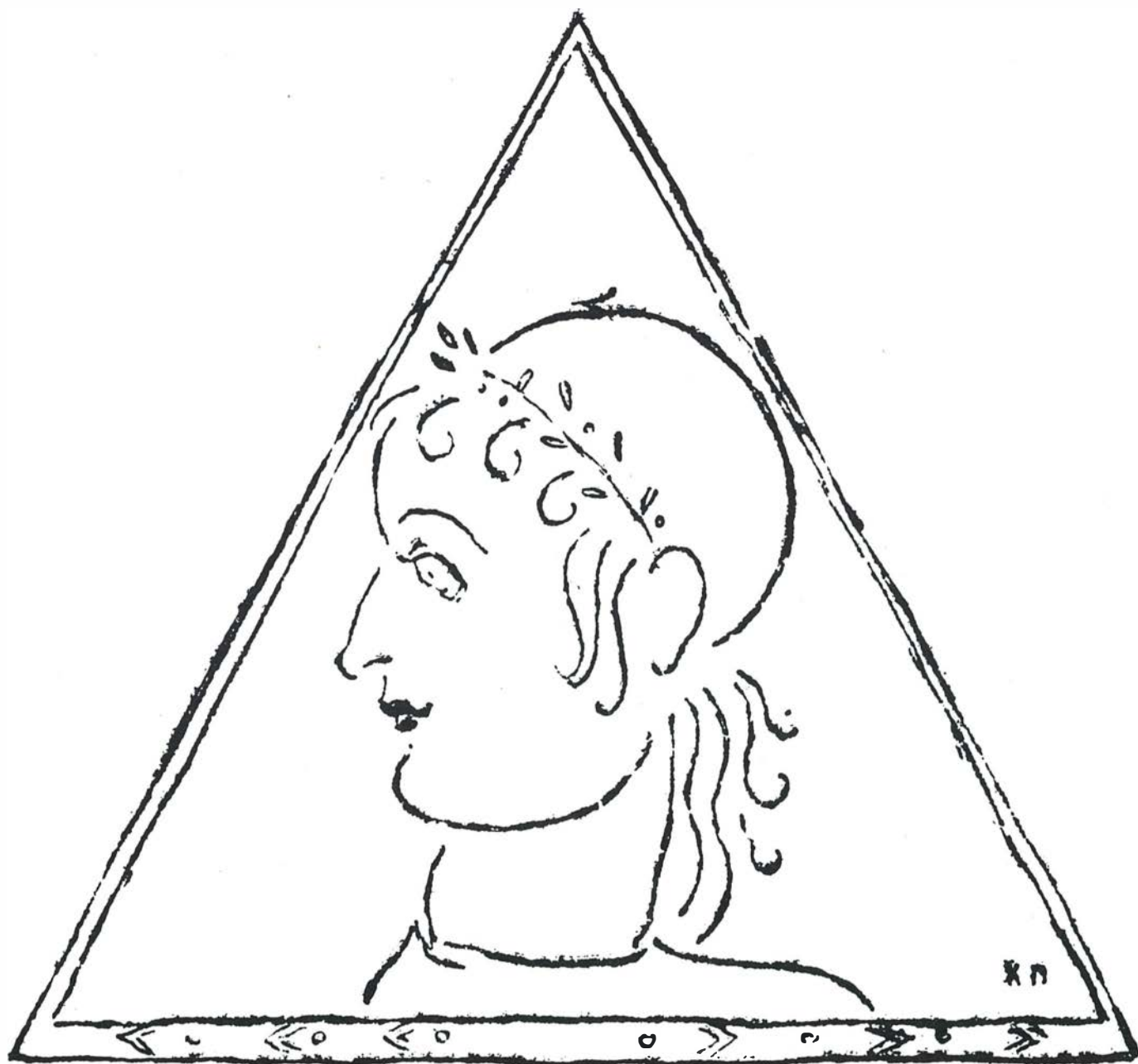


ΘΕΑΤΡΟ 38/39



Κ. ΠΑΡΘΕΝΗ: ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Ἡ ΛΥΡΑ παρουσιάζει τά ἠχογραφημένα ἔργα τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ

ὁ ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ διαβάζει ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟ I DL857
Ἡ σονάτα τοῦ Σεληνόφωτος
Ἐκ τῆς Μαρτυρίας

ὁ ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ διαβάζει ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟ II DL858
Ὅταν ἔρχεται ὁ ξένος

Καί τώρα ὁ ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ διαβάζει ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ
συνοδεία κιθάρας ΝΟΤΗ ΜΑΥΡΟΥΔΗ σέ θέματα ἀπό τήν
μουσική τῆς Ρωμιοσύνης τοῦ Μίκη Θεοδωράκη DL859

ΝΙΚΟΥ ΜΑΜΑΓΚΑΚΗ 3578
11 λαϊκά τραγούδια τοῦ Γιάννη Ρίτσου
Γ. Πουλόπουλος — Μ. Δουράκη

ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ 3710
18 λιανοτράγουδα τῆς Πικρῆς Πατρίδας τοῦ Γιάννη
Ρίτσου: Μ. Δημητριάδη — Σ. Πασπαράκης — Ε. Βι-
τάλη — Κ. Καμένος — Σ. Κρυστάλη

Ἐτοιμάζονται:

ΝΙΚΟΥ ΜΑΜΑΓΚΑΚΗ
12 τραγούδια ἀπό τήν συλλογή τοῦ Γιάννη Ρίτσου
ΠΛΑΝΟΔΙΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ

ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΤΣΩΝΗ
Τραγούδια ἀπό τήν ΚΥΡΑ ΤΩΝ ΑΜΠΕΛΙΩΝ τοῦ
Γιάννη Ρίτσου

Δίσκοι - ΛΥΡΑ - Ταινίες

ΜΙΑ ΥΠΕΡΕΚΔΟΣΗ!
200 ελληνες ζωγράφοι
απο το 1700 εως το 1960!

4
πολυτελεις
τομοι
2000
σελιδες



Μιά έκδοση που τιμά τή χώρα μας
και τόν πολιτισμό της.

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Καρπός πεντάχρονης έργασίας, παραδίδεται
στο έλληνικό κοινό,

σε 4 υπερπολυτελείς τόμους
μεγάλου σχήματος 27Χ37 εκ.

Στις 2.000 σελίδες περιλαμβάνονται:

- α. 700 σελίδες με κείμενα και
1.300 με έγχρωμες εικόνες.
- β. Ίστορία τής νεοελληνικής ζωγραφικής
- γ. Λεξικό έλλήνων καλλιτεχνών.
- δ. Λεξιλόγιο όρων τής Ίστορίας τής τέχνης.
- ε. Ντοκουμέντα, σπάνιες φωτογραφίες,
χειρόγραφα, πλήρη εύρετήρια κ.λ.π.

Κορυφαίοι έλληνες επιστήμονες,

ιστορικοί τής τέχνης και καλλιτέχνες
συνεργάζονται στην παρουσίαση
τών έλλήνων ζωγράφων, που γίνεται
με είδικά πρωτότυπα κείμενα και με
πλούσια έπιλογή από τό έργο τους
σε έγχρωμες εικόνες.

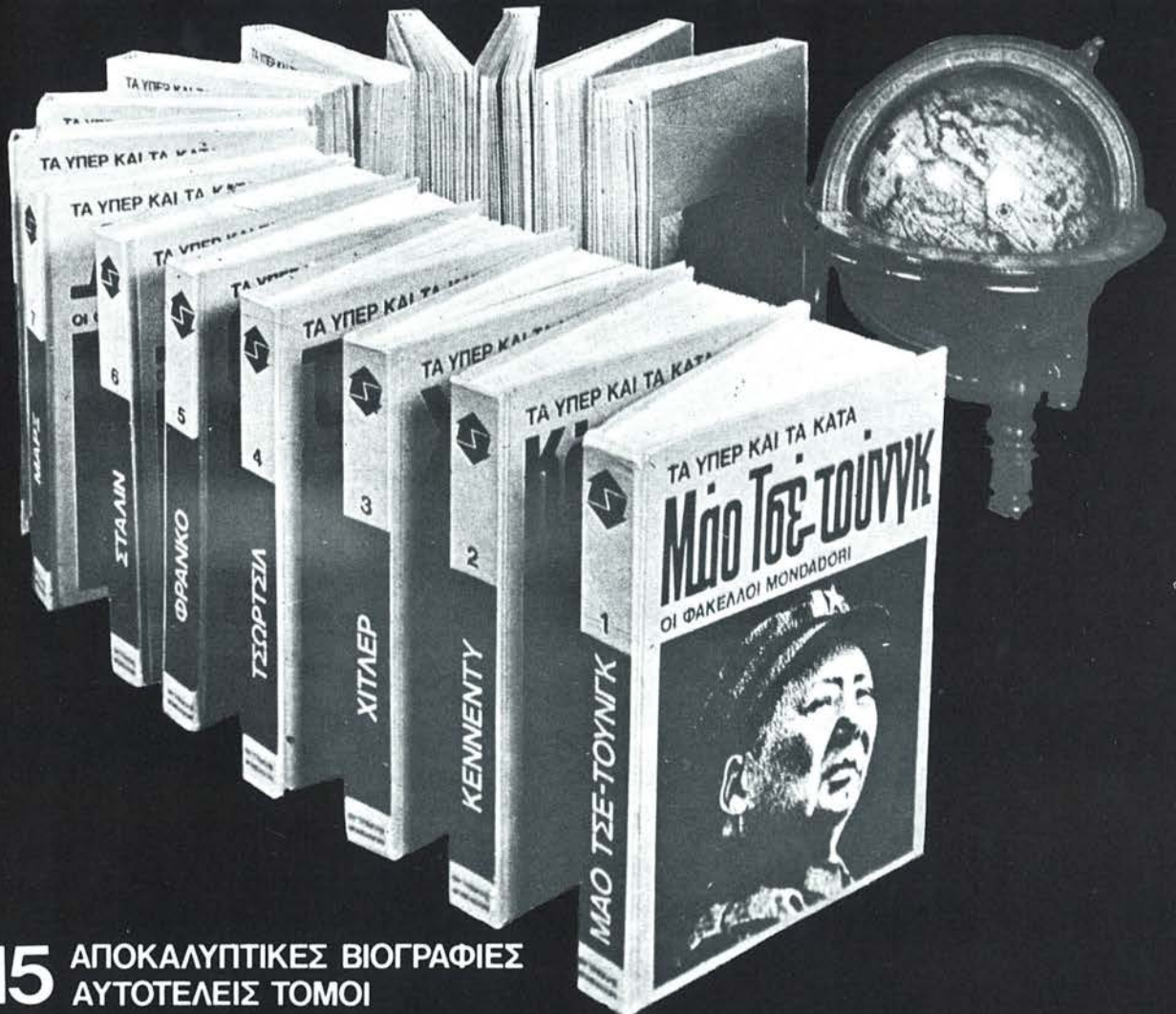
Βρυζάκης, Λύτρας, Γύζης, Βολανάκης,
Ίακωβίδης, Μαλέας, Παρθένης
είναι μερικοί από τους ζωγράφους
που περιλαμβάνονται στην έκδοση.

**Ό πρώτος τόμος κυκλοφορεί
στις άρχές Νοεμβρίου**

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
ΜΕΛΙΣΣΑ

ΑΘΗΝΑΙ: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611 692 - 635 096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 229 010

ΤΑ ΥΠΕΡ ΚΑΙ ΤΑ ΚΑΤΑ



15 ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΕΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ ΤΟΜΟΙ

- ΜΑΟ
- ΚΕΝΝΕΝΤΥ
- ΧΙΤΛΕΡ
- ΤΣΩΡΤΣΙΑ
- 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

*Αποστέλλεται μου τους 15 τόμους της σειράς «ΤΑ ΥΠΕΡ ΚΑΙ ΤΑ ΚΑΤΑ» εις την τιμήν των δρχ. 2.400. Όταν παραλάβω τους τόμους θα σάς αντίστοιχα δρχ. 300. Το υπόλοιπον δρχ. 2.100 θα σάς έσοσλήσω σε 7 μηνιαίες δόσεις των 300 δρχ. έκαστη. Τις δόσεις μου θα σάς έμβάζω με ταχυδρομικές έπιταγές.

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟΝ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΠΟΛΙΣ

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ

Ο ΠΑΡΑΓΓΕΛΩΝ

(*Υπογραφή απαραίτητος)

ΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΑΙ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΜΑΣ

στην
κρίση σας...

Τώρα, άμεσα
στο σπίτι σας...

και οι 15 τόμοι
με 300 δρχ. προκαταβολή

ή Τηλεφωνήστε 619-085 • 621-762

ΕΚΔΟΣΙΣ : MONDADORI - ΦΥΤΡΑΚΗΣ

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΩΛΗΣΙΣ: Π. ΠΕΠΠΑΣ Σόλωνος 114 ΑΘΗΝΑΙ



ή "COLUMBIA,,
φύλαξε για σās
**ΣΕ
ΠΡΩΤΗ
ΕΚΤΕΛΕΣΗ**
τā
σημαντικώτερα
ἔργα του



MIKH ΘEOΔΩPAKH



Οι δίσκοι
του Μίκη Θεοδωράκη
(στην πρώτη
και σύδεντική τους έκτέλεση)
ἀποτελοῦν
ἓνα συγκλονιστικό
ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ.
Μέσα ἀπὸ τὰ τραγούδια τους,
Ξεπηδᾷ ὄλο τὸ μεγαλεῖο
ἢ ζωντανία καὶ ἡ ἐλληνικότητα
τῆς μουσικῆς
τοῦ μεγάλου μας συνθέτη
πού κυριάρχησε δυναμικά
στὰ τελευταῖα 15 χρόνια...



Η Τ V
Α Γ Α Π Α
Τ Ο
Θ Ε Α Τ Ρ Ο

και ή

άστηρ  **tv films**

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

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

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

ΔΑΒΕΔ...
θερμές εκδηλώ...
οικρατικής ομολόπτος,
θεοδωράκης και ο πρώην
νάς.

ΕΠΕΣΤΡΕΨΕ

καλλι...
νά εκφράση
τήν λαϊκή ψυχή.
ρη μουσική για
θρώπους.

ΓΥΡΙΣΕ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

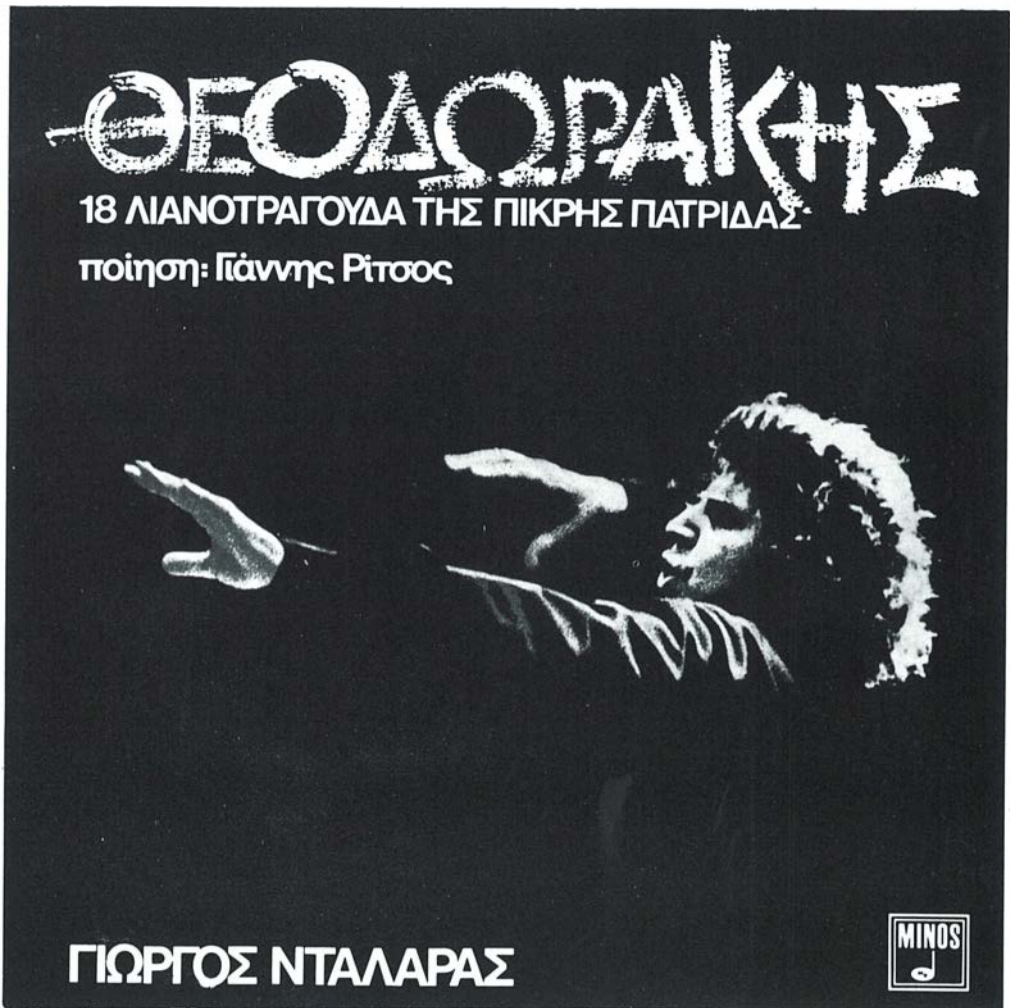


**ΤΑ ΠΡΩΤΑ
ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ
ΣΤΕΡΕΟΦΩΝΙΚΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ
1973 - 1974
18 ΛΙΑΝΟΤΡΑΓΟΥΔΑ**

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ • ΡΙΤΣΟΣ • ΝΤΑΛΑΡΑΣ

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ • ΡΙΤΣΟΣ • ΝΤΑΛΑΡΑΣ

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ • ΡΙΤΣΟΣ • ΝΤΑΛΑΡΑΣ



ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ

18 ΛΙΑΝΟΤΡΑΓΟΥΔΑ ΤΗΣ ΠΙΚΡΗΣ ΠΑΤΡΙΔΑΣ

ποίηση: Γιάννης Ρίτσος

ΓΙΩΡΓΟΣ ΝΤΑΛΑΡΑΣ



ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ • ΡΙΤΣΟΣ • ΝΤΑΛΑΡΑΣ

ΔΙΣΚΟΙ - ΚΑΣΣΕΤΤΕΣ MINOS

ΠΛΕΙΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ Ο.Ε

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34, ΑΘΗΝΑ 143, ΤΗΛ 32 48 63



Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

• ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ. «Τό Κρητικό Θέατρο, από τή φιλολογία στή ακινή»: Ἡ ἀνατομία τοῦ Κρητικοῦ Δράματος πού τό ἀντιμετωπίζει σάν ζωντανό σῶμα, ὄχι σάν κειμήλιο. 150 δρχ.

• ΑΙΣΧΥΛΟΥ. «Τραγωδίες», μετάφραση ΤΑΣΟΥ ΡΟΥΣΣΟΥ: Γιά πρώτη φορά 35 χρόνια μετά τάν Γρυπάρη ὀλοκληρωμένος ὁ Αἰσχύλος σέ νηφάλια δημοτική γλώσσα. Μετάφραση δοκιμασμένη στήν Ἐπίδαυρο καί τό Ἡρώδειο. 180 δρχ.

ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΑΣΟΥ ΡΟΥΣΣΟΥ



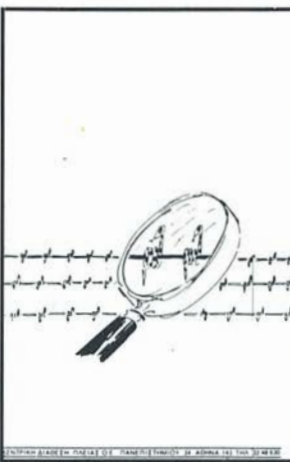
• ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ. «Τό τραγούδι τοῦ Νεκροῦ Ἀδελφοῦ»: Ἕνας μεγάλος μουσικός, ἕνας οἰκουμενικός συνθέτης ἔκκινώντας ἀπό τήν «ἐθνική ἑλληνική μυθολογία» δημιούργησε μιά σύγχρονη Μουσική Λαϊκή Τραγωδία. Ὁλόκληρο τό θεατρικό ἔργο μέ τίς πάρτες τῶν τραγουδιῶν του σέ ἔκδοση τσέπης πριότιτος μόνον 60 δρχ.

• ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ



ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ
ΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΑΠΟ ΤΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

ΜΙΝΟΥ ΑΡΓΥΡΑΚΗ, «Ἡ πολιτεία ἔπλεε εἰς τήν μελανόλευκον»: Σ' ἕνα διαρκές πανόραμα «ἐπετειῶν» οἱ «μελανόλευκες δυνάμεις» προσπαθοῦν νά κρατοῦν τοὺς λαοὺς, ἀπό παλιά. Κι αὐτές οἱ δυνάμεις εἶναι πού ἀπομυθοποιοῦνται μέ τό ἀκίτσα τοῦ Ἀργυράκη. 90 δρχ.



ΜΙΝΟΥ ΑΡΓΥΡΑΚΗ
Ἡ ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΕΠΛΕΕ
ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΕΛΑΝΟΛΕΥΚΟΝ

ΣΟΛΩΝΑ ΜΑΚΡΗ
ΟΙ ΠΟΡΤΕΣ

• ΣΟΛΩΝΑ ΜΑΚΡΗ. «Οἱ Πόρτες»: Οἱ νουβέλες πού καθιέρωσαν τάν Μακρῆ σάν συγγραφέα πρῶτου μεγέθους. Τό βιβλίο ὅπου τό «παράλογο» συναρμολογεῖ καί δέν καταλύει τό διασπασμένο πνεῦμα τῶν νέων καιρῶν 150 δρχ.

Μ. ΜΕΙΜΑΡΗ
Ἡ ΣΦΥΡΙΧΤΡΑ
ΚΑΙ Ἡ ΣΙΑΒΕΡΝΙΑ ΠΑΡΘΕΝΑ ΜΕ ΤΑ ΚΟΝΤΑ ΜΑΛΑΙΑ

ΒΕΡΓΙΛΙΟΥ
ΑΙΝΕΙΑΔΑ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Θ. ΤΑΣΟΠΟΥΛΟΥ

• ΒΕΡΓΙΛΙΟΥ. «Αἰνεΐδα»: μετόφρ. ΘΟΔΩΡΟΥ ΤΑΣΟΠΟΥΛΟΥ: Ἡ νοναδική συνολική ἀπόδοση στό νεοελληνικό τοῦ σπουδαιότερου ἔπους τῆς λατινικῆς φιλολογίας. 270 δρχ.

• ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΚΟΥΡΗ. «Ὁ κυνηγός φαντασμάτων»: Τήν εἶπαν ἑλληνίδα Ἀγκάθα Κρίστι, μό εἶναι κάτι πολύ πῖο καινούριο καί αναρραστικό πού ἀνεβάζει τό ἑλληνικό ἀστυνομικό μυθιστόρημα σέ διεθνή ἐπίπεδα. Τσέπης ποιότητος μόνον 40 δρχ.

• ΜΙΧΑΛΗ ΜΕΙΜΑΡΗ. «Ἡ Σφυρίχτρα»: Χωρίς καιριακή ἐπικαιρότητα πῖο πρόσφατα γεγονότα ἀπό μιά ἀκληρή σύγχρονη ποιητική γραφή. 50 δρχ.

• ΜΙΧΑΛΗ ΠΕΡΑΝΘΗ. «Τό χρώμα τῆς θάλασσας»: Στό μεταίχμιον παραδοσιακῆς μᾶ καί πῖο μοντέρνας γραμμῆς μιά μυθιστόρημα μέ τήν εἶδα τῆς τρυφερότητας Περᾶνθη. 150 δρχ.

ΜΙΧΑΛΗ ΠΕΡΑΝΘΗ
ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ

ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΚΟΥΡΗ
Ὁ ΚΥΝΗΓΟΣ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'

Τόμος Ζ', Τεύχος 38/39
Μάρτης - Ιούνης 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. 100

Συνδρομή έτησΙΑ Δρχ. 400

Φοιτητική έτησΙΑ Δρχ. 300

Όργανισμών κλπ. Δρχ. 1.000

Έξωτερικού: Εύρώπη Δολλ. 25

Άμερικης 30. Αυστραλίας 40

*

Μονοτυπία, ύφσετ, βιβλιοδεσία

Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205

Τηλ. 512-3934 και 512-3976

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ

Ίδιοκτητής - Υπεύθυνος ἴλης

Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου

Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205

*

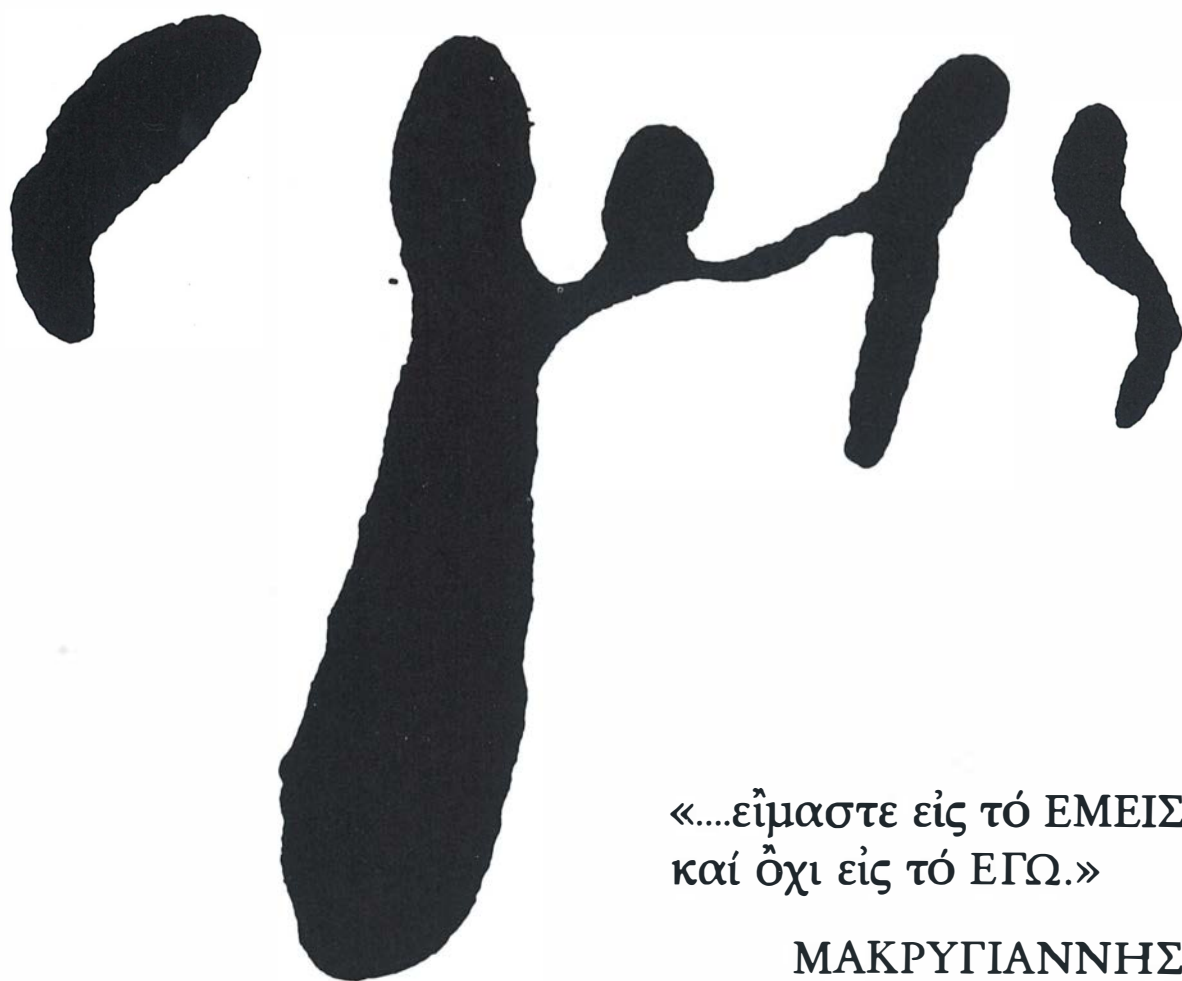
Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Κ. Παρθένη: Δημοκρατία

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:** Τό Σῆμα τῆς Δημοκρατίας.— Μνήμη Ἀλέξανδρου Παπαναστασίου.— Μαντατοφόρος τῆς Ἐλευθερίας.— Ὁ βιασμός τῆς "Ἀλκηστῆς".— Μετάφραση Γ. Ν. Πολίτη... ἀπερρίφθη!— Ἐνα γνήσια ἑλληνικό ἔργο σελ. 9
- ΚΕΙΜΕΝΑ:** ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ: Ἡμερολόγιο δουλειᾶς. Τά χρόνια τῆς αὐτοεξορίας. (Γ' ἐπιλογή: Ἡνωμένες Πολιτεῖες Ἀμερικῆς). Σημειώσεις Βέρνερ Χέχτ. Μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη σελ. 73
- ΠΛΗΡΗ ΕΡΓΑ:** ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ: Μαντατοφόρος. Χορικό. Πρώτη παγκόσμια δημοσίευση. (Φωτογραφημένο τό χειρόγραφο τοῦ ποιητῆ) σελ. 17
- ΜΑΡΙΟΥ ΠΟΝΤΙΚΑ: Τρομπόνι. Τρίπραχτο θεατρικό ἔργο σελ. 55
- ΜΕΛΕΤΕΣ & ΑΡΘΡΑ:** FRANÇOIS MITTERAND: Τό Σύμφωνο τῶν Εὐμενίδων. Ἡ Δικαιοσύνη στά χέρια τῶν ἀνθρώπων. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 79
- Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ: Ἡ Ἀρχαία Τραγωδία καί ὁ σημερινός ἄνθρωπος σελ. 82
- ✱: Ἐνας ὑπεύθυνος δουλευτής. Ἡ μεταφραστική προσφορά τοῦ Γ. Ν. Πολίτη. Καί μιᾶ ἀνέκδοτη κριτική του γιά τόν «Ἰππόλυτο» σελ. 85
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:** ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ: IX Φεστιβάλ Νανσύ. Ὁ σφυγμός τοῦ ζωντανοῦ θεάτρου. Μέρος Δ' (τελευταῖο): Τό πολιτικό θέατρο. Τό παιδικό θέατρο σελ. 93
- ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ:** ΤΑ ΔΕΣΜΑ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ στό Ἑλληνικό Θέατρο. Ἀνοίγουμε τό Φάκελο τῆς ἐφτάχρονης Λογοκρισίας σελ. 107
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ:** Ἀνασκόπηση τῶν γεγονότων τοῦ διμήνου.— Καταναγκαστικές οἱ καθυστερήσεις.— Ἡ θεατροφιλία τῆς Δικτατορίας.— Τό σκίτσο τοῦ Κ. Μητρόπουλου σελ. 111
- Ἐνας χρόνος χωρίς τήν Κατίνα Παξינוῦ σελ. 112
- Ἀνασκόπηση τύπου: Π. ΚΟΛΑΚΛΙΔΗ: "Οἱ Τρῶες" τοῦ Καβάφη καί ὁ Μπρέχτ σελ. 115
- Τά νέα βιβλία: MARIO VITTI: Τό Κρητικό θέατρο, τοῦ Ἀλ. Σολομοῦ.— ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ: Ἡ Δίκη τῶν ἔξ, τοῦ Βασίλη Βασιλικοῦ.— ΒΑΣ. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ: Ὁ Κινηματογράφος, τοῦ Γ. Ν. Μακρῆ.— ΚΑΝΕΛΛΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ: Ἐξη μονόπρακτα θεατρικά ἔργα τοῦ Διον. Χιῶνη σελ. 116
- Διαλέξεις: Γιόαχιμ Σρίμφ: "Λέσσιγκ καί Μπρέχτ: ἡ διαφώτιση στό θέατρο" σελ. 125
- Στατιστική κίνηση θεαμάτων στό Β' τρίμηνο 1973 σελ. 127
- Γράμματα πρός τό "Θ": Μάρκου Αὐγέρη: Τό "Θ" ἦταν μιᾶ ἀπ' τίς τροφές μου.— Φοῖβου Ἀνωγειανᾶκη: Ριζική ἀλλαγή γιά τή σωτηρία τῆς Ε.Λ.Σ.— Μαίρης Βοστάντζη: Ἐνα ἔργο στό ὕψος του.— Τ. Δ. Τσήρου: Δέν ὑπῆρξε ποτέ μέλος σελ. 132
- Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως: Ἡ τελευταία χουντική νομοθεσία σελ. 133
- Ἀλλαγές ἔργων στ' ἀθηναϊκά θέατρα. Ἀπό τήν Πρωτοχρονιά ὡς τό τέλος τῆς χειμωνιάτικης σαίζόν σελ. 136

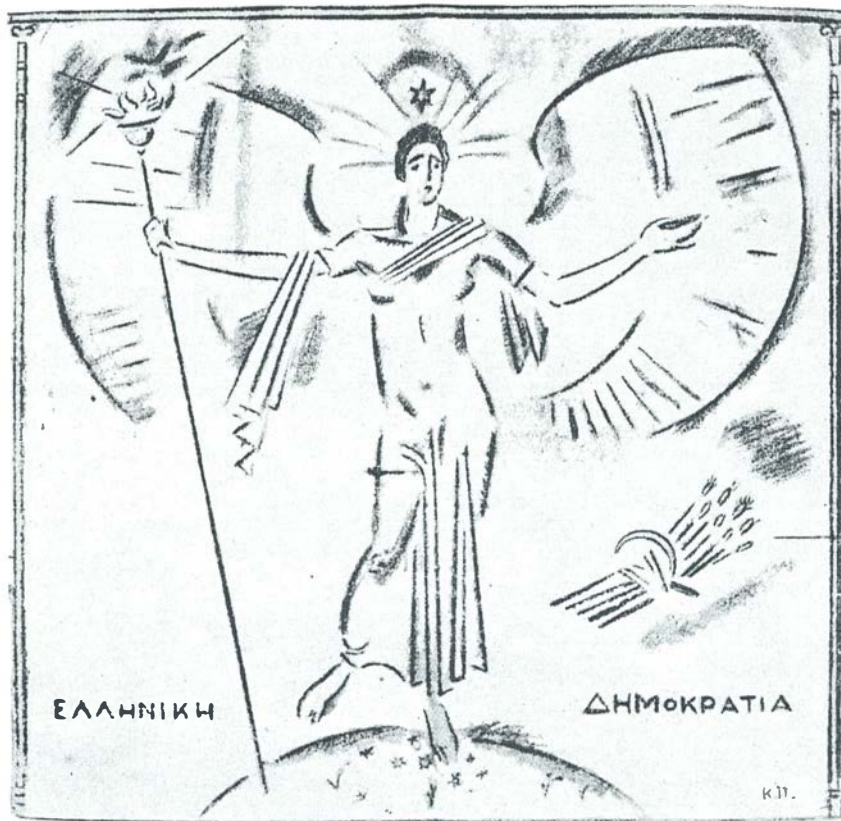


«...εἴμαστε εἰς τό ΕΜΕΙΣ
καί ὄχι εἰς τό ΕΓΩ.»

ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ

ΠΡΟΣΕΧΩΣ

«**ἐμεῖς**» ΑΔΕΣΜΕΥΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

✦ Τὸ Σῆμα τῆς Δημοκρατίας

Τὸ "Θέατρο" καλύπτει, μὲ ἀνέκφραστη περηφάνεια, τὸ ἐξώφυλλο τοῦ πρώτου ἐλεύθερου — μετὰ τὴν κατάλυση τῆς ἐφτάχρονης Δικτατορίας — τεύχους του, μὲ τὸ ἀπέρητο Σῆμα τῆς Δημοκρατίας, χαραγμένο ἀπὸ ἓνα μεγάλο καλλιτέχνη καὶ πιστὸ δημοκράτη — τὸν Κωνσταντῖνο Παρθένη! Τὸ Σῆμα τῆς Δημοκρατίας — ὅπως καὶ τὸ σχέδιο τῆς Νίκης τῆς Δημοκρατίας, πού τὰ φτερά της καλύπτουν τοὺς Ἀστερίσκους — εἶναι μιὰ ἀκόμα ἀπόδειξη πὼς οἱ κοινωνικοὶ ἀγῶνες εἶχαν, ἀνέκαθεν, ὑπερασπιστὲς τοὺς καλλιτέχνες. Δὲ θὰ μπορούσε νὰ ἦ ἀλλιῶς. Ἡ τέχνη εἶναι συνδεμένη μὲ τὴ βαθύτερη ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπου. Μιὰ ἐλευθερία ὑπόστασης. Ὡς τώρα, μᾶς ἔχουν φορτικὰ μιλήσει γιὰ τὸν ἀπομονωτισμὸ τοῦ Παρθένη καὶ τὸν ἰδεαλισμὸ τῆς ζωγραφικῆς του. Ἐκινώντας ἀπ' αὐτὰ, ἦταν ἀδύνατο νὰ φανταστεῖ, ποτὲ, κανένας, ἓναν Παρθένη τοποθετημένο στὶς ἰδεολογικὲς προφυλακὲς τῆς Δημοκρατίας, μὲ τὸ ἐπαναστατικὸ πρωτοποριακὸ περιεχόμενο πού ἔχουν οἱ πολιτικοὶ καὶ κοινωνικοὶ ἀγῶνες της, πρὶν ἀπὸ πενήντα, καὶ ἀκόμα περισσότερα, χρόνια! Τὸ "Θ" προσκομίζει τὰ σχέδια αὐτὰ στὴν εὐρύτερη δημοσιότητα, ἀποκαλύπτοντας μιὰ ἄγνωστη — καὶ ἀνεξερευνήτη — πλευρὰ τοῦ Παρθένη, πού φωτίζει καὶ ὀλοκληρώνει ἀνέλπιστα, τὴν ἤδη ἡγετική, γιὰ τὴ Νεοελληνικὴ Τέχνη, προσωπικότητά του. Ἡ ἀποφασιστικὴ ὠθησὶς πού ἴδωσε στὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ, ἡ ἀποκατάστασις μιᾶς σύνδεσής της μὲ τὶς πρωτοποριακὲς σχολὰς καὶ τάσεις τῆς ἐποχῆς του, δὲν περιορίζονταν σ' ἓναν αἰσθητικὸ καὶ μόνον προβληματισμὸ. Οὔτε οἱ σχολὲς αὐτὲς κ' οἱ τάσεις ἔβγαιναν ἀπὸ ξεκάρφωτες αἰσθητικὲς ἐξελιξίσεις. Ἡ ἀνανέωσις πού φέρανε στὴν τέχνη κ' ἡ ἀπελευθέρωσις της ἀπὸ τὸν τυπικὸ, τὸν ἀποξεραιμένο ἀκαδημαϊσμὸ, ἦταν συνδεμένη μὲ μιὰ γενικότερα προοδευτικὴ στάση. Αὐτὸ βγαίνει καὶ ἀπὸ τὴν Ἱστορία τῆς Τέχνης. Παντοῦ ὅπου τὰ κοινωνικοπολιτικὰ καὶ οἰκονομικὰ προβλήματα ὑπῆρξαν ὀξύτερα, ἢ συνάρτησις αὐτῆ ἔπαιρνε ἀκόμα πῶς συγκεκριμένη μορφή σύνδεσής μὲ τὰ προοδευτικὰ κινήματα. Παράδειγμα, ὁ γαλλικὸς ρεαλισμὸς, ὁ γερμανικὸς ἐξπρεσιονισμὸς κ.λπ. Καὶ νὰ, πού ὁ Παρθένη ἀποκαλύπτεται διαποτι-

σμένος οὐσιαστικά, ἀπὸ τὴ βαθύτερη στάση πού ἐξέφραζε ἡ πρωτοπορία — καὶ ὄχι μόνον, στενά, ἀπὸ τὶς αἰσθητικὲς τῆς μορφές. Στὸ Σῆμα πού ἔκανε ὁ Παρθένη γιὰ τὴ Δημοκρατία — τὸν καιρὸ ἀκόμα σκληρῶν ἀγῶνων γιὰ τὴν κατάκτησίν της! — ἀναγνωρίζουμε τὴν τεχνολογία πού ἀκολούθησε στὶς μεγάλες του συνθέσεις — τὸν Ἀθανάσιο Διάκο, τὸν Εὐάγγελισμὸ κ.λπ. Κάτω ἀπὸ τὸ φῶς πού ρίχνεται τώρα στὴ δουλειά του, μὲ τὴν προσκόμισι τῶν σχεδίων του γιὰ τὴ Δημοκρατία, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ μιλάμε πιά γιὰ ἓναν ἀποπνευματωμένο ἰδεαλισμὸ. Ὑπάρχει ἓνας σαφῶς τοποθετημένος ἰδεαλισμὸς. Ἕνας ἰδεαλισμὸς πράξης. Κοινωνικὰ καὶ πολιτικὰ τοποθετημένος. Ἀνάλογος μὲ πολλῶν συγχρόνων μας, στρατευμένων καλλιτεχνῶν τῆς πρωτοπορίας, πού ὑφίστανται κατατρεγμούς καὶ διώξεις. Τὸ Σῆμα τῆς Δημοκρατίας ἔγινε σὲ στιγμὲς ἀγῶνα. Βλέπουμε καθαρά τὴ ἔθρυνση τῆς πνευματικῆς διαύγειας τοῦ σχεδίου. Εἶναι φανερό πὼς δὲ χρειάστηκαν προσχέδια, ἀναγωγές, χαράξεις. Αὐτὴ ἦταν, ἐξαρχῆς, ἡ γραφὴ του. Καθαρότητα οὐσίας. Γεωμετρία σύνθεσής. Μιὰ γεωμετρία, πού ἔχει ἰσοδύναμη μὲ τὸ ἦθος τῆς πράξης. Ἐτσι, ὁ Παρθένη συγγενεῖ, ἀπὸ τὰ πράγματα, μὲ τοὺς μεγάλους τῆς ἐποχῆς μας. Αὐτοὺς πού ξαναβάφτισαν τὴ γλῶσσα τῆς τέχνης στὴν ἀρχικὴ καθαρότητά της — ἀφήνοντας τὴ ρητορεία σ' ὅσους τὴ χρειάζονται γιὰ νὰ γίνονται πειστικοί. Ἀφήνοντάς τους, τὰ φλύαρα σχήματα, τ' ἀναπτυγμένα ἀπ' τὸ τίποτα, γιὰ νὰ σκεπάζουν τὸ τίποτα! Ἐδῶ, ὁ Παρθένη ἐκφράστηκε μὲ τὴν οὐσία. Δὲ χρειάστηκε ἄλλο σύμβολο, ἀπὸ τὸ ἴδιο τ' ὄραμά του. Ἄλλον πλοῦτο γλῶσσας, ἀπὸ τὴ σκέτι, καθαρὴ γραμμὴ. Ἄλλο σχῆμα σύνταξης, ἀπὸ τὴν ἀπλούστερη πράξη τῆς γεωμετρίας. Ἕνα τρίγωνο πλαίσιο γιὰ τὴ μορφή τῆς Δημοκρατίας. Ζητᾶμε ἓνα ἔμβλημα γιὰ τὴ Δημοκρατία πού πᾶμε νὰ στεργιώσουμε. Μᾶς τὸ προσφέρει ὁ Παρθένη. Εἶναι ἔργο, ὄχι μόνον ἓνος μεγάλου καλλιτέχνη, ἀλλὰ κ' ἓνος φανατικὸ ἀγνοῦ δημοκράτη!

✦ Μνήμη Ἀλέξανδρου Παπαναστασίου

Τὰ σχέδια τοῦ Παρθένη, πού φέρνει στὴν ἐπιφάνεια τὸ "Θέατρο", μᾶς γυρίζουν πενήντα χρόνια πίσω. Ἐποχὴ παράλληλη!

Ἡ Μικρασιατική καταστροφή ἔχει συντελεστεί. Οἱ ζωντανές δυνάμεις τοῦ τόπου καὶ τὰ νιάτα τοῦ καιροῦ δίνουν τὴν πιὸ σκληρὴ μάχη γιὰ τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς Δημοκρατίας. Ὁ ἀμαρτωλὸς παλαιοκομματισμὸς ἀντιστέκεται, ταμπουρωμένος πίσω ἀπὸ τὸν ξενοκίνητο Ὀρόνο. Ἐμπνευστὴς καὶ πολιτικὸς καθοδηγητὴς, στὴν πρώτη γραμμὴ τοῦ ἀγώνα γιὰ τὴ Δημοκρατία, στέκεται ὁ Ἀλέξανδρος Παπαναστασίου. Ὁ ἀξέχαστος ἡγέτης μετὰ τὸ εὐρὺ στέρνο, τὴν καθαρὴ σκέψη, τὴ στοιχαστικὴ τοῦ ματιᾶ. Στὰ 1922, στὶς 12 τοῦ Φλεβάρη, ὁ Παπαναστασίου διατύπωσε τὸ ἱστορικὸ “Δημοκρατικὸ Μανιφέστο”, πού τὸ ὑπόγραψαν ἄλλοι ἔξι δημοκρατικοὶ πολιτευόμενοι. “Ἡ Ἑλλάς—τονίζονταν σ’ αὐτὸ—εἶναι δημιούργημα τοῦ πνεύματος, τῶν μόχθων καὶ τῶν ἀγῶνων τῶν τέκνων τῆς. Δὲν εἶναι βασιλικὸν τιμάριον...”. Τὴν ἴδια μέρα ἀσκήθηκε ποινικὴ δίωξη. Πιάστηκαν καὶ οἱ ἑφτά. Κατηγορία: ἐξυβρίσις τοῦ βασιλέως καὶ ἐσχάτη προδοσία! Τὴν παράλλη μέρα, ὁ Ἀλέξανδρος Παπαναστασίου δὴλωνε ἀπὸ τὰ κρατητήρια: “Ὅπως κατήντησε τὸ πρᾶγμα, ἡ θέσις παντὸς τιμιοῦ πολιτευομένου θ’ ἀρχισὴ νὰ εἶναι εἰς τὴν φυλακὴν”! Στὶς 23 τοῦ Ἰουνίου δικάζεται καὶ καταδικάζεται ἀπὸ τὸ Κακουργιοδικεῖο—ἡ ἱστορικὴ Δίκη τῆς Λαμίας—σὲ φυλάκιση τριῶν χρόνων. Τοὺς κλείνουν στὴν Παλιὰ Στρατώνα καὶ κατόπιν, στὶς φυλακὲς τῆς Αἴγινας. Ὅμως, ὅτι εἶχε καταγγείλει, βγήκε ἀληθινὸ: Ἡ κατάρρευση τοῦ Μικρασιατικοῦ Μετώπου συντελέστηκε. Στὶς 12 τοῦ Σεπτεμβρίου, τοῦ 1922—ἴστερα ἀπὸ ἑφτά, ἀκριβῶς, μήνες—ἀποφυλακίζεται ἀπὸ τὴν Ἐπαναστατικὴ Ἐπιτροπὴ. Ἡ Κυβέρνησις Πλαστήρα-Γονατᾶ στέλνει ἀντιτορπιλικὸ καὶ τὸν φέρνει στὸν Πειραιᾶ. Οἱ ἀγῶνες συνεχίστηκαν καί, σ’ ἐνάμιση χρόνον κατίσχαναν! Ἡ Δημοκρατία ἀνακηρύχθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο, μετὰ τὸ Ψήφισμα! Ἡ Δημοκρατία ἀνακηρύχθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο, μετὰ τὸ Ψήφισμα! Ἡ Δημοκρατία ἀνακηρύχθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο, μετὰ τὸ Ψήφισμα! Ἡ Δημοκρατία ἀνακηρύχθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο, μετὰ τὸ Ψήφισμα! Ἡ Δημοκρατία ἀνακηρύχθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο, μετὰ τὸ Ψήφισμα! Ἡ Δημοκρατία ἀνακηρύχθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο, μετὰ τὸ Ψήφισμα!

Ἡ ἐπιστημονικὴ σοφία καὶ τὴν ἄλλη εὐρύτατη μόρφωσή του, εἶχε τὴν ἰδιαιτέρη ἰκανότητα ν’ ἀγαπάει “μετὰ λόγου” τὶς Τέχνες καὶ τὰ Γράμματα. Αὐτὸς, μαζί μετὰ τὸ φίλον του Ζαχαρία Παπαντωνίου, ἐπιβίβασε καὶ στὴν κοινωνία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καὶ στὴν Πολιτεία, τὸν πιὸ νεωτεριστὴ τότε ζωγράφο, τὸ μεγάλο ταλάντο τῆς ἐποχῆς—τὸν Κωνσταντῖνον Παρθένη. Ὁ Παρθένης, ἀπὸ τὴν ἑλλη μεριά, ἕνας στυφὸς, ἀπόκοσμος καὶ ἀμίλητος ἀνθρωπος, πού τὸ ψυχρὸ καὶ ἀνέκφραστο πρόσωπό του ἔμοιαζε μὲ σφιγμένη γροθιά, εἶχε θρησκευτικὴ προσήλωσις στὴ δημοκρατικὴν τοῦ ἰδεολογία καὶ ἀπεριόριστο θαυμασμό καὶ πίστις στὸ πρόσωπο καὶ τοὺς ἀγῶνες τοῦ Παπαναστασίου. Οἱ δύο ἀντρες συνδέθηκαν μ’ ἀδιάσπαστους δεσμούς κοινῆς ἰδεολογίας καὶ ἀλληλοεκτίμησις. Κ’ ἔμειναν ἔτσι ὡς τὸ τέλος. Ὅταν ἰδρύθηκε ἡ “Δημοκρατικὴ Ἐνωσις” καὶ συστάθηκαν οἱ “Δημοκρατικοὶ Σύλλογοι”, ὁ πάντα ἀνέκφραστος Παρθένης εἰσόδρησε πανευτυχῆς στὴν ἰδρυτικὴ συγκέντρωσις, προσκομίζοντας τὸ Σῆμα τῆς Δημοκρατίας. Ἐνα ὠραῖο γυναικεῖο κεφάλι, μέσα σ’ ἕνα τρίγωνον, πού στάθηκε τὸ “λαλοῦν σύμβολον” γιὰ τὴ Δημοκρατία. Τὸ σῆμα σφράγισε ἀπὸ τότε τὴ δημοκρατικὴν κίνησιν τοῦ Παπαναστασίου καὶ σφραγίστηκε στὶς καρδιὰς τῶν δημοκρατικῶν πολιτῶν. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ, ὁ Παρθένης ἔκανε καὶ τὴ Νίκη τῆς Δημοκρατίας καὶ τὸ κεφάλι τῆς Δημοκρατίας πού, στὴν Ἐθνικὴ Πανακοθήκη, τὸ λένε Κεφαλὴ τῆς Ἀθηνῶν—κι ἄς σχεδιάστηκε σὰ σύμβολον τῆς Δημοκρατίας καὶ ἀποτελεσε γιὰ ἕνα διάστημα τὸ ἐπίσημον ἔμβλημα τοῦ κόμματος τοῦ Παπαναστασίου. Ὁ ἴδιος ὁ Παρθένης, στὸν περίφημον “Εὐαγγελισμό” του—στὸν πίνακα πού βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πανακοθήκη—ἔχει ἰδιόχειρην ἀφιέρωσιν στὴν ἀνακήρυξιν τῆς Δημοκρατίας, πού “γινε πραγματικὰ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, στὶς 25 τοῦ Μάρτη τοῦ 1924. Ὁ Παρθένης ἔχει κάνει δύο ἢ τρεῖς προσωπογραφίας τοῦ Παπαναστασίου. Ἡ μιά ἀπ’ αὐτὰς, χαρισμένην τοῦ Πανεπιστήμιου τῆς Θεσσαλονίκης—μὲ Ν. Διάταγμα τοῦ Παπαναστασίου ἰδρύθηκε καὶ αὐτὸ!—ἔχει ἰδιόχειρα γραμμένην τὴ φράσιν ἀπὸ τὸ Δημοκρατικὸ Μανιφέστο “Ἡ Ἑλλάς δὲν εἶναι βασιλικὸν τιμάριον”.

Αὐτὸ στάθηκε αἰτία νὰ βρίσκεται καταχωνιασμένη—σαράντα ὀλόκληρα χρόνια—σ’ ἕνα ὀλόγειον τοῦ Πανεπιστήμιου. Καιρὸς καὶ τὸ ἔμβλημα τῆς Δημοκρατίας νὰ γυρίσει. Κι ἀφοῦ ἔχει καταλυθεῖ ἡ βασιλεία, νὰ βγεῖ στὸ φῶς καὶ τὸ πορτραῖτό τοῦ πάναγον Ἀλέξανδρου Παπαναστασίου—τοῦ πατέρα τῆς Ἑλληνικῆς Δημοκρατίας.

✦ Μαντατοφόρος τῆς Ἐλευθερίας

Τὸ “Θέατρο” μὲ ξεχωριστὴ τιμὴ καὶ ἀγάπη παρουσιάζει, σὲ πρώτη παγκόσμια δημοσίευσις, τὸ Χορικὸ τοῦ Γιάννη Ρίτσου “Μαντατοφόρος”. Ἀπὸ καιρὸ θέλαμε νὰ τιμήσουμε τὸ ἔργον τοῦ Ποιητῆ πού, σαράντα χρόνια τώρα, ἀναβλύζει ἀπὸ τὴν ἴδια πληγὴ, ταυτίζεται μὲ τὶς περιπέτειες τοῦ τόπου κ’ ἔχει ἐντελῶς ἰδιαιτέρη σχέσιν μὲ τὸ θέατρο. Σαράντα χρόνια στὶς ἰδεολογικὰς προφυλακὰς τῆς Ἀριστερᾶς, ὁ Γιάννης Ρίτσος—ἀνάμεσα σ’ ἄλλεπάλληλους κατατρεγμένους καὶ διώξεις—δημιουργεῖ τὸ ἔργον του μ’ ἕναν ἄερα ἀξιοπρέπειας, ἀπλότητας κ’ εὐαισθησίας. Πενήντα ποιητικὰ ἔργα, βγήκαν κάτω ἀπὸ τὴν πίεσιν τῶν πιὸ σκληρῶν στιγμῶν προσωπικῆς ζωῆς καὶ ἰστορίας τοῦ τόπου. Ἡ Δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ καίει, δημόσια, τὰ ἀντίτυπα τοῦ “Ἐπιτάφιου”. Ἀκολουθοῦν ὁ πόλεμος, ἡ κατοχὴ, ἡ Ἀντίστασις. Καὶ μετὰ, τέσσερα ὀλόκληρα χρόνια—ἀπὸ τὸ ’48 ὡς τὸ τέλος τοῦ ’52—ἐξόριστος στὴ Λήμνον, τὴ Μακρόνησον, τὸν Ἄη-Στράτη. Κι ἀπ’ τὴν πρώτη μέρα τῆς τελευταίας Δικτατορίας, ἄλλα τέσσερα χρόνια, ἐξόριστος στὴ Γυάρο, τὴ Λέρο καὶ μὲ “κατ’ οἶκον ἐπιτήρησις” στὴ Σάμο. «... Μόνες/περγαμνῆς μας, τρεῖς λέξεις: Μακρόνησος, Γυάρος καὶ Λέρος. Κι ἂν ἀδέξιοι/μιά μέρα σᾶς φανοῦν οἱ στίχοι μας, θυμηθεῖτε μονάχα πῶς γραφτήκαν/κῶμα ἄπ’ τὴ μύτη τῶν φρουρῶν, καὶ μὲ τὴ λόγχη πάντα στὸ πλευρὸν μας...». Παρ’ ὅλ’ αὐτὰ, μὲς ἄπ’ τὸ ζῶφο, ὁ ποιητὴς ἀναδίνει ἀκατάπαυστα νότες εὐαισθησίας, ἀνάτασις καὶ ἀνθρωπιᾶς. Ὁ Ρίτσος ἔγραψε, παλιότερα, τρία θεατρικὰ ἔργα: “Τὰ ραβδιά τῶν τυφλῶν”, “Πέρα ἀπ’ τὸν ἴσκιον τῶν κυπαρισσιῶν” 1958 καὶ “Μιὰ γυναικὴ πλάι στὴ θάλασσα” 1959. Σίγουρα, ἡ θεατρικὴ αὐτὴ παραγωγὴ δὲν τὸν ἐκπροσοποιεῖ. Ὁ Ρίτσος δὲν εἶναι θεατρικὸς συγγραφέας. Ὁ Ρίτσος εἶναι Ποιητὴς! Καὶ σὺν ποιητῆς φτάνει καὶ στὸ θέατρο. Τὰ τελευταῖα εἰκόσι χρόνια, τὰ περισσότερα πολὺστιχα ποιημάτων του, ἔχουν μορφή θεατρικοῦ μονόλογου. Δυὸ πρόσωπα, ὁ ἥρωας—ἀφηγητὴς κ’ ἕνας ἀκροατὴς. Μιά εἰσαγωγὴ σὲ πεζὸ λόγον, κατὰ σὴ σκηρικὴ ὀδηγία, δίνει τὸ φυσικὸ, κοινωνικὸ κ’ ἱστορικὸ πλαίσιον. Ἀκολουθεῖ τὸ ποίημα—μονόλογος. Καὶ κλείνει μ’ ἕναν ἐπίλογον, πάλι σκηρικόν. Κάτι, σὺν ἀόρατῃ αὐλαία. Ἀλλὰ, καὶ τὰ θέματα τοῦ Γιάννη Ρίτσου ἀνακαλοῦν—ὀλοένα συχνότερα—μορφῆς τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας. Τὰ πιὸ πολλὰ ἀναφέρονται στοὺς Ἀτρεΐδεις: “Κῶμα ἄπ’ τὸν ἴσκιον τοῦ βουνοῦ” καὶ “Τὸ νεκρὸ σπιτί” στὰ 1962, “Ὁρέστης” 1966, “Ἀγαμέμνων” “Χρυσόθεμις”, “Ἡ ἐπιστροφή τῆς Ἰφιγένειας” καὶ “Ἐλένη” στὰ 1972. Ἄς προστεθοῦν—ἔξω ἀπ’ τὸν κύκλον τῶν Ἀτρεΐδων—ὁ “Φιλοκτήτης” 1965, κ’ ἡ τόσο θεατρικὴ “Ἰσμήνη” 1972. Ἄλλα πάλι ποιήματα—“Ἡ σονάτα τοῦ σεληνόφωτος” 1956, “Ἡ γέφυρα” καὶ “Τὸ παράθυρον” 1960—ἔχουν σύγχρονους ἥρωες. Τὸ πρᾶγμα δὲν ἀλλάζει. Στὴν οὐσία, σύγχρονον εἶναι καὶ οἱ ἥρωες τῶν “ἀρχαϊκῶν” μονόλογων. Πιὸ πέρα καὶ ἀπ’ αὐτὰ, ὁ Ρίτσος—πάντα κοντὰ στὸ θέατρο καὶ τὴν Τραγωδίαν—γράφει ποιήματα σὲ καθαρὴ μορφή Χορικοῦ. Τὰ ἔργα αὐτὰ—ὄπου, ἡ ἀτομικὴ φωνὴ ἐναλλάσσεται μὲ τὸν ὁμαδικὸν λόγον—εἶναι τὰ πιὸ βαθιὰ ριζωμένα στὴν κοινωνικὴν πραγματικότητα καὶ τὰ πᾶθη τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ. Τ’ ἀπαριθμοῦμε: “Οἱ γέροντες κ’ ἡ σιγαλιά” ἀπὸ τὶς “Μετακινήσεις”, πού γράφτηκαν ἀπ’ τὸ 1942 ὡς τὸ ’49, τὰ “Τρία χορικά” ἀπὸ τὴν “Ἀγρύπνια” 1954, “Οἱ γερρόντισσες κ’ ἡ θάλασσα” 1958, “Τὸ δέντρο τῆς φυλακῆς καὶ οἱ γυναῖκες” 1963, “Ὁ ἄφανισμὸς τῆς Μήλος” 1973 καί, τ’ ἀνέκδοτα, “Τὸ χορικὸ τῶν σφουγγαράδων”, “Τειρεσίας” καί, φυσικὰ, οἱ “Μαντατοφόρος” μας. Ἰδοὺ καὶ μερικὰς ξερὰς, ἀλλὰ χρήσιμες πληροφορίες γιὰ τὴ σκηρικὴν πραγμάτωσιν τοῦ ἔργου τοῦ ποιητῆ: Πρῶτα τὰ δύο θεατρικὰ του: “Τὰ ραβδιά τῶν τυφλῶν”, μεταφρασμένα στὰ ρουμάνικα ἀπὸ τὸν Στεφάν Ποπέσκο, ἀνεβῆσθησαν ἀπὸ τὸ Γιάννη Βεᾶκη στὸ Βουκουρεστί καὶ τὴ Βράιλα. Τὸ “Πέρα ἀπ’ τὸν ἴσκιον τῶν κυπαρισσιῶν” ἀνεβῆσθη πάλι ἀπὸ τὸ Βεᾶκη καὶ παίχθηκε ἑλληνικὰ στὴ Ρουμανία, Ἀνατολικὴ Γερμανία, τὴν Τσεχοσλοβακία καὶ τὴν Τασκένδη. Φοιτητὲς τῆς θεατρικῆς σχολῆς τοῦ παρισινοῦ προάστου Montreuil παίξανε στὰ ’69 “Τὸ δέντρο τῆς φυλακῆς καὶ οἱ γυναῖκες”. Πανεπιστημιακὸς ὀπισθος τῆς Λυὼν τὸν “Ἀποχαιρετισμὸν”. Ὁ Ἀντουάν Βιτέξ παρουσίασε, στὴ Γαλλία, Ἀγγλία κ’ Ἰταλία, τὴν “Ἡλέκτρα τὸν Σοφοκλῆ μὲ παρενθέσεις Γιάννη Ρίτσου” ὄπου ἡ σύγχρονος φωνὴ “σχολιάζε” τὴν ἀρχαία. “Ὁ ἄφανισμὸς τῆς Μήλος” στὸ “Théâtre Poème” Βρυξέλλες 1974. Σὲ παρισινὸν προάστιον, ποιητικὸν μοντάζ ἀπὸ ἔργα του, μὲ τὸν τίτλον “Οἱ γειτονιὲς τοῦ κόσμου”. “Ἡ σονάτα τοῦ σεληνόφωτος” στὴν Πολωνία, καὶ στὴν Ὀλλανδία ἀπὸ τὴν Ἐλεν Βόγκελ.

“Οί γερρόντισες κ’ ή θάλασσα” στό Βουκουρέστι. “Ο” “Επιτάφιος” στην Τσεχοσλοβακία. Η “Ασπασία Παπαθανασίου” έκανε περιοδείες εναλλάσσοντας τόν “Επιτάφιο” μέ μονόλογους “Αρχαίαις Τραγωδίας. Τέλος, τήν άνοιξη του ’74 άνεβάστηκε στό παρισινό “Οντεόν” από τό Ζάκ Λακαριέρ ή “Ρωμοσύνη” — ένα άπ’ τά λιγότερο “θεατρικά” άλλα τά πιό δημοφιλή έργα του Ρίτσου, μέ τή γνωστή μουσική του Μίκη Θεοδωράκη. “Ας γυρίσουμε, όμως, στις “Μαντατοφόρες” — μήνυμα λευτεριάς από τήν άπείσια Γυάρο. Οί πρώτες σημειώσεις για τό έργο κρατήθηκαν στό στρατόπεδο τής Γυάρου, τό Μάη του ’67. Δύο τρεις άράδες όλο κι όλο. “Υστερα, όλάκερο χρόνο, στριφογύριζαν στό μυαλό του ποιητή, στό άλλο στρατόπεδο συγκέντρωσης, τό Παρθένι τής Λέρου. Δέν τό “γραψε—μπορεί κι από φόβο μή του τό βρουν σέ καμιά έρευνα και του τό πάρουν. “Απ’ τό Νοέμβρη του ’68, στό Καρλόβασι τής Σάμου, όλότελα άσυντρόφιστος, πιότερο έξόριστος κι άποκλεισμένος άπ’ όσο ετό όποιο τόπο έξορίας, χωρίς νά του δίνουν ούτε τά γράμματα, τά περιοδικά και τά βιβλία που του στέλνανε, άρχισε σκόρπια και σπασμωδικά νά κρατάει σημειώσεις κατευθειάν σέ στίχους. Μέσα σέ πέντε μήνες όλοκληρώσε τήν πρώτη άσύνδετη γραφή του ποιήματος. Τόν “Απρίλη του ’69 έκανε τήν πρώτη συνάρθρωση κ’ έπεξεργασία του ύλικου. Τό Μάη, έκανε μία καινούρια έπεξεργασία και τό “κλείσε στό συρτάρι. Τό Δεκέμβρη άρχισε μία νέα έπεξεργασία και μία άλλη γραφή — αυτή που δημοσιεύουμε. “Ο ποιητής αισθάνεται πώς σ’ άρκετά σημεία θά μπορούσε νά συντομευτεί. Δέν τό “κανε. Θά “πρεπε ν’ αφαιρεθούν τά κυριότερα — εκείνα, ακριβώς, που γέννησαν τό ποίημα. “Ο ποιητής μάς τίμησε μέ μία έκ βαθέων έξομολόγηση. Είναι μία σκέψη καιρία, βαρυσήμαντη. Και παύει νά τόν άφορά προσωπικά. “Αφορά ό λ η τήν ποίηση κι ό λ ο υ ς τούς ποιητές του καιρού μας. « Τά πολύ καυτά γεγονότα — μάς είπε — δυσκολεύονται νά περάσουν στην ποίηση. Δυσκολεύουν τήν ποίηση. “Η τρομερά συγκεκριμένη τους άξίωση νά έκφραστούν (σάν άτομική και κοινωνική συνείδηση κ’ έπιταγή) και ή ένταξη τους, φτάνει κάποτε νά άναίρει τήν ίδια τήν ποίηση, αλλάζοντας τό άόριστο άντικειμενικό της, σέ μίαν άναγκαστικά περιπαθη μεροληπτικότητα, ήθική συμπερασματικότητα, ίστορικότητα. Δέ γίνεται άλλιώς. Μήπως όμως κι αυτό είναι ποίηση; — ό δίχασμός της κ’ ή άνασύνθεσή της; ». “Αφήστε κατά μέρος τό πρόβλημα κι άφεθείτε στις “Μαντατοφόρες”. “Αποφύγαμε κάθε τυπογραφική παρέμβαση. “Ετσι, τό βλέμμα μπορεί νά χαϊδέψει άπευθείας τήν εύαίσθητη αλλά στέρεη γραφή του Ποιητή. Μάς φέρνει μαντάτο Λευτεριάς. Χαρείτε το !

★ “Ο βιασμός τής “Αλκешτης”

“Η όρχήστρα του άρχαίου θεάτρου τής “Επιδάουρου έχει μεταβληθεί, τά τελευταία χρόνια, σέ τόπο άχαλίνωτου διασυρμού τής “Αρχαίαις Τραγωδίας από τούς νεοέλληνες σκηνοθέτες. “Από χρόνο σέ χρόνο, χωρίς νά “χει σταματημό, τό κακό χειροτέρευσε. Κυριαρχούσαν πάντοτε οι βάνανυες σκηνοθεσίες του παλιού βασανιστή τών “Αρχαίων Τραγωδιών. Τά τελευταία όμως χρόνια τής όλοκληρωτικής παρακμής του “Εθνικού, προστέθηκαν κ’ οι “ρηξικέλευθες “άναζητήσεις ενός νέου, άλλ’ εκ γεννητής κατεστημένου σκηνοθέτη. Μέ τις εύλογίες τής χουντικής διοίκησης του “Εθνικού, ό νεαρός σκηνοθέτης έπιχείρησε τελευταία βιασμό τής “Αλκешτης” μπροστά σ’ ένα έμβρόντητο Κοινό ! “Η άρχαιότερη από τις τραγωδίες του Εϋριπίδη που σώθηκαν, μεταβλήθηκε — μέ τή δικαιολογία πώς είχε παιχτεί τέταρτη, στη θεση δηλαδή σατυροδράματος — σέ έπιθεωρησιακό *καλαμπουρόδραμα* τής Λεωφόρου “Αλεξάνδρας. “Ως τις 13 του φετινού “Ιούλη, τό Σαββατόβραδο του βιασμού τής “Αλκешτης” καταμεσίς στην όρχήστρα του άρχαίου θεάτρου, όλος ό κόσμος — άπλοι θεατές και άρμόδιοι έπιστήμονες — τρέφαμε, φαίνεται, άνόητους... προκαταλήψεις : Πιστεύαμε πώς στην άρχαιότητα είχαν δημιουργηθεί τρία διαφορετικά δραματικά είδη : τραγωδία, σατυρικό δράμα και κωμωδία. Πιστεύαμε πώς τά τρία αυτά δραματικά είδη — παρ’ όλα τά σημεία έπαφής, που όφείλονταν σέ κοινές καταβολές και ποικίλες άλληλοεπιδράσεις — είχαν, μεταξύ τους, τόσο πολλές και τόσο βασικές διαφορές σέ στόχο, σέ μέθοδο, σέ τόνο, που δέν ήταν ποτέ δυνατό νά ταυτιστεί τό “να μέ τ’ άλλο. Πιστεύαμε, ακόμα, πώς τά βασικότερα από τά συστατικά που συγκροτούσαν τήν ιδιαίτερη φυσιογνωμία κάθε είδους — κυρίως όσα συνιστούσαν τις είδοποιές διαφορές τους — δέν είχαν άλλοιωθεί άπ’ τό χρόνο σέ βαθμό που νά έπιτρέ-

πονται, ακόμα και σήμερα, ειδολογικές συγχύσεις. “Όλες αυτές τις... σκουριασμένες πεποιθήσεις, τις διάλυσε ό “Αζαξ τής σκηνοθεσίας ! Μέ τήν έναρξη τής παράστασης, οι... άπλοϊκές προκαταλήψεις άρχισαν νά διαλύονται. “Όσο τό έργο προχωρούσε, άπορίες γεννιόνταν και πολλαπλασιάζονταν. Δέν άργησε νά γίνει κοινή πεποίθηση : “Όσο είχαμε ξεκινήσει νά παρακολουθήσουμε τήν “Αλκешτη”, είχαμε πένσει ύματα κάποιας άπάτης. Δέν είναι δουλειά τών “Αστερίσκων νά καταγράψουν τά συγκεκριμένα άνεπιτρεπτα άίσχη τής παράστασης. Ούτε νά έντοπίσουν, σέ ποιά σημεία οι προθέσεις του σκηνοθέτη μορφοποιήθηκαν σέ δρώμενα έπι σκηνής που, όχι μόνο δέν είχαν στοιχειώδη άποτελεσματικότητα και συνέπεια, άλλ’ άποκάλυπταν έντελώς μειωμένη άίσθηση του γελίου και του περιττού. Ούτε νά γκρινιάζουμε για τήν άπαράδεκτη διάσπαση και σύγκρουση στοιχείων μέσα στην ίδια σκηνή ! Αυτά, περιμέναμε πώς θά “χαν τήν όξυδέρκεια νά έπισημάνουν και τήν έντιμότητα νά στηλιτέψουν οι θεατρικοί μας κριτικοί. “Ιδιαίτερα, όσοι άναγνωρίζουν τό ταλέντο του σκηνοθέτη κ’ ένδιαφέρονται για τήν καρποφορία του. “Εδώ, στιγματίζεται τό άνεπιτρεπτο άίσχος, που συντελέστηκε στην όρχήστρα του άρχαίου θεάτρου από τόν έπίσημο κριτικό θιασο, για νά προληφτεί ή επανάληψη παρόμοιων δημόσιων “βιασμών”. Φυσικά, δέν πρόκειται για καμιά άτομική διαστραφή του νεαρού σκηνοθέτη. Τό κρούσμα του άνήκει στό κραυγαλό κίνημα του “έκσυγχρονισμού τών κλασικών έργων” ή πιό συμβατικά στη “μεταφορά τους εις τά κάθ’ ήμās”. Δέ θά “χε κανέναν, καμιά άντίρρηση και για τόν πιό τολημρό πειραματισμό και τήν πιό προσωπική έρμηνεία. Μ’ έναν άπαράβατο όρο : “Η “μεταφορά” κι ό “έκσυγχρονισμός” νά μή γίνεται έ ρ ή μ η ν τών ίδιων τών έργων. Νά μήν άγνοείται, δηλαδή, ή δυναμική λειτουργικότητα του δραματικού λόγου, έτσι που τό κείμενο νά χρησιμοποείται σάν ένα άδρό σενάριο. Σά νά περιέχει μόνον ίχνη κάποιας πλοκής, χωρίς νά καθορίζει τά περιγράμματα τών προσώπων, τό ήθος του διάλογου, τήν άτμόσφαιρα μίας σκηνής. Τό πιό ύπουλο κ’ έπικίνδυνο, σέ τέτοιες περιπτώσεις, είναι ή παραπλήρωση του κοινού μέ τήν επινόηση άντικειμενικών, δήθεν, έρεισμάτων. Οί εκπρόσωποι τής νέας σχολής κακοποίησης του “Αρχαίου Δράματος συμβαίνει νά “χουν, ή νά διεκδικούν, τίτλους “λογοσύνης”. “Ετσι, κατορθώνουν νά πείθουν εύκολα, πώς άντλούν έπιχειρήματα για τις πρωτοφανείς άυθαιρεσίες τους, μέσα από τά ίδια τά κείμενα ! Οί... έπιστημονικές αυτές διεισδύσεις, διατυμπανίζονται πανηγυρικά από τόν κυριακό βήμα ιδιαίτερα Τύπο. Στην “Ελλάδα τών ήμερών μας, όταν δηλώσεις *μοντέρνος*, βρίσκεις όχι μόνο ένα δημοσιογραφικό βήμα αλλά κι άναγνώστες έθελοντικά δεκτικούς, συνειδητά άμβλυμένους. “Ετσι και στην “Αλκешτη”. “Ο *ένήμερος* σκηνοθέτης, μέ βάση κάποια ύπόθεση πώς τό σατυρικό δράμα μπορεί νά “χε κάποτε δύο χορούς — ός ύψεται ό καθηγητής Ν. Χουρμουζιάδης μέ τήν έξοχη μελέτη του ! — μοντήρισε και για τήν “Αλκешτη”... δύο χορούς ! Μέ τή μικρή διαφορά πώς ή “Αλκешτη” δέ μπορεί νά τους έχει γιατί, άπλούστατα, δέν είναι σατυρικό δράμα ! Για νά κατοχυρωθεί και “θεωρητικά” τό εύρημα, άνακαλύπτονται στά χορικά τό έργο, άλλου “είδύλλιακά” κι άλλου “άστικά” στοιχεία. “Η σκηνική πραγμάτωση του εύρήματος είναι άπλη : Τό “να ήμιχόριο εισβάλλει στην όρχήστρα μέ ζουρνάδες, τσαρούχια, και βλάχικη προφορά ! Τό άλλο παρασταίνει, ύποτιθεται τό άστικό κατεστημένο — κάτι άνάμεσα σέ θηλυπρεπείς και λιμοκοντόρους ! Τά δύο τμήματα μάλιστα, σέ στιγμές τελείως άκατάλληλες, διαπληκτίζονται. Κάτω από παρόμοιες τραγελαφικές καταστάσεις, τό κείμενο του Εϋριπίδη πάει περίπατο ! “Η διάσταση λόγου και έργου είναι πλήρης ! “Ο νεαρός έρμηνευτής άποδίνει άπροκάλυπτα στον Ποιητή τό βάρος μίας πρωτοφανούς άποτυχίας : “Ο άφελής Εϋριπίδης, άλλο πίστευε πώς έγραφε και — χωρίς νά τό καταλάβει — άλλο έγραφε ! Ταυτόχρονα άποδίνει στό κλασικό θέατρο τήν άνύπαρκτη διάσπαση στη σύνθετη λειτουργία του ποιητή-έρμηνευτή : “Ο Εϋριπίδης τής πρώτης φάσης, δέν έχει πολλή σχέση μέ τόν Εϋριπίδη τής δεύτερης. “Ο δικός μας έρμηνευτής άναλαμβάνει ν’ άποκαταστήσει, μέ τόν τρόπο του, τήν άλήθεια ! “Αντι, όμως, νά μάς όδηγήσει στην εποχή που γέννησε τά Δράματα, μάς έφερε — έκλεκτικές συγγένειες — σ’ εκείνη που άρχισε νά τά παρερμηνεύει άσύδοτα ! Δηλαδή, έκάτο περίπου χρόνια άργότερα. Τότε που — όπως παραπονιόταν ό φιλόσοφος — “οί ύποκριτές είχαν μεγαλύτερη δύναμη από τούς ποιητές” ! “Όταν, μ’ άλλα λόγια, άρχισαν από ναρκισσισμό

νά κόβουν ή νά προσθέτουν σκηνές, νά έπινοοῦν άνύπαρκτες παντομίμες, ν' άλλοιώνουν ρόλους! Τότε, όμως, τό Δράμα άρχισε νά ταλαντεύεται έπικίνδυνα πάνω στους ψηλούς κοθόρνους. Καί, νά πνίγεται πίσω άπό τούς μορφασμούς γκροτέσκων προσωπειών. Ήταν πιά όλοφάνερα τά συμπτώματα τής παρακμής... Έμείς δέ χρειαζόταν νά φτάσουμε έκεί. Γιατί, έκεί μιάς "έφτασε" ό νέος σκηνοθέτης. Ύπληρχαν πολλοί άκόμα δρόμοι νά δοκιμάσουμε. Άλλιώς, ής άφήσουμε τούς Τραγικούς στά ράφια τών βιβλιοθηκών, λεία τών φιλόλογων και τών άναγνωστών. Τό βρίσκουμε προτιμότερο. Παρά νά... έπανακάμψει πάλι ό νεαρός σκηνοθέτης — όταν νομίσει πώς θά 'χουν ξεχαστεί οί πρόσφατες συνεργασίες του μέ τό χουντικό Έθνικό — γιά νά έπιχειρήσει νά μιάς πείσει πώς ή "Όρέστεια" είναι ένα θαυμάσιο μιούζικαλ! Άς έλπίζουμε πώς άνήκει όριστικά στό μαῦρο παρελθόν ή σκηνοθετική αὐτή αντίληψη τού νεαροῦ σκηνοθέτη, μαζί μέ τήν κομπλεξική άμάθεια και τήν άχαλίνωτη άθαιρεία τής χουντικής διοίκησης τού Έθνικοῦ Θεάτρου, πού ένθάρρυνε, υίοθετούσε και εκάλυπτε παρόμοιους βιασμούς. Άμην!

★ Μετάφραση Γ. Ν. Πολίτη... άπερρίφθη!

"Όχι — πρός Θεοῦ! — άπό κανέναν άλλο. Άπό τούς θρασεΐς και άγράμματους ύπηρέτες τής χούντας! Άσφαλώς, τά άίσχη τής Δικτατορίας είναι κεφαλαίωδη. Καί άπειρα. Τό έφτάχρονο καρκίνωμα — πού μέ τή βία καταρράκωνε τή χώρα και τούς πολίτες — δέν έπραξε τίποτα καλό. Σέ κανένα τομέα. Καί σέ καμιά περίπτωση. Παρένθεση: Μιά μόνο ύπερρέσια πρόσφερε στόν τόπο: τήν κατάλυση τής βασιλείας. Είναι ιστορικό χρέος ν' άναγνωρίζεται. Καί έθνικό συμφέρον. Γιατί, θά πρέπει νά κατανήσουμε χειρότεροι και άπ' τή Δικτατορία, γιά νά τήν ξαναφέρουμε. Κλείνει ή πολιτική παρένθεση. Τό "Θ" είναι πνευματικό έντυπο. Ή ματιά του μένει καθαρή. Άποφεύγει γενικότητες. Άπεχθάνεται δογματισμούς. Προτιμάει συγκεκριμένα περιστατικά και στοιχεία. Ή άμεση και ξεκάθαρη άπόδειξη τους, θεμελιώνει άσφαλα γενικότερα συμπεράσματα. Κ' ή κρίση τών άλλων, γιά κείνον πού τά καταγγέλλει είναι έξίσου άμεση και ξεκάθαρη. Στο προκειμένο, λοιπόν: Ό περιβόητος Ο.Κ.Θ.Ε. — τό κατασκευάσμα τής Δικτατορίας πού, μ' έπικεφαλή έναν άπόστρατο ταξίαρχο, μετέβαλε τά Κρατικά Θεάτρα τής χώρας σέ... ύπ' αυτών Μονάδες! — ζητούσε, κατά καιρούς, μεταφράσεις έργων. Ήταν στόχη τή μάτια τών άφελών! "Όταν είχαν ήδη διαλέξει τίς μεταφράσεις τών "άνθρώπων" τους, ζητούσαν, πρός... άπόρριψιν, μεταφράσεις τών άλλων! Ό Γιώργος Ν. Πολίτης διέπραξε τό άσυγχώρητο σφάλμα νά στείλει μιά δική του. Πρόφτασε και πέθανε προτού πικραθεί. Ή άνταμοιβή γιά τήν τιμή πού 'κανε στό έξαθλιωμένο πιά "Έθνικό", στάθηκε ίταμή. Στάλθηκε στη χήρα του, τρείς μήνες μετά τό θάνατό του: Τό Διοικητικό Συμβούλιο τού Ο.Κ.Θ.Ε. έπεκύρωσε τή γνωμάτευση τής Καλλιτεχνικής του Έπιτροπής πού... άπεφάνθη τελικά πώς ή μετάφραση τής "Έντας Γκάμπλερ" άπό τό Γ. Ν. Πολίτη — δέν εκρίθη κατάλληλος νά αναβιβασθί άπό τών Σκηνών τών Μονάδων αυτού"! Κι άπαίτουσε τήν "έντός μηνός παραλαβήν τών αντίτυπων τού έργου πού, άλλως, λόγω έλλείψεως χώρου, θά καταστραφοῦν"! Τό ίταμό έγγραφο ύπογράφει ό στρατιωτικός Διοικητής τού Ο.Κ.Θ.Ε. Βασίλειος Παξινός. Άλλ' αυτός, τί μπορούσε νά καταλάβει άπό μετάφραση Γ. Ν. Πολίτη! Τήν άπόφαση έχουν πάρει δύο έπιτροπές "πνευματικών ανθρώπων" και "καλλιτεχνών". Τούς παραδίνουμε στην κοινή άποδοκιμασία: Τάκης Μουζενίδης, Κατερίνα Άνδρεάδη (δίδ), Δημήτρης Ίωαννόπουλος, Στάθης Σπλιωτόπουλος, Βύρων Κολάσης, Θ. Καραυτάκης, Μαρία Χόρς, Μίνως Κοκκολάκης, Φαίδων Μπουμπουλίδης, Νίκος Σημηριώτης, Πέτρος Πικιώνης, Όθων Φαμπρικέζης και Ί. Άνδριτσιγιάννης. Ό ★ άφιερώνει πολλές σελίδες τού τεύχους στό Γιώργο Ν. Πολίτη — τόν παραδειγματικά σεμνό και υπεύθυνο πνευματικό άνθρωπο — πού, περισσότερο άπό κάθε τί άλλο, χάρισε στη δημοτική μας γλώσσα ύποδειγματικές μεταφράσεις ξένων θεατρικών έργων. Είναι άξιος πρόγονός μας. Τού δίνουμε τή θέση πού τού άνήκει. Τόν γνωρίζουμε στους νεότερους. Κ' ή προσβολή πού τού 'κανε ή χούντα τού "Έθνικοῦ", είναι τιμή στό έργο και στη μνήμη του.

★ "Ένα γνήσια έλληνικό έργο"

Τό "Θέατρο" γιορτάζει τήν Άπελευθέρωση μέ τή γερή ποιητική φωνή τού Γιάννη Ρίτσου. Δίνει, όμως, τήν ευκαιρία ν' άκουστεί — στό ίδιο πανηγυρικό τεύχος — κ' ή φωνή ένός νέου θεατρικού συγγραφέα. Ή δημιουργία νεοελληνικής θεατρικής παραγωγής, μέ έργα πού νά βγαίνουν άπό τό δικό μας χώρο και τά δικά μας προβλήματα, στάθηκε ό πιό βασικός σκοπός και στόχος στην πρώτη περίοδο τής ζωής τού "Θ". Έίχε καταντήσει... μονομανία τών Άστερίσκων. Δέν πέραγε τεύχος χωρίς νά επαναλάβουμε: "Θέατρο σημαίνει θεατρικό έργο. Κ' Έλληνικό Θεάτρο σημαίνει έλληνικό θεατρικό έργο. Θεατρική ζωή χωρίς ντόπια θεατρική παραγωγή δέν ύπάρχει". Ή άσίγαστη έπιμονή και τό πείσμα στόν άγώνα, άπόδωσε! Οί θεωρίες, πού σκόπιμα συντηρούσαν οί έμπορευόμενοι τό θεάτρο, πώς τό Κοινό δέν καλοδέχεται τό νεοελληνικό έργο — γιά νά σερβίρουν, βεβαίως, εγγχώριες φαρσοκωμωδίες και άθλια ύποκατάστατα τού διεθνούς βουλεβάρτου — ξεσκεπάστηκαν, πολεμήθηκαν και κατάρρευσαν. Έμπορικά και κρατικά θεάτρα ύπόκυψαν στην πίεση μιάς ένημερωμένης Κοινής Γνώμης πού δημιουργήσαμε. Τό "Θ" — άκάλυψε και πρόβαλε μιά σειρά άπαρυσίαστων νεοελληνικών έργων. Άργά ή γρήγορα, όλα είδαν τά φώτα τής σκηνής! Μιά ομάδα άξιων νέων συγγραφέων βοηθήθηκε και άναδείχτηκε. Κι άπό τότε, προσφέρει στό θεάτρο μας τόν παλμό τής! Τελευταίος, σέ σειρά εμφάνισης, πού 'φτασε κιόλας τούς πρώτους σέ άπόδοση, ό Μάριος Ποντίκας. Είναι μόνο 32 χρονών, γεννημένος τό '42 στη Μυτιλήνη. Έχει τρία χρόνια καλλιτεχνικής ζωής, όλα κι όλα. Κ' έχει άδουσει ήδη τρία έργα! "Όλα ρωμείκα. Αύθεντικά. "Όλα άπ' τήν ίδια ρίζα. Καί μέ τούς ίδιους ζόφους τών καιρών πού περάσαμε. Παρθενικό του, ένα μονόπραχτο: "Ή πανοραμική θέα μιάς νυχτερινής εργασίας". Άνεβάστηκε στη "Στοά" τό '71 - '72. Άμέσως, ένα δίπραχτο: "Ό λάκκος και ή φάβα". Άνεβάστηκε και αυτό στη "Στοά", τήν άμέσως έπόμενη χρονιά '72 - '73. Ένα τρίπραχτο τώρα, τό "Τρομπόνι", βγαλμένο, κι αυτό, άπό τόν τρόμο και τήν άθλιότητα τής Δικτατορίας. Έχει τή μικρή προϊστορία του: Άρχικά, είχε περιπέτειες — παραπέμπουμε στό "Ντοκουμέντα" τού τεύχους — μέ τή Λογοκρισία, όπου ύποβλήθηκε μέ παραλλαγές — μίπως και περάσει. Είναι τιμή γιά τό "Θεατρικό Έργαστήρι" τής "Τέχνης" Θεσσαλονίκης, πού άποτόλμησε νά 'ανεβάσει τόν "Οχτώβριο τού '73, στό θεάτρο "Άμαλία". Ό νεανικός θίασος κυνηγήθηκε μέ διάφορους τρόπους άπ' τή Χούντα, σταμάτησε μέ τά γεγονότα τού Πολυτεχνείου, κ' ύστερα άπό πολλά άλλα προσκόμματα, άναγκάστηκε νά τό κατεβάσει πριν τής ώρας του! Είπαμε: Τά έργα τού Μάριου Ποντίκα είναι ρωμείκα. Ήθογραφικά, στη βάση τους. Άλλ' όχι... ξεπερασμένα! Στη γνώριμή μας ζωή — πού τούς έξασφαλίζει έλληνικότητα — κινεί ανθρώπους, πού τούς φορτίζει μέ καντά προβλήματα και σύγχρονες άνησυχίες. Έχει πολλά προσόντα. Ό λόγος του: άμεσος, καιρίος, κοφτός - θεατρικός. Τά πρσσωπά του: γνώριμα, δικά μας, κοντινά μας. Ό χώρος του: αυθεντικά έλληνικός. Τά προβλήματα του: δικά μας, ρωμείκα, όχι ξενόφερτα - κοπιαρισμένα. Σωστά θεατρικός. Δέν άοριστολογεί, δέ φιλολογεί, δίνει συγκεκριμένες καταστάσεις. Έχει νά πεί πράγματα. Ή ματιά του είναι κριτική. Δουλεύει μέ τή σάτιρα. Καθόλου άστειάκιας. Ούτε καλαμπουριτζής. Άντίθετα! Μιά σάτιρα, πού, άπό τά πράγματα, πικρίζει και πονάει. Μικρή παρατήρηση: Τό πόσο βλέπει θεατρικά, άποδεικνύεται και μόνο άπό τή σκηνική του όδηγία, γιά τό πώς πρέπει νά παιχτούν οί δυο βασανιστές τής δεύτερης πράξης! Δέν άνακαλύψαμε, φυσικά, κανένα Σαίξπηρ! Άπλώς, έναν καλό Έλληνα συγγραφέα, πού 'χει όλα τά στοιχεία νά γίνει καλύτερος. Ύπάρχουν σαράντα θεάτρα στην Άθήνα. Είναι ντροπή και γιά τά σαράντα πού, ένα άπ' όλα τους, δέν παίζει τό "Τρομπόνι"! Τό "Θ" τό τιμεί και τό δημοσιεύει. Και κάτι άλλο: Τό "Θ" δέν έπαυε ποτέ νά παρακολουθεί τό έργο τών νέων. Ή έμπιστοσύνη τους, μιάς κατακλύζει μέ δεκάδες έργων. Διαβάζουμε πάντα και — τό λέμε μέ ιδιαίτερη χαρά — έξουμέ ξεχωρίζουμε μερικά. Δέ ό' άργήσουμε νά τά παρουσιάσουμε. Ή συνέχεια τής νεας γενιάς ύπάρχει. Γρήγορα θά σές τήν γνωρίσουμε.

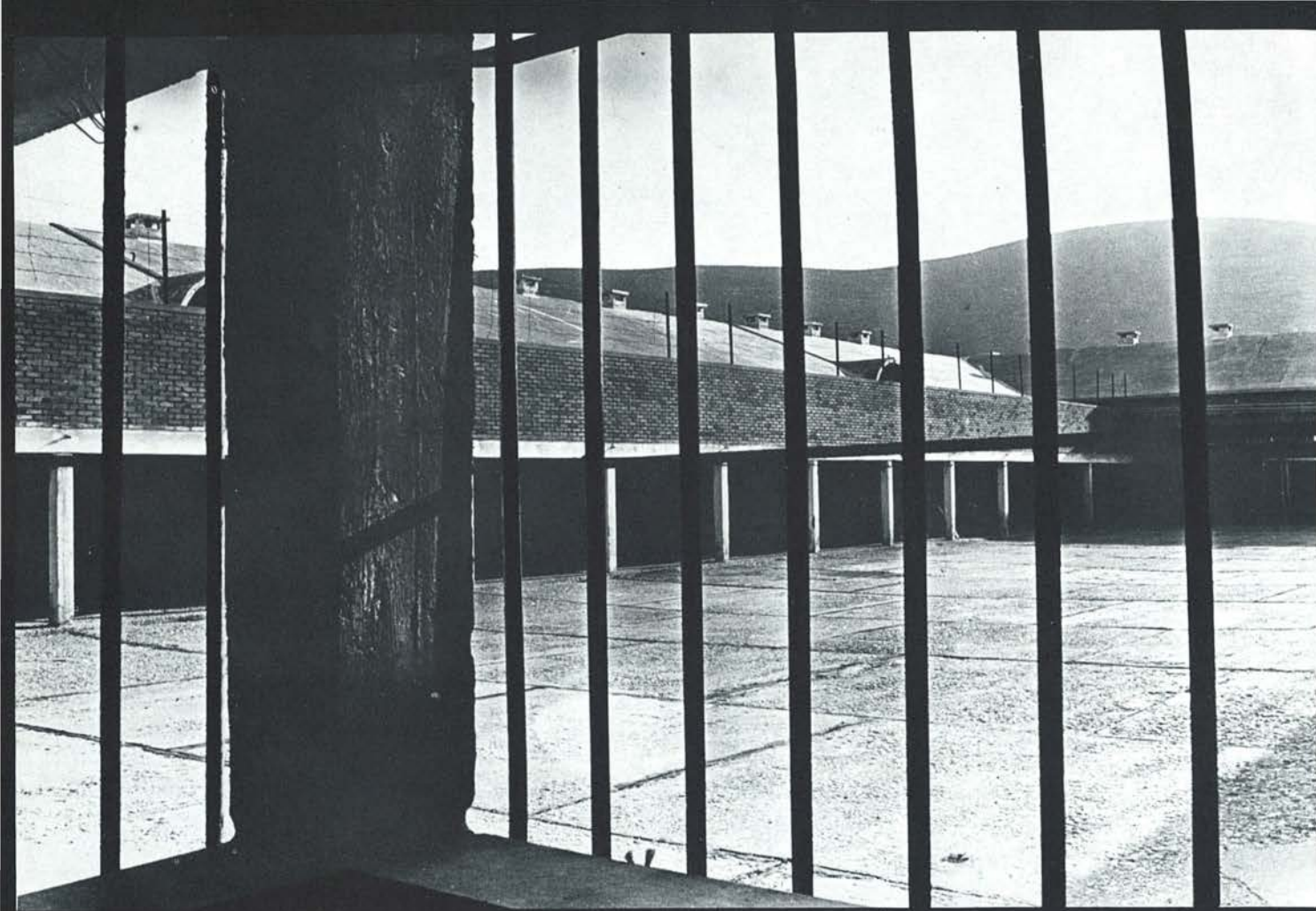


ΓΥΔΡΟΣ

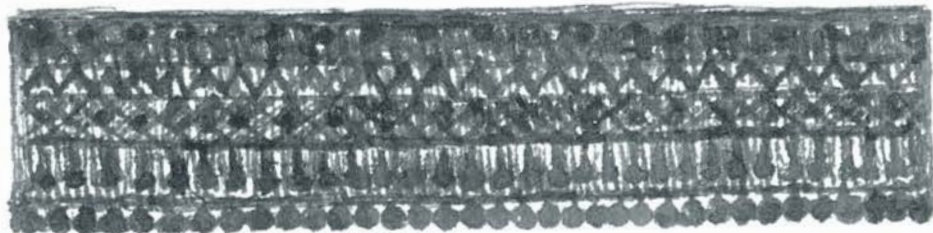








ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΕΣ



ΕΥΔΡΟΣ, ΚΑΡΛΟΒΑΣΗ
Μάης 1967 - Δεκέμβρης 1969



στ' γυν. : σάν τον νύχλιο βραχιά πς σέ λινάσει απ' τό δρώμα κι όλοι πς προβαίνεις
νάν' όνε δός νά χώνεται δό πάλωμα σέρνωλας τίςως κι μιάν έρα μισσημένη
δπό 'ισμους γλυκεράς @ φίδια κι 'ιδρωμένα προσόψια.

ζ' γυν. : Κιαι τότες ό μεγάλος φόβος φαίνεται πό ξάστερα βεγγιάσολας μέσ δό σιολάδι,

έ' γυν. : φαίνεται πό πολύ ό μισοϊδωμένος φόβος,

Δ' γυν. : φαίνεται πό μεγάλος,

ολες : ό φόβος ό άρνημένος πς πότες δέ μās άρμέλει.

στ' γυν. : Τό παιδικό τό σέρσιμό κι δά πνευρά μας @ δός ώμος μας.

έ' γυν. : δό κέλετό μας, δήν κομπιά μας, δός παλέςες μας.

Δ' γυν. : τό κορμί βερζιάζε σάμπως νάν' κι χείψανε νεύρα @ κόμμαλα.

γ' γυν. : Άτηχή, δομή κι φόβος ή γούλα έρέχει άπό τό χείψο μας

ώς κός δά σαγόνια, δό χαιμό, δά κήθσια μας

σάν τό 'ίδιο μας τό σάγιο απ' 'άνοιχό, τό σιρα βωμένο δόμα μέσ δό κακούπι.

ολες : Κιαι πιά πώς νά μασίσεις μιά μπυλιά ψωμί; πώς νά μψίσεις;

Νερόζιασε έξο τό κορμί, δίχως νεύρα @ κόμμαλα.

Άτηχό, σ'χαμένο νερό μονάχα.

ζ' γυν. : Μές δό πηχό νερό ένας κόμπος κόμμαλο, πέτρα @ σίδερο.

Δ' γυν. : Είναι ό καμρός των σιολωμένων μας.

β' γυν. : Είναι ή θύμηση - ή θύμηση, κι ή μωλιμιά περφόνοια μας.

γ' γυν. : Είναι ή σπασμά μας πιά ήν' 'ίδια ήν' έρριά μας.

Δ' γυν. : Είναι τό κότσι απ' τό μεγάλο γόνα των προγόνω μας.

έ' γυν. : Είναι ή όλπίδα - τό σφυγμένο χέρι ής όλπίδας -

δύ φάλα ής κρατάει φάστρι τό δίμο μας,

, άύριο-μεθαύριο μέσ τό φως ής μέρας νάν' τό ξαγρυώσι.

ολες : Μές δό πηχό νερό ένας κόμπος κόμμαλο, πέτρα @ σίδερο.

στ' γυν. : Μήν' είναι, δέω, ή κομονή μας -

γ' γυν. : Είναι τό σιδερένιο τό κερπί απ' ήν' παλαίσια κι έκδοιοιρώνη.

β' γυν. : Είναι τό ποικαζέμο χέρι απ' τό σπαθί κι ΝΤα κρυμάνη.

ολες : Κόμμαλο, πέτρα, σίδερο - ένας κόμπος.

στ' γυν. : Τό κόμμαλο δέ γεννάει, ή πέτρα δέ γεννάει, δέ γεννάει τό σίδερο.

οι εξη : Γεννάει, γεννάει.

Ζ' ΓΥΝ. : Γεννάει παιδιά κομμάδινα, πέτρινα παιδιά, παιδιά σιδερένια .

ΟΙ ΠΕΝΤΕ : Σκουμάδινα, πέτρινα, σιδερένια .

Ζ' ΓΥΝ. : 'Ο αγέρως γύρω ως δένειαι σάρια .

ΟΙ ΠΕΝΤΕ : Ούρανος @ πέτρα .

ΟΛΕΣ : Γενιά των Ελλήνων -
κόμμαδο, πέτρα, σίδηρο, έρανος .

ΕΤ' ΓΥΝ. : 'Αχ, μαῦρος ἀχιμός ο θάνατος μέσ κιά ρηχά @ κιά βαθιά μαυρολογάει .
κανένανε δέν ξασκοχάει τίμο ή άδιον· αλός ως παίρνει
λό γόιμαωμό για ως άνέφλαιγες, όντες αὐτοί έχον άσίψη .

Ε' ΓΥΝ. : Θάνατος είναι, θάνατος ή λεζουλια άρρωστιά μας -
άγοναλιςτος θάνατος - μονάχες των διαδέξαμε ή έρθεές άκόμα πορπαλάμε .

(Άκούγονται μακρινές φωνές : Κόμμαδο, πέτρα, σίδηρο - ένας κόμπος) .

Δ' ΓΥΝ. : Είναι ή δύμηση - ή δύμηση .

Ζ' ΓΥΝ. : Είναι λό μίσος .

ΟΙ ΕΞΗ : Στο μίσος ; Σί' πες ; Μην λό ξαναπείς . Γώπαινε . Γώπα .

Ζ' ΓΥΝ. : Είναι λό μίσος .

ΟΙ ΕΞΗ : Γώπαινε . Γώπα . Σί' φείλας @ δαῦλο δίκως χέρι @ κλόμα ;
Πιόλερο άνήμπορες μας δάαυει 1' άνήμπορο μίσος,
πιόλερο δυνατός δάαυει αὐθεντές πς μισάμε . Άνήμπορο μίσος -
λά μαυριά νύχια ως, λά μαυριά δόντια ως λάχα για μας, έτσι για κείνους .
μέσα μας άημεριάσει, έξω δέ βγαίνα - έμας ροκαρίζει .

(Οί μακρινές φωνές : Κόμμαδο, πέτρα, σίδηρο) .

Γ' ΓΥΝ. : Μην ξαναπείς 1' όνομά ως, βυλιώνω 1' αυλιά . δέ θέλω να ή 1' άκίσω
(Οί μακρινές φωνές : Κόμμαδο, πέτρα, σίδηρο - κόμμαδο, πέτρα, σίδηρο -)

Β' ΓΥΝ. : 'Ασε να ξεκαλώμε, ν' άπαγγιάσει με, κισά - σραβά να βολευόμε μέσ κιν πικρῶ,

Δ' ΓΥΝ. : να βολευόμε κλό πς ο κόσμος νόημα δέν έχει,
(Οί φωνές : Κόμμαδο, κόμμαδο -)

ΟΙ ΕΞΗ : δέν έχει, δέν είχε, δέ δάχα - δέν λό ξέρουμε λάχα ;
(Οί φωνές : Κόμμαδο, πέτρα -)

Ε' ΓΥΝ. : να βολευόμε μέσ κλό θάνατό μας, πριν άπ' λό θάνατό μας -
(Οί φωνές : Κόμμαδο, κόμμαδο -)

ΕΤ' ΓΥΝ. : να βολευόμε οι άβόλευτες, μέσα σε κέλο των άβόλευτο κόσμο - ως, αδερφάδες .

ἴδτε τὸ λιπολεῖς νὰ μπεῖ ἀπὸ τὴν ἰρύπτες τὴν κορμὴν μας
νὰ ξαποστάσωμε μὴν ὥρα εἰ ἄδεις μέσα εἰ ἄδειο - ἢ ἄλλο ἢ φεδῶνε;

(Μακρινές φωνές: Κόμμαλο, πέτρα, σίδηρο - κόμμαλο, πέτρα -)

Δ' ΓΥΝ. : ἴδτε, ἄδειο ἀνάλαφρο, ἀπανάλαφρο - ἀλαφρώσαμε, ἀδειάσαμε.

Ε' ΓΥΝ. : ἴδτε τὸ πῶ βαρὺ πρᾶμα τὴν κορμὴν εἶναι ἢ ἄδειο - ἀδειάσαμε, παραβαρύναμε.
(Οἱ φωνές: Κόμμαλο, πέτρα, σίδηρο).

ΟΛΕΣ : πέτρα μεγάλη εἶναι ἢ ἄδειο - φράζει τὸν ἀνακλειναγμὸ - δὲ βγαίνει.
μένει, πέτρωνται ἀσκήτως. ἄπ' ὅξω μᾶς πετροβολαῖ ἢ ἔξθρηλα
κι ἀπὸ τὰ μέσα ὁ καινός - πέτρα ἢ πέτρα - χιλιήματα εἶναι πέτρα.
μόνο μανιλά: ἢ πέτρα πᾶς χιλιᾶται εἶναι πέτρα, κι ὁ ξερὸς ἢ τὸ κρότος.

(Οἱ μακρινές φωνές: Κόμμαλο, πέτρα, σίδηρο - σίδηρο, πέτρα).

ΣΤ' ΓΥΝ. : ἴδτε ἄδειο νὰ σπᾶται μέσα ἀπὸ τὴν πέτρα, σπῆγει ἢ ἄδειο - ἀλαφρώνετε.

ΟΛΕΣ : ἴδτε, νὰ βῶνε νὰ ξεκαθαρίσει ἢ αὐτὴν μας ἀπὸ τὸν κρότο ἢ τὸ πέτρας,
νὰ ἀκώσωμε μὴν νύχτα πάλι, μέ τὴν ἀνοιχτὴν πάλι, ἕνα φύλλο
νὰ κερταλιάσει μ' ἄλλο φύλλο. κι ἄχ, νὰ ἀκώσωμε τὸ πῶ μικρὸ ἀκρωτιάκι
πᾶς ἴσκιεσε ἀπὸ ἢ ἄδερφια τὴν μοναχὸν ἰσαλαβιάσει ἀπὸ τὴν χαρὰ τὴν πόλαμι
βρεχόμενο ὡς τὸ γόνατο, κι ὅλα ἢ ἰσάμια νὰ ἀνιχνῶν τὸ χοροπήδημά τὴν
κι ὅλα ἢ γυαλιὰ μέσα εἰς τὸ μπεφέ νὰ ἀνιχνῶν τὸν ἄνθρωπον -

ΣΤ' ΓΥΝ. : ἴδτε ἄχ, ἄδειο μὴ βουὰ νὰ ξαγρυπνήσωμε ἢ νύχτα, εἰς μεγάλο θέρο,
ὅχι ἀπὸ τὴν ἔγνοια κι ὅχι ἀπὸ τὴν ἀγνώστου μὰ ἀπὸ τὴν ἀναγᾶλδία
1 ἢ ἀκροπερίχουλο ἔβρανε. κι ἄχ, μετ' ἀπὸ τὸ σπᾶζνο μας μὴ βουὰ πάλι
νὰ λιναζοῖ ἢ κραυγὴ: // ἢ ὁμορφὴν, θέ με, πῆναι ἢ πλάση //.

Δ' ΓΥΝ. : ἴδτε, εἰς, ναί, κι ἢ κοσμοβόλια εἰς τὸ κορμὴν μας ἀπὸ τὰ θερισμένα δάχτυλα
ξεδῆ μέσα εἰς ἄγιάσι ἢ τὸ νύχτος ἀπὸ τὸ ἀποπύρι ἢ τὸ ἡμέρας,

Β' ΓΥΝ. : κι ἢ κοσμοβόλια ἀπὸ τὴν ἰνδρόσηπτες κι ἀπὸ ἢ ἀραποσίλια

Γ' ΓΥΝ. : κι ἀπὸ τὴν πολισμένους νομαλίες, τὴν πεπονίες, τὴν φασολάμα -

Δ' ΓΥΝ. : νὰ ἀκώσωμε τὸν κορμὴν τὴν ἰσάμια πάλι εἰς τὴν ἡμέρας ^{νὰ ἀκώσωμε τὸν ἄνθρωπον}
ἀκρωτιά, ἀκρωτιά εἰς μὴν γαλιᾶσι ἀνθρώμα -

Ε' ΓΥΝ. : ἴδτε νὰ ἀκωχῶν τὸ ἰσπανόσωμα τὰ χόλες θυμωμένα
μέ τὴν ἔρα τὴν φεγγαρί, μέ τὴν σιὰ ἢ τὸ νύχτος τὴν ἡμέρας -

ΣΤ' ΓΥΝ. : ἴδτε πᾶς ἢ εἰς τὴν, τὸ καλάθι, ὁ μύλος τὴν καφέ εἰς τὸ μαχαίρι
νοῦσαν πρᾶματα ἀγαθὰ κι ὑπόσιεσε κι ἕνα καλότραγῶν -

μέσά σ'αυτά μέλα μάλλινα σκεπιά φέρε γωνίες ἡτῶ μνημοσύνης.

Ε' ΓΥΝ. : ὄρνια ξερὰ θάναι πιασμένα σὴν καλὴν πρὸς ἡ σφίσεσσι οἱ ἀνέμοι·
πελαγίδες δ'αὖ πόλιν σὴν πιασθῆναι φέρε ἰσάμι.

Β' ΓΥΝ. : ὅθ' ἀγρίεσαν τὰ κύνεα, δάφαρον ἔσ' κωλύεσσι φέρε ἰσάμι,
δάφαρον ἰσάμι παλαιὸν παλαιὸν σὸ πανέρι, δάφαρον φέρε ἰσάμι.

ΟΛΕΣ : ἄπιασμένα οἱ ἐπιπλοῦσσι φέρε ἰσάμι καὶ πανταχὴ γερμένα,
φέρε ἰσάμι σκεπιά κωλύεσσι μέσ' αὖ σὴν σκόνη.

Α' ΓΥΝ. : ἡ ἰσάμι σὸ κεντρίον ἡτῶ ἀπλοῦσσι δάφαρον ξασπρίσσι -

Γ' ΓΥΝ. : εἶπεν πράσινη - δὲ εἶπεν; - μέ γερμένα πορτοκαλίνα κρόσια -

Δ' ΓΥΝ. : φέρε ἰσάμι πράσινα, φέρε πάντ' ἰσάμι πλοῦσσι μέσ' ἀπλοῦσσι, ἡ βανίλια -

Γ' ΓΥΝ. : ἔσ' ἀπλοῦσσι ἡτῶ πλοῦσσι ἡτῶ πλοῦσσι φέρε ἰσάμι ἡ βανίλια σὸ πλοῦσσι,
θόλωσσι ἰσάμι σὸ πλοῦσσι φέρε ἰσάμι ἀπ' ἰσάμι ἡτῶ.

Α' ΓΥΝ. : ἕνα ἄσπρο σκεπιά κωλύεσσι σὸ ἰσάμι κωλύεσσι μ' ἕνα κεντρίον
φέρε ἰσάμι φέρε ἰσάμι κωλύεσσι σὸ ἰσάμι κωλύεσσι φέρε ἰσάμι ἀπλοῦσσι.

Γ' ΓΥΝ. : τὰ δάφαρον ἡτῶ ἀπλοῦσσι - γὰρ ἀπλοῦσσι - μέσ' ἀπλοῦσσι μέσ' ἀπλοῦσσι ἡτῶ
σὸ ἰσάμι ἡτῶ

μ' ἀνάλαφρον, κεντρίον, σκεπιά φανίλια μέσ' ἀπλοῦσσι -

Α' ΓΥΝ. : ὄχι καλὴ - κωλύεσσι εἶπεν ἀπ' ἡ βάρκα ἡ κεντρίον - θανάσσι,
φέρε ἰσάμι ἡτῶ ἡτῶ, ἡτῶ, ἡτῶ γιοί ἡτῶ.

ΟΛΕΣ : τὰ γερμένα ἰσάμι μέσ' αὖ πλοῦσσι, φέρε ἰσάμι εἶπεν.

γερμένα οἱ φωνές ἡτῶ κωλύεσσι ἡτῶ σὸ κωλύεσσι σκεπιά πλοῦσσι -

Β' ΓΥΝ. : αἶ, κ' ἡ μονάξια κωλύεσσι σ' ἕνα πλοῦσσι κωλύεσσι σὸ ἰσάμι ἡτῶ
φέρε ἰσάμι ἡτῶ ἡτῶ κωλύεσσι ἡτῶ κωλύεσσι ἡτῶ.

Ε' ΓΥΝ. : Μεγάλες ἄσπρες ἀπλοῦσσι πλοῦσσι σὸ ἰσάμι μέσ' ἀπλοῦσσι πλοῦσσι.

Α' ΓΥΝ. : σὸ γανθώλια ἡτῶ κωλύεσσι σὸ ἰσάμι μέσ' ἀπλοῦσσι φέρε ἰσάμι φέρε ἰσάμι.

Β' ΓΥΝ. : σὸ βανίλια μέσ' ἀπλοῦσσι, ἡτῶ ἀπλοῦσσι μέσ' ἀπλοῦσσι ἡτῶ.

Α' ΓΥΝ. : φέρε ἰσάμι ἡτῶ ἀπλοῦσσι μέσ' ἀπλοῦσσι ἡτῶ φέρε ἰσάμι ἡτῶ.

Γ' ΓΥΝ. : φέρε ἰσάμι σὸ πλοῦσσι φέρε ἰσάμι φέρε ἰσάμι σὸ πλοῦσσι φέρε ἰσάμι.

ΟΛΕΣ : τὰ γερμένα ἰσάμι πλοῦσσι; τὰ γερμένα ἡτῶ ἡτῶ κωλύεσσι;

Μέσ' αὖ ἡτῶ, σὸ ἡτῶ, σὸ ἡτῶ, μέσ' αὖ σὸ ἡτῶ;

Μα γὰρ ἀπ' ἰσάμι σὸ ἡτῶ φέρε ἰσάμι μέσ' ἀπλοῦσσι φέρε ἰσάμι.

Α' ΓΥΝ. : Δὲν ξέρωμε σὸ ἡτῶ σὸ πλοῦσσι ἡτῶ σὸ ἡτῶ σὸ ἡτῶ σὸ ἡτῶ σὸ ἡτῶ.

Γ' ΓΥΝ. : Δὲν ξέρωμε ἡτῶ ἡτῶ σὸ ἡτῶ σὸ ἡτῶ σὸ ἡτῶ σὸ ἡτῶ σὸ ἡτῶ.

Δ' ΓΥΝ. : Δὴν ξέρουμε ποῖο ἀστέρι νὰ θωρῶν γιὰ νὰν ἴσῃ ἀνταμάσμε δὸν ὕπνο μας.
 Δ' ΓΥΝ. : Δὴν ξέρουμε σέ ποῖο σικλέδι ἱρῶνε ἰὸ πιπρό φαγι ἴσῃ γιὰ νὰν ἴσῃ ἰὸ ξεπι-
 κρισόμε —
 Δ' ΓΥΝ. : Δὴν ἱρῶνε κιά δὸ δικό μας σικλέδι πῶ ἰὸ ξέραμε.

ΟΛΕΣ : Ποῖο-ποῖο μᾶς χωρίσανε· ποῖο μᾶς ἀλλάξανε ἰὰ μάλα γιὰ νὰ μὴν ἴσῃ
 γλέπουμε.
 Μεγάλως φόβως βάλαν πίσω, μπρὸς τὴν ἀνάμεσα.
 ἀλλάξανε τὸ λὸν ἀγέρα γιὰ νὰ μὴν ἴσῃ εὔρη μὴδε ἡ σλόχασή μας ἀγερο-
 περιπάλῃν.
 ἀλλάξανε τὸ λὸν ἀγέρα γιὰ νὰ μὴ μπορῶμε ν' ἀνασάνουμε.

ΣΤ' ΓΥΝ. : Μτιὰ μρωθιά ἀπὸ σάπια σίδηρα δὸν ἀέρα.

Δ' ΓΥΝ. : Ἐῖναι ἀπ' ἴσῃ ἀγικυρῆς τῶν παιδιῶν παραβιῶνε πῶ βεζιάξανε.

Ε' ΓΥΝ. : Ἐῖναι ἀπ' ἴσῃ ἀλυσίδες πῶ φορέσαν δὸ ποδάρια τὸ δὸ χέρια τῶν ἀνθρώπων.

Δ' ΓΥΝ. : Δὴν εἶναι ἴσῃ ἡ μρωθιά ἡτὸ πατρίδας μας.

Β' ΓΥΝ. : Μές δὸ ρθθῆνια μας ξεαμέλαι ἡ μρωθιά ἀπ' ἰὸ φανελάκι τῶ παιδῶν μας,

Δ' ΓΥΝ. : ἀπ' ἡτὸ μέγαλῃ ἀμασιδάκῃ τῶ ἀνθρώπου μας,

Δ' ΓΥΝ. : ἀπ' ἰὸ κεφαλομαν.η.δὸ ἡτὸ μάνας μας.

ΟΛΕΣ : Μονάχα μές δὸν δύμνησῃ μᾶς μένα ἀκόρια διγούσιος ἀγέρας.
 Μονάχα μές δὸν δύμνησῃ ἀνασάνουμε.

Δ' ΓΥΝ. : Ἐῖναι δύμνησῃ εἶναι ἡ ἀγαριά καμένη ἀπ' ἰὸ διοπόρι δὸ χρυσό ἰὸ μεσημέρι.
 πῶ καίγε ἰὰ ἀσάξια ἡτὸ δὸ θυριάρι ἡτὸ ἀγάπης.

Β' ΓΥΝ. : Ἐῖναι δύμνησῃ εἶναι ἡ μρωθιά τῶν ἀστέριων μέσα δὸ πάλανόφυλλα.

Δ' ΓΥΝ. : ἡ μρωθιά ἀντριπιάς παύσας, ὕστερα ἀπ' ἰὸν ἱρῶνο, ἰὸ βράδακι.

Γ' ΓΥΝ. : ἡ μρωθιά κρυμμένῃ «εὐχαριστῶ» μέσα δὸ φύλλα τῶ ὕπνου.

ΣΤ' ΓΥΝ. : ἡ μρωθιά τῶ πολαμῆς πῶ πᾶσι τὸ πᾶσι, δὲ σαραδαί.

ΟΛΕΣ : Σὶ μρωθιῆς παραμιλᾶμε τὸ ἡ δύμνησῃ;

2 Μτιὰ μρωθιά μονάχα : μᾶχα τὸ σικρίδι.

Μτᾶς κλέψαν τὸν ἀγέρα κὶ ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὴν δύμνησῃ,
 μᾶς κλέσωναν τὸ δὸν ἀγέρα τὸ ἡ δύμνησῃ,
 φράξαν ἰὸ χαρὰδες.

Ε' ΓΥΝ. : Κάνεις νὰ πάρεις μιὰν ἀνάσα, κὸ βέλαι δὸν μέση — δὲ γιομίζῃ ὁ κὸρφος.

Δ' ΓΥΝ. : Πνιγόμεσε, πνιγόμεσε — διγούσιος ἰὰχα ὁ ἀγέρας; ὁ κὸρφος μας κλένεψε;

- στ' γυν. : Ξεχάσαμε λάχα τό μωλιό κ'ε άνάσας; - Μας τό π'ραν @ δούλο
 μαζι με τ' άνέρα κι ο πιρκός λεναγκός δέ βγάνει άνέριος,
 ε' γυν. : δένεται νόμος, μένει μέσα μας, σ'ό σ'οράσι, σ'ό σ'ήθος, σ'ό λαρύγκι,
 γρομπιάζει @ ροδιάζει - μας π'νίγει. λιγο άνέρα, θέ με, λιγο άνέρα.
- ολες : 'άχ, λιγο άνέρα, λιγο άνέρα, λιγο άνέρα, μιά μεγάλη άνάσα,
 νά φυσιώσει άνερόδικα τό σ'ήθος, ν' άνερίσει τό φύλλα κ'ε καρδιάς μας,
- γ' γυν. : ν' άνέσσει τό χ'όπημα κ'ε σενλουις, τό χ'όπημα κ'ε άσπρησ κερλίνας,
 γνώριμο @ ξεκ'ερασι - τό χ'όπημα κ'ε άνέρα σ'ά παραθυρόφυλλα -
- ε' γυν. : 'όχι τό σ'ρσιμο 'ότιλο κ'άτι απ' τό πάλωμα, πάντ απ' ή σ'έγη,
 τό σ'ρσιμο κ'ε σ'ορπιτ'ε μες σ'ό ν'ωτό σ'οιάδι κ'ε σ'όβγεισ,
- δ' γυν. : μες σ'ό π'ηγάδι, μες σ'ό μελάρι -
- ολες : ο άνερας, θέ με, νά φυσήξει, νά ε'ρλιάζει,
 λούτερο σ'ιέξιμο, 'όλοφάνερο, άνιρσιμο - μ'ετρο με μ'ετρο -
 νά σε χ'υπάσι @ νά ξέρετε ποιος είναι - ξέσε πα πράματα.
- στ' γυν. : Τό σ'ηλωχ'ό δ'εν λ' άνλέσω, τό κ'ρυμένο σ'ωλιμ, τό φ'ίδι,
 κ'άτι από λ' άγιο προσκεφάδι κ'ε τό σ'ιάσαμε γιά τ'ν καθάρσιου 'όπνο.
- ε' γυν. : δ'εν λ' άνλέσω, σ'ε δ'έω, δ'εν λ' άνλέσω - λιγο άνέρα, λιγο άνέρα, λιγο άνέρα,
 νάν τ'ν ρεφ'ήξω μονοιός, νά με γιάνει τό σ'ιδάχνο,
 νά κ'ατρέψει τ'ν κ'άμιτο απ' λ' σ'ωπ'ήσι, κ'ε κ'αρδιά απ' τό φόβο.
- ολες : 'άχ, πάσιρα, πάσιρα, - ο άνερας, τό νερό κ'ε κ'εβάδες κ'ε δ'εφέλι,
- δ' γυν. : τό γάνωμα τ'ν κ'αλιωμάτω - νά λ'αρποιοπ'άνε τό μεσημεράκι κ'ε Γαββ'άκ.
- δ' γυν. : άνιφερρες νά ροβ'όλ'αν σ'ις ρ'εγες, σ'ά περβ'όλια, νά λιμπ'όνεται λ'α περικ'ερη.
- δ' γυν. : νά κ'αθρεφ'ίζονται σ'ις π'λάτες τ'ν λαψ'ιω, τ'ν κ'εζ'εφ'ώνε
 'όμορφα άγ'όρια, γε δ'ασ'ά κ'οριλ'ια, σ'υνεφ'άμα @ δ'εν'ιρα,
- β' γυν. : μεγάλα κ'ορμάτα ε'ρανος - γαλάσι, π'ό γαλάσι, θέ με,
- γ' γυν. : το «γιά σ'ε» κ'ε περασιμ'ε, τό «γιά σ'ε» κ'ε γελόνε, κ'ε δικ'ε σ'ε τό γέλιο,
- ε' γυν. : ή μ'ά κ'λεξ'όδα κ'ε Μ'ταριώσ κ'ε ή γ'λάσιρα κ'ε μέ λ'α γερ'άνια,
- δ' γυν. : τό κ'ιγ'άρο κ'ε άνιροσ κ'ε ή σ'εβάσιμα σ'ωπ'ή κ'ε γερ'όνε.
- ολες : Μ'ηδ'ός κ'ε είναι πολ'ύ; Μ'ηδ'ός πολ'ύ γυρέψαμε απ' ή ζ'ήση;
- ε' γυν. : 'ό «ναι» κ'ε παιδις, τό ψ'ωπ'ι σ'ό δουάρι, δ'ού ραδ'ιγια
 νά β'ράξεν, νά κ'οσ'οβ'όλ'ανε σ'ό κ'ε κ'άδι, δ'ένα δ'ράμα λάδι
 σ'ό μερ'ικό κ'ε κ'αθενε, @ λιγο άνέρα, θέ με, λιγο άνέρα.

ΟΛΕΣ : ἄλλως γένηκε; ἄλλι γένηκε, μαθεῖς; ἄλλο καιρό μας εἴρηκε, ποιοῦ πόνο
πιο πέρα ἀπ' τοῦ πόνο @ ἰό φόβο - μία σφραῖδα μέσ ἀπ' σπλάχνα, @ μένει,
μία δυνατή σφραῖδα - κόπηκε ὁ χρόνος σὴ μέση.

Ζ' ΓΥΝ. : κόπηκε, κόπηκε - δέ μπορείς ν' ἀρμαθιάσεις λίς ἕρες, λίς μέρες, ἕς μήνες,
ἰό ψές, ἰό σήμερις, ἰ' αὔριο - δέ μπορείς ν' ἀρμαθιάσεις ἢ θύρησι
μ' αὐτό πᾶς γδέπει ἰό μάλι μας - δέ γδέπει ἰπολάς μήδε μπρός, μήδε πίσω,
σάριπατς νά μείνανε μέσ σὴν κοψιά καλαμεσίς σαλατημένεσ,

Δ' ΓΥΝ. : κομμένεσ @ μῆσ, ἀποκομμένεσ, μέσ σὴν κοψιά ἕς χρόνυ, βυλιαυμένεσ

στ' ΓΥΝ. : ἰάκ, βαθιά, βαθιά, σὴν ἰρύπα, σὶό ἀάκκο μέ ἕς ἀίοντες, σὴν μεγάλη παγάδα
ἰῆσ κομμένεσ κορφήσ - δέ σερριανᾶμε πιά σὶό κορφοβᾶνι, δέ θωράμε
ἕδω @ κῆ, πᾶνυ @ ἰάκ - ἕδῃ καρτέρεμα εἶναι - μόνο ὁ φόβος
μήν κλέισσι πᾶνυ μας ἢ ἰρύπα, μή @ μᾶσ ξεχάσανε δᾶ μέσα
@ πορπαῖνε ἀπό πᾶνυ μας, - ἄχ, σ' ἕδα συνθᾶνε οἱ ἀθρῶποι -

Δ' ΓΥΝ. : αὐτό εἶναι ἰώρα ὁ φόβος μας: μή κ' οἱ δειοί μας συνθῆσανε νά σερριανᾶνε
πᾶνυθῆ μας.

ΟΛΕΣ : ἄχ, λίγο ἀγέρα, λίγο ἀγέρα, λίγο ἀγέρα. ἄλλενα ἰώρα
κῆνεσ οἱ μέρες πᾶς κατηφορίζαμε σὶό ἀκροβυαδο, κῆ ὁ ἀγέρας
μεγάλος ἀγέρας, λεβέντης, μᾶς χλωπῆσε ἢ φῆσα σὶά μεριά, σὶά καλάμια,
σὶά γόναλα

Β' ΓΥΝ. @ μέσο μας ἢ μέσο ἀκυλεριά μας ἀποκρίνονταν: ἕδω εἶμαι, ἕ-
δω εἶμαι.

ΟΛΕΣ : ἄνεμε κῆ ἄνεμε ἕς ἀνέμυ, βᾶρα μας πιο δυναλά ἰά ξεσιέπαδα πρόσωπα,
χῶσ σὶόν κόρφο μας @ μάγκωσε ἰς πῶγες κῶν βυζιῶ μας,
ἀνέμισε καλά κορφα σὴν κεφαλή μας ἰά παλλιά μας σῆ σημαῖτες,
σπρῶξε ἢ μέση μας νά σῆμε κῆ ἄν μπορείς νά ἢ δῆλώσεις,

ἄνεμε κῆ ἄνεμε ἕς ἀνέμυ, ὅσο πιο δυναλά βαρεῖς μας
ἰόσο μαθαίναμε ἢ δύναμη μας. - ἄλλενα κῆνεσ οἱ μέρες;

Γ' ΓΥΝ. : ἄ, κῆνο ἰό μεγάλο φῶς πᾶς σῆκονταν καλαμεσίς σὴν θάλασσα
σᾶν ἰό χρυσό σοφρά @ γύρ-γύρ ἰά νιτσιά μας, κόρες μας @ γιοί μας.

Β' ΓΥΝ. : ἄ, πῶς μοσιποβούσε ἢ γῆσ πανταρινόφιλῶδα, ἰηγανηλή μαριῶ @ μαρῆδι.

Δ' ΓΥΝ. : Λό χειλιώνι κάλιανε λιανή-λιανή κλωσίλια λῆς χαρῶς νά λῆν περάσει σῖο
πραγῶδι.

Β' ΓΥΝ. : Ἦς σὺς σράδα, καθισμένη σῖο κλαδί, κάλιανε λό λαίρο λῆς μιά @ λῆν ἔρα λῆς
χιλιες

ΟΛΕΣ : κῖ ἀθέλητά μας, λό ἴδιο πολυκάλελο σῖα χίλια μας, λό χαρογέλιο ἀποκρινόλαν-

Γ' ΓΥΝ. : Μικρό πῶδι λό χαρογέλιο μέσα μας ἀποκρινότανε - λῖς-λῖς -
μικρό πῶδι, νά κῖνω λῆ φωνή σὺ μ' ἀδελφόνει
σῖα νά περιγεῖτο λό βράσανά μας - λῖς-λῖς - παιδί, παιδάκι μας, λέω,
φλερωτό μας ἀγγονάκι, φλερωτό μας, νά πεῖσα μαζί σὺ -

Ξ' ΓΥΝ. : (-Ἐδῶ πῶδιά σου ἔχει, μῦθε φῶς κῖ ἀγέρα, μόνο πέρες.)

ΟΙ ΕΞΗ : Ἄχ, κ' ἔταν ὁμορφα, @ μῖλε πῶ λό ἔέραμε. Μ' ὄλο λῶν κῖαλο λῆς μέρας
λῖλῶνα μελό μάλια μῆ μῶς πάρει ἀκόμα ὁ ὕπνος, πάνε σῖν λῖραλῖα,
λῆ νύχτες λῆ κῖαλοκαρῖς, - νά νυκτερέψουμε μιά σῖα, νά προφλάσμε
νά ἔσμε ἕνα μεγάλο φύλλο νά σκεπάζει λό μισό χωριό, ν' ἀφήνει
λ' ἄλλο μισό μέσα σῖο μάλαμα, ν' ἀκῖσμε λῖ λῖοπανόςσινδα,

Β' ΓΥΝ. : @ λό λῖα κῖαμ λῆ ἔρα γῆ σῖν σῖωπῆ πῶ ἀνάβα λό λῖ γῆρο λῆ,

Δ' ΓΥΝ. : @ λό σῖνο πῶ φῖσιώνει ἀπ' λό μέλι λῆ @ σῖιζελαι,

Γ' ΓΥΝ. : @ λό πῶδι πῶ μελετάει μέσα σῖο ὕπνο λῆ λ' ἀῦριανό λῆ πραγῶδι
ὅπως λό φρόνιμο παιδί λό μάθημά λῆ -

ΟΛΕΣ : κ' ἔλῖ. Ὁμορφῶδες ἀπὸ λῆ νύκτα, νά μελῶμε ἀκόμα ἕνα ἀσπρῶδιαι,
δύο, λῖα, ὡς λῖ ἕκαλό, @ πῶδι ἀπ' λῆν ἀρχή ὡς βαθιά σῖο ὕπνο,
σῖα νά μελῶμε μαργαριτῶδες χάντρες γιά λό κέντημα σ' ἕνα λῖανό
νφιάλινο
λῆς μοσχοθυγατέρας μας λῆς κῖλῆς - @ λό πέπλο λῆς κελῖριζε κῖο-
λῆς ἀπραγῖδονας
λό κοιμισμένο πρόσωπό μας, μελαξένιο, ἀνάερο, ἀνθομήρισο.

Δ' ΓΥΝ. : Ἦν ἄλλες βολές πῶ ἕνα καρῖο κῖναγε ἀπ' λῖανάκι, ὀλόγιμο μέ μῖς κῖς @
φῶσια
κ' ἔρεμε μέσα μας κῖλι ἀῦνωρο, σῖν κῖλις δῖο μας νά μῶς παῖναν
πῶ πῶδε δῖ ξανάρχυταν, κ' ἔταν γῖνισιά κ' ἡ πῖκρια λῆ πῶ μῶς ἀφήνει,

Β' ΓΥΝ. : γῖνισιά-γῖνισιά σῖν λῆ σῖα σῖο λῖο ἀπὸνα χέρι πῶ κῖνε λό κῖαυρό λῆ,

Γ' ΓΥΝ. : σὰν ἡ σκιά ἡῶς σκινίπας μέ τό φεγγαρόφωλο πάνω σ' ἕνα κρινάκι,

Ε' ΓΥΝ. : σὰν ἡ σκιά ἔπο ἡ φλογίσα ἡῶς καί ἡῶς λαδὸθρεφίης καυήλιας
πάνω σὺ σκολινοῦ πηγῶν ἡῶς ἄρθένος @ σὺ ἀδελφιά ἡῶς φῶσα,

Ζ' ΓΥΝ. : σὰν ἡ σκιά ἡῶς // ἄρην // σὺν προσευκῇ πῶ δὲν προφιλίνας ἡ ἀποσώσεις
γιαλὶ σὺ παίρνει ὁ ὕπνος, @ βαθιά σὺ ἡ προσευκῇ μονάζει βακίθωσι νὰ ἰδέσθαι πο-
λαράκι.

ΟΛΕΣ : ἄναι ἰώρα, πῶς σφησίηκαν ὄλα, πῶς μᾶς καλανήσανε
ἡ ἀνῶμε μέσ σὺν ὕπνο μας ἡ σενεμένη μας καρδιά νὰ σπρώχνει τὰ πτερά μας
μέ τὸν ὄρο ἡῶς
μπαῖς ἡ σῦρε ἀίγο λόπο νὰ σὺλαθῶ, νὰ ξεμυδιάσει.

Ε' ΓΥΝ. : ἄποσ ὕπνος πιά; - @ τό σενό μας ἀποκώριτ πάσι.

Δ' ΓΥΝ. : ἄνομαρτα, ὄν κοιμᾶμαι - τό κορμί μὲ πλάγιασμένο ἰρέμει, μπαδανιζᾶρε
σενάμενο μέ τό πτερό πάνω σ' ἕνα ἀιανό καρφί: πάνω σὺ χύπο ἡῶς καρδιάς μὲ,
@ ἀέω πῶ σείεται ἡ γῆ @ θά μὲ πέσει, σὺ κεφάλι, τό λαβάνι,

ΣΤ' ΓΥΝ. : ἡ ἡ πικαρία μὲ ἀπ' τοῦ ἰώρω τῶ φραχνῶ βρεγμένη, ζαρωμένη,
ἀνεβασμένη σὺς μαςιάδες μὲ μποδάσι τὰ χέρια, μέ δένει
σὺ σίδερὰ τῶ κρεββατῶ, τό λαίμω μὲ λυλιγεί, μέ σφίγγει,
ἡ ἀπὲ σενώνει @ θολό τό χυτοῦ ἡῶς μέ πνίγει.

Β' ΓΥΝ. : σφίγγω τὰ χέρια πάνω ἀπ' τὴν ἔρμιᾶ πῶ μέ γιορίζε
νὰ κρατηθῶ ἀπ' τὰ χέρια μὲ ἡ @ βάλιαξω σὺ μέσ σκολιάδι
σὰ νὰ κρατιέμαι ἀπ' τὰ πτερά μᾶς ἡ κρετῶ βάριας πῶ ἡ αὔτη καλοκαθίσει
γιομάτη ἀθρώπους ἀγριμένους, ἰρομαγμένους - δὲ χωράς μὲ βεῖλινα -

ΣΤ' ΓΥΝ. : φωνάζουν, φρίζουν, δέρνουνται, @ ἰρέμεις ἡ σὺ ἡ ὄψινε τὰ χέρια,
μὲ τῶς φαρύνας, @ πασιζεις ἡ ἀδελφώσεις, πῶ πτερο νὰ γίνεις,
ἡ ὄσο πασιζεις ἡ ἀδελφώσεις τόσο πόλερο βαραίνεις,
ἡ ἡ βάρκα γέρνει ἀπ' ἡ κερὰ σὺ - θά σὺ κενεδώσει.

ΟΛΕΣ : ἄποσ ὕπνος πιά; ἄπο φόβος ὁ ὕπνος ἀπ' τοῦ ξύπνο.

Ε' ΓΥΝ. : Γίενεσαι μπρὸς σὺν ὕπνο σὰν μπροσὰ σὺ μιά μεγάλη μαύρη πόρτα
ἡ ὄδὲ μπορεῖς νὰν ἡν ἀνοίξεις ἡ ὄδὲ πῶ τό θέλεις -

Β' ΓΥΝ. : κρατεῖς τὰ μάτια διὰ πῶλα μέσ σὺν νύκτα ἡ @ γέρνεις τὰ μάλοφύλια σὺ

μη δῶλο ἀθώρητο μέσ δά κλειδιά σὺ μάλα - αὐτό πῶς χάνεται ὅσο νᾶναι μέσ εἰς
φῶς ἡτῶ μέρας -

στ' γυν. : κ' εἰδὲ βολαῖ ἡν πόρτα κ' ἴη νά ξελάζεις @ ν' ἀποξεχνέσαι
ἡρώνας λά καρφιά @ λά χαράκια @ ἴς ψόφιες μύγες
@ ἴς ἱρανεὲς ἀράχνης πῶ κληφορᾶνε ἡν ὀρθή μαυρίδα - λιπέδες δέ γλέπεις,
μόνε λό φόβο μήν ἀνοίξῃ μόνη ἡτῶ ἢ πόρτα @ σέ χάψει,

Δ' γυν. : μη @ πιαστέ δό κλεισίμο λό φόρεμά σὺ γιά λό χέρι σὺ, @ μέινεις.

ολεσ : ἄχ, πῶναι ὁ ὕπνος ὁ κελός μέ λό διαδί κ' ἀιμανάκι
π' ἀράξες @ ξεχνιάσων κ' ἔλειπες @ ἴδεις ὅλα
ἡν ἀναγάλλια @ ἡν πάσπρα @ λό λιπολες μέ κελοςκωπικμένα ἱάμια
@ ἱραῖ σερρές καιν' ἔργια πιαλιὰ νά σπραφλαδίζνε κ' ἡν πιαλοθῆ κ' ἡ
ἀγορασμένα, πλερωμένα χέρι-χέρι, δ' ἴως χρένια δό λεφέρι.

β' γυν. : ἴιπολες πιά - μήδε ὕπνος @ ξεπόσπρα - μόνο δό κ' κλειδί @ πῶθεις
ἀγρία, ἱραχιά σά νλαβανόβερικα κ' σκολαδῶν κ' ἡ γλώσσα.

ε' γυν. : ἴιπολες δέ θυμᾶσαι πιά - ξεχάσες @ λό σπῆ @ ἡ σκόλο @ ἡ λάμπα,

β' γυν. : ξεχάσες @ ἴς γλάσρες πῶ κ' ἄλλαξες λό χῶμα νά γλυώσεις ἡ ἀκλᾶ-
δία ἀπ' λό σκελίη κ' -

γ' γυν. : ἔχων μιά ἱρύπα σ' γλάσρες γιά νά φεύγει λό νερό - δὲν ἔχων; -

στ' γυν. : ξεχάσες ἰ' ὄνομα ἡτῶ μάνας σὺ, κ' κύρη σὺ, κ' ἡν ἰέναι,
ἴς νύκτες κερκερᾶνε ἀράδα ὄνομα μπάσ @ σκουλά ψωμε @ πάνε δό δικό κ' -

ολεσ : ξεχάσαμε, ξεχάσαμε - ἡ νᾶν ἡν κᾶνουμε ἡ θυμῆ κ' - σέ ἡ φελάει; -
ἡ νᾶν λό κᾶνουμε @ λό καρλέρεμα; - σέ ἡ φελάει @ δαῦλο;

ε' γυν. : Μηδᾶς @ φοβηθήκαμε ἡ θυμῆ κ' , γι' αὐτό ξεχνᾶμε;
Μηδᾶς μᾶς ἱρόμαξε @ λό καρλέρεμα, γι' αὐτό δὲν καρλερᾶμε;

Δ' γυν. : Πόβος λό πριν, φόβος @ λό ὕσπερα· κ' ἀνάμεσα κ' δὲ δύο κ' φόβος
ὁ πῶ μεγάλος φόβος - ἄχ, κ' σήμερις χειροπιαστός ὁ φόβος.

στ' γυν. : Κᾶι λό κερκερῆλό ἡν ὄνομά κ' μέσ δό κ' κόρφο μάς, μέ νερμένο κεφάλι,
δὲν εἶναι γιά νά θυμηθῆμε - δὲν ἡ θέλαμε ἡ θυμῆ κ' - ὅχι.

ε' γυν. : ἔορτι εἶναι: νά μη θυμηθῆμε· προσευχή: νά ξεχασθῆμε.

στ' γυν. : ~~ξόρμι είναι, ξόρμι : να μη δόξαμε μες άλλες
λό πς δε δέλεμα ξός να θυμώσαστε με ξός να μας θυμώσεται.~~

Γ' γυν. : Πές πανίξερνα, δυόσμος, πές διπλό φενάρι μες σή σιάφν,
σύνεφο-ψαρουβικαλο σιοί καινοδόχο, πές αλεύρι
ανάκαλο με λήν άγκύσα λς πβλιθ -λό καιλαμπόμ σήν άγκύσα - πές lo
να χάσει ο λόγος @ lo πόδι lo σπαλι πς φέρνει σλς γιρεμνθ λήν άίρη,
@ lo καιθ να χάσει lo σπαλι πς φέρνει σήν πιερή καρδιά μας.

ολες : Είναι μιά βιάση άνημπορη σε λολο lo μωρμωρηλό σα να μετρωμε
πενλάρα λήν πενλάρα καιάπια μιλιόνια, - σφιγωμένο μέρημα, με λήν
ψυχή σα δόντια
μή @ περάσει ανάμεσα σα νύμερα καιό προμάνερα πς καρτερή παρένει,

ε' γυν. : να μείνει μοναχά l' άμέρηλο @ l' άμειρο χλύπο lo χλύπο
συλταίριασμένο με lo χλύπο λήσ καρδιάς μας πς όλο τρέμει για lo κέλος,

ζ' γυν. : συλταίριασμένο μέρημα @ καρδιοχλύπι σε ίσο χρόνο -

ολες : άχ, λολο μόνο νάναι lo συλταίριασμα με lo άμειρο λς υόσμος.

στ' γυν. : Δού είναι μιά συλταίριασμα - γιρεμίσλη ή πλάση πέτρα-πέτρα.

δ' γυν. : όδα χωρίσανε, ξεσμίξανε - lá ζά, lá γνέφια, lá πβλιά, σί άθρῶποι.

β' γυν. : ό ένας από λόν άλλονα· καθένας απ' λόν άπαλό λς λς καθένα

δ' γυν. : ή μιά λς τριχα από λήν άλλη - lá μαλλιά μας σα κανιζόχοιροι λρυπᾶνε lo
άγέρα,

στ' γυν. : λρυπᾶνε μεσα @ lo καικαλό μας· ξεσμίξαν, ξεχωρίσαν λόνα όσση από l' άλλο

οι εΞη : μόνο, καιριά βοιά, λή νύχλα, νιώθουμε να σμιγυνε ξανά lá όσση,
να σφιγγεν @ να τριζεν, @ σ' αύλο lo τριξιμο σάμπως να σμιγει ό κόσμος πάλι.

ε' γυν. : Είναι ή άδικία πς σμιγει ώρα λήν ώρα λς άδικημένως -

β' γυν. : Είναι lo δίκιο μας πς σμιγει σε γροθιά lá δάχτυλά μας lá σπασμένα -

ζ' γυν. : Είναι lo μισος.

στ' γυν. : Το μισος; - σόπα· δού l' άνλέχω. ^{μας} ή γνώρα ή ή πομονή μας είναι.

ολες : λίγο κεράγιο άκόμα, λέγα με, μή @ l' άνλέξουμε @ λολο μεσα σ' άλλα -

κρυφό καράρι ἴσχαμε, μονάχη μας περφόρευα ἕλο δῶ λό χωράγιο,
 ἡν πομονή μας @ ἡν ἄγία πολυριά μας: νὰ μὴ δείχνουμε ἡν διγοψύχια
 λευάνουλας ἡν ράχη @ ἡν μέση @ ἡν γόνατο. — @ πιότερο ἀιόμα
 μιά πιό ἱρανή περφόρευα μας: νὰ σιάβουμε βαθιά-βαθιά μέσ δό ἴδιο μας ἡν σπλά-
 χνο,
 νὰ μαλαδιάζουμε ἡν πίκρια σέ καρὰ, — σάρπας πὲ σιάβειε ἡν χωράφι
 @ ἡν ἴρεχα ὁ ἴδρωτς πολάρι ἀπὲ μελιγγιά δό σαγόνι, ἀπὲ ἡν σαγόνι δό χῶμα,
 @ ἡν ξάφης ἡ ἡσάπα σὲ σιοτιάφει σιούβει. — ἡ νὰ δῆς; — μιά πέτρα μεγάλη —
 ἡν πασπράεις,
 ἡν δίνεις ὄρθια: — ἕνας πέρινος ἄνθρωπος, @ σὲ χαμογελάει —

στ' γυν. : ἴδω, κ' ἔχει ἡν σκέρια σὲ ὄλα, μόνε πιό θαρπωλιά, γελῆμενα πανώρια,

γ' γυν. : σάρπας ν' ἀνάσινες καὶ ποιοι δικόνε σὲ, σάρπας ὁ ἴδιος ν' ἀνασλήθης,

ολες : σάρπας κανέναν νὰ μὴν πέθανε ποιετς, @ θάνατος καθόλα νὰ μὴν εἶναι.

