



⊖ EATPO 40-42

Δίσκοι ΛΥΡΑ Ταινίες

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
Οί σημαντικότεροι νέοι δίσκοι τής ελληνικής μουσικής

★
Μόλις κυκλοφόρησε !

Τραγούδια σέ στίχους ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ :
ΝΙΚΟΥ ΜΑΜΑΓΚΑΚΗ - ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ
ΣΚΛΑΒΟΙ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΙ
Μαρία Δημητριάδη - Δημήτρης Ψαριανός

★★★

ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ
SWEET MOVIE

Μουσική καί τραγούδια από τήν ταινία του Dusan Makavejev

★

FEDERICO GARCIA LORCA - ΓΙΑΝΝΗ ΓΛΕΖΟΥ
ANTONIO TORRES XEREZIA

Μετάφραση: 'Οδ. Έλύτης. Ένορχήστρωση: Ν. Μαμαγκάκης
Τραγούδι: Μαρία Δημητριάδη

★

ΜΙΜΗ ΠΛΕΣΣΑ - ΛΕΥΤΕΡΗ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
ΜΙΛΑ ΜΟΥ ΓΙΑ ΤΗ ΛΕΥΤΕΡΙΑ
Γιάννης Πουλόπουλος - Ρένα Κουμιώτη

★

"Οϊ Μιχάλης Βιολάρης 6
'Ο νέος δίσκος του Μιχάλη Βιολάρη

★

ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ
ΕΠΙΛΟΓΗ

Μαρία Δουράκη - Κώστας Καμένος

★

ΜΙΜΗ ΠΛΕΣΣΑ - ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΛΑΜΑΡΙΩΤΗ
ΕΚΕΙΝΗ ΤΗ ΝΥΧΤΑ

Δημήτρης Ψαριανός - Έλενη Βιτάλη - Βλάσσης Μπονάτσος
καί ή Μαρία Δουράκη

★

Η ΣΩΤΗΡΙΑ ΜΠΕΛΛΟΥ τραγουδά ΤΣΙΤΣΑΝΗ
'Ο 6ος μεγάλος δίσκος τής Σωτηρίας Μπέλλου

★

Α. ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ - Α. ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗ - Μ. ΤΕΡΖΗ
ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ Τ' ΑΝΤΑΡΤΗ

Πόπη Άσπεριάδη - Δημήτρης Ζευγός - Έλενη Βιτάλη

★

ΣΠΥΡΟΥ ΣΑΜΟΪΛΗ
ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ - Ν. ΠΑΝΔΗ - Σ. ΑΛΙΒΙΖΑΤΟΥ
ΒΑΣΤΑ ΚΑΡΔΙΑ
Πέτρος Πανδής - Έλενη Βιτάλη

★

ΚΩΣΤΑ ΚΑΠΛΑΝΗ
ΤΑ ΠΑΛΙΑ ΜΕΡΑΚΙΑ

Σωτηρία Μπέλλου

Σταύρος Πασπαράκης - Γιάννης Μπογδάνος - Έλενα Κωστή

★

ΚΑΙΤΗ ΑΜΠΑΒΗ

"Όλες οί τελευταίες έπιτυχίες της

★★★

Καί δύο δίσκοι Ντοκουμέντα :
ΕΔΩ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ !

Ζωντανή ήχογράφηση από τήν λαϊκή εξέγερση του Νοέμβρη

★

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ διαβάζει τήν ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ
Συνοδεύει στήν κιθάρα ό Νότης Μαυρουδής

★

Δίσκοι ΛΥΡΑ Ταινίες

Κριεζώτου 11 Άθήνα - Μεγ. Άλεξάνδρου 64, Θεσσαλονίκη



**Κυκλοφορεί
ο πρώτος τόμος**

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

800 ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΟΝ 16^ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ

Καρπός πεντάχρονης εργασίας παραδίδεται τώρα στο ελληνικό κοινό,
σε 4 υπερπολυτελείς τόμους γιγαντιαίου σχήματος 37x27 εκατ.

Στις 2.000 σελίδες περιλαμβάνονται: α. 700 σελίδες με κείμενα
και 1.300 με έγχρωμες εικόνες. β. Ιστορία της νεοελληνικής
ζωγραφικής. γ. Λεξιικό Έλλήνων ζωγράφων και χαρακτών.

δ. Λεξιλόγιο όρων της ζωγραφικής. ε. Άγνωστοι
πίνακες, σπάνιες φωτογραφίες, χειρόγραφα, εύ-
ρητήρια κ.ά. Κορυφαίοι επιστήμονες, ιστορι-
κοί της τέχνης και καλλιτέχνες συνεργά-
ζονται στην παρουσίαση των Έλλήνων
ζωγράφων, που γίνεται με πρωτό-
τυπα κείμενα και πλούσια έπι-
λογή από το έργο τους σε
υπέροχες έγχρωμες
άναπαραγωγές.



**4 ΠΟΛΥΤΕΛΕΙΣ ΤΟΜΟΙ
2000 ΣΕΛΙΔΕΣ
Τιμή τόμου Δρχ. 1800**

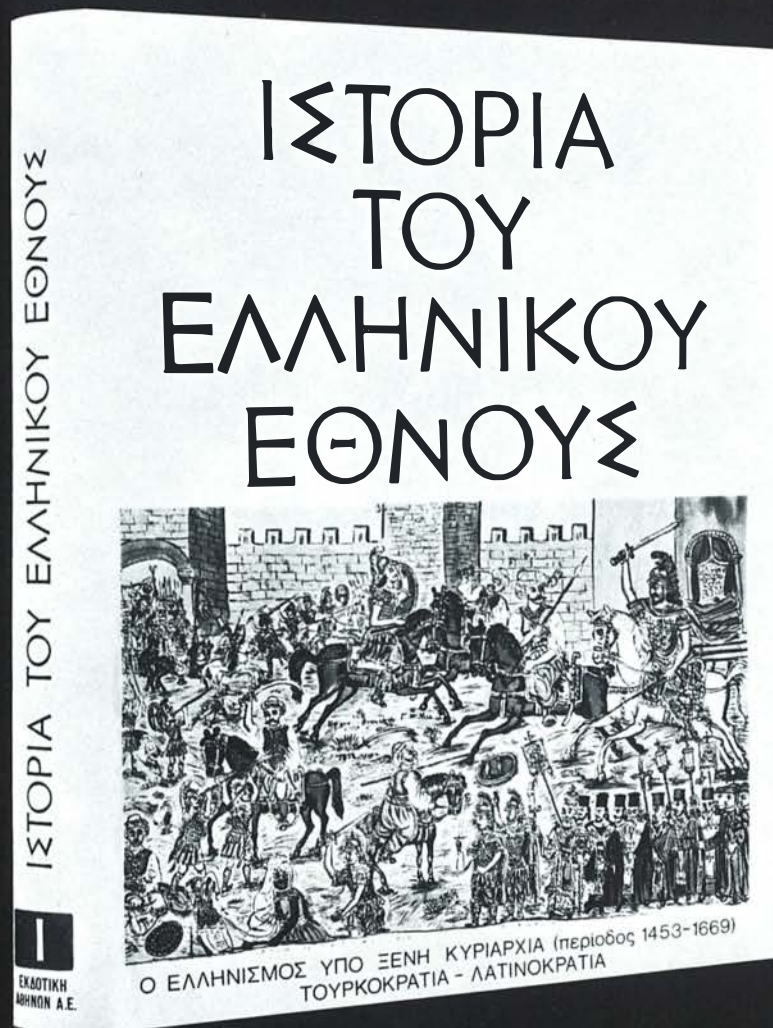


ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
"ΜΕΛΙΣΣΑ"

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

ΑΠΟΚΤΗΣΤΕ ΚΑΙ ΣΕΙΣ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΘΝΟΥΣ

Πάρτε τὸ μόνο υπεύθυνο ἔργο
Τὴν Ἱστορία πὺ γράφουν 70 κορυφαῖοι ἐπιστήμονες
Τὴν Ἱστορία πὺ θὰ μείνη στὴν Ἱστορία



μόλις ἐκυκλοφόρησε ὁ 1^{ος} τόμος

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ Α.Ε. • Βησσαρίωνος 1, ΑΘΗΝΑΙ Τ.Τ. 135 • Τηλέφωνα: 632.713, 614.847

Ἡ ψυχὴ τῆς λαϊκῆς μας μουσικῆς
μέσα ἀπὸ τὸν μαγικὸ κόσμο
τοῦ ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ



Ο ΣΚΛΗΡΟΣ ΑΠΡΙΛΗΣ ΤΟΥ '45
ὁ καινούργιος λαϊκὸς Δίσκος
τοῦ Μ. ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ





Christian Dior présente :

EAU SAUVAGE

Ένα eau de toilette
Άρσενικό
Διακριτικό
Δροσερό

ή σειρά EAU SAUVAGE περιλαμβάνει : ATOMISEUR POUR HOMMES • EAU SAUVAGE • AFTER SHAVE.

phonogram

κυκλοφορούν:



ΛΕΩΦ. ΜΕΣΟΓΕΙΩΝ 296

**ARCHIV
PRODUKTION**



MONTEVERDI - L'ORFEO (όπερα)
3 δίσκοι STEREO



HANDEL - MESSIAS (έκδοσης MOZART)
3 δίσκοι STEREO



R. STRAUSS - Συμφωνικά ποιήματα
5 δίσκοι STEREO



J.S. BACH - MESSE H.-MOLL (Λειτουργία σε σι έλας.)
3 δίσκοι STEREO



HAYDN - TOST QUARTETS
6 δίσκοι STEREO



MOZART (3 πλήρεις όπερες)
Μαγεμένος Αϊδός - Γάμοι του Φίγκαρο - Δόν Τζαβόττι
11 δίσκοι STEREO



MOZART - Άρπαξη από το Σερράι (όπερα)
3 δίσκοι STEREO



MEDELSSOHN - BARTHOLDY Τραγούδια χωρίς λόγια
3 δίσκοι STEREO



H. WOLF - Τραγούδια (πάντα σε ποιήματα του Eduard Mörike)
3 δίσκοι STEREO

Πά ωραιότερα έργα κλασικής μουσικής

**ΠΡΟΕΓΓΡΑΦΗ
1974 - 75**

ΠΛΕΙΑΣ Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ



ΠΛΕΙΑΣ

ὁ θαυμαστός κόσμος

τῶν ζώων

ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ
ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ

Τὸ Λαχειό

ΟΛΟΙ ΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΕΣ ΤΟΥ «Ζ»: ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΤΡΑ-
ΤΗΓΟ ...ΩΣ ΤΟΝ ΤΖΙΜΜΥ ΤΟΝ ΜΠΟΞΕΡ ΚΑΙ ΑΠΟ ΤΟΝ
ΜΑΣΤΟΔΟΝΤΟΣΑΥΡΟ ΩΣ ΤΟΥΣ ΝΥΚΤΟΠΙΘΚΟΥΣ
ΠΑΡΕΛΑΥΝΟΥΝ Σ' ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ «ΘΑΥΜΑΣΤΟ ΚΟΣΜΟ
ΤΩΝ ΖΩΩΝ» ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ

ΣΕ ΕΚΔΟΣΗ ΤΣΕΠΗΣ ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ

ΠΛΕΙΑΣ Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΣΕ ΟΛΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ

ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ



ΠΛΕΙΑΣ

ΓΛΑΥΚΟΣ ΘΡΑΣΑΚΗΣ
ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΟΥ 1974

* * * * * Όμως τὸ ὄραιο αὐτὸ ὄνειρο δὲν ἐκπληρώθηκε γιατί
στό μεταξύ. ἀπὸ μιὰ ἀσύλληπτη ἐμπλοκὴ τῆς τύχης, τὸν ἔφαγαν οἱ κανίβαλοι τῆς
Νέας Γουινέας, τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ ποὺ κατασπάραξαν καὶ τὸν υἱὸ Ροκφέλερ. *

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ, ΠΛΕΙΑΣ Ο.Ε., ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34, ΑΘΗΝΑ 143

Η ΛΑΪΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ



ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΓΡΑΒΒΑΛΟΣ - ΚΩΣΤΑΣ ΤΖΙΜΟΥΛΗΣ

ΕΚΔΟΣΗ ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΣ ΑΒΕΣ
ΑΘΗΝΑ 1974

ΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΜΑΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Πωλείται σ' όλα τὰ μεγάλα Βιβλιοπωλεία πρὸς 700 δραχ.
ΕΙΔΙΚΑ γιὰ τοὺς φοιτητὲς προσφέρεται πρὸς 350 δραχ.
στὰ γραφεῖα τῆς ΓΝΩΜΗΣ Ἑρμοῦ 8, Σύνταγμα.

οιοκ

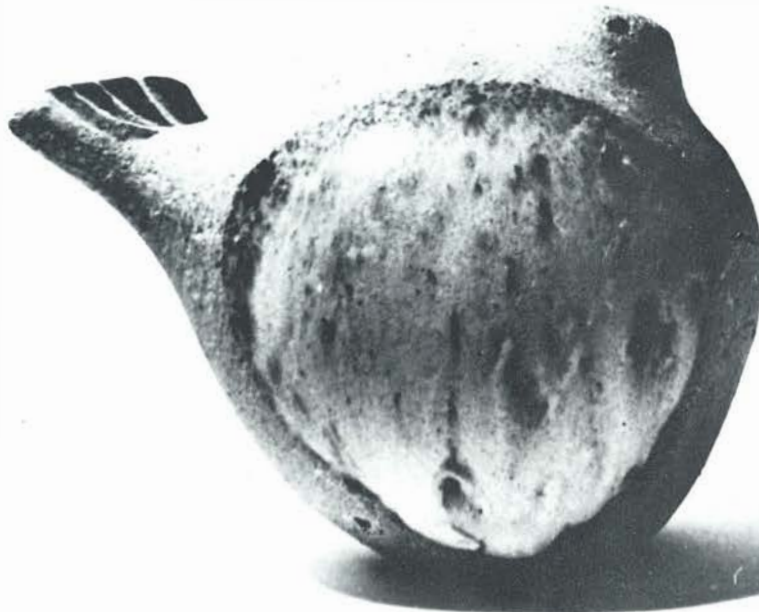
ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΑΘΗΝΩΝ

χειροποίητα αντικείμενα
σχεδιασμένα
από την Ελενη Βερναδακη

κεραμικά και κοσμήματα
κηροπηγία
...ένα σωρό άλλες κατασκευές

σταμπάτα Τυρναβίτικα πανιά
κοσμήματα μοναδικές δημιουργίες
Ελλήνων καλλιτεχνών

μοναδικά δώρα
.....από 200 δραχμές



βαλαωριτου 4

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'

Τόμος Ζ', Τεύχος 40/42
 'Ιούλης - Δεκέμβρης 1974

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

*

Έκδότης - Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

Γραφεία: Χρ. Λαδᾶ 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
 Έξωτερικοῦ: Εὐρώπη Δολλ.25
 Ἀμερικής 30. Αὐστραλίας 40

*

Μονοτυπία, ὄφσετ, βιβλιοδεσία
 Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205
 Τηλ. 512-3934 καὶ 512-3976

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
 Ἰδιοκτῆτης - Ὑπεύθυνος ὕλης
 Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35
 Ὑπεύθυνος Τυπογραφείου
 Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΕΩΦΥΛΛΟΥ:



ΘΕΑΤΡΟ 40-42

Ντάριο Φό: Ὁ στρατευμένος Ἴταλὸς συγγραφέας, ἡθοιοποιός, σκηνογράφος καὶ σκηνοθέτης, ἐπιγεφαλῆς τῆς "La Comune"

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:

Τὸ "Θέατρο" στὴ ζωὴ μας.—Χοροὶ γερόντων στὰ Κρατικά Θέατρα.—Ἐύπνημα τῆς νιότης ἐν γήρατι, βλάπτει...—Εὐριπίδη, 2500 χρόνῶ περιπέτειες!—Ἡ "ἀποκατάσταση" τοῦ Εὐριπίδη.—Θέατρο, ἡ ἐφημερίδα τοῦ Λαοῦ!—Ἐμβλημα ἀπ' τὸ κελὶ τοῦ Παπαναστάση σελ. 11

ΜΙΚΡΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

CEDRIC H. WHITMAN: Ὁ Εὐριπίδης καὶ τὰ πλαίσια τοῦ Μύθου. (Πρώτη παγκόσμια δημοσίευση). Μετάφραση: π. h. σελ. 15

ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ: Εὐριπίδη: "Ἰκέτιδες". Μετάφραση στίχ. 399-455 εἰδικά γιὰ τὸ "Θέατρο" σελ. 30

ΝΙΚΟΥ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ: Δυὸ δοκίμια γιὰ τὸν Εὐριπίδη. I.-"Κύκλωπας": προβλήματα μιᾶς διασκευῆς. II.-"Ἀλκιστή": τὸ "σατυρικό" τέλος σελ. 31

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΩΝ ΜΙΚΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ: Μικτὰ Μέσα. Φωτογραφική παρουσίαση ἑνὸς Κινήματος. (Εἰσαγωγή, ἐκλογή εἰκόνων καὶ σημειώσεις) σελ. 43

RICHARD KOSTELANETZ: Τὸ θέατρο Μικτῶν Μέσων. Μετάφραση Κατερίνας Θωμαδάκη σελ. 56

JEAN JACQUES LEBEL: Χάπενινγκ σελ. 58

FRANK BURKNER: Τερατώδης θεατρικὴ οὐτοπία. Μὲ ὅλα τὰ μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας. Μετάφραση Λίλας Μαράκα σελ. 59

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

DARIO FO: Τὸ γέλιο, ὄπλο πολιτικό. Βάση κάθε γνήσιου Λαϊκοῦ Θεάτρου. Μτφρ. Κωστή Σκαλιόρα σελ. 63

JACQUES JOLY: Κάνω στρατευμένο θέατρο. Δὲν παίζω, τὸ παριστάνω τὸ θέαμα. Συνέντευξη μὲ τὸ Ντάριο Φό. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 67

JACQUES JOLY: Τὸ Θέατρο, πολιτικὴ ἐκδήλωση. Τὰ γεγονότα τῆς κάθε μέρας στὴ Σκηνὴ. Μετάφραση Βασ. Παπαβασιλείου σελ. 72

A. RICHARD SOGLIUZZO: Προλεταριακὴ ἐπανάσταση μὲ τὶς κοῦκλες τοῦ Ντάριο Φό. Μετάφραση Σοφίας Ἀναστασιάδου σελ. 75

BERNARD DORT: Ἕνας γνήσιος ἐπικός ἡθοιοποιός. Ὁ Φό σχολιάζει μὲ λόγο καὶ παίξιμο. Μετάφραση Βασ. Παπαβασιλείου. σελ. 79

■: Ἐργοβιογραφία Ντάριο Φό σελ. 82

DARIO FO: Ἡ Ἰσαβέλλα, τρεῖς караβέλλες κ' ἕνας παραμυθᾶς. (Ὁλόκληρο τὸ θεατρικὸ ἔργο). Μετάφραση Κωστή Σκαλιόρα σελ. 85

ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ:

Ἀνασκόπηση τῶν γεγονότων τοῦ διμήνου.—Ἐπανεμφάνιση Διαμαντῆ Διαμαντόπουλου.—Οἱ δημοκράτες πρόγονοι Παπαναστάσης—Παρθένης σελ. 117

Ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ἔπαψε νὰ ναι παράνομη! Σὲ... 320 χρόνια θά ὀλοκληρώσει καὶ τὸ Λεξικό της! σελ. 118

Ἀσέβεια στὴ μνήμη τῆς Ἑλένης Παπαδάκη. Καὶ περιφρόνηση στὴ θέληση τοῦ Κ. Καρθαίου σελ. 120

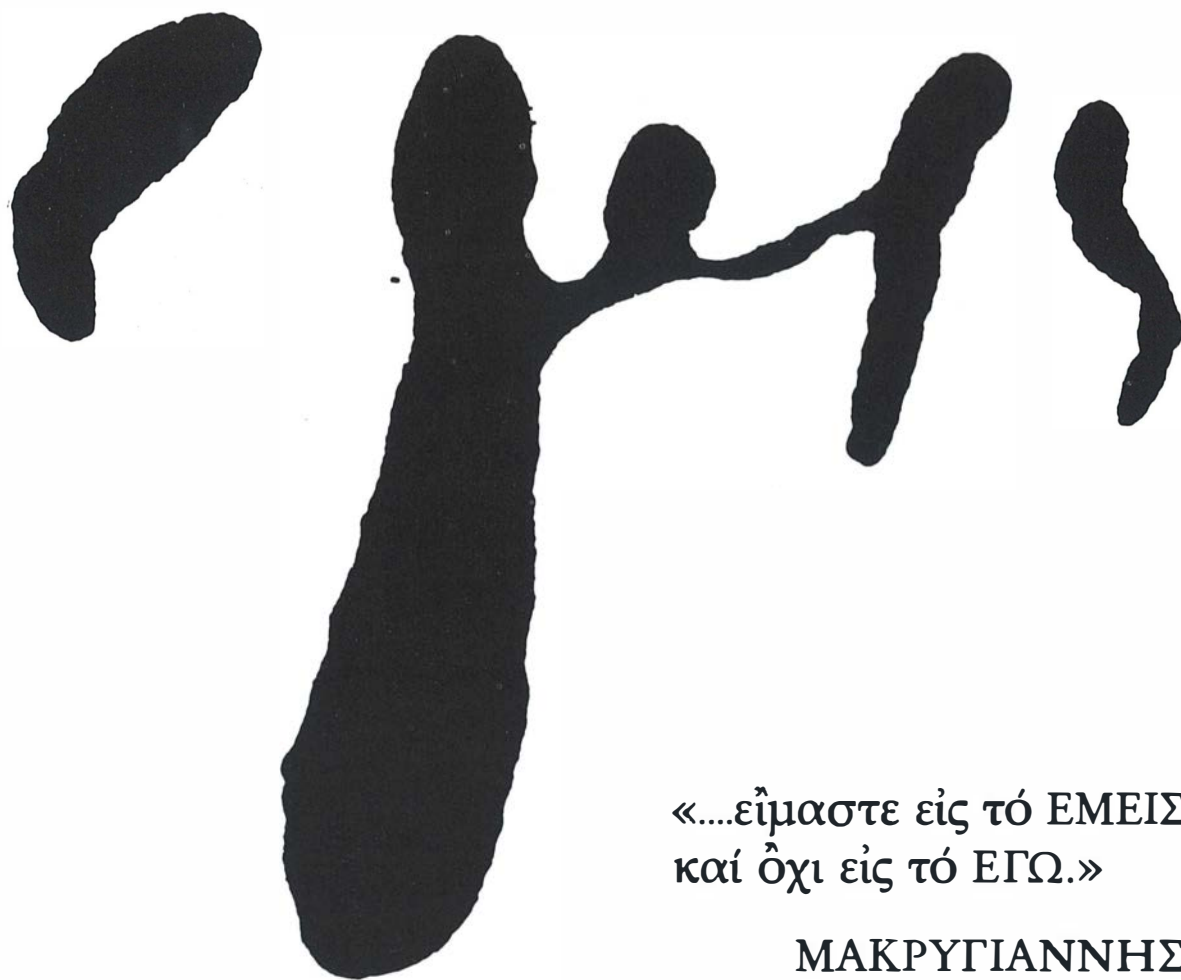
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Θεοδωρίδης, ὁ φύλαξ ἄγγελος τῆς Κυβέλης. Μιά ἀνταπόκρισή του στὸ "Νουμά" σελ. 121

ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ: Ταῖνι: Τὸ πολιτικὸ θέατρο στὴ Γερμανία μετὰ τὸ '68.—"Ἐταιρεία Σπουδῶν", ἄλλες διαλέξεις σελ. 124

ΓΡΑΜΜΑΤΑ πρὸς τὸ "Θ": Γιάννη Βεάκη, Κάρολου Κούνη, Ρήνας Κατσελεῖ, Παρατηρητῆ.—Τὸ "Θ" κάνει ἔλεγχο: ἀλληλογραφία Ἀλ. Μινωτῆ—Κ. Νίτσου σελ. 131

ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ: Habemus Πρωθυπουργό.—Ἰδρύθη καὶ κατηργήθη!—Διάλυση τοῦ ΟΚΘΕ.—Νέες Διοικήσεις Ἐθνικοῦ, Λυρικῆς, Κ.Θ.Β.Ε. σελ. 133

Τὰ καλοκαιρινὰ θέατρα στὴν Ἀθήνα σελ. 138

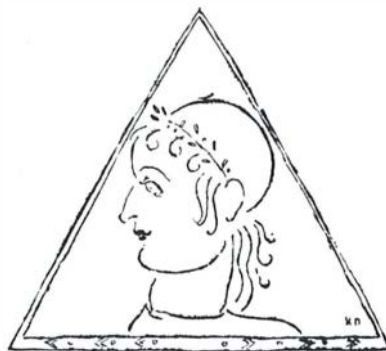


«...εἴμαστε εἰς τό ΕΜΕΙΣ
καί ὄχι εἰς τό ΕΓΩ.»

ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ

ΠΡΟΣΕΧΩΣ

«**ἐμεῖς**» ΑΔΕΣΜΕΥΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



Α Σ Τ Ε Ρ Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

★ Τὸ “Θέατρο” στὴ ζωή μας

Δὲν “ὄφθαλσκοποῦμε” μετ’ εὐτελείας! Χρειαζέται ὅμως, κάπου κάπου, νὰ λέμε καὶ “τά δικά μας”. Τὸ “Θ” βγαίνει πάλι καθυστερημένο. Καὶ — γιὰ δευτέρη φορά στὴ ζωὴ του — τριπλό. Ὑπόσχεται νὰ ἴναι ἡ τελευταία φορά: Νὰ μὴ ξαναβγεῖ καθυστερημένο. Οὔτε καὶ . . . τριπλό! Ὡστόσο, κι ἀπὸ ἴνα ἀπλό ξεφύλλισμα τοῦ τεύχους, κάθε καλόπιστος πρέπει νὰ δεχτεῖ πὼς θὰ χρειάζεταν πολλαπλάσιος χρόνος γιὰ “ἔ ν α” τεύχος μὲ τρία μεγάλα Ἀφιερώματα κ’ ἓνα καυτό *Δίμηνο*. Προτάσσεται ἓνα κλασικὸ ἀφιέρωμα στὸν Εὐριπίδη, μὲ παγκόσμιο ἀλλὰ κ’ ἰδιαίτερα ἐπικαιρὸ ἑλληνικὸ ἐνδιαφέρον. Ἐνα δεῦτερο ἀφιέρωμα στὸ Ντάριο Φό, μιά σημαντικὴ μορφή τοῦ σύγχρονου θεάτρου μὲ ἔντονη παρουσία, αὐτὸ τὸν καιρὸ, στὸν ἑλληνικὸ χῶρο. Κ’ ἓνα τρίτο ἀφιέρωμα στὴν πιὸ πρωτοποριακὴ, τὴν πιὸ προχωρημένη — ἀλλὰ καὶ τελειῶς ἄγνωστη στὴν Ἑλλάδα — μορφή θεάτρου: τὸ Κίνημα τῶν Μικτῶν Μέσων. Ἐναν πολὺτροπο καὶ πολυσήμαντο πειραματισμὸ πού, μὲ τὰ μέχρι τώρα μέτρα, δὲν εἶναι κἀν θεάτρο! Ἡ πληροφόρηση, ὡστόσο, γιὰ τὴν ὑπαρξὴ του ἦταν χρέος γιὰ ἓνα ἔντυπο “ἀνοιχτό” σὰν τὸ “Θ”, πού ἔχει ἀπόψεις κατασταλαγμένες, χωρὶς νὰ κλείνει τὰ μάτια καὶ τ’ αὐτιά του σὲ τίποτα νέο. Ἀπὸ τέτοια ἀκραῖα κινήματα, ὅσο *τρελά* κι ἂν μοιάζουν, πάντα ἡ Τέχνη κἀτι κερδίζει καὶ πᾶσι παραπέρα. Καὶ τὰ τρία Ἀφιερώματα εἶναι συγκροτημένα ἔτσι, πού κάνουν περιττὴ τὴν τοποθέτησή τους ἀπὸ τὸν Ἀστερίσκο. Παρ’ ὅλ’ αὐτά, καὶ γιὰ τὸν Εὐριπίδη καὶ γιὰ τὸ Ντάριο Φό γίνεται, χωριστά, λόγος. Εἶπαμε: Δὲν “ὄφθαλσκοποῦμε” μετ’ εὐτελείας! Ἐπιθυμοῦμε, ὡστόσο, νὰ ἐπισημάνομε — ἐνδεικτικὰ — *ὀλίγα τινά*: Δημοσιέψαμε τὸ “1789” τῆς Ἀριάν Μνουσκιν κ’ εἴχαμε ἀμέσως ἑλληνικὰ παράγωγα. Πρωτομιλήσαμε γιὰ θεάτρο-ντοκουμέντο. Κι ὄχι μόνο δὲν ἄργησαν νὰ ἐκδοθοῦν καὶ νὰ παιχτοῦν ἑλληνικὰ ἔργα τοῦ εἶδους, ἀλλὰ καὶ πολλὰ ξένα παρουσιάστηκαν καὶ γνώρισαν, ξαφνικά, ἰδιαίτερη ἐπιτυχία σὲ σκηνές μας. Δημοσιέψαμε τὸ “Χοακὶν Μουριέτα”. Παίχτηκε ἀμέσως: κ’ ἡ ἐξεγερτήρια ἀφίσα πού ἴφιαξε ὁ Α. Τάσσο, κυκλοφόρησε εὐρύτατα κι ἀγαπήθηκε ὅσο λίγα χαρακτηριστικά. Τὸ “Τρομπόνι”, πρὶν στεγνώσει στὶς σελίδες μας, ἀνεβάρτησε ἐναρκτήριο στὴ Νέα Σκηνὴ τοῦ Ἑθνικοῦ. Τὸ “Τραγοῦδι πού κόπηκε” — τὰ στερνὰ γράμματα τῶν παιδιῶν πού ἐκτελεστήκανε ἀπὸ τοὺς ναζί καὶ μελοποίησε ὁ Νόννο — μόλις τὰ κάναμε γνωστά, ἔγιναν ἀφορμὴ νὰ κυκλοφορήσουν δυὸ βιβλία καὶ προστέθηκαν — σὰν ἑλληνικὴ κατὰληξη — στὶς μπρεχτικὲς σκηνές “Τρόμος καὶ ἀθλιότητα στὸ Γ’ Ράιχ” ἀπὸ τὸν Κάρλο Κούν. Δὲν ἀπομένει παρά ἓνας θαρραλέος νέος διευθυντὴς τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας νὰ παίξει τὸ ἔργο τοῦ Νόννο μιά μέρα Ἑθνικῆς μνήμης — 25 Μάρτη ἢ 28 τ’ Ὀχτώβρη. Τὸ Σῆμα τῆς Δημοκρατίας τοῦ Παρθένου — πού ἴφιαξε στὴ δημοσιότητα τὸ “Θ” — ὑπὲρβησε τὸν ἄγωνα γιὰ τὴ Δημοκρατία, πλημμυρίζοντας στὸ Δημοψήφισμα τοὺς δρόμους. Κι ἂν, τελικά, στεράσσουμε ἄλ ἢ ὀϊνὴ Δημοκρατία, διαθέτει τοὺς πιὸ ἔγκυρους τίτλους γιὰ ν’ ἀποτελέσει τὸ ἐπίσημο ἐθνικὸ

ἔμβλημα. Μὲ δυὸ λόγια: Τὸ “Θ” μπορεῖ νὰ μπαίνει στὴ μὴτη πολλῶν. Μπαίνει, ὅμως, βαθιά καὶ στὴ ζωὴ μας. Κι ὄχι μόνο τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ζωὴ μας...

★ Χοροὶ γερόντων στὰ Κρατικὰ Θέατρα

Ἀλλαγὲς στὰ Κρατικὰ Θέατρα τῆς χώρας: Νέος νόμος. Νέα διοικητικὰ συμβούλια. Νέες καλλιτεχνικὲς ἐπιτροπές. Νέοι γενικοὶ διευθυντές. Νέα διαδικασία ἐκλογῆς τους. Στὴν οὐσία, καμιά ἀπολύτως ἀλλαγὴ! Οὔτε ἀλλαγὴ νοοτροπίας. Οὔτε ἀλλαγὴ συστήματος. Οὔτε κἀν ἀλλαγὴ στὰ πρόσωπα. Ἐφυγαν, βέβαια, οἱ χουντικοὶ. Ξαναγορίσαμε ὅμως σὲ ἄκρως *πεπαιλωμένα* πρόσωπα. Ὡς τώρα, Χοροὺς γερόντων εἴχαμε συναντήσει στὴν ἀρχαία Τραγωδία. Στὸν “Ἀγαμέμνονα”, τοὺς “Πέρσες” καὶ σ’ ἄλλες ἔξι ἄπ’ τὶς τραγωδίες πού φτάσαν ὡς ἐμᾶς. Ἐπρεπε νὰ ῥθει ἡ λεγομένη Νέα Δημοκρατία γιὰ νὰ παραδώσει σέ... χοροὺς γερόντων τὰ Κρατικὰ Θέατρα τῆς Ἀθῆνας. Ποτὲ στὸν τόπο μας δὲν εἶχε ξαναγίνει τόσο κραυγαλέα ἐπίδειξη φιλονεικισμοῦ. Οἱ νέες διοικήσεις πού τοποθετήθηκαν στὰ Κρατικὰ Θέατρα δίνουν τὴν πιὸ χειροπιαστὴ ἀπόδειξη γιὰ τὴν ξεδιάντροπη *δημαγωγία*. Ἡ καλὴ μέρα φάνηκε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ. Οἱ δυὸ πρῶτοι, συγγενικοὶ μὲ τὸ θεάτρο ὑπουργοὶ, τοῦ Πολιτισμοῦ καὶ τῆς Παιδείας, ἀνήκαν στὸν περασμένο αἰῶνα. Ξεπερνοῦσαν τὰ 150 χρόνια. Ἐκεῖ κοντὰ κ’ οἱ δεῦτεροὶ κ’ οἱ τρίτοι. Κι ὄλοι τους... ἀκαδημαϊκοί! Στὰ Συμβούλια τοῦ Ἑθνικοῦ καὶ τῆς Λυρικῆς δὲν εἶχαν ἀλλάξει ποτὲ, τόσο πολλὰ πρόσωπα σὲ τόσο λίγο καιρὸ. Ὅμως, τὸ ἄθροισμα τῆς ἡλικίας τους παραμένει σταθερὸ: Δέκα αἰῶνες — τὸ καθένα τους! Λές κι ὀρφάνευσε ξαφνικά ὁ τόπος ἀπὸ δημιουργικοὺς ἀνθρώπους. Τὰ ἴδια πρόσωπα, ἀπὸ καταβολῆς κράτους Δεξιᾶς, στὶς ἴδιες πάλι — ἀλλὰ καὶ σ’ ἀναριθμητές ἄλλες, τώρα — θέσεις. Φέρ’ εἰπεῖν: Ἰωάννης Κ. Θεοδωρακόπουλος! Καί, τί καταγισμὸς ἀκαδημαϊκῶν; Οἱ μισοὶ σχεδὸν στὸ Συμβούλιο τοῦ Ἑθνικοῦ! Φυσικά, μὲ τόσο *ἀποξηραμένα* πρόσωπα, δὲν ὑπάρχει καμιά περίπτωση γιὰ καμιά ἀλλαγὴ. Τὰ κρατικὰ θέατρα δείχνουν πὼς πᾶνε ἀπ’ τὸ κακὸ στὸ χειρότερο. Θὰ τὰ παρακολουθήσουμε βῆμα βῆμα καὶ θὰ τὰ κρίνουμε γιὰ συγκεκριμένα, κάθε φορά, γεγονότα. Ἄς τοὺς δώσουμε τὸν καιρὸ ἐνός... τεύχους. Τὴν ἴδια, ὡστόσο, ἐποχὴ πού οἱ *νέοι* ἄνδρες ἀναλαμβάναν τὰ κρατικὰ μας θέατρα, ἓνας ἄλλος, νεοδιορισμένος κι αὐτὸς διευθυντὴς θεάτρου — ὁ Πῆτερ Χῶλ, στὴν Ἀγγλία — ἀνάγγελε τὰ δικά του ριζοσπαστικὰ μέτρα. Διαδέχτηκε τὸ Λῶρενς Ὀλίβιε κ’ εἶναι γνωστὸς ἀπὸ τὰ πρῶτα ἀνεβάσματα ὅλων σχεδὸν τῶν ἔργων τοῦ Πίντερ, κι ἄλλες δημιουργικὲς του σκηνοθεσίες Σαίξπηρ, Μπέκετ, Ἀλμπη κ.λπ. Ἀπὸ τὸ ‘60 ὡς τὸ ‘68 εἶχε διευθύνει τὸ Βασιλικὸ Σαίξπηρικό Ἰαίσο — τὴν ἄλλη, δηλαδή, ἐπιχορηγούμενη σκηνὴ τῆς Ἀγγλίας. Ὅταν ἐγκατάλειψε τὴ θέση ἐκείνη, εἶχε διαδηλώσει τὴν πεποίθησή πὼς, ἓνα ἐπιχορηγούμενο ἀπὸ τὸ Κράτος θεάτρο εἶναι καταδικασμένο, ἀπὸ τὰ πράγματα, στὴ δημοσιοὕπαλληλικὴ ρουτίνα καὶ τὴν ἀρτηριοσκληρῶση. Ξαναγορίζοντας τώρα, δικαιολό-

γησε τη μεταστροφή του, με την άναγγελία μιάς σειράς από επαναστατικά μέτρα στην καλλιτεχνική στελέχωση και τον προγραμματισμό του θεάτρου. Όλα σκοπεύουν, ακριβώς, στην εξουδετέρωση της τάσης στον έφησυχασμό και το συντηρητισμό, που αποτελούν μόνιμο κίνδυνο για κάθε κρατικό θέατρο. Ωσπου νά μιλήσουμε για το Μινωτή — και τους συν αυτώ — ως δομή τι κάνει ο Πήτερ Χώλ στη . . . γηραιά Αγγλία. Η άναγγελία των μεταρρυθμίσεων του άρχισε μ' ένα νέο όρισμό της ίδιας της έννοιας του Έθνικού Θεάτρου: Ένα Έθνικό Θέατρο όφείλει ν' αποτελεί έκφραση του θεάτρου ολόκληρης της χώρας του. Οί έγκαταστάσεις ενός Έθνικού Θεάτρου δέν υπάρχουν για νά χρησιμοποιούν μόνο από ένα μικρό θίασο, αλλά για νά μπορεί ολόκληρο το θέατρο του έθνους ν' άπειθύνεται σ' ολόκληρο το έθνος. Σκοπεύουμε νά φιλοξενήσουμε στις έγκαταστάσεις μας θεατρικά συγκροτήματα από την υπόλοιπη χώρα, άκόμα κι από ξένες χώρες. Ο όρος "Έθνικό Θέατρο" παίρνει νόημα από τις θεατρικές ζυμώσεις που ναι σε θέση νά προκαλέσει, μέ τις διασταυρώσεις που θά προκληθούν από τις εξορμήσεις του στην έπαρχία και τη φιλοξενία έπαρχιακών θιάσων στην Έθνική σκηνή. Πρέπει νά θυμηθούμε μέ πόση μανία πάλεψαν οί διευθύνσεις του δικού μας Έθνικού — την ίδια που παλεύει κ' η σημερινή! — για ν' άποκλείσουν τη συμμετοχή όποιουδήποτε άλλου θιάσου στο Φεστιβάλ της Έπιδάουρου. Τότε, θά μπορούσαμε νά συνειδητοποιήσουμε τη διαφορά νοοτροπίας που χωρίζει την άνοιχτή και δημοκρατική διοίκηση του Έθνικού Θεάτρου της Αγγλίας, από τις διοικήσεις που γνώρισαν τά δικά μας κρατικά θέατρα. Ολόκληρο το πρόγραμμα του Πήτερ Χώλ άποπνέει την ίδια ευρύτητα αντίληψης. Μιά προσπάθεια ν' άποφευχθούν ό συγκεντρωτισμός κ' η μονολιθικότητα. Από φέτος, το Έθνικό Θέατρο της Αγγλίας θά χρησιμοποιεί ταυτόχρονα τρεις αίθουσες παραστάσεων και τρία ή τέσσερα χωριστά κλιμάκια καλλιτεχνών. Κάθε ήθοποιός, όσον καιρό θά συνεργάζεται με το Έθνικό Θέατρο, θά μένει στην ίδια καλλιτεχνική ομάδα. Έτσι, τά μέλη των ομάδων θά μπορούν νά διατηρούν όμοιογένεια ύψους και, μέ τη συνεχή συνεργασία, θά μπορούν νά βγάλουν παραστάσεις συνόλου. Όμως, τό νέο σύστημα εργασίας ύπονομεύεται από τόν κίνδυνο της τυποποίησης και της ρουτίνας — μόνιμη άπειλή για τά μέλη κάθε κλειστής θεατρικής ομάδας. Τό Έθνικό της Αγγλίας θά ύπογράψει συμβάσεις συνεργασίας για δύο χρόνια. Ο ήθοποιός θά δουλεύει, άρχικά, μιά όχτάμηνη περίοδο. Μετά, θ' άφήνεται έλεύθερος για όχτώ μήνες, μέ τό δικαίωμα νά συνεργαστεί μ' άλλους θιάσους και την τηλεόραση. Ύστερα, θά ναι ύποχρεωμένος νά γυρίσει και νά δουλέψει ξανά, άλλους όχτώ μήνες, στην ομάδα του στο Έθνικό Θέατρο. Έτσι, ό καλλιτέχνης δέν κινδυνεύει ν' άποχτήσει ψυχολογία δημόσιου υπάλληλου! Η όχτάμηνη άπομάκρυνση του θά τόν εκθέτει σε ξένες, διαφορετικές επιδράσεις, που θά τόν πλουτίσουν και θά τόν βοηθήναι νά ξεελιχτεί. Τις επιδράσεις αυτές, θά τις φέρνει μαζί του, όταν γυρίσει στην ομάδα του, στο Έθνικό. Έτσι θά ώφελούνται άπ' αυτές κ' οί άλλοι συνάδελφοι της ομάδας του. Ούτε ο ήθοποιός, ούτε το θέατρο ώφελούνται — κατά την άποψη του Πήτερ Χώλ — όταν μ' ένα πεντάχρονο συμβόλαιο άπαγορεύεται στον καλλιτέχνη ν' άπομακρυνθεί για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα από τόν ίδιο θίασο ή νά έμφανιστεί στην τηλεόραση. Τί νά σκεφτεί κανένας για τό άσυλο της όδοϋ Άγίου Κωνσταντίνου, όπου οί άνθρωποι παίρνουν νεαροί άπόφοιτοι της σχολής και βγαίνουν συνταξιούχοι — όταν, άλίμονο, δέν κηδεύουν από τό γειτονικό τους Άγιο Κωνσταντίνο!

★ 'Ξύπνημα τής νιότης' έν γήρατι, βλάπτει...

Διορισμένοι από τό Σεπτέμβρη, οί νέοι άνδρες του δικού μας Έθνικού Θεάτρου, άκόμα ν' άναγγείλουν τό πρόγραμμά τους. Στην πράξη, έκλεισαν τό θέατρο ως τό τέλος της χρονιάς και — μέ πρωτάκουστα ύψηλό κόστος — προσφέρουν στο Κοινό έναν θανατερά πληκτικό και βαρύδουπο "Θάνατο του Δαντών". Άλλ' είπαμε: θά παρακολουθήσουμε και θά κρίνουμε, ένα ένα, τά σωστά βήματα — και τά . . . στραβοπατήματα — του Έθνικού. Ίσως είναι πιό διδακτικό νά δούμε, για λίγο άκόμα, τά σχέδια της νέας Διοίκησης του Έθνικού Θεάτρου της Αγγλίας. Από φέτος, τό θέατρο διαθέτει τρεις αίθουσες για παραστάσεις. Στην κεντρική θ' άνεβάζονται κυρίως κλασικά και έργα συγχρόνων καθιερωμένων συγγραφέων, σε έναλλασσόμενο — φυσικά — δραματολόγιο. Κάθε έργο θά παρουσιάζεται έναλλάξ, μέ διάφορα άλλα έργα, για

ένα διάστημα δεκάξη συνολικά μηνών, μέσα σε δύο χρόνια. Τά δυό, δηλαδή όχτάμηνα που τό θέατρο θά 'χει τούς ίδιους ήθοποιούς. Οί άλλες δυό σκηνές, θά 'χουν εκπαιδευτικό και πειραματικό χαρακτήρα. Η μιά θά παρουσιάζει θεματικές ενότητες από την ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου. Έχει κιόλας προγραμματιστεί η ενότητα "Γερμανικός έξπρεσιονισμός". Την ίδια εποχή που θά παίζονται έργα Τόλερ, Κάιζερ κ.ά., σε γειτονική κινηματογραφική αίθουσα θά προβάλονται γερμανικές έξπρεσιονιστικές ταινίες. Ταυτόχρονα, στο φουαγιέ του θεάτρου θά εκτίθενται ζωγραφικοί πίνακες Γερμανών έξπρεσιονιστών και θά δίνονται σχετικές διαλέξεις. Η τρίτη αίθουσα, θά παρουσιάζει πειραματική δουλειά νέων συγγραφέων. Η έμφαση που δίνει η νέα διοίκηση του Έθνικού Θεάτρου της Αγγλίας στην έμφάνιση τόν έγχώριο σύγχρονο έργο, θ' άφήσει κατάπληκτο τόν Έλληνα θεατή — έθισμένο στη συγκράτηση που δείχνει τό δικό μας Έθνικό στη σύγχρονη έλληνική θεατρική παραγωγή. Στο προσωπικό της άγγλικής κρατικής σκηνής έχει προσληφθεί ο Χάρολντ Πίντερ μέ τόν τίτλο του επικουρικού Διευθυντή. Δέν πρόκειται — δηλώθηκε — για κιάμα συμβολική χειρονομία. Ο Πίντερ άνάλαβε νά γράφει νέα έργα για τό θέατρο. Παράλληλα, από τη νεότερη γενιά θεατρικών συγγραφέων, έχουν ύπογράψει συμβόλαιο για τη συγγραφή έργων ο Χάουαρντ Μπρέντον κι ο Νταϊνβιντ Χαίαρ. Κ' έχει γίνει έπίσημη πρόσκληση σ' όλους τούς άξιόλογους συγγραφείς της Αγγλίας νά έτοιμάσουν νέα κείμενά τους για τό Έθνικό. Όσο περισότερες εύκαιρίες δίνονται για τό άνέβασμα νέων έργων — είπε ο Πήτερ Χώλ — τόσο περισσότερα έργα θά γραφτούν. Καί, φυσικά — πρόσθεσε — δέ παίρνει κανένας ιδεολογικός ή αισθητικός φραγμός στούς συγγραφείς. Δυό άπ' αυτούς, που κλήθηκαν νά δώσουν έργα, είναι γνωστοί στρατευμένοι μαρξιστές, που χρησιμοποιούν τό θέατρο, άποκλειστικά και μόνο, για διάδοση κ' έπιβολή των ιδεών τους. "Δέ σκοπεύω ν' άποφύγω τις διχονομίες ή νά φιωσω συγγραφείς που εκφράζουν ιδέες μη δημοφιλείς. Θά ένθαρρύνω την ανταλλαγή όλων των άπόψεων". Φυσικά, δέν περιμένουμε από τό γεροντοκρατούμενο και ύπερθετικό Έθνικό μας θέατρο, νά επιτρέψει την έλεύθερη έκφραση . . . άνatreπτικων ιδεολογιών από τά σανίδια της σκηνής του. Θά 'ταν όμως ώφέλιμο άν, τό φιλελεύθερο και τολημρό πνεύμα των προγραμματικών άρχών του Πήτερ Χώλ έπηρεάζει και τις δικές μας νέες — συνολικής ηλικίας . . . δέκα αιώνων! — διοικήσεις των κρατικών μας θεάτρων. Οί πιό μεγάλοι κίνδυνοι που ένδεύονται στον καταρτισμό του δραματολογίου ενός κρατικού θεάτρου είναι δυό: Άρτηρισκλήρωση μπροστά στα νέα θεατρικά ρεύματα — και, τό αντίστροφο: Έπιπολαίωτες για χάρη μιάς παρεξηγημένης προοδευτικότητας. Για τόν Πήτερ Χώλ δέν ύπάρχει χειρότερο: Μέ διάθεση ψευτομοντερνισμού, ένα Έθνικό Θέατρο νά παρασυρθεί σε τολημρές παραστάσεις για ν' άποδείξει πώς δέν κυβερνιέται μέ στενοκεφάλια! Πόσο αληθινό είναι αυτό; Άποδείχτηκε από τη χουντική διοίκηση του Έθνικού που, όχι μόνο δέ . . . συμμεριζόταν άλλ' ούτε καν ύποψιαζόταν τούς φόβους αυτούς του Πήτερ Χώλ. Έπειδή, ακριβώς εκπροσωπούσε ένα βαθύτητα αντίδραστικό καθεστώς, αισθανόταν ύποχρεωμένη ν' άποδείξει, καθημερινά πόσο "προοδευτική" και "άπροκατάληπτη" ήταν στη θεατρική της πολιτική. Η ένοχη της συνείδηση, την παράσυρε σε μιά βιασμένη έπίδειξη μοντερνισμού και πρωτοπορίας! Έτσι είδαμε — και τί δέν είδαμε; — στις έπύρατες μέρες της Δικτατορίας: Άντιβασίλεις, ύπουργούς κι άλλα έξαπτέρυγα της φασιστικής κυβέρνησης, νά παρακολουθούν και νά . . . χειροκοτούν τό έργο του . . . μαρξιστή Μπρέχτ — έπιμελώς, άλίμονο, άπομαρξιστικοποιημένο! Είδαμε, άκόμα, στη Σκηνή του Έθνικού Θεάτρου, σκηνές αναντιστοίχου και όμοφυλοφιλίας στο "Ξύπνημα τής νιότης" του Βέντεκιν — την ίδια ένοχη που, μιά προκρούστεια λογοκρισία κατακρουγούσε άλύπητα τά κείμενα των νέων Έλλήνων συγγραφέων, για νά τά προσαρμόσει στις άρχές της πιό στενοκέφαλης ήθικής του παναοικού Παπαδόπουλου, του διαστρεβλωμένου Ίωαννίδη και των συν αυτοίς τοιούτων. Κομπλεξισμένοι από την αντίδραστικότητά τους, οί άνθρωποι του χουντικού Έθνικού είχαν μεταβληθεί σε . . . έπιδειξίες προοδευτικότητας. Δέ σταματούσαν μπροστά σε τίποτα, στην άπεγνωσμένη προσπάθειά τους ν' άποδείξουν πόσο . . . πρωτοποριακοί ήταν. Έτσι κατόντησαν νά εύλογήσουν και τό "βιασμό" της "Άλκηστης", στην άρχαία όρχήστρα της Έπιδάουρου, υπό τά ζωηρότατα χειροκροτήματα του στρατηγού Γκιζίκη, Προέδρου της χουντικής Δημοκρατίας του Ίωαννίδη . . .

✧ Εὐριπίδη, 2500 χρονῶ περιπέτειες !

Μιά εὐτυχισμένη συγκυρία δίνει τὴ μεγάλη ἱκανοποίηση στὸ “Θέατρο” ν’ ἀνοίξει τὸ τριπλὸ του τευχὸς μ’ ἕνα β α ρ υ σ ἡ μ α ν τ ο ἀφιέρωμα στὸν Εὐριπίδη. Ἐχει σωστὰ εἰπωθεῖ: Τὴν πὸ πιστὴ εἰκόνα γιὰ τὶς ποικίλες φάσεις στὴν πορεία τῆς κλασικῆς φιλολογίας, τοὺς τελευταίους τρεῖς αἰῶνες, τὴ δίνουν οἱ διακυμάνσεις καὶ μόνο πού παρουσίασε ἡ ἔρευνα γύρω ἀπὸ τὸ φαινόμενο Εὐριπίδης! Πραγματικά: Γιὰ κανένα ἄλλο ἔργο τῆς ἀρχαιότητος — μ’ ἐξαιρέση, ἴσως, τὰ ὀμηρικὰ ἔπη — ἡ φιλολογικὴ ἐπιστὴμη δὲν ἔφτασε σὲ τόσο πολλὰ, τόσο ἀντικειμενικὰ καὶ τόσο ἄλλοπρόσθετα συμπεράσματα. Ἡ περιπέτεια τοῦ Εὐριπίδη εἶναι πολὺ παλιά. Τουλάχιστον, ὅσο καὶ ὁ . . . 5ος αἰῶνας πρὸ Χριστοῦ — ὅταν ὁ ποιητὴς ζοῦσε καὶ ἀγωνιζόταν νὰ σταδιοδρομήσει. Στὸν καιρὸ του, ὑπῆρξε δημοφιλῆς. Ὡστόσο, ἐνῶ εἶχε πάρει μέρος, καμιά εἰκοσαριά φορές, σὲ δραματικούς ἀγῶνες, δὲν κατόρθωσε ν’ ἀποσπάσει παρὰ μόνο τέσσερις πρώτες νίκες! Κάποια ἐξήγηση, γιὰ τὴν περιεργὴ αὐτὴ ἀντίφραση, βρισκόμαστε στὸν Ἀριστοφάνη πού, συνειδητὰ ἢ ὄχι, ἐκπροσωποῦσε τὴ μεγάλη λαϊκὴ μάζα. Σίγουρα, ὁ τραγικός ἄσκοπε πάνω του μιά παράξενη γοητεία. Σὲ τρεῖς, ἀπὸ τὶς ἔντεκα κωμωδίες του πού σώζονται, τὸν παρουσιάζει μαζί μ’ ἄλλα κωμικά, ὑπαρκτὰ ἢ ἀνυπαρκτα, πρόσωπα. Σὲ δὺο μάλιστα ἀπ’ αὐτές, σὲ ρόλο πρωταγωνιστικῶ. Στὶς ἄλλες ὀκτώ, ὑπάρχουν πολλὰ ἴχνη παρωδίας, ὅχι μόνο στῆξαν ἄλλα καὶ ὀλοκληρωμένη σκηνῶν, ἀπὸ τὶς τραγωδίες του. Δὲ θά ἴταν ὑπερβολικὸ νὰ εἰπωθεῖ πὸς ὁ Ἀριστοφάνης ἴδερε ἀπέξω ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ τραγικοῦ. Κι ὁμως, ὁ ἴδιος, στοὺς “Βατραχούς” ἔδειξε ὀλοκάθαρα πὸς θὰ δίταζε νὰ καθιερώσει σὺν πνευματικῶ παιδαγωγῶ ἕναν ποιητὴ τόσο προσωπικὸ καὶ ἀνίσχυρο ὅσο ὁ Εὐριπίδης. Ἡ ταραγμένη Ἀθῆνα τοῦ 405 π. Χ. μὲ τὴν ἀμφίβολη Δημοκρατία καὶ τοὺς ἐπικινδύνους ἐθνοκἀπηλους, χρειάζοταν ἕναν ποιητὴ πού θὰ ἴστρεφε τὸ κοινὸ μὲ νοσταλγία στὶς ἐνδοξες μέρες τοῦ ἀπώτερου παρελθόντος. Ἐτσι, ὁ Διώνυσος γυρίζει ἀπ’ τὸν Κάτω Κόσμο φέρνοντας μαζί του τὸν Αἰσχύλο. Ὁ νεότερος ὁμως τραγικός πήρε τὴν ἐκδοικησὴ του μετὰ θάνατο! Κατάκτησε ὄχι μόνο τὴν ἀττικὴ ἀλλὰ καὶ τὴν πανελλήνια σκηνή, ἀπ’ ὅπου εἶχαν ἐκτοπιστεῖ καὶ ὁ ὑπαιτιῆς Αἰσχύλος καὶ ὁ γαλήνιος Σοφοκλῆς. Καὶ ἡ ὑστερη ἀρχαιότητα, πού βάσιζε τὴν ἐπιλογὴ τῶν “κλασικῶν” σὲ κριτήρια “παιδαγωγικά”, ἔσωσε ὑπερδιπλάσια ἔργα τοῦ Εὐριπίδη, ἀπ’ ὅσα τῶν δὺο ἄλλων τραγικῶν. Ἡ πολὺ μεταγενέστερη ὁμως ἔρευνα ἐπηρέαστηκε πολὺ ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη. Ἡ “Ποιητικὴ” του, θέλησε νὰ προσδιορίσει τὸν τύπο τῆς τέλει τραγωδίας. Ὁ φιλόσοφος στάθηκε πολὺ εἰλικρινῆς στὶς προτιμήσεις του: ἐνῶ ἀγνοεῖ σχεδὸν τὸν κἀπως ἀρχαῖο Ἀἰσχύλο καὶ ἀναγνωρίζει πολλές ἀρετές στὸν Εὐριπίδη, καθιερώνη σὺν πρότυπο — καὶ ὄχι μόνο γιὰ τὴν ἐποχὴ του — τὴ *σοφῶκλεια* τραγωδία. Κι ὁμως! Ἡ σημαντικὴ αὐτὴ κρίση ἐλάχιστα ἐπηρέασε τὴν ἐξέλιξη τῆς δραματικῆς τέχνης. Κι ὁ Μένανδρος κ’ οἱ Λατίνοι δραματοῦργοι καὶ — αἰῶνες ἀργότερα — οἱ εὐρωπαϊοὶ κλασικιστές, στὸν Εὐριπίδη ζήτησαν τὰ πρότυπά τους. Ὅχι ὁμως κ’ οἱ . . . φιλόλογοι! Αὐτοί, πάντα καταλάβαιναν περισσότερο τὴν φιλοσοφία ἢ τὴν ἱστορία καὶ λιγότερο τὴν ποίηση! Στὰ χέρια τους ἄρχισε ἡ καινούρια περιπέτεια τοῦ Εὐριπίδη. Δὲν εἶναι μόνο οἱ ἀδιάκοπες μεταπτώσεις στὴν ἐκτίμησή τῆς ἀξίας τοῦ ποιητῆ πού, πολλές φορές, κινδύνεψε νὰ υποβιβαστεῖ σὲ δευτέρης ἢ τρίτης κατηγορίας ἐκπρόσωπο τῆς κλασικῆς γραμματείας. Ἀκόμα πὸ ἐνδεικτικῆ, ἡ ποικιλία χαρακτηρισμῶν πού τοῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ, ἀπὸ ἐπιστὴμονες μ’ ἀναμφισβήτητο κύρος, στὴν προσπάθειά τους νὰ διαπιστώσουν καὶ νὰ διατυπώσουν, ὅσο γινόνταν πλὸ συνοπτικὰ, τὴν οὐσία τῆς καλλιτεχνικῆς του προσφοράς: “ἄθεος” καὶ “βαθύτατα μεταφυσικός”, “ὀρθολογιστῆς” καὶ “παράλογος”, “ἀνεξήγητα παραδοσιακός” καὶ “καινοτόμος” — εἶναι μερικὸ μόνο ἀπὸ τοὺς ἄλλοσυνυποκρουόμενους τίτλους πού ἀποδίδονται, τὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο, στὸν ποιητὴ. Φυσικά, κανένας ἀπ’ τοὺς χαρακτηρισμοὺς δὲν εἶναι ἀuthάρετος. Εἶναι, ὁμως, ὅλοι, μονολιθικοὶ καὶ μονοσήμαντοι. Ἐκφράζουν μόνο μιά συγκεκριμένη ὀπτική γωνία κ’ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ἐπιμονῆς τῶν ἐρευνητῶν νὰ καθηλώσουν, μέσα σ’ ἕνα προκατασκευασμένο σχῆμα, ἕνα ὑλικὸ πολὺμορφο, ρευστὸ — συχνότατα ἀντικειμενικῶ. Πολλοὶ ἀπ’ αὐτοὺς — συγχρόνως, στὸ κείμενο τοῦ Ἀριστοτέλη, τὴ δεοντολογικὴ θεώρησή μὲ τὴν ἱστορικὴ πληροφόρησή — μετέτρεψαν τὶς μαρτυρίες τοῦ φιλόσοφου σὲ προκρούστεια μέθοδο: “Ὅ,τι ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη δὲν ἴταν “σοφῶκλεια” τραγικῶ, ἀπορριπτόταν ἢ, τὸ πολὺ, χαρακτηριζόταν “ἀίρετικὸ”.

✧ Ἡ “ἀποκατάσταση” τοῦ Εὐριπίδη

Στὶς τελευταῖες δεκαετίες μπορούμε νὰ μιλήσουμε γιὰ μιά “ἀποκατάσταση” τοῦ Εὐριπίδη. Ὅχι γιὰ καμιά ἀξιολογικὴ κατάταξη τοῦ ἔργου του. Περισσότερο, γιὰ μιά πὸ σωστὴ καὶ, κυρίως, πὸ εὐέλκτικη ἀντιμετώπισή του. Σ’ αὐτὸ, βοήθησε ἰδιαιτέρως ἡ *πρόσκτηση* νέων δεδομένων, πού ἐξοικείωσαν περισσότερο τοὺς φιλόλογους μὲ τὴ λειτουργία τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Τώρα, εἶναι πὸ γνωστὰ — ἀπ’ ὅ,τι πρὶν εἴκοσι ἢ τριάντα χρόνια — ὁ χαρακτήρας του, οἱ συμβάσεις του, οἱ στόχοι του. Ἐτσι, εἶναι πὸ εὐκόλο νὰ ἐνταχθεῖ ἕνας ποιητὴς στὸ χῶρο πού ἔδρασε. Ὅταν ἔχει ἀκριβέστερα περιγραφεῖ τὸ πλαίσιο, εἶναι πὸ εὐκόλο καὶ τὰ προβλήματα νὰ ἐπισημανθοῦν καὶ ἡ προσωπικὴ συμβολὴ γιὰ τὴ λύση τους νὰ ἐρευνηθεῖ. Σήμερα, δὲν παραβλέπεται — ὅπως γινότανε συχνὰ, παλιότερα — πὸς ὁ Εὐριπίδης ἴταν, ὡς ἕνα σημεῖο, δέσμιος μιάς παράδοσης καὶ μιάς ὀρισμένης θεατρικῆς πραγματικότητας — ὅπως ὅλοι οἱ δραματοῦργοι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Ἐχει, προπάντων, κατανοηθεῖ πὸς ὁ Εὐριπίδης ἴταν, πᾶνω ἀπ’ ὅλα, ἕνας εὐαίσθητος θεατράνθρωπος, πού προσπαθοῦσε ἀδιάκοπα νὰ προσφέρει ἐνδιαφέρον θέατρο — κατὰ τὴν ἀποψη καὶ τὶς δυνατότητές του, φυσικά — σ’ ἕνα κοινὸ πού ἴταν, ταυτόχρονα, πλουτὶ καὶ καθορισμένο — ἀκριβῶς, ἐπειδὴ ἴταν κοινὸ λαϊκῶ. Γιὰ ν’ ἀποτιμηθεῖ ἡ ἀξία τοῦ ποιητῆ καὶ νὰ περιγραφεῖ ἡ ἰδιομορφία του, χρειάζεται νὰ προσδιοριστεῖ ἡ ἀναπόκρισή του στὶς ἀπαιτήσεις μῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης κ’ ἐνὸς ζωντανοῦ παρόντος. Αὐτὴ, ἀκριβῶς, τὴν καινούρια στροφὴ στὶς Εὐριπιδικὲς σπουδὲς ἐκπροσωποῦν οἱ συνεργασίες δὺο συγχρόνων φιλόλογων, πού ἔχουν τὴν τιμὴ καὶ τὴ χαρὰ νὰ φιλοξενεῖ τὸ “Θέατρο”. Τὰ προβλήματα πού ἀντιμετωπίζονται καὶ στὶς δὺο περιπτώσεις, καὶ παλιά εἶναι καὶ βασικά. Εἶναι, ὁμως, ἀνανεωμένη ἢ θεώρησή τους. Ἡ μέθοδος, ἐνῶ μένει καθαρὰ ἐπιστημονικῆ, πλουτίζεται ταυτόχρονα μὲ τὴ βοήθεια μῆς εὐαισθησίας ἀπέναντι στὸ σύγχρονο καλλιτεχνικὸ προβληματισμὸ, πού ἀνακαλύπτει καὶ ἀξιοποιεῖ, μέσα στὸ ὑλικὸ πού ἐξετάζει, κάποιες καινούριες κ’ ἐνδιαφέρουσες διαστάσεις. Ἀξίζει νὰ υπογραμμιστεῖ πὸς ἡ προσφορὰ προέρχεται ἀπὸ τὸ χῶρο καὶ τῆς ἐλληνικῆς καὶ τῆς ξενῆς ἐπιστήμης. Ὁ Cedric Whitman, γνωστός ἐλληνιστῆς στὸ κλασικὸ τμήμα τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Χάρβαρντ, παραχώρησε στὸ “Θ” — σὲ πρώτη παγκόσμια δημοσίευση — ἕνα σημαντικό κεφάλαιο ἀπ’ τὸ νέο βιβλίο του “Euripides and the full circle of Myth”, πού κυκλοφορεῖ σύντομα. Ἀπὸ τοὺς πὸ χαρακτηριστικὸς ἐκπρόσωπος τῆς λεγόμενης “σχολῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς” — πού, τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια, γνωρίζει ἰδιαιτέρως τὴν Ἀμερικὴ — σημαντικὸς ποιητῆς ὁ ἴδιος, ἔχει δώσει ὡς τώρα μερικὰ πολὺ ἀξιολογὰ ἔργα γιὰ ἔλληνες κλασικούς. Τὰ διακρίνει σπάνια φιλολογικὴ ὀξυδέρκεια καὶ πρωτοτυπία. Ἀπὸ τὸ ἔργο του “Homer and the heroic tradition” ἔχει μείνει κλασικὸ τὸ μέρος πού ἐξετάζει, μὲ μοναδικὴ παρατηρητικότητα κ’ εὐαισθησία, τὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ ἔπος καὶ τὴ γεωμετρικὴ ἀγγειογραφία. Στὸ ἔργο του “Aristophanes and the comic hero”, τὸ παράρημα μὲ τὸν παραλληλισμὸ ἀνάμεσα στὸ βασικὸ ἀριστοφανικὸ ἴρωα καὶ στὸν Καραγκιόζη, ἀποκαλύπτει συγκεκριμένη γνόση μῆς ἀρκετὰ παραγνωρισμένης μορφῆς νοελληνικοῦ θεάτρου. Ἡ πρωτοτυπία τῆς σκέψης του καὶ ἡ διαλεκτικὴ του διαύγεια φαίνονται καθαρά στὸ κεφάλαιο πού δημοσιεύουμε ἀπὸ τὸ τελευταῖο ἔργο του γιὰ τὸν Εὐριπίδη. Ἀντιμετωπίζει σ’ αὐτὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δεξύτερα προβλήματα στὴν καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξη τοῦ τραγικοῦ — συγκεκριμένα, τὴ θέση του ἀπέναντι στὸν παραδοσιακὸ μῦθο — καὶ, κυριολεκτικὰ, ἀντιστρέφει μιά γενικὰ παραδεγμένη ἀποψη. Ἐπισημαίνοντας κενὰ καὶ ἀντιφάσεις μῆς ἐπιφανειακῆς — καὶ γι’ αὐτὸ παραπλανητικῆς — ἐπιχειρηματολογίας, ὁ Οὐτίμων ἀνασυνθέτει μὲ συνέπεια μιά νέα διαδικασία στὴ λειτουργία τοῦ μῦθου, μὲ ἀπρόβλεπτα ἀποτελέσματα: ἀνοδίδει βαρύτητα σὲ μιά ὁμάδα ἔργα, πού, ἐνῶ θαυμάζονταν ἀπὸ πολλοὺς γιὰ τὴ θεατρικὸτητα καὶ τὰ ψυχολογικὰ τους στοιχεῖα, χαρακτηριζόνταν ἀπ’ ὅλους σὰ γλαφυρῆς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὸ δρόμο τῆς καθαρῆς τραγωδίας. Ὁ Νίκος Χουρμουζιάδης — ἀπὸ τὴ δικὴ μῆς μεριά — καθηγητῆς ἀρχαίων ἐλληνικῶν στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ἐνισχύει τὸ ζήτημα ἐπιστημονικῶ του ὀπλισμὸ μὲ τὴν πείρα πού κέρδισε παλιότερα σὺν ἐρασιτεχνῆς σκηνοθέτης καὶ θεατρικὸς κριτικὸς. Τὴν ἰδιαιτέρως *διορατικότητά* του σὲ προβλήματα τῆς καθαρῆς σκηνικῆς λειτουργίας τοῦ ἀρχαίου δράματος, τὴν ἀποδείξε μὲ τὸ πρῶτο βιβλίο του “Production and imagination in Euripides” ὅπου ἐπιχειρεῖ, μὲ βάση κυρίως τὰ κείμενα τοῦ νεότερου ἀπὸ τοὺς τρεῖς τρα-

γικούς, ν' ανασυνθέσει και νά περιγράψει με άκριβεια τή μορφή του θεατρικού χώρου στά κλασικά χρόνια — μιá περίοδο με άνωπαρα τα σχεδόν άρχαιολογικά δεδομένα. Στο άποκαλυπτικό νέο βιβλίο του, τó “Σατυρικά”, μέσα από ένα ελάχιστο κι άποσπασματικό ύλικό, έρευνά τó χαρακτηριστικά τού σατυρικού δράματος. Στά δυό άρθρα πού δημοσιεύουμε, ό Νίκος Χουρμούζιάδης προσπαθεί νά έρμηνέψει μερικές από τίς ίδιότητες πού παρουσιάζουν δυό από τó “αίρετικά” έργα του Εύριπίδη : ό όχι άρκετά σατυρικός “Κύκλωπας” και ή όχι άρκετά τραγική “Αλκηση”.

★ Τό Θέατρο, έφημερίδα του λαού !

Ό Κάρολος Κούν γνωρίζει στό έλληνικό Κοινό άλλον ένα σύγχρονο συγγραφέα — τό Ντάριο Φό. Πολύ ένδιαφέρουσα περίπτωση. Έλάχιστοι τό ύποψιάστηκαν. Καθαρά μεταμπρεχτικός ένθρωπος του θεάτρου. Έπικός ήθοποιός και συγγραφέας. “Αλλά, ταυτόχρονα, ένθικός !” Ιταλιάνος. Βαθύτατα Ιταλιάνος. Παράδειγμα γιά “μίμηση”. “Ακριβώς επειδή, ούτ' ό ίδιος μιμήθηκε, ούτ' όδηγει σέ μίμηση. Ό Ντάριο Φό έάρμοσε τό μπρεχτικό δίδαγμα στά ιταλικά δεδομένα. Έσκαψε βαθιά στήν πολιτιστική κληρονομιά του τόπου του, βρήκε ρίζες κι άντλεϊ χυμούς από τή γή του. Γληνής μπρεχτικός ! Μακάρι νά ‘χαμε και στόν τόπο μας Ντάριους Φό. “Ενα άφιέρωμα στό θεάτρο του άπλώνεται σ' έξήντα σελίδες του τεύχους. Δέν είναι διαφωτιστική μόνο, στενά, θεατρικά. Είναι ευρύτερα — κοινωνικά και πολιτικά — ώφέλιμο. Άξίζει νά διαβαστεί προσεχτικά. Ό Ντάριο Φό είναι φλεγόμενη συνείδηση του καιρού μας. Και στρατεύει τήν τέχνη του στή λύση τών προβλημάτων πού μός δυναστεύουν. Τό Θέατρο είναι γι' αυτόν, άποτελεσματικό πολιτικό όπλο. Πρώτο στή μάχη του λαού γιά τήν πολιτιστική διάσωση κ' έπιβολή του. Παρ' όλ' αυτά, ό Ντάριο Φό δέ βλέπει τό θεάτρο διακήρυξη, προπαγάνδα ή μάθημα. Τό θέλει, πρῶτ' άπ' όλα και πάνω άπ' όλα, ψυχαγωγία. “Αλλά, ταυτόχρονα, τό πιο άμεσο όπλο στήν άναμέτρηση τής λαϊκής με τήν κουλτούρα τής άρχουσας τάξης. Με τό θεάτρο του — τά έργα, τό παίξιμο και τή σκηνοθεσία του — άποκαλύπτει πώς λειτουργούν οί μηχανισμοί τής καταπίεσης και συδαιλιζει τόν ξεσηκωτό του λαού. “Η καταγέλια του, όμως, γίνεται με τό γέλιο — τό κύριο συστατικό κάθε γνήσιου λαϊκού θεάτρου. Πήγε πιο πίσω, πιο βαθιά κι άπ' τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε. “Εφτασε στους giuliani — τούς άνωπότηχτους πλανόδιους θεατρίους, πού άλώνισαν τόν τόπο από χωριό σέ χωριό, μεταδίνοντας τά νέα και διασκεδάζοντας τό λαό. Κι ό Ντάριο Φό μετατρέπει τήν παράστασή του σέ πολιτική εκδήλωση. Τά γεγονότα τής κάθε μέρας τ' άνεβάζει στή Σκηνή. Προσθέτει στό Θέατρο, τό ρόλο μιός προφορικής έφημερίδας του λαού ! Τό άφιέρωμα είναι “μονταρισμένο” έτσι, γιά νά ‘ναι χρήσιμο σέ δικές μας νέες δυνάμεις, πού νάχουν νά βρουν κάποιο δρόμο παράλληλο. Δέν πρέπει, όμως, νά γελαστούμε : Ό Ντάριο Φό είναι ένας μέγας έπικός ήθοποιός. Λαμπρός όργανωτής έπικών θεαμάτων. Δέν είναι μέγας συγγραφέας. Συνθέτει τά έργα του γιά νά λειτουργήσουν μιá όρισμένη στιγμή. Ό ίδιος, μετά τó βλέπει γιά... κάψιμο ! Είναι γραμμένα γιά ένα κοινό έτομο νά τά δεχτεί. Είναι, θελημένα, πολύ άπλά. Πολλά, μοιάζουν... άπλοϊκά. Δέν είναι ή περίπτωση τής “Ισαβέλλας” πού, τή δημιουργική άπόδοσή της από τόν Κωστή Σκαλιόρα, άνέβασε ό Κούν και δημοσιεύει τό “Θ”. “Ισως νά ‘ναι, κάπως, έπηρεασμένη από τό μπρεχτικό “Γαλιλαίο” πού, κείνο τόν καιρό (στά 1963) παιζόταν στό Μιλάνο. Θυμίζει, γενικότερα, τίς ιδέες του Μπρέχτ γιά τήν άνάγκη ν' αναμετρηθούμε με τόν κόσμο και νά τόν αλλάξουμε, στρέφοντας ένάντιον του τά ίδια του τά όπλα. Μπρεχτικό και τό ζετίναγμα του έξιδανικευμένου ήρωα. Τό παρατήρησε, κόλας, ό Ιταλός ιστορικός του Θεάτρου Παντόλι. “Αλλ' οί δανεισμοί δέ βαραίνουν στό θεάτρο. Ό Φό προίκισε τό έργο με προσωπικό ύφος και κωμική δύναμη. “Υπάρχουν φανεράς ύποχωρήσεις στήν εύκολία, άλλ' ύπάρχει ουσιαστική και φλογερή καταγγελία τής μικρότητας και τής άνοησίας τών ισχυρών πού πνίγουν ό,τι καλό ύπάρχει στόν άνθρωπο. Είπαμε : Ό Ντάριο Φό είναι στρατευμένος. Με τό θεάτρο του πολεμάει κατά μέτωπο ! “Αδιαφορεί γιά φιλολογίες. “Εξω άπ' τό έμπορικό κύκλωμα. Δέν παίζει σέ καθιερωμένες θεατρικές αίθουσες. Δέν παίζει γιά όποιοδήποτε κοινό. Δίνει μόνο οργανωμένες παραστάσεις γιά φοιτητές, έργάτες, άγρότες — γιά κοινό προλεταριακό, επαναστατικό. Διαθέτει τή σκηνική του άξιοσύνη στήν ένίσχυση του πολιτικού φρονήματος του κοινού του.

Τό σπρώχνει σέ κοινωνικές κατακτήσεις. Βλέπει σωστά : “Τό νά κάνεις ‘άριστερό’ Θέατρο μέσα σέ δομές δεξίες, ισοδυναμεί με τό νά ύπηρετείς τή Δεξιά και ν' αναπαύεις τή συνείδησή της, έπιτρέποντάς της ν' άπολαμβάνει τόν ύποτιθέμενο φιλελευθερισμό της”. Πέρ' άπ' όλ' αυτά, ή περίπτωση του Ντάριο Φό δίνει κυρίως, ένα μέγιστο δίδαγμα : “Η πολιτιστική άντίσταση τών λαών είναι ή πιο άποτελεσματική. Είναι χρέος και καταφυγή μας.

★ “Εμβλημα άπ' τό κελί του Παπαναστάση

Τό “Θέατρο” αισθάνεται ίκανοποίηση πού, μόλις καταλύθηκε ή δικτατορία — πολύ πριν από τίς εκλογές και τό δημοψήφισμα — διακήρυξε Πίστη στή Δημοκρατία και πρόβαλε, στό ξόφυλλό του, τό άνεπανάληπτο έμβλημα πού τής χάραξε ό μεγάλος Παρθένης. Μαρτυρία ύπεργηρου δημοκράτη βεβαιώνει πώς, τό συγκλονιστικά λιτό κι άπέριττο Σήμα, χαράχτηκε από τόν Παρθένη — στιγμιαία κι άυτοσχέδια — μ' ένα καρφί, στόν τοίχο του κελιού, στις φυλακές τής Αίγινας, όπου... *έν όνόματι του Βασιλέως*, κρατούσαν κλεισμένο τόν Άλέξανδρο Παπαναστασίου ! “Η ιστορία είναι γνωστή : Στίς 12 τού Φλεβάρη του 1922, ό Άλέξανδρος Παπαναστασίου διατύπωσε και, μαζί μ' άλλους έξή δημοκράτες, ύπόγραψε τό ιστορικό “Δημοκρατικό Μανιφέστο” πού, άνάμεσα σ' άλλα, διακήρυττε πώς “Η Έλλάς είναι δημιούργημα του πνεύματος, τών μάθων και τών άγώνων τών τέκνων της. Δέν είναι βασιλικόν τιμάριον...” ! Τήν ίδια μέρα πιάστηκε και φυλακίστηκε. Άργότερα δικάστηκε και καταδικάστηκε τρία χρόνια. Κλείστηκε στήν Παλιά Στρατόνα και, μετά, στις φυλακές τής Αίγινας. “Εκεί, πήγε νά τόν έπισκεφτεί μιá Κυριακή, ό πιστός δημοκράτης και φίλος του Παρθένης. Καί, κάποια στιγμή παραφοράς, χάραξε τό έμβλημα τής Δημοκρατίας στόν τοίχο του κελιού ! Οί φυλακές τής Αίγινας ύπάρχουν. Τό κελί πού ‘ταν κλεισμένος ό Παπαναστασίου μπορεί νά έντοπιστεί. “Εχουν περάσει, βέβαια, πενήντα χρόνια. “Ωστόσο, όσες φορές κι άν άσπρίστηκαν οί τοίχοι, ύπάρχει τρόπος, τό Σήμα τής Δημοκρατίας ν' άποκαλυφθεί και ν' άποτιοχιστεί. “Ενα έμβλημα τής Δημοκρατίας, χαραγμένο από τόν Παρθένη, στόν τοίχο του κελιού τής φυλακής πού ‘ταν κλεισμένο τόν Άλέξανδρο Παπαναστασίου, πατέρα τής “Ελληνικής Δημοκρατίας — αξίζει τόν κόπο νά βρεθεί ! “Υστερα από δυό χρόνια, ό φυλακισμένος τής Αίγινας ήταν πρωθυπουργός τής χώρας. Κ' ή πρώτη άβασίλευτη Δημοκρατία άνακηρύχτηκε άπ' τόν ίδιο, μέρα Εύαγγελισμού — στίς 25 του Μάρτη του 1924, με τό Ψήφισμα πού εισηγήθηκε στήν Δ' Συντακτική Έθνοσυνέλευση. « Η Δημοκρατία — έίπε στή Βουλή — είναι τό φυσικόν και εύτυχές τέρμα ενός μακρού έσωτερικού άγώνος, τόν όποιον κατέστησεν αναπότρεπτον ή καταπάτησις τών λαϊκών έλευθεριών, ή αθέτησις τών διεθνών μας ύποχρέώσεων, ή περιφρόνησις τών ένθικών μας δικαίων. Κυρία πηγή τών κακών τούτων, τά όποια άπέληξαν εις τήν μεγάλην ένθικήν συμφοράν, ύπήρξεν ή άδέμιτος εκμετάλλευσις του βασιλικού θεσμού, θεσμού άπρηχαιωμένου, εις τόν όποιον επί πλέον εδόθη μεσαιωνικόν περιχόζιμον. Με τήν Δημοκρατίαν άποδίδεται ή Έλλάς εις τούς “Ελληνας, άσφαλίζονται αι έλευθερίαί των, ίκανοποιείται ή τιμή του περιφρονηθέντος Έθνους και έπιβάλλεται εις όλους ως ύπέρτατος νόμος ή ύποταγή ενός εκάστου εις τήν σωτηρίαν, εις τό συμφέρον του συνόλου. Τοιουτοτρόπως όλεϊ επέλθη ό ήθικός έξαγνισμός και ή άναπέρωσις του ήθικού φρονήματος του Λαού ». Στο περασμένο τεύχος είχαμε καταγγείλει πώς, στά ύπόγεια του Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης, βρισκεται θαμμένο — σαράντα χρόνια — ένα ιστορικό πορτραίτο του Παπαναστασίου, καμωμένο από τόν Παρθένη. Αίτια, ή ώραία ιδέα του Παπαναστασίου νά γράψει ίδιόχειρα στόν πίνακα τήν άποστροφή του Δημοκρατικού Μανιφέστου “Η Έλλάς δέν είναι βασιλικόν τιμάριον”. Με τήν επαναφορά τής Δημοκρατίας — έστω και τής... νέας — έπαληθεύτηκε πώς “Η Έλλάς δέν είναι βασιλικόν τιμάριον”. Τό Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης έχει παράδοση Δημοκρατίας και Δημοτικισμού. Χρέος νά ξεθάψει και ν' άναρτήσει πανηγυρικά τό πορτραίτο του ίδρυτή του. Τέλος, τό “Θέατρο” εύχεται τό χάραγμα του Παρθένη νά προκριθεί και νά γίνει τό έπίσημο έμβλημα τής Δημοκρατίας. “Εκτός άν ή σύγχρονη τέχνη προσφέρει κάτι καλύτερο. “Ασχετ' άπ' αυτό, αξίζει νά γίνει ή προσπάθεια άποκάλυψης του εμβλήματος στις φυλακές τής Αίγινας. Καί, φυσικά, έπιβάλλεται ν' άποκατασταθεί τό πορτραίτο του Παπαναστασίου γιά νά θυμίζει στους σπουδαστές ή “Έλλάδα έπαψε νά ‘ναι βασιλικόν τιμάριον... .





ΚΑΙ ΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

Τοῦ CEDRIC H. WHITMAN

Ὁ διακεκριμένος καθηγητής τῆς κλασικῆς Φιλολογίας στό ἀμερικανικό Πανεπιστήμιο τοῦ Χάρβαρτ κ. Σέντρικ Οὐίτμαν παραχώρησε στό “Θέατρο” τήν παγκόσμια προτεραιότητα, γιά τή δημοσίευσή τοῦ παρακάτω αὐτοτελοῦς κεφαλαίου μᾶς βαρυσήμαντης νέας μελέτης του γιά τόν Εὐριπίδη. Τό “Θ” εὐχαριστεῖ γιά τήν τιμή καί, μέ ιδιαίτερη χαρά, τό προσφέρει στοὺς ἀναγνώστες του.

« Πολλά ὀλοπράσινα νησιά πρέπει νά ὑπάρχουν
μέσ στη βαθιά, πλατιά θάλασσα τῆς δυστυχίας»

Μέσα στήν ἀπελπισία του γιά τή μεταναπολεόντεια Εὐρώπη, ὁ Shelley, μέ τή σκέψη, ὅπως πάντα, προσηλωμένη στήν ἀνθρώπινη δικαίωση, ἔφτασε κάποτε στοὺς Εὐγάνειους λόφους καί μέ τή φαντασία του ἔζησε τήν ἐπιστροφή τῆς νεότητος τοῦ κόσμου: ὀραματίστηκε τήν παλιά βενετσιάνικη δόξα νά ξαναγεννιέται ἤ, καλύτερα, νά μεταμορφώνεται μέσα σέ μιὰ τελειωτική θαλάσσια ἀλλαγὴ. Ἡ ἱστορία δὲν ἐξηγεῖ γιατί, στήν Ἀθήνα τοῦ Πείσανδρου καί τοῦ Κλεοφώντα, ἐνῶ οἱ ἀντίλαλοι τῆς σικελικῆς καταστροφῆς ἠχοῦσαν ἀκόμα καί ἡ τελικὴ ἦττα τῆς πόλης ἦταν ἡ μόνη ρεαλιστικὴ προοπτικὴ, ὁ ποιητὴς τῆς “Μήδειας”, τοῦ “Ἡρακλῆ” καί τῶν “Τρωάδων” ἀνέβασε τὰ τρία πιό κατευναστικά ἔργα τῆς σταδιοδρομίας του, ὅσο τουλάχιστο μᾶς εἶναι γνωστὴ. Ἡ φυγὴ στάθηκε ἡ συχνότερη, ἀλλὰ καί ἡ πιό ἀνόητη, ἐξηγήση. Ἐκτός ἀπὸ τὴν ἀντίθεση αὐτοῦ τοῦ ὄρου μ’ ἕναν ἄλλο, τὸ ρεαλισμό, πού τόσο συχνὰ ἀποδίδεται στὸν ποιητὴ, εἶναι δύσκολο νά δεῖ κανεὶς πῶς ὁ Εὐριπίδης μποροῦσε ν’ ἀναζητήσει, ἢ οἱ Ἀθηναῖοι ἔβρισκαν, ἕναν τρόπο φυγῆς ἀπὸ τὶς δοκιμασίες τοὺς μέσα σ’ αὐτὰ τὰ ἔργα τῆς ὀδύνης, τῶν παρεξηγήσεων, τῶν ἀγῶνων καί τῆς δύσκολης νίκης. Παρ’ ὅλη τὴ θετικὴ τους ἔκβαση, δὲν προσφέρουν ἀνάλαφρη ψυχαγωγία, καί οἱ κωμικὲς τοὺς στιγμὲς σίγουρα δὲν εἶναι ἀρκετὲς γιά νά τὰ μεταβάλουν σέ κωμωδίες, τουλάχιστο μέ τὸ περιεχόμενο πού θά δίναμε στὸν ὄρο Νέα Κωμωδία. Κατὰ κανόνα, καί ἴσως δικαιολογημένα, θεωροῦνται ὡς πρόδρομοὶ τῆς, ἐπειδὴ ἀξιοποιοῦν ἀποτελεσματικὰ τὴν ἴντριγκα καί τὸ θέμα τῶν χαμένων προσωπῶν καί, ἀκόμα, χρησιμοποιοῦν πλοκὲς κάπως ἐξεζητημένης ἀπιδανότητας· εἶναι ὅμως πραγματικὰ διάστροφο νά μετατρέπει κανεὶς τὸν Εὐριπίδη σέ κωμωδιογράφο, ἐπειδὴ ἔτυχε ν’ ἀναπτύξει θέματα πού ἀργότερα ἀποδειχτήκαν μέχρι μονοτονίας παραγωγικά γιά τοὺς ποιητὲς τῆς κωμωδίας.

Δὲν ὑπάρχει τίποτα οὐσιαστικὰ κωμικὸ σ’ αὐτὰ τὰ θέματα. Καμιὰ πλοκὴ, ἂν ἐξαιρέσουμε ἴσως τὸν “Τραχινίων”, δὲν εἶναι λιγότερο πιθανὴ ἀπὸ τοῦ “Οἰδίποδα τυράννου”. Ὁ Ἴων δὲν εἶναι ἀπλῶς ἕνα χαμένο παιδί, ἀλλὰ ἕνα χαμένο παιδί ἥρωικῆς γενιάς· ἕνας ἐκθετος πατέρας, θά μπορούσε κανεὶς νά πει, προορισμένος ἀπὸ τὴ μοῖρα γιά κάτι μεγάλο, παρὰ τὴν ταπεινὴ του ἀνατροφή. Μ’ αὐτὴν τὴν ιδιότητα, ἀνήκει —μαζὶ μέ τὸ Θησέα, τὸ Σιγμῆ καί τὸν ἴδιο τὸ Δία— πολὺ περισσότερο στό μῦθο τοῦ νέου ἥρωα μέ τὴ διπλὴ πατρότητα καί τὰ παιδικὰ χρόνια τῆς ἐξορίας, ἀπ’ ὅ,τι στό κωμικὸ θέμα τοῦ ἐλεύθερου καί παραπεταμένου παιδιοῦ. Ἡ γυναίκα πού ἐξαφανίζεται ἔχει τὸ ἀρχέτυπο τῆς στήν Περσεφόνη καί στίς ἀνατολίτισσες ἀδελφές τῆς, ὅπως τὸ ἐδειξε τόσο καθαρὰ ὁ Εὐριπίδης στήν “Ἐλένη” του· κι ὅσο γιά τὴν ἴντριγκα, τὰ τελευταῖα δώδεκα βιβλία τῆς “Ὀδύσειας”, πού μέ κανένα τρόπο δὲ θά χαρακτηρίζονταν κωμωδία, προσφέρουν ἕνα σεβαστὸ προηγούμενο. Μυθικὰ σχήματα κι ὄχι κωμικοὺς νυγμοὺς ἔχουν γιά πηγὲς αὐτὰ τὰ τρία δράματα, μέ ὅλη τὴν τρυφερότητα, τὸ πάθος καί τὴν ἐξωγήνην ἀπόστασή τους.

Κι ὡστόσο, καί τὰ τρία βρίσκονται ἀναπόφευκτα σέ ἀντί-

θεση μέ τ’ ἄλλα ἔργα τοῦ Εὐριπίδη, προγενέστερα καί μεταγενέστερα, ὅλα ἐτίσης θεμελιωμένα πάνω στό μῦθο. Σάν τὰ “ὀλοπράσινα νησιά” τοῦ Shelley, ἀναδύονται κι αὐτὰ ἀπὸ τὸ ζοφερὸ κι αροσκοῦρο τοῦ πάθους, τῆς σκληρότητας καί τῆς καθαρῆς παραφροσύνης, πού χρωματίζει τὸσες ἀπὸ τὶς τραγωδίες. Ποιὸ ἦταν αὐτὸ τὸ καινούριο ὄραμα τοῦ Εὐριπίδη καί ἀπὸ ποιὸ δρόμο ὁ ποιητὴς ἔφτασε σ’ αὐτό; Ἄν δὲν εἶναι δυνατό νά ἐπισημανθοῦν κεντρίσματα γιά ἕνα δράμα δικαίωσης σ’ ἐκείνη τὴ χρονικὴ περίοδο, ἢ σέ κάποια συγκεκριμένες περιστάσεις γνωστὲς σ’ ἐμᾶς, πάντως τὰ ἴδια τὰ ἔργα μιλοῦν μόνο τους, σὰ μυθικὲς κατασκευὲς ποιητικῆς φαντασίας καί πιστοὶ διερμηνεῖς τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ τους· γιὰ τὸ μῦθος εἶναι ταυτόχρονα ἕνα σχόλιο κι ἡ ἴδια ἡ ἱστορία πού ἀναδιπλώνεται, ἀφιγήση κι ἐρμηνεία μαζί. Ἰδωμένους ἀπὸ τὴν ἔποψη τοῦ μῦθου πού δραματοποιεῖ, τῶν συμβάσεων πού ἐκπληρώνει καί τῶν προσώπων πού δημιουργεῖ σ’ αὐτὴ τὴ διαδικασία, ὁ “Ἴων”, λόγου χάρι, θά μπορούσε σίγουρα νά μὴ βρεθεῖ καί σέ τόσο μεγάλη ἀντίθεση μέ τὴν τέχνην τοῦ Εὐριπίδη γενικὰ, ἀλλὰ, ἀπεναντίας, νά θεωρηθεῖ σάν ἕνα εἶδος κορυφώσεως ἢ, καλύτερα, σάν τὸ πληρέστερο δείγμα τοῦ περιεχομένου τῆς. Σ’ ὅλη τὴν τὴ ζωὴ ὁ Εὐριπίδης δραματοποιοῦσε μῦθους, πάντα ὅμως μέ κάποια εἰρωνεία, κάποτε τόσο διακριτικὴ ὅπως στήν “Ἀλκίση”, κάποτε ἔντονα καυστικὴ ὅπως στὸν “Ἡρακλῆ”, ἔτσι πού ὁ “μυθικός” καί ὁ “εἰρωνικός τρόπος”, γιά νά χρησιμοποιοῦμε τὴν ὀρολογία τοῦ Northrop Frye, φαίνονταν νά βρίσκονται σέ μιὰν ἀπέλπιδη κι ἀμετάκλητη σύγκρουση, πού ἔδωσε ἀφορμὴ σέ πολλοὺς κριτικούς, ἀρχαίους καί σύγχρονους, νά διατυπώσουν τὴ χιλιεπιωμένη ἔποψη, ὅτι ὁ ποιητὴς σατίριζε τὴ μυθολογία τῆς παραδοσιακῆς θρησκείας, συντριβόντας πηλίνους θεοὺς καί διδάσκοντας τὸν ὀρθὸ λόγον. Ὡστόσο, ἡ θετικὴ πλευρὰ τῆς οὐσίας τοῦ εὐριπίδειου ὀρθολογισμοῦ δὲν ἔχει ποτὲ ἀποκαλυφθεῖ ἀπὸ κανένα —ἐξἄλλου, κι ἡ ἴδια του ἡ ὑπαρξὴ ἔχει συντριπτικὰ ἀμφισβητηθεῖ ἀπὸ τὸν E. R. Dodds— ἔτσι πού μένει κανεὶς μέ τὴ Ὀλιβερίνῃ εἰκόνα τοῦ ποιητῆ νά καταστρέφει μέ ὑποψη μολογισμοῦ δὲν ἦταν σέ θέση ν’ ἀναπληρώσει μέ κάτι καλύτερο, δοκιμάζοντας γι’ αὐτό, ἂν μπορούσαμε νά πιστέψουμε τὸ Verfall, μιὰ παιδικὴ χαρὰ. Ὁ Nietzsche μάλιστα πίστευε ὅτι ὁ ποιητὴς ἔγραφε γιά νά εὐχαριστήσῃ τὸ Σωκράτη, καί μόνο τὸ Σωκράτη, σὰ νά ἦταν ὁ Σωκράτης πραγματικὰ ἔνοχος γιά τὴν κατηγορία πού τοῦ ἀποδιδόταν, κι ὁ Εὐριπίδης ὁ προκείμενος συνεργὸς του στήν ἐξάρθρωση τῆς θρησκείας. Αὐτὰ τὰ φαντασιοκοπήματα ἔχουν βέβαια ξεθωριάσει, ἀλλὰ ἡ σύγχυση χρονίζει, καί τὸ ἐρώτημα τί πραγματικὰ ἐπιδίωκε ὁ Εὐριπίδης μέ τὸ μῦθο παραμένει.

Οἱ τριλογίες τοῦ Αἰσχύλου ἦταν μυθικὰ δράματα μέ τὴν πληρέστερη σημασία τῆς λέξης. Συχνὰ ὁ ποιητὴς, σύμφωνα μέ μιὰν ἀρχαία πηγὴ, κινούσε πάνω στὴ σκηνὴ του ἀποκλειστικὰ θεοὺς, ὅπως συμβαίνει, ἄς πούμε, στὰ δράματα γιά τὸν Προμηθεὸν καί, ὡς ἕνα σημεῖο, στίς “Εὐμενίδες”. Ἀκόμα ὅμως καί ὅταν τὰ πρόσωπα εἶναι περίπου ἀνθρώπινα, ἡ σημασία τῶν πράξεων καί τῶν παθῶν τοὺς ἀπλώνεται ὡς τὸ χῶρον μᾶς κοσμικῆς θεώρησης, ὅπου βρίσκει τὸ τελικὸ τῆς στάδιο. Κάθε ἐνέργεια, κάθε λέξη ἀπαιτεῖ ἄνευ ἀνταπόκριση ἀπὸ τὸ σῦμπαν. Κι ἐκεῖνο ἀνταποκρίνεται, μέ ὅλο τὸν κραδασμὸ καί τὸ πρισματικὸ μεγαλεῖο του, μέσα ἀπὸ δυναμικοὺς ποιητικοὺς ρυθμοὺς καί εἰκόνες δραματικῆς ὅσο καί ἀπροσδιόριστες. Ἡ τέχνη τοῦ Αἰσχύλου, ὅπως καί τὸ ἔπος, εἶναι συγκολλητικὴ· προσπαθεῖ νά περικλείσει μέσα στὰ πλαίσιά της τὴν ὀλότητα, ἀκριβῶς ὅπως κι οἱ μεγάλοι μῦθοι, παρόλο πού δὲν εἶναι πάντα δυνατό ν’ ἀφομοιωθοῦν λογικὰ ὅλα τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα. Μέσα σ’ ἕνα τέτοιο σχῆμα, βασικὴ λειτουργία τῆς εἰρωνείας εἶναι ν’ ἀντανακλᾷ τὴν ἀντίθεση ἀνά-

μεσα στην πορεία του σύμπαντος, όπως συλλαμβάνεται ποιητικά, και τις ενέργειες των ανθρώπων, που συμμετέχουν σ' αυτή την πορεία έχοντας μερική μόνο επίγνωση της· οι άνθρωποι ταυτίζονται με ό,τι πράττουν, και η έκβαση της σύγκρουσης πραγματοποιείται με την άποκατάσταση της ισορροπίας, καθώς μία τυχαία ανθρώπινη πράξη, σάν τόν κομήτη που μπαινεί σε κανονική τροχιά, βρίσκει μία νέα κι έγκυρη διαδρομή μέσα στην καθολική τελετουργία της ήθικης τάξης. Η ιδιαίτερη έμφαση που αποδίδεται στην κοσμική πορεία τοποθετεί αναπόσπαστα ένα τέτοιο δράμα μέσα στα πλαίσια του "μυθικού τρόπου", άκόμα κι όταν ένα πρόσωπο τόσο έντονα άτομικό, όπως η Κλυταιμίστρα, άπειλει νά γεννήσει πρόωρα το ψυχολογικό δράμα.

Στό Σοφοκλή, τό δραματικό πεδίο, άν κι όχι άπαραίτητα σε όλες του τις προεκτάσεις, είναι πολύ πιό περιορισμένο. Λιγότερο μυθικός — με την έννοια που δόθηκε στόν όρο πιό πάνω — άπ' ό,τι ό Αίσχύλος, ό ποιητής συγκεντρώνει τό φακό του πάνω σ' ένα άτομο ξεχωριστό άναστήματος, συγκεκριμένα έναν ήρωα, που άποκαλύπτει τή σύνθετη προσωπικότητά του στη σύντομη χρονική πορεία τής δράσης του έργου: ζει τή ζωή του σύμπαντος μέσα σε μία μέρα. Αυτός ό "τρόπος" — γιά νά μείνουμε στην όρολογία του Frey — είναι ό "άνώτερος μιμικός", είναι ό "τρόπος" τής μοναδικής μορφής, που άπομονώνεται μέσα στην άνελέητη λάμψη τής κείριας πράξης και σκένης. Η βάση τής τραγικής ειρωνείας έδω είναι ή αντίθεση ή άναμεσα στην πράξη του ήρωα και τόν ήρωικό έαυτό του· φυσικά, τό τυπικότερο παράδειγμα είναι ό Οιδίπους, ό όποιος έπιβεβαιώνει άποφασιστικά αυτή τήν αντίθεση στους πολίτες του Κολωνού, όπως φαίνεται σ' όλο τό πρώτο μέρος του τελευταίου έργου του Σοφοκλή. Αυτό τό είδος τής ειρωνείας μοιάζει νά προσιδιάζει στό Σοφοκλή, αλλά ό "τρόπος" είναι ό κατεξοχήν τραγικός, άφου επανέρχεται στό Shakespeare, στό Racine και σε όλους εκείνους τούς ποιητές που μπορούν ν' άντιμετωπίσουν με τήν κοσμική θεώρηση τους μίαν άτομική έμπειρία σά νά είχε σημασία καθολική. Όσο και νά διαφέρουν μεταξύ τους, και ό Σοφοκλής και ό Αίσχύλος, μέσα από τό μικρόκοσμο ή τό μακροκόσμο τους, προσφέρουν μία υπόθεση όλότητας — ένα κατόρθωμα που γινόταν, όσο προχωρούσε ό πέμπτος αιώνας, όλο και λιγότερο ένα φυσικό δημιούργημα κι όλο και περισσότερο ένα "τέχνασμα αϊωνιότητας".

Όταν εξετάζουμε τά πρώτα από τά σωζόμενα έργα του Εϋριπίδη, μάς προξενεί έντύπωση άμέσως ή άπουσία ενός παρόμοιου τεχνάσματος. Μύθος υπάρχει κι έδω άφθονος — που πάει νά πει: μυθικά θέματα παρουσιάζονται και πάλι και ποικιλλονται με άναφορές σε άλλους μύθους. Ό Εϋριπίδης είναι έξοικειωμένος με τήν παράδοση· τό μυαλό του μοιάζει νά περιστρέφεται όριζόντια, με μία διαρκή τάση προς τά έξω, σάν αναγκασμένο από κάποια φυγόκεντρή δύναμη, γιά νά άγγίξει τόν ένα μύθο μετά τόν άλλο, τό ένα θέμα μετά τό άλλο, άναζητώντας άλλο ένα συστατικό διακοσμητικό, άλλο ένα στοιχείο άπορριπτό, άλλο μίαν άδιόρατη αιτιολογική νύξη. Δέν υπάρχει όμως μυθικό τέχνασμα με μίαν έννοια τόσο πλατιά, ώστε νά ένσωματώσει αυτή τήν πολλαπλότητα, ούτε μεγαλεπήβολη ένόραση, έστω κι έντοπισμένη στην έρμηνεία ενός προσώπου, όπως στό Σοφοκλή. Στη θέση τους υπάρχει ειρωνεία· όχι όμως, στά πρώτα έργα, έσωτερική ειρωνεία ταυτόσημη σε έκταση με τις λειτουργικές δυνάμεις τών πράξεων και τών προσώπων, αλλά ή ειρωνεία του ίδιου του ποιητή, που έπιβάλλεται έξωτερικά και διαβρώνει ακατάπαντα τή μυθική ύψη, ενώ ή παραδοσιακή κατασκευή παραμένει άνέπαφη. Ό Εϋριπίδης δέν μπορούσε νά δημιουργήσει ούτε κοσμική ούτε ήρωική τάξη. Τό μυαλό του γλιστρούσε πάνω στό καλειδοσκοπιο τής μυθολογίας, επiléγοντας γιά παρατήρηση τά μικρά χρωματιστά κομμάτια δέν άποτιμούσε τή συνολική σύνθεση μέσα στό σωλήνα, αλλά παραδεχόταν, με πολλή έντιμότητα, ότι τό παιχνίδι γινόταν με καθρέφτες· τά κομμάτια, ώστόσο, ήταν πραγματικά, κι ό ποιητής τά περιεργαζόταν με τό μάτι ενός συλλέκτη. Αυτή ή ειρωνική και άτακτη άποδοχή τών μύθων έδειχνε οξύτατη αίσθηση, άφου σήμαινε ότι ένα όραμα όλότητας, όταν και άν γεννιόταν, θά έδινε τις άκριβεις διάστασεις τής ανθρώπινης και θεϊκής κακίας, έντοπίζοντας σ' αυτήν ένα συστατικό έγγενές στη σύνθεση του κόσμου. Σ' αυτή τή διαδικασία θά υπολόγιζε τους άσημάντους θνητούς, που μηχανεύονται τήν έπιβίωση τους· τους άπροσδιόριστους κι έκφυλισμένους θεούς, που έπηρεάζουν έμμεσα τέλος, τις άκροβασίες του παρόλογου,

που μπορεί νά λειτουργεί per accidens, αλλά υπάρχει σάν άποτέλεσμα μιάς άμετάκλητης άναγκαιότητας.

Με δυό λόγια, θά ήταν ένα όραμα δραματικής αιτιότητας, όπως διαπιστώνεται στην "Ιφιγένεια", στην "Ελένη" και στόν "Ιωνα", όπου, κατά τήν πορεία τής δράσης, διακρίνονται τρεις κινητήριες δυνάμεις σε μίαν ακατάπαντη άλληλεπίδραση: ή προσπάθεια τών ανθρώπινων χαρακτήρων, με τή μορφή ενός σχεδίου ή μιάς μηχανοραφίας (τέχνη, μηχανή), άναδιπλώνεται βήμα βήμα, άλλοτε βοηθημένη άλλοτε έμποδισμένη από συμπωματικά περιστατικά (τύχη), ενώ θεϊκές επιδράσεις (δαίμων) — σάν έντολές, χρησμοί, άπάτες ή επιφάνειες — κατευθύνουν, με ποικιλόχρωμη λαμπρότητα, και τά λογικά και τά παράλογα στοιχεία τής ανθρώπινης πορείας. Έννοείται ότι συχνά είναι δύσκολο νά ξεχωρίσει κανείς τό μέρος τών θεών και τής τύχης, επειδή οι θεοί θολώνουν στό ίδιο ποσοστό που φωτίζουν· ώστόσο, μέσα στη μεγεθυμένη προοπτική που δημιουργούν, γίνεται αίσθητη μιά διαφορά: τό θεϊκό στοιχείο, παρόλο που συχνά στόν Εϋριπίδη δρώ κάτω από άμφίβολες παρορμήσεις, υποτίθεται ότι διαθέτει, αντίθετα με τήν τύχη, κάποια αίσθητήρια και ότι κινείται μέσα στό ευρύ πλαίσιο τής δύναμης και τής άθανασίας. Οι θεοί δέ χρειάζεται νά είναι δίκαιοι, θαυμαστοί ή άκόμα και παντογνώστες· είναι όμως άδιάλειπτα παρόντες, κι ό Εϋριπίδης τούς συνυπολογίζει σάν πραγματικές δυνάμεις μέσα στό πλέγμα που θά μπορούσε νά όνομαστεί κινητήρια τριάδα: τέχνη, τύχη, δαίμων. Συχνά, ή ισορροπία στη λειτουργία τών τριών μόλις και διακρίνεται· ή μιά ή ή άλλη μπορεί νά υπερिχύσει, και τό άποτέλεσμα νά είναι ό παραμορφωμένος κι άβέβαιος κόσμος, που τόσο συχνά χαρακτηρίζεται σάν τυπικά εϋριπιδικός. Στά τρία όμως δράματα που μνημονεύτηκαν ή άλληλεπίδραση τών δυνάμεων όδηγει σ' ένα είδος άρμονικής πληρότητας, όπου τά περισσότερα κομμάτια, άν όχι έντελώς όλα, δείχνουν νά συνθέτουν άνάμεσά τους ένα όμοίωμα, ή μιά υπόθεση, τάξης.

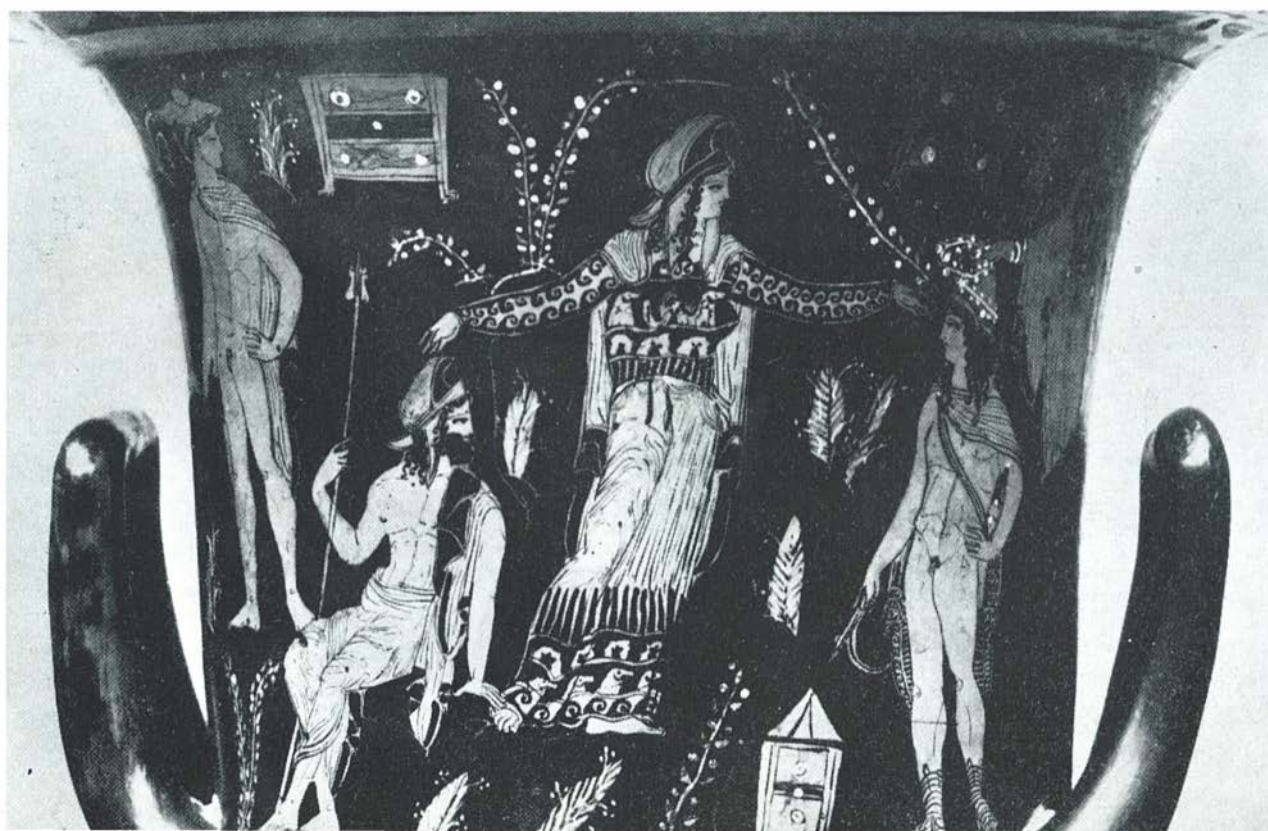
Στην άρχή όμως ήταν μόνο τά κομμάτια, σκόρπια κι άπογοητευτικά. Η "Άλκηστη" δίνει ένα καλό παράδειγμα γιά τό πώς έβλεπε ό Εϋριπίδης τό μύθο στά 438 π.Χ., προσφέροντας ταυτόχρονα μίαν αντίθεση με τό πώς θά τόν έβλεπε άρχότερα. Πυρήνας του μύθου είναι ή "Επιστροφή από τούς Νεκρούς", ένα θέμα που έμφανίζεται, τουλάχιστο σάν ένα είδος μεταφοράς, και σ' άλλα τρία έργα και είναι βασικό σ' όλες τις μυθολογίες. Ό "Άδμητος, Άργοναυτής και φίλος του 'Ηρακλή", ήταν μιά μορφή από τόν κόσμο τών ήρώων· είχε κερδίσει τή γυναίκα του εκτελώντας κάτι ακατόρθωτο, κι ή "Άλκηστη" ήταν μιά από τις μεγάλες ήρωίδες. Από άγάπη, ό "Άπόλλων ένόνησε τόν "Άδμητο με τό προνόμιο νά μπορεί νά ξεφύγει τό θάνατο, άν κάποιος δεχόταν νά πεθάνει στη θέση του· θυσιάστηκε ή "Άλκηστη, αλλά ξαναγύρισε με τή βοήθεια του 'Ηρακλή. Φυσικά, ό μύθος στην άρχική του σύλληψη φωτίζει θετικά τά σχετικά πρόσωπα. Ό Εϋριπίδης, χωρίς ν' αλλάξει και τήν παραμικρή λεπτομέρεια, υποβιβάζει και τά τρία βασικά πρόσωπα σ' ένα υπο-ηρωικό επίπεδο: ή "Άλκηστη, γύρω από τήν όποία θά περίμενε κανείς νά συγκεντρωνεται τό έργο, έχει μιά πολύ σύντομη εμφάνιση, όπου άποκαλύπτεται πνιγμένη από άγωνία γιατί θά στερηθεί τά παιδιά και τή ζωή της, ενώ ταυτόχρονα δείχνει μιά ψυχραιμη διάθεση ν' άξιολογήσει τήν άρετή της· γιά τόν "Άδμητο ενδιαφέρεται έλάχιστα — μόνο όσο άρκει γιά νά έκτιμήσει τήν άξία της και νά μίν ξαναπαντρευτεί. Ό "Ηρακλής, λίγο πιωμένος, ένσωματώνει τήν έπαναφορά τής "Άλκηστης μέσα στό πρόγραμμα τής ημερήσιας δουλειάς του και τή δίνει πίσω στόν "Άδμητο άνεξήγητα μεταμοφισμένη. Κι όσο γιά τόν πρωταγωνιστή, οι άρετές του "Άδμητου έχουν έπίμονα άναζητηθεί αλλά δέν έχουν άκόμα βρεθεί. Είναι ένας διακριτικός αλλά άναμφισβήτητος φοβιστάρης, που έπαινει τή θυσία τής γυναίκας του, ενώ τή δέχεται πνιγμένος στα δάκρυα, γιά νά άναρωτηθεί σε λίγο, μέσα στο όρηνο του, τι θά σκεφτεί ό κόσμος γι' αυτόν. Δέν είναι σε θέση νά καταλάβει τήν άπροθυμία τών γονιών του νά πεθάνουν στη θέση του και τούς επιπλήττει σκληρά. Με μίαν επίδεξη χρήση άπάτης, μετατρέπει τή φημισμένη φιλοξενία του παλατιού του σε φανταχτερή φάρσα, κι όταν ό "Ηρακλής, γιά άνταμίσβη, του φέρνει πίσω τήν "Άλκηστη, σκεπασμένη και άγνωστη, τή δέχεται με κάποιο δισταγμό, πάλι από φόβο γιά τό τι θά πεί ό κόσμος. Κι όσο γιά τήν έννοια του "Άπόλλωνα, όπως και πολλά άλλα από τά δώρα του θεού, φαίνεται ότι έχει βλάβει τόν "Άδμητο, άφου τόν έπεισε ότι είναι ό πιό άξιος άνθρωπος

στή γή, πού γιά χάρη του όλου οί υπόλοιποι θά ἔδευαν εὐχαρίστας στὸν τάφο. Σάν τὸν εὐνοημένο ἀπὸ τοὺς θεοὺς Τάνταλο, ὁ Ἄδμητος δὲν κατόρθωσε νὰ χωνέψει εὐκολα τὴν τόσο καλὴ του τύχη· τὴν περιφέρει μ' ἕνα εἶδος ψευδοθεικῆς ὑπεροφίας, σὰ νὰ τοῦ εἶχε χορηγήσει ὁ θεϊκὸς του φίλος τὴν ἀθανασία κι ὄχι μιὰν ἐφήμερη μόνο παραμονή. Δὲ θά μπορούσε ὁ Ἀπόλλων, ὁ προφήτης θεὸς, νὰ τὸ εἶχε προβλέψει αὐτό; Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ υποθέσουμε ὅτι δὲ θά μπορούσε, ἂν ὁ Εὐριπίδης εἶχε ἀποφασίσει ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ θέμα· μὲ τὴ μορφή πού πήρε τὸ ἔργο, ὁ Ἀπόλλων, σὰ γνήσιος κάτοικος τοῦ Ὀλύμπου, φαίνεται ἁπλῶς νὰ εἶχε ἐδραιώσει τὸ θνητὸ στὴ θέση του, διασκεδάζοντας γιά λίγο μὲ τὴν ἀνθρώπινη κατάσταση, ὅπως δείχνει καθαρά ὁ πρόλογος.

Φυσικά, ἡ ἱστορία θά μπορούσε νὰ εἶχε εἰπωθεῖ διαφορετικὰ· τίποτα ἀπ' ὅλη αὐτὴ τὴ διαβρωτικὴ εἰρωνεία δὲν ἀποτελεῖ πρωταρχικὸ συστατικὸ τῆς. Ὡστόσο, τὸ γοητευτικὸ ἀριστούργημα τοῦ Εὐριπίδη φαίνεται τώρα τόσο τελεσιδικό, ὥστε νὰ εἶναι ἡ μόνη δυνατὴ ἀπόδοσις τοῦ μύθου, μ' ὅλα τὰ ἑτερόκλητα στοιχεῖα πού ἔχουν ἐνσωματωθεῖ μέσα ἐκεῖ. Γιά μερικοὺς, ἴσως ἐπειδὴ βρισκόταν στὴ θέση ἐνὸς σατυρικοῦ δράματος στὴν ὁμάδα τοῦ "Τήλεφου", εἶναι ἡ παραδία μιᾶς ἥρωικῆς ἱστορίας, γιά ἄλλους μιὰ "χαριτωμένη μασκάρата" ἢ μιὰ κωμωδία· ὡστόσο, ἡ γλώσσα εἶναι πολὺ ἐκλεπτυσμένη γιὰ κωμωδία, κι ὁ τόνος πού ἐπικρατεῖ, παρ' ὅλα τὰ κέφια τοῦ Ἡρακλῆ, εἶναι γεμάτος σοβαρότητα καὶ δέος κάτω ἀπὸ τὴ βαριά σκιά τοῦ θανάτου. Πολλοὶ ἔχουν κατατάξει τὸ ἔργο ἀνάμεσα στὰ λεγόμενα "ρομάντσα", ἐπειδὴ ἔχει εὐχάριστο τέλος, ἀλλὰ τοῦ λείπει ἐντελῶς ἡ ἔντασις τοῦ ἀνθρώπινου ἀγώνα, τὰ ἀμφίβολα παιχνίδια μὲ τοὺς θεοὺς καί, πάνω ἀπ' ὅλα, οἱ πλατιοὶ ὀρίζοντες θεωρητικῶν ἀναζητήσεων — στοιχεῖα τυπικὰ τῶν "ρομάντσων". Ἡ σκηνὴ ποτέ δὲν ἐκτείνεται πέρα ἀπὸ τὸ ἀνάκτορο τῶν Φερῶν, ὁ Ἄδμητος δὲν προχωρεῖ σὲ κανενὸς εἶδους προσπάθεια, ἀκόμα καὶ τοῦ Ἡρακλῆ ἢ πάλι μὲ τὸ θάνατο εἶναι μιὰ ἀπλή προδιαγραμμένη νίκη στὴν πυγμαχία. Τὸ σπουδαιότερο, ἡ εὐτυχία τοῦ τέλους εἶναι τουλάχιστον ἀμφίβολη. Ὅταν ὁ Ἡρακλῆς ἔχει ξεσκεπάσει κι ἀποκαταστήσει τὴν Ἀλκίση, ὁ Ἄδμητος προσέχει ὅτι ἡ γυναίκα δὲ μιλάει. Ὁ Ἡρακλῆς ἐξηγεῖ ὅτι πρέπει νὰ μείνει σιωπηλὴ γιά τρεῖς μέρες "ὥσπου νὰ ἐξαγιστεῖ ἀπέναντι στοὺς κάτω θεοὺς". Ἡ φράσις εἶναι ἀσαφής· οἱ φιλόλογοι δίνουν τὴν ἐξηγήσιν ὅτι ἡ "Ἀλκίση" εἶχε γραφεῖ μόνο γιά δύο ὑποκριτές, καί γι' αὐτὸ δὲν ὑπῆρχε κανεὶς ἐλεύθερος αὐτὴ τὴ στιγμή νὰ παίξει τὸ ρόλο

— αὐτὸ ὅμως μᾶς ἀναγκάζει ν' ἀναρωτηθοῦμε γιὰ τὸ Εὐριπίδης συγκέντρωσε τὴν προσοχή μας σ' αὐτὸ τὸν περιορισμὸ, ἀφοῦ μάλιστα εἶχε ἴδη εἰσαγάγει ἕνα βοηθητικὸ ἐρμηνευτικὸ, γιά νὰ τραγουδήσει τὸ μέρος τοῦ Εὐμηλου. Ὑποτίθεται ὅτι ἡ δικαιολογία τοῦ Ἡρακλῆ στηρίζεται σὲ κάποιο θεσμὸ, μὲ λαϊκὴ ἴσως προέλευσις, σχετικὰ μὲ νεκραναστημένους, ἀλλὰ οἱ ἐνδείξεις εἶναι ἀσίγητες. Ὁ δραματικὸς στόχος γιά τὴ σιωπὴ τῆς Ἀλκίσης εἶναι φανερός καὶ δραστηκός· δὲν ἔχει νὰ πει τίποτα. Τί θά μπορούσε, ἀλήθεια, νὰ πει στὸν ἄντρα πού τὴν εἶχε διαβεβαιώσει, γεμάτος ἀφοσίωσις γιά τὴν ὁμορφιά τῆς, ὅτι θά κατασκεύαζε ἕνα ὁμοίωμά της, γιά νὰ τὸ βάλει δίπλα του στὸ κρεβάτι τους; Τὰ λόγια τοῦ Ἡρακλῆ, καθὼς τοῦ παραδίνει τὴ γυναίκα στὰ ἴδια του τὰ χέρια, εἶναι: "Τώρα ἔχεις ὅ,τι ἀκριβῶς ζήτησες". Εἶναι ἔτοιμος κανεὶς νὰ σκεφτεῖ ὅτι οἱ πόθοι αὐτοῦ τοῦ ἀπολλώνιου ὠραιοπαθῆ ἔχουν ἀπόλυτα πραγματοποιηθεῖ τὴν ὥρα πού δέχεται κάτι πολὺ ὅμοιο μὲ ἄγαλμα. Ἐχεῖ γίνει παραλληλισμὸς μὲ τὸ τέλος τοῦ "Χειμωνιάτικου Παραμυθιοῦ", ἐνὸς ἔργου πού ὀνομάζεται κωμωδία, παρόλο πού περιέχει πολὺ λιγότερα κωμικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸν "Ἀμλετ". Τὸ "ἄγαλμα" τῆς Ἑρμιόνης μιλάει βέβαια, ἀλλὰ μόνο στὴν Πέρνιτα, χωρὶς ν' ἀπευθύνει οὔτε λέξις στὸ Λεόντη. Στὴν ἀυστηρὴ ἑλληνικὴ παραλλαγή, ἡ νεκραναστημένη δὲ λέει τίποτα, ἀφήνοντας ἕνα προήθημα ἀπόλυτης σιωπῆς καὶ γιά τὴν ὑπόλοιπὴ ζωὴ τῆς. Ἡ "Ἀλκίση" εἶναι τραγωδία, ἢ τραγωδία τῆς Ἐπιστροφῆς ἀπὸ τὸ θάνατο στὸ θάνατο τῆς Ζωῆς, κι ὁ Εὐριπίδης ἔχει ρίξει τὸ διεισδυτικὸ του βλέμμα καὶ στοὺς δύο· εἶναι ἀκόμα ἡ τραγωδία μιᾶς αὐτάρεσκῆς ἐγωπάθειας καὶ τῆς συνακόλουθης διάβρωσις πού ἀσκεῖ πάνω στὴν ἀνθρώπινη φύσις. Δὲν εἶναι ὅμως "ἀνώτερου βαθμοῦ" μιμικὴ τραγωδία, ἀφοῦ ἀπροκάλυπτα ἀπορρίπτει τὸ ἥρωικὸ ἄτομο, ἐνῶ διατηρεῖ τὴ μυθικὴ διήγησις πού ἦταν ἀρχικὰ ταυτισμένη μὲ ἕναν ἥρωα. Σ' ὅλη του τὴ ζωὴ ὁ Εὐριπίδης χρησιμοποιοῦσε τὴν ἥρωικὴ παράδοσις, χωρὶς ποτέ νὰ πλάσει οὔτε μιὰ ἥρωικὴ μορφή, βάζοντας ἔτσι τὰ θεμέλια γιά τὴν ἐπιμονὴ παρεξήγησις — καί σ' αὐτὸ βοηθήθηκε ἀρκετὰ ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη — ὅτι εἶχε ὑποβιβάσει τὴν τέχνη τῆς τραγωδίας σ' ἕνα ἐπίπεδο οἰκιακῆς καθημερινότητος, ὅπου διάφοροι ὑπηρετές, ἐπιτιθεῖοι μηχανορράφοι κι ἐτοιμόρροπα γερόντια ἐκτόπισαν τὶς μεγάλαις μυθικῆς μορφῆς, χρησιμοποιώντας μιὰν ἀνυπόφορη εὐστροφία γυμνὴ τόσο ἀπὸ ποιητικὴ ἔξαρσις ὅσο καὶ ἀπὸ ἠθικῆς ἀρετῆς. Ὅπως οἱ περισσότερες μισο-ἀλήθειαι γιά τὸν Εὐριπίδη, κι αὐτὸ τὸ τολμηρὸ ζιζάνιο συγχέει αὐτὰ πού δὲν ἐπιδίωκε ὁ ποιητῆς μ' ἐκεῖνα πού ἐπιδίωκε. Εἶναι ἀλή-

Αὐτὴ ἡ ἀπεικόνισις μιᾶς ἀπὸ τὶς πρώτες σκηνῆς τῆς δημοφιλέστατης "Ἀνδρομέδας" τοῦ Εὐριπίδη, πάνω σ' ἕναν ἀττικὸ ἐρυθρόμορφο κρατῆρα, ἔχει ἰδιαίτερη σημασία. Ἐπειδὴ χρονολογεῖται ἐλάχιστα μόνο χρόνια μετὰ τὴν παράστασι τοῦ ἔργου (#12 π.Χ.), ὅπως δείχνει καὶ τὸ θεατρικὸ ἔνδυμα τῆς ἡρώιδας, ὑποδηλώνει ἄμεση ἐμπειρία τοῦ καλλιτέχνη



Θεία ότι άφησε στο θεατρό του περισσότερο περιθώρια για πρόσωπα με χαμηλό κοινωνικό βάρος· μερικά άπ' αυτά είναι θαυμάσια δημιουργήματα: ίσως η πιό συγκινητική ρήση στην "Άλκηστη" είναι η διήγηση της Θεράπεινας για το πώς άποχαίρετοσε η κυρία της τούς ανθρώπους του σπιτιού (152κκ.)· σίγουρα μιá ρήση καίρια για την πλοκή του "Ίωνα" είναι η άνάλυση που κάνει στην Κρέουσα ó αιώνόβιος άκόλουθός της για την προδοσία του άντρα της (808κκ.). Οί παραμάνες της Μήδειας, της Έρμιονης και της Φαίδρας, ó γεωργός άντρας της Ήλέκτρας, ó παιδαγωγός της Άντιγόνης και διάφοροι θυμόσοφοι άγγελιοφόροι — όλοι αυτοί έπαληθεύουν το χιλιοειπωμένο ρητό ότι οί όδουλί μπορούν να σκέφτονται σωστά κι ευγενικά όσο κι οί ελεύθεροι. Με μοναδική καλλιτεχνική άυτεπίγνωση ó Εϋριπίδης μεταφυτεύει καθημερινούς χαρακτήρες, αντίστοιχους σ' αυτό που ó Frey ονομάζει "κατώτερο μιμικό τρόπο", μέσα στο χώρο του μύθου, για ν' άναπνεύσουν τόν άέρα του όσο καλύτερα μπορούν συντροφή με τούς ύποβιβασμένους κυρίως τους.

Έκείνο που δέν έπιδίωξε ó Εϋριπίδης ήταν νά έγκαταλείψει είτε τό πλαίσιο είτε τις συνέπειες του μύθου όπου κινούνται όλα αυτά τά πρόσωπα. Τό πλαίσιο έξακολουθεί νά τούς περικλείει όλος, δούλους κι άπομυθοποιημένους ήρωες, και οί άρμονικές που ίχθουν προέρχονται πάντα από τόν πλατύ κοσμικό χώρο της μεγάλης παράδοσης. Τό άποτέλεσμα είναι μιá κακόφωνη αντίθεση άνάμεσα στά δύο στοιχεία, ένα είδος έθελιγμένης πολυφωνίας, σά νά γραφόταν τώρα ή τραγωδία σέ δύο κλειδιά ταυτόχρονα. Αυτή άκριβώς είναι ή ποιότητα της ειρωνείας, και δέ θά έπρεπε νά συγγέται με τόν "κατώτερο μιμικό τρόπο", παρόλο που μιá τέτοια σύγχυση έμφανίζεται στην έπικριτική στάση του Άριστοφάνη και άλλων. "Κατώτερος μιμικός" είναι ó τρόπος του μυθιστορημάτος και άλλων μορφών ρεαλιστικού ή ψευδορεαλιστικού παραστατισμού· αυτός δημιουργεί τη δική του ψευδαίσθηση, που άναγνωρίζεται σάν πραγματική άνάλογα με τό βαθμό όμοιότητας προς τό οικείο, την καθημερινή έμπειρία του άναγνώστη· ή δύναμή του έγκειται στην άμεσότητα της μίμησης, στην πιό στενή της σημασία, κι ή μεταφυσική του διάσταση είναι ουσιαστικά άνυπαρκτη. Η ειρωνεία, αντίθετα, έχει μεταφυσική διάσταση, άφοδ ύποστηρίζει την ταυτόχρονη ύπαρξη αντίθετων μέσα στο μοναδικό πυρήνα ενός νοήματος είτε αυτό άνήκει σέ μιá λέξη, είτε σέ μιάν εικόνα, είτε άκόμα σέ ένα όλόκληρο έργο τέχνης· έπειδή ó δημιουργός ενός τέτοιου πυρήνα προδίνει άδιάκοπα την παρουσία του, είναι εξεζητητο γιατί ή προσωπικότητα του Εϋριπίδη γίνεται μέσα στο έργο του πολύ περισσότερο άισθητή άπ' ό,τι του Σοφοκλή ή του Αισχύλου. Ο Εϋριπίδης θυμίζει άκατάπαντα στους θεατές του ότι αυτός είναι που κατασκευάζει τά όσα βλέπουν εκείνη τη στιγμή, ενώ οί άλλοι δύο ποιητές υποθάλλπουν την ψευδαίσθηση ότι ή μυθική ιστορία δημιουργεί ή άναδημιουργεί τόν έαυτό της. Με τόν τρόπο που παρουσιάζει ó Εϋριπίδης τις ιστορίες του θυμάται κανείς πώς ó Ίωσήφ του Thomas Mann, στο τελευταίο βιβλίο της περιφημής τετραλογίας του, θυμίζει στους άδελφούς του, με γοητευτική διορατικότητα, ότι όλοι τους είναι πρόσωπα μέσα σέ μιάν ιστορία, και έτσι άναφέρεται έμμεσα στο Προοίμιο όλόκληρης της σειράς μ' εκείνο τό θολό συλλογισμό για την άέναη άνακύκλωση μιás ιστορίας μέσα στις άπειρες πτυχές του χρόνου. Τό κλειδί για τόν "ειρωνικό τρόπο" τό κρατούν οί συνυπάρχουσες αντίθεσεις, καθώς διατηρούνται κάτω από την ψύχραμη και σταθερή δύναμη μιás άυτοσυνειδησης, που άπροκάλυπτα ρυθμίζει και κατευθύνει τά πάντα.

Στις πρώτες από τις σωζόμενες τραγωδίες, δίνεται άπλώς ή δυνατότητα σ' αντίθετα νά συνυπάρχουν. Έχει συζητηθεί ξανά και ξανά κατά πόσο μερικά από τά έργα του Εϋριπίδη είναι γνήσιες τραγωδίες, αλλά ή συζήτηση γίνεται άπλώς για τη σημασία ενός όρου. Έχει ύποστηριχτεί ότι ή τραγωδία, τουλάχιστο αυτή που έγραψε ó Σοφοκλής, άνήκει στον "άνώτερο μιμικό τρόπο" για τό περιεχόμενο όμως του όρου "τραγωδία" άνατρέχουμε σέ τρεις ποιητές που έγραφαν πολύ διαφορετικά ó ένας από τόν άλλον· έτσι, είναι άνώφελο νά περιορίσουμε τόν όρο σέ σημείο που νά άποκλείει την ειρωνική τραγωδία της "Άλκηστης" και άλλων έργων τόν Εϋριπίδη· ή, για τόν ίδιο λόγο, μιá "κατώτερη μιμική" τραγωδία, όπως ó "Θάνατος του Έμποράκου". Ο όρος είναι έξαιρετικά βολικός, άρκει νά μείνει χωρίς υπερβολικά άσχηρό όρισμό· άν τόν περιορίσουμε ή τόν έγκαταλείψουμε κρίνοντας

τόν Εϋριπίδη, παρερμηνεύουμε τις προθέσεις του ποιητή στη χρήση συμβατικών στοιχείων και χανόμεστε σέ γενικότερες τύπου "τραγικο-βουκολικο-κομικός", που έπιννοούνται ad hoc κι άποκλείουν κάθε προσπάθεια όρισμού.

Πάντως, κανείς ποτέ δέν άμφισβήτησε τό γεγονός ότι ή "Μήδεια" και ó "Ίπόλυτος" δικαιούνται τόν τίτλο της τραγωδίας, άν κι ó τρόπος που χειρίζονται τό μύθο είναι στο έπακρο ειρωνικός. Είναι δύσκολο ν' άνακαλύψουμε τόν Ίάσονα του 4. "Πυθιόνικου" στο έργο που άνέβασε ó Εϋριπίδης στά 431. Τό ύστερόβουλο κτήνος που έχουμε μπροστά μας είναι πολύ πιό άποκρουστικό από τόν άδύνατο Άδμητο, κι εκείνο τό κατάλοιπο ανθρώπινης όδύνης — άν έτσι θά χαρακτηριζόταν αυτό που άποκαλύπτεται στην τελευταία σκηνή — έρχεται πολύ άργά για ν' άλλιοώσει την εικόνα που έχει ήδη ολοκληρωθεί στη σκηνή. Ο χαρακτήρας της Μήδειας είναι κάτι που θά περίμενε κανείς πιό ευεξήγητα από τη μάγισσα εκείνη της παράδοσης, που είχε σκοτώσει τόν άδελφό της και τό γερο-Πελία με τη συνεργία τών ίδιων τών τών θυγατέρων· κι αυτός όμως γίνεται πιό περίπλοκος κάτω από την τραγωδία της μητέρας, τό φόνο τών παιδιών της και τό συνακόλουθο άγχος. Αυτή ή οικογενειακή πλευρά δέν ήταν προδιαγραμμένη: σέ μιάν άλλη παραλλαγή, ή Μήδεια έξόντωνε μόνο την αντίπαλη πριγκίπισσα και τόν πατέρα της, ενώ τά παιδιά τά σκότωναν για έκδίκηση οί Κορίνθιοι. Ο Εϋριπίδης ήθελε αυτό τό θέμα της ρημαγμένης οικογενειακής έστίας, που ύπογραμμίζει και παρουσιάζει άμεσα με τις μορφές της Τροφού και του Παιδαγωγού, όχι μόνο για νά δραματοποιησει τη βιαιότητα που κρύβεται μέσα στά συγκρουόμενα πάθη και στις άκρότητες της έκδίκησης, αλλά και για έναν άλλο καθαρά θεματικό λόγο. Η βάρβαρη Μήδεια, άδικημένη και άπομονωμένη, στην άρχή διαγράφει μιá σχεδόν ύπερανθρώπινη μορφή, που έρχεται σ' έντονη αντίθεση με τά "κατώτερα μιμικά" πρόσωπα του σπιτιού της και τόν παθητικό χορό. Άκόμα και στο γεγονός της μητρότητάς της δίνονται ήρωικές ή τουλάχιστον πολεμικές διαστάσεις μ' εκείνη την περιφημη δήλωσή της: "Θά προτιμούσα νά σταθώ τρεις φορές με την άσπίδα στο χέρι παρά νά γεννησω μιá φορά" (250 - 251). Καθώς όμως άρχίζει νά την κυριεύει ή άπόφαση νά σκοτώσει τά παιδιά, και ή ίδια, κατά ένα ειρωνικό τρόπο, γίνεται όλο και πιό ανθρώπινη· και παρόλο που τά τρυφερότερα συναίσθήματα είναι προορισμένα τελικά νά νικηθούν, σταθμίζονται με άκριβεια, έτσι που έμεις παρακολουθούμε τη συντριβή όχι μιás ήρωίδας αλλά μιás γυναίκας. Έκείνο που τελικά άναδύεται δέν είναι ούτε άνθρώπινο ούτε ήρωικό, αλλά δαιμονικό. Ο Άριστοτέλης είχε άντιρρήσεις για τη φυγή της Μήδειας πάνω στο θεϊκό άγμα του Ήλιου, με τό έπιχείρημα ότι δέν ήταν όργανικά δεμένη με τά συμπραζόμενα· μάλλον όμως είναι άναπόφευκτη από θεματική άποψη. Η Μήδεια είχε έρθει από την Κολχίδα, μάγισσα και βάρβαρη μαζί· ή περιπέτειά της με τόν Ίάσονα ήταν ό έρωτας κι ή έγγαμη ζωή της στην Έλλάδα, μ' όλα τά πλεονεκτήματα που τονίζονται στο έργο (536κκ.)· ούτε ή Έλλάδα όμως ούτε ó γάμος δέν της πρόσφερε κανένα πλεονέκτημα, παρά μόνο την προδοσία. Η φυγή της στο τέλος, παρόλο που είχε για γεωγραφικό προορισμό της τήν Άθίνα, είναι μιá πνευματική έπιστροφή στην Κολχίδα· προσπάθησε νά γίνει άνθρώπινη, αλλά, έπειδή από τόν άνθρώπινο χώρο έλειπε ή άνθρωπιά, ξαναγίνεται μάγισσα. Η σπαραχτική εικόνα του τέλους εκφράζει την άπόρριψη του άνθρώπινου χώρου, με όλες τις ύποτιθέμενες άνέσεις του, και την άποδοχή της άνέλεγκτης δαιμονικής δύναμης.

Τό νόημα του "Ίπόλυτου" δέν είναι πολύ πιό ένθαρρυντικό. Τό έργο άρχίζει με μιάν άνέλεγκτη δύναμη, στην έμφωνισή της Άφροδίτης στον πρόλογο, και κλείνει με την έπιφάνεια της Άρτεμης, έξισου άνέλεγκτης και δυναμικά τό ίδιο σκληρή (1420κκ.). Άνάμεσα σ' αυτούς τούς δύο όλύμπιους πόλους, τό δράμα δύο βασικά εγγενών προσώπων που έξοντώνονται παίζεται σάν κουκλοθέατρο· μόνο που οί μαριονέτες είναι πειστικά ζωντανές και έλκυστικές. Και πάλι, δύο μορφές κατώτερης κοινωνικής όμάδας, ó κυνηγετικός σύντροφος του Ίπόλυτου κι ή πιστή αλλά ήθικα φαρμαμένη Τροφός της Φαίδρας, ρίχνουν ένα στιγμιαίο άμεσο φώς πάνω στους πρωταγωνιστές, προσδιορίζοντάς τους, ενώ οί Όλύμπιοι τούς έκμηδενίζουν. Ο Εϋριπίδης δέ χρειαζόταν νά τούς μειώσει περισσότερο, για νά πετύχει την ειρωνεία του, όπως είχε μειώσει τόν Άδμητο ή τόν Ίάσονα. Του άρκούσε μόνο νά τούς έπιτρέψει τη δυνατότητα ενός προκαθορισμένου και



Ἡ χαμένη τραγωδία " Τήλεφος ", πού παίχτηκε στήν ἴδια ομάδα μέ τήν " Ἀλκίστη ", πρέπει νά 'ταν ἀπό τά πιό ἐντυπωσιακά ἔργα πού 'χε δημιουργήσει ὁ Εὐριπίδης. Ἡ πιό χαρακτηριστική σκηνή τοῦ ἔργου, ὅταν ὁ ἥρωας ἔχει ἀρπάξει καί κρατάει σάν ὄμηρο τὸ νεαρό Ὁρέστη, ἀπεικονίζεται στὸν παραπάνω ἀττικό ἐρυθρόμορφο κρατῆρα τῶν ἀρχῶν τοῦ 4 π.Χ. αἰῶνα

μάταιου ἀγώνα πρὸς τὶς ἀντικρουόμενες ἀκρότητες τῆς ὑψηλοφροσύνης τους καί ν' ἀφήσει τὰ πράγματα νά μιλῆσουν μόνα τους. Ἡ ἀπόφαση τῆς Φαίδρας νά πεθάνει ἀπὸ τὸ πάθος τῆς παρὰ νά τὸ ἱκανοποιήσει καταρρέει, ἢ ὀρμυματίζεται γι' αὐτὴν ἀπὸ τὴν Τροφὸ, κί ἔτσι ἡ ἴδια βουλιάζει στὸν πυθμένα ἐνὸς ἐγκληματικοῦ λιβέλου· ὁ Ἰππόλυτος διατηρεῖ πεισματικά, σχεδὸν κατὰ γράμμα, τὴν ἀγνότητά του σὲ λόγῳ καί πράξη, ἀλλὰ τελικά συντριβεται κί ἐκεῖνος. Ὁ Θησεύς, ἔνοχος γιά μιὰ παράφρονη ἀλλὰ ἐνεξήγητη πράξη, μένει μόνος γιά νά ὀρηγήσει γυναίκα καί γιό, μέ τῆ θεϊκῆ ἀποδοκιμασία νά ἀντηχεῖ ἀκόμα στ' αὐτιά του. Ὁ ἄνθρωπος ἔχει ἀποτύχει καί πάλι, αὐτὴ τῆ φορά ὅμως ἡ ἀποτυχία του ἔχει κάτι ὠραῖο· ἡ ἀνυπόφορη ἀλαζονεία τοῦ ἀσκητισμοῦ τοῦ νεαροῦ ἥρωα διαλύεται μέσα στὸ φῶς τῆς τραγικῆς προσήλωσής του σ' αὐτόν, κί ἡ προσωπικὴ ὄδυνη τῆς Φαίδρας, ἔστω ἀπὸ τὴν περιφρόνηση τοῦ Ἰππόλυτου καί τῆ δικῆ τῆς ἀποτυχία, προβάλλεται μ' ἕνα σπαραγμὸ πὸν δὲν ἐπιδέχεται ἀπλὴ καταδίκη. Καί οἱ δύο μοιάζουν μέ τὶς ἀντίπαλες θεῆς πὸν τοὺς ἐξοντώνουν. Πουθενά στήν ἑλληνικὴ λογοτεχνία τὸ τεράστιο χάσμα ἀνάμεσα στὸ θεὸ καί τὸ θνητὸ δὲν προβάλλεται τόσο συγκινητικὰ ὅσο στὸ ἥρεμο τέλος τοῦ ἔργου. Ἡ Ἄρτεμη ἐπιδοκιμάζει τὸν πιστὸ τῆς, ἀλλὰ τὸν ἐγκαταλείπει ἐπειδὴ πεθαίνει, καί δὲν μπορεῖ νά ὑποβάλει τὴν ἄσπιλη παρουσία τῆς στὸ ἄγγιγμα τοῦ θανάτου· ὁ Ἰππόλυτος, τῆ στιγμῆ πὸν ἐκπληρώνει τὴ μοῖρα του ὡς θνητός, ἀναγνωρίζει τὴν ἀλώβητη ἐλευθερία τοῦ θεοῦ μέ λόγια γεμάτα τρυφερὴ μελαγχολία, ἀπ' ὅπου διαφαίνεται ἕνα ἴχνο μομφῆς : " Ἀφῆνεις εὐκόλα τὴ μακριὰ φιλία μας " (1441). Ἡ Ἄρτεμη ὀλιβεται, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νά κλάψει (1396κκ.)· ἀντί γι' αὐτὸ ἐτοιμάζει τὴν ἐκδίκησή τῆς : Ὁά ἐξοντῶσει κάποιον εὐνοοῦμενο τῆς Ἄφροδιτης (1420κκ.). Ὅπως καί στήν " Ἰλιάδα ", τὸ παιχνίδι τῶν ἀθανάτων συνεχίζεται· οἱ θνητοὶ συμπαίχτες πεθαίνουν πιστοὶ στὸ ρόλο τους. Καί ὅμως, μέσα στὸ ρυθμὸ αὐτῆς τῆς τελευταίας σκηνῆς κυριαρχεῖ βαθμιαία τὸ στοιχεῖο μιᾶς βαθιάς συμπάθειας, πὸν ἀγκαλιάζει θνητοὺς καί ἀθανάτους· ἡ Ἄρτεμη, χωρὶς νά τὸ θέλει, φεύγει μ' ἕνα λεκὲ ἀνθρώπινος ἀγωνίας πάνω στὸ θεϊκὸ τῆς ἐνδύμα. Μέ τὸ λεπτὸ χειρισμὸ τοῦ ἀνθρώπινου στοιχείου, ὁ " Ἰππό-

λυτος " συμπληρώνει καί ταυτόχρονα ἀντισταθμίζει τὴν ἀπόρρητῆ του στή " Μῆδεια ". Ἰδωμένα μαζί τὰ δύο ἔργα παρουσιάζουν δύο σημαντικὰ θέματα πὸν, ὅπως εἶδαμε, ὁ Εὐριπίδης ὀά τὰ δραματοποιήσει, τὸ ἕνα δίπλα στὸ ἄλλο, στὰ " ῥομάντσα " του· τὸ πρῶτο ἔργο συγκεντρώνεται μέ φοβερὴ ἐπιμονὴ πάνω στή βία· ὁ " Ἰππόλυτος ", λίγο ἀργότερα, στρέφεται γύρω στήν ἰδέα τῆς ἀκεραιότητας κυρίως στὸ πρόσωπο τοῦ νεαροῦ ἥρωα, πὸν τὴν ἀντιλαμβάνεται μέ συνέπεια ἀλλὰ καί κάποια ψυχρότητα. Καί ἡ Φαίδρα ὅμως παλεύει γιά τὴν ἀκεραιότητά τῆς, ἐνῶ ἐπιθυμεῖ κάτι πὸν ὀά τὴν καταστρέψει. Ἰσως καί στὶς δύο περιπτώσεις πρόκειται γιά ἕνα ζήτημα ἀσωότητος πὸν πολὺ παρὰ ἀκεραιότητας μέ τὴν ἔννοια τῆς πληρότητας· τὰ στενά ἐρωτικὰ πλαίσια τοῦ μύθου τείνουν ν' ἀλλοιωθοῦν τὶς ἐϋρύτερες προεκτάσεις πὸν ἴσως ἀπασχολοῦσαν τὸν Εὐριπίδη αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Πάντως, δὲν εἶχε ἀκόμα ὑποβάλει τὸ περίγραμμα ἐνὸς ἐϋρύτερου ὄλου, εἴτε στὸ ἐπίπεδο τῶν προσώπων εἴτε στὸ ἐπίπεδο τοῦ μύθου. Φαίνεται, ὡστόσο, νά τείνει πρὸς τὰ ἐκεῖ στὰ αἰτιολογικὰ χωρία πὸν ἀκούονται στὸ τέλος καί τῶν δύο ἔργων : ἡ Μῆδεια, καθὼς μετατρέπεται ἀπὸ πρόσωπο πρωταγωνιστικὸ σὲ θεά ἀπὸ μηχανῆς, δηλώνει ὅτι ὀά καθιερώσει μιὰ λατρεία — πὸν πραγματικὰ ὑπῆρχε — γιά νά τιμῆσει τὰ νεκρά τῆς παιδιὰ· καί ἡ Ἄρτεμη προλέγει μιὰ ἐπίσης πραγματικὴ λατρεία τοῦ μάρτυρα Ἰππόλυτου. Ὁ Εὐριπίδης, πὸν συχνὰ ἐνδιαφερόταν γιά τὶς ρίζες λατρειῶν καί ἄλλων αἰτιολογικῶν στοιχείων σάν ἄπλος ἀρχαιοδίφης, ἐδῶ φαίνεται νά ἔχει κάποιον οὐσιαστικότερο στόχο. Ὁ Αἰσχύλος μποροῦσε νά βλέπει τὴν ἰδρυση μιᾶς λατρειᾶς σάν ἕνα εἶδος ἐπικυρωτικῆς σφραγίδας πάνω στὰ ἐπιτεύγματα μιᾶς τριλογίας· ὁ Εὐριπίδης, ὁ ὁποῖος δὲν ἔγραφε ἔργα μέ παρόμοια ἐπιτεύγματα, μολαταῦτα ἴσως ἔβλεπε στήν καθιέρωση ἐνὸς θρησκευτικοῦ θεσμοῦ ἕνα ἴχνο μονιμότητος νά πηγάζει ἀπὸ τὰ ἐρείπια πὸν συσσώρευαν ἀλλεπάλληλα ὁ ἕνας δραματικὸς κόσμος μετὰ τὸν ἄλλο, λές κί ἡ ὄδυνηρὴ αἴσθησις τῆς ἀπουσίας ἐνὸς εὐλογου, ἢ εὐλήπτου, σχεδίου ἀνάγκας τὸν ποιητὴ νά στηριχτεῖ πάνω σὲ ἄχυρα. Ἄν ἡ τραγικὴ μυθολογία δὲν ἦταν ἱκανὴ νά ὀλοκληρωθεῖ σὲ μιὰ μορφὴ λύτρωσης, ἔστω καί τοῦ αὐστηρὰ δομικοῦ καί ἠθικοῦ τύπου πὸν δημιουργοῦσε ὁ Σοφοκλῆς, ὀά μποροῦσε τουλάχιστο ν' ἀφῆ-

νει πίσω της μερικά μνημεία. Ἡ “ Μήδεια ” και ὁ “ Ἰππόλυτος ” τελειώνουν πάνω στους τάφους τῆς ἀθωότητας· ἡ πραγματική ἀκεραιότητα, ἡ πληρότητα και ἡ λύτρωση ἔμεναν ἀκόμα πίσω.

Ἀνάμεσα σ’ ὄλους τοὺς ποιητές, εἰδικά ὁ Εὐριπίδης δὲν κατόρθωνε νὰ δεῖ τὴ ζωὴ σταθερά, και ἡ ἐποχὴ του ἐλάχιστη βοήθεια τοῦ ἐξασφάλιζε γιὰ νὰ τὴ δεῖ συνολικά. Στὰ πρῶτα τοῦ ἔργου, ἡ δραματικὴ ἀπόδοση τοῦ μύθου εἶναι μόνο μερικὴ, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἡ κάποια ἀπόσταση ποὺ κρατᾶει τοῦ ἐπιτρέπει μιὰν ἐκλεκτικὴν μόνο ἐνδοσκοπήσῃ τῶν μερῶν ποὺ κάποτε ἀποτελοῦσαν ἕνα ἀδιάσπαστο σύνολο: βλέπει στὴ Φαίδρα τὸ λειωμένο ἄνθος τῆς ἀγνότητάς της και στὸν Ἰππόλυτο τ’ ἀστραφετέρὰ θραύσματα ἀπὸ τὸν καθρέφτη τοῦ αὐτοθαυμασμοῦ του· πάνω ἀπ’ αὐτὰ σφίγγει σιγὰ σιγὰ ὁ θεϊκὸς κλοιός, ὅπως οἱ τοῖχοι στὸ “ Πηγάδι και τὸ Ἐκκρεμές ”. Βλέπει τὴν ἠφαιστειακὴ ἀπόγνωση τῆς Μήδειας νὰ ξεσπάει συντριβόντας κάθε κλοιὸ ἢ, σ’ ἕνα διαφορετικὸ τόνο, ἔναν ἀσήμαντο “ Ἀδμητο ” ν’ ἀπαλλάσσεται ἀπὸ τὸ βῆρος κάθε ἐμπειρίας χάρη στὴν παρουσία τοῦ πρίγκιπα τῶν θεῶν, τοῦ πρίγκιπα τῶν ἡρώων και μιᾶς ἡγεμονικῆς γυναίκα. Βλέπει ὁ ποιητὴς ὅλα τὰ κομμάτια, ἀλλὰ οἱ θρυμματισμένες ἄκρες τοὺς ἀρνιούνται νὰ προσαρμοστοῦν μέσα σὲ μιὰ πλήρη εἰκόνα ἢ ἔστω νὰ συγκολληθοῦν μεταξὺ τους. Ὁ πρῶτος στίχος τοῦ “ εἰρωνικὸ ῥόπου ” εἶναι νὰ διαλύσει, και οἱ θεοὶ σ’ αὐτὰ τὰ ἔργα, ἀκόμα και στὴ “ Μήδεια ”, ὅπου δὲ συμμετέχουν φανερά, λειτουργοῦν σάν ἐκτελεστὲς ἐνός σχεδίου ὁλοκληρωτικῆς διαμέλισῃ, ἂν μπορεῖ αὐτὸ νὰ ὀνομαστῆ σχεδίο, και ἔχουν ξεμακρύνει πολὺ ἀπὸ τὴς ἐπιβλητικῆς ἐκείνης μορφῆς ποὺ σὲ παλιότερα ἔργα, και κατὰ κανόνα στὸ Σοφοκλῆ, ποροῦσαν νὰ δανείζον τὴν περιεκτικὴν τους μεγαλοπρέπεια και τὴν συμμετρίαν τῶν περιγραμμάτων τους ἀκόμα και στὰ πῖο σπαραχτικὰ γεγονότα. Ἀκόμα και ἡ ἐπικρίση γιὰ τὸ Δία ποὺ κλείνει τὸ πικρότερο ἔργο τοῦ Σοφοκλῆ, τὴς “ Τραχίνες ”, ἔχει ἕναν ἐπιβλητικὸν, δυναμικὸν και ἀποκαλυπτικὸν τόνο σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἀσήμαντη και ταπεινὴ μοχθηρία τῆς Ἀφροδίτης, ὅπως ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴν Ἀρτεμὴ (“ Ἰπ.” 1400).

Ὁ σκεπτικισμὸς και ἡ ἀποσπασματικὴ εἶναι βαθιά ριζωμένα στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, μιᾶς ἐποχῆς πνευματικὸν διαφορισμοῦ, πολιτικὸν σκοταδισμόν και πολέμου· μιᾶς ἐποχῆς ποὺ, ὄχι μόνο δὲν εἶχε χειραφετηθεῖ ἀπὸ τὴ μυθολογία, ἀλλὰ βρισκόταν μόνιμα πολιορκημένη ἀπὸ ἀναριθμητοὺς μικροὺς μύθους, τὸ πῖο πολὺ παρανοϊκοὺς: μύθους γιὰ τὴν αὐτοκρατορία, μύθους γιὰ τὴν ἀειλή τῆς ἀστρονομίας ἢ τῶν νέων θεῶν, ρητορικοὺς μύθους γιὰ πανάκειες, ὅπως ἡ ὀλιγαρχία, ὁ πανελληνισμὸς ἢ τὸ περσικὸ χρυσάφι, και ἕναν ὁλόκληρον ἐσμὸ μύθων γύρω ἀπὸ τὸν Ἀλκιβιάδην και, φυσικά, τὸ Σωκράτη. Ἦταν εὐκόλο νὰ κερδίσει κανεὶς τὴ φήμη τοῦ ἄθεου ἐκείνῃ τῇ ἐποχῇ, ἐνῶ οἱ πραγματικὰ ἄθεοι ἔξεφυγαν τὸ σπινθηροβόλο μάτι, μὲ τὸ διεισδυτικὸ βλέμμα, συναντοῦσε τὴν ἀπειλή σὲ κάθε στιγμὴ διαφωνίας. Ὁ Εὐριπίδης δὲν ἦταν ἄθεος· ἂν και βασικὰ ἕνας ἀσυμβίβαστος, ἐκλείνει μέσα του πολὺ ἀπὸ τὴν ἐποχὴν του, ἦταν ὑπερβολικὰ διορατικὸς και, προπάντων, ὑπερβολικὰ τίμιος, ὥστε νὰ κατορθῶναι κάθε φορά νὰ χειραγωγῆ περισσότερο ἀπὸ μιὰ μερικὴ μόνο σύναξη ἀνάμεσα στὰ νήματα τῶν μεγάλων μύθων, καθὼς εἶχαν ἀρχίσει νὰ ἐξαφανίζονται κάτω ἀπὸ τοὺς μικροὺς. Ὁ ἀληθινὸς μύθος ρίχνει τὸν ἴσκιον του πάνω στὴ ζωὴ τοῦ κόσμου· μέσα του ἄνθρωποι και θεοὶ λειτουργοῦν ὁ καθένας στὴ δικὴ του σφαίρα, ποὺ μπορεῖ κάποτε νὰ τὴν παραβαίνουν, ἀλλὰ πάντα τὴν ἐκπροσωποῦν και τὴν ἀναπαριστοῦν σὰ μέσα στίς φιγούρες ἐνός κοσμικοῦ χοροῦ. Ὁ μύθος παίρνει μορφή ἀφηγηματικὴ, ἐπεὶδὴ πρέπει νὰ συμπεριλάβει τὸ στοιχεῖο τοῦ χρόνου, γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει πληρότητα· τὸ τελεσιδικὸ σχῆμα του ὅμως παραμένει στατικὸ. Ἀπατεῖ τὴ συλλογικὴ ἐπιβεβαίωση τῆς κοινότητος και τὴν ἀτομικὴ ἀναδημιουργία τοῦ ποιητῆ. Τὸ ἔργο ὅμως τοῦ ποιητῆ γίνεται ἀσυνήθιστα δύσκολο, ὅταν ἡ συλλογικὴ ἐπιβεβαίωση βρῆσεται σὲ ἀναστολή. Ἀθεοὺ δὲν ἦταν ὁ Εὐριπίδης ἀλλὰ ἡ ἐποχὴν του· και ἐκεῖνος και ὁ Σοφοκλῆς ἀντιμετώπιζαν τὸ ἴδιο πρόβλημα, ἂν και μὲ ἐξαιρετικὰ διαφορετικὴν προσπέλαση ὁ καθένας. Πλημμυρισμένος ἀπὸ ὀρθσκευτικὴ ὁδὸν και ποιητικὴ ἔνταση ὁ Εὐριπίδης, πᾶσχιζε, ὅπως ὅλοι οἱ ποιητές, νὰ βρεῖ τὸ μῦθον τῆς ζωῆς τοῦ κόσμου, τὸ μῦθον τῆς λύτρωσης, ἐνῶ ὅλοι οἱ μικροὶ μῦθοι ποὺ κυκλοφοροῦσαν γύρω κατακεραματίζαν τὸ ἔργο του σὲ ὑποπροϊόντα ποὺ παρεξηγῆθησαν ταυτίζονταν μὲ τὸν κύριον σκοπὸν του. Ἡ πλήρης σύνθεσις ὅμως δὲ φαινόταν ἀκόμα στὸν ὀρίζοντα, και ἔτσι ὁ ποιητὴς περιοριζόταν, ὅταν και αὐτὸ τὸ

κατόρθωνε, σὲ μερικῆς μόνο κατασκευῆς. Τεχνίτης τῆς ποιικιλίας ὅπως ἦταν, δοκίμασε κάθε λογῆς προσπέλαση· δοκίμασε ἀκόμα και τὸ ἡρωικὸ σχῆμα, μόνο μιὰ φορά, ἂν και χωρίς ἡρωικὴ ἱκανοποίησι.

Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ μᾶς σώζονται ἀπὸ τὴν ἐπομένη περίπου δεκαετία ἀσχολοῦνται μὲ τὸν πόλεμον ἢ τ’ ἀποτελέσματά του και διεισδύουν λιγότερο βαθιά μέσα στὴς μυστικῆς δυνατότητες τοῦ μεγάλου μύθου. Λίγα ἔργα ἐκφράζουν ὀξύτερα τὴν ἀπρόβλεπτη μεταβλητικὴ τῆς δραματοποιίας τοῦ Εὐριπίδῃ ἢ τὴς εἰρωνικῆς μετατοπίσεις της και τὴς ἀμφιταλαντεύσεις ποὺ τὴ χαρακτηρίζουν. Λυπάται βέβαια κανεὶς γιὰ τὴ μικτὴ διαδικασίαν σύμπτωσης κι ἐπιλογῆς ποὺ μᾶς ἔσωσε τοὺς “ Ἡρακλεῖδες ”, τὴν “ Ἀνδρομάχη ”, τὴν “ Ἐκάβη ” και τὴς “ Ἰκέτιδες ”, ἐνῶ χλόηκαν ἔργα πολὺ πῖο φημισμένα στὸν καιρὸν τους, ὅπως ὁ “ Τῆλεφος ” και ἡ “ Ἀνδρομέδα ”. Κι ὅμως αὐτὰ τὰ ἔργα, μαζί μὲ τὴς “ Τρώαδες ”, μᾶς βοθοῦν νὰ καταλάβουμε τὴν ἀντίδραση τοῦ Εὐριπίδῃ ἀπέναντι στὸν πόλεμον ποὺ συνεχίζονταν και τὴν ἐπίδρασὴν του πάνω στὴν ποιητικὴ δημιουργικὴ τῆς ποιητῆ. Τὰ δύο πρῶτα ἀπ’ αὐτὰ τὰ ἔργα ἀντιμετωπίζονται συνήθως σάν προπαγάνδα· πραγματικὰ, και στὰ δύο ἐκφράζονται ἀντισπαρατικὰ αἰσθήματα· εἶναι ὠστόσο ἀμφίβολο ἂν ὁ τόσο πολυπλευρὸς Εὐριπίδης θὰ καταπιάνονταν ποτέ μὲ ἀπροκαλύπτῃ προπαγάνδα, και ἂν αὐτὰ τὰ ἔργα δὲν εἶναι μᾶλλον ἀνάμικτα προϊόντα μιᾶς μακριᾶς προσπάθειας ν’ ἀνευρεθεῖ ἡ μυθικὴ πληρότητα, μιᾶς προσπάθειας ποὺ ὑπερφαλαγγίζεται ἀπὸ εὐδιὰκρτες ἔγγενεις ἀντιφάσεις.

Οἱ “ Ἡρακλεῖδες ”, λ.χ., θὰ ποροῦσαν νὰ εἶναι ἕνα δράμα ἀπελευθέρωσης: ὑπάρχουν ἐδῶ ὅλα τὰ σχετικὰ θέματα. Τὰ παιδιὰ τοῦ Ἡρακλῆ γλιτώνουν ἀπὸ τὸ δῖοκτον τοῦ πατέρα τους, τὸν Εὐρυσθέα, χάρη στὸν Ἰόλαον, ἐξάδελφον και παλιὸν σύντροφο τοῦ Ἡρακλῆ, και τὴν ἐπέμβασι τῶν Ἀθηναίων κάτω ἀπὸ τὴν ἡγεσίαν τῶν γιῶν τοῦ Θησέα. Ὑπάρχει ἡ Ἀθήνα, στὸν ἀγαπημένον ρόλον τῆς προστάτισσης τῶν ἱκετῶν, ἐτοιμὴ νὰ πολεμήσῃ μὲ τοὺς Πελοποννήσιους, ἂν ὄχι μὲ τοὺς πραγματικοὺς Σπαρτιάτες· ὡς ἐδῶ μπορεῖ πραγματικὰ νὰ λειτουργῆ ἡ προπαγάνδα. Ὡς ἐδῶ ὅμως δραματοποιεῖται ἐπίσης ἡ ἐκδίκηση ποὺ παίρνει τὸ δίκαιον κι ἡ ἀθωότητα ἀπὸ τὴς σκοτεινῆς δυνάμεις, μὲ τὴν δικαιοσύνην νὰ ὑποστηρίζεται ἀπὸ τὴ θεληματικὴ αὐτοθυσία τῆς Μακαρίας, θυγατέρας τοῦ Ἡρακλῆ, και νὰ συμβολίζεται ἀπὸ τὴν ἀνανέωση τοῦ Ἰόλαου τὴν ὥρα τῆς μάχης (796). Ἡ ἀνανέωση, ἕνας θρίαμβος πάνω στὸ χρόνο, συγγενεῖ στανά μὲ τὴν “ Ἐπιστροφή ἀπὸ τοὺς Νεκροὺς ”, και πραγματικὰ στὸν ἀρχικὸ μῦθον ὁ Ἰόλαος γύριζε ἀπὸ τὸν Κάτω Κόσμον, γιὰ νὰ προστατέψῃ τὰ παιδιὰ τοῦ Ἡρακλῆ και νὰ σκοτώσῃ τὸν Εὐρυσθέα. Ὁ Εὐριπίδης δείχνει ἰδιαίτη ἀδυναμία γιὰ τὸ θέμα: ἐκτός ἀπὸ τὴν Ἀλκίση, ἢ Ἰφιγένεια κι ὁ Μενέλαος παριστάνονται σὲ μιὰ εἰκονικὴ ἔπιστροφή ἀπὸ τὸ θάνατον, και ἡ Κρέουσα, ξαναβρίσκοντας τὸν Ἰωνα, κραυγάζει ὅτι ὁ νεκρὸς Ἐρεχθέας “ γίνεται ξανά νέος, και τὸ χθόνιον σπῖτι δὲν ἀτενίζει πῖα πρὸς τὴ νύχταν ” (“ Ἰων ” 1465). Στὸς “ Ἡρακλεῖδες ” ἡ ἰδέα πανηγυρίζεται και λυρικὰ στὴν ἀποθέωση τοῦ Ἡρακλῆ και στὸ γάμον του μὲ τὴν Ἥβην, τὴν αἰώνια νεότηταν (871κ., 910κ.).

Εὐγενεὴ αὐτοθυσία, ὑψηλόφρονη ὑπεράσπιση κυνηγημένου, ἦττα τοῦ τυράννου και θρίαμβος τῆς δικαιοσύνης, ἀνανέωση ἢ ἐπιστροφή ἀπὸ τοὺς νεκροὺς — ὅλα ἦταν ἐτοιμα γιὰ ἕνα δράμα λύτρωσης, ἐκτός μόνο ὅτι ὁ Εὐριπίδης διάλεξε μιὰ παραλλαγὴ ὅπου ὁ Εὐρυσθέας δὲ σκοτώνεται στὴ μάχη, ἀλλὰ πίνεται αἰχμάλωτος κι ἐκτελεῖται, μὲ πολλὴ χαρκακία, ὑστερα ἀπὸ ἐντολή τῆς Ἀλκίμνης, παρ’ ὅλες τὴς διαμαρτυρίες τῶν Ἀθηναίων. Γιὰ νὰ περιπλέξῃ ἀκόμα περισσότερο τὰ πράγματα, ὁ Εὐρυσθέας, ὅπως ὁ Οἰδίπους, κληροδοτεῖ τὸ σῶμα του στοὺς Ἀθηναίους σὰ μιὰ αἰώνια εὐλογία, ἀμείβοντας ἔτσι τὴν προσπάθειάν τους νὰ τὸν ὑπερασπιστοῦν. Τὸ θέμα τῆς προπαγάνδας ἀρχίζει νὰ δυσκολεῖται κάπως, ἀλλὰ τὸ εὐριπίδειον σχῆμα, ἡ ἀντισχῆμα, μᾶς εἶναι οἰκεῖον. Ἡ ἐκδίκηση εἶναι ἕνα κίνητρο ἐξαιρετικὰ δυνατό σ’ ὅλον τὸ ἔργο τοῦ Εὐριπίδῃ, ὥστε νὰ παραλειφθεῖ ἐδῶ, μέσα στὰ συμφοραζόμενα τοῦ πολέμου και τῆς πικρίας — και ἡ ἐκδίκηση τῆς Ἀλκίμνης εἶναι ταυτόχρονα πικρὴ κι εὐεξήγητη (981κ.). Μειώνεται βέβαια τὸ ἀνάστημά της κι ἀντιστρέφεται ἐντελῶς τὸ νόημα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ ἔτσι εἶναι ἡ Ἀλκίμνην βρέθηκε ξαφνικὰ στὴ θέση τοῦ νικητῆ, και αὐτὸ θὰ τὸ ἐμεταλλευτεῖ γενναϊὸ ὄρωρα. Κι ὅσο γιὰ τὸν Εὐρυσθέα, ἡ ἀπότομη ἐπαφὴ του μὲ τὴν ἀβεβαιότητα φαίνεται ν’ ἀντισταθμίζει τὴν

Ἀλκμήνη στό θέμα πού θά μπορούσε νά ὀνομαστῆ μεταμόρφωση τοῦ πολέμου, μιᾶ διαδικασίας πού θά μελετηθεῖ ξανά στήν Ἐκάβη. Καθώς ἡ ἀνίσχυρη Ἀλκμήνη μετατρέπεται σ' ἐκδικητική ἐρινύνα, ὁ δόλιος Εὐρυσθέας ἀποχτάει κάτι ἀπό τή χάρη τοῦ μαρτυρίου, μόνο ἀπό τό γεγονός ὅτι γίνεται θύμα της, ἀκριβῶς ὅπως ὁ Ἀγαμέμνωνας τοῦ Αἰσχύλου, μόλις ἔχει χυθεῖ τό αἷμα του, γίνεται ἕνα μόνιμο σύμβολο δικαιοσύνης — τά ἐγκλίματά του ἔχουν πιά ξεχαστεῖ. "Τέτοια εἶναι ἡ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως ἡ μέρα πού φέρνει ὁ Δίας" εἶπε ὁ Ὀμηρος. Ἡ ἠθική σταθερότητα δὲ φαίνεται πουθενά στὸν ὀρίζοντα: ὅλα εἶναι μιὰ σχετικότητα. Ὁ μῦθος δὲν εἶναι ἀκόμα ἡ ἱστορία τῆς ζωῆς τοῦ κόσμου, ἀλλὰ τό πολὺ ἕνα πλαίσιο γιὰ μεμονωμένες ἱστορίες, ὄχι ὅλες ἐποικοδομητικές.

Ἡ "Ἀνδρομάχη" ἔχει ἴσως ἐξαρθεῖ λιγότερο ἀπὸ ὀποιοδήποτε ἄλλο ἔργο πού μᾶς ἔχει σωθεῖ παρ' ὅλη τὴν εἰρωνική σύλληψή του, περιέχει πολὺ λίγη ἐσωτερικὴ εἰρωνεία καὶ καθόλου ἀβεβαιότητα, σὲ πρόσωπα ἢ γεγονότα. Οἱ συμπαιθητικοὶ χαρακτήρες, ὅπως ἡ Ἀνδρομάχη, ὁ Μολοσσός καὶ ὁ Πηλέας, προβάλλονται ξεκάθαρα, ἐνῶ ὁ Σπαρτιάτης Μενέλαος καὶ ἡ στείρα καὶ ὑστερικὴ θυγατέρα του ἐκτρέπονται σὲ ταπεινὲς προσπάθειες νά ἐξοντώσουν τὴν αἰχμάλωτη πριγκίπισσα τῆς Τροίας καὶ τὸ παιδί πού γέννησε μὲ τὸ Νεοπτόλεμο. Ὁ Ὀρέστης, Σπαρτιάτης ὡς τό κόκαλο καὶ δολοφόνος, φτάνει στήν ὥρα γιὰ ν' ἀρπάξει τὴν Ἑρμιόνη ἀπὸ τὸν ἄντρα της, πού δίκαια θά ὀργίζονταν, ἂν ὁ Ὀρέστης δὲν τὸν εἶχε δολοφονήσει. Τὸ Νεοπτόλεμο δὲν τὸν βλέπουμε καθόλου, ἀλλὰ φαίνεται ν' ἀνήκει στὰ "καλά" πρόσωπα, καὶ δὲ μαθαίνουμε ποτὲ γιὰ τὸ Ἀπόλλων ὑποκίνησε τὴ δολοφονία του — ἕνα πρόβλημα πού ἔβαλε σὲ ἀπορία καὶ τὸν Πίνδαρο. Γιὰ ν' ἀκριβολογήσουμε ὅμως, παρόλο πού ἡ αἰχμαλωσία τῆς Ἀνδρομάχης καὶ τὸ μέλλον της στήν Ἡπειρο σὰ μητέρα τοῦ Μολοσσοῦ ἀνήκουν στὴ παράδοση καί, παρ' ὅλη τὴν πάλη τοῦ καλοῦ μὲ τό κακό, τὸ ἔργο, στὴ μορφή πού ἔχει πάρει, δὲν εἶναι καθόλου μῦθος: ἀκόμα καὶ ἡ δολοφονία τοῦ Νεοπτόλεμου ἀπὸ τὸν Ὀρέστη παριστάνει ἕναν ἐκφυλισμένο ἐπίλογο ἠρωικοῦ μῦθου. Τὸ ἔργο στρέφεται γύρω ἀπὸ ἕνα οἰκογενειακὸ τρίγωνο, καὶ μάλιστα σύμφωνα μὲ τὸ "κατώτερο μιμικὸ ἐπίπεδο" — εἶναι τὸ πῶ οἰκογενειακὸ ἔργο ἑνὸς δραματοῦργου πού συχνά κατηγορήθηκε γι' αὐτό. Γι' αὐτὸ εἶναι ἕνα πολὺ ζωντανὸ ἔργο, ἰδιαίτερα στήν ψυχο-

Συχνά, οἱ ἀγγειογραφίες ἀπεικονίζουν δραματικὰ γεγονότα πού δὲν παραστάθηκαν στὴ σκηνή, ἀλλὰ μεταδόθηκαν ἔμμεσα σ' ἕνα ἀφηγηματικὸ μέρος τοῦ ἔργου. Σ' αὐτὸν τὸν ἀπουλιανὸ κρατῆρα (περίπου 370 π.Χ.) ἀπεικονίζεται ἡ δολοφονία τοῦ Νεοπτόλεμου (στ. 1085 κ.κ.) πού ἀποτελεῖ τὸ θέμα μιᾶς ἀγγελικῆς ρήσης ἀπὸ τὴν "Ἀνδρομάχη" τοῦ Εὐριπίδη



λογικὴ μελέτη τῶν δύο γυναικῶν καὶ στήν ἀδρὴ κι ἀπροκάλυπτη ἀνθρωπιά τοῦ σωτήρα τῆς ἠρωίδας, τοῦ γερο-Πηλέα, πού ἔπισως παρουσιάζει, ἂν κι ὄχι σὲ πλήρη ἀνάπτυξη, τὰ σημάδια μιᾶς ἔγκαιρης ἀνανέωσης (761κκ.).

