένει πεδίο τῆς μορφωμένης ἀνώτερης μεσοαστικῆς τάξης, πού ἀποτελεῖ περίπου τὸ 7% τοῦ συνόλου τοῦ πληθυσμοῦ. Οἱ μορφωτικὲς ἀντιλήψεις αὐτῆς τῆς τάξης, δυστυχῶς, ὅχι μόνο ἐπιτρέπουν, ἀλλὰ πραγματικὰ ἐνθαρρύνουν τὴ μεταστροφή τοῦ θεάτρου ἀπὸ κείνο πού ἦταν κάποτε ὁ ζωντανὸς καθρέφτης τῆς ἀληθινῆς κατάστασης, σ' ἕνα εἶδος μουσείου. Ἀλλὰ σ' ἕνα μουσεῖο τὰ προβλήματα πού ἀνάφερα, σχετικὰ μὲ τὴ μορφή καὶ τὸ μήνυμα, παύουν νὰ ὑπάρχουν. Ἀπὸ τὸ μήνυμα δὲ θεωρεῖται κάτι πού ἀφορᾷ προσωπικὰ τὸν καθένα, μπορεῖ νὰ ὑποκρίνετα πῶς αὐτὸ πού παρακολουθεῖς εἶναι δράμα τύπου Ἀριστοτέλη—ἀκόμα καὶ ἂν τὸ 'γραφε ὁ Μπρέχτ.

Γιὰ ἕνα συγγραφέα, αὐτὴ ἡ κατάσταση εἶναι βέβαια πολὺ ἀποθαρρυντικὴ. Ἀκόμα καὶ ἐκεῖνοι πού 'να ἰδιαίτερα εὐαίσθητοι στὰ κοινωνικὰ προβλήματα καὶ, παράλληλα, σχετικὰ πετυχημένοι—ὅπως ὁ Βάις ἢ ὁ Χόχουτ στὴ Γερμανία, ὁ Οὐέσκερ ἢ ὁ Μπόντ στὴν Ἀγγλία—συχνὰ μάλιστα κατορθώνουν νὰ συντηρηθοῦν ἀπ' ὅσα κερδίζουν στὴν πηρὶδα τους (ὅπως μοῦ 'πεν, τουλάχιστον, ὁ Χόχουτ καὶ ὁ Οὐέσκερ). Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ στρέφονται πολλοὶ συγγραφεῖς, πού σ' ἄλλη ἐποχὴ θὰ 'γράφαν ἴσως γιὰ τὸ θέατρο, στὸ γράψιμο γιὰ τὸ ραδιόφωνο ἢ τὴν τηλεόραση ἢ νὰ περιορίζονται στὴν πρόζα· ἐκτός ἂν ἔχουν τὴ δυνατότητα ν' ἀντιμετωπίσουν μιὰ κάποια οικονομικὴ ἀνασφάλεια. Μόνον ἔτσι κατόρθωσαν, τὰ τελευταῖα λίγα χρόνια, νὰ γράψουν γιὰ τὸ λεγόμενον underground, μὴ-μουσειακὰ, ἂν ὅχι δεδηλωμένα πειραματικὸ θέατρο (off-off-Broadway ἢ ὅπως ἀλλιῶς λέγεται στίς ἄλλες χώρες). Ἐδῶ, οἱ πειραματικὲς ἀπόπειρες γιὰ τὴ λύση τοῦ προβλήματος πού περιγράφει ὁ Σόντι, συνεχίζονται ἀκόμα (συχνὰ στὰ ἴσχη τοῦ Μπρέχτ, τοῦ Πισκάτορ ἢ τῶν λεγόμενων absurdist).

Πάντως καὶ αὐτὸ δὲ θεωρήθηκε ἰκανοποιητικὸ, ἰδιαίτερα γιὰ μερικὸς ἀπὸ

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Το "Θέατρο" καθιέρωσε στο Διμήνό του και μιά σελίδα Στατιστικής Θεαμάτων όπου καταχωρούνται πάντοτε: έλεγμένα και επίσημα στατιστικά στοιχεία γύρω απ' το Θέατρο, τον Κινηματογράφο και τα άλλα θεάματα.

Στο Α' τρίμηνο του 1973 παρουσιάστηκε και νέα έντυπω-
σιακή μείωση στην κίνηση των θεάτρων πρόζας και του
κινηματογράφου, που πρέπει να οφείλεται στη διάδοση της
τηλεόρασης, την αύξηση της τιμής των εισιτηρίων, αλλά
και στη γενική ύψωση των τιμών, που αναγκάζει το εύρυ-

τερο κοινό να συμπιέζει τις δαπάνες του. Η μείωση αυτή
στην κίνηση των θεαμάτων φαίνεται καθαρά στον παρακάτω
πίνακα, όπου δίνονται οι κατά μήνα αριθμοί των εισιτηρίων
που πουλήθηκαν στο Α' τρίμηνο του 1973 σε σύγκριση με
το ίδιο τρίμηνο της προηγούμενης χρονιάς (1972) :

Πίνακας των εισιτηρίων που πουλήθηκαν το Α' τρίμηνο του 1973, σε σύγκριση με το αντίστοιχο του 1972

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1973			1972		
	Γενάρης	Φλεβάρης	Μάρτης	Γενάρης	Φλεβάρης	Μάρτης
Σύνολο Χώρας	7.876.196	6.325.436	6.559.503	12.307.757	9.793.289	9.882.633
1. Θέατρα πρόζας	252.114	199.544	199.067	284.840	242.183	287.515
2. Μουσικά Θέατρα	103.942	137.099	66.594	129.511	74.587	98.403
3. Κινηματογράφοι	6.752.252	5.180.379	5.457.980	10.975.494	8.519.827	8.575.932
4. Λοιπά θεάματα	767.888	808.414	835.862	917.912	956.692	920.783
Περιφέρεια Πρωτεύουσας	3.881.231	3.235.863	3.369.952	5.763.208	4.536.464	4.627.806
1. Θέατρα πρόζας	191.994	139.288	143.612	225.682	169.236	184.534
2. Μουσικά Θέατρα	70.840	114.256	48.370	107.283	54.969	64.224
3. Κινηματογράφοι	3.177.425	2.497.120	2.598.685	4.791.464	3.801.001	3.791.680
4. Λοιπά θεάματα	440.972	485.199	579.285	638.779	511.258	587.368
Λοιπή Χώρα	3.994.965	3.089.573	3.189.551	6.544.549	5.256.825	5.254.827
1. Θέατρα πρόζας	60.120	60.256	55.455	59.158	72.947	102.981
2. Μουσικά Θέατρα	33.102	22.843	18.224	22.228	19.618	34.179
3. Κινηματογράφοι	3.574.827	2.683.259	2.859.295	6.184.030	4.718.826	4.784.252
4. Λοιπά θεάματα	326.916	323.215	256.577	279.133	445.434	333.415

Από τα αναλυτικά στοιχεία του πίνακα βγαίνουν οι παρακάτω διαπιστώσεις και παρατηρήσεις :

Α. Συνεχίστηκε ή μείωση στην κίνηση των θεάτρων πρόζας. Και τους τρεις πρώτους μήνες του 1973 πουλήθηκαν λιγότερα εισιτήρια από τους αντίστοιχους του 1972. Συνολικά, πουλήθηκαν 20,2% λιγότερα από το Α' τρίμηνο του 1972.

Το Α' τρίμηνο των έξι τελευταίων χρόνων, η κίνηση των θεάτρων πρόζας παρουσιάζει την παρακάτω εξέλιξη σε χιλιάδες εισιτήρια :

	1968	1969	1970	1971	1972	1973
Πρωτεύουσα	591,7	472,1	502,3	573,7	579,4	474,9
Λοιπή Χώρα	286,3	238,3	285,4	315,4	235,1	175,8
Σύνολο Χώρας	878	710,4	787,7	889,1	814,5	650,7

Η τηλεόραση επιδρά πιά μόνιμα στην κίνηση των θεαμάτων. Ειδικότερα όμως, το Α' τρίμηνο του 1973, όπως και το τελευταίο του 1972, προκάλεσε δυσμενή επίδραση και η αύξηση της τιμής των εισιτηρίων.

Β. Τα μουσικά θέατρα δεν παρουσίασαν μεταβολή, σε σχέση με το Α' τρίμηνο του 1972. Το 1973, η μεγαλύτερη κίνηση σημειώθηκε το Φλεβάρη, ενώ το 1972 είχε σημειωθεί το Γενάρη.

Γ. Η μείωση των εισιτηρίων κινηματογράφου συνεχίζεται

με αυξανόμενη ένταση. Η κίνησή του, το Α' τρίμηνο των πέντε τελευταίων χρόνων, παρουσιάζει την παρακάτω εξέλιξη σε χιλιάδες εισιτήρια :

	1969	1970	1971	1972	1973
Πρωτεύουσα	17.855	17.077	14.831	12.384	8.273
Λοιπή Χώρα	18.333	18.316	17.815	15.687	9.117
Σύνολο Χώρας	36.188	35.393	32.646	28.071	17.390

Η μείωση στην Πρωτεύουσα, οά συνέπεια της διάδοσης της τηλεόρασης, άρχισε το 1968, και στη Λοιπή Χώρα το 1970. Σε σχέση με το αντίστοιχο τρίμηνο του προηγούμενου χρόνου, το Α' τρίμηνο του 1970, ο συνολικός αριθμός των εισιτηρίων κινηματογράφου μειώθηκε κατά 2,2%, το 1971 κατά 7,8%, το 1972 κατά 13,9% και το 1973 κατά 38,1%. Το 1972, η μείωση στην Πρωτεύουσα έφτασε το 16,3% και στη Λοιπή Χώρα το 11,9%, ενώ για το 1973 οι αντίστοιχες μειώσεις είναι 33,3% και 41,9%. Για πρώτη φορά, το 1973, η μείωση στην έπαρχια είναι μεγαλύτερη από κείνη που σημειώθηκε στην Πρωτεύουσα.

Είναι, τέλος, χαρακτηριστικό πώς, το Α' τρίμηνο του 1973, σε σύγκριση με το Α' τρίμηνο του 1967, όποτε είχαν πουληθεί τα περισσότερα εισιτήρια στην Πρωτεύουσα, η μείωση έφτασε το 58,4%, στην υπόλοιπη δέ Χώρα η μείωση, σε σύγκριση με το Α' τρίμηνο του 1969 (που είχαν πουληθεί τα περισσότερα εισιτήρια στην υπόλοιπη Χώρα), έφτασε το 50,2%.

κείνους που βιάζονται να μεταδώσουν ένα μήνυμα στο κοινό τους. Γιατί όχι μόνο είναι ακόμα υποχρεωμένοι να καλεύουν με τα άλλα μορφολογικά προβλήματα — σήμερα κάτι τέτοιο κάνουν, γενικά, τονίζοντας το καθαρά θεατρικό τραγούδι και χορό ή το όπτικο στοιχείο σε βάρος της δραματικής πλοκής — αλλά έχουν και το πρόσθετο πρόβλημα ότι το κοινό τους (το κοινό του πειραματικού θεάτρου σ' οποιαδήποτε χώρα) αντιπροσωπεύει μια μειονότητα που έχει τις ίδιες γνώμες και πεποιθήσεις με τις δικές τους, δηλαδή φοιτητές, καλλιτέχνες κλπ. Μ' άλλα λόγια, κάνουν κήρυγμα σ' εκείνους που έτσι κι αλλιώς έχουν ήδη πειστεί.

Ορισμένες πολιτικές εξελίξεις της τελευταίας δεκαετίας κάναν πολλούς απ' αυτή την ομάδα των συγγραφέων ν' αντιληφθούν ότι κάτι τέτοιο δεν είναι άρεστο. Άς πάρουμε για παράδειγμα τις ΗΠΑ: Για το κίνημα των νέγων ή τον πόλεμο του Βιετνάμ υπήρχαν πολλά πειραματικά θεατρικά έργα του είδους που αναφέρα. Ένα από τα πιο γνωστά είναι το "Βιετνάμ" του Μήγκαν Τέρρυ. Κι όμως το κοινό για το όποιο γράφτηκαν σχεδόν δεν το άγγιξαν.

Αντίστοιχα στη Γερμανία, την εποχή της Κυβέρνησης Συνσπαιμοίου, στα τέλη της δεκαετίας του '60, σχηματίστηκε μια "έξωκοινοβουλευτική αντιπολίτευση" (ΑΡΟ), όπως ονομάστηκε. Ήταν νέοι κυρίως άνθρωποι, που κάναν διαδηλώσεις στους δρόμους για πολλά και διάφορα πολιτικά θέματα, σημαντικά εκείνη την εποχή, αλλά που δεν απασχολούσαν την κυβέρνηση. Θεματα π.χ. όπως περισσότερη δημοκρατία στην ανώτατη παιδεία ή συμμετοχή των εργατών στις διοικήσεις των εργοστασίων. Και πάλι υπήρχαν μερικά σχετικά θεατρικά έργα ("Στυλιβωτής σιδήρου" του Χένκελ ή "Μπροστά" του Γκύντερ Γκράς) στο "έπίσημο" θέατρο, που όμως άφησαν αδιάφορη κενή τη μερίδα του πληθυσμού για την οποία γράφτηκαν.

Μ' αυτές τις συνθήκες τί πιά φυσικό από το ν' αποφασίσουν οι νεαροί συγγραφείς να πάρουν μέρος στην κίνηση ΑΡΟ, συμμετέχοντας σε διαδηλώσεις και προσφέροντας το ταλέντο τους σε ό,τι απευθύνεται στο κοινό εκείνο, που πραγματικά τους ενδιαφέρει: τον άπλο άνθρωπο του δρόμου, που βρισκόταν προσωπικά ανακατεμένος στα περισσότερα φλέγοντα θέματα. Έτσι βλέπουμε πώς στην Αγγλία και φρασμένοι συγγραφείς ακόμα σαν το Τζών "Αρντεν ή τον Έντουαρντ Μπόντ, γράφουν κείμενα για θέατρο του δρόμου: ο Πέτερ Βάις γράφει θεατρικά έργα σ' αυτό το στυλ (Mockingpot) παντού φωνητικά συγκροτήματα στρέφονται, απ' την άπλη συμμετοχή τους σε διαδηλώσεις με τραγούδια και κιθάρες, στη δημιουργία μικρών δραματικών σκέτσ ομάδες "θεάτρου του περιθωρίου" (Grippe Theatre) στο Λονδίνο ανεβάζουν έργα σε μπυραρίες του Σόχο την ώρα του κολατσιού κλπ. κλπ.

Είναι σημαντικό λοιπόν ν' αντιληφθούμε ότι το θέατρο του δρόμου, όπως το βλέπουμε να εξελίσσεται σήμερα σε πολλές χώρες, δεν είναι ένα είδος "άντι-

θεάτρου". Δεν ξεκινά βασικά από μια παρόρμηση να εναντιωθεί στο θέατρο (όπως συμβαίνει με την περίπτωση του έργου του Πέτερ Χάντκε "Βρίζοντας το κοινό") επειδή αυτό επιβίωσε και μετά την εκπλήρωση της κοινωνικής αποστολής του. "Όχι. Άς μείνει το θέατρο όπως κατάντησε, άς περιορίζεται σε παραστάσεις μουσειακών έργων, αν θέλει, άς χαιρετίζει κανένα σποραδικό πειραματισμό σαν την "αύγή του νέου δράματος", άς προσπαθήσει, ακόμα, να συγκεντρώσει κοινό μεγαλύτερο από το 7%. Το θέατρο του δρόμου, σύμφωνα με τις δικές του αντιλήψεις, προσπαθεί να πετύχει, από το ξεκίνημά του, κάτι διαφορετικό: να εκπληρώσει την αποστολή μιας πολιτικής αντιπολίτευσης — όπου χρειάζεται — ή και μόνο να "θέσει επί τάπητος" ορισμένα θέματα με λιτό, θεατρικό τρόπο (προσφέροντας έτσι κ' ένα αντίβαρο στην επιρροή των μαζικών μέσων ενημέρωσης, που τείνουμε να τα πάρουμε πολύ στα σοβαρά): κι αυτό να το πραγματοποιήσει επί τόπου, μπροστά στους ανθρώπους που άφορουν τα παραπάνω θέματα, στους άπεργους εργάτες, στους ένοικιαστές που τους κάναν έξωση, στις διαμαρτυρούμενες εκπροσώπους των φεμινιστικών οργανώσεων κλπ.

Το τελευταίο σημείο είναι πολύ σημαντικό. Ένα θέατρο του δρόμου, που άσχολείται βασικά με πλατύτερα θέματα, θέματα που δεν άφορουν τόσο άμεσα τη ζωή των κοινών ανθρώπων (ό ιμπεριαλισμός στην Αφρική, ό καπιταλισμός αυτός καθυτός, ακόμη κι ό πόλεμος του Βιετνάμ, για χώρες που δεν έχουν στρατιώτες να πολεμούν εκεί) δεν έχει πολλές πιθανότητες να εκπληρώσει ίσα-

νοποιητικά αυτή την άποστολή. Κάτι τέτοιο θα σήμαινε μεταφορά του παραδοσιακού θεάτρου στο δρόμο και, φυσικά, παρούσιση κάποιου πολιτικού μηνύματος καθώς και χρησιμοποίηση όρισμένων χαραχτηριστικών μεθόδων του θεάτρου του δρόμου. Άλλ' ή πραγματική άποστολή του θεάτρου του δρόμου, εκείνη που μπορεί να έχει το μεγαλύτερο αντίτυπο, είναι κατά τη γνώμη μου ή άπασχόλησή του μ' όσα πλησιάζουν τον άνθρωπο του λαού. Η χρησιμοποίηση των διαφόρων χαραχτηριστικών του μεθόδων: τραγούδι και χορός, σε φολκλορικό στυλ: άφήγηση μιας άπλης ιστορίας και υποκριτική της παρουσίαση, με μάσκες ύσως, για να δημιουργηθεί ή ίδια εκείνη άποστασιοποίηση που ζητούσε ό Μπρέχτ, αλλά με πιο άμεσο τρόπο: επίσης άπειθείς κάλεσμα του κοινού, μ' έρωτήσεις και προτροπές, να πεί κ' εκείνο τη γνώμη του πάνω στο θέμα. Η χρησιμοποίηση των μεθόδων αυτών για να όδηγηθεί το κοινό σε σκέψεις γύρω από την ίδια του την κατάσταση.