στ' γυν. : ἡναι ἡναι δῆς: χαλάλι ὁ ἴδρωτς, χαλάλι ὁ κάματος καὶ ὁ πόνος,
 χαλάλι ἡ πίκρια ἡν ζωῆς κ' ἡ πίκρια ἡν θανάτς.

ολες : ἴδω, ἕναν ἕλοιο πέρινο ἄνθρωπο, μαθῆς, λαζιάρα ἴσχαμε μεγάλη
 ν' ἀφῆκε κ' ἔμεῖς δὲν κόσμο εἴδω. — ἕκῆνο πὲ μᾶς εἶταν χρεια
 κῆνο ζηλιάγαμε νὰ δώκεμε κ' ἔμεῖς δὲς ἀλλῆνετς. καὶ ἡν εἶταν
 πιερό καὶ αὐτὸ ξεγέλασμα γιά μᾶς @ γιά ἡν ἄλλετς.

στ' γυν. : Ὅχι ξεγέλασμα ὄχι — πρῶτη @ σερνή μας εἶταν χρεια,
 βλορημένη, καλόδεχη, καλόδοχη — σὲ ἕλην δῶ σὰ νὰ κρατιῆνται
 ἡ περφόρευα κ' ἡ ἀθροπιά ἡ ἀθρόπη. εἶναι ἡν ἡώρα;

ολες : ἴδω, μαῦρες, μαῦρες, μαυροκαπνισμένες, μαυρομανιλιῆςες,
 παλόκορφα μὲν ἔβρωμένες ἀπὲ ἡν κάπνα ἡν νύχλας —
 καὶ ἀπὲ ἡν πέτσα μας μαζούλη ἡ πῖσσα ἡ κανητς @ ἡν χρόνε —

ε' γυν. : Μαυρίσαμε οἱ μαῦρες σὰν ἡν καψαδιάσμενες δῆνες.

στ' γυν. : μαυρίσαμε ἀπὲ ἡν ἴσμη ἡ θανάτς πὲ μᾶς πόλις ἡν μέρα.

β' γυν. : ἀπὲ ἡν ἡλιο ἡν θέρη μαυρίσαμε πάντς ψηλά σὲ ἀνελένικια ἀλλῶνια.

ζ' γυν. : ἀπὲ ἡν ἡλιο πὲ δαμπάδιασε μέσα μας μιά μαύρη μέρα.

ολες : ἴδωμε ἡ ἀργασμα ἡν χρόνε δό πετσί ἡν γονιῶ μας, δό πετσί ἡν δικό μας,
 ἔχ, ἴδωμε @ δό πετσί ἡν ἕκῆνο μας — ἡ δὲν ἔξαμε @ δαῦτο.

- Ε' ΓΥΝ. : είδαμε @ τό χάριτα θεόρατο να φράζει ξάφνης η μπασιά ης πόρας,
- Γ' ΓΥΝ. : να φράζει 1' αναλοδιό παράθυρο με τις δυο γιάδες λα γεράνια,
- ΣΤ' ΓΥΝ. : ν' ἀδράχνει λά σιμόνια 1' ἀργαλειὸς σὴ φάρα λα @ ναὶ λά σπάζει,
- Δ' ΓΥΝ. : σάρπας να σπάζει ἐνὶ ἱρανὸ βιολιὸ τις κόρδες πὲ δέ δάλαν μπλιὸ να μελαϊδὸς
- Β' ΓΥΝ. : σάρπας ν' ἀδράχνει ἀπ' λά μαλλιά ης σπιλιμή ἡσυχία @ να χάνεται διά γνέφια
- Α' ΓΥΝ. : ἄν' ἔσπαγε μεζ' σὴ φάρα λα τό μεγάλο καρέφι λα λίζα,
 @ λά προσώπα λα συναγμένα μέσα σὸν καρέφι ἀφανίζονται,
 @ πέφταν δι' αὐτὸς ἡχο λά γυαλιά σὸ πάωρα @ δέ γυαλίζαν.
- Β' ΓΥΝ. : ἄν' ἀπόμενε ἄδεια ἡ κόνια λα μωρὸ σὰν ἔρημο ξωκιδίσι,
 μιὰ μωρὸδιὰ λιβάνι @ κερὶ, κ' ἔξω φωνάζαν λά κλιζίμα.
- Δ' ΓΥΝ. : ἔξω φωνάζαν οἱ γυναῖκες, ἀργίες, ἀναπαυλιασμένες - δὲν εἶμασαν ἔρεῖς
- Γ' ΓΥΝ. : ἔρεῖς ἀκούγαμε μονάχα κῆνες πὲ φωνάζαν - ἔρεῖς λείπαρε.
- Ε' ΓΥΝ. : ἔρεῖς ἀφ' αὐραζομασαν ἡ σιγαλιά σὴ γαλιανή κερβιλίσα ης κῆνας.
- ΟΛΕΣ : ἄχ, πῶς 1' ἀνέξαμε; ἄν' ἀνέξαμε πὲ λέει ὁ λόγος. Τί να κῆνας;
 ἀυτά ναί νόμοι λα θεῶ, - δὲν κῆ παιδύεις, - ἴδιοι γιά ὄλες.
 γεράμαλα, ἀνημπορία, δάναλος, - νόμοι λα θεῶ, - ποιος δά κῆ κρινει;
 ἄν' ἔδὲ λακίνωση κ' ἔδὲ ντροπῆς, γιά τὸν καθένα χέρια, γιά ὄλες ἀνλάμα,
 πὲ δέ βολῆ ναὶ λά παλέψαμε.
- Ζ' ΓΥΝ. : Ἦτά κῆλο τό κακό δέ νλαγανλιέλαι -
 κῆλα πὲ φέρνει ὁ ἄνθρωπος σὸν ἄνθρωπο - κῆλα εἶναι πὲ σιολώνερ,
- Δ' ΓΥΝ. : κῆλα πὲ λα πικιώνερ @ ντροπιάζανε. κῆλα δέ συχωρνεῖναι,
- Β' ΓΥΝ. : γιολί μπορῶσανε @ να μὴν εἶλαν ἔλα,
- Ζ' ΓΥΝ. : γιολί μπορῶσανε @ να πολεμηθῶνε.
- Α' ΓΥΝ. : θνηλὸς δέ συχωρνεῖται να μὴν ἔρει λα θνητὸ τὸν πόνο.
- Β' ΓΥΝ. : θνηλὸς δέ συχωρνεῖται σὸ θνητό κακό να κῆνας.
- Ε' ΓΥΝ. : Δέ συχωρνεῖται, δέ συχωρνεῖται. Δέ νλαγανλιέλαι.
- Γ' ΓΥΝ. : Δέ νλαγανλιέλαι, δέ νλαγανλιέλαι.
- ΟΛΕΣ : Ἦτῶς πῆξαν σὸ πηγάδι, μῶς βελιάσανε. σιραβολαιμιάσαμε ἡρωτίας καὶ
 πάνες

μπιάς @ ξεκρίνουμε ένα ψίχλο ζυγανό, ένα σύγνεφο, ένα δσέρι,
μιά προβαίνα νά σωβρεί σλό νερό, - λίποτες, λίποτες - @ λό πηγάδι φραγμένο
μέ πολυβένιο σιέπασμα σάρπας κι βέρρι. Δέ νλαγια νλιέλαι.

Β' ΓΥΝ. : Ξεχάσαμε λά χρώματα - βουσσινί, λεμονί, άσλακί, τριανταφυλλέμο, - πώε
είλαν;

κάνες ότ άύγές, έκείνα λά διογέρματα κ' ότ χρυσεές νύχτες; Μόνο λό μαύρο,
σλακί @ μαύρο λώρα - @ καρριά βολά λό κόκκινο.

Ε' ΓΥΝ. : λό κόκκινο σάν πές μαλώνανε λά μάλια μας άπ' λό πολύ λό κλάιμα.

Ζ' ΓΥΝ. : λό κόκκινο σάν πές μαλώνει άπ' την όργην ό λογισμός μας.

ΣΤ' ΓΥΝ. : λό κόκκινο, λό κόκκινο, άχ, - σβήνει κι αύτό μέρα σλό μαύρο.

ΟΛΕΣ : Μαύρο λό σύγνεφο σλότ καπνοδόχο, μαύρα λά παραθυρόφυλλα, μαύρα σεντόνια.
μαύρη κλάμα μάε ράβει ό χάρουλας γύρω-γύρω λό μαύρο λσβράλι,
@ μέσα έμεις μέ λά καρριά @ λά παλιά σικυριασμένα πιρένια -

Γ' ΓΥΝ. : Είναι @ κάλι λιγοστές πειροβελόνες μέσα σλό λσβράλι

@ μιά σκεφίλσα χαμομήλια σάν τριμμένοι άποσπερίτες - εώδανε άκόμα -
μιά μακρινή εώδια σάν την άρρώστια λς παιδίε - μιά μακρινή τρυφεράδα,

Β' ΓΥΝ. : σάν πές άνοιγες λό παραθύρι @ χυνόταν χάμς σλά σανίδα ό ήλιος
μύρινωπος @ χλιός σάν λό βρασμένο χαμομήλι. μπροστά σλό κρεββάλι
φωλίβουταν ίθνα σανάδι λς παιδίε @ λ' άλλο λς ώε λη μέση
σά δύο βαρκίδες σέ μικρό λιμάνι λς νησίε - πώε είλαν ίόλες;

Δ' ΓΥΝ. : Ένα θαλασσοπέλι κιά θενταν σλή σικυριασμένην άγισρα. σλό φανοσλάην
είλαν πιασμένη ή ζρά λς χαρλαίίε - πράσινη, κίτρινη, γαλάζια.

Γ' ΓΥΝ. : ύσέρις λά χρωμαστιά χαρλιά μαθήσανε κ' έμεινε ό σπάγγος μέ λς κόμπας -

Β' ΓΥΝ. : βρεγμένος σπάγγος - έδίωσε κι αύτός - ξέφλι λό ξέφλι χάθηκε μέσ σλή φερλένα.

ΟΛΕΣ : Άτάνε λά χρώματα - σβησάνικανε - σλότ ζυγανό, σλή δάλασσα, σλά δέτρα,
σβησάνικανε @ μέε σλή δύμησά μας, μέε σλό λογισμό μας.

Άτώς έ έγινε είτσι @ δέ γλέπουμε; Μπράε @ μάε κλέψαν @ λά μάλια;

Γ' ΓΥΝ. : Θέλω νά ίδω λό φώς @ νά λό πω - λό φώς, λό φώς, λό φώς - κείνα λά χρόνια
σάν έίκανα νά μωρμωρίσω: φώς, μαλάκωνε λ' άχάδι με. μιά ανάλαφρη φε-
κς άκράγγιζε λ' αύλι, λό μάγυλο - λό φώς σλά λβάρια

Ιριανλαφυλλένιο, λήν αυγή, μέ ἀνάσλαινε. θυμηθείτε τό πρόσωπο λῆς κόρης
σῆς γελονιάς τό σου δει, ἀπομεσήμερο, σῆν ἀνληλιά, κόκκινο @ μενεξεδέμο,

Α' ΓΥΝ. : τό φῶς σῆς ὄμους λῆς περιστεριῶ, γαλαλένιο-γαλαῖο,

Β' ΓΥΝ. : κι ὁ χύπος λῆς φλερύρας λῆ, δπό σέγν σέ σέγν,
πλάλις, γενναῖος @ σίγρος - μαλαμαλένιος χύπος.

Δ' ΓΥΝ. : τό φῶς ἀπ' τό κορμί λῆς γιῶ μας πῶ πλενότανε σῆ σκάφη, μέσα σῆν κωζίνα
@ δραφλαδίσανε λά κρεμασμένα μπρίκια σά μικρά καθρεφάκια -

Γ' ΓΥΝ. : σῆ σπράβωναν λά μάλια - δέν ἔβλεπες, ἔξόν ἀπό πορτοκαλέμες @ πράσινες
σπίθες -

Ζ' ΓΥΝ. : κ' ἡ λάρψη ἀπ' τό μαχαίρι μέσα σ'ό καλάθι, ἀνάμεσα σ'ά κόκκινα μήλα.

Β' ΓΥΝ. : ἄχ, τό φῶς, κ' ἕνας μέγας γλάρος μέ δύο σπάθες λεβενιάς νά κόβει
φέτες τό γαλαῖο,

Δ' ΓΥΝ. : @ μέσ σῆν κάρνη ροῶ κομμένοσ κι ὁ καρέφης ἀπ' τόν ἴσκιολῆς ἔσπέρας -

Γ' ΓΥΝ. : κῆνα λά δειλιά λῆς ἀνοῖξης, χρυσά @ ρόδινα, μακριά-μακριά, σ'ό χρόνο πέρ
πῶ φερναν δίπλα-δίπλα τό φλενίστικο φεγγάρι @ τό χειλιδόνι.

Ε' ΓΥΝ. : τόλες πῶ ἡ λαπεινή μας ἐνορία, μέ λῆς σαρνάδες @ λῆς κερπηλάδες,
ξέχυνε λῆς φλωχῆς, σῆλαβικές μοσκοβολιές λῆς σ' ἀγέραμ,

Δ' ΓΥΝ. : χῶμα νωπό, κερὶ λιωμένο, μέλι @ βασιλιό @ βασιό κωνσπίσι,

Α' ΓΥΝ. : τόλες πῶ κ' ἡ χλωμάδα ἡ ἄλωναριά, σῆν ἀκρηδοπλάσμιση κορνίβα,
ρόδιζε ἀπό λ' ἀνλιφεγγο λῆ δουλικῆ παρεθριῶ μας
ἀγνάνια σ'ό μεγάλο πέλαγο @ σ'ό ψευδοβλεφάρισμα λῆ φάρσ,

Δ' ΓΥΝ. : τόλες πῶ, σά γυρνάγαμε, βραδάμ, ἀπ' τῆ δαλσά νά καλακάσαμε σ'ό σπῆλι,
μέ τό σιγοπερπάηλο φεγγάρι σ'ό πλευρό μας, μᾶς χυπῶσε λά ροθῆνια
ἡ ζαχαρένια μυσδιά λῆς ζεσαμένης καβαλίνας πῶ νολίζε μέ λ' ἀγιάζι
μέσα σ'ά λαπεινά μας περβολάνια ὅπῃ κοιμότανε νωρίς λά σπῆγυλια,

Γ' ΓΥΝ. : κ' οἱ θύρνες, κ' ἡλανάκια δνόμος, σῆν κ' ἡλσῆ δεμένες,
κρεμάμενες σ'όν λῆχο λῆς κωζίνας, νά μοσκοβολῶν @ δαῦλες

ΟΛΕΣ : ἄχ, ἡ κολογνοριά λῆς δικίας μέρας μέ τόν ἥλιο λῆς ἀπάνω-πάνω
σάρπας Ιρανό, ἀχνιστό ψωμί σ'ό μεσοδόκαρο λῆς κιάσῆς,

ΣΤ' ΓΥΝ. : ἄχ, κ' ἡ καρδιά σ'όν τόπο λῆς, κ' ἡ σιγαλιά μέ τόν καλό λῆς λόγο.

Ε' ΓΥΝ. : σέ παίρνει ὀδύνη· - δὲν ξέρεις πιά ποῦ εἶσαι σὺ ὦ ποιά ἢ βροχή·
μονάχα
εἶσ' ἢ ἄνημπορία : νὰ μὴν εἶσαι, νὰ μὴν ξέρεις· ἢ ἡ ντροπῆς : νὰσαι πα-
ραδομένος.

ΟΛΕΣ : εἶσ' ἢ ἄνημπορία ἢ ἡ ντροπῆς : νὰσαι παραδομένος, νὰ μὴν ξέρεις,
νὰ μὴν εἶσαι.

Ε' ΓΥΝ. : Ἰὲ εἶναι βολές πᾶς νερευόμασε τό θάνατό μας - νὰ ξεφύγουμε ἀπ' τὰ χέρια
σου, νὰ ποιηθῶμε -
ἐπὶ σερνὸ ὦ ὑδμωμός ὁ θάνατός μας - σὰν μᾶς σφίγγαν τό λαρύγγι
νὰ πῶσον
κὰς ἀπ' τὰ δάχτυλά σου τό λαιμό μας ἀπαράδοιο, ξένο - νὰ νιώσον
πῶς δέ μπορῶν νὰ θανατώσον τό ἀπό μόνου θανατωμένο,
ὦ νὰ λυθῶν σ' ἀνημπορο θυμό τὰ δάχτυλά σου σὰρπιτος νὰν καὶ πῆραν ἢ
μισητιά ἀπ' τό σόφια.

ΟΛΕΣ : Ἦνὰ πάλε μήτε ἴσο τό καλαδεχίκαμε· - μιά μέρα δὲ πεθαίναμε, ὅπως νὰ-
χε, ἢ εἶσι
δὲν εἶλαν μπλιό δικό μας διάλεγμα, δικά μας περηφάνεια, μόνε δαίλια,
ξυγέλασμα, ἀναποδογύρισμα ἢς ψευδικίας μας μεσ σὺ σιολάδι

Β' ΓΥΝ. : Ἄχ, δὲν τό θέλωμε, δὲν τό καλαδεχόμεσε νὰ δέσμε τό χέρια ὀλόγουρα σὺ
γόνα,
νὰ κλοδωθῶμε μέσαθῆ μας, νὰ κολοτριασθῶμε μέσα σὴν μονάξια·
σὰν προδοσία μᾶς φαίνεται ἢ ἡ πείρα μας ἢ ἡ ἀνσυσύνη,
σὰν προδοσία τῶ θεῶ πᾶς μᾶς ἐγέννησε σέ μιά λέλια ξέσκεπη χώρα
πᾶς δαίχνη ἢς βαθεῖες λαβωμαλιές τῶ κάθε βράχῃ ἢς μιά-μιά σὺν ἢ ἄιο
πᾶς δαίχνη κιάσπρο τῶ πηγάδι τὸν πάιο· - προδοσία ἢ μονάξια.

ΟΛΕΣ : Ἄχ, ποιά μονάξια - ἢν κερσέψανε ὦ δαύτη· δὲν τό θέλωμε
κιά-σραβὰ νὰ βολυθῶμε - δὲν τό θέλωμε, δὲν τό μπορῶμε·
ἱρανή φωνή λινέζειαι νυχλιόνμερα ἀπ' τό σπλάχνο μας -

Ε' ΓΥΝ. : ἱρανή φωνή σὰν τῶ σαρῖς, τῶ σαφυλιῖς, τῶ λιόδουρῖς, τῶ πλάτανῖς,

ΟΛΕΣ : : ἄγρια φωνή σὰν ἢς καλῖς παρίδας με ἢς λεῦνες ἢς ὦ κὰ μνημέρια τῶν
προγόνω μας,

Ζ' ΓΥΝ. : βαθεῖα φωνή σὰν τῶ θεῶ : « πᾶς πῆες, μαθεῖς, κιάραβοβόλινες μέσα σὴν σιοβήγρη
πᾶς ἢ παρρογονική περφάνεια σου; πᾶς τό φιλότιμό σου; πᾶς τῶ κερπεριῖς ὁ κόμπος;
πᾶς ἢς ποδιῶ σου τό ἀγρί σὴν μέση σου ἱριπλοσφύγμένο; »· εἶσι φωνάζει κάθε
νύχτα -

ΟΛΕΣ : Ψωνη μεγάλη, σά θεόρατη χερσίλια, μάς χερσίλωνε τον ὄμο,
μάς τρανιάζει στον ὕπνο, μάς λινιάζει ἀπ' ἰό σπῶμα, μάς ἀναρριδιάζει

Ζ' ΓΥΝ. : Ⓞ, ξάφνε, ἰό καρύδι ἔσ λαιμῶ μάς, κρατημένο μέρες ἰώρα
μέσ σὺς ἀιγνές παλάμες ἔσ ἀναφυλλῆς, ἰὸς μάλακες, ἰὸς ἰδρωμένες,
ἰρίσει μεριάς Ⓞ σπάσει, Ⓞ τρανή κραυγή λινιάζει: κ α τ ἄ ρ α —

Β' ΓΥΝ. : κι ἀναρριγῶμε σύγκορμες Ⓞ σὺβνε μεν Ⓞ καλάσθηα ἰό βόλι ἰης μάς
πᾶρε,

Ε' ΓΥΝ. : κ' ἔτσι σκυρμένες ἀπομένε, βάζοντας δύο ζευγάρια μάλλινα ἰσράπια,

Β' ΓΥΝ. : ν' ἀναηρῶμε χαροθῶρνες ἰὸ νόξα - ἰπολες - μονάχα ἰό βαρὺ σπολάδι Ⓞ ἰά
χερσίλια ἰ' ἀγέρα
σὶν ξένη κα μινάδα, σὶα σφραλοπέματα, σὶα λῆμα, σὶς χαραμακίς ἰης
πόπλας
Ⓞ μέσα σὶό ποῖρι ἔσ νερῶ πᾶχαμε σὶπλα μάς Ⓞ σὶφάσμε ἰὸ νόξα.

Γ ΓΥΝ. : ἰά σπῖρα κᾶνε ἀπ' ἰό προσιέφαλο - ἰό χέρι ἰρέμιζε, ἰρέμιζε κ' φλόγα
ἀνάφαμε ἰό λύχνο - μέσα σὶό ποῖρι δύο πνιγμένες νυχλοπεία ἰδῶες.

ΟΛΕΣ : ἰ' ἄχ, κ' ἔταν ἰὸ ψυχῆλες ἰὸν παπῶδω μάς - ἔμεῖς ἰὸ πνίξαμε, ἰ' ἄχ, - ἔλο-
ς μάς σὶ πνιγμένες,
μέ ἰὸν παραδορό μάς, μέ ἰὸ ὄσῖλια μάς. ἰ' ἰρθα: νά νυχλερέψμε
κ' ἰβραν ἰό λύχνο μάς σβησὶό Ⓞ μάς ποιμάμενες. ἰ' ἄχ, ἔλοσ μάς ἰὸ ἐπνί-
ξαμε.

Γ ΓΥΝ. : ἰὸ ὁ χάρης, ἰὸ παιδίς, πᾶ ξέμενε σὶὸν ἰῶχο ἀπ' ἰά μικρά ἰς,
ἀνάψε κ' ἔσβησε μεριάς σάμπως νά χάσαμε ἰὸν μιά βολά ἰὸν ἰόσμο.

ΟΛΕΣ : Δέ συχωρνεῖται ἰῶτο ἰό καιό, δέ νλαγανλιέται. Οὐῶ ἰά χάσαμε, ἰὸ μάς
ἰά πῆρανε.
χάσαμε Ⓞ ἰη ὕσερνῆ χαρά γιά ἰό παρόμοιασνα -
ἰ, ἰὸ χαρά νά συνλαριάζεμε ἰὸ ἰα, νᾶν ἰά σπῖγεμε

Α' ΓΥΝ. : ἀνάλαφρα Ⓞ χαμογελάσῃ, περιγελάσῃ, καλότροπα -

Β' ΓΥΝ. : νά κᾶνε με ὅμοια Ⓞ ἰά πῖό ἀπαρόμοιασνα - κᾶνεῖα, ψάρια, ἀθρώπες,
σὺνεφα,

Γ ΓΥΝ. : νερά, φλερά, λιθάρια, σὺνεργα, ἰὸ ἰογα, πελῶμενα - σπῖραδῖ ἔταν αὐτό ἰης
ἀσπῖραδῖ μάς -

- ΟΛΕΣ : σὴ μάθι ἡτῆ παλινωριῶς· - ἡ λουερία μας ἡ ἴδια εἶταν, - πῆσαι ἡντιώρα ;
- Α' ΓΥΝ. : Διὰ θυμηθεῖτε καὶνο καὶ τὸ ξόρπιδασμα εἰς μέρη μας, σὲ καλῆς μέρες.
 σὰ νὰ κενύσαμε εὐὸν ἴσμο ἡτῆ κίλημαριῶς, λευκασμένα πεσιίρια
 μέ χίδια χρώματα μελαξωιά, χίδιες καλῆς, χίδιαδες λόγια -
- Β' ΓΥΝ. : ἡ θειά - Γμαρῆλα εἶταν σὰν προβαλίνα· ἡ προβαλίνα λουισμένο, ζεστό βῆνα
 λάκι·
- Γ' ΓΥΝ. : ἡ μπαμπαιιά πουήρω γριά πῆσφιγγε ἴ' ἀσπρα ἡτῆ ἰσολῆφια εἰς λιγυάδα·
 χιυάδα ἡτῆ·
- Δ' ΓΥΝ. : ἰὰ πλάτανόφυλλα παλάμες γμαρῆλας πῆ ἀπὸ μαυριά σὲ γνέφαν·
- Γ' ΓΥΝ. : ἡ σιγαλιά χρυσό κενλόδιρο εἰν φῆχια ἡτῆ ἰρελλο-Μαριας -
- Δ' ΓΥΝ. : ἔκαι πῶς περπάλαγε καὶνο ἰὸ ἀπόγιωμα, βαρὺ ἀπ' τὸν ἡλιόκ, ἀέσ @ παραπαῖσα
 ἀνιρίκιο, ἀργό, σιγαδοκῆνιο, μέ ἰὸ μεγὰλον ἡλιό εἰς ζερβία
 σὰν τὸν ξυπόδιλο ὁμορφοψαρά μέ ἰὸ φαρῶ πανέρι κραινημένο
 ἀπ' τὸ ζερβία χέρι πάντ' εἰς κενό γοφό κ, @ μέ ἴ' ἄλλο νὰ καπνίζε -
- Γ' ΓΥΝ. : κ' εἶταν γιομάλο ψάρια ἰὸ πανέρι κ - σραφιάδιζαν σὰ θερισμένες λάμπες
- Β' ΓΥΝ. : πράσινες, κίικινες, μαβιές, πορτοκαλιές - σὰν ποδύσα δειλα μαζαίρια
- Α' ΓΥΝ. : πράσινα, κίικινα, μαβιά, πορτοκαλιά - @ εἰς καθε μαζαίρι
 σραφιάδιζε ζεγραςμένο ἕνα κησί μ' ἕλα ἰὰ ἰζάμια @ ἰὰ καμπαναριά κ,
- Δ' ΓΥΝ. : κ' ἡ σκονη πῆσω ἀπ' ἴ' ἄλλογο κ ὁ κινηγῶς μέ ἰὸ νιξέει,
- Β' ΓΥΝ. : οἱ δύο σμιές, ἰὸ κηταρίσσι, ἡ μαρμαρένια γῆνα ἡτῆ πλάεας,
- Γ' ΓΥΝ. : οἱ κίικινες νιομάτες κ' ἡ κηθάρια ἰξ διωρῆ κρεμάμενη εὐὸν ἰοῖαο
- Α' ΓΥΝ. : μαζί κ' ἡ μερηνυοφωλιά ἰξ ἄρως @ ἰὸ κἀσπολιῆς σῆνας κἀν ἀπ' τὸ νεροζύλη
- Δ' ΓΥΝ. : ἔκ' εἶταν ἰὸ βῆναλάκι ἰ' ἄν· ἰὰ σὰ εἰμένα ἀπίστων· κ ὁ γιός κῆ
 μπαρμα - Γιάθη
 ξανθὸ πηλάρι πῆχε σπάσει ἡν ἰριχιά κ @ γυρνοβοιάει εἰς δάσα -
- ΣΤ' ΓΥΝ. : ἀκῆες ἰὸ ρεθῆνισμά κ κἀν ἀπ' τὸ φεγγάρι - κῆ ἰὰ φράξαν κ οὐκῆς
 ἰὰ ρεθῆνια,
 τὸν πέλαξαν εἰς λάκκο· - ἀχῆ, κ ὁ λάκκος μόνο λάκκος εἶναι.
- Ε' ΓΥΝ. : Γώπαινε πιά ἡ μαυροσημαδιά, ἡ μαύρη θυμηση· δι, ὁ ἡλιος, ὁ ἡλιος -
- Γ' ΓΥΝ. : Πῶς εἶταν ἰὸτες ὁ ἡλιος, - σὰ χρυσό λαγνὶ πῆ κενύσε ἀκλίνας

ὦ πῖναν ὦ μεθῆσαν ζᾶ, δέντρα, παιδιὰ, γερῶντοι, κ' ἔλως ὁ νῆνιας μεθῆσε,

Δ' ΓΥΝ. : ὦ ἱρέκλιζε ὁ νῆνιας φωλόθρεφλος, φωλοπερίχυλος, μέσ δῆ νῆνια ἰόθάμα.

ΟΛΕΣ : Ἄχ, πᾶσι κ' ὁ ἥλιος, - σκόλος ἰνῆ αὐγῆ, σκόλος ἰό μεσημέρι -

ΣΤ' ΓΥΝ. : Ἐταῖα ὦ ἰό σκέρνο ἔαπόσταμα ἔσ ἰι πολες - πᾶ ἄεμε ὦ ἰό φλάξαμε -
ἰό ἔλετωμα ἔσ ἔεσυνέρις, ἰηῆ πιερῆς μαλιᾶς, ἔσ δῖβελῆς ἦχῆς,
μῆτ ἰάχα μᾶς ἀδῖησαν, μῆ μᾶς παραμελιῆσαν, μῆ δέ μᾶς κρησαν ἰό
πρεπῆμενο σέβας -

Β' ΓΥΝ. : κῆνη ἦ γῆνεια ἦσυχία νᾶ μῆ μερᾶς ἰό ἔσο, ἰό ἔγῶ, ἰη μερίδα ἔσ γαγῆ
μέσ δῖο ἰτάλο,

Ε' ΓΥΝ. : νᾶ μῆ μερᾶς ἰό μποι, ἰά δᾶχυλα, ἰη μύη - δέ γνοιαζομασαν.

ΟΛΕΣ : ἄεμα πᾶς συχάσαμε μέσ σῆν ἰσιᾶδα ἔσ ἄδεις,
μέσα σῆ ἀνσμονιά ἔσ δᾶδηνῶν ὦ ἰη δῖη μᾶς ὦρες-ὦρες
μᾶς ἔπαιρνε μῖαν ἄδῖη, πῖο βαθεῖά ἀναγάλλια : νᾶ ἰηρᾶμε ἰὸν κῖομο
χωρίς συφέρο ὦ κομᾶλιασμα, μέσα σῆν ἄμειρη ἄπδα ἔσ, σῆν ὀμορφιά ἔσ,
σαν ἔρημεσ ὦ ἀούλερς, σέ μῖα ἔρημιά γιομάη δέντρα ἔδᾶφια ὦ πῶλῖα -
κ' ἔλα ν κῆ πέρα ὦ μῖα μαύρη ἰτέρη πᾶ σραφῖά ἰζε περιηδεις ἰη μονα-
ξιά ἰης.

Β' ΓΥΝ. : Ἄχ, δᾶν ἰ' ἀνλέχω πῖα ἔσο ἰό σπρίμωμα, ἰη ἀνημπορία, ἰό κομᾶλιασμα.

Ε' ΓΥΝ. : δᾶν ἰη ἀνλέχω ἔσ ἰη δῶ ἰη γνώρα ἔσ ἀνωφέδεις,

Β' ΓΥΝ. : ἰη γνώρα ἔσ κᾶμῆ, ἔσ μπερδερμένῆς, ἔσ δῖπρόσωπῆς, ἔσ κῖλιοπρόσωπῆς,

Ε' ΓΥΝ. : ἔσ μῖσινῆς κῖλωνῆς πᾶ ἀνασᾶδῶσν ἰά μῖγγᾶ μαζαῖρια πᾶνῆ μᾶς.

ΣΤ' ΓΥΝ. : Δᾶν ἰη ἀνλέχω πῖα ἰη γνώρα - κᾶμῖα γνώρα - δέ θέλω νᾶ σῖέβῆμαι -
πῖολερο σῖοκῖνᾶ πονᾶει ἦ δῖοχαση, πονᾶει κ' ἦ δῖύηση - δέ θέλω νᾶ θυμῆμαι.

Δ' ΓΥΝ. : Ἄχ, νᾶ νῖωθα ἔσᾶν σῆν ἄδῖα χῆφια μῆ ἰη φιλικιά σπρωγῖ ἰάδα ἀπ' ἰὸν
ἔμο ἔσ ἄγῆρα,
ὦ νᾶν ἔσ ἰέω : γερά σέ κᾶλῶ, κᾶλᾶ πορευῆμασε ἰράβα.

Γ' ΓΥΝ. : νᾶ σεργῖανῆσα ἔνα βροδάμῖ πᾶλε δᾶ χωράφια νῖωθονῆς ἰὸν ἄερα
εὔωδιασμένο ἀπ' ἰό ἔσεδῖο φῆσῖνῖ νᾶ σῖῖζελαῖ δᾶ δῶο μῆ πᾶλῖα,

Έτσι πὸ νιώθει πὸ νιώθει τὸ θαλάσσιον πᾶσι σὺν ἀπὸ τὸ σπῆθος ἢ βαθύσπῆθιν
ἀνάσα τὴν πελάγῃ.

Ε' ΓΥΝ. : νὰ γλιέταμε τὸ σπῆμα τῶ χειρῶν μας πᾶντὸν σὺν γόνάτῃ μας, μὴ σιγμῶν
μονάχα.

νὰ μαῶ ἀρέσῃ πάλῃ αὐτὸ τὸ σπῆμα, νὰν τὴν λέμε «χαριστῶ» πὸ σὺν τῆν χειρῶν
σιμῶ

μέ τὴν δεξιῆς τῆς, μέ τὴν ἀριστερῆς, μέ τὴν φλέβῆς τῆς, μέ τὴν γωνιῆς τῆς,

Σ' ΓΥΝ. : σὰ μὴ Ἰρανή ἐκκλησιὰ πὸ ἓνα σπῆμα βολῆς εἶχε κάνει τὸ θάνα τῆς
βλοχῶντας δῖνα πρόσφορα εὐδαβρίνια ἢ ἑλληνικὰ νηφένια —

Β' ΓΥΝ. : ἄχ, μὴ ἐκκλησιὰ πὸ ἀεικρινῆθῃν σὲ μακρῶν, ἀσπρῶν ὄρθρων, τὸ χειρῶν
ὄντες οἱ σπολιμένοι κείνων σὺν τῶν μ' ἀνοχὰ τὰ μάτια,

Δ' ΓΥΝ. : γὰρ σὲ βαθιά, χρυσοκόκκινα σπῆμα, χινοπωριάτικα μέ τὴν κρεμάλας —

Γ' ΓΥΝ. : ἢ ἔσαν τῆς ἐκκλησιᾶς οἱ μέσα τοῖχοι μακρῶν ἀπ' ἡν ἀρπρότη τῶν πα
ραθυριῶν

Δ' ΓΥΝ. : ἢ ἀναβαν μόνῃ τὰ σπῆμα μανθάλια δύο χρυσεῖς ἀράδες ὡς τὸ κέρας
χρῶν

Σ' ΓΥΝ. : ἢ ἔσαν μὴ στρογγυλῆ σιωπῆ σὺν τῆς ἔγγραφας καθολετισμένης γυναικας
πὸ θὰ γενῆσῃ πάλῃ ἀπ' ὧρα σ' ὧρα πῶ ὁμορφῶ τὸν κόσμῳ.

ΟΛΕΣ : ἄχ, τὴν πᾶσι, νερὸ ἔβασαν τὰ χέρια μας — μὴδὲ νὰ κόψῃν ψυγῆ μὴδὲ χόρ
γυρερίδῃ ἢ ἐκκλησιᾶ, τὸ τὰ κωνιστῆρα καὶς ἀπ' ἡν πέτρῆς.

ΣΤ' ΓΥΝ. : Νερὸ ἔβασαν τὰ χέρια μας — μαῦρο νερὸ χυθῆσαν μέσα σὺν σπολάδι —
νερὸ ἔβασαν τὰ πόδια μας — μὴδὲ πάλῃ τὸ χῶμα μὴδὲ χνάρι ἀφῆνεν.

Ζ' ΓΥΝ. : Δι, μὴν τὸ λέξ, — σιληρῆ, ροζιάρικῃ ἢ παλῆσα μας ἀκόμα
τὸ πᾶντὸν τῆς τὴν ἰότη μας τὸ χῶμα μένει κολλημένο,
χῶμα σπῆμα μέ ἀγα ἔραμενὰ ἀλόφυντα γύρω σὺν νύχια τῶ χειρῶν μας
μένει μισὸς κύκλος γὰρ ἀδῆσιν ἀπ' τὸ ἀνάσῃ τῆς κλύστης,

Γ' ΓΥΝ. : μπορεῖ μὴ ἀπ' τὸ γαλάσιο τῆς θαλάσσης — βαθύ γαλάσιο, —
πέντε ἀερογιάλια τῆς παρῆδας κ' ἀφῆσῃν σὲ καθε μὴν χέρῃ.

Δ' ΓΥΝ. : πέντε ἀερογιάλια, ναί, — βαρύνανε τὰ χέρια μας.

Ζ' ΓΥΝ. : Δένα ἀπρωιάδια, ναι, - ἀλαφρώσανε τὰ χέρια μας - νὰν τὰ φυλάξουμε.

ΟΙ ΕΞΗ : Νὰν τὰ φυλάξουμε, ἄχ, @ πᾶς νὰν τὰ φυλάξουμε; - ποίος κῆ φλωχῆ πέρι-
ται βοήθεια;
ποίος κῆ φλωχῆ γροικιάει τὸ στεναγμό; - Δύσφες οἱ χῶρες.

Γ' ΓΥΝ. : κῆφό τὸ δέντρο, ὁ λοῖχος, τὸ νερό, κῆφός κι ὁ γῆλιος,

Ε' ΓΥΝ. : κῆφὴ ἢ καρδιά τ' ἀθρώπων - τὸ χρυσάφι κῆμαντάρει. Γέ ποίονε νὰ μιλήσεις;

ΟΛΕΣ : Δύσφες ὑπόσκεσες μᾶς δῶκανε - κῆφες καρδιές· ἢ εἶχαν κῆγιατὰ μάλια·
μῆδε νὰ μᾶς ἠπράξον δὲν ποίεσαν, μὴ @ τὸ κῆφιο κῆς μπροβαίει σὴν μάλια μας.

Ζ' ΓΥΝ. : Αἰτοές οἱ ψαῖες δὲν ἠπρᾶν σὴν μάλια· - νὰ μᾶς λείπνε λέλοισι προστόλες·
ἂν εἶναι νὰ σῆ πάρην, παίρνην· νὰ σῆ δώσων μὴν προσμένεις.

ΟΛΕΣ : Δένα βαπόρια σὴν δικὰ μας νερά σεργιανῶνε ξεδιάντροπα κῆ νύχτες
μ' ἔδα τὸ φῶς κῆς καρτωλά ἀναμμένα, μ' ἔδες κῆς κῆ μπῆνες
ἴσα σὴν μάλια μας περιγιάδια, σὴν δέντρακια μας, σὴν σωδικὰ μας.

Β' ΓΥΝ. : Δένες χαβάδες σ' ὄργανα ξένα παῖδων σὴν ἀστροφειγιά μας.

Δ' ΓΥΝ. : Κῆ δικὸς μας χαβάδες δὲν κῆς ἀφίννε νὰ σεργιανίσων σὴν ρῆμα,

Γ' ΓΥΝ. : νὰ σεργιανίσων σὴν χεῖλια μας, σὴν δάδασσα, σὴν δέρα,
τὸ βράδι, σὴν μιά βάρκα, σὴν ἠριανλαφυλάζει τὸ νῆσικο φεγγάρι
κ' ἢ μυρτιά πνιγεται παντέρμη μῆς σὴν ἴδια ἢ μοσκοβοδιά ἠς.

Ε' ΓΥΝ. : Δαχῆ, κῆς ἐδικὸς μας κῆς ὄργανοπαῖτες, κῆς εἰόσαν τὰ χέρια,
κῆς ἐδικὸς μας κῆς ἠραγδιόλες, κῆς ἐφράξαν μὲ σίδερα τὸ σλόμα.

Β' ΓΥΝ. : τὸ γλυκοδάληλο βιοῦ κείλει κολαγῆς σὴν δίκνητη κῆνια
πῆ εἶαν τὸ βρέφος νὰ κινήσει - @ τὸ σκόλωσαν πρὶν ἔρθει σὴν κόσμο.

Ζ' ΓΥΝ. : Θάρθει σὴν κόσμο θάρθει, - ἢ θαρρέψατε, ἀδερφάδες; -
θαὺν τὸ κινήσει ἢ κῆμα, θαὺν τὸ κανακέψει, θαὺν τὸ ἠραγδῆσει,

Ε' ΓΥΝ. : @ τὸ βιοῦ, κείνην παλῶσα τ' ἄν-λαῆ, θ' ἀσπράψει σὴν σὴν σὴν δέρα.

Ζ' ΓΥΝ. : εἶναι ἀεφίτες οἱ ἄντροι μας, ἀεφίτες τὰ παῖδιά μας, - μὴ κολοσκᾶτε - δὲν
τὸ βάζων κ' ἄς -

ως μήγυν λά μαχαίρια δά πλευρά, θ δά πλευρα ως φυλρώνων φλερῶνες.

Δ' ΓΥΝ. : μεγάλες φραγκοκυμῆς με λριχωλά φραγκόκυμα ἔχων δά νεφρά ως.

Ε' ΓΥΝ. : μεγάλα ἑλλάλια ἀγερογιώριαστα στήν κορφή λῆ μυαλῆς ως.

Γ' ΓΥΝ. : κ' ἕνα κρυφό φεγγάρι - μικροφέγγαρο ληράει ἀπ' λά κλωπιά ως λῆς φρουσῆδες.

Ζ' ΓΥΝ. : Ἔσιναι λεβάντες οἱ ἄνθρωποι μας, λεβάντες λά παιδιὰ μας, - μή κολλοσιῶτε,
ἕνα χέρι ως κόβουν, ^{ἀδερφάδες -} δένα δὲν δέσν ως φυλρώνων,
δένα βιολιά κωφλώνοντε, με δένα ἔρανοδόξαρα λά παίζον -

Β' ΓΥΝ. : Ἔχ, ναῖν ως ἀνλαμῶναμε ξανά, ν' ἀνοῖγαν πάλι λά ρηματοδικὰ μας σπῆλια.
νά βγαίναμε ξανά μιά βόλια, σιόλι, λῆ βραδάκι, κὰς δό λιμάνι,

Α' ΓΥΝ. : λῆτες πῆ βγάδοντε λά πράσινα, λῆγιμνα λραπεζάμα δό μωράγιο
θ δέκα δόν ἀγέρα ἢ μοσκοβόλια ἀπ' λῆ ψηλό χιαπόδι θ λῆ δροσερό μαρῆλι.

Γ' ΓΥΝ. : νάναι ἀπ' λῆ μιά ἢ ἀρμύρα κ ἀπ' λῆν ἄλιη ἢ μυρκεδιά ἀπ' λά χωραφῆλια
λῆ ζεσταμένε χόρλε δὲν κινέλα θ ζάχαρη κἀμένη.

Δ' ΓΥΝ. : νά παίζε λῆ γραμμόφωνο, νά ριχνοντε λά παιδιηάρια λά σαμπάνια ως δόν ἀέρα,
νά λάμπουν λ' ἀστρα ως ψυδάρισα, σιδερωμένα ἀπ' λά ἴδια μας λά χέρια,

Γ' ΓΥΝ. : γαλαζωμένα ἀπ' λῆ κινῶ λῆς θάλασσας - δέ γαλανίζον, ἀλίθηρα, μες δό βράδι; -

Ζ' ΓΥΝ. : νά λάμπει λῆ φεγγάρι δά πολήρια ως, κ αὐτί νά λάμπουν δὲς χορῆς λῆ δὲ πῆτες
χιτυώνιας ἀψηλά λῆ φέρνεσ ως, σάρπας ἢ φλώζια νά γυρῶν
νά λινάχλα, νά θυριακῆ, λῆς ἀκυρεῖας ν' ἀξίζει.

ΘΙ ΕΞΗ : Ἄχ, ἀπ' λῆ δόμα ως θ δὲ δέσ λ' αὐτή - μ' ἀνεκλυδῶνεις - πῆ ν' ἀριάσει ἢ ψυ
κῆ ως.

ΣΤ' ΓΥΝ. : Ἔχ, παρηγόριες, παρηγόριες ψεύλικες - ξεγέλασμα κ' ἢ θύμωσι, ξεγέλασμα
κ' ἢ ἔπιδα.

Ζ' ΓΥΝ. : Ἔη ἀκυρεῖα πολες δὲν ξεραθαίνεσαι - λῆ κόνισμά λῆς φέγγει ἔξλα λά σπολάδια.

ΣΤ' ΓΥΝ. : Ἄτιό μαῦρα λά σπολάδια δόχνοντε με λῆ φεργοβόλι λῆς.

ΟΙ ΕΞΗ : Ποιός τον άνθρωπο δεν απαρνιέται ή αυλειά - μένει βαθιά-βαθιά στη ρίζα
της ανάσας.
πριχθ ή δεις, πριχθ ή μάθεις, ήνε ξέρεις, - μέσα σε κερνιάζει @ προσλάζει.

Ε' ΓΥΝ. : Και ποιοί ναί ήλοι δώ, μάθεις - ναί ής Ιρομάζω @ να δέσω λά χέρια ;

Β' ΓΥΝ. : από ποιά μαύρη Ιρσπα ξερωπώσανε @ κάλσανε σό σφέρκο ής πατρίδας ;

Δ' ΓΥΝ. : Διοί ής, δέει, πς δά μάς βάλανε μιιάλό - ποιοί @ σε ποιονά ; - άγροιαδέ, άδερ-
φάδες ;

Β' ΓΥΝ. : Χλωπάνε λά καρσίγια ής σίς μπόλες ής - η' άλλωνώνε ής πλάτες νάνων
lόν καρπόσο.

Ε' ΓΥΝ. : λά χλωπάνε σή ράση lών παιδιώνε μας, Μεγαλοδύναμε - ποιοί @ σε ποιός, μα-
θεις, @ ή δά μάθην ;

Β' ΓΥΝ. : σ' έμās πς ξέρουμε ήδη ήν πατρίδα απ' όζω, λιθαράκι-λιθαράκι,

Δ' ΓΥΝ. : κικί-κικί ής άρμωδίες ής @ λά σαροχώραφά ής,

Γ' ΓΥΝ. : φύλλο-λό φύλλο ήν έδιά, ή λερονίκα, λό πλάτανι,

Ζ' ΓΥΝ. : άνάσα-ήν άνάσα lόν άγέρα ής - πολύ σιγά άνασαιναμε
μήν ής θολώσαμε ήν πιο μικρή ής βρύση, μή κι άνατρεμίσσι
ή πιο μικρή σηραιάδα ής, γαλάζια κι άσπρη, σ' άκρινό παραθυράκι.

Δ' ΓΥΝ. : σ' έμās πς σεργιανισαμε ή νύχτα σό γιαλό να συλλογίσμασε lόν κόσμο
κι ό ρίσκος μας διπλός μάς ξάφνιασε, σεργιανώνιας μαζί μας,
Ίσκιος διπλός - ένας μπροστά μας, ό άλλος δίπλα μας, άχνός, γαλάζιος,
άπ' lo φανάρι ής άμρογιαλιάς κι άπό lo φεγγαράκι.

Ε' ΓΥΝ. : σ' έμās πς χουμε δειχην ής καιρς μας λό Ιρανό ροιόι σή Μητρόπολη lω άσλεριώκ.

Β' ΓΥΝ. : πς χουμε μέτρο ήν λαπανοσυνη @ Ι' άρχοντοιοβιαλο άπ' lo πόδι τς προγόνς

Ζ' ΓΥΝ. : πς χουμε μέτρο μας λό πιο άψηλό, λό πιο λιγνό @ μαύρο κνπαρίτσι
μέ λά σφιζιά κιαδιά ής κικισβαγιοζάγιαλά @ λά πιητρα ής μήλα -

ΣΤ' ΓΥΝ. : χιάδες βοδές κ' έκίνα λά μασίσαμε κ' ήπιαμε λό σιυφό ζεμί ής .

ΟΛΕΣ : Ποιοί δά μάς μάθην, νίε ; Ποιοί σ' άνλιχρισλη, σ' ξενόβαλλοι κ' σ' ξενοπέρω-
μένυ ;

ήλοι πς ξεπελάνε Ι' άγιο χώμα ής πατρίδας, lόν άγέρα ής @ lo γιαλό ής

Γ' ΓΥΝ. : Ὁ λόγος ψυχῶν τῶν ἀνθρώπων ἡμεῶν πρὸς μαζαίνονταν τὸ δάδι σὺν αὐτῆς μας ὁ λόγος
ὡρῖσαν διάφραγμα τὸν ἴσμο ἡς εἰς τοῖς τῶν σπλιῶνε.

CT' ΓΥΝ. : Ἰὶ λά θυμῶσαι; ἰὶ λά μελεῶς; - πῶτερο ἡνὲρ πληγὴ μαλῶνεῖς.
δέσε λά χέρια, δέσε λό σόμα, δέσε λά μάλια.
ἔλει κι ἀλλήως, μονάχη ἀλήθεια - δὲν τὸ ξέρουμε λάχαλε; - ὁ θάνατος εἶναι -

B' ΓΥΝ. : ὁ θάνατος πρὸς καρτερῆ ὀδύνης - βασανιστῆς, βασανισμένους -

E' ΓΥΝ. : ὁ δικῖος θάνατος, πρὸς χαλῆρια δὲν κἀνει, - ἴκος γιὰ ὀδύς.

Σ' ΓΥΝ. : ἄδικος θάνατος ἡστος πρὸς (ἄνθρωπος σὸν ἄνθρωπο φέρνει, - δὲν τὸν ἀνέχει -

CT' ΓΥΝ. : ἤκανε κι ἀλλήως. Ἐὶς κορμὶ μας νερέλιασε. Πάει κι ἡ ψυχὴ μας.

Σ' ΓΥΝ. : Μὲς δὲ νερό, ἕνας κόμπος κόμικαλο, πέτρα ὁ σίδηρο μένει κι ἀνέχει -

(Μακρινές φωνές : Κόμικαλο, πέτρα, σίδηρο -)

CT' ΓΥΝ. : Εἶναι ἡ ἰσράγνια ἡμεῶν δύμησῆς, εἶναι ἡ ἰσράγνια ἡμεῶν ὀπίδας -
(οἱ φωνές : Κόμικαλο, πέτρα, σίδηρο, Κόμικαλο, πέτρα -)

B' ΓΥΝ. : Εἶναι τὸ μπόδιο νὰ πελάξει ἀνέστη ἡ ψυχὴ μας -
(Μακρινές φωνές : Σίδηρο, πέτρα, κόμικαλο, σίδηρο, σίδηρο -)

Σ' ΓΥΝ. : Εἶναι τὸ μπόδιο γιὰ κενεὲς πρὸς βυλῆθῆκανε τὸ θάνατό μας -
(οἱ φωνές : Σίδηρο, σίδηρο -)

Γ' ΓΥΝ. : Εἶναι ἡμεῶν ἀνέστης τὸ ἐλαθῶν κενεὲς μες σὶ βραχία σὶ ἀψιλο κορφοβῆνε
(οἱ φωνές : Κόμικαλο, πέτρα, σίδηρο -)

Δ' ΓΥΝ. : Εἶναι ἡ ρίζα ἡ ἀξερῖζω ἡ δῆρῶπῆς -
(οἱ μακρινές φωνές : Σίδηρο, Πέτρα -)

Σ' ΓΥΝ. : Εἶναι τὸ μῖκος -

(οἱ φωνές : Πέτρα, Πέτρα -)

E' ΓΥΝ. : τὸ μῖκος ἡμεῶν σὶ λαβῆς, ἡ σὶ σολαδῶς τὸ μῖκος

(οἱ φωνές, σὰν πῶ κουλῆς : Κόμικαλο, πέτρα, σίδηρο, Κόμικαλο, πέτρα, σίδηρο -)

ΟΛΕΣ : ὦ ἄγιο μῖκος, ἄγιο, ἄγιο. ἄγιο τὸ ὄνομα σῆς, τὸ ἔργο σῆς ἄγιο,

Ἰρόχισε ἡνὶ ψυχῆ μας ὃ ἰό χέρι μας, νύχια ὃ δούλια,
Ἰρόχισε ἰὸ μικρὸ στυγιά πᾶ νόβαρε ἰὸ λιγυρό ψωμί μας
ἰρριμένον καίχ ἀπ' ἡνὶ ποδιά μας Ἰρόχισε μας ὀδύκερες σὰ σπάθεσ -

Ε' ΓΥΝ. : Ἐφάσε πιά ἰὸ μαχαίρι σὸ νόικαλο - πῖο μέσα, πῖο μέσα, σὸ μεδῶλι,
Δ' ΓΥΝ. : πῖο μέσα ἀπ' ἰὸ μεδῶλι, σὸ κενικὶ ἡνὶ ψυχῆς, σὸν ἄερα πᾶ φύσαει ἡ ζωὴ μας.

Β' ΓΥΝ. : Μὴ μᾶς ἀφῆσεσ μεσ σὴν ἀνημπορία ἡνὶ ὑπομονῆς ὃ ἡνὶ νύχιασ -
Δ' ΓΥΝ. : Φύσα, ν' ἀναφέρισον ἰὸ βερέμια, ψόφια μαλλιά μας πᾶ μᾶς πέφισνε σὰ μάλια -
Ε' ΓΥΝ. : Μπῆξε μας ἰ' ἄχριο νύχι σὸ σφέριο νὰ ἡνὶ ἄξυμε ἰ' ἀψνάχ.

ΟΛΕΣ : Ὡ ἄχιο ρίσοσ, ἄχιο, ἄχιο, - σᾶ προσπέφισμε ἀνασῆκωσέ μας.

ΣΤ' ΓΥΝ. : Δί, ὃ ἰὸ ρίσοσ: ἀνημπορία - πῖο ἰρανή ἀνημπορία - σὴν ἰάδι
ἡνὶ δύνανησ ἡσ σαλανᾶ πᾶ μᾶς γονάλισε σὰ δυὸ ὃ σὰ λέσσερα πόδια -

ΟΙ ΕΞΗ : Ὅχι ἀνημπορία - Ὡ ἄχιο ρίσοσ, ἄχιο, ἄχιο, -
σὶς φύσεσ μας νὰ δέσμε ἰὸ μπριμια ἡσ σπῆλῆ, ἡσ κακορόλεσ, ἰὸ κενίξερια.
νὰ ἰρέχουμε σὴν νύχια, ἀνῆρα νὰ σὴκῶνουμε, ἡ ἀνῆρα νὰ ναι ἰὸ φέρα μας.
σὰ σὴν ἡσ με λὸν νλενεκὲ δεμένο σὴν ἔρα ἡσ, - νὰ βῆϊζον ἰὸ φαραγγια
ν' ἀκῶσον οἱ νοικοκυραῖοι σὰ κῆσῶμένα σπῆλια, νὰ ξυπνήσον
σκυλιά ὃ γᾶλεσ ὃ σπορπιοὶ κὶ ἀράχνεσ - γῆραχια-νῆραχια ἰὸ μπριμια σὶς
πέφισ
νὰ διαδάδῶν ἰὸ πόμπερμα μας ὃ ἰὸ πόμπερμα ἡσ - πόμπερμα ἡσ ἰὸ πᾶ, - νὰ
ξυπνήσον
ἀν' ὄχι ἀπὸ περφάνεια, ἀπὸ ντροπῆσ ἡσ ἀλάισο - σὴκωθεῖτε, ραγιάδεσ
σὴκωθεῖτε παιδιὰ μας λαβωμένα, σὴκωθεῖτε γερόντοι ὃ γερόντισσεσ με ἰὸ ρᾶφ.
διὰ σᾶσ -

Ζ' ΓΥΝ. : Οἱ ἀποθαμένοι κῖόλα ξύπνησαν μπάινενε πᾶλοισ σὴν ἀράδα -

ΟΙ ΕΞΗ : Βρίχτε ἰὸ χέρια ὃ ἕνας ἰ' ἀλλῆλωνῆ - χέρι με χέρι κὶ ὦμο με ὦμο -
ὃ ἰὸ ἀιανό σιοσνί, σῆχλοκῆ δωσμένο ἀν' εἶναι, ἰρῶε ἡσ πῆραδῆσ ἡνὶ πέφισ
σῆχτε ἰὸ χέρια, κὶ ὄχι ἀμάχεσ συναμελαξύ μας -

Ε' ΓΥΝ. : Ἀμάχεσ ὄχι πιά γιά ἰὸ ψωρογιόλιμα, γιά ἰὸ πᾶλοια πελονάλο -

Β' ΓΥΝ. : Μικρὸ, μεγᾶλο δάχτυλο - ἡσ ἰ' ὄχι χερῆσ - ἰὸ ἰ' ὄχι σὸ σῆξιμο φονθάει -

ε' γυν. : μικρο, μεγάλο, ἰσάξια, δίνοντας λόγ ὄριο πάντες δὲ φάρδύ βαγγέλιο ἡτῶ
παίριδας
μέ 1' ἄλμα ψηφιά ἡτῶ ἀσκητῶ ποδερικλάδω,
μέ 1ῆς λαγόνες ἡτῶ κερῖς @ μέ 1ῆς νοσηοδίβαντες τό χνώτο.

ολες : ἴωρα γιά ὄλα εἶναι, Ρωμιοί, πού πολεμᾶ με - ὄχι γιά
δύο, γιά ἴρια -

γ' γυν. : λιόθεντρα, λειμονιές, ἀμπέλια, σὺν μεγάλη νύχτα ἡτῶ ἄταθῶνε
γιορίζοντά φουσίγγια ἡτῶ, δένον ἰά βόλια ἡτῶ ὄργητῶ γιά 1' αὐριανό γισρῆσι.

Δ' γυν. : ἄχ, 1' ἀκασκῶν ἰά σμπάρα ἡτῶ αὐγῆ @ νά ἀαιήσεν ἰά ἰκακάλια -

γ' γυν. : ἄχ, @ νά δῶμε ἰά σιμάδα ἡτῶ φωλιάς ἀπό ἀοφίσκο σέ ἀοφίσκο -

Δ' γυν. : ἄχ, νά βρῖξαι ἀνάσαση καλα μεσίς ἡτῶ ὄρμησ κι ἔλοι οἱ ἀνθρώποι
1' ἀγναδιαῖσναι, νά φιλιῖσναι, κ' οἱ καρδιές ἀπ' ἡ χαρά ἡτῶ ποικινοβαρ-
μένες

σάν ἰά ἀμπριάλια 1' αὐγά - @ νά χλωπᾶι ἡ μιά ἡτῶ ἄλμα -
ποικινο αὐγῆ ἡ καρδιά μας νά χλωπᾶ σ' ἀδερφινές καρδιές κι ἄς σπάσει.

~~Δ' γυν. : ἄχ, νά ξεπέζανε ὁ ἄν. Γιώργης σὺν αὐτῆ με @ νερό νά βγάδω ἀπ' ἰα πηγῶν?
νάν ἡτῶ ποικῶ τό φαρῖ ἡτῶ δόν κῆβᾶ @ νάν ἡτῶ πάντῶ ἰά ποδάρα -~~

ε' γυν. : ἄχ, ἡτῶ ἡλιοςήμαντρα νά θύρω τό σκουῖ, @ ἀελεριά τό σήμαντρα ν' ἀνιδαῖσεν
ἡτῶ βόλλες γύρω δὲ ἀιμό με νάν τό δέσω τό σκουῖ μπᾶς @ με φύγει,
ἡτῶ βόλλες, δεκαπέντε κόμπες τό σκουῖ, @ νά σαλεύω κρεμασμένη πέ-
ρα-δῶθες δόν ἀγέρα,

δ' γυν. : μακρύ, στεγνό γλωσσίτι, κόνιαλο γλωσσίτι, σίδερο γλωσσίτι,

ε' γυν. : βαρώντας τό ἡλιοςήμαντρο - κρεμασμένη ἔτσι δόν ἀγέρα, κ' ὄλοπᾶ πόλῆς με
ἡτῶ πόλῆς πότερο δόν κῶμο δέ ἀαχλάρησα παρὰ νά ζήσω αὐτῆ ἡτῶ ὄρα πᾶ
σημαίνω.

β' γυν. : ἄχ, νά σημάνα ἀελεριά, @ δὲ ἔναλό με, ἡτῶ βόλλες, ἡτῶ βόλλες
θᾶ φέρω γύρω ζώνοντας μέ κερωμένο νῆμα ἡτῶ πῆτροπόδη ἡτῶ κῶμο - ἰά-
μα τό βᾶνω.

Δ' ΓΥΝ. : Δύριο - μεθαύριο - δε μπορεί - θ' ασπράψεν ἢ ἡλιος ἰά σπαθιά πάντ' ἀπ' ἡν κεφαλῆ ἔσθ

Δ' ΓΥΝ. : ἄχ, δε μπορεί, μεθαύριο δά σημαίνει ἀνάσπαση τοῦ κόσμου,

Γ' ΓΥΝ. : θ' ἄβρει ὁ φλωχός ζεστό ψωμί, δίκιο κ' ἀνάπαυη ὁ ἀποθαμένος.

ΣΤ' ΓΥΝ. : Ἐπὸλύ σικώνας ἢ φωνή - δέν εἶναι ἡ ὥρα μήδε ὁ λόπος. Γώπα.

Δ' ΓΥΝ. : Γώπα, σωπάδε - δυναμίτης κ' ἡ σιωπή μπορεί νά γένη.

ΕΥ ΓΥΝ. : Δέν ἡν ἀνέλω ἢ σιωπή - μέ πνίγει.

ΟΛΕΣ : ἄχ, ἄγιο μίσος, ἄγιο, ἄγιο -

ΣΤ' ΓΥΝ. : Γωπάδε, - ὄχι ἄλλο αἶμα.

ΟΙ ΕΞΗ : Ἐὸ αἶμα π' χύνεται γυρεύει τό αἶμα,
τό αἶμα π' χύνεται παραμονεύει,
τό αἶμα π' χύνεται ἀναγκεύεται, ἀναγκάζει -

Δ' ΓΥΝ. : κάθειαι μέσα στό ψωμί @ περιμένει.

Β' ΓΥΝ. : κάθειαι μέσα στό πολήρι @ ἡράει π' πίνει,

Γ' ΓΥΝ. : κάθειαι σὴν κάρικλα π' καθόσνα @ ξελάζει ἔσ τοίχους.

ΣΤ' ΓΥΝ. : Ὅχι ἄλλο αἶμα - ὄχι ἄλλο αἶμα.

ΟΙ ΕΞΗ : Ἐὸ αἶμα γυρεύει τό αἶμα γιά νά σπαραχέει -

Γ' ΓΥΝ. : σέκειαι μέσ σὴ φλόγα ἔσ κερῆ κ' ἀπ' ἢ βιάση ἔσ ἡρέμει -

Δ' ΓΥΝ. : ἀπ' ἡν ἀγκύσα ἔσ ἡρέμει,

Ε' ΓΥΝ. : ἀπ' ἡ ἄδικο ἡρέμει - δέν τό φατάει.

Δ' ΓΥΝ. : Ἐκρύβεται πίσω ἀπ' ἡ κόνισμα - θυμᾶται @ θυμίζει.

Β' ΓΥΝ. : βάζει ἡν Ἐταναγιάς τό φόρεμα κόνικινο.

Γ' ΓΥΝ. : κ' ἡ Ἐταναγιά τό δέχειαι - θυμίζει.

Δ' ΓΥΝ. : βάζει @ ἡ ἄλλογο ἡ ἄν-βιόργη κόνικινο,
@ ἡ ἄλλογο ἡ ἄν-βιόργη βιάζειαι -

ΣΤ' ΓΥΝ. : Ἐτάνια τό κόνικινο βιάζειαι -

στ' γυν. : (Ὅχι ἄλλο αἶμα - ὑπομονή ἀδερφάδες.
Ὅχι ἄλλο αἶμα - ὑπομονή)

ε' γυν. : βιάσαι ὃ λά μαχαίροπίρνα κόνινα-κόνινα

β' γυν. : κ' ἐπείνα λάμπων σὸ φτωχὸ τραπέζι μας -

γ' γυν. : ἀργεῖ λό σὸρα νά μαςίσει,

δ' γυν. : βιάσαι λό κίρσι νά καρφώσει,

ε' γυν. : βιάσαι λό μαχαίρι νά μπηχει.

στ' γυν. : Ὑπομονή, ἀδερφάδες -

οι εΞη : Κόνινο λό μαχαίρι, κόνινο σάν λιτὴ καρδιά μας,
δεν ἀντέχωμε ἄλλο,
βιάσαι νά πλυθῆί μες σὸ αἶμα,
νά λάμπει,
ἄξιό νά γίνει γιὰ λό χέρι ἔξ λεβέντη,
νά ἔξ δάμνα λό χέρι,
ἄξιό γιὰ λό ψωμί ὃ γιὰ λότ ἡ αἶο,
ἄξιό ἢ ἀθρώπη,
ἄξιό,
ἄξιό -

στ' γυν. : Ὅχι ἄλλο αἶμα - σιωπᾶτε γυναῖκες,
γιὰ ἢ ὄνομα ἔξ Θεῶ - σιωπή.

οι εΞη : Τὸ χέρι ἔξ Θεῶ εἶναι μεγάλο,
λό χέρι ἔξ Θεῶ εἶναι κόνινο-
βιάσαι -

ε' γυν. : κᾶθε γέννα εἶναι κόνινη.

στ' γυν. : Ὅχι ἄλλο αἶμα -

οι εΞη : Τὸ χέρι ἔξ Θεῶ βιάσαι,
λό μεγάλο κόνινο χέρι,
λό δεξιὸ χέρι ἔξ Θεῶ βιάσαι -

ε' γυν. : Τὸ χέρι ἔξ Θεῶ εἶναι ἡ λευτεριά,

σφυγμός μας φ' βελή λς,
η' ή δουλειά βιάζεται,
ή δουλειά φωνάζει:

μάχαιραν έδωκας,
μάχαιραν λάβεις.

στ' γυν. : Όχι άλλο αίμα - όχι άλλο αίμα -

οι εΞη : Μάχαιραν έδωκας, μάχαιραν λάβεις,
μάχαιραν έδωκας
μάχαιραν λάβεις,
μάχαιραν έδωκας

στ' γυν. : Όχι άλλο αίμα.
αίμα πάντ' αλό αίμα -
πες θα λελαίωσαι ή το λό κακό;
λελαίωνας με -
βοήθεια, άνθρωποι,
βοήθεια -

οι εΞη : Μάχαιραν έδωκας, μάχαιραν λάβεις

στ' γυν. : Γραβώ λαυλιά μέ λίς παλάμες - δέ γροπιώ.
σωπάς, αδερφάδες, σωπάς.

(Μακρινές φωνές : Μάχαιραν έδωκας, μάχαιραν λάβεις, Μάχαιραν, μάχαιραν -)

στ' γυν. : Μιάν ανηφόρα μέσα με ανεβαίνω,
μιά κόκκινη ανηφόρα,
έν' άψηλό κορφοβέτι -
φυλεύω άπάντ' ένα σκουρό σιδερένιο,
φυλεύω λό κοντάρι ής σημαίας -
ή σημαία πλαλαγίτσι, πλαλαγίτσι.
ύστερα πιά δέν ξέρω τι να κάνω -
μέσα με γοναλίζω, κ' αβριάζομαι
σαί' λό μπρό μέσ στή κοιλιά ής μάνας λς,
σωπαίνω κι άκίω ή σημαία.

οι εΞη : Στολό θόρυβο κἀναι ἢ σμραία - σμιάζεμαι
μητ' ἢτ' ἀκίεσον οἱ χαλιόνυλοι φρεροί κίε βίγλιες,
μητ' @ μῆ σμιάσνε ἰά σπλάχνα
γιά νά μῆ πάρου ἢ σμραία.

ζ' γυν. : Μητ' σμιάζεσαι, μητ' σμιάζεσαι -
αὐτοί θεῖ ἀκίενε,
αὐτοί φοβῆναι ν' ἀκίεσον.
μπορεῖ @ νάχου μέσα κῆσ κ' αἰοί κῆσ
μιά κρυμμένη σμραία - πῆ ἰό ξέρεις -
μπορεῖ νά σμιάζουαι κίόδα κ' αἰοί κῆσ
μητ' κῆσ γροκίεσον οἱ φρεροί πίο πάνε.

οι εΞη : Μπορεῖ - πῆ ξέρεις.
Στολό θόρυβο μέσα μας κἀναι ἢ σμραία -

στ. γυν. : Σί' αὐτό σμιάζομασε.

ζ' γυν. : Σί' αὐτό ἀναθαρρώμε.

ολες : ἄχ, κ' ἄλλο ἰπποτες θεῖ λαχλαρήσαμε
παρά
μονάχες νάν ἢ βγάδουε ἀπ' ἰό σπλάχνο μας
ἐβῆν ἢ σμραία,

ζ' γυν. : σάν ἰό ἰρανό σπαθί ἀπ' ἢ θῆκῃ ἰε,

στ' γυν. : σάν ἢτ' χαραῶ ἰό ζῆλω ἀπό ἰό σλόμα μας,

ζ' γυν. : σάν ἢτ' κραυγή ἢτ' λευτεριάς, ἐβῆν ἢ σμραία,

ολες : νάν ἢτ' κρεμάσαμε μία χαραυγή πάνε ἀπ' ἢ δάδασσα,
ψηλά, ψηλά, ψηλά,
σλό πίο ἀψηλό μπαικονάμ ἢτ' Ἑλλάδας,
σλό πίο ἀψηλό μπαικονάμ ἰε κίόσμε,
ψηλά, ψηλά -

Δ' γυν. : ἄκῆ, ἄκῆ -

ε' γυν. : ἄκῆσε -

Γ' γυν. : Μεγάλα χιουκῆματα ἀπό μέσα

Δ' γυν.: Ἐκὼ ἀπ' ὄξω -

Β' γυν.: Βήματα ἡτῶ σημαίας

Ζ' γυν.: Ἐπὶ λευερῶς λά βήματα,

Α' γυν.: Βῆτό -

Γ' γυν.: Ἐνα ἄστρο ξύνη με λά νύχια καὶ τό κύρμα -

Δ' γυν.: Ἐτέφει σιγρὰ @ εἰρική σιόνη -

Ε' γυν.: Ἐπιδάγισμα - ἄκω

Β' γυν.: Ἐκὼ ἄλλο -

στ' γυν.: Ἐπολλές - πολλές σημαίες.

ΟΛΕΣ : Ἄχ, πόσμε, πόσμε με, γαϊδί με,
ἡλός ὁ πόνος μέζ δά σωτικά μας
εἶναι πῶς ἐ γένναμε πᾶσι.

Μία λέξη μόνο: Λευερῶς, @ λάμψαμε ὄξω -

Μία λέξη μόνο: Λευερῶς, @ λάμπει, πόσμε, γιέ μας.

(Βράδιασε. Τὰ νησιά γύρω ἀλαφρώνει καὶ ἀνεβαίνει πλεονας ἐ μιά ἀκλόγων, ἱστορικῶς δια-
φάνεια. Ἐνα παμπανάκι χλωπάει. Μπορεῖ νάνα γιὰ τό βραδινό succilio ἢ τό σιωπητήριο. Σι-
εῖ καλεβαίνεν ἀπ' τὰ μεγάλα βράχια. Οἱ πετρωμένοι φρεροί μέσα δά ξύλινα γυδιάμα, πᾶ-
νω σιῶς ὀφές, ἔβασμένοι ἀπ' ὁ χρόνο. Οἱ μαυροφόροι, μαυρομανιλιῶδες σκηνώματα ἀπ'
τὴ πέρες, κρεῖνε ἐπίσημα δά χέρια καὶ ἐκείνο τό μαρμαρίνο γυδί καὶ ἀνεφορῶνε ἀρχαῖο
σκελετικὴ πομπή μέζ ἀπ' τό σηματοπλάσμα, πρὸς τό μεγάλο, κλιμακωτό, βαρύσιωλο κίτριο μέ-
τρε σιδερένιες πόρες. Ἄλλες γυναῖκες βγαίνεν ἀπ' τὰ βράχια καὶ ἀπ' τὰ ἀρχιόδαμα, προχωρεῖ,
συλάσσονται, σμίγνεν τὴ πρῶτες. Μες ἀπ' τὰ μαῦρα καὶ φρεῖα φρεῖα ἕνας βαθύς, ἀνήνεστος,
ἀγρός, καὶ νὰ περνᾶνε ἀπὸνα ἀρχαῖο ἀόρατο περιόδοιο πρὸς ἕνα βάθος μουσικό, ἐῖναι ὑπο-
γύσιο βωμό, γιὰ σπονδές @ θυσίες. Τεῖλα τὰ κόνικα χνάρια δά τρέχατα, - ὄχι, δεῖ εἶναι ἀπὸ
σφαγμένο μαῦρο κριάρι - εἶναι ἀπ' τὸ αἶμα τῶ λιγοέρματος. Λαί τό μαρμαρίνο γυδί ἐῖναι ἄμψο
κόνικιο. Μία γυναῖκα, ἔχωσε μέσα τὰ χέρια ἡτῶ καὶ νὰ παίρνει ἀγασμό γιὰ νὰ βροῖσει καὶ ἴσ-
μιε. Μία ἄλλη, ἔβαδε προστάχτικῶς γύρω - τριγύρω τὴ παιδάμας ἡτῶ, σὰν γιὰ νὰ βεβαιωθεί
ἢ γιὰ νὰ πρῶψει τό χρώμα καὶ. Τὰ χέρια ἡτῶ βαρβήνια κόνικια. Μονομῶς λάχωναν ὀβήμα.
Βιάζονται - γιὰ νὰ χαρίσεν ἡτῶ τό γυδί σὴν κινῶ - βασιλινῆ, ἡ Βάσω, πῶς ἐκείνη ἔερεν
ἀπὸ παιδιὰ @ ἡρωῖα, πῶς σιαλίζει σιῶς πέρες κρυφά ψηφιά, ψαράδες, χαιρετίσματα,
περιστέρια @ "Ἰμαρτες". Ἐξῆνα, ἕνα πιδάγισμα, βαθιά, ψηλά, ψηλά σὸν ἀέρα τῶ ἀν-
κόσματος. Μήπως παρὶ ἀγανέρωνος ψαροβαρίας; Τὸ ἀλλ' σκηνῶ; Κεῖνη ἢ μεράλη σημαία;
βηκῶνεν λίγὸ τό νερόδι. Κοιλοσέκων. Ἀδρυκράδονται. Ταχύνεν πᾶσι πρὸς τὸ βήμα).


Ολιχὸν 907

Γάρτος, 5-24 Δεκεμβρίου 1969

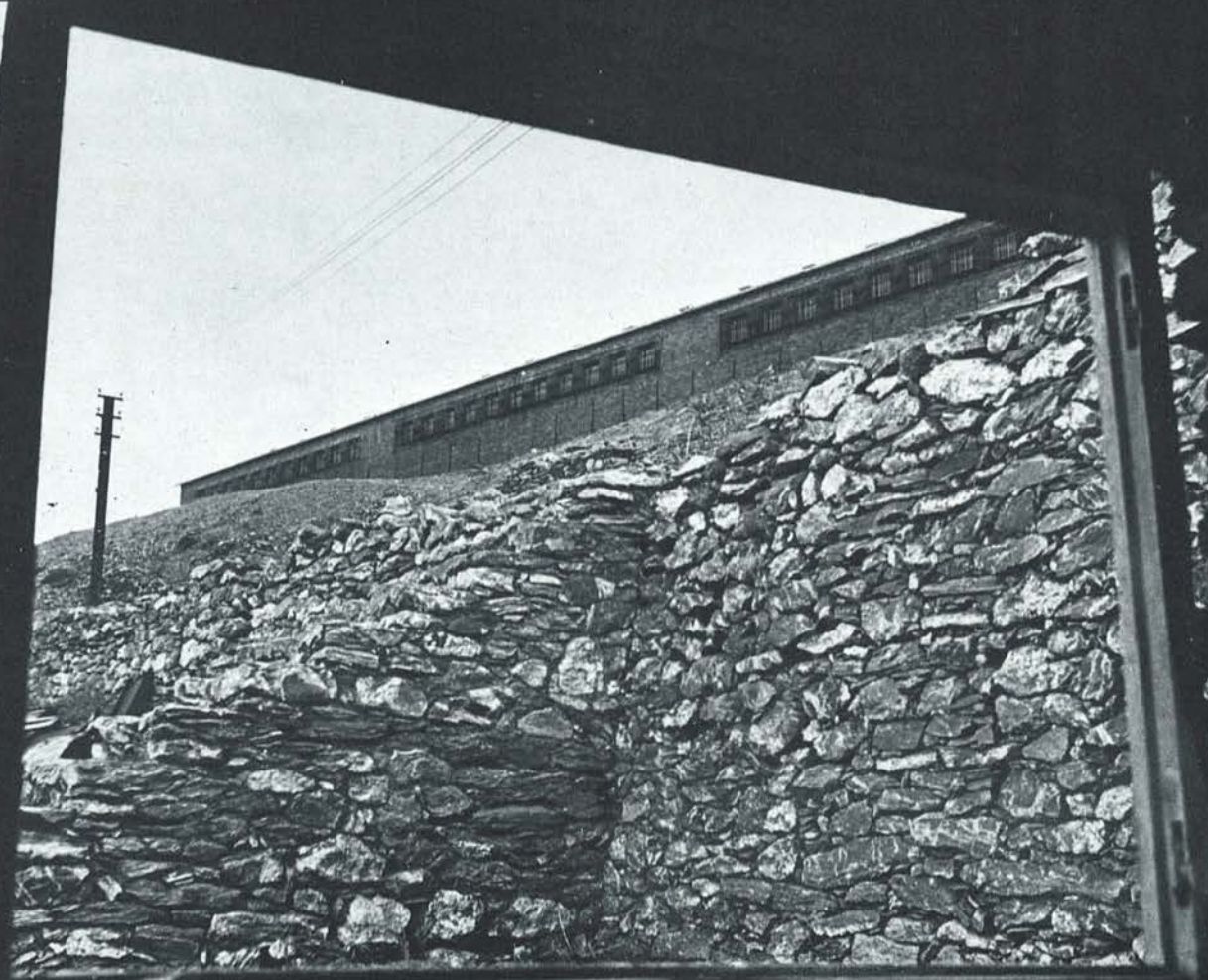
Γιάννης Πίτσος

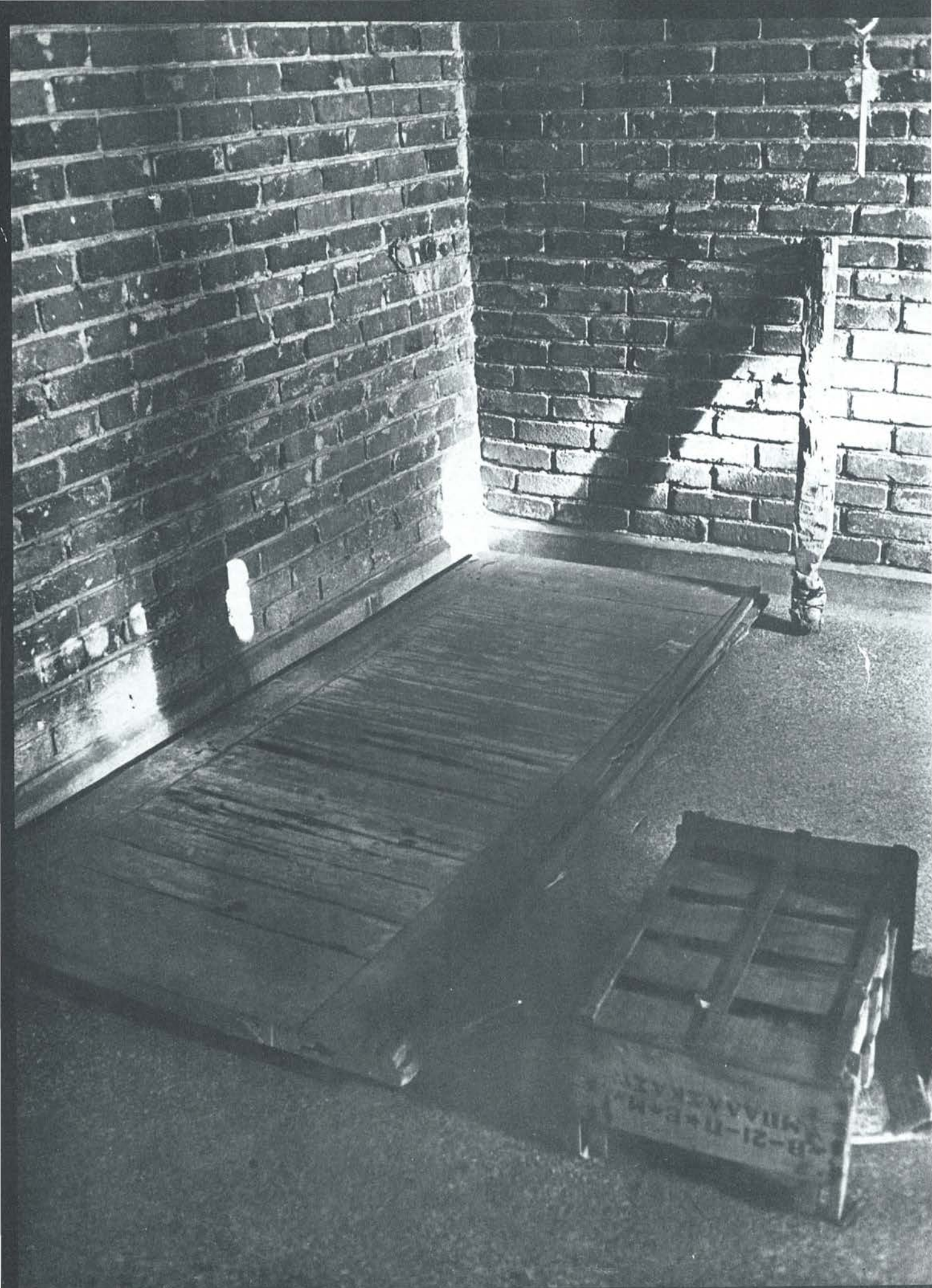
ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Οι πρώτες σημειώσεις για τό ποιημα-χορικό «Μβανιλοφόρες» κινήθηκαν επί Γύαρο τό Μβάν το 1967. Τόν Νοέμβρη το 1968, τό Καρλόβασι Γάμς σχεδιάσθηκε ή πρώτη το μορφή. Έπειτα από διαδοχικές είτεξεργασίες γράφθηκε πάλι σε μία δεύτερη μορφή τό Μβάν το 1969, τό Καρλόβασι. Ξαναδουλεύθηκε πομπές φορές διόμη @ ξαναγράφθηκε σε ήκη το μορφή τόν Δεκέμβρη το 1969, τό Καρλόβασι Γάμς.



«...ἐπὶ Ῥωμαίων ἐξωρίζοντο εἰς Γύαρον οἱ εἰς δημηλασίαν καταδικαζόμενοι. Ἐπὶ τοῦ αὐτοκράτορος Τιβερίου προϋτάθη τῇ Ῥωμαϊκῇ γερουσίᾳ, ὡς φησι Τάκιτος, καταγνῶναι δύο Ῥωμαίων πολιτῶν, τοῦ Σιλανοῦ καὶ τοῦ Οὐβίου, ἐξορίαν εἰς Γύαρον· ἀλλ' ὁ αὐτοκράτωρ οὐκ ἐνέκρινε τὴν ποινὴν ταύτην ὡς ἀπάνθρωπον, οἷα δὴ τῆς Γυάρου οὔσης παντάπασιν ἐπιδευῆς τῶν πρὸς τὸν βίον χρειωδῶν. Διὰ τοῦτο δὲ καὶ δοξάζουσί τινες ὅτι ἡ Γύαρος οὐκ ἐγένετο οὐδέποτε τόπος ἐξορίας, ἀλλ' ὡς ἀπειλὴν μόνον εἶθιστο λέγεσθαι παρὰ Ῥωμαίοις τὴν εἰς τὸ ἔρημον ἐκεῖνο νησίδιον ἀπέλασιν...».





ΜΑΡΙΟΥ ΠΟΝΤΙΚΑ

ΤΡΟΜΠΟΝΙ

ΤΡΙΠΡΑΧΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ, γύρω στα 40

ΕΥΤΥΧΙΑ, γυναίκα του, στα 35

Α' ΑΝΤΡΑΣ

Β' ΑΝΤΡΑΣ

Γ' ΑΝΤΡΑΣ

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

ΚΑΦΕΤΖΟΥ

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

Απόγεμα, γύρω 6 - 7. Δωμάτιο φωχικό. Φορτωμένο, έντοτοις, με αντικείμενα έτερόκλητα που μαρτυρούν έπιθυμία για άνεση και "άστική εθιμρία": μπαουλόνιβανο με σκέπασμα κλαρωτό, κουρελοϋδες, φτηνά μπιμπελό έδω κ' εκεί, άνθοστηλή, μεγάλο ήμερολόγιο τοίχου, καθρέφτης, πολυθρόνες πλιάν, φωτογραφίες του Πελοπίδα με τη στολή, τραπεζάκι με καρρέ μπροστά στο μπαουλόνιβανο κ.λπ. Τρείς πόρτες: Έξόδου, που βγάξει σε διάδρομο ή σκάλα στον τοίχο άπέναντι στην πλατεία. Κουζίνας, στον άριστερο τοίχο. Κρεβατοκάμαρης, στο δεξι τοίχο. Ο Πελοπίδας, με πυτζάμες, άριστερά στη σκηνή και μπροστά. Κάθεται μπροστά στο άναλόγιο με τις νότες. Δοκιμάζει διάφορους σκοπούς στο τρομπόνι του. Η Εύτυχία, δεξιά στη σκηνή και πίσω, σιδερώνει σε μιá σανίδα σιδερώματος. Δίπλα της, στο πάτωμα, πανέρι με ρούχα. Φοράει ρόμπα φαρδιά. Στα μαλλιά της μπιγκουτί. Όση ώρα θά μιλάνε, ή Εύτυχία θά παίρνει ρούχα από το πανέρι για νά τά σιδερώσει, διαγράφοντας έτσι μιá μονότονη κίνηση πάνω κάτω, καθώς θά σκύβει, θά σηκώνεται, θά σιδερώνει, θά σκύβει κ.λπ. Το τρομπόνι του Πελοπίδα άκούγεται πριν άκόμη άνοιξει ή άδεια και συνεχίζεται μετά το άνοιγμά της. Μετά από λίγο σταματάει.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (στην Εύτυχία): Τι λές;

ΕΥΤΥΧΙΑ (ένω σιδερώνει): Τίποτα. Σιδερώνω. (Πάυση. Ο Πελοπίδας την κοιτάζει, μετά γυρίζει τις νότες στο άναλόγιο και ξαναρχίζει νά παίξει. Η Εύτυχία σε μιá στιγμή άναστενάζει. Ο Πελοπίδας σταματάει πάλι).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Έχεις τίποτα; Μήπως είσαι άρρωστη; (Πάυση). Έ;

ΕΥΤΥΧΙΑ: Τσ (νεύει άρνητικά. Ο Πελοπίδας ξαναρχίζει νά παίξει και μετά από λίγο σταματάει).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Θείο πράμα. Η μουσική είναι θεϊον πράμα. (Πάυση). Σου σηκώνεται ή πέτσα — όπως και νά τó κάνεις. (Πάυση). Πάρε για παράδειγμα τó "περνάει ό στρατός".

(Τό σφυρίζει). Τι θέλω νά πώ; Ότι άκόμα κ' ένα έμβατήριο έχει τή μελωδία του, έχει τή γλύκα του που λένε.

ΕΥΤΥΧΙΑ: Μερεύει ή ψυχούλα με τή μουσική. Τό 'λεγε κι ό συχωρεμένος ό πατέρας μου. Καλή του ώρα. (Πάυση. Ο Πελοπίδας σιγοσφυρίζει τó "περνάει ό στρατός". Σταματάει).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Και που ν' άκούσεις τήν "Εύθυμη Χήρα". Έτσι κι άκούσεις τήν "Εύθυμη Χήρα", ξεμπέρδεψες. Ό,τι και νά σου παίξουνε χάνει μετά, ξεθυμαίνει. (Πάυση). Άαα... Φράτς Λέχαρτ... Αυτός είναι μουσικός. (Πάυση). Θά τήν παίξουμε τήν άλλη Κυριακή, θά 'ναι ό Νομάρχης με τó Στρατηγό και πρός τιμίν τους, κατάλαβες; Λένε πώς θά ρίξουνε και βεγγαλικά και θά χορέψουνε κιόλα, πρέπει νά 'ναι πολύ όμορφα. (Μικρή πάυση). Ξέρεις; Παραλίγο νά μη με βάζανε.

ΕΥΤΥΧΙΑ: Γιατί;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Ξέρω κ' έγώ; Άλλά δέν τ' άφησα έτσι τó πράμα.

ΕΥΤΥΧΙΑ: Τους έτριξες τά δόντια; Τους τά 'πες;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Στο Δήμαρχο. Κατευθεία στο Δήμαρχο. Αί ύπηρεσία μου σ'είναι γνωστές, του λέγω. Δεκαεννέα όλόκληρα χρόνια! "Πελοπίδα" μου λέγει "είσαι κουτός. Τή θέση σου στη μπάνα δε γεννήθηκε άκόμα ό άνθρωπος που θά στην πάρει". Συγκινήθηκα. "Είσαι" μου λέγει "τό καλύτερο τρομπόνι. Συνεπώς, μη φοβάσαι τίποτα".

ΕΥΤΥΧΙΑ: Δίκιο είχα.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Τό ξέρω, Εύτυχία, τó ξέρω. Άλλά πρέπει νά φυλαγόμαστε, πρέπει νά μη χάνουμε τις ευκαιρίες, όι ευκαιρίες δέν έρχονται κάθε μέρα. Διότι τί είναι ή ζωή; Δυό τρεις ευκαιρίες είναι. Τις πέταξες; Τό ίδιο θά σου κάνουνε κι αυτές. (Μικρή πάυση).

ΕΥΤΥΧΙΑ: Ύστερα;

Τό "Τρομπόνι" του Μάριου Ποντικά άνεβάστηκε από τó "Θεατρικό Έργαστήρι" της Μακεδονικής έταιρίας "Τέχνη", στο θέατρο "Αμαλία" της Θεσσαλονίκης. Οί παραστάσεις του άρχισαν στις 9 του Όχτώβρη 1973 και, με ενδιάμεσες διακοπές κι άλλα προσκόμματα, σταμάτησαν όριστικά στις 16 του Δεκέμβρη. Άνεβάστηκε με όμαδική σκηνοθετική εδ-

δύνη, σκηνικά και κοστούμια του Δημ. Μησομπούνη και μουσική του Μάνου Λοΐζου. Πρώτοι διδάξαντες: Πελοπίδας (Στέλιος Γούτης), Εύτυχία (Ρούλα Πατεράκη), Α' Αντρας (Αλέξης Κωνσταντής), Β' Αντρας (Βύρων Τσαμπούλας), Γ' Αντρας (Νίκος Ναουμίδης), Νοσοκόμα (Ελένη Μακίσογλου) και Καφετζού (Αϊάνα Οικονόμου).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τί ύστερα; "Α... Τίποτα, εντάξει. Θά 'μαι κ' ἐγώ. (Παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τί καλός ἄνθρωπος πού εἶναι ὁμως...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μόνο καλός; Δέ λές μάλαμα νά 'σαι μέσα; Σά παιδιά του μᾶς ἔχει τοὺς ὑπαλλήλους του. Μὲ τὸ "σεῖς" καί μὲ τὸ "σᾶς". "Ἄσε τοὺς δημότας. "Ἄλλη τρέλα μ' αὐτοῦς. Παράδειγμα τὸ τελευταῖο. Πού ποιός τὸ ἐσκέφθη, ὄχι σέ παρακαλῶ πὲς μου ποιός τὸ ἐσκέφθη νά βάλει τὴ μπάντα στὴν πλατεία καί νά παίξει πρῶι βράδου; Κανένας. Καί εἶδες τώρα πῶς εἶναι ὁ κόσμος; "Ὅλο χαμόγελα εἶναι...

ΕΥΤΥΧΙΑ : Μερεῦει, Πελοπίδα μου... ἢ ψυχούλα μερεῦει, γι' αὐτὸ.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τὸ μόνο πού μὲ κάνει καί στεναχωρεῖμαι εἶναι πού δὲν παίζω καί τὸ πρῶι. "Ἄλλά τί νά γίνει... Ὁ ἄνθρωπος δὲ μπορεῖ νά τὰ 'χει ὅλα... Θά τοῦ λείπει καί κάτι, δὲ γίνεται.

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Ἔτσι εἶναι... (Μικρὴ παύση. Μετὰ ὁ Πελοπίδας ξαναρχίζει νά παίξει στὸ τρομπόνι, ἐνῶ ἡ Εὐτυχία σιδερώνει. Σὲ μιὰ στιγμὴ σταματάει κι ἀρχίζει νά ζῶνι τὸ κεφάλι του).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Ἄμα δὲν εἶχα αὐτὴ τὴν καταραμένη τὴν πυτιρίδα θά 'μωνα ὁ πιὸ εὐτυχισμένος ἄνθρωπος τοῦ κόσμου...

ΕΥΤΥΧΙΑ : Γιατί δὲ βάζεις οἰνόπνευμα πού σοῦ 'πε ἡ θεία; Χάνεις τίποτα νά δοκιμάσεις;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (ἐνῶ ζῶνεται ἀκόμα) : Τρίχες... μὴπως ἔμεινε καί τίποτα πού νά μὴν τὸ κάνω; (Σιδερώνει τὰ μαλλιά του. Παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ (θυμᾶται κάτι) : Στὸ 'πα;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Ὅχι. Τί νά μοῦ πεῖς;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Γιά τὴ διπλανή. (Σταματάει τὸ σίδερο).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τί ἔγινε;

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Ἀπέβαλε.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τὸ 'ριξε;

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Ὅχι. Πῆγε ν' ἀνέβει στὸ πατάρι καί κουτρουβαλιάστηκε.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τί λές, ρέ παιδί μου... Καί τὸ 'θελε, ἔτσι δὲν εἶναι;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Σάν τρελὴ ἔκανε. "Ἄλλά, ὁ Θεός νά μὲ συχωρέσει, τὰ 'θελε κι ὁ ἀπαυτός της. Χορὸ γιὰ χορὸ δὲν ἄφηνε. "Ὅλο ἔξω ἦταν. Νά τώρα... Θά μοῦ πεῖς, ἔχει ὄλο τὸν καιρὸ μπροστά της. Σύμφωνα, ἀλλά παιδί εἶν' αὐτὸ, δὲν εἶναι γαστούλι νά τὸ πετάξεις...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Κόντευε, δὲ κόντευε;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Σ' ἔνα μῆνα θά τὸ 'βγαζε...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τσσ, τσσ, τσσ... (Ἡ Εὐτυχία ξαναρχίζει τὸ σίδερο. Ὁ Πελοπίδας ξεφυλλίζει τὴς νότες).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Νά σοῦ παίξω λίγο Φράτς Λέχαρτ; Θές ν' ἀκούσεις, νά διεῖς περιτίνος πρόκειται; "Ἄκου! (Παίζει στὸ τρομπόνι λίγο. Σταματάει). Σ' ἄρεσε;

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Ὅπως τὸ 'πες, Πελοπίδα. Εἶναι κάτι ἄλλο, κάτι ἀλλιώτικο εἶναι.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Κατὰ τὴν ταπεινὴν μου γνώμην, Εὐτυχία, ὁ Φράτς Λέχαρτ εἶναι ὁ μεγαλύτερος μουσικός. Δὲ λέγω, κι ἄλλοι γράψανε μουσικὴ, αὐτουνοῦ ὁμως εἶναι θεῖο. Θεῖο πρᾶμα εἶναι αὐτουνοῦ ἢ μουσικὴ. (Μικρὴ παύση). "Ἄλλά δὲν εἶναι νά σέ διοῦνε νά προκόψεις. Δὲν εἶναι. "Ἔτσι καί πᾶς λίγο παραπάνω κήκες. Καί γιατί; Γιατί, κύριε, σέ ρωτῶ. Τὰ λεφτά σου τρώω; "Ἐπειδὴ κάθουμαι, δηλαδή, στ' αὐγά μου καί κάνω τὴ δουλειά μου ἡσυχά καί παστρικά. Γι' αὐτὸ; "Ἐμ δὲ... Δὲ σφάζανε πού θά σοῦ τὴν κάνω τὴ χάρη. (Μικρὴ παύση). Τί θά πεῖ φασίστας, κύριε; Γιατί, δηλαδή, τὴνε πετᾶς τὴν κουβέντα σου; Μὲ ξέρεις; Κάνουμε παρῆ; Τότε; Γιατί μοῦ κολλᾶς ταμπέλα στὰ καλά καθουμένα; (Σηκώνεται κι ἀρχίζει τὴς βόλτες. Δείχνει νευριασμένος).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Μά τί ἔπαθες, Πελοπίδα μου; "Ἐσὺ ἡσούνα μιὰ χαρά, τί ἔπαθες ἔτσι ξαφνικά; (Μικρὴ παύση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Ἡ κάσα. Κατάλαβες τώρα; "Ἐρχεται ἡ κάσα καί μᾶς κάνει τὸν ζῦπνο. Ποιός; "Ἡ κάσα. Πού μέχρι χτές μόνο στὰ πανηγύρια τόνε παίρνανε. Κι ἂν τὸν παίρνανε. (Μικρὴ παύση). "Ἄλλά καλὰ τὸν ἐφτιαξα κ' ἐγώ. Γιὰ νά διοῦμε τώρα τί θά 'χει νά λέει. Νά διοῦμε ποιός εἶν' αὐτός πού θά γελᾶσει τελευταῖος. Λές καί χαθίκανε οἱ κάσες, λές καί δὲν

ὑπῆρχε ἄλλος νά βαρῆσει, ἀπ' αὐτὸν θά περιμέναμε. (Μικρὴ παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ (δειλά) : Αὐτός πού δὲν ἄκουγε καλά, ἦτανε;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ναι αὐτός. (Μικρὴ παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τόνε διώξανε;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μόνο; (Γελάει χαϊρέκακα. Μικρὴ παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καλά, τί σοῦ 'κανε; Τί τοῦ 'κανες;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ξέρω κ' ἐγώ; "Ἐσὺ πὲς μου. Καί νά 'τανε αὐτὸ μονάχα; "Ἐκανε καί τοὺς ἄλλους νά μὲ στραβοκοιτᾶνε. "Ἄλλά δὲ μὲ ξέρουνε καλά. Δὲ μὲ ξέρουνε καθόλου καλά. "Ὁ κύριος Δήμαρχος μοῦ τὸ 'πε. "Πελοπίδα" μοῦ 'πε "σ' ἔνα μῆνα, τὸ πολὺ σὲ δύο, θά παίξεις στὴν πρωτεύουσα".

ΕΥΤΥΧΙΑ (συγκινημένη) : "Ἀλήθεια, Πελοπίδα; Λές ἀλήθεια;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Σ' ἔνα μῆνα, τὸ πολὺ σὲ δύο! Τρομπόνι στὴ μεγάλη μπάντα. Καταλαβαίνεις τί θά πεῖ;

ΕΥΤΥΧΙΑ (πάει κοντά του) : Πελοπίδα... (Συγκινημένη, δὲ μπορεῖ νά μιλήσει). Πελοπίδα...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Ἄφησες τὸ σίδερο...

ΕΥΤΥΧΙΑ (τρέχοντας πάλι στὴ σαπίδα) : Στὴ μεγάλη μπάντα... Ποιός νά τὸ φανταζόταν; Ὁ Πελοπίδας μου στὴ μεγάλη μπάντα.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Θά πιάσουμε καί διαμέρισμα, μὴ τὸ ξεχνᾶς ἔτσι;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Μὲ μπαλκόνι; Θά 'χουμε καί μπαλκόνι;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μπαλ-κο-νά-ρα! Μὲ γλάστρες. Καί θά βγάζουμε καί καρῆκλες νά καθόμαστε τὸ καλοκαίρι.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Πελοπίδα... Πελοπίδα εἶσαι σπουδαῖος.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Ἀργεῖς;

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Ὅχι, ὄχι... κοντεύω.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Γιατί πρέπει νά φύγω, δὲ θέλω ν' ἀργῶ. "Ὅχτώ ἀκριβῶς πρέπει νά 'μαι στὴν πλατεία.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ναι, Πελοπίδα μου... "Ἐχεις δίκιο...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (μὲ ὕφος) : Ξέρεις τί πρόγραμμα ἔχουμε σήμερα; Σοῦ 'χω πεῖ; "Ἄκου νά δεῖς. "Ἐχομεν πρῶτα πρῶτα: Πέντε ἐμβατήρια. Πέντε ἢ ἔξη, ἀνάλογα... Μετὰ ἔχομεν πὸτ-πουρι μὲ παλαιὰ νοσταλγικά τραγούδια. "Ἄστα τὰ μαλλᾶκια σου", "βίρα τὴς ἀγκυρῆς", "καπετάνιο καπετάνιο χαμογέλα" καί τὰ λοιπὰ. Κλείνομεν μὲ ἐμβατήρια καί τελειώνει τὸ πρῶτο μέρος. Τὸ δεύτερον μέρος ἀρχίζει μὲ δημοτικὰ. Εἰς τὴν συνέχειαν δύο τρία ἐμβατήρια, μερικά κομμάτια ἀπὸ ὀπερέτες καί κλείνομεν πάλι μὲ ἐμβατήρια. Πῶς σοῦ φαίνεται;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Οὐου... τόσα πρᾶματα... Καί ὄλ' αὐτὰ τζάμπα, ἔ;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Ἄμ τί, μὲ λεφτά!

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τί καλός ἄνθρωπος πού εἶναι ὁμως...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ὁ κύριος Δήμαρχος, ἔ; Φίνος. Κύριος μὲ τὰ ὅλα του. (Παύση). Μὲ φωνάζει προχτές καί μοῦ λέγει... ("Ἐχει ἀρχίσει νά ζῶνεται στὸ κεφάλι του). "Ἔτσι μοῦ 'ρχεται νά κουρευτῶ γουλί... Δὲ μπορῶ ἄλλο, κοντεύω νά τρελαθῶ. (Ζῶνεται). Κι ὅσο ζῶνομαι τόσο πιὸ πολὺ μὲ τρώει.

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Ἐγὼ σοῦ λέω νά δοκιμάσεις μὲ οἰνόπνευμα...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (ζῶνεται) : "Ααααα... Δάκρυσα. (Ἰσιάζει τὰ μαλλιά του καί τινάζει τὴν πυτιρίδα ἀπ' τὴν πετζάμα του). "Ἄπο τί βγαίνει ἡ πυτιρίδα, ἔχεις ἀκούσει;

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Ἄπ' τὸ κεφάλι, ἀπ' τὸ δέρμα μοῦ φαίνεται.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μυστήριον πρᾶμα... πολὺ μυστήριον... (Παύση. Ὁ Πελοπίδας ἀρχίζει πάλι νά ζῶνεται).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τί σοῦ 'πε, λοιπόν, ὁ κύριος Δήμαρχος;

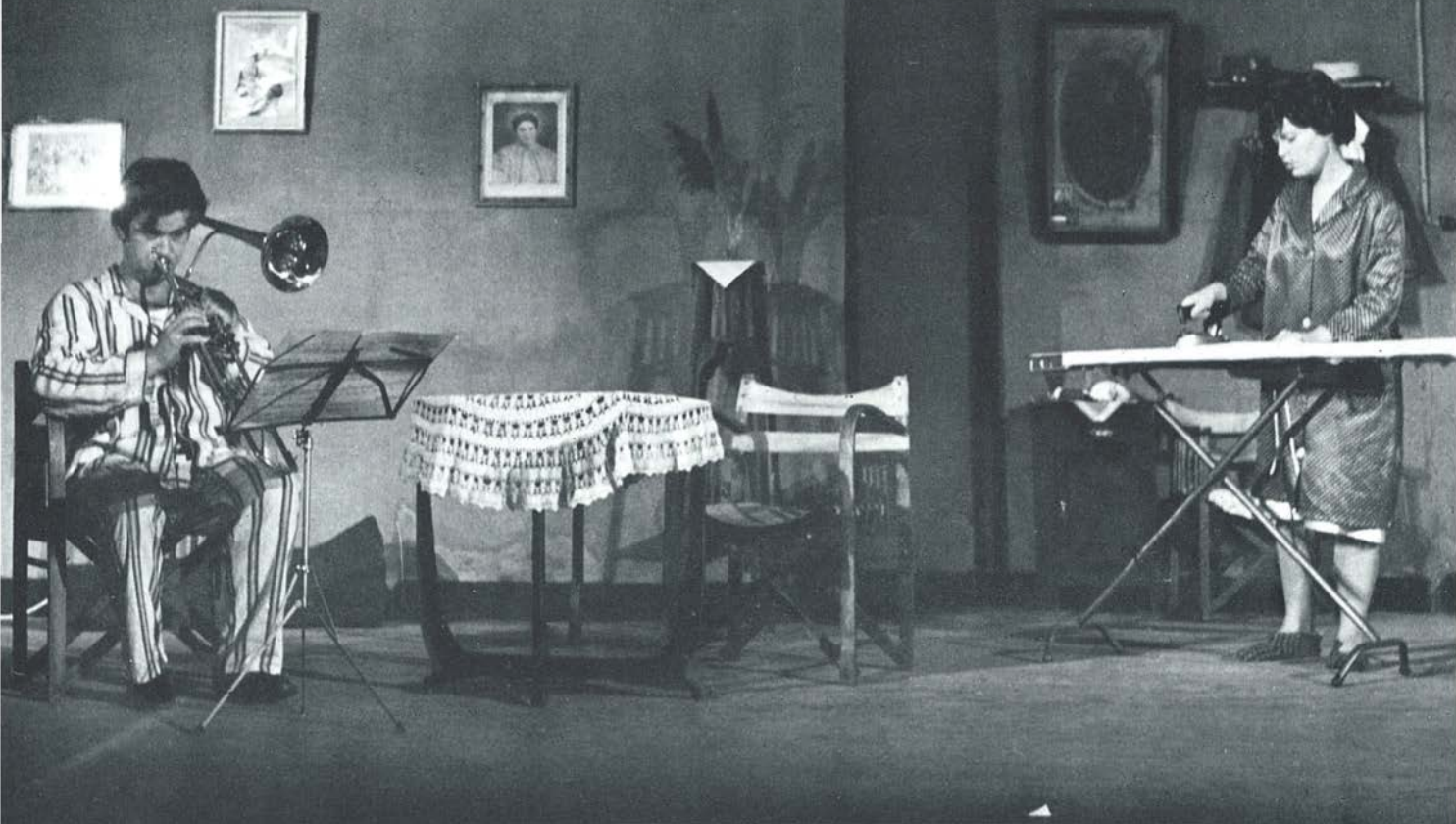
ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Πότε;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Προχτές πού πηγες.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Α, ναι... Καί τί ἔλεγα;

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Ἐλεγεσ ὅτι ὁ κύριος Δήμαρχος εἶναι κύριος μὲ τὰ ὅλα του.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μπράβο. Ψηλός, μὲ τὸ ὄραϊο του τὸ κουστοῦμι, μὲ τὸ μαντιλάκι του στὸ πέτο— ἄρχοντάνθρωπος, Εὐτυχία. "Ἀρ-χο-ντάν-θρο-πος! Καί μεταξὺ μας, ἔ; Γυναϊκάς. Πολὺ γυναϊκάς... (Γελάει). "Ἐ, λοιπόν, κάτι τέτοιους ἄνθρωπους χαίρεσαι νά τοὺς βλέπεις καί νά τοὺς ἀκούς. (Παύση). Θυμῆθηκα.



Ευτυχισμένη οικογενειακή σκηνή στην Α' πράξη : 'Ο Πελοπίδας παίζει το τρομπόνι του, ή Εύτυχία σιδερώνει. Κ' οι δυο κάνουν όνειρα για τη ζωή τους στην πρωτεύουσα. "Ένα διαμερισμάτκι με μπαλκόνι. "Αν τὸς ἔστειλε ὁ Θεὸς καὶ κανένα παιδάκι...

ΕΥΤΥΧΙΑ (ξαφνιασμένη) : Τί; (Παύση). Τί θυμήθηκες;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μὲ φωνάζει μέσα καὶ μοῦ λέγει : ἄκου νὰ σοῦ πῶ Πελοπίδα μου...

ΕΥΤΥΧΙΑ (διακόπτει) : Εἶπε "μοῦ";

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ναι... μὲ εἶπε Πελοπίδα μου. (Παύση). Ἄκου νὰ σοῦ πῶ Πελοπίδα μου, λέγει, ὅλα σου καλά καὶ ἄγια ἀλλὰ μιλᾷς πολύ. Τί θέλετε νὰ πεῖτε, κύριε Δήμαρχε; τοῦ λέγω. Λές πολλά, μοῦ λέγει. ('Ἡ Εὐτυχία βγάζει τὸ σίδερο ἀπ' τὴ μπρίζα καὶ τὸν κοιτάζει τρομαγμένη). Κύριε Δήμαρχε, τοῦ λέγω, ἂν ἔκανα κακὸ εἰς τὴν Ὑπηρεσίαν, νὰ τιμωρηθῶ. Εἶμαι ἔτοιμος νὰ ὑποστῶ ὅποιανδήποτε τιμωρίαν ἠθέλετε μοῦ ἐπιβάλλει. Τότε, σηκώνεται, μ' ἀγκαλιάζει καὶ μοῦ λέγει.

"Ἄν ἐγώ, φίλε Πελοπίδα, τολμήσω νὰ σέ τιμωρήσω, ἐσένα τὸ καλύτερο τρομπόνι, φωτιά θὰ πέσει καὶ θὰ μὲ κάψει. Λοιπὸν, αὐτὸ νὰ μὴ τὸ ξαναπείς... Κι ἂν σέ φώναξα, γιὰ τὸ καλὸ σου σὲ φώναξα. Γιατί, βρὲ ἀδερφέ, κάθεται καὶ ρωτᾷς ἂν ἔχει μὲ πάντα τὴν πρωτεύουσα κι ἂν παίζει πρωὶ βράδυ ὅπως ἐδῶ; Τί σέ νοιάζει ἐσένα; Νὰ πᾶς δὲ θέλεις; "Ε, τὸ λοιπὸν, θὰ πᾶς! Εἶναι καμιὰ ἀνάγκη νὰ ξυπνήσουν κι ἄλλοι καὶ νὰ θέλουνε νὰ πᾶνε;" Μοῦ ῥθε νὰ τὸν φιλήσω! Γιατί κατὰ λαβα πόσο μ' ἐχτιμάει.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καλὰ σοῦ ἔπε, πάντως. Γιατί ρωτᾷς;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ρωτᾷω Εὐτυχία. Ρωτᾷω γιατί κάποιος...

ΕΥΤΥΧΙΑ (διακόπτει) : Ποιὸς κάποιος; Ποῦ τὸν ξέρεις ἐσὺ τὸν κάποιον καὶ κάθεται καὶ τὸν ἄκους; Ἐδῶ ἔχεις ὀλόκληρο κύριο Δήμαρχο δικό σου, τί τὰ θές τὰ "μοῦ ἔπες καὶ τὰ σοῦ ἔπα" μὲ ξένους ἀνθρώπους;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Σωστά! Τὸ σωστὸ, σωστὸ.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Σταμάτα νὰ ἔσαι ἀγαθὸς, Πελοπίδα... Σταμάτα ὅσο εἶναι καιρὸς. Δὲν εἶναι ὅλοι σὺν κ' ἐσένα καλοί... Τὸ μάτι πᾶνε νὰ σοῦ βγάλουνε δὲν τὸ κατάλαβες ἀκόμα; Εἶσαι καλὸς καὶ σ' ἐχτρεύονται, ἢ μήπως κάνω λάθος;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἐχεις δικιο. Ἐχεις ἀπόλυτο δικιο, Εὐτυχία. Ἐτσι εἶναι, ὅπως ἀκριβῶς τὰ λές.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Λοιπὸν. Τί κάθεται καὶ δίνεις δικαιώματα; Θές,

δηλαδὴ, νὰ μείνουμε δῶ γιὰ ὅλη μας τὴ ζωὴ; Καιρὸς δὲν εἶναι νὰ γίνουμε κ' ἐμεῖς ἄνθρωποι; Λίγο πολὺ, ὅλοι τους ἔχουνε βουλευτεῖ. Ἄλλος τὸ σπιτάκι του, ἄλλος τ' αὐτοκινητάκι του... Ἐμεῖς, τί ζητᾷμε; Τίποτα. Ἐνα διαμερισμάτκι μὲ μπαλκόνι. "Ε, λοιπὸν, τώρα ποῦ πᾶμε νὰ πετύχουμε...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (διακόπτει) : Εὐτυχία, ἔχεις δικιο. Μὴν πεῖς τίποτ' ἄλλο. Εἶμαι ἠλίθιος, τὸ ξέρω!

ΕΥΤΥΧΙΑ : Εἶσαι τὸ καλύτερο τρομπόνι, Πελοπίδα. Οὔτε στὸ μικρὸ σου δαχτυλάκι δὲ μποροῦνε νὰ σέ φτάσουνε. Ἄσ' τους, λοιπὸν... Ἄσ' τους νὰ πᾶνε στὸν ἀγύριστο καὶ κοιτά νὰ τὰ ἔχεις καλά μὲ τὸν κ. Δήμαρχο... Ἐκεῖ εἶναι τὸ συμφέρο σου, ὄχι μὲ τὸν ἕνα καὶ μὲ τὸν ἄλλον τὸν ἀλήτη.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ναι, μωρὲ Εὐτυχία, ναι! Ἐτσι εἶναι! Ἐγὼ σκοτώνουμαι γιὰ ὅλους κι αὐτοὶ πᾶνε νὰ μοῦ βγάλουνε τὸ μάτι.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ἐτσι εἶναι Πελοπίδα, ἔτσι εἶναι... ὁ καλὸς καλὸ δὲ βλέπει. (Παύση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ὅταν ὁμως ἐγὼ θὰ ἔμαι στὴ μεγάλη μάντα, αὐτοὶ θὰ κάθονται καὶ θὰ λιάζονται.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Μὲ τὸν ἴγλιο θὰ τὰ μπάζουν, μὲ τὸν ἴγλιο θὰ τὰ βγάζουν. (Μικρὴ παύση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Σκέψου... Ἡ μεγάλη μάντα. Πρωὶ πρωὶ. Ἄκόμα δὲ θὰ ἔχει ξημερώσει κ' οἱ δρόμοι θὰ ἔναι ἄδειοι... (Ἀρχίζει νὰ μουρμουρίζει σιγὰ σιγὰ ἕνα ἐμβατήριον, δυναμώνοντας τὴ φωνή του. Μετά, πᾶει στὸ τρομπόνι, ἀρχίζει νὰ παίζει βηματίζοντας πάνω κάτω. Ἡ Εὐτυχία τὸν καμαρώνει. Σταματᾷ, κατεβάζει τὸ τρομπόνι καὶ τὸ ἀκουμπᾷ στὸ πάτωμα).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Κυριακὴ πρωὶ... Ὁ ἴγλιος μόλις ποῦ θὰ ἔχει ἀρτίσει νὰ σηκώνεται. Κ' ἐμεῖς, μὲ βῆμα καμαρωτὸ πάνω στοὺς ἄδειους δρόμους, θὰ στέλνουμε τὴ μουσικὴ μας μέσα στὰ κοιμισμένα σπιτία... Κ' οἱ ἄνθρωποι εὐτυχισμένοι θ' ἀνοίγουνε τὰ μάτια τους καὶ θὰ σιγομουρμουρίζουνε μαζί μας... Ταράμ-πάμ-πάμ. Ταρατάμ. Ταράμ-παμπάμ. (Ξαναπαίρνει τὸ τρομπόνι, παίζει κι ἀρχίζει πάλι νὰ βηματίζει. Μετά, πηγαίνει τὸ τρομπόνι καὶ τὸ ἀκουμπᾷ δίπλα τὴν καρέκλα. Κάθεται. Μικρὴ παύση. Ἡ Εὐτυχία σιδερώνει).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Γιατί, όμως, νά σέ λένε φασίστα Πελοπίδα; Τόσο κακό είναι καί θυμώνεις;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τρίχες. Κακό... Τί θά πεί κακό; Τίποτα δέν είναι κακό. (Παύση). Κακοί είναι οί άνθρωποι. (Παύση). Μ' έχτιμάει ὁ κύριος Δήμαρχος καί ζηλεύουνε — αὐτό εἶν' ὄλο. Τί φασίστας καί ξεφασίστας. (Παύση). "Ἄμα τὸ πᾶς ἔτσι, ὄλοι είναι. (Παύση). Δηλαδή, τί νά κάνω; Νά τοῦ πῶ "μὴ μ' έχτιμάς"; Δέ σφάζανε. Μοιάζω γιά κορόιδο; (Παύση). Εἶμαι καλὸς καί μ' έχτιμάνε. Ἄς γίνουμε κι αὐτοὶ καλοὶ στό κάτω κάτω. (Παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Πελοπίδα... .

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τί;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Θέλω νά σοῦ πῶ κάτι, Πελοπίδα, ἀλλά δέ θά θυμώσεις... Ἄπό καιρὸ θέλω νά στοῦ πῶ καί κάθε φορά τὸ μετανοιώνω... (Παύση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἐμεινες ἐγκυος;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ὅχι... ὄχι, δέν εἶν' αὐτό... (Παύση). Οἱ γείτονες, Πελοπίδα... Δέ μᾶς χωνεύουνε, μᾶς βλέπουνε κι ἀλλάζουσε δρόμο...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ποιοὶ γείτονες;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ὅλοι. Μέσα στοῦ μπακάλικο, στοῦ μανάβικο... πρέπει νά ῥθοῦμε φάτσα μὲ φάτσα γιά νά ποῦνε καλημέρα — κι αὐτὴ μὲ τὸ ζόρι. (Παύση). Σήμερα τὸ πρῶι, μόλις κάνω νά βγῶ ἀπὸ τὴν πόρτα, πέφτω πάνω στὴν ποκαμισοῦ. "Καλὴ σου μέρα" τῆς λέω. Σταματᾶει, τότε, μὲ κοιτάζει καί δίχως νά μ' ἀπαντήσει, μοῦ γυρίζει τὴν πλάτη καί φεύγει κουνώντας τὸ κεφάλι τῆς. Μοῦ ῥθε νά βάλω τὰ κλάματα. (Παύση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἡ ποκαμισοῦ; (Ἡ Εὐτυχία κατανεύει): Εἶσαι σίγουρη γι' αὐτὸ ποῦ λές;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Στὴ ζωὴ τοῦ παιδιοῦ ποῦ θά κάνω, Πελοπίδα. (Παύση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Δηλαδή, τῆς εἶπες καλημέρα κι αὐτὴ σοῦ γύρισε τὶς πλάτες, ἔτσι;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καί κούναγε καί τὸ κεφάλι τῆς.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Κακό τοῦ κεφαλιοῦ τῆς, τότε... Τὴν ἔχουνε ποῦ τὴν ἔχουνε στὴ μπουκά, τώρα κλάφτην... (Παύση). Ἡ ποκαμισοῦ... ἀκούς κύριε... Ἡ ποκαμισοῦ νά μὴ μᾶς λέει καί καλημέρα. Δέ φτάνει... Τὸ ξέρεις, δέ τὸ ξέρεις;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τί;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἐλα τώρα... μὲ δουλεύεις;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ὅχι, Πελοπίδα, γιατί;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Δέν ἴξευρες ὅτι ἡ ποκαμισοῦ... ἀπασχολεῖ τὸ τμήμα ἠθῶν;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Σοβαρά;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Σοβαρότατα. Προχτές μοῦ τὰ λέγανε καί δέν τὰ πίστευα.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Δέ μοῦ ἴπες τίποτα.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἐ, μὰ βέβαια... Καί νά σοῦ πῶ πῶς ἔγινε. Μὲ καλεῖ ὁ ἀστυνόμος, ἔτσι γιά παρέα, γιά νά πιοῦμε καφεδάκι. Ρε Πελοπίδα, μοῦ κάνει σέ μιά στιγμὴ, αὐτὴ ἡ ποκαμισοῦ ποῦ μένει δίπλα σου, τί μέρος τοῦ λόγου είναι; Δέ ξέρω, κύρ ἀστυνόμο τοῦ λέγω, ἰδέα δέν ἔχω. Γιατί ρωτᾶς, μὴπως είναι ἀπὸ τὶς... ἄταχτες. Καί τί μοῦ ἀπαντᾶει, λές;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τί;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μαστροπός.

ΕΥΤΥΧΙΑ (ἀρτίζει τὸ σίδερο, σταυροκοπιέται) : Χριστός καί Παναγία, Πελοπίδα μου... Φωτιά θά πέσει καί θά μᾶς κάψει... Οὐ νά χαθεῖ ἡ παλιοβρώμα, ἡ σιχαμένη ποῦ τολμάει νά περνάει καί μπρὸς ἀπὸ τὴν πόρτα μας... Οὐ νά χαθεῖ...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Στάσου ντέ... στάσου νά διεῖς καί τὰ παρακάτω. Μόλις τ' ἀκούω, μένω κόκαλο. Εἶσαι σίγουρος κυρ ἀστυνόμο; λέω. Σίγουρος ὄχι, μοῦ ἀπαντᾶει, ἀλλά καί γίγνεται στό σπῆτι τῆς. Κόσμος μπαίνει, κόσμος βγαίνει... Γι' αὐτὸ σέ ρωτᾶω, μᾶς κ' ἔχεις πάρει τίποτα χαμπάρι. Ἐσένα κόβει τὸ μάτι σου.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ἐτσι σοῦ ἴπες;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἐ, γνωστό εἶν' αὐτό. Ὅτι κόβει τὸ μάτι μου, κόβει.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καί γιατί δέ μοῦ τὰ ἴπες;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Εἶδες; Τὸ ξέχασα, μὲ τὶς πρόβες μοῦ διέφυγε.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ὄστε ἔτσι, ἔ; Καί μοῦ ἴπες τὸ θράσος νά μοῦ

κουνᾶς καί τὸ κεφάλι, παλιοπόρνη. Βρωμοθήλυκο... Θά σέ φτιάξω ὅμως, ἐγώ... εἰνὸ θά σοῦ βγεῖ, νά μοῦ τὸ θυμάσαι.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Δέ φαντάζομαι νά βγεις καί νά τὸ κάνεις βούκινο;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Δέν τρελάθηκα. Νά μοῦ βγεῖ κ' ἐμένα τ' ὄνομα;...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τὸ μόνο ποῦ ἴπες νά κάνεις είναι νά βλέπεις. Τὰ μάτια σου δεκατέσσερα καί ἐν ἡ περιπτώσει διεῖς μεγάλο σοῦρτα φέρτα, πάρε δῶσε ἢ σοῦ καί μοῦ, ἐδῶ εἰμ' ἐγώ. Καί μετὰ σοῦ τὴν κανονίζω τὴν κυρά. (Μικρὴ παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Λές νά ἴχει σκουλαμέντο;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Ἄμα εἶν' ἔτσι ποῦ τὰ λέει ὁ ἀστυνόμος, γιατί νά μὴν ἔχει;

ΕΥΤΥΧΙΑ (μὲ ἀηδία) : Καί τί τὶς ἀφήνουνε καλέ; Γιατί δέ τὶς μαζεύουνε; Αὐτὴ θά μολύνει τὴ γειτονιά, πανάθεμά τὴν... Ὅλους θά μᾶς βρωμίσει, ἡ καταραμένη, ὄλους...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (ἀφηρημένος) : Γι' αὐτὸ σοῦ λέω... τὰ μάτια σου δεκατέσσερα... (Παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ἐχτές, ἔμαθα, πιάσανε...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (διακόπτει) : Καλὰ τοῦ κάνανε.

ΕΥΤΥΧΙΑ (ἀπορημένη) : Μὰ δέ σοῦ ἴπα ποιόν.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Δέ μὲ νοιάζει. Γιά νά τὸν πιάσουνε θά πεί πῶς ἔφταιγε, τὸ λοιπὸν καλὰ τοῦ κάνανε. Μπᾶς καί πρέπει νά τόνε λυπηθοῦμε κι ἀπὸ πάνω; (Παύση). Τί τὸ κάνανε, στοῦ τέλος τέλους; Τσιφλίκι μας; (Παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Θά πάρουμε καί τὶς γλάστρες μαζί, Πελοπίδα;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἐ; Ἄ, τὶς γλάστρες. Καί βέβαια, θά τὶς πάρουμε μαζί. Ἐδῶ θά τὶς ἀφήσουμε;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Θά χωρέσουν, ὅμως, στοῦ μπαλκόνι;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Θά χωρέσουν. Στὸ χέρι τους είναι; (Παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Δέ βλέπω τὴν ὥρα νά φύγουμε, Πελοπίδα. Κουράστηκα πιά... (Παύση). Ὅχι πῶς ἔχω κανένα παράπονο μαζί σου, ἀλλά νά... Τὰ ἴδια καί τὰ ἴδια... (Παύση). Θά πηγαίνομε καί θέατρο, δέ θά πηγαίνομε;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Θέατρα. Ὅχι θέατρο. (Παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Κι ἔμα περισσέψουνε λεφτά, θά μοῦ πάρεις τὸ βραχιόλι ποῦ σοῦ ἴπες;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Χίλια τὰ ἑκατὸ, Εὐτυχία μου. Χίλια τὰ ἑκατὸ. (Παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καί ὄχι κάθε Σάββατο, βέβαια... ἀλλά μὰ φορά τὸ μήνα δέ θά πηγαίνομε σέ κέντρο;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Θά πηγαίνομε, Εὐτυχία. Θά πηγαίνομε.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Εἶμαι εὐτυχισμένη Πελοπίδα... εἶμαι εὐτυχισμένη. (Παύση). Δέν ἔχω κανένα παράπονο μαζί σου. Δόξα τὸ Θεοῦ, εἶσαι ὁ καλύτερος ἄντρας τοῦ κόσμου. (Ἡ Πελοπίδας ἔχει ἀρτίσει πάλι νά ξινεταί, νά τινάζει τὴν πιτιρίδα ἀπὸ τὴν πλάτη του).

ΕΥΤΥΧΙΑ (δειλά) : Ἄν μᾶς ἔστειλε κι ὁ Θεὸς κᾶνα παιδάκι... Δέ θά ἤθελα τίποτ' ἄλλο στὴ ζωὴ μου. (Παύση). Τὸ ξέρω, ἐσὺ δέ θέλεις... Μὰ ἔχεις ἄδικο, Πελοπίδα. Τὰ παιδιὰ είναι μιά εὐλογία μέσα στοῦ σπῆτι. Τ' ὁμορφαινουν... (Παύση). Ἐγώ, ἐσὺ καί τὸ παιδί μας καθισμένοι στοῦ μπαλκόνι... Πρέπει νά ἴναι τόσο ὁμορφα... (Παύση). Δέ θά ἴναι Πελοπίδα;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἀφοῦ δέ μποροῦμε νά κάνουμε παιδιά, Εὐτυχία μου... Γιατί βασανίζεσαι; (Παύση). Ἄμα είναι νά ῥθει, θά ῥθει. Ἐπάρχει λόγος, δηλαδή, νά χαλοῦμε τὶς καρδιές μας; Δέν ἔχω δικιο; (Παύση). Ἐγραψα ἕνα τραγούδι. Θές νά τ' ἀκούσεις;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Μόνος σου;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μόνος μου.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Εἶσαι σπουδαῖος ἄνθρωπος, Πελοπίδα... Ὁρες ὠρες σέ ζηλεύω... Σκέφτομαι πῶς δέν εἶμαι γιά σένα, πῶς...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (διακόπτει) : Μὴ λές κουταμάρες κι ἄκου τὸ τραγούδι. (Παύση). Ὁ Πελοπίδας δοκιμάζει τὴ φωνὴ του, μετὰ τὸ τρομπόνι. Ὁ μαέστρος μοῦ ἴπωσε τὸ λόγο του. Τὴν ἄλλη Κυριακὴ θά τὸ παίξουμε. (Δοκιμάζει πάλι τὸ τρομπόνι). Εἶναι μεγάλὴ εὐκαιρία γιά μένα. Τὸ σκέφτεσαι; Ὁ Δήμαρχος, ὁ ἀστυνόμος, ὁ δέσποτας... Ὅλοι ἐκεῖ θά ἴναι. (Παύση). Τὸ ἴγραφα μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς γιορτῆς. Ὅχι πῶς είναι ἀριστούργημα, ἀλλά...

ΕΥΤΥΧΙΑ : Εἶναι, Πελοπίδα. Ἀφοῦ τὸ ἴγραψες ἐσὺ, εἶναι.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (γελοῖα μετριόφροσνη) : Σ' εὐχαριστῶ...

ώρες ώρες άναρωτώμαι... άναρωτώμαι τί θά 'κανα χωρίς έσένα. Ένα χαμένο κορμί θά ήμουν τώρα. Ένα χαμένο κορμί. (Πάυση). Δέν είναι άκριβώς είπειν τραγούδι. Μοιάζει με όπερέτα, χωρίς νά 'ναι και όπερέτα βέβαια... (Δοκιμάζει τό τρομπόνι). "Άκου τή μουσική πρώτα, και μετά θά σου διαβάσω τά λόγια. (Παίζει στό τρομπόνι ένα γελοίο σκοπό). Πώς ακούγεται;

ΕΥΤΥΧΙΑ (μαγεμένη): Θέ μου... τί μουσική ήταν αυτή; Πώς τό 'γραφες, Πελοπίδα μου; Πώς τό βρήκες;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Έκει πού καθόμουν. Πρωί θά 'τανε, γύρω στις 8 μέ 8μιση. Έβγαине κ' έμπαινε ό κόσμος, άλλος νά κάνει αίτηση, άλλος νά πάρει πιστοποιητικό. Τρίτη ήτανε. Τήν περασμένη Τρίτη. Άν έχεις προσέξει, στην είσοδο τής Δημαρχίας, μπαίνοντας δεξιά...

ΕΥΤΥΧΙΑ: Άπέναντί σου;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Ναι. Άντικρύ στό γραφειάκι μου. Έκει, λοιπόν, κρεμασμένη στόν τοίχο είναι μιά πολύ παλιά φωτογραφία. Δείχνει μιά πεδιάδα σπαρμένη με πεθαμένους στρατιώτες. Άπ' τούς Βαλκανικούς πολέμους είναι... Χρόνια τήν έδω άπέναντίμου και μόλις προχτές τήν πρόσεξα. (Πάυση). Συγκινήθηκα. Κοίτα, είπα, κοίτα Πελοπίδα. Χάρη σ' αυτούς ζεις έσο έλεύθερος. (Πάυση). Και ξαφνικά μου 'ρθε. Κ' έγώ δέν άντελήφθην τί έγινε. Πήρα χαρτί, πήρα μολύβι και άρχισα νά γράφω... Ούτε πού έβλεπα τί γινότανε γύρω μου. Έμπαινε κόσμος, έβγαине κόσμος, χαμπάρι έγώ. Μέσα σε μιά ώρα, τά λόγια ήταν έτοιμα. (Καμάρι). Άπό κεί κ' έπειτα, ή μουσική ήτανε παιχνίδι. Θές ν' ακούσεις τά λόγια;

ΕΥΤΥΧΙΑ: Μή μ' έχεις νά περιμένω κι άλλο, Πελοπίδα... Δέν έχω υπομονή, τό ξερείς. (Ό Πελοπίδας βγάξει άπ' τήν τσέπη τής πυτζάμας του ένα χαρτί, τό ξεδιπλώνει κι άπαγγέλλει).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Χάρη σε σάς λεβέντες μου
χάρη σε σάς πατριώτες
τή λευτεριά χαϊρόμαστε
γενναίοι στρατιώτες.

Λέει ό πεθαμένος στρατιώτης:

Γιά χαρά σου πατριώτη
ή μεγάλη σου καρδιά

μές στόν τάφο και στόν "Άδη
είν' ή μόνη μας χαρά.

Χάρη σε σάς θηρία μου
ένδοξα παλληκάρια
τή λευτεριά χαϊρόμαστε
άνήμερα λιοντάρια.

Λέει πάλι ό πεθαμένος:

Νά σε χαίρονται πού σ' έχουν
ή γυναίκα, τά παιδιά
ή θυσία μας δέν πήγε
στά χαμένα, στά τυφλά.

(Ό Πελοπίδας τήν κοιτάζει με καμάρι και περιμένει τή γνώμη της).

ΕΥΤΥΧΙΑ (συγκλημένη): Πελοπίδα... τί νά σου πώ, Πελοπίδα... Άν δέν τό παίξετε θά 'ναι μεγάλη άδικία.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (χαρούμενος): Τό τραγούδι αυτό δέν άναφέρεται, όπως άντιλαμβάνεσαι μόνον εις τούς Βαλκανικούς πολέμους... Είναι άφιερωμένον, εις όλους εκείνους ό όποιοι έδωσαν τήν ζωήν τους γιά νά ζούμε εμείς έλεύθεροι. (Πάυση). Αύτή είναι και ή άξία του, άλλωστε.

ΕΥΤΥΧΙΑ: Θά κάνει μεγάλη έντύπωση. Θ' άρέσει, νά μου τό θυμάσαι.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Μακάοι. Μακάρι γιατί θά 'ναι μαζεμένη όλη ή καλή κοινωνία. (Πάυση). Και φαντάσου, λέει, νά σηκωθεί ό στρατηγός, νά 'ρθει κοντά μου, νά μ' άγκαλιάσει και νά με φιλήσει. Άνεβαίνουν οι μετοχές μου γιά δέν άνεβαίνουν. Έ, ρέ τί έχει νά γίνει μετά... Πού 'σαι μάνα γιά νά διεις τό γίόκα σου, μετά. Έκει νά διεις μεγαλειά, νά διεις τιμές. Δόξες νά διεις.

ΕΥΤΥΧΙΑ: Έγώ, όμως, δε θά 'ρθω, Πελοπίδα.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Ποιός τό 'πε; (Άρχίζει νά ξύνει πάλι τό κεφάλι του). Όχι μόνο θά 'ρθεις, αλλά θά 'σαι και με τούς επισήμους μαζί.

ΕΥΤΥΧΙΑ (χαρούμενη): Με τούς επισήμους; Έγώ;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Άμέ.

ΕΥΤΥΧΙΑ: Με τήν κυρία Δημάρχου μαζί, έγώ;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Τί φαντάστηκες; Ότι θά σ' άφηνα στό σπίτι

Τό... σπαραξικόρδιο τραγούδι του Πελοπίδα. Ό ίδιος λέει: " Δέν είναι άκριβώς είπειν τραγούδι. Μοιάζει με όπερέτα, χωρίς νά 'ναι και όπερέτα, βέβαια"! Η παρτιτούρα τής σύνθεσης του Μάνου Λοΐζου γιά τό "Τρομπόνι" του Μάριου Ποντίκα

ΤΡΑΓΟΥΔΙ του ΠΕΛΟΠΙΔΑ —

Άπό τό θεατρικό έργο του Μάριου Ποντίκα " Το ΤΡΟΜΠΟΝΙ ..

Μουσική: Μάνου Λοΐζου

S.

νά σιδερώνεις και νά μαγειρεύεις; Γυναίκα μου δέν είσαι; Λοιπόν; Δέ θά χαρείς ἐσύ, δήλαδη; (*Ἡ Εὐτυχία τρέχει και τόν ἀγκαλιάζει, κλαίγοντας. Κάθεται στά γόνατά του*).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Πόσο σ' ἀγαπῶ, Πελοπίδα... Πόσο σ' ἀγαπῶ. (*Μένουν ἀγκαλιασμένοι γιά λίγο. Μετά, ἡ Εὐτυχία σηκώνεται κλαψουρίζοντας και ξαναρχίζει τὸ σίδερο*). Πές μου... πές μου ξανά ἐκεῖνο πού λέει ὁ πεθαμένος στρατιώτης.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (*ξαναβγάζει τὸ χαρτί ἀπὸ τὴν τσέπη*) : Γειά χαρά σου Πατριώτη... .

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ὅχι αὐτὸ... τὸ ἄλλο.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (*μὲ στόμφο*) : Νά σέ χαίρονται πού σ' ἔχουν ἡ γυναίκα, τὰ παιδιά ἡ θυσία μας δὲν πῆγε στά χαμένα, σὲν τυφλά.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ἔτσι εἶναι, Πελοπίδα μου... ἔτσι εἶναι. Ὅπως τὰ λές... (*Παύση*). Νά ἔχαμε, ὅμως, κ' ἓνα παιδάκι... Τί ὁμορφα πού θά ἔτανε... (*Παύση*).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἀργεῖς;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τελειώνω... (*Παύση. Ὁ Πελοπίδας σηκώνεται, πάει πρὸς τὴν ἀριστερὴ πόρτα*).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ποῦ πᾶς;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Κάτι νά φάω. Μὲ ἔπιασε λιγούρα.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ἐχει πατάτες ἀπὸ χτές... Φάε, εἶναι νόστιμες. (*Ὁ Πελοπίδας φεύγει. Ἡ Εὐτυχία σιδερώνει, μ' ἓνα χαμογέλο εὐτυχίας σὲν πρὸς τὸν ἄνθρωπο*). Σὲ λίγο ξαναμπαίνει ὁ Πελοπίδας μ' ἓνα κομμάτι ψωμί και τυρί).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (*τρῶγοντας*) : Τί θά ἔλεγε νά παίρναμε πλυνητήριο, ἅμα κατέβουμε κάτω; Γιατί δέ μοῦ πάει νά βάζεις μπουγάδα. Ἐγὼ νά μαι στὴ μεγάλη μπάντα κ' ἐσύ νά σπᾶς τὴ μέση σου στὴ σκάφη, δέ μοῦ πάει καθόλου! Ἐχεις ἀντίρρηση;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τί νά πῶ πιά; Χρυσώσει μ' ἔχεις. Μακάρι νά ἔταν ὅλες οἱ γυναίκες σάν κ' ἐμένα, μακάρι νά ἔχαν τὴν τύχη μου.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Δέν τὴν ἔχουν ὅμως.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Λίγες, Πελοπίδα μου. Πολὺ λίγες. Νά σοῦ πῶ τί ἔκανε προχτές στὴ γυναίκα του ὁ Γιάννης, νά σηκωθεῖ ἡ τρίχα σου. Φρίξον ἤλιε. Ἡ καημενούλα ἦταν ἀδιάθετη. Ὅπου, νά σου πλακῶνει ὁ μπεκρούλιακας ἀργά τὸ βράδυ και τῆς ζητάει νά ἔχουν σχέσεις. "Δέ μπορῶ, Κώστα, τοῦ λέει...". "Ἦσωνα μὲ τὸ φίλο σου και κουράστηκες, ἔ;" τῆς λέει και τὴν ἀρχίζει σὲ ξύλο. Και νά ἔτανε αὐτὸ μόνον; Σά νά μὴν ἔφτανε τὸ ξύλο — ἄκουσον, ἄκουσον — τὴ βάζει κάτω, Πελοπίδα μου, ἄκουδες; Τὴ βάζει κάτω, ἀνάσκελα, σά νά ἔτανε σφαχτὸ και τὴν ψάχνει. Ἄκουδες; Ἄκούω νά λές. Και δέν εἶπε τίποτα ἡ καημενούλα. Ἀχνα δέν ἔβγαλε.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἐλα τώρα... σοβαρολογεῖς;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Νά μὴ σώσω νά σέ δῶ στὴ μεγάλη μπάντα. Ἐχ και νά μ' ἴδω. . . Και νά μοῦ ἔκανε τέτοιο πράμα... Τὰ μάτια θά τοῦ βγαζα τοῦ πόρνου. Θά τοῦ βγαζα τ' ἄντερα και θά τοῦ τὰ δῶνα, νά τὰ τρώγε. Ποῦ θά μὲ ψάξει και ἀπὸ πάνω. Ὁ μπεκρούλιακας. Ὁ ἄχρηστος.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Δέ θά ἔχεις κι ἄδικο. (*Παύση*).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Εἶπα "τὴν ἔψαχνε" και τί θυμήθηκα, λές; Τὴν κόρη τοῦ ξαδέλφου μου.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τὴ μικρή;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ναι, αὐτὸ τὸ πουτανάκι — Θεὸς σχωρέσει με. Ἀλλὰ αὐτὴν καλὰ τῆς κάνουνε. Γιατί ἔτσι πού πάει, ἀπ' τὰ τιμήματα ἠθῶν θά τὴ μαζεύουνε σέ λίγο.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μά αὐτὴ φαίνεται καλὸ παιδί.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καλάμια και παλοῦκια εἶναι καλὸ. Ἀλλή δουλειά ἀπ' τὸ νά βᾶφεται και νά ντύνεται δέν κάνουνε.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἐλα μωρὲ Εὐτυχία... Ἀφοῦ σχολεῖο πηγαίνει ἄκόμα. Τί βᾶψιμο λές;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Δέ ρωτᾶς τὴ μάνα της νά σοῦ πεῖ; Μπορεῖ νά μὴ βγαίνει, βέβαια, βαμμένη, ἀλλὰ δέ βγαίνει, γιατί τ' ἀπαγορεύουνε ἀπ' τὸ σχολεῖο... Ἀς μὴ τ' ἀπαγορεύανε και θά ἔβλεπε. Τὸ πορνίδιο.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Και τί θυμήθηκες, λοιπόν;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ὁ πατέρας της, ἅμα τὴν ἀφήσει και βγεῖ καμιά φορά ἔξω, ξέρεῖς τί τῆς κάνει;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τὴ δέρνει;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ὅχι. Τὴν κλείνει σὲ δωμάτιό της, τὴν ξαπλώνει κάτω, τῆς βγάζει τὸ βρακί και τὴν ψάχνει. Ἡ μάνα της, κουβέντα. Μέχρι μιά ὥρα τὴν ἔχει ἀπλωμένη και τὴν ψάχνει μπρὸς και πίσω. Και ξέρεῖς γιατί τὸ κάνει; Γιά νά δει μπᾶς και τὴ διακορέψανε. Ὅταν μοῦ τὸ πῆ ἡ μάνα της, εἶπα "μπράβο!". Μπράβο, γιατί ἔτσι πού πᾶμε σήμερα, ἀλίμονο μᾶς. Κ' εὐτυχῶς πού ὑπάρχουνε τέτοιοι πατεράδες.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἀχ, ἅμα ἴτανε ὅλοι ἔτσι, διαμάντια θά βγαίνανε τὰ κορίτσια.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τὸ σκέφτεσαι νά ἔχεις κορίτσι και νά σοῦ τὸ χαλάσουνε; Ἄντε νά τὸ παντρεύεις μετά. Ἡ, μήπως, ἔχουνε τίς προίκες νά τὰ μπαλώσουνε τὰ νόμια τους; Λοιπόν; Χίλιες φορές μπράβο του. Θά βγάλει στὴν κοινωνία ἓνα παιδί τίμιο και καθαρὸ. Νά τὸ παντρεύει και μ' ἓνα καλὸ παλληκάρι, νά στήσουνε σπίτι και νά κάνουν οἰκογένεια — ὄχι πορνεῖο, Θεὸς σχωρέσει με.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἔτσι, εἶναι. Ἡ τιμὴ τιμὴ δέν ἔχει και χαρᾶς τον πού τὴν ἔχει.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ἀμὲ... Ἡ τιμὴ δέν ἀγοράζεται σήμερα. Λεφτά βρίσκεις, τιμὴ ὅμως...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (*παύση*) : Θά μὲ περιμένεις τὸ βράδυ, ἔτσι δέν εἶναι; Δέ θά κοιμηθεῖς.

ΕΥΤΥΧΙΑ (*παύση*) : Ἐχουμε καιρὸ νά κάνουμε, ἔ; Πελοπίδα;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἀπ' τὴν περασμένη Δευτέρα. (*Παύση*).

