

43



ΘΕΑΤΡΟ

ΑΓΡΑΦΕΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ - MADE IN GREECE ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ - ATHINA - ΚΑΘΙΕΡΜΕΝΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΟΙΚΗΣΗ - ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΚΑΙ ΠΑΡΕΛΑΜΒΑ ΔΟΥΛΕΙΑΣ - ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΠΡΩΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

# ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ



ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

# ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ



ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

# ***BOSE***<sup>®</sup>

## Ειδικά για τούς επαγγελματίες

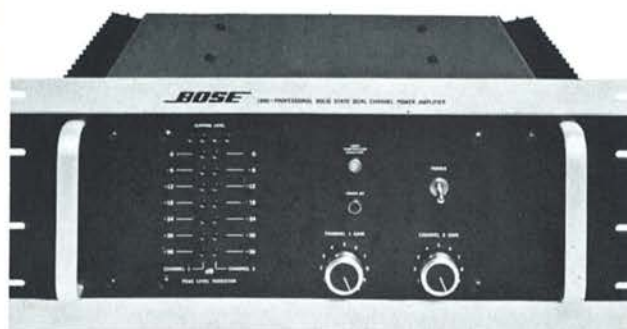
### ***BOSE 800***<sup>™</sup>

σύστημα  
επαγγελματικῶν  
ἡχείων



### ***BOSE 1800***<sup>™</sup>

ἐπαγγελματικὸς  
δικάναλος  
ἐνισχυτῆς



Τὰ χρησιμοποιοῦν οἱ πιὸ φημισμένοι καλλιτέχνες  
καὶ θέατρα στὸν χῶρο τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ τραγουδιοῦ.

**BOSE HELLAS:** Γκυίλφόρδου 6, Ἀθῆναι. Τηλ. 819.967

# ΕΚΔΟΣΕΙΣ

# ΚΕΔΡΟΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 44, ΤΗΛ. 615.783, ΑΘΗΝΑ

Σλαβομιρ Μροζεκ

Ένα  
Ευτυχές  
Γεγονός!

ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

κεδρος

αυτωνης δωριαδης  
ένα  
παραξενο  
απογεμα

κεδρος



εκ



## ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

1. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΧΑΪΔΗΣ, «Τό πανηγύρι» (β' έκδοση).
2. ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΡΣΕΛΑΣ, «'Επικίνδυνο φορτίο», (β' έκδοση).
3. ΛΟΥΛΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ, «'Η πόλη», (β' έκδοση).
4. ΠΑΥΛΟΣ ΜΑΤΕΣΙΣ, «'Η καθάιρεση».
5. ΒΑΣΙΛΗΣ ΖΙΩΓΑΣ, «'Πασχαλινά παιχνίδια».
6. ΛΟΥΛΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ, «'Αντόνιο ή τό μήνυμα», (β' έκδοση).
7. ΜΑΡΙΟΣ ΧΑΚΚΑΣ, «'Ενοχή», (β' έκδοση).
8. ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΤΑΥΡΟΥ, «'Καληνύχτα Μαργαρίτα».
9. ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΟΥΡΤΗΣ, «'Οι μουσικοί».
10. ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΡΣΕΛΑΣ, «'Εκείνος και... 'Εκείνος» Α' Βεζύρης».
11. ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΟΥΡΤΗΣ, «'Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης».
12. ΠΑΥΛΟΣ ΜΑΤΕΣΙΣ, «'Τό φάντασμα του κ. Ραμόν Νοβάρο».
13. ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗΣ, «'Ολογυγία».
14. ΑΝΤΩΝΗΣ ΔΩΡΙΑΔΗΣ, «'Ένα παράξενο απόγευμα».
15. ΓΙΩΡΓΗΣ ΜΑΝΙΩΤΗΣ, «'Παθήματα».
16. ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΡΣΕΛΑΣ, «'Εκείνος και... 'Εκείνος» Β' Βεζύρης».
17. ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΡΣΕΛΑΣ, «'Ω! Τί κόσμος, μπαμπιά».
18. ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΡΣΕΛΑΣ, «'Τό άφτί του 'Αλέξανδρου».

## ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΣΛΑΒΟΜΙΡ ΜΡΟΖΕΚ, «'Ένα εύτυχές γεγονός». Μετάφραση: Θόδωρος 'Εξάρχος.  
ΙΣΡΑΕΛ ΧΟΡΟΒΙΤΣ, τέσσερα μονόπρακτα, «'Τό παιχνίδι τής πρωτιάς». — «'Ο 'Ινδός γυρεύει τό Μπρόνξ». — «'Αρουραίοι». — «'Ακροβάτες». Μετάφραση: 'Ιώ Μαρμαρινού.

*Στέλιου Σκοπελίτη*

# ΝΕΟΚΛΑΣΣΙΚΑ ΣΠΙΤΙΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ



*Κείμενα Γιάννη Τσαρούχη Χρήστου Ίακωβίδη*

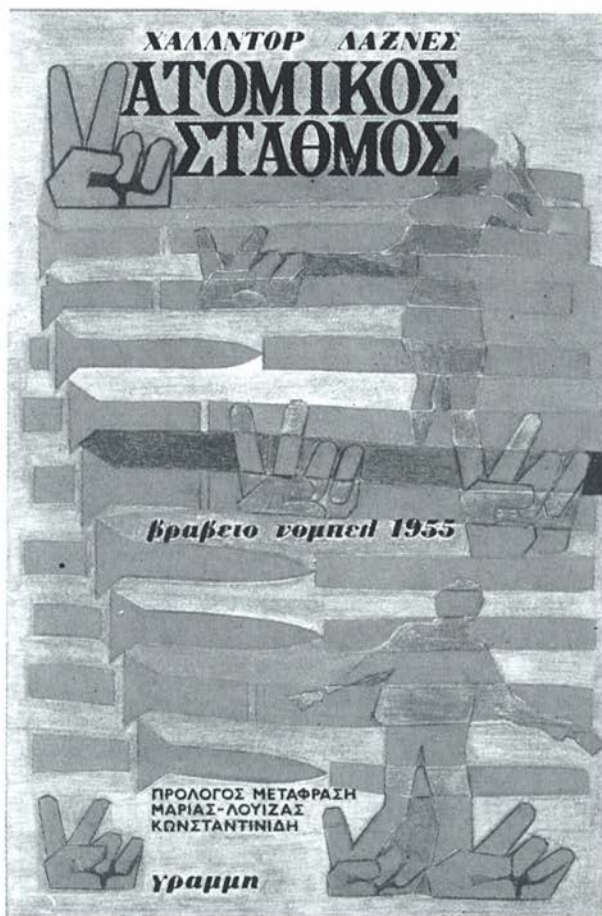
**ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΔΩΔΩΝΗ»**

# ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ Α-Ω

Ἐκδόσεις

## ΓΡΑΜΜΗ

Ἀκαδημίας 57 (Στοά Ὀπερα)  
Τηλ. 638.435, Ἀθήνα



Γιώργου Δ. Καρανικόλα

# Κιλελέρ

Ἡ ἐποποιία τοῦ Θεσσαλικοῦ  
Ἀγροτικοῦ Κινήματος

λιλή ζωγράφου

## ΑΝΤΙΓΝΩΣΗ

τὰ  
δεκανίκια  
τοῦ  
καπιταλισμοῦ

γραμμα

Μερικά ἀπό τὰ βιβλία μας

- |  |         |
|--|---------|
| ★ ΠΑΜΠΛΟ ΝΕΡΟΥΝΤΑ: Χοακίν Μουριέτα (θέατρο) . . . . .  | Δρχ. 90 |
| ★ ΛΙΛΗΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥ: Ἀντιγνώση, τὰ δεκανίκια τοῦ καπιταλισμοῦ (δοκίμιο) . . . . .   | » 120   |
| ★ ΧΑΛΑΝΤΟΡ ΛΑΖΝΕΣ: Ἀτομικός σταθμός. Ἀντιστασιακό μυθιστόρημα. (Βραβείο Νόμπελ 1955) . . . . .                               | » 120   |
| ★ ΓΙΩΡΓΟΥ ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗ: Ἡ σύγχρονη σκέψη, ἡ «ἀπάτη» τῆς λογοτεχνίας καὶ ὁ βαθμὸς μηδέν τῆς γραφῆς (αισθητική μελέτη) . . . . . | » 150   |
| ★ ΑΝΤΙΦΑΣΙΣΤΙΚΑ '67-'74 (κείμενα Βάρναλη, Ρώτα, Βρεττάκου, Αὐγέρη κ.λ.π.) . . . . .  | » 90    |
| ★ ΑΛΜΠΕΡΤ ΖΕΝΤ-ΓΚΥΕΡΓΚΥ-Ι.: Ὁ τραλλὸς πίθηκος (γραμμμένο ἀπὸ ἕνα βιολόγο γιὰ τοὺς νέους) . . . . .                           | » 50    |
| ★ ΕΛΛΗΣ ΚΙΟΥΣΗ: Οἱ παπαρούνες τοῦ Νοέμβρη (προσωπικὴ μαρτυρία) . . . . .   | » 35    |
| ★ ΒΙΛΧΕΛΜ ΡΑΪΧ: Διαλεκτικὸς ὕλισμός καὶ ψυχανάλυση (πολιτικό — ψυχολογικό) . . . . .   | » 35    |
| ★ ΛΕΟΝΤΑ ΤΡΟΤΣΚΥ: Ἡ διαρκὴς ἐπανάσταση . . . . .   | » 70    |
| ★ ΕΛΛΗΣ ΚΙΟΥΣΗ: Ἡ ἀρμύρα (ἡ 10ετία '60-'70)  |         |
| ★ ΠΑΜΠΛΟ ΝΕΡΟΥΝΤΑ: Ἀνάμνηση ἀπὸ τὸ Μαῦρο Νησί (ποιήση)   |         |

# ΠΛΕΙΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ Ο.Ε.

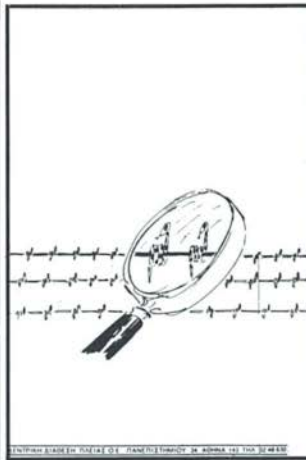
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34, ΑΘΗΝΑ 143, ΤΗΛ 32 48 630



## Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

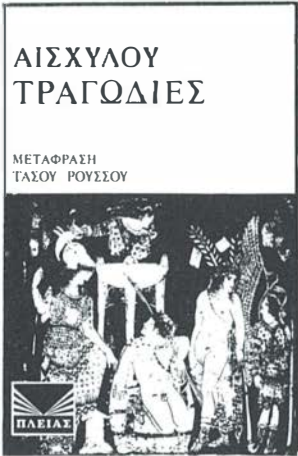
• **ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ**, «Τό Κρητικό Θέατρο, από τή φιλολογία στή σκηνή»: Ἡ ἀνατομία τοῦ Κρητικοῦ Δράματος πού τό ἀντιμετωπίζει ὡς ζωντανό σῶμα, ὄχι ὡς κειμήλιο. 150 δρχ.

• **ΑΙΣΧΥΛΟΥ**, «Τραγωδίες», μετάφραση ΤΑΣΟΥ ΡΟΥΣΣΟΥ: Γιά πρώτη φορά 35 χρόνια μετά τόν Γρυπάρη ὀλοκληρωμένος ὁ Αἰσχύλος σέ νηφάλιο δημοτική γλῶσσα. Μετάφραση δοκιμασμένη στήν Ἐπίδαυρο καί τόν Ἑρῴδειο. 180 δρχ.

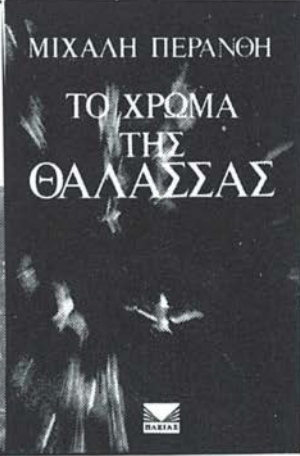
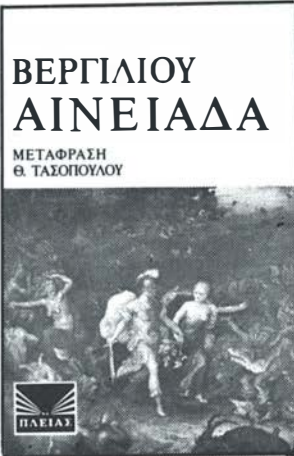
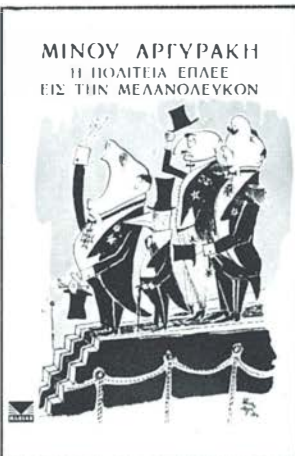


• **ΜΙΧΑΛΗ ΜΕΙΜΑΡΗ**, «Ἡ Σφυρίχτρα»: Χωρίς εὐκαιρική ἐπικαιρότητα, τὰ πιά πρόσφατα γεγονότα μέσα ἀπό μιά σκληρή σύγχρονη ποιητική γραφή. 50 δρχ.

• **ΜΙΧΑΛΗ ΠΕΡΑΝΘΗ**, «Τό χρώμα τῆς θάλασσης»: Στό μεταίχμιο τῆς παραδοσιακῆς μά καί τῆς πιά μοντέρνας γραμμῆς ἐνα μυθιστόρημα μέ τή σφραγίδα τῆς τρυφερότητας τοῦ Περάνθη. 150 δρχ.



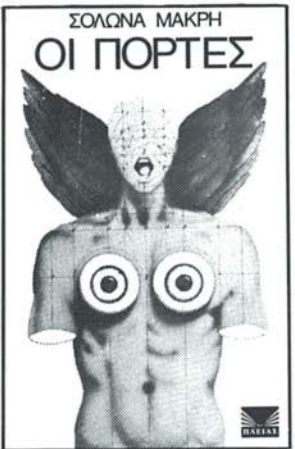
**ΜΙΝΟΥ ΑΡΓΥΡΑΚΗ**, «Ἡ πολιτεία ἔπλεε εἰς τήν μελανόλευκον»: Σ' ἕνα διαρκές πανόραμα «ἐπέτειων» οἱ «μελανόλευκες δυνάμεις» προσπαθοῦν νά κρατοῦν τοὺς λαούς, ἀπό παλιά. Κι αὐτές οἱ δυνάμεις εἶναι πού ἀπομυθοποιοῦνται μέ τὰ σκίτσα τοῦ Ἀργυράκη. 90 δρχ.



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

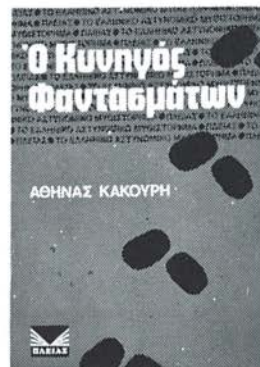


• **ΣΟΛΩΝΑ ΜΑΚΡΗ**, «Οἱ Πόρτες»: Οἱ νουβέλες πού καθιέρωσαν τόν Μακρῆ ὡς συγγραφέα πρῶτου μεγέθους. Τό βιβλίο ὅπου τό «παράλογο» συναρμολογεῖ καί δέν καταλύει τό διασπασμένο πνεῦμα τῶν νέων καιρῶν. 150 δρχ.



• **ΒΕΡΓΙΛΙΟΥ**, «Αἰνεΐδα»: μετάφρ., ΘΟΔΩΡΟΥ ΤΑΣΣΟΠΟΥΛΟΥ: Ἡ μοναδική συνολική ἀπόδοση ἀτά νεοελληνικά τοῦ σπουδαιότερου ἔπους τῆς λατινικῆς φιλολογίας. 270 δρχ.

• **ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΚΟΥΡΗ**, «Ὁ κυνηγός φαντασμάτων»: Τήν εἶπαν ἑλληνίδα Ἀγκάθα Κρίστι, μά εἶναι κάτι πολύ πιά καινούριο καί συναρπαστικό πού ἀνεβάζει τό ἑλληνικό ἄστυνομικό μυθιστόρημα σέ διεθνή ἐπίπεδα. Τσέπης ποιότητος μόνον. 40 δρχ.





### ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'

Τόμος Η', Τεύχος 43  
Γενάρης - Φλεβάρης 1975

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

\*

Έκδότης - Διευθυντής  
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

\*

Γραφεία : Χρ. Λαδά 5-7 (Τ. 124)

Τηλέφωνα :

3232 222 - 3222 555 - 3238 030

\*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 70

Συνδρομή έτησΙΑ Δρχ. 400

Φοιτητική έτησΙΑ Δρχ. 300

Όργανισμών κλπ. Δρχ. 1.000

Έξωτερικοί: Εύρώπη Δολλ.25

Άμερικής 30. Αύστραλίας 40

\*

Μονοτυπία, ύφσετ, βιβλιοδεσία

Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205

Τηλ. 512-3934 και 512-3976

\*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ

Ίδιοκτήτης - Υπεύθυνος ὕλης

Κώστας Νίτσος, Σίσινη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου

Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205

\*

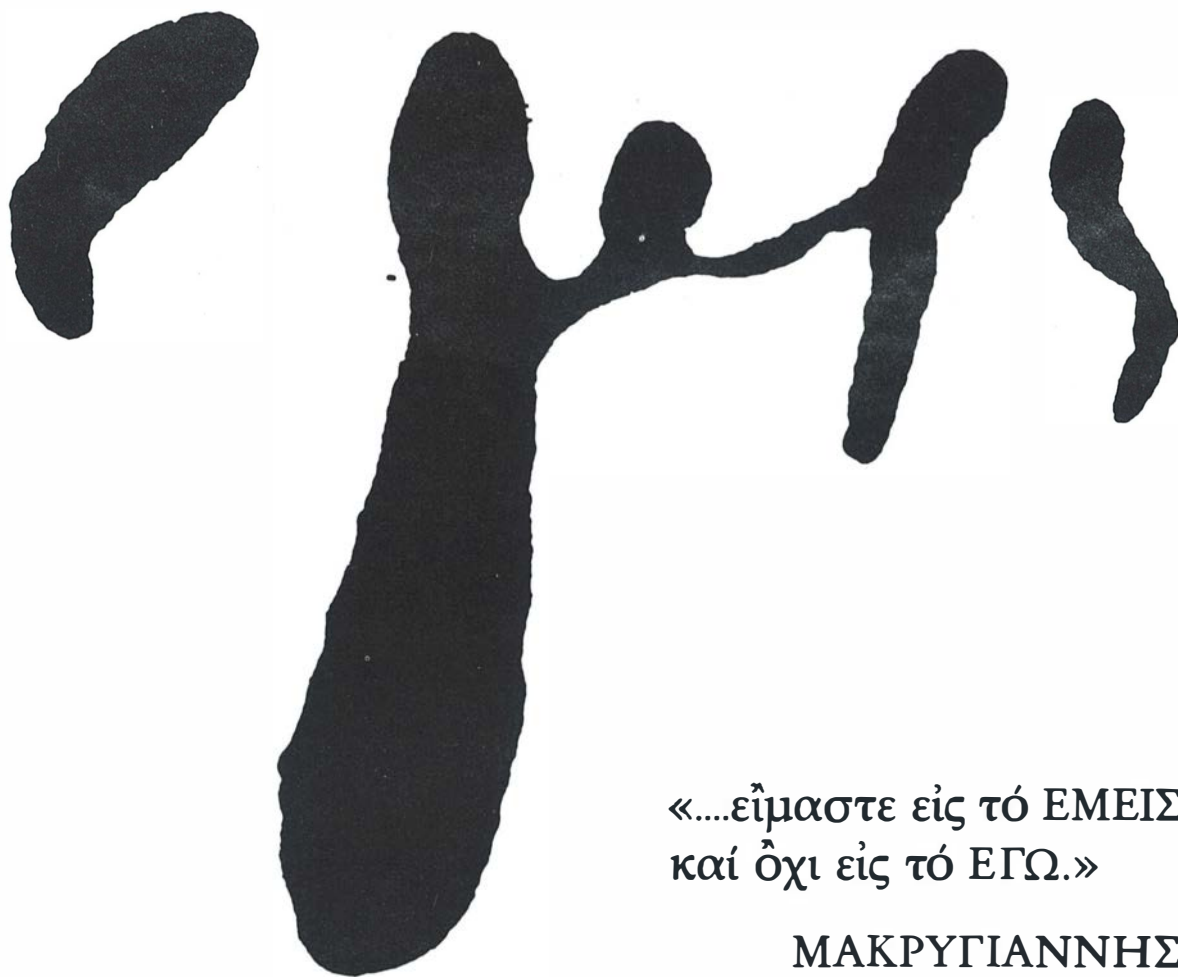
Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΟΦΥΛΛΟΥ :



Διαμ. Διαμαντόπουλου: "Ήλιος  
ἀπ' τὴν "Αλκίση". Κούν 1934  
(Θεατρικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν)  
Σλάντ τοῦ Μάκη Σκιαδαρέση

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Έθνικοῦ Θεάτρου ἀποτρόπαια! — Ό θρίαμβος τῆς ἀσχετοσύνης! — Οὐδείς ποτέ ἀπὼν ἐπέτυχε... — Ἀπὸ Μελόδραμα, σκέτο ρεντίκολο! — Ἀκριτικῶν Μωμόγερων Ἀνάσταση! — Ἐνα παραδοσιακὸ θέατρο καταρρέει! — Ἐνας νέος συγγραφέας. Χειροκροτεῖστε! — Ἐνας Ἥλιος ἐλληνικότητας. — Βάση ἐκφρασης: τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ σελ. 11
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ΜΩΜΟΓΕΡΟΙ: "Τὸ Δικαστήριον". Παραλλαγή τῆς "Παντοδυναμίας τοῦ Ντερέμπεη". Καταγραφή Χρήστου Σαμουηλίδη σελ. 50
- ΠΑΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΜΗΤΣΟΥ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ: Ὁ Φώντας, Μονόπραχτο σὲ τρεῖς εἰκόνες. Μακέτα σκηνικοῦ Βασ. Φωτόπουλου σελ. 53
- ΜΕΛΕΤΕΣ & ΑΡΘΡΑ :** ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ: Τὸ πρόβλημα τῶν Θεατρικῶν σπουδῶν στὸ Πανεπιστήμιο σελ. 47
- ΜΙΚΡΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΓΕΡΖΥ ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ**
- ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ: Γέρζυ Γκροτόφσκι. Μία πρώτη γνωριμιά μὲ τὸ ἔργο του σελ. 17
- JERZY GROTOWSKI: Οἱ δέκα βασικὲς ἀρχές. Ἀπαραίτητες γιὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴ πράξη. Μετάφραση Κατερίνας Θωμαδάκη σελ. 25
- MARC FUMAROLI: Τὸ θέατρο, πράξη ζωῆς. Ἀπογυμνωμένη ἢ μύχια ὄντοτήτά μας. Συνέντευξη τοῦ Γκροτόφσκι. Μετάφραση Κατερίνας Θωμαδάκη σελ. 28
- SERGE OUAKNINE: Δυὸ τεχνικὲς ἠθοποιίας. Ὑπερβατικὴ φώτιση στὸν "Ἀλύγιστο πρίγκιπα". Μετάφραση Κατερίνας Θωμαδάκη σελ. 33
- ΓΙΟΖΕΦ ΚΕΛΕΡΑ: Ἄγγιγμα θείας χάρις, ἡ ἐρμηνεία τοῦ Τσίσλακ. Μετάφραση Κατερίνας Θωμαδάκη σελ. 34
- RAYMONDE TEMKINE: Γκροτόφσκι καὶ Στανισλάβσκι. Ὁ ἐρευνητὴς τοῦ ἐργαστηριοῦ κι ὁ Δάσκαλος. Μετάφραση Μαρίας Κλωνάρη σελ. 35
- ΚΩΣΤΑ ΜΙΧΟΥ: Συνάντηση στὸ Βρότσλαβ. Πρακτικὰ ἀπὸ τὴν IV συνάντηση Ἀνοιχτοῦ Θεάτρου σελ. 38
- RAYMONDE TEMKINE: Θεατρικὴ ὁμάδα Γκροτόφσκι. Οἱ βασικοὶ παράγοντες στὸ Ἐργαστήρι του σελ. 41
- ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ :** ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Ὁ Μιστριώτης λογοκριτῆς μ' ἐντολὴ Μπαϊρακτάρη. Πρὶν ἀπὸ 80 χρόνια στὴν Ἀθήνα σελ. 43
- ΧΟΥΝΤΙΚΕΣ ΧΟΡΗΓΙΕΣ: Ἀπὸ 4.000 τὸ μῆνα, γιὰ τρία χρόνια, σὲ 191 πολὺ γνωστούς καὶ ἄγνωστους σελ. 44
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :** Ἀνασκόπηση τῶν γεγονότων τοῦ διμήνου. — Παντ. Ζερβός: "Ἀναπνέομεν ἀέρα ἐλευθερίας!". — Νεκρολογίες Κ. Στυλιάρη καὶ Δ. Κ. Εὐαγγελίδη σελ. 59
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Ροζαλία Νίκα, μιά δόξα πού 'χε ξεχαστεῖ. Ἡ τρίτη τοῦ ἀστερισμοῦ Μαρίκας - Κυβέλης σελ. 62
- Οἱ Μωμόγεροι τοῦ Πόντου ξαν ἐφάνθησαν. Παραστάσεις στὴν Ἀθήνα, τὴν Ἑδεσσα καὶ τὰ Γιαννιτσά σελ. 64
- Ὁ Καραγκιόζης νά μείνει στὴν παράδοση. Ὁ Βασ. Ρώτας τὸν θέλει μοντερνοποιημένο σελ. 66
- Τὰ νέα βιβλία: ΛΙΛΑΣ ΜΑΡΑΚΑ: Ἐγίρα τοῦ Κ. Βαλέτα. ΒΑΣ. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ: Κινηματογράφος Β' τοῦ Γ. Μακρῆ. Φ. ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗ: Ρεμπέτικο Ἀρχεῖο σελ. 68
- Ἡ πρώτη ἐν Ἀθῆναις πολιορκία Ξενακή! Ἀνάμεσα στὸ ἐλληνικὸ Κοινὸ ὕστερα ἀπὸ 27 χρόνια σελ. 71
- ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ: Ἀλλαγὲς προσώπων στὰ κρατικὰ θέατρα. — Καὶ Σχολὴ Δραματολογίας. — Νέα ἐπιτροπὴ ἀγορᾶς βιβλίων. — Κινηματογραφικὰ κ.κ. σελ. 80
- Ἀλλαγὲς ἔργων στ' Ἀθηναϊκὰ θέατρα σελ. 85

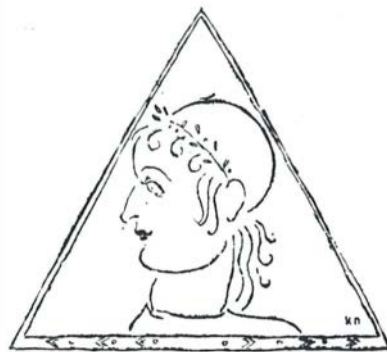


«...εἴμαστε εἰς τό ΕΜΕΙΣ  
καί ὄχι εἰς τό ΕΓΩ.»

ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ

ΠΡΟΣΕΧΩΣ

«**ἐμεῖς**» ΑΔΕΣΜΕΥΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



# ΑΣΤΕΡ ΠΙΣΚΟΙ

## ✱ 'Εθνικού Θεάτρου άποτροπία!

'Η άποτυχία του 'Εθνικού Θεάτρου είναι, κυριολεκτικά, πρωτοφανής. Στά σαραντατρία χρόνια ζωής του, δέν έχει τ' όμοιά της! 'Εφτά χρόνια, τό θέατρο *ξεχαρβαλώθηκε* από τή δικτατορία και τούς... Φράγκους. 'Η Νέα Δημοκρατία, πού τό ανάκτησε, δέ φαίνεται νά βρήκε τίποτα στραβό! Μοναδική άλλαγή: 'Εφυγε ό Παξινός κ' ήρθε ό Μινωτής σέρνοντας χορούς γερόντων! Οί Τριβιάς, Σολομός, Μόραλης, Κούν, Παπανούτσος διέρρευσαν ήδη — χωρίς νά μπαίνουν άλλοι, πρόθυμα, στό... χορό. Φυσικά, Θεοδωρακόπουλος, Γιώτα Μί, Βλάχος και 'Ελύτης μένουν. 'Αλλ' αυτοί έχουν πιά καταντήσει... μαϊντανός στά Συμβούλια τής Νέας Δημοκρατίας. 'Ας δούμε και βαθύτερα: 'Υστερα από τόσους μήνες "άλλαγής", δέν άκούστηκε ούτε σκέψη για νέο 'Οργανισμό του ίδρύματος. 'Αλλά, χωρίς νέο 'Οργανισμό δέ μπορεί νά γίνει καμιά άνανέωση κι άνασυγκρότηση. Κανένας έκσυγχρονισμός. 'Ο νέος Γενικός Διευθυντής, άντι ν' άσχοληθεί με τή διεύθυνση του 'Εθνικού, άρχικά έπесе με τά μούτρα — κ' έσπασε τά μούτρα του! — στό άνέβασμα του άνεκδιήγητου "Δαντών". 'Εκτοτε, τόν άπασχολεί ό "Οιδίποδάς" του! Περιορίζουμε — κάκιστα — τήν άνοχή του χουντισμού στό Γκίκα, στό Μπίτσιο, στόν 'Αβέρωφ. Μικρογραφία τους, στό χώρο του 'Εθνικού, ό Μινωτής! Δέ φτάνει πού δέν άπομάκρυνε κανένα. 'Εστησε, κιόλας, στό κοινό άνεπίτρεπτη παγίδα: Τό #φησε νά χειροκροτήσει, άνίδεο, τό... Βασιλιά Ούμπου — δηλαδή, τό "διορισμένο" πρόεδρο του Σωματείου 'Ηθοποιών πού, δύο μήνες μετά τήν 21η 'Απριλίου, διαλαούσε: «... 'Εμεϊς πού ζήσαμε τās δραματικές προεπαναστατικές ήμέρες τών άχαλινώτων όχλοκρατικών έκδηλώσεων και έμεϊς πού ζούμε (ή συντριπτική πλειοψηφία τών 'Ελλήνων) και άναπνέομεν σήμερον πραγματικών άέρα έλευθερίας παρακολουθώντας με θαυμασμόν και έπικροτούντες εκ βάθους ψυχής τό έθνοσωτήριον κυβερνητικών έργων...». Δέν είναι τό μοναδικό κάζο τής νέας Διεύθυνσης. Πλήθος άλλοι άστοχοι χειρισμοί: Ματαιώθηκε ή συνεργασία του Ξενάκη, άφου — χωρίς νά 'χει ύπογραφεϊ μαζί του συμβόλαιο — αγοράστηκαν ήλεκτρονικά μηχανήματα δύομιση εκατομμυρίων! 'Αποκλείστηκε — άπρεπώς — ή συμμετοχή τής Μελίνας Μερκούρη, τής 'Ασπασίας Παπαθανασίου - άλλων. 'Ο θιασος δέν πλουτίστηκε από ικανά νέα στελέχη. Σημειώθηκε, μόνον, ή μετατόπιση ενός νεαρού από τόν αύλόγυρο του Σκυλίτση στην αύλή του κ. Μινωτή. Δραματολόγιο δέν άνακινώθηκε. Κι αυτό πού πραγματοποιήθηκε ήταν του... ποδαριού! 'Αμελέτητο. 'Απαράδεχτα πρόχειρο. Τό άθλιότερο πού μπορούσε νά γίνει. 'Εργα ξεπερασμένα, αντιδραστικά! Πολυπρόσωπα και πολυέξοδα. 'Ο "Δαντών" κόστισε δύο εκατομμύρια! 'Αλλο ένα εκατομμύριο ό "Ούμπου"! Τό θέατρο έμεινε κλειστό ως τό τέλος του Δεκέμβρη. Περισσότεροι από εκατό ήθοποιοί παρατάχτηκαν στη σκηνή. 'Αδικαιόληγτος κόπος και λεφτά

πεταμένα. Τά έργα ούτε πρόκειται, ούτε μπορεί — άλλ' ούτε πρέπει — νά ξαναπαιχτούν. 'Απορρίφτηκαν, άλλωστε, όμφρονα Κριτικής και Κοινού! Και τό πρωτοφανές: Για τήν επιλογή δυό τριών έργων — ό "Δαντών" ήταν... εύρημα Μινωτή — χρειάστηκαν δυό... διευθυντές Δραματολογίου! Μόνη έπαινετή πράξη, ή ύπαρξη τριών — στά έξη — έλληνικών έργων. 'Αλλά, τήν πρώτη έλεύθερη περίοδο του 'Εθνικού θά μπορούσε — πέραν του Μινωτή και Σολομού — νά λαμπρύνουν, φέρ' είπειν, σκηνοθετικά ό Πήτερ Μπρούκ ή ό Στρέλερ. 'Αντ' αυτών σκηνοθέτησαν: Μπάκας, Δημόπουλος, Θεοδοσιάδης, Παπαδάκης. 'Η καλλιτεχνική άποτυχία έφερε και τήν έμπορική. Ούτε κακόπιστοι είμαστε, ούτε τά πράγματα άγνοούμε: 'Ενα κρατικό θέατρο επιβάλλεται νά 'ναι, οικονομικά, παθητικό. Τό κράτος όφείλει νά ξοδεύει για νά προσφέρει στό Κοινό ύψηλης ποιότητας "ψυχαγωγία". 'Εργα, πού δέν άντέχει ν' άνεβάξει τό κερδοσκοπικό έλεύθερο θέατρο. Τό κοινό, όμως, κατάλαβε τήν ποιότητα τής "τροφής". Και άπέσχε! Ποτέ ή αίθουσα του 'Εθνικού δέν έμεινε τόσο άδεια. Ποτέ οί εισπράξεις δέν ήταν χαμηλότερες. Τά έσοδα τής χειμωνιάτικης περιόδου, από τήν πώληση εισιτηρίων — και στις δυό σκηνές! — είναι άδύνατο νά φτάσουν, τελικά, τά τρία εκατομμύρια! Δέν καλύπτουν ούτε τό ένα είκοστό από τήν έτήσια επιχορήγηση του κράτους. Τά... άποτροπία του 'Εθνικού Θεάτρου τής Νέας Δημοκρατίας είναι άτελείωτα. 'Αχάριστο νά συνεχίσουμε. 'Ισως νά 'ναι προτιμότερο, νά περιμένουμε τό καλοκαίρι, ή τή νέα χρονιά, για νά τά ποΐμε πιά, έξω άπ' τά δόντια!

## ✱ 'Ο θρίαμβος τής άσχετοσύνης!

'Η άλήθεια, νά λέγεται: Τά πρωτεία άποτυχίας, άνάμεσα στα κρατικά μας θέατρα, άνήκουν — διά βοής! — στό 'Εθνικό. 'Αλλά και ή Λυρική Σκηνή δέν πάει πίσω. 'Εχει καταντήσει, και... μεταφορικά, μελόδραμα! 'Η άποτυχία βαρύνει, βασικά, τόν Κ. Τσάτσο, ύπουργό Πολιτισμού και 'Επιστημών στην πρώτη — υπό τήν σκέπην του στρατηγού Γκιζίκη — Κυβέρνηση Καραμανλή. 'Ολοφάνερα, βέβαια, και τά δαχτυλικά άποτυπώματα του "είδικου" του συμβούλου — παλαιού τροφίμου τών Κατηγορητικών και τής 'Αρχιεπισκοπής. Στις 14 του περσινού Σεπτέμβρη, ό Κ. Τσάτσος κατίρτισε και ύπέγραψε τό Νομοθετικό Διάταγμα πού καταργούσε τόν χουντικό Ο.Κ. Θ.Ε. και καθιέρωνε, πάλι, τρία αυτόνομα κρατικά θέατρα: τό 'Εθνικό, τή Λυρική, τό Κ.Θ.Β.Ε. 'Υστερ' από δέκα μέρες με βάση τό νέο νόμο, ύπουργός και μυστικοσύμβουλος — φανατικοί στό δόγμα τής... "παρεοκρατίας"! — διόρισαν τό νέο Διοικητικό Συμβούλιο και τή νέα Καλλιτεχνική 'Επιτροπή τής Λυρικής. 'Οπως στό 'Εθνικό, έτσι κ' έδώ: Δέκα αιώνων, ή διοίκηση του ίδρύματος! Πραγματικό άσυλο εύημερίας! Νά 'ταν, τουλάχιστο, άρμόδια τά πρόσωπα... Θρίαμβος τής άσχετοσύνης! Μισούμε τις άοριστίες, γι' αυτό

καταγράφουμε: *Διοικητικό Συμβούλιο*: Μιχ. Στασινόπουλος, 'Αντα Μαντικιάν, Μάνος Χατζιδάκις, Σπ. Βασιλειώ, 'Ανδρ. Στράτος, 'Άλεξ. Τριάντη, Μαρίτσα Ράλλη, Ι. Παπαϊωάννου, Γ. Σκλάβος, 'Αναστ. Πάρχας και Γ. 'Ανδρέοπουλος. *Καλλιτεχνική Έπιτροπή*: Σολ. Μιχαηλίδης, Ι. Στεφανέλλης, 'Αντ. Λάβδας, Α. Δεπιάν, Π. Κατσέλης. Παρένθεση: 'Ο ίδιος, κ' εδω, καταγίσιμος παρατήσεων, που σημειώθηκε στο 'Εθνικό και το Κ.Θ.Β.Ε. Μέσα σ' ελάχιστο χρόνο, τὸ ἕνα τρίτο τῶν προσώπων εἶχ' ἀλλάξει: 'Εφυγαν Μιχ. Στασινόπουλος, Ι. Παπαϊωάννου, 'Αντ. Λάβδας, Σολ. Μιχαηλίδης. Μπήκαν Δ. Μιχαηλίδης, Μεν. Παλλάντιος, 'Αλκ. Μαργαρίτης, Α. Ζώρας. Εἰσηγήθη ἀλλ' ἀμέσως... ἐξήλθε — λόγω χουντικής προϋπηρεσίας — ὁ 'Απόστολος Εὐαγγελάτος, ἐνῶ ὁ Πρόεδρος τοῦ Μελοδραμάτου ἀναλόγῃβανε Πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας! 'Ὡστόσο, καὶ μετὰ τὶς τόσες μεταβολές, ὅλοι οἱ οἱ διορισμένοι, χωρὶς καμιά ἐξαίρεση, ἀγνοοῦν τὴν ὀργάνωση μιᾶς 'Οπερας. Κι ὅμως, διαλέχθηκαν νὰ τὴ διοικήσουν, νὰ τὴν ἐκκαθαρίσουν, νὰ τῆς χαράξουν κατευθύνσεις — καὶ μάλιστα... νέες! Οἱ μισοὶ ἀπ' τὸ Δ.Σ. — Μιχ. Στασινόπουλος, 'Ανδρέας Στράτος, Μαρίτσα Ράλλη, 'Αναστ. Πάρχας καὶ Γ. 'Ανδρέοπουλος — ἦταν ἐξαρχῆς τελείως ἄσχετοι. Οἱ ἄλλοι μισοὶ, μπορεῖ νὰ 'χαν κάποια σχέση μετὰ τὴ μουσική, ἀλλ' εἶναι — κι αὐτοὶ! — τελείως ἄσχετοι μετὰ τὴ διοίκηση μιᾶς 'Οπερας. Στὴν περίπτωση τῆς Λυρικής, ἡ ἐπιλογή ἀναρμοδίων γίνεται ἀκόμα πιὸ βαριά. 'Η διοίκηση μιᾶς 'Οπερας ἔχει περισσότερες ἀπαιτήσεις ἀπὸ κάθε ἄλλο θέατρο. 'Ο κοινὸς νοῦς, ἡ ἐντιμότητα κ' εὐθυκρισία — κι ὅταν ὑπάρχουν — δὲ φτάνουν. Στὶς Λυρικές Σκηνές δρῶν καὶ δημιουργοῦν πέντε διαφορετικὲς ὁμάδες καλλιτεχνῶν — μουσικοὶ τῆς ὀρχήστρας, τραγουδιστὲς τῶν ρόλων, χορευτὲς τοῦ μπαλέτου, μέλη τῆς χορωδίας, σκηνογράφοι καὶ τεχνικοὶ — ποῦ, συχνά, τὰ καλλιτεχνικά καὶ συνδικαλιστικά τους συμφέροντα βρίσκονται σὲ ἀντίθεση. 'Η διοίκηση πρέπει νὰ ξέρει καλὰ τὶς ἰδιομορφίες καὶ τὰ προβλήματα κάθε ὁμάδας. 'Εργο τῆς, στὴν πράξη, ν' ἀμβλύνει τὶς ἀντιθέσεις, νὰ συντονίζει τὶς ἀποδόσεις, γιὰ νὰ 'χει τὸ ἐπιθυμητὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα. Σήμερα, στὴ Λυρική (γιὰ τοὺς 16 τῆς διοίκησης... οὔτε λόγος), δὲν εἶναι σὲ θέση κανένας — οὔτε κἀν ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο διευθυντὲς τῆς, νὰ ἐλέγξει π.χ. τὸ ὄργανο — τὸ πρόγραμμα, δηλαδή, ἐσωτερικῆς δουλειᾶς τοῦ θεάτρου. Κανένας δὲ μπορεῖ νὰ ἐκτιμῆσει ἂν οἱ ὥρες δοκιμῶν, ποῦ ζητᾶνε μαέστροι καὶ σκηνοθέτες, εἶναι αὐτὲς ποῦ πρέπει, ἂν ἡ ἐκλογή τῶν τραγουδιστῶν ἢ τῶν προπαιδευτῶν τους εἶναι ἡ σωστή — ἕνα σωρὸ ἄλλα, παρόμοια, προβλήματα. Κανένας τους δὲν ξέρει τί ἀνάγκες χρειάζεται ν' ἀντιμετωπιστοῦν ἀπὸ τὴ στιγμή ποῦ μιὰ ὄπερα θὰ μπεῖ στὸ ρεπερτόριο ἑνὸς λυρικοῦ θεάτρου ὥσπου ν' ἀνεβαστεῖ στὴ σκηνή του. 'Η ἀναρμοδιότητα τῶν προσώπων ποῦ πῆραν στὰ χέρια τους τὴ Διοίκηση τῆς Λυρικής εἶναι ὀλοφάνερη. Θά φανεῖ, ἀκόμα πιὸ ξεκάθαρα, στὸν 'Αστερίσκο ποῦ ἀκολουθεῖ.

### ★ Οὐδεὶς ποτὲ ἀπῶν ἐπέτυχε...

'Άλλη μιὰ φορά ὁ Τσάτσος στὴ ρίζα τοῦ κακοῦ: Δικὸς του ὁ νέος νόμος γιὰ τὰ κρατικὰ θέατρα. Δικὴ του κ' ἡ κακὴ ἐπιλογή τῶν προσώπων ποῦ τὰ διοικοῦν. Μὲ τὸ νέο νόμο, ἡ ἐκλογή — εἶπε — γενικὸ διευθυντὴ, δὲ θὰ γίνεται πιά ἀπὸ ἕνα πρόσωπο — τὸν ὑπουργό. Θά γίνεται — εἶπε — "μυστικά" ἀπὸ τὰ 16 μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου καὶ τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς, κάθε θεάτρο. Αὐτὸ — εἶχε περὶ ὁ Κ. Τσάτσος — σημαίνει... περισσότερη Δημοκρατία. Στὴν πράξη ὅμως, γίνανε κάπως... ἀλλιῶτικα: Καὶ στὰ δύο κρατικὰ θέατρα τῆς 'Αθήνας, γενικοὶ διευθυντὲς διορίστηκαν, ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Κ. Τσάτσος, τὰ πρόσωπα ποῦ "φανερὰ" εἶχε ζητήσῃ ἀπὸ πρὶν νὰ... "ἐκλεγοῦν"! Μὲ τὴ διαφορά πῶς αὐτὸ δὲ σημαίνει λιγότερη ἢ... περισσότερη Δημοκρατία. Σημαίνει, ἀπλῶς, 'Νέα Δημοκρατία! "Ας μείνουμε, ὅμως, στὴ Λυρική. Σὲ χώρες, μετὰ τὸ μουσικὸ ἐπίπεδο τῆς δικῆς μας, συνήθως μετακαλεῖται ξένος Γενικὸς Διευθυντὴς. "Ένας ξένος, ποῦ ξέρει καλὰ τὴ δουλειὰ του — ἀνεπηρέαστος ἀπὸ παρεμβάσεις, στιριγιμένους στὸ δυναμικὸ τοῦ τόπου — θὰ ξεκινοῦσε μ' ἕνα ρεπερτόριο — κ' ἕνα γενικότερο ὀργανωτικὸ πρόγραμμα — ποῦ θὰ ταίριαζε στὶς δυνάμεις ποῦ ἀντικειμενικὰ διαθέτουμε. 'Ο Φοῖβος 'Ανωγειανᾶκης, σὲ προηγούμενο τεῦχος, θύμισε τὴν περίπτωσιν τῆς Γαλλίας. Δὲν ἔπρεπε νὰ τὴν προσπεράσουμε. 'Η Γαλλία ἔχει 'Οπερα καὶ Μπαλέτο πέντε αἰῶνων! Κι ὅμως, μετὰ ἐλακεντρικὸ ντεγκωλικὸ καθεστῶς, δὲ δίστασε νὰ μετακαλέσῃ γιὰ τὰ δύο ἱστορικὰ Λυρικά τῆς

θέατρα — τὴν 'Οπερά καὶ τὴν 'Οπερά - κωμικ — γενικὸ διευθυντὴ... Γερμανὸ! Μέσα σὺν λίγο χρόνο, ἡ 'Οπερά τῆς, ἀπὸ τὸ ἐπαρχικὸ ἐπίπεδο ποῦ 'χε ξεπέσει, ἔγινε ξανά ἄξια τοῦ Παρισιοῦ! Σὲ μᾶς, παρόμοια λύση ἀποκλείστηκε. 'Ἦταν ἀντίθετη μετὰ τὴν τσατισκὴ "παρεοκρατία" καὶ τὸ πάντα κακῶς νοούμενο ἐθνικὸ φιλότιμο! Στὰ ξένα Λυρικά θέατρα γενικὸς διευθυντὴς ἀναλαμβάνει, κατὰ προτίμηση, σκηνοθέτης 'Οπερας. Στὴν 'Ελλάδα — ἀπὸ ποῦ νὰ βγεῖ; — δὲν ὑπῆρχε κανένας. Οὔτε γιὰ δεῖγμα! 'Απόμεινε, σὰ λύση ἀνάγκης, ἡ ἐκλογή ἑνὸς μαέστρου 'Οπερας. Διαθέματα δυὸ. Διαλέξαμε τὸν χειρότερο! Μὲ δυσφορία ἀναφερόμαστε σὲ πρόσωπα. Μᾶς ἀναγκάζει ἡ ἀποφυγὴ τῆς ἀοριστίας. 'Ο Μιλτιάδης Καρυδῆς, μετὰ τὴ μακροχρονίη, ὀργανική, σταδιοδρομία του, σὲ μεγάλες ξένες Λυρικές σκηνές, ἔχει ἀποδειγμένες ὀργανωτικὲς ἱκανότητες. 'Αλλ' εἶχε ἀνελημμένες ὑποχρεώσεις. 'Απόμεινε ὁ Δημήτρης Χωραφᾶς. Εἶχε κι αὐτὸς ὑποχρεώσεις. Τὶς διατήρησε, ἀλλὰ... πῆρε καὶ τὴ θέση! Δὲ διαθέτει ἀνάλογο μετὰ τοῦ Καρυδῆ, οὔτε καλλιτεχνική, οὔτε — κυρίως — ὀργανωτικὴ σταδιοδρομία σὲ ξένες 'Οπερες. 'Εχει, βέβαια, διευθύνει παραστάσεις ὄπερας στὸ ἐξωτερικὸ. 'Αλλ' αὐτὸ δὲ μετράει. 'Άλλο νὰ διευθύνεις ἀπὸ τὸ πόντιο μιὰ ὄπερα, σὲ ξὴνη 'Οπερα. 'Άλλο νὰ διευθύνεις τὴν 'Οπερα. Στὴν πρώτη περίπτωση, ἔχεις τὸ προνόμιο νὰ διευθύνεις καλλιτεχνες μετὰ ὀργανωμένο ἀπὸ ἄλλους καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο — ὀρχήστρα, μουσικοῦς, χορωδία, μπαλέτο. Στὴν ἄλλη περίπτωση, ἔχεις ὁ ἴδιος ἐτοιμάσει τὴν ἀπόδοση ὅλων αὐτῶν. 'Η μόνη ὀργανικὴ θέση, ποῦ κι αὐτὴ τὴν ἀπόκτησε τελευταία, εἶναι τοῦ ἀπλοῦ μαέστρου στὴν 'Οπερα τοῦ Στρασβούργου. Δὲν εἶχε, δηλαδή, τὴν ἀπαραίτητη προϋπηρεσία γιὰ γενικὸς διευθυντὴς μιᾶς 'Οπερας. 'Ακόμα χειρότερα, ὅταν πρόκειται νὰ διευθύνεις τὴ δικὴ μας Λυρική Σκηνή! 'Ένα ἴδρυμα βαρυνμένο μετὰ χαμηλὸ ἐπίπεδο κ' ἕνα πλήθος προβλήματα, ποῦ περιμένουν χρόνια τὴ λύση τους. 'Ο Ἕλληνας διευθυντὴς θὰ 'πρεπε νὰ ξέρει, ἀπὸ μέσα, τὰ προβλήματα τοῦ ἴδρυματος, νὰ γνωρίζει καλὰ πρόσωπα καὶ πράγματα, πληγὲς καὶ παγίδες. 'Ο νέος Γενικὸς οὔτε τὰ ἔξερε, οὔτε τὰ ξέρει, οὔτε προφταίνει νὰ τὰ μάθει. Εἶναι σὲ δυσμενέστερη θέση ἀπὸ κάθε ἄλλον. Γιατί, ἀπλούστατα, τὸν περισσότερο καιρὸ λείπει στὴν ἄλλη θέση του, ποῦ... δεχτήκαμε νὰ διατηρήσει — μαέστρος στὸ... Στρασβούργο! 'Η Λυρική χρειάζεται ἕναν ἄνθρωπο ποῦ νὰ 'χει τὴν ἱκανότητα, τὴ θέληση, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀπόφαση ν' ἀφοσιωθεῖ ὀλοκληρωτικὰ στὴν ὑπηρεσία τῆς. Καί, πάλι, δὲ θά 'ταν σίγουρο πῶς θὰ πετύχει. 'Ο Μινωτῆς — μ' ἀναμνησθητὴ ἱκανότητα καὶ θέληση — κουβάλησε τὸ κρεβάτι του στὸ 'Εθνικὸ — καὶ πάλι... ἀπότυχε! 'Ο Κ. Τσάτσος καὶ τὰ δεκάξι Λυρικά ὀργανέτα του διάλεξαν ἕναν ἄνθρωπο ποῦ οὔτε τὰ οὐσιαστικὰ προσόντα εἶχε, οὔτε κἀν τὸν καιρὸ! Καὶ δημιούργησαν ἕνα... διθεσίτη: Μαέστρος στὸ Στρασβούργο — Γενικὸς Διευθυντὴς στὴν 'Αθήνα! Στὰ 35 χρόνια τῆς, ἡ Λυρική δὲ γνώρισε, δυστυχῶς, πετυχημένους διευθυντὲς. 'Εκτός, ἴσως, ἀπὸ τὸν ἱδρυτὴ τῆς, Κωστὴ Μπαστιᾶ. 'Αλλὰ καὶ οἱ ἀποτυχόντες ἦταν, τουλάχιστον, ὅλοι τους ἐδῶ - παρόντες. 'Επιτυχῶν καὶ... ἀπῶν δὲν ὑπῆρχε ποτὲ! 'Ο Χωραφᾶς διορίστηκε στὶς 28 τοῦ Σεπτεμβρίου, ἀπῶν! 'Ἦρθε, ὀρκίστηκε κ' ἔφυγε ἀμέσως. Ξανάρθε — ὕστερα ἀπὸ δύο μῆνες! — τὸ Δεκεμβρῆ. 'Οχι γιὰ νὰ διευθύνει τὸ ἴδρυμα! 'Ἦρθε γιὰ νὰ προετοιμάσει τὴ μουσικὴ διεύθυνση τοῦ "Ὁρφᾶ καὶ τῆς Εὐρυδικῆς". Ξανάφυγε, ξανάρθε, κι ἄρχες τ' 'Απρίλη ἔφυγε ὀριστικὰ, γιὰ νὰ προετοιμάσει τὴ μουσικὴ διεύθυνση χοροδραμάτων στὸ... Στρασβούργο! 'Αλλ' ἔτσι, δὲν ἀναδιοργανώνονται Μουσικὰ θέατρα. Μᾶλλον, διαλύονται...

### ★ 'Απὸ Μελοδράμα, σκέτο ρεντίκολο!

Δὲ μᾶς διαφεύγει: Βρισκόμαστε στὸ χωρὸ τῆς 'Οπερας. Συμβαίνουν, ὅμως, πολλὰ... μποῦφα! Στὴν ἀρχὴ π.χ. τῆς περιόδου, ἐνῶ ὁ νέος γενικὸς διευθυντὴς τῆς Λυρικής ἐπίσει τὰς διατριβὰς του ἐν Στρασβούργῳ, τὴ Γενικὴ Διεύθυνση τοῦ Θεάτρου ἀσκούσε ἡ κ. Μαρίτσα Ράλλη. Προσόντα; Γνωστὴ συγγραφέας καὶ ἀδελφὴ μεγάλης πρωταγωνίστριας ποῦ, πρὶν βγεῖ στὸ θέατρο, εἶχε σπουδάσει... μουσική. 'Η ἀποθαμένη, δηλαδή, ἀδελφὴ τῆς! 'Αργότερα, γιὰ νὰ καλυφθεῖ πάντοτε ἡ ἀπουσία τοῦ νέου Γενικοῦ, ἐφευρέθηκε ὁ 'Αναπληρωτὴς γενικὸς διευθυντὴς. Σάν... ἀρμοδιότερος ἐπέλεξε ὁ Μάνος Χατζιδάκις! Γιατὶ θαυμαστικὸ κ' ἀποσιωπητικὰ; Κανένας δὲ μπορεῖ νὰ τοῦ ἀρνηθεῖ τὴ μουσικὴ του εὐαισθησία. Οὔτε τὴν οὐσιαστικὴ προσφορά του στὴ Νεοελληνικὴ Μουσική. Δὲν ὑποτιμοῦμε οὔτε τὰ χοροδράματα, οὔτε τὴ θεα-

τρική του μουσική, ούτε — επιτέλους — την ελαφρά μουσική του. Άγνοει, όμως, την Όπερα. Είναι γι' αυτή, τελείως ξένος! Και, για τη θέση που ανάλαβε, αυτό — και μόνον αυτό — βαρύνει. Κατανάει κάτι παραπάνω από παράλογο: Τόν περισσότερο καιρό που ο άσχετος, βασικά, Χωραφάς βρίσκεται στη... "δουλειά του" στο Στρασβούργο, τη Λυρική Σκηνή τη διευθύνει ο... ακόμα πιο άσχετος Χατζιδάκις! Και δεν είναι μόνον, οι δύο τους, άσχετοι με την Όπερα. Είναι τελείως άσχετοι και μεταξύ τους. Έχει διαδοθεί πώς Χωραφάς και Χατζιδάκις σκέφτονται μ' ένα μυαλό κ' αισθάνονται με μία καρδιά. Άλιμονο... "Όλοι οι παροικούντες τη Λυρική — ού μην αλλά και το "Μαγεμένο Αύλο"! — γνωρίζουν πολύ καλά πόσο διαφορετικά σκέφτονται και ενεργούν οι δύο τους στα θέματα της Λυρικής. Δε χρειάζεται, βέβαια, να εξηγηθεί τι δεινά σωρεύει παρόμοια διαρχία! Ο Χατζιδάκις πάλι, σάν επιχώριος διευθυντής της Ε.Λ.Σ., βρίσκεται στην ανάγκη να λύσει προβλήματα του κρατικού Μελοδράματος που τ' άγνοει κατά κράτος! Είναι φυσικό να άστοχει. Συνήθως... αυτοσχεδιάζει. Άλλοτε "συμβουλευεται" άνθρωπος της Λυρικής, άναρμόδιους για τις θέσεις που κατέχουν στο ίδρυμα και υπεύθυνους για την ως τώρα κακοδαιμονία του. Και, άγνωώντας την Όπερα, δεν είναι σε θέση να ελέγξει ούτε τις "συμβουλές" που του δίνουν, ούτε τις λύσεις που του "υποβάλλουν". Τά σπασμένα πληρώνει, φυσικά, η Λυρική. Δεν άρνιόμαστε την καλή του πρόθεση. Άλλά, χωρίς άρμοδιότητα, χωρίς στοιχειώδες διοικητικό παρελθόν βρέθηκε να διευθύνει το Έθνικό Μελόδραμα. Έργο έξοντωτικό και γι' ανθρώπους με πολύ μεγαλύτερο άπ' το δικό του διαμετρημα. Και, τόσο υποτίμησε την ευθύνη της θέσης του, που ανάλαβε παράλληλα και τη... μουσική Διεύθυνση του ΕΙΡΤ! Ένός άλλου... εξαρτημένου ιδρύματος, με τόση κόπορ Αύγειου που, για τό στοιχειώδες καθάρισμα της, θά χρειαζόταν άλλος μυθικός Ήρακλής! Άντ' αυτού, άνεφανίσθη ο Μάνος! Μοιρασμένος στά δυό, σίγουρα θ' άποτύχει και στά δυό! Έμεις τουλάχιστο, δε γνωρίζουμε κανένα νεοέλληνα, που να 'χει την ίκανότητα να κρατήσει δημιουργικά και σωστά, δυό τόσο έξοντωτικά άπαιτητικές θέσεις. Άλλ' αυτή είναι μ ό ν ο μιά πλευρά της κακοδαιμονίας του κρατικού Λυρικού θεάτρου. Πέρα από την όλοφάνερα άτυχέστατη έκλογή που 'γινε στά πρόσωπα της Διοικήσης του, υπάρχουν ένα σωρό ουσιαστικοί άλλοι λόγοι που καθιστούν τό άτυχο ίδρυμα από Μελόδραμα, σκέτο... ρεντικόλο! Θ' αναλυθούν στο έόμενο τεύχος.

### ★ Άκριτικῶν Μωμόγερων Άνάσταση!

Τό "Θέατρο" άπ' την πρώτη εμφάνισή του διακήρυξε την Πίστη του στη λαϊκή μορφωτική μας παράδοση, στις ρίζες. Γι' αυτό, μ' ιδιαίτερη χαρά παρουσίασε, στο 33 τεύχος, την ανακοίνωση του Χρήστου Σαμουηλίδη για τους Μωμόγερους — τό γνήσιο παραδοσιακό, λαϊκό θέατρο του άκριτικού Πόντου. Άμέσως έγινε συνείδηση πώς τό λαϊκό Βυζαντινό Θέατρο δεν είχε σβήσει με την πάση της Πόλης. Γαντζωμένο σε κατάλοιπα έθιμικῶν γιορτῶν, διασώθηκε στον παρθένο από διασταυρώσεις και δυτικές επιδράσεις Πόντο. Οί άκτές κ' η ένδοχώρα της Μαύρης Θάλασσας στάθηκαν — πέντε όλάκερους αιώνες! — η άκριτική κιβωτός της βυζαντινής παράδοσης. Ο άκραιφνης Έλληνισμός του Πόντου, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή του '22 και την άπάνθρωπη άναλλαγή των πληθυσμῶν του '24, έφτασε στην Ελλάδα με την ψυχή στο στόμα, λίγα κουρέλια, άλλ' άνέπαφο τό θησαυρό της γλωσσικής του διαλέκτου, τά δημοτικά και άκριτικά τραγούδια, τους άρχέγονους λαϊκούς χορούς, τόν πλούτο της λαϊκής λατρείας, τά παμπάλαια έθιμα, τό ήθος και την παλληκαριά του. Και, μαζί μ' αυτά, διάσωσε και μεταφύτευσε στά χώματά μας τους Μωμόγερους — τό λαϊκό έθιμικό θέατρο του Δωδεκάμερου. Ός τις παραμονές του Δέυτερου Παγκόσμιου Πολέμου, κάθε Δωδεκάμερο — άπ' τά Χριστούγεννα ως τά Φάτα — οί Μωμόγεροι άνασταίνονταν σ' όλες τις γωνιές της Μακεδονίας και της Θράκης όπου είχε πεισματικά ξαναριζώσει ποντιακό στοιχείο. Δεν άργησε όμως να 'ρθούν ξανά δισεκτοί χρόνοι. Άπανωτά Κατοχή, Έμφύλιος, μακρόχρονη Άστυνομοκρατία της Δεξιάς, Δικτατορία. Οί έλευθερόστομοι Μωμόγεροι — μαζί μ' άλλες γιορτές μασκαρεμένων — κρήθηκαν έπικίνδυνοι για τη Δικτατορία. Σε δυό τρείς άπομερες γωνιές της Μακεδονικής γής ψυχοραγούσαν κουτσουρεμένοι. Τελικά κυνηγήθηκαν

παντού, άτόνησαν, άπαγορεύτηκαν και σώπασαν. Στην κρίσιμη αυτή στιγμή, επενέβη τό "Θ". Δεν περιορίστηκε στη δημοσίευση της ανακοίνωσης του Σαμουηλίδη. Πλησίασε τις ποντιακές κοινότητες της Μακεδονίας και Θράκης, τις ποντιακές έστιές όλης της χώρας, μεμονωμένους πόντιους λόγιους και δασκάλους. Παρακίνησε στη διάσωση κι άναβίωση του λαϊκού αυτού έθιμικού θεάτρου. Άναζητήσε γραφτό ύλικό, άφηγήσεις γεροντοτέρων, φωτογραφίες, κοστούμια, μάσκες. Συδαύλισε τό ενδιαφέρον στο, τόσο γερά δεμένο με τις παραδόσεις του, ποντιακό στοιχείο. Τό έγχειρημα πέτυχε: Οί Μωμόγεροι σώθηκαν! Στο τεύχος 33 άνακινήσαμε τό θέμα. Στο 43, δημοσιεύεται ήδη "Τό Δικαστήριο", παραλλαγή του δρώμενου "Η παντοδυναμία του Ντερέμπεη", όπως παιζόταν άπ' τους Μωμόγερους στο Σταυρίν της Άργυρούπολης, στην περιοχή της Τραπεζούντας. Τό σημαντικό είναι πώς η παραλλαγή αυτή παίχτηκε κιόλα στην Άθήνα! Ο "Καλλιτεχνικός Όργανισμός Ποντίων Άθηνών" ανάλαβε την προετοιμασία, τη στελέχωση με λαϊκούς ύποκριτές κ' έδωσε την παράσταση του Μωμόγεरिकου "Δικαστηρίου" στην Καλλιθέα και τη Νέα Σμύρνη. Κινημένος άπ' τό "Θ" κι ο Σύλλογος Ποντίων της Έδεσσας "Κωνσταντίνος Γαβράς" έτοίμασε κ' έδωσε κι αυτός παραστάσεις Μωμόγερων στην Έδεσσα και τά Γιαννιτσά. Στο Δίμηνο υπάρχουν περισσότερα στοιχεία. Φτάνει να πούμε πώς, ακόμα κ' η ξιπασμένη Τι-Βι βρέθηκε στην άνγκη να άσχοληθεί με τους παραδοσιακούς Μωμόγερους δύο φορές, την ίδια μέρα! Την παραμονή των Φάτων, Κυριακή 5 του Γενάρη, τό μεσημέρι παρουσίασε τά ύπαιθρια Μωμογέρια της Έδεσσας και, τό ίδιο βράδι, τό Μωμογέριο της Καλλιθέας. Τό φετινό Δωδεκάμερο, τά Μωμογέρια θά ξεχυθούν στις στρατές των χωριών της Μακεδονίας και της Θράκης, όπου υπάρχουν Πόντιοι. Θά τά παρακολουθήσουμε, όσο μπορούμε. Ο πατριωτισμός των Ποντίων άς μας επτρέψει μιά έ κ κ λ η σ η: Να φανούν όσο μπορούν φειδωλοί σε καινοτομίες. Τό φούντωμα των Μωμόγερων — άν δεν κρατηθούν φανατικά στην παράδοση — θά σημαίνει τον εκφυλισμό τους, που ίσοδυναμεί με τόν όριστικό χαμό τους. Ένα έθιμικό λαϊκό θέατρο, που κρατήθηκε άνέπαφο μισόν αιώνα, θά 'ναι κρίμα να εκφυλιστεί μέσα σε λίγα χρόνια.

### ★ Ένα παραδοσιακό θέατρο καταρρέει!..

Άρμόδιοι κι άναρμόδιοι φλυαρούν άσταμάτητα για την προσασία της πολιτιστικής μας κληρονομιάς. Δηλώσεις, εκκλησεις, σταυροφορίες, συζητήσεις... Μεγαλειώδης ξεσηκωμός με τά λόγια! Στην πράξη, άφήνουμε — ποιο πρώτο και ποιο δεύτερο να καταγράψουμε; Και, για ποιο να πρωτοκλάβουμε; Κοντά στά τόσα άλλα, άφήνουμε κ' ένα νεοκλασικό θέατρο να ρέθει άπροστάτευτο. Έρμαιο στη φθορά του χρόνου και την άσυγχώρητη άδιαφορία των... λαλίστατων άρμόδιων. Μιλάμε για τό "Μαλλιανοπούλειο". Ένα από τά πιο καλαίσθητα θέατρα της Εύρώπης των άρχών του αιώνα. Ένα νεοκλασικό θεατρικό κτήριο στην καρδιά του Μωριά, την ιστορική Τριπολιτσά. Άπό γεννησιμιού του στάθηκε άτυχο. Ολότελα έγκαταλειμμένο, τά τελευταία δεκαπέντε χρόνια, έχει μεταβληθεί σε τραγικό έρείπιο! Μόλις κρατιέται στά τέσσερα ντουβάρια του, στη μέση ενός ρημαγμένου κήπου. Στις άρχές του αιώνα, ήταν ένα όνειρο ενός τριπολιτσώτη γιατρού — του Γιάννη Μαλλιανοπούλου. Στά 1906 θεμελιώθηκε. Στά 1908 είχε τελειώσει. Ύψώθηκε στη μέση δικής του έκτασης. Ούτε διακόσια μέτρα άπ' την κεντρική πλατεία της πόλης. Γεροχτισμένο, με πέτρα. Ένα μέτρο πάχος, οί τοίχοι του! Ολόγυρά του, τρία στρέμματα κήπος. Με λουλούδια, θάμνους, πεύκα κ' έλατα! Χτίστηκε με πρότυπο τό "Βασιλικό" της Άθήνας. Άδυναμία του ιδρυτή του: Ένα "Βασιλικό" και στην πόλη του! Έξασφάλισε τόν ίδιο μηχανικό, τόν ίδιο ζωγράφο. Μόνο τη διακόσμηση του, τη θέλησε ακόμα πιο πολυτελή, πολύ πιο πλούσια! Άρχικά, είχε μόνο 132 θέσεις, στην πλατεία. Είχε και έξώστη. Στην αρχή, χωρίς καθίσματα, για να μην άνεβαινει η νεολαία και κάνει όρθυρο. Άργότερα, δημιουργήθηκαν κ' έκει 80 θέσεις. Διάθετε άνετο φουαγιέ, δυό θεωρεία — για τό Δήμαρχο και τό δωρητή — ευρύχωρη σκηνή, δώδεκα καμαρίνια. Η μπούκα της σκηνής του είχε άνοιγμα έφάμιση μέτρα κ' ύψος πέντε. Η αύλαία, ζωγραφιστή, από ίταλικό μουσαμά, άναπετάινυτο. Διάθετε πλούσια σκηνικά, του περίφημου Ζολί, φερμένα άπ' τό Παρίσι. Τά καθίσματα ήταν ντυμένα με βαρύ γαλλικό βελούδο, με πέλος δυό πόντους. Πλήθος αγάλματα, από ίτα-

λους και γάλλους γλύπτες, στολίζανε την αίθουσα. Οι δύο πόρτες της εξόδου καλύπτονταν με κουρτίνες από δέρμα τίγρης. Καλαισθησία και μεράκι, συνταιριασμένα, κάνουν το θαύμα τους! Εικοσιπέντε χρόνια — από το 1908 που τέλειωσε, ως τα 1933 — το θέατρο άνηκε στο Δήμο. Δεν αξιοποιήθηκε! Ένα τόσο ωραίο Δημοτικό Θέατρο έμεινε σχεδόν άχρησιμοποίητο! Κανένας αξιόλογος θιασος. Καμιά σημαντική παράσταση. Κάτι άσημάντα μουλουκία φιλοξένησε. Δεν προσέφεραν τίποτα. Του κάνουν και ζημιές! Στα 1933, ο Δήμος... “κατάφερε” να το ξεφορτωθεί! Το νοίκιασε στον τριπολιτώτη επιχειρηματία Γ. Χριστόπουλο. Θέλησε, φυσικά, να το εκμεταλλευτεί επικερδέστερα. Το άπεριττο θέατρο μεταβλήθηκε σε κινηματογράφο. Στα 132 καθίσματα του, προστέθηκαν άλλα 268. Μ’ άλλα λόγια τα διπλά και... τέσσερα παραπάνω! Οι θέσεις έγιναν, στρογγυλά, τετρακόσιες! Στη διάρκεια της μετατροπής, κλέφτες ξηλώσαν το βαρύτιμο βελούδο απ’ τα 132 καθίσματα. Θεωρήθηκε... ευκαιρία να ντυθούν και τα 400, ομοιόμορφα, με δέρμα. Παρ’ όλ’ αυτά, όμως, από το 1933 ως το ’40 — τα έφτά χρόνια που λειτούργησε σαν κινηματογράφος — ήταν και τα καλύτερά του σά θέατρο! Τι τραγικό! Όταν έφυγε απ’ το Δήμο, στά... ξένα χέρια, άρχισε να εκπληρώνει την αποστολή του και σά θέατρο. Αξιόλογοι θιασοί από την Αθήνα παίξανε στη σκηνή του. “Ως κ’ η Μαρίκα, από την πρόζα, ο Άγγελόπουλος κι ο Κυπαρισσης απ’ το λυρικό θέατρο — άρκετοί άλλοι. Η χαρά να παίζουν σ’ ένα τόσο άνετο κι ωραίο χώρο, τους έκανε να μένουν περισσότερο. Τα επόμενα έξι δίσεχτα χρόνια — από τον πόλεμο του 1940, την κατοχή και τον εμφύλιο, ως το ’46 — το θέατρο δέ λειτούργησε. Το ’41 ληλητατήθηκε απ’ τα Ιταλικά στρατά. Τ’ αλλάγματα, οι κουρτίνες από δέρμα τίγρης, το πιάνο, τα ζωγραφικά σκηνικά του, φτάσανε στην Ιταλία. Η έκπληξη της Ρώμης για τα θεατρικά... ευρήματα των στρατιωτών της, έφερε στην Τρίπολη “άρμόδιους” να δουν το κτίσμα από κοντά. Είχε τότε διαδοθεί πώς — από θαυμασμό για το θέατρο — πολλά από τα κλεμμένα είχαν επιστραφεί. Το ’44 οι αντάρτες κάνανε το Δημαρχείο της πόλης. Τότε κάηκε κάθε γραφτό ντοκουμέντο για το θέατρο και το δημιουργό του. Τα λίγα χρόνια μετά τον εμφύλιο, ως το 1961 — στα χέρια πάντα του τριπολιτωτή επιχειρηματία — το “Μαλλιανοπούλειο” γνώρισε δόξες! Ακόμα και ξένοι θιασοί, μετά την Αθήνα, πήγαιναν για παραστάσεις και στην Τρίπολη. Τους τραβούσε το ωραίο θέατρο. Τα προγράμματα της περιόδου αυτής σώζονται στην τοπική Βιβλιοθήκη. Είναι, ίσως, το μόνο εύγλωττο άπομεινάρι απ’ το θεατρικό κομποτεχνήμα της άρκαδικής πρωτεύουσας. Μετά το ’61, ο Γ. Χριστόπουλος, παράδωσε το “κινηματο - θέατρο” στο Δήμο. Αμέσως άρχίζει ο άργος του θάνατος. Ο Δήμος — σά να μην έφταναν τα πρώτα εικοσιπέντε χρόνια της άσυγχώρητης παραμέλησης του θεάτρου — άδιαφορεί και πάλι. Μόνον άλητες και κλέφτες το... τιμούν! Μπαινοβγαίνουν, άρπάζουν ό,τι έχει άπομεινει. Ακόμα και τα κινηματογραφικά εξαρτήματα του εκμισθωτή επιχειρηματία. Έκείνος, το πονάει ακόμα και προτρέπει το Δήμο να κάνει κάτι. Να μη ρημάξει το θέατρο. Η φροντίδα του Δήμου δέ φάνηκε ποτέ. Ούτε καν το σφάλισε! Έμεινε, χρόνια, άνοιχτο κι άφύλαχτο. Έμπαινε ή βροχή, έμπαινε το χιόνι. Γιόμισε άκαθαρές και φίδια! Πέρσι, έπεσε η μισή του στέγη. Το χειμώνα, ή άλλη μισή. Ένα μόνο κομμάτι σκεπής που άπομεινε, καλύπτει τα καμαρίνια. Κι αυτό έτοιμόροπο! Ένα απ’ τα πιό ωραία, ένα νεοκλασικό, ένα παραδοσιακό θέατρο της χώρας, ίσως πιά να μην παίρνει καμιά γιατρεία. Προς δόξαν των λαλίστατων άρμοδίων, το θέατρο πεθαίνει. Στα χρόνια της χούντας, άμαρτωλοί τοπικοί παράγοντες έπιδίωκαν φανερά το θάνατο του. Έπηρεασμένοι από το φαλακρό Μυστήρι, θέλανε να γκρεμιστεί για να χτίσουν, κι αυτοί, στη θέση του. Η παράνομη παπαδοπουλική “νομοθεσία” τους έδινε το δικαίωμα να βιάζονταν τη θέληση και των ευεργετών! Ύποκριτικότερα: να... “άξιοποιούν” τις δωρεές τους. Άλλά, ο άμιμος Μαλλιανόπουλος είχε χαρίσει στο Δήμο και πολλά άλλα στρέμματα γής, που μπορούσαν να τα “άξιοποιήσουν” — διάβαζε: να τα “εκμεταλλευτούν”! Έπρεπε να θυσιάσουν ένα ανεπανάληπτο θεατρικό κτήριο, για να φτιάξουν ζουγκικό... Πνευματικό Κέντρο; Θεμελιωμένο στην καταστροφή ενός θεάτρου, τι σοί “πνευματικό” Κέντρο θά ‘ταν; Τα λίγα αυτά και βιαστικά — μήπως κάτι προλάβουμε — άφιερώνονται στον ύπουρο Πολιτισμό και Έπιστημών, της λεγόμενης Νέας Δημοκρατίας.