Θά 'θελα να δώσω ένα παράδειγμα για το πώς λειτουργήσε κάτι τέτοιο στο Μόναχο την περίοδο των Όλυμπιακών Αγώνων, όταν έφτά διεθνείς ομάδες θεάτρου του δρόμου παρουσίασαν έργα σχετικά με το θεσμό των Όλυμπιακών Αγώνων, σιχιγραφώντας την πορεία τους μέσα στους αιώνες. Έπαιζαν στη Spielstrabe, ένα είδος λούνα πάρκ στη συνέχεια των άθλητικών χώρων, και το κοινό τους, φυσικά, ήταν στο μεγαλύτερο μέρος οι θεατές των αγώνων. Έτσι σχολίαζαν ένα γεγονός, στο όποιο το κοινό τους έπαιρνε συναισθηματικά μέρος. Αυτό άσφαλώς ήταν και το μυστικό της έπιτυχίας τους — με κόσμο που σε μεγάλο ποσοστό, πρέπει να τονίσω, δεν είχε μπει ποτέ του σ' αϊθουσα θεάτρου.

(Στο σημείο αυτό έγινε προβολή ταινιών και διαφανειών)

Όταν το θέατρο του δρόμου καταπιάνεται μ' ένα θέμα που άφορά άπόλυτα τις καθημερινές άσχολίες του κοινού του, κάποια συζήτηση ή άποτελέσει, συνήθως, άναπόσπαστο τμήμα της παράστασης. Γιατί ό σκοπός δεν είναι μόνο να κάνεις τον κόσμο να δει τα προβλήματα του πιά καθαρά ή από άλλο πρίσμα, αλλά και να τον βοηθήσει ν' αναζητήσει λύση γι' αυτά τα προβλήματα. Έτσι, ένα από τα έργα του "Θεάτρου του δρόμου του Κρόντμπεργκ" (ομάδα που παίζει στην άθλια περιοχή του Δ. Βερολίνου Κρόντμπεργκ), με θέμα κάποιο πρόγραμμα έκκαθάρισης των slums του 1969, τέλειωνε μ' αυτά τα λόγια: «Λαέ / άν αυτοί οι λιγοστοί / ιδιοχίτες εργοστασίων και πολυκατοικιών / καθώς κ' οι βοηθοί τους / έκείνοι που μάζ κυβερνούν / είναι πιά ισχυροί από μάζ / τότε γιατί δε συγκεντρωνόμαστε / να σκεφτούμε τί μπορούμε να κάνουμε...» κλπ.

Η παράσταση της Mixed Media Company στη Spielstrabe του Μονάχου, από την όποια σάς έδειξα μερικά άποσπάσματα, έκλεινε συνήθως με συζήτηση (πήρε μέρος κι ό Robert Jungk, που δωσε μέρος του ύλικού για το κείμενο του έργου). Το θέμα,

ΟΙ 4 ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Οι τέσσερις διαλέξεις του Γερμανικού Ίνστιτούτου "Γκαϊτε" για το σύγχρονο θέατρο στη Γερμανία:

ΠΡΩΤΗ (Δευτέρα 11 Φλεβάρη): Δόκτορας Ράινερ Ταένι "Νέες μορφές έπικοινωνίας — από το θέατρο του Δρόμου στα Mixed Media" (στ' άγγλικά, με πολυγραφημένο έλληνικό κείμενο).

ΔΕΥΤΕΡΗ (Τρίτη 12 Φλεβάρη): Καθηγητής Χάνς Γιόαχιμ Σρίμπφ "Λέσσιγκ και Μπρέχτ — ή διαφώτιση του Θεάτρου" (στ' άγγλικά, χωρίς μετάφραση).

ΤΡΙΤΗ (Τετάρτη 13 Φλεβάρη): Δόκτορας Ράινερ Ταένι "Το πολιτικό θέατρο μετά το Μπρέχτ" (γερμανικά, χωρίς μετάφραση).

ΤΕΤΑΡΤΗ (Πέμπτη 14 Φλεβάρη): Καθηγητής Χάνς Γιόαχιμ Σρίμπφ "Θέατρο, πολιτική, ήθικη: Πισκότορ, Μπρέχτ και Χόχουτ" (στά γερμανικά, με πολυγραφημένο έλληνικό κείμενο).

Θά δημοσιευτούν όλες στο "Θ".

“Ολυμπιακοί γύρω στο έτος 2000”, ήταν άκριβώς εκείνο που προσπαθούσαν να παρουσιάσουν γραφικά από σκη- νής : Είναι δυνατό να εξελιχτούν οι ‘Αγώνες μ’ αυτό τον τρόπο ; (Τό 1976 οι άθλητες δὲ θὰ ἐκπροσωποῦσαν πιά τις χώρες τους, ἀλλὰ διεθνῆ ἐμπορικὰ τράστ, τὸ 1984 θὰ ‘ταν οἱ ‘Αγώνες computerized, τὸ 1992 θὰ γινόταν πόλεμος ἀνάμεσα στὶς βιομηχανικὲς καὶ τις ὑπανάπτυχτες χώρες, τὸ ἔτος 2000, μετὰ ἀπὸ ἀτομικὸ ὀλοκαύτωμα, εἰρήνη θὰ ἐπιπρατοῦσε ἐπιτέλους στὴν ἀνθρωπότητα). Κι ἂν ναι, τί μπορούμε νὰ κάνουμε ἐμεῖς γιὰ ν’ ἀλλάσουμε τὴν κατάστασι ; Τὸ κοινὸ φάνηκε ἀπροσ- δόκητα πρόβλημα νὰ κάνει σκέψεις πάνω σ’ αὐτό.

Ἀφοῦ μέρους τῆς Spielstrabe ἀποτελοῦ- σε ἕνα “ὀπτικο-ακουστικὸ κέντρο”, ὅπως τ’ ὀνόμαζαν, (τεράστιες θόινες προβολῆς πού βγαίνουν μέσα ἀπὸ τὴν τεχνητὴ λίμνη), προσπαθήσαμε νὰ κάνουμε χρῆσι τῶν τεχνικῶν διευκο- λύνσεων πού αὐτὸ μᾶς ἔδινε. Μερικὲς βραδιὲς λοιπὸν ἡ συζήτηση μετατρέ- πταν οὐσιαστικὰ σ’ ἕνα εἶδος παράστα- σης Μικτῶν Μέσων (Mixed Media).

Τί εἶναι Μικτὰ Μέσα ; Βασικὰ, αὐτὸ πού λέει ὁ ὅρος : Ἐνας τρόπος νὰ μετα- χειριστεῖς διάφορα μέσα ἀνάκατεμένα μεταξύ τους. Τώρα, βέβαια, κάθε εἶδος θεάτρου πού δρόμου εἶναι ὡς ἕνα ση- μεῖο κάτι τέτοιο, ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού χρησιμοποιεῖ ὄχι μόνον τὸ παραδοσια- κὸ μέσο τῆς δραματικῆς τέχνης, ἀλλὰ στὴν ἴδια ἔκτασι καὶ τ’ ἄλλα μέσα πού ἀνάφερα, δηλαδὴ τραγούδι, χορὸ, λαϊκὴ μουσικὴ, ἀφήγησι, σχέδια ἀφίσας καί, ὅπου γίνεται, κινηματογράφου ἢ τουλά- χιστον προβολῆ διαφανειῶν.

Ἐκεῖνο πού ‘ναι χαρακτηριστικὸ τῶν Μικτῶν Μέσων, σὰν ἔννοια ἢ εἰδικευμένη μέθοδο ἐπικοινωνίας, εἶναι ἡ πρόσμιξι καλλιτεχνικῶν καὶ τεχνικῶν μέσων, μετ’ ὅσοι ὥστε νὰ ἀλληλοεπιδρῶν ἄμεσα.

Ἐτσι, τὸ ζήτημα δὲν εἶναι πιά (ὅπως μετὸν Πισακότο ἢ μερικὸις μοντέρ- νους παραγωγούς, ἐπηρεασμένους ἀπὸ κείνον) ἡ χρῆσι κυρίως καλλιτεχνικῶν μέσων καὶ ἐπιπλέον ὁ πλουτισμὸς ὀρι- σμένων σημείων τῆς παράστασι μετ’ προβολῆς φιλμς καὶ διαφανειῶν (ὅπως κάνω ἐγὼ τώρα, διανοίχοντας τὴν ὀμι- λία μου μετ’ ὀπτικὸ ὕλικὸ). Κι αὐτὸ γί- νεται. Ἦ σὲ ἄλλο ἐπίπεδο : Δὲν πρό- κειται ἀπλῶς γιὰ τὴν παρουσιάσι ἑνὸς ἔργου πρῶτα καὶ τὴ συζήτηση πάνω σ’ αὐτὸ ὕστερα. Πάλι καὶ αὐτὸ εἶναι κάτι πού γίνεται. Ἄλλ’ ἢ κατασκευὴ μηχανητοσκόπιων καὶ ἄλλου τεχνικοῦ ὕλι- κοῦ ἔδωσε τὴ δυνατότητα γιὰ πολλὰ ἀκόμα ἐπιτεύγματα. Τώρα εἶναι δυνα- τόν :

Πρῶτο, νὰ κάνεις μιὰ παράστασι χρῆ- σιμοποιώντας διάφορα καλλιτεχνικὰ καὶ ἄλλα μέσα,

δεύτερο, νὰ τὴ συζητήσεις — καταγρά- φοντας τὴ συζήτηση σὲ μηχανητοσκόπιο, τρίτο, νὰ προβάλεις τὴν ἀποτυπωμένη συζήτηση σὲ μεγάλῃ ὀθόνη μετ’ τὴ βοή- θεια κλειστοῦ κυκλώματος, ὥστε οἱ θεατῆς νὰ μπορούν νὰ δοῦν τὸν ἑαυτὸ τους σὰ σὲ ταινία,

τέταρτο, νὰ συζητήσεις μ’ ὅσους πῆραν μέρος στὴ συζήτηση πάνω στὶς ἴδιες

τους τις ἀντιδράσεις (ἀφοῦ τοὺς τις δείξεις στὴν ὀθόνη).

“(Ὡὰ αὐτὰ μαζὶ, ἰδιωμένα ἀπὸ τὴ σωστὴ σκοπιὰ, ἐξασφαλίζουν ἕνα ἐπίπεδο περι- σκεψῆς καὶ διαλογισμοῦ πού δὲν τὸ κατορθώνεις μ’ ὀποιαδήποτε ἄλλα μέσα :

Μιὰ πραγματικὴ ἐντύπωσι ἀποστασι- ποίησις, ὅπως ὁ Μπρέχτ τὴν ὀνειρευό- ταν μόνου. Γιατὶ οἱ θεατῆς, βλέποντας τοὺς ἑαυτοὺς τους νὰ μιλοῦν καὶ νὰ μετέχουν στὴ δρᾶσι, εἶναι πιά ἱκανοὶ

νὰ κρίνουν τις ἴδιες τους τις ἀντιδρά- σεις, ἀντιπαρθετόντας καὶ συγκρίνον- τας τες μετ’ τὸ πραγματικὸ ὀμμα (φυσικὰ, τμήματα τῆς ἀρχικῆς παράστασις μποροῦν νὰ ξαναπροβληθοῦν). Αὐτὸ εἶναι ἱκανὸ νὰ φέρει πραγματικὸ ρῆγμα στὴ γνωστὴ συνήθεια νὰ χρῆσιμοποιοῦν οἱ θεατῆς τὰ τεχνικὰ μέσα (εἰδικὰ τὴν τηλεόρασι) παθητικὰ, σὰν καταναλω- τῆς. Παράλληλα σὰ σημαντικὸ ὑπο- προϊόν, τοὺς κάνει νὰ συνειδητοποιήσουν ὅτι πράγματα ὅπως τὰ τηλεοπτικὰ προ- γράμματα, γενικὰ προσετὰ μετ’ τὸ γύ- ρισμα ἑνὸς κουμπιοῦ, εἶναι στὴν οὐσία ἀνθρώπινα δημιουργήματα καὶ ὅτι τὰ πρόσωπα πού βλέπουν συχὰ στὴν ὀθόνη εἶναι ἀνθρώποι σὰν τοὺς ἴδιους καὶ ὄχι κάτοχοι κάποιας ἀπόλυτης ἀλή- θειας.

Στὴν πράξι, οἱ δυνατότητες τῶν Μι- κτῶν Μέσων σὰν εἶδους θεατρικῆς μορ- φῆς — μετ’ τὴν ἔννοια τοῦ πραγματικὰ “ὀλικου” θεάτρου (total theatre) — δὲν ἔχουν ἀκόμα χρῆσιμοποιηθεῖ. Πα- ρόλο πού τελευταῖα ἔγιναν προσπάθειες γιὰ μερικὲς παραστάσεις Μικτῶν Μέ- σων στὴ Γερμανία, σὲ λυρικὰ θεάτρα (Ἄμβουργο) ἢ σὲ δημόσιες πλατεῖες (Βόννη) αὐτῆς ἦσαν λίγο πάλυ προε- κτάσεις ὀρισμένων αἰσθητικῶν τρόπων καὶ μεθόδων παραγωγῆς θεάματος. Φυσικὰ, μπορεῖ κανεῖς νὰ παρουσιάσει ἕνα τέτοιο θεᾶμα σὲ τεράστια κλίμακα, χρῆσιμοποιώντας μπαλέτο, τετραφω- νικὴ μουσικὴ καὶ φωνητικὰ παιχνιδίσματα φωτὸς καὶ ἤχου (τέτοιες δυ- νατότητες δίνουν μερικὰ μηχανήματα, πού μετατρέπουν π.χ. τὸν ἤχο ἢ τὴν κίνηση σὲ φωτιστικὰ ἐφέ, ἢ ἀντίστροφα). Ὄπως δὲ ὅμως, εἰκεῖνο πού προκύπτει τελικὰ εἶναι λίγο περισσό- τερο ἀπὸ μιὰ κάπως ἐμπλουτισμένη παραλλαγή τοῦ μέσου τῶν σκηρικῶν σὺν ἡχητικῶν ἐφέ. Τὸ σύνολο εἶναι γιὰ νὰ βλεπταῖ μόνου παθητικὰ καὶ ν’ ἀκούγεται — χωρὶς καν’ ν’ ἀπαιτεῖ στο- χασμὸ.

Τὰ Μικτὰ Μέσα, σὰν καλλιτεχνικὴ μορ- φὴ ἐπικοινωνίας, ὀὰ πρεπε νὰ σημαί- νουν κάτι διαφορετικὸ, ὅπως σημείωσα ἤδη. Ἦ ἀλληλεπίδρασι καλλιτεχνικῶν καὶ τεχνικῶν μέσων νὰ χρῆσιμεῖ οὐν ἔδω ὄχι μόνου γιὰ νὰ δημιουργήσουν μερικὰ αἰσθητικὰ ἐφέ γιὰ λογαρια- σμὸ τους, παρὰ γιὰ νὰ τονίσουν καὶ νὰ ἐνισχύσουν τὸ εἶδος ἐκεῖνο τοῦ μνήμα- τος, πού συναντᾶμε στὸ θεάτρο τοῦ δρόμου — μιὰ ἰδέα, πού δὲν τὴν ἀπει- θύνεις μόνου στὸ κοινὸ σου, ἀλλὰ πού ὀέλεις νὰ κάνεις αὐτὸ τὸ κοινὸ νὰ τὴ συνδέσει μετ’ τὴν ἴδια του τὴ ζωὴ. Πράγμα πού σημαίνει ἐπίσης πὼς ἢ ὄλη διαδικασία πρεπε νὰ τοῦ ‘ναι εὐ- χάριστη. Ἄρα, πέρα καὶ πάνω ἀπ’ τὴν πραγματικὴ πληροφῶρι πού περιέχει, πρεπε νὰ ὑπάρχει ἕνα στοιχεῖο αἰσθη- τικῆς διέγερσις, προσωπικῆς καὶ σωμα- τικῆς ἀκόμα ἐμπειρίας (σὰν αὐτὴ πού συναντᾶς σήμερα μόνου σὲ συναλλίεσι ροῦ). Τὸ τεχνολογικὸ ὕλικὸ, πού ὀὰ βοηθῆ- σει νὰ πετύχει κάτι τέτοιο, ἔχει δημιουρ- γηθεῖ. Ἐκεῖνο πού παραμένει σὰν ἐξαιρετικὰ δύσκολο καθῆκον στὸ μέλ- λον εἶναι ὁ συντονισμὸς τῆς χρήσις αὐτοῦ τοῦ ὕλικου μαζὶ μετ’ ἄλλα μέσα σὲ σχέση μ’ ἕνα συγκεκριμένον θεμα, ἢ προσπάθεια νὰ ἐξασφαλιστεῖ μιὰ λειτουργία, ὅπου ἢ πληροφῶρι, ὀ

ΔΙΑΛΞΞΙΣ ΣΙΔΕΡΗ ΜΙΝΩΤΗ ΚΑΙ ΜΥΡΑΤ

Τρεῖς ἀξιόλογες διαλέξεις στὸ Δίμηνο ἀπὸ ἀνθρώπους τοῦ θεά- τρου μας :

Στις 7 τοῦ Γενάρη, τοῦ Γιά ν- ν’ ἡ Σιδέρη μετ’ τίτλο “Ὁ Μολιέρου πεπαίδευσε τὴν Ἐλ- λάδα”, στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτοῦτο Ἄθηνων. Μ’ αὐτὴ, ἔκλεισαν οἱ ἐκδηλώσεις τοῦ 1973 γιὰ τὰ 300 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Μολιέρου. Ἦ διάλεξι — γλαφυ- ρή, χωρὶς βαρετῆς ἱστοριοδιφι- κῆς λεπτομέρειες — μ’ ἐλαφρὴ πρόσθετη ἐπεξεργασία ἀπὸ τὸν ἱστορικὸ τοῦ θεάτρου μας, δη- μοσιευταῖ ὀλόκληρη στὸ μιζερὸ ἀφιέρωμα τοῦ τεύχους στὸ Μο- λιέρο.