ΕΥΤΥΧΙΑ (*ναζιάρικα*) : Κ' ἐσύ, ὅμως, δέ θ' ἀργήσεις πολὺ, θ' ἀργήσεις;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μὲ τὸ τελευταῖο ἐμβατήριο, μαζεύω τὸ τρομπόνι μου και σοῦ ἔρχομαι... (*Παύση. Κοιτάζονται "ἐρωτικά"*).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Μὲ πεθύμησες, ἔ; (*Ὁ Πελοπίδας χαμογελάει, δίχως ν' ἀπαντήσει. Ἡ Εὐτυχία συνεχίζει τὸ σίδερο. Μετὰ ἀπὸ λίγο, σηκώνει ψηλὰ ἓνα πανταλόνι μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κ' ἔνα σακάκι στολῆς μὲ τὸ ἄλλο*).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ἐτοιμος. Ἐλα. Φόρα τὴν νά σέ καμαρώσω. Φόρα τὴν. (*Ὁ Πελοπίδας πηγαίνει, παίρνει τὴ στολὴ, μπαίνει δεξιά στὴν κρεβατοκάμαρα. Ὅσο θά λείπει, ἡ Εὐτυχία μαζεύει τὸ σίδερο, τὰ ρούχα, τὴ σανίδα και τὰ πηγαίνει ἀριστερὰ στὴν κουζίνα*).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Πελοπίδα, τέλειωνε. Δέ θά προλάβεις. (*Βγαίνει ὁ Πελοπίδας ντυμένος τὴ στολὴ του. Μὲ τίς φουντες στὶς ἐπώμους, τὸ καπέλο κ.λπ. Στήνεται και καμαρώνει, τόσο πού νά γίνετα γελοῖος*). Ὅσες φορές και νά σέ δῶ, δέ σέ χορταίνω. Πελοπίδα, εἶσαι πολὺ ὁμορφος. Τύφλα νά ἔχουνε οἱ Στρατηγοὶ μπροστά σου, τύφλα νά ἔχουνε... (*Ὁ Πελοπίδας βηματίζει μὲ καμάρι κ' ἡ Εὐτυχία τὸν καμαρώνει*).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἄλλος ἄνθρωπος γίνουμαι. Ἄμα φορᾶ τὴ στολὴ και ἄλλὰζει μέσα μου. Θεὸς τὸ καπέλο, ὅς οἱ φουντες, ἄλλος ἄνθρωπος γίνουμαι.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Θέ μου... πόσο σοῦ πάει. Λάμπεις ὀλόκληρος.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τὰ κουμπιά Εὐτυχία, γυαλίζουνε τὰ κουμπιά;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Σά χρυσάφι, Πελοπίδα μου.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Εἴμ' ἐντάξει, δηλαδή;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Λεβέντης, Πελοπίδα μου. Λεβέντης μὲ τὰ ὅλα σου. (*Παύση. Ὁ Πελοπίδας χαϊδεύει τὴ στολὴ. Παίρνει ὕψος και ἀρχίζει νά μουρμουρίζει ἓνα ἐμβατήριο. Σὲ λίγο τὸν συνοδεύει κ' ἡ Εὐτυχία. Σταματᾶνε*).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (*μόνος του*) : Εἶναι θεῖο πράμα ἡ μουσικὴ, ὅπως και νά τὸ κάνεις, εἶναι θεῖο πράμα. (*Μένει γιά λίγο ἔτσι, μετά παίρνει τὸ τρομπόνι, πηγαίνει στὴν Εὐτυχία, τὴ φιλεῖ, πάει πρὸς τὴν πόρτα και στέκεται*) : Κάποια μέρα μᾶς περιμένει μεγάλη ζωὴ ἑμᾶς τοὺς δυὸ.

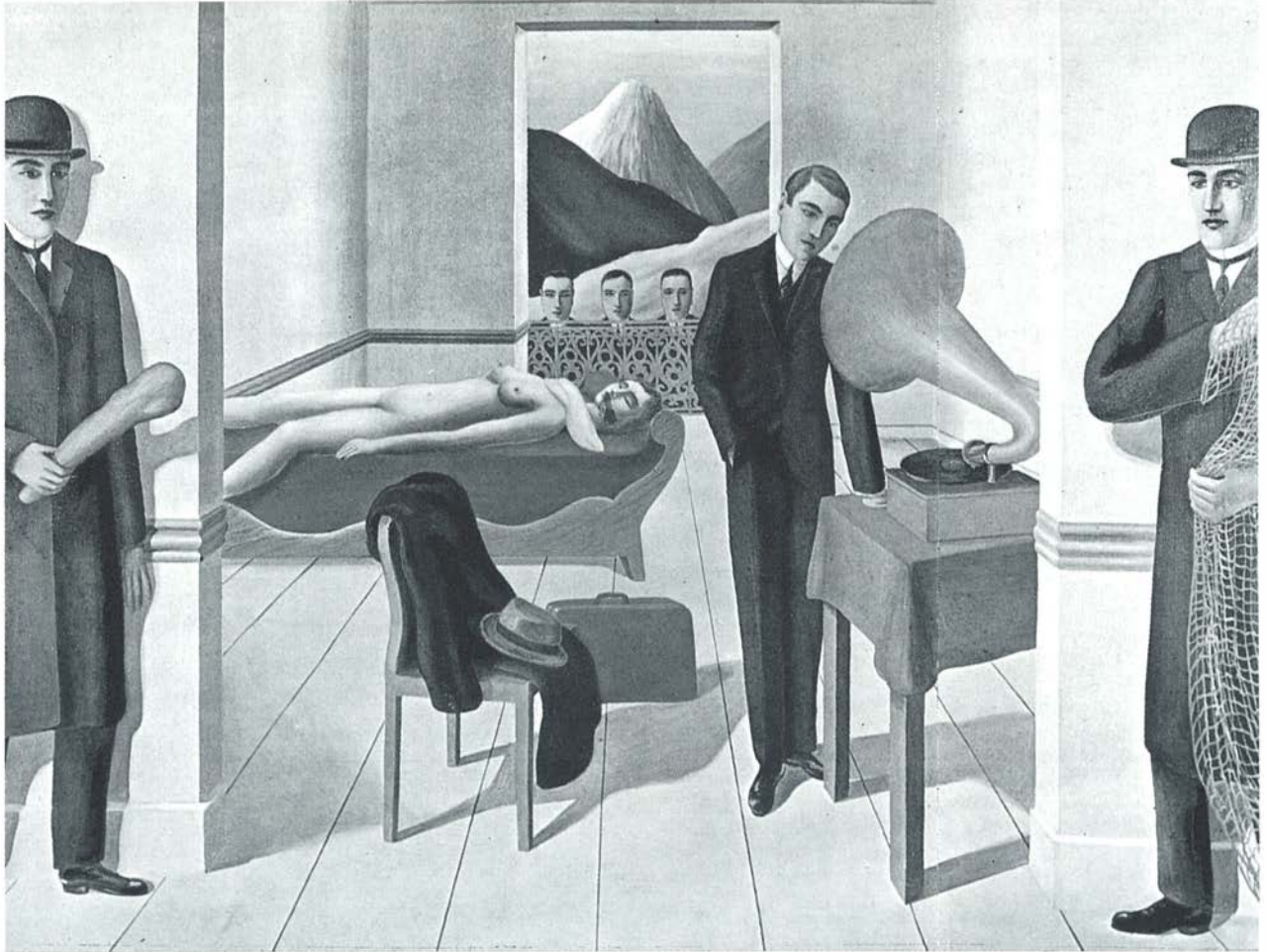
ΕΥΤΥΧΙΑ : Κολῶνα τοῦ σπιτιοῦ μου, σὲ καλὸ. Στὸ καλὸ κ' ὁ Θεὸς μαζί σου. (*Ὁ Πελοπίδας φεύγει. Ἡ Εὐτυχία ψευτοσυνορίζει τραγουδώντας*) :

... Δέ φταῖς ἐσύ

ἐγὼ ἔφταιξα γιά ὅλα, σὲ λέω

δὲ σοῦ ἔχει δείξει τὴν ἀγάπη πού αἰστανόμουνα πάντα ψυχρὰ στά ραντεβού μας σοῦ φερνόμουνα.

Τὰ φῶτα σβήνουν σιγά.



Μιά, ανατριχιαστικά ταιριαστή, εικονογράφηση γιὰ τὴ Δεύτερη πράξη τοῦ ἔργου. Πίνακας, καμωμένος ἀπὸ τὸν διάσημο Βέλγο σουρ-
 ρεαλιστὴ ζωγράφο Ρενὲ Μαγκρίτ, πρὶν ἀκριβῶς ἀπὸ πενήντα χρόνια!.. Παράθυρο, ὁ κόσμος ἀπ' ἐξω, κι ἀντὶ τρομπόνι, τὸ γραμμόφωνο

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ

Λίγη ὥρα μετά. Δωμάτιο ἄδειο, σὲ γενικὴ ἐντόπιωση. Ἐνα τραπέζι, μὲ μιὰ γραφομηχανὴ κ' ἕνα χρονόμετρο-ἐκκρεμές πὸν ἀκούγεται ξερὰ μέσα στὴν ἰσυχία. Δυὸ τρεῖς καρέκλες. Σ' ἕνα τοῖχο κρεμασμένος χάρτης καὶ πάνω ἀπὸ τὸ τραπέζι, στὸν τοῖχο, φωτογραφία προσώπου πὸν δὲ διακρίνεται εὐκολά. Οἱ Α' Ἄντρας καὶ Β' Ἄντρας κάθονται στὶς δυὸ ἀντίθετες πλευρὲς τοῦ τραπέζιου πὸν παλαντζάρι στὴν παραμικρὴ τους κίνηση. Τὰ σακάκια κρεμασμένα στὶς καρέκλες πὸν κάθονται. Πουκάμισο ἄπρο, γραβάτα λυτὴ. Ὁ Α' Ἄντρας καθαρίζει τὰ νύχια του μ' ἕνα χαρτοκόπτη κι ὁ Β' Ἄντρας λαγοκοιμάται μὲ τὰ πόδια πάνω στὸ τραπέζι. Ὁ Γ' Ἄντρας δεμένος σὲ ἄλλη καρέκλα, μακριὰ τους. Μὲ τὸ κεφάλι γερμένο στὸ στήθος, φαίνεται νὰ κοιμάται. Τὸ στόμα του φραγμένο μὲ μαντίλι. Σὲ λίγο, ἀκούγεται ἀπὸ μακριὰ μουσικὴ μπάνας. Ἡ μουσικὴ — ἕνα ἐμβατήριον — πλησιάζει καὶ ὁ Γ' Ἄντρας ἀνταράζεται, προσπαθεῖ νὰ κινηθεῖ μὲ τὴν καρέκλα καὶ νὰ φωνάξει, ἀλλὰ τὸ μόνο πὸν ἀκούγεται εἶναι ἕνα μουγκρητό. Οἱ Α' καὶ Β' Ἄντρας μένουν ἀτάραχοι. Ὅταν ἡ μουσικὴ ἀκουστεῖ πολὺ κοντὰ, πιά, ὁ Α' Ἄντρας πηγαίνει στὸ παράθυρο κλείνει τὰ παντζούρια καὶ ὕστερα τὰ τζάμια. Στὸ τέλος, τραβᾶει τὴ μῶρη κουρτίνα καὶ τὸ δωμάτιο σκοτεινιάζει. Ἡ μουσικὴ ἴσα ἴσα πὸν ἀκούγεται τώρα. Ἀπόμακρα, ἀδύναμα, ἔτσι ὥστε νὰ ξεχαστεῖ σὲ λίγο ἢ νὰ φτάνει στὸ δωμάτιο σὺ μακρινὸς ἀπόηχος. Βήματα στὸ σκοτάδι, ὁ Α' Ἄντρας ἔχει ἀνάψει τὸ φῶς. Ἐνα ἀδύναμο φῶς πὸν ῥχεται ἀπὸ ἕνα γλόμπο κρεμασμένο στὸ ταβάνι. Ὁ Β' Ἄντρας ἔχει σηκωθεῖ καὶ προσπαθεῖ νὰ ἰσορροπήσει τὸ τραπέζι πὸν παλαντζάρι. Ὁ Γ' Ἄντρας ἀκίνητος, ἔχει ἐγκαταλείψει τὴν προσπάθεια. Ὁ Α' Ἄντρας τὸν πλησιάζει καὶ τοῦ βγάζει τὸ μαντίλι. Ἀμέσως, ὁ Γ' Ἄντρας οὐρλιάζει, ἀλλὰ σταματᾶ ἀπελπισμένος. Ὁ Β' Ἄντρας δὲν καταφέρνει νὰ ἰσορροπήσει τὸ τραπέζι. Ἐνακαθεται, βγάζει ἀπὸ τὴν τσέπη του ἕνα Vicks ἀπ' αὐτὰ πὸν ἀναπνέουν γιὰ νὰ ξεβουλώσει ἡ μύτη. Ὅση ὥρα θὰ μιλάνε, ὁ Α' Ἄντρας ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ θὰ βγάζει ἕνα μαντίλι ἀπ' τὴν κωλότση καὶ θὰ φτύνει. Παρόλο πὸν ἡ γλώσσα τους ἀκούγεται μάγκικη, δὲν πρέπει τὸ ὕφος τους νὰ εἶναι

μάγκικο. Καὶ τοῦτο, γιὰ τὸ χυδαῖο προκύπτει ἀπὸ τὶς ἴδιες τὶς λέξεις, ὄχι ἀπὸ τὸ γνωστὸ περίεργο τόνο (μάγκικο) τῆς φωνῆς δύο "τύπων". Ἀπὸ τὴ χυδαῖότητα καὶ τὴν παντοδυναμία τῆς ἡλιθιότητάς τους, θὰ προκύψει ἡ βία καὶ ὄχι ἀπὸ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα: σούρσιμο φωνῆς, βαρὺ ὕφος κ.λπ.).

Α' ἌΝΤΡΑΣ: Οἱ τροβαδοῦροι, πὸν λὲς φιλαράκο, ἄλλο ἀπὸ ἔρωτα δὲν ξεράνε νὰ τραγουδᾶνε. Καταλαβαίνεις τί θὰ πεῖ αὐτὸ, φιλαράκο; Ἐ;

Β' ἌΝΤΡΑΣ: Δὲ φαίνεται νὰ ἴσαι ἐρωτιάρης, φιλαράκο. Ἡ μὴπως κάνω λάθος, ἄμα κάνω λάθος νὰ μοῦ τὸ πεῖς, ἐντάξει; Γενικῶς ὅπου κάνω λάθος νὰ μὴ διστάσεις καὶ νὰ μοῦ τὸ πεῖς. Ἐδῶ, νὰ μοῦ πεῖς, ἔχεις λάθος. Κι ἄμα ἔχω, ἔχω. Ἐγώ σις δὲν εἶμαι, γνωστὸ αὐτό! Φτάνει νὰ μοῦ τ' ἀποδείξεις, κατάλαβες; Φτάνει νὰ ἴσαι ὄκεν αὐτὰ πὸν θὰ πεῖς. Ἄμα εἶναι πολὺ ὄκεν, μ' ἔπεισες.

Α' ἌΝΤΡΑΣ (στὸ Β' Ἄντρα): Ἡ Λίτσα τέρμα, δὲ στὸ ἴπα. Στὸ ἴπα;

Β' ἌΝΤΡΑΣ: Μὴ μοῦ πεῖς.

Α' ἌΝΤΡΑΣ: Σοῦ λέω. Τὴν ἔκανα τσακωτὴ.

Β' ἌΝΤΡΑΣ: Ἐλα, τώρα!

Α' ἌΝΤΡΑΣ: Ναι, ντέ. Κι ἄκου νὰ δεῖς πῶς ἔγινε. Εἴχαμε ραντεβού, τὰ γνωστά, ξέρεις. Δέκα εἴχαμε, ἔντεκα εἴχε πάει. Ἐγώ, στημένος καὶ νὰ μὴ ξέρω τί τρέχει, καταλαβαίνεις πῶς εἶμαι τώρα, ἔτσι;

Β' ἌΝΤΡΑΣ: Νὰ τρῶς σίδερα.

Α' ἌΝΤΡΑΣ: Ἄ μπράβο. Ἐλα ὅμως πὸν φερμπότεν τὰ τηλέφωνα στὸ σπίτι... Μοῦ ἔχε ἀρχίσει νὰ μοῦ τὴ δίνει. διότι λέω, καλὰ ἡ ἄργητα. Κι ἂν ἔχει πάθει κάτι;

Β' ἌΝΤΡΑΣ: Σωστά.

Α' ἌΝΤΡΑΣ: Ἄκου, ἄκου νὰ δεῖς. Μιά δόση, ἔρχομαι σὲ ἀπόγνωση. Δὲ βαριέσαι, λέω, ὡς πάει καὶ τὸ παλιάμπελο.

Ἐδῶ ἄνθρωπος κιντουνεύει, τοὺς τύπους θά κοιτάμε; Διότι πού νά τὸ φανταστῶ, ἔτσι; Κάνω, τὸ λοιπόν, νὰ πάρω τηλέφωνο, δὲν τὸ ἔχα μαζί μου. Φτῶ — κἀνω.

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Καλὰ, ἀπ' ἐξώ, δὲν τὸ ἔξερεις ἀπ' ἐξώ;

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Ἀφοῦ σοὺ λέω ρέ φίλε, οἱ ἐπικοινωνίες κομμένες, τί ἀπ' ἐξώ λές;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Νά ὅμως πού τὸ χρειάστηκες. Ἄρα...

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Ἄρα καὶ μάρα. Πού νά τὸ ἔξερα ἐγὼ. Τὰ νύχια μου θά μύριζα; Πού λές, τὸ λοιπόν, ἔρχομαι σὲ ἀπόγνωση. Τί κάνουνε τώρα; Σὲ ρωτάω. Ἐσένα στε ρωτάω, τί κάνουνε;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Πάνε σπιτί, αὐτὸ κάνουνε.

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Αὐτὸ καὶ ἔκανα. Μιά καὶ δυὸ, ἀρπάω τὸ ταξί καὶ ἴσα στὴ γειτονιά της. Κατεβαίνω, διώχνω τὸ φίλο καὶ περιεργάζομαι. Σκοτιδία, τώρα, ἔτσι; Φέρνω δυὸ βόλτες πάνω κάτω, μὴν εἶναι κανένας καὶ κόβει ἀπ' τὸ πατζούρι, καὶ μὰς βαρέσουνε νταούλια, τίποτα. Νεκροταφεῖο. Καὶ κάνω σὲ μιὰ δόση ἔτσι καὶ τί νὰ δῶ;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Τί νὰ δεῖς;

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Ἀνάβει στὸ παράθυρο φωτάκι. Ὅπα, λέω... Ὅπα τὰ λαβράκια... Χώνομαι σὲ μιὰ πόρτα—ἴσα πού πρόλαβα. Τί μήκανε στ' αὐτιά μου;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Ψύλλοι.

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Ἄ μπράβο. Τώρα ἐσὺ μὲ ξέρεις, ἔτσι; Ἄναψα ἢ δὲν ἄναψα;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Σά κάρβουνο.

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Κάρβουνο ὦν, λοιπόν, μπαίνω στὴ φωλίτσα. Τί εἶδα;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Οὔτε νὰ τὸ σκέπτομαι.

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Γιὰ νὰ μὴ στὰ πολυλογῶ, ἕνας τύπος μὲ τὰ ἑσωτερικά του, τὰ ἑσωρουχάκια — καταλαβαίνεις, ἔτσι; Μοῦ μοστράρει τὸ λοιπόν, καί... "Περάστε, ἐξώ κύριε". Τοῦ ρίχνω μιὰ στήν οικογένεια καὶ πάρτονε κάτω μὲ τὰ ξερατά νὰ βγαίνουνε σὺν κιμάς ἀπ' τὸ μηχανήμα.

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Κ' ἡ Λίτσα;

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Ὅπως τὴν ἔκανε ἡ μάνα της. "Μὴν τολμήσεις καὶ μ' ἀγγίξεις" μοῦ λέει. Εἶχαμε ἢ δὲν εἶχαμε ραντεβού, τῆς λέω. "Δὲ σὲ θέλω" μοῦ λέει. "Θέλω νὰ χωρίσουμε". Πού ἀνέβηκε τὸ αἷμα;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Στὸ κεφάλι. Πού ἀλλοῦ;

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Ἄ μπράβο. Πάω κοντὰ καὶ πατάει φωνή. Χαστούκι καὶ τέρμα φωνῆς. Γιὰ νὰ μὴ στὰ πολυλογῶ, ἀρχινῶ τῖς κλάνες. Τὰ σάπια, ξέρεις, ἔ; Ὅχι πῶς δὲν εἶμαι εὐαίσθητος, ἀλλὰ κάτι τέτοια δὲν τὰ σηκώνω.

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Καὶ καλὰ κάνεις.

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Γύρνα τῆς λέω. Ὅχι, μοῦ λέει, σὲ παρακαλῶ καὶ δώστου οἱ σοῦπες, δώστου τὰ κλάματα. Γιὰ νὰ μὴ στὰ πολυλογῶ, γυρνᾶει. (Ὁ Β' Ἄντρας ἔχει ἀρχίσει νὰ γελάει. Προσποιητὰ, σφουριχτὰ). Κάνω ἔτσι, βλέπω ἕνα χαρτοκόφτη στὸ κομοδίνο. Σὺν κι αὐτὸν καληώρα, ἀλλὰ λίγο πιὸ μεγάλον. Καὶ σιδερένιο, βέβαια. Παίρνω, πού λές, τὸ χαρτοκόφτη. Ἢ περὶ ἧς ὁ λόγος κλάμα καὶ παρακάλλι σύννεφο.

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Γυρισμένη, ὅμως, ἔ;

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Ἀμέ... Κόταγε νὰ κάνει κι ἀλλιώτικα. Ἐγὼ βέβαια, δὲν ἀκούω, ἔτσι; Λέω, μιλιὰ καὶ τσιμουδιὰ μὴ βγάξεις, γιατί κῆκες. Κλείσε τὰ μάτια, λέω καὶ μόκο. Γιὰ νὰ μὴ στὰ πολυλογῶ, δώστου καὶ δώστου, μὰς πήρανε καὶ τὰ αἵματα λιγάκι, σὲ κανὴν δυὸ λεφτὰ, ὀκέυ. Μπήκε! (Ὁ Β' Ἄντρας ἔχει ξεραθεῖ στὸ γέλιο, ἕνα πιχτὸ σφουριχτὸ γέλιο). Καταλαβαίνεις πῶς ἤμουνα, ἔ; Πάω νὰ πλύνω τὰ χέρια μου, λέω μὴ κουνήσεις ροῦπι. Γιὰ νὰ μὴ στὰ πολυλογῶ... (Ὁ Γ' Ἄντρας ἀρχίζει ζαφνικά νὰ οὐρλιάζει. Οἱ δυὸ Ἄντρες κοιτάζονται μὲ προσποιητὴ ἀπορία, ὁ Α' σταματᾷ σιγὰ σιγὰ νὰ γελάει. Κοιτάζον κ' οἱ δυὸ τὸν Γ' πού σταματᾷ κι αὐτὸς σιγὰ σιγὰ. Ὁ Β' Ἄντρας ἀρχίζει πάλι ν' ἀσχολεῖται μὲ τὸ τραπέζι πού παλταντζάρι. Βγάζει ἐνα χαρτί ἀπ' τὴν τσέπη του, τὸ διπλώνει καὶ τὸ βάζει. Στὸ ἕνα πόδι τοῦ τραπεζιοῦ, πού πάλι παλταντζάρι. Τὸ ἀφήνει κι ἀρχίζει τῖς βόλτες, ἐνῶ ὁ Α' Ἄντρας ξαναπαίρνει τὸ χαρτοκόφτη καὶ καθαρίζει τὰ νύχια του).

Β' ΑΝΤΡΑΣ (δίχως νὰ σταματήσει τὸ περπάτημα): Ὅρισμένοι, τὸ λοιπόν, δὲ τὸ καταλαβαίνουνε τὸ χιοῦμορ, μοῦ κάνει ἐντύπωση, μ' ἐκνευρίζει. Θηρίο γίνομαι ἔτσι καὶ δῶ νὰ μὴ καταλαβαίνουν ἀπὸ χιοῦμορ...

Α' ΑΝΤΡΑΣ (ἀπ' τὴ θέση του): Ἐγὼ μὲ τὴ μουσική. Μὴν ἀκούσω νὰ λένε "δὲ μ' ἀρέσει, ἢ μουσική". Τ' ἄντερα μοῦ γυρίζουνε, μ' ἀνεβάνει τὸ αἷμα στὸ κεφάλι, λόγω τιμῆς, μοῦ ἔρχεται νὰ πνίξω ἄνθρωπο ἔτσι καὶ τολμήξει νὰ μιλήσει ἐναντίον τῆς μουσικῆς.

Β' ΑΝΤΡΑΣ (συνεχίζοντας τῖς βόλτες τους): Μουσική καὶ χιοῦμορ. Χιοῦμορ καὶ μουσική. Πολὺ ὀκέυ. Πολὺ πολὺ ὀκέυ. (Πάυση. Ὁ Β' συνεχίζει τῖς βόλτες του, ὁ Α' καθαρίζει τὰ νύχια του. Ἀπότομα ὁ Β' σταματᾷ).

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Καὶ κάτι ἄλλο, ἔ; (Στὸν Α'): Πού 'σαι, καὶ κάτι ἄλλο, λέω μ' ἐκνευρίζει.

Α' ΑΝΤΡΑΣ (μὲ δῆθεν ἀπορία): Ποιό;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Μ' ἐκνευρίζει, μ' ἐρεθίζει καὶ μοῦ τεντώνει τὰ νεῦρα. Λάστιχο μοῦ τὰ κάνει τὰ νεῦρα. Μέχρι καὶ ἄθρωπο σκοτώνω, ἀλήθεια σοῦ λέω, ἐπὶ τὸ λόγω τῆς ἀντρικῆς μου τιμῆς. Ἀνάβω, κορώνω καὶ παραφέρομαι. Στὸ στεφάνι πού φοράω, νετλίριο παθαίνω ἴμα μοῦ τύχει.

Α' ΑΝΤΡΑΣ (δῆθεν ἀπορία): Μὰ ποιό;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Νὰ μιλάω καὶ νὰ μὴ μιᾶνε. Παθιάζομαι. Λέω "μὲ περιφρονεῖς, γι' αὐτὸ", μὲ θίγουνε στὸ φιλότιμο, καταλαβαίνεις, ἔ; Σὺ νὰ παίρνουνε καρφίτσα καὶ νὰ μοῦ τὴ χώνουνε μπροστά, τόσο πολὺ. Νὰ μιλάω καὶ νὰ μὴ μιᾶνε, δὲν εἶναι καθόλου ὀκέυ. Καθόλου μὰ καθόλου ὀκέυ.

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Εἶναι προσβλητικό. Ὅπως καὶ νὰ τὸ πάρεις, σὲ προσβέλνει.

Β' ΑΝΤΡΑΣ (παίει κοντὰ του): Συμφωνεῖς, δὲ συμφωνεῖς;

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Ρέ σὺ... ξέρεις κάτι; (Ὁ Β' Ἄντρας σταματᾷ).

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Λέγε.

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Σὰ νὰ μοῦ φαίνεται, μπορεῖ νὰ κάνω καὶ λάθος ἔ; Ἀλλὰ σὰ νὰ μοῦ φαίνεται, ἔτσι στὰ ξαφνικά μοῦ ῥθε μιὰ μπόχα καὶ νομίζω βρωμᾶνε οἱ κάλτσες μου. Σοῦ βρωμᾷ ἐσένα τίποτα; Ὅχι, ἴμα σοῦ βρωμᾷ (ὁ Β' Ἄντρας ὀσμίζεται) ἴμα σοῦ ῥθε καὶ σένα ἢ μπόχα, πῆς το, μὴ τὸ κρατᾷς ἐντάξει; Δὲ μὲ προσβέλνεις, ἴμα σὲ ἀπασχολεῖ αὐτὸ, στὸ τέλος τέλος καλὸ θὰ μοῦ κάνεις, θὰ μὲ βοηθήσεις δηλαδή, κατάλαβες; Βρωμᾶνε δὲ βρωμᾶνε, ἐσὺ λέγε το νὰ ξέρουμε τί κάνουμε, πῶς θὰ τὸ θεραπεύσουμε, μὴ γίνουμε καὶ ρεζίλι στὰ καλά καθούμενα... Ἐντάξει;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Νὰ δοῦμε, φίλε, νὰ δοῦμε, μὴν ἔχεις ἀγωνία, εἶμαι ντόμπρος ἐγὼ — μὲ ξέρεις, δὲ μὲ ξέρεις; Ἄμα βρωμᾶνε, θὰ σοῦ πῶ βρωμᾶνε, γιατί νὰ στὸ κρύψω; Τὸ δικαίωμα ἔτσι κι ἀλλοῖως μοῦ τὸ δίνει, νὰ τὸ κρύψω τὸ λοιπὸν δὲν κερδίζω τίποτα... Ὅπως εἶπες κ' ἐσὺ, καλὸ θὰ σοῦ κάνω. (Ὁ Β' Ἄντρας πλησιάζει τὸν Α', σκύβει καὶ μυρίζει τὰ πόδια του. Νεύει ἀρήντηκά).

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Ἢ μῦτή μου, συνάδελφε, λέει ὄχι καὶ ἡ δικὴ μου ἢ μῦτὴ δὲ γελιεῖται, ποτὲ δὲ γελάστηκε ἢ μῦτὴ μου, τὸ λοιπὸν ἔχε μοῦ ἐμπιστοσύνη.

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Δηλαδή, σίγουρα; Δὲ βρωμᾶνε οἱ κάλτσες μου;

Β' ΑΝΤΡΑΣ: Οἱ κάλτσες σου συνάδελφε εἶναι ὀκέυ, εἶναι πάρα πολὺ ὀκέυ, θέλω νὰ πῶ δὲ βρωμᾶνε, περίεργο δηλαδή γιατί ἐσὺ λές "σοῦ ῥθε μιὰ μπόχα". Τί γίνεται, τί συμβαίνει στὸ φινάλε; Οἱ κάλτσες σου ὀκέυ καὶ σένα ἢ μπόχα πού σοῦ ῥχεται, ὅλα αὐτὰ εἶναι πολὺ περίεργα. Νὰ πῶ, πάλι, οἱ δικές μου εἶναι πού βγάζουνε τὴ μπόχα — μᾶλλον ὄχι, σιχώρα με πού 'μαί τόσο σίγουρος ἔτσι; Ἀλλὰ πῶς νὰ τὸ κάνουμε, τῖς ἄλλαξε, καταλαβαίνεις; Λίγο πρὶν ἔρῃω τῖς ἄλλαξε καὶ τὸ ἀντιλαμβάνεσαι ἀπὸ μόνος σου, μὲ λίγα λόγια τὸ βρίσκεις φυσικό! Καινούριες κάλτσες δὲ βρωμᾶνε. (Πάυση. Ὁσμίζεται). Γιὰ κοίτα ρέ φίλε. Ἢ μπόχα. Μοῦ ῥθε καὶ μὲνα ἢ μπόχα, ποδαρίλα πού λένε, σκέτη ἀηδία, νὰ ξεράσω μοῦ ῥχεται.

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Τὰ βλέπεις; Ἐχω ἢ δὲν ἔχω δικίο;

Β' ΑΝΤΡΑΣ (κατανεύοντας): Ἐ, ἀπὸ πού, διάολε; Ἀπὸ πού ἔρχεται στὸ φινάλε ἢ μπόχα; Ὄκέυ ἐγὼ, ὀκέυ ἐσὺ — τί γίνεται; Πού πάει τὸ πράμα, νὰ μὰς τρελάνει βάλθηκε; (Σηκώνεται κι ὁ Α' κ' οἱ δυὸ μαζί ἀρχίζουνε νὰ ὀσμίζονται, σὰ νὰ ψάχνουνε νὰ βροῦνε ἀπὸ πού ἔρχεται ἢ μωρωδιά. Καὶ σιγὰ σιγὰ καταλιγούνε κ' οἱ δυὸ στὰ πόδια τοῦ Γ' Ἄντρα, πού μαζεῖται φοβισμένος. Σκύβουνε, τὰ μυρίζουν, ἀνασηκώνονται καὶ κοιτάζονται μὲ ἀηδία).

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Μεγάλὴ μπόχα. Ἄβάσταχτη καὶ ἔτιμη μπόχα. Στὸ ρουθούνη κατευθεῖα.

“Αντρας πού κάνει άπεγνωσμένες προσπάθειες νά μετακινηθεί γιά νά δει ή νά ξεφύγει. Τή σιωπή σπάζει ή Νοσοκόμα) .

ΝΟΣΟΚΟΜΑ (μελιστάλαχτα) : Καλησπέρα σας, καλώς σās βρήκα.

Β’ ΑΝΤΡΑΣ (ύποκλίνεται) : Καλώς σās δεχτήκαμε μαντεμουαζέλ, καλώς σās δεχτήκαμε, πάνω στην ώρα— πού λένε— καταλαβαίνετε, έτσι δέν είναι;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Σέ τί μπορώ νά σās φανώ χρήσιμη; Περιττό νά σās τονίσω, βέβαια, πώς ό χρόνος μου είναι πολύτιμος και γ’ αυτό πολύ λίγος.

Β’ ΑΝΤΡΑΣ : Έννοούμε μαντεμουαζέλ, έννοούμε. Δέ χρειάζοταν, δέν ήταν ανάγκη νά μās τό πείτε, χαζοί μήπως είμαστε, άπ’ τόν “Αρη κατεβήκαμε νά πούμε; Στο φινάλε, άμα δέν είναι ό δικός σας ό χρόνος πολύτιμος ποιανού θά είναι; Τοῦ στραγαλατζή; “Ε; Πάνω κάτω ό στραγαλατζής, πέρα δώθε ό στραγαλατζής τη σκοτώνει την ώρα του. “Ετσι, και τό στραγάλι του πουλάει και την ώρα του σκοτώνει, αλλά έσεις μαντεμουαζέλ δέν είναι όρθόν, πρέπον δέν είναι νά χάνετε την ώρα σας. Περιμένουν άνθρωποι περιμένουνε, μέ ζάχαρο περιμένουνε, μέ καρδιά περιμένουνε. Τί θά γίνει στό φινάλε, θά πεθάνουνε αυτό, δέν έχουνε δηλαδή τό δικιο τους νά περιμένουνε την ένεσή τους;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Πάρα πολύ σωστά, άγαπητέ μου. Γ’ αυτό, νά μή χάνουμε την ώρα μας.

Α’ ΑΝΤΡΑΣ (άπ’ την πόρτα) : Πείτε μας κι άμα μπορούμε νά βοηθήσουμε, έμεις έδω είμαστε.

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : “Αν δέν σās είναι κόπος, κάποιος νά ζεσταίνει τό νερό.

Β’ ΑΝΤΡΑΣ : Νά τό ζεστάνει ή νά τό κάψει. Θέλω νά πω νά τό φέρει στό άμην, νά τό κάνει λάβα, ήφαιστειο νά τό κάνει. Τί άπό τά δύο νά κάνει μαντεμουαζέλ;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Τό σωστό είναι νά τό κάψει, άν δέν σās είναι κόπος, βέβαια.

Β’ ΑΝΤΡΑΣ : Τί κόπος, δουλειά μας κάνουμε, κόπος είναι ή δουλειά μας; (“Ο Β’ “Αντρας πηγαίνει άνάβει τη γκαζιέρα, ή Νοσοκόμα έρχεται δίπλα στον Γ’ “Αντρα και παίρνει τό σφυγμό του. “Ο Γ’ “Αντρας δέν αντίδρα, μοιάζει ύποταγμένος. “Ο Α’ “Αντρας πηγαίνει στό τραπέζι και βάζει τό γκαζοτενεκέ πάνω στη γκαζιέρα πού στό μεταξύ έχει άνάψει ό Β’ “Αντρας. “Η Νοσοκόμα έρχεται μπροστά στη σκηνή).

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Έντούτοις, μου φαίνεται δύσκολο.

Β’ ΑΝΤΡΑΣ (δήθεν άνήσυχος) : Ποιό μαντεμουαζέλ; Ποιό σās φαίνεται δύσκολο;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Τό μέρος, ό χώρος. Πώς θά γίνει, δέν καταλαβαίνω. “Επρεπε νά ‘χει ένα στρώμα τουλάχιστον.

Α’ ΑΝΤΡΑΣ (έρχεται κοντά της) : Μή σās άπασχολεί, θά τά βολέψουμε. (“Ο Β’ “Αντρας κρυφογελεί). “Υπάρχει τρόπος, δέν είναι δά και τόσο δύσκολο.

Β’ ΑΝΤΡΑΣ (άπ’ τη θέση του) : Τό τραπέζι στό φινάλε, δέν κάνει τό τραπέζι;

Α’ ΑΝΤΡΑΣ (στη Νοσοκόμα) : “Εχει δικιο ό συναδέλφος, μιά χαρά τραπέζι είναι, θέλουμε και πολυτέλειες τώρα;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Δικό σας θέμα... Τραπέζι είπατε, τραπέζι. “Εγώ θά κάνω τη δουλειά μου και θά φύγω. (Πάυση. “Ο Β’ “Αντρας βάζει κάθε τόσο τό δάχτυλό του στό νερό, ενώ ό Α’ “Αντρας κόβει βόλτες. “Η Νοσοκόμα στη θέση της. Πού και πού ό Α’ “Αντρας ξεσπάει σε γελιάκια).

ΝΟΣΟΚΟΜΑ (Πηγαίνοντας στό τραπέζι) : Τις προάλλες πού μου ‘τυχε τό ίδιο πάλι, κάποιος πέθανε, δέν τό άντεξε!!

Α’ ΑΝΤΡΑΣ (σταματάει τις βόλτες. Δήθεν άπορημένος) : Σοβαρά;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Πάνω στη μιά, περίπου ώρα... Τόσο βάστηξε.

Β’ ΑΝΤΡΑΣ : Τσσ, τσσ, τσ... (Βάζει τό δάχτυλο πάλι στό νερό). “Αμάν άδελφέ μου, ζεματάει, αυτό δέν είναι νερό, κάτι άλλο είναι.

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Και ποιός είπε πώς είναι νερό; Δηλαδή, μόνο νερό θέλω νά πώ; (“Απότομα ό Γ’ “Αντρας αρχίζει νά ούρλιάζει. Οί άλλοι τρεις μένουν άνήσυχτοι, δήθεν άπορημένοι. “Οχι όμως γιά πολύ, γιατί ξαφνικά άνοίγει πάλι τό παράθυρο και γεμίζει τό χώρο ή μουσική άπ’ έξω— ένα δημοτικό σκοπό ή κάτι πού νά τον θυμίζει. Τρέχει ό Β’ “Αντρας αλλά μπλέκεται μέ τη μαύρη κουρτίνα. Σέ

βοήθειά του τρέχει κι ό Α’ “Αντρας, ενώ ή Νοσοκόμα πηγαίνει στον Γ’ “Αντρα και τοῦ κλείνει τό στόμα μ’ ένα μαντίλι. “Επιτέλους, τό παράθυρο τό κλείνουν, ενώ ή Νοσοκόμα έμπρός στό έντρομα μάτια τοῦ Γ’ “Αντρα βγάξει από την τσέπη της μπλούζας της ένα ζευγάρι λαστιχένα γάντια και τὰ φοράει. Στέκεται, πάντα, μπροστά του).

Β’ ΑΝΤΡΑΣ (θυμωμένος) : “Θεμα τό γονιο του γιά παράθυρο. Τί νά κάνουμε, δηλαδή, μέ τό χέρι στό πόμολο θά ‘μαστε, βάρδια στό πατζούρι θά κάνουμε;

Α’ ΑΝΤΡΑΣ : Νά θυμηθούμε νά πάρουμε τά μαϊμουζούκια, έτσι;

Β’ ΑΝΤΡΑΣ : “Ομορφα, πολύ όμορφα. Θά βάλουμε κι από την τσέπη μας στό φινάλε, καταλαβες; Δέ φτάνουν όλα τ’ άλλα, οί άντιξοότητες δέ φτάνουνε, βάλε κι από την τσέπη σου, εντάξει; Αυτό λέγεται όκευ, νά πούμε, έτσι; Πολύ πολύ όκευ, λέγεται... Πάρα πολύ όκευ. (Πάυση).

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Παρακαλώ, κάποιος νά τόν λύσει. (Πάυση. Οί Α’ και Β’ “Αντρας κοιτάζονται). Δέ μπορώ έτσι, κύριοι. Δέ γίνεται, τό βλέπετε και μόνοι σας. (Οί Α’ και Β’ “Αντρας πλησιάζουν τόν Γ’ και τόν λύνουν μέ προσοχή. Τελειώνουν και στέκονται δίπλα του, κολλητά του).

Β’ ΑΝΤΡΑΣ : Μέ τό μπαρδόν μαντεμουαζέλ, αλλά πρέπει ν’ άδειάσει κάποιος τό τραπέζι. “Υπό συνθήκας άλλας δέ θά σās τό ‘λεγα μά...

ΝΟΣΟΚΟΜΑ (διακόπτει) : Καταλαβαίνω, καταλαβαίνω... (“Η Νοσοκόμα πηγαίνει στό τραπέζι και αρχίζει νά τό άδειάζει. Γραφομηχανή, γκαζοτενεκέ κ.λπ.).

Γ’ ΑΝΤΡΑΣ (σάν ύπνωτισμένος) : Πρίν ένα χρόνο... (Οί δυό “Αντρες ξαφνιάζονται. “Η Νοσοκόμα σταματάει). Πρίν ένα χρόνο ξεθάψαμε τόν πατέρα μου. Δέν είχε λιώσει ακόμα, είχε μενει σάρκες πάνω στα κόκαλα... είχαν μενει και μερικά κομμάτια άπ’ τό πουκάμισο, ήτανε από συνθετικό βλέπετε... Ξαφνικά, εκεί πού βαράγαμε οί νεκροθάφτες, νά ‘σου κάτι κατσαρίδες, σά ποντίκια μεγάλες. Μεγάλες και ξανθιές κατσαρίδες.

Β’ ΑΝΤΡΑΣ (άπορημένος) : Ποιές κατσαρίδες, φιλαράκο, τί κατσαρίδες κάθεσαι και λές, τί μās κόφτει έμάς τί χρώμα είχανε οί κατσαρίδες; Παραμύθια θά λέμε τώρα, δηλαδή; Θά λέμε τώρα γιά τούς πατεράδες μας; “Αμαν είναι έτσι, άμα θές νά μιλήσεις θέλω νά πώ, άσε τις κατσαρίδες κατά μέρος και... .

Α’ ΑΝΤΡΑΣ (διακόπτει, τοῦ κάνει νόημα) : “Αστον... ό κύριος θέλει νά μιλήσει, νά πεί τόν πόνο του— τί τόν κόβεις;

Β’ ΑΝΤΡΑΣ : Σωστά. (Τόν καθίζουν στην καρέκλα). Λάθος ήτανε, δέν έπρεπε νά τότε κόψω. Τό λάθος λάθος και τό σωστό σωστό. (Στόν Γ’ “Αντρα) : Τό λοιπόν; Τί έγινε, τό λοιπόν, μέ τις κατσαρίδες; (Πάυση. “Ο Γ’ “Αντρας δέ δείχνει νά θέλει νά μιλήσει, πιά). Πού πήγαν οί κατσαρίδες στό φινάλε, χαθίκανε; (Πάυση. Οί δυό “Αντρες κοιτάζονται). Είλες γιά κάτι κατσαρίδες, εντάξει; Γιά δέ συνεχίζεις νά ξέρουμε και τί μās γίνεται. “Ε;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Τό νερό έβρασε.

Α’ ΑΝΤΡΑΣ : Κοχλάζει;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Κοχλάζει. (Πάυση).

Β’ ΑΝΤΡΑΣ : Δηλαδή, πόσο ξανθιές ήτανε αυτές οί κατσαρίδες, τί ξανθιές ήτανε, βαμμένες δηλαδή τις είχανε ή από φυσικού τους ήτανε ξανθιές; Θέλω νά μάθω, φούντωσε ή περιέργεια, καταλαβαίνεις; Είλες, από μόνος σου άρχισες νά λές γιά κάτι κατσαρίδες, τό λοιπόν τί τ’ άφήνεις νά παγώσει τό πράμα, δέν τό καταλαβαίνεις ότι μās άναψες την περιέργεια; (Στόν Α’ “Αντρα) : “Ε; Δέ μās την άναψε;

Α’ ΑΝΤΡΑΣ : “Οσο δέ φαντάζεσαι. (Στη Νοσοκόμα) : “Ε; Δέ μās την άναψε;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Παρόλο πού σιχάινομαι τις κατσαρίδες, έντούτοις είμαι περιέργη ν’ ακούσω τι έγινε παρακάτω.

Β’ ΑΝΤΡΑΣ (στον Γ’ “Αντρα) : Τ’ ακούς, δέν τ’ ακούς; Είψατε όλο αυτιά, τρεις άνθρωποι έδω μέσα όλο αυτιά, ν’ ακούσουμε τι έκαναν, πού στό διάβολο χώθηκαν αυτές οί κατσαρίδες, τελοσπάντων. Οί ξανθιές πού είλες. (Πάυση).

Γ’ ΑΝΤΡΑΣ : “Οχι πώς δέν έγινε λάθος, έγινε... “Αλλά τί θά πεί μουσική, επιτέλους... (Οί δυό “Αντρες κοιτάζονται άπορημένοι. “Ο Γ’ “Αντρας σιγοτραγουδάει) : “ Περνά - περνά

ή μέλισσα, με τὰ μελισσόπουλα... (Παύση). Μουσική δέν είναι κι αὐτή;

Β' ΑΝΤΡΑΣ (Θυμῶνει) : Στό φινάλε δέν εἴμαστε καί τίποτα κοπάνια, ἐντάξει φιλαράκο; Στό φινάλε δουλειά μας κάνουμε, δέν ἤρθαμε ν' ἀκούσουμε ζωολογία. Ἐ, τ' εἶναι αὐτό τὸ κόλπο τώρα. Πιάσαμε τίς μέλισσες κι ἀφήσαμε τίς κατσαρίδες; Πλάκα θά κάνουμε δηλαδή;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Θ' ἀρχίσει νά ἐξατμίζεται τὸ νερό.

Β' ΑΝΤΡΑΣ : Ἐ μά νά δοῦμε στό τέλος τέλος τί διάολο θά γίνει, ἐντάξει; Νά στό κάνουμε, νά δοῦμε τί κατσαρίδες καί μελισσόπουλα θά λές μετά...

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Θά τῆ σβήσω.

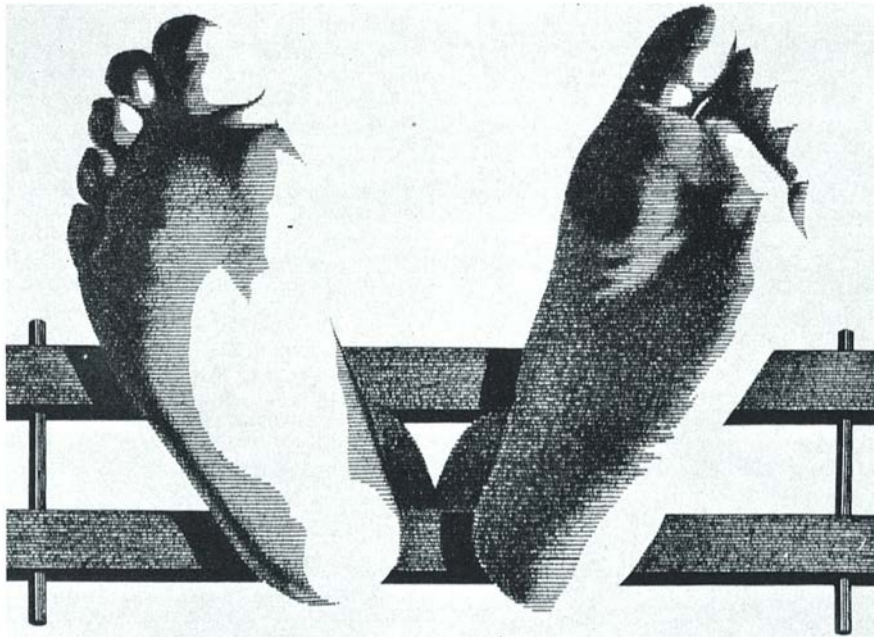
Β' ΑΝΤΡΑΣ (νευριασμένος) : Κόψτο πού νά πάρει ὁ διάολος, κόψτο. Ἐντάξει, ἔβρασε τ' ἀκούσαμε. (Παύση).

ΝΟΣΟΚΟΜΑ : Στό μᾶκρος τοῦ τραπεζιοῦ ἢ στό πλάτος;

Β' ΑΝΤΡΑΣ : Στό μᾶκρος. (Σηκώνεται καί πάει πρὸς τὸ τραπέζι. Τότε, ὁ Γ' Αντρας χτυπάει τὸν Α', τοῦ ξεφεύγει, τρέχει

πρὸς τὸ παράθυρο, μπερδεύεται στὴν κουρτίνα ἀλλὰ τ' ἀνοίγει καί βάζει τίς φωνές. Ὁ Β' Αντρας τρέχει νά τὸν σταματήσει, σκοντάφτει στό δίσκο καί φεύγει τὸ σκέπασμα γιὰ ν' ἀποκαλυφτεῖ ἓνα κλύσμα. Γιὰ νά τὸν βοηθήσουν τρέχουν καί ἡ Νοσοκόμα μὲ τὸν Α' Αντρα. Προσπαθοῦν κ' οἱ τρεῖς νά ξεγαντζώσουν τὸν Γ' Αντρα ἀπ' τὸ παράθυρο, ἀπ' ὅπου μπαίνει ἡ μουσική — ἓνα ἐμβατήριο — καί καλύπτει τίς φωνές τους).

Β' ΑΝΤΡΑΣ (στὴ Νοσοκόμα) : Τὸ φῶς, σβήσε τὸ φῶς, ἴθεμα τὸ γονιό του. (Ἡ Νοσοκόμα τρέχει καί σβίβνει τὸ φῶς. Ξαφνικά, ἡ μουσική σταματᾷ ἀπότομα. Τὸ μόνο πού ἀκούγεται τώρα εἶναι τὸ τρομπόνι, πού βγάζει ἓναν ἦχο ξαφνιασμένο καί πού ἀρχικά δὲ μπορεῖ νά καλύψει τὴ φωνή τοῦ Γ' Αντρα. Σὲ λίγο λίγο χρόνο, ὅμως, σὰ νά "συνέρχεται" ἀπὸ τὴν ἐκπληξη δυναμώνει ὁ ἦχος ἀπ' τὸ τρομπόνι καί καλύπτει τὴ φωνή τοῦ Γ' Αντρα, πού ἀδυνατίζει μέχρι νά σβήσει ἐντελῶς. Τὸ τρομπόνι ἀκούγεται γιὰ λίγο, μετὰ σταματᾷ. Στό σκοτάδι ἀκοῦμε νά κλείνει τὸ παράθυρο, μιά πάλι γίνεται ἐκεῖ μέσα πού δὲ διαρκεῖ πολὺ. Μετὰ ὅλα ἴσουχάζουν, γιὰ λίγο, γιὰ νά ξαναρχίσει ἡ μουσική — ὅχι ἀπ' ὅλα τὰ ὄργανα. Ἴσως δύο τρία καί, φυσικά, τὸ τρομπόνι. Ἡ μουσική πού ἀκούγεται εἶναι ὀπερέτα ἢ τὸ "ἄστα τὰ μαλλιάκια σου").



Σχέδιο Ἡλίας Δεκουλάκου, 1968

ΤΡΙΤΗ ΠΡΑΞΗ

Μετὰ ἀπὸ λίγο. Στό δωμάτιο τῆς Α' πράξης. Τὰ φῶτα ἀνάβουν ἀργά. Βλέπουμε τὴν Εὐτυχία καί τὴν Καφετζοῦ καθισμένες κοντά. Ἡ Καφετζοῦ ἔχει σηκώσει τὸ φλυτζάνι καί περιεργάζεται τὸ ἔσωτερικό του. Ἡ Εὐτυχία περιμένει καί τὴν κοιτάζει ἀνυπόμονα.

ΚΑΦΕΤΖΟΥ : Μεγάλο δρόμο βλέπω, μεγάλη στράτα ἔχεις μπροστά σου. Κάπου μακριά θά πᾶς καί... (Παύση. Ἡ Εὐτυχία τρομάζει).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καί... (Μικρὴ παύση. Ἡ Καφετζοῦ τῆς κάνει νόημα νά μὴ μιλάει).

ΚΑΦΕΤΖΟΥ (χαμηλόφωνα) : Ντούρα ἢ στράτα σου, ὀλόισια εἶναι. Τίποτα δέν τῆνε κόβει, τίποτα δέν τῆ 'μποδίζει τὴ στράτα σου. Ὁρθάνοιχτος ὁ δρόμος καί σὺ τὸν περπατᾷς χαρούμενη. (Ἡ Εὐτυχία ἀνασαίνει. Μικρὴ παύση). Κάτι σέ βασανίζει, ὅμως, κάτι ἔρχεται κάθε λίγο καί λιγάκι καί σέ κάνει νά τὸ σκέφτεσαι. Ἀρρώστια εἶναι, θύμηση κακιά εἶναι, δέν ξέρω. Τὸ σκέφτεσαι πάντως, μέσα στό μυαλό σου τριγυρνᾷ καί δὲ σ' ἀφήνει νά χαρεῖς. (Ἡ Εὐτυχία κουνᾷ τὸ κεφάλι τῆς, συμφωνεῖ κι ἀναστενάζει. Μικρὴ παύση). Καί διπλ' ἀπὸ τὴ στράτα σου ἓνα μεγάλο κι ὀλοκάθαρο Μ. Ἀπὸ τ' ἀλφabethάρι λές καί βγήκε, ἓνα ἀνάποδο Μ. Τώρα, μάνα εἶναι,

μαντάτο εἶναι — δέν ξέρω. Καλὸ πάντως εἶναι. Ἐχεις κάτι, περιμένεις κάτι; Κανὴ καλὸ μαντάτο;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Εἶσαι σίγουρη; Εἶδες Μ;

ΚΑΦΕΤΖΟΥ (τῆς δείχνει τὸ φλυτζάνι) : Ὅριστε, κυρὰ Εὐτυχία μου. Δὲς το καί μόνη σου. (Σκύβει ἡ Εὐτυχία). Ἐκεῖ στόν πάτο, στή στράτα σου λίγο πιο δεξιά. Τὸ βλέπεις;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Θέ μου, τὸ βλέπω... Βλέπω καθαρά ἓνα μεγάλο Μ.

ΚΑΦΕΤΖΟΥ : Μαντάτο εἶναι; Μάνα εἶναι; Καλὸ πάντως εἶναι.

ΕΥΤΥΧΙΑ (εὐτυχισμένη) : Μπάντα... Ἡ μεγάλη μπάντα εἶναι. Ἡ μπάντα καί τὸ μπαλκόνι μὲ τίς γλάστρες. Σ' εὐχαριστῶ, Θεέ μου, σ' εὐχαριστῶ... (Παύση. Ἡ Καφετζοῦ μὲ ὄφως "ἐπαγγελματικὸ" κοιτάζει στό φλυτζάνι. Ἀπότομα ἡ Εὐτυχία) : Καί Μουσική. Εἶναι καί μουσική. Ὅλα πρὸς τὰ 'κεῖ πάνε, ὅλα γιὰ μᾶς εἶναι... Μπάντα, μπαλκόνι, μουσική. Μ' ἔκανε εὐτυχισμένη σήμερα, τὴ μεγαλύτερη χαρὰ μοῦ ὄφθες... (Παύση). Πές μου, ὅμως μὴ σταματᾷς. (Μικρὴ παύση).

ΚΑΦΕΤΖΟΥ : Ἐνα πρόσωπο ἔρχεται καί φεύγει μέσα στή



Ἐνῶ ὁ Πελοπίδας προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὴν ἄκρη, ἢ Εὐτυχία τὸ χαβῆ της : Πᾶμε νὰ ξαπλώσουμε. Ἀφοῦ ἐσὺ εἶσαι ἐντάξει, τὶ μᾶς νοιάζει γιὰ τοὺς ἄλλους. Ἐλα νὰ κοιμηθοῦμε κι ἄστους ὅλους νὰ βουρλίζονται... Ἐμεῖς νὰ ἴμαστε καλά...

κάνει μιὰ ἀπροσδιόριστη κίνηση, σὺ νὰ θέλει νὰ πεῖ καλησπέρα κι ἀνάβει τσιγάρο. Παύση. Μένουν ἔτσι γιὰ λίγο κ' οἱ δύο γυναῖκες κοιτάζονται ἀπορημένες. Ὁ Πελοπίδας σηκώνεται ἀπότομα καὶ πάει στὴν κρεβατοκάμαρη).

ΚΑΦΕΤΖΟΥ (σιγά) : Κάτι ἔχει, καλύτερα νὰ φύγω.

ΕΥΤΥΧΙΑ (σιγά. Κοιτάζοντας πρὸς τὴν πόρτα τῆς κρεβατοκάμαρης) : Φαίνεται ἀναστατωμένος, κάτι θὰ ἴγινε... Θέ μου, ὡς μὴ εἶναι τίποτα σοβαρὸ... (Ἡ Καφετζοῦ σηκώνεται).

ΚΑΦΕΤΖΟΥ (σιγά) : Πέρασε νὰ μοῦ πεῖς αὔριο, ἔτσι; (Ξαναμπαίνει ὁ Πελοπίδας πού ἔχει φορέσει τώρα, τὶς παντοῦφλες του. Πηγαίνει καὶ κάθεται σὲ μιὰ πολυθρόνα. Ἡ Καφετζοῦ) : Καλὴ σας νύχτα, κύριε Πελοπίδα.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (κοφτά) : Καληνύχτα. (Ἡ Καφετζοῦ φεύγει καὶ τὴν ξεπροβοδίζει ἡ Εὐτυχία. Μόλις κλείσει ἡ πόρτα, ἡ Εὐτυχία ἐπιστρέφει στὴ θέση της, στὸ μπαουλοντίβανο. Παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ (δειλά) : Πελοπίδα, τί ἔχεις; (Μικρὴ παύση). Μὲ τρομάξεις Πελοπίδα, τὸ ξέρεις; (Μικρὴ παύση). Μὴπως εἶσαι ἄρρωστος; (Μικρὴ παύση. Δυνατά) : Πελοπίδα...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (τὴν κόβει. Τὸ ἴδιο δυνατά) : Σταμάτα. (Παύση. Ἡ Εὐτυχία τὸν κοιτάζει τρομαγμένη. Ὁ Πελοπίδας σηκώνεται κι ἀρχίζει τὶς βόλτες. Σταματᾷ γιὰ λίγο καὶ ζῶνει τὸ κεφάλι του μὲ μανία. Μαζεύει ἀπ' τὴν πλάτη του τὴν πτυρίδα. Ξαναρχίζει τὶς βόλτες κι ἀπότομα πηγαίνει βιαστικὰ πρὸς τὴν κουζίνα. Ξαναβγαίνει κρατώντας ἕνα φλίτ. Φλιτάρει καὶ τ' ἀρῆνει. Κάθεται στὴν πολυθρόνα. Ἀπότομα πετάγεται καὶ χτυπάει στὸν ἀέρα τὴ μιὰ παλάμη μὲ τὴν ἄλλη, γιὰ νὰ σκοτώσει ἕνα μυγάκι. Ξανακάθεται).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ἀπὸ ποῦ στὸ διάολο βγαίνουν; Ἀπὸ ποῦ; (Μικρὴ παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ (δειλά) : Τὸ φῶς τὰ φέρνει, Πελοπίδα μου. (Μικρὴ παύση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Φῶς ξε-φῶς, ἐμένα μοῦ δίνουνε στὰ νεῦρα. (Μικρὴ παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ (ναζιάρικα) : Νὰ τὸ σβήσουμε; (Ὁ Πελοπίδας γυρίζει, τὴν κοιτάζει χωρὶς ν' ἀπαντήσει. Μετὰ ἀπὸ λίγο ξαναχτυπάει τὶς παλάμες του γιὰ νὰ σκοτώσει ἄλλο μυγάκι. Παύση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ (μόνος του) : Αὐτοὶ δὲ θέλουνε μουσικὴ, θέλουνε ξύλο. Ξύλο μετὰ μουσικῆς. (Μικρὴ παύση). Οἱ βάρβαροι... Τὰ στουρνάρια... (Μικρὴ παύση).

ΕΥΤΥΧΙΑ : Θὰ μοῦ πεῖς τί ἔγινε;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τρέμω, Εὐτυχία... Τρέμω ἀπ' τὰ νεῦρα μου. Ἀκόμα δὲ μπορῶ νὰ συνέλθω, τόσο πολὺ νευρίασα.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Σὲ βλέπω, Πελοπίδα μου, σὲ βλέπω. (Μικρὴ παύση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τί φωνάζεις, ρέ κύριε; Τί γκαρίζεις; Μὲ ποιὸ δικαίωμα οὐρλιάζεις ἔτσι; Δὲν ἀκοῦς ἀπὸ κάτω μουσικὴ. Δὲ σὲ μαγεύει ἐσένα; Ἡ μουσικὴ δὲ σὲ γλυκαίνει; Ντίπ γιὰ ντίπ εἶσαι, δηλαδὴ; (Μικρὴ παύση). Καὶ καλά ἐσένα... ἐσένα δὲ σὲ γλυκαίνει. Τοὺς ἄλλους πού κάθονται κι ἀκοῦνε, δὲν τοὺς λυπῶσαι;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Μὰ ποιὸς φώναζε, τί ἔγινε, θὰ μοῦ πεῖς ἐπιτέλους;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Παίξαμε, παιδί μου, παίξαμε. Ἐνα γερμανικὸ μαρσάκι. Ἡ πλατεῖα γεμάτη. Χαρὰ Θεοῦ. Χαίρουνταν τὰ αὐτιά ν' ἀκοῦνε καὶ τὰ μάτια νὰ βλέπουνε. Ἄλλοι καθισμένοι στὰ τραπεζάκια νὰ τρῶνε τὸ παγωτὸ τους, κι ἄλλοι νὰ κάνουνε τὴ βόλτα τους. Ὁ Δήμαρχος ἐκεῖ, ὁ ἀστυνόμος... Ὅλοι.



(Ξαναρχίζει να μουρμουρίζει το τραγούδι του). 'Εκείνο που δέ μπορώ να καταλάβω, πάντως, είναι ή λύρα. "Ξέρεις ή δέν ξέρεις;" μου λέει σέ μία στιγμή, μετά τό επεισόδιο. "Έτσι στά μουλωχτά καί στά καλά καθουμένα έρχεται καί μου σφουρίζει "Ξέρεις ή δέν ξέρεις;" Τώρα τί ήθελε νά πει, τί έννοουσε, ένας Θεός ξέρει.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καί γιατί δέ ρώταγες, τί έννοουσε;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Πρόλαβα; Ρωτάς άν πρόλαβα; "Άσε που γινόταν τής κακομοίρας εκεί πέρα. Για νά ζητάμε εξηγήσεις ήτανε ή για νά φεύγουμε όπου φύγει φύγει;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Πάντως έμεις στήν πρωτεύουσα θά πάμε. "Ο,τι κι άν γίνει. "Έτσι δέν ειπες;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Α, ναι... αυτό νά λέγεται. Τέλειωσε αυτό, πάει! (Πάση. Μονολογεί) : "Έχεις ιδέαν τί θά πει μουσικός, κύριε; Πόσο σπουδαίον, πόσο θεϊον πράμα είναι νά 'σαι μουσικός, έχεις ιδέαν; "Ο μουσικός, ή αποστολή που 'χει ο μουσικός μέσα στήν κοινωνία είναι πολύ σπουδαία. "Ο μουσικός είναι, πώς νά πώ; Είναι... Μέ λίγα λόγια, είναι θεϊον πράμα... "Ακοϋτε κάποιον νά φωνάζει, στό Θεό σας. Στό Θεό που πιστεύετε. Τόν ακούτε που φωνάζει, τόν παλιογάιδαρο, τόν άθλιο τόν "Έλληνα, τόν ακούτε που φωνάζει. Τί διάολο θέτε καί σταματάτε; Καί καλά. Σταματάτε. Τά χάσατε, τρομάξατε, πάει καλά. "Άνθρωποι εϊστε, δέν εϊστε ραδιόφωνα. Μετά, όμως, γιατί δέν άρχισατε νά παίξετε; Γιατί δέν άρχισαν πάλι νά παίξουν, μπορείς νά μου πεις;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Νά σου φέρω κάτι νά φάς;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τι νά φάω; Σκατά τώρα. "Έχω όρεξη νομίζεις;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Μά γιατί, εσύ έπαιξες. Δέν έπαιξες; Τι φοβάσαι εσύ;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Τι νά φοβάμαι τώρα; "Ο,τι θέλεις λές; "Έμένα δέ μέ κουνάει κανένας. Δέ πρόκειται για μένα, μέ λίγα λόγια. "Άλλο είναι που μέ άπασχολεί. "Ωραία... τούς διώνουν όλους καί κρατάνε έμένα. Δέν είναι άσχημο; Δέν είναι... πονηρό; Μήν ξεχνάς καί πώς μέ άποκαλούν, έτσι; Νά λαμβάνωμε καί αυτό ύπ' όψιν μας. "Άλλά έστω ότι αυτό τό ξεπερνάμε. Τι νά κάνουμε; Αύτά έχει ή ζωή, έμεις θά τήν αλλάξουμε; Ποίος όμως θά παίξει τήν άλλη Κυριακή; "Έδώ είναι! Μόνος μου θά παίξω; (Πάση). Γιατί όχι; Μμμ... .

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καί τί σέ νοιάζει; Δικό τους πρόβλημα.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Δέν είναι έτσι. Δέν είμαι κάνας τυχεράστος! Μέ άπασχολεί τό πρόβλημα, έχω ευθύνη, θά μου ζητηθεί ή γνώμη! Τι θά πώ; Κόφτε τό λαιμό σας; Δέν πάει, δέ γίνεται.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Πάντως εσύ μία φορά εϊσαι έντάξει. Καί μέ τό παραπάνω, μάλιστα.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Ε μά ναι. Ούτε συζήτηση νά γίνεται. Περι αυτού οϋδεις λόγος.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Πελοπίδα... Πελοπίδα, μήπως ξέρεις κάτι καί δέ μου τό λές;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μά εϊσαι μέ τά καλά σου τώρα; Τά ίδια μέ τη λύρα θ' άρχισεις δηλαδή; " Ξέρεις ή δέν ξέρεις;" Δέν ξέρω τίποτα καί δέ μ' ένδιαφέρει! "Εσύ μ' άγαπάς; Αύτό έχει σημασία.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Ναι... έτσι... είναι... έχεις δικίο. Αύτό έχει σημασία.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Στό κάτω κάτω καλύτερα. "Έτσι που 'ρθαν τά πράματα καλύτερα! Για νά πάμε στήν πρωτεύουσα καί μία όρ' άρχύτερα! Αύτός όμως που φώναζε γιατί φώναζε; "Εσύ τί νομίζεις γι' αυτόν που φώναζε; Τι λές νά 'τανε;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τρελός σίγουρα. Δέ μπορεί νά παίξει ή μπάντα κι αυτός νά φωνάζει. Βέβαια ακριβώς εϊπείν τρελός όχι, γιατί θά τό ξέρατε. "Εκτός κι άν τρελάθηκε ξαφνικά. "Εκείνη τήν ώρα. Που νά ξέρεις πάλι; (Πάση).

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Κι αυτοί, γιατί σταμάτησαν αυτοί; Δέ μπορεί αυτοί σταμάτησαν έτσι άπότομα, μεμιάς! "Έδώ σέ φινάλε που έχουμε, άφες κάνουμε πρόβες για νά κόψουν όλο μαζί. Μεμιάς. Καί πάλι δέν τό πετυχαίνουμε. Πώς έγινε καί τό πέτυχαν τώρα; Συνεννοημένοι ήτανε; Τι νά πώ; "Ιδέα δέν έχω!

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τι λές, πάμε νά χαπλώσουμε. "Άφου εσύ εϊσαι έντάξει, τί μάς νοιάζει για τούς άλλους; Μέρα είναι κι αύριο. Θά ξημερώσει πρώτα ο Θεός καί θά μάθουμε τί έγινε. Γιατί νά χολοσκάμε από τώρα άφου εσύ εϊσαι έντάξει, όπως λές; "Έτσι δέν είναι; Δέν έχω δικίο;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μά νά σου πώ... Βέβαια, τά 'χανε κουβεντάσει από πρίν. Φαίνεται καθαρά.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Για νά σταματήσουν; Καί από που τό βγάξεις; ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Η τούμπα. "Εκει που μαζεύαμε τά όργανα άρον άρον, μουλωχτά κι αβτός έρχεται καί μου ψηθυρίζει "γιατί δέ σταμάτησες κ' εσύ;"

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τι σου 'πε; Γιατί δέ σταμάτησες κ' εσύ; Μπά καί γιατί; Για νά καταστρέψουν κ' εσένα; Εϊδες; Εϊδες τί αλήτες είναι;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Η τούμπα όχι. "Η τούμπα δέν είναι αλήτης, είναι σοβαρός άνθρωπος, οικογενειάρχης άπ' τούς λίγους καί μ' έχτιμά καί λίγο... Νά πεις ή λύρα, μάλιστα! "Η τούμπα όμως αποκλείεται!

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καί λοιπόν, τί θές νά πεις; "Οτι έπρεπε κ' εσύ νά σταματήσεις; "Εσένα σέ ρώτησαν που σταμάτησαν;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Έδώ που τά λέμε δέν έχεις κι άδικο. Μέ ρώτησαν που σταμάτησαν;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Είναι δώδεκα περασμένες, Πελοπίδα μου... "Έλα νά κοιμηθούμε κι άστους όλους, άστους νά βουρλιζονται. "Εμεις νά 'μαστε καλά...

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Μά τό Θεό είμαι βλάκας. Τι μέ νοιάζει έμένα τώρα καί κάθουμαι καί χάνω τόν ύπνο μου;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Καλά που τό κατάλαβες. Αύτοί δέ μπορούνε ούτε στό μικρό σου δαχτυλάκι νά σέ φτάσουνε. Εϊσαι τό καλύτερο τρομπόνι, σ' έπε κι ο κ. Δήμαρχος. Σου χαμογέλασε κιόλα, έτσι δέν ειπες; "Εσύ δέ μου 'πες ότι άποψε σου χαμογέλασε κ' ήτανε σά νά σου 'λεγε "μπράβο Πελοπίδα"; Αύτό δέ θέλουμε κ' έμεις; Αύτό δέν είναι τ' όνειρό μας; ('Ο Πελοπίδας άλλάζει έκφραση. Είναι τρομοκρατημένος, τώρα. "Η Ευτυχία κάνει πώς δέν καταλαβαίνει). Τι άνάγκη έχουμε; Λοιπόν; Τι μάς νοιάζει έμάς, για τό τί κάνουμε α υ τ οί ; Μάς νοιάζει; Δέ μάς νοιάζει!

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Πώς δέν τό 'χα καταλάβει; Πώς μου ξέφυγε;

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Άποψε ειπες πώς μέ θέλεις. Μέ πεθύμησες, έτσι μου 'πες πρίν φύγεις.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Πίσω μας. "Ακριβώς πίσω μας. "Εκει που 'ναι στημένη ή εξέδρα! Στό ίδιο σημείο πάντα. Καί πίσω μας... Δέν είναι δυνατόν! Δέ μπορεί! Τό 'ξερα! Καί δέν πήγαινε καλά, έπρεπε νά τό φανταστώ. Δέ φωνάζεις έτσι στά καλά καθουμένα, έπρεπε νά τό 'χα καταλάβει!

ΕΥΤΥΧΙΑ : Δόξα τό Θεό, εσένα σ' έχτιμάει ο κ. Δήμαρχος. Δέν έχεις τίποτα νά φοβηθείς εσύ. Σ' ένα μίνα τό πολύ σέ δυό, έμεις θά 'μαστε κάτω. Θά 'μαστε στήν πρωτεύουσα, Πελοπίδα κ' εσύ θά παίξεις στή μεγάλη μπάντα.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Ολα. Τώρα εξηγούνται όλα! Καί τό που παίζαμε χωρίς διακοπές καί τό που σταμάτησαν ξαφνικά καί ο κ. Δήμαρχος που θυμωσε! "Ολα! Φώς φανάρι εξηγούνται όλα! Κ' έγώ ο Πελοπίδας, ο μοναδικός ήλίθιος! Μου φέρθηκαν όλοι σάν νά 'μουν ήλίθιος!

ΕΥΤΥΧΙΑ (αύταρχικά) : Πάμε νά κοιμηθούμε, Πελοπίδα, άρκετά!

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : "Αδύνατον! Αύτός ο άνθρωπος... "Όχι, είμαι μουσικός έγώ. Δέν έχω καμιά σχέση έγώ μ' αυτά! "Έγώ δέ θέλω παρά νά παίξω στή μεγάλη μπάντα! Εϊμαι μουσικός έγώ! "Ακούς, κύριε Δήμαρχε; "Έγώ είμαι μουσικός!

ΕΥΤΥΧΙΑ : "Όρες είναι νά μου πεις ότι φοβάσαι. "Εσύ! "Ο Πελοπίδας. Λέγε: Φοβάσαι; Εϊσαι τό καλύτερο τρομπόνι καί φοβάσαι; Δέν τό πιστεύω.

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Θά φύγω.

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τι ειπες;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Δέν έχω καμιά θέση εδώ πέρα. Εϊμαι μουσικός έγώ, τό καλύτερο τρομπόνι που ύπάρχει είμαι. Καί μέ γέλασαν. Μέ κοροϊδεψαν... .

ΕΥΤΥΧΙΑ : Τι σέ νοιάζει εσένα γι' αυτούς; "Εσένα σ' έχτιμάει ο κ. Δήμαρχος, τί άνάγκη τούς έχεις;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ξέρεις ποιός φώναζε, Ευτυχία; "Από που έρχόταν ή φωνή, τό ξέρεις; Τό κατάλαβες;

ΕΥΤΥΧΙΑ : Δέ μέ νοιάζει. Ούτε κ' εσένα πρέπει νά σέ νοιάζει, Πελοπίδα. "Έτσι, δέν είναι;

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ : Ευτυχία, εκεί πάνω κάποιος... .

ΕΥΤΥΧΙΑ : Στάχτη καί πουρμπερη! Νά πεθάνουν όλοι. Κανένας νά μή μείνει! "Εκτός από σένα, Πελοπίδα μου... .

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Ἡμερολόγιο δουλειᾶς

ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΞΕΘΡΙΑΣ

Τὸ “Θέατρο” εἶχε τὸ προνόμιο νὰ ἴναι τὸ πρῶτο καὶ μόνο ἔντυπο στὴ χώρα μας, ποὺ δημοσίεψε εὐρύτατα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ συνταρακτικὸ “Ἡμερολόγιο δουλειᾶς” τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ, εὐθὺς μόλις κυκλοφόρησε στὴ Γερμανία. Τὸ “Ἡμερολόγιο” καλύπτει τὰ χρόνια τῆς αὐτοξεθορίας τοῦ Μπρέχτ ἀπὸ τὴ ναζιστικὴ Γερμανία. Μετὰ τ’ ἀποσπάσματα τοῦ “Ἡμερολόγιου” ἀπὸ τὴ Λανία, Σουηδία, Φιλανδία — ποὺ δημοσιεύτηκαν στὰ τεύχη 32 καὶ 33 — δίνουμε σήμερα λίγες σελίδες ἀπὸ τὴ ζωὴ στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες — τέταρτη χώρα τῆς πικρῆς αὐτοξεθορίας του.

ΑΜΕΡΙΚΗ : 21.7.41 — 5.11.47

21 - 7 - 41

Φτάνουμε στὸ Σάν Πέδρο, τὸ λιμάνι τοῦ Λὸς Άντζελες. Ἡ Μάρθα Φόχτβάνγκερ κι ὁ ἠθοποιὸς Ἄλεξάντερ Γκράναχ μᾶς περιμένουν στὴν ἀποβάθρα. Ἡ Ἐλίζαμπετ Χάουπτμαν (1) νοίκιασε, μὲ τὴ βζήθεια μιᾶς φίλης τῆς, ἕνα διαμέρισμα γιὰ μᾶς. Ἡ ἴδια ἔχει βρεῖ μιὰ δουλειὰ κοντὰ στὴ Νέα Ἰόρκη.

22 - 7 - 41

Ὁ Φόχτβάνγκερ (2) ζεῖ στὴ Σάντα Μόνικα, σ’ ἕνα μεγάλο σπῆτι μεξικανικοῦ ρυθμοῦ. Δὲν ἔχει ἀλλάξει καθόλου, μόνο ποὺ δείχνει πιὸ γερασμένος. Δουλεῖ πάνω σ’ ἕνα ἔργο γιὰ τὸ τοπικὸ θέατρο. Θέμα του ἕνας Γερμανὸς ἀστρολόγος καὶ τσαρλατάνος. Ἡ γυνώμη του : νὰ μείνουμε δῶ ὅπου ἡ ζωὴ εἶναι πιὸ φτηνὴ ἀπ’ τὴ Νέα Ἰόρκη κ’ οἱ προοπτικὲς νὰ κερδίσεις τὸ ψωμί σου μεγαλύτερες.

(1) Ἡ Ἐλίζαμπετ Χάουπτμαν συνεργάζοταν μὲ τὸ Μπρέχτ ἀπὸ τὸ 1924. Ὁ Μπρέχτ τὴν ἀναφέρει σὰ συνεργάτιστά του στὰ παρακάτω ἔργα : “Άντρας γι’ ἄντρα” (1924 - 1926), “Ἡ Ὀπερα τῆς δεκάρας” (1928), “Ανοδὸς καὶ πτώση τῆς πόλης Μαχαγκόνου” (1928 - 1929), “Ἡ Πτῆση τοῦ Ὁκεανοῦ” (1928 - 1929), “Τὸ διδακτικὸ ἔργο τοῦ Μπάντεν γιὰ τὴ συγκατάθεση” (1929), “Αὐτὸς ποὺ λέει Ναι” καὶ “Αὐτὸς ποὺ λέει Ὁχι” (1929 - 1930), “Ἡ Ἁγία Ἰωάννα τῶν Σφαγείων” (1929 - 1931), “Ἡ ἐξάιρεση κι ὁ κανόνας” (1929 - 1930), “Οἱ Στρογγυλοκέφαλοι καὶ οἱ Σουβλοκέφαλοι” (1931 - 1934). Ἐπίσης μαζί μὲ τὸ Μπρέχτ δούλεψε τὰ σενάρια “Ἡ Μαρία ἔρχεται” (γύρω στὸ 1927), “Χάπυ Εντ” (1930, ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο θεατρικὸ ἔργο ποὺ τὸ ἔχε κυκλοφορήσει μὲ τὸ ψευδώνυμο Ντόρθου Λάιην) καὶ “Τὸ πανωφόρι” (1947). Σὰ δραματοργικὴν συνεργάτισσα τοῦ Μπερλίнер Ἄνσάμπλ δούλεψε μαζί μὲ τοὺς σκηνοθέτες τοῦ θιάσου στὴ σκηρικὴ ἐπεξεργασία πολλῶν ἔργων. Μαζί μὲ τὸ Μπρέχτ δούλεψε στὸ “Ντὸν Ζουάν” τοῦ Μολιέρου (1953) καὶ στὰ “Ταμποῦρα καὶ τρομπέτες” τοῦ Φάρκουχαρ (1954). Ἡ Ἐλίζαμπετ Χάουπτμαν ἐπέβλεπε τὴν ἐκτύπωση τῶν ἔργων τοῦ Μπρέχτ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή του στὸ Βερολίνο.

(2) Ὁ Λίον Φόχτβάνγκερ (1884 - 1958) ἔζησε ἀπὸ τὸ 1940 ὡς τὸ θάνατό του στὸ Pacific Palisades. Μὲ τὸ Μπρέχτ εἶχε παλιὰ φιλία. Ὁ Φόχτβάνγκερ συνεργάστηκε στὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ “Ἡ ζωὴ τοῦ Ἐδουάρδου Β’ τῆς Ἀγγλίας” (ἀπὸ τὸν Μάρλοου) ποὺ γράφτηκε τὸ 1923 - 24. Τὸ 1925 ὁ Μπρέχτ πάλι συνεργάστηκε στὸ ἔργο τοῦ Φόχτβάνγκερ “Καλκούτα, 4 τοῦ Μάη”. Ἀπὸ τὸ 1936 οἱ δύο συγγραφεῖς μαζί μὲ τὸ Βίλν Μπρέντελ ἦταν ἐκδότες τοῦ λογοτεχνικοῦ περιοδικοῦ “Ὁ Λόγος” ποὺ κυκλοφοροῦσε στὴ Μόσχα (ὡς τὸ 1939). Τὸν Ἰούνη τοῦ 1934, μ’ ἀφορμὴ τὰ 50 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Φόχτβάνγκερ, ὁ Μπρέχτ δημοσίεψε ἕνα κείμενο γι’ αὐτὸν στὸ περιοδικὸ “Ἡ Συλλογὴ”, Ἄμστερνταμ, (τεύχος 11). Στὰ 65 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του ὁ Μπρέχτ ἔγραψε τὸ “Χαιρετισμὸ στὸ Φόχτβάνγκερ” (κυκλοφόρησε τὸν Ἰούνη τοῦ 1949 στὸ περιοδικὸ “Ἀνατολὴ καὶ Δύση”, Βερολίνο), ὅπου γράφει : “Τὶς περισσότερες φορὲς εἶναι δύσκολο νὰ γράψω κανέναν γιὰ τὸ ἔργο ἐνὸς φίλου, εἶναι πολὺ ἀνεχτικὸς ἢ πολὺ αὐστηρὸς ἢ καὶ τὰ δύο μαζί, δηλαδὴ ἄλλο πολὺ ἀνεχτικὸς καὶ ἄλλο πολὺ αὐστηρὸς. Ἐξάλλου ὁ Φόχτβάνγκερ εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς λίγους δασκάλους μου. Αὐτὸς μοῦ δειξε ποιοὺς αἰσθητικὸς κανόνες κινδύνευα νὰ παραβιάσω. Ἐχει βαθιὲς γνώσεις, εἶναι ὅμως καὶ πολὺ καλόκαρδος”. (Καὶ γιὰ τὰ δύο κείμενα βλ. “Ἀπαντα”, τόμ. 19, σ. 429 κέ., καὶ 488 κέ.). Ἀπὸ τὴν πλευρὰ του καὶ ὁ Φόχτβάνγκερ ἔγραψε, μὲ διάφορες ἀφορμὲς, γιὰ τὸ Μπρέχτ τὸν ἀναφέρει ἄσῳμα καὶ στὰ λογοτεχνικὰ ἔργα του (Ὁ Κάσπαρ Πραϊκὸ στὸ μυθιστόρημά του “Ἐπιτυχία”). Τὴν ἐποχὴ ποὺ ἦταν γείτονες μὲ τὸ Μπρέχτ, στὴ Σάντα Μόνικα, ὁ Φόχτβάνγκερ ἔγραψε, ἀνάμεσα σ’ ἄλλα, καὶ τὰ μυθιστορήματα “Οἱ Ἀδελφοὶ Λάουτενζακ” καὶ “Σιμόνη”, καθὼς καὶ διάφορα διηγήματα.

1 - 8 - 41

Σχεδόν πουθενά άλλου ή ζωή δέ μου ήταν τόσο δύσκολη όσο έδω, σ' αυτό τὸ νεκροθάλαμο τοῦ easy going. Τὸ σπῆτι παραεῖναι ὁμορφο, τὸ ἐπάγγελμά μου ἐδῶ εἶναι χρυσοθήρας, οἱ τυχεροὶ βγάζουν ἀπὸ τὴ λάσπη σβῶλους χρυσάφι, σὰ μιὰ γροθιά ὁ καθένας, καὶ μετὰ τὸ κουβεντιάξουν γιὰ πολὺν καιρὸ. Ὄταν περπατῶ, περπατῶ πάνω στὰ σύννεφα, σὰ χαμένους. Κ' ἐδῶ ἀκριβῶς μοῦ λείπει ἡ Γκρέτε⁽³⁾. Εἶναι σὰ νὰ μοῦ πῆραν τὸν ὁδηγὸ τῆ στιγμῆ τοῦ ἔμπαινα στὴν ἔρημο.

9 - 8 - 41

Νιώθω σὰ νὰ με βγάλαν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ μου, αὐτὴ εἶναι ἡ Ταϊτὴ σὲ μορφὴ μεγαλοῦπολης. Τώρα δὲ κοιτάζω ἔξω, σ' ἕνα κηπάκι μὲ πρασιά, κοκκινόχρωμους θάμνους, ἕνα φοῖνικα κι ἄσπρες πολυθρόνες. Καὶ μιὰ ἀντρικὴ φωνὴ τραγουδάει κάτι αἰσθαντικὸ μὲ συνοδεία πιάνου – ὄχι στὸ ραδιόφωνο. Ἐχουν φύση ἐδῶ, κ' ἐπειδὴ ὅλα εἶναι τόσο τεχνητὰ, ἔχουν καὶ μιὰ πιὸ ἔντονη αἴσθησι γιὰ τὴ φύση, τὴν παραξενίζου. Ἄπὸ τὸ σπῆτι τοῦ Ντίτερλε⁽⁴⁾ βλέπει κανένας τὸ Φερνάντοβάλλεϋ. Ἐνας στραφετῶ φωτισμένος, ἀδιάκοπος χεῖμαρρος ἀπὸ αὐτοκίνητα διασχίζει τὴ φύση. Μαθαίνει ὡστόσο πῶς τὸ πράσινο τὸ κέρδισαν ἀπὸ τὴν ἔρημο μ' ἀρδευτικὰ ἔργα. Ξύσε λιγάκι κι ἀπὸ κάτω θὰ βγεῖ ἡ ἔρημος: μὴν πληρώνεις τὸ λογαριασμὸ τοῦ νεροῦ καὶ τίποτα δὲ θ' ἀνθίζει. 15.000 χιλιόμετρα πέρα, σ' ὀλάκερη τὴν Εὐρώπη, ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη, μέρα νύχτα ἕνα μοβόρο μακελεῖο πού κρίνει τὴ μοίρα μας, δὲ δημιουργεῖ παρὰ μόνο ἕναν ἀπόηχο μέσα στὸν πυρετὸ τῆς καλλιτεχνικῆς ἀγορᾶς.

Αὔγουστος 41

Ὁ Βάλτερ Μπένγιαμιν αὐτοχτόνησε μὲ δηλητήριο σ' ἕνα μικρὸ ἰσπανικὸ χωριό, κοντὰ στὰ σύνορα⁽⁵⁾. Ἡ χωροφυλακὴ σταμάτησε τὴ μικρὴ ὁμάδα τους. Ὄταν τὸ ἄλλο πρωὶ οἱ συνταξιδιώτες του θέλησαν νὰ τοῦ ἀνακοινώσουν πῶς τοὺς εἶχαν ἐπιτρέψει νὰ συνεχίσουν τὸ ταξίδι, τὸν βρῆκαν νεκρὸ. Διαβάζω τὴν τελευταία δουλειά του πού τὴν εἶχε στείλει στὸ Ἰνστιτοῦτο Κοινωνικῶν Ἐρευνῶν. Ὁ Γκύντερ Στέρν μου τὴ δίνει μὲ τὴν παρατήρησι ὅτι εἶναι σκοτεινὴ καὶ συγκεχυμένη, μοῦ φαίνεται πῶς χρησιμοποίησε καὶ τὴ λέξη “κίολας”. Ἡ μικρὴ μελέτη πραγματεύεται τὴν ἱστορικὴ ἔρευνα καὶ μπορεῖ νὰ γράφτηκε μετὰ τὴν ἀνάγνωσι τοῦ δικοῦ μου “Καίσαρα” (πού ἄφησε τὸ Μπένγιαμιν μ' ἐρωτηματικὰ ὅταν τὸν διάβασε στὸν Σβέντμπόργκ). Ὁ Μπένγιαμιν διαφωνεῖ μὲ τὴν ἀντίληψι πῶς ἡ ἱστορία εἶναι μιὰ ροὴ ἀπὸ γεγονότα πού κυλᾶνε τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο, πῶς ἡ ἐξέλιξι εἶναι ἕνα δυναμικὸ ἐγχείρημα πού βγῆκε ἀπὸ ξεκούραστα μυαλά, πῶς ἡ δουλειά εἶναι ἡ πηγὴ τοῦ ἥθους, πῶς ἡ ἔργατιά εἶναι ἡ προστατευόμενη τῆς τεχνικῆς κλπ., εἰρωνεύεται τὴ φράσι πού ἀκοῦμε συχνά, ὅτι εἶναι ν' ἀπορεῖ κανένας πῶς ὁ φασισμὸς “μπόρεσε νὰ ἐμφανιστεῖ στὸ δικὸ μας αἰῶνα” (σάμπως νὰ μὴν εἶναι τὸ φρούτο ὄλων τῶν αἰώνων) – κοντολογίς ἡ σύντομη ἔργασι εἶναι καθαρὴ καὶ ξεδιαλύνει τὰ πράγματα (παρ' ὅλες τὶς μεταφορὲς καὶ τὰ ἐβραϊκὰ στοιχεῖα τῆς). Κ' εἶναι νὰ τρομάζει κανένας ὅταν σκέφτεται πόσο μικρὸς εἶναι ὁ ἀριθμὸς αὐτῶν πού εἶναι πρόθυμοι τουλάχιστο νὰ παρεξηγήσουν κάτι τέτοιο.

22 - 10 - 41

Παράξενο πόσο πολὺ διαφέρει ἐδῶ ἡ κατάστασι τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὴ Σκανδιναβία. Ἐκεῖ τὰ ἐμπόδια ἦταν τὶς περισσότερες φορὲς καθαρὰ πολιτικὰ. Αὐτὸ δὲ σ' ἐμπόδιζε νὰ γράφεις. Ἐδῶ ὑπάρχουν καὶ τὰ γενικότερα ἐμπόδια ἐνὸς καθαρὰ ἐμπορικῶ θεάτρου. Λόγου χάρι ὁ Μπὲν Χέχτ⁽⁶⁾ ἔμπαινει σ' ἕνα μπάρι κι ἀρχίζει ν' ἀφηγεῖται τὸν καμβὰ ἐνὸς ἔργου πού σχεδιάζει νὰ γράψει, δηλαδὴ περιγράφει τὸ χῶρο (τὸ νεκροτομεῖο) καὶ μερικὰ γκάγκς, κ' ἕνας συναδελφὸς τοῦ λέει ἀμέσως: “Put me down with 1000 \$, Ben”. Αὐτὸ τὸ σύστημα θὰ μπορούσε νὰ λειτουργήσει, ὅσο ἀποτρόπαιο κι ἂν εἶναι, ἂν ἡ πολιτικὴ κατάστασι ἦταν διαφορετικὴ. (Ἴσως τὸ σύστημα νὰ μὴν ἦταν στὸ λίκνο τοῦ καπιταλισμοῦ, στοὺς ἐλισαβετιανούς, πολὺ πιὸ διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι εἶναι σήμερα, στὸν τάφο του). Γιὰ νὰ λειτουργήσει ὅμως χρειάζεται τὴ μεγάλη *tabula rasa*, ὅπου θὰ δοθεῖ ἡ παράστασι, χρειάζεται τὴν αἴσθησι τοῦ ἀνθρώπου πού ἀρχίζει κάτι, χρειάζεται τὸ κοινὸ πού ἀσχολεῖται δημιουργικὰ μὲ τὰ κοινὰ, δηλαδὴ μὲ τὰ *res publica*.

26 - 10 - 41

Ἔργα σὰν τὰ *histories* τῶν Ἐλισαβετιανῶν, αὐτὲς τὶς θεατρικὲς διασκευὲς ἀπὸ κεφάλαια τῶν χρονικῶν, μοῦ φαίνονται πάντα πολὺ κοντὰ στὴν πραγματικότητα. Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει “ἰδέα”, δὲν κατασκευάζεται κανένας μῦθος, δὲν ὑπάρχει σχεδὸν τίποτα τὸ ἐπικαιρο. Τὸ μόνο πού κάνουν εἶναι νὰ ρίχνουν φῶς σὲ μαρτυρίες, μὲ κάποιες διορθώσεις πού ὁδηγοῦν στὸ συμπέρασμα τοῦ “ἀλλιῶς δὲν εἶναι νοητό”. Μαθήματα πάνω στὴ δραματογραφία θὰ ἔπρεπε ν' ἀρχίζουν μὲ μιὰ σύγκρισι π.χ. ἀνάμεσα στὸ “Βασιλιά Ἰωάννη” καὶ τὸ χρονικὸ ἀπ' ὅπου πιθανὸ νὰ βγῆκε τὸ ἔργο. Ἡ συνέχεια: τὰ βασιλικὰ δράματα τοῦ Στρίντμπεργκ. Βέβαια θὰ ἔπρεπε κανένας νὰ μελετήσῃ πού ἐπιδιώκεται ἡ ἀποθέωσι καὶ πού ἡ ἀπογύμνωσι τῶν ἡρώων.

(3) Ἡ Γκρέτε εἶναι ἡ Μαργκαρέτε Στέφιν (βλ. “Θέατρο”, τ. 32, σ. 20, σημ. 26).

(4) Ὁ Γουίλλιαμ Ντίτερλε (1893 - 1972), ἔφθασε τὸ 1918 στὸ Βερολίνο κ' ἐπαίξει Θέατρο κοντὰ στὸ Μάξ Ράινχαρντ. Τὸ 1930 πῆγε στὸ Χόλυγουντ ὅπου δούλεψε σὺ σκηνοθέτης σὲ ντουμπλάξ ἀμερικανικῶν ταινιῶν στὰ γερμανικά. Ἀπὸ τὸ 1932 ἄρχισε νὰ δουλεύει σὺ σκηνοθέτης κινηματογράφου στὸ Χόλυγουντ.

(5) Ὁ Μπρέχτ πληροφορήθηκε τὴν αὐτοχτονία τοῦ Βάλτερ Μπένγιαμιν μόλις στὴν Ἀμερικὴ. Τοῦ ἀφῆρωσε πολλὰ ποιήματα, ἀνάμεσα σ' ἄλλα καὶ τὰ “Γιὰ τὴν αὐτοχτονία τοῦ φουγάδα Β. Μπ.”, καὶ “Κατάλογος ἀπωλεσθέντων”. (βλ. “Ἀπαντα”, τόμ. 10, σ. 828 κέ.). Ὁ Μπρέχτ ἀναφέρεται στὸ ἔργο τοῦ Μπένγιαμιν “Ἱστοριοφιλοσοφικὲς θέσεις”. (βλ. καὶ “Θέατρο”, τ. 32, σ. 14, σημ. 4).

(6) Μπὲν Χέχτ (1894 -), σεναριογράφος, διηγηματογράφος καὶ θεατρικὸς συγγραφέας.

1 - 11 - 41

‘Ο Φόυχτβάνγκερ μου λέει ότι τὸ *Colliers* δὲ δέχτηκε ἕνα ἄρθρο του γιὰ τὸ Χίτλερ ἐπειδὴ περι-εἶχε wishful thinking. Εἶχε περιγράψει τὸ Χίτλερ σὰν ἕνα μηδενικό, ἕνα ἀσήμαντο φερέφωνο τῆς Βέρμαχτ, ἕναν ἠθοποιὸ πού παίζει τὸν ἡγέτη κλπ. Κουτολογίς κατὰ τὴ γνώμη του ὁ Χίτλερ δὲν εἶναι μιὰ “προσωπικότητα”. Γιὰ μὲνα ὡστόσο, πού ἔχω πολλὰ ἐναντίον τῆς προσωπο-λατρίας, ἔχει σημασία νὰ εἶναι προσωπικότητα. Μὰ ὁ Ἄμερικανὸς δὲ μπορεῖ νὰ καταλάβει πῶς εἶναι δυνατό νὰ ἔναι μηδενικό ἕνας ἄνθρωπος πού ἡ Ἄμερική πληρώνει 40 δισεκατομμύρια γιὰ τὴν ἐξόντωσή του. Βέβαια, εἶναι μιὰ ὀλότελα διαφορετικὴ προσωπικότητα ἀπὸ τὸ Λαβάλ, τὸν Τσάμπερλαιν, τὸ Νταλαντιέ, τὸ Χάλιφαξ, τὸ Στρέζεμαν, τὸ Μπρύνινγκ κλπ. (?) ‘Ο Φόυχτ-βάνγκερ πάλι κατηγορεῖ τοὺς Ἄμερικανούς ὅτι ἔχουν γιὰ μέτρο τους τὴν ἐπιτυχία. Τί ἄλλο μέτρο νὰ ἔχουν; Βέβαια, ἐδῶ πάλι βγαίνει στὴν ἐπιφάνεια ἐκείνη ἡ παλιὰ βλακεία, πῶς τάχατες ἕνα ρομάντζο ἔχει μεγαλύτερη ἐπιτυχία ἀπὸ ἕνα σαϊζπηρικό ἔργο. Τώρα, ἡ ἀξιολόγησι τοῦ Χίτλερ ἔχει σημασία ἀπλὰ καὶ μόνο ἐπειδὴ ἀποτελεῖ γιὰ ὅλους αὐτούς, τοὺς “εἶναι μηδενικό”, τὴ βάση γιὰ νὰ ἐχτιμήσουν τὴν ἀλλαγὴ στὴ Γερμανία. Γι’ αὐτούς ὁ ἐθνικοσοσιαλισμὸς καταντάει νὰ ἔναι παραφυάδα, ξεστράτισμα, λάθος. Τί γίνεται ὁμως μὲ τὸ κύριο σῶμα, τὴν εὐθεία, τὴ λύση;

1 - 11 - 41

Πουθενὰ ἀλλοῦ δὲν εἶναι τόσο δύσκολο νὰ γράφεις γιὰ τὸ θέατρο ὅσο ἐδῶ, ὅπου τὸ μόνο πού συναντᾷς εἶναι ὁ θεατρικὸς νατουραλισμὸς.

8 - 12 - 41

Εἶμαι βυθισμένος μαζί μὲ τὸν Κόρτνερ (*) σ’ ἕνα σενάριο γιὰ μιὰ ταινία τοῦ Μπουαγιέ, ὅταν μπαίνει μέσα ὁ γιὸς του καὶ μᾶς φέρνει τὴν εἶδηση ὅτι ἡ Ἰαπωνία ἄρχισε τὴν ἐπίθεση ἐναντίον στῆ Χαβάη (*). Μόλις ἀνοίσαμε τὸ ραδιόφωνο συνειδητοποιήσαμε ὅτι βρισκόμαστε πάλι “στὸν κόσμο”. Ἐνα τεράστιο ἔθνος ὀρθώνεται, μισοκοιμισμένο, γιὰ νὰ μπει στὸν πόλεμο. Στὸ δρόμο οἱ ὁδηγοὶ ἀκοῦν τὰ ραδιόφωνα τους σὲ μιὰ παράξενη στάση : ἀνακούρκουδα. ‘Ο Κόρτνερ εἶδε στὸ Ντράγκστορ ἕνα νεαρὸ στρατιώτη νὰ βγάζει κάτι ἀπὸ τὴν τσέπη του (ὁ Κόρτνερ τὸ νόμισε φυλαχτό, θὰ ἔταν ἡ ταυτότητά του) καὶ νὰ τὸ κρεμᾷ στὸ λαιμό του, πάνω στὴν κουβέντα, μ’ ἕνα μικρὸ χαμόγελο.

27 - 12 - 41

Ἦρθε ὁ Χομόλκα (10) καὶ παίξαμε σκάκι. Τοῦ μιλᾶω γιὰ τὸ “Γαλιλαῖο” κ’ εἶναι σὰ νὰ θυμᾶμαι ἕνα παράξενο, νεκρὸ θέατρο παλιῶν ἐποχῶν σὲ χαμένες ἡπείρους. Ἐδῶ δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ πουλᾷς βραδινὴ ψυχαγωγία. Πρέπει νὰ ξέρει κανένας τὸν ὄρο “to sell” (11) ὅταν μιλάει γιὰ πούλησι. Γιὰ παράδειγμα, “πουλᾷς” σὲ κάποιον ἕνα ἀστεῖο. Ἐδῶ δὲν παρεμβαίνει ἀκόμα τὸ χρῆμα, τ’ ἀστεῖο πουλιέται ὅταν προκαλεῖ τὸ γέλιο. ‘Ο ἀγοραστής εἶναι τ’ ἀφεντικό καὶ ἱκανοποιεῖται δύσκολα, καχύποπτος, μπλαζέ ἢ βασιανισμένος ἀπ’ ἀλλόκοτες ἐπιθυμίες, πάντα ἔτοιμος νὰ διώξει τοὺς πωλητὲς σὰν ἐνοχλητικὲς μύγες. Ἀνάμεσα στὸν πωλητὴ καὶ τὸν ἀγο-

(7) Πιέρ Λαβάλ (1883 - 1945), Γάλλος πολιτικός. Τὸ 1940 ἀντιπρόεδρος, τὸ 1942 - 1944 πρόεδρος τῆς Κυβερνήσεως τοῦ Βισῦ. Ἐχτελέστηκε τὸ 1945 σὰν προδότης. — Ἀρθουρ Νέβιλ Τσάμπερλαιν (1869 - 1940), Ἀγγλος πολιτικός καὶ βιομηχανός. Πρωθυπουργὸς τὸ 1937 - 1940, ὑπόγραψε τὴ Συνθήκη τοῦ Μονάχου. — Ἐντουάρ Νταλαντιέ (1884 - 1970), Γάλλος πολιτικός καὶ ἱστορικός. Πρωθυπουργὸς τὸ 1938 - 1940, συνελήφθη ἀπὸ τὴν Κυβέρνησι τοῦ Βισῦ καὶ παραδόθηκε στοὺς φασί-στες. — Ἐντουαρντ Φρέντερικ Λίντλεϊ Γούντ, Κόμης τοῦ Χάλιφαξ (1881 - 1959), Ἀγγλος πολιτικός, 1938 - 1940 ὑπουργὸς Ἐξωτερικῶν, 1941 - 1946 πρέσβυς τῆς Βρετανίας στὴς ΗΠΑ. — Γκούσταβ Στρέζεμαν (1878 - 1929), πολιτικός τῆς Βαϊμαριανῆς Δημοκρατίας, ἴδρυσε τὸ Γερμανικὸ Λαϊκὸ Κόμμα, πρωθυπουργὸς τὸ 1923, μετὰ ὑπουργὸς Ἐξωτερικῶν. — Χάινριχ Μπρύνινγκ (1885 - 1970), πολιτικός τῆς Βαϊμαριανῆς Δημοκρατίας (Κέντρο), πρωθυπουργὸς τὸ 1930 - 1932.

(8) ‘Ο Φρίτς Κόρτνερ (1892 - 1971) ἔπαιξε τὸ ρόλο τοῦ Σλινκ στὴν παράστασι τῆς “Ζούγκλας τῶν πόλεων” πού δόθηκε τὸ 1924 στὸ Ντύντσερ Τεάτερ τοῦ Βερολίνου σὲ σκηνοθεσία Ἐριχ Ἐνγκελ. Ἐπίσης τὸ 1932 ἔπαιξε τὸ ρόλο τοῦ Μάουλερ στὴ ραδιοφωνικὴ παράστασι τῆς “Ἁγίας Ἰωάννας τῶν Σφαγείων”. Σὰν ἠθοποιὸς τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βερολίνου (1919 - 1933) ἔπαιξε μαζί μὲ τὴ Βάγκελ στὰ ἔργα “Ἡρώδης καὶ Μαριάμνη” (1926) καὶ στὸν “Οἰδιπόδα” (1929). ‘Ο Κόρτνερ βοήθησε, μαζί μὲ ἄλλους φίλους τοῦ Μπρέχτ, στὴ μετάβασή του στὴς ΗΠΑ. Στὴν ἐξορία του στὴς ΗΠΑ ὁ Κόρτνερ εἶχε πολὺ λίγες δυνατότητες νὰ ἐξασκήσει τὸ ἐπάγγελμά του. Τὴν κατάστασι τῶν ἐμγκρέδων ἠθοποιῶν περιγράφει στ’ Ἀπομνημονεύματά του : “Χωρὶς Διέξοδο”, Μόναχο 1959.

(9) Ἡ ἐπίθεσι τῆς Ἰαπωνίας ἄρχισε στὴς 7 - 12 - 41 μὲ μιὰ ἐπιδρομὴ στὸ Πέρλ Χάρμπορ, τὴ μεγαλύ-τερη βάση τοῦ ἀμερικανικοῦ ναυτικοῦ στὸν Εἰρηνικό. Οἱ ΗΠΑ κ’ ἡ Βρετανία κήρυξαν στὴς 8 - 12 - 41 τὸν πόλεμο στὴν Ἰαπωνία. Ἀκολούθησε ἡ κήρυξι τοῦ πολέμου ἀπὸ τὴ Γερμανία καὶ τὴν Ἰταλία ἐναντίον στὴς ΗΠΑ, στὴς 11 - 12 - 41.

(10) ‘Ο Ὄσκαρ Χομόλκα (1901 -) ἔπαιξε σὲ θέατρο τῆς Βιέννης καὶ τοῦ Βερολίνου. “Ὅταν ὁ Μπρέχτ σκηνοθέτησε τὸ ἔργο του “Ἡ ζωὴ τοῦ Ἐδουάρδου Β’ τῆς Ἀγγλίας” (Μόναχο 1924), ἔπαιξε τὸ Μόρτιμερ. Ἐπίσης ἔπαιξε τὸν ἐπώνυμο ρόλο στὴν παράστασι τοῦ “Βάαλ”, στὸ Ντύντσερ Τεάτερ τοῦ Βερολίνου (1926, σκηνοθεσία Μπέρτολτ Μπρέχτ). Συμμετεῖχε ἀκόμα καὶ στὴν παράστασι τοῦ “Χάπνυ Ἐντ”, τὸ 1929 στὸ Θεάτρο τοῦ Σίμφαούρνταμ, καθὼς καὶ στὴ ραδιοφωνικὴ παράστασι τοῦ “Ἀμλετ” σὲ διασκευὴ Μπρέχτ (1931). Σὲ πολλὰ ἄρθρα του ὁ Μπρέχτ τὸν ἀναφέρει σὰν ἕνα ἀπὸ τοὺς πιὸ ταλαντούχους νέους ἠθοποιούς τοῦ γερμανικοῦ θεάτρου. ‘Ο Χομόλκα πέρασε τὸ 1934 στὴν Ἀγγλία καὶ τὸ 1936 στὴς ΗΠΑ.

(11) Γιὰ τὸν ὄρο “to sell” ὁ Μπρέχτ γράφει καὶ στὰ “Γράμματα σ’ ἕναν ἀμερικανὸ νέο”. (Βλ. “Ἄπαντα”, τόμ. 20, σ. 299 κ.έ.).

ραστή (δούλο κι αφέντη) συσσωρεύεται μιὰ ολόκληρη Ιεραρχία από ειδικούς και μεσάζοντες που καμώνονται πώς γνωρίζουν τις ανάγκες και τὰ γούστα του άγοραστή. Έτσι στο τέλος καταντάει οί πωλητές νά μή φτάνουν ποτέ στους άγοραστές, κι αυτοί πάλι νά μή βλέπουν ποτέ τους πωλητές στο πρόσωπο. Μονάχα τó εμπόρευμα έμφανίζεται, κουτσουρεμένο και μαγαρισμένο, πού άλλοι τó αντιμετώπιζουν καχύποπτα κι άλλοι τó έγκωμιάζουν, κομμένο πάνω σ' ένα σώμα πού ποτέ δέ βγήκε στην όψη. Έτσι κάθε πράξη πούλησης καταλήγει σέ μιá ήττα του πωλητή ή του άγοραστή, ανάλογα άν πρόκειται για πούληση ή γι' άγορά. Η έπιτυχία ενός συγγραφέα σημαίνει τήν άποτυχία του κοινού. Η σκέψη πώς θα μπορούσε ν' ασχοληθεί κανένας στο θέατρο μέ τά προβλήματα ενός λαού είναι άερας κοπανιστός, μιá κι αυτό δέ συμβαίνει ούτε και σ' άλλου είδους ψυχαγωγία.

31 - 12 - 41

Παραμονή Πρωτοχρονιάς στη Μπέργκνερ (12). 'Ο Γκράναχ, οί Φούχτβάνγκερ. Ξαφνικά παρουσιάζεται ο Ρεμάρκ (13) μέ μιá Μεξικάνα στάρ του Χόλυγουντ, τή Λούπε Βέλες. 'Ο Ρεμάρκ φοράει σμόκιν και μοιάζει μέ τó Χάνς Χάιντς Έβερς (14). Κάτι μου λείπει στο πρόσωπό του, προφανώς τó μονόκλ.

16 - 1 - 42

Ήθοποιοί και σκηνοθέτες έδω ψάχνουν για θέματα μ' ένα μήνυμα, πού θα πεί ένα ήθικό δίδαγμα, ένα εύαγγέλιο τής Μέτρο Γκόλντνιου Μάγιερ για τούς μικρούς ανθρώπους. Η Μπέργκνερ, λόγου χάρη, σκέφτεται κάτι τέτοιο: μιá κοπέλα ύπνωτιζεται, ξεφεύγει ύπνωτισμένη, κάνει κάτι ύπνωτισμένη, στην πραγματικότητα όμως δέν είναι ύπνωτισμένη, άπλώς προσποιείται κλπ. Και δώ μέσα πρέπει νά υπάρχει και τó μήνυμα. Δύσκολο.

24 - 1 - 42

Στου Φούχτβάνγκερ συναντώ τόν "Εμιλ Λούντβιχ (15). "Περιμένουν, βέβαια, από μένα μιá πρόβλεψη. Καλώς, κάνω μιá πρόβλεψη. Αυτό μπορώ νά τó κάνω μέ μιá τελείως διαφορετική προοπτική από έναν άστρολόγο. Προβλέπω λοιπόν πώς ó Χίτλερ θα δολοφονηθεί φέτος από τούς στρατηγούς του. Λέω φέτος, μπορεί βέβαια νά 'ναι και τó χρόνο τήν άνοιξη, αυτό δέ μπορώ νά τó ξέρω, θα γίνει όμως σύντομα". Κι άρκετες φορές άκόμα ó άνθρωπος αυτός, πού απέδωσε τόν Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο στο πάθος για δύναμη του Άυτοκράτορα Γουλιέλμου, έπειδή είχε, λέει, πολύ κοντό τ' άριστερό χέρι, καυχιέται πώς ξέρι περισσότερο από τούς άστρολόγους, πού έδω τούς έχουν σέ μεγάλη έχτιμηση. Μετά μου άφηγείται άνέκδοτα από τó Γκαίτε, πολύ ώραία άνέκδοτα, μέ τó καμάρι ενός συλλέκτη πού πατάει πάνω σέ πτώματα για ν' άποχτήσει σπάνια κομμάτια. "Ενας πολύ συγκρατημένος, λίγο πιωμένος άνθρωπάκος, άλλα μ' "έκλάμψεις", χωρίς φρονήματα, καθόλου πρωτότυπος, κι όμως αίχμάλωτος του πρωτότυπου, βλάκας πού έχτιμά όμως τή σοφία. Τόν ρωτάω για τó Φράνκ Βαρσάουερ, έναν πολύ εύαισθητο, όχι πολύ παραγωγικό τύπο, πού σαν άνθρωπος στέκει πολύ πιό ψηλά άπ' αυτόν, και λέει γρήγορα και θυμωμένα: "Ενας άνιψιός μου πού δέ μπόρεσε νά προκόψει, χωρίς καμιá σημασία, δέ μπόρεσα νά διακρίνω τίποτα σ' αυτόν. Μαθαίνω πώς άυτοχτόνησε στην Όλλανδία όταν μπήκε ó Χίτλερ, γι' αυτό δέ μου έπιτρέπεται νά πω τίποτα έναντίον του, πλήρως τó πιό άκριβό τίμημα". Και μ' ένα "έπιτρέπετε, άγαπητή κυρία", πρós τήν κυρία Φούχτβάνγκερ, πήρε τó ποτήρι του κ' έχυσε προσεχτικά κόκκινο κρασί στο παρκέ του σαλονιού, κάνοντας σπονδή. Η Μάρθα Φούχτβάνγκερ τó σκούπισε μετά μ' ένα πανί για νά μή λεικιάσει τó χαλί. Αυτός είναι ó Ιστορικός τής Βαϊμαριανής Δημοκρατίας, πού τόν έχτιμάει ολόκληρος ó κόσμος.

26 - 2 - 42

Μιά κ' είμαστε γερμανικής καταγωγής μās θεωρούν έδω "enemy aliens" και κινδυνεύουμε νά μās άπομακρύνουν άπ' τά παράλια, άν δέν κάνουν εξαίρεση για τούς έχθρους του Χίτλερ. Τους Γιαπωνέζους ψαράδες και κηπουρούς τούς μεταφέρουν σέ στρατόπεδα. Οί χηματίες έδω δέν τούς συμπάθησαν ποτέ και τώρα φοβούνται μήπως δέν είναι νομιμόφρονες. Έξαίρεση και κανόνας.

15 - 3 - 42

Χτές βράδυ στη Μπέργκνερ. Τó άπόγευμα κιόλας είχαμε μιá συζήτηση πάνω στο "έπικό θέατρο". Είναι ή πιό πετυχημένη έκπρόσωπος του κατεστημένου θεάτρου, γι' αυτό κ' οί αντιδράσεις τής έχουν ενδιαφέρον. Τής άρσει τó "Άντρας γι' άντρα", άπεχθάνεται όμως τής Σημειώσεις για τó έργο. Τά 'χει μέ τó Βέντακιντ πού ύποστήριζε πώς ένας πατέρας πρέπει νά λέει στο κοινό αυτá πού θα 'λεγε στο γιό του. Προσπαθώ νά τής εξηγήσω πώς εκείνο πού χρειαζόταν ó Βέν-

(12) Η Έλιζαμπετ Μπέργκνερ (1900 -) πέρασε από τή Βιέννη, τó Ίνσμπρουκ, τή Ζυρίχη και τó Μόναχο και κατάληξε στο Βερολίνο, όπου έγινε μιá από τισ δημοφιλείς Γερμανίδες ήθοποιούς τής δεκαετίας του 1920. Τó 1933 έφυγε μαζί μέ τόν άντρά της, τó σκηνοθέτη κινηματογράφου Πάουλ Τσίνερ, για τήν Άγγλία και άργότερα πέρασε στην Άμερική. Είχε έπιτυχίες και στην έξορία.

(13) 'Ο συγγραφέας Έριχ Μαρία Ρεμάρκ (σ.τ.μ.).

(14) 'Ο Χάνς Χάιντς Έβερς είχε βοηθήσει σημαντικά μέ τó βιβλίό του " Χόρστ Βέσσελ, ή μοίρα ενός Γερμανού" νά θεωρηθούν άγιοι οί φασίστες. Έναντι σ' αυτό τó βιβλίό ó Μπρέχτ έγραψε τó 1935 τó " Μύθο του Χόρστ Βέσσελ" (Βλ. " Άπαντα", τόμ. 20, σ. 209 κ.έ.).

(15) 'Ο Έμιλ Λούντβιχ (1881 - 1948) έγινε γνωστός κυρίως μέ τισ βιογραφίες του για ιστορικά πρόσωπα, όπου περιέγραφε τόν ψυχικό βίο τών ήρώων. Κιόλας τó 1928 ó Μπρέχτ άποκάλεσε τήν "έφαρμογή του άνόητου ' ανθρώπινου' τρόπου μελέτης πού χρησιμοποιεί ó Ιστορικός τών σαλονιών Έμιλ Λούντβιχ", σαν ένα "παροδικό ξεστράτημα στην εμπειρική βιολογία". (Βλ. " Άπαντα", τόμ. 18, σ. 65).

τεκνιτ ήταν τὸ παραξένισμα καὶ τὸ δημιουργοῦσε μ' ἓναν πρωτόγονο τρόπο. Βέβαια τὸ μεγαλύτερο ἔμπόδιο γι' αὐτὴ βρίσκεται στὸ ὅτι δὲ βλέπει τὸ κοινὸ σὰ μιὰ συγκέντρωση ἀνθρώπων ποὺ θέλουν ν' ἀλλάξουν τὸν κόσμο, καὶ ποὺ ἀκοῦν μιὰν ἀναφορά πάνω στὸν κόσμο. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ κλίμα αὐτοῦ τοῦ θεάτρου τῆς εἶναι ξένο. Ἡ στάση ἐκείνου ποὺ ἀρχίζει κάτι καινούριο, ὁ ἐνθουσιασμός γιὰ τὴν καινούρια χιλιετηρίδα, τὸ κέφι τοῦ ἐρευνητῆ, ἡ ἐπιθυμία ν' ἀποδεσμεύσει τὴν παραγωγικότητα ὁ λ ω ν. Σ' ὅλα αὐτὰ δὲ βλέπει παρὰ μόνον μιὰ "μανιέρα", κάτι τὸ αὐθαίρετο, τὸ παροδικό, καὶ ποτὲ δὲν ἀναγνωρίζει πῶς κι αὐτὸ ποὺ κάνει ἐκείνη δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ "μανιέρα" κ.ο.κ.

Μετὰ ἔρχεται ὁ "Ομπολερ" (16), ὁ πιὸ πετυχημένος Ἀμερικάνος συγγραφέας ραδιοφωνικῶν ἔργων, ἓνας τύπος ποὺ θυμίζει τὸν Κολζῶφ, βωμολόχος, ἀτσίδας, ὄχι χωρὶς ἐνδιαφέρον ὅταν μιλάει γιὰ τεχνική.

16 - 3 - 42

Βλέπω συχνὰ τὴ Γκρέτε μπροστὰ μου μὲ τὰ πράματά της, ποὺ κάθε τόσο τὰ στοιβαξε στὰ μπαούλα. Τὸ μεταξωτὸ πανί μὲ τὸ πορτραῖτο ποὺ 'χε ζωγραφίσει ὁ Κάς (17). Τὰ μικρὰ ἐλεφαντάκια ἀπὸ ξύλο κ' ἐλεφαντόδοντο ποὺ τῆς εἶχα φέρει ἀπὸ τὶς διάφορες πόλεις ποὺ ἐπισκέφτηκα, τὸ κινέζικο κιμονό, τὰ χειρόγραφα, τὴ φωτογραφία τοῦ Λένιν, τὰ λεξικά. Ἦξερε νὰ ἐχτιμάει τὰ ὠραῖα πράματα, τὸ ἴδιο ὅπως ἦξερε νὰ ἐχτιμάει καὶ τὶς ὁμορφιές τῆς γλώσσας. Στὴ Μόσχα, ὅταν τὴν πῆγαίνα ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο στὸ σανατόριο τὴν εἶχαν στὸ ὄξυγόνο· κι ὅμως ἡ ἔγνοια τῆς ἦταν νὰ πάρω μαζί μου καὶ τὸ καφετὶ φιλανδέζικο παλτὸ τῆς μὲ τὴν κουκούλα, κ' ἡσύχασε μόνον ὅταν τῆς τὸ 'δειξα. Ἀργότερα ἔμαθα πῶς μέσα σ' αὐτὸ τὸ παλτὸ εἶχε κρυμμένες, χρόνια ὀλάκερα, 15 ἀγγλικές λίρες, καὶ τὶς περνοῦσε λαθραῖα ἀπ' ὅλα τὰ σύνορα : αὐτὲς θὰ τῆς χάριζαν τὴν ἐλευθερία. Ἔνωσα νὰ τὴν ἀγαπῶ πολὺ ὅταν τὸ 'μαθα αὐτό.

27 - 3 - 42

Συζήτηση μὲ τὸ Βίζενγκρόυτ - Ἀντόρνο (18), ποὺ 'ναι πολὺ ἀνήσυχος ἐξαιτίας τῶν συναγερωμένων, πάνω στὰ πλεονεχτήματα τοῦ θεάτρου σὲ σχέση μὲ τὸν κινηματογράφο. Βέβαια, μπορεῖ κανένας νὰ ἐξαιρέσει ὀλότελα τὸ "διδαχτικὸ ἔργο", μιὰ κ' οἱ ἦθοποιοὶ παίζουν ἐδῶ γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους. Σὲ μιὰ πρώτη σύγκριση τὸ θέατρο προηγεῖται μὲ τὴ δραματουργία, δηλαδὴ μὲ τὸ διαχωρισμὸ τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν παράσταση. Βέβαια, καταρχὴν θὰ μπορούσε κανένας νὰ γυρίσει ταινία τὸ ἴδιο θέμα ἀμέτρητες φορές. Ὡς τώρα δὲν ὑπῆρξε ἔργο αὐτῆς τῆς μορφῆς. Σήμερα, βέβαια, ποὺ ὁ κινηματογράφος ἀνήκει στὸς ἐμπόρους ρουχισμοῦ καὶ τοὺς τραπεζίτες εἶναι δύσκολο νὰ φανταστεῖ κανένας ταινίες μὲ καλλιτεχνικὲς ἀξιώσεις. Πραγματικὰ ἡ ΕΣΣΔ προτιμᾷ νὰ παράγει ταινίες ποὺ δὲ θὰ φαίνονται γελοῖες μετὰ ἀπὸ πέντε χρόνια. Τὸ στυλιζάρισμα ποὺ χρησιμοποιοῦ ὁ Τσάπλιν κάνει νὰ φαίνονται ἱστορικοποιημένα τὰ θέματά του καὶ νὰ μπορεῖ κανένας νὰ τ' ἀπολαμβάνει καὶ μετὰ ἀπὸ κάμποσο καιρὸ. Ὑπάρχουν τεχνικὴς μορφῆς ἀντιρρήσεις ποὺ προβάλλονται γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ ἰσχύουν καὶ γιὰ τὴ γλώσσα. Σ' ὅλα αὐτὰ μπορεῖ νὰ γίνουν ἀκόμα τεχνικὲς βελτιώσεις, μὰ ἐγὼ δὲν πιστεύω πῶς ὁ λ α τὰ τεχνικὰ προβλήματα μποροῦν καταρχὴν νὰ λυθοῦν. Τὸ κυριότερο κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι ὅτι ἡ ἐπίδραση ποὺ 'χει μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση πάνω στοὺς θεατῆς, δὲν εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν θεατῶν πάνω στοὺς καλλιτέχνες. Στὸ θέατρο τὸ κοινὸ ρυθμίζει τὴν παράσταση. Στὶς λεπτομέρειες ὁ κινηματογράφος ἔχει τεράστιες ἀδυναμίες ποὺ φαίνονται καταρχὴν ἀξεπέραστες. Ἡ ἀποκέντρωση τοῦ ἤχου (ὁ ἀκροατῆς πρέπει πρῶτα νὰ βάζει τὴν κάθε ἀττάκα στὸ στόμα ἐνὸς προσώπου). Μετὰ ἡ ἀκαμψία τῆς προοπτικῆς : βλέπουμε μονάχα αὐτὸ ποὺ εἶδε ἕνα μάτι (ἡ κάμερα). Αὐτὸ σημαίνει πῶς οἱ ἦθοποιοὶ πρέπει ν' ἀπευθύνονται πάντα σ' αὐτὸ τὸ ἕνα μάτι κ' ἔτσι ὅλα τὰ γεγονότα εὐθυγραμμίζονται κλπ. Πιὸ λεπτὴ ἀδυναμία : μὲ τὴ μηχανικὴ ἀναπαράσταση τὰ πάντα ἀποχτοῦν κάτι τὸ ὀριστικό, τὸ μὴ ἐλεύθερο, τὸ ἀμετάβλητο. Κ' ἔτσι φτάνουμε πάλι στὴ βασικὴ ἀντίρρηση : τὸ κοινὸ δὲν ἔχει πιά καμιά δυνατότητα ν' ἀλλάξει τὴ δουλειὰ τοῦ καλλιτέχνη, δὲ βρίσκεται ἀντιμέτωπο μὲ μιὰ δημιουργία ἀλλὰ μὲ τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς δημιουργίας ποὺ ὀλοκληρώθηκε στὴν ἀπουσία του.

3 - 4 - 42

Τρώγοντας ἓνα ὠραῖο γεῦμα στοῦ Λούντβιχ Χάρντ (19) μ' ὀλόγουρά μας τὶς φωτογραφίες τοῦ Μπωντλαίρ, τοῦ Πόε, τοῦ Κάφκα, τοῦ Χάινε, καὶ τὰ κουτιά του μὲ τὶς πεταλοῦδες, συζητοῦμε γιὰ τὴν ἀπομάκρυνση τῶν Γιαπωνέζων ἀπὸ τὰ δυτικὰ παράλια, καὶ πῶς ἡ δημοκρατία μπορεῖ κ' ἐπιβάλλεται μόνον μ' ἓναν ἀδιάκοπο ἀγῶνα ἐνάντια στὸ red tape, τὶς αὐστηρὲς ἀρχές, καὶ τὴ "σιδερένια πειθαρχία", ὅταν ἓνας ἐμικρὲς Γερμανὸς ἦθοποιὸς λέει : "ἀπλούστατα σὲ τέτοιες ἐποχὲς δὲ μένουν περιθώρια γι' ἀνθρωπισμὸ". Μυαλὰ τοῦ Γκαϊμπέλς, ἡ παλιά πρωσσικὴ πρόκληση πῶς ἡ ἀπαυθροπία ἀποδίδει!

15 - 4 - 42

Ἐπειδὴ ὁ Βάιλ ἔφερνε δυσκολίες στὸ σχέδιο γιὰ μιὰ παράσταση τῆς "Ὀπερας τῆς δεκάρας" ἀπὸ νέγρους, ποὺ θὰ τὴν ὀργάνωνε ὁ Κλάρενς Μιούζ, παρακάλεσα τὸ Βίζενγκρόυτ - Ἀντόρνο νὰ

(16) Ἄρτς Ὀμπολερ (1909 -), γνωστὸς συγγραφέας ραδιοφωνικῶν ἔργων, δούλεψε καὶ σὰ σκηνοθέτης καὶ παραγωγός. Ἐγραψε σεναρία γιὰ μερικὲς ταινίες τῆς Μέτρο Γκόλντουν Μάγιερ.

(17) "Κάς", εἶναι ὁ σκηνογράφος Κάσπαρ Νείχερ. πολὺ στενὸς συνεργάτης καὶ φίλος τοῦ Μπρέχτ.

(18) Ὁ Τέοντορ Β. Ἀντόρνο (1903 - 1969), ἔγραψε, στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1920, κυρίως στὸ περιοδικὸ "Ἡ Μουσικὴ", γιὰ τὸ ρόλο τῆς μουσικῆς στὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ. Ὁ Ἀντόρνο ἔφυγε τὸ 1934 γιὰ τὶς ΗΠΑ. (Βλ. "Θέατρο", τεῦχος 32, σ. 18, σημ. 20).

(19) Ὁ Λούντβιχ Χάρντ (1886 - 1947) ἔγινε γνωστὸς κυρίως ἀπὸ τὶς ἀπαγγελίες του ποιημάτων τοῦ Χάινε καὶ πολλῶν Ἑβραίων ποιητῶν. Τὸ 1924 κυκλοφόρησε ἓνα "Βιβλίον Ἀπαγγελιῶν".

τοῦ γράφει. Ὁ Βάιλ⁽²⁰⁾ τοῦ ἀπάντησε μ' ἕνα ὀργανισμένο γράμμα γεμάτο ἐπιθέσεις ἐναντίον μου καὶ μ' ἕναν ὕμνο στὸ Μπρόντγουαϊή πού λέει πῶς ἀνεβάζει, ὀτιδήποτε φτάνει νὰ 'να καλὸ καὶ πῶς αὐτὸ συνέχισε τοὺς πειραματισμοὺς τῶν εὐρωπαϊκῶν θεάτρων. Τὸ τελευταῖο ἔργο πού αὐτός, ὁ Βάιλ, ἔγραψε τὴ μουσικὴ παιζόταν, λέει, 14 μῆνες συνέχεια. Λέγεται "Lady in the dark" (λένε πῶς εἶναι μιὰ εὐχάριστη μουσικὴ κωμωδία). Ἀρχίζει τὸ γράμμα του λέγοντας πῶς τὸ γράφει στ' ἀγγλικά: "It's easier for me and I like it better".

7 - 5 - 42

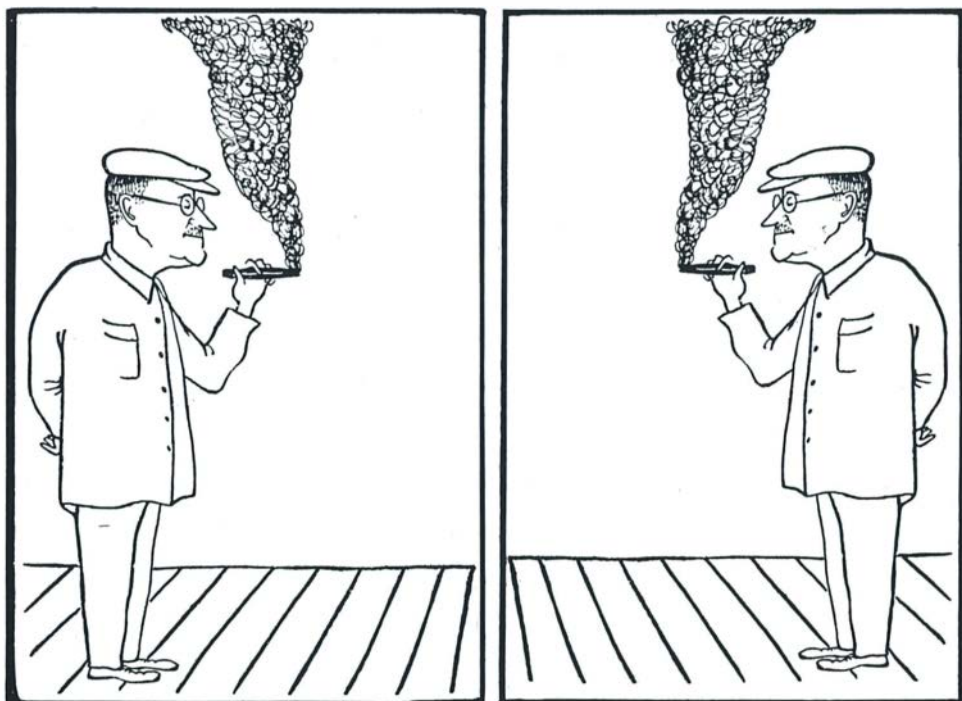
Ὁ ἥθοποιὸς Κάλζερ⁽²¹⁾ μᾶς μιλάει γιὰ τὸ Σάουσιπλχάουζ τῆς Ζυρίχης ὅπου δουλεύουν ἐμιγκρέδες Γερμανοὶ ἥθοποιοί. Ἀκόμα καὶ τώρα παίρνει γράμματα, μὲ 4 μῆνες καθυστέρηση, πού περιέχουν ἀναλύσεις ρόλων καὶ περιγραφές ἀπὸ θυελλώδεις συζητήσεις πάνω σὲ θέματα ὕφους. Ἀπαντᾷ στὰ γράμματα ταχτικά, κατεβατὰ ὀλάκερα. Τὴν τρομερὴ ἀνοιξη τοῦ '40, ὅταν ἡ Ἑλβετία φοβόταν μιὰ εἰσβολὴ τῶν Γερμανῶν, οἱ ἥθοποιοὶ ἔμειναν ἕνα Σαββατοκύριακο συνέχεια στὸ θέατρο κ' ἔκαναν πρόβες ἀσταμάτητα γιὰ νὰ μὴν ἀναγκαστοῦν νὰ διαβάσουν τὶς ἔκτακτες ἐκδόσεις τῶν ἐφημερίδων. Ἐκαναν πρόβες στὸ "Φάουστ", μέρος δεύτερο.

Μετάφραση ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

(20) Ὁ Κούρτ Βάιλ (1900 - 1950), ἄρχισε νὰ συνθέτει πρώτα ἔργα γιὰ ἐνόργανη μουσικὴ, μετὰ ἔγραψε τὴ μουσικὴ σὲ μερικὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Γκέοργκ Κάλζερ. Ὁ Βάιλ συνεργάστηκε μὲ τὸ Μπρέχτ στὰ παρακάτω ἔργα πού 'γραψε τὴ μουσικὴ τους: "Ἡ Ὄπερα τῆς δεκάρας" (1928), "Ἀνοδὸς καὶ Πτώση τῆς πόλης Μαχαγκόν" (1928 - 1929), "Ἡ Πτήση τοῦ Ὠκεανοῦ" (1928 - 1929), "Αὐτὸς πὸν λέει Ναι" καὶ "Αὐτὸς πὸν λέει Ὁχι" (1929 - 1930), "Τὰ ἑπτὰ θανάσιμα ἀμαρτήματα τῶν μικροαστῶν" (1933). Πέρασε στὴ Γαλλία καὶ τὸ 1934 στὶς ΗΠΑ, ὅπου ἀφοσιώθηκε κυρίως στὸ θέατρο τοῦ Μπρόντγουαϊή. Πολλὰ ἔργα του ἦταν ἐπιτυχίες. Τὸ Lady in the dark (Ἡ Κυρία στὸ σκοτάδι), γράφτηκε τὸ 1942.

(21) Ὁ Ἔρβιν Κάλζερ ἀνῆκε στὸ Σάουσιπλχάουζ τῆς Ζυρίχης, ἔμεινε ἕνα διάστημα στὶς ΗΠΑ, καὶ μετὰ ζαναγύρισε στὴ Ζυρίχη. Ἡ παράσταση τοῦ "Φάουστ, Μέρος Δεύτερο" τοῦ Γκαίτε, πὸν ἀναφέρει δόθηκε στὶς 18 - 5 - 1940. Στὴν περίοδο τοῦ ναζισμοῦ στὴ Γερμανία, δούλευαν στὸ Σάουσιπλχάουζ πολλοὶ ἐμιγκρέδες ἥθοποιοὶ καὶ σκηνοθέτες ἀπὸ τὴ Γερμανία καὶ τὴν Αὐστρία. Διευθυντὴς τοῦ θεάτρου ἦταν ὁ Δρ. Ὁσκαρ Βέλτερλιν (ὑποδιευθυντὴς καὶ δραματογράφος ὁ Κούρτ Χίρσφελντ). Σκηνοθετοῦσαν οἱ Ροζέ Μπλέν, Ἔρστ Γκίνσμπεργκ, Βόλφγκανγκ Χάιντς, Κούρτ Χίρσφελντ, Κούρτ Χόρβιτς, Λέοπολντ Λίντμπεργκ, Λέοναρντ Στέκελ κ.ἄ. Πρώτος σκηνογράφος ἦταν ὁ Τέο Ὁττο. Ἐχτός ἀπὸ σημαντικὲς παραστάσεις κλασικοῦ ρεπερτορίου, πρωτοπαρουσιάστηκαν καὶ πολλὰ ἔργα πού οἱ συγγραφεῖς τους ἦταν ἀπαγορευμένοι στὴ ναζιστικὴ Γερμανία, ὅπως οἱ Ἐμλιν Γουίλλιαμς, Ρόμπερτ Ε. Σέργουντ, Ζὰν Ζιρωντού, Ἴρβιν Σώου, Ρόμπερτ Ὠντρεϋ, Ρενέ Μπεςσόν, Θόρντον Γουάιλντερ, Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, Πῶλ Κλωντέλ, Κά Μούνκ, Ζὰν - Πῶλ Σάρτρ, Τζ. Μ. Σύνγκ, Τ. Σ. Ἐλιοτ. Ἀνάμεσα στοὺς σύγχρονους Γερμανοὺς συγγραφεῖς πού τὰ ἔργα τους ἀνέβηκαν στὸ Σάουσιπλχάουζ ἦταν κι ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ (19 - 4 - 41: "Ἡ Μάνα Κουράγιο καὶ τὰ παιδιὰ της", μὲ τὴν Τερέζε Γκίτσε στὸν ἐπώνυμο ρόλο. Στὶς 4 - 2 - 43 "Ὁ Καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σέτσουάν", μὲ τὴν Μαρία Μπέκερ στὸ ρόλο τῆς Σέν-Τελ/Σουί-Τά. Στὶς 9 - 9 - 43 ὁ "Βίος τοῦ Γαλιλαίου", μὲ τὸ Λέοναρντ Στέκελ στὸν ἐπώνυμο ρόλο).

Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ, μὲ τὸ ἀπαραίτητο ποῦρο του. Δυὸ σκίτσα ἀπὸ τὴν Ἐλίζαμπετ Σώου



ΤΟ ΣΥΜΦΩΝΟ ΤΩΝ ΕΥΜΕΝΙΔΩΝ

Η ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ ΣΤΑ ΧΕΡΙΑ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ

Τοῦ *FRANÇOIS MITTERAND*

Τὸ “Θέατρο”, μὲ ιδιαίτερη ἱκανοποίηση, προσφέρει στὸ ἀναγνωστικὸ Κοινὸ τὸ παρακάτω πολυσήμαντο ἄρθρο τοῦ Φρανσουά Μιττεράν, ποὺ διεκδίκησε πρόσφατα — σὰν ὑποψήφιος τῆς Ἀριστερᾶς — τὴν Προεδρία τῆς Γαλλικῆς Δημοκρατίας. Ὁ Γάλλος ἡγέτης, καταφεύγοντας στὸν τραγικὸ ἑλληνικὸ Μῦθο, ἀξιολογεῖ διδακτικὰ ἀκόμα καὶ τὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ περίπτωσι, ποὺ ἀποτελεῖ ἐνδεικτικὸτατο σύμπλασμα μιᾶς οἰκουμενικῆς τραγωδίας. Οἱ “Εὐμενίδες”, τρίτο ἔργο τῆς αἰσχολικῆς τριλογίας “Ὁρέστεια” — ποὺ τὴν ἐκλείνει τὸ χαμένο σατυρικὸ δρᾶμα “Πρωτεύς” — διδάχτηκε στὴν Ἀθήνα στὰ 458 π.Χ. διηλαδῆ, τέσσερα χρόνια μετὰ τὴν μεταρρύθμισι τοῦ Ἐπιάλτη, ποὺ ἐκμηδένιζε τὴν πολιτικὴ ἰσχύ τοῦ ἀριστοκρατοῦμένου Ἀρείου Πάγου. Στὴν τραγωδίᾳ αὐτῇ, οἱ Ἐρινύες — πανάρχαιες παραδοσιακῆς κατάρεος τῆς γῆς — κυνηγᾶν τὸ μητροκτόνο Ὁρέστη στοὺς Δελφοὺς, συγκροοῦνται μὲ τὸν Ἀπόλλωνα, ἐκπρόσωπο μιᾶς νέας φωτισμένης θεανθρωπικῆς τάξεως καὶ συνεχίζουν τὸ κυνηγητὸ τοῦ θύματος τῆς Μοίρας, στὴν Ἀθήνα. Ἡ Ἀθηνᾶ, μὲ τὴν ἐπέμβασί της, σώζει τὸ “σκεῦος τῆς ἐκλογῆς” καὶ ἐγκαινιάζει μὲ τὸν Ἀρειὸ Πάγο μιὰ νέα ἐποχὴ Δικαιοσύνης, στὴ θέσι τῆς αὐτοδικίας τοῦ σκοτεινοῦ ἐνστίκτου καὶ τῆς ἐκδίκησης τοῦ αἵματος. Οἱ Ἐρινύες θὰ μεταβληθοῦν σὲ εὐμενίδες, καλόγνωμες προστάτισσες τῆς Ἀθήνας, ποὺ θὰ κρατᾶνε ὅμως τὴ μνήμη τῆς ἀπειλῆς, μὲ τὸ φόβο, γιατί “ποῖος ἄνθρωπος θὰ μπορούσε νὰ παραμείνει δίκαιος, ἐν δὲ φοβότανε” καὶ ἡ Ἀθηνᾶ θὰ ὀρίσει τὸ ἀπαρβίαστο ὄριο τῆς Δημοκρατίας: “τὸ μῆτ’ ἄναρχον μῆτε δεσποτοῦμενον... σέβειν” (στ. 696). Ὁ Φρανσουά Μιττεράν χειρίζεται τὴ “διάνοι” τῶν “Εὐμενίδων”, *παραβολικά*, μὲ στόχο τὸ ἠθικὸ, δηλαδὴ πολιτικὸ, διδάγμα. Οἱ ἀντιστοιχίαι τοῦ δὲν εἶναι ὑπαινικτικῆς. Εἶναι ἐνδεικτικότερες. Ὁ Γάλλος ἡγέτης μιλάει γιὰ τὸ πάθημα καὶ γιὰ τὸ μάθημα, μέσα ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ μῦθο. Γιὰ νὰ ἐνωτιζόμαστε τὸ ἀνθρώπινο χρέος, ἀνάγκη νὰ βυθιζόμαστε ξανά καὶ ξανά στὸν καθαρτήριον Μῦθο, ποὺ διέπλασε τὸν Πολιτισμὸ. Καὶ τὴν ὑπάρξει τῆς μνήμης του, τὴ χρωστᾶμε στὰ κλασσικὰ κείμενα τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος, ποὺ κἄνετε τὸν Ἀνθρώπο, νὰ ἀναλογίζεται τὴν τραγικὴν του ἐκλογὴν μπροστὰ στὸ δίλημμα, ἀνάμεσα στὴν ἀνάγκη καὶ τὴν Ἐλευθερία.

“Νὰ οἱ γιορτὲς ποὺ κάνουν τὶς χαρὲς σας”.

Αὐτὴ ἡ κραυγὴ τοῦ Ἀπόλλωνα στὶς Ἐρινύες διάσχιζε τοὺς αἰῶνες. Γιατί ἡ γιορτὴ ὅπου “κόβουν κεφάλαια, βγάζουνε μάτια, ἀνοίγουνε λαίμους, διαμελίζουν ἢ μουρμουρίζουν τὸ μακρόσυρτο θρῆνον τῶν ἀνθρώπων”, ἡ γιορτὴ συνεχίστηκε. Τὸ δίχως ἄλλο, ἡ Ἀθηνᾶ ἀνάθεσε — μιὰ γιὰ πάντα — στὸ δικαστήριον τῶν ἀνθρώπων τὴν ἀποστολὴν νὰ κρίνει τὸ δίχως ἄλλο, ὑπόβαλε σ’ αὐτὸ τὸ δικαστήριον τὴν πιὸ δύσκολη περίπτωσι: ἕνας γιὸς σκότωσε τὴ μητέρα του. Διαπραγματευομένη, ὅμως, μὲ τὶς θεές, κόρες τῆς νύχτας, ἤρθε μαζί τους σὲ συμβιβασμὸ καί, γιὰ νὰ σώσει τὸν Ὁρέστη, ἐγκατάστησε τὶς ἐχθρὲς τῆς: “δὲ θὰ προστατέψω παρὰ ὅποιον σᾶς τιμῆσει”.