Σκόπιμα ὅμως ὁ Εὐριπίδης, μὲ μικρὲς ἀλλεπάλληλες πινελιές, κρατᾷ τὸν τόνο χαμηλὸ κι ἐσωτερικὸ. Ἡ δέσμια Ἀνδρομάχη δὲν παρουσιάζεται σὰ μιὰ περιφανεὴ καὶ εὐγενικὴ ἠρωίδα τῆς ὀδύνης: ἰκετεύει γιὰ τὴ ζωὴ της μὲ ἀπελπισμένη ἐγγλωττία, χρησιμοποιώντας ζωηρὰ ρυθμικὰ τεχνάσματα στοὺς στίχους της (387κκ.), σὺν ἐκεῖνα πού δίνουν στήν ἐκκλιση τῆς Ἰφιγένειας πρὸς τὸ χορὸ ἀποτελεσματικότητα καὶ εὐαισθησία ("Ἰφ. Τ." 1056κκ.). Μᾶς πληροφορεῖ μάλιστα, γιὰ νά μὴ ξεχάσουμε ὅτι εἶναι ἀπλῶς ἕνα ἀνθρώπινο ὄν, ὅτι τὰ δεσμά τῶν χειρῶν της εἶναι ὑπερβολικὰ σφιχτά καὶ ἐπίπονα: "Νόμιζες ὅτι ἔδενες ταῦρο ἢ λιοντάρι;" ἀναρωτιέται ὁ Πηλέας καθὼς τὴν ἐλευθερώνει (720). Κι ὅσο γι' αὐτὰ πού λέει γιὰ νά υπερασπιστεῖ τὸν ἑαυτὸ της ἀπέναντι στὴ ζήλεια τῆς Ἑρμιόνης, οὔτε κι ὁ Ἐκτορας ἀκόμα, ἀπὸ καιρὸ πιά νεκρός, δὲν ξεφεύγει τὴν εἰρωνικὴ ἀπόφαση τοῦ Εὐριπίδη νά μειώσει τοὺς πάντες. Μὲ κάποια ἐκπληξὴ θά διάβαζε ὁ Ὀμηρος ὅτι ἡ Ἀνδρομάχη θῆλαζε ὑπομονετικὰ τὰ διάφορα νόθα τοῦ Ἐκτορα. Πουθενά στὸ ἔργο τοῦ Εὐριπίδη ὁ ὑποβιβισμὸς τοῦ ἠρωικοῦ ἀναστήματος δὲν εἶναι τόσο δραστηρικὸς καὶ τόσο καθολικὸς. Ἀκόμα κι ἡ Θέτις στὸ τέλος μιλάει λιγότερο σὺν τῇ Ὀλυμπιῆνι θεᾷ τῆς "Ἰλιάδας" παρὰ σὰ μιὰ καλὴ σύζυγος πού παρηγορεῖ τὸν ἄντρα της ὑστερα ἀπὸ μιὰ μακριὰ ἀπουσία. Ὁ Εὐριπίδης βλέπει τὰ πρόσωπά του σὺν κατάλοιπα μιᾶς ἐκφυλιστικῆς διαδικασίας, τοῦ πολέμου. Καὶ ἡ δομὴ τοῦ ἔργου παρουσιάζει κενά: ἡ ἀπελευθέρωση τῆς Ἀνδρομάχης καὶ ὁ τρόμος τῆς Ἑρμιόνης, ὑστερα ἀπὸ τὴν μεταμέλειά της, δὲν παρουσιάζουν μεταξύ τους τὴ σχέση αἰτίας καὶ ἀποτελέσματος. Ἡ ἀναχώρηση τοῦ Μενέλαου, γιὰ νά καταπνίξει μιὰ ἐσωτερικὴ στύση, εἶναι ἀνόητη ἐμβόλιμη, ἐνῶ ὁ ρόλος τοῦ Ὀρέστη καὶ τοῦ Νεοπτόλεμου διαγράφεται ἰσχνά. Κι ὡστόσο, μέσα στὸ χάος αὐτοῦ τοῦ μελοδράματος, διακρίνεται σὲ ἐμβρυακὴ κατάστασι ὁ κόσμος τῆς τύχης, τῆς τέχνης καὶ τοῦ δαίμονα, τῆς κινήτριας τριάδας: οἱ ἄνθρωποι σκευωροῦν, τὸ ἀπρόβλεπτο παρεμβαίνει γιὰ νά σώσει καὶ τίς δύο γυναῖκες, καὶ τὴν καλὴ καὶ τὴν κακὴ, ἐνῶ κάποιος θεός, ὁ Ἀπόλλων, προσηθεῖ ἕνα ἀδικο ἐγκλημα, προκαλώντας τὴν ἠθικὴ ἀποστραφὴ ἑνὸς ἀγγελοφόρου (1161κκ.), κι ἕνας ἄλλος, ἡ Θέτις, φέρνει ἕναν τόνο γλυκόπικρης χάρις στὸ τέλος. Οἱ διάφορες δυνάμεις δὲν ἔχουν ἀκόμα ὑφανθεῖ σὲ μιὰ στενὴ δραματικὴ σύνδεση: εἶναι ὅμως εὐδιάκριτες.

Ἡ καταλυτικὴ δύναμη τοῦ πολέμου βρίσκεται σὲ πλήρη ἀνάπτυξη στήν "Ἐκάβη", παρόλο πού ἐδῶ οἱ συνέπειες της δίνονται σὲ μιὰ βαθμιαία διαδικασία καὶ συναντιοῦνται μ' ἕνα ἀντίθετο νῆμα, τὴν κλιμάκωση τῆς πνευματικῆς εὐγένειας καὶ ὀδύνης. Ὁ Εὐριπίδης φαίνεται νά εἶχε μιὰ ἰδιαίτερη ἀγάπη γιὰ τοὺς νέους καὶ μίαν ἀντίστοιχη, ἂν καὶ λιγότερο σταθερὴ, καχυποψία γιὰ κείνους πού ἔζησαν τὴ διάβρωση τοῦ χρόνου. Ἡ Πολυξένη, θελκτικὴ μέσα στὴ νεότητά καὶ τὴν ἀγνότητά της, κι ἡ γριὰ μητέρα της, βουλαγμένη στήν ἠθικὴ κατάρπωση της, διαίρουν τὴ δρᾶση τοῦ ἔργου μ' ἕναν τρόπο πού ἔχει ὀδηγήσει μερικές φορές τοὺς κριτικούς νά τὸ ἀντιμετωπίσουν σὰ δύο διαφορετικὰ δράματα. Ὁ στόχος του ὅμως εἶναι ἕνιαῖος, κι οἱ ἀνοδικὲς καὶ καθοδικὲς κινήσεις του ἀλληλοσυμπληρώνονται: οἱ πρῶτες ὑψώνουν τὴν ἀνθρώπινη φύση ὡς τὸ σημεῖο ὅπου τὸ ἐγὼ μόλις καὶ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν πλήρη διαγραφὴ ἑνὸς κύκλου ἀνάπτυξης καὶ φθορᾶς, ἐνῶ οἱ ἄλλες ἀκολουθοῦν αὐτὸ τὸν κύκλο ὡς βαθιὰ μέσα στὸ βοῦρκο τῆς ψυχικῆς διαφθορᾶς, ὅπου τὸ ἐγὼ πνίγεται. Ἡ Πολυξένη, πού θυσιάζεται πάνω στὸν τάφο τοῦ Ἀχιλλέα, δὲν μπορεῖ νά διεκδικήσει τὴν ὀνομασία ἑνὸς πραγματικοῦ μάρτυρα, ἀφοῦ δὲν υπερασπίζεται καμιάν ὑπόθεση, ὅπως ἡ Μακαρία. Εἶναι τὸ θύμα μιᾶς σκληρῆς ιδιοτροπίας, καὶ ἐπομένως ὁ θάνατός της πάει χαμένος: ἡ ἀκλόνητη ὅμως ἀκεραιότητά της, ὅπως συμβολίζεται στήν ἐκκλήση τῆς νύκτος τῆς ἀγγίξει κανεὶς παρὰ μόνο μὲ τὸ ξίφος (547κκ.) δημιουργεῖ ἕνα ἠθικὸ μνημεῖο πού θυμίζει κάπως Σοφοκλῆ — ἕνα κάτι ἀπὸ τὸ τίποτα. Κι ἴσως ἡ ὁμορφιά της, καθὼς γονατίζει, γιὰ νά δεχτεῖ τὸ χτύπημα, παρομοιάζεται μὲ ἄγαλμα γιὰ λόγους ὄχι μόνο αἰσθητικούς (560κκ.): ὅπως ὁποῖτε καὶ τέτοιο ὑπονοεῖ ὁ συλλογισμὸς τῆς μητέρας της ὅτι μιὰ εὐγενικὴ φύση δὲ φθειρεται κάτω ἀπὸ τὸ βῆρος τῆς συμφορᾶς (597κκ.). Ὅπως ὅμως ἡ Ἀλκμήνη, πού ἀντιστρέφει τὴ θετικὴ

πορεία των γεγονότων στους "Ηρακλείδες", κι η ίδια η Έκάβη ξεδιπλώνει την άλλη, πικρότερη — πιό ευριπίδεια, θά έλεγε κανείς — πλευρά της ιστορίας. Η περιφανής βασίλισσα, που μόλις πριν από λίγο είπε ότι η ήθικη γνώση, όταν κερδηθεί, μένει άπαρασάλευτη, τώρα άποφασίζει να πάρει από τό φονέα του γιοϋ της μίαν έκδικήση που είναι ήθικά και φυσικά άποκρουστική, ίν και φαινομενικά βασίζεται στο Νόμο, που στηρίζει θρησκεία και δικαιοσύνη (799κκ.). Η σκευωρία της, για να τυφλώσει τόν Πολυμήστορα και να δολοφονήσει τά παιδιά του, άρχίζει με τήν εξασφάλιση της συνεργίας του Άγαμέμνονα, για άντάλλαγμα της έρωτικής τέρψης που έχει από τήν Κασσάνδρα: τελειώνει με τήν προφητεία ότι η Έκάβη θά μεταμορφωθεί σε άγρια σκύλα, που θά ουρλιάζει μανιασμένη. Αυτή η άριστοτεχνικά δουλεμένη τραγωδία, με τή σκόπιμα μετέωρη κατάληξη, όπως τόσα άλλα έργα του Ευριπίδη, δέν περιέχει καθαρές έπεμβάσεις θεών, κι η τύχη μόλις και μνημονεύεται (786). Οικοδομημένη άποκλειστικά από άνθρώπινες, η άπάνθρωπες, πράξεις, άποτελεί ένα είδος άπροκάλυπτης όσο και βίαιης διαλεκτικής για τήν άποτρόπαιη φθορά του πολέμου, που είναι ταυτόχρονα η μητέρα της άνερμάλιστα αλαζονείας του πνεύματος και τό όστεοφυλάκιο του πανάθλιου τέλους του.

Λιγότερο έπιτυχημένη σά σύνθεση κι έντονότερα είρωνική στην άντιμετώπιση του πολέμου, η τραγωδία των "Ίκετίδων" άρχίζει σά να πρόκειται για κανένα πανηγυρικό έργο, που σκοπεύει να τιμήσει ένα από τά ένδοξότερα κατορθώματα της Άθίνας: τήν άπόσπαση των σωμάτων των Έπτά επί Θήβας και τήν ταφή τους στην Έλευσίνα. Όταν όμως ο Θησεύς, ο έξιδανικευμένος και άναχρονιστικά δημοκρατικός βασιλιάς της Άθίνας, έχει αναλάβει τήν ύπόθεση του Άδραστου, έχει άντιμετωπίσει με περιφρόνηση τήν τυραννική Θίβη και άποσπάσει τά πτώματα, η ήρωική δράση ξαφνικά άνακόπτεται και διαίρειται σε τρείς έντυπωσιακές σκηνές, που εμφανίζουν μιά νέα προοπτική για τό τι πραγματικά έχει συμβεί και τι πρόκειται να συμβεί. Μόλις έχει φέρει τά πτώματα, ο Θησεύς δίνει έντολη στον Άδραστο να έκφωνήσει ένα λόγο, αλλά τόν προειδοποιεί ν' άποφύγει άνόητες κι άνεύθυνες κατατηρήσεις για τό ποιός πολέμησε γενναία η ποιός στεκόταν δίπλα σε ποιόν: στη μάχη δέν υπάρχει καιρός για να έπιβεβαιωθούν τέτοιες λεπτομέρειες. Αυτή η καθοδηγητική ρήση, με τήν έντονη κριτική της για τήν έπιτάφια ρητορική, διακόπτει τή θεατρική ψευδαίσθηση με μιά δραστικότητα που θυμίζει παράβαση. Δέν είναι βέβαια άστεία, αλλά ο κατηγορηματικός της τόνος έννοει: "Έμπρός, άρχισε τό λόγο σου: πρόσεξε όμως μη γελοιοποιηθείς". Στη συνέχεια ο Άδραστος έκφωνεί έναν έκπληκτικό έπαινο για τους νεκρούς συντρόφους. Παραδοσιακά, οί Έπτά, ιδιαίτερα ο Καπάνεας κι ο Τυδέας, ήταν παλικαράδες φτιαγμένοι από τη σκληρότερη και πιό δύσκολη φλέβα του παλιού ήρωικού βράχου: έτσι τους παρουσίασε ο Αίσχυλος με τήν εγγλωττία όμως του Άδραστου, αυτοί οί μαχιμοβγαλτες μεταμορφώνονται σε εύπατριδες με τέτοιο πολιτικό ήθος, έγκράτεια κι άπλότητα, ώστε να δείχνουν άπάνταστα σεμνοί στην άντρεία τους. Όταν έχει τελειώσει ο λόγος, οί πυρές άρχίζουν να καίνε: η Ευάδνη, η γυναίκα του Καπάνεα, πέφτει μέσα στην πυρά του άντρα της, κι ο πατέρας της άποφασίζει να πεθάνει από άσιτία. Κατόπι, οί μητέρες και τά παιδιά των νεκρών συλλέγουν τά όστά, ενώ ο γενικός θρήνος ύπογραμμίζεται από τήν ευχή των γιών να πάρουν έκδικήση για τους πατέρες τους, μιά ευχή που θά πραγματοποιηθεί, σύμφωνα με τά λόγια της Άθηνας, που εμφανίζεται στον έπίλογο. Ο τόνος αυτών των τριών σκηνών είναι είρωνικός και παράλογος, ταυτόχρονα όμως ρυθμισμένος έτσι, που να προβάλλει τό στοιχείο του άνέλεγκτου ή φτηνή ρητορεία, η άυτοκαταστροφή κι η έκδικήση άντικαθιστούν ξαφνικά σάν κινητήριες δυνάμεις τήν ευγένεια και τήν άφοσίωση σε μιά ύπόθεση.

Οί "Ίκετίδες" έχουν συνδεθεί με τήν ειρήνη του Νικία (421) κι άκόμα με τήν άρνηση των Θηβαίων να έπιτρέψουν τήν ταφή των Άθηναίων νεκρών μετά τη μάχη στο Δήλιο (424). Καμιά όμως άπ' αυτές τίς πιθανές συνδέσεις δέν έξηγεί γιατί ο Ευριπίδης οικοδόμησε τό έργο του μ' αυτό τόν τρόπο. Αν η "Έκάβη" συμπεριλαμβάνει δύο άντίθετες κινήσεις μέσα στο ίδιο μυθικό πλαίσιο, στίς "Ίκετίδες" διακρίνονται δύο πλαίσια: ένα από άμφίβολη άπομίμηση χρυσού κι ένα δεύτερο από άθλιο ξύλο με τό βερνίκι του ξεφλουδισμένου ή ίσω, περίπου στά δύο τρίτα του έργου, τό πλαίσιο τσακίζεται κι άρχίζουν να σκορπίζονται κοματάκια από τό σχέδιο.

Ο παλιός ώραιος άθηναϊκός μύθος θά μπορούσε να δώσει ένα καλό πανηγυρικό έργο, άφου ο περίβολος των Έπτά, που μνημονεύεται από τήν Άθηνά (1211κ.), ήταν πραγματικά ένα από τ' άξιοθέατα που έβλεπαν οί έπισκέπτες της Έλευσίνας, και, έπομένως, θά μπορούσε ν' άποτελέσει ένα αίτιολογικό σημείο άναφοράς για μιά θετική έπίτευξη τάξης μέσα σ' ένα μυθολογικό άρχέτυπο. Ο Ευριπίδης όμως βλέπει στοιχεία που δέν έναρμονίζονται μέσα σε μιά τέτοιαν εικόνα, χωριστές έμπειρικές πραγματικότητες, που άνήκουν βέβαια στην ιστορία αλλά χρειάζονται άκόμα τό κατάλληλο πλαίσιο, που θά τους προσφέρει τή σωστή θέση και λειτουργία μέσα σ' ένα σύνολο.

Στίς "Τρωάδες" του 415 π.Χ., ένα από τά πιό ευγλωττα άντιπολεμικά έργα που έχουν ποτέ γραφτεί, παρουσιάζεται από τή μιά μεριά η άκρα έξουθένωση, σε μιά σειρά από άλλεπάλληλες σκηνές οδύνης, που έντείνονται ως τό σημείο παραφροσύνης, κι από τήν άλλη μιά λυρική σύνθεση, που δέν εμφανίζεται σε προγενέστερους χειρισμούς του θέματος του πολέμου. Είναι ένας επίμονος, όξυς θρήνος, χωρίς αντίστιξη κι άνάπαυλα. Μ' εξαίρεση τόν άνολοκλήρωτο άγώνα λόγων άνάμεσα στην Έλένη και τήν Έκάβη, δέν ύπάρχει πραγματική σύγκρουση, δέν ύπάρχει αίτια κι άποτέλεσμα: μόνο μιά σταθερή σειρά από άλλεπάλληλα παραπρακτικά έπεισόδια, που κορυφώνονται με τήν ταφή ενός παιδιού και τόν έμπρησμό της έρημωμένης πόλης. Για πρώτη και μοναδική φορά, ο Ευριπίδης δέν προσπαθήσει να δεί τό κάλει από δύο πλευρές ταυτόχρονα, αλλά άπλούστατα έγραψε μίαν έκτεταμένη θρηνοδία καταλυτικής δύναμης, όπου δέν προκύπτουν δραματουργικά προβλήματα, άφου δέν πρόκειται καν για δράμα πραγματικό.

Τό έργο του Ευριπίδη είναι τόσο πολύπλευρο, ώστε όποιαδήποτε κατάταξη άφήνει κενά. Τά τέσσερα όμως από τά πέντε δράματα, που κάπως δισταχτικά χαρακτηρίστηκαν "πολεμικά", εμφανίζουν κοινό ένα ενδιαφέρον στοιχείο, από τήν άποψη της δραματικής οικονομίας: τή φύση της "περιπέτειάς" τους. Φυσικά, στίς "Τρωάδες" τό στοιχείο αυτό λείπει. Μιά δυνατότητα ν' άναπτυχτεί κρυβόταν στη σκηνή με τήν Έλένη, ίν ο Ευριπίδης ήθελε ν' αφήσει τήν Έκάβη να πείσει τό Μενέλαο: δέν τό θέλησε όμως, κι έτσι τό έργο έμεινε μέσα στά όρια του σκοτεινού λυρισμού του. Θά μπορούσε, πάντως, να σημειωθεί έδώ ότι ούτε η "Μήδεια" ούτε ο "Ίππóλυτος", που είναι πραγματικά δράματα, δέν έχουν τό στοιχείο της περιπέτειας στην πλήρη έννοια του όρου, σά μιά άνατροπή της τύχης η μιά άλλαγή στην κατεύθυνση της δράσης. Και στά δύο η δράση έχει μπει ήδη στον προδιαγραφμένο δρόμο της όταν άρχίζει τό έργο, και γι' αυτό ούτε η πρόσκτηση πρόσθετης γνώσης ούτε η είσοδος ενός προσώπου χρειάζεται για να τήν αλλάξει η θά μπορούσε καν να τήν αλλάξει. Η συζητήσιμη ύφιψη του Αίγέα στη "Μήδεια" δέν ύπολογίζεται, επειδή οί ένέργειες της ήρωίδας δέν άλλοιώνονται — τό πολύ πολύ διευκολύνονται. Η "Άλκηστη" έχει μιά περιπέτεια με τήν ύφιψη του Ήρακλη, και γι' αυτό είναι πιό συμβατική στη δομή της, ίν και μ' αυτή δέο συνδέεται η είρωνεία που διατρέχει όλο τό έργο.

Οί "Ήρακλείδες" όμως, η "Άνδρομάχη", η "Έκάβη" και οί "Ίκετίδες" έχουν όλα περιπέτειες και μάλιστα ενός είδους που δέν είχε εμφανιστεί ως τότε στην άτική σκηνή. Περιπέτεια είναι, κατά κανόνα, μιά άντιστροφή άντίστοιχη με τήν κορύφωση μιάς είρωνείας που ενυπάρχει στη δραματική κατάσταση από τήν άρχή. Σ' αυτά όμως τά πολεμικά έργα οί άντιστροφές δέν είναι άντιστροφές πλοκής: είναι άντιστροφές ήθικης προοπτικής, που προέρχονται άπέξω κι όχι από έγγενή όργανικά στοιχεία δράσης τέτοια, ώστε να τίς προκαλούν άναπόφευκτα: έπιβάλλονται αυθαίρετα από τό χέρι του ποιητή, για να δημιουργηθεί ένα προϊόν άντίρροπο, που κατά κάποιον τρόπο άνατρέπει τό πρώτο τμήμα του έργου. Έτσι, στους "Ήρακλείδες" ο Ίδλαος, με τή βοήθεια των Άθηναίων, έκτελει μιά πράξη άπελευθέρωσης γλιτώνοντας τά παιδιά του Ήρακλη: για τήν Άλκηστη όμως, που με τήν είσοδό της σημειώνει τό σημείο στροφής, η νίκη δέν είναι πλήρης χωρίς τό ήθικά άδικαιολόγητο, κι άνοιχτά άποδοκιμασμένο, αντίδοτο της θανάσιμης έκδικήσης πάνω στον Εύρυσθεα. Στην "Άνδρομάχη" επίσης η ήρωίδα γλιτώνει από τή φθονερή άντίπαλό της με τή βοήθεια ενός γερασμένου ήρωα: εμφανίζεται όμως ο Όρέστης, για να σώσει τή μικρόψυχη Έρμιόνη και να δολοφονήσει τόν άντρα της,



Μιά ἀπ' τὶς τελευταῖες σκηνὲς τῆς "Ἐκάβης" τοῦ Εὐριπίδη (στ. 1110 π.Χ.). Ζωγραφισμένη σὲ ἀπουλιανὴ λουτροφόρο τοῦ β' μισοῦ τοῦ 4 π.Χ. αἰώνα : ὁ τυφλὸς Πολυμήστορας ψάχνει νὰ βρῆι τὸ δρόμο του, ἐνῶ ὁ Ἁγαμέμνων παραζολοθεῖ μὲ συμπάθεια

πάνω στὴν προσπάθειά του ν' ἀποκαταστήσει τὶς σχέσεις του μὲ τὸν Ἀπόλλωνα στὸ δελφικὸ βωμὸ. Στὴν "Ἐκάβη" καὶ στὶς "Ἰκέτιδες", ἡ ἀντιστροφή δὲ συνοδεύεται ἀπὸ κανένα νέο πρόσωπο, ἀλλὰ πραγματοποιεῖται ἀπὸ κείνα ποὺ ἤδη ὑπάρχουν στὴ σκηνή· ἡ τραγωδία τῆς Ἐκάβης κορυφώνεται μὲ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ πτώματος τοῦ Πολύδωρου, αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι τίποτα ἐντελῶς καινούριο παρά μόνο ἡ τελευταία σαγόνα γιὰ νὰ ὀδηγηθεῖ ἡ βασιλισσα σ' ἕνα σημεῖο ἀπόλυτης συντριβῆς, ποὺ τὴν πιθανότητά του εἶχε ἡ ἴδια ἔμμεσα ἀρνηθεῖ. Ἡ ἀντιστροφή στὶς "Ἰκέτιδες" εἶναι ἡ πιὸ αὐθαίρετη ἀπ' ὅλες· δὲ φαίνεται νὰ ὑπάρχει καμιὰ εὐλογη αἰτία γι' αὐτήν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι βόλευε στὴ δραματικὴ ἐνόραση τοῦ Εὐριπίδη, γιὰ νὰ προβάλλει τὴν κοινωνικὰ εὐνόητη υπεράσπιση τοῦ πολιτισμοῦ ἀπὸ τὸ Θησέα σὰν ἀντιστάθμισμα ἀπέναντι στὸ φλογερὸ θέαμα τῆς κίβδηλης ρητορείας τοῦ Ἄδραστου, στὸ παραλήρημα τῆς Εὐύδνης καὶ στὴν ἐκδικητικὴ κραυγὴ τῆς νεότερης γενιάς. Ἄν ὑπάρχει κάποια σύνδεση ἀνάμεσα στὰ δύο μέρη, αὐτὴ βρίσκεται στὸν ἀρχικὸ δισταγμὸ τοῦ Θησέα ν' ἀναλάβει τὴν ὑπόθεση τοῦ Ἄδραστου, ἡ ὁποία τοῦ ἔδωσε ἀπὸ τὴν πρώτη ἀρχὴ τὴν ἐντύπωση πὼς ἦταν λιγότερο ἀπὸ δίκαιη (185κκ.)· ἡ ἔμφαση ὅμως τοῦ ἔργου πέφτει ἀκριβῶς στὴ σπασμωδικὴ ἀποσπασματικότητά του κι ὄχι σὲ μιὰ σταθερὰ ἀναπτυγμένη ἱστορία ἢ ἕνα ἠθικὸ σχῆμα. Τὴν πορεία ἐλέγχει ὁ Εὐριπίδης, ὄχι ὁ μῦθος.

Αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς δραματικῆς σύνθεσης — γιὰτὶ πρόκειται γιὰ συνειδητὴ σύνθεση κι ὄχι γιὰ ἀποτυχημένη προσπάθεια — στέκεται σ' ἔντονη ἀντίθεση μὲ τὴν ὀργανικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἔργων τοῦ Σοφοκλῆ. Ἡ μορφή μιᾶς σοφόκλειας τραγωδίας, ἀκόμα καὶ στὰ ἔργα ποὺ τόσο παρεξηγημένα ὀνομάζονται δίπτυχα, εἶναι περιοδική· τὰ περιγράμματά της

ἀποστρογγυλώνονται, γιὰ νὰ περικλείσουν πράξεις καὶ πρόσωπα ποὺ ἔχουν συλληφθεῖ ἀναλογικά κι εἶναι ὑποταγμένα σὲ ἕνα σύνολο. Ὅπως κι ὁ ἴδιος ὁ μῦθος, ἡ μορφή αὐτὴ ἐξασφαλίζει μιὰν ἀναπόφευκτη θέση μέσα στὰ ὄριά της γιὰ κάθε στοιχεῖο, ὅσο διασπαστικὸ ἢ βίαιο κι ἂν εἶναι· δὲν ἐπιδέχεται τίποτα ἄσχετο καὶ δὲν παραλείπει τίποτα ποὺ νὰ συντελεῖ στὴν πλήρη ἀναπαράσταση ἢ στὴν συμμετρία τοῦ σχεδίου. Τὰ δυναμικὰ στοιχεῖα τῆς, μέσα σ' αὐτὰ κι ἡ περιπέτεια, εἶναι ἐγγενῆ μέσα στὸ σχῆμα· ἡ φωνὴ τῆς εἶναι γεμάτη εὐπρέπεια, πλούσια ταυτόχρονα κι ἀπλή, ἐνῶ ὁ τρόπος τῆς, "ἄνωτερος μιμικός", οἰκοδομεῖ τὸ κυκλικὸ περίγραμμά του πάνω σ' ἕναν ἠρωικὸ κάθετο ἄξονα, ποὺ δημιουργεῖ ἐνταση κι ἐνόητητα.

Τὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδη ἔχουν ἀποκαλύψει ὡς ἐδῶ ἕνα πολὺ διαφορετικὸ σχῆμα. Γιὰ νὰ συνεχίσω τὴν προηγούμενη εἰκόνα, εἶναι σὰ νὰ ἦταν ὁ ἄξονας ὀριζόντιος, μὲ προεκτάσεις ἀπεριόριστες σ' ἔκταση καὶ δυνατότερες καὶ μὲ τὴν περιφέρεια κάποτε νὰ χάνεται στὸν ὀρίζοντα. Ὁ εἰρωνικὸς τους τρόπος, μὲ μιὰν ἀπόχρωση "κατώτερου μιμικοῦ", ἐπιδέχεται δυναμικὲς ἐπιρροὲς ἀπὸ ὁποιαδήποτε πηγὴ, μὲ ἰδιαιτέρη προτίμηση σ' ἐκεῖνες ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ χάος κι ἀφίηνον τ' ἀποτελέσματά τους συνήθως ἀναφομοίωτα. Κι ὅσο γι' αὐτὸ ποὺ ἀπεικονίζεται, εἶναι ζωντανὰ ἐπιμέρους κομμάτια, ἐνῶ σκόπιμα ἀγνοεῖται τὸ ὁποιοδήποτε σύνολο μέσα στὸ ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι ἀνήκουν. Στόχος δὲν εἶναι ἡ συμμετρία, ἀλλὰ μάλλον ἡ ἀνισότητά, ἡ δυσαναλογία κι οἱ ἄδρες ἄκρες, σὲ μιὰ προοπτικὴ ὅπου δὲν ἐξασφαλίζονται θέσεις κατάλληλες γιὰ τ' ἀπομονωμένα θραύσματα μέσα στὴν αἰώνια ροὴ τους. Ὁ μῦθος δὲν ὀλοκληρώνεται, ἀφοῦ ἡ πνευματικὴ περιφέρεια, εἴτε ἀνήκει στοὺς θεοὺς εἴτε στοὺς

άνθρωπος, είναι χαμένη, έτσι ώστε ακόμα και τό μυθικό πλαίσιο —ή έκφραση που χρησιμοποιήθηκε πιά πάνω για νά δηλωθεί μία παραδοσιακή ιστορία— γίνεται άλλως ένα ξένο περίγραμμα κατασκευασμένο αυθαίρετα από τό χέρι του ίδιου του καλλιτέχνη.

Τό αποτέλεσμα είναι μία μορφή δίχως τήν ελάχιστη περι-οδική δομή, παρατακτική ή έπεισοδική, όπου ή μία σκηνή ακολουθεί τήν άλλη, έπειδή έτσι συμβαίνει κι όχι επειδή έτσι πρέπει· όπου και ένα πρόσωπο χρειάζεται ελάχιστες, αν χρειάζεται κιόλας, έσωτερικές πηγές δράσης. "Αν ή Μη-δεια κι ή Φαίδρα είναι τρισδιάστατες, ελάχιστες μορφές στά πολεμικά έργα μπορούν νά συγκριθούν μαζί τους: ή 'Εκάβη κι ό "Αδρατος σκιαγραφούνται υποτυπωδώς, αλλά ό Θησέας, ή "Ανδρομάχη, ό 'Ιλλως κι ό Πηλέας είναι τό ίδιο χάρτινο "καλό" ήρωες, όσο ό Μενέλαος, ή "Αλκίμηνη, ό "Οδυσσεύς κι ό Θηβαίος Κήρυκας είναι "κακοί". "Η σύγκρουση ανάμεσα στό καλό και τό κακό δίνεται μελοδραμα-τικά άπλουστευμένη, όχι επειδή ό Εϋριπίδης, ιδιαίτερα αυτός, δέν ήταν σέ θέση νά τήν παραστήσει διαφορετικά, αλλά επειδή προτίμησε αυτή τήν προσπέλαση σάν τήν πιά κατάλληλη για τήν άμέτοχη θεώρησή του και τή δεξιότητά του ν' άπο-τυπώνε καθαρά τά μέρη, τίς λεπτομέρειες και τά θραύσματα. "Ακολουθώντας αυτή τή μέθοδο, δημιούργησε ένα έξαιρετικά παραγωγικό μέσο, πού μπορεί κανείς νά τό άνιχνεύσει στό Σενέκα, στά Ιστορικά δράματα τών έλισαβετιανών κι ως τό λε-γόμενο "έπικό θέατρο" του Brecht. "Ο "Κύκλος μέ τήν κι-μωλία" και ή "Μάνα Κουράγιο" έχουν ίσως πολύ περισ-σότερη γεύση αυτής τής φάσης του έργου του Εϋριπίδη από όση μπορούν νά μεταδώσουν όποιεσδήποτε μεταφρά-σεις του.

Τό έπικό θέατρο, αν και συνηθισμένο στά έργα του Εϋριπίδη μέ θέμα τόν πόλεμο, μέ κανένα τρόπο δέν εξηγεί τό τυπικό του δραματολόγιο γενικά. "Ο ποιητής είχε τήν ικανότητα νά δώσει δράματα μέ μεγαλύτερη έσωτερική συνοχή δομής και βαθύτερη διείσδυση στη διαγραφική χαρακτήρων, όπως δεί-χνουν ή "Ηλέκτρα" και ή "Ηρακλής". Στην "Ηλέκτρα", τό έλατήριο και για τή δράση και για τήν άπόδοση του χα-ρακτήρα άποκαλύπτεται μ' έκείνη τή διαπεραστική ψυχολο-γική αντίληψη πού έδωσε δικαιολογημένη φήμη στόν Εϋρι-πίδη· και ή περιπέτεια, αν μπορεί νά ονομαστεί έτσι ή συναι-σθηματική κατάρρευση πού βρίσκει τους δύο ήρωες στό τέλος, έρχεται σάν αποτέλεσμα τής διάστροφης έγκληματικής τους φύσης. Γι' αυτό ό Εϋριπίδης φρόντισε νά δείξει ότι ό "Ορέστης κι ή άδελφή του είναι έγκληματικά πρόσωπα στη σκέψη και στην πράξη, σέ αντίθεση μέ τό εκδικητικό ζευγάρι του Σοφοκλή, ή τό όποιο ό φόνος τής Κλυται-μίστρας και του Αίγισθου ήταν μία ικανοποιητική πράξη καθυστερημένης δικαιοσύνης. Σέ αντίθεση, ακόμα, μέ τόν Αίσχύλο, όπου ή παραδοσιακή πράξη ταυτίζει και καθόριζε τό δραματικό χαρακτήρα, εδώ, όπως και στόν "Ορέστη", ή συγκεκριμένη πράξη πηγάζει από ένα πλέγμα ψυχωτικής σύγχυσης μέσα στό ίδιο τό πρόσωπο· ή δαιμονική δύναμη δέν εισχωρεί άλλως στό δράστη τήν ώρα του έγκλήματος, αλλά είναι τό προϊόν τής ανθρώπινης ψυχής, όχι, ωστόσο, μιάς πλατιάς, επιβλητικής ψυχής, αλλά μιάς ψυχής άθλιας, πνιγ-μένης στη θλίψη και γεμάτης έσωτερικές άντιθέσεις. "Ο Εϋριπίδης δέν έχει καμία τήν υποβιβαστική του ειρωνεία. "Ο ήρωικός "Ορέστης τής "Οδύσειας" έχει αντικατασταθεί από έναν "Ορέστη δειλό κι άβέβαιο, και ή άδρή, μαρτυρική παρθένά του Σοφοκλή από μία μικρή, διαβρωμένη από μίσος "Ηλέκτρα, πού είναι παντρεμένη μ' ένα βρώμικο γεωργό και αναλώνεται μέσα στην έρήμωσή της. Αυτή ή άπόρριψη όποιουδήποτε ήρωικού στοιχείου στην πραγματέυση του μύ-θου φτάνει σέ τέτοιο σημείο, ώστε τό έργο του Εϋριπίδη έχει θεωρηθεί παρωδία του Σοφοκλή· πραγματικά, μερικά χωρία ίσως άποκαλύπτουν διακριτικά μία τέτοια διάθεση.

"Ωστόσο, μέ όλη τήν άπόρριψη τής όποιουδήποτε ήρωικής διάστασης, ούτε ή παρωδία ούτε ακόμα κι ή ειρωνεία εξηγεί τήν περίπτωση τής "Ηλέκτρας", πού μοιάζει νά είναι μία προσπάθεια νά διερευνηθεί ή εκδίκηση όχι σά μία άπόδοση δικαιοσύνης αλλά σά μία νοσηρή άναστάτωση του μυαλού. "Ο Εϋριπίδης πάλτε μετωπικά κι άποτελεσματικά μ' έναν από τους μεγαλύτερους άρχετυπικούς μύθους, τό μύθο τής εκδίκησης, τής βίας και τής παραφροσύνης, θέματα πού τόν κυνηγούσαν σ' όλη του τή ζωή. "Ο παράγοντας τής τύχης άπουσιάζει έντελώς, αν και ή τέχνη, ή μηχανοραφία, είναι

φυσικά έντονη. Οί Διόσκουροι, πού έμφανίζονται για νά συρ-ράψουν ένα είδος ήρημης συνέχειας για τό ζευγάρι τών ενό-χων, και μάλιστα μνημονεύουν τήν τελική άθώωση του "Ορέ-στη, δύσκολα μπορεί νά είπωθεί ότι θεραπεύουν τή διαβρωτική δυστυχία του τέλους ή ότι τοποθετούν όλα τά στοιχεία μέσα σέ μία καθάρη θεϊκή προοπτική. "Η άπόδοση όμως τής ευ-θύνης στό μαντείο του Φοίβου δέ σημαίνει ότι ό Εϋριπίδης έξαπολύει μιάν άπροκάλυπτη, όλική επίθεση έναντιόν του "Απόλλωνα, όπως τόσο συχνά υποστηρίζεται. Τό μόνο πού λέν οι Διόσκουροι είναι ότι ή έπιβολή δικαιοσύνης δέν είναι άπαραίτητα πάντα μία δίκαια πράξη, κι ότι ό "Απόλλων μέ όλη τή σοφία του τους είχε προστάξει νά πράξουν κάτι πού δέν ήταν γι' αυτούς σοφό νά έκτελέσουν (1244κ., 1301κ.). "Οπως συνήθως, ό Εϋριπίδης έχει άφήσει τό θεϊκό και τό ανθρώπινο μέσα σ' ένα άξεδιάλυτο πλέγμα παραδόχου· οι θεοί δείχνουν ένα άόριστο ενδιαφέρον, οι θνητοί δράστες ύποφέρουν, και τό πλαίσιο τής μυθικής πληρότητας έξακο-λουθεί νά παραμείνει άτελές.

Τό ίδιο συμβαίνει και μέ τόν "Ηρακλή". Σέ κανένα άλλο έργο του ό Εϋριπίδης δέν πλησίασε τόσο στην σκηνική πα-ρουσίαση μιάς γνήσιας ήρωικής μορφής ή στην κατασκευή μιάς περιπέτειας τόσο έντυπωσιακής. "Η σύγκρουση, όπως και στους "Ηρακλείδες", στρέφεται πάλι γύρω στά παιδιά του "Ηρακλή, πού θέλει νά τά δολοφονήσει ό τύραννος Λύ-κος, μαζί μέ τή μητέρα τους, από φόβο μήπως εκδικηθούν τό φόνό του παππού τους. "Έχουν καταφύγει σ' ένα βωμό, επειδή ό "Ηρακλής βρίσκεται στόν "Αδη, άπ' όπου πήγε νά φέρει τόν Κέρβερο, και θεωρείται νεκρός. Μόνο ό γερο-"Αμφι-τρώων μένει άρπαγμένος από τήν έλπίδα ότι κάποτε θά γυρίσει, αλλά ή γυναίκα του "Ηρακλή, ή Μεγάρη, προτιμάει νά έγκα-ταλείψει τό βωμό και νά πεθάνει μέ άξιοπρέπεια παρά νά καεί έκει ζωντανή. Πάνω σ' αυτή τή ζοφερή σκηνή έμφανί-ζεται, σάν τόν ήλιο πού ανατέλλει, ό "Ηρακλής και σκοτώνει τό Λύκο. "Ως αυτό τό σημείο, ό "Ηρακλής" είναι ένα έργο άπελευθέρωσης χτιμένο πάνω στό μύθο τής "Επιστρο-φής από τους Νεκρούς". Παρ' όλη τή μελοδραματική πλοκή, στά πρόσωπα έχει δοθεί κάποια πληρότητα, ιδιαίτερα στόν "Ηρακλή, πού ή καρτερική του μεγαλοσύνη είναι συγκινη-τικά μετριασμένη από τήν πατρική άγάπη. Αυτή όμως ή ένθα-ρρυντική εικόνα ξαφνικά έρειπώνεται μέ τόν άπεχθέστερο τρόπο. "Η Λύσσα, τό πνεύμα τής άχαλίνωτης μανίας, έμφανί-ζεται, όχι πολύ πρόθυμα, όπως λέει, αλλά κάτω από τήν πίεση τής κακόβουλης "Ηρας· ό μεγάλος, τρυφερός προστάτης κυ-ριεύεται ξαφνικά από μανία και σφάζει τους άνθρώπους πού μόλις γλίτωσε από τό θάνατο. Στη φριχτή άφήγηση του άγγελιοφόρου πού περιγράφει τό φονικό, ό Εϋριπίδης δέν άφήνει καμιά λεπτομέρεια για νά δώσει τήν άνατροπή ολο-κληρωτική.

"Η σφαγή τής Μεγάρης και τών παιδιών ήταν μία από τις άναριθμητες παραδοσιακές ιστορίες γύρω από τόν "Ηρακλή· είναι ένα παράδειγμα τής αντιφατικής έγκληματικής πράξης, πού έμφανίζεται τόσο συχνά στις ιστορίες μεγάλως ήρώων. "Ηταν όμως του Εϋριπίδη ιδέα νά τοποθετήσει τό φονικό άμέσως μετά τήν επιστροφή του ήρωα από τόν "Αδη, ενώ ούτε τό παραμικρό κίνητρο γι' αυτή τήν ξαφνική έφοδο τής μανίας δέν είναι δυνατό νά βρεθεί στό πρώτο μέρος του έρ-γου. "Αντίθετα από τόν "Ορέστη και τήν "Ηλέκτρα, ή έγκλη-ματικότητα του "Ηρακλή δέν προέρχεται από μέσα αλλά άπέ-ξω, άφουδ' ακόμα κι ή ίδια ή θεότητα του παραλογισμού άναρωπιέται, πολύ λογικά, αν είναι σωστό νά πλήξει ένα τόσο καλό άνθρωπο μ' ένα τόσο άνάξιό του κακό (849κ.). Είναι ή πιά εύγλωττη στιγμή περιπέτειας πού επιβάλλεται μέ έξω-τερική παρέμβαση από τόν ποιητή, πολύ όμοια μ' έκείνη πού βρίσκουμε στά πολεμικά έργα. "Ο "Ηρακλής" όμως δέν κινείται μέσα στις περιστάσεις του πολέμου άναφέρεται σ' ένα πολύ ευρύτερο χώρο, και ή ειρωνεία του ποιητή φαί-νεται νά άφορά άμεσα τήν ίδια τή ζωή. "Ο μύθος τής ήρωικής σωτηρίας γειτονεύει σπαραχτικά μέ τό μύθο τής ήρωικής καταστροφής, για νά δοθεί μία εικόνα του παραλόγου, πού δέ βρίσκει τήν όμοιά της ούτε ακόμα και στις "Βάχχες". Στην τελευταία σκηνή ό Θησέας, πού μόλις τόν είχε γλιτώ-σει ό "Ηρακλής από τόν "Αδη, έμφανίζεται για ν' άποτρέψει τόν ευεργέτη του από τήν ιδέα τής αυτοκτονίας και νά τόν βοηθήσει στην άντιμετώπιση τής όδύνης του. Αυτό δίνει τήν έντύπωση μιάς τριλογικής κατακλειδας ύστερα από τήν προ-ηγούμενη θέση - αντίθεση· άκούονται όμως μόνο άποσπασμα-τικές, άπροσδιόριστες άρμονίες, και τό τέλος έρχεται βουβό

κάτω από το βάρος της απόγνωσης μάλλον παρά από αληθινή λύτρωση.

Τελικά όμως η ειρωνεία εξαντλείται και η απόστασιοποιημένη θεώρηση βρίσκεται σε αναπόφευκτη συγγένεια με το απόστασιοποιημένο δράμα. Ο Northrop Frye παρατήρησε ότι στην πορεία της λογοτεχνικής ιστορίας είναι δυνατό να εντοπισθεί ένας περιοδικός κύκλος τρόπων. Ο μυθικός κόσμος των θεών και των κοσμικών ηρώων, που δημιουργήθηκε στην αρχή από τον άνθρωπο, υποχωρεί στον πιο έκλεπτυσμένο, ίν κι εξακολουθητικά υπερανθρώπινο τρόπο της ρομαντικής σκηνοθεσίας, από ένα μαγευτικό δάσος στολισμένο με απόκρυφα ξωκλήσια και μαγικές πηγές, κατοικημένο από δυνατούς ιππότες, μάγους κι ώραϊες πριγκίπισσες, και σχεδόν απέραντο. Μετά, με μιά έκλεκτική διαδικασία, το πεδίο στενεύει, το υπερφυσικό περιορίζεται ή εξορίζεται, και προβάλλει η μοναδική, μεγάλη μορφή του "άνωτερου μμικου" τρόπου. Ακολουθείται από τον πιο λαϊκό πληθυσμό τού κόσμου, πλασμένο αντικειμενικά και ρεαλιστικά σε "κατώτερα μμικά" χρώματα: μετά απ' αυτό η αντικειμενικότητα οδηγεί σε όλο και μεγαλύτερη απόσταση, ώσπου η ειρωνεία γίνεται ο χαρακτηριστικός τρόπος της λογοτεχνίας. Τότε σε ένα όρισμένο σημείο άρχίζει ένας καινούριος κύκλος. Ο "ειρωνικός τρόπος", όταν οδηγηθεί στα άκρα, φτάνει σε τόσην απόσταση από την άμεσότητα της καθημερινής εμπειρίας, ώστε οι λεπτομέρειες γίνονται δυσδιάκριτες, αφήνοντας μόνο αδρά περιγράμματα που βαθμιαία άρχίζουν να παίρνουν μυθικό σχήμα και να μοιάζουν ξανά με τις πρωτογενείς υποθέσεις της καθολικότητας των πραγμάτων. Η ώρα είναι τώρα διαμετρικά αντίθετη με την ακρίβεια του "κατώτερου μμικου" τρόπου και πολύ κοντά στις πλατιές προσεγγίσεις του μύθου. Ο μύθος ξαναγεννιέται σαν ένα είδος τάξης, που διακρίνεται μέσα στα έσχατα, άκαθόριστα και ειρωνικά απόστασιοποιημένα περιγράμματα του κόσμου, μιά τάξη που άσπελει την επίνοηση της ανθρώπινης σκέψης, γιά ν' αντισταθεί στην άπειλή του καταλυτικού χάους, αφού ό,τι πρώτα ήταν ένα καθαρό όραμα τώρα εξασθενεί και συγχέεται.

Σ' αυτήν ακριβώς τη διασταύρωση των "τρόπων" συναντάμε την τέχνη του Ευριπίδη, καθώς καταπιανόταν με τη σύνθεση της "Ιφιγένειας", της "Ελένης" και του "Ιωνα". Και σαν άποκύημα της εποχής του και σύ στοιχείο της ίδιας του της ιδιοσυγκρασίας, ό ποιητής είχε βρει στην ειρωνεία ένα στοιχείο ένδογενές. Με τον "Ηρακλή" του όμως έφτασε σε ένα σημείο πέρα από τό όποιο δέν μπορούσε νά προχωρήσει, χωρίς ν' ανακαλύψει τί βρισκόταν πάνω και πέρα από αυτόν: ήταν σά νά περπατούσε πάνω στην επιφάνεια μις σφαιρας.

Η απόλυτη απόστασιοποίηση του "Ηρακλή" προδίνεται μόνο με την είσοδο της Λύσας. Ως εκείνη τη στιγμή έχουμε παραπλανητικά οδηγηθεί σ' ένα ψηλό βαθμό συναισθηματικής συμμετοχής στο δράμα του Ηρακλή και της οικογένειάς του: ό κρύος τρόμος της αντιστροφής είναι ένα πλήγμα πέρα από κάθε περιγραφή, επειδή προέρχεται τόσο ολοκληρωτικά έξω από τη δραματική ύφή, δείχνοντάς μας ότι και εμείς, όπως η Μεγάρα και τά παιδιά, έχουμε ανέλεητα παραπλανηθεί, όχι βέβαια από τον Ηρακλή αλλά από την έλλογη, χασοκή φύση της ανθρώπινης παρουσίας στον κόσμο. Δύσκολα η ειρωνεία θά μπορούσε νά προωθηθεί παραπέρα, και ό Ευριπίδης, όσο τουλάχιστο ξέρουμε, δέν τό δοκίμασε ποτέ. Αντίθετα, προχώρησε τώρα σε κάτι καινούριο, όπως τό συνήθιζε, και δέν είναι καθόλου άπιθανο νά διαπίστωνε με έκπληξη κι ό ίδιος ότι ανακάλυπτε τό μύθο, σαν ένα άρχετυπικό σχήμα με κάποια πληρότητα, ν' αναδύεται από τά άχυρμένα υπολείμματα ενός κόσμου, καθώς σκορπίζονται πάνω στην επιφάνεια ενός ούρανοϋ που όλοένα υποχωρεί.

Η νόηση, ή ή φαντασία, άναγκαστικά μορφοποιεί τέτοια σχήματα, παρόλο που αυτά μετατοπίζονται κι αλλάζουν με την ίδια άναγκαιότητα. Η ακρότητα της ειρωνείας πρέπει ν' άρχισι ν' αναδημιουργεί τό μύθο, επειδή βασική λειτουργία της σκέψης είναι νά δημιουργεί κατηγορίες του νοητού, ν' άποσπά μίαν αίσθηση τάξης μέσα από τό χάος μις άτελείωτα άντιφατικής πραγματικότητας: κι όσο πιο ποικίλη κι άκατανόητη διαπιστωθεί ότι είναι ή πραγματικότητα, τόσο περισσότερο πρέπει νά επινοήσει ή ανθρώπινη νόηση, ίν πρόκειται νά μεταδώσει τις άνακαλύψεις της. Έκτός μόνο σαν άπλή όνομασία, τό χάος δέν μπορεί νά μεταδοθεί νοητικά και, έπομένως, ίη πιο έντιμη και πλήρης άναγνώρισή του είναι και ή πιο άναπόφευκτα άναγκασμένη νά δημιουργεί υποθέσεις μις τάξης σά διεξοδα έπικοινωνίας. Η μόνη έλλη λύση θά ήταν ή σιωπή, ένα είδος συντέλειας του κόσμου. Έπομένως, ή τάξη, θά μπορούσε νά πεί κανείς, είναι ένα νοητικό ύποπροϊόν, που παράγεται κάτω από την πίεση του χάους, είναι μιά πόθεση: και μιά πλήρης υπόθεση τάξης είναι ένας όρισμός του μύθου. Ένας έλλος όρισμός, αυτός που άναφέρεται στην άφηγηματική του πλευρά, είναι ή ιστορία της ζωής του κόσμου, όποτε ή νοητική λειτουργία που τη συνθέτει γίνεται τελικά τό νερ πονη, όπου ξαναγεννιέται ό κόσμος σ' όλη την όραματική του πληρότητα, με τούς θεούς, τούς ανθρώπους και τη φύση νά έκτελούν, σε άκατάπαυτη άλληλεπίδραση, τούς ρόλους τους.

Η ιστορία της ζωής του κόσμου φαίνεται νά ήταν ό στόχος του Ευριπίδη στην "Ιφιγένεια" και σ' άλλα δύο συγγενικά

Ακριβώς ή τελευταία σκηνή της "Μήδειας", όταν ή μίγρισα πίνω στο φιδόσυρτο άρμα του ήλιου έγκαταλείπει τον Ιάσωνα και μαζί του τον ανθρώπινο χόρο, είναι τό θέμα της παραπάνω όδριας από τη Λουκανία (περίπου 400 π.Χ.)



ἔργα. Σ' αὐτά, ὅπως σέ κανένα ἄλλο, ὁ ποιητής ἀποφάσισε νά δώσει πλήρη πρωτοβουλία σ' ἕνα μυθικό σχῆμα, δίχως σμίκρυνση ἢ διαστρέβλωση. Αὐτό τὸ κατόρθωσε ὅχι ὕστερα ἀπὸ κάποιο "πραγματικό" γεγονός, ἀκόμα λιγότερο ἀπὸ μιὰ διάθεση νά ξεφύγει ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ ἐπειδὴ εἶχε διασχίσει ὅλη τὴν πορεία τῆς εἰρωνείας καὶ τελικὰ ἔφερε στὸ φῶς μιὰ κανονία πραγματικότητα, μιὰ πληρέστερη πραγματικότητα, πού ἐκλείνει μέσα στὰ ὅρια τῆς τῶν στοιχείων τῆς λύτρωσης. Οὔτε μυστικὴ ἐνόραση, οὔτε γέννηση καμιάς πρωτόκουστης γνώσης δὲν εἶχε θέση ἐδῶ, παρά μόνο ἡ φυσικὴ κατάληξη μιᾶς πορείας κι ἡ ἀρχὴ μιᾶς ἄλλης. Οὔτε ὁ ποιητὴς ἦταν δεμένος στὴ νέα αὐτὴ πορεία ὅπως σέ μιὰ θρησκεία πού μόλις τὸ ἀποκαλύφθηκε. Αὐτὰ τὰ ἔργα δὲ σημειώθηκαν τὸ τέλος τῆς σταδιοδρομίας του· μετὰ τὴν πραγματοποίησή τους, ὁ ποιητὴς θὰ συνέχιζε τὸ δρόμο του, γιὰ νά γράψει ἄλλα καὶ πολλὰ διαφορετικὰ ἔργα. Μᾶλλον αὐτὰ σημειώθηκαν μιὰ ὀρισμένη αἰσθησιμότητα, ἴσως πρόσκαιρη, πάντως μιὰ αἰσθησιμότητα χαρακτηριστικὴ μιᾶς φάσης, πού εἶχε ἀναπόφευκτα ἀναδυθεῖ ἀπὸ τὴν πορεία τῆς τέχνης του, κάτι τὸ ὁποῖο, ὅπως ἡ διαύγεια κι ἡ λύτρωση πού κερδίζουν μέσα στὰ πεπρωμένα τους οἱ ἥρωες αὐτῶν τῶν ἔργων, βρισκόταν παρὸν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ. Ὁ Εὐριπίδης ἔχει ταυτιστεῖ μέχρι σημείου ὑπερβολῆς μετὰ τὴν ἀρχὴ τῆς φιλοσοφίας, ἀλλὰ ὄχι ἀρκετὰ μετὰ τὴν μυθολογία τῆς ἐποχῆς καὶ τὴν παράδοση μέσα στὴν ὅποια δούλευε. Ἐδῶ πού τὰ λέμε, δὲν ἦταν ἡ φιλοσοφία πού τὸν ἔκαμε εἰρῶνα, ἀλλὰ μιὰ ἀχαλίνωτη ὀρδὴ εἰρωνειῶν ἀναπόσπαστων ἀπὸ τὴ μορφὴ ἐκείνῃ τῆς τραγωδίας πού εἶχε ὁ ἴδιος διαλέξει σὰν κοσμοθεωρία. Αὐτὲς γέννησαν τὶς μερικὲς καὶ πρῶκτα-τελιμμένες θεωρήσεις τοῦ μύθου· ποτὲ ὅμως ὁ μύθος δὲν ἔπαυε ν' ἀποτελεῖ τὸ σημείο ἀναφορᾶς· ἦταν ταυτόχρονα ἡ ἀφετηρία κι ὁ μόνιμος στόχος τῆς τραγωδίας νὰ δεῖ ἕνα μυθικό ὄλο, νὰ κερδίσει τουλάχιστο μιὰ ματιὰ τάξης, ἔστω καὶ παροδικῆς. Μέσα στὸ ὄραμα αὐτῶν τῶν τριῶν δραμάτων, ὁ Εὐριπίδης ἀκολούθησε τοὺς μύθους του ὡς τὸ χεῖλος τοῦ νοήματος τους καὶ δέχθηκε τὴ δύνατὸτητα τῆς δικαιοσύνης σὰ μέτρος ἐνὸς ὁλοκληρωμένου τραγικοῦ πλαισίου.

Πρὶν κλείσει στοὺς Εὐγάνειους Λόφους τὸ ποιημὰ του ὁ Shelley, ἔγραψε :

*Κι ἄλλα λουλουδιασμένα νησιὰ πρέπει νὰ ὑπάρχουν
μέσα στὴ θάλασσα τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἀγωνίας.*

Θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχουμε στὰ χέρια μας ὄλο τὸ ἔργο τοῦ Εὐριπίδη, γιὰ νὰ μάθουμε ἂν ἡ εἰρωνεία του σ' ἄλλες περιόδους τῆς ζωῆς του τὸν ὀδήγησε, ὕστερα ἀπὸ μιὰ πλήρη περιστροφή, σ' ἄλλα ἀνοιχτά νησιὰ λυτρωτικοῦ μύθου φαίνεται, πάντως, ὅτι αὐτὸ ἔγινε τουλάχιστο μιὰ φορά. Θὰ χρειαζόταν νὰ ἐπινοηθεῖ ἕνας ἀποδοτικότερος ὅρος γιὰ τὰ "ρομαντικά" τοῦ δράματα, ἐπειδὴ, ἐνῶ δύο ἀπ' αὐτὰ ἀνταποκρίνονται σὲς ἀπαιτήσεις τοῦ "ρομαντικοῦ τρόπου" τοῦ Frye, τὸ σημαντικότερο, ὁ "Ἴων", δὲν ἀνταποκρίνεται· ἐξἄλλου, καὶ τὰ τρία περιέχουν πολλὴ περισσότερη ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ δασωμένο βασίλειο μετὰ τὶς στοιχειώμενες γωνιὲς καὶ τ' ἀπίθανα συναπαντήματα, τὴ μαγεία καὶ τὶς μεταμορφώσεις. Ὡς πρὸς τὴν ἐκβασὴ τους, οἱ ἀπιθανότητες τοῦ Εὐριπίδη δείχνουν νὰ εἶναι νημάδια τοῦ ἀναπότρεπτου, καὶ ἡ μεταμόρφωση, ὅπου λειτουργεῖ, ὅπως στὴν "Ἐλένη", προκαλεῖ σίγουρα μιὰ στιγμαία παρεμβολή, ἀργότερα ὅμως παρουσιάζει μιὰ νέα φάση τῆς πραγματικότητας· εἶναι πιὸ πολὺ σὰ μιὰ μεταμόρφωση τοῦ Ὀβιδίου ἢ τοῦ Ἀπουλίου παρά σὰν τῆς Ἀγγέλικας τοῦ Spenser. Ἡ "Ἰφιγένεια", ἢ "Ἐλένη" καὶ ὁ "Ἴων" συνδέονται μετὰ κάτι πολὺ βασικότερο ἀπ' ὅ,τι ὁ προσανατολισμὸς ἐνὸς ρομαντικοῦ ἔργου. Θὰ μπορούσαν ἴσως νὰ ὀνομαστοῦν τὰ "μυθικά" ἔργα, μετὰ τὴν εἰδικὴ ἔννοια ὅτι σ' αὐτὰ μιὰ παραδοσιακὴ ἱστορία ἔχει δραματοποιηθεῖ ἔτσι, ὥστε νὰ κερδίσει ἕνα εἶδος πληρότητας, μιὰ καθολικότητα, ὅπου κάθε ἐξωτερικὴ εἰρωνεία ἔχει κατασταλεῖ ἢ ἀφομοιωθεῖ, καὶ ὅπου μποροῦν νὰ εἰσχωρήσουν στοιχεῖα ρομαντικά, μελοδραματικά, ἀκόμα καὶ ψυχολογικά, ἀλλὰ μόνο γιὰ νὰ παίξουν συμπληρωματικὸς ρόλο, ὑποταγμένα καὶ προσαρμοσμένα στὸ εὐρύτερο καθοριστικὸ ὄραμα. Γιὰ πρώτη φορά στὸ ἔργο τοῦ Εὐριπίδη πού μᾶς εἶναι γνωστό, τὸ μυθικὸ πλαίσιο ὁλοκληρώνεται· ἐπίσης ὁλοκληρώνονται οἱ χαρακτηριστὲς παραμένοντες μέσα σ' αὐτὸ κι ἀνακαλύπτονται ἕναν ἐξωτερικὸ κόσμο πού ποτὲ τους δὲν εἶχαν ἐλπίσει ὅτι εἶχαν. Ἡ Ἰφιγένεια, τὸ θῦμα, γίνεται ὁ σωτήρας τοῦ ἑαυτοῦ της καὶ τοῦ ἀδελφοῦ της, ἐνῶ ἐκεῖνος, ὁ μισασμένος φυγάδας, συμμετέχει στὴν πράξη

τῆς σωτηρίας καὶ γίνεται ὁ δίκαιος βασιλιάς τῆς χώρας του. Τὸ φάντασμα τῆς Ἐλένης, πού ἐξόντωνε ἀνθρώπους, ἐξαφανίζεται μέσα στὸν κοσμικὸ αἰθέρα, γιὰ ν' ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ, σωτήρια σύζυγο, ὄχι πιά τὸ ἀντίθετο ἀλλὰ τὸ ἀντίστοιχο τῆς Πηνελόπης. Ὁ Ἴων, τὸ ἔκθετο, ἀνακαλύπτει ὅτι εἶναι γιὸς ἐνὸς μεγάλου θεοῦ καὶ πατέρας τῆς ἰωνικῆς φυλῆς· ἡ Κρέουσα, πού πίστευε ὅτι ἦταν τὸ ξεχασμένο παιχνίδι τοῦ Ἀπόλλωνα, ἀνακαλύπτει ὅτι εἶναι μιὰ ὁλοκληρωμένη γυναίκα, πού μπαίνει ξαφνικά στὸν κατάλογο τῶν ἀγέρρατων ἡρώιδων.

Αὐτὲς οἱ δικαιοῦσαι, παρόλο πού κερδίζονται μετὰ δυσκολία μόλις τὴν ἐντέκατη ὥρα, ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὶς κοινὲς ἐγκαιρὲς ἐμφανίσεις ἐνὸς μελοδραματικοῦ ἢ ρομαντικοῦ ἥρωα. Ὅλες συμπίπτουν μετὰ τὴν ἀναγνώριση τῆς ἀλήθειας πού οικοδομεῖται μέσα ἀπὸ τὸν πυρήνα τῶν ἰδίων τῶν ἔργων· σηματοδοτεῖται ἀπὸ στιγμὲς ἀναγνώρισης ἄλλων προσώπων, πού ἔχουν φτάσει σὲ παρόμοια αὐτοαναγνώριση κι ἔρχονται σὰν ἀποτέλεσμα ὀργανικῶν περιπετειῶν. Ἡ σκηνὴ τῆς ἀναγνώρισης στὴν "Ἰφιγένεια" δικαιολογημένη εἶχε τὴν φήμη τῆς "Ἐλένης" εἶναι λιγότερο ζωντανή· τοῦ "Ἴωνα" ὅμως εἶναι ἡ ὠραιότερη, ἐξαιτίας ἐνὸς ἰσχυροῦ συμβολισμοῦ ἀκεραϊότητας, πού κρύβεται στὸ ἀμάραντο στεφάνι τῆς Κρέουσας. Εἶναι ἀδύνατο μέσα σ' αὐτὲς τὶς ὑπέροχες στιγμὲς ν' ἀνακαλύψει κανεὶς στοιχεῖα ἐξωτερικῆς εἰρωνείας, ἐπειδὴ οἱ ἀποκαλύψεις τους ἀφοροῦν ἐγγενεῖς ἀλήθειες, σὰν τὰ σωστά διατυπωμένα ἀξιώματα. Ἐχουν ἐπίσης κάτι ἀποκαλυπτικὸ μέσα τους, ἀφοῦ προβάλλουν τὸ μέρος πού παίζουν οἱ θεοὶ διπλά στὴν ἀπρόσωπη τύχη καὶ στὴν ἀνθρώπινη ἐκλογή, ἢ μηχανή, ἔτσι ὥστε νὰ μορφοποιεῖται ἐκείνη ἡ τριάδα τῆς αἰτιότητας, πού οἱ παράγοντες τῆς μοιάζουν νὰ λειτουργοῦν ἀνεξάρτητα κι αὐθαίρετα, ἀλλὰ, ὅταν θεωρηθοῦν στὴν πληρότητά τους, ἐμφανίζονται σ' ἕνα εἶδος ἀβέβαιης ἐνότητας. Ὑπάρχει σ' αὐτὰ τὰ τρία ἔργα, μιὰ ὑπόθεση πληρότητας, πού δὲν τὴ συναντᾶμε στὰ προηγούμενα· εἶναι ἡ πληρότητα τοῦ μύθου, πού χρωματίζει τὴν ἀνθρώπινη ἐμπειρία θεωρημένη στὸ σύνολό της.

Παρόλο πού οἱ τρεῖς ἱστορίες διαφέρουν πολὺ ἀνάμεσά τους, ὁ βασικὸς μύθος εἶναι ὁ ἴδιος καὶ γιὰ τὶς τρεῖς· ἐκεῖνος πού εἶχε ἴδη χρησιμοποιοῦσε ὁ Εὐριπίδης σὲ δύο προηγούμενα ἔργα του, τὴν "Ἀλκίση" καὶ τὸν "Ἡρακλή". Εἶναι ὁ θεμελιακὸς μύθος τῆς "Ἐπιστροφῆς ἀπὸ τοὺς Νεκρούς", πού ἐμφανίζεται σὲ ἀναρίθμητες μορφές, μετὰ ἀρχετυπο στὴν ἐλληνικὴ λογοτεχνία τὴν "Ὀδύσεια". Ὁ κυριολεκτικὸς θάνατος δὲν εἶναι ἀπαραίτητος, οὔτε βέβαια ἔχει θέση ἐδῶ κανένα δόγμα ἀθανασίας. Ὁ Ὀδυσσεὺς δὲν πεθαίνει πραγματικά· ἐπισκέπτεται ὅμως τὴ χώρα τῶν νεκρῶν κι ἐπιστρέφει, ὅπως συμβαίνει, κατὰ κάποιον τρόπο, καὶ μ' ὅλους τοὺς ἄλλους ἥρωες. Μέρος ἀπὸ τὸν ἀκόμα εὐρύτερο ἥρωικό μῦθο, πού οὐσιαστικά εἶναι ὁ κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ κόσμου ἐντοπισμένος σὲ μιὰν ἀτομικὴ περίπτωσι, αὐτὸ τὸ ταξίδι πλαισιώνεται τὸ συμβολισμὸ τῆς νίκης πάνω στὸ θάνατο· συμβολίζει τὸ συμπλήρωμα τοῦ κύκλου, ὅπως ἀκριβῶς ἡ Ἐπιστροφή τῆς Περσεφόνης συμβολίζει τὴν ἀναγέννηση τῶν καρπῶν. Δὲν ἔχει σημασία ὅτι γιὰ τοὺς ἀγρούς ὁ θάνατος ἀποτελεῖ ἕνα γεγονός πραγματικὸ, ἐνῶ γιὰ τὸν ἥρωα ἕνα μεγαλεπήβολο νοητικὸ ἐγχείρημα· τὸ πνεῦμα πραγματοποιεῖ τὶς κατακτήσεις του μετὰ τὴν μετατροπὴ τῆς εὐκαιρίας, πραγματικῆς ἢ φανταστικῆς, σὲ γνώση. Γνώση ἦταν ὄλο κι ὄλο αὐτὸ πού ἔφερε μαζί του ὁ Ὀδυσσεὺς ἀπὸ τὸ συμβολικὸ του ταξίδι, καὶ ἀκριβῶς αὐτὸς ὁ συμβολισμὸς τῆς ἀναγέννησης, μετὰ τὴν πρόσκτηση τῆς ἀληθινῆς γνώσης, ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ συστατικὸ στὴ σύνθεση αὐτῶν τῶν τριῶν ἔργων. Οἱ θεατὲς στὴν Αὐλίδα παρακολούθησαν τὴ σφαιρὴ τῆς Ἰφιγένειας· ἡ Κρέουσα μετὰ τὰ ἴδια της τὰ χέρια ἄφησε ἔκθετο τὸ παιδί της· τὸ Μενέλαο τὸν εἶχαν γιὰ νεκρὸ, καὶ τὴν πραγματικὴ Ἐλένη γιὰ πολλὰ χρόνια τὴν πίστευαν γιὰ νεκρὴ ὄλο ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἴδια ("Ἐλένη" 286). Οἱ μεγάλοι ἀναγνωρισμοὶ σημειώθηκαν ὁ καθέννας μετὰ τὴ σειρά του τὴν ἐπιστροφή κάποιου πού εἶχε χαθεῖ· ἡ πραγματικὴ γνώση ἐπικρατεῖ, κι ὁ κύκλος συμπληρώνεται. Ἡ Ἰφιγένεια κι ὁ Ὀρέστης ἀγκαλιάζονται μετὰ λόγια πού ἐκφράζουν τὴν ἀρχὴ μιᾶς καινούριας ζωῆς (827κκ.)· ἡ πένθιμη μουσικὴ τῶν Σειρήνων πού ἐπικαλεῖται ἡ Ἐλένη δίνει τὴ θέση της στοὺς αὐλοὺς καὶ τὰ τύμπανα τῆς Μεγάλης Μητέρας (167κκ., 1346κκ.)· ὁ οἶκος τοῦ Ἐρεχθεῦ ἀναγεννιέται μέσα στὸν Ἴωνα (1465κκ.).

Πόσο διαφορετικὸς σκοποὺς ὑπηρετοῦσε αὐτὸς ὁ μύθος



Μιά συγκεκριμένη σκηνή από τους "Ήρακλείδες", που παραστάθηκαν πολύ κοντά στην άρχή του πελοποννησιακού πολέμου, είναι ζωγραφισμένη σε λουκανικό κρατήρα του τέλους του 5 π.Χ. αιώνα: ο γέρο-Ίόλαος, με τους μικρούς Ήρακλείδες, δέχεται την επίθεση του Κίρρα του Εύρυσθέα, ενώ απ' αριστερά φτάνουν έγκαιρα οι δυο γιοι του Θησέα, Δημοφών κι Ακάμας

στην "Άλκηστη" και στον "Ήρακλή"! Παρόλο που και στα δύο έργα υπάρχει μιá πραγματική επιστροφή, καμιά από τις δύο περιπτώσεις δέν συνεπάγεται ένα όραμα πληρότητας ή μόνιμης λύτρωσης: ή Άλκηστη γυρίζει ένα ειρωνικό φάντασμα, ένα άγαλμα που έρευνά σιωπηλά ένα δραματικό κόσμο χωρίς πνευματικό άνάστημα: ή επιστροφή του Ήρακλή είναι πραγματική, αλλά ή λυτρωτική της δύναμη εκμηδενίζεται στη στιγμή από ένα πλήγμα του κοσμικού Παραλόγου, που άνατρέπει την ίδια του την ουσία. Ο Εύριπίδης δέν μπορούσε, ή τουλάχιστο σ' αυτό τό σημείο δέν ήθελε, νά δει όποιαδήποτε κεραία λύτρωσης νά ύψωνεται μέσα από την ήρωική μυθολογία. Έπαιρνε ιστορίες που είχαν για πυρήνα τους τή συντριβή του θανάτου και όλων των σκοτεινών του δυνάμεων και τους άρνιόταν τό άναφαίρετο δικαίωμα μιās θριαμβικής μουσικής, στο ένα έργο άποκαλύπτοντας έναν κόσμο ήθικα νεκρό, στο άλλο άπορρίπτοντας τή δυνατότητα μιās ούσιαστικής σωτηρίας σ' έναν κόσμο άνόητου παραλογισμού. Χρειαζόταν άκόμα νά δώσει στο μύθο τό κεφάλι του και νά τόν άφίσει νά πει όλόκληρη τήν ιστορία του. Κι ώστόσο, αυτός ό μυθικός στόχος, ή συντριβή της παρακμής και του θανάτου, κυνηγούσε τή δημιουργική του πορεία και σ' άλλα δύο έργα, τήν "Άνδρομάχη" και τους "Ήρακλείδες", έδωσε στο συγγενικό θέμα της ανανέωσης τή δυνατότητα νά τόν ύπαινωθεί. Η ανανέωση του Ίόλαου είναι βέβαια πραγματική, αλλά τό ήθικό της δυναμικό άφήνεται δίχως προέκταση, επειδή τό ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην εκδίκηση της Άλκμήνης. Η ανανέωση όμως του Πηλέα πετυχαίνει τήν άπελευθέρωση της Άνδρομάχης και, όπως έχουμε δει, κι αυτό τό έργο κινείται από τήν ίδια κινητηρία δύναμη, τήν τέχνη, τήν τύχη και τό δαίμονα, που λειτουργεί τόσο περίπλοκα στα τρία "μυθικά" έργα. Η "Άνδρομάχη" παρουσιάζει πολύ συμπτωματική διάρθρωση και υπερβολική έλλειψη ένότητας, ώστε νά παραλληλιστεί μ' αυτά ως προς τό άποτέλεσμα, αλλά απ' αυτή τήν άποψη θά μπορούσε νά θεωρηθεί σαν προάγγελος γιά τήν πραγματοποίηση της μυθικής και πνευματικής πληρότητας, όπως εμφανίζεται σ' εκείνα τά τρία.

Είναι θέμα γούστου κατά πόσο κανείς θά δεχόταν ότι τά επιτεύγματα της "Ίφιγένειας", της "Ελένης" και του "Ίω-

να" σημειώνουν τήν κορύφωση στην καλλιτεχνική άνάπτυξη του Εύριπίδη. Ίσως κανείς θά μπορούσε νά συμφωνήσει σ' αυτό με βάση τή σκέψη ότι τό νά ένσωματωθεί μέσα στο τραγικό σχήμα ή σωτηρία σαν ένα στοιχείο έγγενές, έξασφαλίζει τήν πραγματοποίηση της σύνθεσης που επιδιώκει ή τραγωδία, δηλαδή μιá τελική κατάσταση ισορροπίας, που σίγουρα άποτελούσε τό τυπικό κλειδί του τρίτου δράματος μιās άισχύλειας τριλογίας. Έτσι όλόκληρωμένη ή τραγική πράξη ανταποκρίνεται σ' όλη τήν καμπύλη που διαγράφει ό μύθος ως άρχή τάξης και ως ιστορία της ζωής του κόσμου. Στο έργο του "Τραγωδία και Κομωδία" ό Walter Kerr ισχυρίζεται ότι ή τραγωδία, άν και μίμηση καταστροφής, είναι στην πραγματικότητα μιá καταφατική έκφανση του άνθρώπινου πνεύματος: όταν πραγματοποιηθεί στην πλήρη τους μορφή, όπως στην τριλογία, ό τραγικός ρυθμός περιλαμβάνει πράξη και πάθος, που άκολουθούνται από ένα είδος δικαίωσης, άκριβώς όπως και στο σχήμα του Fergusson: σκοπός, πάθος, αντίληψη. Έργα με τραγικό τόνο, που δέ συμπεριλαμβάνουν αυτή τήν τρίτη λειτουργία, είτε είναι μερικές μόνο άναπαραστάσεις, που προέρχονται, θά μπορούσε κανείς νά υποθέσει, από μιá μερική μόνο θεώρηση της τραγικής έμπειρίας, ή, σε περιπτώσεις με πλήρη θεώρηση, άναπαραστάσεις, όπου τό λυτρωτικό στοιχείο υποβάλλεται τό πολύ πολύ με "μορφές συνέχειας", όπως ό Όράτιος και ό Φορτιμπράς στον "Άμλετ", ή με θέματα μονιμότητας, όπως οί λατρείες του Ίπόλυτου ή των παιδιών της Μήδειας. Αν αυτό είναι σωστό, τά προηγούμενα έργα του Εύριπίδη άνήκουν σε μιá λιγότερο πλήρη κατηγορία, ενώ τά μυθικά του έργα περιέχουν όλόκληρο τόν τραγικό κύκλο. Αν άποτιμηθούν κάτω απ' αυτό τό φώς, θά μπορούσαν νά θεωρηθούν σαν ένα σημείο κορύφωσης, κάτι που ό ποιητής επιδίωκε άδιάκοπα και που τελικά κατόρθωσε, ένα είδος καλλιτεχνικής και φιλοσοφικής πληρότητας, που εκφράζεται σ' ένα δράμα έτσι άποστρογγυλωμένο, ώστε ν' ανταποκρίνεται στη λυτρωτική όλότητα του μύθου.

Με πολλά έπιχειρήματα μπορεί νά στηριχτεί αυτή ή άποψη, αλλά χρειάζεται κάποια προσοχή. Πρώτα πρώτα, δέν ύπολογίζει τά τελευταία έργα ή, άκόμα χειρότερο, φαίνεται νά ύπονοεί ότι πρέπει νά χαρακτηρισθούν σαν άποτυχημένες

προσπάθειες να δοθεί ή πληρότητα που μόλις είχε κατακτηθεί, και, επομένως, σαν επιστροφές στην άρχικη, πιο περιορισμένη, τραγική προοπτική. Ύστερα, θά μπορούσε κανείς λανθασμένα να κάμει σύγχυση ανάμεσα στο είδος της πληρότητας που συναντούμε στα μυθικά έργα του Ευριπίδη και στην έντελως διαφορετική θεώρηση του Σοφοκλή. "Ε εικόνα, που μνημονεύτηκε πιο πάνω, του κάθετου άξονα σ' αντίθεση με τον όριζόντιο θά μπορούσε εδώ να μ'ς βοηθήσει να διακρίνουμε τη διαφορά. Ο κάθετος άξονας του Σοφοκλή αφομοιώνεται από τη σπονδυλική στήλη του ήρωα, της κεντρικής και αναπόσπαστης μορφής του "άνωτερου μιμικού τρόπου". Μέσα στη διαδικασία της επιλογής, της απομόνωσης, της ανατροπής και της οδύνης, αυτή ή μορφή σαρκώνεται σ' όλη της την ταυτότητα, άτομική ταυτόχρονα κι αντιπροσωπευτική, κι άποκτάει ένα ήθικό άναστημα εφάμιλλο του δυναμικού άναστήματος των Θεών, έτσι ώστε τα δύο στοιχεία άποτελούν μίαν άξεδιάλυτη όντολογική ένωση. Αυτό το είδος της δραματουργίας έχει άποκληθεί "περιοδικό", επειδή όλα τα μέρη του είναι στραμμένα προς το κέντρο και περιορισμένα μέσα στο περίγραμμα της κυρίαρχης ήρωικής μορφής: αυτή ταυτίζεται με τη δράση, και τίποτα δέ συμβαίνει μέσα στο έργο που να μ'ην προέρχεται άπ' αυτήν. Ο Ευριπίδης ποτέ δέν ανέβασε στη σκηνή του μια τέτοια μορφή, ούτε έξάλλου το έπιδίωξε: ή τέχνη του δέν ενδιαφέρεται γιά την όντολογία του άτόμου, ούτε είναι ιδιαίτερα μεταφυσική, άν είναι και καθόλου. Άν και όπασδήποτε σχετίζεται και με τους Θεούς και με τους ανθρώπους, το ένδιαφέρει αυτό συχνά άποκαλύπτει μέσα σε παράφωνους συνδυασμούς, σε κραυγαλέες αντίθεσεις πράξεων και προσώπων, σε διλήμματα που θέτει ή πίστη ή ή άπουσία της. Ο άξονας της ευριπίδειας δραματουργίας βρίσκεται σ' ένα όριζόντιο επίπεδο φαινομενολογικής έμπειρίας, που συλλέγει στην κίνησή της χωρίς καμιά τάξη κάθε λογής στοιχεία και τα προκαλεί ν' αντιδράσουν ανάμεσά τους όπως θέλουν. Αυτά τα στοιχεία δέ χρειάζεται να έχουν όργανική συγγένεια, γιά να πάρουν μιά θέση μέσα σ' ένα δράμα του Ευριπίδη, που είναι μάλλον συλλεκτικό παρά έκλεκτικό και βρίσκεται τόσο μακριά από το περιοδικό είδος, ώστε κάποτε δίνει μιά εικόνα άταξίας, ή ακόμα και χάους. Άν όμως αυτός ό όριζόντιος άξονας παρατηρηθεί καθώς περιστρέφεται, και ή κίνησή του όδηγηθεί σε μιά πλήρη περιστροφή, ο κύκλος που θά διαγραφεί θά είναι ολοκληρωμένος κι, ό,τι έχει συγκεντρωθεί μέσα εκεί θά έχει κάποια θέση, όπως μέσα σ' ένα μύθο θεωρημένο στην όλότητά του.

Αυτή όμως ή εικόνα της τάξης που έχει κερδηθεί θά είναι στιγμιαία, επειδή ο άξονας θά συνεχίσει την περιφορά του και μπορεί νά σταματήσει όπουδήποτε. Μιά κ'όρυφωση δέν είναι άπαραίτητο να είναι ένα τέλος, ούτε ό,τι ακολουθεί μιά πώση. Έπομένως, άν τα τρία έπόμενα έργα διαφέρουν από τα τρία μυθικά, άν ό "Όρέστης" φαίνεται τόσο όμοιος με την "Ηλέκτρα", και οι "Φοίνισσες" Ξαναφέρνουν το έπικό θέατρο των πολεμικών έργων, αυτό δέ σημαίνει ότι πρόκειται γιά ύποχωρήσεις αλλά άπλως γιά τμήματα από μιά συνεχόμενη πορεία δραματουργικής συλλογής και παρατήρησης. "Όσο γιά τις "Βάκχες", μ' εκείνη τη μοναδική δραματοποίηση μετωπικής σύγκρουσης ανάμεσα σ' έναν άνθρωπο κι ένα Θεό, και το καθολικό όραμα μιάς άσύδοτης δημιουργίας και μιάς άσύδοτης καταστροφής, αυτό είναι πάλι κάτι καινούριο: είναι το δράμα της έγκόσμιας άπειλής, όπου ό είρωνικός Θεός του "Έβδομου Όμηρικού" Ύμνου παίζει το ρόλο του ήρωα στο μύθο του δικού του θριάμβου.

Μ' αυτές τις επιφυλάξεις στο μυαλό, έπομένως, είναι έπιτρεπτό να θεωρήσουμε τα μυθικά έργα σά μιά κορύφωση. Φυσικά, δέ συγκροτούν μίαν άπόρριψη των προηγούμενων δραμάτων, όπως έχει συμβεί στην περίπτωση του Yeats και άλλων ποιητών: είναι όμως τα μόνα από τα σωζόμενα έργα που ποιητή που στηρίζονται άποκλειστικά πάνω στο μύθο τους, χωρίς ούτε εκείνο το είδος της διαβρωτικής είρωνείας που έπιβάλλεται πάνω στη δράση τους και άναστέλλει την προσέγγιση ένός σημείου ήρεμίας, ούτε όμως εκείνο το είδος που μειώνει τόσο άπόλυτα τα πρόσωπα, ώστε να μ'ην έχουν πιά καμιά σχέση, παρά μόνο σαρκαστική, με τον ήρωικό κόσμο όπου γεννήθηκαν. Όχι ότι ή είρωνεία εξαφανίστηκε: θά ήταν άδιανόητο δίχως αυτήν ένα δράμα του Ευριπίδη. Είναι όμως πιο συγκρατημένη: εμφανίζεται βασικά με τη μορφή της έσωτερικής δραματικής είρωνείας, που ηγιάζει από την πλοκή και άναδύεται μέσα από λόγια που σημαίνουν

πολύ περισσότερα άπ' όσα ξέρει το συγκεκριμένο πρόσωπο και προναγγέλλουν αυτό που άργότερα πρόκειται να μάρει ό Θεατής. Κατά τα άλλα, ή είρωνεία του ίδιου του ποιητή άποκαλύπτεται βέβαια στη γενική δραματική σύλληψη, αλλά παράλληλα διεισδύει ύπομονετικά μέσα στους χαρακτήρες και την ύφή της γλώσσας, κάνοντας το νεαρό Ίωνα να πιστέψει άρκετά εύκολα ότι ό Έριχθόνιος γεννήθηκε από τη γή, ενώ ταυτόχρονα άφιγνει την έκλεπτυσμένη Έλένη να άναρωτιέται, γεμάτη ταραχή, άν πραγματικά είχε γεννηθεί από ένα αυγό.

Είναι σοβαρό λάθος να διογκώνονται αυτές κι άλλες κωμικές άποχωρήσεις, όπως λ.χ. ή άνοητική άνεπάρκεια του Ξούθου και του Μενέλαου, ως το σημείο να μετατραπούν αυτά τα έργα σε κωμωδίες. Και στα τρία ύπάρχει μόνο ένας στίχος που πραγματικά σπάει τη θεατρική ψευδαίσθηση ("Έλένη" 1056) και τα κύρια πρόσωπα, άν και τους λείπει ή μονολιθική μεγαλοσύνη των ήρώων του Σοφοκλή, έχουν όλα μιά γνήσια ευγένεια, που έπιβάλλει τη σοβαρή παραδοχή τους. Οι πρωταγωνιστές δέν άνήκουν στον "άνωτερο μιμικό τρόπο", αλλά δέν άνήκουν ούτε στον "κατώτερο": είναι είρωνικές μορφές, που οδεύουν προς τον οικείο μυθικό τους χώρο. Όλες συγκροτούνται από στοιχεία θετικά κι άρνητικά, από άδυναμία και δύναμη. Η Ίφιγένεια είναι ένα μείγμα από κοριτσιίστικη έγκατάλειψη και δύναμη άυτοθυσίας, ό Ίων ένα άγόρι που θρέφει μέσα του σπόρους ήρωισμού, ή Έλένη, όυτης και όύμα μαζί, σώζει και τον έαυτό της και τον άντρα της. Η Κρέουσα, το πιο όλοκληρωμένο και χαριτωμένο γυναικείο πορτραίτο σ' όλο το έργο του Ευριπίδη, Ξαναζει κάτω από τη βασιλική της άξιόπρέπεια όλο τον κλονισμό και τον τρόπο ένός βιασμένου κοριτσιού. Με συγκρατημένο και τρυφερό χέρι ό Ευριπίδης κοιτρέπει σ' όλες αυτές τις μορφές να όλοκληρωθούν, όπως άκριβώς είχε προβλέψει γι' αυτές ό μύθος.

Δέν είναι περίεργο ότι οι γυναίκες σ' αυτά τα έργα είναι πιο έντυπωσιακές από τους άντρες, που ταλαντεύονται και ψηλαφούν: αυτό όμως το γεγονός δέν κάνει τον Ευριπίδη φεμινιστή, άκριβώς όπως μερικές έξυπνες χλευαστικές παρατηρήσεις όρισμένων προσώπων — συχνά γυναικείων — δέν τον κάνουν μισογύνη. Η κοινωνία πάντα διασκεδάζε μορφοποιώντας κι έκφράζοντας διάφορες λαϊκές γενικότητες σχετικά με τις γυναίκες, και άφου κανείς από τους δύο χαρακτηρισμούς δέν ταιριάζει στον Ευριπίδη, ό ποιητής τιμήθηκε και με τους δύο. Μιά πολύ καλύτερη άπάντηση θά μπορούσε να βρεθεί στο είδος του καλλιτεχνικού στόχου που έπιδίωκε κάθε φορά ό ποιητής. Άν οι γυναίκες των μυθικών έργων φορούν το μανδύα του "αιώνιου θήλεος" και ξεπερνούν τους άντρες, αυτό ίσως όφείλεται στο ότι μέσα σ' αυτά τα συμπραζόμενα ή γυναίκα, όπως ό μύθος, θεωρείται σαν ένα πλάσμα ιδιότυπα ικανό να περιέχει και να κρατάει σε κατάσταση μετεωρισμού κάθε λογής άνταρτικές επιδράσεις και άμφίβολα στοιχεία, όπου να πραγματοποιηθεί ή έξισορρόπησή τους. Και πάλι ή Κρέουσα προσφέρει το πιο συγκινητικό παράδειγμα: ως την τελευταία στιγμή παραμένει έκδηλα άβέβαιη γιά τα αισθήματά της άπέναντι στον "Απόλλωνα: ενώ δέν του συγχωρεί ποτέ τον τρόπο που της φέρθηκε, ώστόσο ποτέ δέν έγκαταλείπει την έλπίδα της σ' αυτόν. Ο μύθος είναι ή Κρέουσα: ή όλοκληρωσή του είναι όλοκληρωση δική της και, κατ' έπέκταση, του κόσμου.

Ίσως ή πραγματική έρώτηση δέν είναι γιατί ό Ευριπίδης άρχισε να γράφει μ' αυτό τον τρόπο γύρω στα 412 π.Χ., αλλά γιατί δέν είχε γράψει έτσι ποτέ πριν ή, ακόμα περισσότερο, ποτέ μετά. Το έρώτημα άπλούστατα δέν μπορεί ν' άπαντηθεί. Χωρίς μίαν έξίστιση βιογραφία, δέν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι γιά τις επιδράσεις που διαμόρφωσαν το ποιητικό του χάρισμα, έτσι που έμφανίστηκε σε τόσην αντίθεση με του Σοφοκλή. Ίσως ή μικρή διαφορά ήλικίας ανάμεσά τους πήρε μεγαλύτερη σημασία από το γεγονός ότι ό Σοφοκλής μεγάλωσε μέσα στον ίλιγγο των Περσικών πολέμων, ενώ ό Ευριπίδης δέν είχε πρόχειρα στη μνήμη του εκείνα τα ήρωικά παραδείγματα. Ίσως, άκόμα, ή αντίληψη που είχε γιά το μύθο επηρεάστηκε από εκείνο το στοιχείο που ονομάζεται άόριστα παρακμή της θρησκείας στο τέλος του πέμπτου αιώνα, κάτω από το βάρος του Σοφιστικού Διαφωτισμού. Αυτή ή δεύτερη άπάντηση, άν και τιμημένη από το χρόνο, είναι παραπλανητική, επειδή οι ποιητές δέ δουλεύουν άρχικα

μέ βάση φιλοσοφικές ιδέες ούτε είναι απλώς προϊόντα ενός εποχιακού πνευματικού κλίματος. Ήξάλλου, και ο Σοφοκλής αίσθάνθηκε την επίδραση του Διαφωτισμού κι αντέδρασε μ' ένα πολύ διαφορετικό είδος τραγικής τέχνης. Έχει όμως γίνει συνήθεια, από την εποχή εκείνη, νά στήνουν τον Εϋριπίδη σέ διάφορες έξεζητημένες Ορησκευτικές πόζες και νά τον περιστάνουν σάν ένα άποστάτη τής Ορησκείας και του μύθου. Είμαστε πιά κοντά στην άλήθεια λέγοντας ότι ο ποιητής άναζητούσε τή σημασία του μύθου, όπως άκριβώς είχαν προσπαθήσει κι όλοι οι πρόδρομοί του, και τήν έβρισκε μέ τό δικό του τρόπο.

Κι όσο γιά τήν άπόρριψη τής Ορησκείας, είναι δύσκολο νά περάσει κανείς αυτή τήν κρίση γιά έναν ποιητή τόσο έκδηλα Ορησκευτικό όπως ο Εϋριπίδης. Η υπόθεση φαίνεται νά είναι ότι δέν μπορούσε νά στηριχτεί τήν πίστη του σέ Θεούς πού συμπεριφέρονταν τόσο άσχημα όσο οι Όλύμπιοι. Οι Θεοί του Όλύμπου όμως δέν άπατούσαν πίστη, αλλά μόνο τήρηση ενός τυπικού, κι ως τες μέρες του Εϋριπίδη θά πρέπει νά είχαν συνηθίσει στά παράπονα γιά τήν ήθική τους· είχαν άκούσει πολλά ήδη από τόν καιρό του Ξενοφάνη, ίσως και νωρίτερα. Κάτι τέτοια ήθικολογικά κατεβατά είχαν γίνει στον καιρό του Εϋριπίδη τετριμμένες σοφιστείες, κι άν μερικά από τά πρόσωπά του, σέ στιγμές άγωνίας και σύγχυσης, παρασύρονταν στό νά τις επαναλάβουν, ή κοινότητα των Όλύμπιων Θεών ίσως τις άκουε μέ κάποια άνία· αλλά θά έπρεπε νά τους άναγνωρίσουμε άρκετή νοημοσύνη, ώστε νά μήν πιστέψουμε ότι ταύτιζαν ένα σκηνικό πρόσωπο μέ τόν ίδιο τόν ποιητή, όπως έχουν κάνει ένα σωρό κριτικοί. Είναι δύσκολο νά πεί κανείς πιά είναι άπλοϊκότερο, νά φανταστούμε, μαζί μέ τό Verrall, ένα φιλόσοφο " από σκηνης ", πού άφιέρωσε όλο τό έργο του στό νά διακωμωδεί τους Θεούς μέ ατάρεσκο κυνισμό, σά μιá διαμαρτυρία γιά μιá τυφλή πίστη πού κανείς ποτέ δέν είχε, ή νά τόν δούμε, όπως άρκετοί σχετικά πρόσφατα, σάν ένα άπολογητή τής κληρονομημένης Ορησκείας, ό οποίος προσπαθεί νά δείξει πώς οι Θεοί έχουν πάντα τους καλύτερους σκοπούς. " Αν ό 'Απόλλων στον "Ιωνα" δέν άνταποκρίνεται άπόλυτα σ' όλους τους άπαισίους φόβους πού έχουν έκφραστεί γι' αυτόν, ή είκόνα του δέν πρέπει, γι' αυτό τό λόγο, νά διαστρεβλωθεί σέ σημείο, ώστε νά περιλάβει όλη τήν ουράνια καλοσύνη πού έλπίζει ποτέ ένας πιστός από ένα Θεό. Ό 'Απόλλων έφτασε σ' ένα επίπεδο άρκετά οικείο γιά έναν Όλύμπιο.

Οι ιδέες του Εϋριπίδη γιά τους Θεούς ήταν ίσως τόσο λίγο συνεπείς όσο και των περισσότερων από τους συγχρόνους του. Συχνά παρίστανε τό σύμπαν, μαζί μέ τους Θεούς, σάν κάτι ξένο και σκληρό. Οι Θεοί, ίν και πιά δυνατοί και διορατικοί από τους Οηητούς, παρέχουν μιá μερική μόνο αντίληψη των έσχατων μυστηρίων. Άνθρωποι μαζί και Θεοί είναι μορφές μέσα σ' ένα μύθο, τόν μόνο πού άξιώνει τήν κατοχή αυτών των μυστηρίων : στήν "Ιφιγένεια", στήν "Ελένη" και στον "Ιωνα" ο Εϋριπίδης έμφανίζεται νά έλέγχει γιά πρώτη φορά αυτή τήν άξίωση σ' όλη της τήν ποιητή από τήν πικρία τής ίδιας του τής ειρωνείας σ' έναν κόσμο μισοκωμικού ρομάντσου· ή ίδια του ή ειρωνεία τόν είχε όδηγήσει, από ένα μακρύ δρόμο, πίσω στό μύθο. Έτσι κερδημένος ό μύθος διαφέρει σέ τόνο από τόν πρωτόγονο μύθο τής κοινωνίας στό στάδιο τής διαμόρφωσής της, αλλά έχει τις ίδιες ιδιότητες : πληρότητα και μιá προσέγγιση τάξης. Κι ώστόσο κάθε μύθος, άρχέγονος ή ξανακερδημένος, έκφράζεται σέ μιá γλώσσα μέ λιγότερη πεποίθηση και περισσότερη πρόθεση, και τέτοια είναι εδώ ή διάθεση του Εϋριπίδη. Στόν καλλιτεχνικό άγώνα του πασχίζει νά βρεί ένα σωστό πλαίσιο γιά τό όραμα του γύρω κόσμου, κι οι συμβάσεις τής τραγικής μορφής του πρόσφεραν τόν άπειρο, καρποφόρο πλοΐτο τής μυθολογίας. Τις περισσότερες φορές είχε βρεί μόνο τμήματα τής όλης σύνθεσης κατάλληλα γιά τους στόχους του, αλλά στην περίοδο πού μάς άπασχολεί πρέπει νά είδε τό μύθο σά μιá δοκιμαστική υπόθεση πληρότητας, μιá υπόθεση πού έκτείνεται και, ύστερα από έναγώνια προσπάθεια, προσδοκία και σύγχυση, κερδίζει ένα είδος λυτρωτικής έκπληρωσης, πού ύπάρχει γιά τόν άνθρωπο, μόνο όταν αυτός κι ό μύθος συνυπάρχουν και φτάνουν μαζί στην πληρότητά τους. Καθώς ό μύθος αναδιπλώνεται, στοιχεία, πού έδιναν τήν εντύπωση ότι είχαν άφανιστεί, ξανακερδίζονται σ' όλη τους τήν καθαρότητα, και, γιά νά χρησιμοποιήσουμε τά λόγια του Πίνδαρου, " ένα λαμπρό φώς πέφτει πάνω τόν άνθρωπο κι ή ζωή του είναι γλυκιά ". Η βαθιά σοβαρότητα των μυθικών δραμάτων έχει συχνότατα άλλοιωθεί από τήν ελαφράδα τής τέχνης του δημιουργού τους. Το άμάρταντο στεφάνι τής Κρέουσας δέν άνήκει στό χώρο τής Νέας Κωμωδίας μέ τά χαμένα παιδιά πού ξαναβρίσκονται συνανιέκει μέ τό Μαργαριτάρι του άνώνυμου ποιητή.

Μετάφραση : Ν. Η.

"Ένα από τά πιά δημοφιλή άγγειογραφικά θέματα στον 4 π.Χ. αιώνα ήταν οι σκηνές από τήν "Ιφιγένεια εν Ταύροις" του Εϋριπίδη. Το γεγονός δέ μπορεί, φυσικά, νά 'ταν άσχετο από τή δημοτικότητα πού γνώριζε τό ίδιο τό έργο στην εποχή του



Η εικονογράφηση του άρθρου, από τή συλλογή "Illustrations of Greek Drama" των Α. D. Trendall — Τ. Β. L. Webster

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: “ΙΚΕΤΙΔΕΣ”

Το κομμάτι αυτό του Ευριπίδη, σου θυμίζει
τη δημοκρατία, το «έθνος» εὐδαιμόνων -
επιφανείων πολιτισμῶν «Θέλω» και γυμνασίου
μοιρασμού ἔμφυτη
Μάης 1963
Κόστα Βάρναλη

Ἀφοῦ σκοτώθηκαν στή Θήβα τὰ δυο ἀδέρφια, ὁ Ἐτεοκλῆς καί ὁ Πολυνείκης, ὁ Κρέοντας ἀπαγόρευε τήν ταφή τῶν νεκρῶν τοῦ ἐχθροῦ. Τότε φτάνουνε στήν Ἐλευσίνα ὁ βασιλιάς τοῦ Ἄργου, ὁ Ἄδραστος μέ τίς μητέρες «τῶν ἐν Θήβαις πεπτωκότων ἀριστέων» καί παρακαλοῦνε τόν Θησέα νά μεσολαβήσει στόν Κρέοντα γιά νά ἐπιτρέψει τήν ταφή τῶν νεκρῶν τους. Ὁ Κρέοντας, ὁμως, γιά ἀπάντηση στέλνει ἕναν κήρυκα στό Θησέα ἀπαιτώντας ἀπ' αὐτόν νά διώξει ἀπό τήν Ἀττική τόν Ἄδραστο καί τίς ἰκέτισσες μητέρες.

ΚΗΡΥΚΑΣ

Ποιός εἶναι ὁ τύραννος ἐδῶ; Σέ ποιόνε παραγγελιά θά πῶ τοῦ Κρέοντα: τώρα τή γῆ τοῦ Κάδμου αὐτός τήν κυβερνάει, ἀφότου μπρός στά ἐφτάπυλα τειχιά σκοτώθη ὁ Ἐτεοκλῆς ἀπό τὸ χέρι τοῦ Πολυνείκη τ' ἀδερφοῦ του.

ΘΗΣΕΑΣ

Ξένε,
πρωτάρχισες τὸ λόγο μ' ἕνα λάθος, ὅταν γυρεύεις τύραννον ἐδῶ. Δὲν κυβερνιέται ἀπό ναν ἄντρα ἢ πόλη. Λέφτερῆ ναι. Ὁ λαός ἐδῶ ἀφεντεύει. Τούς ἄρχοντες του μᾶς οἱ ἕνα χρόνο, καί δὲν ἔχουν οἱ πλούσιοι δικαιώματα πιὸ πολλὰ καί ἀπ' τὸν πιὸ φτωχὸ πολίτη.

ΚΗΡΥΚΑΣ

Σ' αὐτόνε τὸν ἀντίλογο μοῦ δίνεις τήν πρωτιά. Μάθε, ἢ πόλη πού με στέλνει, ἔνανε ξέρει ἀφέντη, ὅχι τὸν ὄχλο. Δὲν ὑπάρχουν σέ μᾶς οἱ λαοπλάνοι γι' ἀτομικά τους κέρδη νά μᾶς σέρνουν μιὰ δῶ μιὰ κεῖ. Προσώρας τέτοιοι ἀρέσουν, μὰ κάνουνε πολλή ζημιὰ κατόπι. Καί τότε μὲ καινούριες ζαβολιές σκεπάζουν τίς παλιές τους ἀμαρτίες καί τῆ δίκαια γλυτώνουν τιμωρία. Ἄλλὰ πῶς θά μπορούσε ἢ μᾶζα, ἀφοῦ σωστῆ δὲν ἔχει κρίση νά διευθύνει μὲ κρίση καί σωστά τήν πολιτεία; Στά γρήγορα δὲν ἀποχτιέται ἢ γνώση, θέλει καιρό. Κι ἂν τύχει μυαλωμένος νά ναι ὁ φτωχὸς ἀγρότης, οἱ δουλειές του δὲν τοῦ ἀφήνουν ἀδεία, γιά νά κοιτάξει καί τὰ κοινά. Τὶ συφορὰ μεγάλη γιά τούς νοικοκυρέους, ὅταν ἀρπάζει τήν ἐξουσία μὲ τήν ἀπάτη κάποιος τιποτένιος ὡς τώρα τυχοδιώκτης.

ΘΗΣΕΑΣ

Ξυπνός, βλέπω, καί μάστορης στά λόγια ὁ κήρυκας. Σ' ἀφτόνε τὸν ἄγωνα

ἔδειξες τήν ἀξία σου. Ἄκου κ' ἐμένα. Σὺ προκαλεῖς τήν ἄμιλλα τῶν λόγων. Χειρότερη γιά τὸ λαὸ κατάρτα δὲν εἶναι ἄλλη ἀπ' τὸν τύραννο. Σέ τέτια πολιτεία, πρώτα πρώτα δὲν ὑπάρχουν νόμοι νά προστατεύουν ὄλους. Ἕνας ὁ νομοκράτης καί ὅ,τι θέλει κάνει καί αὐτὸ δὲν εἶναι δικαιοσύνη. Ὅταν ὁμως οἱ νόμοι εἶναι γραμμένοι, καί ὁ πλούσιος καί ὁ φτωχὸς ἴσα λογιόυνται. Μπορεῖ ὁ φτωχὸς, ἂν τὸν προσβάλλει ὁ πλούσιος νά τοῦ τ' ἀνταποδώσει. Καί νικάει τὸ μεγάλ' ὁ μικρός, σάν ἔχει δίκιο. Νά τί ναι λευτεριά, τὸ νά ρωτᾶς: —“Ποιός θέλει νά προτείνει κάτι ὠφέλιμο, γιά τήν πατρίδα; Νά βγεῖ νά τὸ πεῖ”! Παῖρν' ὑπόληψη αὐτός καί ὁ πού δὲ θέλει νά μιλήσει, σωμαίνει. Πές μου, ὑπάρχει ἀνώτερη ἀπ' ἀφτὸ ἰσοπολιτεία; Κι ὅπου ὁ λαός στόν τόπο του εἶναι ἀφέντης, καμαρώνει τὰ νιάτα, πού τρανεύουν, ἐνῶ τὰ ὄχτρευεται ὁ μονάρχης καί ὅσοι καλοὶ καί ψυχωμένοι, τούς σκοτώνει: φοβᾶται μὴν τοῦ πάρουνε μιὰ μέρα τὸ βασιλίκι. Πῶς μπορεῖ ἢ πατρίδα νά μὴν ἀδυνατίζει, ἂν ἕνας κάποιος σὰ μέσα σ' ἀνοιξιμάτικο λειβάδι κορφολογᾶει τὰ πιὸ ξεθαρρεμένα τ' ἀστάχια καί τὰ νιάτα λιγοστεύει; Καί γιατί ν' ἀποχτᾶς γιά τὰ παιδιὰ σου βιὸς καί πλοῦτη, σάν εἶναι τὰ δικά σου τὰ κόπια νά πλουτίσουνε περισσότερο τὸν τύραννο; Γιατί νά μεγαλώνεις κλεισμένα σπῆτι ἀπάθρονα κορίτσια, ἀφοῦ, σὰ θέλει ὁ τύραννος, τ' ἀρπάζει; Χαρὰ γ' ἀφτόν, κλάμα γιά σέ ἐτοιμάζεις. Καλύτερος ὁ θάνατος, ἂν εἶναι μὲ τῆ βία νά μοῦ παίρνουν τὰ παιδιὰ μου.

(Στίχοι 399 - 455)

Κόστα Βάρναλη

ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Ι.- “ΚΥΚΛΩΠΑΣ” : ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΜΙΑΣ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ

Τοῦ ΝΙΚΟΥ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ

Τὸ πρόγραμμα τῶν φετινῶν “Ἐπιδαυρίων” περιεῖχε μὴ ἐνδιαφέρουσα πρωτοτυπία : μὴ κοινὴ παράσταση μὲ τὴν “Ἀλκῆστη”, τὸ πιὸ συζητημένο, καὶ τὸν “Κύκλωπα”, τὸ πιὸ ὑποτιμημένο ἔργο τοῦ Εὐριπίδη. Ὁ εὐφυῆς αὐτὸς συνδυασμὸς ὑπογράμμισε ὄχι μόνο τὰ σημεία ἐπαφῆς ἀνάμεσα στὰ δύο δράματα ἀλλὰ καὶ τὴν ἰδιομορφίαν τοῦ καθενὸς χωριστὰ. Ἡ θεατρικὴ ἐμπειρία τροφοδοτοῦσε ἕνα φιλολογικὸ προβληματισμό, πού ξεκινούσε, γιὰ μὴ ἀκόμα φορὰ, ἀπὸ τὴν διαπίστωση μιᾶς ἑλλείψεως : ὁ “Κύκλωπας”, τὸ μόνο ἀκέραιο σατυρικὸ δράμα πού μᾶς σώζεται, ἐκπροσωπεῖ πολὺ ἀνάμικτα τὸ εἶδος του, ὅπως μπορούμε νὰ τὸ ἀνασυνθέσουμε ἀπὸ κάποιες σπαράγματα τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Σοφοκλή ἢ “Ἀλκῆστη”, ἕνα γοητευτικὸ ἔργο μὲ ὅλα τὰ μορφικὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς τραγωδίας, ἀποκλίνει δικαιολογημένα ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη γραμμὴ τοῦ εἴδους τῆς, ἀφοῦ προορίζεται νὰ παρασταθῆ ἐν τῇ θέσῃ ἑνὸς σατυρικοῦ δράματος. Οἱ δύο αὐτὲς διαπιστώσεις προϋποθέτουν ἀπώτερες αἰτίες μὴ κάποια ἀλληλεξάρτηση. Ὁ Ποιητὴς, ἀπὸ ἀδεξιότητα ἢ τολμή — ἔχουν ὑποστηριχθεῖ κ’ οἱ δύο ἀπόψεις — φαίνεται νὰ σιτάζει τὸ συμβατικὸ κλοιὸ τῶν δραματικῶν εἰδῶν καὶ νὰ ἐπιτρέπει ἀμοιβαία διοχέτευση στοιχείων. Παράλληλα, μέσα στὰ πλαίσια πού ὀρίζονται ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ τὴν προσωπικὴν του τεχνικὴ ἐνσωματώνει ἐκφραστικούς τρόπους πού βοηθοῦν αὐτὸ τὸ *συμπλησίμα*. Στὰ δύο δοκίμια πού ἀκολουθοῦν γίνεται μὴ προσπάθεια νὰ ἐξακριβωθοῦν οἱ προθέσεις τοῦ Εὐριπίδη μέσα ἀπὸ τὴν ἀντιμετώπιση ὀρισμένων εἰδικῶν προβλημάτων σύνθεσης.

Στὴ μελέτη τῶν ἐπιμέρους ἔργων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς δραματοποιίας ἡ γνώση τῆς προ-θεατρικῆς μορφῆς ἑνὸς μύθου εἶναι ἐξαιρετικὰ χρήσιμη, ἐπειδὴ μὲ τὴ σύγκριση ὄχι μόνο ἐξακριβώνουμε τὴ συμβολὴ τῶν δραματοποιῶν ἐν τῇ κατοπινῇ ἐξέλιξί ἢ ἐν τῇ δημιουργίᾳ μιᾶς παραλλαγῆς, ἀλλὰ, ἐπισημαίνοντας προσαρμογῆς ἢ ἀποκλίσεις, πού ἐπιβάλλονται ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη συμβάσει τοῦ συγκεκριμένου δραματικοῦ εἴδους, ἀνακαλύπτουμε τοὺς νόμους πού καθόριζαν τὴ λειτουργία του.

Μὲ τὸν “Κύκλωπα” τοῦ Εὐριπίδη ἔχουμε μὴ περίπτωση ἰδανικὴ, ἐπειδὴ μᾶς ἔχει διασωθεῖ ἀκέραιο καὶ ἐντεχνα διαμορφωμένο τὸ πρότυπο πού χρησιμοποίησε ὁ ποιητὴς γράφοντας τὸ ἔργο του : πρόκειται γιὰ τὴν ὀμηρικὴ “Κυκλώπεια”, ὅπως ὀνομάζεται ἢ φάση ἐκείνῃ τῶν ἀφηγήσεων τοῦ Ὀδυσσεύα πού καλύπτει τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὴν ἐνάτη ραψῶδα τῆς “Ὀδυσσεύας”. Φυσικὰ, ἡ σύγκριση τῶν δύο κειμένων ἔχει ἀπὸ πολὺ παλιὰ ἀπασχολήσει τοὺς φιλόλογους, καὶ μάλιστα σὲ ἐργασίες πού πῆραν συχνὰ τὴν μορφή καὶ τὴν ἔκταση ὀλόκληρων βιβλίων. Στὶς σελίδες πού ἀκολουθοῦν, θὰ συγκεντρώσω τὴν προσοχή μου σ’ ἕνα θέμα ἀρκετὰ περιορισμένο, ὄχι ὅμως περιθωριακὸ : θὰ προσπαθῶ νὰ ἐπισημάνω καὶ νὰ ἐξηγήσω ὀρισμένες χαρακτηριστικὲς ἀλλαγῆς πού ὑποχρεώθηκε νὰ ἐπιφέρει ἐν τῇ ὀμηρικῇ ἱστορίᾳ ὁ Εὐριπίδης, κυρίως ὡς πρὸς τὸ χειρισμὸ τοῦ χρόνου καὶ τοῦ τόπου, ἐπειδὴ ἔπρεπε νὰ τὴ μεταφέρει ἀπὸ ἕνα ποιητικὸ εἶδος, πού ἐκφραζόταν ἔμμεσα χρησιμοποιοῦντας ἀφήγηση σὲ τρίτο πρόσωπο, σ’ ἕνα ἄλλο, πού προϋπέθετε ἄμεση παράσταση σὲ πρῶτο πρόσωπο. Μέσα στὶς λύσεις πού ἐπινόησε ὁ ποιητὴς ἀποκαλύπτονται ἐνδεικτικὰ οἱ νίκες, οἱ ἥττες καὶ οἱ συμβιβασμοὶ του.

Σχεδὸν ἀναπόφευκτα, πρέπει ν’ ἀρχίσω μὲ μερικὲς ὑποτυπώδεις διευκρινίσεις γιὰ τὴν περιώνυμη τρεῖς “ἐνότητες” (χρόνου, τόπου καὶ δράσης), πού, ὑποτίθεται, καθόριζαν μὲ πολλὴ αὐστηρότητα τὴ λειτουργία τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Καὶ γι’ αὐτὲς, ὅπως γιὰ τὸσα ἄλλα θέματα, οἱ ποικίλες παρερμηνείες ἀντλοῦν ἐπιχειρήματα ἀπὸ τὴν σιωπὴν μᾶλλον παρὰ ἀπὸ τὴν

πληροφορίες τοῦ Ἀριστοτέλη, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀγνοοῦν τὴν μαρτυρίαν τῶν ἰδίων τῶν δραμάτων, ὅπου, φυσικὰ, ὁ φιλόσοφος στηρίζει τὴν ἀπόφασίν του. Ὁ ἴδιος μίλησε μὲ ἔμφαση καὶ σαφῆ μόνον γιὰ τὴν ἐνότητα *πράξεως*. Μὲ βάση αὐτήν, ἀπὸ γνήσιο ἐνστικτὸ καὶ ὄχι ἀπὸ κλασικὴ ἀγωγή, δούλευε συχνὰ ὁ Σαίξπηρ μὲ τὴν ἄλλαν δύο ταλαιπωρήθηκαν, θεωρητικὰ καὶ ἐμπρακτὰ, οἱ γάλλοι κλασικιστὲς, πού κάποτε παραμελοῦσαν τὴ σημαντικότερη.

Ἐπιπλέον, ὡστόσο, ἐκεῖνο τὸ σχόλιο τοῦ Ἀριστοτέλη γιὰ τὴν προσπάθεια τῆς τραγωδίας *ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι*. Ἄν δὲν ἀκολουθίσαμε τὴ μέθοδο κάποιων ἀφελῶν μελετητῶν, πού ταλαντεύονταν ἐν τῇ ἀπόφασί τους ἀνάμεσα στὸ δωδεκάωρο καὶ στὸ εἰκοσιτετράωρο, καὶ “χρονομετρήσαμε” τὰ ἴδια τὰ ἔργα, φτάνουμε σὲ μερικὲς διαπιστώσεις, πού ἐνδεχομένως δὲ θὰ ἐνοχλοῦσαν πολὺ τὸν Ἀριστοτέλη. Εἶναι, πράγματι, δυνατό νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν ἀκεραιότητα μιᾶς “δραματικῆς μέρας”, ἀρκεῖ νὰ τῆς προσδώσουμε συμβατικὴ χρονικὴ περιεκτικότητα, ἀφοῦ πρέπει νὰ χωρῶνται γεγονότα, κυρίως ἐξωσκηνικά, πού, μὲ βάση μὴ “ρεαλιστικὴ” χρονομέτρηση, θὰ ξεπερνοῦσαν κατὰ πολὺ τὸν κύκλο τῆς. Ἡ λύση εἶχε ἀναζητηθεῖ σ’ ἕνα ἐνδιάκριτο συμβιβασμό. Οἱ τραγικοὶ βρῆκαν τὸν τρόπο νὰ κλείνουν ὅλα τὰ δραματικὰ γεγονότα ἑνὸς ἔργου μέσα σὲ μίαν ἀδιάσπαστη χρονικὴ ἐνότητα, υιοθετώντας τὴ μέθοδο τῆς ὑπεκφυγῆς καὶ τῆς χρήσης ἑνὸς τεχνάσματος. Στὴν πρώτη περίπτωση, παρατηροῦμε ὅτι, κατὰ κανόνα, ἀποφεύγουν νὰ προσδιορίσουν, ἀκόμα καὶ μὲ τὴν ἀδρῆς ἐκφράσεις πού ἔχουν ἐν τῇ διάθεσί τους, τὴ χρονικὴ διάρκεια ἑκείνων τῶν γεγονότων πού διαδραματίζονται ἐκτός σκηνῆς. Ἐπίσης, πολὺ σπάνια συνδέουν ἕνα στάδιο τῆς δράσης μὲ ἕνα συγκεκριμένο χρονικὸ σημεῖο τοῦ ἡμερήσιου κύκλου ἀκόμα καὶ γιὰ ἐξωσκηνικά γεγονότα δὲν προχωροῦν σὲ προσδιορισμὸς ἀκριβέστερους ἀπὸ ἕνα “ὅταν ὁ ἥλιος ἔριχνε τὴν ζεστὴν τοῦ ἀκτίνης” ἢ, τὸ πολὺ, “ὅταν ὁ ἥλιος μεσουρανοῦσε” — καὶ αὐτὰ ὄχι πάντα ἐπειδὴ ἡ σχετικὴ ἀναφορά εἶναι ἀπαραίτητη. Ἡ ἐννοία τοῦ συγκεκριμένου χρόνου ὑπογραμμίζεται ἐν τῇ ἐντάσει ἑνὸς δραματικοῦ γεγονότος ἢ ἀπλῶς προσφέρει ἕνα σκηνικὸ πλαίσιο γιὰ τὴν πραγματοποίησίν του. Στὸν πρόλογο τοῦ “Ἰππόλυτου”, ὡς ποῦμε, ἡ δὴλωση τῆς Ἀφροδίτης ὅτι ἡ ἐξόντωση τοῦ ἥρωα θὰ συντελεστεῖ “μέσα σ’ αὐτὴ τὴ μέρα” δηλώνει ἀποκλειστικὰ καὶ μόνον τὴ δραστηριότητα τῆς θεϊκῆς δυνάμεως καὶ, ἐπομένως, δὲ χρειάζεται νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ, ἐν τῇ συνέχειᾳ τοῦ δράματος, ἀπὸ ἄλλες συγκεκριμένες χρονικὲς ἀναφορῆς ἐπίσης, στὸν “Ἴωνα” ὁ λεπτομερῆς προσδιορισμὸς τῆς σχέσης ἀνάμεσα ἐν τῇ ἐορταστικῇ σκηνῇ τοῦ ἥρωα καὶ τῇ θέσῃ τοῦ ἡλίου ἀποτελεῖ ἕνα ἀκόμα ἀπὸ τὰ πολλὰ στοιχεῖα τοῦ πολυχρωμοῦ σκηνικοῦ, πού ὑποβάλλονται ἐν τῇ ἀφήγησίν του Θεράποντα. Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ μὴ ἐξαιρέση. Ὅχι σπάνια, ἡ ἀρχὴ τῆς δράσης ἑνὸς ἔργου συμπίπτει μὲ τὴν ἀρχὴ μιᾶς μέρας. Ὁ συσχετισμὸς γίνεται καὶ ἀρκετὰ εὐλόγητα καὶ πολὺ τυπικὰ : ἕνα πρόσωπο στὸν ἐναρктиκὸ του μονόλογο ἢ ὁ χορὸς ἐν τῇ ἀπόδοσίν του χαιρετίζει τὴν ἀνατολὴν τοῦ ἡλίου. Αὐτὴ ἡ ἀναφορά σχεδὸν ποτὲ δὲ βρίσκειται σὲ καθοριστικὴν σχέσιν μὲ τὰ συγκεκριμένα γεγονότα πού σημειώνουν τὴν ἀφῆγησιν τῆς δράσης : σπάνια ὅμως εἶναι δίχως ὀυσιαστικὴν δραματικὴν λειτουργίαν, ἀφοῦ, κατὰ κανόνα, δημιουργεῖ μίαν ἀπόσπαστην πρῶτον φωνῆν, μέσα ἐν τῇ ὁποίᾳ προβάλλονται ἢ προετοιμάζονται ἐν τῇ ἀντίθεσίν ἀνάμεσα ἐν τῇ ἀφῆγησίν του Σοφοκλή, ὡς ποῦμε, ὁ θριαμβευτικὸς χαιρετισμὸς τοῦ ἡλίου ἐν τῇ ἀπόδοσίν του χοροῦ ἀκούεται ἄμεσως μετὰ τὸν ἀγῶν τῆς διαλόγου τῆς ἡρώιδος μὲ τὴν Ἰσμήνην, πού διαδραματίζεται ἐν τῇ μισοσκότῳ αὐτῇ ἢ ἀρχικῇ ἀντίθεσίν ἀνάμεσα ἐν τῇ ἀφῆγησίν τῆς Ἀντιγόνης καὶ τοὺς κάπως μακίριους καὶ οὐδέτερος γέροντες τῆς Θήβας διατηρεῖται, μὲ συγκεκριμένα δραματικὰ ἐπακόλουθα, σ’ ὅλη τὴ διάρκειαν τοῦ ἔργου. Στὸ “Φαέδοντα”,

ένα από τα χαμένα δράματα του Ευριπίδη, ή άνατολή του ήλιου, ή όποία καλωσορίζεται στη λυρικότατη πάροδο, θά σταθεί ή άφεταιρία του μοιραίου ουράνιου ταξιδιού του ήρωα.

Πολύ σπανιότερα, και συνήθως έμμεσα, άφίηται ή έντοπωση ότι με τό τέλος της τραγωδίας κλείνει μιά μέρα. Λ.χ. στον πρόλογο των "Ευμενίδων" του Αισχύλου ή Προφήτισσα έκτελεί τό πρώτο ήμερήσιο καθήκον της άνοίγοντας τήν πύλη του ναού· στό τέλος, οί πυρσοί στά χέρια των Προπομπών, πού όδηγούν τις έξευμενισμένες Έρινύες στον τόπο της λατρείας τους, ύποδηλώνουν τήν έλευση της νύχτας. Στην άρχή της "Ηλέκτρας" του Ευριπίδη ή ήρωίδα μόλις προλαβαίνει νά ύψώσει τή φωνή της προς τή νύχτα πού φεύγει· τό δράμα κλείνουν "άπό μηχανής" οί Διόσκουροι, πού δέν είναι παρά ό άστερισμός των Διδυμών.

Πολύ πιό άποτελεσματικά λειτουργεί τό "τέχνασμα" πού χρησιμοποιούν οί τραγικοί, γιά νά καλύψουν τήν παρέλευση ενός χρονικού διαστήματος πολύ μεγαλύτερου άπ' ό, τι ό συγκεκριμένος σκηνικός χρόνος. Πρόκειται γιά τή "λυρική αυλαία", πού δημιουργείται με τά κομμάτια του χορού, κυρίως τά στάσιμα. Άνεξάρτητα από τήν έκτασή της, ή χορική παρένθεση είναι ικανή νά εξασφαλίσει γιά τά έξωσκηνικά γεγονότα όλο τό χρόνο πού άπαιτείται. Έτσι λ.χ. στις "Ίκετίδες" του Ευριπίδη, ενώ ό χορός έκτελεί τό β' στάσιμα, ύποτίθεται ότι ό άθηναϊκός στρατός με τό Θησέα συγκεντρώνεται, ξεκινάει γιά τή Θήβα, συγκρούεται με τους Θηβαίους κι έπιστρέφει φέρνοντας τά πτώματα των Άργείων στρατηγών. Στόν "Ηρακλή" του ίδιου ποιητή, άνάμεσα στην εμφάνιση της Λύσσης, πού φέρνει μανία στον ήρωα, και τήν είσοδο του άγγελιοφόρου, πού διηγείται, σέ μιά έκταταμένη ρήση, τά έπακόλουθα της μανίας (φόνους Μεγάρων και παιδιών, επέμβαση της Άθηνάς, αντίδραση των οικείων, λήθαργο του Ηρακλή), μεσολαβούν ελάχιστα μόνο, και άποσπασματικοί, λυρικοί στίχοι, πού διακόπτονται μάλιστα από τις κραυγές του Άμφιτρύωνα μέσα από τό παλάτι. Ποτέ όμως στις άγγελικές ρήσεις, πού κανονικά έκφωνούνται σχεδόν άμέσως μετά τά χορικά κομμάτια και μεταδίνουν έξωσκηνικά γεγονότα, δέν άναφέρονται συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα τέτοια, πού νά ύποδηλώνουν ότι ό κύκλος της δραματικής μέρας έχει ξεπεραστεί. Έξάλλου, ή άδιάκοπη παρουσία του χορού δέν έπιτρέπει νά διασπαστεί ή ροή του χρόνου.

Γιά τήν "ένότητα τόπου" δέν ύπάρχει νύξη μέσα στό έργο του Άριστοτέλη. Η λειτουργία της όμως, άστηρότερη και συνεπέστερη, διαπιστώνεται τουλάχιστο στα σωζόμενα δράματα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, τά όποια καλύπτουν τό δεύτερο μισό του 5. αιώνα. Δέν μπορεί νά είναι συμπτωματικό ότι ή μόνη άλλαγή τόπου δράσης μέσα στό ίδιο έργο σημειώνεται στόν "Αΐαντα", πού χρονολογείται όχι πολύ μακριά — ίσως μάλιστα πριν — από τό 450 π.Χ. Άντίθετα, στον Αισχύλο, πού άνέβασε έργα του ως τό 458 περίπου, ό τόπος δράσης είναι ταυτόχρονα και πιό άπροσδιόριστος και έπίδεικτικότερος άλλαγής. Μιά παλιά ύπόθεση, ότι αυτή ή ρευστότητα όφείλεται στην παντελή άπουσία όποιοδήποτε σκηνικού οικοδομήματος από τό θεατρικό χώρο, δέν ισχύει σήμερα, άφού είναι πιά γνωστό ότι ή τραγωδία των "Ίκετίδων" — πού είχε χρησιμοποιηθεί ως βασική πηγή πληροφοριών, επειδή τά γεγονότα της διαδραματίζονται κάπου στό ύπαιθρο — παραστάθηκε πολύ κοντά στην "Ορέστεια" (ίσως στά 464/3), πού προϋποθέτει "σκηνικά" με άνάκτορα και ναούς, ενώ άκόμα και στους "Πέρσες", πού είναι τό άρχαιότερο από τά σωζόμενα δράματα, και άναφέρεται, ως βουλευτήριο, και λειτουργεί, ως μασωλειό, κάποιο κτίσμα. Τό άξιοσημείωτο στην περίπτωση του Αισχύλου είναι ότι μερικές άλλαγές τόπου, άκόμα κι όταν ύποδηλώνονται πολύ άμεσα, εισάγονται σέ τέτοια σημεία της δράσης και με τέτοιο τρόπο, ώστε δέ μäs έπιτρέπουν νά υποθέσουμε ότι ήταν δυνατό νά είχαν πραγματοποιηθεί με συγκεκριμένες άλλαγές σκηνικού. Είναι λ.χ. κωμικό νά φανταστούμε ότι στό στ. 554 των "Χοιφόρων" εμφανιζόταν ξαφνικά, στη μέση του διαλόγου, τό άνάκτορο των Άτρείδων, ενώ ως αυτή τή στιγμή ή δράση είναι συγκεντρωμένη γύρω στον τάφο του Άγαμέμνονα· όπως είναι δύσκολο νά υποθέσουμε ότι στην παράσταση των "Ευμενίδων" έγιναν τουλάχιστο δύο διακοπές, γιά νά δηλωθούν και "σκηνογραφικά" οί άλλαγές τόπου πού ύπαινίσσεται τό κείμενο (Δελφοί - Άκρόπολη - Άρειος Πάγος). Ο τόπος δράσης στον Αισχύλο άντλεί τά χαρακτηριστικά του κυρίως από τόν ποιητικό λόγο.

Η πιθανότερη εξήγηση γι' αυτή τή μετάβαση από ένα ποιητικά ρευστό σ' ένα πιό "σκηνογραφικό" θεατρικό χώρο δέ βρίσκεται στην ξαφνική παρουσία ενός σκηνικού οικοδομήματος, αλλά στην εισαγωγή της σκηνογραφίας, πού, όσο ύποτυπώδης και συμβατική νά ήταν, έδινε μιά πιό συγκεκριμένη, και έπομένως δεσμευτική, φυσιογνωμία στό σκηνικό χώρο. Σ' αυτήν, έξάλλου, όφείλεται και ή μόνη, γιά τήν τραγωδία τουλάχιστο, ταύτιση του τόπου δράσης μ' ένα περιορισμένο χώρο άμέσως μπροστά από κάποιο κτίσμα. Η πρόσωση του σκηνικού οικοδομήματος, με ή δίχως σκηνογραφικές προσθήκες, παγίωσε τό τυπικό σκηνικό ένός "έξωτερικού", άσχετο άν τό κεντρικό άνοιγμα όδηγούσε, ύποτίθεται, στα ένδότερα ενός παλατιού, μιάς στρατιωτικής σκηνής ή μιάς σπηλιάς. Φυσικά, ποικίλα γεγονότα, κατά κανόνα βίαια, διαδραματίζονταν και στό "έσωτερικό". Αλλά όμως ό θεατής δέν τά έβλεπε ποτέ· συχνά όμως τά άκουε· και πάντα ήταν σέ θέση νά τά φανταστεί, άκόμα και νά τά προβλέψει, επειδή μιά προηγουμένη σκηνή τά είχε προετοιμάσει. Κάποτε στό κοινό παρουσιάζονταν τ' άποτελέσματα ενός έσωτερικού γεγονότος: μιά άκίνητη εικόνα — ένας νεκρός με τό δολοφόνο νά στέκει δίπλα του, ένα κοιμισμένο πρόσωπο κλπ. — πάνω σ' ένα τροχοφόρο βάθρο, τό *έκκύκλημα*. Αύτή όμως ή "παρεμβολή" δέν άλλοίωσε τή βασική φυσιογνωμία του σκηνικού χώρου· μέσα σ' ελάχιστο χρονικό διάστημα, μετά τήν εμφάνιση του έκκυκλήματος, "έσωτερικό" και "έξωτερικό" σκηνικό είχαν άπόλυτα ταυτιστεί.

Άν περιγράψουμε πολύ άδρά τήν πορεία της δράσης στην έπική "Κυκλώπεια", θά έχουμε τό εξής περίπου σχήμα:

Πρώτη μέρα.

Άπόφαση του Όδυσσέα νά έπισκεφτεί τή σπηλιά του Κύκλωπα. Άφιξη και είσοδος στη σπηλιά· περιγραφή. Άφιξη του Πολύφημου· άρμεγμα των ζώων. Διάλογος με τόν Όδυσσέα· α' γεύμα. Πρώτη νύχτα.

Δεύτερη μέρα.

Άρμεγμα των ζώων· β' γεύμα και άναχώρηση. Κατάστροση έκδικητικού σχεδίου. Έπιστροφή του Πολύφημου· άρμεγμα των ζώων· γ' γεύμα· οίνοποσία· τύφλωση. Δεύτερη νύχτα.

Τρίτη μέρα.

Άπόδραση του Όδυσσέα και των συντρόφων του· προσάθεια του Πολύφημου νά έκδικηθεί.

Όπως φαίνεται καθαρά σ' αυτό τό σχήμα, ή έπική διήγηση διαρθρώνεται με μιά συνοχή και μιά ίσορροπία σχεδόν θεατρική: τά σχετικά γεγονότα καλύπτουν τρεις μέρες, πού θά μπορούσαν ν' άντιστοιχούν σέ τρεις θεατρικές πράξεις ίσοδύναμες. Ο τελευταίος χαρακτηρισμός είναι μιά κυριολεξία, επειδή κάθε μιά από τις έπικές ένότητες περιλαμβάνει περίπου 130 στίχους. Οί διαχωριστικές τομές όρίζονται από τήν αρχή και τό τέλος μίας μέρας· οί δύο νύχτες πού μεσολαβούν παίζουν τό ρόλο αυλαίας: εκεί ή δράση άκίνηται. Μάλιστα, ή χρησιμοποίηση των ίδιων τυπικών στίχων, γιά νά δηλωθεί ή έναρξη κάθε ένότητας (*ήμους δ' ήργένεια φάνη ροδοδάκτυλος ήώς*), καθώς κι ή πανομοιότυπη επάνάλυση όρισμένων ένεργειών του Κύκλωπα — κυρίως του άρμεγματος των ζώων —, ύπογραμμίζει τή συμμετρία, προσδιορίζοντας ταυτόχρονα με άκρίβεια τά διάφορα χρονικά στάδια της δράσης. Πολύ εύκολα μένει ή έντύπωση ότι τά έπεισόδια στην έπική άφήγηση "συνδέονται" παρατακτικά μεταξύ τους. Άνασμένα όμως θά μιλούσαμε γιά έλλειψη ρυθμού. Μιά άκριβής άποτίμηση των έπιμέρους στοιχείων πού συγκροτούν τις τρεις ένότητες συγκεντρώνει τήν προσοχή μας στην κεντρική από τις τρεις, πού είναι πυκνότερη σέ γεγονότα και δραματικότερη σέ ένταση από τις άλλες· έδώ μπορούμε νά μιλήσουμε γιά κορύφωση.

Αυτό πού χαρακτηρίσα στην αρχή ως ευτύχημα γιά τή μελέτη του "Κύκλωπα", ή ύπαρξη δηλαδή της έπικής "Κυκλώπεια", δημιουργούσε, χωρίς άμφιβολία, τά βασικότερα προβλήματα στον ποιητή. Ήταν άδύνατο ν' άνοιχίσει τήν έξοικειώση του κοινού με τό όηρικό πρότυπο. Είναι βέβαιο ότι αυτό τό έπεισόδιο της "Όδύσσειας", από τά πιό λαϊκά σέ προέλευση και, έπομένως, από τά δημοφιλέστερα, ήταν γνωστό στό μεγαλύτερο μέρος των θεατών. Οί έπίσημες άπαγγελίες των ραψωδών στα Παναθήναια ήταν μιά μόνο από τις πηγές πού έφερναν σ' έπαφή τό κοινό με τις έπικές ιστορίες. Οί πιό άυτοτελείς άπ' αυτές, όπως ήταν ή "Κυκλώπεια",



Ἡ παρουσία σατύρων δὲν ἀφίηνε ἀμφιβολία πὼς ὁ ἀγγειογράφος αὐτοῦ τοῦ κρατήρα ἀπὸ τῆς Λουκαρίας εἶχε ὑπόψη τὸ θεατρικὸν "Κύκλωπα", πού 'χε χορὸν σατυρικό, κι ὄχι τὴν ἐπική "Κυκλώπεια". Κ' ἐπειδὴ τὸ ἔργο τοῦ Εὐριπίδου δὲν ἔχει πειστικὰ χρονολογηθεῖ, δὲν ἀποκλείεται τὸ ἀγγεῖο, πού τοποθετεῖται πρὶν ἀπὸ τὸ 410 π.Χ., νὰ ἀντλήσῃ τὸ θέμα του ἀπὸ θεατρικὴν παράστασιν

κυκλοφοροῦσαν εὐρύτητα, σὲ προφορικὴ βέβαια παράδοση, καὶ μάλιστα ὄχι μόνο στὴ διαμορφωμένη ποιητικὴ τους μορφή, ἀλλὰ καὶ σὺν ἀπλουστευμένους πεζὺς ἀφιγήσεις, μέσα στὶς ὁποῖες διατηροῦνταν ἀναλλοίωτα τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς ἐπικῆς παραλλαγῆς. Ἐνα ἀπ' αὐτὰ ἦταν πιθανότατα ἡ καθοριστικὴ λειτουργία τοῦ ἀριθμοῦ "τρία", ὅπως ὑποδηλώνεται στὴν τριπλῆ διαίρεση τοῦ χρόνου καὶ στὴν ἀντίστοιχη ἐπανάληψη τῶν ἐνεργειῶν τοῦ Πολύφημου. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ λαϊκὴ προκατάληψη — ἡ λέξις στὴν ἀρχικὴ τῆς σημασίας — ἔθετε στὸν Εὐριπίδου σημαντικὰ προβλήματα καὶ σχετικὰ μὲ τὸ χειρισμὸ τοῦ χρόνου.

Πρέπει ἀμέσως νὰ τονιστεῖ ὅτι πουθενὰ σχεδὸν σ' ὄλο τὸν "Κύκλωπα" δὲ διαφαίνεται ἡ πρόθεση τοῦ ποιητῆ νὰ κινήσει τὸ ἔργο του ἐρήμην τοῦ ἐπικοῦ προτύπου. Ἀπεναντίας, οἱ ἀναφορὲς κι οἱ ἐξαρτιήσεις διαπιστώνονται σὲ διάφορα ἐπίπεδα καὶ σκοπεύουν σὲ ποικίλους στόχους. Ἀναφέρω ἐδῶ μόνο δύο ἀπὸ τὶς βασικότερες λειτουργίες τους: μιά συμπληρωματικὴ καὶ μιά ἀνακλαστικὴ. Στὴν πρώτη, ἡ γνώση τοῦ ὁμηρικοῦ κειμένου προϋποτίθεται, γιὰ νὰ καλύψῃ κενὰ πού ἀφίηνε ἡ θεατρικὴ παραλλαγή. Ἐνα τυπικὸ δεῖγμα δίνει ἡ τελευταία σκηνή, ὅπου ὁ Κύκλωπας, ἀπειλώντας ὅτι θὰ ἐξακοντίσει βράχους πάνω στὸ πλοῖο τοῦ Ὀδυσσεῆ, ἐξαφανίζεται ἀπὸ τὸ κεντρικὸ ἄνοιγμα τῆς σπηλιάς, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα — Ὀδυσσεῆας καὶ σύντροφοι, Σιληνὸς καὶ Σάτυροι — φεύγουν βιαστικὰ ἀπὸ τὴ μία ἀρόδο: ὁ θεατὴς καλεῖται νὰ συμπληρώσει τὸ αἰσιό τέλος ἀπὸ τὴν "Ὀδυσσειά". Στὴ δεύτερη λειτουργία τὸ ἐπικὸ πρότυπο προσφέρει μιά ἐπιφάνεια, πάνω στὴν ὁποία προβάλλονται, μὲ κωμικὸ συνήθως ἀποτέλεσμα ἐξαιτίας τῶν ἀλλοιώσεων, τὰ ποικίλα θεατρικὰ ἀντίστοιχα. Ἐνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἐπισημαίνεται στὸ σημεῖο ἐκεῖνο τοῦ προλόγου, ὅπου ὁ Σιληνός, καθὼς διηγεῖται σύντομα τὴ θαλασσινὴ περιπέτεια τῆς σατυρικῆς οἰκογένειας, ὑποβάλλει ἔμμεσα τὴν εἰκόνα μιᾶς μικροσκοπικῆς οὐδύσειας. Εἶναι λοιπὸν σαφές ὅτι ὁ Εὐριπίδης, μετατρέποντας σὲ θεατρικὸ ἔργο τὴν ἐπική "Κυκλώπεια", ὄχι μόνο δὲν μπόρεσε ἀλλὰ καὶ δὲ θέλησε ν' ἀποκρῦψει τὸ πρότυπό του.

Ἄν ἐξαίρεθοῦν μερικὲς ἀποκλίσεις καὶ προσθήκες, ἀποτέλεσμα τῆς παρουσίας τοῦ Σιληνοῦ καὶ τῶν Σατύρων, τοὺς ὁποῖους ὁ ποιητὴς ἦταν ὑποχρεωμένος, μιά κι ἔγραφε σατυρικό δράμα, νὰ ἐνσωματώσει μέσα στὸ ἔργο του (τὸν πρῶτο ὡς ἀτομικὸ πρόσωπο, τοὺς δευτέρους ὡς χορὸ), ἡ πορεία τοῦ θεατρικοῦ "Κύκλωπα" κινεῖται πολὺ πιστὰ στὸ ἐπικὸ πρότυπο. Φυσικὰ, τὸ σχετικὸ μὲ τὸ χειρισμὸ τοῦ χρόνου πρόβλημα γίνεται ἐμφανές ἀμέσως μόλις ἀντιμετωπίσει κανεὶς τὴ μορφή τῆς θεατρικῆς διασκευῆς. Οὐσιαστικὲς δυσκολίες πηγαζάν ἀπὸ τὸν ἰδιαιτέρου ρόλο πού παίξει στὴν ὁμηρικὴ διήγηση ἡ

νύχτα ὄχι τόσο σὰ χρονικὸ πλαίσιο γιὰ τὰ ἐπιμέρους γεγονότα, ὅσο σὺν ἀτμόσφαιρα πρόσφορη γιὰ τὴν κλιμάκωσή τους. Μὲ τὸ κλείσιμο τῆς μέρας ὁ Πολύφημος ἐπιστρέφει στὴ σπηλιά του, ὅταν ἔχει ἀποτελειώσει τὶς κτηνοτροφικὲς του ἀπασχολήσεις, ἔχει καταβροχθίσει τὸ ἀνθρώπινο δεῖπνο του καὶ πέφτει νὰ κοιμηθεῖ, τὸ σκοτάδι κι ἡ ἐπακόλουθη σιωπὴ πυκνώνουν τὸ φόβο καὶ μετεωρίζουν τὸν κίνδυνο. Ἡ ἀκίνητη αὐλαία τῆς νύχτας δὲν ἀπαλύνει τὴν τεταμένη ἀτμόσφαιρα: τὸ δεύτερο πρωὶ οἱ ἀποκρουστικὲς ἐνεργεῖες τοῦ τέρατος ἐπαναλαμβάνονται: τὸ τρίτο πρωὶ ὁ φόβος κι ὁ κίνδυνος ἔχουν συναντηθεῖ σ' ἓνα σημεῖο κορύφωσης. Ὅταν ὅμως τὰ γεγονότα πρόκειται νὰ παρασταθοῦν σὲ μίαν ἀνοιχτὴ σκηνή, πού φωτίζεται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὸ ἡλιακὸ φῶς, χωρὶς τὴ δυνατότητα φωτιστικῶν ἀλλοιώσεων, ὁ ποιητὴς δὲν μπορεῖ νὰ ὑπολογίσει σὲ στοιχεῖα ἀτμόσφαιρας πέρα ἀπ' ὅσα τοῦ προσφέρει ὁ ποιητικὸς λόγος.

Ἀνάλογες εἶναι οἱ δυσκολίες πού προέρχονταν καὶ ἀπὸ τὴ χρονικὴ διάρκεια (τρεῖς μέρες) κι ἀπὸ τὶς χρονικὲς ὑποδιαιρέσεις (δύο ἐνδιάμεσες νύχτες) τῆς ὁμηρικῆς ἱστορίας. Καὶ τὰ δύο θὰ μπορούσαν νὰ ὑποδηλωθοῦν, μόνο ἂν ἦταν δυνατό νὰ χρησιμοποιηθεῖ αὐλαία. Τελικὰ οἱ λύσεις πού υιοθετήθηκαν — οὔτε συνεπεῖς οὔτε ὀλοκληρωμένες — ὑπαγορεύτηκαν ἀπὸ τὶς εἰδικὲς συμβάσεις καὶ τὴν τεχνικὴ τοῦ δραματικοῦ εἶδους στὸ ὁποῖο μεταφερόταν ἡ διασκευὴ. Τὸ δράμα γενικὰ ἀποφεύγει καὶ τὴν ἀπλή παράταξη καὶ τὴν ὁμοιοτροπία ἐπανάληψη σκηνικῶν γεγονότων, ἀκριβῶς ὅπως δὲν ἐπιτρέπει τὴ διάσπαση τοῦ δραματικοῦ χρόνου σὲ ἐπιμέρους ἐνότητες. Ἐπομένως, στὸ θεατρικὸ "Κύκλωπα" τὰ γεγονότα δὲν μπορούσαν ν' ἀπλώνονται σὲ τρεῖς διαδοχικὲς μέρες, καὶ μάλιστα μὲ συγκεκριμένους ἀναφορὲς στὴ μεσολάβηση τῶν ἀντίστοιχων νυχτῶν, ἀκριβῶς ὅπως δὲν ἐπιτρέπονταν στὸν Πολύφημο νὰ γευματίσει τρεῖς ἀλλεπάλληλες φορές. Κάποια σύμπτυξη λοιπὸν ἦταν ἀναπόφευκτη. Ἡ διαδικασία τῆς ὁμως δὲν ἦταν τόσο ἀπρόσκοπτη, ὅσο φαίνεται.

Πραγματικά, ὅταν ἀρχίζει ἡ παράσταση τοῦ "Κύκλωπα", ὅλα ἔδειχναν ὅτι ἡ δραματικὴ φορὰ κινουῦνταν πρὸς τοὺς ἴδιους μὲ τὸ ἐπικὸ πρότυπο στόχους, τουλάχιστον ὡς πρὸς τὸν προσδιορισμὸ τοῦ χρόνου καὶ τὴ δημιουργία τῆς σχετικῆς ἀτμόσφαιρας. Ἡ ἐντύπωση πού προκαλεῖται στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου εἶναι ὅτι ὁ Εὐριπίδης, ἀναίρωντας ταυτόχρονα καὶ τὸν κανόνα καὶ τὶς ἐξαιρέσεις πού μνημόνευσε λίγο πῖο πάνω σχετικὰ μὲ τὴν ἀκεραιότητα καὶ τὴν ἐναρξη τῆς "δραματικῆς μέρας", τοποθετεῖ τὴν ἀφετηρία τῆς δράσης τοῦ ἔργου του ὄχι στὴν ἀρχὴ ἀλλὰ στὸ τέλος ἐνὸς ἡμερησίου κύκλου. Ὁ χρονικὸς προσδιορισμὸς δίνεται πολὺ ἔμμεσα, ἀλλὰ μὲ τὸς τὸς τρόπους, ὥστε γίνεται γρήγορα ἐμφανής. Τοὺς πρώτους ὑπαινιγμούς ἀφίηνε στὸν ἐναρκτικὸ του μονόλογο ὁ Σι-

ληνός (ο ίδιος, όπως άλλωστε κι οί γιοί του, είναι σκλάβος του Κύκλωπα), όταν πληροφορεί ότι τη περιποίηση της σπηλιάς, στην οποία είναι άφοσιωμένος καθώς μονολογεί, είναι για να δεχτεί τον Πολύφημο και τὰ κοπάδια του. Ἀνάμεσα στὰ καθήκοντά του ο γέρος μνημονεύει τὴν προετοιμασία τῶν ἀνοσίων δειπνῶν: ἡ λέξη πολὺ συχνὰ διήλωνε τὸ ἐσπερινὸ φαγητὸ, ιδιαίτερα γιὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ αἰτικού κοινού, ποῦ ἦταν συνηθισμένο σὲ δύο μόνο βασικὰ γεύματα τὴ μέρα.

Κλείνοντας τὸ μονόλογό του ὁ Σιληνὸς ἀναγγέλλει τὴν εἰσοδοτῶν γιῶν του, τῶν Σατύρων, ποὺ ἐπιστρέφουν ἀπὸ τὴ βοσκὴ μὲ τὰ κοπάδια τοῦ Κύκλωπα. Ἡ σκηνὴ ἀντιστοιχεῖ ἀπόλυτα στὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ Πολύφημου στὴν “Κυκλώπεια”. Αὐτὸ τὸ στοιχεῖο τῆς ἐπιστροφῆς, ἡ ὁποία μοιάζει νὰ σχετίζεται μὲ τὸ τέλος τῆς μέρας, τονίζεται σαφέστατα στὸ τραγούδι τῆς παρόδου. Οἱ Σάτυροι - βοσκοὶ προσπαθοῦν νὰ συγκεντρώσουν τὰ πρόβατα μέσα στὴ σπηλιά· καθὼς κунηγοῦν μερικές ἀτακτες προβατίνες, ποὺ δείχνουν ὅτι δὲν ἔχουν ἀκόμα χορτάσει, τοὺς θυμίζουν ὅτι εἶναι ἐπιτέλους καιρὸς νὰ ἀφήσουν τὸ φρέσκο χορτάρι καὶ νὰ προσφέρουν τὰ φουσκωμένα ἀπὸ τὸ γάλα μαστῦρια τους στὰ νεογνά τους, ποὺ περιμένουν ὅλη τὴ μέρα βελάζοντας. Γιὰ μιὰ στιγμὴ φαίνεται ὅτι βασικὴ πρόθεση αὐτοῦ τοῦ πρώτου λυρικοῦ κομματιοῦ δὲν εἶναι τόσο νὰ προσδιορίσει τὸ χρόνο τῆς δράσης, ὅσο νὰ υποβάλει μιὰ κάπως παραπλανητικὴ βουκολικὴ ἀτμόσφαιρα, ξένη καὶ πρὸς τὸ χῶρο ποὺ πλασιῶνται καὶ πρὸς τὰ γεγονότα ποὺ ἂν ἀκολουθήσουν. Τὴν ἀντίθεση αὐτὴ προβάλλουν καθαρὰ. σὲ δεύτερο μέρος τῆς παρόδου οἱ Σάτυροι, ὅταν, σταματώντας ἀπότομα, ὠά λέγαμε, τὴ βουκόλησή τους, τραγουδοῦν μιὰ σύντομη δραματικὴ ὠδή γεμάτη θλίψη καὶ νοσταλγία γιὰ τὴ βακχικὴ ζωὴ ποὺ ἔχασαν.

Καὶ τὸ τελευταῖο ἴχνος τοῦ εἰδυλλίου ἂν διαλυθεῖ σὲ λίγο. Ὅταν ὁ Σιληνὸς βλέπει νὰ ἔρχεται ὁ Ὀδυσσεὺς μὲ τοὺς συντρόφους του, συμβουλεύει τοὺς γιούς του νὰ συγκεντρώσουν ἐπιτέλους τὰ κοπάδια στὴ σπηλιά. Συζητώντας μὲ τὸν Ὀδυσσεὺς, λίγο πῖο κάτω, ο γέρος πληροφορεῖ ὅτι ὁ Κύκλωπας βρίσκεται στὸ κунηγι. Ὅταν, μερικές δεκάδες στίχους πῖο κάτω, ὁ κύριός του ἐμφανίζεται, εἴμαστε ἔτοιμοι νὰ υποθέσουμε ὅτι ἐπιστρέφει στὴ σπηλιά του ὕστερα ἀπὸ τὴ δουλειὰ τῆς μέρας. Στὴ σκηνὴ ποὺ ἀκολουθεῖ, ὅλες οἱ ὡς τώρα ἐντυπώσεις μας ἐδραιώνονται, ἐπειδὴ ἔχουμε τὴν ἀμεσότερη ἀναφορὰ σ’ ἕνα χρονικὸ σημάδι. Συγκεκριμένα, ἐνῶ οἱ Σάτυροι, γεμάτοι φόβος καὶ ἐνοχία, ἐπειδὴ εἶχαν πάρει τὸ μέρος τοῦ Ὀδυσσεὺς, ἔχουν σκύψει τὰ κεφάλια κάτω, ὁ Κύκλωπας τοὺς διατάζει: “Σηκώστε ἀμέσως τὰ κεφάλια ποὺ πάνω!” Ὁ κορυφαῖος ἀποκρίνεται: “Νά, τὰ ἔχουμε στρέψει πρὸς τὸ μέρος τοῦ Δία· βλέπω κίονας τ’ ἄστρα καὶ τὸν Ὠρίωνα”. Ἀκούοντας ὁ θεατὴς αὐτὸ τὸ στίχο, ἀποφάσιζε: εἶναι πῖο νύχτα. Ὁ ἀμέσως ἐπόμενος στίχος ὅμως δείχνει ὅτι αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἦταν κι ἕνα ἀπλό λογοπαίγνιο κι ὅτι ὅλη αὐτὴ ἡ “χρονικὴ” προετοιμασία, τόσο πειστικὰ δοσμένη καὶ τόσο πιστὴ στὸ ὁμηρικὸ πρότυπο, ἦταν μᾶλλον παραπλανητικὴ. Ὁ Κύκλωπας ρωτᾷ τοὺς Σατύρους ἂν τοὺ ἔχουν ἔτοιμάσει τὸ ἄριστον, ἕνα γεῦμα δηλαδὴ ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ πολὺ μεσημεριανό! Ὅταν, σὲ ἐπόμενο ἐπεισόδιο, ἔχει ἀποτελειώσει τὸ γεῦμα του καὶ χαίρεται τὸ κρασί ποὺ τοῦ προσφέρει ὁ Ὀδυσσεὺς, δέχεται τὴν πρόσκληση τοῦ Σιληνοῦ νὰ καθίσει δίπλα του καὶ νὰ συνεχίσουν μαζί τὸ κρασοπότι κάτω ἀπὸ τὴ θालπωρὴ τοῦ ἥλιου. Στὸ μεταξὺ ὅλες οἱ ἐνέργειες τοῦ Κύκλωπα ἐξακολουθοῦν νὰ θυμίζουν λεπτομέρειες ποὺ ἡ ὁμηρικὴ διήγηση συνδέει κυρίως μὲ τὸν ἐρχομὸ τῆς νύχτας: τὸ ἄρμεγμα τῶν ζώων, τὸ στρώσιμο τοῦ κρεβατιοῦ, τὸ ἀνάμια τῆς φωτιάς, τὸ βαρὺ μεθύσι, ὁ ὕπνος. Τυπικὰ νυχτερινὴ ἐκδήλωση εἶναι καὶ ὁ κῶμος, τὸ συμπόσιο δηλαδὴ, ποὺ φιλοδοξεῖ νὰ ὀργανώσει ὁ Κύκλωπας προσκαλώντας καὶ τοὺς ἀδελφούς του. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τελικὰ δὲν τὸ κατορθώνει, ἐπειδὴ τὸν πείθει ὁ Ὀδυσσεὺς ὅτι δὲν εἶναι σκόπιμο νὰ μοιραστεῖ μὲ ἄλλους τὸ θεῖο ποτό· ὡστόσο, ὁ ποιητὴς καὶ πάλι βρίσκει κατ’ἀλληλῆ τὴν ευκαιρία νὰ διακωμωδῆσει τὶς ἐκδηλώσεις ἐνὸς ἀθηναϊκοῦ κῶμου: τὴν ἐτικέτα ποὺ καθόριζε τὰ καθεκαστὰ τῆς οἰνοποιίας, τὰ ἐρωτικὰ τραγουδάκια ποὺ ἔτερπαν τοὺς συνδαιτυμόνες, τὰ παιδαγωγικὰ ἔκτροπα. Ἡ θεατρικὴ πραγματικότητα ὅμως ἦταν πολὺ δυνατότερη ἀπ’ ὅλ’ αὐτὰ: σ’ ἕνα ἀνάλαφρο ἔργο ὅπως ὁ “Κύκλωπας”, ὁ ποιητὴς δὲν ἠθέληε, ἢ δὲν μποροῦσε, νὰ ξεχάσει ἐντελῶς ὅτι τὴν ὥρα τῆς παράστασης ὁ ἥλιος θὰ ἔλαμπε πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν θεατῶν.

Ὅταν τὸ χρονικὸ πλαίσιο τῆς ὁμηρικῆς ἱστορίας ἔχει ὑποστῆι μὲν τόσο δραστηρικὴ ἀλλοίωση — καὶ μὲ τὴ διατήρηση τοῦ ἐνὸς ἡμερήσιου κύκλου καὶ τὴ συγκέντρωση τῆς δράσης γύρω στὸ κεντρικὸ του σημεῖο —, δὲν προξενεῖ ἐκπληξία, ἐπειδὴ φαίνεται ἀναπόφευκτη, ἢ σύμπτωξη τουλάχιστο τῶν γεγονότων ἐκείνων ποὺ ἐπαναλαμβάνονταν ὁμοίотροπα. Ἐτσι, σὲ θεατρικὸ ἔργο, τὰ ζῶα συγκεντρώνονται στὴ σπηλιά μιὰ φορά, κι ὁ Κύκλωπας ἐπιδίδεται σὲ μιὰ μόνο ἐκδήλωση ἀνθρωποφαγίας. Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ τρεῖς χρονικές ἐνότητες τῆς “Κυκλώπειας” ἔχουν τὸ ἀντίστοιχό τους σὲ τρία δραματικὰ στάδια, μὲ τὰ ὁποῖα διαβαθμίζεται ἡ δράση τοῦ “Κύκλωπα”. Κι ἐδῶ οἱ δύο ἐνδιάμεσες τομές — ὄχι πῖα χρονικὲς παύσεις, ὅπως οἱ νύχτες τοῦ ἔπους, ἀλλὰ λυρικές παρεμβολές τοῦ χοροῦ — κλιμακώνουν τὴν ἐνταση ποὺ ἔχει δημιουργηθεῖ κάθε φορά μὲ τὰ ἀμέσως προηγούμενα γεγονότα. Ἐτσι, οἱ τρεῖς ὑποδιαιρέσεις ἀποχτοῦν κι ἐδῶ μιὰ χρονικὴ ἀξία, ἐπειδὴ δημιουργοῦν ἕνα εἶδος δραματικοῦ ρυθμοῦ. Ἐξᾶλλου, ἡ συμμετρικὴ παράταξη τοῦ ἔπους ἔχει ἀντικατασταθεῖ μὲ μιὰ ποσοτικὰ φθίνουσα ἀλληλουχία ἐπεισοδίων, στὴν ὁποία ὁ ἀριθμὸς τῶν στίχων κάθε ἐνότητας εἶναι ἀντίστροφα ἀνάλογος μὲ τὴ δραματικὴ τῆς ἐνταση: στὴν πρώτη, καὶ μεγαλύτερη (περ. 280 στ.), ἐνότητα δίνεται ἡ ἀφίξη τοῦ Ὀδυσσεὺς στὴ σπηλιά, ἕνας ἐκτεταμένος κι ἐλαφρὸς διάλογος του μὲ τὰ μέλη τῆς σατυρικῆς οἰκογενείας, ἡ συνάντησή του μὲ τὸν Κύκλωπα: στὴ δεύτερη, ποῦ, ἂν ἀφαιρεθεῖ ἕνα λυρικό ἐνδιάμεσο, εἶναι κατὰ 100 περίπου στίχους συντομότερη, δίνεται, ἔμμεσα, τὸ γεῦμα τοῦ Κύκλωπα, ἡ κατὰστροφή τοῦ ἐκδιηγητικοῦ σχεδίου καὶ ἡ οἰνοποιία: στὴν τρίτη, ποὺ εἶναι πάλι κατὰ 100 περίπου στίχους συντομότερη ἀπὸ τὴν δεύτερη, δίνεται ἡ τύφλωση κι ἡ ἀπόδραση. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε ὅτι ἡ μετάφραση τοῦ ἐπικοῦ χρόνου σὲ δραματικὸ ρυθμὸ ἀποτελεῖ μιὰ οὐσιαστικὴ ἐπιτυχία, δίπλα σὲ τὸς συμβιβασμούς, τοῦ Εὐριπίδη. Γιὰ τὴ χρήση τῆς “λυρικῆς αὐλίας” τῶν στασιμῶν, ποὺ ἐδῶ δὲ λειτουργεῖ πολὺ δραστηρικὰ, θὰ γίνεαι λόγος πῖο κάτω.

Αὐτὸ τὸ ἀπατηλὸ παιχνίδι τοῦ χρόνου, μὲ τὸ ὁποῖο ὁ ποιητὴς τὴ μιὰ στιγμὴ παραπέμπει τοὺς θεατὲς στὴν ὁμηρικὴ ἱστορία καὶ τὴν ἄλλη τοὺς ἐπαναφέρει στὴ θεατρικὴ πραγματικότητα, ποὺ τροποποιεῖ ἢ ἀνατρέπει τὰ δεδομένα τοῦ προτύπου, πλησιάζει τὰ ὅρια μιᾶς ἀπροκάλυπτης παρωδίας μὲ τὸ χεῖρισμό τοῦ τόπου. Εἶναι βέβαιον ὅτι κι ὁ δεκτικότερος θεατὴς, πρὶν ἀρχίσει ἡ παράσταση τοῦ θεατρικοῦ “Κύκλωπα”, θὰ ἀναρωτιόταν γιὰ τὰ τεχνάσματα ποὺ θὰ εἶχε ἐπινοήσει ὁ Εὐριπίδης, προκειμένου ν’ ἀναπτύξει τὴ δράση τῆς “Κυκλώπειας” σ’ ἕνα σκηνικὸ χῶρο ποὺ δὲν μποροῦσε νὰ παραστήσει παρὰ ἕνα “ἔξωτερικό”. Πῶς νὰ φανταστεῖ κανεὶς τὴν περιπέτεια τοῦ Ὀδυσσεὺς ἔξω ἀπὸ τὴ σπηλιά; χωρὶς τὸ στοιχεῖο τοῦ κινδύνου ποὺ δημιουργεῖται, ἐνείνοντας τὴ φρικὴ τῶν γεγονότων, μὲ τὸ φράξιμο τῆς εἰσόδου; χωρὶς τὴν περίπλοκη ἀπόδραση κάτω ἀπὸ τὶς κοιλιές τῶν προβάτων;

Ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας, μποροῦμε ν’ ἀνασυνθέσουμε, κατὰ προσέγγιση, τὸ “σκηνικὸ” τῆς πρώτης παράστασης τοῦ “Κύκλωπα”. Ἀπὸ τὰ τρία ἀνοίγματα — ἂν πραγματικὰ ἦταν τόσα — τοῦ σκηνικοῦ οἰκοδομήματος, ὑποθέτουμε ὅτι φαινόνταν μόνο τὸ κεντρικὸ, ποὺ παρίστανε τὸ στόμιο τῆς σπηλιάς τ’ ἄλλα δύο, καθὼς ἴσως κι ἄλλα τμήματα τῆς πρόσοψης, εἶχαν, πιθανότατα, καλυφθεῖ μὲ πίνακες, ποὺ ἔδιναν ὑπαινικτικὰ τὰ στοιχειώδη συστατικὰ τοῦ φυσικοῦ χώρου: βράχους, θάμνους, νερά. Αὐτὰ τὰ ὀπτικά στοιχεῖα συμπληρώνονταν μὲ τὴν συνδρομὴ τοῦ ποιητικοῦ λόγου, ποὺ ἔδινε σὲ συγκεκριμένο καὶ ὀρατὸ ποικίλες δυνατότητες προεκτάσεων πρὸς τὸ χῶρο τῆς φαντασίας. Δὲν εἶναι συμπωματικό ὅτι καὶ πάλι — ὅπως καὶ σὲ τὸ θέμα τοῦ “παραπλανητικοῦ” χρόνου — ἰδιαίτερη εἶναι ἡ συμβολὴ τῆς παρόδου, ὅπου συσσωρεύονται, πολὺ ἀμεσότερα ἀπὸ τὴν φορά, στοιχεῖα ἐνὸς καθαρά βουκολικοῦ τοπίου. Οἱ Σάτυροι, καθὼς προσπαθοῦν νὰ συγκεντρώσουν τὰ ζῶα, μνημονεύουν: δροσερές πλαγιές, ψηλοὺς βράχους, φρέσκο χορτάρι, γάργαρο νερά. Τίποτε ἀνορθόδοξο δὲν παρατηρεῖται σ’ αὐτὴ τὴν ὑποβολὴ ἐνὸς χώρου ποὺ ὁ θεατὴς δὲν ἔβλεπε, ἀλλὰ ὄφειλε νὰ “ἀναπαραστήσει” μὲ τὴ φαντασία του — ὅπως ἀκριβῶς στὸν “Ἴωνα” λ.χ., μαζί μὲ τὸ ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνος, ποὺ ταυτιζόταν μὲ τὸ σκηνικὸ οἰκοδομημα, ἔπρεπε νὰ συνυπολογίσει, προσδιορισμένο μὲ τοπογραφικὲς καὶ τοπογραφικὲς λεπτομέρειες, κι ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ δελφικοῦ χώρου, τὸ ὁποῖο ἀποτελοῦσε τὸ ἀπαραιτήτο πλαίσιο γιὰ τὰ ἐξωσκηνικὰ γεγονότα· ἢ ὅπως στὶς “Τρωάδες” ἔπρεπε

νά "βλέπει", πίσω και πέρα από τις σκηνές του 'Αγαμέμνονα, που υποδηλώνονταν με τὰ τρία άνοιγματα τής σκηνής, τήν έρειπωμένη Τροία νά καίεται. Στόν "Κύκλωπα" αυτό τό βουκολικό τοπίο, άν και δέν πρόκειται νά πλαισιώσει άμεσα τὰ δραματικότερα γεγονότα του έργου, λειτουργεί, ωστόσο, πολύ όμοια με τήν πρωινή φωτεινή άτμόσφαιρα που υποβάλλεται στην άρχή όρισμένων τραγωδιών.

'Οπωσδήποτε, μέσα σ' αυτό τό "σκηνικό" ό θεατής δυσκολευόταν νά τοποθετήσει έστω κι ένα από τὰ γεγονότα τής όμηρικής "Κυκλώπειας". Οί άπορίες ό' άρχισαν νά γεννιούνται από τήν πρώτη στιγμή, όταν ό Σιληνός, καθαρίζοντας με τό σάρωθρο τό χώρο γύρω του, έδινε, έμμεση αλλά σαφή, τήν πληροφορία ότι στεκόταν μπροστά στή σπηλιά του Κύκλωπα. Έπομένως, τό κεντρικό άνοιγμα τής σκηνής ήταν ή είσοδος πρós τό έσωτερικό. Η χωρητικότητα και ή λειτουργία αυτού του χώρου, όπως πολύ σύντομα μάθαινε ό θεατής, δέ διέφεραν σημαντικά από τις αντίστοιχες ιδιότητες τής όμηρικής σπηλιάς: μέσα εκεί βρίσκονταν τὰ δοχεία με τό γάλα και τό τυρί, από εκεί άκούονταν τὰ βελάσματα των νεογνών προβάτων, εκεί θά συγκεντρώνονταν τὰ κοπάδια, εκεί θά έτοιμάζονταν τό γεύμα και τό κρεβάτι του Κύκλωπα. Μιά έλαφρότατη απόκλιση από τό έπικό πρότυπο, ή όποία σημειώνεται με τήν κάποια καθυστέρηση των προσώπων έξω από τή σπηλιά, δέν πρέπει νά προξένησε πολλή δυσφορία: πολύ φυσικό ήταν νά διαδραματίζονται εκεί οι πρώτες σκηνές του έργου, άκόμα κι ή συνάντηση κι ό πρώτος διάλογος του Όδυσσέα με τόν Κύκλωπα. Έδώ ό ήρωας προσπαθεί μάταια ν' άφυπνίσει μία χορδή συμπάθειας στην καρδιά του "οικοδεσπότη", ό όποιος ήδη δραματίζεται τήν άπροσδόκητη ποικιλία που θά προσθέσουν στό γεύμα του οι νεοφερμένοι.

Μ' αυτό όμως τό τελευταίο στοιχείο, τό κοινό είχε ήδη προετοιμαστεί για μία συνέχεια που του ήταν οικεία όχι τόσο — ή μόνο — από τήν έπική άφήγηση, όσο από άμεσότερες θεατρικές έμπειρίες. Συγκεκριμένα, σέ πολλά σατυρικά δράματα κεντρική θέση είχαν διάφορες συμποσιακές σκηνές, στις όποιες ένας ύπερφυσικός γάστρωνας επιδιόταν σέ άσύδοτες εκδηλώσεις. Τό θέμα αυτό μοιραζόταν, κατά κανόνα, σέ δύο μέρη: τό πρώτο, που περιλάμβανε τήν προετοιμασία των

έδεσμάτων και τό κύριο γεύμα, μεταδινόταν σέ άφήγηση από κάποιον αυτόπτη μάρτυρα: τό δεύτερο, που περιοριζόταν κυρίως στό τελευταίο στάδιο τής οίνοποσίας, παρουσιαζόταν πάνω στή σκηνή. Αυτή ή συμβατική διαδικασία έδωσε στόν ποιητή μία γερή βάση, για νά στηρίξει τή συνέχεια του έργου του.

Φυσικά, έλάχιστες άπορίες πρέπει νά δημιουργούσε ή παραμονή των Σατύρων έξω από τή σπηλιά. Τώρα που είχε διαλυθεί ή ψευδής έντύπωση τής έπερχόμενης νύχτας, ούτε καν ό όρθός λόγος άνάγκαζε τους γιους του Σιληνού ν' άκολουθίσουν τόν πατέρα τους και τόν Κύκλωπα. Μιά θετική, και ουσιαστικότερη, δικαιολογία βρίσκεται και πάλι στις θεατρικές συμβάσεις: στις σπάνιες φορές που ό χορός άπομακρύνεται από τήν όρχήστρα, ή άπουσία του είναι άπαραίτητη για μία σκηνή που ό' άκολουθήσει. Οί Σάτυροι λοιπόν μένουν στην όρχήστρα, για νά εκτελέσουν τό πρώτο τους στάσιμο. "Όλα τ' άλλα πρόσωπα άποσύρονται μέσα στή σπηλιά, όπου, όπως ξέρι ό θεατής από τήν "Όδύσεια", πρέπει νά διαδραματιστούν τὰ βασικά γεγονότα τής ιστορίας. Ωστόσο, μία λεπτομέρεια σ' αυτή τήν όμαδική άναχώρηση άφίνη: μία πρώτη έντύπωση ότι ή συνέχεια τής δράσης θά έξαρτηθεί από τις άπαιτήσεις του θεάτρου κι όχι του έπικού προτύπου. Όταν ό Κύκλωπας έχει ήδη μπει μέσα, ό Όδυσσέας καθυστερεί για λίγο έξω από τή σπηλιά, για ν' άπευθύνει μία έκκληση πρós τους θεούς. Σ' αυτό τό σημείο πρέπει νά ειπωθεί ότι τό θέμα του όγκόλιθου, που φράζει τό στόμιο τής σπηλιάς και παγιδεύει τους έλληνες, έχει έντελώς έξαφανιστεί στόν "Κύκλωπα". Τί νόημα θά είχε νά μνημονευτεί, άφού δέν ήταν δυνατό τό σκηνικό νά λειτουργήσει ως "έσωτερικό"; Για τόν ίδιο άκριβώς λόγο ό ποιητής άποφεύγει νά άναφερθεί έστω και μία φορά στις τεράστιες διαστάσεις του Κύκλωπα. Σέ τί θά άφελούσε, άφού δέ θά ήταν σέ θέση νά έξασφαλίσει για τήν παράσταση κι έναν αντίστοιχο ύποκριτή; Δέν άποκλείεται, πάντως, μετά τήν άναχώρηση και του Όδυσσέα, τό κεντρικό άνοιγμα -στόμιο νά έκλεινε.

Στό πρώτο στάσιμο έντοπίζουμε μία τυπική περίπτωση διπλής λειτουργίας τής χορικής παρεμβολής. Από τήν άποψη του χρόνου, καλύπτεται ένα σημαντικό διάστημα άπαραίτητο για τήν εξέλιξη των δραματικών γεγονότων μέσα στή σπη-

1934 : "Κύκλωπας" στό Έθνικό Θέατρο με σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Χρ. Εύθυμίου, 'Ηλ. Δεστούνης. Αίμ. Βεάκης και ό Χορός



λιά (γι' αὐτά ὁ θεατὴς περιμένει κάποιοι ἀγγελιοφόροι) ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ χώρου, ἡ ἀμεσότητα τῶν εἰκόνων καὶ τῶν συναισθημάτων στὸ τραγοῦδι τοῦ χοροῦ, ὁ ὅποιος πάντα "βλέπει" πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅτι ὁ θεατὴς, ὑποβάλλει τόσο παραστατικά τὰ ὅσα συμβαίνουν, ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἕνα λυρικό ὑποκατάστατο σκηνηκτικῆς δράσης. Πραγματικά, οἱ Σάτυροι στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ στασίμου, ιδιαίτερα στὸ ἐφύμνιο ("μὴ μοῦ δίνεις κι ἐμένα νὰ φάω"), δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι παρακολουθοῦν ἀπὸ πολὺ κοντὰ — σχεδὸν ὅτι εἶναι παρόντες — τὸ ἀνόσιο γεῦμα τοῦ Κύκλωπα. Συμπληρώνουν μάλιστα γεμάτοι ἀποστροφή, μὲ συγκεκριμένα στοιχεία (τὸ διαμέλισμα τῶν σωμάτων, τὸ ψήσιμο πάνω στὴ φωτιά, τὴν ἀπληστία τῆς κυκλώπειας χοάνης) καὶ τὴν προετοιμασία πού ἐγινε στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο καὶ τ' ἀπομνημονεύματα κομμάτια ἀπὸ τὴν ὀμηρικὴ ἀφήγηση. Αὐτὴ ὅμως πρέπει, γιὰ μιὰ στιγμή τουλάχιστο, νὰ ξεχάστηκε, ὅταν, μετὰ τὸ τέλος τοῦ στασίμου, φάνηκε ξαφνικά νὰ βγαίνει ἀπὸ τὴ σπηλιὰ ὁ Ὀδυσσεύς! Βέβαια, τὸ τμήμα αὐτὸ τὸ περίμεναν οἱ θεατές: κάποιοι ἔπρεπε νὰ τοὺς διηγηθεῖ τὰ καθέκαστα τοῦ δείπνου. Ἦταν ὅμως ἀπαραίτητο αὐτὸς νὰ εἶναι ὁ Ὀδυσσεύς; Οἱ πῶς "ὀρολογιστές" ἀπὸ τὸ κοινὸ σίγουρα ἄρχισαν νὰ ἐνοχλοῦνται: μ' ὅλη τὴ διάδεσή τους νὰ δεχτοῦν τὶς σκηνηκτικὲς συμβατικότητες τοῦ θεάματος πού παρακολουθοῦσαν, πρέπει ν' ἀποτόλμησαν μιὰ πολὺ φυσικὴ ἐρώτηση: ἀφοῦ εἶναι τόσο ἀπλὸ νὰ μπαίνουν γιὰ τὸν Ὀδυσσεύς στὴ σπηλιὰ, γιατί δὲν παίρνει σιγὰ σιγὰ τοὺς συντρόφους του, μόλις κοιμηθεῖ ὁ Κύκλωπας, νὰ φύγει; Τὸ ὅτι ὁ Εὐριπίδης περίμενε, ἐπειδὴ τὴν ἔβρισκε εὐλογη, μιὰ τέτοια ἀντίδραση, τὸ διαπιστώνουμε ἀπὸ τὸ ἴδιο τοῦ κείμενου, ὅπου διαφαίνεται μιὰ προσπάθεια, ἢν ὅχι νὰ ἐξηγηθεῖ τὸ παράλογο στὶς κινήσεις τοῦ Ὀδυσσεύ, ὅπως δὴποτε νὰ δηλωθεῖ ἔμμεσα ὅτι τὸ εἶχε, τουλάχιστο, ὑπόψη του κι ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς. Πράγματι, ὅταν ἔχει τελειώσει τὴν ἀφήγησή του, ὁ ἥρωας ὁμολογεῖ στοὺς Σατύρους τοῦ χοροῦ: "Δὲν πρόκειται νὰ σωθῶ μόνος μου, ἀφήνοντας πίσω μου τοὺς φίλους πού βρίσκονται μέσα. Φυσικά, θὰ μπορούσα νὰ ξεφύγω ἔτσι κι ἀλλιῶς βῆγκα ἀπὸ τὴ σπηλιὰ. Ὡστόσο, δὲν εἶναι σωστὸ ν' ἀφήσω τοὺς φίλους μου, πού ἦρθαν ὡς ἐδῶ μαζί μου, καὶ νὰ σωθῶ μόνος". Ἀναρωτιέμαι πόσο ἀπὸ τὸν θεατὴς ἦταν πρόθυμοι νὰ καταποῦν αὐτὴ τὴν ἀφέλεια. Μερικοὶ θὰ θυμοῦνταν τὸ τηλεσίδικο κλείσιμο τῆς σπηλιᾶς στὸ ἔπος καὶ θ' ἀγανακτοῦσαν μὲ τὴν ἀπάτη ἄλλοι, οἱ πῶς "δεκτικοί", θὰ χαμογέλασαν γεμάτοι συμπάθεια γιὰ τὴν εἰλικρίνεια τοῦ ποιητῆ νὰ ὁμολογεῖ τὴν ἴητα του.

Μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴ δραστηρικὴ "παραβίαση" τοῦ χώρου, ἡ δράση προχωρεῖ ἀπρόσκοπτα, ἐπειδὴ ἔχει πιά προσαρμοστεῖ ἀπόλυτα στὶς ἀπαιτήσεις τῆς θεατρικῆς τεχνικῆς. Ἀφοῦ τὸ θέμα τῆς παγίδας, ὅπου ἔχουν κλειστεῖ οἱ ναυαγοὶ τῆς "Κυκλώπειας", ἐδῶ ἔχει ἀτονήσει ἐντελῶς, τίποτε πιά δὲν ἐμποδίζει τὸν ποιητὴ, ἀκολουθώντας κοινούς τόπους τοῦ εἴδους, νὰ μεταφέρει ἕνα μέρος τῆς δράσης — συγκεκριμένα τὴ σκηνὴ τῆς οἰνοποσίας — ἔξω ἀπὸ τὴ σπηλιὰ. Τὸ μόνο πού ἀπαιτεῖται, εἶναι ἕνα πρόσχημα, πού ἐπινοεῖται εὐκολότατα: ὁ Κύκλωπας βγαίνει ἀπὸ τὴ σπηλιὰ, ἐπειδὴ θέλει νὰ προσκαλέσει σὲ συμπόσιο καὶ τοὺς ἀδελφούς του ἢ ἐπιθυμία του, ὕστερα ἀπὸ ἐξυπνὴ παρέμβαση τοῦ Ὀδυσσεύ, ἀναστέλλεται, κι ἔτσι ἡ σκηνὴ τῆς οἰνοποσίας, κορυφαία καὶ στὴν ὀμηρικὴ ἀφήγηση, διαδραματίζεται μπροστὰ στὰ μάτια τῶν θεατῶν. Τὰ βασικότερα θέματα τῆς "Κυκλώπειας" ἔχουν διατηρηθεῖ κι ἀξιοποιηθεῖ: "ἡ φιλοφροσύνη" τοῦ Κύκλωπα ἀπέναντι στὸν οἰνοχόου του, ὁ ἔπαινος τοῦ κρασιοῦ, ἡ ἀπάτη μὲ τ' ὄνομα τοῦ Ὀδυσσεύ, ἡ ἐπιθυμία γιὰ ὕπνο.

Ἡ ἐπόμενη δυσκολία πού εἶχε ν' ἀντιμετωπίσει ὁ Εὐριπίδης ἦταν ἡ τύφλωση. Ἐδῶ ὅμως, ὅπως γιὰ κάθε σκηνὴ βίας, ἡ λύση ἦταν προκαθορισμένη. Φυσικά, ἡ συγκεκριμένη πράξις δὲν μπορούσε νὰ παρουσιαστεῖ στὰ μάτια τῶν θεατῶν ἔπρεπε νὰ μεταδοθεῖ ἔμμεσα, ἀλλὰ ἀρκετὰ διεξοδικά, ἢν ἦταν δυνατό ὅχι μόνο μὲ μιὰν ἀφηγηματικὴ ρήση, ἀφοῦ δηλαδὴ τὰ γεγονότα εἶχαν πιά διαδραματιστεῖ. Σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις οἱ ποιητὲς ἀκολουθοῦσαν, κατὰ κανόνα, μιὰ τυπικὴ διαδικασία: τοποθετοῦσαν τὰ "δρώμενα" στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κτίσματος πού παρίστανε ἡ σκηνὴ προετοιμαζάν λεπτομερῆστα τὸ θεατὴ γιὰ τὰ ἐπιμέρους γεγονότα (ἐνῆδρες, εἶδος φόνου κλπ.): ἔδιδαν μερικὲς ἀκουστικὲς ἐντυπώσεις (κραυγὲς θυμάτων, προτροπὲς κλπ.): ἐρέθιζαν τὴ φαντασία μὲ λυρικά σχόλια τοῦ χοροῦ, πού ὑποτίθεται ὅτι "ἔβλεπε" καὶ "ἄκουε" περισσότερο ἀπ' ὅτι οἱ θεατές μετὰδιδαν τὰ καθέ-

καστα μὲ μιὰ ἐκτενὴ ἀφήγηση ἐνὸς αὐτόπτη μάρτυρα: κάποτε συμπλήρωναν τὴν ἀφήγηση παρουσιάζοντας πάνω στὸ ἔκκυκλημα τ' ἀποτελέσματα τῶν γεγονότων. Στὸν "Κύκλωπα" δὲν ἦταν οὔτε δυνατό οὔτε ἀπαραίτητο νὰ ἐξαντληθοῦν ὅλα τὰ στάδια, καὶ ἐπειδὴ ἡ δράση, μετὰ τὴ σκηνὴ τῆς οἰνοποσίας, κινεῖται μὲ ραγδαῖο ρυθμὸ καὶ ἐπειδὴ πολλὰ κενὰ συμπληρώνονταν εὐκολὰ ἀπὸ τὴν "Ὀδυσσεῖα".

Ἐπρεπε ὅμως πρῶτα νὰ ἐπινοηθεῖ ἕνα πρόσχημα, γιὰ νὰ μετατοπιστεῖ καὶ πάλι ἡ δράση στὸ ἐσωτερικὸ τῆς σπηλιᾶς. Αὐτὸ ἦταν μᾶλλον εὐκόλο. Μετὰ τὴν ἀκατάσχετη οἰνοποσία του, ὁ Κύκλωπας πέφτει σ' ἐρωτικὸ παραλήρημα: βλέπει τὸν οὐρανὸ καὶ τὴ γῆ νὰ στριφογυρίζουν καὶ τοὺς Σατύρους νὰ ἔχουν μεταμορφωθεῖ σὲ Χάριτες: βλέπει στὸ πρόσωπο τοῦ Σιληνοῦ τὸ Γανυμήδη καὶ, σάν ἄλλος Δίας, τὸν ἀρπάξει καὶ ὀρμίει μέσα στὴ σπηλιὰ γιὰ μιὰ ἐρωτικὴ συνέχεια. Στὸ μεταξὺ, ὥσπου νὰ ἔρθει ἡ στιγμή τῆς τύφλωσης, ὁ ποιητὴς ἔχει βρεῖ τρεῖς εὐκαιρίες γιὰ νὰ προετοιμάσει τὸ κοινὸ: τὴν πρώτη φορά, ὁ Ὀδυσσεύς, ἔχοντας τελειώσει τὴν ἀφήγησή του, δίνει λεπτομέρειες γιὰ τὸ ἐκδικητικὸ του σχέδιο καί, πῶς συγκεκριμένα, γιὰ τὴν προπαρασκευὴ τοῦ δαυλοῦ: εἶναι μάλιστα χαρακτηριστικὸ ὅτι, σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο, χρησιμοποιεῖται κάπως προληπτικά (ὅταν ὁ ἥρωας φαντάζεται ὅτι μπήγουν τὸ δαυλὸ μέσα στὸ μάτι) μιὰ παρομοίωση πού συναντοῦμε στὸ ὀμηρικὸ κείμενο νὰ περιγράφει τὴν ἴδια τὴν τύφλωση. Τὸ δεύτερο στάδιο προετοιμασίας λειτουργεῖ, ὅταν ἔχει φύγει ὁ Κύκλωπας μὲ τὸ Σιληνὸ κι ὁ Ὀδυσσεύς πληροφρεῖ τοὺς Σατύρους ὅτι ὁ δαυλὸς μέσα ἔχει πιά πυρακτωθεῖ: στὸ τέλος, ὁ Ὀδυσσεύς ἀπευθύνει μιὰ προσευχὴ στὸν Ἥφαιστο καὶ στὸν Ὑπνο νὰ εὐδοῦσιν τὸ ἔργο του καὶ μετὰ ξαναμπαίνει στὴ σπηλιὰ.

Ἐνῶ ὁ χορὸς ἀρχίζει τὸ δεύτερο στάσιμό του, ὁ θεατὴς περιμένει ὅτι σὲ λίγο θ' ἀκουστοῦν ἀπὸ μέσα οἱ κραυγὲς τοῦ Κύκλωπα. Ἀντὶ γι' αὐτὸ, ξαναβλέπει τὸν Ὀδυσσεύ νὰ ἐμφανίζεται στὴν εἰσοδὸ τῆς σπηλιᾶς. Ὁ Εὐριπίδης μοιάζει νὰ δυσκολεύεται. Αἰσθάνεται ὅτι ἔχει προδώσει ἀρκετὰ τὸ κοινὸ του, στέρωντας τὸ ἀπὸ τὰ βασικότερα γεγονότα τῆς ιστορίας πού θέλησε νὰ δραματοποιήσει. Ἀποφασίζει νὰ καταφύγει σ' ἕνα ἀκόμα τέχνασμα, μεταφέροντας ἄλλη μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς σπηλιᾶς ἔξω ἀπ' αὐτήν. Ἐπιχειρεῖ καὶ πάλι μιὰν ἀπὸ τὶς κωμικὲς ὑποκαταστάσεις πού ὑπαίνιχθηκα πῶς πάνω: βάζει τοὺς Σατύρους νὰ "ὑποδυθοῦν" — μὲ ὄλες, φυσικά, τὶς συνέπειες πού μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ τέτοια ἀλλαγή — τοὺς συντρόφους τοῦ Ὀδυσσεύ. Ὅταν πιά ὁ δαυλὸς ἔχει πυρακτωθεῖ κι ὁ Κύκλωπας ἔχει πέσει σὲ βαθὺν ὕπνο, ὁ θεατὴς παρακολουθεῖ, ἐντελῶς κωμικὰ ἀλλοιωμένη, μιὰ σύντομη σκηνὴ τῆς ὀμηρικῆς "Κυκλώπειας". Ἐκεῖ ὁ Ὀδυσσεύς ρίχνει κλῆρο, γιὰ νὰ δεῖ ποιοὶ ἀπὸ τοὺς συντρόφους του θὰ τὸν βοηθήσουν στὴν τύφλωση. Στὸ δράμα ὁ Ὀδυσσεύς ζητεῖ τὴ συνδρομὴ τῶν Σατύρων: ἐκείνοι ἀρνιούνται, προβάλλοντας διάφορα εὐτράπελα προσχήματα. Αὐτὴ ἡ σκηνὴ, πέρα ἀπὸ τὴν κωμικὴ ἀνάπλαση ἐνὸς ἐπικού θέματος, ἐξυπηρετεῖ ἕναν ἄλλο, ἴσως βασικότερο, σκοπὸ: περιορίζει στὸ ἐλάχιστο τὰ γεγονότα πού ὅα διαδραματιστοῦν ἐκτός σκηνῆς. Τελικά, τὸ μόνο πού μένει εἶναι τὸ μήχημο τοῦ δαυλοῦ. Οἱ Σάτυροι θὰ βοηθήσουν μ' ἕνα προτρεπτικὸ ἀσμάτιο. Πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὅταν ὁ Ὀδυσσεύς ἔχει ξαναμπεῖ στὴ σπηλιὰ, οἱ Σάτυροι πλησιάζουν καὶ συγκεκριμένως γύρω στὸ στόμιο (πὺ σίγουρα ἔμενε ἀνοιχτό), ὅπου χοροπηδοῦν τραγουδώντας. Ἐτσι "ἐσωτερικὸ" καὶ "ἐξωτερικὸ" ταυτίζονται — καλύτερα: συγχέονται — ἀπόλυτα. Ὅταν ἀκούονται οἱ κραυγὲς τοῦ Κύκλωπα, οἱ Σάτυροι τινάζονται πάλι πίσω στὴν ὀρχήστρα κι ἐτοιμάζονται γιὰ μιὰ νέα ὑποκατάσταση: τώρα θὰ παίξουν τοὺς ἀδελφούς Κύκλωπες, πού, ὅπως ξέρουμε ἀπὸ τὴν "Ὀδυσσεῖα", τρέχουν ἔξω ἀπὸ τὴ σπηλιὰ, ἀκούοντας τὶς φωνῆς τοῦ Πολύφημου.

Στὸ μεταξὺ ὁ Κύκλωπας, μὲ τὸ πρόσωπο αἰμόφυρτο, ἔχει ἰδῆ ἐμφανιστεῖ στὸ ἀνοιγμα τῆς σπηλιᾶς. Στὴν τελευταία σκηνὴ τοῦ ἔργου ὁ Εὐριπίδης μὲς ἐπιφυλάσσει μιὰν ἀπὸ τὶς εὐφρέστερες στιγμὲς τῆς διασκευῆς του. Ἐπινοεῖ μιὰ θαυμάσια ἀπόδραση, πού μπορεῖ βέβαια ν' ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν ὀμηρικὴ, ἀλλὰ λειτουργεῖ συνεπέστατα πρὸς τὸ κλίμα τοῦ σατυρικοῦ δράματος, ἐπειδὴ κλείνει τὴν παράσταση μ' ἕνα σκηνικὸ παιχνίδι. Καθὼς ὁ Κύκλωπας προσπαθεῖ νὰ φράξει μὲ τὰ χέρια του τὸ στόμιο τῆς σπηλιᾶς, οἱ Σάτυροι τὸν καθοδηγοῦν παραπλανητικά, ἀντίθετα δηλαδὴ ἀπὸ τὶς κινήσεις τῶν ἐλ-

λήνων. Τό παιχνίδι είναι άποδοτικό : οί Σάτυροι, παίζοντας τό ρόλο τών όμηρικών προβάτων, όδηγοῦν τούς αϊχμαλώτους έξω από τή σπηλιά. Ἡ διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σέ "έξωτερικό" καί "έσωτερικό", όρατό καί άόρατο, σκηνικό καί φανταστικό, έχει έξαφανιστεί, όπως, έξάλλου, έχει έξαφανιστεί καί τό όμηρικό πρότυπο. Παραμένει μόνο ή μαγεία τού παιχνιδιού καί, βέβαια, ή μορφή τού ποιητή, πού χαμογελάει από μίαν άκρη αίνιγματικά, παρακολουθώντας τήν τελευταία σκηνή αὐτῆς τῆς χαριτωμένης παρωδίας. Γιατί έτσι διαβάζεται—καί έτσι παριστάνεται—ό Κύκλωπας, σέ ένα όρισμένο, όχι όμως έντελώς εὐδιάκριτο, επίπεδο. Ἡ παρωδία προϋποθέτει μιá σταθερή σειρά σημείων άναφοράς, πού, κατά κανόνα, ταυτίζονται μέ τό παρωδούμενο ὕλικό : αὐτό προσφερόταν από τό έπικό πρότυπο, μόνομο καί οικείο στό κοινό δεδομένο. Ἡ παρωδία προϋποθέτει, άκόμα,

II.- "ΑΛΚΗΣΤΗ": ΤΟ 'ΣΑΤΥΡΙΚΟ' ΤΕΛΟΣ

"Αν άποφασίζαμε ν' αναγάγουμε τό πρόβλημα τῆς "Αλκηστης" στήν πρωταρχική του φάση, θά έπρεπε, οὐσιαστικά, ν' ανασυνθέσουμε τή συνάντηση τού Εὐριπίδη μέ τόν έπώνμο άρχοντα πού ήταν υπεύθυνος γιά τό πρόγραμμα τών Διονυσίων τού 438 π.Χ. Κι έπειδή δέν είναι πολύ πιθανό ότι ή έννημέρωση τών άρμοδίων σχετικά μέ τά ὑποψήφια γιά τούς δραματικούς άγώνες έργα προχωρούσε πολύ πέρα από μιá προφορική έπαφή μέ τόν ένδιαφερόμενο ποιητή ή, τό πολύ, μίαν άδρή δειγματοληψία, θά ήταν ένδιαφέρον, στή συγκεκριμένη περίπτωση, νά ξεράμε τά έπιχειρήματα πού χρησιμοποίησε ό Εὐριπίδης, γιά νά δικαιολογήσει τήν άπόφασή του νά ὑποκαταστήσει στή διδασκαλία του τό σατυρικό δράμα μ' ένα έργο πού, σέ μιá ειδολογική κατάταξη, θά ὑπαγόταν όπωσδήποτε στίς τραγωδίες. Φυσικά, ή συζήτηση θά ήταν άρκετά εύκολη, άν ή άπόκλιση από τά καθιερωμένα δέν παρουσιαζόταν τότε γιά πρώτη φορά, αλλά ὑπήρχε κάποιο προηγούμενο από τόν ίδιο ή άλλον ποιητή. Πάντως, είναι βέβαιο ότι τό θέμα δέν έκλεισε μέ τήν παράσταση τού 438, άφού από τίς είκοσι περίπου συμμετοχές τού Εὐριπίδη σέ δραματικούς άγώνες, μόνο γιά όκτώ ή παράδοση μās έξασφαλίζει σατυρικά δράματα. Είναι, έπομένως, φυσικό νά υποθέσουμε ότι τίς ὑπόλοιπες φορές ό Εὐριπίδης—μέ τή συναινέση τού εκάστοτε άρμοδίου—παράβαινε τούς θεσμούς.

Θά βοηθούσε άρκετά στήν ανασύνθεση πού μνημόνευα στήν άρχή ή ὑπόθεση ότι ή "Αλκηστη" δημιούργησε τό πρώτο προηγούμενο. Σέ μιá τέτοια περίπτωση, σχετικά μέ τήν έπιχειρηματολογία τού ποιητή, θά τολμούσα νά προχωρήσω, μέ κάποια βεβαιότητα, σέ δύο μόνο άρνητικές ὑποθέσεις :

α) Ὁ ποιητής δέ θά προσπαθοῦσε νά ισχυριστεί ότι τό έργο του ήταν ένα " άνορθόδοξο σατυρικό δράμα ", όπου τά πραγματικά στοιχεία τού είδους δέ γίνονταν άμέσως αντίληπτά, αλλά χρειάζονταν λεπτές αναλύσεις καί ποικίλους συνδυασμούς. Για νά ὑποστηρίξει τήν άπόψη του ό Εὐριπίδης, θά έπρεπε νά έξασφαλίσει τή συνηγορία κάποιου από τούς σύγχρονους φιλόλογους, πού έχουν άνακαλύψει, κάτω από τήν προσιτή στους άνίδεους έπιφάνεια τού έργου, όλα τά απαραίτητα, άν καί μόνο στους ειδικούς προσιτά, σατυρικά συστατικά.

β) Ὁ ποιητής δέ θά τολμούσε νά πείσει τόν άρχοντα ότι, ανεξάρτητα από τό είδος τού έργου, ό ίδιος θά μπορούσε στήν παράσταση νά τό μετατρέψει σέ σατυρικό δράμα. Έδώ τά έπιχειρήματά του θά ήταν άναχρονιστικά, έπειδή θά προλάβαιναν θεατρικές λειτουργίες τῆς δικῆς μας έποχῆς, όπου ή σχέση ανάμεσα στή σύνθεση καί τήν έρμηνεία ενός έργου δέν είναι πάντα άυτόνομη καί τά όρια ανάμεσα στά διάφορα θεατρικά είδη σκόπιμα συγκεχυμένα. Σ' αὐτή τήν περίπτωση ό Εὐριπίδης θά χρειαζόταν τή συνδρομή κάποιου από τούς σύγχρονους σκηνοθέτες.

Πάντως, καί μόνο τό γεγονός ότι τελικά ή "Αλκηστη" παίχτηκε στή θέση ενός σατυρικού δράματος, μαρτυρεῖ τή δραστική παρουσία στοιχείων πού δικαιολογοῦσαν τή μετατόπιση. Αὐτά όμως τά στοιχεία πρέπει νά ήταν εὐδιάκριτα—κυρίως : πρέπει νά προβάλλονταν άμεσα σέ μιá παράσταση μπροστά σ' ένα ευρύ λαϊκό κοινό καί όχι έμμεσα

ένα πλαίσιο συμβάσεων, μέσα στό όποιο μορφοποιούνται τά έπιμέρους στοιχεία τῆς : αὐτό προσφερόταν από τό συγκεκριμένο σκηνικό χώρο καί τίς συνθήκες τῆς παράστασης. Ἡ παρωδία, τέλος, προϋποθέτει μιá τυπική μέθοδο, τήν αλλοίωση : τά παρωδούμενα στοιχεία διογκώνονται, μειώνονται, παραμορφώνονται. Ὁ Εὐριπίδης, συνεπῆς πρός τόν έαυτό του, δούλεψε καί στόν "Κύκλωπα" κάπως άνορθόδοξα : δέν παρώδησε τήν όμηρική "Κυκλώπεια", άν καί τή χρησιμοποίησε σάν πρώτη ὕλη, αλλά τό πλαίσιο μέσα στό όποιο έπρεπε, κανονικά, άπλώς νά κινηθεί : τίς θεατρικές συμβάσεις. Χωρίς όμως νά τίς αλλοιώσει. Άπλως πρόβαλε τή συμβατικότητα τῆς λειτουργίας τούς ὑπογραμμίζοντας τήν. Ὄταν τελείωνε ή παράστασή του, ήταν σάν νά έστελενε τούς Ἄθηναίους νά ξαναδιαβάσουν—όσοι μπορούσαν—ή νά ξαναθυμηθοῦν καί νά ξαναχαροῦν τήν όμηρική άφήγηση.

κατά τήν έρευνα ενός καταρτισμένου ειδικού. Τέτοια χαρακτηριστικά, πού διαφοροποιούν τήν "Αλκηστη" άπ' όλες σχεδόν τίς τραγωδίες—χωρίς, ώστόσο, νά τήν ταυτίζουν, από μορφική τουλάχιστον άποψη, μέ κάποιο άλλο δραματικό είδος—έχουν έπισημανθεῖ καί σχολιαστέι από πολλούς μελετητές : έχουν σχέση μέ τό μύθο καί τή δομή τού έργου, τή διαγραφή ενός κεντρικού προσώπου καί τήν ατμόσφαιρα όρισμένων σκηνών.

Σχετικά μέ τό πρώτο. Ὁ ποιητής δέν άντλησε τό ὕλικό του—όπως γινόταν, κατά κανόνα, στήν τραγωδία—από τήν ήρωική παράδοση αλλά από τό χώρο τῆς λαϊκῆς παραμυθολογίας. Τό μύθο τῆς "Αλκηστης" συγκροτεῖ μιá σειρά από θέματα τυπικά σέ παραμύθια άσχετων μεταξύ τούς τόπων καί χρόνων : τά δύο βασικότερα είναι : ή προσφορά μιās γυναίκας ν' άντικαταστήσει τόν άντρα τῆς στό θάνατο κι ή πάλι ενός ήρωα μ' ένα δαίμονα. Ειδικά μέ τήν παρουσία τού ήρωα, τού Ἡρακλή, ή όποία άποτελεῖ πιθανότατα τή δραστικότερη καινοτομία τού Εὐριπίδη, συνδέονται τά πιό "σατυρικά" στοιχεία τού έργου : έκδηλώσεις (λ.χ. ή άδηφαγία κι ή άγάπη γιά τό κρασί, ή τρομοκρατική στάση άπέναντι σ' ένα δοῦλο κλπ.) χαρακτηριστικές ενός όρισμένου ήθους, καθώς καί ή, έσω καί κάτω έμμεση, παρεμβολή μιās σκηνῆς συμποσίου. Καί στίς δύο περιπτώσεις οί θεατές άναγνώριζαν κοινούς τόπους τού σατυρικού δράματος. Για τόν κωμικό τόνο στήν ατμόσφαιρα όρισμένων σκηνών θά γίνει λόγος πιό κάτω. Μπορεῖ, πάντως, νά σημειωθεί έδω ότι εκείνο τό στοιχείο πού λείπει έντελώς από τήν "Αλκηστη" γενικότερα—ένώ θά τό θεωρούσαμε άναπόσπαστο από τήν ατμόσφαιρα μιās τραγωδίας—είναι ή ὑποβολή τού κινδύνου κι ή ένταση πού προκαλεῖ ή παρουσία του. Άκόμα κι ό θάνατος τῆς ήρωίδας, άν καί παριστάνεται πάνω στή σκηνή, δίνεται τόσο συμβατικά κι ὕστερα από δύο τόσο ψυχρές ρήσεις τών συζύγων, ώστε ό κλονισμός πού άκολουθεῖ είναι σχεδόν άνεπαίσθητος. Κι όσο γιά τόν έκτεταμένο ορθόν τού Ἄδημου, παρουσιάζεται σ' ένα σημείο τόσο κοντά στήν εὐτυχῆ—καί γνωστή στό θεατή—έκβαση τού έργου, ώστε λειτουργεῖ, τό πολύ, σά μιá δραματική προετοιμασία τῆς τελευταίας σκηνῆς.

Σ' αὐτήν άκριβώς τήν τελευταία σκηνή, πού θεωρῶ καθοριστική καί γιά τή γενικότερη έρμηνεία τού έργου, θά είναι άφιερωμένες οί έπόμενες σελίδες. Άφετηρία μπορεῖ ν' άποτελέσει ένα από τά εἰσαγωγικά σημειώματα—μιá " ὑπόθεσις ", όπως λέγεται—πού μās σώθηκε στά χειρόγραφα. Ἐκει, ένας άλεξανδρινός λόγιος, προσπαθώντας νά έξηγήσει τήν ιδιομορφία τού έργου, παρατηρεῖ ότι ένα από τά στοιχεία πού τού προσδίδουν "σατυρικότητα" είναι τό τέλος του. Ἡ φράση *κωμικωτέραν έχει τήν καταστροφήν* ("έχει κάτω κωμική κατάληξη") άποδίδεται γενικά στή θεματική πλευρά αὐτῆς τῆς σκηνῆς καί νοηματικά ταυτίζεται μ' αὐτό πού τόσο χαρακτηριστικά έκφράζει στίς μέρες μας ό όρος happy end. Πιστεύω ότι ή φρασεολογία τού σχολιαστή ὑπαινίσσεται κάτι περισσότερο : ότι δηλαδή δέν περιγράφει άπλώς τό περιεχόμενο μιās σκηνῆς πού κλείνει κάπως άνορθόδοξα τήν πορεία ενός θέματος, αλλά ότι προσπαθεῖ ν' άποδώσει, ἴσως μέ κάποιαν άπλοϊκότητα αλλά καί άρκετή άκρίβεια, μιá όρισμένη, περίπου "καθαρτική", λειτουργία τῆς, δικαιο-

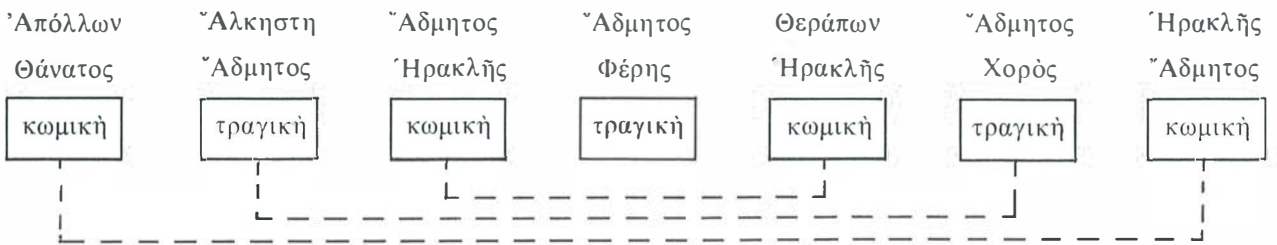
λογώντας ταυτόχρονα τόν τόνο και την ατμόσφαιρά της. Η σκέψη αυτή μπορεί να στηριχτεί σε μία πολύ απλή συγκριτική παρατήρηση: ενώ και γι' άλλα δράματα — όπως λ.χ. η "Ιφιγένεια Τ.", ή "Ελένη" και ο "Ιων" — θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ο όρος happy end, αφού και σ' αυτά όλα τα βασικά πρόσωπα τελικά "τακτοποιούνται", σε κανένα απ' αυτά δε θα ήταν δυνατό να έντοπιστούν "κωμικά" στοιχεία στην τελευταία τους σκηνή, και είναι πολύ αμφίβολο αν θα χαρακτηριζόταν με το ίδιο επίθετο το τέλος τους, μόλο που η προοπτική μιάς ευτυχίας ορίζεται πολύ καθαρότερα απ' ό,τι στην "Αλκηστη". Η όποιαδήποτε "κωμική" έκτροπή σ' αυτά τα έργα αποκλείεται από την παρουσία των θεών, που σφραγίζουν το τέλος με την εμφάνισή τους. Αυτό το δραματικό τέχνασμα λείπει από την "Αλκηστη" — όχι συμπτωματικά, όπως θα δούμε πιο κάτω. Έδώ η ιδιαίτερη φροντίδα του ποιητή είναι να προσθέσει μίαν ανάλαφρο κατάληξη σε μιά διδασκαλία που προκάλεσε οδυνηρές εμπειρίες με τα προηγούμενα, καθαρά τραγικά, έργα, ακόμα και με τόν τρίτο στη σειρά "Τίληφο", που είχε ένα σχετικά ευχάριστο τέλος, αφού ο κεντρικός ήρωας, ύστερα από ποικίλες διακυμάνσεις της τύχης, τελικά δικαιωνόταν.

Έξάλλου, ο κωμικός τόνος δεν είναι αποκλειστικός, ούτε καν κυρίαρχος, σ' αυτή τη σκηνή. Ουσιαστικά, ο ποιητής κλείνει το θεατρικό παραμύθι του με πολλή συνέπεια και με θαυμαστή σκηνική δεξιότητα. Η άπροσδιόριστη καλυμμένη μορφή της ηρωίδας κι η απόλυτη σιωπή της παρεμβάλλουν στη σκηνή ένα στοιχείο μυστηρίου και μετεωρισμού. Ο θεατής ελάχιστα πείθεται από το αιτιολογικό της άφρασης της κι αισθάνεται ταυτόχρονα γοητευμένος και παραπλανημένος (όπωςδήποτε έτρεφε προσδοκίες για μιά συνάντηση της "Αλκηστης με τόν "Αδμητο!": αμφιβάλλει, καθώς τα πρόσωπα φεύγουν, αν υπάρχει τίποτε που θα μπορούσε να ειπωθεί ύστερα από τρεις μέρες, επειδή στο τέλος αφήνεται μιά αδιόρατη εντύπωση μονιμότητας: ο "Ηρακλής φεύγει για έναν καινούριο αγώνα: ο "Αδμητος, κρατώντας από το χέρι τη βουβή γυναίκα του, τόν αποχαιρετάει: ο χορός δίνει την κατακλειδα, μιλώντας για τις άπροσδόκητες άνατροπές της ανθρώπινης ζωής.

Όστόσο, είναι φανερό ότι τη σκηνή αυτή, από την αρχή ως το τέλος, διατρέχει μιά φλέβα άναμφισβήτητα κωμική. "Όχι ότι τα πρόσωπα υποβιβάζονται ξαφνικά σε τύπους της καθημερινότητας ή ότι η γλώσσα χάνει το ήθος και τη συμβατικότητα που επιβάλλει το τραγικό είδος: κωμικά θα χαρακτηρίζα δύο ευδιάκριτα στοιχεία, που προβάλλονται σ' αυτή τη σκηνή: τη θεματική αντίστροφη και την παραωδία. Μιά διευκρίνιση σχετικά με την πρώτη. Με τόν όρο έννοω γενικά μίαν άνατροπή συνθηκών: όχι, φυσικά, όταν αυτή εμφανίζεται στην πορεία της τύχης ενός ανθρώπου, όποτε, ακόμα κι αν δε συνεπιφέρει τη μετάβαση από μιά θετική σε μίαν άρνητική κατάσταση, σπάνια είναι κωμική. "Ένα πρόχειρο παράδειγμα βρίσκει κανείς στην "Ιφιγένεια Τ.", όπου η ηρωίδα, μετά τόν άναγνωρισμό, μετατρέπεται από ότη σε σωτήρα, χωρίς όμως ή άλλαγή αυτή ν' αφαιρεί τίποτε

από τη σοβαρότητα της συνέχειας. Κωμική εντύπωση εύκολα προκαλεί ή διαδοχική σύνδεση τών ίδιων ακριβώς συνθηκών με δύο διαφορετικά πρόσωπα, κυρίως όταν ή μετατόπιση συμπίπτει με μίαν άνατροπή σχέσεων ανάμεσά τους. "Ένα ένδεικτικό παράδειγμα προσφέρεται από τη "Σαμία" του Μενάνδρου, όπου ή σκλάβια Χρυσίδα διαδοχικά διώχεται από δύο σπίτια, όταν οι δύο γέροι οικόδεσπότες, ο Δημέας κι ο Νικήρατος, νομίζουν ότι μαθαίνουν γι' αυτήν κάποιο προσβλητικό μυστικό: ενώ ή κατάσταση της γυναίκας αυτή καθαυτή είναι δραματική, ή πανομοιότυπη επανάληψη της σκηνής και το πέρασμα από το ένα πρόσωπο στο άλλο είναι κωμικά. Τέτοια περίπου είναι ή περίπτωση με την τελευταία σκηνή στην "Αλκηστη", όπου έπιχειρείται, μαζί με μίαν άνακεφαλαίωση, ή αντίστροφη όχι μόνο μιάς σειράς θεμάτων, που έχουν ήδη παρουσιαστεί, αλλά και όλόκληρων σκηνών. "Όλ' αυτά συνυφαίνονται με μιά σαφή διάθεση παραωδίας, που εξασφαλίζει το κατάλληλο πλαίσιο. Τα θέματα που αντίστρέφονται είναι ο άγώνας, ή δοκιμασία και ή άπάτη: παρωδούνται δύο κοινοί τόποι της τεχνικής του Εϋριπίδη: ο άναγνωρισμός και ή θεοφάνεια.

Το έργο διαρθρώνεται σε όκτώ σκηνές. "Αν απ' αυτές αφαιρεθεί ή δεύτερη, που άποτελεί μίαν άφηγηματική παρένθεση και, επειδή άναφέρεται σ' έξωσκηνικά γεγονότα, βρίσκεται πέρα από το πλαίσιο της καθαυτού δράσης, οι υπόλοιπες έμφανίζουν μίαν άξιοπρόσεκτη συμμετρία. Κεντρικό πρόσωπο σ' όλες — ουσιαστικά παρόν, ακόμα και με την άπουσία του — είναι ή "Αλκηστη: έπίσης, όλες είναι στην κυριολεξία διαλογικές, αφού κι ο χορός, όταν δεν παίζει ρόλο δεύτερου προσώπου, έχει περιορισμένη συμμετοχή. Μ' εξαίρεση μιά σκηνή, στην οποία συμμετέχει και ή "Αλκηστη, στις άλλες ο λόγος είναι γι' α την "Αλκηστη. Στην πρώτη ("Απόλλων - Θάνατος), στην κεντρική ("Αδμητος - Φέρης) και στην τελευταία ("Ηρακλής - "Αδμητος), ο διάλογος παίρνει τη μορφή ενός αγώνα κυριότητας ή ευθύνης άπέναντι στη νεκρή από τις άλλες τέσσερις, στις δύο, που είναι άμέσως πρίν ("Αδμητος - "Ηρακλής) και μετά (Θεράπων - "Ηρακλής) την κεντρική, διαδοχικά καταστρώνεται και διαλύεται μιά άπάτη σχετικά με το θάνατο της "Αλκηστης: στις άλλες δύο, τη δεύτερη μετά την παρενθετική αφήγηση ("Αδμητος - "Αλκηστη) και την προτελευταία ("Αδμητος - Χορός), δίνεται αντίστοιχα ή θέση και ή συνειδητοποίηση του προβλήματος του θανάτου. Οι δύο αυτές σκηνές, μαζί με την κεντρική, που καλύπτεται από έναν έντονο αγώνα λόγων με μιά κυνική αντιμετώπιση του βασικού ήθικου προβλήματος του έργου (ή νεκρή "Αλκηστη είναι στη σκηνή), βρίσκονται κοντίτερα απ' όλες τις άλλες στο κλίμα και το ήθος της τραγωδίας: κι αυτές όμως δανείζουν θέματα γι' την κωμική άνάπλαση της τελευταίας σκηνής. Οι υπόλοιπες τέσσερις, αισθητά ελαφρότερες σε ένταση, δίνουν το υλικό γι' την αντίστροφη που μνημόνευα παραπάνω. Το άκόλουθο σχήμα δείχνει και τη συμμετρική διάρθρωση και την εναλλασσόμενη διαδοχή τών σκηνών. Φυσικά, οι όροι "κωμικός" και "τραγικός" χρησιμοποιούνται έντελως συμβατικά. Η παρενθετική σκηνή παραλείπεται.



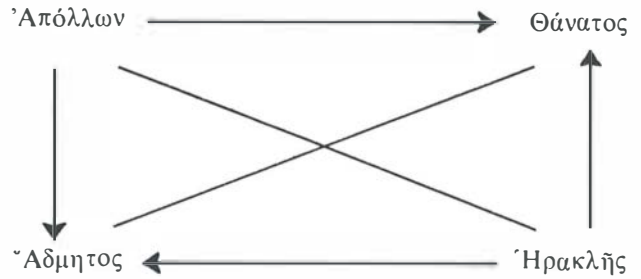
"Ένας πραγματικός "άγών λόγων", με την ειδική σημασία που δίνουμε στον όρο μιλώντας για την Αρχαία Κωμωδία και τόν Εϋριπίδη, καταλαμβάνει, όπως είπα, το κεντρικό μήμα του έργου. Τα πρόσωπα που συγκρούονται είναι ο "Αδμητος κι ο πατέρας του ο Φέρης: ή "Αλκηστη βρίσκεται ήδη μέσα στο φερέτρό της. Κάπως καταχρηστικά αναφέρομαι στον ίδιο όρο, για νά περιγράψω συνοπτικά μερικές άλλες, πολύ συντομότερες, σκηνές, όπου και πάλι δύο πρόσωπα διαλέγονται με θέμα την "Αλκηστη, αλλά ο διάλογός τους άποδίδει μιά εικονική μόνο σύγκρουση, επειδή, γι' διαφορετικό κάθε φορά λόγο, δεν έχει πραγματικό αντίκειμενο

και, επομένως, εκφυλίζεται σ' ένα είδος διαλεκτικής ρητορείας. Μιά τυπική περίπτωση τέτοιου "άγωνα" συναντούμε στον πρόλογο, όπου έχουν έντοπιστεί στοιχεία έκδηλου κωμικά. Ο "Απόλλων, που άφηνει το παλάτι του "Αδμητου γι' α νά μη προσβληθεί από το μίasma του θανάτου κι ίσχυρίζεται ότι κρατάει το τόξο του από άπλη συνήθεια, διατηρεί ελάχιστα από την όλύμπια μεγαλοπρέπειά του: δεν έχει ακόμα προλάβει ν' άπαλαγεί από τό ανθρώπινο περίβλημα που του είχε επιβάλει ή δουλική θητεία του στον "Αδμητο. Ο Θάνατος, από την άλλη, με μαύρα πέπλα και φτερούγες, έχει ήδη ξιφουλκήσει, σ' α νά πρόκειται ν' αντιμετώπισει ένα συγκεκρι-

μένο αντίπαλο. Κωμικότητα προσδίδει σ' αυτή τή σκηνή ή πλήρης απουσία πραγματικού στόχου : ο διάλογος των δύο θεών γίνεται στο κενό, αφού ο 'Απόλλων ξέρει ότι ή 'Αλκίηστη δέ θα μείνει στον Κάτω Κόσμο, και μολαταυτα επιμένει νά εκλιπαρεί τó έλεος του Θανάτου, ενώ ο Θάνατος, άκριβώς επειδή δέν ξέρει, επιμένει νά προχωρήσει στα προκαταρκτικά τής θυσίας. 'Ο άγώνας στρέφεται γύρω σ' ένα πρόβλημα ιδιοκτησίας, παίρνοντας τή μορφή ενός παιχνιδιού ανάμεσα στη γνώση και τήν άγνοια : ο προστάτης θεός θέλει νά διατηρήσει τά δικαιώματά του πάνω στην τύχη του προστατευόμενου του — και παίζει με τήν άγνοια του αντιπάλου του — ο σφετεριστής θεός άρνείται νά παραδώσει τó τρόπαιό του — κι ή άρνησή του πέφτει στο κενό, αφού δέν ύπάρχει τρόπαιο. Στο βάθος, πίσω από τήν πύλη τής σκηνής, ή 'Αλκίηστη βρίσκεται στο κατώφλι του θανάτου.

"Όταν άρχίζει ο έπίλογος του έργου, ή 'Αλκίηστη βρίσκεται στο κατώφλι τής ζωής. 'Ωστόσο, έχει ακόμα πάνω της τά σημάδια του θανάτου: είναι άπροσδιόριστη κι άνέκφραστη. Δύο πρόσωπα εμπλέκονται πάλι σ' έναν άγώνα λόγων γι' αυτήν: και πάλι ή σύγκρουση μετατρέπεται σ' ένα παιχνίδι στο κενό, μιά ταλάντευση ανάμεσα σέ γνώση και άγνοια. 'Ο 'Αδμητος, ο προστατευόμενος θνητός, έχει άντικαταστήσει τόν προστάτη θεό: τώρα όμως είναι αυτός πού άγνοεί κι άρνείται. 'Ο 'Ηρακλής, ο νικητής ήρωας, έχει άντικαταστήσει τó σφετεριστή θεό: τώρα όμως είναι αυτός πού ξέρει κι επιμένει, παίζοντας με τήν άγνοια του αντιπάλου. 'Ο σφετεριστής του προλόγου έρχόταν νά διεκδικήσει τó τρόπαιό του — ο προστάτης άρνιόταν νά τó παραδώσει: ο νικητής του έπιλόγου έρχεται νά παραδώσει τó τρόπαιό του — ο προστατευόμενος άρνείται νά τó δεχτεί. Και στίς δύο περιπτώσεις ή γνώση άνίκει στα ένεργητικά πρόσωπα : σ' εκείνον πού προστατεύει και σ' εκείνον πού νικεί: ή άγνοια άνίκει στα παθητικά πρόσωπα : σ' εκείνον πού προστατεύεται και σ' εκείνον πού νικείται. 'Η ίδια άντιστοιχία προχωρεί και στα πρόσωπα αυτά καθαυτά : ο 'Απόλλων είναι "πό

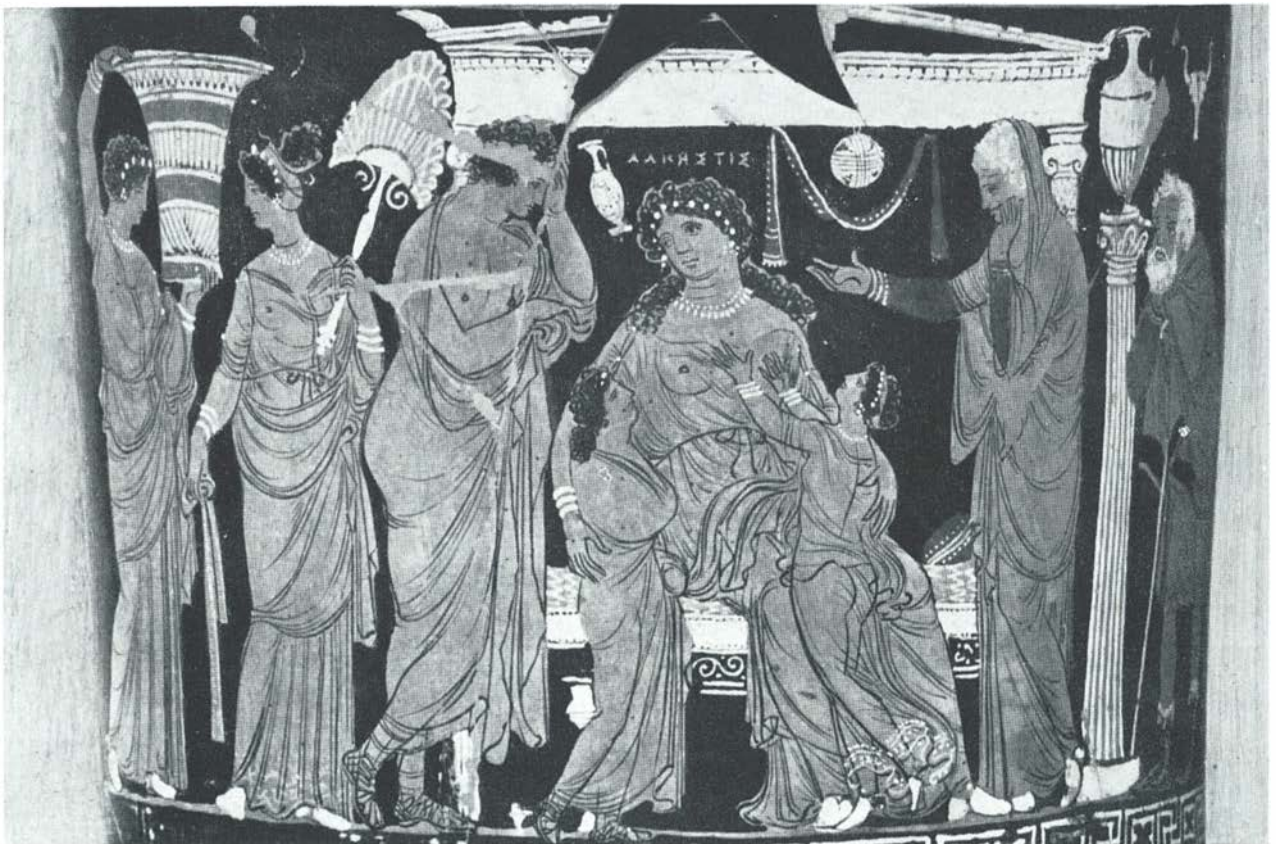
θεός" από τó Θάνατο, άκριβώς όπως κι ο 'Ηρακλής είναι πάνω από τόν άνθρωπινο 'Αδμητο· άντίστροφα, σέ μιά χιαστή σχέση, ο Θάνατος κι ο 'Ηρακλής, άπέναντι στον 'Απόλλωνα και τόν 'Αδμητο, συνθέτουν ένα ζευγάρι πλασμένο από υλικά άδρότερα και κωμικότερα. Οί σχέσεις των προσώπων φαίνονται ένδεικτικά στο ακόλουθο σχήμα :



Κι όσο για τή σύνδεση των δύο αυτών σκηνών, αυτή δέν προσδιορίζεται μόνο από τήν όριακή θέση πού έχουν στην άρχή και στο τέλος του δράματος, ούτε μόνο από τίς άντιστροφές πού άπλώς άπαρίθμησα παραπάνω, αλλά όρίζεται πιο συγκεκριμένα από ένα νήμα έξίσου λειτουργικό από άποψη δραματικής οικονομίας, αφού στον έπίλογο ουσιαστικά πραγματοποιείται ο χρησμός πού τόσο έμμεσα αλλά τόσο καθαρά ύπαινίσσεται στον πρόλογο ο μάντης θεός : κάποιος τελικά θ' άρπάξει τήν 'Αλκίηστη από τά χέρια του Θανάτου.

Πριν προχωρήσει όμως πολύ ή τελευταία σκηνή, άντιλαμβάνομαστε ότι ο 'Ηρακλής δέν επιστρέφει μόνο γιά νά παραδώσει τήν 'Αλκίηστη στα χέρια του 'Αδμητου: έρχεται με σαφή πρόθεση νά πραγματοποιήσει άλλους δύο σκοπούς : νά ύποβάλει τόν 'Αδμητο σέ μιά δοκιμασία και νά τόν εκδικηθεί. Κανένας από τούς δύο σκοπούς τελικά δέν τελεσφο-

Αυτή ή σκηνή, πάνω σέ μιά άπονηλιανή λουτροφόρο του β' μισού του 4 π.Χ. αιώνα, έμμεση μόνο σχέση μπορεί νά 'χει με παράσταση τής "Αλκίηστης" του Έυριπίδη, επειδή περιλαμβάνει και πρόσωπα πού δέν έμφανίζονται στο έργο. 'Όπωςόποτε, τó κεντρικό συμπλεγμα — με τήν ήρωίδα, τά παιδιά της και τόν 'Αδμητο — παρατέμπει στη σκηνή του επιθανάτιου άποχωρητισμού



ρεί, άπλούστατα έπειδή γιά κανέναν από τους δύο ό 'Ηρακλής δέ δείχνει σοβαρή διάθεση. Μέ τή δοκιμασία υποβάλλεται σέ έλεγχο ή πίστη του 'Αδμητου πρός τή νεκρή γυναίκα του. Οί πρώτοι έρεθισμοί γι' αυτό τό θέμα περιέχονται σέ μίαν από τίς πρώτες σκηνές του έργου. 'Όταν ή Θεράπαινα, στό πρώτό έπεισόδιο, διηγείται στό χορό τίς τελευταίες ένέργειες τής έτοιμοθάνατης, καθώς άποχαιρετάει πρόσωπα και πράγματα μέσα στό παλάτι, παρεμβάλλει στήν άφήγησή της μιά ένδιαφέρουσα λεπτομέρεια: ή 'Αλκηστη, θρηνώντας πάνω στό συζυγικό κρεβάτι, είναι βέβαιη ότι σύντομα θά τό κατακτήσει μιά άλλη γυναίκα. Αυτό φαίνεται νά είναι, άκόμα και γιά τήν 'Αλκηστη, άπόλυτα φυσικό, άφού, στήν έπόμενη σκηνή, άξιολογώντας ή ίδια τό μέγεθος τής θυσίας της, λέει ότι, άν δέ δεχόταν νά πεθάνει γιά τόν 'Αδμητο, θά μπορούσε, μετά τό δικό του θάνατο, νά παντρευτεί όποιο ήθελε από τους Θεσσαλούς και νά ζήσει έντυχημένα στήν υπόλοιπη ζωή της. 'Όστόσο, άντιθέτα άπ' όλα αυτά, προσπαθεί επίμονα ν' άποσπάσει από τόν άντρα της τήν υπόσχεση ότι δέ θά βάλει στό σπίτι δεύτερη γυναίκα, πού θά είναι μιά κακή μητριά γιά τά παιδιά τους. 'Ο 'Αδμητος άποκρούει μέ φρίκη τήν ιδέα. 'Όχι μόνο υπόσχεται ότι θά ζήσει μόνο του άπό δώ και πέρα, αλλά βεβαιώνει ότι θά προσπαθήσει νά κρατήσει "ζωντανή" τήν παρουσία τής γυναίκας του, κατασκευάζοντας ένα όμοιομα, πού θά τό ζεσταίνει μέ τή στοργή και τίς περιπυξείες του. Τήν έξαρση του σπαραγμού του καταβάζει ή ψυχρή παρατήρηση τής μελλοθάνατης: "Θά σέ μαλακώσει ό χρόνος".

Στόν έπίλογο του έργου μέ τά ίδια άκριβώς λόγια παρηγορεί ό 'Ηρακλής τόν 'Αδμητο. Αυτός είναι ένός μόνο από τους πολλούς λεκτικούς άντίλαλους πού μās παραπέμπουν στό διάλογο πού περίγραψα παραπάνω. Πραγματικά, ή συμπεριφορά και τά λόγια του 'Ηρακλή δίνουν τήν έντύπωση ότι ήταν κι ό ίδιος παρών τήν ώρα πού ή έτοιμοθάνατη 'Αλκηστη προσπαθούσε νά δέσει μέ ισόβιες ύποσχέσεις τόν 'Αδμητο. Πώς άλλως δέ έξηγηθεί ή ξαφνική διάθεση του ήρωα νά διαπιστώσει άν πραγματικά ό άπαρηγόρητος σύζυγος θά είχε τή δύναμη νά μείνει πιστός στή μνήμη τής γυναίκας του; 'Ολη ή σκευωρία πού του στήνει στό τέλος μέ τήν ώραία "άγνωστη" μοιάζει ν' άποβλέπει σ' ένα και μόνο σκοπό: νά τόν άναγκάσει νά επαναλάβει τίς ύποσχέσεις πού είχε δώσει στήν 'Αλκηστη. Κι εκείνος άνύποπτος πέφτει στήν παγίδα, παρασέρνεται στήν ίδια θρηνητική έξαρση πού έδειξε και δίπλα στήν έτοιμοθάνατη κι επαναλαμβάνει, σχεδόν κατά λέξη, πολλά από τά λόγια του. "Καμιά γυναίκα δέ θά μέ όνομάσει σύζυγό της", είχε βεβαιώσει τήν 'Αλκηστη. "Δέν πρόκειται νά μέ όνομάσει σύζυγο καμιάς", άποκρίνεται, όταν ό 'Ηρακλής επαναλαμβάνει τά λόγια τής 'Αλκηστης: "Θά σέ μαλακώσει ό χρόνος". 'Η βασική διαφορά, πού προσδίδει τό στοιχείο τής κωμικότητας στή δεύτερη σκηνή, είναι ότι ό 'Ηρακλής παίζει. Και, φυσικά, άκόμα πιό κωμική είναι ή άρνηση του 'Αδμητου νά δεχτεί στό σπίτι τήν ίδια του τή γυναίκα, και μάλιστα σέ μιά μορφή πολύ όμοια μ' εκείνην πού είχε ό ίδιος προσδιορίσει, όταν μιλούσε γιά τήν κατασκευή του όμοιοματός της. Γιατί ή γυναίκα πού έχει φέρει μαζί του ό 'Ηρακλής είναι σάν ένα άψυχο άγαλμα πού μοιάζει μέ τήν 'Αλκηστη. Και πάλι οί έκφράσεις επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα. "Θά πδ στους τεχνίτες νά κατασκευάσουν άπαράλλαχτο τό σωμα σου", είχε πεί τότε ό 'Αδμητος στήν έτοιμοθάνατη στή νεκραναστημένη παρατηρεί: "Έχεις τήν ίδια μορφή μέ τήν 'Αλκηστη" τό σωμα σου είναι άπαράλλαχτο". Σέ λίγο θ' άγκαλιάζει, άκριβώς σωμα είχε τότε φανταστεί, ένα άνεκφραστο, σάν άγαλμα, όμα.

Πολύ περισσότερο όμως από τή δικαίωση του 'Αδμητου, τόν 'Ηρακλή φαίνεται ότι άπασχολεί μιά πολύ πιό προσωπική υπόθεση. 'Όταν επιστρέφει, στόν έπίλογο του έργου, φέρνοντας μαζί του σχεδόν μεταμφιεσμένη τήν 'Αλκηστη, ό ήρωας δείχνει άποφασισμένος ν' άποκαταστήσει τήν υπόληψή του, πού είχε μ' έναν περιεργο τρόπο άλλοιωθεί στις δύο προηγούμενες εμφανίσεις του. Αυτή ή πρόθεσή του θά μπορούσε ούσιαστικά νά πραγματοποιηθεί άπλως μέ τήν έπιστροφή τής 'Αλκηστης, πού έπικύρωνε άμφίπλευρα τή σωστή λύση ένός πλέγματος άνθρωπίνων σχέσεων μέ άφορμή ένα πρόβλημα φιλοξενίας: και ό 'Αδμητος άνταμειβόταν γιά τήν αυταπαρνήση πού έδειξε παραμερίζοντας τήν προσωπική του όδύνη, προκειμένου νά κρατήσει κάτω από τή στέγη του έναν ύψηλό ξένο, και ό 'Ηρακλής έξιλεωνόταν γιά τήν άνοικία συμπεριφορά του, άποδείχνοντας ότι είναι ένας φιλο-

ξενούμενος άντάξιος του οικοδεσπότη. Και τό πρόβλημα και ή λύση φαίνονται πολύ άπλά. 'Ο 'Ηρακλής όμως άντιδρά κάπως περίπλοκα. Σχεδόν από τους πρώτους στίχους πού ξεστομίζει, μόλις έμφανίζεται, αφήνει τήν έντύπωση ότι βασικό πρόβλημα γι' αυτόν ήταν ή έλλειψη έμπιστοσύνης του 'Αδμητου άπέναντί του κι ή σκόπιμη άπόκρυψη του θανάτου τής 'Αλκηστης. 'Ο ήρωας αισθάνεται μειωμένος, έπειδή έπесе θύμα άπάτης. Αυτό ό θεατής τό καταλαβαίνει ήδη από τήν άρχή τής σκηνής. Γρήγορα όμως διαπιστώνει κάτι άκόμα πιό ένδιαφέρον: ότι ό 'Ηρακλής δέν ήρθε μόνο γιά νά ζητήσει τό λόγο γιά τήν άπάτη, αλλά γιά ν' άποκαταστήσει τό μειωμένο του κύρος χρησιμοποιώντας τό ίδιο όπλο. 'Έτσι, οί συνθήκες τής προηγούμενης σκηνής μέ τήν πρώτη συνάντηση 'Ηρακλή - 'Αδμητου άντιτρέφονται πλήρως.

'Η άπάτη του 'Αδμητου είχε κάποιο συγκεκριμένο σκοπό, άφού δέν ήταν δυνατό νά πειστεί άλλως ό 'Ηρακλής. Χρειάστηκε μάλιστα ν' άποδοθεί στόν πρώτο μιά άρκετά έπιδέξια σοφιστική ευστροφία και νά έπιβληθεί στόν δεύτερο μιά άπαράδεκτη βραδυνοεί ή διαδικασία τής άπάτης. 'Από άποψη μορφική, ή σκηνή παίρνει, στό πιό επικίνδυνο σημείο, τή μορφή τής στιχομυθίας, όπου είναι δυνατό, πίσω από τόν έλλειπτικό λόγο, νά φαίνεται μόνο ή μισή αλήθεια. 'Αμέσως μόλις ό 'Ηρακλής διαπιστώνει ότι στό παλάτι πενθούν, ζητάει νά πληροφορηθεί ποιός πέθανε. 'Ο 'Αδμητος προσπαθεί, όχι μέ άπόλυτη έπιτυχία, νά περιγράψει τό είδος του προσώπου, χωρίς νά προσδιορίσει τήν ταυτότητά του: είναι μιά γυναίκα, ξένη αλλά άπαραίτητη στό σπίτι, πού ζούσε μαζί τους μετά τό θάνατο του πατέρα της. 'Όταν ό 'Ηρακλής όδηγει τή συζήτηση πρός τό πρόσωπο τής 'Αλκηστης, ό 'Αδμητος άναγκάζεται νά καταφέρει στό ψέμα, μολονότι και πάλι οί λέξεις πού χρησιμοποιεί περιέχουν μιά έπίφαση αλήθειας. Στήν έρώτηση: "Πέθανε ή γυναίκα σου ή ζει;" άποκρίνεται: "Υπάρχει και δέν ύπάρχει". 'Η 'Αλκηστη είναι άκόμα μέσα στό παλάτι, αλλά δέν είναι πιά στή ζωή! 'Όταν ό 'Ηρακλής όμολογεί ότι δέν καταλαβαίνει τό γρίφο, άν και φαίνεται ένημερωμένος γιά τήν υπόσχεση πού είχε δώσει ή 'Αλκηστη, ό 'Αδμητος άποκρίνεται μέ μιά έρώτηση: "Πώς λοιπόν ύπάρχει, άφού δέχτηκε κάτι τέτοιο;". 'Ο 'Ηρακλής και πάλι δέ μαντεύει τήν αλήθεια. Στο μεταξύ ό θεατής άνακαλύπτει άλλο ένα στοιχείο τυπικό στό σατυρικό δράμα: τήν άνάπτυξη ένός αινίγματος. Θυμάται από τόν "Κύκλωπα" τή συζήτηση του 'Οδυσσεύ και του Πολύφημου γιά τό κρασί ("Και τί είναι ό Βάκχιος;" "Θεωρείται θεός" "Και πώς βρίσκεται μέσα σ' ένα άσκι;" "Βολεύεται όπου τόν βάλεις") κι από τους "Ιχθυετές" τή συζήτηση των Σατύρων και τής Κυλλήνης γιά τή λύρα πού είχε κατασκευάσει ό 'Ερμής ("'Ο γλυκός ήχος βγαίνει από πεθαμένο ζωώ"). "Πώς είναι δυνατό πεθαμένο πράμα νά δίνει τέτοια φωνή"... "Τό ζωό νεκρό είχε φωνή, ζωντανό ήταν βουβό". "Και πώς ήταν; μακρολό; στρογγυλό; μικρό;" "Ήταν κοντό και στρογγυλό και παρδαλό" κλπ. — πρόκειται γιά τή χελώνα).

Στόν έπίλογο ή σκηνή άντιτρέφεται. 'Όρα ό 'Ηρακλής έξαπατά κι ό 'Αδμητος είναι τό θύμα. 'Εκείνο πού παραμένει και πάλι σταθερό είναι τό μόνιμο σημείο άναφοράς: ή 'Αλκηστη. Και πάλι στό διάλογο, πού σύντομα παίρνει τή μορφή στιχομυθίας, δίνεται άλλοτε μόνο ή έπιφάνεια τής αλήθειας, άλλοτε μέρος άπό τήν ουσία της. 'Ο ποιητής είναι τό ίδιο σκληρός άπέναντί στόν 'Αδμητο: του έπιβάλλει μίαν άπαράδεκτη κατάσταση μυωπίας. 'Ο 'Ηρακλής, στή δική του σκευωρία, άντιγράφει μέ άπόλυτη συνέπεια τή μέθοδο του αντιπάλου του. 'Ερχεται έχοντας μαζί του τήν 'Αλκηστη μέ καλυμμένο τό πρόσωπο. Πριν προλάβει ό 'Αδμητος νά μιλήσει, του έξαπολύει ένα κατεβατό παραπόνων γιά τήν παραπληνική συμπεριφορά του χωρίς νά του δώσει καιρό ν' άπαντήσει, τόν θέτει μπροστά σ' ένα πλαστό πρόβλημα. 'Η ύπεροχή του άπέναντί στόν 'Αδμητο είναι ότι τώρα τό ψέμα παίζει ένα ρόλο έντελώς διακοσμητικό, ενώ άποκαλύπτεται σχεδόν ολόκληρη ή αλήθεια. 'Όταν ό 'Ηρακλής δηλώνει ότι πήρε μέρος σ' έναν άγώνα πάλης πού είχε ως έπαλλο μιά γυναίκα, δέν ψεύδεται. 'Ο θεατής ξέρει ότι ό ήρωας είχε ξεκινήσει γιά νά παλέψει μέ τό θάνατο. 'Όλα τά πρόσθετα στοιχεία πού δίνονται — τόπος και συνθήκες του άγώνα, άγωνίσματα κι έπαθλα — είναι άπλές γραφικότητες, πού δείχνουν, πάντως, ότι ή άπάτη άρχίζει ν' άποχτάει ένδιαφέρον αυτή καθαυτή. 'Επίσης, ό 'Ηρακλής δέν ψεύδεται, όταν αναθέτει



1934 : "Αλκίση" από τη Λαϊκή Σκηνή του Κάρολου Κούν. Το εκπληκτικό σκηνικό του μεγάλου ζωγράφου Διαμαντή Διαμαντόπουλου. Στο κέντρο της φωτογραφίας, στο ρόλο του "Απόλλωνα, ο τόσο πρόωρα χαμένος Κώστας Χατζημαργύρης

στη φροντίδα του "Αδμητου τη φύλαξη της γυναίκας που είχε φέρει μαζί του.

Επιφανειακά, και το είδος και οι συνθήκες της άπατης δείχνουν ότι αποβλέπουν στην εκπλήρωση κάποιου συγκεκριμένου σκοπού — της δοκιμασίας του "Αδμητου. Καθώς όμως η διαδικασία προχωρεί, αρχίζουμε να βεβαιωνόμαστε ότι ο "Ηρακλής έχει μετατρέψει σε σκοπό το μέσο· ούτε βιάζεται να εξακριβώσει άπλως τις διαθέσεις του "Αδμητου απέναντι στη νεκρή ούτε φαίνεται διατεθειμένος να σταματήσει, όταν αυτό έχει επιτευχθεί. Αντίθετα μάλιστα, με την επίμονή του να μακραίνει τη διαδικασία της άπατης, σχεδόν άναιρεί τα άποτελέσματα της δοκιμασίας, αφού, ενώ προσπαθούσε αρχικά ν' αποσπώσει τη διαβεβαίωση του "Αδμητου για την ισόβια άφοσίωσή του στη νεκρή, τελικά τον πείθει να οδηγήσει στο σπίτι του, με τα ίδια του τα χέρια, μιά άγνωστη, νέα κι όμορφη γυναίκα. Είναι φανερό ότι, από ένα σημείο και πέρα, ο "Ηρακλής παίζει : διασκεύοντας κι άναπαριστώντας την προσωπική του περίπτωση, άναγκάζει τον "Αδμητο να γίνει, άσυνείδητα, συνεργός του. Έτσι, επαναλαμβάνεται, με μιά μερική άντιστροφή, η σκηνή της φιλοξενίας. Πάλι ο οικοδεσπότης είναι ο "Αδμητος· πάλι φιλοξενία ζητάει ο "Ηρακλής· πάλι έμποδιο στέκεται η σκιά της νεκρής. Έχουν όμως άντιστραφεί οι διαθέσεις : τώρα θά χρειαστεί να εξαπατήσει ο "Ηρακλής, γιά να πείσει τον οικοδεσπότη να δεχτεί την "ξένη". Όπως και στην προηγούμενη σκηνή, ο ένας άρνείται επίμονα, ενώ ο άλλος έπιμένει πιεστικά. Τελικά, πετυχαίνει ο δεύτερος με την ίδια μέθοδο που είχε χρησιμοποιήσει κάποτε ο πρώτος. Η τεράστια διαφορά, βέβαια, που δίνει τη δυνατότητα στη σκηνή να πάρει κωμικές άποχρώσεις, είναι ότι η πρώτη άπάτη κατάληγε στην κάλυψη μιάς νεκρής, ενώ η δεύτερη στην άποκάλυψη μιάς νεκρανστημένης.

Έδω όμως έχουμε μιά πραγματική άναγνώριση. Σίγουρα το στάδιο της δράσης είναι πολύ προχωρημένο, γιά να έχει τό στοιχείο αυτό της τραγικής τεχνικής την καθοριστική σημασία που του άποδίδει ο "Αριστοτέλης, κυρίως συνδεδοντάς το με την "περίπετεια". Στην "Αλκίση" η άλλαγή της τύχης των προσώπων που άναγνωρίζονται είναι, βέβαια, τεράστια, άφου πρόκειται οδισιαστικά γιά την παρεμβολή μιάς νεκρανάστασης, αλλά οι συνέπειές της πέφτουν έξω από τα πλαίσια που περικλείουν τη δράση του έργου. Η περίπτωση είναι άδύνατο να συγκριθεί με την "Ηλέκτρα" του Σοφοκλή, όπου η άναγνώριση πραγματοποιείται, είναι

άληθεια, 150 μόλις στίχους πριν από τό τέλος, αλλά οδηγεί στην πιό καίρια πράξη του δράματος : στην τιμωρία των ένόχων. Πάντως, δέν ύπάρχει άμφιβολία ότι, από δραματική και σκηνική άποψη, η τελική επανασύνδεση του "Αδμητου με την "Αλκίση λειτουργεί σχεδόν ναμομοιότυπα με μιά άναγνώριση. Τό βασικότερο κοινό στοιχείο με τις αντίστοιχες σκηνές είναι ότι τό ένα από τά δύο πρόσωπα θεωρείται νεκρό — καλύτερα : ήταν νεκρό. Η διαφορά από άνάλογες περιπτώσεις — λ.χ. την "Ιφιγένεια Τ.", τόν "Ιωνα" και την "Ελένη" του Εϋριπίδη — είναι ότι ο "ύποθετικός" θάνατος δέν άνήκει σε κάποιο μακρινό σημείο του παρελθόντος, αλλά είναι και πρόσφατος και, τό κυριότερο, πραγματικός : ο "Αδμητος είδε ο ίδιος τη γυναίκα του να πεθαίνει και ο ίδιος συνόδεψε την έκφορά της. "Ακριβώς γι' αυτό και η έξαπάτησή του στο τέλος άγγίζει τά όρια του κωμικού.

Ένα δεύτερο στοιχείο, τυπικό στους άναγνωρισμούς, είναι ότι τά πρόσωπα που άναγνωρίζονται είναι άλλοιωμένα, συνήθως από τό χρόνο, σπανιότερα από κάποια μεταμόρφωση. Είναι εύεξηγητο γι' αυτό ο "Ηρακλής, προετοιμάζοντας τη δική του "άναγνώριση", καταφεύγει στη δεύτερη λύση. Έτσι, η "Αλκίση έρχεται καλυμμένη πίσω από ένα πέπλο. Εκτός από τούς θεατές, που έχουν προίδαστεί, κανένα από τά πρόσωπα του έργου δέν την άναγνωρίζει : ούτε ο χορός ούτε ο "Αδμητος ούτε οι θεράποντες που βρίσκονται στη σκηνή. Είναι βέβαιο ότι δέν προσέχουν καν την παρουσία της, άφου, όπως συμβαίνει κανονικά με τά έντελώς συνοδευτικά πρόσωπα, δέ μνημονεύεται, όταν άναγγέλλεται η άφιξη του "Ηρακλή. Η "Αλκίση γίνεται οδισιαστικά άντιληπτή μόνο τη στιγμή που ο "Ηρακλής ζητάει από τόν "Αδμητο την έκδούλευση της φιλοξενίας : "Σε παρακαλώ πάρε και φύλαξε στο σπίτι σου αυτή τη γυναίκα". Με τη χρήση του δεικτικού τήνδε, όπως τόσο συχνά στο δράμα, δηλώνεται μιά άμεση παρουσία. Από τό σημείο αυτό ως την πλήρη άναγνώριση μεσολαβούν πάνω από 100 στίχοι — μιά όλόκληρη σκηνή. Έδω έντοπίζουμε άλλο ένα χαρακτηριστικό της εϋριπίδειας τεχνικής : την έπιβράδυνση της διαδικασίας του άναγνωρισμού. Τά παραδείγματα είναι άφθονα : τό πιό ένδιαφέρον δίνει και πάλι η "Ηλέκτρα" του, όπου ο "Ορέστης, ενώ άναγνωρίζει την άδελφή του από την πρώτη στιγμή, δέν αυτοαποκαλύπτει, χωρίς μάλιστα να δίνει γι' αυτό, σε κάποιο σημείο του έργου, μιά έξιγηση : η διαδικασία έχει γίνει σκοπός.

Σε μερικές περιπτώσεις την άναγνώριση βοηθεί ένας μεσολαβητής : στην "Ηλέκτρα" ο Παιδαγωγός, στόν "Ιωνα"

ή Πυθία. Τό κωμικό στην περίπτωση της "Αλκίστης" είναι ότι ο "μεσολαβητής" Ηρακλής είναι και ο σκηνοθέτης του προβλήματος, αφού φέρνει πίσω την νεκραναστημένη έτσι, πού να χρειάζεται αποκάλυψη. Στη σκηνή συνδύζονται και προχωρούν παράλληλα — και, φυσικά, όχι ανεξάρτητα — τα δύο άλλα — και τα δύο θέματα : η άπαιτη και η αναγνώριση. Στην πρώτη φάση απλώς δηλώνεται η παρουσία της γυναίκας. Υποθέτω ότι εκείνη τη στιγμή ο Άδμητος της ρίχνει μιá πρώτη ματιά. "Υστερα από τριάντα περίπου στίχους, αναφέρεται κι ο ίδιος στη "γυναίκα": τώρα όμως στην "άγνωστη" δίνεται μιá πιό συγκεκριμένη μορφή : είναι νέα, "όπως φαίνεται από τó ντύσιμό της". Είναι βέβαιο ότι, από τó σημείο αυτό και πέρα, ο Άδμητος, ενώ έξακολουθεί ν' άπειθύνεται στον Ηρακλή, περιεργάζεται διαρκώς κι εξεταστικότερα και πιό ταραγμένα τή γυναίκα, ώσπου ξαφνικά στρέφεται και μιλάει σ' εκείνη, γιά νά της δώσει τó πραγματικό της σχήμα : "Γυναίκα, μοιάζεις όλόιδια μέ τήν Άλκίστη". Μέ τήν κρυαγή *οἶμοι*, άμέσως μετά, ο Άδμητος έχει γυρίσει άλλου τó πρόσωπό του. Στο μεταξύ, ο διάλογος περνάει από τίσ δύο ρήσεις σέ μιá γρήγορη στιχομυθία, πού κλιμακώνει τίσ επόμενες άλλεπάλληλες φάσεις τού άναγνωρισμοϋ. Ο Ηρακλής δέν άρκείται στό ότι έχει τελικά πείσει τόν Άδμητο νά φιλοξενήσει τήν άγνωστη άπαιτεί νά τήν οδηγήσει στό παλάτι μέ τó ίδιο του τó χέρι. Πριν άποφασίσει ν' άποκαλύψει τó πρόσωπο τής γυναίκας, κι ενώ άκόμα ο άλλος έχει στραμμένο άλλου τó πρόσωπο ("σάν νά καρταμοεί τή Μέδουσα"), ο Ηρακλής ένώνει μέ τή βία τά χέρια τών δύο συζύγων. Στην τελευταία φάση, άκόμα κι οί λέξεις θυμίζουν τίσ αντίστοιχες τραγικές σκηνές. *Έχω σ' άέλιπτος*, κρυναγίζει ή Ηλέκτρα άγκαλιάζοντας τόν Ορέστη, όπως άκριβώς ο Άδμητος: *φάσμα τών άνεπίστων*, φωνάζει ή Κρέουσα στόν "Ίωνα", μόλις άντικρύζει τó πρώτο βέβαιο σημάδι πού τήν οδηγεί στην αναγνώριση τού χαμένου παιδιού: *Οαῖμ' άνεπίστων* φωνάζει ο Άδμητος, μόλις ο Ηρακλής άνασηκώνει τó πέλλο πού κάλυπτε τó πρόσωπο τής Άλκίστης. Ωστόσο, άκόμα και μέσo σ' αυτή τή σχεδόν τυπικά τραγική άνάπτυξη τού θέματος, έχουν άναμειχθεί στοιχεῖα μ' εϋδιάρκτες κωμικές άποχρώσεις. Όταν λ.χ. ο Άδμητος, βέβαιος πιά ότι άγκαλιάζει τή γυναίκα του, άναφωνεί εκείνο τó *έχω σ' άέλιπτος*, ή Άλκίστη δέν άποκρίνεται, επαναλαμβάνοντας τó ρήμα, όπως ο Ορέστης στην αντίστοιχη σκηνή τής "Ηλέκτρας": *κάς έμοϋ γ' έχη*. Έντελώς άπροσδόκητα, άκούμε τόν Ηρακλή νά χρησιμοποεί τó ρήμα : *έχεις*. Ο Άδμητος, συνειδητοποιώντας, μαζί μας, ότι κάτι περίεργο συμβαίνει, ρωτάει γιati ή γυναίκα του στέκεται άμίλητη, κι ο Ηρακλής δίνει τήν εξήγηση τής έξαγνιστικής άφασίας. Ο Άδμητος τή δέχεται σάν αυτόνοθη. Ο ποιητής βιάζεται νά τελειώσει τó δράμα του, επειδή, από δώ και πέρα, αφού τó παιχνίδι έχει πιά τελειώσει, ή παρουσία τής άμίλητης γυναίκας θά ήταν ένα δυσάρεστο εμπόδιο.

Σ' αυτή τήν τελευταία σκηνή ο ποιητής ένσωμάτωσε άλλο ένα στοιχείο τυπικό τής προσωπικής του τεχνικής, μέ τóση συνένπεια άλλα και τόσες άλλοιώσεις, ώστε νά μäs πείθει και πάλι ότι κινείται στό χώρο τής παρωδίας. Πρόκειται γιά τή *θεοφάνεια*, πού κλείνει πολλές από τίσ τραγωδίες του. Η παρέμβαση ενός θεοϋ λειτουργεί άποτελεσματικά, όταν ύπηρετεί μιάν όρισμένη δραματική άναγκαιότητα και προϋποθέτει συγκεκριμένα σκηνικά συμφραζόμενα. Ο θεός έρχεται, γιά νά φέριε λύση στό άδιέξοδο, νά πραινεί τήν όδύνη, νά προεκτείνει τó μύθο ως τή φυσική, γνωστή γιά τó κοινό, κατάληξη του. Τυπική είναι και ή σύνθεση και ή άτμόσφαιρα τής σκηνής πού σφραγίζεται μέ τήν έλευση τού θεοϋ. Σπάνια ή θεοφάνεια παίξει ρόλο παραπληρωματικό, σάν παράρτημα πού προστίθεται, όταν και τó τελευταίο κεφάλαιο τής ιστορίας έχει παρουσιαστεί. Μιάν από τίσ λίγες εξαιρέσεις στό σωζόμενο έργο τού Εϋριπίδη άποτελεί ή περίπτωση τών "Ίκετίδων", όπου ή Άθηνά εμφανίζεται μέ μόνο σκοπό νά προσθέσει τήν ιστορική προοπτική στά δραματικά γεγονότα. Κατά κανόν, ή θεϊκή παρουσία κατεβάζει τήν ένταση μιās όδύνης. Συχνές είναι οί σκηνές θρήνου πάνω σ' έναν πρόσφατο νεκρό λ.χ. ή Θέτις στην "Άνδρομάχη" διακόπτει τó μοιρολόγι τού Πηλέα γιά τó νεκρό Νεοπτόλεμο: ο Διδόνυσος στίς "Βάκχες" βρίσκει τόν Κάδμο και τήν Άγαθή νά συναρμολογοϋν τά σκορπισμένα μέλη τού Πενθέα. Σ' αυτή τήν κατηγορία άνήκει και ή "Άλκίστη": έχοντας μόλις έπιστρέψει από τήν εκφορά τής νεκρής και συνειδητοποιώντας σ' όλο

τό βάθος τó κενό τής άπουσίας της, ο Άδμητος είναι σταματημένος μπροστά στίς άφιλόξενες πύλες τού σπιτιού του και άρνεύεται νά τίσ περάσει. Δέν έχει σημασία ότι ο θρήνος του είναι γιά ένα πρόσωπο πού θά νεκραναστηθεί — ο Άδμητος δέν ξέρει. Ο θρήνος τής Ηλέκτρας τού Σοφοκλή πάνω στην άπατηλή νεκρική ύδρια δέν έχει λιγότερη είλικρίνεια και πάθος, επειδή ο Ορέστης δέν είναι μιá χούφτα στάχτη, όπως πιστεύει ή άδελφή του, αλλά στέκεται άπέναντί της.

Ο θρηνητικός κομμός τού Άδμητου καταλήγει σέ μιá ρήση και συμπληρώνεται από ένα παραμυθικό χορικό. Στο τέλος, ο κορυφαίος άναγγέλλει τήν άφιξη τού Ηρακλή. Σ' αυτό ιδιαίτερα τó σημείο ο παραλληλισμός μέ άλλες περιπτώσεις θεοφάνειας φτάνει ως τή λεπτομέρεια. "Άν και στόν Εϋριπίδη ή εμφάνιση τού θεοϋ στό τέλος είχε γίνε πιá κοινός τόπος, και, επομένως, ο θεατής τήν περίμενε, ο ποιητής συχνά προσπαθούσε νά τή συνδέσει μ' ένα στοιχείο έκπληξης. Στόν "Ίπóλυτο" λ.χ. τó τελευταίο λυρικό κομμάτι τού χοροϋ κλείνει μέ μιάν άποστροφή πρós τήν Άφροδίτη: "Εϋς Κύπρη, κυριαρχείς πάνω σ' όλα". Ένώ άκούονταν αυτά τά λόγια, στη στέγη τής σκηνής παρουσιαζόταν ή Άρτεμη! "Άντίστοιχα, στην "Άνδρομάχη", ο Πηλέας τελειώνει τó θρήνο τού πάνω στό πτώμα τού Νεοπτόλεμου μ' αυτά τά λόγια: "Κι' έϋς, κόρη τού Νηρέα, θά μέ δεις νά πέφτω συντριμμένος στή γή". Τήν ίδια στιγμή ο χορός άναγγέλλει τήν εμφάνιση τής Θέτιδας! Στην "Άλκίστη" συνδύζονται και τά δύο αυτά εϋρήματα, γιά νά προκληθεί ένα άκόμα έντυπωσιακότερο άποτέλεσμα. Στο τέλος τού τελευταίου στασιμου του ο χορός, μιλώντας γιά τó σεβασμό πού θά συγκεντρώνει ο τάφος τής Άλκίστης, φαντάζεται κάποιον περαστικό νά σταματάει εκεί λέγοντας: "Αυτή κάποτε πέθανε γιά τόν άντρα της" τώρα είναι άνάμεσα στούς θεούς. Χαίρε, σεβαστή γυναίκα! δώσε και σ' έμάς τή χάρη σου". Τήν ίδια στιγμή από τή μιá πάροδο πλησιάζει ο Ηρακλής μέ τή... νεκρή. Είναι ο "άπό μηχανής θεός", πού φέρνει τήν πιό άπροσδόκητη λύση στό βαρύτερο δράμα. Άλλωστε, ο ρόλος αυτός δέν τού είναι άγνωστος. Τό ίδιο δραστηκό έπεμβαίνει και στό τέλος τού "Φιλοκτιήτη", άνατρέποντας έντελώς τή δραματική κατάσταση. Είναι πολϋ πιθανό ότι άνάλογη ήταν ή συμμετοχή του και στό χαμένο τέλος τών "Ηρακλειδών", ίσως και τού άποσπασματικού "Τήλεφος", πού παρουσιάστηκε τήν ίδια μέρα, λίγο πριν από τήν "Άλκίστη". Αυτό ειδικά τó τελευταίο θά ήταν ένδιαφέρον, επειδή έδώ ο ποιητής θά έκμεταλλεόταν μιá μορφή παρωδίας γνωστή κυρίως από τίσ τετραλογίες τού Αισχύλου: στό σατυρικό δράμα επανέρχονταν σκηνές και θέματα πού είχαν παρουσιαστεί στίς τραγωδίες τής ίδιας ομάδας.

Δέν έχει καμιά σημασία τó ότι στην "Άλκίστη" ο σωτήρας θεός δέν περπατεί στούς δρόμους τού οϋρανού αλλά πατάει πάνω στή γή: ούτε ότι ή συμπεριφορά του είναι πιό ανθρώπινη. Τά άποτελέσματα τής παρουσίας του, μαζί και ο τρόπος πού άναπτύσσονται, συμβαδίζουν άπόλυτα μέ τήν τεχνική τών αντίστοιχων θεϊκών σκηνών. Ο Ηρακλής συνοδεύεται από μιá γυναίκα, όπως ο Άπόλλων από τήν Έλένη στόν "Ορέστη" άρχίζει τó λόγο του έπιπλήττοντας τόν Άδμητο, όπως ή Άρτεμη τó Θησέα στόν "Ίπóλυτο" προδιαγράφει τó έγγϋς μέλλον, όπως όλοι οί εϋριπιδικοί θεοί. Τελικά, δικαιολογεί και τήν άναχώρησή του: πρέπει νά πραγματοποιήσει έναν άλλo, κύπου στη μακρινή Θράκη: θυμόμασε τά λόγια τού συμπαθητικού Κάστορα στό τέλος τής "Ηλέκτρας" τού Εϋριπίδη, όπου οί Διδόσκουροι, αφού τακτοποιήσαν τίσ οικογενειακές τους υποθέσεις, πρέπει νά ξεκινήσουν γιά τó σικελικό πέλαγος, γιά νά προστατέψουν και έλληνικά καράβια. Κι ο Ηρακλής φεύγει δικαιωμένος και ίκανοποιημένος. Δέν έδωσε τέλος μόνο στό δράμα τού Άδμητου, άρπάζοντας τή γυναίκα του από τά χέρια τού Θανάτου: έδωσε τέλος και στό έργο τού Εϋριπίδη, σκηνοθετώντας μιá "κωμική κατάληξη" προσθέτοντας δηλαδή εκείνο άκριβώς πού χρειαζόταν, γιά νά κλείσει ή παράσταση τής ημέρας μέ μιá άνακούφιση "σατυρική": τó παιχνίδι. Μέ έντασιο τρόπο τελειώνει ο "Κύκλωπας", όπου οί Σάτυροι, παίζοντας μέ τόν τυφλωμένο Πολύφημο, βοηθούν, ταυτόχρονα στην άπόδραση τών αιχμαλώτων και στό κλείσιμο τού έργου. Η τελευταία σκηνή τής "Άλκίστης" περισσότερο άπ' ότιδήποτε άλλο, πού μäs είναι γνωστό, θυμίζει τήν παρατήρηση ενός σοφοϋ τής ύστερης άρχαιότητας, ότι τó σατυρικό δράμα είναι μιá *παίζουσα τραγωδία*.

ΝΙΚΟΣ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ

ΜΙΚΤΑ ΜΕΣΑ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΕΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ

Όταν μιλάμε για επανάσταση σε μία τέχνη, έννοούμε το σπάσιμο των πεπερασμένων ορίων της. Η τάση αυτή συνοδεύει την τέχνη απ' την καταβολή της. Είναι η άναρχική διάθεση του πρωτοπόρου καλλιτέχνη απέναντι στις άρθρωμένες σταματημένες μορφές. Είναι η ανάγκη του να προσθέσει νέες σημαίνουσες διαστάσεις στη δημιουργία. Είναι η αγωνία του να αναπροσαρμόσει την τέχνη στις εξελισσόμενες δομές της γύρω και μέσα του ζωής.

Το Κίνημα (1) των Μικτών Μέσων, που εκδηλώθηκε στη δεκαετία του πενήντα και στην επόμενη δεκαετία απλώθηκε πολύ, είναι μία απ' τις πιο σημαντικές επαναστάσεις στην τέχνη του αιώνα μας. Οι αλλαγές που πραγματοποιεί είναι ριζικές :

1.—ΚΑΤΑΡΓΕΙ τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες. Π.χ. η ζωγραφική, γνωστή στα στατική διαστάτη οπτική τέχνη, γίνεται τρισδιάστατη κι άποκτά μία άκόμα πρόσθετη διάσταση : το χρόνο. Ζωντανεύει, κινείται, γίνεται θέαμα και άκρόαμα, γίνεται περιβάλλον και γεγονός. Η μουσική πάλι, γνωστή σαν άφηρημένη ρευστή χρονική τέχνη, άποκτά πρόσθετες διαστάσεις : το χώρο, το όπτικο στοιχείο, τη σωματική δράση. Το θέατρο εγκαταλείπει τη σκηνή, διαλύει το διαχωρισμό ήθοποιού - κοινού, εγκαταλείπει τον οργανωμένο λόγο, γίνεται συλλογική δραστηριότητα. Ο κινηματογράφος άποζητώντας κι αυτός το τρισδιάστατο του πραγματικού, ένσωματώνει ζωντανούς έρμηεντές (2).

2.—ΤΕΙΝΕΙ προς μία μοναδική άνειδίκευτη κι άδιαφοροποίητη μορφή τέχνης όπου το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από το άντικείμενο (το τελειωμένο έργο) στη διαδικασία κι άποκτά μία άκόμα πρόσθετη διάσταση : το χρόνο. Γίνεται να 'ναι στατικό άποτέλεσμα και γίνεται εξέλιξη μέσα στο χώρο και το χρόνο. Γεγονός. Εισβολή της ζωής στην τέχνη.

3.—ΚΑΤΑΡΓΕΙ τη μονιμότητα του έργου τέχνης.

4.—ΕΠΕΚΤΕΙΝΕΙ τα όρια που χρησιμοποιεί από παράδοση ή κάθε τέχνη. Τά πλουτίζει με γνωστά άντικείμενα που βλέπουμε καθημερινά γύρω μας, ξεριζώνοντάς τα όμως απ' τις όρθολογιστικές ή συνηθισμένες συναρτήσεις τους. Έτσι δημιουργεί νέο λεξιλόγιο από σχήματα, ήχους συνειρημούς.

5.—ΕΝΣΩΜΑΤΩΝΕΙ την τεχνολογία σε μία νέα πηγή δυνατοτήτων και σε μία αναπόφευκτη σύνδεση με το γύρω μας χώρο του τεχνικού πολιτισμού.

6.—ΚΑΤΑΡΓΕΙ την ιεραρχία στη χρήση των στοιχείων που άναρτίζουν το έργο - γεγονός. Όλα είναι έξισου σημαντικά, κανένα δέν υποτάσσεται στο άλλο. Ένεργούν αυτόνομα.

7.—ΚΑΤΑΡΓΕΙ την όρθολογιστική χρήση του λόγου.

8.—ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙ ένα πρωτότυπο για την τέχνη είδος προσοχής που έχει σε χαρακτηριστικό τη ρευστότητα, σε αντί-

θεση με τη συγκέντρωση. Μία προσοχή εύλύγιστη που κινείται περισσότερο σε πλάτος παρά σε βάθος και διαμορφώνεται από την ταυτόχρονη εμφάνιση των γεγονότων σε πολλά σημεία του χώρου. Μία προσοχή δηλαδή παρόμοια μ' αυτή που αναπτύσσουμε περπατώντας στο δρόμο.

9.—ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙ μία καινούρια σχέση κοινού — έργου. Το κοινό δέν περιβάλλει πιά το έργο αλλά περιβάλλεται απ' αυτό. Βρίσκεται και κινείται μέσα του. Πολύ συχνά συμβάλλει στη δημιουργία του.

10.—ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙ νέους τρόπους αντίληψης του έργου. Δέν άρκεΐται στη διανοητική ή όπτική ή άκουστική αντίληψη. Σπάει τον εϊσμό της συγκινησιακής συμμετοχής. Άπευθύνεται στα αισθητήρια. Ο θεατής δέν αντίδρα πιά σε άρθρωμένες ιδέες ή συγκινήσεις αλλά σε άναρθρα έρεθίσματα που συλλαμβάνει σωματικά, με τις αισθήσεις και τ' άντανεκλαστικά του. Είναι μία στοιχειώδης, πρωτόγονη μορφή έπικοινωνίας. Και ταυτόχρονα μία διαπαιδαγώγηση των αισθητηρίων που άποβλέπει στη μεγαλύτερη δυνατή εύαισθητοποίηση του ανθρώπου απέναντι στο περιβάλλον.

11.—ΕΝΣΩΜΑΤΩΝΕΙ, συχνά, το τυχαίο σε συντελεστή στη δημιουργική διαδικασία.

12.—ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙ μία καινούρια σχέση καλλιτέχνη — έργου. Χρησιμοποιώντας το τυχαίο ή το άσύνειδο κ' έλαττώνοντας στο ελάχιστο την ψυχοδιανοητική του συμμετοχή στη δημιουργία, ο καλλιτέχνης άρνείται τη συνειδητή έκφραση του έαυτού του. Άπορρίπτει τη νομοτέλεια : συγκινησιακό ή ιδεολογικό βίωμα — άνάγκη έκφρασης — δημιουργία. Χρησιμοποιεί τον έαυτό του σαν ένα εργαλείο που άποδεδεμεύει δομές, εικόνες και συνειρημούς που, καθώς πηγάζουν από το άσύνειδο ή το τυχαίο, έχουν μία ύπόσταση άντικειμενική. Ο μηχανισμός αυτός βγάζει στην επιφάνεια κρυμμένες άνεξέλεγκτες ύποδομές της ζωής, που, ο δημιουργός θά 'ταν ίσως άδύνατο να συλλάβει συνειδητά.

13.—ΚΑΤΑΛΗΓΕΙ σε άκραίες διεϋρύνσεις σαν την αντίληψη του Τζών Καίητζ ότι "θέατρο είναι καθετί που βλέπουμε κι άκούμε" κι ότι το έργο τέχνης έπομένως δέν έχει άνάγκη το δημιουργό για να ύπάρξει : ύπάρχει καθαυτό — είναι καθαυτό ζωή.



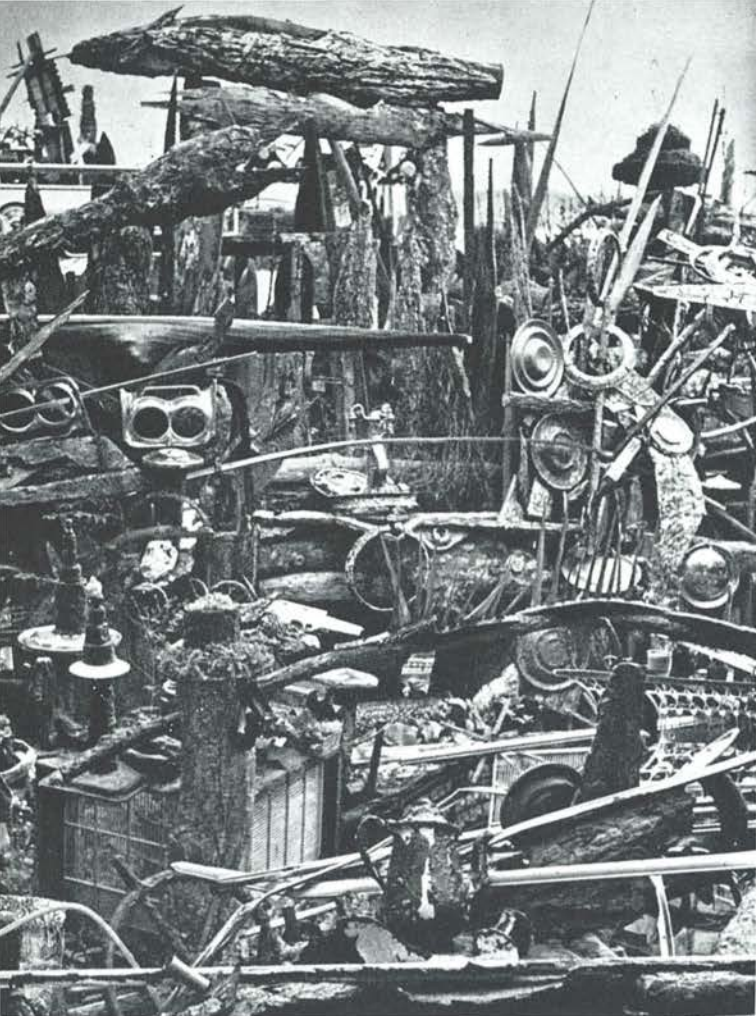
Δέν είναι η πρώτη φορά που θίγονται από ένα κίνημα όλ' αυτά τα προβλήματα. Δέν είναι η πρώτη φορά που βρίσκονται αυτές οι λύσεις. Το κίνημα των Μικτών Μέσων έχει τους άμεσους πρόγονούς του : ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός, ο σουρρεαλισμός, το Μπάουχαους συντάραξαν συθέμελα την παραδοσιακή τέχνη ήδη από τα πρώτα τριάντα χρόνια του αιώνα μας. Τα Μικτά Μέσα μοιάζουν να ξαναπαίρνουν τη σκυτάλη και να ξεκινούν από εκεί που οι άλλοι σταμάτησαν. Όσο ύπάρχει άποτελεσματική τέχνη, ή επιθετικότητα των πρωτοπόρων άνακυκλώνεται. Σά φωτιά άνάβει, κείει και καίγεται. Όμως ή συνειδητοποίηση μένει και σιγά σιγά απλώνεται : ή τέχνη — άκόμα κι όταν δέν έχει όφθαλμοφανή κοινωνική λειτουργία — μπορεί να εϊσχωρήσει βαθιά μες στη ζωή του ανθρώπου και να την αλλάξει. Νά την κάνει πιο συνειδητή κι όλοκληρωμένη.

Άντι για μία διεξοδική άνάλυση προτιμήσαμε μία φωτογραφική παρουσίαση του κινήματος των Μικτών Μέσων γιατί οι φωτογραφίες, σε τούτη την περίπτωση, είναι ιδιαίτερα εύγλωττες κ' ή προσέγγιση μέσα απ' τις εικόνες ταιριάζει καλύτερα σε ένα κίνημα που άπορρίπτει τη διανοητική κ' εύνοιεί την αισθητηριακή έπικοινωνία.

Διαλέξαμε άντιπροσωπευτικές εικόνες από το έργο των πιο σημαντικών έκπροσώπων του κινήματος που προέρχονται από τρεις έστιες : τις Η.Π.Α., την Ίαπωνία, την Ευρώπη. Στις σημειώσεις που δημοσιεύονται μετά τις φωτογραφίες, ύπάρχουν πληροφορίες για κάθε έργο και το δημιουργό του.

(1) Άντι για τον όρο "Θέατρο των Μικτών Μέσων" θά 'ταν ίσως προτιμότερος ό όρος "Κίνημα των Μικτών Μέσων" απ' την πλευρά ότι είναι πιο πλατώς και δέν κινδυνεύει να παρεξηγηθεί συνδόνοντας τη νέα τούτη τέχνη με την παραδοσιακή αντίληψη που φέρνει στο νοΐ ή λέξη "θέατρο".

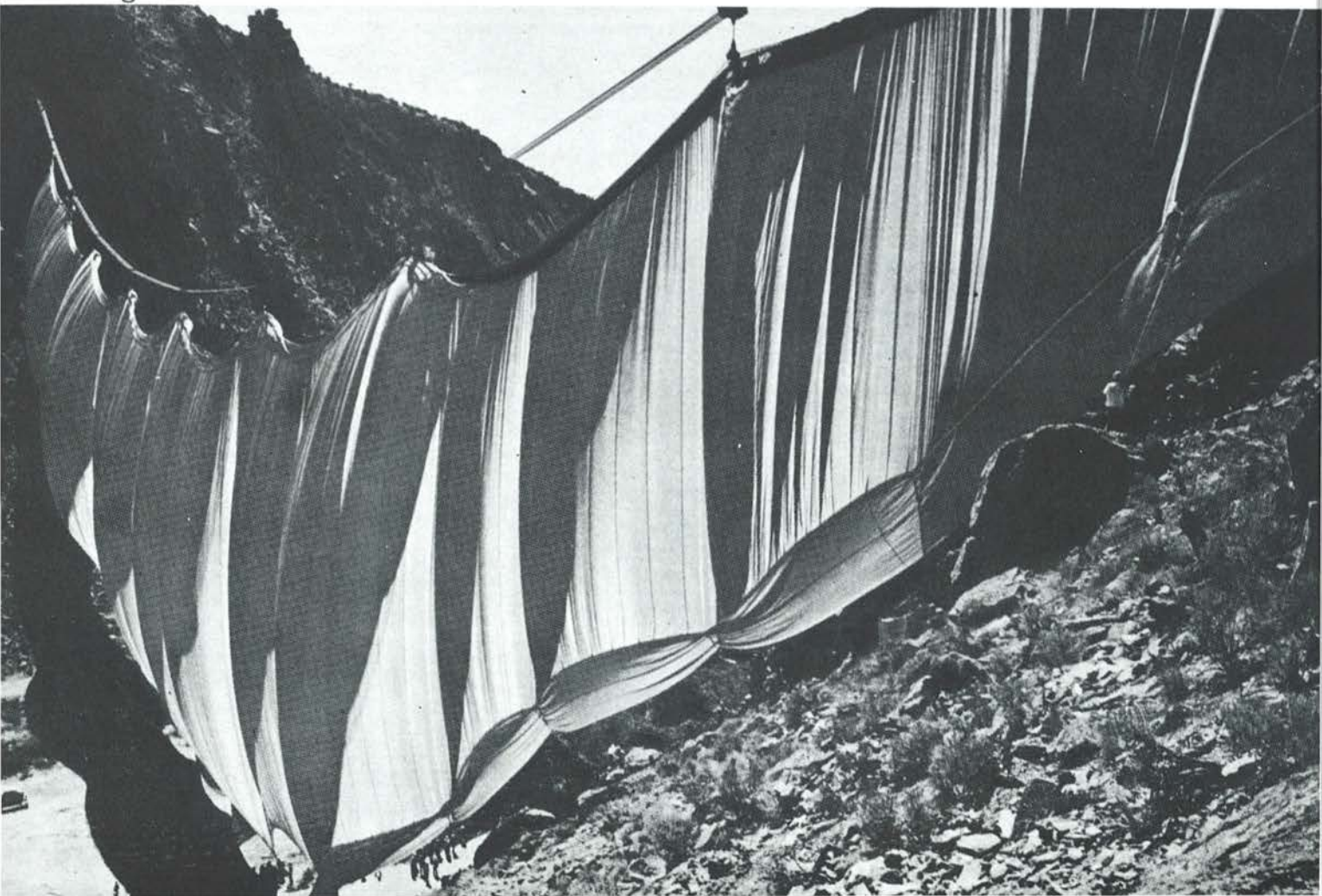
(2) Έδώ προκύπτει το μεγάλο πρόβλημα της όρολογίας που άπαιτείται για να χαρακτηριστούν τούτες οι χωρίς όρια τέχνες και οι συντελεστές τους. Οι όροι : ζωγραφική, γλυπτική, θέατρο, χορός, μουσική, κινηματογράφος, ήθοποιός, έργο τέχνης, θεατής, κοινό, ζωγράφος, μουσικός, σκηνοθέτης κτλ. γίνονται άνεπαρκείς κι άναχρονιστικοί. Στα άγγλικά έχουν καθιερωθεί άρκετοί νέοι όροι που δύναντα μεταφέρονται στη γλώσσα μας : performer (διεύρυνση του "ήθοποιός"), practitioner (άδιαφοροποίηση έκφραση για το δημιουργό κάθε τομέα), participant (διεύρυνση για το "θεατή"), happening (διεύρυνση για το θέατρο ή γενικότερα για το έργο τέχνης).

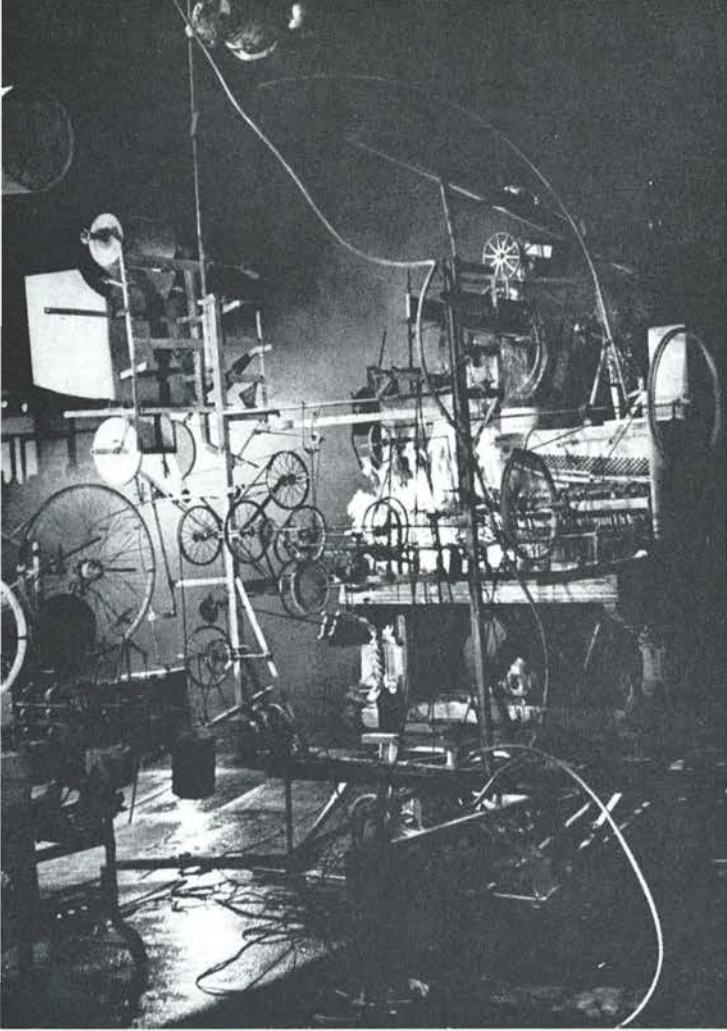


1
5

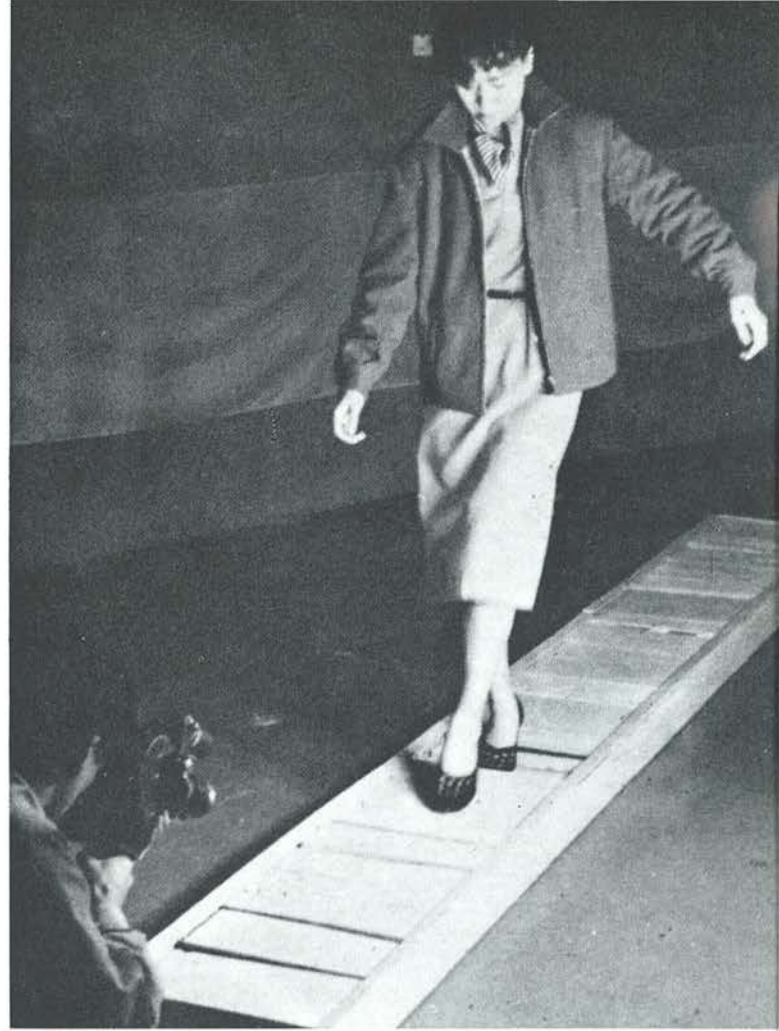


2

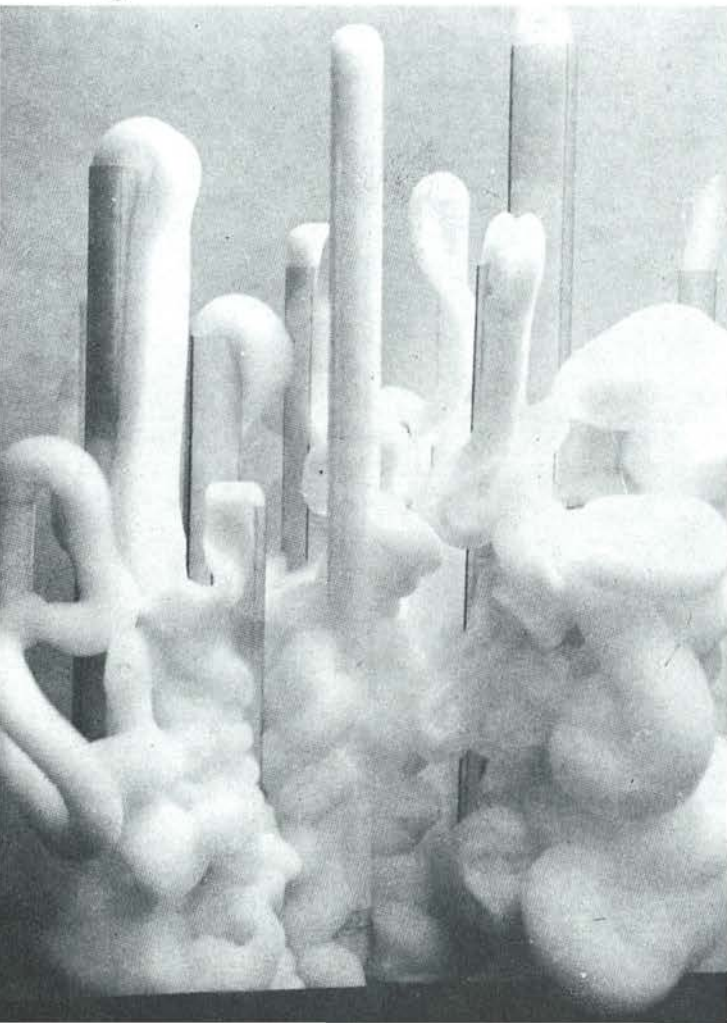


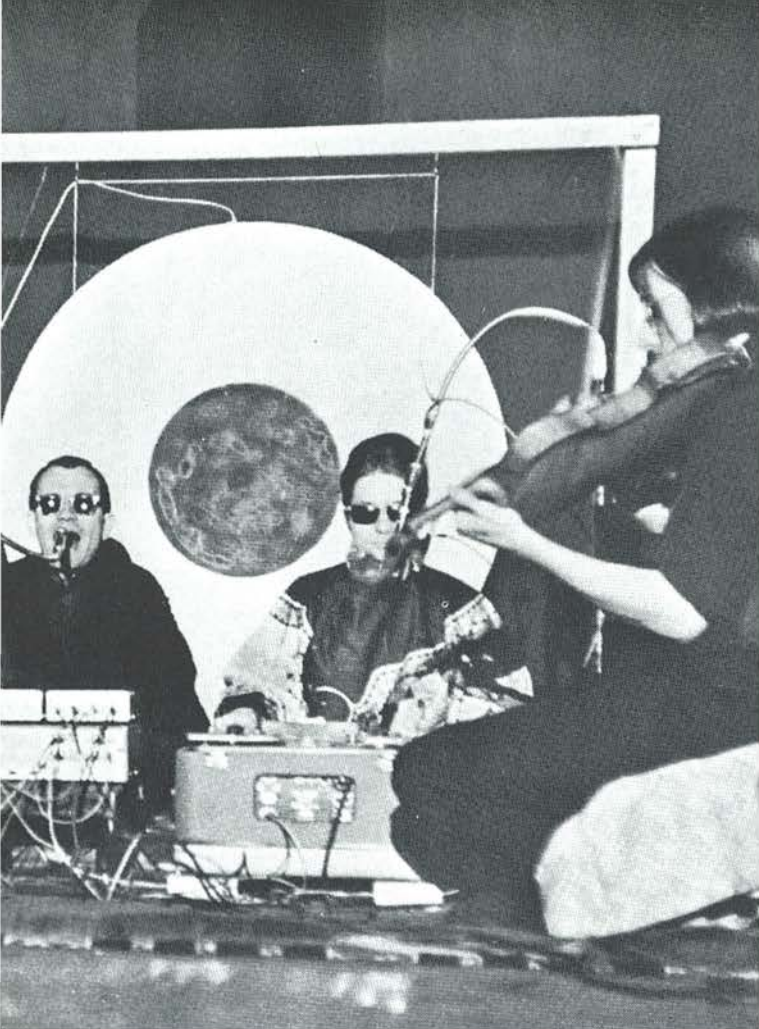


3
6



4
7





8
9

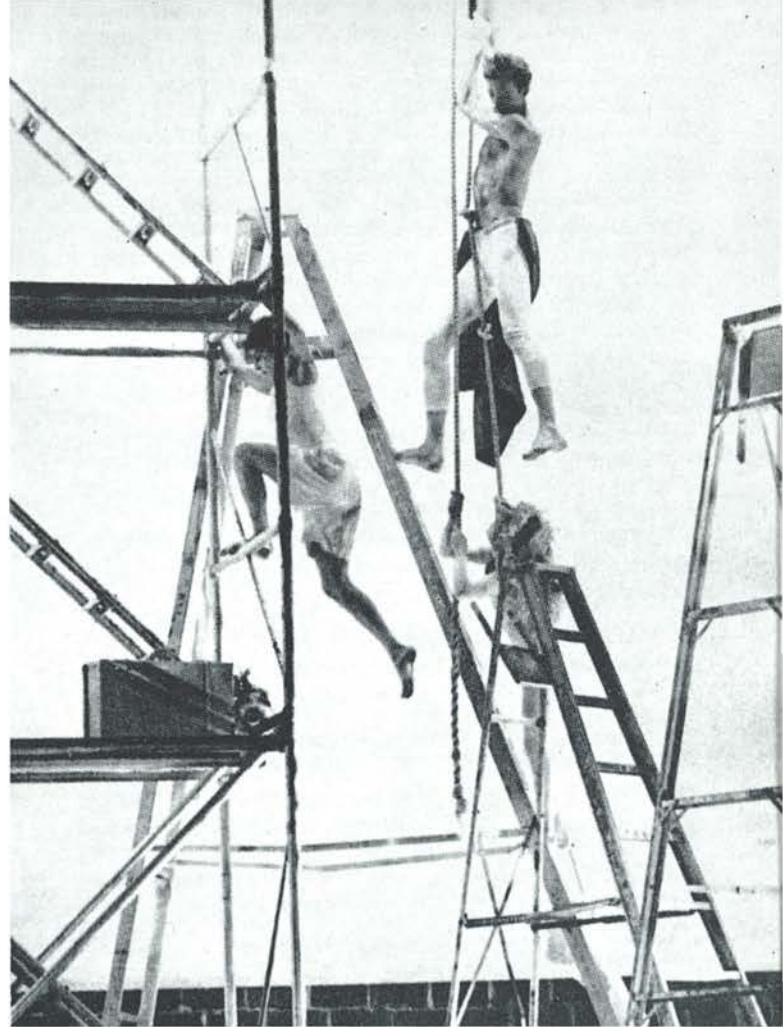


10

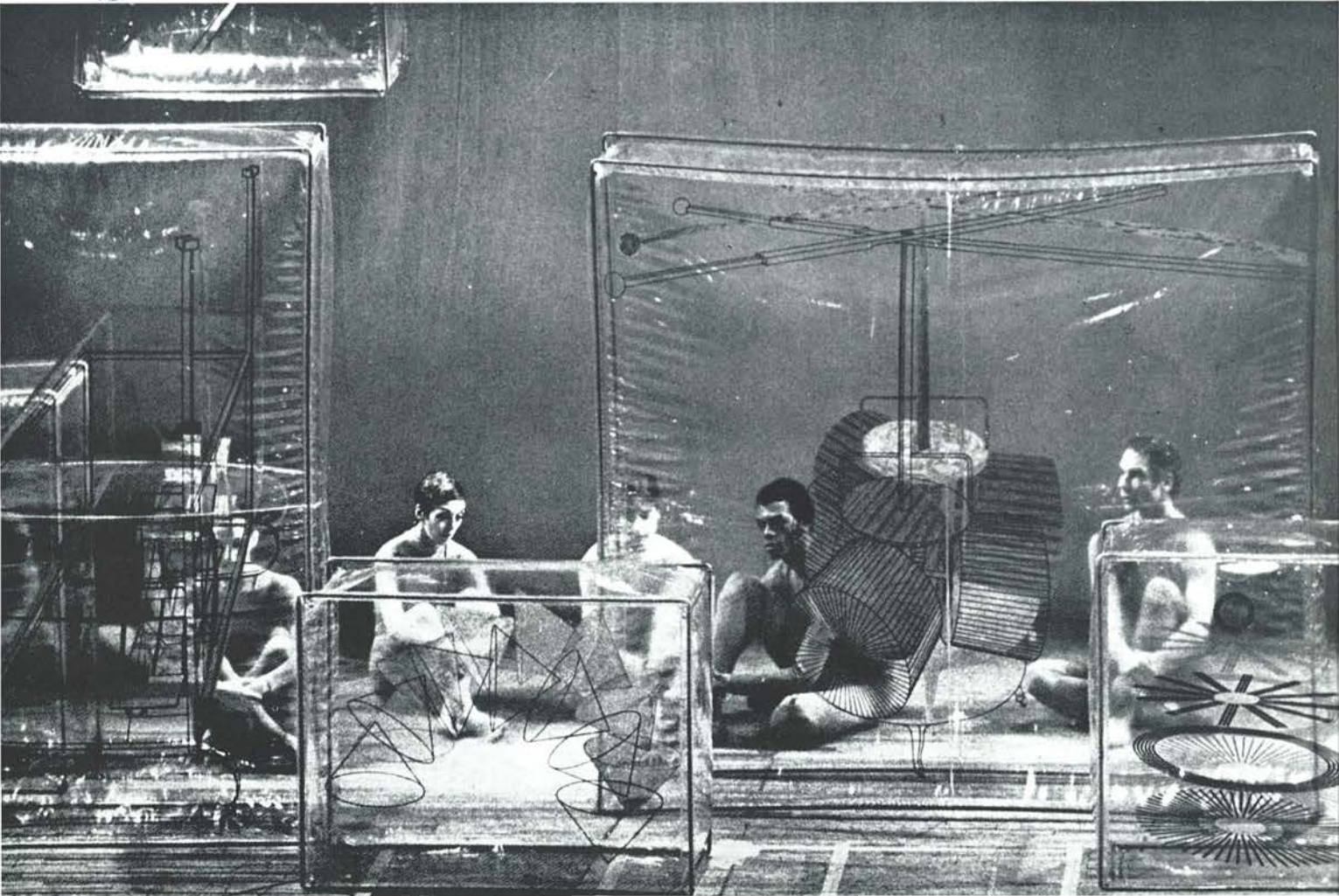




11
13



12





14
16



15





17
19

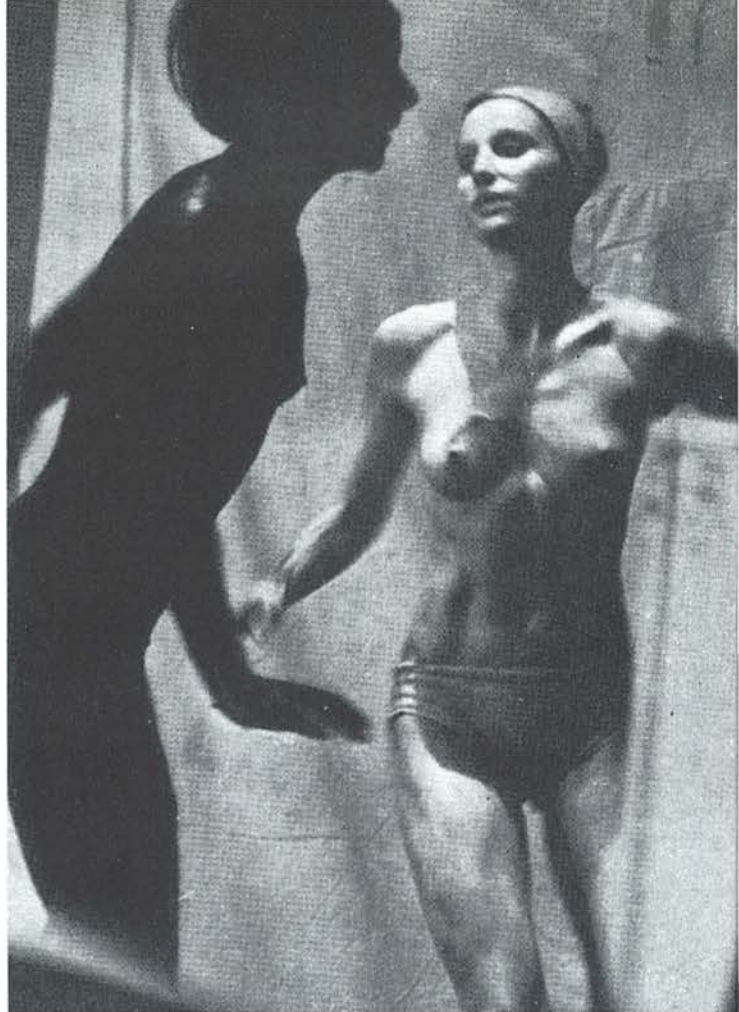


18

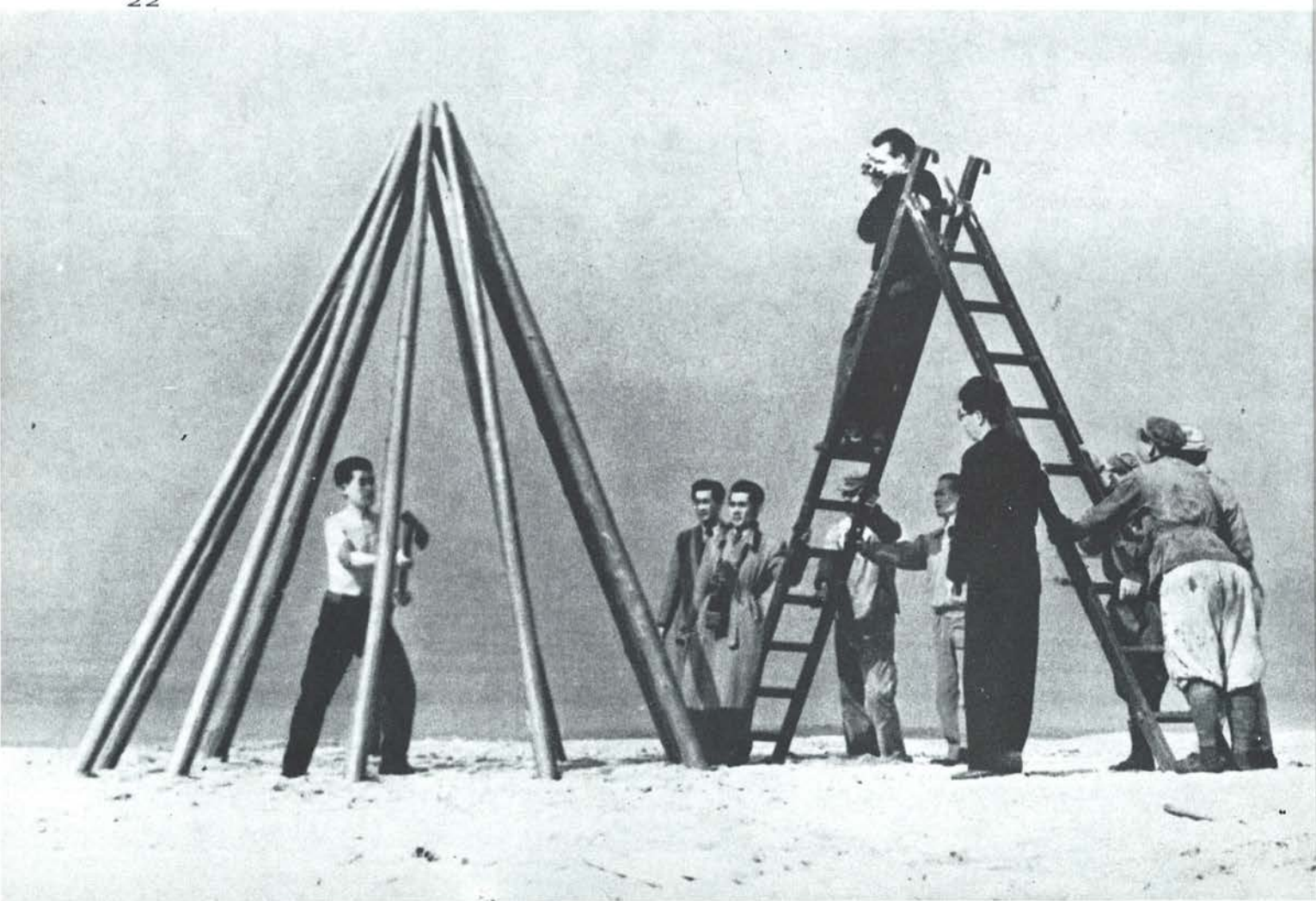


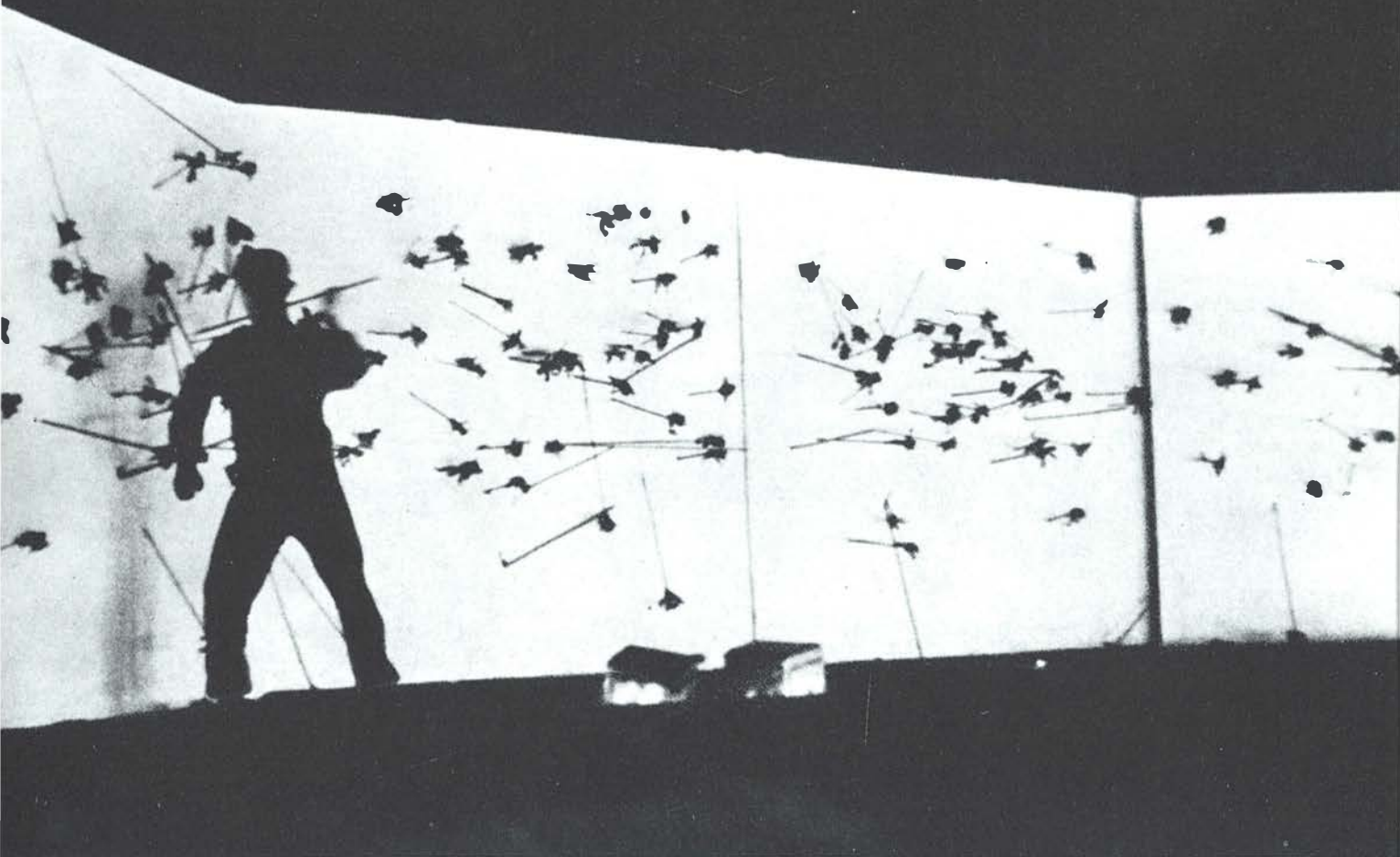


20
22

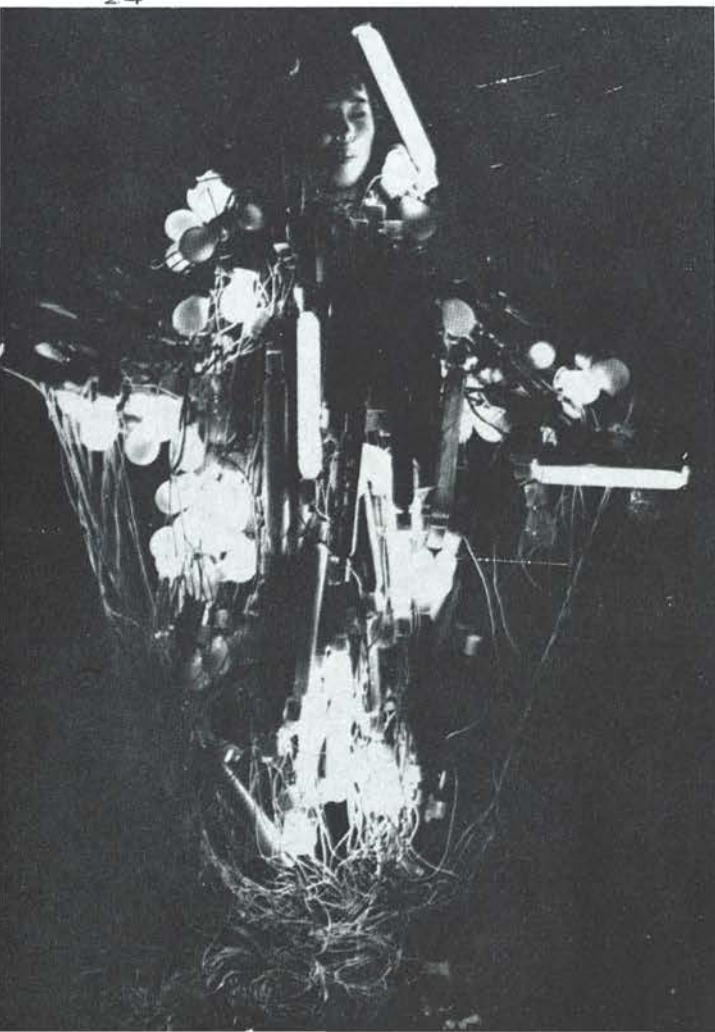


21

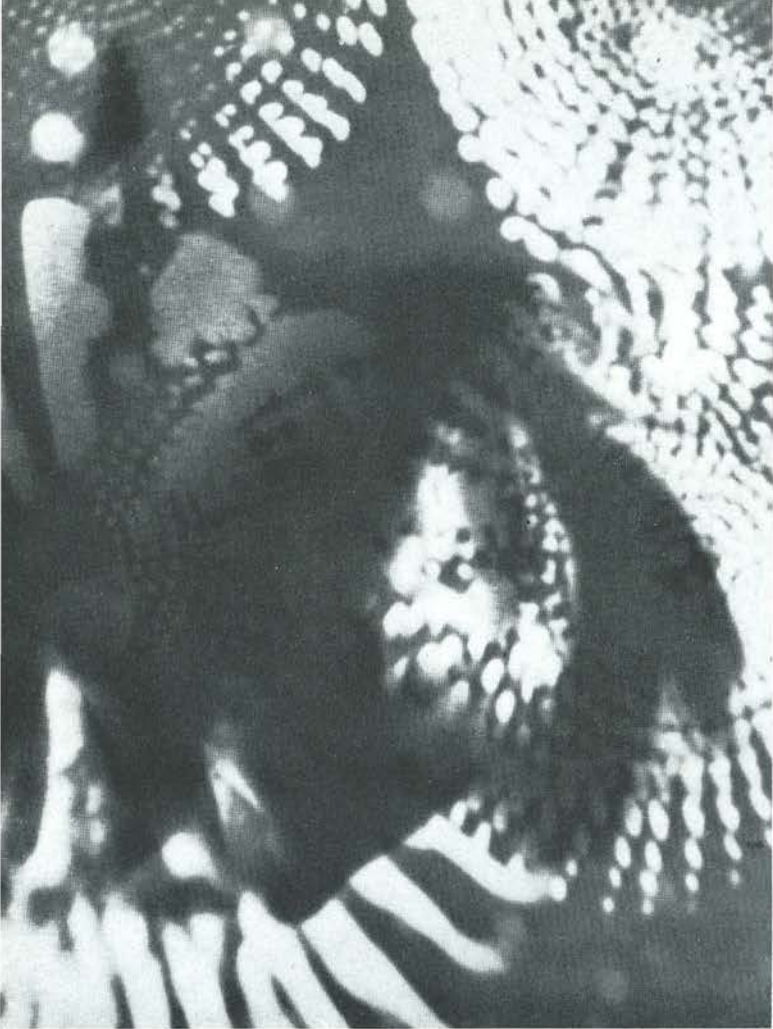




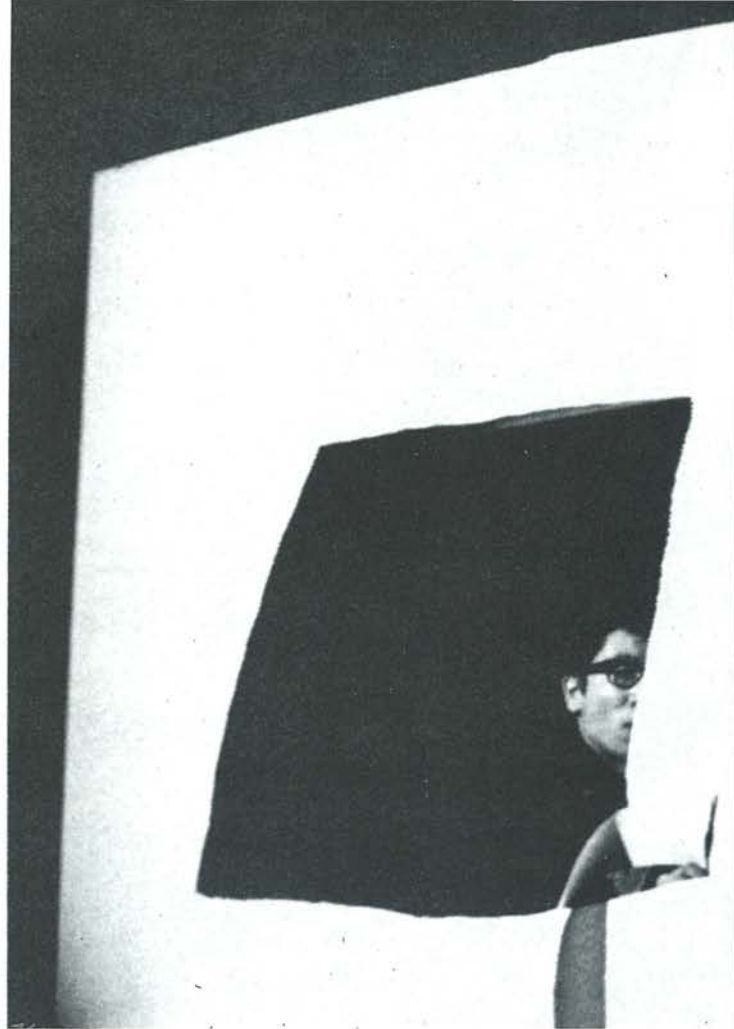
23
24



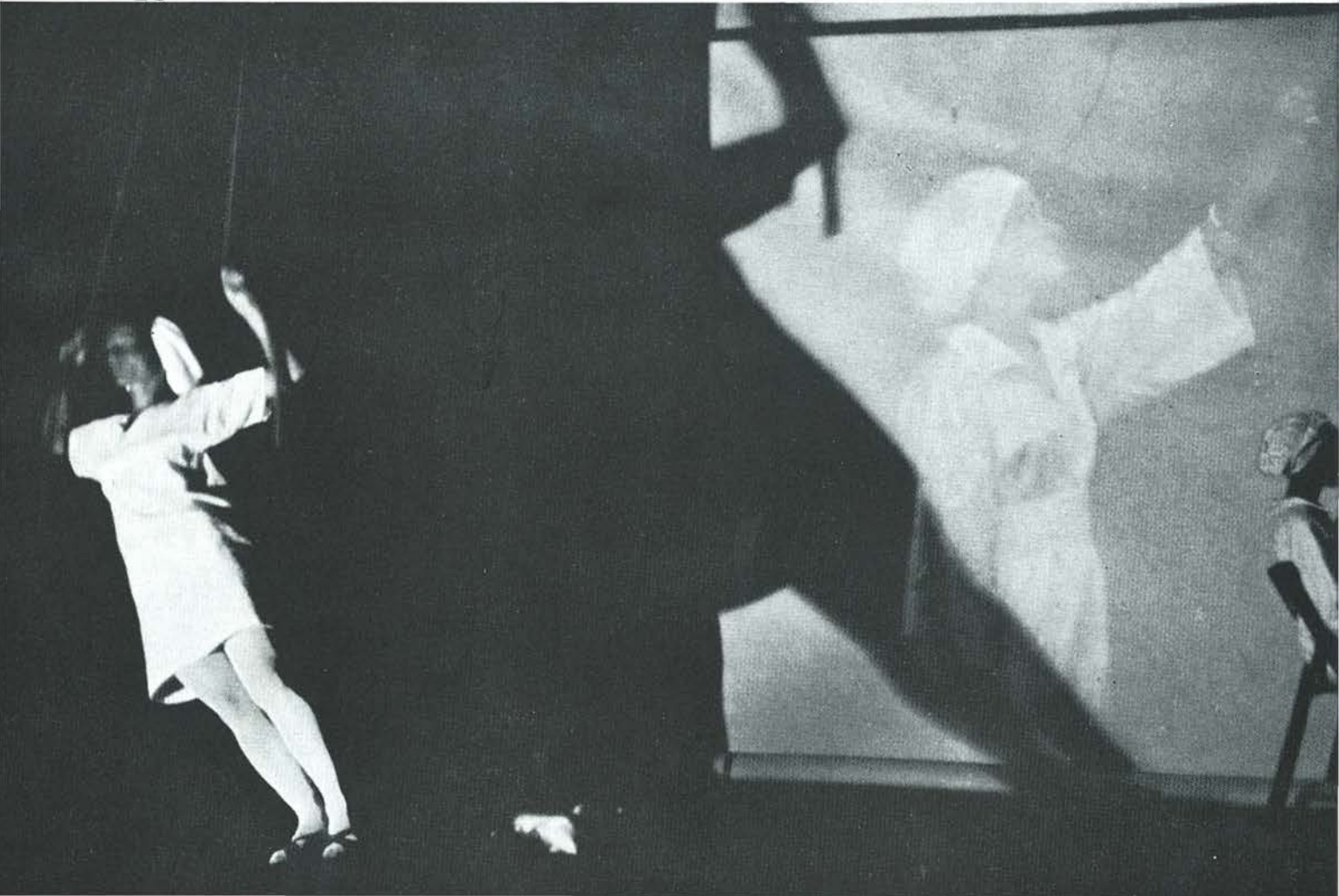
25

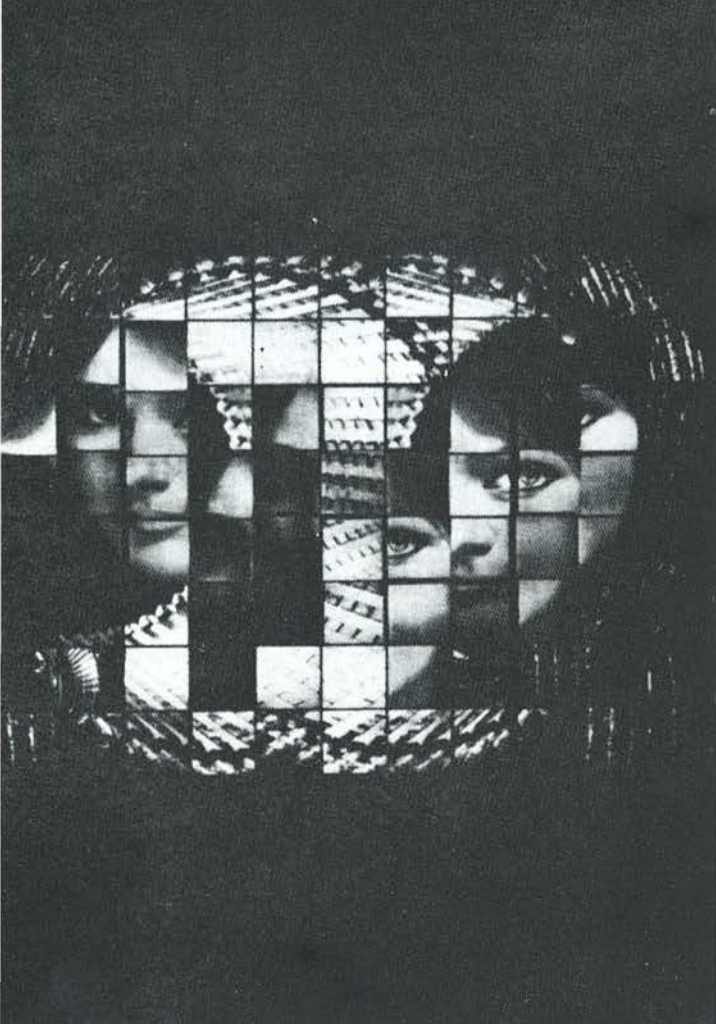


26
28

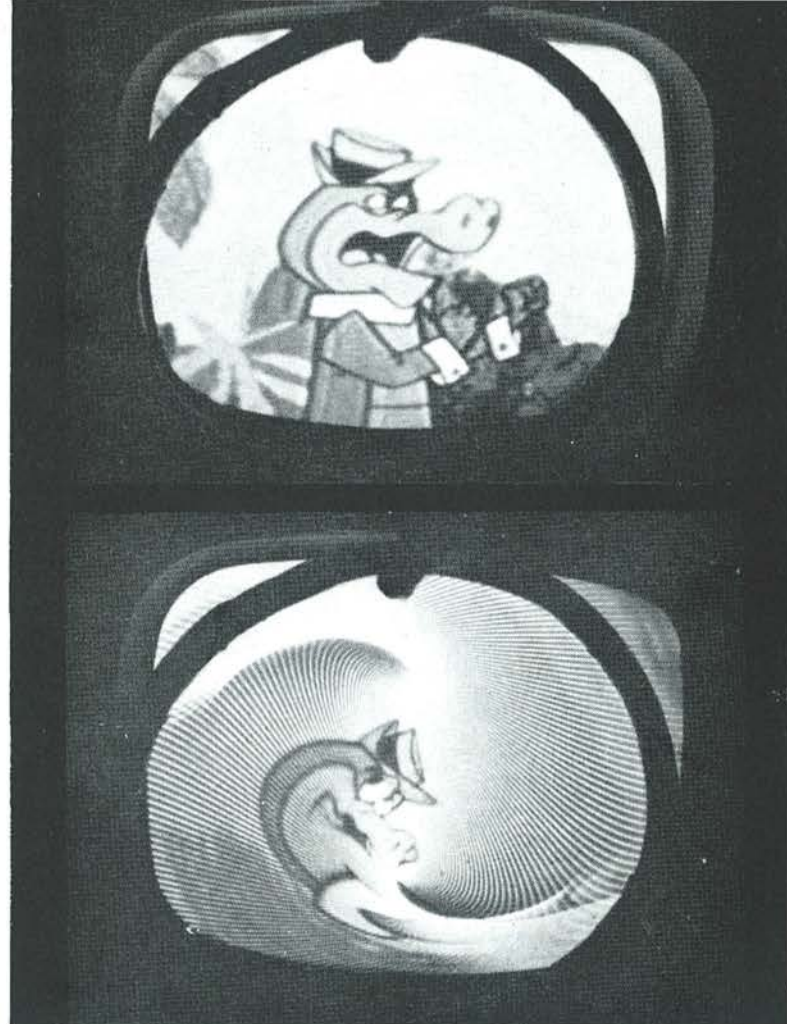


27





29
30



31



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΥ ΠΡΟΗΓΗΘΗΚΑΝ

Α' Περιβάλλον: Διευρυμένη γλυπτική

1: Κλάρενς Σμίτ: Περιβάλλον. 1930 (:). "Όταν το κίνημα των Μικτών Μέσων έπαιρνε συνειδητή υπόσταση στην Αμερική, στο τέλος της δεκαετίας του '50, ο Κλάρενς Σμίτ είχε ήδη άφιερώσει σχεδόν τριάντα χρόνια άπ' τη ζωή του στη δημιουργία ενός άχανου περιβάλλοντος πάνω σ' ένα βουνό στο Γούντστοκ. Έκει είχε άπομονωθεί σμιλεύοντας τους βράχους, σκάβοντας σήραγγες και περιέργα δωμάτια, συσσωρεύοντας κάθε λογής αντικείμενα σε μαπαρόκ συνθέσεις: σιωπηλές παρουσίες που εξαπνιάζουν και υποβάλλουν τον επισκέπτη. Το έργο του Σμίτ δέν είναι μόνιμο. Είναι άφημένο στο έλεος του καιρού. Μέ τις θύελλες και τά χιόνια κομμάτια σπάζουν, πέφτουν, άντικείμενα σαπίζουν. Ό καιρός εϋθύνεται για τό έργο όσο κι ό δημιουργός του. Πρόκειται για μία πρωτόγονη άλληλοδιείσδυση τέχνης και φύσης.

2: Άλλαν Καπρόβ: "Αϋλή". 1961. Περιβάλλον. Ό πρώην ζωγράφος έχει ξεκόψει πιά όριστικά άπ' την παραδοσιακή ζωγραφική. Έχει φτάσει σε μία τέχνη του χώρου και των πέντε αισθήσεων. Ένα άντικείμενο καθημερινό, τό λάστιχο του αυτοκινήτου, άποσπάται άπ' τη γνωστή λειτουργία του και πολλαπλασιάζεται ώσπου ν' άποκτήσει τον όγκο της έμμονης ιδέας. Γίνεται σχόλιο στη σχέση του ανθρώπου με τό βιομηχανικό πολιτισμό.

3: Ζάν Τίνγκελν: "Φόρος τιμής στη Νέα Υόρκη. Ένα έργο τέχνης που αυτοκατασκευάζεται και αυτοκαταστρέφεται". 1960. Οί άχρηστες μηχανές του Τίνγκελν κινούνται και παράγουν ήχους. Η γλυπτική διευρύνεται και προσθέτει στις παλιές διαστάσεις της δυό καινούριες: τον ήχο και τό χρόνο.

4: Σόζο Σιμαμότο: Έργο άτύχημα. 1955. (Έκτέθηκε στην πρώτη συλλογική εμφάνιση της γιαπωνέζικης ομάδας Γκουτάι που άνακίνησε την άνάγκη καταστροφής των περιορισμών των τεχνών, τέσσερα χρόνια περίπου πριν τά Μικτά Μέσα πάρουν στην Αμερική διαστάσεις συλλογικού κινήματος). Ό "θεατής" δέν άντιλαμβάνεται τό έργο κοιτάζοντας άλλα διασχίζοντάς το. Καθώς περπατά ξαφνικά ένα σανίδι ύποχωρεί και τό πόδι του βουλιάζει. Αυτόματα ό "θεατής" άναπνιά και προσπαθεί νά διατηρήσει την ισορροπία του. Αντιδρά μ' όλόκληρο τό σώμα. Το έργο επιδρά κατευθείαν στα κινήματα του νεύρα.

5: Κρίστο: Αϋλαία της Κοιλιάδας. Κολοράντο, 1972. Γιγάντιο έργο που ή εκτέλεσή του κράτησε δυό χρόνια. Έδώ, ή επέμβαση στο φυσικό περιβάλλον παίρνει μνημειακές διαστάσεις. Η μεταφυσική αίσθηση που δημιουργεί τό μέγεθος των έργων του καταλήγει σε αίσθηση του μάταιου εξαιτίας της προσωρινότητάς τους.

6: Τόσιο Γιοσίντα (της ομάδας Γκουτάι): Έργο διαδικασία με συνεχή άφρο. 1967. Το έργο άκατάπαστα δημιουργείται κι αλλάζει σχήματα. Άπόλυτη έγκατάλειψη της μονιμότητας της μορφής.

7: Σότο: "Πενετράμπλ". 1969. Κατασκευή μέσα στο χώρο που καλύπτει πολλά τετραγωνικά μέτρα. Άποτελείται άπό χιλιάδες νύλον κλωστές κρεμασμένες άπό ψηλά ως κάτω. Ό "θεατής" εισχωρεί, άνοίγει δρόμο άνάμεσα στις κλωστές που καθώς περπατά ή τρέχει τον κτυπούν στο πρόσωπο και στο σώμα σά βροχή. Είναι μία πρωτόγονη έμπειρία χώρου, αισθησιακή, που γίνεται άντιληπτή μ' όλόκληρο τό σώμα και μπορεί νά προκαλέσει — καθώς τη ζει κανείς — μία πλατιά κλίμακα ψυχικών καταστάσεων που κυμαίνονται άπό την εϋφορία, την έλευθέρωση, τη χαλάρωση ως τη διέγερση ή τη μελαγχολία. Ένδιαφέρον είναι νά παρακολουθείς τις άντιδράσεις των άτόμων που διασχίζουν τό πενετράμπλ.

Β' Διευρυμένη μουσική

8: Λά Μόντε Γιάνγκ: "Η χελώνα, τά όνειρά της και τά ταξίδια της". 1964. Ένα ήχητικό — θεατρικό κομμάτι όπου ο συνθέτης Λά Μόντε Γιάνγκ με τρεις συνεργάτες του στο "Θέατρο της Αιώνιας Μουσικής" ψέλνουν μία άνοιχτή συγχορδία με άόριστη διάρκεια άνεβαίνοντας άδιόρατα σε όλο και πιό ψηλούς τόνους ώσπου νά φτάσουν στον άκουστικό πόνο.

9: Τζών Καίητζ: "Παραλλαγές V". 1965. Ό συνθέτης Τζών Καίητζ, πατέρας του κινήματος των Μικτών Μέσων στην Αμερική, άναστάρωσε τις παραδοσιακές άντιλήψεις για τη μουσική, οργανώνοντας τό 1952 τό πρώτο μικτό γεγονός με μαγνητοταινίες, χορό, φίλμ, διαφάνειες, ραδιόφωνα, ποίηση, ζωγραφιές, πιάνο και διάλεξη που ένεργοϋσαν αυτόνομα κι άφηναν πολλή άπ' τη δραστηριότητά τους στην τύχη. Οί "Παραλλαγές V", ένα άπό τά πιό όλοκληρωμένα του κομμάτια, κινούνται στην ίδια γραμμή: ή μουσική του Καίητζ συνυπάρχει με τό χορό του Κάννινγκαμ, τά φίλμ του Βαντερμπεκ και μία προχωρημένη ήλεκτρονική τεχνολογία.

Γ' Διευρυμένος χορός

10: Βαζαρέλυ: Σκηνογραφία για τη βραδιά μπαλέτου με τη Μαρίνα ντε Μπούργκ. Παρίσι, 1952. Μία έξερευνηση των δυνατοτήτων θεατρικής έφαρμογής της όπτικοακουστικής τέχνης. Προβάλλοντας πάνω στο σώμα της χορεύτριας και σ' όλόκληρη τη σκηνή τους "φωτογραφισμούς" του κ' εναλλάσσοντας άπότομα θετικό (μαύρες γραμμές πάνω σε άσπρο) με άρνητικό (άσπρες σε μαύρο), άντικαθιστά την παραδοσιακή άντίληψη της σκηνογραφίας με μία συντριπτική όπτική περιπέτεια.

11: Άλβιν Νικολάι: "Αντίσκηνο". 1968. Για τό χορογράφο Νικολάι ό χορός είναι μία καθαρά όπτική τέχνη που έπινοεί τά σχήματα και τά χρώματα των πραγμάτων. Σάν πρωταρχικό στοιχείο δομής στις παραστάσεις του, ό Νικολάι χρησιμοποιεί τον κινούμενο μεταβλητό φωτισμό. Μ' αυτό τον τρόπο ό χώρος και τά σώματα των χορευτών παίρνουν άλλεπάλληλες ψευδαισθητικές μορφές και δημιουργούν ένα μαγικό σύμπαν.

12: Άνν Χώλπριν: "Παρελάσεις και άλλαγές". 1964. Χορογραφικό κομμάτι βασισμένο σε μία παρτιτούρα που έπιτρέπει άπόλυτη ρευστότητα στη δράση, με άποτέλεσμα ή κάθε παράσταση του έργου νά μη μοιάχει σχεδόν καθόλου με την προηγούμενη. Κάνοντας έντατική χρήση του αυτοσχεδιασμού, ή Χώλπριν, άνήσυχη χορογράφος και πρώην χορεύτρια παραδοσιακού "μοντέρνου" χορού, άναζητά νέες δυναότητες κίνησης και νέους τρόπους συνδυασμού των στοιχείων. Οί "Παρελάσεις και άλλαγές" είναι προϊόν συνεργασίας καλλιτεχνών διαφορετικών ειδικοτήτων: χορογράφων, μουσικών, φωτιστή, γλύπτη, ζωγράφου και χορευτών.

13: Μέρς Κάννινγκαμ: "Walkaround Time". 1968. Ό χορευτής και χορογράφος Κάννινγκαμ, μία άπ' τις πιό τολμηρές προσωπικότητες του κινήματος των Μικτών Μέσων, μεταφέρει στο χορό τις άντιλήψεις του Τζών Καίητζ για τη συμμετοχή του τυχαίου στη δημιουργία και για την άυτόνομη δράση των στοιχείων της παράστασης. Η τέχνη του στοχαστική ή άναρχικά είρωνική εκπέμπει μέσα άπ' την κίνηση ή την άκίνησία μία άκτινοβολία φιλοσοφική. Στο "Walkaround Time" οί σκηνογραφικές κατασκευές είναι μεγεθυμένες τρισδιάστατες εκτελέσεις σχεδίων του Μαρσέλ Ντυσάν.

Δ' Διευρυμένο θέατρο: Χάπενινγκ

14: Άλλαν Καπρόβ: "Νοικοκυριό". 1964. Χάπενινγκ σ' ένα μοναχικό σκουπιδότοπο, έναν άπ' τους χώρους που προτιμά ό Καπρόβ και που φανεώνει μία διάθεση μόνωσης, άπόσπασης της έκτακτης δραστηριότητας άπό την καθημερινή ζωή. Στο "Νοικοκυριό" δέν ύπρχαν θεατές. Όσοι πήραν μέρος είχαν προηγουμένως παρακολουθήσει μία προκαταρκτική συγκέντρωση όπου συζητήθηκε ή δράση και μοιράστηκαν οί "ρόλοι". Η όμαδική περιπέτεια — παιχνίδι, διασκέδαση και τελετή χωρίς σκοπό — λυτρώνει προσωρινά όσους συμμετέχουν άπό τους πιστικούς περιορισμούς της καθημερινής συμπεριφοράς.

15: Άλλαν Καπρόβ: "Αϋλή". 1962. Χάπενινγκ. Άνορθόδοξες δραστηριότητες μέσα στο άπόρσωπο περιβάλλον μιάς μεγαλόπολης. Άμφισβήτηση κι άρνηση της ίσοπεδωμένης ζωής στις σύγχρονες κοινωνίες.

16: Κέν Ντιούκ: "Κομμάτι για ένα μουσείο". Ό Ντιούκ (μία σπάνια περίπτωση δημιουργού Μικτών

- Μέσων που ξεκίνησε από το θέατρο, σά σκηνοθέτης) πραγματοποιεί με τουτό το κομμάτι μιά μελέτη περιβάλλοντος όπου ένα μουσείο, τή εκθέματά του και ο χώρος του, χρησιμοποιούνται σάν ένα υπέρανοι μουσικό όργανο. Στήν εικόνα, μιά εκτελέστρια, πού στήν κουρελιασμένη ούρά του φορεμάτος της είναι γραμμένη ή παγκόσμια ιστορία, τελεί τούς γάμους της μ' ένα μικρό αυτοκίνητο.
- 17: Κ λ. "Ο λ ν τ ε ν μ π ο υ ρ γ κ": "Φωτοθάνατος". 1961. Σκηνοθετημένο χάπενινγκ σ' ένα κατάσταση στο Μανχάταν. Συρραφή άσχετων μεταξύ τους γεγονότων πού όμως όλα στρέφονται γύρω άπ' τή θέμα της άπελπισίας και τής μζέριας τών κατοίκων του δρόμου — τών ζητιάνων και τών σακάτηδων. "Ένα θέαμα με πολύ σκοτάδι, καθόλου λόγια, άσύνδετες εικόνες και σπαρτούς ήχους. Ό πρώην γλύπτης Όλντενμπουργκ προσχωρεί στο χάπενινγκ γιά νά προσφέρει στο κοινό έμπειρίες τόσο άπτες όσο και τή γλυπτή του.
- 18: Ρ ό μ π ε ρ τ Ρ ά ο υ σ ε ν μ π ε ρ γ κ: "Δωμάτιο με χάρτες II". 1965. Σκηνοθετημένο χάπενινγκ. Ό Ράουσενμπουργκ, πού πρίν ακόμα άσχοληθεί με τή χάπενινγκ είχε άναγνωριστεί παγκόσμια σάν ένας άπό τούς πιο άξιόλογους μεταπολεμικούς ζωγράφους, συνθέτει άφηρημένα θεατρικά κομμάτια πού χαρακτηρίζονται άπό άργό ρυθμό, παρουσία του τυχαίου, σύνδεση γνωστών στοιχείων γιά τή δημιουργία άγνωστων εικόνων. Στή φωτογραφία, δεξιά τή πόδια ενός εκτελεστή κινούνται μέσα άπό τή λάστιχα, ενώ στο βάθος, οί άμοι μιάς γυναίκας χωρίς ρούχα μετατοπίζονται σ' ένα καναπέ με χρώμα σύγκρα. Κομμάτια άπ' τή ανθρώπινο σώμα άφομοιώνονται με τή αντίκείμενα.
- 19: Β ό λ φ Φ ό σ τ ε λ λ: "Έσθ". 1964. Χάπενινγκ. Τό κοινό καλείται νά πάρει μέρος σέ διάφορες δραστηριότητες και νά παρακολουθήσει μιά σειρά γεγονότων πού συμβαίνουν σέ πολλούς διαδοχικά χώρους — σέ μιά πισίνα, σ' ένα κήπο με καρποφόρα δέντρα, σ' ένα γήπεδο τένις κτλ. Μερικά χαρακτηριστικά γεγονότα: ό έρωτας μιάς γυμνης κοπέλας με μιά ηλεκτρική σκούπα, τή κάψιμο κ' ή έκρηξη μιάς τηλεόρασης, ή έκρηξη σαράντα καπνογόνων (φωτογραφία). Ό γερμανός Φόστελλ είναι ένας άπό τούς λίγους στρατευμένους δημιουργούς στο κίνημα τών Μικτών Μέσων. Οί εικόνες του προειδοποιούν ενάντια στον καταναλωτικό παροξυσμό και τή βία τής εποχής μας.
- 20: Ζ ά ν - Ζ ά κ Λ ε μ π έ λ: "Γιά νά έξορκιστεί τή πνεύμα τής καταστροφής". Παρίσι, 1962. Χάπενινγκ. Οί δημιουργίες του γάλλου Λεμπέλ, θεωρητικού και πρωτεργάτη του Χάπενινγκ στήν Εύρώπη, έχουν ένα άναρχικό χαρακτήρα, έπιτίθενται στή "βιομηχανία κουλτούρας" και τή "σύστημα". Δυό μισόγυμες γυναίκες πλένονται στήν "παγκόσμια μπανιέρα του αίματος" φορώντας χαμογελαστές μάσκες του Κέννεντυ και του Χρουστσώφ.
- 21: Ά λ ε σ ά ν τ ρ ο Χ ο δ ο ρ ό φ σ κ ι: "Έφήμερα". Β' Φεστιβάλ έλεύθερης έκφρασης. Παρίσι, 1965. Χάπενινγκ. "Άρνηση κάθε άναστολής, έλευθέρωση μέσα άπ' τήν κίνηση, διασκέδαση στήν καθαρή της κατάσταση.
- 22: Κ ά ζ ο υ ο Σ ι ρ ά γ κ α (τής ομάδας Γκουτάι): "Έπίθεση στους κόκκινους στύλους, μ' ένα τσεκούρι". Παράλια κοντά στήν Όζάκα, 1956. Στους γιαπωνέζους τής ομάδας Γκουτάι ή άμφισβήτηση τής παραδοσιακής τέχνης γίνεται μανία γιά σωματική δράση, πολλές φορές επικίνδυνη, και πόθος γιά παράλογες χειρονομίες. Τά έργα του Σιράγκα (ένός άπ' τούς κορυφαίους τής ομάδας) χαρακτηρίζονται άπό άπροσδόκητη οξύτητα στή σύλληψη και βία στήν εκτέλεση. "Έδώ ό καλλιτέχνης χτυπά με τή τσεκούρι έναν ένα τούς στύλους πού πέφτουν στριφογυρίζοντας άγρια μέχρι πού ολοκληρω τή οικοδόμημα νά καταρρεύσει πάνω του.
- 23: Κ ά ζ ο υ ο Σ ι ρ ά γ κ α, Τόκυο 1957. Έκατοντάδες πράσινα βέλη εκτοξεύονται πάνω σέ μεγάλα παρθένα τελάρα. Ό Σιράγκα ολοκληρώνει τήν έργο μπιγόντας άνάμεσα στα βέλη κόκκινα μαστούνια. Τό έργο είναι ή διαδικασία δημιουργίας του. Κ' έδώ τή ύλικά πού χρησιμοποιεί ό καλλιτέχνης είναι αιχμηρά αντίκείμενα.

Κ' έδώ ή δημιουργική πράξη είναι ξαφνική και βίαιη.

Ε' Γεγονότα φωτός

- 24-25: Ά τ σ ο υ κ ο Τ α ν ά κ α (τής ομάδας Γκουτάι): Κοστούμι άπό ηλεκτρικές λάμπες και σωλήνες. 1967. "Η Τανάκα δοκιμάζει τή κοστουμής της. Άριστερά στέκεται άκίνητη, θαμμένη κάτω άπό ένα βαρύ φορτίο άπό καλώδια και γυαλιά, ήλεκτρισμό, θερμότητα και φώς. Δεξιά κινεί τή χέρια της, οί λάμπες χτυπούν άνάμεσά τους κι άναβοσβήνουν. Τό ανθρώπινο σώμα μεταβάλλεται σέ φωτεινό φαινόμενο. Η καλλιτέχνης άγκαλιάζεται ολοκληρη άπό τόν κίνδυνο και τή φαντασμαγορία του κινούμενου ήλεκτρικού φωτός.
- 26: Ό τ τ ο Π ή ν ε: "Ό ήλιος έρχεται πιο κοντά". 1967. Θέατρο του Φωτός. Ξαπλωμένο στο πάτωμα πάνω σέ σάκου άπό πολυεθυλίνη, τή κοινό παρακολουθεί ένα θέαμα όπου πρωταρχικός συντελεστής είναι τή φώς. Χρησιμοποιώντας φωτιστικά έφφέ, "γλυπτά άπό φώς", προβολές χιλιάδων διαφανών πάνω σέ διαφορετικές επιφάνειες (άκόμα και πάνω σέ τεράστια μπαλόνια πού άνψώνονται άργά) και ήχογραφημένο ήχο, ό γερμανός Πήνε μεταφέρει τή θεατρικό χώρο σέ έκθαμβωτικό φωτεινό κόσμο.

ΣΤ' Διευρυμένος κινηματογράφος

- 27: Τ α κ ε χ ί σ α Κ ο σ ο ύ γ κ ι: "Φίλμ και φίλμ # 4". Φωτίζοντας δυνατά μιά χάρτινη θόνη με μιά μηχανή προβολής πού είν' άναμμένη χωρίς νά έχει μέσα φίλμ, ό Κοσούγκι κόβει άπ' τή κέντρο του χαρτιού ένα κομμάτι κ' ύστερα λουρίδες γύρω γύρω μέχρι νά μη μείνει τίποτε πίσυ τήν θόνη. Είναι μιά χειρονομία ριζικής άμφισβήτησης του φίλμ σά μέσο — ιεροτελεστική καταστροφή του γεγονότος τής προβολής. Διαμαρτυρία ίσως ενάντια στο παντοδύναμο διαδιάτατο τής κινηματογραφικής ψευδαίσθησης.
- 28: Ρ ό μ π ε ρ τ Γ ο υ ί τ μ α ν: "Prune - Flat" 1965. Ό Γουίτμαν, γλύπτης άρχικά και άργότερα ένας άπό τούς βασικούς δημιουργούς χάπενινγκ άντιπαραθέτει φίλμ με ζωντανούς εκτελεστές έξερευνώντας τις ψευδαισθητικές δυνατότητες τής κινηματογραφικής εικόνας. Στο "Prune-Flat" τή ίδια πρόσωπα στή σκηνή και στήν θόνη εκτελούν ταυτόχρονα παραπλήσιες δραστηριότητες. Η διαρκής διαλεκτική πραγματικής και ψευδαισθητικής δράσης, οί άλλεπάλληλες συχωνεύσεις και άποκολλήσεις ζωντανής εικόνας και προβολής, δημιουργούν ένα ύπνωτιστικό άποτέλεσμα όπου και ή ίδια ή πραγματικότητα γίνεται ψευδαίσθηση.
- 29: Γ ι ό ζ ε φ Σ β ό μ π ο ν ε τ α: "Διαπολυεκράν". Τσεχοσλοβάκικο περίπτερο τής Παγκόσμιας Έκθεσης του Μόντρεαλ, 1967. Μιά τεχνική κατασκευή του διάσημου τσεχοσλοβάκου σκηνογράφου, πού έπιτρέπει τήν ταυτόχρονη προβολή διαφανειών σέ 112 μικρές θόνες. Τό άποτέλεσμα είναι ένα μωσαϊκό άπό εικόνες πού κινούνται — άσύγχρονα — έξαιτίας τής ταχύτητας έναλλαγής τών διαφανειών και παροτρύνουν τή παθητή νά παρατηρή μιά δράση ταυτόχρονα άπό διαφορετικές όπτικές γωνίες. Έντυπωσιακός κινηματογραφικός κυβισμός, ήλεκτρονικά προγραμματισμένους πού δέν προβλέπει ούτε άυτοσχεδιασμούς στή διάρκεια τής προβολής, ούτε ζωντανή παρουσία του ανθρώπινου δημιουργικού στοιχείου.
- 30: Τ σ ά ρ λ σ κ α ι Ρ α ί υ Ή μ ζ: "Σκέψου". Περίπτερο τής Ι.Β.Μ. στή διεθνή έκθεση Ν. Ύόρκης, 1964. Η κατασκευαστική παρουσία τής ήλεκτρονικής τεχνολογίας παραμερίζει τή ζωντανή δράση. Τό κοινό άνυψώνεται μηχανικά ως τή χώρο τής προβολής πού περιλαμβάνει δεκαπτά θόνες, ένα ζωντανό σχολιαστή και μιά μοτοσυκλέτα. Στή φωτογραφία, διάφορες εικόνες προβάλλονται γιά νά μεταδώσουν ταυτόχρονα τήν έννοια "δύο".

Ζ' Τηλεοπτική τέχνη

- 31: Ν ά μ Τ ζ ο υ ν Π ά ι κ: Έξερεύνηση τών δυνατοτήτων τής τηλεόρασης γιά μιά διεύρυνση τών όπτικών μας έμπειριών. Στή φωτογραφία, μ' ένα ήλεκτρομαγνητικό χειρισμό, ή εικόνα πού προβάλλεται στο δέκτη μετατρέπεται σέ άφηρημένο μοτίβο όπτικοκινητικής τέχνης.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΙΚΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΙ ΤΗΝ ΕΠΕΞΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΑΛΗΘΕΙΑ

Τοῦ RICHARD KOSTELANETZ

“ Πολλοὶ ἀπὸ μᾶς ἔχουν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τοὺς παλιὸς κανόνες καὶ τὶς ἀπαρχαιωμένους συμβάσεις καὶ τείνουν πρὸς μιὰ νέα διάρθρωση τοῦ χώρου, ὥστε νὰ ἱκανοποιήσουν μὲ μεγαλύτερη ἐπάρκεια τὴν εἰδικὴ ἀνάγκη τῶν καιρῶν μας γιὰ ἓνα ὄραμα σὲ κίνηση ”.

Αἴζλο Μόχολν - Νάγκν : “ Τὸ Νέο Δράμα ” (1938)

Ἀπὸ μιὰ ἄποψη, ἓν θεάτρο πὸν χρησιμοποιεῖ μικτὰ μέσα δὲν εἶναι καινούριο, γιὰτὶ ὁ συγκρατισμὸς τῶν τεχνῶν εἶναι τόσο παλιὸς ὅσο καὶ ἡ ἴδια ἡ Τέχνη. Πραγματικά, καθὼς οἱ πρωτόγονες τελετὲς συνένωναν τὸ χορὸ καὶ τὸ θεατρικὸ λόγος, τὸ τραγούδι καὶ τὴ γλυπτικὴ, εἶναι πιθανὸ ὁ διαχωρισμὸς αὐτῶν τῶν τεχνῶν νὰ ἔχει προκύψει, μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀνθρώπινης συνείδησης, ἀπὸ τὴ διαπίστωση ὅτι ἡ Τέχνη εἶναι ξεχωρὴ ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ ὅταν αὐτὰ τὰ συγκεκριμένα εἶδη καλλιτεχνικῆς ἐκφρασῆς ἀναγνωρίστηκαν σὰν ξεκάθαρα διαφορετικά, τὰ ἄτομα μποροῦσαν πιά νὰ εἰδικεύονται στὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τομέα καὶ, στὴν Ἀναγέννηση, νὰ ὑπογράφουν μὲ τ' ὄνομά τους τὴν προσωπικὴ τους δουλειά. “ Ὁ πολιτισμὸς — γράφει ὁ Χέρμπερτ Ρήντ — ἐπέμεινε σὲ μιὰ εἰδική τῶν καλλιτεχνικῶν λειτουργιῶν ”. Ἱστορικά, ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, μοιροῦσαν οἱ εἰδικοί μιὰς τέχνης νὰ σμίγουν μὲ βετεράνους μιὰς ἄλλης γιὰ νὰ δημιουργοῦν ἐκσυγχρονισμένους θεατρικοὺς συνδυασμοὺς τραγουδιοῦ, θεατρικοῦ λόγου, χοροῦ, ὅπως ἄς ποῦμε οἱ ὅπερες, ἢ, πιὸ πρόσφατα, οἱ μουσικὲς κωμῳδίες.

Αὐτὸ πὸν διαφοροποιεῖ τὸ θεάτρο τῶν Μικτῶν Μέσων καὶ ἀπὸ τὴν πρωτόγονη τελετὴ καὶ ἀπὸ τὴ μουσικὴ σκηνή, εἶναι πρῶτα πρῶτα τὰ στοιχεῖα πὸν χρησιμοποιεῖ καὶ, ἔπειτα, οἱ ριζικὰ διαφορετικὲς σχέσεις πὸν τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἔχουν ἀνάμεσα τους. Δηλαδή, ἐνῶ καὶ ἡ ὄπερα καὶ ἡ μουσικὴ κωμῳδία δίνουν ἐμφαση στὴν ποιητικὴ γλώσσα πὸν συνοδεύεται ἀπὸ τραγούδι, σκηνικὰ καὶ χορὸ, τὸ νέο θεάτρο (1) γενικά, ἀποφεύγει τὴ γλώσσα τῶν λέξεων καὶ περιλαμβάνει τὰ μέσα (ἢ media) τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ, τοῦ φωτὸς καὶ τῆς ὁσμῆς (φυσικῆς καὶ χημικῆς), τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς, καθὼς καὶ τὶς νέες τεχνολογίες τοῦ φιλμ, τῆς μαγνητοφωνημένης ταινίας, τῶν συστημάτων ἐνισχυτῶν, τοῦ ραδιοφώνου καὶ τῆς τηλεόρασης κλειστῶν κυκλωμάτων.