Στις 14 τοῦ Γενάρη, ὁ Δημή- τρης Μυράτ μίλησε, στὸ Ἰτα- λικὸ Ἰνστιτοῦτο Ἄθηνων, γιὰ τὸ ἐπαγγελματικὸ του Ἰνδαγμα : τὴν Ἐλεονώρα Ν-τοῦζε. Ἦταν ἐπανάληψι γι’ ἀκόμα μιὰ φορὰ, πκλιὰς διαλέξις πού ‘χει ἤδη διαβαστεῖ ἀριτετῆς φορῆς καὶ ἄλ- λες δύο, τουλάχιστον, δημοσι- ούετῆ. Ἀρχικὰ σὲ βδομαδιατικὸ περιοδικὸ καὶ ἄργότερα, σὰν ἀνεξάρτητο κεφάλαιο, στὸ βι- βλίον του «Miscellanea Histri- onalian». Ἐνδιαφέρουσα, καλογρα- μένη, ἀκούγεται καὶ διαβάξ- εται εὐχάριστα. Ὁ ὀμιλητῆς ἔχει ἐξομολογηθεῖ : “Ἦ μικρὴ βιο- γραφία τῆς Ἐλεονώρας Ν-τοῦζε ἐξελίγησε ἀπ’ τὴν ἀγάπη τοῦ μου ἑφύσησε ὀ πκτῆρας μου, ἀπ’ τὰ παιδικὰ μου χρόνια, πρὸς τὴ μεγαλύτερη ἡθοποιὸ ὄλων τῶν εποχῶν”. Φέτος κλείνουν πε- νήντα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό της.

Στις 4 τοῦ Φλεβάρη, ὁ Ἄλ- ξης Μινωτῆς ἔκανε ἑναρξῆ μιὰς σειρᾶς ἀπὸ ἑννέα διαλέξεις πού ὀργάνωσε — γιὰ πρῶτῃ φέτος χρονὰ — ἢ Ἐταιρία Σπουδῶν Σχολῆς Μωραῖτη, μετ’ ἐπίκεντρο τὸ Νεοελληνικὸ πολιτισμὸ. Θέ- μα του : “Ὁ Φῶτος Πολίτης καὶ ὁ θεατρικὸς μας πολιτισμὸς”. Οἱ ἀπόψεις τοῦ ὀμιλητῆ, γνω- στες ἀπὸ παλιότερα δημοσιευμέ- τὰ του στὴ “Νέα Ἰστία”. Τὸ κείμενο, ὀστόσο, δημοσιευταῖ στὰ τεύχη Ἀπρίλιου καὶ Μᾶη τοῦ μηνιατικοῦ φυλλάδιου “Ἐθῶνη” ἀπ’ τις σελίδες τοῦ ὀποῦοι φι- λολογεῖ ἐσχάτως ὀ κ. Μινωτῆς.

ατομικός έρεθισμός κ' ή περίσκεψη θά συνδέονται στενά.

Όπωςδήποτε, ένα τουλάχιστον είναι σίγουρο: Για να 'ναι πραγματικά αποδοτικές οι παραγωγές με Μικτά Μέσα, πρέπει να γίνονται σε δημόσιες πλατείες, πάρκα ή αγορές — ή, καλύτερα ακόμα, σε κανένα κτήριο ειδικά κατασκευασμένο σαν κέντρο επίκοινωνίας του κοινού (όπως δεν κατάφεραν ούτε κατά διάνοια να γίνουν ποτέ τα Θεάτρα μας). Λύτο τὸ κτήριο θά πρέπει νά σχεδιαστεί έτσι ὥστε νά ἐξασφαλίζει τὴν καλύτερη δυνατὴ ἔκφραση τῶν διαφορῶν μορφῶν μιᾶς ἀληθινῆς παραγωγῆς Μικτῶν Μέσων: Ἀνέλιξη τῶν θεατρικῶν τεχνῶν, ὀπτικὲς πληροφορίες, ἡχητικὰ καὶ φωτιστικὰ ἔμφε γιὰ τὴν ἐνίσχυση τῆς παρουσίας, μουσικὰ καὶ ρυθμικὰ στοιχεῖα ἐρεθισμοῦ, ἐλεύθερη ἀνεπιχτή συζήτηση καὶ, τέλος, προβολὴ τῆς ἴδιας τῆς λειτουργίας τῆς περισυλλογῆς. Ἐνα τέτοιο εἶδος Θεάτρου Μικτῶν Μέσων θά 'κανε τελικὰ ὅσα δὲν κατόρθωσαν νά κάνουν τὰ παραδοσιακὰ μας Θεάτρα — ἴσως μάλιστα καὶ πιὸ ἀποδοτικὰ, ἀπ' ὅσο θά μπορούσε κανεὶς νά περιμένει ἀπὸ Θεάτρο τοῦ δρόμου. Θά γινόταν ἕνας ἀληθινὸς τόπος δημιουργικῆς ἐπικοινωνίας — ὅπου τὸ χάσμα ἀνάμεσα στοὺς ἠθοποιούς καὶ στὸ κοινὸ θά 'χε γεφυρωθεῖ, ὅπου εἰς ἀνθρώπου θά μιλοῦσαν πραγματικὰ ὁ ἕνας στὸν ἄλλο ξεπερνώντας τοὺς ἐνδοιασμούς τους, θά 'χαν ἐπαφῆ, θά γινώριζαν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο καθὼς καὶ τοὺς ἠθοποιούς, τὸ συγγραφέα, τὸν παραγωγό. Μὲ δυὸ λόγια, ὅπου μιὰ γνήσια, ἐνδιαφέρουσα ἀνταλλαγὴ ἰδεῶν, ἰδεῶν πού σχετίζονται μὲ τὴν ἴδια τους τὴ θέση, θά γινόταν πραγματικὴ.

Εἶναι φανερὴ ἡ κοινωνικὴ σημασία ὄλων αὐτῶν, μιὰ καὶ τὸ δίλημμα τῆς δραματικῆς τέχνης, πού πραγματεύεται ὁ Σόντι στὸ βιβλίο πού ἀνάφερα, ἀπλῶς καθορεφτίζει ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ ὀλέθρια διλήμματα τῆς σύγχρονης ἐποχῆς. Ἀπὸ ἐπιστημονικὴ καὶ τεχνολογικὴ ἀποψη ἀναμφισβήτητα ἔχουμε προοδεύσει: ἀλλὰ στὸν προσωπικὸ τομέα ἔχουμε διασπαστεῖ σε κοινούς, καθημερινούς ἀνθρώπους ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ σε ὄντα κουλτούρας ἀπ' τὴν ἄλλη (ἐκτός πιὰ ἀν ἀνῆλθουμε στὴν πλειοψηφία τοῦ πληθυσμοῦ, γιὰ τὴν ὁποία, σὰν ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς κατάστασης, ἡ "κουλτούρα" ἔγινε μιὰ σχεδὸν ἄδεια λέξη!). Τὸ μουσειακὸ Θεάτρο, ὅπως τὸ ξέρουμε — μαζὶ μὲ τὶς αἰθουσες συναυλιῶν, τὶς γκαλερί τέχνης, τὶς δημόσιες βιβλιοθήκες καὶ, φυσικὰ, τὶς ἐκκλησίες — ἀποτελεῖ μέρος τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς τοῦ "ἄλλου κόσμου", ὅπου, ἀν εἶσαι τυχερός, μπορείς νὰ περᾶς τὶς ἐλεύθερες ὥρες σου, τὰ βράδια ἢ τὶς Κυριακές, σὰν ἀντιστάθμισμα γιὰ τὴν λίγο πολὺ μονητὴ καθημερινὴ ζωὴ. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, στὸν τομέα τους, οἱ ἠθοποιοὶ ἐκπροσωποῦν τὴν πλευρὰ τῆς κουλτούρας — δὲν τοὺς βλέπεις σὰν κοινούς ὄντας, ἢ κι ἀν τοὺς δεῖς ἔτσι, θά 'ναι μετὰ τὴν παράσταση, ὅταν ἔχουν ἐπιστρέψει στὸ "φυσιολογικό". (Γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος, βλέπε π.χ. τὸ "Κουλτούρα καὶ κοινωνία" τοῦ Μαρκοῦζε — Marcuse: Kultur und Gesellschaft). Δὲν εἶναι λοιπὸν περιέργο, πού δραματουργοὶ μὲ πολυ-

τικὸ προσανατολισμό, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Σίλλερ ἀκόμα, συνάντησαν στὴ δουλειὰ τους τὶς ἐπιπτώσεις αὐτῆς τῆς διάσπασης. Ὁ λόγος πού δὲν ἐφαρμόζεται ἡ θεωρία τοῦ Μπρέχτ εἶναι ὅτι τὰ ἔργα του παραμένον στὰ ὅρια τῆς δευτέρας, τῆς Κυριακάτικης ζωῆς, τὴν ὁποία οἱ ἀνθρώποι ἐξέλιαν νὰ λησμονοῦν, μὲ τὴν βοῆν ἀπὸ τὸν τόπο τῆς κουλτούρας (δηλαδὴ τὸ κτήριο τοῦ Θεάτρου). Στὸ Θεάτρο τοῦ δρόμου γίνεται μιὰ πρώτη προσπάθεια (πού βασιζέται μάλιστα σὲ μακροχρόνη παράδοση) νά ξεπεραστεῖ αὐτὴ ἡ διάσπαση. Τὰ Μικτὰ μέσα προχωροῦν ἀκόμα ἕνα βῆμα, κάνοντας ἐπιπλέον χρῆσὴ ὀρισμένου τεχνικῶν ἐξοπλισμοῦ, μὲ σκοπὸ τὴν καλύτερη ἐπικοινωνία. Ἐτσι ἔχουμε μιὰ ἐνδιαφέρουσα δυνατότητα νά ξεπεράσουμε τελικὰ αὐτὸ τὸ μοιραῖο δίλημμα — μὲ τὸ νά κάνουμε τὸν κόσμο νά συνειδητοποιήσει, ὅτι οἱ ἀληθινοὶ στόχοι τῆς κουλτούρας εἶναι στὴν οὐσία καὶ δικοὶ του, ὅτι τὰ τεχνικὰ μέσα πού μ'

αὐτὰ εἶναι ἐξοικειωμένους (κινηματογράφος, ραδιόφωνο, τηλεόραση) ἔχουν σὲ βάρος τους κατὰ γενικὴ ὀμολογία, πὼς κρύβουν αὐτὴ τὴ διαπίστωση — ἐπίσης μὲ τὸ ν' ἀναγνωρίσει ὁ κόσμος τὶς δυνάμεις πού ἐνδιαφέρονται νά ἐμποδίσουν αὐτὲς τὶς διαπιστώσεις καθὼς καὶ μὲ τὸ ν' ἀντιληφθεῖ τὴν πραγματικὴ του θέση μέσα στὸ εὐρύτερο πλέγμα τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας. Μάλιστα ἐδῶ γίνεται ὀλοφάνερο τὸ γιατί τὰ Μικτὰ Μέσα θά 'ναι σημαντικὰ σὲ κάθε εἶδος διδασκαλίας — στὴ σχολικὴ, τὴν πανεπιστημιακὴ μόρφωση ἢ στὴν ἐπιμόρφωση ἐνηλίκων. Νά φέρομε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν κουλτούρα ξανά στὴν καθημερινὴ μας ζωὴ: Νά τί θεωρῶ σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ πράγματα σοβαρὰ καθήκοντα πού ἀντιμετωπίζουμε, ἀπὸ πολιτιστικὴ ἀποψη, γιὰ τὰ ἀμέσως ἐπόμενα χρόνια. Καὶ πιστεύω πὼς τὰ Μικτὰ Μέσα ἔχουν ἕναν ἐξαιρετικὰ σημαντικὸ ρόλο νά παίξουν στὴν ὅλη αὐτὴ ἀποστολὴ.



Ἀπὸ τὸ τεῦχος αὐτὸ, στὶς μόνιμες στήλες τοῦ *Διμήνου*, προστίθεται ἄλλη μία: τὰ *Γράμματα* πρὸς τὸ "Θ". Θά 'ναι ἡ μόνη ὕλη τοῦ περιοδικοῦ πού θά γράφεται ἀπὸ τοὺς φίλους τοῦ "Θεάτρου" — μὲ, καὶ χωρὶς, εἰσαγωγικά. Φυσικὰ, δὲν... πρωτοτυποῦμε! Ἡ στήλη αὐτὴ ὑπάρχει, ἀπ' ἀνεκαθεν, σ' ὅλα τὰ ἐντυπα. Δὲ στέργουμε, ὠστόσο, στὴν καθιέρωσή της, ἀπὸ... μανία ν' ἀξιοποιοῦμε, ὅσο γινόταν πιὸ ἀποδοτικὰ, τὸ χῶρο μας. Τελευταία ὁμως, τὸ Ταχυδρομεῖο τοῦ "Θ" βάρυνε πολὺ. Κι ὄχι μόνο ἀπὸ ζεστοὺς ἐπαίνους καὶ συγκινητικὲς διαβεβαιώσεις συμπαράστασης στὴν προσπάθεια τοῦ περιοδικοῦ. Πολλαπλασιάστηκαν καὶ τὰ γράμματα πού θέτουν ποικίλα θεατρικά, ἀλλὰ καὶ εὐρύτερα πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ θέματα καὶ — ἀναμφισβήτητα — βοηθῶνε τὴν προσπάθεια τοῦ "Θ". Εἶναι καλὸδεχτὰ! Τὰ περιμένουμε καὶ θά τ' ἀξιοποιοῦμε.

ΘΕΑΤΡΟ, ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ

Τὸ "ἄνοιγμα" τοῦ "Θ" πρὸς τὸν *Κινηματογράφο*, ἱκανοποίησε. Τὸ βεβαιώνουν τὰ *γράμματα* πού πήραμε. Ἀνάμεσα στ' ἄλλα, ὁ Βασίλης Ραφαηλίδης, ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐγκυρους μελετητὲς τοῦ *Κινηματογράφου*, μᾶς γράφει γιὰ τὶς παρεξηγημένες σχέσεις Θεάτρου - *Κινηματογράφου* καὶ προσκομίζει στοιχεῖα γιὰ τὶς πέντε κύριες ὁμάδες, πού ὑπηρετοῦν τὸν *Κινηματογράφο* - *Ντοκουμέντο* καὶ δροῦν στὴ *Γαλλία*:

Κύριε Διευθυντὰ,

Τὸ "Θεάτρο" — μὲ τὴ μακροχρόνη καὶ πολὺτιμη, γιὰ τὴν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ τόπου μας, ἱστορία του — ἀσφαλῶς κάλυψε μ' ἐπιτυχία ἕνα τεράστιο κενὸ στὴ θεατρικὴ παιδεία τοῦ τόπου. Σὰν ἀνθρώπος τοῦ κινηματογράφου, εἶναι φυσικὸ νά βλέπω μὲ ἀληθινὴ χαρὰ τὸ τελευταῖο "ἄνοιγμα" τοῦ πρὸς τὸν *κινηματογράφο*. Παλιὰ ἡ διαμάχη ἀνάμεσα στὶς δυὸ τέχνες τοῦ Θεάματος. Ἀπὸ τὸ 1910 κιόλας ὁ Κανόντος θριαμβολογοῦσε προκλητικὰ γὰ τὴν πρωτοκαθεδρία τοῦ *κινηματογράφου*, προκαλώντας τὴν ὀργὴ τῶν ἀνθρώπων τοῦ Θεάτρου πού νιώθανε ν' ἀπειλοῦνται τὰ κεκτημένα τους προνόμια. Ὁ πρῶτος ἦταν ὁ γενάρχης μιᾶς κινουρίας ἐλίτ κ' οἱ δεύτερο: ἀγωνίζονταν νά κλείσουν τὶς πόρτες τῆς "λέσχης" τους. Στὴν Ἑλλάδα, ἡ διαμάχη αὐτὴ μεταφέρθηκε ἀπὸ τὸ Φῶτο Πολίτη γύρω στὰ 1920. Ἰούτος ὁ θεατρᾶνθρωπος ἦταν κι ὁ πρῶτος Ἑλληνας διανοούμενος πού αἰσθάνθηκε ἐντονότατα τὴν "ἀπειλὴ" τῆς κινουρίας μορφῆς Θεάματος. Στὰ χνάρια του βᾶδισαν πολλοί. Ἀποτέλεσμα: ἐλάχιστοι Ἑλληνες ἀντι-

μετώπισαν τὸν *κινηματογράφο* μὲ τὴν πρέπουσα προσοχὴ καὶ σοβαρότητα.

Ἡ πρκαπάνε διαμάχη ἔδωσε ἕνα χαρακτηριστικὸ αἰσθητικὸ ψευτοπρόβλημα. Διότι, ὁ *κινηματογράφος* καὶ τὸ Θεάτρο, δὲν εἶναι τέχνες ἀνταγωνιστικὲς καὶ ἡ "βαθμολόγησή" εἶναι πέρα γιὰ πέρα κωμικὴ. Εἶναι ἀπλῶς δὲ ὁ μορφὲς θεάματος πού διαφέρουν στὰ ἐκφραστικὰ τους μέσα. Θυμίζω πὼς ὁ Ἀλεξάνδρινος ἐκίνησε ἀπ' τὸ Θεάτρο καὶ κατάληξε στὸν *κινηματογράφο* μέσα στὴ *Θαυμαστὴ* τὸν προσπάθεια νά εὐρίνει τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες τοῦ θεάματος γενικὰ. Θυμίζω ἀκόμα τὰ πηδῆματα τοῦ Κοκτὸ καὶ τοῦ Πανιὸλ ἀπὸ τὴ μιὰ μορφή Θεάματος στὴν ἄλλη. Καὶ γιὰ νά ῥθω στὴν ἐποχὴ μας σημειώσω ἐνδεικτικὰ τὴν περίπτωση Χάρολντ Πίντερ πού 'ναι ἕνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους σεναρίστες τοῦ ἀγγλικοῦ *κινηματογράφου* — πηρόλο πού ὁ κόσμος τὸν ξέρει κυρίως σὰ θεατρικὸ συγγραφέα. Ἐνάλογα παραδείγματα θά γέμεισαν σελίδες. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά (τοῦ *κινηματογράφου*) δὲν ξέρω ἂν ὁ Ἐρικ Ρομέρ καὶ ὁ Ζᾶκ Ριβέτ θά μπορούσαν νά ἐπιβάλουν αὐτὸ

τὸ ἐντελῶς ἰδιόρρυθμο προσωπικὸ τοῦ στυλ στὴν κινηματογραφικὴ ἀφήγηση χωρὶς τὴς φιλολογικῆς τους καταβολές. Πάντως, ὁ σύγχρονος κινηματογράφος ἀπὸ καιρὸ τώρα ξεπέρασε τὰ παλιὰ συμπλέγματα καταwertότητας ποῦ τοῦ δημιουργοῦσε ἡ ἀναγκαία καὶ ἄκρω ἐποικοδομητικὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ προγενέστερα εἶδη ἀφήγησης καὶ θεάματος. Παράλληλα πλάτυνε τοσο πολὺ τὴν ἔννοια τοῦ θεάματος ὥστε σ' αὐτὸ νὰ συνυπάρχουν, μὲ ἴσους ὅρους, τὸ τσίρκο κ' ἡ παντομίμα, ἡ τέχνη τοῦ ταχυδαχτυλογοῦ κ' ἡ συμβολικὴ τοῦ Νό, ἡ τραγωδία κ' ἡ κομῆντια ντελ ἄρτε.