Καὶ νὰ ποὺ οἱ τελευταῖες αὐτὲς δὲν κράτησαν τὴν ὑπόσχεσή τους ν’ ἀπλώσουν στὴν πόλιν, στὸν κόσμον, τοὺς εὐνοϊκοὺς χρησμούς τους: “Ἄς ξεπηδήσουν ἀπ’ τὴ

γῆς ὅλες οἱ εὐτυχίαι ποὺ κάνουν τὴ ζωὴ γεμάτη εὐμάθεια, πλῆθος, κι ἄς βγοῦν στὸ φῶς ἐνὸς ἐξαΐσια λαμπεροῦ ἥλιου”. “Ἄν ἡ λυτρωμένη ἀπ’ τοὺς ἀρχαίους τρόμους δικαιοσύνη, λυτρωμένη ἐπίσης κι ἀπ’ τὴ μόνη δικαιοδοσία τῶν πιὸ ἰσχυρῶν καὶ τῶν πιὸ δυνατῶν, ὑπῆρξε τὸ πρῶτο θεμέλιον τῶν πρώτων δημοκρατιῶν, γνώρισε, ταυτόχρονα, καὶ τὴν ἐκδίκηση τῶν Ἐρινύων. “Στὸ φονικὸ, σὲ ὅλες τὶς μορφές του, ἀφήνομεν’ ἀπὸ σήμερα λεύτερο χαλινάρι”, εἶχαν ἀπαντήσει στὸν Ἀπόλλωνα. Κι αὐτὸ τὸν ὄρκον τοὺς τὸν κράτησαν.

Γι’ αὐτὸ κ’ ἡ πάλη συνεχίστηκε χωρὶς ἀναπαυὰ ἀπὸ τότε ποὺ ὁ Αἰσχύλος, ἔχοντας ἐμπιστοσύνη στὴ δικαιοσύνη τῶν ἀνθρώπων, πρόφερε τὴν ἀπόφασή τους (ἔβαλε, φυσικὰ, τὸ χέρι τῆς κ’ ἡ Ἀθηνᾶ, πράγμα ποὺ ἀποδειχτηκε ἀναγκαῖο γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ Ὁρέστη, ἀφοῦ χάρη στὴ δικὴ τῆς ψῆφο, ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἰσοψηφία ἀκριβῶς. “Ἄν οἱ δικαστὲς ἀφήνονταν νὰ κρίνουν μὲ μόνον γνώμονα τὴ συνειδήσῃ τους σίγουρα θὰ τὸν καταδικάζαν!)).

Ἡ ἴδια ἡ πόλις τῆς Ἀθήνας, ιδιαίτερο ἀντικείμενον τοῦ συμφώνου τῶν Εὐμενίδων, μπόρεσε νὰ δοκιμάσει λίγον ἀργότερα τ’ ἀποτελέσματα τῆς ἀπρονοήσιας τῆς Παλλάδας. Καὶ γιὰ τὸ ὑπόλοιπον τῆς γῆς, ὁ Ὁρέστης, προστατευμένος γιὰ μιὰ μονάχα στιγμὴ, δὲ χρειάστηκε νὰ ξαναρχίσει τὴν περιπλάνησίν του ἀνάμεσα ἀπὸ ὄνειρα, ἀπελπισίαις κι ἀναθεματισμούς; Ὁ Ὁρέστης; Θέλω νὰ πῶ αὐτὰ τὰ πλήθη ποὺ ὑποφέρουν, αὐτὰ τὰ πλήθη ποὺ περιπλανιοῦνται καὶ ποὺ, σὲ κάθε τροφῇ τῆς Ἱστορίας, ἐμφανίζονται καταδιωγμένα χωρὶς κανένας νὰ ξέρει γιὰ ποιοὺ ἐγκλημα, καὶ ποὺ γεμίζουν τὴ σκηνὴ τοῦ κόσμου περιμένοντας, χωρὶς νὰ τὸ πολυπιστεύουν, τὴν ἀποφασιστικὴν ψῆφον τῆς Ἀθηνᾶς.

Τὰ πάντα βρίσκονται μέσα στὴν “Ὁρέστεια”. Κι ὁ ἐρχομὸς τῆς γαλήνιας δικαιοσύνης, ποὺ ἀκροᾶται χωρὶς νὰ πολυακούει τ’ ἀντιφατικὰ ἐπιχειρήματα. Καὶ ἡ λύσσα τῶν παλιῶν θεῶν ποὺ, ἀπὸ τιμωρία σὲ τιμωρία, εἶχαν γίνεи κύριοι τῶν συνειδήσεων, σὲ σημεῖον ποὺ νὰ τὶς κλείσουν σὲ μιὰ ἀκαμπτη κοινωνικὴ ὀργάνωσι. Καὶ ὁ τρόμος τῶν ἀνθρώπων, ποὺ ἔχαν συνηθίσει στὶς ἀπλὲς χειρονομίαις καὶ ξαφνιάστηκαν ἀπὸ μιὰ ἀπόφασιν ποὺ γιὰ πολὺ καιρὸ ἀκόμη πίστευαν πὼς ὀφείλονταν στὴν ἐπιείκεια, ἐνῶ δὲν ἦταν παρὰ δικαιοσύνη.

Αὐτὸ ποὺ ἐκφράζουν οἱ “Εὐμενίδες” σημαίνει μιὰ νέα ἀντίληψη τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στοὺς θεοὺς, τῶν σχέσεων ἀνάμεσα σὲ θεοὺς κι ἀνθρώπους καὶ τῶν σχέσεων τῶν ἀνθρώπων μεταξύ τους. Ἄλλωστε, αὐτοὶ οἱ Κριτὲς ποὺ συγκεντρώθηκαν καὶ ποὺ ὑποκαθίστανται στὸν ἀναλλοίωτον κανόναν ποὺ ἔχε καθορίσει ἕνα ἀνώ-

τερο Δικαστήριο, δὲν πιστεύουνε καλὰ καλὰ τ' αὐτιά τους, καθὼς ἀκοῦν τὴν Παλλάδα Ἰθηνᾶ νὰ συνεχίζει ἤρεμα τὸν ἐπαναστατικό της λόγο. Μποροῦμε, μάλιστα, νὰ ποῦμε πὼς σκανδαλίζονται κιόλας μ' αὐτὰ πού ἀκοῦνε. Λίσθάνονται λύπη, στεναχώρια. Λίσθάνονται ἀδυναμία, κάτι σὰν προδοσία. Ἀφηρημένος ὁ Ἀπόλλωνας, παρὰ τὴν ἰκεσία τοῦ Ὁρέστη ("Ξέρεις νὰ εἶσαι δίκαιος, μάθε λοιπὸν καὶ νὰ ἐπαγρυπᾶς"), θὰ τοὺς ἀφήσει συχνὰ ἔξω ἀπ' τὴν προστασία του καὶ τὴν ἐγγύησή του.

Τὸ νέο σύμφωνο, ὅμως, ἔχει ὑπογραφεῖ. Διαδέχεται τὸ "παλιὸ μοίρασμα" πού οἱ θεοὶ εἶχαν ἀμοιβαῖα ἀποδεχτεῖ. Χάρη σ' αὐτό, οἱ ἄνθρωποι ἔχουνε τώρα νὰ ποῦνε κι αὐτοὶ τὸ λόγο τους! Τί θὰ τὸ κάνουν αὐτὸ τὸ προνόμιο; Ἰσως δὲν εἶναι καὶ τόσο ἄσχημο τὸ γεγονός ὅτι οἱ Ἐρινύες παραμένουν, ἐπιβλέποντας πάνω ἀπ' τὸ σπόρο πού ἴσπειραν, γιὰ νὰ δείξουν στοὺς δικαστές, ὅπως καὶ στοὺς ἐγκληματίες, πὼς ἂν δὲν ταχτοποιήσουν τὶς ὑποθέσεις τους μεταξύ τους, θ' ἀναλάβουν αὐτὲς νὰ τὶς ταχτοποιήσουν. Στ' ὄνομα τῆς Δικαιοσύνης κι αὐτὲς, φυσικά. (Δὲν ἀγαποῦνται, μάλιστα, κάπου "μὲ τὸς τρόπους αὐτῶν τῶν νεκρῶν θεῶν πού θέλουνε νὰ βασιλεύουνε στὸν κόσμον δίχως νὰ νοιάζονται γιὰ δικαιοσύνη";)

Οἱ δικαστές θὰ ξέρουνε πιά, ὡς τὴν αἰωνιότητα, πὼς ἡ Ἰθηνᾶ ἄφησε μιὰ κάποια μέρα τὴ δικαιοσύνη στὰ χέρια τους. Μὰ καὶ θὰ τὸ ξεχνᾶνε ἐπίσης. Ποτέ, ὅμως, "ἀρκετὰ ἐντελῶς", γιὰ νὰ μὴν ὀνειρεύονται καθόλου ἀπ' τὰ βᾶθη τῆς δυστυχίας.

* * *

Γιατὶ ἄλλοι θεοὶ δὲν ἔπαψαν νὰ ζητᾶνε τὸ μερίδιό τους, σὰ νὰ θυμόντουσαν τὸ σύμφωνο τοῦ Ὀλύμπου. Ἡ σκιά τῆς Κλυταιμνήστρας μεγάλωσε ὡς τὶς μέρες μας καὶ γιὰ πολὺ καιρὸ ἔγινε ἕνα μὲ τὴ νύχτα, τὴ μακριὰ νύχτα τῆς παρούσας ἐποχῆς. Ἡ βραχυκισμένη, παιδιασμένη, δεσπόζουσα φωνὴ πού παράσυρε ἑκατομμύρια ἀνθρώπους, τὰ τραγούδια πού κρατοῦσαν τὸ ρυθμὸ στὸ βηματισμὸ τῶν φαντάρων, οἱ γυμνόστηθοι ἐργάτες στὰ ἔλη καὶ στὰ ὄρυγεια, οἱ τουφεκισμένοι τῆς αὐγῆς, τὰ ξαπλωμένα στὴ σειρὰ πτώματα, τὰ συνθήματα πού ἀναρραβρα κραυγάζουν τόσοι καὶ τόσοι λαοὶ — στὸ σχολεῖο, στὸ ἐργοστάσιο κ' ἐπαναλαμβάνουν στὸ σπῆτι — ὁ γραφειοκράτης δικτάτορας πού αὐτοδιορίζεται στρατάρχης, τί ἐπικαλοῦνται, τί ζητᾶνε, πού κάνουν πὼς βασιζονται ἂν ὄχι στὴ Δικαιοσύνη; Δικαιοσύνη Φυλῆς, Ταξικὴ Δικαιοσύνη, Κομματικὴ Δικαιοσύνη: μῦθοι ἀκόμα πιὸ ἀπαιτητικοὶ ἀπ' ὅ,τι μιὰ δολοφονημένη μητέρα, μῦθοι πού θέλησαν καὶ πέτυχαν τὸ μερίδιό τους ἀπ' τὸ αἶμα.

Αὐτὴ ἡ δικαιοσύνη, ὅμως, χρειαζόταν λιτὰ παραδείγματα καὶ ἀπλὲς μεθόδους, χρειαζόταν ἄμεσα συστατικά. Γιατὶ, καθὼς ἐγκαθιδρύθηκε ἀπὸ μερικοὺς μονάχα, βρισκόταν σ' ἐξάρτηση ἀπὸ μερικοὺς μονάχα οἱ ἄλλοι, οἱ πολλοί, οἱ μισητοὶ τὸ δίχως ἄλλο, δὲν εἶχαν τὸ δικαίωμα νὰ γνωρίσουν τὰ Ἀνώτερα Συμφέροντα. Καταλαβαίνει κανένας καλύτερα τὶς κατάρτες τῶν Ἐρινύων μέσα ἀπ' τὶς ἀπειλὲς καὶ τὰ ἐγκλήματα αὐτῶν πού πίστεψαν πὼς ἐσαρκώνουν τὸ Κράτος, τὸ Ἔθνος, τὸ Λῆμα, τὸ Γένος καὶ πού προαισθάνονταν

τὴν ἀποτυχία τους. Θὰ μπορούσαν τουλάχιστο νὰ νιώσουν εὐχαριστημένοι πού ἡ νικητρία, μὰ μολυσμένη, δημοκρατία μὲ πολὺ κόπο θυμῆθηκε τὴν εὐχὴ τῆς Ἰθηνᾶς: "οὔτε δεσποτισμός, οὔτ' ἀναρχία, εἶν' ὁ κανόνας πού συμβουλεύω τὴν πόλη μου νὰ τηρήσει. . . ἀδιάφορο, σεβαστὸ, ἄκαμπτο, τέτοιο εἶναι τὸ Συμβούλιο πού ἐγκαθιδρύω, γιὰ νὰ διατηρεῖ πάντα ἀγρυπνὴ τὴν κοιμισμένη πολιτεία. . .".

Γιατὶ τὸ παλιὸ μοίρασμα διατήρησε ἕνα παράξενο γόητρο. Τὴν ἐπαύριο τῶν ἀπελευθερώσεων, ὀργισμένες κραυγὲς πρόσφεραν στὴν Κλυταιμνήστρα τὴν ἡχὴ τῆς ἐκδίκησής της. Καὶ παντοῦ ὅπου ὁ ἄνθρωπος ὑποφέρει ἀκόμα, παντοῦ ὅπου ἡ ἀθλιότητα κ' ἡ πείνα, ὁ φόβος καὶ τὸ κρῦο, ἡ μοναξιά κ' ἡ φυλακὴ τὸν ἀγκαλιάζουν ἢ τὸν πειθαναγκάζουν, τὸ κάνουν πάντα στ' ὄνομά του. Δὲν ὑπάρχει κοινωνία πού νὰ μὴ βρῖσκει στὴν αὐτοάμυνά της ὅλες τὶς δικαιολογίες. Κι ἂν τύχει καὶ τῆς λείπουν, ἀπειθῶνται στὸ θεὸ τῆς ἐκλογῆς της. Οἱ πεισματάρεις καὶ ψεύτρες Ἐρινύες εἶν' ἔτσι αἰώνια ἔτοιμες νὰ καταδιώξουν τὸν Ὁρέστη, μακριὰ ἀπ' τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τοὺς ναοὺς του, ὅπου θὰ προσφέρονταν ἕνα καταφύγιο στὴ φυγὴ του.

* * *

"Ἐνα Δικαστήριο, ἄνθρωποι ἐπιφορτισμένοι ν' ἀποφασίσουν "κατὰ συνείδησιν", ὑπερασπιστές, συνήγοροι πού τοὺς δίνεται πλήρης ἐλευθερία ν' ἀναπτύξουν τὰ ἐπιχειρήματά τους — καὶ μπροστὰ σ' αὐτό, ἡ ἐξαφάνιση τῆς σκοτεινῆς, συντριπτικῆς ἐξουσίας τῶν θεῶν, μόνων κυρίων ὡς τότε τῶν κυρώσεων — αὐτὸ εἶναι τὸ ἐκπληκτικὸ μήνυμα τῶν "Εὐμενίδων".

Δύσκολα φαντάζεται κανένας τὴ σπουδαιότητα τοῦ γεγονότος καὶ πιὸ πολὺ τὶς δυσχέρειες πού παρουσιάζει. Ὁ Λισχύλος τὸ ἔκανε μιὰ τραγωδία, ὅπου θέλησε τὸ Κοινὸ μέτοχο, ἐρμηνευτὴ, δρῶν πρόσωπο κι ὄχι θεατὴ, γιὰτὶ πρόκειται γιὰ τὴ δική του μοίρα καὶ τώρα πρέπει νὰ ξέρει πὼς αὐτὴ ἡ μοίρα βρῖσκεται πιά στὰ ἴδια του τὰ χέρια.

Τὸ θέμα ἦταν, λοιπὸν, ἀρκετὰ ἐπίκαιρο κι ἀρκετὰ ἐνδιαφέρον γιὰ ν' ἀποτελέσει τὸν πυρῆνα δράματος κ' ἡ διδαχτικὴ του ἀξία ἀρκετὰ σίγουρη γιὰ νὰ ὑποκαταστήσει κάθε ἄλλο πιὸ παραδοσιακὸ μάθημα: αὐτὸ πού σήμερα θὰ φανόταν (κακῶς) ἂν κάτι ὑπερβολικά ἀφηρημένο καὶ θὰ προσέκρουε στὴ δεχτικότητα τοῦ σύγχρονου κόσμου (ἂν ὄχι τῶν συγγραφέων) ἦταν τότε ἀρκετὰ ἐλκυστικὸ γιὰ νὰ τὸ κάνει ὁ Λισχύλος τὴ μεγαλειώδη κατάληξη τῆς Τριλογίας του.

Τί παραπάνω νὰ ποῦμε; Αὐτὴ ἡ συζήτηση ἐνδιέφερε τὸ λαό. Ἡ ἀθηναϊκὴ δημοκρατία, πού μόλις γεννιόταν, προκαλοῦσε ἐξαρση κι ὁ λαὸς ἀναγνώριζε σ' αὐτὴ τὸ πεπρωμένο του.

Ἡ πρώτη αὐτὴ ἀπόπειρα, ὅπου οἱ θεοὶ ἀνακατεύονται ἀκόμη στὸ παιχνίδι καὶ στὰ πάθη τῶν ἀνθρώπων, ἀλλὰ μονάχα γιὰ νὰ τοὺς μάθουν νὰ κάνουν πιά χωρὶς θεοὺς, διατηρεῖ τὴ δύναμή της κ' ἔχει ἀπήχηση καὶ πέρα ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Λισχύλου. Μένει ἕνα ὀρόσημο πού ἡ Ἱστορία διαφύλαξε ἀπ' τὴ λήθη, σὰ σημάδι σεβασμοῦ ἀναμφισβήτητο, κ' ἴσως ἀγάπης, γιὰ τ' ἀληθινὰ ξεκινήματα.

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ



Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ Ο ΣΗΜΕΡΙΝΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ

Του Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ

“Ένα “γεγονός” του 1973 που ιδιαίτερα ύπογράμμιαν οι χρονοκογράφοι του Ευρωπαϊκού θεάτρου, υπήρξε η μεγάλη επιτυχία που είχε σέ δύο σημαντικά θεατρικά κέντρα της Ευρώπης μιά αρχαία ελληνική τραγωδία. Οί “Βάκχες” του Εϋριπίδη παίχτηκαν σέ σειρά παραστάσεων στή Βιέννη, στό Λονδίνο και στή Νέα Υόρκη (άπό διαφορετικούς θιάσους) και εξαιτίας τής συρροής τών θεατών κράτησαν γιά πολλές εβδομάδες τή σκηνή. Τό γεγονός τούτο είναι πραγματικά αξιοσημείωτο. Όταν ένα πολυάριθμο Κοινό, και μάλιστα κάποιας “ποιότητας”, “ένθουσιάζεται” άπό μιά τραγωδία ελληνική, που έχει ηλικία δυόμιση περίπου χιλιάδων ετών και είναι γραμμένη μέ άλλη θεατρική δομή και σέ άλλο ποιητικό ύφος άπό τά έργα που η άγωγή και η πείρα τής ζωής μᾶς έχει συνηθίσει νά δεχόμαστε και νά θαυμάζουμε στή σκηνή” όταν μάλιστα η τραγωδία αυτή είναι οί “Βάκχες” του Εϋριπίδη, έργο που και στό μεγάλο ελληνικό θέατρο και στή δραματική παραγωγή του άρχαιου Τραγικού στέκει μοναχικό και μέ τά ψυχολογικά και ιστορικά προβλήματα του βασάνισε και βασανίζει άκόμη τή φιλολογική έρμηνεία — είναι ν’ άπορήσει κανείς. Και παραμερίζοντας προλήψεις και άνέλεγκτες γνώμες νά θέσει τό ζήτημα :

“Έξακολουθεί άραγε νά συγκινεί και νά τρέφει πνευματικά τόν άνθρωπο τής έποχής μας ή άττική τραγωδία, αυτό τό εξαίσιο, αλλά και τόσο δυσπρόσιτο γιά τις ψυχικές κεραίες μας ποιητικό λουλούδι, που φύτρωσε και άνθοβόλησε σέ τόσο διαφορετικούς άπό τούς δικούς μας ψυχολογικούς και κοινωνικούς όρους άτομικής και συλλογικής ζωής; Έάν πραγματικά μᾶς συγκινεί, τί είναι εκείνο που έξηγεί τήν έπιρροή τής στόν ψυχικό μας κόσμο; Έάν όχι, πώς έπιτέλους γεμίζουν άσφικτικά τά θέατρα όπου παίζεται, όχι μόνο έδώ στήν Έλλάδα, αλλά και σέ όλο τόν άλλο κόσμο, τόν παλαιό και τό νέο;

Έάν περιορίσουμε τήν έρευνα του ζητήματος τούτου στό πλήθος που παρακολουθεί τό καλοκαίρι τις παραστάσεις του άρχαιου δράματος στις ύπώρειες του λόφου τής Ακρόπολης ή μέσα στό άλλο θείο ελληνικό τοπίο, στό θέατρο τής Έπιδαύρου, είναι πιθανό νά άμφισβητηθούν τά πορίσματά μας. Μπορούν οί άντιφρονούντες νά μᾶς πουν ότι τό μεγάλο άριθμό τών θεατάν τόν έντυπωσιάζουν τό φυσικό περιβάλλον, ό άπαραμίλλος άρχαιοελληνικός έρειπιώνας, τονισμένος “ρομαντικά” μέ τή (χονδροειδή κάποτε) παρέμβαση τής διακοσμησης τεχνολογίας μας; τά ζωηρόχρωμα φορέματα τών ύποκριτών, ή ρητορεία και οί πλατιές χειρονομίες τους; τό μέλος και οί ρυθμικές κινήσεις του καλογυμνασμένου χορού — και όχι τό βαθύτερο νόημα του δραματικού έργου, τά ήθικά προβλήματα που άναδεικνύει, ή ύψηλή ποίησή του.

Είναι ώστόσο γεγονός άναμφισβήτητο ότι σέ όλα τά γεωγραφικά πλάτη του πολιτισμένου κόσμου ύπάρχουν πολλοί, παραπολλοί ευαίσθητοι άνθρωποι (όχι μόνο καλλιεργημένοι, αλλά και “άπλοι”, άκόμα και άπλοϊκοί) που συγκινούνται άληθινά άπό τήν αρχαία τραγωδία (άκόμη και όταν παίζεται μέσα σέ κλειστά θέατρα) και τήν άναζητούν, όχι άπό περιέρ-

γεια και γιά ψυχαγωγία, αλλά άπό τήν άνάγκη νά γευθούν τή λυτρωτική όμορφιά τής δραματικής ποίησης. Η άττική τραγωδία δέν είναι έπιτέλους κάτι άπλώς “άλλοτινό” και “γραφικό”, που έλκει, ή και γοητεύει άκόμα, μέ τό θεαματικό ή άκροαματικό έξωτισμό του, όπως π.χ. ή “Όπερα του Πεκίνου ή τό ιαπωνικό θέατρο Νό. Μιλεί στήν ψυχή του “Ευρωπαϊού” (ώς ήθολογικής, όχι χωροταξικής έννοιας) και άν δέν κατορθώνει πάντα νά ευφραίνει τό νοϋ, δονεί άσφαλώς τήν καρδιά ενός άλλου και άλλου μεγαλύτερου, άλλοτε πάλι και άλλου μικρότερου άριθμού άνθρώπων του πλανήτη μας. Άπόδειξη τά εκατομμύρια τών άναγνωστών που τό διαβάζουν σέ όλες τις μεγάλες γλώσσες του κόσμου και τό θεωρούν άνεκτίμητο άγαθό τής παιδείας τους.

“Αλλά τί άκριβώς” καταλαβαίνουν” άπό τήν ποιητική οϋσία του άρχαιου δράματος οί θαυμαστές του; Κ α τ α λ α β α ί ν ω ένα έργο Τέχνης σημαίνει ότι τό συσχετίζω μέ τις έμπειρίες και τις σκέψεις μου, τούς καημούς και τις λαχτάρες μου και, επειδή άνακαλύπτω μέσα στό σύμβολό του μιά δική μου “οικειότητα” μαζί του, αισθάνομαι ίκανοποίηση που έπικοινωνώ μέ τό νόημά του και μπορώ νά διατυπώσω μέ τή τέλεια “γλώσσα” του ό,τι δέν είχα κατορθώσει ώστόσο νά εκφράσω μέ τά ψελλίσματά μου — έναν όραματισμό και μιά έλπίδα, ένα πρόβλημα που πάει νά διαβρώσει τήν ψυχή μου ή μιά λύση που άρχίζει νά σχηματίζεται μέσα στό σκοτάδι και νά φωτίζει τή ζωή μου. Φέρνουν έπραγε τόσο κοντά τους οί άνθρωποι τής έποχής μας τήν αρχαία τραγωδία, ή πηγαινούν τόσο κοντά τής, ώστε νά μπορεί νά είπωθε γιά όσους λέγουν ότι τήν “άγαπουν” (ή δραματικότερα, ότι τή “χρειάζονται”) πώς πραγματικά τήν καταλαβαίνουν;

Και επειδή άρχισαμε μέ τήν επιτυχία που είχαν πρόσφατα σέ διεθνή κλίμακα οί “Βάκχες”, ως περιοριστούμε σ’ αυτό τό παράδειγμα και ως θέσουμε πιό συγκεκριμένα τήν άπορία μας: τί άραγε μ π ο ρ ο υ σ α ν νά καταλάβουν άπό τήν περιώνυμη τραγωδία του Εϋριπίδη όσοι χειροκρότησαν μ’ ένθουσιασμό τήν παράστασή τής;

Συνοψίζω γιά τούς άναγνώστες μου τήν “ύπόθεση” του δράματος: Η όργιαστική λατρεία του Διονύσου έχει άπό τις άσιατικές χώρες και τή Θράκη εισβάλει στή Θήβα, όπου οί θεοπαρμένες γυναίκες, μέ πρώτες και καλύτερες του ίερού θιάσου τή μητέρα του βασιλιά Άγαυή και τις άδερφές τής, άρπαξαν τό “θύρο” και βγήκαν έξαλλες στόν Κιθαιρώνα, γιά νά παραδοθούν (μακριά άπό τά μάτια τών άντρών) στις μυστικές τελετές τους. Ο βασιλιάς Πενθέας που έχει έξαφθεί άπό τό θυμό του γι’ αυτή τήν όμαδική μαγία τών Θηβαίων γυναικών και ύποψιάζεται ότι ή βακχεία τους έκδηλώνεται μέ άλλου είδους άσχημίες, άποφασίζει (παραινυμένος άπό τόν ίδιο τό θεό Διόνυσο που θέλει νά τόν τιμωρήσει γιά τήν άσέβειά του) νά μεταμφιεστεί σέ γυναίκα, ν’ άνεβεί στό βουνό και κρυμμένος στό δάσος νά παρακολουθήσει τά βακχικά όργια. Έκεί όμως γίνεται άντιληπτός άπό τις μαινάδες και αυτές μέ κορυφαία τήν Άγαυή όρμουν καταπάνω του και τόν κατασπαράζουν. Η δόστυχη μάνα (που ό θεός έχει

θολώσει τό νου της) εμφανίζεται στη σκηνή κρατώντας τό θύρσο και άπάνω του κρεμαμένο τό ματωμένο κεφάλι τού γιού της. Τό έπιδείχκει πιστευοντας ότι έχει σκοτώσει ένα άραίο τριχωτό λιονταράκι... Έως ότου συνέρχεται, βλέπει τη "μαύρη άλήθεια" και θρηνηλογεί σπαραχτικά. Ο Διόνυσος έχει έκδικηθεί την οικογένεια τού Κάδμου πού συγκοφάντησε τη μητέρα του Σεμέλη ότι δέν τόν είχε γεννήσει μέ τό Δία, αλλά τόν έφερε στόν κόσμο μ' έναν άνομο έρωτά της.

Αυτό τό μύθο έπεξεργάστηκε και δραματοποίησε στις "Βάκχες" ό όγδοντάχρονος Εύριπίδης (έπηρεασμένος — λέγουν οί έρμηνευτές — από τη λατρεία τού Διονύσου στην πρωτόγονη Μακεδονία, όπου καλεσμένος τού βασιλέα Άρχέλαου πέρασε τά τελευταία χρόνια της ζωής του) μέ θαυμαστή, άνυπέβλητη δύναμη και δεξιοτεχνία. Τό πλέξιμο τών δραματικών στοιχείων, ή κρουστή στιχομυθία, ό λυρισμός τών χορικών, ή έξαρση τού πάθους τή στιγμή πού κορυφώνεται ή τραγωδία, σέ καμιά άλλη Εύριπίδεια σύνθεση δέν έχουν φτάσει σέ παρόμοιο βαθμό τελειότητας. Αυτές άραγε οί άρετές τού δράματος (πού σπάνια γίνονται φανερές και στις καλύτερες άκόμα μεταφράσεις του) έντυπωσίασαν τό ακροατήριο στις παραστάσεις της Βιέννης, τού Λονδίνου και της Νέας Υόρκης; Θά ήταν πολύ τολμηρό νά κάνουμε μιά τέτοια ύπόθεση. "Όσο και άν ή "μορφή" τού έργου μέ τήν τεχνική της έδραίνε και άναδειχνη τήν αξία του — τό θεατρικό Κοινό δέν άποτελείται από φιλόλογους και κριτικούς πού προσέχουν και λεπτολογούν αυτές τίς ιδιότητες. Κάτι άλλο λοιπόν θά "κατάλαβε" και συγκινήθηκε. Άλλά τί; Ένα έργο έμπνευσμένο από τό μυθολογικό θησαυρό και τη θρησκευτική τελετουργία ενός κόσμου τόσο μακρινού και τόσο διαφορετικού από τό σημερινό, έργο πού, όπως παρατηρήθηκε από μερικούς έρμηνευτές του, άκόμα και μέ τόν όρθολογισμό και τη ρεαλιστική προοπτική τού ίδιου τού Εύριπίδη δύσκολα συμβιβάζεται, πώς μπόρεσε νά "μιλήσει" σ' έναν Εύρωπαϊό τού είκοστου αιώνα; Και τί άραγε νά τού "είπε", πού έσεισε τήν καρδιά του;

Θά ριψοκινδυνέσω μιά άπάντηση πού φυσικά είναι άπλώς μιά εύλογη ίσως εικασία.

Άπό τό μύθο τών "Βαχχών" άναδύεται δραματικά σαρκωμένη μιά ιδέα πού μπορεί και ένα σύγχρονο θεατρικό Κοινό νά τό συγκινήσει. Η ιδέα ότι ένα "δαιμονικό", παράφορο και σκοτεινό στοιχείο πού εμφανίζεται άλλοτε καλόγνωμο και ειρηνικό, άλλοτε πάλι φοβερό και άβυσσαλέο (και μέ τά δύο πρόσωπα δρουν ό Διόνυσος και οί έμφορούμενες από τη δύναμη τού Θεού Βάκχες της τραγωδίας) δεσπόζει κυρίαρχο τόσο μέσα στην άψυχη Φύση όσο και στην ψυχή τού ανθρώπου. Και είναι άκαταγώνιστο. Κάθε άπόπειρά μας νά τού άντιταχθούμε μέ τη λεγόμενη φρόνηση, δηλαδή μέ τόν κριτικό έλεγχό ή τούς κοινωνικούς θεσμούς, και νά τό ζήσουμε μέ τη βία ή τό δόλο στο ζυγό της λογικής και τού νόμου, τελικά στρέφεται έναντίον μας. "Όποιος τό έπιχειρεί άπερίσκεπτα προσβάλλει μιά πανίσχυρη θεότητα πού κρατεί μακριά από τών βέβηλων τά μάτια τά μυστικά της και τιμωρεί χωρίς έλεος όσους τολμούν νά τά παραβιάσουν. Άν υπάρχει κάποια λύση, αυτή είναι νά αναγνωρίσουμε τό κράτος τού "παράλογου" και νά μην υπερβαίνουμε τά όρια πού μάς έχουν ταχθεί.

Αυτή τήν ιδέα πού τόσο ύποβλητικά τήν έρμηνεύει ή Εύριπίδεια τραγωδία μέ τη φρικιαστική σκηνή τού διαμελισμού τού βλάσφημου Πενθέα από τό θεοκίνητο χέρι της ίδιας της μητέρας του, τήν "καταλαβαίνει" — άλίμονο! — πολύ, παραπολύ καλά ό σύγχρονος άνθρωπος, ό χειμαζόμενος μέσα στά φοβερά προβλήματα πού δημιούργησε ή πλεονεξία και ή άλαζονεία του. Χτυπάει κάθε στιγμή τήν άφρονα κεφαλή του άπάνω στόν τοίχο τού Άνυπερβλήτου πού τόν περιστοιχίζει, γιά νά άνοίξει ρήγματα και νά διαλύσει τό "μυστήριο". Και δέ συντιέζεται από τις θανάσιμες πληγές πού δέχεται γιά τό θράσος του. Είναι περίεργο αυτό πού μάς συμβαίνει. Άπό τό ένα μέρος, έκτός από τη δική μας καμιά άλλη εποχή δέν ύποχρεώθηκε νά παραδεχτεί τόσο κατηγορηματικά τό άλογο στοιχείο πού υπάρχει στη σύσταση τού κόσμου και στην κίνηση της ζωής. Άπό τό άλλο μέρος πάλι, έκτός από τη δική μας καμιά άλλη εποχή δέν έπικέρισε μέ τόσο άπερίσκεπεία νά σπάσει τό φράγμα τούτου και νά κάνει μέ τις έπίνοιές της δυνατά τά άδύνατα. Ο δέκατος έναιος άπέναντί της υπήρξε ένας πολύ άπλοικός αιώνας.

Πίστευε στη λογική τάξη τού φυσικού και τού ιστορικού σύμπαντος και χειροκροτούσε μέ παιδιάστικη άφέλεια κάθε φορά πού μέ τά σύνεργα της άνύποπτης έπιστήμης του άνακάλυπτε κανένα από τά κλειδιά τών πυλώνων αυτού τού άπαρτου κάστρου. Ήταν λοιπόν πολύ φυσικό νά νομίζει ότι ό λογικός άνθρωπος είναι προορισμένος κάποτε νά τό κατακτηήσει και νά τό ύποτάξει στους σκοπούς του. Τού δικού μας όμως αιώνα ή όπτική γωνία είναι έντελώς διαφορετική. Ξέσπασαν στό μεταξύ οί έπιστημονικές, ήθικές και πολιτικές θύελλες πού λέγονται "φυσική τού μικρόκοσμου", "ψυχανάλυση", "θεωρία και πράξη της έρυθράς και της λευκής βίας", και μιά άνάγκασαν θέλοντας και μη νά κατεβάσουμε τά άπλοικά είδωλα τού δέκατου έναιτου αιώνα, τά χαμογελαστά και καλοσυγυρισμένα, και νά κάνουμε θεση στό εικονοστάσι μας γιά νέους, αίνιγματικούς και δισμορφους, παράταιρους και άντιφατικούς, "παράλογους" Θεούς. Και όμως (άραγε από κεκτημένη ταχύτητα ή από κουφότητα άθεράπευτη;) έξακολουθούμε νά ένεργούμε σάν αυθέντες τού κόσμου τούτου και προσπαθούμε νά δαμάσουμε τό άλογο στοιχείο πού έχει στά χέρια του τη Φύση και τήν ψυχή μας, πολιορκώντας το μέ μηχανές — όπως τά ευρήματα της τεχνολογίας και οί οικονομικοπολιτικοί σχεδιασμοί μας — πού άρχισαν ήδη νά στρέφονται έναντίον μας και ύπάρχει φόβος νά έξελοθρύνουν τό ανθρώπινο γένος στό σύνολό του. Γιατί μέ τήν άφρονα παρέμβαση μας έξαπολύουμε δυνάμεις (όπως ό Πενθέας τήν έξαλλη όργή τών Βαχχών) πού δέ μπορούμε νά τις κυβερνήσουμε.

Τήν ώρα τούτης της μεγάλης άγωνίας άκούει ό άνθρωπος τού καιρού μας, τό λόγο τού μεγάλου Τραγικού από τό βάθος της ιστορίας. Γίνεται νά μνή τόν προσέξει και νά μνή συγκινήθει; Τό "άλογο" στοιχείο τού κόσμου τιμωρεί σκληρά τόν άνθρωπο της "λογικής", λέγει μέ τις "Βάκχες" του ό Εύριπίδης. Πώς θά έξευμενίστηκε αυτό τό δαίμονα γιά νά σωθείτε, είναι δικός σας λογαριασμός. Ένας τρόπος είναι, νά αναγνωρίσετε τά όρια σας και νά σταθείτε μέ εύλάβεια μπροστά στό Άδύνατο. Ένας άλλος, νά σκύψετε μέ ταπεινότητα τό κεφάλι και νά πείτε μαζί μέ τό μάνη Τειρεσία της τραγωδίας:

«Ναι, μέ τούς Θεούς δέν κάνουμε έξυπνάδες.

"Όσα παλιά, πατροπαράδοτα όσα

βρήκαμε, αυτά κανείς δέ θά τό ρίξει

λογισμός λεπτεπίλεπτης σοφίας» (Μτφρ. Θ. Σταύρου).

Δέν ισχυρίζομαι ότι έτσι πραγματικά θά αισθάνθηκαν ή έτσι πρέπει νά αισθάνονται τις "Βάκχες" τού Εύριπίδη όσοι γοητεύονται από τη σκηνική τους παράσταση. Τό μόνο πού ύποστηρίζω είναι ότι έχει και στό σύγχρονο άνθρωπο νά δώσει ένα "μήνυμα" ό άρχαίος Τραγικός μέ τό έργο του. Και τό μήνυμα τούτου, σύμφωνα μέ τό δικό μου αίσθημα (άλλο μέτρο δέν ύπάρχει, νομίζω, σέ τέτοιες περιπτώσεις), είναι περίπου αυτό πού προσπάθησα νά αναλύσω. Αυτή ήταν άραγε και ή πρόθεση τού ίδιου τού ποιητή; Τέτοιο νόημα έδινε και ό ίδιος στην τραγωδία του: Έδώ άρχίζει ένα άλλο κεφάλαιο, πού άνήκει όμως στους χώρους της φιλολογικής έρμηνείας. Οί σχολιαστές τού Εύριπίδη, και οί παλαιότεροι και οί νεότεροι, ούτε συμφώνησαν ούτε — φοβόμαι — πρόκειται νά συμφωνήσουν γιά νά έξηγίσουν πώς αυτός ό άρθολογιστής, ό "σοφιστής" τού Θεάστου, αλλάζει τροχιά στά ύστερα χρόνια της ζωής του και συνθηκολογεί μέ τό Έρό και τό Άπαραβίαστο. Τού άρθρου μου σκοπός είναι όχι νά προτείνει λύση σ' ένα φιλολογικό πρόβλημα, αλλά νά δείξει ότι μπορούμε και μεις οί άνθρωποι τού είκοστου αιώνα νά καταλάβουμε και ν' αγαπήσουμε άκόμα κ' ένα δράμα τόσο ιδιόρρυθμο και ριζωμένο μέσα σέ πολύ παρωμένο κοινωνικό και ψυχολογικό κλίμα σάν τις "Βάκχες". Άλλωστε γιά τό αίσθημα τού δέκτη ενός καλλιτεχνικού έργου πολύ μικρό ρόλο παίζει ή πρόθεση τού δημιουργού. Ίσχυει πάντα (μέ τούς περιορισμούς πού έχω έπισημάνει στην "Αισθητική" μου, σελ. 440 κ.π.) αυτό πού είπε ό Paul Valéry: ότι από τη στιγμή πού έφυγε από τά χέρια τού ποιητή τό ποιήμα, έχει τό νόημα πού τού δίνει ό άναγνώστης. Ίδιως όταν τό έργο είναι αυθεντικά "κλασικό". Γιατί κλασικά είναι, και αξίζουν νά όνομάζονται, μόνο εκείνα τά έργα πού υπερβαίνουν τά σύνορα τού κοινωνικού χώρου και τού ιστορικού χρόνου και "μιλούν" άκόμα και σέ ανθρώπους πολύ μακρινών τόπων και εποχών.

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ

ΕΝΑΣ ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΔΟΥΛΕΥΤΗΣ

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ Γ.Ν.ΠΟΛΙΤΗ

ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΝΕΚΔΟΤΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΑ ΤΟΝ "ΙΠΠΟΛΥΤΟ"

Τό περσινό Δεκαπενταύγουστο, πέθανε ο Γ. Ν. Πολίτης. Στο τεύχος 34/36, έπισημαίνοντας την απώλειά του, σημειώναμε : « Τί ντροπή ! 'Ο θάνατός του πέρασε, σχεδόν, απαρατήρητος ! 'Αλλά τὸ "Θ" θ' ἀσχοληθεῖ σύντομα μετὸ σεμνὸ κ' υπεύθυνο αὐτὸν πνευματικὸ ἐργάτη ». Ἦταν χρέος. Τὸ ἐκπληρώνουμε, μετὰ ἰκανοποίηση.

Ὁ Γ. Ν. Πολίτης εἶχε δεσμό αίματος καί γερές προσωπικές καταβολές στό θέατρο : Ἦταν ἀδερφός τοῦ Φώτου Πολίτη, παρακολούθησε θέατρο, ἔγραψε κριτική γιά θέατρο καί τὸ ὑπηρετήσε ἀκόμα πιὸ ἀποδοτικά — μεταφράζοντας, γαλλικά καί σκανδιναβικά ἔργα, μετὰ γνώση κ' ὑποδειγματική εὐσυνειδησία.

Ἦταν ὁ μεγαλύτερος γιὸς τοῦ Πατέρα τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας Νικόλαου Πολίτη. Εἶχε γεννηθεῖ στίς 28 Δεκέμβρη τοῦ 1888. Οὐσιαστικά, ἦταν ἓνα μόνο χρόνο πιὸ μεγάλο ἀπ' τὸ Φῶτο — πού 'χε γεννηθεῖ στίς 6 Γενάρη τοῦ '90. Ἀνδρώθηκε στίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα, στήν ἀναγεννητική — κοινωνική καί πνευματική — ἀτμόσφαιρα τῆς Ἀθήνας. Ἀνατράφηκε στό σπίτι τῶν Πολίτηδων. Μετὰ ρωμικές ἀρχές. Μετὰ σεβασμό κι ἀγάπη στίς ρίζες, στή λαϊκή πνευματική παράδοση τὸ δημοτικὸ τραγούδι, τὴ δημοτικὴ μας γλώσσα...

Ἀπὸ μικρὸς ἔδειξε κλίση στή λογοτεχνία καί τὴν τέχνη. Ὅπως καί τ' ἄλλα παιδιά τοῦ γέρο-Πολίτη — ὁ Φῶτος, ὁ Ἄκης, ὁ Λίνος — πρωτόγραψε στίχους. Ἐμμετρα ἦταν τὰ πρῶτα μαθητικά κρυπτοδημοσιεύματά του. Στὸ νεανικὸ περιοδικὸ "Ἠγῆσά" (τοῦ 1907 - 8) — πού δημοσίευε ἀποκλειστικά καί μόνο ποιήματα — ἦταν ὁ Λόεγκριν ! Ζίγκφριντ, ἦταν ὁ Φῶτος. Ἰδια γενιά, στίς ἴδιες σελίδες, μ' ἀνάλογες λαχτάρες, ἀντάμα τότε, Βάρναλης, Αὐγέρης, Καρβούνης, Λαπαθιώτης, Ρῶμος Φιλύρας, ὁ Δημήτρης Εὐαγγελίδης — ἄλλοι... Ξεκίνησε ποιητής. Ἐξῆσε καί πέθανε σάν ποιητής.

ΜΙΑ "ΕΚΚΛΟΓΗ" ΑΠ' ΤΟ ΚΡΙΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ

Ἀπὸ τὸ 1908 ὡς τὸ 1912 σπούδασε Φιλολογία στό Πανεπιστήμιο τῆς Ἀθήνας κ' Ἱστορία τῆς Τέχνης στὰ Πανεπιστήμια τῆς Γιένας καί τοῦ Βερολίνου. Ἐξῆσε ἀρκετά καί στό Παρίσι. Ὅταν γύρισε στήν Ἀθήνα, δημοσίευε συνεργασίες σέ διάφορα περιοδικά. Ἰδιαίτερα, στό "Νουμά", στὰ 1912 μετὰ '13. Ἦταν στενὸς φίλος, ἀδερφοποιτός, μετὰ τὸ Γιάννη Ἀποστολάκη. Μαζί του — καί μετὰ τὸν Σ. Ἀλμπέρτη — βγάλανε, στὰ 1915 - 16, τὸ περιοδικὸ "Κριτικὴ καί Ποίηση" (μετὰ τελευταῖο τεύχος τὸ 1919). Ὅργανο μαχητικὸ — ὄχι ἀπλά κριτικὸ, ἀλλὰ σφοδρὰ κατακριτικὸ γιά τὰ πνευματικὰ θέματα τοῦ καιροῦ του. Θυμίζουμε τὴν καταλυτικὴ κριτικὴ τοῦ Ἀποστολάκη γιά τὸν Παλαμά — ἓνα σωρὸ ἄλλα.

Ὡστόσο, ὁ Γ. Ν. Πολίτης δέν "πλουτοῦσε" ὑψηλὴ διανόηση ! Κι ἄς ἦταν ἀριστοκρατικός. Στὸ ἔπακρο, ἐκλεκτικός. Ἄσκησε πρακτικὴ φιλολογία — γράφοντας στίς ἐφημερίδες καί τὰ περιοδικὰ γιά θέματα τοῦ καιροῦ του. Ἐρρεπε στήν κριτικὴ. Καί — μὴ ἔχοντας, συνήθως, ἄδικο — στήν ἐπικριτικὴ.

Στὰ 1919, γιά λίγους μῆνες — ἀπ' τὸν Ἰούνη ὡς τὸ Σεπτέμβρη — κράτησε τὴ φιλολογικὴ στήλη « Ἀπὸ Κυριακῆς εἰς Κυριακῆν » στήν "Πολιτεία". Ἐγραψε, κυρίως, θεατρικές κριτικές. Καί, τί συγκινητικὸ ! Ἀπ' τὸν Ὀχτώβρη τοῦ ἴδιου χρόνου, τὸν διαδέχεται, στίς ἴδιες στήλες ὁ ἀγαπημένος του ἀδερφός Φῶτος Πολίτης ! Ἐκεῖνος, θά κρατήσει τίς στήλες τῆς "Πολιτείας", μετὰ πυκνὴ συνεργασία, γι' ἀρκετὰ χρόνια — ὡς τὰ 1927.

Ὁ Γ. Ν. Πολίτης θά γράψει πάλι, πολὺ ἀργότερα, θεατρικὴ κριτικὴ. Γιά ἓνα μικρὸ διάστημα (Ὀχτώβρης 1919 - Γενάρης

1920), δημοσιεύει φιλολογικὴ συνεργασία — μεταφράσεις ξένων ποιημάτων — στό "Ἔθνος". Ἀπὸ τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1925 ὡς τὸ Μάη τοῦ 1927 ξαναγυρίζει στήν "Πολιτεία". Αὐτὴ τὴ φορά, κρατᾷ τὴ μουσικὴ κριτικὴ. Θεατρικὴ κριτικὴ ἄσκει καί πάλι τὸν καιρὸ τῆς κατοχῆς (1943 - 44) στήν "Πρωΐα". Ἦταν ἡ ἐποχὴ πού ὁ ταχτικός τῆς κριτικὸς Λέων Κουκούλας εἶχε διοριστεῖ διευθυντὴς στό Κρατικὸ Θέατρο Θεσσαλονίκης. Συνέχισε καί τὸ '45 καί τὸ '46 σέ διάφορες ἐφημερίδες καί στό Ραδιόφωνο. Παράλληλα, ὄλ' αὐτὰ τὰ χρόνια, κι ὡς τὰ τελευταῖα ἀκόμα, δημοσίευε σποραδικὰ συνεργασίες σ' ἐφημερίδες καί περιοδικὰ ("Νεοελληνικά Γράμματα" κ.ά).

"Ὅλ' αὐτὰ φανερώνουν πὼς δέν εἶναι καθόλου μικρὸ, τὸ κριτικὸ του ἔργο. Οὔτε καί "τῆς σειρᾶς" — ἀπ' ὅσα δείγματα γραφῆς ὑπάρχουν. Τὸ ἀντίθετο, μάλιστα. Ἐπομένως, μιὰ "ἐκλογή" ἀπ' αὐτὸ, θά 'ταν πολὺ χρησιμὴ. Ὁ κληρὸς πέφτει στό Λίνο Πολίτη. Ἄς τὴν κάνει. Τὸ "Θ" θά 'ταν πρόθυμο νὰ τὴν προχωρήσει.

ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΓΙΑ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ὁ Γ. Ν. Πολίτης ἐργάστηκε στό Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο. Ἀπὸ τὸ 1918 πού τὸ ἱδρυσε ὁ πατέρας του, ὡς τὸ '48 πού ἀποχώρησε μετὰ ἄρρωτη ἀξιοπρέπεια ! Τριάντα χρόνια — μιὰ ὀλόκληρη ζωὴ ! Καταπιύστηκε μετὰ τὴν κατάταξη καί τὴ μελέτη τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν. Μετὰ τὴ γνώριμη, φυσικὰ, εὐσυνειδησία, πού σφράγιζε ὅλες του τίς ἐκδηλώσεις. Ἀνάμεσα στὰ κατάλοιπά του, βρίσκεται καί μιὰ ἐκτενέστερη μελέτη γιά τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Θά πρέπει κι αὐτὴ νὰ ἐκδοθεῖ. Διασώζεται καί μιὰ σειρά ἀπὸ μαθήματα γιά τὴ Μεσαιωνικὴ τέχνη. Τὰ 'χε δώσει στήν "Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία" στὰ 1918 μετὰ '19, κ' ἦταν καρπὸς τῶν πανεπιστημιακῶν σπουδῶν του στὸ ἔξωτερικὸ.

Κατὰ καιροῦς, εἶχε ἀναλάβει τὴν ἐπιμέλεια τῆς ἐκδοσης βιβλίων. Πρόθυμα, χωρὶς κανενὸς εἶδους ἰδιοτέλεια — χωρὶς νὰ θέλει ν' ἀναφερθεῖ οὔτε κἀν τ' ὄνομά του ! Ξέρουμε μερικὰ : Τὰ "Ποιήματα" τοῦ στενοῦ του φίλου Κ. Χατζόπουλου, τὰ "Μουσικοκριτικά" τοῦ Μ. Δούνια, τὰ "Αὐτογράφα Ἔργα" τοῦ Διονύσιου Σολωμοῦ κ.ά.

Ἡ σεμνότητα ἦταν τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ του. Ποτὲ δέν ἀποζητήσε προσωπικὴ προβολή. Ἦταν ὠραίος ἄντρας. Ἐξῆσε μᾶλλον ἀποτραβηγμένος. Ἐμφανίζταν λίγο. Δούλευε ἐντατικά. Ἐβάζε πολὺν κόπο σ' ὅ,τι ἔκανε. Ἡ σεμνότητα, τὸ ἦθος κ' ἡ ἀκεραιότητά του, τοῦ ἐξασφάλισαν μερικοὺς ἀφοσιωμένους φίλους. Τοῦ προσπόρισαν, ὁμως, περισσότερους ἐχθρούς. Ὑπέστη πικρίες, ἀντίκρισε ἐχθρότητα, δέχτηκε ἐπιθέσεις.

ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΕΝΟΥΝ ΑΝΕΚΔΟΤΕΣ !

Ἀφίσημα τελευταῖο, τὸ κύριο ἔργο του : Μετάφρασε, ὑποδειγματικά, σοβαρὸ ξένο θέατρο. Ἰδιαίτερα γαλλικὸ, σκανδιναβικὸ, γερμανικὸ. Στὸ Γιώργο Πολίτη ὀφείλονται μερικὲς ἀπὸ τίς πιὸ σωστὲς μεταφράσεις, καμωμένες μετὰ σπάνια γλωσσικὴ εὐαισθησία κι ἀσθηρὸ αἶσθημα εὐθύνης. Ἐχει μεταφράσει, μετὰ παραδειγματικὴ εὐσυνειδησία : Τὴν "Ἀμαξία" τοῦ Προσπερ Μερμέ (1933). Τὸν Ἄρχοντοχωριάτη" (1933) καί τὸν "Ἀμφιτρύωνα" (1948) τοῦ Μολιέρου. Τὸ "Γιάννη Γαβριήλ Μπόργκμαν" (1933), τοὺς "Βρυκόλακες" (1934), "Τὸ σπίτι τῆς Κοῦκλας" (1943) καί τὴν "Ἐντα Γκάμπλερ" (1957) τοῦ Ἐρρίκου Ἰψεν. Στὰ 1962, μετάφρασε τὴν "Ἐπίσκεψη τῆς γηραιᾶς κυρίας" τοῦ Φρίντριχ Ντύρενματ.

Τὰ περισσότερα ἀνεβίστηκαν ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ κι ἄλλα μεγάλα θεάτρα τῆς Ἀθήνας. Κανένα δὲ γνώρισε κατάκριση. Καί — τί παράξενο ! Ἀπὸ τόσες πετυχημένες μεταφράσεις, μόνον

ὁ "Γιάννης Γαβριλ Μπόργκιαν" εἶχε βγεῖ πολὺ παλιὰ ἀπ' τὸ Γανιάρη, κι ὁ "Ἀμφιτρώνας", στὰ 1948, ἀπὸ τὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο. Ἐπίσης, ὁ "Ἀρχοντοχωριάτης" εἶχε δημοσιευτεῖ στὸ πρόγραμμα τῆς παράστασης τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. στὰ 1962. "Ὅλες οἱ ἄλλες θεατρικὲς μεταφράσεις τοῦ Γιώργου Πολίτη μένουν ἀνέκδοτες! Τὸ "Θ" ἐγγράφει σ' αὐτές — τιμητικά — πρώτη ὑπόθηκη!

Τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς δουλειᾶς τοῦ Γ. Ν. Πολίτη: Καμιὰ προχειρότητα. Ἀπόλυτη ὑπευθυνότητα. Ἀκρατὴ εὐσυνειδή-

σία. Ἐξαντλητικὸ δούλεμα ὡς τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια. Φανατικὸ κυνήγημα τῆς ἀκριβολογίας. Ἰδιότητες, μ' ἄλλα λόγια, πού σήμερα σπανίζουν...

Ὡστόσο, τίποτ' ἀπ' ὅλα αὐτὰ δὲν ἐμπόδισε, στὰ δισεκατὰ χρόνια τῆς Δικτατορίας, τὸ λεγόμενον "Ἐθνικὸ Θέατρο" νὰ τοῦ... ἀπορρίψει τὴ μετάφραση τῆς "Ἐντας Γκάμπλερ" διὰ τὰς Σκηνᾶς τῶν Μονάδων τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. Ἡ ἰταμὴ αὐτῆς πρόκληση τῆς χούντας τοῦ "Ἐθνικοῦ" σ' ὀλόκληρη τὴν πνευματικὴ Ἑλλάδα, καταγγέλλεται στοὺς Ἀστερισκούς.

ΜΙΑ ΑΝΕΚΔΟΤΗ, ΕΞΑΝΤΛΗΤΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ, ΓΙΑ ΤΟΝ "ΙΠΠΟΛΥΤΟ"

Τὸ "Θ", τιμώντας τὴ μνήμη τοῦ σεμνοῦ πνευματικοῦ ἐργάτη, ζήτησε κι ἀπόχτησε ἀπὸ τὴν οἰκογένειά του μερικὰ χαρακτηριστικὰ κείμενα, ἀπὸ τὰ κατ'ἀλοιπὰ του. Δημοσιεύουμε παρακάτω μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ Γ. Ν. Πολίτη. Στάλθηκε στὸ δημοσιογράφο, ἰδιοκτιτῆ καὶ διευθυντῆ τῆς "Καθημερινῆς" Γεώργιο Βλάχο, πού ἦταν, τότε, Πρόεδρος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ, τότε, "Βασιλικοῦ Θεάτρου". Εἶναι κείμενο 37 χρονῶ. Ἐχει ἡμερομηνία 31 Ἰουλίου 1937 — βρισκόμαστε, μ' ἄλλα λόγια, στὴ Βασιλευομένη Δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ...

Δὲν πρόκειται, στὴν πραγματικότητα, γιὰ καμιὰ ἀπλὴ ἐπιστολὴ. Εἶναι ἕνα σημαντικό φιλολογικὸ κείμενο. Μιὰ ἐμπειριστατωμένη κριτικὴ γιὰ τὴν παράσταση τοῦ "Ἰππόλυτου" ἀπὸ τὸ "Βασιλικὸ Θέατρο". Ἐκτός ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ ἔργου καὶ τῆς οὐδέτατες παρατηρήσεις καὶ κρίσεις γιὰ τὴ σκηνικὴ του ἐρμηνεία, ὁ Γ. Ν. Πολίτης κάνει μιὰ ἐξουσιαστικὴ κριτικὴ στὴ μετάφραση. Οἱ σελίδες αὐτές δείχνουν καθαρά τὸ λεπτὸ γλωσσικὸ αἰσθητήριό καὶ τὴν ἀκριβολογία τοῦ Γιώργου Πολίτη. Εἶναι τὰ ἴδια χαρίσματα πού βρίσκονται καὶ στὶς δικές του μεταφράσεις.

Ἐκτός ἀπ' αὐτὰ, ὁ σημερινὸς ἀναγνώστης ἀξίζει νὰ σταματήσει στὸ ἴθ ο ς πού ἀποπνέει τὸ κείμενο αὐτὸ. Ἐνα κείμενο

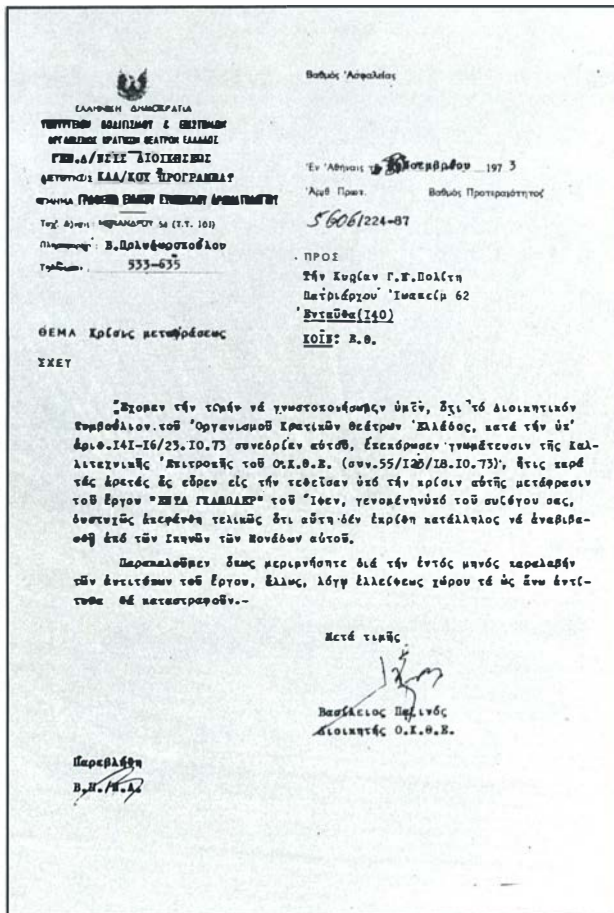
μὲ ὀλοφάνερη ἀξία καὶ κόπο πού, ἀπὸ σεμνότητα ὡστόσο, ὁ Γ. Ν. Πολίτης τ' ἔφηνε ἀνέκδοτο στὰ χαρτιά του.

Τὰ σχετικὰ ἄρθρα τοῦ Γ. Α. Βλάχου — μὲ τὴν ὑπογραφή Β. — δημοσιεύθηκαν στὴν "Καθημερινῆ". Τὸ πρῶτο, "Τὸ Ἀρχαῖον Δράμα", στὶς 28 τοῦ Ἰουνίου τοῦ 1937. Τὸ δεύτερο, "Ἡ Κριτικὴ", στὶς 19 τοῦ Ἰουλίου τοῦ 1937. Νά, τώρα καὶ ἡ κριτικὴ τοῦ Γ. Ν. Πολίτη γιὰ τὸν "Ἰππόλυτο":

Φίλε Κύριε Βλάχο,

Ἐπέρασα τὴν περασμένη Τρίτη ἀπὸ τὴν "Καθημερινῆ" καὶ ζήτησα νὰ σὰς δῶ. Δυστυχῶς μοῦ πᾶνε πὼς ἤσαστε ἀπασχολημένος. Ἐπειδὴ ξέρω πὼς πολὺτιμος εἶναι ὁ καιρὸς σας, δὲν ἐπιμένω νὰ σὰς ἀπασχολήσω ἀπὸ τὴν ἐργασία σας ἔστω καὶ μισὴ ὥρα μὲ τὴ συζήτησή μου. Προτιμῶ νὰ σὰς γράψω αὐτὰ πού ἤθελα νὰ σὰς πῶ, κ' ἐσεῖς τὰ διαβάσετε, ἂν θέλετε, ὅποτε σὰς περισσέψει λίγη ὥρα.

Ἀφορμὴ στὶς παρατήσεις πού ἔγω νὰ κάμω, μοῦ ἔδωσε τὸ ἄρθρο σας στὴν "Καθημερινῆ" τῆς Δευτέρας (19 Ἰουλίου) γιὰ τὴν "Κριτικὴ". Τὸ νὰ βγεῖτε ἐσεῖς, ὁ Πρόεδρος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Β. Θεάτρου, νὰ τὰ βάλετε ἀνοιχτὰ μὲ ὅλους τοὺς κριτικούς πού κατηγοροῦσαν τὴν παράσταση τοῦ "Ἰππόλυτου", δὲν εἶναι ἕνα γεγονός, μοῦ φαίνεται, πού μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητο. Εἶναι, ἂν δὲν κάνω λάθος, ἡ πρῶτη φορά πού τὸ ἴδιο τὸ Θέατρο βγαίνει στὴ δημοσιότητα νὰ ὑπερασπίσει τὸν ἑαυτό του. Καὶ γιὰ νὰ πηροσιαζέται ὡς ἐπιταχτικὴ αὐτὴ ἡ ἀνάγκη τῆς "ἀπολογίας", ἄς τὴν ποῦμε ἔτσι, πᾶει νὰ πεῖ πὼς τὰ πράγματα πρέπει νὰ εἶναι πολὺ πιὸ σοβαρά, παρ' ὅσο θὰ τὰ δικαιολογοῦσε μιὰ ἐπίθεση μονάχα τῆς κριτικῆς. Γιατὶ ποτὲ δὲν εἶχε ὀργιάσει τόσο συστηματικὰ ἡ ἀρνητικὴ κριτικὴ γιὰ τὴν ἐργασία τοῦ Θεάτρου, ὅσο τὰ τρία χρόνια πού ὁ Φῶτος ἦταν ὁ σηνοθέτης του καὶ — ἄς τὸ ποῦμε, μιὰ καὶ εἰπώθηγε κι αὐτὸ — ὁ διχτάτορας τοῦ Θεάτρου. Κι ἔμεις τότε κανενὸς μὲς στὸ Θέατρο δὲν τοῦ πέρασε ἀπ' τὸ νοῦ νὰ βγεῖ στὶς ἐφημερίδες νὰ ὑπερασπίσει τὴν ἐργασία πού γινόταν μέσα ἐκεῖ. Κι αὐτό, ὄχι γιὰ κανέναν ἄλλο λόγο, παρὰ γιὰτὶ δὲν ὑπῆρχε καμιὰ ἀνάγκη νὰ τὸ κάμει, μιὰ κ' ἡ αὐθόρμητη κ' ἐνούσιαστικὴ ὑποστήριξη τοῦ κοινοῦ διέφυγε μὲ τὸν πιὸ ἀσφαλτοὺ καὶ πραγματικὸ τρόπο αὐτὸ πού ὑποστήριζε ἡ κριτικὴ. Ἡ ὑποστήριξη τοῦ κοινοῦ ἦταν τότε ἡ ἔμπραχτη ἀπόδειξη πὼς λαθεύοταν ἡ κριτικὴ στὴν πολεμικὴ τῆς. Μήπως λοιπὸν τώρα ἡ ἀνάγκη αὐτῆς τῆς "ἀπολογίας" πού τὴ νιώσατε, καὶ μάλιστα σὲ τέτοιο βαθμὸ, ὥστε νὰ τὴν ἐπιχειρήσετε ὁ ἴδιος, μολονότι κατέχετε ὑπεύθυνη θέση μὲσα στὸ Β. Θέατρο, δὲ φανερώσει τίποτ' ἄλλο παρὰ πὼς ἔπαψε τώρα τὸ κοινὸ νὰ βρῖσκεται πιὰ σὲ φανερὴ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐπίσημη κριτικὴ κι ἀπεναντίας ἡ κριτικὴ ἀπηγεῖ τώρα ἴσια ἴσια καὶ τοῦ κοινοῦ τὴ γνώμη; Καὶ μὲ κάνει νὰ τὸ φαντάζομαι αὐτὸ ὄχι μονάχα ἡ ἀπροθυμία του νὰ πηγαίνει στὶς



Ἐνα ἐπαίσχυντο ἐγγραφο τῆς Δικτατορίας: Ἡ μετάφραση τῆς "Ἐντας Γκάμπλερ", καμωμένη ἀπὸ τὸ Γ. Ν. Πολίτη, «...δὲν ἐκρίθη κατ'ἀλληλοσφῶν ἀπὸ τὴν Σκηνὴν τῶν Μονάδων τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε.». Καὶ... ἐντέλλεται «διὰ τὴν ἐντὸς μηνὸς παραλαβὴν τῶν ἀντιτύπων τοῦ ἔργου, ἄλλως θὰ καταστραφοῦν!» Ἄς κ' ἔχουμε στὴ γλώσσα μας — τὴ δημοτικὴ, φυσικὰ — κι ἄλλες τόσο ἀξίες μεταφράσεις... Καὶ μόνο γι' αὐτὸ, παραδίδουμε στὴν κοινὴ ἀποδοκιμασία τὸ χουντικὸ Διοικητὴ τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. Ταξίαρχο ἑ.ἀ. Βασίλειο Παζινὸ καὶ — ἰδιαιτέρα τοὺς... "καλλιτέχνες" καὶ τοὺς... μεταφραστές πού τὸ εἰσηγήθησαν

παράστασης του Θεάτρου κ' ή άπουσία του από την "Έβδομάδα του αρχαίου δράματος", πράμα που μπορεί να όφειλεται και σε τυχαία περιστατικά, παρά κ' οι κρίσεις που άκούω δεξιά κι άριστερά από γνωστούς κι άγνωστους και που είναι όλες, χωρίς καμιά εξαίρεση, πολύ άνηλεότερες κι από την πιό άυστηρότερη κριτική του Ύπου. Και προχτές άκόμη σε μιá φιλική συγγέντρωση στο σπίτι τής κ. Άγγελικής Χατζημιγάλη, ένας άκόλουθος τής Γερμανικής Πρεσβείας, μιλούσε για την παράσταση του "Ίππόλυτου" με τρόπο που πείραζε τους λίγους "Έλληνες άκροατές του στην εθνική τους πιá φιλοτιμία. Κ' ένας άλλος Γερμανός, ό αρχαιολόγος κ. Hampe, φίλος και λάτρης κάθε έλληνικού, τόσο πολύ είχε άγανακτήσει με την ίδια παράσταση, που ήθελε να δημοσιέψει άπροκαλάπη επίκριση γι' αυτή. Κι αυτή τή στιγμή που τό Β. Θεάτρο φαντάζεται πώς ή "Έβδομάς του αρχαίου δράματος" μπορεί με τον καιρό να "χρησιμεύση όχι ως καλλιτεχνική μόνον εκδήλωση, αλλά και ως μέσον προπαγάνδας και ως πόρος τουριστικών δια την Έλλάδα", καθώς γράφατε σ' ένα άλλο άρθρο σας για "τό Αρχαίον Δράμα" στην "Καθημερινή" τής 28 Ιουνίου. Είναι ώραϊο, βέβαια, να βάζουμε πάντα πολύ ψηλά τους σκοπούς μας, φτάνει μονάχα να μην ξεπερνούν σε τέτοιο βαθμό τις δυνατότητές μας, που να συγκρούονται όλοφάνερα με την πραγματικότητα.

Θέλετε να ροϋμε τώρα και σε λεπτομέρειες; Ξέρετε πώς είμαι φίλος του Β. Θεάτρου, πώς τό πονώ, γιατί νιώθω να με δένει μαζί του ή ιερή μνήμη Ίσκεινού που ήταν ό Θεμελιωτής του και ό πρώτος έμψυχωτής του. Δέ μου πάει λοιπόν έμένα να βγω από τις έφημερίδες να κατακρίνω την έργασία που γίνεται τώρα μες σ' αυτό, γιατί, όσο κι αν τό Β. Θεάτρο έχει ξεστρατίσει τώρα από τό δρόμο, όπου τό είχε βάλει εκείνος, πάντα δέν παύω να τό θεωρώ σά δημιούργημά του και την έργασία που γίνεται σά συνέχεια τής έργασίας εκείνου. Χαίρομαι λοιπόν που με τό τελευταίο άρθρο σας μου δίνεται άφορμή να σάς πω μερικά πράματα που νιώθω την άνάγκη να τά ξεστομίσω, για να μην τ' αφήνω — άς πούμε — να μου χλιάζουν μέσα μου. Έπειδή έξάλλου δέν έχω την παιδιαστική ματαιοδοξία να βλέπω τυπωμένο τ' όνομά μου, δέ με μέλει που δέ θα γίνουν γνωστά σ' ευρύτερο κύκλο. Μιά και τό κελό του Β. Θεάτρου μ' ενδιαφέρει έδώ παραπάνω από κάθε τι, βρίσκω μάλιστα πώς έτσι που θα τά διαβάσετε μόνο έσείς, τά λόγια μου μπορεί και να μην πñν όλότελα χαμένα, άφου είσατε ό πιό ένδεδειγμένος να τ' άκούσει. Φτάνει μονάχα να θελήσετε να τά προσέξετε και να νιώσετε πώς μόνο τό ενδιαφέρο μου με παρακινεί να μιλήσω.

Κι αρχίζω πρώτα πρώτα από τή μετάφραση. Στο άρθρο σας για τό "Αρχαίον Δράμα", που μνημόνεψα παραπάνω, γράφατε πώς "θα έπρεπε να υπάρξει κάποιος τρόπος... ούτως ώστε να όργανωθί ως μιá αυτοτελής... εθνική έπιχείρηση, ή όποια... (πλήν των άλλων) να έπιμεληται την άριστοτεχνικήν μετάφραση" των αρχαίων τραγωδιών. Από τά λόγια σας αυτά φαίνεται σά να πιστεύετε πώς μπορεί ένας "όργανισμός" να έπιμελείται την "άριστοτεχνική μετάφραση" των έργων, ενώ πιό πολύ, Οαρρώ, άληθεύει πώς μιá άριστοτεχνική μετάφραση ενός ποιητικού έργου, όπως δά είναι οι αρχαίες τραγωδίες, είναι δουλειά πολύ περισσότερο δημιουργική, παρ' όσο νομίζουν συνήθως όσοι δέν έχουν ποτέ καταπιαστεί με τέτοιο πράμα, και γι' αυτό δουλειά που μόνο ένας ποιητής μπορεί να τή βγάλει πέρα. Μά ίσως με την παραπάνω φράση σας θέλατε απλώς να πείτε πώς δουλειά του "όργανισμού" αυτού θα ήταν ν' αναθέτει τή μετάφραση των αρχαίων τραγωδιών σε δοκιμασμένους λογοτέχνες ή να προκρίνει την καλύτερη, όπου θα τύχαινε ένα έργο να έχει μεταφραστεί από δυό ή και περισσότερους μεταφραστές. Μά κ' έτσι πάλι. Θα είχα να σάς πω : τί θα μπορούσε να κάμει ένας "όργανισμός", αν τά πρόσωπα που θα τον άποτελούνσαν δέν ήταν σε θέση να ξεχωρίσουν τό καλό από τό κακό; Τό σπουδαίο είναι πια πρ' όσον πα να κρίνουν. Πάντα λοιπόν καταλήγουμε στα πρόσωπα και τό ζήτημα πάντα είναι να βρεθούν τά κατάλληλα πρόσωπα. Οι οργανισμοί κι όλοι οι καταχωρητικοί νόμοι δέν παίζουν κανένα ρόλο. 'Ο ίδιος όργανισμός που προκρίνει μ' ένα πρόσωπο, με άλλα πολλά μπορεί να χαντακωθεί. Και μιλώ έτσι, γιατί έχουμε έδώ τό δεδομένο πώς μιá κοτζάμ "Καλλιτεχνική Έπιτροπή", που την άποτελούν, υποτίθεται, άνθρωποι ειδικοί σε ζήτηματα λογοτεχνικά, μιá κ' είναι οι ίδιοι λόγιοι άναγνωρισμένοι, από τις δυό μετάφρασεις του "Ίππόλυτου", που είχαν προ-



Μιά άριστουργηματική φωτογραφία, βγαλμένη στις άρχές του αιώνα — κατά πάσα πιθανότητα στα 1900. Τα δυό μεγαλύτερα από τά παιδιά του Νικόλαου Πολίτη : 'Ο Γιώργος και ό Φώτος. 'Ολοφάνερο τό ύφος και τό ήθος μιás άλλης έποχής...

στά τους, προτίμησαν την άναμφισβήτητη χειρότερη. Και μπορώ μάλιστα να πω, την άπόλυτα κακή. Δέ θέλω, βέβαια, να υποστηρίξω πώς ή μετάφραση του Μελαγχρινού είναι τέλεια. Φαίνεται βιαστικά φτιασμένη κ' έχει άνάγκη από άρκετό δούλεμα ακόμα για να σουλουπωθεί. Μά έχει ένα άναμφισβήτητο προσόν : πώς είναι καμωμένη από ποιητή κ' έχει ποιήση. Ίδιως τά χορικά της είναι ποιητικότητα άποδομένα. Κι αν δέν έχει μεσολαβήσει άλλη καμιά ένέργεια παρακίνητική, άσχετη με καλλιτεχνικά κριτήρια και πνευματικά ένδιαφέροντα, ή άπόφαση αυτή τής Έπιτροπής είναι όλότελα άκατανόητη.

"Έχω διαβάσει με προσοχή και τή μιá και την άλλη μετάφραση και μάλιστα παραβάλλοντάς τες με τό πρωτότυπο. Ήταν δουλειά κοπιαστική και άνιαρή, μά με παρακίνησε σ' αυτήν ή περιέργειά μου να καταλάβω την άκατανόητη για μένα άπόφαση τής Έπιτροπής κ' έτσι να φωτιστώ κ' εγώ. Κι όμως όμολογώ πώς όχι μονάχα δέ φωτίστηκα περισσότερο, παρά όσο προχωρούσα στο διάβασμα και στη σύγκριση, τόσο και περισσότερο μου γινόταν μυστήριο ή άπόφαση αυτή. Γιατί έδώ δέν πρόκειται για δυό μετάφρασεις ισόδυναμες λίγο πολύ, ή μιá κάπως ή κάμποσο καλύτερη ή χειρότερη από την άλλη. 'Ο ένας μεταφραστής είναι ποιητής που νιώθει πώς μεταφράζονται τά ποιητικά κείμενα, προσπαθεί πάντα να μπει στο πνεύμα του συγγραφέα, τή δουλειά του την κάνει πάντα με νόημα και δημιουργικά, γιατί κι όπου μιάζει ν' απομακρύνεται από τό γράμμα του κειμένου, μένει πάντα πιστός στο

πνεῦμα, ἔπαιτα ξέρει νὰ ξεχωρίζει τις τεχνικὲς λεπτότητες τοῦ κειμένου καὶ πασιχίζει νὰ τις ἀποδώσει μὲ ἀνάλογη ἔκφραση στὴ γλῶσσα μας. Ὁ ἄλλος ὅμως ἰδέα δὲν ἔχει ἀπὸ τέτοια πράγματα, οὐδὲ κἀν ἀπὸ τις στοιχειώδεις προϋποθέσεις μιᾶς λογοτεχνικῆς μετάφρασης, πλησιάζει δασκαλιστικά τὸ κείμενο, καρφώνεται στὸ νεκρὸ γράμμα κ' ἔτσι προδίνει πάντα τὸ πνεῦμα, κάμποσες φορὲς μάλιστα καὶ παρανοεῖ τὸ συγγραφέα καὶ γενικὰ λέξεις μονάχα μεταφράζει, ἐνῶ, κατὰ τὴν ὠραία ἔκφραση τοῦ Wilamowitz "καμιὰ λέξη δὲ μπορεῖ νὰ μεταφραστεῖ ἀπὸ μιὰ γλῶσσα σὲ ἄλλη, γιατί ποτὲ δυὸ λέξεις σὲ δυὸ διαφορετικὲς γλῶσσες δὲν εἶναι ἀπόλυτα ταυτόσημες, καὶ τὸ ζήτημα εἶναι νὰ μὴ μεταφράξεις λέξεις καὶ φράσεις, παρὰ νὰ χωνέψεις μέσα σου τοὺς στοχασμοὺς καὶ τὸ αἶσθημα τοῦ πρωτοτύπου κ' ὕστερα νὰ τὰ ξαναδώσεις πάλι".

Θὰ φτάναν γιὰ νὰ δείξουν πόσο ἀνίδεος μεταφραστὴς εἶναι ὁ Σάρρος, δυὸ μονάχα φράσεις ἢ μιὰ πού λέει ἡ Φαίδρα (στ. 706 - 7), ὅπου τὸ : καὶ τὰ πρὶν γὰρ οὐ καλῶς παρήνεσάς μοι κάπιχείρησας κακὰ, μεταφράζεται ἔτσι : "καὶ τὰ πρῶτα μὲ συμβούλεψες στραβὰ κ' ἔβγαλες χέρι σὲ κακὰ" κ' ἡ ἄλλη πού λέει στὸ τέλος τέλος ὁ Θησέας (στ. 1461) : "Κύπρη, τὰ κακὰ σου δὲν ξεχνῶ" (σῶν κακῶν μεμνήσομαι) ὅπου ἡ πιστότητα τοῦ μεταφραστῆ στὸ γράμμα τοῦ πρωτοτύπου τὸν ἔκαμε νὰ ξεχάσει πῶς στὴ σημερινὴ γλῶσσα ἔχει καὶ ἄλλη κάπως βρωμερότερη σημασία ἢ λέξη κακὰ (κι ὅμως φαίνεται νὰ τὴν ἔχει ἀπὸ πολλὴ συμπάθεια· βλ. ἀνάμεσα στ' ἄλλα τὸ στ. 327 καὶ μάλιστα τὸ στ. 368 : ἐξέφνης ἐς φῶς κακὰ — "ἔβγαλες τὰ κακὰ στὸ φῶς"). Ὅποιοι ἔχει λίγη φιλολογικὴ πείρα στὴ ζωὴ του καὶ μιὰ στάλα καλλιτεχνικὸ αἶσθητήριο δὲ θὰ χρειάζοταν ἄλλο ἀπὸ τις δυὸ κακίμ-

φατες αὐτὲς φράσεις γιὰ νὰ καταδικάσει μιὰ γιὰ πάντα τὸν Σάρρο γιὰ λογοτέχνη καὶ μεταφραστῆ. Μιὰ κι ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς μπόρεσε νὰ γράψει καὶ νὰ τυπώσει μάλιστα τὰ παραπάνω, κάθε τυχὸν ἐπιτυχημένη του ἀπόδοση δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ νὰ "ναὶ σ υ μ π τ ω μ α τ ι κ ἠ κ ι ὕ χ ι ποτὲ ἀποτέλεσμα καλλιτεχνικῆς προσπάθειας, ἐπειδὴ τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ τοῦ λείπει τὸ καλλιτεχνικὸ αἶσθητήριο. Ἄν καὶ θὰ φτάναν λοιπὸν οἱ δυὸ αὐτὲς φράσεις γιὰ κάθε ἄνθρωπο πού νὰ ἔχει ἔστω καὶ λίγη καλλιτεχνικὴ πείρα ἢ κἀν γούστο, ὡστόσο, ἐπειδὴ τὰ πράματα' αὐτὰ εἶναι ἀστάθμητα καὶ δὲν ἀποδείχονται μὲ τὴ λογικὴ, δὲν κρίνω ἄσκοπο νὰ φέρω κι ἄλλα παραδείγματα, ἕνα σωρὸ φράσεις ἀκατανόητες ἢ παράλογες, πού φανερώουν ἢ τὸ σχολαστικὸ κάρφωμα τοῦ Σάρρου στὸ νεκρὸ γράμμα τοῦ κειμένου, ἢ τὴν προχειρολογία τῆς ἐργασίας του. Θὰ παραθέσω ἀκόμα καὶ μερικὲς ἀκυρολεξίες ἢ χοντροκοπιές του καὶ κακόζηλους νεολογισμοὺς ἢ γλωσσοπλαστικὲς ἀπέπειρες τῆς κακῆς ὥρας, καθὼς καὶ μερικὲς ἀταίριαστες ἔκφρασεις, πού δείχνουν πῶς τοῦ λείπει ὀλότελα τὸ γλωσσικὸ αἶσθημα καὶ ἀγνοεῖ τὴ γλῶσσα. Μὲ τὰ παραδείγματα αὐτὰ θ' ἀποδειχτεῖ τὸ κατώτερο ποιὸ τῆς δουλειᾶς τοῦ Σάρρου καὶ σὲ ὅποιον γιὰ νὰ κρίνει διαθέτει καὶ μόνο τὰ ἐφόδια τῆς πιὸ κοινῆς λογικῆς, πού δὲν εἶναι, θαρρῶ, τόσο σπάνιο πράμα ὅσο — πάω νὰ τὸ πιστέψω — τὸ καλλιτεχνικὸ γούστο, ἀλλὰ καὶ συνάμα θὰ στηριχτοῦν ἀντικειμενικὰ ὅσα παραπάνω γενικότερα εἶπα γιὰ τὴ μετάφραση αὐτῆ.

Κι ἀρχίζω ἀπὸ τις ἀκατανόητες ἢ παράλογες φράσεις :
 Στ. 165 : "αὐτὸς ὁ ἀέρας χτύπησε κ' ἐμένα" μεταφράζεται κατὰ λέξη τὸ δι' ἐμᾶς ἦξεν ποτε νηδὺς αὐδ' αἶρα

Ἐνθὺμον ἀπὸ τὸ Βερολίνον ! Μεγεθυμένη, φωτογραφικὴ καρτ-ποστὰλ 64 χρονῶν ! Μπροστὰ στὸ μόνιμο ζωγραφιστὸ πανῶ : ὁ Φῶτος Πολίτης, ὁ Γιάννης Ζερβός, ὁ Γιώργος Πολίτης κι ὁ Γιάννης Ἀποστολάκης — ὅλοι τους σπουδαστὲς καὶ φίλοι στὴ γερμανικὴ πρωτεύουσα τοῦ 1910. Ἡ κάρτα ἀπευθυνόταν στὴ μητέρα τῶν Πολίτηδων, τὴ Μαρία Ν. Πολίτη, μὲ δυὸ λόγια ἀπ' τὸν καθένα τους





"Άλλη μιὰ φωτογραφική καρτ-ποστάλ, τὸν Αὐγουστο τοῦ 1910, ἀπὸ τὸ Βερολίνο. Μπροστὰ στὸ ἴδιο ζωγραφιστὸ πανῶ, αὐτὴ τὴ φορὰ, ὁ Φῶτος, ἡ μητέρα Μαρία Ν. Πολίτη, ὁ ἀδερφοποιτὸς τους Γιάννης Ἀποστολάκης, ὁ πατέρας Νικόλαος Πολίτης καὶ ὁ Γῶργος. Οἱ γονεῖς εἶχαν πάει νὰ δοῦν τὰ δυὸ πρεσβύτερα παιδιὰ τους καὶ στέλνουν τὴν κάρτα στὸν τριτότοκο γιὸ τους, τὸν Ἄλκη. Οἱ σπάνιες αὐτὲς φωτογραφίες εἶναι δικὴ του εὐγενικὴ παραχώρηση, ἀπὸ τὸ προσωπικὸ του ἀρχεῖο, πρὸς τὸ "Θέατρο"

(ὁ λόγος εἶναι γιὰ τὸ κοιλοπόνημα). Ὁ Μελαχρινὸς πολὺ πιὸ πιστὸς στὸ πνεῦμα τοῦ πρωτοτύπου καὶ τῆς νέας γλώσσας, μεταφράζει: "καὶ μένα μιὰ φορὰ ἔκρουσε αὐτὸς ὁ πόνος τὴν κοιλιὰ μου".

Στ. 220 κέ.: "καὶ ἀπὸ τὴν ξανθὴ μου κόμη Θεσσαλικὸ κοντάρι νὰ τινάξω, τὴ λόγχη μου στὸ χέρι μου κρατώντας". Πῶς θὰ βγεῖ αὐτὸ τὸ κοντάρι ἀπὸ τὴν κόμη της; — μυστήριο! Τὸ κείμενο λέει *παρὰ χαίταν ξανθὴν*. Ὁ Μελαχρινὸς μεταφράζει: "καὶ στὴν ξανθὴ μου κόμη σύρριζα νὰ τινάξω Θεσσαλικὸν ἀκόντι, ἀρματωμένο μὲ τὸ σουβλερό του δόντι".

Στ. 248 - 9: "καλύτερ' ὅμως κανένας νὰ χαθεῖ χωρὶς νὰ ξέρει" (μὴ γιγνώσκοντ' ἀπολέσθαι). Μελαχρ.: "κάλλιο θὰ ἴταν νὰ πεθαίνειε τὴν ὥρα πού δὲν ξέρεις τί σοῦ γίνεται".

Στ. 276 - 7: "Εἶν' ἀπὸ τρέλα ἢ νὰ πεθάνει προσπαθεῖ; - Γρά νὰ πεθάνει μένει νηστικὴ γι' αὐτό" (πότερον ὑπ' αἴτης ἢ θανεῖν πειρωμένη; - θανεῖν κ.τ.λ.).

Στ. 284: "Ἄν κ' ἦρθα σ' ὅλα τίποτα δὲν ἔκαμα", μεταφράζει κατὰ λέξη τὸ ἐς πάντ' ἀφίγμαι, κούδεν εἰργασμαι πλέον. Ἦδσο ἀπλὰ καὶ πιστὰ μεταφρασμένο ἀπὸ τὸν Μελαχρ.: "Ἄν κ' ὅλα τὰ ἄκαμα, τίποτα δὲν κατάφερα".

Στ. 309: "ἀφέντη νόθο, ἀλλὰ μὲ γνήσιο φρόνημα" (κατὰ λέξη τὸ φρονούνη γνήσια. Μελαχρ.: "ἐναν νόθο, πού ἔχει ὡστόσο γνῶμη σὰ νόμιμος").

Στ. 333: "Φύγε, στοὺς Θεούς σου". (Ἀπελθε πρὸς Θεῶν — Γιὰ νὰ προσαρμοστεῖ στὴν ἀρχαία πολυθεΐα ἢ σημερινὴ παραινετικὴ φράση "στὸ Θεὸ σου, φύγε" μῆξε στὸν πλη-

θυντικὸ τὸ οὐσιαστικὸ καὶ ἄλλαξε τὸ νόημα, γιὰτι ἔτσι ἡ φράση θὰ πῆ "φύγε καὶ πήγαινε κεῖ πού ναι οἱ Θεοὶ σου").

Στ. 343: "Βαριόμοιρη εἶμαι κεῖθε καὶ ὄχι τώρα ἐγώ". (Ἐκεῖθεν ἡμεῖς, οὐ νεωστὶ δυστυχεῖς — ἀφήνοντας τὴν ἴδια λέξη καὶ ἴθε, πού ἔχει ὅμως στὸ πρωτότυπο ἔννοια χρονικὴ, κάνει ἀκατανόητο τὸ στίχο: τὸ κεῖθε ποτὲ στὴ γλώσσα μας δὲ μπορεῖ νὰ σημαίνει "ἀπὸ τότες").

Στ. 424 - 5: "Γιατὶ σκλαβώνει καὶ τὸν πλιὸ θρασυκαρδο σὰν ξέρει τῶν γονιῶν του πράματα ἄτιμα". (Δουλεῖ γὰρ ἄνδρα, κὰν θρασυπλαγχνὸς τις ἦ, ὅταν ζυνεῖδῃ μητρὸς καὶ πατρὸς κακά—τὸ ἀρχαῖο κείμενο εἶναι καθαρότερο ἀπὸ τὴ μετάφραση γιὰ ὅποιον ξέρει κ' ἐλάχιστα μόνο ἀρχαῖα ἑλληνικά. Ἐπειτα τ' εἶναι αὐτὸ τὸ νεόπλασμα "θρασυκαρδὸς", ἀκαλαίσθητο ἀνακάτωμα καθαρεύουσας καὶ δημοτικῆς!).

Στ. 437 - 8: "Καὶ τίποτε περισσίο καὶ παράξενο δὲν ἔχεις πάθει". (οἶ γὰρ περισσὸν οὐδὲν οὐδ' ἔξω λόγου πέπονθας — κ' ἐδῶ, ἀφήνοντας τὴν ἴδια λέξη τοῦ πρωτοτύπου, ποὺ σήμερα ἔχει νόημα διαφορετικὸ, ἡ φράση γίνεται ἀκατανόητη, ἐνῶ εἶναι τόσο ἀπλή: "Ἦίποτε τὸ παράξενο ἢ τὸ παράλογο δὲν ἔπαθες", ὅπως μεταφράζει ὁ Μελαχρινός).

Στ. 439: "Σὰν ἀγαπᾶς, τί θαῦμα;". (Ἐρᾶς: τί τοῦτο θαῦμα; — Κ' ἐδῶ τὸ ἴδιο, ἡ λέξη "θαῦμα" μένοντας ἀμετάφραστη δίνει διαφορετικὸ νόημα στὸ στίχο, πού δὲ θέλει νὰ πῆ τίποτ' ἄλλο παρά: "ἀγαπᾶς; τί τὸ παράξενο σ' αὐτό!").

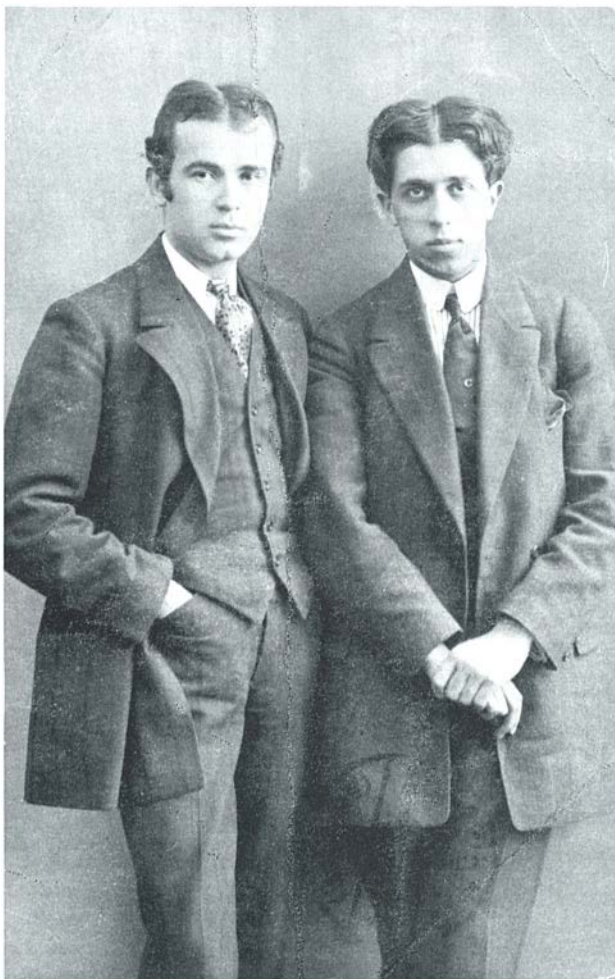
Στ. 441 - 2: "Λοιπὸν οἱ ἐρωτεμένοι δὲ χρειάζονται τοὺς

- φίλους, ὅταν φ τ ἄ ν ο υ ν μ έ σ ' σ τ ὸ θ ἄ ν α τ ο ' (εἰ θανεῖν αὐτοὺς χραίων — ἐδῶ λέει ὅ,τι τοῦ καπνῖσει! Ἡ ἀκατανόητη αὐτὴ φράση γίνεται ἀπλήρ' ἔ' εὐκολη στὴ μετάφραση τοῦ Μελαχρινοῦ: "Γότες, ὅσοι ἀγαποῦν ἢ θ' ἀγαπήσουν, τί θέν τοὺς ἄλλους, μιὰ πού πρέπει νὰ πε- θάνουν;").
- Στ. 479: "καὶ ὅα φανεῖ τοῦ πόνου σου κάποια γιατριά". (φανίσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου — ἔ' ἐδῶ γίνεται ἀκατανόητη ἢ φράση μὲ τὸ "φανεῖ" πού ἔμεινε ἀμετά- φραστο).
- Στ. 488 - 9: "Γιατί δὲν πρέπει λόγια εὐχάριστα σ' αὐτιά νὰ λέμε, ἀλλ' ὅσα θὰ μᾶς κάμουν μ ἐ τ ι μ ἤ". (Γιὰ νὰ κα- τανοηθεῖ ἢ φράση, ἄς παραθέσω τὸ ἀρχαῖο κείμενο: ἄλλ' ἐξ ὅτου τις εὐκλείης γενήσεται).
- Στ. 507: "Ἐπρεπε, ἀφοῦ λές ἔτσι, νὰ μὴ σκόνταφτες", (εἶ τοι δοκεῖ σοι, χρῆν μὲν οὐ σ' ἁμαρτάνειν = μιὰ ἔ' ἔτσι τὸ παίρνεις, ἔπρεπε νὰ μὴν ἁμαρτάνεις).
- Στ. 597: "Ἀπὸ καλὸ τῆς, μὰ δὲν τὰ κατὰφερον ἄβλαβα νὰ γιαιτρέψαι τὴν ἀρρώστεια σου". (Φίλωσ, καλῶσ δ' οὐ τῆνδ' ἰομένη νόσον = ἄν καὶ καλοπροαίρετη, καλὴ γιαι- τριά δὲ βρῆκε).
- Στ. 633: "τὴν εὐτυχία τῶν σπιτιῶν του γάνοντας". (ὄλβον δομαίον ὑπεξελόν, πού σημαίνει: "ἀσωτεύοντας τὴν περὶ οὐσία τοῦ σπιτιοῦ του").
- Στ. 702: "Αὐτὰ εἶναι δίκια καὶ πρεπούμενα σ' ἐμέ, νὰ δικαιολογεῖσαι, ἀφοῦ μὲ πλήγωσες;". (Ἡ γὰρ δίκαια ταῦτα κἀξαρκοῦντά μοι, τρώσασαν ἡμᾶσ εἰτα συχωρεῖν λόγοις; — Ἡ ἔννοια: "εἶναι αὐτὸ σωστὸ καὶ τί μ' ὄφελεῖ ἐμένα, νὰ μὲ πλήγωνεις πρώτα ἔ' ὕστερα νὰ τὸ παραδέ- χασαι μὲ κούφια λόγια;").
- Στ. 718: "καὶ νὰ γλυτώσω ἀπ' τὰ σκοντάματα ἔ' ἐγώ". (Αὐτῆ τ' ὄνασθαι πρὸσ τὰ νῦν πεπτωκότα — τὸ "πεπτωκότα" μεταφορὰ ἀπὸ τοὺς κύβους. Ἡ ἔννοια: "ἔ' ἐμένα νὰ ὄφελ- λῆσαι, ἔτσι καθὼσ ἤρθαν τώρα τὰ πράματα" ἢ "ἔτσι πού τὸ ὄφερε τώρα ἢ τυχῆ" κατὰ λέξη: "ἔτσι πού πέσαν τώρα τὰ ζάρια").
- Στ. 1023: "ἔ' ἐκρένομουν (!) ἐνόσφ εὐθῶρει αὐτὴ τὸ φῶσ". (καὶ τῆσδε ὀρώσῆσ φέγγος ἠγωνίζομην = "πάλευα γιά τὸ δίκιο μου" (Μελαχρινός)).
- Στ. 1057 - 9: "Τὸ γράμμα τοῦτο δίγωσ κληρομάντα(!) ρίχνει σὲ σένα ἀλλήθιν ἠκατηγοριά: καὶ τὰ πουλιά τ' οὐρα- νοῦ πού ἐπάνω στὰ κεφάλια μας πετοῦν, πολλὰ τοὺς λέγω χιριετίσματα". (Οἱ ἀκατανόητοι αὐτοὶ στίχοι παίρνουν νόημα στὴ μετάφραση τοῦ Μελαχρινοῦ: "Τὸ γράμμα αὐτὸ δὲν εἶναι ἀβέβαιο μαντολόγημα ζῶστερα σὲ κατηγορεῖ. Καὶ τὰ πετούμενα τ' οὐρανοῦ, πού μαντεύουν, νὰ τὰ χαι- ρεσαι!").
- Στ. 1082: "Ἄσυτοιξιμένη μάνα, γέννα μου πικρῆ! Προ- γόνι(!) νὰ μὴ εἶναι κανεῖς φίλος μου!" (ὡ διστάλινα μῆτερ, ὡ πικραὶ νογαί! μηδέσ ποτ' εἶῃ τῶν ἐμῶν φίλων νῆσος — Μελαχρ.: "Ὠ δόλια μάνα μου ἔ' ἐσὺ ὡ πικρῆ τῆσ γέννα! φίλος μου νὰ μὴ σώσει νὰ γεννιέται νόθος").
- Καὶ τὸ κορύφωμα τῆσ σχολαστικῆσ μετάφρασησ, πού λόγια μόνο ἀκούει καὶ λόγια μόνο μεταφράσει, ἢ καλύτερα μεταγρά- φει, ὀλότελα κούφια ἀπὸ νόημα, ὁ στ. 1391: "Ὠ πνεῦμα θεϊκῆσ ὁσμῆσ" (ὡ θεῖον ὄσμῆσ πνεῦμα. — Ἡ σύγκρισή του μὲ τὴν ἀπόδοση τοῦ Μελαχρινοῦ φανερώνει πεντακάθαρα τὴ διαφορά τῆσ δασκαλιστικῆσ ἀπὸ τὴν ποιητικῆ μετάφραση: "Ὠ εὐώδιασμα (ἢ μωσκοβόλημα) θεοτικῆσ ἀνάσασ").
- Θὰ ξεσηρώσω ἀκόμα καὶ μερικῆσ ἀκυριολεξίεσ ἢ χοντροκο- πιέσ, καθὼσ καὶ ἄλλα μερικὰ γλωσσικὰ λάθη, γιά νὰ φανεῖ πόσο ἀγνοεῖ τὴν ἐλληνικὴ γλώσσα ὁ μεταφραστήσ.
- Στ. 100: "τραπέζι δυνατὸ" (τράπεζα πλήρησ).
- Στ. 123: "βουτίζει" (ἀντὶ: βουτᾶ). "βρῦση τ ρ ε χ ἄ τ ῆ".
- Στ. 143: "σοβαροὶ Κορῦβαντες".
- Στ. 198: "ὀρωσέτέ μου τὴν κεφαλή" (ὀρθοῦτε κᾶρα).
- Στ. 306: "Ἐμέτοχα" (νευλογισμὸς ἀντὶ τὸ καΘρευουσῆ- νου ἀμέτοχα).
- Στ. 311: "Μὲ σκότωσες" (ἀντὶ "μὲ θανάτωσες" — ἀπώλε- σᾶσ με) καὶ στ. 419: "Ἐμένα τοῦτο μὲ σκοτῶνει, φίλεσ μου".
- Στ. 315: "Ἰονῶ τὰ τέκνα μου: ἄλλη ζάλη μὲ χτυπᾶ" (ἀντὶ ἀνεμοζάλη: ἄλλη δ' ἐν τυχῆ χειμάζομαι. — Μελαχρ.: "ἴμοσ μὲ ἦρε ἄλλη μπόρα").
- Στ. 305: "χαλνῶ" μὲ τὴν ἔννοια τοῦ καταστρέφω. (Αὐτὸ πιά ὄλο καὶ ξανάρχεται, σὰ νὰ μὴν ξέρει ἄλλη χρῆση τοῦ ρήματος: βλ. καὶ στ. 319: "μὲ χαλνᾷ φίλος", πού ὅταν τὸ ρῆμα λέγεται, ὅπωσ ἐδῶ, ἀπὸ γυναίκα, ἔχει ἄλλη σημά- σια: βλ. καὶ στ. 613: "τοὺσ δικούσ σου ἀποχαλνᾶσ(!)", στ. 839: "γιατὶ ὁ χαμὸσ σου πύότερο γάλασε ἐμέ", στ. 1008: "δεῖξε μου λοιπὸν πῶσ γάλασα" (τῶ τρόπω διε- φθῶρην), στ. 1311: "καὶ χαλνᾶ μὲ πονηριά τὸ γό σου" κ.τ.λ.).
- Στ. 322: "καὶ ποῦ κακὸ σ' ἀμπῶγχει μ ἐ σ ' σ τ ὸ θ ἄ ν α τ ο ;"
- Στ. 329: "χᾶνω" μὲ τὴν ἔννοια τοῦ καταστρέφω: "μὲ χᾶνεῖσ".
- Στ. 339: "συμβία", λέξη πού μόνο μὲ εἰρωνικῆ χροιά μπορεῖ νὰ χρησιμοποιοῦθῆ σὲ δημοτικὸ κείμενο.
- Στ. 342: "ἔχω τρομάρα" (ἔκ τοι πέπληγμα = τὰ ἔ'χω χαμένα).
- Στ. 362: "Ἰνῆν ἄκουσες, ὠμέ, τὴν ἀ φ ι κ ρ ἄ σ τ ῆ ς (!)". (Μελαχρ.: "Ὠχου τὰ γροῖκῆσες, ὠχου τ' ἀκουσες", ὅπου μπαίνουν τὰ δυὸ καθαυτὸ συνώνυμα, ὅπωσ καὶ στὸ ἀρχαῖο κείμενο).
- Στ. 432: "ἢ φρονιμάδα... στοὺσ ἀνθρώπουσ τὴν τιμῆ κ ἄ ρ π ο φ ο ρ ε ῖ" (μὲ σημασία μεταβατικῆ!).
- Στ. 632: "τ' ὁμοφιάζει" (ὁμοφράνει).
- Στ. 651: "κακοκέφαλο" λέει ὁ Ἰππόλυτοσ τὴν παραμᾶνα (μεταφράζει κατὰ λέξη τὸ κακὸν κᾶρα. Μελαχρ.: "κατᾶ- ρατῆ").
- Στ. 730 - 1: "καὶ σὰ γευτεῖ μ' ἐμένα αὐτὸν τὸν ὄλεθρο" (τῆσ νόσου δὲ τῆσδε μοι κοινῆ μετασχῶν).
- Στ. 742 - 3: "στῶν Ἑσπερίδων τῶν Οὐλυμμένα" (Ἑσπερί- δων... τῶν αἰοιδῶν, δηλ. ἄλλ' ἀντ' ἄλλων).
- Στ. 831: "Τὴ μαύρη τυχῆ... οἱ θεοὶ τὴν ἀ π ο φ ὄ ρ τ ω σ α ν σ ' ἐμένα".
- Στ. 881: "κακὰ π ρ ο φ ἄ ν ε ρ ὠ ν ε ι ὁ λό γ ο ρ ο σ".
- Στ. 891: "Ἐκαταράσου(!)".
- Στ. 963: "στὰ ἐγκαρδιακὰ παιδιὰ", (τοῖσ γνησίοισ).
- Στ. 1056: "μὲ διώγνεῖσ ἄ κ ρ ι τ ο ν" (= ἀδίκαστον δηλαδῆ — Ἀφήνει τὴν ἴδια ἀρχαία λέξη, πού ἔχει σήμερα διαφορετικὴ σημασία).
- Στ. 1089: "Γιά τὴ φ υ γ ῆ σου λύπη δὲν αἰσθάνουμαι" (ἀφοῦ αὐτὸσ τὸν διώγνει. Μελαχρ.: "Ἄ ἐ νιώω καμιά λύπη γιά τὴν ἐξορία σου").
- Στ. 1070: "μοῦ τ ρ υ π ἄ ε ι τὰ ἦ πα τ ἄ".
- Στ. 1300: "ποθομανία" (οἶστρον).
- Καὶ μερικῆσ τέλος ὀλότελ' ἀταίριαστεσ ἔκφρασεσ σὲ ἀρχαία τραγωδίεσ:
- Στ. 186: "Ἄρωσθη κάλλιο παρὰ ν ο σ ο κ ὶ μ α ῖ" (κρεῖσ- σον δὲ νοσεῖν ἢ θεραπεῖν).
- Στ. 596: "μὲ χαντάκωσε", λέει ἢ Φαίδρα!
- Στ. 724: "Μίλα καλὰ" (Εὐφημοσ ἴσθι. Μελαχρ.: «Μῆν κικομελετᾶσ»).
- Στ. 752: "Ὠ κρητικὸ λευκόφτερο καράβι, πού ἐσὺ εἶχες τὴν κυρά μου π ἄ ρ α λ ἄ β ε ῖ!" (σὰ νὰ τανε μπασούλο).
- Στ. 1207: "κύμα οὐρανοζέλλητο" (οὐρανοῦ στηρίζον).
- Ἀπὸ τὰ παρᾶπάνω πολλὰ εἰπώθηκαν ἀλλαγμένα στὴν παρά- σταση. Ὅμως μ' ἓνα πρῶγχειρο διάρθρωμα ἀπὸ μέρος τοῦ σινη- νοδέτη ἢ δὲν ξέρω ἔ' ἐγὼ ποικανοῦ ἄλλου, ἔτσι πού νὰ ξεκαθα- ριστεῖ ἢ μετάφραση ἀπὸ τὰ πιὸ χτυπητᾶ τῆσ λάθη, καὶ τίσ χοντροκοπιέσ καὶ νὰ γίνει πιὸ στρωτῆ κάπως καὶ νὰ κυλᾶ καλύτερα ἢ γλώσσα, ἄν νομίζει ἢ Καλλιτεχνικῆ Ἐπιτροπῆ τοῦ Ἰ. Θεάτρου πῶσ ἔτσι παίρνει κάποια γιατριά τὸ πράμα καὶ πῶσ ἢ μετάφραση γίνεται κατᾶλληκῆ γιά πικῆζιμο, Θαρρῶ πῶσ κάνει κάπως μικρὸ λάθος στὸ λογαριασμὸ τῆσ. Βέβαια μπορεῖ ἔτσι νὰ μὴ χτυπάει καὶ τόσο πολὺ ἄσχημα στὴ σινηρῆ ἀπάνω, ὡστόσο μὲ τὰ διορθώματα ἀπὸ δεῦτερο, γέρι ἀπομακρύν- νεται περισσότερο ἢ μετάφραση ἀπὸ τὸ πρωτότυπο καὶ κείνο πού μᾶσ δίνεται τότε, παύει πιὰ νὰ εἶναι τὸ ἔργο τοῦ ἀρχαίου

συγγραφέα και γίνεται κάτι που μάς τὸ θυμίζει ἀπὸ μακριὰ κ' ἔχει μακρινή πολὺ σχέση μετὰ αὐτοῦ. Ὅταν λ.χ. διορθώνεται ἡ κακή ἀπόδοση (στ. 464 - 5) "πόσοι, λές, γονιοὶ τὰ ἔρω - τὸ σκοπὸν τὰ μένα τέκνα τοὺς βοηθοῦν" καὶ γίνεται "ἔρω τὸ λαβὼμένα", ἡ φράση, βέβαια, φαίνεται ἔτσι πιὸ στρωτή, μὰ τί σχέση ἔχει αὐτή μετὰ τοῦ κείμενου πού λέει ὁ Ἰβήριπιδης: *πόσους δὲ παῖσι πατέρας ἡμαρτικὸσιν συνεκκομίζεν Κύπριν*: Ὁ σκοπὸς δὲν εἶναι νὰ δοθεῖ στοῦ κοινῷ ἓνα εὐληπτο μονάχα κείμενο, παρὰ τὰ νοήματα καὶ τὰ διανοήματα τοῦ συγγραφέα, μεταφερόμενα στὴ δική μας γλῶσσα. Ἰδιόρως κοροϊδεύουμε τὸν κόσμον πὺς τοῦ δίνουμε Ἰβήριπιδῆ, ἐνῶ δὲν τοῦ δίνουμε παρὰ Σάρρου περασμένον βιαστικὰ ἀπὸ ἓνα γοντρὸ κόσμινον, πού πρόφτασε μονάχα νὰ τοῦ ξεκαθαρίσει τὰ πιὸ γοντρά λάθη καὶ μερικὲς κακόζητες ἢ κακότεχνες ἐκφρασεῖς. Ἀπὸ ποίηση πιά οὐτε λόγος νὰ γίνεται, καὶ οὐτε καμιά λογοτεχνικὴ ἐνότητα μπορεῖ νὰ ἔχει κείμενο διορθωμένο ἔτσι στο ποδᾶρι ἀπὸ τὸν ἓνα καὶ τὸν ἄλλο. Μὲ ὅλη τὴν καλή διάθεση τοῦ κόσμου, ἀπὸ προχειρολογίες τίποτα καλὸ δὲ μπορεῖ νὰ γέσῃ.

Ἐπέμεινα κάπως περισσότερο στὴ μετάφραση, πρῶτα πρῶτα ἐπειδὴ κ' ἐσεῖς ὁ ἴδιος, ἀπ' ὅ,τι γράφετε στο ἄρθρο σας γιὰ τὸ "Ἀρχαῖον Δράμα", φαίνεται ν' ἀποδίνετε κάποιον ξεχωριστὴ σημασίαν σὲ μιὰ "ἀριστοτεχνικὴ μετάφραση", κ' ἐπειτα ἐπειδὴ σὰ μεταφραστὴς κ' ἐγὼ νομίζω πὺς μου πέφτει κάπως παραπάνω λόγος στο κεφάλαιο αὐτό, ὅπου ἔχω ἀπὸ τῆ δουλειά μου κάποιον ἐιδικότητα. Βρίσκω λοιπὸν πὺς ἡ ἀντιποιητικὴ μετάφραση τοῦ Σάρρου, γεμάτη ἀφόρητες περὶλογίες, δὲ βοηθοῦσε ἀπὸ μόνῃ της στὴ δημιουργία τρα-

Ὁ Γιώργος Πολίτης, δεξιᾷ, τὸν καιρὸ πού σπούδαζε στο Βερολίνο, μετὰ τὸ Γιάννη Ἀποστολάκη. Εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού θὰ ἐπηρέασε πολὺ, καὶ τὸ δικό του καὶ τοῦ Φώτου Πολίτη, τὸ κριτικὸ ἔργο



γικῆς ἀτμοσφαιρας. Ἰβλεπε ἔτσι ἀπὸ τὴν παράσταση τὸ κυριότερο στήριγμά της, ὁ ποιητικὸς λόγος, ἡ ποίηση. Πρῶτο καὶ ἀδιόρθωτο κακὸ, τεράστιο καὶ πρωταρχικὸ ἐμπόδιο στὴν προσπάθεια τοῦ σκηνοθέτη, πού δουλειά του εἶναι νὰ ζωντανέψει μετὰ τὴν τέχνη του τὸν ποιητικὸν λόγον. Ἰδῶ ἡ προσπάθειά του ἦταν καταδικασμένη νὰ σκοινιόφτει ἀπάνω στὴ γοντροκοπία τοῦ κειμένου, καὶ ἀντὶ τὰ το φωτίζει μετὰ τὴν ἔρμηνεία του, ἔπρεπε ἴσια ἴσια ν' ἀγωνίζεται πὺς νὰ τὸ ξεπεράσει, πὺς πέρ' ἀπ' τὸν ἔναρθρον λόγον, πού εἶχε γίνε σκεδὸν ἄναρθρος ἐδῶ, νὰ ξαναβρεῖ τὴν πρωταρχικὴν ποίησιν τῶν Θεμελιακῶν ἀνθρώπων ἀισθημάτων πού τοὺς εἶχε δώσει μορφή ὁ Ἰβήριπιδῆς καὶ ὁ Σάρρος τὰ νερούλιασε. Τὸ ψέλλισμα στὴν ἐκφραση ἔπρεπε ἐδῶ ν' ἀλλάξει — ἂν γίνεται — σ' ἔναρθρον φωνῆ μετὰ τὴ βοήθεια μόνον τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης. Μὲ ἄλλους λόγους ἔτσι νὰ συναρπάξει μετὰ τὸ παῖξιμό του ὁ ἠθοποιός, πού νὰ δημιουργηθεῖ τραγικὴ ἀτμόσφαιρα, στο πείσμα τοῦ πλαδαροῦ καὶ κακότεχνου κειμένου. Δὲ θέλω νὰ πῶ μ' αὐτὸ πὺς ἦταν προορισμένη νὰ πετύχει μόνον καὶ καλὰ μιὰ τέτοια προσπάθεια — κάθε ἄλλο. Θέλω μόνον νὰ υποδηλώσω κατὰ πού ἴσως θὰ ἔπρεπε πρῶτα καὶ κύρια νὰ στραφεῖ.

Νὰ εἶδε τάχα ὁ σκηνοθέτης τὸ ἄσκοπο καὶ τὸ μάταιον μᾶς τέτοιαν προσπάθειαν; Τὸ βέβαιον εἶναι πὺς ἀντὶ νὰ προσπαθήσει ν' ἀδράξει τὴν ἐσώτερη οὐσία τῆς ποίησης τοῦ Ἰβήριπιδῆ, ζήτησε μονάχα νὰ ξηπάσει ν' ἐξωτερικὰ τεχνάσματα, καὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο θέλησε νὰ κρατήσει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ. Τὶ ἄλλο ἦταν λ.χ. τὸ σήκωμα ἀπὸ τοὺς δούλους τοῦ φορείου μετὰ τὸ λείψανον μπροστὰ στο βωμὸ τῆς Ἀρτεμῆς, πράμα πέρα πέρα θεατρικόν καὶ ἀντίθετον πρὸς τὴν ἑλληνικὴν ἀίσθησιν καὶ τὴ σοβαρότητα τῆς στιγμῆς; Καὶ τί ἄλλο ἦταν ὁ Χορός, ἔτσι καθὼς τὸν παρουσίασε καὶ καθὼς ζευτυλιόταν σὲ κινήματα πού δὲν εἶχαν καμιά ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα, παρὰ ζητοῦσαν νὰ δημιουργήσουν μόνον εὐχάριστες εἰκόνες γιὰ τὰ μάτια; Μὰ μήπως καὶ αὐτὸ ἀκόμα τὸ πετύχαιναν; Ἦταν τόσο ψεύτικα καὶ ἀψυχα τὰ κινήματα τῶν κοριτσιῶν τοῦ Χοροῦ, ὥστε μοιάζαν σὰ νὰ γίνονταν μετὰ παραγγέλματα καὶ θυμίζαν γι' αὐτὸ σολικὲς ἐξετάσεις γυμναστικῆς. Σὲ μιὰ στιγμὴ μάλιστα, ἐκεῖ πού τὰ δυὸ ἡμιχόρια, ἀντικρύζοντας τὸ ἓνα τ' ἄλλο σὲ παράλληλους στοίχους, ξαφνικὰ μπλέκονται καὶ περνοῦν μετὰ ὀρμῆ καὶ μετὰ βίαια κινήματα τῶν χεριῶν κατὰ τὴν ἀντίθετη μεριά ἀπ' ὅπου βρισκόνταν πρὶν, ἦταν ἡ ἐντύπωση τόσο ἀναπάντεχα κωμικὴ, πού πολὺ κόσμον τὸν ἐπίασαν τὰ γέλια. Ἦταν τόσο αὐθόρμητο καὶ γενικὸ τὸ ξέσπασμα αὐτὸ τῆς ἑλαρότητας, πού θερρῶ ἀντὶ νὰ τὸ κατακρίνομε, καλύτερα θὰ ἦταν, ἂν κοιτούσαμε νὰ διδαχτοῦμε ἀπ' αὐτό. Γιατὶ τὸ ὁμαδικὸ ἐνστιχτο σπάνια λαθεύεται. *Du sublime au ridicule il n'y a qu' un pas, l'en oit Γάλλοι.* Πηγαίνοντας ὁ σκηνοθέτης γιὰ νὰ συγκινήσει, κατακλύησε στο γέλοον. Νὰ εἶχε κάθ' ἀποζητήσῃ τὸ "ὑψηλό"; Μὰ εἴπαμε πὺς ἡ ἐξωτερικὴ ἐντύπωση ἦταν ὁ μόνος σκοπὸς πού κυνηγοῦσε.

Ἄν ὅμως εἶχε ἀποζητήσῃ νὰ μπεῖ στο πνεῦμα τῆς τραγωδίας τοῦ Ἰβήριπιδῆ καὶ τὴν ἀγέραστη αὐτὴ ποίηση νὰ ζωντανέψει μετὰ τὴ σκηρικὴ του διδασκαλία, τὸ πρῶτο του μέλημα ἔπρεπε νὰ εἶναι ἡ ἔρμηνεία ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸν κυριότερον ἠθον, ἐκεῖνον πού δίνει καὶ τὴν ὀνομασίαν του στο δράμα. Γιατὶ ὅλη ἡ τραγωδία στηρίζεται ἀπάνω στὴ μορφή τοῦ Ἰππόλυτου.

Ἐχουν γράψει καὶ ἄλλοι τραγωδίες μετὰ τὸ ἴδιον θέμα (τοὺς ἀναφέρει δὲ καὶ τὸ πρόγραμμα), ἀπ' αὐτὲς ὅμως ὅλες σχεδὸν ξεχαστῆκαν κ' ἴσως μόνον νὰ διαβάσκονται ἀκόμα ὁ "Ἰππόλυτος" τοῦ Σενέκα κ' ἡ "Φαίδρα" τοῦ Ρακίνα. Μὰ ἀπὸ τοὺς δυὸ αὐτοὺς ποιητῆς, ὁ πρῶτος περιορίζει τὸν ἥρωα σ' ἐπεισοδιακὸ πρόσωπον, καὶ τὸ ρητορικὸν παραλήρημα τοῦ συγγραφέα πνίγει κάθε ἀνάπτυξη τοῦ χαρακτήρα. Καὶ ὁ Γάλλος πάλι κλασικός, παρασταίνοντας τὸν Ἰππόλυτον ἐρωτοχτυπημένον μετὰ τὴν Ἀρικήν, δείχνει τόσο λίγο μύθορον νὰ μπεῖ στο νόημα τῆς σύλληψης τοῦ Ἰβήριπιδῆ. Μὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἰβήριπιδῆς εἶχε γράψει πρῶτοτερα καὶ ἄλλον Ἰππόλυτον, πού αὐτὸν μιμήθηκε ὁ Σενέκας καὶ μέσω τοῦ Σενέκα ὁ Ρακίνας. Μὰ ἐκεῖνον πού ξεχωρίζει τὸν δεῦτερον "Ἰππόλυτον" τοῦ Ἰβήριπιδῆ ἀπὸ τὸν πρῶτον καὶ ἀπὸ ὅλες τῆς ἄλλης τραγωδίας μετὰ τὴν ἴδιαν ὑπόθεσιν, εἶναι πὺς στον δεῦτερον αὐτό, πού ἔχει σωθεῖ ὡς ἐμᾶς, στηρίχθηκε ὁ ποιητὴς στὴν τοπικὴ λατρευτικὴ παράδοση τῆς Τροιζήνας. Ἐκεῖ, πρὶν ἀπὸ τὸ γάμον της, κάθε παρθένα πῆγαινε καὶ ἀφιέρωνε τὴν κόμη της στο βωμὸ τοῦ Θεοῦ, ἐνῶ τ' ἄλλα κορίτσια, οἱ συνομηλικὲς κ' οἱ φίλες της, τραγουδοῦ-

σαν τὸ λατρευτικὸ τραγούδι τοῦ "Ἰππόλυτου", τὸ τραγούδι γιὰ τὸ χαμὸ τῆς νύκτος καὶ τῆς παρθενιάς. Ὁλος αὐτὸς ὁ κόσμος τοῦ κοριτσιοῦ ὁ παρθενικός, μὲ τὶς χαρὲς του καὶ τὶς λύπες του, μὲ τὶς λαχτάρες του καὶ τὰ ὄνειρά του καὶ τὸ ἀκαθόριστος φόβος μπροστὰ στὸ ἀγνωστο πὺ ἐρχεται καὶ στὸν ἀγνωστο καὶ ἀπομάρκω ἀντρα πὺ μέλλει νὰ δρέψῃ τὸ ἄνθος τῆς παρθενιάς, νὰ ποῦ αἰώνιο ἀνθρώπινο αἰσθημα βρῆκε τὴν ποιητικὴ τὸ ἐκφραση στὸ τραγούδι τοῦ ὁμορφου παλληκαριοῦ, πὺ πεθαίνει γιὰ τὴν ἀγνότητά του. (Σ' ὅσα γράφω γιὰ τὴ λατρευτικὴ παράδοση τῆς Γροιλάνδας ἀκολουθῶ πιστὰ τὸν Wilamowitz).

Τὴν εὐωδιὰ τῆς ἀρχέγονης αὐτῆς παράδοσης, πὺ ἔχει τὶς ρίζες τῆς μέσα στὰ πὺ κρυφὰ τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, τὴ φύλαξε ἀκέρια ὁ Εὐριπίδης μέσα στὸ ἀριστοῦργημά του, τὸν "Ἰππόλυτο", καὶ τῆς ἔδωσε πλαστικὴ μορφή στὸ πρόσωπο τοῦ κύριου ἥρωα. Ἄπ' ὅλο τὸ δράμα ἀναδίνεται τὸ μοσκοβόλημα τῆς παρθενικῆς ψυχῆς. Γύρω ἀπὸ τὸν ἀγνὸ τὸ νὸ περιστρέφεται ὅλο τὸ ἔργο καὶ ὁ μῦθος δίνει μονάχα τ' ἀπαραίτητα ἐκεῖνα δραματικὰ στοιχεῖα πὺ ὀ ἀναδείξουν περισσότερο τὴ μορφή αὐτῆ τοῦ νιοῦ, τοῦ τόσο πολὺ συνεπαρμένου ἀπὸ τὸ ἰδανικὸ τῆς ἀγνῆς ζωῆς, ὅστε νὰ μὴ ἔχει μάτια γιὰ τίποτ' ἄλλο στὴ γῆ ἐδῶ κάτω. Χαίρεται τὴ νύκτι του, χαίρεται τὴ δυνάμη του καὶ τὴν ἀντρεῖά του, πὺ τῆς ἀφήνει ἐλεύθερο ζέχουμα στὰ κυνήγια του, στ' ἀλόγατά του καὶ στὶς ἀρματοδρομίες. Εἶν' ἕνας κόσμος κλειστός στὸν ἑαυτὸ του καὶ ὀλοκληρωμένος. Τίποτ' ἄλλο δὲν τοῦ χρειάζεται. Γι' αὐτὸ κ' ἡ πρόταση τῆς παραμάνας τοῦ ἐρχεται σὰ μῆνυμα ἀπ' ἄλλον κόσμο, τὸν τινάζει ἀπὸτομα ἔξω ἀπὸ τὸν δικὸ του καὶ τὸν κάνει ν' ἀλλοφρονήσει. Μὰ καὶ στὸ ζέσπαγμα τοῦ θυμοῦ τοῦ ἀπάνω, ποτε δὲν ξεπέφτει σὲ τόνο προσωπικῆς ἐπίθεσης. Τὸν ἰδανικὸ του κόσμο διαφεντεύει. Καὶ καθὼς στὸ ἀγγίγμα τῆς χαμηλῆς πραγματικότητος ἔχει σπᾶσει τῶρα τὸ φράγμα τῆς σιωπῆς του, ξεχύνονται μὲ ὀρημὴ ἀπὸ ψηλὰ στὴν πεδιάδα τὰ καθορὰ νερὰ τῆς λίμνης, καὶ θολώνουν ἀπὸ τὸ χάμα τῆς. Μὰ ἡ πηγή, ὀπόθε ξεχυθῆκαν, εἶναι πεντακάθαρη. Θέλω νὰ πῶ μ' ἄλλα λόγια πῶς, ἀν καὶ τὸ ὀρημτικὸ ζέσπαγμα τοῦ θυμοῦ τοῦ χρωματίζει βίκρια τοὺς λόγους του, ὅστωο φαίνονται πῶς βγαίνουν ἀπὸ τὰ βᾶθη ἀγνῆς ψυχῆς πὺ τίποτε τὸ ταπεινὸ δὲ μπορεῖ μέσα τῆς νὰ φωλιάσει. Νιώθεις ἀπάνω πῶς τὰ λόγια του ἐρχονται ἀπὸ τὶς ἀπάτητες κορφές, ὅπου μετρωρίζεται ἡ ὕψηξή του.

Ὁ ρόλος τοῦ Ἰππόλυτου εἶναι μικρὸς σὲ μᾶκρος — οὔτε ἀν 300 στίχους ὅλος ὅλος —, ὅμως τεράστιος σὲ τεχνικὲς δυσκολίες γιὰ τὴν πλαστικὴ ἀπόδοση. Καλὰ καλὰ δὲ δίνει κανένα ἔξωτερικὸ στήριγμα γιὰ νὰ πιαστῆ ὁ ἴθοποιός. Γιὰ νὰ μπορεῖσαι λοιπὸν ἕνας καλλιτέχνης νὰ ἐμπυλώσει τὸ πρόσωπο τοῦ Ἰππόλυτου, εἶν' ἀνάγκη νὰ ἔχει ποτιστῆ ὅλο τὸ εἶναι του μὲ τὴν ἀνώτερη πνευματικὴ ἐκείνη, πὺ ξεχωρίζει τὴ μορφή τούτη ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες τοῦ παγκόσμιου δραματολογίου. Καὶ νὰ πετάξει ὀ, τι σκουριά τοῦ ἔχει μείνει μέσα του ἀπὸ τὴν προηγούμενη ἐπαγγελματικὴ του δρᾶση. Πρέπει νὰ ξεχάσει ὀλοτετα τὴ θεατρικὴν ἐπιχειρήματα. Γιατί ἐδῶ δὲν πρόκειται νὰ παίξῃ οὔτε μὲ μορφαμοῦς, οὔτε μὲ χειρονομίες, οὔτε καλὰ καλὰ μὲ τῆς φωνῆς του τ' ἀνεβοκατέβασμα. Δὲ θέλω νὰ πῶ βέβαια πῶς δὲ ὀ τὰ χρησιμοποιοῖ αὐτά, πὺ εἶναι ἄλλωστε τὰ τεχνικὰ μέσα τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης. Μὰ παραπάνω ἀπ' ὅλα τούτα εἶναι κάτι ἄλλο πὺ χρειάζεται. Δὲν ξέρω πῶς νὰ τὸ πῶ — εἶναι κάτι πράματα πὺ ξεφεύγουν ἔξω ἀπὸ κάθε λογικὴ διατύπωση καὶ δὲν πιάνονται μὲ λόγια. Νὰ τὸ πῶ φούσκωμα τοῦ στήθους ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ χαρὰ πὺ τὸ γεμίζει, ἐξαὐλωμένη ἐκφραση τοῦ προσώπου, βεργολυερὴ εὐγένεια τῆς κορμοστασιάς; ὀλ' αὐτά εἶναι ἴσως τὰ ἔξωτερικὰ γνωρίσματα μιᾶς ἐσωτερικῆς ψυχικῆς στάσης, πὺ δὲ μπορεῖ νὰ περιγραφῆ μὲ λόγια, παρὰ πὺ δίνεται μονάχα μὲ τὴν ἄμεση καὶ ἀπόλυτη ἐπικοινωνία ἀνθρώπου μὲ ἄνθρωπο. Μπορεῖ νὰ γεννηθῇ στὸ θεατῆ ὁ ἴθοποιός τὴν αἰσθησὴ τῆς ψυχικῆς αὐτῆς κατάστασης; Ἴν', τότε πέτυχε τὸ σκοπὸ του. Καὶ δὲ θυμάμαι ὀλα τοῦτα τὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια τοῦ ἑλληνικοῦ θεατροῦ νὰ μοῦ δόθηκε ποτές ἡ αἰσθησὴ αὐτῆ, ἐξὸν ἴσως μιὰ φορὰ μονάχα. Καὶ ὀ σὰς πῶ ποιά, γιατί ἐλπίζω πῶς μπορῶ νὰ φέρω ἔτσι ἕνα πρᾶδειγμα γιὰ νὰ φωτιστοῦν κάπως τὰ παραπάνω λόγια μου, πὺ εἶναι καταδικασμένα ἀπ' τὴν ἴδια τὴ φύση τῶν πραγμάτων νὰ μὴ ἔχουν τὴν ἀπαραίτητη σαφήνεια. Θυμάστε, λοιπὸν, τὸν περασμένον χειμῶνα, στὸ ἔργο τοῦ Χάουπτμαν "Πρὶν ἀπ' τὸ ἡλιοβασιλεμα", πῶς

ἔπαιξε στὴ Β' κὰν Ι' πρᾶξῃ ὁ Βεάκης; Ἦταν στὸ περιβολάκι, μπροστὰ ἀπ' τὸ ἐξοχικὸ σπίτι ὅπου μένει ἡ μάνα τῆς νέας κοπέλας, πὺ τὸν ἀγαπᾶ, γέρος αὐτὸς πιά. Χωρὶς νὰ παίζει, χωρὶς νὰ κουνιέται σχεδὸν καθόλου, χωρὶς καλὰ καλὰ νὰ μιλεῖ, ἔδινε ὁ Βεάκης τότε τὴν ἀπόλυτη ἐντύπωση πῶς εἶχε συντελεστῆ μέσα τοῦ ἡ βαλιὰ ἐκεῖνη μεταμόρφωση τῆς ἀγάπης, πὺ ἔκανε νὰ σβῆσει τὸ γέρικο τὸ κορμὶ μπροστὰ στὸ ἀχιτοδρόλημα τῆς ξανακαιωμένης ὀλοχαρῆς ψυχῆς του. Ἦταν ἡ πρώτη φορὰ πὺ ἔβλεπα Ἰλλήνα ἴθοποιὸ νὰ παίζει τόσο ἐσωτερικά.

Μόνον μὲ ἀνάλογο ἐσωτερικὸ παίξιμο μποροῦσε νὰ δοθεῖ πλαστικὰ ἡ μορφή τοῦ Ἰππόλυτου. Μὲ τὴ διαφορά πῶς ἐδῶ οἱ δυσκολίες ἦταν πολὺ μεγαλύτερες ἀκόμα. Ἦ σημερινὴ ζωὴ δὲ μᾶς δίνει κανένα πάτημα γιὰ νὰ στηριχτοῦμε ἐκεῖ καὶ νὰ ὕψωθοῦμε ὡς τὴν ἀρτότατη αὐτῆ κορφῆ τῆς ἀγνότητος. Μὰ μήπως τάχα ζεῖ κανὲν μέσα μου ἡ λαχτάρα τῆς ψυχῆς γιὰ τὸ ἰδανικὸ τῆς παρθενιάς, πὺ ἔδωσε στὸν Εὐριπίδῃ τὴ μόρηση νὰ τὸ συλλάβῃ καὶ τόσο τέλεια νὰ τὸ ἐκφράσει; Δὲ μπορεῖ νὰ ἔχει λοιπὸν κανεὶς τὴν ἀπαίτηση μέσ' ἀπ' τὶς σημερινές ἐδῶ συνθήκες νὰ ξεπεταχτεῖ ἄξανα ὁ ἴθοποιός πὺ ὀ ἀνεπαρκῶν τὸν τύπο τοῦ Ἰππόλυτου. Κ' ἔτσι ὀ ἀ ἴθμον ἀδικίες, ἀν κατηγοροῦσα τὸν ἀγαπητὸ μου φίλο, τὸν Μιωντῆ, πὺ δὲ μπόρεσε νὰ κρατηθεῖ στὸ ὕψος τοῦ ρόλου του. Τὸ μόνον ἴσως πὺ ὀ μποροῦσα νὰ τοῦ πῶ εἶναι πῶς ἔδινε τὴν ἐντύπωση σὰν νὰ μὴ δοκίμασε καθόλου ν' ἀναμετρήσει τὶς δυσκολίες τοῦ ρόλου, πὺ φαίνονταν νὰ μὴν τὶς ὑποψιάζεταν καθ' ὀ. Ἀπὸ τὸν ὄρατο νιό, τὸ ἄνθος αὐτὸ τῆς παρθενικῆς ἀγνότητος, ἔβγαλε ἕνα ἄξεστο καὶ τραχὺ κινήγ. Ἔτσι κ' ἔν' ἄλλο θεμελιτικὸ στήριγμα τοῦ ἔργου, ἡ ποιητικὴ μορφή τοῦ ἥρωα, χάθηκε καὶ αὐτὴ μέσα στὴν πεζότητα τῆς καθομηρινῆς ζωῆς. Ἀυτά, βέβαια, δὲν εἶναι πράματα πὺ ἀποδεχονται — "δὺο καὶ δὺο κάνουν τέσσερα". Τοῦτο μόνον ἔχω νὰ πῶ : "Ὅταν ὁ Ἰππόλυτος λέει :

(στ. 1003 κέ.) ... Τὸ σῶμα μου ἀγνὸ τὸ ἔχω ἀπὸ κρεβάτι ἔρωτικό, ἴσαμε τὰ σῆμερα. Δὲν ξέρω αὐτὴ τὴν πρᾶξη, ἐξὸν ἀπ' ἀκοὴ καὶ ἀπὸ εἰκόνες πὺ εἶδα, μὰ οὔτε πὺ ἔρεξη ἔχω νὰ τὶς κοιτάζω, τί ἔχω τὴν ψυχὴ παρθένα.

(μεταφρ. Μελαχρινοῦ)

ὅταν τὰ λέει αὐτά, ποιόν ἀπὸ τοὺς ἀρχορᾶτες τὸ ἔπεισε πῶς ὀμολογοῦσε τὴν καθορῆ ἀλήθεια; Κι ἀν δὲν ἔφτασε ὡς τὴ γλώσσα τους ἡ φράση πὺ ἀθελά του ξεστόμισε κάποιος κοντὰ μου : "Ἐμένα μοῦ λές;", εἶναι βέβαιον πῶς παρόμοια σκέψη ὀ γεννήθηκε δίχως ἄλλο μέσα τους, κἀνοντας ἴσως νὰ μισανοῖζον τὰ χεῖλια τους σὲ χαμόγελο εἰρωνείας.

Μὲ ὅσα ὡς ἐδῶ εἶχα τὴν ὕπομνη νὰ διαβάσετε, προσπαθῆσα νὰ δειξῶ πὺ ὀφείλεται, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἡ ἀποτυχία τῆς παράστασης τοῦ "Ἰππόλυτου". Γιὰ νὰ εἶμαστε λοιπὸν δίκαιοι, δὲν πρέπει νὰ ρίχουμε ὀλο τ' ἄδικο στὰ χτυπητικὰ τῆς κριτικῆς. Μακάρι νὰ εἶχε αὐτῆ, πὺ ζέρουμε δὲ πῶς καὶ ἀπὸ τοιοῦς γράφεται, τέτοια πέραση : νὰ μπορεῖ νὰ ἐπιρεάζει τὴν κοινὴ γνώμη. Ἐτόσα τύχη δὲν τὴν ὀνειρεύτηκε ποτε ἡ δόλια. Πὺ ὀφέλιμο, ὀαρρῶ, ὀ ἦταν γιὰ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο πὺ ἔχει καταπιαστῆ τὸ Β. Θεατρο, ἀντὶ νὰ κοιτάξῃ πῶς νὰ σκεπαζέει τὰ λάθη του καὶ τὰ παραπατήματά του, ἀπειναντίας νὰ τ' ἀναγνωρίζῃ τίμια καὶ ὀαρρητά. Εἶναι τὸ πρῶτον βῆμα αὐτὸ γιὰ νὰ μπορεῖσαι κάποτε καὶ νὰ τὰ διορῶσει.

31 Ἰουλίου 1937

Γ. Ν. ΠΟΛΙΤΗΣ

* * *

ΑΣΙΓΑΣΤΗ Η ΕΓΓΝΟΙΑ ΤΟΥ ΓΙΑ ΑΚΡΙΒΟΛΟΓΙΑ

Ἀπὸ τὰ παλιὰ χρόνια, κι ὡς τελευταῖα, δὲν ἔπαψε νὰ παρακολουθεῖ μ' ἐνδιαφέρον κάθε μεταφραστικὴ προσπάθεια. Τὴν ἀσίγαστη ἔγνοιον του γιὰ τὴ γλωσσικὴ ἀκριβολογία δειχνουν καὶ δὺο γράμματά του, δημοσιευμένα σ' ἀθηναϊκὰ ἔντυπα, πὺ ἐλέγχουν ἀνεπίτρεπτα λάθη σὲ θεατρικὲς μεταφράσεις.

Τὸ πρῶτον, δημοσιεύτηκε στὰ "Νεοελληνικά Γράμματα" (7 Μᾶη 1938, σελ. 7), μὲ τὸν τίτλον "Μεταφραστικά... παρατηρήματα ὂ". Ἀναφέρειται σὲ μερικὰ... κοτρωνάτα μαργαριτάρια μιᾶς περισπούδαστης σειρῆς δέκα ἄρθρων, μιᾶς κάποιος κ. Ἄθανασίας Μαγιάκου, πὺ δημοσιεύτηκαν, μὲ τὸν τίτλον "Ἐπίκαιροι μελέται. Τὸ Ἀγγλικὸ Θεατρο", ἀπὸ τὶς 11 τ'

Ἀπρίλη ὡς τὶς 20 τοῦ Ἰουνίου τοῦ 1938, στὴν "Καθημερινή", τὴν ἔφημερίδα τοῦ παντογνώστη στῆ θεατρικῆ ἀρχισυντάκτη τῆς Αἴμ. Χ. — Ἀπολαύστε... μαργαριτάρια :

Ἀγαπητέ μου Φωτιάδη,

Ἐσὺ ποῦ καταγίνεσαι καὶ μὲ τὸ Θέατρο μπορεῖς νὰ μοῦ λύσεις μιὰ ἀπορία; Πῶς ἓνας ἄνθρωπος, ποῦ ἔχει μεσάνυχτα ἀπὸ Σαίξπηρ, μπορεῖ νὰ καταπιάνεται νὰ γράφει μελέτη γιὰ τὸ ἀγγλικὸ Θέατρο, ὄχι μονάχα τὸ σύγχρονο τοῦ μεγάλου Ἑγγλέζου ποιητῆ, παρὰ καὶ τὸ πρὶν καὶ τὸ κατόπι!

Σοῦ τὸ λέω αὐτό, γιατί πολὺ παραξευεύτηκα διαβάζοντας στὸ τέταρτο ἀπὸ μιὰ σειρά ἄρθρα ποῦ δημοσιεύονται στὴν "Καθημερινή" μὲ τὸν τίτλο "Ἐπίκαιροι μελέται: Τὸ Ἀγγλικὸ Θέατρο" πῶς ὁ Σαίξπηρ ἔγραψε καὶ τὸν "Κόμητα τοῦ χειμῶνα" (βλ. "Καθημερινή" 2 Μαΐου, σ. 3, στήλη 7 τῆς ἐπιφυλλίδας). Εἶναι φῶς φανερὸ πῶς ὁ συγγραφέας τῶν περισπούδαστων αὐτῶν μελετῶν ποτέ του δὲ διάβασε τὸ "Χειμωνιάτικο παραμῦθον" καὶ μονάχα τὸν τίτλο του ὅα τὸν εἶδε σὲ καμιὰ γαλλικὴ φυλλάδα, μὰ τὸν στραβοκατάλαβε καὶ αὐτόν, ἀφοῦ πῆρε τὸ "Comte d'hiener" γιὰ "Comte". Πάλι καλὰ ποῦ δὲν τὸν ἔκαμε καὶ "Χειμωνιάτικο λογαριασμὸ". (Compte). Πολὺ δύσκολη, τέλος πάντων, γλώσσα καὶ αὐτὴ ἢ γαλλικὴ: κουαφέρ ὁ κουρέας, κουαφέρ τί νὰ κάμεις, σάμπρ ἢ κάμαρα, σάμπρ καὶ τὸ σπαθί, ὅπως ἔλεγε καὶ ὁ παλιὸς ἐκεῖνος γλωσσομαθῆς τοῦ ἀνεκδότου.

"Ὅτι ὁ συγγραφέας τῶν ἄρθρων αὐτῶν δὲν ξέρεي κὰν ἐγγλέζικα καὶ ὅμως μιλά μὲ ὄλο τὸ θάρρος τῆς ἀγνοίας του καὶ γιὰ τοὺς δραματικούς συγγραφεῖς τοὺς πρὶν ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ, ποῦ ἔχουν γράψει σὲ μιὰ γλώσσα ἀκατανόητη γιὰ ὄσους ξέροντες τὰ σημερινὰ ἐγγλέζικα μονάχα, καὶ ἀκόμα ὅτι παίρνει τὶς πληροφορίες του μόνο ἀπὸ γαλλικὰς πηγές, δηλαδὴ ἀπὸ δευτέρου χέρι, φαίνεται καὶ ἀπὸ τὶς ἑλληνικὰς μεταγραφὰς τῶν ὀνομάτων (γράφει λ.χ. Σούθαμπτον καὶ Σώθαμστον, αὐτ. στ. 3 καὶ 6), καθὼς καὶ ἀπὸ τοὺς τίτλους δυὸ κωμωδιῶν τοῦ Σαίξπηρ, ποῦ τοὺς μεταφράζει ἑλληνικὰ ἔτσι: "Ὅπως ὅα σὰς ἀρέσει" (Comme il vous plaira) καὶ "Ἡ Νύχτα τῶν Βασιλέων" (La nuit des Rois). Φαίνεται πῶς, ἀπασχολημένος καθὼς ὅα εἶναι στίς μελέτες του γύρω ἀπὸ τὸ ἐγγλέζικο Θέατρο, δὲ ὅα τοῦ μένει καθόλου καιρὸς νὰ παρακολουθεῖ κὰν τὸ σύγχρονο ἑλληνικὸ, ὅπου καὶ οἱ δυὸ αὐτὰς κωμωδίες ἀνεβάστηκαν ὄχι πρὶν ἀπὸ πολὺν καιρὸ μὲ τοὺς τίτλους "Ὅπως ἀγαπᾶτε" καὶ "Ἡ Δωδέκατη Νύχτα". Μετάφραση μάλιστα τῆς πρώτης δημοσιεύτηκε πέρσυ καὶ στὰ "Νεοελληνικὰ Γράμματα".