## ★ “Ενας νέος συγγραφέας. Χειροκροτείστε !

Παράδοση του “Θ” ή αναζήτηση, ή προβολή κ’ ή καθιέρωση νέων ελληνικών δραματουργών. Το σύγχρονο ελληνικό έργο έσπασε το φράγμα της φαρσοκωμωδίας, με την άξία του. Και, με τη μακρόχρονη και σταθερή βοήθεια του “Θ”. Δέ διστάζουμε να το πούμε. Δεν κάνουμε... αυτοδιαφήμιση. Είναι πιά, άντικειμενικά διαπιστωμένη, άληθεια. Οι Άστερίσκοι του “Θ” — συνεχίζοντας ακόμα πιό όξει και μακρόχρονους άγώνες από τις στήλες καθημερινής εφημερίδας — δεν περνούσε τεύχος, που να μην έπιμείνουν πεισματικά, κοινόποτα, βαρετά, στην άρχή μας: “Θέατρο σημαίνει θεατρικό έργο. Κ’ Ελληνικό Θέατρο σημαίνει ελληνικό θεατρικό έργο. Θεατρική ζωή, χωρίς ντόπια θεατρική παραγωγή, δεν ύπάρχει”. Το “Θ”, μπαινόντας στον τρίτο χρόνο της επανέκδοσής του, προχωρεί στους στόχους του. Πολλές και πολύ προχωρημένες οι νέες επιδιώξεις του. Όμως, ή άρχική — της αναζήτησης και προβολής άξιου νεοελληνικού έργου — μένει, άμετακίνητα, στη βασική της θέση. Αυτήν ύπηρετώντας, εύθυσ μετά την άπελευθέρωση, δημοσιέψαμε τις “Μαντατοφόρες” — το έξοχο θεατρικό Χορικό του Γιάννη Ρίτσου — τιμώντας τη διαρκή, πάντα σεμνή και δυναμική, παρουσία του Ποιητή στις προφυλακές του άγώνα. Ταυτόχρονα, παρουσιάσαμε το “Τρομπόνι” του Μάριου Ποντίκα, βγαλμένο, κι αυτό, από την άθλιότητα της έφτάχρονης έσωτερικής κατοχής. Και, συνεχίζουμε. Σε κάθε τεύχος κ’ ένας νέος συγγραφέας. Με χαρά παρουσιάζουμε τον σημερινό. Άπαιχτος προς το παρόν, δέ θ’ άργήσει να παίζει και να πετύχει. Το όνομα αυτού: Μήτσος Ευθυμιάδης. Το όνομα του έργου του: “Φώντας”. Γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι τριάντα χρονώ. Γιός δασκάλου στη Μακεδονία. Έζησε είκοσι χρόνια στην έπαρξια. Κατάληξε στη Σαλονίκη. Σπούδαζε νομικά, μά τα παράτησε. Πριν δοκιμάσει θέατρο, έγραψε στίχους και διηγήματα. Έχουμε άλλο ένα, συγγενικό, μονόπραχτό του. Στο ίδιο ύφος. Τελευταία, άποχτήσαμε κ’ ένα τρίπραχο έργο του. Πολύ αξιόλογο. Και, σε τελειώς διαφορετική γραμμή και ύφος. Ο συγγραφέας ξεπέρασε τον κίνδυνο του... πετυχημένου διαλόγου του. Αν άργήσει να παίζει, θά το δημοσιεύουμε. Είναι συγγενικός με το Δημήτρη Κεχαϊδη. Έχει σπάνια θεατρική αίσθηση. Άμσο, κοφτό διάλογο. Χαρμάνι ρεαλισμού και ποιήσης. Κ’ είναι ρωμικός! Έχει ρωμική αίσθηση των καταστάσεων και των πραγμάτων. Διαβάστε τον. Κι αν συμφωνείτε, χειροκροτείστε τον!

## ★ “Ενας “Ήλιος ελληνικότητας

Ένας Ήλιος θεατρικός, ένας Ήλιος ρωμοσύνης, ο Ήλιος του Διαμαντή Διαμαντόπουλου, καλύπτει το ζώφυλλο του τεύχους. Χαρά και τιμή για το “Θέατρο”. Με τη θρυλική αυτή κατασκευή του Διαμαντή Διαμαντόπουλου — που δέσποζε στην “Άλκηστη” της “Λαϊκής Σκηνής” του Κούν, το ’34 — προβάλλουμε μία άποφασιστική στιγμή της ελληνικής Σκηνογραφίας και του Νεοελληνικού Θεάτρου. Το πράττουμε με την ευκαιρία της επανεμφάνισης του Διαμαντή Διαμαντόπουλου, και της δουλειάς του, ύστερα από την εικοσιπεντάχρονη οικειοθελή άπομόνωσή του. Δυό τρείς φορές, και για διαφορετικούς λόγους, δημοσιέψαμε όσες φωτογραφίες έχουν διασωθεί από την ιστορική — μαζί με την “Ερωφίλη” — παράσταση της “Άλκηστης” του ’34. Η αίσθηση της ρωμικής λαϊκότητας, που ‘δωσε και στην κρητική και στην άρχαία Τραγωδία ο Κάρολος Κούν, ήταν άληθινά επαναστατική για κείνη την εποχή. Παραστάτης του, πρωτομάστορας ρωμοσύνης, ο εικοσάχρονος τότε Διαμαντής Διαμαντόπουλος. Μικρασιάτης και μαρξιστής, σπουδαστής στη Σχολή Καλών Τεχνών. Αυτός φαίνεται να ‘χε εισηγηθεί το σκηνικό και τα κοστούμια που ‘φτιαξε ο Γιάννης Τσαρούχης στην “Ερωφίλη” της ίδιας χρονιάς. Αυτός τόλμησε να στησει — λίγους μήνες άργότερα — το σκηνικό της “Άλκηστης” που μέσα του πέρναγαν άρχαιότητα κ’ ελληνιστική χρονοί, Βυζάντιο, Καραγκιόζης κι όλ’ ή λαϊκή νεοελληνική με παράδοση. Ο Διαμαντόπουλος — έκτος από το γηραιότερο Φώτη Κόντογλου — πρέπει να έπηρεάζε τότε τον Κούν. Ακόμα περισσότερο, τον άγαπημένο όμοτέχνο του Τσαρούχη. Ο Κάρολος Κούν παραδέχτηκε τελευταία: Πολλά χρωστάω στο Διαμαντή Διαμαντόπουλο. Μ’ έμαθε πολλά. Κι ο Γιάννης Τσαρούχης έχει όμολογήσει, παλιότερα: « Ο ζωγράφος Διαμαντόπουλος, με τη μεγάλη του ευαισθησία και τη μεγάλη του διαίσθηση, ήταν εκείνος που όχι μόνο με ένεθάρρυνε αλλά και

μέ εβοήθησε νά πραγματοποιήσω τό σκηνικό τῆς “ Έρωφίλης”, πού ἔφευγε ἀπό τὰ πεπατημένα». Ήταν ἡ γενιά τοῦ ’30 πού ἀνακάλυπτε τόν “Ἥλιο τοῦ Αἰγαίου, τὸ Μακρυγιάννη, τὴ λαϊκὴ τέχνη, τὸν Καραγκιόζη, τὸ Θεόφιλο... Δὲ χωράει ἀμφιβολία. Ὁ Διαμαντόπουλος εἰσήγαγε τὰ... *κανὴν δαιμόνια* τῆς ρωμεικῆς λαϊκότητος στὴ σκηνογραφία μας, τὸ μεσοπόλεμο. Ὁ πασδιπότε, τὸλμησε νά στήσῃ στὴν “ Ἀλκιστή” σκηνικό μὲ σαφῆ ὑπόμνηση τοῦ σεραγιῶ τοῦ πασά καὶ τῆς καλύβας τοῦ Καραγκιόζη! Ἐκεῖ, ἀνάμεσα σεράι καὶ καλύβα, κρέμασε μιά πανηγυριώτικη γιρλάντα — ἀπ’ αὐτὲς πού βλέπαμε, τὶς ἐπισημες γιορτές, στὶς ἐπαρχίες καὶ τὰ χωριά, σ’ ἐκκλησιές, σὲ σχολεῖα, στὰ “ Καλῶς ἤλθατε ” — μὲ χεριές - χεριές σκοίνα καὶ σμύρνα. Καί, στὴ μέση τῆς γιρλάντας, στὴ μέση τοῦ ἀνοίγματος τῆς σκηνῆς, κρεμόταν φανερά, μ’ ἕνα ἠλεκτρικὸ καλωδίο, ὁ “Ἥλιος τοῦ Διαμαντόπουλου. Κομμένος πρόχειρα. Χωρὶς αἰσθητισμοὺς καὶ καλλιγραφίες. Ἀπὸ κοινὸν τενεκέ. Ἀνεπιτήδευτα ἀναγλυφοποιημένοι — μὲ πίεση ἀπ’ τὴν πίσω μεριά τοῦ μαλακοῦ λευκοσίδηρου. Μ’ ἄσταλα κολλημένα, τὰ χοντροκομμένα ζώδια του. Ήταν ἕνας “Ἥλιος, πού δὲν καταδεχόταν νά δημιουργήσῃ καμιά ψευδαἴσθηση πὼς ἦταν... “Ἥλιος! Μιά ἀπλή, θαυμαστὴ πρόβλεψη! Πίσω, ἀκριβῶς στὴ στεφάνη τοῦ “Ἥλιου, μιά αὐτοσχέδια ἠλεκτρικὴ ἐγκατάσταση, κρατοῦσε δώδεκα γλῶμπους! Τὸ φῶς τους, ξεχύνονταν ἀπ’ τ’ ἀνοίγματα τῶν ἰσάριθμων ἀχτίνων τοῦ “Ἥλιου — ἀκριβῶς, γιὰ νά μὴ τὸν ἀφίρῃ νά χυθεῖ, “ νά πάει πίσω”. Κατὰφρασα, ὁ “Ἥλιος φωτίζονταν ἀπ’ τὰ πολυχρώμα φῶτα τῆς σκηνῆς καί, μὲ τὴν παραμικρὴ κίνηση — αἰωρούμενος καθῶς ἦταν — ἔπαιρνε φανταστικὸς ἰριδισμοὺς καὶ λάμψεις κ’ ἔστελνε πολυχρώμες ἀνταύγειες — ὅπως ἀμυδρὰ φαίνεται στὸ ξάφυλλο μας. Ἀσφαλῶς, οἱ κατασκευὲς τοῦ θεάτρου δὲν εἶναι κάτι... πρωτοφανές. Ἐπιμείναμε στὸν “Ἥλιο τοῦ Διαμαντόπουλου γιὰ τὴν ἀξίει νά ἐπισημανθοῦν: ἡ ἀμεσότητα τῆς ἐκτέλεσης κ’ ἡ πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη νά φανεῖ καθαρά ἡ κατασκευὴ του — χωρὶς νά δημιουργήσῃ καμιά ψευδαἴσθηση πραγματικότητος. Αὐτὰ καὶ μόνον δείχνουν γνήσια θεατρικὴ αἴσθηση! Ἐπιπλέον, τὸ ἀπροκάλυπτο τῆς κατασκευῆς, φανερώει τὴ σημασία πού “δίνει ὁ Διαμαντόπουλος — πρὶν ἀπὸ σαρανταένα χρόνια! — στὴν *κατασκευὴ* σὰν καθαυτὴ καλλιτεχνικὴ ἀξία. Εἶναι γνωστὸ πὼς, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μολιέρου, κρεμοῦσαν φῶτα στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς. Ἀκόμα καὶ σὲ ἐξωτερικά, π.χ. σὲ... δάσος! Πασίγνωστο οἱ πολυέλαιοι τῶν μοιερικῶν παραστάσεων, μιά καὶ τὸ θέατρο ἦταν, τότε, ἀστικό καὶ αὐλικό. Ἀκόμα παλιότερα, στὰ σαιζπηρικά χρόνια, καὶ μ’ ἀκόμα μεγαλύτερη ἀμεσότητα, κρεμοῦσαν ἕνα φεγγάρι, γιὰ νά δείξουν νύχτα! Στὴν παράδοση αὐτῆ, ὁ Διαμαντόπουλος ἔδωσε χαραχτήρα ἑλληνικό. Μὲ τὸν τρόπο πού “φτιαξε τὴν κατασκευὴ του. Καί μὲ τὸν τρόπο πού τὴν τοποθέτησε. Πολλὰ θὰ μπορούσε ν’ ἀναφερθοῦν: Ἡ μνήμη τοῦ ἑλληνικοῦ λαικοῦ πανηγυριοῦ, στὸν τρόπο τῆς τοποθέτησης. Ἡ μακρινὴ ἀνάμνηση τῶν χρυσῶν Μυκηναϊκῶν προσωπείων, στὴ μορφή τοῦ “Ἥλιου καὶ στὸν τρόπο κατασκευῆς τῆς. Ἡ κατευθεῖαν ἐμπνευση ἀπὸ τὰ λαϊκὰ τάματα, στὸ πλακὲ ἀνάγλυφο τοῦ δίσκου τοῦ “Ἥλιου καὶ στὸ ἄλλο κόνημο τοῦ μαλακοῦ φύλλου τοῦ λευκοσίδηρου. Ἡ ἐντονὴ ἀνάμνηση ἀπὸ τὰ ἐξαφτέρυγα τῆς ἐκκλησιαστικῆς λατρείας κὶ ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ λαϊκὴ ἀργυροτεχνία. Κὶ ἄλλα ἀκόμα, πολλά. Δὲ μπορεῖ, βέβαια, μὲ κανένα τρόπο, νά ὑποστηριχτεῖ πὼς ἕνα σπῶρ σγγενικά, μεταγενέστερα ἔργα, ἔχουν ἐπηρεαστεῖ ἀπευθείας ἀπὸ τὸν “Ἥλιο τοῦ Διαμαντόπουλου. Ἐπιβάλλεται ὅμως ν’ ἀναφερθοῦν ὁμοιότητες καὶ παραλληλίες. Ἀποδείχνουν πόσο νωρὶς ἔφτασε ὁ Διαμαντόπουλος σὲ πηγές, σὲ μορφές καὶ σὲ τρόπους πού, ἄλλοι, πολὺ ἀργότερα καὶ μὲ πολὺ βραδύ ρυθμὸ τοὺς ἀνακαλύπτουν, τοὺς καταχοῦν καὶ τοὺς πολιτογραφοῦν στὴ νεοελληνικὴ τέχνη. Περιοριζόμεστε σὲ λίγα χαρακτηριστικά: Ἡ ὁμοιότητα τῆς μορφῆς τοῦ “Ἥλιου, μὲ τὰ πρόσωπα τῆς Βάσως Κατράκη. Ἡ σημασία πού “δωσε στὸν ἄλλο τρόπο ἀπόδοσης καὶ κατασκευῆς τοῦ “Ἥλιου, κ’ ἡ ἀνάλογη πού βρίσκουμε στὰ τάματα πού “φτιαχνε παλιότερα ὁ νεαρὸς Φασανός. Τὴν ἀπευθείας ἐμπνευση τοῦ Διαμαντόπουλου ἀπὸ τὰ τάματα, πού τὴ βρίσκουμε στὰ πρόσφατα λατρευτικὰ τοῦ Νίκου Κοντοῦ. Ἀς μὴν ἐξειδικεύουμε. Τελειώνοντας, ἐπισημαίνουμε τὴ χρησιμοποίησιν τοῦ “Ἥλιου — μ’ ὅλες τὶς σημασίες πού ἀναφέρθηκαν, σὰν φῶς, μάσκα, γιορταστικὴ μορφή, λατρευτικὴ — σὲ μιά ἀρχαία Τραγωδία. Ἰδιαίτερα στὴν “ Ἀλκιστή”, — τὶς προεκτάσεις πού παίρνει στὸ θέμα τῆς ὁ “Ἥλιος, σὰν σύμβολο ζωῆς, κὶ ἀκόμα περισσότερο, σὰν σύμβολο πλείριας ζωῆς! Τὸ “Θ” κατέχει, σὲ ἐγχρώμες διαφάνειες, τὶς μακέτες

τοῦ σκηνικοῦ καὶ τῶν κοστούμιῶν τῆς “ Ἀλκιστῆς”. Ἐλπίζει νά βρεῖ καὶ τὶς μάσκες πού χρησιμοποιήθηκαν. Ἀλλὰ τὸ θέμα δὲν ἐξαντλεῖται σ’ ἕναν *Ἀστερίσκο*. Ἐλπίζουμε νά ἐπανεέλθουμε μὲ μιά εὐρύτερη ἔρευνα. Καὶ νά σκεφτεῖ κανένας πὼς, ἡ ἀνάμιξη τοῦ Διαμαντόπουλου στὸ θέατρο ἀρχίζει καὶ τελειώνει σ’ ἕνα ἔργο! Σημαδεύει, ὅμως, μιά ριζικὴ ἀλλαγὴ πορείας στὴν ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου.

### ✱ Βάση ἔκφρασης: τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ

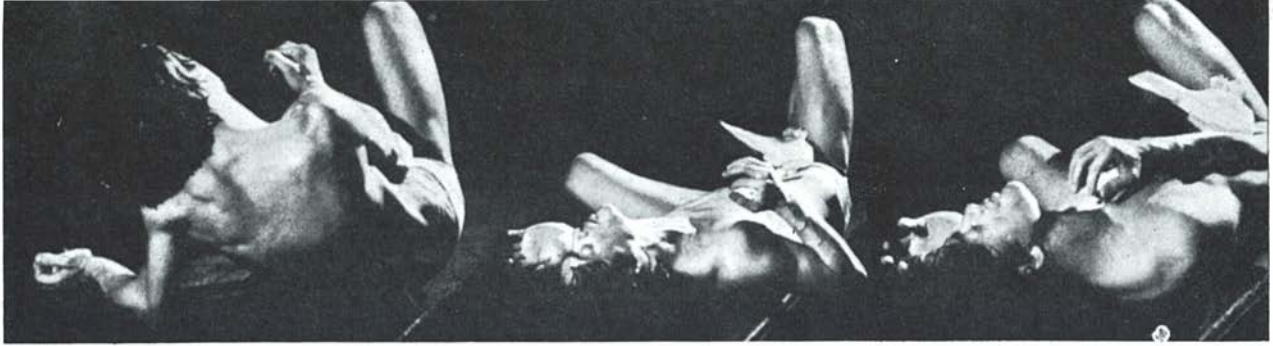
Τὸ “Θ” βρῆκε τὸν τρόπο, καὶ σ’ ἕνα ἄλλο τεῦχος, νά ὀργανώσει ἕνα αὐτόνομο ἀφιέρωμα. Εἰκοσιπέντε σελίδες — πού θηλυκῶν μεθοδικὰ ἢ μιά μὲ τὴν ἄλλη, καὶ γίνονται πὸ ἐυλωττες μὲ τὴ διαλεγμένη εἰκονογράφηση — μιλοῦν γιὰ τὸ Γέρζυ Γκροτόφσκι. Ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς μορφές στὸ σύγχρονο Πειραματικὸ θέατρο. Ὁ Στανισλάβσκι, ὁ Ἀρτώ, ὁ Μπρέχτ κὶ ὁ Γκροτόφσκι εἶναι οἱ τέσσερις εὐαγγελιστὲς γιὰ τὸ Σύγχρονο Θέατρο. Πάλι τὸ “Θ” εἶχε μιλήσει πρῶτο, στὴν Ἑλλάδα, γιὰ τὸ Γκροτόφσκι. Πρὶν ἀπὸ δώδεκα δλόκληρα χρόνια! Πολὺ προτοῦ τὸν μάθει ἡ ἄλλη Εὐρώπη. Πρὶν τέσσερα χρόνια κυκλοφόρησε στὰ ἑλληνικά κ’ ἡ συλλογὴ κειμένων του “ Γιά ἕνα φτωχὸ θέατρο”. Παρ’ ὅλ’ αὐτὰ, ἡ δουλειὰ του ἐξακολουθεῖ νά μένει ἀγνωστὴ στὴν Ἑλλάδα. Ὁ κόσμος τὸν συνδέει μόνον μὲ τὴν ἔννοια τοῦ *φτωχοῦ θεάτρου*. Τὶς περισσότερες φορές, παραξηγημένη κὶ αὐτὴ! Ἐκεῖνος κατὰλήξε σ’ ἕνα θέατρο π λ ο ὄ σ ι ο σ’ ἐκφραστικὴ δύναμη, πού δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ εἰδικὰ κοστουμίμα, μακιγιάζ, σκηνογραφίες, ἡχητικά, φωτιστικά, καθιερωμένη σκηνή. Φτωχὸ στὰ... περιττά! Ἀρνήθηκε τὸν πρωταρχικὸ ρόλο τοῦ Λόγου. Ξαναγύρισε στὴν πανάρχαια γλῶσσα τῆς ἔκφρασης τοῦ ἀνθρώπινου σώματος. Βάση τοῦ θεάτρου του, ὁ ἠθοποιός. Βάση τῆς ἔκφρασης, τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ. Αὐτὸ, φυσικά, ἀπαιτεῖ ἄσκησι. Ἀσκήσι σκληρῆ, μεθοδική. Ὅχι ἀπλὰ σωματικὴ. Χρειάστηκε ἕνα Σύστημα. Τὸ βρῆκε: Περισσότερο ἀπὸ ἄσκησι, μιά μητικὴ διαδικασία. Ἐξαφανίζει κάθε ἀντίσταση κὶ ἀναστολή. Ἐτσι, τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ γίνεται ἰκανὸ γιὰ τὰ πάντα. Ἀπὸ τὸ σῶμα φτάνει στὸ βάθος τῆς σκέψης. Πετυχαίνει τὴ λύτρωση, μὲσα ἀπὸ τὸ σῶμα. Τὴν προσωπικὴ ἀπελευθέρωση κὶ ὀλοκλήρωση τοῦ ἠθοποιοῦ. Δὲν πρόκειται, βέβαια, νά παρουσιάσουμε ἐδῶ, οὔτε τὸν ἴδιο, οὔτε τὸ Σύστημα του. Στὶς σελίδες τοῦ ἀφιερῶματος ὑπάρχουν ὅλα τὰ στοιχεῖα: Βιογραφικά, καλλιτεχνικά, φιλοσοφικά, μεταφυσικά. Τὸ θεατρὸ του εἶναι “ *αἰρετικὸ*”. Μπορεῖ, τελικά, κὶ ἀντι-θεατρικό. Εἶναι ὅμως εἰλικρινές, γνήσιο. Ὁ Γκροτόφσκι ἀναλώνεται. Δὲν ξεγελαῖ κανένα. Οὔτε τὸν ἑαυτὸ του. Εἶτε μᾶς ἀρέσει, εἶτε ὄχι, πραγματοποιήσε μιά Ἐπανάσταση. Ἀλλάξε τὴν ὄψη τοῦ Πειραματικοῦ θεάτρου. Σ’ ὀλόκληρο τὸν κόσμο. Καλλιεργεῖ ἕνα θέατρο πού πάει σὲ βάθος. Ὅχι σὲ πλάτος. Φυσικά, εἶναι ἀντι-λαϊκό. Καὶ ἀντιπολιτικό. Ἐχει ὅμως σοβαρότητα καὶ βάρος. Δὲν εἶναι ἀπάτη ἢ μόδα. Μπορεῖ νά μὴ στεριώσῃ, νά μὴν ἔχει ἐξέλιξη καὶ διαδοχῆ. Μπορεῖ νά ἐκφυλιστεῖ καὶ νά σβῆσει. Κάτι ὅμως — καί, πολὺ σημαντικό — θ’ ἀφήσει στὸ θέατρο καὶ τὴν προσπάθεια ἀνανέωσης τῆς. Ὁ ἴδιος, γύρω στὰ 1970, ἔπαθε μιά βαθιὰ καθίζηση. Ὁ παθιασμένος μύστης τοῦ θεάτρου, ἔφτασε ν’ ἀπαρνιέται τὴν ἰδέα τοῦ θεάτρου! Δὲν τὸν ἐνδιαφέρει πιά τὸ θέατρο, ἀλλ’ αὐτὸ πού μπορεῖ νά κάνει, ὡς τὸ ξεπεράσει! Πού πάει; Δὲ μπορεῖ κανένας νά καθορίσει. Ὁύτε ὁ ἴδιος. Ἴσως, ἡ τελευταία καμπὴ νά σημαίνει τὸν ἀφανισμό του. Ἴσως νά βγάιει σὲ ἀνυποψίαστους νέους δρόμους. Αὐτὸ θὰ μᾶς τὸ πεῖ ἄλλοτε — ὅταν ἐξεκαθαρίσουν τὰ πράγματα — ἐν’ ἄλλο μικρὸ ἀφιέρωμα. Ὅμως, ὅ,τι κ’ ἂν συμβεῖ, δὲν πρόκειται νά μειώσῃ τὴν προσπάθεια. Ἐστω κὶ ἂν ὁ Γκροτόφσκι δὲν καταλήξει πουθενά. Ἐστω κὶ ἀρνητικὰ, ἡ θεατρικὴ τοῦ ἀναζητήσι — καὶ τὸ γενικότερο πνευματικό, καλλιτεχνικό καὶ φιλοσοφικό του κίνημα — θὰ ν’ αἰ χρησιμὸ. Γιὰ νά συνειδητοποιήσουμε τὴν ἀποτυχία του. Καὶ νά ἀρελιθοῦμε. Ν’ ἀποφύγουμε δρόμους, παράλληλα σφαλέρους. Ἡ, νά βροῦμε τρόπο — ἀκόμα κὶ ἀπ’ τοὺς ἴδιους — νά πᾶμε μακρύτερα. Τὸ “Θ” προσφέρει μιά πρώτη σύντομη ἀλλ’ ὑπεύθυνη, γνωριμιά μὲ τὸ ἔργο του. Ἀξίζει νά διαβαστεῖ προσωπικά. Ἡ σκέψη τοῦ Γκροτόφσκι δὲ συνοψίζεται σὲ δύο φράσεις. Δὲν προσφέρεται σὲ βιαστικὲς κρίσεις. Δὲ γίνεται *σλόγκαν*. Ἀπαιτεῖ διείσδυση. Ἡ ἐπαφὴ μαζί του, μονάχα ἔτσι θὰ ν’ αἰ γόνιμη. Ἀς φυλαχτοῦμε — κυρίως! — ἀπὸ... ὄνιμους “γκροτοφσκισμοὺς”. Πάνω ἀπ’ ὅλα, τὸ ἑλληνικὸ θέατρο πρέπει νά ἀντλήσει ἀπὸ τὸ Γκροτόφσκι ἕνα μᾶθημα β ἄ θ ο υ σ στὴ θεατρικὴ σκέψη καὶ στὴ θεατρικὴ πραχτικὴ. Ἀμποτες νά “χομε σ’ αὐτὸ βοθησεῖ.





Γέρζο Γκροτόφσκι : ο Προφήτης του φτωχού θεάτρου. Άθήνα, 1975





# ΓΕΡΖΥ ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ

ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Της ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΛΑΚΗ

## Α'. ΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗ ΣΤΙΓΜΗ ΤΗΣ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ ΤΟΥ ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ : ΑΠΟ ΤΟ ΛΟΓΟ ΣΤΟ ΣΩΜΑ

### 1. Το θέατρο του παράλογου ήταν η τελευταία μέχρι στιγμής λογοτεχνική επανάσταση στο δυτικό θέατρο

Μετά τους ντανταϊστές και τους σουρρεαλιστές, στη δεκαετία του πενήντα οι συγγραφείς του Θεάτρου του Παράλογου επισημαίνουν ότι :

Σάν εκδήλωση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ο λόγος είναι πεπερασμένος. Σά μέσο επικοινωνίας είναι φθαρμένος. Σάν τρόπος αντίληψης και περιγραφής της πραγματικότητας είναι ανεπαρκής. 'Η λέξη, σά σήμα, είναι άτελης μπροστά στην ποσότητα και τις διακυμάνσεις της σημασίας που συμβολίζει.

Γιά τους συγγραφείς του παράλογου έκουσια ή άκουσια τ ό θεατρικό έργο αυτό καταργείται γιατί βασίζεται στο σύστημα επικοινωνίας που καταγγέλλει. Μετά από σκληρή πάλη με τή λέξη, με τή φράση, με τή σύνταξη, με τή δομή και τ ό νόημα του θεατρικού έργου, ό Σάμιουελ Μπέκετ καταλήγει στη σιωπή. 'Η προσωπική του πορεία είναι σύμβολο τής πορείας του δυτικού θεάτρου. 'Ο λόγος δέν άρκει πιά. Καιρός νά εξερευνησουμε άλλες γλώσσες.

### 2. 'Η προκατάληψη : θέατρο = λόγος, άρχίζει νά καταρρέει

'Η προκατάληψη αυτή μās έχει κληροδοτηθεί από τόν ευρωπαϊκό κλασικισμό. Είναι μιά αντίληψη μερική, άποκομμένη από τις ρίζες του θεατρικού φαινομένου, αντίληψη χαρακτηριστική ενός πολιτισμού που άγνοεί, φοβάται, άπωθεί τ ό σώμα. 'Η προκατάληψη θέατρο = Λόγος όφειλεται σέ μιά παρεξήγηση. 'Επειδή τά κείμενα ήταν τ ό μόνο μέρος τής θεατρικής εκδήλωσης που διασωζόταν άπ' τ ό πέρασμα του χρόνου. 'Επειδή ό λόγος εκφέρεται όχι μόνο προφορικά αλλά και γραπτά — καταγράφεται σ' ένα στέρεο διαχρονικό σημαντικό σύστημα. 'Ενώ η κινητική συμπεριφορά, τ ό σωματικό σήμα, δέν καταγράφεται. Συμβαίνει έδώ και τώρα. Δέ διατηρείται. Χάνεται.

"Ένα παράδειγμα : 'Η άρχαία Τραγωδία δέν άποδεικνύει τήν έξίσωση θεάτρο = λόγος, όπως λέγεται συχνά. Μιά τραγωδία του Αισχύλου, παιγμένη τόν 5ο π.Χ. αιώνα, δέν είχε καμιά σχέση με μιά τραγωδία του Ρακίνα, παιγμένη τ ό 17ο μ.Χ. αιώνα. Στην πρώτη περίπτωση, παράλληλα με τ ό λόγο, άναπτυσσόταν ένα πολυσύνθετο δίκτυο παραλεκτικών σημμάτων - ήχητικών, χειρονομιακών, κινητικών, γεωμετρικών. Στη δεύτερη περίπτωση, τ ό παραλεκτικό μυθικό σήμα έχει εκφυλιστεί σέ ρητορικό σχήμα. Έχει εξαφανιστεί. Τό θεάτρο > ένα μέρος του θεάτρου > τ ό κείμενο.

### 3. Τό κήρυγμα του δραματιστή 'Αρτώ άρχίζει νά καρποφορεί

Πρώτος ό 'Αντονέν 'Αρτώ άντέδρασε μ' ένα συγκεκριμένο δράμα στην άρτηριοσκληρώωση ενός θεάτρου που ένοσει τ ό λόγο κ' υποβιβάζει τις ύπόλοιπες έκφραστικές λειτουργίες. ('Η τάση αυτή του δυτικού θεάτρου είναι ένδεικτική ενός πολιτισμού που 'χει μάθει νά οργανώνει τήν πραγματικότητα

άποκλειστικά γύρω άπ' τ ό λόγο). 'Ο 'Αρτώ συναντήθηκε με τόν άνατολικό πολιτισμό μέσα άπό τ ό θρησκευτικό παραδοσιακό θέατρο Μπαλί. 'Η έμπειρία αυτή σάρωσε μέσα του κάθε ψευδαίσθηση γιά τήν επάρκεια του δυτικού θεάτρου και τ ό πολιτισμού που τ ό γέννησε.

'Ο 'Αρτώ συλλαμβάνει τήν ιδέα ενός θεάτρου-τύπου έξέγερσης του σώματος ενάντια στον όλοκληρωτισμό του λόγου, τύπου έξέγερσης του άτόμου ενάντια στον όρθολογισμό, τόν ύλισμό, τούς νόμους και τις προκαταλήψεις του δυτικού πολιτισμού. 'Οραματίζεται μιά επιστροφή στα πανάρχεια σωματικά σήματα και τ ό μεταφυσικό τους φορτίο. Μιά λύτρωση μέσα άπ' τ ό σώμα. "Στήν κατάσταση έκφυλισμού όπου βρισκόμαστε, μέσα άπ' τ ό δέρμα πρέπει ή μεταφυσική νά ξαναμπει στο μυαλό μας". ('Αρτώ).

### 4. Οι σκηνοθέτες παίρνουν τή σκυτάλη τής αναζήτησης : Μαλίνα, Μπέκ και Μπρούκ στρατεύοντα ιστόδραμα του 'Αρτώ

Τό "Λίβινγκ Θήατερ" άνακαλύπτει στον 'Αρτώ και στον έαυτό του τήν επιθετικότητα άπέναντι στους κοινωνικούς θεσμούς, τή βία στην έκφραση, τήν άναρχία στον τρόπο ζωής. Τό σώμα στη σκηνή έλευθερώνεται άπ' τις κοινωνικές άπαγορεύσεις, γίνεται ή βασική θεατρική γλώσσα. 'Ο μύθος, άρχαίος ή σύγχρονος, άντικαθιστά τ ό θεατρικό έργο.

'Ο Πήτερ Μπρούκ, σέ συνεργασία με τόν Τσάρλς Μάροβιτς, πειραματίζεται άπευθείας πάνω στις δυνατότητες συγκεκριμένων εφαρμογών τής θεωρίας του 'Αρτώ γιά ένα "Θέατρο τής Σκληρότητας". (1964).

'Ο Γκροτόφσκι δουλεύει στην Πολωνία ήδη άπ' τ ό 1959. Παρόλο που ό ίδιος δηλώνει ότι γνώρισε άργότερα τις θεωρίες του 'Αρτώ, τ ό έργο του δίνει άρκετές φορές τήν εντύπωση μιάς συστηματοποιημένης εφαρμογής τους.

Ταυτόχρονα,

### 5. Τό Χάπενινγκ επιτίθεται στη διανοητική και από απόσταση, αντίληψη του έργου τέχνης

Βασίζεται σέ δυό άρχές : αισθητηριακή αντίληψη, και συμμετοχή του κοινού στη δράση. Έχοντας ξεκινήσει από τις πλαστικές τέχνες τ ό χάπενινγκ καταλήγει νά είναι θέατρο γιατί άπλώνεται στο χώρο και στο χρόνο, εξέλισσεται σέ δράση και πραγματοποιείται με τή συμμετοχή πολλών ανθρώπων σά μιά άνεπίσημη τελετή.

Τό χάπενινγκ χρησιμοποιεί έναν όλικό κώδικα αισθητηριακής επικοινωνίας με ιδιαίτερη έμφαση στην όπτική γλώσσα. 'Επιχειρεί νά μεταφράσει σέ εικόνα και δράση τ ό όμαδικό άσύνηδο του σύγχρονου δυτικού ανθρώπου. Νά βγάλει στην επιφάνεια τις άπωθημένες και καταπιεσμένες άπ' τ ό λόγο αισθητηριακές διεργασίες.

### 6. Τό θέατρο άναζητά μιά καινούρια γλώσσα που είναι ταυτόχρονα μιά γλώσσα παμπάλαιη, μιά πρωτόγονη γλώσσα

Τή γλώσσα του σώματος

Τή γλώσσα τών αισθήσεων.

Τη γλώσσα τής κίνησης.  
 Τη γλώσσα του άσύνειδου.  
 Τη γλώσσα που έλευθερώνει τήν αιχμάλωτη ένέργεια.  
 Τη γλώσσα του χώρου και του χρόνου.  
 Τη γλώσσα του μύθου.  
 Τη γλώσσα τής τελετής.

Μεγάλος σταθμός σ' αυτή τήν άναζήτηση ό Γέρζυ Γκροτ-  
 όφσκι.

## Β. ΓΙΑ ΕΝΑ ΦΤΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ ή Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΡΑ- ΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΛΥΤΡΩΣΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠ' ΤΟ ΣΩΜΑ

### 1. Μερικά βιογραφικά στοιχεία

Ό Γέρζυ Γκροτόφσκι γεννήθηκε τό 1933 στό Ζέσουφ (Rzeszow) τής Πολωνίας. Στά γυμνασιακά του χρόνια υπήρξε δρα-  
 στήριος κομμουνιστής, μέλος του Σύνδεσμου Πολωνικής  
 Νεότητας. Στά δεκάξη του χρόνια, μετά από μία βαριά άρρώ-  
 στια που κράτησε πολύ και κόνταψε νά τόν όδηγήσει στό  
 θάνατο, γίνεται μία βαθιά τομή στην προσωπικότητά του.  
 Άποφασίζει νά άφιερωθεί στό θέατρο — νά γίνει σκηνοθέτης.  
 Πριν όμως, θέλει νά μελετήσει τήν τέχνη του ήθοποιού. Άρχι-  
 ζει τις σπουδές του στην Πολωνία και τις προχωρεί στά κέντρα  
 του άνατολικού κόσμου όπου ή ήθοποιία έχει άναπτυχτεί  
 συστηματικά. Περνά ένα χρόνο στη Μόσχα — ό Στανισλάβσκι  
 κι ό Μέγιερχολντ είναι δυό άπ' τις πιό γόνιμες επιδράσεις  
 πάνω του. Ταξιδεύει στην κεντρική Άσία όπου έρχεται σ'  
 έπαφή με τήν άνατολική φιλοσοφία. Στην Κίνα μελετά άπό  
 κοντά τις τεχνικές ήθοποιίας τής Όπερας του Πεκίνου.  
 Στην Ίαπωνία τήν τεχνική του Νό. Στίς Ίνδies τις τεχνικές  
 του Κατακάλι.

Τό 1959 άναλαμβάνει τή διεύθυνση ενός μικρού θεάτρου στην  
 Όπόλε. Έκεί άρχίζει τή σύνδεση των πλούσιων έμπειριών  
 του κι άποκρυσταλλώνει σιγά σιγά τήν προσωπική του κα-  
 τεύθυνση : γεννιέται τό Θέατρο - Έργαστήρι.

Άνεβάζει τά έξής έργα :

“ Κάιν ” του Μπάυρον  
 “ Misterium Buffo ” του Μαγιακόφσκι 1960  
 “ Σιακουντάλα ” του Καλιντάσα  
 “ Οί πρόγονοι ” του Μίτσκιεβιτς 1961  
 “ Ο ήλίθιος ” του Ντοστογιέφσκι  
 “ Κόρντιαν ” του Σλοβάτσκι 1962  
 “ Άκρόπολη ” του Βουσιάνσκι  
 “ Φάουστ ” του Μάρλοου 1963  
 “ Άσκηση πάνω στον Άμλετ ” άπό  
 κείμενα Σαίξπηρ και Βουσιάνσκι 1964

Τό 1965 τό Θέατρο - Έργαστήρι μεταφέρεται άπό τήν Όπόλε  
 στό Βρότσαβ κ' οι στόχοι του διευρύνονται. Γίνεται Ίνστι-  
 τούτο Έρευνών πάνω στην ήθοποιία. Άπό τό 1965, ό Γκρο-  
 τόφσκι με τήν ομάδα του δημιουργεί δυό μόνο θεάματα :

“ Ο Άλύγιστος Πρίγκιπας ” του Καλν-  
 τερόν σέ διασκευή Σλοβάτσκι 1965

“ Apocalypse cum Figuris ” (κείμενα άπό τή Βίβλο, τό  
 Ντοστογιέφσκι, τόν Τ. Σ. Έλιοτ, τή Σιμόν Βάιλ) 1968.

Αυτά τά δυό θεάματα — που θεωρούνται ή πεμπτουσία τής  
 δουλειάς τους — θά τά έπαναλαμβάνουν γιά πολλά χρόνια  
 σέ περιοδείες σέ διάφορες χώρες, Ξαναδουλεύοντάς τα άένα.  
 Ταυτόχρονα, ό Γκροτόφσκι κ' οι ήθοποιοί του παίρνουν μέρος  
 σέ σεμινάρια κ' έργαστήρια σέ πολλά μέρη του κόσμου (τά  
 πιό σημαντικά στό Χόλστεμπερ, στό Νανσύ, στη Νέα Υόρκη,  
 στην Άγγλία) όπου παρουσιάζουν και εισάγουν στην τεχνική  
 τους ομάδες ήθοποιών.

Τό 1968 κυκλοφορεί τό πρώτο βιβλίο του Γκροτόφσκι, “ Γιά  
 ένα φτωχό θέατρο ”. Άποσπάσματα άπό τό δεύτερο βιβλίο  
 του “ Ίερή Γιορτή ” (1) δημοσιεύονται τό 1973 στό άμερικάνο  
 θεατρικό περιοδικό Τ.Δ.Ρ.

(1) Ό τίτλος του στ' άγγλικά είναι “ Holiday ” — λέξη σύν-  
 θετη με πολλές άποχρώσεις. Σημαίνει ιερή μέρα αλλά και  
 γιορτή — έπέτειος — άργία και, γενικότερα, περίοδος άνάπαυλας —  
 ξεκούρασης. Όλες αυτές οι άποχρώσεις περιλαμβάνονται στον  
 τρόπο που χρησιμοποιεί τή λέξη ό Γκροτόφσκι.

## 2. Τό Θέατρο σαν τέχνη τής όλοκλήρωσης

“ Η άναζήτηση τής ούσίας είναι έμμονη ιδέα στη  
 σκέψη του Γκροτόφσκι. “ Η πρώτη έρώτηση που θέτει στον  
 έαυτό του είναι : Τι είναι τό θέατρο και ποιά είναι ή ούσία  
 του;

“... Άφαιρώντας βαθμιαία ό,τι άποδεικνύοταν έπουσιώδες  
 βρήκαμε ότι τό θέατρο μπορεί νά υπάρξει χωρίς μακιγιάζ, χωρίς  
 άυτόνομο κοστούμι και σκηνογραφία, χωρίς ένα προκαθορισμένο  
 χώρο γιά τό θέαμα (σκηνή), χωρίς φωτιστικά ή ήχητικά έμφέ  
 κ.λπ. Δέ μπορεί νά υπάρξει χωρίς τή σχέση ήθοποιού - θεατή,  
 χωρίς τή μετάληψη τής άμεσης, “ ζωντανής αντίληψης ”.

Μ' αυτό τό συλλογισμό, ό Γκροτόφσκι φτάνει στην έννοια  
 του φτωχού θεάτρου. Σέ αντιδιαστολή με τό θέατρο  
 που χρησιμοποιεί μία πληθώρα άπό έκφραστικά μέσα γιά νά  
 καλύψει τά κενά του σέ νόημα, τό φτωχό θέατρο συγκεντρώνε-  
 ται σ' ένα άποκλειστικά έκφραστικό μέσο, τόν ήθοποιό.

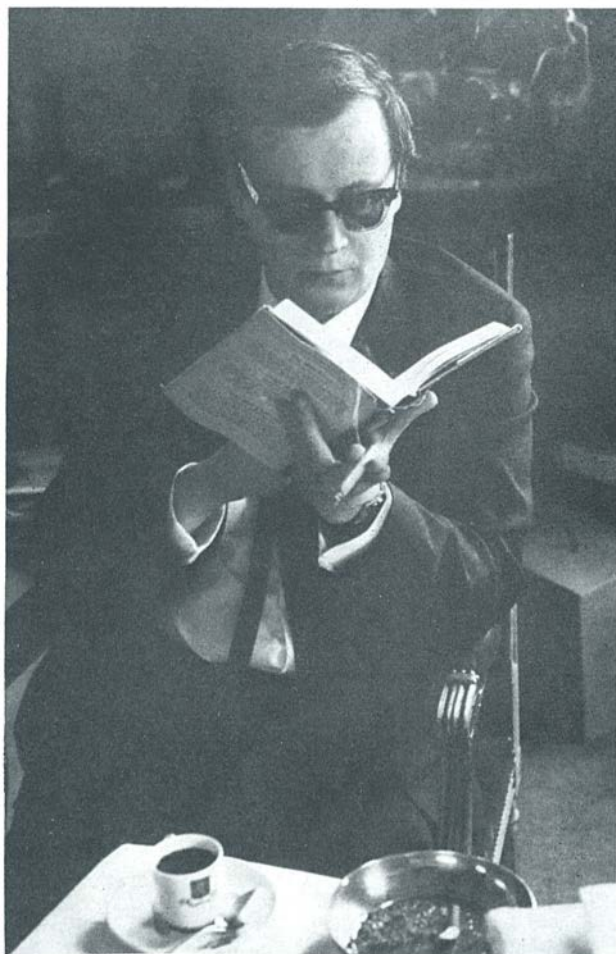
“ Η ούσία του θεάτρου είναι ό ήθοποιός, οι πράξεις του κι αυτό  
 που μπορεί νά πετύχει ”. “ Η ούσία λοιπόν γιά τό Γκροτόφσκι  
 είναι ό ίδιος ό άνθρωπος κ' οι δυνατότητές του.

“ Η άναζήτηση τής λύτρωσης είναι κατευθυντή-  
 ρια γραμμή στη σκέψη και στην πρακτική του Γκροτόφσκι  
 όπου λύτρωση = όλοκλήρωση.

“ Ο άνθρωπος του σύγχρονου πολιτισμού πιέζεται κάτω άπό  
 ένα βαρύ φορτίο άπό κοινωνικούς κώδικες, ζεί περιχαρακω-  
 μένος μέσα σέ συμβάσεις, άποξενωμένος άπό τις άλήθειες του  
 σώματος, έχοντας χάσει κάθε έπαφή με τά πιό άυθεντικά  
 στρώματα του έαυτού του, κομματιασμένος, ίσοπεδωμένος άπό  
 μία καθημερινή ζωή που άκολουθεί μηχανικά και τυφλά τή  
 ροή της.

“ Η τέχνη, κ' ιδιαίτερα τό θέατρο, είναι γιά τό Γκροτόφσκι

“ Ο Γέρζυ Γκροτόφσκι, σέ παλιότερη φωτογραφία του (1967)



ένα αντίδοτο για τη μερική ύπαρξη, ένας δρόμος προς την ολοκλήρωση... μιά ώριμανση, μιά εξέλιξη, μιά διαδικασία που μās κάνει νά βγούμε απ' τὸ σκοτάδι γιὰ νά καταλήξουμε στὸ φῶς, στὴ φώτιση”.

Στὸ θέατρο τοῦ Γκροτόφσκι, ἡ πραγματοποίηση τοῦ κυκλώματος ὀλοκλήρωση — γνώση — λύτρωση παίρνει ἕνα ὀρθοσκευτικό σχεδὸν χαρακτήρα. Ὁ Γκροτόφσκι τὴν ὀνομάζει ὀλικὴ πρᾶξη. Ἡ ὀλικὴ πρᾶξη ἐπιτελεῖται μέσα στὸν ἡθοποιὸ γιὰ νά προβληθεῖ ἀργότερα στὸ κοινὸ. Τὸ σῶμα τοῦ ἡθοποιοῦ εἶναι ὁ στίβος, τὸ ὄργανο κ' ἡ γλῶσσα τῆς.

Ἡ θεατρικὴ πρακτικὴ τοῦ Γκροτόφσκι ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μετὰ τὰ ἀνατολικὰ τεχνικὰ τῆς ὀλοκλήρωσης μέσα ἀπ' τὸ σῶμα. Ἡ Γιόγκα, ἡ Χάρα, ἡ Τάντρα, μέσα ἀπ' τὴ βαθιὰ γνώση τῆς ὀργανικῆς πραγματικότητας τοῦ σώματος προσπαθοῦν νά ἐλέγξουν τὶς λειτουργίες, νά ξεπεράσουν τὴν κοινὴ, τυφλὴ σωματικὴ κατάσταση καὶ νά δημιουργήσουν ἕνα θεϊκὸ σῶμα. Ὁ γιόγκι π.χ. εἶναι ἕνας θεάνθρωπος ποὺ ἐπιζητεῖ τὴ θεοποίηση τοῦ σώματός του (μπορεῖ νά ἐπιτελεῖ ἀκόμα καὶ θαύματα) γιὰ νά μεταλάβει ἀπ' τὴ συμπαντικὴ θεία οὐσία.

Ἡ ὁμοιότητα τῆς θεατρικῆς πρακτικῆς τοῦ Γκροτόφσκι μετὰ τὶς ἀνατολικὰς τεχνικὰς τῆς ὀλοκλήρωσης βρίσκεται στὸ ὅτι κι αὐτὸς πιστεύει στὴν πορεία πρὸς τὴ φώτιση μέσα ἀπ' τὸ σῶμα, στὴν προσπάθεια δημιουργίας ἐνός νέου “μυστικοῦ” σώματος, στὴν καλλιέργεια τῆς ἐσωτερικῆς ἐμπειρίας.

Ὁ μῶς, ἡ μεταφυσικὴ του ἐξαντλεῖται μέσα στὸν ἄνθρωπο. Ὁ μυστικισμὸς του εἶναι αὐστηρὰ ἀνθρωποκεντρικὸς. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι κύκλωμα αὐτοδύναμο ποὺ μένει ἔξω ἀπὸ τὸ μεταφυσικὸ κύκλωμα ὁποιασδήποτε ὀρησκείας. Ὁ μόνος θεὸς ποὺ ὑπάρχει εἶν' αὐτὸς ποὺ βρίσκεται μέσα στὸ ἀνθρώπινο σῶμα. Ὁ ἡθοποιὸς στὴν ὑστατὴ καμπὴ τῆς ἀναζήτησής του ταυτίζεται μετὰ τὸ θεῖο ποὺ ὑπάρχει μέσα του. Τὸ θεῖο ὄχι σάν ἐννοια μεταφυσικὴ ἀλλὰ σάν ὑπέρτατη ἐξαρση τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας.

Ἀκόμα, ἀντίθετα μετὰ τὸ γιόγκι, ὁ ἡθοποιὸς τοῦ Γκροτόφσκι δὲ χάνει τὴν ἐπαφὴ μετὰ τὸ γύρω του κόσμο. Δὲν καταλήγει σὲ μιὰ στεγανὴ μὴνωση, χωρὶς διέξοδο πρὸς τὰ ἔξω. Πάντα λειτουργεῖ σὲ συνάρτηση μετὰ τὸν Ἄλλο — τὸ συνεργάτη ἡθοποιὸ ἢ τὸ κοινὸ. Ἡ ὀλικὴ πρᾶξη γίνεται ὄχι μόνον γιὰ τὸν ἑαυτὸ του ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν Ἄλλο: τοῦ προσφέρεται σὰ μιὰ μετὰ τὴν ψῆ.

### 3. Ἡ τεχνικὴ τοῦ ἡθοποιοῦ: μιὰ πορεία πρὸς τὸ Κέντρο

Γιὰ νά πετύχει τὴ λύτρωση μέσα ἀπ' τὸ σῶμα, ὁ ἡθοποιὸς ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ μεθοδικὴ ἀσκήση. “*Θεωροῦμε ὅτι ἡ προσωπικὴ τεχνικὴ τοῦ ἡθοποιοῦ εἶναι ὁ πυρήνας τῆς θεατρικῆς τέχνης*”.

Ὁ Γκροτόφσκι καταγγέλλει μετὰ δριμύτητα τὴν ἐλαφρότητα ποὺ ἐπικρατεῖ συνήθως στὸ θέατρο σχετικὰ μετὰ τὴν ἡθοποιία, τὴν ἀντίληψη ὅτι μετὰ τὸ ταλάντο καὶ τὴν ἐμπνευση ὅλα μπορεῖ νά τὰ καταφέρει κανεὶς. Κάνει μιὰ μεγαλειώδη καὶ χωρὶς προηγούμενο σύνθεση ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὰς πηγὰς θεατρικῆς τεχνικῆς τὸσο τοῦ δυτικοῦ ὅσο καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ κόσμου. Ἀπὸ τὸ Στανισλάβσκι δέχεται τὶς ἀρχὲς τῆς ψυχοτεχνικῆς καὶ γενικὰ τὴν ἐπιστημονικὴν στάση ἀπέναντι στὴν ἡθοποιία. Ἀπὸ τὸ Μέγιερχολντ, τὸ ἀνοιγμα πρὸς τὴν καθαρὰ σωματικὴν τεχνικὴν καὶ τὴν ἰδέαν τῆς ἐκγύμνασης μετὰ βάση μιὰ σύνθεση ἀσκήσεων. Ἀπὸ τὸ Γιούλιους Ὀστέρβα<sup>(2)</sup> τὴν ἀσκητικὴν ὀργάνωση τοῦ ἐργαστηριοῦ ὄπου, ὅπως σ' ἕνα ὀρθοσκευτικὸ τάγμα, ἡ καθημερινὴ ζωὴ ἔχει ταυτιστεῖ μετὰ τὴν ἀσκήση. Ἀπὸ τὸ Ἀνατολικὸ παραδοσιακὸ θέατρο (τὸ Νό, τὸ Κατακάλι, τὴν Ὀπερα τοῦ Πεκίνου) τὴν ἐντατικὴν καὶ σὲ βάθος ἐκγύμναση κ' ἐπέκταση τῶν σωματικῶν δυνατοτήτων τοῦ ἡθοποιοῦ<sup>(3)</sup>.

Ἔτσι ὁ Γκροτόφσκι καταρτίζει ἕνα πολυσύνθετο πρόγραμμα ἀσκήσεων ποὺ ἔχουν σάν ἀντικειμενικὸ σκοπὸ τὴν κατάργηση τῶν ἀντιστάσεων καὶ τῶν ἀναστολῶν τοῦ σώματος τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ ἀνθρώπινο σῶμα γίνεται ἱκανὸ σχεδὸν γιὰ τὰ πάντα.

(2) Σημαντικὸς πολωνὸς σκηνοθέτης, μαθητὴς τοῦ Στανισλάβσκι.

(3) Ἀναφέρονται μόνον οἱ βασικὲς πηγές. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. “*Γιὰ ἕνα φτωχὸ θέατρο*”.



Ὁ Γέρζυ Γκροτόφσκι, τὴν ἐποχὴ τῆς “*Γερῆς Γιορτῆς*” (1972)

Ἡ κυριαρχία πάνω στὸ σῶμα εἶναι γιὰ τοὺς ἡθοποιὸς τοῦ Γκροτόφσκι ἕνα εἶδος μυητικῆς δοκιμασίας: Ἡ χειραφέτηση ἀπ' τὸν πόνο κ' ἡ διεύρυνση τῶν σωματικῶν δυνατοτήτων εἶναι δυὸ ἀπὸ τὶς βασικὰς κατακτήσεις τοῦ μύστη ἡθοποιοῦ.

Γι' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὸν ἡθοποιὸ, ἡ τεχνικὴ δὲν εἶναι ποτὲ ἕνα ξερὸ σωματικὸ ἐπιτεύγμα. Ποτὲ, ἕνα πῆδημα φαντασμαγορικὸ ἢ ἕνα ἐντυπωσιακὸ φωνητικὸ ἀποτέλεσμα, δὲν εἶναι αὐτοσκοπός. Ἀντίθετα, πάντα εἶναι προσαρτημένον σ' ἕνα ψυχικὸ ἐρέθισμα κι ἀποτελεῖ μέρος τῆς προσπάθειας γιὰ ἀέναη σύνδεση ψυχικῶν γεγονότων καὶ σωματικῶν πράξεων.

Ἡ τεχνικὴ τοῦ Γκροτόφσκι εἶναι ψυχο-σωματικὴ. Περισσότερο καὶ πέρα ἀπὸ μιὰ τεχνικὴ ἡθοποιίας εἶναι ἕνας δρόμος πρὸς τὴν προσωπικὴ ὀλοκλήρωση. Ὁριακὸ ἐπιτεύγμα αὐτῆς τῆς ἀντίληψης τῆς τεχνικῆς στάθης ἐκεῖ ὁ Ἀλύγιστος Πρίγκιπας τοῦ Ρύσαρντ Τσίσλακ<sup>(4)</sup>.

### 4. Ἡ μεσολάβηση τοῦ κειμένου

Στὴν ἐρώτηση “*Μπορεῖ τὸ θέατρο νά ὑπάρξει χωρὶς κείμενο;*” ὁ Γκροτόφσκι ἀπαντᾷ: “*Ναί. Ἡ ἱστορία τοῦ θεάτρου τὸ ἐπιβεβαιώνει. Στὴν εξέλιξη τῆς θεατρικῆς τέχνης τὸ κείμενο ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα στοιχεῖα ποὺ προστέθηκαν. Ἄν βάλουμε στὴ σκηνὴ ὀρισμένα πρόσωπα μ' ἕνα σενάριο ποὺ τὰ ἴδια ἐπεξεργάστηκαν κι ἂν τὰ ἀφήσουμε νά αὐτοσχεδιάσουν τοὺς διαλόγους τοὺς ὅπως στὴν Κομμέντια ντέλ Ἄρτε, τὸ θέαμα θά εἶναι ἐξίσου καλὸ ἀκόμα κι ἂν οἱ λέξεις δὲν ἀρθρώνονται ἀλλὰ μόνον μουρμουρίζονται*”.

Στὰ θεάματά του ὁ Γκροτόφσκι χρησιμοποιεῖ τὰ κείμενα σάν ἀφετηρίες. Πρόκειται ἄλλοτε γιὰ κείμενα θεατρικὰ (τῶν Σλοβάτσκι, Βυσπιάνσκι, Μάρλοου, Μίτσκιεβιτς κ.ά.), ἄλλοτε γιὰ κείμενα λογοτεχνικὰ (Ντοστογιέφσκι, Τ. Σ. Ἐλιοτ, Βίβλος,

(4) Βλ. Γιόζεφ Κέλερα, “*Οἱ μονόλογοι τοῦ Ρύσαρντ Τσίσλακ στὸ ρόλο τοῦ Ἀλύγιστου Πρίγκιπα*”, σελ. 34 καὶ Σέρξ Οὐάκνιν “*Ὁ Ἀλύγιστος Πρίγκιπας*” σελ. 33.



Σιμόν Βάιλ κ.β.). Και στις δύο περιπτώσεις τὰ κείμενα διασκευάζονται με τρόπο ώστε νά βγουν στην επιφάνεια οί πυρήνες τῆς σημασίας και τῆς δράσης τους. Κ' οί πυρήνες αὐτοί εἶναι οί μύθοι και τ' ἀρχέτυπα. Δέν εἶναι τυχαίον πού ὁ Γκροτόφσκι διαλέγει πάντα κείμενα κλασικά. Αὐτό πού τόν προσελκύει σ' αὐτά δέν εἶναι ἡ λογοτεχνική τους ὑπόσταση, ἀλλά ἡ περιεκτικότητά τους σέ συμπεκνωμένες διαχρονικές ἀλήθειες — σέ μύθους και σέ ἀρχέτυπα.

“Ὁ μύθος — λέει ὁ Γκροτόφσκι — εἶναι ταυτόχρονα μιὰ κατάσταση πρωταρχική κ' ἓνα σύνθετο πρότυπο, μιὰ ὑπαρξή ἀνεξάρτητη στην ψυχολογία τῶν κοινωνικῶν ομάδων πού ἐμπνέει τῆ συμπεριφορά και τῆς τάσεις μιᾶς ομάδας”.

Ὁ Γκροτόφσκι δέν ταυτίζεται με τοὺς μύθους. Τοὺς κρίνει ἐν θερμῷ, εἰσδύοντας μέσα τους. Ἀναπτύσσει μιὰ διαλεκτική σχέση μαζί τους. Φέρνει σ' ἀντιπαράθεση τοὺς ἐξω-ὀρθοσκευτικούς και τοὺς ὀρθοσκευτικούς μύθους με τὰ κοινωνικά φιλοσοφικά και ὑπαρξιακά προβλήματα τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου.

“Ἐπιχείρησα λοιπὸν νά χρησιμοποιήσω ἀρχαῖκές καταστάσεις ἀγασμένες ἀπ' τὴν παράδοση, καταστάσεις (στὸν τομέα τῆς ὀρθοκείας και τῆς παράδοσης) πού εἶναι ταμπού. Αἰσθανόμενον ὅτι εἶχα ἀνάγκη νά ἀναμετρηθῶ μ' αὐτὲς τῆς ἀξίες. Μὲ γοῆτευαν, με γέμιζαν μ' ἓνα συναίσθημα ἀνησυχίας, ἐνῶ συγχρόνως ὑπάκουνα σὲ ἓνα βλάσφημο πειρασμό: ἤθελα νά τοὺς ἐπιτεθῶ, νά τῆς ξεπεράσω, ἢ ἀλλιῶς, νά τῆς ἀντιμετωπίσω με τὴν ἴδια μου τὴν ἐμπειρία πού καθαρῆ καθορίζεται ἀπὸ τὴ συλλογικὴ πείρα τοῦ καιροῦ μας”.

Ἡ ἀναμέτρηση με τὸ κείμενο γίνεται και στὴ σχέση ἡθοποιῶν - κειμένου. Τὸ κείμενο δέν εἶναι ἓνα ἄκαμπτο ἀντικείμενο ἀναπαράστασης. Δέν ἀντιμετωπίζεται με δέος κ' ὑποταγή σάν τὸ θεοποιημένο προϊόν - ταμπού τῆς μεγαλοφύας τοῦ ποιητῆ. Χρησιμοποιεῖται σάν ἐργαλεῖο, σά μιὰ μέθοδος γιὰ νά πετύχει ὁ ἡθοποιὸς τὸν ἀντικειμενικὸ του σκοπὸ πού εἶναι ἡ γνώση και ταυτόχρονα ἡ ἀποκάλυψη, στό κοινὸ, τῆς πιὸ βαθιάς ἀλήθειας του. “Γιὰ τὸ σκηνοθέτη και γιὰ τὸν ἡθοποιό, τὸ κείμενο τοῦ συγγραφέα μοιάζει μ' ἓνα νυστέρι πού μᾶς ἐπιτρέπει ν' ἀνοίξουμε οἱ ἴδιοι τοὺς ἐαυτοὺς μας, νά τοὺς ξεπεράσουμε γιὰ νά βροῦμε αὐτὸ πού κρύβεται μέσα μας και νά ὀλοκληρώσουμε τὴν πράξη τῆς συνάντησης με τοὺς ἄλλους: μ' ἄλλα λόγια νά ξεπεράσουμε τὴ μοναξιά μας”.

Ἡ μορφή τοῦ κειμένου ἀλλοιώνεται. Γίνονται περικοπές. Οἱ διάλογοι κατανέμονται διαφορετικά. Ὁ λόγος κατακερματίζεται, γίνεται ψαλμωδία. Πολλοὶ θεατὲς ἀναφέρουν ὅτι συχνά συμβαίνει νά μὴν καταλαβαίνουν τί λέγεται ὅπως οἱ γαπωνέζοι θεατὲς δέν καταλαβαίνουν τὸ λόγο τοῦ Νό. Ἡ ἐκφορά τοῦ κειμένου βασίζεται σὲ μιὰ αὐστηρά ὀργανωμένη παρτιτούρα. Ὁ λόγος στὰ θεάματα τοῦ Γκροτόφσκι δὲ λειτουργεῖ τόσο σά μέσο ἐπικοινωνίας με βάση τὸ γνωστικὸ σημαντικό σύστημα, ἀλλά περισσότερο σά μουσική, σάν ἡχητικὸ σχῆμα, σάν ἐξω-γλωσσικὴ ἐπικοινωνία.

##### 5. Ἡ σκηνοθετικὴ γραφή

Ἡ σκηνοθετικὴ γραφή στὰ θεάματα τοῦ Γκροτόφσκι παρουσιάζει τὰ ἐξῆς χαρακτηριστικά:

Ἐγκατάλειψη τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς. Ἀναδιοργάνωση τοῦ χώρου ἀνάλογα με τὸ νόημα τοῦ κάθε ἔργου. Μικρὴ χωρητικότητα τῆς αἴθουσας ὥστε νά ἐξασφαλιστεῖ ἡ σωματικὴ προσέγγιση ἡθοποιῶν - κοινῶν μέσα στό χώρο.

Γύμνια ἀπὸ σκηνικά. Δέν ὑπάρχουν παρά μόνο τὰ ἀντικείμενα πού εἶναι λειτουργικά ἀπαραίτητα στὴ δράση. Τὰ κοστούμια και τὰ ἀξεσουάρ ὑπαγορεύονται ἀπ' τὴν ἡθοποιία, χρησιμοποιοῦνται σάν προεκτάσεις τοῦ σώματος τῶν ἡθοποιῶν.

Κυριαρχεῖ ἡ παρουσία τοῦ ἀνθρώπινου σώματος. Τὸ σῶμα δραστηριοποιεῖται ὡς τὰ ὅρια τῶν δυνατοτήτων του. Δημιουργεῖ μιὰ γλώσσα ἀπὸ σημάτια φορτισμένα με κοινωνικὸ, ὀρθοσκευτικὸ ἢ φιλοσοφικὸ νόημα. Οἱ ἡθοποιοὶ ἐρμηνεύουν ἢ ἀντιλέγουν με τὸ σῶμα τους τῆς λέξεις.

←  
Χέρια πού μιλοῦν! 1975, ὁ Γκροτόφσκι στὴν Ἀθήνα. Στὴ συνέντευξη Τύπου, περισσότερο μιλοῦσαν τὰ χέρια του! Τὸ βεβαίονον οἱ φωτογραφίες πού θά μορσοῦσαν νά ναι χιλιάδες. Στὸ Θεατρικὸ Ἐργαστήρι γίνονται εἰδικὲς ἀσκήσεις γιὰ τὴν κινητικότητα και ἐκφραστικότητα τῶν χερῶν και τῶν δαχτύλων. Οἱ φωτογραφίες ὀφείλονται στὸν Κώστα Ἀναγνωστάκη

Τό παίξιμό τους είναι έντονα αντινατουραλιστικό. Χρησιμοποιούν μιὰ ἀπίστευτη κλίμακα ἀπό φωνές — πολύ συχνά τεχνητές — ἀλλάζουν ἀπότομα στὸν ἠθοποιΐας. Ἡ συμπεριφορά τους εἶναι ἀπρόβλεπτη. Ἀλλάζουν ρόλους στὴ διάρκεια τῆς παράστασης. Παίζουν ὁ καθένας πολλοὺς ρόλους, παίζουν καὶ ρόλους ἀντικειμένων ἀκόμα.

Ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι μυστικιστική, τεταμένη, νευρωτική σχεδὸν σὲ ἔνταση. Ὁ ρυθμός κ' οἱ ἀποχρώσεις κάθε στιγμῆς εἶναι καθορισμένα μὲ τὴ μεγαλύτερη ἀκρίβεια. Τὰ πάντα, ἀκόμα καὶ ἡ ἔκσταση, εἶναι ὑπολογισμένα.

#### 6. Ἡ ἐσωτερικὴ περιπέτεια τοῦ κοινοῦ

Ἐκείνος ὁρίζει τὸ θέατρο ὡς *"Αὐτὸ ποὺ συμβαίνει ἀνάμεσα στὸν ἠθοποιὸ καὶ τὸ θεατῆ"*. Στὰ θεάματά του, τὸ κοινὸ δὲν παίρνει ἐνεργὸ μέρος στὴ δράση. Προσκαλεῖται σὲ μιὰ ἐσωτερικὴ συμμετοχὴ περιχαρακωμένη ἀπὸ ἐξωτερικὴ ἀπραξία. Προσκαλεῖται σὲ μιὰ διείσδυση στὸ τελετουργικὸ τῆς συνάντησης μὲ τὸν Ἄλλο (ἐδῶ, ὁ Ἄλλος εἶναι ὁ ἠθοποιός).

Ἡ σωματικὴ προσέγγιση μὲ τοὺς ἠθοποιούς μέσα στὸ χῶρο, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ μικρὸ ἀριθμὸ τῶν θεατῶν ποὺ ἀτομικοποιεῖ τὴν παρουσία τους, δημιουργεῖ τὴ συνθήκη γι' αὐτὴ τὴ διείσδυση. Μὲ τούτῃ τὴν ἔννοια, ὁ Γκροτόφσκι θεωρεῖ τὸ θέατρο ὡς μιὰ *"συλλογικὴ ἐσωστρέφεια"*.

Ἐκείνος γίνεται μάρτυρας τῆς ἐσωτερικῆς πορείας τοῦ ἠθοποιοῦ ποὺ ἀπογυμνᾷ δημόσια τὸν ἑαυτὸ του γιὰ νὰ ἀποκαλύψει καὶ νὰ προσφέρει τὰ πιὸ αὐθεντικὰ στοιχεῖα τῆς ὑπάρξεώς του. Γιὰ τὸ θεατῆ ἡ πράξη τοῦ ἠθοποιοῦ παίρνει τὴ χροιά μιᾶς ἀπ' τὰ βῆθη ἐξομολόγησης. Μιᾶς προσφορᾶς παρόμοιας μὲ τὴν ἐρωτικὴ προσφορά. Μιᾶς καθαρτήριας οὐσίας.

Ταυτόχρονα, εἶναι μιὰ πρόκληση: παρουσιάζοντας τὸ αὐθεντικὸ, ὁ ἠθοποιὸς διεγείρει στὸ θεατῆ τὸν πόθο τοῦ αὐθεντικοῦ, στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς καὶ τῆς ὑπάρξεως. Ὁ θεατῆς καλεῖται σὲ μιὰ ὀλικὴ συμμετοχὴ ποὺ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ἐπιπόλαιη συναισθηματικὴ κινητοποίηση ποὺ μπορεῖ νὰ πετύχει π.χ. ἓνα δραματικὸ ἔργο.

Κατὰ τὸν Ἐουγκένιο Μπάρμπα, μαθητὴ τοῦ Γκροτόφσκι, *"ὁ Γκροτόφσκι θέλησε νὰ δημιουργήσει ἓνα σύγχρονο ἐξοθησκευτικὸ τελετουργικὸ, ξέροντας ὅτι τὰ τελετουργικὰ ἦταν ἡ πρώτη μορφὴ θεάτρου. Μέσα ἀπὸ τὴν ὀλικὴ τους συμμετοχὴ οἱ πρωτόγονοι ἄνθρωποι ἐλευθερώνονται ἀπὸ συσσωρευμένο ἀσύνειδο ὕλικό. Τὰ τελετουργικὰ ἦταν ἐπαναλήψεις ἀρχαϊκῶν πράξεων, μιὰ συλλογικὴ ἐξομολόγηση ποὺ σφράγιζε τὴν ἀλληλεγγύη τῆς φυλῆς. Συχνὰ τὸ τελετουργικὸ ἦταν ὁ μόνος τρόπος νὰ σπᾶσει ἓνα ταμποῦ. Οἱ σαμᾶνες ἦταν οἱ ἀρχηγοὶ αὐτῶν τῶν ἱερῶν τελετῶν ὅπου κάθε μέλος τῆς φυλῆς εἶχε νὰ παίξει ἓνα ρόλο. Μερικὰ ἀπ' τὰ στοιχεῖα τοῦ πρωτόγονου τελετουργικοῦ εἶναι: ἡ γοητεία, ἡ ὑποβολή, ὁ ψυχικὸς ἐρεθισμὸς, οἱ μαγικὲς λέξεις καὶ τὰ σύμβολα, τὰ ἀκροβατικὰ ποὺ προκαλοῦν τὸ σῶμα νὰ ξεπεράσει τοὺς φυσικοὺς, βιολογικοὺς του περιορισμούς"*.