Ἄλλωστε, ἄς μὴ ξεχνᾶμε πὼς ὁ κινηματογράφος δανείστηκε τὸν ὄρο "σενάριο" ἀπὸ τὴν κομῆντια ντελ ἄρτε, πράγμα ποῦ δὲν ἔχει μόνον φιλολογικὴ σημασία.

Μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ τελευταίου "ἀνοίγματος" τοῦ "Θ" πρὸς τὸν Κινηματογράφο — ποῦ ὅσοι τὸν ἀγαποῦν κι ἀσχολοῦνται μ' αὐτὸν πολὺ τὸ χάρηκαν — θὰ ἴθελα νὰ κάνω μιὰ προσθήκη στὸν τόσο πετυχημένο "Αστερίσκο γιὰ" "Τὸ κινηματογραφικὸ ντοκουμέντο". Οἱ πέντε κύριες κινηματογραφικὲς ὁμάδες — ποῦ ἀναφέρθηκε πὼς ἀσχολοῦνται σήμερα στὴ Γαλλία μὲ τὸ κοινωνικοπολιτικὸν κινηματογραφικὸ ντοκουμέντο — εἶναι ἀπόλυτα πολιτικοποιημένες, κι ἀνήκουν, ὅλες, στὴν ἀριστερά. Εἶναι οἱ ἐξῆς :

1) "Νεζίγκα Βερτώφ". Τὴ δημιουργήσαν οἱ Γκοντάρ καὶ Γκοντρέ ἀμέσως μετὰ τὸ Μάη τοῦ '68. Ἀνήκει στὴ φιλοκινεζικὴ ἄκρω ἀριστερά, δηλαδή ἐκεῖ ποῦ ἀνήκει κι ὁ Ζάν-Λὺκ Γκοντάρ.

2) "S. L. O. N.". Τὴν ὁργάνωσε ὁ βετεράνος τοῦ εἶδους Κρίς Μαρκέρ. Σ' αὐτὴ γίνεται δεχτὸς κάθε μαρξιστὴς ἀσέγτως δόγματος, ἀπ' τὴ στιγμή ποῦ δέχεται ἕνα κάποιο "ἰδεολογικὸ μίνιμουμ". Εἶναι ἡ καλύτερα ὁργανωμένη ὁμάδα καὶ λειτουργεῖ μὲ τὴ μορφή συνεταιρισμοῦ. Ἄναγκαία προϋπόθεση γιὰ νὰ βοηθηθεῖ κανένας ἀπὸ τὸ συνεταιρισμὸ εἶναι πὼς δὲ θὰ δουλέψει γιὰ "κύκλωμα".

3) "Μεντβέντιν". Μᾶλλον τροτσκιστικῆς ἀποχρώσεως. Σ' αὐτὴν ἀνήκει καὶ ὁ βετεράνος Ρενὲ Βωτιέ, ὁργανωτὴς τοῦ ἀνεφάρτικου κινηματογράφου τῆς Ἀλγερίας καὶ γιὰ πολλὰ χρόνια πρόεδρος τοῦ Συνδικάτου τῶν Τεχνικῶν τοῦ Γαλλικοῦ Κινηματογράφου. Βασικὸ μέλημα τῆς ὁμάδας εἶναι ἡ κινηματογραφικὴ ἐκπαίδευση τῶν ἐργατῶν ὥστε νὰ μποροῦν νὰ γυρίζουν ταινίες μόνου τους, χωρὶς τὰ φῶτα τῶν εἰδικῶν. Προϋπῆρχε τοῦ γαλλικοῦ Μάη, καὶ γι' αὐτὸ μπόρεσε νὰ συλλέξει πολὺ ἐνδιαφέροντα ντοκουμέντα.

4) "Ντυναντιὰ". Ἡ κινηματογραφικὴ ὁμάδα τοῦ Κ. Κ. Γαλλίας. Δὲν εἶναι ἀμιγῶς κινηματογραφικὴ. Ἀσχολεῖται γενικότερα μὲ τὰ ὑπτικοακουστικὰ μέσα ἐπικοινωνίας. Ἔκτός ἀπὸ κινηματογραφιστὲς, περιλαμβάνει φωτογράφους, δημοσιογράφους κλπ. Σ' αὐτὴν ἀνήκει κ' ἡ πολὺ γνωστὴ δημοσιογράφος Μαντλέν Ριφώ. Εἶναι ἡ πολυαριθμότερη ὁμάδα, μὲ τὸ μεγαλύτερο δίκτυο διανομῆς.

5) "Κινηματογραφιστὲς Προλεταρίου Ἐπαναστάτες". Ἀποτελεῖται ἀπὸ πεπειραμένους καὶ, προπαντός, ριφοκίνδυνους ἐπαγγελματίες κινηματογραφιστὲς, τὸ ἐντελῶς ἰδιόρρυθμο προσωπικὸ τους στυλ στὴν κινηματογραφικὴ ἀφήγηση

χωρὶς τὴς φιλολογικῆς τους καταβολές. Πάντως, ὁ σύγχρονος κινηματογράφος κυρίως τῆς γκεβαρικῆς ἄκρας ἀριστερᾶς. Εἶναι "οἱ κινηματογραφιστὲς - γκεριλέρος", ἀεικίνητοι καὶ παρόντες σ' ὅλα τὰ ἔνοπλα ἐπαναστατικὰ κινήματα

B. ΡΩΤΑΣ : ΠΑΛΕΒΕΙΣ ENANTIA ΣΤΟ ΡΕΥΜΑ...

Μὲ συγκίνηση πύριμη τὸ παρακάτω γράμμα ἀπὸ τὸν πολυαγαπητὸ καὶ σεβαστὸ φίλο, τὸν πάντα ἄλικμο Βασίλη Ρῶτα :

Ἄγαπητὸ μου Νίτσο,

Τὸ "Θέατρο", ἡ Θαυμάσια ἐκδοσὴ ποῦ χρόνια τώρα κατορθώνεις καί, μαζί μὲ τὸ αἷμα τῆς καρδιάς σου, προσφέρει στὴν Ἑλλάδα, μὲ κάθε νέο του τεύχος προκαλεῖ καὶ νέο θαυμασμὸ, μὲ τὴν ἀναπάντεχη ἀποκάλυψη ποῦ κάνει θεμάτων, καὶ πραγμάτων σπουδαίων, ποῦ ἐνδιαφέρουν τὸ θέατρο ἄμεσα, κι ὡστόσο περνᾶνε καταχωνιασμένα κάτω ἀπὸ τὸ θολὸ ποτάμι τοῦ καιροῦ. Παλέβεις ἐνάντια στὸ ρεῦμα καὶ κάθε νέο σου τεύχος εἶναι κ' ἕνας νέος ἄλλος κ' ἕνας νέος θριαμβος.

Συγκρινόντας τὸ μὲ τὰ καλύτερα εὐρωπαϊκὰ κι ἀμερικάνικα τοῦ εἶδους, βρίσκω πὼς τὰ ξεπερνᾶει ὄχι μόνον σ' ἐμφάνιση, εἰκονογράφηση, τύπωμα, ποῦ ναι καταπληκτικὸ κατόρθωμα γιὰ τὸν τόπο μας, παρὰ καὶ σὲ ὕλη, σὲ διάρθρωση καὶ κατανόμη τῶν θεμάτων, πλοῦτο, ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, σοβαρότητα, πνευματικὸτητα θὰ ἄλεγα.

Σταματᾶ τὸν ἔπαινο ἀπὸ ὑποχρέωση στὴν πραγματικὴ ἀξία τῆς προσφορᾶς καὶ παραλείπω ν' ἀναφερθῶ σὲ παραλείψεις ἢ μᾶλλον πόθους δικούς μου, ἐπειδὴ φοβούμαι μίλησις ἢ ἡλικία μ' ἔχει κάνει περισσότερο ὑπ' ὅσο ἐπιτρέπεται, ὑπερβολικὰ ὑπειρητικὸ.

Σὲ συγχαίρω καὶ σοῦ εὐχομαι ὑγεία καὶ καρτερία, γιὰ τὸ ζήλος, τὸ πάθος, ὁ μόχθος, ἡ ἀφοσίωση κ' ἡ αὐτοθυσία, ποῦ μόνον μὲ τέτοιες δυνάμεις βγαίνει τὸ "Θέατρο", χρειάζονται καλὴ ὑγεία καὶ πολλὴ καρτερία.

Θὰ ἴθελα νὰ ἔχα τὸν καιρὸ νὰ καταγινόμενα πιὸ ἐμπεριστατωμένα μὲ τὸ φαινόμενο αὐτὸ, ποῦ εἶναι αὐτὴ σου ἡ ἐκδοσὴ, τὸ "Θέατρο". Ἄλλὰ κάποιος θὰ βρεθεῖ νύ τὸ κάνει στὸ μέλλον. Χαῖρε.

Μὲ ὅλη μου τὴ φιλία
ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

ἀπανταχοῦ τῆς γῆς. Καθὼς γυρίζουν κατὰ κανόνα στὴν πρώτη γραμμὴ τοῦ πυρὸς ἢ σὲ μέρι, ποῦ δὲν τολμοῦν νὰ πᾶν ἄλλοι ἐπαγγελματίες, ἔχουν συλλέξει ντοκουμέντα μοναδικῆς ἀξίας.

Οἱ πέντε γαλλικὲς ὁμάδες ποῦ ἀναφέραμε

δὲν εἶναι οἱ μόνες ποῦ δροῦν στὸν κόσμον. Πάντως, ἡ συλλογικὴ κινηματογραφικὴ δουλειὰ μεθοδεύτηκε στὴ Γαλλία, τὴ μόνη πρωτεύουσα τοῦ κινηματογράφου, κ' ἀπὸ κεῖ οἱ ὁργανωτικὲς ἐμπειρίες ἐκπλώθηκαν ταχυστά παντοῦ χωρὶς αὐτὸ νὰ σημάζει, φυσικὰ, τὼς οἱ κινηματογραφιστὲς τοῦ κόσμου ὅλου περιμένα τὸ σύνθημα ἀπὸ τὸ Παρίσι γιὰ νὰ φτιάξουν ὁμάδες. Εἰδικὰ στὴς ΠΠΑ ὑπάρχει ἀπειρία τέτοιων ὁμάδων ποῦ δροῦν κατὰ κανόνα στὰ θλαίσια τῶν Πανεπιστημίων, ἀλλὰ μὲ τρόπο ἐλαφρῶς χροικὸ καὶ ἰδεολογικὰ συγχυσαμένο. Πάντως, ὁ "περιφερειακὸς" αὐτὸς κινηματογράφος γνωρίζει στὴς ΠΠΑ μιὰ ἀνάπτυξη καὶ μιὰ διάδοση χωρὶς προσηγούμενο. Ἐνα μόνον παρακλάδι του εἶναι καὶ τὸ πολὺ γνωστὸ Ἄντεργκράουντ.

Μὲ ἐκτίμηση
ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΤΑ ΕΝΙ ΤΡΙΤΩ ΙΣΑ, ΙΣΟΝ...

Τὰ "Ντοκουμέντα" συγκινοῦν, ὅλο καὶ περισσότερο, περισσότερους ἀναγνώστες! Νά, ἐνδεικτικὰ, ἕνα ἀκόμα γράμμα σπουδαστῆ :

Ἄγαπητὸ "Θέατρο",

Βρίσκω πολὺ σωστὴ καὶ χρήσιμη τὴν παρατήρηση τῆς ἐπιστολῆς (τεύχος 34/36) τοῦ συναδέλφου κ. Φλιάσιου — τὸν ἀποκαλῶ ἔτσι, γιὰ τὴν ἐγὼ εἶμαι σπουδαστῆς, ἀλλίως μοῦ εἶναι τελείως ἄγνωστος. Προσωπικὰ, φωτίστηκα ἀρικετὰ, μαθαίνοντας πὼς ὁ πρεσβυτὴς κ. Ἀγγελος Βλάχος τοῦ Καταλόγου τῶν 632 συνεργασθέντων στὸ "περιβόητο" "Σχέδιον Προτύπου" εἶναι ὁ ἴδιος ὁ λογοτέχνης ποῦ γράψε τὸ "πόνημα" κατὰ τοῦ... τεύτους Μπρέχτ!

Καὶ φωτίστηκα ἀκόμα περισσότερο ὅταν, ἀπὸ κουβέντα σὲ κουβέντα μὲ ἄλλους συναδέλφους, τὸ ἴδιο νέους μὲ μένα, ἐξαοσάρισαμε πὼς ἡ συνεργασία τοῦ "συνεργασθέντος" κ. Ἀγγελου Βλάχου δημοσιεύτηκε στὸ Φυλλάδιον ἑτέρου, ἐπίσης "συνεργασθέντος" στὸ "Σχέδιον" — τοῦ κ. Κ. Τσιρόπουλου. Μὲ ἄλλα λόγια : ὁ μύλος ἀλέθει, ὁ μύλος κροτεῖ — κι ὁ χορὸς καλὰ κροτεῖ...

Μὲ τιμὴ καὶ φιλία
Κ. ΠΑΠΑΓΩΑΝΝΟΥ

ΕΝΑ ΘΕΑΤΡΟ ΑΦΑΝΙΖΕΤΑΙ!

Συνειδητὸς ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου, ὁ ἠθοποιὸς Φοῖβος Ταξιάρχης, καταγγέλλει τὸν ἀνείπωτο ἀφανισμὸ τοῦ νεοκλασσικοῦ θεάτρου τῆς Τριπολιτσᾶς καὶ τὴν "ὑποαπασχόληση" τοῦ Κηποθεάτρου στὸ Ἡράκλειο Κρήτης. Εἰλικρινά, ἀμφιβάλλουμε ἂν θὰ συγκινήσουν κανένα "ἀργόδιον".

Ἄγαπητὸ "Θέατρο",

Θὰ ἴθελα νὰ φτάσει ἔστω καὶ καθυστερημένα στὴ δημοσιότητά, αὐτὴ ἡ μικρὴ μακρὴ συγκομιδὴ ἀπὸ τὴν περιοδεία μου μὲ τὴν Κινητὴ Μονάδα τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου, τὸ περασμένο καλοκαίρι. Πάντω, ὕστερα ἀπὸ μιὰ περιοδεία, ἔχει κανένας γιὰ πολλὰ νὰ μιλήσει. Θὰ περιριστῶ μόνον σὲ δυὸ περιστατικὰ :

1. Στὸ κέντρο τῆς Τρίπολης ὑπάρχει τὸ "Μαλιαροπούλειο Θέατρο" μὲ τὴν λιτὴ

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Πλούσιο υλικό προσφέρεται από την Έφημερίδα της Κυβερνήσεως. Προτιμήσαμε όμως να προτάξουμε το βασικό Νομοθετικό Διάταγμα για τον Έλληνικό Κινηματογράφο. Ήταν η πιο καλή ευκαιρία, μία και παράλληλα — στα “Ντοκουμέντα” του ίδιου τεύχους — δημοσιεύεται η έκθεση για τον Κινηματογράφο της ομάδας εργασίας για το Σχέδιο Προτύπου Μακροχρονίου Προγράμματος.

“Άρθρον 3.

1. Ταινία χαρακτηρισεῖται ως προστατευόμενα ή ενισχυόμενα εξάγονται ελευθέρως εις την άλλοδαπην ἄνευ τῆς κατά τὸ ἄρθρον 20 τοῦ Ν.Δ. 4208/61 “περὶ μέτρων διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφίας ἐν Ἑλλάδι” προβλεπομένης ἄδειας.

2. Ταινία χαρακτηρισεῖται ως προστατευόμενα ή ενισχυόμενα, ἰδίᾳ δὲ αἱ προβάλλουσαι ἐθνικὰ θέματα ἢ τοιαῦτα γνώσεων περὶ τῆς Ἑλλάδα, ἐπιβραβεύονται δι’ ἄπ’ εὐθείας ἐπιδοτήσεως χορηγούμενης βάσει κριτηρίων καὶ προϋποθέσεων καθοριζομένων δι’ ἀποφάσεων τοῦ Ὑπουργοῦ Ἐθνικῆς Οἰκονομίας, δημοσιευομένων διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως. Διὰ τὸν αὐτὸν ἀποφάσεων καθορίζονται οἱ δικαιόχιοι, τὸ ὕψος καὶ ὁ τρόπος καταβολῆς τῆς ἐπιδοτήσεως καὶ πᾶν συναφὲς διὰ τὴν ἐφαρμογὴν τῆς παρούσης διατάξεως θέμα. Διὰ τῆς κατὰ τὰ ἀνωτέρω ἐπιδοτήσεως ἐγγράφεται κατ’ ἔτος ὑποχρεωτικῶς σχετικὴ πίστωση εἰς τὸν προϋπολογισμόν τοῦ Ὑπουργείου Ἐθνικῆς Οἰκονομίας.