Νὰ μὲ συμπαθᾶς γιὰ τὴν ἐνόχληση

Γ. Ν. ΠΟΛΙΤΗΣ

* * *

Τὸ δευτέρου γράμμα, δημοσιεύτηκε στὴν "Ἐλευθερία" (23 Μάρτη 1945, σελ. 1η στῆ "Ἐλεύθερα") καὶ ἀναφέρεται στὴ μετάφραση τοῦ Μολιερικοῦ "Ὁ Κύριος ντὲ Πουρσονιάκ", ποῦ ἔχουν κάνει ὁ Θάνος Κωτσόπουλος καὶ ὁ Γιάννης Μπότασης καὶ παιζότανε στὸ "Ἐθνικὸ Θέατρο". Ἡ πάντα χολερικὴ "Ἐστία", ἔγραψε τὴν προηγούμενη μέρα, στοὺς πάντα χολερικούς "Κόσμοις" τῆς: «... Διὰ τὴν μετάφρασιν τοῦ κ. Ποριώτη (Σημ. "Θ": τῆς "Φλωρεντινῆς Τραγωδίας" τοῦ Οὐάιλντ, ποῦ παιζόταν στὸ ἴδιο πρόγραμμα) δὲν ἀξίζει νὰ ἐπανέρχεται κανεὶς καὶ τὸ μόνον ποῦ ἵμπορεῖ νὰ πῆ εἶναι ὅτι, ὅπως δὲν καταλαβαίνει τὸν ἀριστερόν Τύπον ὅταν τὸν διαβάζη, ἔτσι δὲν καταλαβαίνει καὶ τὴν μετάφρασιν!» Γράφει, λοιπόν, ὁ Γ. Ν. Πολίτης:

Ἀγαπητὴ "Ἐλευθερία",

Στὸν χαριτωμένον τόπον μας γράφονται καμιὰ φορὰ σὲ σοβαρὸ ὄφος τὰ πιδ κωμικὰ πράματα. Ἔτσι λοιπόν, ἡ σημερινὴ "Ἐστία" βρίσκει πῶς, ἐνὼ τὴ μετάφραση τῆς "Φλωρεντινῆς τραγωδίας" τοῦ Ποριώτη δὲν τὴν καταλαβαίνει κανεὶς, τὸ ἄλλο ἔργο ποῦ ἀνέβασε χτές τὸ Ἰθνηκὸ Θέατρο ἦταν "εὐτυχέστερον εἰς μετάφρασιν". Ὡς ἐκεῖ ὅμως νὰ φτάνει ὁ γλωσσικός φανατισμὸς δὲν τὸ βάζει ὁ νοῦς τοῦ ἀνθρώπου. Γιατί καὶ ἂν δὲν εἶναι κανεὶς σὲ θέση νὰ ξεχωρίσει τί ὅα πεῖ ὁ ἓνα ἔργο ὅ φ ο ς, πάλι ὡστόσο ὅα τοῦ ἔφτανε, γιὰ νὰ κρίνει τὴν ἀνεπάρκεια τοῦ μεταφραστῆ τοῦ "Κυρίου Πουρσονιάκ", καὶ ἓνα μικρὸ δεῖγμα μονάχα: Στὴν Α' πράξη γίνεται λόγος



Ἐνας ὑποδειγματικὸς ἐνσυνείδητος πνευματικὸς ἐργάτης: Ὁ Γιώργος Ν. Πολίτης, σὲ μιὰ πολὺ τελευταία φωτογραφία του

γιὰ κάποιον περίφημο γιατρὸ "Γκαγιέν". Ἐνας ὅμως ποῦ νὰ τοῦ εἶναι κάπως γνώριμος ὁ Μολιέρος, δὲ ὅα δυσκολευτεῖ νὰ ἀνακαλύψει κάτω ἀπὸ τὸ φράγκικο αὐτὸ μασκάρωμα τὸν ἀρχαῖο συμπατριώτη μας Γαληνό, ποῦ ὁ μεταφραστὴς ὄχι μονάχα δὲν τὸν ἀναγνώρισε στὴ γαλλικὴ του μετονομασία, παρὰ τὴ στραβοδιάβασε κιόλας. Καὶ τώρα μπορεῖ κανεὶς νὰ ρωτήσῃ: Ἔναι τάχα συχωρεμένο νὰ δίνονται ἀπὸ τὴν ἐθνικὴ μας σκηνὴ τέτοια δείγματα ἀγραμματοσύνης; Καὶ ὅμως ὑποτίθεται πῶς ὑπάρχει καὶ Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ καὶ Ἐισηγητὴς τοῦ Δραματολογίου, ποῦ ἐπὶ τέλους, ἔχουν κάποια εὐθύνη γιὰ νὰ μὴ σερβίρονται στὸ κοινὸ μεταφραστικὰς ἐργασίας τῆς κακῆς ὥρας.

22/3/45

Σ' εὐχαριστῶ γιὰ τὴ φιλοξενία

Γ. Ν. ΠΟΛΙΤΗΣ

* * *

Παλιὰ πίστη τοῦ "Θεάτρου" — πάλι ἀνανεωμένη: Χωρὶς προγόνους, δὲν ὑπάρχουν νιάτα. Οὔτε πρωτοπορία! Γι' αὐτὸ, σὲ κάθε τεῦχος, μὲ κάθε εὐκαιρία, ὅα προβάλλουμε προγόνους. Καὶ ὁ Γ. Ν. Πολίτης εἶναι πρόγονος. Γιατί στάθηκε ὑπεύθυνος, σεμνὸς καὶ ἀκέραιος πνευματικὸς ἐργάτης. Εἶναι δικὸς μας. Μῦς χρειάζεται.

★



ΙΧ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΑΝΣΥ

Ο ΣΦΥΓΜΟΣ ΤΟΥ ΖΩΝΤΑΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Της ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Κλείνουμε σήμερα, με την παρακάτω τέταρτη συνέχεια, την κριτική παρουσίαση των εκδηλώσεων του ΙΧ Φεστιβάλ Νανσύ, που 'κανε μ' επιτυχία ή νέα σκηνοθέτις Κατερίνα Θωμαδάκη. Με βάση τη διεθνή αυτή θεατρική εκδήλωση, προσφέραμε μια επισκόπηση των πιο προχωρημένων τάσεων της θεατρικής πρωτοπορίας. Δώσαμε έκταση στις εκδηλώσεις ορισμένων θιάσων, για ν' αποκαλύψουμε, πίσω από τα έπιτεύγματα, τη λειτουργία που οδήγησε σ' αυτά. Πραγματικά, πέρα από τα έντυπωσιακά ή όχι αποτελέσματα, εκείνο που αξίζει να προσεχτεί στο νέο θέατρο του καιρού μας είναι οι νέοι μηχανισμοί που κινητοποιεί.

ΘΕΑΤΡΟ STU (Πολωνία)

Το Θέατρο STU της Κρακοβίας ιδρύθηκε το 1966 από τον Κρυστόφ Ιασίνσκι (Krystof Iasinski) και αποτελείται κυρίως από φοιτητές που προέρχονται απ' όλες τις Άνωτερες Σχολές και το Πανεπιστήμιο της Κρακοβίας. Στο θίασο ανήκουν και νέοι που, χωρίς να σπουδάζουν σε κάποιο ανώτερο εκπαιδευτικό ίδρυμα, έχουν ολοκληρωτικά αφιερωθεί στο θέατρο. Παράλληλα με το θίασο λειτουργεί κ' ένα εργαστήρι που εφαρμόζει ένα πρόγραμμα εκτεταμένο. Εκεί, εκτός από την όρθοφωνία, το χορό, τις ακροβατικές ασκήσεις και τα θεωρητικά σεμινάρια, γίνεται μιά προσπάθεια ανάπτυξης της σκηνικής φαντασίας. Από τους μαθητές αυτού του εργαστηρίου στρατολογούνται οι ήθοιοι του θιάσου.

Από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα, το STU έχει ανέβασει εικοσιεννέα θεάματα. Έχει εμφανιστεί όχι μονάχα στην Πολωνία αλλά και σε πολλές χώρες της Άνατολικής καθώς και της Δυτικής Εύρώπης. Έχει πάρει μέρος σε διάφορα φεστιβάλ προκαλώντας πάντα θερμές επιδράσεις.

Στο Νανσύ το STU παρουσίασε δύο θεάματα: την "Πτώση" και "Το κλειδί των πολωνικών ονείρων" που αντιπροσωπεύουν τη δουλειά του θιάσου στην τελευταία τετραετία.

A.— "Η πτώση"

«Οι ιδέες — λέει ο Έρικ Μπέντλεϋ — έχουν προσφέρει το πιο εύφλεκτο καύσιμο στα πιο άφλεκτα πλήθη της ιστορίας. Η βία σπάνια άσκήθηκε σε τόσο μεγάλη κλίμακα όσο στην κλίμακα των ιδεών κι άκόμα και σήμερα, τίποτα δεν υπάρχει που να μπορεί με τόση ταχύτητα ν' ανατρέψει τη διανοητική ισορροπία του ανθρώπου όσο μιά θεωρία».

Η διαπίστωση αυτή μοιάζει να κατευθύνει δολόκληρη τη δημιουργία της "Πτώσης" όπου το STU εξαπολύει μιά πρωτοφανή σε δριμύτητα καταγγελία ενάντια στην επιθετικότητα των ιδεών, τη δημαγωγία και την ιδεολογική δουλειά κάθε είδους.

Ας δούμε όμως πώς τοποθετεί το θέμα ο ίδιος ο θίασος:

«Νά ένα θέμα - συζήτηση πάνω στην κατάσταση της νέας γενιάς στο σύγχρονο κόσμο, αυτό τον κόσμο, που είναι διασπασμένος απ' τις ιδεολογίες, σπαραγμένος από την πολιτική, διαφοροποιημένος οικονομικά και πολιτιστικά. Αυτή η γενιά σχηματίζει τις



Δύο φωτογραφίες από δυό Πολωνικές παραστάσεις πολιτικού θεάτρου. Ανω: "Ο πολωνικός ονειροκρίτης" από το STU. Η νέα γενιά ξεκαθαρίζει τους λογαριασμούς της με τα εθνικά στερέωτα. Ένας έστωρωμένος, κάτω από τους ήχους ξέφρενης μουσικής πόπ — κωστικό σχόλιο για το μεσσιανισμό του Μίτσκιεβιτς. Κάτω: "Ανταπάντηση" του Γιόζεφ Σάνα από το Στούντιο της Βαρσοβίας: Στην αρχή του θεάματος οι ήθοιοι ξεθάβονται μόνοι τους μέσα από έναν άμορφο σωρό από σκουπίδια και χώμα, που βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής

ιδέες της, τις θέσεις της και τα ιδανικά της μέσα στο πλαίσιο διαφορετικών πολιτικών, ιδεολογικών και εκπαιδευτικών συστημάτων και γι' αυτό η εικόνα της μοιάζει τόσο χασομική και μεπερδεμένη όσο κ' η εικόνα της εποχής μας (...).

Πήραμε σαν αφηγηρία και σαν καμβύ την "Πτώση", ποιήμα του Ταντέους Ρόζεβιτς. Το ποιήμα, που αποτελείται από 274 στίχους, μιλά για την ήθικη κατάσταση του σύγχρονου ανθρώπου που, έχοντας χάσει κάθε κριτήριο αξιών, δεν υπάγεται πιά στο νόμο της βαρύτητας. "Άλλοτε—λέει ο Ρόζεβιτς—έπεφτε κανείς και σηκωνόταν κατακόρυφα, σήμερα πέφτει οριζόντια".

Αυτή η άμφισβίτηση παίρνει καινούρια καλλιτεχνική και φιλοσοφική σημασία μπροστά στα γεγονότα που έγιναν τα τελευταία χρόνια και που αποκάλυψαν μιά δραματική κρίση κάθε τρέχουσας ιδεολογίας. Οι άμφισβητίες φοιτητές που διαμαρτύρονταν ενάντια στις άξίες, τα ήθικα κριτήρια και τους θεσμούς της καταναλωτικής κοινωνίας είχαν συχνά καλές προθέσεις. Παρ' όλα αυτά επαληθεύτηκε ότι τα συνθήματα που έριχναν οι κάθε λογής φιλόσοφοι κ' επαναστάτες οδηγούσαν τους νέους στα αδιέξοδα του αναρχισμού και της άμφισβήτησης για την άμφισβίτηση. Άλλά το χειρότερο απ' όλα είναι ότι τα κινήματα των νέων εξυπηρέτησαν τους σκοπούς των άλλων. Οι κακόπιστοι πολιτικοί φρόντισαν πολλές φορές να εκμεταλλευτούν αυτές τις αλόορημες χειρονομίες.

(...) Σκεφτόμαστε ότι η πράξη του να αφαιρέσουμε την μάσκα που μαζί της έρωτοτροπούν οι ιδεολογίες, να βγάλουμε τη μάσκα και να δούμε σαν αυτό που είναι την εγκληματική επιφάνεια που ένας νέος θά μπορούσε να θεωρήσει σαν το βάθος των πραγμάτων, δεν είναι παρά η αρχή μιάς συζήτησης όπου αναρωτιόμαστε πάνω στον έαυτό μας κι όπου προσπαθούμε να τον ξαναβρούμε χωρίς κλισέ της μόδας και χωρίς έτικέτες — όπως είναι».

Γιά να βγάλει τη μάσκα από τις ιδεολογίες το STU άκολουθησε τον πιο αποτελεσματικό τρόπο. Πήρε άποσπάσματα από κείμενα των ίδιων των θεωρητικών τους και τα συναρμολόγησε. "Η πτώση" είναι ένα θέμα σπονδυλωτό, έκρηκτικό αλλάζ που το πρώτο του μέρος αναφέρεται στα πιο σημαντικά παγκόσμια πνευματικά, πολιτικά και θεατρικά ρεύματα της εποχής μας, ενώ το δεύτερο συγκεντρώνεται στην πολωνική έπικαιρότητα. Τα κείμενα που χρησιμοποιούνται είναι παρμένα από τους Σάρλ Μπωντλαίρ, Φιοντόρ Ντοστογιέβσκι, Έρνεστ Μπρύλ, Άλλεν Γκίνσπεργκ, Μαξιμ Γκόρκι, Μάο Τσέ-Τουνγκ, Λέσεκ Μοτσούλσκι, Ταντέους Ρόζεβιτς, Ζάν-Πάλ Σάρτρ, κι άκόμα από συνετεύξεις του Άραμπάλ, του στρατηγού Γκιόπ και των μισθοφόρων της Μπιάφρας, από μανιφέστα του δυτικού θεάτρου, Τσάικιν, Γκατί, από ρεπορτάζ, έπιφυλλίδες, άρθρα του πολωνικού Τύπου, λόγους του Λένιν και των Πολωνών ήγετών της διετίας 1968 - 1970.

"Η πτώση" παίχτηκε μέσα σ' ένα από τα μεγάλα άντίσκηνα που είχαν στηθεί για το φεστιβάλ στο πάρκο της Πεπινιέρ. Οι θέσεις των θεατών έκλειναν από τέσσερις πλευρές ένα άδειο χώρο. Γύρω γύρω πολυάριθμες φωτιστικές έγκαταστάσεις κι άνάμεσα στα καθίσματα, άντικρυστά από τη μιά κι από την άλλη μεριά του σκηνικού χώρου, δύο όθονες.

Μετά από μιά δυναμική είσοδο, οι ήθοιοι, ντυμένοι με παρόμοια καθημερινά ρούχα, έπιδόθηκαν σε μιά όλο νεύρο διαδοχική άπαγγελία των κειμένων. Μοναδικά τους έξεσουάρ: σημαίες κόκκινες και μαύρες, καθώς και μιά βάρκα από μαύρη σαμπρέλα. Μέσα σ' ένα κατακλυσμό από φωτιστικά έφφε, ένα όργανο από εκκωφαντικές μουσικές κ' έμβατήρια που όρμουςαν από τα μεγάφωνα, άνάμεσα στις όθονες που άναβόσβηναν προβάλλοντας τραχιές σκηνές πολεμικών έπικαιρών (Βιετνάμ, Μπιάφρα, Μέση Άνατολή), οι ήθοιοι όργανοί με μιά έντυπωσιακή γεωμετρικότητα, με άκρα σαφή-

νεια και τελειότητα στις κινήσεις, δροῦσαν πάντα ὄλοι μαζί. Ὁμαδικά ἀπάγγελναν, ὀμαδικά τραγουδοῦσαν, ὀμαδικά ἔτρεχαν, ὀμαδικά χόρευαν, ὀμαδικά βάδιζαν. Σάν πόνια πάνω σέ μιά σκακιέρα ἢ σά στρατός σέ γυμνάσια. Χωρίς παύσεις και χωρίς χρονοτριβή, μέ τό ἴδιο πάθος υἱοθετοῦσαν ἀπανωτά τή μιά ἰδεολογία μετά τήν ἄλλη, ἀποδείχοντας σέ ποῖο βαθμό τά ἐπιθετικά φερέφωνα τῆς κάθε ἰδεολογίας εἶναι ταυτοχρονά και παθητικά ὀυμάτά τῆς.

Ὁλόκληρο τό θεάμα, ἀπό τό πρώτο μέχρι τό τελευταῖο λεπτό, ξετυλιγόταν μ' ἕνα διαβολεμένα ταχύ ρυθμό, μ' ἀποτελεσματικά ὑποβάλλει τό θεατῆ σ' ἕνα ἀνελέητο ὀπτικό, ἀκουστικό και κυρίως ἰδεολογικό βομβαρδισμό. Μέ ἄλλα λόγια καταγγεῖλια τοῦ χάους μέ τό χάος, τῆς πύσης ἐγκεφάλου μέ τήν πλῴση ἐγκεφάλου, τῆς ἀναρχίας μέ τήν ἀναρχία.

Κάτω ὀμως ἀπ' αὐτή τή χαοτική εἰκόνα πού πρόβαλλε τό STU πάνω στό θεατῆ, ὑπήρχε μιά ψυχρά πειθαρχημένη δομή. Μιά δομή καθαρά διαλεκτική, μέ τήν ἔννοια πού ἔδωσε στόν ὀρο ὀ Χέγκελ. Ἡ ὀυελλώδης δυναμική τοῦ θεάματος πραγματοποιόταν χάρη σέ μιά διαρκή ἀλυσίδα ἀπό θέσεις και ἄρσεις σέ ὀλα τά ἐπίπεδα, ταυτοχρονά και διαδοχικά. Ἀντίλογος ἀνάμεσα στίς ἰδεολογίες πού ἦταν βαλμένες ἀνά ζεύγη ἔτσι ὥστε ἡ μιά νά ἀναρεῖ τήν ἄλλη — π.χ. ἡ “Ἀμερικὴ” τοῦ Γκίνσμπεργκ, πλάι στό “Spleen de Paris” τοῦ Μπωντλαῖρ. Ἀντίλογος ἀνάμεσα στή μορφῆ και τό περιεχόμενο — π.χ. ἕνας ἠθοποιός τραγοῦδά τόν “κολασμένο” ἐπίλογο τοῦ Spleen σέ σκοπό ὀπερέτας ἐνώ συγχρόνως βγάξει και τό παντελόνι του. Ἡ ἡ ἄποσυνθεμένη “Ἀμερικὴ” τραγοῦδημένη μέ τό φανατισμό στρατιωτικοῦ ἔμβατηρίου. Ἡ μιά παρωδία τῆς κινεζικῆς ἐπανάστασης συνοδευμένη ἀπό τά λόγια τοῦ Μάο. Ἀντίλογος ἀνάμεσα στήν ἱστορία και τή λογοτεχνία — π.χ. τά τρομαχτικά ντοκυμανταῖρ τῶν πολέμων πλάι στίς ψυχικές συγκρούσεις τῶν ἠρώων τοῦ Ντοστογιέβσκι. Ἀντίλογος ἀνάμεσα στό ἀντικειμενικό και τό ὑποκειμενικό. Ἀντίλογος ἀκόμα ἀνάμεσα στήν πολιτική και τήν ἠθική. Ἡ ἀκατάπαυστη ἀναίρεση τοῦ κάθε στοιχείου ἀπό ἕνα ἄλλο ὀδηγοῦσε ὤς τόν ἀόλυτο παραλογοισμό. Κι ἀπό δῶ ξεπηδοῦσε πηγαία και ἀβάσταχτα μιά ἄστια καταπέλτης — πραγματικό ὀσοκ συνειδησης.

Πρόχειρα ἰδωμένη μιά τόσο ἀνεπιδόστη ἀνατρεπτικότητα θά μποροῦσε νά θεωρηθεῖ σάν ἀναρχισμός. Εἶναι ὤστόσο φανερό πῶς στήν περίπτωση τοῦ STU συμβαίνει κάτι ἄλλο. “Ἡ πῴση” δέν πρόβάλλει μιά συγκεκριμένη λύση γιατί τότε θά μετατρεπόταν ἡ ἴδια σέ φερέφωνο και θά γινόταν ἡ ἴδια τρωτή στό κατηγορητήριό τῆς. Ἀρνεῖται νά προτείνει τή “σωστή ἰδεολογία” κι ἀναζητᾶ τό σωστό μηχανισμό. Τῆ σωστή στᾶση. Τό σωστό τρόπο. Μέ ποῖο τρόπο μπορεῖ τό σύγχρονο ἵτομο νά πορευτεῖ μέσα ἀπό τό χάος τῶν ἰδεῶν πού τοῦ ἐπιτίθενται ἀπό παντοῦ. Κ' ἐδῶ δίνει μιά ἀπάντηση. Μέ τή λογική. Μέ τή διάγνωση. Μέ τή σκέψη. Κι ὀχι μιά σκέψη στήρτα ἀλλά μιά σκέψη ἐνεργητική, πού ὀμως πρέπει νά ἀφαιρέσει ὀλα τά ξένα σώματα πού ἔχουν καθίσει πάνω τῆς γιά νά ξαναρχίσει λαμπικρισμένη τήν πορεία τῆς. Αὐτό πού μᾶς προτεῖνε ἐδῶ εἶναι ἕνα μέτρο ριζικό. Ἐπανεξέταση ἀξιών και καινοῦρια ρύθμιση τοῦ κριτικοῦ μας ὀργάνου.

“Ἡ πῴση” θίγει τό θεατῆ μέ τήν ἀμεσότητα χειρονομίας. Χρησιμοποιεῖ μιά τεχνική σχεδόν ψυχοδραματική. Τοῦ ἐπιτίθενται μέ τόν παραλογοισμό, πράγμα πού τόν ἀναγκάζει ν' ἄμυνθεῖ μέ τόν ὀρθολογοισμό. Μέ τή δύναμη αὐτοῦ τοῦ βιώματος τόν ὀδηγεῖ στό στόχο τῆς. Μιά καθαρή στό ἐπίπεδο τῶν ἰδεῶν.

B.— “Τό κλειδί τῶν πολωνικῶν ὀνειρῶν”

Μέ “Τό κλειδί τῶν πολωνικῶν ὀνειρῶν” (μιά ἄλλη ἀπόδοσις θά ἦταν “Πολωνικῶν ὀνειροκριτικῶν”), τό STU προσηλώνει τό βλέμμα στόν ἰθαγενή του χῶρο και καταπιάνεται μέ τοῦτο τό μεγάλο ἐγγεῖρημα : νά “ἀκτινοσκοπήσει τήν πολωνική ψυχή ἀπό τήν κοινωνική και τήν ἔθνηκή πλευρά”.

Ἐτσι κατασταλάζει σ' ἕνα πρωταρχικό πολωνικό πρόβλημα, τῆ σχέση τοῦ ρομαντισμοῦ μέ τήν ἱστορία. Μέ ἄλλα λόγια τῆ σχέση τῆς μονοποιητικῆς λογοτεχνίας μέ τήν πραγματικότητα. Τό πρόβλημα δέν ἀφορᾶ ἀποκλειστικά τήν Πολωνία. Εἶναι παγκόσμιο. Μόνο πού στήν Πολωνία ἐξαίτια, τῶν πολιτιστικῶν και ἱστορικῶν συνθηκῶν ἔχει ἀποκτήσει τήν ὀξυῖτητα ἔμμονης ἰδεᾶς.

Τά ἔθνηκα δράματα τῶν μεγάλων ρομαντικῶν ποιητῶν Ἄνταμ Μίτσκιεβιτς (1789-1855), Γιούλιους Σλοβάτσκι (1809-1849) και Τσῦπριαν Κάμιλ Νόρβιντ (1821-1883) σφράγισαν τήν πο-

λωνική ψυχή. Τό ἔθνος ρούφηξε σά διψασμένο χῶμα τά διδάγματα τοῦς. Ὁ ρομαντισμός τοῦ πρόσφερε μιά ἰδανιστική θεώρηση πού τό στηλανε μέσα στόν κυκεῶνα τῶν ἱστορικῶν συμφορῶν. Μεταπλάθοντας ὀμως τήν πραγματικότητα σέ κόσμο ὑποβλητικό και μεγαλειώδη, ὀ ρομαντισμός τῆ χύνει μέσα σ' ἕνα καλοῦπι πού τήν παραμορφῶνει. Τῆ περιδέει μέ τό ὀνειρο. Κι ὀταν αὐτό περιορίζεται στόν τομέα τῆς ὑποκειμενικῆς σκέψης ἔχει μικρὴ σημασία. Ἀλλά ὀταν ἐπεκτείνεται στόν τομέα τοῦ ἱστορικοῦ στοχασμοῦ και τῆς ἀντικειμενικῆς δράσης, τότε μπορεῖ νά πάρει διαστάσεις ἔθνηκοῦ κινδῶνου.

Στό πολωνικό θέατρο ὀ πρώτος ἀντίλογος ἐνάντια στό ρομαντισμό ἦρθε ἀπό τό Στανίσλαβ Βυσπιάνσκι (1869-1907). Ὁ Βυσπιάνσκι στιγμάτισε τά ἰδανιστικά ὀνειροπολήματα πού θολῶνον τήν ἀντίληψη τῆς πραγματικότητας. Παρ' ὀλα αὐτά σύντομα κι ὀ ἴδιος καθιερώθηκε σάν ἕνας τέταρτος κλασικός πλάι στους τρεῖς μεγάλους ρομαντικούς, δίνοντας ἔναυσμα γιά νέες ἐπιθέσεις. Ἡ νεότερη γενιά τῶν Πολωνῶν δραματοῦργῶν μέ ἐπικεφαλῆς τό Σλαβομίρ Μρόζεκ ὕψωσε τόν ἀντίλογο τῆς ἀπέναντι τόσο στους ρομαντικούς ὀσο και στό Βυσπιάνσκι, κρίνοντας τοῦς χλευαστικά ἀλλά ἀπό τήν ἄλλη μεριά τριγυρνώντας ἀνάα γύρω ἀπό τά ἴδια προβλήματα πού ἀπασχολοῦσαν κ' ἐκείνοῦς. «Ὁ Μρόζεκ—ἔλει χαρακτηριστικά ὀ Πολωνός θεατρολόγος Γιάν Κόττ—παλεῖ με τό Βυσπιάνσκι κι ὀ Βυσπιάνσκι μέ τό Μίτσκιεβιτς. Στήν πραγματικότητα κ' ὀ τρεῖς παλεῖνον μέ τήν πολωνική ἱστορία, προσπαθοῦν νά τήν ἐξηγήσουν, νά κάνουν κάτι γι' αὐτή». Ὁστόσο, ἡ πολωνική ἱστορία εἶναι ἰδιότυπη κι ἀντιφατική. Γιά νά ξανααναφερθῶ στόν Κόττ «λίγο διαφέρεῖ ἄν τήν ὀνομάσουμε τραγική ἢ παράλογο. Τό γεγονός εἶναι πῶς δύσκολα μποροῦμε νά τήν ἐξηγήσουμε μέ τοῦς ὀρους τοῦ ὀρθολογοισμοῦ τοῦ δέκατου ἔνατου αἵωνα κι ἀκόμα πιό δύσκολα νά τή δεχτοῦμε χρησιμοποιώντας τά δυτικά μέτρα και σταθμᾶ τῆς ἐξέλιξης». Ἡ διαπίστωση αὐτή ὀδηγεῖ τῆ νεότερη γενιά τῶν Πολωνῶν δραματοῦργῶν στήν πικρὴ εἰρωνεία, σά μοναδικὴ ρεαλιστικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ ἱστορικοῦ ἀδιέξοδου. Ἀπορρίπτουν τό ρομαντισμό γιά νά καταλήξουν σέ μιά στᾶση στωική.

Ὁ ἄλυσιδωτός ἀντίλογος μέ ἐπικέντρο τήν ἱστορία συνεπαίρει και συνταράζει τό πολωνικό θέατρο σά μιά νεῦρωση. Τό κεντρικὴ ἀδιάκοπα νά ἀνατρέπει νά ἰδανιστικά εἰδῶλα μόλις παγιοποιηθοῦν, μέ τῆ μανία πού μπορεῖ νά ἔχει ὀ ἴδιος ὀ ὀπαδός πού γοητεύθηκε ἀπ' αὐτά και πού τᾶρα τᾶ βρίσκει ἀνεπαρκῆ. Τό STU ἔρχεται νά προσθέσει σ' αὐτό τόν ἀντίλογο τῆ δικῆ τοῦ ἄποψη— μιά νέα συνειδητοποίηση τοῦ προβλήματος σέ τούτη τῆ χρονική στιγμή. Ἡ ἀποψη τοῦ εἶναι ὀ πῶ καινούριος κρίκος στή θεατρικὴ ἀλυσίδα τῆς ἔθνηκῆς ἀμφοιβότησης, μιά ἀντίθεση συνθετικὴ πού ἀντιπαρῶθεῖ τόν ὀρθολογοισμό στό ρομαντισμό και τό δυναμισμό στή στωικότητα.

Και νά μέ ποῖο τρόπο τό STU ἀνάλγει τό ἐγγεῖρημά τοῦ : *«Ὁι ἀναζητησεις καινοῦριων τύπων ταιριαστῶν μέ τοῦς σύγχρονους καιρούς συνοδευῶνται πάντα στήν Πολωνία ἀπό συζητήσεις πάνω στήν ἔθνηκή κληρονομία. Γιατί στή συνειδησή μας και στήν κοουλτοῦρα μας ὑπάρχει μιά ἀντίθεση ἀόψεων και νοστοροπιῶν. Ἡ ρομαντικὴ “μολογία” πού εἶχε μειώσει τήν ἱστορία σέ μιά σειρά ἀπό ἠρώες - σύμβολα και γεγονότα - σύμβολα προκάλεσε ἀπαρῆτητα, σάν ἀντίδοτο, ἕνα ρεῦμα εἰκοκλαστικό. Ἐτσι, τό πάθος κ' ἡ πατριωτικὴ ὀρμή γίνεκαν τό παραδιακό και καρικατοῦρῆτικό ταῖρι τῆς. Ἡ ἠρολατρεία ὀδήγησε σέ πικρᾶ χωρατά, ὀ ἐνθουσιασμοῦ και ἡ εὑπιστία ὀδήγησαν στό σκεπτικισμό και τήν ἄρνηση. Στό θέμα μας τά δυό ρεῦματα εἰσδῶνον τό ἕνα μέσα στό ἄλλο κ' ἐπαληθεῦνον τό ἕνα τό ἄλλο γιατί εἶναι ὀι δύο ὀψεις τοῦ ἴδιου πολωνικοῦ νομίματος.»*

(...) “Τό κλειδί τῶν πολωνικῶν ὀνειρῶν” δέν εἶναι μονάχα μιά βιοψηφία τῆς “πολωνικῆς ψυχῆς”. Εἶναι κυρίως ἀναζήτησις ἕνός καινοῦριου τρόπου σκέψης γιά νά συλλάβουμε και νά καταλάβουμε τᾶ τραγικά μερικῆς φορῆς περιστάτικα ἀπό τήν παιλιά και τήν πρόσφατη ἱστορία μας μέχρι τό παρόν μας. Γιατί τᾶ ἔρωτήματα : ἀπό πού ἐρχόμαστε, πού ἔχουμε φτάσει, πού θέλουμε νά πάμε, μένον πάντα προβλήματα βασικά.

(...) Πιστεύουμε ὅτι τό θέατρο— ὀπως τό ἔνοοῦμε— ὀθᾶ ἔπρεπε νά ὀργανῶνει τῆ σκέψη και τῆ φαντασία τοῦ κοινῶ τοῦ, νά ἀνυψῶνει στό ἐπίπεδο τοῦ λογοῦ αὐτό πού δέν ἦταν παρᾶ ὀολῆ διαίσθησις, νά προκαλεῖ και νά ἐκπλήσσει τόσο μέ τήν ἰδεολογία τῶν προτάσεῶν τοῦ, ὀσο και μέ τῆ σκηνηκὴ τοῦς μορφῆ.

(...) Για μās “Τὸ κλειδί τῶν ὄνειρων” εἶναι ἓνα θέαμα με χαρακτηριστῆρα πολιτικὸ τόσο τονισμένο, ὅσο καὶ “Ἡ πτώση”. Μετὴ διαφορά πὸ ἐπικαλεῖται ἐκείνο τὸ στρώμα τῆς εὐαισθησίας τοῦ θεατῆ πὸ τὰ μέσα τῆς μαζικῆς ἐπικοινωνίας εἶναι ἀνίκανα νὰ ἀγγίξουν. (...) Στὸ “Κλειδί τῶν ὄνειρων” θέλουμε νὰ ἀκτινοσκοπήσουμε καὶ νὰ ἐξερευνήσουμε ὡς τὸ βάθος τὴν πολωνικὴ ψυχὴ ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ καὶ τὴν ἐθνικὴ πλευρά. (...) Θέλουμε νὰ ξαναφέρουμε στὴν κοινὴ λογικὴ καὶ τὸν ὀρθολογισμὸ τὴν ἱστορία μας καὶ τὸν τρόπο πὸ ἀντιλαμβανόμαστε τὴ σημερινὴ Πολωνία».

Ἀκολουθώντας τὴν ἴδια μέθοδο, ὅπως καὶ στὴν “Πτώση”, τὸ STU συνθέτει ἓνα κολλάζ με ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ “ὄνειρα” τῶν Ἀνταμ Μίτσκιεβιτς, Γιούλιους Σλοβάτσκι, Τσούριαν Κάμιλ Νόρβιντ, Στανίслав Βυσπιάνσκι, Γιούλιους Κάντεν Μπαντρέφσκι, Βίτολτ Γκομπρόβιτς, Σλαβομίρ Μρόζεκ, Στανίслав Ντύγκατ καὶ ἄλλων. Μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο ἀνατέμνει καὶ παρουσιάζει με αὐθεντικὰ δείγματα τὴν πορεία τοῦ ἐθνικοῦ προβληματισμοῦ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν ρομαντικῶν μέχρι τὴς μέρες μας.

Στὸ κέντρο τῆς δράσης τοποθετεῖ τρία πρόσωπα. Τὸν Κόνραντ πὸ ποτὲ δὲν ἔδρασε, τὸν Κόνραντ πὸ θέλει πάντα νὰ δρᾷ, καὶ τὸ Γιάσιεκ πὸ πάντα ὠθεῖται νὰ δράσει. Ὁ Κόνραντ καὶ ὁ Κόνραντ εἶναι δυὸ πρότυπα Πολωνῶν ρομαντικῶν ἡρώων. Ὁ πρῶτος ἀνίκει στὸ Σλοβάτσκι καὶ ὁ δεύτερος στὸ Μίτσκιεβιτς, τὸν ἔχει μάλιστα ξαναχρησιμοποιήσει ὁ Βυσπιάνσκι. Ὁ Γιάσιεκ συμβολίζει τὸν πολωνικὸ λαό.

Στὸ Νανσύ, “Τὸ κλειδί τῶν πολωνικῶν ὄνειρων” παίχτηκε ὅπου καὶ “Ἡ πτώση”, σχεδὸν με τὴν ἴδια διαρρύθμιση — κενὸς σκηνικὸς χώρος ἀνάμεσα σὲ καθίσματα πὸ τὸν περιτριγυρίζουν ἀπὸ τρεῖς πλευρές. Γύρω γύρω στημένες λεπτές σιδερένιες σκαλωσιές καὶ πάνω τους προσαρμοσμένοι προβολείς. Στὸ βάθος, ἀντικρίζοντας τὸ κοινὸ, μιὰ ὀρχήστρα με ἠλεκτρικὸ βιολί, ἠλεκτρικὲς κιθάρες καὶ ντράμς.

Ἡ ὀρχήστρα ἀνοίγει τὴν παράσταση ξεσπώντας σ’ ἓνα πανδαιμόνιο ψυχεδελικῆς μουσικῆς πὸ σαρώνει τὰ πάντα. Μέσα σ’ αὐτὸ τὸν πάταγο οἱ ἠθοποιοὶ ἀρχίζουν νὰ συναρμολογοῦν με ξέφρενο ρυθμὸ ἓνα ξύλινο τραπέζι, ἀντικείμενο πὸ λειτουργεῖ με πολλαπλοὺς τρόπους, τόσο μεταφορικὰ ὅσο καὶ αἰσθητικὰ καὶ πρακτικά. Τὸ τραπέζι συμβολίζει τὸ πολωνικὸ ἔθνος. Παρευρισκόμαστε δηλαδὴ σὲ μιὰ ἀπόπειρα ἐθνικῆς παλινὸρθωσης. Μουσικὴ καὶ κίνηση τῶν ἠθοποιῶν διαπνέονται ἀπὸ τὴν ἴδια μανία, ἐνῶ στὸ περιθώριο τῆς κεντρικῆς δράσης ἀναπτύσσεται ἓνα ἄλλο σημαντικό σχόλιο. Ἐνας ἠθοποιὸς με μακριὰ μαλλιά, σχεδὸν γυμνός, ἔχοντας δεμένο μόνον ἓνα ἄσπρο πανί γύρω ἀπὸ τοὺς γοφούς, τρέχει σὲ ἔκσταση, ἀπὸ σκαλωσιὰ σὲ σκαλωσιὰ, κρεμεῖται στὰ σίδερα καὶ ἀκίνητοποιεῖται ξαφνικά παίρνοντας στάσεις ἐσταυρωμένου. Σὰ νὰ βιάζεται νὰ ἐπιδείξει ἀπ’ ὅλες τὴς πλευρές καὶ με ὅλους τοὺς πιθανοὺς αἰσθητικὸς τρόπους τὴ σταύρωσή του. Ὑστερα βάζει ἓνα παντελόνι κ’ ἓνα ποκάμισο καὶ σκαρφαλώνει ψηλά, γιὰ ν’ ἀπαγγεῖλει ἓνα συνεπαρμένο μονόλογο. Εἶναι ὁ Κόνραντ. Καὶ πάλι ἔχουμε νὰ κάνουμε με μιὰ μεταφορὰ. Σὲ τοὺς τὴν περίπτωσιν πρόκειται γιὰ ἓναν ἰδιαίτερα σαρκαστικὸ ὑπαινυγμὸ πάνω στὸν πολωνικὸ μεσσανισμὸ, τὸ μεγάλο ἐθνικὸ μῦθο πὸ δημιούργησε ὁ Μίτσκιεβιτς. Ὁ μαρτυρικὸς ἐσταυρωμένος εἶναι ἡ ἴδια ἡ Πολωνία, πὸ ὁ Μίτσκιεβιτς τὴν ἔβλεπε σάν τὸ Χριστὸ ἀνάμεσα στὰ ἔθνη.

Σ’ αὐτὸ τὸ μεταφορικὸ καὶ καυστικὸ τόνο ξετυλίγεται ὀλόκληρη ἡ παράσταση. Τὸ τραπέζι, ἀφὸ συναρμολογήθει καταρρέει πολλὲς φορὲς — ὅπως ἡ Πολωνία — ἀλλὰ πάλι τελικά με ἀπαράλλαχτῶς ἓνα ξαναφτιάχνεται. Πάντα τὸ ἴδιο οἰκοδόμημα ἀπὸ ἐθνικοὺς μύθους πὸ οἱ κατασκευαστές του δὲ διδάσκονται ἀπὸ τὴν πείρα, μὰ παρασύρονται σ’ ἓνα αἰῶν πυρετικὸ χορὸ πὸν τὸν κατευθύνει ὁ μεγαλόπνοος ναρκισσισμὸς τῆς ποίησης. Κι ὅλ’ αὐτὰ, μέσα στὴς καταγίδες καὶ τοὺς κερανοὺς ρομαντικῶν στίχων ἀπαγγελέμενων με στόμφο ὀπερετικὸ, μέσα στὴν ὑστερία τῆς μουσικῆς καὶ τῶν φωτισμῶν πὸ ὀδηγοῦν τὸ ρυθμὸ τῆς παράστασης σὲ μιὰ χωρίς προηγούμενο φρενιτιδα, παρόμοια με τῆς “Πτώσης”. Μόνον πὸ “Ἡ πτώση” πηγαινοέρει στὰ ἄκρα τὴν ἀντικειμενικὴ δομὴ τοῦ ντοκμανταῖρ προχωροῦσε κοφτὰ, στρατιωτικά, με γωνίες κ’ εὐθεῖες σάν ἓνα κρουστὸ, ἐνῶ ἐδῶ οἱ φόρμες, οἱ φωνές, ἡ μουσικὴ, ὅλα ὑπακούουν στὸ σχῆμα ἐνός θεάτρου τῆς μεταφορᾶς, ξεχειλώνουν σὲ καμπύλες καλῶς συνάμα ἀπεικονίζουν καὶ περιπαίζουν τὴ σαγήνη τῶν ρομαντικῶν “ἀρ-



“Ἡ πτώση” ἀπὸ τὸ φοιτητικὸ θέατρο STU: Ἡ σκηνὴ ὅπου νεαροὶ ἀμφισβητῆς προσχωροῦν στὴ σεξουαλικὴ ἐπανάστασι

χέτων”.

“Τὸ κλειδί” προχωρεῖ μεθυστικὸ ἀλλὰ καὶ διαπεραστικὸ σάν τὸ ἠλεκτρικὸ βιολί. Ἡ μορφὴ γίνεται, γι’ ἄλλη μιὰ φορά, μιὰ ἀποκαλυπτικὴ ἐνσάρκωση τοῦ περιεχόμενου. Ἡ χρῆσι τῶν διαλεκτικῶν σχημάτων σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα ξαναεφαρμόζεται στὸ “Κλειδί τῶν πολωνικῶν ὄνειρων”. Ὁ διάλογος κ’ ἡ ἀλληλοαντίρρηση ἐμπεδώνονται ἴδη ἀπὸ τὴ σύνθεση τοῦ κολλάζ. Εἶναι ὁ διάλογος κ’ ἡ ἀλληλοαντίρρηση ρομαντισμοῦ καὶ πραγματικότητος. Οἱ τρεῖς κεντρικοὶ ἥρωες ἀντιμάχονται χωρίς λύση σάν ἀντίρροπες δυνάμεις. Οἱ μῦθοι συγκρούονται μεταξύ τους, ὅπως ἄλλοτε καὶ με τὰ ἱστορικὰ γεγονότα. Αὐτὴ ἡ διαδοχὴ ἀπὸ θέσεις καὶ ἄρσεις ἀντικατοπτρίζει τὴν πολωνικὴ πραγματικότητῆ καὶ μετασχηματίζεται στιλιστικὰ με ἀναρίθμητα εὐρήματα, πὸ ἀνάμεσά τους κατέχει πρωτεύουσα θέση ἡ μουσικὴ.

Ἡ μουσικὴ συνοδεύει ὀλόκληρη τὴν παράσταση δίνοντας στὴ δράσιν τὸ χαρακτηριστῆρα μιᾶς γκροτέσκας ὀπερας. Ναρκώνει, παρασύρει, διεγείρει τὸ θεατῆ, εἶναι τὸ σύγχρονο ρυθμικὸ ὑποκατάστατο τῆς ρομαντικῆς ποίησης. Τὸ STU τὴ χρησιμοποιεῖ σὰ μιὰ μαγευτικὴ σειρήνα πὸ δελεάζει τὴς αἰσθήσεις γιὰ νὰ τὴς παραδώσει γυμνές στὴν ἀδυσώπητη κριτικὴ τοῦ νοῦ, ὅμοια με τὰ ρομαντικὰ ὀράματα πὸ ἐδῶ παραδίνονται στὴν κριτικὴ τοῦ ὀρθολογισμοῦ. Ἡ μουσικὴ κάνει τὸ θεατῆ νὰ ξαναῆσει συμπτυκνωμένη τὴν ἀμφιθυμία πὸ δοκιμάζει ὁ πολωνικὸς λαὸς ἀπέναντι στοὺς μύθους. Ταυτόχρονα τὸν προσελκύνει καὶ τὸν ἀποστασιοποιεῖ. Ταυτόχρονα μυθοποιεῖ καὶ ἀπομυθοποιεῖ τὴ δράσιν. Εἶναι ἡ συνισταμένη τοῦ ἕφους ὀλόκληρου τοῦ θεάματος. Μιὰ σύγκρουση αἰσθησιακῆς κ’ ἐγκεφαλικῆς διεγερσης.

Ἡ σάτιρα εἶναι κ’ ἐδῶ ἓνα στοιχεῖο ἐνδογενές. Μετὴ τις ἀπανωτές ἀναίρεσεις ξεσκεπάζεται ὁ παραλογισμὸς τῶν μύθων καὶ ὁ παραλογισμὸς γεννᾷ τὴ σάτιρα. Στὸ “Κλειδί τῶν πολωνικῶν ὄνειρων” ἡ σάτιρα εἶναι ἓνας μεγεθυντικὸς φακὸς ἀκουμπισμένους πάνω στὰ ἐλαττώματα τοῦ ἔθνους. Οἱ Πολωνοὶ ἔχουν

παράδοση στην οδονηρή αυτοκριτική που άξαιτίας της διεισδυτικότητάς της καταργεί τα όρια του τόπου τους. Ό κάθε λαός έχει τους εθνικούς του μύθους, τὰ εθνικά του συμπλέγματα, τὰ εθνικά του στερεότυπα. Σέ οποιαδήποτε εθνικότητα κι αν ανήκει ο θεατής μετά από τούτη την παράσταση δέ μπορεί παρά νά αναμετρηθεί με όλα αυτά. Έρχεται αντιμετώπος με την εθνική του συνείδηση. Ή σάτιρα του STU λοιπόν δέν πηλώνει μονάχα τούς Πολωνούς. Τό βεληνεκές της είναι οικουμενικό.

Στό "Κλειδί τών πολωνικών όνειρων" τό θεραπευτικό σόκ επαναλαμβάνεται. Καί οδηγεί ξανά σέ μιά κάθαρση, οργανική σχεδόν, μιά άποτοξίνωση αυτή τή φορά από τή φαντασμαγορία τών εθνικών μύθων.

Συζήτηση με τόν Κύστωφ Ίασίνσκι

— Πώς ξεκίνησε τό θέατρο STU ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Άρχισαμε νά δουλεύουμε σάν επαγγελματικό θέατρο τό 1966. Οί ήθοποιοί ήταν μαθητές δραματικών σχολών. Άπό τό 1966 ως τό 1968 άνεβάζαμε δώδεκα έργα. Παίξαμε Ίονέσκο, Κοκτώ, Μρόζεκ, Όσμπορν, Γκόγκολ κι άλλους. Ή δουλειά μας τότε χαρακτηριζόταν 1) από τήν έκλογή σημαντικών λογοτεχνικών κειμένων και 2) από τή συμμετοχή καλών ήθοποιών.

— Τί σάς όδήγησε στη δεύτερη φάση τής δουλειάς σας ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Τό 1968 συναισθάνθηκα ότι περνούσαμε μιά κρίση. Τότε άλλαξα ριζικά μέθοδο και προσανατολίστηκα στην έρευνα τής ήθοποιίας. Ύστερα από ένα χρόνο μελέτης ήμασταν πιά έτοιμοι νά κάνουμε έρασιτεχνικό θέατρο.

— Στη διάρκεια αυτού του χρόνου μελέτης δουλέψατε μ' έρασιτέχνες ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Ναι. Δουλέψαμε με άτομα που δέν ήταν καθόλου προετοιμασμένα για τό θέατρο — με ανθρώπους τυχαίους, από τό δρόμο ή με εργάτες. Μελετήσαμε τό παίξιμο του ήθο-

ποιού. Μας ένδιέφερε ή έκφραση προς δυό κατευθύνσεις : τήν ήποκριτική και τήν ιδεολογική. Στην άρχή τίποτα δέν ήταν προκαθορισμένο σ' αυτή τή δουλειά.

— Αυτή ή δεύτερη φάση ήταν δηλαδή μιά μεταβατική περίοδος που σάς όδήγησε σέ μιά τρίτη δημιουργική φάση, όπου σέ διάστημα τεσσάρων χρόνων προετοιμάσατε δυό θεάματα : τήν "Πτώση" και "Τό κλειδί τών πολωνικών όνειρων". Έκτός από τίς διαφορές στη μέθοδο, κατά τί διαφέρει στην ουσία ή πρώτη από τήν τρίτη περίοδο τής δουλειάς σας ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Ή πρώτη, ήταν μιά περίοδος διανόησης. Ήμασταν νέοι κ' έξυπνοι άνθρωποι. Κι όταν είναι κανείς νέος κ' έξυπνος πρέπει ν' άπευθύνεται σ' ένα πολύ έξυπνο κοινό. Άπευθυνόμασταν λοιπόν στους διανοούμενους. Τώρα αντίθετα φτιάχνουμε τὰ θεάματά μας μ' ένα τρόπο πολύ πιο αισθησιακό.

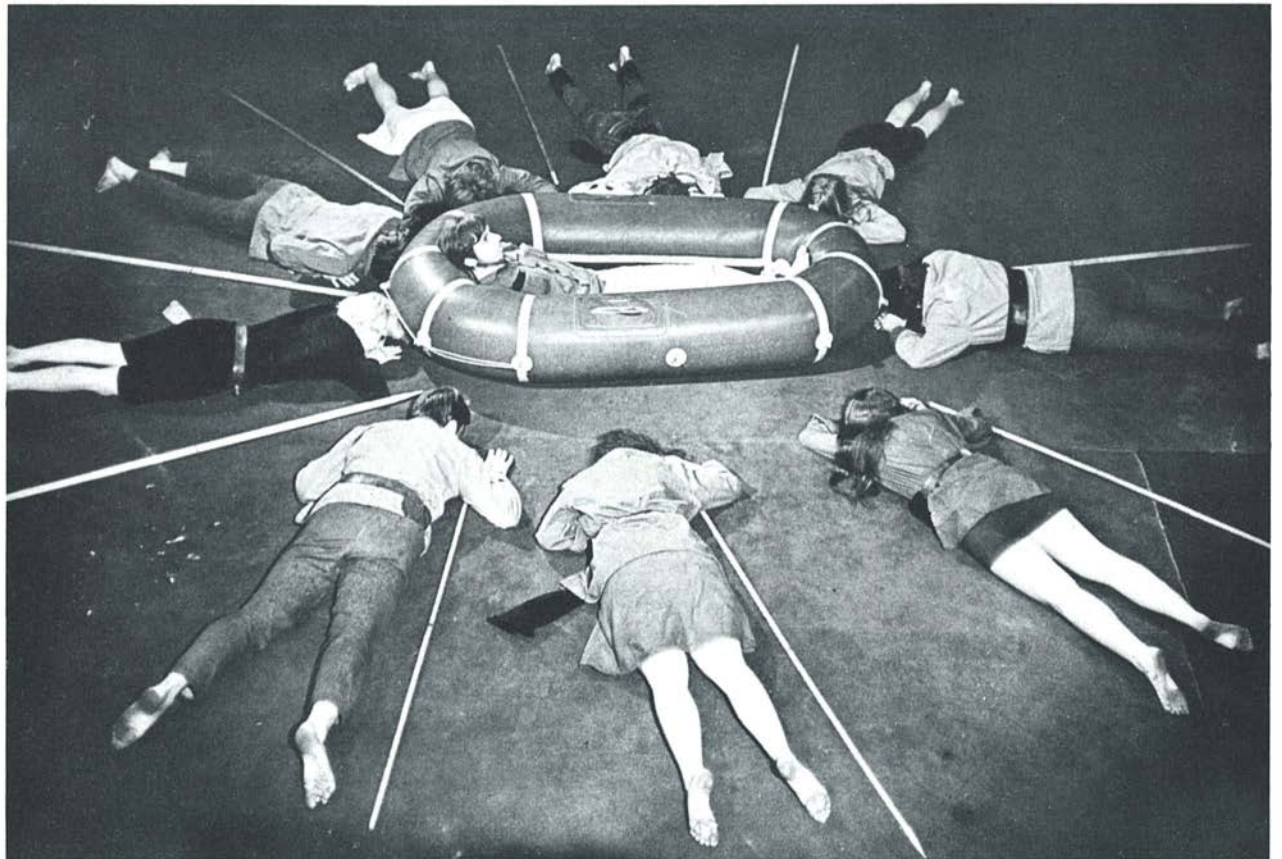
— Ποιά είναι αυτή τή στιγμή τὰ αισθήματά σας άπέναντι στη χρήση τής λογοτεχνίας στό θέατρο ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Ή λογοτεχνία είναι πολύ επιθετική. Γι' αυτό συνεχίζουμε νά τή χρησιμοποιούμε. Όμως δέ βλέπουμε πιά τό θέατρο μέσα από τό πρίσμα τής λογοτεχνίας. Στό θέατρο, τό νά άπομακρύνεσαι από τή λογοτεχνία θεωρείται γενικά σάν ήβρις, σά νά άπομακρύνεσαι από ένα θεό. Άπομακρυνόμαστε όμως από τή μοναδική, άπόλυτη αλήθεια γιατί υπάρχουν τόσες αλήθειες όσοι και άνθρωποι. Άπομακρυνόμαστε από τούς μύθους και τὰ άνέκδοτα τής λογοτεχνίας για νά ξαναγυρίσουμε στις αισθήσεις και στα αισθήματα. Πρέπει πρώτα ν' άγγίξει κανείς κ' ύστερα νά αισθάνεται. Τά υπόλοιπα τ' άφίρνωμε στον καθένα. Έχουμε ό καθένας κι από μιά διαφορετική αλήθεια για κάθε χειρονομία. Ή άποψη μου δέν είναι πρωτόγονη, άγρια, άλλ' ανθρώπινη. Τό πιο σημαντικό είναι ή ευαισθησία. Ή διάνοια έρχεται δεύτερη.

— Τί νόημα έχει για σάς ή όμαδική δουλειά ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Δέν είμαστε καθόλου ύπέρ του συστήματος που προσπαθεί νά εμφάνισει ένα πρόσωπο σάν πιο σημαντικό

"Ή πτώση" από τό πολωνικό θέατρο STU. Οί ήθοποιοί κινούνται σάν πιόνια, πάνω σέ σκακιέρα. Ακόμα και ή γεωμετρία τής μορφής γίνεται ένα μέσο για νά καταγγελλοεί ή μετατροπή τών ατόμων σ' επιθετικές συλλογικότητες, κάτω από τήν επιρροή ιδεολογιών





Θέατρο STU : " 'Ο πολωνικός όνειροκρίτης ". Μετά την παλινόρθωση, μιιά νέα έθνική κατάρρευση. Τò τραπέζι, πού διαδοχικά συναρμολογείται και διαλύεται από τους ήθοποιούς, συμβολίζει τò Πολωνικό έθνος. Στò βάθος, ή όρχήστρα πού συνοδεύει μόνιμα τή δράση

από τ' άλλα. Αυτό όμως απέχει από τò νά πιστεύουμε στη συλλογική δημιουργία. 'Η συλλογική δουλειά στò θέατρο είναι μονάχα μιιά μορφή παράστασης. Δέν είναι δημιουργία. 'Όπου υπάρχει ομαδική δημιουργία υπάρχει ύστερία. Γιατί ή δημιουργία ύπονοεί ιδέες. Καί δέν υπάρχουν ποτέ ιδέες ομαδικές. Φτάνει πού ή ιδέα του Θεού είναι μιιά συλλογική ιδέα...

— Πιστεύετε στην ανάγκαιότητα μιιάς όρισμένης μεθόδου γιά τήν εκπαίδευση του ήθοποιού ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : "Όλες οι μέθοδοι είναι καλές φτάνει νά τις χρησιμοποιεί κανένας μέ συνέπεια και λογική.

— Μπορείτε νά μου περιγράψετε τή δημιουργική πορεία πού ακολουθήσατε γιά τήν προετοιμασία των δύο τελευταίων σας θεαμάτων ;

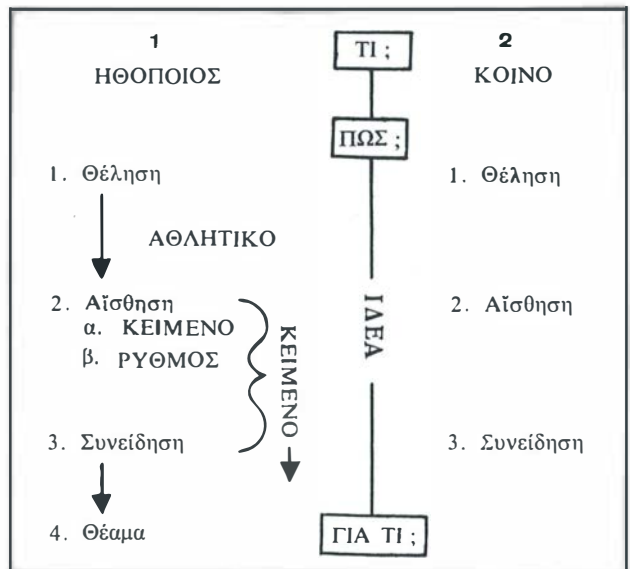
ΙΑΣΙΝΣΚΙ : 'Απ' όλα τά γεωμετρικά σχήματα τò τρίγωνο είναι τò πιό αισθησιακό. (Σχεδιάζει ένα τρίγωνο και γράφει μέσα τά όνόματα : Βυσπιάνσκι, 'Αρτώ, Στανισλάβσκι, Γκροτόφσκι. Στην κορυφή του τριγώνου γράφει τò όνομα Χέγκελ). Αυτό τò τρίγωνο είναι τò σύστημά μας. Στò κέντρο βρίσκονται όλα τ' άλλα συστήματα πού μιάς ένδιαφέρει νά εξερευνήσουμε (1). 'Η δημιουργική πορεία γίνεται σέ σχέση μ' αυτό τò σύστημα. Έχει δύο στάδια : 1) τή συνεργασία σκηνοθέτη-

(1) Μπορούμε εύκολα νά συμπεράνουμε τί έχει άντλήσει ό 'Ιασίνσκι από τò κάθε σύστημα. Από τò Βυσπιάνσκι, τή χλευαστική αυτόκριτική τής έθνικής συνείδησης καθώς και τήν αντίληψη του "όλοκληρωτικού" θεάτρου μέ ιδιαίτερη έμφαση στην εικόνα. Από τόν 'Αρτώ, τήν αισθητηριακή, τή συγκινησιακή και τή νευρική ικνητοποίηση του θεατή σάν αποτέλεσμα τής επιθετικότητας πού εκπέμπει ή σκιηνή. Από τò Στανισλάβσκι, τις πρωταρχικές άρχές τής ήθοποιίας. Από τò Γκροτόφσκι, τήν ελευθέρωση του σώματος και τήν εκγύμνασή του ως τήν άπόλυτη έκφραστική ικανότητα και ως τόν άκατάπαυστο δυναμισμό. Τέλος, από τò Χέγκελ, τή διαλεκτική, τò βαθύ ιδεαλισμό και τò "νοοκεντρισμό".

ήθοποιών 2) τή σχέση ήθοποιών - κοινού. 'Από τò 1969 δουλεύουμε πάνω σ' αυτό τò σύστημα.

— Μιλεΐστε μου αναλυτικά γιά τò σύστημά σας.

('Ο 'Ιασίνσκι φτιάχνει και συμπληρώνει βαθμιαία τούτο τò σχεδιάγραμμα).



ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Πρώτα υπάρχει τò πρόβλημα ΤΙ ; "Υστερα τò ΠΩΣ ; και τέλος τò ΓΙΑ ΤΙ ; Δηλαδή μέ τί θ' ασχοληθούμε, ποιιά μέσα θά χρησιμοποιήσουμε και σέ ποιό σκοπό άποβλέπουμε. 'Όταν ξέρουμε τή σχέση άνάμεσα σ' αυτά τά τρία μπορούμε ν' άρχίσουμε δουλειά.

Πρώτα αρχίζω εγώ τη δουλειά. Ύστερα συνεργάζομαι με δυο λογοτεχνικούς σύμβουλους — ο ένας είναι διδάκτορας πανεπιστημίου κι ο άλλος συντάκτης στην τηλεόραση. Από τις θεωρητικές συζητήσεις ανάμεσα σ' εμάς τούς τρεις αποκρυσταλλώνεται ή θεματική του έργου. Έμεις οι τρεις είμαστε κατά κάποιο τρόπο πολύ επικίνδυνοι για τους ήθοποιους γιατί ασχολούμαστε με ιδέες, κ' οι ιδέες είναι σαν τη φωτιά. Αυτό το στάδιο δεν έχει μεγάλη σχέση με το θέατρο. Είναι το στάδιο της ιδεολογικής αναζήτησης. Έδω έντοπίζουμε το ΠΙ; Μετά απ' αυτό κλείνουμε με τους ήθοποιους. Οί ήθοποιοί μαθαίνουν από μένα τα όσα έχουμε αποφασίσει έμεις οί τρεις. Αρχίζουν νά καταλαβαίνουν τή θερμοκρασία τής δουλειάς. Σ' αυτό το στάδιο δεν είναι σημαντική ή λογοτεχνία. Είναι σημαντική ή συγκίνηση. Για μερικές μέρες συναντιόμαστε όλοι μαζί. Μιλάμε για τα αποτελέσματα τής δουλειάς των τριών κι αρχίζουμε νά δουλεύουμε πάνω στο ΠΩΣ; Ύπάρχει ήδη ένα βουνό από λογοτεχνία — ένα σχέδιασμα μόνο από ιδέες. Το πρώτο αυτό στάδιο τής δουλειάς με τους ήθοποιους είναι ή αναζήτηση τής έκφρασης τής ιδέας. Π.χ. αυτό πού βρίσκεται; Στο κεφάλι ή στά πόδια; Στο στήθος, στά μιάτια; Όπως και ν'ναι πρέπει νά βρίσκεται μέσα μας και πρέπει νά το ψάξουμε. Αυτό το στάδιο είναι κυρίως στάδιο άσκησης. Το όνομάζω ΑΘΛΗΤΙΚΟ.

Στο δεύτερο στάδιο τής δουλειάς με τους ήθοποιους άναφερόμαστε στις άσκησης τών πρώτων. Τώρα μās άπασχολούν οί αισθήσεις. Τα στοιχεία τών αισθητηριακών έμπειριών σμίγουν με τα "άθλητικά". Για πρώτη φορά άσκουμε πειθαρχία στο επίπεδο τών αισθήσεων. Όλα εξαρτώνται από τούτη τήν έποχή. Γι' αυτό κ' ή ΑΙΣΘΗΣΗ είναι το πρώτο στοιχείο του τριγώνου :



Τώρα για πρώτη φορά εισάγουμε συγκεκριμένα το κείμενο. Το κείμενο χτίζεται σέ συνάρτηση με τις αισθητηριακές έμπειρίες τών ήθοποιών. Σ' αυτή τήν έποχή ή δουλειά είναι σκληρή, με πολλή ένταση. Είναι ένα είδος βασανιστήριου. Είναι ή πάλη με τόν έαυτό μου, ή πάλη μου με τους ήθοποιους, ή δική τους πάλη με τους έαυτούς τους. Το στάδιο αυτό ολοκληρώνεται με τήν αναζήτηση του ρυθμού τής παράστασης, μιά δουλειά πολύ συγκεντρωμένη πού τήν ονομάζω ΡΥΘΜΟ. Έτσι οδηγούμαστε στο τρίτο στάδιο, αυτό πού άποκαλώ ΕΠΙΓΝΩΣΗ. Είναι το στάδιο τών γενικών δοκιμών. Τότε συγκεντρώνουμε όλα τα στοιχεία και συνθέτουμε ώλόκληρη τήν παράσταση.

Τέλος έρχεται ή παράσταση πού στήν πραγματικότητα είναι ένα έκτεταμένο τέταρτο στάδιο.

— Μπορείτε νά μου πείτε πόσο περίπου διαρκούν τα στάδια πού μου περιγράψατε ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Το πρώτο, το ΑΘΛΗΤΙΚΟ, ένα ως δυο χρόνια. Το δεύτερο, ή ΑΙΣΘΗΣΗ, ένα μήνα, ίσως και τρεις βδομάδες. (Τόσο κράτησε στο "Κλειδί τών πολωνικών όνειρων"). Το τρίτο, ή ΕΠΙΓΝΩΣΗ, δηλαδή οί γενικές δοκιμές, πέντε ως έξι μέρες. Το τελευταίο, του θεάματος, δυο ως τρία χρόνια μετά τήν πρεμιέρα.

— Η θεωρητική δουλειά τών τριών γίνεται παράλληλα με το πρώτο στάδιο τής συνεργασίας σας με τους ήθοποιους ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Ναι.

— Πόσες ώρες δουλεύετε τήν ήμέρα ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Άνάλογα. Στο πρώτο στάδιο δουλεύουμε τέσσερις ώρες τήν ήμέρα. Στο δεύτερο και στο τρίτο πού είναι τα πιό έντατικά δουλεύουμε πολύ περισσότερο. Π.χ. οί πρόβες για "Το κλειδί τών πολωνικών όνειρων" σ' αυτό το στάδιο κρατούσαν από τις έννιά το βράδυ ως τις έννιά το πρωί.

— Σέ τί χώρο δουλεύετε ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Έχουμε το έργαστήρι μας. Έπτά μεγάλα δωμά-

τια όπου δουλεύουμε. Κανείς δεν έπιτρέπεται νά μπει εκει εκτός από τους ήθοποιους. Το μεγαλύτερο δωμάτιο είναι έβδομήντα τετραγωνικά. Αυτό είναι το πιό σημαντικό. Έκει κάνουμε τις πρόβες. Τα άλλα προορίζονται για τους τεχνικούς, για τα σκηνακά κλπ.

— Ποιά είναι ή έσωτερική όργάνωση του θιάσου ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Είμαστε χωρισμένοι σέ τρεις ομάδες : 1) Όλοι όσοι δουλεύουν επαγγελματικά στο θέατρο, αυτοί δηλαδή πού έχουν μισθό. Σ' αυτή τήν ομάδα άνήκουν όκτώ πρόσωπα : εγώ, πέντε ήθοποιοί, ένας ήλεκτρολόγος κ' ένας έπιστάτης. Έμεις δουλεύουμε κάθε μέρα από τις δέκα ως τις δυο. Καμιά φορά δουλεύουμε και το άπόγευμα. 2) Οί ήθοποιοί κ' οί τεχνικοί πού είναι κανονικά μέλη χωρίς όμως νά πληρώνονται — στήν περίπτωση αυτή έχουν λιγότερες οργανωτικές ευθύνες. Κυρίως είναι φοιτητές. 3) Οί δόκιμοι. Πέρσυ μάλιστα οργανώσαμε κ' ένα έργαστήρι - σεμινάριο για ήθοποιους.

— Ποιό περίπου είναι το ποσοστό τών μόνιμων στελεχών σας ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Το 30% τών ήθοποιών αλλάζει κάθε χρόνο. Δέκα ήθοποιοί είναι ο πυρήνας του θιάσου.

— Οί μουσικοί άνήκουν μόνιμα στο θέατρο ή συνεργάζονται μαζί σας έκτακτα ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Συνεργάζονται μόνιμα μαζί μας, αλλά τα έξοδα για τή συντήρηση τής όρχηστρας είναι τεράστια. Με δυσκολία τα άντιμετωπίζουμε.

— Πώς συντηρείτε οικονομικά ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Έχουμε δυο έπίσημες έπιχορηγήσεις. Η Πολωνική Φοιτητική Ένωση μās δίνει 300.000 ζλότυ και οί δημοτικές άρχές 100.000 το χρόνο. Από τα εισιτήριά μας φέτος εισπράξαμε 350.000. Δηλαδή ένα σύνολο 750.000 ζλότυ. Δυστυχώς το ποσό αυτό δεν έπαρκει. Θά 'πρεπε νά τετραπλασιαστεί για νά καλύψουμε τα έξοδά μας.

— Οργανώνετε με κανένα τρόπο τήν προσέλευση του κοινού στο θέατρό σας ;

ΙΑΣΙΝΣΚΙ : Δέ χρησιμοποιούμε σύστημα συνδρομητών, ούτε μοιράζουμε δωρεάν εισιτήρια. Δέ φέρνουμε τους θεατές με ειδικά λεωφορεία στο θέατρο. Άντιθετα το θεάμα μας είναι δυσκολοπρόσιτο. Άπαιτείται μιά μεγάλη προσπάθεια όθλησης από μέρος του κοινού για νά 'ρθει στο θέατρό μας. Αυτό είναι μιά πρώτη δοκιμασία.

ΓΙΟΖΕΦ ΣΑΪΝΑ : ΑΝΤΑΠΑΝΤΗΣΗ (Πολωνία)

Ό Γιόζεφ Σάινα (Joseph Szajna) γεννήθηκε στο Ροσκόβ τής Νότιας Πολωνίας. Ό δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος, πού υπήρξε εξοντωτικός για τή χώρα του, τον βρήκε στή νεαρή ήλικία τών δεκαοχτώ χρόνων. Όλο το διάστημα του πολέμου ό Σάινα το πέρασε έγκλειστος σέ στρατόπεδα συγκεντρώσεως. Στο "Αουσβιτς και στο Μπουχενβαλτ. Ήταν ανάμεσα σ' αυτός πού 'τυχε νά έπιζήσουν. Η έφιαλτική αυτή έμπειρία σφράγισε άνεξίτηλα τήν προσωπικότητα και το έργο του. «Το "Αουσβιτς — λέει ό ίδιος — στάθηκε το πανεπιστήμιό μου».

Ό Σάινα σπούδασε ζωγραφική, γραφικές τέχνες και σκηνογραφία στή Σχολή Καλών Τεχνών τής Κρακοβίας. Μετά τήν άπελευθέρωση έπιδόθηκε στή ζωγραφική και τή σκηνογραφία. Έχει στο ενεργητικό του ένα μεγάλο άριθμό εκθέσεων τόσο στήν Πολωνία όσο και στήν υπόλοιπη Εύρώπη. Άνάμεσά τους είχε παγκόσμια άπήχηση μιά έκθεση χώρου, τα "Ένθυμημάτα", άφιέρωμα στή μνήμη τών καλλιτεχνών τής Κρακοβίας πού θανατώθηκαν σέ ναζιστικά στρατόπεδα. Η πορεία του Σάινα στις εικαστικές τέχνες μπορεί με μιά φράση νά χαρακτηριστεί σαν πορεία από το δυσδιάστατο στο τρισδιάστατο. Από τήν επιφάνεια στο χώρο.

Παράλληλα, ό Σάινα δημιούργησε ένα όγκωδες κ' ιδιότυπο σκηνογραφικό έργο. Διακρίθηκε για τις πλαστικές του συνθέσεις σ' έργα Σαίξπηρ, Γκότσι, Μίτσκιεβιτς, Σλοβάτσκι, Γκόγκολ, Ντύρνεματ, Καμύ, Στάινμπεκ, Βίτκιεβιτς. Η σκηνογραφία του ξεπερνά τα όρια μιάς έφαρμοσμένης τέχνης. Πρόκειται περισσότερο για τήν πλαστική διατύπωση μιάς προσωπικής κοσμοαντίληψης.

Πηγαίνοντας στα άκρα τής τήν έκταση τής σκηνογραφικής λειτουργίας, ό Σάινα άνεξαρτητοποιείται, αρχίζει νά σκηνοθετεί, πράγμα πού σημαίνει πώς, στήν τεράστια όπτική του σύλληψη, έντάσσει τώρα εκτός από τα άντικείμενα και τόν άνθρωπο. Έτσι, μ' ένα άλμα γεφυρώνει θέατρο και γλυπτική



Ένα σύμβολο του μαρτυρίου της ανθρωπότητας που ξαναγυρνάει συνεχώς στα έργα του Σάινα : η τεράστια φιγούρα του δολοφονημένου από τους ναζί Ludwik Pnget. Η φωτογραφία είναι μεγέθυνση από τα αρχεία του Άουσβιτς. Στο βάθος, δεξιά, ο ίδιος ο σκηνογράφος

τέχνη του έμψυχου τρισδιάστατου χώρου και τέχνη του άψυχου τρισδιάστατου χώρου. Σπάζει τα όρια που χωρίζουν τις δυο τέχνες.

Άξιοσημείωτες συνθέσεις του σ' αυτό το στάδιο στάθηκαν το κολλάζ "Βιτκάς" από το έργο του Σ. Ι. Βίτικιεβιτς, ή μνημώδης έρμηνεία του "Φάουστ" του Γκαίτε στο Θέατρο Πόλσκι της Βαρσοβίας, καθώς κ' ή πολυδιάστατη συνεργασία του με το Γκροτόφσκι για την "Ακρόπολη" του Βυσπιάνσκι. Από το 1971 ο Σάινα διευθύνει το Θέατρο Στούντιο στη Βαρσοβία σέ συνδυασμό μ' ένα εργαστήρι σκηνογραφίας για νέους.

Στο Νανσύ, ο Σάινα παρουσίασε μία από τις τελευταίες δημιουργίες του, την "Ανταπάντηση". Μορφολογικά πρόκειται για ένα θέαμα που καταργεί ολοκληρωτικά τη χρήση του λόγου, αποδίδοντας όλες τις έκφραστικές λειτουργίες στην εικόνα. Έρμηνεύεται τόσο από ηθοποιούς όσο κι από άψυχα ανθρώπινα ομοιώματα. Νοηματικά, είναι μία επίθεση ενάντια στις "παθητικές τάσεις που επιτρέπουν στις επιθετικές δυνάμεις ν' αναπτύσσονται και να καταστρέφουν την ανθρωπότητα". Αντί για περιγραφή του θεάματος παραθέτω το αυθεντικό σενάριο (2) γραμμένο άπ' τον ίδιο το Σάινα — δείγμα γραφής του σκηνογράφου-σκηνοθέτη που 'χει διακριθεί και σά θεαρητικός.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η έμπεριά του Γκότεμποργκ (3) μου δημιούργησε την επιθυμία να

(2) Το κείμενο αυτό παραχωρήθηκε από το Σάινα ειδικά για το "Θέατρο".

(3) Στο Γκότεμποργκ (Σουηδία) ο Σάινα παρουσίασε για πρώτη φορά την "Ανταπάντηση" με τη μορφή έκθεσης χώρου, το 1971.

δώσω ζωή στην "Ανταπάντηση" μου. Θέλησα να δυναμικοποιησω ό,τι στατικό περιλαμβάνει ένα περιβάλλον και για να το πετύχω έβαλα τον ηθοποιό ανάμεσα στ' άψυχα αντικείμενα. Παραβίασα τους κανόνες του παιχνιδιού σπράχνοντας μία τέχνη ξέχωρα πλαστική πρὸς τὸ θέατρο. Θέλησα να κατασκευάσω με τους ηθοποιούς τη σύνθεσή μου μέσα στο χώρο. Θέλησα να δώσω διάρκεια στην "Ανταπάντηση" με μιά δράση μέσα στο χρόνο, να επεκτείνω τη ζωή των ομοιωμάτων και των πλαστικών συμβόλων με την προσφυγή στους ηθοποιούς που ή άποστολή τους θά 'ταν να τα ζωντανέψουν.

Η αίθουσα της Γκαλερι Ντεμάρκο στο Φεστιβάλ του Έδιμβούργου του 1972, όπου παρουσιάστηκε το θέαμα, ήταν μεγάλη κι άσπρη. Στο τσιμεντένιο της πάτωμα απλώνονταν τούτα τα απορρίματα του πολιτισμού : ανθρώπινα ομοιώματα, ρόδες, παπούτσια, σωλήνες, σάκοι και σκισμένες εφημερίδες, σκονιά, κομμάτια τσουβάλι και πλαστικό. "Ολ' αυτά σκεπασμένα με χῶμα φτιάχνουν στη μέση της άδειας αίθουσας ένα σωρό από σκουπίδια. Αυτή ή μυστηριώδης ακίνητη στοιβία στη μέση της αίθουσας φάνηκε σέ λίγο να μερμηγκιάζει από ζωή. "Ετσι δημιουργήθηκε ή "Ανταπάντηση 2".

Η τωρινή μορφή είναι ή συνέχεια μιᾶς νέας μορφοποίησης στην τέχνη του θεάματος, είναι ή

ΑΝΤΑΠΑΝΤΗΣΗ 3

1) Οί άνθρωποι ξεθάβονται μόνοι τους. Ο σωρός τὰ σκουπίδια άρχίζει να σαλεύει. Τὰ παλιόχαρτα τρίζον μέσα στη σιωπή. Ένα χέρι προβάλλει από τη στοιβία για ν' άρπάξει ένα κομμάτι ψωμί. Τὸ χουφτώνει και, τρέμοντας από προσπάθεια κι από φόβο μην τὸ στερήσουν, ξαναμπαίνει βιαστικά στο σωρό. Βλέπουμε τώρα ότι ὁ σωρός ὀλόκληρος πάλλεται σαν ὄργανισμός που μηρυκάζει. Καί, ξανά, τὸ ἴδιο χέρι προβάλλει, ένα δεύτερο τὸ ἀκολουθεί, ἀναζητιοῦνται, συναντιοῦνται, ἀγκα-

λιάζονται. Ύστερα βλέπουμε να προβάλλει ένα πόδι που το ακολουθεί ένα άλλο, τελικά άνθρωποι παράξενοι, στραπατσarisμένοι, αυστηροί, ντυμένοι με τσουβάλια, ανασύρονται απ' το σωρό, ζυπόλητοι, με κεφάλια ξυρισμένα. Μοιάζουν να πάσχουν από αγοραφοβία κ' είναι σαν τρωπλωμένοι από το φως. Σιγά σιγά συνηθίζουν, ξεπαγώνουν, σηκώνονται, ζωντανεύουν. Είναι οι ήρωες του μυστηρίου της ανάστασής μας.

2) Οι έπόμεινοι που βρέθηκαν.

Από τον ξεκοιλιασμένο σωρό, ανυψώνονται ανθρώπινα όμοιώματα. Αυτά θα μιμηθούν τη ζωή, οι ζωντανοί ήθοποιοί θα παίξουν το θάνατο. Οι ήθοποιοί καταγίνονται να ζωντανέψουν τα όμοιώματα. Δίνονται σ' αυτό το έργο μ' όλο τους το είναι. Νά που μόλις ξεκόλλησαν και κουβαλούν μια γυναίκα έγκυο-όμοιομα παραφροσκιωμένο με σάκους. Προσπαθούν να τη στησουν όρθια και τής μιλούν σ' εσέ κάποιο πρόσωπο αγαπητό. Αυτό σημαίνει πως οι ήθοποιοί υιοθετούν απέναντι στα όμοιώματα μια στάση σύντροφου στο ίδιο παιχνίδι, μη όντας οι ίδιοι παρά ανθρώπινα υπόλοιμα αυτά των νεκρών, συντριμμια που κατάφεραν να επιζήσουν.

3) Παιδικές αναμνήσεις.

Ένας ήθοποιος ξαναβρίσκει ένα τυφλό παιδί (όμοιομα). Μαντεύει και δέχεται σ' αυτό το δράμα των όντων-όμοιωμάτων. Εκτός από τη μονόφθαλμη έγκυο, υπάρχει ακόμα το όμοιομα μιας μητέρας-γιαγιάς με τα μαλλιά ανακατεμένα. Ο ήθοποιός το σπρώχνει πέρα δώθε κι αυτό όρμα πάνω από τους καθισμένους ανθρώπους. Παιχνίδι που ανατράζει τρυφερές μνήμες, καταλήγει να αιώρειται σαν αντικείμενο λατρευτικό.

Αναζητώντας κάποια άπασχόληση οι αναστημένοι φέρνουν και συναρμολογούν ένα πιάνο. Πάνω του άκουμπουν ένα γλυπτό που 'χει ενσωματωμένα τεχνητά μέλη κ' ένα δέντρο που θυμίζει ιτιά. Το πιάνο έχει μια λευκότητα καυαλισμένη σ' αυτό το γλυτωσαν μόλις απ' τις φλόγες, είναι γεμάτο μ' αντικείμενα-ένθυμα. Πλάι στο πιάνο οι ήθοποιοί κρεμούν σάκους γεμάτους παπούτσια. Τους σπρώχνουν κ' οι σάκοι αιώρονται σαν εκκρεμής. Οι άνθρωποι πασχίζουν, πελλίζουν, ψιθυρίζουν, ζωντανεύουν τ' αντικείμενα.

4) Έξομολόγηση και μετάνοια των αιώων.

Άκουμισμένη στη σκηνή ή μακέτα της φρίκης είναι το υπόλοιμα ενός λατρευτικού αντικείμενου που μοιάζει μ' άλλοτινό βωμό, ίσως ένα λείψανο άγιου που δέω το 'χουν μετατρέψει σ' έξομολογητήρι. Χρησιμεύει στην ομαδική έξομολόγηση. Οι γυναίκες του παραδίνουν τις έκμυστημένες τους ανάμεσα από μοιρολόγια κ' ένα τραγούδι όλο παράπονο. Συμβαίνει κάτι που συγγενεύει με τελετή ειδωλολατρική. Ο δαίμονας δίνει την άφεση.

5) Ο άνθρωπος είναι φτιαγμένος από χώμα και στάχτη.

Δέν υπάρχει έδω παρά ένας μονάχα ισχυρός άνθρωπος, ένας υπεράνθρωπος, ένας ολοκληρωτικός (4) που 'ναι φτιαγμένος γ' να κυριαρχεί, καταχραστής όπισμένος μ' ένα σωλήνα. Αυτός ανασταίνεται τελευταίος. Είναι ένα πρόσωπο μηχανικό. Στους ανθρώπους που γυρεύουν άπασχόληση πετά μεγάλα σιδερένια στεφάνια. Εκείνοι τα πιάνουν στον άέρα, τα τσουλούν και τρέχουν λαχανιασμένοι γύρω απ' το σωρό. Σκοτωμένοι απ' την κούραση, βάζουν επιδεικτικά μάσκες ζώων και μαδρα γυαλιά τυφλών, τα μαδρα γυαλιά τής ζωής τους. Νά τους που 'γιναν άπερίσκεπτα κ' ενάντια στη θέλησή τους μια ομάδα πειθαρχίας, σύμβολο τής συλλογικής ύποταγής. Μές στη σιωπή άκούγονται μόνο τα λαχανιάσματά τους, πλασμάτων κουρασμένων.

Εκείνη την ώρα, ο υπεράνθρωπος όρμα κατά πάνω τους, όπισμένους μ' ένα πυροσβεστήρα που σφυρίζει σαν άτμομηχανή. Οι μαχητές άρχίζουν ν' αναπνέουν μέσα από σωλήνες που μεγαλώνουν την άρρυθμία τής άνάσας τους, τη μουσική τής κούρασής τους. Οι σωλήνες τώρα χρησιμεύουν σαν όργανα ύπνωτικά.

Ένας απ' τους ήθοποιούς φέρνει το όμοιομα του παρτιζάνου. Δίνει την εντύπωση ότι έχει όλοτέλα έξαντληθεί έτσι όπως στηρίζεται σαν άψυχο σώμα. Άπ' τη φυσιογνωμική του παρτιζάνου βγάζει μια χούφτα κέρματα που τα μοιράζει στους ανθρώπους. Ύστερα προσπαθεί να ζωντανέψει το όμοιομα φυσώντας μέσα του άέρα με τη βοήθεια μιας άεραντλίας. Το ξύλο άρχίζει να σαλεύει τρίζοντας, ο ήθοποιός άφηνει το όμοιομα όρθιο σ' εσέ στάση άναμονής.

6) Η άνταπάντησή μας.

Το μπαλέτο με τους σωλήνες έκφυλλίζεται σέ συμπλοκή. Με το

(4) Πρόσωπο δανεισμένο από το Βίτικεβιτς. Έμφανίζεται σχεδόν μόνιμα στα θεάματα του Σάινα.

κροτάλισμα των σωλήνων που χτυπιούνται ο ένας πάνω στον άλλο, ή χορογραφική σύνθεση καταλήγει στη δολοφονία του υπεράνθρωπου.

7) Έπιτάφιοι και άποθεώσεις.

Μια ριπή από αυτόματο έγκανιάζει τουτό τον πίνακα. Οι ήθοποιοί φέρνουν έναρολό από παλιές φωτογραφίες (5), το ζευτλιγούν, το παρουσιάζουν στους θεατές, το σέρνουν διασχίζοντας την αίθουσα σαν ένα χαλί-σάβανο. Μ' αυτό σκεπάζουν το σωρό με τα σκουπίδια απ' όπου αναστήθηκαν. Η μουσική άπομακρύνεται. Κάτι παπούτσια που πριν από λίγο έπεσαν απ' τους σάκους τοποθετούνται πάνω στις φωτογραφίες που 'ναι καταταγμένες στο ρολό, διαιρούν τη συνέχειά τους, σημαδεύουν τους σταθμούς τής πορείας αυτών που δέν υπάρχουν πιά, των θυμάτων τής λησμονιάς.

Μπαίνει ο Σάινα (6) βαστώντας μια κόκκινη μεταλλική σβούρα. Την άκουμπά κάτω, την κουρδίζει και την άφηνει να γυρίζει. Βγαίνει. Όλα είναι άκίνητα, μόνο ή σβούρα κινείται, ή κίνηση τής κι ο βόμβος τής σαν άντήχηση άπό έξοκουρδισμένο άρμόνιο συγκεντρώνουν όλη την προσοχή του κοινού. Σιγά σιγά ή σβούρα σταματά, πέφτει. Έτσι τελειώνει ή παράσταση.

Το θέαμα αυτό ήταν ένας εφιάλης όπου κυριαρχούσε ή άίσθηση τής ζωντανής πληγής στα αντικείμενα που, όμοια με σώματα σ' άποσύνηση, σηκώνονταν από το θάνατο γ' να 'ν απευθύνουν ένα φρικιαστικό κατηγορητήριο στους ζωντανούς. Άντικείμενα, όμοιωματα ανθρώπων π' να ανθρώπους όμοιωματα αντικειμένων. Οι άνθρωποι σ' σκουλήκια βγαίνουν απ' το χώμα, σέρνονται στα τέσσερα, κρυναγάζουν. Προκαλούν άπωση κι άποστροφή παραληρώντας σαν άδέσποτα ζώα μέσα στο χώρο, σαν κυνηγημένα παιδιά που παίζουν μακάβρια παιχνίδια ξεθάβουν τ' ανθρώπινα όμοιωματα: τ' φαγωμένα πρόσωπα, τ' άκρωτηριασμένα σώματα, τ' κερφωμένα δέρματα, τ' ξυρισμένα κεφάλια—μνήμες από τήν άνθρωπότητα που καταπατήθηκε, πληγώθηκε, παραμορφώθηκε, άκρωτηριάστηκε, καταρρακώθηκε, έξοντώθηκε, ποττοποιήθηκε στα στρατόπεδα συγκεντρώσεως του Γ' Ράιχ. Παίζοντας ανασύρουν αυτό τον τρομερό κόσμο, τον ξεθάβουν κυριολεκτικά κάτω από τα σκουπίδια, τον όρθώνουν γύρω τους σ' να όρθώνουν άρχαία έρειπια. Χωρίς ποτέ να φαίνεται ότι καταλαβαίνουν τί είναι αυτά που πιάνουν, συναδελφώνονται μαζί τους, άφομοιώνονται με τη φρίκη, έξομοιώνονται με τ' ανάισθητα αντικείμενα.

Ο Σάινα κατάφερε ν' άποτυπώσει σέ τουτό το θέαμα όλη την τραγικότητα και τον παραλογισμό τής τραυματικής έμπειρίας που στάθηκε γ' αυτόν, και γ' όλόκληρο τον κόσμο, ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος. Η άξια του θεάματός του δέν θ' αν παρ' συναισθηματική άν περιοριζόταν σ' ή διήγηση προσωπικών βιωμάτων. Όμως ο Σάινα, χωρίς ν' άρνεϊται το συναισθηματισμό, επικαλείται το άίσθημα εύθύνης του θεατή απέναντι στην ιστορία. Έντοπίζει και καταγγέλλει τήν αίτια κάθε καταστροφής. Είναι ή παθητικότητα, ή άνοχη τής φρίκης, ή γρήγορη προσχώρηση στις ομαδικές ένέργειες, ή άδιαμαρτύρητη ύποδούλωση στην ισχύ και τήν επιθετικότητα. Βαθιά μέσα του κινείται ο ίδιος εκείνος πανικός που τάραζε τα όράματα του άγαπημένου τους έσχατολόγου Βίτικεβιτς: ή εκμηδένιση τής προσωπικότητας απ' τη συλλογικότητα και τη μηχανοποίηση τής ζωής.

Η καταγγελία του Σάινα έχει τονισμένη κοινωνική λειτουργία, παρόλο που διατυπώνεται με τη χρήση μίας ποιητικής μεταφοράς. Η μεταφορά έδω δέν δέν "έρμηνη" τής πραγματικότητας, αλλά γεφυρώνει το πεδίο του συγκεκριμένου ιστορικού, του καθορισμένου τοπικά και χρονικά, με το πεδίο του άφηρημένου, το χώρο τής μεταφυσικής, «τήν περιοχή— όπως λέει ο ίδιος— του ποτέ, του πουνενά και του τίποτα», δηλαδή του άπαισιόδοξου πάντα, παντού και όλα. Γ' αυτόν άκριβώς το λόγο το έργο του Σάινα δέν μπορεί παρά μόνο έπιφανειακά να χαρακτηριστεί άπολιτικό. Όπτικά, δέν είναι ή πρώτη φορά που ο Σάινα χρησιμοποϊεί αυτή τήν εικονογραφία. Είτε πρόκειται γ' δικό του σενάριο, είτε πρόκειται γ' έρμηνηά άλλου συγγραφέα, οι ίδιες εικό-

(5) Πρόκειται γ' ένα συναρμολογημένο και μεγεθυμένο τμήμα από το φωτογραφικό άρχειο του Άουστβιτς.

(6) Προσθήκη Κατερίνας Θωμάδακη.

νες ξαναγυρνούν άδηφάγες, έμμονες ιδέες, φαντάσματα της συνείδησης που σκοπό έχουν ν' αναταράζουν τ' άφησυχασμένα πνεύματα. Δέν είναι άποτυπώματα μόνο από τή δυστυχία του παρελθόντος αλλά κι από τήν άθλιότητα του παρόντος κι από τόν τρόμο του μέλλοντος. 'Ο Σάινα άπορρίπτει κάθε θετική αισθητική άξία σάν άπαρχαιωμένη. Τά τερατώδη γεγονότα έχουν καταργήσει μέσα του τήν έννοια του ώραίου. Συστηματικός τραγλοδύτης τής φρίκης, βυθίζεται σ' ένα όραμα τής άποσύνθεσης. Μόνο που αυτό τό όραμα είναι, σέ τελευταία άνάλυση, στατικό. Δέν εξελίσσεται. 'Η "Άνταπάντηση", παρά τή δραματική έξωτερικευση τών άνανακλαστικών τών ήθοποιών, παρά τήν ύποβλητική παρουσία τών άντικειμένων, άνάδινε πολλές φορές μιά άίσθηση του πλαστού, του κατασκευασμένου. Μιά έλλειψη έλευθερίας κ' εύλυγσίας στη χρήση τών συμβόλων και τών άποχρώσεων. Μιά δυσκαμψία, ένα πάγωμα. Δέν κατάφερε κανείς νά ξεχωρίσει τελικά άν όλ' αυτά ήταν ήθελήμένα, άν άνήκαν στην άπεικόνιση του θανάτου ή άν αντίθετα πρόδιναν μιά νέκρωση στο έσωτερικό του ίδιου του όράματος του Σάινα — ένα κατακάθισμα σέ μανιερισμό. Ίσως όμως είναι άδικο νά κατηγορήσουμε γιά μανιερισμό έναν άνθρωπο που δέν καταφέρνει ή που άρνείται νά ξεχάσει, που έχει άποφασίσει ν' άφοσιώσει τό έργο του στη ζωντανή διατήρηση του βιώματος τής ανθρώπινης συμφοράς.

Συζήτηση με τό Γιόζεφ Σάινα (7)

— *Τί είναι ή "Άνταπάντηση"* ;

ΣΑΪΝΑ : Αυτό τό θέαμα δέν είναι ούτε θέατρο ούτε έργο.

(7) 'Ο άναγνώστης θά πρέπει νά 'χει ύπόψη του ότι οί κοφτές και σχεδόν ασύνδετες φράσεις του Σάινα δέν άνταποκρίνονται άπόλυτα στον πραγματικό του τρόπο όμιλίας. 'Οφείλονται περισσότερο στο γεγονός ότι ή συζήτηση αυτή έγινε στα άγγλικά, γλώσσα που ό Σάινα μιλά περιορισμένα.

Είναι μιά πράξη. Δέν είναι τέχνη τό θεάμα μου. Ούτε είναι θέατρο. Είμαι ύπέρ τής δράσης. Είμαι κατά τής παθητικότητας. 'Η ζωντανή τέχνη βρίσκεται στη δράση, στη δραστηριότητα. 'Η δράση είναι ή ζωή. Τό μόνο απαραίτητο είναι ή ζωτικότητα. 'Η δική μου άποστολή είναι νά κάνω στους άλλους ανθρώπους προτάσεις.

— *Τά λόγια σας ένισχύουν τήν άίσθηση που 'χα παρακολουθώντας τήν παράσταση, ότι δηλαδή είναι μιά χειρονομία άισιοδοξία παρόλο που πραγματεύεται τή φρίκη. Τί νόημα έχει γιά σάς ή άισιοδοξία ;*

ΣΑΪΝΑ : Άισιοδοξία είναι όταν από τή δουλειά μου προκύπτει κάτι. Συμβαίνει κάτι. Άλλάζει κάτι. Τό ότι έρχεστε μετά τήν παράσταση, τώρα, έσείς και μου μιλάτε είναι άισιοδοξία. Σημαίνει ότι ή παράσταση όδήγησε κάπου έξω από μένα. Μέσα σέ σάς. . . Είναι άισιοδοξία γιατί εγώ έρχομαι από τή δική σας τή ζωή κι από τή ζωή άλλων ανθρώπων. Είμαι μέσα στη ζωή τους πίο πολύ παρά μέσα στη ζωή μου.

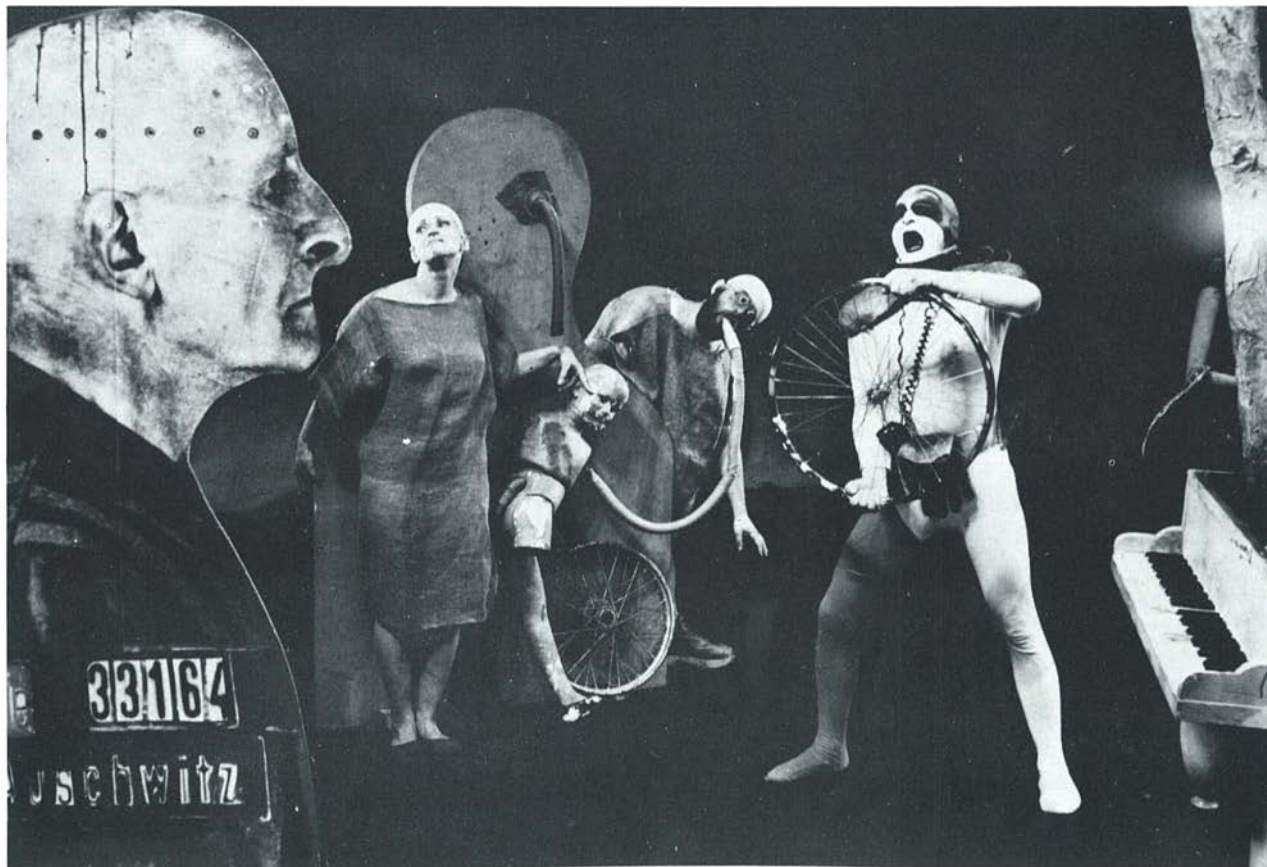
— *Γίνετε μάρτυρας στην ιδεολογική κατάρρευση ενός όλόκληρου κόσμου. 'Επιζήσατε. Χάρη σέ ποιά κανούρια ιδεολογία συνεχίζετε νά ύπάρχετε ;*

ΣΑΪΝΑ : Πιστεύω μόνο στη ζωή. Άγαπώ τή ζωή γιατί ξέρω ότι δέ θά 'χω δεύτερη ζωή. Δέν είμαι καθολικός. Δέ γνωρίζω τή μέλλουσα ζωή. Γνωρίζω μόνο τά ιδεολογικά προβλήματα. Αυτά ύπάρχουν. Στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως είδα σαράντα χιλιάδες άνθρωπους που ήταν Χριστοί. Στο "Αουσβιτς", που τώρα έχει μπει στην έγκυκλοπαίδεια. 'Ο μεγάλυτερος φασίστας μπήκε στην έγκυκλοπαίδεια. Ύπαρχει τό πορτραίτο του.

— *Σέ μιά άλλη περίπτωση έχετε πεί : «Δέ διδάσκουμε αναλύοντας τά νοήματα αλλά διεγείροντας τήν ευάισθησία του θεατή». Αυτό σημαίνει ότι συγκεντρώνεστε στη συγκινησιακή λειτουργία του θεάτρου.*

ΣΑΪΝΑ : 'Η τέχνη μου είναι παραστατική και συγκινησιακή. Είναι γιά τήν άκρίβεια μιά σύνθεση του έγκεφαλικού στοι-

'Ο κόσμος τής "Άναπαράστασης" του Γιόζεφ Σάινα : Τό περίφανο κι άυστηρό προφίλ του πολωνού γλύπτη Ριχετ έπιβλέπει τή δράση. Στο βάθος, οί άναστημένοι άνθρωποι κι άνάμεσά τους ένα όμοίωμα παιδιού. Δεξιά, ό μηχανικός υπεράνθρωπος άπειλεί και διστάζει



χείου με τὸ συγκινησιακὸ. Ἡ δυαδικότητα ποὺ ὑπάρχει στὴ φύση μεταφερμένη στὴν τέχνη.

— *Καὶ ποὺ δίνει μιὰ σημαίνουσα διάσταση στὴ δουλειά σας εἶναι τὸ γεγονός ὅτι συλλαμβάνετε καὶ θίγετε τὰ ἱστορικὰ προβλήματα ὄχι στὸ πολιτικὸ ἀλλὰ στὸ φιλοσοφικὸ ἐπίπεδο.*

Ποιά εἶναι ἡ γνώμη σας γιὰ τὸ λεγόμενο πολιτικὸ θέατρο;

ΣΑΪΝΑ: Πρέπει νὰ ξέρουμε νὰ διαχωρίζουμε τὸ πολιτικὸ στοιχείο στὴν τέχνη ἀπὸ τὴν πολιτικὴ τέχνη. Ἡ τέχνη μου ἔχει πολιτικὴ λειτουργία. Δὲν ἀσχολεῖται ὅμως μὲ τὸ πολιτικὸ στοιχείο. Γιατὶ ἡ τέχνη μου ἀφορᾷ τὸ χρόνο κι ὄχι τὸ περιβάλλον. Γενικά ἡ τέχνη σήμερα εἶναι φιλοσοφικὸ πρόβλημα. Ὅχι αἰσθητικὸ. Οὔτε θρησκευτικὸ. Δὲν εἶμαι ὑπὲρ τῆς τέχνης τῶν μικρῶν προβλημάτων. Εἶμαι ὑπὲρ τῆς τέχνης τῶν μεγάλων προβλημάτων. Τὰ μεγάλα προβλήματα γιὰ μὲν εἶναι ἡ ζωὴ κι ὁ θάνατος. Καὶ ὁ χρόνος. Ὁ χρόνος εἶναι ἕνα μεγάλο πρόβλημα.

— *Μέσα ἀπὸ ποῖο πρίσμα προσεγγίσατε τὸ πρόβλημα τοῦ χρόνου στὴν “Ἀνταπάντηση”;*

ΣΑΪΝΑ: Μέσα ἀπ’ τὸ πρίσμα τοῦ μεταχρόνου. Ὁ,τι εἶναι μεταχρόνος εἶναι “Ἀνταπάντηση”. Ἀπὸ τὸ παρελθόν ὡς τὸ μέλλον. Ἡ “Ἀνταπάντηση” εἶναι ἡ δεύτερη ὀλοκληρωτικὴ μου δουλειά μετὰ τὰ “Ἐνθυμήματα”. Τὰ “Ἐνθυμήματα” θίγουν τὸ ναζιστικὸ πρόβλημα στὸ παρελθόν. Ἡ “Ἀνταπάντηση” θίγει τὸ ἴδιο πρόβλημα στὸ παρόν καὶ στὸ μέλλον. Γιατὶ ὁ ναζισμὸς μετὰ πλῆθος μορφῶν εἶναι παρόν καὶ σήμερα. Στρατόπεδα συγκεντρώσεως, ἀτομικὴ βόμβα, ναπάλμ, βιολογικὸς πόλεμος, ρατσισμός. Μᾶς λείπει τὸ καθαρὸ νερό. Μᾶς λείπουν οἱ ἀνθρωπιστικὲς προτάσεις καὶ ἰδέες. Τὸ καλύτερο ποὺ ἔχομε νὰ κάνουμε εἶναι νὰ τις ἀναζητήσουμε. Τὸ μέλλον ὀδηγεῖ στὴν ὀλοκληρωτικὴ ἀγωνία μας.

— *Ἄρα ἡ τέχνη σας εἶναι ἀνθρωπιστικὴ.*

ΣΑΪΝΑ: Ναι, ἡ τέχνη μου εἶναι ἀνθρωπιστικὴ. Κατὰ συνῆπει οὗτοπιστικὴ. Ἡ οὗτοπία μου ὅμως εἶναι ἀπαραίτητη στὴν τεχνοκρατικὴ ἐποχὴ μας. Σὲ τούτη τὴν ἐποχὴ οἱ παίζονται ἡ μεγαλύτερη κωμωδία, τὸ καλύτερο βαριετὲ τῶν αἰώνων. Ὁ Μπέκετ κι ὁ Ντάντε εἶναι οἱ δύο ἄνθρωποι ποὺ ἔχουν πραγματικὰ μιλῆσει γιὰ τούτη τὴν ἐποχὴ. (...)

Ἐπιστῆμη, ἔθνικισμός, ρατσισμός — εἶμαι ἐναντίον. Ἔνα θέλετε νὰ σᾶς ὀρίσω τὸν ἑαυτὸ μου εἶμαι ἕνας ρομαντικός καὶ νεορομαντικός. Οἱ ἄλλοι μετὰ ἀποκαλοῦν συχνά φανατικό. Εἶμαι ἀντίθετος μετὰ τὰ συστήματα χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι εἶμαι ἀναρχικός. Πιστεύω ὅτι οἱ λύσεις πρέπει νὰ πηγάζουν ἀπὸ μέσα μας. Μαθαίνει πρὸ πολλὰ ὅταν κοιτάξεις μετὰ τὰ ἴδια σου τὰ μάτια.

— *Ποιά εἶναι ἡ προσωπικὴ σας σχέση μετὰ τὴν “Ἀνταπάντηση”;*
Θέλω νὰ πῶ, τὸ εἶδος δεσμὸς ὑπάρχει ἀνάμεσα σ’ αὐτὸ τὸ ἔργο καὶ τὴ ζωὴ σας;

ΣΑΪΝΑ: Ἡ “Ἀνταπάντηση” εἶναι ἀπόκριση γιὰ τούτη τὴ στιγμή. Γιὰ τὴν παρουσία μου ἀγωνία. Εἶναι ὄραμα. Εἶναι ἀκόμα ὁ κίνδυνος μου. Δημιουργώντας, ρισκοκινυνεύω ὀλοκληρῆ τὴ ζωὴ μου. Εἶμαι κατὰ μεγάλο μέρος ψυχὴ. Δὲ μπορῶ νὰ εἶμαι πρὸ πολλὴ ψυχὴ ἀπ’ ὅ,τι εἶμαι, καὶ βρίσκω ὅτι ὁ κίνδυνος εἶναι ἀπαραίτητος. Ὃταν δὲ ρισκοκινυνεύεις τίποτα, δὲν ἔχεις τίποτα. Ἡ τέχνη πρέπει νὰ ἔναι ὁ προσωπικὸς μου κίνδυνος. Ἐχομε ὑλικά ἀγαθὰ, ἄρα μποροῦμε νὰ ρισκοκινυνεύουμε. Οἱ Ἰνδιάνοι π.χ. δὲ μποροῦν νὰ ρισκοκινυνεύουν. Ἡ Εὐρώπη εἶναι πλοῦσια. Γι’ αὐτὸ καὶ δὲν ἀγαπᾷ τὴν ἐπανάσταση. Εἶναι ἀρτηριοσκληρωμένη. Ὅμως τὸ χρῆμα δὲν εἶναι ἐργαλεῖο. Ἡ δουλειά εἶναι τὸ ἐργαλεῖο. Ἡ συγκέντρωση.

— *Στὴν “Ἀνταπάντηση” ἀναίρειτε τὴν πατροπαράδοτη αἰσθητικὴ τοῦ ὠραίου, ἀντικαθιστώντας τὴν μετὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ φρικτοῦ. Τί ἀντιπροσωπεύει γιὰ σᾶς ἡ αἰσθητικὴ;*

ΣΑΪΝΑ: Τὸ στυλ, τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα δὲ μ’ ἐνδιαφέρει. Δὲν εἶμαι ζωγράφος. Δὲ μ’ ἐνδιαφέρει ὅπκινα αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο (φέρνει κοντὰ κ’ ἐπεξεργάζεται ἕνα σταχτοδοχεῖο). Μ’ ἐνδιαφέρει ἡ λειτουργία του. Ὃταν προετοιμάζω ἕνα θέμα δὲν τὸ βασίζω σ’ αἰσθητικὲς ἀξίες. Σκέφτομαι τὴν ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ. Ἡ τέχνη μου πρέπει νὰ προσβάλλει τὴν παθητικότητα. Εἶναι τὸ σχόλιο μου: ὄχι ἄλλη ἀγωνία. Πιστεύω στὴ χρησιμότητα τῆς ἐπιθετικότητας στὴν τέχνη. Ὅχι ὅμως καὶ στὴ ζωὴ.

— *Τί γνώμη ἔχετε γιὰ τὰ θεάματα τοῦτου τοῦ Φεστιβάλ;*

ΣΑΪΝΑ: Αὐτὴ ἡ πρωτοπορία εἶναι παλιά, δὲν εἶναι νέα. Ἐχω δεῖ φοιτητικὸ θέατρο. Εἶναι παλιό. Δὲ βλέπουν. Δὲν ἔχουν τίποτα νὰ ποῦν.

— *Πῶς ἀντιδιαστέλλετε τὸ θέατρο σας ἀπ’ τὴν ἄλλη πρωτοπορία;*
ΣΑΪΝΑ: Τὸ δικὸ μου θέατρο εἶναι ἀνοιχτὸ κι ὄχι κλειστὸ. Τὸ θέατρο μου δὲν εἶναι συνέχεια. Δὲ συνεχιζώ καμιά παράδοση. Κάνω καινούριο θέατρο. Δὲ θέλω νὰ εἶμαι σύμβολο καὶ συνέχεια. Ἄντι ν’ ἀντλούμε ἀπὸ τὴν παράδοση εἶναι προτιμότερο ν’ ἀντλούμε ἀπὸ τὸ μέλλον.

— *Ποιά εἶναι ἡ σχέση σας μετὰ τοὺς ἴθοποιούς; Πόσο σημαντικὴ εἶναι ἡ συμβολὴ τῶν ἴθοποιῶν στὸ θέατρο σας;* Σᾶς ἔχει ἀπασχολήσει τὸ πρόβλημα τῆς μεθοδολογίας τῆς ἴθοποιίας;

ΣΑΪΝΑ: Δὲν ἔχω λεπτομερειακὴ μέθοδος γιὰ τοὺς ἴθοποιούς ὅπως ὁ Γκροτόφσκι. Γιὰ μὲν ἐρχεται πρῶτα ὁ χώρος. Ἡ σύλληψη τοῦ χώρου. Βλέπω πάρα πολύ. Οἱ ἴθοποιοι εἶναι στοιχεῖα τοῦ χώρου. Δὲ μποροῦν νὰ εἶναι παραπάνω. Οἱ ἴθοποιοι δὲν εἶναι ἴθοποιοι στὴν “Ἀνταπάντηση”. Εἶναι ἀντικείμενα, ὄχι ἴθοποιοι. Εἶναι καμιά φορὰ ἕνα κομμάτι δικὸ μου. Κομμάτι ἀπ’ τὸν κόσμο μου. Ἄπ’ τὸν κόσμο τοῦ Σάινα. Εἴχαμε θέατρο τῶν ἴθοποιῶν, ὅπως εἴχαμε καὶ θέατρο τοῦ λόγου. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ εἶδη ἀνίκουν στὸ παρελθόν. Τὸ κοινὸ εἶναι ὁ ἴθοποιὸς τώρα.

— *Ἡ παρουσία τῶν ὀμοιωμάτων εἶναι γιὰ σᾶς πρὸ σημαντικὴ ἀπὸ τὴν παρουσία τῶν ἴθοποιῶν;*

ΣΑΪΝΑ: Τὰ ὀμοιώματά μου εἶναι οἱ παρτεναὶρ τῶν ἴθοποιῶν. Τὰ ὀμοιώματά μου σηκώνονται, στέκονται, εἶναι ζωντανά. Οἱ νεκροὶ εἶναι οἱ ἴθοποιοι. Οἱ ἀνθρώποι εἶναι νεκροὶ.

— *Ἄν ἡ “Ἀνταπάντηση” κλείνει ἕνα κύκλο προβληματισμοῦ γιὰ σᾶς, ὄχι μποροῦσατε μὴπως νὰ μοῦ πείτε πρὸς ποιά κατεύθυνση προσανατολίζεται τὸ ἐπόμενο στάδιο τῆς δουλειᾶς σας;*

ΣΑΪΝΑ: Τί θὰ φτιάξω αἴριο δὲν τὸ ξέρω. Ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς δὲ θὰ ἔμαι πιά ζωγράφος ἢ σκηνογράφος. Εἶμαι μόνον ἕνας ἄνθρωπος. Εἶμαι ἕνας ἀπ’ τοὺς ἀνθρώπους. Θὰ φτιάχνω ὅ,τι μοῦ εἶναι ἀπαραίτητο.

VII. Παιδικὸ θέατρο

Τὸ παιδικὸ θέατρο εἶναι ἕνα εἶδος πολὺπλευρο. Ἀνήκει ἐξίσου στὸν τομέα τῆς τέχνης, τῆς παιδαγωγικῆς, τῆς ψυχολογίας καὶ τῆς κοινωνιολογίας. Ἀντιμετωπίζει λοιπὸν καὶ αὐτὸ, ὅπως καὶ τὸ πολιτικὸ θέατρο, πρόβλημα ἐξισορροπῆς τῶν πολλῶν ἐπιπέδων ὅπου κινεῖται. Καὶ μάλιστα μετὰ ἀυξημένες εὐθύνες, καθὼς ἀπευθύνεται στὰ πρὸ εὐπαθῆ κι ἀδιὰμορφωτα σύνολα: τὰ παιδιά.

Ἀπὸ τὰ πέντε συνολικὰ παιδικὰ θεάματα ποὺ ἐμφανίστηκαν στὰ πλαίσια τοῦ Φεστιβάλ, κανένα δὲ στάθηκε ἀποκαλυπτικὸ, μετὰ τὴν ἐννοια πῶς κανένα δὲν πέτυχε μιὰ φωτισμένη σύνθεση. Καὶ τὰ τρία ὅμως ποὺ θὰ παρουσιάσουμε ἐδῶ, ἔκαναν θαρραλέα βήματα θίγοντας μερικὰ ἀπὸ τὰ βασικότερα προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὸ παιδικὸ θέατρο σήμερα.

Γιὰ μιὰ σωστὴ τοποθέτηση τῶν τριῶν αὐτῶν θεαμάτων στὸ εἶδος τους, θ’ ἀναφερθοῦμε πρῶτα συνοπτικά στὶς ἀναζητήσεις ποὺ προωθοῦν καὶ ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ οργανωθοῦν γύρω ἀπὸ τρεῖς ἀξίες: 1) ποίος εἶναι ὁ κεντρικὸς δημιουργικὸς παράγοντας τοῦ θεάματος—τὸ παιδί ἢ ὁ μεγάλος, 2) ἀπὸ ποῦ ἀντλοῦνται τὰ θέματα—ἀπὸ τὸ φανταστικὸν κόσμο ἢ ἀπὸ τὸν κοινωνικὸν χῶρον, 3) ποιά σχέση ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ λόγο καὶ τὴν εἰκόνα—ἰσορροπία ἢ περικοχί τοῦ ἐνός ἀπὸ τὸ δύο.

1. Μεγάλη σημασία ἔχει τὸ παιδικὸ θέατρο ὅπου κεντρικὸς δημιουργικὸς παράγοντας εἶναι τὸ παιδί: τὸ παιδί ὄχι μόνον σὺν ἐρμηνευτῆς ἀλλὰ καὶ σὺν ἐνεργητικὸς μέτοχος στὴ διαμόρφωση ὄλων τῶν πλευρῶν τοῦ θεάματος (θέμα, σκηνοθεσία, σκηνογραφία, κοστοῦμα κλπ.) (8).

(8) Ἐδῶ καὶ παραπάνω ἀπὸ εἴκοσι χρόνια σὲ πολλῆς χώρες τὸν κόσμο, τὸ θέατρο ἀπὸ παιδιά ἔχει διεισδύσει στὴν ἐκπαίδευση σὺν αὐτόνομο θέμα. Ὁ Σ. Ἐβερντον, Ἄγγλος θεατρολόγος καὶ ὑπεραπιστῆς τῆς καθιέρωσης στὰ σχολεῖα μιᾶς θεατρικῆς ἐκπαίδευσης βασισμένης στὴν ἀτομικὴ πρωτοβουλία τοῦ παιδιοῦ, λέει σχετικὰ: “Τὸ ὅτι τὰ παιδιά μποροῦν νὰ μάθουν γιὰ τὴ ζωὴ παραστάνοντάς του ὅπως καὶ ζωγραφίζοντας ἢ διαβάζοντας ἢ γράφοντας γι’ αὐτὴν, εἶναι πιά μιὰ ἀποψη παραδεκτὴ καὶ ἡ παραδοχὴ αὐτὴ βοήθησε τὰ σχολεῖα ν’ ἀναγνωρίσουν ὅτι θὰ πρεπε καλύτερα νὰ προσπαθίσουν ν’ ἀφήνουν τὰ παιδιά νὰ μαθαίνουν γιὰ τὴ ζωὴ, ἀντὶ νὰ γεμίσουν αἰετους κοιβάδες μετὰ πληροφορίες. Σὲ περιοχὲς καὶ σχολεῖα ὅπου τὸ θέατρο εἶχε πετυχημένα ἀποτελέσματα ἀποδείχθηκε ὅτι πραγματικὰ βοήθησε τὰ παιδιά νὰ συγκροτήσουν τὴν προσωπικότητά τους καὶ ν’ ἀποχτήσουν αὐτοπεποίθησι, νὰ ἔναι πρὸ συμφιλιωμένα μετὰ τὸν ἑαυτὸν τους καὶ νὰ προσαρμόζονται πρὸ εὐκόλα στὴν κοινωνία”.

Σά σύνθετη μορφή παιχνιδιού, αυτό τὸ εἶδος θεάτρου βοηθᾷ τὸ παιδί νά διοχετεύει δημιουργικὰ τὴν ἐνεργητικότητά του καὶ νά ἀξιοποιεῖ τὸν αὐθορμητισμὸ του — κυρίως μέσα ἀπὸ τὸν αὐτοσχεδιασμὸ. Μὲ τὴν ἀναπύρασταση τὸ προτρέπει νά μορφοποιήσῃ καταστάσεις πραγματικὲς καὶ φανταστικὲς πού τὸ τρομάζουν ἢ πού τὸ καταπιέζουν. Ἐτσι, ἀναδημιουργώντας τὶς συγκρούσεις του μὲ τὸν κόσμον, τὸ παιδί καταφέρνει νά τις ἐξημερώσει.

Σά δημιουργικὴ χειρονομία τὸ θέατρο-δραστηριότητα ἐν-θαρρύνει ἀποτελεσματικὰ τὴν ἀτομικὴ ἔκφραση τοῦ παι-διοῦ καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο θέτει ἓνα ἀντίβαρο στὴν παθητικὴ στάση καὶ τὴν ἰσοπέδωση πού τοῦ ἐπιβάλλουν τὰ μέσα μαζι-κῆς πληροφόρησης κ' ἰδιαίτερα ἡ τηλεόραση.

Σάν ὁμαδικὴ δραστηριότητα βοηθᾷ τὸ παιδί ν' ἀφομοιωθεῖ στὸ κοινωνικὸ του σύνολο καὶ νά συλλάβει τὴν κοινωνικὴ διάσταση τῶν βιωμάτων του.

Σάν ἐκπαιδευτικὸ μέσο συμβάλλει σημαντικὰ στὴ σφαιρικὴ ἀνάπτυξη τοῦ παιδιοῦ καλλιεργώντας του τὴ νόηση, τὴν ἀντί-ληψη, τὴν εὐαίσθησι καὶ τὴ σωματικὴ εὐφύια.

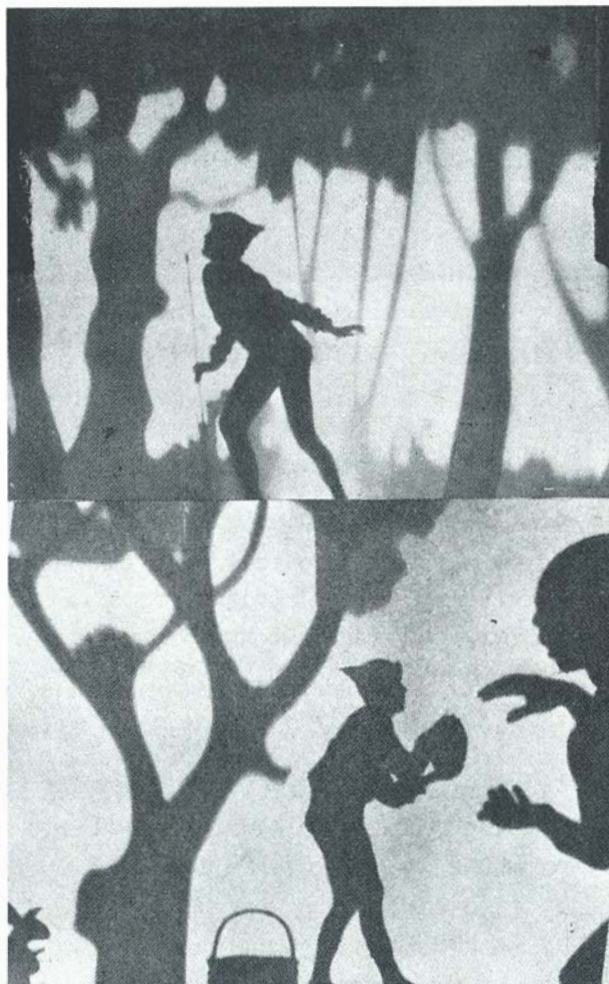
Σά θεωρητικὴ ἀναζητήση, τέλος, μπορεῖ νά ὀδηγήσει σ' ἀνυποψίαστες ἀφειρητές τὸ θέατρο τῶν ἐνηλίκων καὶ νά τὸ ἐμπλουτίσει μ' ἓνα καινούριο δυναμικὸ (9).

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὅταν στὸ παιδικὸ θέατρο κεντρικὸς δημιουργικὸς παράγοντας εἶναι ὁ μεγάλος, στὸ παιδί δὲ μένει παρά ἢ λίγο ὡς πολὺ παθητικὴ θέση τοῦ θεατῆ.

Καὶ σὲ τούτη τὴν περίπτωση ὡστόσο ἡ ἐμπειρία μπορεῖ νά ναι ἀποφασιστικὴ γι' αὐτὸ. Γιατί, μὴ ἔχοντας τὸ ἴδιο δημιουργῆ-σει τὸ μηχανισμὸ τῆς παράστασης, εἶναι πολὺ πιὸ τρωτὸ στὴ γοητεία της. Ἄλλωστε, τὸ θέατρο διαφέρει ἀπ' ὅλες τὶς ἐντυπώσεις πού 'χει δεχθεῖ ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμον. Εἶναι μιὰ ἄλλη πραγματικότητα, ὀλότελα πρωτότυπη καὶ ξεχωριστή. Μιὰ πραγματικότητα ἐξωπραγματικὴ. Ἀποσπασμένη ἀπὸ τὴ ροὴ τῆς καθημερινότητας καὶ γι' αὐτὸ ἰδιαίτερα ἐμφαντικὴ.

Τὸ κύριο πρόβλημα πού προκύπτει ἐδῶ εἶναι πῶς ἓνα ἔργο δημιουργημένο καὶ παιγμένο ἀπὸ μεγάλους μπορεῖ νά πλησιά-σει τὸ παιδικὸ κοινὸ χωρὶς νά παραβιάσει τὴν αὐθεντικό-τητά του, χωρὶς νά τὸ μολύνει μὲ συμβατικότητες, χωρὶς νά τοῦ ἐπιβάλλει τὶς ἄρκετὰ ἀπλοποιημένες τὶς πιὸ πολλὰς φορές ἀντιλήψεις πού οἱ μεγάλοι ἔχουν γιὰ τὰ παιδιὰ.

Σάν κοινὸ, τὰ παιδιὰ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ λαίμαργα, ἔτοιμα πάντα ν' ἀπορροφήσουν ὅ,τι τοὺς δοθεῖ. Σὲ κάθε τι, ἀκόμα καὶ στὸ πιὸ κακόγουστο θέαμα, σίγουρα θὰ βροῦν κάτι πού νά τὰ ἐρεθίζει, θὰ ταυτιστοῦν μὲ κάποιο πρόσωπο ἢ μὲ κάποια λεπτο-μέρεια. Ταυτόχρονα ὅμως μπορεῖ νά τοὺς γίνεταί ἀνεπανόρ-θωτη φθορά, πού δὲν ἔχουν τὴν ἀπαιτούμενη κρίση γιὰ νά τὴν ἀντιμετωπίσουν. Οἱ ἀντιδράσεις, λοιπὸν, τοῦ παιδικοῦ κοινοῦ δὲν εἶναι κριτήριον ἐπιτυχίας γιὰ τὰ θεάματα πού τοῦ προσφέρουν οἱ μεγάλοι. Δὲν ἄρκει ἓνα ἔργο ν' ἀρέσει σὰ παιδιὰ. Τὸ θέμα εἶναι κατὰ πόσον οἱ ἐνήλικοι δημιουργοὶ θίγουν καίρια προβλήματα καὶ ἰδιαίτερα κατὰ πόσον ἔχουν ἀναζητήσει μιὰ καινούρια γλώσσα γιὰ ν' ἀπευ-θυνθοῦν σὰ παιδιὰ. Μιὰ γλώσσα πού νά ὑπαγορεύεταί ἀπὸ τὸν παιδικὸ μηχανισμὸ τῆς σκέψης καὶ τοῦ αἰσθήματος, ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ἀκριβῶς πού διαφοροποιοῦν τὴν παιδικὴ ψυχὸσύνθεση καὶ πού μὲ τὸν καιρὸ ἀποστραγγίζονται. Μιὰ γλώσσα πού νά αἰφνιδιάζει τοὺς ὄρμους θεατῆς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού τοὺς αἰφνιδιάζουν οἱ συλλογισμοὶ κ' οἱ ξαφνικὲς ἐνέργειες τῶν παιδιῶν. Ἀπὸ τοῦτο τὸ σημεῖον κρίνεται κυρίως ἡ ἀξία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τῶν μεγάλων στὸ παι-δικὸ θέατρο. Καίρια προβλήματα τοῦ παιδιοῦ μποροῦν νά βρεθοῦν πολλὰ — καὶ μόνο οἱ ψυχολόγοι θὰ 'χαν νά προσφέ-ρουν ἓνα ὕλικὸ ἀπέραντο. Μιὰ καινούρια ὅμως θεατρικὴ γλώσσα εἶναι δύσκολο νά βρεθεῖ. Κι ὅταν οἱ μεγάλοι δὲν τὴν ἀνακαλύπτουν διαισθητικὰ τότε ἡ μόνη λύση εἶναι νά συνεργαστοῦν μὲ τὰ παιδιὰ. Τελευταῖα, τὸ νέο παιδικὸ θέα-τρο ἀπὸ μεγάλους κάνει πολλοὺς πειραματισμοὺς πρὸς αὐ-τὴ τὴν κατεύθυνση. Σὲ προσπάθειες ὅπως τῆς Κατρίν Ντα-



“ Μίνους καὶ Μάγικους ”. Δυὸ στιγμιότυπα ἀπὸ τὸ θέαμα γιὰ παιδιὰ τοῦ γαλλικοῦ θιάσου τοῦ Ἀτανόρ. Τεχνικὲς τοῦ θεάτρου σκιῶν καὶ φωτεινὲς διαφάνειες συνθέτουν τὴν ὀπτικὴ ἀναζήτηση

στέ, ἐγγονῆς τοῦ Ζάκ Κοπώ, τὰ παιδιὰ δίνουν τὸ ὕλικὸ τῆς δουλειᾶς, ὑπαγορεύουν τοὺς δικούς τους κανόνες τῆς σκέψης καὶ τῆς αἰσθήσης, ἐπιηρεάζουν τὴν ὀπτικὴ τῆς πα-ράστασης. Στους μεγάλους μένει ἡ ὀργάνωση τοῦ ὕλικου, ἡ τελικὴ σύνθεση κ' ἡ ἔρμηνεια. Εἶναι μιὰ μέθοδος πού ἐπαινεῖται γιὰ τὰ ἀποτελέσματά της κι ἀπλώνεται μὲ ταχύ-τητα στους κύκλους τῆς πρωτοπορίας τοῦ παιδικοῦ θεάτρου. Ἀπὸ τοὺς θιάσους πού πῆραν μέρος στὸ φεστιβάλ, τὴν εἴχε χρησιμοποιήσει ἀποδοτικὰ τὸ Ἰταλικὸ Τεᾶτρο ντέλ Σόλε.

2. Σχετικὰ μὲ τὰ θέματα τὸ παιδικὸ θέατρο εἶναι διχασμέ-νο. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ὑπάρχει τὸ μυθοποιητικὸ ρεῦμα πού χρησιμοποιεῖ τὸ παραμῦθι, τὸ ὄνειρο καὶ τὴ φανταστικὴ ἀφήγησι. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὑπάρχει τὸ ρεαλιστικὸ ρεῦμα πού ἀπομυθοποιεῖ τὸ φανταστικὸ κ' ἐμπνέεται ἀπὸ καταστάσεις καὶ συγκρούσεις παρμένες ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ζωὴ. Τὸ καθέ-να ἀπ' αὐτὰ τὰ ρεύματα ἔχει ν' ἀντιτάξει ἀτράνταχτα ἐπιχειρή-ματα στὸ ἴλλο. Νά διασώσουμε τὴν εὐαίσθησι τοῦ παιδιοῦ, νά μὴ στραγγαλίσουμε τὸν ἑσωτερικὸ του κόσμον, εἶναι ἡ ἀντίληψη ὅσον καταπιάνονται μὲ τὸ φανταστικὸ. Νά τοπο-θετήσουμε τὸ παιδί στὸν τόπον καὶ τὸ χρόνο του, νά τοῦ προ-σφέρουμε κριτήρια γιὰ ν' ἀντιμετωπίσει τὰ προβλήματα πού προκύπτουν ἀπὸ τὴ ζωὴ μέσα σὲ μιὰ συγκεκριμένη κοινωνία, εἶναι ἡ ἄποψη τῶν ρεαλιστῶν.

Μὲ τὴν πώλωση ὅμως καὶ τὴν πεισματικὴ ὑποστήριξη τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης ἀποψης παραβλέπεται τὸ γεγονὸς ὅτι κ' οἱ δυὸ ἀντιστοιχοῦν σὲ δυὸ ἀλληλοσυμπληρούμενες πλευρὲς τῆς ζωῆς τοῦ παιδιοῦ καὶ τοῦ κατοπινοῦ ὀλοκληρωμένου ἀτόμου. Αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸ ὅτι κ' οἱ δυὸ ἔχουν σημαντικὴ θέση στὴν κατεξοχὴν ἐκφραστικὴ δραστηριότητα τοῦ παι-

(9) Κ' ἐξωσχολικὰ, ἀποδεσμευμένο ἀπὸ τὴν καθαρὰ ἐκπαιδευτι-κὴ του ἀποστολή, σάν ἐργαστήρι ἢ σάν κανονικὸς θιάσος, τὸ θέατρο ἀπὸ παιδιὰ ἔχει δώσει ἀξιοσημεῖωτα ἀποτελέσματα. Χαρακτη-ριστικὸ παράδειγμα τὸ κοινωνικὰ τοποθετημένο Märkisches Viertel τοῦ δυτικοῦ Βερολίνου πού δουλεύει ὁμαδικὰ — μὲ καθο-δήγησι βέβαια — κι ἀκολουθεῖ τὶς θεωρητικὲς ἀντιλήψεις τοῦ Βάλτερ Μπένγιαμιν γιὰ ἓνα “ προλεταριακὸ θέατρο ἀπὸ παιδιὰ ”.

διοδ, τό παιχνίδι. "Αν τό θέατρο ιδωμένο άπ' τό παιδι είναι μιá άντικειμενοποιημένη κ' έπίσημη μορφή τών άναπαραστατικών παιχνιδιών πού εμφανίζονται άπό πολύ νωρίς στη συμπεριφορά του, θά πρέπει, όπως κ' έκείνα, νά ικανοποιεί τόσο τις έσωστρεφείς όσο και τις έξωστρεφείς του άνάγκες.

Ό ψυχίατρος Σ. Λεμποβισί, αúθεντία στό θεραπειτικό θέατρο γιά παιδιά, τοποθετεί στη βάση των πειραματισμών του τό μιμητικό παιχνίδι, πού τό χαρακτηρίζει σά " μιá ήδονική δραστηριότητα μέ δυό όψεις : είναι πραγματικά βιωμένη, ενώ ταυτόχρονα δέν παύει νά γίνεται άντιληπτή άπό τό παιδι σά μυθοπλαστική. Αúτη ή ένδογενής αντίφαση στη δομή του μιμητικού παιχνιδιού, του δίνει όλη του τή δυναμική αξία".

Τό ίδιο θά μπορούσαμε νά πούμε και γιά τό θέατρο. Τό παιδι είναι σέ θέση νά ζει τό φανταστικό ξεχωρίζοντας τόν έξωπραγματικό του χαρακτήρα. Κι άκόμα είναι σέ θέση νά διακρίνει τό πλαστό σ' αυτό πού τό θέατρο προσπαθεί νά του περάσει σά ρεαλιστικό. Γιά νά ξαναφερθώ στό Λεμποβισί, " ή ικανότητα του παιδιού νά ζει σέ πολλαπλά επίπεδα δείχνει πόσο πρώιμα πολυσύνθετη είναι ή προσωπικότητά του". Δέν ύπάρχει λοιπόν λόγος νά διαχωρίζονται τά άδιαχώριστα. Ένα θέαμα γιά παιδιά είναι ολοκληρωμένο μόνο όταν τά τροφοδοτεί μέ σύνθετες κι όχι μερικές εικόνες του κόσμου και του άνθρώπου.

Στό Νανσύ ή αντίθεση άνάμεσα στη μυθοποιητική και τήν άπομυθοποιητική τάση στη θεματική του παιδικού θεάτρου εκδηλώθηκε μ' έμφαση. Ό θίασος του Άτανόρ πού δημιουργούσε ένα μαγικό σύμπαν άντιπροσώπευε τόν πόλο του φανταστικού, ενώ αντίθετα τό φιλανδικό Άχά Τεάτερ και τό Τεάτρο ντέλ Σόλε άντιπροσώπευαν τόν πόλο του κοινωνικού προβληματισμού.

3. ΈΗ σχέση λόγου και εικόνας είναι ένα πρόβλημα πού 'χει βαθιά άπασχολήσει κι άναταράξει τό σύγχρονο πρωτοποριακό θέατρο. Άπό τούς μεγάλους όραματιστές σκηνογράφους του τέλους του δέκατου ένατου και των άρχών του εικοστού αιώνα (Κραίηγκ, Άππια, Βυσπιάνσκι κ.ά.) ως τό χάπενινγκ κι άπό τις προφητείες του Άρτώ ως τούς πειραματισμούς του Ρόμπερτ Γουίλσον, ή ίδια αντίληψη γιά τήν εικόνα διασχίζει τό δυτικό θέατρο : ν' άποδεσμευτεί άπό τήν κηδεμονία του λόγου, νά καθιερωθεί σά μιá αυτόνομη, ισόδύναμη και πολλές φορές κυρίαρχη σκηνηκή γλώσσα.

Ήταν φυσικό ή όπτική επανάσταση ν' άπλωθεί και στην πρωτοπορία του παιδικού θεάτρου. Στό παιδικό θέατρο μάλιστα ύπαγορεύεται άπό άνάγκες ένδογενείς, άν πάρουμε ύπόψη ότι ή όπτική είναι μιá άπό τις πρώτες γλώσσες πού 'χει τό

παιδι στη διάθεσή του. "Όπως λέει ο γλύπτης Γιάκοβ Άγκάμ, πού πρόσφατα εισηγήθηκε τήν καθέρωση της όπτικής εκπαίδευσης στά σχολεία, στό παιδι " οι δυό κόσμοι, ο λεκτικός κι ο όπτικός ίσορροπούν τέλεια. Βλέπει. Κοιτάζει πολύ. Φαντάζεται. Σχεδιάζει μέ μανία, μόλις του δίνεται ή ευκαιρία. Πολύ πριν όμως φτάσει στό στάδιο του σχεδιασματος, είναι κιόλας ευάισθητο στό χρώματα, στό σχήματα, στις κινήσεις. Μέ λίγα λόγια επικοινωνεί μ' αυτό τόν κόσμο, ζει σέ κατάσταση όσμωσης μέ τά σχήματα, εκφράζεται μέσα άπ' αυτά. [ΈΗ όπτική έκφραση] είν' ένας τρόπος όμιλίας πού του άνήκει άποκλειστικά". Ό Άγκάμ διαμαρτύρεται ένάντια στό εκπαιδευτικό μας σύστημα πού είναι άποκλειστικά " λεκτικό", πού έξορίζει τήν εικόνα κι άναγκάζει τά παιδιά νά " μη βλέπουν παρά μόνο μέ τ' αυτιά" άνακόπτοντας έτσι μιá ουσιαστική κατεύθυνση της άνάπτυξης τους.

Όσο είναι έργο της σχολικής εκπαίδευσης νά περισώσει τήν όπτική ευαισθησία του παιδιού, άλλο τόσο είναι και έργο του παιδικού θεάτρου. Και γιά κάτι τέτοιο δέν άρκει αυτό πού κοινά όνομάζεται " καλό γούστο" και " ποιότητα". Άλλωστε κάτω άπ' αυτούς τούς χαρακτηρισμούς κρύβεται συχνά ένας ναρκισσευόμενος φόρτος άπό κινήσεις (10), άντικείμενα, σχήματα και χρώματα, χωρίς ιδιαίτερο νόημα, φλάρες κι άρρυθμα έπαικόνισεις πραγματικών ή φανταστικών κόσμων. Κάθε γνήσια όπτική θεατρική άναζήτηση, αντίθετα, ξεκινά άπό μιá αυθόρμητη πράξη άφάιρσης. Όσο μεγαλύτερη είναι ή διαύγεια του όπτικού πεδίου πού ή σκηνη προσφέρει στό παιδι, τόσο πιο έλεύθερα μπορεί κι άναπνέει ή ευαισθησία κ' ή φαντασία του.

Στό Νανσύ μιá άπόλυτη συγκέντρωση στον όπτικό τομέα πραγματοποιήθηκε άπό τό θίασο του Άτανόρ. Στην περίπτωση αúτη, ο λόγος είχε όλοτέλα εκλείψει κ' ή εικόνα λειτουργούσε σάν άποκλειστικός μεσολαβητής άνάμεσα στά νοήματα πού προβάλλονται στη σκηνη και στό παιδικό κοινό.

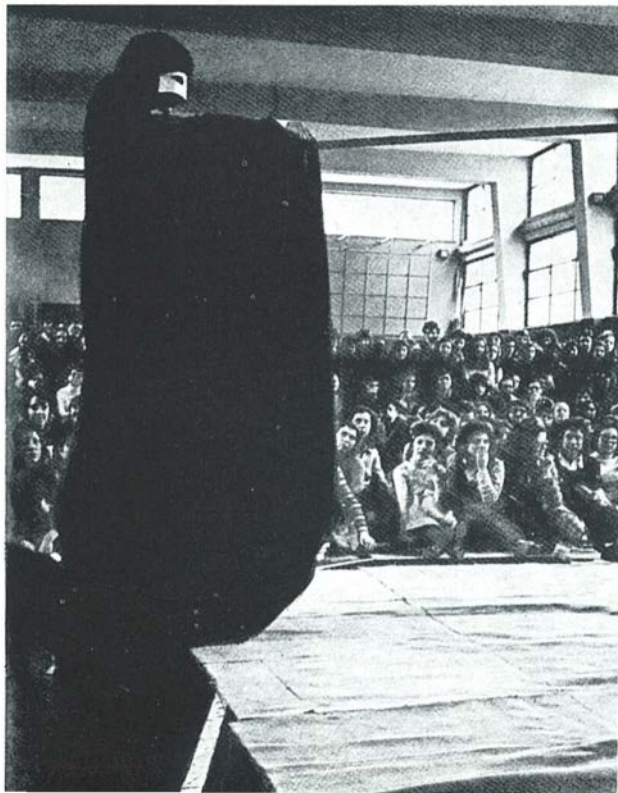
Άπό τά δείγματα του παιδικού θεάτρου πού εμφανίστηκαν στό Νανσύ, μπορεί κανείς νά συμπεράνει ότι τό είδος, παρόλο πού απέχει πολύ άπό τήν ολοκλήρωση του, πορεύεται πρός τή σωστή κατεύθυνση. Ίσως αυτό πού θά τό όδηγούσε σέ ξαφνική άνοδο, θά 'ταν νά καταπιαστούν μαζί του κορυφαίες προσωπικότητες του πρωτοποριακού θεάτρου. Ό έσωτερικός δεσμός ύπάρχει ήδη: κάθε άληθινός δημιουργός καταστρέφει αυθόρμητα τά στερεότυπα της σκέψης, των αισθημάτων και των αισθήσεων πού έμφαλιώνουν τόν κόσμο μας και τ' άντικαθιστά μέ καινούριες, δικές του νομοτέλειες, παρθένες και μοναδικές σάν του παιδιού. Άπόδειξη οι μεγάλοι ζωγράφοι πού γι' αυτούς λέγεται πώς " ζωγραφίζουν σάν παιδιά". Σά ζωντανός τόπος συνάντησης και άνταλλαγής άνάμεσα στους πρωτοπόρους δημιουργούς και τά παιδιά, τό παιδικό θέατρο θ' άποκτούσε πολύτιμο βάθος.

ΘΙΑΣΟΣ ΤΟΥ ΑΤΑΝΟΡ (Γαλλία)

Οι ήθοποιό Μαρία Κρίσνα και Ρολάν Ρενζό μαζί μέ τόν κεραμίστα και σκηνογράφο Λουί Γκοσλέν δημιούργησαν τό θίασο του Άτανόρ, στό 1965, στό Μόντρεαλ του Καναδά. Τό 1967 ο θίασος μεταφέρθηκε στό Παρίσι όπου ίδρυσε ένα Ίδιωτικό Καλλιτεχνικό Κέντρο επιδιώκοντας μιá σύνθεση άνάμεσα στό θέατρο, τό χορό και τις πλαστικές τέχνες. Μετά άπό δυό χρόνια, άφου ή ομάδα άπόκτησε ένα πούλμαν, άρχισε νά μετακινείται και νά δίνει παραστάσεις σέ διάφορες χώρες — Γαλλία, Βέλγιο, Γιουγκοσλαβία, Ρουμανία, Έλλάδα (Ήπειρος, Μακεδονία), Τουρκία, Περσία. Σήμερα ο θίασος του Άτανόρ άποτελείται άπό έξη μέλη κ' έχει στό ένεργητικό του άρκετά παιδικά θεάματα καθώς κι όρισμένα θεάματα γιά μεγάλους. Κι άκόμα, ένα εφαρμοσμένο πρόγραμμα μύησης στη θεατρική έκφραση μέ σεμινάρια και άσκήσεις.

Στό Νανσύ, ο θίασος παρουσίασε τις " Περιπέτειες του Μίνους και του Μάγκνου", θεάμα γιά παιδιά μέ βάση ένα πολύ άπλό θέμα : ο Μίνους—ένα είδος " κοντορεβουόλη"—σώζει μιá μαγική πεταλούδα κ' εκείνη τόν παρασύρει σ' ένα ταξίδι γεμάτο θαυμαστές έμπειρίες αλλά κ' έμπόδια πού ο Μίνους

Αύτοσχεδιασμοί και λιτά σκηνηικά στην " Πόλη των ζώων" του ιταλικού θεάτρου γιά παιδιά " Τεάτρο ντέλ Σόλε" πού, σέ συνεργασία μέ τά παιδιά, έρευνά τά κοινωνικά τους προβλήματα



(10) Έννοείται ότι ή εύθύνη του όπτικού μέρους της παράστασης δέ βαρύνει μονάχα τό σκηνογράφο αλλά και τό σκηνοθέτη. Σ' αυτόν όφείλονται τά σχήματα πού δημιουργούνται άπό τις μετατοπίσεις των ήθοποιών μέσα στό χώρο κι άπό τις κινήσεις των σομάτιων τους.



“Το παράξενο ταξίδι του Καμάλ Ούργκιουπλου”, ομαδική δημιουργία του φιλανθικού “Αχάα Τεάττερι” με θέμα τα ναρκωτικά. Με χιούμορ και με ζωντανούς ρυθμούς, ο θίασος καταγγέλλει το θανάσιμο κίνδυνο σε νεανικά άκροατήρια από έφηβους και παιδιά

τά ξεπερνά ένα ένα χάρη στη μεγαλοψυχία του. Στη διάρκεια του ταξιδιού συναντά και τον άπειλητικό γίγαντα Μάγκνους. Παρ’ όλες τις διαφορές και τη φανερή υπεροχή του Μάγκνους σε δύναμη, ανάμεσά τους αναπτύσσεται σιγά σιγά μία τρυφερή φιλία.

Πρόκειται βέβαια για μία παραβολή γεμάτη κατάλοιπα από γνωστά μυθικά μοτίβα, όπως η περιπλάνηση κ’ οι δοκιμασίες του ήρωα, η τελική του νίκη, η σχέση δύναμης (Μάγκνους) κ’ ευφύιας (Μίνους), ή πάλι του μεγάλου με το μικρό, πού-έδω καταλήγει αισιόδοξα στη συμφιλίωση, την αλληλοσυμπλήρωση και την αρμονική τους συμβίωση.