Τὸ θέατρο τοῦ Γκροτόφσκι ἀντιμετωπίζει τὸ κοινὸ ὡς μιὰ φυλὴ ποὺ συσπειρᾶται γύρω ἀπ' τὸν ἠθοποιὸ — ὡς μᾶνα γιὰ νὰ μνηθεῖ σ' αὐτὸ ποὺ οἱ ἀνατολικὲς διδασκαλίες ἀποκαλοῦν *"ἐνωσι μὲ τὸ βῆθος"*.

#### 7. Ἀντίκτυπος

Τὸ ἔργο τοῦ Γκροτόφσκι ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορά σὲ διεθνή κλίμακα τὸ 1965, ὅποτε τὸ Θέατρο - Ἐργαστήρι καταπλήσσει τὸ κοινὸ τοῦ III Φεστιβάλ τοῦ Νανσύ μὲ μιὰ σειρά ἀπὸ ἀσκήσεις ἀπὸ τὴν ψυχοσωματικὴ ἐκπαίδευση τοῦ ἠθοποιοῦ.

Τὸ 1966 στὸ Θέατρο τῶν Ἐθνῶν ἡ ὁμάδα τοῦ Γκροτόφσκι ἐμφανίζεται μ' ἓνα θέαμα: τὸν *"Ἀλύγιστο Πρίγκιπα"* τοῦ Καλντερόν σὲ διασκευὴ Σλοβάτσκι. Ἡ ἐντύπωση ποὺ δημιουργεῖται στὸ κοινὸ εἶναι βαθιά. Ἐχει ἐμφανιστεῖ ἓνα ἔργο ποὺ ξεπερνᾷ τὰ μέχρι στιγμῆς θεατρικὰ κριτήρια. Πρόκειται γιὰ μιὰ θεατρικὴ ἐπανάσταση. Ἐπανάσταση στὴ σκηνοθετικὴ γραφὴ, ἐπανάσταση στὴ δομὴ τοῦ θεατρικοῦ χῶρου, ἐπανάσταση στὴν ἠθοποιΐα.

Τὸ Θέατρο - Ἐργαστήρι γίνεται τὸ κέντρο τῆς προσοχῆς τοῦ παγκόσμιου θεάτρου. Δεκάδες μελέτες σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμον ἀφιερώνονται στὸ Γκροτόφσκι. Ὁ Μπρούκ προλογίζει τὴν ἔκδοση τοῦ γκροτοφσκικοῦ βιβλίου *"Γιὰ ἓνα φτωχὸ θέατρο"* λέγοντας: *"Ὁ Γκροτόφσκι εἶναι μοναδικός. Γιατί; Γιατί κινεῖς ἄλλος στὸν κόσμο, ἀπ' ὅτι ξέρεο, κινεῖς μετὰ τὸ Στανισλάβσκι"*



δὲ μελέτησε τὴ φύση τῆς ἰθσοποιίας, τὸ φαινόμενό της, τὴ σημασία της, τὴ φύση καὶ τὴν ἐπιστήμη τῶν νοητικῶν, τῶν σωματικῶν καὶ τῶν συγκινησιακῶν της λειτουργιῶν τόσο βαθιὰ καὶ ὀλοκληρωμένα ὅσο ὁ Γκροτόφσκι”.

“Ὅταν τὸ 1968 οἱ Ἀμερικάνικες ἀρχὲς ἐμποδίζουν τὴν εἰσοδο τοῦ Γκροτόφσκι καὶ τῆς ὁμάδας του στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖς, οἱ πιὸ σημαντικοὶ ἀμερικάνοι πρωτοπόροι δημιουργοὶ καὶ κριτικοὶ ὑπογράφουν διήλωση διαμαρτυρίας.

“Ὁ ἀντίκτυπος τῶν ἰδεῶν καὶ τῆς τεχνικῆς τοῦ Γκροτόφσκι εἶναι τεράστιος. Σὲ μικρὸ διάστημα ἔχει ἀλλάξει τὴν ὄψη τοῦ πειραματικοῦ θεάτρου σ’ ὀλόκληρο τὸν κόσμο. Τὸ σῶμα γίνεταί τὸ νέο μέσο. Ἡ συστηματικὴ σωματικὴ ἐξάσκηση καὶ ὁ αὐτοσχεδιασμός δημιουργοῦν τὸν ἄξονα τῆς πρακτικῆς κάθε ὁμάδας ποῦ θέλει τὸν ἑαυτὸ της προοδευτικὸ θεατρικὰ. Ὁ Γκροτόφσκι σχεδὸν θεοποιεῖται. Γιά τοὺς πολυάριθμους ὁπαδοὺς του εἶναι νέος προφήτης.

“Ὅμως, αὐτὴ ἡ πλατιάς κλίμακας υἰοθέτηση τῶν ἰδεῶν καὶ τῆς πρακτικῆς του προκαλεῖ ἀναπόφευκτα καὶ μιὰ φθορά. Οἱ θίσεις τῶν νέων υἰοθετοῦν κατὰ κόρον τὴν ἀντίληψη τοῦ “φτωχοῦ” θεάτρου—ἀπαρνοῦνται τὰ κοστοῦμα, τὰ σκηνακὰ, τὰ τεχνικὰ μέσα καὶ συγκεντρώνονται στὸν ἰθσοποιό. Μέχρι ποῦ τὸ “φτωχὸ” θεἄτρο γίνεταί μανιέρα. Παντοῦ δημιουργοῦνται ἐργαστήρια ἰθσοποιίας κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ Θεάτρου - Ἐργαστηρίου τοῦ Βρότσλαβ.

Ἡ τεχνικὴ τοῦ Γκροτόφσκι στὰ χέρια τῶν ὁπαδῶν - μιμητῶν του γίνεταί σύστημα, ἀποστεῶνεταί, γυμνῶνεταί ἀπὸ τὸ φιλοσοφικὸ καὶ ψυχολογικὸ της ὑπόβαθρο, μένει ἐπιδειξιότητα καὶ γυμναστικὴ ἀκροβασία. Ἡ φθορά ποῦ ὑφίσταται ἀπ’ τὴ γενικευμένη καὶ πολὺ συχνὰ ἐπιπόλαιη χρῆση εἶναι σοβαρὴ.

“Ὅπως παλιότερα εἶχε γίνετὸ μετὰ τὸ Στανισλάβσκι καὶ μετὰ τὸ Μπρέχτ, κάτι ποῦ ξεπήδησε ἀπὸ μιὰ βαθιὰ ἀναγκαιότητα, καταντὰ μόδα, κοινοτοπία, κλισεῖ, χάνει τὴν αὐθεντικότητά του καὶ γίνεταί τέλμα, θεατρικὸ κατεστημένο, ἐνῶ εἶχε ξεκινησεὶ σὰν ἐπανάσταση ἐναντία στὸ τέλμα.

Ἐκτὸς ἀπ’ τὴν ἀντίληψη τοῦ “φτωχοῦ” θεάτρου καὶ τὴν τεχνικὴ, ἀκόμα κ’ ἡ σκηνοθετικὴ γραφὴ τοῦ Γκροτόφσκι ἀντιγράφεται. Πολλοὶ θίσεις ἀκολουθοῦν ἄμεσα τὶς αἰσθητικὲς του ἀρχὲς μετὰ μεγαλύτερες ἢ μικρότερες ἀποκλίσεις (Ὅντιν Τεάτρετ, Θεατρικὸ Ἐργαστήρι “Αἰοβα κ.ἄ.), βρίσκοντας μερικὲς φορὲς μέσα ἀπ’ αὐτὲς ἕνα δικὸ τους δρόμο.

Ἀντιδρώντας στὸ ρεῦμα τοῦ “γκροτοφσκισμοῦ”, σὲ κάθε εὐκαιρία, ὁ Γκροτόφσκι στηλιτεύει ἀνελέητα τὴν ἀντιγραφὴ τῶν ἰδεῶν καὶ τῆς αἰσθητικῆς του, καθὼς καὶ τὴν κακοποίηση τῆς τεχνικῆς του. Προτρῖπει τὶς νεανικὲς ὁμάδες ν’ ἀναζητήσουν τὴ δική τους γλώσσα μέσα ἀπὸ τὰ δικά τους προβλήματα, τὴ δική τους κουλτούρα, τὰ δικά τους βιώματα, στὸν τόπο καὶ στὸ χρόνο τους.

## 8. Ὅρισμένες ἐπικρίσεις

Ἡ ἐπανάσταση ποῦ προκάλεσε στὸ παγκόσμιο θεἄτρο τὸ ἔργο τοῦ Γκροτόφσκι ἦταν φυσικὸ νὰ μὴ δημιουργήσει μόνο ὁπαδοὺς ἀλλὰ κ’ ἐχθροὺς.

Δυὸ εἶναι οἱ ἐπικρίσεις ποῦ πιὸ συχνὰ ἔχουν ἀκουστεῖ γι’ αὐτὸ τὸ ἔργο. Πρῶτο, ὅτι ἀπευθύνεταί σὲ μιὰ ἐλίτ καὶ, δεύτερο, ὅτι τὸ θεἄτρο του εἶναι “μεταφυσικὸ” καὶ ἄρα ἀποκομμένο ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἱστορικὰ προβλήματα. Οἱ ἐπικρίσεις αὐτὲς ἔχουν γίνετὸ κλισεῖ στὸς κύκλους τῶν φανατικῶν καὶ ἀδιάλλακτων τῆς πολιτικῆς στράτευσης. Μ’ αὐτὴ τὴν ἐπιχειρηματολογία ἢ φιλοσοφικὴ τοποθέτηση κ’ ἡ πρακτικὴ τοῦ Γκροτόφσκι ἀπορρίπτονται σὰ φορεῖς ἰν ὄχι φασιστικῆς, ὀπωσδηποτε ἀντιδραστικῆς νοοτροπίας.

Ἄς δοῦμε ὁμως πιὸ προσεχτικὰ αὐτὴ τὴν ἐπιχειρηματολογία.

α’. Ἡ ΕΛΙΤ. Ὁ μικρὸς ἀριθμὸς θεατῶν ποῦ ἀπαιτεῖ κάθε θέαμα βρίσκειταί στὴν ἀφετηρία αὐτῆς τῆς ἐπικρίσεως. Ὅμως ὁ μικρὸς ἀριθμὸς ὑπαγορεύεταί ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ νόημα τοῦ θεάτρου τοῦ Γκροτόφσκι ποῦ εἶναι ἡ ἐμβαθυμένη ἐπαφή μετὰ τὸν ἄλλο. Ἀπὸ τὸν ὀρισμὸ της, αὐτὸ τὸ εἶδος ἐπαφῆς

“Κόρντιαν” τοῦ Σλοβάτσκι. Ὁ Γκροτόφσκι χρησιμοποιεῖ τὰ κείμενα τῶν Πολωνῶν κλασικῶν γιὰ ν’ ἀσκήσει κριτικὴ πᾶνω στοὺς ἐθνικοὺς καὶ θρησκευτικοὺς μύθους τοῦ τόπου του. Ὁ ρομαντικὸς πατριώτης Κόρντιαν στὴν ἐρμηγεία Γκροτόφσκι, γίνεταί τρόφιμος πρηνιαιεῖον. Ἡ διαγράμμιση τοῦ χώρου τοποθετεῖ τοὺς θεατῆς μέσα στὴ δράση : οἱ ἰθσοποιοὶ τοὺς μεταχειρίζονται σὰν ἀσθενεῖς





“Η “Ακρόπολη” του Βυσπιάνσκι επιχειρεί μιὰ κριτική τῆς πνευματικῆς κληρονομιάς τῆς Εὐρώπης. Ὁ Γκροτόφσκι μετὰφέρει τὴ δράση σ’ ἓνα στρατόπεδο συγκέντρωσης κι ἀσκεῖ τὴν ἴδια κριτικὴ μέσα ἀπὸ μιὰ ιδιαίτερα σκληρὴ ὀπτικὴ γωνία, χαρακτηριστικὴ τοῦ ἀδιέξοδου τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Βαθιά κι ἀμείλιχτη πολιτιστικὴ κριτικὴ — πέρα ἀπὸ πολιτικολογίες

ἀπαιτεῖ συγκέντρωση, κλειστὸ κύκλωμα, προσέγγιση στὸ χῶρο, συνθήκες πού δὲ μποροῦν νὰ ἐξασφαλιστοῦν παρὰ μὲ μικρὸ ἀκροατήριο. Τὸ ἐγχείρημα τοῦ Γκροτόφσκι δὲν εἶναι, οὔτε ἐπιζητᾶ νὰ εἶναι, ἓνα “λαϊκὸ” θέατρο, ἀκριβῶς ἐπειδὴ λειτουργεῖ σὲ βάθος κι ὄχι σὲ πλάτος.

Στὴν ἐρώτηση εἶν τὸ θέατρό του ἀπευθύνεται σὲ μιὰ ἐλίτ ὁ Γκροτόφσκι ἀπαντᾷ : “ Ἴσως, ἀλλὰ σὲ μιὰ ἐλίτ πού δὲν καθορίζεται οὔτε ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ καταγωγή, οὔτε ἀπὸ τὴν οικονομικὴ κατάσταση τοῦ θεατῆ, οὔτε κἀν ἀπὸ τὴ μὴ μὴ μὴ μορφωσὶ του. Ὁ ἐργάτης πού ποτὲ δὲν ἔχει πάει στὸ γυμνάσιο μπορεῖ νὰ ζήσει αὐτὴ τὴ δημιουργικὴ διαδικασίαν τῆς ἀναζήτησης τοῦ ἑαυτοῦ, ἐνῶ ἓνας καθηγητὴς πανεπιστημίου μπορεῖ νὰ εἶναι νεκρὸς, σκοτωμένος μιὰ γιὰ πάντα ἀπ’ τὴ μὴ μὴ μὴ μορφωση, φυλακισμένος μέσα στὴν τρομερὴ ἀκαμψία ἐνὸς πτώματος ”.

Χαρακτηριστικὰ ὁ Γκροτόφσκι ἀναφέρει ὅτι τὸ πιὸ δεκτικὸ καὶ διεισδυτικὸ κοινὸ του ἦταν ἓνα κοινὸ ἀντρακαρῶν, σὲ μιὰ μικρὴ πόλη ὅπου τὸ θέατρο - Ἔργαστήρι παρουσίαζε τὸ “ Φάουστ ”.

“ Αὐτὸ πού μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ὁ θεατῆς πού ποθεῖ πραγματικά, μέσα ἀπ’ τὴν ἀναμέτρησή του μὲ τὸ θέαμα, νὰ ἀναλύσει τὸν ἑαυτὸ του. Αὐτὸ πού μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ὁ θεατῆς πού δὲν ἀρκεῖται στὸ στοιχειῶδες ἐπίπεδο τῆς σωματικῆς ὀλοκλήρωσης, ἱκανοποιημένος ἀπ’ τὴν ἀξιοθρήνητὴ γεωμετρικὴ καὶ πνευματικὴ μικροϊσορροπία του καὶ νομίζοντας ὅτι γνωρίζει ἀκριβῶς τί εἶναι καλὸ καὶ τί κακὸ χωρὶς ποτὲ νὰ ἀμφισβᾶλλει. Γιατὶ δὲν ἀπευθύνεται σ’ αὐτὸν ὁ Ἐλ Γκρέκο, ὁ Νόρβιντ, ὁ Τόμας Μάνν κι ὁ Ντοστογιέφσκι, ἀλλὰ σὲ κείνον πού καταπιάνεται μὲ μιὰ ἀσταμάτητὴ διαδικασίαν ἀποεξέλιξης, μὲ τὴν ἀνησυχία του (...) προσανατολισμένη πρὸς τὴν ἀναζήτησιν τῆς ἀλήθειας του καὶ τῆς ἀποστολῆς του στὴ ζωὴ ”.

β’. Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ. Νὰ πῶς διατυπώνει ὁ πολωνὸς κριτικὸς Γιάν Κόττ τὴ δευτέρη αὐτὴ ἐπίκριση : “ Τὸ θέατρο στὴν Πολωνία στὸ δεύτερο μισὸ τῆς δεκαετίας τοῦ πενήντα ἦταν ἴσως τὸ πιὸ πολιτικὸ στὸν κόσμον. Ἀκόμα καὶ τὸ Δυτικὸ θέατρο τοῦ Παράλογου, μεταφεριμένο στὸ Βιστούλα ἔγινε ἀναμφίβολα, ἢ θὰ μπορούσε κανεὶς ἀκόμα νὰ πεῖ, ἀπελπισμένα πολιτικὸ. Τὸ θέατρο τοῦ Γκρο-

τόφσκι ἀναπτύχθηκε στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ ἐξήντα, σὲ μιὰ ἱστορικὴ στιγμὴ πολὺ παρόμοια μ’ αὐτὴν πού περνᾶ τώρα (τὸ 1968) ἢ Τσεχοσλοβακία. Ἡ Ἄνοιξη τῆς Πράγας κράτησε ἓνα μῆνα ἢ Ὀκτωβριανὴ Ἀποκάλυψη τῆς ἐλευθερίας στὴ Βαρσοβία κράτησε τρεῖς μέρες. Τὸ ζήτημα ἀπὸ μιὰ ἀποκάλυψη εἶναι πικρὸ : στὴν Πολωνία ἡ συνειδητοποίηση τῆς ἀπελπισίας κι ἀργότερα, ἢ παραίτησης σ’ αὐτὴ τὴν ἀπελπισία κράτησε χρόνια. Κάτω ἀπὸ συνθήκες αὐθαίρετης κι ἀπεριόριστης πολιτικῆς καταπίεσης κάθε δημόσια δραστηριότητα εἶναι ἓνας συμβιβασμὸς. Στὸ θέατρο ἓνας πολιτικὸς συμβιβασμὸς εἶναι πάντα ὑστάτα καλλιτεχνικὸς συμβιβασμὸς. Ὁ Γκροτόφσκι πῆρε τὴν ἥρωικὴ ἀπόφαση νὰ μὴ συμβιβαστεῖ. Ἀλλὰ κάτω ἀπὸ συνθήκες καταπίεσης ἓνα τίμημα πληρώνεται γιὰ μιὰ τέτοια ἀπόφαση. Τὸ τίμημα αὐτὸ εἶναι ἢ ἀντικατάσταση τῆς πολιτικῆς μὲ τὴ μεταφυσικὴ ”.

Ὅμως ὁ Γκροτόφσκι δὲν ἀντικαθιστᾶ τὴν πολιτικὴ μὲ τὴ μεταφυσικὴ. Ἢδὴ τὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων του, οἱ ὀρθοσκευοί ἢ οἱ ἐθνικοὶ μῦθοι πού εἶναι γερά ριζωμένοι στὴ συνείδηση τοῦ Πολωνοῦ κ’ ἢ βλάσφημη διαλεκτικὴ πού ἀνοίγει μ’ αὐτοὺς τοὺς μῦθους. Ἐχει μιὰ δυνατὴ πολιτικὴ διάσταση (πολιτικὴ, ὄχι βέβαια μὲ τὸ πρωτοβάθμιο νόημα τοῦ ὄρου).

Ὅσο γιὰ τὴ μεταφυσικὴ δὲν εἶναι γιὰ τὸ Γκροτόφσκι ἓνας τρόπος παραίτησης, μιὰ ἀποσιώπηση τοῦ παρόντος. Εἶναι μιὰ φιλοσοφικὴ θεώρηση χωρὶς θεὸ κ’ ἔξω ἀπὸ ὀρθοσκευοί, εἶναι διεισδυτικὴ στὸν ἴδιο τὸν ἄνθρωπο, μιὰ ἀναζήτησιν τῆς ἐσωτερικῆς του ὀλοκλήρωσης πού εἶναι τὸ ἀπαραίτητο θεμέλιο γιὰ ὅποιαδήποτε δραστηριότητα, στὸν προσωπικὸ, στὸν κοινωνικὸ, στὸν πολιτικὸ τομέα.

Στὴν ἐπίκριση τοῦ Γιάν Κόττ παραδοκεῖ ἓνας ἐπικίνδυνος πνευματικὸς ὀλοκληρωτισμὸς. Γιατὶ ἡ ἱστορία δὲ διαδραματίζεται μονάχα στὸ κοινωνικο-πολιτικὸ ἐπίπεδο. Εἶναι ἀρρηκτα δεμένη καὶ μὲ τὸ ψυχολογικὸ - φιλοσοφικὸ - ὑπαρξιακὸ πεδίο. Ἄν τὸ ἀρνηθοῦμε αὐτὸ, μειώνουμε τὸν ἄνθρωπο σὲ κάτι τὸ πλαστικὸ μονοδιάστατο. Ἢ ἐπανάσταση πού προσπαθεῖ νὰ προκαλέσει ὁ Γκροτόφσκι — καὶ πού ξεπερνᾶ τὰ ὅρια τοῦ θεάτρου — εἶναι τόσο σημαντικὴ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἀνθρώπου ὅσο καὶ μιὰ πολιτικὴ ἐπανάσταση. Δὲν ἀρκεῖ νὰ

ἀναθεωρεί κανείς τις ἀνεπάρκειες γύρω του ἂν δὲν ἔχει πρῶτα ἀναθεωρήσει τις ἀνεπάρκειες μέσα του. Δὲν ἀρκεῖ μιὰ μονάχα θεώρηση γιὰ νὰ ἐρμηνευτεῖ ἡ ἱστορία κι ὁ ἄνθρωπος. Χρειάζεται μιὰ σύνθεση.

### 9. Μετὰ τὸ 1970 : μιὰ νέα φάση

Μετὰ τὸ 1970, ἔχοντας πίσω του ἓνα ἔργο πού ἔθρεψε μιὰ ὀλόκληρη ἐποχὴ τοῦ σύγχρονου θεάτρου, ὁ Γκροτόφσκι κάνει μιὰ βαθιὰ τομὴ στὴ δραστηριότητά του. Μιὰ τομὴ πὺ μωιάζει με ὀλικὴ ἀνατροπὴ. Ὁ στοχαστὴς τοῦ θεάτρου ἀπαρνιέται τὴν ἰδέα τοῦ θεάτρου.

“ Δὲ μ’ ἐνδιαφέρει πιά τὸ θέατρο, ἀλλὰ αὐτὸ πὺ μπορῶ νὰ κάνω ἂν τὸ ξεπεράσω. Μὲ ρωτοῦν διαρκῶς : Πῶς θὰ σωθεῖ τὸ θέατρο; Κι ὅμως ἡ ἐρώτηση πὺ θὰ ἔπρεπε νὰ γίνεται εἶναι : Πῶς θὰ σωθοῦμε οἱ ἴδιοι; Δὲν πιστεύω ὅτι θὰ μποροῦσα νὰ μεταγγίσω σὲ κάποιον πίστη γιὰ τὸ θέατρο, γιὰτὶ δὲν πιστεύω σ’ αὐτὸ ἐγὼ ὁ ἴδιος. Νομίζω ὅτι ὅποισδήποτε ἔχει δουλέψει στὸ θέατρο γιὰ μερικὰ χρόνια, κάποια μέρα συνειδητοποιεῖ τὸ γεγονός ὅτι τὸ φαινόμενο πὺ λέγεται θέατρο εἶναι ἄδειο ἀπὸ κάθε νόημα ”.

Ὁ μεγάλος δάσκαλος τῆς τεχνικῆς τοῦ ἠθοποιοῦ ἀπαρνιέται τὴν τεχνικὴ. “Ὅταν κανεῖς μαθαίνει πῶς νὰ κάνει κάτι, δὲν ἀποκαλύπτει τὸν ἑαυτὸ του, ἀποκαλύπτει μόνο τὴν ἰκανότητά του. Κι ἂν κάποιος ἀναζητᾷ διάφορα μέσα, παρμένα ἀπ’ τὴ θεωρούμενη δική μας μέθοδο, ἢ ἀπὸ κάποια ἄλλη μέθοδο, δὲν τὸ κάνει γιὰ νὰ ἀφοπλίσει τὸν ἑαυτὸ του, ἀλλὰ γιὰ νὰ βρεῖ ἓνα ἄσυλο. Πολλοὶ ἀπὸ μᾶς ἀντιμετωπίζουν τὸ πρόβλημα : νὰ συνεχίσω τὸ ἐπάγγελμα ἢ νὰ κάνω κάτι ἄλλο; Κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι καλύτερο νὰ κάνει κανεῖς κάτι ἄλλο. Ἡ τεχνικὴ μᾶς χρησιμεύει ἂν ἓνα μέσο γιὰ νὰ παρακάμπτουμε τὸ οὐσιώδες ”.

Ὁ σκηνοθέτης ἀπαρνιέται τὴν παράσταση. Στὸ “ Εἰδικὸ σχέδιο ” πὺ ἀναπτύσσει με τὴν ομάδα του τὰ τελευταῖα χρόνια (παρουσιάζοντας παράλληλα ἄλλεπάλληλες νέες ἐπεξεργασίες τοῦ τελευταίου τους θεάματος “ Aporalypsis cum figuris ”) δὲν ὑπάρχει παράσταση.

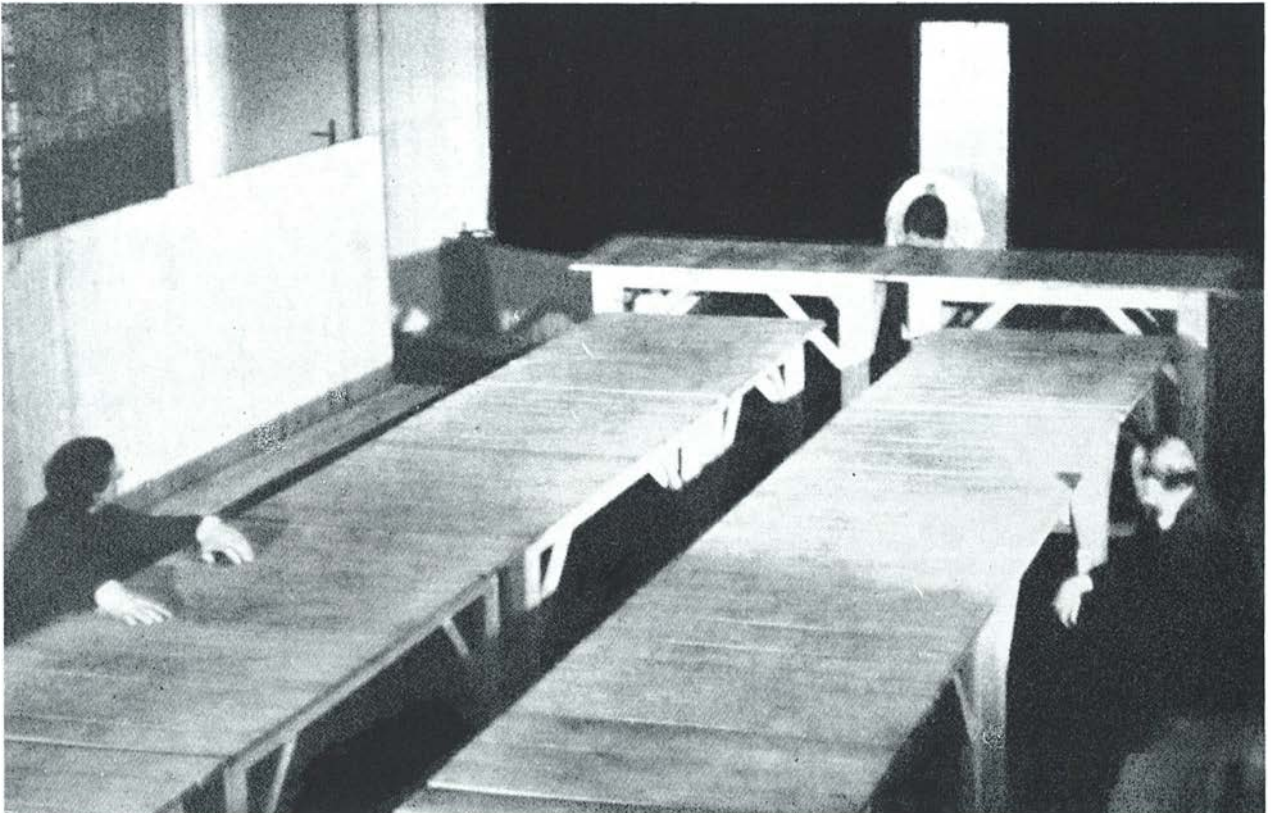
Ὁλος ὁ θεατρικὸς μηχανισμὸς, πὺ εἶναι προσανατολισμένος πρὸς τὴν παραγωγή ἑνὸς συγκεκριμένου θεάματος, καταργεῖται. Δὲν ὑπάρχουν εἰσιτήρια. Δὲν ὑπάρχει κείμενο, προγραμματισμὸς ἢ προμελετημένη πλοκὴ στὴ δράση.

Σπρώχνοντας στὰ ἄκρα τὴν ἀναζητήση τῆς οὐσίας ὁ Γκροτόφσκι συγκεντρώνεται στὴν πράξη τῆς ἀνθρώπινης συνάντησης ἔξω ἀπὸ καλλιτεχνικοὺς στόχους. Ἐπιλέγει, με τοὺς ἠθοποιούς του μιὰ ομάδα ἀπὸ θεατῆς. Ἀπομονώνονται μαζί τους γιὰ πολλές μέρες καὶ νύχτες προσπαθώντας νὰ σπάσουν τὰ πράγματα πὺ χωρίζουν τὸ ἄτομο ἀπ’ τὸν ἑαυτὸ του καὶ τὸ ἓνα ἄτομο ἀπ’ τὸ ἄλλο : Νὰ ἀλληλοανακαλυφθοῦν. “ Μερικὲς λέξεις εἶναι νεκρὲς, ἀκόμα κι ἂν συνεχίζουμε νὰ τὶς χρησιμοποιοῦμε. Μερικὲς εἶναι νεκρὲς, ὄχι ἐπειδὴ θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἄλλες, ἀλλὰ γιὰτὶ τὸ νόημά τους ἔχει πεθάνει. Αὐτὸ τουλάχιστον ἰσχύει γιὰ πολλοὺς ἀπὸ μᾶς. Ἀνάμεσα σ’ αὐτὲς τὶς λέξεις εἶναι : θέαμα, παράσταση, θέατρο, θεατῆς κ.λπ. Ἀλλὰ τί εἶναι ἀπαραίτητο; Τί εἶναι ζωντανό; Ἡ περιπέτεια κ’ ἡ συνάντηση : ὄχι ὅποιαδήποτε συνάντηση, ἀλλὰ ἐκείνη ὅπου θὰ συμβεῖ αὐτὸ πὺ θέλουμε νὰ μᾶς συμβεῖ κ’ ἔστερα θὰ συμβεῖ καὶ σ’ ἄλλους ἀνάμεσά μας. Τί χρειαζόμαστε γιὰ κάτι τέτοιο; Πρῶτα ἀπ’ ὅλα ἓνα χωρὸ καὶ τοὺς δικούς μας ἀνθρώπους κ’ ἔστερα νὰ ἔρθουν κ’ οἱ δικοὶ μας ἄνθρωποι πὺ δὲν τοὺς γνωρίζουμε. Ὡστε, αὐτὸ πὺ μετράει εἶναι, πρῶτα νὰ μὴν εἶμαι μόνος κ’ ἔπειτα νὰ μὴν εἶμαστε μόνοι. Ἀλλὰ τί θὰ πεῖ οἱ δικοὶ μας ἄνθρωποι; Θὰ πεῖ αὐτοὶ πὺ ἀναπνεύουν τὸν ἴδιο ἀέρα καὶ — θὰ μποροῦσε κανεῖς νὰ πεῖ — μοιράζονται τὶς αἰσθήσεις μας. Τί εἶναι δυνατό ἀνάμεσά μας; Ἡ Ἱερὴ Γιορτῆ ”.

Τὰ παραπάνω ἀποσπάσματα εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ τελευταῖο βιβλίο τοῦ Γκροτόφσκι. Δὲ δίνονται συγκεκριμένα στοιχεῖα γιὰ τὰ ἀποτελέσματα τῆς “ Ἱερῆς Γιορτῆς ”. Μόνο ἡ θεωρητικὴ τῆς βάση. Εἶναι λοιπὸν πολὺ νωρὶς ἀκόμα γιὰ ὅποιαδήποτε κρίση πάνω στὴ δευτέρη αὐτὴ φάση δραστηριότητος τοῦ Θεάτρου - Ἐργαστηρίου.

KATEPINA ΘΩΜΑΔΑΚΗ

“ Φάουστ ” τοῦ Μάρλοου. Στὸ θέατρο Ἐργαστήρι, ὁ ἀρχιτέκτονας Γέρζν Γκουρσίφσκι, μόνιμος συνεργάτης τοῦ Γκροτόφσκι, διαρρυθμίζει κάθε φορὰ τὸ χωρὸ ἀνάλογα με τὸ νόημα τοῦ κάθε ἔργου. Ἐδῶ, ὁ Φάουστ περιμένει τοὺς θεατῆς πὺ, ὅταν μποῦν, θὰ καθίσουν γύρω ἀπὸ τὰ τραπέζια κ’ ἔτσι θὰ ἐνσωματωθοῦν κι αὐτοὶ στὴ δράση, ἂν καλεσμένοι





# ΟΙ ΔΕΚΑ ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ

## ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΛΟΚΛΗΡΩΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Τοῦ JERZY GROTOWSKI

*‘Ο Γέρζυ Γκροτόφσκι ἔγραψε αὐτὸ τὸ κείμενο στὰ 1965, γιὰ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἑσωτερικὰ στὸ “Θέατρο - Ἐργαστήρι”, ἰδιαίτερα ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς πὸν περνοῦσαν μιὰ δοκιμαστικὴ περίοδο πρὶν γίνουν δεκτοὶ στὸ Θίασο, ὥστε νὰ τοὺς ἐξοικειώσῃ μετὰ τὶς βασικὲς ἀρχὲς πὸν ἐμπνεύουν τὴ δουλειὰ του (\*).*

### I

‘Ο ρυθμὸς τῆς ζωῆς στὸ σύγχρονο πολιτισμὸ χαρακτηρίζεται ἀπὸ βιασύνη, ἔνταση, ἀπὸ νὰ αἰσθῆμα ἐνοχῆς, ἀπ’ τὴν ἐπιθυμία νὰ κρῦψουμε τὰ προσωπικὰ μας κίνητρα καὶ ν’ ἀναλάβουμε μιὰ ὀλόκληρη κλίμακα ἀπὸ ρόλους καὶ μάσκες στῆ ζωῆ (σὲ σχέση μετὰ τὴν οἰκογένεια, τὴ δουλειὰ, τοὺς φίλους ἢ τὴ δημόσια ζωὴ μας). Μᾶς ἀρέσει νὰ ἴμαστε “ἐπιστημονικοὶ” καὶ μ’ αὐτὸ ἐννοοῦμε νὰ ἴμαστε ὀρθολογιστὲς κ’ ἔγκεφαλικοὶ, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ στάση ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὴν πορεία τοῦ πολιτισμοῦ. Θέλουμε ὅμως καὶ νὰ ξεπληρώσουμε τὸ χρέος μας στὸ βιολογικὸ μας εἶναι, σ’ αὐτὸ πὸν μποροῦμε νὰ ποῦμε ὀργανικὲς ἀπολαύσεις. Δὲ θέλουμε περιοριστοὺς σ’ αὐτὸ τὸν τομέα. Ἔτσι, παίζουμε τὸ διπλὸ παιχνίδι τῆς διάνοιας καὶ τοῦ ἐνστικτοῦ, τῆς σκέψης καὶ τῆς συγκίνησης: προσπαθοῦμε νὰ διαιρεθοῦμε τεχνιτὰ σὲ σῶμα καὶ ψυχὴ. Ὅταν ἐπιχειρήσουμε νὰ ἐλευθερωθοῦμε ἀπ’ ὅλα αὐτὰ, ἀρχίζουμε νὰ φωνάζουμε καὶ νὰ χτυπάμε τὸ πόδι στὸ πάτωμα, παθαίνουμε σπασμοὺς. Ἀναζητῶντας τὴν ἀπελευθέρωση, φτάνουμε στὸ βιολογικὸ χῶρος. Πάσχουμε κυρίως ἀπὸ μιὰ ἐλλειψὴ ὀλοκλήρωσης, σκορπίζουμε, σπαταλάμε τὸν ἑαυτὸ μας.

Τὸ θέατρο — μέσα ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τοῦ ἠθοποιοῦ, τὴν τέχνη ὅπου ὁ ζωντανὸς ὀργανισμὸς τείνει πρὸς κίνητρα ἀνώτερα — προσφέρει τὴν εὐκαιρία νὰ πραγματοποιηθεῖ αὐτὸ πὸν θὰ μπορούσαμε ν’ ἀποκαλέσουμε ὀλοκλήρωση, ξερίζωμα κάθε μάσκα, ἀποκάλυψη τοῦ πραγματικοῦ ὄντος: τὴ δυνατότητα νὰ ἐνωθοῦν σὲ ἐνιαῖο σύνολο οἱ σωματικὲς κ’ οἱ ψυχικὲς ἀντιδράσεις. Αὐτὴ τὴ δυνατότητα πρέπει νὰ τὴ χειριστοῦμε μ’ ἕνα τρόπο πειθαρχημένο, μὲ πλήρη συναίσθηση τῶν εὐθυνῶν πὸν συνεπάγεται. Ἐδῶ μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴ θεραπευτικὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ πολιτισμοῦ μας σήμερα. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ ἠθοποιὸς πραγματοποιεῖ μιὰ τέτοια πράξη, μόνον ὅμως μὲ τὸν πλάγιο τρόπο τῆς συνάντησης μετὰ τὸ θεατὴ — ἀνοιχτὰ, ὀρατὰ, χωρὶς νὰ κρύβεται πίσω ἀπὸ ἕναν ὀπερατέρ, ἕνα σκηνογράφο, ἕνα διαρρυθμιστὴ τοῦ χώρου ἢ μιὰ μακιγιέρ — σὲ ἄμεση ἀναμέτρηση μαζὶ τοῦ καὶ κάπως “σὰ νὰ βρίσκεται στὴ θέση του”. Ἡ πράξη τοῦ ἠθοποιοῦ — ἡ ἀπομάκρυνση κάθε ἡμίμετρου, ἡ ἀποκάλυψη, τὸ ἀνοιγμα τοῦ ἑαυτοῦ του, ἡ ἀνάδυσή μέσα ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του σὲ ἀντίθεση μετὰ τὸ κλείσιμο — εἶναι ἕνα κάλεσμα γιὰ τὸ θεατὴ. Αὐτὴ ἡ πράξη μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μετὰ μιὰ πράξη βαθιὰ ριζωμένη, μ’ ἕναν ἀληθινὸ ἔρωτα ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀνθρώπινα ὄντα — στὸ μέτρο πὸν οἱ ἀναλογίες μποροῦν νὰ ἐπιτρέψουν μιὰ τέτοια σύγκριση. Αὐτὴ τὴν πράξη τὴν παράδοξη κι ἀκραία, τὴν ὀνομάζουμε ὀλοκληρωτικὴ πράξη. Κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι ἡ οὐσία τῆς ἀποστολῆς τοῦ ἠθοποιοῦ.

### II

Γιατὶ θυσιάζουμε τόση ἐνέργεια στὴν τέχνη μας; Ὅχι γιὰ νὰ διδάξουμε τοὺς ἄλλους, ἀλλὰ γιὰ νὰ μάθουμε μαζὶ τοὺς τι μπορεῖ νὰ μᾶς προσφέρει ἡ ὑπάρξή μας, ὁ ὀργανισμὸς μας, ἡ προσωπικὴ καὶ μοναδικὴ ἐμπειρία μας: γιὰ νὰ μάθουμε νὰ σπᾶμε τὰ φράγματα πὸν μᾶς κυκλώνουν καὶ γιὰ νὰ ἐλευθερωθοῦμε ἀπὸ τὰ δεσμὰ πὸν ἐπιδρῶν ἀνασταλτικὰ μέσα μας, ἀπὸ τὶς ψεύτικες εἰκόνες τοῦ ἑαυτοῦ μας πὸν μηχανευόμαστε καθημε-

*(\*) Τὸ παραπάνω κείμενο ἔχει περιληφθεῖ στὸ βιβλίο τοῦ Γέρζυ Γκροτόφσκι “Γιὰ ἕνα φτωχὸ θέατρο”, πὸν ἔχει κυκλοφορήσει καὶ ἐλληνικὰ ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις “Ἀρίων”, σὲ μετάφραση Φῶντα Κονδύλη καὶ Μαίρης Γαῖτη - Βορρέ. Ἀθήνα, 1971.*

ρινὰ γιὰ μᾶς καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους: γιὰ νὰ καταστρέψουμε τοὺς περιορισμοὺς πὸν ὀφείλονται στὴν ἔγνοια μας καὶ στὴν ἐλλειψὴ θάρρους μας, μετὰ δυὸ λόγια, γιὰ νὰ γεμίσουμε τὸ κενὸ πὸν ὑπάρχει μέσα μας: γιὰ νὰ ὀλοκληρωθοῦμε. Ἡ τέχνη δὲν εἶναι οὔτε μιὰ ψυχικὴ διάθεση (μετὰ τὴν ἔγνοια μιὰς ἐξαιρετικῆς ἀπρόβλεπτης στιγμῆς ἐμπνευσης), οὔτε μιὰ ἀνθρώπινη κατάσταση (μετὰ τὴν ἔγνοια ἐνὸς ἐπαγγέλματος ἢ ἐνὸς κοινωνικοῦ λειτουργήματος). Ἡ τέχνη εἶναι ἕνα ὀρίμασμα, μιὰ ἐξέλιξη, μιὰ ἀνώψωση, πὸν μᾶς ἐπιτρέπει ν’ ἀναδυθοῦμε ἀπὸ τὸ σκοτάδι μέσα σὲ μιὰ ἀκτίνα φῶς.

Ἀγωνιζόμαστε λοιπὸν γιὰ ν’ ἀνακαλύψουμε, γιὰ νὰ δοκιμάσουμε τὴν ἀλήθεια τοῦ ἑαυτοῦ μας: γιὰ νὰ ξερίζωσουμε τὸ πέπλο πὸν πίσω τοῦ κρυβόμαστε καθημερινὰ. Βλέπουμε τὸ θέατρο — κυρίως ἀπὸ τὴν ἀπτή, τὴ σωματικὴ τοῦ πλευρά — σάν ἕνα τόπο πρόκλησης, σὰ μιὰ πρόκληση πὸν ὁ ἠθοποιὸς ἀπευθύνει στὸν ἑαυτὸ του καὶ, ἔμμεσα, στοὺς ἄλλους. Τὸ θέατρο δὲν ἔχει νόημα παρὰ μόνον ἂν μᾶς ἐπιτρέψει νὰ ξεπεράσουμε τὸ στερεότυπο ὄραμα μας, τὰ συμβατικά μας αἰσθήματα καὶ τὶς συνήθειες, τὰ κριτήρια μας — ὄχι μόνον γιὰ τὴν εὐχαρίστηση τοῦ νὰ τὰ ἔχουμε ξεπεράσει, ἀλλὰ γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἐπαληθεύσουμε ὅτι εἶναι ἀληθινὸ καὶ, ἔχοντας παραιτηθεῖ ἀπ’ ὅλες μας τὶς φυγὲς καὶ τὶς ἀπατηλὲς ὄψεις μας, γυμνοὶ ἀπὸ κάθε ἄμυνα, ν’ ἀποκαλύψουμε τὸν ἑαυτὸ μας. Μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο — μετὰ τὸ σὸκ, μετὰ τὸ συγκλονισμὸ πὸν μᾶς ὀδηγεῖ στὴν ἀπόρριψη τοῦ καθημερινοῦ μας πέπλου καὶ τῶν τρόπων μας — εἴμαστε ἱκανοὶ, χωρὶς νὰ κρύβουμε τίποτα, νὰ ἐμπιστευτοῦμε τὸν ἑαυτὸ μας σὲ κάτι πὸν δὲ μπορούμε νὰ τὸ κατανοήσουμε ἀλλὰ πὸν μέσα τοῦ ζεῖ ἡ δυὰδα Ἐρως - Χάρις.

### III

Ἡ τέχνη δὲ μπορεῖ νὰ περιοριστεῖ ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς κοινῆς ἠθικῆς ἢ ἀπὸ τὴν κατῆχηση. Ὁ ἠθοποιὸς εἶναι δημιουργὸς, πρότυπο καὶ δημιουργία ἐνωμένα. Δὲν πρέπει νὰ ἴσχυται ἄσμενος γιὰτὶ αὐτὸ ὀδηγεῖ στὴν ἐπιδειξιμανία. Πρέπει νὰ ἔχει θάρρος, ἀλλ’ ὄχι τὸ θάρρος νὰ ἐπιδεικνύεται — ἕνα θάρρος παθητικὸ ἢ ἀπορροῦσε νὰ ποῦμε: τὸ θάρρος νὰ εἶναι ἀφοπλισμένος, τὸ θάρρος ν’ ἀπογυμνῶναι τὸν ἑαυτὸ του. Οὔτε ὅτι ἐφάπτεται στὴ σφαῖρα τοῦ προσωπικοῦ, οὔτε ἡ ἀπογύμνωση ὀλοκληροῦ τοῦ εἶναι τοῦ, πρέπει νὰ θεωροῦνται ἄσκημα, ἐφόσον στὴ διαδικασία τῆς προετοιμασίας ἢ στὴν τελειωμένη δουλειὰ παραμένουν μιὰ ὀλοκληρωτικὴ πράξη σωματικῆς εἰλικρίνειας. Ἄν γίνονται μετὰ δυσκολία κι ἂν δὲν εἶναι σημάδι μιὰς ἀποσύνθεσης ἀλλὰ τῆς ἀφίερωσης στὸ Ἔργο, τότε εἶναι δημιουργικὰ: ἀποκαλύπτουν καὶ μᾶς ἐξαγνίζουν ἐνῶ ταυτὸ χρονο νὰ ξεπερνᾶμε τὸν ἑαυτὸ μας.

Γι’ αὐτοὺς τοὺς λόγους, κάθε πλευρὰ τῆς δουλειᾶς τοῦ ἠθοποιοῦ πὸν ἔχει σχέση μετὰ πράγματα βαθιὰ προσωπικὰ πρέπει νὰ προστατεύεται ἀπὸ τὶς ἐποουσιώδεις παρατηρήσεις, τὶς ἀδιακρίσεις, τὴ νωχέλεια, τὰ ἐπιπόλαια σχόλια καὶ τ’ ἄστεια. Τὸ προσωπικὸ βασίλειο — τόσο τὸ πνευματικὸ ὅσο καὶ τὸ σωματικὸ — δὲν πρέπει νὰ “μιαίνεται” ἀπὸ τὴν ἐλαφρότητα, ἀπὸ τὴ βρώμικη πλευρὰ τῆς ζωῆς κι ἀπὸ τὴν ἐλλειψὴ τάκτ πρὸς τὸν ἑαυτὸ μας καὶ πρὸς τοὺς ἄλλους: τουλάχιστο στὸ χῶρο τῆς δουλειᾶς ἢ σὲ κάθε ἄλλο τόπο πὸν συνδέεται μαζὶ τοῦ. Αὐτὴ ἡ ἀπαίτηση μοιάζει μετὰ ἀφηρημένη ἠθικὴ ἐντολή. Δὲν εἶναι ὅμως. Ἀναφέρεται στὴν οὐσία τῆς ἀποστολῆς τοῦ ἠθοποιοῦ. Μιὰς ἀποστολῆς πὸν πραγματοποιεῖται μέσα ἀπὸ τὴ σάρκα. Ὁ ἠθοποιὸς δὲν πρέπει νὰ εἰκονογραφεῖ μιὰ “πράξη τῆς ψυχῆς”, ἀλλὰ νὰ τὴν ἐπιτελεῖ μετὰ τὸν ἴδιο τοῦ τὸν ὀργανισμὸ. Βρίσκεται ἔτσι ἀντιμέτωπος μετὰ μιὰ ἀκραία ἐκλογή: ἢ νὰ πουληθεῖ, νὰ ἀτιμάσει τὸ “ἐνσαρκωμένο” ἐγὼ τοῦ καὶ νὰ κάνει τὸν ἑαυτὸ του ἀντικείμενο καλλιτεχνικῆς πορνείας ἢ νὰ προσφερθεῖ, καθαγιάζοντας τὸ “ἐνσαρκωμένο”, ἄρα σαρκικὸ ἐγὼ τοῦ.

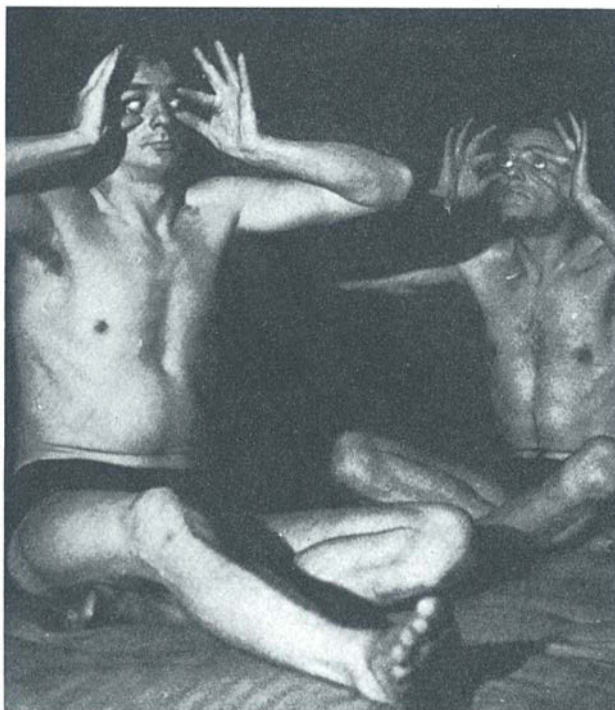
#### IV

"Ένας ηθοποιός δε μπορεί να καθοδηγηθεί και να εμπνευστεί παρά μόνο από κάποιον που δίνεται βαθιά στη δημιουργική του δραστηριότητα. Ο σκηνοθέτης, ενώ καθοδηγεί κ' εμπνέει τον ηθοποιό, πρέπει ταυτόχρονα ν' αφήνεται να καθοδηγείται και να εμπνέεται απ' αυτόν. Αυτό είναι θέμα ελευθερίας, συνεργατικής δουλειάς και δε συνεπάγεται μιá έλλειψη πειθαρχίας, αλλά τό σεβασμό τής αυτονομίας τών άλλων. Ο σεβασμός τής αυτονομίας τού ηθοποιού δε σημαίνει άναρχία, έλλειψη άπαιτήσεων, ούτε άντικατάσταση τής δράσης από άκατάσχετη φλυαρία. Άντίθετα, ό σεβασμός τής αυτονομίας σημαίνει άπαιτήσεις, άναμονή τού μάξιμουμ και τής προσωπικής άποκάλυψης. Άν πάρουμε αυτό ύπόψη, ή πρόνοια γιά τήν ελευθερία τού ηθοποιού μπορεί να πηγάζει μόνο από τήν πληρότητα τού καθοδηγητή ή όχι από τήν έλλειψη πληρότητας του. Μιά τέτοια έλλειψη συνεπάγεται τήν άπάτη, τή δικτατορία, τήν έπιφανειακή εκγύμναση.

#### V

Μιά δημιουργική πράξη δεν έχει καμιά σχέση ούτε με τήν έξωτερική άνεση, ούτε με τή συμβατική ανθρώπινη ευγένεια. Άπαιτεί ένα μάξιμουμ σιωπής κ' ένα μίνιμουμ λέξεων. Σ' αυτό τό είδος δημιουργίας συζητάμε με προτάσεις, με πράξεις και με ζωντανούς οργανισμούς κι όχι με εξηγήσεις. Όταν τελικά βρεθούμε στό κατάφλι ενός πράγματος δύσκολου και πολύ συχνά ανέφικτου, δεν έχουμε τό δικαίωμα να τό χάσουμε από έλαφρότητα ή άφροντισία. Έπομένως, άκόμα και στό διαλείμματα που παρεμβάλλονται στη δημιουργική διαδικασία, είμαστε άναγκασμένοι να παρατηρούμε όρισμένες άναστολές φυσικές στη συμπεριφορά μας, που παρουσιάζονται και στις ιδιωτικές μας ύποθέσεις. Αυτό ισχύει τόσο γιά τή δική μας δουλειά όσο και γιά τών συνεργατών μας. Δεν πρέπει ούτε να διακόπτουμε, ούτε ν' άποδιοργανώνουμε τή δουλειά με τό πρόσχημα ότι βιαζόμαστε να έπιδροθούμε στις ιδιωτικές σχολίες μας· δεν πρέπει ή δουλειά να δίνει τροφή σε σχολία ή άστεια που γίνονται ιδιωτικά. Όπως και ν' άναι οί κούφισες και μηδαμινές συζητήσεις δεν έχουν καμιά σχέση με τήν άποστολή τού ηθοποιού. Πλησιάζοντας τούς σκοπούς τής δημιουργίας,

*Άσκήσεις ματιών, παρμένες από τήν εκπαίδευση τών ηθοποιών τού ινδιού Καταμάλι. Τά μάτια άσκοούνται να κινούνται σε διάφορες κατευθύνσεις, με έναλλάσσόμενους ρυθμούς, έρμηνεύοντας όλόκληρη κλίμακα από αισθήματα. Η κινητικότητα τών ματιών δίνει δύναμη στην έκφραστική τού προσώπου*



άκόμα κι άν τό θέμα είναι τό παιχνίδι, πρέπει να μένουμε σε κατάσταση έτοιμότητας — "έπισημότητας" — θά μπορούσαμε να πούμε. Η όρολογία δουλειάς που μάς χρησιμεύει σαν έρέθισμα δεν πρέπει ν' άποσυνδέεται από τή δουλειά, ούτε να χρησιμοποιείται ιδιωτικά. Η όρολογία δουλειάς πρέπει να συνδέεται άποκλειστικά μ' αυτό που εξυπηρετεί.

Μιά δημιουργική πράξη αυτής τής ποιότητας έπιτελείται όμαδικά, πράγμα που προϋποθέτει τή συγκρότηση τού δημιουργικού μας έγώ σ' όρισμένα όρια. Ένας ηθοποιός δεν έχει τό δικαίωμα να διαπλάθει τό συνάδελφό του με τρόπο που να εξασφαλίζει μεγαλύτερες δυνατότητες στό δικό του παίξιμο. Ούτ' έχει τό δικαίωμα να διορθώνει τό συνάδελφό του, έκτός άν εξουσιοδοτηθεί από τό σκηνοθέτη. Τά βαθιά προσωπικά ή δραστικά στοιχεία τής δουλειάς τών άλλων μένουν άνέγγιχτα και δεν πρέπει να σχολιάζονται, άκόμα και κατά τήν άπουσία τους. Οί ιδιωτικές συγκρούσεις, οί καυγάδες, τά αισθήματα, οί έχθρότητες είναι άναπόφευκτα σε κάθε ανθρώπινη ομάδα. Καθήκον μας είναι να τά συγκρατούμε στό βαθμό που χρειάζεται ώστε να μην παραμορφώνουν και καταστρέφουν τή διαδικασία τής δουλειάς. Είμαστε ύποχρεωμένοι ν' άνοιγόμαστε άκόμα και μπροστά σ' έναν έχθρό.

#### VI

"Έχουμε ήδη άναφερθεί σ' αυτό πολλές φορές, αλλά δε θά πάσουμε να έπιμένουμε και να εξηγήουμε τό γεγονός ότι δεν πρέπει ποτέ να εκμεταλλευόμαστε ιδιωτικά ό,τι είναι δεμένο με τή δημιουργική πράξη : δηλαδή τόν τύπο, τό κοστούμι, τά άξεσουάρ, ένα στοιχείο απ' τήν παρτιτούρα τής ηθοποιίας, ένα θέμα μελωδικό ή άπόσπασμα από τό κείμενο. Αυτός ό κανόνας έφαρμόζεται και στην πιό μικρή λεπτομέρεια και δε μπορεί να 'χει εξαιρέσεις. Δεν καθιερώσαμε αυτό τόν κανόνα μονάχα γιά να πληρώσουμε τό χρέος μας σε μιá ειδική καλλιτεχνική άφιέρωση. Ούτε τό μεγαλειο, ούτε τά ευγενικά λόγια μάς ενδιαφέρουν, αλλά ή συνείδησή μας κ' ή πείρα μάς διδάσκουν ότι ή άπουσία μιάς άυστηρής προσχώρησης σε τέτοιους κανόνες στερεί τήν παρτιτούρα τού ηθοποιού από τήν "άκτινοβολία" τής.

#### VII

"Η τάξη κ' ή άρμονία στη δουλειά τού κάθε ηθοποιού είναι οί βασικές προϋποθέσεις που χωρίς αυτές μιá δημιουργική πράξη δε μπορεί να συντελεστεί. Άπαιτούμε πνεύμα συνέπειας. Τό άπαιτούμε από τούς ηθοποιούς που έρχονται στό θέατρο συνειδητά γιά να προεκτείνουν τόν εαυτό τους σε κάτι άκραίο, σε μιá πρόκληση που όξύνει τήν άναζήτηση μιάς όλοκληρωτικής άπάντησης γιά τόν καθένα μας. Έρχονται γιά να δοκιμαστούν σε κάτι άπόλυτα καθορισμένο που προχωρεί πέρα από τήν έννοια τού "θέατρου" και που είναι περισσότερο μιá πράξη ζωής, ένας τρόπος ύπαρξης. Αυτή ή άφετηρία φαίνεται ίσως πολύ άόριστη. Άν επιχειρούσαμε να τήν εξηγήσουμε θεωρητικά, θά λέγαμε πώς τό θέατρο κ' ή ηθοποιία είναι γιά μäs ένας φορέας που μäs επιτρέπει να όλοκληρωθούμε. Θά μπορούσαμε να σταθούμε πολύ σ' αυτό. Όστόσο, κάθε άτομο που συνεχίζει να μένει εδώ και μετά από τή δοκιμαστική περίοδο έχει άπόλυτη επίγνωση πώς αυτό που λέμε δε μπορεί να τό πιάσει κανείς με μεγάλα λόγια, αλλά με λεπτομέρειες, με άπαιτήσεις και με άυστηρότητα σε όλα τά στοιχεία τής δουλειάς. Τό άτομο που διαταράζει τά βασικά στοιχεία, που δε σέβεται, ίς πούμε, ούτε τή δική του παρτιτούρα, ούτε τών άλλων, καταστρέφοντας τή δομή της με μιá προσποίηση ή με μιá άυτοματική επανάληψη είναι άκριβώς αυτό που άπειλει τά πιό ύψηλά κι άνεπίδεκτα όρισμού κίνητρα τής κοινής μας δραστηριότητας. Κάθε μορφή προσποίησης στη δουλειά είναι έντελώς άπαράδεκτη. Όστόσο, μπορεί καμιά φορά να χρειαστεί ένας ηθοποιός να ξαναπαίξει μιá σκηνή ίσα ίσα γιά να τή σκιαγραφήσει σε γενικές γραμμές, γιά να έπαληθεύσει τήν όργάνωσή της και τά στοιχεία τής δράσης τών συναδέλφων του. Άλλ' άκόμα και σ' αυτή τήν περίπτωση, πρέπει ν' άκολουθήσει προσεχτικά τις πράξεις, ν' άναμετρηθεί μαζί τους γιά να καταλάβει τά κίνητρά τους. Αυτή είναι όλη ή διαφορά άνάμεσα στη σκιαγράφιση και τήν προσποίηση.

"Ένας ηθοποιός πρέπει να 'ναι πάντα έτοιμος να πάρει μέρος στη δημιουργική πράξη τή συγκεκριμένη στιγμή που καθορίζει ή ομάδα. Άπ' αυτή τήν άποψη ή ύγεια του, ή σωματική του κατάσταση κι όλες του οί προσωπικές ύποθέσεις παύουν να άφορούν μονάχα αυτόν. Μιά δημιουργική πράξη αυτής τής ποιότητας δε μπορεί ν' άκμάσει παρά μόνο άν έχει τραφεί από ζωντανό οργανισμό. Άρα είμαστε ύποχρεωμένοι να φροντί-

ζουμε καθημερινά τὸ σῶμα μας γιὰ νὰ ἔναι πάντα ἔτοιμο γιὰ τὰ καθήκοντά του. Δὲν πρέπει νὰ στερούμαστε τὸν ὕπνο γιὰ τὴν εὐχαρίστησή μας καὶ μόνο καὶ νὰ ἐρχόμαστε ἔπειτα στὴ δουλειά κουρασμένοι ἢ μὲ τὸ στόμα ξεραμένο ἀπὸ τὸ πιότο. Δὲν πρέπει νὰ ἐρχόμαστε ἀνίκανοι νὰ συγκεντρωθοῦμε. Ὁ κανόνας ἐδῶ δὲν εἶναι μόνο ἡ ὑποχρεωτική παρουσία ἀλλὰ κ' ἡ σωματική προετοιμασία γιὰ τὴ δημιουργία.

### VIII

Κανένας ἀπ' ὄσους ἐρχονται καὶ μένουν ἐδῶ δὲ μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ ὅτι δὲ γνώριζε ἀπὸ πρὶν τὸ πρόγραμμα τοῦ θιάσου. Κάθε ἄτομο πού ἐρχεται γιὰ νὰ δουλέψει ἐδῶ κ' ἐπιθυμεῖ νὰ κρατήσει τὶς ἀποστάσεις του (ὡς πρὸς τὴ δημιουργική συνείδηση) δείχνει μὲ τὴ ἄσκημο τρόπο φροντίζει γιὰ τὴν ἴδια του τὴν ἀτομικότητα. Ἡ ἐτυμολογική ἔννοια τῆς "ἀτομικότητας" εἶναι τὸ "ἀδιάσπαστο", δηλαδή ἡ ὀλοκληρωτική ὑπαρξη μέσα σὲ κάτι : ἡ ἀτομικότητα εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο τῆς μισερῆς ἀφιέρωσης. Ὑποστηρίζουμε λοιπὸν ὅτι ὄσοι ἐρχονται καὶ μένουν ἐδῶ, ἀνακαλύπτουν στὴν κατεύθυνση μας κάτι πού τοὺς εἶναι βαθιά οικεῖο, προετοιμασμένο ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὶς ἐμπειρίες τους. Ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὸ δέχονται συνειδητά, συμπεραίνουμε ὅτι κανένας ἀπ' ὄσους συμμετέχουν αἰσθάνεται τὴν ὑποχρέωση νὰ ἐκπαιδευτεῖ δημιουργικά καὶ νὰ προσπαθῆσει νὰ σχηματίσει τὶς δικές του, ἀξεχώριστες ἀπ' τὸν ἑαυτὸ του παραλλαγές, ν' ἀποκλίνει ἀπὸ τὸ ἄτομό του καὶ ν' ἀνοιχτεῖ στοὺς κινδύνους τῆς ἔρευνας. Πράγμα πού βρίσκεται ἀκριβῶς στοὺς ἀντίποδες κάθε συνταγῆς.

### IX

Ὡστε, τὸ οὐσιώδες εἶναι νὰ μὴν ἀποπειραθεῖ ὁ ἠθοποιὸς νὰ ἀποχτήσῃ συνταγές κάθε λογῆς, οὔτε νὰ φτιάξῃ γιὰ τὸν ἑαυτὸ του ἓνα "μαγικὸ κουτί" γεμάτο τεχνάσματα. Μιά συλλογὴ μέσων ἔκφρασης δὲν ἔχει θέση ἐδῶ. Ἡ δύναμη τῆς βαρύτητας στὴ δουλειά μας ἐκφράζεται μὲ τὴ θέληση νὰ σπάσουμε τὰ σύνορα, ν' ἀναζητήσουμε τὴν "κορυφή", τὴν ὀλοκλήρωση.

Τὸ πρῶτο καθήκον τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι νὰ καταλάβῃ ὅτι ἐδῶ κανεὶς δὲ θέλει νὰ τοῦ δώσει τίποτα· ἀντίθετα, ἔχουμε τὴν πρόθεση νὰ π ἄ ρ ο υ μ ε πολλὰ ἀπ' αὐτόν, νὰ τοῦ ἀφαιρέσουμε ὅλ' αὐτὰ πού πάνω τους εἶναι συνήθως προσκολλημένος, τὴν ἀντίστασή του, τὶς ἀναστολές του, τὴν τάση του νὰ κρύβεται πίσω ἀπὸ 'να πέπλο, τὴ μισερὴ του ἀφιέρωση, τὰ ἐμπόδια πού τὸ σῶμα ὑψώνει στὸ δρόμο τῆς δημιουργικῆς πράξης, τὶς συνήθειές του, ἀκόμα καὶ τοὺς συνηθισμένους του "καλοὺς τρόπους".

### X

Προτὸ ἓνας ἠθοποιὸς γίνῃ ἰκανὸς νὰ πραγματοποιήσῃ τὴν ὀλοκληρωτικὴν πράξη, πρέπει νὰ ἐκπληρώσῃ μιά σειρά ἀπὸ ὑποχρεώσεις, τόσο λεπτές μερικές φορές, τόσο ἄπιαστες, πού πρακτικὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ τις ὀρίσει κανένας μὲ λόγια. Δὲ γίνονται φανερές παρά μὲ τὴν ἐμπρακτικὴ ἐφαρμογή. Εἶναι ὠστόσο πῶς εὐκόλο νὰ ὀριστοῦν οἱ γενικὲς συνθήκες ἀλλὰ κ' οἱ ἐνέργειες τοῦ ἠθοποιοῦ πού κάνουν ἀδύνατη τὴν πραγματοποίηση τῆς ὀλοκληρωτικῆς πράξης.

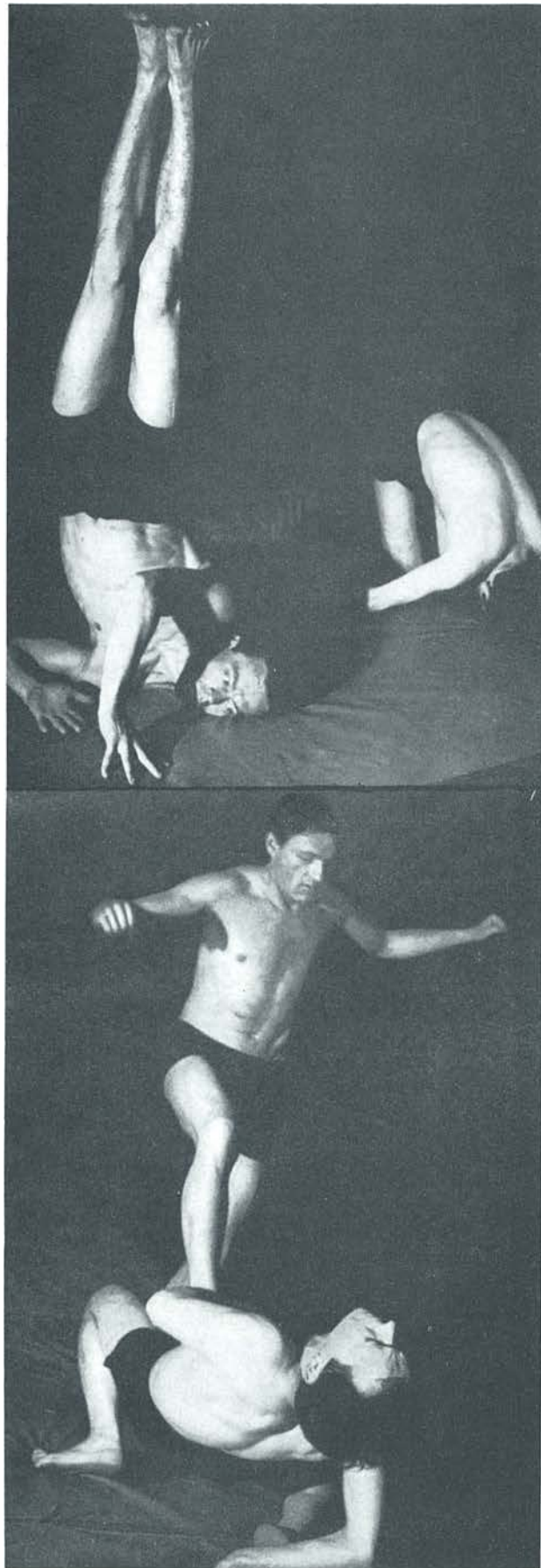
Ἡ πράξη αὐτὴ δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἂν ὁ ἠθοποιὸς ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ τὴ γοητεία, τὴν προσωπικὴ του ἐπιτυχία, τὰ χειροκροτήματα καὶ τὸ μισθό, παρά γιὰ τὴ δημιουργία, ὅπως τὴν ἐννοοῦμε στὴν ἀνώτερη μορφή της. Δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἂν ὁ ἠθοποιὸς τὴν ὑποτάσῃ στὴ σπουδαιότητα τοῦ ρόλου του καὶ στὴ θέση του μέσα στὸ θέαμα. Δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ὀλοκληρωτικὴ πράξη ἂν ὁ ἠθοποιὸς, ἀκόμα κι ὅταν βρίσκεται μακριὰ ἀπ' τὸ θέατρο, σπαταλᾷ τὶς δημιουργικὲς του ὀρμές καί, ὅπως εἶπαμε καὶ πρὶν, τὶς μπλοκάρει ἰδιαίτερα μὲ ἐπουσιώδεις δεσμεύσεις ἀμφίβολου χαρακτήρα ἢ μὲ τὸ νὰ χρησιμοποιεῖ ὑπολογιστικὰ τὴ δημιουργικὴν πράξη σάν ἓνα μέσο γιὰ νὰ προωθήσῃ τὴν καριέρα του.

Μετάφραση ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Copyright Jerzy Grotowski



Οἱ δύσκολες ἀσκήσεις στὴν ἐκπαίδευση Γκροτόφσκι δὲν εἶναι αὐτοσκοπός. Βοηθᾶνε τὸν ἠθοποιὸ ν' ἀποχτήσῃ μιά νέα λειτουργία πού δίνει στὴν ἐρμηνεία του ἀσκηθίστο βάθος κ' ἐνταση. Τὸ σῶμα γίνετα εὐλύγιστο ὅσο τὸ συναίσθημα ἢ ἡ σκέψη





ΡΥΣΑΡΝΤ ΤΕΙΣΑΚ : ΑΥΤΙΣΤΟΣ ΠΡΟΚΛΗΣ

# ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΠΡΑΞΗ ΖΩΗΣ

## ΑΠΟΓΥΜΝΩΜΕΝΗ Η ΜΥΧΙΑ ΟΝΤΟΤΗΤΑ ΜΑΣ

Συνέντευξη του ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ στον ΜΑΡΚ ΦΟΥΜΑΡΟΛΙ

**ΦΟΥΜΑΡΟΛΙ :** Στη διάρκεια του πρόσφατου σεμινάριου στο Χόλστεμπρο, στη Δανία, ανέκυψαν σημαντικά ερωτήματα για το σωστό ρόλο του καλλιτέχνη του θεάτρου σε σχέση με την κοινωνία : Μερικοί από τους Αμερικανούς που πήραν μέρος στο σεμινάριο ένιωθαν έντονα την ανάγκη για μιá πιό άμεση ανάμειξη στα σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα απ' αυτή που, κατά τα φαινόμενα, αντιπροσωπεύει το θέατρό σας.

**ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ :** Αυτή ή ανάγκη υπάρχει για πολλούς καλλιτέχνες σ' όλoκληρο τον κόσμο σήμερα. Δέν άμφισβητώ τόσο την αντίληψη που βρίσκεται πίσω απ' αυτή την επιθυμία όσο τα έργα που χρησιμοποιούνται σαν απόδειξη του κύρους της. Υπάρχουν δυό πειρασμοί που θα μπορούσαν να με κάνουν να εγκαταλείψω το δικό μου δρόμο και να με οδηγήσουν ν' αντιμετώπισω το θέατρο σá μιá πράξη ζωής.

Ο πρώτος πειρασμός είναι να υποτιμήσω όρισμένες κοινωνικοπολιτικές απόψεις υποβιβάζοντάς τες σε άπλές γενικεύσεις και λεκτικές θέσεις. Θα μπορούσα να κολακέψω το έγώ μου παίζοντας ταχυδακτυλουργικά με μεγάλες λέξεις όπως "άνθρωπισμός", "άλληλεγγύη με τους καταπιεσμένους", "τά δικαιώματα της ίδιας μου της προσωπικότητας", άλλ' αυτό δέ θα εξυπηρετούσε τίποτα εκτός απ' το δικό μου συναισθηματικό και διανοητικό βόλεμα.

Τá ανθρώπινα δικαιώματά μας θά 'πρεπε ν' αρχίζουν με τις πράξεις μας μάλλον παρά με διακηρύξεις ή συστατικά πιστοποιητικά για τους εαυτούς μας. Είμαστε σά δέντρα: δέν πρέπει ν' άνησυχούμε προς ποιά κατεύθυνση στρέφεται ή μοίρα, τό κλίμα, οί άνεμοι κ' οί καταιγίδες ή νά ξέρουμε ήν ή γή θά 'ναι εϋφορη ή άγονη και μόνο τό γεγονός της γέννησής μας μάς υποχρεώνει ν' αντιδρούμε στην πρόκληση της ζωής και ν' άπαντáme σ' αυτή με τον τρόπο της ίδιας της φύσης που ποτέ δέ βιάζεται και ποτέ δέ διστάζει. Άν ό σπόρος μας πέσει πάνω σε πέτρα, τόσο τό χειρότερο. Άκόμα κι αυτό δέ μάς ελευθερώνει απ' τό καθήκον μας: άν άρνηθούμε, με όποιοδήποτε πρόσχημα, νά κάνουμε τις πράξεις που άπαιτούνται από μάς, θά 'μαστε: σά δέντρο που τό 'ριξαν μέσα στη φωτιά και τό κατάστρεψαν. Καί καλά θά 'χουν κάνει. Η φωτιά δέν έχει κοινωνικό χαρακτήρα: λαμπαδιάζει μέσα μου μόλις προδώσω, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, τό καθήκον μου σά ζωντανού ανθρώπου, τό καθήκον μου νά εκτελώ πράξεις. Η χειρότερη άπειλή για την επιβίωση του ανθρώπου βρίσκεται στην ίδια του τη στερρότητα: κι αυτή ή στερρότητα δέν είναι παρά μιá απόδραση από τη δημιουργία.