Στὸ παλιὸ θεάτρο, ἀκόμα καὶ στὰ μπαλέτα τοῦ Ντιαγκίλεφ, τὰ στοιχεῖα ἀλληλοσυμπελήρωναν τὸ ἓν τ' ἄλλο — ἢ μουσικὴ ξεκάθαρα συνόδευε τὸν τραγουδιστὴ ἢ τὸ χορευτὴ, πὸν ὄνα συμβάδιζε μὲ τὸ ρυθμὸ τοῦ ἄλλου — ἀλλὰ, στὸ νέο θεάτρο, οἱ συντελεστὲς κατὰ κανὸνα λειτουργοῦν ἀσύγχρονα ἢ ἀνεξάρτητα ὁ ἓνας ἀπ' τὸν ἄλλο καὶ τὸ κάθε μέσο χρησιμοποιεῖται γιὰ τὶς ἴδιες του τὶς δυνατότητες. Ἀκόμα, ὀρισμένοι ἀπ' τοὺς δημιουργοὺς τοῦ θεάτρο τῶν Μικτῶν Μέσων, ὅπως ὁ Ἄλλαν Καπρόβ, σκόπιμα ἀποκλείουν ὅποιοδήποτε χαρακτηριστικὸ τῶν συμβατικῶν τεχνῶν καὶ, ἰδιαίτερα, τέτοιες παραδοσιακὲς συνυφάνσεις ὅπως οἱ γκαλερί τέχνης καὶ οἱ θεατρικὲς αἰθούσες. Τὸ νέο θεάτρο ὀρίζει τὴν παρουσίαν του, ὄχι ἀπὸ τὸ περιβάλλον ὅπου συντελεῖται, ἀλλὰ ἀπὸ τοὺς σκοποὺς ὅσων συμμετέχουν σ' αὐτὸ — ὅπως τὸ διευκρινίζει ὁ Κέν Ντιούκ. “ Οἱ ἀνθρώποι μαζεύονται μαζὶ γιὰ νὰ ἀρθρώσουν κάτι πὸν τοὺς ἀφορᾷ ἀμοιβαῖα ”. Αὐτὲς οἱ ἀποκλίσεις κάνουν τὸ νέο θεάτρο ἀποφασιστικὰ διαφορετικὸ

(*) Τὸ παραπάνω κείμενο εἶναι ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ Ρίτσαρντ Κοστελάνετς “ The Theater of Mixed Means ” 1967.

(1) Σ.τ.Μ. Σ' αὐτὸ τὸ κείμενο, ὅπου ὁ συγγραφεὺς χρησιμοποιεῖ τὸν ὄρο “ νέο θεάτρο ”, τὸν ταυτίζει μὲ τὸ “ θεάτρο τῶν Μικτῶν Μέσων ” καὶ συγκεκριμένα μὲ τὶς μορφὲς πὸν πῆρε αὐτὸ τὸ θεάτρο στὴν Ἀμερικὴ στὴ δεκαετία τοῦ 60. Ὁ ἀναγνώστης δὲν πρέπει νὰ νομίζει πὸν πρόκειται γενικά γιὰ τὸ καινούριο θεάτρο πὸν ἔναι φαινόμενο πολλαπλὸ καὶ καλύπτει πολλὲς ἀκόμα κατεθῶσεις ἀναζήτησης.

ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ πρακτικὴ καὶ παρόλο πὸν θὰ μποροῦσαν νὰ βρεθοῦν τὰ ἴχνη τῆς καταγωγῆς του, ὁ νεωτεριστικὸς του χαρακτήρας παρῆμεινε ἀνιμφοσβήτητος.

Τὸ νέο κίνημα ὀνομάστηκε γενικά “ Χάπενινγκ ” (2), ὄρος ἀρκετὰ ἀταίριαστος γιὰτὶ, ὄχι μόνον ὄλα τὰ παραδείγματα τοῦ νέου θεάτρο ἔχουν ἓνός εἶδους σενάριο, ἀλλὰ πολὺ λίγα χρησιμοποιοῦν τὸ τυχαῖο σὰ διαδικασία, εἴτε στὴ σύνθεση, εἴτε στὴν παράσταση καὶ ἀκόμα λιγότερα ἐξαρτοῦνται ἀπὸ τὸν αὐτοσχεδισμὸ ἢ προκυλοῦν τὸ ἀκροατήριον σὲ συμμοτοχή. Καθὼς εἶναι μιὰ νέα μορφή θεάτρο, ἀξίζει ἓναι καινούριο ὀνομακαὶ προτιμᾷ τὸ “ θεάτρο τῶν Μικτῶν Μέσων ”, γιὰτὶ αὐτὴ ἡ φράση ἀπομονώνει τὸ κυριότερο χαρακτηριστικὸ καὶ συγχρόνως περιλαμβάνει ὀλοκληρο τὸ κίνημα. Στὰ πλαίσια αὐτῆς τῆς τέχνης, διακρίνω τέσσερα εἶδη γεγονότων Μικτῶν Μέσων μὲ φανερὲς διαφορὲς : τὰ καθαρά χάπενινγκ, τὰ κινητικὰ περιβάλλοντα, τὰ σκηνοθετημένα χάπενινγκ καὶ τὶς σκηνοθετημένες παραμοτοσεις. Παρόλο πὸν τὰ περισσότερα κομμάτια ταιριάζουν ξεκάθαρα στὴ μιὰ ἢ στὴν ἄλλη εἰδικὴ κατηγορία, καμιά φορὰ εἶναι δυνατὸ ἓνα κομμάτι νὰ μετακινεῖται ἀπὸ τὸ ἓν στὸ ἄλλο ἢ, ἀκόμα, νὰ ὑπερπηδᾷ τὰ στιλιστικὰ ὄρια.

Στὰ καθαρά Χάπενινγκ, τὸ σενάριο εἶναι ἀρκετὰ ὀριστο ὥστε νὰ ἐπιτρέπει νὰ συμβαῖνουν ἀπροσδοκῆτα γεγονότα μὲ μιὰ ἀπρόβλεπτη διαδοχή. Οἱ κινήσεις κ' ἡ ταυτότητα ὅσων συμμετέχουν ἐπίσημα σκιαγραφοῦνται περιληπτικά καὶ τὸ ἄτομο πὸν συμμετέχει μπορεῖ νὰ αὐτοσχεδιάζει λεπτομέρειες τῆς δραστηριότητάς του παρόλο πὸν ὁ γενικός του σκοπὸς ἔχει συνίθως ἀποφασιστεῖ ἀπὸ πρῖν. Οἱ ἐνέργειες πὸν προκύπτουν ἔτσι, εἶναι — ὅπως σημειώνει ὁ Μάικλ Κίριμπυ — ἀπροσχεδιαστες μᾶλλον παρὰ αὐτοσχεδιασμένες. Ἐνα καθαροὸ χάπενινγκ ἐπιμένει σὲ μιὰ ἀδέσμευτη ἐξερεύνηση τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου — πὸν καὶ τὰ δύο εἶναι μᾶλλον ἀνοιχτὰ παρὰ κλειστὰ. Ἐνα καθαροὸ χάπενινγκ δὲν ἐξασφαλίζει οὔτε ἓνα σημείο συγκέντρωσης γιὰ τὴν προσοχή, οὔτε μιὰ αἴσθηση διάρκειας καὶ ἡ παράσταση περιβάλλει τὰ ἀκροατήρια πὸν, γενικά, δὲν ἔχουν τὴν πρόθεση νὰ ἔναι θεατὲς, ἐπιτρέποντάς τους νὰ νιώσουν πὸν καὶ αὐτοὶ συμμετέχουν σὲ μιὰ σημαίνουσα διαδικασία. Παρόλο πὸν ὁ Καπρόβ — πὸν πρῶτος χρησιμοποίησε τὴ λέξη “ χάπενινγκ ” καὶ ὀποῖα εὐσυνείδητη τὴν ἰδανικὴ του σύλληψη — καθιερώθηκε πρῶτα σὰ ζωγράφος, τὸ σχῆμα πὸν στὴν πραγματικότητα παίρνουν τὰ κομμάτια του ἔχει λιγότερη σχέση μ' αὐτὸ πὸν βλέπομε παρὰ μ' αὐτὸ πὸν ἀκούμε :

“ Ὁ ἀκουστικὸς χώρος δὲν εἶναι κανένα σημείο συγκέντρωσης. Εἶναι μιὰ σφαῖρα χωρὶς καθορισμένα ὄρια, χώρος πὸν διαγράφεται ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ πρᾶγμα, ὄχι χώρος πὸν περιέχει τὸ πρᾶγμα. Δὲν εἶναι ζωγραφικὸς χώρος περιφραγμένος, ἀλλὰ δυναμικός, πάντα ρευστός, δημιουργεῖ τὶς ἴδιες του τὶς διαστάσεις ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμή στὴν ἄλλη. Δὲν ἔχει καθορισμένα ὄρια ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ φόντο. Τὸ μάτι συγκεντρώνεται, καρφώνεται, ἀφαιρεῖ ἐντοπίζοντάς κάθε ἀντικείμενο στὸ φυσικὸ χώρο μπροστὰ σ' ἓνα φόντο τὸ αὐτὸ ὄμως εἶναι τὸν ἴσον ἀπ' ὄλες τὶς κατευθῶσεις ”. [Ἐντυμουντ Σ. Κάρπεντερ, “ Eskimo ” (1959)].

Ὁ δημιουργὸς ἓνός καθαροῦ χάπενινγκ εἶναι — ὅπως σημειώνει ὁ Καπρόβ — πιὸ κοντὰ σ' ἓνα προπονητὴ τοῦ μπάσκετ παρὰ σ' ἓνα σκηνοθέτη τοῦ θεάτρο ἢ ἓνα χορογράφος γιὰτὶ δίνει στοὺς παῖκτες του μόνον ὀδηγίες γενικὲς πρῖν ἀπὸ τὸ γεγονός. Ἐτσι, ἓνα ἀπ' τὰ πρόσφατα κομμάτια τοῦ Καπρόβ, τὸ “ Νοικοκυριὸ ” (1964) ἀρχίζει σὲ “ ἓνα μοναχικὸ σκουπιδότοπο ἔξω στὸ ὕψαλο ” μὲ τὶς ἐξῆς δραστηριότητες :

11 π.μ. Οἱ ἄντρες χτίζουν ἓνα ξύλινο πύργο πάνω σ' ἓνα σωρὸ

(2) Σ.τ.Μ. “ Χάπενινγκ ” (happening) στὴν κυριολεξία σημαίνει “ κάτι πὸν συμβαίνει ”, τὸ “ συμβάν ”.

ἀπὸ σκοσπίδια. Γύρω του κολλᾶνε δοκάρια μὲ πιστόχαρτα.
Οἱ γυναῖκες φτιάχνουνε μιὰ φωλιά ἀπὸ κλαδιά καὶ σπάγγους
σ' ἕναν ἄλλο σωρὸ. Γύρω ἀπ' τὴ φωλιά, σ' ἕνα σκοινὶ ἀπλώ-
ματος, κρεμᾶνε παλιὰ πουκάμισα.

Ἐπιπέδωση τοῦ σενάριο γιὰ τὸ "Gangsang" τοῦ Ντικ Χίγγινς
εἶναι: "Ἐκτείνετε τὸ ἕνα πόδι μπροστὰ. Μεταφέρετε τὸ βῆρος
σας στὸ ἄλλο πόδι. Ἐπανάλβετε ὅσο συχνὰ ἐπιθυμεῖτε". Τὸ
καλοκαίρι τοῦ 1966, ἡ Ἄνν καὶ ὁ Λῶρενς Χόλπριν, ἀντί-
στοιχι χορευτριά καὶ ἀρχιτέκτονας, μάζεψαν μιὰ ὀμάδα ἀν-
θρώπων σὲ μιὰ ἀκρογιαλιά γεμάτη ξεβρωσιμένα ξύλα καὶ τοὺς
ζήτησαν νὰ χτίσουν παρμπήγματα· ἡ διαδικασία πού ἀκολού-
θησε καὶ πού στὴν οὐσία δημιούργησε ἕνα χωριὸ χτισμένο
μὲ ξεβρωσμένα ξύλα, ἦταν ἕνα καθαρὸ χίπενινγκ. Τὸ ἴδιο
εἶναι καὶ μιὰ μαζικὴ συγκέντρωση ἀνθρώπων, ἕνα "Be-In"
— πού ὁ δημιουργὸς του δὲν εἶναι ἀτομικὸς ἀλλὰ συλλογικὸς.
Τὰ καθαρά χίπενινγκ κατὰ κανόνα δὲ γίνονται μὲ συμβατικὲς
θεατρικὲς συνθῆκες πού, ἀπὸ τὴ φύση τους, περιορίζουν τὸ
χώρο καὶ ἐπιβάλλουν τὴ συγκέντρωση σὲ μιὰ δραστηριότητα.
Μερικοὶ ἔχουν ἐκμεταλλεῦνται φυσικὰ περιβάλλοντα, ὅπως
ἕνα δάσος ἢ μιὰ πισίνα, ἢ τὸ Μεγάλου Κεντρικὸ Σταθιό, ἢ
μιὰ ὀλοκλήρη πόλη. Ὅρισμένα χίπενινγκ μποροῦν νὰ παι-
χτοῦν ὅπουδὴποτε, ὅπουδιδήποτε ὥρα, μπροστὰ σ' ἕνα σκόπιμα
συγκεντρωμένο κοινὸ, μιὰ τυχαία συγκέντρωση κάθε λογῆς
ἀνθρώπων ἢ καὶ μπροστὰ σὲ κανέναν ἀπολύτως.

Τὰ κινητικὰ περιβάλλοντα, διαφέρουν ἀπὸ τὰ
καθαρά χίπενινγκ στὸ γεγονός ὅτι σχεδιάζονται πιὸ προέ-
κτικὰ, ὁ χώρος τους εἶναι πιὸ εἰδικὰ προσδιορισμένος καὶ
περιορισμένος καὶ ἡ συμπεριφορὰ ὄσων συμμετέχουν σ' αὐτὰ
(ἢ τῶν συντελεστῶν τού) ἔχει προγραμματιστεῖ μὲ μεγαλύτερη
ἀκρίβεια. Παρ' ὅλ' αὐτὰ, ὅπως καὶ τὰ χίπενινγκ, εἶναι δομικὰ
ἀνοιχτὰ στὸ χρόνο καὶ μορφικὰ ἱκανὰ νὰ ἐνθαρρύνουν τὸ ἐν-
διαφέρον γιὰ συμμετοχῆ. Ἡ "USCO" ἢ "Us Company", ἕνας
συνεταιρισμὸς καλλιτεχνῶν, ἔχει δημιουργήσει κινητικὰ περι-
βάλλοντα μὲ μουσικὴ, ἰσογραφημένους θορύβους — ὅπως ὁ
διαρκὴς χτύπος τῆς καρδιάς — ζωγραφιές, γλυπτά, μηχανές,
ἠλεκτρονικὰ ὄργανα — π.χ. μιὰ τηλεόραση ἢ ἕνα oscilloscope
— καὶ προβολὲς εἰκόνων σὲ σλάντς καὶ σὲ φίλμ. Ἐνα κινη-
τικὸ περιβάλλον μὲ λιγότερα στοιχεῖα εἶναι τὸ "Θέατρο τῆς
Αἰώνιας Μουσικῆς" τοῦ Λά Μόντε Γιάνγκ, ὅπου ὁ Γιάνγκ,
μαζὶ μὲ τρεῖς ἄλλους μουσικοὺς, δημιουργεῖ μέσα σ' ἕνα κλει-
στὸ χῶρο μιὰ ἀκρίβητα δομημένη συγχορδία ἀπὸ διαρκὴ
ἄρμονικὸ ἦχο πού μεγαθύνεται ἠλεκτρονικὰ ὡς τὸν ὑψηλὸ
τόνο τοῦ ἀκουστικοῦ πόνου καὶ προβάλλεται μέσα ἀπὸ ἀρκετὰ
μεγάφωνα· συνήθως ὁ ἦχος μπορεῖ νὰ τυλιξοῖ ὀλοκληρωτικὰ
καὶ τὸ δωμάτιο καὶ τὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ. Μιὰ μαγνητοφῶ-
νηση τοῦ θεατρικοῦ κομμωτιοῦ τοῦ Γιάνγκ, παρ' ὅλα αὐτὰ,
δὲν εἶναι ἕνα κινητικὸ περιβάλλον ἀλλὰ ἕνα κομμάτι ἰσομοι-
σικῆς, ἐκτός βέβαια ἂν ὁ ἀκροατὴς ἀναπλάθει, καθὼς τὴν
ἀκούει, τὴν αὐθεντικὴ ἀτιόσφαιρα τῆς παράστασης — τὸ
περιβάλλον: ἕνα σκοτεινὸ δωμάτιο μὲ ἀρκετὰ μεγάφωνα, μὲ
σλάντς ἀνατολίτικης καλλιγραφίας καὶ μὲ μυρουδιά λιβανιοῦ.

Τὰ σκηνοθετημένα χίπενινγκ διαφέρουν πρω-
ταρχικὰ ἀπὸ τὰ καθαρά χίπενινγκ στὸ ἐξῆς σημεῖο: γίνονται
σ' ἕνα καθορισμένο χῶρο, τὶς πιὸ πολλές φορές πάνω σὲ μιὰ
σκηνοθετικὴ θέατρο. Ἐκτός ἀπ' αὐτὸ, οἱ πράξεις ὄσων συμμετέχουν
μεταβάλλονται ἢ δὲν καθορίζονται ἀπὸ τὴ μιὰ παράσταση
στὴν ἄλλη· εἴτε διάφοροι μηχανισμοὶ τύχης, εἴτε ἕνα εὐλύ-
γιστο σενάριο, ἐξασφαλίζουν κάθε φορά τὸ ἀνεπανήλητο
τῶν γεγονότων. Ἐπειδὴ ὁ χῶρος εἶναι καθορισμένος, τὸ κοινὸ
συνήθως διαχωρίζεται ἀπὸ τοὺς ἐκτελεστὲς· μ' αὐτὸ τὸν τρόπο
ὁ ρόλος του βασίζεται περισσότερο στὴν παρατήρηση παρὰ
στὴ συμμετοχῆ. Οἱ συναισθηματικὲς τοῦ Τζὼν Καίητς εἶναι κατὰ
κανόνα σκηνοθετημένα χίπενινγκ· τὸ ἴδιο καὶ τὰ περισσότερα
κομμάτια τῆς Ἄνν Χόλπριν καὶ μερικὰ τοῦ Μέρς Κάννιν-
γκαμ. "Ἐνα Χίπενινγκ πού βρίσκει μονάχα μιὰ ἐμφαντικὴ ἀν-
ταπόκριση σ' ἕνα καθιστὸ κοινὸ — γράφει ὁ Καπρόβ — δὲν εἶναι
Χίπενινγκ, ἀλλὰ σκηνοθετημένο θέατρο". Ἐνας ποδοσφαι-
ρικὸς ἀγώνας, ὡς ποῦμε, εἶναι γιὰ τὸ θεατῆ σκηνοθετημέ-
νο χίπενινγκ· γι' αὐτὸν πού συμμετέχει, εἶναι καθαρὸ χί-
πενινγκ.

Στὴ σκηνοθετημένη παράσταση, πού ἔχει τόσο
προσχεδιαστεῖ σὺ σύλληψη κ' ἐκτελεῖται μὲ τὴν ἀκρίβεια
μὲ ὅση κ' ἕνα κινητικὸ περιβάλλον, οἱ πιὸ σημαντικὲς πρά-
ξεις καθορίζονται ἀπὸ πρὶν, ὁ ρόλος τοῦ κοινοῦ βασίζεται στὴν
παρατήρηση καὶ οἱ διαστάσεις τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου εἶ-



* Ἄλαν Καπρόβ, ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωτοπόρους τοῦ χίπενινγκ

ναι συνήθως προκαθορισμένες. Πραγματικὰ, ἀπ' ὅλες αὐτὲς
τὶς πλευρὲς, ἡ σκηνοθετημένη παράσταση μοιάζει μὲ τὸ πα-
ραδοσιακὸ θέατρο· ἀλλ' ὅπου τὸ θεατρικὸ ἔργο δίνει ἐμφαση
στὴν ὀμιλία, τὸ νέο θέατρο προσεκτικὰ ἀνυπακούει τὰ μέσα
τῆς ἐπικοινωνίας καὶ τὰ πιὸ πολλὰ κομμωτῆ του δὲν ἔχουν
καθόλου λόγια. Ὅταν χρησιμοποιεῖται ἡ γλώσσα, οἱ λέξεις
λειποῦν ἀνὰ ἀπομονωμένα, μὲ ἐλάχιστη συντακτικὴ λει-
τουργία, ἀποσπᾶσματα ἠχοῦ " πού ἔχει βρεθεῖ ". Γιὰ παράδει-
γμα, στὸ "Sames" (1965) τῶν Κέν Ντιούκ καὶ Τέρρυ Ρίλεϋ,
μικρὲς φράσεις — "Ἐγώ", "Αὐτὸ δὲν εἶμαι ἐγώ" — ἐπινα-
λιμβάνονται ξινὰ καὶ ξινὰ καὶ μιὰ φωνὴ πολλαπλασιάζεται
σὲ χορὸ τοῦ ἑαυτοῦ τῆς, ἐνῶ ἔξῃ ἀκίνητες κυρίες μὲ νυφικὰ
φορέματα στολίζουν τὴ σκηνοθετικὴ καὶ ἕνα φίλμ προβάλλεται
στὸ ταβάνι καὶ στοὺς τοίχους τοῦ θεάτρο. Οἱ σκηνοθετημένες
παράστασεις προσφέρουν μιὰ ἐπιμέλεια ἀντίληψης, συγγενεῖς
μὲ μιὰ ὀλοζώντανη πράξη χοροῦ, ἢ μιὰ συναρπαστικὴ μιμικί.

Ἐπιπέδωση πίνακας (3) παριστάνει γραφικὰ τὶς διαφορὲς
ἀνάμεσα στὸ ἕνα εἶδος καὶ τὸ ἄλλο:

ΕΙΔΟΣ	ΧΩΡΟΣ	ΧΡΟΝΟΣ	ΔΡΑΣΗ
Καθαρὸ Χίπενινγκ	Ἀνοιχτός	Μεταβλητός	Μεταβλητὴ
Σκηνοθετημένο Χίπενινγκ	Κλειστός	Μεταβλητός	Μεταβλητὴ
Σκηνοθετημένη παράσταση	Κλειστός	Προσδιορισμένος	Προσδιορισμένη
Κινητικὸ Περιβάλλον	Κλειστός	Μεταβλητός	Προσδιορισμένη

(3) Ἐπειδὴ "ἀνοιχτός" εἶναι τὸ ἰσοδύναμο τοῦ μεταβλητοῦ καὶ
"κλειστός" ἰσοῦναι μὲ τὸ προσδιορισμένο, οἱ τρεῖς πλευρὲς —
χώρος, χρόνος, δράση — διανεμημένες μὲ δὺο τρόπους παράγουν
τὴ δυνατότητα τοῦ 2³ = ὀκτώ καὶ τὰ παρακάτω εἶναι, κατὰ συ-
νέπεια, τὰ τέσσερα ἀγέννητα εἶδη τοῦ νέου θεάτρο πού ὁ ἀπο-
φύγω νὰ βαφτίσω μὲ εἰδικὰ ὀνόματα:

- 1.- Ἀνοιχτὸ - Προσδιορισμένο - Μεταβλητό, ὅα ἔταν π.χ.: Κι-
νηθεῖτε ὅπουδὴποτε, μὲ ὅποιοδήποτε τρόπο γιὰ τριάντα λεπτά.
- 2.- Ἀνοιχτὸ - Προσδιορισμένο - Προσδιορισμένο, ὅα ἔταν π.χ.:
Κνεῖστε δέκα βαρέλια ἀπὸ τὸ σημεῖο X στὸ σημεῖο Y, ἀπ' ὅποιο-
δήποτε δρόμο θέλετε, σὲ ἀκριβῶς πέντε λεπτά.
- 3.- Κλειστὸ - Προσδιορισμένο - Μεταβλητό, ὅα ἔταν: Κάνετε ὅ,τι-
δήποτε θέλετε, μέσα σὲ μιὰ προδιαγραφημένη περιοχῆ, γιὰ μιὰ μιση-
τὴ ὥρα ἢνα παράδειγμα ὅα μποροῦσε νὰ ἔναι, μιὰ ἀληθινὰ αὐτοσχε-
διασμένη παράσταση τζάζ, μὲ καθορισμένη διάρκεια.
- 4.- Ἀνοιχτὸ - Μεταβλητό - Προσδιορισμένο, ὅα ἔταν: Ἐνας ἀγώ-
νας ἀνώμαλου δρόμου, σὲ περιοχῆ χωρὶς μονοπάτια.

Το κοινό, λοιπόν, σημείο ανάμεσα σ' όλες τις διαφορετικές μορφές του Θεάτρου Μικτών Μέσων είναι μιά φανερή απόσταση από το θέατρο της Αναγέννησης — μιά απόσταση που κλείνει μέσα της την απόρριψη, όχι μόνο του θεάτρου της ριγιά διατυπωμένης θέσης και της αντικειμενοποιημένης πλοκής, άλλ' επίσης των όπτικων κλισέ που δημιουργούνται από την ταυτόσημη κίνηση, τη συγχρονισμένη ύπκρουση και το συμπληρωματικό σκηνικό: οποιαδήποτε κατάσταση δηλαδή, όπου μερικοί άνθρωποι παίζουν για άλλους, ανεξάρτητα από τὸ ἄν αὐτοί, οἱ δεῦτεροί, ἔχουν τὴν πρόθεση νὰ ἴναι θεατές ἢ ὄχι.

Στὸ Θέατρο τῶν Μικτῶν Μέσων, οἱ ἐρμηνευτές συνήθως δὲν παίζουν ρόλους, ἀλλ' ἐκτελοῦν δραστηριότητες ποὺ τοὺς ἔχουν ἀνατεθεῖ. Καί, ἐφόσον αὐτές οἱ χειρονομίες κ' οἱ κινήσεις προγραμματίζονται, ἄλλοτε σὲ μεγάλο, ἄλλοτε σὲ μικρὸ βαθμῶ, μὲ λιγότερη ἀκρίβεια ἀπ' ὅ, τι οἱ δραστηριότητες ἐνός ἡθοποιοῦ στὸ θεατρικὸ ἔργο, οἱ ἐκτελεστές τῶν Μικτῶν Μέσων — ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς — δὲν ὑποδύονται κάποια ἄλλη προσωπικότητα, ἀλλὰ ἀρκοῦνται στὸ νὰ ἐπιδείχνουν τὴ δική τους. Ὅπως ἐγκαταλείπεται ὁ συγχρονισμός, ἔτσι κ' οἱ σχέσεις ἀνάμεσα σ' ὅλες τὶς δραστηριότητες, εἴτε σὲ κάποια εἰδική στιγμή εἴτε σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ κομμάτι, τείνουν νὰ ἴναι ἀσυνεχεῖς δομικά καὶ χωρῖς ἕνα προφανές σημείο συγκέντρωσης. Καθὼς ὁ τρόπος παρουσίας τοῦ ὑλικοῦ εἶναι σχεδὸν τόσο διαφορετικὸς ὅσο καὶ οἱ δημιουργοὶ τῶν Μικτῶν Μέσων, κάθε κομμάτι ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸ θεατὴ μιά ὑψηλὰ προσωπική καὶ ἐνεργὰ κινητοποιημένη ἀντίληψη. Αὐτὰ τὰ συμπτώματα ἐπιφανειακῆς ἀταξίας, ποὺ συχνὰ ἀφίηγουν τὸ μᾶτι ἀβέβαιο γιὰ τὸ ποῦ ὅα ἔπρεπε νὰ κοιτάξει καὶ τὸ αὐτὶ ἀβέβαιο γιὰ τὸ τι ὅα ἔπρεπε ν' ἀκούει, προκαλοῦν τὸ κοινὸ νὰ συλλάβει τὴν τάξη μέσα στὸ χάος.

Ἡ διαδικασία τῆς κατανόησης ὁποιασδήποτε μὴ οικείας μορφῆς ἐπικοινωνίας φαίνεται ὅτι συνδέεται μὲ τρεῖς διαφορετικὲς διαπιστώσεις ποὺ ὁ Ἔντουαρντ Τ. Χάλλ στή "Σιωπηλὴ Γλῶσσα" (1959) τὶς ὀρίζει σὰ "συνδυασμούς, ἀπομονωμένα στοιχεῖα καὶ μοτίβα. Οἱ συνδυασμοὶ (λέξεις) εἶναι αὐτὸ ποὺ ἀντιλαμβάνεται κανένας πρῶτα, τὰ ἀπομονωμένα στοιχεῖα (ἴχνη) εἶναι οἱ συντελεστές ποὺ ἀποτελοῦν αὐτοὺς τοὺς συνδυασμούς, ἐνῶ τὰ μοτίβα (σύνταξη) εἶναι ὁ τρόπος ποὺ μ' αὐτὸν οἱ συνδυασμοὶ δένονται μεταξύ τους γιὰ νὰ πάρουν νόημα". Παρ' ὅλ' αὐτὰ, ἐπειδὴ ἕνα κομμάτι Μικτῶν Μέσων ἀντλεῖ ἀπὸ ἀρκετὰ εἶδη ἐπικοινωνίας, μιὰ ἀυτὸχρονα ἀρκετὲς γλώσσες κ' ἐπιμένει νὰ ἴναι τόσο πολὺγλωσσο καλλιτεχνικὰ τὸ κοινὸ του, ὅσο καὶ ὁ δημιουργὸς του, τὸ πραγματοποιημένο γεγονός ὅθ' ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιεῖται σὺν παράδειγμα στὸ λεγόμενον τοῦ Ρίτσαρντ Σάουθερν: "Κάθε καλὸ θέατρο ὅα ἔπρεπε νὰ ἴναι κατανηρὸτὸ σ' ἕνα κούφο". Ἀκόμα, καθὼς κάθε κομμάτι τοῦ νέου Θεάτρου ἔχει τὴν τάση νὰ δημιουργεῖ ἕνα ἄμορφο ὄρισμὸ τοῦ χώρου, μιὰ ἀσαφῆ ἀντίληψη τοῦ χρόνου, μιὰ μὴ συμβατικὴ σκηνὴ ρυθμῶν, τὸ κοινὸ συχνὰ δυσκολεύεται νὰ διακρίνει πότε ἕνα συγκεκριμένο κομμάτι ἔχει τελειώσει.

Στὸ Θέατρο τῶν Μικτῶν Μέσων, ἕνα κομμάτι συνήθως ἀρχίζει ἀναγγέλλοντας ἕνα σύμπλεγμα ἡχο-εἰκόνας ποὺ ἐπικοινωνεῖ κατευθεῖαν καί, ἀντὶ νὰ χρησιμοποιεῖ τις μουσικὲς τεχνικὲς τῆς παραλλαγῆς καὶ τῆς ἀνάπτυξης ἢ τῆς δραματουργικῆς μορφῆς τῆς γραμμικῆς ἀνάπτυξης, τὰ ἔργα τῶν Μικτῶν Μέσων ἐπιδιώκουν γενικά ἕνα ἀπὸ τὰ ἐξῆς τρία μοτίβα: τὴν ἀτακτὴ ἀνάπτυξη, ποὺ ὑποστηρίζει ἢ παραγεμίζει τὴν ἀρχική σκιαγράφηση: τὸ προσεκτικὰ ἀσυνεχὲς κολλάζ ἀρκετῶν τμημάτων ἢ τὴ συνειρμικὴ διαδοχὴ εἰκόνων ποὺ σχετίζονται ἢ μὴ μὲ τὴν ἄλλη μὲ διάφορους τρόπους. Ἡ πρώτη μορφή, χαρακτηρίζει πλὴ συχνὰ τὰ περιβάλλοντα ἢ δευτέρα, καὶ τὰ δύο εἶδη τῶν χάπενινγκ καί, ἢ τελευταία, τὶς σκηνοθετημένες παραστάσεις. Δὲν ὑπάρχει ὅμως ἀπαραίτητος συσχετισμὸς ἀνάμεσα στὸ εἶδος καὶ τὴ δομῆ. Ἡ διήγηση, ὅταν ὑπάρχει, λειτουργεῖ περισσότερο σὰ σύμβαση παρά σὰν ἀποκαλυπτικὴ δομὴ ἢ πρωταρχικὸς συντελεστής, γιὰ τὰ θέματα ἐνός κομματιοῦ πηγάζουν μᾶλλον ἀπὸ τὴν ἐπανάληψη ὀρισμένων πράξεων παρά ἀπὸ τὴ συνοχὴ τῶν εἰκόνων. Ἡ κατανόηση ἐνός κομματιοῦ Μικτῶν Μέσων μοιάζει λοιπόν, πλὴ πολὺ σὰ νὰ κοιτᾶς ἕνα δρόμο ἢ νὰ κρυφακοῦς μιὰ ζῆνη συζήτησης, παρά σὰ νὰ ἀνιχνεύεις τὸ θέμα ἐνός θεατρικοῦ ἔργου: Ὅσο πλὴ πολὺ κ' ὅσο πλὴ βαθιὰ ὁ θεατῆς ἀνατέμνει κ' ἀφομοιώνει τὸ σύμπλεγμα ἡχο-εἰκόνας καὶ συνδέει τὰ διάφορα στοιχεῖα, τόσο περισσότερο ἐξοικειώνεται μὲ τὸ κομμάτι.

Ὅπως πολλές ἀπὸ τὶς πλὴ σημαντικὲς τάσεις στὴ σύγχρονη τέχνη, τὸ Θέατρο τῶν Μικτῶν Μέσων δίνει ἔμφαση στὶς δημιουργικὲς διαδικασίες πλὴ πολὺ παρά στὸ τελικὸ παράγωγο καὶ σ' αὐτὸ μπορούμε νὰ δοῦμε μιὰ σύνδεση μὲ τὶς πρωτόγονες προλεκτικὲς κοινοτικὲς ἱεροτελεστίες. "Τὸ θεατρικὸ ἔργο μπορεῖ νὰ ἴναι τὸ πρᾶγμα ποὺ ἔχει γίνεῖ — γράφει ὁ Ρίτσαρντ Σάουθερν — τὸ θέατρο ὅμως εἶναι τὸ ποιεῖν". Ἀκόμα πλὴ σημαντικό εἶναι ὅτι τὸ Θέατρο τῶν Μικτῶν Μέσων χρησιμοποιεῖ διάφορους τρόπους ἐπικοινωνίας γιὰ νὰ δημιουργήσει ἕνα πεδίο δραστηριότητας ποὺ ἀπηρεῖ σ' ὀλόκληρο τὸ σύστημα τῶν αἰσθήσεων. Ἱστορικά, τὸ νέο θέατρο ἀντιπροσωπεύει αὐτὴ τὴ ριζικὴ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ δέκατου ὄγδου αἰῶνα ποὺ τὸ σύγχρονο θεατρικὸ μέσο, ἀντίθετα ἀπ' ἄλλες τέχνες, δὲν ἔχει ἀκόμα πραγματοποιήσει. "Τὸ θέατρο εἶναι πάντα εἴκοσι ἢ τριάντα χρόνια πίσω ἀπὸ τὴν ποίηση — ἔγραψε κάποτε ὁ Εὐγένιος Ἰονέσκο — ἀκόμα καὶ ὁ Κινηματογράφος προηγεῖται ἀπὸ τὸ θέατρο". Ὅπως ἡ ἐπινοήση στὴν ποίηση ἀπείχε ἀπὸ τὶς ἀναγεννησιακὲς ἰδέες γιὰ τὴν ἀντίληψη καὶ τὴ σύνδεση, ἔτσι τὸ νέο θέατρο συγκεκριμενοποιεῖ τὴν ἀπόρριψη τῆς γραμμικῆς μορφῆς καὶ τῆς ἐπεξηγηματικῆς ἀλήθειας. Σὰν τὸ νέο Κινηματογράφου τοῦ Ζάν Λὺκ Γκοντάρ καὶ τοῦ Ἀλαίν Ρενάι, ἐξερευνᾶ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ χρόνου: σὰν τὴ νέα Ἀρχιτεκτονικὴ, ἐξερευνᾶ τὰ ἐν δυνάμει σχήματα τοῦ χρόνου.

Μετάφραση ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

ΧΑΠΕΝΙΝΓΚ-ΕΝΑΣ ΟΡΙΣΜΟΣ

Ὁλοκληρωτικὴ ἀνανέωση τῆς εὐαισθησίας

Τοῦ JEAN JACQUES LEBEL

Εἶναι κάπως ἄσμενο, ὅπως ξέρομε, νὰ ἐγκωμιάσουμε μιὰ τέχνη ποὺ καλεῖ σὲ συλλογικὴ συμμετοχὴ (ὅπως τὴν ἔχουν συλλάβει μερικοὶ λαοὶ ποὺ τοὺς λέμε "πρωτόγονους"), τὴ στιγμή ποὺ ἡ πλειοψηφία τῆς σημερινῆς ἀνθρωπότητας δὲν ἀπολαμβάνει παρά μονάχα ἕνα μηδαμινὸ μέρος τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Πιστεύουμε ἀκριβῶς πὼς ἡ τέχνη ποὺ ἀξίζει αὐτὸ τὸ ὄνομα πρέπει νὰ συμβάλλει στὴν ἀνατροπὴ τῆς ἀφόρητης κατάστασης, ὅπου βρίσκεται βυθισμένους ὁ ἄνθρωπος. Γιατὶ νὰ μὴ δώσουμε στὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα ὀλόκληρο τὸ νόημα ἐνός ἀγῶνα; Γιατὶ νὰ μὴ ἐπιανεξετάσουμε τὴν ἀποτελεσματικότητά της, τὶς προθέσεις της, τὰ κίνητρά της;

Στερνοπαῖδι τῶν γλωσσῶν, ψελλίζοντας ἀκόμα, τὸ Χάπενινγκ εἶναι κιόλας μιὰ τέχνη, μὲ τὴν ἔννοια πὼς διατυπώνει ἕνα συλλογικὸ ὄνειρο. Οὔτε κωμικὸ, οὔτε τραγικὸ, οὔτε ἀφηρημένο, οὔτε εἰκονικὸ, τὸ Χάπενινγκ ἐπινοεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸν ἑαυτὸ του, σὲ κάθε εὐκαιρία. Κάθε ἄτομο ποὺ παρευρίσκεται σ' ἕνα χάπενινγκ, συμμετέχει σ' αὐτὸ. Δὲν ὑπάρχει πιά κοινὸ καὶ ἡθοποιοί, ἐπιδείξεις κ' ἡδονοβλεψίες, ὅλοι μποροῦν ν' ἀλλάξουν κατάσταση κατὰ πὼς θέλουν. Ὁ Κανένας μὲ τὰ ὄρια του ἢ μὲ τὶς μεταλλαγές του. Κανένας δὲν ἐκμηδενίζεται, ὅπως στὸ θέατρο. Δὲν ὑπάρχει πιά "κατάσταση τοῦ νὰ εἶσαι θεατῆς" οὔτε "ἄγρια θηρία πίσω ἀπ' τὰ κάγκελα" ὅπως στὸ ζωολογικὸ κῆπο. Οὔτε σκηνή, οὔτε λόγια συγγραφῶν, οὔτε χειροκροτήματα, οὔτε ὁμορφες ἀνάγλυφες νεκρῆς φύσεως, οὔτε κἀνιστρα μὲ καβούρια.

Στὴν ἀνάγκη, μπορούμε νὰ ὀρίσουμε τὸ Χάπενινγκ σὰ μιὰ εἰδικὴ "νοστροπία". Ξεκῶβει ὄχι μόνο ἀπὸ τὴν ἀντίληψη, ἀλλὰ κ' ἀπ' τὴν πρακτικὴ τῆς βιομηχανίας κουλτούρας. Τὸ χάπενινγκ ἀπαιτεῖ μιὰ ὀλοκληρωτικὴ ἀνανέωση τῆς εὐαισθησίας, μιὰ ἐλευθερωμένη ψυχικὴ κατάσταση. Πάνω ἀπ' ὅλα πρέπει νὰ καθιερώσουμε μιὰ σχέσι ἐντασης μὲ τὸν κόσμον ποὺ μᾶς περιβάλλει γιὰ τὸ σκοπὸς εἶναι νὰ καταφέρουμε νὰ κυριαρχήσει, νὰ γίνεῖ μεστὴ πραγματικότητά τὸ δικαίωμα ψυχικῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου. Νιώθουμε ἐπιτακτικὰ τὴν ἀνάγκη γιὰ καινοὺρους μύθους καὶ τὸ χάπενινγκ προσανατολίζει τὶς ἐρευνές του πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Τὸ ἱερὸ καὶ τὸ καθημερινὸ, ἡ δημιουργία εἰκόνων καὶ ἡ ἔκφραση τῶν μύθων, ἡ παρασιθητικὴ γλώσσα, ἡ γιορτὴ τῶν ἐνστικτῶν, ἡ κοινωνικὴ δράση, ἡ ἀτομικὴ συνείδηση καὶ τὸ συλλογικὸ ὑποσυνείδητο, ἡ πολιτικὴ διαχείριση τῆς ὑπαρξῆς μας, ὅλα αὐτὰ μποροῦν νὰ συμφιλωθοῦν.

Μετάφραση ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

ΤΕΡΑΤΩΔΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΟΥΤΟΠΙΑ

ΜΕ ΟΛΑ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ!

ΕΝΑ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ FRANK BURKNER

Το θέατρο του XX αιώνα, σά συγκεντρωτική έστία όλων των μέσων και τών μορφών επικοινωνίας. Αυτή είναι ή τερατώδης ουτοπία ενός Θεάτρου Μικτών Μέσων πού σχεδιάζεται στό Βερολίνο. Ο Φράνκ Μπούρκνερ πειραματίστηκε εδώ και χρόνια, σ' ένα προσωρινό στούντιο, με τά διάφορα μέσα. Έφτιαξε τίς βάσεις, τά σχέδια, έκανε τούς υπολογισμούς γιά τήν κατασκευή και τά έξοδα. Ο Μπούρκνερ δέ βλέπει "ουτοπική" τήν τεχνική, τήν οργανωτική και τήν καλλιτεχνική πραγματοποίηση του Θεάτρου τών Μικτών Μέσων, αλλά μόνο τήν οικονομική. Γι' αυτό, σχεδιάζει νά προχωρήσει σταδιακά—στήν άρχή χωρίς σταθερό οίκημα και σέ συνεργασία με τά συνδικάτα, έχοντας γιά στόχο τήν πολιτική διαφώτιση και πληροφόρηση τών εργαζομένων. Ο Μπούρκνερ βλέπει τή δουλειά του σά συνεισφορά στήν εκδημοκρατικοποίηση τής διαφωτιστικής διαδικασίας και θέλει ή πληροφόρηση, οί έμπειρίες κ' ή έπεξεργασία τους νά φτάνουν στό πιο πλατύ κοινό. Τό κείμενο πού ακολουθεί είναι εισαγωγή στήν έκτενή προβληματική ενός τερατώδους Θεάτρου Μικτών Μέσων.

Τό θέατρο τών Μικτών Μέσων (Mixed Media) ένώνει τά μέσα μαζικής επικοινωνίας—τηλεόραση, ραδιόφωνο, εικονογραφημένο περιοδικό, έφημερίδα, δίσκο, βιβλίο—με μορφές τής τέχνης—θέατρο, ποίηση, ζωγραφική, γλυπτική, μουσική, φωτοτιστική—έχοντας γιά στόχο τή συνένωση ενός κοινού, πού οί ανάγκες του αντικαθρεφτίζονται σ' αυτές τίς μορφές επικοινωνίας. Τό θέατρο τών Μικτών Μέσων οργανώνει τά μέσα επικοινωνίας σέ μορφές επικοινωνίας: ένδιάμεση δράση, προγραμματισμός του μέλλοντος, ξεπέρασμα του παρελθόντος και του παρόντος, παιχνίδια, πεδία βιωμάτων, χορός.

Τό σύστημα τών Μικτών Μέσων απαρτίζεται από έξη όθόνες, πού κάθε φορά μπορεί ν' αλλάζουν. Πάνο τους προβάλλονται, μ' αντανάκλαση τής προβολής, ταινίες τηλεόρασης και κινηματογράφου, φωτεινές διαφάνειες ή φωτιστικά παιχνίδια. Ανάμεσα σ' αυτές τίς όθόνες κινούνται οί θεατές: κάθονται, προχωρούν, στέκονται, ανάλογα με τό κάθε θέαμα. Γύρω από τούς θεατές υπάρχουν τέσσερις φωτιστικοί πύργοι, πού 'χουν και μηχανές λήψης γιά τήν τηλεόραση, οί όποιες επιτρέπουν τήν άμεση προβολή σέ τηλεοπτικές συσκευές, πού βρίσκονται και αυτές μέσα στό χώρο, τών σκηνών πού γίνονται ανάμεσα στους θεατές: υπάρχει επίσης και ένα τετραφωνικό σύστημα μεγαφώνων. "Όλο τό πρόγραμμα προβολών και ήχων "μιξάρεται" σ' ένα χειριστήριο.

Σάν κτήριο τά Μικτά Μέσα είναι ένας γυάλινος έξάγωνος χώρος, πού καλύπτει έξήντα μέτρα. Η προβολή μπορεί νά γίνεται και σά έξωτερικά παράθυρα πού 'χουν τοιχώματα αντανάκλασης τής προβολής, έτσι ώστε νά δημιουργείται μιá κινούμενη, πολύχρωμη, πληροφοριακή αρχιτεκτονική. Τά Μικτά Μέσα μπορεί νά 'ναι και κινητά πάνω σέ φορητά, πού στό δρόμο και σέ πλατείες μετατρέπονται σέ αΐθουσες προβολής ή έχουν, πάνω τους, τίς όθόνες.

Τά Μικτά Μέσα έχουν σά στόχο τους νά γίνουν τό θέατρο του XX αιώνα: Σημείο συνάντησης κ' έστία όλων τών μέσων και μορφών επικοινωνίας, όλων τών κοινωνικών στρωμάτων—ένα θέατρο, πού ή τεχνική τής επικοινωνίας κ' οί μορφές τής τέχνης πού 'χει παρουσιάσει αυτός ο αιώνας, ένώνονται μ' ένα ενεργητικό κοινό: ένας χώρος, πού αντιπροσωπεύει τό ύψος τών καιρών και ταυτόχρονα επαναφέρει τό θέατρο στήν αρχαία του λειτουργία: νά 'ναι, δίπλα στήν πολιτική και τή φιλοσοφία, τό πρίσμα απ' όπου αντικαθρεφτίζονται οί συνθήκες—σέ μεγένθυση, παραμόρφωση, ανάλυση, ένωση—γιά νά γίνουν βίωμα σά μορφές λύπης, χαράς, ανταλλαγής, συνύπερξης.

Γιά νά πετύχουν τούς στόχους τους τά Μικτά Μέσα χρησιμοποιούν ένα έπιτελείο από καλλιτέχνες και συντάχτες τών μέσων μαζικής επικοινωνίας πού ό καθένας είναι ειδικός στόν

τομέα του και συνεισφέρει τίς τεχνικές—αισθητικές του γνώσεις στό σύνολο. Σάν οικονομικός οργανισμός τά Μικτά Μέσα προβλέπουν τήν οικοδόμηση ενός κτηρίου σύμφωνα με τίς διατάξεις του Γερμανικού Οικοδομικού Κανονισμού, τήν ίδρυση μιās εταιρίας στήν όποία θά συμμετέχουν ραδιοφωνικοί σταθμοί, εκδοτικοί οίκοι, κινηματογραφικές εταιρίες, ενστιτούτα επιστημονικής έρευνας, ή χημική βιομηχανία, ή ηλεκτρική βιομηχανία, εταιρίες εκθέσεων, και τέλος τήν ίδρυση μιās θεατρικής εταιρίας με ύψηλό κοινωνική χαρακτήρα, πού θά 'ναι υπεύθυνη γιά τό πρόγραμμα και θά εκπληρώνει τούς όρους τής κρατικής επιχορήγησης. Τό θέατρο τών Μικτών Μέσων είναι μιá συγκεκριμένη ουτοπία: ένα έτοιμο πρόγραμμα παραγωγής, πού ή πραγματοποίησή του μπορεί ν' άρχισει άμέσως.

Α' ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Τό πρόγραμμα τών σχεδιαζομένων Μικτών Μέσων περιλαμβάνει: βραδινή επισκόπηση τών γεγονότων, κύριο πρόγραμμα, νυχτερινό πρόγραμμα και πολλά άλλα ειδικά προγράμματα.

1. Η βραδινή επισκόπηση (15' περίπου): Μ' αυτή άρχίζει ή βραδιά. Οί ιδέες, ή παραγωγή κ' ή παρουσίαση είναι έργο μιās μικρής ομάδας (δύο άτομα). Στόχος είναι τό πληροφοριακό, πολιτικό, κοινωνικό, οικονομικό, άθλητικό και καλλιτεχνικό ρεπορτάζ. Τό ρεπορτάζ γύρω από τό Βερολίνο πρέπει νά βρίσκεται σέ επίπεστο. Πραγματοποιείται με τή βοήθεια μικρών, φορητών τηλεοπτικών μηχανών λήψης και συσκευών καταγραφής: χρησιμοποιούνται άκόμα—άν δοθεί ή σχετική άδεια—και κόπιες ενός μέρους του καθημερινού προγράμματος τής τηλεόρασης. Η προβολή γίνεται πάνω σέ τρεις όθόνες: στή μεσαία προβάλλεται ή καθυπό βραδινή επισκόπηση τών γεγονότων, στή άριστερή όθόνη ή επισκόπηση σχολιάζεται με αριθμούς και φωτογραφίες από τό άρχείο τών Μ.Μ. και στή δεξιά, με σύντομες ταινίες, από τό άρχείο.

2. Τό κύριο πρόγραμμα (Δύο ώρες περίπου). Παρουσιάζεται σέ έξη όθόνες, πού τοποθετούνται κάθε φορά ανάλογα με τό θέαμα και μπορούν ν' αλλάζουν θέση άκόμα και κατά τή διάρκεια του θεάματος: έτσι δημιουργούνται συνέχεια νέοι χώροι, πάνω σέ κινητά βάθρα, πού ένωμένα μεταξύ τους σχηματίζουν θεατρικές σκηνές ανάμεσα στους θεατές, πού και αυτοί κάθονται σέ περιστρεφόμενες καρέκλες πάνω σέ κινητά βάθρα. Οί όθόνες ή είναι χώρος θεατρικής δράσης και σκηνικό ή ιδιαίτεροι φορείς δράσης ή συνενώνονται με τή δράση σέ μιá επίκαιρη κάθε φορά καθολική μίμηση τής πραγματικότητας ή κάθε άλλης δυνατής ποιητικής, μουσικής, εικαστικής πραγματικότητας. Τό έργο ή τό θέαμα πού κάθε φορά παίζεται στό κύριο πρόγραμμα αποφασίζεται απ' όλη τήν ομάδα ή ομάδα δραματολόγιου τό επεξεργάζεται, οί κινηματογραφιστές, φωτογράφοι, συνθέτες, ρεπόρτερ και τεχνικοί έτοιμάζουν τά ρεπορτάζ. Τό θέαμα είναι καρπός ομάδικής σκηνοθεσίας μαζί με τούς ήθοποιους και τούς τεχνικούς.

α') Θεατρικά έργα: Γιά μιá παραγωγή Μ.Μ. είναι κατάλληλα θεατρικά έργα πού βρίσκονται πολύ κοντά στήν πραγματικότητα και άντλούν απ' αυτή άμεσα συμπεράσματα. Σκεπτόμαστε έργα σάν τό "Θάνατος του Δαντών" του Μπύργερ, "Ο Διάβολος και ό καλός Θεός" του Σάρτρ, τά τρία έργα του Μαγιακόφσκι (πού ακολουθούν τήν παράδοση του Μέγιερχολντ), "Αρτούρο Ούι", "Ο Σβέικ στό Β' Παγκόσμιο Πόλεμο", "Φόβος και άθλιότητα του Ι' Ράιχ" του Μπρέχτ, "Βούπερ" τής Λάσκερ-Σύλερ, "Οι ύφαντές" του Νόουπ-τμαν. Από τή σύγχρονη δραματολογία προσφέρονται τά έργα του Έλλμερ Ράις, τό "Από Δευτέρα σέ Δευτέρα" του "Αρθουρ Μίλλερ, έργα του Θεάτρου-Ντοκουμέντο όπως "Η 20ή Ιουλιού" του Γκραίτς, νέα έργα τής Έρικα Ρούινγκε και του Γιόγεν Τσίμ. Αναζωογονητικό στοιχείο γιά τό ρεπερτόριο, στό θεατρικό του μέρος, είναι τά συμπεράσματα από τή δουλειά του Έρβιν Πισχάτορ κ' ή μελέτη αναλόγων

περιστατικών π.χ. από την Αμερική της δεκαετίας του '30 (Living Newspaper). Τα Μ.Μ. προσφέρονται ιδιαίτερα για μεταφορά στη σκηνή διηγημάτων και μυθιστορημάτων. Σκεφτόμαστε τις θεατρικές διασκευές του "Θυσεά" του Τζέιμς Τζόυς, τις διασκευές των μυθιστορημάτων του Κάφκα, σ' αυτά θα πρέπει να προστεθεί και το έργο του Χάινριχ Μάν.

β') Κοινωνικά ρεπορτάζ: Για το μέρος του κύριου προγράμματος, που θέλει να δημιουργήσει την άμεση επαφή με το κοινό, πρέπει ν' αξιολογηθεί η πείρα από το θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση που σχετίζεται με την αποκαλύψη πολιτικών, κοινωνικών, οικονομικών κι ανθρώπινων συγκρούσεων στη μεταξύ τους κάθε φορά συνάρτηση. Από οικονομική άποψη, το μέρος αυτό επιζητείται στο δεδομένο ότι θέματα, που μεταβάλλουν σε επικερδείς επιχειρήσεις τα εικονογραφημένα περιοδικά, είναι τουλάχιστο το ίδιο γοητευτικά και μέσα από τα Μ.Μ. με το πολύ μεγαλύτερο εικονογραφικό και πληροφοριακό περιεχόμενό τους. Τα θέματα πρέπει να 'ναι επίκαιρα και να κινούνται ανάμεσα στο "Σπύγγελ" και το "Στέρν". Στο μέρος αυτό πρέπει να συνεργάζονται άμεσα και σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς. Σκεφτόμαστε συγγραφείς — έχουν ήδη γίνει κρούσεις — σαν τον Άρμάν Γκατί, το Φερνάντο Άρραμπάλ, τον Πέτερ Χάντκε, το Γιόζεφ Τσίμ, το Γκύντερ Βάλραφ, το Ράινερ Β. Φάσμπιντερ, το Χάινριχ Μπαϊλ. Η δομή των κοινωνικών αυτών ρεπορτάζ είναι περίπου έτσι: παίζεται μια σκηνή ή δείχνεται σαν ταινία κι ακολουθούν συζητήσεις ανάμεσα στους ήθοποιους και το κοινό, που καταγράφονται από τηλεοπτικές μηχανές λήψης και προβάλλονται άμεσα ξανά, σε μία ή περισσότερες δόσεις ακολουθεί η επόμενη σκηνή με συζήτηση, ύστερα ένα μεγαλύτερο σύμπλεγμα σκηνών κ.λπ.

3. Το νυχτερινό πρόγραμμα (3 ώρες περίπου). Στην πρώτη περίοδο λειτουργίας των Μ.Μ. το νυχτερινό πρόγραμμα έχει στόχο να τραβήξει στο θέατρο κ' εκείνα τα στρώματα του πληθυσμού, που καταρχήν δε μπορεί να κερδίσει το βραδινό. Γι' αυτό, στην αρχή, το νυχτερινό πρόγραμμα είναι ένα διασεδαστικό ποικίλο πρόγραμμα.

α') Ψυχο-συνθέσεις. Η Ψυχανάλυση ξεκινάει από την εμπειρία ότι οι πράξεις μας κ' οι τρόποι συμπεριφοράς μας κατευθύνονται από ασυνείδους συσχετισμούς όρμων, τις αποκαλούμενες άπωθήσεις. Οι άπωθήσεις δημιουργήθηκαν από όρμες που τις τιμωρούσαν στην πρώιμη παιδική ηλικία και γι' αυτό δε μπόρεσαν να πραγματοποιηθούν, αλλά άπωθήθηκαν σε μία απαγορευμένη ζώνη. Η ψυχανάλυση είναι μία ψυχιατρική θεραπευτική μέθοδος που θεραπεύει άρρωστες καταστάσεις φέρνοντας στη συνείδηση το είδος και τον τρόπο της άπωθησης. Η Ψυχο-σύνθεση ακολουθεί τον αντίθετο δρόμο. Ξεκινάει από την προϋπόθεση ότι όμοιοι ή παρόμοιοι συσχετισμοί όρμων, που υποβλήθηκαν στις ίδιες ή παρόμοιες τιμωρίες, δημιούργησαν όμοιες ή παρόμοιες άπωθήσεις. Οι Ψυχο-συνθέσεις στα Μ.Μ. είναι μοντάζ εικόνων με μουσική Μπότη ή άλλη ανάλογη, όπου συνενώνονται οι συσχετισμοί των όρμων, οι τιμωρίες τους καθώς και εικόνες της άπωθησής τους.

β') Πορτραίτο. Σε συνεργασία με την Παιδαγωγική Ακαδημία του Βερολίνου, το υπουργείο Παιδείας και τις Επαγγελματικές Σχολές, μικρές ομάδες μαθητών θα αυτοπαρουσιάζονται με φιλμ, φωτογραφίες και ήχο, που θα ποικίλλουν το νυχτερινό πρόγραμμα.

γ') Σκηηνικές μεταφορικές εικόνες. Αυτός ο ύρος του Άρτώ θα γίνει εδώ πραγματικότητα. Ο Άρτώ γράφει: "Στο θέατρο όπως και στην πανούκλα λάμπει ένα είδος ξένου ήλιου, ένα φως μ' αφύσικη ένταση, που μέσα απ' αυτό γεννιέται η έντυπωση πώς το δύσκολο ή ακόμα και το αδύνατο γίνεται ξαφνικά τ' φυσιολογικό στοιχείο μας". Η σ' ένα άλλο μέρος: "Ομολογημένα ή άνομολόγητα, συνειδητά ή ασυνείδητα κατά βάθος το κοινό γυρνάει στον έρωτα, στην καταστροφή, στα παραισθησιογόνα, στον πόλεμο ή στην εξέγερση μία κατάσταση ζωής που τείνει προς το άπειρο, την ποιητική κατάσταση". Αυτό ή "ποιητική κατάσταση", που 'ναι στον καλύτερα γνωστή, αλλά περιγράφεται δύσκολα, θα δοκιμαστεί εδώ, σε μία σύνθεση από μουσική, τεχνολογίες, παιχνίδια με το φως, μεγάλες μαριονέτες, ρυθμό, γλωσσικές παραμορφώσεις. Οι τρεις ώρες του νυχτερινού προγράμματος πρέπει να νοηθούν σ'α μία αυτόνομη επιθεώρηση που θα διακόπτεται από παιχνίδια και χορό όλων. Η απελευθέρωση κ' η χαρά θα παίξουν μεγάλο ρόλο.

4. Είδικά προγράμματα: Προβλέπεται μία βραδιά

την εβδομάδα, καμιά φορά και δυο επιπλέον νύχτες. Εκτός απ' αυτό, δυο φορές το χρόνο θα διοργανώνονται και "Φεστιβάλ".

α') Κινηματογραφικές και τηλεοπτικές ταινίες. Στην περίπτωση αυτή σκεφτόμαστε να ικανοποιούμε επιθυμίες του κοινού. Συχνά παίζονται ταινίες στην τηλεόραση μόνο μία φορά, ενώ σε μία πόλη σαν το Βερολίνο θα βρισκαν ακόμα άλλους πεντακόσιους θεατές ή και περισσότερους. Το ίδιο ισχύει και για τις ταινίες του κινηματογράφου παρόλο που εδώ δεν υπάρχουν κενά, μπορεί κανένας να υποθέσει πως το κοινό των Μ.Μ. ο' αποχτούσε ιδιαίτερες επιθυμίες.

β') Λύβεντικη καταγραφή εκθέσεων. Οι τεχνικές εγκαταστάσεις των Μ.Μ. επιτρέπουν να συγκεντρωθούν φωτογραφίες και φιλμ όλων των σημαντικών έργων απ' όλα τα μεγάλα μουσεία του κόσμου και να παρουσιάζονται σ' ένα κοινό που θα ενδιαφερόταν να τα δει: αυτό είναι ένα σημαντικό όπτικιο υλικό για τα σχολεία, αλλά και για όλους τους ενδιαφερόμενους κύκλους. Ακόμα και τα έργα που παρουσιάζουν οι μοντέρνες γκαλερί μπορούν να παρουσιαστούν μ' αυτό τον τρόπο: τα Μ.Μ. έχουν την οικονομική δυνατότητα να φέρνουν κοντά στις εικαστικές τέχνες και κατηγορίες ανθρώπων που συνήθως δεν έρχονται σ' επαφή μ' αυτές. Ένα μέρος από τις διαφάνειες μπορεί να χρησιμοποιηθεί και στα νυχτερινά προγράμματα.

γ') Απαγγελίες από τους ίδιους τους ποιητές. Στη Γερμανία είναι σπάνιο οι ποιητές που διαβάζουν έργα τους, ενώ στην Αμερική και τη Ρωσία είναι κάτι καθημερινό. Τα μέσα των Μ.Μ. με τον ποιητή να διαβάζει μπροστά στην ίδια του την εικόνα, μπροστά σε εικόνες από την ποίησή του και σε στίχους από το έργο του, θα μπορούσαν να βοηθήσουν να παραμεριστεί αυτή η λυπηρή κατάσταση, να μην υπάρχει δηλαδή σχέση ανάμεσα στον ποιητή και το κοινό του.

δ') Τετραφωνικές, στερεοφωνικές, ηλεκτρονικές συναυλίες. Οι εγκαταστάσεις ήχου που βρίσκονται στο κτήριο επιτρέπουν να παρουσιαστεί σ' ένα πλατύτερο κοινό εκείνο το μέρος της μοντέρνας μουσικής που γράφτηκε κατά κύριο λόγο για το φερόε του ήχου, τη μαγνητοταινία. Κ' εδώ πρέπει να δημιουργηθεί σχέση ανάμεσα στο συνθέτη και το κοινό.

ε') Σύγχρονη όπερα. Η σύγχρονη όπερα κατέγει περιορισμένο πεδίο μέσα στον εύρύτερο χώρο της όπερας. Η εξέλιξη που 'ναι απαραίτητη στον τομέα αυτό ή λείπει ή χάνεται σε πολλές κατευθύνσεις. Τα Μ.Μ., χάρη στην τεχνική τους, είναι ο ιδανικός χώρος για το νέο μουσικό θέατρο. Γι' αυτό πρέπει να γίνει προσπάθεια να μεταφερθούν σύγχρονες όπερες στα Μ.Μ.: το μέρος της όρχηστρας θα γράφεται με μαγνητοταινία, ένα μέρος των σκηηνικών θα προβάλλεται από την τηλεόραση, ενώ οι τραγουδιστές, ή χορωδία κ' οι ήθοποιοι θα δρουν άμεσα.

στ') Μπαλέτο. Αυτά που ισχύουν για τη σύγχρονη όπερα ισχύουν παράλληλα και για το σύγχρονο μπαλέτο: και τα δυο έχουν περιορισμένο χώρο στο ρεπερτόριο του λυρικού θεάτρου, κ' ένα ειδικευμένο μόνο κοινό. Και σ' αυτή την περίπτωση τα Μ.Μ. με την τεχνική τους — εδώ μία άμεση ανάμεταδοση του χορού, που γίνεται στην αίθουσα, από τις δόσεις που την περιβάλλουν — μπορεί να πολλαπλασιάσει τη γοητεία του σύγχρονου μπαλέτου.

ζ') Παραστάσεις ξένων θεατρικών ομάδων που βρίσκονται σε περιοδεία. Τα Μ.Μ. σαν τρισάμα ιδιαίτερες θεατρικής δράσης έχουν σίγουρα μεγάλη γοητεία για θεατρικές ομάδες που περιοδεύουν, όπως το "Λίβινγκ Θέατρο", τον "Ορλάντο Φουριόζο" από το Ρονζόνι, το "Μπρέντ εντ Πάππετ Θέατρο" κ.λπ. Εδώ, αυτές οι ομάδες βρίσκουν το κοινό που τους ταιριάζει, εδώ μπορούν να επενεργήσουν άμεσα στο κοινό. Η Ακαδημία (1) αποδείχτηκε μέχρι τώρα πάρα πολύ μικρή, ή Ντότσλαντ-χάλλε (2) και το Σπόρτπαλάστ (3) πάρα πολύ μεγάλα για να πετύχουν την αλληλεπίδραση οιάσου και κοινού. Κ' εδώ επίσης μπορεί η τεχνική των Μ.Μ. να προσφέρει σημαντική βοήθεια. Στις παραστάσεις ξένων θεατρικών ομάδων που περιοδεύουν πρέπει να υπολογιστούν και τα συγκροτήματα μουσικής Μπότη. Κι αυτά δεν έχουν το χώρο που πρέπει στο Βερολίνο, για να φτάσουν στο κοινό τους. Τα Μ.Μ. μπορεί κανένας, ανάλογα με τις ανάγκες, να τα συναρμολογήσει για 500 ή 3.000 άτομα, μετακινώντας μόνο τις δόσεις και τις μηχανές προβολής. Με τη βοήθεια τηλεοπτικών προβολών που κατευ-

(1) Η Ακαδημία των Τεχνών του Δυτικού Βερολίνου έχει και μία μικρή σχετικά σκηνή για Πειραματικό Θέατρο.

(2) και (3) Τεράστιες αίθουσες για αθλητικές εκδηλώσεις.

Ούνονται από τον ήχο καθώς και με τη βοήθεια διαφόρων εγκαταστάσεων για το χειρισμό του φωτός, μπορούν οι συναυλιές Μπότη να βρουν στα Μ.Μ. την απόλυτη πραγμάτωσή τους σε μια ενότητα του ήχου με το φως.

η) Ύψιθέςεις τέχνης, βιομηχανικές εκθέσεις. Φυσικά τὰ Μ.Μ. προσφέρονται και σὰ χώρος εκθέσεων ή σὰ γκαλερί. Έδω, τήν ήμέρα μπορεί νά γίνεται έκθεση γλυπτών, πινάκων και χαρακτικών, τὰ όποια, ανάλογο με τὸ βάρος τους, τὸ βράδυ θά σγκώνονται ψηλά και θά κρεμιούνται πάνω από 'να τεχνητό ταβάνι. Τὰ εκθέματα, πολλές φορές, μπορούν νά χρησιμοποιηθοῦν κατά τή διάρεια τῆς έκθεσης για ἕνα Μ.Μ. - Θέαμα, νά τὰ ἐρμηνεύουν δηλαδή οἱ ἴδιοι οἱ καλλιτέχνες για τούς ἐνδιαφερόμενους και νά προβάλλονται τὸ καθένα ξεχωριστά, σέ μεγέθυνση, στήν τηλεόραση. Οἱ βιομηχανικές εκθέσεις πρέπει νά οργανώνονται με τὸν ἴδιο τρόπο από όπτική και ἀκουστική ἄποψη : ὁ ἐπισκέπτης μπορεί νά παρατηρήσει τὰ ἀντικείμενα ξεχωριστά ή νά βάλει νά τοῦ τὰ ἐξηγήσουν με τή βοήθεια μιᾶς κληνητοταινίας πού ἀρχίζει και σταματᾷ ὅταν αὐτός θέλει. Εἶναι δυνατὸ ἀκόμα, σέ ὀρισμένες ὥρες τῆς ἡμέρας, νά φωτογραφούνται τὰ εκθέματα από μηχανές λήψως τηλεόρασης και νά προβάλλονται στὰ ἐξωτερικά παράθυρα.

Β' ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΞΕΝΩΝ ΕΤΑΙΡΙΩΝ ΣΤΑ Μ.Μ.

1. Παραγωγές έργων για τήν τηλεόραση στις ἰδιόκτητες ἐγκαταστάσεις. Ἡ ὅση, ή ἀρχιτεκτονική κ' οἱ τεχνικές ἐγκαταστάσεις τοῦ θεάτρου Μικτῶν Μέσων προσφέρουν πολλαπλές δυνατότητες για τήν οικονομική του ἐμετάλλευση. Μουσικές ταινίες κ' ἐπιθεωρήσεις, πού γίνονται με συμμετοχή κοινού, ἔχουν ἐδῶ πολύ περισσότερες δυνατότητες από ὅποιοδήποτε κληματογραφικὸ στούντιο ή στούντιο τηλεόρασης. Οἱ ἰδιόκτητες τηλεοπτικές ἐγκαταστάσεις ἔχουν σχεδιαστεί ἔτσι, ὥστε ν' ἀρκοῦν στις τεχνικές ἀπαιτήσεις τοῦ ARD και τοῦ ZDF (4). Ἡ χρησιμοποίηση πολλῶν πηγῶν εἰκόνας και φίλμ, πού κατεθύνονται από τὸ χειριστήριο, ἐπιτρέπει μιὰ χρήση βίντεο (5) πού ὡς τώρα γινόταν ἀποκλειστικά στὸν κληματογράφο. Τὰ διάφορα τρύκ, πού ὡς τώρα χρειαζόνταν πολλούς μήνες ἐργασίας και σχεδὸν δὲ μπορούσαν νά γίνουν με τήν ἠλεκτρονική μέθοδο μοντάζ, φτιάχνονται ἐδῶ με τις συσκευές προβολῆς ὅσο γίνεται πιὸ εύκολα. Τὰ Μ.Μ. δὲ θέλουν νά συναγωνιστοῦν τὰ κληματογραφικά και τηλεοπτικά στούντιο, ἀλλά ν' ἀναπτύξουν ἕνα δικὸ τους στυλ κληματογραφική και τηλεοπτική ταινίας σέ στενή συνάρτηση, ὡς πρὸς τήν αἰσθητική και τὸ περιεχόμενο με τήν ὑπόλοιπη δουλειά τους. Τὰ διάφορα θεάματα, ὅπως και ἕνα μέρος από τὰ εἰδικά προγράμματα, θά διασκευάζονται κατά παραγγελία τῶν σταθμῶν ή νά μπορούν νά παρουσιαστοῦν στήν τηλεόραση.

2. Παραγωγή ταινιῶν σέ κασέτες. Ἡ ἀγορά τῆς κασέτας ἀναπτύσσεται. Εἶναι βέβαιο πὼς ή κασέτα μουσική και τὸ φίλμ, θά παίξουν ὀλο στήν ἀναμετάδοση τῶν γνώσεων. Στήν ἀρχή θά ὑπάρξει ἔντονος συναγωνισμός για τις τιμές τῆς κασέτας. Ἡ ἀρχιτεκτονική και τεχνική διαμόρφωση τῶν Μ.Μ. ἐπιτρέπει τήν παραγωγή φτηνῆς κασέτας, χρησιμοποιώντας πάλι δικὰ τους προγράμματα, πού θά ἔχουν ἀποσβεστέι.

Γ' ΘΕΑΤΡΟ ΜΙΚΤῶΝ ΜΕΣῶΝ - ΕΝΑ ΜΟΝΤΕΛΟ

Περιγραφή τῆς ἐμετάλλευσῆς του από τεχνική και θεατρική ἄποψη. Στὸ σχεδιασμὸ αὐτοῦ τοῦ κτηρίου πού εἶναι κατασκευασμένο από ἀτσάλι και γυαλί πάνω σ' ἕνα στήριγμα, ξεκινήσαμε από τὸ ὅτι ἔπρεπε νά δημιουργηθεῖ κάτι ἀπόλυτα διάφανο, πού νά μοιάζει κάπως μ' ἕνα φανταστικὸ ἱπτάμενο ἀντικείμενο, πού πάνω του ἀνεβαίνει κανείς τόσο για νά πετάξει σ' ἄλλους κόσμους, ὅσο και για νά μάθει νά βλέπει τὸ γνωστὸ κόσμο μ' ἄγνωστο τρόπο. Μᾶς ἐνδιέφερε βασικά ν' ἀπαντήσουμε στὸ ἐρώτημα, πὼς εἶναι ή ἀποστολή τοῦ θεάτρου σήμερα. Αὐτὸ τὸ θεατρὸ εἶναι πρίσμα και συγκεντρωτική ἐστία μιᾶς πόλης και τῶν παγκόσμιων γεγονότων σ' αὐτὸ συναντιοῦνται πληροφορίες και συνηθῆματα, ἐνώνονται σέ μιὰ νέα ἄποψη και ξαναδίνονται πίσω στήν πόλη. Τὸ διάφανο κτήριο, πού τή μέρα διαλάττει τὸ φῶς πάνω του και καθρεφτίζονται τὰ γύρω κτήρια και τὸ βράδυ, ὅταν σκοτεινιάζει, μετατρέπεται σέ πολύχρωμο, εὐκίνητο, πληροφορικὸ ἀρχιτεκτονήμα, πού ἀκόμα με τήν προβολή ἐγχρωμῶν σπειρῶν, λοξῶν λου-

ρίδων χρώματος ή φωτογραφιῶν από πτήσεις μπορεί νά μοιάζει σὰ ν' ἀπογειώνεται πραγματικά, αὐτὸ τὸ κτήριο από ἀρχιτεκτονική ἄποψη ἀπαντᾷ ἱκανοποιητικά στὸ ἐρώτημα για τήν πνευματική ὅση τοῦ θεάτρου μέσα σέ μιὰ πόλη.

Αὐτὸ τὸ διάφανο "τίποτα" γίνεται "ὄν" με τήν τοποθέτηση ὄλων τῶν συσκευῶν πού ἀνακάλυψε ή βιομηχανία στὰ τελευταία χρόνια και τις τελευταίες δεκαετίες, με σκοπὸ τή διασκέδαση, τήν πληροφόρηση και τις τέχνες. Τὸ κτήριο σὰ σύνολο ἀντιπροσωπεύει τήν ὑψηλή στάθμη τῆς ἀρχιτεκτονικής και τῆς ἠλεκτρονικής πού συνενώνει τήν ἀνθρωπότητα. Ἡ ἐξαγωνική μορφή, πού ἀνταποκρίνεται στὸ παλιὸ βαπτιστήρι, διαλέχτηκε γιατὶ περιέχει τόσο τὸ στρογγυλὸ, τὸ πετυχημένο, τὸ οὐτοπικὸ στοιχεῖο, ὅσο και τὸ λογικὸ, καθαρὸ, σκληρὸ στοιχεῖο τοῦ τετραγώνου.

Ἐνα μέρος τοῦ οἰκοδομήματος περιέχει τὸ καθαυτὸ θεατρὸ Μ.Μ. καθώς και τὰ στούντιο κληματογράφου και τηλεόρασης. Οἱ χώροι προπαρασκευῆς βρίσκονται ἐν μέρει στήν ὀροφή, ἐν μέρει στὸ ἰσόγειο, ἐν μέρει στὸ ὑπόγειο (στούντιο ἤχου). Στήν ὀροφή θά ὑπάρχει κ' ἕνα ἐστιατόριο, χώρος για σαϊζ-λόγγι, ντους, μιὰ παιδική χαρά ἐν μέρει στεγασμένη. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἐδάφους κάτω από τὰ Μ.Μ. πρέπει νά διαμορφωθεῖ σ' ἐπίπεδα πού ὀδηγοῦν ὄλο και βαθύτερα ἔτσι πού τὸ μέρος τοῦ κεντρικοῦ στηρίγματος νά 'ναι τὸ πιὸ χαμηλὸ σημείο. Ἐδῶ πρέπει νά δημιουργηθεῖ ἕνας χώρος μ' ἕνα σύμπλεγμα από μαγαζιά, γυμναστήρια, ἀτελιέ ζωγραφικῆς για παιδιά και μεγάλους, ἕνα κουλτοθεατρὸ, ἕνα φωτογραφικὸ ἀτελιέ, ἕνα στούντιο ἤχου για ὀρασιτέχνες, μιὰ δημόσια βιβλιοθήκη. Κάτω από τὸ ἔδαφος πρέπει νά ὑπάρχει χώρος για στάθμευση αὐτοκινήτων με πολλά πατώματα. Τὸ πάτωμα κ' ή ὀροφή τῶν Μ.Μ. εἶναι από γυαλί πού μπορεί νά πατιέται — και πού σκουραίνει — ἔτσι πού νά μπορούν οἱ προβολείς ἀπ' τὸ ἰσόγειο ὅπως και από τις ἐγκαταστάσεις τῆς ὀροφῆς νά ρίχνουν τις ἀκτίνες τους σ' ὄλο τὸ χώρο.

Ἡ τεχνική ἐπιτρέπει κάθε θεατρική ἐμετάλλευση. Κινητὰ βάρθρα μπορούν νά μονταριστοῦν σέ σκηνές κάθε ἐπιθυμητοῦ μεγέθους, οἱ ὀθόνες μπορούν νά τοποθετηθοῦν σέ κάθε πιθανή ὅση, ἔτσι ὥστε νά μπορούν νά κατασκευαστοῦν τόσο ή παραδοσιακή σκηνή (κουτί), τὸ κυκλικὸ θεατρὸ, σκηνές ὅπου τὸ κοινὸ παίρνει μέρος στὸ θέαμα, σκηνή πού περιβάλλει τούς θεατές, ὅσο και χώροι πού ἀλλάζουν κατά τή διάρκεια τῆς παράστασης ή ἀλλαγὴ μπορεί νά γίνει με ἀτάλληλο χειριστὸ τὸ φῶς, με ἀλλαγὴ τῆς ὀσης πού ἔχουν οἱ ὀθόνες ή και με ταβάνια πού ἀνεβοκατεβαίνουν. Με τή βοήθεια μεγάλων φωτιστικῶν σωμάτων μπορεί νά φτιαχθεῖ ή μπρεχτική σκηνή. Μπορεῖ νά ἐκπληρωθεῖ κάθε ἀπαίτηση τοῦ Ἄρτω. Τὰ θεατρικά σχέδια τοῦ Σλέμμερ, τοῦ Μοχόλυ - Νάγκυ, ἀλλά και τοῦ Ταίρωφ, τοῦ Μέγιερχολντ και τοῦ Πισκάτορ μπορούν νά πραγματοποιηθοῦν με τρόπο πού δὲν τὸν ἔχουμε δεῖ και ζήσει.

Ἐνα τέτοιο θεατρὸ, με τή δύναμη τῆς γενικής του τεχνικής, μπορεί νά λύσει αἰσθητικά προβλήματα, πού μέχρι τώρα οὔτε νά διατυπώσουμε τολμούσαμε : ἕνας τεράστιος χώρος μπορεί με ἤχο και φῶς ν' ἀναπτύξει μιὰ τρελή ταχύτητα, ν' ἀνατινάζεται σχεδὸν σὰ σέ ἐκρηξη, μπορεί νά χαθεῖ σ' ἕνα ἄπειρα ἀργό, κοπιαστικὸ σβήσιμο, μπορεί ν' ἀλλάξει τὰ ἐπιπεδα πραγματικότητας με γοργὸ ρυθμὸ, νά δώσει τὰ πορτραῖτα τῶν θεατῶν στους τοίχους και νά τούς συμπεριλάβει σέ μιὰ ἐκστασιακή ή και ἀπλή, πληροφοριακή δράση. Αὐτὸ τὸ θεατρὸ από αἰσθητική ἄποψη, μπορεί νά πετύχει στίς ἐκφραστικές του δυνατότητες ὅμοιες διαφοροποιήσεις ὅπως ή μουσική κ' οἱ εἰκαστικές τέχνες. Για τήν πληροφόρηση τοῦ κοινού τὰ Μ.Μ. μπορούν νά ἐργαστοῦν ὅπως τὸ ἐπιτελεῖο προγραμματισμοῦ τῶν μεγάλων ἐπιχειρήσεων : αὐτὸ θά παίξει σημαντικό ρόλο στήν παρουσίαση π.χ. μελλοντολογικῶν προγραμμάτων. Ἡ διαμάχη πού συνοδεύει τήν ἱστορία τοῦ θεάτρου αὐτοῦ τοῦ αἰῶνα, ἀνάμεσα στὸ ἔλαφρὸ και τὸ θεατρὸ ἀξιώσεων, θά μπορέσει νά ξεχαστεῖ, γιατὶ αὐτὰ τὰ μέσα, ἐνωμένα, δὲ μπορούν ποτὲ νά 'ναι ἀναρὰ και, ταυτοχρόνια, θά μπορεί κανένας ν' ἀνταποκριθεῖ ή στίς πιὸ ὑψηλές ἀξιώσεις για πληροφόρηση και συγκέντρωση τὸ οὐσιώδες. Τὸ φῶς, ἀφύσικης ἔντασης, ἐκεῖνος ὁ ξένος ἥλιος πού ἔλεγε ὁ Ἄρτω, θά μπορέσει νά λάμψει στὰ Μικτὰ Μέσα και θά βοηθήσει ἴσως νά διατυπωθεῖ ἐκείνη ή μεταφυσική — πού μᾶς ἀφήνει ἀνικανοποίητους και μοιάζει νά ξαναεπιβάλλεται σήμερα στήν κοινωνία — στή γλώσσα πού κατά βάθος θέλει ή ἴδια νά διατυπωθεῖ : στή γλώσσα τῆς ἐπικοινωνίας.

Μετὰφραση ΛΙΑΑΣ ΜΑΡΑΚΑ

(4) Οἱ δύο μεγάλοι σταθμοὶ τηλεόρασης για ὄλη τή Δ. Γερμανία.

(5) Video, σύστημα τηλεοπτικῆς προβολῆς μιᾶς σκηνῆς τὴν ἴδια ὄρα πού παίζεται, και ταυτόχρονη καταγραφή της σέ ταινία.



ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

ΤΟ ΓΕΛΙΟ, ΟΠΛΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ

ΒΑΣΗ ΚΑΘΕ ΓΝΗΣΙΟΥ ΛΑ·Ι·ΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τοῦ DARIO FO

Ἡ τωρινή μου δουλειά δέν εἶναι ἀρκετά γνωστή στό ἐξωτερικό, γιατί ἐκεῖ μέ ξέρουν ἀπό παλιότερα ἔργα μου. Δέν τ' ἀπαρνιέμαι, ἀλλά δέν ἀνταποκρίνονται πιά σέ ὅ,τι κάνω σήμερα.

Ξεκίνησα ἀπό ἠθοποιοῦς. Ἐπαίξα σ' ὅλα περίπου τά θεάτρα τῆς Ἰταλίας. Ἐγίνα πολύ δημοφιλῆς χάρη σέ κάτι ραδιοφωνικές συνέχειες: σύντομες σατιρικές κωμωδίες πάνω σέ θέματα παρμένα ἀπό τήν ἐπικαιρότητα. Συνέχιζα — καί συνεχίζω — τήν παράδοση τῶν Giuliarì. Πλανόδιοι θεατρίνοι, ἀνεξάρτητοι, οἱ Giuliarì πήγαιναν ἀπό πόλη σέ πόλη, παρουσιάζοντας θεάματα πού ἴταν ἕνα εἶδος ἐφημερίδας μαζί καί παντομίμας: καλωσόριζαν τό τέλος τῆς φεουδαρχίας κ' ἐνημέρωναν συγχρόνως τοὺς θεατές τους γιά τό ἄν εἶχε κηρυχτεῖ πόλεμος ἢ ἄν εἶχε ὑπογραφεῖ εἰρήνη. Στό ἐξωτερικό, μόλις κάνεις λόγο γιά "ἰταλικό θέατρο", ὁ νοῦς τοῦ ἄλλου πάει στήν Commedia dell'arte. Οἱ Giuliarì εἶναι παλιότεροι. Τοὺς ἀφάνισαν οἱ θίασοι τῆς Commedia dell'arte, πού δέν ἴταν ἄλλο ἀπό συντεχνιακά συγκροτήματα πού ἔχαν καί σά μονοπώλιο, καί τά ὁποῖα ἴταν ἀναγκασμένα νά μὴν παίζουν παρὰ ἀνώδυνες εὐτραπελίες, μιά καί βρίσκονταν κάτω ἀπό τή θεσμική καί οἰκονομική ἐξάρτηση τῶν εὐγενῶν.

Μέ τή γυναίκα μου, τή Φράνκα Ράμε, εἶχαμε συγκροτήσει ἕνα θίασο καί βρεθήκαμε κ' ἐμεῖς σέ μιά ἀνάλογη κατάσταση. Παντοῦ ὅπου πηγαίναμε εἶχαμε τεράστια ἐπιτυχία. Παίζαμε, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, καί τὰ ἔργα μου πού ἔχουν ἀνεβαστεῖ στό ἐξωτερικό: "Αὐτή ἡ κυρία εἶναι γιά πέταμα" ἢ "Ἐβδόμη ἐντολή: μὴν κλέβεις τόσο πολύ". Μέ τό γέλιο καταγγέλαμε, στό πρῶτο: τήν κοινωνία τοῦ ἠλεκτρικοῦ ψυγείου, πού τή συμβόλιζε ἡ Ἀμερική, καί στό δεύτερο: τή χρησιμότητα τοῦ σκανδάλου γιά τό καπιταλιστικό κράτος, πού μπορεῖ νά "τιμωρεῖ" ἔτσι μερικά ἄτομα, ἀφήνοντας ἄθικτο τό σύστημα πού καθιστᾶ δυνατό τό σκάνδαλο. Κάναμε καί μιά σειρά ἐκπομπῶν στήν τηλεόραση. Σέ μιά ἐποχή πού ἀκόμα κ' ἡ λέξη μαφία ἴταν ταμπού, καταγγείλαμε τήν ἐπέμβαση αὐτῆς τῆς πανίσχυρης ὀργάνωσης σέ συγκεκριμένες ὑποθέσεις. Διακόψαμε τίς ἐκπομπές ἐπειδή ἀρνήθηκα ν' ἀυτολογοκριθῶ.

Κοντολογίς, θά μπορούσαμε νά συνεχίσουμε, ἴσχυρα ἴσχυρα, σ' αὐτή τήν κατεύθυνση. Παίζαμε μπροστά σ' ἕνα ἀστικό κοινό καί τοῦ προσφέραμε μιά κριτική εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ του. Τό γεγονός ἐξάλλοι ὅτι εἴμαστε θύματα τῆς λογοκρισίας, ἀνάπαυε τή συνείδησή μας. Πιστεύαμε εἰλικρινά πῶς κάναμε ἀριστερό θέατρο κ' εἶχαμε φτάσει, ταυτόχρονα, σέ κάτι τό ἐντελῶς τρελό: εἴμαστε ὁ ἐμπορικότερος θίασος τῆς Ἰταλίας. Δίναμε τίς περισσότερες παραστάσεις καί, παρὰ τήν πολύ χαμηλή τιμή τῶν εἰσιτηρίων, κάναμε τίς μεγαλύτερες εἰσπράξεις. Τί σήμαινε αὐτό; Ὅτι οἱ ἄστοι διαθέτουν μιά πνευματική καλλιέργεια πού τοὺς ἐπιτρέπει νά διακρίνουν τήν κριτική, νά τή δέχονται καί νά γελᾶνε. Μέ τόν ἴδιο τρόπο πάνε νά κάνουν ἀτιμολογητοῦ ἢ τρίβονται μέ τό τρίχινο γάντι πού μάνιου ἐπιθετὴ κάνει καλό στήν κυκλοφορία. Εἶχα γίνει ὁ "τζουτζές τοῦ βασιλιά". Πρακτικό ἄλλοι. "Ἦθελα νά θρυμματίσω μιά ὀρισμένη νοοτροπία τῆς ἀστικῆς τάξης, ἀλλά ἐκεῖνη εἶχε μπεῖ, πανευτυχῆς, στό παιχνίδι κ' ἐρχόταν νά ψυχαγωγηθεῖ μέ τίς φαιδρίες ξυλιές πού τῆς ἔδιναν. Ὑπῆρχαν, βέβαια, καί προλετάρειο ἀνάμεσα στούς θεατές. Ἀλλά τί νά τό κάνεις; Γελούσαν κι αὐτοὶ μ' ἐκείνους πού ἄβλεπαν πάνω στή σκηνή. Ἐρχονταν νά γελᾶσουν μ' ἕνα κωμικό θέαμα πού κατέληγε ν' ἀποτελεῖ φενάκη.

Κατάλαβα πῶς εἶναι μάταιο νά πολεμᾶς ὅσους σ' ἔχουν προσλάβει μέ συμβόλαιο. Σ' ἀφήνουν νά χτυπιέσαι, τό δέχονται — κι αὐτό εἶναι ὄλο. Δέν καταφέρνεις νά θέσεις τίποτα ὑπὸ ἀμφισβήτηση. Τέτοιο εἶναι καί τό θέμα τοῦ ἔργου μου: "Ἡ Ἰσαβέλλα, τρεῖς караβέλλες κι ἕνας παραμυθᾶς". Πρόκειται

γιά τήν ἱστορία τοῦ Χριστόφορου Κολόμβου, πού θέλει — ἀρχικά — νά κάνει τό ταξίδι του γιά τό καλό τῆς ἐπιστήμης. Χρειάζεται ὅμως λεφτά. Ποῖος μπορεῖ νά τόν χρηματοδοτήσει; Ὁ βασιλιάς. Ἀπό παραχώρηση σέ παραχώρηση φτάνει νά δεχτεῖ τοὺς ὄρους πού τοῦ ἐπιβάλλουν. Πιστεύει πῶς εἶναι πονηρός, πῶς θά μπορέσει τελικά νά "τουμπάρει" τό βασιλιά. Καί χάνει, φυσικά, τὰ πάντα.

Τό νά κάνεις "ἀριστερό" θέατρο μέσα σέ δομές δεξιές, ἰσχυρα εἶναι νά νά ὑπηρετεῖς τή δεξιά καί ν' ἀναπαύεις τή συνείδησή της, ἐπιτρέποντάς της ν' ἀπολαμβάνει τόν ὑποτιθέμενο φιλελευθερισμό τῆς. Στά παλιά τὰ χρόνια, οἱ βασιλιάδες ἀφῆσαν τοὺς τρελοὺς τους νά λένε ὅ,τιδήποτε, νά καταγγέλλουν τὰ δεινὰ τῆς ἀθαιρεσίας καί τῆς ἀπόλυτης ἐξουσίας. Ἄν ὕψωνε ὁμοῦς τή φωνή κανέναν χωριότη, τόν ξεπάστρευαν.

Δέ μπορούσα νά παίξω πιά τέτοιο ρόλο. Ὅταν μοῦ ἀπένειμαν τό βραβεῖο τῆς Ἀκαδημαϊκῆς ἐπιτροπῆς γιά τό κλασικό θέατρο, ντράπηκα. Κι ἀρνήθηκα. Ἀρνήθηκα ὀκτώ ἑκατομμύρια λιρέτες. Διέλυσα τό θιασοῦ μου καί τόν ἀνασύστησα μέ μορφή ἀνεξάρτητου συνεταιρισμοῦ, ἐξισώνοντας τεχνικούς κ' ἠθοποιοῦς. Μερικοὶ ἠθοποιοὶ ἔφυγαν, γιατί ὅπως εἶναι εὐνόητο, ἀπό τή στιγμή πού ὅλοι κερδίζουν τὰ ἴδια, μερικοὶ κερδίζουν λιγότερα. Ἡ ὁμάδα ὅμως ἀνανεώθηκε κι ἀποφασίσαμε νά δίνουμε παραστάσεις ὅπου μᾶς ἴταν δυνατό: σ' ἕνα δημοτικό θέατρο, σέ μιά αἴθουσα ἐορτῶν, σ' ἕνα κινηματογράφο, ὅπουδήποτε. Ὁ μοναδικός μας ὄρος ἴταν καί εἶναι: οἱ ὀργανωτές τῶν παραστάσεων νά βρίσκονται στήν ὑπηρεσία τῆς ἐργατικῆς τάξης.

Στὴν Ἰταλία ὑπάρχουν σωματεία πού τελοῦν ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῶν πολιτικῶν κομμάτων καί τῶν συνδικάτων, καί πού ἀποτελοῦν κάτι σὰ λέσχες μεζονος μεγέθους. Στό Μιλάνο, ὅπου μένω, ξέρω πῶς ἔχω μιά βάση εἰκοσι χιλιάδων θεατῶν. Σ' ὅλοκληρη τὴν Ἰταλία, μποροῦμε νά ὑπολογίζουμε σέ πεντακόσιες χιλιάδες. Ὅπως καί νά ἴναι, πρόβλημα κοινού, ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ἀριθμοῦ τῶν θεατῶν, δέν ἔχουμε. Τό πρόβλημά μας εἶναι ἡ ἐπιλογὴ τοῦ κοινού — γιά νά μὴ χάνουμε τὸν καιρὸ μας μέ τὴν *προφασισμένη* ἀστική τάξη. Θέλουμε ν' ἀπευθυνθοῦμε στήν ἐργατικὴ τάξη, νά τῆς δεῖξουμε μέ ποῖο τρόπο ἡ κυριαρχοῦσα κουλτούρα ἐπιδρᾶ πάνω της καθοριστικά, καταστρέφει τίς παραδόσεις της καί τῆς ἀφαίρει τὰ ὄπλα της. Ἐνας ἄνθρωπος χωρὶς κουλτούρα μπορεῖ νά ξεσηκωθεῖ. Δέ μπορεῖ νά κάνει ἐπανύσταση.

Τί σημαίνει "ν' ἀπευθυνθοῦμε στήν ἐργατικὴ τάξη"; Πρῶτα ἀπ' ὅλα, νά μιλήσουμε τὴ γλώσσα της. Ἐτοιμάζω τώρα ἕνα θέαμα μ' ἕναν πλανόδιο τραγουδιστὴ ἀπὸ τὴ Σικελία. Στὴ φραμίλια του εἶναι τραγουδιστὴς πάππου πρὸς πάππου. Ἐχω ἐπίσης μαζί μου ἕνα λαϊκὸ τραγουδιστὴ ἀπὸ τὴ βόρεια Ἰταλία. Κ' ἐγώ, διηγούμαι τὴν ἱστορία τῶν ἐργατῶν πού καταφθάνουν καθημερινὰ ἀπὸ τό νότο γιά νά δουλέψουν σ' ἐργοστάσια, στὰ μεγάλα βιομηχανικά κέντρα: Μιλάνο, Τορίνο κλπ. Εἶναι οἱ ἄνθρωποι πού ἀφήνουν τὰ χωράφια γιά τὴ φάμπρικα. Μιά ἱστορία πού τὴν ξέρουν ὅλοι καλά, γιατί εἶναι ἡ δική τους.

Σκοπὸς μας, φυσικά, δέν εἶναι νά κάνουμε φολκλόρ, νά πέσουμε στὴ γραφικότητα, ἀλλά νά χρησιμοποιήσουμε τὴν ιδιόχουσα ἠχητικότητα τῶν λέξεων ἢ τοὺς τρόπους τῆς ἄρθρωσης γιά νά μεταδώσουμε ὀρισμένα πράγματα καί νά βάλουμε τὴ μιά διάλεκτο νά πολεμᾶ τὴν ἄλλη. Δούλεψα πάνω σέ μιά σικελικὴ ἠθολογία τοῦ 15ου αἰῶνα, μιά ἀφελῆ ἱστορία, καί σὺν παραμυθί, πού χρησιμοποιεῖ τέσσερις, διαφορετικὲς διαλέκτους. Εἶναι ἕνας μύθος πού ἀρχίζει στὸν Παράδεισο. Ὁ Θεός, πού ἴναι πολὺ γέρος, ἀναπαύεται, ὅπως κάθε ἀπομνησήμερο. Ἀδύνατον ὅμως νά κλείσει μάτι. Οἱ ἄγγελοι χαρτοπαίζουν, τσακώνονται, κάνουν φασαρία. Θυμῶναι ὁ Θεός, φωνάζει τὸν ἅγιο Πέτρο καί τὸν φοβερίζει πῶς ὁ ἄπαγορεύσει

τά παιχνίδια και πώς θά πάει νά ξεκουραστεί στην Κόλαση, όπου βασιλεύει ή τάξη κ' ή πειθαρχία. 'Ο άγιος Πέτρος τού άπαντάει πώς "άν οί άγγελοί τσακώνονται στον παράδεισο, είναι έπειδή οί άνθρωποι τσακώνονται στη Γη". "Οί άνθρωποι, ρωτάει ο Θεός. Τι 'ναι αυτό;". "Έχασε τή μνήμη του, ό άμοιρος", σχολιάζει ό άγιος Πέτρος, σέ άλλη διάλεκτο. "Ξέχασε τά όσα έχει κάνει". Ωστόσο, ό Θεός, ξαναθυμάται άμυδρά όρισμένα πράγματα: τόν Άδάμ, τήν Εύα, τό μήλο. "Α, πάνε τώρα αυτά, λέει ό άγιος Πέτρος. Αύτοί πού καυγαδίζουν είναι οί μακρινοί τους απόγονοι. Τσακώνονται ποιάς θά πάρει τήν έξουσία. Στη Γη υπάρχουν δύο κατηγορίες ανθρώπων. Αύτοί πού φοράνε καπέλο κι αύτοί πού φοράνε μπερέ. Τά καπέλα δέν έχουν κατακτήσει άκόμα τήν έξουσία. Τή θέλουν, αλλά χρειάζονται τή βοήθεια τών μπερέδων, κ' οί μπερέδες άρνούνται νά βοηθήσουν". "Τί ώφελει νά φοράς καπέλο έπισκόπου—λέει ένας έπίσκοπος μέ παράπονο— ίν δέ χτίζει κανέναν έκκλησίαις κι ίν δέν έρχεται κανέναν νά προσευχηθεί". Κ' οί γυναίκες λένε στενάζοντας: "Τί ώφελει νά φοράμε λουλουδάτα καπέλα και νταντελένια φουστάνια, ίν δέν έχουμε ύπηρετές γιά νά τά φροντίζουν. Οί μπερέδες όμως δέν έννοούν νά δουλέψουν παρά μόνο γιά δικό τους λογαριασμό".

"Θά τους λύσουμε τή διαφορά" λέει τότε ό Θεός. Παίρνει ένα σακί και βάζει μέσα όλες τες έξουσίες: τή θρησκευτική, τή στρατιωτική, τήν οικονομική, τή γαιοκτητική. 'Οργανώνει έπειτα ένα "κυνήγι του θησαυρού" στό βουνό. 'Οποιοι φτάσουν πρώτοι, κερδίζουν. Τά καπέλα ξεκινάν βιαστικά μέ τ' άλογά τους, μέ τ' άμάξια τους και μέ τόν έπίσκοπο πάνω στό άσπρο του μουλάρι. Οί μπερέδες δέ βιάζονται, πάνε μέ τό πάσο τους, μαζί μέ τά γαϊδούρια τους, τες κατσίκες τους και τή μουσικούλα τους. Τόν τόπο τους τόν ξέρουν, ξέρουν πώς νά περάσουν ένα ποτάμι, πώς νά σκαρφαλώσουν στό βουνό. Άντίθετα, τά καπέλα άναγκάζονται νά σταματήσουν μπροστά και στό παραμικρό έμπόδιο. Καθώς όμως είναι παμπόνηρα, καταφέρνουν ν' άποσπάσουν τελικά τή βοήθεια τών άλλων. Σ' αυτό τό σημείο ό Θεός θυμώνει και λέει στους μπερέδες: "Εϊσατε ήλίθιοι πού πιστεύετε τά παραμύθια πού σ' έσ λέν".

Οί μπερέδες άπαιτούν νά τηρηθούν οί ύποσχέσεις πού δόθηκαν, κ' έτσι άρχίζει ένας πραγματικός ταξικός άγώνας. Σ' αυτή τήν ήθολογία του 15ου αιώνα, βρίσκουμε όλα τά στοιχεία του "Μανιφέστου" του Μάρξ. Και τό θέαμα είναι άσφαλώς

άποτελεσματικότερο ξεκινώντας άπ' τήν παράδοση, παρά από τό "Μανιφέστο". Ξαναφέρνει στή μνήμη τού θεατή κάτι πού πάει νά τό ξεχάσει. "Όταν παίζουμε στή βόρεια Ίταλία, όρισμένες μεταφράσεις πού λειτουργούν σύ σχόλια, βοηθούν στήν κατανόηση. Παράδειγμα: ό Σικελός τραγουδάει: "Παλιά υπήρχανε πολλά καπέλα, μά ήτανε πολύ μικρά. 'Όσοι είχανε πολύ μεγάλο κεφάλι, άναγκάστηκαν νά φορέσουνε μπερέ". Κι ό Λομβαρδός συνεχίζει, στή δική του πιά γλώσσα: "'Όσοι είχανε πολύ μεγάλο κεφάλι, άναγκάστηκαν νά φορέσουνε μπερέ. Τι πάει νά πει αυτό; Πώς όλοι οί χωριότες έχουνε κάτι κεφάλια νά;...".

Μέ τόν ίδιο τρόπο, προσκάλεσα ένα παλαιστινιακό θίασο, μέ τόν όποιο παρουσίασα ένα θέαμα, τούς "Φενταγίν", γιά νά δούν οί Ίταλοι τούς Άραβες δίχως φολκλόρ, δίχως σαρκία, δίχως χρυσαφικά και δίχως γκαμήλες. Θέλαμε νά δείξουμε πόσο όρισμένα καθημερινά προβλήματα μοιάζαν μεταξύ τους και νά βοηθήσουμε στήν κατανόηση και τών ειδικών προβλημάτων. Οί Παλαιστίνιοι μιλούσαν άραβικά, τραγουδούσαν τά τραγούδια τους, κ' έμεις τότε δίναμε μιά ταυτόχρονη μετάφραση και τότε συναλλάζαμε τά δικά μας λόγια και τά δικά μας τραγούδια μέ τά δικά τους. Οί θεατές ήταν όλο χαρά γιατί έβλεπαν πώς τά θέματα τών λαϊκών τραγουδιών ήταν τά ίδια και ότι τά προβλήματά τους, έδώ κ' έκατοντάδες χρόνια, ήταν παραπλήσια.

Νά μιλάς τή γλώσσα τής έργατικής τάξης, δέ σημαίνει νά χρησιμοποιείς άπλώς τες ίδιες λέξεις. Δέ θά παρουσίαζε λ.χ. κανένα ένδιαφέρον νά τής διηγηθούμε τήν "Κυρία μέ τες καμέλιες". Έκείνο πού 'χει σημασία είναι ν' άποσαφηνίσουμε μιά κατάσταση. "Όταν οί θεατές, άκούνε πράγματα πού 'ναι όλα καταδικά τους—ιστορίες, τραγούδια, γλώσσα— ξαναβρίσκουν μιά όρισμένη αίσθηση, άναγνωρίζουν τό βιός τους, ξέρουν πώς άπευθύνεσαι σ' αυτούς σ' ό,τι πιο βαθύ έχουν. Μπορούν ν' άντιληφθούν ότι τους έχουν τοποθετήσει σέ μιά κατάσταση πλαστή μέ τή μεσολάβηση μιάς κουλτούρας πού τους έχει έπιβάλει τόν τρόπο μέ τόν όποιο ζούν, διασκεδάζουν, κάνουν έρωτα, σκέφτονται. Άφησαν νά τους τοποθετήσουν σ' αυτή τήν κατάσταση. Έγώ δέν έρχομαι νά τους κολακέψω, νά τους παίξω μελιστάλαχτες μελωδίες, νά τους πω: "Τί δυστυχισμένοι πού 'σαστε και τί μοχθηροί άνθρωποι πού 'ναι τ' άφεντικά σας". Κρατώ κριτική στάση, τους θέτω άντιμέτωπος μέ τήν παθητικότητά τους. Μέσα,

'Ο Ντάριο Φόδ έχει εγκυκαλείψει τό άστικό έμπορικό κύκλωμα. Δίνει παραστάσεις μόνο γιά έργατες, αγρότες και φοιτητές





Άπλη εξέδρα, λίγες καρέκλες, φανεροί προβολείς. Συνειδητά μπρεχτιζός, ο Ντάριο Φό δέν πουλάει θεατρική ψευδαίσθηση

πάντα, από κάποια κωμική φόρμα. Τό γέλιο είναι στη βάση του γνήσιου λαϊκού θεάτρου.

Τό θέαμα δέν είναι ούτε διακήρυξη, ούτε προπαγάνδα, ούτε μάθημα. Είναι πρώτα απ' όλα ψυχαγωγία, συγκίνηση. Δέ φοβόμαστε νά κάνουμε τό κοινό νά κλάψει. Άλλά τά βύσανα μιās μάνας ή μιās παρατημένης άρραβωνιαστικιάς μās αφήνουν αδιάφορους. Δεχόμαστε νά κάνουμε τόν άλλο νά κλάψει γιά τή λύσσα και γιά τόν άνθρωπινο πόνο, γιά τήν άδικία. Θέλουμε νά καταλάβει ό θεατής ότι ή κυριαρχούσα τάξη επιδιώκει νά μās κάνει νά ξεχάσουμε πώς ύπάρχει μιá αντίληψη του κόσμου διαφορετική από τή δική της, νά κάνει τήν εργατική τάξη νά ξεχάσει τή δύναμη που άντιπροσωπεύει, νά τήν κάνει νά ξεχάσει πώς μπορεί νά νικήσει. Προσπαθούμε ν' άποκαλύψουμε, ν' άφυπνίσουμε μιá συνείδηση. Θέλουμε νά βοηθήσουμε όλες τīs κινήσεις — όχι μόνο τīs επαναστατικές — νά μορφώσουν γνώμη. Ύστερα από κάθε παράσταση, άκολουθεί συζήτηση. Αύτή ή — κατά κάποιο τρόπο — τελευταία πράξη είναι τό πιό σημαντικό μέρος του θεάματος. Γίνεται λόγος γιά θέατρο, όχι πολύ. Μās δίνουν συμβουλές γιά τό ρυθμό τής παράστασης ή ζητάν εξηγήσεις γιά όρισμένα τεχνικά ζητήματα. Τελικά όμως δέν άμφισβητούν τήν ποιότητα του θεάματος κ' ή συζήτηση φτάνει πολύ γρήγορα στό θέμα που έπεξεργαστήκαμε.

Όπως και τό θέαμα, έτσι κ' ή συζήτηση δέν πρέπει νά γίνει διδακτική διάλεξη. Δέν άπαντώ σέ έρωτήσεις του είδους : "Τί πρέπει νά κάνουμε ;". Ρόλος μου δέν είναι νά προτείνω λύσεις, αλλά νά δώσω μιá πολιτιστική μάχη, γιά νά προκαλέσω μιá άναμέτρηση άνάμεσα στην κυριαρχούσα κουλτούρα και σέ μιá κουλτούρα που "άγνοει έαυτήν".

Τό θέατρο είναι, δίχως άλλο, τό άμεσότερο όπλο γ' αύτή τή μάχη. Συγκεκριμενοποιεί τīs άφηρημένες έννοιες. Η μεταφορική μορφή του μύθου επιτρέπει στό θεατή ν' άκολουθήσει τό δικό του δρόμο γιά νά φτάσει στην άκριβή έννοια του θέματος που του προτείνουμε. Και τό ξαναλέω : τό θέατρο είναι ψυχαγωγία. Πράγμα που δέ σημαίνει : καθάρση. Τό πρόβλημα δέν παύει νά ύπάρχει μετά τό τέλος τής παράστασης. Τό αντίθετο συμβαίνει. Γιατί τό κοινό έχει ένημερωθεί όπως δέν τό ένημέρωσαν ποτέ τά συνηθισμένα έπικοινωνιακά μέσα.

"Ένα από τά πρόσφατα θεάματά μας άναφέρεται στη "σφαγή του Μιλάνου". Πριν από τρία χρόνια έσκασε σέ μιá τράπεζα μιá βόμβα που σκότωσε δεκάξη άνθρωπους. Η άπόπειρα άποδόθηκε στους άναρχικούς ένώ, όπως άποδείχτηκε άμέσως,

επρόκειτο γιά φασιστική προβοκάτσια. Τό θέαμα έχει τόν τίτλο : "Μπούμ, μπούμ, ποιός χτυπά ; Η άστυνομία", τίτλο που παραπέμπει σ' ένα παιχνίδι που ξέρουν όλα τά παιδιά στην Ίταλία : ποιός χτυπά ; ό λύκος ή ό ελέφας κ.λπ. Ύπάρχει επίσης και μιá διπλή σημασία : ποιός χτυπά — τήν πόρτα / ποιός χτυπά — μέ ρόπαλα. Καταγγέλλουμε όλόκληρο τό μηχανισμό τής προβοκάτσιας, που ναι άλλωστε γνωστός από τόν καιρό τής πυρκαγιάς του Ράιχστάγκ - που δωσε στό Χίτλερ τήν εύκαιρία ν' αναλάβει δράση και νά πάρει τελικά τήν έξουσία. Πρόκειται γιά ένα μηχανισμό που ναι πέρα γιά πέρα θεατρικός : μιá ομάδα ανθρώπων δημιουργεί μιá κατάσταση πανικού, μιá άκραία κατάσταση, χειραγωγεί τήν κοινή γνώμη και έπινοεί, σέ σχέση με τήν άλήθεια, μιá σειρά από αναλήθειες... Έδώ δέν είχαμε όμως νά κάνουμε μέ "θέατρο". Στο Μιλάνο τά όύματα ήταν άληθινά, όπως άληθινή ήταν κ' ή συνεργία άστυνομίας και υπεύθυνων τής άπόπειρας, άληθινοί οί ψευδοένοχοι, άληθινές οί ψευδορκίες. Η άποκάλυψη τής άλήθειας θέλει άγνάνα.

Τό θεάμα μας "Ξαναπαίνει" τή βιαιότητα αυτού του πολέμου μέσα από τή βιαιότητα που έχει τό γκροτέσκο, άκολουθώντας τήν παράδοση τής μεσαιωνικής φάρσας. Μέσα άπ' αυτό τό θεόρατο γκροτέσκο, δίνουμε άληθινά στοιχεία, άπόλυτα έξακριβωμένα. Δοκίμασαν νά μās άπαγορένουν νά παίζουμε ή νά μās μηνύσουν γιά δυσφήμιση. Σ' όρισμένες πόλεις, ή άστυνομία έχει άρκετή έπιρροή γιά νά μās έμποδίζει νά δίνουμε παραστάσεις. Τīs μηνύσεις όμως τīs έγκατέλειψαν. Τό ύλικό μας τό άντλούμε από κείμενα που δημοσιεύτηκαν σέ όρισμένα βιβλία, και σέ όρισμένα περιοδικά. Ποτέ από δημοσιεύματα του τύπου εύρείας κυκλοφορίας ή από ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές έκπομπές. Πρόκειται έπομένως γιά πράγματα που ναι γιά τους πιό πολλούς άγνωστα. Δέν άρκει ν' άραδιάζεις — χρησιμοποιώντας μιá μορφή λιγότερο ή περισσότερο κωμική — μιá σειρά από άνέκδοτα, νά γελοιογραφείς, σχηματικά, όρισμένους τρόπους συμπεριφοράς, νά παίξεις ύπολογίζοντας στη γραφικότητα και στό άστυνομικό ρεπορτάζ. Ό σκοπός είναι νά δείξεις πώς λειτουργούν όρισμένοι μηχανισμοί, νά δώσεις στόν άλλο νά καταλάβει ότι τόν εξαπατούν όταν του λένε : στην περίπτωση που ένα σώμα είναι άρρωστο, άρκει ν' άποκόψεις τ' άρρωστα μέρη γιά νά εξαλείψεις και τήν άρρώστια. Αυτό που χρειάζεται ν' άλλάξει είναι τό ίδιο τό σώμα, οί δομές. Τό νά παραμερίσεις όρισμένους ανθρώπους είναι καθαρή κωμωδία. Θέλουμε νά δείξουμε ότι στη σημερινή Ίταλία, τό κράτος χρειάζεται τό φασισμό γιατί του

επιτρέπει να διατηρήσει την ισορροπία δυνάμεων που το συμφέρει.

Πρέπει να ξέρουμε όρισμένα πράγματα. Στην Ιταλία, ύστερα από μιὰ παροδική κάμψη, τόσο το εργατικό, όσο και το φοιτητικό κίνημα βρίσκονται πάλι σε άνοδο. Οί διαφορές ανάμεσα στα κόμματα της άριστερας δεν έχουν, βέβαια, εκλείψει, αλλά το κράτος ξέρει ποιά είναι η πραγματική κατάσταση. Δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε ότι στην Ιταλία ο αγώνας έναντι του φασισμού ήταν σκληρός. Στη Γαλλία συνδέθηκε ξεκάθαρα με την εθνική απελευθέρωση. Σε μās, με τον ταξικό αγώνα. Με την όργανωσή τους, οί κομμουνιστές, ήταν οί καλύτερα όπλισμένοι για να πολεμήσουν τη "μητέρα του φασισμού", την άστική τάξη. Η άστική τάξη βρίσκεται όμως πάντα στη θέση της, κατέχει την εξουσία και προστατεύει έντελώς φυσιολογικά, το φασισμό. Είναι η ρίζα του φασισμού. Είναι ο ίδιος ο φασισμός. Αυτή την οργανική συμπαιγνία θέλω ν' αποκαλύψω. Και θέλω να δείξω στο λαό τη δύναμη και τη φύση της εξουσίας που μās κυβερνά. Να του αποδείξω επίσης πώς η δική του δύναμη είναι μεγάλη, και πώς δεν είναι μόνος. Στην παρούσα κατάσταση, ο στρατός και η άστυνομία είναι έναντι του. Είναι, βέβαια, πολύ δύσκολο να τους κάνουμε ν' αλλάξουν στρατόπεδο. Άλλά δεν είναι ανέφικτο. Στην ιταλική ιστορία, αυτή η μεταστροφή συντελέστηκε κιόλας δυό φορές.

Δεν περιοριζόμαστε στις παραστάσεις και στις συζητήσεις που τίς συμπληρώνουν. Κουβαλάμε μαζί μας και βιβλία, ιστορικά, πολιτικά. Πουλάμε, στη χαμηλότερη δυνατή τιμή, άπιστευτο άριθμό άντιτύπων. Υπάρχουν πολλά θέματα που

Φράντζα Ράιμε, η σύντροφος του Φό στη ζωή και στο θέατρο



προσφέρονται για έπεξεργασία. "Ένα από τα θεάματά μας ήταν η ιστορία της εργατικής τάξης από το 1900 ως τα σήμερα. Θά χρειαστεί να μιλήσουμε και για τους "κατ' οίκον εργαζομένους" — στην Ιταλία φτάνουν τα τρία εκατομμύρια — που 'ναι, στην κυριολεξία, άνυπεράσπιστοι σκλάβοι. Ετοιμάζουμε επίσης ένα θέαμα για την εκμετάλλευση της γυναίκας. Ξεκινάμε από σκηνές του Αισχύλου και του Σοφοκλή για να δείξουμε πώς η πηγή της άστικής κουλτούρας είχε ήδη κατασκευάσει δομές, ικανές να καθλώσουν τη γυναίκα στον άνα- παραγωγικό της ρόλο : "είναι στην ύπηρεσία της άνθρωπότητας, δεν είναι η ίδια άνθρωπινή".

"Όταν ο χριστιανισμός έγινε ταξική θρησκεία, κράτησε τη γυναίκα σ' αυτή την κατώτερη θέση, έδραιώνοντας έναν έξω- λογικό φόβο, φορτώνοντας στη γυναίκα την ιδέα της άμαρτίας. Πράγμα εύεξηγητο, άν σκεφτεί κανένας πώς, στο λαό, κάθε τελετουργικό στοιχείο προέρχεται από τη γυναίκα. Υποτάσσοντας τη γυναίκα ήταν σά να υποτάσσεις τó λαό. Η γυναίκα ήταν στο κέντρο του κόσμου. Γυναίκα ήταν η Δήμητρα. Και στη Σικελία, έξακολουθούν και σήμερα οί τελετουργίες για τη μητέρα - γη, την παντοδύναμη μητέρα. Στα παλιά τα χρόνια, η γυναίκα ήταν εκείνη που φροντίζει τη γη και τα παιδιά, αυτή που πραΐνει τόν πόνο, η Bella Donna, αυτή που τα δάκρυά της γιατρεύουν. Άργότερα, Bella Donna ήταν τ' όνομα που 'διναν στις μάγισσες.

Τί άλλο ήταν οί μάγισσες από γυναίκες που ξεσηκώνονταν έναντι των θρησκευτικών και κοινωνικών ταμπού, που δε θέλαν να 'ναι μηχανές για μιá άναπαραγωγή δίχως ήδονή, που δε θέλαν να 'ναι άθλιότερες από τόν άθλιότερο άντρα. Τί άλλο ήταν οί νυκτερινές τους συναθροίσεις από λυτρωτικές γιορτές, όπου ξεπερνούσαν όλα τα ταμπού, άπ' τó ταμπού της ήδονης ως της αίμομιξίας — μίην ξεχνάμε πώς στο Μεσαίωνα μιá σαρκική ένωσις άνάμεσα σε ξαδέφια έβδόμου βαθμού λογιζόταν αίμομικτική. Τó Sabbath ήταν μιá ιερóσυλη γιορτή που στρεφόταν έναντι της θεσμικής θρησκείας. Όχι για λόγους ήθικης, αλλά για ν' άναστραφεί μιá άδικη κοινωνική ιεραρχία.

Δεν κάνω φεμινιστική δημοκοπία. Δέ στηρίζομαι στα διάφορα κινήματα για την απελευθέρωση της γυναίκας. Στην Ιταλία τουλάχιστο, τα συγκροτούν, τίς πιό πολλές φορές, άνικανοποίητες μικροαστές που καλλιεργούν ένα βλακώδη ρατσισμό και παραμελούν την πολιτική πλευρά του ταξικού αγώνα. Προτιμώ, όπως τó κάνω πάντα, ν' άνατρέχω στις πηγές. Δούλεψα σ' ένα βιβλίο : "Ιστορική προέλευση της έπιστήμης και της λαϊκής παράδοσης". Ταξιδεύω συστηματικά με τραιΐνο για να προφταίνω να διαβάζω. Είναι λιγάκι μελαγχολικό να μίην έχω άρκετό καιρό. Στο ένημερωτικό πάντως επίπεδο μās βοηθούν πολύ. Όλοι ξέρουν τη δουλειά που κάνουμε. Μās τηλεφωνούν, έρχονται σ' έπαφή μαζί μας, άλλοτε άπει- θειας κι άλλοτε με τη μεσολάβηση διαφόρων οργανώσεων. Διαβάζουμε τó νεοαριστερό (gauchiste) τύπο. Όργανώνουμε σεμινάρια πάνω στα θέματα που έπεξεργαζόμαστε. Άνακοινώνουμε πώς την τάδε μέρα στο τάδε πανεπιστήμιο θά διαπρα- γματευθοΐμε τó τάδε θέμα. Όρισμένοι φοιτητές ένδιαφέρονται, έτοιμάζουν εργασίες, κάνουν τίς άπαιτούμενες έρευνες. Οί πιό πρόσφατες μελέτες άναφέρονται στα γυναικεία κινή- ματα του Μεσαίωνα και στίς σχέσεις Έκκλησίας και γυναι- κας. Υπάρχουν και εργατικοί όμιλοι που μās ζητάνε να πάμε να παίξουμε κάπου και μās ένημερώνουν για συγκεκρι- μένα γεγονότα.

Είμαστε τώρα τρεις ομάδες που δουλεύουμε ταυτόχρονα. Δεν έπαρκοΐμε. Η έτοιμασία ενός θεάματος — γράψιμο και πρό- βες — άπαιτεί, τó λιγότερο, ένα μίηνα. Και πρέπει να πηγαί- νουμε παντού. Μέσα σε πέντε χρόνια, τó παράλληλο σύστημα που οργανώσαμε πάει να μās υπερφαλαγγίσει, να μās κατα- βροχίσει. Υπάρχουν κι άλλοι θίασοι που κάνουν δουλειά άνάλογη με τη δική μας. Συμβαίνει να 'μαστε οί πιό περιζή- τητοι. Είναι δύσκολο πράγμα να έμποδίσεις την έπιτυχία να σε έγκλωβίσει. Δυσκολότερο ίσως από τόν αγώνα για να την εξασφαλίσεις. Όσο όμως μās χρειάζεται τó άληθινό κοινό, θ' άνταποκριθοΐμε στίς άνάγκες του. Θά βρούμε λύσεις.

Μετάφραση ΚΩΣΤΗ ΣΚΑΛΙΟΡΑ

[Τó κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε γαλλικά στο περιοδικό "Preuves". Τόσο τó ύψος, όσο η σύνταξη μās άφίηγουν να υποθέσουμε πώς πρόκειται για μεταγραφική προφορικού λόγου].

ΚΑΝΩ ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΔΕΝ ΠΑΙΖΩ, ΤΟ ΠΑΡΙΣΤΑΝΩ ΤΟ ΘΕΑΜΑ

Συνέντευξη του ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ στον JACQUES JOLY

— Νομίζω πώς υπάρχει στη Γαλλία μιὰ παρεξήγηση σχετικά με τὸ Ντάριο Φό. Πρῶτα πρῶτα, γιατί οἱ κωμωδίες σου πού παίχτηκαν ἐδῶ (“ Ἡ κυρία εἶναι γιὰ πέταμα”, “ Ἰσαβέλλα, τρεῖς καρβέλλες κι ἕνας παραμωθᾶς”) ἔχουν παλιώσει κατὰ 15 χρόνια κ’ εἶχαν μοιρασμένη ὑποδοχὴ ὕστερα γιατί ἀκόμα καὶ τὸ “ *Mistero Buffo*”, πού παρουσιάστηκε πέρσι στὸ Ἀβινιόν, προκάλεσε τὴν ἐχθρότητα μέρους τῆς κριτικῆς, ἐπειδὴ ἐρμηνεύτηκε σχεδὸν χριστιανικά. Πῶς σου φαίνονται σήμερα τὰ ἔργα σου τῆς “ ἀστικῆς” περιόδου;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Δὲν ἀρνηνέμαι καθόλου τὶς κωμωδίες μου, κ’ ἰδιαίτερα τὴν κωμωδία “ Ἡ κυρία εἶναι γιὰ πέταμα”, καὶ δὲν πιστεύω πῶς ἔκανα ποτέ μου ἀστικό θέατρο: τὴν ἐποχὴ τοῦ θιάσου Ντάριο Φό—Φράνκα Ράμε, κάναμε ἕνα σατιρικό καὶ πολιτικό θέατρο μέσα σὲ ἀστικές δομές—πράμα πού ἴσως ἐντελῶς διαφορετικό. Πῶς ὅμως ν’ ἀρέσουν αὐτὰ τὰ ἔργα στὴ Γαλλία ἔτσι πού τὰ ἐρμήνευαν; Οἱ ἠθοποιοί σας εἶναι ἀνίκανοι νὰ παίξουν ἐπικά; Παίξουνε πάντα “ ἀλά Γαλλικά”, μέ μιὰ... “ κοκότερα” βουλευαρδιέρικου θεάτρου. Ὑστερα, γιὰ ν’ ἀρέσει ἕνα θέαμα στὴ Γαλλία, θὰ πρέπει νὰ βασίζεται στὸ ὄνειρο: τότε χειροκροτοῦν οἱ Γάλλοι: “ Εἶν’ ἕνα ὠραῖο κείμενο γιατί ἔχει μέσα ὄνειρο!”. Πρέπει νὰ ξέρι κανεῖς νὰ παριστάνεις ἕνα θέαμα κι ὄχι νὰ τὸ παίξει. Γι’ αὐτὸ εἶναι πιὸ εὐκόλο νὰ ἐρμηνευτεῖ τὸ “ *Mistero Buffo*” ἀπὸ Βέλγους: τουλάχιστο δὲν ἔχουν τὰ ἐλαττώματα τῶν Γάλλων, πού πάντα τοὺς ἀκροβατοῦν ἀνάμεσα σ’ ἕνα “ ἐστετιζόντα” νατουραλισμὸ καὶ μιὰ παραφορὰ τοῦ “ στυλ καμπαρέ”. Ἀλλῶστε, καὶ τὰ κείμενα πού γράφω τώρα δὲ θ’ ἀρεσαν περισσότερο στοὺς Γάλλους: εἶναι κείμενα προσωρινά, “ θέατρο γιὰ κάψιμο”, πού δὲ χρησιμεύει παρά γιὰ μιὰ στιγμή καὶ πού μετὰ μπορεῖ κανένας νὰ τὸ καταστρέψει. Τὸ θέαμα γιὰ τὴ Χιλὴ πού δίνουμε ἀπόψε, τὸ ἔγραψα μέσα σὲ πέντε μέρες: οἱ ἠθοποιοὶ ἐπαιρναν τὰ φύλλα χαρτιοῦ ἕνα ἕνα καθὼς βγαίνανε ἀπὸ τὴ γραφομηχανὴν μου κι ἄρχιζαν ἀμέσως τὶς πρῶτες. Τὸ νούμερό μου, πᾶνω στὸ Γερμανοαμερικανὸ τεχνολόγο πού μπερδεύεται μέ τὶς μηχανές του, προστέθηκε χτές, στὴν “ τουρνέ”. Δὲ μπορεῖς νὰ κάνεις πολιτικό θέατρο ἀνεβάζοντας, ὅπως ὁ Στρέλερ, ἕνα Μπρέχτ ἄρρωστο ἀπὸ ἐστετισμὸ, περιορίζοντας τὸ κείμενο σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ ἐρωταποκρίσεις, πού τὸ γενικό τους νόημα ἔχει ἐξαφανιστεῖ. Γιὰ νὰ γράψεις ἕνα καθαρά πολιτικό κείμενο, πρέπει νὰ ξέρεις ἀπὸ κοντὰ τοὺς ἀγῶνες γιὰ τοὺς ὁποίους μιλάς, πρέπει νὰ πᾶς στὰ ἐργαστάσια πού κατέχονται ἀπὸ τοὺς ἄπερτους καὶ νὰ μιλήσεις μέ τοὺς συντρόφους γιὰ τὰ προβλήματά τους. Ὁ Πισκάτορ ὑπῆρξε ἕνας μεγάλος θεατρᾶνθρωπος γιατί εἶχε καταλάβει πῶς πρέπει νὰ κάνουν θέατρο ξεκινώντας ἀπ’ ὅ,τι μᾶς ἀγγίζει πιὸ πολύ. Ἐτσι, τὰ κείμενά μου, πότε τὰ καταστρέφω καὶ πότε τὰ ξαναγράφω γιὰ νὰ τὰ προσαρμόσω σὲ μιὰν ἄλλη πραγματικότητα. Πάρε γιὰ παράδειγμα τὴ “ Μεγάλη Παντομίμα” τοῦ 1968: χρησιμοποίησα σ’ αὐτὴ, γιὰ πρώτη φορά στὴν Ἰταλία καὶ πρὶν ἀπὸ τοὺς Γάλλους, τὶς μαριονέτες, τὶς “ *ri-pazzi*” τῆς σικελιάνικης παράδοσης, πού ἀπαντᾶμε καὶ στὶς μεγάλες ἰταλικὲς λαϊκὲς γιορτές, π.χ. στὸ καρναβάλι. Εἶχα βάλει ἀκόμα καὶ πῶ παραδοσιακὲς μαριονέτες, μορφές φουσκωμένες στὸ ἔπακρο γιὰ νὰ ξαφνιάσω τὴν ἀστικὴ τάξη, τὸ “ μπαμπούλα” τοῦ προλεταριάτου κ.λπ. Ἐ, λοιπὸν, αὐτὸ τὸ κείμενο τὸ ξανάγραψα τὸ 1971 γιὰ νὰ τὸ προσαρμόσω σ’ ἕνα νέο στόχο: τὴν κριτικὴ τοῦ ρεβιζιονισμοῦ στὴν Ἰταλία ἐδῶ καὶ 25 χρόνια.

— Σὲ σχέση με τὰ παλιότερα θεάματα, αὐτὰ πού παρουσιάζεις ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια κ’ ἰδιαίτερα τὸ “ *Mistero Buffo*” καταφεύγουν σὲ πολὺ πιὸ περιορισμένα θεατρικά μέσα. Εἶναι αὐτὸ μιὰ ἐπιτήδης ἐκλογή, δεμένη μετὰ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ στρατευμένου θεάτρου;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Νομίζω πῶς πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦμε τὰ μέσα πού μᾶς προσφέρει ἡ ἐποχὴ πού ζοῦμε. Θὰ ἴταν παρά-

λογο νὰ σχεδιάζουμε στὰ πρόσωπά μας μαῦρες μάσκες, νὰ ἐπιδιδόμαστε σ’ αἰσθητικὲς ἀναζητήσεις, ἐνῶ μᾶς περικυκλώνουν μηχανήματα πού οὐρλιάζουν. Οἱ συνθήκες μέσα στὶς ὁποῖες παίζουμε τώρα (μιὰ ἀπλὴ ἐξέδρα, μερικοὶ προβολεῖς, μερικὲς καρτέλες) ἐπιβάλλουν μιὰ διαφορετικὴ χρησιμοποίησιν τοῦ θεατρικοῦ ὕλικου. Χρησιμοποιῶ μᾶλλον τὶς δυνατότητες πού μοῦ προσφέρουν οἱ ἠθοποιοί: ἔνταση φωνῆς, λεκτικὴ βιαιότητα. Γιὰ τὰ ὑπόλοιπα, τόσο τὸ χειρότερο: στὰ παλιά μου τὰ παπούτσια· σκαρώνω ἕνα τραγοῦδι, μιὰ παντομίμα, ἕνα νούμερο πού νὰ βασίζεται σὲ ἄσημους θορύβους, οὐρλιαχτά, φράσεις χωρὶς κεφάλι καὶ οὐρά. Τὸ οὐσιώδες εἶναι νὰ χρησιμεύουν σ’ αὐτὰ πού θέλω νὰ πᾶ. Δὲ διστάζω νὰ βάλω καὶ μιὰ προβολή, ἀποσπάσματα ἀπὸ ταινίες, φτάνει νὰ μοῦ εἶναι χρήσιμα. Θὰ ἴταν ἡλίθιο ν’ ἀρνηθῶ α priori ὅρισμένα μέσα ἐκφρασης, ἀλλὰ μόλις κινδυνεύουν νὰ γίνουν “ *μανιέρα*”, τὰ ἐγκαταλείπω.

Προηγούμενα, ὅταν ἔκανα παραδοσιακὸ θέατρο, χρησιμοποιοῦσα τὰ πιὸ ποικίλα “ ἐμφέ”: διακοπὲς ρυθμοῦ, φωτιστικὲς ἀντιθέσεις, μακιγιάζ, περοῦκες, ἠχητικὰ τεχνάσματα, γιατί σὲ κείνο τὸ πλαίσιο ἴτανε χρήσιμα. Κοντολογία, ἐκμεταλλευόμενα τὴ θεατρικὴ μαγεία. Σήμερα, ὄλ’ αὐτὰ θὰ ἴτανε παράταιρα: συγκεντρώνω, λοιπὸν, τὴ δουλειά μου στὴ φωνή, στὴ χειρονομία, στὸν ἦχο, τὰ μεγάφωνα, τὰ “ ἐμφέ”, τὰ τεχνάσματα—φωνητικά ἢ σκηνικά τεχνάσματα—τὰ “ *τυχαία*” ἐπεισόδια: χρησιμοποιοῦ πολλὰ ἐπεισόδια καὶ καμιά φορά τὰ προκαλῶ ἐγὼ ὁ ἴδιος. Ἄν δὲν ὑπάρξει κάποιο τυχαῖο ἐπεισόδιό κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παράστασης, αἰσθάνομαι πῶς κάτι δὲν πάει καλά: εἶναι τὸ μεγάλο μάθημα πού μᾶς διδάξε τὸ λαϊκὸ θέατρο, γιατί τὰ ἐπεισόδια ἴταν τὸ νεῦρο αὐτοῦ τοῦ θεάτρου πρὶν ἀκόμα ἀπὸ τὴ γέννηση τῆς κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε: δέκα, εἴκοσι ἐπεισόδια στὴ σειρά, κάποιοι πού ἔβαζε τὰ κλάματα, ἕνας σκύλος πού γαύγιζε. Οἱ ἠθοποιοὶ ἔκαναν πῶς τάχα ἐνοχλοῦνταν ἀπὸ μιὰ μύγα καὶ τὴν κυνηγοῦσαν. Γνωρίζουμε πολλὰ κείμενα, ὅπου ἡ ἐπέμβαση τοῦ κοινοῦ ἔκανε τὴ δράση νὰ προχωρήσει. Στὴ συνέχεια, οἱ διανοοῦμενοι ἐπανάλαβαν τὴ μέθοδο τεχνητὰ, ἀπὸ “ *Τὸ πανηγύρι τῆς γιορτῆς τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου*” κι ὡς τὸν “ *Ἰππότη μετὰ τὸ λαμπερὸ κοντάρι*”. “ *Τὸ Πανηγύρι τῆς γιορτῆς τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου*” εἶναι γεμάτο ἀπὸ ψεύτικα ἐπεισόδια, φιλοσοφικοῦ τύπου, ἀντιγραμμένα ἀπὸ ἀληθινὰ ἐπεισόδια πού γίνονταν κατὰ τὶς παραστάσεις: μιὰ ἔγκυος πού λιποθυμᾶει, μιὰ ἄλλη πού τὴν πιάνει τρελὸ γέλιο: τὸ ρόλο τῆς ἔπαιζε μιὰ ἠθοποιός: ἴταν ἕνα πολὺ ὠραῖο θεατρικὸ στιγμιότυπο.

— Προσπαθεῖς λοιπὸν νὰ ξαναβρεῖς στὰ θεάματά σου τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν ποικιλία τοῦ θεάτρου τοῦ μεσαίωνα;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Ἴσως δὲν τὸ παρατήρησες, ἀλλὰ ἔχω σχεδὸν ἀποκλείσει ἀπὸ τὰ θεάματά μου τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ διαλόγου: δὲ μπορεῖς νὰ κάνεις λαϊκὸ θέατρο μετὰ μορφὴν διαλόγων. Τὰ θεάματά μου εἶναι φτιαγμένα μετὰ κομμάτια χτισμένα τὸ ἴσως στ’ ἄλλο, κάθε ἠθοποιὸς ἐρμηνεύει πολλοὺς ρόλους, πολλὰ πρόσωπα, καμιά φορά μάλιστα ἀντιφατικά: στὸ ἔργο “ *Πόλεμος τοῦ λαοῦ στὴ Χιλὴ*”, ἡ Φράνκα Ράμε ἐρμηνεύει διαδοχικὰ τὸ ρόλο τῆς Δημοκρατίας (χιλιανῆς καὶ ἰταλικῆς), καὶ τὸ ρόλο μίας γριᾶς Μιλανέζας, μητέρας παρτίζανου πού σκοτώθηκαν στὴν Ἀντίσταση, πού ἐξακολουθεῖ νὰ παλεῖται καὶ σήμερα ἀκόμα κόντρα στὶς ἐπιβιώσεις τοῦ φασισμού. Ἴσως θὰ μποροῦσε κανεῖς νὰ ξαναδουλέψεις μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο τὶς παλιές μου κωμωδίες, ἔστω νὰ τις ξαναγράψω, νὰ τις καταστρέψω, νὰ τοὺς μπάσει τὶς ἀναγκαῖες ἀλλαγίες γιὰ νὰ φωτίσει τὸ νόημά τους, νὰ χρησιμοποιοῦ ἄνδρεια, κοῦκλες ἢ μαριονέτες. Ὅσο γιὰ τὸ “ *Mistero Buffo*” εἶναι τὸ κλασικὸ θέαμα γιὰ πλατείες ὅπου ὁ ἠθοποιὸς εἶναι μόνος φάτσα στὸ κοινὸ καὶ πρέπει νὰ παρουσιάσει τὴν ἱστορία μέσα ἀπὸ τὶς ἐκφράσεις καὶ τὶς χειρονομίες του. Ὅλη ἡ προ-

σοχή είναι καρφωμένη πάνω του, όπως στο σαλτιμπάγκο του μεσαιώνα που 'ταν ἐγκαταστημένος στον πρόναο των ρομανικών εκκλησιών. Ξέρουμε πώς ο ταχυδακτυλουργός υπολόγιζε με βάση τον ήλιο την ακριβή ώρα της παράστασης: περίμενε τις άχτινες του, που φώτιζαν την πρόσοψη της εκκλησίας, να πέσουν πάνω στο πρόσωπό του. Χρησιμοποιούσαν μάλιστα και καθρέφτες για την αντανάκλαση του ήλιου τη στιγμή του ηλιοβασιλέματος: ήτανε πλάκες από κασίτερο με ραβδώσεις κ' έλαφρά κοίλες. Τις χρησιμοποιούσαν και στον πόλεμο για να τυφλώσουν τον έχθρο: ο Λεονάρντο ντά Βίντσι μιλάει για αυτές στα γραφτά του πάνω στη στρατιωτική τεχνική.

— Τά λαϊκά κείμενα πού συνθέτουν τὸ "Mistero Buffo" ὄα πρέπει νὰ τὰ διαικείωσες, καὶ μόνο γιατί διάλεξες νὰ τὰ μεταφράσεις γενικά σὲ διάλεκτο τῆς Πάδονας τοῦ 15ου-16ου αἰώνα. Κατὰ πόσο ξαναβρίσκουμε σ' αὐτὰ μὴ ἀθθεντικά λαϊκὴ φλέβα;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: "Έκανα με τὰ κείμενα τοῦ μεσαιώνα τὴν ἴδια δουλειὰ ξαναγραφίματος πού κάνανε κ' οἱ παλιοὶ ἀκροβάτες με τὸ δικό τους ρεπερτόριο. Τὸ νοῦμερο "Βονιφάτιος ὁ 8ος" γιὰ παράδειγμα, ἴν καὶ τὸ "γραψα ἐγὼ ὁ ἴδιος, με βάση τις ἀντιδράσεις τῶν πρώτων θεατῶν, μπορεῖ κανεὶς νὰ βρεῖ τὸ ἀντίστοιχό του σ' ἕνα γαλλικό κείμενο τοῦ μεσαιώνα, ὅπου ὁ "Άγιος Νικόλαος ἔχει ἕνα ρόλο ἀνάλογο με τοῦ Πάπα καὶ πού 'χει γραφτεῖ γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ τὸ παίξει ἕνας μόνο θεατρίνος. Ἡ γελιοποίηση τῆς τάξης τῶν ἵπποτῶν εἶναι ἐπίσης παράδοση στὴ γαλλικὴ μεσαιωνικὴ λογοτεχνία. Φτάνει νὰ σκεφτοῦμε τὸν "Αντάν ντέ λά "Άλλ. Ὁ ἴδιος ὁ βασιλιάς διασκεδάζε μ' αὐτὰ τὰ "βουκολικά" πού κοροϊδεύανε τοὺς ἵππότες. Τὸ "σενάριο" τους εἶναι γενικά τὸ ἀκόλουθο: ἕνας ἵππότης, γιὰ ν' ἀπολαύσει σαρκικά μὴ χωρική, χτυπάει τὸ χωρικό: αὐτός, ὅμως, με τὴ βοήθεια τῶν συντρόφων του, τὸν σπᾶει στὸ ξύλο καὶ συχνά τὸν βιάζει κιόλας, ἄνπολο καθὼς εἶναι! Κι ὁ Γκυστάβ Κοέν, ὅμως, ἔχει δημοσιεύσει ἕνα τραγούδι τῶν χωρικῶν τῆς Βρετάνης, ὅπου οἱ τελευταῖοι λένε περίπου τὰ ἑξῆς: ἔχουμε ἕνα σῶμα, χέρια, ἔχουμε ὅ,τι χρειάζεται, ἀλλὰ δὲν ἔχουμε οὔτε ὄαρρος οὔτε ἐξυπνάδα: ἕνας σιδερόφρακτος ἵππότης μπορεῖ νὰ σκοτώσει δέκα ἄοπλους ἄντρες, ἀλλὰ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν νικήσουμε ἂν μαζεῦομαστε ἑκατὸ τὸ μόνο πού μᾶς λείπει εἶναι νὰ "μετράμε" (μ' ἕνα χαρακτηριστικό λογοπαίγνιο πάνω στὴν τελευταία αὐτὴ λέξη). Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὴ λαϊκὴ καὶ τὴ λόγια κουλτούρα εἶναι πάντα ἐξαιρετικά σύνθετες. Κοίτα τὸν Κουβανέζο ποιητὴ Μαρτί, ἡ περίπτωσή του εἶναι τυπικὴ: εἶχε προδώσει τὴ λαϊκὴ καταγωγή του κ' εἶχε βαλθεῖ νὰ δουλεύει ἔτσι τοὺς στίχους του γιὰ νὰ φτιάξει μὴ γλώσσα ἀπόρσιτη στὸ λαό. Κ' ὕστερα, μὴ μέρα, βαρέθηκε: σήμερα, μᾶς λέει, προσπάθησα νὰ γράψω ἕνα ποίημα με τὸν τρόπο μου (δηλαδὴ σὲ γλώσσα πού νὰ καταλαβαίνουν ὅλοι) κ' εἶχα τὴν εὐχαρίστηση ν' ἀκούσω μὴ γυναίκα νὰ τραγουδαίει τοὺς στίχους μου: ξαναγύρισα στὴ μητέρα μου.

— Ὑπάρχει ὡστόσο κάτι πού με κάνει νὰ νιώθω ἄσχημα στὴν ἐπαναξιοποίηση τῆς λαϊκῆς κουλτούρας πού κάνεις στὸ "Mistero Buffo". Ἄν νομίζεις πὼς καταπνίγηκε ἀπὸ τὴν κουλτούρα τῆς ἀρχουσας τάξης, γιατί νὰ μὴν ἔγινε τὸ ἴδιο καὶ τὸ Μεσαιῶνα; Ἀπὸ τὸ λαό, πού δὲν ἴξερε οὔτε ἀνάγνωση οὔτε γραφὴ, οἱ διανοούμενοι τὸν ἔκαναν νὰ μιλάει, τις περισσότερες φορὲς γιὰ τὴν εὐχαρίστηση τῶν βασιλικῶν ἀυλῶν: πόσο λοιπὸν μποροῦμε νὰ 'χουμε ἐμπιστοσύνη στὴ μαρτυρία τους;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Ξεχνᾶς πὼς ἡ ἄστικὴ τάξη εἶχε στὸ μεσαιῶνα βαρὺ ἐπαναστατικό χρέος στὸ μέτρο πού 'θελε νὰ ἐξαφανίσει τὴν ἀριστοκρατικὴ παράδοση. Οἱ καλλιτέχνες ἀντλήσαν λοιπὸν εὐρύτητα ἀπὸ τὴ λαϊκὴ φλέβα τῶν χωρικῶν καὶ τῶν συντεχνιῶν. Κοίτα τί ἔγινε στὴ Λομβαρδία, ὅπου τὸ ρομανικό ὕφος παρήγαγε πολυάριθμες ἐκκλησίες: οἱ δημιουργοὶ τους ἦταν χωρικοὶ πού κάνανε τὰ πάντα, ἀπὸ τοὺς τοίχους τοῦ οἰκοδομήματος κι ὡς τις μεγάλες ζωγραφικὲς συνθέσεις πού τις φτιάχνανε με τὴ φτηνότερη τεχνικὴ τὴν τυπικὰ λαϊκὴ: τὴν τεχνικὴ τῆς νωπογραφίας πού δὲ χρειάζεται παρὰ λίγο ἀσβέστη καὶ χῶμα. Κι αὐτοὶ οἱ καλλιτέχνες ταξιδεύανε: ἀφοῦ ἔχτιζαν τὰ πρώτα ἐκκλησιάκια, κατ'ἀλγαν νὰ ὀρθώνουν καθεδρικούς ναοὺς παντοῦ στὴν Εὐρώπη. Στὸ Ἔσσην, γιὰ παράδειγμα, ξαναβρίσκει κανεὶς τὴ δομὴ τῶν ρομανικῶν ἐκκλησιῶν τῆς Λομβαρδίας, ἀλλὰ σὲ εὐρύτερες διαστάσεις, ὅπως τις θέλανε οἱ ἀρχιτέκτονες τοῦ αὐτοκράτορα. Κι ὁ ἴδιος ὁ Τζιόττο χρησιμοποιεῖ, γιὰ νὰ ἐπεξεργαστεῖ μὴ καινούρια ζωγραφικὴ, ὅλες αὐτὲς τις λαϊκὲς παραδόσεις: ἡ σκηνικὴ χωροθέτηση τῶν νωπογραφιῶν του εἶναι δανεισμένη ἀπὸ τὰ μεσαιωνικά μυστήρια, κι ἀκόμα τὰ κοστοῦμα, οἱ στάσεις τῶν προσώπων. Ὁ μετωπικός τρόπος τῆς ἀναπαράστασης ἔρχεται λοιπὸν ἀπὸ τὰ μυστήρια κ' ἡ σκηνὴ πού παριστάνεται ἐνσωματώνεται σ' ἕνα σκηνικό πού τὰ στοιχεῖα του πηγάζουν ἀπὸ τὸ θέατρο, ἔστω κι ἂν ὑφίστανται μετατροπὲς ὅπως τὸ παραδοσιακό βουνοὶ στὶς Γεννήσεις (τοῦ Χριστοῦ), πού γίνεται ἀγρόχημα στὸ Τζιόττο. Οἱ Φραγκισκανοὶ εἰσήγαγαν τὸ λαό στὴν παράσταση (ὁ Χριστὸς γεννήθηκε γιὰ τὸ λαό), κ' ἔτσι ὁ λαὸς ἔκανε τὴν εἰσαδὸ του στὸ θέατρο ἀρχικά καὶ στὴ ζωγραφικὴ σὲ συνέχεια.

— Φοβᾶμαι ὡστόσο πὼς ἡ ἀντίληψή σου γιὰ τὴ λαϊκὴ κουλτούρα χρωσάται κάτι στὶς ρομαντικὲς ιδέες: κείνες τοῦ Μισελὲ στὴ "Μάγισσα", γιὰ παράδειγμα.

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Οἱ ρομαντικοὶ δὲ μιλοῦσαν στ' ἀλήθεια γιὰ τὸ λαό. Στὴν πράξη, ὑπάρχουν στὸ μεσαιῶνα δυὸ πολὺ διαφορετικὲς κουλτούρες: ἡ κουλτούρα τῆς ἀριστοκρατίας πού δὲν ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ λαοῦ, πού δημιουργήθηκε μέσα στὰ μοναστήρια κ' ἔμεινε προσκολλημένη στὴ βυζαντινὴ παράδοση. Κ' ὕστερα, πλάι της, οἱ λαϊκὲς κοινότητες μπόρεσαν νὰ δημιουργήσουν τὴ δικὴ τους κουλτούρα,

Τὰ πρώτα θεάματα τοῦ Φὸ εἶχαν πολλὰ στοιχεῖα τσίρκου καὶ βαριετέ: Ἄλλοκοτα ροῦχα, ὑπερβολικὸ βάψιμο, φρενιτικὲς μῦτες



πού 'ναι δεμένη με τις συντεχνίες και βρίσκεται στά τραγούδια, τους χορούς, τη γιαιτρική και τις τελετές: είναι μία κουλτούρα που δίνει τη θέση τους στις διονυσιακές τελετουργίες, στους δράκοντες, στους δαίμονες, που δίνει μιλιά στά ζώα. Οί άγροτικές έξεγέρσεις δέν είναι έφεύρεση! Και στη μεσαιωνική κουλτούρα άπαντιώνται όλοι οι ρυθμοί τών συντεχνιών: σκέψου τους "straniboti", τους "cordari", τις παβάνες, τις βαρκαρόλες: σκέψου άκόμα τη θεία λειτουργία: ή εισαγωγή τών λαϊκών κινημάτων στη μουσική κουλτούρα υπήρξε ένα κεφαλαιώδες γεγονός: τραγουδούσαν στην έκκλησία τραγούδια τών συντεχνιών! Στο "Mistero Buffo" δέ θέλω νά κάνω πολιτιστική άρχαιολογία, αλλά θέλω νά δείξω γεγονότα που είν' άληθινά: άπό την άποψη της έκφρασης, ύπάρχουν μεσαιωνικά στοιχεία που επιζούν άκόμα σήμερα στη λαϊκή παράδοση. Αυτά μου χρησίμεψαν σαν οδηγός, όταν ξανάγραφα τό "Mistero Buffo" άπό θεατρική άποψη.

— Γενικά, προσδιορίζεις τό θέατρό σου σ' "στρατευμένο" μάλλον παρά σ' "πολιτικό". Μπορείς νά μου πεις άκριβέστερα τί έννοείς μ' αυτό;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Πρέπει νά σου πώ πώς υπήρξε στους κόλπους της ομάδας μας σοβαρή πολεμική πάνω σ' αυτό τό σημείο. Κατάληξε σέ μία διάσπαση, που βασίστηκε άκριβώς σέ διαφορετικές άντιλήψεις γιά τό πολιτικό θέατρο. Είμαστε άριστεροί ή όποιοί, σύντροφοι καλλιτέχνες, αλλά δέ μ' ενδιαφέρει νά μ'αστε μονάχα άριστεροί, άκόμα κι έν πρόκειται γιά την έπαναστατική άκρη άριστερά. Θέλουμε νά μ'αστε μαχητές, έστω κι έν δέν είμαστε άκόμα, άλλ' αυτό δέν πρέπει νά μ'ασ παραλύει, νά μ'ασ κάνει νά παίρνουμε ύστερικές θέσεις. Είν' ένα πρόβλημα βάθους, που συνδέεται πρώτ' άπ' όλα με τη γενική μας όργάνωση.

Δέν έχουμε διευθυντή θιάσου, ούτε και σταθερό μισθό, καθορισμένο άπό τά πριν: όλα είναι συνάρτηση της πάλης, της μαζικής πορείας της ομάδας. Κ' ύστερα, δέν έχουμε πρόγραμμα: δέν άυτοπεριορίζομαστε άπό τά πριν μέσα σ' ένα καθορισμένο πρόγραμμα κι έν προσδιορίζουμε κάποτε τις γενικές του γραμμές, μ'ασ συνέβη πολλές φορές νά τ' άναποδογυρίσουμε έντελώς. Τήν πρώτη φορά, κάναμε ένα θέαμα με μία πολύ συγκεκριμένη ευκαιρία: πήγαμε στην περιοχή της Παβίας, όπου είχε γίνει μία αντίφασιστική διαδήλωση κ' είχαμε φυλακίσει μία γυναίκα, παλιά της Άντιστάσης. Άνεβάσαμε στην πλατεία του χωριού (υπήρχαν τέσσερις χιλιάδες νοματέοι), με είκοσι τραγουδιστάδες κάθε λογής, ένα θέαμα που περιείχε άθθεντικά κομμάτια: γιά παράδειγμα, άναπαρστήσαμε μία δίκη που 'χε γίνει τό 1944 σ' αυτή την ίδια πλατεία με κατηγορούμενους άντιστασιακούς, και μία άλλη δίκη που άκολούθησε άργότερα με κατηγορούμενους αυτή τη φορά φασίστες. Διαβάσαμε και παίξαμε άποσπάσματα σέ τρεις σκηνές τοποθετημένες τριγύρω στην πλατεία. Μία άλλη φορά, πήγαμε σέ μία άντιμιλιταριστική διαδήλωση, με μεγάλη πορεία που διέσχισε όλη την επαρχία της Βενετίας, κ' εκεί πάλι άυτοσχεδιάσαμε ένα θέαμα. Άνεβάσαμε άκόμα ένα άλλο θέαμα στην πλατεία του Λοκάρνο, με την ευκαιρία της άπεργίας τών Ίταλών που εργάζονται στην Έλβετία: μία μεγάλη διαδήλωση είχε όργανωθεί άπό τά συνδικάτα, που 'ναι άρκετά προχωρημένα σ' αυτή την περιοχή. Κάναμε ένα θέαμα κι όταν έγινε ή έξέγερση στίς φυλακές: πνήντα κρατούμενοι δικάζονταν τότε στην Πεσκάρα. Δέν έχουμε πιά σταθερό πρόγραμμα: τώρα παίζουμε τό "Πόλεμος του λαού στη Χιλή", αλλάζοντας τά κείμενα άπ' τό 'να βράδυ σ' άλλο, ζυγιάζοντας τα, κουβεντιάζοντάς τα με τους σύντροφους - θεατές, στίς συζητήσεις που άκολουθούν. Είν' ένα πολύ ζωντανό θέαμα, με σκηνικά έπεισόδια που ένσωματώνονται στά πλαίσια της παράστασης.

— Κοντολογίς, άντι ν' άκολουθείτε ένα άκριβές πολιτικό πρόγραμμα, άναζητάτε, ξεκινώντας άπ' την επικαιρότητα, νά διευκολύνετε τό στοχασμό τών ανθρώπων πάνω σ' ένα όρισμένο άριθμό προβλημάτων. Ωστόσο, έσείς οι ίδιοι βλέπετε τά πράγματα ξεκάθαρα άπ' την άρχή;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Προτιμάμε νά κάνουμε ένα θέαμα άμέσως, άκόμα κι έν είναι χοντροκομμένο, και νά τό έμβαθύνουμε στη συνέχεια, νά τό "λουστάρουμε", νά ξεκαθαρίσουμε τά λεπτά σημεία του καθώς τό παίζουμε, χάρη και στη βοήθεια τών συντρόφων μας.

Γιά τη Χιλή, ύπάρχουν στοιχεία που δέ θά τά 'χαμε ποτέ άνακαλύψει έν δέν είχαμε άνεβάσει προηγούμενα τό θέαμα,



'Ο Φό πιάζει πιά με τά καθημερινά του ρούχα. 'Ο Στρώος κ' ή συνήθεια του πιστολιού ύποβάλλουν πολύ περισσότερα

πράγμα που επέτρεψε στους συντρόφους νά μ'ασ συμβουλέψουν — έν δέν είχαμε διαγκώσει τό μήλο, που λέει κι ό Μάο: γιά νά μάθεις τη γεύση του μήλου, πρέπει νά τό φάς, άσχετο έν τό φτύσεις μετά. Άν βαλθεί κανένας νά κάνει μία έρευνα σέ βάθος, θά χρειαστεί δυό χρόνια γιά ν' άνεβάσει ένα θέαμα, ενώ γιά μ'ασ όλ' αυτά τά νεότερα που μάθαμε σήμερα τ' άπόγεμα (ή ταινία του Διεθνούς Έπαναστατικού Κινήματος, οί συνεντεύξεις τών ιερωμένων, τών χωρικών, τά τραγούδια), όλ' αυτά θά 'ρθουν νά έμπλουτίσουν την άρχική δουλειά μας.

— Ναι, αλλά τό πρόβλημα που άντιμετωπίζεις τότε είναι τό πρόβλημα του κοινού: είναι σ' άλήθεια δυνατό νά κάνεις νά πάει στό θέατρο ένα κοινό που δέν είναι πληροφορημένο ή που δέν έχει κιόλας πειστεί γι' αυτό που θά του δείξεις και θά του πεις;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Η έμπειρία μας είναι πολύ διδακτική σ' αυτό τό σημείο: Χτές τό βράδυ, γιά παράδειγμα, παίξαμε σ' ένα μέρος όπου οί άνθρωποι δέν είχαν πάει ποτέ στό θέατρο, σ' ένα χωριό χαμένο στά βουνά κάπου 25 χιλιόμετρα άπ' τη Μπρέστσια, στην περιοχή άκριβώς όπου γεννήθηκαν τό 16ο αιώνα οί "zanni" της κομμέντια ντέλλ' άρτε (έρμηνευσα άλλωστε ένα άπόσπασμα άπό τό ρεπερτόριο τους κατά την παράσταση, σ' άπότιση φόρου τιμής στον τόπο που γεννήθηκαν). Σ' αυτή τη γωνιά, ύπάρχουνε πολλά εργοστάσια: τους ανθρώπους τους έκμεταλλεύονται κατά τρόπο άπίστευτο και στό κοινό υπήρχαν κάπου 70% εργάτες, που 'χαν έρθει άπό παντού τριγύρω, άκόμα κι άπ' τη Μπρέστσια. Ύπήρχαν επίσης πολλοί φοιτητές. Ήταν σ' άλήθεια έντυπωσιακό — έντυπωσιακό άπό τη συγκινησιακή φόρτιση, τό σαματά, τη συμμετοχή αυτού του κοινού. Οί διανοούμενοι, αντίθετα, είναι πάντα κουμπωμένοι, με τί έχουνε όλα δεί, όλα τά ξέρουν. Άπόψε, γιά παράδειγμα, με τί είδους κοινό θά 'χουμε νά κάνουμε, κατά τη γνώμη σου;

— Φοιτητές...

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Λάθος: ή αίθουσα είναι γεμάτη εργάτες της "Φιάτ": άπόψε θά 'ναι κάπου 2 ως 3.000 εργάτες, πολλοί άπό τό Νότο της Ίταλίας. Δέ μπορεί κανείς νά γλασσει: όλοι όσοι μιλάνε διαλέκτους του Νότου είναι εργάτες! Άπλούστατα, δέν τους αναγνωρίζεις γιαιτί ντύνονται σαν τους φοιτητές, γιαιτί έχουνε γένια και μακριά μαλλιά. Έρχονται πάρα πολλοί, είναι μάλιστα ίκανοί ν' άφίσσουνε την ομάδα τους που παίζει γιά νά 'ρθουν στό θέατρο. Είναι λοιπόν ένα

κοινό, ιδιαίτερα αυτό που είναι προλεταριακής ή ημιπρολεταριακής προέλευσης, που έχει αδιάκοπα ανάγκη να μάθει, να μιλήσει, να πληροφορηθεί. Κάποτε, εφευρίσκουμε γι' αυτούς κάτι, ένα τραγούδι, και μετά το ξαναβρίσκουμε αναδιαμορφωμένο, ανασυνθεμένο, σε μία διαδήλωση: αυτό σημαίνει πώς ανταποκρίνεται σε μία ανάγκη. Μιά μέρα, κατά τη διάρκεια μιας συζήτησης, μία γυναίκα, προλετάρια, μās ανέφερε ένα τραγούδι που πίστευε πώς τ'χανε εφευρεί αυτή κ' οι συντρόφισσές της, ενώ στην πραγματικότητα τὸ ἔχα συνθέσει ἐγὼ ὁ ἴδιος πρὶν ἀπὸ μερικοὺς μῆνες! Τὸ ἴδιο μπορούμε νὰ ποῦμε καὶ γιὰ τὶς ἐκφράσεις, τὶς "ἄττάκες" πὸ εφευρίσκουμε. Μιά φορά, μάλιστα, εἶδα μιά ἄφισα πὸ τὴν εἶχανε κάνει μ' ἕνα πανά καὶ συνήματα πὸ ἔχμα στὸ τέλος ἐνὸς ἄπ' τὰ θεάματά μας. Ἄλλωστε, συμμετέχοντας στὶς συζητήσεις, μαθαίνουμε ὀρισμένες ἐκφράσεις, ἕνα ὀρισμένο τύπο γλώσσας πὸ χρησιμοποιοῦμε ὕστερα στὰ θεάματά μας: ἔτσι ἔχει δημιουργηθεῖ ἕνα εἶδος καναλιὸ ἀνάμεσα στὸ κοινὸ καὶ σὲ μās.

— Δὲν ὑπάρχει, ὡστόσο, κίνδυνος νὰ ἔρχονται οἱ ἄνθρωποι νὰ σās βλέπουν γιὰτὶ ἐσὺ εἶσαι ὁ Ντάριο Φό, γιὰτὶ παίζει ἡ Φράνκα Ράμε, καὶ νὰ δέχονται νὰ τοὺς μιλάς γιὰ τὴ Χιλὴ μόνο καὶ μόνο γιὰτὶ τοὺς κάνεις νὰ γελάνε (ὅπως τὸ κάθει ὁ Μακάριο, ὅπως τὸ ἔκαναν οἱ ταινίες τοῦ Τοτό), γιὰτὶ ξέρουν πὸς θὰ τοὺς προσφέρεις τὴν ψυχαγωγία πὸ περιμένουν;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: "Ὀχι, ὄχι: φτάνει νὰ σκεφτεῖς τὴ χτεσινὴ βραδιά. Οἱ ἄνθρωποι ἔρχονται γιὰτὶ ξέρουν, σίγουρα, ποιοὶ εἴμαστε, ἀλλὰ ξέρουν, τὸ ἴδιο, τὶ εἶδους σχέσεις ἔχουμε μὲ τὴν τωρινὴ Ἰταλία, ποιά ἦταν ἡ συνέπεια τῆς γραμμῆς μας. Ξέρουν πὸς μās διώξαν ἀπ' τὴν τηλεόραση — καὶ γιὰτὶ; γιὰτὶ κάναμε ἕνα θεάμα πάνω στὴν ἀπεργία τῶν οικοδόμων! Ἡ φερεγγυότητά μας τοὺς τραβᾶει: εἴκοσι χρόνια καλῆς πίστης. Ἀρχίσαμε κάνοντας ἕναν ὀρισμένο τύπο θεάτρου, μās κυνήγησαν, μās λογόκριναν: τὸ κοινὸ ξέρει πὸσες δικες μās κάνανε, ξέρει τὸ σκάνδαλο τῆς ἐξώσης μας ἀπὸ τὴν τηλεόραση. Ξέρει πὸς ἐγκαταλείψαμε τὸ κανονικὸ θέατρο πάνω στὴν πὸ μεγάλη ἐπιτυχία μας, καί, κυρίως, κάτω ἀπὸ ποῖες συνθῆκες ζοῦμε ἀπὸ τότε: τὴ Φράνκα τὴν ἀπὶγαγαν καὶ τὴ χτύπησαν οἱ φασίστες, συνεχῶς μās ὑποβάλλουν μηνύσεις,

Ἄπο στὸ ἔργο του "Ἡ νύκτα εἶναι γιὰ πέταμα". Μιά παράσταση γιὰ κλόουν, ἀλλὰ τὸ ἀντιαμερικάνικο μῆνυμά της ξεκάθαρο



παίζουμε στὶς χειρότερες αἰθουσες. Μās παρακολουθοῦνε μὲ συμπάθεια, ὀρισμένοι ἐργάτες φέρνουν κι ἄλλους, γιὰτὶ τοὺς χρησιμεῦομε σάν καταλύτης γιὰ νὰ προχωρήσουν τὸ στοχασμὸ τους στὰ ἐργοστάσια: Τοὺς ἀρέσει ἡ ἐπιθετικότητά μας ἀπέναντι σὲ προβλήματα πὸ δανειζόμαστε ἀπὸ τὶς ἴδιες τὶς δικές τους πάλες.

— Μὰ δὲ μιλάς πάντα γιὰ τὰ συγκεκριμένα τοὺς προβλήματα. Ἄπο ἔρχεσαι νὰ τοὺς μιλήσεις γιὰ τὴ Χιλὴ ἢ γιὰ τοὺς Φενταγίν, δὲν κινδυνεύεις νὰ περάσεις πλάι ἀπὸ τὰ ἄμεσα δικὰ τοὺς προβλήματα, ἀπ' ὅτι τοὺς ἀπασχολεῖ στ' ἀλήθεια τὴ στιγμή πὸ ἀνεβάζεις τὸ θεάμα σου;

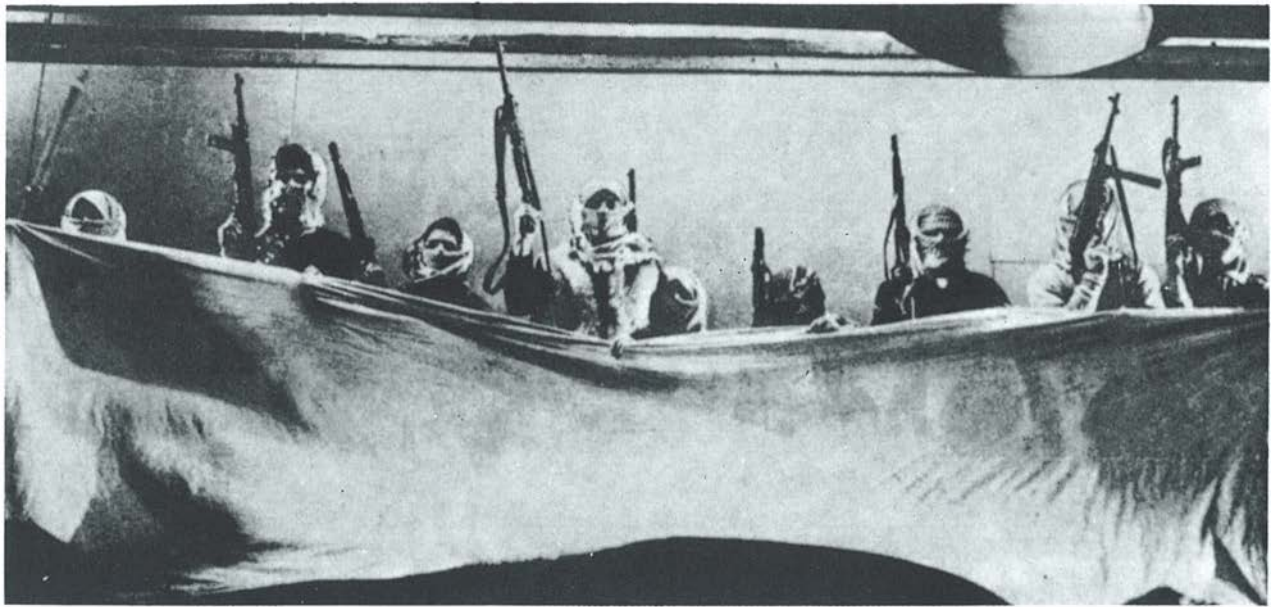
ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Δὲ μιλάω ποτὲ γιὰ τὴ Χιλὴ ἢ γιὰ τὸ πρόβλημα τῶν Παλαιστινίων σὰ νὰ ἔταν ἔξωτερικὰ γεγονότα. Ἄπο ἀπ' τοὺς λόγους πὸ ἀρνιέμαι νὰ κάνω παραδοσιακὰ θεάματα εἶναι ἀκριβῶς ὅτι δὲ θέλω νὰ τοὺς μιλήσω γιὰ τὴ Χιλὴ χωρὶς νὰ μιλήσω γιὰ τὰ τρέχοντα ἰταλικά προβλήματα. Δὲ μὲ νοιάζει ἡ Χιλὴ ἰδωμένη σάν ἕνα μακρινὸ γεγονός: αὐτὸ πὸ μ' ἐνδιαφέρει εἶναι οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὴν ἐκεῖ Χριστιανοδημοκρατία καὶ τὴ δικὴ μας, ἀνάμεσα στὸ πρόβλημα τῆς προδομένης, πνιγμένης ἐπανάστασης καὶ στὸ πρότυπο πὸ οἱ Ἰταλοὶ κομμουνιστὲς μās πρότειναν μόλις πρὶν ἀπὸ τρεῖς μῆνες! Τώρα, γιὰ νὰ δικαιολογηθοῦν, φωνάζουν "προδοσία"! Δὲ μ' ἐνδιαφέρει νὰ παρουσιάσω τὰ προβλήματα ἀπὸ τὴ σκοπιά τοῦ Παντογνώστη καί, καθὼς ὀργανώνουμε πάντα συζητήσεις (πὸ μερικὲς φορὲς εἶναι ἄγριες), ἂν δὲν ἀποκαταστήσουμε αὐτὴ τὴ σχέση, ὁ κόσμος μās τὸ πετάει κατὰμουτρα!

— Ἄπο παίζεις στὴ Ρώμη, στὸ Μιλάνο ἢ στὸ Τορίνο, δὲ σ' ἐνοχλεῖ πὸ παίζεις σ' ἕνα χῶρο πὸ, ὅπως καὶ νὰ τὸ κάνομε, εἶναι θέατρο, ὅπου οἱ ἄνθρωποι ἔρχονται γιὰ νὰ δοῦνε ἕνα θεάμα; Μήπως ἡ στάση σου ἀπὴ συμβάλλει στὴν ἀπομάκρυνση ὀρισμένων κατηγοριῶν θεατῶν, ὅπως συμβαίνει στὴ Γαλλία μ' αὐτοὺς πὸ κάνουν τὸν ἴδιο τύπο θεάτρου μὲ σένα;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Οἱ ἄνθρωποι τώρα πιά δὲ δίνουνε προσοχὴ σ' αὐτὸ: αὐτοὶ πὸ δὲν πάνε ποτὲ στὸ θέατρο ἔρχονται εἰδικὰ γιὰ μās, δὲν τὸ σκέφτονται πὸς μπαίνουν σ' ἕνα θέατρο: ἀλλῶς δὲ θὰ κάταν γιλιόμετρα γιὰ νὰ μās δοῦνε. Τὸ διαπίστωσε κ' ἐσὺ ὁ ἴδιος πὸς μπερδεμένο εἶναι νὰ ρθεῖ κανεὶς στὸ Κουαρτίτσιολο! Ἄπο, ἐδῶ ὑπάρχει μιά ἐξέλιξη: ἔχουμε μιά μάζα διαθέσιμων θεατῶν: στὴ Μαργκέρα, κοντὰ στὴ Βενετία, ἦτανε τοὺλάχιστο 2.000, σχεδόν ὅλοι τοὺς ἐργάτες. Κ' εἶναι ἐντυπωσιακὸ, ξέρεις, ὅταν ἡ αἴθουσα ἀρχίζει σχεδόν νὰ... καταρρέει γιὰτὶ ἔχουν μπει τόσο πολλοὶ πὸ σκαρφάλλουν ὅπου νὰ ναι γιὰ νὰ βροῦν μιά θέση!

— Στὰ θεάματά σου, ἀκόμα καὶ σὲ κείνα πάνω στὴν Παλαιστινιακὴ ἀντίσταση, τὸ θάνατο τοῦ Πινέλλι ἢ τὴ Χιλὴ, ὑπάρχουν πάντα στιγμὲς πὸ ὁ κόσμος γελάει πολὺ δυνατὰ. Σοὺ φαίνεται ἀναγκαῖο τὸ κωμικὸ στοιχεῖο γιὰ νὰ δημιουργήσεις αὐτὴ τὴ σχέση συνοχηῆς ἀνάμεσα στὸ κοινὸ καὶ σὲ σένα;

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ: Τὸ ἀληθινὸ λαϊκὸ θέατρο δὲν εἶναι κλαψιάρικο. Αὐτὴ ἦταν μιά διάσταση πὸ μπῆκε στὸ θέατρο τὸ 19ο αἶωνα ἀπ' τοὺς ρομαντικούς, μὲ ἔργα τοῦ τύπου "Ὁ Ἀρχισιδηουργὸς": εἶν' ἕνα λαϊκιστικὸ στοιχεῖο, σίγουρα ὄχι λαϊκὸ. Ἄπο λαὸς, ἀκόμα καὶ στὴν Ἀποκαθῆλωση, ἀκόμα καὶ στὴ Πάθη τοῦ Χριστοῦ, γελάει: εἰσάγει τὸν περιφημὸ διάλογο τῆς Μαντόνας καὶ τοῦ Χριστοῦ, ὅταν ἡ Παρθένος, κάποια στιγμή, ἀρπάζει τὴ Μαγδαληνὴ, τῆς βγάξει τὰ ρούχα τῆς καί, δείχνοντας τὰ στήθια τῆς στὸν Ἰησοῦ, τοῦ λέει: "Κατέβα, κάνε ἕνα θαῦμα, κάνε ἕνα καὶ γιὰ σένα τὸν ἴδιο αὐτὴ τὴ φορά, τί μās νοιάζει ἐμās πὸς ἐσὺ θέλεις νὰ πεθάνεις ἔτσι;" Ἄπο λαὸς φαντάζεται τὸ ἐκκλησιαστικὸ νούμερο τοῦ τυφλοῦ καὶ τοῦ κουτσοῦ, πὸ βασίζεται ὀλοτετα στὴν ἰθελιμένη χυδαιότητα. Ἄπο χυδαιότητα εἶναι ἡ ὑγεία τοῦ λαοῦ: ὅταν ὁ κουτσὸς ἀνεβαίνει στοὺς ὤμους του, ὁ τυφλὸς τὸν παροτρύνει νὰ κάνει τὰ κακὰ του: "Γιὰ τ' ὄνομα τοῦ Θεοῦ, ἄδειασε τ' ἀντερὰ σου! Τὶ ἔφαγες τὸ μεσημέρι; κανένα ἄμῶνι; Θὰ ἔπνε νὰ ξαναδιαβάσεις τὸ γαλλικὸ κείμενο (τῆς Βίβλου): ὄλα εἶναι ἐκεῖ μέσα. Ἄπο ἀκόμα, σκέψου τὸ εὔρημα τοῦ μεθυσμένου στὸν ἐν Κανὰ τῆς Γαλιλαίας γάμο: βέβαια, τὸ ξαναδοῦλεμα τὸ κείμενο, ἀλλ' εἶναι ἕνα κομμάτι πὸ ὑπάρχει, ἕνα ἀπόσπασμα. Ἄπο ὄλες τὶς ἀναφορὲς στὴν πείνα! Σὲ μιά Γέννηση, ὑπάρχει ἕνα σημεῖο ὅπου δυὸ ἄντρες φέρνουν τρόφιμα (στὴν Παρθένο): ἕνας χωρὶκὸς ἦθελε νὰ "πασσάει" ἕνα ἄρρωστο ἄρνι, ἀλλὰ, βλέποντας αὐτὴ τὴ λεχῶνα, τὸ γέρο - Ἰωσήφ καὶ τὸ μωρὸ ξεπαγιασμένους ἀπ' τὸ κρῦο, ντρέπεται, βρίζει τὸν ἑαυτοῦ τοῦ "πουτάνας γιὲ", θέλει νὰ δώσει κάτι ἄλλο, ὀποτε, ξάφνου,



“Φεταγίη” ένα θέαμα του Φό, με Παλαιστίνιους, για τὴν ἀντίστασή τους, μέσα ἀπ’ τὴν ζωντοπούρα καὶ τὰ τραγούδια τους (1972)

τό ἀρνί πού ἦταν μισογύφιο, γιὰ ν’ ἀνταποκριθεῖ στὴν ἐπιθυμία τοῦ χωρικοῦ, ἀρχίζει νὰ μεγαλώνει, νὰ ὁμορφαίνει : τὸ θαῦμα τοῦ ἀμνοῦ. Τότε ὁ χωρικός τρομάζει μπροστά σ’ αὐτὸ τὸ μεταμορφωμένο ἀρνί : εἶν’ ἕνα κομμάτι θεάτρου καταπληκτικό, γεμάτο πολὺ μεγάλη εἰρωνεῖα.