Καθώς συμβαίνει πάντα με τις παραβολές, έτσι κ’ εδώ, χρησιμοποιείται η γλαφυρή γλώσσα του συγκεκριμένου γιά να μεταδοθούν στα παιδιά άφηρημένα διδάγματα. Ο θίασος δέν καθορίζει τις καταστάσεις και τὰ πρόσωπα αυτής της ιστορίας για να μη μειώσει τη μυθική τους έκταση. Προτιμά να κινείται στο επίπεδο της μεταφοράς: “Πιστεύοντας—λέει— πώς η πνευματική κερδοσκοπία είναι ένα εμπόδιο στην πραγματική δεκτικότητα, αναζητάμε μία μορφή θεάτρου που ν’ αποθύνεται στην ευαίσθησία, στη φαντασία, στη στοχαστική αίσθηση του ατόμου. Θέλουμε να βρούμε μία γλώσσα “υποσυνειδητή” όπου η λέξη να μην έχει παρά μία σχετική σημασία”.

Την υποσυνειδητή αυτή γλώσσα ο θίασος του Άτανόρ την επίζητεί με μία άποκλειστική προσήλωση στην εικόνα. Για τη σκηνική μεταφορά της ιστορίας του Μίνους και του Μάγκνους, χρησιμοποιεί μία σειρά από οπτικές τεχνικές, εμπνευσμένες από το θέατρο σκιών κι από την παντομίμα κ’ εμπλουτισμένες με την έντυπωσιακή χρήση φωτεινών διαφανειών.

Πίσω από μία μεγάλη θόνη, πού κλείνει ολόκληρη τη σκηνή, κινούνται οι μάυρες σκιές του μικροσκοπικού Μίνους και του γίγαντα Μάγκνους. Ταυτόχρονα πάνω στην θόνη προβάλλεται ένα μαγευτικό χρωματικό σύμπαν από τοπία, δέντρα, φυτά, ζωγραφισμένα σχηματικά με άστειρευτη λάμψη κ’ εύρηματικότητα από το Λουί Γκοσλέν. Ο τρόπος προβολής δέν είναι κινηματογραφικός. Οι εικόνες διατρέχουν άργα την θόνη από τ’ άριστερά προς τὰ δεξιά όταν ο Μίνους περπατά δίνοντας την αίσθηση της πορείας του μέσα σε μία φύση γεμάτη εκπλήξεις. Άλλοτε πάλι μένουν ακίνητες. Εκτός από τις εικόνες αυτές, πού καταλαμβάνουν ολόκληρη την θόνη, εμφανίζονται εδώ κ’ εκεί διάφορα λαμπερά σχήματα, μαγικά λουλούδια, πεταλούδες. Μές στο σκοτάδι, π.χ., σε μία στιγμή

ανάβει ένα τεράστιο κατακόκκινο λουλούδι, αιώρεται για λίγο κ’ ύστερα χάνεται. Αυτό τὸ μεθύσι τῶν εικόνων συνοδεύεται από μία ήπια μουσική υπόκρουση πού υπογραμμίζει τη λυρική ατμόσφαιρα.

Τὰ παιδιά παρακολουθούν θαμπωμένα. Οί εικόνες πού τους προτείνουν είναι αντίξεις της φαντασίας τους. Ο θίασος του Άτανόρ, ωστόσο δέ σταματά στην οπτική υποβολή. Στο διάλειμμα της παράστασης ένας ήθοποιός αποκαλύπτει με την έμπρακτη συμμετοχή τῶν παιδιῶν τὰ μυστικά αὐτοῦ τοῦ φαντασμαγορικοῦ σύμπαντος. Ἡ μαγεία ἀπομυθοποιείται, ἀναλύεται σ’ εὐρήματα τοῦ θεάτρου σκιῶν καὶ μιᾶς πρωτόγονης κινηματογραφικῆς τεχνικῆς. Γίνεται μάθημα οπτικῆς δημιουργίας. Ὁ ἐνθουσιασμός τῶν παιδιῶν γι’ αὐτές τις ἀποκαλύψεις δέν περιγράφεται. Ἐρεθίζονται ν’ ἀναλάβουν πρωτοβουλίες. Παίρνουν μερικές πρώτες ώθησεις γιὰ νὰ δοκιμάσουν νὰ πραγματοποιήσουν με τὰ χέρια τους τὰ δικὰ τους ὀράματα.

Στηριγμένο σ’ ένα μύθο πού ἀντέχει σε πολλές ἐρμηνείες, ἀξιοσημείωτο σάν ὀπτικό ἐπίτευγμα, ἀξιοσημείωτο καὶ σὰ θεατρικό μάθημα, τὸ θέαμα τοῦ θιάσου τοῦ Άτανόρ πρόσφερε στὰ παιδιά μία λυρική ὄραση, ἀντιστάθμισμα τοῦ ἄγχους, τῆς βιαιότητας καὶ τῆς ἀσκήμιας τῶν ἐντυπώσεων πού τὰ πολιορκοῦν ἀπὸ παντοῦ.

ΤΕΑΤΡΟ ΝΤΕΛ ΣΟΛΕ (Ἰταλία)

Τὸ Τεάτρο ντέλ Σόλε⁽¹¹⁾ ἰδρύθηκε στὰ 1971 με δύο στόχους : νὰ κάνει θέατρο γιὰ παιδιά καὶ γιὰ ἔφηβους καὶ νὰ ἐπιδοθεῖ σε μία πραγματική ἀποκέντρωση. Βασισμένο στὸ θεσμὸ τῆς ὁμαδικῆς δημιουργίας καὶ τῆς οἰκονομικῆς αὐτοδιοίκησης τὸ Τεάτρο ντέλ Σόλε προετοιμάζει θεάματα πού τὰ παρουσιάζει σε χώρους ὅπου βρίσκονται συγκεντρωμένα τὰ παιδιά ἢ οἱ ἐργαζόμενοι ἔφηβοι.

Ἡ ὁμάδα ἔχει τονισμένο κοινωνικό προσανατολισμό. “Ἡ διαπίστωση—λέει—ὅτι ὑπῆρχε ἕνα κενὸ στὸ θέατρο γιὰ νέους καὶ ταυτόχρονα ἡ ἐξαιρετικὴ τους δεκτικότητα (πού ἐρεθίζεται ἀλλὰ σπαταλιέται ἀπὸ τὰ μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας) δὲ μᾶς ἐσπρωξε πρὸς ἕνα θέατρο τοῦ τύπου “νὰ ἱκανοποιήσουμε τὴ ζήτηση”, ἀλλ’ ἀντίθετα πρὸς τὴν ἀναζήτηση τῶν μέσων πού θὰ μᾶς ἐξασφά-

(11) Ὁ θίασος πήρε αὐτὸ τὸ ὄνομα γιὰ νὰ τιμήσει τὸ θέατρο τοῦ Ἡλίου τῆς Ἀριάν Μνούσκιν.

λιζαν μιὰ πιό ἄμεση σχέση με τὸ κοινό μας(. . .). “Οὐκ ὅλες οἱ δυσκο-
λιεῖς ποῦ ἀντιμετωπίζει ἡ σημερινὴ νεότης ἀποτελοῦν τώρα τὴν
ἀγαπημένη τροφή τῆς ἀπέραντης ὑπολογιστεχνίας τῶν κόμικς.
Ἡ ἐξάπλωση αὐτοῦ τοῦ παραστικτοῦ φαινομένου σὲ ὅλα τ’ ἄλλα
ὄπτικοακουστικὰ μέσα, ἡ ὄλο καὶ πιό ἀνησυχητικὴ διάδοσή του,
μᾶς δημιουργοῦν ἀπὸ δῶ καὶ μαρὸς τὸ καθῆκον νὰ μιλήσουμε γι’
αὐτὸ μὲ τὴν μεγαλύτερη σαφήνεια. Ποιὰ εἶναι τὰ θέματα αὐτῆς τῆς
ὑπολογιστεχνίας; Ἡ ταπεινὴ πού’χει ἀναχθεῖ σὲ σύστημα, ἡ
λατρεία κάθε σαδιστικοῦ πρότυπου, ἡ διαστροφή, ἡ ἐξύψωση τοῦ
ἐγκλίματος, ἡ αὐτάρεσκη χυδαιοτήτα κλπ. Ὁ μακάβριος κατάλο-
γος θὰ μπορούσε νὰ συνεχιστεῖ γιὰ πολύ. Ἡ σοβαρότητα τοῦ φαι-
νόμνου δὲ θὰ πρεπε νὰ διαφύγει ἀπὸ κανέναν. Τὸ ἴδιο κ’ ἡ ἀναγκαιό-
τητα νὰ καταπολεμηθεῖ. Στὸ Τεᾶτρο ντέλ Σόλε βασιζόμεστε στὴ
θεατρικὴ ἀποτελεσματικὸτητα καὶ στὴν εἰρωνεία γιατί εἶναι ἡ πιό
κατάλληλη γλώσσα γιὰ νὰ ἐρεθίσουμε τὴν κρίση καὶ κατὰ συνέ-
πεια τὴν ἐγρήγορηση, γιὰ νὰ πολεμήσουμε ἐνάντια στὰ συνειδητὰ
καὶ ἀσυνείδητα προϊόντα αὐτοῦ τοῦ δηλητηρίου”.

“ Ἡ πόλη τῶν ζώων ”, τὸ παιδικὸ θέαμα ποῦ τὸ Τεᾶτρο ντέλ
Σόλε παρουσίασε στὸ Νανσὺ, θίγει μερικὰ ἀπὸ τὰ πιό ἐντονα
προβλήματα ποῦ ἀντιμετωπίζουν τὰ σημερινὰ παιδιὰ. Τὴ σχέ-
ση τους μετὰ τὸ ἄλλοιωμένον ἀπὸ τὸν τεχνικὸ πολιτισμὸ περι-
βάλλον, τὴν ἀνάγκη τους γιὰ μιὰ πιό ἐλεύθερη παιδεία,
τὴν ἀνάγκη τους γιὰ μιὰ λιγότερο καταπιεστικὴ καὶ πιό ἐξι-
σορροπημένη ἐπαφὴ με τοὺς μεγάλους.

Τὸ θέμα εἶναι τὸ ἐξῆς : ἕνας γίγαντας κλέβει ἕνα παιδὶ ἀπ’
τοὺς γονεῖς του καὶ τὸ μεγαλώνει στὸ σπῆτι του. Ἐκεῖ, τὸ παιδὶ
βασανίζεται ἀπὸ τὴ γυναικα τοῦ γίγαντα ποῦ προσπαθεῖ νὰ
τὸ εὐνοχηθεῖ με μιὰ ἐκπαίδευση αὐταρχικὴ. Τὸ παιδὶ κατα-
φέρνει νὰ ξεφύγει, παίρνοντας μαζί του τὶς διεστραμμένες
εἰκόνες τῆς τηλεόρασης ποῦ τὸ χουν θρέψει καὶ ποῦ συνεχι-
ζουν νὰ τὸ βασανίζου στὸν ὕπνο του. Τελικὰ, ξαναβρίσκει
τοὺς γονεῖς του ποῦ ἀνακαλύπτου ὅτι τοῦ φέρθηκαν ἀπαρά-
δεκτα καὶ τοῦ δίνου μιὰ ὑπόσχεση ποῦ ὅμως συνοδεύεται
ἀπὸ τὸν προσδιορισμὸ “ ἄργότερα, μετὰ τὸν ποδοσφαιρικὸ
ἀγώνα”. Μιὰ ἀκόμα ὑπόσχεση δηλαδὴ ποῦ δὲν πρόκειται
νὰ τηρηθεῖ.

Ἐκεῖνο ποῦ κάνει τὴ μαχητικὴ κ’ εἰρωνική τούτῃ ἱστορία
ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα εἶναι πὼς δὲν ἔχει γραφτεῖ ἀπὸ νὰ
συγγραφεῖ ἀλλὰ ἀπὸ παιδιὰ. Καὶ μάλιστα παιδιὰ ἐφτά χρονῶ.
Γιὰ τὴν ἀκρίβεια πρόκειται γιὰ συναρμολογημένον ὕλικὸ ἀπὸ
διηγήσεις μαθητῶν τῆς δευτέρου Δημοτικοῦ, ποῦ συγκέντρωσε
ἕνας δάσκαλος δημοτικὸ σχολεῖου στὸ Τουρίνο.

Προσπαθώντας νὰ γνωρίσου ἐκ τῶν ἔσω ὅχι μόνον τὰ προβλή-
ματα ἀλλὰ καὶ τοὺς ἑκφραστικὸς μηχανισμοὺς τῶν παιδιῶν,
οἱ ἡθοποιοὶ τοῦ Τεᾶτρο ντέλ Σόλε δὲ θέλησαν νὰ ἐρμηνεύου
αὐθαίρετα τὴν ἱστορία αὐτή. Παρακολούθησαν τοὺς αὐτοσχε-
διασμοὺς τῶν παιδιῶν πάνω στὶς σκηνές ποῦ τὰ ἴδια εἶχαν φαν-
ταστεῖ καὶ συγκέντρωσαν ἔτσι ἄφθονο ὕλικὸ. Σ’ αὐτὸ πρόσθε-
σαν τοὺς δικούς τους αὐτοσχεδιασμοὺς γιὰ νὰ καταλήξου
μ’ ἐπιλογή καὶ σύνθεση τῶν πιό σημαντικῶν στοιχείων στὴν
τελικὴ μορφή τῆς παράστασης.

Ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ κατεύθυνση ποῦ χάραξαν
τὰ παιδιὰ με τοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς τους καὶ ζυμαμένη με
τὰ “ ἐπικὰ ” στερεότυπα τῶ πολιτικοῦ θεάτρου τῶν νέων,
ἡ ομάδα υἰοθέτησε ἕνα “ μὴ αὐταρχικὸ ” τρόπο ἐρμηνείας.
Λιτότητα στὰ σκηνικὰ μέσα, ἀπόρριψη τῆς θεατρικῆς ψευδαι-
στησης, ἐλεύθερη δομὴ τοῦ θεάματος ποῦ ἐπιτρέπει τὸν αὐτο-
σχεδιασμὸ στὴ διάρκεια τῆς παράστασης, ἀνοιγμα πρὸς τὸ
κοινό (παίρνου νὰ ὑπόψη οἱ παρεμβάσεις τῶν νεαρῶν θεατῶν).
Τὸ πλεονέκτημα αὐτῆς τῆς λιτῆς ἐρμηνευτικῆς γραφῆς εἶναι
ὅτι δίνει στὸ θέαμα εὐκινησία, τὸ βοηθεῖ νὰ μετακινεῖται καὶ
νὰ προσαρμόζεται ἀνετα σ’ ὁποιαδήποτε χῶρο — γυμναστήριο,
αὐλὴ, τάξη. Κι ἀκόμα “ ἐπιτρέπει στὰ παιδιὰ—ὅπως λέει ὁ
θίαςος—νὰ μὴν αἰσθάνου ὅτι βρίσκου σὲ μειονεκτικὴ θέση,
συντελεῖ νὰ τοὺς δημιουργηθεῖ ἐμπιστοσύνη στὸ θεᾶτρο κ’ ἐπιθυ-
μία συμμετοχῆς”.

Πρὶν παιχτεῖ στὸ Νανσὺ, “ Ἡ πόλη τῶν ζώων ” εἶχε παρουσια-
στεῖ μ’ ἐπιτυχία στὰ φεστιβάλ Βερολίνου καὶ Βενετίας στὰ
1971. Σὰ δῆγμα τῆς ἀπὸδειξης ποῦ τὸ θέαμα εἶχε στὸν τόπο
του, ὁ θίαςος ἀναφέρει τοῦτα τὰ λόγια μιᾶς μητέρας ἀπὸ ἐρ-
γατικὴ τάξη : “ Αὐτὸ τὸ θέαμα θὰ πρεπε νὰ τοῦ δούν ὅλοι οἱ
γονεῖς. Ὅπως διήποτε κάτι θὰ τοὺς μάθανε ”.

ΑΧΑΑ ΤΕΑΤΤΕΡΙ (Φιλανδία)

Τὸ Ἀχάα Τεᾶττερι ἰδρύθηκε στὰ 1971. Ἀποτελεῖται ἀπὸ
ὀκτὼ ἄτομα κ’ ἐπιχορηγεῖται ἀπὸ τὸ κράτος. Κάθε συντελεστής

του παίρνει μηνιαῖο μισθὸ κ’ εἶναι μέλος μιᾶς συνδικαλιστι-
κῆς ὀργάνωσης. Ὁ θίαςος περιοδεύει σ’ ὀλόκληρη τὴ Φιλαν-
δία καὶ παίζει σὲ νοσοκομεῖα, σχολεῖα καὶ χώρους ὅπου συχνά-
ζει ἡ νεολαία. Ἀπευθύνεται στὰ παιδιὰ καὶ στοὺς ἐφηβους
προετοιμάζοντας διαφορετικὰ θεάματα γιὰ τὴν ἡλικία τῶν
7 - 10, 11 - 15 καὶ 16 - 18 χρονῶ. Ἡ διάκριση αὐτῆ εἶναι ἀπα-
ραίτητη, γιατί, ὅπως λέει ὁ θίαςος “ οἱ διαφορῆς ἀνάμεσα σ’
ἕνα παιδὶ 7 χρονῶ κ’ ἕνα 15, στὸ ἐπίπεδο τοῦ ὄραματος τοῦ κό-
σμου, τῆς κατανόησης τῶν συμβόλων, τοῦ λεξιλογίου, εἶναι
τέτοιες ὥστε δὴν θεάματα μετὰ τὸ ἴδιο θέμα, ἀλλὰ ποῦ ἀπευθύνον-
ται σὲ διαφορετικὲς ἡλικίες νὰ μὴ ἔχου τίποτα τὸ κοινό, ὅτε
στὸν τρόπο ποῦ τὸ θέμα παρουσιάζεται, ὅτε ἀκόμα στὸ μή-
νυμα ποῦ διοχετεύεται”.

Τὸ θέαμα ποῦ τὸ Ἀχάα Τεᾶττερι παρουσίασε στὸ Νανσὺ ἀπευ-
θύνεται σ’ ἐφηβους. Τίτλος του : “ Τὸ περίεργο ταξίδι τοῦ
Καμάλ Οὐργκιουπλου ”. Θέμα, τὰ ναρκωτικὰ.

Τὸ ἔργο περιγράφει τὸ ταξίδι τοῦ χασίς ἀπὸ τὴν Τουρκία
ὡς τὴ Φιλανδία καὶ δίνει παράλληλα δείγματα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν
τοξικομανῶν ἐφηβων στὸ Ἐλσίνκι. Ἡ κεντρικὴ ἡρωίδα, μιὰ
δεκαπεντάχρονη Φιλανδὴ, εἶναι ἔτομη νὰ καταφύγει στὴν
πορνεία γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει χρήματα γιὰ τὰ ναρκωτικὰ ποῦ
χρειαζεται ἡ ἴδια κ’ οἱ φίλοι της. Μπλέκεται μετὰ λαθρέμπορους
στὴν γιὰ νὰ τὴν ἐκδικηθοῦν, ἐπειδὴ κατάγγειλε κάποιον τῆς
σπείρας τους στὴν ἀστυνομία, τῆς δίνου μιὰ μεγάλη δόση
ἀπὸ ἰσχυρὸ ναρκωτικὸ. Τὸ κορίτσι μόλις ποῦ γλυτώνει τὸ
θάνατο χάρη σὲ μιὰ ἐγκαίρη θεραπεία ἀποτοξίνωσης.

Ἡ δράση αὐτὴ φωτίζει πολλές πτυχῆς τῆς πορείας τῶν παι-
διῶν ποῦ παίρνου ναρκωτικὰ — τίς σχέσεις τους μετὰ τοὺς γο-
νεῖς, με τοὺς φίλους τους, με τὸν ὑπόκοσμο, με τίς ἀστυνομι-
κῆς ἀρχῆς, με τὸν κόσμον τῶν νοσοκομείων — καὶ προτείνει
μιὰ θετικὴ λύση : τὸ ξεκίνημα μιᾶς καινούριας ζωῆς. “ Τὰ
ναρκωτικὰ, τὸ οἰνόπνευμα, ἡ ὀρησκεία καὶ κάθε τι ποῦ τοὺς
μοιάζει δὲ λύνει κανένα πρόβλημα. Πρέπει νὰ βρεῖς κάτι ἄλλο.
Μὴν ἐμπιστεύεται ὅλους αὐτοὺς ποῦ θέλου νὰ σὲ ξεγελάσου ”
εἶναι τὰ λόγια τοῦ τελευταίου τραγουδιοῦ τοῦ ἔργου.

“ Τὸ περίεργο ταξίδι τοῦ Καμάλ Οὐργκιουπλου ” ἀποτελεῖται
ἀπὸ πολλά σύντομα ἐπεισόδια ποῦ συνδέονται με τραγούδια.
Ὁ θίαςος ἔχει καταβάλει μιὰ συνειδητὴ προσπάθεια γιὰ ν’
ἀποφύγει τὸ τραγικὸ κλίμα. Ἐχει ἐπιδιώξει νὰ κάνει πάνω στὰ
ναρκωτικὰ “ ἕνα θέαμα ὅσο πιὸ ἀστεῖο γίνεται ”. Ἀν πάρομο
ὑπόψη ὅτι “ Τὸ περίεργο ταξίδι ” ἀπευθύνεται πρὸς παιδιὰ
ποῦ τὰ ναρκωτικὰ εἶναι γι’ αὐτὰ μιὰ καθημερινὴ πραγματι-
κότητα, ἡ παρουσία τοῦ χιούμορ ἐδῶ εἶναι ἕνας θαυμάσιος
χαρακτὲρς. Κάνει τὸ θέαμα συμπαιθητικὸ, προσιτὸ, χωρὶς νὰ
βραίνει με πρόσθετη δραματικὸτητα μιὰ κατάσταση ἴδη
πολύ βαριά.

Ἐξαιτίας τοῦ κοινωνικοῦ τοῦ προσανατολισμοῦ κ’ Ἐξαιτίας
τοῦ περιοδεύοντα χαρακτῆρα του, τὸ Ἀχάα, ὅπως καὶ τὸ Τεᾶτρο
ντέλ Σόλε, χαρακτηρίζεται ἀπὸ μεγάλη λιτότητα στὴ μορφή.
Τὸ ἔργο ἐρμηνεύεται με πολὺ νεῦρο καὶ ζωτάνια ἀπὸ τέσσε-
ρις ἡθοποιοὺς κ’ ἕνα μουσικὸ ποῦ βρίσκεται κι αὐτὸς στὴ
σκηνὴ. Δὲν ὑπάρχου καθόλου τεχνικὰ ἐφέρε, δὲν ὑπάρχου
ἰχηρικὰ ἢ φωτιστικὰ μηχανήματα. Σὰ σκηνικὰ χρησιμοποιοῦν-
ται μερικὰ τελάρια ἀπὸ τσουβάλι. Οἱ ἡθοποιοὶ φοροῦν σκούρα
παντελόνια καὶ φανέλες. Χρησιμοποιοῦν πλακάτ καὶ ἀξεσουάρ
γιὰ νὰ ὑποδοῦν ὁ καθέννας πολλὰ πρόσπατα, ζῶα ἢ ἀντικει-
μενα. Τὸ πρωταρχικὸ ἑκφραστικὸ στοιχεῖο εἶναι ἡ κίνηση
τῶν σωμάτων κ’ ἡ φωνὴ τους.

Ἀν καὶ τὸ Ἀχάα Τεᾶττερι ἔχει κι αὐτὸ ὑπόκρυψε στὸν πειρα-
σμὸ νὰ χρησιμοποιεῖ τὰ στερεότυπα ἐξηρήματα τοῦ πολιτικο-
κοινωνικοῦ θεάτρου τῶν νέων, τὸ ἐγχείρημά του παρὰ μὲν
σημαντικὸ χάρη στὴν τόλμη καὶ τὴν κοινωνικὴ λειτουργικὸ-
τητα τοῦ θέματος ποῦ θίγει. Καθὼς ἀπευθύνεται στὶς παιδικῆς
μάζες μπορεῖ νὰ ἐπηρεάσει καὶ παιδιὰ ἢ ἐφηβους ποῦ νὰ ἰδὴ
τοξικομανεῖς. Οἱ ἡθοποιοὶ του ἔχου τὸ ἀνεκτίμωτο πλεονέ-
κτημα νὰ ναι νέοι ποῦ μιλοῦν σὲ νέους. Τοὺς μιλοῦν με τὸν
τρόπο ποῦ θὰ τοὺς ἄρεσε : με χιούμορ, με ρυθμὸ, με κίνηση,
με μουσικὴ. Δὲ θέλου νὰ τοὺς τρομάξου. Προσπαθοῦν
νὰ προκαλέσου μιὰ ἐγρήγορηση ἀπέναντι στὸ θανατηφόρο
κίνδυνον, χρησιμοποιοῦντας τὴ μέθοδο τῆς ἴγιας διάρρωσης —
γι’ αὐτὸ τὸ σκοπὸ συνοδεύου τίς παραστάσεις τους καὶ με
διαφορετικὰ ἔντυπα. Τὸ θέαμά τους, ζωντανὸ καὶ χαρούμενον,
προσφέρεται τὸ ἴδιο στὰ παιδιὰ σὺν ἕνα πρότυπο ζωῆς καὶ
δημιουργικότητας.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

ΤΑ ΔΕΣΜΑ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

‘Ανοίγουμε τὸ Φάκελο τῆς ἐφτάχρονης Λογοκρισίας

Τὸ “Θ” εἶχε τὴν τόλμη – στὴ διάρ-
κεια τῆς χουντικῆς Δικτατορίας τοῦ
παρανοικοῦ Παπαδόπουλου καὶ τοῦ
διαστρεβλωμένου Ἰωαννίδη – νὰ φέρνει
στὴ δημοσιότητα ἀποκαλυπτικὲς ἐκθέ-
σεις γιὰ τὸ 30χρονο “Σχέδιον Προτύ-
που Μακροχρονίου Ἀναπτύξεως” καὶ
νὰ ἐκθέτει δημοσίᾳ τοὺς συνεργασθέντες
μέ τὸ καθεστῶς. Ἡ συναίσθηση τοῦ
χρέους, μᾶς ἔδινε τὸ θάρρος.

Ἀπὸ τὸ 33 τεῦχος – ποὺ καθιερώθη-
καν τὰ “Ντοκουμέντα” – προσφέραμε
στὴν εὐρύτερη δημοσιότητα ὁλόκληρο
τὸ κείμενο τοῦ περιβοήτου “Σχεδίου”

ποὺ ἀναφερόταν στὶς πολιτιστικὲς δρα-
στηριότητες. Φέραμε στὴ δημοσιότη-
τα ἕναν ἐπίσημο κατάλογο μὲ 632 συν-
τάκτες τοῦ Σχεδίου. Προσκομίσαμε ἄλ-
λον ἕνα κατάλογο, μὲ ὀνόματα ἄλλων
42 πασίγνωστων ἀνθρώπων στὶς Τέ-
χνες καὶ τὰ Γράμματα καὶ τὶς ἐπώνυμες
εἰσηγήσεις τους. Ἀποκαλύψαμε ἄλλες
ἐκθέσεις, συγκεκριμένων ἄλλων ἀνθρώ-
πων. Οἱ φάκελοι μὲ τὰ ντοκουμέντα
μας εἶναι ὀγκῶδεις καὶ ἀνεξάντλητοι.

Ἀποκαλύπτουν πολλὰ πράγματα. Καὶ
... πολλοὺς ἀνθρώπους! Ἡ πιὸ χρή-
σιμη, ὁμως διαπίστωση ἀπ’ ὅλ’ αὐτὰ

εἶναι πῶς, τὸ καθεστῶς τῆς Χούντας
ἀντλούσε πολλοὺς ἀπὸ τοὺς κατοπι-
νοὺς συνεργάτες του, ἀπὸ τοὺς συ-
νεργασθέντες στὸ “Σχέδιον”. Ἀκόμα
πιὸ χρήσιμη – καὶ θλιβερὴ – εἶναι μιὰ
ἄλλη διαπίστωση: Καὶ ἡ λεγομένη
νέα Δημοκρατία ἀντλεῖ ἀνθρώπους
ἀπὸ τὴν ἴδια αὐτὴ στέρνα...

Ἡ πτώση τῆς Δικτατορίας μᾶς κάνει
ν’ ἀνοίξουμε ἀπὸ σήμερα ἐναν ἄλλο
φάκελο: Τὸ φάκελο τῆς ἐφτάχρονης
χουντικῆς Λογοκρισίας στὸ Ἑλληνικὸ
Θέατρο. Εἶναι πλούσιος κ’ ἀποκαλυπτι-
κός. Θὰ βγεῖ καὶ χρήσιμος.

« ΑΠΟ ΤΗΣ ΣΤΙΓΜΗΣ ΤΑΥΤΗΣ ΕΦΑΡΜΟΖΕΤΑΙ ΠΡΟΛΗΠΤΙΚΟΣ ΕΛΕΓΧΟΣ »

Ἀνοίγουμε τὸ Φάκελο, γιὰ τὰ ἐφτάχρονα δεσμά ποὺ ἐπέ-
βαλε ἡ Χούντα στὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο, μὲ τὴν παρακάτω
Ἐγκύκλιον τοῦ ἴδιου τοῦ Δικτάτορα – τότε, ἀκόμα
Ἰπουργοῦ Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως Κόλλια – ποὺ
καθιερώνει προληπτικὴ λογοκρισία σὲ ὅλα τὰ δημόσια
θεάματα. Βέβαια, ὅλ’ αὐτὰ, γιὰ νὰ... *μὴν ἐπιτραπῇ τοῦ
λοιποῦ ἢ κιβδηλοποιήσῃς τῆς Τέχνης, γιὰ... νὰ μὴν ἐ-
πέλθῃ φθορὰ τῶν ὑγιειῶν ἐλληνικῶν ἠθῶν καὶ ἐθίμων, καὶ
γιὰ νὰ ἐξασφαλιστεῖ... ἀνετος καὶ ἀπρόσκοπος δράσις
τῶν σοβαρῶς καὶ ἀγαθῶς ἀσχολουμένων εἰς τὴν τέχνην
ταύτην, διὰ καταλλήλου προσαρμογῆς τῆς εἰς τὰς ὑφισταμέ-
νας συνθήκας καὶ τὴν προοπτικὴν τοῦ μέλλοντος!*... Μ’
ἄλλα λόγια, τὸ ὑφάκι τοῦ παρανοικοῦ, ἐν σπαργάνοις!

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΤΥΠΟΥ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΜΕΛΕΤΩΝ

Α. Π. 2397/Δ Ἀθῆναι, 30 Μαΐου 1967

Ε Γ Κ Υ Κ Λ Ι Ο Σ

Π ρ ὸ ς

Ἀπαντας τοὺς Διευθυντὰς Θεάτρων καὶ Θιασάρχας

Ἐχουμε τὴν τιμὴν νὰ θέσωμεν ὑπ’ ὄψιν ὑμῶν τὰ κάτωθι:

1. Διὰ τῆς ὑπ’ ἀριθ. 19462/Δ/27.4.62 ἀποφάσεως, συνεκρο-
τήθη Ἐπιτροπὴ Ἐλέγχου Θεατρικῶν Ἔργων, ἐδρεύουσα εἰς
τὴν ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ζαλοκώστα 3 Γενικὴν Διεύθυνσιν Τύπου τοῦ
Ἰπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως.

Ἡ ὡς ἄνω ἀπόφασις δὲν ἐθέσπισεν νέον νόμον ἢ διατάξιν:
Ἰπῆχεν, ὡς γνωστὸν, τὸ Ν. Δ. 1108/42 τοῦ ὁποίου τὰ ἄρθρα
3 καὶ ἐπέκεινα στηριζόμενα εἰς τὰς ἐξαιρέσεις τοῦ ἄρθρου 14
τοῦ Συντάγματος, θεσπίζουν τὸν προληπτικὸν ἔλεγχον παν-
τός θεατρικοῦ ἔργου ἢ θεάματος, αὐτοτελῶν ἐπιθεωρησιακῶν
σκηνῶν, μονολόγων, ἀνεκδότην κ.λ.π.

Ἡ ὡς ἄνω διατάξις, καίτοι νομίμως ἰσχύουσα, εἶχεν ἀτονί-
σει ἀπὸ τινος χρόνου, καὶ δὲν ἐφηρμόζετο, ἢ δὲ παλαιὰ Ἐπι-
τροπὴ δὲν ἐλειτούργει, μὴ προταθεῖσα μάλιστα ὡς διατηρη-
τέα κατὰ τὰ ὑπὸ τοῦ Ν. Δ. 4352/64 ὀριζόμενα.

2. Πρὸ ἄρκετοῦ χρόνου, ἐπιτροπὴ ἐκ θιασαρχῶν καὶ διευ-
θυντῶν θεάτρων, παρουσιάσθη εἰς τὸν τότε Ἰπουργὸν Προε-
δρίας καὶ ἐν ὀνόματι τῆς «ἐλευθερίας τῆς Τέχνης» ἐζήτησεν
ὅπως τὰ θεατρικὰ ἔργα μὴ ὑπόκεινται εἰς τὸν ἔλεγχον τῆς
ἄρμοδιας κατὰ νόμον Ἐπιτροπῆς, ὑποσχεθεῖσα ὅτι ὁ ἔλεγχος
οὗτος θὰ ἐγίνετο ἐνδελεχῆς ὑπ’ αὐτῶν τούτων τῶν θιασαρ-
χῶν καὶ διευθυντῶν θεάτρων ὑπὸ τὴν ἐποπτείαν τῆς Ἐται-
ρείας Θεατρικῶν Συγγραφέων. Ὁ τότε Ἰπουργὸς ἐδέχθη
τὸ αἴτημα, συνήφθη δὲ «συμφωνία κυριῶν» – κατὰ τὴν ἐκ-
φρασιν τῶν συναγάντων ταύτην – κατόπιν τῆς ὁποίας ὁ
ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς προληπτικὸς ἔλεγχος θεατρικῶν ἔργων,
ἂν καὶ ἐκ τοῦ Νόμου ἐπιβεβλημένως, ἠτόνισεν.

3. Ἡ ἐθνικὴ Κυβέρνησις σεβομένη τὴν Τέχνην τῆς ὁποίας
τὸ λίκνον εὐρίσκεται ἀπὸ χιλιετηρίδας εἰς τὴν χώραν ταύτην,
οὐδεμίαν σκέψιν ἢ πρόθεσιν ἔχει νὰ ἐπιβάλλῃ περιορισμοὺς
εἰς τὰς ποικίλας ἐκδηλώσεις τῆς. Διὰ κανένα ὁμως λόγον δὲν
θὰ ἐπιτραπῇ τοῦ λοιποῦ εἰς οἰονδήποτε, ἢ ὑπὸ τὸ πρόσχημα
τῆς Τέχνης κιβδηλοποιήσῃς τῆς καὶ ἐκμετάλλευσίς τῆς μὲ
πραγματικὸν σκοπὸν εὐτελεῖ καὶ ἀνεπίτρεπτον κερδοσκοπίαν,
ἔχουσιν ὡς συνέπειαν τὴν φθορὰν τῶν ὑγιειῶν Ἑλληνικῶν
ἠθῶν καὶ ἐθίμων, καὶ τὸν ἐκμαυλισμὸν τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ,
ἰδιαιτέρως δὲ τῆς Ἑλληνικῆς νεότητος.

4. Ἀπὸ τῆς στιγμῆς ταύτης ἐφαρμόζεται διὰ τῆς προρρηθεί-
σης Ἐπιτροπῆς προληπτικὸς ἔλεγχος ἐπὶ παντός θεατρικοῦ
ἔργου ἢ ἐπιθεωρησιακῆς σκηνῆς ὡς καὶ παντός δημοσίου
θεάματος.

5. Οἱ Διευθυντὰι θεάτρων, ὑποχρεοῦνται ὅπως πρὸ πάσης
δημοσίας παραστάσεως ὑποβάλλουν δι’ αἰτήσεώς των πρὸς
τὴν Ἐπιτροπὴν, τὸ πλήρες κείμενον τοῦ ἔργου εἰς διπλοῦν
δακτυλογραφημένον, ὅπερ πρόκειται νὰ παρουσιάσουν ἀπὸ

της σκηνης του θεατρου των. Εις την αιτησιν των θα αναγραφεται ο θιασος οστις θα αναβιβασει το εργον, οι ηθοποιοι οτινες θα το ερμηνευσουν, και ο τόπος παρουσιάσεως του και θα επισυνάπτεται βεβαίως της Έταιρειας Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, διά τόν συγγραφέα των.

6. Η αιτησίς των θα συνοδεύεται υπό παραβόλου ως εξής :

- α) Διά συνήθη θεατρικά έργα (Πρόζα ή όπερέττα)
Πρωτότυπα ή έν μεταφράσει Δρχ. 500
- β) Διά πλήρη επιθεώρησιν (Revue) : Συνολικώς » 1000
- γ) Δι' έκαστην αυτότελη σκηνήν (νούμερα) » 100

7. Η Έπιτροπή μετά την ανάγνωσιν τών κειμένων και έφ' όσον έγκρινη ταυτα, επιτρέπει την αναβίβασιν του έργου. Η έγκρισις σημειούται δι' έρυθράς μελάνης επί του κειμένου (λιμπρέττο) του όποιου σφραγίζονται ίπασαι αί σελίδες διά της ειδικής σφραγίδος έλέγχου.

8. Η Έπιτροπή δύναται να επιφέρη περικοπάς ή διαγραφάς εις τό κείμενον ό δέ ένδιαφερόμενος έχει δικαίωμα να τάς αποδεχθί ή όχι. Εις άρνητικην περίπτωσιν τό εργον δέν δύναται βεβαίως να αναβιβασθί.

9. Μετά την πρώτην έγκρισιν, ή Έπιτροπή δύναται να παρακολουθήσθι τό εργον εις την γενικην αύτου δοκιμήν καθ' ίσην τότο θα παρουσιάζετα εις κανονικόν ρυθμόν παραστάσεως. Μετά τόν έλεγχον τουτόν, καθ' όν ή Έπιτροπή δύναται επίσης να προβή κατά την κρίσιν της εις συστάσεις προς περικοπήν ή μεταλλαγίην, χορηγείται ή τελική άδεια δημοσίας παρουσιάσεως του έργου. Η άδεια αύτη είναι έντυπος, επί τετραγώνου καρτονίου, αναγράφει τόν τίτλον του έργου και τόν υπεύθυνον όστις υπέβαλεν την σχετικην αίτησιν υπογράφεται δέ υπό του Προέδρου και τών μελών της Έπιτροπής. Η έντυπος αύτη άδεια, φέρει επίσης την σφραγίδα έλέγχου άνευ της οποίας είναι άκυρος, υποχρεούται δέ ό διευθυντής του θεατρου να επιδεικνύη ταύτην κατά πάντα έλεγchon τών άστυνομικών όργανών ή τών έξουσιοδοτημένων όργανωτών κλιμακίων της Έπιτροπής, ίτινα είναι έφωδιασμένα δι' ειδικών ταυτοτήτων.

10. Υπεύθυνος διά την τήρησιν τών άνωτέρω είναι ό διευθυντής του θεατρου, συνυπεύθυνος δέ ό θιασάρχης, ιδιαίτερος δέ ευθύνόμενος ό τελευταίος δι' έκτός κειμένου προσθήκας ή άλλοιώσεις του έγκριθέντος κειμένου, γινομένης αυθαιρέτως υπό ηθοποιού, χωρίς βεβαίως ή ευθύνη τών άνωτέρω να απαλλάσθι τόν αυθαιρετούντα ηθοποιόν τιμωρούμενον και αυτόν κατά τάς διατάξεις του Νόμου.

11. Πάς Διευθυντής θεατρου μή συμμορφούμενος προς τάς αποφάσεις και υποδείξεις της Έπιτροπής υπόκειται εις τάς υπό του Νόμου όριζόμενας ποινάς, κλιμακουμένας από τών άλλων συστάσεων μέχρι του προστίμου της ανακλήσεως της άδειας ή και του κλεισίματος του θεατρου επί μίαν έως πέντε ήμέρας. Εις την τελευταίαν ταύτην περίπτωσιν ό έπιχειρηματίας υποχρεούται να καταβάλη κανονικώς τούς μισθούς του εργαζομένου εις τό θεάτρον προσωπικού και τών ηθοποιών.

12. Τά κριτήρια επί τών όποιών στηρίζονται αί αποφάσεις της Έπιτροπής ένυπάρχουν εις τό άρθρον 14 του Συντάγματος, ή αναλυτικότερα δέ έρμηνεία των έχει ως εξής :

Άπαγορεύονται θεατρικά έργα ή επιθεωρησιακά αυτότελη νούμερα και πάσης φύσεως δημόσια θεάματα :

- α) Δυνάμενα να διαταράξουν την δημοσίαν τάξιν.
- β) Προπαγανδίζοντα ανατρεπτικάς θεωρίας.
- γ) Δυσφημίζοντα έθνικώς ή τουριστικώς την χώραν μας.
- δ) Υπονομεύοντα τάς υγιείς κοινωνικάς παραδόσεις του Έλληνικού λαού και τά πατροπαράδοτα ήθη και έθιμά του.
- ε) Καθαπτόμενα της Χριστιανικής θρησκείας.
- στ) Θίγοντα τό πρόσωπον του Βασιλέως, τά μέλη της Βασιλικής Οικογενείας ή την Κυβέρνησιν.
- ζ) Δυνάμενα να επιδράσουν επιβλαβώς την νεότητα.
- η) Δυνάμενα να επιδράσουν επιβλαβώς εις την αισθητικην ανάπτυξιν του λαού.

13. Οί κ. κ. θεατρικοί έπιχειρηματίαι και θιασάρχαι δέον όπως κατανοήσουν ότι αί προσπάθειαι της Έπιτροπής ως και της άρμοδίας Υπηρεσίας του Υπουργείου Προεδρίας εις ουδεμίαν περίπτωσιν έρχονται εις αντίθεσιν προς τό επιδιωκόμενον υπό τών έπιχειρηματιών συμφέρον, ουδ' άσκούν άντιδικίαν τινά προς τούτοις έφ' όσον τηρώνται καλώς οι κείμενοι νόμοι και αί διατάξεις.

Τουναντίον, εις τό πλαίσιον τών νόμων τούτων θα ύπάρξη έκ μέρους τών άρμοδιών άρχών πάσα διευκόλυνσις και υποστήριξις διά την έξυπνότερησιν τών άσκούντων την θεατρικην τέχνην και τών εργαζομένων έπικοδομητικώς διά την βελτίωσιν και εξέλιξιν ταύτης έν Έλλάδι.

Τό θεάτρον, και τό δημόσιον θέαμα έν γενεί, άποτελεί σήμερον ουχι άπλουν θέαμα, ή ψυχαγωγίαν, αλλά μέγιστον μορφωτικόν και διαπαιδαγωγικόν μέσον άτόμων πάσης τάξεως, ηλικίας και φύλου, καθώς και κοινωνιών πάσης συνθέσεως.

Τό ισχυρόν τουτό μέσον δέν είναι δυνατόν να άγνοήσθι ευνοουμένη πολιτεία άγρυπνοσα — ως όφείλει — διά τό ηθικόν, πνευματικόν, καλλιτεχνικόν και πολιτιστικόν έπίπεδον τών έν αυτí βιούντων.

Κατά τά άνωτέρω, σκοπός της Έπιτροπής και της άρμοδίας Υπηρεσίας, είναι να βελτιώσθι τάς προϋποθέσεις ανάπτυξεως και εξέλιξεως του θεατρου έν Έλλάδι, διά πιστής και δικαίας εφαρμογής της ισχυούσης νομοθεσίας, και διά πεφωτισμένης έρμηνείας αυτής εις τρόπον ώστε να έξασφαλίζη την άνετον και άπρόσκοπτον δράσιν τών σοβαρώς και άγαθώς άσχολουμένων εις την τέχνην ταύτην διά καταλλίλου προσαρμογής της εις τάς ύφισταμένας συνθήκας και την προοπτικην του μέλλοντος.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Κοινοποίησις :

- Διεύθυνσιν Άστυνομίας Πόλεων Άθηνών (Μέ την παράκλησιν όπως κοινοποιήσθι ταύτην εις τάς ύπ' αυτήν ύπηρεσίας)
- Αρχηγείον Β. Χωροφυλακής (Μέ την παράκλησιν όπως κοινοποιήσθι ταύτην εις τάς ύπ' αυτήν ύπηρεσίας)
- Έταιρειαν Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων
- Σωματείον Έλλήνων Ηθοποιών

ΝΑ ΔΙΑΓΡΑΦΟΥΝ ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ : ΦΑΣΙΣΤΑΣ, ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ ΚΑΙ ΣΤΡΑΤΑΡΧΗΣ

Μετά την *οίβερτούρα* του Φακέλου, με την παραπάνω έκκύκλιο του ίδιου του δικτάτορα Γ. Παπαδοπούλου, δίνουμε παρακάτω — φωτογραφημένα — μερικά από τα “κοψίματα” που γίνανε στο “Τρομπόνι” του Μάριου Ποντίκα.

Τό προτιμήσαμε αυτό, πριν ακόμα δώσουμε άλλα πολύ πιο σημαντικά ντοκουμέντα, επειδή ή ταυτόχρονη δημοσίευση του έργου στο ίδιο τεύχος, βοηθάει τόν αναγνώστη να σχηματίσει πιο άμεση αντίληψη γιά τα... διαδραματιζόμενα.

Μέ την πρώτη ματιά, θα 'λεγε κανένας πως πρόκειται γιά στενόμυαλους λογοκρίτες, που κόβουν άπλως λέξεις ή φράσεις

που θα μπορούσαν να τους δημιουργήσουν μπελάδες : φασίστας, στρατηγός, στρατάρχης, “Έλληνας κ.λπ. κ.λπ. Είναι βέβαια, κι αυτό. Είναι ήλίθιοι, αλλά είναι και... σατανικοί.

‘Ηλίθιοι, γιατί — κι αν κόψεις από τό “Τρομπόνι” όλες τις παραπάνω λέξεις και φράσεις κι ό,τι σκαμπρόζικο ύπάρχει — τό έργο είναι τόσο ανατριχιαστική εικόνα της ζωής μας υπό την Χούντα, που δέ θα έπιτρεπόταν να παίζετα.

Είναι, όμως, ‘Ιωαννινικά σατανικοί γιατί, και μόνο ή λέξη “φασίστας” να κοπεί, τό “Τρομπόνι” άχρηστεύετα. Δέν έχει νόημα να παιχτεί. Είναι αδύνατο να παιχτεί.

ΜΑΡΙΟΥ ΠΟΝΤΙΚΑ "ΤΡΟΜΗΟΝΙ"

(σέ τρεα μέρη)

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ γύρω στά 40

ΕΥΤΥΧΙΑ νυμφίκα του, στά 35

Α' ΑΝΤΡΑΣ

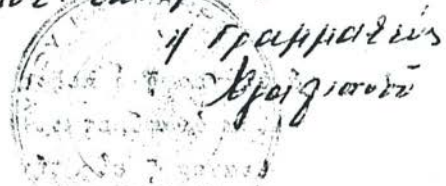
Β' "

Γ' "

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

ΚΑΦΕΤΖΟΥ...

*Οι βεζίδες εμνογραφισμένων εσω
δου 4. Ανωρομίσθια μέγους εως
8^{ης} ημιε. Εωπέρωης.*



*ΕΓΚΡΙΝΕΤΑΙ ΑΚΑΤΑΛΗΛΟΝ ΔΙ'
αυτηγίνους κ.ά. εως 16. 2. 74 με
λοις εωιδου εως βεζιδος, αυμιου-
μίνους διαγραφείας.*

26.3.74

Γ Ε Ν Ο Μ Ε Ν Α Ι Δ Ι Α Γ Ρ Α Φ Α Ι

- 1.- Νά διαγραφῆ ἡ λέξις "φασίστας" εἰς τὴν σελ. 3 καὶ εἰς οἰανδήποτε ἄλλην σελίδα ἀναφέρεται.
- 2.- Νά διαγραφῆ εἰς τὴν σελίδα 10 τὸ τμήμα "τῆ βάζει κάτω ἀνάσκελα... ἕως... ἄχνα δέν ἔβγαλε".
- 3.- Εἰς τὴν σελ. 11 νά διαγραφῆ τὸ τμήμα ἀπὸ "τὴνε χαπλώνει κάτω... ἕως τὴν διακορέφανε".
- 4.- Εἰς τὴν σελ. II νά διαγραφῆ ἡ φράσις "τύφλα νάχουν οἱ στρατηγοί".
- 5.- Σελ. 14-β2 νά διαγραφῆ τὸ τμήμα "Ἐγὼ βέβαια δέν ἀκούω... ἕως ... μὴ κουνήσης ρούπι γιὰ μὲ μὴ στά πολυλογῶ".
- 6.- Σελ. 22 Νά διαγραφῆ ἡ φράσις "Ὁστράτερχη καὶ νά κυβερνᾷς".
- 7.- Σελ. 281B Νά διαγραφῆ ἡ λέξις τὸν "Ἕλληνα"



-3-

διαγραφείας

θά σοῦ τὴν κἀνω τὴν χάρη. (Παύση) Τί θά πεῖ φασίστας, κύριε;

Γιατί δηλαδή τὴνε πετᾷς τὴ κουβέντα σου; Μὲ ξέρεις; Κάνομε παρεί
τότε; Γιατί μοῦ κολλᾷς ταμπέλα στά καλά καθούμενα;

ΕΥΤ.- Μά τί ἔπαθεσ Πελοπίδα; Ἐσύ ἦσουνα μιά χαρά, τί ἔπαθεσ ἔτσι ξα-
φνικά;

"Έχεις ιδέα τι θα πεῖ μουσικός, κύριε; Πόσο σπουδαῖον, πόσο θεῖον πράμα εἶναι νᾶσαι μουσικός, ἔχεις ἰδέαν; Ὁ μουσικός, ἡ ἀπαστολή ποῦχει ὁ μουσικός μέσα στήν κοινωνία εἶναι πολύ σπουδαία. Ὁ μουσικός εἶναι, πῶς νά πῶ; Εἶναι...Μέ λίγα λόγια, εἶναι θεῖον πράμα...Ἄκουτε κάποιον καί φωνάζει στό θεό σας. Στό θεό ποῦ πιστεύετε. Τόν ἀκούτε ποῦ φωνάζει τόν παλιογάϊδαρο, τὸ ἄθλιο τόν Ἕλληνα τόν ἀκούτε ποῦ φωνάζει. Τι δειλόλο θέτε καί σταματᾶτε; Καί καλά. Σταματᾶτε. Τά χάσατε, τρομάξατε, κάει καί ἄνθρωποι εἶστε, δέν εἶστε ραδιόφωνα. Μετά, ὅμως, γιατί δέν ἀρχίσατε νά παίζετε; Γιατί δέν ἀρχισαν πάλι νά παίζουν, μπορεῖς νά μοῦ πεῖς;

ΕΥΤ.- Ἄγορι μου...ἀγορίνα μου: Ἄντρακλας σωστός, ἄντρακλας μέ τέ ὄλα του. Πότε θᾶρθει ἡ ὥρα νά σέ δῶ καί νά σέ καμαρώσω. Νά μοῦ ῥχεσαι μέ τή στολή σου καί νά λές "μᾶνα. Μᾶνα πᾶρε τό μπράσο καί γυάλισε μου τά κουμπιά..." Νά παίρνω τόν πατέρα σου καί νά στεκόμαστε ἀπ'τά χαράματα στό δρόμο. Καί νά σέ περιμένουμε λεβέντη μου. Νά περιμένουμε γιά νά περάσης ὀλόρθος καί στητός.

Μέ τό σπαθί σου νά γυαλίζει. Μπροστά-μπροστά καί πίσω νᾶρχεται ὁ στρατός...Νά μ'ἀξιώσει ὁ θεός νά ζήσω νά σέ δῶ Στρατάρχη, γιά κα μου. Στρατάρχη καί νά κυβερνᾷς. Ἔνα-δύο, ἔν-δυό. Ἔνα-δύο.

ΚΑΦ.- Ἔλα, ἔλα τώρα, δέν κάνει νά πικραίνεσαι. Γρουσουζεύεις.

ΕΥΤ.- Μέ κεθύμησες, ἔ; (τελειώνει τό σίδερο)

"Ἐτοιμος..."Ἔλα φόρα την, φόρα την νά σέ καμαρώσω.

(αὐτός μπαίνει στήν κουζίνα νά ντυθεῖ)

Πελοπίδα τέλειωνε δέ θά προλάβεις.(βγαίνει)

"Ὅσες φορές καί νά σέ δῶ δέ σέ χορταίνω. Πελοπίδα εἶσαι πολύ ὁμορφος. Τύφλα νᾶχουνε οἱ Στρατηγοί μπροστά σου, τύφλα νᾶχουνε.

ΠΕΔ.- Ἄλλος ἄνθρωπος γίνουμαι. Ἄμα φορᾶω τή στολή κάτι ἀλλάζει μέσα μου. Θές τό καπέλλο, θές οἱ φοῦντες, ἄλλος ἄνθρωπος γίνουμαι.

Μιά μικρή μόνο γεύση χουντικής λογοκρισίας γιά σήμερα.
Ἐπάρχει χορταστική καί λίαν ἀποκαλυπτική συνέχεια.

¶ Το *Δίμηνο* παύει νά 'ναι έν' άπλό επίκαιρικό τμήμα του περιοδικού. Μένει πάντα τό πιό επίκαιρικό. Πάει όμως πολύ πιό βαθιά, άπό τήν άπλή καταγραφή γεγονότων. Είναι τμήμα μάχιμο — όπως οι 'Αστερίσκοι, τά Ντοκουμέντα, οι 'Ερευνες — όλες, κατά τήν άποψή μας, οι σελίδες του "Θ". 'Η καθεμιά, φυσικά, μέ τόν τρόπο της.

¶ Κάθε χρόνο, σ' όλο τόν κόσμο, στις 27 του Μάρτη, γιορτάζεται ή «Παγκόσμια 'Ημέρα Θεάτρου». Αυτό συμβαίνει εδώ και δεκατρία χρόνια, σ' όλο τόν *πεπολιτισμένον* κόσμο. Όχι όμως και στη χώρα μας! Τό 'Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς 'Ινστιτούτου Θεάτρου, τά τελευταία χρόνια, τήν άγνοούσε συστηματικά. Φέτος, εύτυχώς, ανακοινώθηκε ένα άπόσπασμα άπό τό μήνυμα του Ρίτσαρντ Μπάρτον: «Τό θέατρο άπευθύνεται στους λαούς του κόσμου. Πρωτοποριακό, παράξενο ή οικείο, τό θεατρικό γεγονός έχει σύντομη ζωή, τυπικά δική του. Οι βασιλείς, όπως και οι εργάτες, οι συνταγματάρχες όπως και οι έμποροι, μπορούν νά δούν ένα έργο όλοι μαζί, γιατί άπευθύνεται στον καθένα άπ' αυτούς κατά τή διάρκεια μιάς στιγμής. Τό θέατρο είναι ή στιγμή της ζωής μας, κατά τήν όποια έμεις οι ήθοποιοί είμαστε φορτωμένοι μέ τήν άλήθεια. Είμαι ήθοποίος και οι ήθοποιοί φο-

ρουν τή μάσκα τους γιά νά ύπηρετήσουν αυτή τήν άλήθεια».

¶ Τό "Θέατρο" θρηνεί τήν *άπόλεια* της Εύας Βλάμη. 'Ηταν πεζογράφος μ' άντρίκειο γράψιμο, πού δέν τό 'χε κανένας της γενιάς της. Γαλαξει-

μύς ενδιαφέρει. Στις 28, όμως, του Μάρτη *εγκοιλώθηκε* έναν άξιο πεζογράφο και θεατρικό άνθρωπο. Τόν 'Αγγελο Τερζάκη. Θεατρικός συγγραφέας μιάς δωδεκάδας έργων άπό τό '36, θεατρικός κριτικός, δραματογράφος, θεατρικός παιδαγωγός. 35 χρόνια ύπηρετησε τό 'Εθνικό Θέατρο: Σά γραμματέας ('37-'40), καλλιτεχνικός διευθυντής ('42-'43), γενικός διευθυντής ('43-'44), διευθυντής δραματολογίου ('44-'68), καθηγητής και διευθυντής της Δραματικής του Σχολής. 'Επιπλέον, έχει τιμηθεί μέ τό Κρατικό Βραβείο Θεάτρου. Στις συνεντεύξεις γιά τήν έκλογή του, άποκάλυψε: 'Έχει έτοιμα δύο θεατρικά έργα. Δέν τά 'χει ακόμα δώσει γι' άνέβασμα. Τό 'να, γραμμένο πριν άπό πέντε χρόνια, έχει τόν άνορθοδοξο τίτλο "Άποψε τήν αυγή". 'Αναφέρεται στην άναζήτηση εγκληματιών πολέμου άπ' τά παλιά τους θύματα, ύστερ' άπό τόν πρώτο μεγάλο πόλεμο. Τ' άλλο, τελειωμένο πριν άπό τρία χρόνια, τό λέει "Η Θυσία του 'Ισαάκ" — σ' άντιδιαστολή μέ τή "Θυσία του 'Αβραάμ". Δέν έχει καμιά σχέση μέ τό βιβλικό μύθο. 'Έχει σύγχρονο χαρακτήρα. "Δέ λογαριάζω — είπε — νά τό δώσω νά παιχτεί. Γιά καθαρά ιδιωτικούς λόγους..."

¶ 'Από τό *Δίμηνο* του 33 τεύχους άρχισαμε τήν παρακολούθηση και τόν

ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΩΝ ΤΟ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ



*Εισηγητική έκθεση επί του
τομέως Κινηματογράφος...
(Του Κώστα Μητρόπουλου)*

ΚΑΤΑΝΑΓΚΑΣΤΙΚΕΣ ΟΙ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΕΙΣ

Πριν περάσει ακόμα μήνας άπό τήν κυκλοφορία του *υπερ-καθυστερημένου* τεύχους 37, κρατάτε στα χέρια σας όχι άπλώς ένα νέο τεύχος, αλλά ένα νέο διπλό τεύχος! Και δέν είναι μόνο αυτό. Πριν περάσει άλλος μήνας, θά κυκλοφορήσει, κανονικά, και τό τέταρτο τεύχος της χρονιάς! Δέν... καμαρώνουμε γιά τό κατόρθωμα. Είναι, βέβαια, άθλος. 'Αλλά, προϋπήρξε καθήκον. "Όλ' αυτά δέν άποτελούν άσκοπη περιαιτολογία. Θέλουμε νά γίνει φανερό πώς δέν έφταιγε τό "Θ", πού — τόν καιρό της Δικτατορίας — δέ "μπορούσε" νά κυκλοφορεί ταχτικά, όπως έπρεπε. Φταίγανε άλλοι κι άλλα — πού θ' άποκαλυφτούν κάποτε. Και κάτι ακόμα: 'Η άπανωτή κυκλοφορία τόσων νέων τευχών — χωρίς, έλπίζουμε, ίχνη... πρόωρου τοκετού — άποδειχνει πώς τό "Θέατρο", όλο τόν καιρό, έκανε σωστά τή δουλειά του. 'Αν αυτό άναγνωριστεί άπό τό Κοινό, οι κόποι κ' οι θυσίες μας άνταμείβονται πλούσια.

Η ΘΕΑΤΡΟΦΙΛΙΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ

'Επίσημη δήλωση του — πάλι ποτέ — 'Αντιβασιλέα, Πρωθυπουργού, ύπουργού 'Εξωτερικών, Παιδείας κ.λπ. κ.λπ. Δημοσιεύεται καθυστερημένα. 'Η λογοκρισία είχε *άντιληφθεί* τή σημασία της και δέν είχε επιτρέψει τή δημοσίευσή της. 'Εκπρόσωποι της Πανελλήνιας 'Ενώσης 'Ελευθέρου Θεάτρου (ΠΕΕΘ), έγιναν δεχτοί άπό τό Γεώργιο Παπαδόπουλο. Του έκθέσανε τά προβλήματα πού αντιμετώπιζε τό Θέατρο, άπό τό συναγωνισμό της Τηλεόρασης και τή βαριά φορολογία. 'Ο δικτάτορας τούς άκουσε και — παρά τή... συνήθειά του — άπάντησε μέ τό παρακάτω, όχι μόνο σύντομο, αλλά και... σαφέστατο λογίδριο:

«Κύριοι, θά... σπεύσω άρωγός σας! 'Επιθυμώ, όμως, νά σας καταστήσω γνωστόν, άπαξ διά παντός: Οδδέποτε εις τόν βίον μου εισήλθον εις θέατρον»!...

Τά σχόλια περιττεύουν...

διώτισσα, μοσχοθυγατέρα καπετάνιου, γυναίκα του άδελφού μας Παναγή Λεκατσά. Εύθυκορμη, όμορφη, σκληρή και γλυκομίλητη. Φτάνει νά πεις "Γαλαξειδί" και "Σκελετόβραχο" και της λές όλα τά παινήματα! Στο "Θ" έχει χαρίσει ένα ανεπανάλητο κομμάτι, στο τεύχος Καραγκιόζη, μέ τίτλο "Η Σερίνα, ό πατέρας μου κ' έγώ". Δεσμός μας, ή άγάπη κ' ή εκτίμηση στη δουλειά του Παναγή. 'Εκείνος, έφυγε πρόωρα. 'Ακόμα πιό πρόωρα, τόν άκολούθησε κ' εκείνη. Νά πούμε και τό μυστικό; Είχε γράψει και θέατρο! Μά τί φελά; Γιά τά Γράμματα, φτάνει τό Γαλαξειδί της. Γιά μάζ, ή άνάμνησή της...

¶ 'Η 'Ακαδημία 'Αθηνών είναι τόσο ξεπεσμένη στη συνείδηση όλων πού, καμιά έκδήλωσή της, δέ μπορεί νά

έλεγκο του Τύπου. 'Από τὸ τεύχος αὐτό, ἀρχίζει κ' ἡ ὑπεύθυνη βιβλιοκριτική. Σιγά σιγά θὰ ξεχωρίζονται τὰ βιβλία ἀπὸ τίς ... χαρτοσακούλες! Κ' οἱ συγγραφεῖς ἀπὸ τοὺς χαρτογιακάδες! Μιὰ ἄλλη προσπάθεια, θὰ ὀλοκληρώσει τίς σελίδες βιβλιοκρισίας καὶ βιβλιοπαρουσιάσεως τοῦ "Θ": Μὲ δυὸ ἢ περισσότερα καίρια λόγια, θ' ἀναγγέλλονται βιβλία καὶ δημοσιεύματα τοῦ Τύπου. Ἐτσι, ὁ ἀναγνώστης θὰ καταλαβαίνει ἀμέσως — μὲ τὰ κριτήρια, πάντα, τοῦ "Θ" — τί ἄπ' αὐτὰ μετράει, τί πρέπει καὶ τί δὲν πρέπει νὰ διαβάσει. Τὸ Δίμηνο, μόνο τότε, θὰ ἔχει τελειώσει καλὰ τὴ δουλειὰ του.

«Ὡς γὰρ ὄντα χρονῶ, λησμονημένος, ἐσβησε, πάνω στὸν ὕπνο του, ὁ ἠθοποιός Γιάννης Ἀποστολίδης — κατὰ κόσμον, Ἰωάννης Ρεβύδης. Ἐπαιξε τὸν Τειρεσία. Καὶ πέρασε, τυφλὸς, εἰς Οἶκον Εὐγηρίας. Ἐμεινε ἐξήντα σχεδὸν χρόνια στὰ σανίδια τῆς Σκινηῆς. Πρωτοβγήκε — στὰ 1913, στὸ ἴαση Πλέσσα — σὰν Πλαπούτα, στὸ "Κολοκο-

τρώνης εἰς Ὀνάτων". Ἐπαιξε στοὺς θιάσους: Κυβέλης (1915 - 20), Μαρίας (1920 - 31). Θιασάρχης μὲ τὴν Κατ. Ραυτοπούλου (1932 - 35) — Οἰδίποδας καὶ Ὁθέλλος. Μὲ τὴν Κατερίνα (1937 - 46). Κι ἀμέσως μετὰ, ὡς τὸ τέλος, στὸ Ἔθνικὸ — Ἀγαμέμνων, Κρέοντας, Τειρεσίας. Ἐμπειρὸς ἠθοποιὸς. Εἶχε κάνει ὄνομα. Ἐπαιξε τὰ πάντα. Χωρὶς ἰδιαίτερη λάμψη. Λίγοι παλιοὶ ἠθοποιοὶ ἀκολούθησαν τὴν κηδεῖα του...

«Τί τραγῶνες, τί... χελῶνες! Τὸ κατ' ἄγχι ἐστὶν ὁ Βασίλης Ρώτας μ' ἕνα γράμμα: «... Ἐτυχε νὰ διαβάσω τὸ πρόγραμμα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου γιὰ τὴν παράσταση τοῦ "Ὁθέλλου". Στὸν πίνακα μὲ τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ποὺ παραθέτει, παρατήρησα ὅτι ὁ τίτλος τοῦ ποιήματος "Ὁ Βασίλειος τῆς Λουκρητίας" γράφεται: "Ἡ Ἀρπαγὴ τῆς Λουκρητίας", κι ὁ τίτλος τοῦ ποιήματος "Ὁ Φοίνικας καὶ ἡ Τρυγὸν" γράφεται "Ὁ Φοίνικας καὶ ἡ Χελώνα". Νομίζω πὼς τέτοια πράγματα δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ παρουσιάζονται σὲ πρόγραμμα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου". Οἱ

αἰώνια... στραβὲς πεποιθήσεις τοῦ Μπάρμπα Βασίλη!

«Ὡς γὰρ ὄντα χρονῶ, λησμονημένος, ἐσβησε, πάνω στὸν ὕπνο του, ὁ ἠθοποιός Γιάννης Ἀποστολίδης — κατὰ κόσμον, Ἰωάννης Ρεβύδης. Ἐπαιξε τὸν Τειρεσία. Καὶ πέρασε, τυφλὸς, εἰς Οἶκον Εὐγηρίας. Ἐμεινε ἐξήντα σχεδὸν χρόνια στὰ σανίδια τῆς Σκινηῆς. Πρωτοβγήκε — στὰ 1913, στὸ ἴαση Πλέσσα — σὰν Πλαπούτα, στὸ "Κολοκο-

ΕΝΑΣ ΧΡΟΝΟΣ ΧΩΡΙΣ ΤΗΝ ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ

Ἡ ΠΩΣ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΓΕΛΟΙΟΠΟΙΗΘΕΙΣ ΜΕΤΑ ΘΑΝΑΤΟΝ!

Στις 22 τοῦ Φλεβάρη, ἔκλεισε κιόλα χρόνος, ἀπὸ τὸ χαμὸ τῆς Κατίνας Παξίνου. Στὸ τεύχος 32, τοῦ περσίνου Μάρτη - Ἀπρίλη, τῆς εἶχαμε στήσει ἕνα μικρὸ, ζεστὸ Ἀφιέρωμα. Ἐνα πληρέστερο, τὸ χρωστάμε. Οἱ γραμμὲς ποὺ ἀκολουθοῦν, δὲ δείχνουν τίποτ' ἄλλο, ἀπὸ τὴν ἐγγονία ποὺ τῆς ἔχουμε — καὶ τώρα ποὺ μᾶς λείπει...

Εἶναι γνωστὸ: Στὸ φαιδρὸ μας τόπο, δὲν κινδυνεύεις νὰ γελοιοποιηθεῖς, μόνο ὅσο ὑπάρχεις. Πιοτερο κινδυνεύεις, μετὰ θάνατον! Ἀπόδειξη, κ' ἡ περίπτωση τῆς ἀξέχαστης Παξίνου.

Ἄν δὲν κείτονταν νεκρὴ, κλειστὴ στὴν κάσα, θὰ τολμοῦσε ὁ φαιδρὸς ἐκείνος Παναγιωτάκης — ὑπουργός, λέει, Πολιτισμοῦ κ' Ἐπιστημῶν τῆς Δικτατορίας — νὰ τῆς ἀραδιάζει τόσες ἀσυναρτησιές; Σίγουρα, θὰ τὸν εἶχε στείλει στὸν ἀγῶριστο!...

ΕΝΑ... ANDANTE MODERATO!

Καὶ καλά, ὁ ὑπουργὸς Παναγιωτάκης. Συναγωνιζόταν σὲ ἀσυναρτησία τὸ Δικτάτορα. Καὶ — ἐπιτέλους — ἦταν ἐχθρὸς! Ἄλλ' ἡ Κατίνα Παξίνου εἶχε τὴν ἄτυχία νὰ τὸ βρεῖ ἀπὸ ἕνα σωρὸ φίλους τῆς! Θὰ κάλυπταν ἕνα τεύχος, οἱ μωρίες ποὺ γράφτηκαν λίγο μετὰ τὸ θάνατό της — σ' ἕνα βεβιασμένω ἀφιέρωμά τῆς "Νέας Ἐστίας". Χάθηκε νὰ μιλῆσει ἕνας θεατρικὸς!...

Πρῶτος τῆ τάξει, ἕνας ἄλλος Παναγιωτάκης. Κανελλόπουλος τὸ ἐπίθετο, πρῶην πρωθυπουργὸς καὶ δημοκράτης. (Χρέος νὰ θυμώσαμε πάντα καὶ τὸ "χτίζουμε νέους Παρθενῶνες" — στὴ... Μακρόνησο!). Σ' ἕνα... ὑποβλητικὸ "Andante moderato" — αὐτὸς εἶναι ὁ τίτλος τοῦ ἄρθρου του — προ-

σπαθεῖ νὰ πείσει τοὺς ἀπληροφόρητους πὼς ἔτσι καὶ πεθαίνει ἕνας ἠθοποιός, πεθαίνουν "γιὰ πάντα" μαζί του, ὅλοι οἱ ῥόλοι κι ὅλα τὰ ἔργα ποὺ 'τυχε νὰ παίξει — φέρ' εἰπεῖν κ' οἱ Ἀρχαῖες Τραγωδίαι! Διαβάστε:

«Ὅταν φεύγει ἕνας μεγάλος — ἡ μιὰ μεγάλη ἠθοποιός, φεύγουν μαζί, γιὰ πάντα, πολλὰ ἄλλα πρόσopa. Ναι, γιὰ πάντα! Φεύγουν ὅλα τὰ πρόσopa, ποὺ εἶχε ἐκείνος ἢ ἐκείνη ἑνσαρκώσει, δίνοντάς τους ὅσα ὁ ποιητὴς δὲ ἔπρεπε νὰ τοὺς δώσει ὁ ἴδιος κορμὶ, κίνηση, ἔκφραση, φωνὴ, κραυγὴ, βλέμμα, γέλιο, λυγμὸ...»

Καὶ παρακάτω: «... Ἐκλείσα μιὰ στιγμή τὰ μάτια μου καὶ εἶδα νὰ τῆ συνοδεύουν [τὴν Κατίνα Παξίνου] καὶ νὰ φεύγουν, γιὰ πάντα, μαζί της ἡ Ἐκάβη καὶ ἡ Μπερνάρντα Ἄλμπρα, ἡ Ἰοκάστη καὶ ἡ Ἄννα Κρίστι, ἡ Ἡλέκτρα καὶ ἡ Μαίρη Ταϊρόν, ἡ Κλυταιμνήστρα καὶ ἡ μητέρα τοῦ Ἀμλέτου, ἡ Ἀτοσσα καὶ ἡ Πιλάρ, ἡ Φαῖδρα καὶ ἡ Χέντα Γκάμπλερ, ἡ Ἀγαθὴ καὶ ἡ κυρία Ἄλμπινγκ, ἡ Μήδεια καὶ ἡ Γηραιὰ Κυρία, ἡ Σάρρα καὶ ἡ Μάννα Κουράγιου, καὶ ἄλλες... καὶ ἄλλες μορφές...»

Καί, δὸς του, παρακάτω: «Ἐφύγαν λοιπόν, γιὰ πάντα μαζί της...»

Μ' ἄλλα λόγια, μαζί μὲ τὴν Κατίνα Παξίνου ἔθαψε γιὰ πάντα τὸ παγκόσμιο Θεάτρο. Καὶ ἡσύχασε!...

Καί, μὴν τὸ ξεχνάτε: Ὑπὸ τοὺς ἦχους τοῦ... Andante moderato τῆς Τέταρτης καὶ ὕστατης Συμφωνίας (Op. 98) τοῦ Γιόχαννες Μπάρμπε!...

ΡΥΖΟΓΑΛΑ ΚΙ ΔΣΠΡΑ ΧΕΛΙΔΟΝΙΑ

Ἄλλο δεῖγμα: Σ' ἕνα βարυσσῆμαντο ἄρθρο, μὲ τὸν εὐγλωττο τίτλο "Κατίνα,

ἡ φίλη μου", ὁ σημερινὸς ὑπουργὸς τῆς Παιδείας Νικόλαος Λούρος θυμάται τὰ ἄσπρα... χελιδόνια χέρια της καὶ τὰ... ρυζόγαλα της — τὰ τόσον, φεῦ, παχυντικά! Γιὰ ὅσους δυσπιστοῦν, ἰδοὺ ἡ περικοπὴ:

«... καταπληκτικὴ νοικοκυρά, πότε κεντοῦσε, πότε ἐπλεκε καὶ πότε μάλιστα μαγείρευε, μὲ τὸ ἴδιο ταλέντο τῆς προσωπικότητάς της, καὶ μὲ τὰ ἄσπρα ἐκφραστικὰ χέρια της ποὺ ἔμοιαζαν χελιδόνια. Τὸ μοναδικό, παχυντικό, φεῦ, ρυζόγαλο, ποὺ μᾶς ἔστειλε συχνά, θὰ μὴ μείνει στὴν ἀνάμνηση σὰν ὄνειρο! [Τὸ δεύτερο θαυμαστικὸ, εἶναι δικό μας — γιὰ τὸ ὄνειρο, ποὺ... θὰ τοῦ μείνει!]

ΤΗ ΔΙΑΣΥΡΕΙ... ΑΝΕΠΑΙΣΘΗΤΩΣ!

Τὸ ὄργιο τῆς λογάδικης ἀνευθυνότητας καὶ τῆς πλήρους ἀναρμοδιότητος... ὑπερωροῦται ἀπὸ τὸν ποιητὴ Μηνῆ Δημάκη. Αὐτὸς ἔχει καὶ... συγκεκριμένο θέμα: "Κατίνα Παξίνου, ἡ τραγωδός"! Τὸ τί γράφει, δὲν περιγράφεται! Περί... δυναμικῆς φηγούρας, περὶ ἐξάιτίας τροχιᾶς ποὺ διέγραψε ἕνα καλλιτεχνικὸ ἀστὲρι — ἀπὸ τὰ λαμπρότερα ἀστέρια, γιὰ κορυφὲς μὲ ἐπικίνδυνους γκρεμούς, γιὰ διεισδύσεις σὲ ἄδυτα, γιὰ ποιητικὸ λόγο ποὺ τὸν σαρκώνει ἡ μαγανεία τοῦ ταλέντου καὶ... γιὰ θαυμασμό τῆς παγκόσμιας πνευματικῆς elite!

Τόσο ἀνυποψίαστος ἔχει μείνει ὁ ποιητὴς, γιὰ τὴν εἶδος ἐρμηνεία τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας φάγανε τὴ ζωὴ τους ἡ Παξίνου κι ὁ Μινωτῆς, ποὺ τοὺς παρομοιάζει μὲ τὸ... Ρονκόνι!

«Ἡ Κατίνα Παξίνου δὲν εἶταν μόνον ἡ καλύτερη ἑρμηνεύτρια τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ποὺ τῆς ὀφείλει τὰ μέγιστα — μαζί μὲ τὴ συμβολὴ καὶ ἄλλων δυνάμεων

έρμηνευτών και σκηνοθετών (Μινωτής - Κούν) — (Σημ. "Θ": Αυτούς μόνον έχει ακούσει!...) με τις παραστάσεις της 'Επιδαύρου που τις εθαύμασε ή παγκόσμια πνευματική élite, με τις παραστάσεις του 'Εθνικού Θεάτρου έξω από τὰ ἑλληνικὰ σύνορα. Καί φθάνουμε στο σημερινό αποτέλεσμα να βλέπουμε τὸ φθινόπωρο που μᾶς πέρασε να κυριαρχεῖ στο Παρίσι ἢ ἑλληνική τραγωδία. Στὴν Comédie Française εἶδαμε, μαζί σὲ μιὰ παράσταση, τὸν Οἰδίποδα Τύρανο καὶ τὸν ἐπὶ Κολωνῶ νὰ εἰσέρχονται στο τακτικό δραματολόγιο τῆς διάσημης αὐτῆς ἑθνικῆς σκηνῆς. Καί εἶδαμε ἐπίσης, στὴ Σορβόνη, στο "Θέατρο τῶν 'Εθνῶν", μιὰ καταπληκτικὴ μοντέρνα παράσταση, πού ἐντυπωσίασε τὸ Παρίσι, ὀλόκληρὴ τὴν "Ὁρέστεια", ἀνεβασμένη ἀπὸ τὸ φημισμένο Ἰταλὸ σκηνοθέτη Λούκα Ρονκόνι. Καί σημείωσαμε μὲ ὑπερηφάνεια στὶς "Χοηφόρες" τὴν μεγάλη ἐπίδραση τῆς σκηνικῆς ἑρμηνείας τῆς Παζινοῦ, στὴν κορυφαία Ἀνίτα Λαουρέντσι (ὄχι στὴν Κλυταμνήστρα, ὅπου ἡ Μαρίζα Φάμπρι δημιούργησε μιὰ προσωπικὴ ἐκπληκτικὴ ἑρμηνεία σ' ὀλόκληρὴ τὴν τριλογία, τὴν φορτισμένη ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη μὲ ἐμβόλιμα, ἐξωτερικά, μυθικὰ στοιχεία)!!! (Καί τὰ τρία θαυμαστικά εἶναι δικὰ μας).

'Ἄλλ' ὑπάρχουν καί... χειρότερα! Οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, τὴν ἐπαινεῖ ἀποδίνοντάς της πῶς ἔπαιξε... ἄλλα τῶν ἄλλῶν! Ἴδου:

« Ἀπὸ τοὺς πολυπληθεῖς κορυφαίους ρό-

λους πού ἐρμηνεύσει, ἄς θυμηθοῦμε [...] καὶ τὸ κύκνειο ἄσμα της, τὴ "Μάνα Κουράγιο" τοῦ Μπρέχτ, τὴν χθεσινὴ ἀκόμα ἑρμηνεία της. Δὲν γνωρίζω ἂν εἶναι πολὺ βέβηλο, μὰ θὰ ἐκφράσω τὴν ἀπαρέσκειά μου, σ' ὀλόκληρο τὸ ἀπεραντολόγο ἐπικό θέατρο τοῦ Μπρέχτ. Ξέρω πολὺ καλά πῶς θαυμάζεται, καὶ προπαντὸς παίζεται σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμο, καὶ ἀποτελεῖ περίπου ταμποῦ γιὰ τοὺς περισσότερους. Καί σὲ μᾶς νέοι ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου, ἀληθινὰ ἀξιόλογοι, παρακολουθοῦν καὶ τὴν ἐσχάτη ὑπόδειξη τοῦ συγγραφέα, καὶ ἀλλοιομονο στὸν σκηνοθέτη πού δὲν τὴν ἀκολουθεῖ. "Ε! λοιπὸν αὐτὸ ἔκαμεν ἡ Παζινοῦ! Ἡ ἰδιοφυΐα της ἀπέρριψε τὶς καλλιτεχνικὲς καὶ ἑρμηνευτικὲς συλλήψεις τοῦ Μπρέχτ, πού θέλει τὴ Μάνα "πρόσωπο πρόστυχο, γεμάτο ἰδιοτέλεια, τέλεια διεφθαρμένο ἀπ' τὴν κερδοσκοπία τοῦ πολέμου πού δὲν γνοιάζεται ἂν χάνει τὰ παιδιά της ἢ ὄχι". Ἀποδέσμευσε μὲ τὴν τέχνη της τὴν ποίηση καὶ τὴν ἀνθρωπιὰ πού φωλιάζει βαθειὰ στὴν καρδιά τῆς Μάνας. Καί ἔτσι αὐτὸ τὸ περισσόλογο πολεμικὸ χρονικό, ἢ "Μάνα Κουράγιο", γίνεται σιγὰ -σιγὰ καὶ μὲ τὸ ἱερὸ πάθος τῆς Παζινοῦ μιὰ ἀληθινὴ "κανούργια τραγωδία Νύβης", πού μέσα ἀπὸ τὸν κρυφὸ σπαραγμὸ καὶ τὴν ἐρήμωση τῆς Μάνας, μποροῦμε νὰ φιλοσοφήσουμε γιὰ τὴν ἀκατάσχετη δύναμη καὶ μάταιη ἀντοχὴ πού κρύβει ὁ ἄνθρωπος μέσα του. "Ὅπως γράφει ὁ Μινωτής, " ἄλλο ἠθέλε ὁ Μπρέχτ, θεωρητικά, κι' ἄλλο ἔβγαυε ἀπὸ τὸ ἔργο, δραματικά". Ἡ Παζινοῦ ἐξανθρώπισε τὴ "Μάνα Κουράγιο" καὶ κατέκτησε

ἄλλη μιὰ φορά, τὴν τελευταία, λίγους μῆνες πρὶν πεθάνει, τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ πού τὴ θαύμαζε ».

Τόσο ξέρε, τόσο καταλαβαίνει, τέτοια γράφει! Καί... ἀνεπαίσθητος — κυριολεκτικά, τὴ διασύρει. Χάθηκε ἓνας ἀρμόδιος, νὰ γράψει δυὸ σωστά λόγια, γιὰ μιὰ μεγάλη ἠθοποιό;...

ΤΣΙΡΟΠΟΥΛΟΣ : Η ΚΥΡΙΑ ΚΑΤΙΝΑ

'Ανταγωνιστικὸ σὲ φαιδρότητα εἶναι κ' ἓνα δημοσίευμα τοῦ γνωστοῦ φυλάδιου Νεοελληνικοῦ Προβληματισμοῦ "Εὐθύνη". Τὸ ὑπογράφει ὁ ἐκδότης Κ. Τσιρόπουλος. Δημοσιεύουμε, φωτοτυπημένη, μικρὴ περικοπὴ τοῦ ἐξοδίου ὕμνου του, μὲ τὸ... συγκαταβατικὸ τίτλο : "Ἡ Κυρία Κατίνα"! Ἴδου καὶ μερικὰ δείγματα ἀπὸ τὸν ἐγωκεντρικὸ βερμπάλισμο τοῦ θρησκευομένου θεατρινολόγου :

« Στεκόμαστε στο μεγάλο χάσμα πού ἀνοίξε στὸν τόπο μας ἢ ἀναχώρηση ἀπὸ τὸν κόσμο αὐτὸ τῆς Κατίνας Παζινοῦ, τῆς Μεγάλης καὶ ἀσύγκριτης Κυρίας τοῦ Θεάτρου μας, μὲ δακρυσμένα μάγουλα, μὲ φαρμακωμένη καρδιά, βουβοὶ ἀπὸ τὸ βρόντημα τῆς οὐράνιας θύρας πού σφάλισε παίρνοντάς μας πίσω ἀνεκτίμητο Ὀησαυρό. Καλότυχη, ἔκαμε τὴν πενιχρὴ αὐτῆ ζωὴ χρυσάφι καὶ τὴν ὀνητότητά της ἀθανασία... »

... Ἡ Κυρία Κατίνα στάθηκε πάντοτε στὴν σκηνὴ σὰν ὀλοζώντανος κι ὀλάντιστος ἑλληνικὸς Μῦθος...

Ἡ Κατίνα Παζινοῦ, Μάνα Κουράγιο. Καὶ τὰ παιδιά της : Ἐφη Ροδίτη — συγκλονιστικὴ μουσικὴ Κατερίνα — Κ. Καστανᾶς καὶ Ρ. Φέσσας



... Καλότυχος εγώ πού σέ πρωτοείδα στα χλωρά μου νιάτα σαν κυρία "Αλβινγκ, κι άργότερα "Ηλέκτρα, και Κλυταιμνήστρα, Έκάβη και Μήδεια, πού σέ παρακολούθησα άλαλος να παίρνεις τόν στεναγμό άπ' τού στόμα του "Ιων, του Στρίντπεργκ, του Ο'Νήλ, του Ντύρρενματ, του Μπέτι και να τόν κάνεις δικό σου, να τόν μεγαλώνεις μέσα στο θαυμαστό κοχύλι του έαυτού σου και να τόν ξεχύνεις σαν βοή του ώκεανού πάνω στην πλατεία, στα κεφάλια μας, στην καρδιά μας...

... Έσθ πού έδειξες στα χείλη σου, τα σφιγμένα σήμερα, τού κάλλος και την τρομερή δύναμη του τραγικού λόγου, είσαι άξια μεγάλο έγκωμίου. Κι εγώ, σιμώνοντας στον τάφο σου, πολύκλινα της Κυρία Κατίνα, ντρέπομαι πού αποθέτω στα πόδια σου αυτά τού λουλούδια πού έδωσα με δάκρυα τη νύχτα της άποδημίας σου.

"Αντε στο καλό και δέν θα λησμονήσουμε τού βλέμμα σου, τού χέρι σου, την φωτιά σου, τού περπάτημά σου, την φωνή σου πού έκαμε τούς ουρανούς να ραγίζουν, τού κλάμα σου πού έφερνε στην γη άνατριχίλα, τίποτε δέν θα λησμονήσουμε.

Είσαι μιά μέρα άθάνατη, λαμπρή, μεσογειοική, μέρα πάθος και δόξας πού ταξιδεύεις μέσα στη νύχτα της ζωής αυτής, είσαι σύ πού μās έδειξες πόσο τού σκοτάδι της άνθρωπιās μας είναι άρκετά φωτερό, υπόδειγμα άνθρώπου πού μέγανες την ζωή. Αναπαύσου στην ειρήνη του Θεού!»,

ΕΤΗΣΙΟΝ ΕΠΑΘΛΟ ΜΕΣΣΑΛΑ !

"Η μεγαλύτερη άπειλή για τή γελοιοποίηση της μνήμης της Κατίνας Παξινοπού προήλθε από τού ίδιο της τού σινάφι! Ένας νεαρός ήθοποιός, ό πού δεν όπνηκτες θιασάρχης της περασμένης χρονιάς, είχε την... αυθάδη φιλοτιμία να προκηρύξει έτήσιο Έπαθλο Κατίνας Παξινοπού, για τόν καλύτερο ή την καλύτερη ήθοποιό της χρονιάς.

Πομπώδεις άνακοινώσεις, τίτλοι στις έφημερίδες : « Έπαθλο εις μνήμην Κατίνας Παξινοπού άπό τού " Μοντέρνο θέατρο " του Γιώργου Μεσσάλα! Βροχή οι λεπτομέρειες : Τό μετάλλισθ θα 'ναι χρυσό. Θα χαρακτηεί από κορυφαίο χαράχτη. Θα 'χει άνάγλυψη τη μορφή

της τραγωδου. Δέ θα 'ναι έπαμειβόμενο. Κάθε χρονιά, θα κόβεται καινούριο. Θα 'χει σκαλισμένο τ' όνομα του βραβευμένου. Πενταμελής ή έπιτροπή άπονομής. Πρόεδρος ό 'Αλέξης Μινωτής. Κατ' άρχην μέλη, ό ιστορικός του θεάτρου μας κι άπό ένας σκηνοθέτης, θεατρικός συγγραφέας και κριτικός. Τά πρόσωπα θα όρίσει ό 'Αλέξης Μινωτής. Πότε θα συνέρχεται ή έπιτροπή. Πότε θα 'νακοινώνεται ή κρίση. Πότε θα γίνεται ή άπονομή. Άτελεύτητος ό θόρυβος...

Τί έφταιγε τού καλό παιδί; Ό 'Αλέξης Μινωτής, όμως, έπρεπε — όρθά κοφτά — ν' άποποιηθεί την... τιμή! Πώς ήταν δυνατό, ό οποιοσδήποτε Γιώργος Μεσσάλας και τού έπαθλό του, να τιμούν την Κατίνα Παξινοπού; Άκούστηκε μιά συνετή φωνή άπό τού Μάνο Χατζιδάκι. "Άλλά, κανέναν δέ σταμάτησε! Έκτός άπό τού Μινωτή, άλλοι τέσσερις άνθρωποι δέχτηκαν να γίνουν μέλη της έπιτροπής. Τελικά, ούτε συγγραφέας, ούτε σκηνοθέτης βρέθηκε να μετάσχει. Ό Γιάννης Σιδέρης, ή Ειρήνη Καλκάνη κι ό 'Αλκιβιάδης Μαργαρίτης είχαν ήδη παγιδευτεί. Ό 'Αλέξης Διαμαντόπουλος άποχώρησε κ' ή έπιτροπή — άνεξήγητο γιατί; — συμπληρώθηκε με τού... μουσουργό Μενέλαο Παλλάντιο! Λές και θα κρινόταν τού καλύτερο τρομπόνι! "Ως κι ό... Σκυλίτσης άνακατεύτηκε έπειδή ή άξέχαστη ήθοποιός ήταν... Πειραιώτισσα!

Τό μεταθανάτιο ρεζιλίκι της Κατίνας Παξινοπού άποφεύχτηκε γιατί δέ βρέθηκε κανέναν ήθοποιός ν' άποδεχτεί τού έπαθλο Μεσσάλα! Η έπιτροπή συνεδρίαζε άλλεπάλληλα: Πρότεινε τού Μάνο Κατράκη — άλλα... δέ δέχτηκε να βραβεύει με τού έπαθλο τού Μεσσάλα! Πρότεινε στο Στέλιο Βόκοβιτς — άλλ... άρνήθηκε να δεχτεί έπαθλο άπό τού " Μοντέρνο θέατρο ". Κατάφυγαν στον Τσακίρογλου και σέ δυό τρεις άλλους νέους. Άλλά ούτ' αυτοί τού δέχτηκαν. Η άπονομή άναβλήθηκε άναγκαστικά και, τελικά, ματαιώθηκε όριστικά.

"Όσοι ένδιαφέρονταν για τή μνήμη της Παξινοπού άνάσανα! Τό θέμα ήταν άπλό: Ένα έπαθλο στη μνήμη μίως άδιαμφισβήτητης Πρωταγωνίστριας τού έλλη-

νικού θεάτρου έπρεπε να 'χει θεσπιστεί άπό την Κρατική Σκηνή — την όποία, τόσα χρόνια είχε ύπηρετήσει και είχε τιμήσει — ή άπό κάποιον άλλο σοβαρό κι άρμόδιο όργανισμό. Και για να διαφυλαχτεί ή άξία και τού κύρος τού έπάθλου, θα 'πρεπε ν' άπονέμεται κάθε τρία ή πέντε χρόνια. Είναι δυνατό να ξεφυτρώνει, κάθε χρόνο, κ' ένας ήθοποιός άξιος για έπαθλο Κατίνας Παξινοπού;

ΕΠΕΡΧΕΤΑΙ ΚΑΙ Ο ΣΚΥΛΙΤΣΗΣ !

Και τού άποκορύφωμα: «Θέατρο Κατίνας Παξινοπού, τού Άρχαίο θέατρο Πειραιώς!» Μ' αυτόν, κι άλλους παρόμοιους τίτλους, δημοσιεύτηκε στις άθηναϊκές έφημερίδες ή αυθάδης πληροφορία. Και κανέναν δέ διαμαρτυρήθηκε!

Την άπαράδεχτη άπόφαση έπαιρνε τού Δημοτικό Συμβούλιο τού Πειραιά " για να τιμήσει τή μνήμη της, γεννημένης στην πόλη τους, μεγάλης τραγωδου ". Έμπνευση κι αυτή τού ρηξικέλευτου δημάρχου της χουντικής έπταξίας. Μή ξεχνάμε: Δική του έμπνευση και τού "κακό πουλι" της 21ης Άπριλίου!

Μόνον Παπαδοπουλικοί παρανοϊκοί θα κατάφευγαν σ' ένα άρχαίο έρείπιο για να τιμήσουν μιά... σύγχρονη ήθοποιό. Ήταν τουλάχιστο βέβηλο, ένα άρχαίο θέατρο να βαφτιστεί Κατίνα Παξινοπού! Άνεξήγητο, γιατί προτίμησαν να ταραξουν τή μακαριότητα ενός άρχαίου μνημείου και δέ διναν τ' όνομα της Παξινοπού στο άνεπώνυμο Δημοτικό Θέατρο τού Πειραιά; (Φυσικά, δέν τόλμησε κανέναν να προτείνει τή μετονομασία τού " Σκυλίτσειου ", άναλογίζόμενος τού... σκυλοκαυγά πού θα έπακολουθούσε!)

Μπορεί, ή άνώμαλη σκέψη τού κ. Δημάρχου να πήρε άλλο δρόμο: Άφού στην Άθήνα, τού άρχαίο θέατρο είναι τού... Διονύσου, γιατί τού Πειραιώτικο να μίν είναι της... Κατίνας Παξινοπού! Άλλά, τά άρχαία θέατρα — όλα τά άρχαία θέατρα — ήταν δημόσια κτίσματα και δέν είχαν πάρε, ποτέ, κανένα τους, κανέναν όνομα! Ούτε και τού άρχαιότερο θέατρο της Άθήνας τού βάφτισε ποτέ κανέναν θεάτρο Διονύσου — κι άς ήταν και θεός! Παράδιδεται ως "θέατρον τού έν Διονύσου". Άλλ' αυτό, είναι μόνον τοπικός προσδιορισμός. Σημαίνει τού θέατρο πού βρίσκεται στο Έσθ τού Διονύσου. Και, πραγματικά — όπως είναι γνωστό — κοντά στο θέατρο ύπάρχει τού Έσθ τού Διονύσου Έλευθερέως, με δυό ναούς και στοά. Όσο για τού ρωμαϊκό θέατρο τού Ηρώδη τού Άττικού — θα 'πρεπε κάποιος να τού 'χε πει στο Δήμαρχο τού "κακού πουλιού" — τού 'χτισε με δικά του λεφτά, ό πάμπλουτος Ηρώδης στη μνήμη της γυναίκας του Ρήγιλλας. Και τού χαρίσε στους Άθηναίους...

Τελικά, τού σεβάσμιο έρείπιο τού άρχαίου θεάτρου τού Πειραιά γλύτωσε άπό τή θηλυκοποίηση τού!

Ό έλεγχος αυτός — για όσα άπρεπα γράφτηκαν κ' έπιχειρήθηκαν — δείχνει, έλπίζουμε, τί λογισθό μνημόσυνο ταιριάζει στην άξέχαστη Κατίνα Παξινοπού.

ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΙ

Σχόλια - Κριτικά σημειώματα - Ειδήσεις

'Η Κυρία Κατίνα !

Στεκόμαστε στο μεγάλο χάσμα πού άνοιξε στον τόπο μας ή άναχώρηση άπό τόν κόσμο αυτό της Κατίνας Παξινοπού, της Μεγάλης και άσύγκριτης Κυρίας τού Θεάτρου μας, με δακρυσιμένα μάγουλα, με φαρμακωμένη καρδιά, βουβοί άπό τού βρόντημα της ουράνιας θύρας πού σφάλισε παίρνοντάς μας πίσω άνεκτίμητο θησαυρό.

μη και στις πιό ταπεινές κι άπλές ώρες της ζωής της, την νιώσαμε ν' αστράφτει σαν "Ηρα και να γαμίζει άμέσως περηφάνια" στην γλυκύτητα.

Άνάμεσα πού δέν γιν...
'Η Κυρία Κατίνα στάθηκε πάνω στη σκηνή σαν ολοκλήρωτος κι όλάνθιστος έλληνικός Μύθος. Ένας έθνας πού πέρασε άπό μέν... η μέθεξη, την έλευθέρωσή της... ταπεινά, άναβαίνοντας κάθε βράδι επί χρόνια, τά ψηλά σκαλιά τού ναού της Τέχνης, ίέρεια τέλεια και φοβερή, άλλοτε με πε-

“ΟΙ ΤΡΩΕΣ” ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ ΚΑΙ Ο ΜΠΡΕΧΤ

“ΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΕΝΑΝ ΕΛΛΗΝΑ ΠΟΙΗΤΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΚΜΗΣ”

Τό “Θ” ἐγκαινίασε τὴν παρακολούθησιν τοῦ Τύπου στὸ *Δίμηνο* τοῦ 33 τεύχους, ἀναδημοσιεύοντας μὲ τὸν τίτλο “Ἀλεξανδρινοί, Τεῦτονες καὶ Βλάχοι” τὸ ἀνεκδιήγητο πόνημα “Ἀθηνᾶ τὸν Αἴλουρον” τοῦ κ. Ἀγγέλου Βλάχου μὲ τὴ συνεργασία τῆς κ. Ἀννας Μωραΐτη, ὅπου, γιὰ χάρτην τοῦ Καβάφη ἀποσκορακίζοταν ὁ... ἀγοραῖος Τεῦτων Μπέρτολτ Μπρέχτ! Στὸ πρόσφατο τριπλὸ τεῦχος ἀποθησαυρίσαμε τὴν πολὺ ἐνδιαφέρουσα δοκιμογραφικὴ ἐπιφυλλίδα τοῦ καθηγητῆ στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Μονάχου Γιώργου Βελουδῆ “Κ. Π. Καβάφης καὶ Μπέρτολτ Μπρέχτ”. Γιὰ τὴν ὀλοκλήρωσιν τοῦ θέματος ἀναδημοσιεύομε παρακάτω μιὰ ἄλλη πολὺ σύντομη ἀλλὰ καὶ πολὺ σημαντικὴ ἀνακοίνωσιν τοῦ “Ἑλληνιστῆ” στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Ἔρβιν (Καλιφόρνιας) Πέτρου Κολακλίδη, δημοσιευμένη ἀρχικὰ στὸ “Βῆμα” τῆς Κυριακῆς 23 τοῦ Μᾶη 1971, μὲ τὸν τίτλον “Καβάφης καὶ Μπρέχτ”. Γιὰ τὸ ἴδιον ἀκριβῶς θέμα ὑπάρχει καὶ μιὰ ἀνακοίνωσιν τοῦ καθηγητῆ Γ. Π. Σαββίδη, δημοσιευμένη στὴν “Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης” τόμ. ΙΑ’, Ἰουνίου 1971, σελ. 327-33, μὲ τὸν τίτλον “Bertolt Brecht - Κ. Π. Καβάφης: Μιὰ προ-

σέγγισιν”. Στὴ σημείωσιν 1 τῆς ἀνακοίνωσιν Σαββίδη (σελ. 327) ἀναφέρεται: «Τὰ κύρια σημεία τοῦ μικροῦ αὐτοῦ μελετήματος ἀνακοινώθηκαν προφορικὰ, στὶς 21 Φεβρουαρίου 1969, στὸ Goethe-Institut Ἀθηνῶν, ὡς προοίμιον εἰσήγησιν στὴν ἀνάγνωσιν ἀνέκδοτων (τότε) πεζογραφημάτων τοῦ κ. Γιώργου Ἰωάννου». Τέλος, στὴ σελ. 331 ὑπάρχει τὸ παρακάτω Ὑστερόγραφο: «Κυριολεκτικὰ ἐπὶ τοῦ πιστηρίου», μόλις προφθαίνω νὰ σημειώσω τὴν δημοσίευσιν, στὸ *Βῆμα* τῆς 23 Μαΐου 1971, τῆς ὥρας ἐπιφυλλίδας “Καβάφης καὶ Μπρέχτ” τοῦ φίλου συνάδελφου κ. Πέτρου Κολακλίδη. Χαίρομαι γιὰ τὴν μερικὴ σύμπτωση τῶν παρατηρήσεών μας — καὶ ἀκόμη περισσότερο γιὰ τὴν παραπληρωματικότητά τῶν ἀπόψεών μας». Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τῶν ἀνακοινώσεων Κολακλίδη καὶ Σαββίδη εἶναι καὶ τὰ παρακάτω δημοσιεύματα: τῆς Héléne Ioannidi (“Le travail du poète et le problème de la traduction”, περιοδικὸν “Critique”, Παρίσι, τεῦχος 299, Ἀπριλίου 1972, σελ. 354 - 368) καὶ τοῦ Theodore Fiedler (“Brecht and Cavafy”, περιοδικὸν “Comparative Literature”, XXV, 3, Summer 1973, σελ. 240 - 246). Ἀλλ’ ἴδου ἡ ἀποκαλυπτικὴ ἀνακοίνωσιν τοῦ καθηγητῆ Πέτρου Κολακλίδη:

Οἱ “Ἐλεγείες τοῦ Μπούκωβ” εἶναι ὁ τελευταῖος κύκλος ποιημάτων τοῦ Μπρέχτ. Ὁ κύκλος κλείνει μὲ τὴν ἐλεγεία “Διαβάζοντας ἓνα Ἑλληνα ποιητὴ τῆς παρακμῆς” (Bei der Lectüre eines spätgriechischen Dichters). Ἡ ἀφορμὴ νὰ τὴν προσέξω μοῦ δόθηκε ἀπὸ ἓνα συνάδελφόν μου, τὸν γερμανιστὴ Theodore Fiedler, πού μὲ ρώτησε ποῖός μοι ποιεῖ νὰ εἶναι ὁ Ἑλληνας ποιητὴς, τὸν ὁποῖο ὑπαινίσσεται ὁ Μπρέχτ. Τὸ μυαλό μου πῆγε στοὺς “Τρῶες” τοῦ Καβάφη καὶ νομίζω ὅτι δὲν γελᾶσθηκα.

Παραθέτω τὸ ποίημα τοῦ Μπρέχτ στὸ πρωτότυπον καὶ σὲ μετάφρασιν:

In den Tagen, als ihr Fall gewiss war—
auf den Mauern begann schon die
Totenklage
richteten die Troer Stückchen grade,
Stückchen
in den dreifachen Holztoeren, Stückchen.
Und begannen Mut zu haben und gute
Hoffnung.
Auch die Troer also.

[Τὶς μέρες πού ἡ πτώσις τους ἦταν βεβαία—
στά τεῖχη ἄρχιζεν ἤδη ὁ θρήνος—
σιάζανε οἱ Τρῶες κομματάκια,
κομματάκια στίς τριπλῆς ξύλινες πόρτες,
κομματάκια.
Κι’ ἄρχιζαν νάχουνε θάρρος καὶ καλὴν ἐλπίδα.
Ἄκόμα καὶ οἱ Τρῶες λοιπόν].

Παραθέτω ἐπίσης τὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος ἀπ’ τοὺς “Τρῶες” τοῦ Καβάφη:

Εἶν’ ἡ προσπάθειός μας, τῶν συφοριασμένων
εἶν’ ἡ προσπάθειός μας σάν τῶν Τρῶων.
Κομμάτι κατορθώνομε· κομμάτι παίρνουμ’
ἐπάνω μας· κι’ ἀρχίζομε νάχουμε
θάρος καὶ καλὲς ἐλπίδες.

Ὅμως ἡ πτώσις μας εἶναι βεβαία.
Ἐπάνω,

στά τεῖχη, ἄρχισεν ἤδη ὁ θρήνος.
Τῶν ἡμερῶν μας ἀναμνήσεις κλαῖν
κ’ αἰσθήματα.
Πικρὰ γιὰ μᾶς ὁ Πρίαμος κ’ ἡ Ἐκάβη
κλαῖνε.

Οἱ ἀντιστοιχίες μὲ τὸν Καβάφη εἶναι ὀλοφάνερες στοὺς στίχους 1, 2 καὶ 5 τοῦ Μπρέχτ. Ἐκεῖνο πού ἔχει ἀλλάξει εἶναι ἡ σειρά τῶν σκέψεων: ἡ βεβαιότητα γιὰ τὴν πώσι καὶ ὁ θρήνος ἀναφέρονται πρὶν ἀπ’ τὸ θάρρος καὶ

τίς ἐλπίδες. Τὸ μόνον κύριον ὄνομα πού κρατᾷ ὁ Μπρέχτ εἶναι οἱ “Τρῶες” καὶ χρησιμοποιεῖ ἀποκλειστικὰ τρίτον πρόσωπον καὶ ἱστορικὸν χρόνον. Ἀξίζει νὰ προσέξομε τοὺς μεσιανούς στίχους (3 - 4):

σιάζανε οἱ Τρῶες κομματάκια,
κομματάκια στίς τριπλῆς ξύλινες πόρτες,
κομματάκια.

Εἶναι εὐκόλον νὰ διηκνεῖς ὅτι ἀπηχοῦν τὸ “κομμάτι κατορθώνομε· κομμάτι” τοῦ Καβάφη. Τί συνέβη ὅμως ἐδῶ; Ἐχουμε μιὰ τυπικὴ περιπτώσιν παρερμηνείας: μιὰ νεοελληνικὴ ἔκφρασις μεταφρασμένη μὲ βάση τὰ Ἀρχαῖα Ἑλληνικά. Ἡ παρερμηνεία δὲν ἐγίνε ἀπ’ τὸν Μπρέχτ, ἀλλὰ ὀφείλεται στὸν μεταφραστὴν τοῦ Καβάφη Helmut von den Steinen. Τὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη, μεταφρασμένα στὰ Γερμανικά ἀπ’ τὸν von den Steinen δημοσιεύθησαν γιὰ πρώτη φορά τὸ 1953, τὸν χρόνον δηλαδὴ πού ὁ Μπρέχτ ἔγραφε τὶς “Ἐλεγείες τοῦ Μπούκωβ”, κ’ ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸν οἶκον Suhrkamp, ὅπου ἔχουν δημοσιεῦθῆ τὰ ἅπαντα τοῦ Μπρέχτ. Πρέπει νὰ υποθέσομε ὅτι ὁ Μπρέχτ βασίσθηκε στὴν γερμανικὴ αὐτὴ μετάφρασιν τοῦ Καβάφη, ὅπου τὸ “κομμάτι κατορθώνομε· κομμάτι” ἀποδίδεται Stückchen richten wir grade, Stückchen. Ὁ μεταφραστὴς πῆρε τὸ ἐπιρρηματικὸν “κομμάτι” μὲ τὴν ἔννοια τοῦ οὐσιαστικοῦ “κομματάκι” καὶ τὸ μεταφορικὸν “κατορθώνω” μὲ τὴν ἔννοια τοῦ “σιάζω”. Στὸ δεύτερον “κομματάκια” πρόσθεσε ὁ Μπρέχτ “στίς τριπλῆς ξύλινες πόρτες”, προβάλλοντες ἔτσι χτυπητὰ τὴν ἀντίθεσιν: πελώριες πόρτες — ἀσημαντὰ κομματάκια.

Ὁ τελευταῖος στίχος τοῦ Μπρέχτ περιέχει τὴν ἴδια σύγκρισιν μὲ τοὺς δύο πρώτους στίχους τοῦ Καβάφη. Ὁ Μπρέχτ ὅμως, πὸ λακωνικὸς ἀπ’ τὸν Καβάφη δὲν μιλά οὔτε γιὰ “προσπάθειες” οὔτε γιὰ “συφοριασμένους”.

ΠΕΤΡΟΣ ΚΟΛΑΚΛΙΔΗΣ



Κ. Π. Καβάφης. Ἡ δεύτερη λιθογραφία τοῦ Π. Τέτσι, πού δούλεψε πέραν κατευθεῖαν στὸν τσίγκο καὶ τύπωσε σὲ 200 μόνον ἀντίτυπα, 50×70 ἐκ. Ἡ ἄλλη, δημοσιεύθηκε ἤδη στὸ “Θ” 34/36, σελ. 125

T A N E A B I B L I A

‘Ανερμάτιστη κι άνευθυνη — όπως όλη ή κοινωνική ζωή του τόπου— είναι και ή πνευματική μας ζωή. ‘Αντί... χαρτοσακούλες, κυκλοφορούν τώρα βιβλία! Μεγαλύτερη ακόμα άθλιότητα στά περιοδικά και τις εφημερίδες. Τό “Θ” θά προσπαθήσει— όπως εκεί που φτάνει τό χέρι του— ν’ αντίδρασει. Πρώτα, θά παρακολουθεί και θά ελέγχει, όλο και πιό συστηματικά, ό,τι γράφεται στον τύπο — βιβλία, περιοδικά κ’ εφημερίδες. Δεύτερο, θά παρακολουθεί και θά ελέγχει, με ύπεύθυνες κριτικές, όλα τά γύρω από την τέχνη βιβλία. ‘Αρχίζουμε σήμερα. Θά συνεχίσουμε πιό έντατικά. ‘Ενα άρτιο έπιτελείο συνεργατών, όλοένα πλουτίζεται. Και τά ήδη ευρύτητα ενδιαφέροντά του, συνεχώς διευρύνονται. ‘Ετσι, δέ θά ‘ναι τόσο εύκολο, ν’ άλωνίζει κανέννας στην πνευματική αγορά, μόνο και μόνο επειδή θά χει βγάλει μερικά βιβλία. Θά ξεχωρίζουν πιά οι... χαρτοσακούλες! Και κάτι πιό χρήσιμο: “Άλλα βιβλία, αξία όποιας προσοχής — που τά κλειστά κυκλώματα κατόρθωναν ως τώρα και τά κρατούσαν στην άφάνεια — θά βρίσκουν την άνάλογη θέση τους και την προβολή τους, στις νέες σελίδες του “Θ”. Σ’ όλες τις περιπτώσεις, ό αντίλογος είναι δεχτός. Κ’ επιθυμητός. Φτάνει νά προωθεί τά θέματα. Κι όχι νά προβάλλει τά πρόσωπα. ‘Ακόμα περισσότερο τώρα, που οι σελίδες αυτές διαμορφώνονται και νέοι συνεργάτες συνεχώς θά προσθέτονται, κάθε άντικειμενική παρατήρηση μās είναι χρήσιμη και τή ζητάμε. ‘Εμβλημα και των νέων σελίδων, ή γενική κατεύθυνση του “Θ”. Χωρίς φόβο, αλλά με πάθος!

ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

‘Αλέξη Σολομού: Κρητικό Θέατρο. ‘Από τή φιλολογία στη σκηνή. ‘Εκδόση “Πλειάς”, 1973. Σελίδες 230.

Σημαίνει ή ώρα της αλήθειας για ένα έργο του κρητικού δραματολόγιου, όταν έρθει γι’ αυτό ή στιγμή που θ’ άνέβει στη σκηνή. ‘Εχει κανέννας την ασθηση ότι έπιτέλους, τό έργο βγαίνει από την άδικη άφάνεια κι αποδίδεται στον πραγματικό του αποδέκτη. Οι έμπειρίες που προκύπτουν από τό άνέβασμα αυτό, ή αντίσταση που φέρνει τό κείμενο στό σκηνοθέτη, θέτουν τό μελετητή του κρητικού θεάτρου μπροστά σ’ ένα προβληματισμό έντελώς νέο που θά ‘ταν άσυγχώρητο λάθος ν’ άγνοηθεί από τους ειδικούς.

‘Ενα θεατρικό έργο έχει κι άλλες διαστάσεις πέρα από κείνες που μπορεί νά του βρει με τό μέτρο της φιλολογίας ό μελετητής του σπουδαστήριου. Αυτές οι διαστάσεις περιμένουν, για νά μās άποκαλυφτούν, τον άλλο μελετητή, τό σκηνοθέτη που αναλαμβάνει νά μεταφέρει τό έργο από τό τυπογραφικό ύλικό, στό έπί σκηνής ανθρώπινο ύλικό. Γι’ αυτό τό λόγο ένα κριτικό δοκίμιο που εξετάζει, όπως δηλώνει ό υπότιτλος του “Άλέξη Σολομού “‘Από τή φιλολογία στη σκηνή”, δέ μπορεί παρά νά ύπόσχεται αυτό που ‘λειψε σέ μās τους “φιλόλογους”.

Θά ‘ταν ώστόσο μιá πλάνη νά θεωρήσει κανέννας τό συνδυασμό φιλολογία - σκηνή σά μιá αντίδιαστολή, σάν ό συνδυασμός αυτός νά μαρτυρούσε κατανάγκη δυό διαστάσεις του κρητικού θεάτρου σέ σύγκρουση ή μιá με την άλλη, σά νά έπρόκειτο, δηλαδή, για μιá πολεμική άναμέτρηση που θεωρεί άντιμέτωπες μεταξύ τους, από τή μιá πλευρά τή “φιλολογία”, από την άλλη τή “σκηνή”. ‘Η άνάγκωση του βιβλίου δείχνει άπαναντίας ότι ό ‘Αλέξης Σολομός δέ χάνει την ώρα του σ’ άσκοπες χρονοτριβές κι ότι χρησιμοποιεί τή φιλολογία στη μόνη της φυσιολογική λειτουργία, σάν άπλό όργανο για μιá ασφαλέστερη άνάλυση του κειμένου. Με τή φιλολογία ό σκηνοθέτης

θέλει νά εξυπηρετήσει τό μόνο σκοπό που έπιδιώκει, τή σκηνή. Σάν έμπειρος διαχειριστής των μέσων και των ύλικών, θά μπορούσε νά παραμερίσει όλο τον άλλο σωρό δεδομένων που δέν εξυπηρετούν τό σκοπό του, δίχως νά βάλει σέ κίνδυνο τά άποτελέσματα της δουλειάς του.

‘Εκείνο που περιμένουμε από τό σκηνοθέτη, πέρα, φυσικά, από την πράξη της σκηνοθεσίας, είναι οι παρατηρήσεις κ’ οι αναλύσεις που μόνος αυτός έχει τον τρόπο νά μās δώσει, χάρη, ακριβώς, σ’ ό,τι άποκάλεσα άντίσταξη του κειμένου στό σκοπό της παράστασης. Μόνο σέ τούτο τον τομέα είν’ εύλογο ν’ άπαιτούμε απ’ αυτόν μιá προώθηση της μελέτης, ενώ θά ‘ταν άτοπο νά τον κρίνουμε για όλο τον άλλο έξοπλισμό, τό φιλολογικό, έφόσον ό τελευταίος ξεπερνά τις άνάγκες του και τον προορισμό του. ‘Ας συμπληρώσω άπερίφραστα τή σκέψη μου (κι όχι για νά βάλω όρια άνάμεσα στά χωράφια της φιλολογίας και στά χωράφια του θεάτρου, αλλά για ν’ απαλλάξω από τις επιφυλάξεις μου μιá ώρα άρχύτερα τό βιβλίό του ‘Αλέξη Σολομού):

Μου φαίνεται πως “Τό Κρητικό Θέατρο” θά ‘χε βγει κερδισμένο άν ό συγγραφέας του είχε περιοριστεί σ’ άπαράλητητα φιλολογικά δεδομένα κι άν δέν είχε άνοιξει ένα δεύτερο μέτωπο, πρós τις εικασίες της φιλολογίας: κι αυτό επειδή στό χώρο τούτο δέ μπορεί νά πει κανέννας κάτι τό ουσιαστικό, άν δέν έχει έξαντλήσει όλες τις έργασίες άνεξάρτητα που ‘χουν γραφτεί μέχρι τώρα για τό κρητικό θέατρο, κι άν δέν είναι άπόλυτα ένημερωμένος για τό Ιταλικό της ίδιας εποχής. ‘Εξάλλοι πολύ συχνά, όταν ό ‘Αλέξης Σολομός άπομακρύνεται από τον κύριο προβληματισμό του — και τό επάγγελμά του — τον βλέπουμε νά πέφτει σ’ άμηχανία, και νά διατυπώνει τις σκέψεις του με λιγότερο φυσικές γι’ αυτόν εκφράσεις, δημοσιογραφικά φανταχτερές και βιασμένες, όπως συμβαίνει στά πιό άδύνατα μέρη του βιβλίου, λόγω χάρη στά Προλεγόμενα.

‘Η συμβολή του ‘Αλέξη Σολομού είναι πολύτιμη κι άναντικατάστατη εκεί που άναλύει τά έργα, όχι όπως τό ‘χουν κάνει

μέχρι τώρα στις άνούσιες περιλήψεις τους οι φιλόλογοι, αλλά πιάνοντας τή θεατρική ουσία, παρακολουθώντας την κίνηση των προσώπων στη σκηνή, στηνοντας τό αυτί σέ ήχους και μουσικές, καταπώς τό επιβάλλει ή λογική της παράστασης. Οι σελίδες όπου συγκρίνει την “Ερωφίλη” με τό “Ροδολίνο” (σ. 78 - 81, 98), είτε όπου εξετάζει μιá σκηνή του “Ζήνωνα” (σ. 90 - 91) ή τή “Θηλυκότητά” του (σ. 93), είναι όχι μόνο διαφωτιστικές για την ουσία των έργων αυτών, αλλά κι άποκαλύπτουν δυνατότητες έρμηνείας που πριν δέν ήταν άντιληπτές. Περνώντας στην καιωδίες, μου φαίνονται καρπερά τά έπιχειρήματα και τά συμπεράσματα που τον δηγγούν, με κριτήριο τή θεατρική οικονομία, νά προτιμήσει τό “Στάθη”, παρά τον “Κατζούρμπο” (σ. 129 - 133) ενώ μέχρι τώρα οι μελετητές είχαν δηλώσει την προτιμήσή τους για τον “Κατζούρμπο” θεωρώντας τό “Στάθη” έργο άδέξιας διασκευής. ‘Ο Σολομός, έπίσης, άναλύει έννια εικόνες του “Φορουνάτου” (σ. 138 - 141), δείχνοντας ότι μονάχα αυτές, απ’ όλο τό έργο, “αξίζουν σάν καιμικτό θέατρο”. Δέ λείπουν παρατηρήσεις δξύτερες για τον άριθμό των ήθοποιών που ύποδύονται τους ρόλους, όπως όταν στά πρόσωπα του “Κατζούρμπο” ό Σολομός διαπιστώνει ότι έξαφανίζεται ή ‘Αρκολιά για νά πάρει τή θέση της ή άλλη μεσίτρα, ή ‘Αννίσα (σ. 201). Είναι εύστοχος κ’ οι παρατηρήσεις που κάνει αναλύοντας την ύπόθεση του ποιμενικού “Γύπαρης” ή “Πανώρια”, όταν ξεχωρίζει τή “δραματική άναγκαιότητα” (σ. 111) όρισμένων σκηνών.

‘Ο ‘Αλέξης Σολομός ξεκινά για τή μελέτη του κρητικού θεάτρου μ’ ενδιαφέροντα, που άνήκουν πριν απ’ όλα στην ιδιότητά του, του σκηνοθέτη. Αυτή ή ιδιότητά του βάζει πιό πάνω απ’ όρισμένες κοινές προκαταλήψεις κ’ εύρνεει την όπτική του γωνία. ‘Τ’ άλλα δεδομένα, τά μ’ “πραχτικά” της σκηνοθεσίας, αλλά θεωρητικά κ’ ιστορικά, που άποτελούν τό βάθρο πάνω από τό όποιο του ξανοίγεται ή θεά πρós τό κρητικό θέατρο, και που καθορίζουν τή δεχτικότητα του, είναι εύνόητα για όποιον γνωρίζει τή δράση του σά σκηνοθέτη. Οι ιστορικές αυτές γνώσεις στηρίζονται στό Σαίξπηρ, τό έλσαβετιανό θέατρο, τό κλασικό γαλλικό, τό ισπανικό. Με τή βοήθεια αυτών των θεατρικών γνώσεων προσπαθεί νά δώσει μιá άπόκριση στις άπορίες που προκαλούν στό σημερινό “Έλληνα θεατή κάποια θέματα και θεάματα του κρητικού θεάτρου. ‘Από τά πιό έντυπωσιακά είναι τά θέματα φρίκης των τραγωδιών.

‘Ο Σολομός τά πρωτοξετάζει μιλώντας για την “Ερωφίλη” και τά συσχετίζει μ’ άνάλογες σκηνικές καταστάσεις του έλσαβετιανού και του ισπανικού θεάτρου, δίχως νά παραλείψει τά όνόματα του ‘Τζιράλντι και του Σενέκα (σ. 54 - 57). Παρατηρεί ό ‘Αλέξης Σολομός: “Οι σκηνές φρίκης που θά συναντήσουμε στις κρητικές τραγωδίες καθρεφτίζουν τις τάσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου που χαίρεται νά παραμορφώνει τό άριστο-

τελικό δέος σ' ανατριχίλα τρόμου" (σ. 57). Τη διαπίστωση αυτή ώστόσο μπορούμε να την εννοήσουμε στην ουσία της μονάχα αν τη δούμε συσχετισμένη όχι με την Ύναγέννηση, στην οποία αναφέρεται ο Σολομός ακολουθώντας την κοινή ελληνική γνώμη, αλλά με την ιστορική φάση που ακολουθεί την Ύναγέννηση, πρὸς τὰ τέλη τοῦ 16 αἰώνα και πέρα, ὅταν δέξονται μερικὲς καταστάσεις κ' ἐπικρατοῦν νέες τάσεις. Εἶναι στὰ χρόνια αὐτά που διαδίδονται οἱ σικηνὲς φρίκες τότε ὁ Χάρως προλογίζει δράματα, τότε καταγγέλλεται ἡ "περηφάνεια" καὶ γίνεται λόγος με λυρισμὸ κ' ἐπιμονὴ γιὰ φιλία καὶ τιμὴ. Ἡ ἠθικὴ τοῦ θεάτρου, μετὰ τὴ Μεταρρυθμισμὴ, ἐπιβάλλει τὴν τιμωρία τῶν ἀμαρτημάτων ("Ἐρωφίλη", "Ροδολίνος", "Ζήνων"), καὶ τὴν ἐπιβράβευση τῆς ἀρετῆς ("Θυσία").

Ἀπὸ μιὰ ἄλλη πλευρά, παράλληλα, εἶναι ἄσχετη καὶ με τὴν κλασικίζουσα Ἕναγέννηση ἢ κωμωδία τοῦ κρητικῆς θεάτρου. Ὁ Αἴνιος Πολίτης, ὕστερα ἀπὸ κάμποσες παραπληρήσεις στὸ χώρο τῆς κλασικίζουσας Ἕναγέννησης, καταστάλαξε στὸ ὄρθο συμπέρασμα ὅτι ἡ κρητικὴ κωμωδία συγγενεῖε με τὴν κωμωδία τῆς βενετσιάνικης νέας παράδοσης, μεσοδρομίας, ἐκεῖ που δὲ μπορεί πιά νὰ γίνει λόγος γιὰ Ἕναγέννηση καὶ που προμηνύεται ἡ κομμένη ντ' ἄρε (Κατσούρμπρος, 1964, σ. μζ' - νά').

"Ὄταν ὁ πληροφορημένος ἀναγνώστης ξεκινᾷ σήμερα ἀπὸ τὰ παραπάνω δεδομένα, δὲ ὁ ἀσκεφετὴ πιά τὴ "σκοτεινὴ ἀτμόσφαιρα τῆς εὐρωπαϊκῆς τραγωδίας" σάν "κατάλοιπο τοῦ μεσαιωνικοῦ θεάτρου" οὔτε καὶ τὸ "σωματικὸ μαρτύριο" σὰ "μία ἀκόμα ἐπίδραση τῆς ζωγραφικῆς πάνω στὸ δράμα". Οἱ δύο αὐτὲς παρατηρήσεις που συναντᾶμε στὴν ἴδια σελίδα τοῦ Σολομοῦ (σ. 190), βρίσκουν μιὰ ἀπάντηση στὸ πνεῦμα που διέπει κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα τὸ δυτικὸ πολιτισμὸ: ἀνάμεσα στὴ "σκοτεινὴ ἀτμόσφαιρα" τοῦ κρητικῆς θεάτρου καὶ τὸ μεσαιωνικὸ θεᾶτρο ὑπάρχει ὀλόκληρη ἢ κλασικίζουσα ἐμπειρία τῆς Ἕναγέννησης ἢ "σκοτεινὴ ἀτμόσφαιρα" τοῦ κρητικῆς θεάτρου, ὅπως καὶ τοῦ δυτικοῦ ὄλου, ξεκινᾷ ἀπὸ νέες κοινωνικὲς καὶ διανοητικὲς προϋποθέσεις, ἔστω καὶ ἂν χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα μεσαιωνικά (λαϊκά). Γιὰ τὴν ἴδια ἀκρίβως αἰτία, μιλώντας γιὰ τὴ "Θυσία" δὲν ἐπιτρέπεται σήμερα νὰ γίνεται λόγος γιὰ "μυστηριώ" (σ. 37 καὶ ἄλλου), που εἶναι θέματα μεσαιωνικά, λαϊκά, ἐντελῶς ἄσχετο ἀπὸ τὴς ἐπινοήσεις που ἤρθαν μετὰ ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ Ἕναγέννηση. Ὁ ἄνοστος "Ἰσαῆκ" τοῦ Γκρότο (ἔτος 1586) κ' ἡ ἀριστοουργηματικὴ "Θυσία", που ἀπ' αὐτὸν ἀντλεῖ τὴν ὑπόθεση, εἶναι προϊόντα τῶν νέων καιρῶν. Ἀκόμα καὶ τὸ "λαϊκὸ τροπὸ" ὕφος τῆς "Θυσίας", καὶ τὰ μοναδικὰ μοιρολόγια τῆς, σ' αὐτοὺς τοὺς νέους καιροὺς ὀφείλονται.

Σχετικὰ με τὴν "ἐπίδραση" τῆς ζωγραφικῆς μαρτυριῶν πάνω στὸ θεᾶτρο, ὅσο καὶ σχετικὰ μ' ἄλλες ἐνδεχόμενες "ἐπιδράσεις" τῆς τέχνης πάνω στὸ θεᾶτρο αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, τὴ σχέση αὐτῆς καλῶτερα νὰ μὴ, τὴ δηλώσουμε με τὸν ὄρο "ἐπίδραση": ἢ ζωγραφικὴ, ὅσο καὶ τὸ θεᾶτρο (καὶ μαζί τῆς ἢ νεογέννητῆ

μουσικὴ) ἀντλοῦν θέματα καὶ τεχνοτροπίες ἀπὸ τὸ κοινὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, που δὲν ἔχει καμιά σημασία τί ὄνομα θὰ τοῦ δώσουμε, φτάνει νὰ 'μαστε σύμφωνοι ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ τὴν κλασικὴ Ἕναγέννηση.

"Ὄταν, ὅσο μελετοῦν τὸν πολιτισμὸ τῆς Ἕλλάδας κατὰ τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ 17ου θὰ 'χουν ξεκαθαρίσει τοὺς ἱστορικοὺς καὶ καλλιτεχνικοὺς αὐτοὺς χώρους, θὰ πῆσουν πολλὰ φράγματα, θὰ διαλυθοῦν μερικὲς ἐπιζήμες ἀμφιρρέπειες, κ' ἡ μελέτη τοῦ κρητικῆς θεάτρου θὰ βγεῖ ὀπωδῆποτε κερδισμένη. (Μιὰ ἐρώτηση: τὸ Ἀρκάδι ἄραγε εἶναι ἀναγεννησιακὸ ἢ μετα-Ἕναγεννησιακὸ γιὰ τὴν ελληνικὴ κοινὴ γνώμη, ἢ μονάχα ἱερὸς τόπος τοῦ 1866;). Τότε θὰ καταλάβουμε ἐπίσης γιὰ ποιὸ λόγο ὁ Ἀλέξης Σολομὸς πολλὴ δίκαια ἀναφέρει κατὰ τὸ Σενεῖα (σ. 14, 40, 41, 53), καὶ ἄλλο τόσο εὐστοχα μιλᾷ γιὰ θεατρικὴ κυριαρχία σ' ὄλους τοὺς τομεῖς τῆς τέχνης (μουσικὴ, ζωγραφικὴ, μπαλέτο: προσθέτω: γλυπτικὴ, ἀρχιτεκτονικὴ καὶ... κηποτεχνικὴ). Ὁ Ἀλέξης Σολομὸς με τὴν ἰδιαιτέρη διαίσησίν του, σάν προκείμενος ἀνθρώπος τοῦ θεάτρου πού 'ναι, περισσότερο παρά με τὴν ἐπιουρία τῆς βιβλιογραφίας, προσέγγισε καὶ κάποτε ἔπιασε ἀλήθειες καὶ διαπιστώσεις, σχετικὰ με τὴν τέχνη τοῦ κρητικῆς θεάτρου καὶ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς του, που πρὶν λίγα χρόνια ἔχουν διατυπωθεῖ καὶ κυκλοφοροῦν γιὰ τὴν ὥρα ἀνάμεσα σὲ περιορισμένους κύκλους δυτικῶν μελετητῶν.

Μιὰ ἐξοικειωση με τίς θεωρίες αὐτὲς θὰ τοῦ ἔδωκε πολλὲς ἀπορίες καὶ θὰ ἐνίσχυε ὀρισμένες ὀρθὲς παρατηρήσεις του. Ἀλλὰ κ' ἔτσι ὅπως μᾶς ἔδωσε τὸ βιβλίο του αὐτὸ, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἔκανε χρῆσιν δουλειᾶς πρὸς ὄφελος τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ, ὅσο καὶ τῶν μονοδιάστατων φιλολόγων που τὴν ὥρα θὰ βλέπουν στὸ κρητικὸ θεᾶτρο καὶ ἄλλες διαστάσεις πέρα ἀπὸ τὴ φιλολογία.

MARIO VITTI

Η ΔΙΚΗ ΤΩΝ ΕΞΗ

Βασίλειο Βασιλικὸ: Ἕνα Δίκη τῶν ἝΞ. (Ἀπὸ τὰ ἔστυνογραφημένα Πρακτικά). Θεατρικὸ ἔργο σὲ δύο πράξεις, με Ἕνα πρόλογο καὶ Ἕνα ἐπίλογο. Στὴ σειρά "Σύγχρονα Ἕλληνικὸ θεᾶτρο", ἀριθ. 6. Βιβλιοπωλεῖον Ἀθῆναι, 1973.

Ἕνα δεκαετία τοῦ '60 πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἢ δεκαετία τοῦ θεάτρου-Ντοκουμέντο. Πρωτοπαρουσιάστηκε στὴς ἀρχὲς τῆς. Στὰ μέσα τῆς εἶναι ἢ ἀκμὴ του. Κατόπιν, με ἀργότροπο ρυθμὸ, ἀκολούθησαν μερικὰ ἀκόμα ἔργα. Τόπος του εἶναι, ἀποκλειστικά σχεδόν, ἢ Δυτικῆς Γερμανίας. Οἱ ἄλλες χώρες ἢ παρουσίασαν μόνο στὸ θεᾶτρό τους τὰ γερμανικά θεατρικά ἔργα ἢ πῆραν ὀρισμένα στοιχεῖα καὶ τὰ ἐνωματώσαν στὴν δραματογραφία τους, δίνοντας ἔτσι μιὰ νέα ὄψη στὸ πολιτικὸ θεατρικὸ ἔργο, π.χ. Ἕνα Δίκη τῶν 9 τῆς Κάτοναβιλ".

Δέκα περίπου χρόνια ἀπὸ τότε που τὸ θεᾶτρο-Ντοκουμέντο ἔταν στὴν ἀκμὴ

του κ' ἢ διαμάχη γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ καινούριο τότε θεατρικὸ εἶδος ἔταν ὄξυμένη, ἔγινε ἢ πρώτη πλατιά παρουσίασή του στὸ Ἕλληνικὸ κοινὸ ("θεᾶτρο" ἀρ. 34 - 36/1973). Σχεδόν ταυτόχρονα — καὶ αὐτὸ εἶναι πολλὸ πιὸ σημαντικό — κυκλοφόρησε σὲ βιβλίο καὶ τὸ πρῶτο Ἕλληνικὸ θεατρικὸ ἔργο, που ἀνήκει στὸ θεᾶτρο-Ντοκουμέντο.

Εἶναι τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Βασίλει Βασιλικὸυ "Ἕνα Δίκη τῶν ἝΞ". Ὁ τίτλος του συμπληρώνεται με μιὰ παρένθεση: Ἕνα Δίκη τῶν ἝΞ (ἐστῆνογραφημένα πρακτικά).

Σ' Ἕνα σύντομο ἐπίλογο τοῦ ὁ συγγραφέας ἐκθέτει τὸν τρόπο τῆς δουλειᾶς του: «... Χωρὶς ἐπεμβάσεις δικῆς μου, ἐκτός ἀπὸ ἐλάχιστα "τὰ ὅποια" που ἀντικαταστάθηκαν με "ποὺ", καὶ δυὸ-τρεῖς ἀσημαντες ἄλλαγες στὴ σειρὰ τῶν μαρτύρων, χωρὶς κανὲν νὰ θίξω τὴν ἀρχικὴ δομὴ τῆς πραγματικῆς δικῆς... μηδενίζοντας μόνο τὸ χρόνο (ἢ πραγματικὴ δικὴ κράτηση δυὸ βδομάδες), χωρὶς τέλος τὴν πονηρότερη προσοία που μπορούσε νὰ γίνει στὸ "μοντάζ", στάθηναι, νομίζω, πιστὸς, στὶς γενικὲς γραμμὲς, τονίζοντας ἴσως μερικὰ στοιχεῖα περισσότερο... ».

Ἕνα δήλωσις αὐτῆ τοῦ συγγραφέα (σελ. 126), συνηθισμένη ἄλλωστε καὶ ἀπὸ τ' ἄλλα θεατρικά ἔργα τοῦ εἶδους, καθορίζει τὴ "Δίκη τῶν ἝΞ" σὰ θεᾶτρο-Ντοκουμέντο: Ἕνα γραφτὸ ντοκουμέντο, τὰ πρακτικά μιᾶς δικῆς, που ὁ συγγραφέας τὸ παίρνει σὰ βάση γιὰ τὸ ἔργο του, ἀντλώντας ἀπὸ καὶ κάθε λέξη τοῦ κειμένου κ' ἐπιτρέποντας στὸν ἑαυτὸ του μόνο μιὰ συνόψισιν τοῦ ὑλικοῦ, που ἀναγκαστικά εἶναι ἐπιλογή, ἀλλὰ με τὴν πρόθεση ἢ ἐπιλογὴ αὐτῆ νὰ 'ναι ὅσο γίνεται πιὸ ἀντικειμενικὴ.

Αὐτὰ, σὲ συντομία, ἀναφορικὰ με τὰ ἔξωτερικά γνωρίσματα καὶ τοὺς ὅρους τοῦ θεάτρου-Ντοκουμέντο. Ὅπως ἀποδείχνει μάλιστα ἢ σύγκριση με τὸ κείμενο τῶν πρακτικῶν τῆς δικῆς (ἐκδοσὴ "Πρωΐας", 1931) τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Βασίλει Βασιλικὸυ ἐκπληρώνει ὄλες αὐτὲς τίς προϋποθέσεις.

Τὰ πρακτικά μιᾶς δικῆς εἶναι, θὰ 'λεγε κανεῖς, τὸ πιὸ πρόσφορο ὑλικὸ γιὰ τὴ συγγραφὴ ἐνὸς ἔργου τοῦ θεάτρου-Ντοκουμέντο. Γιατὶ καὶ ντοκουμέντο εἶναι καὶ δραματικὴ ἔνταση περιέχουν καὶ ἔχουν τὴ θεατρικότητα τῆς διαλογικῆς μορφῆς. Αὐτὸ δὲν εἶναι κατὰ ἀγνωστο. Πολλὰ ἀπὸ τὰ σημαντικὰ ἔργα τοῦ θεάτρου-Ντοκουμέντο ἔχουν στηριχθεῖ πάνω σ' αὐτὸ τὸ δεδομένο, καθὼς καὶ πάρα πολλὰ χωρὶς ἀξιώσεις ἔργα, που κάποια ἐποχῆ πλημμύρισαν ἰδιαίτερα τὴν τηλεόραση, τὸ ἐκμεταλλεύτηκαν κυριολεκτικὰ.

Φυσικά, αὐτὸ μόνο, δὲν εἶναι ἀρκετὸ. Γι' αὐτὸ, ἐξᾴλου, μιλήσαμε πιὸ πάνω γιὰ ἔξωτερικά γνωρίσματα καὶ ὅρους τοῦ εἶδους. Σημαντικὸ γίνεται Ἕνα ἔργο τοῦ θεάτρου-Ντοκουμέντο ἀπὸ τὸ θέμα που πραγματεύεται, ἀπὸ τὸν τρόπο που φέρνει αὐτὸ τὸ θέμα στὴ συνείδηση τοῦ κοινου, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν ποιότητα αὐτῆς τῆς συνειδητοποίησης.

Τὸ θέμα πρέπει νὰ 'ναι Ἕνα πρόβλημα, καὶ μάλιστα Ἕνα πρόβλημα που ἀπασχολεῖ ἢ μπορεί ν' ἀπασχολήσει τὸ ση-

μερινό θεατή. Πίσω από τὰ πρακτικὰ τῆς ἀνάκρισης τοῦ Ὁπενχάιμπερ, π.χ., πού ἀποτελοῦν τὸ ντοκουμέντο γιὰ τὸ κείμενο τοῦ Χάινερ Κίπχαρτ, ὑπάρχει ὄλο ἐκεῖνο τὸ καυτό ἠθικὸ πρόβλημα γύρω ἀπὸ τὴν εὐθύνη τοῦ ἐπιστήμονα, πού τὰ πορίσματα τῶν ἐρευνῶν του κ' οἱ ἀνακαλύψεις του μποροῦν στὰ χέρια τρίτων νὰ γίνουν ὄπλο γιὰ τὴν καταστροφή τῆς ἀνθρωπότητος.

Σύμφωνα μ' αὐτὸ τὸ κριτήριο, λοιπόν, πρέπει νὰ ἐξετάσουμε, ποῖο εἶναι τὸ θέμα τοῦ Βασιλῆ Βασιλικού. Πρόκειται γιὰ τὴν ἱστορικὴ δίκη τῶν ἔξῃ, τὸ Νοέμβριον τοῦ 1922, πού τέλειωσε μὲ τὴν καταδίκη σὲ θάνατο ἔξῃ πολιτικῶν καὶ στρατιωτικῶν ἀνδρῶν πού κρίθησαν ὑπεύθυνοι γιὰ τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφή. Μιὰ ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση τῆς δίκης, παρὰ τὴ δραματικὴ ἐνταση καὶ τὴ θεατρικότητα, δὲ θά 'ταν ἱκανοποιητικὴ. Ἦ ἐπιφανειακὴ ἀντιμετώπιση εἶναι ἀνάξια αὐτοῦ τοῦ θέματος, πού 'ναι συνυφασμένο μὲ μεγάλα ἐθνικὰ προβλήματα.

Ἡ δίκη τῶν ἔξῃ σάν ἱστορικὸ γεγονός εἶναι ἀπόρροια πολὺπλοκῶν καὶ ἀλληλοεξαρτημένων πολιτικῶν καὶ ἰδεολογικῶν καταστάσεων, πού 'βαλαν τὴ σφραγίδα τους—ἢ καλύτερα τὸ στίγμα τους—στὴν περίοδο ἐκείνῃ τῆς ἐλληνικῆς ἱστορίας. Ἀναφέρουμε ἐπιγραμματικὰ: Μεγάλῃ Ἰδέα, Ἑθνικὸς Διχασμός (Βενιζελικοὶ - Κωνσταντινικοί), Μοναρχία, Ξένα συμφέροντα (ἐξάρτηση ἀπὸ τὴς Δυνάμεις, οικονομικὴ ὑποτελεία, ὑπηρεσία τῆς ἀγγλικῆς πολιτικῆς κλπ.).

Παράλληλα, ἰδιαίτερα ἀποφασιστικὸ ρόλο παίζει ἡ διεθνὴς κατάσταση. Στὸ χῶρο τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς διαδραματίστηκαν ἐκείνῃ τὴν περίοδο γεγονότα πού δὲν ἀφοροῦσαν μονάχα τὴν Ἑλλάδα ἀλλὰ καὶ τὴν Τουρκία, καθώς καὶ τεράστια οικονομικὰ καὶ στρατιωτικὰ συμφέροντα τῶν Μεγάλων Δυνάμεων (τὰ πετρέλαια τῆς Μοσούλης, κυριαρχία στὰ Στενά κλπ.).

Σημαντικὸς παράγοντας ἐπίσης, γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ συσχετισμοῦ τῶν δυνάμεων, εἶναι καὶ τὸ γεγονός ὅτι, ἐνῶ ἡ Ἑλλάδα ἀκολουθώντας τὴν ἀγγλικὴ πολιτικὴ ἔκανε πολεμικὲς ἐπιχειρήσεις στὴ Μικρὰ Ἀσία μακριὰ ἀπὸ τὴ βάση της, στὴν Τουρκία εἶχε ἐπικρατήσει τὸ ἐθνικὸ ἀπελευθερωτικὸ κίνημα τοῦ Κεμάλ, πού στρεφόταν τόσο κατὰ τοῦ μεσαιωνικοῦ σουλτανικοῦ κράτους, ὅσο καὶ κατὰ τῶν ξένων, πού ὅθελαν νὰ ἐπωφεληθοῦν ἀπὸ τὴν κατάρρευση τῆς Ὄθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας.

Αὐτὴ ἡ πολὺμορφη, πολυεδρικὴ καὶ περιπλεγμένη κατάσταση ἦταν τὸ ὑπόβαθρο πού πάνω του στηρίχθηκε τότε τὸ οἰκοδόμημα τῆς ἐλληνικῆς πολιτικῆς καὶ, ὅπως ἦταν φυσικὸ, τὰ σαθρὰ θεμέλια ὁδηγήσαν στὴν κατάρρευση του. Μιὰ τραγικὴ κατάρρευση πού γράφτηκε στὴν ἱστορία τῆς Ἑλλάδας σὰ Μικρασιατικὴ Καταστροφή. Ἐπιβεβλημένη κ' ἐπιτακτικὴ ἦταν ἡ ἀνάγκη νὰ συνειδητοποιηθοῦν τὰ αἷτια, ν' ἀποδοθοῦν εὐθύνες καὶ νὰ τιμωρηθοῦν οἱ ἐνοχοί. Ἔνα μέρος τῶν ἀξιοματικῶν τοῦ ἠττημένου στρατοῦ πῆρε πραξικοπηματικὰ τὴν ἐξουσία καὶ διακήρυξε τὴν πρόθεση νὰ ἀποδώσει εὐθύνες.

Μέσα σ' αὐτὴ τὴν πραγματικότητα ἔχει τὴ θέση της κ' ἡ δίκη τῶν ἔξῃ. Εἶναι κάτι σὰ μορφοποίησις ὅλων αὐτῶν τῶν συγκεχυμένων αἰσθημάτων τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ κι ἀντικαθερπίζει μέσα ἀπὸ τὰ σφάλματα, τὴς ἐλλείψεις καὶ τὴς σωστὲς πλευρῆς της τὴν κατάσταση πού τότε ἐπικρατοῦσε. Γι' αὐτὸ κ' εἶναι ἕνα πολὺτιμο στ' ἀλήθεια ντοκουμέντο γιὰ ὅποιον θέλει νὰ μελετήσῃ τὸ πρόσφατο ἱστορικὸ μας παρελθόν.

Ποιά εἶναι ὁμως ἡ σχέση τοῦ μέσου σημερινοῦ Ἑλληνα—τοῦ κοινού δηλαδή πού σ' αὐτὸ ἀπευθύνεται τὸ ἔργο τοῦ Βασιλικού—μὲ τὴν περίοδο ἐκείνῃ τῆς ἐλληνικῆς ἱστορίας; Προσωπικὴ ἐμπειρία ἔχει μόνον ἡ γενιά πού σήμερα εἶναι πάνω ἀπὸ ἐβδομητόντα χρονῶ. Οἱ νεότεροι ξέρουν μόνον ὅσα ἔχουν ἀκούσει ἀπὸ παλαιότερους, περισσότερο ὑποκειμενικὲς ἀφηγήσεις παρὰ ἀντικειμενικὴ ἱστορία, καθώς τὸ τόσο πρόσφατο παρελθὸν δὲ διδάσκεται στὰ σχολεῖα.