Ο δεύτερος πειρασμός είναι να μεπρδέσω μες στο μυαλό μου την άνεση, με την ελεύθερη ανάπτυξη της φύσης μου. Άν, σαν ήθοποιός, νοιαζόμουν πάνω απ' όλα για την άνεσή μου, θά ξεχνούσα πώς οί δοκιμές γίνονται για τη δημιουργία σκηνικών γεγονότων και πώς όλoκληρη ή δουλειά μου θά 'πρεπε νά καθορίζεται από την ανάγκη νά φτάσω σ' αυτά τά γεγονότα.

Θά παραήμουν γεμάτος με κολακευτικές διαβεβαιώσεις που θά μ' έσπρωχναν να τηρήσω την υπόσχεση που θά 'χα δώσει στον εαυτό μου και σ' άλλους τους άλλους, ν' αφήσω ελεύθερο τον ίδιο μου τον αυθορμητισμό. Αυτές οί υψηλές διαβεβαιώσεις θά σκόπευαν στο να μου εξασφαλίσουν τό πιό ευχάριστο βόλεμα: να μη δουλεύω στο χώρο άκριβώς όπου θά 'πρεπε να δουλεύω, συγκεκριμένα, στο χώρο των δοκιμών. Οί προσπάθειές μου, ή μάλλον τά παράγωγα αυτής της άδράνειας θά 'χαν μονάχα ένα σκοπό — να ταυτίσουν τό π ρ ο σ ω π ι κ ό με τό ί δ ι ω τ ι κ ό. Θά ξόδευα τον καιρό μου δημιουργώντας τη λεγόμενη "άτμόσφαιρα δουλειάς" αντί πραγματικά να καθίσω να δουλέψω. Οί πρόβες θά μετατρέπονταν σε συναντήσεις όλο κουβεντολόι, άφιρωμένο σε ευγενή και υψηλά θέματα. Καί τότε, επιτέλους, θ' άρχιζα να δουλεύω. Αυτό λέγεται "αυτοσχεδιασμός". Κάποτε, ίσως, τούτη ή λέξη σημαίνει κάτι. Σήμερα δέν είναι παρά μιá κενόδοξη λέξη που χρησιμοποιείται σαν ύποκατάστατο για τη δουλειά.

Άκολουθώντας τά ιδανικά που θά 'θελα νά διατηρήσω, θά μπορούσα ν' αυτοσχεδιάζω προσέχοντας μονάχα να μην προδώσω τη φύση μου. Χάρη στην "άτμόσφαιρα δουλειάς", θά 'νιωθα ήδη σά νά 'μουν βυθισμένος στα ζεστά νερά των οικογενειακών σχέσεων μαζί με τ' άλλα μέλη της ομάδας — άπελευθερωμένος από κάθε εϋθύνη. Η ομάδα δημιουργεί αντί για μένα. Θά 'βρισκα τον εαυτό μου ένδιαφέροντα. Θά μου άρκοϋσε να είμαι αυτός που είμαι. Ό,τι κι έν έκανα — άν περπατούσα, άν οϋρλιαζα, άν φώναζα — θά αισθανόμουν ότι έπαίρνα άφεση από την ομάδα. Άν επιθυμούσα να δείξω πόσο άνθρωπινος είμαι θ' άναζητούσα έπαφή: θ' άγγιζα τά χέρια των άλλων ήθοποιών, θά τους κοιτάξα ίσα στα μάτια. Δέ θά 'βλεπα άπολύτως τίποτα εκεί, μά δέν πειράζει, τό βασικό είναι να 'ναι κανένας άνθρωπινος και να κάνει αυτοσχεδιασμούς: δέν είναι δύσκολο, γι' αυτό θά τό έκανα. Για ν' άποδείξω πώς έχω και τό ζώο μέσα μου, θά μπουσουλούσα στα τέσσερα και θά 'βγαζα άναρθρες κραυγές. Αυτό είναι βιολογικό, είναι αυθορμητο. Με δυό λόγια, θά έκφραζόμουν κι αυτό θά συνέχιζα να τό άποκαλώ "αυτοσχεδιασμό".

Άν κουραζόμουν, τότε θά ξάπλωνα χάμω — είναι και τούτο ένα από τά ανθρώπινα δικαιώματα — και θ' άφήνα τους συνάδελφούς μου στη σκηνή ν' ακολουθούν την ευαγγελική ρήση: "Άφες τούς νεκρούς θάψαι τούς εαυτών νεκρούς". Έτσι θά 'μενα ξαπλωμένος και θά ξεκουραζόμουν: χαλάρωση γι' άλλη μιá φορά. Ζώ σ' ένα νευρικό κόσμο: απέξω υπάρχουν τά χρήματα που πρέπει να κερδίσω ή που κέρδισα χάρη στις γενναίες μου δηλώσεις για την ανάπτυξη της ανθρωπότητας. Πρέπει να χορεύω σά σκυλί γύρω από τους παντοδύναμους κατασκευαστές της κοινής γνώμης.

Όμως ό καθένas μας ξέρει τη διαφορά ανάμεσα στην άληθινή δουλειά και τη δήθεν δουλειά και στο βάθος της έσωπειρικής μου συνείδησης θά 'χα άπόλυτη έπίγνωση ήν ή βάση που

πάνω της στηρίζεται ή ζωή μου ήταν άγωνα και στείρα· αν αυτή ή βάση ήταν ένα υποκατάστατο που μ' εμπόδιζε να προσφέρω τόν έαυτό μου σοβαρά. Βέβαια, κάποιος μπορεί να λέει ψέματα με τὰ λόγια, αλλά τὸ να κάνει ολόκληρη τή ζωή του ένα ψέμα είναι ὀλεθρος πολύ μεγαλύτερος· γιατί αυτό τὸ ψέμα, πού καλλιεργείται προσεχτικά, δηλητηριάζει ολόκληρο τὸ είναι. Πρόκειται γιὰ ένα περίεργο τρόπο νὰ καταργεί κανένας τὸ διαχωρισμὸ ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ τή ζωή!

Ἄν πραγματικά ἐπιθυμῶ νὰ τὸ κάνω αυτό, τότε πρέπει νὰ στραφῶ πρὸς τὴν πείρα τῆς ἴδιας μου τῆς ζωῆς, πρὸς τή ζωή μου προσωπικά, μέ σάρκα καὶ ὀστά, τὴν ἐξωτερική καὶ τὴν ἐσωτερική μύχια ὄντοτητα, πού καλοῦμαι νὰ δημιουργήσω μέ τὴν ιδιότητα τοῦ ἰθσοποιοῦ στὴ σκηνή, νὰ κάνω τὴν ἴδια μου τή ζωή ὀλότελα ὄρατῆ. Ἄντι νὰ κάνω αὐτοσχεδιασμούς, εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ δημιουργήσω πολὺ σαφῆ σχεδιάσματα, βγαλμένα ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα γεγονότα τῆς ζωῆς μου. Αὐτὰ τὰ σχεδιάσματα εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο ἀπ' τοὺς αὐτοσχεδιασμούς — πού μέ προστατεύουν ἀπὸ τὴν πράξη τῆς ἀλήθειας, ἀπὸ τὴν πράξη πού πραγματικά καταργεῖ τὰ σύνορα ἀνάμεσα στὴ ζωή καὶ τὸ θέατρο — κι ὅ, τι πρέπει νὰ δείξω σ' αὐτὴ τὴν πράξη εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ πού προτιμῶ νὰ κρύβω, ἐπειδὴ εἶναι τόσο οὐσιώδες γιὰ μένα πού δὲ μπορῶ νὰ ἐπιτρέψω στὸν ἑαυτό μου νὰ τὸ συζητῶ οὔτε καν μέ φίλους. Ἄν καυχίμαι πὸς εἶμαι ἕνας ἄνθρωπος πού ἀναζητῶ τὴν ἴδια του τὴν ἀξιοπρέπεια, τότε εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ μαι συνειδητός, ὄχι μέ λόγια, ἀλλὰ μέ πράξεις καὶ γεγονότα. Εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ μαι σαφῆς στὴ δουλειά μου. Τώρα αὐτὸ πού φανερώνει τὴν παρουσία μιάς συνειδησης εἶναι ἡ δομὴ, ἡ καθαρότητα, ἡ ἀκριβῆς γραμμὴ τοῦ ἔργου. Ἡ ἀπουσία ἀκριβείας στὴ δουλειά, ἡ ἔλλειψη δομῆς σ' ἕνα ἔργο, εἶναι ἀμαρτήματα ἐνάντια στὴ συνειδηση καί, ἐπομένως ἐνάντια στὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια πού γι' αὐτὴν παριστάνω ὅτι ἀγωνίζομαι.

Ἄν καυχῆθῶ μὴ ἀναζητῶ μιά συμφιλίωση μέ τὸν ἑαυτό μου καὶ πὸς ψάχνω πὸς ὅ λ ὅ τ η τ α πού θά τερμάτιζε τὴ διαίρεσή μου σὲ σῶμα καὶ ψυχῆ, ἐρωτικό ἔνστικτο καὶ διάνοια, αὐτὸ ἴσονται μέ τὸ νὰ λέω ὅτι ἀρνίεμαι ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς νὰ αἰσθάνομαι χωρισμένος ἀπ' τὸ ἴδιο μου τὸ σῶμα, ἀπ' τὸ ἴδιο μου τὸ ἔνστικτο, ἀπ' τὸ ἴδιο μου τὸ ἀσύνειδο, δηλαδή ἀπ' τὸν ἴδιο μου τὸν αὐθορμητισμὸ. Τὸ πρόβλημα εἶναι ὅτι ὁ αὐθορμητισμὸς θά μπορούσε νὰ καταλιξεί σ' ἕνα θεάμα πού λείπει ψέματα, σ' ἕνα μεθαινω δῶρα ψευτοαγίων σὲ δάσος ἡ τετράποδων ἀνθρώπων κτηνῶν πού οὐρλιάζουν καὶ δαγκάνουν τὰ πισινὰ τῶν συνεργατῶν τους. Ὁ αὐθορμητισμὸς, γιὰ νὰ ἔναι ἀληθινὰ αὐθόρμητος, πρέπει νὰ ἐπιτρέπει νὰ βασιλεύει ἐλεύθερα ἡ βαθιὰ ροὴ πού ἐγείρεται ἀπὸ ολόκληρη τὴν ὑπαρξή, ἀκόμα καὶ τὴ σωματική, ἀλλὰ πού συνδέεται μέ τὴ συνειδηση, γιατί πὸς θά μπορούσα ν' ἀποκόψω τὸν ἑαυτό μου ἀπὸ τὴ συνειδηση μου, ἀκόμα καὶ ἂν ὁ σκοπὸς μου εἶναι νὰ ξαναβρῶ τὸν αὐθορμητισμὸ μου; Εἶμαι ὅπως εἶμαι, τόσο ἀπομακρυσμένος ἀπὸ τὴ μηχανική τάξη ὅσο κι ἀπὸ τὸ χάος : ἀ ν ἄ μ ε σ α σ τ ῖ ς δ υ ὸ ὅ χ θ ε ς τ ῆ ς σ α φ ῆ ν ε ἰ ἄ ς μου, ἐπιτρέπω σὲ τὸ π ο τ ἄ μ ι, πού βγαίνει ἀπὸ τὴν αὐθόρμητικὸτητα τῆς ἐμπειρίας μου, νὰ προχωρεῖ, ἄργά ἢ γρήγορα. Κάθε παράσταση εἶναι τόσο ριψοκίνδυνη, τόσο παρακινδυνευμένη, ὅσο καὶ μιά δοκιμὴ. Ὅποια καὶ ἂν εἶναι τὰ ὑποκειμενικά πλοῦτη πού κατάφερα νὰ κινητοποιήσω ἀπὸ τὰ βάθη τοῦ εἶναι μου γιὰ νὰ γεμίσω αὐτὸ τὸ δρόμο, τίποτα δὲ μέ προστατεύει ἀπὸ τὸν κίνδυνο νὰ χάσω, στὴ διάρκεια μιάς παράστασης, ὅ, τι ἔχω ἀποχτήσει. Τέτοιες εἶναι οἱ συνθήκες πού βοηθοῦν τὸν αὐθορμητισμὸ καὶ τὴν ὀλότητά μου νὰ φανερωθῶν μέ ὄλη τους τὴν αὐθεντικότητα.

Εἶναι ἀλήθεια πὸς, γιὰ μιά τέτοια πράξη, οἱ ἄνθρωπινες σχέσεις στὴ διάρκεια τῆς δουλειᾶς μετράνε πολὺ. Ἀλλὰ δὲ μιμούμαστε τὴν οικογενειακὴ ζωὴ, τὴ φιλία. Δουλεύουμε καὶ στὴ δουλειᾶ ἐκτιμᾶμε καὶ σεβόμαστε τὸ χρόνο καὶ τὴν προσπάθεια τῶν συναδέλφων μας. Σεβόμαστε τὴν πειθαρχία τοῦ νὰ δουλεύουμε μαζί, σύμφωνα μέ τὸς κανόνες πού ὁ καθένας ἔχει δεχτεῖ καὶ πού, ἐπομένως, μᾶς δημιουργοῦν ὑποχρεώσεις. Ἡ τάξη, εἶναι ἡ προϋπόθεση πού μου ἐπιτρέπει νὰ συγκεντρωθῶ στὴ δημιουργία. Νιώθουμε ἀμοιβαῖο σεβασμὸ ὁ ἕνας γιὰ τὸν ἄλλο, ἐπειδὴ σὲ μιά δημιουργικὴ κοινότητα, ὁ καθένας ἔχει δικαίωμα νὰ δημιουργεῖ, ἀλλὰ καθῆκον του εἶναι νὰ τὸ κάνει αὐτὸ ἀνάλογα μέ τὴ δικαιοδοσία του, σὺν ὑπεύθυνῳ αἰτομῳ. Ὑπάρχει ἔδαφος γιὰ συνάντηση, ἀμοιβαία ἀναλλαγή, ἀλλ' αὐτὴ ἡ συνάντηση, αὐτὴ ἡ ἀναλλαγή καίει στὸ βωμὸ τῆς πράξης τῆς δημιουργίας. Δὲν ἔχει καμιά σχέση μέ τὴν πολυδιατυμπανισμένη "ἀτμόσφαιρα δουλειᾶς".



*Ἡρόδοτος* τοῦ Μίτσαζιεβιτς. Ὁ συνιδρυτὴς καὶ θεωρητικὸς τοῦ Θεάτρου Ἐργαστηριοῦ Λοὺνδρου Φλάσεν θεωρεῖ ἀρετὴ τῶν κλασικῶν τὸ ὅτι "περιλαμβανῶν γενικῆς ἀλήθειας πού βραίσονται πολὺ κοντὰ στοὺς μύθους". Στὴ σκηνὴ αὐτῆ, οἱ ἰθσοποιοὶ τοῦ Γκροτόφσκι, κινούμενοι ἀνάμεσα στοὺς θεατῆς, καλοῦν πνεύματα, καθὼς ἀναπαρασταίνουν μιά ἀγροτική γιορτῆ

**ΦΟΥΜΑΡΟΛΙ :** Ἔχετε ἐπιμείνει στὰ καθῆκοντα καὶ τὶς εὐθύνες τῶν ἰθσοποιῶν σὺν ἐπαγγελματιῶν. Ποιὸς εἶναι ὁ ρόλος τοῦ σκηνοθέτη στὸ θέατρο σὺν πράξη ζωῆς ;

**ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ :** Σὰ σκηνοθέτης, θά ἔχα τὴν ἐκλογή νὰ συναδελφωθῶ μ' ὄλα τὰ μέλη τῆς ομάδας σὲ ἀκραῖο βαθμὸ, σὲ βαθμὸ δακρύων καὶ ἐπιδειξιμανῶν ἐκμυστηρεύσεων. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο θά μπορούσα νὰ φαντασθῶ πὸς ἔχω καθιερώσει μιά νέα διάσταση ἀνεσης στὴ δουλειά κ' ἔχω παραχωρήσει στὸν ἰθσοποιὸ μιά ἀδελφικὴ παραδοχὴ πού, χάρις στὴν ἐμπιστοσύνη καὶ τὴν ἀσφάλεια, κάνει δυνατὴ τὴ δημιουργικὴ πράξη. Σ' αὐτὸ θά ἔκανα λάθος. Μπορῶ πραγματικά νὰ παραχωρήσω στὸν ἰθσοποιὸ τὴν παραδοχὴ, χωρὶς νὰ ξέρω ολόκληρο τὸ εἶναι του, ολόκληρη τὴ φύση του, ολόκληρη τὴν ἐμπειρία ζωῆς του ; Τὶ ἀξία μπορεῖ νὰ ἔχει γι' αὐτὸν ἡ θέρμη πού θά βγαίνει ἀπὸ μένα ἂν, σὲ κάθε περίσταση εἴτε σημαντικὴ εἴτε ἀνάξια, τοῦ δίνω ἀπὸ τὸν ἑαυτό μου τὰ ἴδια πού θά ἔδινε καὶ σ' ὅποιονδήποτε; Πὸς μπορεῖ ἕνας ἰθσοποιὸς νὰ ξεχωρίσει τὶς στιγμῆς πού εἶμαι ἀνεπιφύλαχτα ἀδελφικός πρὸς αὐτόν, ἀπ' τὶς στιγμῆς πού μονάχα ἀρκοῦμαι σὲ ἀδελφικῆς χειρονομίες; Ὅχι, αὐτὸ πού πρέπει νὰ κάνω εἶναι νὰ δημιουργήσω ἀνάμεσα σ' αὐτόν καὶ σὲ μένα ἕνα πεδίο δημιουργικῆς ἐπικοινωνίας. Αὐτὸ εἶναι φανερό ὅταν πηγαίνουμε ἀμοιβαῖα ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο, χωρὶς μιά λέξη ἡ σχεδόν καμιά καὶ, ὅπως ὀποτε, χωρὶς καθόλου συμβατικῆς κινήσεις πού μιμοῦνται τὴν ἀδελφικότητα. Αὐτὸ εἶναι φανερό ὅταν ξεχνῶ πὸς εἶμαι σκηνοθέτης μαζί του κι ὄχι ἐπειδὴ θέλω νὰ πολλαπλασιάσω, σὲ σχέση μ' αὐτόν, τὶς ἐξωτερικῆς ἐκδηλώσεις ἀδελφοσύνης, πού ἀπλὰ καὶ μόνο θά μεταμφιεζαν τὴν ἔλλειψη ἀπὸ μέρους μου ἑνὸς βαθύτερου ἐνδιαφέροντος γι' αὐτόν. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, αὐτὸ τὸ αἶσθημα ὅτι ἀνίκομε σὲ μιά δημιουργικὴ κοινότητα μᾶλλον παρὰ σὲ μιά οικογένεια λουσομένη στὴν ἀνεση

θά μπορούσε να με βάλει στον πειρασμό να υπερβάλω την προσωπική μου εξουσία σά σκηνοθέτη. Αναμφίβολα, είναι αλήθεια πώς οι σχέσεις δουλειάς θά 'πρεπε να εγγράφονται σε μία τάξη πραγμάτων που γίνεται ελεύθερα δεκτή, μία αντικειμενική τάξη που δεσμεύει τόσο το σκηνοθέτη όσο και τους ηθοποιούς· δεν είναι όμως φυσιολογικό να διατηρεί ο σκηνοθέτης για τον εαυτό του όλα τὰ προνόμια αυτής της τάξης κ' οι ηθοποιοί όλες τις υποχρεώσεις της δουλειάς. Σ' αντίθεση με τον υποκριτικά άδελφικό σκηνοθέτη υπάρχει στο άλλο άκρο, εκείνος που εγώ θά ονόμαζα σκηνοθέτη - θηριοδαμαστή. Από ποιά σημάδια τον αναγνωρίζει κανείς; Από τὰ έξης: ούτε έχει άπληξη στους ηθοποιούς, ούτε τους προκαλεί, ούτε τους μοιράζει μία ποιότητα προσοχής όμοια με φωτεινή και καθαρή συνείδηση, συνείδηση που ταυτίζεται με την παρουσία, συνείδηση άπαλλαγμένη από κάθε ύπολογισμό αλλά συνάμα προσηχτική και γενναϊόδωρη. Ο σκηνοθέτης - θηριοδαμαστής επιθυμεί, αντίθετα, ν' άποσπάσει όλα τὰ δημιουργικά στοιχεία με τή βία από τους ηθοποιούς· δε σέβεται τó φυτόρωμα του σπόρου, αυτός πάντα ξέρει από πριν τι θά κάνει. Υπάρχουν ηθοποιοί που τους άρέσει αυτό τó είδος σκηνοθέτη· τους ελευθερώνει από την ευθύνη της δημιουργίας.

*ΦΟΥΜΑΡΟΛΙ : Τελευταία στις 'Ηνωμένες Πολιτείες έχουν γίνει πολλές συζητήσεις πάνω στην καλλιτεχνική και την ήθικη άξία της γύμνιας στη σκηνή. Ποιά είναι ή δική σας αντίδραση σ' αυτό;*

ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ : Η γύμνια και τó σέξ είναι αυτό που άποκαλώ έξωτερική μύχια όντότητα του ανθρώπου· δεν υπάρχει τίποτα σ' αυτή τή μύχια όντότητα που νά 'ναι ύποπτο, άμφιβολο ή άθλιο. Πιστεύω τó αντίθετο. Άλλά όταν κάτι είναι πραγματικά πολύτιμο, δεν υπάρχει τίποτα πιό άξιοθρήνητο κι όλέθριο από τó να βλέπει κανένας να μετατρέπεται σ' έμπορεύμα και να γίνεται αντικείμενο έμπορίου. Πού άρχίζει ή πορνογραφία; Άρχίζει μόλις έρθουμε αντίμέτωποι με την έξωτερική μύχια όντότητα ενός ανθρώπου που του λείπει ή έσωτερική του μύχια όντότητα. Μ' άλλα λόγια, όταν ή μύχια όντότητα δεν είναι σ υ ν ο λ ι κ ή. Πάρτε για παράδειγμα τις πορνογραφικές φωτογραφίες: υπάρχουν σ' αυτές, όλες οι άπόκρυφες πλευρές του

ανθρώπινου όντος· είναι όμως μόνο ή επιφάνεια. Υπάρχει μία άφάιρηση, γιατί ή άλλη πλευρά της μύχιας όντότητας λείπει, έπειδή αυτή ή πλευρά δε θά μπορούσε να εκδηλωθεί με τις έμπορικές συνθήκες που πλαισιώνουν τó τράβηγμα τέτοιων φωτογραφιών. Η γύμνια έδω, όπως και στο θέατρο που λειτουργεί με τις ίδιες άρχές, είναι μόνο διαφήμιση που 'χει σκοπό να έλκύσει περισσότερους καταναλωτές — έδω κανένας πουλά κι άγοράζει τὰ μύχια του ανθρώπου.

Στην έποχή μας, όπου οι θρησκευτικές άξίες έχουν σχεδόν όλοτελα έξαντληθεί, ή ανθρώπινη μύχια όντότητα είναι ίσως ή μόνη άξία που 'χει κάποια πιθανότητα να έπιζήσει, ίσως έπειδή έχει γήινη μάλλον παρά ούράνια καταγωγή. Ο άνθρωπος στην πιό κρυφή, προσωπική του σφαίρα: αυτός είναι ό τελευταίος μας ναός. Πρέπει να μαστιγώσουμε τους έμπόρους και να τους διώξουμε από τó ναό.

Πιστεύω βαθιά στη δουλειά του ηθοποιού· ό όλοκληρωτικός άφοπλισμός κ' ή άπογύμνωση, με την παλιά και ύψηλή έννοια της λέξης, παίζουν ένα ουσιώδη ρόλο. Μέσα άπ' αυτή την άπογύμνωση ό ηθοποιός μπορεί να ύψωθεί ως την κορυφή που 'ναι αντικειμενική, μάλιστα και σωματική· άλλ' αυτό είναι κάτι που δεν πουλιέται. Άν ό ηθοποιός ξέρει και πραγματοποιεί αυτή την άπογύμνωση και με την παλιά ύψηλή έννοια και με την αντικειμενική κι άπτή, με σάρκα και όστά, τότε μπορεί ν' άναμετρηθεί με τó κοινό άκόμα κι αν είναι ντυμένος άπ' την κορυφή ως τὰ νύχια: οι ζωικές όρμες που θά πηγάζουν άπ' αυτόν και θά τον άποκαλύπτουν, θά τον κάνουν έναν ανθρωπο πιό γυμνό από κείνον που γδύνεται μπροστά στο κοινό με σκοπό να καλύψει, σαν ηθοποιός, δηλαδή σαν άνθρωπινο όν, την έλλειψη ειλικρίνειας του.

Άν είμαστε αντίθετοι στην έπιστροφή της ύποκριτικής ήθικης ενός Ταρτούφου, όλο και περισσότερο πρέπει να ζητάμε λίγο περισσότερη εκτίμηση για ό,τι είναι ιερό, περισσότερη τιμιότητα, περισσότερη άξιοπρέπεια και λιγότερο ξεφτισμα των άξιών του έρωτισμού και του γυμνού.

*ΦΟΥΜΑΡΟΛΙ : Ο άριθμός των θεατών σε κάθε παράσταση των έργων σας είναι ιδιαίτερα περιορισμένος. Αυτό δημιουργεί τόν κίνδυνο, τó άκροατήριό σας να 'ναι για μιá έλίτ; Πέρα*

*'Ο Ρύσαρντ Τσίσαλακ στους μονόλογους - κορυφές του "Άλύγιστου Πρίγκιπα". Μία από τις πιό τραχιές δημιουργίες του Έργαστηριού. Η αντίσταση του άτομου ενάντια στην εξουσία κ' οι αναπόφευκτες συνέπειές της : μαρτύριο και θάνατος*





Το Σώμα του Τσίσλακ είναι ο Αλόγος του Γκροτόφσκι. "Άλλη μιὰ στιγμή από τους μονόλογους στον "Αλύγιστο Πιρίγκιπα"

από ποιό σημείο αισθάνεστε πώς είν' αδύνατο νά 'χετε μιὰ ἀληθινή ἀναμέτρηση τῶν ἡθοποιῶν μὲ τοὺς θεατῆς; Πιστεύετε πὼς ἡ ἀναμέτρηση τῶν ἡθοποιῶν μὲ τοὺς θεατῆς ἀπαιτεῖ ἄμεση συμμετοχὴ τοῦ κοινού;

**ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ:** Κάθε θεατῆς ἔχει διαφορετικὲς ἀνάγκες καί, στὴν πορεία τῆς ζωῆς του, οἱ ἀνάγκες του μπορεῖ ἀκόμα καὶ ν' ἀλλάξουν. Τὸ καθήκον μας σὰν καλλιτεχνῶν εἶναι νά βροῦμε θεατῆς πού γι' αὐτοὺς τὸ εἶδος δημιουργίας πού κάνουμε τοὺς εἶναι ἀληθινὰ ἀπαραίτητο. Αὐτὸ πού στό παρελθόν ἦταν προνόμιο ὀρισμένων κοινωνικῶν ομάδων θά 'πρεπε σήμερα ν' ἀναγνωρίζεται σὰν προνόμιο τοῦ ἀνθρώπου τοῦ δρόμου: τὸ δικαίωμα νά διαλέγει καί, εἰδικά, τὸ δικαίωμα νά διαλέγει ἕνα τύπο θεάτρου, ἕνα τύπο δημιουργίας ἀπαραίτητο γι' αὐτόν. Πιστεύω ἀκόμα πὼς, ἂν κάποιος ἐπιδιώξει — ὅπως ἐμεῖς κάνουμε — νά συναντήσει κάθε θεατῆ χωριστὰ μᾶλλον παρά ἕνα ἀδιαφοροποίητο κοινὸ, εἶναι ἴσως προτιμότερο τὸ ἀκροατήριό νά μὴν εἶναι ἀχανές. Τὰ θεάματά μας ἐπομένως σχεδιάζονται γιὰ τὸν ἀριθμὸ θεατῶν πού πραγματικὰ μποροῦν νά περιλάβουν. Εἶναι ἀρκετὰ διαφορετικὸ πρόβλημα τὸ ὅτι στό Βρότσλαβ ἡ αἴθουσά μας εἶναι μικρὴ καί, κατὰ συνέπεια, αὐτὸ ἐπηρεάζει τὴ δομὴ τῶν θεαμάτων μας. Μερικὰ μουσικὰ ἔργα προορίζονται μόνο γιὰ ἕνα μικρὸ ἀριθμὸ ὀργάνων μᾶλλον παρά γιὰ μιὰ συμφωνικὴ ὀρχήστρα. Οἱ θεατῆς δὲν εἶναι ὄργανα, ἀλλ' ἔχουμε δημιουργήσει τὰ θεάματά μας σὲ σχέση μὲ μικρὰ ἀκροατήρια. Στὸ Βρότσλαβ παίζουμε γιὰ ἕνα κοινὸ πού κυμαίνεται ἀπὸ σαράντα ὡς ἑκατὸ θεατῆς. "Ἄν κανένας πάρει ὑπόψη του τὴ διαφορὰ πληθυσμοῦ ἀνάμεσα στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ τὸ Βρότσλαβ, σ' ἕνα παρόμοιο θέατρο στὴ Νέα Ὑόρκη θά παίζαμε γιὰ ἕνα κοινὸ χιλίων ὡς χιλίων ἑξακοσίων ἀτόμων. Μπορεῖ κανένας νά τὸ ὀνομάσει αὐτὸ θέατρο γιὰ τὴν "ἑλίτ"; Καί γιὰ τί εἶδους ἑλίτ; Στὴν πόλη μας ἔχουμε θεατῆς διαφορετικῶν ἡλικιῶν, διαφορετικῶν τάξεων, διαφορετικῆς προέλευσης. Ὑπάρχουν καθηγητῆς Πανεπιστημίου πού ἀνταποκρίνονται ἔντονα καὶ ἄλλοι πάλι καθηγητῆς πού δὲν ἔρχονται ποτὲ στό θέατρό μας, ἢ ἂν ἔρθουν μένουν ἀδιάφοροι. Ὑπάρχουν ἔργα πού ἀνταποκρίνονται ἔντονα καί εἶναι δεκτικοὶ καὶ ἄλλοι πού μᾶς ἀγνοοῦν. Ὅσο γιὰ τὸ πρόβλημα τοῦ χώρου, σὲ

καθένα ἀπὸ τὰ θεάματά μας ἀναζητᾶμε στὸ χῶρο ἕνα ὀρισμένο τύπο σχέσης ἀνάμεσα στοὺς ἡθοποιούς καὶ τοὺς θεατῆς, ἀνάμεσα στὴν περιοχὴ πού παίζουν οἱ ἡθοποιοὶ καὶ τὸν τόπο πού εἶναι τοποθετημένοι οἱ παρατηρητῆς. Ἡ σημασία αὐτοῦ τοῦ προβλήματος στὴ θεατρικὴ τέχνη ἔχει τονιστεῖ ὑπερβολικά. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ἡ ἄμεση ἐπικοινωνία μὲ τὸ κοινὸ ἔχει γίνεαι ἕνας νέος μῦθος, μιὰ θαυμαστὴ λύση κ' εἶναι πιθανὸ τὸ θέατρό μας νά 'χει ἀσύνηδα συνεισφέρει στὴν ἐπικύρωσή της. Στὴν πραγματικότητα, οἱ σχέσεις μέσα στὸ χῶρο εἶναι σημαντικὲς μόνο ἂν ἀποτελοῦν ἀκέραιο μέρος τῆς δομῆς τοῦ θεάματος. Ἄν αὐτὴ ἡ ἐσωτερικὴ συνάρτηση δὲν ὑπάρχει, ὅλες οἱ ἐξερευνήσεις στὸ χῶρο τοῦ θεάματος μειώνονται σὲ προσχήματα γιὰ νά μᾶς ἐλευθερώσουν ἀπὸ τὰ πραγματικὰ μας καθήκοντα. Δὲν ἔχει κανένας τὸ δικαίωμα νά ταχυδακτυλογραφεῖ μὲ ἰδέες, ἀντὶ ν' ἀναλαμβάνει τίς ἐπαγγελματικὲς του εὐθύνες. Λὲς κι ἂν ἀνακάτευε τοὺς ἡθοποιούς μὲ τοὺς θεατῆς, θά μποροῦσε νά πετύχει τὴν ἄμεση συμμετοχὴ! Ἡ πείρα ἀποδείχνει πὼς, ἀφήνοντας μιὰ ἀπόσταση ἀνάμεσα στοὺς ἡθοποιούς καὶ τοὺς θεατῆς στὸ χῶρο, ξαναβρίσκει κανένας συχνὰ μιὰ [σωματικὴ] προσέγγιση ἀνάμεσά τους· καὶ ἀντίστροφα, ὁ καλύτερος τρόπος γιὰ νά δημιουργήσει ἕνα εἶδος ἄβυσσο ἀνάμεσά τους εἶναι νά τοὺς ἀνακατέψει στὸ χῶρο.

Μαζὶ μὲ τὸ Γέρζυ Γκουράφσκι, τὸν κύριο συνεργάτη μου σ' αὐτὸ τὸν τομέα, ἔχουμε μελετήσει αὐτὸ τὸ πρόβλημα πολλὰ χρόνια. Μετὰ ἀπὸ τόσες πολλὰς ἐξερευνήσεις, ἐμπειρίες καὶ σκέψεις, ἀμφιβάλλω ἀκόμα γιὰ τὴ δυνατότητα ἄμεσης συμμετοχῆς στὸ σημερινὸ θέατρο, σ' ἕναν αἰῶνα ὅπου οὔτε μιὰ κοινὴ πίστη ὑπάρχει, οὔτε κανένα λειτουργικὸ, ριζωμένο στὴ συλλογικὴ ψυχὴ σὰν ἀξίωμα γιὰ ἱεροτελεστία.

Τὸ μόνο πού μπορῶ νά πῶ μὲ σιγουριά εἶναι ὅτι στὰ θεάτρα τοῦ πολιτισμοῦ μας δὲ συνάντησα ποτὲ ἄμεση συμμετοχὴ. Τὸ "Θεατρικὸ Ἔργαστήρι" ἀναζητᾶ ἕνα θεατῆ - μάρτυρα, ἀλλ' ἢ μαρτυρία τοῦ θεατῆ εἶναι δυνατὴ μόνο ἂν ὁ ἡθοποιὸς πετύχει μιὰ αὐθεντικὴ πράξη. Ἄν δὲν ὑπάρχει αὐθεντικὴ πράξη, σὲ ποιὸ πράγμα νά 'ναι κανένας μάρτυρας;

Μετάφραση ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ





# ΔΥΟ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΗΘΟΠΟΙΙΑΣ

## ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΗ ΦΩΤΙΣΗ ΣΤΟΝ "ΑΛΥΓΙΣΤΟ ΠΡΙΓΚΙΠΑ"

Τοῦ SERGE OUAKNINE

Γιὰ τὸν "Ἀλύγιστο Πρίγκιπα" (\*) ὑπάρχουν *δύο εἰδῶν παρτιτούρες* (†) ποὺ καθορίζονται ἀπὸ δύο διαφορετικὲς τεχνικὲς ἠθοποιίας. Τὸ σύνολο ἔνοποιεῖται σὲ μιά γενικὴ παρτιτούρα ποὺ ὅταν πραγματοποιεῖται εἶναι τὸ θέαμα.

### Τεχνικὴ I.

Ὁ ἠθοποιὸς δὲν "κυνηγᾷ" τὸ πρόσωπο ποὺ ὑποδύεται. Ἀντίθετα, ζητᾷ νὰ βρεῖ τὰ βασικὰ σημεῖα τῆς προσωπικότητάς του σὰν ἰσάριθμους ἀπαντήσεις στοὺς ἐξωτερικοὺς ἐρεθισμοὺς ποὺ δέχεται ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη, ἀπ' τοὺς ἄλλους ἠθοποιούς, ἀπὸ θέματα, κείμενα, ποιήματα κ.λπ. Ἡ διαδικασία εἶναι ἡ ἐξῆς: "Ἐρεθίσματα - Ἐπαφὴ - Δράση - Ἀντίδραση - Ἐκλογὴ - Σταθεροποίησις.

Μέσα ἀπὸ τὶς δράσεις (τὶς ἄμεσες προτάσεις τοῦ ἠθοποιοῦ) καὶ τὶς ἀντιδράσεις (τὶς ἀπαντήσεις ποὺ ἔχουν προκύψει ἀπὸ κάποιο ἐρεθισμὸ καὶ ποὺ ἀπευθύνονται στοὺς ἄλλους ἠθοποιούς), μὲ τὴ μεσολάβησις τοῦ σκηνοθέτη, οἱ ἠθοποιοὶ ἐλευθερώνουν τὰ κίνητρα ὄλων τῶν πρῶξεων — προτάσεων καὶ τὰ σταθεροποιοῦν ἀφοῦ τὰ ἀποκρυσταλλώσουν σὲ σήματα.

Ἡ ὁμάδα τῶν πέντε ἠθοποιῶν (Ἀυλὴ) (‡) δούλεψε ἐπὶ ἐξῆς μῆνες μὲ ἀντικειμενικὸ σκοπὸ νὰ δημιουργήσει μιά μουσικὴ παρτιτούρα: τὰ κείμενα ποὺ ἐρμηνεύονται ἀκολουθοῦν μιά μελωδία βγαλμένη ἀπὸ τὴν ἔρευνα τοῦ χώρου ποὺ καθορίζουν τὰ σώματα. Οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι σήματα ποὺ δροῦν μὲ βάση ὀρισμένα κίνητρα κ' εἶναι ἱκανὰ καθεαυτὰ νὰ ὑπονοήσουν τὴ δράσις καὶ νὰ καθορίσουν ὀρισμένες καταστάσεις σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν πρίγκιπα.

Αὐτὰ τὰ σήματα ἀνταποκρίνονται στὴν τάξη ἑνὸς "νοητοῦ" χώρου, χωρὶς νὰ ναι μιά εἰκονικὴ χειρονομιακὴ μίμησις τῆς ἀλήθειας. Δὲν πρόκειται τόσο γιὰ τὴ μιμικὴ τῶν σωμάτων ὅσο γιὰ τὸν ὄρο ποὺ κυκλοφορεῖ ἀνάμεσα στὴν ὁμάδα καὶ τὸν πρίγκιπα. Ἡ μουσικὴ παρτιτούρα εἶναι ἀναπόσπαστη ἀπὸ τὴ χωρο-σωματικὴ παρτιτούρα — νόμος τῶν κινήτρων. Κάθε μικροσήμα ποὺ ἐλευθερώνεται εἶναι ἔκφρασις μιᾶς ψυχικῆς, μουσικῆς καὶ χωρο-σωματικῆς, ὀλότητος.

(...) Ἡ Τεχνικὴ I δὲν κινητοποιεῖ τὰ ψυχικὰ στρώματα τοῦ ἠθοποιοῦ παρὰ σ' ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο βάθους (συνείδησις - ὑποσυνείδητο), αὐτὸ ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποκαλυφθεῖ στὴ διάρκεια

(\*) Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴ μεθοδικὴ ἀνάλυσις καὶ καταγραφὴ τῆς σκηνοθεσίας τοῦ "Ἀλύγιστου Πρίγκιπα" ποὺ πραγματοποιήσε ὁ Σέρζ Οὐακνὶν μετὰ ἀπὸ δίχρονη πρακτικὴ σπουδὴ στὸ Θέατρο - Ἐργαστήρι. Ἡ μελέτῃ αὐτὴ ἔχει δημοσιευθεῖ ὀλόκληρη στὸν Τόμο I τῶν "Voies de la création théâtrale", συλλογὴ μελετῶν ποὺ συγκροτήθηκε μὲ τὴ διεύθυνσις τοῦ Jean Jacquot. Ἐκδοσις C.N.R.S., 1970.

(1) Σ.τ.Μ. Ὁ ὄρος "παρτιτούρα" (score) εἶναι τοῦ Γκροτόφσκι: "Ὁ ἠθοποιός, ὅπως ὁ μουσικός, χρειάζεται μιά παρτιτούρα. Ἡ παρτιτούρα τοῦ μουσικοῦ εἶναι φτιαγμένη ἀπὸ νότες, (...). Ἡ παρτιτούρα τοῦ ἠθοποιοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ στοιχεῖα ἀνθρώπινης ἐπαφῆς". ("Γιὰ ἕνα φτωχὸ θέατρο").

(2) Σ.τ.Μ. Στὸν "Ἀλύγιστο Πρίγκιπα" ἔπαιρναν μέρος ἔξι συνολικὰ ἠθοποιοὶ. Οἱ πέντε ἀπ' αὐτοὺς (Rena Mirecka, Antoni Jaholkowski, Maja Komorowska, Mieczyslaw Janowski, Gaston Kulig) ὑποδύονται τὰ πρόσωπα τῆς αὐλῆς τοῦ μαυριτανοῦ βασιλιᾶ καὶ λειτουργοῦσαν σὰν "περιβάλλον" γιὰ τὸν Δὸν Φερνάνδο - τὸν Ἀλύγιστο Πρίγκιπα (Ryszard Cieslak).

Φωτογραφικὴ καταγραφὴ τῶν συγκλονιστικῶν μονόλογων τοῦ Ἀλύγιστου Πρίγκιπα. Ὁ ὀδοντογῶνος σωματικὸς λόγος τοῦ ἠθοποιοῦ Ρύσαρντ Τσίσιλακ καταλιγρεῖ στὴν "προσφορὰ τοῦ ἑαυτοῦ του"

ἑνὸς ψυχοδράματος. Ἡ ἐκπαίδευσις μὲ τὶς μεθοδικὲς ἀσκήσεις εἶναι ἡ εἰσοδος σ' αὐτὴ τὴν πρῶτὴ τεχνικὴ.

### Τεχνικὴ II.

1) Ἡ ψυχοσωματικὴ ἀπογύμνωσις (ἡ τεχνικὴ τοῦ ξεπεράσματος τῶν ψυχο-σωματικῶν ἀντιστάσεων).

Ἀντικείμενο τῆς ἔρευνας εἶναι ἡ προσωπικότης τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἡ δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη, σὲ συνεργασία μὲ τὸν ἠθοποιό, συνίσταται στὸ νὰ ἀποδεσμεύσει καὶ νὰ σταθεροποιήσει ὀρισμένα αὐθεντικὰ κίνητρα ποὺ γεννιοῦνται ἀπὸ μύχιους προσωπικοὺς συνειρμούς (σωματικὴ ψυχο-ἀνάλυσις).

Ἡ ἔρευνα ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο μιᾶς προοδευτικῆς καθόδου ἀπὸ τὰ πιὸ ἐπιφανειακὰ στρώματα (μάσκα) ὡς τὰ πιὸ βαθιά (ὑποσυνείδητο καὶ ἀρχέτυπα).

Τοῦτο τὸ ἐγγεῖρημα μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν ἕνας "δρόμος πρὸς τὴ γνῶσις".

Ἡ διεργασία αὐτὴ, ποὺ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα τοὺς μονόλογους I, II καὶ III τοῦ Δὸν Φερνάνδου, τοῦ Ἀλύγιστου Πρίγκιπα, εἶναι ἡ πιὸ φυσικὴ ἔκφρασις τῆς προσωπικότητάς τοῦ ἠθοποιοῦ: ἕνας ὑπερ-νατουραλισμὸς τοῦ ἠθοποιοῦ, ἡ καταστροφὴ τῆς μάσκας ποὺ χρησιμοποιοῦ στὴν καθημερινὴ ζωὴ του. Τὴν ὥρα τῆς ἐρμηνείας ὁ ἠθοποιός ἀποκαλύπτει μιά μιά τὶς στιγμὲς τῆς παρτιτούρας του. Δηλαδή ἡ μνήμη δὲν παρεμβαίνει σὰ μνήμη μιᾶς ὀλότητος ἢ ἑνὸς ἀποτελέσματος, ἀλλὰ σὰ μνήμη τῆς διαδικασίας στὸ γίνεσθαί της (καθὼς τὰ μικροκίνητρα διαδέχονται τὸ νὰ τ' ἄλλο σημασία δὲν ἔχουν τόσο αὐτὰ τὰ ἴδια, ὅσο οἱ συνειρμοὶ ποὺ τὰ συνδέουν). Αὐτὸς ὁ δρόμος πρὸς τὴ γνῶσις ὠθεῖται μέχρι τὸ ὕστατο ὄριο ὅπου συμβαίνει ἡ ὑπερβατικὴ φώτισις - ἔκστασις τοῦ ἠθοποιοῦ.

2) Ὑπερβατικὴ φώτισις.

Ὁ ἠθοποιός φωτίζεται ἀπὸ μιά ἐσωτερικὴ λάμψη ποὺ εἶναι ὕστατο ἀποτέλεσμα τῆς διαδικασίας τῆς ψυχο-σωματικῆς ἀπογύμνωσις. Αὐτὴ ἡ λάμψη (ἡ ἐσωτερικὴ φώτισις) γίνεται ἀντιληπτὴ ἀπὸ τὸ θεατὴ. Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι τὸ σῶμα "παράγει ἕνα φῶς" ὄρατο, ἀλλὰ ὅτι ἡ ὕψιστη αὐθεντικότης ποὺ ἀποκαλύπτεται προκαλεῖ στὴν ἀντίληψη τοῦ θεατῆ συσχετισμούς ποὺ τὸ "φωτίζουν". Αὐτὸ τὸ φῶς, ποὺ γίνεται ἐσωτερικὰ ἀντιληπτὸ, προκαλεῖται ἀπὸ τὴ χωρὶς φραγμούς ἐλευθέρωσις ψυχικῆς ἐνέργειας τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ πραγματοποιεῖται στὴ σύντομη διάρκεια μιᾶς στιγμῆς ταύτισις (‡). Συμβαίνει ἔξω ἀπ' τὴ συνείδησις καὶ περνᾷ ἀπ' τὸ βλέμμα.

Οἱ ὄροι "φωτίζομαι" (μὲ τὴν ἔννοια τῆς κατανόησις), "ρίχνω φῶς σὲ κάτι" (μὲ τὴν ἔννοια τοῦ γνωρίζω), "φώτισις" (μὲ τὴν ἔννοια τοῦ περάσματος σὲ μιά προσωπικὴ ἢ φυσικὴ πραγματικότης) εἶχαν ἐτυμολογικὰ μιά ἔννοια δυνατὴ καὶ ἀκριβῆ ποὺ ἀργότερα χάθηκε ἢ παραμορφώθηκε (αὐτοὶ οἱ ὄροι χρησιμοποιοῦνται γιὰ τοὺς ἀλχημιστές, τοὺς μύστες, τοὺς τρελοὺς, τοὺς ποιητές, τοὺς ναρκομανεῖς, τοὺς ζωγράφους, τοὺς φιλόσοφους, τοὺς ἐπιστήμονες!). Τὸ φαινόμενο ποὺ ἀναφέρουμε ἐδῶ εἶναι αἰσθητὸ στὴν ἐρωτικὴ πράξις. Μπορεῖ νὰ παρατηρηθεῖ καὶ στὴν καθημερινὴ ζωὴ ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ σπάνια, γιὰ τὸ ἄνθρωπο ἔχουν ἐλάχιστες φορές τὴν εὐκαιρία νὰ εἶναι αὐθεντικοί.

(3) Ἡ ταύτισις μὲ ἕνα ἄλλο ἄτομο στὸν ἔρωτα, στὴ διάρκεια μιᾶς ψυχοθεραπείας ἢ μέσα ἀπὸ ἕνα ἔργο τέχνης (κινηματογράφος, θέατρο, μωθιστόρημα, ζωγραφικὴ) μπορεῖ νὰ περάσει ἀπὸ διάφορα ἐπίπεδα συνείδησις ἢ νὰ μείνει ἀσύνειδη ἢ καὶ ἀποτελεσματικὴ (αἰχμαλωτισμὸς τοῦ ὑποκειμένου). Μιλώντας ἐδῶ γιὰ ταύτισις (νιώθουμε κιόλας τοὺς περιορισμούς αὐτῆς τῆς λέξεως) δὲν ὑπονοοῦμε τὴν ἀπλὴ προβολὴ τοῦ ἐγὼ ποὺ γεννιέται ἀπὸ ἕνα πόθο, ἀλλὰ κάτι πολὺ πιὸ "ἀποκρυσταλλωμένο" στὸ ἐπίπεδο τοῦ ὑποσυνείδητου.

Προσωπικά, παρατηρήσαμε αυτό το φαινόμενο πέντε φορές στη διάρκεια άμεσων αυτοσχεδιασμών πάνω στο θέμα των Ευαγγελίων (για την "Αποκάλυψη") και συχνά στο θέμα "Ο Άλγιστος Πρίγκιπας" — συγκεκριμένα στη σκηνή του Ίώβ και στην κορυφή του Μονόλογου III.

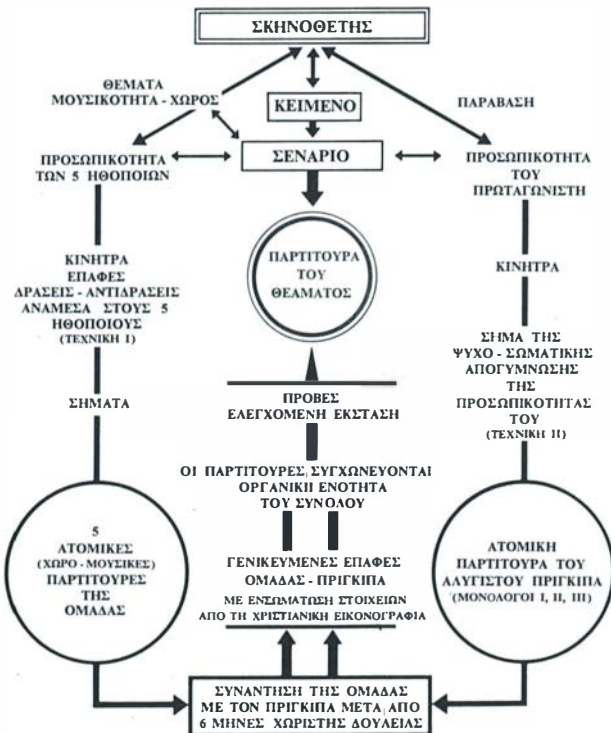
### 3. Άποκορυφωμα.

Κορυφή της παρτιτούρας της ψυχο-σωματικής απογύμνασης του ήθοποιου που αντιστοιχεί με την υπερβατική του φώτιση. Όταν πιά ο ήθοποιός φτάνει στα άκρα όρια της αποδιάρθρωσης της ίδιας του της ψυχικής μάσκας, το ξεπέραςμα της γνώσης μεταδίνει την έκσταση. Όμως η έκσταση γίνεται βίωμα μόνο αν αυτός που ξεπερνά τη γνώση έχει ήδη μέσα του, σε κάποιο βαθμό, τη δυνατότητα (κίνηση) της έκστασης (...). Άλλωθ, η έκσταση μένει μετέωρη (4).

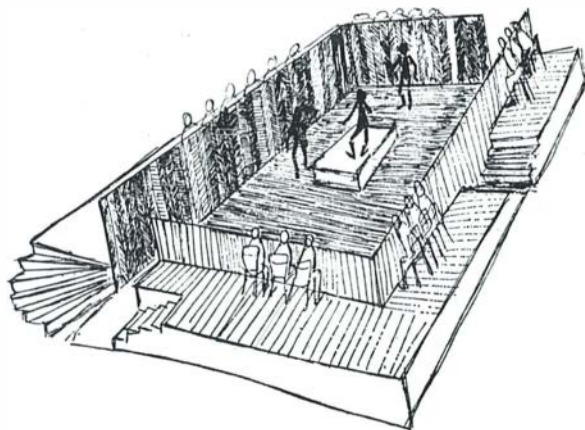


Η Τεχνική II είναι καρπός μίας έρευνας που πραγματοποιήθηκε ειδικά για το θέμα "Ο Άλγιστος Πρίγκιπας". Ήδη από πολύ πω πριν, η δουλειά είχε στραφεί προς αυτή την κατεύθυνση, αλλά μόνο ο ήθοποιός Ρύσαρντ Τσίσλακ πραγματοποίησε ολοκληρωτικά αυτή την έρευνα μέχρι το τέλος της. Η παρτιτούρα της ψυχο-σωματικής απογύμνασης αντιπροσωπεύει μία κορυφή στην έρευνα της κατάργησης των αντίστασεων. Το θέμα γεννήθηκε μ' αυτή την τεχνική έρευνα που η διαδικασία της χρησιμεύει σαν πρότυπο στους άλλους ήθοποιους και μαθητές, όχι για να μιμηθούν τα αποτελέσματα, αλλά για να φτάσει ο καθένας με τον τρόπο του σ' αυτή την κορυφή της ελευθέρωσης, της απογύμνασης και της αυτογνωσίας μέσα από την ένοπιση όλης του της προσωπικότητας. Αυτό ο σταθμός στάθηκε μία αποφασιστική καμπή στην εξέλιξη του Θεάτρου - Εργαστηρίου. Διαμόρφωσε τις βάσεις και τους στόχους της δραστηριότητάς του και ταυτόχρονα επιβεβαίωσε την ωριμότητα της μεθοδικής του έρευνας. Άπ' αυτή την καμπή και πέρα, οι πρακτικές ασκήσεις της εκπαίδευσης έχουν υποστεί τροποποιήσεις, αλλά η γραμμή της έρευνας μένει σταθερή : να μη μαθαίνεις αλλά να αφαιρείς.

(4) Ζωρζ Μπατάιγ=(Somme athéologique I. "Η εσωτερική εμπειρία". Έκδ. Γκαλλιμάρ). Παρατήρηση : Δεν έχουμε προσωπική εμπειρία αυτής της απογύμνασης. Κάναμε μία ανασύνθεση σε σύγκριση με μία παράλληλη προσωπική εμπειρία που πραγματοποιήθηκε μία μοναδική φορά με τη ζωγραφική.



Ουακνίν : Σχήμα έπεξεργασίας της παρτιτούρας του Πρίγκιπα



Άρχιτεκτονική διαρρύθμιση Γκροτόφσκι για τον "Άλγιστο Πρίγκιπα". Η δράση κλείνεται σε τέσσερις ξύλινους τοίχους. Οι θεατές παρακολουθούν από ψηλά, σά να βλέπουν κάτι κρυφό

## ΑΓΓΙΓΜΑ ΘΕΙΑΣ ΧΑΡΗΣ Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΤΣΙΣΛΑΚ

Του ΓΙΟΖΕΦ ΚΕΛΕΡΑ

Κατά τη γνώμη μου, η δύναμη κι ακόμα περισσότερο η επιτυχία του "Άλγιστου Πρίγκιπα" όφειλεται βασικά στο κεντρικό πρόσωπο. Στη δημιουργία του ήθοποιου, τα ουσιαστικά στοιχεία της θεωρίας του Γκροτόφσκι παίρνουν μία μορφή συγκεκριμένη και άπτη που επαληθεύεται όχι μόνο με την επίδειξη της μεθόδου του αλλά και με τους ωραίους καρπούς που παράγει.

Στην πραγματικότητα, η ουσία αυτού του επιτεύγματος δε βρίσκεται στο γεγονός ότι ο ήθοποιός κάνει μία εκπληκτική χρήση της φωνής του, ούτε στον τρόπο που χρησιμοποιεί το σχεδόν γυμνό σώμα του για να σημείνει κινούμενες μορφές έντυπιακής έκφραστικότητας· ούτε ακόμα στον τρόπο που η τεχνική του σώματος και της φωνής σχηματίζουν μία έννοια στη μεγάλη διάρκεια των εξαντλητικών μονόλογων που συγγενεύουν φωνητικά και ψυχικά με την άκροβασία. Πρόκειται για κάτι πολύ διαφορετικό.

Παρακολουθούμε εδώ και πολύ καιρό κ' έχουμε συχνά τονίσει τα άξιοσημείωτα τεχνικά αποτελέσματα που πετυχαίνει ο Γκροτόφσκι στη δουλειά του με τους ήθοποιούς. Όστόσο πάντα διατηρούσαμε κάποιο σκεπτικισμό γι' αυτά επιχειρήματα που χρησιμοποιεί όταν συγκρίνει τη δουλειά του ήθοποιού με μία ψυχική πράξη υπέρβασης, με μία εξερεύνηση, μία ανύψωση, μία άνθηση ψυχικών ουσιών από τά βάθη. Όμως, μπροστά στη δημιουργία του Ρύσαρντ Τσίσλακ αυτός ο σκεπτικισμός αναθεωρείται. Σ' όλα τα χρόνια που άσκά το επάγγελμα του θεατρικού κριτικού, δεν έχω νιώσει ποτέ ως τώρα την ανάγκη να χρησιμοποιήσω μία έκφραση που έχει γίνει κοινότοπη και πασιγνωστή, αλλά πού, σ' αυτή ειδικά την περίπτωση, είναι μία άπλη αλήθεια: τούτη η δημιουργία είναι "έμπνευσμένη". Δε μπορώ να μη νιώσω κάποια εκπληξη απέναντι σ' αυτή τη λέξη, εξετάζοντάς την μέσα από μεγεθυντικό φακό, άλλ' αν υπάρχει πραγματικά μία νόμιμη θέση γι' αυτή στον κόσμο της θεατρικής κριτικής, δε θά βρω αμφίβολα ποτέ καλύτερη ευκαιρία να τη χρησιμοποιήσω. Μέχρι τώρα δεχόμουν με ένδοιασμούς όρισμένους όρους που χρησιμοποιεί ο Γκροτόφσκι, όπως "έξωεκκλησιαστική άγισύνη", "πράξη ταπεινότητας", "κάθαρση". Σήμερα δεχομαι ότι μπορούν να εφαρμοστούν απόλυτα στο πρόσωπο του "Άλγιστου Πρίγκιπα. Κάποιοι είδους ψυχική φώτιση αναδύεται απ' τον ήθοποιό. Δε μπορώ να βρω άλλον όρισμό. Στά άποκορυφώματα του ρόλου ό,τι είναι τεχνική μοιάζει να φωτίζεται από μέσα, ένα φώς, κάτι κυριολεκτικά άπερίγραπτο. Σε κάθε στιγμή το σώμα του ήθοποιού θά μπορούσε να ανυψωθεί απ' το πάτωμα. Τόν έχει άγγίξει κάποια θεία χάρη. Και γύρω του το "θέατρο της σκληρότητας" με τις βλασφημίες και τις υπερβολές του μεταμορφώνεται σ' ένα θέατρο που το 'χει άγγίξει μία θεία χάρη.

# ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ ΚΑΙ ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ

## Ο ΕΡΕΥΝΗΤΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΚΙ Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Της RAYMONDE TEMKINE

‘Ο Γκροτόφσκι (\*) γεννιέται όταν οι μεγάλοι μεταρρυθμιστές του Θεάτρου ή έχουν πιά χαθεί (ο ‘Αππια πέθανε το 1928) ή η ζωή τους τραβάει προς το τέλος της (ο Στανισλάβσκι πεθαίνει το 1938, τ’ά γνη του Μέγιερχολντ χάνονται μετά το 1939). ‘Ο Κραϊγκ και ο Ντυλλέν διασχίζουν την άβυσσο ενός καινούριου παγκόσμιου πόλεμου· αυτοί μὲν ἐπιζοῦν, τὸ ἔργο τους ὅμως ξεχνιέται. ‘Ετσι κι ἄλλιώς, ἀνάμεσα στὴν ‘Ανατολή και τὴ Δύση οἱ γέφυρες καταρρέουν κι ὁ νεαρός Πολωνός δὲν ἔχει πολλές πιθανότητες ν’ ἀκούσει νὰ μιλάνε γι’ αὐτούς. ‘Αντίθετα, μαθαίνει γιὰ τοὺς ρώσους δάσκαλους τῆς σκηνῆς. Καὶ ξέρουμε πὼς πρὶν ἀκόμα ἀπὸ τὶς πρακτικὲς του σπουδὲς στὴ Σοβιετικὴ ‘Ενωσι, εἶχε πειστεῖ γιὰ τὸ μεγαλεῖο τοῦ Στανισλάβσκι, κι ἄργότερα μὴ σειρὰ ντοκουμέντων ἀπ’ τὸν “‘Επιθεωρητὴ” τοῦ ἀποκάλυψε τὸ Μέγιερχολντ.

‘Αραγε ὀφείλει κάτι σ’ αὐτούς τοὺς δυὸ μεγάλους τοῦ θεάτρου; Χωρὶς ἀμφιβολία, ναί· ἡ ἐπιρροή τους πάνω του ἦταν ἡ ἐπιρροή πὸν ἀσκούν τὰ πρότυπα. ‘Αλλὰ ἡ θεώρησι τοῦ Γκροτόφσκι εἶναι νὰ προσηλῶνεται σὲ ἰδέες - δυνάμεις και νὰ τὶς κάνει ἐργαλεία γιὰ ἕναν προσωπικὸ προβληματισμὸ πὸν ὀδηγεῖται ὡς τὶς ὑστάτες λογικὲς του συνέπειες. Δὲν πρόκειται λοιπὸν γιὰ ἐπιδράσεις, ἀλλὰ γιὰ κάποιου εἶδους μεταβίβασι, ὁ δαυλὸς πὸν παραδίνεται δὲν εἶναι λείψανο πὸν κατανυχτικὰ θὰ σβηστεῖ και θὰ φυλαχτεῖ ἐρμητικά, οὔτε φλόγα ἱερὴ πὸν

(\*) ‘Απόσπασμα ἀπὸ τὴ μονογραφία τῆς Ραϊμόντ Τεκμίν “Γκροτόφσκι” — πρώτη ἐκτεταμένη μελέτη πάνω στὸ μεγάλο Πολωνὸ σκηνοθέτη και μεθοδολόγο. ‘Εκδοσι “La Cité”.

θὰ διατηρηθεῖ εὐλαβικά. ‘Απλὴ φλόγα, κατάλληλη γιὰ ν’ ἀνάψει μὴ καινούρια φωτιά.

Θὰ πιστεῖ κανένας κρινόντας ἐπιφανειακά, ὅτι ὁ Γκροτόφσκι διδάχτηκε πὸν πολλὰ ἀπ’ τὸ Μέγιερχολντ. Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι κινδυνεύει νὰ κατηγορηθεῖ γιὰ φορμαλισμὸ. Στὸ θέατρο τοῦ Γκροτόφσκι, περισσότερο ἀπ’ ὅτι ὅποιοδὴποτε ἄλλο, τὸ περιεχόμενο εἶναι αὐτὸ πὸν γεννᾷ τὴ μορφὴ. ‘Ο Γκροτόφσκι δὲν εἶναι αὐτὸς πὸν φτάνει στὸ σημεῖο νὰ διαρρυθμίζει ὁλόκληρη τὴν αἴθουσα ἀνάλογα μὲ τὸ βαθύτερο νόημα τοῦ ἔργου, πὸν οὔτε λίγο οὔτε πολὺ — δημιουργεῖ ἀπὸ μὴ θεμελιώδη ἔμμονὴ γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα; Αὐτὸ πὸν τοῦ μεταβίβασε ὁ Μέγιερχολντ, εἶναι μὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ θέατρο, και γενικότερα, γιὰ τὴ δημιουργία. Δημιουργία δὲ σημαίνει ν’ ἀναπαράγεις, ν’ ἀνασυνθέτεις, ν’ εἶσαι πιστός — αὐτὸς εἶναι ὁ πειρασμὸς τοῦ σκηνοθέτη. Σημαίνει, ἀντίθετα, νὰ ἀσκεῖς κριτικὴ, ν’ ἀμφισβητεῖς, νὰ παίρνεις ἐλευθερίες... Σημαίνει νὰ διεκδικεῖς τὴ θέση τοῦ συν-συγγραφέα. ‘Ας πούμε ὅτι ὁ Μέγιερχολντ τοῦ ‘μαθε νὰ τολμᾷ, τοῦ ‘μαθε ὅτι ἡ τὸλμη δὲν εἶναι προδοσία, οὔτε αὐθάδεια.

‘Ο Γκροτόφσκι ὀφείλει πολὺ περισσότερο στὸ Στανισλάβσκι: “Σ’ αὐτὸ τὸν ἄνθρωπο χρωστῶ τὰ πὸν πολλὰ” — λέει. Αὐτὸ βέβαια δὲ φαίνεται σ’ ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο. Κι ἂν μάλιστα σταθούμε στὶς αἰσθητικὲς τους ἀπόψεις, οἱ ἀντιθέσεις εἶναι αὐτὲς πὸν ξεπροβάλλουν ὁλοκάθαρα.

### Δυὸ διαφορετικὲς αἰσθητικὲς ἀπόψεις

‘Ας πάρουμε τὶς πὸν φανερὲς διαφορὲς, θυμίζοντας τὴν προτίμησι τοῦ Στανισλάβσκι γιὰ τὸ “μεγάλον θέαμα”: γραφικότητα στὰ κοστουμια, ἱστορικὴ πιστότητα στὰ σκηνικά, γιὰ τὸ πλαίσιο τῆς σκηνῆς πρέπει νὰ ‘ναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ πλαίσιο τῆς ζωῆς. Τὸ σύνολο ἔχει ἀκρίβεια ἀπὸ φροντίδα γιὰ τὴν ἀλήθεια, εἶναι ἐκλεπτυσμένο ἀπὸ φροντίδα γιὰ τὴν ἀπόλαυσι. Μακιγιάζ προσεγγμένο σχολαστικὰ μέχρι τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια· δημιουργία ἀτμόσφαιρας μὲ ρεαλιστικὰ μέσα: ἀκούγονται πουλιά και γρύλλοι, τὰ ρυάκια τροφοδοτοῦνται μ’ ἀληθινὸν νερό. Χρησιμοποιοῦνται σκηνικὲς μηχανὲς πὸν ὑποβοηθοῦν τὴ μαγεία. ‘Εμφανίζονται ἀπλόχερα κομπάρσοι: διακόσια πρόσωπα γιὰ τὸν “‘Ιούλιο Καίσαρα”! Κι ὁ Στανισλάβσκι ν’ ἀναγνωρίζει ἐκείνη τὴ φορὰ “‘Είμαστε καθαρά κατώτεροι ἀπὸ τὰ σκηνικά μας”. Αὐτὸ δὲ θὰ συμβεῖ ποτὲ στὸ θέατρο - ‘Εργαστήρι.

‘Ο Στανισλάβσκι θεωρεῖται πατέρας τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ στὸ θέατρο. Αὐτὸς ὁ χαρακτηρισμὸς εἶναι κάπως ἄοριστος και ἡ Νίνα Γκουρφίνκελ (!) ἔχει δικίον πὸν ἀναλύει μὲ ἀποχρώσεις: “‘Εἴτε ὁ ρεαλισμὸς του εἶναι καιουργαλιστικός, ὅπως στὸ ξεκίνημά του, εἴτε ἐκλεπτύνεται και γίνεται ψυχολογικός, εἴτε τέλος τονίζει ὀρισμένους σοσιαλιστικὲς τάσεις, μένει πάντα ρεαλισμὸς, δηλαδή μὴ ἀντίληψη πὸν ἀντιτίθεται ὀργανικά στὸ αἶσθημα τοῦ τραγικοῦ”.

Ρεαλισμὸς στὸ Στανισλάβσκι, αἶσθημα τοῦ τραγικοῦ στὸ Γκροτόφσκι. ‘Ο Ρώσος, πὸν μὲ κανένα τρόπο βέβαια δὲν ἦταν ἄνθρωπος τῶν μέτριων καταστάσεων, ξέρεῖ νὰ συγκινεῖ βαθιά, μπορεῖ νὰ ζωντανέψει και μὴ κόλασι ἀκόμα, μέσα ὅμως ἀπὸ τὸ καθημερινὸ, μὲ τὴ μεσολάβησι τοῦ νεότερου δράματος: Τσέχωφ και Γκόρκι, ‘Ιφεν και Τουργκένιεφ. ‘Εδῶ κ’ ἐκεῖ ἡ φαντασία τὸν ξεκουράζει ἀπ’ τὰ γκρίζα τῆς καθημερινότητας: Μαίτερλιγκ. Κι ἂν πλησιάει τὸ Σαίξπηρ, εἶναι γιὰ νὰ δώσει μὲ τὸν “‘Ιούλιο Καίσαρα” μὴ ἀνάπλασι τῆς ρωμαϊκῆς ζωῆς: “Θὰ παίξουμε τὸν “‘Ιούλιο Καίσαρα” σὲ τσεχωφικούς τόνους”. ‘Ο Ντοστογιέφσκι μὸλις πὸν διαφεύγει τὸν κίνδυνον. Ξέρουμε τὸ ρεπερτόριο τοῦ Πολωνοῦ και ξέρουμε ὅτι νιώθει ἄνεσι μέσα στὸ ὑπερβατικὸ, κι ὅτι ζητᾷ ἀπ’ τοὺς κλασικούς νὰ τροφοδοτήσουν τὴ φωτιά μὴς “μεταφυσικῆς” κόλασι πὸν ἡ λάμψη τῆς ἀλλοιώνει τὸ καθημερινὸ βίωμα. Τοῦ πρῶτου τὰ πρόσωπα προικίζονται μὲ μὴ βιογραφία και μὴ ἀ-

TEATR LABORATORIUM  
13 RZĘDÓW WE WROCŁAWIU  
KIER. ARTYSTYCZNE — JERZY GROTOWSKI  
KIER. LITERACKIE — LUDWIK FLASZEN

SCENARIUSZ I REŻYSERIA JERZY GROTOWSKI  
NA TEKŚCIE CALDERONA — SŁOWACKIEGO

KSIĄŻE NIEZŁOMNY

AKTORZY  
RYSZARD CIEŚLAK  
RENA MIŁECKA ANTONI JAHÓŁKOWSKI  
MAJAKOMOROWSKI MIŁCZYŃSKI JANOWSKI GASTON KULIG

KOŚCIUMY — WALDEMAR KRZYŻEK  
ARCHITEKTURA — SIEŻY GURAWSKI

‘Αφίσα γιὰ τὸν “‘Αλύγιστο Πρίγκιπα”, χάραγμα τοῦ Κρύγκιερ

(1) Νίνα Γκουρφίνκελ: “Κωνσταντίν Στανισλάβσκι”. “L’Arche”.

πό ένα διεισδυτικό ψυχολόγο· του δεύτερου, μ' ένα πεπρωμένο χαραγμένο από έναν αναλυτικό φιλόσοφο. 'Ο ένας συγκεντρώνει το βλέμμα στους χαμηλούς τόνους της ανθρώπινης ζωής· ο άλλος γίνεται μάρτυρας των άκρικών της εξάρσεων... "Αλλά ως μὴν ξεχνάμε ότι πάντα μένει άνθρωπος.

"Το "Θέατρο Τέχνης" τῆς Μόσχας ἔχει δύο πρόσωπα: ἀπ' τῆ μιά μεριά εἶναι ἕνα θέατρο νατουραλιστικό ἀπ' τὴν ἄλλη, ἕνα θέατρο ψυχικῶν καταστάσεων". "Ἐτσι τὸ ὀρίζει ὁ Μέγιερχολντ (2). Τὸ "Θέατρο-Ἔργαστήρι", δὲν ταυτίζεται μὲ κανένα ἀπὸ τοὺς δύο αὐτοὺς χαρακτηρισμοὺς. Καὶ τοῦτο γιὰ τὴ ὁμοιότητα δὲ βρίσκεται στὰ δύο αὐτὰ θεάτρα καὶ στὴν προσφορά τους, ἀλλὰ στὶς κρυφές συγγένειες τῶν δημιουργῶν τους.

Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ Στανισλάβσκι καὶ στὸ Γκροτόφσκι ὀφείλονται στὶς ἐποχές πού τοὺς γέννησαν. "Ὅταν ὁ πρῶτος ἐγκαινιάζει — στὸ τέλος τοῦ ΧΙΧου αἰῶνα — τὸ νατουραλιστικό ρεαλισμὸ, ἐλευθερώνει τὸ θέατρο ἀπὸ μιὰ παράδοση ρομαντικο-συμβολικῆ, κληρονομημένη ἀπ' τὸ Ριχάρδο Βάγκνερ καὶ ρίχνει σὲ ἀχρηστία τὶς καθιερωμένες συμβάσεις. "Ὅταν ὁ δεύτερος ἀνακατεύει ἠθοποιούς καὶ θεατῆς, πηγαίνει στὰ ἄκρα τὶς ἀντιαπομονωτικὲς προσπάθειες πού εἶχαν ἴδη ἐκδηλωθεῖ δειλὰ ἐδῶ κ' ἐκεῖ, καὶ τὸ συγκινησιακὸ λουτρό ὅπου βυθίζει τὸ κοινὸ του, γίνεται ἰκανοποίηση μιᾶς ἀνάγκης πού 'χει προκύψει ἀπὸ κατάχρηση ἐγκεφαλικότητας. "Ἀνανεωτὲς καὶ οἱ δύο, δημιουργοὺν ζωντανὸ ἔργο.