— *Τὸ κακὸ εἶναι πὼς αὐτὴ ἡ λαϊκὴ κουλτούρα κινδυνεύει ἀπορροφηθεῖ ἀπὸ ἀστοὺς συγγραφεῖς, νὰ χρησιμεύει γιὰ ἄλλοθι σὲ μιὰ νοσταλγικὴ, παρακυσματικὴ ὀπτικὴ τῆς πραγματικότητας (σκέπτομαι, γιὰ παράδειγμα, τὸν Παζολίνι).*

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ : Ἀποκλειστικά καὶ μόνο ὅταν χρησιμεύει σὺν πρόσημα γιὰ μιὰ φιλολογικὴ ἐπεξεργασία, στοῦ ἐπίπεδο τοῦ “τρύκ”, τοῦ εὐρήματος. Κατὰ βάθος, αὐτὸ συνέβη μὲ τὸν “Ἀρλεκίνο ὑπὲρ τῆς δυὸ ἀφεντάδων” τοῦ Γκολντόνι : εἶναι μιὰ εὐκαιρία γιὰ ἕνα θέαμα μ’ ἐκπληκτικὰ κομμάτια, ἀντάξια μεγαλοφυῶν κλόουν, ἀλλὰ πού τελικὰ μουμιοποιεῖται. Γι’ αὐτὸ ἄλλωστε ὁ “Ἀρλεκίνος” δὲ στέκει σήμερα παρά χάρη στὴ σπουδαιότητα τῆς λαϊκῆς παράδοσης, ἐνῶ ἡ δομὴ του εἶναι μηχανικὴ, στερεότυπη καὶ τὰ πρόσωπά του μαριονέτες. Αὐτὸ πού κάνει τὸ ἔργο νὰ ὑπάρχει, εἶναι οἱ πορδές, τὰ ρεψίματα, ὁ ἐρωτικὸς πόθος, ἡ φυσικὴ ὑγεία μέσα στὴν ὁποία κολυμπᾷ ὅλο τὸ κείμενο!

— *Ἄν, ὡστόσο, πάρουμε τὴν περίπτωση τοῦ Ρουτζάντε, ἀπ’ τὸν ὁποῖο τόσα χρόνια τώρα σκέφτεσαι νὰ βγάλεις ἕνα θέαμα, τὰ λαϊκὰ πρόσωπα πού ἀνέβασε στὴ σκηνὴ ἦταν προορισμένα νὰ κάνουν τὰ γελᾶσει ἕνα ἀριστοκρατικὸ κοινό, μὲ τὸ ὁποῖο ὁ Ρουτζάντε ἦταν δεμένος ἀπὸ γεννησιμοῦ του.*

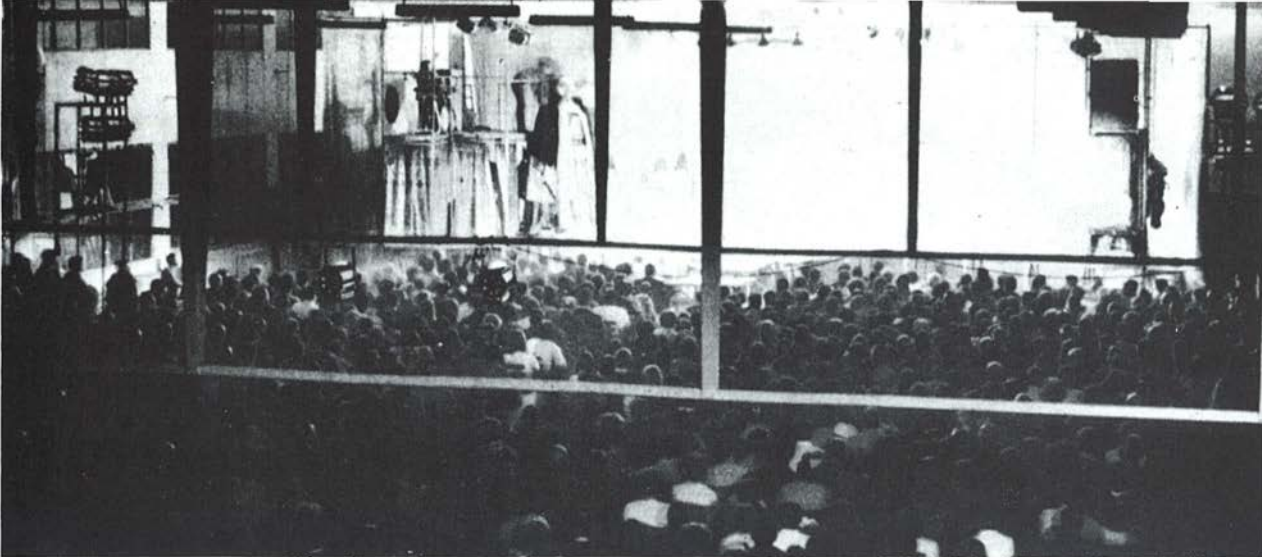
ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ : Ναί, ἡ περίπτωση τοῦ Ρουτζάντε εἶναι διφορούμενη. Πρὶν ἀπὸ λίγο ἐβγάλα ἕνα βιβλίο, μὲ τὸ Βίτο Παντόλφι, μιὰ συλλογὴ ντοκουμέντων, χρονικῶν τοῦ 16ου αἰῶνα, ἀπ’ ὅπου προκύπτει πὼς ὑπῆρχε τότε πολὺ ἰσχυρὴ παρουσία τοῦ λαοῦ. Ὅρισμένοι μεγάλοι κωμικοί, γιὰ παράδειγμα, ἦταν ἀναλφάβητοι· ἄλλοι, ἰδιαίτερα στὴ Σιέννα, ἐξακολουθοῦσαν νὰ ἀντλοῦν ἀπὸ τὴ λαϊκὴ κωμικὴ φλέβα. Κ’ ὕστερα, ὑπῆρχε μιὰ δεκάδα μεγάλων κλόουν χωριάτικης καταγωγῆς, πού τοῦς προσκαλοῦσαν νὰ παρουσιάσουν τὰ νομερὰ τους στὶς γαμηλιές γιορτές καὶ σ’ ὅλες τὶς μαζικὲς διασκεδάσεις. Σ’ αὐτὸ τὸ πλαίσιο πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ τὸ πιὸ σημαντικό μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Ρουτζάντε. Ξαναδιάβασε τὰ κωμικὰ σημεῖα του, ἰδιαίτερα αὐτὰ πού ἀναφέρονται στὴν πεῖνα : βρῆκα κι ἄλλα κείμενα, πού δημοσίευσε ὁ Παντόλφι στοὺς τόμους του πάνω στὴν κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε, πού εἶναι πολὺ κοντινὰ μὲ κείνα τοῦ Ρουτζάντε. Αὐτὸ πού μ’ ἐνδιαφέρει σ’ αὐτὸν, δέν εἶναι ἡ πολεμικὴ του κατὰ τῆς βουκολικῆς καὶ φλωρεντινῆς λογοτεχνίας, ἀλλὰ τὸ γεγονός ὅτι, γιὰ νὰ χτυπήσει αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς, χρησιμοποιοῖ τρόπους τυπικὰ λαϊκοὺς, κωμικὰ στοιχεῖα, στοιχεῖα ἀπὸ τὸ λεξιλόγιο, ἀπὸ τὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ.

Ἡ τελικὴ μεταμόρφωσή του σὲ λογιότατο, δέ μ’ ἐνδιαφέρει. Αὐτὸ πού μ’ ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ τρέλα τοῦ ἥρωα πού θέλει νὰ φάει τὸν ἑαυτὸ του ἢ τοῦ ἄλλου πού, σὲ περίοδο λιμοῦ, συμβουλεύει κάποιον νὰ βάλει ἕνα φελλὸ στὸν ἀφεδρώνα του γιὰ νὰ κρατήσῃ πιὸ πολὺ τὰ λιγοστὰ τρόφιμα. Κι ὁ τρόπος πού μιλάει γιὰ τὸν ἔρωτα! Περιγράφει τὸν τρόπο πού χρησιμοποιοῦν οἱ γελᾶδες γιὰ νὰ τοὺς κάνει ἔρωτα ὁ ταῦρος, μιλάει γιὰ τὸ σπέρμα του, γιὰ τὶς σχέσεις πού ἔχει μὲ τοὺς γαϊδάρους, σὲ σημεῖο πού νὰ λυπᾶται πού δὲ μπορεῖ νὰ κάνει ἔρωτα μὲ ζῶα ἐπειδὴ “γνώρισε” τὶς γυναῖκες! Βέβαια, τὸν πληρώνει ἡ αὐλὴ τοῦ καρδινάλιου γιὰ νὰ γράφει τοὺς μονολόγους του, ἀλλὰ μποροῦσε νὰ ἐπαληθεύει τὴν ἀποτελεσματικότητά τους ὅταν ἔπαιζε στὶς πλατεῖες ἢ σὲ συμπόσια, ὅπου τὸ κοινό του τ’ ἀποτελοῦσαν ἀστοί, ἀλλ’ ἀκόμα δεμένοι μὲ τὸ λαὸ, γιατί ὁ 16ος αἰῶνας εἶναι ἡ ἐπαναστατικὴ στιγμὴ τῆς ἀστικῆς τάξης.

Πρέπει νὰ φέρουμε στοῦ νοῦ μας τί ἦταν ἡ Βενετία τὸ 16ο αἰῶνα, τί σήμαινε ἡ πάλῃ τῶν Βενετιανῶν χωρικῶν κόντρα στὴν Αὐστρία, τὶς σφαγές, τὴν κατάληψη τοῦ ἐδάφους ἀπ’ τὸ στρατό, τὶς ἐξεγέρσεις τῶν χωρικῶν γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ νότιου Τυρόλου. Ἐνίστε, βέβαια, ὁ Ρουτζάντε κρατᾷ τὶς ἀποστάσεις, ἀλλ’ εἶναι δεμένος μὲ τὸ λαὸ μέσω τῆς μητρῆς του, πού ἦταν χωριάτισσα, μέσω τοῦ κόσμου ἀνάμεσα στὸν ὁποῖο ζεῖ. Ἄν κάνει καμιά φορὰ τὸν ταχυδακτυλουργὸ γιὰ τὴν αὐλὴ, τὸ ἐπάγγελμα τοῦ φοροσυλλέκτη εἶναι τὸ πιὸ ταπεινὸ, τὸ πιὸ δεμένο μὲ τὴ γῆ. Αὐτὸ πού ‘χει σημασία νὰ ξέρουμε, εἶναι ἂν αὐτὰ τὰ κομμάτια πού ἀνάφερα εἶναι φιλολογικὰ ἢ ὄχι. Ἐγὼ λέω ὄχι, λέω πὼς ὁ Ρουτζάντε εἶναι ἀκόμα λαϊκὸ στοιχεῖο, πὼς προδίνει κατὰ κάποιο τρόπο τὴν τάξη γιὰ τὴν ὁποία ἐργάζεται καὶ πὼς μὲ βοηθεῖ νὰ καταλάβω τί ἔγινε ὁ λαὸς στὴ συνέχεια. Γιατί δέν πιστεύω, ὡς ὀρισμένοι σύντροφοί μας, πὼς μόνον ἡ προλεταριακὴ κουλτούρα ὑπάρχει καὶ πὼς εἶναι μάταιο νὰ ἀρπάζεται κανένας ἀπὸ τὶς ἐπιβιώσεις μιᾶς λαϊκῆς χωριάτικης κουλτούρας. Σ’ ἕνα κείμενο πού ἔγραψα τὴν ἐποχὴ τοῦ ἔργου “Στοχάζομαι καὶ τραγουδῶ Νο 3”, τοὺς θυμίζω τί λέει ὁ Μάο σχετικά μὲ τὴν κουλτούρα τῶν χωριάτικων μαζῶν : ἡ κατάληψη τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὶς κυρίαρχες τάξεις προετοιμάζεται πάντα μὲ τὴν καθυπόταξη τῆς ἀνταγωνιζόμενης λαϊκῆς κουλτούρας. Ἄν δέν ἦταν ἔτσι, οἱ Χιλιανοὶ στρατιῶοι ἴα τουφέκιζαν ἕνα τραγουδιστὴ; Ἐβαλα στὴν ἀφίσα τοῦ θεάματος “Πόλεμος τοῦ λαοῦ στὴ Χιλί” τὸ ἐπιτύμβιο πού ὁ θάνατος του ἐνέπνευσε στοὺς συντρόφους του : “Han matado a Angel Parra! Han fusilado una guitarra! Pero el pueblo tiene muchas!” (“Σκότωσαν τὸν Ἄνχελ Πάρρα! Δολοφονήσανε μιὰ κιθάρα! Ὁμοῦς ὁ λαὸς ἔχει πολλές!”).

Τορίνο, 27 τ’ Ὀχτώβρη 1973

Μετάφραση ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ



ΘΕΑΤΡΟ: ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΚΔΗΛΩΣΗ

ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΤΗΣ ΚΑΘΕ ΜΕΡΑΣ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

Τοῦ JACQUES JOLY

Ἄπριλις 1973, Μεγάλο Σάββατο. Ἡ Ρώμη εἶναι ἔρημη· κάνει κρύο· οἱ τουρίστες λουφάζουν. Στὸ θέατρο "Eliseo" ποῦ βρίσκεται στὴν ἀριστοκρατικὴ συνοικία ὁ Ἐντουάρντο Ντὲ Φίλιππο ξαναπαίζει ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ φημισμένα ἔργα του, "Ὁ δήμαρχος τῆς συνοικίας Σανιτά", καὶ θριαμβεύει κάθε βράδυ στὸ ρόλο τοῦ γέρου ἀρχηγοῦ τῆς ναπολιτάνικης Καμόρας, ποῦ πεθαίνει σάν τὸ Χριστὸ στὸ τέλος ἐνὸς δείπνου, ἐπειδὴ θέλησε νὰ συμφιλιώσει ἕνα γιὸ μὲ τὸν πατέρα του. Τὸ "Eliseo" ὁμῶς δὲν παίζει τὸ Σαββατοκύριακο τοῦ Πάσχα. Τὸ ἴδιο κι ὁ θιάσος ποῦ παρουσιάζει στὸ "Τραστέβερε", στὴν ἄλλη ὄχθη τοῦ Τίβερη, τὶς "Ἐκατὸν εἰκοσι μέρες τῶν Σοδόμων" χωρὶς νὰ ὑποψιάζεται ἀκόμα τὸ θρίαμβο ποῦ θὰ σημειώσει ἀργότερα στὸ φεστιβάλ τοῦ Νανσύ. Μονάχα ὁ Ντάριο Φὸ τόλμησε νὰ παίξει αὐτὸ τὸ βράδυ ποῦ νὰ ἀφιερῶμεν στὴν περισυλλογὴ ἢ τὴν "ἐξοδο". Αὐτὸ φανερώνει τὴν ἀδιαφορία του γιὰ τὶς συνήθειες τοῦ ἀστικού κοινοῦ, ἐνὸς κοινοῦ ποῦ μὲ κανένα τρόπο δὲ θὰ παρνε ποτέ τὸ δρόμο γιὰ τὸ θέατρό του.

Μᾶς εἶχαν προειδοποιήσει : θὰ χάσετε τὸ δρόμο. Πραγματικά, δὲν εἶναι εὐκολο νὰ φτάσεις στὸ "Quarlicciolo", στὰ σύνορα αὐτοῦ τοῦ προάσιου τῆς Ρώμης ποῦ, ἔτσι καθὼς ἀναπτύσσεται, οἱ ὁμόκεντροι κρίκοι του σιγοτρῶνε τὴν ἐξοχὴ. Ἀκολουθοῦμε τὴν ὁδὸ Νομεντάνα : οἱ *borgate* τοῦ Παζολίνι ἔχουν παραχωρήσει τὴ θέση τους σὶς ἐργατικὲς πολυκατοικίες-ὑπνωτῆρια. Στὸ τέλος, βρισκόμεν μιά κακοφωτισμένη πλατεία μ' ἕνα μπαράκι καὶ τὸ ἴδιο τὸ "θέατρο" : ἕναν παλιὸ κινηματογράφο ποῦ ἡ αἴθουσά του, γυμνὴ ἀπὸ στολισματα καθὼς εἶναι, μοιάζει τεράστια. Στὴν εἴσοδο, ἕνα μέλος τῆς θεατρικῆς κολεκτίβας "La Comune" κάνει στοὺς θεατῆς μιά γρήγορη σωματικὴ ἔρευνα : πρόκειται γιὰ ἕνα προληπτικὸ μέτρο συνηθισμένο, ἀλλὰ ἰδιαίτερα ἀπαραίτητο τὴν ἀποψινὴ βραδιά, μετὰ τὰ γεγονότα τοῦ Primavalle. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, σ' αὐτὴ τὴν ἄλλη *borgata* (πολιτειούλα) τῆς Ρώμης, ἕνας ἐμπρησμός εἶχε προκαλέσει τὸ θάνατο ἐνὸς στελέχους τοῦ Μ.Σ.Ι. (Ἰταλικὸ νεοφασιστικὸ κόμμα) καὶ τοῦ νεαροῦ ἀδελφοῦ του. Ἐνα πανὸ ποῦ βρέθηκε ἐπὶ τόπου ἔμοιαζε σάν *υπογραφή* στὸ ἔγκλημα : *Giustizia proletaria* (προλεταριακὴ Δικαιοσύνη). Θὰ δοῦμε παρακάτω τί συνέβαινε στὴν πραγματικότητα, ἐκεῖνη ὁμῶς τὴ στιγμή ἢ ἄκρα ἀριστέρα σ' ὅλη τὴν Ἰταλία, κ' ἰδιαίτερα στὴ Ρώμη, φοβότανε φασιστικὰ ἀντίποινα. Τελικὰ, αὐτὸ τὸ βράδυ δὲ συνέβηκε τίποτα, ἀλλ' ὑπῆρχε μιά ἔνταση στὴν ἀτμόσφαιρα ποῦ δὲν εὐνοοῦσε τὴν ἐπαφὴ τοῦ ἠθοποιοῦ μὲ τὸ κοινό.

Ὁ Ντάριο Φὸ μᾶς ὑποδέχεται στὴν εἴσοδο. Ἡ ὁμάδα "La Comune" λειτουργεῖ χάρις σ' ἕνα σύστημα συνδρομῶν : μιά κάρτα ἀξίας 1000 λιρῶν (40 - 45 δραχμὲς περίπου) ἐπιτρέπει στὸν

κάτοχό της νὰ παρακολουθήσει, πληρώνοντας ἕνα φτηνὸ εἰσιτήριο (700 λίρες, περίπου 25 - 30 δραχμὲς), ὁποιοδήποτε θέαμα τοῦ θιάσου σ' ὁποιαδήποτε πόλὴ τῆς Ἰταλίας. Ἐνῶ οἱ θεατῆς παίρνουν τὶς θέσεις τους, ὁ Ντάριο Φὸ μᾶς μιλάει γιὰ μιά νέα ἀπόπειρα ἐκφοβισμοῦ ποῦ γίνε τὴν ἴδια μέρα σὲ βάρος τῆς οἰκογένειάς του. Ἦδη, πρὶν ἀπὸ μερικὲς βδομάδες, ἡ γυναίκα του, ἡ δημοφιλὴς ἠθοποιὸς Φράνκα Ράμε, ἐρμηνεύτρια τῶν περισσότερων ἔργων του, εἶχε δεχτεῖ μιά ἄγρια ἐπίθεση στὸ Μιλάνο ἀπὸ μιά συμμορία τῆς ἄκρας δεξιάς. Ὁ Ντάριο Φὸ κ' οἱ δικοὶ του εἶναι ἀναγκασμένοι νὰ κρύβονται, ν' ἀλλάζουν συνεχῶς διεύθυνση· ἡ ζωὴ τοῦ γιοῦ του βρίσκεται σὲ κίνδυνο καί, σήμερα κιόλας ποῦ μιλάμε, ἔφτασε στὸ σπίτι διτοῦ μένει ὁ ἠθοποιὸς ἕνα γράμμα ποῦ ἔχει μῆσα ἕνα ἐκρηκτικὸ μηχανήμα, χωρὶς ἐκπυρσοκροτικὸ καπούλι, καὶ μ' ἕνα φύλλο χαρτί ποῦ γράφει : "Ἀπλὴ προειδοποίηση". Μπαίνουμε στὴ σάλα : εἶναι γεμάτη κατὰ τὰ δύο τρίτα : ἐπιτυχία — μᾶς ἐξηγεῖ ὁ Φὸ — ἀφοῦ θέατρα, ἀκόμα καὶ κινηματογράφοι, εἶναι συνήθως ἄδειοι τὸ Σαββατοκύριακο τοῦ Πάσχα. Δύσκολο νὰ σχηματίσει κανένας κάποια ἰδέα γιὰ τὸ κοινό : ὅπωςδήποτε εἶναι νεανικὸ, μὲ πολλοὺς ὀλοφάνερα φοιτητῆς· ὑπάρχουν κ' ἐργάτες; Δύσκολο νὰ τὸ πείσ.

Στὸ βάθος τῆς αἴθουσας εἶναι στημένη ἡ "σκηνή" : μιά ἀπλὴ ξύλινη ἔξεδρα χωρὶς τὸ παραμικρὸ σκηνοῦ, γεμάτη ἀπὸ ἡλεκτρικὰ καλώδια· μερικὰ *spot* σφηνωμένα σ' ἕνα μεταλλικὸ πλαίσιο φτάνουν γιὰ νὰ φωτίσουν τὸν ἠθοποιὸ τὴν ὥρα τῆς παράστασης. Ὁ Ντάριο Φὸ καὶ τὰ νεαρὰ μέλη τῆς ὁμάδας "La Comune" — μὲ μαῦρες γενειάδες καὶ στρατιωτικὲς φόρμες — ἀσχολοῦνται στὰ φανερά μὲ τὴ ρύθμιση τοῦ ἤχου καὶ τῶν φωτισμῶν. Κανονικὰ, τὸ θέαμα συνοδεύεται ἀπὸ προβολὴ διαφανειῶν, ὁ Φὸ ὁμῶς σπεύδει νὰ μᾶς ἐξηγήσει πῶς σήμερα δὲ θὰ πραγματοποιηθεῖ ἡ προβολὴ αὐτὴ, ἐπειδὴ μιά φασιστικὴ συμμορία ξάφρισε ἕνα μέρος ἀπὸ τὸν τεχνικὸ ἐξοπλισμὸ τοῦ θιάσου.

Τὸ "Mistero buffo" ἀποτελεῖται ἀπὸ καμιά δωδεκαριά κείμενα — τὰ περισσότερα σύντομα — χωρισμένα σὲ δυὸ μέρη : τὸ κυρίως "Mistero buffo" καὶ τὰ "Κείμενα τοῦ Θεοῦ Πάθους". Κάθε μέρα ὁ Φὸ ἀντλεῖ, κατὰ τὸ κέφι του, ἀπὸ τὸ σύνολο αὐτό, τὰ 4 - 5 κομμάτια ποῦ θὰ συγκροτήσουν τὸ θέαμα. Ἐπομένως τὸ θέαμα διαφέρει ἀπὸ παράσταση σὲ παράσταση, πολὺ περισσότερο μάλιστα ἂν λάβουμε ὑπόψη μας ὅτι, ἀντίθετα μὲ τὴ γαλλικὴ διασκευὴ τοῦ ἔργου ποῦ παίχτηκε στὴν Ἀβινιὸν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1973, ἡ βραδιά ἀρχίζει πάντα μὲ μιά εἰσαγωγικὴ παρουσίαση, ποῦ νὰ δυνατὸν νὰ τροποποιεῖται ἀποφασιστικὰ ἀπὸ τὴ μιά βραδιά στὴν ἄλλη, ὅπως ἀκριβῶς καὶ τὰ συνδυετικά κείμενα ποῦ χρη-

σιμοποιεί ο Φό για να ένώνει τα διάφορα κομμάτια που παρουσιάζει. Η γενική πρόθεση του θεάματος είναι ξεκάθαρη: πρόκειται για μια μαχητική αποκατάσταση της λαϊκής κουλτούρας του μεσαίωνα, καταχωνιασμένης από την έλιτ που διέθετε την ξηουσία — άριστοκρατία, κλήρος, παπισμός. Ο Φό προσπάτησε να βρει τα αυθεντικά ντοκουμέντα αυτής της κουλτούρας σ' ολόκληρη την Εύρώπη κ' ύστερα τα μετάγραψε έλεύθερα — στηριγμένος στις αντιδράσεις του κοινού και τις συζητήσεις που γίνονται μετά τις παραστάσεις — σε μια γλώσσα που αποτελεί συγκερασμό όλων των διαλέκτων της βόρειας και βορειοανατολικής Ιταλίας του 16ου αιώνα, ιδιαίτερα στην παντοβανέζικη διάλεκτο του Ρουτζάντε. "Αυτό τὸ κολλᾶς κειμένον ἀπὸ τῆ μεσαιωνικῆ παράδοσῃ— ὅπως ἀναφέρεται στὸν πρόλογο τῆς ἐκδόσεως *Beriani - Verona* τοῦ " *Mistero buffo* "— δὲν ἔχει τόσο τὴν πρόθεσιν ν' ἀνακαλύψει ξανά, μὲ φιλολογικὸ τρόπο φόρμες καὶ ἐκφράσεις λογοτεχνικῆς καὶ θεατρικῆς, ὅσο ἔβλεπε νὰ ἐρμηνεύει μὲ καινούριον πρῆσμα τὴ σημασίαν τους, ἀποδίδοντας σ' αὐτὴ τὴν παράδοσιν τὸ σύνολο τῶν αὐθεντικῶν ἀξιών της, πού 'ναι : ἡ ἀμφισβήτηση μιᾶς ὀλέθριας καὶ καταπιεστικῆς ἀντίληψης γιὰ τὸν κόσμον καί, συνεπῶς, ὁ ἀγῶνας γιὰ τὴν ἐπιβολὴ μιᾶς νέας κοσμοαντίληψης, πολὺ διαφορετικῆς ἀπὸ τῶν κυρίαρχων τάξεων".

Ο Ντάριο Φό έχει αποκλείσει από τὸ " *Mistero buffo* " ὅποιαδήποτε ἀναφορά στὸ θεατρικὸ "τυπικὸ": βρίσκεται ὁλομόναχος πάνω στὴ σκηνή, μ' ἕνα καθημερινὸ κοστούμι κ' ἕνα φορητὸ μικρόφωνο κερφισωμένο στὸ πούλβερ του, ἐνῶ ὁ φωτισμὸς τῆς αἰθουσᾶς χαμηλώνει ἐλάχιστα τὴν ὥρα που παίζεται τὸ "θέαμα". Ο Φό ἐπιδιώκει, μιᾶς ἐξαρχῆς, τὴν ἐπικοινωνία μὲ τοὺς θεατῆς καὶ γι' αὐτὸ προτιμᾶει νὰ τοὺς μιλάει γιὰ τὰ τρέχοντα προβλήματά τους. Τὴ βραδιά που εἴμασταν ἐκεῖ, ἡ παράσταση τοῦ " *Mistero buffo* " πλουτίστηκε μὲ μιὰ πολὺ μακριὰ *παρέκβαση* γύρω ἀπὸ τὰ γεγονότα τοῦ *Rimini* valley: Ἀσφαλῶς, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά, ἐπρόκειτο γιὰ προβοκάτσια ἀπὸ μέρους μιᾶς ὁμάδας τῆς ἄκρας δεξιᾶς. Οἱ φασίστες, γιὰ νὰ κανονίσουν ἴσως ἐκκρεμῆς λογαριασμοὺς μέσα στοὺς κόλπους τοῦ τοπικοῦ παραρτήματος τοῦ M.S.I., σχεδίασαν μ' ἐπιμέλεια μιὰ σκηνοθεσία: ἐβρεξαν τὸ κεφαλόσκαλο μὲ βενζίνη καὶ ἐτοίμασαν ἕνα δῆθεν ἀριστεριστικὸ πανῶ· οἱ ἔνοικοι τοῦ σπιτιοῦ εἶχαν ὅπωςδήποτε προειδοποιηθεῖ, ἀφοῦ ἡ μητέρα καὶ τὰ δυὸ μικρότερα παιδιὰ πηγαίναν μὲ τὰ ρούχα τους, ἐτοιμοὶ νὰ δρασκελίσουν τὶς φλόγες τυλιγμένοι σὲ μιὰ κουβέρτα. Ἡ καταστροφὴ προῆλθε ἀπὸ τὸν ἄτοπο ζῆλο που δείξανε οἱ γείτονες: ἡ ἐξέσπασε, ἀφοῦ ἔσπασε πολὺ γρήγορα, προκάλεσε μιὰ ἀναρρόφηση ἀέρα κ' οἱ φλόγες ξαπλώθηκαν πολὺ πιὸ σύντομα ἀπ' ὅσο εἶχε ὑπολογιστεῖ· ἔτσι, οἱ δυὸ νεαροὶ, που κοιμόντουσαν στὸ βάθος τοῦ δωμάτιου, πίσω ἀπὸ μιὰ κουρτίνα, δὲν εἶχαν τὸν καιρὸ νὰ ξεφύγουν. Μόνος πάνω στὴ σκηνή, ὁ Φό ἐξηγεῖ, στὴν παρουσίαση που κάνει, πῶς τὸ θέαμα ἔχασε τὴ δριμύτητά του ὅταν δοκίμασε νὰ βάλει περισσότερους ἠθοποιούς νὰ τὸ παίξουν — μμεῖται τὶς διάφορες φάσεις τοῦ δράματος: τὴ μάνα που πηδαί ἀπ' τὸ κρεβάτι της, ντυμένη στὴν ἐντέλεια ("ὡς καὶ τὰ παπούτσια της φοροῦσε!") κὶ ὁδηγεῖ τοὺς γείτονες κατευθεῖαν στὸ πανῶ, που ἔνοχοποιεῖ τοὺς ἀριστεροὺς

κ.λπ. Τὸ κοινὸ ἀντιδρᾶ ἔντονα: γέλιο καὶ ἀγανάχτηση συνυπάρχουν. Ἐπειτα, χωρὶς καλὰ καλὰ νὰ καταλάβω μὲ ποιὸν τρόπο, ὁ Φό ἀρχίζει νὰ μιλάει γιὰ τὴν ἐπίσκεψιν τοῦ προέδρου Θεοῦ στὸν Πάπα. Νέο νούμερο: οἱ ἐγκάρδιοι ἐναγκαλισμοὶ τοῦ Παύλου ΣΤ' μὲ τὸν πρόεδρο τοῦ Νοτίου Βιετνάμ. "Ο Πάπας ὅμως ἐνιωθε κάποια δυσφορία. Καταλαβαίνετε: ὅλες αὐτῆς οἱ σκηνῆς ἀπὸ τὰ βασιανιστήρια, ὅλος αὐτὸς ὁ κόσμος που τὸ βάζει στὰ πόδια γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὶς βόμβες που πέφτουν σύννεφο. Ο Πάπας λοιπὸν δὲν τὸν ἔσφιξε μὲ δύναμη, στὴν ἀγκαλιά του, ὄχι: τοῦ ἔδωσε μονάχα μιὰτσιμπιὰ στὸ μάγουλο — ἀκριβῶς, μιὰτσιμπιὰ! — καὶ τοῦ ψιθύρισε στ' αὐτί: "Τσ... Τσ... αὐτῆς τὶς βόμβες ὅμως, βρε πονηρῆ, τί τὶς θῆς...". (Μεταφράζω μὲ βάση ὅ,τι θυμάμαι).

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ αὐτὴ ὁ μεσαιῶνας τοῦ " *Mistero buffo* " ἔπαιρνε μιὰ καινούρια σημασία: τὸν νιώθαμε νὰ λειτουργεῖ στὸν παρόντα χρόνον σὲ σχέση μὲ τοὺς φόβους, τὶς ἐλπίδες καὶ τὴν τωρινὴ μας ἀγανάχτηση: τὸ γέλιο τοῦ μεθύστακα που ἔγινε φέσι στὸ γάμο τῆς Κανά ("θὰ σᾶς διηγηθῶ ἕνα ἀπὸ κείνα τὰ μεθύσια...") ἦταν ὡς ἕνα βαθμὸ ἡ ἐκδίκηση ὅλων τῶν καταπιεσμένων: ἔπειτα, πῶς εἶναι δυνατὸ νὰ πιστεῦει κανένας ἀκόμα στοὺς πομπῶδεις λόγους τῶν πολιτικάντηδων ὅταν ἔχει ἀκούσει (καὶ δεῖ — τὸν μιμήθηκε ὁ Ντάριο Φό) τὸν πάπα Βονιφάτιο 8ο νὰ διακόπτει τὰ "ἀλληλουῖα" του, ἐξαντλημένος ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ μανῦα καὶ τῆς τιᾶρας του, γιὰ νὰ φωνάζει: "Τί κωλοεπάγγελμα κι αὐτὸ τοῦ πάπα";

Ο Φό συνδυάζει μὲ δεξιοτεχνία κείμενα καθαρὰ ψυχαγωγικὰ — τὸ γέλιο ἔχει γι' αὐτὸν μιὰ συγκεκριμένη ἰδεολογικὴ λειτουργία — μὲ ἄλλα, πιὸ δύσκολα ἀλλὰ καὶ πιὸ σημαντικὰ ἀπὸ ἱστορικὴ καὶ πολιτικὴ ἀποψη. Ὅπως αὐτὴ ἡ "γέννηση τοῦ ταχυδακτυλουργοῦ", "κομμάτι που ἔχει τὴν καταγωγή του στὴν Ἀνατολή, ἀλλὰ που ἐμεῖς τὸ ξέρουμε σὲ μιὰ σιτισιλιάνικη ἐκδοχή", ὅπου ἕνας ταχυδακτυλουργὸς διηγίεται, στὴν πλατεία ἑνὸς χωριοῦ πῶς ἦταν πρῶτα ἀγρότης καὶ πῶς ἀπ' ὅταν τοῦ πῆραν τὴ γῆ του, ὁ Χριστὸς τοῦ ἔπε νὰ γίνεῖ γελωτοποιὸς — ἕνας γελωτοποιὸς που τραβᾶει γύρω του τὸν κόσμον μ' αὐτὰ τὰ λόγια: "Ἐλάτε, καλοὶ μου ἄνθρωποι. Νὰ ἔμαι ἐγώ, ὁ ταχυδακτυλουργός. Θὰ σᾶς βάλω νὰ παίξετε καὶ νὰ παλαίψετε μὲ τ' ἀφεντικά σας, που δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ ἀσκία παραφουσκωμένα μὲ ἀέρα, που "φοῦ" θὰ τοὺς κάνω καὶ θὰ σκάσουν...".

Πέρα ἀπὸ τὸ γράμμα τοῦ κειμένου, που συχνὰ ἀκόμα κ' ἕνας Ἴταλὸς δὲ μπορεῖ νὰ τὸ καταλάβει, ὁ Φό προσπαθεῖ νὰ κάνει εὐδιάκριτο τὸ νόημα που διατρέχει ολόκληρη τὴν ἱστορία — κ' ἔδῳ τὰ μιμητικὰ του χαρίσματα ἐπιβεβαιώνονται μὲ τρόπο συναρπαστικὸ, ὄχι μόνον στὴ δεξιοτεχνία μὲ τὴν ὁποία "σχεδιάζει" ἕνα πρόσωπο, ἀλλὰ στὴν ἱκανότητα που διαθέτει νὰ ἐνσαρκώνει μόνος του τόσα πολλὰ πρόσωπα καὶ ιδιαίτερα μάλιστα τὸ πληθὸς ολόκληρο που συνωστίζεται γιὰ νὰ παρακολουθήσει τὴν ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου. Στὸ τελευταῖο αὐτὸ κομμάτι, ἕνας φουκαρᾶς θεατῆς ἀγωνίζεται μάταια νὰ διακρίνει κάτι, πατώντας στὶς μύτες τῶν ποδιῶν του, κὶ ὅταν ἐπιτέλους βλέπει τὸ πτώμα ("Μανούλα μου, μπῶχα!

Ἡ σκηνὴ τῆς κηδείας τοῦ ἀφεντικοῦ δίνει τὸ ὄφρος τῆς παράστασής του "Ἐλᾶ μαζί μου, θὰ τὰ σπᾶσω ὅλα γιὰ ὅλα" (1969)



Τ' είν' αυτή ή μυρουδιά; ... "Α, μά αυτός έχει πήξει σ'ιά ζουμιά και στis άλογόμυγες. Πρέπει νά τά 'χει τινάζει τουλάχιστον πριν από ένα μήνα! 'Ορίστε, τέλεια άποσύνθεση! 'Ω-ραία κασκαρικά του παίξανε. Θεϊο καλαμπούρι. Δέ θα καταφέρει νά περπατήσει ο δόλιος στον αιώνα τον άπαντα..."), βάζει στοιχημα με τό διπλανό του πώς ή άνάσταση δέ θα γίνει και τελικά του κλέβει τό κομπόδεμά του ένας πορτοφολάς!

"Τό θέατρό μας είναι ένα θέατρο προπαγάνδας και πρόκλησης πού ύποστηρίζει τους άγώνες τής προλεταριακής τάξης" — γράφει ο Ντάριο Φό. Για τό λόγο αυτό μετά από κάθε παράσταση τής ομάδας "La Comune" γίνονται συζητήσεις, πού τά πιό σημαντικά σημεία τους δημοσιεύονται μετά, μαζί με τό κείμενο του έργου. 'Η συζήτηση όμως καλύπτει μόνο μία πλευρά τής αγωνιστικής δραστηριότητας των ήθοποιών. Τό θέαμα έντάσσεται σε μία συγκεκριμένη πολιτική πρακτική από τήν όποία είναι άδύνατο νά τό διαχωρίσεις ένώ, ή ιδεολογική κινητοποίηση πού προκαλεί, συνοδεύεται από μία ευαισθητοποίηση του κοινού άπέναντι στους τρέχοντες έπαναστατικούς άγώνες. Φτάνουμε έτσι σε μία μορφή θεάτρου-πολιτική συγκέντρωση πού μπορεί νά πάρει τis πιό διαφορετικές όψεις. "Ετσι, τό βράδυ πού είδαμε έμεις τό "Mistero buffo" είχαμε στο διάλειμμα, έκτός από τή συνηθισμένη πώληση ντοκουμέντων τής ομάδας "La Comune" — κείμενα ή ήχογραφημένες παραστάσεις, φωτογραφίες, φίλμ κ.λπ. — έναν έρωτο ύπέρ των έκδοτών-σελεχών τής άκρας άριστεράς Σαμόνα και Σαβέλλι, πού ο οίκος τους μόλις είχε καταστραφεί από έκρηξη βόμβας. Στο τέλος τής παράστασης ο Ντάριο Φό ζήτησε από τους θεατές νά μείνουν για νά παρακολουθήσουν τήν προβολή μιās ταινίας από τήν πρώτη μεγάλη έκδήλωση αντίδρασης ένάντια στο Χουντικό καθεστώς: τήν κατάληψη του πανεπιστήμιου τής 'Αθήνας από τους άπεργούς φοιτητές. Μετά τήν προβολή, πού σχολίαζε ένας από τους υπεύθυνους τής ομάδας "La Comune", άκολούθησε άνάγνωση διαφόρων κειμένων και τηλεγραφημάτων από διάφορες έπαναστατικές οργανώσεις του τρίτου κόσμου κ' ή βραδιά (έπειδή ύπήρχαν σοβαρά έπικαιρα πολιτικά γεγονότα δέν άφησαν περιθώρια για συζήτηση γύρω από τήν παράσταση) έκλεισε με τήν άνάλυση πού 'κανε ένας δικηγόρος-μέλος τής άκρας άριστεράς από τή Ρώμη, καταρρίπτοντας έντελώς τήν έπίσημη έκδοχή για τά γεγονότα του Primavera και καταγγέλλοντας τis έπιβιώσεις τής φασιστικής περιόδου στον Ιταλικό ποινικό κώδικα.

Μ' αυτό τον τρόπο, χρησιμοποιώντας δηλαδή τή γοητεία πού άσκει ή θεατρική παράσταση κ' έντάσσοντάς την στα πλαίσια μιās θεατρικής βραδιάς πού 'ναι ταυτόχρονα και μία πολιτική έκδήλωση προσανατολι-

σμένη στους συγκεκριμένους άγώνες του προλεταριάτου και των έπαναστατικών όργανώσεων, ο Ντάριο Φό πετυχαίνει τό στόχο του: "Νά διεγείρει μία δυνάμει έπαναστατική κοινή γνώμη". Τό θέατρο εδώ δέν είναι παρά ένα όργανο στην ύπηρεσία του άντιφασιστικού ή του ταξικού άγώνα και φοβόμαστε μήπως οι παριζιάνοι θεατές του "Mistero buffo" άποκομίσουν σφαλερή ιδέα για τή θεατρική πρακτική του Φό, υπερτιμώντας τήν αισθητική άξία του θεάματος, πού όπωσδήποτε ύπάρχει, άλλ' άποτελεί μία μονάχα στιγμή ένός πολιτικού λόγου άνοιχτού σ' όλα τά αίτήματα τής πραγματικότητας.

"Όταν τέλειωσε ή βραδιά, πήγαμε με τό Ντάριο Φό για φαγητό. Μας έκφράζει τό φόβο του μήπως του πάρουνε — για λόγους δθθεν... άσφαλείας — τήν αίθουσα όπου συνηθώς παίζει στο Μιλάνο ή ομάδα του "La Comune". Τ' άλλα μέλη του θιάσου καταφάνουν και, έπειδή είμαστε έμεις, κάθονται σ' άλλο τραπέζι. 'Η συζήτηση περνάει στην όμαδική δουλειά πού γίνεται στο θιασο. 'Ο Φό μάς λέει πόσο ίκανοποιημένος είναι πού βλέπει τους συντρόφους του νά προετοιμάζουν ένα θέαμα πού θα τό γράψουν και θα τό παίξουν οι ίδιοι. Θεωρεί πώς αυτό άποτελεί μία σημαντική καμπή στην Ιστορία τής "La Comune". Του μιλάμε για τή δυνατότητα νά 'ρθει στη Γαλλία με τό "Mistero buffo". Φοβάται μήπως τον πάρουνε για ένα "θεατράνθρωπο", από τή στιγμή πού θα πρέπει νά παίζει σε μία συνηθισμένη αίθουσα, μπροστά σ' ένα "κοινό" πού 'ρχεται νά δει τό "θέαμα". "Ένα μόνο αντίδοτο ύπάρχει γι' αυτό: νά έτοιμάσει μία γαλλική έκδοση τής παρουσίασης και των συνδεικίων κειμένων για νά διαφυλάξει τήν ιδεολογική σημασία του "Mistero buffo". 'Από τήν άλλη μεριά, ο Φό έπιφυλάσσει στον έαυτό του τό δικαίωμα νά έντάξει, κατά τή συνήθειά του, στο θέαμα "παρεκβάσεις" γύρω από τήν πολιτική έπικαιρότητα. Θά 'θελε έξάλλου στis τελευταίες παρισινές παραστάσεις, νά δοκιμάσει κάτι άλλιώτικο, κάτι πιό άμεσα δεμένο με τήν έπικαιρότητα. Τά παλιά κείμενα θα παρουσιαστούν σε διάλεκτο, όπως άκριβώς και στην 'Ιταλία: άς έχουμε έμπιστοσύνη — ή παρουσίαση και τά έρμηνευτικά προσόντα του Φό θα τά κάνουν νά "περάσουν" τή ράμπα. "Όσο για τήν ένταξη των γαλλικών παραστάσεων σε μία συγκεκριμένη πολιτική πρακτική, μοιάζει δύσκολο για ένα ξένο νά οργανώσει πραγματικά θεάματα — πολιτικές έκδηλώσεις σε μία από τis σκηνές του Chiailoi! 'Ωστόσο πρέπει νά προυπάρξει μία ενημερωτική καμπάνια για τis συνθήκες μέσα στis όποιες ο Φό άναπτύσσει τή δραστηριότητά του στην 'Ιταλία. Και ή παραπάνω περιγραφή από μία συνηθισμένη βραδιά στο "Quarlicciolo" αυτό τό σκοπό ύπηρετεί.

Μετάφραση ΒΑΣ. ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

1969: " "Ένα όνειρο τής 'Αριστεράς". 'Ολοφάνερη στοιχειά ξέφρενον τσίρκου στis πρώτες παραστάσεις του Ντάριο Φό



ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

ΜΕ ΤΙΣ ΚΟΥΚΛΕΣ ΤΟΥ ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

Τοῦ Α. RICHARD SOGLIUZZO

Ὁ Ντάριο Φό, ὁ πιὸ γνωστός ἐκπρόσωπος τοῦ θεάτρου ἀγκίτ-πρόπ στὴν Ἰταλία, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ πολὺπλευρα θεατρικὰ ταλέντα στὸν κόσμο: ἠθοποιός, σκηνοθέτης, θεατρικός συγγραφέας, σκηνογράφος κ' ἐνδυματολόγος, χορευτής, μίμος καὶ πολιτικός κλόουν. Τὸ θέατρο τοῦ Φό χρησιμοποιοῦν πολὺ τὴ μιμική, τὶς μάσκες καὶ τὶς κούκλες. Γι' αὐτὸ κ' ἡ καταγωγή του τοποθετεῖται λαθεμένα στὴν κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Ἡ κομμέντια ὅμως σατίριζε κοινωνικοὺς τύπους, ἐνῶ ἡ πολιτικὴ σάτιρα τοῦ Φό — χοντρὴ κωμωδία ὅπου κυριαρχεῖ τὸ ὀπτικὸ στοιχεῖο — ἔχει τὶς ρίζες τῆς στὴν περίοδο ἀνάμεσα στὸ 10ο καὶ 12ο αἰῶνα ὅταν, μετὰ τὴ φεουδαρχικὴ ἐποχὴ, ἡ Ἰταλικὴ χερσόνησος γινώριζε μιὰ ἔξαρση πολιτικῆς ἐλευθερίας: πλανόδιοι θεατρίνοι ἀλώνιζαν τὴ χώρα μ' ἓνα ρεπερτόριο ἀπὸ γκάγκς (κωμικὰ εὐρήματα) καὶ σύντομες παρωδίες ποὺ πανηγύριζαν τὸ τέλος τῆς φεουδαρχίας καὶ κοροῖδευαν τοὺς λίγους φεουδάρχες ποὺ ἔχαν ἀπομείνει καὶ τὴν Ἐκκλησίαν. Παρουσίαζαν στοὺς δρόμους καὶ τὶς ἀγορὲς κωμικὲς σκηνὲς ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ. Χρησιμοποιοῦσαν τὴν ἀπλὴ γλῶσσα, τὴν παντομίμα καὶ τὴν παρωδία. Οἱ πλανόδιοι θεατρίνοι ἐνθουσίαζαν τὸν ἀπλὸ λαό, ἐνῶ ταυτόχρονα τὸν ξυπνοῦσαν ἐναντίαν στὴν τυραννίαν τῶν εὐγενῶν. Ὁ Φό μελετᾷ μὲ πάθος αὐτὴ τὴν ἐποχὴ καὶ πολλὲς ἀπὸ τὶς σκηνὲς του βασίζονται σὲ ἀποσπάσματα ποὺ ἔχουν διασωθεῖ ἀπὸ τὸ ρεπερτόριο τῶν πλανόδιων θεατρίνων τῆς φεουδαρχίας.

Ὁ Φό ξεκίνησε σὰν ἐρασιτέχνης ἠθοποιὸς τὴν ἐποχὴ ποὺ σπούδαζε ἀρχιτεκτονικὴ στὸ Μιλάνο. Γρήγορα ὅμως ἔγινε ἐπαγγελματίας. Ἐπαιξε σὲ μιούζικ ῥώλ καὶ καμπαρέ κ' ἔδινε μόνον του παραστάσεις μὲ τραγούδια, χορὸ καὶ κωμικὲς σκηνές. Τ' ὄνομά του ἔγινε γιὰ πρώτη φορὰ γνωστὸ σ' ὅλη τὴν Ἰταλία τὸ 1953 μὲ "Τὸ δάχτυλο στὸ μάτι", μιὰ παράσταση γιὰ κλόουν, ποὺ ἔγραψε καὶ παρουσίασε σὲ συνεργασία μὲ τοὺς Τζουστιάνο Ντουράνο καὶ τὸ Φράνκο Παρέντι. Στὸ ἔργο αὐτό, ὅπου διακρινόταν μιὰ ἐλαφριά ἐπίδραση ἀπὸ τὴ μαρξιστικὴ κοσμοθεωρία του, ὁ Φό ἀξιοποιοῦσε τὸ ταλέντο του στὴ μίμηση καὶ τὴν παρωδία. Οἱ ἄστοι θεατὲς ἐνθουσιάστηκαν μὲ τὸ γκροτέσκο φαρσικὸ ὕφος τῶν πρώτων ἔργων τοῦ Φό, τοὺς ξέφυγε ὅμως τὸ στοιχεῖο τῆς κοινωνικῆς σάτιρας ποὺ στρεφόταν ἐναντίον τους. Τὸ 1960 παρουσίασε τὸ "Εἶχε δυὸ πιστόλια μὲ μάτια ἀσπρόμαυρα". Ἦταν μιὰ κωμωδία μὲ "κλέφτες κι ἀστυνόμους", ποὺ σατίριζε μὲ ὑπόγειο τρόπο τὴ σύγχρονη Ἰταλία. "Ἐνας τρόφιμος ψυχιατρείου ἀπολύεται γιατί μοιάζει μὲ τὸν ἀρχηγὸ μιᾶς συμμορίας ληστῶν, τὸ Τζιοβάνι. Ὁ ἀληθινὸς ληστής, ὁ Τζιοβάνι, δολοφονεῖται, μὰ ὁ τρελὸς σωσίας του ὀργανώνει μιὰ ἀπεργίαν τῶν ληστῶν κι ἀναγκάζει τὶς τράπεζες, τὶς ἀσφαλιστικὲς ἐταιρίες, τὶς ἀστυνομικὲς σχολὲς καὶ τὰ κέντρα ἐκπαίδευσης ἀστυνομικῶν σκύλων νὰ κηρύξουν πτώχευση. Ἡ ἀστυνομία τὰ ἔχει τελειῶς χαμένα μ' αὐτὸ τὸ μεγαλοφυῆ τρελό, ποὺ τελικὰ ἀποκαλύπτεται πῶς εἶναι παπάς.

Κατὰ κανόνα, τὰ ἔργα τοῦ Φό ἔχουν μικρὴ λογοτεχνικὴ ἀξία: ἀποτελοῦνται ἀπὸ πολλὰ ἐπεισόδια καὶ δίνουν ἀτέλειωτες δυνατότητες γιὰ κωμικὰ ὀπτικά εὐρήματα, τραγούδια καὶ καλαμπούρια. Ὁ Φό, ὅπως κι ὁ Φελλίνο, λατρεύει τὸ τσίρκο. Οἱ παραστάσεις του εἶναι ἓνα τσίρκο σὲ μικρογραφία: ἐκωφαντικὴ μουσικὴ, κλόουν, ἀκροβάτες, τραγούδια, χορὸς, μίμοι — ἓνα Ἰταλικὸ *Hellzarorriin*. Ὁ Φό ἀλλάζει τὰ ἔργα του ἀνάλογα μὲ τὶς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ, γι' αὐτὸ τὰ τυπωμένα κείμενα τῶν ἔργων του ἔχουν πολὺ μικρὴ ὁμοιότητα μ' αὐτὸ ποὺ βλέπει κανένας στὴν παράσταση.

Στὶς πρώτες παραστάσεις του χρησιμοποιοῦσε περισσότερο τὸ ὑπερβολικὸ μακιγιάζ παρὰ τὶς μάσκες: ἄσπρο πρόσωπο, ἐπιτηδευμένο βάψιμο ματιοῦ, ψεύτικες μύτες καὶ περοῦκες. Ἐδινε στὸ θεατρικὸ κουστὸμὶ ἓναν τόνο μπουρλέσκ, χρησιμοποιοῦντας κακοραμέναν ρούχα κι ἀλλόκοτους συνδυασμοὺς

χρωμάτων. Σκηνικὸ, κουστὸμὶα καὶ μακιγιάζ προερχόντουσαν ἀπὸ τὸ τσίρκο καὶ τὸ βαριετὴ. Ἡ ἐκθαιμωτικὴ αὐτὴ παρέλαση χρωμάτων, ἤχων, μουσικῆς κ' ἡ κίνηση σκέπαζαν συχνὰ τὸ πολιτικὸ μήνυμα τοῦ Φό.

Ἡ παράσταση τοῦ ἔργου "Ἡ κυρία εἶναι γιὰ πέταμα" τὸ 1967 στάθηκε μιὰ σημαντικὴ καμπὴ στὴν καλλιτεχνικὴ πορεία τοῦ Φό. Ἦταν μιὰ παράσταση "ἀποκλειστικὰ γιὰ κλόουν". Τὸ ἔργο εἶχε μιὰ χαροῦνη ἀτμόσφαιρα τσίρκου, ὡστόσο ἡ σάτιρα ἔβγαине καθαρὴ καὶ πικρὴ.

Τὸ "Ἡ κυρία εἶναι γιὰ πέταμα" διαδραματιζόταν σ' ἓνα ἀμερικάνικο τσίρκο τῆς δεκαετίας τοῦ 1860 καὶ ἐξελισσόταν σὰν παράσταση τσίρκου. Στὴ σκηνὴ μπαينوβγαῖναν ὀρμητικὰ κλόουν, χορευτὲς, σχοινοβάτες καὶ ἀκροβάτες. Τριγύρω ἀκουγόταν τὸ βουητὸ καὶ τὰ γρανάζια ἀπὸ ἑκατοντάδες μηχανικὲς κατασκευές. Ὁ ρυθμὸς ἦταν ξέφρενος, τὸ κέφι ὑπερβολικὸ, μαϊνακὸ. Ὁ Φό κι ὁ θίασὸς του τραγουδοῦσαν, χόρευαν, ἔκαναν ἀστεία, περπατοῦσαν πάνω σὲ σχοινιά, ἐκτελοῦσαν ἐντυπωσιακὰ ἀκροβατικὰ νούμερα. Ὁ εἰρωνικὸς λόγος τοῦ Φό, ἐμπλουτισμένος μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ Μιλανέζικη ἀργκὸ ἐνθουσίαζε τὸ κοινὸ, ὡστόσο ἡ κοινωνικὴ χειρονομία καὶ κίνηση κυριαρχοῦσε τελικὰ πάνω στὸ λόγο. Τὰ σουρρεαλιστικὰ ὀπτικά ἐφέ δὲν εἶχαν τέλος. Γιὰ παράδειγμα, μιὰ χιονοστιβάδα δόντια κύλαγε ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Φό, μιὰ μάσκα ὄξυγόνου γινόταν φίδι, παπούτσια περπατοῦσαν μόνα τους, χέρια πετοῦσαν στὸν ἀέρα, κ' οἱ ἠθοποιοὶ κάθονταν στὸ κενό, πάνω στὶς διπλωμένες οὐρὲς τοῦ φράκου τους.

Σιγὰ σιγὰ ὅμως καταλάβαινε κανένας πῶς ἡ χαρὰ ἦταν διαποτισμένη μὲ κάτι τὸ τραγικὸ. Αὐτὸ ἦταν ὀλοφάνερο στὸ θάνατο ἑνὸς περιστεριοῦ στὸ Ντάλλας. Ἡ κυρία ποὺ ἔπρεπε νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴ μέση ἦταν ἡ ἰδιοκτιῆτρια τοῦ τσίρκου, ἓνας γερασμένος θηλυκὸς Φ. Τ. Μπάρνουμ (1), ποὺ συμβόλιζε τὸν ἀμερικάνικο καπιταλισμὸ. Λίγες στιγμὲς πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό της, ὑψωνόταν πάνω ἀπὸ ἓνα νεροχύτη στὴ στάση τοῦ ἀγάλματος τῆς ἐλευθερίας. Ἀκολουθοῦσε ἡ ἀνάληψή της σ' ἓνα παράδεισο γεμάτο καταναλωτικὰ ἀγαθὰ, μιὰ εἰκόνα σατιρικῆς ἱεροτελεστίας ποὺ κτυποῦσε ταυτόχρονα καὶ τὴν ἐκκλησίαν καὶ τὸ κράτος. Τὸ τσίρκο τοῦ Φό ἦταν μιὰ ἀλληγορία τοῦ βιομηχανικοῦ κράτους, ἓνα τεράστιο γραφειοκρατικὸ σύμπλεγμα ἀπὸ μηχανὲς καὶ σχοινιά, ὅπου ἡ προσωπικότητα τοῦ ἀτόμου εἶχε ἀλλοτριωθεῖ μέσα στὸ συλλογικὸ πανδαιμόνιο. Ὁ ἄνθρωπος εἶχε γίνει μαριονέτα σ' ἓνα τυραννικὸ τσίρκο ἀδικίας, προκατάληψης, ἐγκλήματος καὶ πολέμου.

Τὸ "Ἡ κυρία εἶναι γιὰ πέταμα" σημαίνει τὴν ἀρχὴ τῆς Μπρεχτικῆς περιόδου τοῦ Φό. Μὲ πολλὰ ἐπεισόδια ἔδινε μιὰ πανοραμικὴ ἀποψη τῆς ἰταλικῆς ἱστορίας, διδαχτικὴ ἀλλὰ ποτὲ βαρετὴ. Χρησιμοποιοῦσε τραγούδι, χορὸ, μίμηση, διάλογο καὶ τὸ κύριο βᾶρος ἔπεφτε στὴν πολιτικὴ σάτιρα. Ὁ Φό ἔκανε πιὰ φανερὴ τὴν καταγγελίαν του γιὰ τὸ πρλιτικὸ σύστημα τῆς Ἰταλίας κι ἀκόμα τὴν ἀπογοητευσὴ του ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ κομμουνισμὸ ποὺ τὸν θεωροῦσε γραφειοκρατικὸ κι φθαρμένο. Κάνοντας μιὰ ἀναφορὰ στοὺς πλανόδιους θεατρίνους τῆς φεουδαρχίας, ποὺ στάθηκαν ἐμπνευστὲς του, δὴλωνε: "Χρόνια ὀλόκληρα ἤμουνα ὁ γελοιοποιὸς τῆς ἀστικῆς τάξης: τοὺς πέταμα τὸ "κατηγορῶ" μου κατὰμουτρα κι αὐτοὶ ἀντιδρῶσαν μ' ἄλλω γέλιο. Τώρα θὰ γίνω ὁ γελοιοποιὸς τοῦ προλεταριάτου. Αὐτοὶ θὰ ἠφίστανται τὸ "κατηγορῶ" μου". (Corrado Augias, "Ma il partito non si diverte", "Espresso", Μιλάνο, 23-11-1969).

(1) Φινέας Τένλορ Μπάρνουμ (1810-1891) ἀμερικανὸς Οιασάρης, ποὺ γίνε ὀρυλικὸς καὶ δημουργοῦσε τεράστια περιουσία παρουσιάζοντας "σημεῖα καὶ τέρατα" τῆς φύσης κ' ἐκμεταλλεύομενος τὴν εἰπιστίαν τοῦ κοινοῦ (σ.τ.μ.).

Το 1968, ό Φό μαζί μ' άλλους άριστερούς θιάσους φτιάξαν το ARCI, ένα θεατρικό όργανισμό άφιερωμένο στην επανάσταση του προλεταριάτου. Το ARCI διακήρυσε τους στόχους του σ' ένα κείμενο πού συντάχτηκε κυρίως από το Φό :

" Κάτω από τó πρόσχημα τής ελευθερίας του λόγου, ό πολιτής είναι δέσμιος των μαζικών μέσων ενημέρωσης πού ελέγχονται από τούς κεφαλαιοκράτες... Τό θέατρο είναι τó μόνο μέσο πού μπορεί ν' απελευθερώσει τó λαό απ' ατή τήν τυραννία. "Αν άνιτρέξουμε στις ρίζες του θεάτρου, θά δούμε πώς τά μέσα έκφρασης κ' επικοινωνίας του ήταν άπλά, ειθύβολα και άμεσα. Τό θέατρο δέ δεσμευότανε από άρχιτεκτονικές δομές πού θά μπορούσανε νά εμποδίσουνε τόν πρωταρχικό του στόχο : νά μπορεί τó κοινό νά δει και ν' ακούσει αποτελεσματικά. Σήμερα τó θέατρο ύπηρετεί τις ανάγκες μιάς πολιτικής κ' οικονομικής έλίτ κ' έτσι έχει γίνει άπρόσιτο στό λαό (μόνο τó 5 % του ιταλικού πληθυσμού παρακολουθεί θέατρο). Αυτές οι οικονομικές διακρίσεις είναι όλοφάνερες στις άρχιτεκτονικές δομές πού ζουν δημιουργηθεί και πού προέρχονται από ένα φεουδαρχικό σύστημα : ή πλατεία και τά θεωρεία για τούς άφέντες, ό έξώστης για τούς ύπηρετες". (Nanni Ricordi " Teatro Politico e Alternative Culturale", Rinascita, 4/10/1968, σελ. 27).

Άντί νά παιζει στις συνηθισμένες θεατρικές αίθουσες τó ARCI έφερε τó θέατρο κοντά στό λαό δίνοντας παραστάσεις σ' έργοστάσια, γήπεδα, φοιτητικές έστιές και γυμναστήρια σ' όλη τή βόρεια Ιταλία. Ό όργανισμός ψυχαγωγούσε άγρότες, εργάτες και φοιτητές. Πολλοί φραγκοί πού ύπήρχαν άνάμεσα στους ήθοποιούς και τó κοινό, έσπασαν. Οι θεατές συμμετείχαν ένεργά στην παράσταση και συχνά άνοιγαν ένα ζωντανό, και μερικές φορές θυελλώδη, διάλογο, μέ τούς έρμηνευτές. Η προσέλευση θεατών σέ κάθε παράσταση κυμαίνονταν από πεντακόσια ώς τρεις χιλιάδες άτομα, άνάλογα μέ τόν πληθυσμό τής κοινότητας και τó μέγεθος του θεατρι-

κού χώρου. Έκείνο πού παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι ότι τó θέατρο του Φό άποδείχτηκε πολύ προκλητικό για τούς κομμουνιστές, πού ένώθηκαν μέ τούς δεξιούς αντιπάλους τους στην προσπάθειά τους νά εμποδίσουν τó Φό νά δίνει παραστάσεις σέ δημόσια κτήρια.

Ό Φό δέν περιορίστηκε νά φέρε τó θέατρο στό λαό. Άφιερώθηκε ταυτόχρονα στην ύπόθεση μιάς ανάιακτης επανάστασης του προλεταριάτου. Οι πολιτικές του πεποιθήσεις προχώρησαν άριστερότερα από τó μαρξισμό, στό μαοϊσμό. Ό Φό πίστευε πώς αν έκθέσει τήν άποψη του για τά στραβά τής σύγχρονης κοινωνίας και κυρίως για τή διαφθορά τής Ιταλικής Κυβέρνησης, θά μπορούσε νά κάνει τó λαό νά συνειδητοποιήσει τήν ανάγκη μιάς ριζικής άλλαγής στή διακυβέρνηση τής χώρας. Ό Φό ήθελε νά διαδώσει τó μήνυμά του σέ μεγάλα άκροατήρια, σέ άγρότες κ' εργάτες κυρίως, πού οι περισσότεροι τους δέν είχαν πάει ποτέ στό θέατρο. Γι' αυτό άπλοποίησε τά έργα του κι άπαρνήθηκε τó παλιό του κομψό στυλ του καμπαρέ πού τόσο άρεσε στην άστική τάξη. Τά καινούρια του έργα είναι πολιτικές άλληγορίες μέ τή μορφή και τις μεθόδους του παιδικού θεάτρου : άπλός μύθος, άπόλυτοι " ήρωες" και " καθάρματα" και τελική νίκη του καλού πάνω στό κακό. "Όλ' αυτά παρουσιάζονται διογκωμένα σέ μιά πλούσια παρέλαση από κοστούμια, μάσκες, κούκλες και θεατρικά εύρήματα, αναπόσπαστα στοιχεία τής Ιταλικής πραγματικότητας όπου τó Καρναβάλι είναι ένα γεγονός πού έπιαναλαμβάνεται κάθε χρόνο. Άνάμεσα στά εύρήματα είναι τó κυριακάτικο κουκλοθέατρο και σκηνές από τήν κομμέντια ντέλλ' άρτε, ένα σύμβολο έθνικής συνείδησης μέσα απ' τούς αιώνας.

Μέ τή σκέψη πώς ή μόνη ψυχαγωγία του προλεταριακού κοινού του είναι τά μέσα μαζικής ενημέρωσης, πού, όπως πιστευεί, ελέγχονται από τó κράτος και δέν έχουν ίχουν φαντασίας, ό Ντάριο Φό κάνει καθαρή θεατρική τέχνη, χωρίς πο-

Μιά σκηνή μέ τó Φό στη " Μεγάλη παντομίμα μέ παντιέρες και κούκλες μικρές και μέτριες". Έδώ, πρωτοπαρουσίασε κούκλες





“Ο Θάνατος κ’ η ανύσταση μιᾶς κούκλας”. Αναφέρεται στην προδοσία της εργατικής τάξης από τους ρεβιζιονιστές

λύπλοκη τεχνολογία, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις Ικανότητες του ήθοποιού. Η χρησιμοποίηση της κούκλας έδωσε παραπάνω δυνατότητες για άδρη σάτιρα, όπως οι χιουμοριστικές παραμορφώσεις των Ιταλών ήγετων—καλών και κακών.

Κούκλες χρησιμοποίησε για πρώτη φορά το 1969 στο “Μεγάλη παντομίμα με φλάμπουρα και μικρές και μέτριες κούκλες”. Υπήρχαν δυό βασικές τεράστιες κούκλες. Η πρώτη, μιᾶ γκροτέσκα μορφή, 3 μέτρα ύψος, μ’ ἄσχημο στόμα από ελαστικό και λαστιχένιο κλόμπ στο δεξί χέρι παρίστανε τὴν ἀστική τάξη. Η ἄλλη, ἕνας πράσινος κι ἄσπρος δράκος, 9 μέτρα ὕψος, συμβόλιζε τούς κομμουνιστές. Οἱ κούκλες κατασκευάστηκαν ἀπὸ ελαστική ὕλη σὲ συρματένιο σκελετὸ καὶ ντύθηκαν μὲ ὕφασμα. Η κούκλα πού παρίστανε τὴν ἀστική τάξη ἦταν τυλιγμένη μὲ μιᾶ παλιά ταπισσερί κ’ ἔμοιαζε μὲ ἀλληγορική μορφή τοῦ Μεσαίωνα. Ὁ Φὸ σχεδίασε τὰ σκηνικά καὶ τὰ κοστούμια ὅλης τῆς παράστασης κ’ ἔβαφε μόνος του τὶς τεράστιες κούκλες, δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στὴ λεπτομέρεια. “Μόνο μὲ τὴ μεγάλη ἀκρίβεια, μπορεῖς νὰ δημιουργήσεις τὴν ἐντύπωση πὼς ὅλα εἶναι ἀνοργάνωτα” — εἶπε. Σ’ αὐτὴ τὴ φράση συνοψίζεται ἡ τέχνη τοῦ Φὸ. (J. B. “Il rimirazzone di Fo si prepara al debutto”, *Unità*, 17/10/1968).

“Η Μεγάλη Παντομίμα” ἦταν μιᾶ πολιτική σάτιρα τῆς ἱταλικῆς ἱστορίας στὰ τελευταῖα 25 χρόνια. Θέμα τῆς, ἡ πάλι τοῦ προλεταριάτου μὲ τὴν ἀστική τάξη. Η πάλι αὐτὴ δινότανε βασικά μὲ τὶς κούκλες. Οἱ ἠθοποιοὶ τὶς μετακινούσανε πάνω στὴ σκηνὴ καὶ τὶς κατευθύνανε μὲ σπάγγους ἢ ξύλα, χωρὶς νὰ κρύβονται ἀπὸ τὸ κοινό. Ἀντιμαχόμενες πολιτικὲς ομάδες κατευθύνανε τὶς κούκλες — ἦταν μιᾶ ζωντανὴ σκηνικὴ εἰκόνα. Η συνεχῆς παρουσία τῆς πανάσχημης κούκλας πάνω στὴ σκηνὴ ὑπενθύνιζε ἀπειλητικὰ πὼς ἡ πολιτικὴ καταπίεση βρίσκεται παντοῦ. Οἱ ἑρμηνευτὲς φοροῦσαν μισὲς ἢ ὀλόκληρες μάσκες πού συμβόλιζαν τὴν πάλι ἀνάμεσα στὶς δυνάμεις τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ — τὸ προλεταριάτο ἐνάντια στὴν ἀστική τάξη. Οἱ ἠθοποιοὶ τραβοῦσαν εὐκόλα τὶς μάσκες πάνω στὸ μέτωπο κι ἀποκάλυπταν τὸ πρόσωπό τους, ὅταν ἄλλαζαν χαραχτήρα, ἢ ὅταν ἡ δράση ἀπὸ ἀλληγορική γινότανε ρεαλιστική. Πολλὲς ἀπὸ τὶς μάσκες βασιστήκανε σὲ πρότυπα τῆς

ρωμαϊκῆς ἐποχῆς καὶ τῆς κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε. Οἱ κούκλες μοιάζανε μὲ γελοιογραφίες τοῦ Τζώρτζ Γκρός, χωρὶς ὅμως τὸ στοιχεῖο τῆς φρίκης πού ἔχουν τὰ σκίτσα τοῦ Γερμανοῦ. Παρὰ τὴ σοβαρότητα τοῦ θέματος, οἱ παραστάσεις τοῦ Φὸ διατηροῦν τὴν ἀνάλαφρη γοητευτικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ τὴ μαγεία τοῦ παιδικοῦ θεάτρου.

Η τεράστια κούκλα δὲν παρίστανε μόνο τὴν ἀστική τάξη, ἀλλὰ κι ὅλες τὶς μορφὲς πολιτικῆς καταπίεσης. Διάφορες πολιτικὲς δυνάμεις ξεπηδοῦσαν ἀπὸ τὸ πελώριο στομάχι τῆς στὴ διάρκεια τῆς παράστασης. Σὲ μιᾶ σκηνὴ τὸ προλεταριάτο ἐπιτίθεται στὴν τεράστια κούκλα φωνάζοντας: “Σκοτώστε τούς βρωμεροὺς φασίστες!”. Ἐμφανικὰ ἡ Φράνκα Ράμε, ἡ ἑορφή γυναῖκα τοῦ Φὸ — δυναμικὸ στοιχεῖο τοῦ θιάσου — βγαίνει ἀπὸ τὴν κούκλα φορώντας μόνο ἕνα μαγιώ. Μᾶς συστήνεται σὰν “καπιταλισμὸς”. Ἐκείνη τὴ στιγμή μπαίνει ἀπειλητικὸς ὁ δράκος. Μιᾶ ἄλλη μεγάλη κούκλα, πού παρίστανε τὸν τέως βασιλιά τῆς Ἰταλίας Βίκτορα - Ἐμμανουήλ, ἔσπρωξε τὸν “καπιταλισμὸ” πρὸς τὸ δράκο, φωνάζοντας πὼς μόνο αὐτὴ, “ὁ γλυκὸς καπιταλισμὸς”, μπορεῖ νὰ σώσει τὴν Ἰταλία ἀπὸ τοὺς Μπολσεβίκους. Ὁ δράκος βρυχήθηκε ἄγρια καὶ τυλιχτήκε γύρω ἀπὸ τὸν “καπιταλισμὸ”. Γρήγορα ὅμως ἔπεσε θύμα τῆς γοητείας τῆς, καθὼς ἐκείνη λικνιζόταν προκλητικὰ στὴν ἀγκαλιά του. Ἔτσι ἕνα βασικό θέμα τοῦ ἔργου μεταδόθηκε μέσα ἀπὸ μιᾶ ὀπτικὴ ἀλληγορία μὲ τὶς τεράστιες κούκλες. Ὁ καπιταλισμὸς εἶναι ἀπλὰ ὁ φασισμὸς, γοητευτικὰ μεταμφιεσμένος. Η καταπίεση τοῦ προλεταριάτου συνεχίζεται.

Ὁ Φὸ δὲ χρησιμοποιοῖ κούκλες σ’ ὅλες του τὶς παραστάσεις. Μεταχειρίζεται μιᾶ πληθώρα θεατρικῶν εὐρημάτων γιὰ νὰ δώσει ἔμφαση στὸ μῆνυμά του. Ἄν τὸν συγκρίνουμε ὅμως μ’ ἄλλους θιάσους ἀγκιτ-πρόπ, ἐπαναλαμβάνει συχνὰ τὰ θέματα καὶ τὴν τεχνικὴ του. Σ’ ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα του “Θάνατος κι ἀνάσταση μιᾶς κούκλας” ξαναεμφανίστηκαν οἱ κούκλες τοῦ φασισμοῦ καὶ τοῦ κομμουνισμοῦ, ὅταν ὁ Φὸ ξαναπαρουσίασε τὸ χρονικὸ τῆς 25ετίας ὕστερα ἀπὸ τὸ Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η τεράστια κούκλα συμβόλιζε τὴν κάθε

Ἡ μεγάλη κούκλα — 3 μέτρα ὕψος — παρίστανε τὴν ἀστική τάξη



λογής πολιτική καταπίεση. Ήθοποιοί κι άλλες κούκλες που παρίσταναν την αστική τάξη, τον καπιταλισμό, το στρατό, τον ανώτερο κλήρο, τη μοναρχία και τις μεγάλες επιχειρήσεις ξεπρόβαλλαν από το στομάχι της τεράστιας κούκλας. Μερικοί ήθοποιοί και κούκλες παρουσιάζονταν από μια έσωτερική σκηνή, καλυμμένη με κουρτίνες στο βάθος-κέντρο και είτε προχωρούσαν μέσα στο χώρο της παράστασης, είτε έμπαιναν μέσα στην τεράστια κούκλα για να ξεπροβάλουν αργότερα.

Ο θάνατος της άσχημης κούκλας παρίστανε το τέλος του φασισμού και την αναστάση του μέσα από την εγκαθίδρυση μιας καπιταλιστικής διακυβέρνησης με την υποστήριξη των αμερικανών κ' ευρωπαϊών συμμάχων, της Έκκλησίας και της αστικής τάξης. Ο Φό κατάγγειλλε ακόμα το Ίταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα πώς απέτυχε να καταπολεμήσει την καπιταλιστική καταπίεση. Ένα από τα σημαντικότερα πολιτικά πρόσωπα που σατίριζε ήταν ο Παλμίρο Τολιάτι, ο ηγέτης των κομμουνιστών. Ο Φό τον έπαιζε έτσι που να μοιάζει με το Τζίμινι Κρίκετ (2) — την ανίκανη συνείδηση του προλεταριάτου που παρασυρόταν σε απάθεια από τη ρητορική του Ικανότητα. Ο Τολιάτι πού 'χε κερδίσει το σεβασμό των Σοσιαλιστών και των Χριστιανοδημοκρατών και που προτιμούσε το συμβιβασμό από την κοινωνική αλλαγή, καθυστέρησε, κατά το Φό, την πρόοδο της υπόθεσης του προλεταριάτου. Ο Φό φορούσε κουστούμι παπᾶ, παραλληλίζοντας τον καταστρεπτικό χαρακτήρα του ιταλικού κλήρου με τον Τολιάτι κ' έβαλε δυο κούκλες που παρίσταναν το Στάλιν και το Μάο-Τσέ-Τούγκ να τον βρίζουν και να τον γελοιοποιούν συνέχεια.

Ο Φό κ' οί ήθοποιοί του βρίσκονταν σε διαρκή κίνηση: τραγουδούσαν, χορεύανε, παίζανε μουσική, κινούσαν τις κούκλες κι αλλάζανε γρήγορα την ποιότητα της φωνής τους για να δώσουν χαρακτήρα στην κάθε κούκλα. Οί ήθοποιοί

(2) Τζίμινι Κρίκετ: μορφή του Γουόλτ Ντίσνεϋ, ένας γριλλός που παρυσταίνει τη συνείδηση των άλλων ηρώων, αλλά πέφτει από γκάφα σε γκάφα (σ.τ.μ.).

είχαν εκπαιδευτεί με προσοχή στη χρήση της κούκλας έτσι που ολόκληρη ή παράσταση έμοιαζε μ' αυτόδημο ατύπο-σχεδιασμό ενώ στην πραγματικότητα είχε μελετηθεί κ' εκτελεστεί με απόλυτη ακρίβεια.

Οί κούκλες δέν ήταν στολίδια αλλά βασικοί χαρακτήρες της δράσης. Ακριβώς όπως στο "Μαινόμενο Όρλάντο" του Ρουκόνι, ή παράσταση του Φό μετατρέποταν μερικές φορές σ' ένα ανθρώπινο κουκλοθέατρο. Η κίνηση των ήθοποιών είχε την ακρίβεια της μηχανής, παίρνανε στάσεις σαν της κούκλας, περιορίζανε στο ελάχιστο τη διαφορά ανάμεσα στον ήθοποιό και την κούκλα. Όταν οί ήθοποιοί φορούσανε ολόκληρες μάσκες γινότουσαν κούκλες. Αναμφισβήτητη, ή άφαίρεση του ανθρώπινου στοιχείου από τον ήθοποιό είχε σχέση με το πολιτικό θέμα του Φό σχετικά με την καταπίεση του βιομηχανικού κράτους, αλλά πήγαζε επίσης κι από τον ειλικρινή του θαυμασμό για την απλότητα και την όμορφια του κουκλοθέατρου.

Ο Φό κ' οί ήθοποιοί του εξακολουθούν να πειραματίζονται, ν' ασκούνται και να ταξιδεύουν στις πόλεις και την ύπαιθρο της βόρειας Ίταλίας μεταφέροντας το μήνυμα της αλλαγής και της επανάστασης. Τους ένώνει ή άφοσίωσή τους στην τέχνη και την πολιτική κ' ενδιαφέρονται πολύ λίγο για το κέρδος. Οί συνεισφορές των θεατών μοιράζονται ισότιμα στα μέλη του θιάσου. Στο θέατρο του Φό το μέσο είναι αναμφισβήτητη το μήνυμα: μια επανάσταση του προλεταριάτου που θα πραγματοποιηθεί με τη χρησιμοποίηση της θεατρικής παράδοσης που βγήκε από το λαό, όπως ο πλανόδιος θεατρίνος της φεουδαρχίας, το τσίρκο, το καρναβάλι, το μιούζικ χάλ κ' ή κομμέντια ντέλλ' άρτε. Σ' ένα έθνος που πολύ συχνά άρνεϊται το δικό του θέατρο κ' ενθαρρύνει τις άπομιμήσεις ξένων έργων, ο Φό άντέχει σαν ο κύριος έκφραστής της μεγάλης κληρονομιάς του ιταλικού λαϊκού θεάτρου. "Έχουμε παντρευτεί το λαό — λέει. Είναι πολύ σημαντικό. Το πραγματικό θέατρο, όχι αυτό το μουσείο που λέμε σήμερα θέατρο, έβρισκε πάντα άνταπόκριση στις μάζες".

Μετάφραση ΣΟΦΙΑΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΟΥ

Ο Φό μ' ένα άνδρείελο, μπροστά στην τεράστια κούκλα που παρυσταίνει την αστική τάξη, σκιάχτρο του προλεταριάτου



ΓΝΗΣΙΑ ΕΠΙΚΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΣ

Ο ΦΟ ΣΧΟΛΙΑΖΕΙ ΜΕ ΛΟΓΟ ΚΑΙ ΠΑΙΕΙΜΟ

Του BERNARD DORT

‘Από τόν ήθοποιό Ντάριο Φό, πού ‘χα δει στην ‘Ιταλία νά έρμηνεύει τις κωμωδίες του — μεταξύ τών άλλων : “ ‘Η ‘Ισαβέλλα, τρεις ικαρβάλλες κ’ ένας παραμυθός”, “ Φταίει πάντα ό διάβολος”, “ ‘Η κυρία είναι γιά πέταμα ” — στό διάστημα τής “άστικής” περιόδου του θιάσου Φό — Ράμε (1959 - ‘67), μου ‘χε μείνει, φυσικά, ή θύμηση ενός εξαισίσιου θεατρίνου, ένός “θεατρικού τέρατος”. Διέθετε εκείνη τή ζωντάνια και τήν άφέλεια, εκείνο τόν βόρος και τήν εύκινησία — τά στοιχεία, δηλαδή, πού φτιάχνουν τούς μεγάλους ήθοποιούς. Είχε ικάτι άπό τόν Φερναντέλ και τόν Γκρούσο Μάρξ μαζί και, πρόσθετα, μιά έμφυτη, ένστικτώδη γνώση τών αντίδράσεων του κοινού : μιά άκρίβεια στά “έφφέ” — άκόμα κι όταν ήταν πολύ χοντρά — πού χαρακτηρίζει μόνο τόν κλόουν (κι ό Φό έπαιζε καμιά δεκαριά κλόουν στό “ ‘Η κυρία είναι γιά πέταμα”). “Όσο γιά τόν άνθρωπο Φό, ήταν άκαταμάχητος : άνοιχτός, περιέργος, πρωτεϊκός, παθιασμένος γιά τόν θέατρο, τόσο τόν παλιό όσο και τόν πιό καινούριο (στά 1967 διασκεύασε τόν “Κυριακάτικο περίπατο” του Ζώρζ Μισέλ).

Είχα νά τόν δώ νά παίζει άπό τόν 1968. Σ’ όλες, όμως, τις συζητήσεις γύρω άπό τόν θέατρο στην ‘Ιταλία έρχονταν στην έπιφάνεια τόν όνομα του Ντάριο Φό κι ό δρόμος πού ‘χε διαλέξει : ή ρήξη μέ τόν καθιερωμένο θεατρικό σύστημα, ή συγκρότηση τής “Nuova Scena” κ’ ή ένταξη της στό κύκλωμα διανομής A.R.C.I., πού δημιουργήθηκε άπό τόν ‘Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα, ή δεύτερη σύγκρουση έπειτα, και τέλος ή ίδρυση τής “La Comune” σάν “εναλλακτικού κυκλώματος” (1). ‘Η άναφορά αυτή στό Ντάριο Φό συνοδεύονταν άπό κάποιες έπιφυλάξεις, ένα είδος ένόχλησης, ένώ τά αίσθήματα κυμαίνονταν άνάμεσα στό θαυμασμό και τή δυσφορία — όπως : “Ναι, βέβαια, ύπάρχει κι ό Φό...άλλά ό Φό είναι πάντα... πολύ Φό”.

Περιμένα, λοιπόν, πώς τόν “Mistero Buffo” (Μπουφόνικο μυστήριο), θέαμα τού “collettivo teatrale della Comune”, στό “Chaillot”, θά ‘ταν ένα μαγευτικό “one man’s show”. “Ότι θ’ άποτελούσε ύπόμνηση κ’ έπιβεβαίωση τών χαρακτηρισμών του Ντάριο Φό, τού εξαιρέτου ήθοποιού. Λοιπόν, αυτό πού αντίκρυσα ήταν τελείως διαφορετικό. Δέν είδα ένα “τέρας”, άλλ’ έναν άνθρωπο τού θεάτρου. Δέ βρέθηκε μπροστά σ’ έναν παραδοσιακό ήθοποιό πού ποντάρει και παίζει μέ τήν ύστερία (μιά ύστερία πού ξεκινάει άπ’ τή σκηνή γιά νά καταλήξει μετά και στην πλατεία), αλλά σ’ ένα βαθύτατα μοντέρνο ήθοποιό. Δέν είχα νά κάνω μ’ ένα ιταλικό έξαγωγικό προϊόν, έναν κάποιον Πεπίνο — δέ λέω Έντουάρντο — ντέ Φίλιππο, πού, καταφεύγοντας σέ πολλές γκριμάτσες, φτιάχνει ένα σύμφυρμα όπου συνυπάρχουν ό ναπολιτάνος Πουλτσινέλλα, ό Άρλεκίνος τού Μπέργκαμο και μιά ντανουντσιανή μεγαλοστομία : είχα μπροστά μου ένα ήθοποιό έπικό και — αυτό ίσως είναι πλεονασμός — έπαναστάτη.

Τό “Mistero Buffo”, λοιπόν, είναι ένα θέαμα πού τόν παρουνσιάζει μόνος του ό Ντάριο Φό. ‘Ορισμένοι έιρωνεύτηκαν αυτή τήν “όμαδική δουλειά” πού, σέ τούτη τήν περίπτωση (άφου ή “La Comune” έχει στό ρεπερτόριο της και πολλά άλλα θέαματα πού τά έρμηνεύουν ή και τά φτιάχνουν άκόμη πολλοί ήθοποιοί μαζί), καταλήγει στό ρεσιτάλ μιάς “βεντέτας”. Μερικοί πάλι — μέ τόν Μισέλ Κουρνό έπικεφαλής (2)

(1) Δές τή συνέντευξη τού Jacques Joly μέ τόν Ντάριο Φό (δημοσιεύεται σέ προηγούμενες σελίδες) και τήν Έργοβιογραφία τού Ντάριο Φό (πού δημοσιεύεται σέ επόμενες σελίδες).

(2) Δές “La scène à soi tout seul” στην έφημερίδα “Moude” 10 Γενάρη 1974: “Κοντολογίς, ένας μονόλογος άπό ήρωισμό. Θά ‘πρεπε νά προειδοποιήσουν τόν Ντάριο Φό πώς έδω (στό Παρίσι) μπορούσε νά παιχτεί άπό πολλούς. Για νά ξανασάνει λιγάκι”.

καμώθηκαν πώς οίκτιρουν τή μοναξιά τού Ντάριο Φό. Σάμπως ή δουλειά ένός ανθρώπου νά μή μπορεί νά ‘ναι τόν άποτέλεσμα τής δουλειάς πολλών! Σάμπως αυτός πού παίζει νά μή μπορεί νά ‘ναι ό άντιπρόσωπος εκείνου πού δέν παίζει!... ‘Ας αφήσουμε όμως αυτή τήν άγωνα άντιδικία. Στην πραγματικότητα, κ’ έδω όπως κι άλλου, ό Φό υίοθετεί καθιερωμένες φόρμες, μόνο και μόνο γιά νά τις άνατρέψει και νά τις παραβιάσει, εισάγοντας τά στοιχεία εκείνα πού, συνηθώς, οί φόρμες αυτές άρνούνται ή άποκλείουν. Τό “one man’s show” πού έπιχειρεί είναι τόν άντίθετο μιάς προσωπικής έπίδειξης. Στη σκηνή — γυμνή, χωρίς άντικείμενα — πού ‘ναι κατειλημμένη άπό θεατές καθισμένους ως και στό πάτωμα, έμφανίζεται ό Ντάριο Φό μ’ ένα καθημερινό κουστούμι — δέν κρατάει τίποτα στά χέρια του, δέν έχει τίποτα στις τσέπες του, μόνο στό λαιμό του έχει κρεμασμένο — έτσι, φανερά — ένα μικρόφωνο. Δέν πρόκειται, όμως, νά δείξει τόν εαυτό του. Βρίσκεται εκεί γιά νά παίξει, νά δείξει τούς άλλους : όχι τόν ίδιο, αλλά άλλους, χτεσινούς και σημερινούς, άκόμα και σās ή και μένα. Εύθως έξαρχής, ύστερα άπό ένα περιστασιακό, λίγο διπλωματικό κι άρκούντως καυστικό λογιόβριο (γιά τόν θέμα τής Γαλλίας και τής ‘Ιταλίας — γιά τούς ‘Ιταλούς πού έξορίζονται σέ μιά Γαλλία - προστάτιδα τών γραμμάτων και τών τεχνών!), μιμείται μιά ιστορική και φανταστική συνάντηση : τή συνάντηση τού Σκαπίου μέ τόν Μολιέρο, όπου ό δεύτερος διδάσκει στόν πρώτο πώς νά παίξει τόν Ταρτούφο. Χωρίς νά δώσει μιά κατάληξη στη σκηνή αυτή, ό Φό περνάει σέ μιά άλλη, διαμετρικά άντίθετη, τόσο σά χρονική τοποθέτηση όσο και σάν ύφος : αυτή τή φορά πρόκειται γιά ένα γερμανο-αμερικανό σοφό πού, καθώς έξυμνει τή δύναμη τής τεχνικής και τις άπειρες καταστρεπτικές δυνατότητες πού προσφέρει, βλέπει τις μηχανές του και τόν ίδιο του τόν λόγο (πού τόν συγκροτούν ήχοι κι όχι λέξεις) νά γίνονται κομμάτια. ‘Εδώ άγγίζουμε νούμερο καμπαρέ — ένός καμπαρέ τής άριστερās, έννοείται. Αυτό πού ‘χει, ώστόσο, σημασία είναι πού ό Φό έκανε μ’ αυτό τόν τρόπο τή διαδρομή του άνάμεσα σέ δυό έποχές, σέ δυό άντίθετους τρόπους : τόν θέατρο και τόν καμπαρέ (ή τήν τηλεόραση), τήν κλασική και τή σύγχρονη έποχή, τήν “commedia” τού παρελθόντος και μιά σημερινή σκηνή. ‘Ισως έτσι νά ξεπλήρωσε και τήν όφειλή του σ’ αυτά τά πολιτιστικά (κλασικά ή μαζικά) στερεότυπα. Σ’ αυτό τόν σημείο άρχίζει πραγματικά τόν “Mistero Buffo” — μέ τήν προσφυγή σέ μιά άλλη παράδοση : τή λαϊκή παράδοση τών “ζονγκλέρ” τού Μεσαίωνα. Κι ό Φό νά διηγείται, μέσα άπό έναν “Άγγελο κ’ ένα Μεθυσμένο, τήν ιστορία τού γάμου τής Κανά — μιά ιστορία, όπου ό Μεθυσμένος, άφου νικήσει τόν “Άγγελο και τόν διώξει, πνίγεται, γεμάτος ήδονή, μέσα σ’ ένα κρασοβάρελο — ή τήν άνάσταση τού Λαζάρου — σά νά ‘ναι πίνακας τού Μπρέγκελ — πού ‘γινε άφορμή γιά ξεφάντωμα σ’ ένα νεκροταφείο, ή τή συνάντηση τού πάπα Βονιφάτιου 8ου μ’ ένα Χριστό ό όποιος τόν άρχίζει στις κλωτσιές στά πσιανά... ‘Ο Φό δέ μένει ποτέ σ’ ένα άπό τά πρόσωπα πού έρμηνεύει : παίζει ένα, δύο, δέκα, εκατό πρόσωπα : περνάει άπό τό ‘να σ’ άλλο. ‘Όπως κάνει τόν πλήθος, μπορεί νά κάνει και τόν πάπα. Δέν καθυστερεί άκλιόμενος. Δέν κάνει, βέβαια, γκριμάτσες, ούτε άλλάζει μεταμφιέσεις, δέν έπιχειρεί φυσιογνωμικά παιχνίδια — κι όσα, τυχόν, κάνει είν’ έλάχιστα. ‘Υποδηλώνει τά διάφορα πρόσωπα μέ μιά χειρονομία, μέ μιά φωνητική μετάπτωση. Μέ μιά άπλη μετατόπιση μέσα στό χώρο. Πηδάει άπό τό ‘να σχήμα σ’ άλλο, τά έκτοξεύει, στόν άέρα, τόν καθένα μέ τή σειρά του, γιά νά τ’ άδράξει μετά και νά τά έξαπολύσει πάλι. Παίζει ταχυδακτυλουργικά μέ τις χειρονομίες, όπως και μέ τις φωνητικές μεταπτώσεις. ‘Η λέξη μπορεί νά φανεί παράταιρη, πρέπει όμως νά τή χρησιμοποιήσουμε : ή χάρη τού υ — χωρίς ίχνος έπιτήδευσης — είναι άνυπέρβλητη. ‘Ο Φό, μή έχοντας τήν έγνοια νά αύτοεπιδείξει, ούτε τήν

ἐπιθυμία νὰ φωλιάσει σ' ἓνα καὶ μοναδικὸ πρόσωπο, θὰ μπορούσε νὰ ἀντισταθμίσει αὐτὴ τὴν ἄρνηση τοῦ τσαρλατανισμοῦ μ' ἓναν ἄλλο τσαρλατανισμό: τῆς δεξιτεχνίας, τῆς πανταχοῦ παρουσίας. Εἶναι γνωστὸ ἰδίως τὰ περισσότερα κόλπα τὰ κάνουν οἱ μάγοι πού ἐμφανίζονται μὲ τὰ χέρια ἀδειανά. Ὁ Φὸ θὰ μπορούσε νὰ παίξει μὲ τὸ ρυθμὸ, μὲ τὸν ἴλιγγο πού προκαλοῦν οἱ μεταμορφώσεις. Στὸ σημεῖο αὐτὸ παρεμβαίνουν τὰ σχόλια. Βλέπεται, ὁ Φὸ ντουμπλάρει, κυριολεκτικὰ, τὸ παίξιμό του, μὲ σχόλια. "Ἐνας θεατῆς τῆς γενικῆς δοκιμῆς τὸ διαπίστωσε μὲ κάποια δηκτικότητα: στὶς τρεῖς σχεδὸν ὥρες πού κρατᾷ τὸ θέαμα, ὁ Φὸ δὲν παίξει — μὲ τὴν αὐστηρὴ ἔννοια τοῦ ὄρου — πού θὰ ἔπρεπε ὅμως, στὴν περίπτωσή αὐτή, νὰ τὸν ἀναθεωρήσουμε — παραπάνω ἀπὸ μιὰ μισητὴ ὥρα. Ὁ θεατῆς ἔνωσε σὰ νὰ τὸν κλέψανε. Αὐτὸ πού τοῦ δώσανε ἄξιζε τὰ μισὰ λεφτὰ ἀπὸ κείνα πού πλήρωσε, ἢ τὴ μισὴ πρόσκληση. Ὁ Φὸ τοῦ τὴν ἔσκασε!(3). Λοιπόν, σ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν ἐναλλαγὴ τοῦ παιζιματος καὶ τοῦ σχολίου, τῆς γλώσσας (τῶν γλωσσῶν, θὰ ἔπρεπε νὰ πούμε), καὶ τῆς μιμικῆς στηρίζεται τὸ "Mistero Buffo".

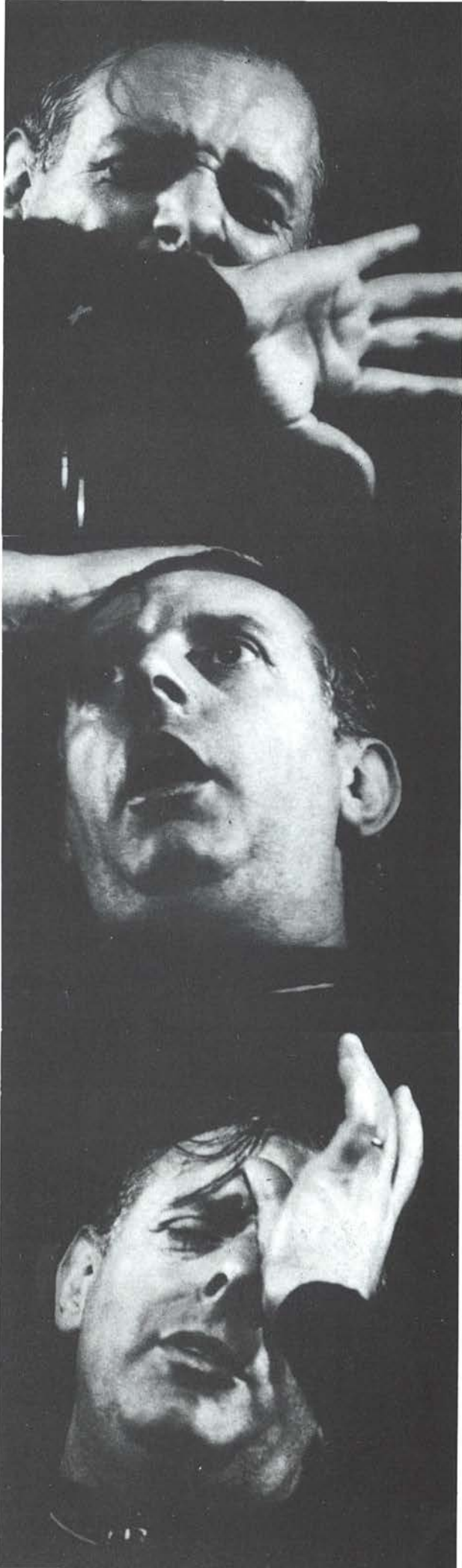
Φυσικὰ, τὰ σχόλια αὐτὰ ἔχουν νὰ ἐπιτελέσουν ἀρχικὰ μιὰ ἐρμηνευτικὴ καὶ ἐνημερωτικὴ λειτουργία. Ὁ Φὸ ἐξηγεῖ τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο εἶδαν τὸ φῶς τὰ κείμενα πού θὰ ἐρμηνέψει. Ἐκθέτει τὴν εἰκόνα ἑνὸς μεσαιωνικοῦ λαϊκοῦ θεάτρου πού χρησιμοποιεῖ τὶς Γραφές καὶ τὶς φόρμες τῆς ἱερῆς ἀναπαράστασης μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ τὶς ἀνατρέψει: "Μυστήριον, λοιπόν, σημαίνει ἱερὴ ἀναπαράσταση· μπουφόνικο μυστήριον σημαίνει: γκροτέσκο θέαμα" (4). Ἐκείνη τὴν ἐπιτοχὴ "τὸ θέατρο ἦταν ἡ προφορικὴ ἐφημερίδα τοῦ λαοῦ σὲ μορφὴ δράματος" (5). Τὸ ἴδιο πρέπει νὰ ξαναγίνει σήμερα. Τὰ κείμενα αὐτὰ, πού ἀνακαλύφθηκαν ἢ ἐπινοήθηκαν — ὑποψιάζομαι πῶς ὁ ρόλος τοῦ Φὸ στὴ διαμόρφωση τοῦ κειμένου τοῦ "Mistero Buffo" εἶναι μεγαλύτερος ἀπ' ὅ,τι λέει ὁ ἴδιος — ἔχουν τὴν ἀξία ὑποδείγματος. Τὴ γέφυρα, ἀνάμεσα στὸ δικὸ τους παρελθὸν καὶ τὸ δικὸ μας παρὸν, τὴ δημιουργεῖ τὸ σχόλιο τοῦ Φὸ. Ἡ λειτουργία, ὅμως, τοῦ σχόλιου αὐτοῦ εἶναι, ἐπίσης, καθαρὰ σημαντικὴ (sémanlique): ἡ σχέση του μὲ τὸ παίξιμο συνιστᾷ τὴ σημασία (ἢ τὶς σημασίες) τῆς παράστασης. Θὰ ἔπρεπε νὰ μπορούσαμε νὰ ἐξετάσουμε ἐπακριβῶς τοὺς συγκεκριμένους ὄρους τῆς σχέσης αὐτῆς. Ἄς περιοριστοῦμε, ὅμως, νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ Ντάριο Φὸ δὲν ἐνεργεῖ μηχανικὰ: ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ σχόλιου, τὸ μήνυμα ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ παιζιματος, ἢ ἐπεξηγήση. Ἐπιπλέον, τὸ παίξιμο δὲν ἀποβλέπει συστηματικὰ στὸ παρελθὸν, ἀφήνοντας τὸ παρὸν στὴ δικαιοδοσία τοῦ σχόλιου. Ὑπάρχει ἀλληλοδιείσδυση, ἀλληλεξάρτηση: ἡ ἱστορία καὶ ἡ ἐπικαιρότητα ἐναλλάσσονται σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα. Ἐπίσης, αὐτὸ πού ονομάζω σχόλιο — μὴ βρίσκοντας καλύτερο ὄρο — δὲν εἶναι ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε στοιχεῖο παιζιματος ἢ μιμικῆς. Οὔτε πάλι αὐτὸ πού λέμε παίξιμο — μὴ βρίσκοντας πάλι καλύτερο ὄρο — εἶναι στερημένο ἀπὸ κάθε σχολιαστικὸ χαρακτήρα. Ὁ Ντάριο Φὸ περιγράφει — ἀνακαλεῖ κυρίως ντοκουμέντα πού δὲν εἶναι δυνατὸ (λόγω τεχνικῶν ἐλλείψεων, ἄραγε, ἢ ἐπειδὴ ἔτσι τὸ θέλει ὁ Φὸ;) νὰ προβληθοῦν — καὶ δὲ διστάζει νὰ εἰκονογραφήσει, μὲ μιὰ χειρονομία ἢ μ' ἓνα λαϊκὸ τραγοῦδι, αὐτὸ πού περιγράφει. Ἴσως μάλιστα, στὶς περιπτώσεις αὐτές, ἡ μιμικὴ του νὰ ναι πιὸ ἐκφραστικὴ, πιὸ τραβηγμένη καλύτερα, παρὰ ὅταν παίξει. Γιατί, παίζοντας, ἔχει — ἀντί-

(3) Ὅρισμένοι κριτικοὶ ὑπερθεμάτισαν: "Γιατὶ νὰ νίγει ὁ Ντάριο Φὸ τὴν ὑποκριτικὴν τὸν ἰδιοφροσίαν μέσα σ' ἓνα ἐπεξηγηματικὸ κήρυγμα πού καλύπτει τὰ δύο τρίτα τῆς παράστασης καὶ πού, εἰλικρινῶς, δὲν προσφέρει τίποτα τὸ ἐνδιαφέρον;" (Philippe Tesson, "Le Carnaval enchaîné", 9 Γενάρη 1974).

(4) Δὲς τὸ ἐξαιρετικὸ βιβλίον πού ἐξέδωσε τὸ Γαλλο-ἰταλικὸ Κέντρο Δραματοποιίας (διευθυντὴς ὁ José Guinot) μὲ τὴν ἐδουκρία τῆς παρουσίας τοῦ "Mistero Buffo" στὸ θέατρο Chailot: "Mistero Buffo" (Mystère Bouffe), par Dario Fo et "La Commune", édition bilingue, Giorgio Bertani Editore, Verona, σελ. 13.

(5) Ὁ π.π. Θυμώμαστε τὸ "Θέατρο-ἐφημερίδα" ὅπου "τὸ θέαμα γίνεται ἀπὸ τὸ λαὸ καὶ γιὰ τὸ λαὸ", κατὰ τὸν Ἀουγκουστο Μπόαλ (Δὲς "Catégories du théâtre populaire", "Travail théâtral" VI, hiver 1972).

Ὁ Ντάριο Φὸ εἶναι, κυρίως, ἐκπληκτικὸς ἠθοποιός. Τρεῖς ἐκφράσεις του στὴν παράσταση τοῦ "Μίστερο Μπουφο"



LA COMUNE presenta

MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO E DI ALCUNI ALTRI SOVVERSIVI di Dario Fo

partecipano:
RENATO GARI
GIORGIO NADDI
SILVANA DE SANTIS

DARIO FO
RENZO LOVISOLO
IRENEO PETRUZZI
PINO TAMAGNI

il collettivo teatrale LA COMUNE DI MILANO

FEDAYN

regia di **DARIO FO**
 con **FRANCA RAME**

la rivoluzione del popolo palestinese attraverso la sua cultura e le sue canzoni

lo spettacolo riservato ai soci
 per informazioni telefonare al n.

ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

1926: Γέννηση του Ντάριο Φό στο Σάν Τζιάνο, στις όχθες της λίμνης Ματζιόρε, σε μια έργατική οικογένεια με δημοκρατική κι αντιφασιστική παράδοση. Προικισμένος μ' ένα ζωγραφικό και σχεδιαστικό ταλέντο – που του επιτρέπει να σχεδιάζει μόνος του τις άφισες, τα σκηνικά και τα κοστούμια των θεαμάτων που ανεβάζει – ο Ντάριο Φό άρχισε σπουδές Αρχιτεκτονικής στο Πολυτεχνείο του Μιλάνου, που αργότερα τις εγκατάλειψε.

1952 - 59: Πρώτες θεατρικές και κινηματογραφικές δοκιμές.

1952: Ύστερα από διάφορες δοκιμές σατιρικού θεάτρου της μορφής του θεάτρου-καμπαρέ, ο Φό γράφει για την Ιταλική Ραδιοφωνία (R.A.I.) τις έκπομπές του *Poer nano* (κωμικούς μονόλογους όπου απομυθοποιεί τους κοινούς τόπους της εποχής του, προβάλλοντας π.χ. τον “απόβλητο” Κάνι ενάντια στον άφομοιωμένο από το σύστημα και προνομιούχο “Αβελ). Οι μονόλογοι του *Poer nano* θα παιχτούν αργότερα και στο Θέατρο, όπου ο Φό ξεκαθλουθεί να μυείται παρακολουθώντας τη δουλειά του Τζιόρτζιο Στρέλερ στο “Piccolo Teatro” του Μιλάνου.

1952 - 54: Σε συνεργασία με τον Παρέντι – το μελλοντικό Ρουτζάντε των σκηνοθεσιών του Τζιανφράνκο Ντέ Μπότζιο – και τόν Ντουράνο, ο Ντάριο Φό ανεβάζει επιθεωρήσεις: *Cocoricò* (1952), σάτιρα της επιθεώρησης αμερικανικού τύπου, *Il dito nell' occhio* (Το δάχτυλο στο μάτι, 1953), όπου γελοιοποιεί τις κίβδηλες αξίες της επίσημης Ιστοριογραφίας και προβάλλει θετικά τη σημασία της κοινής λογικής και της ειρωνείας απέναντι στην “ήρωλατρεία”, *Sani da legare* (Αθώοι για δέσιμο, 1954), σάτιρα της καθιερωμένης ζωής στην Ιταλία. Οι δυσκολίες που συναντάει ο Φό, Παρέντι και Ντουράνο

τους αναγκάζουν να τερματίσουν τη συνεργασία τους

1955 - 57: Ο Φό εργάζεται για τόν Κινηματογράφο και παίζει στην ταινία *Lo svitato*, βασισμένη σε δικό του σενάριο και σκηνοθετημένη από τόν Κάρλο Λιτζάνι.

1958 - 59: Ο Φό γράφει κ' έρμηνεύει, μαζί με τη γυναίκα του Φράνκα Ράμε, μια ολοκληρωμένη σειρά από “λαϊκές φάρσες”, εμπνευσμένες από τήν παράδοση τής *Commedia dell' arte*: τόν *Ladri, manichini e donne nude* (Κλέφτες, νευρόσπαστα και γυμνές γυναίκες), που αποτελείται από τά έξης κομμάτια: *L' uomo nudo, l' uomo in frac* (“Άντρας γυμνός κι άντρας με φράκο), *I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano* (Τά πτώματα τά ξαποστέλνουν, τίσ γυναίκες τίσ γδύνουν) – τόν *Comica finale*, που αποτελείται από τά κομμάτια: *Un morto da vendere* (Νεκρός για πούλημα), *La Marcolfa* (Η Μαρκόλφα), *I tre bravi* (Οί τρείς γενναίοι), *Quando sarai povero sarai re* (“Όταν θά 'σαι φτωχός, θά 'σαι βασιλιάς) – τόν *Il 9990 dei Mille* (Ο 9990ς τών Χιλίων), σάτιρα τής μαθητικής ρητορείας για τούς άγώνες τής Άνεξαρτησίας. Έδω βρίσκεται ή αφετηρία τής σκέψης του Φό για τή λαϊκή κουλτούρα, που θά καταλήξει τόν 1969 στο *Mistero buffo*.

1959 - 67: Θίσος Ντάριο Φό - Φράνκα Ράμε. Είναι ή “αστική” περίοδος του Φό: γράφει κ' έρμηνεύει έφτά κωμωδίες, που προορίζονται για “αστικά” θέατρα, τίσ όποίες όμως επιβεβαιώνεται και πάλι ή θέλησή του να προχωρήσει σε βάθος τήν εξερεύνηση τής λαϊκής κουλτούρας και να προωθήσει τήν κοινωνικοπολιτική κριτική τής εποχής εκείνης, μέσα από τήν ειρωνεία και τόν γκροτέσκο. Οί έφτά κωμωδίες είναι: *Gli archangeli non giocano al flipper* (Οί αρχάγγελλοι δέν παίζουν φλιπεράκι,

1959 - 60), σάτιρα τῆς γραφειοκρατίας, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi et neri* (Εἶχε δύο πιστόλια μὲ μάτια ἀσπρόμαυρα, 1960 - 61), *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (Κλέψε ἓνα ποδάρι καὶ θά 'σαι εὐτυχησμένος στὸν ἔρωτα, 1961 - 62), *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* ('Η Ἰσαβέλλα, τρεῖς καραβέλες κ' ἓνας παραμυθᾶς, 1963), *Settimo: ruba un ro'meno* ("Εβδομη ἐντολή: κλέβε λιγότερο, 1964 - 65), *La colpa è sempre del diavolo* (Φταίει πάντα ὁ διάβολος, 1965 - 66), *La signora è da buttare* ('Η κυρία εἶναι γιὰ πέταμα, 1967 - 68), κριτική τοῦ ἀστικοῦ κράτους καὶ τοῦ ἀμερικάνικου ἱμπεριαλισμοῦ. Ἐπίσης ὁ Φὸ διασκευάζει τὸν "Κυριακάτικο περίπατο" τοῦ Ζώρζ Μισέλ (1967). Πολλὲς ἀπὸ τὶς κωμωδίες του ἀνεβάζονται καὶ στὸ ἐξωτερικό.

Μὲ τὴ δημιουργία τοῦ Κεντροαριστεροῦ κυβερνητικοῦ Συνασπισμοῦ στὴν Ἰταλία ὁ Ντάριο Φὸ καλεῖται στὴν Τηλεόραση: ὁ Φὸ κ' ἡ Ράμε θριαμβεύουν στὸ *Chi l'ha visto* (σάτιρα τῶν κοινῶν τόπων τῆς ἀπολιτικής συμπεριφορᾶς), κ' ἰδιαίτερα στὸ *Καντσονίσσιμα* (1962). Στὴν τελευταία αὐτὴ ἐκπομπή, ὁ Φὸ καταγγέλλει μὲ τὴ σάτιρά του τοὺς βιομήχανους, τοὺς κληρικούς, τὴ μαφία καὶ μιλάει γιὰ τὰ καθημερινὰ προβλήματα τῆς ζωῆς τῶν λαϊκῶν μαζῶν. Οἱ δυσκολίες πού συναντᾶνε ὁ Ντάριο Φὸ κ' ἡ Φράνκα Ράμε μὲ τὴ λογοκρισία γίνονται αἰτία νὰ διακοπῆ ἡ συνεργασία τους μὲ τὴν Τηλεόραση.

Τὸ 1966, ὁ Φὸ ἀνεβάζει τὸ *Ci ragiono e canto* (Στοχάζομαι καὶ τραγουδῶ), θέαμα πού ἐξαίρει τὸν πλοῦτο τοῦ λαικοῦ πολιτισμοῦ μέσα ἀπὸ τὰ τραγούδια του. Γράφει ὁ ἴδιος στρατευμένα τραγούδια καὶ μαζεῖει γύρω του τοὺς πιὸ καλοὺς λαϊκοὺς τραγουδιστὲς τῆς Ἰταλίας (Τζιοβάννα Νταρίνι, Ἰβάν ντελα Μέα, Τζιοβάννα Μαρίνι, τὸν παντοβανέζικο ὄμιλο τῆς Ριαδενά, τὸν ὄμιλο Αγγίιους ἀπὸ τὴ Σαρδηνία).

1968 - 70: Ὁ συνεταιρισμὸς Νιουνα Scena καὶ ἡ συνεργασία μὲ τὸ Α.Ρ.Ο.Ι.

'Η κινεζικὴ πολιτιστικὴ ἐπανάσταση, τὰ γεγονότα τοῦ Μάη τοῦ 1968 στὴ Γαλλία κ' ἡ ἀνάπτυξη τῶν ἀγωνιστικῶν κινημάτων στὴν Ἰταλία ὀδηγοῦν τὸ Ντάριο Φὸ καὶ τὴ Φράνκα Ράμε στὴν ἀπόφαση νὰ διαλύσουν τὸ θιάσο τους γιὰ νὰ δημιουργήσουν τὸ συνεταιρισμὸ "Νιουνα Scena", πού δηλώνει πῶς βρίσκειται "στὴν ὑπηρεσία τῶν ἐπαναστατικῶν δυνάμεων, ὄχι γιὰ τὴ μεταρρύθμιση τοῦ ἀστικοῦ κράτους, ἀλλὰ γιὰ νὰ συντελέσει στὴν ἀνάπτυξη μιᾶς ἐπαναστατικῆς διαδικασίας πού θὰ μπορέσει νὰ φέρει τὴν ἐργατικὴ τάξη στὴν ἐξουσία". Ὁ Φὸ δουλεῖει, ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ "ἀστικοῦ" θεάτρου, γιὰ τὸ κύκλωμα τοῦ Α.Ρ.Ο.Ι. — πού ἐλέγχεται ἀπὸ τὸ Ἰταλικὸ Κ.Κ.

1968: Σκηνοθετεῖ κ' ἐρμηνεύει τὸ *Grande pantomima con bandiera e pupazzi piccoli e medi* (Μεγάλη παντομίμα μὲ παντιέρα καὶ κούκλες μικρὲς καὶ μέτριες), πού ἀναφέρεται στὴν ταξικὴ πάλη ἀνάμεσα στὸ "δράκο" τοῦ προλεταριάτου καὶ τὸ "σκιάχτρο" τῆς ἀστικῆς τάξης. Ὁ Φὸ χρησιμοποιοῖ στὸ θέαμα αὐτὸ μάσκες, κούκλες καὶ μαριονέτες.

1969: *Ci ragiono e canto, No 2* (Στοχάζομαι καὶ τραγουδῶ, No 2). Συνέχεια τῆς προσπάθειας τοῦ 1966: ἡ λαϊκὴ κουλτούρα τοῦ παρελθόντος δένεται μὲ τοὺς σημερινούς ἀγῶνες τῶν ἐργατῶν — γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ Φὸ γράφει πολλὰ τραγούδια.

Τὸν ἴδιο χρόνον ἀνεβάζει τὸ *Mistero Buffo*, κατάληξη τῶν ἐρευνῶν του γιὰ τὸ λαϊκὸ πολιτισμὸ καὶ τὴν καταπιεστικὴ λειτουργία τῆς κουλτούρας τῶν κυρίαρχων τάξεων. Παρουσιάζει ἀκόμα τὸ: *Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso* ("Ἐλα μαζί μου, θὰ τὰ σπάσω ὅλα γιὰ ὅλα), πού ἀναφέρεται στὴν ἐκμετάλλευση τῆς οἰκιακῆς ἐργασίας, τὸ *L' operaio conosce 300 parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone* ('Ο ἐργάτης ξέρει τρακόσιες λέξεις, τὸ ἀφεντικό του χίλιες, γι' αὐτὸ εἶναι ἀφεντικό), μὲ θέμα τὴν ἐξυπνάδα καὶ τὶς γνώσεις πού πρέπει νὰ διαθέτει ἡ ἐργατικὴ τάξη γιὰ νὰ κερδίσει τὸν ἀγῶνα. Σιγὰ σιγὰ ὁ Φὸ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ κομμουνιστικὸ κόμμα, ἐναντίον τοῦ ὁποίου εἶχε ἦδη ἀρχίσει νὰ ἀσκεῖ μὲ τὰ ἔργα του μιά ὄλο καὶ πιὸ ἀνοιχτὴ κριτική.

LA COMUNE
presenta:
**MISTERO
BUFFO**
di
**DARIO
FO**



1970 - 73: Ἡ θεατρικὴ κοινότητα "La Comune".

'Ο Ντάριο Φὸ, ἡ Φράνκα Ράμε κ' οἱ σύντροφοί τους ἱδρύνουν τὴ θεατρικὴ κοινότητα "La Comune", πού δημιουργεῖ ἓνα καινούριο κύκλωμα, ἔξω ἀπὸ τὸ Α.Ρ.Ο.Ι. Ἀκολουθοῦν, χρονολογικά, τὰ ἔργα τοῦ Φὸ πού παρουσιάσε ἡ "La Comune":

1970 - 71: *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (Κάλλιο νὰ πεθάνω ἀπόψε παρά νὰ σκέφτομαι πῶς δὲ χρησίμεψε σὲ τίποτα), μὲ θέμα τὴν ἰταλικὴ καὶ τὴν παλαιστινιακὴ ἀντίσταση, *Morte accidentale di un anarchico* (Τυχαιὸς θάνατος ἐνὸς ἀναρχικοῦ), γιὰ τὸ θάνατο τοῦ ἀναρχικοῦ Πινέλι μέσα σ' ἓνα ἀστυνομικὸ τμήμα, *Tutti uniti, tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* ("Ὅλοι μαζί, ὄλοι ἐνωμένοι! Ἀλλὰ, μὲ τὸ συμπάθειο, αὐτὸς ἐκεῖ δὲν εἶναι τ' ἀφεντικό;), ἐξιστόρηση, μέσα ἀπὸ τὴ ζωὴ μιᾶς μοδίστρας, τῶν ἐργατικῶν ἀγῶνων στὴν Ἰταλία ἀπὸ τὸ 1911 ὡς τὸ 1922, δηλαδὴ ὡς τὴ χρονιά πού ἱδρύθηκαν τὰ κόμματα τοῦ Ἰταλικοῦ Κ.Κ. καὶ τοῦ Φασισμού.

1971 - 72: *Morte e risurrezione di un pupazzo* (Θάνατος κι ἀνάσταση μιᾶς κούκλας), πού ἀναφέρεται στὴν προδοσία τῆς ἐργατικῆς τάξης ἀπὸ τοὺς ρεβιζιονιστὲς μετὰ τὸ 1943, *Φενταγίν*, θέαμα πού ἀναφέρεται στὴν παλαιστινιακὴ ἀντίσταση μέσα ἀπὸ τὴν κουλτούρα καὶ τὰ τραγούδια τῆς (τὸ παρουσίασαν Παλαιστίνιοι), *Ci ragiono e canto, No 3* (Στοχάζομαι καὶ τραγουδῶ, No 3), ὅπου ἡ ἐρευνα γιὰ τὸ λαϊκὸ πολιτισμὸ καταλήγει στὴν πρόταση γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ἀνταλλακτικῆς κουλτούρας, γιὰ τὸ "ξαναγράψιμο ἢ τὸ γράψιμο ἀπὸ τὴν ἀνάποδη τῆς ἱστορίας τῆς κουλτούρας, δηλαδὴ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ πιά τῆς ἐργατικῆς τάξης".

1972 - 73: *Ordine per Di 0.000.000* (Στὶς προσταγὲς τοῦ Θεοῦ - Χρῆμα), *Pum, Pum! chi è? La polizia!* (Μπούμ, μπούμ! Ποιὸς εἶναι; Ἡ ἀστυνομία!), καταγγελία τοῦ ἀστικοῦ κράτους καὶ τῶν καταπιεστικῶν μεθόδων πού ἐφαρμόζει.

1973 - 74: *Guerra di popolo in Cile* ('Ο λαὸς πολεμᾷ στὴ Χιλή), μὲ θέμα τὸ φασιστικὸ πραξικόπημα στὴ Χιλὴ καὶ τὸ διπλὸ παιχνίδι πού παίζει ἡ Χριστιανο - Δημοκρατία στὴν Ἰταλία.

Στὰ σχέδια τῆς ὁμάδας ὑπάρχουν: ἓνα θέαμα γιὰ τὶς ἰταλικὲς φυλακὲς, ἓνα ἄλλο γιὰ τὶς σφαγὲς στὴ Μοζαμβίκη κ' ἓνα τρίτο πού θ' ἀναφέρεται στὴ σημερινὴ κατάσταση τῆς γυναίκας. Ἐπίσης ὁ Ντάριο Φὸ θέλει νὰ παρουσιάσει κάποτε μιά σκηνικὴ ἀνθολογία ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ρουτζάντε.



Η ΙΣΑΒΕΛΛΑ

ΤΡΕΙΣ ΚΑΡΝΑΒΕΝΕΣ

Κ' ΕΝΑΣ ΠΑΡΑΜΥΘΑΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΩΣΤΗ ΣΚΑΛΙΟΡΑ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΔΥΟ ΜΑΡΑΓΚΟΙ
ΣΥΝΟΔΟΣ, ΔΗΜΙΟΣ
ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΜΕΝΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΣ
ΓΥΝΑΙΚΑ, συγγένισσα του καταδικασμένου
ΤΡΕΙΣ ΘΕΡΑΠΕΙΝΕΣ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ
ΙΣΑΒΕΛΛΑ
ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ
ΔΥΟ ΚΗΡΥΚΕΣ, σηματοφόροι
ΚΟΛΟΜΒΟΣ - τον παίζει ο καταδικασμένος ήθοποιός
ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ
ΠΕΝΤΕ ΣΟΦΟΙ

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΛΑ, θησαυροφύλακας της Βασίλισσας
ΠΑΤΕΡ ΝΤΙΕΓΚΟ
ΟΧΛΗΡΟΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ
ΠΙΝΘΟΝ
ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΦΟΝΣΕΚΑ
ΙΩΑΝΝΑ Η ΤΡΕΛΗ
ΜΑΡΙΑ, σύζυγος του Ίνφάντη
ΔΥΟ ΚΑΤΗΓΟΡΟΙ
ΔΥΟ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΣ
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ
ΗΘΟΠΟΙΟΙ, απ' το θίασο του καταδικασμένου

ΘΕΑΤΕΣ, ΝΑΥΤΙΚΟΙ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΙ, ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΛΑΟΥ

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

(Πριν ακόμα ανοίξει η αυλαία, ακούγονται χτύποι σαν κι αυτούς που συνηθίζονται στα θέατρα πριν αρχίσει η παράσταση. Όταν ανοίγει η αυλαία, βλέπουμε ότι οι χτύποι προέρχονται από δυο μαραγκούς που καρφώνουν σανίδια για να στηρίξουν στύλους. Το σκηνικό περιστάει μιá μεγάλη σπανιόλικη πλατεία του 16ου αιώνα. Στο κέντρο στήθων ένα ικρίωμα. Υπάρχει κι ένα κοντάρι με διάφορα έπαθλα στην κορυφή. Σκαρφαλωμένος σε μιá σκάλα, ό ένας μαραγκός χτυπά με δόναμη. Ό άλλος, στο ικρίωμα, παρεμβάινει σε άργότερο ρυθμό).

ΜΑΡΑΓΚΟΣ Α': Γλέντι να σου πετύχει... Κρεμιάνε άνθρωπο μέσ στο καρναβάλι!

ΜΑΡΑΓΚΟΣ Β': Δέ βαριέσαι... Άν είναι να τ'α τινάξεις, δέν κάνει διαφορά. (Ταυτόχρονοι χτύποι).

ΜΑΡΑΓΚΟΣ Α': Έμένα μου λές... έσ' να ψοφάς κι οι άλλοι να ξεφαντώνουν. (Χτύπος). Δέν υπάρχει πλέον σεβασμός, ούτε για την κρεμάλα. (Έναλλασσόμενοι χτύποι).

ΜΑΡΑΓΚΟΣ Β': Αυτός πάντως που θά του περάσουν τη θηλειά, ξέρει από σανίδια. (Έναλλασσόμενοι χτύποι). Θά 'ναι σά στο σπίτι του, κι ις είναι καρναβάλι. Θεατρίνος, βλέπεις... (Ταυτόχρονοι χτύποι).

ΜΑΡΑΓΚΟΣ Α': Θεατρίνος; Θά κρεμιάσουνε θεατρίνο; Φτουά να πάρει... (Δυνατός χτύπος). Ένα σοβαρό πράμα είχε άπομείνει στην Ίσπανία: ή κρεμάλα... (έναλλασσόμενοι χτύποι)... τό μαγάρισαν κι αυτό. Ίερη Έξέταση του κώλου! (Παρατεινόμενοι χτύποι).

ΜΑΡΑΓΚΟΣ Β': Γιατί δηλαδή; Δέ μπορεί να 'ναι αίρετικός ό θεατρίνος;

ΜΑΡΑΓΚΟΣ Α': Άλλο και τούτο πάλι... (Άργοι και άραιοι χτύποι όσο κρατά ή φράση). Πώς μπορείς να 'σαι αίρετικός, όταν τό μόνο που κάνεις είναι να ξαναλές αυτά που 'χεις μάθει απόξω. (Παίρνει ένα πριόνι κι ετοιμάζεται να κόψει ένα σανίδι). Τόν καιρό της Ίσαβέλλας, τέτοια άισχη δέ γινόντουσαν. Τό καρναβάλι ήταν για να γλεντάμε κι ή Σαρακοστή για να κρεμάμε. Άλλά τή σημερον δέν υπάρχει πλέον θρησκεία. (Άπ' τ'α παρασκήνια ακούγεται ένα κόρο).

ΜΑΡΑΓΚΟΣ Β': Άντε, γρήγορα. Έρχονται.

(Άπ' τό βάθος της σκηνής βλέπουμε να πλησιάζει μιá πομπή με ρυθμό μισοαποκριάτικο, μισοπένθιμο. Θά έπρεπε να πάρει κανείς για παράδειγμα τ'ς λιτανείες του Γκόγια ή του Ένσορ: καλόγεροι με κουκούλες, κορίτσια με λευκές μίσκες, λάβαρα μαύρα κι άσημά, θυματήρια, και στή μέση της λιτανείας, ό κατάδικος. Φοράει τόν κλασικό λευκό σκούφο σε σχήμα κώνου, με τήν επιγραφή "Άίρεσιάρχης", και μιá μακριά πουκαμίσα, λευκή κι άτη. Τά χέρια του είναι δεμένα απ' τόν καρπό με αλυσίδες. Η πομπή κλείνει μ' ένα μεγάλο λάβαρο 4-5 μέτρων, είδος "ταπισερι" στερεωμένης σε ψηλά κοντάρια, που τ'α κρατάνε δυο καλόγεροι. Τραγουδάνε όλοι, έκτός απ' τόν κατάδικο).

Fides Fidelis,

Τώρα μεταμελημένος κι απ' τό μίasma καθαρισμένος θά 'σαι πιά ευτυχισμένος.

Ό αίρετικός χτυπιέται πριν απ' τό σ'ερνό σπασμό, Κι όταν ψήνεται οι φωνές του σου θυμίζουν χάχανο. Κλάμα και γέλιο τ' ουρανού χτυπούν τή θύρα, Παντρεύεται τό μέλι τήν άρμύρα:

Δύο χαρακτηριστικές σκηνές από την άθηναϊκή παράσταση

της "Ίσαβέλλας...". Λαϊκή Σκηνή του Θεάτρου Τέχνης

Γιατί ή τρελή άποκρία, και παλαβή σηκώνει παντρεία.
(“Η “ταπισερι” με τις αλληγορικές παραστάσεις της Ίερής
Έξέτασης στήνεται πίσω άπ’ τήν εξέδρα, για φόντο. “Η πομπή
έχει μοιραστεί ή μισή στην εξέδρα, κι ή άλλη μισή στο προσκή-
νιο. “Ο κατάδικος επιχειρεί κι αυτός να τραγουδήσει).

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Fides fide. . .

ΣΥΝΟΔΟΣ (με μαύρη κουκούλα και στρογγυλή μάσκα δίχως
μύτη) : “Ε, τί σ’ έπιασε; Γιατί τραγουδάς;

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : “Απαγορεύεται;

ΣΥΝΟΔΟΣ : Μάλιστα! Καταδικάστηκες. “Οφείλεις να σιω-
πάς, άπορροφημένος άπό τήν θεώρησιν του θανάτου. Είσαι
ράκος! “Οπότε λογικό είναι να τραγουδάνε οί άλλοι για να
σου τονώσουν κομμάτι τό ήθικό.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Αυτό κάνω κι εγώ, τονώνω τό ήθικό μου.
Νά μη σάς βοηθήσω λιγάκι;

ΣΥΝΟΔΟΣ : “Οχι! “Εσύ, τούς λογισμούς σου. Νά σκέφτε-
σαι με άπελπισία ότι όπου να ναι τά κακαρώνεις!

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Κι άν δέ θέλω να τό σκέφτομαι;

ΣΥΝΟΔΟΣ : Τότε να πεθάνεις μιá ώρα άρχήτερα! Τό σκοι-
νί! (Δύο κουκουλοφόροι καλόγεροι συμμορφώνονται στην έν-
τολή).

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Μά δέ θά μέ κάψετε πρώτα;

ΣΥΝΟΔΟΣ : Θά σέ κάψουμε, έννοια σου. “Από περιποίηση
δέ θά χεις παράπονο : κρεμάλα και φωτιά, μαζί.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Αυτό είναι πού λένε : ή πρόοδος τής τεχνι-
κής. “Ε; (Του βγάζουν τό καπέλο, του περνάν τι) Θηλειά κι άρ-
χιζουν να στοιβάζουν τά δεμάτια τά ξόλα. Μπαίνει ένας άγγε-
λιοφόρος).

ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ : Σταθείτε! Σταθείτε! Διαταγή του Με-
γάλου Ίεροξεταστου!

ΧΟΡΟΣ : Του δώσαν χάρη! Του δώσαν χάρη!

ΣΥΝΟΔΟΣ : Τί άστεία είν’ αυτά;.. Χάρη;

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Χά, χά... Είναι, βλέπεις, καρναβάλι... .

ΧΟΡΟΣ : Νά δεις πού μäs σκαρώσαν φάρσα. Μäs κουβάλη-
σαν εδώ, μäs έβαλαν να τραγουδήσουμε, να τόν παρηγορη-
σουμε... κι έπειτα, του δώσαν χάρη.

ΣΥΝΟΔΟΣ (διαβάζοντας τήν επικεφαλίδα στο χαρτί πού του
έδωσε ο άγγελιοφόρος) : Διάταγμα άπονομής χάριτος... (Σ’
αυτόν πού κρατά τόν πυρσό) : Φέξε πιό χαμηλά γιατί δέ
βλέπω.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Τό λέγα εγώ πώς είναι για γέλια ή υπόθεση...
Νά μου ξεφουρνίσουν έτσι, στά καλά καθούμενα πώς είμαι,
λέει, αίρεσιάρχης, χά, χά, εγώ, αίρεσιάρχης... άνάθεμα κι
άν ξέρω τι πάει να πεί... Κι όλα αυτά επειδή έπαιξα ένα έργο
του κυρίου Ρόχας. (Περνάει τούς δύο τελευταίους κρίκους τής

άλυσίδας του σε κάτι γάντζους πού έχουν οί στύλοι και κάνει
ένα είδος κούνιας για να κουνίται). Ποιός μπορούσε να φαν-
ταστεί πώς ο Ρόχας ήταν ύποπτος; “Αν είναι κανείς πού θέ-
λει να μέ κατεβάσει άπ’ τήν κούνια, δέν έχω αντίρρηση... .

ΣΥΝΟΔΟΣ (άφοῦ έριξε μιá ματιά στο διάταγμα) : “Οχι, μην
έτοιμάζεσαι, δέν είναι ή χάρη πού νομίζεις.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Δέν είναι;

ΧΟΡΟΣ : “Α, εύτυχώς.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Τί έκανε λέει; Εύτυχώς;

ΣΥΝΟΔΟΣ : Ζήτησες άδεια για να παίξεις με τό θιασό σου
ένα έργο για τό Χριστόφορο Κολόμβο και τη βασιλίσσα
Ίσαβέλλα; “Ε, λοιπόν, σου τη δώσαν. Μπορείς να τό παίξεις,
εδώ, τώρα. Κι αυτό, για να γνωρίζουν οί πάντες ότι στη χώρα
μας, όποιος έχει περασμένη τη θηλειά στο λαϊμό, μπορεί να
κάνει ό,τι θέλει : πάνω σε τούτα τά σανίδια λογοκρισία δέν
υπάρχει.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Για μιá στιγμή! “Εγώ δέ ζητήσα να παίξω
έργο για τό Χριστόφορο Κολόμβο.

ΣΥΝΟΔΟΣ : Τί αίτηση έκανες;

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Δέν έκανα αίτηση. Δέ ζητήσα ποτέ άπ’ τόν
Ίεροξεταστή άδεια για να παίξω, είτε μόνος, είτε με τό θια-
σό μου.

ΣΥΝΟΔΟΣ : Τότε θά τη ζήτησε κάποιος άλλος για λογα-
ριασμό σου.

ΚΑΠΟΙΟΣ : Σου σκαρώσαν φάρσα! (Καγχάζει).

ΑΛΛΟΣ : Φάρσα άποκρίατική!

ΑΛΛΟΣ : “Ωραίο αυτό : παράσταση στην κρεμάλα με τό
δήμο για ύποβολέα... (Γελάνε όλοι).

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Λυπάμαι πολύ πού θά σάς στενοχωρέσω,
άλλά δέν έχω καμμία διάθεση να κάνω τό φασουλή για τά
ώραία σας τά μάτια. “Εχω άλλη δουλειά : πρέπει να έμβα-
θύνω... να έτοιμαστώ για ένα καλό θάνατο. (Τραγουδά) :
Fides fidelis... .

ΣΥΝΟΔΟΣ : “Οχι, όχι, να έτοιμαστείς για μιá καλή παρά-
σταση! Διαταγή είν’ αυτή, δέ θέλω να χω φασαρίες! “Ο
Μέγας Ίεροξεταστής ευδόκησε να σου επιτρέψει να παίξεις
τό Χριστόφορο Κολόμβο, και θά τόν παίξεις, άλλίως... .

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : “Αλλίως; Θά μέ κρεμάσεις;

ΣΥΝΟΔΟΣ : Μάλιστα... δηλαδή... Καλά, άκου να δεις,
ίν εισαι εντάξει, άντι για άγχόνη μετά πυρås — πού, όπως
και να τό κάνουμε, είναι δυσάρεστο — χράτς! (“Αρπάζει
ένα τσεκούρι, άπ’ τά χέρια ενός καλόγερον, και τό περνά ξυστά
άπ’ τό λαϊμό του Κατάδικου) θά σου κόψουμε τό κεφάλι.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ (κάνει ένα πήδημα πρós τά πίσω) : Μην κά-
νεις άστεία μ’ αυτό!

ΣΥΝΟΔΟΣ : Μέχρι πού θά στο κόψω εγώ ο ίδιος. Κι είμαι

“Η σκηνή του έργου με τούς πέντε σοφούς, όπως παίχτηκε άπό γαλλικό θίασο : Μιλείστε μας, παρακαλούμε, για γυναίκες... .



μάστορας. Μιά με τούτο (δείχνει τὸ τσεκούρι) καί... με τίς ὑγείες σου! (Ψάβει τὸ σβέρκο τοῦ κατὰδικου). Στάσου νά δῶ... Ἄ, ψιλοπράματα... Ἀκόμα κι ἄτζαμης θά τὰ κατὰφερνε... Οὔτε νά στενάξεις δὲ θά προλάβεις! (Ὁ Συνοδὸς πάει ν' ἀκουμπήσει κάπου τὸ τσεκούρι. Μιά γυναίκα πλησιάζει τὸν Κατὰδικο).

ΓΥΝΑΙΚΑ : Ποῦ ἔσαι!

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Τί τρέχει;

ΓΥΝΑΙΚΑ : Πές πῶς δέχεσαι, κοίτα νά κερδίσεις χρόνο... ὁ πατέρας μου ἔβαλε μέσο στὴν Ἐπισκοπὴ γιὰ νά σοῦ δώσουνε ἀναστολή.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Ἀλήθεια;

ΣΥΝΟΔΟΣ (πίσω τους, καθὼς ἱπιστρέφει) : Τί εἶπες; Ἀλήθεια;

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Ποιὸς εἶπε;

ΣΥΝΟΔΟΣ : Ἐσὺ εἶπες.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Τί εἶπα;

ΣΥΝΟΔΟΣ : Εἶπες : ἀλήθεια;

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Τὸ ἴα; Θά μοῦ ξέφυγε... ἄ, ὄχι, ὄχι, ἀλήθεια, τὸ ἴα... δηλαδή, ρωτοῦσα... (Ἡ γυναίκα τοῦ κάνει νόημα νά σιωπάει)... ἀλήθεια δὲ θά προλάβω οὔτε νά στενάξω;

ΣΥΝΟΔΟΣ : Ὡστε μ' ἔχεις ἱκανὸ νά πῶ ψέματα σ' ἕναν ἄνθρωπο ποῦ βρωμάει κιόλας ψοφίμι;

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Εἶσαι πονόψυχος. Λοιπὸν, κάντε τόπο, παρακαλῶ ἀρχίζουμε... (Κάνει νόημα στοὺς καλόγερους ν' ἀποτραβηχτοῦν ἀπ' τὴν ἐξέδρα) : Ποῦ ἔχεις οἱ ἠθοποιοὶ μου; (Μπαίνουν οἱ ἠθοποιοὶ, ντυμένοι γιὰ τὴν παράσταση, κουβαλώνοντας ἕνα *Rampau de fond*).

ΗΘΟΠΟΙΟΣ : Νά ἴμαστε.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Ποῦ ἴσατε; Ἄ! πῶς νά σᾶς γνωρίσω ἔτσι ποῦ μασκαρευτήκατε; Πολὺ ὠραία... Τὸ λάβαρο τῆς Ἱερῆς Ἐξέτασης βάλτε το μπροστά. (Δύο καλόγεροι σηκώνουν τὰ κοντάρια καὶ προσοθοῦν τὴν "ταπισερί" ἐμπρὸς ἀπ' τὴν ἐξέδρα, ἔτσι ποῦ νά μοιάζει μὲ αὐλαία παράδοξου θεάτρου). Ἐκεῖ ἔχει δυὸ τρύπες, χῶστε μέσα τὰ κοντάρια, κι ἔτσι τὸ λάβαρο θά κάνει τὴ δουλειά τῆς αὐλαίας. (Στὸ πλῆθος ποῦ εἶναι μαζεμένο γύρω στὴν ἐξέδρα) : Τραβηχτεῖτε πιὸ πέρα. (Οἱ πιὸ πολλοὶ ἀπ' τοὺς αὐτοσχέδιους θεατῆς πᾶνε νά καθίσουν στὸ προσκήνιο, μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη στὸ κοινό). Τὰ φέρατε ὅλα;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ : Μείνε ἡσυχος. Πές ἐσὺ τὸν πρόλογό σου, κι ἐμεῖς ἐντωμεταξὺ θά ἐτοιμάσουμε ὅ,τι χρειάζεται... .

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ (στραμμένος πρὸς τοὺς θεατῆς) : Πράξη πρώτη, σκηνὴ πρώτη. (Ἀπειθύνεται σὲ μιὰ μικρὴ ὀμάδα ποῦ κάθεται καταμεσὶς στὸ προσκήνιο) : Ὅχι, ὄχι, σᾶς παρακαλῶ, δὲ μπορείτε νά μείνετε ἐδῶ, ἀλλὰ αὐτοὶ ποῦ εἶναι πίσω, αὐτοὶ ποῦ πληρῶσαν εἰσιτήριο, δὲ βλέπουν τίποτα. (Ἀναφέρεται στοὺς πραγματικούς θεατῆς ποῦ βρίσκονται στὴν αἴθουσα). Πηγαίνετε νά σταθεῖτε στὸ πλῆ. (Πηγαίνουν γκρινιάζοντας). Ἄν θέλει κανεὶς νά δώσει ἕνα χέρι, θά μᾶς ἔκανε μεγάλη χάρη, γιὰτὶ δὲν ἔχουμε ἀρκετοὺς ἠθοποιοὺς. (Μερικοὶ "θεατῆς" πᾶνε νά σταθοῦν πίσω ἀπ' τὸ λάβαρο. Μαζί τους κι ὁ Συνοδός).

ΣΥΝΟΔΟΣ : Ἄν μπορῶ νά σᾶς φανῶ χρήσιμος... .

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Ἄκου λέει, χά, χά, ὁ Πουλτσινέλα ντυμένος στὰ μαῦρα... (Τὸ κατὰμυρο ροῦχο τοῦ Συνοδοῦ θυμίζει, μὲ τὴν κοψιά του — ἀλλὰ σὲ "ἀρνητικὸ" — τὸ κοστῦμι τοῦ Πουλτσινέλα). Μπορεῖ νά βρεθεῖ κανένα ρολάκι καὶ γιὰ σᾶς.

ΣΥΝΟΔΟΣ : Ἐγὼ θελῶ νά παίξω τὸν ἔραστή. Συνεννοηθήκαμε; Τὸν ἔραστή.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Ναί, ναί, τὸν ἔραστή. Καὶ τώρα, ἀγαπητοὶ θεατῆς, φανταστεῖτε πῶς γινόσαστε μονομιᾶς, τουλάχιστον τριάντα χρόνια νεότεροι. Μ' ἄλλα λόγια, γυρνᾶμε πίσω στὸ σωτήριον ἔτος 1486. Μεγάλο σάλτο, βέβαια. Πολλοὶ ἀπὸ σᾶς δὲν εἶχατε ἀκόμα γεννηθεῖ. Προσοχή, θά μετρήσω ὡς τὰ τρία : ἕνα, δύο, τρία καὶ ὅπ!, νά ἴμαστε. Ἀπίστευτο! (Οἱ δύο καλόγεροι τραβοῦν τὴν "ταπισερί" πρὸς τὰ παρασκήνια). Βρισκόμαστε στὸ διαμέρισμα τῆς βασιλίσσας Ἰσαβέλλας. Οἱ γυναῖκες τῆς ἀκολουθίας τῆς ἐτοιμάζουν τὸ λουτρό τῆς καὶ τραγουδᾶνε.

(Πάνω ἀπ' τὴν ἐξέδρα κρέμεται τώρα ἕνα εἶδος "οὐρανοῦ" κρεβατιοῦ καὶ σκηνῆς ἐκστρατείας, μὲ κουρτίνες ποῦ φτάνουν ὡς κάτω. Οἱ κοπέλες, τραγουδώντας, ἐτοιμάζουν τὸ σκηνικό.



(Ὁ συγγραφέας τοῦ ἔργου Ντάριο Φό, στὸν κεντρικὸ ρόλο τοῦ Κατὰδικου ἠθοποιοῦ ποῦ παίζει τὸ Χριστόφορο Κολόμβο

μὲ τὴ βοήθεια τῶν δύο μαργαριτῶν. Φέρνουν καρέκλες rustiques καί, σὲ μεγάλο ἀριθμὸ, νυχτικὰ στολισμένα μὲ κορδέλες καὶ νταντέλες. Ἡ Βασιλίσα μπαίνει, καθισμένη μέσα σὲ μιὰ παραβαλισμένη μπανιέρα, ποῦ θυμίζει εἰρωνικά, Ὁρόνο, γιὰτὶ πάνω ἀπ' τὴ ράχη τῆς, στὴν ἄκρη ἐνὸς κονταριοῦ, ὑπάρχει ἕνας σκαλιστὸς ἀητός. Δυὸ ὑπηρετὲς σπρώχνουν, σάν ἄλογα τοῦ τσίρκου, τὴ μπανιέρα — ποῦ εἶναι πάνω σὲ ρόδες — καὶ τὴν τοποθετοῦν, ἀδέξια, πάνω στὴν ἐξέδρα. Ἐκεῖ βλέπουμε νὰ τὴ γεμίζουν νερό, μὲ κάδους ποῦ τοὺς μεταφέρουν χέρι-χέρι, ἀπὸ τὰ παρασκήνια, μὲ κινήσεις ποῦ σκόπευαν νά εἶναι χαριτωμένες, ἀλλὰ ποῦ καταντᾶν νά εἶναι κωμικὲς στὸ ἔπακρο. Δυὸ κοπέλες ἀπλόνον γιδοτόμαρα στὰ πόδια τῆς Βασιλίσσας. Ἐνα ἀγοράκι κάνει νὰ τὴν κρυφοκοιτάξει, καθὼς γδύνεται πίσω ἀπ' τὴν κουρτίνα. Τὸ δίσωχνον μὲ τὶς κλωτσιές. Ἀκόμα κι οἱ φρουροί, στὰ πλάγια, ὑποχρεώνονται νά μετακινηθοῦν, ὑπακούοντας στὶς ὁδηγίες τῶν κοριτσιῶν — ποῦ τραγουδᾶνε) :

Τὸ στρεῖδι καὶ τὸ μαργαριτάρι

Ὁ νιὸς ἀφέντης ἀπ' τὸ Τούνεζι,
Μαῦρος σάν τοῦ βυθοῦ τὸ στρεῖδι,
Αὐτὸς ποῦ πιάστηκε στὰ δίχτυα τοῦ ἔρωτα,
Εἶχε ἕνα μάτι, μάτι, μάτι,
Εἶχε ἕνα μάτι σάν ἀχάτη,
Κορμί σάν ἄγαλμα ἀρχαῖο,
Ἦταν χαμηλοθώρας σάν κοπέλα
Καὶ συσταζόμενος σάν τὴ γαζέλα :
Αὐτὸς ποῦ πιάστηκε στὰ δίχτυα τοῦ ἔρωτα,
Ποῦ πιάστηκε στὰ δίχτυα τοῦ ἔρωτά τῆς.
Λευκὴ, λευκότερη κι ἀπ' τὴν αὐγὴ,
Ἡ Λεωνώρα, Ἰφάντη ἀπ' τὴν Καστίλλη,
Τὸ δέρμα τῆς λουλουδὶ τῆς μανόλιας,
Γ' αὐτᾶκι τῆς σάν τὸ κοχύλι,
Στὰ δίχτυα πιάστηκε κι αὐτὴ τοῦ ἔρωτα,
Στὰ δίχτυα πιάστηκε κι αὐτὴ τοῦ ἔρωτά του :
Τοῦ νιοῦ ἀπὸ τὸ Τούνεζι,
Μαῦρου σάν τοῦ βυθοῦ τὸ στρεῖδι,
Ποῦ γίνεται χλωμὸς μόλις τὴ δεῖ.

Τὸ στρεῖδι ἀνοίγει, ἀνοίγει τρυφερά,
Κι ἔπειτα μέσα του τὴν κλείνει.

Μέ χείλη πού ἔτρεμαν πολύ,
Λευκή, λευκότερη κι ἀπ' τὴν αὐγή,
Ἐκείνη τὸν γλυκοφιλεῖ,
Ἐκείνη τὸν γλυκοφιλεῖ.
Μά παραμόνευαν ἀπ' τὸ καστέλι
Οἱ τρεῖς δικοί της ἀδελφοί.
Ἄστράψαν ξαφνικά τὰ βέλη,
Κι ὁ νιὸς ἀπὸ τὸ Τούνεζι,
Πάει τὸν κατὰπτε ἡ θάλασσα,
Πάει τὸν κατὰπτε ἡ θάλασσα.
Μαῦρος σὰ στρεῖδι αὐτὸς μαζί της
Στὴν ἄβυσσο κατρακυλᾷ,
Μέ τὴν καλὴ του ἀγκαλιά,
Τὴ σεντεφένια κοπελιά.
Στὴς θάλασσας τὰ βάθη ὁ μαῦρος
Σὰ στρεῖδι ἔμεινε κλειστό,
Κι ἐκείνη ἔγινε μαργαριτάρι,
Χλωμότερο ἀπ' τὸ θάνατο.

(Οἱ "θεατῆς" χειροκροτοῦν).

ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΠ' ΤΟ ΚΟΙΝΟ : Καὶ ποιά εἶναι αὐτὴ πού παίρ-
νει τὸ λουτρὸ της ;

ΑΛΛΟΣ : Ἡ Ἰσαβέλλα.

ΚΑΠΟΙΟΣ : Ἡ Ἰσαβέλλα ; Μά δὲ λέγανε πὼς αὐτὴ δὲν
πλενόταν παρά μόνο ὅποτε πέθαινε ἐπίσκοπος ;

ΑΛΛΟΣ : Μπορεῖ νὰ πέθανε κανένας σήμερα.

ΑΛΛΟΣ : Ἡσυχία ! (Μπαίνει ἕνας ἠθοποιὸς μὲ βασιλικὴ —
καὶ κάποιος παραφορτωμένη — ἀμφίεση).

ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΠ' ΤΟ ΚΟΙΝΟ : Αὐτὸς πού βλέπεις εἶναι ὁ
Φερδινάνδος. (Ὁ Φερδινάνδος διασχίζει τὴ σκηνὴ μ' ἕνα βλα-
κωδῶς μεγαλόπρεπο, ἀργὸ καὶ ζυγισμένο βάδισμα, σὰ νὰ τὸν συν-
όδευε ἡ μουσικὴ κάποιας ὀρησκευτικῆς πομπῆς).

ΑΛΛΟΣ : Ἐρχεται νὰ πλυθεῖ καὶ τοῦ λόγου του ;

ΑΛΛΟΣ : Ὁχι, αὐτὸς δὲν πλενόταν καὶ πολὺ.

ΑΛΛΟΣ : Ἄ, ἐπιτέλους ἕνας βασιλιάς δημοκράτης. (Γέλια
καὶ "σοῦτ" τῶν ἄλλων "θεατῶν").

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (στὴν Ἰσαβέλλα, μισανοίγοντας τὴν κουρτί-
να) : Πάλι στὸ μπάνιο εἶσαι ;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ναι, γιατί ;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ρωτᾷς καὶ γιατί ; Εἶναι ἡ δευτέρη φορὰ
μέσα σὲ μιὰ βδομάδα. Ἄν μαθευτεῖ πὼς ὅλη τὴν ὥρα πλένε-
σαι... καὶ πὼς ξυρίζεσαι παντοῦ, ἀκόμα καὶ στὶς μασχάλες,
σάν τις γυναῖκες τῶν Ἀράβων...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γιά μένα εἶναι δεῖγμα πολιτισμοῦ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μπορεῖ, ἀλλὰ δὲν εἶναι χριστιανοπρεπές !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Βέβαια, ὅτι ἔρχεται ἀπ' τοὺς Ἀραβες εἶναι ἐκ
τοῦ πονηροῦ. Ὠραία νοοτροπία ! Ἔτσι σκέφτονται οἱ νοι-
κοκυραῖοι.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἀκριβῶς. Κι ἀπ' τὴ στιγμὴ πού οἱ νοικο-
κυραῖοι θεωροῦν κακὸ αὐτὸ πού ἐσύ θεωρεῖς καλὸ, κακὸ δὲ
θὰ ἔταν νὰ συμπεριφέρεσαι, γιὰ τὸ καλὸ μας, σάν τοὺς νοικο-
κυραῖους.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μέ παρασκότισες, χρυσέ μου. Βούλωσ' το,
λοιπὸν.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μπράβο, ἐξακολούθησε νὰ χρησιμοποιεῖς
αὐτὸ τὸ ὠραῖο λεξιλόγιο, ἀντάξιο πρᾶγματι μιᾶς βασιλί-
σης !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Σπίτι μου μιλάω ὅπως μ' ἄρεσει.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Σπίτι σου; Μπᾶ; Ἀπὸ πότε ἔγινε σπίτι
σου; Ὅσο ξέρω, τὸ μέγαρο ἀνήκει ἀκόμα στὸν Ἀλκάδη Με-
δῖρα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Σωστά. Καὶ δὲ μπορούμε οὔτε τὸ νοῖκι νὰ πλη-
ρώσουμε. Αὐτὸ πιά εἶναι ἄνω ποταμῶν : ἡ βασίλισσα τῆς
Ἰσπανίας, ἄστεγη, ὑποχρεωμένη νὰ φιλοξενεῖται ἕνα μῆνα
ἐδῶ, ἕνα μῆνα ἐκεῖ. Καὶ καθὼς τὸ ψάρι δὲ θέλει καὶ πολὺ γιὰ
νὰ βρωμίσει, πρέπει κάθε τόσο νὰ τὰ μαζεύουμε γιὰ ν' ἀερί-
σουν. Ψάρια εἶμαστε, ἀγαπητέ μου, ψάρια.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ψάρια;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Βασιλικά, βέβαια, ἀλλὰ πάντως ψάρια. Ἄν κι
ἐσύ, στὸ βάθος, δὲν εἶσαι ψάρι, εἶσαι μαλάκιον. (Μπαίνει
μιὰ κοπέλα).

ΚΟΠΕΛΑ : Μεγαλειοσύνη, εἶναι ἐξὼ ὁ πάτερ Γκαλέρος
μ' ἐκεῖνο τὸ Γενοβέζο.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἄ, ναί... πὲς τους νὰ ξανάρθουν σὲ μισὴ ὥρα...
Ἡ μᾶλλον ὄχι : νὰ ῥθουν αὔριο, ἄλλη φορὰ, σήμερα δὲν
ἔχω διάθεση... Πὲς πὼς δὲν ἔχω καιρὸ. (Ἡ κοπέλα φεύγει).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Στ' ἀλήθεια δὲν ἔχεις καιρὸ. Σὲ μισὴ ὥρα
ἀρχίζουν οἱ τεμενάδες.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Δηλαδή;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Θὰ κουβαληθοῦν ὅλοι ἐκεῖνοι ἀπ' τὴς
πρεσβεῖες. Εἶναι ἡ μέρα τους.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Κάτσε νὰ εἰσπράξεις καὶ τὰ δικὰ μου χειρο-
φιλήματα... πὲς τους νὰ σοῦ φιλήσουν καὶ τὰ πόδια ἄν θές...
ἐγὼ δὲν πρόκειται νὰ ῥθω.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Καὶ γιατί;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γιατί δὲ μ' ἄρεσει νὰ ἐμφανίζομαι γυμνή. (Δύο
ὕπνρητες παίρνουν τὴ μπιανέρα καὶ χαιρετοῦν, λὲς καὶ βρίσκονται
σὲ κανένα πλοῖο πού σαλπάρει, ἐνὸ συγχρόνως ἀκούγονται σάλ-
πιγγες. Τὸ βασιλικὸ ζεῦγος χαιρετᾷ κι αὐτὸ. Τὸ ἴδιο κι οἱ κοπέ-
λες).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Γυμνή;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μάλιστα. Τὶ νὰ βάλω; Τὸ κόκκινο βελουδάκι
μου, ἢ ἐκεῖνο τὸ πρασινωπὸ μὲ τὴς πιέτες; Μ' ἔχουνε δεῖ μ'
αὐτὰ χιλιάδες φορές. Τὸ ξέρεις πὼς ἐδῶ κι ἕνα χρόνον δὲν
μπόρεσα νὰ ράψω οὔτε ἕνα φουστάνι; Ἐνῶ καὶ τῆς προ-
κοπῆς... Πρέπει κάθε φορὰ νὰ τὰ βολεύω μὲ καμιὰ μοδι-
στρούλα τῆς γειτονιάς. (Ἡ συνέχεια : "Συνεχῶς νὰ τὰ βο-
λεύω" καὶ "ἐγὼ, ἡ γυναῖκα τοῦ βασιλιᾶ", λέγεται, ἀπὸ κοινοῦ,
κι ἀπὸ τὸ Φερδινάνδο, ὁ ὁποῖος ἔχει μάθει ἀπέξω τὰ παρά-
πνοα τῆς γυναίκας του). Νὰ τὰ βολεύω, συνεχῶς νὰ τὰ βολεύω.
Ἐγὼ, ἡ γυναῖκα τοῦ βασιλιᾶ. Ἐνῶ οἱ κυρίες τῆς ἀκολουθίας
μου φτιάχνουν ἕνα φουστάνι τὸ μῆνα. Παραγγελία στὴν
Περούτζια καὶ στὴ Βενετία. Κι ἐγὼ, τίποτα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Γιατί δὲ δανεῖζεσαι κανένα;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Νὰ δανειστῶ, ἔ; Καὶ τίνος ἦταν νομίζεις ἐκεῖνο
τὸ καναρινὶ πού φοροῦσα στὴν Κόρδοβα, τὴν περασμένη
βδομάδα, ὅταν μᾶς παραδῶσαν τὰ κλειδιά; Ἡ Βασίλισσα τῆς
Νίκης, πού ἐλευθερώνει τὴ Χριστιανωσύνη ἀπὸ τὸ ζυγὸ τῶν
Ἀράβων, κατάντησε νὰ δανεῖζεται φουστάνια ἀπὸ τὴς κυρίες
τῶν τιμῶν.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Πάλι στοὺς Ἀραβες τὸ πᾶς. Θὰ ἔλεγε
κανεὶς πὼς λυπᾶσαι πού κατὰφερα νὰ τοὺς διώξω ἀπὸ τὴ
μισὴ Ἰσπανία.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Λυπᾶμαι λέει... Σοῦ τὸ ἔχει καὶ πρὶν ἀπ'
τὴν τελευταία ἐκστρατεία : ἄσ' τοὺς ἠσυχους τοὺς Ἀραβες,
εἶναι ἡ τελευταία μας γέφυρα γιὰ τὴς ἀγορὲς τῆς Αἰγύπτου
καὶ τῆς Περσίας. Τίποτα ἐσύ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ὅτι ἔκανα, ἔπρεπε νὰ τὸ κάνω. Ἐξ-
ἄλλου, τοὺς συμβιβασμούς σὲ θέματα ὀρησκευτικῆς πίστεως
τοὺς ἀποστρέφομαι !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἄκου νὰ σοῦ πῶ, μὴ μοῦ παριστάνεις ἐμένα
τὸ στρατηγὸ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τὶ θές νὰ πεῖς μ' αὐτὸ τὸ "στρατηγὸ";

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Θέλω νὰ πῶ πὼς ὅταν μιλάς μόνο καὶ μόνο
γιὰ νὰ ἔχεις τὴν εὐχαρίστηση ν' ἀκούς τὸν ἑαυτὸ σου, χωρὶς
νὰ σκέφτεσαι προηγουμένως αὐτὸ πού πρόκειται νὰ πεῖς,
μοῦ ῥχεται νὰ σοῦ δώσω κλωτσιὰ στὸν πεινὸ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μπράβο σου. Δὲ μᾶς φτάναν οἱ προσβο-
λές, τώρα ἔχουμε κι ἀπειλές. Καὶ μπροστὰ στὰ κορίτσια.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μὴν ταράζεσαι. Ξέρεις πολὺ καλὰ ὅτι τὰ κα-
στιλιάνικα δὲν τὰ καταλαβαίνουν.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἀκόμα κι ἴν δὲν τὰ καταλαβαίνουν, σοῦ
ἀπαγορεύω...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τὶ ἔκανε λέει; Μοῦ ἀπαγορεύεις; Φρόνιμα,
ζουζούνι!

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ζουζούνι; Ἄ, σταμάτα, τὸ καλὸ πού σοῦ
θέλω, εἰδεμῆ...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Εἰδεμῆ; Γιὰ στάσου, πού νομίζεις πὼς βρίσκε-
σαι; Ἀνάμεσα στοὺς φουκαράδες σου καὶ τοὺς μπουντα-
λάδες σου;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Φουκαράδες καὶ μπουνταλάδες ! Οἱ ἥρωες
πού ἀγωνίστηκαν καὶ νίκησαν...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἄς μὴν ἦταν τὰ κανόνια μου καὶ τὰ λέγαμε.
(Οἱ κοπέλες τυλίγουν τὴ Βασίλισσα σ' ἕνα σετόνι).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τά κανόνια σου. Άς γελάσουμε... Τριαντατρείς βομπάρδες με τρείς μάλες ή καθεμιά.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τρείς μπάλες, σύμφωνοι. Στη Σεβίλλη όμως δε χρειάστηκε νά ρίξουν παραπάνω από μιά. Τριαντατρείς μπάλες και ζάρωσε ο δόλιος ο Άράπης... Σάν πολυ στην περιφρόνηση μου τό 'ρίξεις, μόνο που έμένα δέ με γελάς. Ξέρω πώς θά σου καλάρεσε νά 'ταν γραμμένες στ' όνομά σου αυτές οί βομπάρδες. Άλλά δέ σφάζανε ! Τό πυροβολικό ήταν τής μαμάς και παραμένει δικό μου περιουσιακό στοιχείο, άμεταβίβαστο. Μήν κάνεις πώς άπλώνεις χέρι γιατί άλίμονό σου. Ώρες ώρες μου περνάει ή ύποψία πώς με παντρεύτηκες γιά τά κανόνια μου. Δέ λαχαινεί στόν καθένα νά πάρει γυναίκα με ιδιόκτητη πυροβολαρχία. Τυχερό !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (κάνει μιá χειρονομία που δείχνει τό θυμό του) : Έμπρός, βάρια, κοροϊδεύε ! Μ' έκανες πατσαβούρα σου. Κι έπειτα λές πώς είσαι έρωτευμένη μαζί μου...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Χρυσέ, μου, πώς θά μπορούσα νά μήν είμαι... Είσαι τόσο νοστιμούλης, χαδιύρης, παιδικός...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ά, κατάλαβα, τό μητρικό φίλτρο, έ; Γι' αυτό δέ μου δίνεις τά κλειδιά του σπιτιού;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μά, άγάπη μου, γιά κάποιον που βρήκε στημένη τή δουλειά... με συγχωρείς, στημένο τό θρόνο, όπως τόν βρήκες εσύ, δέν είναι κι άσχημα τά πράματα... Μήν ξεχνάς, Φερδινάνδε, πώς έγώ συμβαίνει νά είμαι κόρη άληθινοϋ βασιλιά (Ό Φερδινάνδος κάνει μιá κίνηση άνωτομονησίας και γελά κοροϊδευτικά) και πώς ο άδελφός μου ήταν ήδη βασιλιάς όταν...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ά, τώρα τό πέτυχες. Ώραϊός βασιλιάς! Έρρίκος ο Δ' τής Καστίλλης, ο έπονομαζόμενος Άνίκανος ! Τί σοί βασιλιάς είναι αυτός που βάζει τήν άδελφή του νά τόν άντικαταστήσει; Έχω άκουστά ότι στη στέψη σου ο κόσμος φώναζε : έχουμε επιτέλους βασιλίσα με... (Μιμείται τό ταμπούρλο). Ζήτω ο Βασιλιάς ! (Μιμείται τή σάλπιγγα).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τί άβρη γλώσσα, και μπροστά σέ γυναίκα...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Γυναίκα εσύ; Έσύ 'σαι τέρας, τύραννος. Όποτε είναι νά ύπογραφέι κανένα διάταγμα, θέλει νά τό δει ή κυρία, νά τό ζυγίσει, νά βάλει τή τζίφρα της. Κάνω έγώ μιá πρόταση, τό Συμβούλιο τή δέχεται, νάσου καταφθάνει ή άφεντιά της και μου τά τινάζει στόν άέρα... Και με κοιτάνε όλοι σά νά λένε : τί μάπας βασιλιάς ! (Μπαίνει ή ίδια κοπέλα με πριν, κρατώντας ένα γράμμα).

ΚΟΠΕΛΑ : Μεγαλειοτάτη, μου τό έδωσε ο καλόγερος που ήταν εδώ πριν από λίγο.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (στο Φερδινάνδο) : Είναι άπ' τό φίλο σου, τό Δούκα τής Μεδίνας. (Στήν κοπέλα) : Πές του καλόγερου πώς δέ θά τούς δεχτώ, άκριβώς επειδή έρχονται συστημένοι. Καιρός νά τελειώνουμε με τά ρουσφέτια, τά συστατικά γράμματα και τά διάφορα φακελάκια.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Είδες; Αυτό τό γράμμα άπευθυνόταν και σέ μένα, αλλά από τή στιγμή που τό πήρες στά χέρια σου, δέν ύπήρχε νά περιπτώση νά ρίξω κι έγώ μιá ματιά. Ούτε νά πώ τή γνώμη μου. Κατά βάθος, αυτός ο Γενοβέζος...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τί θές νά 'ναι; Κανένας από κεινους τούς αιώνιους τσαρλατάνους που θέλουν νά βροϋν χρηματοδότη γιά τά ταξίδια τους.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Δέ σου κόστιζε πάντως τίποτα νά με ρωτήσεις τί σκέπτομαι έπί του προκειμένου.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μά, άγάπη μου, έγώ τό κάνω γιά σένα, γιά νά μήν κουράζεσαι. Άφου ξέρεις πώς όταν βάζεις τά δυνατά σου νά σκεφτείς, άδρανεϊ τό πεπτικό σου σύστημα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Έ, αυτό πιá ! (Γυρίζοντας άπότομα, πολυ ένοχλημένος, χτυπά τό κεφάλι του σ' ένα στόλο). Σταμάτα, Ίσαβέλλα !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Σταματάω, χρυσό μου, σταματάω. Έλα δώ, έλα στην Ίσαβέλλα σου, έλα ν' άγαπήσουμε.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Όχι.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Έλα τώρα, Φερδινάνδε, τί καπρίτσια είναι αυτά;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Όχι.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Έλα στην Ίσαβέλλα σου.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Όχι.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (ξαφνικά με φωνή προστακτική) : Έλα εδώ άμέ-



Γιώργος Λαζάνης, ο Κολόμβος τής έλληνικής παράστασης

σως! (Άρχίζει νά βάζει μιάν άσπρη άλοιφή στό πρόσωπό της).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Άναρωτιέμαι τί νόημα έχει νά πλένεσαι, άν είναι ν' άλείφεις έτσι μετά. Βάφεις και τά μάτια σου; Μόνο και μόνο επειδή είδες νά τό κάνουν οί γυναίκες τών Άράβων; Νά πάρει ο διάολος. Κι έπειτα περνέσαι και γιά καθολική.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Άχ, πόσες κλωτσιές πάνε χαμένες...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Κάτι παραπάνω : γιά φωστήρας του καθολικισμού.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Φερδινάνδε, μάθε μιá γιά πάντα πώς άλλο καθολικός, κι άλλο βλάκας. Άν ενδιαφέρομαι γιά τις συνήθειες τών Άράβων είναι επειδή βλέπω ότι σέ πολλά πράματα είναι πιο πολιτισμένοι από μās : άπ' αυτούς έμαθα πώς μπορείς νά 'σαι ευσεβής χωρίς νά μένεις άπλutos και νά βρωμάς τραγίλα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Γιά ποιόν τό λές αυτό;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (τό άντιπαρέρχεται) : Άπ' αυτούς έμαθα ποιός είναι ο Πλάτων κι ο Άριστοτέλης.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μωρέ τί μάς λές; Ό Πλάτων κι ο Άριστοτέλης ! Έλα τώρα ! Γυναίκα πράμα ! Άσε που είναι άμαρτία νά διαβάσεις ειδωλολατρικά κείμενα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τό πιστεύεις πραγματικά αυτό που λές;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Και βέβαια τό πιστεύω.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Έ, ύρπα τη, τότε. (Τοϋ δίνει μιá κλωτσιά).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τί σ' έπιασε;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ά, δέ μπορούσα, τό 'χα πολυ κέφι. Έσύ, παιδί μου, είσαι άπόσταγμα κοινών τόπων ! Και θρησκόληπτος σά συναχωμένος καντηλιάνοφτης.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μου δίνεις τώρα και κλωτσιές μπροστά στις κοπέλες;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μήν ταράζεσαι : σου έχω ξαναπεί πώς τά καστιλιάνικα δέν τά καταλαβαίνουν.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Νά σου πώ κάτι; Είσαι τρελή.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Έ, βέβαια, είμαι τρελή επειδή άντιδρώ όπως σου άξίζει και δέν άνέχομαι νά μου πατάς τόν κύλο. Άλλά έτούτη τή φορά, τελειώσαν τ' άστεϊα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Δηλαδή;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Δηλαδή ως τὰ χτές πού είχαμε πόλεμο, άφηνα λάσκο, έκανα πώς δέν έβλεπα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Πώς δέν έβλεπες τί;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μήν κάνεις τόν άνιξερο, Φερδινάνδε. Έννοώ τὰ κανόνια πού τὰ 'βαλες ένέχυρο γιά τρακόσιες χιλιάδες μαραβέδια στους τραπεζίτες τής Φλωρεντίας. Κι ή προθεσμία λίγει τήν έρχόμενη Πέμπτη... (Στό Φερδινάνδο πού πήρε ένα κόσμιο από τό κουτί) : Άσ 'το αυτό, είναι δικό μου. Ευχαριστώ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ποιός σου τό 'πε γιά τὰ κανόνια;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Οί Φλωρεντίνοι, χρυσέ μου, πού ήρθαν νά τους βεβαιώσω τό γνήσιον τής ύπογραφής : τής δικής μου ύπογραφής πού είχες τόσο άτεχνα πλαστογραφήσει. Μιά άηδιαστική μουτζούρα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τους κατεργάηδες... Άγάπη μου, χρυσούσα ένός μηνός μισθούς στους στρατιώτες μου. Σκέφτηκα πώς δέ θά τις χρειαζόμαστε πιά αυτές τις μομπάρδες. Γιά μένα ό πόλεμος πάει, τέλειωσε όριστικά. Νισάφι πιά. (Στέκεται πάντα στην προσήκουσα άπόσταση άπ' τή Βασίλισσα).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Έτσι λοιπόν, έ; Άς υποθέσουμε πώς σέ πιστεύω... Κι άν του έρχοταν κανενός άλλου όρεξη γιά κανγά, κι άν του πουλούσαν οί Φλωρεντίνοι τις μομπάρδες και τις έβλεπες μία μέρα νά σημαδεύουν τή μούρη σου, τί θά 'λεγες;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Καταραμένοι Φλωρεντίνοι. Όπου νά πής, μπροστά σου τους βρίσκεις. Όρατο βασίλειο έχουμε νά κυβερνήσουμε. Οί Φλωρεντίνοι δανείζουν λεφτά και σκορνάρουν... Σχεδιάζεις μήπως καμιά έκστρατεία; Τρέχα στους Γενοβέζους. Θέλεις νά ναυλώσεις καράβι; Στη Βιτσέντσα και στην Πιατσέντσα. Κι όσο γιά όπλα, στους Μιλανέζους. Όλοι οί πειναλέοι Ιταλιάνοι πού γωμοζούν στον τόπο τους έρχονται εδώ και θησαυρίζουν. Κι έμεις πού πολεμήσαμε, πού άγωνιστήκαμε, είμαστε μέσα γιά μέσα στό σκ...!

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Φερδινάνδε!

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Στό σκοτάδι, τήν ώρα πού αυτοί περνάνε ζωή χαρισάμενη.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ά, μπράβο, πού τό κατάλαβες επιτέλους. Και τώρα πήγαινε νά δώσεις τὰ χέρια σου γιά φίλημα... Και νά 'σαι ευγενικός μαζί τους. Άντε.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Πάω.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (σέ μία κοπέλα) : Άραμπέλ, τό καπέλο. (Στό Φερδινάνδο) : Σ' αυτό τό κουτί, κάτω άπ' τὰ κοσμήματα, ύπάρχει ένα πουγύ με τρακόσιες χιλιάδες μαραβέδια. Προσοχή : είναι τὰ τελευταία, δέ θά σου δώσω άλλα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τρακόσιες χιλιάδες... Είσαι σίγουρη;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ρωτάει άν είμαι σίγουρη. Άφοϋ τὰ έτοιμάσα επιτήδες γιά σένα. (Στό Φερδινάνδο πού κορνάει τό πουγύ) : Όχι, μήν τὰ κουνονίζεις, αυτός ό θόρυβος μ' ένοχλεί.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Καλά, καλά, μά πού τὰ βρήκες;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μή σέ νοιάζει. Και κοιτά νά μήν κάνεις πιά τίποτα του κεφαλιού σου, γιατί τό έρμο δέ σέ βοηθάει και πολύ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Νάτα πάλι ! Με μεταχειρίζεται σά νά 'μουν κανέναν κόπανο πού τὰ καταφέρνει μόνο στό κρεβάτι.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τί 'ναι αυτά;... Δέ ντρέπεσαι νά λές τέτοια πράματα μπροστά στις κοπέλες;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μά είπες πώς δέν καταλαβαίνουν καστιλιάνικα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Νάι, αλλά ή πρώτη λέξη πού μάθανε, είναι κρεβάτι. (Μιά κοπέλα βάζει ένα γιακά από νταντέλα στό λαιμό τής Βασίλισσας) : Όχι έτσι, θά μέ πνίξεις ! (Βγαίνει ό Φερδινάνδος. Άπ' τὰ παρασκήνια ακούγεται ένα ούρλιαχτό).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (έπιστρέφοντας) : Τί συμβαίνει; Τί σου κάναν;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Δέ φώναξα εγώ.

(Μπαίνει ό Χριστόφορος Κολόμβος. Κρατά στην άγκυλιά του μία κοπέλα. Είναι μία από τις θεράπεινες τής Βασίλισσας. Μοιάζει άρρωστη. Ό καλόγερος συγκρατεί τό κεφάλι της).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ζητώ συγγνώμη, Μεγαλειότητα, αλλά ή κοπέλα... Δέν ξέρω τί έπαθε... Ού 'πρεπε κάπου νά τήν ξαπλώσουμε... Μεγαλειότητα, ύποκλινόμαι. (Ό Κολόμβος κι ό καλόγερος ύποκλίνονται, κρατώντας πάντα τήν κοπέλα).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μά τί κάνετε; Είναι ώρα γιά ρεβερέντζες; Πλησιάστε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Με συγχωρείτε, Μεγαλειότητα : χρειάζεται ένα τραπέζι. Ένα τραπέζι, γρήγορα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γιατί τραπέζι; Ξαπλώστε τήν στό κρεβάτι μου.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Όχι, άν επιτρέπετε, καλύτερα κάτι σκληρό. ΙΣΑΒΕΛΛΑ (δίνει έντολή σέ μία από τις γυναίκες τής ακολουθίας της) : Ίμουρέ ! Τήν καμμενούλα, τί νά 'παθε; Πριν από λίγο ήταν μία χαρά.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δέν ξέρω : σωριάστηκε χάμω...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μπάζ κι έχει τό διάβολο μέσα της;

ΑΡΡΩΣΤΗ ΚΟΠΕΛΑ (κλαψιάρικα) : Φύγε! Φύγε! Φύγε!