3. Διὰ κοινῶν ἀποφάσεων τῶν Ὑπουργῶν Ἐθνικῆς Οἰκονομίας καὶ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, μετὰ σύμφωνον γνώμην τῶν κατὰ τὸ ἄρθρον 4 τοῦ παρόντος Ἐπιτροπῶν, ἀπονέμονται κατ’ ἔτος χρηματικὰ βραβεῖα καὶ μέχρι δέκα τοιαῦτα ἐτησίως, ἐκ δραχμῶν τοῦλάχιστον πενήτηκοντα χιλιάδων (50.000) ἕκαστον εἰς ἑλληνικὰς ταινίας μικροῦ μήκους, ἐφ’ ὅσον αὐταὶ ἐμφανίζων προσόντα ἰδιαζόντως καλλιτεχνικά.

4. Συνιστᾶται παρὰ τῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος εἰδικὸς λογαριασμὸς ὑπὸ τὸν τίτλον “Λογαριασμὸς Ἀναπτύξεως Κινηματογραφίας”, προικοδοτούμενος ἐκ τοῦ Δημοσίου προϋπολογισμοῦ διὰ ἐτησίου ποσοῦ τοῦλάχιστον εἰκόσιν ἑκατομμυρίων (20.000.000) δραχμῶν, πρὸς χρηματοδότησιν τῆς ἐγχωρίου κινηματογραφικῆς παραγωγῆς διὰ χαμηλοτόκων δανείων τῆ συνολογῆσει εἰδικῶν κινηματογραφικῶν ἐνεχύρου καὶ παροχῆν τῶν κατὰ τὴν προηγούμενην παράγραφον χρηματικῶν βραβείων.

Ὁ τρόπος διακινήσεως καὶ διαχειρίσεως τοῦ κατὰ τὰ ἀνωτέρω συνιστωμένου λογαριασμοῦ, τὰ τῆς παροχῆς τῶν δανείων καὶ πᾶν συναφὲς διὰ τὴν ἐφαρμογὴν τῆς παρούσης διατάξεως θέμα, καθορίζονται δι’ ἀποφάσεων τοῦ Ὑπουργοῦ Ἐθνικῆς Οἰκονομίας, δημοσιευομένων διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

“Άρθρον 4.

1. Διὰ τὸν κατὰ τὸ ἄρθρον 2 χαρακτηρισμὸν ταινιῶν ὡς προστατευομένων ή ενισχυομένων καὶ διὰ τὴν κατὰ τὸ ἄρθρον 3 ἀπονομῆν χρηματικῶν βραβείων εἰς ταινίας μικροῦ μήκους, συνιστῶνται διὰ κοινῆς ἀποφάσεως τῶν

ἀλλ’ ἐπιβλητικὴ νεοκλασικὴ γραμμὴ τοῦ Μιχζὶ μ’ ἄλλα κτήρια ἔχει κληροδοτηθεῖ στὸ Δῆμο τῆς ἀρχαιδικῆς πρωτεύουσας. Γι’ ἀρκετὰ χρόνια τὸ ὄρατο αὐτὸ κτήριο, φιλοξένησε πολλοὺς θιάσους. Στὰ ἐνδιάμεσα μετατρέπεται ἐν κινήματογράφο. Πληροφορήθηκα πῶς ἀπὸ χρόνια ἔχει ἐγκαταλειθεῖ, μὲν ἀχρησιμοποίητο καὶ τελευταῖα ἔχει γεμίσει φιδία! Πληροφορήθηκα ἀκόμα, πῶς ἔχει παρθεῖ, ἐπίσημα, ἀπόφραξη νὰ κατεδαφιστεῖ καὶ στὴ θέσῃ του ν’ ἀναγερωθεῖ τὸ Δημοτικὸ Μέγαρον!

Καὶ ρωτᾶω : Πῶς μπορεῖ ὁ Δήμαρχος κ. Δ. Σούντρης νὰ ἔχει καταλήξει ἐν τέτοιᾳ ἀπόφραξη, ἐνῶ εἶναι γνωστὸ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴ μετακλήση στὴν πόλιν του Θεατρικῶν συγκροτημάτων μὲ καλὰς προθέσεις — πού, συχνὰ μάλιστα, τὰ στεγάζει στὸ ἰδιόχρητό του Κινηματοθέατρο; Γιατί δὲ φροντίζει νὰ βρεθεῖ τὸ ἀπικιτούμενο ποσὸ γιὰ μιὰ πλήρη ἐσωτερικὴ ἀναμόρφωση καὶ τεχνικὴ ἐκσυγχρονισμὸ τοῦ θεάτρου — προσφέροντας ἔτσι στὴν πόλιν του ἓνα συγχρονισμένο παραδοσιακὸ θέατρο; Τὸ καλὸ προηγούμενο τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου Πατρῶν εἶναι ἄξιο γιὰ μίμησιν! Τέλος, ἀφοῦ “καὶ κηλὰ” τὸ θέατρο πρόκειται νὰ κατεδαφιστεῖ, γιατί νὰ μὴν ἀναγερωθεῖ στὴ θέσῃ του καὶ πάλι θέατρο; Εἶναι σκέτη φιλολογικὰ ὅσα λέγονται γιὰ τὴν ἀνάγκη δημιουργικῆς Δημοτικῶν Θεάτρων στὰ ἐπικριτικὰ μας κέντρα;

II. Στὸ Ἰράκλειο Κρήτης ὑπάρχει ὑπὸ τὸν Δημοτικὸν Θεάτρο. Λειτουργεῖ ὅμως τόσο μικρὸ χρονικὸ διάστημα πού ναι σὰ νὰ μένει κλειστὸ! Τὸ περασμένο π.χ. καλοκαίρι στὸ ἀσύγκριτο ἀπὸ ὀπτική κα ἀκουστικὴ ἀποψη, ἀλλὰ κ’ ἐξαιρετικὸ σὲ χωρητικότητα — 1.500 περίπου θέσεις! — Κηποθέατρο δόθηκαν τρεῖς (ἀριθμητικὰ 3) παραστάσεις, ἀπὸ τὴν Κινητὴ Μονάδα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Καὶ πολλοὶ ντόπιοι θεατρόφιλοι ἀναρωτιοῦνται : Γιατί νὰ μένει ἀχρησιμοποίητος ἓνας γῶρος πού μπορεῖ νὰ φιλοξενήσει κάθε εἶδους θεατρικὴ παράσταση, ἀπὸ Ἀρχαία Τραγωδία καὶ πολυπρόσωπα Χοροδράματα, μέχρι τὸ πῶ σύγχρονο “οἰκείου” τόνου θέατρο; Ὅπως πληροφορήθηκα, ἔχει τεθεῖ καὶ δημιουργηθῆ πολλὰς φορὰς, τὸ ἐρώτημα μὲ ἀπάντησιν τὴν... παρατείνωμενη σιγῇ τοῦ Θεάτρου. Ὁ Δήμαρχος Ἰρακλείου πρέπει ν’ ἀσποληθεῖ προσωπικὰ μὲ τὸ θέμα ἢ ν’ ἀναθέσει ἐν μιᾷ κατ’ ἀλλήλη ἐπιτροπῇ τὴν ἀξιοποίησιν τοῦ θαυμάσιου αὐτοῦ Θεατρικοῦ γώρου προσφέροντας στοὺς συμπολίτες του καὶ θεάματα ἄξια τοῦ πνευματικοῦ τους ἐπιπέδου, ἀλλὰ καὶ ἐργασία ἐν πᾶντα, σχεδόν, χειμαζόμενον ἐπικυγελματικὸν θέατρο. Κάθε συγκρότημα πού θὰ φτάνει στὸ Ἰράκλειο, ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ παίξει καὶ ἐν ἄλλῃς μικρὰς ἢ μεγάλας πόλεις τῆς Κρήτης. Ὑπάρχει, ἄλλωστε, καὶ τὸ προηγούμενον τοῦ Δήμου Ρόδου, πού προσφέρει δωρεάν μετάβασιν κ’ ἐπιστροφή, δωρεάν αἴθουσα θεάτρου καὶ δωρεάν διαμονή, γιὰ νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν ἐπίσκεψιν ἀξιόλογων συγκροτημάτων. Τὰ τελευταῖα μάλιστα χρόνια, ἐπιχορηγεῖ καὶ θίασο γιὰ μόνιμη παραμονὴν καὶ παραστάσεις ἐν τῇ Ρόδῳ! Τὸ Ἰράκλειο συναντιζέται ἐν τῇ Ρόδῳ ἐν τοῖς ἐπισκεπτικῇ κίνησιν. Πρόσθετος λόγος γιὰ τὴν ἀξιοποίησιν τοῦ ἱρακλειώτικου Κηποθέατρου.

Μὲ τιμὴ : ΦΟΙΒΟΣ ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ

“ Στὸ ὑπ’ ἀριθ. 149 Α’ τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 19/7/1973, δημοσιεύθηκε τὸ παρακάτω Νομοθετικὸν Διάταγμα γιὰ τὸν Ἑλληνικὸν Κινηματογράφο :

ΝΟΜΟΘΕΤΙΚΟΝ ΔΙΑΤΑΓΜΑ 58

Περὶ μέτρων πρὸς ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφικῆς Βιομηχανίας καὶ περὶ ἀντικαταστάσεως καὶ τροποποιήσεως διατάξεων τοῦ Ν.Δ. 4208/61 “περὶ μέτρων διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφίας ἐν Ἑλλάδι...”.

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Προτάσει τοῦ Ἡμετέρου Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου, ἀεφασίσασμεν καὶ διατάσομεν :

“Άρθρον 1.

Ταινία κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ παρόντος Ν.Δ/τος νοοῦνται αἱ κινηματογραφικαὶ καὶ τηλεοπτικαὶ ταινία, ἐπιχειρήσεις δὲ παραγωγῆς ταινιῶν αἱ παράγουσαι κινηματογραφικὰς καὶ τηλεοπτικὰς ταινίας ἀνεξαρτήτως ἂν αὐταὶ διαθέτουν ἢ μὴ ἐργαστήριον παραγωγῆς καὶ ἐπεξεργασίας ταινιῶν.

“Άρθρον 2.

1. Ἐκ τῶν ἑλληνικῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν αἱ τῶν πρὸς ταῦτα ἐξομοιούμενων, ἐφ’ ὅσον εἶναι ἄρτια ἀπὸ τεχνικῆς ἀπόψεως, χαρακτηρίζονται δι’ ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Ἐθνικῆς Οἰκονομίας, μετὰ σύμφωνον γνώμην τῶν κατὰ τὸ ἄρθρον 4 τοῦ παρόντος Ἐπιτροπῶν, ὡς προστατευόμενα μὲν αἱ ἐμφανίζουσαι προσόντα ἰδιαζόντως καλλιτεχνικὰ καὶ πνευματικά, ὡς ἐνισχυόμενα δὲ αἱ ἐμφανίζουσαι σημαντικὰ ἐκ τῶν ἀνωτέρω χαρακτηριστικῶν.

2. Ἡ κατὰ τὴν προηγούμενην παράγραφον ἀπόφασιν ἐκδίδεται τῇ αἰτήσῃ τοῦ ἐνδιαφερομένου συνοδευομένη ἐπὶ ποινῇ ἀπαραδέκτου διὰ γραμματίου καταθέσεως εἰς Δημοσίον Ταμεῖον παραβόλου δραχμῶν χιλίων πεντακοσίων (1.500). Τοῦ παραβόλου τούτου ἀπαλλάσσονται αἱ ταινία μέχρι χιλίων μέτρων μήκους καθαρὰς εἰκόνας προβολῆς καὶ αἱ προβάλλουσαι ἐθνικὰ θέματα ἢ τοιαῦτα γνώσεων περὶ τῆς Ἑλλάδα.

3. Δι’ ὁμοίου ἀποφάσεων καὶ ἀνετηρήσεως τῆς διαδικασίας καὶ τῶν προϋποθέσεων τῶν παραγράφων 1 καὶ 2 τοῦ παρόντος ἄρθρου, χαρακτηρίζονται κατ’ ἐξαιρέσιν ὡς προστατευόμενα μόνον ταινία βραβευθεῖσαι εἰς ἀνεγνωρισμένα Φεστιβάλ τοῦ ἐσωτερικοῦ, τελοῦντα ὑπὸ τὴν ἐποπτεῖαν τοῦ Κράτους.

4. Ταινία παραγόμενα ὑπὸ ὑπερεπίων τοῦ Δημοσίου ἢ Νομικῶν Προσώπων Δημοσίου Δικαίου ἢ Ὄργανισμῶν Κοινῆς Ὀφελείας δὲν ὑπάγονται εἰς τὸν ὑπὸ τῶν παραγράφων 1 καὶ 3 τοῦ παρόντος προβλεπόμενον χαρακτηρισμόν.

Υπουργών Έθνικης Οικονομίας και Πολιτισμού και Έπιστημών αί κάτωθι Έπιτροπαι:

α. Πρωτοβάθμιος Έπιτροπή χαρακτηρισμού ταινιών ως προστατευομένων ή ένισχυομένων συγκροτούμενη έξ:

- 1) Ένός άνωτάτου ύπαλληλου του Υπουργείου Έθνικης Οικονομίας, ως Προέδρου.
- 2) Ένός άνωτέρου ύπαλληλου του Υπουργείου Έθνικης Οικονομίας.
- 3) Ένός άνωτέρου ύπαλληλου του Υπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών.
- 4) Ένός κριτικού κινηματογράφου.
- 5) Ένός σκηνοθέτου.
- 6) Ένός μουσικού.
- 7) Ένός προσώπου κύρους με ειδικάς περί την κινηματογραφία γνώσεις.

β. Δευτεροβάθμιος Έπιτροπή συγκροτούμενη έξ:

- 1) Του Άναπληρωτού Γενικού Γραμματέως του Υπουργείου Έθνικης Οικονομίας, επί θεμάτων Βιομηχανίας, ως Προέδρου.
- 2) Ένός άκαδημαϊκού της Τάξεως Γραμμάτων, όριζομένου μετά του άναπληρωτού του υπό ταύτης, ως αντιπροέδρου.
- 3) Ένός Καθηγητού της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Άθηνών, όριζομένου μετά του άναπληρωτού του υπό ταύτης.
- 4) Ένός Καθηγητού της Άνωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, όριζομένου μετά του άναπληρωτού του υπό ταύτης.
- 5) Τριών προσώπων κύρους με ειδικάς περί την Κινηματογραφία γνώσεις. Άυτη έκδικάζει έφέσεις κατ' άποφάσεων της άνωτέρω Πρωτοβαθμίου Έπιτροπής άσκομμένας υπό των ένδιαφερομένων έντός άποκλειστικής προθεσμίας 15 ήμερών άπό της κοινοποίησης των άποφάσεων.

γ. Πρωτοβάθμιος Έπιτροπή βραβεύσεως ταινιών μικρού μήκους συγκροτούμενη έξ:

- 1) Ένός Καθηγητού της Σχολής Καλών Τεχνών, όριζομένου μετά του άναπληρωτού του υπό ταύτης, ως Προέδρου.
- 2) Ένός έκπροσώπου του Υπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών.
- 3) Ένός έκπροσώπου του Υπουργείου Έθνικης Παιδείας και Θρησκευμάτων, όριζομένου μετά του άναπληρωτού του υπό του οικείου Υπουργού.
- 4) Ένός άνωτέρου ύπαλληλου του Υπουργείου Έθνικης Οικονομίας.
- 5) Ένός κριτικού κινηματογράφου.
- 6) Ένός μουσικού.
- 7) Ένός προσώπου κύρους με ειδικάς περί την κινηματογραφία γνώσεις.

δ. Δευτεροβάθμιος Έπιτροπή συγκροτούμενη έξ:

- 1) Ένός άκαδημαϊκού της Τάξεως Γραμμάτων, όριζομένου μετά του άναπληρωτού του υπό ταύτης, ως Προέδρου.
- 2) Ένός έκπροσώπου του Υπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών.
- 3) Ένός έκπροσώπου του Υπουργείου Έθνικης Παιδείας και Θρησκευμάτων, όριζομένου μετά του άναπληρωτού του υπό του οικείου Υπουργού.
- 4) Ένός κριτικού κινηματογράφου.
- 5) Ένός σκηνοθέτου.
- 6) Ένός μουσικού.
- 7) Ένός προσώπου κύρους με ειδικάς περί την κινηματογραφία γνώσεις. Άυτη έκδικάζει έφέσεις κατ' άποφάσεων

της άνωτέρω Πρωτοβαθμίου Έπιτροπής βραβεύσεως ταινιών μικρού μήκους άσκομμένας υπό των ένδιαφερομένων έντός άποκλειστικής προθεσμίας 15 ήμερών άπό της κοινοποίησης των άποφάσεων.

2. Τά μέλη των έν παραγράφω Ι Έπιτροπών μετά των άναπληρωτών των, ό εισηγητής και ό γραμματέας διορίζονται επί ένιαυσία θητεία, διά κοινής άποφάσεως των Υπουργών Έθνικης Οικονομίας και Πολιτισμού και Έπιστημών. Ουδείς διορίζεται ως μέλος διά τό έπόμεινον έτος ή μετέχει ως μέλος εις πλείονας της μιάς Έπιτροπών, πλην των Προέδρων άμφοτέρων των Έπιτροπών χαρακτηρισμού ταινιών ως προστατευομένων και ένισχυομένων και των έκ νομίμων δημοσίων ύπαλλήλων μελών.

3. Διά κοινής άποφάσεως των Υπουργών Έθνικης Οικονομίας και Πολιτισμού και Έπιστημών, δημοσιευομένης διά της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως, καθορίζονται τά της λειτουργίας των Έπιτροπών έν γενεί.

4. Αί άμοιβαι του Προέδρου, των μελών, των εισηγητών και των γραμματέων των Έπιτροπών καθορίζονται δι' άποφάσεως των Υπουργών Έθνικης Οικονομίας και Οικονομικών. Εις τά έκ τούτων ύπερρεσιακά μέλη καταβάλλονται αί ως άνω άμοιβαι έφ' όσον ταυτα άπασχολούνται πέραν των κεκανονισμένων ώρών έργασίας.