Ἔνα θεατρικὸ ἔργο λοιπόν πού ἀφορᾷ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ προϋποθέτῃ ὅτι ἡ ἱστορία—τὰ γεγονότα καὶ τὰ βαθύτερα αἰτίαι τους—εἶναι γνωστὴ. Ὁ συγγραφέας εἶναι ὑποχρεωμένος, γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ στραφεῖ σ' ἕνα ἐιδικότερο πρόβλημα, νὰ ἐξαοχαρίσει πρῶτα ὁ ἴδιος τὸ γενικὸ πλαίσιο. Πρέπει αὐτὸς νὰ δώσῃ στὸ κοινὸ τὴς βάσεις πού θά τοῦ ἐπιτρέψουν νὰ δεῖ, νὰ κρίνῃ καὶ νὰ συνειδητοποιήσῃ τὸ πρόβλημα πού τοῦ παρουσιάζεται. Κ' ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται τὸ βασικὸ μιονέκτημα στὸ ἔργο τοῦ Βασιλικού πού, κατὰ τὰ ἄλλα, εἶναι σωτῶ καὶ μὲ φροντίδα στημένο. Γι' αὐτὸ καὶ στὰ παρακάτω θά περιοριστοῦμε σὲ μερικὲς παρατηρήσεις πού ἀφοροῦν μόνον αὐτὸ τὸ σημεῖο.

Σὲ μιὰ ἐποχὴ πού 'χει βίωμα πίσω της τὴν κτηνώδη τυραννία τοῦ φασισμοῦ, πού 'χει, στὴ συνέχεια, καθυημερίνητά της στρατιωτικὰ πραξικοπήματα πού μὲ τὸ στρατιωτικὸ νόμο ἐξοστραχίζουν τὴς δημοκρατικῆς ἐλευθερίας καὶ τ' ἀνθρώπινα δικαιώματα, ὁ ἀναγνώστης (γιατὶ τὸ ἔργο δὲν ἀνέβηκε ἀκόμα στὸ θεατρικὸ ἀντικειμενικὴ ἕνα ἔκτακτο στρατοδίκειο, πού "δυνάμει ἐπαναστατικοῦ δικαίου" ἀπορρίπτει τὴς ἐνστάσεις τῶν κατηγορουμένων καὶ τοὺς καταδικάζει σύμφωνα μὲ τὸ κατηγορητήριο "ὅτι ἀπὸ κοινού συμφέροντος κινούμενοι συναποφάσισαν καὶ συνώμισαν περὶ πράξεως ἐσχάτης προδοσίας" (σελ. 121), παρόλο πού ἀκόμα κ' οἱ περισσότεροι μάρτυρες κατηγορίας ἀρνοῦνται ὅτι στὴς πράξεις τῶν κατηγορουμένων ὑπῆρχε δόλος. Ἀπροετοίμαστος ἱστορικὰ ὁ ἀναγνώστης κλίνει συναισθηματικὰ πρὸς τὴν ἀποψὴ ὅτι μπροστά του ζετυλιγεται ἡ γνωστὴ ἀπὸ τὰ σημερινὰ στρατιωτικὰ καθεστῶτα φάρσα στρατοδικεῖο.

Σ' ἐκείνη ὁμως τὴν ἱστορικὴ στιγμή, μέσα ἀπὸ τὰ συντριμμιά τῆς μεγάλης καταστροφῆς, ὁ ἐλληνικὸς λαός, πού 'χε παρασυρθεῖ ἀπὸ τὴν ἱδεολογία τῆς Μεγάλῆς Ἰδέας καὶ γιὰ χάρη της μῆγε στὴν περιπέτεια τῆς ἐκστρατείας στὴ Μικρὰ Ἀσία, ὑπηρετώντας στὴν οὐσία τὰ ἀγγλικὰ μόνο συμφέροντα, ἔνωσε τὴν ἀνάγκη μιᾶς καθάρσης, γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ γίνει μιὰ νέα ἀρχή. Ἄλλο θέ-

μα, ἀν ἐκεῖνοι πού ἀνέλαβαν τὴν πρωτοβουλία αὐτῆς τῆς διαδικασίας ἦταν σὲ θέση κ' ὅθελαν νὰ φτάσουν ὡς τὴς βαθύτερες ρίζες τοῦ κακοῦ ἢ προτίμησαν νὰ δώσουν μιὰ ψεύτικη διέξοδο, βρίσκοντας καὶ τιμωρώντας μεμονωμένα πρόσωπα μιᾶς παράταξης, στὰ ὁποῖα ἔδωσαν τὸ ρόλο τοῦ ἀποδιοπομπαίου τράγου.

Ὅπως δὲ ἦταν, ὕστερ' ἀπὸ τόσα χρόνια, καὶ καθὼς ἐκείνα τὰ παραταξιακὰ μίση καὶ πάθη ἔχουν πραγματικὰ ξεχαστεῖ, θά 'πρεπε νὰ 'χε ὠριμάσει ὁ καιρὸς γιὰ μιὰ ἀντικειμενικὴ ἀντιμετώπιση. Ἀναφέραμε ὁμως ὅτι νεότερες ἐμπειρίες τοῦ θεατῆ κάνουν δύσκολη μιὰ τέτοια ἀντικειμενικότητα. Σωστὸ λοιπὸν θά 'ταν ν' ἀναλυθοῦν ἔννοιες ὅπως ἐπανάσταση—πραξικόπημα, λαὸς—στρατός, διεύρυνση καὶ περιορισμὸς τῆς λαϊκῆς κυριαρχίας. Χωρὶς αὐτὸ νὰ 'ναι κἀν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ ντοκουμέντο τῶν πρακτικῶν, γιατί στὴ σελίδα 20 καὶ τὴς ἐπόμενες, πού καταγράφουν τὴς συζητήσεις γύρω ἀπὸ τὴς ἐνοστάσεις τῆς υπεράσπισης, ὑπάρχει ἐκτενὴς ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ θέματος ἀπὸ τὸν κατηγορούμενο Νικ. Στράτο.

Τὰ πρακτικὰ τῆς δίκης ἀναφέρονται σ' ὅλα τὰ θέματα πού ἀναφέραμε πιὸ πάνω ἐπιγραμματικὰ. Ἀπὸ τὴς πρώτες κιάλας σελίδες ὡς τὸ τέλος τοῦ κειμένου μπορεῖ νὰ παρακολουθῆσῃ κανένας, σάν ἕνα κόκκινο νῆμα, τὰ μίση καὶ τὰ πάθη πού κυριαρχοῦσαν φτάνοντας μέχρι τὸν ἐθνικὸ διχασμό. Ὁ ἐπαναστατικὸς ἐπίτροπος Ζουρίδης παρομοιάζει μὲ ρητορικὴ γλαφυρότητα τὰ χρόνια τῆς διακυβέρνησης τοῦ Βενιζέλου μὲ τὸ χρυσὸ αἰῶνα τοῦ Περικλή, ὀνομάζει τὴν κυβέρνηση πού τὸν διαδέχτηκε "Κλέωνες" καὶ δίνει τὸ ρόλο τοῦ Θερασίου τοῦ στους ἀξιοματικούς πού πῆραν τὴν ἐξουσία τὸ Σεπτέμβριον τοῦ 1922 (Πρακτικά, σελ. 13). Σὲ διάφορα σημεῖα, καὶ κυρίως πρὸς τὸ τέλος τῆς δίκης, ἀναφέρεται ἡ τρομοκρατία σὲ βάρος τῶν Βενιζελικῶν, ἢ ὑπαρκτῆ παρακυβέρνησης, ὁ φόνος τοῦ διευθυντῆ τοῦ "Ἐλεύθερου Τύπου" Καβαφάκη κ.ἄ. (Πρακτικά, σελ. 502 καὶ 503).

Κι ἀν γιὰ τὸ ἔσωτερικὸ πρόβλημα τοῦ Βενιζελισμοῦ—Ἀντιβενιζελισμοῦ ἔχουμε κάποια γνώση, γιὰ τὸν ἄλλο, τὸν ἔξωτερικὸ παράγοντα, τὰ ξένα συμφέροντα στὴν Ἑγγύς Ἀνατολή καὶ τὸ ρόλο ἰδιαίτερα πού 'παίξε ἡ ἀγγλικὴ πολιτικὴ, ξέρομε πολὺ λίγα.

Κ' οἱ δυὸ παρατάξεις, παρὰ τὸ ἀγεφύρωτο χάσμα πού τὴς χώριζε εἶχαν τὴν ἴδια τοποθέτηση στὸν ἔξωτερικὸ τομέα: Προσκόλληση στοῦς "Συμμάχους". Ἀπόδειξη γι' αὐτὸ εἶναι ὅτι ἡ Κωνσταντινικὴ παράταξη, πού κέρδισε τὴς ἐκλογὰς τοῦ Νοέμβριον τοῦ 1920 μὲ φιλερηνικὰ συνθήματα, ἀνεβαίνοντας στὴν ἐξουσία συνέχισε τὸν πόλεμο στὴ Μικρὰ Ἀσία δινώντας του ἀκόμα πιὸ ἐπεκτατικὸ χαραχτήρα.

Κ' οἱ δυὸ πιστεύαν πὼς ὁ μόνος δρόμος πού μποροῦσε νὰ ἀκολουθήσῃ ἡ Ἑλλάδα ἦταν νὰ προσδεθεῖ στὸ ἄρμα τῶν Δυνάμεων γιὰ νὰ ἐπωφεληθεῖ κι αὐτὴ ἕνα ψιγούλο σὲ βάρος τῶν ἀκόμα πιὸ ἀδύνατων—ὅπως πιστεύε—γειτόνων της.

‘Απ’ όλες τις πλευρές, στρατοδικες, επαναστατικούς επιτρόπους, μάρτυρες και κατηγορούμενους ακούγεται ομόφωνα ή άποψη πως ή ‘Ελλάδα χωρίς τους “Συμμάχους” δέν είχε καμιά δυνατότητα. Οί απόψεις αυτές λέγονται με την αντίκειμενικότητα της παραδοχής ενός γεγονότος, χωρίς την ελάχιστη κριτική, αντίθετα με την προθυμία να παραδεχτούν τὸ σφάλμα τῆς ‘Ελλάδας, πού δυσαρέστησε τούς συμμάχους (στό θέμα τῆς παλινόρθωσης τοῦ Κωνσταντίνου). Αναφέρουμε ένα μόνο χαρακτηριστικό παράδειγμα ἀπό τὰ πάρα πολλά πού προσφέρει τὸ κείμενο, ένα ἀπόσπασμα ἀπό τὴν ἀπολογία τοῦ Στράτου: “Ὅστις φρονεῖ ὅτι ἡ Κυβέρνησις ἢ ‘Ελληνική, τῆς ὁποίας τὰ μέλη σήμερον κατηγοροῦνται, ἐπραξε κακῶς νὰ στρέψη ἐντελῶς τὴν ‘Ελληνικὴν πολιτικὴν πρὸς τὴν ‘Αγγλικὴν κατεύθυνσιν καὶ νὰ βλέπη με τούς ὀφθαλμούς τούς ‘Αγγλικούς καὶ νὰ ἐνεργῇ με τὸ διάγραμμα τῆς ‘Αγγλικῆς πολιτικῆς. . .” (Πρακτικά, σελ. 597).

‘Εχοντας ὑπόψη αὐτὴ τὴ νοοτροπία γίνεται κατανοητὸ τὸ παράπονο τῶν στρατιωτικῶν παραγόντων ὅτι οἱ πολεμικὲς ἐπιχειρήσεις ἐμποδίζονταν ἀπὸ τούς συμμάχους (Σπυρίδωνος, μάρτυρας κατηγορίας, Πρακτικά, σελ. 171) καὶ ὅτι γιὰ πολλές ἐπιχειρήσεις δὲ γνώριζαν τούς λόγους, πού θά ‘ταν πολιτικοί: “. . . ὅπως ἔλεγον ὅλοι, αἱ διαταγαὶ Βενιζέλου προέκυπτον ἐκ συμφωνιῶν πρὸς τούς Συμμάχους” (Σπυρίδωνος, Πρακτικά, σελ. 176), ἢ σὲ ἄλλο σημείο: “Πρόεδρος: “Ὅσον ἐπιχειρήσεις τοῦ ‘Ιουλίου. . . δέν ἐπρωτάθησαν ἀπὸ τὴν στρατιωτικὴν ὑπηρεσίαν. — Παπούλας (μαρ.): “Ὅχι. — Πρόεδρος: Λέγετε ὅτι δέν γνωρίζετε διατὶ ἔγιναν. — Παπούλας (μαρ.): “Ὅχι. — Πρόεδρος: Ὅυτε τὸν σκοπόν. — Παπούλας: Τίποτε, μόνον νὰ ἐκτελέσω τὴν ἐπιχείρησιν αὐτὴν”. (Πρακτικά, σελ. 50) καὶ συνεχίζει λίγο πῶς κάτω: “Δέν ὑπῆρχε λόγος. Διὰ νὰ γίνῃ ἡ ἐπιχείρησις αὐτὴ θά ὑπῆρχε πολιτικὸς λόγος.” (Παπούλας, Πρακτικά, σελ. 52).

‘Η πολιτικὴ δέξιννα τοῦ Βενιζέλου καὶ τῆς μέθρῃ ἐνὸς σημείου “ἐθνικῆ” τοῦ πολιτικῆ ἐκφράζονται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ξεκινώντας αὐτὸς ἀπὸ τὴν ἴδια βῆσι προσχώρησε ἀπὸ πολὺ νωρὶς στὸ ἀγγλικὸ στρατόπεδο, γεγονός πού τοῦ παραχωροῦσε τὸ δικαίωμα ν’ ἀπαιτήσῃ ἀνταλλάγματα, γνωρίζοντας ταυτόχρονα νὰ ἐπωφελεῖται ἀπὸ τὶς διαμάχες πού εἶχαν μεταξύ τους οἱ σύμμαχοι ἐξαιτίας τῶν συγχρούμενων οικονομικῶν καὶ στρατηγικῶν συμφερόντων τους. Οἱ ἀντίπαλοι τοῦ ἀντίθετα εἶχαν τὴ χειρότερη δυνατὴ θέση γιὰ διαπραγματεύσεις: προσφέρθηκαν δουλιὰ νὰ ὑπηρετήσουν τὰ συμφέροντα τῶν ‘Αγγλων, ἔχοντας ὅμως δώσει με τὴν ὡς τότε πολιτικὴ τους κάθε πρόσχημα στὴν ‘Αγγλία νὰ τούς χρησιμοποιήσῃ, θυσιάζοντας κυριολεκτικὰ τὸν ἑλληνικὸ λαὸ στὴ Μικρὰ Ἀσία, ὄχι μόνον χωρὶς ἀνταλλάγματα, ἀλλὰ ἐγκαταλείποντας στὸ τέλος τὴν ‘Ελλάδα στὴν καταστροφή.

‘Απὸ τὴν σκοπιὰ αὐτῆ, δέν εἶναι ἀπλὸς κομπασμὸς ὅταν ὁ επαναστατικὸς ἐπίτροπος Ζουριδῆς ἀναφερόμενος στὴ διοίκηση τοῦ Βενιζέλου λέει: “. . . παρα-

λαβοῦσα μικράν, ἀσθενῆ καὶ καχετικὴν τὴν ‘Ελλάδα κατάρθρωσε ἐντὸς ὀλίγων ἐτῶν νὰ τὴν παραδοσῇ μεγάλην, τρανὴν, καταχωρωμένην ἀπὸ ἰσχυροτάτους συμμάχους. . .” (Πρακτικά, σελ. 14).

Φυσικὰ, ἡ ἀγγλικὴ πολιτικὴ εἶχε ὅπως πάντα τὴν πονηριὰ νὰ μὴ φανερώνῃ τὰ κίνητρά της, νὰ μὴ δεσμεύεται καὶ νὰ παίξει διπλὸ παιχνίδι. ‘Η συμμαχία τῆς ‘Ελλάδας με τὶς Δυνάμεις δέν ἦταν γραφτὴ, ἦταν ὅμως “de facto”, καθιερωμένη ἐπὶ τῶν πεδίων τῶν μαχῶν, ὅπως εἶχαν τὴν ἀφέλεια νὰ πιστεύουν οἱ ‘Ελληνες καὶ ἰδιαιτέρως οἱ Βενιζελικοί. ‘Ο Γούναρης ἀντίθετα — μπροστὰ στὴν ἐσχατὴ ἀνάγκη — ἐξηγεῖ στὴ γραφτὴ ἀπολογία του, πού διαβάστηκε στὸ στρατοδικεῖο: “. . . ἡ ‘Ελλάς οὐδεμίαν ἔκαμε συμφωνίαν μετὰ τῶν Δυνάμεων, μετ’ ὧν συνεπολέμησε καὶ αὐτὰ οὐδεμίαν ἀνέλαβον ὑποχρέωσιν νὰ συνεισφέρωσι τὰς δυνάμεις αὐτῶν πρὸς ἐπίτευξιν τῶν ἐθνικῶν σκοπῶν τῆς ‘Ελλάδος, οἱ ὁποῖοι οὐδέποτε κατέστησαν κοινοὶ πολεμικοὶ σκοποὶ τῶν Συμμάχων. Οὐδεμίαν ὑπῆρξε συμμαχία καὶ ὅλα τὰ λεγόμενα ἢ γραφόμενα περὶ συμμαχιῶν εἶναι ἐπινοήματα τῶν ἐπιτηδίων ἢ πλάσματα τῆς φαντασίας τῶν ἀφελῶν. . . ‘Εδηλώθη ρητῶς εἰς τὴν ‘Ελλάδα, προκειμένου νὰ ἀναλάβῃ τὴν Μικρασιατικὴν ἐπιχείρησιν, ὅτι θά ἐνήργει με μόναν τὰς ἴδιας αὐτῆς δυνάμεις καὶ ὅτι οὐδεμίαν θά τῆς παρείχετο συνδρομὴ οὔτε στρατιωτικὴ οὔτε χρηματικὴ. . .” (Πρακτικά, σελ. 639).

Σπᾶνια θά βρεθῆι εὐλικρινέστερη δήλωση “Ἑλληνικὴ πολιτικῆ, καὶ αὐτὴ ἔγινε μόνον ὅταν ὁ Γούναρης εἶδε τὸ Χάρω με τὰ μάτια του. “Ὅσο κυβερνοῦσε τὴ χώρα ξεγελοῦσε καὶ αὐτὸς ἀπροκάλυπτα τὸν ἑλληνικὸ λαὸ με συμμαχίας, νικηφόρες ἐστρατείας, Κωνσταντῖνο Βασιλιὰ κ. ο.κ. Πραγματικὰ στὴν προσπάθεια νὰ ὑπερασπιστοῦν τὸν ἑαυτὸ τους — γύρευαν ἀπεγνωσμένα νὰ βροῦν τὸ δικίον τους, πού δέν ἦταν τίποτ’ ἄλλο παρὰ πὼς αὐτοὶ δέν ἦταν χειρότεροι ἀπὸ τούς ἄλλους, καὶ γιὰ τὸν λαὸν νὰ τιμωρηθοῦν μόνον αὐτοί, τόσο αὐστηρὰ; — οἱ κατηγορούμενοι γίνονται ἀπίστευτα εὐλικρινεῖς. ‘Επειδὴ τούς κατηγοροῦν ὅτι ἐξαιτίας τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ Κωνσταντίνου ἢ ‘Ελλάδα ἔχασε τὴν ὑποστήριξη τῆς Γαλλίας ἀποφασίζουν νὰ ποῦν τὰ σῦκα σῦκα καὶ τὴ σκάφη σκάφη: ‘Εξη-

γοῦν ὅτι αὐτὸ δέν ἔπαιξε ρόλο, γιὰτὶ ἄλλα ἦταν τὰ γαλλικὰ συμφέροντα (Μπαλτατζῆς, ἀπολογία, Πρακτικά, σελ. 521), ἀναφέρονται στὴν ἀρθρογραφία τῶν γαλλικῶν ἐφημερίδων κατὰ τῆς Συνθήκης τῶν Σεβρών καὶ τῆς ‘Ελλάδας, πού “ἐνεργεῖ Βρεταννικὴν πολιτικὴν ἐν ‘Ανατολῇ καὶ οὐχὶ Γαλλικὴν” (Ν. Στράτος, ἀπολογία, Πρακτικά, σελ. 591) κ.ἄ. ‘Ο μάρτυρας κατηγορίας μάλιστα Πάλλης χαρακτηρίζει, σωστὰ, τὸ θέμα τοῦ Κωνσταντίνου “πρόσχημα” τῆς γαλλικῆς πολιτικῆς γιὰ τὴ στάση της, πού ὑπαγορευτὰν ὡστὸσο ἀπὸ ἄλλα συμφέροντα (Πρακτικά, σελ. 256).

Ποιά ἦταν αὐτὰ τὰ συμφέροντα, εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς ‘Εγγύς ‘Ανατολῆς καὶ ἀναφέρονται μάλιστα μετὰ τὸ ὄνομά τους ἀπὸ τὸν κατηγορούμενο Νικ. Στράτο στὴν ἀπολογία του: ‘Εἶναι τὰ πετρέλαια τῆς Μοσούλης (Πρακτικά, σελ. 587).

‘Αλλὰ κ’ οἱ ‘Αγγλοι με πρόσχημα τὴν παλινόρθωση τοῦ Κωνσταντίνου ἔβλεπον τὸν ἀποκλεισμὸ τῶν παραλλίων τῆς Μικρᾶς Ἀσίας — ἐνέργεια σὲ βάρος τῶν “συμμάχων” ‘Ελλήνων καὶ πρὸς ὄφελος τῶν “ἐχθρῶν” Τούρκων. Παράλληλα ἢ ‘Αγγλία συνέχισε τὸ διπλὸ παιχνίδι με διάφορες, μυστικὲς, προφορικὲς διαβεβαιώσεις τῶν φιλικῶν αἰσθημάτων της γιὰ τούς ‘Ελληνες, ὅπως π.χ. στὸ Συνέδριο τοῦ Λονδίνου (Μάρτη 1921), πού πῆραν μέρος ὁ Γούναρης καὶ ὁ Καλογερόπουλος: “‘Ο ‘Αγγλος πρῶθυπουργὸς καὶ ὁ ὑπουργὸς τῶν Ἐξωτερικῶν ὑπῆρξαν φιλικώτατοι πρὸς τὴν ‘Ελλάδα, ὄχι μόνον φιλικώτατοι ἐν λόγοις, ἀλλὰ φιλικώτατοι ἐν ἔργοις, διότι καὶ ἀνακρινόμενοι ἐμπιστευτικὰς ἐποιούνο. . . καὶ ἀνήγγελλον συμβησόμενα καὶ ὠδήγουν τὰς ἐνεργείας” (Μπαλτατζῆς, ἀπολογία, Πρακτικά, σελ. 519). Κ’ ἐνὸς μόνου γι’ αὐτὸ, ὅτι ὑπῆρξαν πῶς τῆς ‘Αγγλίας, θά ‘ταν ἄξιοι νὰ καταδικαστοῦν γιὰ ἐσχάτην προδοσίαν, οἱ ἴδιοι τὸ λένε με περηφάνεια στὸ δικαστήριο, ὡς ἐπίτευγμα τῆς πολιτικῆς τους καὶ στοιχεῖο τῆς υπεράσπισής.

‘Ο ρόλος αὐτὸς τῶν ‘Αγγλων ἐξηγεῖ τὴ σύγχυση πού ὑπάρχει, γιὰτὶ ἔδωσε καὶ στὶς δυὸ παρατάξεις ἐπιχειρήματα γιὰ ν’ ἀποδείξουν πὼς εἶχαν τὴν “εὐνοια” τῆς ‘Αγγλίας. Παράλληλα ἢ ἀγγλικὴ διπλωματία κατόρθωσε μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο καὶ νὰ μὴν τρηθῆσι τίς, προφορικὲς βέβαια, συμφωνίες καὶ νὰ ρίξει τὴν εὐθύνη γι’ αὐτὸ στοὺς ὄμους τῶν ἑλληνικῶν κυβερνήσεων.

‘Ενας ἄλλος ἀπὸ τούς ἐξωτερικοὺς παράγοντες, πού πρέπει νὰ σημειωθῆι, εἶναι κ’ ἡ κατάσταση στὴν Τουρκία. ‘Ο μάρτυρας υπερασπίσεως Πάλλης ἀναφέρει στὸ ἱστορικὸ παράδειγμα τῆς επανάστασης τῆς Κρήτης τὸ 1866, πού γιὰ 7.000 επαναστάτες ἢ Τουρκία ἔστειλε 60.000 - 70.000 στρατὸ. ‘Η ‘Ελλάδα ἀντίθετα ἤθελε νὰ ὑποτάξῃ τὴ Μικρὰ Ἀσία στέλλοντας 200.000 στρατιώτες, ἐνὸς ὁ Κεμάλ μπόρουσε νὰ συγκεντρώσῃ 800.000 — αὐτὸς ὁ ἀριθμὸς ἀναλογεῖ θεωρητικὰ στὰ 10.000.000 τουρκικοῦ τότε πληθυσμοῦ (Πρακτικά, σελ. 372). ‘Αλλὰ καὶ ὁ κατηγορούμενος Στράτος μιλά γιὰ τὸ ἐθνικὸ αἰσθηματῶν Τούρκων, πού μάχονταν ὑπὲρ βωμῶν καὶ ἐστιῶν (Πρακτικά, σελ. 610).

θὰ κυκλοφορήσει
πάλι σ’ ἕνα μῆνα

ΘΕΑΤΡΟ

τεῦχος σαράντα
νέο, ἀνανεωμένο

Γ. Ν. Μακρῆ: 'Ο Κινηματογράφος. Τόμος Α': 'Ο πρώτος μισός αιώνας. Έκδόσεις «Βάκων», 1974. Σελ. 234.

Δέ μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πούς και πότε έγραψε πρώτος κινηματογραφική κριτική στην Ελλάδα. Άλλωστε κάτι τέτοιο θά ενδιέφερε άμεσα μόνο τούς βιβλιογράφους και έμμεσα τούς άστους διανοούμενους πού χουν την τάση να κατατάσουν τούς έαυτούς τους και τούς προγόνους τους σε μία χρονολογημένη κλίμακα, αποκτώντας έτσι, μία κάποια... ιεράρχηση!

Συχνά γράφτηκε πώς ο πρώτος Έλληνας κριτικός του κινηματογράφου ήταν ο Σπύρος Μαρκεζίνης. Όπως ο Μαρκεζίνης άσχολήθηκε, μεταξύ άλλων και με την κινηματογραφική κριτική, πριν "βρει το δρόμο του" στην πολιτική και την ιστοριογραφία. Πιθανώς ήταν ένα είδος νεανικού παραστρατήματος — αλλά και μία πολύ καλή άρχη για τό μεθοδικό και ύπομονετικό "φτιάξιμο" ενός... όνόματος! Δέν έχουμε δει τίς κριτικές του Μαρκεζίνη, και γι' αυτό δέ μπορούμε να έχουμε μία υπεύθυνη γνώμη για την άξια και τή σημασία τους. Μπορούμε, ώστόσο, να ίχνηλατήσουμε τίς πρώτες άπόπειρες τών Έλλήνων διανοούμενων ν' άσχοληθούν κάπως σοβαρότερα με μία τέχνη υπό διαμόρφωση στην εποχή τους, και γι' αυτό άμφισβητήσιμη. Στά περιοδικά και τίς εφημερίδες τής δεκαετίας του 1930 - 40 βρήκαμε άξιολογότατα κείμενα για τόν κινηματογράφο, γραμμένα από ανθρώπους πού ούδέποτε στην κατοπινή τους καριέρα χρησιμοποίησαν τόν τίτλο του κινηματογραφικού κριτικού.

Οί τέσσερις έπιφυλλίδες του Φώτου Πολίτη για τόν κινηματογράφο, πού δημοσιεύτηκαν στην "Πρωΐα" άπ' τό 1932 ώς τό 1934 — και πού ή Διεύθυνση του "Θεάτρου" μάς παρέδωσε για μία μελέτη — νομίζουμε πώς αποτελούν κείμενα κολοσιαίας σημασίας, πού θά μπορούσαν νά χουν θέση και σε μία αύστηρη διεθνή άνθολογία κινηματογραφικών κειμένων. Κι αυτό, παρά τόν ιδεαλισμό και τό άντικινηματογραφικό μένος του Φ. Πολίτη, πού επιτίθεται κατά τής "βαρβαρικής" τέχνης — πού ήδη είχε άρχίσει νά γίνεται άπειλητική, κυρίως για τό θέατρο — μ' ένα πείσμα αλλά και μία γνώση πού καταπλήσσουν. "Ισως είναι τά σοβαρότερα κείμενα πού γράφτηκαν ποτέ άπό Έλληνα για τόν κινηματογράφο. Τό Φώτο Πολίτη, σά θεωρητικό του κινηματογράφου, θά τόν δοίμε σ' ένα άπ' τά προσεχή τεύχη του "Θ", άφου προηγουμένως βεβαιωθούμε για τίς τυχόν έπιρροές πού δέχτηκε άπό μία πιθανή γνώση κειμένων τών γνωστών στην εποχή του θεωρητικών του κινηματογράφου, κυρίως του Κανόντου, του Ντελλικ και του Φώρ. "Έχουμε την έντύπωση πώς οί άπόψεις του Φ. Πολίτη είναι έντελώς πρωτότυπες. Άν αυτό άποδειχτεί σωστό, ο Φ. Πολίτης παίρνει αυτόδικαια μία θέση ανάμεσα στους διεθνώς γνωστούς θεωρητικούς του άκαδημαϊκού κινηματογράφου. Προς τό παρόν, άπλώς θέτουμε τό πρόβλημα.

ή εξάρτηση τών έσωτερικών και έξωτερικών παραγόντων είναι στενή και πολύπλευρη. Γι' αυτό, κύριος στόχος ενός έργου του Θεάτρου-Ντοκουμέντο όφείλει νά ναι πρώτα πρώτα νά ξεκαθαρίσει τήν ιστορική βάση. Κ' ενώ τά πρακτικά τής δίκης προσφέρουν όλα τά απαραίτητα στοιχεία για τήν πραγματοποίηση αυτού του στόχου, ο κ. Β. Βασιλικός δέν έκμεταλλεύτηκε αυτή τή δυνατότητα του κειμένου τών ντοκουμένων του.

Υπάρχει βέβαια ένας ένδοιασμός, πού τόν θίξαμε μάλιστα πιά πάνω, ή δυσπιστία του σημερινού, ειδικά θεατή, άπέναντι στην άξιοπιστία αυτής καθουτή τής δίκης. Γι' αυτό είναι απαραίτητο όλα εκείνα τά προβληματικά ιστορικά σημεία πού άναφέραμε νά κατοχυρωθούν και μ' άλλα ντοκουμέντα, κείμενα, έπιστολές, φωτογραφίες, άποκόμματα από εφημερίδες κ.ο.κ. Έπειδή ο συγγραφέας δέν έκανε ούτε καν προσπάθεια προς τήν πλευρά αυτή, ή συλλογή, έπιλογή και κατάδειξη όλου του απαραίτητου υλικού ντοκουμένων πρέπει νά γίνει άπό τό μελλοντικό σκηνοθέτη, ο όποιος πρέπει φυσικά νά συμπληρώσει και τήν έπιλογή του συγγραφέα προσθέτοντας μερικά από τά πολύ σημαντικά σημεία τών πρακτικών τής δίκης, πού ο κ. Βασιλικός δέ χρησιμοποίησε.

Μόνο έτσι τό μεγάλο αυτό θέμα θά μπορέσει νά πάρει στο θέατρο όλες τίς προεκτάσεις του και δέ θά μείνει περιορισμένο στην άπλή αναπαράσταση τής δίκης, πού κατά τά φαινόμενα ήταν ο μοναδικός στόχος του κ. Βασιλή Βασιλικού. (Χωρίς ώστόσο ούτε σ' αυτό νά μείνει άπόλυτα πιστός, γιατί χωρίς λόγο πήρε π.χ. τήν πρωτοβουλία νά αφαιρέσει άπό τήν ομάδα τών κατηγορουμένων τό Γούδα, πού σάν τό Μπαλτατζή καταδικάστηκε κι αυτός σε ισόβια).

Μόνο έτσι θ' άποχτούσε κι ο 'Αφηγητής μία οργανική θέση μέσα στο σύνολο. Ο ρόλος του 'Αφηγητή, ένα πολύ σωστό δραματοургικό βόήθημα πού χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, μένει σε τελευταία άνάλυση άνεμετάλλευτος, είναι ένα έξωτερικό μόνο στοιχείο, ένα αντιγραμμένο στολίδι. Τά περισσότερα άπ' αυτά πού λέει βοηθώντας τήν πρόοδο τής δίκης, θά μπορούσαν άνετα νά λείπουν. Άντίθετα ο 'Αφηγητής θά ναι ένα απαραίτητο, ουσιαστικό στοιχείο, άν ανάλαβαν τήν προβολή του ιστορικού υπόβαθρου, άν ήταν έργο του ή διαφώτιση του θεατή, ή άνάλυση όλων εκείνων τών τόσο περιπλεγμένων καταστάσεων κ' ή κατάδειξη τών σκοτεινών διεθνών και έσωτερικών, οικονομικών και ιδεολογικών παραγόντων, πού χωρίς νά έρχονται στην έπιφάνεια έπαιξαν καθοριστικό ρόλο.

"Όλα όσα είπαμε άφορούν τό τί θά μπορούσε νά ναι ένα έργο του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, πού πραγματεύεται αυτό τό θέμα. Για νά μ' αστε ωστόσο δίκαιοι πρέπει πριν τελειώσουμε νά πούμε άκόμα πώς και τό έργο του κ. Βασιλή Βασιλικού, ή άναπαράσταση μιάς τόσο σημαντικής ιστορικής δίκης, μέ δραματικό μάλιστα άποτέλεσμα, άνεβασμένο στο θέατρο θά δώσει σίγουρα μία παράσταση πού θά χεί έπιτυχία.

ΛΙΛΛ ΜΑΡΑΚΑ

Για τά περισσότερα από αυτά τά θέματα, όχι όμως για όλα, υπάρχουν νύξεις και στο έργο του Βασιλικού. Άν άσχοληθήκαμε σε τόση έκταση, άναφέροντας μάλιστα παραδειγματικά κι άποσπάσματα από τό κείμενο τών πρακτικών τής δίκης τών έξη, τό κάναμε γιατί οί νύξεις του Βασιλικού είναι άνεπαρκείς και συμπωματικές. Η έπιλογή τών άποσπασμάτων πού κανε ο συγγραφέας — ίσως άπό τό φόβο τής "πονηρότερης προδοσίας στο μοντάζ" όπως τήν άποκαλεί — δέ δείχνει νά υπάρχει τοποθέτηση ή γραμμική, ούτε και στο απαραίτητο γι' αυτό τό θέμα φώτισμα του ιστορικού πλαισίου.

Σάν παράδειγμα για τόν ίσχυρισμό αυτό άναφέρουμε μόνο τήν έπιλογή τών ντοκουμένων πού αποτελούν τόν πρόλογο του έργου και πού δέ βοηθάνε τό θεατή νά πάρει άντικειμενική θέση. Άν από δική του τοποθέτηση είναι ευνοικά προδιατεθειμένος, θά συμφωνήσει με τίς διακηρύξεις τών στρατιωτικών πού καναν τό κίνημα μετά άπό τή Μικρασιατική Καταστροφή: Μάλιστα, ή Έπανάσταση είναι υπέρνω τών κομμάτων, οί ένοχοι όμως πρέπει νά τιμωρηθούν. Ένώ εκείνος πού τήν άντιμετωπίζει άρνητικά, θά πεί: Άνε υπέρνω τών κομμάτων, θά καναδιώξουν όμως τούς παραρρόντες του Κωνσταντινουπό.

Η ιστορική τοποθέτηση αντίθετα, μέσα στο πλαίσιο πού περιγράψαμε πιά πάνω με συντομία, φωτίζει αυτό τό γεγονός κ' έπιτρέπει νά δειχτούν και νά εξηγηθούν τόσο τά σφάλματα κ' οί έλλείψεις, όσο και οί σωστές πλευρές του (γιατί όπωσδήποτε οί ένοχοι έπρεπε νά τιμωρηθούν, ύπήρχαν όμως και στίς δυο παρατάξεις).

Τό ίδιο ίσχύει και για τή Μικρασιατική Καταστροφή, ένα γεγονός πού μπορεί βέβαια νά εξηγηθεί στρατιωτικά, οί ρίζες του ώστόσο πρέπει νά ζητηθούν στην ιδεολογία τής Μεγάλης 'Ιδέας και στην εξάρτηση τής 'Ελλάδας από τίς ιμπεριαλιστικές δυνάμεις.

Βέβαια ή πολύ περιληπτική και σταχυολογημένη αναφορά, πού άναγκαστικά έγινε σ' αυτό τό σημείωμα πού δέν είναι δυνατό νά έχει τήν πληρότητα ιστορικής πραγματείας, μπορεί νά δημιουργήσει τή σφαλερή έντύπωση ότι τά θέματα πού άναφέραμε είναι άπλά και μονοδιάστατα, άνεξάρτητα τό ένα άπό τό άλλο. Τονίζουμε πώς συμβαίνει έντελώς τό αντίθετο: είναι πολυσύνθετα, άκρως προβληματικά και σε στενή άλληλοεξάρτηση.

Η Μεγάλη 'Ιδέα, για ν' άναφέρουμε ένα μόνο παράδειγμα, δέ θά π'ιανε ποτέ τόσο βαθιές ρίζες και δέ θά γινόταν λαϊκόσ πόθος, άν δέν ύπήρχε ή πραγματικότητα του υπόδουλου έλληνισμού. Τό έρώτημα είναι λοιπόν, μέχρι πού σημείο άνταποκρίνεται σε δικαίες ένθικές απαιτήσεις και πότε αρχίζει νά είναι ιδεολογία τής κυρίαρχης τάξης, πού μέ έπεκτατικό πόλεμο έπιχειρεί νά ίσχυροποιήσει τή θέση της στο έσωτερικό τής χώρας.

Έπαναλαμβάνουμε, για νά μη δημιουργηθούν παρεξηγήσεις, πώς όλα τά σημεία πού άναφέραμε και άλλα πολλά πού δέ μπορέσαμε νά θίξουμε καν σ' αυτό τό χώρο, είναι προβληματικά και πώς

Τὰ κινηματογραφικά κριτικά σημειώματα του "Αλέξη Σολομού και της Λιλίας Νάκου που δημοσιεύτηκαν στα "Νεοελληνικά Γράμματα" περίπου ένα χρόνο πριν από τον πόλεμο, δείχνουν μιὰ γνώση, και προπαντός μιὰ αγάπη για τὸν κινηματογράφο, πού στὴν ἐποχὴ τους σίγουρα ὄχι ἀποτελοῦσαν ἐπαρκῆ τεκμήρια γιὰ νὰ τοὺς χαρακτηρίσουν τὰ ἀκαδημαϊκὰ γερόντια σὰ "μὴ σοβαροὺς". Στὸ ἴδιο περιοδικὸ οἱ μελέτες τοῦ Ἄλ. Χατζηγεωργίου, ξεχασμένου σήμερα, εἶναι τόσο πρωθυμίες στὴν προβληματικὴ τους, πού ὅχι μπουρδουσαν κάλλιστα νὰ ἀναδημοσιευτοῦν χωρὶς νὰ γίνῃ ἀντιληπτό πὼς γράφτηκαν πρὶν ἀπὸ 35 χρόνια.

Οἱ παραπάνω, ἀσχολήθηκαν με τὸν κινηματογράφο παρεμπιπτότως και περιστασιακὰ. Ὁ Γ. Ν. Μακρῆς, δημοσιογράφος τὸ ἐπάγγελμα, ἀπὸ τὸ 1930 πού πρῶτοεμφανίστηκε σάν κινηματογραφικός κριτικός μέχρι σήμερα, ἔγραψε πολλὰ κείμενα γιὰ τὸν κινηματογράφο, σκόρπια σὲ διάφορα ἔντυπα. Ἴσως τὰ πιὸ σημαντικὰ εἶναι αὐτὰ πού δημοσίεψε στὴ "Νέα Ἱστορία".

Ὁ Γ. Ν. Μακρῆς, τόσο με τὴ σαραντάχρονη περίπου θητεία του στὴν κινηματογραφικὴ κριτικὴ ὅσο και με τὴ συστηματικὴ του ἐνασχόληση μ' αὐτὴ, παίρνει αὐτοδίκαια τὸν τίτλο τοῦ γενάρχη τῆς ἐλληνικῆς δημοσιογραφικῆς κριτικῆς τοῦ κινηματογράφου. Ὅσα ὄχι ἀκολουθήσουν πρέπει νὰ θεωρηθοῦν μᾶλλον σάν ἕνα ἀφειλόμενος φόρος τιμῆς στὸ Δάσκαλο, παρὰ σάν κριτικὴ στὸ βιβλίο του "Ὁ Κινηματογράφος" (πρῶτος τόμος).

Αὐτὸς ὁ πρῶτος τόμος, πού ἐκδόθηκε πρόσφατα, εἶναι μιὰ συλλογὴ μελετῶν πού γράφτηκαν ἀπὸ τὸ 1930 ὡς τὸ 1960 περίπου. Ὡστόσο, στὸ σύντομο εἰσαγωγικὸ του σημείωμα ὁ συγγραφέας λέει πὼς στὸν πρῶτο τόμο περιλήφθηκαν σύντομα μελετήματα πού δημοσιεύτηκαν ἀπὸ τὸ 1930 μέχρι ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο. Δὲν ξέρομε πού ὀφείλεται ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν παραπάνω δήλωση και στὸ περιεχόμενο τοῦ βιβλίου. Πάντως, τὰ σύντομα μελετήματα, ὅπως τὰ χαρακτηρίζει ὁ Γ. Ν. Μακρῆς καλύπτουν και τὴ δεκαετία τοῦ 50 ὅπως φαίνεται ἀπὸ τοὺς τίτλους τῶν ταινιῶν πού ἀναφέρονται. Ἡ συλλογὴ τῶν μελετημάτων συμπληρώνεται ἀπὸ μιὰ "Σύντομη ἱστορία [τοῦ κινηματογράφου] τοῦ πρώτου μισοῦ αἰῶνα", πού ὄντως καλύπτει τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ αἰῶνα : φτάνει ὡς τὸ 1950. Ἀσχετα ἀπὸ αὐτὸ τὸ μπερδεμα στὶς χρονολογικὲς ὁροθετήσεις, πού δὲν ἔχουν και μεγάλη σημασία ἀφοῦ δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ μεθοδικὴ ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου, τὰ "σύντομα μελετήματα" τοῦ Γ. Ν. Μακρῆ συχνὰ κάθε ἄλλο παρὰ σύντομα εἶναι και παίρνουν τὴ μορφὴ δλοκληρωμένης μελέτης.

*

Ἡ μέθοδος πού υἱοθετεῖ ὁ Γ. Ν. Μακρῆς εἶναι ὁ πολὺ γνωστός ἱστορισμός του Λεὼν Μουσινάκ, τοῦ Ζὼρζ Σαντούλ, τοῦ Πιέρ Λετρον κλπ. Πρόκειται γιὰ μιὰ μέθοδο πού 'χε ἐπιβληθεῖ ἀπόλυτα μέχρι τὸ 1950 περίπου πού πρῶτοεμφανίζεται ὁ Ἀντρέ Μπαζέν με τὴν πασίγνωστη μονογραφία του "Ὅσον Γουέλ-

λες". Με τὴν ἴδρυση τοῦ περιοδικοῦ "Καγιέ ντὸ σινεμά" ἀπὸ τοὺς Μπαζέν και Βαλκρόν τὸ 1952 ὁ "μαξενισμός" γίνετα συνώνυμο μιᾶς καινούριας μεθοδολογίας στὴν ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογραφικοῦ φαινομένου : Ὁ ἱστορισμός παραχωρεῖ τὴ θέση του στὴ φαινομενολογία. Ὁ μελετητὴς δὲν περιορίζεται πιά σὲ μιὰ συγκριτικὴ ἱστορικὴ παράθεση τίτλων, ὀνομάτων και χρονολογιῶν και στὴν συνακόλουθη "ἐξαρτημένη" ἀξιολόγηση, ἐνῶ ἡ ἀξία και ἡ σημασία τοῦ μοντάζ σάν "κινηματογραφικὸ ἰδιόζυγος" ἀρχίζει νὰ ἀμφισβητεῖται. Ὁ Μπαζέν ἀνατρέπει τὰ μέχρι τότε παραδεγμένα — ἀκόμα και τὸ αἰξενσταϊνικὸ "μοντάζ τῶν ἐντυπώσεων" καθὼς και τὴ διαλεκτικὴ σχέση εἰκόνας-ἤχου.

Στὴν πραγματικότητα ὅμως, ὁ Μπαζέν δὲν κάνει τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ προεκτείνει τὶς ἀπόψεις τοῦ Ἀιξενσταϊν και στὸ πλάνο καθεαυτοῦ, θεωρούμενο σάν αὐτοτελὴ ἐκφραστικὴ μονάδα πού περιέχει ὅλα τὰ στοιχεία τοῦ "μοντάζ τῶν ἐντυπώσεων". Στὴν κινηματογραφικὴ αἰσθητικὴ τουλάχιστον ἡ φαινομενολογία δὲν ἐκτόπισε ποτὲ ἐντελῶς τὴ διαλεκτικὴ. Μόνον πού τὰ συμπεράσματὰ στὰ ὁποῖα καταλήγει ὁ Μπαζέν εἶναι διαφορετικὰ ἀπὸ αὐτὰ τοῦ Ἀιξενσταϊν.

Γιὰ τὸ Μπαζέν, ὁ κινηματογραφιστὴς δὲν εἶναι παρὰ ἕνας παθητικός, ἀλλὰ με δξύτατη ὄραση, προικισμένος παρατηρητὴς, κι ἀκόμα ἕνα εἶδος ἀντικειμενικοῦ μελετητῆ σχέσεων πού δημιουργοῦνται ἐρήμην του, σάν καθοδηγούμενες ἀπὸ μιὰ θεϊκὴ βούληση ἢ σάν ὁροθετημένες ἀπὸ νόμους πού ξεφεύγουν ἀπὸ τὴ δικαιοδοσία τοῦ ἀνίσχυρου παρατηρητῆ. Μανιώδης θαυμαστής του ἱταλικῶν νεορεαλισμοῦ — κυρίως τοῦ Ροσσελίνι — ὁ Μπαζέν ἐνθουσιάζεται με τὴ δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου νὰ γίνετα ὁ καθρέφτης ἐνὸς κόσμου στὸν ὁποῖο ὁ κινηματογραφιστὴς δὲν ἔχει παρὰ μιὰ θέση "πρακτικογράφου" ἢ τὸ πολὺ ἀμερόληπτο σχολιαστῆ. Ὁ Μπαζέν, πλήρως καταρτισμένος φιλοσοφικὰ μελετητὴς, θέλει τὸν ἑαυτὸ του ὁπαδὸ τοῦ Χούσερλ, και δὲν ἔχει καμιά πρόθεση νὰ μᾶς ἐξαπατήσει ὡς πρὸς τὸν "ἀντικειμενικὸ τὸν ἰδεαλισμὸ". Ἀλλωστε, δὲν ἔκρυβε τὸν καθολικισμὸ του.

"Ἀσχετα ἀπὸ τὸν ἰδεαλισμὸ του, ὁ Μπαζέν, ἀν μὴ τὴ ἄλλα, μᾶς ἀπάλλαξε ἀπὸ τὸ περὶ τὸ βάρος τοῦ ἱστορισμοῦ, πού χωρὶς τὴν ἐπικουρία μιᾶς τέλει ἀφομοιωμένης διαλεκτικῆς δὲν ξεπερνᾶει τὰ στενὰ ὅρια τῆς ἱστοριογραφίας. Ἀπὸ τὸ Μπαζέν και μετὰ ἡ κινηματογραφικὴ αἰσθητικὴ γίνετα πρόβλημα δισπλύτο, καθὼς σπάει τὰ πλαίσια τῆς βολικῆς κωδικοποίησης μιᾶς σειράς ὀπτικῶν συμβόλων (Σπότισγουντ, Μαρτέν κλπ.). Ἡ κινηματογραφικὴ αἰσθητικὴ, ἀπογυμνωμένη ἀπὸ τὴ σοφὴ διαλεκτικὴ τοῦ Ἀιξενσταϊν, ὑποβιβάστηκε σὲ μιὰ συρραφὴ κανόνων πού σὰ σκοπὸ ἔχουν νὰ περιχαρακώσουν ἐκ τῶν προτέρων τὶς μορφές με μιὰ ἀπαράδεκτη γενίκευση τῶν "νόμων τῆς κινηματογραφικῆς ἐκφρασης" πού πρέπει νὰ ἐφαρμόζονται στὴν κάθε ταινία χωριστὰ, ἀγνοώντας τὶς ἐπιμέρους ἰδιομορφίες τῆς, και τὴ σχέση τῆς δὶ κ ἡ σ τ ἡ σ μορφῆς με τὸ δὶ κ ὁ τ ἡ σ περιεχόμενο.

Αὐτὸ τὸ κενὸ ἤρθε νὰ καλύψει και πάλι τὸ "Καγιέ ντὸ σινεμά" με τοὺς ἐπιγόνους τοῦ Μπαζέν (Ρομέρ, Γρυφώ, Γκοντάρ κλπ.). Ὅμως τὸ "Καγιέ" στὴ μέχρι σήμερα ἱστορία του ἀλλάξε τέσσερις φορές τὴ γραμμὴ του μπερδεύοντας ἔτσι τοὺς θεωρητικούς πού τὸ ἀκολουθοῦν με κλειστὰ μάτια (τὸ κύρος του εἶναι τερᾶστιο) και πού συνηθίζουν νὰ σκέπτονται με τὸ δανεικὸ ἀπὸ τὸν Κομολί, τὸν Οὐντάρ και τὸ Μῆτς μυαλό. Πρὸς στιγμὴ ἡ Σημειολογία, πού ἀπὸ τὸ λογοτεχνικὸ περιοδικὸ "Τὲλ Κέλ" πέρασε και στὸ κινηματογραφικὸ "Καγιέ", φάνηκε νὰ δίνει μιὰ ἱκανοποιητικὴ λύση στὸ πρόβλημα. Ὅμως, πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια περίπου αὐτὸ τὸ περιοδικὸ, πού δίνει τὸν τόνο και σ' ὅλα τ' ἄλλα ἀπανταχοῦ τῆς γῆς, ἄρχισε νὰ ἀπομακρύνεται, στὴν ἀρχὴ διακριτικὰ, ἀπὸ τὸ Στρουκτουραλισμὸ και τὴ Σημειολογία πού ἔπεινε νὰ πάρει τὴ μορφὴ μιᾶς ἐπιστημονικοφανοῦς θεολογίας ἐν ὀνόματι τῆς διαλεκτικῆς, ἀλλὰ και τῆς ὀπωδῆποτε νόμιμης ἀπαίτησης γιὰ τὴν ἀποκόλληση τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν κυριαρχοῦσα ἰδεολογία. Σήμερα τὸ "Καγιέ" υἱοθέτησε σχεδὸν ἀνοιχτὰ τὸ μαοϊσμὸ στὴν προσπάθειά του νὰ κάνει τὸν κινηματογράφο ὄργανο πάλης γιὰ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ κόσμου. Ἡ ἀπογοήτευση δὲ ὄχι ἀρῆσει νὰ ἔρθε και πάλι : Ὁ κόσμος δὲν ἀλλάζει με ἡ διὰ τῆς τέχνης, και ἡ συνειδητοποίηση τῶν προβλημάτων μεσὸ τῆς τέχνης δὲ σημαίνει και ἀπόφαση γιὰ μιὰ ριζικὴ λύση τους.

Μὲ μοναδικὴ ἐξῆραση τὸν Ἀιξενσταϊν, πού ἡ κολοσιαία του προσφορὰ μόλις ἀρχίζει νὰ ξεπερνᾶ τὴ στείρα ὀριαμβολογία ἢ τὴ μίμηση, σ' ὅλα τὰ καλύτερα ἢ τὰ νεότερα κείμενα πού γράφτηκαν γιὰ τὸν κινηματογράφο συναντᾶ κανείς, παραλλαγμένες, τὶς ἴδιες βασικὲς ἀπόψεις πού ἐμφανίστηκαν ἀμέσως μετὰ τὴ γέννηση τοῦ κινηματογράφου και μεσὰ σ' ἕνα ἀκρατο και συχνὰ ἀκρίτο ἐνθουσιασμὸ :

1) Τοῦ Βικτόρ Περρό πού τὸ 1919 ἀκόμα ἔγραφε : "Ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ γραφὴ, εἶναι ἡ ἀρχαία ἰδεογραφικὴ γραφὴ", 2) τοῦ Λουὶ Ντελύκ, συνεχιστῆ τῶν ὀριαμβολογιῶν τοῦ Κανοντο. Καὶ οἱ δυὸ περιορίζονται στὸ νὰ θαυμάζουν τὶς ἀπερίοριστες δυνατότητες τῆς "νέας τέχνης πού εἶναι γέννημα τῆς μηχανῆς και τῶν ἀνθρώπινων ἰδανικῶν", 3) τῆς Ζερμαίν Ντυλάκ πού πρώτη ἐπίσημανε πὼς ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα εἶδος μουσικῆς με εἰκόνες, 4) τοῦ Ἐλι Φῶρ πού θεωροῦσε τὸν κινηματογράφο "μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ σὲ ἀνέλιξη" και τὴν κάμερα σάν "ἕνα ἐργαλεῖο πού ὀδηγεῖ στὴν καρδιά τῆς βαθύτερης οὐσίας τῆς πραγματικότητος", 5) τοῦ Ρενέ Σόπ, φροῦδιστῆ και μυστικιστῆ πού και αὐτὸς ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸν κινηματογράφο "τὸ φτάσιμο στὶς ρίζες τῆς συνείδησης", 6) τοῦ Χᾶνς Ρίχτερ, συνεχιστῆ τῆς παράδοσης τοῦ γερμανικοῦ ἰδεαλισμοῦ πού βλέπει στὸν κινηματογράφο "ἕνα τρόπο ἀπελευθέρωσης ἀπὸ τὴ λογικὴ" και 7) τοῦ Ζᾶν Ἐπισταϊν πού τὸ ἀρνεῖται κατηγορηματικὰ ὀποιαδήποτε δυνατότητα πραγματικῆς διερεύνησης, ἐκχωρώντας του στὸ ἀκέραιο μόνον τὸν τομέα τῆς ἀπερίοριστης, ἐλευθερώτρας φαντασίας.

“Ὡς τὸ 1950, ὡς τὸ Μπαζέν, οἱ παραπάνω μελετητὲς πολώνουν τὴν κινηματογραφικὴ ἀισθητικὴ στὸ παραδοσιακὸ δίπολο ρεαλισμὸς - φαντασία. Ἀλλὰ ὁ Μπαζέν κλείνει ὀριστικὰ καὶ τελεσίδικα τὴ συζήτηση: “Ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει τίς ρίζες του οὔτε στὴ φαντασία οὔτε στὸ ρεαλισμὸ. Εἶναι μιὰ ἔλλογη κατασκευὴ πού ὅμως ἀκολουθεῖ τοὺς ἀπαραβίαστους νόμους πού ἐνυπάρχουν στὸν κόσμου, καὶ πού μᾶς κάνει νὰ βλέπουμε καλύτερα, ἀλλὰ ὄχι καὶ νὰ κατανοοῦμε τὸ βαθύ μυστήριο τῶν ἀνθρώπων σχέσεων καὶ τῶν παθῶν. Αὐτὸ τὸ μυστήριο θὰ παραμείνει πάντα μυστήριο, κι ὁ κόσμος θὰ ἀκολουθεῖ τὴν προδιαγεγραμμένη πορεία του τὴν ὁποία ὁ κινηματογραφιστὴς καλεῖται νὰ παρακολουθεῖ μὲ ὀρθάνοιχτα μάτια.

*

Ἀπόχους τῶν παραπάνω ἀπόψεων — ἀπ’ τὸν Περρό ὡς τὸ Μπαζέν — θὰ βροῦμε καὶ στὴ δουλειὰ τοῦ Γ. Ν. Μακρῆ. Εἶναι ὁλοφάνερο ὅτι μελέτησε καὶ γνώρισε καλά τοὺς κλασικοὺς θεωρητικοὺς τοῦ κινηματογράφου, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ Μπαζέν. “Ἄν ὁ Μουσινὰκ τοῦ ὑπέδειξε μιὰ μέθοδο ἔρευνας, οἱ ὑπόλοιποι τοῦ προμήθευσαν τὴν ἀναγκαῖα πρῶτη ὕλη πού καθιστᾷ δυνατὴ τὴ λειτουργία αὐτῆς τῆς μεθόδου. Ἀπ’ τὴν ἀποψη αὐτῆ, τὸ βιβλίον τοῦ Γ. Ν. Μακρῆ ἀποτελεῖ μιὰ ἐξοχὴ σύνοψη τῶν βασικῶν ἀρχῶν τῆς κινηματογραφικῆς ἀισθητικῆς.

Τὸ πρῶτο κεφάλαιο μὲ τίτλο “Τὸ καινούργιο μάτι”, ἤδη μὲ τὸ διάλεγμα τοῦ τίτλου παραπέμπει σ’ αὐτὸ πού δηλώνεται ἀμέσως παρακάτω: [ὁ κινηματογράφος] “ἔχει ἀνανέωσε τις ἐικανότητες καὶ τὴν εὐαισθησία τῆς ὁρατῆς μας”. “Ἡ, “Ξαναδημιουργεῖ τὸν κόσμου μὲ τὰ ὑλικά πού προσφέρει ἡ φαντασία”. “Ἢ, “συχὰ εἶναι ἡ ὀπτική προέκταση τῆς πραγματικότητας”. “Ὁ κινηματογράφος κατὰ τὸ Γ. Ν. Μακρῆ “εἰσχωρεῖ ὡς τὰ βάθη τῶν πραγμάτων καὶ ἀνακαλύπτει τὴν πραγματικὴ, τὴ ζωντανὴ οὐσία τους”. Καὶ ἔτσι, “δίνει σὲ ὅλα ψυχῆ”. Οἱ λυρικές ἐξάρσεις αὐτοῦ τοῦ πρῶτου κεφαλαίου, πού πρέπει νὰ γράφτηκε λίγο μετὰ τὸ 1930 (δυστυχῶς τὰ κείμενα εἶναι ἀχρονολόγητα καὶ δὲ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη τῆς σκέψης τοῦ συγγραφέα) εἶναι σὲ ἀλήθεια συγγραμμικὲς καὶ θυμίζουσι κάπου κάπου τὰ παραληρήματα τοῦ Ἐπστάιν πού πιστεύω πὼς ὁ κινηματογράφος θὰ φτάσει κάποτε στὸ σημεῖο νὰ καταγράψει τίς εἰκόνες παρωχημένων γεγονότων — εἰκόνες πού ἐξακολουθοῦν νὰ ταξιδεύουν στὸ χῶρο μὲ τὴν ταχύτητα τοῦ φωτός καὶ δὲν ἀπομένει παρὰ νὰ ἐκτοξεύσουμε μιὰ κάμερα γιὰ νὰ τίς προλάβει κάπου στὴν ἀτέρμονη πορεία τους!

Τὸ δεύτερο κεφάλαιο (“Ἢ ἐπίδραση τοῦ κινηματογράφου) εἶναι ἓνας δεύτερος ὕμνος: “Ἢ ζωὴ μας δὲν εἶναι πιά ἴδια ἀπ’ ὅτου ὑπάρχει κινηματογράφος”. Σωστά. Ἀλλὰ ἡ ἀλλαγὴ μὲ κανένα τρόπο δὲν ὀφείλεται στὴν ὑπαρξὴ τοῦ κινηματογράφου. Καὶ παρακάτω: “Ὁ κινηματογράφος ἔχει νικήσει τὸ χρονο καὶ διατηρεῖ ζωντανὸ τὸ παρελθόν”. Δυστυχῶς ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει αὐτὴ τὴ μαγικὴ ιδιότητα καὶ ἡ ζωντάνια του

ἔχει τὴν σχέση μὲ τὴ ζωὴ ὅση ἔχει καὶ ἡ φωτογραφία τοῦ πεθαμένου παιποῦ μας μὲ τὸν παιπὸ μας. Ὁ συγγραφέας μιλάει γιὰ τὸν “ἄνθρωπο τῆς προκίνηματογραφικῆς ἐποχῆς” μὲ τὴν ἴδια ἔννοια πού ἕνας ἱστορικὸς θὰ μιλοῦσε γιὰ τὸν ἄνθρωπο τῆς προχριστιανικῆς ἐποχῆς.

Τὸ τρίτο κεφάλαιο (“Ἢ ἀνανέωση τοῦ ὄρατου κόσμου) συμπληρώνει καὶ προεκτείνει τὰ δύο προηγούμενα, πάντα στὸν ἴδιο διδυραμικὸ τόνο γιὰ μιὰ ἀξία τοῦ κινηματογράφου πού δὲν τὴν ἔχει.

Τὸ “Τέχνη καὶ τεχνικὴ”, σχετικὰ πρόσφατα γραμμένο ὅπως φαίνεται ἀπ’ τίς ἀναφορὲς στὶς ταινίες, εἶναι ἐξαιρετικὰ εὐστοχο σὲ παρατηρήσεις καὶ διαπιστώσεις. “Ὁ προηγούμενος λυρικός τόνος ἔχει παραχωρηθεῖ τῆ θέσει του σὲ μιὰ προσεχτικὴ μελέτη τῶν δυνατοτήτων τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς. Τὸ ἴδιο διερευνητικὸ εἶναι καὶ τὸ ἐπόμενο κεφάλαιο (“Ἐμπόριο καὶ τέχνη). “Τὸ πρόβλημα τοῦ θέματος” εἶναι μιὰ καθαρὰ ἱστορικὴ μελέτη, ἀξιοθαύμαστη τόσο γιὰ τὴν τεκμηρίωση ὅσο καὶ γιὰ τὴν εὐρύτητα τῆς. Ὁ ἱστορισμὸς, ἀπαλλαγμένος ἀπ’ τίς συναισθηματοφιλοσοφικὲς γαρντιούρες, συχνὰ εἶναι πάρα πολὺ χρήσιμος γιὰ τοὺς κατοπινοὺς μελετητῆς.

“Ἢ ὑλοποίηση τῆς φαντασίας” πρέπει νὰ γράφτηκε λίγο μετὰ τὸν πόλεμο. Μὲ πυρήνα τὸ φανταστικὸ τοῦ Ρενέ Κλαίρ (ὁ συγγραφέας θὰ συνεχίσει νὰ τὸν θαυμάζει) ὁ Γ. Ν. Μακρῆς ἐπανέρχεται στὸ ἀγαπημένο του θέμα τῆς ἀπελευθέρωσης τῆς δημιουργικῆς φαντασίας. Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ κεφαλαίου θὰ μπορούσε νὰ διαβαστεῖ καὶ αὐτοτελῶς, καὶ ἀποτελεῖ ἓνα ἀπ’ τὰ βασικότερα κείμενα τοῦ βιβλίου. Ἐδῶ ὁ Γ. Ν. Μακρῆς θίγει, χωρὶς νὰ τὸ ὀλοκληρῶνει, ἓνα πρωτότυπο καὶ ἀίχρως ἐνδιαφέρον θέμα: Τίς δυνατότητες πού προσφέρει ἡ κάμερα στὸ χορογράφο, καθὼς τὸν ἀπελευθερώνει ἀπ’ τὰ δεσμευτικὰ πλαίσια τῆς θεατρικῆς σκηνῆς. Ἢ κινηματογραφικὴ χορογραφία εἶναι ἓνας καινούριος τρόπος ἀντιμετώπισης τοῦ χώρου μέσα ἀπ’ τὸ χρονο. Στὸ σώμα-ἐκφραστικὸ ὄργανο τοῦ χορευτῆ, δὲν παρεμβάλλεται πιά κανένα ἐμπόδιο, μ’ ἀποτέλεσμα, αὐτὸ, ν’ ἀποχτᾷ τὸ μᾶξιμουμ τῶν ἐκφραστικῶν του δυνατοτήτων. Θὰ πρέπει νὰ ποῦμε συμπληρωματικὰ πὼς ὁ χορὸς εἶναι ἡ μόνη συγγενικὴ μὲ τὸν κινηματογράφο τέχνη ὅσον ἀφορᾷ τὴν ταυτόχρονη ἐκμετάλλευση καὶ τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Ὁ Γ. Ν. Μακρῆς τεκμηριώνει τίς ἐξοχές παρατηρήσεις του πάνω στὴν κινηματογραφικὴ χορογραφία μὲ πολλὰ καὶ σωστὰ διαλεγμένα παραδείγματα (στὴ μακρόχρονη καριέρα του σὰν κινηματογραφικὸ κριτικὸ ἔχει δεῖ ἓναν ἐντυπωσιακὰ μεγάλο ἀριθμὸ ταινιῶν) ἀλλὰ παραδόξως παραλείπει τὸ Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ, τὸν ἰδιοφυῆ κινηματογραφικὸ χορογράφο στὸν ὁποῖο τὸ μιούζικαλ χρωσταῖε πάρα πολλὰ, καὶ πού δημιούργησε χορογραφικὰ ἀριστουργήματα ἀξεπέραστα ὡς τώρα.

Τὸ ὄγδοο κείμενο τοῦ βιβλίου μὲ τίτλο “Τὰ ἐμψυχωμένα σκίτσα” στὴν πραγματικὴ εἶναι μιὰ φιλολογικὴ κρι-

τικὴ τοῦ Ντίσνεϋ. Ἢ ἀποψη τοῦ συγγραφέα ταυτίζεται μὲ τὴν κοινὰ ἀποδεχτὴ: “Ἀπ’ τὸ Ντίσνεϋ δὲν ἔχουν περισωθεῖ παρὰ τὰ πρῶτα “Μίκυ” καὶ οἱ “Τρελλὲς συμφωνίες”.

Στὸ “Κινηματογράφος καὶ θέατρο” ἀναπτύσσεται ἡ γνωστὴ ἀποψη γιὰ τὴν πρωτοκαθεδρία τῆς κίνησης στὸ σινεμά — μιὰ ἀποψη ὅπως ὅποτε λαθασμένη πού ὠστόσο κυριαρχεῖ στὴ σκέψη τοῦ Γ. Ν. Μακρῆ καὶ, βέβαια, ὄχι μόνον αὐτοῦ. Ὁ λόγος δὲν εἶναι προνόμιο τοῦ θεάτρου (βλέπε Ρομέρ, Στράουμπ κλπ.) ἐνῶ κινηματογράφος δὲ σημαίνει ἀναγκαστικὰ ἀργὴ ἢ γρήγορη μετατόπιση ἀνθρώπων καὶ ἀντικειμένων ἢ τῆς κάμερα (βλέπε Ὁσίμα, Γιάντσο κλπ.). Ἢ ἀνάλυση τοῦ “Ἄμλετ” τοῦ Ὀλιβιέ πού ἐπιχειρεῖ ὁ Γ. Ν. Μακρῆς, ἐξοχὴ καθεαυτῆ, δίνει καὶ τὴν ἀπάντηση σὲ τοῦτο τὸ ἐπίμαχο θέμα: Ὁ Ὀλιβιέ λύει τὸ πρόβλημα τῆς στατικότητας τοῦ σαιξπηρικοῦ κειμένου ὄχι τόσο μὲ τὴν κίνηση τῆς κάμερα ὅσο μὲ τὸ “ρευστὸ” ντεκὸρ πού δὲν καμιά περίπτωση δὲν υποβάλλει τὴν ἔννοια τοῦ περιχαρῶμένου χώρου πού συνεπάγεται ἡ σκηνή, εἴτε ἰταλικὴ εἴτε κυκλικὴ εἶναι αὐτή. Συνεπῶς ἡ δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου γιὰ πλήρη ἀποδέσμευση ἀπ’ τὸ χῶρο (παραπέμπουμε στὸν ὄρο “κινηματογραφικὴ γεωγραφία” τοῦ Πουντόβιν) εἶναι ἓνα ἀπ’ τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ του, πού ὠστόσο δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ὑπαρξὴ ἢ τὴν ἀνυπαρξία λόγου. Ἐπ’ αὐτοῦ οἱ ἀπόψεις τοῦ Πανιὸλ ἀποδείχτηκε πὼς δὲν ἦταν ἐντελῶς ἄστοχες, ἐνῶ “φιλμαρισμένο θέατρο” δὲ σημαίνει ἀναγκαστικὰ “κινηματογραφημένη παράσταση”. Τοῦτ’ ἢ παλιὰ διαμάχη ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο ἀνήκει ἤδη στὴν ἱστορία.

Στὸ κείμενο “Μουσικὲς ταινίες” ὁ Γ. Ν. Μακρῆς μεταξὺ ἄλλων κάνει καὶ μιὰ εὐστοχὴ παρατήρηση: Μὲ τὴ βοήθεια τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς, τὸ βαγνερικὸ ὄραμα γιὰ μιὰ πλήρη σύνθεση τῶν τεχνῶν μπορεῖ καλύτερα νὰ γίνῃ πραγματικὴ. Ἢδη, ὡς ἓνα βαθμὸ, ὁ Βισκόντι ἔφτασε πολὺ κοντὰ στὴν ὑλοποίηση αὐτοῦ τοῦ βαγνερικοῦ αἰτήματος.

Τὸ κείμενο “Μορφωτικὲς ταινίες” ἀναπτύσσει τὸ θέμα πού δηλώνει ὁ τίτλος ἀπ’ τὴν κοινὰ ἀποδεχτὴ ἀποψη, ἀλλὰ καὶ μὲ πολλὲς ἀποκλίσεις πρὸς τὴν παλιὰ ἀποψη γιὰ τὴν ὑποστασιοποίηση τοῦ ὄρατου.

“Τὸ κωμικὸ στὸν κινηματογράφο” εἶναι ἀπ’ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα καὶ πρωτότυπα κείμενα ὅλης τῆς συλλογῆς, παρὸλο πού τὸ θέμα εἶναι πολυμεταχειρισμένο. Ὁ Γ. Ν. Μακρῆς ἐξηγεῖ τὴν ἀποτελεσματικὴτητα τοῦ κινηματογραφικοῦ κωμικοῦ ἀπ’ τὸ γεγονός πὼς τὸ γιγᾶχ (ὀπτικὸ κωμικὸ εὔρημα) λειτουργεῖ χωρὶς τὴ μεσολάβηση τοῦ ἀναγκαίου στὸ θεατρικὸ κωμικὸ χρόνου ἀνάμεσα στὸ ἄκουσμα καὶ τὴ νοητικὴ ἐπεξεργασία τῆς ἔννοιας. Τὸ γιγᾶχ γίνεται ἄμεσα ἀντιληπτὸ ἀπ’ τὴν ὄραση χωρὶς τὴ μεσολάβηση τῶν ἠχητικῶν συμβόλων τῶν λέξεων πού ἐπιβραδύνουν τὴν ἐνέργεια τοῦ κωμικοῦ. Γι’ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ κινηματογραφικὸ κωμικὸ τὸ καταλαβαίνουν πολὺ εὐκόλα τὰ παιδιά, τὰ ὁποῖα

άλλωστε τὸ ἐπέβαλαν καὶ στοὺς ἐνήλικες. Τὸ θέμα εἶναι τεράστιο, ἀλλὰ ὁ συγγραφέας δὲν τὸ ἐξαντλεῖ, ὡς ὅα μποροῦσε θαυμάσια.

Τὰ ἐπόμενα κείμενα εἶναι κριτικά πορτραῖτα τῶν Γκρίφιθ, Τσάπλιν, Ἰλιζενστάν καὶ Κλαίρ. Ἡ ἐκτεταμένη μονογραφία γιὰ τὸ μεγάλο κλόουν Τσάρλυ Τσάπλιν, πληρέστατη ἀπὸ κάθε ἀποψη, κάνει τὶς ἄλλες νὰ μοιάζουν μὲ βιαστικά σκίτσα. Ὁ Γ. Ν. Μακρῆς συνοψίζει μὲ πολλὴ γνώση καὶ ἀγάπη τὶς ἀπόψεις γιὰ τὴν ἰδιορρουμία καὶ τὴ σημασία τόσο τοῦ στυλ τοῦ Τσάπλιν ὅσο καὶ τῆς προβληματικῆς του. Θὰ ἴταν ἄστοχο ἀλλὰ καὶ δύσκολο νὰ ἐπεκταθοῦμε ἐδῶ σὲ μιὰ ἔστω καὶ συνοπτικὴ παράθεση αὐτῶν τῶν ἀπόψεων. Παραπέμπουμε στὸ Θαυμασιό κείμενο τοῦ Γ. Ν. Μακρῆ, μοναδικὸ κατὰ τὴν ἀποψή μας στὴν ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ βιβλιογραφία.

Ὅμως, οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὸ Ρενέ Κλαίρ μᾶς βρίσκουν ριζικὰ ἀντίθετους. Ἐδῶ ὁ συγγραφέας δὲν κατόρθωσε ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπ' τὴν παλιὰ του θέση σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ κινηματογράφος ἀποχτὰ μὲ ἐξέχουσα σημασία χάρις τῆς δυνατότητά του νὰ εἰκονοποιεῖ τέλεια τὸ φανταστικὸ.

Τὰ κείμενα "Ἱστορικὲς ταινίες" καὶ "Πολεμικὲς ταινίες" ἔχουν ἕνα ἐνδιαφέρον κυρίως φιλομορφικό. Στὸ δεύτερο κείμενο ὁ Γ. Ν. Μακρῆς κάνει τὴν ἀναγκαία ἀλλὰ συχνὰ ἀγνοούμενη ἀντιδιαστολὴ ἀνάμεσα στὶς πολεμικὲς καὶ τὶς ἀντιστασιακὲς ταινίες, δίνοντας μιὰ ξεχωριστὴ θέση στὶς δευτέρες: Οἱ πολεμικὲς ταινίες ἔχουν ἀναγκαστικὰ ἕναν χαραχτήρα εἴτε ἐπικαιρικὸ εἴτε ἀναπρατατικὸ, ἐνῶ στὶς ἀντιστασιακὲς ὑπάρχει ἕνα καὶ μοναδικὸ μοτίβο μὲ μῦριες παραλλαγές: Ὁ πόντος τοῦ ἀνθρώπου νὰ ξανακερδίσει τὴ χαμένη λευτεριά τὸν ὀδηγεῖ σὲ μιὰ αὐθόρμητὴ ἐξέγερση χωρὶς καταναγκασμοὺς καὶ προσταγὰς ἀνωθεν. Ἡ ἀντίσταση εἶναι ἕνας ἀγώνας λαϊκὸς στὴν πλήρη καὶ μεγαλειώδη ἐννοια τῆς λέξεως.

Τὸ κείμενο ποὺ κλείνει τὴν κυρίως συλλογὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο πορτραῖτα ἠθοποιῶν, τῆς Γκρέτα Γκάρμπο καὶ τοῦ Τσάρλς Λῶτον, καὶ ἀπὸ μερικὲς σωστὲς παρατηρήσεις γιὰ τὴν ἰδιομορφία τῆς κινηματογραφικῆς ὑποκριτικῆς, καθὼς καὶ τὸ μηχανισμό λειτουργίας τοῦ στάρ-συστημ.

Ἡ "Σύντομη ἱστορία τοῦ πρώτου μισοῦ αἰῶνα" μπαίνει σὴν ἐπίμετρο, καὶ εἶναι μιὰ ἐξοχὴ συνοπτικὴ ἱστορικὴ φιλομορφία ὅπου, οἱ κατὰ τὴν ἀποψη τοῦ συγγραφέα σημαντικότερες ταινίες κατατάσσονται, ταυτόχρονα, χρονολογικὰ καὶ κατὰ χῶρες. Θὰ μπορούσε νὰ προβάλει κανεὶς ἀντιρροήσεις ὡς πρὸς τὴν ἐπιλογὴ μερικῶν τουλάχιστον τίτλων, ἀλλὰ ὅπως γίνεται πάντα σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις ὁ συγγραφέας ὅα μπορούσε καὶ αὐτὸς νὰ ἀντιπροβάλλει τὰ ἐπιχειρήματά του.

Περιμένουμε ἀνυπόμονα καὶ τὸ δεύτερο τόμο (δὲν ξέρουμε ἂν ὑπάρξει καὶ τρίτος) ὥστε νὰ σχηματίσουμε μιὰ πληρέστερη εἰκόνα γιὰ τὴ δουλειὰ ἐνὸς κινηματογραφικοῦ κριτικοῦ ὁ ὁποῖος δημιουργῆσε καὶ ἐπέβαλε στὴν Ἑλλάδα τὴ

δημοσιογραφικὴ κινηματογραφικὴ κριτικὴ ποὺ τὴν ὑπηρετῆσε σαράντα ὀλοκλήρα χρόνια μὲ μακρὰ διαλείμματα καὶ σιωπές, ἀλλὰ μὲ ἐκπλήσσοια ἐπιμονὴ καὶ μιὰ χωρὶς μέτρο ἀγάπη γιὰ τὸν κινηματογράφο.

Σαράντα χρόνια κινηματογραφικῆς κριτικῆς στὶς μίζερους συνθήκες τούτου τοῦ τόπου σίγουρα εἶναι ἕνας ἄθλος ποὺ ἀξίζει ὅλο τὸ σεβασμὸ μας. Ὁ Δάσκαλος ἄς εἶναι βέβαιος πὼς ἡ δουλειὰ του ἔπιασε τόπο. Στους νεότερους δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ συστήσουμε ὑπεύθυνα τούτῃ τὴ συλλογὴ δοκιμιῶν γιὰ τὸν κινηματογράφο, ὅχι μόνο γιὰ τὴν ἀξία τους καθ' αὐτὴ ἀλλὰ καὶ σὰ σπάνιο δεῖγμα μιᾶς σιωπηρῆς, ἀθόρυβης, ἐπιμονῆς καὶ μακρόχρονης δουλειᾶς. Ἐμεῖς οἱ νεότεροι "ἐπαγγελματίες θεατῆς τοῦ κινηματογράφου" (μᾶς) ἐν συνήθως κινηματογραφικὸς κριτικὸς) χρωστᾶμε πάρα πολλὰ στὸ Δάσκαλο, καὶ ἐλπίζω νὰ μὴν ἔχουν ἀντίρρηση οἱ ἄλλοι συνάδελφοι ἂν μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ ἐκφράσω, ἐξ ὀνόματος ὅλων, τὴν εὐγνωμοσύνην μας καὶ τὴν ἐκτίμησή μας. Γιὰ τὸν ὑπογράφοντα, τὰ κείμενα τοῦ Γ. Ν. Μακρῆ ἀποτελέσαν τὴν πρώτη ἀφορμὴ γιὰ ν' ἀσχοληθεῖ συστηματικότερα μὲ τὸν κινηματογράφο.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΕΞΗ ΜΟΝΟΠΡΑΧΤΑ

Διοκὺση Γ. Χιώνη: 6 θεατρικὰ μονόπρακτα ἔργα. Ἀθήνα, 1974 (στὸ ἐξώφυλλο) καὶ 1973 (στὸ ἐσώφυλλο). Σελίδες 107. Εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα Δέλλα Παλλάδη.

Τίτλοι τῶν μονόπρακτων: Ὁ τῆς ἀστυνομικός, Ὁ πορτοφολᾶς, Μιὰ πρόβα, Ἰποδοχὴ στὴν Σελήνη, Κλειστὲς πόρτες, Αὐτὸς ποὺ τραγουδοῦσε. Ὅλα παιγμένα: Ἐνα στὸ θέατρο "Γκλόρια", ἄλλο στὸ θέατρο τοῦ Ἑλληνοαμερικανικοῦ Ἐπιμορφωτικοῦ Ἰνστιτούτου καὶ τέσσερα στὸ θέατρο τῆς Ἑλληνοαμερικανικῆς Ἐνωσεως.

Μιὰ πρώτη ἐντύπωση εἶναι πὼς τὰ Μονόπρακτα τοῦ κ. Χιώνη, εἶναι γραμμένα γιὰ παιδιὰ. Στὴν πραγματικότητα, ἀπευθύνονται σὲ μεγάλους μὲ παιδικὸ μυαλό. Ἡ δραματικὴ τους σύνθεση, ἀπλοϊκὴ καὶ ἐπαναλαμβανόμενη. Ἡ κατάληξή τους — μὲ τὸ ἀπαιτούμενο "ἠθικὸ πόρισμα" — μπορεῖ νὰ προβλεφθεῖ ἀπ' τὴν ἀρχή. Κι αὐτὸ ἐνοχλεῖ γιατί εἶναι ὀλοφάνερη ἢ προσπάθεια τοῦ κ. Χιώνη νὰ ὀδηγεῖ τὰ ἔργα του σὲ μιὰ κατάληξη-ἐκπλήξη. Τὰ πρόσωπα, τύποι χάρτινοι. Ὁ μελοδραματισμὸς του, φτηνός, χωρὶς καμιά ποιότητα. Οἱ καταστάσεις ρηχές. Ὁ λόγος πρωτόλειος, χωρὶς τὴν παραμικρὴ δραματικὴ πυκνότητα, γεμάτος πλαταιασμούς (σὴν τὸν τίτλο τοῦ βιβλίου) καὶ κοινοτοπίες:

....«*Ἡ γυναίκα ἔσπασε λίγο τὸ ποικαμισάκι τοῦ παιδιοῦ καὶ τὸ χέρι της ἀπόμινε ἐκεῖ, ἀσάλευτο, ν' ἀκουμπᾶι μενε ὀρογῆ στὸ μικρὸ παιδικὸ κεφαλάκι. Τότε ἕνα δάκρυ ἔσταξε ἀπὸ τὸ μάγουλό της, στὸ κρῖο μάγουλο τοῦ παιδιοῦ. Καθὼς τὸ εἶδα νὰ κυλᾶ ἀναποφάσιστα*

κι ἄργα στὸ ἄψυχο, λιγνὸ προσώπακι, θάρρηνα πὼς ξεχώρισα ἕνα ἀπίθανο σκίρημα ζωῆς. Μὴ τὸ δάκρυ κύλησε γιὰ λίγο μόνο κι ὕστερα σταμάτησε, πέτρωσε» (σελ. 29).

....«*Ὡ! Τί φρίκη νὰ φυλάξης γιὰ στερνὴ σου ἀνάμνηση τὴν ζωὴν κραυγῆ σου, τὴν φριχτὴ κραυγὴ σου. Θεέ μου τί φρίκη! Τί ἱκεσία!* Ὅτι μπορεῖ νὰ φωνάξῃ ἕνας ἄνθρωπος ποὺ βλέπει μπροστά του νὰ χαμογελᾷ ὁ θάνατος ἀπότομα καὶ μακάβρια ἐπάνω ἀπὸ τὶς κρεμάλες εἴτε ἀπὸ τὰ μαῦρα θανατικὰ σιδερικὰ, ποὺ ὀκτῶ ἄνδρες κρατᾶνε ἀντικρυ του χωλομοὶ καὶ ἀραδιασμένοι μὲ τὰ θανατικὰ τους παρὰ πόδα. Ἀχ!...».

....«*Κι ἕνας μονάχα πετεινὸς τὸ χάραμα ἂν λαλήσῃ τότε λαλοῦν ἀμέτρητα στὸν κόσμῳ τὰ κοκόρια καὶ τὸν τετράληο καρτεροῦν οἱ πεναισμένοι σκλάβοι τῆς λευτεριάς τὸν πετεινὸ ποὺ ὀα λαλήσῃ πρώτος!..».*

Τὰ παραπάνω, εἶναι λίγα ἀπὸ τὰ πιὸ καλογραμμένα κομμάτια ποὺ συναντᾶμε στὰ ἔργα τοῦ κ. Χιώνη. Χωρὶς νὰ ἐπιζητοῦμε τὶς ἐτικέτες, δὲ μπορούμε πάντα νὰ τὶς ἀποφύγομε. Ἐτσι, αὐθόρμητα μπορεῖ κανεὶς νὰ κατατάξῃ τὰ ἔργα αὐτὰ στὴ λεγόμενη "φιλολογία τῶν θυρωρῶν".

Ὁ κ. Χιώνης συνοδεύει τὴν ἔκδοση τῶν μονόπρακτων μ' ἕνα εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα ὑπογραμμένο ἀπὸ τὸν κ. Δ. Παλλάδη. Ἀπ' αὐτὸ μαθαίνουμε πὼς ὁ κ. Χιώνης ἔχει δημιουργήσει τὸ «Ἐθνικὸ Διαπαιδαγωγικὸ Θέατρο, μὲ τὸ ὁποῖον ἕως σήμερα, ψυχαγογεῖ καὶ ἐτοιμάζει ἐξευγενισμένα μέλη γιὰ τὴν κοινωρία, καὶ ἀληθινὸς ἐκτιμητὲς καὶ ὑποστηρικτὲς τῆς θεατρικῆς τέχνης». Στὴ συνέχεια ἀπαριθμοῦνται κατὰ δεκάδες τὰ ἔργα του, ποὺ ἔχουν παρασταθῆ ἀπὸ τὸ παραπάνω Ἐθνικὸ τοῦ Θεάτρο (μῆπως καὶ αὐτὰ ὑπὸ Ἑλληνοαμερικανικὴν ἔθνικὴν σκέψη;) καὶ κατὰ δεκάδες τὰ ἄλλα ποὺ παραστάθηκαν ἀπ' ἄλλους θεατρικοὺς ὀμίλους ποὺ ἴδρυσε καὶ μὲ τοὺς ὁποῖους παρουσίασε τὴν τέχνην του «εἰς ὅλην τὴν Ἑλλάδα». Καὶ καταλήγει τὸ σημεῖωμα γιὰ τὸν «πολύλευρο καὶ βαθυστόχαστο κ. Χιώνη, ὅτι προτιμᾷ νὰ ἐμβαθύνεται (sic) καὶ ν' ἀναπτύσσει τὶς ἰδέες του, ἐπεξεργάζοντας τὴ θέματα του ὥστε νὰ παρουσιάξῃ ὀλοκληρωμένους χαρακτήρες, μὲ τέλειες ὀα λέγαμε μορφές».

Φυσικά, δὲ λείπει καὶ ἡ φωτογραφία τοῦ συγγραφέα: καλοσμένους στὸ γραφεῖο του, μπροστὰ στὴν ἀπαραίτητὴ βιβλιοθήκη, μὲ ὅλα τὰ ἀπαραίτητα ἐξαρτήματα μιᾶς φωτογραφίας διανοούμενου — τηλεφῶνο, νοηδύλοστᾶτη, τσιμποῦκι — ἐνῶ τὸ σπινὰλ πορτατιφ ὀίπλα του, ἀντὶ νὰ φωτίζει τὸ βιβλίον ποὺ κοιτᾷ μὲ περισπούδαστο ὕφος, εἶναι ταυτωμένο ψηλὰ νὰ φέγγει τὸ πρόσωπό του. Σχολιάζομε τὴν φωτογραφία, γιατί ἀπεικονίζει τὸ συγγραφεὺ τοῦ στυλ. Ἡ ἔκδοση βρῖθει ἀπὸ ἀνεκδιήγητες ἀσυναξίες, λεκτικὰ λάθη καὶ ἀνορθογραφίες. Νὰ φταίει ἡ πένα τοῦ κ. Χιώνη, ἢ ἐκτύπωση τοῦ κ. Φλώρου, ἢ ἡ στοιχειοθεσία τοῦ κ. Βράκα;

ΚΑΝΕΛΛΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΛΕΣΣΙΓΚ - ΜΠΡΕΧΤ : ΔΙΑΦΩΤΙΣΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΧΑΝΣ ΓΙΟΑΧΙΜ ΣΡΙΜΠΦ

Στην προσπάθεια του "Θ" ν'α κρατάει ἐνήμερους τούς ἀναγνώστες του σ' ὅ,τι πρέπει νά μὴ χάνουν, ἀπ' ὅσα λέγονται στὴν Ἀθήνα, δημοσιεύσαμε στὸ προηγούμενο τεύχος ὁλόκληρο τὸ κείμενο τῆς πρώτης ἀπὸ τὶς τέσσερις διαλέξεις, πού ὀργάνωσε — τὸν περασμένο Φλεβάρη — τὸ Ἰνστιτούτο "Γκαίτε" στὴν Ἀθήνα, μὲ θέματα γύρω ἀπὸ τὸ Σύγχρονο Θέατρο στὴ Γερμανία. Σήμερα, δίνουμε τὸ πλήρες κείμενο τῆς ὁμιλίας τοῦ καθηγητῆ Χάινς Γιοάχιμ Σρίμψφ — πού δόθηκε στὶς 12 τοῦ Φλεβάρη, σ' ἀγγλικὴ γλῶσσα —

μὲ τίτλο "Λέσσιγκ καὶ Μπρέχτ : διαφώτιση στὸ Θέατρο". Ἡ λογοτεχνικὴ μετὰφραση ὀφείλεται στὸ Δημήτρη Οἰκονομίδη κ' εἶναι ἐλαφρὰ προσαρμοσμένη στὴ γλῶσσα καὶ τὴ σύνταξη τοῦ "Θ". Δυὸ λόγια γιὰ τὸν ὁμιλητὴ : Ὁ καθηγητῆς Σρίμψφ εἶναι σήμερα 47 χρονῶ. Διδάσκει νεότερη ἱστορία τῆς γερμανικῆς λογοτεχνίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Μπόχουμ. Παλιότερα εἶχε διδάξει στὶς Η.Π.Α. καὶ τὴν Ἰαπωνία. Στὶς μελέτες του ἀσχολεῖται ἰδιαίτερα μὲ Γκαίτε, Λέσσιγκ, Χαίλντερλιν, Χάιντεγκερ καὶ τὸ Μπρέχτ.

Ἡ ἀντιπαράβολη τῶν δραματουργικῶν κανόνων τῆς ποιητικῆς τοῦ Λέσσιγκ καὶ τοῦ Μπρέχτ — παρὰ τὴ μεγάλη ἱστορικὴ καμπύλη πού διαγράφεται ἐδῶ, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 18ου ὡς τὰ μέσα τοῦ 20οῦ αἰῶνα — δὲ χρειάζεται ἰδιαίτερη δικαιολογία. Καὶ οἱ δύο συγγραφεῖς θεωροῦν τούς ἑαυτούς τους προοδευτικούς ἀνακαινιστὲς τοῦ γερμανικοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς τους καὶ, ἐπίσης, ἀντιπρόσωπους μιᾶς νέας ἐποχῆς τοῦ πνεύματος καὶ τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης — καὶ πράγματι εἶναι, σ' ἐξαιρετικὸ μάλιστα βαθμῶ. Ἡ ποιητικὴ τους θεωρία ἐπιδιώκει νά ταυτιστεῖ μὲ τὸν ἐπιδιωκόμενο στόχο, ἀλλὰ καὶ πέρα ἀπ' αὐτὸ νά δείξει καὶ νά ἐπιβάλλει μιὰ νέα ἀντίληψη γιὰ τὸν ἄνθρωπο. Κ' οἱ δύο ξεκινοῦν ἀπὸ μιὰ ὁλόκληρη καθορισμένη ἱστορικοδυναμικὴ φιλοσοφικὴ θέση καὶ, ἐπιδιώκοντας ν' ἀποδείξουν τὴ βασικὴ τῆς ὁρθότητά, τὴ διατυπώνουν μὲ προσωπικὸ κ' ἀνεξάρτητο τρόπο. Στὸ Λέσσιγκ ἡ θέση αὐτὴ εἶναι ἡ φιλοσοφία τῆς "ἀκμῆς τοῦ Διαφωτισμοῦ", στὸ Μπρέχτ ἡ ἰδεολογία τοῦ μαρξισμοῦ-λενινισμοῦ. Κ' οἱ δύο συγγραφεῖς εἶναι, πρὶν ἀπ' ὅλα, κριτικὲς ἰδιοσυγκρασίες, καὶ μαζί μὲ τὴ δημιουργικὴ θεωρία καὶ πράξη συνδυάζουν καὶ τὴν ἰκανότητα νά παρουσιάσουν, δημιουργικὰ πειραματιζόμενοι, δικὰ τους θεατρικὰ ἔργα, πού ἔχουν τὴν ἔννοια παραδειγματῶν. Κ' οἱ δύο ὀνόμασαν "Δοκιμὲς" τὰ ἴδια τους τὰ ἔργα, ὅσα ἔχουν σχέση μὲ τὴν ἀνακαινιστικὴ τους δραματουργία.

Ἡ διδαχτικὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου, πού ἀποβλέπει στὴ βελτίωση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῶν συνθηκῶν τῆς ζωῆς του, στὴ διεύρυνση τοῦ ὀρίζοντά του καὶ τὴν ἔξυψωση τῆς αὐτογνωσίας του, θεωρεῖται, καὶ ἀπὸ τὸν ἕνα καὶ ἀπὸ τὸν ἄλλο, σὰν ὑποχρεωτικὴ ἀποστολή. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ὁ Λέσσιγκ συνεχίζει μιὰ παράδοση πού δὲν ἔχει διακοπῆ καὶ προσπαθεῖ νά διαφοροποιήσει καὶ νά ἐμβαθύνει τὶς βασικὲς ἀρχές της. Ὁ Μπρέχτ, γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ κλασικὴ ρομαντικὴ καὶ ρεαλιστικὴ Ποιητικὴ βρῖσκεται στὸ παρελθόν, ὀφείλει μ' ὅλα τὰ μέσα νά ἐπιναφῆρε στὴ μοντέρνα σκηνὴ τὸ διδαχτικὸ καὶ γνωστικὸ χαραχτῆρα τῆς καταπολεμώμενης τῆς βαρβαρικοῦ ἀντιδράσεις καὶ τὴν ἀντίληψη γιὰ τὴν αὐτονομία τῆς Αἰσθητικῆς πού ἐπικρατοῦσε στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰῶνα, καὶ νά δώσει νέα ἰσχύ στὸ παλιὸ "prodesse" καὶ "docere" [ῶφελεῖν καὶ διδάσκειν]. Στὴν ἀλληγογραφία του μὲ τὸ Νικολάι καὶ τὸ Μέντελσον, ὁ Λέσσιγκ θεωρεῖ, σ' ἀντίθεση μὲ τὸ Νικολάι, σὰν τελικὸ σκοπὸ τῆς ποιητικῆς τέχνης

τὴ διδαχτικὴ τους ἐπίδραση πάνω στὸ κοινὸ. Στὸ 77ο μέρος τῆς "Ἀμβουργικῆς Δραματουργίας" δηλώνει κατηγορηματικὰ τὰ ἐξῆς, προβάλλοντας σὰν πραγματικὸ κριτήριον κάθε ποιητικοῦ εἶδους τὸν ἰδιαίτερο σὲ κάθε περίπτωση τρόπο γιὰ "τὴ βελτίωση τοῦ ἀνθρώπου" : "Ὅλα τὰ εἶδη τῆς ποίησης πρέπει νά μᾶς κάνουν καλύτερους. Εἶναι λυπηρὸ ὅτι χρειάζεται κανένας νὰ τὸ ἀποδείξει αὐτὸ, καὶ, ἀκόμα πὺρ λυπηρὸ, ὅταν ὑπάρχουν ποιητὲς πού ἀμφισβάλουν γι' αὐτὸ. Ἀλλὰ ὅλα τὰ εἶδη δὲ μποροῦν νά καλύτερῶν ὅλα τὰ πράγματα, ἢ τουλάχιστο ὄχι μὲ τὴν ἐπιτυχία τὸ ἕνα ὅπως τὸ ἄλλο. Ὅτι, ὅμως μπορεῖ ἕνα εἶδος νά καλύτερῶν πὺρ τέλεια ἀπὸ ὅποιοδήποτε ἄλλο εἶδος, αὐτὸ καὶ μόνο εἶναι ἡ πραγματικὴ ἀποστολή του".

Ὁ Μπρέχτ προπαγανδίζει μὲ ἐπαναστατικὸ ζῆλο τὸ "Διδαχτικὸ Θέατρο", πού ἀποστολή του εἶναι ν' ἀναπτύσσει τὴ "χαρούμενη μόρφωση", τὴν "εὐθυμὴ καὶ ἀγωνιστικὴ μόρφωση". Οἱ προσπάθειές του στὴν ἀρχὴ βασιζόνταν στὸ αἴτημα "τὸ ἀντικείμενο τῆς διδασκαλίας νά προκύβει ἀπὸ τὰ μέσα τῆς ψυχολογίας καὶ ὀρισμένα ἰδρύματα νά μεταβληθοῦν ἀπὸ τόποι ψυχαγωγίας σὲ ὄργανα δημοσιότητας". Ἡ πρόθεσή του αὐτὴ ἔκανε τὸ Μπρέχτ νά βρεθεῖ ἀντιμέτωπος μὲ τὴν κατεστημένη κοινωνικὴ τάξη καὶ τοὺς ἰσχύοντες νόμους της. Ἡ διδασκαλία καὶ ἡ μόρφωση πρέπει νά βοηθήσουν στὴν ἄρση αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης πρῶτα στὶς συνειδήσεις, κατόπι στὴν πράξη, καὶ κατὰ συνέπεια στὴν ἀλλαγὴ καὶ ἀνατροπὴ τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν. Ἀλλὰ κ' ἡ δραματουργία τοῦ Λέσσιγκ ἀποβλέπει στὴν κοινωνία, στοὺς ἰσχύοντες νόμους καὶ στὴν ἀλλαγὴ τους. Τὴν ἀλλαγὴ ὅμως αὐτὴ δὲν τὴ χαρακτηρίζει σὰν ἀνατροπὴ, ἀλλὰ σὰ διαφωτιστικὸ ἐξάνθρωπισμὸ τῆς παραδοσιακῆς κοινωνικῆς τάξης. Γιὰ τὸ Λέσσιγκ τὸ δράμα τότε μόνο ἀποχτὰ ἀπόλυτο κύρος, ὅταν μᾶς ἐπιτρέψει νά τὸ δοῦμε "σὰ συμπλήρωμα τῶν νόμων". Κ' εἶναι συμπλήρωμα τῶν νόμων μόνο ὅταν χειρίζεται θέματα πού "ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἀμεσης ἐπίδρασής τους στὴ βελτίωση τῆς κοινωνίας" βρῖσκονται εἴτε ἀπὸ τὴν ἑνὴ καὶ πλεονεχῶς εἴτε ἀπὸ τὴν ἄλλη τῆς ἐποπτείας τοῦ νόμου — ἐκεῖνες δηλαδὴ τὶς περιπτώσεις πού ὁ νόμος δὲ μπορεῖ ἀκόμη ἢ δὲ μπορεῖ πιά νά τὶς συλλάβει καὶ νά τὶς τιμωρήσει. Ἀσχετὰ ἀν σὰν ἐπαναστατικὸ μέσον ἢ σὰ συμπλήρωμα τῶν νόμων — δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ κοινωνικὴ καὶ διδαχτικὴ ἀποστολή τοῦ θεάτρου ἀπο-

τελεῖ γιὰ τὸ Λέσσιγκ, ὅπως καὶ γιὰ τὸ Μπρέχτ, τὸ ἀνώτατο δείγμα κύρους καὶ ἀξιοπρέπειας τοῦ θεάτρου.

Τὸ ὅτι μπορεῖ νά συγκριθοῦν οἱ δύο δραματουργοὶ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ καθένας τους, στὴν ἀπόπειρα νά προετοιμάσει τὸ δρόμο γιὰ ἕνα καινούριο γερμανικὸ θέατρο, ἐπεκτείνει τὶς θεωρητικὲς καὶ πρακτικὲς του προσπάθειες σ' ὁλόκληρη τὴν περιοχὴ τοῦ θεάτρου: στὸν ποιητὴ, τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου, τοὺς κανόνες ἡθοιοποιίας, τὴ σκηνογραφίαν μουσικὴν, τὸ κοινὸ κλπ. Ὁ Λέσσιγκ, ὅπως καὶ ὁ Μπρέχτ, ἐνδιαφέρονται μὲ πάθος γιὰ τὰ προβλήματα τῶν εἰδῶν τοῦ δράματος καὶ τὴν τεχνικὴ τους, κ' οἱ δύο μ' αὐτὴ συνδέουν τὴν ἐπίδραση πάνω στὸ κοινὸ πού ἀποτελεῖ κατὰ τὴ γνώμη τους τὸ κεντρικὸ πρόβλημα. Τὸ θέατρο κ' ἡ κοινωνικὴ κατάσταση εἶναι, καὶ γιὰ τοὺς δύο, στενὰ συνδεδεμένα. Ὁ Λέσσιγκ εἶναι ὁ ἀντιπρόσωπος τῆς ἀνερχόμενης ἀστικῆς τάξης, πού συνειδητοποιεῖ τὴν κοινωνικὴ τῆς σημασία καὶ τὶς πολιτικὲς τῆς δυνατότητες, πού δὲν ἔχουν ἀκόμη πραγματοποιηθεῖ. Ὁ Λέσσιγκ θέλει ν' ἀνοίξει τὸ δρόμο στὴν "ἀστικὴ τραγωδία". Ὁ Μπρέχτ, παιδί ἀστῶν, πού γεννήθηκε ἀργότερα, θεωρεῖ τὸν ἑαυτὸ του ἐρηνηνευτὴ τῶν ἐργαζόμενων τάξεων. Στὴν ἀρχὴ τῆς καριέρας του μιλάει ἀποφασιστικὰ γιὰ "προλεταριακὸ θέατρο" καὶ σὰν κατάλληλο κοινὸ γιὰ τὰ θεάτρα καὶ τὰ δράματα τοῦ χαραχτηρίζει "τὰ παιδιά τῆς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς" δηλαδὴ — ὅπως λέει ὁ ἴδιος — τοὺς "παραγωγικοὺς" ἀνθρώπους μιᾶς νέας καί, κατὰ τὴ γνώμη του, τελευταίας ἐποχῆς τοῦ Διαφωτισμοῦ.

Ἡ ἀστικὴ τραγωδία χρειάζεται, κατὰ τὸ Λέσσιγκ, στὴ σκηνὴ καὶ στὴν αἴθουσα τοῦ κοινοῦ τὸ "μέσο ἄνθρωπο", καὶ μ' αὐτὸ ἔννοεῖ τὸν ἀστό. Μ' αὐτὸ φανερώνεται ὁ ἴδιος σὰν ὄργανο τοῦ ἀστικοῦ Διαφωτισμοῦ γιὰ τὰ κοινωνικὰ στρώματα πού πρέπει νά διαφωτισθοῦν πάνω στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ τους, εἶναι ἐκεῖνα τὰ στρώματα πού "ὅλις τώρα ἤρθε ἡ ἐποχὴ τους, πού δὲν ἦταν ὡς τώρα οικονομικὰ καὶ πολιτικὰ δυναμικοὶ παράγοντες. Ἢ ῥῆση τοῦ Ὀράτιου πού συχνὰ ἀναφέρεται, τὸ "sapere aude" [νὰ τολμάξῃς γὰρ γνωρίζεις] ἐρμηνεύεται τὴν ἐποχὴ αὐτὴ μὲ ἀστικὴ ἔννοια, σὰν ἐπίγνωση γιὰ τὸ συμπερῶν του. Προπαντὸς ἡ κοινωνικὴ κατηγορία τῶν διανοημένων ἀστῶν πού ἀνέρχεται εἶναι ἐκεῖνη πού ζητᾷ τὴν "ἐξοδὸ ἀπὸ τὴν ἀναριμότητα, γιὰ τὴν ὅποια ἡ ἴδια φταίει" (Κάντ). Ἀντίθετα ὁ Μπρέχτ ζητᾷ τὴν ἐξοδὸ τὸν βιομηχα-

νικου προλεταριάτου από την άνωριμότητα για την οποία δέν φταίει τὸ ἴδιο, ὡστε ν' ἀνοίξει ὁ δρόμος στὰ πικιδιά πὺν εἶναι προορισμένα νὰ ἐνηλικιωθοῦν στὴν ἐπιστημονικὴ ἐποχὴ. "Υπάρχουν κοινωνικά στρώματα, ἔγραφε γύρω στὰ 1936, πὺν δὲ μποροῦν νὰ φανταστοῦν μιὰ βελτίωση τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν, οἱ συνθηκὲς τὸς φαίνονται ἀρκετὰ καλὲς γι' αὐτοὺς. . . ἀλλὰ ὑπάρχουν καὶ κοινωνικά στρώματα πὺν δὲ μῆχαν ἀκόμα στὸ χορὸ, πὺν δὲν εἶναι εὐχарιστημένα μετὰ τῆς συνθηκῆς, ἔχουν ἕνα πελώριο πραχτιδὸν ἐνδιαφέρον γιὰ μὲρφωση, θέλουν ὅπωςδὴποτε νὰ προσανατολιστοῦν, γνωρίζουν ὅτι χωρὶς μόρφωση εἶναι χαμένοι— αὐτοὶ εἶναι καλύτεροι καὶ πὺν ἀπληστοὶ μαθητὲς".

Καὶ στίς δυὸ περιπτώσεις, τόσο στὸ Λέσσιγκ ὅσο καὶ στὸ Μπρέχτ, ἡ μεταρρυθμιστικὴ θεωρία προβάλλεται σκόπια μετὰ τὴ μορφὴ πολεμικῆς, ἢ μᾶλλον, εἶναι γέννημα κ' ἐξέλιξη τῆς πολεμικῆς: "Δὲν πρέπει νὰ τὸ κάνει κανεὶς ἔτσι— Ἄυτὸ εἶναι πάρα πολὺ χτυπητὸ, σχεδὸν ἀπίστευτο— Ἄυτὸ πρέπει νὰ σταματήσῃ. . . αὐτὸ δὲν εἶναι αὐτονόητο", εἶναι ἡ κυρία γραμμὴ τῆς κριτικῆς τεχνικῆς τοῦ Μπρέχτ, πὺν τὴν ὑπερασπίζεται καὶ τὴ θεωρεῖ ὑποχρεωτικὴ μέθοδο. "Ὁ Λέσσιγκ ἀναφέρεται στὸ ἀξιωμα: "Primus sapiens gradus est, falsa intelligere. . . secundus, vera conoscere. [Ὁ πρῶτος βαθμὸς τῆς σοφίας εἶναι, νὰ καταλαβαίνεις τὰ ψεύτικα. . . δεύτερος, νὰ γνωρίζεις τ' ἀληθινά]. "Ἐνας κριτικὸς συγγραφέας μοῦ φαίνεται πὺς θὰ 'ναι καλύτερο νὰ προσαρμόσει τὴ μέθοδο. του σ' αὐτὸ τὸ γνωμικόν. "Ἄς ἀναζητήσει πρῶτα κάποιον μετὰ τὸν ὅποιο μπορεῖ ν' ἀρχίζει τὴ συζήτηση: ἔτσι σιγὰ σιγὰ στὴν οὐσία, τὰ ὑπόλοιπα θὰ 'ρθουν μόνα τους". "Ὁ Λέσσιγκ κριτικάρει τὴν ἡρωικὴ τραγωδία τῆς Αὐλῆς καὶ τὸ χριστιανικὸ δράμα τῶν μαρτύρων τῆς Ἐκκλησίας. "Ὁ Μπρέχτ κάνει πόλεμο στὸ κλασικὸ καὶ τὸ ἀστικὸ θέατρο ψευδαίσθησης. "Ὀπλο καὶ τῶν δυὸ εἶναι ἡ κριτικὴ πὺν ἐρευνὰ καὶ ἀφαίρει τὸ προσωπεῖο. "Ὁ Λέσσιγκ τὴ στρέφει ἀνέναντα στίς φιλολογικῆς, θεολογικῆς, φιλοσοφικῆς καὶ πολιτικῆς ἐξουσίας. "Ἡ πολεμικὴ κριτικὴ του ὅμως δὲ σημαίνει ολοκληρωτικὴ καταστροφὴ τῆς Ἐξουσίας, ἀλλὰ μόνον τὸ ξεμασκάρεμα ἐκείνων τῶν δυναμικῶν θέσεων, πὺν ἡ ἐξουσία τους βασιζέται στὴν κληρονομημένη ἐπίδειξη κὶ ὄχι πάνω σὲ ἀρχές. Ἀπεναντίας γιὰ τὸ Μπρέχτ ἡ ἐξουσία καθαυτὴ ἔχει κινδύνους τὴν ἔννοια τοῦ συμπερόντος τῆς κυρίαρχης κάθε φορὰ δύναμης γιὰ τὴ διατήρηση τῶν ὑφισταμένων συνθηκῶν. Ταυτόχρονα, κατὰ τὸ Μπρέχτ, ἡ ἐξουσία χρησιμοποιοεῖ μαγικά μέσα γιὰ νὰ διατηρεῖ τοὺς ἐξουσιαζόμενους στὴ φυλακὴ μιᾶς αὐταπάτης πὺν τοὺς κάνει ὑπάκουους. "Ὁ ἀγαπημένος του χαραχτηρισμὸς γιὰ τὴ διαδικασία αὐτὴ εἶναι "παπαδίστικα" (palfish). Κριτικὴ τῆς ἐξουσίας κάτω ἀπὸ τῆς προϋποθέσεις αὐτῆς ἕνα πράγμα σημαίνει μόνον: νὰ στερησεῖ κανεὶς τοὺς ἐξουσιαστὲς ἀπὸ τὰ μέσα τῆς δυνάμης τους καὶ νὰ διαφωτίσει τοὺς ἐξουσιαζόμενους γιὰ τὴν αὐταπάτη τους.

Πολὺ διαφορετικὰ μπορεῖ νὰ ἐρμηνεύσει κανεὶς τὴ σχετικὴ κριτικὴ τοῦ Λέσσιγκ. "Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴν πολεμικὴ του ἐναντία στὸ χριστιανικὸ μαρτυ-

ρικὸ δράμα. Κ' ἐδῶ τὸ δραματολογικὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ἀχώριστα συνδεδεμένο μετὰ μιὰ ἀλλαγμένη εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου. Βέβαια ὁ Λέσσιγκ δηλώνει στὴν ἀρχὴ, ἀπὸ καθαρὰ θεωρητικὸς λόγους γιὰ τὰ εἶδη τοῦ θεάτρου, ὅτι τὸ πρόσωπο τοῦ χριστιανικοῦ μάρτυρα εἶναι ἀνάμοστο γιὰ τὴν τραγωδία: "Ὁ χαραχτηρὸς τοῦ ἀληθινοῦ χριστιανοῦ μῆπως δὲν εἶναι ὁλότελα ἀντιθεατρικὸς; Μῆπως δὲν ἀντιφάσκει ἡ ἡρεμὴ ἀταραξία, ἡ ἀναλλοίωτη πραόττητα, πὺν εἶναι τὰ κύρια χαραχτηριστικά του, μετὰ ὁλόκληρη τὴν ὑπόθεση τῆς τραγωδίας, πὺν προσπαθεῖ νὰ καθαρῆσει τὰ πάθη μετὰ ἄλλα πάθη;". Σύντομα ὅμως γίνεται φανερό, ὅτι ὁ Λέσσιγκ, πέρα ἀπ' αὐτὸ, ἀμφιβάλει ὅτι ὁ χριστιανικὸς μάρτυρας ἀποτελεῖ πρότυπο γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς του. Παραδέχεται ὅτι ὑπάρχουν ἀληθινοὶ μάρτυρες, ἀλλὰ πρέπει πρῶτα ν' ἀποδείξουν τὴ νομιμότητά τους ὄχι μόνον σὲ σχέση μετὰ τὴν Πίστη, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴ Λογικὴ πὺν ἀφορὰ τὴν κοινωνία. "Ζοῦμε σὲ μιὰ ἐποχὴ, λέει στὸ πρῶτο μέρος τῆς "Ἀμβουρ-γικῆς Δραματολογίας", στὴν ὅποια ἡ φωνὴ τῆς κοινῆς λογικῆς ἀντηχεῖ πολὺ δυνατὰ γιὰ νὰ μπορεῖ κάθε μακιακὸς μεθυστικότητα, χωρὶς καμιά ἀνάγκη, περιφρονώντας ὅλες τῆς ὑποχρεώσεις του σὰν πολίτη, νὰ ὀρᾷ στὸ θάνατο γιὰ ν' ἀποχτησεῖ τὸν τίτλο τοῦ μάρτυρα. Γνωρίζουμε τώρα καλὰ νὰ ξεχωρίζουμε τοὺς ψεύτικους μάρτυρες ἀπὸ τοὺς ἀληθινούς. Ἐκεῖνους τόσο περιφρονούμε τόσο, ὅσο τιμοῦμε τοὺς ἀληθινούς. Τὸ πολὺ, μπορεῖ νὰ μᾶς φέρουν στὰ μάτια ἕνα μελαγχολικὸ δάκρυ γιὰ τὴν ἀνοησία καὶ τὴ στραβωμάρα στὴν ὅποια εἶναι ἰκανὴ ἡ ἀνθρωπότητα νὰ φτάνει μ' αὐτοὺς". "Ὁ Λέσσιγκ θεωρεῖ χρέος του νὰ ξεσκεπάσει σὰν καθαρὴ τρέλα καὶ τῆς ἀντιλήψεις. Γιὰ τὴν εὐσεβῶν γὰ τῆς Σταυροφορίας. "Γιὰ αὐτὲς οἱ ἴδιες Σταυροφορίες—γράφει στὸ 7ο κομμάτι τοῦ βιβλίου του—πὺν σχεδιάστηκαν ἀπὸ τοὺς Πάπες σὰν ἕνα πολιτικὸ τέχνασμα, προκάλεσαν κατὰ τὴν ἐκτέλεσή τους τοὺς πὺν ἀπάνθρωπους διωγμοὺς ἀπὸ ὅλους ἐκεῖνους γιὰ τοὺς ὁποίους εἶναι ὑπεύθυνη ἡ χριστιανικὴ δεσποδαιμονία. "Ἡ ἀληθινὴ ὀρησκεία εἶχε τότε τοὺς περισσότερους καὶ τοὺς πὺν αἰμοδιψεῖς Ismenos. Τὸ νὰ θέλεις νὰ τιμωρήσεις μερικὰ ἄτομα πὺν 'χαν ἀπογυμνώσει ἕνα τζαμί, εἶναι τάχα τὸ ἴδιο μετὰ τὴν κακορίζικὴ τρέλα πὺν 'κανε τὴν ὀρθόδοξη Εὐρώπη ν' ἀπογυμνωθεῖ ἀπὸ τὸν πληθυσμὸ τῆς γιὰ νὰ ἐρμωσει τὴν ἄπιστη Ἀσία;". Κὶ ὁ Λέσσιγκ ἀπορρίπτει μετὰ ἀποασιστικὸτητα τὴν ἐξουσία τῆς ὀρησκείας σὲ ζητήματα Τέχνης: "Προπαντὸς θὰ ἐπιθυμοῦσα νὰ μὴ παίρνει μέρος σ' αὐτὰ ἡ ὀρησκεία. Σὲ ζητήματα γούστου καὶ κριτικῆς, λόγοι πὺν τοὺς ἀντλοῦν ἀπὸ τὴ ὀρησκεία εἶναι ἀρκετὰ καλοὶ γιὰ νὰ κάνουν τὸν ἀντίπαλο νὰ σωπάσει, ἀλλὰ ὄχι τόσο ἀποτελεσματικοὶ γιὰ νὰ τὸν πείσουν. "Ἡ ὀρησκεία σὰ ὀρησκεία δὲν πρέπει ἐδῶ νὰ παίρνει καμιά ἀπόφαση" (11ο μέρος).

"Ὁ Λέσσιγκ θεωρεῖ ἐπίσης πρωταρχικὴ ἀνάγκη τὴν ἐπίλυση τῶν ιστορικοκοινωνικῶν προβλημάτων πὺν θέτει ἡ ἐποχὴ του, τὴν ἀνάπτυξη ὅλων τῶν πνευματικῶν δυνάμεων τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴν ἄοκνη πειραματικὴ πρόοδο σ' ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς γνώσης. "Ἡ κινητοποίηση ὅλων τῶν δυνάμεων τοῦ μυαλοῦ καὶ τῆς

καρδιάς γιὰ τὸν ἐξανθρωπισμὸ τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους εἶναι γι' αὐτὸν ἡ μεγαλύτερη ἀπόδειξη τῆς παραγωγικότητας τῆς ἐποχῆς του. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ θεωρεῖ τοὺς κόπους καὶ τὴν προθυμία πὺν καταβάλλονται γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τῆς ἀλήθειας σπουδαιότερα ἀπὸ κάθε σταθεροποιημένο σύστημα ἀπὸ γνωστὲς ἢ "ἐξ ἀποκαλύψεως" ἀλήθειες. Ἀμφισβητεῖ καὶ δὲν παραδέχεται, ὅτι ὅποιοδὴποτε σύστημα, μιὰ φιλοσοφία ἢ ὀρησκεία, καὶ ἀσφαλῶς λιγότερο ἕνας ἄνθρωπος, κατέχει τὴν ἀλήθεια. "Ὁχι ἡ ἀλήθεια πὺν κατέχει ἕνας ἄνθρωπος—γράφει ὁ Λέσσιγκ στὴν περίφημὴ του "Duplik", τὸ 1778—ἀλλὰ ὁ εἰλικρινὲς κόπος του νὰ ἀναζητήσει τὴν ἀλήθεια, αὐτὸ δίνει τὴν ἀξία στὸν ἄνθρωπο. Γιὰ τὸ ὄχι μετὰ τὴν ἀπόκτηση, ἀλλὰ μετὰ τὴν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας διευρύνει τῆς δυνάμεις του καὶ μόνον σ' αὐτὸ βρίσκεται ἡ ἀδιάκοπα ἀξανάομενη τελειότητά του. "Ἡ ἀπόκτηση κάνει τὸν ἄνθρωπο ἡσυχο, τεμπέλη, περήφανο".

Αὐτὴ ἡ μετατόπιση τοῦ τόνου ἀπὸ τὴν κατοχὴ τῆς ἀλήθειας καὶ τὴν παράδοσή της [στὸς ἀπογόνους] σὲ μιὰ κριτικὴ ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας hic et nunc [ἐδῶ καὶ τώρα]—πράγμα πὺν ἀναμφισβήτητα ἔλκει τὴν καταγωγή ἀπὸ τῆς κατευθυντήριες προοριμῆσεις τοῦ αἰῶνα τοῦ Διαφωτισμοῦ—προκάλεσε, ὅπως συνήθως, τὴν ἀγανάκτηση τῶν ὀρθόδοξων πιστῶν καὶ τὸν διανοουμένων τῶν συστημάτων κάθε τόπου. Ἀκριβῶς ὅπως ἡ ἐμμονὴ τοῦ Μπρέχτ στὸ προεπαναστατικὸ αἴτημα γιὰ μιὰ συνεχῆ παραγωγικὴ ἄσκησι κριτικῆς πάνω στίς κάθε φορὰ συνθηκῆς, προκάλεσε τὴν ἀποδοκιμασίαν τῆς κομμουνιστικῆς ὀρθοδοξίας.

Ἐπομένως διδασκαλία καὶ μόρφωση δὲ σημαίνουν γιὰ τὸ Λέσσιγκ τὴ μετὰ-δουρ σταθερῶν παραδοσιακῶν στοιχείων τῆς ἀλήθειας, ἀλλὰ τὴν καθοδήγηση πρὸς μιὰ παραγωγικὴ καὶ αὐτόβουλη χρῆση τῆς λογικῆς. Ἀκόμα καὶ πολὺ ἀργότερα, στὴν πραγματεία του "Ἄγωγή τοῦ ἀνθρώπινου Γένους", 1780, αὐτὸ πὺν φαίνεται πὺς εἶναι ὁ μόνος βατὸς δρόμος γιὰ μιὰ πραγματικὴ συμφιλίωση τῆς ἀληθινῆς λογικῆς μετὰ τὴν ἀλήθεια τῆς Ἀποκάλυψης: "Ἡ ἄγωγή δὲ δίνει τίποτα στὸν ἄνθρωπο πὺν δὲ θὰ μποροῦσε νὰ τὸ πετύχει μόνος του. Τοῦ δίνει ἐκεῖνο πὺν θὰ μποροῦσε νὰ τὸ πετύχει μόνος του, "ἐκ τῶν ἔσω", μόνον πὺν τὸν βοηθεῖ νὰ τὸ πετύχει πὺν γρήγορα καὶ πὺν εὐκόλα. "Ἀρα καὶ ἡ Ἀποκάλυψη δὲν ἔδωσε στὸ ἀνθρώπινο γένος τίποτα πὺν δὲ θὰ μποροῦσε νὰ τὸ βρεῖ ἡ ἀνθρώπινη λογικὴ ἀν ἀφηνόταν στὸν ἑαυτὸ τῆς, μόνον πὺν τοῦ 'δωσε καὶ τοῦ δίνει τὰ πὺν σημαντικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ πράγματα ωριότερα". Ἀλλὰ παραγωγικὴ λογικὴ εἶναι γιὰ τὸ Λέσσιγκ ἡ κριτικὴ καὶ πειραματικὴ λογικὴ. "Ἡ φράση αὐτὴ ἰσχυρεῖ καὶ γιὰ τὸ μόνον διαφωτιστὴ Μπρέχτ. Πάντως—κ' ἐδῶ πρέπει νὰ προσέξουμε τὴ βασικὴ διαφορὰ—ὁ Μπρέχτ, σύμφωνα μετὰ τῆς μαρξιστικῆς του ἀρχῆς, ἐγκαταλείπει τὴν ἰδέαν τῆς συμφιλίωσης μετὰ τὴ σφαιρὰ τῆς ἀλήθειας τῆς ἀποκάλυψης, ἀκόμα καὶ μετὰ βάση μιὰ ὀρθολογιστικὴ ὀρησκεία. Τὸ χριστιανικὸ συμβᾶν τῆς ἀπολύτρωσης τοῦ ἀνθρώπου, πὺν σύμφωνα μετὰ τὸ Λέσσιγκ, ἔδωσε στὸ ἀνθρώπινο γένος "ωριότερα" τὰ πὺν σημαντικὰ ἐπιτεύγματα τῆς ἀνθρώπινης λογικῆς,

έχει διαγραφεί σαν ιστορική πράξη συμφιλίωσης του Θεού με τους ανθρώπους. Η παραγωγική κριτική, που ζητάει ο Μπρέχτ, είναι η χωρίς προϋποθέσεις κριτική της σύγχρονης επιστήμης που δοκιμάζεται στην πράξη της τεχνικής. Στο ημερολογιακό του διήγημα "Το Πείραμα" υπάρχει ένα πλούσιο σε συμπεράσματα παράδειγμα για την έννοια που δίνει στη διδασκαλία και αγωγή — εκεί που ιστορεί τις σχέσεις ανάμεσα στο παιδί του σταύλου και το φυσιοδίφη Francis Bacon: "Την επιστημονική σημασία του τρόπου που σκεφτόταν ο μεγάλος Βάκων σχεδόν δεν την κατάλαβε ο νεαρός, αλλά η δλοσάνερη χρησιμότητά των αυτών των έγχειρημάτων τον ένθουσασε. Νά πώς κατάλαβε το φιλόσοφο: Μιά νέα εποχή ανέτειλε για τον κόσμο. Η ανθρωπότητα πλούτιζε κάθε μέρα σχεδόν τις γνώσεις της. Κι όλες αυτές οι γνώσεις άφορούσαν την άνοδο της ευημερίας και της γήινης ευτυχίας. Οδηγός ήταν η Έπιστήμη. Η επιστήμη έρευνάσε το Σύμπαν, όλα όσα βρίσκονται πάνω στη γή, φυτά, ζώα, έδαφος, νερά, άέρα, για να μπορούμε να βγάλουμε απ' αυτά περισσότερο όφελος. Το σπουδαίο δεν είναι ότι πιστεύει κανείς, αλλά ότι γνωρίζει. Πιστεύουμε πάρα πολύ και γνωρίζουμε πάρα πολύ λίγο. Γι' αυτό πρέπει ο άνθρωπος να τά δοκιμάζει όλα με τὰ χέρια του και να μιλάει μόνο για όσα έχει δει με τὰ ίδια του τὰ μάτια και για ό,τι θά μπορούσε να 'χει κάποιο όφελος γι' αυτόν".

Χαρακτηριστική για τή στάση του Λέσσιγκ και του Μπρέχτ άπέναντι στις αυθεντίας της τέχνης είναι η σχέση τους με τον Άριστοτέλη. Κ' οι δυο θεωρούν τον Άριστοτέλη σαν παραδοσιακή δυναμική αυθεντία, αλλά με έντελως αντίθετη μεταξὺ τους έννοια. Ο πρώτος ανανεώνει την άποψη ότι ο Άριστοτέλης είναι ένα πρότυπο, ο άλλος τήν άπορρίπτει. Ο Λέσσιγκ είχε βέβαια άρχικα πολεμήσει ότι τήν κριτική του τον άριστοτελικό κανόνα. Τόν άκολούθησε άργότερα, όχι γιατί θεωήρησε ότι ισχύει, αλλά γιατί εξετάζοντας τον βρήκε ότι έλεγε εκείνο που άπαιτούσε το ζήτημα και ότι ήταν χρήσιμος: "Ηθελα να τελειωνα πιά με το κύρος του Άριστοτέλη, άν γνώριζα πώς θά μπορούσα να τελειωνα και με τὰ έπιχειρημάτά του", λέει κάπου στην "Άμβουργική Δραματογραφία" (74 μέρος). Γιατί ο Λέσσιγκ στον καθορισμό τών ειδών της άστικής Τραγωδίας αναφέρεται στην "άληθινή" διδασκαλία του Άριστοτέλη, τήν όποια πιστεύει ότι κακομεταχειρίστηκαν οι Γάλλοι στην "Ηρωική Τραγωδία και τή χάλασαν, όπως έκαναν και οι Γερμανοί όπαδοί τους. Άπεναντίας ο Μπρέχτ χαρακτηρίζει το λεγόμενο "Άριστοτελικό Δράμα" κυριολεκτικά "αντίπαλό του". Ζητάει γιά τήν "επιστημονική εποχή" μιá "μη — άριστοτελική δραματική τέχνη". Η κύρια μελέτη του γύρω από τή δραματική θεωρία (1948) έχει τίτλο "Μικρό Όργανο για το Θέατρο", τίτλος που αναφέρεται φανερά και με κριτική διάθεση στον Άριστοτέλη.

"Αν ρίξει κανένας μιá ματιά στις άπαρχές της θεατρικής κριτικής του Μπρέχτ, δέ θά βρει μέσα σ' αυτό που δίνεται εκεί σαν πρότυπος κανόνας παρά πολύ λίγο "άριστοτελισμό". Γιατί η πολεμική του

Μπρέχτ έχει φουντώσει με τὰ φαινόμενα του ξεπετασμού πού παρουσιάζει ο τελευταίος άστικός καταναλωτικός πολιτισμός, τις δαπανηρές φαντασμαγορίες και τὰ πολυτελή θεάματα στις όπερες, που προκαλούν νάρκωση, και με τή μοντέρνα θεατρική κίνηση μετά τον πρώτο πγκόσμιο πόλεμο. Σύντομα όμως γίνεται φανερό, ότι η κριτική του αυτή δέ σταματάει ώς εδώ, άλλ' ότι ο Μπρέχτ, για να βάλει όρια στην ίδια του τή θεωρία, κατασκευάζει ένα αντίθετο υπόδειγμα, που θά ισχύει σαν παράδειγμα για τον κοινό τόπο του δράματος και για όλοκληρη τή θεατρική πράξη, από τήν άρχαιότητα ως τον έξπρεισιονισμό. Κάτω από τὸ πρίσμα αυτό, τὸ σύγχρονο άστικό "εύγευστο" καταναλωτικό προϊόν της τέχνης φανερώνεται σαν άναπόφευκτο άποτέλεσμα ενός ιστορικά καθορισμένου πολιτιστικού φαινομένου, που οδηγεί σε μιá κρίση άποκαλυπτική. Τὸ υπόδειγμα που χρησιμοποιεί, τόσο για τὸ Σοφοκλή όσο και για τὸ Σαίξπηρ, ο γαλλικός και ο γερμανικός κλασικισμός, τὸ ρεαλιστικό και τὸ νατουραλιστικό θέατρο έχει πάρει από τή δεκαετία κιόλας του 1930 τὸ όνομα "Άριστοτελική Δραματική Τέχνη". Η σύγχρονη του σκηνηκή τέχνη και αισθητική, που πήγχαν άναγκαστικά απ' αυτό τὸ υπόδειγμα ισχύει γενικά για τὸ παραδοσιακό θέατρο, "τὸ θέατρο όπως τὸ βρήκαμε". Πώς βλέπει ο Μπρέχτ αυτό "τὸ θέατρο όπως τὸ βρήκαμε" και για τὸ όποιο ρίχνουν τήν εὐθύνη στον Άριστοτέλη; "Άς πᾶμε σ' ένα απ' αυτά τὰ θεάτρα — λέει στην παράγραφο 26 του "Μικρό Όργανο" — κι άς παρακολουθήσουμε τήν επίδραση που έχει τὸ θέαμα πάνω στους θεατές. Προσέχοντας γύρω σου, βλέπεις άκίνητες σχεδόν μορφές να βρίσκονται σε μιá περιεργή κατάσταση. . . Δεν έχουν σχεδόν καμιá έπαφή μεταξύ τους, ή συνάθροισή τους είναι σαν ανθρώπων που κοιμούνται, αλλά ανθρώπων που βλέπουν άνήσυχα όνειρα. Γιατί, όπως λέει ο λαός για τούς εφιάλτες, "είναι έσπασμένοι άνάσκελα — κατάσταση έσπασεως", τή χαρακτηρίζει άλλου ο Μπρέχτ —, έχουν βέβαια άνοιχτά τὰ μάτια τους αλλά δέ βλέπουν, τὰ βλέμματά τους είναι άπληνη, επίσης δεν άκούουν αλλά ώτακουστούν. Κοιτάζουν τή σκηνή σά μαγεμένοι, με μιá έκφραση που έχει τήν καταγωγή της από τὸ Μεσαίωνα, τήν εποχή με τις μάγισσες και τούς κληρικούς. Νά βλέπεις και ν' άκούεις είναι έnergείες, κάποτε τερπνές, αλλά οι άνθρωποι αυτοί φαίνονται σά να είναι άποδεδειμμένοι από κάθε έnergεία, σαν εκείνους που κάτι έχουν πάθει". Με τον όρο "άριστοτελικό" ή — όπως είναι τὸ συνώνυμό του — "δραματικό" θέατρο, ο Μπρέχτ έννοεί μιá σκηνηκή τέχνη που άποβλέπει στο να υποβάλλει τὸ θεατή σε ψευδαισθήσεις, ένα είδος δράματος που άπειονίζει ανθρώπους και συμβάνα σ' έναν κλειστό περίγυρο, ώστε να δημιουργείται ή έντύπωση μιās ανεξάρτητης πραγματικότητας. Αυτή ή άπατηλή πραγματικότητα όφειλε να άναγκάσει τὸ θεατή να λησμονήσει παροδικά τή δική του πραγματικότητα και να μπει στην φανταστική, ν' άφειθεί σ' αυτήν, να συγινηθεί και να παρασυρθεί. "Όποιος άφειθεί σε μιá τέτοια ψευδαισθηση, στο μαγικό κύκλο αυτού του φαν-

ταστικού κόσμου — έστω και έπὸς μεγάλο έργο τέχνης (γι' αυτό πρέπει να ξαναγραφεί ο Σαίξπηρ!!) — άκάλωτριώνεται, κατά τὸ Μπρέχτ, από τήν προσωπικότητά του, τήν πνευματική και ψυχική δράση του και τήν εὐθύνη που άπέναντι στην πραγματικότητα. Ο Μπρέχτ δεν κουράζεται να χαρακτηρίζει τις επίδρασεις τού δραματικού θεάτρου με τούς όρους "μαγεία και τέχνη που νάρκωνει". Σύμφωνα μ' αυτά οι συγγραφείς και οι ήθοιοποι θέλουν να "παρασύρουν" τὸ κοινό, "να τὸ άποσπασουν", "να τὸ μεταθέσουν σε κατάσταση ύπνωτισμού", "να τούς παρασύρουν σε μιá άνωτερη σφαίρα", "να άσκήσουν βία πάνω στα συναισθημάτά τους", "να δημιουργήσουν ύπνωτικά πεδία", να δημιουργήσουν άτμόσφαιρα μέσω "υποβολής" και "να θερμάνουν" αισθήματα — ή όπως άλλως έπαναλαμβάνονται στερεότυπα οι όροι αυτοί. "Όπως σε κάθε κατάσταση μέθης που δημιουργεί ή ψευδαισθηση στο θεατή, που άφήνεται με τόν τρόπο αυτό σ' ένα τέτοιο θέαμα, ο θεατής αυτός ξεπερνά βέβαια με ευφορία και έξυψώνεται πάνω από τις δικές του συνθήκες, αλλά, χωρίς άμφιβολία, χάνει τήν ανθρωπινή του άξιοπρέπεια. Τὸ "μη — άριστοτελικό" ή "έπικό θέατρο" έβαλε για σκοπό του να διορθώσει αυτή τήν άναξιοπρεπή κατάσταση. Τώρα ο ποιητής δεν πρέπει να δημιουργεί ένα φανταστικό κόσμο τέχνης, κλεισμένο στον εαυτό του, αλλά να δίνει τήν εικόνα της ιστορικής πραγματικότητας με τις αντιφάσεις της και τις άπανθρωπιές της κοινωνίας — αυτό είναι για τὸ Μπρέχτ οι "βάρβαρες ανθρωποθυσίες" της άρχαίας τραγωδίας — και, μάλιστα, με τὰ καλλιτεχνικά μέσα της κριτικής και της διαλεκτικής που άπειρούν τὸ προσωπείο. Ο θεατής, από τή δική του πλευρά, πρέπει ν' άπελευθερωθεί και να έπανακτήσει τήν προσωπικότητα και άξιοπρέπεια του. Δεν έχει άνάγκη και δεν πρέπει να έγκαταλείψει τήν πραγματικότητά του, τόν κόσμο της εργασίας, της γνώσης, της τεχνικής και της παραγωγής, πρέπει να τὰ ξαναβρίσκει πάνω στη σκηνή, να βλέπει εκεί να παριστάνεται, ν' άνυψύεται και να συζητιέται χωρίς ψιμίθια ή ιστορική τους καταγωγή και τὸ πιθανό μέλλον τους. Αυτό προϋποθέτει ότι πρέπει να πέσει δλότελα ο φραγμός άνάμεσα στη σκηνή και τὸ κοινό. Ο ήθοιοπός θά γίνει ο μεσάζων που θά τὰ παρουσιάζει με κριτικό τρόπο και θά στοχάζεται ο ίδιος πάνω σ' αυτά. Μέσον αυτού ο ποιητής θ' άπειυθεται κατευθίαν στο θεατή σά σε συνεταίρο που έχει ίσα δικαιώματα στη διαφωτιστική παράσταση. Ο συγγραφέας ενός έργο για τὸ έπικό θέατρο συζητεί από τή στιγμή της δημιουργίας τού έργο του με τούς μελλοντικούς του ήθοιοπός και τὸ ιδανικό του κοινό. Δημιουργεί τὰ πρόσωπα και τις σκηνές έξαρχής με "διαλεκτικό τρόπο", δηλαδή τὰ διχάζει, άποφεύγει να τούς δίνει έσωτερική άναγκαιότητα, κλειστό και σταθερά παισιωμένο χαρακτήρα, για να έμποδισει τόν ήθοιοπό να τὰ παρασταίνει άπλως, αλλά να τού έπιτρέψει να τὰ φωτίζει απ' όλες τις πλευρές με

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

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

Δημοσιεύουμε πικρακάτω αναλυτικά, τήν κίνηση τών Δημοσίων θεαμάτων στο Β' τρίμηνο τού 1973. Στο τρίμηνο αυτό παρουσιάστηκε σημαντική βελτίωση στην κίνηση τών θεάτρων πρόζας στην περιφέρεια τής Πρωτεύουσας, πού αντίσταθμισε τή μείωση τού Α' τριμήνου. Αντίθετα, συνεχίστηκε ή μείωση στην κίνηση τών Μουσικών θεάτρων. Ίδιαίτερα έντυπωσιακή είναι ή μείωση στην κίνηση τού Κινηματογράφου. Οφείλεται, όπως είναι γνωστό, στη διάδοση τής Τηλεόρασης με έπιταχυνόμενο ρυθμό, στην αύξηση τής τιμής τών

εισιτηρίων, κι ακόμα, στη μεγάλη ύψωση τού γενικού επιπέδου τών τιμών πού προκαλεί, καθώς είναι φυσικό, μείωση τών πραγματικών εισοδημάτων.

Οι μεταβολές στην κίνηση τών θεαμάτων φαίνονται καθαρά στον παρακάτω πίνακα, όπου δίνονται οι κατά μήνα αριθμοί τών εισιτηρίων πού πουλήθηκαν στο Β' τρίμηνο τού 1973 (Απρίλη, Μάη και Ίούνη), σε σύγκριση με τó ίδιο τρίμηνο τής προηγούμενης χρονιάς (1972) :

Πίνακας τών εισιτηρίων πού πουλήθηκαν τó Β' τρίμηνο τού 1973, σε σύγκριση με τó αντίστοιχο τού 1972

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1973			1972		
	Απρίλης	Μάης	Ίούνης	Απρίλης	Μάης	Ίούνης
Σύνολο Χώρας	5.865.066	5.103.852	5.931.072	9.545.331	7.825.537	8.142.025
1. Θεάτρα πρόζας	213.399	212.977	217.167	212.404	189.712	153.274
2. Θεάτρα μουσικά	65.977	50.137	135.277	74.486	106.318	148.473
3. Κινηματογράφοι	4.549.049	3.694.009	4.664.180	8.020.653	6.279.082	6.712.294
4. Λοιπά θεάματα	1.036.641	1.146.729	914.448	1.237.788	1.250.425	1.127.984
Περιφέρεια Πρωτεύουσας	3.176.910	2.748.310	3.130.312	4.445.012	3.863.941	4.322.069
1. Θεάτρα πρόζας	156.140	71.854	103.278	91.056	59.217	73.228
2. Θεάτρα μουσικά	40.588	36.109	118.752	44.638	79.987	124.506
3. Κινηματογράφοι	2.321.330	1.895.957	2.421.796	3.471.614	2.910.460	3.480.082
4. Λοιπά θεάματα	658.852	744.390	486.486	837.704	814.277	644.253
Λοιπή Χώρα	2.688.156	2.355.542	2.800.760	5.100.319	3.961.596	3.819.956
1. Θεάτρα πρόζας	57.259	141.123	113.889	121.348	130.495	80.046
2. Θεάτρα μουσικά	25.389	14.028	16.525	29.848	26.331	23.967
3. Κινηματογράφοι	2.227.719	1.798.052	2.242.384	4.549.039	3.368.622	3.232.212
4. Λοιπά θεάματα	377.789	402.339	427.962	400.084	436.148	483.731

Από τά αναλυτικά στοιχεία τού πίνακα βγαίνουν και οι παρακάτω διαπιστώσεις :

Α. Καί τούς τρεις μήνες τού 1973, ή κίνηση τών θεάτρων πρόζας στην περιοχή τών Αθηνών είναι σημαντικά μεγαλύτερη από τούς αντίστοιχους μήνες τού 1972. Συνολικά, πουλήθηκαν 49 % περίπου περισσότερα εισιτήρια από τó Β' τρίμηνο τού 1972 (331,3 χιλιάδες, αντί τών 223,6 τού 1972). Η αύξηση αυτή αντίσταθμισε τή μικρή μείωση πού σημειώθηκε στη Λοιπή Χώρα, καθώς και τήν κατά 20,2 % μείωση τού Α' τριμήνου. Έτσι, τó Α' εξάμηνο τού 1973 πουλήθηκαν, σ' όλη τή χώρα 806,2 χιλιάδες εισιτήρια, αντί τών 803 τού ίδιου εξάμηνου τού 1972.

Β. Τά μουσικά θέατρα αντίθετα, παρουσίασαν μικρότερη κίνηση τó Β' τρίμηνο τού 1973, ιδιαίτερα τó Μάη, πού έπεσε κάτω από τó μισό τού ίδιου μήνα τού 1972. Συνολικά τó Α' εξάμηνο τού 1973, τά μουσικά θέατρα πουλήσανε 559 χιλιάδες εισιτήρια, σ' όλη τή χώρα, αντί τών 632 χιλιάδων τού Α' εξάμηνου τού 1972.

Γ. Τόν Απρίλη τού 1973, οι κινηματογράφοι, στη Λοιπή Χώρα, πουλήσανε τά μισά εισιτήρια από τόν Απρίλη τού 1972. Γενικά, ή μείωση στη Λοιπή Χώρα ήτανε μεγαλύτερη από τή μείωση στην περιοχή τής Πρωτεύουσας κ' έτσι, τó

Β' τρίμηνο τού 1973, για πρώτη φορά από τó 1969, πουλήθηκαν στην Πρωτεύουσα περισσότερα εισιτήρια απ' όσα στη Λοιπή Χώρα.

Οι μεταβολές (+ αύξηση, ή — μείωση) στις πωλήσεις εισιτηρίων κινηματογράφων τó Α' εξάμηνο τών τεσσάρων τελευταίων χρόνων, σε σχέση με τήν ίδια περσινή περίοδο, είναι οι ακόλουθες :

Α' εξάμηνο :	1970	1971	1972	1973
Πρωτεύουσα	- 8,7	-10,9	-17,6	-32,8
Λοιπή Χώρα	-0,1	- 5,5	-12,9	-42,6
Σύνολο Χώρας	-4,4	- 8,1	-15,1	-38,2

Και κάτι για τó κύριο αίτιο πού προκάλεσε αυτή τή μείωση στην κίνηση τών κινηματογράφων : Οι συσκευές τηλεόρασης πού υπάρχουνε στη χώρα (άθροισμα έγχρωμης παραγωγής και εισαγωγών) υπερτετραπλασιάστηκε μεταξύ τού τέλους τού 1969 και τού τέλους τού 1972. Αναλογούνε 18 τηλεοράσεις στους χίλιους κατοίκους τó 1969, 34 τó 1970, 52 τó 1971 και 79 τó 1972. Τó 1971 αναλογούσανε στην Ίταλια 191, στην Ίσπανία 132 και τήν Πορτογαλία 49. Τó ρεκόρ τó έχουν οι Ένωμένες Πολιτείες τής Αμερικής με 449 και στην Ευρώπη, ή Σουηδία με 323 τηλεοράσεις στους χίλιους κατοίκους.