ΟΙ ΑΛΛΕΣ : Ό διάβολος. Βλέπει τό διάβολο. (Στόν καλόγερο) : Ευλογείστε τήν. (Ό Κολόμβος χώνει τό μαντίλι του στό στόμα τής κοπέλας).

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Τήν εύλόγησα, αλλά άνευ άποτελέσματος. Θά 'πρεπε νά τήν πάμε στην εκκλησία... εκεί, με άγιασμό...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μπράβο σας! Κι έσεις κουβαλήσατε τό διάολο στην κρεβατοκάμαρα τής βασίλισσας.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Σώπα, χρυσέ μου. Μήπως είναι επιληψία; (Σέ μία από τις γυναίκες) : Τρέχα νά φωνάξεις τό γιατρό. (Βγαίνει ή γυναίκα).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Άν είχαμε μία θερμοφόρα... μία με ζεματιστό νερό και μία με παγωμένο. (Στήν κοπέλα πού έτοιμάζεται νά πάει νά τις φέρει) : Δυό θερμοφόρες, ευχαριστώ.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μά τί τής βάλατε στό στόμα;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ένα μαντίλι γιά νά μη δαγκώσει τή γλώσσα της.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Όστε νομίζετε κι έσεις ότι μπορεί νά 'ναι επιληψία;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Όχι, υποθέτω ότι πρόκειται μάλλον γιά συμφορηση ύστερικής μορφής.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ύστερική συμφορηση;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (στόν καλόγερο) : Πάτερ, πετάγεστε κάτω μία στιγμή; Στό μουλάρι μου έχω ένα σάκο και μέσ στό σάκο είναι ένα κουτί με μπουκαλάκια. Μου τό φέρνετε;

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ (κάνει μερικά βήματα κι έπειτα σταματά, σέ άμηχανία) : Νάι, αλλά αυτό τό μουλάρι κλωτσάει... Δέ θέλω νά φάω, καμιά στην κοιλιά...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (δείχνει τήν κίνηση) : Πλησιάστε με τήν πλάτη.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Σωστά ! Αυτό είναι. Με τήν άδειά σας. (Υποκλίνεται μπροστά στην Ίσαβέλλα).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Πηγαινέτε, πηγαινέτε. (Βγαίνει ό καλόγερος. Μπαίνει ή κοπέλα με τις θερμοφόρες).

ΚΟΠΕΛΑ : Αυτή είναι με τό ζεματιστό νερό.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (τήν παίρνει) : Έντάξει. Τώρα πρέπει...

ΚΟΠΕΛΑ : Προσέξτε, καίει...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τι καίει;

ΚΟΠΕΛΑ : Ή θερμοφόρα.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (μπαίνει ξαφνικά στό νόημα) : Άι, μάνα μου !... (Περνά τή θερμοφόρα σέ μιάν άλλη κοπέλα, μηχανικά, όπως παίζει κανείς μπάλα. Ή θερμοφόρα καταλήγει στην Ίσαβέλλα).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μά αυτή δέν καίει καθόλου.

ΚΟΠΕΛΑ : Ά, έκανα λάθος : αυτή είναι με τό παγωμένο νερό, έτούτη είναι με τό ζεματιστό.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Καλά. Δώστε τη.

ΚΟΠΕΛΑ : Προσέξτε, καίει.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Καίει;

ΚΟΠΕΛΑ : Καίει.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Άι ! (Βάζει τή θερμοφόρα στην κοιλιά τής κοπέλας πού μπηγεί τις φωνές). Καίει, τό ξέρω πώς καίει. (Ή κοπέλα φωνάζει πιό δυνατά). Έντάξει, τό καταλάβαμε πώς καίει, φτάνει ! Δέ χρειάζονται οί φωνές. (Δείχνει τή θερμοφόρα με τό παγωμένο νερό) : Αυτήν νά τής τή βάλετε στό κεφάλι. (Ή κοπέλα συμμορφώνεται).

ΑΡΡΩΣΤΗ ΚΟΠΕΛΑ : Φύγε ! Φύγε !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Κι εκείνο τό μαγκαλάκι στά πόδια της.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (καθώς μετακινεί μία κοπέλα τό μαγκαλί) : Τι θέλετε νά κάνετε; Νά τήν ψήσετε;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Όχι, θέλω άπλώς νά κάψω λίγο λιβάνι. Έχετε καθόλου λιβάνι;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (πάει να πάρει ένα κουτί και το δίνει) : Έχω και σάνταλο, ύν σῶς κάνει. Όρίστε!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Εὐχαριστῶ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μά τι κάνει αυτός; Μάγια;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Πάψε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (βγάζει ένα βιβλιαράκι ἀπ' τὴν τσέπη του και διαβάζει περπατώντας ἀργά γύρω ἀπ' τὸ τραπέζι. Περνώοντας κοντὰ στὸ μαγαλάκι, ρίχνει τὸ λιβάνι) :

Egubuit : Decet albam quidem pudor ora, sed iste, si similes, prodest; verus obesse solet.

Cum bene delectis gremium spectabis ocellis,

quantum quisque ferat, respiciendus erit.

Forsitan immundae...

Labitur occulte fallitque volatilis aetas

et celer admissis labitur Annis equis

ΚΟΠΕΛΕΣ (ἐν χορῶ) : Ἀμὴν.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ (μπαίνει κρατώντας ένα ξόλινο κουτί) : Αυτό είναι;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ναι, εὐχαριστῶ. (Βγάζει ένα μουκαλάκι) : Τὴ βάζετε νὰ εἰσπνεύσει λιγάκι ἀπ' αὐτό;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Δώστε τὸ μου ἐμένα. (Στὸν καλόγερο) : Καθίστε.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Ὁχι, δὲν πειράζει, δὲ θὰ καθίσω.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γιατί;

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Τὰ μουλάρια δὲν ἔχουν οὔτε ἱερό οὔτε ὄσιο. (Ὁπισθοχωρεῖ ἀγκυλωμένος). Ἡ Ἰσαβέλλα παίρνει τὸ μουκαλάκι, βγάζει τὸ πῶμα και τὸ βάζει κάτω ἀπ' τὴ μύτη τῆς κοπέλας).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὁχι πολὺ κοντὰ γιατί θὰ φτερνιστεῖ.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (εἰσπνεῖ ἡ ἴδια) : Θὰ φτερνιστεῖ;... Ἄτσούμ. Γιὰ κοίτα. (Ἐτοιμάζεται νὰ ξαναφτερνιστεῖ, ἀλλὰ τὴν προλαβαίνει μιὰ ἀπὸ τὶς γυναῖκες) : Εὐχαριστῶ, ἀγαπητὴ μου...

ΚΟΠΕΛΑ : Ὑποχρέωσή μου, Μεγαλειοτάτη.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Γιὰ φέρετε τὸ ἐδῶ. (Παίρνει τὸ μουκαλάκι). Ἐγὼ ψοφῶ νὰ φτερνίζομαι. (Εἰσπνεῖ, φτερνίζεται, ἔπειτα σταματᾷ, μὲ κάποια δυσκολία, ἀνίσχυος) : Μήπως εἶναι ἀμαρτία, πάτερ;

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Δὲν ξέρω νὰ σῶς πῶ, ἀλλὰ δὲ νομίζω.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τὸ μόνο πὸν μπορεῖ νὰ κάνει τὸ φτέρνισμα

εἶναι νὰ μᾶς ἀλαφρώσει ἀπὸ τὰ φαρμάκια πὸν μαζεύονται μέσα μας.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Ἐπομένως κι ἀπ' τὸ πονηρὸ πνεῦμα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Κάτω τὸ πονηρὸ πνεῦμα. (Ὁ Κολόμβος δίνει στὸν καλόγερο νὰ εἰσπνεύσει, εἰσπνεῖ ὁ ἴδιος, τὸ δίνει στὴν Ἰσαβέλλα, πὸν εἰσπνεῖ κι ἐκείνη, και τὸ περνᾷ μετὰ στίς κοπέλες. Τὰ φτερνίσματα "σκάνε" ἐν χορῶ και μὲ ἐναλλασσόμενους ρυθμούς, ἔως ὅτου τὰ α...α...α... πὸν προηγοῦνται ἀπ' τὸ φτέρνισμα, μεταβάλλονται σὲ τριφωνίες).

ΑΡΡΩΣΤΗ ΚΟΠΕΛΑ (συνέρχεται) : Μανούλα μου, τί γίνεται;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τίποτα, τίποτα, φτερνιζόμαστε... Μεῖνε ξαπλωμένη, εἶσαι ἄρρωστη.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὁχι, ἀφήστε τὴν νὰ σηκωθεί, τῆς πέρασε. Τὶ σῶς ἔλεγα; Μιὰ ἀπλή συμφορήση.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Καταπληκτικὸ! Μὰ εἴσατε γιατρός;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὁχι, Μεγαλειοτάτη, εἶμαι ναυτικός. Ἄλλὰ ξέρετε τί λένε : ὁ καλὸς καπετάνιος στὴ φουρτούνα φαίνεται.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μπράβο! Δὲ φαντάζομαι πάντως νὰ ὑπάρχουν πολλοὶ καπετάνιοι πὸν νὰ μποροῦν νὰ ψέλνουν λατινικά στίς φουρτούνες.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Καλωσύνη σας.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἀφήστε τίς μετριοφροσύνες.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Καλωσύνη σας.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Εἶστε ὁ Γενοβέζος πὸν μοῦ εἶχε ζητήση ἀκρόαση;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὁ Γενοβέζος εἶμαι, μάλιστα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ὁ Χριστόφορος Κολόμβος...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μάλιστα... Ἐδῶ μὲ λένε Κριστόμπαλ Κολόν.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Λαμπρά, λαμπρά. Μπράβο σας... Χριστόφορε Κριστόμπαλ. Ἐγὼ πρέπει νὰ πηγαῖνω γιατί μὲ περιμένουν.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Εἰς τὸ ἐπανιδεῖν, Μεγαλειότατε.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ναι, ναι... δὲν ἀποκλείεται νὰ ξαναἰδοῦμε. Ἐρχόσαστε μαζί μου, πάτερ, γιὰ συντροφιά; Τους βαριέμαι ὄλους αὐτούς τους γλειφτες.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Πολὺ εὐχαρίστως... Μὲ τὴν ἄδειά σας... Μεγαλειοτάτη... (Ἡ Ἰσαβέλλα δίνει τὴν συγκατάθεσή της μὲ μιὰ κίνηση τοῦ κεφαλοῦ).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (στὸν καλόγερο) : Πουλιὰ στὸν ἄερα πίνει ὁ φίλος σας ὁ Γενοβέζος! (Στὴν Ἰσαβέλλα) : Γειά σου, Ἰσαβέλλα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γειά σου, ζουζούνι.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (ἐνοχλημένος) : Καὶ μπροστὰ στοὺς ξένους τώρα... Εἶσαι κακιὰ.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Εἶμαι κακιὰ, σύμφωνοι. Ἐσὺ ὅμως ἄσε τὸ χρυσὸ μενταγιὸν πὸν πῆρες πρὶν ἀπὸ λίγο και πὸν εἶναι δικὸ μου.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Κατάλαβες, φίλε μου... νὰ μὲ ταπεινώνει δημοσία...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (ἀφρημένος, χαρετᾷ τὸ Φερδινάνδο, καθὼς πάει νὰ φύγει) : Ζουζούνι! Χμ... Μεγαλειότατε!

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Κάτσε, Κολόμβε. Λοιπὸν; Ὁ καλόγερος εἶναι πὸν σοῦ εἶπε ὅτι ὄλα αὐτὰ τὰ μάγια κι οἱ σκηνοθεσίες κάνουν μεγάλη ἐντύπωση στὸ Φερδινάνδο;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δὲν καταλαβαίνω τί ὀελετε νὰ πείτε, Μεγαλειοτάτη... Πραγματικά...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (μ' ἕνα ἀνεπαίσθητα εἰρωνικὸ χαμόγελο) : Δὲν καταλαβαίνεις, ἔ; Κοκκίνισες, ὡστόσο... Ἐννοια σου, δὲν τὸ πῆρα γιὰ προσβολή... Ἀπεναντίας... Πρέπει νὰ σοῦ πῶ ὅτι μ' ἄρεσαν πολὺ οἱ θεατρίνοι. (Σ' ἂ νὰ ἄελε "νὰ τοῦ τὴ φέρει") : Γιατί διάβασες ἐκεῖνο τὸ ξόρκι;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δὲν ἦταν ξόρκι, Μεγαλειοτάτη. Ἦταν προσευχή.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἐγραψε προσευχὴς ὁ ὀβίδιος;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (ξαφνιασμένος) : Τους ξέρατε αὐτούς τους στίχους;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἄν τους ἴξερα!... (Ἀπαγγέλει μὲ ἄνεση) :

Τὸ κορίτσι κοκκινίζει :

Σὲ πρόσωπο λευκὸ ἡ ντροπὴ ταιριάζει

Πάλι στὸ μπάνιο Ἰσαβέλλα; Δὲν εἶναι... χριστιανοπρεπές!



Κι άκόμα πιό πολύ βοηθά όταν καμώνεσαι τή ντροπαλή.
Τ' άληθινό πιό πιστευτό δέν είναι. . .

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σωστά. Μά πώς συμβαίνει. . .

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μου τό 'μαθε ένας από κείνους που μέ τριγυρίζαν. Στην άρχή νόμιζα πώς ήταν έρωτικό ποιήμα. Άργότερα άνεκάλυψα ότι αυτά τά λέει μιá ρουφιána σε μιá μαθητευόμενη πόρνη.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σās όρκίζομαι ότι αυτό δέν τό 'ξερα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Πήγες πάντως νά μās πουλιήσεις γιά προσευχή τούς στίχους του 'Οβιδίου. Και τά κορίτσια σου λέγανε κι άμην!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Άναγνωρίζω πώς αυτό που έκανα ήταν άπαισιο, αλλά έπρεπε νά έντυπωσιάσω τήν άρρωστη. "Ό,τι και νά 'λεγα θά 'κανε τή δουλειά του, φτάνει, βέβαια, νά τό 'λεγα λατινικά.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Άκόμα και τις συμβουλές σε μιá πόρνη;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : "Όταν έχεις καλό σκοπό. . .

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τό ξέρω αυτό τό τροπάρι. "Φτάσε εκεί που θές νά φτάσεις. Άν τό σκοπό σου τόν λογιάζεις δίκιο, ψέμα νά πείς μη φοβηθείς". Ούτε γώ τό φοβάμαι. Τό χρησιμοποιώ τότε τότε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Άστειεύεσθε! . .

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Καθόλου. Οί άνθρωποι γύρω μας έχουνε τό κεφάλι τους παραγεμισμένο μέ τόσο πίτουρο, ώστε καμιά φορά αναγκάζομαι νά κάνω κατεργαριές γιά τό καλό τους. Πρέπει νά παριστάνω τή θρησκόληπτη. Σκέψου πώς χρειάστηκε νά διαδώσω ότι έκανα τάμα νά μήν πλένομαι παραπάνω από μιá φορά τό μήνα. Κι αυτό γιατί οί ύπήκοοι μου έχουν πολύ παρξένες ιδέες γιά τήν όσμή του μύρου. Σε καταλαβαίνω, λοιπόν, που τό 'ριξες στη μαγανεία γιά νά κερδίσεις τή συμπάθειά μου. Μ' άρέσουν οί άνθρωποι μέ φαντασία, αυτοί που έχουν καινούριες ιδέες, αυτοί που δέν έχουν μονομανίες.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τότε, Μεγαλειότατη, μέ τήν άδειά σας, θά σās μιλήσω γιά μιá μεγάλη ιδέα. Κι άν εύδοκήσετε νά μ' ακούσετε. . .

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Λέγε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Η ιδέα είναι, νά φτάσουμε στις Ίνδιες άπ' τόν αντίθετο δρόμο.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Άκολουθώντας δηλαδή τις άκτές τής Άφρικής; Αυτό πάει νά κάνει κι ό Ίωάννης τής Πορτογαλίας. . .

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Όχι, δέν έννοώ νά κάνουμε τό γύρο τής Άφρικής, αλλά νά πάρουμε έναν πολύ συντομότερο δρόμο : τραβώντας κατευθείαν δυτικά, νά πέσουμε στις Ίνδιες από τήν πίσω μεριά. . .

(Μπαίνουν δυό κήρυκες μέ τή ζωγραφιστή αλώαia, που τήν τοποθετούν στην ίδια θέση μέ πριν. Επίσης : δυό κοπέλες τής βασιλικής άκολουθίας, που μαζί μέ τήν Ίσαβέλλα και τόν Κολόμβο, "παίζουν" και τραγουδοούν τό παρακάτω τραγούδι) :

ΚΟΙΠΕΛΕΣ και ΚΗΡΥΚΕΣ

Μιλά ό Κολόμβος μέ χαρούμενη καρδιά
Τής Ίσαβέλλας παίρνει τά μυαλά :
Μαζί του θάλασσες και θάλασσες περνά.
Τρέχουν τά κύματα στόν ώκεανό
'Εστησαν όλα γύρω της χορό.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ και ΚΟΙΠΕΛΕΣ :

Χριστόφορε, άνάγκη νά μ' άποκριθείς :
Γιατί άπ' τήν κάτω τή μεριά τής γής
Δέν άδειασαν οί θάλασσες ως τό βυθό
Κι οί άνθρωποι δέν πέσαν στό κενό ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (παίρνει έναν κουβά και κάνει τήν επίδειξη του χορεύοντας) :

Παίρνετε έναν κουβά νερό γεμάτο.
Στριφογυρίστε τον : σταλιά δέν πέφτει κάτω.
'Ισως νά θέλατε παράδειγμα πιό τρανταχτό,
Μά τή δουλειά του τήν κάνει κι αυτό.

(Μπαίνουν οί κοπέλες μ' ένα κερύ άναμμένο κι ένα μήλο).

ΚΟΠΕΛΕΣ και ΚΗΡΥΚΕΣ : Γιά τήν έκλειψη του ήλιου
Δώσε μιάν εξήγηση.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τό κερύ θά είναι ό ήλιος

Και τό μήλο θά 'ναι ή γή
Και τό φεγγάρι, τής βασιλισσας τ' όμορφο τό βυζί.

ΚΟΠΕΛΕΣ και ΚΗΡΥΚΕΣ : Είναι περασμένη ή ώρα
Μά ό Κολόμβος έχει πάρει φόρα.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Έκει στις χώρες τής Άσίας,

ΚΗΡΥΚΕΣ : λέει,

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ό Φοίνικας, τό μυθικό πτηνό
'Έχει ένα πρόσωπο γυναικείο, φωτεινό,
'Από σμαράγδι και χρυσάφι έχει φτερά,
'Όποιος τό πιάσει θά του πάλ' όλα δεξιά.

ΟΛΟΙ : Εύφραίνονται νά τόν άκούνε όλοι
Σέ δροσερό σά νά 'ναι περιβόλι,
Γλυκά μεθώντας μέ κρασί γουλιá γουλιá
Κι ένα κορίτσι άγκαλιά.

ΚΗΡΥΚΕΣ και ΚΟΠΕΛΕΣ : Μά από δω δέν πύνε στις Ίνδιες.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τή νανουρίσαμε τήν Ίσαβέλλα μέ τις ιστορίες.

Καιρός νά πύμε πιά νά κοιμηθούμε.

Γειά σας, και αύριο θά τά ξαναπούμε.

(Ό Κολόμβος βλέπει πώς ή Βασίλισσα άποκοιμήθηκε, ύποκλίνεται, και καθώς άπομακρύνεται σκοντάφτει στόν κουβά και σβήνει τό κερύ). Σ κ ο τ ά δ ι.

(Σάλπιγγες. Ξαναάβουν τά φώτα. Οί κήρυκες παίρνουν τή ζωγραφιστή αλώαia. Ό Κολόμβος κάθεται στη μέση σάν κατηγορούμενος. Σε ψηλά καθίσματα : ό Βασιλιάς κι ή Βασίλισσα. Η Ίσαβέλλα έχει δίπλα της ένα παγκάκι όπου βρισκονται διάφορα ζύλινα χέρια : ένα μέ όλα τά δάχτυλα άνοιχτά, άλλο μέ μόνο τό δείκτη τεντωμένο κ.λπ. Κρατά εκείνο μέ τό δείκτη, σά νά 'θέλε νά δείξει κάποιον. Σοφοί και θεολόγοι κάθονται σε πάγκους. "Ενας άπ' αυτούς ύποβάλλει έρωτήσεις στόν Κολόμβο. Καθώς μετακινείται, τόν άκολουθεί ένας ύπηρέτης, κρατώντας μιάν όμπρέλα στηρημένη σ' ένα μακρύ κοντάρι).

ΣΟΦΟΣ Α' : Άγαπητέ Κολόμβε, ή Κολόμπο, ή Κολόν. . . ή όπως διάολο θέλετε νά σās προσφωνούν άνάλογο μέ τις περιστάσεις. . . ισχυρίσεσθε ότι έχρηματίσατε κυβερνήτης σε πλοία, ούτως είπειν, έμπορικά. Μήπως, κατά τύχη, ύπήρξατε και πειρατής ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (άτάραχος) : Άκου λέει ! Και βέβαια ύπήρξα πειρατής. (Ψίθυροι στό άκρατήριο).

ΕΝΑΣ ΘΕΑΤΗΣ : Άλλο και τούτο ! Ό Κολόμβος πειρατής : αυτό δέν τό 'χα ξανακούσει.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ναι, ναι, ύπήρξα πειρατής στην ύπηρεσία του οίκου των Άνζού, όταν γινόταν πόλεμος γιά τή διαδοχή του θρόνου τής Νάπολης. Έκανα πειρατικές επιθέσεις, λεηλασίες. . . μέχρι που αιχμαλώτισα κι άραγωνέζικα καράβια.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Καράβια του θείου Άλφόνσου ; Καλά νά πάθει ό άρχηγός !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ησυχά, Φερδινάνδε ! (Ό Βασιλιάς ζαρώνει μουρμουρίζοντας) 'Επιτέλους ! (Βάζει τό ζύλινο χέρν κάτω άπ' τή μητή της και του κάνει νόημα νά σωπάσει) : Σούτ !

ΣΟΦΟΣ Α' : Και μήπως, πάντα κατά τύχη, λεηλατήσατε και πλοία που συνέβαινε νά μήν είναι άραγωνέζικα ;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τι νόημα έχουν όλες αυτές οί έρωτήσεις ; Βρισκόμαστε εδώ γιά νά μάθουμε τι στοιχεία ύπάρχουν γιά τό νέο δρόμο των Ίνδιών ή γιά νά δικάσουμε κανέναν κλεφτοκοτά ; ΣΟΦΟΣ Α' : Κλεφτοκοτά είπατε ; Δέν πέσατε έξω, Μεγαλειότατη ! Ρωτείστε, παρακαλώ, τό φίλο μας τό Γενοβέζο τι γύρευε στό κουρσάρικο καράβι μέ τή γαλλική σημαία, τό όποιο στις 13 Αυγούστου του 1473, στ' άνοιχτά του Σάν Βιτςέντε, έπεσε πάνω σε μιá γενοβέζικη γαλέρα που μετέφερε ένα φόρτωμα σάρι και τρεις χιλιάδες ζωντανά πουλερικά ;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Υπάρχει διαφορά. . . κλεφτοκοτάς, βέβαια, δέ λέω, αλλά χονδρικός. . . (Προβλέποντας τήν αντίδραση τής Ίσαβέλλας, ζαρώνει πάλι σε σημείο που μόλις φαίνεται).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Πάψε είπα ! (Του δίνει ένα σκαμπίλι μέ τό ζύλινο χέρν).

ΣΟΦΟΣ Α' : Δυστυχώς όμως γιά τούς κουρσάρους, ή γενοβέζικη γαλέρα πήρε φωτιά, κι έτσι καηκαν όλοι μαζί μέ τό πλοίο, άπό κοντά και τρεις χιλιάδες κοτόπουλα, κότες και καπόνια.

ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΠ' ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ : Πεινάω !

ΣΟΦΟΣ Α' : Ό φίλος μας ό Κολόν ήταν άνάμεσα στους λίγους που σόθηκαν. Βάλτε τώρα μέ τό νου σας. . . (Στόν ύπηρέτη που άφηρημένος είχε πάψει νά τόν καλύπτει μέ τήν όμ-



“Άλλο καθολικός, Φερδινάνδε, κι άλλο βλάκας! Μπορείς να είσαι εὐσεβής, χωρίς να μένεις άπλντος και να βρωμιάς...

πρέλα) : Που ἔχεις τὸ νοῦ σου ; (Ὁ ὑπηρέτης ἀρχίζει πάλι νὰ τὸν ἀκολουθεῖ). Βάλτε τώρα μὲ τὸ νοῦ σας τί ἄνθρωπος πρέπει νὰ ἔναι αὐτός πού κουρσεύει, ἄνευ ἐνδοιασμῶν, τὰ πλοῖα τῆς πατρίδας του ; Καὶ πέστε μου πῶς νὰ ὀνομάσουμε ἐκεῖνον πού καίει τοὺς ἴδιους του τοὺς ἀδελφούς ;

ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΠ' ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ : Ἱεροξεταστή !

ΣΥΝΟΔΟΣ (βγαίνοντας ἀπ' τὰ παρασκηνία) : Ποιὸς τὸ 'πε αὐτό ;

ΣΟΦΟΣ Α' (δείχνει τὸν κατάδικο πὸ ὑποδέχεται τὸν Κολόμβο) : Ἐτοῦτος.

ΣΥΝΟΔΟΣ : Ὁ κατάδικος ; Καλά, συνεχίστε. Σὲ λίγο ... χράτς ! (Κάνει τὴ χειρονομία τοῦ ἀποκεφαλισμοῦ καὶ φεύγει).

ΣΟΦΟΣ Α' (δείχνει πάλι τὸν κατάδικο πὸ ὑποδέχεται τὸν Κολόμβο) : Πῶς εἶναι δυνατόν νὰ ἐμπιστευθοῦμε τὰ πλοῖα τῆς Ἰσαβέλλας τῆς Καθολικῆς (τὸ θυμάται κάπως ἀργά) καὶ τοῦ Φερδινάνδου... ἐπίσης καθολικοῦ, σ' ἕναν ἄνθρωπο πὸ δὲν ἀγαπάει τὴν πατρίδα του ;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (σηκώνεται, μὲ στόμφο) : Σωστά ! Ἡ πατρίδα εἶναι σάν τὴ μάνα ! (Κάνει νόημα σ' αὐτὸν πὸ κρατᾷ τὴν ἀμπρέλα νὰ τὸν ἀκολουθεῖ). Καὶ ξέρομε πῶς ὅποιος δὲν ἀγαπάει τὴ μάνα του, εἶναι ἢ γιὸς πόρνης... ὁπότε τὸ φταίξιμο δὲν εἶναι ὅλο δικό του... ἢ ὄρφανός... ὁπότε εἶναι, βέβαια, γιὰ λύπησι, ὁ δόλιος... Δὲ μπορούμε, ὡστόσο, νὰ τὸν διορίσουμε καὶ ναύαρχο, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ τοῦ τονώσουμε τὸ ἠθικό... Τὸ ναυτικό δὲν εἶναι ὄρφανοτροφεῖο ! (Ἡ Βασίλισσα τὸν καθίζει κάτω τραβώντας τον ἀπ' τὸ μανίκι).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Φρόνιμα, Φερδινάνδε, γιατί ἀλίμονό σου ! Καθιστός καὶτσιμουδιά ! (Στὸν Κολόμβο) : Σὲ κατηγοροῦνε τώρα καὶ γιὰ προδοσία ! Πὲς τίποτα νὰ ὑπερασπίσεις τὸν ἑαυτό σου, γιατί ἀλλιῶς τὶς Ἰνδίες, χαιρέτα τες !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μὰ τί θέλετε νὰ πῶ ; Ὅλα αὐτὰ εἶναι ψευτιές ! Ἀπόξω ἀπ' τὸ Σάν Βιτσέντε δὲν ἦμουνα μὲ τοὺς κουρσάρους, ἀλλὰ μὲ τοὺς Γενοβέζους !

ΣΟΦΟΣ Α' : Βέβαια, ἡ ἀφεντιά του ἦταν μὲ τὶς κότες... ἢ μᾶλλον ὄχι, μὲ τοὺς πετεινοὺς, ἀλλὰ μεταμφισμῆνος σὲ κάπὸνι ! (Οἱ Σοφοὶ ξεκαρδίζονται. Τὸ γέλιο μεταβάλλεται σὲ κακάρισμα. Ὁ Κολόμβος — ἕνα τόνο ψηλότερα — ἐνώνεται μὲ τοὺς ἄλλους κάνοντας τὴν κότα. Τὸ ὅλο παίρνει τέλος μ' ἕνα πολὺ διαπεραστικό γέλιο τοῦ Φερδινάνδου πὸ θυμίζει λάλημα πετεινοῦ).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (στὸν Κολόμβο, ἐξακολουθώντας νὰ γελά) : Ὁραῖο αὐτό, Ὁραῖο.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Εἶναι σάν τ' ἄστεϊα πὸ κάνουν οἱ θεατρίνοι, Μεγαλειότατε.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Λυπᾶμαι πὸ θὰ χάσω τὴν καλὴ σας συν-

τροφιὰ, ἀλλὰ πρέπει φεῦ ! νὰ σᾶς ἐγκαταλείψω. (Σηκώνεται).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μὰ τί λὲς τώρα ;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἀγαπητὴ μου, μὲ καλεῖ τὸ καθῆκον. (Ἡ Ἰσαβέλλα παίρνει ἕνα ἀπὸ τὰ ἄλλα ξύλινα χέρια — αὐτὸ μὲ τὰ τεττωμένα δάχτυλα — καὶ τοῦ τὸ δίνει νὰ τὸ φιλήσει). Πάω νὰ πολιορκήσω τὴ Μάλαγα ! Συνεχίστε ὅμως, παρακαλῶ... μὴ ἐνοχλεῖσθε... (Σκαρφαλῶνει στὴν ἐξέδρα, ὅπου κρέμονται, σὲ δοκάρια : ὁ θώρακας, ἡ περικεφαλαία καὶ ἄλλα ἐξαρτήματα τῆς πανοπλίας. Ἀρχίζουν νὰ τνύουν τὸ Βασιλιά πὸ μεταμορφώνεται βαθμιαῖα σ' ἕνα εἶδος ἀρματομένον ἀνδρείκελου).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Νὰ πολιορκήσεις τὴ Μάλαγα ;

ΟΛΟΙ (ἐν χορῶ) : Ζήτω ! Ζήτω ! Στὴ Μάλαγα μὲ τὸ στρατό. Νὰ διώξουμε τὸν ἄπιστο. (Μικρὴ παύση). Θάνατος στό Σαρακηνό... Ναί !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Πόλεμος ; Ξανά ;

ΧΟΡΟΣ : Ναί !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Βάλθηκες, δηλαδή, νὰ μᾶς καταστρέψεις.

ΧΟΡΟΣ : Θάνατος !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Δέ σοῦ φτάνουν τὰ χρέη μας ;

ΧΟΡΟΣ : Τὸν ἄπιστο Σαρακηνό !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μὴν ἀνησυχεῖς, ἀγαπητὴ μου, μὴν ἀνησυχεῖς. Κι ἔπειτα, ἄσε με, σὲ παρακαλῶ, νὰ κάνω αὐτὸν τὸν πόλεμο μὲ τὴν ἡσυχία μου.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἐντάξει, κατάλαβα. Οὔτε αὐτὸ τὸ μήνα θὰ ράψω φουστάνι.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μὴν προδικάζεις. Αὐτὴ τὴ φορά μὲ χρηματοδοτοῦν Πιζάνοι καὶ Γενοβέζοι. Ἄν πάρω τὴ Μάλαγα, θὰ μοῦ δώσουν λεφτὰ μὲ τὴ σέσουλα... Καὶ τότε νὰ δεῖς... Φουστάνια ; Αὐτὰ εἶναι ψιλοπράματα... Θὰ ἔχεις δικό σου σπίτι, ἐπιπλωμένο.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἀχ καὶ νὰ ἔταν ἀλήθεια... Ἄντε στό καλό, Φερδινάνδε, καὶ μὴν τὸ παρακάνεις στό φανατισμό, σὲ παρακαλῶ. Ἰδίως ὅταν ρίχνουνε τὸ καυτό λάδι.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μὴ φοβάσαι. (Βγαίνει καθάλα σὲ δυὸ δοκάρια πὸ τὰ βαστοῦν δυὸ κήρυκες).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γράψε μου μόλις μπορέσεις... Καὶ μὴν πᾶς μὲ τίς ντόπιες στὴ Μάλαγα... Μὴν ξεχνᾶς πῶς εἶσαι ἀλλεργικός !

ΟΛΟΙ (ἐν χορῶ) : Ζήτω ! Ζήτω ! Στὴ Μάλαγα μὲ τὸ στρατό ! Νὰ διώξουμε τὸν ἄπιστο ! (Παύση). Θάνατος στό Σαρακηνό... Ναί ! (Φέρνουν ἐντωμεταξὺ ἕνα γεωγραφικὸ χάρτη κι ὁ Σοφὸς Β' λαμβάνει τὸ λόγο).

ΣΟΦΟΣ Β' : Δὲν θὰ ἐναντιωθῶ εἰς τὴν ἄποψιν περὶ σφαιρικότητος τῆς γῆς καὶ δέχομαι ὅτι, θεωρητικῶς τουλάχιστον,

ΣΟΦΟΙ : Ή ! Ή ! Τι 'ναι αὐτά ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : ... πού φτύνουνε στό μαντιλάκι τους. Κοντολογίς, μιὰ κόλαση. Πῶς τώρα αὐτά τὰ ντελικάτα χελιδόνια περνάνε μέσα ἀπ' τὸ καζάνι τοῦ διαβόλου; Τὸ πράγμα εἶναι ἄπλό : κόλαση τέτοια οὔτε ὑπῆρξε, οὔτε ὑπάρχει. Ἀντὶ γιὰ κόλαση θὰ βρεῖτε ἕναν παράδεισο, μιὰν ἄνοιξη πού δὲν τελειώνει, ἴδια μ' αὐτὴ πού κάθε χρόνο, δίχως ἄργητα, μᾶς φέρνουν στὶς φτεροῦγες τους τὰ χελιδόνια.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ήξοχο, Χριστόφορε, ἔξοχο ! Δὲν ἤξερα πὼς εἶσαι ποιητὴς. Μίλα μου ἀκόμα γιὰ τὰ χελιδόνια...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μετὰ χαρᾶς.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ : Θὰ ἴθελα νὰ πῶ κι ἐγὼ κάτι, ἄν ἐπιτρέπετε.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γιὰ τὰ χελιδόνια ; (Ἀρχίζει ὁ δεύτερος γύρος).

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Ναι, καὶ γιὰ τὰ χελιδόνια...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Δίχως μῦτη ;

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Δίχως μῦτη.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἐλευθερα.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Εὐχαριστῶ. Λοιπὸν : ὅσο παράξενο κι ἄν σᾶς φανεῖ, κύριοι, ἐγὼ... (Στὸν κιθαριστὴ πού θέλει νὰ τὸν συνοδεύσει) : Ὁχι, ὄχι... Ἐγὼ συμφωνῶ μὲ τὸν Κολόμβο.

ΟΙ ΑΛΛΟΙ ΣΟΦΟΙ : Ή, ὄχι !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἄ, εὐχαριστῶ.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Παρακαλῶ. Καὶ βέβαια δὲν ὑπάρχει κόλαση πέρα ἀπ' τὸν ὀρίζοντα.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τί σᾶς ἔλεγα ;

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Οὔτε ἄβυσσος.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Οὔτε ἄβυσσος.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Οὔτε ἀερόσφαιρες καὶ ἐκρήξεις.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Οὔτε ἀερόσφαιρες καί... .

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Αὐτὸ πού ὑπάρχει εἶναι μιὰ θάλασσα ἀπαράλλακτη μ' αὐτὴν πού ξέρουμε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μοῦ κάνετε τὴ χάρη νὰ τὸ ξαναπείτε...

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Μιὰ θάλασσα ἀπαράλλακτη μ' αὐτὴν πού ξέρουμε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἀριστούργημα !

Ζήτω ! Ζήτω ! Ἐδῶνχία Λιουῖ ! Γεννήθηκε ὁ Ἰνφάντης !



ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Μεγαλύτερη, βέβαια.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μεγαλύτερη, ἀναγκαστικά.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Βαθύτερη, ἀσφαλῶς.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Βαθύτερη, ἐξάπαντος.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Καὶ μὲ μεγαλύτερα, πιθανῶς, ψάρια.

(Μπαίνει ἡ Ἰσαβέλλα μὲ πολὺ μεγάλη κοιλιὰ. Φέρνουν ἕνα κρεβάτι ὅπου ξαπλώνει).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σᾶς εὐχαριστῶ, σᾶς εὐχαριστῶ πολὺ.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Παρακαλῶ... Ἐγὼ συμφωνῶ μαζί σας...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Εἶδατε ; Συμφωνεῖ μαζί μου.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Ὡς πρὸς τὸ ὅτι μπορούμε νὰ φτάσουμε στὶς Ἰνδίες ἐκ δυσμῶν. Ὁχι ὁμως σ' ἕνα μῆνα, ὅπως πιστεύετε ἐσεῖς.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὁχι σ' ἕνα μῆνα ;

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Ὁχι. Ἄν συγκρίνετε τὴν μέση ταχύτητα ἐνὸς πλοίου μὲ τὴν μέση ταχύτητα τῆς χελιδόνος... (Δείχνει ἕνα κάθισμα). Καθεῖστε, παρακαλῶ (Ὁ Κολόμβος κάθεται)... προκύπτει ὅτι ἡ ἀπόστασις δὲν μπορεί νὰ διανυθεῖ σὲ λιγότερο ἀπὸ τέσσερις μῆνες.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τέσσερις μῆνες ;

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Μάλιστα. Πέστε μου λοιπὸν : ποῖος βασιλιάς διαθέτει πλοῖο μὲ τέτοιο ἐξοπλισμὸ καὶ τέτοιο πλήρωμα πού νὰ μπορεί νὰ ταξιδεῦει τέσσερις μῆνες, χωρὶς νὰ πιάσει πουθενὰ γιὰ ν' ἀνεφοδιασθεῖ σὲ τροφίμα καὶ πόσιμο νερὸ. Ἀφήστε πιὰ τὸ πρόβλημα τῶν γυναικῶν.

ΜΙΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Σιγότερα, παρακαλῶ. Ἡ Βασίλισσα ἔχει πλαγιάσει.

ΕΝΑΣ ΣΟΦΟΣ : Ἐντάξει, ἐντάξει. Νομίζω πὼς εἶναι καλὴ εὐκαιρία γιὰ νὰ θίξουμε τὸ περιβόητο θέμα τῶν γυναικῶν. (Χαμηλώνοντας τὴ φωνή τους, συνεχίζουν τὴ συζήτηση γύρω ἀπ' τὸ κρεβάτι. Χωρὶς νὰ τὸ καταλάβουν, χρησιμοποιοῦν τὴν κοιλιὰ τῆς Βασίλισσας σὰν ὁδὸγέιο).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἀκοῦστε... ὄχι γιὰ νὰ τὸ καυχηθῶ, ἀλλὰ εἶδα μὲ τὰ μάτια μου τὸ χάρτη πού σχεδίασε ὁ Τοσκανέλι, ὁ μεγαλύτερος φυσικός τοῦ κόσμου... (Ὁ Σοφὸς πού ἤθελε νὰ μιλήσει γιὰ τὶς γυναῖκες, κάνει μιὰ χειρονομία γιὰ νὰ δείξει τὴν ἀπογοητευσή του). Νὰ λείπουν οἱ χειρονομίες ὅταν μιλάω γιὰ τὸν Τοσκανέλι. Ὅριστε μας ! Μόλις ἀνέφερα τὸ ὄνομα, αὐτὸς ἐδῶ ἔκανε μὲ τὸ χέρι... σὰ νὰ ἴθελε νὰ πεῖ : ἐγὼ τὸν Τοσκανέλι... Ἄν εἶναι δυνατόν... τὸ μεγαλύτερο φυσικὸ τοῦ κόσμου... Τελοσπάντων... Ὁ Τοσκανέλι εἶχε σχεδιάσει εἰδικά... (Ὑποκλίνονται ὅλοι καθὼς περνᾶν μπροστὰ στὸ κρεβάτι τῆς Ἰσαβέλλας). Εἶχε σχεδιάσει... (Ἄλλη ὑπόκληση) εἰδικά αὐτὸ τὸ χάρτη γιὰ τὸν Ἰωάννη τὸ Β' τῆς Πορτογαλίας. Ἐ, λοιπὸν, αὐτὸς ὁ χάρτης εἶχε μαζί κι ἕνα σημεῖωμα, γραμμένο μὲ τὸ χέρι του, πού ἐπιβεβαίωνε πέρα γιὰ πέρα τὴν ἄποψή μου : ὅτι δηλαδὴ, γιὰ νὰ φτάσουμε στὶς Ἰνδίες, χρειάζονται εἰκοσπέντε, τὸ πολὺ εἰκοσιεξή μέρες, ξεκινώντας ἀπ' τὶς Καναριὸς νήσους καὶ τραβώντας δυτικὰ. Μὲ δυὸ λόγια : τὸ ἕνα τέταρτο... ἐπαναλαμβάνω : τὸ ἕνα τέταρτο... ἡ ἀπόστασις αὐτὴ ἀντιστοιχεῖ στὸ ἕνα τέταρτο τῆς περιφέρειας τῆς γῆς. Ἦτοι : ἐξακόσιες σαράντα λεῦγες, ὅλες κι ὅλες. (Μὲ τὴ φῶρα πού ἔχει πάρει, πιέζει μὲ τὸ δείχτη του τὴν κοιλιὰ τῆς Ἰσαβέλλας, πού φωνάζει). Συγγνώμην... Σᾶς πόνεσα ;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Δὲ φταῖς ἐσύ... Μὲ πιάσαν οἱ πόνοι τῆς γέννας... Καλύτερα νὰ πηγαίνετε. (Ὁ Κολόμβος κάθεται, ἀπὸ ἀπροσεξία, στὰ γόνατα ἐνὸς Σοφοῦ).

ΣΟΦΟΣ : Ἄι !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Νὰ πάρει ἡ εὐχή, τοὺς πιάσαν ὅλους οἱ πόνοι...

ΑΛΛΟΣ ΣΟΦΟΣ : Θὰ μπορούσατε νὰ μᾶς δείξετε τὸ χάρτη ἢ κάποιον ἀντίγραφο ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Θὰ σᾶς ἀπογοητεύσω. Αὐτὸ τὸ χάρτη μοῦ τὸν εἶχαν ἐμπιστευθεῖ καὶ θὰ 'ταν καθαρὴ κλοπὴ νὰ βγάλω ἀντίγραφο. Λυπᾶμαι, ἀλλὰ... πὼς νὰ τὸ κάνουμε, δὲν εἶμαι λαποδύτης.

(Μπαίνουν οἱ δυὸ σημαιοφόροι μὲ τὰ τύμπανα).

ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ : Κι ὁμως, αὐτὸ δὲν εὐσταθοῦσε (χτύπος τυμπάνου). Ἀντίγραφο ἀπάνω του κρατοῦσε (χτύπος). Μὰ νὰ τὸ δείξει δὲ μπορούσε (χτύπος). Γιατὶ ὁ Ἰωάννης θὰ τὸν δολοφονοῦσε (χτύπος).

(Οί γυναίκες πού έκρωβαν τή Βασίλισσα άπ' τὰ βλέμματα τοῦ κόσμου, βγάξουν άπό ένα μεγάλο καλάθι — πού έχει μεταφερθεῖ στη σκηνή μαζί με τὸ κρεβάτι — μιὰ κούκλα φασκιομένη).

ΓΥΝΑΙΚΕΣ : Γέννησε, γέννησε ! Ἀγόρι εἶναι, ἀγόρι ! (Δίνον τὸ μωρὸ στοὺς Σοφοὺς καὶ φεύγουν μετὴ τῆ Βασίλισσα).

ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ : Ζήτω ὁ Ἰνφάντης μας ! Ἀποδώσατε τιμὰς !.. (Χτύπος τυμπάνου). Ναι. (Παύση... Τύμπανο).

ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ : Τὴ μέρα πού γεννήθηκε ὁ Ἰνφάντης, στὴ Μάλαγα νικηθήκε ὁ Ἀράπης !

ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ : Ζήτω ! Ζήτω ! Νὰ ζήσει τὸ μωρὸ ! (Οἱ Σοφοὶ κι ὁ Κολόμβος πετοῦν ὁ ένας στὸν ἄλλον τὸν Ἰνφάντη σὺ νὰ ἦταν τότε).

ΕΝΑΣ ΣΟΦΟΣ (ξαναπαίοντας τὸ παιδί) : Ψυχούλα μου, ψυχούλα !

ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ : Ζήτω ἡ ρεμούλα ! Ναι. (Παύση).

ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ : Τὰ λάφυρα κάναν φτερά. (Παύση). Μὴν εἶδατε τὸ Βασιλιά ; (Παύση).

ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ : Φτού, νὰ πάρει ἡ ὄργη. Φτού, νὰ πάρει ἡ ὄργη.

ΣΟΦΟΣ Β' (ἀπόητος, δείχνοντας τὸ κεφάλι τοῦ παιδιοῦ) : Δέν ἀντελήφθητε ὅμως ὅτι μετὰ ἑξακοσίας σαράντα λεύγας ἀντιστοιχούσας εἰς τὸ ἔν τέταρτον ὀλοκλήρου τῆς μεσημβρινῆς περιμέτρου, θὰ εἶχαμε μιάν γηῖνη σφαῖρα, τῆς ὁποίας τὸ κάτω μέρος θὰ ἦτο τουλάχιστον κατὰ πεντακοσίας λεύγας μικρότερον τοῦ ἄνω. Θὰ εἶχαμε δηλαδὴ μιάν Γῆν εἰς σχῆμα ἀνεστραμμένου ἀχλαδιοῦ, μετὴ τὴν οὐρὰν πρὸς τὴν κάτω ! (Ἐνστικτωδῶς ἀναποδογυρίζει τὸ παιδί).

ΕΝΑΣ ΣΟΦΟΣ : Χώρια τὸ πρόβλημα τῶν γυναικῶν.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (μπαίνει καὶ βλέπει τι συμβαίνει) : Ἔ, τί γίνεται ἐδῶ ; Τρελαθήκατε ;... Τὸ καμμένο τὸ μωράκι μου... Εἶναι τρόπος αὐτὸς νὰ κρατᾶτε τὸ παιδί ;... ὦ, ὦ, ὦ. (Τὸ νανοῦρίζει γιὰ λίγο κι ἔπειτα τὸ δίνει σὲ μιὰ κοπέλα, ἀναποδογυρίζοντάς το μετὴ τῆ σειρά τῆς) : Πάρτε το.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δέν ἰσχυρίστηκα ποτὲ ὅτι ὑπῆρχαν τέτοιες διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ δύο ἡμισφαίρια. Ἀλλὰ ποιὸς μᾶς βεβαιώνει ὅτι ἡ Γῆ δὲ μοιάζει, πραγματικά, μετὰ ἀχλάδι ;

ΣΟΦΟΣ Β' (τρέχοντας πρὸς τὸ μέρος ὅπου εἶναι ἡ Βασίλισσα) : Τ' ἀκούσατε ; Καλὸ κι αὐτὸ ! Ὁ Κολόμβος λέει πὼς ἡ Γῆ

μοιάζει μετὰ ἀχλάδι ! (Ὁ Σοφὸς σκύβει ἀπὸ τὴν ἐξέδρα, σὲ σημεῖο πού χάνει τὴν ἰσορροπία του. Ξαφνικὰ βρίσκεται ὀριζόντια, μετὰ τὸ πόδια στὴν ἐξέδρα καὶ τὰ χέρια γαντζωμένα σ' ἕνα μακρὸ κοντάρι).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (ἐνῶ ὄλοι γελᾶν κοροϊδευτικά) : Σοβαρολογεῖς ; Αὐτὴ τὴ φορά νομίζω πὼς τὸ παράκανες... .

ΣΟΦΟΣ Α' : Κύριοι, ἐγὼ βαρέθηκα πιὰ. Φεύγω.

ΣΟΦΟΣ Β' : Κι ἐγὼ ! Τέσσερα χρόνια καθόμισατε κι ἀκούμε τις ἀνοησίες αὐτοῦ τοῦ τσαρλατάνου !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ποιανοῦ τσαρλατάνου ; Ὄνομα καὶ ἐπώνυμο, παρακαλῶ... .

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἦσυχία, κύριοι ! Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ κρατᾶ τέσσερα χρόνια, μάλιστα, καὶ δεδομένου ὅτι δέν εἶπε κανεὶς πὼς ἡ συνεδρίαση τέλειωσε, νὰ πάει ἀμέσως ὁ καθένας στὴ θέση του. Ἄς πάρουμε τὰ πράγματα μετὴ τῆ σειρά : Κολόμβε, μπουρὲς νὰ μᾶς ἀποδείξεις ὅτι ἡ Γῆ ἔχει σχῆμα ἐλαφρῶς... πὼς νὰ τὸ πῶ... ἀχλαδωτὸ ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἀχλαδωτὸ ;... Ναι, ἐφαρμόζοντας ἴσως τὴ θεωρία τῶν προβαλλομένων σκιῶν, μετὴ τὴ βοήθεια ἐνὸς ἀχλαδιοῦ καὶ μιᾶς φωτεινῆς πηγῆς, μιᾶς φωτεινῆς πηγῆς πού προβάλλει τὴ σκιά τοῦ ἀχλαδιοῦ, ἀφίγοντας ἀνεπαφο τὸ ἴδιο τὸ ἀχλάδι. (Στὶς γυναῖκες τῆς ἀκολουθίας) : Μπορεῖτε νὰ μοῦ φέρετε ἕνα ἀχλάδι ;

ΕΝΑΣ ΘΕΑΤΗΣ : Ἄ, αὐτὸ εἶναι τὸ περίφημο πείραμα μετὴ τὸ ἀχλάδι τοῦ Κολόμβου... πού τὸ κάνει καὶ στέκεται ὄρθιο.

(Ὁ Κολόμβος παίρνει ἕνα κερὶ).

ΑΛΛΟΣ ΘΕΑΤΗΣ : Ναι, ναι, τὸ ἔχω ἀκούσει κι ἐγὼ. Ἀλλὰ εἶναι κόλπο. Τὸ ἀχλάδι δέν εἶναι ὠμό. Εἶναι μελάτο.

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Ἦσυχία, παρακαλῶ.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μοῦ διαλέγετε ἕνα ὠραῖο ἀχλάδι ;

ΚΟΠΕΛΑ : Ὁμό ἢ βρασμένο ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὁ,τι νὰ ναι. Δέν ἔχει σημασία.

ΚΟΠΕΛΑ : Θέλει κανεὶς ἄλλος ἀχλάδι ; (Μπαίνει ὁ Φερδινάνδος κρατώντας τὸ μωρὸ. Τὸν συνοδεύουν οἱ γυναῖκες, στὶς ὁποῖες θὰ δώσει τὸ παιδί πρὶν ἀρξίσει νὰ μιλά).

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ : Ἄν ὑπάρχει λίγο ψωμάκι μετὰ λίγο τυρᾶκι θὰ τὸ προτιμοῦσα.

ΣΟΦΟΣ : Ὁχι, ὄχι, μετὰ συγχωρεῖτε, ἀλλὰ ἀρνοῦμαι νὰ παραστῶ σὲ ἐπίδειξη πλανοδίου ταχυδακτυλουργοῦ καὶ ἀρνοῦμαι νὰ παραστήσω τὸν κάτοικο ἀχλαδιοῦ. Δέν εἶμαι σκουληκι, ἐγὼ !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Λοιπὸν, ἄντε καὶ σκουληκιάσαμε. Μετὰ συχωρεῖς, Ἰσαβέλλα, ἀλλὰ μετὰ καλεῖ τὸ καθῆκον. Πάω νὰ κυριεύσω τὴ Μπάζα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Καὶ τὴ Μπάζα τώρα ; Ἔ, ὄχι !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ναι, ναι !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἔ, ὄχι !

ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ (ὅπως καὶ πῶ πάνω, μετὰ ὀρμὴ καὶ τυμπανοκρουσίες) : Ζήτω ! Ζήτω ! Γιὰ τὴ σημαία καὶ γιὰ τὸ σταυρὸ ! Ναι !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ καὶ ΣΟΦΟΙ : Ἔ, ὄχι !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ καὶ ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ : Ναι, ναι ! (Πᾶνε νὰ φύγουν).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ καὶ ΣΟΦΟΙ : Ἔ, ὄχι !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ καὶ ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ : Ναι, ναι !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ καὶ ΣΟΦΟΙ : Ἔ, καλὰ !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Καὶ τώρα, φίλοι μου, ἂν μοῦ ἐπιτρέπετε νὰ παρέμβω στὴ συζήτησή σας, νομίζω πὼς εἶναι καιρὸς νὰ περιβάλλουμε μετὰ μιὰ κάποια ἐμπιστοσύνη τὸν ἀγαπητὸ μας Κολόμβο.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Εὐχαριστῶ, Μεγαλειοτάτη.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ἀκόμα κι ἂν δέν μᾶς ἄρκοῦσε ἡ ἔγκυρη ὥστος ἐπιστημονικὴ ἐπιχειρηματολογία του, δέν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι εἶναι ἔτοιμος νὰ παίξει τὴ ζωὴ του κορώνα - γράμματα, παίρνοντας ὁ ἴδιος μέρος στὸ ταξίδι πού σχεδιάζει.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Αὐτοπροσώπως.

ΣΟΦΟΣ Β' : Ναι, ἀλλὰ μαζί μετὰ τὴ δικὴ του ζωὴ, θὰ παίξει κορώνα - γράμματα τὰ καράβια καὶ τὰ πληρώματα πού θὰ τοῦ ἐμπιστευοῦμε.

ΣΟΦΟΣ : Χώρια τὸ πρόβλημα τῶν γυναικῶν.

Ἰσαβέλλα : Τὸ βιολί σου ἐστὶ ! Γιὰ τὴ σημαία καὶ γιὰ τὸ σταυρὸ !





Παίζοντας τη ζωή μου κορόνα-γράμματα, γίνομαι αντιβασιλιάς. 'Εσείς, όμως, πλημμυρίζετε στο χρυσάφι και στους δούλους

ΣΟΦΟΣ Β' : Τί σχέση έχουν οι γυναίκες ; 'Εγώ μιλάω για τους ναυτες. 'Αν δέ γυρίσουν πίσω, έμιας θά κυνηγάνε οι μητέρες τους κι οι γυναίκες τους.

ΣΟΦΟΣ : Βλέπετε πού έχουν σχέση οι γυναίκες ; Πάντα έχουν σχέση οι γυναίκες.

ΣΟΦΟΣ Α' : " 'Ανεύθινοι, δολοφόνοι !", θά μάς φωνάζουν. " 'Αίμοβόροι τρελοί, τί τους κάνετε τους γιούς μας, τους άντρες μας ; ... "

ΣΟΦΟΣ Β' : Τους πατέρες μας. . .

ΣΟΦΟΣ Α' : Τους άδερφούς μας. . .

ΣΟΦΟΣ : Χώρια. . .

ΣΟΦΟΙ (παίρνουν πόζες και κάνουν χειρονομίες γελοιογραφικά θεατρικές, και με τη φόρα πού τους δίνουν οι κινήσεις τους, λένε έν χορώ) : Τό πρόβλημα τών γυναικών. . .

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (είρωνικά) : Μπράβο, με πείσατε ! 'Αλλά γιατί δέ λέγατε τά ίδια και χτές και προχτές, όταν βλέπατε τους στρατιώτες μας νά φεύγουν για τή Μπάζα, σάν πρόβατα πού πάνε νά τά σφάξει ό Σαρακενός ; (Στρατιώτες διασχίζουν τη σκηνή πολεμώντας. 'Ο ένας πεθαίνει στην άγκαλιά του Σοφού Β'. Κι οι δύο μαζί συνθέτουν ένα παράξενο μνημείο). Γι' αυτούς τους δύστυχους δέν άναρωτηθήκαμε τί θά βρούμε νά πούμε στις γυναίκες τους και στις μανάδες τους.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ : Μά εκεί πρόκειται για έερο πόλεμο. Μαχόμεθα διά τήν επιβίωσιν τής 'Ισπανίας. (Φέρνουν ένα σκοτωμένο στρατιώτη, ξαπλωμένο σέ δυό κοντάρια. 'Ακολουθούν γυναίκες κι άντρες με μανδύες και κοκκούλες).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : "Α, έτσι, έ; Κι όταν κάνουμε μοιρασιά τό πλιάτσικο, δίνουμε μήπως τίποτα στις χήρες ; Δίνουμε τίποτα στά όρφανά άπ' τά λεφτά πού εισπράτουμε στά σκλαβοπάζαρα ; Και τά διόδια του λιμανιού ; . . . Κι οι φόροι ; . . . Ποιός τά μασάει όλα αυτά ; 'Εμπρός, θάρρος. 'Εμείς τά μασάμε, κι ούτε ψίχουλο στις χήρες ! Στην εκκλησία οι χήρες, ν' ανάβουν κεράκια και νά κάνουνε μνημόσυνα. 'Ε, λοιπόν, ό πόλεμος για τό δρόμο τών 'Ινδιών είναι κι αυτός έερός για τήν 'Ισπανία. . . ως άνωτέρω. Κι όταν λέω για τήν 'Ισπανία, έννοώ για μάς, γιατί άν δέ βρούμε γρήγορα τρόπο νά ελευθερώσουμε τό

έμπόριό μας άπ' τό μπλόκο τών Τούρκων, πάμε όλοι στό φούντο. Δέ βλέπω επομένως γιατί νά μη διακινδυνεύσουμε νά πάνε στό φούντο δυό καράβια για χάρη του Κολόμβου.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Εύχαριστώ, Μεγαλειοτάτη ! (Μπαίνουν οι Σημαιοφόροι με τά τύμπανα).

ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ : Νίκη ! Νίκη ! Νίκη μεγάλη ! "Επесе ή Μπάζα ! Νά 'ταν κι άλλη !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (μπαίνοντας) : Πάει κι αυτή ! Πάει κι αυτή !

ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ (άφηρημένα) : Ζήτω ! Ζήτω ! Για τή σημαία και για τό σταυρό ! (Παύση). Ναι !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : 'Αγάλλεται σήμερα ή Χριστιανοσύνη. . .

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (ένοχλημένη) : Φερδινάνδε, μιλούσα όταν μη-κες !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μου φαίνεται πώς τώρα δικαιούμαι νά έχω έγώ τό λόγο.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Σε παρακαλώ, νά μη με διακόπτεϊς κακομαθη- μένε !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : 'Εσύ δέν πρέπει νά με διακόπτεϊς.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : 'Εγώ ; Καλά, θά τά πούμε στό σπίτι.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Για τό σταυρό πολεμήσαμε, για τό σταυρό νικήσαμε.

ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ (άκόμα πιό μαλθακά) : Ζήτω ! Ζήτω ! Για τή σημαία και για τό σταυρό ! Ναι !

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : "Αχ, τό δόλιο τό σταυρό ! Πόσες άσκήμιες πρέ-πει νά σκεπάξει. . . (Ζωηρεύει, άποφασιστικά) : "Αλλά σάς τό 'πα. Τελειώσαν τ' άστεία. Σε λίγο δέ θά 'χετε πιά τό έερο πρόσχημα του άπελευθερωτικού πολέμου, πού σάς επιτρέπει ν' άρπάζετε 'Αραπάκια πρώτης έπιλογής και άμφοτέρων τών φύλων, και νά τά πουλάτε σέ καλή τιμή σ' όλες τις πιύτσες τής Ευρώπης. . .

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ : "Ας μίν υπερβάλλουμε. . .

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τί πάει νά πεί ! νά μίν υπερβάλλουμε ; 'Εδώ στείλανε ως και στό Βατικανό !

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Στο Βατικανό έστάλησαν ύπό μορφήν δώρου.

ΣΟΦΟΣ Β' : Έκατό νεαροί ηλικίας δεκαοκτώ περίπου ετών, οί όποίοι κατενεμήθησαν ίσομερώς στους διαφόρους έπισκόπους καί καρδινάλιους.

ΣΥΝΟΔΟΣ (με άμφίεση Σοφοῦ) : Ψέματα ! Είμαι αίρετικός ! Στην πυρά ό συκοφάντης ! Κρεμάστε τον !

ΣΟΦΟΣ Β' : Ποίος συκοφάντης ; Έγώ λέω ό,τι άναφέρει ένας ιστορικός.

ΣΥΝΟΔΟΣ : Ποίος ιστορικός ;

ΣΟΦΟΣ Β' : Ό έπίσκοπος Λάς Κάζας.

ΣΥΝΟΔΟΣ : Έπίσκοπος ; Δέν είπα τίποτα. (Έξαφνίζεται).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Παρακαλώ, όχι άλλες διακοπές όσο παίζω.

ΘΕΑΤΕΣ : Ναι, ναι, σωστά.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (ξανπαίρνοντας ύφος Βασίλισσας) : Προσέξτε καλά. Από δω κι έμπρός θά πρέπει νά κατεβάσει τίποτ' άλλο ή κούτρα σας. Άραβες δέν υπάρχουν πιά παρά στη Γρανάδα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (άναηδώνοντας) : Ή Γρανάδα ! Κόντευα νά την ξεχάσω.

ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ : Ζήτω ! Ζήτω ! Για τή σημαία καί για τό σταυρό ! Στη Γρανάδα !

ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ (ψελλίζοντας) : Ζήτω ! Ζήτω ! Άν καί στερνή, Γρανάδα, θά λευτερωθείς κι έσύ ! Ναι ! (Βγαίνουν).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Θά πρέπει πάντως νά βιαστείτε γιατί σέ λίγο δέ θά 'χετε πιά βολική δικαιολογία, δέ θά μπορείτε πιά νά λέτε : " Άν δέν πάνε καλά τά πράματα, θά φταίει ό Άράπης ή ό Έβραίος ό τσιφούτης", όχι ! Θά 'ρθει μέρα που δέ θά πιάνει πιά τό κόλπο. Καί που θά ζητάνε τό δικό σας τό κεφάλι.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (βγαίνοντας, με τίς γυναίκες) : Καί τό δικό μας, που νά πάρει ό διάολος.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Καί νά ξέρετε πώς ή μέρα αύτή δέ θ' άργήσει.

ΦΩΝΗ (πίσω άπ' τήν ταπισερί) : Μήν κακομελετώ, Κολόμβε !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Θά τά ξαναπούμε όταν πέσει ή Γρανάδα.

ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ (μπαίνουν με τύμπανα) : Ζήτω ! Έπесе ή Γρανάδα. Γονάτισε, σωριάστηκε. Τέτοια νίκη δέν ξανάδα.

ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΣΟΦΩΝ (άπέξω) : Για τή σημαία καί για τό σταυρό ! Ναι ! (Όλοι οί διαθέσιμοι ήθοποιοί μπαίνουν στη σκηνή ντυμένοι "άνθρωποι του λαού". Άπ' τήν εξέδρα ό Φερδινάνδος δίνει έλεημοσύνες υπό τύπον κονφετί. Άπλώνονται πολλά χέρια).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (σε εύφορία) : Διπλό μισθό σ' όλο τό στρατό ! Δυό χιλιάδες μερίδες σίκαλη στό λαό, κι άλλες τόσες στ' άλογα. Δώστε, δώστε. Ένα δώρο για σένα, άλλο ένα για σέ-

να. Καί για σένα... Φάε, λαέ μου άφοσιωμένη, φάε... Φάε κολοκυθόσπορους, νά γλείφεις τό δάχτυλό σου !..

(Ό Κολόμβος παίρνει κολοκυθόσπορους. Τέσσερις ή πέντε πειναλέοι χοροπηδάνε για νά πιάσουν κανένα σακουλάκι. Είναι σά νά κάνουν χορευτικές φιγούρες. Δυό κουρελιές άρπάζουν ένα σακουλάκι).

ΚΟΥΡΕΛΗΣ Α' : Δικό μου είναι ! Άς το ! Έμένα τό 'δωσε !

ΚΟΥΡΕΛΗΣ Β' : Άντε από κεί, ρέ πεινάλα !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (τρώγοντας κολοκυθόσπορους, μιλά με τό φίλο του τόν καλόγερο, που μασουλά κι αύτός) : Χά, χά ! Σκοτώνται για πέντε σπόρους, που δέν είναι καί τής προκοπής... Καί νά συλλογιέσαι πώς άν μ' άκουγαν, θά μπορούσαν όχι νά χορτάσουν... νά περιδρομιύσουν... Θά γύριζα πίσω με καρβιές όλόκληρες φαγιά, χώρια... (σε κάθε διακοπή, φτύνει τά σόφλια) τά μοσχοκάρυδα, ή κανέλα, ή πιπερόριζα... Ά ! Κάθε φορά που λέω πιπερόριζα, δαγκώνω τό δάχτυλό μου. Φίλα το ! (Δίνει τό δάχτυλό του στόν καλόγερο νά τό φιλήσει).

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Όχι ! (Φεύγει τρεχάτος).

ΣΥΝΟΔΟΣ : Για λέγε, πώς τόν έπαιξα τό Σοφό ; Ήμιονα καλός ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Πρώτης τάξεως. Καί τώρα έλα ν' αλλάξεις. Θά παίξεις έναν καλόγερο.

ΣΥΝΟΔΟΣ : Όχι, όχι ! Θέλω νά παίξω τόν έραστή.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Έναν καλόγερο έραστή.

(Βγαίνουν. Προς τό τέλος τής σκηνής με τίς έλεημοσύνες βγήκε καί ό λαός. Μπαίνει ή Ισαβέλλα κι έρχεται νά καθίσει στη δεξιά μεριά τής εξέδρας. Έλέγχει τούς λογαριασμούς της σ' ένα τεράστιο βιβλίο).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Έ, όχι ! Έδώ λείπουν λεφτά ! Πολλά !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Σου όρκίζομαι, άγάπη μου, πώς αύτή τή φορά δέν πήρα δεκάρα. Στη ζωή μου.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Κάτι μάς είπες... Όπως καί νά 'ναι, εδώ ύπάρχει κάποιος κλέφτης... κι όχι ένας μάλιστα... πολλοί. Βουτάνε από παντού.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Πολύ σωστά. Ποίος κλέβει κατά τή γνώμη σου ;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Άφου σου λέω πώς είναι γενικό τό κακό !

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Νά διατάξουμε νά γίνουν άνακρίσεις ;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ξεφτέρι μου ! Άνακρίσεις ; Συλλογιέσαι πόσα σπουδαία πρόσωπα θά 'πρεπε νά ξεσκεπάσουμε, άρχίζοντας άπ' τούς άνακριτές, για νά μίν πούμε τίποτα για τούς μινίστρον κλπ. κλπ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Έχεις δίκιο.

Μετά τή ρεμούλα τών λαφύρων. Φερδινάνδος : Φάε, λαέ μου άφοσιωμένη, φάε κολοκυθόσπορους νά γλείφεις καί τά δάχτυλά σου !



ΙΣΑΒΕΛΛΑ : "Ασ' τα. Καλύτερα νά τά κουκουλώσουμε.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μά πρόκειται γιά εκατομμύρια μαραβέ-
 δια.
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Ξέχασ' τα.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μά είμαι χρεωμένος, πρέπει νά πληρώσω
 τό στρατό.
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Βρές άλλο τρόπο νά ρεφάρεις.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μιά κουβέντα είναι αυτή... (Τό πρόσωπό
 του φωτίζεται). Θά μπορούσαμε νά δοκιμάσουμε τό σχέδιο
 αυτού του Γενοβέζου... Πώς τόν λένε; ... Κολόμβο!
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ (ξεπροβάλλει ως διά μαγείας) : Μέ φωνάξατε;
 Περνούσα τυχαίως κι άκουσα...
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γιά στάσου μιá στιγμή, γιά στάσου. (Έξακο-
 λουθεϊ νά μιλά σά νά μιν ήταν μπροστά ό Κολόμβος) : Είναι
 μιá ιδέα.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Βλακεία είπα, όχι.
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Γιατί;
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Γιατί οί προετοιμασίες θά πάρουν τρεις
 τέσσερις μήνες, τουλάχιστον.
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ (δουλικός και γεμάτος ελπίδα) : Ίσως και λι-
 γότερο. Θά μπορούσα εξάλλου νά σίς κάνω έναν προϋπολο-
 γισμό λιτό, πολύ λιτό, πετσι και κόκαλο.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (χωρίς νά δίνει σημασία σέ όσα του ειπε ό
 Κολόμβος) : Όχι, τά λεφτά τά χρειαζόμαστε τώρα άμέσως.
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Άκουσέ με. Δώσε διαταγή νά ετοιμάσουν τό
 ταξίδι του Κολόμβου.
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ (κοντεύει νά λιποθυμίσει) : Μάνα μου...
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Έπειγομαι σου λέω!..
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μάς έπρηξε τό σκότι!
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γι' αυτό τό μήνα κάτι θά βρεθεί γιά νά βουλώ-
 σουμε τίς τρύπες.
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ (πετάει από τη χαρά του, χαμηλόφωνα) : Φέρτε
 τάπες και φελλούς, φέρτε τάπες και φελλούς!
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (κοντά στά παρασκηνία) : Κουντινίλα! (Έμ-
 φανίζεται ό Κουντινίλα, άπ' την αντίθετη μεριά).
 ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΛΑ : Όρίστε, Μεγαλειότατε.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τι έκανες πίσω άπ' αυτή την πόρτα;
 ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΛΑ : Τίποτα, κρυφάκουγα.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (χωρίς νά άγανακτεί) : Ά, τότε νά μη στά
 ξαναλέω.
 ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΛΑ : Δέν είναι ανάγκη, άπ' αυτή την πόρτα ά-
 κούει κανείς πολύ καλά.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μπράβο! Λοιπόν, συνεννοήσου μέ τόν
 Κολόμβο, κοίτα τί ζητάει, ετοιμάσε τό συμβόλαιο και φέρτο
 μου μετά νά τό δώ.
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Νά γίνουν όλα γρήγορα κι όπως πρέπει.
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σ' ευχαριστώ, Βασιλίσσα των Καθολικών.
 Ό Άλλάχ νά σ' ευλογεί. (Βγαίνει μέ τόν Κουντινίλα).
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Νάτα πάλι. Δική μου ήταν ή ιδέα, δική
 μου ή διαταγή, και σένα λένε ευχαριστώ.
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Φερδινάνδε, είσαι έκνευριστικός. Άς δούμε
 καλύτερα πού θά βρούμε τά λεφτά γι' αυτό τό μήνα.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Νά διπλασιάσουμε τούς φόρους και τά
 δημοτικά τέλη, και νά βάλουμε έναν περιποιημένο δασμό σέ
 ό,τι έμπόρευμα περνάει τράνζιτο.
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Και ποιός θά τήν πληρώσει τή νύφη;
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Οί Βενετσιάνοι και προπαντός οί Γενο-
 βέζοι.
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μπράβο. Άκου λοιπόν νά θαυμάσεις. Έτσι κι
 άποφάσεις νά κάνεις κάτι τέτοιο, τό λιγότερο πού μπορού-
 με νά περιμένουμε άπ' τόν Πάπα Ίνοκέντιο είναι, πρώτον,
 νά μās άφορίσει, και δεύτερον νά μās στείλει μιá νταμιτζάνα
 δηλητήριο μέ τήν παράκληση νά πίνουμε ένα ποτηράκι κάθε
 πρωί, νηστικοί.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Γιατί;
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γιατί είναι και του λόγου του Γενοβέζος και
 γιατί, κατά σύμπτωση, συγγενεύει μ' έφοπλιστές, μ' έμπόρους
 και μέ τραπέζιτες.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Άχ, αυτοί οί Γενοβέζοι! (Ό Κολόμβος
 κι ό Κουντινίλα πάνε νά καθίσουν στην αντίθετη μεριά).



Εϊδατε, αλήθεια, τούς μοροπόδαρους; Και οί γυναίκες τους;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Αυτά είναι πού χρειαζόμαστε. (Διαβάζει ένα
 χαρτί κι ό Κουντινίλα άντιγράφει) : Μόλις φτάσω στην άκτή
 των Ίνδιων, θά δικαιούμαι νά φορώ χρυσά σπιρούνια...
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Θ' αναγκαστώ νά βάλω ενέχυρο τό στέμμα!
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Θά έχω επίσης τόν τίτλο του ίππότη...
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Έγώ θά πουλήσω τ' άλογά μου.
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ό ίπότης Κολόμβος! Όραία άκούγεται,
 έ;... Καθώς και τόν τίτλο του άρχιναύαρχου...
 ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΛΑ : Άλμιράντε Μαγιόρ...
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Θά πρέπει νά βγάλουμε στό σφυρί όσα καρά-
 βια μās άπόμειναν.
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Και του Άντιβασιλέως όλων των νήσων πού
 θά άνακαλύψω...
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Έχω και νά παντρέψω άκόμα δύο κόρες. Πώς
 θά τά καταφέρω;
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δεκαπέντε τοίς εκατό επί του χρυσού και επί
 τής πωλήσεως των δούλων πού θά σās προμηθεύσω. Δούλοι
 ύποστάντες θαλασσοζημίαν ούτε έπιστρέφονται, ούτε ανταλ-
 λάσσονται.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τι λές γιά τούς έκχριστιανισμένους Έ-
 βραίους; Αυτοί είναι άμπλοτοι. Θά τούς ύποχρεώσουμε νά
 έγκαταλείψουν τήν Ίσπανία και θά τούς άπαγορεύσουμε νά
 πάρουν μαζί τό χρυσάφι τους.
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Θαυμάσια, ευγε Φερδινάνδε! Μέ ξαφνιάζεις.
 Πιό χαμηλά δέ μπορούσες νά πέσεις. Τέτοια πράματα δέν
 τά κάνει ούτε ό θεϊός σου ό βασιλιάς τής Νάπολης — ούτε
 καν στη Σικελία. Δέ ντρέπεται;
 ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ (μπαινεί σέ μεγάλη ταραχή, μέ τά χέρια άπλω-
 μένα) : Αίρετικοί! Αίρετικοί!
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Τι συμβαίνει;
 ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΛΑ : Τίποτα τό σοβαρό, Μεγαλειότατη. Καλο-
 γηρίστικοι καυγάδες; φραγκισκανοί έναντιόν ίερωνυμιτών.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μά... οί ιερωνυμίτες δέν είναι όλοι τους σχεδόν Έβραίοι;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Πολλοί άσπάστηκαν τό Χριστιανισμό. (Κι άλλοι καλόγεροι ένώνονται με τόν πρώτο. Ακολουθεί τό πλήθος : όλοι οί διαθέσιμοι ήθοποιοί).

ΟΛΟΙ : Αίρετικοί! Αίρετικοί!

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Διώξτε τούς αίρετικούς. Έξω οί καταραμένοι πού άναγνωρίζουν τά άπόκρυφα ευαγγέλια.

ΑΛΛΟΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Διαβάζουν Πλάτωνα κι Άριστοτέλη, άκόμα και Λουκιανό! Κακόδοξοι, έπικούρειοι!

ΕΝΑΣ ΑΝΤΡΑΣ : Ζωγραφίζουμε γυμνές γυναίκες στους τοίχους τών εκκλησιών.

ΑΛΛΟΣ (τύπος φρικτού σατύρου) : Γυμνές; Φύγαμε...

ΜΕΤΡΙΟΠΑΘΗΣ : Μή λέτε άνοησίες. Δέν πρόκειται για άσεμνες παραστάσεις. Οί γυναίκες αυτές είναι άγιες.

ΕΝΑΣ ΑΝΤΡΑΣ : Όλόγυμνες;

ΜΕΤΡΙΟΠΑΘΗΣ : Άγιες πού κατευθύνονται στον τόπο τού μαρτυρίου.

ΣΑΤΥΡΟΣ : Όλόγυμνες!

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Άκριβώς! Είναι πάντα γυμνές.

ΜΕΤΡΙΟΠΑΘΗΣ : Και βέβαια είναι γυμνές. Τις γδύνουν οί στρατιώτες τών ειδωλολατρών.

ΣΑΤΥΡΟΣ : Καλά τούς κάνουν.

ΜΕΤΡΙΟΠΑΘΗΣ : Ό ίδιος ό Πάπας, στη Ρώμη, έβαλε και ζωγράφισαν στην όροφή τών εκκλησιών σωρεία γυμνών γυναικών, βουνά όλόκληρα.

ΣΑΤΥΡΟΣ : Νά μου ζήσουν τά βουνά!

ΜΕΤΡΙΟΠΑΘΗΣ : Τι τά θέλετε, Άναγέννηση είναι αυτή.

ΣΑΤΥΡΟΣ : Ζήτω ή άναγέννηση τών βουνών!

ΑΛΛΟΣ ΑΝΤΡΑΣ : Στη Ρώμη είναι υπεράνω όρισμένων πραγμάτων...

ΜΕΤΡΙΟΠΑΘΗΣ : Είναι άδιαπέραστοι όταν πρόκειται για ιδέες, αλλά όταν πρόκειται για φόρμες είναι ελεύθεροι κι άνοιχτομάτηδες.

ΣΑΤΥΡΟΣ : Σωστά. Δέν έχεις παρά νά δεις τούς τρούλλους τής Ρώμης. Στρογγυλούς, σφιχτούς, φουσκωτούς, καμπύλη έδω, καμπύλη εκεί, καμπύλη παραπέρα. Σέ μάς θά βάζανε τουλάχιστον μπερντέδες, μπορεί και μακριά σώβρακα. Αυτόι ούτε πού νοιάζονται.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Πώς δέ νοιάζονται... Δέν είδες τί έγινε στη Φλωρεντία; Ό Σαβοναρόλας έκαψε τις γυμνές κατά έκατοντάδες.

ΣΑΤΥΡΟΣ : Τις έκαψε ζωντανές;

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Όχι, άδερφέ. Τις ζωγραφιές.

ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΠ' ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ : Κάτω οί τσίτσιδες!

ΣΑΤΥΡΟΣ : Σιωπή, εκφυλε... Έγώ πάντως δέν τόν βλέπω καλά τό Σαβοναρόλα. Θά τόν κάψει αυτή ή ιστορία.

ΠΛΗΘΟΣ : Αίρετικοί! Αίρετικοί! Διώξτε τους άπ' τήν Ίσπανία τούς ψευτοχριστιανούς! Έξω οί Έβραίοι! Έξω οί τοκογλύφοι! Δώστε μας πίσω τό λεφτά πού μάς κλέψατε! Κερδοσκοποί! Διεφθαρμένοι! Βρωμιάρηδες! Τρώνε ψάρι όλη τή βδομάδα εκτός άπ' τήν Παρασκευή... τήν Παρασκευή τρώνε τό γουρούνι ώμό! Έξω οί ψευτοχριστιανοί!

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (καθώς βγαίνει άπ' τό πλήθος) : Βλέπεις; Δέν κουνήσαμε ούτε τό μικρό μας δαχτυλάκι. Μάς παραστέκεται ή Θεία πρόνοια. Κουράγιο, Ίσαβέλλα, ύπόγραψε τό διάταγμα άπαλλοτριώσεως και άπελάσεως.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Όχι, δέ μπορώ. Έγώ έχω βασιλικό αίμα, δέν είμαι πορνογέννητη.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μήπως αυτό πάει νά πει πώς έγώ...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Καμμία σχέση. Έσύ όρφάνεψες άμέσως, και-μενούλη μου. Τι μπορείς νά ξέρεις για τή μάνα σου; Έπιπλέον είσαι και στρατιωτικός.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (ένοχλημένος) : Τι έννοεις;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Έννοώ ότι όρισμένα πράγματα σου επιτρέπονται : τό πλιάτσικο λ.χ. Είναι μέσα στους νόμους τού πολέμου. Έπειτα, διαθέτεις και μερικές ήχηρές λέξεις : Πατρίς! Οικογένεια! Ήθική! Ποτάμι έτρεξε τό αίμα τών παιδιών μας... τίς λές και ώπ!, ξελασπόνεις.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ξελάσωμα τό λές έσύ, πού είμαι ώς τό λαιμό στό σκατό;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Γι' αυτό και οί στρατιωτικοί τού είδους σου περπατάνε πάντα με τό κεφάλι ψηλά.

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΛΑ (μπαίνει συνοδευόμενος άπ' τόν Κολόμβο και δίνει ένα χαρτοφύλακα στη Βασίλισσα) : Μεγαλειοτάτη, έδώ είναι τά αιτήματα τού Κολόμβου. Άν θέλετε νά ριζετε μία ματιά...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Και νά βάλετε τήν ύπογραφη σας.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Για νά δούμε. (Παίρνει μία πένα - φτερό).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Περιμένε. Πρώτα τά δικά μου. (Βάζει στό τραπέζι τό δικό του χαρτοφύλακα και βγάει τού Κολόμβου).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (ένοχλημένη) : Ά, έτσι; Λοιπόν, νά τί τό κάνω τό διάταγμα τής άπαλλοτριώσεως. (Τό σκίζει).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Έτσι μου 'σαι; Νά κι έγώ τί τό κάνω τό σχέδιο για τις Ίνδιες. (Τό σκίζει).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (πολύ ταραγμένος, προσπαθώντας νά μαζέψει τά κομματάκια πού πέφτουν σά χαρτοπόλεμος) : Μά γιατί, γιατί; Τι φταιώ έγώ; (Ό Φερδινάνδος πάει και κάθεται σέ μία γωνιά). Και τώρα;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Μήν τό παίρνεις κατάκαρδα. Έξάλλου έπρεπε νά ξαναγίνει άπ' τήν άρχη. Όπως ήταν γραμμένο, δέ θά τό υπέγραφα ποτέ.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μήπως μπορείτε νά μου ύποδείξετε τά σημεία πού... νά τό συζητήσουμε και νά δούμε...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Δέν καταλαβαίνεις πώς δέν είναι ώρα γι' αυτά; Σά νά μη φτάναν τ' άλλα, έχουμε και μία μισοεπανάσταση στην καμπούρα μας. (Ακούγονται ούρλιαχτά από τά παρασκήνια) : Άκούς τί γίνεται;... Κι έγώ κάθομαι και συζητώ ύν θά σέ κάνω ίππότη ή έφημέριο!

ΦΩΝΕΣ : Ή Ίσπανία στους Ίσπανούς! Νά σώσουμε τή φυλή μας! Ό Θεός μαζί μας!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Καλά, αυτοί είναι οί έξαλλοι, τούς ξέρουμε...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Οί έξαλλοι! Τομάς ν' άποκαλείς έτσι τήν ύγιεστέρην μερίδα τού έθνους; Μετρημένα τά λόγια σου, Κολόμβε!

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Και μετρημένα και τά αιτήματά σου : δέκα τοίς έκατό στους δούλους, όκτώ στό χρυσό, τίτλος άντιβασιλέως... Άν θές παραιτούμαι έγώ άπ' τό θρόνο, παντρεύεσαι τό Φερδινάνδο, γίνεσαι Βασίλισσα και τελειώνει ή ύπόθεση.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Πιστέψτε με, δέν είχα διόλου τήν πρόθεση... ίσως νά... έχετε δίκιο, τό παράκανα, αλλά σκέφτηκα...

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Καλά έκανες πού σκέφτηκες... σκέψου τα πάλι προσεχτικά, βάλε τά δυνατά σου, και σέ μερικούς μήνες, ύν έχω καιρό και διάθεση, τά ξαναλέμε. Γειά σου.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (άναστατωμένος) : Σέ μερικούς μήνες; Ένας Θεός ξέρει πού θά βρισκομαι τότε. Μεγαλειοτάτη, όχι για νά τό καυχηθώ, αλλά με δέρνει μαύρη φτώχεια. Δέν έχω ούτε μία πεντάρα νά δώσω τού γύφτου για νά χορέψει ή άρκούδα του.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Βρήκες τήν ώρα νά βάλεις τήν άρκούδα νά χορέψει.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (στό Φερδινάνδο) : Ήσυχια ζουζούνι! (Στόν Κολόμβο) : Άν μπορούσα, θά σέ βοηθούσα. Άλλά έγώ είμαι σέ χειρότερη κατάσταση από σένα. Και πρέπει νά σπάω τό κεφάλι μου για νά βρω λεφτά.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Μήπως σάς πέρασε ή ιδέα πώς έγώ πλέω στό χρυσάφι;

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Έσύ δέν πλέεις, βουτάς. Γειά σου, Κολόμβε... κι άκουσε αυτό πού θά σου πώ : όταν θά συναντήσεις, βγαίνοντας, εκείνους τούς έξαλλους, μήν άρχισεις νά τούς λές ότι είναι τρελοί και μήν τούς κοιτάξεις περιφρονητικά. Φώναζε κι έσύ μαζί τους, όσο πιο δυνατά μπορείς. Τέτοιες στιγμές δέν ύπάρχει άλλη σωτηρία. (Βγαίνουν ή Ίσαβέλλα και ό Φερδινάνδος. Μπαίνουν μερικοί φανατικοί, κρατώντας ραβδιά και φωνάζοντας. Ό Κολόμβος και ό Κουντινίλα τραγουδάνε μαζί τους) :

Τί χαρά νά μπορείς ποτέ ποτέ
Κι άπό κάποιον νά ξεκάνεις
Και χωρίς νά σέ πιάνει ό νόμος
Τόν καιμό νά γλυκάνεις
Που δέν είσαι κανείς.

Τυλιγμένοι στην προστυχιά μας
Δές πώς κάνουμε σαματά
Μέ τραγούδια, φωνές, κοροϊδίες,
Μην ακούγονται τὰ ζωντανά
Πού βογγῖν γονατιστά.

Λιῶσ' τα, λιῶσ' τα, μὴν τὰ λυπᾶσαι
Λιῶσ' τα, λιῶσ' τα, μὴν τὰ λυπᾶσαι.
Ἄ, τί ἐφεύρεση σπουδαία ὁ ἐχθρὸς
Καὶ μάλιστα ξαρμάτωτός,
Εὐχαριστοῦμε αὐτὸν πού μῆς
Τὸν ἔστειλε — τί μπουναμάς! —
Καὶ πού ἀπ' τὰ πρὶν τὸν περιποιήθηκε κομμάτι
Καὶ μαῦρο τοῦ ἔκανε τὸ μάτι.

Εὐχαριστοῦμε τὶς ἀρχές:
Ἄπό κοντά μ' ὅσους τηροῦν τὴν τάξη
Λέμε πὼς ὅλα εἶν' ἐντάξει
Καὶ καλὰ καμωμένα,
Ναί, γιὰ μᾶς, ναί, γιὰ μᾶς,
Καὶ καλὰ καμωμένα,
Γιὰ μᾶς τοὺς εὐκατάστατους,
Γιὰ μᾶς πού ἔχουμε τὸ σωστὸ κεφάλι,
Γιὰ μᾶς τοὺς αὐστηρῶν ἀρχῶν,
Γιὰ μᾶς πού κάνουμε ὅ,τι κάνουν οἱ ἄλλοι.
Γιὰ μᾶς, πιστεύουμε, μαρτύρησε ὁ Χριστὸς
Καθότι ἐμεῖς ἐβάλαμε νὰ τὸν σκοτώσουν
Κι ἔπειτα πάλι ἐμεῖς νὰ τὸν χρυσώσουν
Καὶ σ' ἀργυροῦς σταυροῦς νὰ τὸν καρφώσουν,
Σὲ τρόπαια καὶ σ' ἄρματα νὰ τὸν ὑψώσουν,
Νὰ μαθευτεῖ, νὰ μαθευτεῖ πὼς, δυστυχῶς,
Τέτοιο τέλος ἔχει
Κάθε φτωχός, κάθε φτωχός, κάθε Χριστός.

(Στὸ τέλος τοῦ τραγουδιοῦ μπαίνουν οἱ δυὸ κήρυκες χτυπώντας τὰ τύμπανα, σὰ νὰ θέλουν νὰ καλύψουν τὶς φωνές τῶν φανατικῶν).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ: Αὐτὸς ὁ Φερδινάνδος εἶναι μεγάλο μούτρο...
Τὸν κλέφτη, π' ἀνάθεμά τον, μὲ κατὰστραψε, μέ... Τὸν κοπρίτη!

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ: Σάμπως ἡ Βασίλισσα εἶναι καλύτερη; Πα-
ριστάνει τὴν μεγαλόκαρδη, ἀλλά τὸ ὑπόγραψε τὸ διάταγμα γιὰ
τὴν ἀπέλαση τῶν Ἑβραίων.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ: Ὅχι δά!

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ: Ἄκου πού σοῦ λέω. Τοὺς δίνουν δυὸ μῆ-
νες προθεσμία γιὰ νὰ κάνουν τὰμπογαλᾶκια τους. Μποροῦν
νὰ πουλήσουν ὅ,τι θέλουν, ἀλλά δὲν τοὺς ἀφήνουν νὰ πάρουν
μαζί τους οὔτε χρυσό, οὔτε λεφτά, οὔτε πολῦτιμα πετράδια.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ: Τοὺς στριμῶξαν πολὺ ὕσχημα. Καὶ θὰ δώ-
σουν τὰ σπίτια τους γιὰ νὰ πάρουν τί;

ΚΗΡΥΚΑΣ (πού διάβαζε χαμηλόφωνα, ὑψώνει τώρα τὴ φωνή
του): Ἥμπορεῖτε νὰ ἀνταλλάξετε τὰ ὑπάρχοντά σας μὲ πρό-
βατα καὶ ἡμίονους, προϊόντα τοπικῆς κατασκευῆς, ὡς καὶ
συγχωροχάρτια, τὰ ὁποῖα πωλοῦνται εἰς εἰδικὰ καταστήματα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ (μπαίνει ἀπ' τὸ βάθος μὲ τὸ Φερδινάνδο): Νὰ
διαγράψεις ἄμέσως ἐκείνη τὴν ὑποσημείωση γιὰ τὰ συγχω-
ροχάρτια. Εἶναι ἀίσχος...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ: Μά, ἀγάπη μου, θὰ πάρουμε τὰ τριάντα
τοῖς ἑκατό.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ: Δὲ μ' ἐνδιαφέρει. Δὲν τὰ θέλω. (Βάζει τὰ
κλάματα): Εἶναι ἀηδιαστικό!..

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ: Ἐντάξει, ἐντάξει. Ἄν ὀές, ἐπιστρέφουμε
καὶ τὰ λεφτά πού μαζέψαμε.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ: Μπράβο! Δὲν ἔχεις τὸ ταίρι σου. Καὶ τί θὰ
δώσουμε στὴν ἀσκημομούρα τὴν κόρη μας πού παντρεύεται
σ' ἓνα μῆνα;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (τὴν ἀγκαλιάζει καὶ τὴν πηγαίνει πρὸς τὰ
παρασκήνια): Καλὰ λές! Κρίμα πού δὲν ἔχουμε κι ἄλλους
Ἑβραίους νὰ διώξουμε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ: Τοὺς ἄμοιρους! Καὶ τώρα πού θὰ πᾶνε;

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ: Οἱ πῖο πολλοὶ στὴν Ἰταλία. Μερικοὶ
ἐξασφάλισαν πιστωτικὲς ἐπιστολὲς ἀπὸ τοὺς Βενετσιάνους
καὶ τοὺς Πιεμοντέζους, πού πήρανε, γι' ἀντάλλαγμα, τὰ
πάντα: καὶ τὰ σπίτια καὶ τὴ γῆ.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ: Σὰ νὰ λέμε, πάλι τὰ κονόμησαν οἱ Ἰταλοί...
καὶ μόνο ἐγὼ ἔμεινα ἀπόξω.

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ: Εἶναι πού τὸ ῥιξες στὸν ὕπνο, φίλε. Πάει,
ξόφλησες, ἔχασες ἐκείνη τὴν σπιρτάδα πού ἔχες στὴν ἀρχή,
ὅταν πρωτόρθες. Ροδάκι πῆγαινε ἡ γλώσσα σου. Τώρα λές
καὶ στὴν ἔφαγε τὸ ροκάκι.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ: Δὲ θὰ δυσκολευόμουν νὰ τὸ ξαναβάλω σ'

Τὸ μεγάλο κόλπο: Ὁ Κολόμβος μὲ ψεύτικους χάρτες τουμπάρει τὸν ἀγαθὸ Ντιέγκο καὶ ἐξασφαλίζει τὶς παραβέλες τῆς Ἰσαβέλλας



ένέργεια τό ροδάκι και νά 'ρθω πάλι καθάλα, αλλά είναι επικίνδυνο...

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ : Στη θέση που βρίσκεσαι, δεν ωφελεί πια νά μετράς τόν κίνδυνο... Έπειτα μήν ξεχνάς πώς όλα τά μεγάλα πράγματα γίνονται σέ στιγμές απελπισίας. Κι απ' αυτή τήν άποψη μου φαίνεσαι ώριμος.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Αυτό είναι άληθεια. Θά σέ πείραζε νά μέ συνοδεύεις ως τό μοναστήρι τής Ραντίμπα;

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ : Ποιόν θές νά δείς;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τόν παιδαγωγό του 'Ινφάντη... 'Αν μπορούσα νά τόν ξελογιάσω...

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ : Τόν Πάτερ Ντιέγκο; Τό θεολόγο; 'Αστειεύεσαι;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τό ξέρω πώς είναι πολύ έξυπνος, αλλά είναι και τιμωρός μέχρις άγρίας. Φτάνει νά σου πώ ότι μάζωψε ένα κύρο λεφτά για τις άγαθοεργίες του και τά μοίρασε όλα στους φτωχούς... (*'Εμφανίζεται ένας καλόγερος στην κορφή τής σκαλίτσας που οδηγεί στην εξέδρα. Δίνει στον Κολόμβο ένα κουδουνάκι για νά τό χτυπήσει.*)

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ (κάνει πως τρέχει ν' άνοιξει μιάν άνύπαρκτη πόρτα) : 'Αμέσως, έφτασα...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τέτοιοι άνθρωποι σπανίζουν. Τους τυλίγεις μέ τήν πρώτη. (*Πλησιάζουν σ' ένα τραπέζι, πίσω από τό οποίο κάθεται ο πάτερ Ντιέγκο. Χειραφίες, φιλοφρονήσεις. Φέρνουν κρασί. Ο Κολόμβος, ή μάλλον ο ήθσοπιός που τόν υποδέχεται, βρίσκει τήν ευκαιρία νά μιλήσει — τή στιγμή τών φιλοφρονήσεων — μέ τή γυναίκα που τού είχε συστήσει στην άρχή νά κερδίσει χρόνο. Η γυναίκα άκουμπά στη δεξιά κοιλία.*)

ΗΘΟΠΙΟΣ : 'Υπάρχει τίποτα νεότερο για τήν ύπόθεσή μου;

ΓΥΝΑΙΚΑ : Νομίζω πως κανονίστηκε. 'Ο πάτερ Κοέν πήγε νά μιλήσει ο ίδιος στό γραμματικό του 'Επισκόπου. Θά πάνε μαζί στό Βασιλιά. 'Εννοία σου και θά τά καταφέρουμε.

ΗΘΟΠΙΟΣ : 'Αχ, και νά 'ταν άληθεια! (*'Ο ήθσοπιός που πάζει τόν Κουιντινία προσπαθεί νά τόν επαναφέρει στό ρόλο του*) : Πές τους πάντως νά βιαστούν, γιατί όπου νά 'ναι τελιώνει ή πρώτη πράξη... (*Βρίσκεται άθελά του άναμεσα στους καλόγερους*).

ΓΥΝΑΙΚΑ : 'Εχει άλλη μιά μετά, δεν έχει... Παίξε λοιπόν μέ τήν ήσυχία σου και μη φοβάσαι : θά σου δώσουν χάρη.

ΝΤΙΕΓΚΟ : 'Ωστε αποφασίσατε οριστικά νά φύγετε;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ναί. Αύριο κιόλας. Για τήν 'Αγγλία. Φαίνεται πως ο άδελφός μου ο Βαρθολομαίος τά κανόνισε μέ τόν 'Ερρίκο... (*'Ο Κολόμβος κι ο Ντιέγκο προσπαθούν ν' άπομυωθούν, αλλά βρίσκουν συνεχώς μπροστά τους τόν καλόγερο που ήρθε ν' άνοίξει, στην άρχή, τήν πόρτα και που φροντίζει νά μη χάνει κουβέντα απ' όσα λέει ο Κολόμβος*).

ΝΤΙΕΓΚΟ : Για τό ταξίδι τών 'Ινδιών;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ναί. 'Απ' ό,τι κατάλαβα, δεν κοπίασε και πολύ για νά τόν πείσει. Η άληθεια είναι ότι μπορούσε νά μιλήσει πιο έλεύθερα από μένα.

ΝΤΙΕΓΚΟ : Γιατί; 'Αναγκαστήκατε νά κρύψετε τίποτα από τή Βασίλισσα;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δυστυχώς. (*Πάει νά καθίσει. 'Ο περίεργος καλόγερος πηγαίνει νά σταθεί πίσω απ' τήν πλάτη του*). Δέ θά 'ταν, βλέπετε, σωστό νά τής δείξω ορισμένα έπίσημα έγγραφα που είχα πάρει από συνάδελφό της... και γείτονα... χωρίς νά του ζητήσω τήν άδεια. 'Αφήστε που, έκδικητικός καθώς είναι, ο 'Ιωάννης τής Πορτογαλίας (*σηκώνεται. 'Ο καλόγερος κάθεται στη θέση του. 'Ο Κολόμβος ξανακάθεται — στά γόνατα του καλόγερου. Ξανσηκώνεται αναπηδώντας και φωνάζοντας*) θά μου 'στελνε στό έγχε σβήσε δυό μαχαιροβγάλτες μέ τήν έντολή νά κάνουν τ' άντερά μου κομποχοίνοι για νά λένε τά πατεριμά τους.

ΝΤΙΕΓΚΟ : Θά μπορούσατε νά τής τά δείξετε κρυφά.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Κρυφά, στην αύλη τής 'Ισαβέλλας; (*'Αλλάζει θέση, αλλά ξαναβρίσκεται καθισμένος στα γόνατα του καλόγερου. Ξαναφωνάζει*). 'Εκει 'ναι σύννεφο οί κατεργαρέοι κι οί σπιούνοι... οί σπιδονοί, που χώνονται παντού! (*Κοιτάει μέ σημασία τόν καλόγερο*).

ΝΤΙΕΓΚΟ : Μά μέ τόν ίδιο τρόπο που μου τά λέτε τώρα έμένα...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δέ θά τά 'λεγα ούτε σέ σάς άν δεν ήταν νά

σαλπάρω αύριο... κι όταν θά 'μαι στην 'Αγγλία, δύσκολο πιά νά μέ τσιμπήσουν... 'Α, θά τό φυσά και δέ θά κρυώνει, ή άγαπητή 'Ισαβέλλα. 'Αλλά καλά νά πάθει, έφτά χρόνια μέ ταλαιπώρησε : ένα σωρό ώραία λόγια, έλπιδες (*κάθεται σέ μιάν άλλη καρέκλα άφού βεβαιώθηκε ότι δεν κάθεται κανένας άλλος*) όλα πετάχτηκαν στόν άχετό. (*Σηκώνεται σαν νά τόν ει-χε διαγκώσει σκορπιός. Τόν καταδιόκει τώρα ή ιδέα ότι δεν υπάρχει καρέκλα χωρίς καλόγερο*). Καλόγερος, τόσοσ δά!

ΝΤΙΕΓΚΟ : Πού;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Εκεί, εκεί, καλογεράκι! Μάνα μου, καλογεράκι! Μικρόσχημος καλόγερος, τοσοδούλης! (*'Εξετάζει*) : 'Α, όχι, καλόγρια είναι!

ΝΤΙΕΓΚΟ : 'Ω!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Θά τραβεί τά μαλλιά της ή άγαπητή 'Ισαβέλλα, κι ο Φερδινάνδος θά τραβεί τά γένια του.

ΝΤΙΕΓΚΟ (*διασκεδάσει*) : Μιλάτε σά νά ήταν εξασφαλισμένη ή έπιτυχία του ταξιδιού.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (*σοβαρεύει ξαφνικά*) : Και βέβαια είναι εξασφαλισμένη. Κοιτάξτε. (*Βγάζει διάφορους χάρτες*).

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Τι 'ναι αυτά;

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ (*στραβόνοντας τό στόμα, χαμηλόφωνα*) : Είναι — σέ άντίγραφο βέβαια — ή επιστολή κι οί χάρτες του Τοσκανέλι που φύλαγε στα μυστικά του άρχεία ο 'Ιωάννης ο Β' τής Πορτογαλίας. (*'Ανοίγει ένα χαρτοφύλακα και βγάζει κάτι έγγραφα*).

ΝΤΙΕΓΚΟ : Καταπληκτικό !

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Καταλαβαίνετε, επομένως, ότι θά ήταν μάλλον άπρέπεια από μέρος μου νά πάω νά βρώ τή Βασίλισσα και νά τής πώ : ξέρετε, όταν μέ δέρνηει ή πλήξη, για νά σκοτώσω τήν ώρα μου, βουτάω κι από κάτω. 'Επρεπε νά καταφέρω νά πείσω τή Βασίλισσα χωρίς νά τής άραδιάσω και τις άποδείξεις.

ΝΤΙΕΓΚΟ : Και πιστεύετε πως τό κύρος του Τοσκανέλι (*ο καλόγερος φτάνει στό σημείο νά χάσει τή μύτη του στό χαρτοφύλακα. 'Ο Ντιέγκο τόν κλείνει απότομα και μαγκώνει τό πρόσωπο του καλόγερου*) θά άρκούσε για νά διαλύσει κάθε άμφιβολία;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Αν δεν τους έφτανε ο Τοσκανέλι, ύπηρεξε κι αυτό. (*Μέ μιά ταχυδακτυλογραφική κίνηση, βγάζει μιά χρυσή μάσκα και τή βάζει στό πρόσωπό του*). Μ' αυτό, ή 'Ισαβέλλα θά 'βαζε πιά και τό χέρι της στη φωτιά.

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ και **ΝΤΙΕΓΚΟ :** 'Α! Τι 'ναι αυτό;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τρομάξατε, ε; (*Γελάει*). 'Ακούσατε ποτέ νά γίνεται λόγος για κανένα βασιλιά — απ' τό δικό μας ήμισφαίριο, έννοώ — που κυκλοφορούσε μέ τέτοια μουτσούνα;

ΝΤΙΕΓΚΟ : 'Οχι, ποτέ.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Νά σάς εξηγήσω γιατί; 'Η μάσκα αυτή προέρχεται απ' τό άλλο ήμισφαίριο και τή φοράνε οί βασιλιάδες του Τζιπάνγκο. Λένε πως δεν τή βγάζουν ούτε για νά φάνε.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Και τί κάνουν για νά περάσουν τήν τροφή από τόσο μικρό άνοιγμα;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (*μέ δυσφορία*) : Τρώνε απ' τή μύτη... Τρέφονται άποκλειστικά μέ φρούτα... 'Οχι απ' τά μεγάλα... σταφύλια, βατόμουρα, κεράσια.

ΝΤΙΕΓΚΟ : Και τά κουκούτσια;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (*ένα τόνο ψηλότερα*) : Τά φτύνουν απ' τά μάτια.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : 'Ασύλληπτο!

ΝΤΙΕΓΚΟ : Για νά τή δώ... (*Παίρνει τή μάσκα*). Πωπώ! Τι βαριά που 'ναι!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μπορεί νά μιν είναι; 'Ατόφιο χρυσάφι.

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ : Και πως έφτασε στα χέρια σας;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Από έναν 'Αραβία που γνώρισα στη Γουινέα, τόν καιρό που έκανα δουλεμπόριο. 'Ηταν ο μοναδικός άντρας, δέ τονίζω, ο μοναδικός άντρας σ' ένα χωριό όπου κατοικούσαν μόνο γυναίκες.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ : Μόνο γυναίκες!

ΘΕΑΤΗΣ : Και πως ήταν αυτές οί γυναίκες;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Πανέμορφες, άξιαγάπτες, ντελικάτες. 'Ηταν, βέβαια, λιγάκι γδυτές, αλλά ήταν λυγρές, ευωδιαστές και



Κολόμβος : "Εκνευρωμένης. 'Αλλά ποιός άλλος μπορεί νά φέρει χρυσάφι στό βασίλειο τῆς 'Ισπανίας τῶν 'Ισπανῶν Καθολικῶν;

προπαντός ἀνεγγίχτες. 'Ηταν καί γεμάτες κοσμήματα, ὅλο τους τὸ σῶμα σκεπασμένο μέ χρυσαφικά. 'Εγώ, γιά νά καλοπιᾶσω τὸ φίλο, τοῦ εἶπα πῶς εἶμαι μουσουλμάνος... μιλάω καλοῦτσικα τ' ἀραβικά... ἐκεῖνος τὸ πίστεψε κι ἄρχισε νά μου λέει, νά μου λέει... "Ἐτσι ἔμαθα πῶς ὄλες αὐτές τίς γυναῖκες τίς πανέμορφες, τίς ντελικάτες, τίς εὐωδιαστές, τίς γδυτές... ἀλλά τὸ σῶμα τους σκεπασμένο μέ χρυσαφικά... τίς εἶχε φέρει ἀπ' τίς 'Ινδίες, ὅπου ἔφτασε τυχαῖα, ἐπειδὴ βρέθηκε σ' ἓνα φοβερό τυφῶνα ποῦ τὸν ἔσπρωχνε δυτικά καί τὸν ἔκανε νά διασχίσει ὅλο τὸν ὠκεανό. Μέσα σέ εἰκοσι μέρες, χάρις σ' αὐτὸν τὸν τυφῶνα, πέρασε ἀπ' τὴν 'Αφρική στίς 'Ινδίες... 'Ἐμεινα μέ τὸ στόμα ἀνοιχτό... Στὸ τέλος, γιά νά μ' ἀφήσει νά φύγω, μ' ἔβαλε νά τοῦ ὀρκιστώ στό Κοράνι ὅτι ποτέ... ναι, τὸ ξέρω πῶς αὐτὸ εἶναι σοβαρό, ἀλλά... νά τοῦ ὀρκιστώ ὅτι ποτέ δὲ θά 'λεγα σέ κανένα λέξη ἀπ' ὅσα εἶδα κι ἔμαθα. "Ἐστερα μέ φίλησε, μ' ἔσφιξε στὴν ἀγκυλιά του καί μου 'δωσε αὐτὴ τὴν ὑπέροχη μάσκα.

ΝΤΙΕΓΚΟ : Μένω κι ἐγώ μέ τὸ στόμα ἀνοιχτό. Αὐτὴ ἡ ἱστορία εἶναι τόσο ἀπίστευτη, ὥστε...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Απίστευτη, ἀλλά ἀληθινή.

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ : 'Ε, βέβαια, ἀφοῦ ὑπάρχει ἡ μάσκα...

ΝΤΙΕΓΚΟ : Μά γιατί δὲν τὰ 'πατε στὴ Βασίλισσα;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Καί τὸν ὄρκο στό Κοράνι; Τί μπορούσε νά περιμένει ἓνας ἐπίσκοπος σάν καί μένα;... 'Ἰδίως τώρα ποῦ πλησιάζει ὁ χειμῶνας καί ποῦ οἱ πάντες... οἱ φτωχοὶ πρῶτοι καί καλύτεροι... ἐνούουσιάζονται μέ τὴν ἰδέα ὅτι θά σέ δοῦν νά καίγεται στὴν πυρά... γιατί, ἐδῶ ποῦ τὰ λέμε, ποῦ θά βροῦν ἄλλη εὐκαιρία νά ζεσταθοῦνε τζάμπα... Νά γιατί φεύγω. 'Αμέσως μάλιστα. Σίς χαιρετῶ, πάτερ Ντιέγκο. (Σηκώνεται καί χαιρετᾷ τοὺς καλόγερους).

(Οἱ σημαιοφόροι μέ τὰ τύμπανα στό προσκήνιο. 'Ενῶ ὁ Κολόμβος κι ὁ φίλος του φεύγουν, ὁ Ντιέγκο συναντᾷ κρυφὰ τὴ Βασίλισσα στό κεντρικὸ σκηνόδομο. Συνδιαλέγονται μέ ζωηρότητα χωρὶς ν' ἀκούγονται).

ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΟΙ (χτυπώντας τὰ τύμπανα) : 'Ο ἁγαθὸς ὁ μοναχὸς, δὲν πονηρεύθηκε ὁ φτωχὸς, τρέχει τὴ νύχτα βιαστικά καί τὴ Βασίλισσα ξυπνᾷ, γιά χάρτες τῆς μιᾶς, γιά θεωρίες, καί γιά τὴ μάσκα τὴ χρυσὴ ἀπ' τίς 'Ινδίες, τῆς λέει καί γιά τὸ

Γενοβέζο ποῦ 'ναι ἀπικό, τίς καραβέλες νά ζητήσῃ ἀπ' τὸν 'Ερρίκο. (Βγαίνουν).

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Βρέ τί πάθαμε! Προφτάστε τον! Βοηθεῖστε με! Πρέπει νά τὸν πείσετε νά μείνει. Πέστε του πῶς δεχόμαστε ὅτι ζητάει — ἐκτός βέβαια ἀπ' τὸ νά γίνει βασίλισσα. (Βγαίνει ὁ Ντιέγκο). Κουιντινίλα!

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ (πλησιάζει) : Νά 'μαι! 'Εδῶ ἴμουν καί κρυφάκουγα.

ΙΣΑΒΕΛΛΑ : Δῶσε διαταγὴ ν' ἀρχίσουν οἱ προετοιμασίες γιά τὸ ταξίδι τοῦ Κολόμβου. Γρήγορα! (Σὲ κάποιον ποῦ πλησιάζει) : Λέγε, Πινθόν.

ΠΙΝΘΟΝ : 'Αν ὁ Κολόμβος συμφωνεῖ, θά τὸν συνόδευα εὐχαρίστως μέ τὴν "Πίντα" μου, πρώτης τάξεως καραβέλα, πιστέψτε με. 'Ἐτσι θά 'μαστε τρία κυράβια. (Βγαίνουν ἡ 'Ισαβέλλα κι ὁ Πινθόν. Μπαίνει ὁ Κολόμβος).

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ (πηγαίνει χαρούμενος νά τὸν προῦπαντίσει) : Τὸ χάψανε! Κερδίσαμε!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τοὺς τυλίξαμε. Τοὺς τυλίξαμε μέ μιὰ μπρούντζινη, χρυσομένη μάσκα.

ΚΟΥΙΝΤΙΝΙΑ : Τί νά σοῦ πῶ, Χριστόφορε. Τέτοιος παραμυθᾶς σάν καί σένα δὲν ξαναγίνε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σ' αὐτὸ τὸν κόσμο τὸν ψεύτικο, ἅμα δὲ λές παραμῦθια, σὲ θάβουνε.

(Καμιά δεκαριά ἰθροποιοὶ ντυμένοι ναῦτες μπαίνουν στὴ σκηνή. Πηδᾶνε στὴν ἐξέδρα καί τραγουδᾶνε. "Ὅσο κρατᾷ τὸ τραγούδι, ἡ ἐξέδρα μεταμορφώνεται σὲ καράβι. Τὰ κοντάρια γίνονται κατάρτια, σηκώνονται τὰ πανιά, οἱ σημαῖες, οἱ σκάλες. Τὰ πλάγια τῆς ἐξέδρας, ἀνεστραμμένα, γίνονται παραπέτα. Στὴ μέση τοῦ τραγουδιοῦ, μπαίνουν ἡ 'Ισαβέλλα κι ὁ Φερδινάνδος μέ τὴν ἀκολουθία τους γιά νά χαιρετίσουν τὸ καράβι ποῦ σαλπάρει).

'Ο Χριστόφορος Κολόμβος γιά νά κάτσει στό τιμόνι τὴ μάσκα καί τὸ χάπι ἵξερε νά χρυσώνει.

'Ο ἀθεόφοβος μέ παπαρδέλες

Πῆρε τρεῖς, πῆρε τρεῖς κυραβέλες.

'Αλλά τὸν παιδεσαν πολὺ

Πρὶν ὑπογράψουν τὸ χαρτί.

Τοῦ εἶπαν πῶς εἶναι μασκαράς

Λόγο σάν ἔκανε γιά μήκη καί γιά πλάτη,
Μά τοῦ ἀνοίξανε τῖς πόρτες μονομιῶς,
Μόλις τὸ ῥιξε στὴν ὑπάτη.

Ἐπιδοῦναι τὸν κανόνα ἀκολουθεῖ :
Ἐμπιστοσύνη θά σοῦ ἔχουνε τυφλῆ
Λέξη ἂν δὲ λὲς ἀληθινῆ.
Τὸν καθένα ξεγελᾶν ἀπὸ παιδί
Ἔτσι πὺ πῶ νὰ ξεχωρίσει δὲ μπορεῖ
Τὴ βρώμα ἀπὸ τὴν εὐωδιά,
Τὸ ψεύτικο ἀπ' τ' ἀληθινὸ,

Τὸ ἄγερο ἀπ' τὸν ἀνόθ.
Ἄλλα τοῦ φαίνονται σταχτιά,
Τάξε του ὅμως ποσοστά
Καί θά φιλήσει τὴν κατορημένη σου ποδιά.
Ἄλλο Χριστόφορος Κολόμβος γιὰ νὰ κάτσει στὸ τιμόνι
Τὴ μάσκα καί τὸ χάπι ἵξερε νὰ χρυσώνει.
Ἄλλο ἀθεόφοβος μὲ παπαρδέλες
Πῆρε τρεῖς, πῆρε τρεῖς καραβέλες.
Μά ὅποιος μὲ διαβολιά κερδίζει, δὲν προλαβαίνει νὰ
χαρεῖ,
Γιὰ τῖς Ἰνδίες πῆγαινε, βρέθηκε στὴν Ἀμερικῆ.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

(Ἀραδιασμένοι πάνω στὴν ἐξέδρα, οἱ ἠθοποιοί, μὲ κοστούμια αὐλικῶν τῆς Ἰσαβέλλας, τραγουδοῦν) :

Δόξα, δόξα!

Ἦρθε ὁ Κολόμβος ἀπὸ τῖς Ἰνδίες μὲ παπαγάλους
Καί δέκα ἀγρίους στολισμένους μὲ φτερά ἀπείρου κάλλους
Καί μὲ πλουμῖδια ὅπως τὰ συνηθίζουν στὰ υπερπόντια ἐδάφη,
Μά τὸ χρυσάφι, μιὰ σταλιά.

Γιὰ δὲς ὥστόσο ὑποδοχὴ μπαίνοντας στὴν Καστίλλη,
Μὲ στόμα μένον ἀνοιχτὸ ἐχθροὶ καί φίλοι.
"Νὰ ξαναπαίει, φωνάζουνε, νὰ δώσει κι ἄλλη μάχη,
Κι ὅποιος δὲν τὸ πιστεύει, κακὸ ψόφο νὰ ῥεῖ".
Ἄλλο παλιὰ τὸν κοροϊδεύαν, τώρα τὸν παινεύουν,
Κορίτσια σάν τὰ κρύα τὰ νερά τοῦ προξενεύουν
Ἦ καί γυναῖκες παντρεμένες ἂν τὸ προτιμᾶ.
Ναύρχος ἔγινε μὲ ἀπόφαση τοῦ Βασιλιά.

Δόξα, δόξα!

Στὸ χρόνο ἐπάνω στῖς Ἀντίλλες διπλωρῶνε κάβους,
Παρδαλοὺς σάν πεταλοῦδες φέρνει, караβιές, τοὺς σκλάβους,
Κοκκινὸκῶλες μαϊμούδες — δὲν εἶν' ἢ ντροπὴ πὺ βάφει —
Μά τὸ χρυσάφι, μιὰ σταλιά.

Πῶς τοὺς κάνει καί θαμάζουν σάν ἀρχίσει νὰ μιᾶ,
Ἄσχετο ἂν κάποιος, κάπου, χασμουριέται στὰ κρυφά.
"Νὰ σαλπάρει, νὰ σαλπάρει", λέν μ' ἐπιμονῆ
Οἱ πεισματάρηδες πὺ τοῦ μείναν πιστοί.
Ἄλλο παλιὰ τὸν λιβανίζαν, τώρα κάνουν κράτει :
"Γιὰ πέ μου, ἢ ἀνακάλυψη σοῦ γιόμισε τὸ μάτι;",
Τοῦ φωνάζουν κάτι ζήτω, ἄλλα μὲ μισὴ καρδιά.
Ναύρχος ἔμεινε ἀπὸ φταίξιμο τοῦ Βασιλιά.

Δόξα, δόξα!

Ἄλλο Κολόμβος στῖς Ἀντίλλες πάει γιὰ τρίτη φορά,
Ἄλλο ἀλλοδαμὸς πίσω σάν ληστής ξαναγυρνᾶ,
Καί γιὰ κοίτα πὺ τ' ἀμπάρια ξεχειλᾶν ἀπὸ χρυσάφι,
Μά τὸ χρυσάφι εἶναι τοῦ Βασιλιά.

Ἄλλο δίκη τὸν περνᾶνε δίχως ζήτη καί βιασύνη,
Ἦ καλὴ μας Ἰσαβέλλα ξέρε ἀπὸ ἐλεημοσύνη.
Τὸ βασιλικὸ κεῶνι ὁ Κολόμβος τὸ ἐφοδιάζει,
Ἄλλα ἢ εὐγνωμοσύνη στὰ παλάτια δὲ συχνάζει.
Ἄλλο πρὶν τὸν κοροϊδεύαν, τώρα πῶ τὸν σκυλοβρίζουν,
Κάθαρμο τὸν ἀνεβάζουν καί τομάρι τὸν βαφτίζουν,
Καί κατὰσκοπο, καί κλέφτη, καί ἀντίχριστο ἀπὸ πάνω,
Τοῦ ξηλῶσαν τὰ γαλόνια, ναύρχος δὲν εἶναι πῶ,
Τὸ Χριστὸ δὲν ἀγαπᾶ,
Τὸ Χριστὸ δὲν ἀγαπᾶ!

(Τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ τραγουδιοῦ, οἱ αὐλικοὶ τὸ χορεύουν
ἔτσι πὺ νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ ἀνακτορικὴ
χοροί).
ΧΟΡΟΣ : Νὰ ζήσουν οἱ νιόνυμοι! Ναί! Νὰ ζήσει ἢ νύφη!
Ναί! Ζήτω!

(Ἄλλο ναύτης ξεπροβάλλει ἀπ' τὸ πλῆθος κρατώντας στὴν ἀγκαλιά
τοῦ μιὰ κοπέλα. Τὸν ἀκολουθεῖ ἄλλος ἕνας πὺ κρατᾶει
ἀγκαλιὰ ἕναν ἐπίσκοπο).
ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΦΟΝΣΕΚΑ : Ἄσε με. Ἄσε με, σοῦ λέω!
ΝΑΥΤΗΣ : Συγγνώμη, Σεβασμιώτατε!

ΦΟΝΣΕΚΑ : Τὶ συγγνώμη καὶ συγγνώμη! Εἶναι ἢ τρίτη
φορὰ ἀπὸ τὸ πρῶτο πὺ μὲ παίρνεις ἀγκαλιὰ. (Βγαίνουν ὅλοι ἐκ-
τός ἀπ' τὸν Κολόμβο καί τὸ στρατιώτη πὺ τὸν συνοδεύει).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (ἀλλοδαμὸς, ἀπευθύνεται στὸ στρατιώτη) :
Ποιὸς παντρεύεται;

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Ὁ γιὸς τῆς Ἰσαβέλλας, ὁ μικρός.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὁ Ἰωάννης; Μά αὐτὸς εἶναι ἀκόμα παιδί.

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Ἔτσι μοιάζει, ἄλλα εἶναι δεκαεννιά χρονῶν.

(Μπαίνει ἢ Ἰωάννα ἢ Τρελῆ. Εἶναι ἢ ἴδια ἠθοποιοὺς πὺ ἔπαιξε
τὴν Ἰσαβέλλα στὸ πρῶτο μέρος — μόνο πὺ τώρα ἔχει πλούσια
μαῦρα μαλλιά, ἐνῶ πρὶν ἦταν ξανθιά).

ΙΩΑΝΝΑ : Κάτω ἢ νύφη!

ΑΥΛΙΚΟΣ : Νάτη πῶ ἢ τρελῆ!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (ἐνῶ ὑποκλίνεται) : Μεγαλειοτάτη... Μεγα-
λειοτάτη, ἐγώ...

ΙΩΑΝΝΑ : Τὶ ὠραῖες ἄλυσίδες! Φαίνεται πὺ εἶναι ἢ τελευ-
ταῖα λέξη τῆς μόδας. Πρέπει νὰ παραγγεῖλω κι ἐγὼ ἕνα ζευγάρι.
Παρατήρησα ὅτι φοριοῦνται πολὺ τελευταῖα. Θά πῶ στὸν
Ἐπίσκοπο τὸν Ἰεροξεταστὴ νὰ μοῦ τῖς κάνει δῶρο. Λέει πὺ
ἔχει ἀπ' ὅλα τὰ εἶδη : ἀτομικὲς, συζυγικὲς, ἀκόμα καί οἰκο-
γενειακὲς.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μεγαλειοτάτη, τί ἔκανα γιὰ νὰ μὲ κοροϊδεύ-
τε κι ἀπὸ πάνω;

ΙΩΑΝΝΑ : Ποιὸς σὲ κοροϊδεύει; Καί γιὰ πές μου, σὲ παρα-
καλῶ, γιατί μὲ λὲς Μεγαλειοτάτη; Μήπως μὲ πῆρες γιὰ τὴ
μίνα μου;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δὲν εἴσατε ἢ Βασιλισσα;

ΙΩΑΝΝΑ : Μμ!.. Μὲ ὑποχρέωσε! Τόσο σταφιδιασμένη σοῦ
φαίνομαι; Ἦ Ἰωάννα εἶμαι.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἦ Ἰωάννα ἢ Τρελῆ. ὦχ, μοῦ ξέφυγε...
Συγγνώμη.

ΙΩΑΝΝΑ : Μὴ σὲ νοιάζει, δὲν παρεξηγιέμαι. Ἄπεναντίας
μάλιστα : ψοφῶ νὰ παίζω τὴν τρελῆ. Μ' ἀρέσει... καί σ'
ἀρέσω... Μεγάλωσα, ἔ; Ἄς ἀφήσουμε ὅμως τῖς φιλοφρονή-
σεις. Μὴν αἰσθάνεσαι ἀμηχανία. Ἐλα νὰ σοῦ γνωρίσω κάτι
μαμῶρεφτα. Νά, αὐτὸς ἐκεῖ εἶναι ὁ ἀδελφός μου ὁ παντρεμέ-
νος. (Δείχνει κάπου ἔξω ἀπ' τὴ σκηνή) : Εἶδες πὺς κάνει γιὰ
τὴ γερμανιδούλα του. Δὲ βλέπει τὴν ὠρὰ νὰ τὴν πάει στὸ κρε-
βάτι. Θά σοῦ τὴ συστήσω. Μαρία!

ΜΑΡΙΑ (ἀπ' τὰ παρασκηνία) : Ναί, Ἰωάννα, τί εἶναι;

ΙΩΑΝΝΑ : Γιὰ ἔλα δῶ μιὰ στιγμῆ. (Μπαίνει ἢ Μαρία). Ὁ-
μορφούλα, ἔ; Σκέψου ὅτι δὲν ἔχει κλείσει τὰ δεκαοχτῶ καί
ξέρε νὰ λέει : μαμῶ, μπαμπῶ καί πιπῶ. Μαρία, νὰ σοῦ συ-
στήσω τὸν Ἀρχιναύαρχό μας.

ΜΑΡΙΑ : Ναύρχος κι ἄλλοδαμὸς;

ΙΩΑΝΝΑ : Ἄ, ἐμεῖς τὸ συνηθίζουμε αὐτὸ στὴν αὐλὴ μας.
Εἶναι τιμητικὸς τίτλος.

ΜΑΡΙΑ : Τιμητικὸς τίτλος;

ΙΩΑΝΝΑ : Βέβαια. Στὸν τόπο πὺ οἱ κατεργαροὶ κι οἱ φα-
ταούλες πῶνουνε τὰ πόστα, ἐπόμενο εἶναι ν' ἄλλοδαμὸς
αὐτὸν πὺ προσφέρει δόξα καί χρῆμα στὸ βασιλιά του.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τὶ λέτε, Μεγαλειοτάτη;

ΙΩΑΝΝΑ : Φρόνιμος, Κολόμβε! Τσιμουδιά!

ΜΑΡΙΑ : Δὲν καταλαβαίνω...

ΙΩΑΝΝΑ : Δὲν πειράζει. Ἐσένα ἢ δουλειὰ σου δὲν εἶναι νὰ
καταλαβαίνεις, ἄλλα νὰ πλαιδιάσεις μὲ τὸν ἀδελφό μου.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (μπαίνοντας, μὲ αἰταρχικὸ ὄψος) : Ἰωάννα,
τί γυρεύεις, ἐδῶ; Μαρία, παιδί μου, ὁ Ἰωάννης σὲ ψάχνει
παντοῦ.

ΜΑΡΙΑ : "Α, ναι; Τρέχω, τρέχω. (Υποκλίνεται). Κύριε ναύαρχε... Ίωάννα... μπαμπά... πιπί... (Φεύγει τρέχοντας).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Πού είναι η μητέρα σου;

ΙΩΑΝΝΑ : Μέσα. Έτοιμάζει τό κρεβάτι γιά νά πύνε νά ξεφαντώσουν οί δυό τους.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τι λόγια είν' αυτά; Γιά κάνε μου τή χάρη. 'Ανάγωγη!

ΙΩΑΝΝΑ : Γιατί ανάγωγη; Έγώ τόν χαιρέτισα τόν 'Αρχιναύαρχό μας, ένώ έσύ έικανες πώς δέν τόν είδες.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : "Α, Κολόμβε! (Διαπιστώνει ότι είναι άλυσοδεμένος).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Εδώ είμαστε κι έμεις... .

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τι 'ναι αυτές οί άλυσίδες; Τρελωθήκατε;

ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Μεγαλειότατε, έχουμε διαταγή... .

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Βγάλτε τις άμέσως! (Ένώ ό στρατιώτης καταπιάνεται νά βγάλε τις άλυσίδες). Νά μās συμπαθάς, Κολόμβε, πρόκειται γιά παρεξίγηση, όπως καταλαβαίνεις. 'Η διαταγή δέν ήταν νά σε άλυσοδοέσουν.

ΙΩΑΝΝΑ : Όχι, ήταν νά σε κάνουν μαγειρευτό με λαδορίγανη. Νόστιμος ό Κολόμβος έ; Νά γλείφεις τά δάχτυλά σου.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (ένοχλημένος) : Πάψε, Ίωάννα. 'Αρκετά.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (για ν' αλλάξει κουβέντα) : Πώς είναι ή Βασίλισσα;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Όχι και πολύ σπουδαία. Δέν έχει συνέλθει ακόμα από τό πλήγμα. Τό ξερείς ότι πέθανε ή 'Ινφάντη;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ναι, τό 'μαθα, και πρέπει νά σās πώ... .

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Σε πιστεύω. Μās κόστισε πολυ.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δέν πρέπει νά σās πώ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Είναι κι αυτός ό μικρός πού παντρεύεται τώρα... . Τόσο λεπτεπίλεπτος... .

ΙΩΑΝΝΑ : Λές και παντρεύονται δυό κοπέλες μεταξύ τους.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ίωάννα! 'Επιτέλους!

ΙΩΑΝΝΑ (άπομακρύνεται) : Μά τί είπα; (Αδιάφορη, άσχολεϊται με κάτι άνύπαρκτες κότες τις όποιες ταϊζει).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τήν βλέπεις; Τήν καφερή! 'Αλλος μεγάλος καημός γιά τή Βασίλισσα. Λέει άσυναρτησίες. Τό παρατήρησες; Κι όσο πάει, χειροτερεύει.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Εγώ, λοιπόν, δέ βρίσκω πώς είναι και τόσο άσυνάρτητα αυτά πού λέει. Ξέρετε τί είπε γιά τις άλυσίδες; Πώς είναι οί τιμητικές διακρίσεις τής δυναστείας σας.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : 'Αστειότατο! Νά δούμε άν θά επιδείξεις τό ίδιο πνεύμα σε λίγο και μπροστά στους δικαστές σου. (Φέρνον δυό έξομολογητήρια. Στο πρώτο : ό έπίσκοπος Φονσέκα. Στο άλλο : ό δεύτερας κατηγορος).

ΔΥΟ ΚΙΗΡΥΚΕΣ (μπαίνουν, με τόμπανα) : "Αν και δέν είχε επίσημη μορφή, ή δίκη ήτανε γιά τόν Κολόμβο άληθινή. (Ήθοσοιοί και μαραγκοί διαρρηθμίζουν τό χώρο του πλοίου όπου θά εκδικαστεί ή υπόθεση. 'Η γυναίκα πού είδαμε στην αρχή πλησιάζει τόν ήθοσοιοό - Κολόμβο).

ΓΥΝΑΙΚΑ : 'Ελα, κουράγιο. 'Ο Βασιλιάς έλαβε τήν αίτηση και φώναξε τόν 'Ιεροεξεταστή. Δέ μένει παρά νά υπογράψει.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Μπράβο, μπράβο! Τέτοια νά μου λές! (Ή σκηνή είναι έτοιμη. 'Ο έπίσκοπος Φονσέκα, πού άσκει καθήκοντα κατηγορου, σηκώνεται).

ΦΟΝΣΕΚΑ : Χριστόφορε Κολόμβε, συνεικεντρώθημεν εδώ διά νά κρίνωμεν τάς πράξεις εις τάς όποιás προέβητε, άφ' ενός, ως κυβερνήτης πλοίου εις τήν υπηρεσίαν του Βασιλέως, και άφ' έτέρου, ως πεπολιτισμένος άνθρωπος.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Γιατί αυτή ή διάκριση; Θέλετε νά πείτε πώς όποιος είναι στην υπηρεσία τής εξουσίας δυσκολεύεται νά παραμείνει πεπολιτισμένος άνθρωπος;

ΦΟΝΣΕΚΑ : Παρακαλώ, ως άποφύγωμεν τάς παρεκβάσεις. Εις τό ήμερολόγιον του πρώτου σας ταξιδίου, σημειώνετε, σεϊς ό ίδιος, μίαν αρχήν άνταρσίας... (Χτύπος γκόνγκ).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ναι, σωστά. (Τήν ίδια στιγμή τόν βλέπομε, σά νά αποτελούσε μέρος κάποιου πίνακα, πάνω σε μίαν άρκετά άληθοφανή γέφυρα πλοίου, περιτρηγυρισμένο από άντρες του πληρώματος. 'Η αναδρομή εκφράζει τήν άποψη του κατηγορου) : Όπου νά 'ναι θά φανεί ή στεριά. Τά σημάδια είναι άλάθευτα. Νά, αυτό τό πουλί είναι στεριανό. Αυτό εκεί είναι άηδόνι, σίγουρα. Κι εκείνο πού πετάει χαμηλά κι έρχεται πρós τό μέρος μου (βάζει ξαφνικά τό χέρι στο μάτι του) είναι πρόστυχο, κλασική περίπτωση χερσαίου. Νά 'σαστε ήσυχοί, λοιπόν. Αύριο, τό πολυ μεθαύριο θά φανεί ή ακτή των 'Ινδιών. ("Ενας ναύτης χτυπά τό καμπανάκι. 'Αφηρημένος, ό Κολόμβος λέει στον πύό κοντινό του ναύτη) : Χτυπάνε, πήγαινε ν' άνοιξεις.

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Σικάντζα βάρδια.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (στο ναύτη πού σκαρφάλωσε στο πρηνιαίο κατάρτωμα) : Φαίνεται τίποτα;

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Ούτε πάτος.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Πάτος! Ποιός σου 'μαθε νά μιλάς έτσι;

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : 'Ακου νά σου πώ, ρέ φαφλατά τής Γέ-

Στό δρόμο του γυρισμού : Κοπρίτες μου άγλαπημένοι, ζήτω οί ήμορφες 'Ινδιάνες πού μόνο του έρωτα γνωρίζουν τις λαχτάρες



νοβας, μιλάω όπως μου γουστάρει. Έγώ που με βλέπεις έκανα στά κάτεργα κι είχα ειδικότητα στο ξεψεύρισμα. Ήμουν πασάς. Κι έρχεται το λόγο του και μου τάζει τόν ουρανό με τ' άστρα : θά σέ κάνω λεύτερο, πλούσιο... Πού 'ν 'τα; Έδω μ'ας βγαίνει τό λάδι και ψοφάμε τής πείνας.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Δίκιο έχει. Μ'ας έπρηξες. Πάει πάνω από μήνας που σαλπάρουμε, κι έκλεισε βδομάδα από τότε που μ'ας δείχνεις πότε πουλιά, πότε ζαχαροκάλαμα, πότε ψάρια ποταμίσια, τάχα μου πώς κοντεύουμε, κι άντε, αύριο μεθαύριο φτάνουμε. Αποτέλεσμα : δέ φαίνεται ούτε πάτος.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Κι άλλος πάτος! Άκούστε : Ήν μου ύποσχεθείτε ότι θά προσέχετε τής έκφράσεις σας, δέχομαι νά κουβεντιάσουμε τό ζήτημα σά λογικοί άνθρωποι. Λίγη ύπομονή άκόμα και...

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Όχι, φιλαράκο, σ' έχουμε γραμμένο εκεί που ξέρεις, σώθηκε πιά ή ύπομονή μας.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Άς τον αυτόν νά λέει! Έμεις θά περιμένουμε άλλη μιá μέρα...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (συμφιλιοτικά) : Αυτό ήθελα νά προτείνω κι εγώ.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Βλέπεις; Πού θά ξανάβρεις τέτοιο καπετάνιο; (Έμπικτικιά) : Έμένα μ' άρέσει.

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Έμένα όχι!

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Μ' άρέσει γιατί μόλις του ξηγιέσαι στά ίσα, ξεβρακώνεται.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τί-τά θές, είμαι καλόβολος άνθρωπος. (Χτύπος γκόνγκ. Έπιστρέφουμε στη δίκη). Όχι, ψεύτες, παλιοτόμαρα, δέν είναι άλήθεια, δέν έγιναν έτσι τά πράματα.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Ήσυχία. Άς ακούσουμε τί έχει νά μ'ας πει ό πλοίαρχος Πινθόν.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ό άρχιψεύταρος...

ΠΙΝΘΟΝ : Ήμουν κυβερνήτης στην "Πίντα". Μόλις μάθαμε γιά τήν άπόπειρα άνταρσίας, ό άδελφός μου κι εγώ πήγαμε, νύχτα, στη ναυαρχίδα.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Έγώ τούς ειδοποίησα, κρυφά.

(Χτύπος γκόνγκ. Άναδρομή, έκδοχή Πινθόν. Μιά " βάρκα " πλησιάζει στο πλοίο. Οί δύο κοπηλάτες σταματούν μιá στιγμή, κι έπειτα, με τή βοήθεια τών δυό κουπιών — πού τοποθετούν στά πλευρά του πλοίου — άνεβαίνουν στη γέφυρα).

ΠΙΝΘΟΝ (άπευθύνεται στον Κολόμβο με προσοχή, σέ μιάν άτμόσφαιρα συνωμοσίας) : Είσαι με τά καλά σου, Χριστόφορε; Πήγες ν' άνοιξεις διάλογο μ' αυτούς τούς άλχητες;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ήμουν άναγκασμένος. Έπρεπε νά κερδίσω χρόνο. Θέλαν νά με πετάξουν στη θάλασσα. Κι έδω, ξέρεις, τά νερά είναι βαθιά.

ΠΙΝΘΟΝ : Ά, έτσι, έ; Νά σου πω εγώ τί θά κάνουμε; Αύριο, πρωί πρωί, όλα κρεμάσουμε κá 'να δυό και θά δεις γιά πότε θά καταλαγιάσουν όί άλλοι.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Έλα τώρα, μήν υπερβάλλουμε! Άσε που μπορεί νά 'χουν και δικίο. Φοβάμαι πώς τά 'κανα θάλασσα... Σύμφωνα με τούς ύπολογισμούς μου, έπρεπε νά 'χουμε φτάσει έδω και τέσσερις μέρες. Έκτός πιά άν αυτές οί άκτές είναι σάν τά ύφάσματα, που μαζεύουν όταν τά βάζεις στο νερό.

ΠΙΝΘΟΝ (διασκεδάζει) : Λές νά μαζέψαν οί 'Ινδίες;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (άφήνει κι αυτός λάσκο) : Έβρεξε πολύ τελευταία. Άς άφήσουμε όμως τ' άστεϊά. Άν αύριο τό πρωί δέν άντικρύσουμε στεριά, γυρνάμε πίσω.

ΠΙΝΘΟΝ : Αυτό μήν τό ξαναπαίς, γιατί τότε θά κρεμάσουμε έσένα.

ΠΙΝΘΟΝ και ΑΔΕΛΦΟΣ (έν χορώ) : Γιά τήν Καστίλλη και γιά τή Λεόν! Ή θά έπιστρέψουμε νικητές ή δέ θά έπιστρέψουμε καθόλου. (Με τή φόρα που έχουν πάρει, χτυπών και τά κοντάρια τους στο πάτωμα).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (όρνεται) : Βρέ που νά πάρει ό διάλογος! Γιατί φρενιάζετε έτσι; (Βγάζει τό ένα του στιβάκι που άποκαλύπτεται τρύπιο στην καμάρα τής πατούσας). Δέ μπορούμε δηλαδή νά πούμε ένα άστεϊο; Κρεμάστε όποιον θέτε, τί με μέλλει έμένα... Άσε που εγώ τό γλεντώω νά βλέπω νά κρεμάνε κάποιον. Μή σου πω ότι μ' άρέσει πιό πολύ κι άπ' τό νά πηγαίνω στά κορίτσια. (Χτύπος γκόνγκ. Άκαριαία διακοπή τής δράσης. Έπάνοδος στη δίκη. Ό Κολόμβος, έξω φρενών, άπευθύνεται στους δικαστές) : Όχι, δέν είναι άλήθεια. Θέλουνε νά σ'ας κάνουν νά πιστέψετε πώς ήμουν άνανδρος, και σαδι-

στης από πάνω. Έτσι που πάνε, θά πουν στο τέλος και πώς είχα νταραβέρια με τό λοστρόμο.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Συνεχίστε!

(Χτύπος γκόνγκ. Άναδρομή, έκδοχή Πινθόν. Με τή βοήθεια δύο άνδρών, ό Πινθόν φέρνει στον Κολόμβο δύο από τούς ναύτες που είχαν ξεσηκωθεί — και που τούς έχουν τώρα άκίνητο-ποήσει).

ΠΙΝΘΟΝ : Αυτόι είναι;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ναι. Και μαζί τους ήταν άλλοι τέσσερις που θέλανε νά με χτυπήσουν.

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Σπιούνος κάνει τόν καμπόσο, δίχως ιερό και όσιο.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Αυτός είναι ό άρχηγός τής άνταρσίας.

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Ποιανής άνταρσίας; Γιά τό σπιτάκι μας μιλάγαμε, που τό 'χαμε άποδομησει...

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Γιά γυναίκες...

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Μπράβο, και γιά γυναίκες.

ΠΙΝΘΟΝ : Σκασμός! Ήρθε ή ώρα νά ψοφήσετε. Έτοιμα-στείτε. (Στόν άδελφό του) : Θά φέρεις και τούς άλλους τέσσερις, νά τούς κρεμάσουμε μαζί.

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Μανούλα μου! Έτσι θά μ'ας ξαποστείλετε, χωρίς παπά νά μ'ας ξομολογήσει;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Ά, όχι! Δέν πάει χωρίς παπά, δέν πάει.

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Έγώ δέν έχω μεταλάβει.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Λυπάμαι πολύ, αλλά κανένas παπάς δέ δέχτηκε νά μ'ας άκολουθήσει. Έκριναν όλοι τους ότι δέν ήταν άξιοι νά περάσουν, τόσο νωρίς, στην άθανασία. Και τώρα όλίγη περισυλλογή, παρακαλώ. Θά σ'ας προετοιμάσω εγώ. "Κύριε, έσύ που ή ευσπλαχνία σου δέν έχει όρια και που συχώρεσες ως κι αυτόν που σε πούλησε γιά τριάκοντα άργύρια, κοίτα μήν τύχει και συχωρέσεις τά δυό ρεμάλια που σου στέλνωμε. Μήν άφήσεις νά σε παρασύρει ό αιώνιος συναισθηματισμός σου. Είναι κι οί δυό τους καθάρματα και τούς άξίζει κάθε τιμωρία. Άμην". Βίρα τό σκοινί... (Οί δυό ναύτες, με τή θηλεία περασμένη στο λαιμό, είναι έφοδιασμένοι με ό,τι χρειάζεται γιά νά " κρεμαστούν " με άληθοφάνεια).

ΝΑΥΤΕΣ (ούρλιάζουν άναίσχυντα) : Άαααα!...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σιωπή! Σιωπή! Ντροπή σας! Είμαστε σε πλοίο τής Ίσαβέλλας τής Καθολικής, σε πλοίο τής Καθολικής Ίσπανίας, τής Ίσπανίας Ίσπανών Καθολικών, κι έσεις ούρλιάζετε σά γουρούνια. Άααα!... (Τους μιμείται υπερβάλλοντα). Τό λιγότερο που μπορείτε νά κάνετε είναι νά μη φωνάζετε φάλτσα. Θά σ'ας δώσω τό λά... Λάα... (Τό πλήρωμα τραβάει τά δυό σκοινιά τής κρεμάλας σά νά πρόκειται γιά καμπαναριό, εναλλάξ, κι οί δυό κρεμασμένοι βγάζουν φωνές, τονισμένες έτσι που νά μοιάζουν με έορταστική κωδωνοκρουσία. Ό Κολόμβος διευθύνει σά μιάστρος). Ένα δυό τρία. Βίρα! (Σηκώνουν ψηλά τούς δυό κρεμασμένους, που βγάζουν τής κορώνες του φινάλε).

(Χτύπος γκόνγκ. Διακοπή τής δράσης — και τής άναδρομής. Έπάνοδος στη δίκη).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (άγανακτισμένος) : Μά πώς μπορούν νά 'ναι τόσο ξετσιπωτοι, συγγνώμη, ξεσκισμένοι ήθελα νά πω! (Άπευθύνεται στο δικαστή) : Δέν είναι άλήθεια, δέν είναι ποτέ μου τέτοια προσευχή και δέν κρεμάσανε ποτέ κανέναν στο καράβι μου. Φέρθηκα πάντα με άνθρωπιά στους ναύτες μου, που μ'είχανε όλοι στην καρδιά τους. Ήμουν γι' αυτούς κάτι παραπάνω από πατέρας...

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' (γελώντας σαρκαστικά) : Έκείνοι όμως τόν φωνάζανε μανούλα.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (τόν μιμείται) : Όχι, με φωνάζανε πατερούλη, γιατί μανούλα λέγανε τό λοστρόμο, που ήταν κι αυτός ένα κομμάτι μάλμα.

(Χτύπος γκόνγκ. Άναδρομή, έκδοχή Κολόμβου. Έπάνοδος στη δράση πάνω στο πλοίο. Τό πλήρωμα είναι συγκεντρωμένο στη γέφυρα, κρατώντας καρβαβάνες και κοντάρια).

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Πατερούλη.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Έρχομαι, έρχομαι. Τί θέλουν νά φάνε τά παιδιά μου;

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Έξαρτάται. Τί έχει;



Κολόμβος: Σᾶς βεβαιῶ πὼς τὰ καθήγια ἦταν πολὺ πιὸ στέρεα ἀπ' τὰ δικὰ μας κρᾶνη. Νὰ τὰ δοκιμάσετε, Μεγαλειότατε, στὸ στρατό

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (στάση σερβιτόρου ἐστιατορίου) : Λοιπὸν. Ἡ κακαβιὰ εἶναι ἐξαιρετικὴ...

ΧΟΡΟΣ (μὲ ἀηδία) : Πουά!

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Τί ἄλλο ἔχει;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἔχουμε πολὺ ὠραῖα παιδάκια ἀπὸ σκυλόψαρο, ἔχουμε σκυλόψαρο τηγανητό, σκυλόψαρο...

ΠΙΝΘΟΝ : Σταμάτα! Τὸ μπουχτίσαμε τὸ ψάρι, κατάλαβες; Θέλουμε κρέας!

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Κρέας!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Λυπᾶμαι πολὺ, ἀλλὰ οἱ ποντικοὶ μᾶς ἐτελείωσαν. Τὸν τελευταῖο τὸν φάγαμε τὴν Πέμπτη, γεμιστό.

ΠΙΝΘΟΝ : Ψέματα! Ἔχει κι ἄλλους ἀλλὰ τοὺς φυλάει γιὰ τὴν ἀφεντιὰ του.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μὰ τί λέτε τώρα! Δὲν ὑπάρχουν πιά ποντικοί. Τέλος.

ΠΙΝΘΟΝ : Τότε ποιὸς ἔφαγε τὴ σόλα τοῦ παπουτσιοῦ μου ἀπόψε τὴ νύχτα; Ἔ; Νά, ἐδῶ, κοιτάξτε. (Βγάζει τὸ παπούτσι του καὶ τὸ δείχνει).

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Γιὰ δές, φίλε μου, ροκάνισμα.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Αὐτὸ εἶναι δαγκωματιὰ ἀπὸ ποντικό.

ΤΡΙΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ (ἐπιθετικὰ στὸν Κολόμβο) : Τί ἔχεις νὰ πεῖς γι' αὐτό;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τὴν ἀλήθεια. Ἐγὼ τὴ ροκάνισα.

ΧΟΡΟΣ : Ἐσύ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (κλαίει) : Ἐγὼ τὴ ροκάνισα τὴ σόλα. Δικιά μου εἶναι ἡ δαγκωματιὰ. Δὲ μπόρεσα νὰ κρατηθῶ. Πέντε μέρες εἶχα νὰ βάλω κάτι στὸ στόμα μου. Εἶδα τὴ σόλα...

ΠΙΝΘΟΝ : Καὶ τὸ μερτικό σου ἀπ' τὰ τρόφιμα;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τὸ μερτικό μου; Δὲν τὸ ξέρατε, βέβαια, δὲν τὸ πῆρατε χαμπάρι, ἀλλὰ ἐγὼ σᾶς τὸ μοίραζα, στὰ κρυφά, τὴ νύχτα, ἀπὸ λίγο στὸν καθένα...

ΧΟΡΟΣ : ὦωωωω!..

ΠΙΝΘΟΝ : Ἐμεινε νηστικός γιὰ χάρη μας.

ΧΟΡΟΣ : Γιὰ χάρη μας!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἐτσι εἶναι.

ΧΟΡΟΣ : Τί ἄνθρωπος!

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Αὐτὸς εἶναι ἅγιος!

ΧΟΡΟΣ : Συχώρα μας!

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Δῶσ' μας τὸ χέρι σου νὰ τὸ φιλήσουμε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὅχι, δὲν τ' ἀξίζω.

ΧΟΡΟΣ : Τ' ἀξίζεις.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (κλαίει μ' ἀπελπισία) : Μὲ κάνετε καὶ κλαίω...

ΧΟΡΟΣ : Τὸ χέρι σου!

ΤΡΙΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Κι ἐγὼ, θέλω κι ἐγὼ νὰ τοῦ τὸ φιλήσω. (Ρίχνεται στὴ μέση τῆς ὁμάδας πὺ ἐτοιμάζεται γιὰ τὸ χειροφίλημα).

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἐντάξει, φιλεῖστε το! Ἀλλὰ μὲ ρέγουλα. (Μπήγει μιά φωνὴ καὶ τραβᾶει τὸ χέρι του).

ΠΙΝΘΟΝ : Νὰ μὲ συμπαθᾶς, ἡ πεῖνα βλέπεις.

ΠΙΝΘΟΝ : Τώρα πού τὸ σκέφτομαι γιὰτὶ δὲν ἔφαγες τὰ ψίδια, πού εἶναι πιὸ τρυφερά; Ἐσύ ροκάνισες τὴ σόλα πού 'ναι ἀπὸ ξύλο...

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τὰ ψίδια εἶναι ἀπὸ δέρμα κι ἐγὼ τὴν Παρασκευὴ δὲν τρώω κρέας.

ΧΟΡΟΣ : Τί εὐλαβής! Τί εὐσεβής!

ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Νὰ τοῦ φιλήσουμε τὸ χέρι!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὅχι! (Οἱ ναῦτες πέφτουν πάνω στὸ χέρι τοῦ Κολόμβου, τὸ ὁποῖο ἐπανεμφανίζεται μὲ τὸ κλασικὸ ἄγκιστρο τῶν κουλῶν).

ΧΟΡΟΣ : ὦ, τί ὠραῖος, τί καλὸς πού 'ναι ὁ Κολόμβος μας. (Χτύπος γκόνγκ. Τέλος τῆς ἀναδρομῆς. Ἐπάνοδος στὴ δίκη).

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Πολὺ καλὸς, πράγματι. Ἄς ἐπανέλθουμε ὅμως στὸ θέμα τῶν κρεμασμένων. Θὰ σᾶς ἦταν δυνατόν νὰ μᾶς πεῖτε πὼς ἔτυχε, ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς ἔξι, νὰ μὴν ἐπιστρέψει κανεὶς;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τοὺς εἶχα ἀφήσει στὸ νησί. Γιὰ φρουρά. Ἀλλὰ αὐτοὶ κάνανε τέτοια αἴσχη, πού καταντήσανε γιὰ τοὺς ἰθαγενεῖς ἀχώνευτοι. Τοὺς κάτσαν στὸ στομάχι.

ΦΟΝΣΕΚΑ : Ὑπὸ ποῖαν ἔννοια;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι στὸ τέλος τοὺς φάγαμε.

ΤΡΙΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Πάψε νὰ λὲς πιά ὅ, τι φτάσεις, παλιοψευτὴ, κλεφταρά!

ΦΟΝΣΕΚΑ : Μιά στιγμὴ. Μὲ ποῖο δικαίωμα τὸν ἀποκαλεῖτε ψευτὴ καὶ κλέφτη;

ΤΡΙΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Τὴν ἀλήθεια λέω. Ἄν ἔφαγε κάποιος

λίζουμε τὰ μάτια του καί πῶς ἀναστενάζει! Ἔννοια σου, κι ἐμεῖς τὰ ἴδια παθαίνουμε ὅταν τὰ συλλογιόμαστε, ἔτσι δὲν εἶναι; (*Γυρνᾷ πρὸς τὸ μέρος τῶν ἄλλων*).

ΧΟΡΟΣ (*ἀναστενάζει*): Ἄχ, ναί!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ (*κάνει νόημα στὸ μουσικὸ γιὰ νὰ παίξει — γιὰ φόντο — κάτι πῶς ντελικάτο*): Ἄν θελετε, λοιπόν, νὰ πεθάνετε μὲ τέτοια γλυκιὰ συντροφιά, μ' ἓνα λουλούδι στ' αὐτὴ, μὲ τὰ πόδια στὸ δροσερὸ νερὸ, καί μὲ δυὸ στηθία στογγυλιὰ μπροστά στὰ μάτια, γιὰ κοντινὸ σας ὀρίζοντα, ἴς ὀρκιστοῦμε, ἄς πάρουμε ὄρκο ψεύτικο, παιδιὰ! Πάμε γραμμὴ στὴν κόλαση, ἀλλὰ πεθαίνουμε σ' ἓναν παράδεισο!

(*Μπαίνουν ἡ Ἰωάννα καὶ ὁ Φερδινάνδος*).

ΧΟΡΟΣ: Ἄς ὀρκιστοῦμε! Ἄς ὀρκιστοῦμε! (*Τραγουδᾶνε*):

Παίρουμε ὄρκο πῶς εἶδαμε φυτὰ
Σάν τὸν ἄδαμαντοφόρο βᾶτο,
Εἶδαμε καὶ νησιά μὲ κάτι θηλυκά
Ἦς ἐκεῖ πάνω, πού ἔβραζαν τ' ἀγόρια κάτω.
Τὰ εἶδαμ' ὄλα, ὄλα, ὄλα, ὄλα,
Ρωτᾶτε μας καὶ οὐ σᾶς λέμε ἐμεῖς,
Ἐξὸν ἀπὸ ἓνα μυστικὸ βαρβάτο,
Ποῦ ὅπως καὶ νὰ ἴναι δὲν τὸ διαλαλεῖς.
Ἄχνα δὲ βγάζουμε γι' αὐτὸν τὸν τόπο,
Ἦσπου οἱ γυναῖκες ἔρχονται μαζί σου εὐθύς
Καὶ δὲ γυρεύουν ὄρκους ἢ παράδες,
Οὔτε ζητᾶν ἀργότερα νὰ τις στεφανωθεῖς.
Γυμνὲς μπροστά σου ξεκαρδίζονται καὶ λένε
"Εὐχαριστῶ" καὶ "Πότε οὐ ξαναβρεθοῦμε;"
Καὶ σπαρταρᾶν στὸ γέλιο, σπαρταρᾶν στὸ γέλιο.
Τέτοιο μεγάλο θησαυρὸ δὲ σᾶς τὸν μαρτυροῦμε
Καὶ τώρα πού τὸν βρήκαμε γιὰ μᾶς τόνε κρατοῦμε.
Ἦσορφες πού νὰ αὐτὲς οἱ παιχιδιάρες,
Ποῦ μόνο του ἔρωτα γνωρίζουν τὶς λαχτάρες.
Κανεῖς δὲν τις φοβέρισε μὲ κόλαση ἢ φραγγέλιο
Καὶ σπαρταρᾶν στὸ γέλιο, σπαρταρᾶν στὸ γέλιο.

(*Χτύπος γκόνγκ. Τέλος τῆς ἀναδρομῆς. Ἐπάνοδος στὴ δίκη. Οἱ δύο κήρυκες φέρνουν τὴν "ταπισερί" — αὐλαία καὶ τὴν τοποθετοῦν στὸ ὕψος τῆς ἐξέδρας πού εἶχε μεταμορφωθεῖ σὲ καράβι. Πίσω ἀπ' τὴν αὐλαία, οἱ ναῦτες "λύθουν" τὸ καράβι*).

ΙΩΑΝΝΑ: Τὶ ὠραῖο τραγοῦδι! Οὐά ἔπρεπε νὰ τὸ μάθετε τοῦ ἀδελφοῦ μου γιὰ νὰ τὸ λέει στὴ γυναικούλα του, πού ἴναι κι αὐτὴ ζωηρούτσικη...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (*ἐνῶ οἱ δικαστὲς ξεροβήχουν ἀπὸ ἀμνηχανία*): Τὶ κάθεσαι καὶ λές, Ἰωάννα;

ΙΩΑΝΝΑ: Θέλω ἀπλῶς νὰ πῶ ὅτι τῆς ἀρέσει νὰ γελαίει, νὰ τραγουδᾷ καὶ νὰ τριγυρνᾷ γυμνή. Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ταράζεσαι. Δὲν πιστεύω νὰ μοῦ πεῖς ὅτι τὸ ἔχουν ρίξει στὴν προσευχή; Πάνε δεκαπέντε μέρες πού παντρεύτηκαν καὶ δὲ βγήκαν ἀκόμα ἀπὸ τὴν κάμαρά τους οὔτε γιὰ νὰ πάνε στὴν ἐκκλησία.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ: Ἰωάννα, κάνε μου, σὲ παρακαλῶ, τὴ χάρη νὰ ἀποσυρθεῖς. Δὲν εἶναι ἐδῶ ἡ θέση σου.

ΙΩΑΝΝΑ: Ὅχι, κύριε. Ἐκπροσωπῶ τὴ μητέρα μου, πού αὐτὴ τὴ στιγμὴ συμβουλευέται, ἢ ἔρμη, τοὺς παιδαγωγούς τοῦ γιοῦ σου, γιὰ νὰ δεῖ μήπως οὐά πρέπει νὰ τὸν ἀπαγκιστρώσει ἀπὸ τὴ γυναῖκα του γιὰ ἓνα διάστημα. Ἦ Ἡ Μαρία τὸν ἔχει καὶ τὸν πιπιλαίει σάν κάραμέλα, τὸν καημένο τὸν ἀδελφοῦλη μου.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (*ἔξω φρενῶν*): Ἰωάννα!

ΙΩΑΝΝΑ: Τὶ συμβαίνει; Δὲν εἶναι καθωσπρέπει νὰ μιλάμε γιὰ κάραμέλες; Σημαίνει μήπως καὶ τίποτ' ἄλλο;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ: Εἶσαι μὲ τὰ καλά σου; Δὲ σημαίνει τίποτ' ἄλλο.

ΙΩΑΝΝΑ: Τὶ κρίμα! Μάθε πάντως πῶς μᾶς περιμένουν καὶ χειρότερα. Οἱ θεολόγοι εἶπαν ὅχι, εἶναι λέει μεγάλη ἄμαρτία νὰ μὴν ἀνταποκρίνεσαι στὶς ἐπιθυμίες τῆς συζύγου σου. Καὶ καθὼς ἡ γλυκυτάτη μας Μαρία τῆς Αὐστρίας δὲν πρόκειται νὰ δεχτεῖ ἐκεχειρία... (*Ἀπαγγέλλει*): "Θά ῥθει καιρὸς πού ὁ τρυφερός ὁ ἰδαλγός, πάνω στὸ γαμήλιο στρώμα, ἄψυχο θά μείνει πτώμα".

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ: Εἶπα φτάνει!

ΙΩΑΝΝΑ: Σὲ ποιὸν εἶπες φτάνει; Θά ἔλεγε φτάνει στὴ μητέρα μου, τὴν ὁποία ἐκπροσωπῶ;

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ: Μὴ λές ἀνοησίες. Ἦ μητέρα σου δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ τὴν ἐκπροσωπεί μιά...

ΙΩΑΝΝΑ: Τρελὴ σάν ἐμένα. Πές το ντέ! Ἐγὼ σοῦ λέω ὅτι ἔχει, ἀντίθετα, μεγάλη ἀνάγκη, ἀφοῦ ἔχασε σὲ τέτοιο σημεῖο τὸ θάρρος της, ὥστε νὰ μὴ θέλει νὰ δεῖ τὸ μακελειὸ πού ἐτοιμάζει μιά κλίκα ἀπὸ πικρόχολους κιτριναίρηδες... (*Ἦ αὐλαία — "ταπισερί" μεταφέρεται στὰ παρασκήνια. Ξαναβλέπουμε τὴν κρεμάλα*).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ: Ἰωάννα, τὸ παράκανες! Μὴν ξεχνᾶς πῶς βρίσκεσαι μπροστά στὸν πατέρα σου καὶ σ' ἓναν ἐπίσκοπο.

Γνήσιο θέατρο χωρὶς φρεντομαγεῖες. Ἐνὰ γαλάζιο μεταξωτὸ πανί, πού τὸ κουνᾶνε κυματιστὰ στὸ προσκήνιο, δίνει τὴν τριζυμῆ





Ἰωάννα στὸ Φερδινάνδο : Εἶμαι τρελή. "Ὅλοι τὸ ξέρουν πὼς εἶμαι τρελή. Κι ἀφοῦ μορῶ νὰ λέω, ὅ, τι θελω : Κάτω ὁ βασιλιάς!"

εἶναι δυνατόν παρά νά βγοῦν κερδισμένοι. Χάνουν, βέβαια, τὴν ἐλευθερία τους, ἀλλ' εἰς ἀντάλλαγμα βρίσκουν παρηγοριά στὴ θρησκεία μας. Γίνονται δοῦλοι μας, ταυτοχρόνως ὁμως καὶ ἀδελφοί μας. Τοὺς μεταδίδουμε ἴσως διάφορες ἀσθένειες, οἱ ὁποῖες τοὺς ἦσαν προηγουμένως ἀγνωστες, ἀλλὰ κάποτε θά γνωρίσουν καὶ αὐτοὶ τὴν ὑγίαν τῆς ψυχῆς καὶ ὅα πεθάνουν εὐτυχισμένοι.

ΟΙ ΔΥΟ ΜΑΖΙ (ἐν χορῶ) : Εὐτυχισμένοι σάν τὸ χλωμό Ἰνφάντη πού μᾶς ἄφησε.

ΟΛΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ (ἐν χορῶ) : Divinam voluntatem vocamus justitiam, qua videlicet cuique persone tributurius summus.

ΟΙ ΚΟΠΕΛΕΣ (ἐν χορῶ) : Pietatem tuam, precor, arrogantiam iudices divinae rationis officium.

(Ὁ διάλογος τῶν δύο κατηγορῶν συνοδεύεται, ἀδιάκοπα, ἀντιστικτικῶς, ἀπὸ αὐτὴ τὴν τελευταία φράση πού λέγεται σάν προσευχή. Ξαφνικά, ξαναγυρίζουμε στὴ δίκη).

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Μιά καὶ μιλάμε γιὰ πεθαμένους, ὅα μποροῦσατε μὴπως νά μᾶς πείτε, κύριε ναύαρχε, πὼς ἐδολοφονήσατε τὸν πλοίαρχο Ἀντριάνο ντὲ Μούζικα.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δέν τὸν δολοφόνησα... (Τὸ ἐξομολογητήριό ὅπου εἶναι καθισμένος ὁ Φονσέκα προσηθεῖται ἀπ' τὸ κέντρο πρὸς τὰ δεξιά. Ὁ Κολόμβος ἀνεβαίνει "ἐν κινήσει"). "Ἐχει καμιά θέση καὶ γιὰ μένα; (Συνεχίζει ἀπὸ τὸ σημεῖο πού εἶχε διακόψει)... τὸν ἐξετέλεσα ὕστερα ἀπὸ κανονικὴ δίκη. Ὁ ντὲ Μούζικα κακομεταχειρίζταν τοὺς ἰθαγενεῖς, ἐβίαζε τὰ κορίτσια. Μιά μέρα, γιὰ νά κλέψει ἓνα χρυσὸ κρίκο πού εἶχε περασμένο ἓνας ἄγριος στὴ μύτη του, τὸν τράβηξε τόσο δυνατά, πού ἔκοψε κι ἓνα μέρος τῆς μύτης. Μὴ νομίσατε πὼς ταράχτηκε καθόλου : ἐβγαλε τὸ μαντιλάκι του καὶ... μὴν τὸν εἶδατε. (Κάνει μιὰ κίνηση πού σημαίνει "τὰ τσέπωσε"). Σά νά μὴν ἔφταναν ὅλα αὐτά, πῆγε νά ὀργανώσει καὶ μιὰ ἀνταρσία γιὰ νά μὲ βγάλει ἀπὸ τὴ μέση.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Καὶ φυσικά, δέν τὰ κατάφερε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Φυσικά.

ΦΟΝΣΕΚΑ : Ἐρασιτέχνης.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Πὼς εἶπατε;

ΦΟΝΣΕΚΑ : Ὅχι, ἤθελα νά πῶ : πὼς πέθανε.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σκοταμμένος. (Γέλια).

ΦΟΝΣΕΚΑ : Ἡ ἔννοια τῆς ἐρωτήσεώς μου ἦτο ἄλλη : ἐκάνατε τίποτε διὰ νά τὸν προετοιμάσετε ψυχικῶς;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Πῶς, ἀλλὰ αὐτὸς δέν ἤθελε νά ἐξομολογηθεῖ, μὲ τὸ πρόσχημα ὅτι κανένας ἀπὸ τοὺς ἱερωμένους πού τοῦ προτεινάμε δέν ἦταν στὸ ὕψος τῶν ἁμαρτιῶν του. Καὶ καθὼς δέν ἤθελε νά κατέβει ἀπ' τὸν πανύψηλο πύργο, ὅπου τὸν εἶχαμε φυλακίσει, γιὰ νά τὸν κρεμάσουμε στὸ ἰσόγειο, ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ἡ παράδοση, ἀναγκαστήκαμε νά τὸν σπρώξουμε λιγάκι. Ἐδῶσε ἓνα σάλτο κάπου τριάντα μέτρα. Τὸν βάλουμε σὲ παιδικὸ φέρετρο. Τόσο κοντούλης εἶχε γίνει. Ἐτσι συμμορφωθήκαμε καὶ στὴ διαταγὴ πού ἔλεγε νά κάνουμε οἰκονομία στὰ πάντα.

ΤΡΙΤΟΣ ΔΙΚΑΣΤΗΣ : Λαμπρά.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Καιρὸς ὁμως νά ἐγκαταλείψουμε τὸ πεδῖον τῶν συναισθηματικῶν, οὕτως εἰπεῖν, διαδικασιῶν, καὶ νά περάσουμε εἰς τὰς ἐμπορικές. Νομίζετε ὅτι ἡ συμπεριφορά σας ἐναντι τῶν ἄγριων ἦτο ἐντιμος; Προσφέρατε σ' αὐτοὺς τοὺς κακόμοιρους : γυαλικά, καθρέφτες, κουδουνάκια, κόκκινα σκουφάκια, καὶ τοὺς παίρνατε, εἰς ἀντάλλαγμα, πλάκες χρυσοῦ. Οὐκ ὀλίγες. Αὐτὸ εἶναι ἀπάτη. Καὶ εἰς τὴν χώραν μας οἱ ἀπατεῶνες πηγαίνουν φυλακὴ! Ἐλπίζω νά τὸ ξέρατε!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τὸ ἤξερα. Ὅπως ἤξερα ἐπίσης ὅτι στὴ φυλακὴ πᾶνε κανονικά καὶ ὅσοι νέμονται τὸ προϊόν τῆς ἀπάτης, ἐνῶ γνωρίζουν τὴν προέλευσίν του.

ΦΟΝΣΕΚΑ : Τί σημαίνει αὐτὸ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σημαίνει πὼς ἀπ' τὴ στιγμὴ πού αὐτὸς ὁ χρυσὸς βρίσκεται, ὅλος περίπου, στὰ χέρια τῆς Ἐξοχότητάς σας, ὅα πρέπει νά σᾶς στείλουν φυλακὴ μαζί μου.

ΦΟΝΣΕΚΑ : Μὴν βιάζεσθε. Ἐγὼ διαχειρίζομαι τὴν περιουσία τοῦ Βασιλέως.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Στὴ φυλακὴ κι ὁ Βασιλιάς.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Δέν ἀλλάζουμε κουβέντα;

ΤΡΙΤΟΣ ΔΙΚΑΣΤΗΣ : Ἀσφαλῶς, Μεγαλειότατε. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, κύριε ναύαρχε, δέχομαι ἔστω ὅτι τὸ ἐμπόριο δέν εἶναι φιλανθρωπία, ἀλλὰ δέν θά μπορούσατε τουλάχιστον νά τοὺς προσφέρετε πῶς χρήσιμα ἀντικείμενα. Ξέρω κι ἐγὼ; Γεωργικά ἐργαλεῖα, ἴς ποῦμε, ἢ πιαιτικά...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Σωστά.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἐκάνα μιὰ ἀπόπειρα νά τοὺς δώσω ξυλουργικά ἐργαλεῖα καὶ εἶδη ὑγιεινῆς.

ΤΡΙΤΟΣ ΔΙΚΑΣΤΗΣ : Εἶδη ὑγιεινῆς;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Naί, καθήκια : τσίγκινα, μπακιρένια, σιδε-

ρένια με ἐπένδυση σμάλτου, διαφόρων τύπων, σχημάτων και μεγεθών. Ἄλλὰ τὸ μετάνιωσα.

ΤΡΙΤΟΣ ΔΙΚΑΣΤΗΣ : Γιατί; Τὰ ἀπεποιήθησαν; Προσεβλήθησαν;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Προσεβλήθησαν; Τί λέτε; Τρελάθηκαν. Ξέρете τί ζήτηση εἶχαμε; Δὲ οὐ τὸ πιστεύατε.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Τότε γιατί τὸ μετανιώσατε;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Νά σᾶς ἐξηγήσω. Ἐπειδὴ μὴ ἀπὸ τὶς φυλὲς εἶχε ἀρνηθεῖ ἐπανειλημμένα νὰ πληρώσει ὀρισμένους φόρους, ἀποφασίσαμε νὰ ἐπιβάλλουμε κυρώσεις. Καθὼς ὅμως πλησιάζαμε στὸν οἰκισμό, μῆς χτύπησαν ἐκεῖνοι πρῶτοι, καὶ εἶδαμε καὶ πάθαμε νὰ γλυτώσουμε.

ΔΙΚΑΣΤΗΣ : Ἀντιμετωπίσατε, δηλαδή, στίφη ἀγρίων.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δὲν ἦταν καὶ τόσοι πολλοί, ἀλλὰ πέσαν ἄπάνω μας ξαφνικά, στριφογυρίζοντας τὰ τσεκούρια τους καὶ κρατώντας, ἀντὶ γιὰ μαχαίρια, τὰ ψαλίδια καὶ τὶς λίμες ποὺ τοὺς εἶχαμε πουλίσει. Εἶδα ἕναν ἄγριο μ' ἕνα πριόνι, ν' ἀρπάζει ἕναν ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες μου, νὰ τὸν καρφώνει στὴ θέση του, καὶ νὰ τὸν πριονίζει, ἀρχίζοντας ἀπ' τὴν κορφή τοῦ κράνους, μὲ μιὰν ἀκρίβεια!.. καὶ μ' ἕνα τριξίμο, ἀνυπόφορο!.. Μὴ σᾶς πῶ τί ἔκανε ἕνα ἄλλος μὲ μιὰ πλάνη. Νά τὸ πᾶ;

ΟΛΟΙ (μὲ φρίκη) : Ὅχι!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Καλὰ, δὲν τὸ λέω. Ἄλλὰ ἡ πραγματικὴ αἰτία τῆς πανωλεθρίας μᾶς ἦταν τὸ νέο ἄμυντικὸ τους ὄπλο.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΙ* Ποιὸ ὄπλο;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τὰ καθήκια! Τὰ φορέσανε γιὰ κράνος κι ἀχρηστῆσαν τὰ σπαθιά μας.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἐκπληκτικὸ!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σᾶς βεβαίω πὼς αὐτὰ τὰ καθήκια ἦταν πολὺ πιὸ στέρεα καὶ πιὸ πρακτικὰ ἀπὸ τὰ δικά μας τὰ κράνη. Θὰ ἔπρεπε νὰ τὰ δοκιμάσετε στοὺς στρατιῶτες σας, Μεγαλειότητε.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ (γρυλλίζοντας σχεδόν) : Χμ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ἄν τὰ διακοσμοῦσατε μάλιστα μὲ τὰ χρώματα καὶ τὰ ἐμβλήματα τῆς καθαγιασμένης βασιλικῆς παντιέρας, θὰ μπορούσατε νὰ τὰ χρησιμοποιεῖτε γιὰ προπόσεις, ἀφοῦ ἔχουνε καὶ χερούλι... (Κάνει τὴν κίνηση ποὺ συνοδεύει τὶς προπόσεις) "Εἰς ὑγείαν! Ζήτω ὁ Βασιλιάς! Ζήτω! Νικητῆς!"

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Πολὺ ὠραία! Πὼς δὲ μοῦ προτείνεις νὰ φορέσω κι ἐγὼ κανένα, μὲ τὴν κορώνα ἀπὸ πάνω.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Γίνεται κι αὐτὸ, ἀλλὰ τότε πρέπει νὰ ἔχει δύο χερούλια.

(Μπαίνει ἡ Ἰωάννα. Σηκώνονται ὅλοι).

ΧΟΡΟΣ : Ὑψηλοτάτη!

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Κολόμβε, ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι δὲν ἀντιλαμβάνεσαι τὴν σοβαρότητα τῶν κατηγοριῶν ποὺ σὲ βαραίνουν.

ΙΩΑΝΝΑ (στὸν Κολόμβο, φιλικὰ) : Μὴ σὲ νοιάζει. Κάνε πὼς δὲν τὸν ξέρεις.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Κατηγορεῖσαι, πρῶτον, γιὰ δειλία.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Σκοπεύατε νὰ ἐγκαταλείψετε τὸ ὄλον ἐγχείρημα : φυλάκισις δώδεκα ἐτῶν.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τί ἔκανε λέει;

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ (ἀφοῦ συμβουλευέτηκε τὸν κώδικα, ἕνα πελώριο βιβλίον ποὺ τὸ κρατᾷ ἕνας ἄλλος γραμματέας, γράφει σ' ἕνα μαυροπίνακα) : Δώδεκα...

ΦΟΝΣΕΚΑ : Ἐγκατάλειψις μετὰ εικοσαήμερον μὲν ἀπὸ τῆς ἀναχωρήσεως...

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Ἄ, ἔτσι; Τότε εἶναι δεκατέσσερα χρόνια.

ΙΩΑΝΝΑ : Ἐγὼ αὐτουνού θὰ τοῦ δαγκώσω τ' αὐτὴ.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Κατηγορεῖσαι ἔπειτα γιὰ ἐγκληματικὴ βαρβαρότητα.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Ἀπηγχονίσσατε ἐξὴ μέλη τοῦ πληρώματός σας.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δὲν εἶναι ἀλήθεια!

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Ἐξὴ. Τέσσερις οἱ ἐξὴ...

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Τέσσερις οἱ ἐξὴ; (Ρωτᾷ τὸ δεύτερο γραμματέα).

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ Β' : Εἰκοστέσσερις.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Δύο τὰ κρατούμενα;

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ Β' : Ὅχι, ὄχι!

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Καλὰ, δὲν εἶπα τίποτα! Εἰκοστέσσερα χρόνια.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Εἰκοστέσσερα χρόνια φυλακὴ γιὰ ἐξὴ ναῦτες, ἐκ τῶν ὁποίων ὁ ἕνας ἦταν τόσοσ δᾶ;

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Τόσος δᾶ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τόσος. Ἀφοῦ χωροῦσε ὀλόκληρος σ' ἕναν κουβά. Ἐκεῖ κοιμότανε.