5. Διά την άσκησιν έφέσεως κατ' άνωτέρω ύποβάλλεται υπό του άσκούντος ταύτην επί ποιηή άπαράδεκτου γραμμάτιον καταθέσεως παραβόλου εις Δημόσιον Ταμείον έκ δραχμών πεντακοσίων (500) μέν έφ' όσον πρόκειται περί ταινίας μήκους μέχρι χιλίων μέτρων καθαράς είκόνας προβολής, τριών χιλιάδων (3.000) δέ έφ' όσον πρόκειται περί ταιούτης μεγαλυτέρου μήκους.

Άρθρον 5.

1. Άπαντες οι έν τη έλληνική έπικρατεία λειτουργούντες κινηματογράφοι ύποχρεούνται, όπως προβάλλουν κατ' έτος προστατευομένας και ένισχυομένας έλληνικές ταινίας μεγάλου μήκους, οι μέν χειμερινοί τουλάχιστον επί είκοσιν μιάς ήμέρας, έξ ών ύποχρεωτικώς τρεις Κυριακάς, οι δέ θερινοί τουλάχιστον επί δέκα τέσσαρες ήμέρας, έξ ών δύο Κυριακάς. Όσαύτως ύποχρεούνται όπως άπαντες προβάλλουν κατ' έτος τρεις τουλάχιστον ταινίας μικρού μήκους. Δι' άποφάσεως του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας, δημοσιευομένης διά της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως, δύναται νά αύξήνηται ό κατά τά άνω χρόνος ύποχρεωτικής προβολής μέχρι του διπλασίου.

2. Κινηματογράφοι προβάλλοντες προστατευομένας και ένισχυομένας ταινίας, συμπεριλαμβανομένων και των κατά τά άνωτέρω ύποχρεωτικώς προβολομένων, έπιδοτούνται, δι' άποφάσεως του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας, διά ποσού ίσου προς τό 10% των άκαθάριστων εισπράξεων έκ της προβολής της ταινίας, μη συμπεριλαμβανομένων των επί των εισιτηρίων φόρων, έφ' όσον πρόκειται περί προστατευομένης ταινίας μεγάλου μήκους ή προς τό 5% των τοιούτων εισπράξεων, έφ' όσον πρόκει-

ται περί ένισχυομένης ταιούτης. Εις περίπτωση καθ' ήν αί προβαλλόμενα ταινία είναι μικρού μήκους τά άνωτέρω ποσοστά μειούνται εις 2% και 1% αντίστοιχως.

Διά τήν κατά τά άνωτέρω έπιδοτήσιν έγγράφεται κατ' έτος ύποχρεωτικώς σχετική πίστωσης εις τόν προϋπολογισμόν του Υπουργείου Έθνικης Οικονομίας.

3. Η μη συμμόρφωσης του έπιχειρηματίου προς τάς έν παραγράφω Ι ύποχρεώσεις δύναται νά έπιφέρει τήν δι' άποφάσεως του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας διακοπήν της λειτουργίας του κινηματογράφου μέχρι δύο μηνών.

Άρθρον 6.

1. Αί διατάξεις του άρθρου 15 του Ν.Δ. 4208/61 "περί μέτρων διά τήν ανάπτυξιν της κινηματογραφίας έν Έλλάδι" εφαρμόζονται έφ' έξξης επί πάσης προβαλλομένης ταινίας, του υπό των έν λόγω διατάξεων προβλεπομένου άνωτάτου όριου μισθώματος αύξανόμενου άπό 45% εις 50%, άναλόγως δέ όρίζεται και τό κατ' άποκοπήν συμφωνούμενον μίσθωμα.

2. Η υπό του αυτού άρθρου 15 του Ν.Δ. 4208/61 προβλεπομένη συμφωνία δύναται νά συνάπτεται είτε υπό του παραγωγού είτε υπό του έχοντος τήν νόμιμον έκμετάλλευσιν της ταινίας.

3. Πάσα συμφωνία, άντικειμένη εις τάς διατάξεις του άρθρου 15 του Ν.Δ. 4208/61 και της παραγράφου Ι του παρόντος άρθρου είναι άκυρος, δημιουργεί δέ, άναλόγως της περιπτώσεως, δικαίωμα προς άναζητήσιν του επί πλέον τυχόν καταβληθέντος μισθώματος ή προς συμπλήρωσιν του έλλείποντος, κατ' άς διατάξεις του Κοινού Δικαίου.

Άρθρον 7.

1. Άπαγορεύεται ή προβολή πάσης κινηματογραφικής ταινίας εις οϊονδήποτε κινηματογράφων έφ' όσον αύτη δέν είναι έφωδιασμένη, πλην της κατά νόμον άδειας προβολής και διά δελτίου έκδομένου υπό του παραγωγού ή του εισαγωγέως της ταινίας ή του έχοντος τήν νόμιμον έκμετάλλευσιν αύτης, εις τό όποϊον αναγράφεται ό κινηματογράφος διά τόν όποϊον παρέχεται δικαίωμα προβολής.

Δι' άποφάσεως του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας, δημοσιευομένης διά της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως, καθορίζεται ό τύπος του δελτίου.

2. Πάς έπιχειρηματίας οϊουδήποτε κινηματογράφου προβάλλον ταινίαν δι' ήν δέν έχει δικαίωμα προβολής, του δικαιώματος τούτου άποδεικνυόμενου έκ του έν τη προηγουμένη παραγράφω δελτίου, τιμωρείται διά των υπό του άρθρου 375 του Ποινικού Κώδικος προβλεπομένων ποινών. Διά των αυτών ποινών τιμωρείται και ό παρανόμως έκδίδων τό κατά τήν προηγουμένην παράγραφον δελτίον.

Άρθρον 8.

1. Κινηματογραφικά εύαίσθητα ταινία, άρνητικά ή θετικά έκτεθεισαι εις φώς και ύποστάσαι ή μη έμφάνισιν, εισαγόμεναι προς τεχνικήν έπεξεργασίαν εις έλληνικά έργαστήρια, παραδίδονται άπ' εύθείας υπό των Τελεωνειακών Άρχών εις έλευθέραν χρήσιν. Η παράδοσις γίνεται επί τη παροχή χρηματι-

κής, τραπεζιτικής ή άλλης προσωπικής αξιοχρέου έγγυησης, καλυπτόσης τους κατά την εισαγωγή αναλογώντας δασμούς, φόρους, τέλη, δικαίωμα και εισφοράς και υπό τόν όρον τής επανεξαγωγής των εντός τριμήνου προθεσμίας από τής παραδόσεως, δυναμένης να παραταθί υπό τής Τελωνιακής Αρχής επί τριμήνου εισέτι, έφ' όσον συντρέχουν άποχρώντες λόγοι.

2. Είς περίπτωσιν αναλώσεως κατά την επεξεργασίαν μέρους τής εισαχθείσης ταινίας και μη δυναμένης, ως εκ τούτου, να επανεξαχθί, απαλλάσσεται τό αναλωθέν μέρος των κεκανονισμένων δασμών και λοιπών φόρων, επί τή διαπιστώσει υπό τής Τελωνιακής Αρχής τής τωιαύτης αναλώσεως.

3. Τό άρνητικόν τής παραγομένης ταινίας δύναται να παραμένη εις τό εργαστήριον, πρόσ φυλαξίν επί έν έτος, τής προθεσμίας τώυτης δυναμένης να παραταθί επί έν εισέτι έτος δι' άποφάσεως τής άρμοδίας Τελωνιακής Αρχής.

4. Δι' άποφάσεων των Υπουργών Έθνικης Οικονομίας και Οικονομικών, δημοσιευομένων διά τής Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως, ρυθμίζονται αι λεπτομέρειαι εφαρμογής του παρόντος άρθρου.

Άρθρον 9.

Κινηματογραφικαί ταινία ευαίσθητοι, μη εκτεθείσαι εις τό φώς (παρθένοι - non impressionnées), διάτρητοι τής δασμολογικής κλάσεως 37.02 του ισχύοντος δασμολογίου εισαγωγής, έφ' όσον δέν παράγονται έγχωρίως έπαρκώς και καταλλήλως και εισάγονται υπό επιχειρήσεων παραγωγής ταινιών, ίνα χρησιμοποιηθούν ως πρώτη ύλη διά την παραγωγήν κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ταινιών, καθ' όρους και διατυπώσεως καθορισθησομένων δι' άποφάσεως του Υπουργού των Οικονομικών, απαλλάσσονται του κατά την εισαγωγήν εισπραττομένου φόρου κύκλου εργασίων.

Άρθρον 10.

1. Κινηματογραφικαί ταινία εισαγόμεναι πρόσ δημοσίαν προβολήν δύναται, έφ' όσον ήθελε ζητηθί τούτο υπό του εισαγωγέως, να προβάλλονται ένώπιον των υπό του Α.Ν. 394/1968 προβλεπομένων Επιτροπών Έλέγχου πρό του εκτελωνισμού των, αι δέ Έπιτροπαι έλέγχουν ταύτας άνευ έκτυπώσεως επ' αυτών υποτίτλων.

2. Αί ως άνω Έπιτροπαι δικαιούνται να άπαγορεύουν την δημοσίαν προβολήν κινηματογραφικής ταινίας, έφ' όσον αυτή κρίνεται άνεπαρκής από άπόψεως καλλιτεχνικής ή τεχνικής άριότητος και ως εκ τούτου δύναται να επιδράση επιβλαβώς επί τής αισθητικής αναπτύξεως του λαού.

Άρθρον 11.

1. Έπιτρέπεται, κατόπιν άδείας του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας και του κατά περίπτωσιν άρμοδίου Υπουργού, ή έλευθέρα και άνευ καταβολής αποζημιώσεως, εισφοράς ή τέλους, λήψις ταινιών έντός χώρων άνηκότων εις τό Δημόσιον ή εις Νομικά Πρόσωπα Δημοσίου Δικαίου ή εις Κρατικές Έπιχειρήσεις ή εις τωιαύτας έλεγχόμενας καθ' οιονδήποτε τρόπον υπό του Κράτους.

Ειδικώτερον, προκειμένου περί λήψεως ταινιών έντός μουσειών και άρχαιολογικών χώρων ή άδεια αυτή χορηγείται υπό των Υπουργών Έθνικης Οικονομίας και Πολιτισμού και Έπιστημών.

2. Έπί δέκα έτη από τής ισχύους του παρόντος δέν υπόκειται εις φόρον εισοδήματος τό μη μονίμως διαμένον έν Έλλάδι καλλιτεχνικόν και τεχνικόν προσωπικόν, δι' άμοιβάς κτηθείσας εκ των παρασχθεισών έν Έλλάδι ύπηρεσιών πρόσ παραγωγήν ταινιών υπό άλλοδαπών επιχειρήσεων.

3. Είς πάσαν ελληνικήν επιχείρησιν προβαίνουσαν εις παραγωγήν ταινίας μεγάλου μήκους έν συμπράξει (συμπαραγωγή) μετ' άλλοδαπούς επιχειρήσεως και υπό τόν όρον ότι ή ταινία έξήχθη εις την άλλοδαπήν, παρέχεται επιδότησις ίση πρόσ τό 20% μέν του εισπραχθέντος εξ αυτής φόρου δημοσίων θεαμάτων εκ τής έν Έλλάδι προβολής αυτής έφ' όσον αυτή παρήχθη τουλάχιστον κατά τό ήμισυ έν Έλλάδι, 40% δέ έφ' όσον αυτή παρήχθη εξ όλοκλήρου έν Έλλάδι.

Τό κατά τά άνωτέρω παρεχόμενον ποσόν έν ουδεμιά περιπτώσει δύναται να είναι άνωτερον του παρά τής άλλοδαπούς επιχρήσεως εισαχθέντος και δαπανηθέντος έν Έλλάδι συναλλάγματος διά την παραγωγήν τής ταινίας.

Διά την κατά τά άνωτέρω επιδότησιν έγγραφεται κατ' έτος ύποχρεωτικώς σχετική πίστωση εις τόν προϋπολογισμόν του Υπουργείου Έθνικης Οικονομίας.

Άρθρον 12.

1. Έπιτρέπεται ή ίδρυσις Ίδιωτικών Γραφείων προσελκύσεως και εξυπηρητήσεως άλλοδαπών πρόσ παραγωγήν ταινιών έν Έλλάδι. Τά Γραφεία ταύτα τελούν υπό τόν έλεγchon και έποπτείαν του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας.

2. Αί άμοιβαι των υπό των Γραφείων τούτων άπασχολουμένων καθορίζονται διά συλλογικών συμβάσεων, ύπογραφομένων υπό των ένδιαφερομένων και των Γραφείων τούτων.

Άρθρον 13.

1. Από τής δημοσιεύσεως του παρόντος άπαγορεύεται ή ίδρυσις αίθουσών κινηματογράφων εις ύπογείους χώρους. Τό συνολικόν πλάτος του άνοιγματος των εισόδων των ίδρυομένων έφ' εξής κινηματογράφων δέν δύναται να είναι μικρότερον του ήμίσεως του πλάτους τής αίθούσης, έκαστον δέ άνοιγμα ούχι μικρότερον των τριών (3) μέτρων. Έν περιπτώσει ύπάρξεως μιās μόνον θύρας εισόδου, τό άνοιγμα αυτής δέν δύναται να είναι μικρότερον των έξ (6) μέτρων.

2. Η ως άνω διάταξις δέν έχει εφαρμογήν επί ύπογείων χώρων κτιρίων, νομίμως κατασκευασθέντων μέχρι τής δημοσιεύσεως του παρόντος διά να χρησιμοποιηθούν ως αίθουσαι κινηματογράφων.

Άρθρον 14.

1. Τό πρώτον δέδιμον τής περιπτώσεως ε τής παραγράφου 1 του άρθρου 13 του Ν.Δ. 4208/61 άντικαθίσταται ως άκολουθως: "ε) τό έν δεύτερον των άπασχολουμένων κυριώτερων ήθοποιών και τά τρία τέταρτα έτέρων καλλιτεχνικών και τεχνικών στελεχών (ίδιαι βοηθών σκηνοθέτου, εικονοληπτών, φωνοληπτών, σκηνογράφων, ψιμυθιολόγων,

συναρμολογητών, διευθυντών παραγωγής, μουσικών, ένδυματολόγων, διευθυντών φωτογραφίας, φωτογράφων και τεχνικών χρωμάτων) να είναι Έλληνες πολίται".

2. Η παράγραφος 2 του άρθρου 13 του Ν.Δ. 4208/61 άντικαθίσταται ως άκολουθως: "2. Δύναται να έξομοιοϋνται πρόσ ελληνικάς αι παραγόμεναι έν συμπράξει ελληνικών και άλλοδαπών επιχρήσεων (συμπαραγωγή) ταινία, έφ' όσον αύται παρήχθησαν κατά τό ήμισυ τουλάχιστον έν Έλλάδι και συντρέχουν αι προϋποθέσεις δ έως και ή τής παραγράφου 1 του παρόντος άρθρου".

3. Είς τό τέλος του άρθρου 28 του Ν.Δ. 4208/61 προστίθεται παράγραφος έχουσα ούτω: "Αί ως άνω επιχρήσεις ύποχρεούνται εις την αυτήν κατά τά άνωτέρω ασφάλισιν των ήμεδαπών των χρησιμοποιουμένων παρ' αυτών κατά την παραγωγήν ταινιών έν Έλλάδι".

Άρθρον 15.

Δι' άποφάσεων του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας, δημοσιευομένων διά τής Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως, δύναται να ρυθμίζονται έκάστοτε τά τής παραγωγής, εισαγωγής και εκμεταλλεύσεως ταινιών έν τή ήμεδαπή και εξαγωγής τούτων εις την άλλοδαπήν, τά τής μισθώσεως κινηματογραφικών μηχανημάτων έν γένει και μεταφορικών μέσων χρησιμοποιουμένων διά την παραγωγήν ταινιών, τά τής επεξεργασίας κινηματογραφικών ταινιών και παροχής ύπηρεσιών παρά των εργαστηρίων παραγωγής ή επεξεργασίας κινηματογραφικών ταινιών ή τωιούτων βιομηχανικών συγκροτημάτων (studios) ή Γραφείων Έξυπηρετήσεως Άλλοδαπών Παραγωγών, τά τής χορηγήσεως πιστοποιητικού λειτουργίας των κινηματογραφικών εργαστηρίων κατά τάς συγχρονισως μεθόδους τής τεχνικής, οί όροι και αι προϋποθέσεις ίδρύσεως των έν άρθρω 12 του παρόντος προβλεπομένων γραφείων και οί κανονισμοί λειτουργίας και έλέγχου τούτων, οί όροι και αι προϋποθέσεις ίδρύσεως και λειτουργίας ειδικής κατηγορίας ύπαιθρίων κινηματογράφων δι' αυτοκίνητα (drive-in-cinema), ως και πάσα έτέρα λεπτομέρεια άναγομένη εις την εφαρμογήν του παρόντος Νομοθετικού Διατάγματος.

Άρθρον 16.

Διά Προεδρικών Διαταγμάτων έκδομένων προτάσει του Πρωθυπουργού και του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας, μετά γνώμην τής Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, δύναται να εκδίδεται Κάδιξι Προληπτικού Έλέγχου Κινηματογραφικών και Τηλεοπτικών Ταινιών πρόσ διαφύλαξίν τής νεότητος και των ήθών εξ επιβλαβών επιδράσεων του Κινηματογράφου.

Άρθρον 17.

1. Αί διά του Α.Ν.484/1968 "περί μεταβιβάσεως άρμοδιοτήτων τινών του Υπουργείου Βιομηχανίας εις τό Υπουργείον Προεδρίας τής Κυβερνήσεως" μεταβιβασθεισαι άρμοδιότητες επαναφέρονται εις τό Υπουργείον Έθνικης Οικονομίας και άσκούνται υπ' αυτό, πλην των του άρθρου 20 παραγρ. 1 του Ν.Δ. 4208/61 "περί μέτρων διά την άναπτύξιν τής κινηματογραφίας έν Έλλάδι".

2. Από της ισχύος του παρόντος καταργούνται αι κάτωθι διατάξεις του ως άνω Ν.Δ. 4208/61, ως και πάσα έτερα διάταξις αντίκειμένη εις τό παρόν Νομοθετικόν Διάταγμα:

α) Η παράγραφος 3 του άρθρου 7, των παραγράφων 4 και 5 λαμβανουσών αριθμόν 3 και 4 αντίστοιχως.