τὴν κριτική του. Ὁ ἐπικὸς αὐτὸς ἴθοποιὸς δὲ θὰ πρέπει νὰ ἑνοαρκάνει πλήρως τὸν ἥρωα πού ἐρμηνεύει, δὲν πρέπει νὰ χαθεῖ μέσα σ' αὐτόν, ἀλλὰ θὰ πρέπει ταυτόχρονα νὰ παραμένει ἐκεῖνος πού εἶναι, ὥστε με τὸν τρόπο πού δρᾷ ὁ ἴδιος νὰ παίρνει Θέση ἀπέναντι στοῦ πρόσωπο τοῦ ἔργου. Πρέπει νὰ μπορεῖ ὁ Θεατῆς ν' ἀναγνωρίζει, ὅτι ὁ Γαλιλαῖος εἶναι συγχρόνως καὶ ὁ Τσάρλς Λῶτον καὶ ὅτι αὐτὸς ὁ Λῶτον ἔχει μιὰ προσωπική, κριτικά ἐπεξεργασμένη, ἀρα καταφατική ἢ ἀρνητική γνώμη γιὰ τὸ Γαλιλαῖο καὶ τὴ συμπεριφορά του, γνώμη πού μπορεῖ ἀκόμα, καὶ πρέπει, νὰ μεταβάλλεται ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνή. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μιὰ φαινομενικὰ τραγική κατάσταση στὴν ὁποία βρίσκεται ἀναγκαστικά ὁ ἥρωας, πρέπει νὰ ξεχωρίζει ἀμέσως μὲ τὴν κριτική καὶ νὰ ἀντιλαμβάνεται ὁ Θεατῆς, ὅτι κάτω ἀπὸ συνθήκες ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας θὰ ἔταν δυνατό νὰ ἀποφευχθεῖ: "αὐτὸ εἶναι πολὺ χτυπητό, ἀδύνατο σχεδὸν νὰ τὸ πιστέψει κανεὶς — αὐτὸ πρέπει νὰ σταματήσει — ἡ δυστυχία αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου μὲ συγγινεῖ, γιὰτὶ ὑπάρχει ἀσφαλῶς μιὰ διέξοδος γι' αὐτόν".

Ὁ συγγραφέας κι ὁ ἴθοποιος δὲ μιλοῦν ἄμεσα μέσα ἀπ' τὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου, ἀλλὰ τὸ "διηγούνται" σὰν ἕνα πρόσωπο πού ἀνήκει στοῦ παρελθόν, "τὸ δείχνουν" καὶ συζητοῦν μεταξύ τους. Σ' αὐτὴ τῇ συζήτησιν μπορεῖ κατόπιν ὁ Θεατῆς, στόν ὁποῖο ἀπευθύνονται κατευθεῖαν μὲ τῇ διήγησιν, νὰ λάβει μέρος σὰ μέλος τῆς συντροφιάς πού συμμετέχει στὴ δράση: παίρνει τὸ χαραχτήρα, κατὰ συνέπεια καὶ τὴν ἀξιολογία τοῦ "Θεατῆ πού καννίζει", δηλαδή ἀπαιτοῦμε ἀπ' αὐτὸν ἐνεργητικότητα ὥστε νὰ λάβει Θέση ἀπέναντι στοῦ ἔργου, τὸν τρανιάζουμε γιὰ νὰ παραμένει ζῦπιος. Ἴδου πῶς ἔψεγε ὁ Μπρέχτ τὸ 1931 στοῦ "Θέατρο, ὅπως τὸ βρήκαμε" τοὺς Θεατές: "Βγαίνοντας τρεχάτοι ἀπὸ τὸν ὑπόγειο σιδηρόδρομο ἄνθρωποι μεγάλοι, ἀτεγχοί, δοκιμασμένοι στὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς, τρέχουν στὰ ταμεία τοῦ θεάτρο. Μὲ τὸ καπέλο ἀφήνουν στὴν καρδαρόμπα καὶ τὸ συνηθισμένο τους τρόπο, τὴ συμπεριφορά τους "στὴ ζωή"... Ἔβναι δυνατό νὰ τ' ἀλλάξουμε αὐτὰ; Μπορεῖ κανένας νὰ τοὺς κάνει νὰ βγάλουν τὸ πούρο τους καὶ νὰ καννίσουν;". Ἐπαιδῆ τὸ Θέατρο, γιὰ νὰ πετύχουν τὸ σκοπὸ αὐτὸ δὲ θὰ πρέπει πιά νὰ παρουσιάσει ἀπλῶς βιώματα ἀλλὰ νὰ τὰ διηγεῖται κρίνοντάς τα, καὶ ἐπειδὴ αὐτὸ ἀπαιτεῖ μιὰν ιδιαίτερη τεχνική τῆς σύνθεσης καὶ τῆς ἴθοποιας, ὁ Μπρέχτ χρησιμοποιεῖ γιὰ προσδιορισμὸ τοῦ εἴδους αὐτοῦ τοῦ Θεάτρο τὸν ὄρο "ἐπικὸ Θέατρο", μολοντί ὁ ἴδιος θεωρεῖ ἀνεπαρκῆ τὸν ὄρο αὐτὸ, πού ἀναφέρεται σὲ ὀδύετα διαφορετικές καὶ παλιές τεχνολογίες τοῦ Θεάτρο, καὶ μόνο "τυπικά" τὸν θεωρεῖ σωστό.

"Ἡ παραίτηση ἀπὸ τὴ δημιουργία ψευδαίσθησων πρὸς χάριν τῆς δυνατότητας συζήτησιν" καθορίζειται σὰν κριτήριο τοῦ εἴδους αὐτοῦ τῆς παράστασης στὴ σκηνή, τόσο σὲ σχέση μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου ὅσο καὶ μὲ τὸν τρόπο τῆς ἴθοποιας. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης τοῦ ἐπικοῦ ἔργου πρέπει νὰ παρουσιάζονται ἀποστασιοποιημένα μεταξύ τους, ἔτσι ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατό νὰ δημιουργηθεῖ

ἡ ψευδαίσθησις μιᾶς ξεχωριστῆς πραγματικότητας. "Νὰ δείχνει εἶναι περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ εἶσαι", λέει ὁ Μπρέχτ. Ὁ συγγραφέας διασπᾷ τὴς σκηνές, τὰ συμβαινόντα, τὰ πρόσωπα: ὁ ἴθοποιος τὰ ξαναδιασπᾷ μὲ τὸ νὰ δείχνει τὸν ἑαυτό τοῦ σὰν πραγματικὸ πρόσωπο καὶ νὰ παρεμβαίνει κάνοντας κρίσεις — καὶ ὅλα αὐτὰ γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ Θεατῆς, ὅπως τὸ διατυπώνει ὁ Μπρέχτ, "νὰ παρεμβαίνει κι αὐτὸς μὲ τὴ δική του κρίση". Σκοπὸς τῆς παράστασης εἶναι, τὸ ἀκροατήριο νὰ μὴ παραμένει πιά σὰ μιὰ ὁμοιογενὴς κολλεκτίβα ἀπὸ ἀνθρώπους πού συγγινοῦνται καὶ δαιμονίζονται ἀπὸ τὴ μαγεία, ἀλλὰ ν' ἀπευθύνεται κανένας σ' αὐτὸ σὰ μὲ μιὰ συγγένωση μοναχικῶν ἀτόμων πού παρακολουθοῦν κρίνοντας: ἡ παράσταση "διασπᾷ τὸ κοινὸ τρῶς". Γιὰ μέσα μὲ τὰ ὅποια τὸ ἐπικὸ θεατῆρο θέτει σὲ ἐφαρμογὴ τὴ διάσπαση τῆς ψευδαίσθησης καὶ ὅλων τῶν στοιχείων πού συμμετέχουν στὴν "ἀποστασιοποίηση", ὁ Μπρέχτ τὰ ὀνομάζει ἀπὸ τὸ 1937 "σύνδρομα ἀποστασιοποίησης" [Verfremdungseffekte ἢ, μὲ συντομία, V-Effekte, Ἐμφέ - V].

Βασικά, αὐτὰ εἶναι ὅσα καταλογίζει ὁ δραματικὸς συγγραφέας τῆς "ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς" σὲ βάρος τοῦ παραδοσιακοῦ δράματος καὶ τοῦ κοιντοῦ. Ἄλλ' ἀμέσως γεννιέται τὸ ἐρώτημα, κατὰ πόσον οἱ ὅρισμοί πού δίνει ὁ Μπρέχτ ταιριάζουν, ἔστω καὶ στὰ κύρια μὲν χαρακτηριστικά τους, στοῦ λεγόμενου "ἀριστοτελικὸ θεατῆρο". Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, πρέπει τὸ ὑπόδειγμα πού δίνει νὰ ἰσχύει σὲ τόσο πολλὰ καὶ διαφορετικὰ ἱστορικά σχήματα πού εἶναι σχεδὸν ἀπίστευτο ὅτι εἶναι δυνατό νὰ χρησιμοποιηθεῖ "ἐν τῶν προτέρων". Ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὰ παλιότερα δείγματα, ὅπως π.χ. ἡ ἀρχαία ἑλληνική τραγωδία, ἀλλ' ἀκόμα καὶ ἡ τραγωδία τοῦ γαλλικοῦ κλασικισμοῦ, βασίζονται πάντα σὲ τόσο διαφορετικὰ καὶ παλιὰ καταστάσεις, πού μιὰ κοινὴ βάση κατ'ἀλληλὴν καὶ χρησιμεύει γιὰ σύγκρισιν, σύμφωνα μὲ τὰ κριτήρια τοῦ Μπρέχτ, δὲν εἶναι σχεδὸν δυνατὴ.

Ἀντιθέτα, ὁ Λέσσινγκ, ὁ δραματουργὸς τῆς "ἀστικῆς ἐποχῆς", μᾶς δίνει ἕνα μέτρο πού μπορεῖ κἀλλιστα νὰ ἰσχύσει σὰ μέσο παραβολῆς. Γιὰτὶ ὁ συγγραφέας τῆς "Ἀμβουργικῆς Δραματουργίας" εἶναι ἐκεῖνος πού ἀνακάλυψε στὴ Γερμανία τὴν ἀριστοτελικὴ ποιητικὴ "ὑπὸ μορφὴ νόμων", κ' ἔδωσε τοὺς βασικοὺς ὀρισμοὺς — ὀρισμοὺς πού ἔγιναν σὲ μεγάλο βαθμὸ ὑποχρεωτικοὶ — τῶν εἰδῶν τῆς θεατρικῆς τεχνικῆς, τοῦ σύγχρονου δράματος, τῆς ἀστικῆς τραγωδίας καθὼς καὶ τῆς τραγωδίας τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Εἶναι πολὺ διδακτικὸ νὰ δεῖ κανένας σὲ τίβαθμὸ ὁ Μπρέχτ — ἀκόμα καὶ στὴ σχετικὴ πολεμικὴ του — ζεῖ ἀπὸ τὴς Κατηγορίες τῶν Εἰδῶν τοῦ Λέσσινγκ καὶ σκέφτεται μέσα στὰ πλαισία τους.

Ἦ γνώμη τοῦ Μπρέχτ γιὰ τὸ θεατῆρο τῆς ψευδαίσθησης φαίνεται σὲ πρώτῃ ματιᾷ νὰ ταιριάζει ἀπόλυτα μὲ τὴ διδασκαλία γιὰ τὰ θεατρικὰ εἶδη τοῦ Λέσσινγκ. Στὸ πρῶτο κιόλας κομμάτι τῆς "Ἀμβουργικῆς Δραματουργίας" ὁ Λέσσινγκ ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸ γνήσιο δραματικὸ ἴθοποιὸ "νὰ ἔναι ἱκανὸς νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὴς ἀπόψεις τοῦ ἀφηγητῆ καὶ νὰ μπαίνει

στὴ Θέση κάθε ἥρωα. Νὰ μὴ περιγράφει τὰ πάθη, ἀλλὰ νὰ τὰ κάνει νὰ γεννιοῦνται μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ Θεατῆ καὶ νὰ μεταλλάσσονται χωρὶς διακοπὴ μὲ μιὰ τόσο φανταστικὴ σταθερότητα, ὥστε νὰ ὑποχρῶνεται τὸ θεατῆρο νὰ βιώσει συμπάθεια, εἴτε νὰ θέλει εἴτε ὄχι". Ἄπ' ὄλ' αὐτὰ ὁ Μπρέχτ μὲ μιὰ σχεδὸν λέξη πρὸς λέξη ἀντιστοιχία, ζητᾷ τὸ ἀνάλογο ἀντίθετο: στοῦ ἐπικοῦ δράμα ὁ ἴθοποιος πρέπει νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἀπόψιν τοῦ ἥρωα καὶ νὰ ὑπεισέρχεται στὴν πραγματικὴ Θέση τοῦ ἀφηγητῆ, νὰ μὴ κάνει νὰ γεννιοῦνται τὰ πάθη μπρὸς στὰ μάτια τοῦ θεατῆ, ἀλλὰ νὰ τὰ περιγράφει, ὅχι μὲ φανταστικὴ σταθερότητα ἀλλὰ διασπῶντας τὴς ψευδαίσθησεις καὶ μὲ ἄλλατα καὶ ἀντιθέσεις χωρὶς συνέχεια. Καί, προπαντός, πρέπει νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ ὑποχρῶνεται τὸ θεατῆρο νὰ βιώσει συμπάθεια παρὰ τὴ θέλησή του. Στὴς "φιλολογικὰς Ἐπιστολὰς" τοῦ κιόλας ὁ Λέσσινγκ τόνιζε, ὅτι κανένα ἄλλο ἔργο, ὑστερα ἀπὸ τὸν Οἰδιποδα τοῦ Σοφοκλῆ, δὲν ἔξασκεῖ "περισσότερη βία πάνω στὰ πάθη μας" ἀπὸ τὸν Ὀθέλλο, τὸ Λὴρ καὶ τὸν Ἄμλετ (17ῆ ἐπιστολή). "Χωρὶς αὐταπάτη — ἀναφέρει ὁ ἀμβουργιάνοδς δραματουργὸς — εἶναι ἀδύνατο νὰ βιώθουμε συμπάθεια". Καὶ γιὰ τὸ θεατρικὸ συγγραφέα λέει τὰ ἐξῆς δεσμευτικά: "Θέλει νὰ μᾶς ξεγέλασει, καὶ μὲ τὸ ξεγέλασμα νὰ μᾶς συγγινηθεῖ". Στὸ 5ο καὶ 35ο κομμάτι ὑπάρχει ἡ ὁμολογία, ὅτι ἡ ἐπιθυμία μᾶς εἶναι νὰ δοῦμε τὴ "φαινομενικὴ ἀλήθεια" καὶ "φτάνει ὡς τὴν ἀρχαία ψευδαίσθησις", καὶ ὅτι ἀπ' αὐτὸ πηγάζει ἡ ἰδιαίτερη καὶ πῶ σημαντικὴ εὐχαρίστησις τοῦ δράματος. Ὁ τραγικὸς ποιητῆς, διαβάζουμε σὲ ἄλλο σημεῖο πρέπει ν' ἀποφεύγει "ὅλα ὅσα μποροῦν νὰ ὑμιζοῦν στοῦ θεατῆ τὴν ψευδαίσθησή του: γιὰτὶ μόλις τῇ θυμηθεῖ, αὐτὴ χάνεται". Καί στὸ 9ο κομμάτι: "Ἦ αὐτὸν ὅλα ἐξαρτιοῦνται ἀπὸ τὴν ψευδαίσθησιν τοῦ θεατῆ". Κι ἀκόμα, ὁ Λέσσινγκ ἔχει τὴ γνώμη, ὅτι ἡ ἰδιαίτερη ἐπίδρασις τῆς τραγωδίας, ἡ ἐξαψη δηλαδή τῶν τραγικῶν παθῶν καὶ ἡ καθάρσις τους, μπορεῖ νὰ προκληθεῖ μόνο ἀπὸ μιὰ πλήρη δραματικὴ ψευδαίσθησις. Ἦ φιλολογικὰ ὄχι ὀρθὴ μετάφρασις τὸν ἀριστοτελικὸν ὀρισμὸν τῆς Τραγωδίας εἶναι ἄμεσα ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἀντιλήψης. Ἀπὸ τὸν ὀρισμὸ αὐτὸ βγάζει τὸ συμπέρασμα, ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης, συντάσσοντας μὲ ἐπίγνωσιν τὸν ὀρισμὸ του, δὲν ἔβαλε ἀπλῶς ἀντιμέτωπος τὴν ἐπικὴ δομὴ [τοῦ ἔργου] μὲ τὴ δραματικὴ δομὴ, ἀλλὰ τὴν ἐπικὴ δομὴ μὲ τὴν τραγικὴ ἐπὶ ἰδῶ σα, ὁπότε, στὴν τελευταία αὐτῆ περίπτωση, ἀντί γιὰ τὴ μορφὴ τοῦ πράγματος ἔβαλε τὸ ἴδιο τὸ πᾶγμα γιὰ νὰ ὑπογραμμίσει πόσο εὐκόλα εἶναι δυνατό ν' ἀντικαταστήσει τὸ ἕνα τ' ἄλλο. Στὸ 7ο κομμάτι τῆς "Ἀμβουργικῆς Δραματουργίας" ὁ Λέσσινγκ γράφει: "Μὲ λίγα λόγια ἡ ὑπόθεσις ἔχει ὡς ἐξῆς: Ὁ Ἀριστοτέλης παρατήρησε ὅτι ἡ συμπῶνα ἀπαιτεῖ τὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς δεινοῦ, ὅτι γιὰ δεινὰ πού ἔγιναν πρὶν ἀπὸ πολὺ καιρὸ ἢ γιὰ δεινὰ πού πρόκειται νὰ συμβοῦν στοῦ ἀπώτερο μέλλον, δὲ μπόρουμε νὰ βιώθουμε συμπῶνα, εἴτε διόλου, εἴτε, κι ἂν βιώθουμε, δὲ θὰ ἔναι τόσο δυνατὴ ὄση βιώθουμε γιὰ κάτι τωρινόν. Ἔπομένως εἶναι ἀναγκαῖο νὰ παρουσιά-

ζουμε την υπόθεση με την οποία θέλουμε να προκαλέσουμε συμπόνια όχι σ' α'ν'ήκει στα παρασπόμενα, δηλαδή με αφηγηματική μορφή, αλλά σ' α' δ'η'οεν τωρινή, δηλαδή με δραματική μορφή. Και μόνο αυτό, τ'ό' ότι ή συμπόνια μας με την απλή αφήγηση ελάγιστα ή και καθόλου διεγείρεται, παρά μόνο με την παρακολούθηση όσων συμβαίνουν τώρα, αυτό και μόνο του δ'ωας (του 'Αριστοτέλη) τ'ό' δικαίωμα, σ'τόν ορισμό του, αντί τή μορφή του Πράγματος να θέσει τ'ό' ίδιο τ'ό' Πράγμα, γιατί αυτό τ'ό' Πράγμα μόνο αυτή τή μορφή επιδέχεται".

'Επειδή ή συμπόνια τ'ό' θεατ'ή, όπως πιστεύει ο Λέσσιγ, είναι τ'ό' κύριο τραγικό κίνητρο, μπορεί να ξυπνήσει πραγματικά μόνο με τή δραματική μορφή, μόνο με την άμεση φυσική παρουσία τ'ής δυστυχίας πάνω στή σκηνή. Συμπόνια σημαίνει γι' αυτόν, συμπάρασταση με συμπάθεια και αυθόρμητη συγκίνηση τ'ής καρδιάς. 'Απαιτεί σύμπραξη στήν τραγική πράξη με τέτοιο τρόπο, ώστε ή ανθρωπίνη αισθαντικότητα να έχει επίγνωση τ'ων άκραίων δυνατοτήτων του και ν' αποδεσμεύει όλόκληρη τήν κοινωνική τ'ής όρμη. Αισθαντικότητα σημαίνει για τ'ό' Λέσσιγ όχι μόνο τήν τραγική συγκίνηση par excellence, στήν όποια όλα βασίζονται, αλλά και τή μεγαλύτερη αξία τ'ου διαφορισμένου ανθ'ώπου σάν ήθικου και κοινωνικού έντος. "Ο π'ό' συμπονετικός ανθ'ωπος — έγγραφε στις 13 Νοέμβρη 1756 σ'τ'ό' Φρήντριχ Νικολάι — είναι ό καλύτερος ανθ'ωπος, αυτός π'ου ρέπει π'ρός όλες τ'ις κοινωνικές αρετές. . . ό π'ό' διαλεχτός". Αυτό άκριβώς αντιτάσσει ό Λέσσιγ σ'τους προκατόχους του. Για τ'ό' λόγο αυτό θέλει ν' αποκλείσει τ'ό' θαυμασμό και τ'όν τρόπο, έπειδή είναι συγκινησεις π'ου αδυνατίζουν τή συμπάθεια κ' επιδρουν άρνητικά σ'τις κοινωνικές αρετές. "Όπως επίσης θέλει, όσο είναι δυνατό, ν' άπκρνηθεί τ'ήν άνωτερότητα τ'ων χριστιανών μαρτύρων, έπειδή τή θεωρεί κοινωνική νωχέλεια.

'Ενώ ό Μπρέχτ άπαιτεί κριτική διαλεκτική από τ'όν ήρωα τ'ής σκηνής, πηγάδια άσάθεια τ'ής πλοκής και ν' φανεί από αυτά τ'ά δύο τ'ο τυχαίο και ή δυνατότητα π'ου ύπάρχει ν' άπορευχ'θουν οι ιστορικές συνθήκες και τ'ά κίνητρα, ό Λέσσιγ, αντίθετα, θεωρεί άπαραίτητα για τή δημιουργία μιάς περσιτικής ποιητικής άπάτης τ'ήν έσωτερική άρμονία και ένότητα τ'ού ήρωα, τ'ήν αναγκαιότητα, τ'ήν αληθοφάνεια και μιά άπόλυτα αιτιώδη σταθερότητα τ'ής σκηνηκής δράσης, π'ου είναι συνέπεια τ'ου χαρακτήρα τ'ού ήρωα. 'Εξει τ'ό' Μπρέχτ άπαιτεί διάσπαση και αντίρρησης, ό Λέσσιγ προτείνει τή χωρίς κενά " σύνθεση τ'ων γεγονότων" — τ'ήν " σύνθεσιν πραγμάτων" τ'ού 'Αριστοτέλη. Για τ'όν ίδιο λόγο ό Λέσσιγ ζητ'ά από τ'όν ήθοποιό να ζεί τ'όν ήρωά τ'ό' μέσα σ'τ'ό' κλειστό πλαίσιο τ'ου χαρακτήρα του και ν' τ'όν υποδύεται " εκ τ'ων ένδον". "Ο κύριος Ekhof σ'τ'ό' ρόλο τ'ού Dorimond είναι όλόκληρος ό Dorimond", αυτός είναι ό μεγαλύτερος έπαινος π'ου κάνει. Τ'ό' ίδιο λέει για τ'ό' Garrick σ'τ'ό' ρόλο τ'ού 'Αμλετ: " Δ ε φ α ι ν ό τ α ν π'ώς τ'ρόμαζε από τ'ό' φάντασμα, αλλά ή τ α ν τ'ρομαγμένος άπ' αυτό". Τέτοιου είδους " Inkubus - συνήθειες" τ'ις άπκροεύει με άυστηρότητα

ό Μπρέχτ σ'τόν ήθοποιό. Στήν παράγραφο 48 τ'ού " Μικρού 'Οργάνου" διαβάζουμε: " Μιά κρίση σάν κι αυτή: δέν έπαιξε τ'ό' Αήρ, ήταν ό Αήρ — θ'ά τ'αν γι' αυτόν όλ'έθρια".

'Αλλά μ' αυτό τ'ά δ'η'οεν δείγματα π'ου δίνει ό Μπρέχτ για υπόδειγμα τ'ού άριστοτελικού θεάτρου, π'ου θ'ά μπορούσαμε να τ'ά συμπληρώσουμε άκόμη, όχι μόνο χαρακτηρίζεται με μεγάλη ανεπάρκεια ή δραματουργία τ'ού Λέσσιγ — στήν όποια εδ'ω άναφερόμαστε σάν άντιπροσωπευτική τ'ού άριστοτελικού θεάτρου — αλλά και παραμορφώνεται σοβαρά από μιά μονόπλευρη έρμηνεία. Γιατί, άσφαλώς, τ'όν άποφασιστικό λόγο έχει ό ρόλος π'ου δίνεται σ'τ'ή δραματική ψευδαισθηση για ν' εκπληρώσει τ'όν τελικό σκοπό μέσα στήν οικονομία τ'ων δραματικών Ειδών.

"Ας αρχίσουμε άπ' τ'ά καθήκοντα τ'ού ήθοποιού. Λυτός, είναι αλήθεια, πρέπει να μεταθέσει τ'όν έαυτό του πέρα για πέρα στήν ειδική κατάσταση τ'ού δραματικού ήρωα, αλλά όχι βέβαια να έξαφανιστεί μέσα σ' αυτόν σάν ύπνωτισμένος. 'Ο Λέσσιγ άπαιτεί μ'λλον, όπως κι ό Μπρέχτ, να γνωρίζει με άκριβεια όλόκληρο τ'ό' έργο και π'ώς λειτουργεί ό δικός του και κάθε άλλος ρόλος. "Οφείλει πάντα να σκέφτεται μαζί με τ'όν ποιητή", και μάλιστα, αν είναι άνάγκη, " να σκέφεται γι' αυτόν [σ'τ'ή θέση του]", όπως λέει σ'τ'ήν άναγγελία τ'ής "Άμβουργικής Δραματουργίας". Κατά τ'ήν παράσταση πρέπει, άκόμη και σ'τ'ό' π'ό' φλέγον σημείο τ'ού πάθους, να χ'ει τή νηφαλιότητα εκείνου π'ου γνωρίζει περισσότερα. Γιατί δέν έχει μόνο να παραστήσει, αλλά να φωτίσει τ'ό' πρόσωπο π'ου παρασταίνει, να τ'ό' κάνει κατανοητό σ'τ'ό' κοινό, ό θεατής να διεσδύει σ' αυτό. Γι' αυτό ό Λέσσιγ παραπέμπει σ'τις υποδείξεις τ'ού "Αμλετ π'ρός τ'ους θεατρίνους π'ου κρατουν μπροστά σ'τ'ό' βασιλικό κοινό τ'όν καρφέρη και αφήνουν τ'ους θεατές να δουν και ν' άναγνωρίσουν τ'όν έαυτό τους. Με τ'ήν ίδια άφορμή επεξηγεί, ότι, όταν ή ψευδαισθηση μέσα σ'τ'ή λάυρα τ'ού εκφραζόμενου πάθους φαίνεται να τ'ό' παρακάνει, σ'ε τέτοιες περιπτώσεις ό ήθοποιός " δέν πρέπει να δείχνει πολύ φωτιά, αλλά και λίγη λογική". Τί έννοεί ό Λέσσιγ φαίνεται καθαρά και σ'τις συμβουλές του για τ'ό' π'ώς πρέπει να λέγονται γενικές σέψεις μέσα σ' ένα έργο. Σ'τις περιπτώσεις αυτές περιμένει από τ'όν ήθοποιό να παίρνει διπλή στάση, να φαίνεται παθιασμένος και ταυτόχρονα λογικός. "Όχι μονάχα ή φωνή να γίνεται π'ό' ήρεμη, όλα τ'ά μέλη να περιέρονται σε μιά κατάσταση ήσυχίας για να εκδηλώνουν τ'ήν έσωτερική γαλήνη, π'ου χωρίς αυτή δέν έχει τ'ή δυνατότητα τ'ό' μάτι τ'ής λογικής να κοιτάζει καλά όλόγυρά του". Τ'ό' σωστό " μίγμα φωτιάς και κρύου" είναι, σύμφωνα με τ'ό' Λέσσιγ, εκείνο π'ου πρέπει να χ'ει στήν κυριαρχία του ό ταλαντούχος κ' έξυπνος ήθοποιός. 'Εδ'ω λοιπόν ύπάρχει και πνευματική δράση για τ'όν ήθοποιό, π'ου όχι μόνο ένσωματώνει και συμμερίζεται τ'όν πόνο τ'ού ήρωα, αλλά είναι έξίσου κ' ένας δείκτης. Φυσικά, ή πράξη του αυτή, να δείχνει τ'όν ήρωα, δέν άποτελεί από καλλιτεχνική άποψη έποικοδομητικό μέρος τ'ού έργου προορισμένο να διασπάσει τ'ήν ψευδαισθηση. 'Αντίθετα ούτε και ό Μπρέχτ παραιτείται όλότελα από τ'ό' να

συμμερίζεται τ'όν πόνο τ'ού ήρωα, αλλά θέλει να τ'όν βάλει να έξυπηρετήσει άνώτερους σκοπούς: "Ο ήθοποιός πρέπει άπλώς και μόνο να δείξει τ'όν ήρωά του, ή άς τ'ό' π'ό'με καλύτερα, όχι άπλώς και μόνο να τ'όν ζεί. Αυτό δέν σημαίνει, ότι, όταν παρουνιάζει παθιασμένα πρόσωπα, πρέπει να παραινέει ό ίδιος ψυχρός. Μόνο π'ου τ'ά δικά του αισθήματα δέν πρέπει να ν'αι κατά βάθος εκείνα τ'ού ήρωά του, για να μ'ην είναι και τ'ά αισθήματα τ'ου κοινού κατά βάθος τ'ά αισθήματα τ'ού ήρωα" (Μπρέχτ).

'Τ'ό' δράμα σάν αυτόνομη, φανταστική σύνθεση γεγονότων προϋποθέτει επίσης κριτική σέψη και ένσυνείδητη άποστασιοποίηση τ'ου συγγραφέα, όσο και τ'ό' θεατ'ή. 'Ακριβώς γι' αυτό ό Λέσσιγ πιστεύει ότι τ'ό' μεγαλύτερο τραγικό " έμφέ" [Effekt] τ'ότε μόνο κατορθώνεται, όταν ό θεατής κατέχει όρισμένες γνώσεις από π'ριν, γνωρίζει δηλαδή τ'ήν πλοκή και τ'ό' άποτέλεσμα, έχει γνώση έξαρχής και δέν αφήνεται να παρασυρθεί από τ'ή συγκίνηση π'ου προκαλεί τ'ό' θέμα και τ' άπρόοπτα τ'ής πλοκής. 'Υπερασπίζεται και έπαινεί τ'όν Εϋριπίδη γιατί σ'τους προλόγους του πάντα σχεδόν φανερώνει σ'τους θεατές τ'ό' σύνολο τ'ής πλοκής και τ'ό' σκοπό του: "Μ' αυτό έδειχνε, π'ου ήθελε να τ'ους όδηγήσει". 'Ο Λέσσιγ τονίζει παρακάτω ότι ή κριτική όχι μόνο δέ βλάφτει τ'ήν άπόλαυση τ'ού θεάματος, άλλ' ό'τι, αντίθετα, οι π'οι άυστηροί κριτές είναι κ' οι καλύτεροι και π'οι επιθυμητοί θεατές. "Όποιος κρίνει σωστά, έπινοεί ή όποιος θέλει να έπινοήσει, πρέπει να ν'αι σε θέση να κρίνει. 'Εκείνοι μόνο πιστεύουν ότι τ'ό' ένα μπορεί να χωρίσει από τ' άλλο, π'ου είναι άνίκανοι και για τ'ά δύο". Λυτά γράφει τ'ό' κομμάτι 96. Σ'τ'ό' κομμάτι π'ου μνημονεύουμε, όπου ό Λέσσιγ ζητ'ά από τ'ό' δραματικό συγγραφέα να μ'ας ξεγελάει δημιουργώντας ψευδαισθήσεις και με τ'ις ψευδαισθήσεις να μ'ας συγκινεί, άπαιτεί επίσης από τ'ό' συγγραφέα ή δημιουργία ψευδαισθήσεων να γίνεται με μιά " άνώτερη πρόθεση" (110 κομμάτι). Ξεγελάσμα, αλήθεια και ήθικη ώφέλεια άναφέρονται μάλιστα σ' ένα σημείο τ'ής "Άμβουργικής Δραματουργίας" σάν έννοιες συνώνυμες (830 κομμάτι). 'Η άνώτερη πρόθεση τ'ής δραματικής άπάτης είναι, κατά τ'ό' Λέσσιγ — ό όποιος σ'τ'ό' σημείο αυτό άναφέρεται, με τ'ό' δικιο του, σ'τόν 'Αριστοτέλη — οσοφικής ύφης. 'Απαιτεί από τ'ό' συγγραφέα να κάνει άφαιρέσεις και ν' άποστασιοποιεί, να μεταθέτει τ'ά κομμάτια τ'ου πραγματικού κόσμου, να τ'ά μικραίνει και να τ' ανταλλάζει μεταξύ τους, ώστε να μπορεί, όσο είναι δυνατό, να τ'ά επισκοπεί και να κάνει τ'όν ανθ'ωπο να γνωρίσει τ'όν έαυτό του έσωτερικά, σ' όλες τ'ις ψυχολογικές και κοινωνικές του δυνατότητες. Σ'τ'ό' σημείο αυτό καταφεύγει σ'τ'ό' Σωκράτη, για τ'όν όποιο τ'ό' 49ο κομμάτι λέει: "Αλλά να γνωρίσουμε τ'όν ανθ'ωπο και τ'όν έαυτό μας, να προσέχουμε τ'ά αισθηματά μας, σ' όλα να ψάχνουμε να βρούμε και ν' άγαπήσουμε τ'ους π'οι όμαλους και π'οι σύντομος δρόμους τ'ής φύσης, να κρίνουμε κάθε τι σύμφωνα με τ'ήν πρόθεσή του — αυτό είναι π'ου μαθαίνουμε όταν ερχόμαστε σ' έπικ'ή με τ'ό' Σωκράτη, αυτό είναι εκείνο π'ου μάθε ό Εϋριπίδης από τ'ό'

Σωκράτης και πού τόν έκανε τόν πρώτο στήν τέχνη του". Και στό 19ο κομμάτι, πού έχει στενή σχέση με τόν 'Αριστοτέλη, λέει: "Στό θεάτρο δέν πρέπει νά μαθαίνουμε τί έκανε αυτός ή εκείνος ό άνθρωπος, αλλά τί θά 'κανε κάθε άνθρωπος πού έχει κάποιο χαρακτήρα κάτω από όρισμένες συνθήκες. 'Ο σκοπός τής τραγωδίας είναι πολύ πιο φιλοσοφικός από τόν σκοπό τής 'Ιστορίας". Στή μετάδοση τέτοιου είδους σωκρατικής γνώσης βλέπει ό Λέσσιγκ τόν φιλοσοφικό σκοπό τής τραγωδίας.

'Ανάλογη πνευματική λειτουργία απαιτείται και από τόν θεατή. 'Η ψευδαίσθηση θά πρέπει νά τόν συγκλονίσει γιά ν' απελευθερωθεί ή ενεργήσει τής σκέψης. Και τότε μόνο μπορεί αληθινά νά συγκλονιστεί, όταν, φιλοσοφώντας και σέ ζωηρή έγρήγορη ρίχνει τόν βλέμμα του στό σύνολο. 'Ο Λέσσιγκ ποτέ δέ σκέφτηκε ό ό θεατής παραδίδει τόν έαυτό του στό θεάτρο, ό ό απόλαυση τής ώραιας απάτης τόν αποδεμαίνει, έστω και πρόσκαιρα, από τήν πραγματική κοινωνική ευθύνη του. Στήν αλληλογραφία του με τόν Μέντεelson και τόν Νικολάι, ένα μικρό δοχίμιο τού Μέντεelson με τίτλο "Η Αυτοκυριαρχία πάνω στις Συμπάθειες" [Von der Herrschaft über die Neigungen] παίζει κάποιο ρόλο. 'Ο Λέσσιγκ, άν χ' έχει κάποιες κριτικές αντιρήσεις, είναι βασικά σύμφωνος. 'Η κριτική του πάνω στόν όρισμό τής ψευδαίσθησης, πού υπάρχει στό δοχίμιο, τονίζει ακόμα περισσότερο τήν ανομοιότητα ανάμεσα στό μιμούμενο και τή μίμηση. Στο κείμενο αυτό πού έχει τίτλο "Περί ψευδαίσθησεως" λέει: "Γιά νά είναι ώραία μιá μίμηση, πρέπει αισθητικά νά μάς δημιουργεί ψευδαίσθησεις. Οι άνώτερες όμως ψυχικές δυνάμεις πρέπει νά 'χουν πιστεψτεί, ό ό πρόκειται γιά μίμηση ή όχι γιά τήν ίδια τή φύση".

Πάνω στήν προϋπόθεση αυτή, πού αποκλείει έξαρχής κάθε μαγική και ναρκωτική επίδραση, βασίζεται επίσης ή έρμηνεία τού Λέσσιγκ τής αριστοτελικής διδασκαλίας γιά τή τραγική πάθη και τήν κάθαρσή τους. Τού ξεφυγεί βέβαια ή αρχική σημασία τών αρχαίων έννοιών — γιατί ό Λέσσιγκ, όπως κι ό Μπρέχτ, είναι ένας στρατευμένος γιά τής εποχής του κι όχι ένας ιστορικός τής φιλολογίας καταδικασμένος σέ ύποταξη κι ουδετερότητα — έντούτοις, γι' αυτό άκριβώς, ή διδασκαλία τού 'Αριστοτέλη είναι πιο ώφέλιμη γιά τή δική του θεωρία. "Όπως ό Μπρέχτ, έτσι κι ό Λέσσιγκ έχει πιστεψτεί, ό ό επίδραση πάνω στό κοινό άνήκει στις προθέσεις τής δραματικής ποίησης: 'Ο Γκαίτε στά γηρατειά του, άναφερόμενος και αυτός στόν 'Αριστοτέλη, τόν μέμφεται γι' αυτό. Πάντως είναι σωστό ό ό, κατά τόν Λέσσιγκ, συμπόνα και φόβος στό θεατή μπορούν νά δημιουργηθούν μόνο με μέθεξη στόν πόνο γιά όσα φανταστικά συμβαίνουν πάνω στή σκηνή. 'Αλλά επίσης σημασία έχει ή άποψη, ό ό άπόσταση ανάμεσα στή σκηνή και τόν κοινό πρέπει νά γεφυρωθεί, όχι ν' άναιρείται.

Συμπόνα και φόβος έδω είναι έννοιες πού όχι μόνο συνδέουν τόν ήρωα με τόν θεατή, αλλά, συγχρόνως, και τούς αποστασιοποιούν. Αυτό φαίνεται καθαρότερα στό φόβο, γιατί σά "συμπόνα πού έχει έμάς τούς ίδιους αντικείμενο" —

όπως όρίζει τήν έννοια τού φόβου τελείως αριστοτελικά ό Λέσσιγκ (75ο κομμάτι) — ό φόβος δέν προκαλεί άμεση συγκίνηση πάνω μας, αλλά είναι μόνο μιá καθάρá άντανακλαστική έννοια. 'Η σιγουριά με τήν όποία επιμένει ό Λέσσιγκ στό ό ό και οι δύο τραγικές συγκινήσεις δέν είναι παριστανόμενα πάθη, αλλά άντιδράσεις τών θεατών, ύποδηλώνει καθάρá, ό ό με τόν όρισμό πού δίνει τής συμπόνας δέν έννοει τήν απόλυτη ταύτιση με όσα συμβαίνουν πάνω στή σκηνή. Στήν επιστολή του στό Νικολάι, στις 13 Νοέμβρη 1756, λέει καθαρά, ό ό "ήθοποιος δέν ταυτίζεται κιόλας με τήν πάθη τού θεατρικού ήρωα. Τό πιο πλούσιο σέ συμπεράσματα σχετικό άπόσπασμα άναφέρει τά εξής: "Τό σημαντικότερο άπ' όλα είναι, τί είδους πάθη διεγείρει ή τραγωδία. Μπορεί νά προκαλέσει κάθε είδους πάθη στους ήρωές της, πάθη πού νά ταιριαζουν στό ύψος τού έργου. 'Αλλά ό ό διεγερθούν συγχρόνως όλα αυτά τά πάθη και στό θεατή; Θά τόν κάνουν χαρούμενο; Θά έρωτευθεί; Θά όργιστεί; Θά γίνει εκδικητικός; Δέ ρωτώ, άν ό δραματικός συγγραφέας τόν όδηγεί στό σημείο νά παραδέχεται τά πάθη αυτά γιά τήν πρόσωπα πού παίζουν στή σκηνή, αλλά μάλλον άν τόν σπρώχνει ώς τόν σημείο νά αισθάνεται ό ίδιος αυτά τά πάθη κι όχι απλώς νά αισθάνεται πώς κάποιος άλλος τά αισθάνεται".

'Ο θεατής λοιπόν δέν ταυτίζεται κιόλας με τήν πάθη τού ήρωα (όπως άλλωστε κι ό ήθοποιος μόνο έν μέρει ταυτίζεται), μάλλον συναινει ή αυτά (ή και δέ συναινει) — θυμόμαστε έδω τήν ύπόδειξη τού Μπρέχτ "νά παρεμβαίνει με τήν κρίση του". 'Επομένως και ή λεσσιγκιανή "συμπόνα" δέ σημαίνει νά αισθάνεται ό θεατής αυτά τά πάθη, αλλά απλώς "νά αισθάνεται, ό ό κάποιος άλλος τά αισθάνεται". 'Ο θεατής δέν παραδίδεται στήν ύποβολή σάν ύπνωτισμένος από μιá ξένη δύναμη πού τόν άπκλωτριώνει, αλλά παίρνει μέρος σ' όσα συμβαίνουν στή σκηνή ή μ.ε.σ.α. 'Εκείνου πού άπκλιτείται άπ' αυτόν είναι ν' αφήσει τόν έαυτό του νά συμπονέσει, αυτό όμως θά πεί νά τά ζυγίσει με τόν νού του και κατά τήν διαδικασία τής πρόσληψης νά ενεργεί αύθόρμητα.

Μ' αυτό συσχετίζεται και ή ούμανιστικο-φιλοσοφική, κοινωνιολογικά προσαρμοσμένη έρμηνεία από τόν Λέσσιγκ τού όρου "κάθαρση". Τό τραγικό αποτέλεσμα τής κάθαρσης είναι, πρώτα, μιá αισθητική διαδικασία έμφυτη στό είδος τής Τέχνης. Ταυτόχρονα όμως έχει επιδράσεις πέρ' από τόν έργο τέχνης, αλλάζει τήν ιδιότητα τού θεατή σά μέλους τής κοινωνίας, όχι βέβαια με ήθοπλαστικά διδάγματα και άμεση βελτίωση όρισμένων έλαττωματικών του, αλλά έμμεσα: τά δυννητικά μας πάθη ενεργοποιούνται γιά νά συνειδητοποιήσουμε "ένα μεγαλύτερο βαθμό τής πραγματικότητάς μας" — όπως άναφέρεται ρητά στήν αλληλογραφία με τόν Μέντεelson. Μόνο μ' αυτό τόν τρόπο και μόνο τότε έπέρχεται ή κάθαρση, "ή μεταμόρφωση τών παθών σέ ήθικες έμπειρίες", με τήν όποία ό άνθρωπος πού "μαθε νά συμπονεί" θά γίνει ό πιο προετοιμασμένος νά δεχτεί όλες τις κοινωνικές άρετές".

Και τό θεάτρο αποστασιοποίησης τού

Μπρέχτ άποβλέπει στήν προετοιμασία γιά τήν καλλιέργεια κοινωνικών άρετών. Οι άρετές όμως αυτές είναι με μεγάλη άκρίβεια και πολύ κομματικά προκαθορισμένες. 'Ονομάζονται προθυμία και παραγωγική επιθυμία γιά επέμβαση με σκοπό τήν άλλαγή τής κάθε φορά κατεστημένης τάξης. Αυτός είναι ό λόγος πού ή κατεστημένη τάξη πρέπει ν' άποδοθεί στή σκηνική άπικρόνιση με τόν μέσο τής "άποστασιοποίησης", έπειδή είναι κάτι ιστορικά σχετικό και έπομένως μη άναγκαίο, κάτι πού εύκολα μπορεί νά παραμεριστεί. Για τόν ίδιο λόγο έπίσης, εκείνο πού πρέπει νά έρμηνεύσει ή άφηγηματική σκηνή και ό ήθοποιός, πού παίρνει κι ό ίδιος θέση άπέναντι στό ζήτημα, είναι πάντα μόνο ή "κοινωνική χειρονομία", όπως τήν άποκαλούν. Για τό λόγο αυτό επίσης ό Μπρέχτ κριτικάρει τόν παραδοσιακό δράμα: "Τό θεάτρο, όπως τόν βρήκαμε, δέ δείχνει τή δομή τής κοινωνίας — άπαικροσμένη στή σκηνή — σάν αντικείμενο πού μπορεί νά έπηρεαστεί από τήν κοινωνία — στήν αίθουσα τού θεάτρου".

'Αντίθετα, τό θεάτρο άποστασιοποίησης προσπαθεί νά δείξει χειροπιαστά τή δυνατότητα και τήν άνάγκη άλλαγής τής κάθε φορά κατεστημένης κοινωνικής δομής. Στα σχόλια τού Μπρέχτ γιά τό έργο τού Γκόρκυ "Η μάχη" διαβάζουμε τά ακόλουθα σχετικά με τή μη-αριστοτελική δραματική τέχνη: "Προσπαθώντας νά διδάξει στό θεατή έναν έντελώς όρισμένο πρακτικό τρόπο συμπεριφοράς, πού σκοπό έχει τήν άλλαγή τού κόσμου, πρέπει και μέσα στό θεάτρο νά μάθει νά τηρεί μιá έντελώς διαφορετική στάση άπ' ό,τι είναι συνηθισμένη". 'Όπότε βέβαια ό στόχος γιά τόν όποιο πρέπει νά γίνουν οι άλλαγές είναι προκαθορισμένος. Τό αποτέλεσμα είναι παράδοξο: ή κριτική έλευθερία πού πρέπει νά ξαναδοθεί στό θεατή με τή διάσπηση τής ψευδαίσθησης και τής ύποβολής, όχι μόνο παραιοιείται και στρέφεται πρός μιá όρισμένη κατεύθυνση, άρα επιβάλλεται με τή βία στό θεατή, αλλά και τό ίδιο τόν περιεχόμενο της παίρνει έκείνα άκριβώς τά ούτοπικά και φανταστικά χαρακτηριστικά, πού τόσο αυστηρά έχουν επικριθεί στό παραδοσιακό θεάτρο. Τό θεάτρο άποστασιοποίησης λοιπόν πρέπει, μετά τήν εγκαθίδρυση τής κομμουνιστικής κοινωνίας, είτε νά παραιοδεθεί έντελώς φανερά τό χαρακτηριστικό τής ψευδαίσθησης πού κρύβει μέσα του, είτε, σά φυσικό έπικρόλοιο τών αρχών του, νά στρέψει τό όπλα τής κριτικής και ένάντια στήν κατεστημένη νέα τάξη, άν δέ θέλει νά περιοριστεί στό νά επαναλαβαίνει συνέχεια μιá μουσειακή τεκμηρίωση τής άλλαγής πού έγινε στήν κοινωνία.

'Απέναντι στή φιλοσοφική έλευθερία, πού μπορούσε νά χαρίσει στόν παλιό αστό τό θεάτρο ψευδαίσθησης τού Λέσσιγκ, ό Μπρέχτ είναι τόσο τυφλός — στρατευμένα τυφλός — όσο τυφλός ήταν ό δραματικός συγγραφέας τής άστικής τραγωδίας άπέναντι στήν ιδιαίτερη μορφή τής τραγωδίας μαρξό και τής χριστιανικής τραγωδίας. 'Ο καλλιτέχνης και θεωρητικός Μπρέχτ, πολύ άργότερα, προσπάθησε ν' άπαλλαγεί άπ' τό δίλημμα ό ό κριτική έλευθερία τών παιδιών τής έπιστημονικής εποχής έλέγχεται ιδεολο-

γικά και με την ύποβολή. Για τὸ σκοπὸ αὐτό, μὲ μισή καρδιά, παρουσιάζει σὰν παραγωγικὸ αὐτοσκοπὸ τῆς τέχνης τὴν ἐπιθυμία γιὰ γνώση καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυση στὸ νὰ παρουσιάζεται διαλεκτικά ἢ εἰκόνα τῆς ἀλλαγμένης πραγματικότητας. Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυση, “αὐτὴ καὶ” ἐαυτήν”, εἶναι λοιπὸν ἡ μόνη μεγάλῃ μέθοδος τῆς παραγωγικότητας, ὅτι ὁ σύνδεσμός της μὲ τὸ ἀντικείμενο. Τώρα πιά δὲν πρόκειται γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυση ποὺ προκαλεῖ ἡ χαρὰ τοῦ ἐργαζόμενου - παραγωγικοῦ ἀνθρώπου νὰ μαθαίνει καὶ νὰ δρᾷ κρίνοντας τὴν κοινωνία, ἀλλὰ μᾶλλον γιὰ τὸ ἀντίθετο πρόκειται (π.χ. “Περὶ τοῦ Ποητικῶ καὶ τοῦ Καλλιτεχνικοῦ”, 1951): “Τὸ βάθος τῆς γνώσης καὶ τοῦ αὐθορηγτισμοῦ εἶναι ἀνάλογο μὲ τὸ βάθος τῆς

ἀπόλαυσης”. Ἡ Ὁσέη ἀπ’ ὅπου ὀφείλει νὰ συζητεῖ ἢ ἀφηγηματικὴ σκηνὴ παραμένει μέσα στὴν κοινωνικὴ λειτουργία [προσές], μέσα δηλαδή, ὅπως τὸ διατυπώνει ὁ Μπρέχτ, στὸς “τρίμους ἐκείνους μιᾶς ἀδιάκοπτης ἀλλαγῆς”. Ἀντίθετα, ὁ Λέσσιγκ τὴ φιλοσοφικὴ του ἐλευθερία — ποὺ τὴ διαβλέπει μέσα ἀπὸ τὴν ἐπικαιρότητα τῆς ἀστικῆς τάξης καὶ τὴν ξεπερνᾷ — τὴν ἐννοεῖ σὲ μιὰ Ὁσέη ἔξω ἀπὸ τὴν κατεστημένη κάθε φορὰ κοινωνικὴ τάξη, νὰ σκέφτεται γιὰ τὴν τάξη αὐτῆ. Τὸ δρᾶμα στὸ θεάτρο τῆς ψευδαίσθησης, σύμφωνα μὲ τὸ Λέσσιγκ, μπορεῖ ὅμως νὰ ἀναλάβει τὴν εὐθύνη πρὸς τὸ ἄτομο καὶ τὴν κοινωνία ἀκριβῶς ἐξαιτίας τῆς αἰσθητικῆς του πληρότητας καὶ γιὰ τὴν ψευδαίσθηση ποὺ δημιου-

ρεῖ τὸ ἴδιο δὲν τὴ συγγείει μὲ τὴν πραγματικότητα. Σ’ αὐτὸ ἀποσκοπεῖ καὶ ὁ λόγος τοῦ Σίλλερ γιὰ μιὰ “εἰλικρινὴ ψευδαίσθηση” καὶ ἡ ἀπαίτησή του νὰ καθαρῆσιν τὴν ψευδαίσθηση ἀπὸ τὴν πραγματικότητα καὶ ταυτόχρονα νὰ ἐλευθερώσῃ τὴν πραγματικότητα ἀπὸ τὴν ψευδαίσθηση. Τὸ δρᾶμα τοῦ γερμανικοῦ κλασικισμοῦ σ’ αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ διατύπωση βασίζεται. Ὁ Σίλλερ τὴ διατύπωση καθάρσιν στὸν πρόλογο τοῦ Βάλλενσταϊν, ὅταν λέει γιὰ τὴ Μούσα του ὅτι “καίλει τὸ σκοτεινὸ παιχνίδι τῆς ἀλήθειας [τῆς πραγματικότητας] μέσα στὴν ἕρμηνη περιοχὴ τῆς Τέχνης καὶ μὲ εἰλικρίνεια ἢ ἴδια καταστρέφει τὴν ψευδαίσθηση ποὺ δημιούργησε, χωρὶς ν’ ἀντικαθίστῃ μὲ ἀπατηλὰ μέσα τὴ φαινομενικότητα μὲ τὴν ἀλήθεια”.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΜΩΡΑΪΤΗ: 5 ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ, 9 ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

Ἡ Σχολὴ Μωραῖτη, τὸ πάλαι ποτὲ Λύκειο Μπερζάν — μὲ τὴ μεθοδικὴ ἐπεκτατικὴ τακτικὴ της — δὲν περιορίζεται στὸ Νηπιαγωγεῖο, τὸ Δημοτικὸ, τὸ Γυμνάσιο καὶ τὶς βλέψεις της γιὰ... ἰδιόκτητο Πανεπιστήμιο! Ἀπλώνεται, συστηματικά, σὲ νέους τομεῖς. Μὲ τὴν περσινὴ ἴδρυσή μιᾶς νέας “κοινωνη-λοῦς” ἐταιρίας της — τῆς “Ἐταιρείας Σπουδῶν Σχολῆς Μωραῖτη” — μεταπήδησε, ἑσφινά, στὸν ἐκδοτικὸν χώρον! Ἄρχισε, θεμιτὰ, μὲ τὴ Βιβλιοθῆκῆ τῆς Σχολῆς Μωραῖτη. Ἐπεκτάθηκε στὴν ἑσφινάθετικὴ Βιβλιοθῆκῆ. Πέρασε στὴν ἑκδόση πολυτελῶν καὶ πολυσελιδῶν λευκωμάτων... Φέτος, πρόσθεσε καὶ ἄλλους κρῖκους στὴν... ἄλλοστο τῶν δραστηριοτήτων της: Ἀπὸ τὴν ἑδρα της στὸ Ψυχικὸ, μεταπήδησε στὸ κέντρον. Σ’ ἕνα παλιὸ κτήριον, ψηλά στὴ Σίνα, ἐγκατάστησε Βιβλιοπωλεῖο, ἀνοίξε Ἐντευκτῆριον καὶ ὀργάνωσε σειρὰς ἀπὸ ὁμιλίας καὶ σεμινάρια “ἀκαδημαϊκοῦ ἐπιπέδου”, ἐκδόση χειρογράφων κ.λπ.

Μὲ... ἐπίκεντρο τὸ Νεοελληνικὸ Πολιτισμὸν ὀργάνωσε μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐννιά διαλέξεις, ποὺ δόθησαν, Δευτέρες βράδυ, ἀπὸ τὶς 4 τοῦ Φλεβάρη ὡς τὶς 13 τοῦ Μάρη. Ἄναφέρονται — ἀσכולιαστα — οἱ ὁμιλητὲς καὶ τὰ θέματα: Ἀλέξη Μινωτῆ: Ὁ Φῶτος Πολίτης καὶ ὁ θεατρικὸς μᾶς πολιτισμὸς (4/2). Σπ. Βασιλείου: Ὁ Ζωγράφος τοῦ Μακρυγιάννη (11/2). Μανὼλη Χατζηδάκη: Οἱ Κρητικὸι Ζωγράφοι καὶ ἡ τέχνη τους (18/2). Βίκτωρος Μελά: Ἡ Μεγάλῃ Χάρτα τοῦ Ρήγα (4/3). Μανὼλη Ἀνδρόνικου: Κωνσταντῖνος Ρωμῆος (11/3). Γ. Σισιλιάνου: Ἑλληνικὴ Σχολὴ σύγχρονος καὶ πρωτοπορικῆς μουσικῆς (18/3). Μιχ. Μερικαλῆ: Ὁ Παλαμᾶς καὶ ἡ ἐποχὴ του (1/4). Διον. Ζήβα: Ἡ “ἐλληνικότητα” τῆς μορφῆς στὴν ἀρχαϊκὴ τεχνικὴ (24/4) καὶ Ἀλκη Ἀγγέλου: Ἐμμανουὴλ Ροῦδης. Ἐὰ προβλήματα τῆς ἀκτινοβολίας τῆς προσωπικότητάς του. Τὸ θεάτρο, ἐνδιαφέρει ἰδιαιτέρως μιὰ ἄλλη ἐκδήλωση ἀπὸ τὶς ὁμόκεντρος καὶ ὁμοιοκατευθυνόμενες δραστηριότητες τῆς Σχολῆς Μωραῖτη. Μὲ τὸ ἴδιο... ἐπίκεντρο, ποῦ ἄν καὶ οἱ φετινὲς ἐννιά διαλέξεις — δηλαδὴ, τὸ Νεοελληνικὸ Πολιτισμὸν — ἢ Ἐταιρεία Μωραῖτη ὀργά-

νωσε γιὰ διάστημα ἑντεκα ἑβδομάδων (ἀπ’ τὶς 12 Φλεβάρη ὡς τὶς 10 τοῦ Μάρη) πέντε “κύκλους” μὲ ὀραϊὰς ὁμιλίας καὶ ὀραϊὰς σεμινάρια κάθε βδομάδα, καὶ μὲ εἴσοδο τριάντα δραχμῆς γιὰ κάθε ὀρα ὁμιλίας, καὶ τριάντα γιὰ κάθε ὀρα σεμινάριου.

Ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς “κύκλους” τοῦ γνωστοῦ πλέον... κύκλου τῆς Σχολῆς Μωραῖτη, ἀφοροῦσε τὸ θεάτρο. Ὁμιλητῆς ὁ φιλόλογος, καθηγητῆς τῆς Σχολῆς καὶ ὀρατρικὸς κριτικὸς τοῦ “Βῆματος”, Κώστας Γεωργουσόπουλος καὶ θέμα: Ὁ χαρακτήρας τοῦ πατέρα στὸ νεοελληνικὸ θεάτρο. Δὲν καταρῶσαμε νὰ παρακολουθήσομε — ὅπως ὀά πρε-

ἈΛΛΕΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ ΤΟΥ 4ΜΗΝΟΥ

● Τὸ Φλεβάρη, στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο τῆς Ἀθήνας ὀργάνωθηκε ἕνα ὀραῖο Ἀφιέρωμα στὸ Μαρσὲλ Καρνέ, μὲ προβολὴ ὅλων τῶν μεγάλων ταινιῶν του. Μὲ ἀφορμὴ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας “Τὰ παιδιὰ τοῦ Παραδείσου”, ὁ μορφωτικὸς Ἀκόλουθος τῆς Γαλλικῆς Πρεσβείας κ. Μαρσὲλ Μονορύ, ἔκανε μιὰ διάλεξη, στὶς 4 τοῦ Μάρτη, μὲ θέμα: “Ὁ μῦθος τοῦ ἦθοποιοῦ στὴν ἐποχὴ τοῦ ρομαντισμοῦ”.

● Ὁ γνωστότατος ἀγγλος ἑλληνιστῆς Χάμφρεϋ Ντῆιβυ Φ. Κίττο ἔχει ξεμείνει ὀριστικὰ στὴν Ἑλλάδα. Ὁλες του οἱ σπουδῆς καὶ, σχεδὸν, ὅλα του τὰ βιβλία ἀναφέρονται στὴν Ἀρχαία Τραγωδία. Φέτος, στὶς 29 τ’ Ἀπριλίου, μίλησε στὴν αἴθουσα τοῦ Ἡθροποιῦ Συμβουλίου μὲ θέμα “Ἀπόψεις ἐπὶ τῆς σαιξπηρικῆς τραγωδίας”.

● Ὁ ὁμότιμος καθηγητῆς τῆς Ψυχιατρικῆς στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Ἀθήνας Δ. Κουρτίας μίλησε, ἀλλῆ μιὰ φορὰ, στὶς 26 τοῦ Μάρτη, στὴν ἐπιστημονικὴ συνεδρίαση τῆς “Ἑλληνικῆς Ἐταιρίας Ἱστορίας τῆς Ἱατρικῆς”, στὸν “Παρνασσό” γιὰ τὸ ἀγαπημένον του θέμα: “Ἡ ἁμαρτία τοῦ πατρὸς του, παιδεύει τὸν Οἰδίποδα”.

● Ὁ ἦθοποιὸς Θάνος Κωτσόπουλος μίλησε, στὶς 19 τοῦ Μάρτη, στὸ Ἰλκεϊο Ἑλληνίδων, σὲ... τσαῖ Ἰύρω ἀπὸ τὴν Ἀρχαία Τραγωδία!..

πε — οὔτε τὶς ὁμιλίες, οὔτε τὸ σεμινάριο, ποῦ δίνονταν κάθε Τρίτη 7 - 8 καὶ 8 - 9. Ἐνδεικτικὰ, καταγράφουμε, ἀπὸ τὸ πρόγραμμα, τὰ ἐπιμέρους... πατε-ρῖκα θέματα:

Ἐισαγωγὴ στὸ θέμα. Λιτήματα μορφολογία καὶ κοινωνιολογία.— Ὁ πατέρας ὡς θεατρικὸς τύπος (Ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο στὸ σύγχρονο θεάτρο).— Ὁ πατέρας ὡς φορέας ἰδεολογίας (Σύντομη ἀναδρομὴ στὸ παγκόσμιο θεάτρο).— Ἡ ἑλληνικὴ κοινωνία καὶ τὸ νεοελληνικὸ θεάτρο.— Ἐπιδράσεις τοῦ ἐυρωπαϊκοῦ θεάτρο τοῦ νεοελληνικοῦ.— Ἡ διαμόρφωση τοῦ χαρακτήρα στὸ θεάτρο μὲς (“Χάσης” — “Βασιλικός”). — Περὶ ὁδος διερευνηθεῖσαν. Ἰταίριο καὶ ἄστυ. Μειξίεις τοῦ τύπου.— Μονόπρακτῆ καμωδία. Δραματικὸν εἰδύλλιον καμωδύλλιον.— Ἀναδιπλώσεις τοῦ τύπου (“Τρισεύγενη” — “Στέλλα Βιολάντη”).— Σχηματοποιήσεις τοῦ χαρακτήρα. Συμβολικὸ καὶ κοινωνικὸ θεάτρο. Καζαντζάκης καὶ Μελάς.— Παρалаγές. Μεγαλοαστοί, μικροαστοί, ἐργατικοί καὶ φαρᾶδες: Χόρν, Συναδίνος, Μπόγγρης, Καγιᾶς, Ρούσσος.— Προσπάθειες κριτικῆς τοῦ χαρακτήρα. Κατηφόρης, Σολομός, Περγιᾶλης, Ἰσεκῶρας.— Τυποποίηση. Φαθᾶς καὶ ἐπίγονοι.— Ἡ ἀπώλεια τοῦ τύπου. Μεταφυσικὲς διαστάσεις. Καμπανέλλης - Τερζάκης.— Ἡ ἀμφισβήτηση. Ζιῶγας καὶ νεότεροι.— Συμπεράσματα. Δηλώσαμε ἤδη: Δὲν ξέρουμε τί λεγόμενα στὶς ὁμιλίας καὶ τὸ σεμινάριο. Ἐχομε, ὅμως, ζωηρότατες ἐπιφυλάξεις γιὰ τὸ θέμα τοῦ... πατέρα. Θυμίζει λίγο τὸ σχολικόν: οἱ πατέρες, αἱ μητέρες, οἱ υἱοί, αἱ θυγατέρες! Καί, φυσικά, γιὰ τὴν ἄλλη, οἱ πεθερὲς ἢ οἱ ἀδελφεῖς—καί ὅτι ἄλλο βάλει ὁ νοῦς τοῦ καθενός; Οἱ ἄλλοι “κύκλοι” τοῦ γνωστοῦ... κύκλου τῆς Σχολῆς Μωραῖτη ἦσαν: Τέχνη—Μαρῖνος Καλλιγᾶς: Γιαννοῦλης Χαλεπᾶς, Νικόλαος Γκύνζης. Φιλολογία—Γιώργος Σαββίδης: Διονύσιος Σολωμός “Διάλογος”, “Ἡ γυναίκα τῆς Ζάκυνθος”. Ἱστορία—Βασίλης Κρεμμυδάς: Τὸ ἐμπόριο καὶ ἡ ναυτιλία στὸν ἐλλαδικὸν χώρον ἀπὸ τὸ 1750 ὡς τὸ 1821. Λαογραφία—Ἀλκή Κυριακίδη-Νέστορος: Ἡ θεωρία τῆς νεοελληνικῆς Λαογραφίας.

ΑΥΓΕΡΗΣ: ΤΟ "Θ" ΗΤΑΝ ΜΙΑ ΑΠ' ΤΙΣ ΤΡΟΦΕΣ ΜΟΥ

Πρώτο πρώτο — στο πρώτο απ' τὰ ντισιέ με τὰ γράμματα πού πήρε τὸ "Θέατρο" στὴ νέα περίοδο τῆς ζωῆς του — βρίσκουμε, κάθε φορά πὸς θὰ τ' ἀνοίξουμε, ἕνα ἐπιμελημένο αὐτόγραφο τοῦ ἀξέχαστου Μάρκου Λυγέρη. Στὶς 8 τοῦ Ἰούνη ἐκλείσει κιόλα χρόνος πὸς τὸν χάσαμε. Ἡ δῆλωση τοῦ Λυγέρη — ἕναν ὀλόκληρο χρόνο πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπανεκδόση — πὸς τὸ "Θ" κῆταν μιὰ ἀπὸ τὶς τροφές του» μᾶς τιμᾶ τόσο, πὸς — ἂς μᾶς συχωρεθεῖ ἡ δημοσίευσή :

Ἀθήνα 6 Νοεμβρίου 1972

Ἀγαπητὴ κύριε Νίτσο,

Τὸ περιοδικὸ "Θέατρο" ἐξυπηρετοῦσε ἕνα μεγάλο τομέα τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς, τὴ ζωὴ καὶ τὴν κίνησή τοῦ Θεάτρου. Ἦταν, γι' αὐτὴ τὴν πλευρὰ τῆς ζωῆς μας, ὁ αὐθεντικὸς καὶ ὁ μόνος πληροφοριοδότης. Παρακολουθοῦσε τὴ θεατρικὴ κίνηση με ἐννημερότητα καὶ εὐθύνη, ἀκολουθοῦσε με συνέπεια ἕνα πρόγραμμα γιὰ τὰ θεατρικὰ πράγματα, κριτικαρίζε τὴν πορεία τους, δημοσίευε ταχτικά τὶς παρατηρήσεις του καὶ ἐξέφραζε ἐγκυρως γνώμες καὶ ὑποδείξεις.

Στὶς σελίδες του βρῆκαν τὴ θέση τους ὄχι μόνον τὰ νέα τοῦ θεάτρου μας παρὰ καὶ ὅ,τι ἀξίολογο παρουσίαζε κάθε φορά καὶ τὸ ξένο θέατρο. Καὶ πέρα ἀκόμα καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀπόλυτα ἀναγκαία ἐνημέρωση δημοσίευε κάθε φορά καὶ ὀλόκληρα θεατρικὰ ἔργα ἐνδιαφέροντα, δικὰ μας καὶ ξένα.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς ὑπῆρχε στὸν τόπο μας αἰσθητὸ κι ἀσυγχώρητο κενό. Τί νὰ ποῦμε γιὰ τὴ διακοπὴ τῆς κυκλοφορίας του ; Ἡ Ἀθήνα ἔγινε πάλι γιὰ τὸ θέατρο μιὰ μακρινὴ ἐπαρχία. Εἶναι μεγάλη καὶ πολὺ ἀίσθητὴ ἡ ἔλλειψη αὐτῆ τοῦ περιοδικοῦ σας στὰ Γράμματά μας καὶ στὴ ζωὴ μας. Ἀλλὰ ἀκούω πὸς σκέπτεσθε νὰ τὸ ξαναεκδώσετε. Σταθῆκατε ἄξιος διευθυντῆς καὶ ἐκδότης του καὶ με τὴν πείρα πὸς ἔχετε ἴδη εἰστε ὁ μόνος ἀρμόδιος νὰ ἀναλάβετε πάλι αὐτὸ τὸ καθήκον.

Περιμένω με πολλές ἐλπίδες νὰ τὸ ξαναεκδώσετε, καὶ χάρη ὄλου τοῦ κόσμου καὶ γιὰ μένα πὸς τὸ περιοδικὸ σας ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς τροφές μου.

Μ' αὐτὴ τὴν ἐλπίδα σᾶς χαιρετῶ με πολλὴν ἐκτίμησή κι ἀγάπη

ΜΑΡΚΟΣ ΑΥΓΕΡΗΣ



Ἀπὸ τὸ προηγούμενο τεῦχος στέρξαμε — ἐπιτέλους ! — στὴν καθιέρωση τῆς ἀπαραίτητης σ' ὅλα τὰ ἐντυπα στήλης Ἐπιστολῶν. Ἀποτέλεσμα ; Ἐκτός ἀπὸ τ' ἄλλα ἐνδιαφέροντα γράμματα, πήραμε καὶ ἄρκετά πὸς... ἐπικροτοῦσαν, ἀκριβῶς, τὸ ἀνοιγμα ἐνὸς καναλιοῦ, ὄχι μόνον γιὰ τὴ στενότερη ἐπικοινωνία, μεταξὺ τῶν ἀναγνωστῶν καὶ τοῦ περιοδικοῦ, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀσφαλέστερη ἐπίτευξη κοινῶν στόχων, με τὴν εὐρύτερη καὶ πολυποικίλη ἐκφραση παντοίων ἀπόψεων, σκέψεων καὶ ὑποδείξεων. Τὴ δεχόμαστε κ' εὐχαριστοῦμε.

ΡΙΖΙΚΗ ΑΛΛΑΓΗ ΓΙΑ ΤΗ ΣΩΤΗΡΙΑ ΤΗΣ Ε.Λ.Σ.

Ὁ ἔγκυρος μουσικολόγος καὶ μουσικοκριτικὸς Φοῖβος Ἀναγιαννάκης διατυπώνει τὶς παρακάτω ἀπόψεις γιὰ τὴ σωτηρία τῆς ἀπὸ χρόνια... βαρῦτα νοσοῦσης Ἑθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς :

Φίλε κ. Διευθυντά,

Τὸ ἀνοιγμα τοῦ "Θεάτρου" καὶ πρὸς ἄλλους χώρους — πέρα ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο, θὰ λέγαμε, "στενὸ" χωρὸ τοῦ θεάτρου — συγγινεῖ ξεχωριστὰ τοὺς Ἑλληνες μουσικούς, πὸς, χρόνια τώρα, ἐξακολουθοῦν νὰ μὴ ἔχουν ἕνα δικὸ τους, ὑπεύθυνο μουσικὸ περιοδικὸ, ἀπαράιτητο στοὺς θεωρητικὸς καὶ πρακτικὸς προβληματισμοὺς τους, ἰδιαίτερα σήμερα. Σὲ μιὰ δηλαδὴ ἐποχῇ πὸς οἱ ἐπιτεῦξεις τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, ὅπως π.χ. ἡ μουσικὴ δημιουργία τῶν νέων συνθετῶν μας ἢ οἱ Ἑλληνες καλλιτέχνες τῆς ὄπερας, πὸς ἐργάζονται μόνιμα στὰ λυρικὰ θεάτρα τοῦ ἐξωτερικοῦ, ἐπισημαίνονται σταθερὰ ἀπὸ τὰ εὐμενῆ σκόλια τῆς διεθνούς κριτικῆς. Γιὰ τοὺς Ἑλληνες λυρικούς καλλιτέχνες, αὐτοὺς πὸς ἐργάζονται ἐδῶ, ἀλλὰ καὶ ἐκείνους τοῦ ἐξωτερικοῦ, πὸς ἐλπίζουν ὅτι τὸ σημερινὸ πνεῦμα "ἀλλαγῆς", θὰ συμπεριλάβει στοὺς στόχους του καὶ τὴν ἀναδιοργάνωση τῆς Ἑθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς (Ε.Λ.Σ.) γράφονται οἱ παρακάτω γραμμές.

Γιὰ τὴν ἀναδιοργάνωση τῆς Ε.Λ.Σ. δὲν ἀρκεῖ μιὰ ἀπλὴ ἀλλαγὴ τοῦ Γενικοῦ Διευθυντῆ καὶ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου. Ἀλλαγῆς προσώπων ἔχουν γίνει πολλές ὡς σήμερα — καὶ δὲν ἐννοοῦμε μόνον τὸ διάστημα τῆς ἐπταετίας, ἀλλὰ καὶ στὰ προηγούμενα χρόνια — χωρὶς ὡστόσο ἀποτέλεσμα. Ἀντίθετα, παρὰ τὶς τόσες ἀλλαγῆς, ἡ καλλιτεχνικὴ στάθμη τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς βρῆσκαται, τώρα καὶ δεκαπέντε περίπου χρόνια, σὲ μιὰ διαρκῆ, σταθερὴ πτώση, ἐνῶ, παράλληλα, ἡ ἔξοδος ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα τῶν Ἑλλήνων τραγουδιστῶν καὶ ἡ ἐργασία τους στὰ λυρικὰ θεάτρα τῆς Εὐρώπης, ἔχει δημιουργήσει ἕνα ἐπικίνδυνον μεταναστευτικὸ ρεύμα, πρόβλημα με τὸ ὁποῖο κανεὶς ἀπὸ τοὺς ἐκαστοτε ὑπευθύνους δὲν ἔχει ἀσχοληθεῖ ὡς σήμερα.

Βασικὴ αἰτία τῆς κακοδιαμονίας τῆς Ε.Λ.Σ. εἶναι βέβαια ἡ ἀκαταλληλότητα τῶν Γενικῶν Διευθυντῶν, καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ κανεὶς δὲν ἔχει ποτε ἀντίρρηση. Ποιὰ πρόσωπα ὅμως εἶναι κατάλληλα γιὰ τὸ λειτουργεῖμα τοῦ διευθυντῆ ἐνὸς λυρικοῦ θεάτρου, αὐτὸ δὲ μπόρεσαν ἢ, καλύτερα, δὲ ὀλέησαν ποτε

νὰ τὸ ἀντιμετωπίσουν οἱ ὑπεύθυνοι κρατικοὶ λειτουργοί. Στὶς μεγάλες λυρικές σκηνές τῆς Εὐρώπης καὶ ἰδιαίτερα τῆς Γερμανίας — τῆς χώρας με τὰ περισσότερα, καλύτερα ὀργανωμένα καὶ ὑψηλοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου λυρικὰ θεάτρα — γενικὸς διευθυντῆς εἶναι κατὰ κανόνα ἕνας ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου : ἕνας σκηνοθέτης ἢ ἕνας μασέτρος. Ἐνας σκηνοθέτης ὅμως τῆς ὄπερας, πὸς σημαίνει : ἕνας ἄνθρωπος πὸς κάθησε χρόνια σὰ βοηθὸς κοντὰ σ' ἕνα φτασμένον σκηνοθέτη, ἀρχικὰ σὲ ἐπαρχιακὸ λυρικὸ θέατρο καὶ μετὰ σ' ἕνα μεγαλύτερο, γιὰ ν' ἀρχίσει ὁ ἴδιος νὰ σκηνοθετεῖ πρώτα σ' ἕνα μικρὸ καὶ κατόπιν σὲ μεγαλύτερο θέατρο, ἕως ὅτου ἀξιωθεῖ, ἂν καλὰ καὶ τὸ ἀξίζει, νὰ δημιουργήσει σταδιοδρομία καὶ ν' ἀποκτήσει "ἕνα ὄνομα", σὲ κάποιο μεγάλο λυρικὸ θέατρο. Κοντολογίς ἕνας ἄνθρωπος πὸς βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸ θέατρο καὶ γνωρίζει τὸ μηχανισμό τῆς ὄπερας, ἀπὸ τὴ "μαῦρη δουλειά" ὡς τὴ σκηνοθεσία. Ἀνάλογη πείρα, ἀποκτημένη σὲ λυρικὰ θεάτρα πρέπει νὰ ἔχει καὶ ὁ μασέτρος πὸς ἀναλαμβάνει τὴν καλλιτεχνικὴν διευθύνση λυρικοῦ θεάτρου. Νὰ προσέσσουμε στὴ σκιαγράφηση αὐτῆ τῶν ἀπαιτουμένων προσόντων τὴ σημασία τοῦ ταλέντου καὶ τῶν διοικητικῶν ἱκανοτήτων ; Καὶ τὰ δύο αὐτὰ εἶναι φανερὸ ὅτι ἀποτελοῦν βασικὰς πρῦποθέσεις.

Θὰ μπορούσε τώρα νὰ φανταστῆ κανεὶς ὅτι τὴ Λυρικὴ Σκηνὴ τῆς Ἀθήνας τὴν ἔχουν διευθύνει, ἀνάμεσα σὲ ἄλλους, ἕνας δικηγόρος, ἕνας φιλόλογος καὶ ἕνας στρατηγός ; Ἡ μασέτροι πὸς δὲν εἶχαν ποτε διευθύνει οὔτε μιὰ ὄπερα ; Τὸ ἴδιο ἀρνητικὴ ἦταν δυστυχῶς καὶ ἡ συμβολὴ τῶν διευθυντῶν ἐκείνων πὸς προέρχονταν ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τῶν μουσικῶν (σολίστ - παιδαγωγῶν, συνθετῶν καὶ τελευταία ἐνὸς μουσικοκριτικοῦ), γιὰ τὸ κόσμος καὶ τὰ προβλήματα ἐνὸς λυρικοῦ θεάτρου τοὺς ἦσαν ἄγνωστα καὶ οὔτε ἦταν δυνατόν νὰ τὰ μάθουν ἀπὸ τὴν καρέκλα ἐνὸς γραφείου. Νὰ ἐπιπλέον ὅτι αὐτῆ τῆ φορᾶ ἡ ἐκλογή τοῦ νέου διευθυντῆ τῆς Ε.Λ.Σ. θὰ γίνε με ἄλλα, ὑγιέστερα κριτήρια ;

Ἄς μὴ ξεχνᾶμε τὸ μάθημα τῆς Γαλλίας. Ἡ χώρα αὐτῆ, πὸς ἔχει μιὰ παράδοση ὄπερας αἰώνων, δὲ δίστασε, τὸν τελευταῖο αὐτὸ καιρὸ, νὰ μετακαλέσει σὰ διευθυντῆ τῶν δύο κρατικῶν λυρικῶν θεάτρων στὸ Παρίσι ἕναν ξένο, τὸν Ἑλβετο-γερμανὸν Rolf Liebermann, πρῶν διευθυντῆ τῆς ὄπερας τοῦ Ἀμβούργου — ἐξ ἡ μῆνες ἦταν ἀρκετοὶ

για τη μεταμόρφωση της "Όπερας του Παρισιού. Από "δευτέρας κατηγορίας έπαρχιακή όπερα" έγινε ένα πρώτης κατηγορίας λυρικό θέατρο στην Βύρωπη. Το μάθημα αυτό της Γαλλίας θα το εκτιμήσουν, άραγε, οι άρμόδιοι στο μέτρο που του αξίζει;

Φιλικά

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ

ΕΝΑ ΕΡΓΟ ΣΤΟ ΥΨΟΣ ΤΟΥ

"Η νέα σκηνοθέτις Μάιρη Βοσταντζή, που μετεκπαιδύεται στο Λονδίνο, μās γράφει για μιá παράσταση του "Μουριέτα" που είδε στο Βερολίνο :

Κύριε Διευθυντά,

Σας συγχαίρω και σας ευχαριστώ για τó τριπλό τεύχος του "Θεάτρου" που δημοσιεύει το Neruda.

Είχα την τύχη να δω την πρεμιέρα του έργου, τόν Άπρλιη που μās πέρασε, στο "Deutsches Theater" του Βερολίνου, από μαθητές της εκεί Κρατικής Δραματικής Σχολής. Πολύ σωστά οι σκηνοθέτες Κλάους "Ερφορθ και "Αλεξάντερ Στίλμαρκ" έστησαν τó σκηνικό τους σε μιá τεράστια απόθνη, που για πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκε για ένα τέτοιο σκοπό. Κατάλληλος χώρος για έπικό θέατρο στη γειτονιά μάλιστα του "Berliner Ensemble"!

Είναι αδύνατο να σας περιγράψω τη συγκίνηση και τόν ένθουσιασμό τών θεατῶν που, καθισμένοι επί δυόμιση ώρες σταυροπόδι στο γυμνό πάτωμα, απόλαυσαν ίσως μιá από τις πιό πειθαρχημένες και άριστα οργανωμένες εκτελέσεις *μπρεχτικής* τεχνικής. Η δράση εκτυλιχθηκε γύρω και πάνω από τά κεφάλια τών θεατῶν, σε σημείο που ν' απορροφήσει εντελῶς τή παρουσία τους, και να σκεπάσει τόν άπέραντο γυμνό χώρο με τή σκια μιῶς άβρατης έφιαλτικής άπειλης. Μέσα σ' αὐτή τή σκιά, ὅπως μέσα σε δίχτυ άράχνης, ὁ "άόρατος" ήρωας έδωσε μιá γιγάντια μάχη, "έλαμφε" και "πέθανε", συντριμμένος από τή βία.

Αὐτά τά έργα, κι αὐτές οι παραστάσεις, ζυπνοῦν σε μās τους "ξεστρατισμένους" ανθρώπους του θεάτρου — μικρούς και μεγάλους — ένα ὀδυνηρό αίσθημα εὐθύνης, μὰ ταυτόχρονα και τήν παρήγορη σκέψη, πῶς μέσα στις άσχημες και σκληρές αντιζότητες τής εποχής, τó θέατρο καταφέρνει κάποτε να εκπληρώνει τήν αποστολή του.

Με θερμούς χαιρετισμούς
ΜΑΙΡΗ ΒΟΣΤΑΝΤΖΗ

ΔΕΝ ΥΠΗΡΞΕ ΠΟΤΕ ΜΕΛΟΣ

"Ο νέος Διευθυντής προγράμματος του Σταθμού Τηλεράσεως του ΕΙΡΤ κ. Τ. Δ. Τσήρος μās πληροφορεί, κατηγορηματικά, πῶς δέν υπήρξε ποτέ μέλος τής 5ης Ομάδας Έργασίας, που κατάρτισε τήν έκθεση για τόν Κινητογράφο, τήν Τηλέδραση και τή Ραδιοφωνία του 30ετούς Σχεδίου "Αναπτύξεως. Πάντως, και στο επίσημο

κρατικό κείμενο, που δημοσιεύτηκε στα "Ντοκουμέντα", αναφερόταν ρητά πῶς ὁ κ. Τ. Τσήρος δέ μετέσχε στις έργασίες τής Ομάδας.

Κύριε Διευθυντά,

Με έκπληξη πληροφορήθηκα ὅτι στο τεύχος ἀριθ. 37 του "Θεάτρου" και στη σελίδα 67 (Ντοκουμένα: "Σχέδιον Μακροχορονίου Προτύπου "Αναπτύξεως"), αναφέρομαι ὡς μέλος μιῶς Ομάδας Έργασίας, τρία μέλη τής ὁποίας κατήρτισαν, τόν Άπρίλιο του 1972, μιá έκθεση για τά προβλήματα Κινηματογράφου - Ραδιοφωνίας - Τηλε-

οράσεως. Η πληροφορία αὐτή είναι ἀπολύτως ἀνακριβής. Οὐδέποτε ἀπέτελεσα μέλος τής Ομάδας αὐτῆς τής ὁποίας τά περισσότερα ἀπό τά φερόμενα ὡς μέλη τῆς δέν γνωρίζω οὔτε κατ' ὄνομα και οὐδέποτε μου ἐπροτάθηκε να συμμετάσχω σ' αὐτήν ἢ σε ὁποιαδήποτε ἄλλη παρεμφερή Ομάδα ἢ ἐπιτροπή. Ἄλλωστε, ἀπό τόν Ἰούλιο 1971, εἶχα ἀποχωρήσει αὐτοβούλως και οἰκειοθελῶς ἀπό τó Ε.Ι.Ρ.Τ., τó ὁποιο ἐμφανίζομαι να ἐκπροσωπῶ στην Ομάδα αὐτή τόν Ἰούλιο 1972.

Μετά τιμῆς
Τ. Δ. ΤΣΗΡΟΣ

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Τό τεύχος κυκλοφορεί μετά τήν κατάλυση τής Δικτατορίας. Κι ὅσο κι ἄν, τó διπλό *Δίμηνο* του τεύχους, ἀντιστοιχεί σε κατοχικούς ἀκόμα μήνες, ἀ π ε ρ θ α ν ὀ μ α σ τ ε' νά δημοσιέψουμε νόμους κι ἀποφάσεις με... χουντικές ὑπογραφές. Οὔτε χρειάζεται, ἄλλωστε. Ὁλόκληρη ἡ νομοθεσία τής Δικτατορίας θά πρέπει να καταργηθεῖ. Φυσικά, ἔχουμε τó νοῦ μας να μὴν ἀποσιωπηθοῦν πατριωτικοί νόμοι κι ἀποφάσεις. Στις παρακάτω στήλες δημοσιεύονται ἀριθμοί και περιληπτικά περιεχόμενα νόμων και ἀποφάσεων του διπλοῦ διμήνου. Ἐπίσης, δυό-τρεις ὑπουργικές ἀποφάσεις που ἀποτελοῦν εἰδιήσεις.

ΣΧΟΛΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Προοδεύουμε! Μετά από τις άπειράριθμες Δραματικές Σχολές, τις Σχολές Χοροῦ, Κινηματογράφου και Μουσικής, ἀποκτήσαμε και Σχολή... Σκηνοθεσίας! Ἴδου ἡ Ὑπουργική Ἀπόφαση, δημοσιευμένη στο Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β' ἀρ. 157/12-2-74.

Άριθ. Γ/ΦΟ4/3092.

Περί ίδρύσεως Σχολῆς Σκηνοθετῶν παρά του Ἄγγελου Γιαννούλη.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

"Έχοντας ὑπ' ὄψη :

1. Τὰς διατάξεις τῶν άρθρων 4 και 5 του Ν.Δ. 1715/1942 "περί τῶν ἐν τῷ Κράτει Ἰδιωτικῶν Δραματικῶν και Μελοδραματικῶν Σχολῶν", και
2. Τὴν ἀπό 19.1.74 αἴτησιν του Ἄγγελου Γιαννούλη μετά τῶν ἐν αὐτῇ προσηρηθέντων δικαιολογητικῶν, συμφώνως πρὸς τὰς διατάξεις του ὡς εἴρηται Ν. Δ/τος ἐξ ὧν προκύπτει ὅτι οὗτος κέκτρηται ἀπαντα τὰ τυπικά και οὐσιαστικά προσόντα, ἀποφασίζομεν: Χορηγοῦμεν εἰς τόν Ἄγγελον Γιαννούλην ἄδειαν ίδρύσεως Σχολῆς Σκηνοθετῶν ἐν Ἀθήναις ἀπό τó σχολικόν ἔτος 1974 - 1975.

"Η παρούσα δημοσιευθῆτα διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως. Ἐν Ἀθήναις τῇ 31 Ἰανουαρίου 1974

Ὁ Ὑπουργός

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΤΣΑΚΩΝΑΣ

¶ "Περί τῶν διπλωματικῶν ἐξετάσεων τῶν σπουδαστῶν τῶν Δραματικῶν - Μελοδραματικῶν Σχολῶν". (Άριθ. Γ.Π.Π.Ε. / ΚΑΤΕΧΝ / Γ/Φ21/7546/14-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 203/19-2-74

¶ "Περί καθορισμοῦ ὠρολογίου και ἀναλυτικοῦ προγράμματος μαθημάτων Α', Β' και Γ' τάξεων Δραματικῶν Σχολῶν". (Άριθ. Γ/Φ21/55308/13-12-73).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 218/22-2-74

¶ "Περί καθορισμοῦ ὠρολογίου και ἀναλυτικοῦ προγράμματος Α', Β' και Γ' τάξεων Ἐπαγγελματικῶν Τμημάτων Σχολῶν Χοροῦ". (Άριθ. Γ/Φ21/54161/5-12-73).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 218/22-2-74

¶ "Περί συμπληρώσεως του Ν.Δ. 209/1973 "περί ίδρύσεως Κρατικῆς Σχολῆς Ὀρχηστικῆς Τέχνης". Νομοθετικῶν Διάταγμα ὑπ' ἀριθ. 381/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Α', ἀρ. 99/11-4-74

¶ "Περί ἀσκήσεως προληπτικοῦ ἐλέγχου ἐπὶ τῶν δαπανῶν τῆς Κρατικῆς Σχολῆς Ὀρχηστικῆς Τέχνης". (Προεδρικόν Διάταγμα ὑπ' ἀριθ. 351/8-5-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Α', ἀρ. 136/17-5-74

¶ "Περί ίδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου και Ρυθμικῆς παρά τῇ Μουσικῇ Σχολῇ Ι. Χριστοφίλου". (Άριθ. Γ/Φ07/4092/31-1-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 157/12-2-74

¶ "Περί ίδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς και Μπαλλέτου ἐν Μεσσολλογίῳ". (Άριθ. Γ/Φ07/3323/31-1-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 157/12-2-74

¶ "Περί ίδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς - Μπαλλέτου (Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Ἐλένην Σεκούρη - Λάμπρου ἀδείας ίδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς - Μπαλλέτου ἀπό τó σχολικόν ἔτος 1974 - 75". (Άριθ. Γ/Φ07/5734/14-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 204/19-2-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τόν Κωνσταντῖνον Κλάββαν ἀδείας ίδρύσεως και

λειτουργίας Μουσικής Σχολής εν 'Αθήναις, υπό την επωνυμίαν "Σύγχρονη Σχολή Μουσικής", με τὰ κάτωθι τμήματα: α) 'Αρμονίας, β) Πληρικών, γ) 'Εγγόρων, δ) Πνευστών και ε) Μοψωδίας". (Αριθ. Β/Φ010/6004).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 216/22-2-74

¶ "Περί ιδρύσεως Σχολής Μπαλλέτου - Ρυθμικής παρά τῆς Δραματικῆς Σχολῆς Πατρῶν". (Αριθ. ΥΠ.Π.Ε./ΚΑΤΕΧΝ/Γ/Φ07/5776/14-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 226/26-2-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Κάρου Χανῆν ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Κλασσικοῦ Μπαλλέτου εἰς Παλ. Φάληρον ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ07/7062/21-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 258/4-3-74

¶ "Περί χορηγήσεως ἀδείας προσθήκης τμημάτων Ὡδικῆς καὶ Ἀρμονίας εἰς Παράρτημα Λευκάδος". (Αριθ. Β/Φ10/45066/21-3-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 393/6-4-74

¶ "Περί ἄρσεως ἀδείας λειτουργίας Σχολῆς Χοροῦ ἐπ' ὀνόματι τῆς Βέρας Καραγιαννίδου - Ἀλεξοπούλου". (Αριθ. Γ/Φ07/14266/20-3-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 408/10-4-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὸν Στέφανον Νικολαΐδην ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Θεάτρου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 1975". (Αριθ. Φ06/11597/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 458/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Μαρίαν Χριστοφίλου ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Κάτω Ἡλιουπόλεως ἀπὸ τὸ σχολ. ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ07/14792/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Γεωργίαν Μαρουλιανοῦ - Ζωγράφου ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου - Ρυθμικῆς εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ07/11626/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Ὀλυμπίαν Γελοδάρη ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ07/16804/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Ρενέτα Ντὲ Πιὰν-Κάμμερ ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου καὶ Ρυθμικῆς εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ07/10739/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Λίκατερίνην - Στυλιανὴν Μπαλίνα ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀττικῆς ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ07/16805/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὸν Ἀντώνιον Τέμπαν ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Μελωδραματικῆς εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ06/13798/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Μαρίαν Ρίζου ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Παλαιῶν Φαλήρου ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ07/13893/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὸν Δημήτριον Βεάκην ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Θεάτρου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ06/14410/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Ἀγγελικὴν Μανιάτη ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ07/15842/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως εἰς τὴν Κάρου Φωτοπούλου ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Κλασσικοῦ Μπαλλέτου καὶ Ρυθμικῆς εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ σχολικὸν ἔτος 1974 - 75". (Αριθ. Γ/Φ07/13122/6-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 457/2-5-74

¶ "Περί χορηγήσεως ἀδείας ιδρύσεως καὶ λειτουργίας παραρτήματος τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου, ἐν Πειραιεῖ". (Αριθ. Φ10/18350/18-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 476/6-5-74

¶ "Περί διορισμοῦ Μελῶν Διοικητικοῦ Συμβουλίου Ὁδείου Θεσσαλονίκης". (Αριθ. Α. 12872).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 343/21-3-74

ΣΥΜΒΟΥΛΙΑ Κ' ΕΠΙΤΡΟΠΕΣ

"Περί διορισμοῦ μελῶν Ἐπιτροπῆς ἀδείας ἀσκήσεως ἐπαγγέλματος Ἰθσοποιῦ".

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 35/16-1-74

Αριθ. Α. 52709.

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΕΩΣ

"Ἐχόντες ὑπ' ὄψει:

1. Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων".

2. Τὸ ἄρθρον 1 τοῦ Ν.Δ. 1647/1942 "περὶ συμπληρώσεως διατάξεων τοῦ Ν. 5736/1933 καὶ τοῦ Α.Ν. 329/1936".

3. Τὴν ὑπ' ἀριθμ. 79267/8.6.1967 κοινὴν ἀπόφασιν τῶν Ὑπουργῶν Συντονισμοῦ, Ἑθνικῆς Παιδείας καὶ Ἐργασίας "περὶ συνθέσεως τῆς Ἐπιτροπῆς Ἀδείας Ἀσκήσεως Ἐπαγγέλματος Ἰθσοποιῦ".

4. Τὸ ὑπ' ἀριθμ. 37618/4365/28.8.1973 ἔγγραφο τοῦ τ. Ὑπουργείου Ἑθνικῆς Οἰκονομίας καὶ

5. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ ὀητεία τῆς Ἐπιτροπῆς Ἀδείας Ἀσκήσεως Ἐπαγγέλματος Ἰθσοποιῦ ἐληξεν ἤδη, ἀποφασίζομεν:

Διορίζομεν ὡς μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς Ἀδείας Ἀσκήσεως Ἐπαγγέλματος Ἰθσοποιῦ, ἐπὶ τριετῆ ὀητείᾳ, τοὺς κάτωθι:

α) Χαράλαμπος Παπανικολάου, Διευθυντὴν ΥΠ.Π.Ε., ὡς Πρόεδρον, ἀναπληρούμενον ὑπὸ τοῦ Ἀντωνίου Σύκαλη, Προϊστάμενον Διευθύνσεως ΥΠ.Π.Ε.
β) Σωτήριον Μπαλλέτου, Δ/ντὴν Ὑπουργείου

τείου τ. Ἑθνικῆς Οἰκονομίας καὶ ἤδη Ἀπασχολήσεως, ὡς Ἀντιπρόεδρον, ἀναπληρούμενον ὑπὸ τοῦ Διονυσίου Δελαπρόστα Δ/ντοῦ αὐτοῦ Ὑπουργείου.

γ) Δημήτριον Γιαννουκάκη, Θεατρικὸν Συγγραφέα, ἀναπληρούμενον ὑπὸ τοῦ Ἀποστόλου Μαγγανάρη, Συγγραφέως.

δ) Ἰωάννην Μιχαλόπουλον, Ἰθσοποιόν, ἀναπληρούμενον ὑπὸ τοῦ Ἀνδρέου Φιλιππίδη, Ἰθσοποιῦ καὶ

ε) Παναγιώτην Μακρίδην, Θεατρικὸν Ἐπιχειρηματίαν, ἀναπληρούμενον ὑπὸ τοῦ Νικολάου Ρίζου, Θεατρικοῦ Ἐπιχειρηματίου, Ἰθσοποιῦ.

Ἢ παρῶσα δημοσιευθῆτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 17 Δεκεμβρίου 1973

Οἱ Ὑπουργοὶ

Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν

ΔΙΜΗΤΡΙΟΣ ΤΣΑΚΩΝΑΣ

Ἀπασχολήσεως

ΧΑΡΑΛ. ΓΕΩΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ

¶ "Περί τροποποιήσεως ἀποφάσεως συγκροτήσεως τοῦ παρὰ τῷ Ταμείῳ Ἐργασίας Ἰθσοποιῶν κοινῶ Ὑπηρεσιακοῦ Συμβουλίου". (Αριθ. Α/57313/26-12-73).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 3/5-1-74

¶ "Περί διορισμοῦ τακτικοῦ μέλους εἰς τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τοῦ Ταμείου Συντάξεων Ἰθσοποιῶν, Συγγραφέων καὶ Τεχνικῶν Θεάτρου". (Αριθ. 61868/28-12-73).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 6/9-1-74

¶ "Περί τροποποιήσεως ἀποφάσεως διορισμοῦ μελῶν τῆς Κεντρικῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Ὁργανισμοῦ Κρατικῶν Θεάτρων Ἑλλάδος". (Αριθ. Α/Φ34/7923/16-2-74).

(Πρόκειται περὶ ἀντικαταστάσεως τοῦ μέχρι τώρα μέλους Μίνως Κοκολάκη, Καθηγητοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, διὰ τοῦ Νικολάου Λειβαδάρα, Καθηγητοῦ Ἀρχαίας Φιλολογίας εἰς τὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 204/19-2-74

¶ "Περί διορισμοῦ μελῶν τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Εἰδικοῦ Ταμείου Ὁργανώσεως Συναυλιῶν (ΕΤΟΣ) τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας Ἀθηνῶν". (Αριθ. Α/Φ40/7924/16-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 204/19-2-74

¶ "Περί διορισμοῦ Κυβερνητικοῦ Ἐπιτρόπου καὶ ἀναπληρωτοῦ του, ὡς καὶ ἀναπληρωματικοῦ μέλους εἰς τὸ Δ.Σ. τοῦ Ταμείου Συντάξεων Ἰθσοποιῶν, Συγγραφέων καὶ Τεχνικῶν Θεάτρου". (Αριθ. Ζ1α/9888/20-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 239/27-2-74

¶ "Περί τροποποιήσεως ἀποφάσεως συγκροτήσεως Ὑπηρεσιακοῦ Συμβουλίου τοῦ Ὁργανισμοῦ Κρατικῶν Θεάτρων Ἑλλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.)". (Αριθ. Α.Φ.34/7976/20-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 248/28-2-74

¶ "Περί καθορισμοῦ ἀποζημιώσεως Μελῶν Ἐπιτροπῶν διὰ τὴν συνταξιοδότησιν τῶν Λογοτεχνῶν καὶ Καλλιτεχνῶν". (Αριθ. 1915/91/21-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 254/2-3-74

¶ "Περί τροποποιήσεως ἀποφάσεως

διορισμού μελών 'Επιτροπής 'Αδείας 'Ασκήσεως 'Επαγγέλματος 'Ηθοποιού". (Άριθ. Φ.39/9625/27-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 269/6-3-74

¶ "Περί διορισμού τακτικού και άναπληρωματικού μέλους εις τὸ Δ.Σ. τοῦ Ταμείου Συντάξεων 'Ηθοποιῶν, Συγγραφέων και Τεχνικῶν Θεάτρου". (Άριθ. 15241/13-3-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 319/14-3-74

¶ "Περί καθορισμοῦ άμοιβῆς μελῶν 'Επιτροπῆς Κρατικοῦ Βραβείου Θεάτρου". (Άριθ. 14522/553/13-3-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β' άρ. 352/23-3-74

¶ "Περί τροποποιήσεως άποφάσεως συγκροτήσεως Διοικητικοῦ Συμβουλίου Καλλιτεχνικοῦ 'Επαγγελματικοῦ 'Επιμελητηρίου". (Άριθ. Α/ΑΦ/13199/20-3-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 393/5-4-74

¶ "Περί διορισμοῦ Προέδρου εις τὸ Δ.Σ. τοῦ Ταμείου Συντάξεων 'Ηθοποιῶν, Συγγραφέων και Τεχνικῶν Θεάτρου". (Άριθ. Ζ1α/19550/7-5-74).

(Πρόκειται περὶ άντικαταστάσεως τοῦ παραιτηθέντος Κων/νου Δρακάτου διὰ τοῦ Κων/νου Σπυροπούλου, επίτιμου Δ/ντοῦ Ι.Κ.Α.).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 512/18-5-74

¶ "Περί διορισμοῦ μελῶν τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ε.Ι.Ρ.Τ.". (Άριθ. 8772/757/29-4-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 461/2-5-74

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

¶ "Περί συστάσεως 'Οργανωτικῆς 'Επιτροπῆς Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου". (Άριθ. 7930/159/21-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 254/2-3-74

¶ "Περί συστάσεως 'Οργανωτικῆς 'Επιτροπῆς Φεστιβάλ 'Ελληνικοῦ Κινηματογράφου". (Άριθ. 3995/96/21-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 258/4-3-74

¶ "Περί Κανονισμοῦ λειτουργίας Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης". (Άριθ. 7070/148/21-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 262/5-3-74

¶ "Περί τροποποιήσεως άποφάσεως περὶ συστάσεως παρὰ τῆ Δ.Ε.Θ. Ειδικῆς Γραμματείας ὑπὸ τῆν ἑπωνυμίαν "Γραμματεία Φεστιβάλ Κινηματογράφου". (Άριθ. 8631/160).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 271/6-3-74

¶ "Περί τῶν διπλωματικῶν εξετάσεων τῶν μαθητῶν τῶν Κινηματογραφικῶν Σχολῶν". (Άριθ. Φ.18/11750/8-3-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 322/15-3-74

ΠΟΙΚΙΛΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ

¶ "Περί χορηγήσεως ἐκτάκτου οικονομικῆς ἐνισχύσεως εις ἀνέργους ἠθοποιούς και καλλιτέχνας Μελοδράματος 'Οπερέττας". (Άριθ. 10647/904/31-12-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 40/17-1-74

¶ "Περί καθορισμοῦ ἀποζημιώσεως μελῶν 'Ομάδος 'Εργασίας ἀξιολογήσεως νεοσυνιστωμένων Χορευτικῶν συγκροτημάτων τῆς Χώρας". (Άριθ. 174231/5046/73/2-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 160/12-2-74

PABLO NERUDA

... Έτσι ἀρχίζουμε λοιπὸν δίχως αὐτὸν, δίχως κρασί, τούτη τὴν καλὴ στιγμὴ τοῦ συντοπίτη μου τὴν ἱστορία, τοῦ ἐντιμότατου ληστή δὸν Χωακὴν Μουριέτα



ΔΟΝ ΧΟΑΚΙΝ ΜΟΥΡΙΕΤΑ

Τὸ "Θέατρο" καλεῖ τοὺς φίλους του νὰ συσπειρωθοῦν κοντὰ του και νὰ γραφτοῦν συνδρομητές. Έτσι θ' ἀποκτήσουν, ἐντελῶς δωρεάν, και τὴ γιγαντιαία ἀφίσα τοῦ ἐξαιρετοῦ χαρακτῆ Α. ΤΑΣΣΟΥ, με ἰδιόχειρη ὑπογραφή και ἀρίθμηση ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη.

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΧΡ. ΛΑΔΑ 5-7. — ΤΗΛΕΦ. 32.32.222 — 32.22.555

¶ "Περί καθιερώσεως ὑπερωριακῆς ἐπ' ἀμοιβῆ ἔργασίας 34 ὑπαλλήλων τοῦ 'Οργανισμοῦ Κρατικῶν Θεάτρων 'Ελλάδος". (Άριθ. 4908/6091/11-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 201/19-2-74

¶ "Περί αὐξήσεως τῶν ὑπὸ τοῦ Ταμείου Συντάξεων 'Ηθοποιῶν, Συγγραφέων και Τεχνικῶν Θεάτρου καταβαλλομένων συντάξεων". (Άριθ. 33/1972/15-5-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 551/27-5-74

¶ "Περί καθορισμοῦ ἀποζημιώσεως διὰ τὴν ἐκτὸς ἔδρας παραμονὴν τοῦ καλλιτεχνικοῦ και τεχνικοῦ προσωπικοῦ τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε.". (Άριθ. 9839/1474/1-6-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 607/15-6-74

¶ "Περί καθιερώσεως ὑπερωριακῆς ἔργασίας ὑπαλλήλων τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας 'Αθηνῶν". (Άριθ. 1914/90/11-2-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άρ. 201/19-2-74

ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΑΠ' ΤΗΝ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑ ΩΣ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΣΑΙΖΟΝ

Τ' αθηναϊκά θέατρα, από την Πρωτοχρονιά του 1974 ως το τέλος της χειμερινικής περιόδου, είχαν τις παρακάτω αλλαγές έργων. Όπως πάντα, η σαιζόν δεν έληξε την Κυριακή

των Βαίων 9 τ' Απρίλη — όποτε λήγουν τα συμβόλαια των ηθοποιών — αλλά παρατάθηκε, στα περισσότερα θέατρα, ως το Πάσχα 14 τ' Απρίλη και, σ' άλλα, ως τα τέλη του Μάη!

¶ ΑΛΑΜΠΡΑ ("Θεατρικό Έργαστήρι" Δημ. Κωνσταντινίδη): 'Από 14 'Απρίλη ως τις 5 του Μάη "Οί άπροσάρμοστοι" του Χάμπτον.

¶ ΑΜΙΡΑΛ (Σμ. Γιούλη - Γ. Κωνσταντίνου): Π. Μάτεσι "Η ποδοσφαιρική βραδιά της Μεγαλειότητας" ως τις 20 Γενάρη • 'Από 9 Φλεβάρη, δεύτερο έργο: Μισέλ Άντρέ "Ένα κορίτσι σ' αγίαστρι μου".

¶ ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ (Γ. Μιχαηλίδης): "Ως τις 17 Φλεβάρη, Γ. Σκούρτη "Κομμένα ή οι παγίδες του βασιλιά Άλμπούνου και τὰ πονηρά κόλπα του Μπερτόλδου, γραμμένα από το Τζούλιο Νταλλακρότσε, κάπου στα 1600" • 'Από 22 Φλεβάρη, Στρατή Καρρά "Μπουλουκτσήδες".

¶ ΑΤΛΑΣ, Αιγάλεω (Πειραματική Σκηνή Ντίνου Κουμπάτη): 'Από 1η Γενάρη, Γιάννη Κονιδάρη "Φωνή Λαού", Δημ. Βαρδίου "Χωρισμός κι άντάμωση", Γ. Σπαταλά "Ο Κληρονόμος της τάτσας" μονόπρακτα • 'Από 7 Φλεβάρη, Γκόγκολ "Τό ήμερολόγιο ενός τρελλού", Τσέχωφ οί "Βλαβερές συνέπειες του καπνού", Κοκτώ "Στό πανηγύρι" σέ παράλληλες παραστάσεις με τό προηγούμενο πρόγραμμα • 'Από 14 ως 27 'Απρίλη, Άρραμπάλ "Φάντο και Αϊζ", Γκέλντερντ "Ο γελωτοποιός Βασιλιάς".

¶ ΒΕΑΚΗ (Κλιμάκιο Θεάτρου Τέχνης): "Ως τις 20 Γενάρη ό "Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης" του Γ. Σκούρτη • 'Από 24 Γενάρη, δεύτερο έργο: "Έντουαρντ Μπόντ "Τό μονοπάτι πού πάει βαθεία μες στό Βορρά" • 'Από 9 Μάρτη, παράλληλα "Βαβυλωνία" του Βυζάντιου και "Καραγκιόζης..." του Σκούρτη.

¶ ΒΕΡΓΗ (Θίασος Βίμας Κύρου): 'Από 4 Γενάρη ως τις 3 Φλεβάρη, τό άστυνομικό έργο του Ρομπέρ Τομά "Οκτώ γυναίκες κατηγορούνται" • 'Από 9 Φλεβάρη, άλλος θίασος κι άλλο έργο: "Νέα Πορεία" με τή "Σάχη Λυσισατρείου" του Γ. Χαραλαμπίδη.

¶ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΠΠΑ (Θίασος Μιρ. Κουνελάκη): "Ως τήν 1 Γενάρη "Μιά νύχτα στο κρεβάτι σας" Τίμου Ήλιόπουλου • 'Από 22 Φλεβάρη, δεύτερο έργο: Τζών Ήγκοκ "Τά παιδιά του λύκου".

¶ ΔΙΟΝΥΣΙΑ (Θίασος Β. Πάλλη - Α. Γρηγοριάδου): 'Από 14 'Απρίλη ως τις 5 Μάη με τήν κωμωδία Ραφέεσον "Έρωτες στα παρασκήνια".

¶ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ: Στις 11 Γενάρη, επανέλαβε τις παραστά-

σεις του ό θίασος Ιωάννας Άρώνη - Καρόλου Παυλάκη με τό ιστορικό έργο του Α. Βεντούράτου "Έλευθέριος Βενιζέλος" • 'Από 14 'Απρίλη ως τις 12 Μάη, Δ. Γιαννουκάκη "Μειδιάστε παρακαλώ".

¶ ΕΘΝΙΚΟ: "Ως τις 20 Γενάρη, ό "Οθέλλος" του Σαίξπηρ. 'Από 25 Γενάρη ως 22 Φλεβάρη Παντ. Πρεβελάκη "Μουσαφιραϊόι στο Στεπαντσικόβο" • 'Από 16 'Απρίλη ως 5 Μάη, Σαίξπηρ "Όπως σάς άρέσει" με τήν "Α. Συνοδιού".

¶ ΘΕΑΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ: 'Από τις 10 Φλεβάρη ως τις 5 Μάη ή Παιδική Σκηνή του θεάτρου, σέ παράλληλες παραστάσεις με τό κύριο έργο, τόν "Ψήτερ Πάν" του Τζ. Μπάρι.

¶ ΚΑΒΑ: 'Από 8 'Απρίλη, τό "Μοντέρνο θέατρο" του Γ. Μεσσάλα, με "Τά παιδιά" του Χοσέ Τριάνα.

¶ ΜΙΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ: "Ως 2 Γενάρη "Η Άλίκη, ό Μπωντλαίρ κι ό Μπαλλανταίρ" της Χαράς Κανδρεβιώτου • Στις 11 Γενάρη, ό "Βασιλιάς Αήρ" του Σαίξπηρ • 'Από 21 'Απρίλη ή Παιδική Σκηνή του θιάσου με τή "Χιονάτη και τὰ έφτά παλληκάρια" της Χαράς Κανδρεβιώτου • 'Από 21 Γενάρη, κάθε Δευτέρα, τό "Σύγχρονο θέατρο" με τό έργο του Σάρτρ "Κεχλεισμένων τών θυρών".

¶ ΜΟΥΣΟΥΡΗ: "Ως τις 3 Φλεβάρη "Πικ-νικ" του Ουίλλιαμ Ίνγκ • 'Από 8 Φλεβάρη, ή κωμωδία του Κλώντ Μανιέ "Ένα σπίτι άνω κάτω".

¶ ΜΠΡΟΝΤΓΟΥΛΙΗ: 'Από 14 Γενάρη, μόνο τις Δευτέρες, τό "Χριστιανικό θέατρο" έπαιξε τό "Μικρό Πρίγκηπα" του Σαιντ Έξυπερύ.

¶ ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ ΕΘΝΙΚΟΥ: "Ως τις 20 Γενάρη τό έργο του Χάντκε "Κάσπαρ" • 'Από τις 24 Γενάρη ως 22 Φλεβάρη, Γκόγκολ "Παντρολογήματα" και Τσέχωφ "Αίτηση σέ γάμο" • 'Από 28 Φλεβάρη, Πώλ Ζίντελ "Η επίδραση τών άκτινων Γάμμα στα διαστημικά χρυσάνθεμα" • 'Από 16 'Απρίλη ως 19 Μάη, "Η δικαίωση" του Ν. Ζακόπουλου.

¶ ΟΡΒΟ: 'Από 16 Γενάρη ως 3 Φλεβάρη, τό "Δάσος με τις άναπνοές" της Άλκηστis Γάσπαρη, με πολλές ματαιώσεις παραστάσεων • 'Από 8 Φλεβάρη ως 12 Μάη, άλλος θίασος κι άλλο έργο: Θίασος Νόρας Βαλσάμη, Ν. Βασταρδή, Β. Αδριανού με τό "Ξενοδοχείο για τρεις" του Σωβαζόν.

¶ ΠΕΡΟΚΕ: "Ως τις 12 Γενάρη, ή επιθεώρηση "Ένας Πίπης με

ποιός Πίπης" • 'Από 9 Φλεβάρη, νέος θίασος (Πλατής, Μανέλης, Μαργας, Μάουερ) με τή μουσική κωμωδία του Μεν. Θεοφανίδη "Έρωτικές Κομπίνες".

¶ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟ (Καλλιθέας): Έγκαινιάστηκε στις 24 Γενάρη. "Ως τις 24 Μάρτη τήν τραγική άστυρα Φίλ. Κωνσταντέλλου "Άνυπαρξία".

¶ ΡΙΑΛΤΟ ("Έλεύθερος Κύκλος" του Κανέλλου Άποστόλου): Έγκαινιάστηκε στις 15 Φλεβάρη. "Ως τις 7 τ' Απρίλη, τή άστυρα του Βάτσλαβ Χάβελ "Μεμωράντομ".

¶ ΣΤΟΑ: "Άρχισε τήν 1η Γενάρη κι ως τις 28 'Απρίλη, Γ. Άντριτσου "Τό κούτσουρο" • 'Από τήν 1 Μάη (σέ περιορισμένο αριθμό παραστάσεων) ό άγγλόφωνος θεατρικός όργανισμός "Άθηνς Νιού Θήατερ" με τὰ έργα: "Έντσον "Η άσθένεια της πτώσεως", Ντιρένζο "Μιά βραδιά για τόν Μέρλιν Φίντς" και Χώας Μουσεϊο κέρνων όμοιωμάτων" και "Νεκροθάφτης".

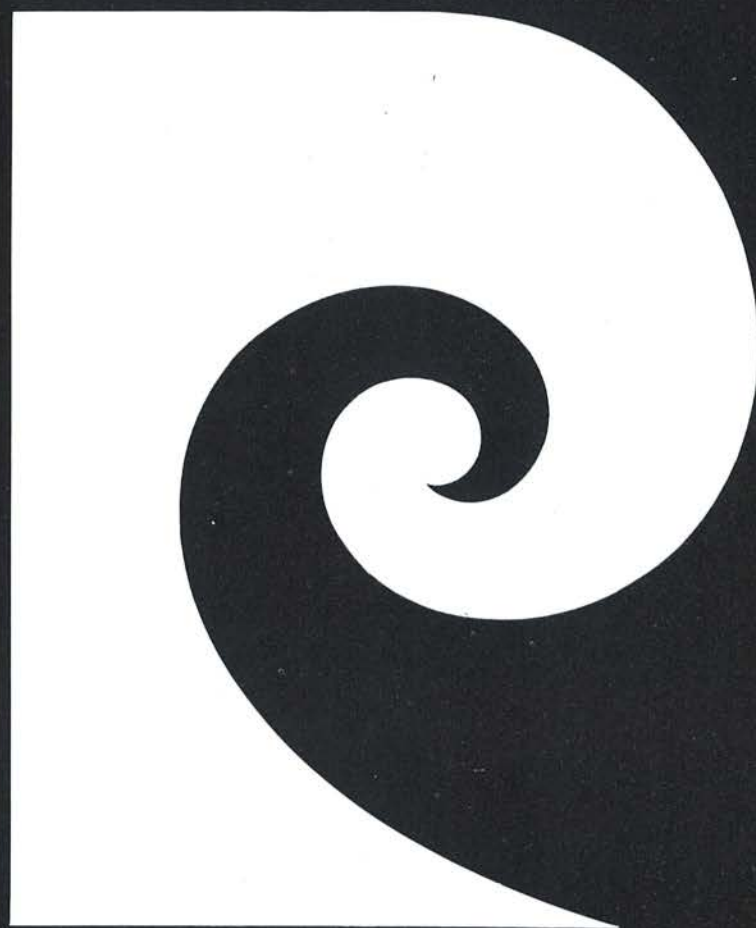
¶ ΤΕΧΝΙΣ (Κάρολος Κούν): 'Από τις 2 ως τις 19 Μάη, Δημ. Κεχαϊδή "Η βέρα" και "Τό τάβλι" (έπανάληψη).

¶ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ: "Ως 2 Γενάρη "Κάισαρ και Ναπολέων" του Μαρσέλ Πανιόλ, από τό θίασο Ήλιόπουλου-Χατζήρηστου • Στις 5 Γενάρη πρεμιέρα της κωμωδίας του Άλέκου Σακελλάριου "Χαρίλαος Β' και τελευταίος".

ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ:

¶ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΠΕΙΡΑΙΩΣ: "Ως τις 6 Γενάρη τὰ Μπαλέτα Πακιστάν • 'Από 23 Γενάρη ως 22 Φλεβάρη, "Καμίνο Ρεάλ" του Τενεσσή Ουίλιαμς από κλιμάκιο του Έθνικου Θεάτρου με σύμπραξη Άννας Συνοδιού και καλλιτεχνική διεύθυνση Άλέξη Σολομού • 'Από Σάββατο 23 Φλεβάρη (με διακοπές) Σαίξπηρ "Έτεος καλό, όλα καλά" • 'Από 15 ως 28 'Απρίλη θίασος Έλσας Βεργή, με τό "Χορό" του Ν. Ζακόπουλου • 'Από 10 ως 16 Μάη, τό "Πειραματικό Μπαλέτο" Γιάννη Μέτση • 'Από 17 ως τέλος Μάη, ό θίασος Δ. Μυράτ - Β. Ζουμπουλάκη "Ένας τρελλός έρωτας" του Α. Ρουσσέν.

¶ ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: 'Από 18 Γενάρη ως 17 Φλεβάρη, τό "Μοντέρνο θέατρο" του Γ. Μεσσάλα, "Τά παιδιά" του Χοσέ Τριάνα • 'Από 22 Φλεβάρη ως 31 Μάρτη ό θίασος Βίλμας Κύρου, με τό έργο Ρομπέρ Τομά "Οκτώ γυναίκες κατηγορούνται".



**BOUTIQUE
PIERRE CARDIN**

για άνδρες

Άμερικῆς 14

καὶ Μεγάλα καταστήματα

Athénée

10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ



ΑΜΕΣΗ ΑΝΑΚΟΥΦΙΣΗ
του ἔρεθισμένου λαιμού



Γενικοί Ἀντιπρόσωποι — Β Ι Α Ν Ε Ξ Α. Ε.
 (Ἀδελφοί ΓΙΑΝΑΚΟΠΟΥΛΟΙ)
 Σατωερίανδου 19, τηλ. 529.566, Ἀθῆναι 101

σαββα α. μιχελιδακη

ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ



ΜΟΛΙΣ ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ
ἀπό τό Κεντρικό Βιβλιοπωλεῖο
ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗ

**Μερικοί ισχυρίζονται ότι
τά Μεγάλα Καταστήματα δεν είναι "chic."**

Υπάρχουν όμως "chics" πού ισχυρίζονται για τὸ Μινιόν τὸ αντίθετο!



φορετικά είδη, σὲ 226 ειδικὰ καταστήματα », σὲ ὅποια τιμή και ποιότητα βάλῃ ὁ νοῦς σας. Καί πιστέψτε μας, εἶναι οἱ καλύτερες! Γιατί, οἱ « ἀντιπρόσωποι – ἀγορασταί » μας στήν Εὐρώπη, φροντίζουν ἀποκλειστικά γι' αὐτό.

Ἄλλά δὲν εἶναι μόνο αὐτό. Τὸ Μινιόν δέχεται εὐχαρίστως τὴν καλόπιστη ἀλλαγὴ εἰδῶν, ἐπιστρέφοντας ἀκόμη και τὰ χρήματά σας!

Γιὰ τὸ Μινιόν λοιπόν ὁ πελάτης εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ φίλος! Γι' αὐτό ἀλλωστε τοῦ ἐξασφαλίζουμε τὶς ἰδανικότερες και πιὸ ἀνετες συνθήκες. Πῶς;;; Μά ...

Μέ 30 κλιματιζόμενους και ἀνετους ὁρόφους, « πλημμυρισμένους » ἀπὸ εὐχάριστη μουσική, με 15 κυλιόμενες σκάλες, ἐκδηλώσεις, (σὲ Μινιόν πάντα κάτι γίνεται), με τοὺς εἰδικευμένους συμβούλους (βρεφοκόμο, αἰσθητικούς κλπ), με δῶρα ἀγορῶν, τὰ Καρνὲ Ἀγορῶν, τὸ Τσέκ Δώρων, τὴν ἀποστολὴ τῶν εἰδῶν σὲ σπίτι σας, τὸν ἠλεκτρονικό του διερευνητὴ IBM 360, τὴν Ὑπηρεσία Φυλάξεως Ἀπολεσθέντων Ἀντικειμένων, τὴν Ὑπηρεσία Παραπόνων, τὸ MINIPRI (τὸ νέο Super-Market) και τὸ ἐπίσης νέο Ἐστιατόριο.

Ὅλα αὐτὰ κάνουν ἐμᾶς ὑπερήφανους και μερικούς νὰ πιστεύουν και νὰ ισχυρίζονται ὅτι « chic » δὲν εἶναι ἄλλο, παρά ὁ συνδυασμὸς εὐγενείας, καλαισθησίας και προοδευτικότητας!

Εἶναι ἐκεῖνοι, οἱ ἐξοικειωμένοι με τὴν πολυτέλεια και τὸν ἀέρα τοῦ « Κόσμου », πὸν γνωρίζουν πόσο καλὲς ἀγορὲς μπορεῖ νὰ ἐπιτύχη μία Ἰταλίδα στήν « Rinascente », μία Ἑλβετίδα σὲ « Globus », ἢ, μία Νεοϋορκέζα σὲ « Macy's ».

Εἶναι ἀνθρωποὶ ἀνεπτυγμένων ἀντιλήψεων και λεπτοῦ γούστου, πὸν θεωροῦν εὐνόητο ὅτι τὸ Μεγάλο Κατάστημα ἔχει τεράστια ποικιλία και κατὰ συνέπεια μεγαλύτερη δυνατότητα νὰ « ντύσῃ » κομψὰ και οἰκονομικά, ὅσους ἐνδιαφέρονται γι' αὐτό. Γιατί;;;

Τὴν ἀπάντηση μπορεῖτε νὰ τὴν βρῆτε σὲ Μινιόν, πὸν εἶναι τὸ δικὸ σας Μεγάλο Κατάστημα.

Ἐκεῖ, θ' ἀνακαλύψετε « 40.000 δια-

MINION
ΚΑΘΕ ΤΜΗΜΑ ΕΝΑ ΕΙΔΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ


studio-line



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

**ΕΙΝΑΙ
ΠΡΩΤΑ
ΚΑΠΝΟΣ**

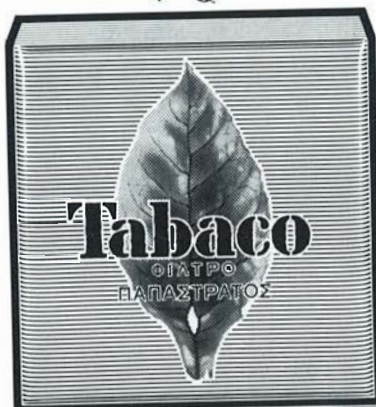
ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΕΝΩΣΗ
Π.35-74

Tabaco

ΤΟ ΤΣΙΓΑΡΟ ΠΟΥ ΦΤΙΑΞΑΤΕ ΕΣΕΙΣ

ΔΡ. 12

Γευστικό τσιγάρο
Άπαλό στο
κάπνισμα
Με καπνό έκλεκτης
ποιότητας

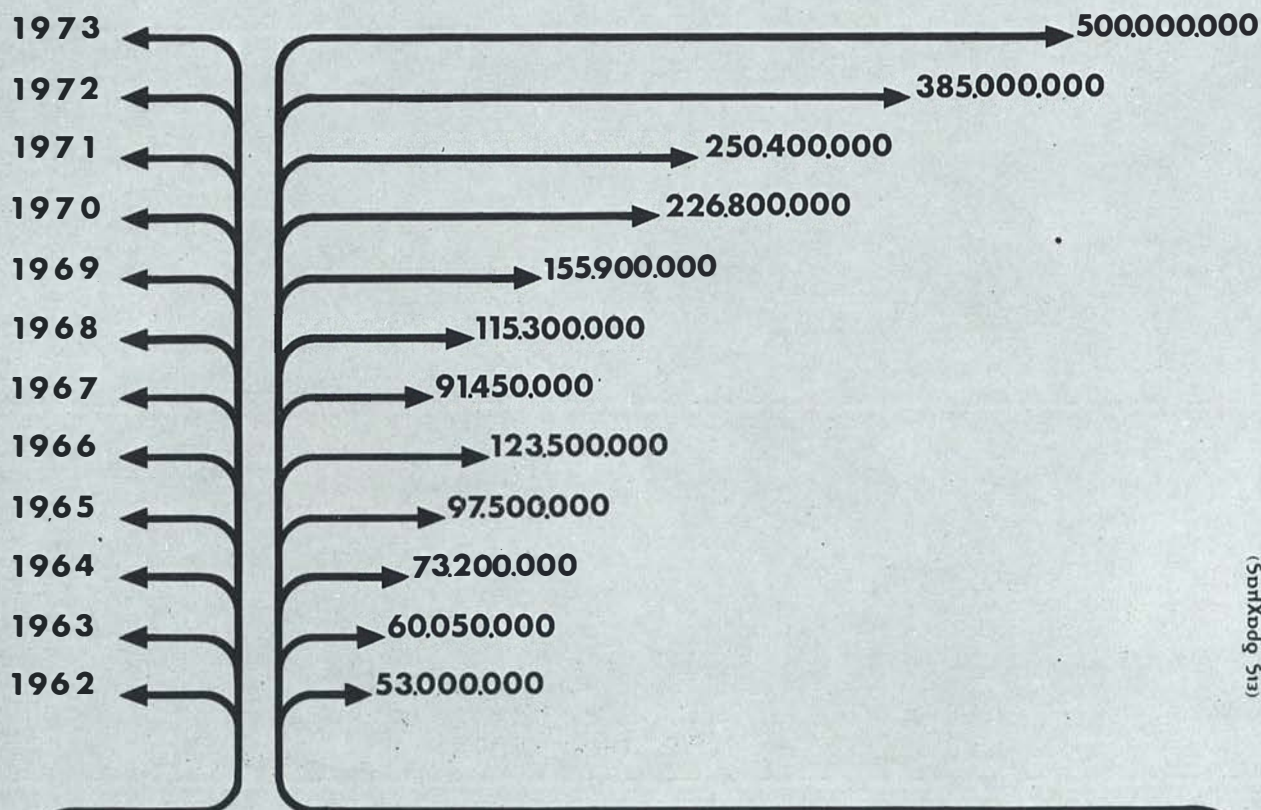


Με φίλτρο που
τραβάει άνετα
Με την μυρωδιά του
φυσικού καπνού
Στην προσιτή τιμή
των 12 δραχμών

ΔΟΚΙΜΑΣΤΕ ΤΟ ΤΣΙΓΑΡΟ ΠΟΥ ΦΤΙΑΞΑΤΕ ΕΣΕΙΣ

ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΣ

ΣΥΝΕΧΗΣ ΑΥΞΗΣΙΣ ΤΩΝ ΕΞΑΓΩΓΩΝ ΜΑΣ

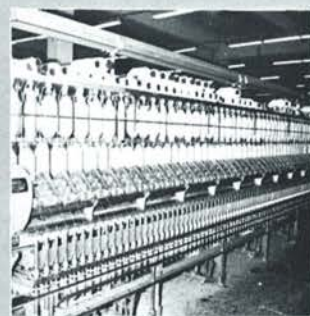


(Στη Χαλκίδα 513)

Ἡ Πειραϊκὴ Πατραϊκὴ παρουσιάζει συνεχὴ αὔξεισιν στὶς ἐξαγωγές τῶν νημάτων καὶ ὑφασμάτων στὶς χώρες τῆς Εὐρώπης, Ἀμερικῆς καὶ Ἀφρικῆς. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ δείχνουν ὅτι ἡ Πειραϊκὴ-Πατραϊκὴ παράλληλα μὲ τὴν ἐσωτερικὴ ἀγορὰ παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον στὶς ἐξαγωγές.

Ὅλη αὐτὴ ἡ ἀνοδικὴ πορεία εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ὀρθολογισμένης γραμμῆς τῆς Ἑταιρίας στὶς ἐξαγωγές, τῆς ποιοτικῆς δυναμικότητος τῶν προϊόντων τῆς, τῶν ἐξειδικευμένων συνεργατῶν τῆς καὶ τῆς συνεχοῦς ἐπεκτάσεως τοῦ μηχανολογικοῦ καὶ κτιριακοῦ ἐξοπλισμοῦ.

Μεσύνθημα τὸ «Πιστεύοντας εἰς τὸ Μέλλον» συνεχίζει τὴν προσπάθειά τῆς γιὰ τὴν ἐντονη παρουσία τῶν προϊόντων τῆς στὶς χώρες τοῦ ἐξωτερικοῦ.



ΠΕΙΡΑΪΚΗ-ΠΑΤΡΑΪΚΗ

ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.

"Ας φάνεταί πώς είναι γιά έπαγγελματίες ...
είναι γιά σάς!



hi fi
 HIGH FIDELITY INTERNATIONAL

Νέα δημιουργία PHILIPS HI-FI INTERNATIONAL

Γιά σάς πού έχετε πάθος γιά τή μουσική, αὐτί έπαγγελματικού επίπεδου, αίσθηση τής άρμονίας τών ήχοχρωμάτων έπαγγελματικού επίπεδου καί γνώσεις ήλεκτρονι-

κής (ατόν τομέα τής άναπαραγωγής) έπαγγελματικού επίπεδου.

Γιά σάς πού άκούτε μουσική μονάχα δταν σάς μεταφέρη νοερά σέ αίδουσα σουναυλία.

Οί μονάδες τοῦ συγκροτήματος :

ΔΕΚΤΗΣ HI - FI AM / FM STEREO 22 RH 621 : Κύματα Μακρό, Μεσαίο, Βραχύ, FM καί FM STEREO. Αὐτόματη έπιλογή 5 στοθμῶν FM. DIN 45.500.

ΕΝΙΣΧΥΤΗΣ HI - FI STEREO 22 RH 621 : Ίσχύς 2 X 40W. Πρασιναχτής. DIN 45.500. Συρῶμενα ποτενοαίμετρα. Έτσοδος γιά μ κρόφων. Αποκρίση συχνότητος : 15-40.000 Hz. Διακόπτης CONTOUR τσοάρων θέσεων. Διακόπτης SCRATCH καί RUMBLE τσοάρων θέσεων. Ρύθμιση PRESENCE. Ύποδοχές γιά δύο ζεύγη μεγαφώνων σέ αὐστημα AMBIPHONY, μέ τρετίς διακόπτες έπιλογής έμφρός.

ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΟ ΚΑΣΕΤΑΣ HI - FI STEREO DECK N 2510 : Αποκρίση συχνότητος : μέ καθαία κανονική, 40-10.000 Hz, μέ κατέα CR 02 (έπεροξείδιον τοῦ χρωμίου) 40-12.500 Hz (45.500 DIN). Τρία συρῶμενα ποτενοαίμετρα. Δύο δσείτες έγγραφής. Σύστημα DNL (DYNAMIC NOISE LIMITER). Δυνατότης άναμίξεω ήχου.

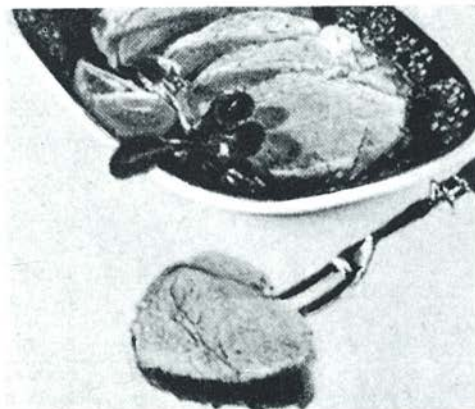
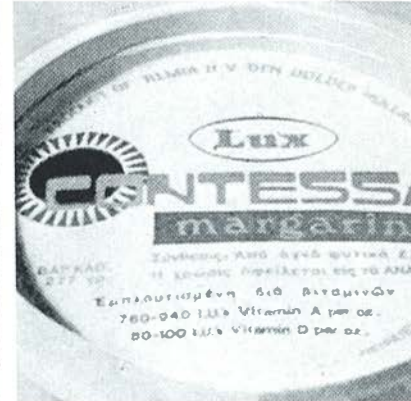
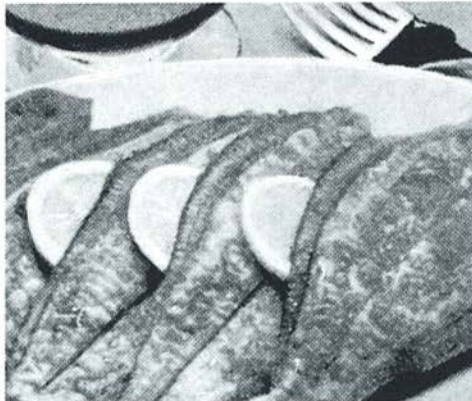
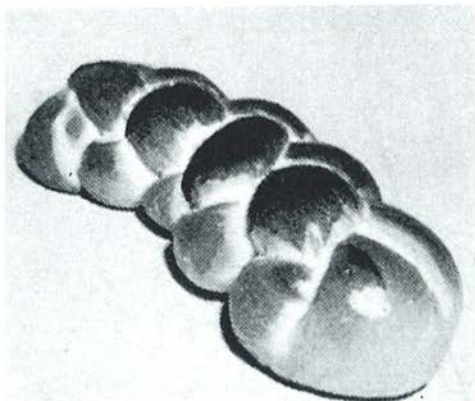
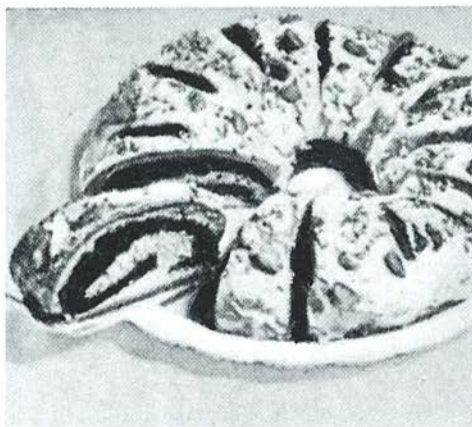
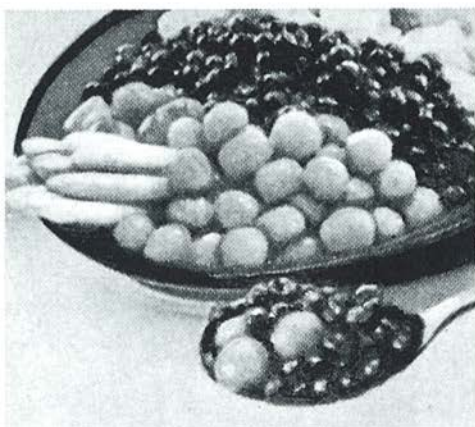
ΠΙΚΑΠ HI - FI STEREO 22 GA 212 ELECTRONIC : Ταχύτητες δύο (33 καί 45). Ηλεκτρονικός έλεγχος ταχύτητος μέ TACHO GENERATOR. Ηλεκτρονικοί διακόπτες έπαφής. Ύδραυλικός άραχίω, ρυθμιζόμενος. Ρύθμιση πλάγιοσ ώθλοσ. Μαγνητοδυναμική κεφαλή.

ΗΧΕΙΑ : Ίσχύς 40W. Τσοάρων μεγαφώνων τά καθένα : δύο WOOFER 8", Ένα SPEAKER 5", Ένα TWEETER 1". Δύο φίλτρα έισαχρισμού. Αποδσση συχνότητος 30-20.000 Hz. Πλαίσιο σέ άπόχρωση κορυθιάς.

Γιά πληροφορίες : ΑΘΗΝΑ, έκθεση PHILIPS. Συγγρού 52-54, τηλ. 915-311, έσση. 231. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, Ν. Μεγ. Αλεξόνδρου 62, τηλ. 66.921.



PHILIPS
 γιά πιό σίγουρα



Τάχω ψήσει με μιά CONTESSA!!

Με την παραδοσιακή υπέρ των Όλλανδικών βουτύρων γαρινών και την εγγύηση του λασσαίου συγκροτήματος εργοστασίων "REMIA" ΟΛΛΑΝΔΙΑΣ

Στό ψωμί, στο μαγειρέμα, στα γλυκά!

ΟΛΑ ΠΙΟ ΝΟΣΤΙΜΑ, ΠΙΟ ΥΓΙΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΡΓΑΡΙΝΗ "CONTESSA"

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΓΙΑ ΕΛΛΑΔΑ "ΤΖΙΚΑΣ ΕΛΛΑΣ"

Πειραιεύς, τηλ. 4113647 - Θεσ/νίκη, τηλ. 5...



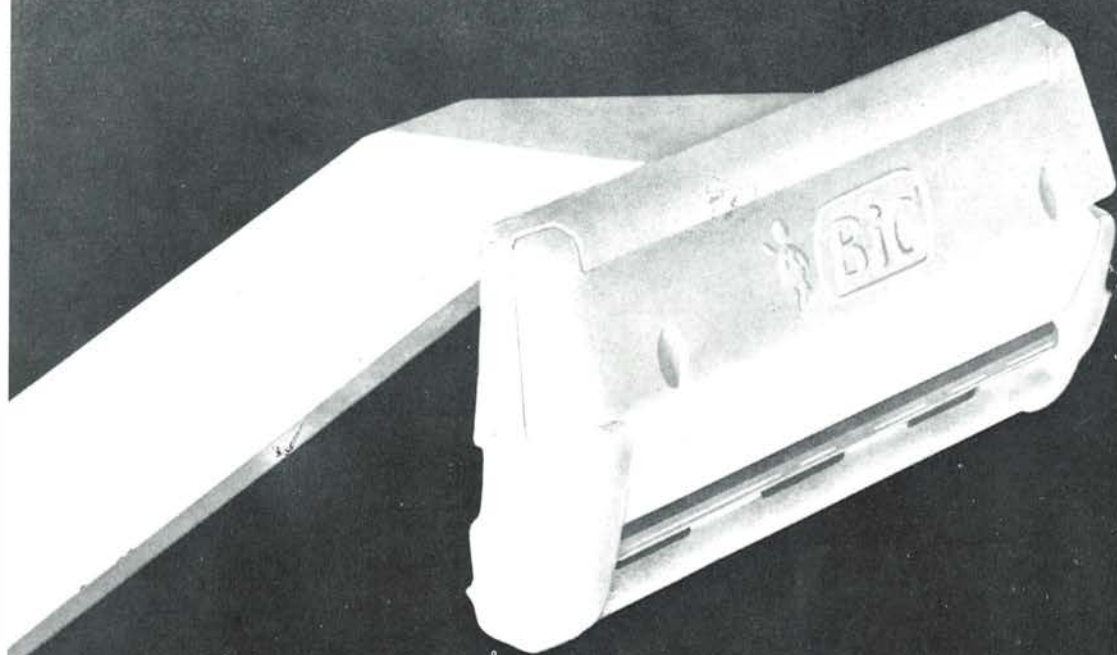
ΩΣΟ ΣΕ ΞΥΡΙΖΕΙ
ΤΟ ΚΡΑΤΑΣ ...
ΜΕΤΑ ΤΟ ΠΕΤΑΣ !!



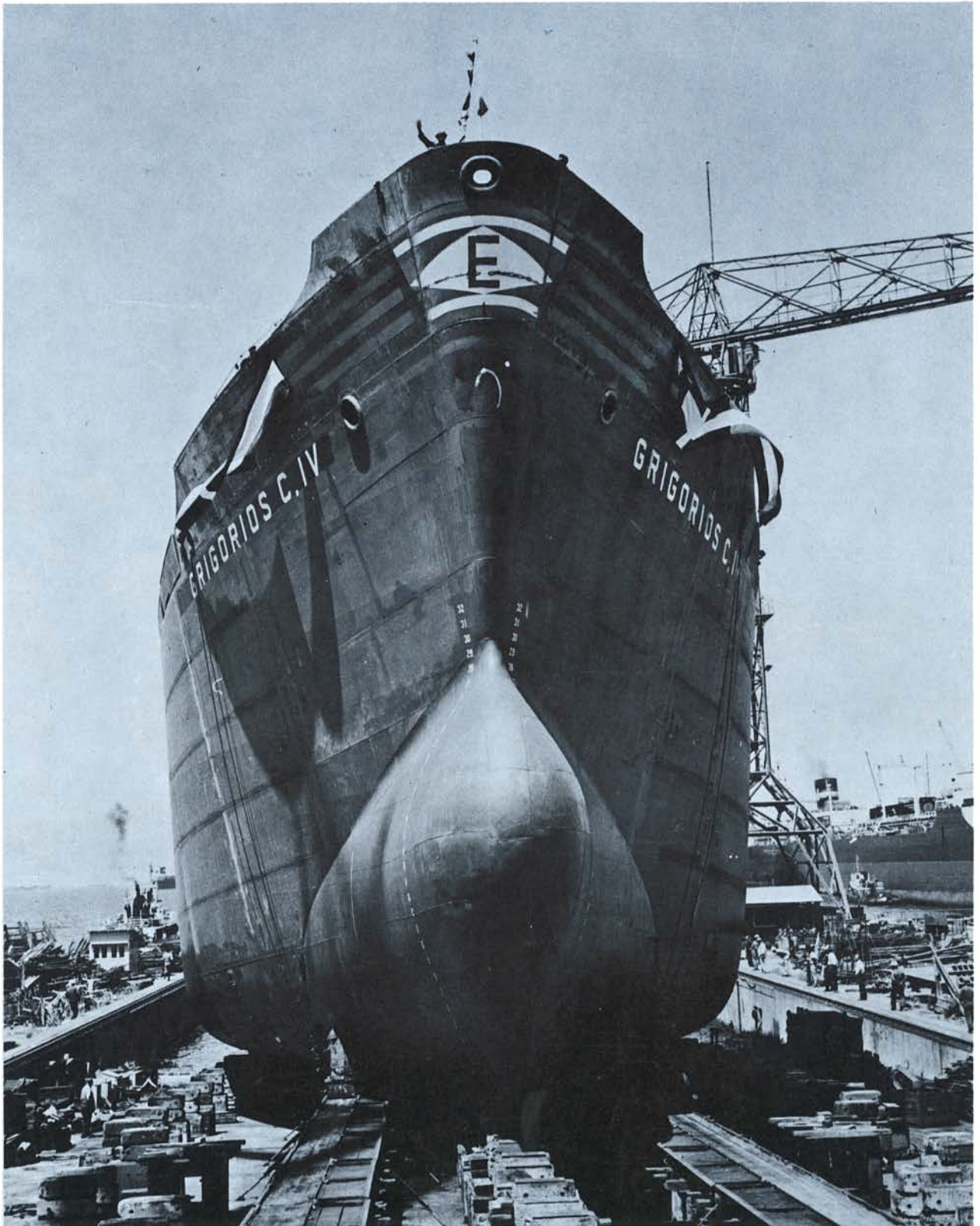
BIC®

για ξύρισμα

είναι η παγκόσμια αλλαγή στις συνθήκες του ξυρίσματος. Ένα ΕΝΙΑΙΟ - σταθερό ΣΥΝΟΛΟ με σωστές γωνίες κλίσεως - σωστή απόσταση από την επιδερμίδα - σωστά κενά - σωστό βάρος για την ρύθμιση της πίεσης και σωστό σχήμα για να ξυρίζη τα δύσκολα σημεία. Διάρκεια που ξεπερνά τα γνωστά όρια. Με μία φανταστικά χαμηλή τιμή - 4 δραχ. - δόκλειρο - δίνει τα πολλά - τέλεια - ΚΑΘΑΡΑ - χωρίς προβλήματα ξυρίσματος που επιθυμείτε.



Γράφει την ΝΕΑ παγκόσμια ιστορία του ξυρίσματος!



Ἡ μεγαλύτερα δεξαμενὴ τῆς Μεσογείου εἶναι ἡ γιγαντιαία ξηρὰ δεξαμενὴ τῶν Ἑλληνικῶν Ναυπηγείων Σκαρμαγκᾶ. Ἔχει ἰκανότητα δεξαμενισμοῦ πλοίων χωρητικότητος μέχρι 250.000 τόννων! Χάρις σ' αὐτήν, ἡ Ἑλλὰς ἔχει καταστῆ τὸ ἐπισκευαστικὸν κέντρον ὀλοκλήρου τῆς Μεσογείου διὰ πλοῖα μαμούθ!