Οἱ διαφορὲς προέρχονται καὶ ἀπὸ τὴν καταγωγή τους. 'Ο Στανισλάβσκι εἶναι ἕνας γνήσιος Ρῶσος (3), καὶ δὲν ἔχουμε πάψει νὰ θυμίζουμε ὅτι ὁ Γκροτόφσκι εἶναι Πολωνός. Κι ὄχι μόνο ἀντλοῦν — καὶ ὁ ἕνας καὶ ὁ ἄλλος — τὸ ρεπερτόριο τῆς προτίμησής τους ἀπὸ τὴν πατρίδα τους, ἀλλὰ ἀκόμα, τὸ νὰ 'ναι κανένας Πολωνός σημαίνει ὅτι εἶναι λυρικός, ὅτι ἔχει αἴσθησι τῆς τραγωδίας ὅταν εἶναι ἐθνικῆ, αἴσθησι τοῦ ἱεροῦ ὅταν φτάνει σὲ παροξυσμὸ μέσα ἀπὸ τὴ βλασφημία, αἴσθησι τοῦ χιοῦμορ ὅταν ξεπηδᾷ ἐκεῖ ἀπ' ὅπου λιγότερο τὸ

(2) Μέγιερχολντ: "Οἱ τεχνικὲς κ' ἡ ἱστορία". — Τέχνη Θεάτρου.

(3) Θὰ 'λεγα ὅτι αὐτὸ ἐξηγεῖ κατὰ πολὺ τὴ διαστρέβλωσι πού ὑφίσταται τὸ Σύστημα ὅταν πέφτει στὰ χέρια ξένων, στὰ διάφορα Stanislavski's Institutes.

περιμένει κανένας. "Ὅσο γιὰ τὸ Στανισλάβσκι, ἡ Νίνα Γκουρφίνκελ δείχνει καθαρά ὅτι Ρῶσος εἶναι ἀπὸ τὴ φύση του καὶ Ρῶσος παραμένει, μέσα ἀπὸ τὴν "ἀγιότερα ρασιοναλιστικὴ" τέχνη του. Καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἐρμηνεύει τὴ μεταθανάτια αἴγλη πού ὁ Στανισλάβσκι ἀπόλαυσε στὴ Σοβιετικὴ Ἔνωσι. "Ἐνῶ στὶς ρίζες τῶν μεγάλων ἐθνικῶν θεάτρων τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀσίας βρίσκουμε τὴ θρησκευτικὴ ἔμπνευσι μὲ τὴ μορφή εἴτε τοῦ διθύραμβου, εἴτε τοῦ Μυστήριου, εἴτε τοῦ Νό, τὸ Ρούσικο θέατρο, γεννημένο ἀπὸ τεχνητὴ γονιμοποίηση τὸ 17ο αἰῶνα, χωρὶς νὰ 'χει γνωρίσει τὰ πνευματικὰ βάθη τοῦ Μεσαίωνα, ἀγνοεῖ τὴν πνοή τοῦ ἄλλου κόσμου, τὴν ἴδια τὴν πνοή τῆς τραγωδίας".

#### Μιά ἠθικὴ θεώρησι

'Ο Γκροτόφσκι συνηθίζει ν' ἀπαντᾷ, ὅταν τὸν ρωτῆσει κάποιος γιὰ τὴ σχέση του μὲ τὸ Στανισλάβσκι, ὅτι ἔχει κρατήσει ὅλες τὶς ἐρωτήσεις δίνοντάς τους δικές του ἀπαντήσεις· κι ὅτι χρωστᾷ εὐγνωμοσύνη στὸ Στανισλάβσκι ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἐκεῖνος ἔθεσε τὶς ἀληθινὲς ἐρωτήσεις. Βλέπει σ' αὐτὸν τὴν πηγὴ τοῦ μοναδικοῦ ἐπιστημονικοῦ ρεύματος στὸ θέατρο: "Μελετεῖστε τοὺς νόμους τῆς φύσης καὶ μὴν ἐπιχειρήσετε νὰ τοὺς ἐναντιωθεῖτε" — συμβουλεύει ὁ Στανισλάβσκι (4). "Οἱ νόμοι τῆς φύσης εἶναι οἰκουμενικοί. Τίποτα δὲ μπορεῖ νὰ τοὺς ξεφύγει, καὶ ἀλίμονο σ' αὐτοὺς πού τοὺς παραβιάζουν". (Αὐτὴ ἡ τελευταία προειδοποίηση εἶναι μάλιστα καὶ ἡ κατακλειδα τοῦ βιβλίου του). Ἀλλὰ, εἶναι φανερό ὅτι υἰοθετεῖ πάντα ἀπέναντι στοὺς νόμους τῆς φύσης μιὰ στάσι καλλιτέχνη καὶ ὄχι ἐπιστήμονα: "Γιὰ τὴ εἶμαστε καλλιτέχνες κι ὄχι ἐπιστήμονες". Αὐτὸ τὸ θυμίζει συχνά: "Ἄγνοῶ τὴν ἀποψη τῆς ἐπιστήμης πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Μπορῶ μόνο νὰ σᾶς ἀνακοινῶσω τὸ ἀποτέλεσμα τῶν προσωπικῶν μου πειραμάτων καὶ τῶν παρατηρήσεών μου πάνω στὸν ἑαυτὸ μου". "Ἄγνοῶ ποῖα εἶναι ἡ ἐπιστημονικὴ ἐξήγησι αὐτοῦ τοῦ ἄορατου φαινομένου. Τὸ μόνο πού μπορῶ νὰ κάνω, εἶναι νὰ σᾶς περιγράψω αὐτὸ πού αἰσθάνομαι ἐγὼ ὁ ἴδιος καὶ νὰ σᾶς ἐξηγήσω πῶς ἐντάσσω αὐτὴ τὴν αἴσθησι σ' ἕνα καλλιτεχνικὸ στὸ-

(4) Κωνσταντίν Στανισλάβσκι: "Ἐνας ἠθοποιὸς δημιουργεῖται". Ἐκδόσεις Γκόνη.

'Ο Ρύσαρντ Τσίσακ — μόνιμος συνεργάτης τοῦ Γκροτόφσκι στὶς ἔρευνες τῆς ἠθοποιίας — στὸν Ἀλύγιστο Πρίγκιπα. Ἡ ἐρμηνεία του στάθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ συγκλονιστικὲς στιγμὲς στὸ σύγχρονο θέατρο καὶ χοροφαία τοῦ Ἐργαστηριοῦ



χο". Άς μὴν ξεχνάμε ὅτι ἡ στάση τοῦ Γκροτόφσκι εἶναι ταυ-  
τόσημη καὶ ὅτι ὁ διευθυντὴς τοῦ Θεάτρου - Ἐργαστηριοῦ  
ἐμφανίζεται σάν πρακτικὸς Θεραπευτὴς περισσότερο παρά  
σά γιατρός - ἐπιστήμονας. Ἄν διαβάσουμε τὸ "Ἐνας ἠθο-  
ποιὸς δημιουργεῖται" ἔχοντας στό νου μας τὴ γκροτοφσκικὴ  
ἐμπειρία (σχῆμα πρῶτοστερο, ἀλλ' αὐτὸ λίγο ἐνδιαφέρει τοὺς  
ἀμύητους) μᾶς κάνει ἐντύπωση ἢ συγγένεια τῶν δυὸ αὐτῶν  
ἀνθρώπων πού τὸ ἐπάγγελμα πού διάλεξαν εἶναι ἡ ζωὴ ὁλό-  
κληρη. Καὶ τὰ κείμενα τοῦ Γκροτόφσκι, βγαλμένα ἀπόλυτα  
ἀπ' τὴς σκηνοθεσίης καὶ τὴς ἐρευνῆς του πάνω στὴν ἠθοποιία  
δὲν εἶναι παρά ἡ "ζωὴ τῶν στῆν τέχνη". Μιά ζωὴ πού κανέ-  
να ἰδιωτικὸ γεγονός δὲ θά μπορούσε νά τὴν βγάλει ἀπὸ τὴν  
τροχιά της. Καθὼς ἡ ἄσκησις τοῦ Θεάτρου εἶναι γιὰ τὸ Γκρο-  
τόφσκι καὶ τὸ Στανισλάβσκι μιὰ ἠθικὴ, ἡ διδασκαλία του  
γίνεται μιὰ δεοντολογία, θά 'λεγα. Ὁ ὄρκος τοῦ Ἀπόλλωνα  
(ἢ τοῦ Διόνυσου) πού προτείνουν στὸν ἠθοποιὸ μπόρει νά  
συγκριθεῖ σὲ σημασία μὲ τὸν ὄρκο τοῦ Ἴπποκράτη. Σ' αὐτὸ  
τὸν ὄρκο ἡ λέξις - κλειδί εἶναι ἡ αὐθεντικότητα.

Ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη γιὰ δουλειὰ ἀσταμάτητη, γιὰ δουλειὰ  
θεμελίων ("Θά αἰσθανθεῖτε τὴν ἀνάγκη ὅλης αὐτῆς τῆς  
βασικῆς δουλειᾶς, αὐτῆς τῆς δουλειᾶς θεμελίων πού κάνουμε").  
Ἐπενθύμισις τῶν στενῶν μυστικῶν δεσμῶν ἀνάμεσα στὴ σω-  
ματικὴ καὶ τὴν πνευματικὴ φύσις: ("Κανένας καλλιτέχνης  
δὲ μπόρει νά ξεφύγει τὴν ὑποχρέωσις νά πειθαρχεῖ σὲ τα-  
χτικὲς ἀσκήσεις γιὰ νά διατηρεῖ ἕνα ὄργανο σάν τὸ σῶμα  
σὲ καλὴ φόρμα"). Μάχη ἐναντία στὴ ρουτίνα, τὸν αὐτομα-  
τισμὸ, τὰ στερεότυπα (αὐτὴ ἡ λέξις, τόσο γκροτοφσκικὴ,  
ἐμφανίζεται μιὰ δυὸ φορές καὶ στὰ κείμενα τοῦ Στανισλάβσκι).  
Πεποίθησις ὅτι ὁ ἠθοποιὸς δὲν πρέπει νά κάνει τίποτα ἀπό-  
λυτα ἢ γενικὰ ἀλλὰ νά ἔχει σημεῖα ἀναφορᾶς σὲ μιὰ σαφῆ  
παράστασις σάν ἐρέθισμα γιὰ τὴ δράσις: ("Τὸ νά φαντάζεται  
κανεὶς γενικὰ χωρὶς νά ἔχει συγκεκριμένο καὶ μὲ ἀκρίβεια  
προκαθορισμένο θέμα εἶναι μιὰ στείρα ἀπασχόλησις").  
Ἀνάγκη γιὰ θεμελιωμένη ἐπαφὴ τοῦ ἠθοποιοῦ μὲ ἕνα ἀντικεί-  
μενο, μὲ τὸν ἄλλο ἠθοποιὸ, μὲ τὸ κοινὸ ἢ μὲ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυ-  
τό του, ἐπαφὴ μὲ βάση μιὰ εἰκόνα ἐσωτερικὴ τοῦ ρόλου  
πού γίνεται ἔτσι "μιὰ συνεχῆς γραμμὴ ἀπὸ ἀληθινὲς πρά-  
ξεις", "μιὰ ἀδιάσπαστη γραμμὴ ἀλήθειας"... Θά μπορού-  
σαμε νά ἐπισημάνουμε κι ἄλλες ἀρχὲς πού ὁ νεαρὸς Γκρο-  
τόφσκι θεώρησε ἀρκετὰ γερῆς γιὰ νά βασιστεῖ πάνω τους·  
ὁ δάσκαλος τῆς Θεατρικῆς τέχνης ἔδειξε τὸ δρόμο στὸν ἐ-  
ρευνητὴ τοῦ εργαστηριοῦ (5). Ἀξίζει νά παρατηρήσουμε ὅτι  
ὁ Στανισλάβσκι ὀνομάζει τὸ τελευταῖο κεφάλαιο τῆς πρᾶξι-  
ματίας του γιὰ τὴν ψυχοτεχνικὴ μύησις: "Στὸ κατώφλι τοῦ  
ὑποσυνειδήτου". Ἐμενε νά περάσει κάποιος ἄλλος τὸ κα-  
τώφλι καὶ ν' ἀρχίσει τὴν ἐξερεύνησις.

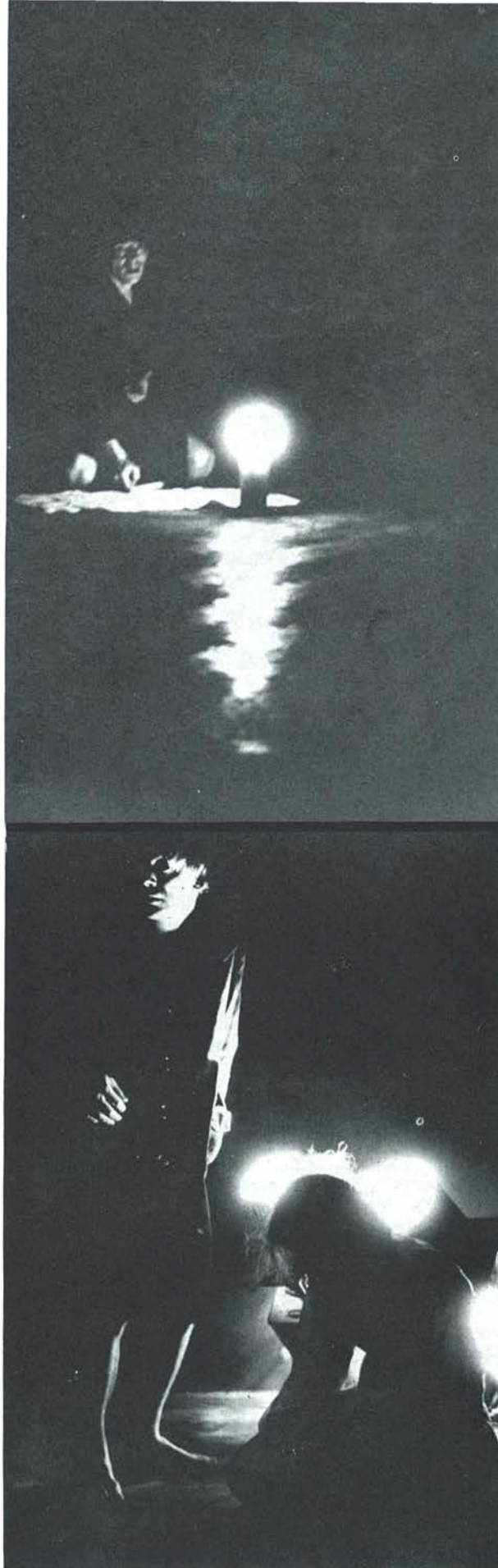
"Φανταστεῖτε — λέει ὁ Τορτσῶφ - Στανισλάβσκι — ἕναν ἰδα-  
νικὸ καλλιτέχνη πού θ' ἀποφάσιζε ν' ἀφοσιωθεῖ ὁλόκληρος  
σ' ἕνα ὑπέραντο σχέδιο: νά ἐξυψώσει καὶ νά τέρψει τὸ κοινὸ  
δείχοντάς του μιὰ ἀνώτερη μορφή τέχνης· νά ξεσκεπάσει  
τὴς πνευματικὲς ὁμορφιὲς πού κρύβονται πίσω ἀπὸ τὰ μεγάλα  
ἔργα. Θά ξανάπιανε τοὺς ρόλους καὶ τὰ ἔργα πού εἶναι ἤδη  
ξακουστά μὲ σκοπὸ ν' ἀποκαλύψει τὴν οὐσία τους καὶ θά  
ἀφιέρωνε τὴ ζωὴ του ὁλόκληρη στὴν ἀποστολὴ του". Φαν-  
ταστεῖτε...

Μετάφρασις ΜΑΡΙΑΣ ΚΛΩΝΑΡΗ

(5) "Ὅταν εἶχε ἀναλάβει τὴ διεύθυνσις τοῦ "Θεάτρου - Ἐργα-  
στηριοῦ" στὴν Ὀπόλ, ὁ Γκροτόφσκι διάλεξε γιὰ ἐναρκτήριον  
ἔργο τὸν "Κάιν" τοῦ Βύρωνα. Ὁ Στανισλάβσκι εἶχε ἀνεβάσει  
τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ 1919. (Ἡ παράστασις θεωρήθηκε ἀποτυχία ἀλλ'  
αὐτὸ δὲν ἔχει καμιά σημασία). Σ' αὐτὴ τὴν ἐκλογὴ θά μπορούσαμε  
νά διακρίνουμε μιὰ διάθεσις τοῦ Γκροτόφσκι ν' ἀποτίσει φόρο τιμῆς  
στὸν ἄνθρωπο τοῦ Θεάτρου πού στάθηκε ὁ πρῶτος σημαντικὸς γι'  
αὐτόν. Τοῦ τὸ εἶπα ἀλλὰ κείνος τὸ ἀρνήθηκε. "Ἐνας φίλος πού φαν-  
τάστηκε αὐτὸ τὸ κείμενο θά τὸν ἐνδιέφερε, τοῦ τὸ 'χε ὑποδείξει  
τὸ 1959. «Δὲν ἤξερα ὅτι ὁ Στανισλάβσκι εἶχε ἀνεβάσει τὸν "Κάιν".  
... Ἡ καλύτερα δὲν τὸ θυμόμουν πιά παρόλο πού 'χα διαβάσει  
παλιότερα τὸ "Ἡ ζωὴ μου στὴν τέχνη". Αὐτὸ εἰδικὰ τὸ σημεῖο τὸ  
'χα ἐντελῶς ξεχάσει». Ἡ σχέση αὐτὴ ὅσο κι ἂν ἦταν ἀσύνειδη,  
μοῦ φάνηκε ἐνδιαφέρουσα καὶ τὴ σημειῶνω.



"Ἀποκάλυψη σὲ μορφές", ἡ τελευταία παράστασις — τελετὴ  
τοῦ Θεάτρου Ἐργαστηριοῦ. Στὸ φῶς κεριῶν, ξαναζωντανεῖται  
εὐαγγελικὲς σκηνῆς καὶ λειτουργικὰ σύμβολα, ἐνσωματωμένα σ'  
ἕνα προβληματισμὸ γιὰ τὸ παρὸν καὶ μέλλον τῆς ἀνθρωπότητις



# ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟ ΒΡΟΤΣΛΑΒ

## ΡΩΤΕΙΣΤΕ ΜΕ ΟΤΙ ΡΩΤΑΤΕ ΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΣΑΣ

Πρακτικά του ΚΩΣΤΑ ΜΙΧΟΥ



Ο Κώστας Μιχαλόπουλος, πού γνωστός σάν Κώστας Μίχος, ήταν ποιητής και θεατρικός συγγραφέας. Ήταν — γιατί στά 36—μόλις χρόνια του, τόν περσινά Μάη, ατύχτηκόνησε (δές "Θ" 40/42, σελ. 118). "Άφησε τέσσερις ποιητικές συλλογές, πέντε πρωτότυπα θεατρικά έργα, δυό μεταφρασμένα και φίλους πιστούς, πού δέ θά τόν ξεχάσουν." Απόδειξη γιά τά πλατιά θεατρικά του ενδιαφέροντα είναι πώς, έφτασε στό Βρότςλαβ και παρακολούθησε τό IV Φεστιβάλ "Άνοιχτού Θεάτρου Γκροτόφσκι.

Ο Γέρζυ Γκροτόφσκι συζήτησε μ' αὐτούς πού συμμετείχαν στό IV Φεστιβάλ Πειραματικῶν καί Φοιτητικῶν "Άνοιχτοῦ Θεάτρου" στίς 27 Ὀκτώβρη 1973, στήν αἴθουσα Ραιαγκ ἀπό τίς 7.30 τ' ἀπόγευμα ὡς τίς 11 τή νύχτα στήν πόλη Wrocław τῆς Πολωνίας, πού 'ναι καί ἡ ἔδρα τοῦ "Εργαστηρίου του—" "Laboratorium". Μότο τοῦ Φεστιβάλ ἦταν : "Jeune théâtre envers son milieu et son temps". Δηλαδή : "Τό νέο θέατρο σέ σχέση μέ τό περιβάλλον του καί τήν ἐποχή του".

Οἱ ἀκροατές στή συγκέντρωση τοῦ Γκροτόφσκι ἦταν γύρω στοῦς τετρακόσιους. Μίλησε στά πολωνικά κ' ἡ μετάφραση γινόταν ἀπό τόν υπεύθυνο τῆς πολωνικῆς ἐκπομπῆς τοῦ Β.Β.С. Κράτησα πρακτικά. "Ἐπειτα ἔκανα συγκριτικό ἔλεγχο ἀπ' τίς σημειώσεις τῆς Raymond Temkine πού 'ναι ἐιδική στή Γαλλία γιά τή μέθοδο Γκροτόφσκι καί θεατρική κριτικός. "Ἐχει γράψει τά βιβλία "L'entreprise théâtrale" Ed. Cujas, "Grotowski" Ed. La Cité, Lausanne κ' ἔχει μεταφράσει τό ἔργο τοῦ Γκροτόφσκι "Γιά ἕνα φτωχό θεάτρο".

Ο Γέρζυ Γκροτόφσκι ζήτησε στήν ἀρχή συγγνώμη γιά τήν ἐπιλογή τῆς ἀγγλικῆς σά δευτέρης γλώσσας (ὁ ἴδιος, εἶπε, θά προτιμοῦσε νά μιλήσει γαλλικά, ἀλλά οἱ υπεύθυνοι τοῦ Φεστιβάλ τοῦ ὑπογράμμισαν πώς τό κοινό εἶναι στήν πλειοψηφία του ἀγγλόφωνο). Ὁ διεργμῆνας δέχτηκε ἐπιθέσεις ἀπ' τούς φοιτητές τοῦ Πανεπιστήμιου τοῦ Wrocław, πού τόν διόρθωναν ὅταν ἔκανε καί τό παραμικρό λάθος στήν ἀπόδοση τῶν ἀπαντήσεων τοῦ Γκροτόφσκι. Τό ἐπίπεδο τοῦ κοινῶ ἦταν πολύ ὑψηλό κ' ὁ ἴδιος ἀπαντοῦσε μέ ὀξύδερκεια καί συγκίνηση. Προσπάθησα ν' ἀποφύγω τίς ἐπαναλήψεις.

Ο ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ : Παρακαλῶ, πρὶν ἀρχίσει ἡ συζήτηση μέ τόν κ. Γκροτόφσκι—θά 'θελα νά σᾶς παρακαλέσω, νά μή χρησιμοποιήσετε μαγνητόφωνα. Ὁ κ. Γκροτόφσκι θεωρεῖ ἀπαράδεχτη, ἀντιεπιστημονική καί ἀνεδαφική αὐτή τή μέθοδο ἀνθρώπινης ἐπικοινωνίας. Νά φύγουν τά μαγνητόφωνα ἀπό τήν αἴθουσα — ἔτσι εἶπε καί πρόσθεσε : Ὁ κ. Γκροτόφσκι ἔχει τό λόγο.

ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ : Γειά σας. Θά 'θελα πρὶν ἀρχίσει αὐτή ἡ συζήτηση κ' ἡ ἀνταλλαγὴ σκέψεων ν' ἀπολογηθῶ γιατί δέ θέλω μαγνητόφωνα στήν αἴθουσα. Συχνά, κ' ὅταν σ' ἄλλα κράτη τό ἐπέτερω, ἔγιναν παρεξηγήσεις. Πολλοί δημοσίευσαν εἴτε ἀποσπασματικά τί εἶπα, εἴτε ἀλλοίωσαν τό τί εἶπα. Πάντοτε πρόδωσαν τόν πυρετό τοῦ λόγου καί τήν ἀκρίβεια τῆς οὐσίας τῆς στιγμῆς.

Κάθε συζήτηση κ' ἀνταλλαγὴ σκέψεων πού καταγράφεται σέ μαγνητόφωνο ἀποδίδει, ἔπειτα, στά γραφτά κείμενα, φόρμουλες. Ἔτσι, ὅποιος καταφεύγει σέ τέτοιες δημοσιεύσεις—φόρμουλες, θά 'λεγα πώς μοιάζει μ' αὐτόν πού ψάχνει ἀλήθειες. Τίς ἀλήθειες τίς βρίσκουμε μέσα μας— ἔτσι νομίζω— κ' ὄχι σέ μαγνητοφωνημένες ταινίες πού 'γιναν ἔπειτα κεί-

μενα καί προσπάθησαν νά καταγράψουν ἀνθρώπινες ἐπικοινωνίες.

Ρωτεῖστε με ὅ,τι θέλετε. Γιά ὅ,τιδῆποτε θέλετε. Εἶμαι καλῆς πίστεως. Προσπαθῶ νά εἶμαι. Ὁ 'ἀκούσω μιά σειρά ἐρωτήσεων καί Ὁ 'ἀπαντήσω, συζητώντας μαζί σας καί τίς ἐρωτήσεις καί τίς ἀπαντήσεις. Ὅμως, ἀποφύγετε παρακαλῶ τίς τεχνικές ἐρωτήσεις ἢ ἐρωτήσεις ἀνόητες καί ἀφηρημένες ἢ ἐρωτήσεις στίς ὁποῖες ἔχω ἀπαντήσει στά κείμενά μου.

Θέλω νά μέ ρωτήσετε μέ ἐρωτήσεις πού βάζει ὁ καθένας στόν ἑαυτό του ὅταν δουλεύει. Ἐδῶ ἐπιμένω— ὅταν δουλεύει. Ἐπίσης ὄχι παιδαριῶδες ἐρωτήσεις σάν αὐτή : Πολιτικό ἢ ἀπολιτικό θέατρο. Ρωτεῖστε με ὅπως ρωτᾶτε τόν ἑαυτό σας ὅταν δουλεύετε. Σᾶς ἀκούω.

1η ΕΡΩΤΗΣΗ (ὁ Ἀργεντινός Jorge Amosa τῆς Θεατρικῆς ὀμάδας "La Mama Argentina") : Ξέρετε, καί, υἱοθετεῖτε, τίς ἐπιδράσεις πού ἔχει τό ἔργο σας στήν ὀμαδική δουλειά διαφόρων θεατρικῶν ὀμάδων στόν κόσμο ;

2η ΕΡΩΤΗΣΗ (Πολωνός μαθηματικός) (1) : Ἡ ἔννοια καί ἡ συνειδητοποίηση τοῦ θανάτου, τόσο στό ἔργο σας ὅσο καί στό μέλλον τοῦ Φτωχοῦ Θεάτρου, σᾶς βάζει σέ σκέψεις ;

3η ΕΡΩΤΗΣΗ (Κώστας Μίχος—Ἕλληνας θεατρικός συγ-

(1) Δέ γράφω τὰ ὀνόματα τῶν Πολωνῶν.

Ἀφίσα γιά τόν "Φάουστ", χάραγμα τοῦ Βαλντεμάρ Κρύγκιερ



γραφίας) : Θεώρησα τὸ ἔργο σας προσωπικά " Apcalypsis cum figuris " πού 'δα χὼδς στὸ Ἔργαστήρι, σάν ἓνα μάθημα φροῦδικῆς καὶ διαλεκτικῆς μεθόδου ἀνάλυσης πανανθρώπων προβλημάτων, ὅπως τὸ πρόβλημα τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς θρησκείας. Θεωρεῖτε δηλαδὴ ἀπαραίτητο πὼς ἓνα θέαμα πρέπει νὰ ἐπιηρεάζεται ἀπὸ παγκόσμια προβλήματα — σύγχρονα ἢ ὄχι — καὶ ἀπὸ ὀρισμένη μέθοδο σκέψης γιὰ νὰ βοηθῆσει αὐτοὺς στοὺς ὁποίους ἀπευθύνεται ;

4η ΕΡΩΤΗΣΗ (Πολωνὸς φοιτητῆς τῆς Φιλοσοφικῆς) : Τί εἶδους " κομμουνισμό " προτείνει ἡ κοινωμία τοῦ θεάματος πού προσφέρει ἡ ομάδα σας ; Καὶ ποιά εἶναι ἡ ἀντίδρασή σας πού βλέπετε τόσους νέους τριγύρω σας ; Τί λέει ὁ κ. Γκροτόφσκι ὅταν φεύγει τὸ κοινὸ ἀπ' τὸ Laboratorium ;

5η ΕΡΩΤΗΣΗ (Γερμανὸς ἰθροποιὸς — δὲν ἔμαθα τ' ὄνομά του γιατί ἔφυγε μόλις τοῦ ἀπάντησε ὁ Γκροτόφσκι) : Γιατί νὰ παρακολουθεῖ τόσο μικρὸς ἀριθμὸς θεατῶν τὶς παραστάσεις τοῦ Laboratorium ; Μήπως ἡ σήμερινη συγκέντρωσή μας εἶναι ἡ πρώτη σας παράσταση νέας μορφῆς θεάτρου μὲ πολυἀριθμους θεατῆς ; (ἐντονα χειροκροτήματα).

6η ΕΡΩΤΗΣΗ : Λέτε ψέματα κύριε Γκροτόφσκι ;

ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ (ἐπανέλαβε τὶς ἐρωτήσεις συνοπτικά κ' εἶπε) : " Δὲν ἀπαντῶ στὴν πρώτη ἐρώτηση γιατί δὲν ξέρω ὅλες τὶς θεατρικὲς ομάδες τοῦ κόσμου. Δὲν ξέρω τὴ δουλειά τους, καὶ δὲ μοῦ ἀρέσει ὁ ἔλεγχος τῶν ἐπιδράσεων ἐνὸς ἔργου, ὅπως τοῦ δικοῦ μας, στὴ δουλειά τῶν ἄλλων. Ἐμεῖς ἀντιδρούμε ἔτσι, κι αὐτὸ δὲ θὰ πεί πὼς ὅλοι πρέπει νὰ κάνουν ἔτσι. — Δὲ θὰ πεί τίποτα ἐπίσης τὸ νὰ κάνει κανεὶς " un travail noble " (τό'πε γαλλικά) καὶ ν' ἀναθέτει στοὺς ἄλλους ν' ἀλλάζουν τὴν ἀνθρωπότητα.

Δὲν ἀπαντῶ στὴ δευτέρη ἐρώτηση γιατί ὅταν δημιουργοῦμε μιὰ ομάδα ἀνθρώπων (δὲ λέω θεατρική, δὲ μ' ἀρέσει ὁ ὅρος, τὸ ξέρετε...) ἡ θέση τῆς ἔννοιας τοῦ θανάτου δὲν ὑπάρχει. Μιὰ ομάδα εἶναι ἓνα ἄθροισμα προσωπικοτήτων πού ἀνανεώνεται. Ἐδῶ δὲν ξέρουμε τί ρόλο ἔχουν πολλὰ πράγματα στὴ ζωὴ μας, μὲ τὴ συνειδητοποίηση τοῦ θανάτου ὁ ἄσχοληθοῦμε τώρα (ἴταν εἰρωνικὸς καὶ σαρκαστικὸς ἐδῶ). Ἐπίσης, τὸ μέλλον τοῦ Φτωχοῦ Θεάτρου δὲ μ' ἀπασχολεῖ σὲ συνάρτηση μὲ τὴν ἔννοια τοῦ θανάτου. Τώρα κάνουμε αὐτὸ. Αὐτὸ εἶν' ὄλο. Συνειδητὰ. Κ' ἴσως αὐτὸ νὰ μὴν ἔχει ἀπόλυτη σχέση μὲ τὸ μέλλον τῆς ἀνθρωπότητας. Γίνεται μιὰ παγκόσμια " mutation " στὶς μέρες μας. Τὸ 'χουμε συνειδητοποιήσει στὸ Laboratorium καὶ προσπαθοῦμε νὰ τὸ συνειδητοποιήσουμε πιὸ βαθιά. Πολύ πιὸ σπουδαία πράγματα συμβαίνουν στὴν ἀνθρωπότητα, ἔτσι δὲν εἶναι ; (χειροκροτήματα).

Ἀπαντῶ στὴν τρίτη ἐρώτηση (ἀπευθύνεται στὸν ὑπογράφοτα) : Ρωτήσατε ἂν " πρέπει " ἓνα θέαμα νὰ ἐπιηρεάζεται ἀπὸ παγκόσμια προβλήματα, σύγχρονα ἢ ὄχι, καὶ ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη μέθοδο σκέψης — ν' ἀκολουθεῖ μιὰ μέθοδο σκέψης γιὰ νὰ βοηθῆσει αὐτοὺς στοὺς ὁποίους ἀπευθύνεται ἔτσι δὲν εἶναι ; (Κ. ΜΙΧΟΣ : Ἀκριβῶς).

Δὲν ἀποδεχόμαστε στὸ Laboratorium τὴν ἔννοια τοῦ "must", τοῦ "sollen", τοῦ "δέοντος" ἀλλὰ τοῦ "sein", τοῦ "εἶναι". Δὲν ὑπάρχει "πρέπει" κατὰ τὴ γνώμη μου. Μὲ συγκινεῖ πού ἀναφερθήκατε στὸ φρόνυτ μιλώντας γιὰ τὴν Apcalypsis cum figuris. Καταλάβατε τὴν ἔννοια... Ὅταν κανεὶς κάνει ἔρευνα καὶ προσπαθεῖ νὰ ἐπικοινωνήσει μὲ τοὺς ἄλλους ἢ ἔννοια τοῦ "πρέπει" δὲν ἔχει θέση. Ἐσεῖς πολὺ σωστὰ εἶπατε "Ἰησοῦς" ὅταν ἀναφερθήκατε στὴν κριτικὴ τοῦ προβλήματος τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς θρησκείας ὅμως ὁ διερμηνέας σᾶς πρόδωσε καὶ εἶπε Χριστὸς (ἐδῶ εἶχε ἀντιδράσει καὶ τὸ κοινὸ ἐντονα).

Καταλάβατε τὴ θέλω νὰ πῶ γιὰ τὸ "πρέπει" καὶ γιατί ὄχι πρέπει, ἀλλὰ εἶναι καὶ ἐπίσης καταλάβατε γιατί Ἰησοῦς καὶ ὄχι Χριστὸς...

Κ. ΜΙΧΟΣ : Ναι, εὐχαριστῶ κ. Γκροτόφσκι.

Ἀπαντῶ στὴν 4η ἐρώτηση : Ἐμεῖς κάνουμε ἔρευνα. Λέμε : Ἄς ἀλλάξουμε ὁ καθένας τὴ ζωὴ του κι ὁ κόσμος ὁ ἀλλάξει ἔνοια του. Λέμε νὰ βροῦμε ἓνα κριτήριον καὶ τὸ κριτήριον εἶναι :

— Τί κάνεις ἐσύ ! Τί κάνω ἐγώ ! Τί κάνουμε ἐμεῖς ! Κι ὄχι, ποιὲς εἶναι οἱ ἀπόψεις σου. Κι ὄχι, ποιὲς εἶναι οἱ ἀπόψεις μας οἱ πολιτικὲς, οἱ κοινωνικὲς ἢ οἱ φιλοσοφικὲς. Ἀλλὰ τί κάνουμε (τό'πε μ' ἔμφαση). Κι αὐτὸ εἶναι ἓνα κριτήριον ζωῆς



Ἀφίσα γιὰ τὴν "Ἀποκάλυψη". Σχέδιο Βαλντεμάρ Κιρζήκιεφ

καὶ στάσης ἀπέναντι στοὺς ἄλλους καὶ στὸν ἑαυτὸ μας. Νὰ δοῦμε τοὺς τριγύρω μας. Κι ὄχι αὐτοὺς πού μοιράζονται τὰ λάθη μας, ἀλλὰ τοὺς ἄλλους. Ὅχι, ὄχι αὐτοὺς πού εἶναι ἄμεσα ἢ ἔμμεσα δεμένοι μαζί μας καὶ μοιράζονται τὰ λάθη μας. Τοὺς ἄλλους.

Γιὰ ὅτι ἀφορᾷ τὸ δεύτερο σκέλος τῆς ἐρώτησής σας, προβληματιζόμαστε. Τέλος, ὅταν φεύγουν οἱ ἄνθρωποι πού πήραν μέρος στὶς συγκεντρώσεις τοῦ Ἔργαστηριοῦ μας λέω στὸν ἑαυτὸ μου who needs what ! (Τὸ εἶπε στ' ἀγγλικά παρόλο ὅτι πάντοτε μιλοῦσε πολωνέζικα κ' ὕστερα μετάφραζε ὁ διερμηνέας) : what human needs are !...

Ὁ καθένας μας ἔχει διαφορετικὲς ἀνάγκες. Κι αὐτὲς οἱ ἀνάγκες καθορίζουν γιατί ὁ καθένας μας διαλέγει τὸν ἄλλο γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσει. Αὐτὰ σκέπτομα ὅταν φεύγουν οἱ πολλοὶ ἀπὸ τὸ Laboratorium. Δηλαδὴ πὼς τὸ θεάτρο δὲν εἶναι τελικὰ παρὰ μιὰ πρόφαση γιὰ ἀνθρώπινες συγκεντρώσεις. Γιὰ ἀνθρώπινη ἐπικοινωνία.

Τό θέατρο, τό Έργαστήρι, είναι μέρος συγκέντρωσης ανθρώπων πού θέλουν νά επικοινωνήσουν. Τό είδος τής πρόφασης εξαρτάται από τό τί ζητάμε άπ' τής ανθρώπινες συγκεντρώσεις. Άλλωστε, ανθρώπινη κοινότητα είναι κι όταν αγοράζουμε ένα εισιτήριο γιά νά παραστούμε κάπου. Έξαρτάται όμως τί μάς οδηγεί έκεί και ποιός μάς οδηγεί έκεί.

Άπαντώντας στην 5η ερώτηση ύπογραμμίζω αυτό πού είπα πριν πώς τό Έργαστήρι είναι χώρος συγκέντρωσης, χώρος ανθρώπινης επικοινωνίας. Νομίζω πώς αλλάζουμε τή ζωή παίρνοντας μέρος στην καθημερινή πραγματικότητα και σκεπτόμαστε αυτή τήν καθημερινότητα, όταν αντιδρούμε στά πράγματα.

Πολεμώντας κάτι μέ λόγια, δέν τό πολεμάμε τό πολεμάμε μόνο μέ πράξεις.

Έτσι, γιά μάς, τό παλιό θέατρο χάνεται και δέ μένει παρά ό χρόνος κι ό χώρος ανθρώπινης συγκέντρωσης γιά ανθρώπινη επικοινωνία. Η συγκέντρωση κ' ή έρευνα άπαιτούν αυτοσυγκέντρωση. Τά ανθρώπινα μέτρα, νομίζουμε, σκοντάφουν σ' ανασταλτικούς παράγοντες, όταν οι άνθρωποι επικοινωνούν μέ σκέψη και κριτική μαζικά. Αυτό είναι άσχετο βέβαια μέ τής ανθρώπινες επιδιώξεις αυτών πού ρχονται στό Laboratorium, γιατί οι επιδιώξεις άφορούν τό μεγάλο άριθμό ανθρώπων, τήν ανθρωπότητα θά λέγα. Όμως ή σκέψη και ή κριτική, ή επικοινωνία "μέσω" αυτών γιά τά ανθρώπινα μέτρα, γιά τά τωρινά μας κύματα επικοινωνίας, είναι πιό άποτελεσματική, όταν γίνεται από μικρό άριθμό ανθρώπων. Έννοώ αυτούς πού παρακολουθούν και συμμετέχουν μέ τή σκέψη και τήν κριτική τους στό Laboratorium.

Στό χώρο συγκέντρωσης ό άριθμός τών ανθρώπων δέν καθορίζει άν χαιδεύουμε ή προστατεύουμε τούς άλλους, αλλά άν σκέπτονται μαζί μας. Άνθρώπινη επικοινωνία προσπαθούμε νά κάνουμε μέ τήν έρευνά μας, και προβληματιζόμαστε και στόν άριθμό αυτών πού θά κάνουν ή κάνουν τήν έρευνα μαζί μας.

Όλη ή ζωή είναι ένα πεδίο μάχης κι όλοι συμφωνούν πάνω σ' αυτό. Άλλά δυσπιστώ γιά τό άν παλεύουν σ' αυτό τό πεδίο μάχης αυτοί πού κάνουν τέτοιες ερωτήσεις, δηλαδή άν αυτή είναι ή πρώτη μου παράσταση, εγώ λέω επικοινωνία, μέ πολυάριθμους συμμετέχοντες. (Μόλις άκουσε αυτά ό Γερμανός ήθοποιός έφυγε).

Σέ σάς πού μέ ρωτήσατε άν λέω ψέματα, θά σάς πώ μέ πικρία πώς ναι, λέω ψέματα. Δέ μ' άρέσει νά λέω ψέματα κι όμως λέω ψέματα... Ίσως όταν ψεύδομαι είναι γιατί δέ μπορώ νά κάνω τίποτ' άλλο. Άν μου ζητήσει κανείς διδαχτικές λύσεις γιά κάτι, σκέπτομαι πώς αναγκαστικά και μέ όλιψη θά πώ ψέματα. Τήν άλήθεια, τήν άλήθεια του ό καθένας τή βρίσκει μόνος του. Άλλωστε στό ψέμα μάς οδηγούν πολλές φορές ήθικά συμπλέγματα. Παρωχημένοι συνειρμοί, παλιές πλύσεις έγκεφάλου... και τότε λέμε ψέματα.

Τό ψέμα είναι συνυφασμένο μέ τήν επιθετικότητα. Ένώ ή άλήθεια μέ τή non-violence. Έπειδή όλοι μας επιθυμούμε μιά άλλαγή, μιά πανανθρώπινη και καθολική άλλαγή, νομίζω, πώς αλλάζουμε τή ζωή παίρνοντας μέρος στην καθημερινή πραγματικότητα, τήν καθημερινή έποποιία, "σκεπτόμενοι", "υποφέροντες" και "δρώντες". Ναι, μόνο ή δράση έχει σχέση μέ τήν άλλαγή.

Αυτά είχα νά πώ. Άκούω άλλες ερωτήσεις.

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ : Παρακαλώ νά μιν καννίζετε γιατί θά σκάσουμε.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ ΠΟΛΩΝΟΣ (στ' άγγλικά) : Μόνο άν σταματήσει κι ό Γέρζυ Γκροτόφσκι νά καννίζει τότε θά σταματήσουμε και μες. (Ό Γκροτόφσκι καννίζει συνεχώς πότε Gau-loises, πότε πολωνικά ταγιάρα. Ό Γκροτόφσκι χαμογελά και λέει άγγλικά) : "more questions".

7η ΕΡΩΤΗΣΗ (μέλος του Θιάσου Communa) : Γιατί τόσο μυστικότητα στη δουλειά και τή ζωή τών μελών του Laboratorium;

8η ΕΡΩΤΗΣΗ (Πολωνός φοιτητής, Χημείας) : Είσατε δεσποτικός κ. Γκροτόφσκι ; Γιατί ;

9η ΕΡΩΤΗΣΗ (Πολωνός μαθηματικός) : Δέ νομίζετε ότι ύπάρχουν τεράστιες αντίφάσεις σ' αυτά πού λέτε ; Γιατί ό Μεσσίας στην Apocalypse cum figuris ;

10η ΕΡΩΤΗΣΗ (Πολωνός φοιτητής) : Δέ μπορεί νά σάς αντικαταστήσει κανείς ; (Ό ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ άπάντησε άμέσως) : Μά και βέβαια μπορεί νά μέ αντικαταστήσει όποιοσδήποτε μέσα από τή δουλειά, δουλεύοντας- "by work".

11η ΕΡΩΤΗΣΗ (ό Άργεντινός Jorge Amosa) : Πιστεύετε άπόλυτα πώς ή δουλειά μιάς ομάδας είναι τό άπαύγασμα μιάς μοιραίας πραγματικότητας, άποτέλεσμα ομάδικής πάλης και σκέψης ;

ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ : Άπαντώ σέ σάς πού άναφέρεστε στον "όρο μυστικότητα". Δέν ύπάρχει μυστικότητα ούτε στη ζωή, ούτε στη δουλειά τών μελών του Laboratorium. Οι πόρτες είναι άνοιχτές. Δεχόμαστε κάθε άνθρωπο πού θέλει και μπορεί νά δουλέψει μαζί μας. Είναι πολύ φυσικό νά κυκλοφορεί μιά παραφιλολογία, άπαύγασμα προσωπικής λογοκρισίας αυτών πού μιλούν γιά μυστικότητα... Θ' άναφέρονται στις όχτώ μέρες άσκητισμού πού ζούν τά μέλη του Laboratorium πριν από μιά δημιουργία. Σάς ύπογραμμίζω πώς αυτός ό άσκητισμός δέ χαρακτηρίζεται από ποταπότητα ή μυστικότητα.

Άποφεύγουμε τά προβλήματα, τά μικροπροβλήματα πού ταιλαιπάρουν τό νευρικό σύστημα τής πεζής μας ζωής. Όταν κανείς προσπαθεί νά κάνει τούς άλλους και τόν έαυτό του νά σκεφτούν και νά έρευνήσουν έλέγχει και τήν έλάχιστη ίνα του σώματός του.

Δέν ύπάρχει σεξουαλική σχέση μ' όποιοδήποτε όφελος πού νά βοηθάει τήν ανθρωπότητα. Σεξουαλική ζωή χωρίς όφελος, "sans intérêt". Αυτό είναι ζωή και ανθρώπινη λειτουργία. Αυτό χαρακτηρίζει και τόν άσκητισμό του Laboratorium. Οι έρευνες αυτές πού κάνουμε, έχουμε πειστεί πώς δέ μπορούν νά γίνουν σέ δημόσιες άγορές.

Και τελειώνοντας μ' αυτό τό θέμα, θ' άναφερθώ στό περίφημο σήριαλ τής άμερικάνικης TV μέ θέμα τή μέση άμερικάνικη οικογένεια. Γύρισαν ένα φιλμ μέσα στό σπίτι μιάς άμερικάνικης οικογένειας — ύποτίθεται κλασικό υπόδειγμα άμερικάνικης οικογένειας — και μέ κάθε λεπτομέρεια γιά τό πώς περνούν τή μέρα τους οι άνθρωποι αυτοί. Οι τηλεθεατές νόμιζαν πώς έβλεπαν τήν άλήθεια. Ένα ντοκουμέντο. Η οικογένεια όμως τήν όποία κινηματογραφούσαν τά συνεργεία τής TV αντιδρούσε και ζούσε όπωσδήποτε μέ άλλο τρόπο άπ' ό,τι στην πραγματικότητα γιατί ήξερε πώς θά τή δούν στη μικρή όθόνη χιλιάδες θεατών. Είναι αυτό έρευνα και άλήθεια ; Τί λέτε ;

Σέ σάς πού μέ ρωτήσατε άν είμαι δεσποτικός σάς λέω τά εξής : Άν πώ πώς δέν είμαι, θά σκεφτείτε πώς άποφασίζω δεσποτικά και λέω πώς δέν είμαι. Άν πάλι πώ πώς είμαι, αυτό θά 'ρθει σ' αντίφαση μ' αυτό πού θέλω νά είμαι. Είμαι όπως είμαι, I am as I am, μ' όλη τήν έννοια και τή βαρύτητα του I am as I am.

Άντιφάσεις είπατε ; Διάλογο, λέω εγώ. Άλλά γιατί αυτά ; Ξέρουμε όλοι πώς... ή όμοιότητα είναι ένας αυτορουθιζόμενος μηχανισμός, πού άκολουθεί μιά πορεία κ' έπιστρέφει στη θέση ισορροπίας, ανεξάρτητα από όποια έμπόδια συναντάει. Δεχόμαι τις αντίφάσεις πού ένυπάρχουν σέ κάθε ζωντανό οργανισμό και πού αυτός ό ζωντανός οργανισμός προσπαθεί μέ τήν πείρα του νά συμφιλιώσει. Δέχομαι τις αντίφάσεις και τήν ερώτηση, λοιπόν, χωρίς όμως νά τήν αντιλαμβάνομαι σ' ένα διανοητικό επίπεδο, αλλά σ' ένα οργανικό. Είμαστε ζωντανοί οργανισμοί.

Όσο γιά τό Μεσσία... Η ανθρωπότητα δέ χρειάζεται ένα Μεσσία, αλλά χιλιάδες Μεσσίες. Κάθε άνθρωπος μπορεί νά γίνει και είναι Μεσσίας, φτάνει νά τό άνακαλύψει και νά τό συνειδητοποιήσει.

Μιά τελευταία ερώτηση παρακαλώ (ένας Πολωνός μαθηματικός έπιμένει νά ρωτήσει κάτι).

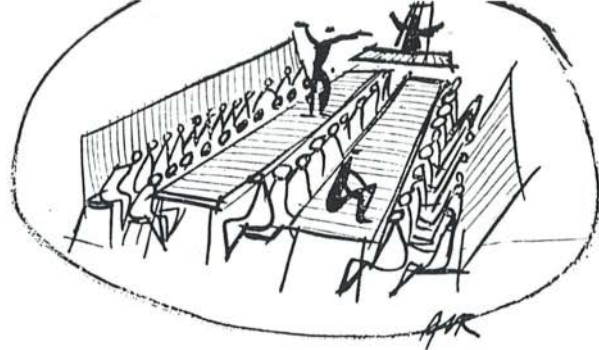
ΕΡΩΤΗΣΗ : Σέ τί συνίσταται, κατά τή γνώμη σας, ή γεύση και ή ούσια τής ζωής ;

ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ : Ναι... ναι... Η ούσια τής ζωής συνίσταται στό Τώρα. Δημιουργούμε τό μέλλον τώρα, τώρα στό παρόν. Βέβαια ζούμε ένα διαρκές παρόν όμως τό "τώρα" δέν είναι άισχτο άπ' τήν πραχτική διάσταση πού δίνουμε στην έννοια του μέλλοντος. Η ζωή κ' ή πάλη έχουν γιά ούσια τήν "Πράξη" και τό "Τώρα". Γειά σας.

Wroclaw, Όχτώβρης 73

Κράτησε πρακτικά ό ΚΩΣΤΑΣ ΜΙΧΟΣ





**ΑΡΙΣΤΕΡΑ:** 'Η αρχιτεκτονική διαρρύθμιση του Γέρζυ Γκροτόφσκι για τον "Κόρντιαν" του Σλοβάτσκι. 'Ο Γκροτόφσκι δέ χρησιμοποιεί την Ιταλική σκηνή. Το θέατρό του απαιτεί στενή έπαφή ήθοποιών και θεατών μέσα στο χώρο.  
**ΔΕΞΙΑ:** "'Ακρόπολη". Τομή της αίθουσας, στην άρχη και το τέλος του θεάματος. 'Ο Γιόζεφ Σάινα, που συνεργάστηκε στη σκηνοθεσία, διάλεξε σαν χώρο στοιχείο, για νά υπαινιχθεί τὸ στρατόπεδο συγκέντρωσης, μεγάλους σωλήνες σόμπας. Καθὼς ἡ δράση προχωρεῖ, οἱ ἠθοποιοὶ χτίζουσι μὲ τοὺς σωλήνες ἕνα παράλογο πολιτισμὸν — ἕνα πολιτισμὸν ἀπὸ θαλάμους ἀερίων

# ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ

## ΟΙ ΒΑΣΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΣΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ

### Οἱ μόνιμοι συνεργάτες

**ΛΟΥΝΤΒΙΚ ΦΛΑΣΕΝ (LUDWIK FLASZEN).** Γεννήθηκε τὸ 1930. Φιλολογία στὸ Πανεπιστήμιο Jagellon τῆς Κρακοβίας. Δίπλωμα τὸ 1952. Λογοτεχνικός καὶ θεατρικός κριτικός, θεωρητικός τοῦ θεάτρου. Συνιδρυτὴς Θεάτρου-Εργαστηρίου.

**ΓΕΡΖΥ ΓΚΟΥΡΑΦΣΚΙ (JERZY GURAWSKI).** Γεννήθηκε τὸ 1936. Πολυτεχνεῖο τῆς Κρακοβίας. Σχολὴ Ἀρχιτεκτονικῆς. Στὸ Θεάτρο-Εργαστήρι: Ἀρχιτεκτονικὴ διαρρύθμιση τοῦ χώρου γιὰ τὴ "Σιακουντάλα", τοὺς "Πρόγονους", τὸν "Κόρντιαν", τὴν "Ἀκρόπολη", τὸ "Φάουστ", τὸν "Ἀλύγιστο Πρίγκιπα".

**ΒΑΛΝΤΕΜΑΡ ΚΡΥΓΚΙΕΡ (WALDEMAR KRYGIER).** Γεννήθηκε τὸ 1928. Σπουδές: Καθολικὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Λουμπλίν, τμῆμα ἱστορίας τῆς τέχνης, Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τῆς Κρακοβίας, Ἰνστιτούτο Τέχνης τοῦ Θεάτρου τῆς Μόσχας. Ἰδρυτὴς τοῦ Θεάτρου 38 τῆς Κρακοβίας. Δημιουργίες στὸ Θεάτρο-Εργαστήρι: κοστούμια γιὰ τοὺς "Πρόγονους", διασκευὴ, σκηνοθεσία, σκηνογραφία καὶ κοστούμια γιὰ τὸν "Ἡλίθιο", κοστούμια γιὰ τὸ "Δόκτορα Φάουστ", κοστούμια γιὰ τὸν "Ἀλύγιστο Πρίγκιπα", κοστούμια γιὰ τὴν "Ἀποκάλυψη μὲ Μορφές", ἀφίσεις γιὰ ὅλες τὶς δημιουργίες τοῦ Θεάτρου, ἀπ' τοὺς "Πρόγονους" μέχρι τὴν "Ἀποκάλυψη μὲ Μορφές".

### "Ἐκτακτοὺς συνεργάτες

**ΓΙΟΖΕΦ ΣΑΪΝΑ (JOZEF SZAJNA).** Γεννήθηκε τὸ 1922. Δίπλωμα σκηνογραφίας καὶ γραφικῶν τεχνῶν, Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τῆς Κρακοβίας, τῶς διευθυντῆς τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου τῆς Νόβα Χούτα, σκηνογράφος καὶ σκηνοθέτης τοῦ Θεάτρου Στάρν τῆς Κρακοβίας. (Σημ. Μετ. Διευθύνει σήμερα τὸ τεάτρ Στούντιο τῆς Βαρσοβίας, βλ. "Θεάτρο" 38/39, Κατ. Θωμαδάκη "IX Φεστιβάλ Νανσύ"). Γιὰ τὴν "Ἀκρόπολη": σκηνοθεσία σὲ συνεργασία μὲ τὸ Γκροτόφσκι — κοστούμια καὶ ἀξεσουάρ.

### Οἱ βασικοὶ ἠθοποιοὶ (καταγραφὴ τοῦ 1968-9)

**ΡΥΣΑΡΝΤ ΤΣΙΣΛΑΚ (RYSZARD CIESLAK).** Γεννήθηκε τὸ 1937. Δίπλωμα τῆς Ἀνώτατης Ἐθνικῆς Σχολῆς Θεάτρου — P.W.S.T. (Ἀνώτατη Κρατικὴ Σχολὴ Θεάτρου) τῆς Κρακοβίας τὸ 1961. Στὸ Θεάτρο-Εργαστήρι βρίσκεται ἀπὸ τὸ 1961. Συνεργάτης τοῦ Γκροτόφσκι στὸν τομέα τῶν ἐρευνῶν πάνω στὴν ἠθοποιία. Βασικοὶ ρόλοι: στὸν "Κόρντιαν" τοῦ Σλοβάτσκι: Φαντασία, στὴν "Ἀσκησιὴ πάνω στὸν Ἄμλετ" ἀπὸ κείμενα Σαίξπηρ-Βουσιάνσκι: Ρόζενγκρατς, Πνεῦμα τοῦ πατέρα, στὴν "Ἀκρόπολη" τοῦ Βουσιάνσκι: Ἰσαῦ, Ἐκτορας, στὸ "Φάουστ" τοῦ Μάρλοου: Μπενβόλιο, στὸν "Ἀλύγιστο Πρίγκιπα" τῶν Καλντερόν-Σλοβάτσκι: Πρίγκιπας, στὴν "Ἀποκάλυψη μὲ Μορφές": Τυφλός.

**ΖΜΠΙΓΚΝΙΕΦ ΤΣΙΝΚΟΥΤΙΣ (ZBIGNIEW CYNKUTIS).** Γεννήθηκε τὸ 1938. Δίπλωμα τῆς Ἀνώτατης Ἐθνικῆς Σχολῆς

Θεάτρου — P.W.S.T. — τοῦ Λότζ τὸ 1960. Στὸ Θεάτρο-Εργαστήρι βρίσκεται ἀπὸ τὸ 1961. Βασικοὶ ρόλοι: στοὺς "Πρόγονους" τοῦ Μίτσκιεβιτς: Μάγος, στὸν "Ἡλίθιο" τοῦ Ντοστογιέφσκι: Μίσκιν, στὸν "Κόρντιαν" τοῦ Σλοβάτσκι: Κόρντιαν, στὸ "Φάουστ" τοῦ Μάρλοου: Φάουστ, στὴν "Ἀκρόπολη" τοῦ Βουσιάνσκι: Πάρις, Ἄγγελος, στὴν "Ἀποκάλυψη μὲ Μορφές": Λάζαρος.

**ΑΝΤΟΝΙ ΓΙΑΧΟΛΚΟΦΣΚΙ (ANTONI JAHOLKOWSKI).** Γεννήθηκε τὸ 1931. Φοιτητὴς στὴν Ἀνώτατη Ἐθνικὴ Σχολὴ Θεάτρου τῆς Κρακοβίας — P.W.S.T. — γιὰ τρία χρόνια. Παίρνει τὸ δίπλωμά του τὸ 1963, ἀφοῦ ἄσκησε τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ στὸ Θεάτρο-Εργαστήρι ἀπὸ τὸ 1959. Βασικοὶ ρόλοι: στὸν "Κάιν" τοῦ Βύρωνα: Ἀδάμ, στὴ "Σιακουντάλα" τοῦ Καλιντάσα: Παλιάτσος, στοὺς "Πρόγονους" Μίτσκιεβιτς: Μαῦρος Ἰπότης, στὸν "Ἡλίθιο" Ντοστογιέφσκι: Ραγκόζιν, στὸν "Κόρντιαν" τοῦ Βουσιάνσκι: Φύλακας τὸν ἄσλου, στὸ "Φάουστ" τοῦ Μάρλοου: Μεφιστοφελής, στὴν "Ἀσκησιὴ πάνω στὸν Ἄμλετ" τῶν Σαίξπηρ-Βουσιάνσκι: Βασιλιάς, στὴν "Ἀκρόπολη" τοῦ Βουσιάνσκι: Ἰσαῦ, στὸν "Ἀλύγιστο Πρίγκιπα" τῶν Καλντερόν-Σλοβάτσκι: Βασιλιάς, στὴν "Ἀποκάλυψη μὲ Μορφές": Σίμωνας-Πέτρος.

**ΡΕΝΑ ΜΙΡΕΤΣΚΑ (RENA MIRECKA).** Γεννήθηκε τὸ 1934. Δίπλωμα τῆς Ἀνώτατης Ἐθνικῆς Σχολῆς Θεάτρου — P.W.S.T. — τῆς Κρακοβίας τὸ 1957. Στὸ Θεάτρο-Εργαστήρι βρίσκεται ἀπὸ τὸ 1959. Βασικοὶ ρόλοι: στὸν "Κάιν" τοῦ Βύρωνα: Εὐά, στὴ "Σιακουντάλα" τοῦ Καλιντάσα: Σιακουντάλα, στοὺς "Πρόγονους" τοῦ Μίτσκιεβιτς: Σοφία, στὸν "Κόρντιαν" τοῦ Σλοβάτσκι: Λάουρα, στὴν "Ἀσκησιὴ πάνω στὸν Ἄμλετ" τῶν Σαίξπηρ-Βουσιάνσκι: Ὀφηλία, στὴν "Ἀκρόπολη" τοῦ Βουσιάνσκι: Ρεβέκκα, Κασσάνδρα, στὸ "Φάουστ" τοῦ Μάρλοου: Μεφιστοφελής, στὸν "Ἀλύγιστο Πρίγκιπα" τῶν Καλντερόν-Σλοβάτσκι: Φενιζάνα, στὴν "Ἀποκάλυψη μὲ Μορφές": Μαρία-Μαγδαληνή.

**ΖΥΓΚΜΟΥΝΤ ΜΟΛΙΚ (ZYGMUNT MOLIK).** Γεννήθηκε τὸ 1930. Δίπλωμα τῆς Ἀνώτατης Ἐθνικῆς Σχολῆς Θεάτρου — P.W.S.T. — τῆς Βαρσοβίας τὸ 1957. Στὸ Θεάτρο-Εργαστήρι βρίσκεται ἀπὸ τὸ 1959. Βασικοὶ ρόλοι: στὸν "Κάιν" τοῦ Μπάνρον: Λούσιφερ, στὴ "Σιακουντάλα" τοῦ Καλιντάσα: Βασιλιάς, στοὺς "Πρόγονους" τοῦ Μίτσκιεβιτς: Γκούσταβ-Κόρνραντ, στὸν "Κόρντιαν" τοῦ Σλοβάτσκι: Γιατρός, στὴν "Ἀσκησιὴ πάνω στὸν Ἄμλετ" τῶν Σαίξπηρ-Βουσιάνσκι: Ἰακώβ, στὴν "Ἀκρόπολη" τοῦ Βουσιάνσκι: Ἰακώβ, στὴν "Ἀποκάλυψη μὲ Μορφές": Ἰούδας.

**ΣΤΑΝΙΣΛΑΒ ΣΙΕΡΣΚΙ (STANISLAW SCIERSKI).** Γεννήθηκε τὸ 1939. Φοιτητὴς στὸ Πανεπιστήμιο Jagellon - Νομικὴ Σχολὴ. Στὸ Θεάτρο-Εργαστήρι βρίσκεται ἀπὸ τὸ 1964. Βασικοὶ ρόλοι: στὴν "Ἀκρόπολη": Κλειώ, Ἐλένη, στὸν "Ἀλύγιστο Πρίγκιπα": Ἐρρίκος, ὁ πρῶτος αἰχμάλωτος, στὴν "Ἀποκάλυψη μὲ Μορφές": Ἰωάννης.

(Ἀπὸ τὸ "Γκροτόφσκι" τῆς Τεκμίν)

Μετ. Μ. ΚΛ.



# Ο ΜΙΣΤΡΙΩΤΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΤΗΣ Μ' ΕΝΤΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΑΪΡΑΚΤΑΡΗ

## Πρὶν ἀπὸ ὀγδόντα χρόνια στὴν Ἀθήνα

Οἱ ἀναγνώστες τοῦ “Θεάτρου” ἔχουν ἀκριβῆ εἰκόνα τοῦ μανιακοῦ *γλωσσαμόντορα* καθηγητῆ Γεώργιου Μιστριώτη — πρωταγωνιστῆ καὶ στὰ “Ὀρεστειακά”, τὶς παραχῆς πού ξεσήκωσε γιὰ νὰ μὴν παίζονται οἱ Τραγωδίαι σὲ νεοελληνικὴ μετάφραση! Ὁ ἱστορικὸς τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεά-

τροῦ καὶ πρῶτος τῆ τάξει συνεργάτης μας Γιάννης Σιδέρης ἱστορήσε, μὲ κάθε λεπτομέρεια, τὴν *εἰδεχθῆ* φυσιογνωμία καὶ δράση τοῦ Μιστριώτη, σὲ πολλές σελίδες, στὰ τεύχη 33 καὶ 34/36. Ὁ ἴδιος, μᾶς παραχώρησε καὶ τὸ ἔγγραφο πού δημοσιεύεται, σὲ ὅσο γινό-

ταν πρὸ πιστῆ ἀναπαραγωγή, καὶ πού — οὔτε λίγο οὔτε πολὺ — ἀποδεικνύει τὸ Γεώργιο Μιστριώτη πρῶτο λογοκριτῆ τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου! Τὸ ἔγγραφο ἀνήκει στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο. Εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ πολὺτιμα, ἀλλὰ καὶ τὰ πιὸ ... ἀντιπαθητικὰ, ντοκουμέντα πού διαθέτει.

### ΑΝΕΘΗΚΑ ΥΜΙΝ ΕΛΕΓΧΟΝ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΥΠΟ ΗΘΙΚΗΝ ΕΠΟΨΙΝ

Νά, πρῶτα πρῶτα, τὸ κείμενο τοῦ ἔγγραφου, πού τὸ ὑπογράφει ὁ περιβόητος Ἀστυνομικὸς Διευθυντῆς τῆς Ἀθήνας Δημήτριος Μπαϊρακτάρης. Πόσο ἀνατριχιαστικὰ θυμίζει “ὑπὸ ἠθικὴν ἔποψιν” τὸν Γεώργιο Παπαδόπουλο...

ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ  
 Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ  
 ΤΗΣ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΗΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ  
 ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΙΩΣ  
 Ἄριθμ. Πρωτ. 20328

Ἐν Ἀθῆναις τῆ 23ῃ Αὐγούστου 1895

Πρὸς

Τοὺς κ.κ. Γεώργιον Μιστριώτην, Καθηγητὴν τοῦ Πανεπιστημίου, Ἰωάννην Καλοσιπην [*Καλοσύπην*], Γενικὸν Γραμματέα Ὑπουργείου Ἐκκλησιαστικῶν, καὶ Α.Π. Κουρτιδῆν.

Ε ν τ α ὐ θ α

Ἀξιότιμοι Κύριοι,

Λαμβάνω τὴν τιμὴν νὰ σᾶς ἀναγγείλω ὅτι ἀνέθηκα ὑμῖν τὸν ἔλεγχον τῶν διαφόρων κωμειδουλῶν καὶ λοιπῶν ἔργων, τὰ ὁποῖα οἱ συγγραφεῖς αὐτῶν προτίθενται νὰ διδάξωσιν ὑπὸ σκηνῆς ὑπὸ ἠθικὴν ἔποψιν ὡς καὶ ἂν δύνανται νὰ παρασταθῶσι χωρὶς νὰ προκληθῶσι σκάνδαλα καὶ σᾶς παρακαλῶ, ἵνα εὐαρεστούμενοι λάβητε τὴν εὐγενῆ καλωσύνην καὶ παράσχητε ἡμῖν τὴν συνδρομὴν σας ἐκθέτοντες ἐκάστοτε τὴν ὑμετέραν γνώμην ἐπὶ τῶν ἔργων ἅτινα θέλομεν ὑποβάλλει ὑπὸ τὴν ὑμετέραν κρίσιν πρὸ τῆς ὑπὸ σκηνῆς διδασκαλίας αὐτῶν.

Ὁ Διευθυντῆς  
 (Τ.Σ.) Δ. ΜΠΑΪΡΑΚΤΑΡΗΣ

Ὁ Γιάννης Σιδέρης μᾶς παραχώρησε καὶ τὸ παρακάτω ἱστορικὸ τοῦ ... ἱστορικοῦ ἔγγραφου:

Ὁ Μίκις Λάμπρος εἶναι ὁ πρῶτος πού ᾿δωσε Ἐπιθεώρηση στὴν ἑλληνικὴ Σκηνὴ — τὸ γνωστὸ “*Λίγο ἀπ’ ὅλα*”. Ἐγράφε κι ἄλλες δυὸ ἐπιθεωρήσεις, ἀλλὰ δὲ γνώρισαν ἐπιτυχία. Ἡ τρίτη, πού παρουσιάστηκε στὶς 22 Αὐγούστου τοῦ 1895, μὲ τὸν τίτλο “*Ἄνω - κάτω*”, ἔκανε πραγματικὰ ἄνω - κάτω ὁλόκληρο τὸ Θεάτρο! Δὲ γνώρισε, ἀπλῶς, μεγάλη ἀποτυχία ἀπὸ τὴν πρώτη βραδιά τῆς. Παρὰ λίγο ν’ ἀναστατώσει τὴν Ἀθήνα:

«Ὁ συγγραφεὺς θέλων νὰ σατυρήσῃ τὴν ἀνομιόγητα τοῦ ἐν

*Πειραιεὶ στηθέντος ἀνδριάντος* [ἦταν τοῦ Γ. Καραϊσκάκη] παρουσίασε αὐτὸν τοῦτον τὸν ἀνδριάντα ἐν ἀρχῇ τῆς τρίτης πράξεως. Τὸ κοινὸν ἐχαρακτήρησε τὴν ἐμφάνισιν αὐτὴν ὡς ἀνευλάβειαν καὶ ἠκούσθησαν αἱ φωναὶ — *Ἀίσχος ... παῦσε! Ντροπὴ ... μέσα! ...*».

Ἔεσπασε φοβερὸς θόρυβος, μαξιλάρωμα, ταραχὴ. Τὸ “*Ἄ-στὺ*”, τὴν ἐπομένη, περιγράφει πλατιά ὅσα ἐγίναν.

Τὴν ἴδια μέρα, χωρὶς νὰ χάσει καιρὸ, ὁ ἔρακος τὸς Διευθυντῆς τῆς Ἀστυνομίας Δ. Μπαϊρακτάρης, ἔσπευσε νὰ συγκροτήσῃ ἐπιτροπὴ προληπτικῆς Λογοκρισίας τῶν θεατρικῶν ἔργων. Καὶ φυσικὰ, διάλεξε πρῶτο πρῶτο — ποῖον ἄλλο; — τὸ Γεώργιο Μιστριώτη! Ἡ Ἀστυνομία, ὡστόσο, δὲν εἶχε πάει ἀκόμα τὸν ἀέρα τῆς Λογοκρισίας καὶ χρησιμοποιοεῖ εὐγενικῆς ἐκφράσεις: “*λαμβάνω τὴν τιμὴν...*”, “*ἵνα εὐαρεστούμενοι λάβητε τὴν καλωσύνην...*”, “*θέλομεν ὑποβάλλει...*”.

Πάντως, μὲ τὸ ἔγγραφο αὐτὸ τοῦ 1895, ἀρχίζουν τὰ πάθη τοῦ Θεάτρου μας στὰ τελευταῖα χρόνια. Γύρω ἀπ’ τὸ ἔγγραφο, ὑπάρχει κιόλας μιὰ κάποια “*βιβλιογραφία*”: Τὸ παρουσίασα στὰ 1949, στὴ “*Νέα Ἔστια*” (15 τοῦ Σεπτέμβρη), μὲ τὴν εὐκαιρία μιᾶς ἀπόπειρας ἐπιβολῆς, καὶ τότε, Λογοκρισίας στὸ Θεάτρο. Λίγο πρωτύτερα, τὸ ἀνάφερε — κατὰ προφορικὴ παραχώρησή μου — ὁ ἐρευνητῆς τῆς Λογοτεχνίας Χ.Ι. Σακελλαριάδης: Στὴ “*Νέα Ἔστια*” τῆς 1ης Αὐγούστου 1949, ἀναδημοσίεψε ἕνα ἄρθρο τοῦ Ροῖδη — τυπωμένο στὴν “*Ἐφημερίδα*” 1-2 Νοέμβρη 1895 — πού ἔχε τίτλο “*Θεατρικὴ ἀνάμνησις*” κ’ εἶχε πάει τὸ θέμα του, ἀκριβῶς ἀπ’ τὸ ἔγγραφο τοῦ Μπαϊρακτάρη γιὰ τὴν ἐπιτροπὴ Λογοκρισίας:

“*Ἡ ἀπὸ τριμηνίας ἀπόφασις τῆς λαοπροβλήτου κυβερνήσεως νὰ προνοήσῃ, πλὴν τῶν ἄλλων, καὶ περὶ τῆς ἠθικοποιήσεως τοῦ ἡμετέρου θεάτρου διορίζουσα ἐπιτροπὴν πρὸς ἐκτίμησιν τῆς σεμνότητος τῶν δραματικῶν ἔργων, ἐξήγειρεν εἰς τὸ βῆθος τῆς μνήμης μου παλαιωτάτην ἀνάμνησιν ὁμοίας ἐν Ἰταλίᾳ ἀποπειρας. Ἀφορμὴ τῆς ἐξεγέρσεως ταύτης δὲν εἶναι βεβαίως οἰαδιήποτε τὶς σχέσις ἢ ἀναλογία τῆς τυραννικῆς ἐκείνης λογοκρισίας πρὸς τὴν ἀνεύθυνον ἐπὶ τοῦ παρόντος ἡμετέραν, ἀλλὰ μόνον τὸ τυχαῖον γεγονός ὅτι ἐν ἐκ τῶν μελῶν τῆς κορδορικῆς ἐπιτροπῆς, ὁ ἀξιότιμος κ. Μιστριώτης, συμβαίνει νὰ ὁμοιάξῃ ὡς διδυμος ἀδελφός, μὲ τὸν πανοσιώτατον Ἀββᾶν Ρώσσην, τὸν πρόεδρον τῆς λειτουργούσης ἐν Λιβέρνω κατὰ τὴν μακρὰν περιόδον τῆς ἀντιδράσεως...*” κ.ἄ. πού δὲν ἐνδιαφέρουν τὸ δικὸ μας θέμα.