β) Η περίπτωση 8 της παραγράφου 1 του άρθρου 13, της περιπτώσεως 1 της αυτής παραγράφου και άρθρου λαμβανούσης αριθμόν 0.

γ) Αί παράγραφοι 1 και 2 του άρθρου 16, της παραγράφου 3 αυτού λαμβανούσης αριθμόν 1.

δ) Αί παράγραφοι 1 έως και 5 του άρθρου 17, των παραγράφων 6 και 7 αυτού λαμβανουσών αριθμόν 1 και 2 αντίστοιχως.

Άρθρον 18.

1. Διά κοινής αποφάσεως του Πρωθυπουργού και του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας, δημοσιευομένης διά της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως, οργανούται έν Θεσσαλονικη διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου.

2. Διά την οργάνωσιν και λειτουργίαν του κατά την προηγουμένη παράγραφον προβλεπομένου Φεστιβάλ και της υπό της παραγράφου 4 του άρθρου 37 του Ν.Δ. 4208/61 "περί μέτρων διά

τήν ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας έν Έλλάδι" προβλεπομένης επίδειξεως δύναται, δι' όμοίας αποφάσεως, να συνιστάται παρά τη Διεθνεί Έκθέσει Θεσσαλονικης ειδική γραμματεία υπό τον τίτλον "Γραμματεία Φεστιβάλ Κινηματογράφου".

3. Η κατά την διεξαγωγήν του έν παραγράφου 1 του παρόντος άρθρου Φεστιβάλ και της υπό της παραγράφου 4 του άρθρου 37 του Ν.Δ. 4208/61 προβλεπομένης επίδειξεως ελληνικού κινηματογράφου και ένεκεν της αιτίας ταύτης εκτέλεσις εργασιών και προμηθειών υπάγεται εις τας διατάξεις του άρθρου 13 του Ν.Δ. 2407/1953 "περί οργάνωσεως και διοικήσεως της Διεθνούς Έκθέσεως Θεσσαλονικης" ως έτροποποιηθη και συνεπληρώθη υπό του Ν.Δ. 3326/1955, τούτων λογιζομένων ως εκτάκτων περιπτώσεως.

4. Δι' όμοίων αποφάσεως, δημοσιευομένων διά της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως, δύναται να καθορίζεται ή οργάνωσις και λειτουργία παρομοίων εκδηλώσεως.

Άρθρον 19.

Πάσα παράβασις του παρόντος Νομοθετικού Διατάγματος και των κατ' έξουσιοδότησιν τούτου εκδιδομένων Προεδρικών Διαταγμάτων και Υπουργικών

Αποφάσεων τιμωρείται, ανεξαρτήτως της έπιβόλης διοικητικών κυρώσεων και διά της υπό του άρθρου 458 του Ποινικού Νόμου προβλεπομένης ποινής, επιφυλασσομένων των διατάξεων του άρθρου 7 του παρόντος.

Άρθρον 20.

Διά Προεδρικών Διαταγμάτων, εκδιδομένων προτάσει του Υπουργού Έθνικης Οικονομίας, δύναται να κωδικοποιώνται εις ένιαιον κείμενον αι διατάξεις του Ν.Δ. 4208/61 των κατ' έξουσιοδότησιν τούτου εκδοθέντων Β. Διαταγμάτων, του παρόντος Νομοθετικού Διατάγματος και των κατ' έξουσιοδότησιν τούτου εκδοθησομένων Προεδρικών Διαταγμάτων, έπιτροπομένης και της αλλαγής αριθμησεως των άρθρων τούτων.

Άρθρον 21.

Η ισχύς του παρόντος άρχεται από της δημοσιεύσεώς του διά της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως.

Έν Αθήναις τή 7 Ιουλίου 1973

Ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας
ΓΕΩΡΓΙΟΣ Χ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Έθεωρήθη και έτέθη ή μεγάλη του Κράτους σφραγίς.

Έν Αθήναις τή 9 Ιουλίου 1973

Ο επί της Δικαιοσύνης Υπουργός
ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΓΑΘΑΓΓΕΛΟΥ

ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΑΡΞΗ ΩΣ ΤΙΣ 31 ΤΟΥ ΔΕΚΕΜΒΡΗ

Τ' αθηναϊκά θέατρα, από την αρχή της χειμωνιάτικης περιόδου ως τις 31 του Δεκέμβρη, είχαν τις παρακάτω αλλαγές έργων. Έξαιτίας των "γυρονότων". όλα τα θέατρα

έκλεισαν από τις 16 του Νοέμβρη. Ξανάπαιξαν τό Σύββατο 24, δέν έπαιξαν την Κυριακή 25 και ξανάνοιξαν όριστικά στις 27 του Νοέμβρη — έχτος άπ' όσα άναφέρονται ειδικά.

❖ ΑΘΗΝΑ (Γ. Φέρτης - Ξ. Καλογεροπούλου): "Άρχισε 12 Οχτώβρη, με τό "Φτωχέ φονιά" του Π. Κόχουτ • Παιδική Σκηνή: "Ο Μορμόλης" του Ρ. Χόφελντ, από 30 Νοέμβρη, σε παράλληλες παραστάσεις.

❖ ΑΘΗΝΩΝ (Δ. Μυράτ - Β. Ζουμπούλακη): "Άρχισε 10 Οχτώβρη. "Ός τις 2 Δεκέμβρη, τό αστυνομικό έργο του Ρομπέρ Τομά "Ο κόκκος της άμμου". (Έπανάληψη από την προηγούμενη χειμερινή περίοδο) • Από 5 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Α. Ρουσσέν "Ένας τρελλός έρωτας".

❖ ΑΚΑΔΗΜΟΣ (Π. Φυσσούν): "Άρχισε 29 Σεπτέμβρη με τή "Φρουρά στο Ρήνο" της Λίλιαν Χέλμαν. (Έπανάληψη από την προηγούμενη χειμερινή περίοδο).

❖ ΑΚΡΟΠΟΛ (Τζ. Καρέζη - Κ. Καζάκος): "Άρχισε 5 Οχτώβρη με τό "Μεγάλο μας τσίρκο" του Ίακ. Καμπανέλλη. (Μεταφέρθηκε από τό καλοκαιρινό "Αθήναιον"). Παίχτηκε ως τις 15 Νοέμβρη και ξανάρχισε από τις 21 του Δεκέμβρη.

❖ ΑΛΑΜΠΡΑ (Ν. Κούρζουλος): "Άρχισε 28 Σεπτέμβρη με τό "Γάνγκο" του Μρόζεζ. (Έπανάληψη από την προηγούμενη χειμερινή περίοδο).

❖ ΑΛΙΚΗ (Άλ. Βουγιουκλάκη - Δ. Παπαμιχαήλ): "Άρχισε 29 Σεπτέμβρη. "Ός τις 16 Δεκέμβρη, ή "Θεατρίνα" του Σ. Μώμ. (Έπανάληψη από την προηγούμενη χειμερινή περίοδο) • Από 22 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Σώ "Ωραία μου κυρία".

❖ ΑΛΦΑ (Σύγχρονο Έλληνικό Θέατρο, Αηναϊός - Φωτίου): "Άρχισε 27 Σεπτέμβρη με τό έργο του Μ. Κούντερα "Οί κλειδοκράτορες".

❖ ΑΜΙΡΑΛ (Σμ. Γιούλη - Γ. Κωνσταντίνου): "Άρχισε 13 Οχτώβρη. "Ός τις 15 Νοέμβρη οί "Έλλογές" του Μπόστ. (Έπανάληψη από προηγούμενη χειμερινή περίοδο, με νέα σκέτες) • Από 22 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Π. Μάτεσι "Η ποδοσφαιρική βραδιά της Μεγαλειοτάτης".

❖ ΑΝΑΛΥΤΗ (Κ. Άναλυτή - Κ. Ρηγόπουλος): "Άρχισε 6 Οχτώβρη με την κωμωδία του Βερνέιγ "Έρωτας και πολιτική".

❖ ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ (Γ. Μιχαηλίδης): "Άρχισε 22 Σεπτέμβρη. "Ός τις 15 Δεκέμβρη, ή "Κυριακάτικος περίπατος" του Ζώρζ Μισέλ • Από 29 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Γ. Σκούρτη "Κοιμμένα ή οί παγίδες του βασιλιά Άλμπίνου και τά πονηρά κόλπα του Μπερτόλδου, γραμμένα

από τό Τζούλιο Νταλλακρότσε, κάπου στα 1600".

❖ ANNA - ΜΑΡΙΑ ΚΛΑΟΥΤΑ (Σαπουντζάκη, Μοσχονά, Μηλιάδης, Γιαννόπουλος, Βογιατζής, Στολιγας, Ντάλι και Μιχαλόπουλος, Παπανίκα, Γιουλάκη): "Άρχισε 20 Οχτώβρη με την επιθεώρηση των Λαζαρίδη, Έλευθερίου, Πλέσσα "Τή λένε ακόμα Δημοκρατία".

❖ ΒΕΑΚΗ (Καλουτά, Ντόρ, Λειβαδίτης, Κάππης, Διαλυνά, Σταθοπούλου): "Άρχισε 26 Οχτώβρη. "Ός τις 4 Νοέμβρη ή επιθεώρηση των Παπαδούκα, Καραγιάννη, Καμπάνη, Μακρίδη "Η θεία "Όλα ξέρει". (Συνέχεια από τό καλοκαιρινό "Μετροπόλιταν") • Από 5 Νοέμβρη ως 25 Δεκέμβρη, τό θέατρο κλειστό • Από 26 Δεκέμβρη, άλλος Θίασος κι άλλο έργο: Κλιμάκιο Θεάτρου Τέχνης, με τό έργο του Γ. Σκούρτη "Ο Καραγιούζης παρά λίγο βεζύρης". (Συνέχεια από τό κεντρικό "Τέχνης").

❖ ΒΕΜΠ • (Μουστάκας, Φόνσου, Βογιατζής, Έξαρχάκος, Σταυρίδης): "Άρχισε 27 Οχτώβρη με την επιθεώρηση των Πρετεντέρη, Πυθαγόρα, Φιλίππουλη "Όλα τα μασάει ή Κουταλιανός".

❖ ΒΕΡΓΗ (Έλσα Βεργή): "Από

→ ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

1 - 30 Νοέμβρη "Ο χορός" του Ν. Ζακόπουλου ● Από 1 - 22 Δεκέμβρη, άλλος θίασος κι άλλο έργο: "Νέα Πορεία" με τὸ "Παραμύθι χωρίς όνομα" του Καμπανέλλη. (Συνέχεια από τὸ καλοκαιρινό "Καλουτά").

● ΒΡΕΤΑΝΝΙΑ (Μίμ. Φωτόπουλος): "Αρχισε 3 'Οχτώβρη. "Ως 2 Δεκέμβρη ἡ κωμωδία του Σωτ. Πατατζή "Δὸν Καμίλλο" ● Από 7 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: ἡ σατιρική κωμωδία Χάσεκ - Πατατζή "Ὁ καλὸς στρατιώτης Σβέτικ" ● Από 29 'Οχτώβρη ὡς 2 Δεκέμβρη, σὲ παράλληλες παραστάσεις, ὁ θίασος Βίλμας Κύρου με τὸ ἀστυνομικό έργο του Ρ. Τομά "Ὁκτώ γυναίκες κατηγοροῦνται".

● ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΠΑ (Μιρ. Κουναλάκη): "Από 6 'Οχτώβρη ὡς 1 Γενάρη ἡ κωμωδία του Γίμου Πιλόπουλου "Μιά νύχτα στὸ κρεβάτι σας". (Μὲ ἐνδιάμεσες πυκνὲς ἀναβολές).

● ΓΚΑΟΡΙΑ (Χρονοπούλου, Καρράς, Ρίζος, Κωτσόπουλος, Νικηφοράκη, Χρηστίδης): "Αρχισε 6 'Οχτώβρη. "Ως 20 Δεκέμβρη τὸ ἱστορικό έργο του Γ. Ρούσσου "Βασιλικὸ ρομάντσο - Ἀλέξανδρος καὶ Ἀσπασία". (Συνέχεια ἀπὸ τὸ καλοκαιρινό "Ρουαγιαλ") ● Από 25 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: (Χρονοπούλου, Ρίζος, Νικηφοράκη, Χρηστίδης) στήν κωμωδία Βασιλειάδη - Μιχαηλίδη "Ένας κοντὸς ὁ μᾶς σώση".

● ΔΙΑΝΑ (Ἄγγ. Ἀντωνόπουλος - Β. Ζαβιτσιάνου): "Αρχισε 6 'Οχτώβρη με τὴν "Ἀνάσταση", διασκευὴ του Ἄλ. Σολομοῦ ἀπὸ τὸ έργο του Τολστόι.

● ΔΙΟΝΥΣΙΑ (Ἄλ. Ἀλεξανδράκης - Ν. Γαληνέα): "Από 12 'Οχτώβρη ὡς 16 Δεκέμβρη τὸ δράμα του Τέρενς Ράττιγκαν "Βασιὰ γαλάζια θάλασσα" ● Από 21 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Φραντζουάξ Ντορέν "Π στροφή", κωμωδία.

● ΕΘΝΙΚΟ: "Αρχισε 25 'Οχτώβρη, ὡς τὶς 9 Δεκέμβρη τὸ "Γύρνα πίσω, μικρούλα Σήμπα" του Ούιλλιαμ Ίνγκ ● Τὴν Κυριακὴ 28 'Οχτώβρη, ἐκτάκτως, ὁ "Ἀγαμέμνων" του Αἰσχύλου ● Από 13 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: "Ὁθέλλος" του Σαίξπηρ.

● ΘΕΑΤΡΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΛΤΤΙΚΗΣ: "Αρχισε 27 'Οχτώβρη με τὸ έργο του Βεντουράτου "Ἐλευθέριος Βελζέλος". (Συνέχεια ἀπὸ τὸ καλοκαιρινό "Αθηνα"). Διέκοψε στίς 30 'Οχτώβρη γιὰ νὰ γίνουν μετατροπές, πού υπέδειξε ἡ ἐπιτροπὴ. Ἐπανέλαβε στίς 11 Γενάρη.

● ΘΕΑΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ (Δ. Ποταμίτης): "Αρχισε 14 Νοέμβρη με τὸ έργο του Π. Κόχουτ "Λύγουστε, Λύγουστε".

● ΚΑΒΑ (Σχημὴ '73, Καλλιγὰ - Καλλέρης): "Αρχισε 17 'Οχτώβρη

με τὸ "Πλέυ Στρίντμπεργκ" του Ντόρρενματ.

● ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ (Βλαχοπούλου, Πάντζας, Παράβας): "Αρχισε 20 'Οχτώβρη με τὴν ἐπιθεώρηση Παπαδοῦκα, Καραγιάννη, Καμπάνη, Μακρίδη, Γιάννη Καστρινοῦ "Ἐφτά χρόνια φηγούρα - "Ὀλοὸ ὁ ζήσουμε".

● ΚΩΣΤΑ ΜΟΥΣΟΥΡΗ: "Αρχισε 4 'Οχτώβρη με τὸ έργο του Ούιλλιαμ Ίνγκ "Πικ-νίκ".

● ΜΙΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ: "Αρχισε 5 'Οχτώβρη. "Ως 2 Γενάρη "Π Ἀλίκη στὴ γύρα τῶν θουμάτων, ὁ Μπωντλαίρ κι ὁ Μπαλαντέρ" Χ. Κανδρεβίτσω.

● ΜΙΝΩΑ (Βουτσᾶς, Κοντοῦ, Νικολαΐδης): "Αρχισε 12 'Οχτώβρη. "Ως τὶς 26 Δεκέμβρη "Ὁ ἄνθρωπος σὺπερμάρκετ" του Γ. Σταύρου ● Από 29 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Κ. Πρετεντέρη "Ὁ νόμος μου ὁ διάβολος".

● ΜΗΡΟΝΤΟΥΛΗ (Γ. Γκιωνάκης): "Αρχισε 5 'Οχτώβρη με τὴν κωμωδία του Δ. Ψαθᾶ "Ὁ ἀφελής". (Συνέχεια ἀπ' τὸ θερινό "Ἀπόλλων").

● ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ ΕΘΝΙΚΟΥ: "Αρχισε 26 'Οχτώβρη. "Ως 2 Δεκέμβρη "Τὸ φάντασμα του κ. Ραμόν Νοβάρο" του Η. Μάτσει. (Ἐπανάληψη ἀπὸ τὴν περσινὴ χειμερινὴ περίοδο) ● Από 7 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Πέτερ Χάντιε "Κάσπαρ".

● ΟΛΥΜΠΙΑ (Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκημὴ): Στὸ ἐναλλασσόμενο ρεπερτόριο τῆς παρουσίασε 8 έργα: Καλομοίρη "Τὸ δαχτυλίδι τῆς μάνας" 9/11 (νέο ἀνέβασμα). Μότσαρτ "Ἐτσι κάνουν ὅλες" 10/11 (ἐπανάληψη). Τσαϊκόφσκι "Ὀνέγκι" 16/11 (ἐπανάληψη). Μασκάν "Καβαλλερία" κα Λεονκαβάλλο "Παλιάτσου" 24/11 (ἐπανάληψη). Βέρντι "Ριγολέτος" 29/11 (ἐπανάληψη). Πουστίνι "Μποέμ" 7/12 (νέο ἀνέβασμα). Μπιζέ "Ἀλιεῖς μαργαριταριῶν" 14/12 (ἐπανάληψη). Σοῦμπερτ - Μπερτέ "Τὸ σπῆτι τῶν τριῶν κοριτσιῶν" 21/12 (ἐπανάληψη).

● ΟΡΒΟ (Ἀνεξάρτητὴ Λυαία): "Αρχισε 19 'Οχτώβρη. "Ως 15 Δεκέμβρη "Ἄνοη καὶ ἐκατομμύρια" του Δημ. Ραβάνη. (Μὲ ἐνδιάμεσες πυκνὲς μεταιώσεις παραστάσεων).

● ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ (Μαριέττα Ριάλη): "Από 13 'Οχτώβρη ὡς 16 Νοέμβρη τὸ "Ὄυστ..." τῆς Μαριέττας Ριάλη. Ἐπαναλήφθηκε ἀπὸ 28 Νοέμβρη. (Ἐπανάληψη ἀπὸ τὴν περσινὴ χειμερινὴ περίοδο).

● ΠΕΡΟΚΕ: "Αρχισε 10 Νοέμβρη με τὴν ἐπιθεώρηση τῶν Σακελλάρη, Χριστοδούλου, Γιαννακοπούλου, Θεοδοσιάδη "Ένας Πίπης, μὰ ποιὸς Πίπης". (Μ' ἐνδιάμεσες μεταιώσεις παραστάσεων).

● ΣΑΤΙΡΑ (Β. Διαμαντόπουλος -

Γ. Μιχαλακόπουλος): "Αρχισε 5 'Οχτώβρη με τὴ σάτιρα του Κ. Μουρσελά "Ὁ, τί κόσμος μπαμπά!" (Πρωτοπαρουσιάστηκε τὸ καλοκαίρι στὸ θέατρο Κήπου τῆς Θεσσαλονίκης).

● ΣΙΝΕΑΚ - ΡΕΞ (Α. Κωνσταντάρας - Ζ. Λάσκαρη): "Αρχισε 13 'Οχτώβρη με τὴν κωμωδία τῶν Καραγιάννη - Καμπάνη "Ὁ ἄνθρωπος πού γύρισε ἀπὸ τὸν γύψο".

● ΣΤΟΑ: "Αρχισε 21 Σεπτεμβρη με τὸ "Ἄσμα γιὰ τὸ σιαχτρο τῆς Λουσιτανίας" του Πέτερ Βάις. (Ἐπανάληψη ἀπὸ τὴν περσινὴ χειμερινὴ περίοδο). Διέκοψε 14 'Οχτώβρη, ἔξανόρχισε 29 'Οχτώβρη κάθε Δευτέρα καὶ σὲ κανονικὲς παραστάσεις ἀπὸ τῆς 28/11 ὡς 25/12 ● Από 18/10 ὡς 17/11, δεύτερο έργο: Γ. Χριστοφιλάκη "Γισκολάου". (Σὲ παράλληλες παραστάσεις με τὸ "Σκιαχτρο") ● Από 1 Γενάρη, τρίτο έργο: Γ. Ἀντρίτσου "Τὸ κούτσουρο".

● ΤΕΧΝΗΣ: "Αρχισε 10 'Οχτώβρη. "Ως 2 Δεκέμβρη "Ὁ Καραγιούζης παρὰ λίγο βεζύρης" του Γ. Σκούρη. (Συνέχεια ἀπὸ τὸ καλοκαιρινό - πρώην κινηματογράφος "Ἄτλας") ● Από 5 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Ρ. Βιτράν "Βικτόρ ἡ τὰ παιδιὰ στὴν ἐξουσία".

● ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ (Κ. Χατζηρόηστος - Ντ. Ψιλόπουλος): "Αρχισε 6 'Οχτώβρη με τὴν κωμωδία Μ. Πανιδῶ "Καίσαρ καὶ Ναπολέων". Διέκοψε στίς 16 Νοέμβρη καὶ ἔξανόρχισε ἀπὸ 8 Δεκέμβρη ὡς τὶς 2 Γενάρη ● Από 5 Γενάρη, δεύτερο έργο: Ἄλ. Σακελλάριου "Χαρίλαος Β' καὶ τελευταίος", κωμωδία.

ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ:

● ΑΥΛΑΙΑ ΠΕΙΡΑΙΑ (Δ. Στυλιανοπούλου): "Από 27 'Οχτώβρη ὡς 23 Δεκέμβρη, ἡ κωμωδία "Τὸ κορίτσι σίφουνας" τῶν Πολ. Βασιλειάδη - Α. Μιχαηλίδη ● Από 25 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Θεωμόπουλου - Τσάμη "Ἡ κολπατσὸς".

● ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΠΕΙΡΑΙΩΣ: "Από 16 - 20 'Οχτώβρη, τὸ Γαλλικὸ Ἐθνικὸ Θέατρο Νέων παρουσίασε, ἐναλλάξ, τὴν κωμωδία του Μολιέρου "Γιατρός με τὸ σκηνὸ" καὶ του Ἰντιμπερτί "Τὸ κακὸ τρέχει" ● Από 16 Νοέμβρη ὡς 23 Δεκέμβρη, ἄλλος θίασος κι ἄλλο έργο: Κλιμάκιο Ἐθνικὸ με σύμπραξη "Ἄνας Σουνοδινοῦ - Κ. Πρέκα καὶ καλλιτεχνικὴ διεύθυνση Ἄλ. Σολομοῦ, τὸ "Ὅπως σᾶς ἀρέσει" του Σαίξπηρ.

● ΚΥΒΟΣ (Γεωργιάδης): "Αρχισε 26 'Οχτώβρη με τὴν κωμωδία του Τζὸ Ὀρτον "Τί εἶδε ὁ ὑπέρητης".

● ΠΕΙΡΑΗΣ (Βύρ. Πάλλης - Ἄφρ. Γρηγοριάδου): "Αρχισε 19 'Οχτώβρη. "Ως 25 Νοέμβρη "Ἡ μεγάλη ἀπόφαση" του Σίγκμουτ Μύλλερ.

ΠΟΥ
ΘΑ
ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΤΕ
ΤΑ
ΒΙΒΛΙΑ
ΣΑΣ?



Ἡ Ντέξιον Ἑλλάς α.ε. σᾶς προσφέρει
τὴν τυποποιημένη βιβλιοθήκη ΑΠΤΟΝ..

- πολυτελής ἐμφάνιση
- χαμηλή τιμή
- ἄμεση παράδοση.

ΑΠΤΟΝ

Ἐνα νέο προϊόν τῆς ΝΤΕΞΙΟΝ ΕΛΛΑΣ Α.Ε.
ΕΡΜΟΥ 8 - ΑΘΗΝΑΙ (126) ΤΗΛ. 3238.435
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 20 ΘΕΣ/ΝΙΚΗ ΤΗΛ 77.421

ΣΕ ΟΛΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ



ΑΛΕΞΗ
ΣΟΛΟΜΟΥ

ΤΟ
ΚΡΗΤΙΚΟ
ΘΕΑΤΡΟ
ΑΠΟ ΤΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ
ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

Ἡ ἀνατομία τοῦ μοναδικοῦ αὐτοῦ ἑλληνικοῦ φαινομένου
στὴν Ἀναγέννηση, ἀπὸ τὸν κορυφαῖο σκηνοθέτη - μελετητὴ
τοῦ Θεάτρου, Ἀλέξη Σολομό.

Μία ἀνατομία ποὺ ἀντιμετωπίζει τὸ Κρητικὸ Δρᾶμα σὰν
ζωντανὸ σῶμα καὶ ὄχι σὰν κειμήλιο ξεθαμμένο ἀπὸ τὰ χα-
λάσματα.

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ.

ΠΛΕΙΑΣ Ο.Ε., ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34, ΑΘΗΝΑ 143, ΤΗΛ. 32.48.630

ΣΕ ΟΛΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ



ΤΑΣΟΥ ΡΟΥΣΣΟΥ

ΑΙΣΧΥΛΟΥ
ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ

35 χρόνια μετὰ τὸν Γρυπάρη γιὰ πρώτη φορὰ κυκλοφορεῖ
ὁ Αἰσχύλος, ὁλοκληρωμένος, χωρὶς τίς γλωσσικὲς ἀκρότη-
τες τοῦ παρελθόντος, σὲ νηφάλια νεοελληνικὴ γλῶσσα.

Μετάφραση δοκιμασμένη στὴ σκηνή (Ἐπίδαυρο - Ἡρώδειο)
ἀπὸ κορυφαίους σκηνοθέτες καὶ ἀπὸ ἀπαιτητικὸ κοινὸ.

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ.

ΠΛΕΙΑΣ Ο.Ε., ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34, ΑΘΗΝΑ 143, ΤΗΛ. 32.48.630



αυτη η Μερέντα ειναι δικη μου !

**Αν χρειάζεσθε λίγη Μερέντα
γιό τό κέικ ή τήν κρέμα παύ
ετοιμάζετε...πάρτε ένα άλλο
βαζάκι. Αύτός τήν φυλόγει
γιό τό καλοταιό του...και δέν
τήν όφηνει εύκολο.**



**Μερικοί ισχυρίζονται ότι
τά Μεγάλα Καταστήματα δέν είναι "chic."**

Υπάρχουν όμως "chics" πού ισχυρίζονται για τό Μινιόν τό αντίθετο!



Είναι εκείνοι, οί εξοικειωμένοι μέ τήν πολυτέλεια και τόν άέρα του « Κόσμου », πού γνωρίζουν πόσο καλές άγορές μπορεί νά επιτύχη μία 'Ιταλίδα στην « Rinascente », μία 'Ελβετίδα στό « Globus », ή, μία Νεοϋορκέζα στό « Macy' s ».

Είναι άνθρωποι άνεπτυγμένων άντιλήψεων και λεπτού γούστου, πού θεωρούν εύνόητο ότι τό Μεγάλο Κατάστημα έχει τεράστια ποικιλία και κατά συνέπεια μεγαλύτερη δυνατότητα νά « ντύση » κομψά και οικονομικά, όσους ενδιαφέρονται γι' αυτό. Γιατί;;;

Τήν άπάντηση μπορείτε νά τήν βρῆτε στό Μινιόν, πού είναι τό δικό σας Μεγάλο Κατάστημα.

'Εκει, θ' άνακαλύψετε « 40.000 δια-

φορετικά είδη, σε 226 είδικά καταστήματα », σε όποια τιμή και ποιότητα βάλη ό νους σας. Και πιστέψτε μας, είναι οί καλύτερες! Γιατί, οί « άντιπρόσωποι - άγορασταί » μας στην Εύρώπη, φροντίζουν άποκλειστικά γι' αυτό.

'Αλλά δέν είναι μόνο αυτό. Τό Μινιόν δέχεται εύχαρίστως τήν καλόπιστη άλλαγή ειδών, επιστρέφοντας άκόμη και τά χρήματά σας!

Γιά τό Μινιόν λοιπόν ό πελάτης είναι κάτι περισσότερο άπό φίλος! Γι' αυτό άλλωστε του εξασφαλίζουμε τις ιδανικότερες και πιό άνετες συνθήκες. Πώς;;; Μά ...

Μέ 30 κλιματιζόμενους και άνετους όρόφους, « πλημμυρισμένους » άπό εύχάριστη μουσική, με 15 κυλιόμενες σκάλες, έκδηλώσεις, (στό Μινιόν πάντα κάτι γίνεται), με τους είδικευμένους συμβούλους (βρεφοκόμο, αισθητικούς κλπ), με δώρα άγορών, τά Καρνέ Άγορών, τό Τσέκ Δώρων, τήν άποστολή των ειδών στό σπίτι σας, τόν ήλεκτρονικό του διερευνητή IBM 360, τήν 'Υπηρεσία Φυλάξεως 'Απολεσθέντων 'Αντικειμένων, τήν 'Υπηρεσία Παραπόνων, τό MINIPRI (τό νέο Super-Market) και τό επίσημο νέο 'Εστιατόριο.

"Όλα αυτά κάνουν έμας ύπερήφανους και μερικούς νά πιστεύουν και νά ισχυρίζονται ότι « chic » δέν είναι άλλο, παρά ό συνδυασμός εύγενείας, καλαισθησίας και προοδευτικότητας!

MINION
ΚΑΘΕ ΤΜΗΜΑ ΕΝΑ ΕΙΔΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

Rosenthal
studio-line



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

Christian Dior

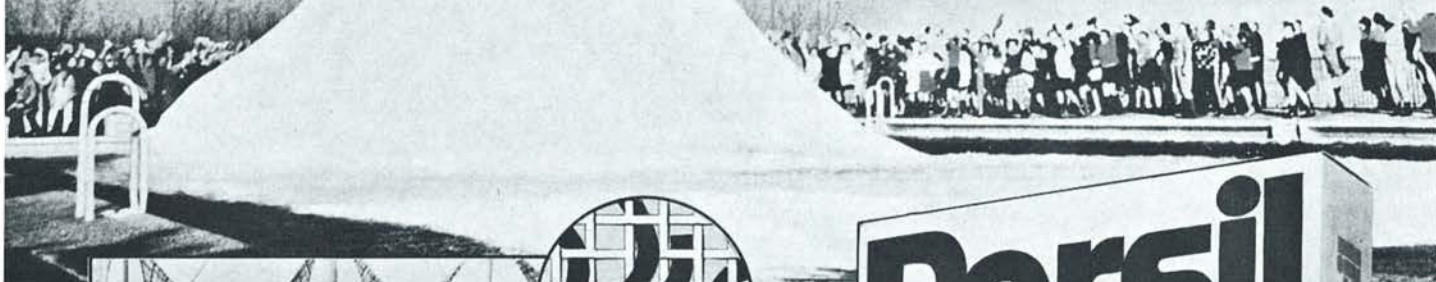
PARIS



PARFUMS / MAQUILLAGE



κάτασπρο και λαμπερό χάρη στην βαθεία ενέργεια πλυσίματος του Persil



Έτσι λερώσαμε το μεγαλύτερο ύφασμα στον κόσμο.
Μετά το πλύσαμε με Persil.



Η βαθειά
ενέργεια
πλυσίματος
του Persil,
μπαίνει
βαθύτερα
άνομεσα στις κλωστές και
βγάζει όλες τις βρωμιές,
όλους τους λεκέδες...

Και το ύφασμα ξαναγίνει
κάτασπρα και λαμπερό.

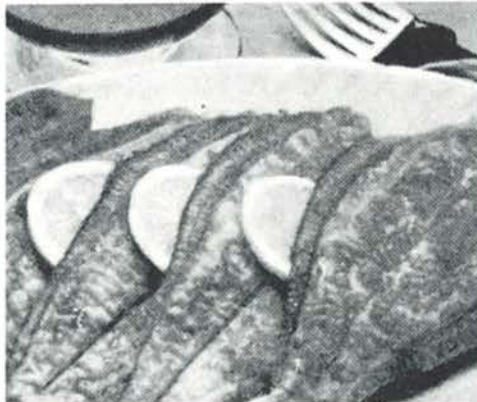
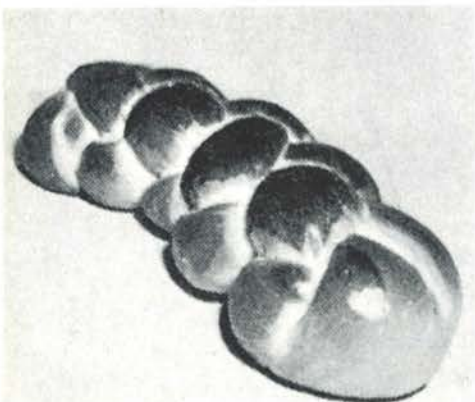
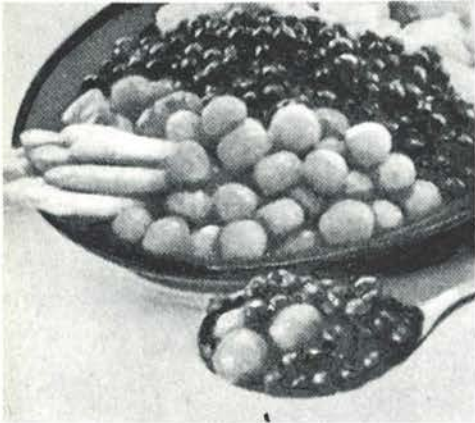
Το πείραμα που δείχνουν οι εικόνες έγινε στην Γερμανία με ένα ύφασμα 600 τετρ. μέτρα, το μεγαλύτερο στον κόσμο! Το απλώσαμε και το αφήσαμε να λερωθεί τόσο πολύ που έγινε πραγματικό άγνωστο. Μετά το πλύσαμε με Persil. Κοιτάξτε και θαυμάστε το αποτέλεσμα! Με την βαθειά ενέργεια πλυσίματος του Persil, το ύφασμα ξαναγίνει κάτασπρο και λαμπερό. Δοκιμάστε και σεις το Persil, την καινούργια σκόνη, με τον πλούσιο αφρό, για πλύσιμο στο χέρι. Κάνει τα ρούχα κάτασπρα και λαμπερά. Ξαναζωντανεύει τα χρωματιστά.

Persil, για πλύσιμο στο χέρι.

Ένα ακόμη προϊόν της **Henkel** που προτιμούν οι Γερμανίδες νοικοκυρές.



πλένει βαθύτερα, καθαρίζει καλύτερα
κάνει τα ρούχα κάτασπρα και λαμπερά

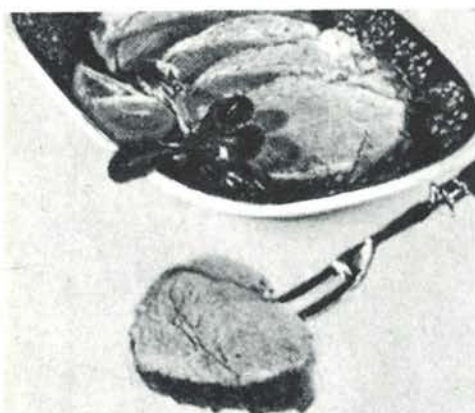


Τάχω ψήσει μέ μία CONTESSA!!

Μέ την παραδοσιακή ύπεροχή των Όλλανδικών βουτύρων-μαργαρινών και την έγγυση ταυ καλσσιαιου συγκροτήματος των έργαστασιών "REMLA" ΟΛΛΑΝΔΙΑΣ.

Στό ψωμί, στό μαγειρέμα, στό γλυκά!

ΟΛΑ ΠΙΟ ΝΟΣΤΙΜΑ, ΠΙΟ ΥΓΙΕΙΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΡΓΑΡΙΝΗ "CONTESSA" ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ "ΤΖΙΚΑΣ ΕΛΛΑΣ" Α.Ε. Πρωαιεύς: τηλ. 4113647 - Θεσ/νίκη: τηλ. 520-601



HYB



**BOUTIQUE
PIERRE CARDIN**

για άνδρες

Άμερικῆς 14

και Μεγάλα καταστήματα

Athénée

10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