ΙΩΑΝΝΑ : Βγάλε στὰ γρήγορα μερικὰ χρονάκια.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Εὐχαριστᾶ.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Ἄντε, εἰκοσι.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἄλλο δείγμα τῆς ἀπανθρωπίας σου : εἶπες νὰ κόψουνε τὴ μῦτη καὶ τ' αὐτιά τοῦ πρέσβυ ποὺ εἶχε στείλει γιὰ διαπραγματεύσεις ὁ ἄρχοντας Καοναμπό.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Ὅχι, Μεγαλειότητε, δὲν ἔδωσα ποτὲ τέτοια διαταγὴ. Εἶπα νὰ κόψουν τὸν πρέσβυ στὰ δύο, κατὰ τὴν ἔννοια τοῦ ὕψους, ἀλλὰ ὁ δήμιος, ποὺ ἦταν γέρος κι ἀρρωστιάρας σημάδεψε λάθος, δὲν ὑπολόγισε σωστά τὸν παλμὸ του... κοντολογίς, τοῦ ἔκοψε χράπ! τὸ ἀριστερὸ αὐτὴ. Γιὰ νὰ μὴ μὲ πάρει, λοιπόν, ὁ ἄρχοντας Καοναμπό γιὰ ἄνθρωπο ποὺ ἀφήνει τὶς δουλειὲς του στὴ μέση ἢ ποὺ δὲν ἔχει τὸ αἰσθημα τῆς συμμετρίας, εἶπα νὰ τοῦ κόψουν καὶ τὸ δεξιὸ. Δὲν τοῦ πῆγαινε ἄσχημα... Ἴσως τὸν ἔκανε λιγάκι μακρυμούρη...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Καὶ τὴ μῦτη;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τὴ μῦτη, ἔ... Γι' αὐτὸ ἔφταιγε ὁ ἴδιος ὁ πρέσβυς. Τὴν ὥρα ποὺ ξεκίναγε ὁ ἄλλος νὰ τοῦ κόψει τ' αὐτὴ, γύρισε στὸ πλάι, ἀπὸ καθαρὴ περιέργεια, καὶ χράπ!..

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Μποροῦμε νὰ συνεχίσουμε; (Μπαίνουν δύο κοπέλες κρατώντας φύλλα χαρτί καὶ πένες — φτερά. Τὰ μοιράζουν στοὺς παρισταμένους γιὰ νὰ κρατᾶν σημειώσεις).

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Κατάχρησις ἐξουσίας : ἐξανασκασμὸς εἰς ψευδορκίαν.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Ἐξὴ χρόνια.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἀπάτη.

ΦΟΝΣΕΚΑ : Ἡ περίπτωσις τοῦ ναύτου, τοῦ ὁποῦ ὑφάρπασατε τὸ δῶρον, ἄρκει.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ (συμβουλευέται τὸν κώδικα) : Κλοπή, κλοπή... Ἐφ' ὅσον τὸ ὄμμα εἶναι : κουρεὺς, μαῖα, ναύτης... Τὸ βρήκαμε. Δυὸ χρόνια.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δυὸ χρόνια γιὰ ναύτη μουσουλμάνο! Δὲν ὑπάρχει πιὰ θρησκεία!

ΙΩΑΝΝΑ : Naί, ναί, ἦταν ἀπὸ κείνους τοὺς κακοὺς τοὺς μουσουλμάνους ποὺ τρᾶνε τὰ μικρὰ παιδάκια ὡμά.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Ἄ, ἔτσι; Δὲν εἶπα τίποτα. Τὰ σβήνω τὰ δυὸ χρόνια.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἀνθρωποκτονία.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Ἐντεκα χρόνια.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Ἐνδεκα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Αἰσχροκέρδεια καὶ ἀρπαγὴ.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Ἐννέα.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Ἐννέα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἀθέμιτος οἰκειοποίησις.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Τρία.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τόμπολα! (Κουνάει τὸ χαρτί γιὰ νὰ τὸ δεῖ ὁ Βασιλιάς).

ΦΟΝΣΕΚΑ : Κολόμβε, παίξεις μὲ τὴ φωτιά.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Πάνω στὴν ὥρα : ἐμπρησμὸς.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Τέσσερα.

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ζωοκλοπή, βλασφημία, διατάραξις τῆς νυκτερινῆς ἀναπαύσεως... Πόσο θὰ τὰ χρεώσουμε ὅλα αὐτὰ;

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δὲν ἐρχόμαστε σ' ἕνα συμβιβασμὸ ;...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Ἐξακολουθεῖς νὰ κάνεις πνεῦμα, ἔ; Μάθε λοιπόν, φίλτατε, πὼς ἴν αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν καταφέρεις ν' ἀποδείξεις τὴν ἀωότητα σου, πρόκειται νὰ φύς... (Στὸ Γραμματέα) : Πόσα βγαίνουν;

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ (κάνει ὑπολογισμὸς στὴν πλάκα του) : Δὲν πάει...

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τί πράμα;

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Τό έντεκα στό έφτά, δέν πάει.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Άναποδογύρισέ τα. Πολλαπλασίασε τό έφτά επί τρία. .
 ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : "Άν είν' έτσι... μιά κάνει ένεννηνταεφτά χρόνια, τρείς μήνες και μιιά μέρα.
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Πάει νά πεϊ πώς θά φάω ένεννηνταεφτά χρόνια φυλακή;
 ΙΩΑΝΝΑ : Μήν έντυπωσιάζεσαι. Πρώτον, δέ σε καταδικασαν άκόμα. Κι έπειτα, δέ μπορεί, θά σοϋ χαρίζουν κάθε τόσο κι άπό μερικά.
 ΔΥΟ ΚΗΡΥΚΕΣ (μ^ε τύμπανα) : Ζήτω! Ζήτω! 'Η πριγκήπισσα Άλφονσίνη, σύζυγος τοϋ Έρρίκου τής Πορτογαλίας, γέννησε κορίτσι!
 ΧΟΡΟΣ : Ζήτω! Ζήτω ή 'Νφάντη!
 ΙΩΑΝΝΑ : Τί σοϋ 'λεγα; Βάζω στοίχημα πώς θά σοϋ κόψουν δυό χρόνια. (Στό Γραμματέα) : Για δές τί λένε τά κιτάπια σου.
 ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Διά 'Νφάντην θηλυκοϋ γένους : τρία χρόνια.
 ΚΗΡΥΚΕΣ (στοϋς όποιους ψιθύρισε κάτι ό δικαστής) : Έπανάρθωσις : τό κορίτσι πού λέγαμε είναι άγόρι.
 ΙΩΑΝΝΑ : Ωραία! (Στό Γραμματέα) : Πόσα;
 ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Όκτώ.
 ΚΗΡΥΚΕΣ : Και είναι όλόιδιος ό πατέρας του.
 ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Δέκα.
 ΙΩΑΝΝΑ : Δέκα χρόνια λιγότερα!
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Τέσσερα πρ^οs ένα ότι θά φτάσει τά δεκαπέντε.
 ΔΥΟ ΑΠΙΟ ΤΟ ΧΟΡΟ (δέχονται τό στοίχημα) : Έντάξει! Έντάξει!
 ΚΟΠΕΛΑ (μπαίνοντας) : Έχει και τό ίδιο χαμόγελο μέ τόν παππού του, τόν άγαπημένο μας βασιλιά Φερδινάνδο!
 ΧΟΡΟΣ : Ζήτω!
 ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Δεκατρία!

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Δεκατρία!
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δεκατρία χρόνια!
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Έξη πρ^οs ένα!
 ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' (δέχεται) : Έξη!
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Έγινε!
 ΚΗΡΥΚΕΣ (μπαίνουν στη σκηνή) : Ζήτω! Ζήτω! 'Η πριγκήπισσα Έλεονώρα άρραβωνιάστηκε μέ τό Φίλιππο τής Φλάνδρας!
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ (στην 'Ιωάννα) : Πόσο πάει ή Φλάνδρα;
 ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Δεκαπέντε.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Κέρδισα!
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δεκαπέντε χρόνια! Γερή μιάζα!
 ΚΗΡΥΚΕΣ : 'Η Έλεονώρα άναμένει εϋτυχές γεγονός.
 ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Μά άφοϋ δέν παντρεύτηκε άκόμα.
 ΙΩΑΝΝΑ : Θά γεννηθεί έφταμηνίτικο.
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ (στο Γραμματέα) : Νά κάνουμε λογαριασμό νά δοϋμε πού βρισκόμαστε;
 ΔΙΚΑΣΤΗΣ (συμβουλεύεται τά χαρτιά πού έχει στα χέρια του ό Φερδινάνδος) : Άν τελικώς καταδικασθήτε, θά εκτίσετε ποινήν... άν άφαιρέσουμε τά έτη πού σας έχαρισθησαν... (Στό Γραμματέα) : Πόσα βρήκατε έσεις;
 ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Είκοσιεπτά.
 ΔΙΚΑΣΤΗΣ : Είκοσιεπτά!
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μόνο; Τί λέτε; Ζωή χαρισάμενη, μ' άλλα λόγια.
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ : Θά μοϋ λείψει κι ή παρέα μας και τό καλαμπουράκι μας, αλλά πρέπει νά φύγω. Μέ καλεί τό καθήκον.
 ΚΗΡΥΚΕΣ : Ζήτω! Ζήτω! 'Η 'Ισπανία εκήρυξε τόν πόλεμο στη Γαλλία!
 ΧΟΡΟΣ : Θάνατος! Θάνατος στοϋς άπιστους τοϋς Φράγκους! Ναι!
 ΚΗΡΥΚΕΣ (φτάσαν ως την άκρη τής σκηνής και γυρνάνε βιαστικά πίσω) : Νίκη! Νίκη! Οί Φράγκοι τό 'βαλαν στα πόδια... (Βγαίνουν μαζί μέ τό Φερδινάνδο).

Νόμιζε πώς ήταν πονηρός, θέλησε νά παίξει μέ τοϋς δυνατοϋς αλλά, στην πρώτη στραβοτιμονιά, τόν στριμώξαν για καλά



ΙΩΑΝΝΑ : Ζήτω! Ζήτω! 'Η 'Ισπανία είν' ἐλεύθερη, ἐλεύθερη!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Ελεύθερη; Γιά ποιά 'Ισπανία μιλάτε, πριγκηπέσσα μου;

ΙΩΑΝΝΑ : 'Α, δέν είναι;... Σωστά, δέ μπορεί νά 'ναι... είμαστε στis ἀρχές τοῦ 16ου αἰώνα, βέβαια... Είμαι στ' ἀλήθεια τρελή... Κρίμα, ἔ; 'Ὅπως καί νά 'ναι πάντως, Χριστόφορε, ἦταν νά κάνεις ἐνενηνταεφτά χρόνια φυλακή καί τελικά σοῦ χαρίσαν ἑκατόν ἐφτά! 'Εχεις καί περίσσεμα!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Επομένως, ἀκόμα κι ἄν μέ καταδικάσετε... ΦΟΝΣΕΚΑ : Τόσον καιρό δηλαδή ἐκοπιάζαμεν ἐπί ματαίω!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Ὅχι κι ἐπί ματαίω! Γιατί χάνετε τόσο εὐκόλα τὸ ἠθικό σας; 'Εδῶ είναι τὰ δευτέρια, ἄς τὰ κοιτάξουμε. (Παίρνει ἓνα χαρτί ἀπ' τὰ χέρια τοῦ δευτέρου Γραμματέα καί διαβάζει μερικά πράγματα ἐντελῶς ἀκατάληπτα) : Νάτο! Αὐτὸ είναι : δέκα. Εἰς περίπτωσιν κατὰ τὴν ὁποίαν ὑπάρξει περίσσευμα δέκα ἐτῶν... ('Εξακολουθεῖ νά διαβάζει χωρὶς νά τὸν καταλαβαίνει κανεὶς καί τελειώνει τὴν ἀνάγνωσιν δίνοντας ἓνα σκαμπίλι στὸ Φονσέκα) : 'Ἔτσι πατσίσαμε. Καί τώρα, θέλετε νά σῆς πῶ κάτι; Κρατεῖστε τα ὅλα, τοὺς τίτλους τοῦ ἀντιβασιλέως, τὰ ἐκκλησιαστικά εἰσοδήματα, τὰ ποσοστά. Καί δώστε μου μιά σκούνα. Θά πάω πίσω στis 'Νδίες καί δέ θά μέ ξαναδεῖτε ποτέ.

ΚΗΡΥΚΕΣ (μὲ τύμπανα) : 'Ὁ Κολόμβος ἔκανε πανιά. Κανεὶς γι' αὐτὸν πιά δέ μιλά. Πέρασαν ἓνα, δύο χρόνια, τρία, τέσσερα. Στις θάλασσες ἐπῆγε ν' ἀρμενίσει. Σάν ξαναγύρισε τὸν εἶχαν λησμονήσει. (Τὴν ὥρα πού μιλοῦν οἱ κήρυκες, δὴ ὄψη ρέτες φέρνουν στὴ σκηνὴ μιά μεγάλη σημαία (λάβαρο) γιὰ νά μπορέσει νά γίνει ἡ ἀλλαγὴ τοῦ σκηνικοῦ, ἀπὸ κρεμάλα σὲ καρβέλα. Στὸ προσκήνιο, ὁ Φονσέκα συζητάει μὲ τὸν Κατήγορο Β').

ΦΟΝΣΕΚΑ : Κολόμβος, Κολόμβος... Εἶχα γνωρίσει ἓναν Κολόμβο πρὶν ἀπ' τὸν πόλεμο. 'Ἐναν τσευδῶ. ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Τσευδῶ; ΦΟΝΣΕΚΑ : Ναί, πού μιλοῦθε ἔτσι. ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : 'Ὅχι, ἄλλον λέτε ἐσεῖς. ΦΟΝΣΕΚΑ : 'Εχετε δίκιο. Αὐτὸς εἶχε μίαν ἀδελφή πού ἦταν τσευδῆ. ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Μά ὄχι, δέν εἶχε καν ἀδελφή. ΦΟΝΣΕΚΑ : Τότε ποιὸς ἦταν τσευδῶς; ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' (χάνοντας τὴν ὑπομονή του) : Ποῦ θέλετε νά ξέρω; Αὐτὸς πού λέω ἐγὼ εἶναι ὁ ναύαρχος, ὁ πρῶην ἀντιβασιλεύς, τὸν θυμόσαστε; ΦΟΝΣΕΚΑ : Ναύαρχος τσευδῶς;... 'Α, ναί, λέτε ἐκεῖνον τὸν κατεργάρι πού δέν καταφέραμε νά τὸν στριμώξουμε στὴ δίκη...

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Μάλιστα, αὐτὸν. ΦΟΝΣΕΚΑ : Μά ἦταν ἢ δέν ἦταν τσευδῶς; ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Μπορεῖ καί νά 'ταν. Αὐτὴ τὴ φορά πάντως δέν πρόκειται νά μᾶς ξεφύγει. Δέ θά τὸν σώσουν οὔτε οἱ κατεργαριές οὔτε τὰ εὐεργετικά μέτρα. ΦΟΝΣΕΚΑ : Κατάλαβα : πολιτικὴ δίκη. ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : 'Ὅχι. Θά ποῦμε πῶς ἔκανε μάγια. ΦΟΝΣΕΚΑ : Μὴ λέτε ἀνοησίες! Τὶς ἀνεύθυνες κακογλωσσίες δέν τὶς ἀνέχομαι. 'Εχετε ἀποδείξεις; 'Εχετε μάρτυρες; ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Θέλετε ἀποδείξεις; Μάρτυρες; (Δείχνει τὰ παρασκήνια ἀπ' ὅπου βγαίνουν οἱ κήρυκες) : 'Ἰδού!

ΚΗΡΥΚΕΣ : Στις 9 Μαΐου τοῦ 1502, ἀφοῦ πῆρε συχώρεση ἀπ' τὸ Βασιλιά, κι ὕστερα ἀπὸ μεσολάβηση τῆς Βασιλίσσας, ἀλλὰ ἀπογυμνωμένους πιά ἀπ' ὅλα σχεδὸν τὰ δικαιώματα πού τοῦ εἶχαν παραχωρηθεῖ γιὰ τὶς ἀνακαλύψεις του, ὁ Κολόμβος ξεκινᾷ γιὰ τὸ τέταρτο καί στερνὸ του ταξίδι.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Τοῦ ἀπηγορεύθη αὐστηρῶς ἡ εἰσοδος εἰς οἰονδήποτε λιμένα τῶν ἀποικιῶν. ΑΛΛΟ ΠΡΟΣΩΠΟ : 'Αν θέλει ν' ἀποβιβασθεῖ κάπου, δέν ἔχει παρὰ νά ἀναζητήσει νέους λιμένας εἰς τὰς νέας χῶρας τὰς ὁποίας θά ἀνακαλύψει.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : 'Αν τὰς ἀνακαλύψει. ΚΗΡΥΚΕΣ : Φτάνοντας ὁμως στis 'Αντίλλες... ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Καί ἀψηφῶν τὰς διαταγὰς... ΚΗΡΥΚΕΣ : Ζητάει νά μπεῖ στό λιμάνι τῆς 'Ισπανιόλα.

ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Μὲ τὴν πρόφασιν ὅτι θέλει νά προφυλαχθεῖ ἀπὸ ἐπικειμένην θύελλαν.

ΚΗΡΥΚΕΣ : 'Ἔτσι πραγματοποιεῖται ἡ συνάντησι μὲ τὸν 'Υποδιοικητὴ τῆς ἀποικίας.

(Στὸ διάστημα πού ἔχει μεσολαβήσει, ἡ ἐξέδρα ξαναγνε καράβι. 'Ὁ Κολόμβος μὲ μερικὸς ναῦτες ἀσχολεῖται μὲ τὶς μανοῦβρες. Μαζί του βρίσκεται κι ὁ 'Υποδιοικητής).

ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : 'Ἐλα τώρα, Κολόμβε. Τὰ παραφουσκῶνες. Ποῦ τὴ βλέπεις τὴ θύελλα; Γιά ἡλίθιο μὲ περνάς; Στὸν οὐρανὸ δέν ὑπάρχει οὔτε ἓνα συννεφάκι, ἡ θάλασσα εἶναι λάδι... ΚΟΛΟΜΒΟΣ : 'Ακριβῶς ἐπειδὴ εἶναι λάδι, ρίξε μιά ματιά στό βυθὸ.

ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Πεντακάθαρος εἶναι. ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δέν παρατήρησες ὅτι δέν ἔχει οὔτε ἓνα ψάρι, οὔτε ἓνα καβούρι, τίποτα... ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : 'Ε, κι ἔπειτα; Θά 'χουνε πάει νά παραθερίσουν.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Νά παραθερίσουν;... Σωστά. Καί ξέρεις γιατί; Γιατί σέ μιά ὥρα, τὸ πολὺ δύο, ἐδῶ πού βρισκόμαστε καί δέκα μίλια τριγύρω, ἡ θάλασσα θά κοχλάξει καί θά βρέχει ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω!

ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ (εἰρωνικά) : Σῶπα! ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Γιά κοῖτα αὐτὰ τὰ πουλιά, κοῖτα πῶς φεύγουν (βάζει γρήγορα τὸ χέρι στό μάτι). Νάτο πάλι τὸ πρόστυχο!.. ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Μά αὐτὰ εἶναι ἀποδημητικά. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τους. Δέ σέ καταλαβαίνω βρέ Χριστόφορε! Κοτζάμ κουρσάρος καί νά λές τέτοιες χοντρές ψευτιές, μόνον γιὰ νά καταφέρεις νά μπεῖς στό λιμάνι!

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δέν εἶναι ψευτιές. ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Σέ παρακαλῶ, μὴ ἐπιμένεις. 'Ἐμένα μὲ συγχωρεῖς, σ' ἀφήνω νά δεῖς πῶς θά τὰ βολέψεις. Πρέπει νά γυρίσω πίσω. ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τὶ πᾶς νά κάνεις στὴ στεριά; (Δείχνει τὸ πελώριο καπέλο πού φορεῖ ὁ 'Υποδιοικητής). Νά ψάξεις γιὰ ὑπερτροφικά μανιτάρια νά τὰ κοτσάρεις στό κεφάλι σου; ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ (φωνάζει πρὸς τὸ μέρος τῆς πλώρης) : 'Ἡ λέμβος τοῦ κυρίου 'Υποδιοικητοῦ!

ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Νά μὲ συμπαθᾷς, ἀλλὰ φεύγει σ' ἓνα τέταρτο ὁ στόλος καί πρέπει νά 'μαι κεῖ. ΚΟΛΟΜΒΟΣ (τὸν συνοδεύει ὡς τὸ πλευρὸ τοῦ πλοίου) : Ποιὸς στόλος; ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Αὐτὸς μὲ τὸν ὁποῖο ἐπιστρέφουν στὴν πατρίδα οἱ πιὸ ἀγαπητοὶ σου φίλοι, ἐκεῖνοι πού σέ πέταξαν στὴ θάλασσα : ὁ Μπομπαντίλια, ὁ Ρολντάν, ὁ Φεθιεγκουέρες, ὁ Ξανίας... ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Παστρικά μαντίλια ὄλοι τους!

ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Ναί, ναί... Εἶναι πάντως φανερό ὅτι κανένας τους δέ βλέπει νά 'ρχεται ὁ τυφώνας πού λές, γιατί ἀλλιῶς δέ θ' ἀποφάσιζαν νά φύγουν. ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μπορεῖ νά τὸ ξανασκεφτοῦν καί ν' ἀλλάξουν γνώμη. ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : 'Ὅχι, κύριε ναύαρχε. Κοιτάξτε : βγαίνουν ἀπ' τὸ λιμάνι. ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : 'Αδύνατον! Νά πάρει ἡ ὄργη, ποιὰ βάρδια εἶναι τώρα;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : 'Ἡ ἔχτη, κύριε 'Υποδιοικητά. ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Τότε ἔχω ἀργήσει ἐγώ. Χρονίσαμε, Χριστόφορε, μὲ τὴν πολυλογία σου! Κατάλαβες τί ἔπαθα; Δέν πρόλαβα οὔτε νά τοὺς χαρετίσω... ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δέν πειράζει. Θά στείλεις λουλούδια στis χῆρες. Κοῖτα, φίλε μου! Ναυτικοί, σοῦ λέει ὁ ἄλλος! 'Ακόμα καί τυφλοπόντικας μὲ καταρράκτη θά 'βλεπε καλύτερα. ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Τὶ συγχύσεσαι; 'Αν τὸν ἔχεις σίγουρο τὸν τυφώνα σου, θά 'πρεπε νά τρίβεις τὰ χέρια σου. ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μπράβο. Αὐτὸ κάνω ἀκριβῶς. ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Χά, χά. Καλὸ καί τοῦτο.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μὴ γελᾷς. Σέ λίγο δέ θά σοῦ φαίνεται πιά τόσο ἀστεῖο. 'Ἐλα ἀπὸ δῶ νά δεῖς. ('Αρχίζει ξαφνικὰ νά οὐρλιάζει) : 'Ετοιμοὶ ὄλοι ν' ἀνοιξοῦμε τὴ μαΐστρα.

ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Μά τι κάνεις;
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Άνοιξτε τόν τρίγκο και τὸ φλόκο! Πάνω και τὴ μπουμά!
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Τὴ βάρκα μου!
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Όλοι μαζί! Ίσαα! Ήτοιμοι νά πάρουμε τὸν άνεμο τῆς στεριάς. Λύστε τὰ σκοινιά! Κόψτε τα, κόψτε τα... έρχεται! (*Μεγάλη άναστάτωση : ἄλλοι τρέχουν, ἄλλοι τραβᾶνε σκοινιά, ἄλλοι σκαρφαλώνουν στὶς σκάλες. Κάποιος κόβει τὸ σκοινὶ μ' ἓνα τσεκούρι*).
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Τί γίνεται ἐδῶ; Περίμενε. Άσε με νά βγω έξω!
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τώρα πιά εἶναι ἄργά.
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Δέν εἶναι διόλου ἄργά. Σὲ διατάζω!
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μὲ διατάξεις; Ρίξε μιά ματιά κατά τὴν ἀνατολή και κάνε τὸ σταυρὸ σου.
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Μανούλα μου! Τί ναι αὐτὸ πὸν προχωρεῖ πρὸς τὰ δῶ;
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Κύμα, πουλάκι μου, κύμα ψηλὸ ἴσαμε τρία καράβια, τὸ ναι πάνω στ' ἄλλο.
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Ό τυφώνας εἶναι;
ΝΑΥΤΗΣ : Έρχεται ὁ άνεμος!
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μάζεψε τὴ μαίστρα!.. Έλα, ἔλα... Έτσι!.. (*Όλοι μαζί μιμοῦνται τὴν ταλάντευση, ἄργη και ὄλο ένταση, τοῦ πλοίου. Σὲ μιά στιγμή ἡ ένταση δυναμώνει ἀπτότομα, σά ναι πρόκειται ναι τὰ συνεπάρε ὄλα ὁ άνεμος*).
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Μὴ χειρότερα! Θά λεγε κανεῖς ὅτι σηκοθήκαμε στὸν ἄερα! (*Δυνατὸς ὄρυθος ἀπὸ κύματα, τριξίματα και σφυρίγματα τοῦ άνέμου*).
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Πιαστεῖτε γερά... ἄπ' τὰ κατύρτια! (*Στὸ προσκήνιο, ἓνα γαλάζιο μεταξωτὸ πανί, δυὸ μέτρα φάρδος, έρχεται ναι καλύψει, ὡς κάτω, ὄλο τὸ ἄνοιγμα. Τὸ πανί αὐτὸ τὸ κινοῦν ἄπ' τὰ παρασκήνια, ἔτσι πὸν ναι δίνει τὴν έντύπωση μεγάλων κυμάτων πὸν διαδέχονται τὸ ἓνα τ' ἄλλο*).
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Ποῦ πᾶμε, Κολόμβε, ποῦ πᾶμε;
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Δὲ βλέπεις; Προσπαθοῦμε ναι ξεφύγουμε ἄπ' τὸν κατακλυσμὸ. Έκεινοὶ οἱ βλάκες, ἐκεῖ κάτω, πᾶνε ναι χωθοῦν μέσα γιά μέσα.
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Τοὺς δόλιους! Δέν πρόκειται ναι γλυτώσει κανεῖς.
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μά ποῖον ἰλίθιο βάλαν γι' ἄρχηγὸ τοῦ στόλου; Κοῖτα, μαζεῦον τὰ πανιά! Έτσι ὁ άνεμος ἄντι ναι τοὺς στηρίζει, θά τοὺς τσακίσει!
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Τί συμφορά! Αὐτὴ δέν εἶναι ἡ ναυαρχίδα; Ήρθε τοῦμπα!
ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Τί τράκο! Τρία καράβια γίνανε κομμάτια!
ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : ...Μπατάραν και ἄλλα δύο, πιὸ πέρα...
ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Τρία εἶναι!
ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Κι ἓνα πὸν πάει στὸν πάτο!
ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Τέσσερα!
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Όρατὸ θῆαμα, δὲ λέω, ἄλλὰ μὴ χάνετε καιρὸ, γιαιτὶ ὅπου ναι ναι θά ῥθει και ἡ σειρά μας. Βγάλτε ὅσες ἄγκυρες ἔχουμε ρεζέρβα. Πόσες εἶναι;
ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Τέσσερις.
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Φουντάρισέ τις και τις τέσσερις!
ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Χωρίς ναι μαζένομε τὰ πανιά; Θά μᾶς τσάκισαι ὄλα ὁ ἄερας!
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Μὴ σὲ νοιάξει! Θά ναι σά ναι πετάμε ἄητὸ.
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Άητὸ;
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Οἱ ἄγκυρες θά μᾶς βαστάξουν, ὅπως βαστάει ὁ σπάγγος τὸν ἄητὸ. ... Άν δὲ μᾶς πάραι ὁ ἄερας τὰ πανιά.
ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Φουντάρουμε τις ἄγκυρες.
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Λάσκα ὅσο ἔχεις. Και δέσε!
ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Έδεσα! Προσοχή στὸ σκορτσάρισμα! Κι ὁ Θεὸς βοηθός! (*Ένα πολὸ δυνατὸ τράνταγμα τοὺς ρίχνει ὄλους κάτω, ἄλλον ἐδῶ, ἄλλον ἐκεῖ. Άμέσως μετά, ὡς διὰ μαγείας, τὸ καράβι πᾶνει ναι κουνιέται*).
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Τί ἔγινε; Εἴμαστε ἄκίνητοι. Δὲ μποτζᾶρει πιά τὸ καράβι.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Βαστάξανε! Οἱ ἄγκυρες βαστάξανε! Κοῖτα πὸν τὸ κουφάρι κοντεύει ναι σηκαθεῖ πάνω ἄπ' τὸ νερό!.. Φάνηκαν τὰ βρεχάμενα!
ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Περίεργο πρῶμα! Μπορεῖς ναι σταθεῖς και ὄρθιος.
ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Εἶναι σά ναι κρεμόμαστε ἀπὸ κᾶπου. Και ναι πετάμε.
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Σάν τὸν ἄητὸ πὸν ἄμολᾶν τὰ πιτσιρίκια... Φτάνει μονάχα ναι κρατήσαι. (*Κι ἄλλο ἓνα τράνταγμα*).
ΤΡΙΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Τὸ κύμα! Έρχεται τὸ μεγάλο κύμα! (*Τὸ γαλάζιο πανί τινάξεται ἔτσι πὸν ναι φτάνει σὲ ὕψος πέντε μέτρων*).
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Αὐτὸ πάει πολὸ! Βοήθεια! (*Πετάγονται ὄλο ἔξω ἄπ' τὸ πλοῖο, ἐκτὸς ἀπὸ ἓναν*).
ΤΡΙΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Εἶναι κανεῖς ἐδῶ;
ΟΛΟΙ (*Ξεπροβάλλουν πίσω ἄπ' τὸ πλοῖο*) : Πέρασε;
ΤΡΙΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Ναι.
ΟΛΟΙ (*σκαρφαλώνουν ξανά στὸ πλοῖο*) : Πάλι καλά.
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Γιά κοιτάξτε ἄν τὸ κουφάρι εἶναι ἄκόμα πάνω ἄπ' τὰ νερά;
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Εἶναι : πετάει ἄκόμα ὁ ἄητὸς. (*Τὸ γαλάζιο ὕφασμα κινεῖται τώρα μὲ λιγότερη ζωηρότητα*).
ΤΡΙΤΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Σωθήκαμε! Σωθήκαμε! Ξαναφάνηκε ὁ ὀρίζοντας!
ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΑΥΤΗΣ : Τὰ κύματα δέν εἶναι πιά βουνά. Και σά ναι πεσε και ὁ ἄερας.
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Άπ' τ' ἄλλα τὰ καράβια δὲ γλύτωσε κανένα! Πνιγῆκαν ὄλοι.
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Τί σοῦ λεγα; Κι ἐσὺ δέν ἠθελες ναι με πιστέψεις.
ΥΠΟΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Ναι σοῦ πᾶ κάτι, Χριστόφορε; Σὲ φοβάμαι. Σοῦ χρωστᾶω τὴ ζωὴ μου, ἄλλὰ αὐτὰ πὸν μηχανεύεσαι μὲ τρομάζουν. Αὐτὸ πιά εἶναι μαγεία.
ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Άπλῶς και μόνο ἐξυπνάδα. Μά οἱ χαζοὶ τρομάζουν πάντα μὲ τὰ καινούρια πρᾶματα. Και τώρα γονατίστε ὄλοι, και εὐχαριστεῖστε τὸ Θεὸ πὸν, γιά καλὴ σας τύχη, μ' ἔκανε ξεφτῆρι.
ΧΟΡΟΣ (*ψάλλει*) : Laudamus, Domine...
ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ Β' : Λοιπὸν ; Βεβαιωθήκατε γι' αὐτὸ πὸν σᾶς ἔλεγα ; Πρόκειται γιά περίπτωση μαγείας. Εἶδατε τὸ οἰκτρὸν τέλος πὸν εἶχαν αὐτὰ τὰ εἰκοσι πλοῖα ; Νομίζω πὸς ἔχουμε ἄρκετὰ στοιχεῖα γιά ναι τὸν ἔνοχοποιήσουμε. Τὰ γεγονότα ἀποδεικνύουν...
ΦΟΝΣΕΚΑ : Μά μὴ λέτε βλακεῖς ! Άν ἀποδεικνύουν κάτι τὰ γεγονότα, εἶναι ὅτι ἔχουμε ναι κάνουμε μὲ τὸ μεγαλύτερο θαλασσοπόρο πὸν γνώρισε ποτὲ ὁ κόσμος. (*Μπιάνει ἀπὸ τὸ βάθος ὁ Κολόμβος, κοιτσὸς και ξεγομισμένος, ἀκουμπώντας σ' ἓνα δεκανίκι*). Κι ὁ κόσμος τὸν κατάντησε στὰ χάλια πὸν βλέπετε. Θέλετε ναι τὸν ἔνοχοποιήσετε και ἄπὸ πάνω ; Άς τελειώνουμε πιά μ' αὐτὴ τὴν ἱστορία.
ΚΟΛΟΜΒΟΣ (*στὸ προσκήνιο*) : Ἡ ἱστορία τέλειωσε. Κι ἐγὼ κατάντησα ἐρείπιο. Στὰ τελευταῖα μουταξίδια ἄρπαξα ὄλες τις ἄρρωστιες πὸν ναι τῆς μόδας ἐκεῖ κάτω... ὡς και αὐτὲς πὸν παθαῖνουν οἱ μαῖμουδες και οἱ παπαγάλοι. Χτύπησα και ἐγὼ δέν ξέρω πόσες φορές τὴν πόρτα τοῦ Βασιλιά, και ὁ μόνος πὸν δὲ μὸν ὄωσε κλωτσιὰ στὸν πισινὸ ἦταν ὁ νάνος τῆς αὐλῆς, γιαιτὶ δέν ἔφτανε τὸ πῶδι του... Τί κάθομαι ὅμως και κλαγουρίζω ; Έγὼ φταῖω. Μοῦ τὴ φέρανε, συμφωνοῖ, ἄλλὰ τι μποροῦσα ναι περιμένω ἄπ' τὸ Βασιλιά, τὴ Βασίλισσα, τοὺς τραπεζίτες, τοὺς ἐπισκόπους... δηλαδὴ ἄπ' τ' ἄφεντικά μου ; Τὴ δουλειὰ τους κάνουν... και τὴν κάνουν καλά !
Μὴπως δὲ γύρεψα ναι μῶ και ἐγὼ στὴν παρέα τους ; Μὴπως δέν πῆγα ναι τυλίξω τοὺς φοκαράδες ; Μὴπως δὲ δάγκωσα και ἐγὼ ἓνα κομμάτι ἐξουσία ; ... Φίλησα ποδιές, ἔκανα τεμενάδες... Παράστησα ποτὲ τὸ λιοντάρει και ποτὲ τὴν ψεῖρα... Και στὸ τέλος μ' ἔστειλαν ναι κόβω ξύλα, ἔτσι εἶναι... Οἱ βλοκοῖ μετάξυ τους, πὸν λένε. Όποιος ἔχει μεγαλύτερα δόντια, βγαίνει κερδισμένος !
Γιαιτὶ, λοιπὸν, ναι παραπονιέμαι ἡ ναι φωνάζω : " Μὲ προδῶσαν ". Κι ἐγὼ τὸ ἴδιο ἔκανα. Κοροῖδεψα τοὺς πεινασμένους, πὸν ἦρθανε μαζί μου. Τοὺς ἔγδυσα, τοὺς ξετίναξα, τὰ φόρτωσα ὄλα στὴν καμποῦρα τους, σάν ἄληθινὸς ἀφέντης.

Τι άλλο μπορούσα να κάνω ; Να πάω με το μέρος τους ; Να μπλέξω μαζί τους ; Να πετάξω στη θάλασσα το Φερδινάνδο και τα τσιράκια του ; Να ιδρύσω δημοκρατία ; Τη Δημοκρατία του Νέου Κόσμου ; "Όλοι ίσοι, όλοι αδέρφια : άγριοι, ναύτες, άποικοι... Θάνατος στους τυράννους !".

Έλατε τώρα, αυτά είναι ουτοπία. Μέσα σ' ένα μήνα ο Φερδινάνδος με τα καράβια του θά μ'α είχε κάνει λιώμα, όπως κάναμε εμείς τους ντόπιους.

Κι έπειτα, εγώ δέν είμαι ούτε άγιος ούτε λαϊκός ήρωας. Έγώ είμαι παραμυθός... Μέ νιονιό, αλλά παραμυθός. Πουλάω την πραγματία μου σ' όποιον πληρώνει καλύτερα. Δέ μου βγήκε, βέβαια, σέ καλό. "Όπως συμβαίνει συνήθως, μου πήραν την πραγματία και δέ μου δώσαν δεκάρα... Αύτά έχει ή ζωή. Τώρα δέ μου μένει πιά παρά να βγάλω κάποιον συμπέρασμα... αυτό είναι άλλωστε το μόνο πού θά βγάλω άπ' αυτή την ιστορία.

ΔΗΜΙΟΣ : "Όχι, όχι ! Δέν έχουμε καιρό ! ΈΗ παράσταση κράτησε περισσότερο άπ' όσο λογαριάζαμε.

(*Ό καταδικασμένος ήθοποιός πετάει άμέσως άπό πάνω του το ρόλο του Χριστόφορου Κολόμβου*).

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ (μέ φωνή πηγμένη) : Τό 'χα ξεχάσει.

ΔΗΜΙΟΣ : Άντε, κόφτο κι άνέβα πάνω.

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ : Περίμενε. (*Γυρνά, πρós τή γυναίκα πού ζέρονμε*) : Τι έγινε ;

ΓΥΝΑΙΚΑ : Κοίτα, δέν ώφελεί πιά να σου λέω παραμύθια. Δέ μπορούμε να κάνουμε τίποτα. Είπανε όχι.

ΔΗΜΙΟΣ : Τ' άποφάσισες ; Κουνήσου. (*Δείχνει τον κατάδικο πού έχει άρχίσει να χοροπηδά σαν τρελός άπό τή μίαν άκρη τής σκηνής στην άλλη*). Τι έπαθε αύτός ; Πού πάει ;

ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ (*ξεκαρδίζεται*) : Χά, χά, χά ! Κι εγώ πού ήμουνα στημένος εδó και περιμένα πότε θά 'ρθουν οί δικοί μας... Τώρα μόλις-κατάλαβα πός οί δικοί μας, είμαστε εμείς, εμείς ! Μά βέβαια ! Έμεις ! Και πός άν κάτσουμε εδó, ήσυχα, ήσυχα, περιμένοντας να 'ρθει κάποιος να μ'α σώσει, θά μ'α τή σκάσουμε ξανά !

ΔΗΜΙΟΣ : Μπράβο ! Μιά και γέμισες τό κεφάλι σου με ώραίες ιδέες, ώρα είναι να στό κόψω.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Έρχομαι άμέσως. Άσε με όμως, γιά τε-

λευταία φορά, να πώ κάτι πού θέλω γιά τον Κολόμβο.

ΔΗΜΙΟΣ : Άποκλείεται.

ΚΟΛΟΜΒΟΣ : Άν τό πώ τραγουδιστά ;

ΔΗΜΙΟΣ : Τραγουδιστά, δέ λέω.

(*Όλοι οί ήθοποιοί παίρνουν τή θέση πού είχαν και στην άρχή τής παράστασης, άλλοι με τό κοστούμι του ρόλου τους κι άλλοι με τούς μανδύες, τς κουκούλες και τς μάσκες τής Έρεής Έξέτασης. Τραγουδούν*) :

Τέτοιος τρανός θαλασσοπόρος

Σάν τον Χριστόφορο Κολόμβο

Δέ μεταφάνηκε στον κόσμο.

Κι όμως στο βάθος ó καλός μας

Ήταν άθωο περιστεράκι,

Πού γιά τήν περίσταση

Ντύθηκε γεράκι.

Στά πελάγη μέγας καπετάνιος,

Στή στεριά γαλίφης και παλατιανός,

Νόμιζε πός ήταν πονηρός,

Ήθελε να παίξει με τούς δυνατούς,

Άλλά με τήν πρώτη στραβοτιμονιά

Τόν στριμώξαν γιά καλά.

Κι όπως θά 'πρεπε να τό περιμένει,

Άπό σπουδαίο μασκαρά

Τόν καταντήσαν φουκαρά.

Όποιος τών δυνατών παίρνει τό μέρος

Δέ βγαίνει πάντα κερδισμένος.

Τό ράσο δέν κάνει τον παπά,

Κι άς ψέλνει στά λατινικά.

Τετραπέρατος δέν είναι ó καιροσκόπος,

Άλλά ó τίμιος άνθρωπος.

Σωστό κι άντρίκιο,

Κι άς τό πληρώνεις άκριβά,

Είναι να στέκεσαι στο πλάι του φουκαρά

Πού έχει δικιο.

(*Καθώς ó θίασος τραγουδάει τς τελευταίες στροφές, ó κατάδικος οδηγείται στην εξέδρα. Τόν δένουν και τον βάζουν να γονατίσει μπροστά στον ξύλινο κορμό. Ό δήμος σηκώνει τό πελέκι του. Γονατίζουν όλοι. Σκοτάδι — και κrawγή του πλήθους. Φώς : στον ξύλινο κορμό, τό κομμένο κεφάλι του κατάδικου. Ό ίδιος στέκεται άρθιος και άκέφαλος, πλάι στον κορμό, με τό ένα χέρι άκουμισμένο στο κομμένο του κεφάλι. Τό τέχνασμα είναι ευδιάκριτο*).

ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΔΙΔΑΞΑΝΤΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ·Ι·ΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

"Η Ίσαβέλλα, τρεις παραμυθός" είναι τό πρώτο έργο του Ντάριο Φό πού παίχτηκε στην Ελλάδα. Άνεβάστηκε, στις 12 Οχτώβρη 1974, στο θέατρο "Βεάκη", άπό τή Λαϊκή Σκηνή του Θεάτρου Τέχνης, με σκηνοθεσία του Κάρολου Κούν και στη μετάφραση του Κωστή Σκαλιόρα. Τα σκηνικά και τα κοστούμια έγιναν άπό τήν Ιωάννα Παπατωνίου κ' ή μουσική άπό τό Χρήστο Λεοντή. Τους φωτισμούς επιμελήθηκε ό Μίμης Κουγιουμτζής. Οί πρώτοι δίδαξαντες, με τή σειρά τής εμφάνισης τους στη σκηνή είναι :

Μαραγκός Α' - Λαός - Ένας ναύτης - Γραμματέας Β' : Στέφανος Κότσικος.

Μαραγκός Β' - Λαός - Ένας ναύτης : Θόδωρος Μπογιατζής.

Κατάδικος - Χριστόφορος Κολόμβος : Γιώργος Λαζάνης.

Δήμος - Ένας σοφός - Γραμματέας Α' : Τάκης Μαργαρίτης.

Μιά γυναίκα, συγγενής του κατάδικου : Έλένη Κισκόρα.

Ένας καλόγερος - Λαός - Ένας σοφός - Έπίσκοπος Φονσέκα : Βασίλης Παπαβασιλείου.

Ένας καλόγερος - Λαός - Ένας σοφός - Ένας ναύτης : Κώστας Χαλκιάς.

Γυναίκες του λαού - Άκόλουθες τής βασίλισσας : Άννίτα Σαντορινναίου, Ράσμη Τσόπελα, Άννυ Λούλου, Μελίνα Παπανέστορος.

Βασίλισσα Ίσαβέλλα - Ιωάννα ή Τρελί : Ρένη Πιττακή.

Βασιλιάς Φερδινάνδος : Γιάννης Μόρτζος.

Ένας καλόγερος - Ντιέγκο - Υποδιοικητής : Π. Χρυσούλης.

Λαός - Ένας σοφός - Πλοίαρχος Πινθόν : Πάνος Ζαργάνης.

Κοινοτινίλα - Λαός - Σαρακηνός - Κατήγορος : Π. Χρυσικάκος.

Λαός - Άκόλουθοι - Ναύτες : Νίκος Μητρογιαννόπουλος, Περικλής Μουστάκης, Θανάσης Καραγιάννης.

Κήρυκες : Βαγγέλης Ρικοúδης, Άγγελος Σφακιανάκης.



"Όλες οί φωτογραφίες άπό τήν Έλληνική παράσταση του έργου είναι του Δημ. Άργυρόπουλου, του Πρακτορείου "Team"

« Πρώτ' απ' όλα, μιá δήλωση : Τò τεύχος είναι τριπλό — γιά νά κλείσει, επιτέλους, ή σημαδιακή χρονιά του '74. Δέν πρόκειται, όμως, νά λογαριαστεί τριπλό και γιά τούς συνδρομητές. Με δική μας φροντίδα, όταν λίξει ή συνδρομή τους, θά πάρουν, επιπλέον, ένα τεύχος δωρεάν. Τò "Θ" τούς καλεί νά γραφτούν συνδρομητές. Δέν πρόκειται ποτέ νά τούς άδικήσει.

« Καθένας, θά περίμενε... τριπλό τò Δίμηνο ενός τριπλού τεύχους! Στην πραγματικότητα, είναι κιόλας συμπιεσμένο. Ούτε σημαντικά "μικρά" γεγονότα καταγράφονται, ούτε Έπιθεώρηση τύπου ύπάρχει. Λείπουν και οί επώνυμες παρουσιάσεις βιβλίων και οί Αθηναϊκές πρεμιέρες. Άς όνονται τά τρία Άφιερώματα που άπλώθηκαν στις σελίδες του. Στά τεύχη όμως του 1975 — που θά ναι έξη μ ο ν ά τεύχη (ή τέσσερα μονά, και, τò πολύ, ένα διπλό Άφιερώμα) — θά ύπάρξει πλούσιο κ' επίκαιρο ενημερωτικό και άποκαλυπτικό Δίμηνο. Διαφοροποιημένο σε τύπο χαρτιού και χρώμα, θά ναι τò εύελκτο δεύτερο περιοδικό που ύποσχεθήκαμε. Όπως δήποτε, στο Δίμηνο του νέου τεύχους θά ύπάρχουν πλούσια Έπιθεώρηση Τύπου, βιβλιοπαρουσίαση, βιβλιοκριτική, Αθηναϊκές πρεμιέρες — και ίσως μιá-δυό νέες στήλες, που σχεδιάζουμε.

« Δέν κυνηγάμε έπετείους. Θά μαστε όμως άσυγχώρητοι, άν δέ θυμίζαμε τρεις. Τους μήνες που καλύπτει τò τριπλό αυτό τεύχος συμπληρώθηκαν είκοσι χρόνια από τò θάνατο της Μαρίκας Κοτοπούλη, τριάντα από τò χαμό της Έλένης Παπαδάκη και σαράντα από την άπώλεια του Φώτου Πολίτη. Τρεις σημαντικοί άνθρωποι του Έλληνικού Θεάτρου. Κ' οί τρεις, τού λείψανε πρόωρα... Χαρήκαμε που σεβαστά πρόσωπα του θεάτρου — ό Γιάννης Σιδέρης κι ό Βασίλης Ρώτας — έπισίμαναν, στο έτίσιο "Χρονικό" την έπέτειο τής Κοτοπούλη και του Φώτου Πολίτη. Λυπηθήκαμε που παραλείψανε την ενδιάμεση έπέτειο τής Παπαδάκη. Με άποτροπισμό, ώστόσο, άποδοκιμάζουμε την "πρωματολογία" που καλλιεργεί συστηματικά πρωινή χουντική φυλλάδα. Και τινες άλλοι...

« Άπό τις πιό άνάποδες γιά τò θέατρο χρονιές, τò '74. Κι όπως φαίνεται, έτσι θά κλείσει κ' ή σαϊζόν. Πλήρωσε και τò θέατρο τò φόρο του στις διαδηλώσεις του Ίούλη, την Κυπριακή τραγωδία, τις έκλογές, τò δημοψήφισμα. Κ' έλπίζει να δει, κι αυτό, τις καλύτερες μέρες που δικαιούται. Τò τραγικό είναι πως τά ούσιαστικά του προβλήματα δέν έχουν, καν, έντοπιστεί! Έπομένως, δέν πρόκειται και νά λυθούν. Άλλ' αυτά είναι δουλειά των Άστερίσκων. Έκει, θά γίνει προσπάθεια νά τεθούν. Και νά λυθούν.

« Τò Δίμηνο καταγράφει μόνο ληξιαρχικά τò θάνατο του Ποιητή του Λαού Κώστα Βάρναλη. Είχε την τιμή νά πε-

ΕΠΑΝΕΜΦΑΝΙΣΗ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ

Τò "Θέατρο" χαιρείται χαρά μεγάλη: Τò γυρισμό του Διαμαντή Διαμαντόπουλου. Ύστερα από 25χρονη οικειοθελή άπομόνωση, ό άληθινά μεγάλος ζωγράφος παρουσιάζει την άγνωστη, δουλειά του. Σταθμός στη ζω-



γραφική μας, μετά τò Μπουζιάνη. Ό Διαμαντόπουλος 60 χρονών σήμερα — είχε παρουσιάσει γιά πρώτη φορά δουλειά του — γυμνασιόπαιδο άκόμα! — τò '31, στο "Άσυλο Έχνης" του Βέλμου. "Όσοι καταλάβαιναν, τότε, κατάλαβαν! Ίδιαίτερα, ό Παρθένης. Κοντά του, τελειώνει την Α.Σ.Κ.Τ. στα '36. Άπό τò '43 ως τò '47 παίρνει μέρος σε τρεις όμαδικές έκθέσεις. Στά '49 παρουσιάζει τή μοναδική άτομική του έκθεση στο "Ρόμβο": ζωγραφική, γλυπτική, κεραμική. Με τò κλεισμό της, άποσύρεται. Είκοσιπέντε, όλοκληρα, χρόνια! Δέν κυκλοφορεί. Δέν έκθέτει. Δουλεύει, όμως, άσταμάτητα. Στά '34 — σπουδαστής άκόμα — συναπαντήθηκε με τόν Κάρολο Κούν. Καρπός, τò έκπληκτικό σκηνικό του γιά την "Άλκηστη" τής Λαϊκής Σκηνής. Στη σελίδα 41 ύπάρχει μιá φωτογραφία. Άλλη μιá, στο τεύχος 10. Ό Κάρολος Κούν είχε δηλώσει τελευταία: Πολλά χρωστάω στο Διαμαντή Διαμαντόπουλο. Μ' έμαθε πολλά. Τò "Θέατρο" χαιρείτίζει τò γυρισμό του. Στ' άλλο τεύχος θά προσφέρει, κατ' άποκλειστικότητα, κάτι δικό του.

Θάνει χωρίς νά μπει στην Άκαδημία! Τò "Θέατρο" θ' άσχοληθεί όπως άρμόζει στο Μεγάλο Ποιητή, τò σοφό Δάσκαλο, τόν τρυφερό φίλο. Στο τεύχος αναδημοσιεύεται στη μνήμη του, μιá παλιά σελίδα συνεργασίας του στο "Θέατρο", που τò τιμούσε και τ' άγαπούσε όσο λίγοι. Τò διαδηλώνει ή άφιέρωσή του. Τò βεβαιώνει κι άλλη μιá σημείωσή του στη μετάφρασή του του "Σιντ" που δημοσιέψαμε στο 12ο τεύχος. Ό "Άτταλός" του, που περιμένει τ' άνέβασμά του στη Σκηνή, θά μäs άπασχολήσει σύντομα. Στο χλώμα που τόν σκεπάζει άκουμπάμε άλικο τριαντάφυλλο.

« Η δικτατορία είχε βρει τρόπο νά μη "πληροφορούμαστε" τά οικονομικά χάλια τής χώρας. Είχε, άπλούστατα, διακόψει την κυκλοφορία των επίσημων Στατιστικών Δελτίων. Στοιχεία, άφηνες, στατιστικής θεαμάτων έχουν έκδοθεί μόνο ως τόν Ίούνη 1973! Δέν είναι βέβαια, άπαραίτητα τά επίσημα στοιχεία γιά νά διαπιστωθεί ή δεινή οικονομική κρίση που μαστίζει τò θέατρο. Παρ' όλ' αυτά, τò 1974 άνοιξαν άλλα πέντε νέα θέατρα και, ως τò τέλος τής χρονιάς, παίχθηκαν 146 έργα — 55 ξένα και 91 έλληνικά! Άπ' αυτά, 25 ήταν έπιθεωρήσεις, σπονδυλωτά σατιρικά έργα και μουσικές κομωδίες — χωρίς, άλίμονο, άξιώσεις...

« Νά και μιá πρόσδος στά θέατρα. Τουλάχιστον... άριθμητική: Πριν έκατό χρόνια, στα 1874, λειτουργούσαν στην Άθήνα τέσσερα θέατρα. Ύστερα από έκατό χρόνια, φέτος, παίζουν στην Άθήνα — άναβάλλοντας όμως συχνά παραστάσεις, από έλλειψη... θεατών — σαράντα τέσσερα! Οί άρμόδιες στήλες μερικών έφημερίδων τά βγάζουν περισσότερο. Δέν είν' άλήθεια. Άπλούστατα, εξακολουθούν ν' άναφέρουν μερικά... καλοκαιρινά — άκόμα και τò θεατρικό του Χαρίδημου στην Πλάκα!

« Στο Δίμηνο του τελευταίου τεύχους καταγγέλαμε: "Κάθε χρόνο σ' όλο τόν πολιτισμένο κόσμο γιορτάζεται ή Παγκόσμια Έμέρα Θεάτρου. Όχι όμως και στη χώρα μας! Τò Έλληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, τά τελευταία χρόνια, την άγνοούσε συστηματικά". Και, πραγματικά, την άγνοούσε. Ό άνήσυχος Γιάννης Γ. Ίορδανίδης, που σπουδάξει τώρα θεατρολογία στο Παρίσι, μας γράφει πως, τò 1974, τή θυμήθηκε τούλάχιστον, και τή γιόρτασε, τò Κ.Θ.Β.Ε. Πραγματικά, την Κυριακή 31 του Μάρτη, στις 11 τò πρωί, στο θέατρο τής Έταιρίας Μακεδονικών Σπουδών, μίλησε ό ίδιος με θέμα "Ένας αιώνας Άριστοφανικών έρμηνειών στην Έλληνική Σκηνή". Ηθοποιοί του Κ.Θ.Β.Ε. άπόδωσαν άποσπάσματα από κομωδίες του Άριστοφάνη, προβλήθηκαν διαφάνειες με ντοκουμέντα και σκηνές από παραστάσεις και μεταδόθηκε ήχογραφήμένη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι από τούς "Όρνιθες" και τού άξέχαστου Κυριαζή Χαρισάρη από τόν "Πλούτο" στην άπόδοση Χουρμούζη.

ΟΙ ΔΗΜΟΚΡΑΤΕΣ ΠΡΟΓΟΝΟΙ ΠΑΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ-ΠΑΡΘΕΝΗΣ

Οι *‘Αστερίσκοι* σταματούν, και σ’ αυτό το τεύχος, στους δυο μεγάλους Δημοκράτες προγόνους — τόν ‘Αλέξανδρο Παπαναστασίου και τόν Κ. Παρθένη. Προτείνουν: Τό χάραγμα Παρθένη νά γίνει τό επίσημο έμβλημα τής Δημοκρατίας, νά γίνει προσπάθεια άποκάλυψης του έμβλήματος στο κελί των φυλακών τής Αίγινας και άποκατάσταση του καταχωνιασμένου πορτραίτου του Παπαναστασίου στο Πανεπιστήμιο τής Θεσσαλονίκης.

‘Εδῶ, περιοριζόμαστε νά φέρομε στο εύρύτερο φῶς τής δημοσιότητας ένα χαριτωμένο συμφωνητικό Παπαναστασίου - Παρθένη γιά τή δημιουργία ενός πορτραίτου του πρώτου, από τόν δεύτερο — μέ τήν υπεύθυνη πληροφορία πῶς δέν πρόκειται γιά τό πορτραίτο του Παπαναστασίου, τό χαρισμένο στο Πανεπιστήμιο τής Θεσσαλονίκης. Είναι γιά ένα άλλο πορτραίτο που — σύμφωνα και μέ τούς . . . ὄρους του Συμφωνητικού — βρισκόταν και πρέπει νά βρισκεται στά χέρια τών παιδιῶν του Παρθένη. ‘Ιδού τό χαριτωμένο “συμφωνητικό” τών δυο στενῶν φίλων και ὁμοϊδεατῶν, ὅπως διασώθηκε στο ‘Αρχεῖο του Παπαναστασίου και δημοσιεύτηκε στον ὀγκῶδη τόμο “Μελέται, λόγοι, ἄρθρα ‘Αλ. Παπαναστασίου” που

ἐκδόθηκε, μέ τήν ἐπιμέλεια του Ξ. Λευκοπαρίδη, τό 1957, στίς σελ. 872 - 3 :

“Ένα πρωτότυπο συμφωνητικό. Αὐτόγραφο σημείωμα μέ συνυπογραφή του Κ. Παρθένη. Τό χιουμοριστικό τουτο αὐτόγραφο του Α. Παπαναστασίου ἀπηχεῖ τή στερή του φίλια μέ τόν καλλιτέχνη.

‘Αθήνα 9 IV 1936

Συμφωνήσαμεν τά ἀκόλουθα :

‘Ο εἷς τῶν συμβαλλομένων ‘Αλεξ. Παπαναστασίου ἀναλαμβάνει τήν ὑποχρέωσιν νά ποζάρη, ὅπως ὁ ἕτερος τῶν συμβαλλομένων κ. Κ. Παρθένης κάμη τήν προσωπογραφίαν του ὑπό τόν ἀπαράβατον ὄρον νά τήν κρατήσῃ εἰς τήν ἰδιοκτησίαν και κατοχῆν του ἐφ’ ὄρου ζωῆς.

Σύμφωνα
Α. ΠΑΠΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ
- ΚΩΝΣΤ. ΠΑΡΘΕΝΗΣ

ΑΥΤΟΚΤΟΝΗΣΕ Ο Κ. ΜΙΧΟΣ

‘Ηταν 36 χρονῶ. Και ποιητής. Λεγόταν Κώστας Μιχαλόπουλος. ‘Ήταν γνωστός σάν Κ. Μίχος. Χαράματα, στίς 27 του Μάη, αυτοκτόνησε. Πήδηξε, ἀπ’ τόν τέταρτο ὄροφο μιᾶς πολυκατοικίας, στήν ἄσφαλο τής Μιχαλακοπούλου. . .

Εἶχε σπουδάσει Νομικά στή Θεσσαλονίκη, Οικονομικές ἐπιστήμες στο Παρίσι. ‘Ήταν ἀσχολημένος δικηγόρος. Εἶχε βγάλει τέσσερα ποιητικά βιβλία : “Βα-

βέλ” στα 1960. “Les injures du brouillard” — ἐννιά ἀφορισμοί σέ τρία λουλούδια του Θανάση Τσίγκου, στα 1961. “Caerulium”, σ’ ένα ἀντίτυπο στα 1964 στο Παρίσι και “Κβάντα και ἀβαρή ρευστά” τό ‘69 στή Σαλονίκη.

‘Εγραψε θέατρο: Πέντε ἔργα και δυο μεταφράσεις. Ένα μονόπρακτό του, “Ο διάδρομος”, εἶχ’ ἀνεβαστεῖ, τήν ἀνοιξη του ‘70 στο “Πειραματικό θέατρο” τής Ριάλδη (Σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου, σκηνικά Γ. Ζιάκα, μ’ ἐρμηνευτές: Μαρία Κωνσταντάρου, Εὐρήνη Κουμαριανοῦ, Α. Τσάγκα, Κ. Τσιάνο, Γ. Μιχαλάκη). “Έν’ ἄλλο, τρίπρακτο ἔργο του, “Ο λαβύρινθος”, ἦταν ν’ ἀνεβαστεῖ πέρσι ἐναρκτήριο στή “Στοά”, ἀλλά τό ‘κοψε ἡ λογοκρισία.

Πρὶν ἀπ’ αὐτά, εἶχε γράψει στα ‘64 τό “Χωρίς τύπανα” και στα ‘69 τό “Μαιευτήριο - Κομητήριο τᾶ Ρήνεια”. “Αἴψα” ἔτοιμη μόνο τήν πρώτη πράξη ἀπό τό τρίπρακτο “Τρεῖς γάμοι”. Εἶχε μεταφράσει, τόν “Πέγρη” του Σίσγαλ και “Τό πρόγευμα τῶν στρατηγῶν” του Μπότη Βιάν. Τό “Θ” ζήτησε τά καταλοῦτά του. “Αν βρεῖ κάτι νά του ταιριάξει, ὅα τό παρουσιάσει. “Έχουμε τό σκληρό πρόνόμιο, νά κατέχουμε τό τελευταῖο, ἴσως, γραφτό του. Είναι τά πρακτικά, που κράτησε στο Βρόκλαβ τής Πολωνίας, ἀπό τή συνάντησή μέ τό Γέρζυ Γκροτόφσκι. Ὅα δημοσιευτοῦν στο προσεχές τεύχος.

Η ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΕΠΙΨΕ ΝΑ 'ΝΑΙ ΠΑΡΑΝΟΜΗ!

ΣΕ... 320 ΧΡΟΝΙΑ ΘΑ ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΕΙ ΚΑΙ ΤΟ ΛΕΞΙΚΟ ΤΗΣ!

‘Επιτέλους! Οἱ ἀθάνατοι τής ‘Ακαδημίας ‘Αθηνῶν πάσανε νά ‘ναι. . . παράνομοι! ‘Υστερα ἀπό 42 χρονῶν παρανομία, βρήκαν τήν εὐκαιρία — μέ τήν ἀναμπουμπούλα του Κυπριακοῦ — καί. . . τρύπωσαν στή νομιμότητα. Οἱ καῦμένοι! Νομιμοποίησαν, τουλάχιστον, τίς ἀποδοχές τους!..

“Ας πάρουμε, ὅμως, τά γεγονότα μέ τή σειρά τους: Στίς 24 του ‘Ιουλίου του 1974, ἡ στρατιωτική Δεξιά, ἀφοῦ ἄσκησε ἐφτάχρονη δικτατορία, παράδωσε ὁμαλά τήν ‘Εξουσία στήν πολιτική Δεξιά τής χώρας. ‘Η Κυβέρνηση “‘Εθνικῆς ‘Ενότητος” ἦταν, στήν οὐσία, Κυβέρνηση Δεξιάς του Καραμανλή, μέ τήν ἀνεπίτρεπτη — και, ἰδεολογικά, προδοτική — στήριξη τῶν ὑπολειμμάτων τῆς ‘Ενώσεως Κέντρου και τῶν λεγομένων ἀντιστασιακῶν Νέων Δυνάμεων!

Τό ὑπ’ ἀριθμόν 1 Νομοθετικό Διάταγμα τής Κυβέρνησης Καραμανλή — Φ.Ε.Κ. τεύχ. Α’ ἀριθ. 818/8-8-74 — μερηνούσε γι’ αὐτή, ἀκριβῶς, τή διαδοχή. ‘Εδινε στον ὑπουργό ‘Εθνικῆς ‘Αμύνης — τόν Εὐάγγελο ‘Αβέρωφ, φυσικά — τίς ἀρμοδιότητες που ἡ δικτατορία εἶχε μεταβιβάσει στον ‘Αρχηγό τῶν ‘Ενόπλων Δυνάμεων — ἀποφασίζομεν και διατάσσομεν. . . — και ξανάφερνε στήν προδικτατορική σύνθεσή του τό ‘Ανώτατο Συμβοῖλιο ‘Εθνικῆς ‘Αμύνης —

ξαναδινόντας του και τίς ἀρμοδιότητες που του ‘χε ἀφαιρέσει ἡ δικτατορία.

ΚΑΤΕΠΕΙΓΟΝ. . . ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΜΑ!

“Υστερ’ ἀπ’ αὐτό, ἔπρεπε νά λυθεῖ ἄλλο. . . κατεπεῖγον ἐθνικό θέμα. ‘Η φροντίδα τής Κυβέρνησης — οἱ Τοῦρκοι βρισκονταν. . . μακριά, στήν Κύπρο — στράφηκε ἀμέριστη στή μεγάλη “ἐθνική στέρνα”! Γι’ αὐτή μερηνούσε, κατεπειγόντως, τό ὑπ’ ἀριθ. 2 Νομοθετικό Διάταγμα!

‘Από τήν “ἐθνική στέρνα” — τήν ‘Ακαδημία ‘Αθηνῶν — προέρχονταν οἱ πρώην Πρωθυπουργοί κ.κ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος και Γεώργιος ‘Αθανασιάδης - Νόβας, που — σά μέλη του ‘Εθνικοῦ Συμβοῦλιου, που συγκάλεσε ὁ Πρ. Δημοκρατίας στρατηγός

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ - ΕΚΔΟΤΕΣ ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΣΑΣ ΣΤΟ “Θ”

Τό “θέατρο” ὅα παρακολουθεῖ ὁ λη τήν ἐκδοτική κίνηση του τόπου — κι ὄχι μόνο, στενά, τή θεατρική ἢ τήν κοντινή τῆς καλλιτεχνική. ‘Οσοι ἐκδότες και συγγραφείς θέλουν, ἄς μᾶς στέλνουν τά βιβλία τους: Περιοδικό “θέατρο”, Χρ. Λαδᾶ 5-7, ΤΤ 124.

Φαῖδων Γκιζίκης, μαζί μέ τή χουντική ἡγεσία τῶν ‘Ενόπλων Δυνάμεων — εἶχαν καλέσει, πρὶν λίγες μέρες, τόν κ. Κωνστ. Καραμανλή στήν ‘Εξουσία. ‘Από τήν ἀκένυτη αὐτή “ἐθνική στέρνα” — τήν ‘Ακαδημία ‘Αθηνῶν — προέρχονταν και τρεῖς ἀπό τούς ἐντεκα ὑπουργούς τής πρώτης ἐπιλογῆς — οἱ ἀξιότιμοι κ.κ. Κ. Τσάτσος, Ν. Λούρος και Ξ. Ζολώτας. Οἱ τρεῖς αὐτοὶ ἀκαδημαϊκοὶ πρότειναν και. . . υπέγραψαν τό ὑπ’ ἀριθ. 2 Νομοθετικό Διάταγμα που, κυριολεκτικά, ἐλόγοσε τὰ γένια τους! ‘Η ‘Ακαδημία ‘Αθηνῶν, που λειτουργούσε παράνομα ἀπό τό 1932, νομιμοποιήθηκε αἰφνιδιαστικά, μέ τήν κύρωση — ὕστερα ἀπό 42 ὀλόκληρα χρόνια! — ενός ἄκυρου Προεδρικοῦ Διατάγματος και, ταυτόχρονα, νομιμοποιήθηκαν ὄλες οἱ ὡς τώρα παράνομες πράξεις τῆς τόσο. . . προοδευτικῆς και τόσο. . . παραγωγικῆς ‘Ακαδημίας. . .

ΤΣΑΤΣΟΣ ΚΕΡΝΑ & ΛΟΥΡΟΣ ΠΙΝΕΙ

Νά, πρώτα, τό κείμενο του Νομοθετικοῦ Διατάγματος Δημοσιεύτηκε στίς 9-8-74, στο ὑπ’ ἀριθ. 219, Α’ τεύχος τῆς ‘Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως:

ΝΟΜΟΘΕΤΙΚΟΝ ΔΙΑΤΑΓΜΑ ΥΠ’ ΑΡΙΘ. 2

Περὶ κωρύσεως του Προεδρικοῦ Διατάγματος τῆς 26.4 — 7.5.32

«περὶ τροποποιήσεως τοῦ Ὁργανισμοῦ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν» καὶ κυρώσεως ἐκδοθεισῶν βάσει αὐτοῦ πράξεων.

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Προτάσει τοῦ Ἡμετέρου Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου, ἀπεφασίσαμεν καὶ διατάσσομεν :

Ἄρθρον μόνον.

1. Κυροῦται ἀπ' ἧς ἐδημοσιεύθη τὸ Προεδρικὸν Διάταγμα τῆς 26.4. — 7.5.32 δημοσιευθὲν εἰς τὸ ὑπ' ἀριθ. 144/7.5.1932 ΦΕΚ τεῦχος Α'.

2. Πᾶσαι αἱ πράξεις τῆς Ὀλομελείας καὶ τῶν λοιπῶν ὀργάνων Διοικήσεως τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν αἱ γενόμεναι κατ' ἐφαρμογὴν τοῦ ἀνωτέρω Προεδρικοῦ Διατάγματος κυροῦνται ἀπ' ἧς ἐγένοντο.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 9 Ἀυγούστου 1974

Ὁ Πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας
ΦΑΙΔΩΝ ΓΚΙΖΙΚΗΣ, Στρατηγός

Τὸ Ὑπουργικὸν Συμβούλιον

Ὁ πρωθυπουργός : Κ. Καραμανλῆς

Ὁ Ἀντιπρόεδρος : Γ. Μαῦρος

Τὰ μέλη : ΞΕΝΟΦΩΝ ΖΟΛΩΤΑΣ, Γεώργ. Ράλλης, Εὐάγγ. Ἀβέρωφ - Τσοίτσας, Χριστόφ. Στράτος, Κωνστ. Παπακωνσταντίνου, Σόλων Γκίκας, ΚΩΝΣΤ. ΤΣΑΤΣΟΣ, ΝΙΚΟΛ. ΛΟΥΡΟΣ,

Ἰωάν. Πεσμαζόγλου, Δημήτρ. Παπασπύρου, Χαράλ. Πρωτοπαππᾶς, Ἰωάν. Κανελλόπουλος, Ἄνδρ. Κοκκέβης, Γεώργ. Μυλωνᾶς.

Ἐθεωρήθη καὶ ἐτέθη ἡ μεγάλη τοῦ Κράτους σφραγίς.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 9 Ἀυγούστου 1974

Ὁ ἐπὶ τῆς Δικαιοσύνης ὑπουργός

Κωνστ. Παπακωνσταντίνου

ΤΕΛΕΣΙΔΙΚΑ ΑΚΥΡΟ ΚΙ ΑΝΙΣΧΥΡΟ

Νά τώρα κ' οἱ καρποὶ τοῦ τόσο ἀγγελικοῦ Διατάγματος. Γιά νά ξεχωρίσουν ὁμῶς καλύτερα, χρειάζεται λίγη προϊστορία : Ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν — γιά πρώτη φορά ρίχτηκε ἡ ἰδέα στὴν Ἐθνικὴ Συνέλευση τοῦ Ἄργους στὴν 1825 — δημιουργήθηκε, ἑκατὸ χρόνια ἀργότερα, στὰ 1926, ἀπὸ τὸ Θ. Πάγκαλο. Στὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως, τεῦχος Α' ἀριθ. 96/18-3-1926, δημοσιεύτηκε Συντακτικὴ Πράξις «περὶ ὀργανισμοῦ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν». Στὰ 1929, μὲ Πρόεδρο τῆς Δημοκρατίας τὸν Π. Κουντουριώτη, δημοσιεύτηκε στὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως, τεῦχος Α' ἀριθ. 368/24-8-1929 ὁ Νόμος

4.398 «περὶ κυρώσεως καὶ τροποποιήσεως τῆς πρώτης Συντακτικῆς Πράξεως περὶ ὀργανισμοῦ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν».

Τρία χρόνια, ὁμῶς, ἀργότερα — στὰ 1932 — δημιουργήθηκε ἡ ἀνωμαλία. Πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας ἦταν ὁ Ἄλεξ. Ζαΐμης καὶ τῆς Κυβερνήσεως ὁ Ἐλευθέριος Βενιζέλος. Δημοσιεύτηκε τότε, στίς 26-4-1932 στὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως, τεῦχος Α' ἀριθ. 144 Διάταγμα περὶ νεωτέρας τροποποιήσεως τοῦ ὀργανισμοῦ τῆς Ἀκαδημίας. Τὸ Διάταγμα αὐτὸ ὑπῆρξε ἔκτοτε ἄκυρο καὶ ἀνίσχυρο, γιὰτὶ δὲν εἶχε ὑποστῆ τὴν ἐπεξεργασία τοῦ Συμβουλίου Ἐπικρατείας, ποὺ ρητὰ ὑπαγόρευε τὸ Σύνταγμα τῆς χώρας. Ἐπομένως, ἀντὶ τοῦ ἀκύρωτου ὀργανισμοῦ τῆς Ἀκαδημίας τοῦ 1932, ἐξακολουθοῦσε νομικὰ νὰ ἰσχύει ὁ παλαιότερος ὀργανισμὸς τοῦ Νόμου 4.398 τοῦ 1929. Τὸ θέμα εἶχε λυθεῖ τελεσίδικα, μὲ τὴν ἀκυρωτικὴ ἀπόφαση 1362/1971 τοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐπικρατείας, ὕστερα ἀπὸ προσφυγὴν τοῦ καθηγητῆ τοῦ Πολυτεχνείου Δημοσθένη Πίππα. Μὲ τὴν ἀπόφαση αὕτη τοῦ Συμβουλίου Ἐπικρατείας δὲν ἀκυρωνόταν μόνον μιά συγκεκριμένη ἀπόφαση τῆς Ὀλομελείας τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν μὲ ἡμερομηνία 29 Μᾶη 1969 ἀλλὰ ἀναγνωρίζονταν ἡ ἀκυρότητα ὅλων τῶν ἀποφάσεων τῆς Ἀκαδημίας ἀπὸ τὸ 1932 ὡς τὸ 1971 — ἀκόμα καὶ ἡ ἐκλογή τῶν ἀκαδημαϊκῶν, ποὺ ἔχει γίνῃ μὲ βάση τὸν ὀργανισμὸ τοῦ 1932. Τὴν ἀκυρότητα εἶχε δεχτεῖ, τελικὰ, μὲ ὑπόμνημά της καὶ ἡ ἴδια ἡ Ἀκαδημία.

Παράνομα ἦταν, λοιπὸν, ἐκλεγμένοι ... παρὰ ἕνα τεσσαράκοντα, ἀθάνατοι τῆς Ἀκαδημίας. Παράνομη ἦταν ἀκόμα καὶ ἡ, ὡς τώρα, μισθοδοσία τους! Ἀπὸ τὴν παρανομία γλύτωναν μόνον δυὸ. Οἱ βετεράνοι τῆς ἀθανασίας : Ἀναστάσιος Ὀρλάνδος, μέλος ἀπὸ τὸ 1926 καὶ Γεώργιος Ἰωακείμογλου, μέλος ἀπὸ τὸ 1929. Ὅλοι οἱ ἄλλοι ἀκαδημαϊκοὶ — ἀλίμονο καὶ ὁ ἄλλοτε Πρόεδρος τοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐπικρατείας, κατόπιν βουλευτῆς τῆς Ἐπικρατείας καὶ νῦν Πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας κ. Μιχ. Στασινοπούλου — ἦταν παράνομοι. ... Παράνομοι καὶ οἱ πρῶην Πρωθυπουργοὶ καὶ ὑπουργοὶ Π. Κανελλόπουλος, Γ. Ἀθανασιάδης - Νόβας, Γρηγ. Κασσιμάτης, Ι. Θεοδωρακόπουλος, Α. Ζέρβας, Διον. Ζακυθινός, Ξ. Ζολώτας, Ν. Λούρος, Κ. Τσάτσος. Παράνομοι καὶ οἱ σημερινοὶ ὑπουργοὶ Π. Ζέππος καὶ Κ. Τρυπάνης. (Ζητάμε συγγνώμη ἀπ' ὅσους, τυχόν, παραλείψαμε).

ΟΙ ΠΑΡΑΝΟΜΟΙ ΤΗΣ «ΣΤΕΡΝΑΣ»

Νά, ὁμῶς, ἀλφαβητικὰ, γιά τὴν πληρότητα τῆς ἐρευνας οἱ, ὡς τώρα παράνομοι, σαρανταῆνας Ἑλληνες ἀθάνατοι, μὲ τὴ χρονολογία ἐκλογῆς τους : Γ. Ἀθανασιάδης - Νόβας 1955, Καίσαρ Ἀλεξόπουλος 1963, Φίλων Βασιλείου 1966, Διον. Ζακυθινός 1966, Παναγ. Ζέππος 1970, Λεων. Ζέρβας 1956, Ξενοφών Ζολώτας 1952, Ἰωάννης Θεοδωρακόπουλος 1960, Περικλ. Θεοχάρης 1973, Ἐπαμ. Θωμόπουλος 1945, Γ. Ἰωακείμογλου 1929 (νόμος), Παν.

Κανελλόπουλος 1959, Ἰωάννης Καρμῆρης 1974, Γρηγ. Κασσιμάτης 1968, Ν. Λούρος 1966, Γ. Μαριδάκης 1941, Ἡλίας Μαρσιολόπουλος 1966, Γ. Μέγας 1970, Γ. Μιχαηλίδης - Νουάρος 1974, Παναγ. Μπρατσιώτης 1955, Γ. Μυλωνᾶς 1970, Ι. Ξανθάκης 1955, Ἄνδρ. Ξυγούπουλος 1966, Ἀναστ. Ὀρλάνδος 1926 (νόμος), Μεν. Παλλάντιος 1970, Κ. Παπαϊωάννου 1960, Παν. Παπατσώνης 1968, Π. Πετρίδης 1959, Ὁθ. Πυλαρινός 1966, Ν. Ρουσόπουλος 1973, Ἐρρ. Σκάσσης 1955, Μιχ. Στασινοπούλου 1968, Ἄντ. Σῶχος 1965, Ἄγγ. Τερζάκης 1974, Ι. Τρικκαλινός 1947, Κ. Τρυπάνης 1974, Γ. Τσατῆς 1974, Κ. Τσάτσος 1961, Ι. Χαραμῆς 1967, Π. Χάρης 1969 καὶ Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίκας 1974.

320 ΧΡΟΝΙΑ ΓΙΑ ΕΝΑ ΛΕΞΙΚΟ!

Θά μπορούσαμε νά καταγράψουμε ἀμαρτιῶν πλήθος καὶ κριμάτων ἀβύσσους — τόσα βαρύνουν τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν! Βασικὰ, ἐπιμένει νά μένει ξένη ἀπὸ τὸ ζωντανὸ ἑλληνικὸ κορμὸ, κρατώντας κλειστὲς τὶς πύλες της σὲ κάθε πραγματικὴ ἀξία. Ὁ κατάλογος τῶν σαρανταῆνας «ἀθανάτων» της, βεβαίως τοῦ λόγου τὸ ἀληθές. Ἡ ἀνοχὴ της στὴ Δικτατορία, τὴν καταδίκασε τελεσίδικα στὴ συνείδηση τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ.

Δὲν ξεκινήσαμε, ὥστόσο — οὔτε καὶ θ' ἀπλωθοῦμε τώρα, σὲ κριτικὴ τῆς «δράσης» της. Θ' ἀναφέρουμε ἕνα μόνον σύμπτωμα τῆς πρωτοφανοῦς «ἀδράνειας» της! Ἐννοοῦμε, φυσικὰ, τὸ περιβόητο «Ἱστορικὸν Λεξικὸν τῆς Νέας Ἑλληνικῆς - τῆς τε κοινῶς ὀμιλουμένης καὶ τῶν ἰδιωματῶν». Στὰ 1933, ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ἐξέδωσε τὸν Α' τόμο τοῦ Λεξικοῦ τῆς γλώσσας μας. Στὰ σαράντα χρόνια ποὺ πέρασαν ἀπὸ τότε, ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν κυκλοφόρησε ἄλλους ... δυὸμισι τόμους! Δηλαδή, τὸν Β', τὸν Γ' καὶ τὸ Α' μέρος τοῦ Δ'. Πάντως, καὶ μὲ τοὺς τρισημίσι τόμους ποὺ ἐξέδωσε, στὰ σαράντα χρόνια ποὺ διέβησαν, κάλυψε λέξεις ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ τὰ τρία πρῶτα γράμματα τοῦ ἑλληνικοῦ Ἀλφάβητου! Γιά τὴν ἀκρίβεια, οὐτ' αὐτὰ — ἀφοῦ βρισκόμαστε ἀκόμα στὴν ἀρχὴ τοῦ Γάμα καί, συγκεκριμένα, στὴ λέξη γαρδαλῶνα.

Μὲ ἕναν πολὺ ἀπλὸ ὑπολογισμὸ, βγαίνει πῶς ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν — μὲ τὸν ... ἀτίθασα νεανικὸ ρυθμὸ ποὺ κινεῖται — θά χρειαστεῖ 320 χρόνια γιά νά φτάσει στὸ Ὠμέγα! Δηλαδή, τουλάχιστον ἄλλα 280 χρόνια, ἀπὸ σήμερα. ...

Παραδεχόμαστε τὸν ἀργὸ ρυθμὸ ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ ἐκδοσις ἑνὸς τέτοιου Λεξικοῦ. Δὲν ὑποτιμάμε τὶς δυσκολίες ποὺ δημιουργεῖ ἡ ἀποδελτίωση ἀθησαύριστου ὕλικου, ἡ ἔλλειψη κατάλληλων ἐπιστημονικῶν συντακτῶν κ.λπ. Δὲ μπορούμε, ὁμῶς, νά δεχθοῦμε πῶς λείπουν ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν τὰ μέσα γιά νά υπερπηδήσει παρόμοιες δυσκολίες.

Ὅπως καὶ νά 'ναι ἡ πνευματικὴ Ἑλλάδα δὲ μπορεῖ ν' ἀνεχτεῖ ἄλλο, τὸν ἀργοθάνατο ρυθμὸ τῆς Ἀκαδημίας. Οἱ κ.κ. «ἀθάνατοι» ἔχουν χρέος νά λογοδοτήσουν ἐνώπιον τοῦ ἔθνους γιά τὴν ἀπαράδεκτη ἀδράνεια τους — τουλάχιστον στὸ συγκεκριμένον αὐτὸ θέμα.

ΑΣΕΒΕΙΑ ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ ΕΛΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗ

ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΡΟΝΗΣΗ ΣΤΗ ΘΕΛΗΣΗ ΤΟΥ Κ. ΚΑΡΘΑΙΟΥ

Το Δεκέμβρι κλείσανε τριάντα χρόνια από το χαμό της Έλενης Παπαδάκη. Και νά, πώς... τιμήθηκε η μνήμη της: Στις 16 του Μάρτη του 1938 ανεβάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα από το Δημήτρη Ροντήρη, στο τότε "Βασιλικό Θέατρο" της Αθήνας, ο "Πρίγκιπας του Χόμπουργ" του Γερ-



Η Έλενη Παπαδάκη, αξέχαστη πρωταγωνίστρια Ναταλία της Οράγκης στον "Πρίγκιπα του Χόμπουργ" του Κλάιστ

μανού κλασικού Έρρικου φόν Κλάιστ. Η μετάφραση ήταν του αξέχαστου ποιητή Κ. Καρθαίου. Το ρόλο της άνεψιάς του άρχοντα, Πριγκιπέσσας Ναταλίας της Οράγκης, είχε παίξει η αλησμόνητη Έλενη Παπαδάκη.

Ένα χρόνο πριν από το θάνατό του, ο Κ. Καρθαίος δημοσίευσε την υποδειγματική μετάφραση του "Πρίγκιπα του Χόμπουργ" στη "Νέα Έστία". Η δημοσίευσή κράτησε έξι μήνες. Αρχισε στο τεύχος 649, της 1ης του Ιούλη 1954 και τέλειωσε στο τεύχος 658, της 1ης του Δεκέμβρι. Αμέσως κάτω από τον τίτλο του έργου, ο μεταφραστής δήλωνε:

« Τούτη η μετάφραση του "Πρίγκιπα του Χόμπουργ" αφιερώνεται εύλαβητικά στην αλησμόνητη ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΔΑΚΗ που είχε παίξει με έξοχη τέχνη το πρόσωπο της Πριγκιπέσσας Ναταλίας ».

Η μετάφραση, μόλις τέλειωσε η δημοσίευσή της σε συνέχειες, κυκλοφόρησε και σε βιβλίο-άντυπο από τη "Νέα Έστία". Φυσικά, κάτω από τον τίτλο, υπήρχε πάντα η αφιέρωση του δημιουργού της στην Έλενη Παπαδάκη. Εικοσι χρόνια από τότε, το φετινό

Δεκέμβρι — άκριβώς πάνω στην επέτειο των τριαντάχρονων από την άπλευση της Έλενης Παπαδάκη — ή Σχολή του κ. Αντώνη Μωραΐτη είχε την ωραία έμπνευση να ξανακυκλοφορήσει τη μετάφραση του Κ. Καρθαίου στη σειρά των εκδόσεών της "Θεατρική Βιβλιοθήκη". Διέπραξε, όμως, τις παρακάτω άσυγχώρητες παραλείψεις:

Δέν αναφέρει πουθενά την πρώτη δημοσίευσή της μετάφρασης στη "Νέα Έστία" και την κυκλοφορία της σε άνάτυπο βιβλίο.

Δεύτερο — και κυριότερο: παραλείπει την Αφιέρωση του μεταφραστή στην

Παπαδάκη. Άσεβει, έτσι, διπλά: Στη θέληση του Καρθαίου. Και, στη μνήμη της έξοχης ηθοποιού. Περιφρονεί και παραποιεί την πνευματική και καλλιτεχνική ιστορία του τόπου. Γιατί, αυτή και μόνο η αφιέρωση άνήκει στην πολιτιστική μας ιστορία: Ένας μεγάλος λογοτέχνης αφιερώνει το έργο του σε μία μεγάλη θεατρίνα που, πρώτη, το έπαιξε. Κανένας εκδότης δέν έχει δικαίωμα ν' άγνοεί τη θέληση του δημιουργού. Ούτε ν' άφαιρεί ένα τόσο τιμητικό εύσημο από μία πεθαμένη ηθοποιό. Άλλ' ίσως δλ' αυτά, νά 'ναι ψιλά γράμματα για τους επίδοξους διαφεντευτές της πολιτιστικής μας ζωής...

ΕΡΡΙΚΟΥ ΦΟΝ ΚΛΑΪΣΤ

Ο ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ ΤΟΥ ΧΟΜΠΟΥΡΓ *

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ: Κ. ΚΑΡΘΑΙΟΥ

Τούτη η μετάφραση του «Πρίγκιπα του Χόμπουργ» αφιερώνεται εύλαβητικά στην αλησμόνητη ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΔΑΚΗ που είχε παίξει με έξοχη τέχνη το πρόσωπο της Πριγκιπέσσας Ναταλίας.

ΠΡΟΣΩΠΑ

ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ, άρχοντας του Μπράντεμπουργ.

Η ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ.

ΠΡΙΓΚΙΠΕΣΣΑ ΝΑΤΑΛΙΑ της ΟΡΑΓΓΗΣ, άνεψιά του άρχοντα, άρχηγός: ένος συντάγματος δραγώνων.

ΣΤΡΑΤΑΡΧΗΣ ΝΤΕΡΦΛΙΓ.

ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ ΦΡΕΙΔ. ΑΡΘΟΥΡΟΣ του ΧΟΜΠΟΥΡΓ, στρατηγός διοικητής του Ήπικου.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ ΚΟΤΒΙΤΣ, διοικητής του συντάγματος της πριγκιπέσσας Ναταλίας.

ΕΝΝΙΓΕ ΚΟΜΗΣ ΤΡΟΥΞΕ } Συνταγματάρχες του Πεζικού.

ΚΟΜΗΣ ΧΟΕΝΤΣΟΛΕΡΝ, στην άκολουθία του Φρειδερίκου Γουλιέλμου.

ΦΟΝ ΝΤΕΡ ΓΚΟΛΤΣ

ΚΟΜΗΣ ΦΟΝ ΣΠΑΡΡΕΝ

ΣΤΡΑΝΤΣ

ΦΟΝ ΜΕΡΝΕΡ

ΚΟΜΗΣ ΡΟΪΣ

ΕΝΑΣ ΑΡΧΙΦΥΛΛΑΚΑΣ

Άξιωματικοί. Άγασματοί. Στρατιώτες.

Αύλικοί Ήπότες. Αύλικές κυρίες. Παιδόπουλα.

ΰπηρετες και καμαριέρδες. Άνθρωποι του λαού.

* «Ο πρίγκιπας του Χόμπουργ» έπαίχτηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα, σε τούτη τη μετάφραση, στο «Βασιλικό Θέατρο» της Αθήνας, στις 16 του Μάρτη 1938. Το πρόσωπο του πρίγκιπα το έπαιξε ο Άλξης Μινωτής, της Ναταλίας η Έλενη Παπαδάκη, του Φρειδερίκου Γουλιέλμου ο Γιώργος Γληνός, του συνταγματάρχη Κότβιτς ο Αίμιλιος Βεάκης, του Χοιντσόλερν ο Μάνος Κατράκης, του στρατάρχη Ντέρφλιγγ ο Νικ. Ρολάν, του Φόν ντέρ Γκόλτς ο Μήτσος Μυράτ. Η σκηνοθεσία ήτανε του Δ. Ροντήρη, οι σκηνογραφίες του Κλ. Κλώνη, και τα κοστούμια του Άντ. Φωκά.

Μιά μισοτιμία για τὰ νέα πνευματικά ήθη: Η πρώτη σελίδα της μετάφρασης του "Πρίγκιπα του Χόμπουργ" με την αφιέρωση του δημιουργού της στην αξέχαστη Έλενη Παπαδάκη ("Νέα Έστία", τεύχ. 649, 1ης Ιούλη 1954, σελ. 1050 και στο άνάτυπο που κυκλοφόρησε). Έπειδή, ίσως, πέρασαν είκοσι χρόνια από την πρώτη δημοσίευσή της, ή Σχολή του κ. Αντώνη Μωραΐτη τη βοήκε... άναχρονιστική και την άπάλειψε από τή φετινή δική της έκδοση...

ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ: ΦΥΛΑΞ ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΛΗΣ

ΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΟΥ ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΣΤΟ "ΝΟΥΜΑ" ΤΟΥ 1907

Στις 27 του 'Ιούλη έφυγε απ' τή ζωή ό Κώστας Θεοδωρίδης. Ήταν γνωστός σά θεατρικός επιχειρηματίας, πρώην σύζυγος τής κ. Κυβέλης και πατέρας τής κ. 'Αλίκης. Στά νιάτα του ήταν φίλος τών ήθοποιών, σύγχναζε στους κύκλους τών "μυστών" τής "Νέας Σκηνης" κ' είχε διάθεση πρωτοποριακή — όπως κι ό θιασος του Χρηστομάνου, τó πρώτο αγωνιστικό θεατρικό συγκρότημα τού δημοτικισμού. Γεννήθηκε στην 'Αθήνα, σέ μιá ευκατάστατη οικογένεια με δεκατρία παιδιά, απ' τά όποια επιζήσανε πέντε. 'Ανάμεσά τους, κι ό Γιώργος, άρχιτέκτονας τού θεάτρου "Διονύσια" (τό γνωστό σάν Κυβέλης) — στην Πλατεία Συντάγματος, Μητροπόλεως 3 — πού δέν υπάρχει πιά. Ή χρονιά τής γέννησης τού Κώστα Θεοδωρίδη δέν είναι ξεκαθαρισμένη: Οί δικοί του πιστεύανε τó 1883· ή ταυτότητά του, λέει 1882· τó έκλογικό του βιβλιάριο 1886. Είχε σπουδάσει Νομικά, στό Πανεπιστήμιο τής 'Αθήνας (*).

'Η ζωή ένός επιχειρηματία — έστω και θεατρικού — είναι δύσκολο νά 'χει πνευματικό ένδιαφέρον. Μοιραία υπάρχουν λίγες κ' έμμεσες γι' αυτούς ειδήσεις, με βάση τή συμβολή τού θιάσου τους όπου, βέβαια, κυριαρχούν οι ήθοποιοί κ' οι συγγραφείς. Οί επιχειρηματίες, ώστόσο, δέ συντελούν πάντα στην έννοική πορεία τού θεάτρου μας. 'Ο Θεοδωρίδης είχε θιασο, είκοσι περίπου χρόνια συνέχεια, μ' άπόλυτη πρωταγωνίστρια τήν κ. Κυβέλη, αλλά τ' όνομά του δέν υπάρχει σέ κανένα του πρόγραμμα. Ή έννοια τού "επιχειρηματία" δέν ήτανε γνωστή τόν περασμένο αιώνα. Έτυχε νά συναντήσουμε μονάχα μιá φορά έναν, τó Σοφοκλή Καρούδη (1868), ιδιόρρυθμο τύπο κι άξιο συγγραφέα, πού 'χει όλότελα ξεχαστεί. 'Ο τίτλος του ήταν "έργολάβος" κ' ή επίχειρησή

"έργολαβία". Οί θιασοί βολεύονταν τότε με τó θεσμό τού συνεταιρισμού, με ποσοστά πάνω στην είσπραξη. 'Ο πρώτος θεατρικός επιχειρηματίας, πού γίνεται άφορμή νά προστεθούν κι άλλοι, πρέπει νά 'ναι ό Γεώργιος Λ' με τó "Βασιλικόν Θέατρον" (1901 - 1908)



'Ο Κώστας Θεοδωρίδης στά νιάτα του

και, σύγχρονα, ό Κ. Χρηστομάνος (1901 - 1906). Κ' οι δύο τους, πού δέ θά 'χαν τήν αίσθηση πώς κάνανε επίχειρησή, πληρώνανε ώστόσο τούς ήθοποιούς κ' είχαν όλα τά έξοδα δικά τους. Οί επιχειρηματίες συγκροτούσαν τούς θιάσους κι αν ή δουλειά δέν πήγαινε καλά μοιραζόντουσαν με τó προσωπικό τους τή ζημιά — όχι τά κέρδη! Σάν επιχειρηματίας, ό Θεοδωρίδης είχε μιá πλατύτερη αντίληψη τών καθηκόντων του. Βασική του κατεύθυνση ήτανε ή πρόοδος τής ελληνικής θεατρικής τέχνης. Γι' αυτό στεκόμασε στην άνάμνησή του. 'Υπήρξε άκούραστος και πιστός εργάτης τής Σκηνης. Σίγουρα θά 'χε άσχοληθεί και μ' άλλες, έξοθεατρικές, επίχειρήσεις. Ξέρουμε μόνο μιá, κοντινή με τó θέατρο: ήταν "έννοιαστές τού φόρου Δημοσίων Θεαμάτων", πλήρωνε δηλαδή ένα ποσό στό Κράτος κ' εκείνο τού έκχωρούσε τά νομοθετημένα δικαιώματα τού φόρου αυτού τώρα, τó σύστημα αυτό δέν υπάρχει τó Κράτος, με άρμόδιες ύπηρεσίες, εισπράττει τó φόρο άπευθείας.

Στους κύκλους τών "μυστών" γνώρισε τήν κ. Κυβέλη, σύζυγο τότε τού Μήτσου Μυράτ. 'Υστερα από μιá πολύ-

χροτη άπαγωγή, τήν πήρε γυναίκα του και φύγανε μαζί στό Παρίσι. Ή κ. Κυβέλη ήταν έκπληχτικά ώραία, στό χαριτωμένο στό δρόμο, οι πουριτανοί τότε 'Αθηναίοι, σταματούσαν και γυρίζανε νά τήν ξαναδούν· ήταν ένας λεπτός μίσχος, με κίνηση άβρότατη — μäs τó 'χε άφηγηθεί ή Μαρίκα Κοτοπούλη. Πάνω στή Σκηνή γινόταν ώραιότερη και τó ντύσιμό της, πάντοτε τής μόδας, ήταν πλούσιο άλλ' ανάλαφρο, καθόλου έπιδειχτικό, γοητευτικό. 'Ο Κώστας Θεοδωρίδης θά τήν είδε και σάν ευαίσθητος και καλαίσθητος άνθρωπος, αλλά και με τ' όνειρο μελλοντικό ή γέτη ένός θιάσου, πού θά μπορούσε νά τόν πραγματοποιήσει με τή νεαρή πρωταγωνίστρια. Ή λατρεία του πρós τή Σκηνή πήρε τότε τή φόρμα τής θιασαρχικής ιδιότητας: αυτό τόν τρόπο διάλεξε γιά νά βρισκείται κοντά στην κ. Κυβέλη. 'Εκείνη, στά χρόνια τής γνωριμιάς τους, δέν ήταν άκόμα τó μοναδικό άστέρι τής "Νέας Σκηνης". Πολλούς μεγάλους, πρώτιστους ρόλους έπαιρνε και ή Ειμαρμένη Ξανθάκη, πού 'χε επίσης μεγάλη άξία (π.χ. "Αλκηστις", "Έδδα Γάβλερ, 'Αντιγόνη"). 'Ο Θεοδωρίδης θά 'θελε νά τή δει στην κορυφή ένός θιάσου δικού της, πού θά τόν είχε δημιουργήσει εκείνος. "Έβλεπε πώς ή κ. Κυβέλη ήταν — όπως άποδείχτηκε — υπεράξια: τή φίνα της ύπαρξη είχε ήδη ύμνήσει ό Χρηστομάνος, στην άλληλογραφία του μ' ένα όπαδό του, τόν Τάκη Δαράλεξη. "Όταν, τέλος, τής σχημάτισε τó θιασο, εκείνη τού πρόσφερε όχι μόνο τήν καλλιτεχνική της δύναμη αλλά και μιá σπάνια φιλεργία" ήταν και τούτο μιá ιδιότητα τών τότε νέων ήθοποιών, πού θά κυριαρχούσαν μετά τή "Νέα Σκηνή" και τó "Βασιλικόν": ή διαίσθηση τού Θεοδωρίδη και στην έκλογή τών ήθοποιών, πού πλασιάναν τήν κ. Κυβέλη, άποδείχτηκε αλάθητη — άλιμονο στόν επίχειρηματία πού δέ 'χε αυτό τó προτέρημα!

¶

Πριν άρχίσει τή θεατρική του εξόρμηση, είχε καταλήξει στό ιδανικό πού θά τόν κατεύθυνε τó συμπεραίνουμε από μιá ανταπόκρισή του. Είχε πάει στό Παρίσι και μελετούσε τή θεατρική κίνηση με προσοχή. "Έστειλε τήν ανταπόκρισή του στό "Νουμά" και δημοσιεύτηκε, με τόν τίτλο "Τό Θέατρο στό Παρίσι", στό φύλλο τής 4ης Μάρτη 1907, σελ. 6 - 8. Στην πρώτη παράγραφο γράφει: "Η φετινή θεατρική περίοδο, από τήν άρχή της ως τά τώρα, δέν έδωσε κανένα φανταστικό έργο με κάποια άνώτερη φιλολογική άξία, κανένα έργο με άληθινή δημιουργική έμπνευση, πού νά βάζη σέ καινούργιες σκέψεις τó νοϋ τού θεατι". "Όλα τους τά δραματικά κονιά και ρουτινίστικα, με ψυχολογική περιπτώση καμιά, πού άλαφριά μόνο θίγουνε γιά νά μιν κουράσουνε τó μυαλό τού άκροατή. Και πάλι ή κωμωδία, ή μεγαλύτερη και σπουδαιότερη παραγωγή τού Παρισιού, όλες

(*) Πληροφορίες τής κόρης του και μόνο παιδιού του, τής 'Αλίκης, συζύγου τού Νίκου Νικολαΐδη (Πώλ Νόρ) ή 'Αλίκη ήταν ήθοποιός αξιόλογη (1918 - 1937) μιá έλπίδα τού θεάτρου μας με τó τάλαντο και τήν πνευματική της άξία είχε κληρονομήσει πολλή από τήν άξία τής μητέρας της Κυβέλης και τήν έφεση πρós τó καινούριο πού 'χε ό πατέρας της έφυγε στην 'Αμερική, όπου παντρεύτηκε τόν Πώλ Νόρ έδω και τρία χρόνια ζούν στή Στοκχόλμη. Στην 'Αμερική ή 'Αλίκη άνέβασε όχτώ άρχαίες τραγωδίες, μεταφρασμένες σ' άγγλικά απ' τόν Πώλ Νόρ, γνωστότατο δημοσιογράφο, εύθυμογράφο και μεταφραστή παιγμένων σ' έμάς έργων τού Ο'Νιλ και τού Μπρέχτ· παλιότερα είχε δουλέψει πολύ σέ διασκευές και μεταφράσεις όπερετών κ' έγραψε και δικές του έργα στήν 'Αμερική και στην Σουηδία έναντίον τής Χούντας τού 'χαν άφορέσει τήν ιδιγένεια ήρθανε με είδοποίηση τής κ. Μιράντας πώς ό πατέρας τους είχε βαρύνει πρόφτασαν μόνο τήν κηδεία του. Ή κ. 'Αλίκη έχει και τó γράμμα Κονδυλάκη.

Πρόκειται για το "Κόκκινο πουκάμισο"· παίχθηκε στις 15 Σεπτεμβρίου. Ο Κώστας Θεοδορίδης ανέβασε κ' ένα μονόπραχτο "Ροδόφυλλα κι άγκάθια" του "ύπο τὸ ψευδώνυμον Συράνα κρυπτομένου γνωστού εἰς τὴν κοινωνίαν νεαροῦ λογίου". (Οἱ ἀναγραφές εἶναι ἀπὸ τὴν ἡμερίδα "Ἄθηνα").

"Ἐνα καλοκαίρι λοιπὸν — πρότυπο γιὰ ὅλη τὴ θεατρικὴ ζωὴ τοῦ Θεοδορίδου — πικνότερες "πρώτες", με Στρίντιπεργκ καὶ Ντ' Αννούτσιο καὶ με μιὰ παντομίμα — ἀπὸ ἐντελῶς καινούριου τὸ κορύφωμα, δυὸ ἑλληνικά ἔργα — σταθμοί. Κι ἀκόμα, τὸ καλοκαίρι αὐτὸ, γεννιέται ἡ Ἑλληνικὴ Ὀπερέτα: τὴ διαισθάνεται κι ἀνεβάζει μιὰ — ἄς εἶναι καὶ μονόπραχτη! Ἡ πραγματικὴ τῆς γέννα ἔγινε στὶς 12 τοῦ Σεπτεμβρίου, ἕνα μῆνα πῶς ὕστερα, με τὴ "Μαμζέλ Νιτούς" — Ροζαλία Νίκα καὶ Παπαϊωάννου.

Τὶς ἀγγελίες τῶν δυὸ πρωτότυπων ἑλληνικῶν ἔργων τὶς εἶχαν συντάξει, βέβαια, οἱ συγγραφεῖς· ἐκεῖνος τὶς υἰοθέτησε κ' ἔδωσε στὸ κοινὸ τὴν αἴσθησι πῶς καὶ

σοβαρὸ συμβαίνει μ' αὐτὰ τὰ δυὸ ἔργα· τὰ ὑπογράμμισε, εἶπε στὸ κοινὸ: Πρόσεξέ τα! Ἡ πρόοδος τοῦ θεάτρου δημιουργεῖται με τὸ σύνδεσμο θιάσου καὶ συγγραφέων. Ὁ Θεοδορίδης εἶναι ὀδηγητικὴ παρουσία γιὰ ὅλους, στὸ σύγκροτμά του. Ἡ συμπεριφορὰ πρὸς τὸ προσωπικὸ του ἦταν ἄψογη. Δὲν ἀκούστηκε μπέρδεμα στὶς πληρωμές του· ἦταν αὐστηρός, ἀλλὰ ὄχι μνησίκακος. Πάντα βοήθησε τοὺς νέους — συνταύτιζε τὸ ἐπιχειρηματικὸ του δαιμόνιο με τὴν προώθησι τῶν ἄξιων (Ἑλένη Παπαδάκη, Κώστας Μουσοῦρης, π.χ. στὰ 1925).

■

Ἡ βασικὴ, ὥστόσο, προσφορά του στὸ Ἑλληνικὸ θεάτρο εἶναι ὅτι σάθηκε τὸ βάλθρο γιὰ τὴ θρομβωτικὴ ἐξέλιξι τῆς κ. Κυβέλης. Βέβαια, τὸ τάλαντο καὶ τὰ προσόντα τῆς ἦταν πλούσια καὶ θὰ τῆς ἄνοιγαν τὸ δρόμο πρὸς τὰ ὕψη. "Ὅμως κανένα τάλαντο δὲν εἶναι ἱκανὸ ν' ἀντέξει στὶς καταδρομὲς τῆς μοίρας καὶ τῆς δουλειᾶς πάνω στὸ παλκοσέ니κο, χωρὶς ἕναν ἀλύγιστο συμπολεμιστὴ κοντὰ του.

Ο Α. ΤΑΣΣΟΣ ΥΠΟΓΡΑΦΕΙ ΤΙΣ ΓΙΓΑΝΤΟΦΙΣΕΣ ΠΟΥ ΠΡΟΣΦΕΡΟΥΜΕ ΣΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ



Ὁ χαράκτης Α. Τάσσοσ ὑπογράφει, στὰ Γραφεῖα τοῦ "Θεάτρου", τὶς ἀριθμημένες γιγαντοφίσεις πὺ προσφέρονται, ἀπὸ τὸ περιοδικὸ καὶ τὸ χαράκτη, σ' ὄσους γράφονται συνδρομητές. Δίπλα του, ἡ Γραμματεῶς τῆς Σύνταξις τοῦ "Θ" κ. Ἑλλη Σάλτα - Χόντου.

Στὴν ἑλληνικὴ τέχνη δύσκολα θὰ βρισκε κανέναν παράδειγμα τόσης ἀφοσίωσις, παρὰ μόνου τῆς Εὐας πρὸς τὸ Σικελιανό. Ἡ ἀγαθὴ ἐπίδρασίς του στὴν ἐξέλιξι τῆς κ. Κυβέλης δὲν εἶναι δική μας "ἀνακάλυψη". Τὸ γεγονός εἶναι πασίγνωστο. Με χαρὰ εἶδαμε νὰ τὸ "χουν προσέξει ἀπὸ πάρα πολὺ νωρίς: Στὶς 29 τοῦ Σεπτεμβρίου τοῦ 1911, ἡ κ. Κυβέλη ἔδωσε τὴν τιμητικὴ τῆς με τὴν "Ἀνάστασι" τοῦ Τολστόι (διασκευὴ Μπαταίγ). Τὴν ἐπομένη στὴν "Ἑστία", ἕνας πού "ἔφερε καὶ νὰ γράφει καὶ νὰ βλέπει τριγύρω του, ἔγραψε με τὸ ψευδώνυμο Α - Ω ἕνα κομμάτι: "Ἡ Κε Κυβέλη... καὶ Ἑκκεῖνος". Ὁμολογεῖ τὴ μεγάλη πρόοδό τῆς, στὰ δέκα χρόνια πού "χε ἦδη στὸ ἐπάγγελμα: τὴ θεωρεῖ ὡς τὴν πρώτη ἑλληνίδα comedienne καὶ συνεχίζει:

"... Τὴν συνέτρεξαν ἴσως καὶ αἱ περιστάσεις. Οὐδὲ θὰ ἴητο ὑπερβολὴ νὰ τὴν ὀνομάσωμεν ἐκ τῶν ὑστέρων τὴν σοφωτικὴν μεταξὺ ὄλων τῶν ἀπαχθεῖσων γυναικῶν ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῆς ὠραίας προγόνου τῆς τοῦ Βασιλέως τῆς Σπάρτης μέχρι σήμερον. Εἶναι πράγματι ἐκτὸς ὁμοσβηνήσεως ὅτι εἰς τὸν κ. Θεοδορίδου ἡ συμπαθεστάτη μας καλλιτέχνης ὀφείλει πολλά. Ἡ ἡρεμος, ἡ ἡρεμοτάτη ζωὴ τὴν ὅποιαν ζῆ με τὸν ἄνδρα τῆς καὶ με τὰ παιδιὰ τῆς ἐκτὸς τοῦ θεάτρου, ἔκαμαν τὴν Κυβέλην πρώτης τάξεως ἡθοποιόν, ἐξεντελιστικῶς διαψεύσασαν καὶ τὸ περίφημον θεατρικὸν δόγμα ὅτι, διὰ νὰ εἶναι ἀληθινὴ ἡθοποιὸς μία γυναῖκα πρέπει νὰ ζῆ — νὰ στραγγίξῃ δηλ. τὴν ζωὴν.

Μήπως εἶναι ὀλιγώτερον ἀξιοθαύμαστος ἡ ἐξέλιξι τοῦ κ. Θεοδορίδου; Νέος, εὐπορος, μὴ ἔχον καμμίαν σχέσιν με ἀριθμοὺς, μεταβάλλεται ἔξαφνα καὶ χάρις εἰς τὸν ἔροτα τῆς γυναικὸς του, εἰς τέλειον ἡμπερζάριο. Ἔχει τὰ μέσα νὰ τὴν ἀποσύρῃ ἀπὸ τὸ θεάτρον, καὶ τὴν ἀγαπᾷ ἀρκετὰ διὰ νὰ τὸ κάμῃ ἀλλὰ δὲν τὸ κάμνει, ἀντιλαμβάνομενος ὅτι δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται χάριν τῆς γυναικὸς του, ἡ ὅποια δὲν θὰ ἴητο δυνατόν ἴσως νὰ ὑπάρξῃ ἐκτὸς αὐτοῦ, ἀλλὰ χάριν τοῦ θεάτρου. Καί, μὴ ὑπαρχοῦσης ἄλλης διεξόδου, ἀναλαμβάνει αὐτὸς τὸ ἐμπορικὸν μέρος τῆς ἐπιχειρήσεως καὶ τὰ βγάζει πέρα, μέχρις ὥρας, κατὰ τρόπον προκαλοῦντα τὸν θαυμασμὸν καὶ τῶν γερωνοτέρων εἰς τὸν δυσχερέστατον αὐτὸν ρόλον... Καὶ ἐὰν ἐπεβλήθῃ ὁ θιάσος Κυβέλης, μόνος σχεδὸν αὐτὸς παλαίσας διὰ βροχῆς νέων διαρκῶς ἔργων ἐναντίον τῆς παντοκρατορίας τῶν Ἐπιθεωρήσεων, τοῦτο ὀφείλεται κατὰ μέγα μέρος εἰς τὴν ἐξέλιξιν τὴν ἀλματικὴν, τὴν καταπληκτικὴν τῆς πρωταγωνιστρίας του κατὰ τὰ δυὸ τελευταῖα ἔτη, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν σιδερένιαν διειθυσίν του.

Ὁ ἐκλεκτὸς τῆς Κυβέλης, ὁ πατέρας τῶν παιδιῶν τῆς, ὁ νοικοκύρης τοῦ σπιτιοῦ τῆς, εἶνε διευθυντὴς τοῦ θεάτρου τῆς. Αὐτὴ δὲ ἡ ὄνειρευτὴ ἁρμονία παρέχει εἰς τὴν καλλιτέχνην ὅλην τὴν "ἀνεσιν τῆς μελέτης".

Στὴν ταφόπετρά του ἔχει χαραχθεῖ ὁ ἰνδικὸς στίχος: "Γιὰ τὴν ἀγάπην μου τὰ ἔδωσα ὅλα καὶ ὁ Θεὸς χάρισε". Τὸν διάλεξε ἡ κόρη του Ἄλκιη, πού πολὺ τοῦ μοιάζει ἐξωτερικὰ κ' ἐσωτερικὰ καὶ πού, με τὴν ἀγάπην πού τοῦ "χε καὶ τὴν εὐαισθησία τῆς, πρέπει νὰ τὸν καταλάβαινε καλύτερα.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟ 68

ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΟΥ ΡΑΪΝΕΡ ΤΑΪΝΙ

Το τριπλό δίμηνο, που καλύπτει χρονικά το τεύχος, ήταν φυσικό να 'ναι πάμπτωχο σ' όμιλεις και διαλέξεις. Δεν ήταν μόνο καλοκαιρινό. Ήταν και δραματικό: 'Αφανίστηκε η Κύπρος, καταλύθηκε η έσωτερική τυραννία, έπανεμφανίστηκε ο Καραμανλής, έγινε έπιστράτευση, νομιμοποιήθηκαν... δυό Κ.Κ. και — με... βήματα — όδηγηθήκαμε σ' έκλογες... 'Αντί γιά διαλέξεις, χορτάσαμε προεκλογικούς λόγους. Κι ά η δ ι ά σ α μ ε τήν έλληνική γλώσσα! Ουμμηθήκαμε τό Σωκράτη Καραντινό: Νά έπιβληθεί στά σχολεία υποχρεωτική διδασκαλία π ρ ο φ ο ρ ῆ ς τής έλληνικής γλώσσας. Δεν τήν κατοποιούν — όπως συνήθως παραπονοίμαστε — κατ' άποκλειστικότητα οί ήθοσποιοί κ' οί έκφωνητές τοῦ ραδιόφωνου και τής τηλεόρασης. 'Ορισμένοι πολιτικοί είναι, κυριολεκτικά, άνυπόφοροι.

Δημοσιεύουμε τήν τρίτη στή σειρά διάλεξη γιά τό Σύγχρονο Θέατρο στή Γερμανία, πού δόθηκε στό " Γκαίτε ", μέ όμιλητή τό δόκτορα Ράινερ Ταΐνι (δές γι' αυτόν στό τεύχος 37, σελ. 79). Δόθηκε γερμανικά και δημοσιεύεται πλήρως, σέ πιστή μετάφραση τής συνεργάτιδάς μας θεατρολόγου Λίλας Μαράκα. 'Απομένει μιά άκόμα διάλεξη τοῦ καθηγητή Χ. Γ. Σρίμπφ — ή τελευταία — πού θα δημοσιευτεί στό επόμενο τεύχος τοῦ Γενάρη-Φλεβάρη.

Τό ζεσηκόμα τής νέας γενιάς στή Δυτική Γερμανία, πού έγινε αισθητό γιά πρώτη φορά μέ τίς φοιτητικές ταραχές τής άνοιξης τοῦ 1968, μοιάζει ν' άνήκει από καιρό πιά στό παρελθόν. 'Εβαλε ώστόσο σέ κίνηση μιά πολιτική εξέλιξη στή Γερμανία, πού σίγουρα οί έπιδράσεις τής θά κρατήσουν άκόμα γιά πολύ. Οί έπιδράσεις αυτές φάνηκαν πρώτα πρώτα στή μεταρρύθμιση τών 'Ανώτατων Σχολών — θέλει πολύ άκόμα γιά νά ολοκληρωθεί — και κορυφώθηκαν τό 1972 μέ τήν έκλογική νίκη τοῦ Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος, πού μαρτυράει μιά ισχυρή συνειδησιακή άλλαγή γενικά μέσα στήν κοινωνία.

Θέλω τώρα νά εξετάσω τό έρώτημα, άν έγινε κάτι άπ' όλ' αυτά φανερό και στό Θέατρο, πού βέβαια θά 'πρεπε νά 'ναι από κάθε άποψη καθρέφτης τών γενικών κοινωνικών εξελίξεων. Ειδικότερα άν έγινε κάτι φανερό στή σύγχρονη πολιτική δραματική παραγωγή, πού σύμφωνα μέ τό χαρακτήρα τής άσχολεϊται πάντα μέ τίς δυνατότητες ανάλογων μεταβολών. Στο θέμα αυτό μού φαίνεται ιδιαίτερα αξιοσημείωτο πώς τό Θέατρο τής 'Ομοσπονδιακής Γερμανίας και τοῦ Δυτικού Βερολίνου — πού δέν είναι καθόλου άνοιχτό στίς νέες τάσεις — παρουσίασε στό διάστημα 1968 - 1971 αρκετά έργα δραματικών συγγραφέων τής μεσαίας γενιάς, πού όλα άσχολούνται μέ τήν προβληματική τής επανάστασης έχοντας γιά βάση ιστορικές έρευνες. Αύτά τά έργα είναι: " 'Ο Τόλλερ " τοῦ Τάνκρετ Ντόρστ (1968), " 'Ο Τρότσι στήν έξορία " τοῦ Πέτερ Βάις (1970), " Γκουεριλλος " τοῦ Ρόλφ Χόχουτ (1970), και " Λούθηρος και Τόμας Μύντσερ ή 'Η είσαγωγή τής λογιστικής " τοῦ Ντζίτερ Φόρτε (1971). 'Η κοινή θεματική κ' ή άναφορά στά τοκομυμένα σίγουρα δέν είναι σύμπτωση. Αύτά τά έργα άνταναρωφίζονται σκέψεις, τίς όποιες κάνουν τά πολιτικά συνειδητοποιημένα άτομα τών μεσαίων άστικών στρωμάτων — πού σ' αυτά άνή-

κουν κι αυτοί οί συγγραφείς. Τό έρώτημα πού μιά ενδιαφέρει είναι κατά πόσο αυτές οί σκέψεις διαφέρουν από κείνες πού 'καναν παλαιότεροι πολιτικοί δραματικοί συγγραφείς (κυρίως ο Μπρέχτ), πού ρόλο δίνουν γενικά στό πολιτικό Θέατρο και ποιές — έως και πραχτικές — συνέπειες μπορούν νά 'χουν.

'Ο Τάνκρετ Ντόρστ άρχισε βέβαια νά δουλεύει τό έργο του " 'Ο Τόλλερ " μερικά χρόνια πριν από τό 1968. 'Η δουλειά του ώστόσο δέ μπόρεσε νά μείνει άνεπαφη από τίς άλλαγές στή συνείδηση τής νέας γενιάς, πού είχαν από τότε κίβλας άρχίσει νά διαφαίνονται. 'Η έπικαιρότητα πού είχε τό θέμα τόν καιρό τής πρεμιέρας, φαίνεται ξεκάθαρα από τό ότι " 'Ο Τόλλερ " άνήκει σ' εκείνα τά έργα πού 'γαν τήν πού μεγάλη έπιτυχία στή σαϊζόν 1968/69. Πραγματικά από τόν " Τόλλερ " ήδη τοῦ Ντόρστ φαίνεται πώς ή έννοια " πολιτικό Θέατρο " έχει υποστεί μιά σημαντική άλλαγή από τήν εποχή τοῦ Μπρέχτ ως τό τέλος τής δεκαετίας τοῦ '60.

Στόχος τοῦ Μπρέχτ, όπως γνωρίζουμε, ήταν νά δείξει, μέ τή βοήθεια όρισμένων μέσων τής άποστασιοποίησης, τί δέν είναι σωστό μέσα στήν κοινωνία πού ζει ο Θεατής και, γι' αυτό, πρέπει ν' αλλάξει. 'Ετσι, κατά τό Μπρέχτ, τό έργο έπρεπε νά καλεϊ συγκεκριμένα τό Θεατή νά σκεφτεί πάνω στά κακάς κείμενα και άπ' αυτό νά βγαίνουν, όσο είναι δυνατό, και μερικές συνέπειες γιά τή δράση. Βέβαια έχει ειπωθεί από καιρό ότι, δυστυχώς, στήν πράξη, αύτή ή διαδικασία σκεδόν ποτέ δέ γίνεται όπως τήν ήθελε ο Μπρέχτ. 'Ο Μπρέχτ άντιμαχόταν έντονα τό " γευστικό " Θέατρο. Δέ μπόρεσε όμως νά έμποδίσει νά " απολαμβάνονται " μάλλον από τό κοινό σάν έργα τέχνης και τά δικά του θεατρικά έργα, άντι νά τό καλούν ν' άγωνιστεί στό όδοφράγματα ύπέρ ή εναντίον κάποιων καταστάσεων.

'Ανέκαθεν βέβαια πολιτικά συνειδητοποιημένοι συγγραφείς ήταν σέ μιά παρόμοια θέση μέ τό Μπρέχτ. Κ' ύπηρεχε πάντα τό έρώτημα, μήπως ή μόνη σωστή συνέπεια τών άπόψεών τους (πού αξιάνουν μιά βελτίωση τής κοινωνίας) θά 'πρεπε νά 'ναι νά σταματήσουν νά γράφουν, κι άντι γι' αυτό νά στραφούν στήν πραχτική άσκηση τής πολιτικής. Γιατί μέχρι σήμερα κάθε αναγνωστικό ή θεατρικό κοινό έχει άποδεχτεί άνεπηρεάστο από πραχτική πολιτική άποψη. 'Ακριβώς στά τέλη τής δεκαετίας τοῦ '60 μερικές θεωρητικές συζητή-

σεις ανάμεσα στόν Πέτερ Βάις και τό Χάινς Μάγκνους 'Εντσενμπεργκερ στό " Κούρσμπου " (1) έδειξαν ότι αυτό τό πρόβλημα — ιδιαίτερα εκείνο τόν καιρό — ήταν ξανά καυτό γιά τούς πολιτικούς συγγραφείς: τό ίδιο πράγμα έπιβεβαιώθηκε τότε μέ τήν άπόφαση τοῦ Γκύντερ Γκράς ν' αναπτύξει πραχτική κομματική δραστηριότητα. 'Η ίδια σκέψη ήταν τό κίνητρο πού 'κανε έναν άλλο γνωστό θεατρικό συγγραφέα, τόν 'Ερνστ Τόλλερ, στά χρόνια ήδη μετά τόν Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, νά δεχτεί νά μπει έπικεφαλής τής Δημοκρατίας τών Λαϊκών 'Επιτρόπων τοῦ Μονάχου (1919) πού κράτησε τόσο λίγο.

'Ο Τάνκρετ Ντόρστ δραματοποίησε στό έργο του τήν ιστορία τής άποτυχίας τοῦ Τόλλερ. Καί μόνο τό ιστορικό θέμα δείχνει ότι δέ μπορεί νά 'χε τήν έλπίδα πώς θά σημείωνε αυτός τώρα στό Θέατρο, κατά κάποιο τρόπο έν τών ύστέρων, τήν πολιτική έπιτυχία πού δέν είχε ο Τόλλερ. 'Αντίθετα: Μότο τοῦ έργου θά μπορούσε νά 'ναι τό άπόσπασμα από τόν τελικό λόγο τοῦ Τόλλερ μπροστά στό δικαστήριο:

"... όποιος άγωνίζεται στό επίπεδο τής πολιτικής, μέσα στήν άλληλοκία οικονομικών και ανθρώπινων συμφερόντων, είναι άναγκασμένος ν' αναγνωρίσει ότι οί νόμοι κ' οί συνέπειες τοῦ άγώνα του καθορίζονται από άλλες δυνάμεις κι όχι από τίς καλές του προθέσεις, ότι ο τρόπος τής άμυνας και τής αντίστασης τοῦ επιβάλλεται...".

Σ' αύτή τήν έμπειρία τοῦ Τόλλερ βρίσκεται ή αϊτία γιά τήν ιστορική του άποτυχία, όπως τήν παρουσιάζει ο Ντόρστ στό έργο του. Για νά τό κάνει, έχει δανειστεί μερικά χαρακτηριστικά στοιχεία άποστασιοποίησης από τό Μπρέχτ (πού φυσικά έχει άσχοληθεϊ σέ διάφορες περιπτώσεις μέ παρόμοια θέματα): ανάμεσα στ' άλλα έχει δανειστεί τήν άνοιχτή φόρμα μέ μιά χαλαρή σειρά σκηνών σέ διαφορετικά επίπεδα παράστασης, τή μεταπήδηση από τό 'να επίπεδο δράσης στ' άλλο και, ως ένα βαθμό, τό μέσο τής άποστασιοποίησης μέ τήν παρεμβολή σκηνών καμπαρέ, εργατικών τραγουδιών ή σόνγγι (όπως στή σκηνή " Μέ κόπο στό πιάνο "). Ουσιαστικό γιά τό έργο, από τήν άποψη τής φόρμας, είναι ώστόσο ότι αυτά τά μέσα ύπηρετούν κυρίως τή δημιουργία μιάς κάποιας άτμόσφαιρας έπιθεώρησης ή άκόμα και τίσρκου, πού έπιπλέον καθορίζεται, στήν έναλλαγή ανάμεσα στίς διάφορες σκηνές, από μιά διαλεκτική σχέση ανάμεσα στό ρεαλιστικό και τό γκροτέσκο: έναλλάσσονται πάντα σκηνές πού σ' αυτές κυριαρχεί τό ρεαλιστικό στοιχείο, μ' άλλες πού δίνουν κυρίως τήν έντύπωση τοῦ γκροτέσκου. Αυτό έχει σάν άποτέλεσμα ν' άποστασιοποιούνται τά δυό στοιχεία μεταξύ τους και στό τέλος ή ιστορική

(1) Γερμανικό πολιτιστικό περιοδικό, μέ άριστερή πολιτική τοποθέτηση.

πραγματικότητα να παρουσιάζεται σαν κάτι γκροτέσκο και το γκροτέσκο σαν πραγματικό. Έτσι αυτή η πραγματικότητα δεν περιγράφεται μόνο, αλλά, ως ένα βαθμό, δέχεται και κριτική. Ίδιαίτερα άσκειται έμμεσα κριτική και στον Τόλλερ, τον ήρωα του έργου, με τη βοήθεια μιᾶς κάποιας άποστασιοποιημένης πρὸς τὸ γκροτέσκο, καθὼς χαρακτηρίζεται συνέχεια σαν "ήθοιοιός" μέσα στη ροπή του γιὰ πληθωρική Θεατρικότητα. Αὐτὴ ἡ ιδιότητα δὲν ἐκδηλώνεται μόνο σὲ σκηνές σαν αὐτὴ πού, ἐξόριστος, διαβάζει ἀπὸ τ' ἀπομνημονεύματα του σὲ γηραιὴς κυρίες· ἢ στὴ φυγὴ του "στοῦ κυρίου τῆς ἀριστοκρατίας", ὅπου ἔχει μεταμφιεστῆ με γυαλί και μουστάκι. Ἀλλὰ κ' ἐκεῖ πού προσπαθεῖ νὰ δράσει πολιτικά· ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς πρώτης, πληθωρικῆς ἐμφάνισής του στὸ "Προσωρινὸ Κεντρικὸ Συμβούλιο", με τὸν ἀπίστευτα ἐλαστικὸ χειρισμὸ τῆς κατανομῆς ἀξιομάτων πού ἀκολουθεῖ, ὡς τῆς συγκατάθεσής του νὰ μπεῖ ἐπικεφαλῆς τῶν ἀγωνιζόμενων ἐργατῶν στὸ Νταχάου (με τὰ λόγια: "ἂν εἶναι γραφτό, θέλω νὰ χαθῶ μαζί με τοὺς ἐργάτες").

Μὲ αὐτὴ τὴ μέθοδο χαρακτηρισμοῦ ὁ συγγραφέας πετυχαίνει νὰ παρουσιάζονται ἀναγκαστικά σαν κάτι γκροτέσκο και οἱ προσπάθειες ἀλλαγῆς τῆς πραγματικότητας (πού κ' ἀπ' αὐτὴ πάλι, με τὸν τρόπο πού τὴν ἀποδίδει ὁ Ντόρστ, δὲ λείπουν τὰ Θεατρικὰ στοιχεῖα). Μὲ αὐτὸ ἔχει κιόλας ἀποδειχθεῖ πὼς ὁ Ντόρστ ξεκινάει ἀπὸ ἔργο του ἀπὸ μιὰ πλὴν σκεπτικιστικὴ Θέση ἀπ' ὅτι ἔκανε ποτὲ ὁ Μπρέχτ. Ἀλλὰ, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, αὐτὸ δείχνει ὅτι, παρόλο τὸ σκεπτικισμὸ, ὁ προβληματισμὸς τοῦ πολιτικὰ στρατευμένου συγγραφέα εἶναι γι' αὐτὸν κάτι πολὺ πραγματικό. Ἀκόμα κ' ἂν τὰ μέσα πού χρησιμοποιοῦνται δὲν εἶναι με κανένα τρόπο κατάλληλα γιὰ νὰ καλέσουν τὸ Θεατρὸ ν' ἀγωνιστεῖ στὰ ὀδοφράγματα — γιὰ νὰ ξαναγεννηθεῖ π.χ. ἡ ἰδέα τῶν Λαϊκῶν Ἐπιτρόπων — πάντως τὸν κἀνον νὰ νιώσει ὅτι ἡ προβληματικὴ πού τοῦ δείχνουν τὸν ἀφορᾶ και τὸν παρακινοῦν τολμήχιστο νὰ κάνει σκέψεις γιὰ παρόμοια φαινόμενα τῆς δικτῆς του πραγματικότητας.

Εἶναι ἀρκετὸ ἓνα τέτοιο ἀποτέλεσμα; Ἡ μπόρουμε νὰ περιμένουμε περισσότερα ἀπὸ τὸ πολιτικὸ θέατρο; Ἐγὼ ἐνδιαφέρων νὰ δοῦμε ποιά στάση παίρνει ἀπέναντι στὰ ἴδια προβλήματα ὁ Πέτερ Βάις, σ' ἓνα ἔργο πού μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ με τὸν "Τόλλερ" και πού τὸ γράψε τὸ 1968/69.

(Ὁ Πέτερ Βάις εἶναι ἓνας συγγραφέας πού ἐδῶ και χρόνια ἀσχολεῖται συνειδητὰ με παρόμοια ἐρωτήματα κ' ἔχει γράψει πάνω σ' αὐτὰ ἀρκετὰ ἔργα με διάφορες μορφές, πού μπορεῖ νὰ χαν ἐν μέρει μεγάλη ἐπιτυχία στὸ θέατρο, μᾶλλον ὅμως ἔχει και ἀπὸ πολιτικὴ ἀποψη). "Ὁ Τρότσκι στὴν ἐξορία" τοῦ Βάις, πού πρωτοπαχτήθηκε τὸ 1970, παίρνει ἐνεργητικὰ μέρος στὴ συζήτηση αὐτῆς τῆς προβληματικῆς. Τὸ πρόβλημα πού ἀντιμετωπίζει ἐδῶ ὁ Τρότσκι εἶναι, ὅπως και στὸν Τόλλερ, ἡ ἀδυναμία συμφωνίας ἀνάμεσα στὴν καλὴ πρόθεση και τὴν πολιτικὴ πράξη. "Ὅτι ἔκανε φα-

νερὸ ὁ Ντόρστ στὸ ἔργο του χρησιμοποιώντας πιδὸν τὰ μέσα τοῦ γκροτέσκου (ὅτι δηλαδὴ ἡ ἐπιδίωξη τῆς ἐξουσίας, πού εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ κόσμου, διαβρώνει ἀναγκαστικά τὸν ἰδεαλισμὸ πού ὠθεῖ ἀρχικά πρὸς τὴν πολιτικὴ ἐνέργεια) ὁ Βάις δὲν τὸ παρουσιάζει με σκηνικὰ μέσα, ἀλλὰ βάζει κυρίως νὰ τὸ συζητοῦν οἱ πρωταγωνιστῆς τοῦ ἔργου (Τρότσκι και Λένιν) μπροστὰ σ' ἓνα σκιαγραφημένο ἱστορικὸ φόντο.

Και αὐτὸς ὁ συγγραφέας χρησιμοποιεῖ συνειδητὰ, και μάλιστα πολὺ ἐκτεταμένα, ὀρισμένα μεπρητικά μέσα: Τὸ ἔργο ἔχει μεγάλο ἐπιπλὸ μήκος και πάνω ἀπὸ ἐξήντα πρόσωπα (τὰ περισσότερα ἱστορικά) εἶναι χωρισμένο σὲ δεκαπέντε σκηνές, πού στὸ κείμενο ἡ κάθε μιὰ ἔχει ἐπικεφαλίδα, ἀλλὰ πού δὲν ἔχουν τοποθετηθεῖ σὲ κανονικὴ σειρά. Ἀντίθετα ἡ σκηνικὴ ὁδηγία στὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης πράξης ὀρίζει: "Στὸ χῶρο, πού μένει πάντα ὁ ἴδιος, διάφορα χρονιὰ ἐπίπεδα. Στάδια τῆς ἐξορίας. Ἀντιμετώπιση και συζήτηση με πρόσωπα και δυνάμεις τῆς ἐπανάστασης. Ἐρμηνεία τῆς ἀρχῆς ἀπὸ τὸ τέλος: ὁ Τρότσκι ἔχοντας ἀποσυρθεῖ ἢ ἀπομονωμένος, ἀντίκρι στὸ θάνατο".

Τὰ μέσα λοιπὸν ὑπηρετοῦν κυρίως τὸ στόχο νὰ γίνει ἀπτὰ κατανοητὸ τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο. Τὸ πλαίσιο ὡστόσο δὲν εἶναι τὸ κεντρικὸ θέμα τοῦ ἔργου, ὅπως φαίνεται νὰ πιστεῖται κἀνοντας λάθος ὁ Ράιχ-Ρανίτσι σὲ μιὰ κριτικὴ πού 'κανε γιὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ Ντύσελντορφ (στὴν "Zeit" (2) τῆς 30.1.70). "Ἄν αὐτὸ ἦταν ἀλήθεια, πραγματικά τὸ ἔργο δὲ θά 'ταν τίποτ' ἄλλο παρὰ μιὰ ραδιοφωνικὴ μορφωτικὴ ἐκπομπὴ ἐπιπέδου. Δὲν εἶναι ὅμως οὔτε και πολιτικὸ προπαγανδιστικὸ ἔργο στὴν τεχνολογία τοῦ "σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ", ὅπως τὸ κατηγορεῖ ὁ Ράιχ-Ρανίτσι. Ἡ πολεμικὴ πού κάνει ὁ κριτικὸς διατυπώνοντας τὴν ἐρώτηση "... καθὼς αὐτὸ τὸ ἔργο μοιάζει σὰ νὰ 'χει γίνει με τὴ συρραφὴ κυρίων ἄρθρων ἀπὸ ἐφημερίδες, γεννιέται τὸ ἐρώτημα, ἂν δὲ θά 'ταν πιδὸν πρακτικὸ, νὰ γραφεῖ ἀπευθεῖας ἓνα ἄρθρο", μᾶς παραξενεύει, ἀφοῦ γίνεται ἀπὸ κάποιον πού ταυτόχρονα παινεύει τὸ ἔργο "Μαρά" τοῦ ἴδιου συγγραφέα. Γιατὶ "Ὁ Τρότσκι στὴν ἐξορία" ἔχει πολὺ λίγα κοινὰ σημεῖα με κύρια ἄρθρα (τὸ πολὺ πολὺ, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, στὴν ἀποσαφήνιση τοῦ ἱστορικῶν πλαισίου) ἐνῶ ἔχει πάρα πολλὰ κοινὰ σημεῖα με τὸ "Μαρά-Σάντ".

Και σὲ κείνο τὸ ἔργο εἴχαμε μιὰ σύγκρουση πού γινόταν κυρίως με τὴ μορφὴ διαλεκτικῆς συζήτησης. Ὁ Μαρά, ὁ ἐπαναστάτης πού ὑποστηρίζει τὴν ἀρχὴ τῆς σκληρότητας ἀπὸ ἀνάγκη, ἦταν ἀντιμέτωπος με τὸ ντὲ Σάντ, πού δέχεται μὲν αὐτὴ τὴ σκληρότητα σαν κάτι πού βρισκεται μέσα στὴ φύση τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ γι' αὐτὸ ἀκριβῶς τὴν ἀρνεῖται σὰ μέσο γιὰ τὴν ἐπικράτηση τῆς ἐπαναστατικῆς ἀνανέωσης (πού θά 'πρεπε βέβαια νὰ συμπεριλαμβανε και τὴ φύση τοῦ ἀνθρώπου). Αὐτὴ ἡ διαλεκτι-

κὴ συζήτηση ὡστόσο (ἔχοντας πλαίσιο τὴ γύρω πραγματικότητα, μιὰ ἀνατριχαστικὴ πραγματικότητα τρόμου στὸ φρενοκομεῖο) ἔγινε στὸ ἔργο μέρος μιᾶς γενικότερης σύγκρουσης ἀνάμεσα στὸ ἰδανικὸ και τὴν πραγματικότητα σ' ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τῆς.

Μιὰ ὅμοια διαλεκτικὴ συζήτηση βρισκεται στὸ κέντρο τοῦ ἔργου "Τρότσκι": ἡ Θεωρητικὴ συζήτηση ἀνάμεσα στὸν Τρότσκι και τὸ Λένιν, πού κυριαρχεῖ σ' ἐφτὰ ἀπὸ τὶς ἔντεκα πρώτες σκηνές τοῦ ἔργου, ὡς τὸ θάνατο τοῦ Λένιν. Ὁ Λένιν φαίνεται νὰ μοιάζει με τὸ Μαρά, ἐνῶ ἡ Θέση τοῦ Τρότσκι, πού συχνὰ δείχνει πιδὸν ἀνθρωπιστικὴ, μοιάζει περισσότερο με τοῦ Σάντ, παρόλο πού ἐδῶ ὑπάρχουν χαρακτηριστικὰ περάσματα ἀπ' τὸν ἓνα στὸν ἄλλο και, ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ, οἱ ἀντίπαλοι και στὰ διῶ ἔργα εἶναι κάθε φορὰ συγγενικοὶ μεταξύ τους.

Ἡ σχετικὴ ἀδυναμία αὐτοῦ τοῦ ἔργου σὲ σύγκριση με τὸ "Μαρά" εἶναι ὅτι ἐδῶ ἡ ἀπόδοση τοῦ ἱστορικῶν πλαισίου δὲν ὑπηρετεῖ τὸ σκοπὸ νὰ ὑψωθεῖ ἡ Θεωρητικὴ συζήτηση στὸ ἐπίπεδο τῆς συγκεκριμένης πραγματικότητας, ἀλλὰ ὅτι τὸ πλαίσιο παίζει τὶς περισσότερες φορὲς μέσα στὸ σύνολο μόνο ἓνα ἐπεξηγηματικὸ ρόλο. Μόνον ὅταν παρουσιάζει ὀρισμένες σταλινικὲς ἀκρότητες, κυρίως τὶς δίκες τῆς Μόσχας, φαίνεται μιὰ ἀπευθεῖας ἀναφορὰ στὴ συγκεκριμένη πραγματικότητα σὲ σχέση με τὴ διαλεκτικὴ συζήτηση τῶν δύο πρωταγωνιστῶν. Παρ' ὅλ' αὐτὰ ὁ χαρακτηρισμὸς τῶν προσώπων τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ Ράιχ-Ρανίτσι σὰ "μαριονέτες πού τοὺς ἔχουν κρεμάσει ἀπὸ τὸ στόμα πάνω με συνθήματα" εἶναι μιὰ κακόβουλη ἀπλοποίηση. Παραβλέπει ἐντελὸς τὸ δεῦτερο οὐσιαστικὸ αἰσθητικὸ κἀνον αὐτοῦ τοῦ ἔργου, πού δὲν ἔχει τυχαῖα τὸν τίτλο "Ὁ Τρότσκι στὴν ἐξορία", δηλαδὴ τὴν "ἐξήγηση τῆς ἀρχῆς ἀπὸ τὸ τέλος", πού σημαίνει τὴν ἐξήγηση τοῦ ὅλου ἀπὸ τὴ σκιοπιά τῆς ἐξορίας και τοῦ τελικοῦ θανάτου τοῦ κεντρικοῦ προσώπου. (Στὸ συμπλεγμα πού ἀφορᾶ τὴν ἐξορία ἀνήκουν κ' οἱ παραστάσεις τῶν σταλινικῶν ἀκροτήτων, πού ἀναφέραμε λίγο πιδὸν πάνω και πού ἐν μέρει κυριαρχοῦν στὸ βᾶθος και γι' αὐτὸ ἀκριβῶς θά 'ταν λάθος νὰ πιστέψουμε πὼς τὸ ἔργο θέλει κατὰ πρῶτο λόγο νὰ δείξει τὴν ἱστορία τοῦ "ρωσικοῦ κομμουνισμοῦ").

Ὁ Τρότσκι λοιπὸν, πού ἐδῶ ἡ Θέση του μπαίνει ἀντιμέτωπη με τὴ Θέση τοῦ Λένιν, ἔχει χαρακτηριστεῖ στὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἀρχὴ σὰ διωγμένος, σαν ἐκείνος πού στὴν πράξη ἔχει κιόλας χάσει, και μάλιστα με μιὰ πιδὸν πραγματικὴ ἔννοια ἀπὸ ὅτι εἶχε γίνει στὴν περίπτωσή τοῦ Μαρά· και περισσότερο μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ με τὸ Σάντ, πού στὸ παλαιότερο ἔργο τοῦ Βάις δὲν τοῦ εἶχε μείνει παρὰ ἡ διέξοδος στὴν κυνικὴ παθητικότητα (παρόλο πού βέβαια ὁ Τρότσκι δὲ δέχεται νὰ πάρει μιὰ τέτοια Θέση). Παρ' ὅλ' αὐτὰ ἔχει μερικὰ κοινὰ σημεῖα με τὸ πρόσωπο τοῦ Μαρά: τὶς βασανιστικὲς ἀμφιβολίες γιὰ τὸ νόημα τῆς ἴδιας του τῆς δράσης, τὴν ἀρρώστια, τὸ βίαιο θάνατο — πράγματα ὡστόσο πού θά μπορούσαμε νὰ ποῦμε και γιὰ τὸ Λένιν, πού κ' αὐτὸς ἐμφανίζεται ἀρρώστος, νὰ ὑποφέρει ἀπὸ ἐξανθήματα και λειψῆνες,

(2) Ἐβδομαδιαία ἐφημερίδα τοῦ Ἀμβούργου.

και που αργοπεθάνει τέλος από τις συνέπειες μιας δολοφονικής απόπειρας. Και τα δυο πρόσωπα (όπως βέβαια και ο Μαρξ και ο Σάντ) κατά βάθος αντιπροσωπεύουν μόνο τις διαφορετικές όψεις του ίδιου πράγματος: της επανάστασης (που άσθενεί από ηθική άποψη). Βέβαια ο Βάις αντιγράφεται να τονίσει ιδιαίτερα τη σκοπιά του Τρότσκι στην άμοιβαία σχέση του τόσο με το Λένιν όσο και με τις ιστορικές περιπλοκές: δεν είναι τυχαίο ότι ο επαναστάτης που κλίνει πιο φανερά προς τον ιδεαλισμό, ο Τρότσκι, βρίσκει και πιο φανερά στο τέλος το χαμό του. Έτσι το έργο, στους στόχους του αναφορικά με την πολιτική αποτελεσματικότητα, είναι μάλλον πιο συγκεντρωμένο κι από τον "Γόλλερ", αφού η προβληματική που εκεί δείχτηκε συγκεκριμένα, εδώ κατά κύριο λόγο μονάχα συζητείται και μάλιστα έχοντας συνείδηση της άποτυχίας που έχει ήδη συντελεστεί. Ο Βάις φαίνεται πως θέλει να πετύχει μόνο να μη δέχεται ο Θεατής άβασάνιστα την επίσημη κομμουνιστική άποψη για τον Τρότσκι, σαν προδότη του σοσιαλισμού, αλλά να κάνει σκέψεις γι' αυτόν τον άνθρωπο, για τους σκοπούς και για τις μεθόδους του, στα σημεία που αποτελούσαν παρεκκλίσεις από την επίσημη γραμμή. Τη γενική του τοποθέτηση απέναντι στην προβληματική που αφορά τον αναγκαίο ιδεαλισμό και την εξέισο αναγκαία επιδίωξη εξουσίας την εγχε αναπτύζει ήδη στο έργο του "Μαρξ-Σάντ" με τη μέγιστη Θεατρική λεπτομέρεια. Οι σκέψεις όμως πάνω στον Τρότσκι, όπως απαιτεί το έργο που γράψε αργότερα, έπρεπε να περιλαμβάνουν και το συλλογισμό πως δε θα 'ταν αδιανόητος κ' ένας κομμουνισμός μ' ένα άλλο πρόσωπο, ίσως πιο ανθρώπινο, από αυτό που 'δειξε τελικά η εξέλιξη στη Σοβιετική Ένωση — μια απαραίτητη συμβολή στο γκρέμισμα μιας επικίνδυνης προκατάληψης.

Μπορεί να φανερά παράξενο που η γενική τάση τόσο σημαντικών πολιτικών Θεατρικών έργων τον καιρό της προσπάθειας για την πολιτική χειραφέτηση της νέας γενιάς στην Όμοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας, είναι κατά βάθος μια τάση παραίτησης. Και μάλιστα, τόσο σε σχέση με την καλλιτεχνική απόδοση της δυνατότητας για επαναστατική δράση, όσο και με τη συνειδητοποίηση της πολιτικής αποτελεσματικότητας που έχει το Θεάτρο γενικότερα. Βέβαια ούτε ο Βάις (της γενιάς του 1916) ούτε ο έννια χρόνια νεότερος Ντόρστ ανήκουν σε κείνη τη γενιά που τότε ξεσηκώνονταν. Αυτή έμοιαζε άρχικα να σπαίνει στο Θεάτρο κι αυτό θα μπορούσε να εξηγηθεί κυρίως από τη φοβισμένη απροθυμία σχεδόν όλων των Δυτικογερμανών διευθυντών Θεάτρου να της δώσουν φωνή έχοντας αποφασισμένο στόχο την υποστήριξη νέων συγγραφέων.

Γι' αυτό μου φαίνεται ακόμα πιο ενδιαφέρουσα η θέση του σχεδόν μοναδικού νεότερου δραματογράφου εκείνων των ημερών — που είχε ήδη πίσω του μερικές επιτυχίες — σε σχέση με τα έρωτά του Βάις και ο Ντόρστ. Ο Πέτερ Χάντκε (της γενιάς του 1943) σ' αρκετές όμιλίες και μελέτες εκείνης

της εποχής πήρε θέση κατά της λεγόμενης "στρατευμένης λογοτεχνίας". Υποστήριζε τη γνώμη πως πολιτικά προβλήματα γίνονται εκεί αντικείμενο της αισθητικής, δηλαδή πως ο συγγραφέας τα χειρίζεται όπως θέλει και γι' αυτό γίνονται αίνιθνα. Τα έργα λοιπόν που 'χει γράψει ο ίδιος ο Χάντκε δεν πρέπει να θεωρηθούν σε στρατευμένη πολιτική λογοτεχνία, πράγμα που 'γε γι' αποτέλεσμα να του γίνει, ιδιαίτερα σε μια συζήτηση στο "Κούρσμπουχ", τεύχος 20, σοβαρή κριτική απ' άλλους συγγραφείς.

Κι ωστόσο, ακριβώς οι προσπάθειες του Χάντκε — και στον τομέα του Θεάτρου επίσης — έχουν πάντα ένα καθαρά διδαχτικό χαρακτήρα, που δικαιολογεί να μιλήσουμε για "πολιτική" λογοτεχνία, με μια όρισμένη και περιορισμένη έννοια. Το έργο του Χάντκε "Κάσπαρ", που ανακηρύχτηκε απ' το περιοδικό "Τεάτερ Χούτε", "έργο της χρονιάς 1968", δείχνει με τα ίδια τα λόγια του Χάντκε, "τι είναι δυνατό με κάποιον". Ο συγγραφέας θέλει κ' εδώ, όπως και στα άλλα έργα του, να φανερώσει κυρίως "προϋπάρχουσες δραματογραφίες". Μ' αυτή την έννοια το έργο "Κάσπαρ" λέει κυρίως δύο πράγματα: Μόνο με τη γλώσσα μπαίνει τάξη για τον άνθρωπο στον κόσμο, και δεύτερο: η γλώσσα βιάζει τη φυσική τάξη καθορίζοντάς την. Αυτό το δεύτερο σημείο συμπεραίνεται απ' το ότι ο συγγραφέας εξισώνει τους δάσκαλους της γλώσσας (στο έργο "αυτούς που υποβάλλουν", που μαθαίνουν στον Κάσπαρ όλα όσα του επιτρέπουν να ταξινομήσει τον κόσμο) μ' αυτούς που κάνουν κακή χρήση της γλώσσας, που λένε όλα εκείνα τα σλόγκαν, τα κλισέ, τις φτηνές θυμοσοφίες, και τα διαφημιστικά σποτ απ' όλους τους τομείς της ζωής, που πρέπει να 'ναι γνωστά και σε κάθε Θεατή από την ίδια τη ζωή του.

Έτσι θέλει ο Χάντκε να δείξει, πως ο κόσμος μας και πρώτα απ' όλα αυτά που μας είναι γνωστά σε λεκτική έκφραση του κόσμου μας, υποτάσσονται σ' όρισμένες δραματογραφίες. Η γνώση όμως αυτή είναι χωρίς πολιτική αξία (αυτό ακριβώς είναι και το περιεχόμενο πολλών κατηγοριών εναντίον του Χάντκε) επειδή ο συγγραφέας δε δείχνει (και φυσικά ούτε θέλει να δείξει) ποι οι είναι πραγματικά εκείνοι που ενεργούν με τη βοήθεια τέτοιων δραματογραφιών και για ποιο σκοπό το κάνουν. "Κάποιος μαθαίνει τη γλώσσα και μαθαίνει έτσι να ταξινομήσει τον κόσμο" έτσι όμως υποτάσσεται και στη δυνατότητα, η καλύτερα στην πιθανότητα, να τον χειριστούν όπως θέλουν". Αυτό στην καλύτερη περίπτωση είναι μια ταυτολογία, μια κάπως πιο πλατιά παραλλαγή της κοινοτοπίας πως κάθε τάξη είναι εξ' ορισμού ένα είδος ήθελμένου χειρισμού.

Η Θεατρικότητα επιπλέον αυτών που δείχνονται σκεπάζει στο έργο του Χάντκε ακόμα κι αυτή την επίγνωση, αν μπορεί κανείς να την ονομάσει έτσι: "Άλλοι Κάσπαρ, αντίγραφα του, εμφανίζονται, συμπράττουν κ' ενεργούν ό ένας εναντίον του άλλου" άκουστικά ο Κάσπαρ μπερδεύεται πολύ συγκεκριμέ-

να στα χαμόκλαδα των λέξεων και των κενολογιών που 'μαθε. Μια εξαιρετικά έντυπωσιακή Θεατρικότητα, που κάνει το έργο "γευστική" απόλαυση, εκεί που δεν πέφτει από την πολλή κατάδειξη στην άνια. Έτσι όμως, ακριβώς με την ανικανότητά του να δώσει εξηγήσεις που να μπορεί ο Θεατής να τις συσχετίσει με τη δική του πραγματικότητα, γίνεται αυτό το ίδιο ένα συγκεκριμένο Θεατρικό παράδειγμα για το ότι είναι αδύνατο να υπάρξει αποτελεσματικό πολιτικό Θεάτρο. Ο Χάντκε δεν είναι δυνατό να θέλει καν να δείξει την πολιτική προβληματική, που απασχολεί άλλους συγγραφείς σαν το Βάις ή το Ντόρστ, επειδή έχει συνειδητοποιήσει τόσο καθαρά όσο αμφίβολο είναι όλη αυτή η προσπάθεια, ώστε τελικά να κάνει θέμα του αυτή την αμφιβολία. Έτσι όμως προσφέρει κατά παράδοξο τρόπο μια επίγνωση που προσέτι σημαντικά πράγματα σ' αυτά που είπαν εκείνοι οι άλλοι δραματογράφοι.

Γιατί σ' όλη αυτή την προβληματική — γλώσσα-τάξη-ήθελμένος χειρισμός — κρύβεται μια αιτία για την αναγκαστική άποτυχία των επαναστάσεων, που έχουν ιδεαλιστική σύλληψη: μια αιτία που δεν είναι ίσως λιγότερο αποφασιστική από την αδιάκοπη, διαβρωτική, ασυμβίβαστη με τον ιδεαλισμό αναγκαιότητα να ληφθούν υπόψη οι σχέσεις εξουσίας, με την όποια, στα έργα που αναφέραμε, αιτιολογείται κυρίως η άποτυχία του Γόλλερ και του Τρότσκι. Γιατί αν η γλώσσα, όπως δείχνει ο Χάντκε, είναι δραματογραφία, αυτό σε τελευταία συνέπεια σημαίνει πως είναι και ιδεολογία. Λέγεται πως με τη γλώσσα ο άνθρωπος μαθαίνει όρισμένο, που του επιτρέπουν να ταξινομήσει τον κόσμο αλλά που κ' οι ίδιοι κάποτε φτιάχτηκαν. Γι' αυτό ακριβώς μπορούν να γίνουν ένα μέσο για ήθελμένους χειρισμούς, ένα μέσο εξουσίας, το οποίο εκείνοι που υποτάσσονται σ' αυτό δεν είναι σε θέση να καταλάβουν. Άλλα τόσο ο Ντόρστ όσο κι ο Βάις έχουν παραμελήσει στα έργα τους αυτό το μέσο εξουσίας, την ιδεολογία, παρόλο που ανήκει σε κείνες τις δυνάμεις που επιβάλλουν στους άγωνιζόμενους "το είδος της άμυνας και της αντίστασης", όπως λέει ο Γόλλερ στο έργο του Ντόρστ.

Το έργο του Ντύτερ Φόρτε "Λούθηρος και Τόμας Μύντσερ ή Η εισαγωγή της λογιστικής" που γράφτηκε το 1966-1970, συμπληρώνει αυτό το κενό. Περιέχει εκτός από τη συνείδηση της προβληματικής που αφορά την πολιτική δράση με ιδεαλιστικά κίνητρα και την επίγνωση που βγαίνει από το έργο του Χάντκε ότι κάθε λογής δράση, που 'χει νόημα, υποτάσσεται αναγκαστικά σ' ένα είδος δραματογραφίας, την όποια γενικά καταγράφονται οι κυρίαρχοι για τους σκοπούς τους και που το άτομο δε μπορεί να τη συνειδητοποιήσει, γιατί αυτή διαμορφώνει εκτός από τη γλώσσα και τη σκέψη του.

Κοινό εξωτερικό γνώρισμα του έργου του Φόρτε τόσο με τον "Γόλλερ" όσο και με τον "Τρότσκι στην εξορία" είναι ότι χρησιμοποιεί ιστορικά ντοκουμέντα: "Στο μεγαλύτερο μέρος τα κείμενα είναι πρωτότυπα. Άριθμοι και

στοιχεία είναι σωστά” (σελ. 6). “Αλλά κ’ η γρήγορη και συνεχής έναλλαγή της δράσης, που δείχνεται σε διάφορα σκηνικά επίπεδα, βρίσκεται και στα τρία έργα. Τους δίνει τον εξωτερικό χαρακτήρα ενός μπρεχτικού χρονικού, που η συνέγεια του όμως μπορεί να διακοπεί. Στο Βάις, κυρίως με τα φλάς - μπάκ και την παρεμβολή μελλοντικών σκηνών, στο Φόρτε — όπως και στο Ντόρστ, που δείχνει τον Τόλλερ καμιά φορά σά δραματουργό να παίζει ο ίδιος στα εξπρεσιονιστικά έργα του — με παρεμβολές που έχουν σχεδόν γραπτέσκα θεατρικότητα π.χ. όταν οι ήγεμόνες εξαναγκάζονται επανειλημμένα από τον οικονομικά πανίσχυρο Φούγκερ ν’ απαγγείλουν εν χορώ: “Ο καλοσυνάτος Φούγκερ / σιεπή και προστασία μας / χωρίς αυτόν / καμιά ή σημασία μας” (σελ. 117): η στήν τελική σκηνή με την προσευχή στο κεφάλαιο.

Θεματικά ο “Λούθηρος - Μύντσερ” είναι επόμενο να πλησιάζει περισσότερο το έργο του Ντόρστ, αφού και τα δύο, αντίθετα με τον “Τρότσι”, έχουν για θέμα μιάν επανάσταση άποτυχημένη απ’ όλες τις απόψεις κ’ αιτιολογούν αυτή την άποτυχία, εν μέρει τουλάχιστο, με την πραότητα, με την αθωότητα των “επαναστατών”, που σε θέματα εξουσίας ενεργούν με μεγάλη αφέλεια. Έδω λοιπόν έκδηλώνεται η ίδια επίγνωση, που προκαλεί στο τέλος το χαμό και των πρωταγωνιστών των δύο άλλων έργων (αυτό ισχύει εξίσου και για το δυσφημισμένο Τρότσι, παρόλη την επιφανειακή επιτυχία της ρωσικής επανάστασης): ότι δηλαδή για τη διεξαγωγή μιās επανάστασης δεν αρκούν μονάχα ακόμα και οι καλύτερες ανθρωπιστικές προθέσεις: αυτό όμως δεν κάνει κανένα από τους δραματικούς συγγραφείς που αναφέραμε, να υποστηρίξει ότι πρέπει να παραιτηθεί κανείς απ’ αυτήν. Αντίθετα υποστηρίζουν ότι η επανάσταση είναι καθαυτή μιάν προβληματική υπόθεση κάτω από τις υπάρχουσες κάθε φορά συνθήκες.

Κατά τα άλλα ο Φόρτε σχεδιάζει στο έργο του ένα πολυεδρικό πανόραμα της Ιστορίας της Γερμανίας στην εποχή της Ορθησκυτικής μεταρρύθμισης. Δείχνει πώς όλοι οι ήγεμόνες εξαρτώνται, έπειδη είναι χρωσμένοι, από το μεγαλύτερο Φούγκερ, που έχει το μονοπώλιο όλων σχεδόν των επιχειρήσεων στην Κεντρική Ευρώπη και με μιάν τόσο μεγάλη οικονομική δύναμη μπορεί να καθορίσει ακόμα και την έλλογη του αυτοκράτορα. Το έργο δείχνει πώς ο Λούθηρος δημιουργείται αρχικά από τον ήγεμόνα του σαν όπλο εναντίον του Πάπα, για να ενισχύσει το ήγεμονικό ταμείο με την εκκλησιαστική περιουσία, και πώς αργότερα αποδείχεται — για πολλές και διάφορες αιτίες — χρήσιμος στα έγωιστικά συμφέροντα των ισχυρών. Τέλος δείχνει πώς ο Τόμας Μύντσερ είναι ο μόνος που υποστηρίζει τα συμφέροντα του αγροτικού κόσμου, ενώ ο υπηρέτης των ήγεμόνων Λούθηρος όχι μόνο προδίνει αυτά τα συμφέροντα αλλά και τα καταπολεμάει στην πράξη. Ο λόγος ωστόσο που ο Μύντσερ και οι αγρότες πρέπει αναγκαστικά να καταστραφούν είναι κυρίως ότι τα γερμανικά δουχεία, που αυτοί υποστηρίζουν την

έθνικοποίησή τους, αποφέρουν στο Φούγκερ 250 εκατομμύρια το χρόνο. Λέγοντας “αυτό είναι εναντίον της επανάστασης”, ο Φούγκερ πληρώνει κατά συνέπεια τους ήγεμόνες για να αποδρακίσουν τους επαναστάτες.

Ο Λούθηρος είναι ουσιαστικά η κεντρική μορφή του έργου, γιατί στο πρόσωπό του ενσαρκώνεται, κατά κάποιον τρόπο, ο ρόλος της Ορθησκείας. Στην αρχή πιστεύει πραγματικά σ’ αυτά που λέει και ακριβώς εξαιτίας αυτής της πολιτικής απλοϊκότητας είναι πάρα πολύ χρήσιμος στους κυρίαρχους, γιατί με τις δηλώσεις του στο όνομα της Ορθησκείας δικαιώνει ήθικα τις ανήθικες πράξεις τους: αργότερα, όταν γίνεται φανερό η εξάρτησή του, δεν έχει καμιά άλλη διέξοδο παρά να γίνει κι ο ίδιος συμμετέχων στο καιροσκοπικό παιχνίδι. “Ενα χυπηρό παράδειγμα γι’ αυτό, ανάμεσα σε πολλά, είναι η συμβουλή που δίνει ο Λούθηρος στον ήγεμόνα “Αλμπρεχτ: Να κάνει με τη βοήθεια των παπάδων “να γεννηθεί μ’ επιτήδειο τρόπο στο μυαλό των απλών ανθρώπων το ερώτημα” μήπως η χριστιανική ήθικη επιβάλλει να επιδιωχτεί η μετατροπή της επισκοπικής περιουσίας σ’ ιδιοκτησία του άρχοντα (πράγμα που επιδιώκει ο “Αλμπρεχτ από έγωιστικά κίνητρα) και όταν αργότερα ο λαός του παρουσιάσει αυτό το ερώτημα, αυτός να συγκατατεθεί δείχνοντας την ευνοιά του (σελ. 132). Έδω φαίνεται πάρα πολύ καθαρά η λειτουργία της ιδεολογίας. Ο Λούθηρος κ’ οι παπάδες του γίνονται “υποβολείς”, με την έννοια που χρησιμοποιεί ο Χάντκε στον “Κάσπαρ”, και μαθαίνουν στο λαό τη γλώσσα των κυρίαρχων για να μην καταλαβαίνει την ίδια του την καταπίεση: ακριβώς από την αδυναμία τους να καταλάβουν, πουηγάζει απ’ αυτό, εξηγείται κ’ η απιστητή απλοϊκότητα, με την οποία οι ειρηνικοί αγρότες φανάζονται την παρανομία του αймаτηρού αποδρακτισμού τους, ότι έχουν πετύχει το σκοπό της επανάστασής τους.

Αυτό που δίνει στο έργο του Φόρτε την ιδιαίτερη αξία του είναι η πάρα πολύ πλούσια χρησιμοποίηση πραγματικού υλικού από ντοκουμέντα, κυρίως όταν αντιπαράθετε τα κηρύγματα του Λούθηρου με τους λόγους του Μύντσερ. Έτσι το έργο δεν είναι μιάν μονόπλευρη διατριβή κατά του καπιταλισμού: αντίθετα συνδέει πράγματα που ναι γενικά γνωστά κάτω απ’ όπτικές γωνίες, που μέχρι τώρα δεν ήταν ποτέ δυνατό να τις αναγνωρίσει κανείς: γιατί η ιδεολογία που υποστηρίζει ο Λούθηρος, συνεχίζει να έπενεργεί στον κόσμο μας μέχρι και σήμερα και “κάνει ταμπου” την ίδια της την άμφισβήτηση.

“Υστερα από τον “Τόλλερ” του Ντόρστ και τον “Τρότσι” στην έξορία” του Βάις ήρθε ο “Λούθηρος και Τόμας Μύντσερ”, όπως είπαμε, σαν ένα είδος απαραίτητης συμπλήρωσης. Γιατί μιάν τέτοια ιδεολογία εξουσίαζε χωρίς άμβολία κι αυτούς που ενεργούσαν στη ρωσική επανάσταση του 1917 και στην προσπαθεια να ιδρυθεί η Δημοκρατία των Λαϊκών “Επιτρόπων του Μονάχου, χωρίς αυτοί να το καταλαβαίνουν αρκετά καθαρά. Δείχνοντας λοιπόν μιάν τέτοια αδυνα-

μία και την τεράστια σημασία που έχει η επίγνωση του ιδεολογικού καθορισμού κάθε δράσης, η τελική τάση του έργου του Φόρτε δεν είναι η παραίτηση. Η κατανόησή του φαίνεται αντίθετα σαν ένα είδος προϋπόθεσης πού πολύ για τον επαναστατικό προσχεδιασμό παρά για την επαναστατική δράση. Έδω άντικαθρεφτίζει και την τελική επίγνωση των ήγετών της κίνησης του 1968. Γιατί κι αυτή δεν έχει σταματήσει από τότε, όπως μπορεί καμιά φορά να φαίνεται, αλλά έχει μάλλον μετατοπιστεί από το επίπεδο της πρακτικής δράσης, που επιχείρησαν τότε, στην προσπάθεια να καταπιαστούν κατά πρώτο λόγο με την προβληματική της ιδεολογίας. Στο μεταξύ μάθανε πώς κανένας άστος του δυτικού κόσμου της κατανάλωσης και της ευημερίας δε θα υποστηρίξει μιάν κίνηση για την οποία, για οποιαδήποτε αίτια, πιστεύει πως θα τον ζημώσει. Έτσι άντι για θεαματικές ενέργειες παίρνει το προβάδισμα μιάν πολιτική δραστηριότητα πειθούς: κ’ ένα σημαντικό μέρος σ’ αυτή τη δραστηριότητα μπορεί να ναι και έργα “δυσάρεστα”, σαν αυτό του Φόρτε.

Ένα έργο της ίδιας περιόδου, “δυσάρεστο” κάτω από μιάν άλλη έννοια, είναι κ’ οι “Γκουερίλλος” του Ρόλφ Χόχουτ: δυσάρεστο βέβαια λιγότερο για το κοινό απ’ όσα, καθώς φαίνεται, για τους θεατρικούς κριτικούς. Έδειχναν πολύ άμύχανοι και δεν ήξεραν τί να πουν για ένα έργο, το οποίο, στη θεωρηση του κόσμου που παίρνει σά βάση και, κατ’ αναλογία, στη δραματουργική δόμησή του, πηγάζει αντίθετα σε κάθε μόδα που κυριαρχεί στο γερμανικό θέατρο. Πραγματικά ο Χόχουτ, μόνος απ’ όλους τους συγγραφείς που αναφέραμε έδω, χρησιμοποιεί χωρίς κανένα δισταγμό το συμβατικό χωρισμό του έργου σε πράξεις και σκηνές καθώς και την Ιταλική σκηνή στην παραδοσιακή έννοιά της. Αντίθετα δεν είναι συμβατικά (όπως τις περισσότερες φορές σ’ αυτό το συγγραφέα) τα ερωτήματα που βάζει. Γιατί ενώ κι αυτό το έργο διαδραματίζεται στο παρελθόν κι αναφέρεται αδιάκοπα σε μιάν ορισμένη ιστορικοπολιτική κατάσταση — που επιπλέον είναι ακόμα φανερό στην πραγματικότητα — ωστόσο χρησιμοποιεί το “σωρό των ντοκουμέντων” διαφορετικά από το λεγόμενο “Θέατρο-Ντοκουμέντο” των χρόνων του ‘60 και επίσης διαφορετικά από το Βάις, το Ντόρστ ή το Φόρτε στα έργα που αναλύσαμε έδω: δε θέλει ν’ αναπλάσει μιάν περασμένη εποχή, αλλά να προβάλει γεγονότα που έρχονται. Δε βάζει δηλαδή το ερώτημα, όπως κάνουν εκείνα τα έργα (καθώς και το έργο του ίδιου του Χόχουτ “Στρατιώτες”), “Τί έγινε;” ή “Ποιά ήταν κατά βάθος τότε η αίτια;”. Ούτε και χρωστάει την πιστευτικότητα του, όπως το πρωτόλειο του Χόχουτ “Ο Άντιπρόσωπος”, στην πολεμική αλλαγή αυτής της ερώτησης σε “Τί θα γινόταν, άν...;” (στην περίπτωση εκείνη, άν ο Πάπας δεν είχε σιωπήσει στις διώξεις των Έβραίων). Αντίθετα το ερώτημα απ’ το οποίο ξεκινάει οι “Γκουερίλλος” είναι: “Πώς θα μπορούσε να συμβεί;”.

Μ’ αυτή την αλλαγή τοποθέτησης των

ερωτημάτων φαίνεται ότι ο Χόχουτ ξεπερνάει πολύ περισσότερο από τους άλλους επίκουρους δραματογράφους της γενιάς του το Μπρέχτ. "Όλοι αυτοί γυρεύουν βασικά, ακόμα κι αν τονίζουν την προβληματική των εμποδίων, να δείξουν σαν το Μπρέχτ ότι ο κόσμος είναι δυνατός ν' αλλάξει. Και χρησιμοποιούν γι' αυτό, όπως καταδείξαμε, εξωτερικά μεθόδους αποστασιοποίησης του Μπρέχτ. Επιπλέον χρησιμοποιούν καμιά φορά το εκφραστικό μέσο του γκροτέσκου, που κι αυτό επίσης βοηθάει το θεατή να κερδίσει απόσταση κ' έτσι είναι εκθεσιμικοί, καταρτήν στην ίδια κατηγορία, την οποία ο Χόχουτ απευθύνει στο Μπρέχτ (στον πρόλογο του "Γκουερίλλος"): "ο Χόχουτ βλέπει ότι η πολιτική προβληματική γίνεται επικίνδυνη "ακίνδυνη" με τη μεταφορά που ο Μπρέχτ κάνει πολύ συχνά όταν τοποθετεί αυτό που 'χει να παραστήσει σε μία περιοχή παραμυθιού, από όπου "μιας έρχεται με την εύθυμια χορού μεταμορφωμένων", σε μία παραβολή π.χ. από το Σετσουάν. Τόσο ο χώρος του παραμυθιού, όσο και το γκροτέσκο δεν υποβάλλουν (όπως είχε την ελπίδα ο Μπρέχτ) την τάση του θεατή να δει την ίδια του την πραγματικότητα κάτω από 'να νέο φως, αλλά τον κάνουν να μη συνειδητοποιήσει καν τη σχέση μ' αυτή την πραγματικότητα". Ο Χόχουτ γυρεύει να προλάβει αυτό το πράγμα τοποθετώντας την υπόθεση των "Γκουερίλλος" στην ουτοπία και μάλιστα — χωρίς να 'ναι ο ίδιος μαρξιστής — με τη μαρξιστική έννοια, στην οποία (κατά το Χέρμπερτ Μαρκούζε) ο όρος "ουτοπία" δε σημαίνει πια αυτό "που δεν έχει τόπο... αλλά αντίθετα αυτό που η δημιουργία του εμποδίζεται από τη δύναμη των κατεστημένων κοινωνιών". (Εισαγωγή στο "Δοκίμιο για την Άπελευθέρωση"). Πραγματικά αυτή η ουτοπική πραγματικότητα παρουσιάζεται σε μια αδιάκοπη κι άμεση σχέση με το παρόν του θεατή. "Έτσι ο Χόχουτ κατορθώνει από τη μία μεριά να μπορεί ν' αναγνωριστεί αυτή η πραγματικότητα σαν αυτό που 'ναι και να ληφθεί σοβαρά υπόψη, από την άλλη όμως ν' αναγνωριστούν κ' οι (ουτοπικές) δυνατότητές της, το δυναμικό κατά κάποιο τρόπο της αλλαγής της και να γίνει έτσι αντικείμενο κριτικών συλλογισμών. "Όταν π.χ. ένα σκηνοκ πρόσωπο (που βρίσκεται δηλαδή σ' αυτή την "ουτοπική" πραγματικότητα) κατηγορεί τα αίτια του Προέδρου Νίξον, τότε με τα λόγια του μιλάει ολοφάνερα ο συγγραφέας απ' την άλλη μεριά ή θέση αυτού του προσώπου μέσα στο δράμα αφήνει ανοιχτή και τη δυνατότητα το πρόσωπο αυτό να κάνει λάθος. Μιας υποχρεώνουν δηλαδή ν' αποφασίσουμε σταθμίζοντας αν αυτό το πρόσωπο — και μαζικά του ο συγγραφέας — έχει δικιο και σε σχέση με τη δική μας πραγματικότητα.

Ο Χόχουτ μάς παρουσιάζει λοιπόν σε συγκεκριμένη έκβαση δράσης μια δυναμότητα αλλαγής του δικού μας κόσμου σε σύγκρουση με τα εμπόδια, που εν μέρει υπάρχουν ήδη πραγματικά. "Ωστόσο αυτό το έργο παρουσιάζει και μία άποψη που δεν ξεπερνάει το Μπρέχτ, αλλά κατά κάποιο τρόπο γυρίζει πίσω

του, την άποψη της τραγωδίας. Κι αυτό είναι πραγματικά κατάλληλο να φέρει σύγκρουση στους κριτικούς: εδώ δηλαδή, όπως φαίνεται να δείχνει και μόνο ή εκλογή αυτού του χαρακτήρισμού, προβάλλεται κατά τα φαινόμενα ο Ισχυρισμός ότι ακόμα και στο δικό μας κόσμο των μαζών, που διοικείται με την τεχνική, το άτομο εξακολουθεί να 'ναι υπεύθυνο. Είναι άραγε δυνατό ο Χόχουτ, που παίρνει όρισμένες ουσιαστικές πλευρές της παραδοσιακής μορφής του δράματος που από καιρό θεωρείται νεκρή (π.χ. το άτομο που δρά αυτόνομο και που οι λαθεμένες αποφάσεις του είναι συνυπεύθυνες για το χαμό του), είναι δυνατό ένας τέτοιος δραματογράφος να στέκεται σ' αλήθεια στο ύψος της εποχής του;

Πραγματικά ο μύθος κι ο ήρωας του έργου του Χόχουτ θα μπορούσαν να 'ναι του Σίλλερ. "Ο Ντάρθιντ Νίκολσον, Άμερικανός γεροστιαστής κ' εκατομμυριούχος, επιχειρεί παρακινημένος από λόγους ηθικής να διαβρώσει την κυβέρνηση των ΗΠΑ και να την ανατρέψει ακολουθώντας ένα σχέδιο υπολογισμένο μ' ακρίβεια, στο οποίο παίζουν ένα ρόλο η σύλληψη όμηρων κι ο εκβιασμός μ' ένα ατομικό υποβρύχιο. Και μ' αυτά δε θέλει να εγκαθιδρύσει ένα σοσιαλιστικό σύστημα, αλλά μια "πραγματική" ούμανιστική δημοκρατία, που δε θα 'ναι αντίθετη στο άμερικανικό Σύνταγμα. "Ο συγγραφέας δε θεωρεί με κανένα τρόπο μη ρεαλιστική την υπογράμμιση του ρόλου του ατόμου σαν αρχηγού αυτού του πραξικοπήματος και είναι δύσκολο ν' αντικρούσουμε την επιχειρηματολογία του πρόλογου που μ' αυτή τη δικαιολογεί. Πραγματικά και τ' άλλα έργα, που ασχολούνται μ' ένα παρόμοιο θέμα με βάση το ιστορικό υλικό, δείχνουν πως κάθε φορά οι επαναστατικές προσπάθειες κ' η άποψή τους επηρεάστηκαν αποφασιστικά από όρισμένα άτομα. Άλλα δείχνουν επίσης (κι αυτό είναι κυρίως η ουσιαστική προβληματική τους) σαν αίτια για την καταστροφή αυτών των ατόμων (τόσο των προσώπων όσο και των ιδεών που αντιπροσωπεύουν) την αδυναμία τους να κάνουν δικά τους τα αποφασιστικά μέσα εξουσίας αυτό είναι αλήθεια, κάθε φορά μ' άλλη βέβαια έννοια, τόσο για τον Τόλλερ όσο και για το Μύντσερ ή και για τον Τρότσκι. Από την άλλη μεριά αυτά τα έργα κάνουν φανερό πως εκείνοι που ιστορικά είχαν στη διάθεσή τους τέτοια μέσα εξουσίας ή που μπόρεσαν να τα ιδιοποιηθούν (άμεσα ή έμμεσα) μπόρεσαν, μ' αυτό ακριβώς τον τρόπο και πάντα σε σχέση με τα μέσα που κατείχαν, ν' αποχτήσουν μια επιρροή που διαμόρφωσε την κοινωνία τους (ο Λένιν, ο Φούγγερ, ο Λούθηρος). Κι αυτό επειδή, ανάμεσα σ' άλλα, έχοντας μια θέση Ισχύος, δεν υποτάσσονταν στην κυρίαρχη ιδεολογία, αλλά αντίθετα συμμετείχαν κι αυτοί στη διατύπωσή της.