Τόσο λίγο ἀγαποῦσε τὸ θέατρο ὁ Μιστριώτης, πού δέχτηκε νὰ γίνει καὶ λογοκριτῆς του!... ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

Τὸ ἔγγραφο τοῦ ἀστυνομικοῦ διευθυντῆ Ἀθηνῶν Δ. Μπαϊρακτάρη, πού — ἐν ἔτει σωτηρίῳ 1895! — συνιστοῦσε ἐπιτροπὴ προληπτικῆς λογοκρισίας τῶν θεατρικῶν ἔργων, μὲ πρῶτον καὶ καλύτερο τὸν “*γλωσσαμόντορα*” Μιστριώτη

# ΧΟΥΝΤΙΚΕΣ ΧΟΡΗΓΙΕΣ

Ύπό 4.000 τὸ μήνα, γιὰ τρία χρόνια,  
σὲ 191 πολὺ γνωστοὺς καὶ ἄγνωστους

Ἐπρεπε νὰ κατατεθεῖ Ἑρώτηση, ἀπὸ  
δύο βουλευτές, στὴ Βουλὴ τῶν Ἑλλή-  
νων γιὰ νὰ πληροφορηθοῦμε καὶ οἱ  
συνέλληνες ποιοὶ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους  
τῶν Γραμμῶν καὶ τῶν Τεχνῶν πῆ-  
ραν χορηγία ἀπὸ τὴ Χούντα.

Ὁ κατάλογος ποὺ δημοσιεύουμε εἶναι  
ἐπίσημος. Ἀνακοινώθηκε στὴ Βουλὴ  
καὶ ἔχει δημοσιευτεῖ στὰ Ἔπισημα  
Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τῆς Βου-  
λῆς τῶν Ἑλλήνων, συνεδρίαση ΟΣΤ',  
σελίδες 2111 - 2113.

Οἱ εὐτυχεῖς συμπολίτες εἶναι, συνο-  
λικά, 191. Οἱ 80 πρῶτοι, πῆραν τὴ  
χορηγία τους τὸ 1972, ἀπὸ τὸν ἀλη-  
θινὸ γιὰ τὴν... εὐφράδειά του  
ὑπουργὸ Π. Παναγιωτάκη. Ἄλλοι 21  
τὸ 1973, κι ἄλλοι 90 τὸ 1974 (πρὶν πέ-

σει ἡ Χούντα), πῆραν τὴ χορηγία τους  
ἀπὸ τὸν πολὺ ὑπουργὸ Τσάκωνα. Ἀνά-  
μεσά τους, διακρίνονται πολλοὶ ἄπρο-  
οδευτικοί, ἄδημοκράτες καὶ ἄντι-  
στασιακοί!

Ἡ χορηγία μεταφράζεται σὲ 4.000  
δραχμὲς τὸ μήνα, ἐπὶ τρία χρόνια.  
Ἦγουν 48.000 δραχμὲς τὸ χρόνο ἢ,  
συνολικά, 144.000 δραχμὲς καὶ γιὰ τὰ  
τρία χρόνια.

Τὴ μερίδα τοῦ λέοντος πῆραν, φυσικά,  
οἱ λογοτέχνες — 115 περίπου, ἐπὶ 191  
συνολικά. Ἀκολουθοῦν οἱ εἰκαστικοὶ  
καλλιτέχνες μὲ 44 ἐπιχορηγήσεις, οἱ  
μουσικοὶ μὲ 16, κι ἀπὸ κοντὰ οἱ θεα-  
τρικοὶ — 15 περίπου — μεταξὺ τῶν  
ὁποίων νέοι, ἰδίως, συγγραφεῖς, ἕνας  
σκηνογράφος κ' ἕνας καραγκιοζοπαί-

χτης. Ἀνάμεσα στοὺς 191 εἶναι δύο  
φιλότεχνοι καὶ δύο... ἄμυνογράφοι —  
ἐλπίζουμε, ὄχι τῆς Χούντας!

Οἱ χορηγίες δόθηκαν βάσει τοῦ ἄρ-  
θρου 7 τοῦ χουντικοῦ Νομοθετικοῦ  
Διατάγματος 1087, ποὺ δημοσιεύτηκε  
στὶς 31 τοῦ Δεκεμβρίου τοῦ 1971, στὸ  
φύλλο 282, τεῦχος Α' τῆς Ἐφημερίδος  
τῆς Κυβερνήσεως. Ἐπειδὴ... ἄγνοια  
νόμου δὲν ἐπιτρέπεται, δημοσιεύουμε  
— στὸ τέλος τῶν σημερινῶν *Ντοκου-  
μέντων* — ὁλόκληρο τὸ ἄρθρο 7 κ.λπ.  
περὶ κρατικῶν χορηγιῶν.

Τέλος, διὰ τοὺς... *φιλαναγνώστους*, δη-  
μοσιεύουμε καὶ τὰ ὀνόματα ὄλων ἐ-  
κείνων ποὺ μετεῖχαν στὰ Συμβούλια  
καὶ γνωμοδοτήσαν γιὰ τὴν παροχὴ τῶν  
χορηγιῶν.

## ΤΟ ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΟ ΕΓΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Ἐπὶ ἐρωτήσεως τῶν βουλευτῶν κ.κ. Βασιλείου Πεντάρη, Ἀν-  
τωνίου Ντεντιδάκη, ὁ ἐπὶ τοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν  
Ἑπουργὸς ἔδωσε τὴν ἑξῆς ἀπάντησιν :

« 1. Τὸ κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς ἐπταετίας ἐκδοθὲν Ν.Δ.  
1087/1971, ὑπὸ τῶν διατάξεων τοῦ ὁποῦ προβλέπεται ἡ  
ἀπονομὴ τῶν μνησιαίων κρατικῶν χορηγιῶν, ἐπὶ μίαν τριετίαν,  
εἰς λογοτέχνους καὶ καλλιτέχνους καὶ ἐν γένει πρόσωπα ἀνή-  
κοντα εἰς τὸν τομέα τῶν Γραμμάτων καὶ τῶν Καλῶν Τεχνῶν,  
τελεῖ, ὑπὸ ἀναθεώρησιν.

2. Τὸ Ἑπισημὸν Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν κατήρτισεν  
ἤδη σχέδιον νόμου ἑπι Κρατικῶν Χορηγιῶν, τὸ ὁποῖον  
προωθεῖται εἰς τὴν Βουλὴν πρὸς ψήφισιν, κατὰ τὰ κεκανονι-  
σμένα.

Τὸ νέον τοῦτο σχέδιον νόμου τοποθετεῖ τὸ ὅλον θέμα τῶν

Κρατικῶν Χορηγιῶν ἐπὶ νέας βάσεως καὶ προβλέπει, μεταξὺ  
ἄλλων, τὴν διακοπὴν τῆς χορηγίας, ἐφ' ὅσον δὲν ἐκπληροῦται  
ὁ σκοπὸς δι' ὃν ἀπενεμήθη αὕτη κλπ. Οὕτω, διὰ τῆς ψηφίσεως  
τοῦ νέου νόμου θὰ παρασχεθῇ ἡ δυνατότης ἐπανεξετάσεως  
τῶν ἀπονεμηθεισῶν κατὰ τὴν ἐπταετίαν χορηγιῶν, βάσει μά-  
λιστα τῶν νέων κριτηρίων θεσπιζομένων ἐπὶ τοῦ προκειμένου.

3. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, πρὸς ἐνημέρωσιν τῶν ἐρωτῶντων  
κ.κ. βουλευτῶν, ἐπισυνάπτεται πῖναξ περιλαμβάνων τοὺς  
λαβόντας κρατικὴν χορηγίαν, συμφώνως πρὸς τὸ Ν.Δ. 1087/  
1971, κατὰ τὰ ἔτη 1972, 1973, καὶ 1974 (πρὸ τῆς ἀλλαγῆς).

Ἐν Ἀθῆναις τῆ 21 Ἀπριλίου 1975

Ὁ Ἑπισημὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΤΡΥΠΑΝΗΣ »

### ΠΙΝΑΞ ΤΩΝ ΛΑΒΟΝΤΩΝ ΚΡΑΤΙΚΗΝ ΧΟΡΗΓΙΑΝ

Συμφώνως πρὸς τὸ Νομοθ. Διάταγμα 1087/1971 κατὰ τὰ ἔτη 1972, 1973 καὶ 1974 (πρὸ τῆς ἀλλαγῆς)

1972 : 80 ΧΟΡΗΓΙΕΣ

(Ἑπισημὸς Π. Παναγιωτάκης)

Ἀδάμης Μιχαῖλ, Μουσικός  
Ἀθανασούλης Κρίτων, Λογοτέχνης  
Ἀλαβέρης Τηλέμαχος, Λογοτέχνης  
Ἀναπλιώτης Ἰωάννης, Ἱστοριοδίφης  
Ἀντωνάκου Ντιάνη, Ζωγράφος  
Ἀρβανιτάκης Γεώργιος, Μουσικός  
Ἀρμακόλας Δημήτριος, Γλύπτης  
Ἀσημακόπουλος Κώστας, Λογοτέχνης  
Ἀστρινίδης Νικόλαος, Μουσικός

Βαϊάνος Μάριος, Λόγιος - Φιλότεχνος  
Βαρβιάνης Νικόλαος, Λόγιος  
Βασιλείου Πάνος, Λογογράφος  
Βοῖλα Ἑλλη, Ψηφιδογράφος  
Βουκελάτος Ἰωάννης, Λογοτέχνης

Γιάκος Δημήτριος, Λογοτέχνης  
Γιαλουργάκης Μανώλης, Λογοτέχνης  
Γουλμῆ Ἀλκη, Συγγραφεῖς

Δαλμάτη Μαργαρίτα, Λογοτέχνης  
Δαφνῆς Κώστας, Συγγραφεῖς  
Δημάκης Μηνᾶς, Λογοτέχνης  
Δικταῖος Ἄρης, Λογοτέχνης  
Δόξας Τάκης, Λογοτέχνης  
Δραγατάκης Δημήτριος, Μουσικός  
Δραγούμης Μάρκος, Μουσικός

Ζιώγας Ἡλίας, Συγγραφεῖς  
Ἰατρίδου Ἰουλία, Συγγραφεῖς  
Ἰωαννίδης Στέφανος, Λογοτέχνης

Κακούρη Κατερίνα, Λογογράφος  
Καρῆς Σίμων, Μουσικός  
Καραχάλιος Ἀντώνιος, Γλύπτης  
Καφατζῆς Γεώργιος, Ἱστοριοδίφης  
Κεφαλᾶς Κωνσ., Λογογράφος  
Κόκκινος Δημοσθένης, Συγγραφεῖς  
Κουλούρης Χρήστος, Λογοτέχνης  
Κουμπῆ Σούλα, Ζωγράφος  
Κουτῆφωρη Καλλιόπη, Γλύπτρια  
Κουτσογιαννοπούλου Ἑλ., Λογογράφος

Κοψίδης Ράλλης, Ζωγράφος  
Κωστελένος Δημήτριος, Κριτικός

Λαγᾶνα Ἰφιγένεια, Ζωγράφος  
Λαμπαδαρίδου Μαρία, Λογοτέχνης  
Λεονταρίτου Ρέα, Ζωγράφος  
Μακρῆς Κίτσος, Λογογράφος  
Μακρῆς Σόλων, Λογοτέχνης  
Μάντακας Ἰωάννης, Μουσικός  
Μανουσάκης Γ., Ζωγράφος  
Μαραγκοπούλου Εὐσταθία, Ζωγράφος  
Ματσάκης Μίκης, Ζωγράφος  
Μαυρομάτης Στέλιος, Ζωγράφος  
Μετσόλης Γεώργιος, Λογοτέχνης  
Μόσχος Γεώργιος, Χαράκτης  
Μουντῆς Ματθαῖος, Λογοτέχνης  
Μουστάκας Εὐάγγελος, Γλύπτης  
Μπογδανόπουλος Ἡλίας, Ἑπισημὸς  
Μπουλγουρά Εὐά, Ζωγράφος  
Ξύδης Θεόδωρος, Λογοτέχνης  
Παπαϊωάννου Ἰωάν., Μουσικοσυνθέτης

Παπακωνσταντίνου Δημ., Λογοτέχνης  
Παραλής Γεώργιος, Ζωγράφος  
Πάσχος Παντελής, Λογοτέχνης  
Παυλέας Σαράντος, Λογοτέχνης  
Πεντζίκης Νίκος, Λογοτέχνης  
Περσάκη Γιάννα, Ζωγράφος  
Πεσματζόγλου 'Αλέκος, Φιλότεχνος  
Πηλαδάκης 'Εμμανουήλ, Ζωγράφος  
Ποταμιάνος Δημ. (Τάκης) 'Ιστοριοδίφης  
Πράτσικας Μανώλης, Λογοτέχνης  
Πρέκας Πάρις, Ζωγράφος

Σπέντζα Μαρία, Ζωγράφος  
Στεργιόπουλος Κώστας, Λογοτέχνης  
Στοιγιαννίδης Γεώργιος, Λογοτέχνης

Τριανταφύλλου Κώστας, 'Ιστοριογράφος

Φαλταίης 'Εμμ. - Μιλτ., Λαογράφος  
Φανουράκης Θωμάς, Ζωγράφος  
Φουριώτης 'Αγγελος, Λογοτέχνης  
Φραγκάκη Εὐαγγελία, Λαογράφος

Χατζηαναγνώστου Τάκης, Λογοτέχνης  
Χατζηγιαννίου Χρυσούλα, Λογοτέχνης  
Χατζηφώτης 'Ιωάννης, Συγγραφέας  
Μικραγιαννανίτης Γερ., 'Υμνογράφος

### 1973 : 21 ΧΟΡΗΓΙΕΣ

('Υπουργός Δημ. Τσάκωνας)

'Αγγελίδου Μαρία, Ζωγράφος  
'Απέργης 'Αχιλλεύς, Γλύπτης  
'Ασλάνογλου Νικόλαος, Λογοτέχνης  
Βότση - Πλατή 'Ολγα, Λογοτέχνης  
Βακαρέλης 'Ιωάννης, Μουσικός  
Βασιλειάδης Στέφ., Μουσικοσυνθέτης  
Ζώρας Λεωνίδα, Μουσουργός

Προδρόμου Θ. (Θρακιώτης Κ.) Συγγρ.  
Κουχτσόγλου 'Ιωάννης, Συγγραφέας  
Κονόμος Ντίνος, Συγγραφέας  
Λαζογιώργος ('Ελληνικός) Λογοτέχνης  
Λημναίος 'Αθανάσιος, Γλύπτης  
Λιθαρής Νικόλαος, Γλύπτης  
Μοσκόβης Βασίλειος, Λογοτέχνης  
Μπούρλος Γ., Λογοτέχνης-Καλλιτέχνης  
Οικονομίδου 'Ιρα, Ζωγράφος

Παπαγιαννάκη-Μπονάνου Κεραμίστρια  
Πατατζής Σωτήριος, Συγγραφέας  
Παρλαβάντζας Παναγιώτης, Ζωγράφος  
Πέγκλη Γιολάντα, Λογοτέχνης  
Ρέγκος Πολύκλειτος, Ζωγράφος

### 1974 : 90 ΧΟΡΗΓΙΕΣ

('Υπουργός Δημ. Τσάκωνας)

'Αποστολίδης Ρένος, Λογοτέχνης  
'Αρσενίου Λάζαρος, Συγγραφέας  
Βαγενάς Θάνος, 'Ιστοριοδίφης  
Βαλέτας Γεώργιος, Συγγραφέας  
Βλάμη-Λεκατσά Εὔα, Λογοτέχνης  
Βρεττάκος Νικηφόρος, Λογοτέχνης

Γαλανάκη 'Αντιγόνη, Λογοτέχνης  
Γαλανού Ειρήνη, Λογοτέχνης  
Γεωργιάδης Γεώργιος, Μουσικός  
Γιαννόπουλος 'Αλκιβιάδης, Λογοτέχνης  
Γκίνης 'Αλκιβιάδης, Ζωγράφος  
Γρηγόρης Γεράσιμος, Λογοτέχνης

Εὐαγγελάτος 'Αντίοχος, Μουσικός

Ζαδές Δημοσθένης, Λογοτέχνης  
Ζιτσαία Χρυσάνθη, Λογοτέχνης  
Θέμελης Γεώργιος, Λογοτέχνης  
Θεοδώρου Βικτωρία, Λογοτέχνης

'Ιακωβίδου Λιλή, Λογοτέχνης

Καββαδίας Ν., Λογοτέχνης  
Κανελλής Μαν., Λογοτέχνης  
Καρέλλη Ζωή, Λογοτέχνης  
Καρράς Στρατής, Θεατρικός συγγραφέας  
Καρνωτάκης Θεόδωρος, Μουσικός  
Κάσης Μιχαήλ, Γλύπτης  
Κεσμέτη Νατάσσα, Λογοτέχνης

Λάππας Τάκης, Συγγραφέας  
Λάσκος 'Ορέστης, Λογοτέχνης  
Λεοντάρης Βύρων, Λογοτέχνης

Μαγγανάρης 'Απόστολος, Λογοτέχνης  
Μάκιστος Κ., Λογοτέχνης  
Μαλεβίτσης Χρήστος, Συγγραφέας  
Μαμαλάκη Ζερμαίν, Λογοτέχνης  
Μανωλίδης Θεόδωρος, Ζωγράφος  
Μάτσης Παῦλος, Θεατρ. συγγραφέας  
Μελισάνθη ('Ηβη Σκανδαλάκη) Λογοτ.  
Μιχαηλίδης Σόλων, Μουσικός  
Μιχόπουλος Π., Καραγκιοζοπαίκτης  
Μοσχίδης Παῦλος, Ζωγράφος  
Μούγιος Γεώργιος, Ζωγράφος  
Μουρσελάς Κωνσ., Θεατρ. συγγραφέας  
Μπάρας 'Αλέξανδρος, Λογοτέχνης  
Μπαρλῆς Φαῖδρος, Λογοτέχνης  
Μπινιῶρη Βασιλική, Ζωγράφος

Νάκου Λιλίκα, Λογοτέχνης  
Ναταρίδου Κάκια, Ζωγράφος  
Νεζερίτης 'Ανδρέας, Μουσικός

Οικονόμου Ζήσης, Λογοτέχνης  
'Ολύμπιος Πέτρος ('Αλεξόπουλος Παναγιώτης), Λογοτέχνης

Παναγιωτόπουλος Σπ., Λογοτέχνης  
Πασαλάρη Λούη, Ζωγράφος  
Πατίλης 'Ιωάννης, Λογοτέχνης  
Πολυχρονιάδου Σελέστ, Ζωγράφος  
Πύρπασος Χρήστος (Πυρπασόπουλος) Λογοτέχνης

Ρώτας Βασίλειος, Λογοτέχνης

Σακελλαρίου Φάνης, Γλύπτης  
Σέττας Δημήτριος, Λαογράφος  
Σιδέρης 'Ιωάν., 'Ιστορικός Θεάτρου  
Σκαρίμπας 'Ιωάννης, Λογοτέχνης  
Σκούρης Γεώργιος, Θεατρ. συγγραφέας  
Σούκας Κωνσ., Λογοτέχνης  
Σπανάκης Στέργιος, Συγγραφέας  
Σπητέρη 'Ιωάννα, Γλύπτρια  
Σφακιανάκης 'Ιωάννης, Λογοτέχνης  
Σφυρόερας Νικόλαος, Λογοτέχνης

Φλωράκης Διαμαντής, Λογοτέχνης  
Φόρης Βασίλειος, Συγγραφέας

Χατζίνης 'Ιωάννης, Λογοτέχνης

'Αθανασιάδης Τάσος, Λογοτέχνης

Δέλιος Γεώργιος, Λογοτέχνης  
'Αϊλιανού-Κυριλλοπούλου 'Εφη, Λογοτ.  
'Αναγνωστόπουλος - Παλαιολόγος 'Αθ.  
Λογοτέχνης

"Αντζακα Σοφία, Συγγραφέας  
Καγκαράς Χρήστος, Ζωγράφος  
Κανακάκης 'Ιωάννης, Γλύπτης  
Κάρτερ 'Ερνέστος, Ζωγράφος  
Λαζανάς Κωνσ., Λογοτέχνης  
Μπίστης-Δικαῖος Νικ., Λογοτέχνης  
Πασχάλης Κωνσ., Ζωγράφος

Ρουσσος Τάσος, Λογοτέχνης  
Κοτσιώλης Κωνσ., κλασικ. κιθαριστής  
Γεωργιόπουλος 'Ιωάννης, Ζωγράφος  
Διοματάρη Ουράνα, Λογοτέχνης  
Κατσούλης Γεώργιος, Συγγραφέας  
Λιάσκας Βασίλειος, Λογοτέχνης

Σακελλίων 'Ιωάννης, Λογοτέχνης  
Σπανούδη 'Αθηνά, Μουσικολόγος  
Σταυρινίδης Νικόλαος, Συγγραφέας  
Σταφυλάς Μιχαήλ, Συγγραφέας  
Χαλλιορής Κωνσ., Λογοτέχνης  
Χαρατσιδής Σάββας, Σκηνογράφος

## ΤΟ ΝΟΜΟΘΕΤΙΚΟ ΔΙΑΤΑΓΜΑ 1087 ΓΙΑ ΤΙΣ ΚΡΑΤΙΚΕΣ ΧΟΡΗΓΙΕΣ

Οί Χουντικές Χορηγίες δόθηκαν βάσει του άρθρου 7 του Νομοθετικού Διατάγματος 1087, που δημοσιεύθηκε στις 31 του Δεκεμβρίου του 1971, στο φύλλο 282, τεύχος Α' της 'Εφημερίδος της Κυβερνήσεως και έχει ως εξής :

\*Άρθρον 7.

### ΚΡΑΤΙΚΑΙ ΧΟΡΗΓΙΑΙ

1. Δι' αποφάσεως του 'Υπουργού Πολιτισμού και 'Επιστημών, συγκροτείται έπταμελής Συμβούλιον Κρατικών Χορηγιών. Μέλη αυτού, επί πενταετεί θητεία, όρίζονται πρόσωπα έγνωσμένου κύρους, περί τά Γράμματα, τάς Καλάς Τέχνας και τόν έν γένει τομέα του Πολιτισμού.

2. Σκοπός του Συμβουλίου Κρατικών Χορηγιών είναι ή γνωμοδότησις επί θεμάτων άναφερομένων εις βραβεύσεις, παροχάς χορηγιών και έν γένει διακρίσεις πρός λογοτέχνας ή καλλιτέχνας κατά τά έν τῷ παρόντι διαλαμβανόμενα.

3. Δι' αποφάσεως του 'Υπουργού Πολιτισμού και 'Επιστημών μετά πρότασιν του Συμβουλίου Κρατικών Χορηγιών παρέχονται παρά του Κράτους μνηιαία χορηγία εις λογοτέχνας ή καλλιτέχνας και έν γένει εις πρόσωπα άνήκοντα εις τόν τομέα τών Γραμμάτων και τών Καλών Τεχνών, άσχέτως ηλικίας, και εις άριθμόν άνάλογον πρός τήν έκάστοτε αναγραφόμενην εις τόν προϋπολογισμόν σχετικήν πίστω-

σιν, διά τήν ένεργόν αυτών προσφοράν εις τήν προσπάθειαν άνυψώσεως του καθόλου πολιτιστικού επιπέδου του λαού, ως και τών άποδήμων 'Ελλήνων, διά παντός τρόπου, ίδια δέ, διά διαλέξεων, καλλιτεχνικών εκθέσεων, μεταφράσεων σημαντικών ξένων και αρχαίων έλληνικών ή Βυζαντινών έργων, διά καταρτίσεως και εκδόσεως συλλογών και άνθολογιών, διά συνεργασίας των εις τήν όργανώσιν πολιτιστικών εκδηλώσεων, διά δημοσιεύσεως δοκιμίων και επιφυλλιδων εις έφημερίδας και περιοδικά, ίδια τών έπαρχιών, διά διευθύνσεως, συντάξεως και εκδόσεως λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών περιοδικών, διά τής δωρεάν παραδόσεως μαθημάτων εις πνευματικά κέντρα, διά τής προσφοράς ύπηρεσιών ως καλλι-

τεχνικών ή πνευματικών συμβούλων εις Σωματεία κοινωφελούς δράσεως, εις Ίδρύματα, Όργανισμούς, μεγάλας ιδιωτικές ή δημοσίας επιχειρήσεις και λοιπά ανάλογα συγκροτήματα.

Χορηγία δύναται επίσης να απονέμεται και εις συγγραφείς προς συγγραφήν ώρισμένου έργου.

4. Η άπονομή της χορηγίας γίνεται διά μίαν τριετίαν, δυναμένη να ανανεούται ή και να διακόπτεται εις περιπτώσιν μη έκπληρώσεως των προϋποθέσεων ύφ' ας έγινέτο.

5. Τό ποσόν της μηνιαίας χορηγίας όρίζεται εις τέσσαρας χιλιάδας (4.000) επί δώδεκα μήνας έπαυξανόμενον μέ τας τυχόν δαπάνας δι' όδοιπορικά και ήμερησίαν έκτός έδρας άποζημίωσιν όριζομένην εις τό 1/20 της μηνιαίας χορηγίας.

6. Χορηγία δέν παρέχεται εις άκαδημαϊκούς και εις τυχόντας των Α' και Β' Έθνικών Βραβείων.

7. Η άπονομή χορηγιών γίνεται οίκοθεν παρά του Έπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών ή αιτήσιν των ένδιαφερομένων ή τή προτάσει πνευματικών ίδρυμάτων ή σωματείων ύποβαλλομένη εις την Γραμματείαν του Συμβουλίου Κρατικών Χορηγιών μέχρι 31 Ίανουαρίου έκάστου έτους.

8. Δι' άπόφάσεως του Έπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών δημοσιευομένης εις την Έφημερίδα της Κυβερνήσεως όρίζονται αι λεπτομέρειαι του τρόπου άπονομής των κρατικών χορηγιών και τά της λειτουργίας του κατά την παράγραφον 1 του παρόντος άρθρου Συμβουλίου και τά της γραμματείας αυτού διά προσωπικού της Γενικής Διευθύνσεως Πολιτιστικών Έποθέσεων του Έπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών.

\*Άρθρον 8.

Εις τόν προϋπολογισμόν του οικονομικού έτους 1972 έγγράφοντα πιστώσεις δραχμών τεσσάρων εκατομμυρίων τετρακοσίων χιλιάδων (4.400.000) διά την άπονομήν των Έθνικών Βραβείων Λογοτεχνίας, Εικαστικών Τεχνών και Θεατρικής Τέχνης, και δραχμών τεσσάρων εκατομμυρίων (4.000.000) διά την άπονομήν Κρατικών Χορηγιών.

\*Άρθρον 9.

Η ισχύς του παρόντος άρχειται από της δημοσιεύσεώς του εις την Έφημερίδα της Κυβερνήσεως.

Έν Αθήναις τή 30 Δεκεμβρίου 1971

Έν Ονόματι του Βασιλέως

Ό αντίβασιλεύς : Γ. ΖΩΓΤΑΚΗΣ

ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΙΚΟΝ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΝ

Ό πρωτ/ργός : Γ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Οί αντιπρόεδροι :

ΣΤ.ΠΑΤΤΑΚΟΣ—ΝΙΚ. ΜΑΚΑΡΕΖΟΣ

ΤΑ ΜΕΛΗ : Ίωάν. Άγαθαγγέλου, Άδαμ. Άνδρουτσόπουλος, Νικόλ. Έφέσιος, Γεώργ. Πεζόπουλος, Ίωάν. Κούλης, Άγγελ. Τσουκαλάς, Κωνσταν. Παναγιωτάκης, Γεράσιμ. Φραγκάτος, Άντών. Μπερνάρης, Κωνστ. Παπαδημητρίου, Όρέστ. Γιάκας, Σπυρ. Βελιανίτης.

Έθεωρήθη και έτέθη ή μεγάλη του Κράτους σφραγίς.

Έν Αθήναις τή 31 Δεκεμβρίου 1971

Ό επί της Δικαιοσύνης ύπουργός

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΣΟΥΚΑΛΑΣ

### ΟΙ ΓΝΩΜΟΔΟΤΙΚΕΣ ΕΠΙΤΡΟΠΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΧΟΡΗΓΗΣΗ... ΧΟΡΗΓΙΩΝ

Γιά την πληρότητα του θέματος δημοσιεύουμε τά όνόματα της έπταμελούς Γνωμοδοτικής Έπιτροπής που εισηγήθηκε την παροχή των 191 κρατικών χορηγιών :

Πρόεδρος : ό άκαδημαϊκός Μενέλαος Παλλάντιος. Μέλη : οί λογοτέχνες Γιώργος Δέλιος και Τάσος Άθανασιάδης, Ίωάννης Τραυλός άρχιτέκτων-άρχαιολόγος και οί καθηγητές Πανεπιστημίου Γιώργος Μουρέλος, Μάρκος Σιώτης και Καριοφύλης Μητσάκης.

¶ Έξάλλου, ή πενταμελής Έπιτροπή Συνταξιοδοτήσεως και Άσφαλίσεως Λογοτεχνών άπαρτίζοταν :

Πρόεδρος : Νικόλαος Μαυρης. Μέλη : οί λογοτέχνες Γιάννης Χατζίνης, Γιώργος Βαφόπουλος και Νίκος Σημηριώτης και ό καθηγητής Πανεπιστημίου Άλέξανδρος Καρακατσάνης.

¶ Μετά την πώση της Χούντας, ό πρώτος ύπουργός Πολιτισμού και Έπιστημών άκαδημαϊκός Κ. Τσάτσος, κατάρχησε τίς χουντικές έπιτροπές και διόρισε νέες (Φ.Ε.Κ. 434, τευχ. Β', 24 Άπρίλη 1975). Οί νέες, όμως, έπιτροπές δέν πρόφτασαν να προβούν σε καμιά εισήγηση έν όψει άναθεωρήσεως του θεσμού και, φυσικά, κατάργησής τους!

ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ Κρατικών Χορηγιών : Πρόεδρος : ό άκαδημαϊκός Π. Ζέπος. Άντικαταστάθηκε από τόν άρχαιολόγο Ίωάννη Τραυλό, που δέν άποδέχτηκε τό διορισμό. Μέλη : Ι. Γ. Παπαϊωάννου, Άλκης Γιαννόπουλος, Μαρία Ράλλη, Κώστας Γραμματόπουλος, Ζωή Καρέλλη και Νικηφόρος Βρεττάκος.

ΕΠΙΤΡΟΠΗ Συνταξιοδοτήσεως : Πρόεδρος : ό άκαδημαϊκός Γ. Μιχαηλίδης - Νουύρος. Μέλη : Άγγελος Βλάχος, Χρήστος Μαλεβιτσης, Ίουλία Ίατρίδη και Μιχάλης Μερακλής.

### ΜΟΝΟ ΕΝΑΣ ΔΙΚΑΙΟΛΟΓΗΣΕ

Άπό τούς 191 πολύ γνωστούς και τελείως άγνωστους, που πήρανε τή χουντική χορηγία στά χρόνια του Παπαδόπουλου και του Ίωαννίδη, οί 190 εξακολουθούν και να την εισπράττουν και να... σιωπούν. Μόνο ένας — ό γλύπτης Άχιλλέας Άπέργης αισθάνθηκε την ύποχρέωση να μιλήσει. Έδωσε την παρακάτω ίκανοποιητική εξήγηση και — μπράβο του!

“ Σε κατάλογο του Έπουργείου Πολιτισμού, που αναφέρει τά όνόματα ύσων έλαβαν κρατικές χορηγίες, συμπεριλαμβάνομαι και έγώ. Λισθάνομαι ύποχρέωσι να άπαντήσω επ' αυτού.

Έλαβα γνώσιν ότι μου άπένειμαν χορηγίαν τόν Μάρτιον του 1974 και ή όποια άρχιζε από τόν Δεκέμβριον του 1973. Διά λόγους που δέν ένδιαφέρουν παρά μόνον έμένα και την τρομοκρατίαν της εποχής πήρα μιá άπόφασι τότε και την όποίαν εξετέλεσα αύθημερόν με την λήψιν της είδοποιήσεως από τό δημόσιον Ταμείον. Τά εισέπραξα και τά κατέθεσα αύθημερόν σε είδικό λογαριασμό — Έποκατάστημα της Έθνικης Τραπεζής, Πλατείας Συντάγματος Νο Λογ/σμού 104, 744.911.9 — έχοντας την συνειδησιν ότι τά χρήματα αυτά δέν μου άνήκαν και περιμένοντας την εύκαιρίαν διακανονίσεως του θέματος με τό Έπουργείον Πολιτισμού εύθύς ως θά μετεβάλλετο ή κατάσταση. Με την άπελευθέρωσιν ήλθε ή εύκαιρία αλλά βλέποντας την τραγωδία της Κύπρου μετεβίβασα όλόκληρον τό μέχρι της 5ης Αύγουστου 1974 συγκεντρωθέν ποσόν έν δραχμών 24.456 εις τόν λογαριασμόν ένισχύσεως των θυμάτων του Κυπριακού Άγώνος με την πρόθεσι να καταθέσω και τό ύπόλοιπον καθώς θά τό εισπράττω. Μία διακοπή έγινέτο μόνον τόν μήνα Σεπτέμβριον 1974 τά όποια διετέθησαν μέσω του υίου γνωστού συναδέλφου διά την νοσηλείαν σπουδαστού ό όποιος άκόμη έννοσηλεύετο από τά γεγονότα του Πολυτεχνείου.

Σας παραθέτω τά στοιχεία του γραμματίου εισπράξεως ύπερ των θυμάτων του Κυπριακού Άγώνος, Έθνικης Τραπεζής της Έλλάδος Κεντρικών Κατάστημα, Νο Γραμματίου 150534 της 5ης/8/1974 εις πίστωσιν γενικού Λογ. 040/8 δια Δρχ. 24.456.00.

Μετά τιμής

ΑΧΙΛΛΕΥΣ ΑΠΕΡΓΗΣ

Τώρα, πάλι “ΘΕΑΤΡΟ” 6' ένα μήνα!

# ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Του ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Τα τελευταία χρόνια έγινε σιγά σιγά συνείδηση και στὸν τόπο μας ὅτι ἡ μελέτη τοῦ Θεάτρου εἶναι ἀντικείμενο τῆς ἐπιστήμης κι ὅτι ἀποτελεῖ κενὸ ἢ ἀπουσία τῆς ἀπὸ τὰ πανεπιστημιακὰ προγράμματα.

Ἄν ὅμως ἡ ἐπισήμανση τοῦ κενοῦ γίνεται ἀπὸ πολλές πλευρές, οἱ ἰδέες γιὰ τὴν πλήρωσή του δὲν ἔχουν κἀν διατυπωθεῖ ἢ εἶναι πολὺ ἀσαφείς. Ἐτσι, σωματεῖα καὶ προσωπικότητες προτείνουν π.χ. κατὰ καιροῦς τὴν ἰδρυση ἑδρας Θεάτρου (ἢ Θεατρολογίας) στὸ Πανεπιστήμιο, αἴτημα ποῦ ἀντιστοιχεῖ στὴν ὡς τώρα ὀργανωτικὴ δομὴ τοῦ Πανεπιστημίου καὶ δὲν ἐξασφαλίζει, ἔτσι περιορισμένο, τὴ δημιουργία θεατρικῶν σπουδῶν καὶ ἑρευνῶν, ἀλλὰ μόνο τὴν “εἴσοδο” τοῦ θεάτρου στὸ χῶρο τῆς ἐπιστήμης — κατὰκτηση ὄχι εὐκαταφρόνητη, ἀλλὰ ὀπωσδήποτε ἀνεπαρκῆ. Ἄλλοι περιορίζουν τὶς θεατρικὲς σπουδὲς σ’ ἓνα μόνο ἀπὸ τὰ ἀντικείμενά τους, δηλαδή τὴ μελέτη τῶν προβλημάτων ἑρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος, πρᾶγμα ποῦ θὰ τὶς ἔκανε μοιραῖα παρακλάδι τῆς ἑδρας Κλασικῆς φιλολογίας. Τὸ ζήτημα εἶναι σίγουρα ἀρκετὰ σύνθετο, ἀφοῦ σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴ γενικότερη ὀργάνωση τῆς ἀνώτατης παιδείας στὴν Ἑλλάδα, καὶ ἔμμεσα μὲ τοὺς ὅρους καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς θεατρικῆς ζωῆς τοῦ τόπου (κρατικὸς ἐκπολιτιστικὸς προγραμματισμὸς, θεατρικὴ ἀποκέντρωση κ.λπ.). Θ’ ἀρκεστοῦμε λοιπὸν ἐδῶ στὴν ὀροθέτηση καὶ στοιχειώδη περιγραφὴ τοῦ χώρου ποῦ καλύπτουν οἱ θεατρικὲς σπουδὲς.

### ΟΡΟΣ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ

Καὶ πρῶτα πρῶτα ἡ ὀρολογία. Ὁ ὅρος *θεατρικὲς σπουδὲς* δὲν ἀναφέρεται στὶς σπουδὲς ὑποκριτικῆς τέχνης, δηλαδή στὴν ἐκπαίδευση ποῦ παρέχουν οἱ δραματικὲς σχολές, οἱ σκηνεῖς ποῦ ἀκολουθοῦν δὲν ἀποτελοῦν κατὰ κανένα τρόπο ἀπάντηση στὸ δυσεπίλυτο πρόβλημα τῆς ἐκπαίδευσης τοῦ ἠθοποιοῦ στὴν Ἑλλάδα. Λέγοντας θεατρικὲς σπουδὲς ἔννοοῦμε τὴ θεωρητικὴ πρακτικὴ μελέτη τοῦ θεατρικοῦ φαινομένου, ἀναφερόμαστε δηλαδή στὸν τομέα ἐκεῖνο τῆς ἀνώτατης ἐκπαίδευσης ποῦ “χεῖ τὸ θέατρο σὰ χῶρο μελέτης καὶ ἑρευνας. Ὑπάρχει βέβαια καὶ ὁ ὅρος *θεατρολογία*, ἴσως ὅμως εἶναι ὑπερβολικὰ “εἰδικός”, ἀνακαλεῖ δηλαδή τὴν εἰκόνα ἐνὸς ἑρευνητῆ ποῦ ἀφιερώνει τὴ ζωὴ του στὸ θέατρο, ἐνῶ τὸ “κοινὸ” τῶν θεατρικῶν σπουδῶν εἶναι ὅπως θὰ δοῦμε πολὺ εὐρύτερο. Ἴσως τὸ σωστότερο θὰ ‘ταν νὰ μιλάμε γιὰ θεατρικὲς σπουδὲς ὡς τὸ πτυχίον καὶ γιὰ θεατρολογία στὴ φάση τῶν μεταπτυχιακῶν σπουδῶν.

Ἀντικείμενο τῶν θεατρικῶν σπουδῶν εἶναι τὸ θέατρο, ἡ ἱστορία, τὸ παρὸν κ’ οἱ προοπτικὲς του, ἡ θέση του μέσα στὴν κοινωνία, οἱ σχέσεις του μὲ τὶς ἄλλες τέχνες.

Οἱ θεατρικὲς σπουδὲς καταπιάνονται βέβαια μὲ τοὺς συγγραφεῖς καὶ τὰ κείμενα. Ἀλλὰ δὲ σταματοῦν ἐκεῖ. Μιλώντας ἐδῶ γιὰ θέατρο δὲν ἔννοοῦμε μόνο τὴ δραματικὴ λογοτεχνία, τὸ θεατρικὸ ἔργο· ἀντικείμενό μας εἶναι ἐπίσης μὴ ἄλλη αἰσθητικὴ ἐνότητα, ἡ *θεατρικὴ παράσταση* (ποῦ ἐμπεριέχει, φυσικὰ, καὶ τὸ κείμενο). Τὸ θεατρικὸ ἔργο μπορεῖ βέβαια νὰ κυκλοφορήσει καὶ νὰ διαβαστεῖ ἀυτόνομα, ὡς βιβλίον, ἀλλὰ σ’ αὐτὴ του τὴ διάσταση μᾶς ἐνδιαφέρει λιγότερο· ἡ θεατρολογικὴ προσέγγιση δὲν εἶναι ἴδια μὲ τὴ φιλολογικὴ. Κι ὅταν ἀκόμα ἐξετάζεται ἀυτόνομα ἓνα ἔργο, ἡ δραματολογικὴ ἀνάλυση ἀναζητᾷ μέσα σ’ αὐτὸ τὶς δομὲς ποῦ παράγουν αὐτὸ ἢ τὸ ἄλλο σκηνηκὸ ἀποτέλεσμα, ποῦ ἐπιτρέπουν δηλαδή τὴ “μετάφραση” τοῦ κειμένου σὲ μὴ ἄλλη γλῶσσα, τὴ σκηνηκὴ γλῶσσα, ἡ ὁποία βρίσκεται σὲ διαρκῆ ἐξέλιξη (ἀνάλογα μὲ τὶς ἱστορικὲς συνθήκες, τὶς τεχνικὲς κα-

τακτήσεις, τὴν εὐαίσθησια κάθε ἐποχῆς, τὴ μόδα κ.λπ.), ἐνῶ τὸ γραμμένο κείμενο μένει πάντα τὸ ἴδιο. Τὸ κείμενο ἀφορᾷ τὶς θεατρικὲς σπουδὲς κυρίως στὸ βαθμὸ ποῦ συναντιέται μ’ ἓναν ἠθοποιὸ (ὅπως τὶς ἐνδιαφέρει ἐπίσης νὰ ἐξηγήσουν γιὰ τοιοῦς αἰσθητικούς, κοινωνικούς ἢ ἄλλους λόγους ἡ συνάντηση αὐτὴ δὲν ἔγινε).

Ἀλλὰ ἡ περιγραφὴ μας παραμένει πάντα ἀνεπαρκῆς. Γιατί, ἀντίθετα ἀπὸ ἄλλες τέχνες (π. χ. ποίηση, ζωγραφικὴ), ὅπου ἡ στιγμή τῆς δημιουργίας καὶ ἡ στιγμή τῆς ἐπικοινωνίας μὲ τὸ δέκτη δὲν ταυτίζονται, κάποτε μάλιστα ἀπέχουν ἢ μὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη χρόνια ἢ αἰῶνες, ἡ θεατρικὴ δημιουργία δὲν ὑπάρχει (στὴν κυριολεξία) χωρὶς τὴν ταυτόχρονη παρουσία τοῦ ἀποδέκτη τῆς, δηλαδή τὸ ὄθεατῆ. Κάτι περισσότερο: ἡ θεατρικὴ παράσταση δὲν προϋποθέτει μόνο τὸ θεατῆ, τὸν περιέχει — εἶναι ἄλλωστε γνωστὸ πόσο μπορεῖ νὰ διαφέρει, ἀπὸ τὸ “να βράδῳ στ’ ἄλλο, τὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ, ἄρα ἡ ποιότητα τῆς παράστασης, ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ, τὴν κοινωνικὴ προέλευση, τὴν ἡλικία τῶν θεατῶν κ.λπ. Ἀντικείμενο ἐπομένως τῶν θεατρικῶν σπουδῶν εἶναι τὸ τρίγωνο ποῦ ὀρίζεται ἀπὸ τὴ συνάντηση ἐνὸς κειμένου (ἢ, στὶς περιπτώσεις θεάτρου χωρὶς κείμενο, μιᾶς ἱστορίας), ἐνὸς ἠθοποιοῦ κ’ ἐνὸς θεατῆ.

Τὸ θέατρο, τέλος, δὲν εἶναι ἀπλῶς δημόσια ἐκδήλωση. Εἶναι καὶ ἐκδήλωση ποῦ ἐξαρτᾶται ἀπόλυτα, καθοριστικὰ ἀπὸ τὶς οικονομικὲς σχέσεις. Οἱ συνθήκες παραγωγῆς τοῦ θεατρικοῦ προϊόντος ἐπηρεάζουν ὄχι ἀπλῶς ἔμμεσα καὶ μακροχρόνια, ὅπως σὲ κάθε μορφὴ τέχνης, ἀλλὰ ἄμεσα καὶ καθημερινά, τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα, τὴν ἀπήχηση στὸ κοινὸ, τὴν ἴδια τὴν πραγματοποίησιν, μέρα τὴ μέρα, τῆς παράστασης. Ἐπομένως μᾶς ἐνδιαφέρουν ἐπίσης κ’ οἱ οικονομικοὶ ὅροι τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς.

Μὲ δυὸ λόγια, ἀντικείμενο τῶν θεατρικῶν σπουδῶν εἶναι οἱ διάφορες πλευρὲς τῆς *θεατρικῆς δραστηριότητος*. Καὶ γιὰ νὰ τὴ φωτίσει, νὰ τὴ ἐρμηνεύσει, κ’ ἴσως νὰ συντελέσει στὴν ἀλλαγὴ τῆς, ὁ θεατρολόγος θὰ χρησιμοποιεῖ δεδομένα καὶ τῆς φιλολογίας καὶ τῆς ἱστορίας καὶ τῆς αἰσθητικῆς καὶ τῆς κοινωνιολογίας.

### ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Συνοψίζοντας τὰ παραπάνω, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ θεατρικὲς σπουδὲς ἀναφέρονται στοὺς ποικίλους τρόπους προσέγγισης τοῦ θεατρικοῦ φαινομένου καὶ τῆς δραματικῆς ἐκφρασης, τόσο στὸ παρὸν ὅσο καὶ στὸ παρελθόν (κριτικὴ ἐπανεκτίμηση τῆς θεατρικῆς κληρονομίας). Ἐπομένως, ἡ ἐκπαίδευση σ’ ἓνα πανεπιστημιακὸ τμῆμα θεατρικῶν σπουδῶν πρέπει νὰ τείνει νὰ καλύψει τοὺς παρακάτω χώρους:

- Ἱστορία τοῦ παγκόσμιου θεάτρου: ἡ ἐξέλιξη τῆς θεατρικῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἡ σχέση κάθε φορὰ σκηνῆς καὶ πλατείας, οἱ μεγάλοι συγγραφεῖς κ’ ἡ ἐποχὴ τους, εἰδή-σχολές-ρεϊμίματα, θέατρο καὶ κοινωνία.
- Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου: οἱ συγγραφεῖς, τὰ κείμενα, τὰ θεάτρα, τὸ κοινὸ. Σκηνοθετικὰ ρεῦματα στὴ νεότερη Ἑλλάδα. Ἐρωτηματικὰ καὶ πραγματοποιηθεῖς στὸν τομέα τῆς ἑρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος.
- Δραματολογία: ἡ δομὴ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου (μῦθος, πρόσωπα, καταστάσεις, κίνησι, κ.λπ.), ἄμεσες κ’ ἔμμεσες σκηνοθετικὲς ἐνδείξεις μέσα στὸ κείμενο, γραφὴ καὶ ἰδεολογία, συγκριτικὴ δραματολογία, μεταφράσεις-διασκευές-παρωδίες-ἐκσυγχρονισμοί.

- 'Ανάλυση κειμένων θεατρικής αισθητικής ('Αριστοτέλης, Κορνέιγ, Λέσινγκ, Χέγκελ, 'Αρτώ, Μπρέχτ κ.λπ.).
- 'Ιστορία και προοπτικές της θεατρικής σκηνοθεσίας: ή λειτουργία του σκηνοθέτη μέσα στη διαδικασία παραγωγής θεατρικών εικόνων, μελέτη των μεγάλων σκηνοθετικών ρευμάτων από τα μέσα του 19ου αιώνα ως τις μέρες μας, ή εξέλιξη της αντίληψης για το σκηνικό χώρο κ.λπ.
- Το πρόβλημα του ήθοποιου: θεωρίες για το ρόλο, την τέχνη και την εκπαίδευση του ήθοποιού από το Ντιντερό ως την εποχή μας, το φαινόμενο της ήθοποιίας από αισθητική, κοινωνική, ψυχολογική άποψη, οικονομική-κοινωνική υπόσταση και πολιτική ευθύνη του ήθοποιού.
- 'Η οργάνωση της θεατρικής ζωής στη σύγχρονη 'Ελλάδα: οι διάφοροι τύποι θεατρικών επιχειρήσεων, το θέατρο ως οικονομική δραστηριότητα. Θέατρο και Κράτος, ή σχετική με το θέατρο νομοθεσία. Το κοινό: σύνθεση, κίνητρα, μέσα προσέλκυσης. Το "παράλληλο" θέατρο: παιδικό, έρασιτεχνικό κ.λπ.
- 'Η "ανάγνωση" της θεατρικής παράστασης: περιγραφή, έρμηνεία, κριτική της θεατρικής παράστασης: θεατής και θέαμα: το πρόβλημα της κριτικής: οι σκηνικές μορφές ως φορείς ιδεολογίας: μεθοδολογία "καταγραφής" της θεατρικής παράστασης.

'Η άπαριθμηση αυτή δεν αποτελεί κατάλογο μαθημάτων, καθορίζει απλώς χώρους μελέτης κ' έρευνας· καθένας άπ' αυτούς

μπορεί ν' άντιστοιχεί σε περισσότερα από ένα μαθήματα, όπως μπορεί να υπάρχουν και "κάθετα" μαθήματα που ν' άντιστοιχούν σε πολλούς άπ' αυτούς τους τομείς. Βάση γι' αυτό το σύνθετο πρόγραμμα δε μπορεί βέβαια να 'ναι ή περιλάλητη "Έδρα Θεατρολογίας", αλλά το τμήμα θεατρικών σπουδών στο σύνολό του. 'Όπου δίνουν μαθήματα και διευθύνουν ομάδες έργασίας όλα τά μέλη του διδακτικού προσωπικού: καθηγητές, ύφηγητές, έπιμελητές, έντεταλμένοι διδασκαλίας (οι τελευταίοι προερχόμενοι κυρίως από τον επαγγελματικό χώρο του θεάτρου και έναλλασσόμενοι). 'Όπου το μεγαλύτερο μέρος της εκπαίδευσης δε γίνεται στο άμφιθέατρο αλλά με τη μορφή εργασιών και σεμιναρίων: μαθήματα από τους διδάσκοντες και παρουσίαση έργων άπό τους φοιτητές. Αυτός ο τύπος έργασίας, που στηρίζεται στο διάλογο και την άνταλλαγή, προϋποθέτει βέβαια μιá στοιχειώδη έπάρκεια και μιá σχετική ομοιόγενεια στον τομέα των βασικών θεατρικών γνώσεων που μπορεί να εξασφαλιστούν, στην πρώτη φάση των σπουδών, με παραδόσεις-διαλέξεις γενικού χαρακτήρα: οι μεγάλοι σταθμοί στην εξέλιξη της θεατρικής τέχνης, στοιχεία ίστορίας νεοελληνικού θεάτρου, είσαγωγή στις θεατρικές σπουδές (στοιχειώδεις έννοιες, βασική βιβλιογραφία) κ.λπ.

#### ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

'Αντιμετωπίζοντας το θέμα των θεατρικών σπουδών, πρέπει ν' άποφύγει κανένας δυό μεθοδολογικά λάθη.

Το πρώτο είναι ή άφυδάτωση της θεωρίας, ή άποκοπή της άπο

## ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΤΑΡΡΕΙ ΑΠΡΟΣΤΑΤΕΥΤΟ



Θορυβοΰμε έπ' εσχάτοις για την προστασία της πολιτιστικής μας κληρονομιάς. 'Αφήνομε, όμως, το νεοκλασικό "Μαλλιαρπούλειο" θέατρο της Τριπολιτσάς να ρέβει άπροστάτευτο — έγκαταλειμμένο στη φθορά του χρόνου...



τή θεατρική πράξη. Ἡ ἀνάγκη σύζευξης θεωρίας καὶ πρακτικῆς, πού ἰσχύει σ' ὅλους τοὺς τομείς, εἶναι κατεξοχὴν ἐπιτακτικὴ προκειμένου γιὰ τὸ θέατρο.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὰ μαθήματα, ἀκόμα καὶ τὰ πῶς θεωρητικά, πλουτίζονται ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Ἡ μελέτη κι ὁ προβληματισμὸς πάνω στὸ ἔλισαβιανὸ θέατρο π. χ. δὲν τροφοδοτεῖται μόνον ἀπὸ τὰ κείμενα καὶ τὰ θεωρητικὰ συγγράμματα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀναδρομὴ σὲ μιὰ ἐνδιαφέρουσα, θετικὰ ἢ ἀρνητικὰ, παράσταση τοῦ παρελθόντος, τὴν ἀνάλυση μιᾶς σύγχρονης σκηνοθεσίας, τὴν κριτικὴ μιᾶς κινηματογραφικῆς διασκευῆς, τὴ σύγκριση δυὸ διαφορετικῶν μεταφράσεων. Αὐτὸ σημαίνει ἀκόμα ὅτι ὑπάρχει ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στὸν κόσμο τοῦ θεάτρου καὶ τὸ Πανεπιστήμιο : ὀργανώνονται συναντήσεις μὲ σκηνοθέτες, ἰθσοποιούς, σκηνογράφους, συγγραφεῖς, οἱ φοιτητὲς παρακολουθοῦν δοκιμὲς, πραγματοποιοῦν stages γιὰ νὰ μνηθῶν στὴν ὀργάνωση καὶ λειτουργία μιᾶς θεατρικῆς ἐπιχειρήσεως κ.λπ.

Ἄλλὰ ἡ συνειδητοποίηση τῶν νόμων καὶ τῶν προβλημάτων τοῦ θεατρικοῦ φαινομένου θὰ ἴναι ἀφηρημένη κι ἀνάπηρη ἂν δὲ στηρίζεται καὶ στὴν προσωπικὴ ἐμπειρία. Εἶναι ἐπομένως ἀπαραίτητο νὰ ῥθει ὁ φοιτητὴς σ' ἐπαφὴ μὲ κάποιες ὕψεις τῆς θεατρικῆς δημιουργίας. Ἔτσι, πρέπει νὰ τοῦ δοθεῖ ἡ δυνατότητα συμμετοχῆς σὲ "ἐργαστήρια μύησης". Ἀναφέρομε ἐνδεικτικὰ τὸ ἀντικείμενο μερικῶν τέτοιων ἐργαστηρίων : κίνηση κ' ἐκφραστικὴ τοῦ σώματος· οἱ φωνητικὲς δυνατότητες τοῦ ἀνθρώπου ἀσκήσεις ὑποκριτικῆς· σκηνογραφικὲς κατασκευὲς μ' ἀπλά μέσα· ἡ θεατρικὴ διασκευὴ τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου· ἀσκήσεις σκηνοθεσίας. Ὁ φοιτητὴς διαλέγει μερικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ ἐργαστήρια, ὅπου πρέπει νὰ παρουσιάσει δείγματα δημιουργικῆς ἐργασίας, ἀτομικῆς ἢ ὁμαδικῆς, χωρὶς φυσικὰ νὰ κρίνεται γιὰ τὴν ποιότητα τοῦ αἰσθητικοῦ ἀποτελέσματος (ἐκεῖνον πού ἐπιδιώκεται δὲν εἶναι νὰ φτιαχτοῦν μέσα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἐργαστήρια ἰθσοποιοί, σκηνοθέτες, κ.λπ. — ὁ διαθέσιμος χρόνος ἄλλωστε θὰ ἴταν ὀλιγότιστα ἀνεπαρκῆς γιὰ κάτι τέτοιο).

Μὲ λίγα λόγια, ἡ πρακτικὴ μύηση ἐπιτρέπει: τὴν καλλιέργεια μορφῶν συνεργασίας κι ἀνταλλαγῶν ἀνάμεσα στοὺς φοιτητὲς καὶ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου· τὴν ἀλληλεπίδραση θεωρίας καὶ πρακτικῆς· τὴν κατανόηση καὶ κριτικὴ ἀντιμετώπιση τῶν νόμων τῆς θεατρικῆς δημιουργίας καὶ τῶν συνθηκῶν τῆς θεατρικῆς ἀγορᾶς· τὴ συνειδητοποίηση τῆς δυναμικῆς σχέσης ἀνάμεσα στὸ κείμενο, τὸ παίξιμο καὶ τὸ σκηνικὸ χῶρο, μὲ τὴ "φυσικὴ" (σωματικὴ) συμμετοχὴ τῶν φοιτητῶν στὶς διάφορες φάσεις τῆς σκηνικῆς δημιουργίας.

Ἐπιπλέον, ὡς καὶ τὸ δεύτερο, συμμετρικὰ ἀντίθετο, μεθοδολογικὸ λάθος. Πρόκειται γιὰ τὴν ὑποτίμηση τῆς σημασίας τῆς θεωρίας. Οἱ θεατρικὲς σπουδὲς στὸ Πανεπιστήμιο, τουλάχιστο στὴν ὀπτικὴ πού παρουσιάζουμε ἐδῶ, δὲν ἔχουν γιὰ σκοπὸ τὴ δημιουργία ἰθσοποιῶν (τὸ ἀκανθῶδες ζήτημα τῶν δραματικῶν σχολῶν περιμένει πάντα τὴ δικὴ του λύση), ἀλλὰ τὴ διαμόρφωση ἐκείνων πού θέλουν νὰ μελετήσουν τὸ θέατρο καὶ νὰ προσθῶνουν τὴν ἔρευνα σ' αὐτὸ τὸ χῶρο. Αὐτὸ ἰσχύει ἀκόμα κι ἂν στοὺς φοιτητὲς συγκαταλέγονται καὶ ἰθσοποιοὶ ἢ μέλλοντες ἰθσοποιοὶ· ἂν θὰ πηγαίνουν στὸ Πανεπιστήμιο, εἶναι ἀκριβῶς γιὰ τὴν ἐπιδίωξη τῆς ἀνάγκης μιᾶς πληρέστερης θεατρικῆς παιδείας, ὥστε νὰ πάψει ἡ διχοτόμηση ἀνάμεσα στὸ σκηνοθέτη πού κατέχει τὴ "γνώση" καὶ τὸν ἰθσοποιὸ πού ἐκτελεῖ.

Ἐπομένως, κάθε ὑποτίμηση τῆς σημασίας τῆς θεωρητικῆς διάστασης τῶν θεατρικῶν σπουδῶν, κάθε τάση γιὰ περιορισμὸ τους στὴν πρακτικὴ μύηση, ὅσο κι ἂν θὰ ἐμφανιζόταν σὰν ἀντακαδημαϊκὴ προοδευτικὴ διεκδίκηση, θὰ ἔχε στὴν πραγματικὸτητα ἀντιδραστικὸ χαρακτῆρα. Τὸ τμήμα θεατρικῶν σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου θὰ μετατρέποταν σιγὰ σιγὰ σὲ μιὰ ὑποτυπώδη δραματικὴ σχολή, ὁπότε θὰ βρισκόμαστε πάλι μπροστὰ στὸ σημερινὸ κενὸ καὶ θὰ ἐκκρεμοῦσε πάντα ἡ δημιουργία ἐνὸς χώρου ἐπιστημονικῆς μελέτης τοῦ θεατρικοῦ φαινομένου.

Ἐκδήλωση τῆς ἴδιας λαθεμένης ἀντίληψης θὰ ἴταν κ' ἡ τάση νὰ περιοριστοῦν οἱ θεατρικὲς σπουδὲς στὴ μελέτη τοῦ σύγχρονου θεάτρου, νὰ υποτιμηθεῖ ἡ σημασία τῆς ἱστορίας. Κι αὐτὸ ἐπίσης ὀδηγεῖ στὸ φτώχεμα, τὴ συρρίκνωση τῶν θεατρικῶν σπουδῶν. Ἡ μοίρα τοῦ θεάτρου ὑπῆρξε πάντα δεμένη μὲ τὴν κοινωνία σὲ κάθε ἐποχῇ, ἡ διαρκὴς μάχη ἀνάμεσα στὴν παράδοση καὶ τὸς νεοτερισμοὺς ἔχει γιὰ μᾶς πολὺτιμο διαφωτιστικὸ χαρακτῆρα, ἡ ἱστορία τῆς σκηνῆς καὶ ἡ ἱστορία

τῶν ἰδεῶν πορεύονται μαζί, ἡ μελέτη τοῦ θεάτρου εἶναι ἀδιανόητη χωρὶς τὴ μελέτη τῆς ἱστορίας του. Μποροῦμε νὰ πούμε ὅτι χωρὶς τὴν ἱστορικὴ προοπτικὴ τὸ τμήμα θεατρικῶν σπουδῶν θὰ ἔτεινε νὰ μετατραπῆ σὲ λέσχη θεατροφίλων.

## ΣΕ ΠΟΙΟΥΣ ΑΠΕΥΘΥΝΟΝΤΑΙ ΟΙ ΘΕΑΤΡ. ΣΠΟΥΔΕΣ

Μέσα σ' ἓνα Πανεπιστήμιο ὀργανωμένο σὲ νέες βάσεις, μὲ δυνατότητες δηλαδὴ ὀριζόντιας ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα στὶς σχολὲς καὶ τὰ τμήματα, οἱ θεατρικὲς σπουδὲς ἀπευθύνονται σὲ διάφορες κατηγορίες φοιτητῶν :

1. Σ' αὐτοὺς πού σκοπεῖουν ν' ἀφιερωθοῦν στὴ θεατρικὴ ἔρευνα, δηλαδὴ στοὺς μέλλοντες θεατρολόγους : ἐρευνητὲς, πανεπιστημιακὸ διδακτικὸ προσωπικὸ, δραματολόγους (μὲ τὴ γερμανικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου), εἰσηγητὲς δραματολογίου, καθηγητὲς δραματικῶν σχολῶν, κριτικούς κ.λπ. Γι' αὐτὴ τὴν κατηγορία πρέπει βέβαια νὰ προβλεφθεῖ καὶ κύκλος μεταπτυχιακῶν σπουδῶν· σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο δὲν ἀναφερόμαστε καθόλου στὸν τομέα τῆς ἔρευνας, ἀλλὰ εἶναι φυσικὰ αὐτονόητο ὅτι ἐκπαίδευση κ' ἔρευνα εἶναι ἀξεχώριστες καὶ πρέπει νὰ συνυπάρχουν στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἴδιου ἰδρύματος.

2. Σὲ φοιτητὲς πού προορίζονται γιὰ τὴ στοιχειώδη καὶ μέση ἐκπαίδευση καὶ πού θέλουν ν' ἀποχτήσουν μιὰ θεατρικὴ ἐπιμόρφωση χρησιμὴ γιὰ σχολικὲς καὶ παρασχολικὲς δραστηριότητες καὶ γιὰ παιδαγωγικοὺς πειρατισμοὺς μὲ στόχο τὴν ἀνάπτυξη τῆς φαντασίας καὶ τῆς δημιουργικότητος τοῦ παιδιοῦ.

3. Σὲ νέους πού ἀσκοῦν ἤδη ἢ πρόκειται νὰ ἀσκήσουν ἓνα θεατρικὸ ἐπάγγελμα (ἰθσοποιούς, σκηνοθέτες, σκηνογράφους, συγγραφεῖς, μεταφραστὲς, ὀργανωτικά στελέχη κρατικῶν θιάσων) καὶ νιώθουν τὴν ἀνάγκη μιᾶς στέρερης θεωρητικῆς μόρφωσης πάνω στὸ θέατρο.

4. Στοὺς φοιτητὲς ὀρισμένων κλάδων πού ἔχουν (ἢ μποροῦν νὰ ἔχουν) σχέση μὲ τὴ θεατρικὴ θεωρία καὶ πρακτικὴ : καλὲς τέχνες, μουσικολογία, φιλολογία, ἱστορία, κοινωνιολογία, ψυχολογία, παιδαγωγικὴ.

5. Τέλος, μιὰ στοιχειώδης μύηση μπορεῖ νὰ ἴναι προστιθὴ στὸς φοιτητὲς ὅλων τῶν σχολῶν, στὸ βαθμὸ πού ἀγαποῦν τὸ θέατρο κ' ἐπιθυμοῦν νὰ τὸ γνωρίσουν καλύτερα, στὸ βαθμὸ πού τοὺς ἐνδιαφέρει — γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸ Μπρέχτ — ἢ "τέχνη τοῦ θεατῆ".

"Ὅλ' αὐτὰ προϋποθέτουν βέβαια τὴν " ὀριζόντια κυκλοφορία ". Χωρὶς νὰ μπόυμε ἐδῶ σὲ λεπτομέρειες πού ἀφοροῦν τὴν ἀνάπτυξη τῆς παιδείας στὸ σύνολο τῆς, διεκρινίζουμε ὅτι αὐτὸ σημαίνει τὴ δυνατότητα " διεπιστημονικῆς " διαμόρφωσης τοῦ φοιτητῆ, τὴ δυνατότητα πού θὰ ἔχει π.χ. ὁ ἱστορικὸς νὰ μιεῖται στὶς ἀρχὲς τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας, ὁ νομικὸς στὶς βάσεις τῆς κοινωνιολογίας κ.λπ. Δηλαδὴ πλᾶν στὸ βασικὸ κορμὸ τῶν ὑποχρεωτικῶν μαθημάτων, ὁ φοιτητὴς νὰ μπορεῖ νὰ διαλέγει καὶ μαθήματα ἐνὸς συγγενικοῦ, συμπληρωματικοῦ κύκλου, καθὼς καὶ μερικὰ, λίγα, τελειῶς ἐλεύθερα. Στὴν περίπτωσι π.χ. ἐπὶ ἐτήσιων μαθημάτων, ἡ ἀναλογία μπορεῖ νὰ ἴναι 4-2-1. Αὐτὸ ἐπιτρέπει μιὰ πληρέστερη, σφαιρικότερη μόρφωση κ' ἐπιτρέπει ἐπίσης ἐνδεχόμενους ἀναπροσανατολισμοὺς μετὰ τὸ πρῶτο ἐτος σπουδῶν. Μέσα σ' ἓνα τέτοιο σχῆμα, ἡ βασικὴ μύηση στὶς θεατρικὲς σπουδὲς μπορεῖ νὰ ἴναι προστιθὴ σ' ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ φοιτητῶν, ἐνῶ πολὺ μικρότερος θὰ ἴναι βέβαια ὁ ἀριθμὸς ἐκείνων πού θὰ διαλέγουν τὸ θέατρο σὰν κύρια σπουδὴ (συμπληρωμένη ὅπωςδῆποτε, σύμφωνα μὲ τὸ παραπάνω σχῆμα, ἀπὸ μαθήματα ἄλλων κλάδων).



Εἶναι αὐτονόητο ὅτι ὅσα προηγῶνται φωτίζουν ἀπλῶς τὸ περιεχόμενο καὶ τοὺς στόχους χωρὶς ν' ἀποτελοῦν τὸ πρόγραμμα ἐνὸς ὑποθετικοῦ Κέντρου θεατρικῶν σπουδῶν. Ἐνα τέτοιο πρόγραμμα καὶ παρόμοιες δυνατότητες παιδαγωγικῶν ἀναζητήσεων δὲ μποροῦν ν' ἀντιμετωπιστοῦν παρὰ συγκεκριμένα, σὲ σχέση δηλαδὴ μὲ τὴ σύλληψη καὶ τὸ ὀργανωτικὸ σχῆμα ὀλόκληρου τοῦ Πανεπιστημίου μέσα στὸ ὅποιο ἐντάσσεται τὸ τμήμα. Οἱ θεατρικὲς σπουδὲς, πού τὶς εἶδαμε σὰ χῶρο διεπιστημονικῆς διερεύνησης, σὰ σημεῖο συνάντησης θεωρίας καὶ πρακτικῆς καὶ σὰν ἔδαφος ἀνταλλαγῆς ἰδεῶν καὶ ἐμπειριῶν, δὲ μποροῦν νὰ βροῦν τὴν πληρῆ τους ἀνάπτυξη παρὰ σ' ἓνα Πανεπιστήμιο ὀργανωμένο σὲ νέες βάσεις, Πανεπιστήμιο πού ἡ σύλληψή του ξεπερνάει βέβαια τὶς φιλοδοξίες αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

# “ΤΟ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΟΝ” ΤΩΝ ΜΩΜΟΓΕΡΩΝ

## ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΤΗΣ “ΠΑΝΤΟΔΥΝΑΜΙΑΣ ΤΟΥ ΝΤΕΡΕΜΠΕΗ”

Καταγραφή από τὸν ΧΡΗΣΤΟ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗ

Τὸ “Θ” δημοσίεψε στὸ τεύχος 33 (Μάη - Ἰούνη 1973) μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα ἀνακοίνωση τοῦ Χρήστου Σαμουηλίδη γιὰ τοὺς Μωμόγερους — τὸ λαϊκὸ παραδοσιακὸ θέατρο τῶν Ἑλλήνων τοῦ Πόντου. Οἱ Μωμόγεροι παρασταίνονταν, κάθε χρόνο τὸ Δωδεκάμερο — ἀπ’ τὰ Χριστούγεννα ὡς τὰ Φῶτα. Οἱ παραστάσεις ἦταν τυποποιημένες ἀπὸ τὴ μακραίωνη παράδοση, μ’ ὅλο πού ὑπῆρχαν παραλλαγές στὴ μεταμπίση, στὶς μάσκες, στὴ σύνθεση τῶν ὀμίλων καὶ στὰ δρώμενα. Οἱ Μωμόγεροι παιζόνταν στὶς αὐλές τῶν σπιτιῶν, τὰ σταυροδρόμια καὶ τὶς πλατείες. Οἱ καταγωγικὲς ρίζες τοῦ ἐθιμικοῦ αὐτοῦ θεάτρου ἀνάγονται στὸ Βυζάντιο κ’ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς διασταύρωσης τῶν μεταμπίσεων καὶ

τῶν εὐθυμῶν γιορτῶν πού γίνονταν κατὰ τὶς Βυζαντινὲς Καλῆδες, με θεατρικὰ στοιχεῖα τῆς λαϊκῆς Βυζαντινῆς παράδοσης τῶν Ὀρχηστῶν, Θαυμαστοποιῶν καὶ Μίμων. Μὲ τὰ χρόνια, οἱ Μωμόγεροι πλουτίστηκαν μὲ καινούρια δρώμενα καὶ μὲ καινούρια πρόσωπα, ἰδίως τὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας, ἀλλὰ μερικὰ — ὅπως τοῦ Γιατροῦ, τοῦ Βασιλιᾶ, τοῦ Μοιχοῦ κ.ά. — ἔμειναν ἀνέπαφα. Φυσικὰ, ὑπάρχει κάποια σχέση τῶν Μωμόγερων μὲ τοὺς Καλλικάντζαρους — τὰ δαιμόνια τοῦ Δωδεκάμερου — κ’ ὄχι μόνο χρονικὴ σύμπτωση ἐμφάνισης καὶ τῶν δυὸ. Προσεχτικότερη, ὅμως, ἔρευνα στὰ δρώμενα τῶν Μωμόγερων φανερώνει μερικοὺς συμβολισμοὺς γιὰ τὴν πάλαι του Νέου μὲ τὸ Παλιό, τῆς Ζωῆς

μὲ τὸ Θάνατο, πού φτάνουν σὲ ἀρχέγονες δοξασίες.

Στὴν ἀνακοίνωση τοῦ Σαμουηλίδη καταγράφονταν κι ἀρκετὰ δρώμενα. Μεταξὺ ἄλλων “Ἡ παντοδυναμία τοῦ Ντερέμπεη”. Μὲ τὴ συμβολὴ τοῦ “Θ”, τὸ φετινὸ Γενάρη, οἱ Μωμόγεροι ἀναστήθηκαν καὶ στὴν Ἀθήνα. Μὲ πρωτοβουλία τοῦ “Καλλιτεχνικοῦ Ὄργανισμοῦ Ποντίων Ἀθηνῶν” παραστάθηκε τὸ “Δικαστήριον”, παραλλαγὴ τῆς “Παντοδυναμίας τοῦ Ντερέμπεη” πού παιζότανε στὸ Σταυρὶν τῆς Ἀργυρούπολης τοῦ Πόντου. Τὴν παραλλαγὴ αὐτὴ καταγράφει παρακάτω ὁ συνεργάτης τοῦ “Θ” Χρήστος Σαμουηλίδης. Λεπτομέρειες γιὰ τὴν παράσταση τοῦ “Δικαστήριον” ὑπάρχουν καὶ στὸ *Δίμηνο*.

### Τὰ πρόσωπα τοῦ θιάσου τῶν Μωμόγερων

1. Ο ΑΛΟΓΑΣ: Ντερέμπεης, Τοῦρκος φεουδάρχης πού ἐξουσιάζει τὰ χωριά τοῦ Ντερέ, δηλαδὴ μιᾶς κοιλάδας ποταμοῦ, τῆς “Ποταμίας” ὅπως λένε οἱ Πόντιοι.
2. Ο ΚΙΖΙΡ: Κλητήρας.
3. Ο ΔΙΚΩΛΟΝ: Ὁ ἀδερφός τοῦ Κιζίρ, πού κουβαλάει μόνιμα στὴν πλάτη του τὸν ἄλλο ἀδερφό του, πού τὸν σκότωσε ὁ Ἄλογας.
4. Ο ΔΙΑΒΟΛΟΝ: Ὁ Διάβολος.
5. Ο ΓΙΑΤΡΟΝ.
6. Ο ΚΑΤΗΣ: Καδῆς, δικαστῆς.
7. Η ΝΥΦΕ: Νύφη, γυναίκα.
8. Ἄλλα πρόσωπα βουβά, ὅπως ἡ ΓΡΑΙΑ (γριά), ὁ ΑΡΚΟΝ (ἀρκούδα) κ.ά.

### Εἴσοδος τῶν Μωμόγερων: Ἄρχη δρώμενου

(Ὁ θιάσος τῶν Μωμόγερων, μὲ τὸ Λυράρη, μπαίνει στὸ κέντρο τῆς κοσμοσυναξῆς, χορεύοντας κομμά. Προχωρεῖ μὲ πηδηχτά, ὀμόρροθμα ἀλλ’ ἄνισα, βήματα. “Ἐνα βῆμα μικρὸ μὲ τ’ ἀριστερὸ πόδι, ἕνα βῆμα μεγάλο μὲ τὸ δεξιό. Συγχρόνως τραγουδαίει):

“Τὰ Μωμόγερα ἐξέβανε τὰ Φῶτα, τ’ Ἀ-Γιαννί’  
κι ἀτοῖν χωρῖα λάσκουνταν καὶ ἄμον παλαβοί”.

(Οἱ Μωμόγεροι βγήκανε τὰ Φῶτα, τοῦ Ἀι-Γιάννη, καὶ (αὐτοὶ) τριγυρνᾶνε στὰ χωριά σάν παλαβοί).

(Κάνουν ἕνα γύρο καί, στὸ δεύτερο, χορεύοντας πάντα, τραγουδᾶνε ἕνα ἄλλο δίστιχο):

“Μὲ τὸ ἐμ’ νε Μωμόγερος, πασκίμ τὸ πάντα εἶμαι; Θά βγάλω τὰ λωμόπα μου, σ’ ἐγκαλόπο σ’ θά κείμαι!”.

(Ἐπειδὴ ἔγινε Μωμόγερος, δὲ σημαίνει πῶς πάντα θά ᾿μαι (Μωμόγερος). Θά βγάλω τὰ ροῦχα μου (καὶ) στὴν ἀγκαλιὰ σου θά κοιμηθῶ).

(Μπαίνει κι ὁ ΑΛΟΓΑΣ, φεουδάρχης, μὲ τὸ ἄλογό του. Κάνει δυὸ τρεῖς γύρους μόνος καὶ μεγαλοπρεπῆς, μὲ καμώματα ἀπόλυτου τοπάρχη. Μετὰ χτυπάει τὸ ραβδί του στὸ ἔδαφος. “Ὅλοι οἱ Μωμόγεροι δείχνουν φόβο καὶ σεβασμὸ στὴν ἐξουσία του καὶ σταματᾶνε τὸ χορὸ. Ἐπικρατεῖ ἀπόλυτη ἡσυχία. Ξαναχτυπάει τὸ ραβδί του, δίνοντας ἔτσι τὸ σύνθημα γιὰ τὴ συνέχισή του γλεντιοῦ. Οἱ Μωμόγεροι πειθαρχοῦν καὶ ἀρχίζουν πάλι τὸ χορὸ καὶ τὸ τραγοῦδι τους, ἐπαναλαμβάνοντας τὰ δυὸ παραπάνω δίστιχα. Ὅταν τελειώσουν οἱ δυὸ γύροι, σταματᾶνε, παίρνουν θέση κυκλική, ἐνῶ ὁ Ἄλογος στέκει ξεχωριστὰ στὴν ἄκρη, πιὸ μπροστὰ ἀπὸ τοὺς ἄλλους).

### ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Ὁ φόνος τοῦ Κιζίρ ἀπὸ τὸν Ἄλογα (Φεουδάρχη)

ΔΙΚΩΛΟΝ (ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν Ὀμάδα καὶ βγαίνει ἕνα βῆμα μπροστὰ, ἀπαγγέλλοντας τὸ δίστιχο):

“Καλανταρὶ Ἄμωμόγερος, τὰ Φῶτα χιονισμένους.  
Σὴ Παναγίας τὸ ποτάμ’ ῥάλτες καὶ τραγωδᾶνος”.

(Τὴν Πρωτοχρονιά (εἶμαι) Μωμόγερος. Τὰ Φῶτα χιονισμένους. Στῆς Παναγίας τὸ ποτάμι (στὴν κοιλάδα τῆς Παναγίας, εἶμαι) ῥάλτης καὶ τραγουδιστῆς).

(Μόλις τελειώσει τὸ δίστιχο φωνάζει): Κί-κι-ρίκουουου. Κί-κι-ρίκουουου.

ΑΛΟΓΑΣ (χτυπάει δυνατὰ τὸ ραβδί του στὸ ἔδαφος, σταματᾶει τὸν Δίκωλον καὶ φωνάζει ἐπιταχτικὰ): Κιζίρ! Ὅλάν Κιζίρ. Σκύλε!

Ὁ ΚΙΖΙΡ (δὲν κουνιέται ἀπ’ τὸν τόπο του. Τρέμει ἀπ’ τὸ φόβο του).

ΑΛΟΓΑΣ (πιὸ δυνατὰ): Κιζίρ! Ὅλάν Κιζίρ! Γάιδαρε! (Καμὶ ἀπάντηση. Ὁ Κιζίρ συνεχίζει νὰ τρέμει καθηλωμένος).

ΑΛΟΓΑΣ: Ὅλάν Κιζίρ! Σκύλε, γάιδαρε, ἔλα!

ΔΙΑΒΟΛΟΝ (σπρόχνηι ἀπὸ πίσω τὸν Κιζίρ πού, φοβισμένους πλησιάζει τὸν Ἄλογα).

ΑΛΟΓΑΣ: Κιζίρ, νά φέρ’ τς με ἑπτὰ πατμᾶνα κριθάρ’ γιὰ τὸ ἄλογο μ’. (Νά μου φέρεις ἑπτὰ πατμᾶνα — ἑβδομήντα ὀκάδες — κριθάρι...).

ΚΙΖΙΡ (μονολογώντας χαμηλόφωνα): Ἄτος ἐπαλαῶθην! Ἄς ἑπτὰ χωρῖα νά σερεῦομε, ἑπτὰ πατμᾶνα κριθάρ’ κ’ εὐρίκομε. (Αὐτὸς τρελάθηκε! Ἀπὸ ἑπτὰ χωρῖα νά μαζέψουμε, ἑπτὰ πατμᾶνα κριθάρι δὲ θά βροῦμε).

ΑΛΟΓΑΣ: Ὅλάν Κιζίρ. Φέρον με καὶ ἑπτὰ πατμᾶνα ἀχύρα! (Βρὲ σύ, Κιζίρ, φέρε μου καὶ ἑπτὰ πατμᾶνα ἄχυρα).

ΚΙΖΙΡ (μονολογώντας): Ἄτος ὁ ἀφορισμένον ἀτά ντ’ ἀραεῦ’, ἄς ἑπτὰ κι ἄλλα ἑπτὰ χωρῖα νά ἀραεῦομ’, κ’ εὐρίκομ’ ἀτά. (Αὐτὰ πού ζητᾶει αὐτὸς ὁ ἀφορισμένους, ἀπὸ δεκατέσσερα χωρῖα νά τὰ ζητήσουμε, δὲ θά τὰ βροῦμε).

ΑΛΟΓΑΣ: Ὅλάν Κιζίρ, νά φέρ’ς με καὶ ἑπτὰ πατμᾶνα τσαβτάρ (σίκαλη).

ΚΙΖΙΡ: Ὅλάν, ἀτὸς ὁ ἀφορισμένον ἀτά ντ’ ἀραεῦ’, ἄς ἑπτὰ κι ἄλλ’ ἑπτὰ χωρῖα νά ἀραεῦομε, κ’ εὐρίκομ’ ἀτά. (Βρὲ σύ, αὐτὰ πού ζητᾶει αὐτὸς ὁ ἀφορισμένους, ἀπὸ εἰκοσιένα χωρῖα νά τὰ ζητήσουμε, δὲ θά τὰ βροῦμε).

(Ὁ Ἄλογος βλέποντας τὸν Κιζίρ νά μὴν κινεῖται, ἀργεῖει, χτυ-

πάει και ρίχνει κάτω νεκρό τόν Κιζίρ. "Όλοι οί Μωμόγεροι μαζεύονται γύρω του και δείχνουν τή συμπόνια τους).

### ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ἡ αντίδραση τοῦ Δίκωλου

(Ἐὸ Δίκωλον προχωρεῖ στό προσκήνιο καί γυροφέρνει τὸ νεκρὸ ἀδερφό του καί ἐκφράζει μὲ κινήσεις τὴν ὀδύνη καί τὴν ὀργή του γιὰ τὸν ἄδικο χαμό του. Σὲ μιὰ στιγμή ἀποτολμάει νὰ ὑψώσει τὸ ἀνάστημά του μπροστὰ στὸν Ἄλογά καί νὰ τὸν κοιτάξει κατάματα).

### ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Διαπίστωση τοῦ θανάτου ἀπὸ τὸν Γιατρὸν

(Ἐὸ Δίκωλον καλεῖ τὸν Γιατρὸν νὰ κάνει ἐξέταση. Ἐὸ Γιατρὸν, ἔπειτα ἀπὸ κωμικὲς ἐξετάσεις, διαπιστώνει τὸ θάνατο τοῦ Κιζίρ καί τὸ δηλώνει μὲ παντομίμα. Τότε ὅλοι οί Μωμόγεροι πλησιάζουν καί ἐκδηλώνουν τὸ σπαραγμὸ τους μὲ ὀρηγητικὰ ἐπιφωνήματα).

ΜΩΜΟΓΕΡΟΙ: Πιπί, τατί, τιτί, τιβί, τιβί, ὄι, ὄι! Πιπί, τατί, τιτί, ὄι, ὄι! (Ταυτόχρονα, ὅμως, μὲ τὰ βλέμματά τους πρὸς τὸν Ἄλογά, δείχνουν τὸ φόβο τους).

### ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Ἡ δίκη καί τὸ δίκαιο τοῦ ἰσχυροῦ

(Ἐὸ Δίκωλον ἀγανακτισμένος γιὰ τὸν ἄδικο θάνατο τοῦ ἀδερφοῦ του, καταφεύγει στὸν Κατή, τὸν ἐκπρόσωπο τῆς δικαιοσύνης. Καταγγέλλει τὸν Ἄλογά).

ΔΙΚΩΛΟΝ: Κατή Ἐφέντη, ὁ Ἄλογάς ἐσκότωσεν τὸν ἀδερφό μ' τὸν Κιζίρ. Ἄχά ἐσκότωσεν καί τὸν ἄλλον τὸν ἀδερφό μ' (Γυρίζει καί δείχνει τὸν ἄλλο ἀδερφό του ποῦ κουβαλεῖ νεκρὸ στὴν πλάτη του).

ΚΑΤΗΣ: Ἄλογά, ἐφέντη, γιὰ τὸ ποῖον ἐσκότωσες τὸν Κιζίρ;

ΑΛΟΓΑΣ (ἀγέρωχα): Ἐγὼ ἐράεψά τον ἐφτά πατμὰνα κριθάρ, ἐφτά πατμὰνα ἀχὺρ' καί ἐφτά πατμὰνα τσαβτάρ. Καί ντὸ ἐράεψα τον καί 'κι ἐδέκε μ' αὐτά; (Ἐγὼ τοῦ ζήτησα ἐβδο-

μήντα ὀκάδες κριθάρι, ἐβδομήντα ὀκάδες ἄχυρα καί ἐβδομήντα ὀκάδες σίκαλη. Μήπως τοῦ ζήτησα τίποτε σπουδαῖα πράματα καί δέ μοῦ τὰ ἔδωσες);

ΚΑΤΗΣ: Ἄλογά ἐφέντη, τὸν ἄλλο τὸν ἀδελφόν ἀτ' γιὰτὶ ἐσκότωσες αὐτόν; (Ἄλογά ἐφέντη, τὸν ἄλλο τὸν ἀδερφό του γιὰτὶ τὸν σκότωσες);

ΑΛΟΓΑΣ: Εἶπα τον, δὸς με τὴν γαρή σ', κι ἐκείνος εἶπε με "τὸ ἴτενο μ' παίρτς, τὴν γαρή μ' 'κι παίρτς!" (Τοῦ εἶπα δὸς μου τὴ γυναῖκα σου κ' ἐκείνος μοῦ εἶπε: "τὸ τέτοιο μου μπορεῖς νὰ τὸ πάρεις, τὴ γυναῖκα μου ὄχι!"). (Ταυτόχρονα δείχνει τὰ γεννητικὰ του ὄργανα).

(Ἐὸ ΚΑΤΗΣ βρίσκεται σὲ ἀναμονὴ δωροδοκίας. Στριφογυρίζει, βγάξει τὸ κοντόλι του, παίρνει ἓνα λαχανόφυλλο ἀπὸ τὸν ΔΙΑΒΟΛΟΝ καί τὸ ἀπλώνει πάνω στὸν πσινὸ τοῦ Διάβολου. Στριφογυρίζει διαταχτικὸς, σὰν νὰ περιμένει κάτι. Ἐρχεται ὁ ΔΙΚΩΛΟΝ καί τοῦ ἀπλώνει τ' ἄδειο πουγγί του. Ἐὸ Κατὴς τὸ παίρνει, τὸ κουνάει, δὲν ἀκούγεται ἦχος, δείχνει ἀπαγοητευμένος ποῦ 'ναι ἄδειο. Πλησιάζει ὁ ΑΛΟΓΑΣ, βγάξει ἐπιδειχτικὰ ἓνα γεμάτο πουγγί, τὸ κουνάει γιὰ νὰ κουδουνίσει καί μετὰ τὸ δίνει στὸν Κατή. Ἐὸ Κατὴς τὸ παίρνει, τὸ κουνάει, κουδουνίζει καί τὸ βάζει στὴν τσέπη του. Κατόπιν παίρνει τὸν κοντυλοφόρο του, ἀπλώνει τὸ λαχανόφυλλο πάνω στὴν πλάτη τοῦ Διάβολου, βουτάει τὸν κοντυλοφόρο του στὸν πσινὸ τοῦ Διάβολου καί γράφει, λέγοντας).

ΚΑΤΗΣ: Ἐὸ πατισάχ ἔν τὸ πρόσωπον τοῦ θεοῦ σὴν γῆν. Ἐὸ Ἄλογάς ἔν τὸ πρόσωπον τῆ πατισάχ σὴν Ποταμέαν. Ἐὸ Κιζίρτς ἔσκωσεν πρόσωπον σὸν Ἄλογάν. Καί ντὸ ἐράεψεν αὐτον καί 'κι ἐδέκεν αὐτόν; (Ἐὸ αὐτοκράτορας εἶναι τὸ πρόσωπο τοῦ Θεοῦ πάνω στὴ γῆ. Ἐὸ Ἄλογάς (φεουδάρχη) εἶναι τὸ πρόσωπο τοῦ αὐτοκράτορα στὴν κοιλάδα τοῦ ποταμοῦ. Ἐὸ Κιζίρ σήκωσε κεφάλι στὸν Ἄλογά. Καί τάχα τί τοῦ ζήτησε καί δὲν τοῦ τὸ ἔδωσες; μικροπράματα!).

(Ἐὸ Κατὴς ρωτᾷ κατόπιν τὸν Ἄλογά, γιὰ τὸ φόνο τοῦ ἄλλου ἀδερφοῦ).

ΚΑΤΗΣ: Ἄλογά ἐφέντη, ἡ γαρή ἀτ' ἔτον ἔμορφος; (Ἄλογά ἐφέντη, ἡ γυναῖκα του ἦταν ὀμορφη).

ΑΛΟΓΑΣ: Ἐμορφος παντέμορφος, ἄμον ἱγλες σὴν ἀνα-

Ἡ εἴσοδος τῶν Μωμόγερων, μὲ κυκλικὸ πηδηχτὸ χορὸ κι ἀνάλογο τραγούδι μὲ τὴ συνοδεία ποντιακῆς λύρας. Ἡ λαϊκὴ παράδοση μπορεῖ ν' ἀνακρατεῖ ἐδῶ, κάτι ἀπὸ τὴν πάροδο τοῦ χοροῦ τῆς Ἀττικῆς Κωμωδίας. Διακρίνονται: Κιζίρ, Δίκωλον, Ἄλογάς, Νύφε καί Διάβολον. Ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ "Καλλιτεχνικοῦ Ὄργανισμοῦ Ποντίων Ἀθηνῶν" μὲ τὸ "Δικαστήριον", στὴν Καλλιθέα



τολήν. (Όμορφη πανέμορφη, σάν ήλιος τήν άνατολή).  
ΚΑΤΗΣ : 'Εγώ πα νά έμνε άέτς θά έποίνα. (Κ' έγώ άν ήμουν, τó ίδιο θά έκανα).

### ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Οί έρωτοτροπίες τής χήρας με τόν 'Αλογά

(Ο ΔΙΚΩΛΟΝ φέρνει στό προσκήνιο τή χήρα ΝΥΦΕΝ του, πού τήν ύποδύεται άντρας. 'Η Νύφε θρηνεί τόν Κιζίρ και μοιρολογάει. 'Ο 'Αλογάς πού τή βλέπει και τήν όρέγεται, χτυπάει τó ραβδί του δυνατά στό έδαφος. 'Η Νύφε τόν βλέπει και άρχίζει πλάγια πλάγια τά καμώματά της, γιά νά προκαλέσει τόν 'Αλογά. 'Ο τελευταίος χτυπάει όλο και πιό άδύναμα με τó ραβδί του, ενώ ό Διάβολον σπρώχνει σιγά σιγά τή Νύφην πρòς τόν 'Αλογά. 'Ο 'Αλογάς βγάξει τελικά ένα μεγάλο κολιέ από σκόρδα, φασόλια, πιπεριές, καρότα και τó βάζει στό λαιμό της. Μετά κάνει διάφορα καμώματα γιά νά δείξει τή λεβεντιά του, χτυπάει τó ραβδί του δυνατά και δίνει τó σύνθημα τού χορού στους άλλους Μωμόγερους. 'Η Νύφε μπαίνει μαζί με τούς άλλους στό χορό).

### ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

'Η άνάσταση τού νεκρού

('Η Νύφε γιά μιá στιγμή ξεφεύγει από τó χορό, πηγαίνει στό νεκρό Κιζίρ, σηκώνει τά φουστάνια της και κάθεται πάνω στό κεφάλι του. 'Ο νεκρός ζωντανεύει, ένώνεται με τούς άλλους Μωμόγερους και χορεύει μαζί τους).

### ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

'Η άρπαγή τής νύφης

ΔΥΟ ΖΙΠΚΟΦΟΡΟΙ (από τó κοινό πού παρακολουθεϊ — ντυμένοι τή ζιπκα, ποντιακή στολή) — άρπάζουν τή Νύφην και, μακριά άπ' τούς Μωμόγερους, τή ρίχνουν κάτω και τή σκεπάζουν μ' ένα σεντόνι. Σταματάει τó γλέντι και οι Μωμόγεροι ρωτάνε) : Ποϋ έν ή Νύφε ! Ποϋ έν ή Νύφε ! \*Εκλεψαν τήν Νύφην !

(Ψάχνουν νά τή βροϋν γιά λίγο, όποτε οι δυó ζιπκοφόροι παρουσιάζονται και λένε) :

'Εμείς εύραμ' άτεν τήν Νύφην. Δώστε μας παράδες, νά δίγομε 'σας άτέν. (Εμείς τή βρήκαμε. Δώστε μας χρήματα, γιά νά σ'ς τή δώσουμε).

(Οί Μωμόγεροι μαζεύουν χρήματα από τó κοινό και τά δίνουν στους δυó ζιπκοφόρους, πού είναι εκπρόσωποι τής Κοινότητας τού χωριοϋ και θά τά καταθέσουν στό Ταμείο της. Σηκώνουν τó σεντόνι και παραδίνουν τή Νύφη στους Μωμόγερους).

ΖΙΠΚΟΦΟΡΟΙ (είρωνικά) : 'Επάρτε άτέν. 'Ο θεός νά χαρίζει σας' άοϊκον νύφην. (Πάρτε τήν. 'Ο θεός νά σ'ς τή χαρίσει, τέτοια νύφη).

ΑΛΟΓΑΣ (πλησιάζει στό κοινό και απαγγέλλει τούς στίχους) :

Ποίος είμαι; κανείς κι' είμαι,  
'ς σή κοσμί τήν τσάρχαν κείμαι  
όθεν έρχομαι και πάω  
έν γραφτόν, άτό ντ' έφτάγω.

Τ' όνομα μ' έν θέλ'ς νά παίρ'ς :  
άδελφό μ' έτον 'Οπερ'ς  
τ' έμόν τ' όνομαν 'Οφέτος.

'Εχω ήμέρας με τó μέτρος.  
Εϋτυχές τó Νέον 'Ετος!

(Ποίος είμαι; κανείς δέν είμαι,  
στοϋ κόσμου τόν τροχό βρίσκομαι  
όπου έρχομαι και (όπου) πάω  
είναι γραφτό μου αυτό πού κάνω.

Τό όνομά μου έν θέλεις νά μάθεις :  
'Ο άδελφός μου ήταν τó Πέρυσι  
τ' όνομά μου είναι Φέτος).

'Εχω μέρες (πού 'ναι μετρημένες) με τó μέτρο.  
Εϋτυχές τó Νέον 'Ετος !

(Κατόπιν τó ρίχνουν πάλι, όλοι μαζί, στό χορό και τó τραγοϋδι. Τελειώνοντας οι Μωμόγεροι φεύγουν χαιρετώντας και ευχόμενοι).

ΜΩΜΟΓΕΡΟΙ : 'Αρ' έχετε ύαν. Και τού χρόνου! (Λοιπόν έχετε γειά. Και τού χρόνου!).

'Η Νύφε κλαίει τόν άντρα της — τόν Κιζίρ, πού 'χει πέσει χτυπημένος από τόν 'Αλογά. 'Ολόγυρα, ό Γιατρόν, ό Διάβολον πού επιχάιρει... σατανικά, ό Δίκωλον — άδερφός τού Κιζίρ κι ό Λυριτζής πού, γελάει σ'ς θεατής, μιá κι ό ρόλος του δέν είναι ενεργός



# ΜΗΤΣΟΥ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ

## Ο Φ Ω Ν Τ Α Σ

### ΜΟΝΟΠΡΑΧΤΟ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ: ὁ ΒΟΥΛΗΣ καὶ ἡ ΑΡΙΣΤΕΑ. Κ' οἱ δύο τους, γύρω στὰ πενήντα

*Δωμάτιο. Στὸν τοῖχο καθρέφτης. Κρεβάτι διπλό, τραπέζι, καρέκλες. Στὴ δεξιᾷ γωνιά, κουζινικά. Στὴν ἀριστερῇ, νάυλον ντουλάπα. Στὸ κέντρο, πόρτα.*

*Μπαίνουν ἀπὸ ἀριστερὰ ὁ Βούλης καὶ ἡ Ἀριστέα. Στὰ 50 κ' οἱ δύο. Ἐξωτερικὰ ἐξαθλιωμένοι. Ἡ Ἀριστέα ἔχει ἔκφραση πόνου, πιάνει μὲ τὸ ἄνα χέρι τὸ νεφρό. Στὸ ἄλλο, κρατᾷ νάυλον σακούλα.*

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ξεπατώθηκα.

ΒΟΥΛΗΣ : Τοὺς κερατάδες! Κατάλαβες; Κ' ὕστερα θέλει νοίκια. Πῶς ἔχεις ἀπαιτήσεις, κύριε; Τί μᾶς προσφέρεις ὡς νοικοκυρά; Ὅριστε, θέλουμε ἄσανσέρ. Ποῦ εἶναι;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Ἀφίνοντας στὸ τραπέζι τὴ σακούλα, κουρασμένα*) : Πάψε ἐπιτέλους.

ΒΟΥΛΗΣ : Ὅχι, "πάψε" Ἀριστέα. Διότι ὁ ἄλλος, τέτοια θέλει. (*Ὀργή*). Τί δηλαδὴ. Αἰωνίως τὸ μόκο; Ἐδῶ υπάρχουν δικαιώματα, υπάρχουν καὶ ὑποχρεώσεις. Θές δικαιώματα, ἔτσι; Μπράβο, γιατί ὄχι, (*ὀργή*), ξεπλήρωσε καὶ τίς ὑποχρεώσεις σου, κύριε. Κατάλαβες; (*Τινάζεται*). Βροχή, ἔ; Καλαπόδια.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Δὲ στὸ 'πα ἀπ' τὸ πρωί;

ΒΟΥΛΗΣ : Λοιπὸν; Τί νά 'καμνα. Μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς φύσεως θά τὰ βάλω; (*Ὀργή*). Ὅλα ἀπὸ μένα τὰ περιμένεις;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ν' ἀγόραζες μιὰ ὀμπρέλα.

ΒΟΥΛΗΣ : Θά τὴν πετάξεις, δὲ μπορεῖς. Νά πάρω ὀμπρέλα, ἔ; Μὲ τί; Μὲ ψειρες;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Μὲ λεφτά.

ΒΟΥΛΗΣ : Ποιὰ λεφτά; Εἶδες ἐσὺ λεφτά;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Στίβει τὰ μαλλιά της*).

ΒΟΥΛΗΣ : Κατάλαβες; Νά τὰ γεννήσουμε; Ὅριστε. Γέννα ἐσὺ λεφτά. Μπορεῖς; (*Βγάζει τὸ παλτό, τὸ πετάει στὸ τραπέζι*). Ρίξε καὶ κανένα φράγκο, ντέ. Μόνο κουβέντες;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Τρέχει, τ' ἀρπάζει*) : Εἶσαι μὲ τὰ καλά σου;

ΒΟΥΛΗΣ (*Τὸ παίρνει, τὸ κρατᾷ*) : Τὸ ξέρεις ὅτι δὲν ἔχω ἄλλο;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Λοιπὸν;

ΒΟΥΛΗΣ : Ἐ, ἀφοῦ τὸ ξέρεις, τί πᾶς κόντρα.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Καὶ θά μοῦ κάνεις ἄνω κάτω τὸ σπίτι;

ΒΟΥΛΗΣ : Κοίτα ἀντίδραση. Ποῦ νά τὸ βάλω, ἔ;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Τοῦ δείχνει τὸ πάτωμα*).

ΒΟΥΛΗΣ : Καμιά καρέκλα, ξέρω ἐγώ;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Πείσμα*) : Ὅχι.

ΒΟΥΛΗΣ : Κοίταξε, φίλε μου, νοοτροπία. Νά τὸ ἀφήσω χάμου νά σκονιστεῖ. Ποιό; τὸ παλτό τοῦ Φώντα! (*Ξαφνικὴ ὀργή*). Ξέρεις ποιὸς τὸ φόραγε αὐτό; ἔ; ὁ Φώντας!

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Στίβει ἀκόμα τὰ μαλλιά της*).

ΒΟΥΛΗΣ : Naί, ξέρεις τί ἐστὶ Φώντας; Κοράκι. Ἄετονύχης. Ποῦ τὸν βρίσκεις, ποῦ τὸν χάνεις μέσα σ' ὅλα. Κεφαλή. Καὶ φάγαμε ψωμί κι ἄλατι μὲ τὸ Φώντα. (*Μόνος, συγκίνηση*) :

"Α, ρὲ Φώντα. (*Πάει κάθεται στὸ κρεβάτι, σκεπάζεται μὲ τὴν κουβέρτα, ἀκουμπώντας στὸν τοῖχο*). Μπρρρ.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Πάλι μοῦ ξάπλωσες;

ΒΟΥΛΗΣ : Κρῦο ἔ; Φοβερὸν.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Δὲν ἔχεις τσίπα ἄπάνω σου, βρέ;

ΒΟΥΛΗΣ (*Σηκώνεται*) : Πρόσεχε τὸ τί λές, Ἀριστέα.

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Ὀργή*) : Αὐτὸ ποῦ ἀκοῦς.

ΒΟΥΛΗΣ (*Κάθεται*) : Διότι, καὶ λίγος σεβασμὸς, δὲ βλάπτει. Πλὴν ὅμως, τί νά σοῦ κάνω; Δὲν ἔρχεται κι αὐτὸς ὁ κερατάς. Θά 'ναι дуόμιση;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Παίρνει τὴ σακούλα, πάει στὴ γωνιά μὲ τὰ κουζινικά, ἀρχίζει τὸ μαγείρεμα*).

ΒΟΥΛΗΣ (*Κοιτάει κλεφτὰ πρὸς τὴν πόρτα*) : Σοῦ 'λεγα τότε ἐγώ.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Τί παραμιλᾷς ἐκεῖ;

ΒΟΥΛΗΣ : Ἐγώ; Εἶναι τὸ ἀδύνατο τῶν ἀδυνάτων.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ποιό.

ΒΟΥΛΗΣ : Νά 'ρθει ὁ Φώντας ντέ. Νά κάνει τί ὁ Φώντας; Νά μᾶς ξελασπώσει; Εἶναι στὸ χέρι του, δὲ λέω. Πλὴν ὅμως μὲ μένα θ' ἀσχολεῖται, συνεχῶς, ὁ Φώντας; Βαριέται ὁ ἄλλος. Τοῦ τὴ δίνει. Κατάλαβες;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Καὶ δὲ μοῦ λές.

ΒΟΥΛΗΣ : Ὅ,τι θές Ἀριστέα.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ Φώντας;

ΒΟΥΛΗΣ (*Ἀδιάφορα*) : Ὅ... Φώντας.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Naί.

ΒΟΥΛΗΣ : Ἐλα... παράτα τίς ἀηδίες.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Τί ἀηδίες;

ΒΟΥΛΗΣ : Πλάκα μᾶς κάνεις τώρα; Ἄκου ποιὸς εἶναι ὁ Φώντας.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Θά μοῦ πεις;

ΒΟΥΛΗΣ : Χέσε μας, ρὲ Ἀριστέα. Δὲ μᾶς ἀπαρτάς στὸν πόνο μας; (*Ξαφνικά*). Θά μᾶς τρελάνεις τώρα; Δὲ σοῦ 'χω ἀναφέρει ποτὲ γιὰ τὸ Φώντα;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ποτέ.

ΒΟΥΛΗΣ : Λὲς νά μοῦ διέφυγε; Κοίταξε, φίλε μου, ἀχαριστία. Ρίχνεις στὴ λήθη, ποιὸν; Τὸν εὐεργέτη σου. (*Ξαφνικά, καμῆρι*). Ὅ πιὸ καλὸς μου φίλος.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ἐχεις καὶ φίλους; Δὲν τὸ 'ξερα.

ΒΟΥΛΗΣ (*Χαιρονομία*) : Ἐναν. Τὸ Φώντα!

ΑΡΙΣΤΕΑ : Κατάλαβα. (*Σηκώνεται, πάει κάθεται σὲ μιὰ καρέκλα*).

ΒΟΥΛΗΣ : Τί... ἐννοεῖς;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Κουμάσι.

ΒΟΥΛΗΣ (*Ὀργή*) : Ἀριστέα. (*Καμῆρι*). Τώρα, τί νά σοῦ πῶ; Ξέρεις ἐσὺ τὸ ποιὸν τοῦ ἄλλου; (*Ξαφνικά*). Ἐχεις ὑπόψη σου, τί ἐστὶ, Φώντας;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Φίλος σου, δέν είναι;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Μοναδικός.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Έ, κουμάσι θά 'ναι. *(Δείχνει τὰ πόδια της)*. Τά βλέπεις;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Ναί. Κουμάσι, ό Φώντας; Έγώ;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Φουσκάσανε.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Έγώ φταίω; Άς όσεται ή ύγρασία.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Άπ' τὰ χέρια σου, βρέ, τ' άκούς; Άπ' τὰ χέρια σου. Θά γίνουν τούμπανο τὰ πόδια μου κ' ύστερα θά πεθάνω. Τότε νά δώ τόν κώλο σου.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Φτου σου. Χυδαία.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Στούς πέντε δρόμους θά ψοφήσεις. Σάν τό σκυλί.  
 ΒΟΥΛΗΣ *(Φοβισμένα)* : Σιγά, θά μάς άκούσει ή σκρόφα.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Νά μάς άκούσει. Που μ' έχεις και δουλεύω σάν τόν εϊλωτα. Που σάπισα μέσα στά κάτουρα και τὰ σκατά. Κοίτα πώς έγινα βρέ. Ίδου! Κοίτα.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Τί νά δώ; Μιά χαρά είσαι.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Άλλοϋ αυτά.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Έχεις αντίρρηση; Για κοίτα στόν καθρέφτη.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Μέσα στ' άποχωρητήρια θά πεθάνω έγώ. Σά δούλα.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Σιγά. Κοίταξε, φίλε μου, ύπερβολές. Ύποφέρεις, έτσι; Λοιπόν, τί λές; Δέν τό καταλαβαίνω; Τό άμφισβήτησα ποτέ; Τί εϊμ' έγώ, άναίσθητος; Πλήν όμως μη τὰ παραλέμε κιόλας... όρίστε. Δουλεύεις καθαρίστρια, έτσι;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ *(Έμβρόντητη άπ' τήν άνεσή του)*.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Άν δέν άπατώμαι, είκοσι χρόνια.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Λοιπόν;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Βλέπεις; Είκοσι χρόνια *(τονίζει)* συναπτά, κ' είσαι σά σίδερο. Τώρα θά πάθεις; Πλήν όμως σου άρέσει ή ύπερβολή. Είναι στό αίμα σου, φταίς; Όχι. Χοϋί εϊν' αυτό. Έγώ τί φταίω; *(Όρρη)*. Που έχουμε και τήν καρδιά μας. *(Τή χτυπά με τή γροθιά)*. Άκούς; Γκούπ κάνει. Έτοιμοθάνατη. Άλλη μία στεναχώρια κι άντε γειά. Τέξα ό Βούλης. Σέκος. Νεκρός κι άποθαμένος. Πτώμα, οϋφ. *(Θλιμμένα)*. Κάνε μου άν θές ένα καφέ...  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Νά σηκωθείς νά φτειάσεις.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Ός καρδιονωτικό, κατάλαβες;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Και για δέν πās σέ γιατρό;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Νά κάνω τί; Τζάμπα λεφτά; Διότι, αυτοί, είναι κακοποιοί, *(χειρονομεί)*, μηδενός έξαιρουμένου.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Ψεύτη. Έ, ψεύτη.  
 ΒΟΥΛΗΣ *(Σηκώνεται)* : Ά, δέ πιστεύεις, έ; Θές κανένα δείγμα για νά στρώσεις;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ *(Φτύνει στόν κόρφο της, πάει χτυπάει ξύλο)* : Σταμάτα.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Άμ δέ μέ σώζουν αυτά, κυρά μου. Έτσι και μείνει τέξα ό Βούλης, τρέχα και βάρα έσύ όλα τὰ ξύλα τής περιοχής. Μηδέν εις τό πηλικόν. Άν φτάσω στό σημείο αυτό... *(Γονατίζει)*.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ *(Πάει νά τόν προλάβει)*.  
 ΒΟΥΛΗΣ *(Γουρλώνει τὰ μάτια, φέρνει τὰ χέρια στό λαιμό, έχει σπασμούς, άνασαινει με κόπο και ήχηρά)*. *(Σηκώνεται)*. Ύφος θλιμμένο) : Ό πιό άπαισιος θάνατος, *(όρρη)* και τουναντίον, άγωνίζομαι, μοχθώ.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Τί;  
 ΒΟΥΛΗΣ *(Κάλμα)* : Ψάχνω δουλειά, δέν ψάχνω; Πλήν όμως...  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Άνίκανε.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Άριστέα.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Πάψε.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Διότι όχι και άνίκανος. Έχεις κανά παράπονο;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Φτου σου.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Τώρα τί φτύνεις; έ; *(Σκουπίζεται)*.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Που γέρασες και μυαλό δέν έβαλες. Φτου σου, γεροπόρνε. Μόνο εκεί φτουράς βρέ...  
 ΒΟΥΛΗΣ : Κοίταξε, φίλε μου, νοοτροπία. *(Σκουπίζεται)*. Δηλαδή. *(Ξανασκουπίζεται)*. Κατά τή γνώμη σου. *(Όρρη)* :

Πρόσεχε τό που φτύνεις, έ; Τί είναι τό μούτρο μου; Πάτωμα; Άκου, γέρος. Θά 'θελεις έ; Πλήν όμως... *(Σκουπίζεται)*. Χά.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ *(Πάει στό φαγητό της)* : Όμως που θά μου πās; Θαρείς ότι σέ πίστεψα; Έννοια σου, θά μάθω έγώ άν πήγες.  
 ΒΟΥΛΗΣ *(Κάθεται στό στρώμα, άνάβει τσιγάρο, χωρίς νά τήν κοιτάει)* : Που;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Στή δουλειά. Θά πάω νά ρωτήσω. Κι άμα δέν πήγες, άλίμονό σου.  
 ΒΟΥΛΗΣ *(Φυσάει)* : Μέ άπειλείς;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Άκουσες τί είπα;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Κοίταξε, φίλε μου. Άστραπή. *(Ψεύτικο, όνειρο-πόλο ύφος)* : Σάν άστραπή. Κ' ύστερα, τίποτε. Τό μαύρο χώμα. *(Σηκώνεται, θά φέρνει γύρους στό δωμάτιο)*.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Κι ως τότε στό κεφάλι μου, έ;  
 ΒΟΥΛΗΣ *(Σταματά)* : Άριστέα! *(Συνεχίζει τούς γύρους)*. Τήρησε ένός λεπτού σιγή.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Τεμπελχανά.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Διότι ό άλλος σου μιλάει για θάνατο κ' έσύ εκεί, τό χαβά σου.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Δέ μ' ενδιαφέρει ό θάνατος. *(Όρρη)*.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Δέ σ' ενδιαφέρει; Τότε τί σ' ενδιαφέρει; Ό σινεμάς;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Νά ζήσω ως άνθρωπος στην κοινωνία, άκούς;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Κοίτα μυαλό. Κ' έγώ τί σου 'πα. Τίνα ξεκα; Πλήν όμως, σκέψου και τό θάνατο. Καλό σου κάνει, κακό δέ σου κάνει. Διότι, Άριστέα, ματαιότης ματαιοτήτων...  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Λογά.  
 ΒΟΥΛΗΣ : ...Τά πάντα ματαιότης. *(Κόβει βόλτες σκυφτός, θλιμμένος)*.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Αϋριο νά μου τὰ πεις αυτά.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Σταμάτα τις άπειλές. Και που 'σαι. Ρίξε και κανά σκούπισμα δώ μέσα. Πήξαμε στη σκόνη.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Νά πάρεις και νά σκουπίσεις. Τί κάνεις όλη μέρα; Τσάρκες.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Άριστέα, τό πās φιρί - φιρί.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Τί;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Νά κάνω κανά μπράφ. *(Όρρη)*. Διότι, αυτό μάς έλειπε. Νά διαμορφωθούμε και σέ γυναίκες. *(Άγγίζει με τό δάχτυλο τή ντουλάπα)*. Όρίστε. Δυό δάχτυλα σκόνη. Ά, νά χαθείς.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Άμα δέ σου άρέσει έδω, νά φύγεις.  
 ΒΟΥΛΗΣ *(Ύφος)* : Κι αυτό θά γίνει.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Πότε;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Έν καιρῶ. *(Ύφος)*.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Αϋριο θά τὰ πούμε.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Τό βιολί της αυτή. Τί θά πούμε, αϋριο, έ; Όρίστε, πήγα στη δουλειά, τί έγινε;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ *(Σηκώνει τό κεφάλι)* : Πήγες;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Λοιπόν;  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Ψέματα μου 'πες δηλαδή;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Κοίταξε, φίλε μου, έκφραση. Έχθρική.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Για λέγε.  
 ΒΟΥΛΗΣ : Τί λές έσύ, δέ θά 'πιανα δουλειά; *(Σταματάει, ρουφάει τσιγάρο)*. Πλήν όμως...  
 ΑΡΙΣΤΕΑ *(Άπλά)* : Πλήν όμως;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Άπάνω που τὰ συμφωνούσαμε, τσούπ. Νιώθω ένα δάγκωμα.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ *(Πάει προς τό μέρος του)* : Ποϋου;  
 ΒΟΥΛΗΣ *(Άτάραχα)* : Έδω. *(Δείχνει τό χέρι)*. Είσαι καλά; Έδω. *(Δείχνει τήν καρδιά)*.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Λοιπόν;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Αυτό που λέγαμε προηγουμένως. ΈΗ ματαιότητα. ΈΗ μαύρη γή.  
 ΑΡΙΣΤΕΑ : Καί;  
 ΒΟΥΛΗΣ : Μου 'ρθε ένα πλάκωμα. Σκέφτηκα και τὰ πόδια σου. Τά κάτουρα και τὰ σκατά. Όλα τὰ σκέφτηκα Άριστέα, άκούς;



ΜΑΚΕΤΑ ΓΙΑ ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΤΟΥ "ΦΩΝΤΑ", ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΞΑΙΡΕΤΟ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟ ΒΑΣΙΛΗ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟ

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ναι.

ΒΟΥΛΗΣ : Πλήν όμως... *(Ρουφάει)*.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Λέγε, Χριστιανέ μου, με 'σκασες. Πλήν όμως και πλήν όμως.

ΒΟΥΛΗΣ : Πλήν όμως. *(Κοιτάει το τσιγάρο)*. Φτου. Στούκας. *(Τήν κοιτάει στά μάτια)*. Με σπαραγμό ψυχής...

ΑΡΙΣΤΕΑ : 'Αρνήθηκες.

ΒΟΥΛΗΣ : Κοράκι.

ΑΡΙΣΤΕΑ *(Του χυμεί, προσπαθεί να τον χτυπήσει)*.

ΒΟΥΛΗΣ *(Τρέχει στην άλλη γωνιά, προστατεύοντας με τα χέρια το κεφάλι)*.

ΑΡΙΣΤΕΑ *(Κάνει να του ξαναχτυπήσει)*.

ΒΟΥΛΗΣ *(Φοβισμένα)* : Κάνε κράτει, 'Αριστέα.

ΑΡΙΣΤΕΑ : 'Ωστε έτσι, έ; 'Ηταν κλειστό το μαγαζί έ; 'Εξω από δώ γρήγορα. Μάζεψτα και δρόμο.

ΒΟΥΛΗΣ *(Φοβισμένα)* : Θά μᾶς ακούσει... Τά νοίκια, κατάλαβες; Μά, τη σκρόφα. Στήνει αὐτί, τό ξέρεις;

ΑΡΙΣΤΕΑ : 'Ακουσες τί είπα; Δρόμο. 'Αχρηστε τῆς κοινωvίας. 'Εκμεταλλευτή. Νά πᾶς στις πόρνες, βρέ.

ΒΟΥΛΗΣ : Φτου σου. 'Αθυρόστομη. Ούτε μιά πλάκα δέ μπορείς νά κάνεις, άμέσως "δρόμο".

ΑΡΙΣΤΕΑ : Μή μου τ' αλλάξεις τώρα.

ΒΟΥΛΗΣ : 'Εγώ, ποτέ. Ψέματα θά σου πῶ; Πῆγα. Πλήν όμως, ξέρεις τό πῶς πῆγα καί τί μου 'παν και πῶς έφυγα;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Δέ με άφορᾶ.

ΒΟΥΛΗΣ : Θ' άφήσεις νά πῶ;

ΑΡΙΣΤΕΑ : 'Οχι.

ΒΟΥΛΗΣ : 'Οχιά. Προπέτη, έ προπέτη.

ΑΡΙΣΤΕΑ *(Παίρνει τήν κουτάλα)* : 'Ορίστε, λέγε.

ΒΟΥΛΗΣ : Μπᾶ. Κουτάλα; Τι... τή θές τήν κουτάλα; 'Ας την κυρά μου στόν τέτζερη.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Λέγε.

ΒΟΥΛΗΣ : Θά τήν άφήσεις;

ΑΡΙΣΤΕΑ : 'Εδῶ. Λέγε.

ΒΟΥΛΗΣ *('Αγαναχτισμένα)* : 'Οχι, δέ λέω. Τί δηλαδή, μᾶς άπειλεις; 'Ασιχτιρ. Ζωή είν' αὐτή; Σκέτο άγχος. Μή αὐτό, μή εκείνο, μή τό ένα, μή τό άλλο. Ούτε νά κλάσουμε ἡμᾶσταν εἰς θέσιν. 'Ορίστε, φεύγα. Παίρνω τά μπογαλάκια μου και φεύγω. *(Ψάχνει)*. Τί μπογαλάκια δηλαδή; Μονάχα τό παλτό, κι αὐτό, ὡς ανάμνησις ἀπό τό Φώντα. 'Ακου κουτάλα! Καί μή ξανασηκώσεις χέρι, θά στό κουλάνω.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Μπρός, τρέχα νά τόν βρείς.

ΒΟΥΛΗΣ *('Εκπληκτος)* : Ποιόν, 'Αριστέα;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Τό φίλο σου.

ΒΟΥΛΗΣ : Τό Φώντα! 'Α. Κάνεις και πλάκα, έτσι;

ΑΡΙΣΤΕΑ *('Αρχίζει νά τρέμει)*.

ΒΟΥΛΗΣ *(Μεγαλόπρεπα)* : 'Αποχωρῶ. *(Πάει στην πόρτα, πιάνει τό πόμολο, σταματᾶ)*. Τελικά με διώχνεις, έτσι;

ΑΡΙΣΤΕΑ *(Δέν άπαντᾶ)*.

ΒΟΥΛΗΣ : Μῆτην... τρέφεις αὐταπάτες. Καρφακι δέ μου καιγεται. Για τήν εὐθύνη ρωτᾶω. Μή λές αύριο, μεθαύριο...

ΑΡΙΣΤΕΑ : 'Εδῶ είσαι ακόμα;

ΒΟΥΛΗΣ : Άναλαμβάνεις την ευθύνη;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ναι.

ΒΟΥΛΗΣ : Κατόπιν ώριμου σκέψεως;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ναι.

ΒΟΥΛΗΣ : Και με διώχνεις;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ναι.

ΒΟΥΛΗΣ (*Χειροκροτεί*) : Συγχαρητήρια! Κατόρθωμα θά κάνεις. Έδω σ' είχαμε στά όπα, όπα. Ός και τοϋ πουλιού το γάλα. (*Στόμος*): Και αντί μάνα, χολή. (*Πετάει στο πάτωμα, με τρόπο ένα φάκελο*). Τί είν' αυτό; (*Τόν άνοίγει, γουρλώνει τά μάτια καθώς διαβάζει, κοιτάει άλλοπαρμένος την Άριστέα*). Ό Φώντας! Έρχεται ό Φώντας! (*Πετάει το παλτό, τρέχει χαρούμενος προς τό μέρος της Άριστέας, πού τόν κοιτάει έκπληκτη*).

## ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

(*Ό Βούλης παλιό κουστούμι, γραβάτα. Η Άριστέα μαύρο ταφτά, προσπαθεί να βάλει τις γόβες. Κ' οι δύο, σύ γελοιογραφίες*).

ΒΟΥΛΗΣ (*Κόβει βόλτες*) : Ά, ρε Φώντα, τί μου κάνεις. Έρχεσαι πού ρχεσαι. Τί έρχεσαι στο άρπα κόλλα; Δε θές ύποδοχη έσύ; Φαγιά, κρασιά, κόλλα, ξερω γώ; Λουλουδία! Πλήρης περιφρόνησις; Πλήν όμως, ένας εισαι, κύριε. Όπως και νά τό κάνουμε εισαι ένας. Ό Φώντας! (*Στην Άριστέα*): Ψέματα;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Γιά τό παπούτσι*) : Στο διάλο.

ΒΟΥΛΗΣ : Κ' ύστερα σου λέει, βρε έμένα θά μου πείς; Πέφτει ό Βούλης έξω; Τέρμα κύριε. Είμαι μετριόφρων.

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Προκλητικά*) : Ποιός;

ΒΟΥΛΗΣ (*Υφος*) : Οι μεγάλοι άνδρες! (*Βόλτες*).

ΑΡΙΣΤΕΑ : Είπα κ' εγώ. . .

ΒΟΥΛΗΣ : Τί.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Μήν έννοούσες αυτόν, τόν πώς τόν είπες.

ΒΟΥΛΗΣ : Τό Φώντα; Μέσα κι αυτός. (*Πάει στον καθρέφτη, σαλιώνει τό φρύδι. Κόρδωμα*). Παραδέχεσαι; (*Βόλτες*). Κόιταξε, φίλε μου. Προσέχεις; Τί σου είναι ό άνθρωπος, έ; Χρόνια στο καλντερίμι ό κερατάς και στο φινάλε τίποτα. Δε στέριωσα πουθενά.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Δούλεψες και καμιά μέρα; Πώς να στεριώσεις;

ΒΟΥΛΗΣ : Μή με διακόπτεις, έ; Και αίφνης ένας Φώντας και ως διά μαγείας μου ρθε ή όρεξη. (*Ανάβοντας τσιγάρο*). Μπορείς να τό εξηγήσεις αυτό;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Άπειλητικά*) : Θά σου εξηγήσω εγώ. Ποιός ξέρει τί άπατεωνίες μου έφαρμόζεις πάλι.

ΒΟΥΛΗΣ (*Άλμα*) : Τί είπες;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Πείσμα*) : Αυτό πού άκουσες.

ΒΟΥΛΗΣ : Πες άνοιρω, Άριστέα.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Όχι.

ΒΟΥΛΗΣ (*Χτυπάει τά χέρια άπελπισμένα*) : Τέρμα κύριε. Χάλασε ή δουλειά. (*Δείχνει*): Έχουμε τό γρουσούζη. Έδω όλόκληρος λαός, καλομελέτα κ' έρχεται σου λέει, ή Άριστέα δέν έννοεί να τηρήσει μιá παροιμία.

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Με όρμη*) : Δε μου λές. Τί λουλουδι είναι πάλι αυτός ό Φώντας; Και πώς ξεφύτρωσε έτσι στα ξαφνικά;

ΒΟΥΛΗΣ (*Άπέχθεια*) : Μή λές κουβέντα. Χέσε μας. . . Τί ξαφνικά; Δε σου εξήγησα; Τόν έριξα στη λήθη. Ό Φώντας φταίει; Έγώ. Πλήν όμως. . .

ΑΡΙΣΤΕΑ : Πλήν όμως και πλήν όμως. Πες και τίποτ' άλλο. Σε ρωτώ.

ΒΟΥΛΗΣ : Κ' εγώ σου άπαντώ. (*Όρμη*). Εισαι νορμάλ; Ξές τί εστι Φώντας;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ξερω τί εστι Βούλης.

ΒΟΥΛΗΣ (*Έκπληκτος*) : Τί εστι! Έχει υποπέσει τίποτα στην άντίληψη σου; (*Πάει στο νεροχύτη, πίνει νερό*).

ΑΡΙΣΤΕΑ : Τί μου λες περυσι για κείνον τόν αληταρά;

ΒΟΥΛΗΣ (*Στραβοκαταπίνει*) : Τό Λάκη;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Αυτόν.

ΒΟΥΛΗΣ : Μή ξύνεις παλιές πληγές, έ; Τόν άχρεϊό!

ΑΡΙΣΤΕΑ : Άλλιώδ μου τά ξεφουρνίζες τότε. Ό Λάκης και

ό Λάκης (*κοροϊδευτικά*): Ξές τί εστι Λάκης; Έγκέφαλος! Έτοιμάζατε δε και έκστρατεία για τά χωριά.

ΒΟΥΛΗΣ (*Θλιμμένα*) : Όμολογώ. Πλήν όμως. . . τί να τό κάνεις; Φλούδα ό Λάκης. Άπεδείχθη!

ΑΡΙΣΤΕΑ : Κι ό Σίφης, κι ό Γιοβάννης κι ό διάλος τόν πατέρα; Φλούδα κι αυτοί;

ΒΟΥΛΗΣ : Μηδενός εξαιρουμένου! Μόνο θεωρίες ήτανε. Κάνε και πράξη, κύριε. Υλοποίησε! (*Άηδία*): Καθάρματα. Ένω ό Φώντας. . . χά. Δε σου λέω κουβέντα. Μονάχα να τόν δεις. Τόν είδες; Έπεσες τάβλα.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Δέν έχω καμιά διάθεση. (*Γιά τά ρούχα*). Θά τά πετάξω.

ΒΟΥΛΗΣ (*Τρέχει κοντά της*) : Βρε μάνα μου, μύγα σε τίμπρησε;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Διότι βαρέθηκα και σένα και τούς φίλους σου.

ΒΟΥΛΗΣ : Τους σκύλους έννοεις. Κάτσε να δεις τό Φώντα και τά λέμε. Άμα δε μείνεις άναυδη, να με σταυρώσεις. Διότι, τί θαρεις; Για δουλειές του ποδαριού έρχεται ό Φώντας; (*Υφος*). Έπιχειρήσεις.

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Τόν κοιτά θυμωμένα*).

ΒΟΥΛΗΣ : Τί. . . κοιτάς μοβόρικα; Ίδου ή άπόδειξη. (*Βγάζει τό γράμμα*). Ξές γράμματα; Δέν ξέρεις. Όρίστε. (*Διαβάζει*): Βούλη. . . (*στην Άριστέα*), πολυαγαπημένη και λοιπά, έ; (*Στό χαρτί*). Και τελειώνει. Σε θέλω, ως διευθυντή. Δέχεσαι; (*Τό βάζει στην τσέπη. Κακομοίρικα*). Να μη δεχθώ; (*Υφος*). Διότι μου έχει και μιá άλφα έμπιστοσύνη, βρε άδερφε. . .

ΑΡΙΣΤΕΑ : Σε σένα έμπιστοσύνη. Τρελάθηκε; Άς έρθει να ρωτήσει έμένα. Θά του τά πώ όλα, φουκαρά μου. Με τό νι και με τό σίγμα.

ΒΟΥΛΗΣ (*Άηδία*) : Πρόκα, ε πρόκα. (*Βόλτες*). Πλήν όμως, τί να πώ; Έχεις και δικιο. Είμαι κ' εγώ Μαφία.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Όμολογείς;

ΒΟΥΛΗΣ : Άφου με κόλλησες στο καναβάτσο; Όμως, να μήν τό κάνουμε σάν τό βοσκό. Την ξέρεις την παροιμία;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Δέν. . . ξερω. . .

ΒΟΥΛΗΣ : Ήταν πού λές, ένας βοσκός. Ό όποιος βοσκός είχε πήξει τόν κόσμο στο ψέμα. Τάχα, λέει, ένας λύκος ήτανε κι όλο τόν άπειλούσε ότι θά τόν φάει.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ό βοσκός;

ΒΟΥΛΗΣ : Τρώγεται ό λύκος; Ό λύκος. Άνέβαινε, πού λές, στο βουνό, ξεσήκωνε τους συνανθρώπους του. Βοήθεια, θά με φάει ό λύκος. Τρέχανε οι άλλοι άλαφιασμένοι, διότι, σου λέει, να σώσουμε και τό παιδί. Τί δηλαδή. Να τό φάει; Πλήν όμως, δέν ξερω άν με παρακολουθείς, ό μάγκας έκανε πλάκα. Διότι, πού λύκος. Γέλαγε κιόλας. Κοροϊδα. Μιά, δυό, τόν σιχαθήκανε. Όπότε, ένα βράδυ, άκούγεται άπ' τό βουνό γαιρουροφανάρα. Βοήθεια, ό λύκος! Σου λέει ό άλλος. Άει πάγανε ρε. . . τσογλάνι. Κανείς δέν πήγε. Τ' άκούς; Ούτε ένας.

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Κρέμεται άπ' τά χείλη του*) : Και τό παιδί; Τί έγινε, τό παιδί;

ΒΟΥΛΗΣ : Τό φαγε ό λύκος. Διότι, όντως, κατέβηκε κείνο τό βράδυ ένας λύκος. Κ' είχε μιá πείνα. . .

ΑΡΙΣΤΕΑ : Και τό φαγε;

ΒΟΥΛΗΣ : Γιατί; Τόν λυπάσαι; Καλά να πάθει. Διότι, ρε τσόγλανε, πάει να παίξεις τόν παπά στους συνανθρώπους σου; Πάει;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Όχι, βέβαια, αλλά και τό παιδί, Βούλη; Τί εφταιξε τό παιδί ούτως ώστε να τό φάει ό λύκος.

ΒΟΥΛΗΣ : Διότι κανείς δέν έτρεξε εις βοήθεια. (*Υφος*).

ΑΡΙΣΤΕΑ : Παλιανθρώποι.

ΒΟΥΛΗΣ : Κ' έρχομαι εγώ στη θέση του παιδιού. Και σου φωνάζω. (*Άγρια*): Βοήθεια, ό λύκος. Δε θά ρθεις να με σώσεις; Δε θ' άνταποκριθείς;

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Τσινάει, άποφεύγει ν' άπαντήσει*).

ΒΟΥΛΗΣ : Διότι τό τελευταίο ψέμα, ήταν άλήθεια, Άριστέα.

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Έχει άρχίσει να μαλακώνει, πετάει με κάποιο νάζι τό παπούτσι*) : Ξεράθηκε.

ΒΟΥΛΗΣ (*Τρέχει, της τό πάει, προσπαθεί να της τό βάλει*).

ΑΡΙΣΤΕΑ (*Γαργαλιέται, γελάει δυνατά*).



ΒΟΥΛΗΣ : Διότι... καταλαβαίνεις, έ;

ΑΡΙΣΤΕΑ (Κοκέτικα) : Τί... έννοεις;

ΒΟΥΛΗΣ ("Υφος) : Έχουμε και μιá άλφα εύαισθησία, κύριε. Τί είμαι κατασκευασμένος; Άπό άγαλμα;

ΑΡΙΣΤΕΑ (Τό ίδιο) : Δέν καταλαβαίνω.

ΒΟΥΛΗΣ : Όλοκληρο ήφαιστιο δίπλα μας.

ΑΡΙΣΤΕΑ ("Εκπληκτική τάχα) : Έγώ;

ΒΟΥΛΗΣ : Ποιός, έγώ; Βεζούβιος!

ΑΡΙΣΤΕΑ ("Υφος) : Νά λείπουν τά κοπλιμάν.

ΒΟΥΛΗΣ : Τό ώραίο νά λέγεται. (Τής τό βάζει). Τί κοπλιμάν.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Σηκώνεται, πάει στον καθρέφτη) : Καί δέ μού λές, Βούλη...

ΒΟΥΛΗΣ : Έλεύθερα. (Άνάβει τσιγάρο).

ΑΡΙΣΤΕΑ : Τώρα... νά... θέλω νά πώ... (Κολώνει).

ΒΟΥΛΗΣ : Κοίταζε λέγειν, ρήτωρ!

ΑΡΙΣΤΕΑ : Νά... όχι και ότι τό πολυπιστεύω, έ; ("Υφος).

Τί είμαι γώ. Εύπιστη; Άμα δέ δώ.

ΒΟΥΛΗΣ : Άριστέα. Μακρυγορείς.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Κι έν γίνει ή δουλειά πού λές.

ΒΟΥΛΗΣ : Στο ήν, είσαι άκόμα; Θά!

ΑΡΙΣΤΕΑ : Καί έν τοιαύτη περιπτώσει, θ' άποχτήσουμε χρήματα, έτσι δέν είναι;

ΒΟΥΛΗΣ (Τήν κοιτάει τάχα τσαντισμένος, χτυπάει τά δάχτυλα στό τραπέζι).

ΑΡΙΣΤΕΑ (Ξαφνική όρμή, τρέχει, άρπάζει τό πηρούνι) : Θά τής τό βγάλω έγώ τό μάτι άυτηνής.

ΒΟΥΛΗΣ : (Ξεφουσάει τον καπνό) : Τίνος;

ΑΡΙΣΤΕΑ (Δείχνει) : Άυτηνής.

ΒΟΥΛΗΣ : Τής... σκρόφας.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ναί.

ΒΟΥΛΗΣ (Πάει κοντά της. "Ησυχία) : Γιατί, Άριστέα;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Ρωτάς; Τόσα χρόνια μās έκανε τό βιο άβίωτο.

ΒΟΥΛΗΣ (Τό ίδιο) : Λοιπόν; Καί θά δημιουργήσουμε βεντέτα; Τί είμαστε μεις; Κάφροι;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Τί κάφροι.

ΒΟΥΛΗΣ ("Υφος άξιοπρέπειας) : Κάτσε κάτω. (Τήν καθίζει στην καρέκλα, τή γυροφέρνει. Υφος επίσημο). Νά είσαι υπερίφανη έσύ. Καί καταδεχτική. Διότι έδώ, τό λέν και τά κιτάπια. Έρχεται ό άλλος και σου ρίχνει φάπα. Κ' έσύ άντικατραπακιά γυρνάς (στόμφος) τήν παρειά, ν' άρπάζεις κι άλλη. Καί σέ ρωτώ : Γιατί προβαίνεις σέ τοιούτου είδους ένέργεια;

ΑΡΙΣΤΕΑ (Κολώνει).

ΒΟΥΛΗΣ (Τά χέρια στη μέση) : Έ;

ΑΡΙΣΤΕΑ (Δειλά) : Ναί, αλλά αυτός, Χριστός δέν ήταν;

ΒΟΥΛΗΣ : Λοιπόν; Κ' έπρεπε νά εισπράττει φάπες; Άντιθέτως. (Τής παίρνει τό πηρούνι άπ' τά χέρια). Έχεις άντίρρηση; (Τό πάει στη θέση του, ξαναγυρίζει). Γι' αυτό σου λέω. Άπόρριψε τά κακά σου ένστικτα. Έντός όλίγου, θά μεις στην κοινωνία. Ός τί θά μεις; Ός εκδικητής; Βάλε μιá μάσκα τότε και τρέχα νά παριστάνεις τον εκδικητή. Ποιός θά σου δώσει βάση; Κανείς. Διότι έδώ, κύριε, υπάρχει ένα σύστημα (σά ρήτορας). Δέν θά τό προσαρμόσεις έσύ σύμφωνα με τά γούστα σου. Θά προσαρμοστείς. Καί τότε; Ποιός τή χάρη σου. Θά εισχωρήσεις μες στους κύκλους. Θά σέ δεχτούνε δέ, μετά βαίων και κλάδων. Ός ό νυμφίος! Θά γίνεις ένας κρικός Άριστέα... σπέσιαλ!

ΑΡΙΣΤΕΑ ("Έχει συγκινηθεί, παιδεύεται) : Βούλη... νύ, ήθελα νά σου πώ κάτι... Δέν ξέρω πώς νά τό έκφραστώ, όμως...

ΒΟΥΛΗΣ ("Υφος) : Συμβαίνει τίποτα;

ΑΡΙΣΤΕΑ (Κλαίγοντας) : Είμαι εύτυχής. Δέν τό κατάλαβες;

ΒΟΥΛΗΣ (Τό ίδιο) : Καταλαβαίνω.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Διότι, Βούλη, σκέφτομαι καμιά φορά, πώς έσύ είσαι ένα κάθαρμο. Ένα χαμένο κορμί. Ένας άχριστος τής κοινωνίας.

ΒΟΥΛΗΣ (Πάει κοντά της, με ύφος) : Δέν... κατάλαβα.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Μή δέ διακόπτεις, σέ παρακαλώ.

ΒΟΥΛΗΣ ("Όργη) : Καλά, δέν ξές ότι με βρίζεις, και διή, άδικώς!

ΑΡΙΣΤΕΑ : Θά είναι υπέρ σου, τελικά.

ΒΟΥΛΗΣ : Ά.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Καί σκέφτομαι πώς έγώ μαζί σου, πάει τήν έφαγα τή ζωή μου.

ΒΟΥΛΗΣ : Έγώ φταίω; (Δείχνει). Ίδου ό αίτιος.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Καί τώρα πιά πού γέρασα και σύ θά πιάσεις δουλειά, θά θέλεις και καμιά μικρούλα. Έμένα τή γριά, τί νά με κάνεις; ("Ελπίδα). Έτσι δέν είναι;

ΒΟΥΛΗΣ ("Υφος προστατευτικό) : Μή λές άνοησίες, Άριστέα. Καί νά μη προσβάλλεις τον άλλονα. Διότι έγώ. (Τήν άγκαλιάζει). Μόνον έσύ! Δέ μās διαφθείρει έμās τό χρήμα, άκοϋς; ("Υφος). Βρισκόμαστε υπεράνω.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Γέρνει επάνω του) : Τό 'ξερα, Βούλη. "Υστερα άπ' όλ' αυτά... Διότι ούτε μορφωμένος νά ήσουν. Άλλά τί ρόλο παίζει ή μόρφωση; Αυτό νά μου πεις.

ΒΟΥΛΗΣ : Καί τώρα... Κάνε μου έν θές ένα καφέ. (Τή χτυπάει στην πλάτη προστατευτικά).

ΑΡΙΣΤΕΑ (Τρέχει πρόθυμα).

### ΤΡΙΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

(Νύχτωσε. Ό Βούλης κόβει βόλτες νευρικός. "Η Άριστέα, ριγμένη σέ μιá καρέκλα, έχει στοφή έκφραση).

ΒΟΥΛΗΣ ("Αγαναχτισμένα) : Μās έπηξες, ρέ Φώντα. Μās αγανάχτησες. Κατάσταση έν' αύτή; (Στήν Άριστέα) : Κοίταξε, φίλε μου. Κ' ύστερα σου λέει, τραίνα.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Στυφά) : Τί θές νά πεις; Ότι καθυστέρησε;

ΒΟΥΛΗΣ : Σάνβουαρ. Διότι τραίνο έν' αυτό. Νά μήν καθυστερήσει κ' ένα έξάωρο; Ποίονα βαρύνει όμως ή ευθύνη; Διότι αυτό, έστω, τραίνο είναι, κάνει του κεφαλιού του. Αυτός; Είναι άδικαιολόγητος. Νά τό προβλέψεις, κύριε, τί θά πει. Πάρε άεροπλάνο. Πάρε καράβι έν άνάγκη. Ντέ και καλά τραίνο; Τώρα θά μου πεις, είναι άνετα. Δέ λέω... Πλήν όμως καθυστέρηση. Τί νά τό κάνεις; Δάρον άδωρον! (Πάει στό παράθυρο, κοιτάει έξω).

ΑΡΙΣΤΕΑ : Καί τί. Τόσο μεγάλη καθυστέρηση;

ΒΟΥΛΗΣ (Κακομοίρκα) : Έλληνικοί Σιδηρόδρομοι. Δέν έχεις άκουστά; Χούι τους.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Άποκλείεται.

ΒΟΥΛΗΣ : Μήν είσαι άπόλυτη. Μόνο τά γένια του σπανού άποκλείονται. Διότι έδώ, τό γράφουν κ' οί στατιστικές. Πάτος είμαστε. ("Υφος). Καί σένα... τί σέ βάλαμε; Συνήγορο του Φώντα; Κ' έμένα φίλος μου είναι. Πλήν όμως, τί νά πώ; Φταίνε τά τραίνα; Όχι, κύριε. Έσύ φταίς. Νά τό προέβλεπες!

ΑΡΙΣΤΕΑ ("Έχει σηκωθεί, πάει στό άποχωρητήριο).

ΒΟΥΛΗΣ ("Ελέγχει έν έχει κλείσει καλά ή πόρτα του άποχωρητηρίου, τρέχει, πάει μπροστά στην έξώπορτα, σφίγγει τις γροθιές) : Άαααχ. Πού θά μου πās; Κερατά! Δέ θά σέ στριμώξω; Θά σέ σχίσω σύ χασέ. Παλιοτόμαρο! (Δαγκώνει τον άντίχειρα). Άααχ. Βάρδα μή σέ τρακάρω πουθενά.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Βγαίνει άπ' τό άποχωρητήριο, τον βλέπει πού χτυπιέται) : Τί κάνεις, εκεί, βρέ;

ΒΟΥΛΗΣ (Χωρίς νά γυρίσει, τής δείχνει τό παράθυρο) : Κοίτα και μόνη σου.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Τρέχει).

ΒΟΥΛΗΣ (Στήν ίδια θέση) : Καί σέ ρωτώ. Έπάρχει θεία δικη; Πού είναι; Νά έμφανιστεί ένώπιον!

ΑΡΙΣΤΕΑ : Δέ βλέπω τίποτα.

ΒΟΥΛΗΣ : Έφυγε; (Τρέχει πρós τό παράθυρο). Κρίμα, έχασες.

ΑΡΙΣΤΕΑ : Τί έγινε;

ΒΟΥΛΗΣ : Τήν ώρα πού πήγες πρós νερού σου, πάω έγώ στό παράθυρο νά δώ μήν έρχεται ό Φώντας, ό όποιος Φώντας έρχισε νά μου τή δίνει. Διότι θά 'ρθεις ή δέ θά 'ρθεις, κίριε; Νά ξέρουμε. Συμφωνείς;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Λοιπόν;

ΒΟΥΛΗΣ : Ά. Όπότε τί νά δώ...

ΑΡΙΣΤΕΑ : Τί;

ΒΟΥΛΗΣ (Της δείχνει) : Βλέπεις εκείνη την πόρτα;

ΑΡΙΣΤΕΑ : Έ. . .

ΒΟΥΛΗΣ : Άνοιγει άπότομα, και τι λές ότι βλέπω. Ένα γέροντα στο κατάφλι. Κι άμέσως μετά, ένα νεαρό, όπου σηκώνει, φίλε μου, τά μανίκια και του τραβιάει μιά μπουνιά. . . . Παναγία μου. Τόν σώριασε στις λάσπες. Του 'κλεισε δέ και την πόρτα κατάμουτρα.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Φτιάχνεται άνόρεχτα στον καθρέφτη).

ΒΟΥΛΗΣ : Καί έρχομαι, τώρα και σέ ρωτώ: 'Ωραία κύριε. . . Τόν πέταξες στους δρόμους. Κι άν έχει ό άλλος την καρδιά του; Δέν τό σκέφτεσαι; Ξές τί έστι παγωνιά για έναν καρδιοπαθή; Θάνατος! (Σά συμπέρασμα, με χειρονομία) : Έτσι δημιουργούνται οι φονιάδες. (Ανάβει τσιγάρο). Για βύστα, ρέ 'Αριστέα. Θά σέ ρωτήσω κάτι. Οι άνθρωποι. Γιατί είναι άστοργοι; (Δείχνει ψηλά). Άφόνσον ό άλλος τό είπε καθαρά. 'Αγαπάτε άλληλους. Τί δηλαδή; Κόντρα του πάνε;

ΑΡΙΣΤΕΑ (Πάντα τό ίδιο ύφος) : Δέν πάνε κόντρα. Άπλώς βρίσκονται μερικά έξυπνοι που εκμεταλλεύονται την καλοσύνη των άλλων.

ΒΟΥΛΗΣ : Άσχέτως! Διότι έδώ, ύπάρχει και κόλαση. Και ξές τί έστι κόλαση. Καζάνια. (Ξεφυσάει καπνό). Πλήν όμως. . . είναι και άδικον, τί λές; Αίφνης, έγώ, ό Α, ό Β. Σου έκανα κακό. Φερ' είπειν, σέ πέταξα στους δρόμους. Καί πρέπει δηλαδή νά καίγομαι, (στόμφος), αιώνιως, στο πύρ τό έξώτερον, διότι άνθρωπος είμαι, έπеса σ' ένα σφάλμα; Δέν είναι σωστόν. Τί λές;

ΑΡΙΣΤΕΑ (Δέν άπαντά).

ΒΟΥΛΗΣ : Πλήν όμως. . . (Δείχνει ψηλά, κακομοίρικα). Αί Γραφαί.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Κοιτάει τό ρολόι).

ΒΟΥΛΗΣ : Κάτσε άκίνητη.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Παγώνει στη θέση της).

ΒΟΥΛΗΣ (Πλησιάζει, της σιάχνει άπαλά τό μαλλί στα πλάγια. Κάνει δύο βήματα πίσω, κινήσεις ειδικού) : Για, νά σέ δώ; (Της δείχνει με τά χέρια, νά μετακινήσει δεξιά-άριστερά τό κεφάλι. 'Η 'Αριστέα, ύπακούει. Σκεφτικός). Μπά. Τς. Διαφωνώ. . . Δέν πάει και στόν τύπο σου.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Κοιτάει στον καθρέφτη).

ΒΟΥΛΗΣ : Είμαι της γνώμης. . . τελείως ύποκειμενικά, έ; (Στέκει, την κοιτάει). Κότσο. (Γελάει). Κάνε κότσο τά μαλλιά σου νά φανεί ή όμορφιά σου.

ΑΡΙΣΤΕΑ (Τόν κοιτάει κατάματα).

ΒΟΥΛΗΣ (Κακομοίρικα) : Γνώμη μου. (Άρχίζει βόλτες γύρω της). Φτου. Στούκας στο στούκας έπηξα. (Τό σβήνει). Άν και για νά 'μαι 'λικρινής, όπóταν και καπνίσω φίλιτρο, ένα μυστήριο πράμα, φίλε μου. (Δείχνει τό στόμα). Διαμορφώνεται σά τσαρούχι. Μά, τό πρόστυχο. Και νά σκεφτείς, φαντάρος τώρα, έ; (Κλείνει τά μάτια). Έ, ρέ ζωή. Προσέχεις; Πού με 'βρίσκεις, πού με 'χανες, στα μαγειρεία. Έμouνα μάγκας, τέρμα. Δέν ολοκληρώσα. Για μιά γόπα, πλήν όμως νά, έ; Αυτοκρατορική. Χτύπησα νούμερο νυχτιάτικα ν' ανατριχιάξεις. Τρεις-πέντε. Και χιόνι; Και δυό μέτρα! Νά φανταστείς, στόν Όλυμπο. (Της χαμογελάει σά βλάκας. Άρχίζει νά τόν γυροφέρνει και ή 'Αριστέα. Όπως ή γάτα τό ποντίκι. Ζυγίζονται. Στιγμές σιωπής. Μόνο κινήσεις).