Αυτό γίνεται και στην περίπτωση του ήρωα του Χόχουτ, Νίκολσον. "Έχει δύναμη γιατί προέρχεται από το κυρίαρχο στρώμα κ' έχει στη διάθεσή του μεγάλο πλούτο, που του επέτρεψε να καταλάβει μια θέση με μεγάλη επιρροή στην πολιτική: έτσι δεν υποτάσσεται στην κυ-

ρίαρχη ιδεολογία, που διακηρύσσει ότι το καπιταλιστικό σύστημα είναι σύμφωνο με τα παραδοσιακά αμερικανικά ιδανικά: και γι' αυτό είναι σχετικά ελεύθερος ν' αποφασίζει και νά δρά. "Ο Χόχουτ γράφει αντίθετα με το κυρίαρχο στυλ της εποχής, όχι γιατί άπεικονίζει αυτές τις σχέσεις, αλλά κυρίως επειδή δίνει τραγική σημασία στην άποψή του ήρωά του, προσδιορίζοντας σαν πρωταρχική αιτία — σε τελευταία ανάληψη — όχι τους εξωτερικούς παράγοντες, αλλά το χαρακτήρα του Νίκολσον. Αυτό όμως εξηγείται, σε μεγάλο βαθμό, από την προσπάθειά του να δώσει θεατρικότητα στην υπόθεση του έργου. "Επειδή στο έργο δεν είναι δυνατό να γίνει ανοιχτός πολιτικός αγώνας — γιατί οι συνωμοτές ενεργούν στην παρανομία και δείχνεται μόνο η προετοιμασία για το πραξικόπημα — είναι φυσικό ν' αποδίδεται η κατάσταση τους και το πρόγραμμά τους σχεδόν μόνο με το λόγο. Πραγματικά το έργο έχει μέρη κουραστικά μακριά, αν κι αυτό βέβαια εξηγείται εν μέρει από την τάση του συγγραφέα για υπερβολική διεξοδικότητα. "Ο Χόχουτ λοιπόν παρουσιάζει το γεροστιαστή του και σαν ιδιώτη, με τα προσωπικά κ' οικογενειακά του προβλήματα, για ν' αποφύγει τον κίνδυνο της αποστείρωσης την οποία εύκολα μπορεί να εμφανίσει από σκηνης το καθαρά "διαλογικό έργο" (ένα άλλο παράδειγμα γι' αυτό θα 'ταν "Ο Τρότσκι στην εξορία"). Ωστόσο ο Χόχουτ κερδίζει μ' αυτό τον τρόπο σ' ένταξη αναφορικά με την υπόθεση του έργου, το χάνει με τη δυσαρμονία που υπάρχει ανάμεσα σ' αυτή τη μορφή και το καθαυτό θέμα. Γιατί αυτό το θέμα παραμένει πολιτικό κι ο επίκουρος τρόπος απόδοσης είναι πιο κατάλληλος από την τραγωδία, που ωστόσο κυριαρχεί κατά βάση στο Χόχουτ.

"Έτσι οι αποφασιστικές συγκρούσεις στους "Γκουερίλλος" βρίσκονται από τη μία μεριά στην αντιπαράθεση των απόψεων, ανάμεσα στο αντρόγυνο Νίκολσον — η Μαρία, η γυναίκα του γεροστιαστή, παίρνει τελικά την απόφαση να εργαστεί για την επανάσταση στη Νότια Άμερική. Από την άλλη στις προσωπικές συνειδησιακές συγκρούσεις και των δύο — του Νίκολσον επειδή η δραστηριότητά του κατακερματίζεται ανάμεσα στη Νότια και τη Βόρεια Άμερική κ' επειδή είναι ανάγκη να σκοτώσει για την υπόθεση των συνωμοτών, της γυναίκας του επειδή φοβάται. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Μαρία παίρνει την απόφασή της, όταν μαθαίνει για τα βασανιστήρια και τη δολοφονία της εξαδέφφης του Πάντρε Μαυτινέζ (σελ. 63) — αυτό προεικονίζει ταυτόχρονα και το δικό της τέλος. "Η σύγκρουση που έχει αργότερα με τη συνείδησή της — καθώς την κρατά μακριά από τον άσφαλη βωμό της έκκλησίας, στην οποία βρίσκεται (σελ. 183/84), διευκολύνει τους αντιπάλους της να την απαγάγουν. "Η τελική σκηνή επίσης δείχνει καθαρά ότι και το τέλος του γεροστιαστή καθορίζεται αποφασιστικά από προσωπικούς λόγους: η είδηση για το θάνατο της γυναίκας του τον κάνει να χάνει την αυτοκυριαρχία του και, επιπλέον, δίνει στους αντιπάλους του, που τον εκπαραθυρώνουν, τη δι-

καίολογία για τον ισχυρισμό τους ότι αυτόκότνησε. Ώστόσο αυτή η αρχική τοποθέτηση του δραματικού μύθου επιτρέπει (διαφορετικά από τα έργα του Ντόρστ, του Βάις και του Φόρτε) ο προσωπικός χαμός των ήρωων του "Γκουερίλλος" να μη σημαίνει ταυτόχρονα και την αποτυχία της επαναστατικής τους προσπάθειας. Αντίθετα, ο Νικόλσον δέχεται τελικά το θάνατό του να αφήσει τους έχθρους του να πιστεύουν ότι είχε σχεδιάσει μόνο μια επανάσταση στη Νότια Αμερική. Τα σχέδια για τις ΗΠΑ δεν έχουν προδοθεί, ο Νικόλσον έχει δώσει από καιρό οδηγίες για την περίπτωση του θανάτου του (σελ. 123) και ο διάδοχός του Μαίησον σωπαίνει για τη δολοφονία του γεροισιαστή, γιατί χρειάζεται "ύλη του την αυτοκυριαρχία για να καμουφλάει τη διαδοχή του".

Έτσι το στοιχείο της τραγωδίας, που επιδιώκει να ταράξει συναισθηματικά το θεατή, υποτάσσεται τελικά στην απόδοση της ούτοπίας (που τον καλεί να συλλογιστεί τη δυνατότητα δικής του δράσης): "Η "Επιχείρηση Χαρουγή", παρά το θάνατο του Νικόλσον, θα μπορούσε και τώρα να γίνει στην Αμερική του Χόγουτ. Αν ωστόσο δε γινόταν, τί θα 'χε εμποδίσει άραγε το ξεκίνημα μιας νέας αρχής;

Μ' αυτή την ερώτηση φεύγει απ' το θέατρο ο θεατής του Χόγουτ. Ανάμεσα στις δυνατές απαντήσεις ξεχωρίζει μια: ότι η κυρίαρχη ιδεολογία συγκαλύπτει και τις μάζες την αναγκαιότητα μιας κοινωνικής αλλαγής. Το άτομο, για το Χόγουτ, είναι τόσο σημαντικό, ακριβώς επειδή, μόνο αυτό μπορεί να απελευθερωθεί από την ιδεολογία κ' η δουλειά του στην παρανομία είναι γι' αυτό κυρίως απαραίτητη, επειδή η κυρίαρχη ιδεολογία ποτέ δεν πρέπει να δέχεται ανοιχτή επίθεση. "Αν με τα δολλάρια μου ανέβαζα πραγματικά ένα εργατικό κόμμα / στις τραχιές γιλιάδες μέλη / τότε θα με σκότωναν με μια σφαίρα" (σελ. 115).

Οι μάζες λοιπόν δε θέλουν πραγματική αλλαγή κι ούτε μπορούν να τη θέλουν σύμφωνα με την ιδεολογική αντίληψη, στην οποία υποτάσσονται. Αυτό φαίνεται και στην απόδοση των αποτυχημένων επαναστατικών προσπαθειών τόσο από το Ντόρστ όσο και από το Φόρτε: άλομα κ' η επιφανειακά επιτυχημένη Οχτωβριανή Επανάσταση του 1917 αποδίδεται από το Βάις σαν, από τότε κιόλας, αγιάτρευτα διαβρωμένη από μια άλλη ιδεολογία, δογματική, αντιανθρωπιστική, την ιδεολογία του σταλισμοῦ. Σ' αυτή την επίγνωση συναντιούνται τα έργα και των τεσσάρων συγγραφέων, τα οποία ταυτόχρονα αντικαθρεφτίζουν και το επίπεδο επίγνωσης εκείνων που στα 1968 γύρψαν ν' αλλάξουν την κοινωνία της Ομοσπονδιακής Γερμανίας και που μετά χρειάστηκε να παραδεχτούν σιγά σιγά ότι δεν υπήρχαν οι βασικές προϋποθέσεις γι' αυτό. (Όπου, πέρα απ' αυτά, οι δραματουργοί δείχνουν να γουν κάπως παραιτηθεί αναφορικά μ' αυτό που χάνουν οι ίδιοι, τουτό οφείλεται και στην επίγνωση τους, ότι στην Ομοσπονδιακή Γερμανία και το μέσο που χρησιμοποιούν αυτοί για να εκφραστούν, το ίδιο το θέατρο δηλαδή, είναι

μέρος και εργαλείο της τωρινής ιδεολογίας, που αρνείται κάθε ριζική αλλαγή. Μέσα σ' αυτό άνηκει ακόμα και το ότι από το θέατρο μπορούν φαινομενικά να προπαγανδίζουν την επανάσταση (όπως είχαν κάνει στον καιρό τους ο Μπρέχτ και ο Πισιάτορ). Γιατί επιβεβαιώνει τους κυρίαρχους όρισμούς της ελευθερίας και εμποδίζει έτσι κάθε σοβαρή προσπάθεια ν' άμφισβητηθεί ή ποιότητα τέτοιων όρισμών.

Κι όμως πιστεύω ότι δεν επιτρέπεται να υπερεκτιμηθεί η παραίτηση, που μοιάζει να εκφράζεται από τα έργα αυτών των συγγραφέων. Από το Φόρτε κιόλας έχει δώσει τη θέση της σε μια δξυδερθεί ανάλυση όρισμένων άποφασιστικών συσχετισμών και στο Χόγουτ έχει μόνο αναβληθεί για ένα άπροσδιόριστο μέλλον η ήμερομηνία του πραξικοπήματός του. Σίγουρα αυτοί οι συγγραφείς έχουν συνειδητοποιήσει ότι κ' οι ιδεολογίες αλλάζουν φανερά δείγματα γι' αυτό φάνηκαν και στην έκλογική νίκη του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος το 1972. Όπου αυτές οι αλλαγές δημιουργούνται σιγά σιγά από τη συνειδητοποίηση του λαού για την ίδια του

"ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΣΠΟΥΔΩΝ"

Με δύο - τρεις αξιόλογες όμιλίες, που δόθηκαν μετά τις εκλογές, θ' άσχοληθούμε στο επόμενο τεῦχος. Εδώ, φτάνει να καταγραφούν τὰ εξής :

Στην άνασκόπηση των Διαλέξεων του προηγούμενου τεύχους 38 /39 είχαμε άναφερθεί — με ζωηρές επιφυλάξεις — στη δραστηριότητα της "Εταιρείας Σπουδών Σχολής Μωραίτη". Το Σεπτέμβριο έληγε η πρώτη περίοδος της "Εταιρείας και τον Οχτωβριο κυκλοφόρησε ένα "Ενημερωτικό Δελτίο" με τον άπολογισμό της εικοσάμηνης δράσης της. Δε θ' άργήσουμε να κρίνουμε υπεύθυνα τις μεταφράσεις της "Θεατρικής Βιβλιοθήκης" που εξέδωσε, όπως και τα "Σατυρικά", μιά άνεπιφύλακτα πολύτιμη μελέτη του καλλιγτη Νίκου Χουρμούζιδη για το σατυρόδραμα.

Ξαφνικά, η "Εταιρία Μωραίτη" αλλάζει γραμμή. Οι νέες εκδηλώσεις που άνάγγειλε δε μοιάζουν με τις περσινές "κοσμικές" και "ψευδοδιανοουμενίστικες". Είναι προσγειωμένες και, όπως σήδηποτε, χρήσιμες. Οι περσινές σήριαλ - όμιλίες κ' οι διαλέξεις, από τους ίδιους και τους ίδιους ανθρώπους, για τὰ ίδια και τὰ ίδια θέματα, πρδιδαν τη ματαιόδοξη επιθυμία της "Εταιρείας να συνδέσει τις εκδηλώσεις μ' όρισμένα εν κυκλοφορία όνόματα. Ουσιαστικά δέν πρόσφεραν τίποτα, πὸ κανέναν. Ούτε και στην ίδια. Πὸ συγκεκριμένα: Δέν πιστεύουμε πὸς κερδίζεται τίποτα για την παιδεία μιάς κοινωνίας, αν μιάς όμιλήσουν ο Μαρξ ή Καλλιγας για το Νικόλαο Γύζη, ή ο Άνδρόνικος για τον Κ. Ρωμαιο, ή ο μπάριμπα - Σπύρος Βασιλείου για το ζωγράφο του Μακρυγιάννη, ή ο Μινωτής για το Φώτο Πολίτη, ή ο Γ. Σαββίδης για τή "Γυναίκα της Ζάκυθος", ή — φέρ' ειπείν — ο κ. Άλκης Άγγέλου για τὸ "Πρόβλημα της ακτινοβολίας της προσωπικότητας του

την κατάσταση, είναι δικαιολογημένη ή έλπίδα. Άφου και τὰ τέσσερα έργα μαζί δείχνουν καθαρά ένα κυρίως πρόγραμμα: "Ότι μιά τέτοια, σχετικά άναλλοίωτη από τη δυνατή προπαγάνδα των έξουσιαστών, συνειδητοποίηση των μαζών είναι άπαραίτητη για την επιτυχία οποιασδήποτε αλλαγής για τὸ πραγματικό συμφέρον αυτών των μαζών. Το πολιτικό θέατρο μπορεί να συνεχίσει να συνεισφέρει σε μιά τέτοια διαφωτιστική διαμόρφωση της συνείδησης. Και τὸ κάνει, άντικρουόντας όλες τις άπόψεις που διατύπωσαν μερικοί κριτικοί, πὸς πέρασαν οι μέρες του. Το κάνει εν μέρει και πηγαίνοντας από τους μουσειακούς ναούς στο δρόμο, όπου ελεύθερες ομάδες άνεβάζουν, από τὸ 1968 όλο και περισσότερο, έργα, χωρίς γραφτὸ κείμενο, για τὸν "άνθρωπο τοῦ δρόμου". Αυτό δε σημαίνει πὸς οι κατεστημένοι δραματουργοί θά χάσουν τη θέση τους στην πολιτιστική ζωή μας. Η θέση αυτή θά μπορούσε όστόσο ν' αλλάξει. Και σ' αυτή την αλλαγή, που θά 'ναι για τὸ καλό της κοινωνίας γενικά, ή συνεισφορά των ίδιων των έργων τους δε θά 'ναι μικρή.

ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

"Εμμανουήλ Ροῖδη"! Το ίδιο δέν κερδίζεται τίποτα αν ο αξιόλογος Βασ. Κρεμμυδάς μιάς αναλύσει τὸ αξιόλογο άλλ' έξειδικευμένο θέμα "Τὸ εμπόριο και ή ναυτιλία στον έλληνικό γῶρο από τὸ 1780 ως τὸ 1821". Πολύ περισσότερο, αν μιάς φέρουν από τη Θεσσαλονίκη την κ. Άλκη Κυριακίδη - Νέστορος δια νὰ μιάς όμιλήσει δια την "θεωρίαν της νεοελληνικής Λαογραφίας". Δέν άναφέρεται για ειδικό λόγο κανέναν, παραπάνω. Ούτε κ' έξαιρούμε κανέναν, απ' όσους παραλείπουμε.

"Η φετινή αλλαγή της "Εταιρίας Μωραίτη — άκόμμα κι αν είναι μόνο αλλαγή τακτικής — είναι και έξυπνη και ωφέλιμη. Συγκεκριμένα, όργανώνει δύο σειρές όμιλών - συναντήσεων με τὸ καυτό θέμα "Η Νεοελληνική Έκπαίδευση και τὰ προβλήματά της". Η γνώμη μας: "Έτσι θά πρεπε να 'χε πρωταρχίσει τις εκδηλώσεις της. Ώστόσο, οι όμιλητές, οι ήμερομηνίες και τὰ θέματα έχουν ως εξής :

Πρώτη σειρά: 26 Νοέμβρη - 20 Δεκέμβρη. "Η Δημοτική και προβλήματα της διδασκαλίας της", με όμιλητή τὸν κ. Άλέξη Δημαρά. Κάθε Τρίτη 7 - 9 μ.μ. (4 συναντήσεις). "Τὰ νέα Μαθηματικά στο σχολείο", με όμιλητή τὸν κ. Γερ. Γ. Λεγάτο. Κάθε Τετάρτη 7 - 9 μ.μ. (4 συναντήσεις). "Σχολείο και Ψυχολογία", με όμιλήτρια την κυρία Νίτσα Χαράβατη - Φέντον. Κάθε Πέμπτη 7 - 9 μ.μ. (4 συναντήσεις). "Τὸ μάθημα της Ιστορίας στη Μέση Εκπαίδευση", με όμιλήτρια την κυρία "Έλλη Γιωτοπούλου - Σισιλιάνου. Κάθε Παρασκευή 7 - 9 μ.μ. (4 συναντήσεις).

Στη δεύτερη σειρά, 7 - 31 Γενάρη 1975, θά γίνουν οι εξής όμιλίες - συζητήσεις: "Τὰ παρεπόμενα της διδασκαλίας", με όμιλητή τὸν κ. Κώστα Χάρη, "Η Νεοελληνική Γραμματεία στη Μέση Εκπαίδευση", με όμιλητή τὸν κ. Γιάν-

νη Δάλλα, “ Η άρχαία γλώσσα και γραμματεία ως αντίκειμενο διδασκαλίας”, με όμιλήτη τόν κ. Δ. Ν. Μαρωνίτη, “ Τò φιλοσοφικό μάθημα στη Μέση Έκπαίδευση”, με όμιλήτη τόν κ. Αίνο Μπενάκη, και “ Τò μάθημα τής Ιστορίας τής Τέχνης στά σχολεία”, με όμιλήτρια τήν κυρία Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα.

Και κάτι άλλο, χαρακτηριστικό γιά τήν αναδίπλωση τής “ Έταιρείας Σπουδών Σχολής Μωραϊτή”. “ Άλλαξε τήν έπωνυμία τής σε “ Έταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ίδρυτής: Σχολή Μωραϊτή”.

|| “ Έστω και χρονογραφικά, άναφέρουμε πώς ή χούντα του λεγόμενου Έθνικού Θεάτρου γύρτασε, με τόν τρόπο τής, τά 20σάχρονα τών Έπιδουρίων, με δυό όμιλίες του χουντικού γενικού διευθυντή του Έθνικού Βασ. Φράγκου, έλληνοκεντρικού άμπελοφιλόσοφου! Στίς 10 του Ίούνη μίλησε στό Έθνικό, με θέμα “ Η πνευματική θεμελίωση τής έρμηνεύας του άρχαίου Δράματος” και, στίς 7 του Ίούλη στό Ναύπλιο, με θέμα “ Τò οίκουμενικό πνευματικό βάρδο των Έπιδουρίων”. Έπίσης, στό Έθνικό, ó μετέχαν στή Διοίκηση του χουντικού Έθνικού, καθηγητής Ν. Λειβαδάρας, μίλησε με θέμα “ Η εξέλιξη του τραγικού χαρακτήρα στην άρχαία ελληνική Τραγωδία”.

|| Με πρωτοβουλία του Γαλλικού Ίνστιτούτου στην Άθήνα, τιμήθηκε ή μνήμη του άνεπανάληπτου ήθοσιου Ζεράρ Φιλίπ, πού τò φετινό Νοέμβρη συμπληρώθηκαν δεκαπέντε χρόνια από τόν τόσο πρόωρο χαμό του. Η έκδήλωση έγινε Δευτέρα βράδυ, στίς 7 του Όχτώβρη, στό θέατρο Μουσούρη. Προλόγισε ó Γάλλος μορφωτικός άκόλουθος Μισέλ Μονορι και μίλησε ó σπουδαστής θεατρολόγος στή Σορβόνη Γιάννης Ιορδανίδης. Η Άννα Συνοδινού διάβασε άποσπάσματα από τò σπαραχτικό βιβλίο τής γυναίκας του Άνν Φιλίπ “ Όσο βαστάει ένας στεναγμός” κι ó Μάνος Κατράκης διάβασε τò λιγόλογο άποχαιρετισμό του Ζαν Βιλάρ στην ταφή του κοσμαγάπητου ήθοσιου.

|| Στο παράρτημα του Γαλλικού Ίνστιτούτου στον Πειραιά (Πι Μεραρχίας 36), ó Γάλλος μορφωτικός άκόλουθος Μισέλ Μονορι μίλησε στίς 13 του Νοέμβρη, με θέμα “ Ένας Γάλλος Οιδίπους στην Ελλάδα”. Άναφέρθηκε στίς παραστάσεις του Μουνε Σουλύ στην Άθήνα, με στοιχεία γνωστά σε μās από σχετικές έρευνες του Γιάννη Σιδέρη.

|| Πνευματική μυσταγωγία ύπῆρξε ή πρώτη έπαφή του άθηναϊκού κοινού, πού όργανώθηκε από τόν Έλληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικής, με τò συνθέτη Γιάννη Ξανάκη, στίς 18 Νοέμβρη.

|| Τέλος, θ’ άξιζε, ίσως, ν’ αναφερθούν δυό όμιλίες: του Μ. Δέδε “ Χαρακτήρας και πρόλευση του έθιμου Άναστενάρι”, στίς 16 του Δεκέμβρη στην “ Άρχαιολογική Έταιρεία” και του Γ. Παπαχριστοφίλου “ Έθιμα και δεσποινίτες του Δωδεκαήμερου” τήν Ίδια μέρα στον “ Πειραιικό Σύνδεσμο”.



“ Υπερπλούσιο και ενδιαφέρον τò ταχυδρομείο του “ Θ”. Κυριαρχούν τὰ γράμματα γιά τò “ Τραγούδι πού κόπηκε” — τήν άποκαλυπτική έρευνα του ✪. Πρωτάσσουμε, ώστόσο, ένα γράμμα από τή Ρουμανία πού μιλάει γιά τò ενδιαφέρον πού προκάλεσε, στους εκεί θεατρικούς και πνευματικούς κύκλους, ή έπιστημονική άνακοίνωση τής κ. Λουκίας Δρούλια γιά τόν πρώτο Μολιέρο, μεταφρασμένο πριν άπό 233 χρόνια στα ελληνικά — πού δημοσιεύτηκε στό τεύχος 37.

“Θ”: ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΟ ΣΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ

Τò γράμμα, πού τιμεί ιδιαίτερα τò “ Θ”, άνήκει στό Γιάννη Βεάκη — τόν πρωτότοκο γιό του Μεγάλου Βεάκη — πού ‘ναι, κοντά τριάντα χρόνια, έγκαταστημένος στό Βουκουρέστι και σταδιοδρομεί εκεί λαμπρά σύ σκηνοθέτης του μεγαλύτερου θέατρα.

Άγαπημένο μου Νίτσο,

Νά πού ύστερα από τόσο καιρό σου γράφω. Μά σε είχα και σε έχω πάντα κοντά μου, χέρη στο τόσο άκριβό μου “ Θέατρο” σου. Τò κάθε τεύχος έρχονταν, στίς πιό μαύρες μέρες τής άγαπημένης μας Έλλάδας, νά μου μνηύσει τή λεβεντιά και τ’ άπροσκύνητό σου! Φίλοι και συνάδελφοι του έδω θέατρου — πού με κρυφά κι άνοιχτά καμάρι τους δείχνω πάντα αυτό τò “ πιστεύω” σου — μένανε κατάπληχτοι με τò κουράγιο σου, νά κυκλοφορείς ένα τόσο στρατευμένο γιά τόν Άνθρωπο πνευματικό περιοδικό, όταν ó σκοταδισμός ήτανε ή έπίσημη θρησκεία. Καί ήτανε, γιά μένα μά και γιά τους άλλους, μιά άπ’ τίς πιό τρανές άποδείξεις γιά τò ήθικό σθένος του ελληνικού Λαού. Νά μās ζήσεις, γιά τò καλό όλων μας και, ιδιαίτερα, γι’ αυτό τò πνευματικό βήμα πού είναι τò Θέατρο, όπου γή και τόπος.

Στό έδω περιοδικό “ Teatrul” (Θέατρο) έδειξα τò τελευταίο σου τεύχος και, όταν είδανε τήν άνακοίνωση τής κ. Λουκίας Δρούλια γιά τò Μολιέρο, μου ζήτησαν νά τους μεταφράσω τò κείμενο,

γιά νά τò άναδημοσιεύσουν στο τεύχος του Όχτώβρη. Καί, φυσικά, τους τò μετάφρασα. Όταν κυκλοφορήσει, θά μιλήσω γιά τò σημαντικό αυτό μελέτημα, μά και γενικότερα γιά τò εκπληκτικό “ Θέατρο” σου, σε μιά από τίς 150 ήμερες συνεργασίες μου, πού έκφωνώ ό ίδιος στην ελληνική έκδομή του ρουμάνικου ραδιοφώνου και πού έχει τόν τίτλο “ Τò χρονικό του Θεάτρου στη Ρουμανία”.

Θέλω νά πιστεύω πώς με τήν καινούρια τροπή των ελληνικών πραγμάτων, οι ρουμано-ελληνικές πνευματικές και καλλιτεχνικές σχέσεις κι άνταλλαγές θά βρουν άνοιχτούς δρόμους γιά τήν άνάπτυξή τους. Ήδη οι έπίσημες έπαφές άρχισαν με τήν έπίσκεψη του αντιπρόεδρου του Συμβούλιου Κουλτούρας και Σοσιαλιστικής Άγωγής Ιον Dodn Balan στην Άθήνα. Καί ή παρουσία του Ιον Brad, γνωστού ρουμάνου ποιητή στην Πρεσβεία τής Άθήνας είναι μιά άλλη σχετική έγγυση. Άς τò εύχθομε. Στίς πνευματικές σχέσεις άνάμεσα στους δυό λαούς ύπάρχει μιά προϊστορία πού πάει πίσω, βαθιά, στους τελευταίους αιώνας. Νά γιατί προκάλεσε έξαιρετικό ενδιαφέρον — κι όχι μόνο στους κύκλους του περιοδικού “ Teatrul” — ή δημοσίευση τής άνακοίνωσης τής κ. Δρούλια.

Μέ τήν άγάπη μου

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΕΑΚΗΣ

Βουκουρέστι, Σεπτέμβρης 1974

Κ. ΚΟΥΝ: ΘΕΩΡΗΣΑ ΧΡΕΟΣ ΝΑ ΤΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΩ

Συγκλονιστική έντύπωση έκανε ή έρευνα του ✪ γιά “ Τò τραγούδι πού κόπηκε” — τὰ τελευταία μνηύματα έκτελεσμένων από τους Ναζί, πού δημοσιεύτηκε στο τεύχος 37. Τò ταχυδρομείο ήρθε κατάφορτο από συγχαρητήρια και εκφράσεις ζωηρής έπιδιοκίμιας γιά τήν άνακίνηση του ήθικού χρέους άπέναντι στα νιάτα πού θυσιάστηκαν, γιά νά έμποδίσουν τò φασισμό και τò ναζισμό.

Άπ’ όλα τ’ άλλα, προτάσσουμε ένα γράμμα του Κάρολου Κούν. Τόσο βαθιά τόν άγγιξαν τὰ γράμματα των παιδιών, πού τὰ περιέλαβε, σάν τελευταία σκηνή, στο έργο του Μπέρτολτ Μπρέχτ “ Τρόμος και Άθλιότητα στο Γ’ Ράιχ” πού άνέβασε, με ύποδειγματική λιτότητα, στό Θέατρο Τέχνης. Τὰ γράμματα του Λευτέρη Κιοσσέ, του Κόστα Σίρμπα και του Άντρεά Λυκορινίου διαβάζονται στην παράσταση του “ Θεάτρου Τέχνης” από τους ήθοποιούς Μίμη Κουγιουμτζή, Νίκο Χαλαλάμπους και Γιώργο Άρμένη. Νά και τò γράμμα Κούν:

Άγαπητέ φίλε Νίτσο,

Θέλω νά εύχαριστήσω γιά τò μάθημα ήθους και τή συγκίνηση πού μās πρόσφερε τò πολύτιμο κι άγαπητό “ Θέατρο” με τή δημοσίευση των συγκλονιστικών

μηνυμάτων πού γράψανε οι τρεις Έλληνες νέοι, λίγο πριν άπ’ τήν έκτέλεσή τους, τίς μέρες τής Χιτλερικής κατοχής του 42 - 45.

Αισθάνθηκα τὰ μνηύματα αυτά τόσο στενά συνδεμένα με τους στόχους του Μπρέχτ στο “ Τρόμος και Άθλιότητα στο Γ’ Ράιχ” και τόσο άποδεικτικά γιά τήν έπέκταση τής ναζιστικής βίας και βαρβαρότητας στον τόπο μας, πού θεώρησα ύποχρέωση νά τὰ παρουσιάσω στο θέατρο μας, στο τέλος του έργου, σάν έναν έπιλογο σε χώρο ελληνικό.

Άλλωστε πιστεύω πώς είναι χρέος νά τιμώ, σε κάθε εύκαιρία, αυτούς πού πολέμησαν τò φασισμό και πέσανε γιά τήν έλευθερία του ανθρώπου.

Μέ τή φιλία μου

ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΠΟΥ ΚΟΙΠΗΚΕ

Ένδεικτικά, δημοσιεύουμε κ' ένα ποίημα, σταλμένο από μιὰ συνδρομητριά του "Θ" από την Κύπρο — πρόσφυγα ήδη, όπως μās γράφει, από την Κερυνία στη Λεμεσό. Έκφράζει τη δικαιολογημένη απορία: τί ν' απαντήσει a tutti loro — Σ' όλους εκείνους;..

Σ' όλους Εκείνους τι να πω;
Στενοχωριούμαι!..

— Πειθαινω για δικαιοσύνη...
— Για ένα καλύτερο αουριό...
— Μη λυπαστε...
— Κρατηθήτε στο υψος σας...
— Αναπνεω για τελευταία φορά...
— Δε φοβαμαι το θάνατο...
— Πηγαίνω με την πίστη μιας καλύτερης ζωής για σας..."

Όταν τους βρω σήμερα, αουριό, υστερα απο χρονια, τι να τους πω;
Παιδευομαι για μιαν απαντηση οχι τοσο πιο σκληρη απο την εχτελεση τους.

Θα μπορεσω να τους κρυψω τα περιστερια που ψοφησαν τον περασμενο Ιουλη χωρις φαί;
Τα λεηλατημενα σπιτια;
Τα καμενα βουνα;
Τις ατιμασμενες παρθενει; ;
Τριαντα αιωνων;

Θα μπορεσω να κουνησω το κεφαλι καταφατικα σα με ρωτησουν :

— Λοιπον, ειχαμε δικιο;
Εσω που ηρθες υστερα απο μας βρηκες Δικαιοσυνη, Ελευθερια, καλύτερη ζωη, δεν ειμαι; ;"

Σ' όλους εκείνους τι να λεω;
Στενοχωριούμαι όταν τους συναντώ σήμερα, αουριό, υστερα απο χρονια και καθε μερα με αδειανα χερια χωρις Δικαιοσυνη, χωρις Ελευθερια, χωρις καμια καλύτερη ζωη.
Κυπρος 11 - 10 - 74

ΡΗΝΑ ΚΑΤΣΕΛΗ

Πρόσφυγας απ' την Κερυνία

ΝΑ ΠΑΙΧΤΕΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΑ

Το κείμενο που ακολουθεί δεν είναι γράμμα. Είναι εν' απόσπασμα από την καθημερινή στήλη "Λόγοι και αντίλογοι" της "Αυγής". Δημοσιεύτηκε στις 28-8-74, πιάει μισή στήλη έφημερίδας, έχει τον τίτλο "Το τραγούδι που κόπηκε" κι αρχίζει έτσι:

Στο τεύχος του περιοδικού "Θέατρο", που κυκλοφόρησε αυτές τις μέρες, ανάμεσα στην άλλη ενδιαφέρουσα ύλη του, δημοσιεύεται και ένα συνταρακτικό πραγματικά ρεπορτάζ για την καντάτα του 'Ιταλού συνθέτη Λουίτζι Νόνο με τον τίτλο "Το τραγούδι που κόπηκε", εμπνευσμένη από τα τελευταία μηνύματα εκτελεσμένων από τους Ναζί κατά την κατοχή της Ευρώπης.

[Ακολουθούν στοιχεία από την έρευνα του 'Αστερίσκου και το σημείωμα κλείνει με την παρακάτω ωραία πρόταση:]

"Όπως μās πληροφορεί το κατατοπιστικό σημείωμα του "Θεάτρου", ό

Νόνο είναι μιὰ φυσιογνωμία στη σύγχρονη ευρωπαϊκή μουσική. Και με την ευκαιρία κάνω εδώ μιὰ πρόταση :

Δεν θα μπορούσε ή Κρατική μας 'Ορχήστρα να συμπεριλάβει στο χειμερινό της πρόγραμμα την καντάτα του 'Ιταλού συνθέτη, που έπνευστηκε και από τις θυσίες των 'Ελλήνων υπέρ της 'Ελευθερίας; Θά ήταν τὸ πιὸ ὠραίο, τὸ πιὸ γενναίο, τὸ πιὸ ἀντρίκιο μνημόσυνο στη μνήμη των θυμάτων της 'Εθνικής μας 'Αντίστασης.

Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ

ΤΑ ΜΑΤΩΜΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

Πού βρέθηκαν τα τελευταία γράμματα των τριών 'Ελλήνων στὰ χέρια του 'Ιταλού συνθέτη Λουίτζι Νόνο, πού τὰ μελοποίησε; 'Ο ★ (δες λεπτομέρειες και στο τεύχος 37, σελ. 12) δίνει τις παρακάτω πρόσθετες πληροφορίες:

'Ο γνωστότατος 'Ιταλός εκδότης Τζούλιο 'Εινάουντι κυκλοφόρησε — στά 1954, ιταλικά, στο Τορίνο — με την εκδοτική επίμελεια των Piero Malveji και Giovanni Pirelli, έναν όγκώδη τόμο με 750 περίπου σελίδες και τίτλο "Lettere di condannati a morte della Resistenza europea", δηλαδή "Γράμματα καταδικασμένων σε θάνατο της ευρωπαϊκής 'Αντίστασης".

Στις 35 σελίδες του βιβλίου που αφιερώνονται στην 'Ελλάδα, δημοσιεύονται τα τελευταία μηνύματα 32 'Ελλήνων — κι ανάμεσά τους, του Λευτέρη Κιοσσέ, του Κώστα Σίρμπα και του μικρού 'Αντρέα Λυκουρίνου, που μελοποίησε ό Λ ίτζι Νόνο.

Λίγες μέρες μετά την κυκλοφορία του βιβλίου στά Ιταλικά, ό εκδότης και διευθυντής του "Θ" — που ήταν Διευθυντής στά "Νέα" — έκανε γνωστό τὸ βιβλίο και στο ελληνικό Κοινό. Δημοσίεψε τότε σε συνέχειες στά "Νέα" ένα μεγάλο μέρος του βιβλίου, μεταφρασμένο στά ελληνικά από τὸ Χρήστο Καβαφάκη με τὸν τίτλο "Ματωμένα Γράμματα". 'Η δημοσίεψη σταμάτησε, υστερα από μιὰ έκβιαστική δίκη για ...συγγραφικά δικαιώματα!

Δεκατρία χρόνια αργότερα, στις αρχές του 1967, είχ' αποφασιστεί να κυκλοφορήσει ολόκληρο τὸ βιβλίο στα ελληνικά από τὸν εκδοτικό οίκο "Θεμέλιο". 'Η έκδοση δεν έγινε γιατί τὸ "Θεμέλιο" κλεισθηκε από τὴ δικτατορία.

Παρακινημένος από τὴν έρευνα του "Θ" και τὴν ἀπήχηση πού βρήκε στο κοινό, νεόκοπος εκδότης κυκλοφόρησε π ρ ό χ ε ι ρ α και ἀ ν ε ύ θ υ ν α, γιά καθαρή και μόνο δεκαρολογία, μιὰ λιγосέλιδη σύνοψη της έκδοσης του 'Εινάουντι.

Παράλληλα, πέντε ελληνικά 'Αντιστασιακά Σωματεία κυκλοφόρησαν, σε έκδοση του "Κέδρου" ένα λεύκωμα με τὸν τίτλο "Γράμματα και μηνύματα εκτελεσμένων πατριωτών". Είναι επιμελημένο, υπεύθυνο και, κυρίως, μη έμπορικό.

Στά Ιταλικά, τὸ βιβλίο έκανε και δεύτερη έκδοση μέσα στὸν ίδιο χρόνο, 1954. Δυὸ χρόνια αργότερα, στά 1956,

έγινε τρίτη έκδοση. Σ' αὐτή, παραλείφθηκαν τὰ γράμματα τὸν 'Ελλήνων 'Αντρέα Λυκουρίνου, Κώστα 'Ορφανίδη και Μιχάλη Μουτάκη και προστέθηκαν τὰ γράμματα τὸν δικηγόρων Κώστα Μπούρα και Μανώλη Λύτινα και τὸ Giuseppe di Stefano. Οι τρεις πρώτες εκδόσεις είναι άδεςτες κ' έχουν σχῆμα 15.6 x 21.5. 'Από ελληνική πλευρά, συνεργάστηκαν σ' αυτές ή Ρίτα Μπούμη - Παππᾶ και ό 'Αλκης Μαργαρίτης.

Τὸ βιβλίο γνώρισε άλλες τρεις εκδόσεις στα Ιταλικά: Τὴν τέταρτη στά 1963, τὴν πέμπτη στά 1964 και τὴν έκτη στά 1967. Σὰν περιεχόμενο είναι πανομοιότυπες με τὸ 1956, αλλά πανόδετες και σε μικρότερο σχῆμα 11.6 x 18. 'Ο ένας από τὸς επιμελητές της ύλης, ό Giovanni Pirelli, βρήκε τραγικό θάνατο. Κάηκε, σε δυστύχημα, μέσα στ' αυτοκίνητό του. 'Η πρώτη έκδοση του βιβλίου σ' άλλη γλώσσα έγινε στά 1955 στα γερμανικά. Είναι πιστή μετάφραση από τὴν Ιταλική του 1954. Είναι, ίσως, παρήγορο πὸς τὸ βιβλίο πρωτοκυκλοφόρησε στις χῶρες του Φασισμού και Ναζισμού, πού είχαν πλήξει τὴν Ευρώπη.

ΤΟ "Θ" ΚΑΝΕΙ ΕΛΕΓΧΟ — ΟΧΙ ΤΟ... ΚΕΦΙ ΤΟΥ

Στο δημοκρατικό μας τόπο, συνηθίζοταν απ' ανέκαθεν, οι άνθρωποι να *ενασμενίζονται* ακούγοντας μόνο τὴ φωνή τους. Γιὰ μās, εκεί αρχίζει ό φασισμός!

Τὸ "Θέατρο", απ' ανέκαθεν — ακόμα και τὸν καιρὸ της δικτατορίας — μιλοῦσε έξω απ' τὰ δόντια. Δεν ξεχωρίζει "σκοπιμότητες" και "φιλιες". Στο τεύχος 37, είχε έλέγξει τὸν 'Αλέξη Μινωτή, γιά όσα λαθεμένα — κατά τὴ γνώμη και τὰ στοιχεία μας — είχε γράψει γιά τὸ Μπρέχτ. 'Ο φίλος σκηνοθέτης έμειν' έμβρόντητος :

— Δεν έχω δικαίωμα να γράφω, ό,τι πιστεύω : Του φαινόταν απαράδεχτο, νύ 'χει δικαίωμα και κάποιος άλλος — π. χ. τὸ "Θέατρο" — νύ 'χει γνώμη, γιά τὴ γνώμη του !

Στο τελευταίο διπλό τεύχος 38/39 τὸ "Θ" ... επιβάρυνε τὴ θέση του : Είχε τὴν ... ἀρέπεια νύ θυμηθεί τὴν Παξίνου ! "Ένας χρόνος χωρις τὴν Κατίνα Παξίνου" ήταν ό τίτλος. Τὸ κείμενο αρχίζει : "Στις 22 του Φλεβάρη, έκλεισε κιόλα χρόνος, από τὸ χαμό της Κατίνας Παξίνου. Στο τεύχος 32, του περσινου Μάρτη — 'Απρίλη, της είχαμε στήσει ένα μικρό, ζεστό 'Αφιέρωμα. Ένα πληρέστερο, τὸ χρωστᾶμε. Οι γραμμές πὸ ἀκολουθοῦν, δέ δείχνουν τίποτ' άλλο, από τὴν έγνοια πὸς της έχουμε — και τώρα πὸς μās λείπει ...". Και τελειώνει : "Ο έλεγχος αυτός — γιά όσα ἀρεπα γράφθηκαν κ' επιχειρήθηκαν — δείχνει, ελπίζουμε, τὸ λογιὸ μνημόσυνο ταιριάζει στην ἀξέχαστη Κατίνα Παξίνου". Γιὰ τὸ περιεχόμενο, παραπέμπουμε στις τρεις σελίδες του κειμένου μας : 112 - 114.

'Ο φυσικός υπερασπιστής της μνήμης της Παξίνου — όμοτεχνος και σύζυγός

της — 'Αλέξης Μινωτής χολώθηκε πού ελέγξαμε — ποιόν άραγε ; τούς ισχύοντες φίλους του ; τόν κ. Σκυλίτση ; ή τόν κ. Μεσσάλα ; — κ' έκανε τήν ... ώραία χειρονομία : Μάς επέστρεψε τό τεύχος μέ τό ακόλουθο σημείωμα :

Παλαιέ φίλε κ. Νίτσο,
Σάς επιστρέφω τό "Θέατρο". Δέν θέλω αυτό τό τεύχος νά βρίσκεται στό σπίτι μου. Έχετε τό έλεύθερο νά βρίζετε έμένα όσο θέλετε γιά τόν Μπρέχτ. Κάντε τό κέφι σας. Άλλά τήν Κατίνα άφήστε την στην ήσυχία της. Παρακαλώ.

ΛΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Του στάλθηκε ή παρακάτω άπάντηση :

Φίλε κ. Μινωτή,
Μέ κατάπληξη πήρα τό τεύχος και τήν κάρτα σας. Άπαντώ.

Γιά τό Μπρέχτ : Γράψατε τή γνώμη σας. Ήταν καθήκον νά πώ και τή δική μου. Τή δουλειά μου έκανα. Και τήν έκανα σωστά. Άν νομίζετε πώς κάπου λάθεψα, διορθώστε με.

Γιά τήν Παξινού : Τό γραφτό μου τιμούσε και περιφρουρούσε τή μνήμη της. Τό αισθανόμουνα χρέος. Αυτό μ' όδήγησε νά ελέγξω τούς πάντες — άδιαφορώντας άν είχα νά κάνω μ' έχθρούς ή φίλους, προσωπικότητες, γελοίους και "κρατούντας". Άπό σάς, μόνο συγχαρητήρια δικαιούμαι. Μόνο εύχαριστίες μπορώ νά δεχτώ.

Έλπίζω νά τό καλοσκεφετείτε. Και νά έπανορθώσετε.

"Όπως πάντοτε
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

Πρόκειται, κατά τή γνώμη μας, γιά ένα σύμπτωμα — καθαρά ... δημοκρατικό. Νεο-δημοκρατικό — άν θέλετε. Όμολογημένο τό κρίμα μας : Δέν ξεχωρίζουμε "σκοπιμότητες" και "φίλους". Ούτε άκούμε μόνο τή φωνή μας. Τό "Θέατρο" φέρνει τό θέμα στή δημοσιότητα. Κι άφήνει, άφοβα, τούς ανανγώστες του νά κρίνουν.

ΤΟ "Θ" ΚΑΛΕΙ
ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΤΟΥ
νά συσπειρωθούν
κοντά του
και νά γραφτούν
συνδρομητές

ΕΛΑΤΕ ΕΣΕΙΣ, ΓΡΑΨΤΕ
ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΣΑΣ

Τηλ. 32.32.222 — 32.22.555
Γραφεία : Χρ. Λαδά 5-7

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

"Άγνοια νόμου δέν επιτρέπεται. Όλοι οι πολίτες τής Δημοκρατίας είναι ύποχρεωμένοι νά ξέρονν τούς νόμους. Άλίμονο! Ή Έφημερίδα τής Κυβερνήσεως δέν είναι ούτ' εύκολο, ούτ' εύχάριστο άνάγνωσμα. Κ' ή συνδρομή της, όχι και τόσο χαμηλή — όσο ού άπρεπε. Τά παραβλέψαμε όλ' αυτά. Και πέσαμε άπληστα στην άνάγνωσή της. Δέν ύπάρχει πιό άποκαλυπτικό κείμενο — και πιό επίσημο ντοκουμέντο — γιά τήν *έπισυμβάσαν* "άλλαγή". Έχτός άπ' όλα τ' άλλα, οι ίδιοι και οι ίδιοι άνθρωποι — συνήθως άναρμόδιοι, αλλά πάντα γνωστοί και μη έξαιρετικοί — διορίζονται και διορίζονται και διορίζονται. . . Μη σάς τρομάξει ό χώρος πού διαθέσαμε, ή έκταση τής όλης. Είν' ενδιαφέρουσα. Σάς συνιστούμε νά *έντρυφήσετε*.

ΗΑΒΕΜΥΣ ΠΡΩΘΥΠΟΥΡΓΟ !

Ίονεσικό : Ξαφνικά, φέτος τό καλοκαίρι. . . Έν άρχή, ήτο πάντοτε ό Στρατηγός Φαίδων Γκιζίκης. Και ξαφνικά. . . — τά παραπέρα είναι γνωστά. Ή νομοθετική δραστηριότητα, μετά τήν κατάλυση τής Χουντικής Κυβέρνησης — μέ Πρόεδρο Δημοκρατίας, πάντοτε, τό Στρατηγό Φαίδωνα Γκιζίκη — άρχισε στις 24 του Ίούλη 1974, μέ τό ύπ' άριθ. 210 φύλλο τής Έφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τεύχος Α' (ούτε καν νά διακοπεί ή άριθμηση!). Σ' αυτό, δημοσιεύτηκε τό ύπ' άριθ. 517 Προεδρικό Διάταγμα πού διόριζε Πρωθυπουργό τόν κ. Κωνσταντίνο Καραμανλή — κάτοχον, άλλοτε, Διαβατηρίου μέ τό επώνυμο Κωνσταντίνου Τριανταφυλλίδης. Γιά τήν ιστορία, δημοσιεύουμε τό Διάταγμα — κι άς μόν είναι και τόσο. . . θεατρικό :

ΠΡΟΕΔΡΙΚΟΝ ΔΙΑΤΑΓΜΑ 517

Περί διορισμού ως Πρωθυπουργού του Κωνσταντίνου Καραμανλή.

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

"Έχοντες ύπ' όψει :

- α) τας διατάξεις του άρθρου 43 του έν ισχύι Συντάγματος τής Ελλάδος
- β) τήν έν Έθνικῷ Συμβουλίῳ έκφρασθεΐσαν όμόφωνον άπόφασιν τής ήγεσίας του Πολιτικού Κόμμου και τών Ένόπλων Δυνάμεων, άπεφασίσαμεν και διατάσσομεν :

Διορίζομεν :

Πρωθυπουργόν τόν Κωνσταντίνον Καραμανλήν.

Είς τόν Ήμέτερον Πρωθυπουργόν, ανατίθεμεν τήν δημοσίευσιν του παρόντος.

Έν Αθήναις τή 24 Ίουλίου 1974

Ό Πρόεδρος τής Δημοκρατίας

ΦΑΙΔΩΝ ΓΚΙΖΙΚΗΣ, Στρατηγός

Ό Πρωθυπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ

¶ Άφου άποχτήσαμε Πρωθυπουργό, μέ τό άμέσως επόμενο, ύπ' άριθ. 518/24-7-74 Προεδρικό Διάταγμα, άποχτήσαμε — στην άρχή — έντεκα ύπουργούς. Άνάμεσα στους άλλους, τούς άκαδημαϊκούς κ.κ. Κωνσταντίνο Τσάτσο ύπουργό Πολιτισμού και Έπιστημών και Νικόλαο Λούρο ύπουργό Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων.

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Α', άρ. 210/24-7-74

¶ Μέ τό ύπ' άριθ. 520/26-7-74 Προ-

εδρικό Διάταγμα, άποχτήσαμε άλλους είκοσιένα ύπουργούς. Άνάμεσα σ' αυτούς και τούς κ.κ. Δημ. Τσάτσο και Κωνσταντίνο Άποσιλίτη ύφυπουργούς Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων.

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Α', άρ. 212/26-6-74

¶ Παραίτηση τής Κυβέρνησης "Έθνικής ένότητας" στις 9 του Όχτώβρη και άνάληψη Ύπηρεσιακής γιά τή διεξαγωγή τών εκλογών στις 17 του Νοέμβρη. Στο ύπ' άριθ. 303 Α' τεύχος τής Έφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 9/10/74, δημοσιεύτηκε τό ύπ' άριθ. 698/9-10-74 Προεδρικό Διάταγμα "Περί άποδοχής παραιτήσεως Ύπουργών και Ύφυπουργών". Μεταξύ τών παραιτηθέντων άναφέρονται και οι Κωνσταντίνος Τσάτσο και Βασ. Βασιλείου, ύπουργός και ύφυπουργός Πολιτισμού και Έπιστημών και οι κ.κ. Δημήτριος Τσάτσο και Κ. Άποσιλίτης ύφυπουργοί Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων πού θά πολιτεύονταν. Ό ύπουργός τους κ. Ν. Λούρος παρέμεινε.

¶ Ταυτόχρονα όρίστηκε Ύπηρεσιακή Κυβέρνηση : Στο ύπ' άριθ. 303 Α' τεύχος τής Έφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 9/10/74, δημοσιεύτηκε τό ύπ' άριθ. 699/9-10-74 Προεδρικό Διάταγμα "Περί διορισμού Ύπουργών και Ύφυπουργών". Άνάμεσα στους νέους ύπουργούς, και οι κ.κ. Ιωάννης Μ. Παναγιωτόπουλος, ύπουργός Πολιτισμού και Έπιστημών και Περικλής Θεοχάρης, ύφυπουργός Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων.

¶ Τέσσερις μέρες μετά τις εκλογές, στις 21 του Νοέμβρη, δημοσιεύτηκε στην Έφημερίδα τής Κυβερνήσεως — τεύχος Α', άρ. φύλλο 351/21-11-74 — τό ύπ' άριθ. 801 Προεδρικό Διάταγμα "περί άποδοχής παραιτήσεων Ύπουργών και Ύφυπουργών". Ύπογράφεται άπό τόν Πρ. Δημοκρατίας Φαίδωνα Γκιζίκη, τόν Πρόεδρο τής Κυβερνήσεως Κ. Καραμανλή και κάνει άποδεκτές τις παραιτήσεις τών μελών τής Ύπηρεσιακής. Μεταξύ άλλων : Άγγ. Βλάχου, ύπουργού παρά τω Πρωθυπουργώ, Παναγ. Ζέππου, ύπουργού Έσωτερικών, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, ύπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών και Νικ. Λούρου και Περ. Θεοχάρη, ύπουργού και ύφυπουργού Έθν. Παιδείας και Θρησκευμάτων.

¶ Μετά τήν εκλογική επικράτηση τής "Νέας Δημοκρατίας" του Κωνστ. Καραμανλή στις εκλογές τής 17ης του Νοέμβρη, στο ύπ' άριθ. 352 Α' τεύχος τής

ἡφμερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 21ης Νοέμβρη 1974, δημοσιεύτηκε τὸ ὑπ' ἀριθ. 803/21-11-74 Προεδρικό Διάταγμα "Περὶ διορισμοῦ Ἱπουργῶν καὶ Ὑφυπουργῶν". Ἀνάμεσα στοὺς νέους ὑπουργοὺς καὶ οἱ κ.κ. ἀκαδημαϊκὸς Κων. Τρυπάνης, βουλευτὴς ἐπικρατίας, ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, καὶ ἀκαδημαϊκὸς Παναγ. Ζέπος, ἐξωκοινοβουλευτικὸς, ὑπουργὸς Ἑθνικῆς Παιδείας καὶ Ἐργασιακῶν. Ἐπίσης, ὑφυπουργοὶ Παιδείας οἱ κ.κ. Δ. Εὐρυγένης, βουλευτὴς ἐπικρατίας καὶ Χρ. Καραπιτέρης, βουλευτὴς Ἑβρυτανίας.

ΙΔΡΥΘΗ ΚΑΙ ΚΑΤΗΡΓΗΘΗ!

¶ Αἶγιο μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση, ἀποχτήσαμε Ὑφυπουργεῖο Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν. (Στὴ διάρκεια τῆς Δικτατορίας εἶχαμε ἤδη ἀποχτήσει Ὑφυργεῖο . . . Πολιτισμοῦ, με τοὺς ἀνεκδιήγητους ὑπουργοὺς Κ. Α. Παναγιωτῆ καὶ Δημ. Τσάκωνα). Στὸ ὑπ' ἀριθ. 220 Α' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 12-8-74, δημοσιεύτηκε τὸ παρακάτω Προεδρικό Διάταγμα:

ΠΡΟΕΔΡΙΚΟΝ ΔΙΑΤΑΓΜΑ 529

Περὶ συστάσεως Θέσεως Ὑφυπουργοῦ παρὰ τοῦ Ὑπουργεῖου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

Ὁ ΠΡΟΕΔΡΟΣ

ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Ἐχόντες ὑπ' ὄψει τὴν διάταξιν τοῦ ἄρθρου 23 παρ. 2 Ν. Δ/τος 175/1973 "περὶ Ὑπουργεῖου Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", τὴν ὑπ' ἀριθ. 518/1974 γνωμοδότησιν τοῦ Σ.τ.Ε. καὶ ἐκτιμώντες τὰς ὑψηλὰς ἀνάγκας, προτάσει τοῦ Ἡμετέρου Πρωθυπουργοῦ, ἀπεφασίσαιμεν καὶ διατάξομεν:

"Ἄρθρον μόνον.

Συνιστᾶται παρὰ τοῦ Ὑπουργεῖου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν θέσις Ὑφυπουργοῦ.

Ἐν Ἀθῆναις τῆ 10 Ἀυγούστου 1974

Ὁ Πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας ΦΑΙΔΩΝ ΓΚΙΖΙΚΗΣ, Στρατηγός

Ὁ Πρωθυπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ

Ὁ Ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ

¶ Σ' ἓνα ἀκόμα 150ήμερο ἀποχτήσαμε καὶ τὸν ὑφυπουργὸ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν. Στὸ ὑπ' ἀριθ. 232 Α' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 28/8/1974, δημοσιεύτηκε τὸ παρακάτω Προεδρικό Διάταγμα:

ΠΡΟΕΔΡΙΚΟΝ ΔΙΑΤΑΓΜΑ 575

Περὶ διορισμοῦ ὡς Ὑφυπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν τοῦ Βασιλείου Βασιλείου.

Ὁ ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Ἐχόντες ὑπ' ὄψει τὰς διατάξεις τοῦ ἄρθρου 14 τοῦ ὑπ' ἀριθ. 175/1973 Νομοθετικοῦ Διατάγματος "περὶ Ὑπουργεῖου Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη μεταγενεστέρως, ἐν συνδυασμῶ πρὸς τὰς τοιαύτας τοῦ ὑπ' ἀριθ. 529/1974 Προ-

εδρικοῦ Διατάγματος "περὶ συστάσεως Θέσεως Ὑφυπουργοῦ παρὰ τοῦ Ὑπουργεῖου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν", προτάσει τοῦ Ἡμετέρου Πρωθυπουργοῦ, ἀπεφασίσαιμεν καὶ διατάξομεν:

Διορίζομεν τὸν Βασίλειον Βασιλείου Ὑφυπουργὸν Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

Εἰς τὸν Ἡμέτερον Πρωθυπουργόν, ἀνατίθεμεν τὴν δημοσίευσιν τοῦ παρόντος. Ἐν Ἀθῆναις τῆ 28 Ἀυγούστου 1974

Ὁ Πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας ΦΑΙΔΩΝ ΓΚΙΖΙΚΗΣ, Στρατηγός

Ὁ Πρωθυπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ

¶ Στὸ μεταξύ, με τὸ ὑπ' ἀριθ. 550/20-8-74 Προεδρικό Διάταγμα, τὸν ὑφυπουργὸ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν κ. Κ. Τσάτσου, ἀποσυζῶντα γιὰ ὑψηλοὺς λόγους στὴν ἀλλοδαπήν, ἀναπληρώνει ὁ ὑφυπουργὸς παρὰ τοῦ Πρωθυπουργοῦ κ. Γ. Βάλλης.

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Α', ἀρ. 227/20-8-74

¶ Μετὰ τὴν κάθοδο στὶς ἐκλογές καὶ τὴν ἀνάδειξη σὲ βουλευτὴ τῆς "Νέας Δημοκρατίας" τοῦ . . . ἄχρι τότε ὑφυπουργοῦ, τὸ Ὑφυπουργεῖο Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν θεωρήθηκε πλέον περιττὸ καὶ καταργήθηκε! Διάρκεια ζωῆς τοῦ Ὑφυπουργεῖου τρίμηνη. Διάρκεια ὑφυπουργίας τοῦ κ. Βασίλειου σαραντάμερη.

Τὸ ὑπ' ἀριθ. 192 Νομοθετικό Διάταγμα τῆς 20ης Νοέμβρη 1974 "Περὶ ἐπανιδρύσεως Ὑπουργείου Βορείου Ἑλλάδος καὶ καταργήσεως θέσεως Ὑφυπουργῶν" ὄριζε — ἀπὸ πάντα — στὸ ἄρθρο 5:

«Ἀπὸ τῆς ἐνάρξεως τῆς ἰσχύος τοῦ παρόντος καταργεῖται ἡ παρὰ τοῦ Ὑπουργεῖου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν θέσις Ὑφυπουργοῦ καὶ ἡ παρὰ τοῖς Ὑπουργείοις Συντονισμοῦ, Ἐσωτερικῶν καὶ Μεταφορῶν ὑφισταμένη δευτέρα θέσις Ὑφυπουργοῦ».

Φ.Ε.Κ. 348/Α'/20-11-74

ΝΕΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΚΡΑΤΙΚΩΝ

ΘΕΑΤΡΩΝ—ΔΙΑΛΥΣΗ Ο.Κ.Θ.Ε.

Ὁ χουντικὸς Ὄργανισμός Κρατικῶν Θεάτρων Ἑλλάδος, ὁ περιβόητος Ο.Κ.Θ.Ε. ποῦ, με τὴ στρατιωτικὴ διοίκησίν του, μετέβαλε τὰ κρατικὰ θεάτρα εἰς "ὄψ' αὐτῶν Μονάδας", διαλύθηκε. Γιὰ τὴ σύστασίν του — ἐνιαίια διεύθυνση τῶν κρατικῶν θεάτρων ἴσχυσε καὶ στὴ Δικτατορία τοῦ Μεταξά! — εἶχαν "ἐργασθεῖ" κατὰ καιροὺς δυὸ καλλιτεχνικοὶ μυστικοσύμβουλοι τοῦ παρανοικοῦ Καπαδόπουλου — ὁ καὶ ἐπὶ Δικτατορίας Μεταξά διευθυντὴς Κωστής Μπαστιῆς καὶ ὁ ἐσχάτως ἀποπεμφθεὶς σκηνοθέτης τοῦ ΟΚΘΕ. Φυσικά, καθέναν γιὰ προσωπικὸ του λογαριασμό — ὑπερφλογισθέντες, τελικὰ, ἀπὸ ἓναν. . . ἀπὸ στρατο Ταξίαρχο!

Με τὸ ὑπ' ἀριθ. 48 Νομοθετικό Διάταγμα, ποῦ δημοσιεύτηκε στὸ ὑπ' ἀριθ. 249 Α' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, στὶς 17 Σεπτέμβρη 1974, διαλύθηκε ὁ ἀμαρτωλὸς Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ θεσπί-

στηκαν ὀρισμέναις *καιοφανεῖς* διατάξεις γιὰ τὴν διοίκησιν τῶν ἀποκλωσθέντων τριῶν κρατικῶν θεάτρων — τοῦ Ἑθνικοῦ, τῆς Λυρικῆς καὶ τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. Τὸ κείμενο τοῦ Διατάγματος ἔχει ὡς ἑξῆς:

ΝΟΜΟΘΕΤΙΚΟΝ ΔΙΑΤΑΓΜΑ 48

Περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγγενουθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ.

Ὁ ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Προτάσει τοῦ Ἡμετέρου Ὑπουργεῖου Συμβουλίου, ἀποφασίζομεν:

"Ἄρθρον 1.

1. Τὸ ὑπὸ τοῦ Ν.Δ. 447/1970 (ὡς ἐτροποποιήθη ὑπὸ τῶν Ν.Δ. 590/1970 καὶ 135/1973) συσταθὲν Ν.Π.Δ.Δ., ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν "Ὄργανισμός Κρατικῶν Θεάτρων Ἑλλάδος" (Ο.Κ.Θ.Ε.), διαλύεται.

2. Τὰ διὰ τοῦ ἄρθρου 9 παρ. 1 τοῦ Ν.Δ. 447/1970 συγγενουθέντα εἰς τὸν ὡς ἐν παρ. 1 διαλυθὲν Ο.Κ.Θ.Ε.:

- α) Ἑθνικὸν Θέατρον, β) Ἑθνικὴ Λυρικὴ Συγκητὴ καὶ γ) Κρατικὸν Θεάτρον Βορείου Ἑλλάδος ἀποκαθίστανται, ἐπανασυριστώμενα, ὡς ἀνεξάρτητα Ν.Π.Δ.Δ., διεπόμενα ἐφεξῆς, ὑπὸ τῆς περὶ ἑνὸς ἐκάστου τούτων, ἰσχύουσας κατὰ τὴν συγγενουσίαν τῶν νομοθεσίας, τιθεμένης ἐκ νέου ἐν ἰσχύϊ.

3. Ἀπαντα τὰ ὡς ἐν παρ. 2 ἐπανασυριστώμενα Ν.Π.Δ.Δ. ὑπάγονται ὑπὸ τὴν ἐποπτείαν καὶ τὸν ἐλεγχόν τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

"Ἄρθρον 2.

1. Εἰς ἕκαστον τῶν ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρου 1, ἐπανασυριστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. (Ἑθνικὸν Θέατρον, Ἑθνικὴ Λυρικὴ Συγκητὴ καὶ Κρατικὸν Θεάτρον Βορείου Ἑλλάδος), περιέρχεται ἅπανα ἡ τε κινήτη καὶ ἡ ἀκίνητος περιουσία αὐτοῦ, ἡ δυνάμει τῆς παρ. 4 ἄρθρου 9 τοῦ Ν.Δ. 447/1970, αὐτοδικαίως μεταστᾶσα εἰς τὸν Ο.Κ.Θ.Ε., ἐφ' ὅσον σφῆζεται.

Ἡ κινήτη περιουσία ἀποκτᾶται ὑφ' ἐκάστου τῶν ἐπανασυριστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. αὐτοδικαίως καὶ ἄνευ ἐτέρας διατυπώσεως.

Διὰ τὰ ἀκίνητα συντάσσεται περὶ τῆς μεταστάσεως τῆς κυριότητος, Πράξις τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, περίληψις τῆς ὁποίας, μεταγράφεται ἀτελῶς εἰς τὰ οικεῖα βιβλία μεταγραφῶν.

2. Ἡ κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς λειτουργίας τοῦ ὡς ἐν παρ. 1 ἄρθρου 1 διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε., κτηθῆσα ὑπὸ τούτου, οἰαδήποτε περιουσία, ἀπογραφομένη, κατανέμεται ἀκολούτως, εἰς τὰ ἐπανασυριστώμενα κατὰ τὴν παρ. 2 τοῦ ἰδίου ἄρθρου Ν.Π.Δ.Δ. δι' ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, συνιστώσης τίτλον μεταβιβάσεως, μεταγραφάτεον ἐφ' ὅσον ἀναφέρεται εἰς ἀκίνητα.

Κατ' ἐξαιρέσιν τὸ ὑπὸ τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. κτηθέν, δι' ἀγορᾶς, ἀκίνητον εἰς τὸ ὅποιον λειτουργεῖ Σχολὴ Ὄργανιστικῆς τοῦ συσταθέντος ὑπὸ τοῦ Ν.Δ. 209/1973 Ν.Π.Δ.Δ. ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν "Κρατικὴ Σχολὴ Ὄργανιστικῆς Τέχνης" (Κ.Σ.Ο.Τ.), μεταβιβάζεται διὰ Πρά-

Ξεως του 'Υπουργου, εις το εν λόγω Ν.Π.Δ.Δ.

3. Εις τα ἐκ διατάξεων νόμων ἢ ἐκ συμβάσεων ἢ ἐξ ἄλλης οἰασθήποτε σχέσεως ἀπορρέοντα δικαιώματα τοῦ ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρου 1 διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε., ὡς ἐπίσης εἰς τὰς ὑποχρεώσεις τούτου, ὑπείσχερονται ὡς καθολικοὶ διάδοχοι, ἕκαστον τῶν κατὰ τὴν παρ. 2 τοῦ ἴδιου ἄρθρου ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. εἰς ὅταν ἔκτασιν καὶ καθ' ὃ μέτρον τὰ δικαιώματα καὶ ὑποχρεώσεις προκύπτουν ἐκ δραστηριοτήτων ἢ σχέσεων, ἀναγομένων εἰς τὴν ἀποστολὴν ἢ τὴν ἀρμοδιότητά του. Ἐὰν τὰ δικαιώματα ἢ αἱ ὑποχρεώσεις, προκύπτουν ἐκ δραστηριοτήτων ἢ σχέσεων, μὴ ἀναγομένων εἰς τὴν ἀρμοδιότητα τινὸς τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. εἰς τὴν θέσιν τοῦ διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε., ὑποκαθίσταται ὡς δικαιούχος ἢ ὑπόχρεως, τὸ Ἑλληνικὸν Δημόσιον.

4. Αἱ ἐκκρεμεῖς μετὰ τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. δίκαι, διακοπτόμεναι διὰ τῆς ὡς ἐν παρ. 1 ἄρθρου 1 διαλύσεως τούτου, ἐπαναλαμβάνονται κατὰ τὰς διατάξεις τῶν ἄρθρων 290 ἐπ. Κ.Π.Δ. ὑπείσχερομένου εἰς τὴν διαδικαστικὴν θέσιν τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. ἐκάστου τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. ἢ τοῦ Ἑλληνικοῦ Δημοσίου, βάσει τοῦ ὡς ἐν τῇ προηγουμένη παραγράφῳ κριτηρίου.

"Ἄρθρον 3.

1. Ἡ διοικήσις ἐκάστου τῶν ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρου 1 ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. (Ἑθνικοῦ Θεάτρου, Ἑθνικῆς Λυρικῆς Σκηπῆς καὶ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος), ἀσχετιζέται ὑπὸ 11 μελοῦς Διοικητικοῦ Συμβουλίου (Δ.Σ.) καὶ τοῦ Γενικοῦ Δ/ντοῦ αὐτοῦ.

2. Ὡς μέλη τοῦ Δ.Σ. ἐκάστου τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. διορίζονται πρόσωπα ἀνωτέρας μορφώσεως καὶ ἐγνωσμένου ἐνδιαφέροντος διὰ τὸ θέατρον ἢ τὴν μουσικὴν δυνάμενα νὰ ἐργασθῶσιν ἀποτελεσματικῶς διὰ τὴν ἐπιτυχίαν τῶν σκοπῶν τούτου. Μεταξύ αὐτῶν δέον ὅπως περιλαμβάνονται ἔν ἑνὶ πρόσωπον μὲ νομικὴν καὶ ἕτερον μὲ οἰκονομικὴν κατάρτισιν καὶ πείραν. Τὰ μέλη διορίζονται δι' ἀποφάσεως τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν ἐπὶ 3ετῆ ἠθελεία, δυνάμενα καὶ νὰ ἐπαναδιορίζονται. Τὰ πρὸς ἀντικατάστασιν τῶν ὁπωσδήποτε ἀποχωρούντων διοριζόμενα μέλη, διανύουν τὸ ὑπόλοιπον τῆς ἠθελείας τούτων.

3. Τὸ Δ.Σ. ἐκάστου τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. ἐκλέγει διὰ μυστικῆς ψηφοφορίας, ἐκ τῶν ἰδίων αὐτοῦ μελῶν, κατὰ πλειοψηφίαν τῶν παρόντων τὸν Πρόεδρον, τὸν Ἀντιπρόεδρον καὶ τὸν Γενικὸν Γραμματέα αὐτοῦ.

4. Τὰ Δ.Σ. εὐρίσκονται ἐν ἀρτηρία παρόντων ἐπτά (7) τοῖλάχιστον μελῶν, ἐν οἷς ἀπαραιτήτως ὁ Πρόεδρος ἢ ὁ Ἀντιπρόεδρος. Εἰς τὰς συνεδριάσεις μετέχουν ἄνευ ψήφου ὁ Γεν. Δ/ντῆς καὶ ὁ Δ/ντῆς Δραματολογίου (ἐφ' ὅσον προβλέπεται τοιοῦτος). Αἱ ἀποφάσεις λαμβάνονται κατὰ πλειοψηφίαν τῶν παρόντων μελῶν ὑπериουσίας ἐν ἰσοψηφία τῆς γνώμης τοῦ Προέδρου (ἢ τοῦ προεδρεύοντος Ἀντιπροέδρου).

5. Τὰ Δ.Σ. συνεδριάζουν τακτικῶς δις μὲν τοῦ μηνός, ἐκτάκτως δὲ ὡσάκις κα-

λοῦνται ὑπὸ τοῦ Προέδρου τῶν. Περὶ τῶν συνεδριάσεων τηροῦνται μερίμνη τοῦ Γενικοῦ Γραμματέως, λεπτομερῆ πρακτικὰ, ἐν οἷς καταχωροῦνται αἱ τυχόν διατυπούμεναι ἀντίθετοι γνώμαι τῶν μελῶν.

6. Εἰς τοὺς Πρόεδρους καὶ τὰ μέλη τῶν Δ.Σ. παρέχονται σύμβολα παρουσίας καθοριζόμενα διὰ κοινῆς ἀποφάσεως τῶν Ἰπουργῶν Οἰκονομικῶν καὶ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, οὐχὶ ἀνώτερα τῶν 500 δραχμῶν.

"Ἄρθρον 4.

1. Ὡς Γενικὸς Δ/ντῆς ἐκάστου τῶν ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρου 1 ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ., διορίζεται ὑπὸ τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν ἐπὶ ἠθελεία ἴση πρὸς τὴν τοῦ Δ.Σ., ὁ διὰ τὸ ἀξίωμα τούτου ἐκλεγόμενος ἐν κοινῇ συνεδριάσει τοῦ Δ.Σ. καὶ τῆς ὡς ἐν τῷ ἐπομένῳ ἄρθρῳ ἀνασυνιστεμένης Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ οἰκείου Ν.Π.Δ.Δ. Τὴν κοινὴν ταύτην συνεδρίασιν, προσκαλεῖ ὁ Πρόεδρος τοῦ Δ.Σ. ἐντὸς 15ῆμέρου ἀπὸ τῆς συγκροτήσεως τούτου εἰς σῶμα ἢ τῆς καθ' ὁλονδήποτε τρόπον κενώσεως τῆς θέσεως τοῦ Γεν. Δ/ντοῦ· εἶναι δὲ ἀπαραίτητος ἡ παρουσία κατ' αὐτὴν δώδεκα (12) τοῖλάχιστον ἐκ τοῦ συνόλου τῶν μελῶν τοῦ Δ.Σ. καὶ τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς. Ἡ ψηφοφορία εἶναι μυστικὴ. Ἐκλεγείς θεωρεῖται ὁ λαβὼν ἐννέα (9) τοῖλάχιστον ψήφους. Ὁ Ἰπουργὸς δύναται νὰ ἀναπέμψῃ ἅπαξ τὴν ἀπόφασιν εἰς τὸν Πρόεδρον τοῦ Δ.Σ. πρὸς ἀναθεώρησιν, ἐκθέτων ἐγγράφως τοὺς λόγους τῆς ἀναπομπῆς. Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει τὸ Δ.Σ. καὶ ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ, ἐν κοινῇ συνεδριάσει ἐντὸς 5ῆμέρου ἀπὸ τῆς λήψεως τοῦ ἐγγράφου τῆς ἀναπομπῆς, ἀποφαίνονται ἐκ νέου περὶ τοῦ διοριστέου. Ἐὰν εἶτε κατὰ τὴν πρώτην εἶτε κατὰ τὴν μετ' ἀναπομπῆν ψηφοφορίαν, οὐδεὶς ἔλαβεν ἐννέα (9) τοῖλάχιστον ψήφους, ὁ Ἰπουργὸς διορίζει ὡς Γεν. Δ/ντὴν ἕνα ἐκ τῶν δύο λαβόντων τὰς περισσοτέρας ψήφους.

2. Μέχρι τοῦ διορισμοῦ Γενικοῦ Δ/ντοῦ, κατὰ τὰ ἐν τῇ προηγουμένη παραγράφῳ ὁριζόμενα, ὡς ἐπίσης εἰς περιπτώσεις ἀδυναμίας τοῦ διορισθέντος νὰ ἀσκήσῃ τὰ καθήκοντά του ἐξ οἰουδήποτε λόγου, τὸ Δ.Σ. διορίζει προσωρινῶς ὡς τοιοῦτον ἕν ἐκ τῶν μελῶν αὐτοῦ.

3. Κατὰ τὴν αὐτὴν, ὡς ἐν παρ. 1 διαδικασίαν ἐκλέγεται καὶ διορίζεται ὑπὸ τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ἐπὶ 3ετῆ ὡσώκτως ἠθελεία ὁ Δ/ντῆς Δραματολογίου ἐκάστου τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. ἐφ' ὅσον ὑπὸ τῶν ὀργανικῶν διατάξεων τούτου προβλέπεται τοιοῦτος. Ἡ διὰ τὴν ἐκλογὴν τούτου, κοινῇ συνεδρίασις τοῦ Δ.Σ. καὶ τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ οἰκείου Ν.Π.Δ.Δ. συγκαλεῖται ἐντὸς 15ῆμέρου ἀπὸ τῆς κενώσεως θέσεως, δυναμένη νὰ συμπέσῃ καὶ πρὸς τὴν συγκαλουμένην διὰ τὴν ἐκλογὴν τοῦ διοριστέου ὡς Γεν. Δ/ντοῦ.

"Ἄρθρον 5.

1. Παρ' ἐκάστῳ τῶν ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρου 1 ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. συνιστᾶται Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ (Κ.Ε.), γνωμοδοτοῦσα ἐπὶ Καλλιτεχνικῶν

θεμάτων, ἴδια ἐπὶ τοῦ καταρτισμοῦ τοῦ Δραματολογίου (ἢ προκειμένου περὶ τῆς Ἑθνικῆς Λυρικῆς Σκηπῆς, τοῦ Μελοδραματικοῦ Δραματολογίου), ἐκάστης περιόδου, τῆς συγκροτήσεως θιάσου, τῆς προσλήψεως ἠθοποιῶν, μουσικῶν, σκηνοθετῶν, σκηνογράφων κλπ.

2. Ἡ Κ.Ε. ἐκάστου τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. εἶναι ὡμελής. Μεταξύ τῶν μελῶν περιλαμβάνεται ἀπαραιτήτως εἰς σκηνοθέτη καὶ εἰς ἠθοποιοὺς ἐκ τῶν ἐπὶ πέντε ἔτη ἐργασθέντων εἰς τὸ συγκεκριμένον Ν.Π.Δ.Δ. Εἰς τὴν Κ.Ε. τῆς Ἑθνικῆς Λυρικῆς Σκηπῆς, μετέχουν ἀντὶ ἠθοποιοῦ εἰς διευθυντῆς ὀρχήστρας καὶ εἰς χορογράφος.

Τὰ ὑπόλοιπα μέλη ἐπιλέγονται ἐκ προσώπων ἀνωτέρας αἰσθητικῆς μορφώσεως περὶ τὰ θεατρικὰ ἢ τὰ τοῦ Λυρικοῦ Θεάτρου. Τὰ μέλη τῆς Κ.Ε. διορίζονται ἐπὶ 2ετῆ ἠθελεία δι' ἀποφάσεως τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ὁρίζουσης καὶ τὸν Πρόεδρον ταύτης.

3. Αἱ Κ.Ε. εὐρίσκονται ἐν ἀρτηρία παρόντων τριῶν (3) τοῖλάχιστον ἐκ τῶν μελῶν, περιλαμβανομένων τῶν Προέδρων αὐτῶν. Αἱ ἀποφάσεις λαμβάνονται κατ' ἀπόλυτον πλειοψηφίαν τῶν παρόντων. Εἰς τὰς συνεδριάσεις μετέχουν ἄνευ ψήφου ὁ Γεν. Δ/ντῆς τοῦ οἰκείου Ν.Π.Δ.Δ. καὶ ὁ Δ/ντῆς Δραματολογίου (ὅπου ὑφίσταται).

4. Περὶ τῶν συνεδριάσεων τηροῦνται πρακτικὰ, ὑπὸ ἀποσπώμενον ἐπὶ τούτῳ ὑπαλλήλου τοῦ οἰκείου Ν.Π.Δ.Δ.

"Ἄρθρον 6.

1. Διὰ κανονισμῶν, καταρτιζομένων ὑπὸ τῶν Δ.Σ. ἐκάστου τῶν ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρ. 1 ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. καὶ κυρομένων διὰ Π. Δ/των ἐκδιδομένων προτάσει τοῦ Ἰπουργοῦ παρὰ τῷ Πρωθυπουργῷ, τοῦ Ἰπουργοῦ Οἰκονομικῶν καὶ τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν καθορίζονται :

Α) Ἡ γενικὴ διάρθρωσις ἐκάστου τῶν ὡς ἄνω Ν.Π.Δ.Δ., ἢ ὀργανώσεις τῶν ἐπὶ μέρους Ἰπηρεσιῶν αὐτῶν, αἱ ἀρμοδιότητες καὶ ἡ λειτουργία τούτων, αἱ ὀργανικαὶ θέσεις καὶ τὰ προσόντα καὶ ἡ ἐν γένει ὑπηρεσιακὴ κατάστασις τοῦ προσωπικοῦ.

Β) Αἱ ἰδιαιτερίαι ὡς ἐκ τῆς φύσεως τῶν ἀναγκῶν, προϋποθέσεις, ἐπὶ τῇ συνδρομῇ τῶν ὁποίων δικαιολογεῖται, ἢ διὰ συμβάσεως ἀνάθεσις συγκεκριμένου ἔργου ὡς καὶ ἡ μέχρι καθοριζόμενου δι' ἕκαστον ὄριου, πρόσληψις ἐκτάκτου προσωπικοῦ, ἐπὶ συμβάσει ἐργασίας, ὠρισμένης πάντοτε χρονικῆς διάρκειας, καὶ

Γ) Λογιστικὸν σύστημα διοικήσεως καὶ διαχειρίσεως τῶν περιουσιακῶν στοιχείων καὶ τῶν πόρων ἐκάστου τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. ἐναρμονιζόμενον πρὸς τὴν κειμένην νομοθεσίαν καὶ ἐξασφαλίζον εὐχέρειαν ἐποπτείας καὶ ἐλέγχου.

2. Μέχρι τῆς καταρτίσεως καὶ κυρώσεως ὡς ἐν τῇ προηγουμένη παραγράφῳ Νέων Κανονισμῶν, ἢ ὀργανικῆς διάρθρωσις τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Ἑθνικῆς Λυρικῆς Σκηπῆς, καθορίζεται ὑπὸ τῶν πρὸ τῆς συγγανέσεως τούτων εἰς τὸν διαλυόμενον ΟΚΘΕ, ἰσχυουσῶν διατάξεων (κανονιστικῶν κλπ.) τιθεμένων ἐκ νέου ἐν ἰσχύϊ.

Ἡ ὀργανικὴ διάρθρωσις τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. καθορίζεται ὁμοίως πρὸς τὴν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ὁ ὀργανισμὸς τοῦ ὁποῦοι ἰσχύει καὶ διὰ τὸ ὡς ἄνω Θεάτρον, περιοριζομένων μόνον τῶν ὀργανικῶν θέσεων ὡς ἀκολουθῶς :

Α' Κατηγορία :

- 1 θέσις ἐπὶ βαθμοῖς 2φ — 3φ.
- 5 θέσεις » » 5φ — 4φ.
- 3 θέσεις » » 8φ — 6φ.

Β' Κατηγορία :

- 15 θέσεις ἐπὶ βαθμοῖς 10φ — 6φ.

Γ' Κατηγορία :

- 11 θέσεις ἐπὶ βαθμοῖς 12φ — 9φ.

"Αρθρον 7.

1. Οἱ πάσης κατηγορίας μόνιμοι ὑπάλληλοι καὶ ὑπέρταται τοῦ ὡς ἐν παρ. 1 ἄρθρου 1 διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε., οἱ τοποθετημένοι εἰς Ἰπηρεσίας ἀνηκούσας εἰς τὰ ἐπανασυνιστώμενα διὰ τῆς παρ. 2 τοῦ ἰδίου ἄρθρου Ν.Π.Δ.Δ. ἐντάσσονται εἰς τακτικὰς ὁμοιοβάθμιους θέσεις, ἐκ τῶν προβλεπομένων ὑπὸ τῶν διαγραφουσῶν τὴν ὀργανικὴν διάρθρωσιν ἐκάστου, ἐπανατιθεμένων ἐν ἰσχύι, ὡς ἐν ἄρθρῳ 6 παρ. 2 διατάξεων θεωρούμενοι ἐφεξῆς ὡς ὑπάλληλοι ἢ ὑπέρταται τοῦ Ν.Π.Δ.Δ. εἰς τὸ ὅποιον ὑπάγεται ἢ εἰς ἣν εἶναι τοποθετημένοι Ἰπηρεσία.

Σχετικῶς δέον νὰ ἐκδοθῆ ἐντός 3μήνου διαπιστωτικῆ ἀπόφασις τοῦ οἰκείου Ἰπηρεσιακοῦ Συμβουλίου.

2. Μόνιμοι ὑπάλληλοι καὶ ὑπέρταται, τοποθετημένοι εἰς τὴν Κεντρικὴν Ἰπηρεσίαν τοῦ διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε. ἢ εἰς ἑτέραν μὴ ἀνήκουσαν εἰς τὴν ἐπανασυνιστωμένην Ν.Π.Δ.Δ. ἐντάσσονται εἰς ἀντιστοίχους πρὸς τὴν κατηγορίαν εἰς ἣν ἀνήκουν καὶ τὸν βαθμὸν τῶν κενῶν τακτικῶν θέσεων τοῦ Ν.Π.Δ.Δ., εἰς τὸν ὁποῖον ὑπέρτετον, κατὰ τὴν συγχώνευσιν τοῦ εἰς τὸν Ο.Κ.Θ.Ε., μετ' ἀπόφασιν τοῦ οἰκείου Ἰπηρεσιακοῦ Συμβουλίου ἐγκρινομένην ὑπὸ τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν. Ἐὰν δὲν ὑφίστανται κεναὶ τακτικαὶ θέσεις διὰ τὴν ἐντάξιν τῶν εἰς τὸ Ν.Π.Δ.Δ. εἰς ὃ ἀνήκον πρὸ τῆς συγχώνεωσις, ἐντάσσονται εἰς κενὰς θέσεις τῶν ἑτέρων ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ.

3. Τὸ ἐπὶ συμβάσει ἐργασίας Ἰδιωτικοῦ Δικαίου τεχνικὸν καὶ καλλιτεχνικὸν προσωπικὸν τοῦ διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε. λογίζεται ἐφεξῆς καὶ μέχρι λήξεως τῶν οἰκείων συμβάσεων ὡς προσωπικὸν τοῦ ἐκ τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. ἀνάγκας τοῦ ὁποῦοι ἱκανοποιοῦν αἱ παρεχόμενα ὑπηρεσίαι. Ἐὰν αἱ παρεχόμενα ὑπὸ τοῦ προσωπικοῦ τούτου ὑπηρεσίαι δὲν καλύπτουν ἀνάγκας τινὸς τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. λύνονται αἱ ἀντίστοιχοι συμβάσεις, καταβαλλομένης εἰς τοὺς δικαιούχους τῆς νομίμου ἀποζημιώσεως.

4. Συμβάσεις μισθώσεως ἔργου (ἐργολαβίαι) καταρτισθεῖσαι μετὰ τοῦ διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε., ἐφ' ὅσον τὸ ἀντικείμενον αὐτῶν, ἀνάγεται εἰς τὸν σκοπὸν καὶ τὴν ἀρμοδιότητα τινὸς τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. συνεχίζονται, ὑποκαθιστώμενου τούτου εἰς τὴν θέσιν τοῦ διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε.

5. Ἡ Μηχανογραφικὴ Ἰπηρεσία τοῦ διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε., μεταφέρεται εἰς

τὸ Ἰπουργεῖον Πολιτισμοῦ - Ἐπιστημῶν. Οἱ ὑφ' οἰκονομικῶν νομικῆν σχέσιν, ἀπασχολούμενοι εἰς τὴν Ἰπηρεσίαν ταύτην, μονιμοποιούμενοι ἐντάσσονται μετ' ἀπόφασιν τοῦ οἰκείου Ἰπηρεσιακοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ἐγκρινομένων ὑπὸ τοῦ Ἰπουργοῦ, εἰς ἀντίστοιχον πρὸς τὰ τυπικὰ προσόντα καὶ τὸν χρόνον τῆς ὑπηρεσίας τῶν ὀργανικῶν θέσιν τῆς ὡς ἄνω μεταφερομένης Ἰπηρεσίας.

"Αρθρον 8.

Ἐὰ καθήκοντα καὶ αἱ ἀρμοδιότητες τῶν Δ.Σ., τῶν Γεν. Δ/ντῶν, τῶν Κ.Ε. καὶ τῶν ὑπάλληλων ἢ ὑπηρετῶν ἐκάστου τῶν ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρου 1 ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ., καθορίζονται προσωρινῶς καὶ μέχρι τῆς καταρτίσεως καὶ κυρώσεως ὡς ἐν παρ. 1 ἄρθρ. 6 νέων κανονισμῶν, ὑπὸ τῶν κατὰ τὴν παρ. 2 τοῦ ἰδίου ἄρθρου τιθεμένων ἐν ἰσχύι διατάξεων.

"Αρθρον 9.

Μετὰ τὴν κατάρτισιν — κύρωσιν ὡς ἐν ἄρθρῳ 6 παρ. 1 νέων Κανονισμῶν οἱ ὑπάλληλοι ἐκάστου τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ., ἐπανεντάσσονται εἰς ἀντιστοίχους πρὸς τὴν κατηγορίαν καὶ τὸν βαθμὸν τῶν προβλεπομένων ὑπὸ τῶν νέων ὀργανισμῶν θέσεις.

"Αρθρον 10.

Τὰ ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρου 1 ἐπανασυνιστώμενα Ν.Π.Δ.Δ. ἐν ἀνεπαρκείᾳ τῶν πόρων τῶν, διὰ τὴν ἐκπλήρωσιν τῆς ἀποστολῆς τῶν, ἐπιχορηγοῦνται κατ' ἔτος, ἐντός τῶν περιθωρίων τοῦ Κρατικοῦ Προϋπολογισμοῦ, δι' ἀποφάσεως τοῦ Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως καὶ τῶν Ἰπουργῶν Οἰκονομικῶν καὶ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

Μεταβατικοὶ διατάξεις.

"Αρθρον 11.

Ἐγκρινομένου προϋπολογισμοῦ τοῦ ὡς ἐν παρ. 1 ἄρθρου 1 διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε. διὰ τὸ οἰκονομικὸν ἔτος 1974, ἐξακολουθεῖ ἐκτελούμενος, διὰ τῆς Οἰκονομικῆς Ἰπηρεσίας ἐκάστου τῶν ὡς ἐν παρ. 2 τοῦ ἰδίου ἄρθρου ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ., καθ' ὃ μέρος τὰ κοινῶς, κατὰ τὴν συνοδεύουσαν τὸν προϋπολογισμὸν ἀνάλυσιν, ἀναφέρονται εἰς τὴν θεατρικὴν μονάδα τούτου (Ν.Π.Δ.Δ.) ἢ ὑπηρεσίας στήριξεως ταύτης. Ἡ οἰκονομικὴ Ἰπηρεσία τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καθίσταται ἀρμοδιὰ διὰ τὴν εἰσπραξιν τῆς Κρατικῆς ἐπιχορηγήσεως καὶ τὴν κατανομήν ταύτης εἰς τὰ ἐπανασυνιστώμενα Ν.Π.Δ.Δ. ὡς καὶ διὰ τὴν διαχειρίσιν τῶν εἰς τὰς Τραπεζὰς διαθέσιμων τοῦ διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε. Πιστώσεις διὰ τὴν ἀντιμετώπισιν ὑποχρεώσεων προκυπτουσῶν ἐκ δραστηριοτήτων ἢ σχέσεων μὴ ἀναγομένων εἰς τὴν ἀρμοδιότητα τινὸς τῶν ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ., ἐκτελοῦνται ὑπὸ τῆς Ἰπηρεσίας Ἐντελλομέ-

νων Ἐξόδων τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

"Αρθρον 12.

1. Κυροῦνται ἀφ' ἧς ἐξεδόθησαν αἱ ἀποφάσεις τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν περὶ διορισμοῦ προσωρινῶς Διοικητοῦ τοῦ ὡς ἐν παρ. 1 ἄρθρου 1 διαλυομένου Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ προϊσταμένων τῶν θεατρικῶν μονάδων τούτου. Αἱ πράξεις τούτων θεωροῦνται ὡς νομίμως ἐπιχειρηθεῖσαι.

2. Εἰς τοὺς ὡς ἐν παρ. 1 διορισθέντας προσωρινῶς Διοικητὴν τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ προϊσταμένους τῶν θεατρικῶν μονάδων τούτου, ἀνατίθεται ἢ ἐντός τῆς ἀρμοδιότητος ἐκάστου λήψις τῶν ἀναγκαίων μέτρων διὰ τὴν ἐφαρμογὴν τοῦ παρόντος, ὡς καὶ ἡ ἀντιμετώπισις ἐπειγουσῶν ὑποθέσεων μέχρι τοῦ διορισμοῦ διοικήσεων τῶν ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρου 1 ἐπανασυνιστωμένων Ν.Π.Δ.Δ. Αἱ πράξεις τοῦ Διοικητοῦ καὶ τῶν προϊσταμένων τῶν θεατρικῶν μονάδων, κατὰ τὸ μεταβατικὸν τούτο στάδιον, τελοῦν ὑπὸ τὴν ἐγκρισιν τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

"Αρθρον 13.

Διὰ Πρ. Διαταγμάτων, ἐκδιδομένων προτάσει τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ρυθμίζονται θέματα ἀνακύπτοντα κατὰ τὴν ἐφαρμογὴν τοῦ παρόντος ἰδία ἀναφορικῶς πρὸς τὴν μεταφορὰν τοῦ προσωπικοῦ, τῶν περιουσιακῶν στοιχείων καὶ τῶν πιστώσεων τοῦ προϋπολογισμοῦ εἰς τὰ ὡς ἐν παρ. 2 ἄρθρου 1 ἐπανασυνιστώμενα Ν.Π.Δ.Δ.

"Αρθρον 14.

Καταργοῦνται α) τὸ Ν.Δ. 447/1970 «περὶ συστάσεως Ν.Π.Δ.Δ. ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν Ὀργανισμὸς Κρατικῶν Θεάτρων Ἑλλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.)», β) τὸ Ν.Δ. 540/1970 «περὶ τροποποιήσεως τοῦ Ν.Δ. 447/70 καὶ γ) τὸ Ν.Δ. 135/1973 «περὶ ἀντικαταστάσεως, συμπληρώσεως καὶ τροποποιήσεως διατάξεων τινῶν τοῦ Ν.Δ. 447/70».

"Αρθρον 15.

Ἡ ἰσχύς τοῦ παρόντος ἀρχεῖται ἀπὸ τῆς δημοσιεύσεώς του διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 14 Σεπτεμβρίου 1974

Ὁ Πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας
ΦΑΙΔΩΝ ΓΚΙΖΙΚΗΣ, Στρατηγός
Τὸ Ἰπουργικὸν Συμβούλιον

Ὁ Πρωθυπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ
ΤΑ ΜΕΛΗ : ΞΕΝΟΦ. ΖΟΛΩΤΑΣ,
ΓΕΩΡΓ. ΡΑΛΛΗΣ, ΕΥΑΓΓ. ΑΒΕΡ-
ΡΩΦ-ΤΟΣΙΤΣΑΣ, ΧΡΗΣΤΟΦ. ΣΤΡΑ-
ΤΟΣ, ΚΩΝΣΤ. ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙ-
ΝΟΥ, ΣΟΛΩΝ ΓΚΙΚΑΣ, ΚΩΝΣΤ.
ΤΣΑΤΣΟΣ, ΝΙΚΟΛ. ΛΟΥΡΟΣ, ΔΗ-
ΜΗΤΡ. ΠΑΠΑΣΠΥΡΟΥ, ΧΑΡΑΛ.
ΠΡΩΤΟΠΑΠΙΑΣ, ΑΘΑΝ. ΚΑΝΕΛ-
ΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΚΩΝΣΤ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ,
ΑΝΔΡ. ΚΟΚΚΕΒΗΣ, ΓΕΩΡΓ.-ΑΛΕΞ.
ΜΑΓΚΑΚΗΣ, ΓΕΩΡΓ. ΜΥΛΩΝΑΣ,
ΙΩΑΝ. ΜΗΝΑΙΟΣ.

Ἐθεωρήθη καὶ ἐτέθη ἡ μεγάλη τοῦ Κράτους σφραγίς.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 16 Σεπτεμβρίου 1974

Ὁ ἐπὶ τῆς Δικαιοσύνης Ἰπουργός
ΚΩΝΣΤ. ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

τώρα πιά ταχτικά

Θ Ε Α Τ Ρ Ο

κάθε δυὸ μῆνες

ΝΕΑ ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΕΘΝΙΚΟΥ

Μετά τη διάλυση του Ο.Κ.Θ.Ε., ο υπουργός Πολιτισμού και Έπιστημών, ακαδημαϊκός Κ. Τσάτσος — θυμόσαστε την κότα του Φωκίωνα Δημητριάδη; — προχώρησε στο διορισμό νέων Διοικήσεων στα κρατικά θέατρα. Ύστερα από κάποια ταλάντευση, έμεινε πιστός στο φιλονεϊκό πνεύμα της 'Ακαδημίας! 'Απόδειξη οι... χιλιετείες νέες Διοικήσεις!

¶ Στο υπ' αριθ. 929 Β' τεύχος της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως, της 24-9-74, δημοσιεύτηκε η παρακάτω υπουργική απόφαση:

Άριθ. Α/42771.

Περί διορισμού μελών Διοικητικού Συμβουλίου Έθνικού Θεάτρου.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Έχοντες υπ' όψει:

1. Τό Ν.Δ. 175/1973 "περί Ύπουργικού Συμβουλίου και Ύπουργείων", ως έτροποποιήθη και συνεπληρώθη διά του Ν.Δ. 267/1974.

2. Τό άρθρον 3 του Ν.Δ. 48/1974 "περί διαλύσεως του Ο.Κ.Θ.Ε. και επανασυστάσεως των συγχωνευθέντων εις αυτόν Ν.Π.Δ.Δ." (Φ.Ε.Κ. 249/Α'/17.9.1974).

3. Τό Ν.Δ. 80/1946 "περί του Έθνικού Θεάτρου", ως και τόν Α.Ν. 98/1967 "περί τροποποιήσεως διατάξεων του Ν.Δ. 4370/1964 "περί Έθνικού Θεάτρου", αποφασίζομεν:

Διορίζομεν ως μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του Έθνικού Θεάτρου, επί τριετεί θητεία, τούς κάτωθι:

1. Άγγελον Βλάχον
2. Όδυσσέα Έλυτην
3. Ιωάννη Θεοδωρακόπουλον
4. Κάρολον Κούν
5. Άλέξη Μινωτήν
6. Ιωάννη Μόραλην
7. Ιωάννη Μ. Παναγιωτόπουλον
8. Ευάγγελον Παπανούτσον
9. Γεώργιον Σπέντζαν
10. Άγγελον Τερζάκην και
11. Κων/νον Χατζόπουλον

Η παρούσα δημοσιευθήτω διά της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως.

Έν Άθήναις τή 21 Σεπτεμβρίου 1974

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ

¶ Στο υπ' αριθ. 929 Β' τεύχος της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως, της 24-9-74, δημοσιεύτηκε η παρακάτω υπουργική απόφαση:

Άριθ. Α/42772.

Περί διορισμού μελών Καλλιτεχνικής Έπιτροπής Έθνικού Θεάτρου.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Έχοντες υπ' όψει:

1. Τό Ν.Δ. 175/1973 "περί Ύπουργικού Συμβουλίου και Ύπουργείων", ως έτροποποιήθη και συνεπληρώθη διά του Ν.Δ. 267/1974.

2. Τό άρθρον 5 του Ν.Δ. 48/1974 "περί διαλύσεως του Ο.Κ.Θ.Ε. και επανασυστάσεως των συγχωνευθέντων εις αυτόν Ν.Π.Δ.Δ." (Φ.Ε.Κ. 249/Α'/17.9.1974).

3. Τό Ν.Δ. 80/1946 "περί του Έθνικού

Θεάτρου", ως και τόν Α.Ν. 98/1967 "περί τροποποιήσεως διατάξεων του Ν.Δ. 4370/1964 "περί Έθνικού Θεάτρου", αποφασίζομεν:

Διορίζομεν ως μέλη της Καλλιτεχνικής Έπιτροπής του Έθνικού Θεάτρου, επί διετεί θητεία τούς κάτωθι:

- α) Άλέξη Σολομόν, ως Πρόεδρον
- β) Άλέξη Διαμαντόπουλον
- γ) Καλίν Δοξιάδη
- δ) Λεωνίδαν Τριβιζάν και
- ε) Έλένη Χατζηαργύρη

Η παρούσα δημοσιευθήτω διά της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως.

Έν Άθήναις τή 21 Σεπτεμβρίου 1974

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ

Ο ΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΑΛΕΞΗ ΜΙΝΩΤΗ

¶ Στο υπ' αριθ. 192 Φ.Ε.Κ. της 2ης Οχτώβρη 1974, στο τεύχος Πράξεις Νομικών Προσώπων Δημοσίου Δικαίου κ.λπ. δημοσιεύτηκε η παρακάτω απόφαση διορισμού του Άλέξη Μινωτή ως Γενικού Διευθυντή του Έθνικού Θεάτρου:

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Διά της υπ' αριθ. 43819/27.9.1974 υπουργικής αποφάσεως, εκδοθείσης συμφώνως προς τάς διατάξεις του Ν.Δ. 175/1973, ως έτροποποιήθη και συνεπληρώθη διά του Ν.Δ. 267/1974, του άρθρου 4 του Ν.Δ. 48/1974, του Ν.Δ. 80/1946, ως και της υπ' αριθ. 77293/21.7.4.8.1961 υπουργικής αποφάσεως και τό υπ' αριθ. 2/26.9.1974 πρακτικόν της κοινής συνεδριάσεως του Διοικητικού Συμβουλίου και της Καλλιτεχνικής Έπιτροπής του Έθνικού Θεάτρου, διαρτίσθη ως Γενικός Διευθυντής επί βαθμώ Ιω του Έθνικού Θεάτρου και επί τριετεί θητεία, ο Άλέξης Μινωτής, κεκτημένος τά νόμιμα προσόντα.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ

«ΑΝΤΙ ΤΩΝ ΑΧΡΙ ΤΟΥΔΕ...»

¶ Διά της υπ' αριθ. 44188/30-9-74 'Αποφάσεως του Ύπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών κ. Κων. Τσάτσου όρίζεται:

«... Τροποποιούμε την έν τω σκεπτικώ υπ' αριθ. 42771/21-9-74 απόφαση "περί διορισμού μελών Διοικητικού Συμβουλίου Έθνικού Θεάτρου" και διορίζομεν τόν Μαρίνον Καλλιγάν, ως μέλος του Δ.Σ., εις την θέσιν του άχρι τούδε μέλους Άλέξη Μινωτή».

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 948/30-9-74

¶ Διά της υπ' αριθ. 53091/20-9-74 'Αποφάσεως του Ύπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών κ. Ι. Μ. Παναγιωτοπούλου όρίζεται:

«... Τροποποιούμε την έν τω σκεπτικώ υπ' αριθ. 42771/21-9-74 απόφαση "περί διορισμού μελών Διοικητικού Συμβουλίου Έθνικού θεάτρου" και διορίζομεν τόν Νικόλαον Χατζηκυριακον-Γκιόκαν, ως μέλος του Δ.Σ., εις την θέσιν του άχρι τούδε μέλους Ευάγγελου Π. Παπανούτσου».

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 1237/20-11-74

¶ Διά της υπ' αριθ. 44187/30-9-74 'Αποφάσεως του Ύπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών κ. Κων. Τσάτσου όρίζεται: «... Τροποποιούμε την έν τω σκεπτικώ υπ' αριθ. 42772/21-9-74 ήμετέραν απόφαση "περί διορισμού μελών Καλλιτεχνικής Έπιτροπής Έθνικού Θεάτρου" και όρίζομεν τόν Νικ. Καραύδην, εκδότην, ως μέλος της Καλλιτεχνικής Έπιτροπής Έθνικού Θεάτρου, εις την θέσιν του άχρι τούδε μέλους Άλ. Διαμαντοπούλου».

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 948/30-9-74

¶ Διά της υπ' αριθ. 47070/16-10-74 'Αποφάσεως του Ύπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών κ. Ι. Μ. Παναγιωτοπούλου όρίζεται:

«... Τροποποιούμε έν μέρει την έν τω σκεπτικώ υπ' αριθ. 42772/21-9-74 απόφαση του ΥΠ.Π.Ε. "περί διορισμού μελών Καλλιτεχνικής Έπιτροπής Έθνικού Θεάτρου" και όρίζομεν τόν Άθανάσιον Πετσάλην-Διομήδην, ως πρόεδρον της Καλλιτεχνικής Έπιτροπής Έθνικού Θεάτρου, άντι του άχρι τούδε Άλέξη Σολομού».

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 1073/19-10-74

¶ Διά της υπ' αριθ. 53090/20-11-74 'Αποφάσεως του Ύπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών κ. Ι. Μ. Παναγιωτοπούλου όρίζεται:

«... Τροποποιούμε την έν τω σκεπτικώ υπ' αριθ. 42772/21-9-74 ήμετέραν απόφαση "περί διορισμού μελών Καλλιτεχνικής Έπιτροπής Έθνικού Θεάτρου" και όρίζομεν τόν Γεώργιον Θεοδοσιάδην, ως μέλος της Καλλιτεχνικής Έπιτροπής Έθνικού Θεάτρου, άντι του άχρι τούδε μέλους Λεων. Τριβιζά».

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 1237/20-11-74

ΝΕΑ ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΣΤΗΝ Ε.Λ.Σ.

¶ Στο υπ' αριθ. 923 Β' τεύχος της Έφημερίδος της Κυβερνήσεως, της 23-9-74, δημοσιεύτηκε η παρακάτω υπουργική απόφαση.

Άριθ. ΑΦ. 26/43012.

Περί διορισμού Μελών Διοικητικού Συμβουλίου Έθνικής Λυρικής Σκηνής.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Έχοντες υπ' όψει:

1. Τό Ν.Δ. 175/1973 "περί Ύπουργικού Συμβουλίου και Ύπουργείων", ως έτροποποιήθη και συνεπληρώθη διά του Ν.Δ. 267/1974.

2. Τό άρθρον 3 του Ν.Δ. 48/1974 "περί διαλύσεως του ΟΚΘΕ και επανασυστάσεως των συγχωνευθέντων εις αυτόν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α'/17.9.1974).

3. Τόν Ν. 1410/1944 "περί άποχωρισμού της Λυρικής Σκηνής του Έθνικού Θεάτρου εις ίδιον αυτόνομον Νομικόν Πρόσωπον Δημοσίου Δικαίου υπό τόν τίτλον "Έθνική Λυρική Σκηνή κλπ." ως και τό Β.Δ. 139/1961 "περί Οργανισμού έσωτερικής λειτουργίας της Έθνικής Λυρικής Σκηνής" (ΦΕΚ 33/Α/1961), αποφασίζομεν:

Διορίζομεν ὡς μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, ἐπὶ τριετεί ἠθεΐα, τοὺς κάτωθι :

1. Μιχαὶλ Σταινόπουλον.
2. Ἄνταν Μαντικιάν.
3. Μᾶνον Χατζηδάκην.
4. Σπύρον Βασιλείου.
5. Ἀνδρέαν Στράτον.
6. Ἀλεξάνδραν Τριάντη.
7. Μαρῖαν Ράλλη.
8. Ἰωάννην Παπαϊωάννου.
9. Γεώργιον Σκλάβον.
10. Ἀναστάσιον Πάρχαν καὶ
11. Γεώργιον Ἀνδρέοπουλον.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 23 Σεπτεμβρίου 1974

**Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ**

¶ Στό ὑπ' ἀριθ. 923 Β' τευχὸς τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 23-9-74, δημοσιεῦθηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις :

Ἄριθ. ΑΦ. 26/43016.

Περὶ διορισμοῦ Μελῶν Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς.

**Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**
Ἐχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

2. Τὸ ἄρθρον 5 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ ΟΚΘΕ καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγχωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.1974).

3. Τὸν Ν. 1410/1944 "περὶ ἀποχωρισμοῦ τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου εἰς ἴδιον αὐτόνομον Νομικὸν Πρόσωπον Δημοσίου Δικαίου ὑπὸ τὸν τίτλον "Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ κλπ.", ὡς καὶ τὸ Β.Δ. 139/1961 "περὶ Ὄργανισμοῦ ἐσωτερικῆς λειτουργίας τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς" (ΦΕΚ 33/Α/1961), ἀποφασίζομεν :

Διορίζομεν ὡς μέλη τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, ἐπὶ διετεί ἠθεΐα, τοὺς κάτωθι :

- α. Σόλων Μιχαηλίδην, ὡς Πρόεδρον.
- β. Ἰωάννην Στεφανέλλην.
- γ. Ἀντώνιον Λάβδαν.
- δ. Λεωνίδαν Δεπιάν.
- ε. Πέλον Κατσέλην.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 23 Σεπτεμβρίου 1974

**Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ**

« ΑΝΤΙ ΤΩΝ ΑΧΡΙ ΤΟΥΔΕ... »

¶ Διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. Α/ΑΦ. 45739/8-10-74 Ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν κ. Κων. Τσάτσου, ὀρίζεται :

«... Τροποποιούμεν τὴν ἐν τῷ σκεπτικῷ ὑπ' ἀριθ. 43012/23-9-74 ἀπόφασιν τοῦ ΥΠ.Π.Ε. "περὶ διορισμοῦ μελῶν Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς" καὶ διορίζομεν ὡς μέλος ἐπὶ τριετεί ἠθεΐα τὸν Δ η μ.

Μιχαηλίδην, ἀντὶ τοῦ μέχρι τοῦδε Μιχ. Στασινοπούλου».

Φ.Ε.Κ. τευχ. Β', ἀριθ. 1008/8-10-74

¶ Διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. Φ. 26/47966/21-10-74 Ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν κ. Ι. Μ. Παναγιωτοπούλου ὀρίζεται :

«... Τροποποιούμεν τὴν ἐν τῷ σκεπτικῷ ὑπ' ἀριθ. 43012/23-9-74 ἀπόφασιν τοῦ ΥΠ.Π.Ε. "περὶ διορισμοῦ τῶν μελῶν Διοικητικοῦ Συμβουλίου Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς" καὶ διορίζομεν ὡς μέλος ἐπὶ τριετεί ἠθεΐα τὸν Μενέλαον Παλλάντιον, ἀντὶ τοῦ μέχρι τοῦδε Ἰωάννου Παπαϊωάννου».

Φ.Ε.Κ. τευχ. Β', ἀριθ. 1086/25-10-74

¶ Διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. Φ. 26/47424/17-10-74 Ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν κ. Ι. Μ. Παναγιωτοπούλου ὀρίζεται :

«... Τροποποιούμεν τὴν ἐν τῷ σκεπτικῷ ὑπ' ἀριθ. 43016/23-9-74 ἀπόφασιν τοῦ ΥΠ.Π.Ε. "περὶ διορισμοῦ μελῶν Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς" καὶ διορίζομεν ὡς μέλος ἐπὶ διετεί ἠθεΐα τὸν Ἀλκιβιάδην Μαργαρίτην, ἀντὶ τοῦ ἀχρι τοῦδε Ἀντωνίου Λάβδα».

Φ.Ε.Κ. τευχ. Β', ἀριθ. 1081/23-10-74

ΝΕΑ ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΣΤΟ Κ.Θ.Β.Ε.

¶ Στό ὑπ' ἀριθ. 936 Β' τευχὸς τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 26-9-74, δημοσιεῦθηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις :

Ἄριθ. Φ. 26/43029.

Περὶ διορισμοῦ μελῶν Διοικητικοῦ Συμβουλίου Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος.

**Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**
Ἐχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν. Δ. 267/1974.

2. Τὸ ἄρθρον 3 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ ΟΚΘΕ καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγχωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν. Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.1974), καὶ

3. Τὸ Ν.Δ. 4370/1964 "περὶ ἰδρύσεως Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος καὶ ρυθμίσεως ζητημάτων τινῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς", ἀποφασίζομεν :

Διορίζομεν ὡς μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος, ἐπὶ τριετεί ἠθεΐα, τοὺς κάτωθι :

1. Κωνσταντῖνον Κεραμεῖον
2. Μανώλην Ἀνδρόνικον
3. Νικόλαον Χουρμούζιάδην
4. Γεώργιον Σαββίδην
5. Χρῆσανθον Χρήστου
6. Νικόλαον Σαχίνην
7. Στυλιανὸν Νέστωρ
8. Κλείτον Κύρου
9. Μωρίς Σαλιέλ
10. Ἀλέκον Πέτσον καὶ
11. Βασίλειον Χατζηκυριακοῦ.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 23 Σεπτεμβρίου 1974

**Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ**

¶ Στό ὑπ' ἀριθ. 936 Β' τευχὸς τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 26-9-74, δημοσιεῦθηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις.

Ἄριθ. Φ. 34/43035.

Περὶ διορισμοῦ μελῶν Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος.

**Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν. Δ. 267/1974.

2. Τὸ ἄρθρον 5 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ ΟΚΘΕ καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγχωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν. Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.1974).

3. Τὸ Ν.Δ. 4370/1964 "περὶ ἰδρύσεως Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος καὶ ρυθμίσεως ζητημάτων τινῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς", ἀποφασίζομεν :

Διορίζομεν ὡς μέλη τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος, ἐπὶ διετεί ἠθεΐα, τοὺς κάτωθι :

- α) Νίκον Μπακόλαν, ὡς Πρόεδρον
- β) Ἰωάννην Μανωλεδάκη
- γ) Ζωὴν Καρέλλη
- δ) Γεώργιον Θεοδοσιάδην καὶ
- ε) Ἰωάννην Κάσδαγλην.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 23 Σεπτεμβρίου 1974

**Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ**

ΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΜΙΝΟΥ ΒΟΛΑΝΑΚΗ

¶ Στό ὑπ' ἀριθ. 206 Φ.Ε.Κ. τῆς 23ης Ὀχτώβρη 1974, τευχὸς Πράξεων Νομικῶν Προσώπων Δημοσίου Δικαίου κ.λπ., δημοσιεῦθηκε ἡ παρακάτω ἀνακοίνωσις διορισμοῦ τοῦ Μίνου Βολανάκη ὡς Γεν. Διευθυντῆ τοῦ Κ.Θ.Β.Ε.

**ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

Διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 47753/18.10.1974 ὑπουργικῆς ἀποφάσεως, ἐκδοθείσης κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 175/73 ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/74, τοῦ ἄρθρου 4 τοῦ Ν.Δ. 48/1974, τοῦ Ν.Δ. 4370/1964 καὶ τὸ ὑπ' ἀριθ. 5/16.10.74 πρακτικὸν τῆς κοινῆς συνεδριάσεως τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου καὶ τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος, διαρίσθη ὡς Γενικός Διευθυντῆς ἐπὶ βαθμῷ ΙϞ τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος καὶ ἐπὶ 3ετεί ἠθεΐα, ὁ Μίνος Βολανάκης, κεκτημένος τὰ νόμιμα προσόντα.

Ὁ ὑπουργός
ΙΩΑΝ. Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΑ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΑ ΘΕΑΤΡΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Πόσα λειτούργησαν, πόσα και ποιά έργα παίζανε

■ **ΑΘΗΝΑ** (Αλ. Αλεξανδράκης - Νόνικα Γαληνέα) : "Αρχισε 24 Μάη, με την κωμωδία των Χάρρις και Ντάρμπον "Δύο και δύο κάνουν σέξ". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε στις 26 και σταμάτησε όριστικά στις 29 Σεπτέμβρη.

■ **ΑΘΗΝΑΙΟΝ** (Τζ. Καρέζης - Κ. Καζάκος) : "Αρχισε 25 'Ιούνη, με τη σάτιρα του 'Ιάκ. Καμπανέλλη "Τό κουκί και τὸ ρεβύθι". Διέκοψε 20 'Ιούλη ● Έπανελάβε στις 3 Αύγουστου με "Τὸ μεγάλο μας τσίρκο Νο 2" του 'Ιάκ. Καμπανέλλη και σταμάτησε στις 29 Σεπτέμβρη.

■ **ΛΑΣΟΣ ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ** ("Ελεύθερο Θέατρο") : "Αρχισε 14 'Ιούνη, με την επιθεώρηση "Μιά ζωή Γκόλφω". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε στις 26 και σταμάτησε όριστικά στις 22 Σεπτέμβρη.

■ **ΑΠΟΛΛΩΝ** (Γ. Γκιωνάκης) : "Αρχισε 17 Μάη, με την κωμωδία του Γ. Ρουσσου "Ο προληπτικός". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε στις 26. Σταμάτησε όριστικά στις 29/9.

■ **ΑΤΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ** (Γ. Δάνης) : "Αρχισε 7 'Ιούνη, με την κωμωδία των Βασ. Ίμπροχόρη - Άλκη Παππά "Ο τύραννος". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε 26 και σταμάτησε όριστικά στις 29 Σεπτέμβρη.

■ **ΒΕΜΠΟ** (Μουστάκας, Βογιατζής, Πρέκας, Σταυρίδης και Στυλιανοπούλου) : "Από τις 16 'Ιούνη, συνέχισε τη γεμειανιάτικη επιθεώρηση των Πρετεντέρη, Πυθαγόρα, Φιλιπούλη "Ολα τὰ μασάει ὁ κουταλιανός" ● Από 13 'Ιούλη, με την προσθήκη της Α. Φόνσου στο οιασαρχικό σχήμα, την επιθεώρηση των Πρετεντέρη, Μιχαηλίδη "Τὸ θέμα είναι νὰ τὴ βρῶ". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη ● Έπανελάβε στις 2 Αύγουστου, με την επιθεώρηση άνανωμένη με πολιτική σάτιρα και τὸ νέο τίτλο "Έχουμε άρχηγὸ με φρούδια". Συνέχισε ὡς τις 3 Νοέμβρη.

■ **ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΤΑΝ** (Παράβας, Λάσκαρη, Ντόρ, Λειβαδίτης) : "Αρχισε 8 'Ιούνη, με την επιθεώρηση των Παπαδόπουλα, Καραγιάννη, Καμπάνη, Μακρίδη. Διέκοψε στις 20 'Ιούλη ● Έπανελάβε στις 27, με την επιθεώρηση άνανωμένη με πολιτική σάτιρα και τὸ νέο τίτλο "Ο λαὸς ἐνίκησε". Σταμάτησε στις 29 Σεπτέμβρη.

■ **ΜΙΝΩΑ** (Κωσταντάρας, Χρονοπούλου, Καρράς, Μοσχονά, Μηλιάδης) : "Αρχισε στις 26 'Απρίλη, κι ὡς τις 7 'Ιούλη, την επιθεώρηση των Κ. Νικολαΐδη - 'Ηλ. Λυμπερόπουλου "Καί τώρα τί κάνουμε;" ● Από 12 'Ιούλη (με άποχώρηση του Καρρά), δεύτερο έργο : Αλ. Σακελλάριου - Ναπ. Έλευθερίου "Ω, τί κρέας

μαμά" επιθεώρηση. Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε στις 27 κ' έπαιξε ὡς τις 23 Αύγουστου την επιθεώρηση άνανωμένη με πολιτική σάτιρα και τὸν τίτλο "Μὲ λένε Κώστα". Στις 24 Αύγουστου, τὸ θέατρο κήκε.

■ **ΜΠΟΥΡΝΕΛΛΗ** (Πάντζας, Έξαρχάκος, Μαστοράκης) : "Αρχισε στις 7 'Ιούνη, με τη μουσική φάρσα - επιθεώρηση των Δαλιανίδη, Μαστοράκη, Πλέσσα "Στήριχνε στο πλοίο των τρελλῶν". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη κ' επανελάβε για δύο μέρες 27 και 28 'Ιούλη ● Από 7 Αύγουστου, ἡ επιθεώρηση των Νικολαΐδη, Λυμπερόπουλου, Μουζάκη "Χούντα γιὰ κ - λαὸ προχώρα". Σταμάτησε στις 6 'Οχτώβρη.

■ **ΠΑΡΚ** (Βουτσάς, Κοντοῦ, Ναθανάη, Γ. Κωνσταντίνου) : "Αρχισε 8 'Ιούνη, με την επιθεώρηση των Πρετεντέρη, Ιακωβίδη "Κουρδιστὰ ἄνθρωπάκια". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. ● Έπανελάβε στις 30 'Ιούλη, με την επιθεώρηση άνανωμένη με πολιτική σάτιρα και τὸ νέο τίτλο "Πάει τὸ πολί τους... πάει". Σταμάτησε στις 29 Σεπτέμβρη.

■ **ΠΕΡΟΚΕ** ("Νέα Πορεία") : "Αρχισε στις 14 'Ιούνη, συνεχίζοντας τη σάτιρα του Γ. Χαραλαμπίδη "Οἱ 300 τῆς Πηνελόπης". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε στις 26. Σταμάτησε όριστικά στις 29 Σεπτέμβρη.

■ **ΡΟΥΑΓΙΑΛ** (Ρίζος, Μιχαλόπουλος, Παπανίκια, Νικολαΐδης) : "Αρχισε στις 31 Μάη, με την κωμωδία των Βασιλειάδη, Μιχαηλίδη "Βρχεται ὁ χρυσοχέρης". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε στις 27 και κράτησε ὡς τις 4 Αύγουστου ● Από τις 9 Αύγουστου, ἡ επιθεώρηση των Πυθαγόρα, Φιλιπούλη, Θεοδοσιάδη "Έδῶ Ντῶντες Βέλλε", ὡς τις 29 Σεπτέμβρη.

■ **ΘΕΡΙΝΟ ΤΕΧΝΗΣ** (Κάρολος Κούν) : "Αρχισε στις 7 'Ιούνη, με τὸ κωμειδύλλιο του Δ. Κορομηλά "Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε στις 26 και σταμάτησε όριστικά στις 6 'Οχτώβρη.

■ **ΣΑΤΙΡΑ** (Βασ. Διαμαντόπουλος - Γ. Μιχαλακόπουλος) : "Από τις 11 ὡς τις 20 'Ιούλη "Λε παίζουμε τοὺς δολοφόνους" του Ζύλ Φάιφερ.

■ **ΑΘΗΝΑ**, Αιγάλεω (Αρώνη - Παυλάκης) : "Αρχισε στις 15 'Ιούνη, με την κωμωδία του Δ. Γιαννουλάκη "Μειδιάστε παρακαλῶ". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη ● Από τις 3 Αύγουστου, την άστρνομική κωμωδία του Τάσου Πετρή "Κλωστὲς ἀπὸ μπαμπάκι", ὡς τις 6 του 'Οχτώβρη.

■ **ΔΟΡΑΣ ΣΤΡΑΤΟΥ**, Φιλοπάππου : "Αρχισε στις 30 του 'Απρίλη, με κωλοκαιρινὸ κύκλο παραστάσεων "Έλ-

ληνικοί Χοροί". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη κ' επανελάβε στις 27. Σταμάτησε όριστικά στις 29 του Σεπτέμβρη.

■ **ΟΠΤΑΣΙΑ**, Περιστερί (Έλευθερά Σκηνή) : "Αρχισε στις 12 'Ιούνη ὡς τις 14 'Ιούλη, με τὸ έργο του Ο' Νήλ "Πόθοι κάτω ἀπ' τις λεῦκες" ● Από τις 17 'Ιούλη, ἡ κωμωδία Δημ. Τζελλά "Μιά νύχτα στὸν Πειραιᾶ" ὡς τις 29 του Σεπτέμβρη.

■ **ΟΡΦΕΥΣ**, Περιστερί (Λαϊκὸ Θέατρο Σάτιρας) : "Από τις 21 Αύγουστου ὡς τις 29 Σεπτέμβρη "Έμπαινε Κώστα ἔμπαινε".

ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ :

■ **ΑΥΛΑΙΑ** (Θιάσος Στυλιανοπούλου) : Συνέχισε ὡς τις 26 Μάη, την κωμωδία των Θωμοπούλου, Τσάμη "Ἡ Κολπατζού", που 'χε ανέβασε στις 25 Δεκέμβρη.

■ **ΔΕΛΦΙΝΑΡΙΟ** : "Από την 1 του 'Ιούνη, τὸ μουσικοχρευτικὸ συγκρότημα "Ζήτω ὁ κόσμος" ● Από 6 'Ιούλη, ὁ Θιάσος Έλ. Άνουσάκη - Στ. Στρατηγοῦ, με τὸ κωμειδύλλιο του Δ. Κορομηλά "Ο ἄγαπητικός τῆς Βοσκοπούλας". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε στις 26 και συνέχισε ὡς τις 11 Αύγουστου ● Από τις 23 Αύγουστου, ἡ επιθεώρηση Δ. Τζεφρόνη "Ο λαὸς ἀνέστη", που 'Ο Καραγιώζης και τὸ ΝΑΤΟ" ὡς τις 29/9.

■ **ΠΕΡΑΓΚΟ ΛΥΡΙΚΟ** (Ξανθόπουλος, Καραγιάννη, Κάππης, Γιουλάκη) : "Αρχισε 31 Μάη, με τη μουσική ἡθογραφία Γ. Λαζαρίδη "Οδὸς εὐκαιρίας". Διέκοψε στις 20 'Ιούλη ● Έπανελάβε στις 27 'Ιούλη, με την επιθεώρηση των Λαζαρίδη, Έλευθερίου, Καστρινοῦ "Δόξα τῷ Θεῷ -μπράβο στο λαὸ".

■ **ΣΚΥΛΙΤΣΙΟΝ** : "Από 8 ὡς 25 'Ιούνη, τὸ ἔθνικὸ Πολωνικὸ μπαλέτο "Ματσόβετσε" ● Από 6 'Ιούλη, τὸ Παγοδρομικὸ Θέατρο Βερολίνου, με την "Πριγκίπισσα τῆς Τσάρνας" του Κάλμαν. Διέκοψε στις 20 'Ιούλη. Έπανελάβε στις 23 για λίγες μέρες και σταμάτησε ἀπὸ ἔλλειψη θεατῶν.

ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ

● Λισχύλου " Προμηθεὸς δεσμώτης " 6 και 7/7.

● Εὐριπίδη " Ἄλκηστις " και " Κούκλωπας " 13 και 14/7.

● Ἀριστοφάνη " Λυσιστράτη " : Οι προγραμματισμένες παραστάσεις για τις 20 και 21/7, μεταβίβηκαν.

● Σοφοκλή " Οιδίπους Τύραννος " : 28/7. Ἡ προγραμματισμένη παράσταση για τις 27/7, μεταβίβηκε.

● Εὐριπίδη " Ἰππόλυτος " : 3, 4/8.

● Σοφοκλή " Ἀντιγόνη " : 10, 11/8.

Η Τ V
Α Γ Α Π Α
Τ Ο
Θ Ε Α Τ Ρ Ο

και ή

άστηρ

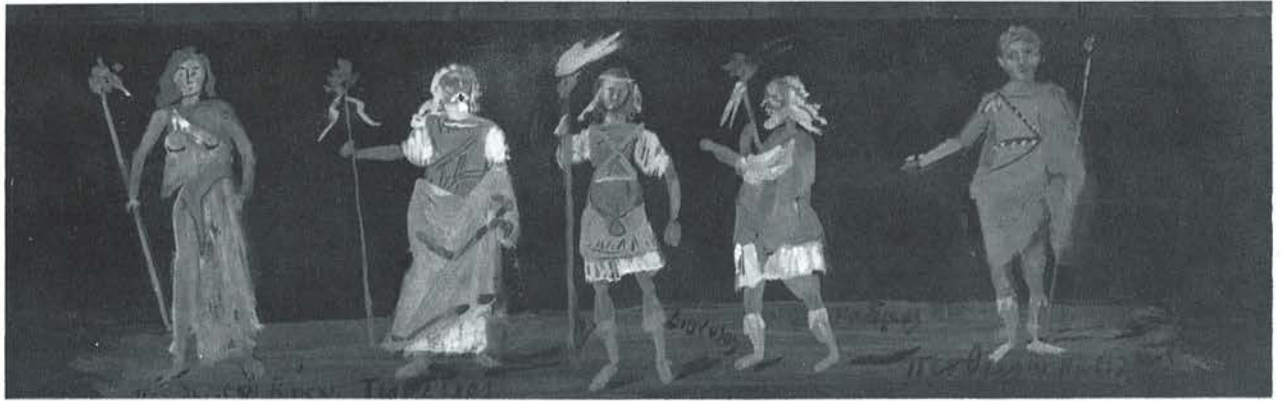


films

απέδειξε αυτή την αγάπη.
Δείτε τις εισπράξεις των θεάτρων όπου παίζουν
οι πρωταγωνιστές των εκπομπών μας.
'Η επιτυχία τους δεν λέμε ότι οφείλεται σέ μας.
"Όχι βέβαια!

Οι πρωταγωνιστές μας κέρδισαν
τό μεγάλο κοινό με την αξία τους.
Την αξία τους όμως τή δείξαμε έμεις
στό μεγάλο κοινό.
Και φιλοδοξούμε σύντομα να προβάλουμε
όλους τους άξιους ήθοποιούς.

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



ΜΑΚΕΤΕΣ ΣΚΗΝΙΚΩΝ ΤΣΑΡΟΥΧΗ ΣΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΗΣ Α.Γ.Ε.Τ.

Ἐκπληκτικῆς εὐαισθησίας καὶ καλλιτεχνικῆς ἀριότητος ἔργα Τσαρούχη προσφέρει φέτος στὸ κοινὸ ἡ Ἀνώνυμος Γενικὴ Ἑταιρεία Τσιμέντων (Ἡρακλῆς - Ὀλυμπος). Συνεχίζουσα μιά εἰκοσαετῆ παράδοσή της, κυκλοφόρησε καὶ φέτος ἓνα Ἡμερολόγιό μετ' ἑξήντα, αὐτὴ τὴ φορά, ἔργα τοῦ μεγάλου Ἑλληνα ζωγράφου Γιάννη Τσαρούχη.

Ὅπως εἶναι γνωστὸ στὴν ἴδια σειρὰ τῶν ἐτησίων Ἡμερολογίων της, ἡ Α.Γ.Ε.Τ. ἔχει προσφέρει ἔργα πολλῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν. Συγκεκριμένα, ἔχει φέρει κοντύτερα στὸ πλατύτερο κοινὸ σειρὴς ἔργων τῶν Παρθένη, Σπ. Βασιλείου, Ν. Χατζηκυριάκου - Γκίκα, Ἀστεριάδη, Α. Τάσσου, Νικολάου, Σικελιώτη, Τέτση, Σπυρόπουλου, Μυταρά, Μανουσάκη κ.ά.

Ἡ φετινὴ ἐπιτυχία τῆς Α.Γ.Ε.Τ. εἶναι διπλή. Δὲν προσφέρει ἀπλῶς ἐξοχὴ ζωγραφικὴ Τσαρούχη, ἀλλὰ εἰδικευμένη ζωγραφικὴ θεατρικῆς μακέτας, πού ἔχει ἓνα ἰδιαιτέρω θέλημα. Τὰ ἑξήντα ἔργα τοῦ φετινοῦ Ἡμερολογίου εἶναι πολὺχρωμες σκηνικὲς μακέτες γι' ἀρχαῖες τραγωδίαι καὶ μιά κωμῶδια πού, εἴτε ἐκτελέστηκαν στὸ θέατρο, εἴτε ἀποτελοῦν πρωτότυπες, πρωτοποριακὲς σπουδὲς τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη.

Ἡ Α.Γ.Ε.Τ., στὴν ωραία προσπάθειά της νὰ κάνει γνωστὴ τὴ νεοελληνικὴ τέχνη σὲ ὅσο τὸ δυνατόν ἐνδύτερο κοινὸ, ἐξέθεσε τὰ πρωτότυπα τῶν ἔργων στὴ Γκαλερί Ζουμπουλᾶκη. Πρόσφερε ἔτσι τὴν εὐκαιρία νὰ χαροῦν τὴ συναρπαστικὴ δουλειὰ τοῦ Τσαρούχη κι ὅσοι δὲν ἀπόκτησαν τὸ ωραῖο τῆς Ἡμερολογίου.

Ὁ Γιάννης Τσαρούχης, σ' ἓνα προλογικὸ τοῦ σημείωμα, γρά-

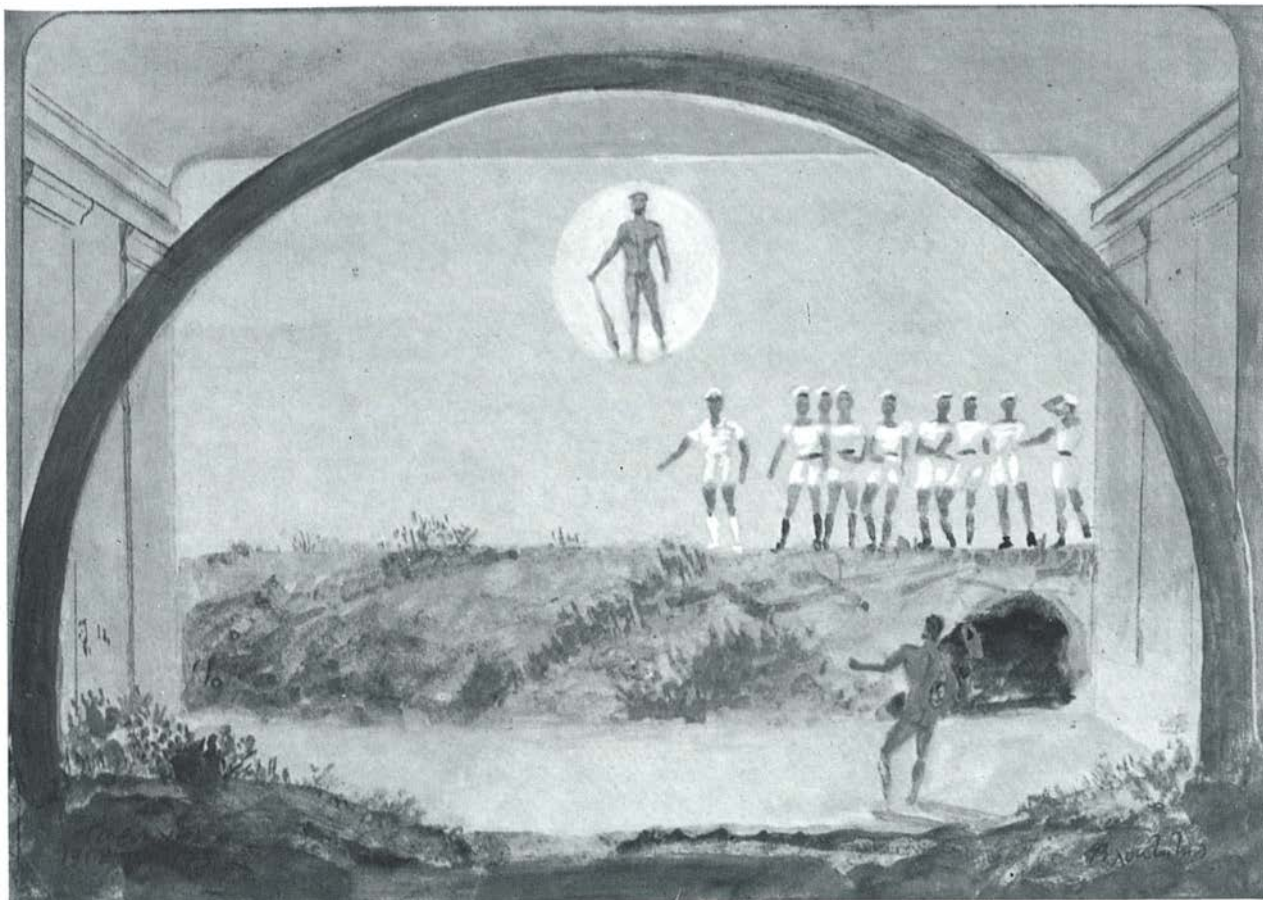
φει τὰ παρακάτω γιὰ τὴ θαυμαστὴ αὐτὴ σειρὰ τῶν ἔργων του :

«Οἱ 28 αὐτὲς θεατρικὲς ὑδατογραφίες ζωγραφίστηκαν ἐπιτηδῆς γι' αὐτὸ τὸ Ἡμερολόγιό καὶ χωρίζονται σὲ δύο κατηγορίες. Ἡ μία περιλαμβάνει σκηνογραφίες καὶ κοστούμια πού ἔχουν ἐκτελεσθῆ ἤδη στὴν Ἑλλάδα ἢ στὸ Ἐξωτερικὸ καὶ τὰ ἐπανελάβα, ἐνῶ ἡ ἄλλη ἀποτελεῖται ἀπὸ σκηνογραφίες καὶ κοστούμια πού ὑπῆρχαν σὲ προσχέδια καὶ σημειώσεις καὶ ὠλοκληρώθηκαν γιὰ τὴν παρούσα ἐκδοσι. Τὰ σχέδια αὐτὰ ἀποτελοῦν ἓνα εἶδος εἰκονογραφικὸ συμπλήρωμα διαφόρων κειμένων πού ἔχω γράψει, ἤτοι μεταφράσεων στὰ νεοελληνικά ἢ ἐρμηνευτικὰ γιὰ τὰ ἔργα αὐτά. Τὰ περισσότερα προσχέδια ἔχουν δύο ἡμερομηνίες. Ἡ πρώτη ἀναφέρεται εἰς τὴν πρώτην παράστασιν τοῦ ἔργου ἐνῶ ἡ δεύτερη δείχνει πότε τὸ ἐπανελάβα γιὰ τὸ Ἡμερολόγιό. Αὐτὸ ἀφορᾷ ὅσα προσχέδια ἔχουν πραγματοποιηθῆ. Γιὰ τίς μελέτες πού δὲν ἔχουν πραγματοποιηθῆ, ἡ πρώτη ἡμερομηνία εἶναι σχετικὴ μετ' ἄρχικὴ σύλληψη καὶ ἡ δεύτερη μετ' ὠλοκλήρωσίν της γιὰ τὴν παρούσα δημοσίευσιν. Ὅπως εἶπα καὶ παραπάνω οἱ σκηνογραφίες αὐτὲς συνοδεύονται ἀπὸ κείμενα καὶ ἔχουν σκοπὸ τὴν ἀναζήτησιν καὶ τὸν πειραματισμὸ καὶ γι' αὐτὸ ἐπιζητοῦνται ἀκράτεις λύσεις. Σὲ ἄλλες, ἡ ἀρχαιότης παρουσιάζεται μετ' ἄλλης τῆς ἀρχαιολογικῆς γνώσεως ἢ τὴν παραδοσιακὴ σύμβασιν τῆς θεατρικῆς ἀρχαιοπρεπείας, ἐνῶ σὲ ἄλλες τὸ μυθολογικὸ ὕφος τῶν ἔργων ἀντλείται ἀπὸ εἰκόνες τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς ζωῆς».

Γιὰ τὴ σημαντικὴ αὐτὴ δουλειὰ τοῦ Γιάννη Τσαρούχη ὅα ἀσχοληθεῖ προσεχῶς ἀρμόδιος συνεργάτης τοῦ "Θεάτρου".



Ἄνω καὶ κάτω : "Βάκχες" τοῦ Εὐριπίδη. Ἀρχαῖες ἐνδύμασιες. 1968 - 1973.



“Φιλοκτήτης” του Σοφοκλή. 1968 - 1973.



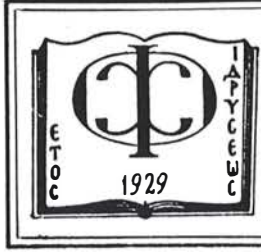
“Μήδεια” του Εὐριπίδη. Σκηνικό εμπνευσμένο από τη νεοκλασική Ἀρχιτεκτονική. 1968 - 1973.

Rosenthal
studio-line



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

σπάνια βιβλία · σπανός · γκραβούρες · σπανός · σπάνια βιβλία · σπανός · γκραβούρες · σπανός · σπάνια βιβλία · σπανός



ΣΠΑΝΙΑ ΒΙΒΛΙΑ ΣΠΑΝΟΣ
ΓΚΡΑΒΟΥΡΑΙ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΙΣΤΟΡΙΚΑΙ · ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑΙ · ΒΥΖΑΝΤΙΝΑΙ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑΙ **ΑΣΤΕΡΙΞ**
ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 23 • ΑΘΗΝΑΙ • ΤΗΛ. 614.332

Ειδική ΠΡΟΣΦΟΡΑ στους αναγνώστες και φίλους του «ΘΕΑΤΡΟΥ»
"Έως τό Πάσχα, τά παρακάτω βιβλία θά δίνωνται μέ 10% έκπτωση

- | | |
|---|---|
| ● Έξορκιστής. Κείμενα. Δεμένο .. Δρχ. 150 | ● "Ηρωες καί μάχαι του 'Αγώνος Δρχ. 150 |
| ● Αίγαιοπελαγίτικες ώρες. Ταξίδια » 150 | ● "Απαντα ΑΣΤΕΡΙΞ. Εικονογραφημένο. Έξη τόμοι » 900 |
| ● Τά άπόκρυφα (Εύαγγέλια — Ένώνχ — 'Αποκάλυψις). Τρείς τόμοι, δεμ. » 600 | ● Έπτά ποιητικά βιβλία Βύρωνος, δεμ. » 350 |
| ● Βυζαντινοί ιστορικοί συγγραφείς. Κείμενα. Τόμοι 19, δερματόδετοι » 9.500 | ● Ποιητική άντιανθολογία » 100 |
| ● Παιδική Θεατρική Σκηνή » 50 | ● Λεξικό Νέο — 'Αρχαίο » 200 |
| | ● Λεξικό Λατινο - Έλληνικό » 200 |

Κι' άκόμα, άλλοι 400.000 τίτλοι στή διάθεσή σας. Έλάτε νά διαλέξετε!
● **ΕΙΔΙΚΕΥΜΕΝΟΙ ΣΤΗΝ ΠΑΛΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ** ●

· ιπποκράτους 23 · αθήναι · τηλ · 614 · 332 ιπποκράτους 23 αθήναι τηλ ·

Μπουάτ "ΚΥΤΤΑΡΟ.. 'Αχαρνών & 'Ηπείρου 48 τηλ. 824.134

ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ ΤΟ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑ ΤΟΥ ΚΟΡΥΦΑΙΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ

ΓΙΑΝΝΗ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ

• **θεσσαλικός κύκλος** •

ΘΕΑΤΡΟ - ΑΚΡΟΑΜΑ ΜΕ ΜΟΥΣΙΚΑΝΤΕΣ - ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΧΟΡΕΥΤΕΣ - ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ - ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΟΥΝ: ΟΙ ΔΥΟ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΕΣ ΝΕΕΣ ΦΩΝΕΣ

ΛΑΚΗΣ ΧΑΛΚΙΑΣ - ΧΑΡ. ΓΑΡΓΑΝΟΥΡΑΚΗΣ

Έπίσης

ΛΙΖΕΤΤΑ ΝΙΚΟΛΑΟΥ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ - Μ. ΡΩΜΑΝΟΥ - ΠΑΥΛΟΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ
καί ό

• **γιάννης μαρκόπουλος** •

ΗΘΟΠΟΙΟΙ: ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΤΟΜΑΖΑΝΗ - ΜΑΙΗ ΣΕΒΑΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΟΛΙΣΤΕΣ: ΑΡ. ΜΟΣΧΟΣ - Γ. ΖΟΥΓΑΝΕΛΗΣ
Σαντούρι Τούμπα

ΣΧΕΔΙΑ: Δ. ΜΥΤΑΡΑΣ
ΕΚΤΕΛΕΣΗ Χ. ΚΟΡΔΩΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ: 9-11-1 καθημερινώς. Σάββατον 10-12-2

180801

Ἡ PHILIPS συνεχῶς δημιουργεῖ!

Τώρα σᾶς προσφέρει...

Ὀλόκληρο Studio Hi-Fi Stereo σὲ μία συσκευὴ!



hi
fi
INTERNATIONAL

Κάθε μιά ἀπὸ τὶς εἰκονιζόμενες συσκευὲς PHILIPS STEREO ἢ HI - FI ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς ἢ τέσσερις συσκευὲς, συγκεντρωμένες σὲ μιά!

Εἶναι μιά κατάρκτηση τῆς Ὑψηλῆς Τεχνολογίας PHILIPS ἢ μουσικῆς HI - FI STEREO, συνδυασμένη μὲ τὸν περιορισμὸ τῶν διαστάσεων τοῦ συγκροτήματος.

Καὶ κἀτὶ ἐξίσου σπουδαῖο:

Ἡ μοντέρνα αὐτὴ λύση συμφέρει καὶ ἀπὸ ἀποψη τμῆς! Στοιχίζει πολὺ λιγότερο ἀπὸ ὁποιοδήποτε συγκρότημα HI - FI STEREO ἀνεξαρτήτων μονάδων.

Ἡ PHILIPS σᾶς προσφέρει μιά δυνατότητα πραγματικὰ σπάνια!

RH 802. Δέκτης - Ἐνισχυτὴς - Πικόπ, HI - FI. Κύματα Μακρὰ, δύο περιοχὲς Μεσαία, Βραχέα καὶ FM. Αυτόματη ἐπιλογή 5 σταθμῶν στὰ FM. Ἔξοδος (μουσικῆς) 2X18W (μὲ ἀντίσταση 4Ω). Ἀπόκριση συχνότητος 20-20.000 Hz γραμμικὴ ± 1 dB. Ρύθμιση ἰσοσταθμίσεως 0-20 dB ὀνό κανάλι. Δυνατότης ἀναπαραγωγῆς ὀπὸ 4 ἤχητα. Κεφαλὴ δυναμικῆ Super - M.

RH 943. Δέκτης - Ἐνισχυτὴς - Πικόπ - Μαγνητόφωνο κασέτας. Κύματα Μακρὰ, δύο περιοχὲς Μεσαία, Βραχέα καὶ FM. Ἔξοδος (μουσικῆς) 2X10W μὲ ἀντίσταση 4Ω. Ἀπόκριση συχνότητος 45-20.000Hz, ± 3 dB. Ρύθμιση ἰσοσταθμίσεως χαμηλῶν καὶ ὑψηλῶν τόνων. Στερεοφωνικὴ μαγνητοφώνηση αὐτόματη. Σύστημα DNL (δυναμικὸς περιοριστὴς θορύβου).

RH 811. Δέκτης - Ἐνισχυτὴς - Μαγνητόφωνο Stereo. Κύματα Μακρὰ, δύο περιοχὲς Μεσαία, Βραχέα καὶ FM. Ἔξοδος μουσικῆς 2X10W μὲ ἀντίσταση 4Ω. Ἀπόκριση συχνότητος 45-20.000Hz, ± 3 dB. Στερεοφωνικὴ μαγνητοφώνηση αὐτόματη. Σύστημα DNL.

PHILIPS

γιὰ πὶὸ σίγουρα

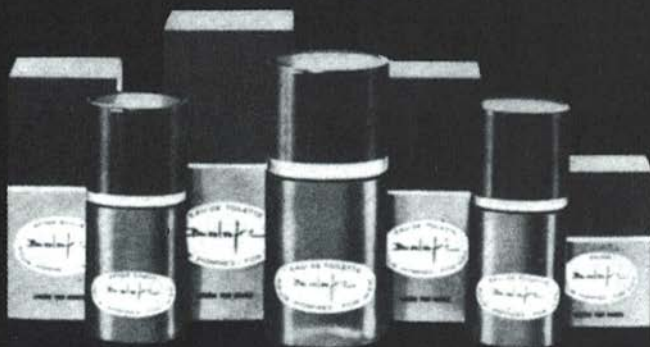


BALAFRE!

Ποιά ράτσα ανδρών έκτιμά την BALAFRE;

Μιά ράτσα ανδρών που επίθυμεί για τον έαυτό της
άποκλειστικά ανδρικά προϊόντα.

BALAFRE: ένας ανδρικός τόνος ανεπανάληπτα δικός σας.



Eau de Toilette
After Shave

LANCÔME pour hommes

ΑΝΑΣΦΑΛΕΙΑ

Τò «ΑΝ» δέν ύπάρχει γιὰ τούς πελάτες καὶ συνεργάτες τῆς **CANNON ASSURANCE ***



Πίσω ἀπὸ κάθε «ἄν» κρύβονται ἀμέτρητοι καθημερινοὶ κίνδυνοι ποὺ ἀπειλοῦν τὸ εἰσόδημά μας καὶ δημιουργοῦν ἀνασφάλεια γιὰ τὸ μέλλον τὸ δικό μας καὶ τὸ μέλλον τῆς οἰκογενείας μας. Αὐτὸ τὸ «ἄν» καταργεῖ ἡ CANNON ASSURANCE γιὰ τούς πελάτες τῆς καὶ τούς συνεργάτες τῆς. Γιὰ νὰ εἶναι ὁ συνεργάτης μας οὐσιαστικὸς σύμβουλός σας φροντίζουμε καὶ ἐξασφαλίζουμε:

- 1ον Ἐπιστημονικὴ ἐπαγγελματικὴ κατάρτισή του
- 2ον Ἀξιόλογο καὶ σταθερὰ αὐξανόμενο εἰσόδημα
- 3ον Ἐπαγγελματικὴ ἐξέλιξη καὶ σταδιοδρομία

* Ἐτσι, χωρὶς νὰ αἰσθάνεται ὁ ἴδιος ἀνασφάλεια, εἶναι σὲ θέση νὰ προτάξῃ ἀπολύτως τὸ συμφέρον σας καὶ νὰ σᾶς ὀδηγήσῃ στὶς σωστὲς, γιὰ τὸ πρόβλημά σας, λύσεις.

Ἡ συμβουλή τοῦ Εἰδικευμένου Συνεργάτου μας σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν πληρότητα τῶν Ἀσφαλιστικῶν μας Προγραμμάτων, σχεδιασμένων ἀπὸ ἐπιτελεῖο Ἑλλήνων εἰδικῶν, σᾶς προσφέρουν:

- 1ον Ἐγγύηση ὅτι θὰ ἔχετε ἓνα εἰσόδημα ὁ ἴδιος καὶ ἡ οἰκογένειά σας, ἂν πάθετε κάτι.
- 2ον Ἐγγύηση γιὰ ἓνα εἰσόδημα (σύνταξη), ὅταν λόγω γήρατος σταματήσετε νὰ ἐργάζεσθε.

Νὰ γιὰτὶ εἴμαστε σὲ θέση νὰ λέμε ὅτι καταργοῦμε τὸ «ἄν» τῆς ἀνασφαλείας γιὰ τούς πελάτες μας καὶ τούς συνεργάτες μας.

Ἡ σοβαρότητα, ἡ συνέπεια, καὶ τὸ οἰκονομικὸ ὑπόβαθρο τοῦ συγκροτήματος μας εἶναι ἡ καλύτερη ἐγγύηση γιὰ τὰ συμφέροντά σας.

Ἐπομένως, εἶναι δικό σας κέρδος νὰ συζητήσετε μὲ τὴν CANNON ASSURANCE γιὰ τὴν ΑΣΦΑΛΕΙΑ σας.



* Μέλος τοῦ Ἀγγλικοῦ
Τραπεζικοῦ Συγκροτήματος
τῆς KEYSER ULLMAN

CANNON ASSURANCE LIMITED ΒΡΕΤΤΑΝΙΚΗ Α.Ε.

Ἀσφάλεια Ζωῆς, Προσωπικῶν Ἀτυχημάτων καὶ Προστασίας Εἰσοδήματος,
Συνταξιοδότησεως, Ὀμαδικὰ Ἀσφαλίσεις.

ΚΕΝΤΡΙΚΑ ΓΡΑΦΕΙΑ: ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΗ ΣΕΡΒΙΑΣ 2 · ΑΘΗΝΑΙ · ΤΗΛ. 3238.290, 1, 2
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΒΑΣ. ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ-ΚΟΜΝΗΝΩΝ 26 · ΤΗΛ. 229527/222421/279664
ΛΑΡΙΣΑ: ΚΥΠΡΟΥ 80 · ΤΗΛ. 222866 · ΙΩΑΝΝΙΝΑ: ΠΥΡΣΙΝΕΛΛΑ 4 · ΤΗΛ. 29.012



Πίσω από αυτό το σήμα υπάρχει ο σεβασμός στον άνθρωπο

Και πρώτα - πρώτα ή συμβολή μας στην απασχόληση. Στα τελευταία 20 χρόνια οί 54 εργατοϋπάλληλοι της Ίζόλα, έγιναν 3300 στον Όμιλο των Έταιρειών που δημιούργησε ή Ίζόλα. Όλοι μαζί συνεργάζονται για ένα βιομηχανικό συγκρότημα που συμβάλλει στην οικονομική ανάπτυξη της χώρας.

150 έμπιστημονικά στελέχη, των Θετικών και Θεωρητικών Έπιστημών, κατευθύνουν με την πείρα και τις γνώσεις τους την κοινή προσπάθεια για την συνεχή και σταθερή βελτίωση της ποιότητας σ' όλες τις φάσεις : στην παραγωγή, στην πώληση, στην παροχή υπηρεσιών.

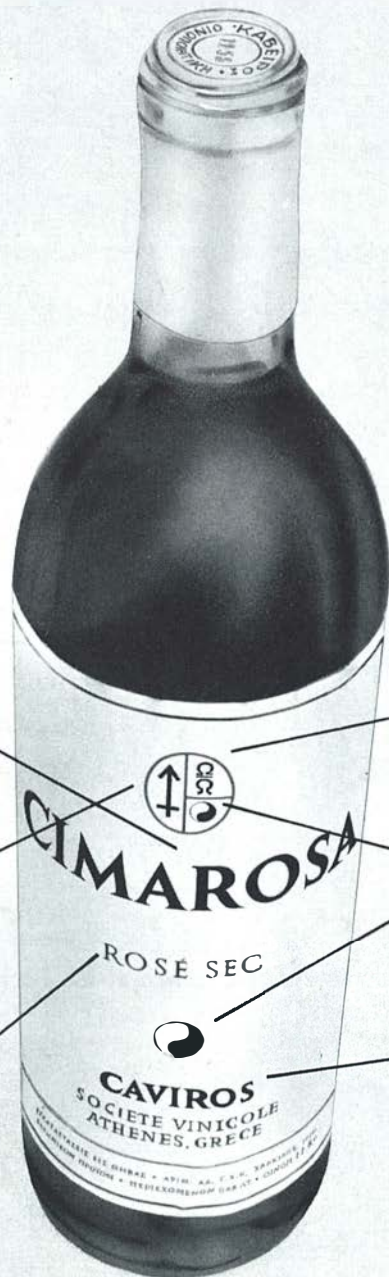
Μεγάλες δυνατότητες εξέλιξης προσφέρονται σ' όλα τα στελέχη. Τεχνικοί και διοικητικοί υπάλληλοι έφτασαν μέσα σέ λίγα χρόνια σέ θέσεις διευθυντών με άποφασιστικές άρμοδιότητες.

Στήν δεκαετία 1964—1974 έγιναν επενδύσεις που ξεπερνούν τά δέκα έκατ. δρχ. : στους εκπαιδευτικούς τομείς, σέ ύποτροφίες, σέ επιμορφωτικά σεμινάρια, σέ ένημερωτικά ταξίδια στό έξωτερικό.

Πέρα άπ' τούς μισθούς και τά ήμερομίσθια τών συνεργατών της, που σχετικές έρευνες τά έμφανίζουν άπό τά ύψηλότερα, ή Ίζόλα μεριμνά με δικές της δαπάνες για τήν ασφάλιση τού προσωπικού της σέ ασφαλιστική έταιρεία.

Διαθέτει σημαντικό μέρος άπό τά καθαρά της κέρδη για διανομή στό προσωπικό και κάνει μετόχους τούς εργαζόμενους. Βραβεύει τις νέες ιδέες και τις καινοτομίες που προτείνουν οί εργαζόμενοι.

ΓΙΑ ΝΑ ΞΕΡΕΤΕ ΚΥΡΙΟΛΕΚΤΙΚΑ ΤΙ ΠΙΝΕΤΕ



CIMAROSA

Σε άκριβη μετάφρασή της ή ιταλική αυτή λέξη σημαίνει: «Ρόδινη κορφή». Θά πρέπει ίσως, να σημειώσουμε ότι CIMAROSA ήταν και τ' όνομα 'Ιταλού Μουσικού τού 18ου αιώνα πού ανάμεσα σέ όρατόρια και σονάτες, συνέθεσε και τ' όριστούργημα «Ό Μυστικός Γάμος».



Ένα βέλος πού σκοπεύει τ' όπειρο, σέ στόχους πού δέν διακρίνονται. Στό κάτω μέρος Ένας σταυρός πού μέ τις τέσσερις προεκτάσεις του στό όπειρο συμβολίζει τήν πολύμορφη προσπάθεια τού ανθρώπου γιά κάτι καλύτερο.

ROSÉ SEC

Ξηρός οίνος. Διεθνής όρος πού διακρίνει τά κρασιά αυτά από τά γλυκά. Καί Ξηρό κρασί σημαίνει ότι ζυμώθηκε μέχρι τέλους έτσι ώστε ό ζυμομύκης νά έχη έξουδετερώσει και τά τελευταία υπολείμματα φυσικής ζάχαρης.



Άστρολογικό σύμβολο τού Ζυγού, πού συμβολίζει τήν ίσορροπία και τήν άρμονία. Τό κάτω μέρος είναι άστρολογικό σύμβολο τού Λέοντα πού συμβολίζει τή ρώμη και τή βασιλική δύναμη.



Τό πανάρχαιο Κινέζικο σύμβολο YING-YANG πού έχει πολλαπλή σημασία: Τό καλό και τó κακό. Τό ώραίο και τó άσχημο. Τό άρρυθμο και ρυθμικό, ή ίσορροπία στην παράδοση και άπόκρυφη άρμονία τού Σύμπαντος.

CAVIROS

Ή έπωνυμία τής βιομηχανίας μας. ΟΙ ΚΑΒΕΙΡΟΙ (Λημναίος, Αιτναίος & Θηβαίος) ήταν άρχεγονοί καλοπροαίρετοι δαίμονες τής Έλληνικής Μυθολογίας, προστάτες τής βλαστήσεως και τής άμπέλου. Οίνοποιόι πού πρόσφεραν «ΟΙΝΟΝ ΚΑΛΟΝ» στόν Ίάσωνα όταν πέρασε από τή Σαμοθράκη γιά τó ταξίδι του στην Κολχίδα, σέ αναζήτηση τού «Χρυσόμαλλου Δέρατος».

Πιστεύουμε πώς τó εμπόριο και ή συναλλαγή γενικά, δέν πρέπει νά έμποδίζουν τήν αισθητική και τήν ποιότητα στη σκέψη. Άντίθετα, πρέπει νά τις επιβάλλουν.

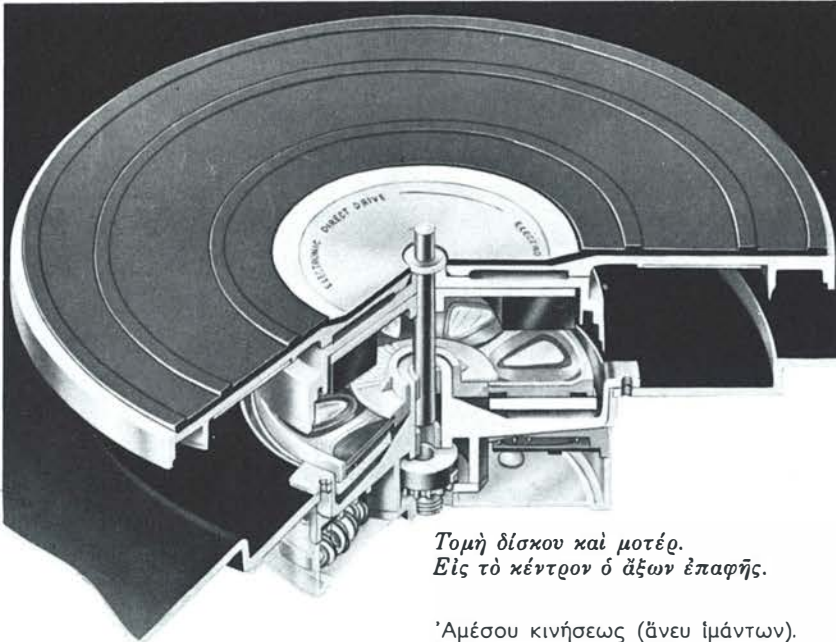
Ίσως αυτά σάς δίνουν νά καταλάβετε, γιατί νιώσαμε τήν ανάγκη νά σάς εξηγήσουμε τήν έτικέτα μας. Καί σάς βεβαιώνουν κατά κάποιον τρόπο, πάσο θά πρέπει νά μάς άπασχολή ή ποιότητα τών κρασιών μας.

Άλλά αυτά, έσεις τελικά θά τó κρίνετε.

ΚΑΒΕΙΡΟΣ

ΟΙΝΟΠΟΙΗΤΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΩΝ 2, ΑΘΗΝΑΙ 610, (ΠΥΡΓΟΣ ΑΘΗΝΩΝ), ΤΗΛ. 7792-608/9

μέ τό ηλεκτρονικό πίκ-άπ Dual 701 ἡ Dual ξεπέρασε ἀκόμη καί τόν ἑαυτό της

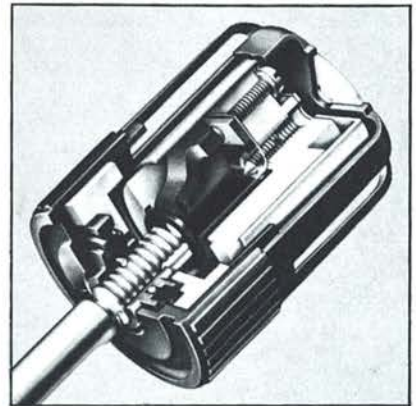


*Τομή δίσκου καί μοτέρ.
Εἰς τό κέντρον ὁ ἄξων ἐπαφῆς.*

Ἐκπληκτικό σέ τελειότητα. Ἕνα θαῦμα τῆς ηλεκτρονικῆς καί τῆς ἠλεγμένης τεχνικῆς πού ἐφαρμόζει ἡ DUAL. Σταθμός στήν ἱστορία τῶν μηχανημάτων ἀναπαραγωγῆς ἤχου. Αὐτό εἶναι τό ηλεκτρονικό πίκ-άπ 701 τῆς DUAL. Μοτέρ ηλεκτρονικόν, μέ δονητάς. Συνεχοῦς ρεύματος.

Ἄμεσου κινήσεως (ἄνευ ἱμάντων). Ἀπόλυτος ηλεκτρονική ρύθμισις στροφῶν 33 1/3 καί 45, κεχωρισμένως. Τό πλατῶ ἐπικάθεται ἐπί τοῦ μοτέρ, μέ συνολικόν βάρος 4,4 KG. Ἡλεκτρονικόν στροφосκόπιον. Τά μαγνητικά πεδία δέν ἐπιδρῶν ἐπί τῆς κεφαλῆς. Βραχίων ἐφωδιασμένος μέ ANTI-SKATING διὰ σφαιρικὴν καί ἔλλειπτικὴν βελόνην. Ὑδραυλική

πτῶσις βραχίονος, μέ ἀντίβαρον ἀποσβέσεως κραδασμῶν. Διαβαθμίσεις βραχίονος ἀπὸ 0-3 GR. ἀνά 1/10 GR. Δυνατότης ἐξερευνήσεως βραχίονος ἀπὸ 0,25 GR. Μὲ τό DUAL 701 ἡ DUAL ἀληθινὰ ξεπέρασε τὸν ἑαυτό της.



Τομή ἀντιβάρον 701 μέ τὸν τέλειο μηχανισμό ἀποσβέσεως κραδασμῶν.

Ἐπί πλέον ἡ DUAL ἔχει πάντα στήν διάθεσι ἐκείνων πού ἀγαποῦν τὸν ἤχο, τὰ περίφημα πίκ-άπ DUAL 1229-1218 (ἱμαγνητικῆς κεφαλῆς) 1214 (κεραμικῆς κεφαλῆς).

Dual

ΓΕΝΙΚΗ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΦΟΙ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΙ Α.Ε.





**BOUTIQUE
PIERRE CARDIN**

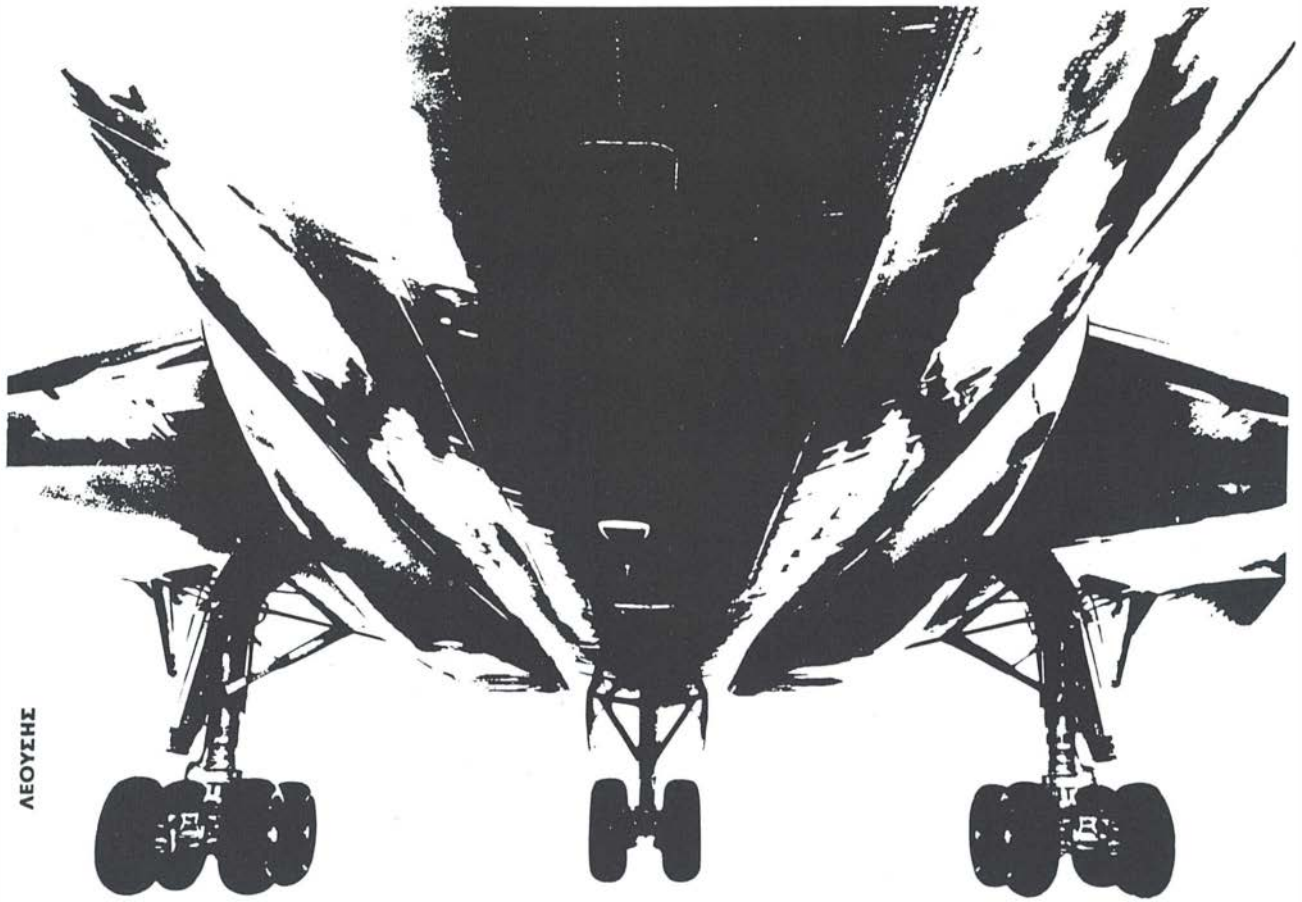
για άνδρες

Άμερικῆς 14

καὶ Μεγάλα καταστήματα

Athénée

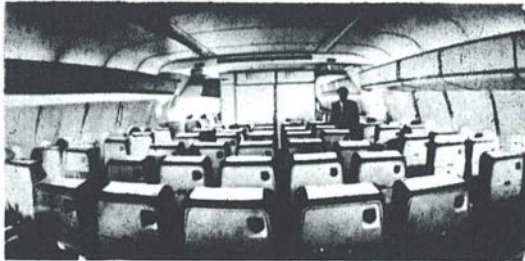
10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ



ΛΕΟΥΣΗΣ

Δέν εἶναι ἡ πρώτη φορά πού εἴμαστε πρώτοι

Ἡ πρώτη Ἀσιατική ἀεροπορική ἐταιρία πού χρησιμοποίησε Boeings ἦταν ἡ PIA καί διεθνῶς πρώτοι ἐμεῖς χρησιμοποίησαμε δύο πιλότους σέ κάθε πτήσι Boeing.



Πρώτη ἡ PIA προσέφερε κινηματογράφο στήν οἰκονομική θέσι.

Πρώτοι πετάξαμε στή Ρωσία, χωρίς νά εἴμαστε κομμουνιστική ἐταιρία. Καί ἡ τελευταία μας ἀεροπρωτοπορία.

Εἴμαστε ἡ πρώτη Ἀσιατική ἐταιρία πού χρησιμοποιεῖ

τά Douglas Super 30, τὰ «διαστημόπλοια». Τό ἀποτέλεσμα:

Ἄνεσις. Μεγαλύτερος χῶρος. Καί τὸ χῶρο δέν τὸν ἐκμεταλλεύομαστε ἐμεῖς γιὰ νά ἐπιβάλλουμε περισσότερους ἐπιβάτες, ἀλλά ἐσεῖς μέ μεγαλύτερη ἄνεσι στο ταξίδι σας.

Ψυχαγωγία. Μπορεῖτε ν' ἀκούσετε μουσική ἢ νά πάτε κινηματογράφο.

Συνέπεια. Εἴμαστε ἀκριβεῖς στίς πτήσεις μας γιὰ νά εἶσθε ἀκριβεῖς στά ραντεβού σας.

Ἐπίσης 15 Ἀπριλίου πετάξετε «διαστημικά» στή Δαμασκό, Καράτσι, Κουάλα, Λουμπόυ, Πεκίνο, Μανίλα, Τόκυο, Κολόμπο, Μπανγκόκ.

Γιὰ περισσότερες πληροφορίες ἀπευθυνθήτε στόν ταξιδιωτικό σας πράκτορα ἢ στήν PIA, Πανεπιστημίου 15 Ἀθήναι, τηλ. 3231.931, 3223.573.

PIA

Πετᾶτε μέ ὑπέροχους ἀνθρώπους

GENERAL SALES AGENT: GOLDAIR LTD.



Μιά ΑΜΣΤΕΛ δέν μένει ποτέ στό ράφι...

«Μπύρα ΑΜΣΤΕΛ είπατε; Πριν από λίγο έδωσα τὰ τελευταία μπουκάλια. Τί νά σᾶς κάνω, τὸ πρωτὶ παρέλαβα τόσα κιβώτια ... Ἄλλά, βλέπετε, ἡ μπύρα ΑΜΣΤΕΛ δέν μένει ποτέ στό ράφι. Ὅλοι ζητοῦν ΑΜΣΤΕΛ. Ἄν θέλετε ἄλλη... Ὁχι; Σᾶς καταλαβαίνω. Μεταξύ μας, ἡ ΑΜΣΤΕΛ εἶναι σπουδαία μπύρα. Ἄν εἶχα κι' ἄλλα προϊόντα νὰ φεύγουν τόσο γρήγορα ὅσο ἡ ΑΜΣΤΕΛ, τώρα θὰ ἦμουν πλούσιος.»



“ΔΑΚΤΥΛ”

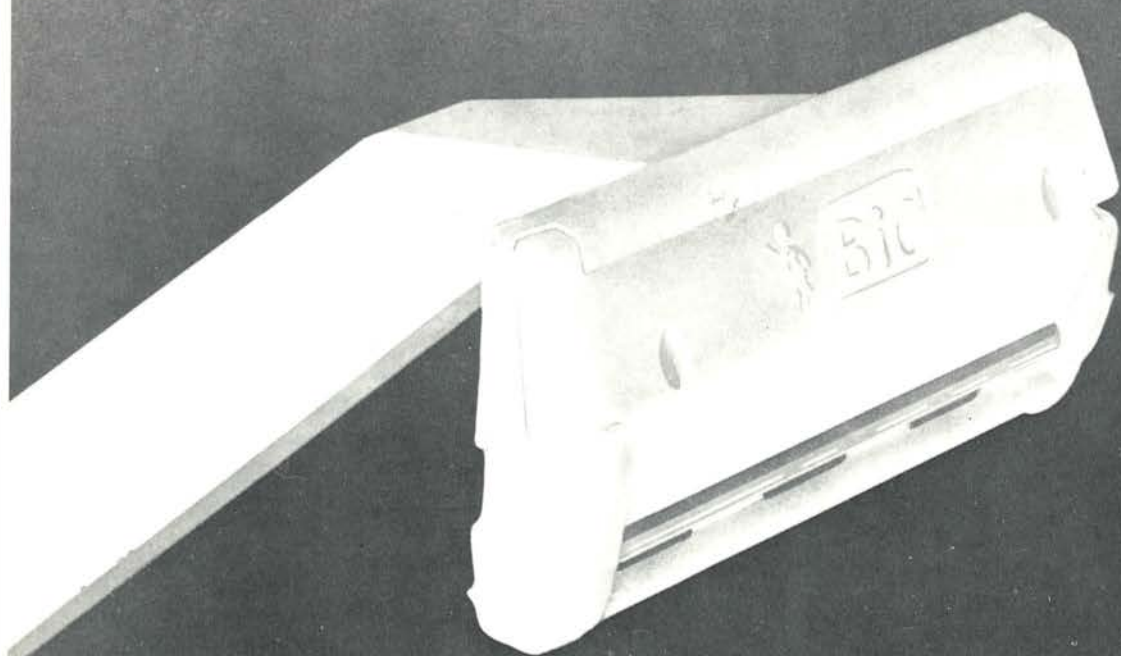
...μιά ΑΜΣΤΕΛ εἶναι ὅ,τι πρέπει!

**ΟΣΟ ΣΕ ΞΥΡΙΖΕΙ
ΤΟ ΚΡΑΤΑΣ ...
ΜΕΤΑ ΤΟ ΠΕΤΑΣ !!**



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 πάχος 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. ολόκληρο - δίνει τό πολλά - τέλεια - ΚΑΘΑΡΑ - χωρίς προβλήματα ξυρίσματος που επιθυμείτε.



Γράφει την ΝΕΑ παγκόσμια ιστορία του ξυρίσματος!

1975

ΑΠΟ
ΤΟ 1841
ΣΤΗΝ
ΥΠΗΡΕΣΙΑ
ΤΟΥ
ΕΘΝΟΥΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