ΒΟΥΛΗΣ : Πλήν όμως. . . Άριστέα. Παραδέχτηκες; Έχουμε λέγειν, κύριε. Τέρμα. (Γελάει). Θές κίνα δειγματάκι τώρα; Όχι τίποτ' άλλο. . . δέν. . . είμαι ματαιόδοξος. Για νά περάσει ή ώρα. (Δείχνει την πόρτα). Όσότου έρθει. Διότι τί θά πεί άργεί. Θά 'ρθει, Άριστέα. (Χαϊδεύει μιά καρέκλα. Γρυλίξει άπότομα). Τι. . . γελάς; (Παίρνει κάσιο όάρρος από τη σιωπή της Άριστέας, δίνει ένα ύλμα, άνεβαίνει στην καρέκλα). Χμ. Λοιπόν. . . αρχίζουμε. Μήν κοροϊδεύεις, έ; Τι είμ' έγώ. Συνήγορος είμαι; Τό κατά δύναμιν!

ΑΡΙΣΤΕΑ (Πετάει τις γόβες, χωρίς νά σκύψει).

ΒΟΥΛΗΣ : Τι. . . έλεγα; ΈΗ κοινωνία έ; Προσέχεις;

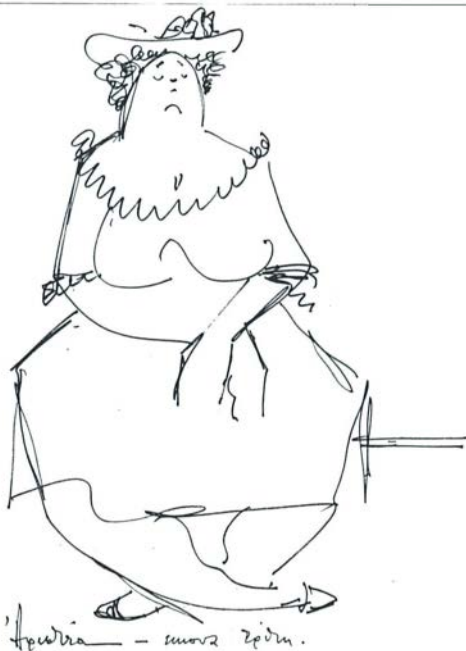
ΑΡΙΣΤΕΑ (Βγάζει με νευρικές κινήσεις τό φουστάνι, τό πετάει στο κρεβάτι).

ΒΟΥΛΗΣ : ΈΗ όποια κοινωνία, δέν ξέρω άν με παρακολουθείς (κινήσεις, χειρονομίες), καταλαβαίνεις. . . (μπερδεύεται, άρπάζεται). Ός εκ κατασκευής! (Κολώνι, κοιτάει σά χαμένος την Άριστέα, πού στο μεταξύ. . .)

ΑΡΙΣΤΕΑ (. . . πάει, παίρνει τό παλτό του Βούλη, τό άνοίγει στο κρεβάτι, βάζει μέσα τά παλιά του ρούχα, τά παπούτσια, δένει τά μανίκια του παλτού, τό κάνει μπόγο, πρωτύτερα έχει ξεβαφεί με τά χέρια).

ΒΟΥΛΗΣ : ΈΑ ρέ Φώντα. Άφόνσον μιά ζωή Μαφία ήσουν. Και ως Μαφία, τί θά είσαι; Συνεπής; Πλάκα μάς κάνεις; Πλήν όμως, νά τό ξέρεις. Είσαι μπαγάσας, ρέ. Σκέτη άπάτη είσαι. Διότι πώς πουλάς τόν άλλονα, κύριε; (Σπάει ή φωνή του). Γιατί με πούλησες ρέ Φώντα; (Δυνατά): Γιατί, ρέ; Όχι, νά μου τό πεις έδώ. (Σπαραχτικά): Γιατί ρέ; Γιατί;

(ΈΗ Άριστέα του πετάει τό μπόγο, αυτός τόν άγκαλιάζει, τόν σφίγγει άπάνω του, πάει ή Άριστέα, άνοίγει την πόρτα, εισβάλλουν μέσα ήχοι βροχής, άρας, μακρινός σκοπός ρεμπέτικου. ΈΟ Βούλης κοιτάει προς την πόρτα, τελείως έρείπιο. Τά φώτα χαμηλώνουν. Σκοτάδι).



« Έτος Η', αριθμός τεύχους 43 — κι ό άγώνας συνεχίζεται... Τό "Θ" δέν πλουτίζει, αλλά... πλουτίζεται! Άπόδειξη, τό Δίμηνο. Μπορεί νά μίν άλλαξε, όπως λογαριάζαμε, ποιότητα ή χρώμα χαρτιού. Πλουτίστηκε, όμως, αισθητά. Οί σελίδες του διπλασιάστηκαν. Τά ένδιαφέροντά του πολλαπλασιάστηκαν. Τό Δίμηνο τού 44 θά 'ναι άκόμα πιό πλούσιο, πιό συγκροτημένο, πιό μάχιμο...

« Ός φαίνεσθαι — πού λέει κι ό Μπόστ — όσο ζούμε, δέν πρόκειται νά γλυτώσουμε από τούς άθανάτους άκαδημαϊκούς μας! Στίς 5 τού Φλεβάρη, ή Άκαδημία Άθηνών υποδέχτηκε επίσημα τόν έλθόντα μας έξ Άμερικής κ. Κωνσταντίνου Τρυπάνη. Καί, τί συμπώσει! Τό νέο άκαδημαϊκό, βουλευτή Έπικρατείας τής Νέας Δημοκρατίας και ύπουργό Πολιτισμού και Έπιστημών, προσεφώνησε — λέει — ό Πρόεδρος τής Άκαδημίας, βουλευτής Έπικρατείας τής Νέας Δημοκρατίας και ύπουργός Θρησκευμάτων και Έθνικής Παιδείας κ. Π. Ζέπος. Δεύτερος τόν προσεφώνησε, έτερος έλθών μας έξ Άμερικής, ό άκαδημαϊκός κ. Γ. Μυλωνάς. Στή σεμνή τελετή παρίσταντο, ό Πρόεδρος τής Δημοκρατίας — πρώην Πρόεδρος τού Μελοδράματος — άκαδημαϊκός και βουλευτής Έπικρατείας τής Νέας Δημοκρατίας κ. Μιχ. Στασινόπουλος και ό άκαδημαϊκός βουλευτής Έπικρατείας τής Νέας Δημοκρατίας, Πρόεδρος τής Συνταγματικής Έπιτροπής και σίγουρος Πρόεδρος τής Δημοκρατίας κ. Κωστάκης Τσάτσος. Αυτό είναι, πού λένε: Θεάτρο έν θεάτρω...

« Χειροπιαστή άπόδειξη γιά τήν άξία τής συνεργασίας τών άναγνωστών: Ό ήθοποιός Φοίβος Ταξίδης άνάφερε πρώτος σ' ένα γράμμα του, πού δημοσιέψαμε στό τεύχος 37, τόν κίνδυνο άφανισμού τού "Μαλλιανοπούλειου" θεάτρου στήν Τριπολιτά. Φυσικά, δέν ίδρωσε τ' άφτί κανενός άρμόδιου. Τό "Θ" όμως θά τούς τό ίδρώσει! Έφτασε στήν Τρίπολη, μάζεψε στοιχεία, φωτογράφησε τό κτήριο. Ένας Άστερίσκος τού τεύχους "ύψώνει φωνή" γιά τή σωτηρία τού θεάτρου. Δέ θά πάψουμε νά φωνάζουμε. Ώσπου νά σωθεί!

« Δυό χρόνια χωρίς τήν Κατίνα Παξινού. Στίς 24 τού Φλεβάρη έγινε στό Έθνικό Θεάτρο "έκδήλωση τιμής κατά τήν δευτέραν έπέτειο του θανάτου τής Κατίνας Παξινού". Άναρμόδιοι, και πάλι, όμιλητές: ό άκαδημαϊκός Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος κι ό Γιώτα Μί. Άφηγητές, ή Βάσω Μανωλίδου, ό Κλ. Κλώνης κι ό Κ. Καστανάς. Έγινε προβολή διαφανειών κι άκούστηκε ένα τραγούδι άπ' τή "Μάνα Κουράγιο" τού Μπρέχτ. Όλα όσα ειπώθηκαν — κι όσα... παραλείφθηκαν — θά τά βρείτε καταγραμμένα στό Δίμηνο τού άλλου τεύχους.

« Είπαμε: Τά πιό άποκαλυπτικά κείμενα μπορεί νά τά βρεί κανένας στήν Έφημερίδα τής Κυβερνήσεως. Παρακολουθείστε, λοιπόν, στίς ειδικές σελίδες πού διαθέτει τό Δίμηνο, μερικούς διορισμούς — φερ' είπειν... δυό, ταυτόχρονα, Διευθυντών Δραματολογίου στό Έθνικό! — λίγες από τίσ άπάνωτές παραιτήσεις συμβούλων στά κρατικά θέατρα, μιά παραλίγο... άποκατάσταση χουντικού κ.λπ. κ.λπ. Άκόμα, τήν ίδρυση Σχολής Δραματολογίας — ή-

ταν ή μόνη πού 'λειπε, ύστερα από τή Σχολή Σκηνοθεσίας και τίσ άπειράριθμες ποικιλόμορφες και ποικιλόμορφες "Σχολές" Θεάτρου. Έντυρωσάτε!

« Έπαινετή — άναμφισβήτητα — πρωτοβουλία: Έδρα Κοινωνιολογίας τής Παντείου Σχολής — τήν... έλάμπρυνε, άλίμονο, κι ό άνεκδήγητος Τσάκωνας — όργάνωσε μιά δημόσια συζήτηση άνάμεσα σ' άνθρώπους τών γραμμάτων, τής τέχνης και τής επιστήμης. Πραγματοποιήθηκε τόν περασμένο Γενάρη και κράτησε τρία άπογεύματα. Καίριο, μάχιμο, τό θέμα: "Η κοινωνική και ή πολιτική σημασία και ή παρουσία τής Τέχνης σήμερα". Δυστυχώς, στους περισσότερους τομείς, πολύ λίγα σωστά άκούστηκαν. Τή συζήτηση, πάντως, γύρω άπό τό Θεάτρο — όσο πενιχρή κι ύν ήταν — τήν κρατήσαμε. Ήδη, τήν άπομαγνητοφωνήσαμε και θά τή δώσουμε, όλόκληρη στό Δίμηνο τού άλλου τεύχους.

« Μή τήν άδειά σας — αλλά... και χωρίς αύτή — επισημαίνουμε μιά προσφορά τού Δίμηνου: Τή δημοσίευση, άπομαγνητοφωνημένης, τής πρώτης όμιλίας - συζήτησης τού συνθέτη Γιάννη Ξενάκη μέ τό άθηναϊκό κοινό, στό Ίνστιτούτο "Γκαίτε". Τά ίδια περίπου, μ' άλλα λόγια, είπε και στή δεύτερη έπαφή του μέ τό κοινό — πέντε μέρες άργότερα — στήν αίθουσα τού Έθνικού Θεάτρου. Οί άναγνώστες θά μπορέσουν νά καταλάβουν τό προνόμιο πού τούς προσφέρουμε, ύν μάθουν πώς ή αίθουσα τού "Γκαίτε" χαράει, στίς διαλέξεις, 140 άτομα και στίς προβολές μόνον 120!

« Άλλο ένα ελληνικό Όσκαρ - τό τέταρτο! Τό πήρε, φέτος, ή έλληνίδα ένδυματολόγος Θεώνη Βαχλιώτη — Ωλυτριτζ, πού σταδιορομεί άπό χρόνια στό Μπροντγουαίη και τό Χόλλυγουντ. Ήταν επιβράβευση — στό φετινό 47ο διαγωνισμό τής Άμερικανικής Άκαδημίας Κινηματογράφου — γιά τό πετυχημένο κοστούμια, έποχής Μεσοπόλεμου, πού "φτιαξε γιά τήν ταινία "Ό μεγάλος Γκάτσμπυ". Σπουδασμένη στήν Άμερική, έντυσε τήν "Ίλυα ντάρλινγκ" τού Ντασσέν και δεκάδες άλλες θεατρικές και κινηματογραφικές παραγωγές. Έχει δημιουργήσει, μαζί μέ τόν Τζό Πάτ, τό έτήσιο Φεστιβάλ Σαίξπηρ, πού γίνεται στό Σέντραλ Πάρκ τής Νέας Υόρκης. Είναι ξαδέρφη τής άθηναίας ένδυματολόγου Ντένης Βαχλιώτη και είναι παντρεμένη μέ τόν Άμερικανό ήθοποιό Τόμ Ωλυτριτζ. Άρχικά... σνόμπαραε τό Όσκαρ. Όταν τό πήρε, τόσο τής... άρεσε πού τό "φερε και στήν Ελλάδα " νά δει τόν τόπο τής"! Γιά νά θυμόμαστε: Όσκαρ πήραν ή Κατίνα Παξινού, γιά τήν έρμηνεία τής Πιλάρ στό "Γιά ποιόν χτυπάει ή καμπάνα". Ό Μάνος Χατζιδάκις, γιά τή μουσική στό "Ποτέ τήν Κυριακή" τού Ντασσέν. Ό Βασίλης Φωτόπουλος — πριν άπό δέκα χρόνια — γιά τά σκηνικά και τά κοστούμια στό "Ζορμπά" τού Κακογιάννη. Ή Θεώνη Βαχλιώτη, δέν έχει

### ΣΥΝΩΣΤΙΣΜΟΣ ΤΕΡΑΤΩΝ ΠΑΝΩ Σ'ΕΝΑ ΜΠΑΛΚΟΝΙ

Δείγνει... ίονεσικμό. Άλλ' είναι Ζενέ! Τετράστηλο, σέ πρωινή, καθημερινή έφημερίδα. Τίτλος: «Οί "Δούλες" τού Ζενέ μεταφέρθηκαν στόν κινηματογράφο. Τρία "τεράτα" κ' ή ό Μίνως Βολανάκης». Με άπλή πρόσθεση, τά τρία τέρατα τού τίτλου γίνονται τέσσερα και, τελικά, βγαίνουν... πέντε! Τό πέμπτο και μεγαλύτερο τέρας βρίσκεται στό κείμενο.

Γράφει, επί λέξει, ή... ένήμερη θεατρογράφος: «Και ό Ζενέ; Φίλος τού διάσημου συγγραφέα ό σκηνοθέτης πού έχει τό άποκλειστικό δικαίωμα νά άνεβάζει έργα του σ' όλο τόν κόσμο, ό Βολανάκης, έχει παρουσιάσει έξαιρετικές παραστάσεις μέ έργα Ζενέ στήν Εύρώπη και στήν Άμερική και ποτέ στήν "Ελλάδα».

Τι τό 'θελε, ή ευλογημένη, τό... ποτέ; Όλοι οί έντόπιοι γνωρίζουν πώς ό Βολανάκης έχει ήδη άνεβάσει Ζενέ στήν Άθήνα — μέ τήν Έλσα Βεργή — άπό τό χειμώνα τού 1962!

Άλλά, ή... ένήμερη θεατρογράφος προχωρεί μέ σιγουρία: «Σύμφωνα μέ όσες πληροφορίες μας, ή πρώτη ελληνική παράσταση Ζενέ τού Βολανάκη θά εινα νά ή "Μπαλκόνι". Πρωταγωνίστρια ή Μελίνα Μερκούρη».

Σμεφετείτε τι θά γινόταν, άν οί πληροφορίες δέν ήταν... θετικές! Άλλά, ή πρώτη ελληνική παράσταση Ζενέ τού Βολανάκη δέν "θά εινα νά". Ήταν, πριν άπό δεκατρία χρόνια, τό... "Μπαλκόνι"!

Και, ή... άκόμα πιό πρώτη παράσταση Ζενέ — χωρίς, μάλιστα, Βολανάκη! — ήταν πριν άπό άλλα... δεκαεπτά χρόνια! Ό Κάρλος Κουν είχ' άνεβάσει στό Θεάτρο Τέχνης τήν "Υψηλή έποπτεία" τού Ζενέ! Τέλος, πριν δυό χρόνια, πάλι στό Θεάτρο Τέχνης, είχαμε δει μέ σκηνοθεσία Δημήτρη Χατζημάζου, και τίς... "Δούλες" τού Ζενέ!

Κατά τά...άλλα, καλά!

δουλέψει ποτέ στην 'Ελλάδα! Δε θά βρεθεί κανένας νά την φέρει;

¶ Στο δίκμηνο πού καλύπτει τὸ τεῦχος δόθηκαν δύο βαρυσήμαντες ὀμιλίες τοῦ καθηγητῆ Τρένταλ. Γιὰ τὴ σημασία τους, καὶ τὴν ἀπαράδεκτη ἀγνόησή τους ἀπὸ τὸν Τύπο, θ' ἀναφερθοῦμε στὸ ἄλλο τεῦχος. Ἡ Ἐταιρεία Σπουδῶν τῆς ἰδιωτικῆς σχολῆς τοῦ κ. Ἀντώνη Μωραϊτῆ ξανάρχιζε πάλι τὶς διαλέξεις γιὰ: Πολλοὶ καὶ διάφοροι μιλοῦν τὴν πλῆθος καὶ ἀδιάφορα!

¶ Στὶς 2 τοῦ Δεκέμβριου δημοσιεύθηκε στὶς ἀθηναϊκὲς ἐφημερίδες ἡ ἀγγελία κηδεῖας τῆς Ροζαλίας Νίκα. Ὑπερτροφικὲς καλλιτεχνικὲς σελίδες ὑπάρχουν σ' ὅλα τὰ περιοδικὰ καὶ τὶς ἐφημερίδες. Ὡστόσο, καμιὰ δὲν ἀνάγκαιε τὸ θάνατο τῆς ξακουστῆς, παλιᾶς πρωταγωνίστριας! Μόνον — ὕστερ' ἀπὸ μῆνα! — σ' ἕναν πρωτοχρονιάτικο ἀπολογισμό μπῆκαν, ὅλες κι ὅλες, δύο ἀράδες! Τὸ "Θ" κάνει, βέβαια, τὸ χρέος του μ' ἕνα καλογραμμένο ἄρθρο τοῦ Γιάννη Σιδέρη. Αἰσθάνεται, ὅμως, τὴν ἀνάγκη νὰ ἐπισημάνει, ἔστω κ' ἐδῶ, τὴν ἀνησυχητικὴ ἄγνοια κι ἀδιαφορία πού ἐπιδεικνύει ἐπ' ἐσχάτους ἡ κοινωμία μας.

¶ Τὸ... Ληξιαρχεῖο τοῦ Διμήνου καταγράφει ἄλλους τρεῖς θανάτους. Δυὸ καλῶν ἠθοποιῶν κ' ἑνὸς θεατρικοῦ συγγραφέα. Χάθηκε, ἀπὸ τὴν παλιὰ φρουρά, ὁ Ὁρέστης Μακρῆς, συνταξιούχος πλέον "μεθυστακὲς" τῆς ἐλληνικῆς ἐπιθεώρησης! Πέθανε, νεότατος, ὁ ἀγαπητὸς Κώστας Στυλιάρης, ἐξοχος καρατερίστας τῆς λιγοπρόσωπης νέας φρουρᾶς τοῦ σοβαροῦ μας θεάτρου. Τέλος, ἀπεδήμησε εἰς Κύριον ὁ εὐαίσθητος συγγραφέας ἐπιθεωρήσεων Μίμης Εὐαγγελίδης. Γιὰ τοὺς δύο, τελευταίους, μιλάμε παρακάτω. Γιὰ τὸν πρῶτο, θά τὰ ποῦμε στὸ ἐπόμενο.

## ΕΔΟΞΕ ΤΗ ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ ΓΙΑΝΝΗΝ ΣΙΔΕΡΗΝ ΒΡΑΒΕΥΣΑΙ

Καλὰ νὰ πάθει! Ὁ ἀγαπητὸς καὶ σεβαστὸς ἱστορικὸς τοῦ Θεάτρου μας Γιάννης Σιδέρης τὸ πάθε τὸ... "χουνέρι": Βραβεύτηκε ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν!

Τὸ βραβιάώνει κ' ἕνα δίπλωμα, σὲ χοντρό χαρτί, μὲ ψευδοαρχαϊκὰ στοιχεῖα τυπωμένο:

«Τύχη ἀγαθὴ ἔδοξε τῇ Ἀκαδημίᾳ Ἀθηνῶν Γιάννην Σιδέρην βραβεύσαι ἐφ' οἷς σὺν πολλῇ σπουδῇ καὶ ἐπιμελείᾳ ἐπιμακρότατον πρὸς τὴν μελέτην τῆς ἱστορίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου καὶ τὴν τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου ἰδρύσιν συνεβάλετο. Ἀνεῖπεν δὲ τὰς τιμὰς ἐν τῇ πανηγύρει τῆς ὀγδόης ἐπὶ εἰκαδὶ μηνὸς Δεκεμβρίου ἔτους τετάρτου καὶ ἑβδόμηκστου καὶ ἑνακοσιοστου καὶ χιλιοστου».

Ἡ βράβευση ἔγινε στὴν πανηγυρικὴ συνεδρίαση τῆς Ἀκαδημίας, στὶς 28 τοῦ Δεκέμβριου. Ἡ ἐκθέση, συνταγμένη ἀπὸ τὸ Γενικὸ Γραμματεῖα τοῦ ἰδρύματος Ἰωάννη Θεοδοωκόπουλο, περιλαμβάνει τὰ ἐξῆς:

«Μετὰ γνώμην τῆς Τάξεως τῶν Γραμμάτων καὶ τῶν Καλῶν Τεχνῶν καὶ ἀπόφασιν τῆς Ὀλομελείας ἀπονέμεται... Βραβεῖον εἰς τὸν κ. Γιάννην Σιδέρην διὰ τὴν σπουδαίαν συμβολὴν του εἰς τὴν ἱστορίαν καὶ τὴν διάσωση τῶν κειμηλίων τοῦ ἐλληνικοῦ Θεάτρου. Ἡ λεπτομερὴς καὶ ἐμπεριστατωμένη ἐργασία τοῦ κ. Σιδέρη, αἱ ἐρευναι καὶ αἱ ἐπιμονοὶ ἀναζητήσεως παντὸς στοιχείου, ἀφορῶντος εἰς πᾶσαν θεατρικὴν ἐκδήλωσιν ἐν Ἑλλάδι καὶ τὸ ἐξωτερικόν, δραματικὴν, μουσικὴν καὶ ἐπιθεωρησιακὴν ἀκόμη, [ἀκαδημαϊκὴ συγκατάβαση] εἶχον ὡς ἀποτέλεσμα τὴν μέχρι σήμερον συλλογὴν καὶ συγκέντρωσιν πολυτίμων στοιχείων, τὰ ὁποῖα συνθέτουσιν ζωντανὴν εἰκόνα τοῦ πολιτιστικοῦ τούτου τομείου τῆς Ἑλλά-

δος. Ἡ ἀποθησαύρισις τοῦ ἱστορικοῦ Θεατρικοῦ αὐτοῦ πλούτου ἔχει παρουσιάσθῃ διὰ μεγάλου ἀριθμοῦ βιβλίων, ἄρθρων, μελετῶν, ραδιοφωνικῶν διαλέξεων κλπ. Ἐκτὸς ὅμως τῆς πλουσίας αὐτῆς προσφορᾶς, μοναδικῆς διὰ τὴν ἱστορίαν τοῦ νεοελληνικοῦ Θεάτρου, ὁ κ. Γιάννης Σιδέρης ἔχει νὰ ἐπιδείξῃ ἐν ἄλλο ἐξ ἴσου σημαντικῶν ἔργων: Τὸ Θεατρικὸν Μουσεῖον εἰς τὴν συγκρότησιν καὶ ἐμπλουτισμὸν τοῦ ὁποίου ἔχει ἀφιερωθῆ ἀπὸ πολλῶν δεκαετηρίδων μὲ ἔνθεον ζῆλον καὶ ἀκρίματα φροντίδα».

Μετὰ τὴ βράβυσή του, ὁ Γιάννης Σιδέρης δῆλωσε:

«Τὸ βραβεῖο μὲ βρίσκει ἀπροετοίμαστο, μὰ καὶ δὲν εἶχα καμιὰ σχέση μὲ τὰ μέλη τῆς Ἀκαδημίας, οἱ ὅποιοι δὲν εἶναι μαχόμενοι δημοτικιστῆς, ὅπως ἐγώ. Καὶ γιὰ νὰ μεταχειριστῶ τὰ λόγια τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ, τὸ ὄφειλω στὴ δική του ἐπιείκεια κι ὄχι τὶς δικές μου ἰκανότητες».

Κακὰ τὰ... ψέματα! Γιὰ μᾶς, τὸ Γιάννη Σιδέρη τὸν ἔχει βραβεύσει τὸ πάθος πού δείχνει στὴ δουλειά του! Αὐτό, καὶ μόνον αὐτό.

## ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΟΥΡΗΣ

Στὴν ἴδια πανηγυρικὴ συνεδρίαση, ἔδοξε — τύχη ἀγαθὴ — τῇ Ἀκαδημίᾳ Ἀθηνῶν βραβεῦσαι καὶ ἄλλους ἀνθρώπους τοῦ Θεάτρου. Ἀπένεμε, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, Ἀργυρὸ Μετάλλιο στὸ σκηνοθέτη Σωκράτη Καραντινὸ "διὰ τὴν ὄλην δρᾶσιν αὐτοῦ εἰς τὸν τομέα τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου". Ἐπίσης, ἀπένεμε βραβεῖο στὸν πρωταγωνιστὴ καὶ θιασάρχην Κώστα Μουσοῦρη "διὰ τὴν ὄλην θεατρικὴν δρᾶσιν αὐτοῦ". Ἄλλα δύο βραβεῖα ἀπένεμε στὶς κυρίες Κούλα Πράτσικα "διὰ τὴν συμβολὴν τῆς εἰς τὴν καθιέρωσιν καὶ ἀνάπτυξιν τῆς ὄρηστικῆς τέχνης εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν ὅλας ἐλληνοπρεπῆ δρᾶσιν τῆς",

# Π. ΖΕΡΒΟΣ: ΑΝΑΠΝΕΟΜΕΝΟ ΜΕΡΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ!

## ΔΥΟ ΜΟΛΙΣ ΜΗΝΕΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ 21n ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1967

Δυὸ μόλις μῆνες μετὰ τὴν ἀποφράδα 21n Ἀπριλίου — στὶς 21 τοῦ Ἰούνη τοῦ 1967 — στὶς τελευταῖες σελίδες τῶν ἀθηναϊκῶν ἐφημερίδων δημοσιεύσαν, ἐπὶ λέξει, ἡ παρακάτω ἐπιστολὴ τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου καὶ πρώτου ἀδιορισμένου προέδρου τοῦ Σωματείου Ἑλλήνων ἠθοποιῶν. Φυσικὰ, δὲ χρειάζονται σχόλια. Διαβάστε κι... ἀηδιάστε!

Ὁ κ. Παντελῆς Ζερβὸς, πρόεδρος τοῦ Σωματείου Ἑλλήνων ἠθοποιῶν καὶ μέλος τῆς διοικήσεως τοῦ Ἐργατοῦ-παλληλικοῦ Κέντρου Ἀθηνῶν καὶ ὁ κ. Νικητὰς Πλατῆς, ἀντιπρόεδρος τοῦ ἐν λόγω Σωματείου, μᾶς ἀπηύθυναν τὴν κάτωθι ἐπιστολήν:

«Μὲ ὀδυνηρὰν κατάπληξιν ἐπληροφόρηθημεν, διὰ τῶν στηλῶν τῶν ἐφημερίδων, τὰς δηλώσεις εἰς τὰς ὁποίας προέβη ἀπὸ τηλεοράσεως εἰς Νέαν Ὑόρκην ἡ ἠθοποιὸς κ. Μελίνα Μερκούρη.

Δὲν ἐξετάζομεν τὴν κίνητρα πού τὴν ὤθησαν εἰς μίαν τοιαύτην ἐκδήλωσιν. Ἀποροῦμεν ὅμως διὰ τὴν ἐκ προθέσεως κακοποίησιν τῆς ἀληθείας ὡς πρὸς τὰς συνθήκας αἱ ὁποῖαι ἐπικρατοῦν εἰς τὴν χώραν μας μετὰ τὴν ἐπελθοῦσαν κυβερνητικὴν μεταβολὴν καὶ τὴν ἀποτροπὴν τῆς καταστροφῆς εἰς τὴν ὁποῖαν μὲ μαθηματικὴν ἀκρίβειαν ὠδηγεῖτο τὸ ἐλληνικὸν ἔθνος».

Αἱ δηλώσεις τῆς κυρίας Μερκούρη, ἐν γνώσει τῆς ἀναληθείας τοῦ περιεχομένου τῶν, τὴν καταπιβάζουν ἀτυχῶς καὶ ὡς καλλιτέχνη καὶ ὡς Ἑλληνίδα.

Ἐμεῖς πού ζήσαμε τὰς δραματικὰς προεπαναστατικὰς ἡμέρας τῶν ἀχαλινῶτων ὀχλοκρατικῶν ἐκδηλώσεων καὶ ἐμεῖς πού ζοῦμε (ἢ συντριπτικῇ πλειοψηφίᾳ τῶν Ἑλλήνων) καὶ ἀναπνεόμεν σήμερον πραγματικὸν ἀέρα ἐλευθερίας παρακολουθοῦντες μὲ θαυμασμόν καὶ

ἐπικροτοῦντες ἐκ βάθους ψυχῆς τὸ ἐθνοσωτήριον κυβερνητικὸν ἔργον καὶ τοὺς καθημερινοὺς κοινωνικοὺς στόχους τῆς ἐθνικῆς κυβερνήσεως πού κατατινοῦν ἰδίως, εἰς τὴν ἀνύψωσιν τοῦ ἐργαζομένου ἀνθρώπου (πέρα ἀπὸ προφάσεις καὶ ἐπίπλαστα "δημοκρατικὰ" σχήματα καὶ προσχήματα) εἶναι ἀδύνατον νὰ δεχθῶμεν ἀδιαιμαρτητῶς τὰς ἀνεπιτρεπτοὺς ἀνθελληνικὰς δηλώσεις τῆς κυρίας Μερκούρη.

Τὴν καταγγέλλομεν, συνεπῶς, ἐνώπιον τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ καὶ τῶν συναδελφῶν μας ὡς "στρατευμένην συκοφάντιδα" τῆς Πατρίδος τῆς, ἐναντι τῆς ὁποίας ἐπέδειξε κατὰ τὰς παρουσὰς στιγμὰς τὴν πλέον ἀχαρκτηριστὸν ἀγνωμοσύνην».

Ἡ Νεοδημοκρατικὴ διεύθυνση τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου, ὀχτῶ μῆνες μετὰ τὴν ἀπελευθέρωσιν ἀπὸ τὴ Χούντα, ἀνάθεσε στὸν κ. Παντελῆ Ζερβὸ τὸν πρωταγωνιστικὸν ρόλο στὸ Βασιλιὸ Οὐμπού!!!

καὶ Δόρα Στράτου “διὰ τὴν συμβολὴν τῆς εἰς τὴν προβολὴν καὶ διάσωσιν ἑλληνικῶν χορῶν”.

Ἄξιζει νὰ μνημονευθοῦν καὶ οἱ δηλώσεις τοῦ πρωταγωνιστῆ καὶ Οιασάρχου Κώστα Μουσοῦρη:

«Ἔμμαι ἱκανοποιημένος πού τὸ σφώτερο ἴδρυμα τῆς Ἑλλάδος, ἀνεγνώρισε τὴν πολυετῆ προσφορά μου καὶ ἀποφάσισε νὰ μὲ τιμήσῃ στὸ τέλος τῆς θεατρικῆς μου ζωῆς. Καὶ πιστέψτε με, ἦταν μιὰ προσφορά ἀγάπης καὶ ἀγνόητος. Ὅπως δὴποτε, μὲ συγκίνησε πού μὲ θυμώθηκαν αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι, οἱ ὅποιοι εἶναι ὅ,τι ἐκλεκτότερο ἔχει ὁ τόπος».

Κι ὄλ’ αὐτὰ — ὅπως λέει κ’ ἡ Ἀκαδημία — ἐν τῇ πανηγύρει τῆς ὁδοῦς ἐπὶ εἰκάδι μηνὸς Δεκεμβρίου ἔτους τετάρτου καὶ ἐβδομηκοστοῦ καὶ ἑνακοσιοστοῦ καὶ χιλιοστοῦ...

## ΦΙΝΑΛΕ ΜΕ 38 ΠΡΟΣΩΠΑ!

Δὲ γινόταν νὰ προσπεράσουμε. Πάντα σταματᾶμε στὸ “ἐλαφρὸ” θέατρο καὶ τοὺς ἀξιους ἐργάτες του. Ἄρκει νὰ ὑπάρχει ποιότητα. Τὴ διέθετε μὲ τὸ παραπάνω ὁ Δ. Εὐαγγελίδης. Χάθηκε πρόωρα. Πέθανε, στίς 22 τοῦ Φλεβάρη, 64 χρονῶν. Εἶχ’ ἀποτραβηχθεῖ, ὅμως, πολὺ νωρίτερα: Πρὶν δέκα χρόνια. Ἐπινε κονιάκ. Καὶ κείνο τὸν ἔφαγε! Προικισμένος εὐθυμογράφος. Σπιθάτος. Μ’ ἀστραφτερό χιοῦμορ. Ὅλος φινέτσα. Κομψογράφος. Διαβαστερός. Μ’ ἕνα στυλ προσωπικό! Σαράντα χρόνια στὸ θέατρο, σ’ ἐφημερίδες, στὰ περιοδικά. Ὑπέγραφε: Δ. Κ. Εὐαγγελίδης. Πασιγνωστός ὡς Μίμης Εὐαγγελίδης. Μποῦμ ἀδιόρθωτος. Σὰ νὰ ‘χε βγεῖ ἀπ’ τὰ ... γραφτὰ του: ὅλος γέλιο καὶ φινέτσα! Τὸν εἶχ’ ἀνακαλύψει ὁ Παντελῆς Χόρν, πού ‘γραψε μαζί του κ’ ἕνα μονόπραχτο. Συνεργάστηκε μὲ τοὺς περισσότερους εὐθυμογράφους: Μωραϊτίνη, Βώττη, Γιαννουκάκη, Γιαννακόπουλο, Σκακελάριο κ.ἄ. Ἐγραψε, σὲ συνεργασία, γύρω στίς 120 ἐπιθεωρήσεις, μουσικὲς κωμῳδίες, ὁπερέδες, κωμῳδίες. Ἰδιαιτέρη εὐχέρεια — κ’ εὐγένεια — εἶχε στὸ στίχο. Δικές του οἱ ἐπιτυχίες: “Ἐτσι εἶν’ ἡ ζωὴ... καὶ Πᾶμε στὸ ἄγνωστο...”. Ἐσχάστηκε πολὺ γρήγορα. Χιλιάδες θεατὲς χειροκροτοῦσαν τὰ ἔργα του. Χιλιάδες, τὸν διάβαζαν καθημερινά. Κ’ ἡ κατάληξη; Σαράντα χρόνια προσφορᾶς. Τριάντα ὀχτῶ ἰνθῶροι — μετρημένοι ἕνας ἕνας — στὴν κηδεῖα του! Κ’ οἱ περισσότεροι συγγενεῖς. Δὲ θά μείνει, ὅμως, γιὰ πάντα ξεχασμένος. Φτάνει νὰ βρεθεῖ κάποιος, νὰ μαζέψει τὰ πιὸ καλά του νοῦμερα καὶ νὰ προσφέρει, στὸ ἴδιο ἀχάριστο κοινὸ, ἕνα πρόγραμμα Μίμη Εὐαγγελίδη. Ὅλοι, τότε, θ’ ἀνακαλύψουν τὸ ἄβρο του χιοῦμορ καὶ τὸ ἀπίθανο πνεῦμα του. Εἶχε δίκιο: “Ἐτσι εἶν’ ἡ ζωὴ... Κἀπως ἔτσι, κι ὁ θάνατος!”

## ΣΤΥΛΙΑΡΗΣ: ΜΙΑ ΑΠΩΛΕΙΑ

Ξημερώματα Κυριακῆς. Δυὸ τοῦ Φλεβάρη. Μόλις εἶχε “γλυτώσει” ἀπὸ μιὰ σύγκρουση. Καί, ξαφνικά, ἐκεῖ πού μιλάει, καταμεσίς στὸ δρόμο, ἔπεσε νεκρός, ἀπὸ καρδιά, ὁ κ ρ ἄ τ ι σ τ ο ς νέος ἰθσοποιὸς Κώστας Στυλιάρης. Τριαν-



Ὁ ἀξέχαστος Κώστας Στυλιάρης στὸν τελευταῖο ρόλο τῆς ζωῆς του: “Ἐξοχος Μπάλικε, στὰ “Ταμποῦρα μέσα στὴ νύχτα” τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ

ταπέντε χρονῶ παλληκάρι — δώδεκα χρόνια ἰθσοποιός. Εἶχε γερὲς βάσεις. Τρία χρόνια στὴ Δραματικὴ τοῦ Ἐθνικοῦ. Ἀτάκα, τέσσερα ἐπαγγελματικά χρόνια στὸ Θέατρο Τέχνης. Ἦταν προικισμένος. Εἶχε ταλέντο, ἠθος, ἐργατικότητα. Ἦταν ἀνήσυχος, ζωντανός, σεμνός, μελετηρός. Ἐπαγγελματικά καὶ πολιτικά βρισκόταν στὴν πρωτοπορία. Ἀπὸ τὴ σχολή, ὄνειρευόταν ἕνα καινούριο θέατρο. Πίστευε στὴν ὁμαδικὴ δουλειά. Πίστευε στὴ θεατρικὴ ἀποκέντρωση. “Ἦθελε ἕνα νέο κοινὸ. Μακριὰ ἀπ’ τὸ Σύστημα. Δούλεψε, ἀναγκαστικά, στὸ κατεστημένο. Καὶ διέπρεψε! 1963-66 στὸν Κούν. 1967 στὴ Λαμπρῆ. 1968 καὶ ’69 στὸ Μινατῆ καὶ τὴν Παξινοῦ. Καλοκαίρι ’68 στὰ “Μεγάλα χρόνια”. 1970 στὸ Ληναῖο καὶ τὴ Φωτίου. Τὸ ’71 παίρνει μιὰ ἀνάσα στὸ Λονδίνο. Παρακολουθεῖ μαθήματα μακιγιάζ, πού πάντα τὸν ἐνδιέφερε. Παρακολουθεῖ τὴ δουλειὰ μικρῶν θιάσων ἐκτὸς West end. Παρακολουθεῖ τὸν τρόπο ὁμαδικῆς δουλειᾶς στὸ Θέατρο τοῦ “Ἡλίου”. Τὸ ’72 στὸ Φέρτη καὶ τὴν Καλογεροπούλου. Ποτὲ δὲν ἀπαρνήθηκε τὸ ὄνειρο καὶ τὶς ἀρχές του. Ὑπῆρξε ἰδρυτικὸ στέλεχος τοῦ θεάτρου τῆς Νέας Ἰωνίας. Δούλεψε γι’ αὐτὸ ἀπ’ τὴ Σχολή. Τὸ χειμῶνα τοῦ ’66 ἐπαίξε κιόλας. Ἀπέβλεπε σὲ ὁμαδικὴ δουλειά. Διαψεύστηκε. Ἐξῆσε ὅλη τὴν ἀποσύνθεση. Πικράθηκε. Ἦταν ἀκόμα νέος. Δὲν παρητήθηκε. Μὲ μιὰ νέα ὁμάδα ξεκίνησαν γι’ ἄλλο νέο θέατρο, σ’ ἄλλο Δῆμο. Ἡ 21η Ἀπριλίου τ’ ἀνάντρεψε ὅλα. Τὴν ἄνοιξη τοῦ ’72 πλησιάζει, γιὰ δεύτερη φορά, τὸ ὄνειρό του. Μπαίνει στὸ λεγόμενο “Ἐλεύθερο Θέατρο”. Δουλεύει σκληρά. Ἐξαντλητικά. Πιστεύει πὺς εἶναι μέλος μιᾶς ὁμάδας. Τελικά, διαπιστῶνεται πὺς δὲν ὑπῆρχε καν ὁμάδα! Κ’ εἰσπράττει τὴν πρώτη ἀπόλυσή του! Τὸ χειμῶνα τοῦ ’73 μένει ἄνεργος. Ὅχι πὺς δὲν ἔβρισκε δουλειά. Ἀπὸ σιχαμάρα.

Εἶναι ἡ δεύτερη διάψευση στὰ ὄνειρά του. Πάλι δὲν ὑποκύπτει! Παλεύει νὰ στηθεῖ μιὰ νέα δουλειά. Πάντα ὁμαδική. Πάντα ἀποκεντρωτική. Ὅπως δὴποτε πολιτική. Μὲ ξεκάθαρους στόχους. Θέλει ν’ ἀπευθύνεται σ’ ὅσο γίνεται πιὸ πλατὺ κοινὸ. Νὰ φέρνει σ’ ἄμεση ἐπαφὴ ἰθσοποὶ καὶ κοινὸ. Τὸ φετινὸ χεῖμῶνα καλεῖται ἐσπευσμένα νὰ παίξει μὲ τὸν Κούρκουλο. Δημιουργεῖ μ’ ἐπιτυχία τὸν Μπάλικε στὰ “Ταμποῦρα μέσα στὴ νύχτα” τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ. (Ἦταν ὁ ρόλος πού δὲν εἶχε... καταδεχθεῖ νὰ παίξει ὁ... καβαλῆσας τὸ καλὰμὶ καὶ ἀπαλεσθεῖς γιὰ τὸ σοβαρὸ Θέατρο, λαμπρὸς νέος ἰθσοποιὸς Θύμιος Καρακατσάνης). Ἐμενε ἀνικανοποίητος. Ἦθελε νὰ δουλέψει γιὰ τὸ Θέατρο — τὸ θέατρο πού πίστευε. Ὅχι γιὰ νὰ προβληθεῖ ἀπ’ αὐτὸ. Ἦθελε νὰ ἀναλωθεῖ. Ὅχι νὰ κερδίσει. Τὴ σύντομη ἀλλά μεστὴ σταδιοδρομία του, θὰ τὴ ζήλευε κάθε νέος ἰθσοποιός. Ἦταν ἕξοχος χαρακτηριστας. Πάντα... φινιρισμένος. Πρόσχεσε καὶ τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια τοῦ ρόλου. Γνώρισε μόνον ἐπιτυχίες. Ἄλλ’ ἡ ψυχὴ του λαχταροῦσε ἄλλο θέατρο. Τοὺς τελευταίους μῆνες εἶχε γυρίσει ἐκεῖ, ἀπ’ ὅπου ξεκίνησε. Εἶχε γίνει ἐπιμελητὴς στὴ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ἐθνικοῦ. Στούς ὅμους τῶν μαθητῶν του ὀδηγήθηκε στὸν τάφο. Ἦταν ἕνα κρῦο ἀπόγευμα, στὰ ψηλῶματα τοῦ Ζωγράφου. Ποτὲ τόσοι ἰθσοποιοὶ δὲν εἶχαν συγκεντρωθεῖ, γιὰ νὰ χειροκροτήσουν συνάδελφό τους. Δὲν ἦταν γιὰ τὰ νιάτα. Ἦταν γιὰ τὴν ἀξία τους! Μιὰ σίγουρη ἐλπίδα γιὰ τὸ θέατρο μας, ξαφνικά κι ἀναπάντεχα, εἶχε χαθεῖ...

Ἐνδεικτικὸ γιὰ τὴν εὐρύτερη κατάρτιση τοῦ ἀξέχαστου Κώστα Στυλιάρη εἶναι καὶ τὸ ἄρθρο πού ‘χει γράψει στὸ “Θέατρο” — τεῦχος 32, Μάρτης - Ἀπρίλης 1973, σελ. 79 — γιὰ τὸ “1789” καὶ τὸν Μπαμπέφ.

# ΡΟΖΑΛΙΑ ΝΙΚΑ, ΜΙΑ ΔΟΞΑ ΠΟΥ ΄ΧΕ ΞΕΧΑΣΤΕΙ

ΜΙΑ ΕΠΟΧΗ ΗΤΑΝ Η ΤΡΙΤΗ ΤΟΥ ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΥ ΜΑΡΙΚΑΣ - ΚΥΒΕΛΗΣ

Η Ροζαλία Νικά — πού 'φυγε απ' τή ζωή, σέ πολύ μεγάλη ηλικία, στό τέλος του '74 — ήταν, μιá εποχή, άστéρι πρώτου μεγέθους, παράλληλα με τή Μαρίκα Κοτοπούλη και τήν κ. Κυβέλη. Γεννήθηκε σέ Θεατρική οικογένεια, ήταν Θεατρόπαιδο όπως ή μεγάλη Σαπφώ Άλκαίου, ή Χριστίνα Καλογερίκου κι άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες τής Σκηνής μας. Μέσα της, είχε κρατήσει πολλά στοιχεία από τό 19 αιώνα, πού σ' αυτόν άνηξε ό πατέρας της, ό Μιχαήλ Άρνωτάκης, ένας από τούς παλιότερους και πιό μελετημένους ήθοποιούς μας, ξεχωριστό στέλεχος σέ διάφορους θιάσους από τό 1865, τότε πού άρχισε νά στεριώνει σοβαρά ή νέα ελληνική Ουμέλη.

## ΞΕΓΝΟΙΑΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ

Τή Θεατρική ζωή τής Ροζαλίας Νικά μπορούμε νά τήν παρακολουθήσουμε, ρητά, από τά 1900, στή Δραματική Σχολή πού, τή χρονιά αυτή, ίδρυσε τό "Βασιλικόν Θέατρον", για νά σχηματίσει τό θιασό του από τούς μαθητές της. Φοίτησαν τότε 18 — κι ανάμεσά τους, ή Ροζαλία Νικά. Τό Γενάρη του 1901 ή Σχολή διαλύθηκε. Τό "Βασιλικόν" άρχισε μ' άλλες προϋποθέσεις και τά παιδιά ζήτησαν καταφύγιο σ' άλλα συγκροτήματα. Έκεινήν, βέβαια, θά 'χε κάνει κάποιες εμφανίσεις και πριν από τή Σχολή, αλλά μās ξειναν άγνωστες. Τίς συνέχισε και μέσα στό 1901 — γι' αυτές είμαστε σίγουροι.

Τό καλοκαίρι του 1901, στήν τιμητική τής πρώτης Έλληνίδας Νόρας, τής Όλυμπίας Δαμάσκου, είπε, στό διάλειμμα, μαζί με τήν τιμώμενη τή διωδία "Ένθυμου" (Θέατρο "Διονυσιάδου" Πειραιά). Στό "Δικαίωμα ό έρωσ" του Νορντάου, έπαιξε τή Βούκερ. Όμως, ακόμα δέν τήν κρίνουν. Στίς 30 του Δεκέμβρη παίζει τήν Κρουστάλλω στόν "Άγαπητικό τής Βοσκοπούλας". Η παράσταση ("Βαριετέ", Άθήνα) ήταν έκτακτη. Ό κόσμος λίγος. Οί ήθοποιοί παίξαν άνόρεχτα κι αδιάφορα. Η Ροζαλία δέν αδιαφόρησε και, μ' όδηγό τήν εύσυνειδησία της, ήταν φυσικότατη. Τό παίξιμό της είχε δύναμη και τέχνη. Τής συστήσανε, όμως, νά παίξει με περισσότερη ζωή, πιό έντονα. Τό ίδιο βράδυ, στό βυζαντινό μονόπραχτο του Πολέμη "Στήν άκρη του γκρεμού" εμφανίστηκε ως "Άγαθόν πνεύμα" και στάθηκε "αυτόχηρημα ή προσωποποίησης του άγαθού πνεύματος". Στή "Χάιδω τή λυγερή" ξεχώρισε πάλι και, λίγο άργότερα, στή "Θυμιούλα τή Γαλαξιδιώτισσα" κερδίζει επαίνους για τή δραματική της αξιοσύνη και για τήν ώδική, "τό άσμα της ήτο περιπαθές και γλυκύτατον" (περιοδικό "Νυκτερίς" 26 Λύγούστου και 16 Σεπτέμβρη 1901, 13 Γενάρη και 12 Μάη του 1902).

Τό σεμνό περιοδικό δέν κάνει λόγο για τήν όμορφιά της. Θά 'ταν τόλμημα για τίς προσεχτικές του σελίδες νά τ' όμολογήσει, για ένα κορίτσι πού δέν είχε ακόμα

πατήσει τά είκοσι. Κι όμως είχε ξεσπάσει, εκείνο τόν καιρό στό Θέατρο, μιá... ώραιοπάθεια! Τήν καλλιεργούσε ή "Νέα Σκηνή": "Η Είμαρμένη Ξανθάκη και ή κ. Κυβέλη ήταν οί πάρα πολύ ώραιες της. Στό "Βασιλικόν" τήν όμορφοιά άντιπροώπευε ή Ροζαλία Άρνωτάκη, πού σύντομα έγινε Ροζαλία Νικά, γιατί παντρεύτηκε τό συνάδελφό της Άντώνη Νικά, ήθοποιό του "Βασιλικού", άνθρωπο κομψό, γνωστό μεταφραστή Θεατρικών έργων και διευθυντή, άργότερα, τών θιάσων της. Στάθηκε κοντά της και στήν τελευταία άθηνάικη παράσταση τής καριέρας της.

Στό "Βασιλικόν" (1902 - 3 και 1903 - 4), εμφανίστηκε σέ πολλούς ρόλους νεαρών κοριτσιών. Τό γεγονός πώς παίζει συχνά, δείχνει τήν αξία της και τήν επιβολή της στό κοινό. Όπλα της ήταν τό μετρημένο τάλαντο κ' ή όμορφιά της — λαχταριστή όμορφιά και στά πενήντα της ακόμα χρόνια. Ήτανε δύσκολο νά μείνει άτροπος όποιος αντίκριζε τό φλογισμένο αυτό όθλο! Η προσωπική της παιδεία δέν ήταν μεγάλη. Συνήθος, τήν πνευματική λάμψη τών κυριών του θεάτρου μας τή ρύθμιζαν οί θαυμαστάς τους ή οί σύζυγοι — όπως ό Κ. Θεοδωρίδης ή ό "Ίων Δραγουμένης.

Οί σημαντικοί της ρόλοι στό "Βασιλικόν" ήταν: "Όμπερον στό "Όνειρο" του Σαίξπηρ, με Μώμο (Πούκ) τή Μαρίκα Κοτοπούλη. Η θέση της στό Θέατρο, μέσα στά τάλαντα του καιρού, καθορίζεται σέ μιá κριτική ("Έστία", 2 Νοέμβρη του 1902) γραμμένη από τό Ν. Ι. Λάσκαρη με τό ψευδώνυμο Λεβιάθαν. Μιλάει πρώτα για τό έργο, για τίς δυσκολίες του, για τή μαγική του ατμόσφαιρα και συνεχίζει:

"Έχρειάζετο λοιπόν ιδιαίτερα τις υπόκρισις *de fantasia*. Συνεργασία άτομική με τόν ποιητήν ή μάλλον συμπλήρωσις τής φαντασίας του ποιητού. Και τούτο τό κατόρθωσε μόνη ή δεσποινίς Κοτοπούλη... Έπαιξε με τόσην χάριν, με τόσην δόσιν φαντασίας πού κατέπληξε τούς πάντας. Κατά κοινήν όμολογίαν, άνευ τής έλαχίστης μειωψιφίας, ήτο ή βασιλίς τής έσπέρας. Χαριτωμένη, με διανή άπαγγελίαν, με άρέλειαν, με ένα κάτι τό φανταστικόν, τό όνειρώδες, τό φαντασιώδες.

Άλλά και αί δεσποινίδες Άρνωτάκη, Δημοπούλου [Η Μαρίκα Δημοπούλου, περιχομφή ύπαρξη, πού χάθηκε γρήγορα για τό Θέατρο], ή μόν ως Όμπερον, ή δέ ως Έλένη διεξήγαγον λίαν εύπροσώπως τά μέρη των".

Γοητευτική, ή Ροζαλία Νικά στά νιάτα της, με μιá ζηλευτή Θεατρική καπελαδούρα



‘Ο άπειρος Θαυμασμός του κριτικού ήταν γι’ άλλη. Η Ροζαλία ήταν απλώς “επρόσωπος”. Αυτό θα μείνει πάντα στην περιοχή της δραματικής Τέχνης — ακριβέστερα, στην καθαρή πρόξα : *επρόσωπος*.

‘Ο δεύτερος, στη σειρά, σημαντικός ρόλος της ήταν η ‘Ηλέκτρα, τον άλλο χρόνο στην “‘Ορέστεια”. Και σ’ αυτόν την παίνεσαν : ‘Ο Τιμ. Σταθ., ένας παρράξενος και ύβριστής δημοσιογράφος-κριτικός στην “‘Ακρόπολι” (4 Νοέμβρη) κι ο Ξενοπούλος στα “‘Παναθηναία” (15 Νοέμβρη). “Όταν ανέβηκε η “Δωδεκάτη Νύχτα”, στα 1904, έπαιξε την ‘Ολίβια. Οι “‘Καιροί” (6 Γενάρη) σημείωσαν για χάρη της πώς βρισκότανε πολύ μέσα στο [θαυμάσιο] ρόλο της “*μιτ ώραιοι της παράστημα, τας τεχνικάς κινήσεις της, την έκφραστικὴν μορφήν της, την οποίαν τόσον επιτυχώς περιχύνει με περιπάθειαν και τὴν εὐγενικὴν φωνὴν της εἰς τὴν οποίαν κατορθώνει νὰ μεταδῆ ἀκριβῶς τὴν μορφήν τοῦ πάθους ὅπερ ὑποκρίνεται*”. Τὸν προηγούμενο χρόνο είχε παίξει τὴν Περνίτα στὸ “Χειμωνιάτικο παραμῦθι”.

## Ο ΑΓΩΝΑΣ

Κι ἀπὸ τὴ “Νέα Σκηνή” κι ἀπὸ τὸ “Βασιλικόν”, παρὰ τὶς ἀνέσεις, πολὺ συχνὰ οἱ νέοι καλλιτέχνες τὸ σάγανε και πηγαίνανε νὰ δουλέψουν πὶδ ἐλεύθερα σ’ ἄλλους θιάσους. Τὸ φαινόμενο ξαφνιάζει, ἀλλ’ ὅταν σκεφτοῦμε πὸς τὸ ἴδιο γίνεται και τώρα, προτιμοῦμε νὰ τὸ ἀποδώσουμε στὸν πόθο τῆς ἀνεξαρτησίας και στὴ βιαστικὴ ἐπιθυμία τῆς πὶδ γρήγορης δόξας. Ποτὲ δὲν υποπευθύνονται οἱ νεαροὶ ἀποστάτες οὔτε τοὺς κινδύνους, οὔτε τὰ νέα βάσανα. Καὶ ἡ Ροζαλία — ἄς τὴν ποῦμε ἐμεῖς μετὸ μικρὸ τῆς ὀνομα, μὰ και δὲν ἀξιόθηκε ν’ ἀκούσει νὰ τὴ λένε ἔτσι οἱ θεατῆς, ὅπως τὴ Μαρίκα ἢ τὴν Κυβέλη — ἔκανε τὸ ἴδιο. Τὸ ‘σκασε ἀπ’ τὴν ὁδὸ ‘Αγίου Κωνσταντίνου κι ὤρμησε πρὸς τὸ “ἐλεύθερο”, καθὼς λέμε τώρα, θεάτρο. Εἶχε ὅλα τὰ προσόντα και πρόθυμα οἱ θίασοι ἔκαναν ὅ,τι μπορούσαν γιὰ νὰ τὴν ξελογιάσουν!

‘Η ὥραια φωνὴ τῆς — ἐλαφρῆς πρίμας — τὴν ὀδήγησε νὰ δοθεῖ μεθερμὸ πάθος στὸ Μουσικὸ Θεάτρο, πού τοῦ χάρισε ὅλη τῆς τὴν ψυχὴ, σὰ ν’ ἀνακάλυψε σ’ αὐτὸ τὸ σωστὸ προορισμὸ τῆς : ‘Απὸ τὰ 1905, τὴ βρῖσκουμε μαζὶ μετὸν κωμικὸ Σαγιώρ νὰ παίζει πρώτους ρόλους σὲ κωμωδίες. Μαζὶ του θὰ ναι πάλι και στὰ 1907, ὁπότε ἀνεβάσανε τὰ πρῶτα “‘Παναθηναία”. ‘Η Ροζαλία πρόσφερε τὴν ἀξία τῆς και “*ἐπέδειξε ὅλην τὴν τὴν χάριν και τὴν γλυκύτητα τῆς φωνῆς [τῆς]*”. ‘Η πρεμιέρα εἶχε εἰσπραξὴ 1100 δραχμῆς, *ποσὸν φανταστικὸν διὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην*. Δόθηκαν τριανταπέντε παραστάσεις μετὰ τὴν χιλιάδες εἰσπραξὴ! ‘Τις πληροφορίες αὐτῆς δίνει τὸ “‘Αναμνηστικὸν Λευκώμα” τοῦ 1911.

Τὸ 1908 ἦταν χρονιά θριάμβων γιὰ τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη και γιὰ τὴν κ. Κυβέλη. Μαζὶ τους, ταυτόχρονα, θριάμβευε και ἡ Ροζαλία Νίκα. Συνδιοστάρχης τῆς εἶχε τὸν ‘Ιδμόνδο Φύρστ και συνεργάτες πολλοὺς καλοὺς και τὸν Παπαϊωάννου, τὸ Χρυσομάλλη, τὸν Τριχᾶ, τὴν ‘Ελένη Φύρστ και τὸν τενόρο Μιχάλη Κορινιώ-

τη. Παίξανε δυὸ σημαντικὰ δραματικὰ ἔργα, τοὺς “‘Πετροχάρηδες” τοῦ Παντελῆ Χόρν και τὴ “‘Σαλώμη” τοῦ Οὐάιλντ, σὲ μετάφραση Ν. Ποριώτη-πρωτοπορία, δηλαδὴ. ‘Ανεβάσανε και τὴ “‘Μαμζέλ Νιτούς” τοῦ ‘Ερβέ. “Όπως εἶναι γνωστὸ, μ’ αὐτὸ τὸ μέγιστο ἐπιτεύγμα τῆς Νίκα στὸν κύριο ρόλο τοῦ ἔργου, πού ἦταν ὀπερέτα, καθιερώθηκε τὸ εἶδος αὐτὸ στὴν ‘Ελληνικὴ Σκηνὴ και δημιουργήσε ἀφάνταστα σπουδαῖες ἐπιτυχίες, εἰδικοὺς ἠθοποιούς και τράβηξε στὸ θεάτρο μας ἕνα κοινὸ πού δὲν τὸ εἶχε πρὶν. ‘Η Ροζαλία Νίκα εἶχε δυὸ ἐξαισίες ἐμφάνσεις στὸ ἔργο : Στὴν ἀρχή, ἔβγαине σὰν ἠθοποιὸς μῖα ὀπερέτα· φοροῦσε ἕνα θεατρικὸ κοστουμί, σχεδὸν μίνι, πλατύτερο κάτω με πούλιες· τὸ παλκοσένικο ἔβγαζε φλόγες! Στὴν ἄλλη τῆς ἐμφάνισή ἦταν ντυμένη στρατιώτης, καθὼς τὸ ἀπαιτοῦσε ἡ ἐξέλιξη τοῦ ἔργου. ‘Ηταν ἕνας ζουμερὸς θηλυκὸς στρατιώτης, χαριτωμένος, γοητευτικὸς. ‘Απιθανότητες, βέβαια, στὸ λιμπρέτο, ἀξίες γιὰ περιφρόνηση, θὰ λέγε κανένας, ὅπως συμβαίνει σ’ ὅλες τὶς ὀπερέτες. “Όμως, τὸ εἶδος αὐτὸ, πάνω στὴν ἀκμή του, μαζὶ μ’ ὅλα τὰ στοιχεῖα του — μουσικὴ, χορὸ, ὀμορφιά, ἠθοποιούς ὥραίους και ταλαντούχους και μὴ ἰδιαίτερη ἀτμόσφαιρα — ἦταν ἕνα θεάμα ξεχείλο ἀπὸ εὐτυχία γιὰ τὸ θεατῆ, ἄρτιο και δικαιοῦμένο. ‘Οὔ ‘ταν κακὴ φιλολογία ἀν παρ’αγνορίζαμε τὴ σημασία του.

Εἰδικὰ γιὰ τὴ Νίκα, ὁ Θεόφραστος Σακελλαρίδης, μουσικὸς διευθυντῆς τοῦ θιάσου και κριτικὸς στὸ περιοδικὸ “‘Παναθηναία”, ἔγραψε στὴ στήλη τῆς ταχυκῆς του συνεργασίας στις 15 τοῦ ‘Οχτώβρη : “‘*Η κ. Ροζαλία Νίκα διακρίνεται διὰ μίαν ἐπίδοσιν τεραστίαν και μίαν ἀντίληψιν non plus ultra. Πρὶν ἢ ὁ ὑποφανόμενος τῆς διδάξῃ τὴν ἡμίσειαν μόνον παρτισιόν, ἐκείνη τὴν εἶχε ἤδη μάθει ὅλην καίτοι, δὲν ἐνώριζε νὰ διακρίνη τὸ do ἀπὸ τὸ re... ἢ ἐκμάθησις τῆς μουσικῆς, μετὴν ἀντίληψιν πού εἶχε, ἦτο ζήτημα ἡμερῶν μόνον...*”. ‘Ο Θ. Σακελλαρίδης πληροφορεῖ, ἐπιπλέον, πὸς χρειαστήκανε μόνον πέντε ἡμέρες γιὰ νὰ μάθει ὅλος ὁ θίασος τὴ “‘Νιτούς” στὴν ἐντέλεια. Αὐτὰ συμβαίνουν σ’ ἐποχῆς ἀκμῆς, ὅταν μὴ καινούρια γενεὰ ξεκινάει πάνοπλη!

Τὸ ἴδιο καλοκαίρι παίχτηκε κ’ ἡ ἐπιθεώρηση “‘Κινηματογράφος” (“‘Φίφτου-τοῦ”) σὲ τρεῖς πράξεις. ‘Η Νίκα ἔκανε πέντε νούμερα. Γιὰ πολὺ καιρὸ ἔμεινε στὰ χεῖλη τῶν ‘Αθηναίων ἢ “‘Ρουσκάγια” τῆς. Οἱ ἐπιτυχίες τῆς στὴν ‘Επιθεώρηση ἦταν ἀδιάπτωτες.

Δὲν ξεγνοῦσε ὅμως πὸς ὁ πατέρας τῆς ἦταν δραματικὸς ἠθοποιὸς — ὅπως κ’ ἡ μητέρα τῆς. Δὲν ξεγνοῦσε και τὴν καταγωγή τῆς ἀπὸ τὸ “‘Βασιλικόν”. ‘Ανεβάσσε, λοιπόν, τὸ “‘Ελιξήριον τῆς νεότητος” τοῦ Νιρβάνα (1911) καθὼς και πολλὰ ἄλλα ἔργα πρόξας, ἑλληνικὰ και ξένα, σ’ ὅλο τὸ διάστημα τῆς σταδιοδρομίας τῆς. ‘Οστόσο, χωρὶς νὰ τὸ χεῖ ξεκαθαρίσει και ἡ ἴδια, ἡ μεγαλύτερη προσφορά τῆς ἦταν στὴν ‘Επιθεώρηση. Βρέθηκε στὴ νεότητά τοῦ εἶδους, εἶχε τὴ χαρὰ τῆς πρώτης δημιουργίας, ὅταν τὰ ἔργα ξεπροβάλλανε παρθενικά. ‘Επαιξε νούμερα συμπρέτικα, φανταζιστικά,



1907 : ‘Η Θεατρinιστικὴ πόξα τῆς Ροζαλίας Νίκα στὸν καθρέφτη πιστοποιεῖ τὴν ἀδιαφιλονίκητη θηλυκότητά τῆς

τυπίστικα, μπουφικά. Οἱ συγγραφεῖς τῆς, τὴ λάτρευαν. Γνωρίσαμε ἕναν ἀπ’ αὐτούς, τὸν Λ. Βάττη, τὸ φίνο, τὸν προικισμένο μ’ εὐγενικὸ τάλαντο, τὸ “‘μεταξωτὸ”, καθὼς τὸν λέγανε. Μιλοῦσε γιὰ ὅλα τῆς τὰ προσόντα με θάμπωμα και μ’ ἔξαρση — και μπορούσε νὰ κρίνει, γιὰτὶ ἦταν προικισμένος και με σκηνοθετικὸ τάλαντο γιὰ τὴν ‘Επιθεώρηση.

## Η ΠΑΡΑΚΜΗ

“Ός τὰ 1920, ἡ Ροζαλία Νίκα κράτησε τὴ λαμπρὴ πρωταγωνιστικὴ τῆς θέση στὴν ‘Αθήνα. Περισσότερο δὲν ἄντεξε τὸ τάλαντό τῆς. “Όταν ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη ἀνανέωνε τὸ θεάτρο τῆς, ὅταν ριχνότανε στὴν Τραγωδία, ὅταν δημιουργοῦσε τὴν “‘Ελευθερά Σκηνή”, ὅταν ἐτοίμαζε τὶς συνεργασίες τῆς μετὴν κ. Κυβέλη — ἡ Ροζαλία Νίκα προτιμοῦσε τὶς περιodes τοῦ ἐσωτερικοῦ και τοῦ ἐξωτερικοῦ, Πόλη, Σμύρνη, ‘Αγυπτο· χρήματα και ξεκούραση ἀγαποῦσε τὸν ἑαυτὸ τῆς, εἶχε βαρεθεῖ τὸν ἀέναο κάθε φορὰ ἀγώνα γιὰ τὶς πρώτες. “Όσα εἶχε ποθῆσει και τὰ πρωτοπαίξανε οἱ δυὸ ἄλλες, τὰ ξανάπαιξε : “‘Ηλέκτρα” τοῦ Χόφμανσταλ (δημιουργία τῆς Μαρίκας Κοτοπούλης), “‘Φωτεινὴ Σάντηρ”, “‘Πειρασμός” (δημιουργίες τῆς κ. Κυβέλης), κι ἄλλα πολλά. “‘Επαιξε μὴ φορὰ και τὴν “‘Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι”. ‘Η φῆμη διηγεῖται πὸς τραγώδησε και τὴν “‘Περουζέ”, ὅπερα τοῦ Σακελλαρίδη. Στὰ 1914 ἐμφανίζεται στὴν ‘Αθήνα, στὸν “‘Αετιδέα”. ἔπαιξε τὸ νεαρὸ πρίγκιπα. Καὶ τὴ “‘Μαριέτα” στὴ “‘Μπαγιαντέρα”, τὴ μεγάλη ὀπερέτα τοῦ Κάλμαν (δημιουργία τῆς Κολυβᾶ και τῆς Ριτσιάρδη). ‘Αλλά, μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο, τὸ τάλαντο — ἰδιώμα ἐνὸς ἀνθρώ-

που με σάρκα και με όστα — δεν είναι άτσάλι. Φθείρεται, σαλιζεται. Στην Αθήνα, απ' όσο ξέρουμε, εμφανίστηκε σαν άστέρη, για τελευταία φορά, στο άπομερο "Αλκάζαρ", στο σταθμό Λαρίσης, ανάμεσα στα σφυρίγματα και τὰ βογιητά των τραίνων — καθώς τὸ γράψε κ' ένας κριτικός. Ἀνεβάσανε κ' ένα σπουδαίο δράμα, τὸν "Ἀρχηγὸ" τοῦ Μπουρζέ. Συμπρωταγωνιστὴς τῆς ὁ Βεάκης, καραβοτσακισμένος ἀπὸ τὸ "Κεντρικό", ὅπου εἶχε ἀποτύχει μαζί με τὸ Χριστόφορο Νέζερ. Ὁ Βεάκης ὅμως ὑπῆρξε ὡς τὰ 1950 γουμιτάτος, καθὼς κι ὁ Νέζερ ὡς τὰ τελευταῖα του. Ἡ Ροζαλία Νίκα, μετὰ τὸ "Ἀλκάζαρ", συνέχισε τὶς περιοδείες τῆς. Ἐφτάσε ὡς τὴν Ἀλβανία. Ἐντοπίσαμε ἄλλη μιὰ ἐμφάνισή τῆς με τὸ Ν. Ροζάν ("Ὁ τελευταῖος γάμος τοῦ Φάμπρ"). Ἀλλά, μετὰ τὸ 1928, δὲν ξανακούστηκε. . . Ἡ πρωτεύουσα ξαναεἶδε τὴ Ροζαλία Νίκα, με δευτερότορο ὄρασο, στὰ 1939, στὸ "Περοζέ". Ἐανάπαυε τὴν "Ἀγνωστο" τοῦ Μπισσόν — μεγάλη δημιουργία τῆς κ. Κυβέλης. Πολλοὶ τῆ

βρίσκανε, σ' αὐτὸ τὸ ρόλο, ἀνώτερη κι ἀπ' τὴν Κυβέλη. Τὴν εἶχε, ὅμως, ξεγάσει ὁ κόμος. Τὸ 'δε καὶ μόνη τῆς πὼς δὲν ἔλεγε τίποτα γιὰ τὸ κοινὸ τῆς Ἀθήνας. Εἶχε πιά ξεφτίσει. Ἀποσύρθηκε. Δὲ μίλαγε πιά γιὰ τοὺς ὀριάμβους τῆς. Τὸ θέατρο σὰ νὰ τῆς ἦταν ξένο κ' ἐχθρικό. Εἶχε κάποια οἰκονομικὴ ἀνεση. Τὰ παιδιὰ τῆς τὴ φροντίσανε, καθὼς λεγόταν, ἀπὸ τὴν Ἀφρική. Στάθηκε, ὅμως, ὄμμα τοῦ Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου. Ἡ πηγὴ τῶν ἐμβασιμάτων εἶχε στερέψει. Ἡ ἀνάγκη τὴν πίεζε. Στὴν περίοδο 1943 - 44 δούλεψε με τὴν Κατερίνα. Δὲν τὴν εὐνόησε ἡ Κριτικὴ κ' οἱ θεατές. Τίποτα δὲ γερνάει πὴ δισάρεστα ἀπὸ μιὰ παρακιμασμένη Κυρία τοῦ Θεάτρου, πού δὲ μπόρεσε νὰ συγχρονιστεῖ. Ἐφυγε ἀπ' τὴ ζωὴ με τὴν πείρα τοῦ ἄδοξου καλλιτεχνικοῦ τῆς φινάλε. Ἀπὸ σεβασμὸ πρὸς τὴ σημασία τῆς, ἀν καὶ τὸ ὕλικό περιμένει ταχτοποιημένο μπροστὰ μας, δὲν πήραμε τὸ θάρρος νὰ τὸ χρησιμοποιοῦσαμε. Κρίναμε πὼς σ' ἕνα ἐπιθανάτιο σημεῖωμα, πάνω στὸ νωπὸ ἀκόμα γῶμα, δὲ θὰ ἴπρεπε νὰ κα-

ταγράψουμε τὰ ἔργα πού 'παίξε, οὔτε καὶ τοὺς ἀνατριχιαστικοὺς ψύγους πού γράψανε γιὰ κείνη. Φαίνεται πὼς, ἐπιπλέον, εἶχε ξαναβρεῖ τὴν ἀρχικὴ διασταχτικότητα τῶν πρώτων τῆς ρόλων. Ὅταν, στὰ 1967, ἕνα Βιογραφικὸ Θεατρικὸ Λεξικὸ τῆς ζήτησε στοιχεῖα τῆς ζωῆς τῆς, δὲν ἤξερε νὰ πεῖ τίποτα! Τὸ λῆμμα τὸ γράψε ἄλλος. Ἐννοεῖται πὼς τῆς ἦταν ξένο, ἄγρια καὶ δυσάρεστη ἀνάμνηση. Δὲν εἶχε, ὥστόσο λιγοστέψει μέσα τῆς — ὅπως πληροφορηθήκαμε — ἡ αἰσθησιμὸς τῆς ζωῆς, ὡς τὰ τελευταῖα τῆς. Τὸ πέρασμά τῆς ἀπὸ τὴ Σκηνὴ μας ἦταν ὠφέλιμο. Συγκίνησε καὶ συγκινήθηκε. Εἰκοσι χρόνια στάθηκε στὴν κορυφὴ τοῦ θεατρικοῦ μας πολιτισμοῦ, σωστός ἀνθρωπος τοῦ παλκοσένιου καὶ με τὶς κακίες καὶ με τὰ φαρμάκια του. Τὸ "Θέατρο" δὲ μπόρουσε νὰ τὴν ξεχάσει καὶ δὲν τὴν ξέχασε. Μέσα στὴν ἄλλη του δραστηριότητα, δὲν ξεγνάει τοὺς ἐργάτες τοῦ Θεάτρου μας, με τὶς ὅποιες κατακτήσεις τους καὶ με τὶς ἀποτυχίες τους.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΑΔΕΡΗΣ

## ΟΙ ΜΩΜΟΓΕΡΟΙ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ ΞΑΝ ΕΦΑΝΘΑΝ

### ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ, ΤΗΝ ΕΔΕΣΣΑ ΚΑΙ ΤΑ ΓΙΑΝΝΙΤΣΑ

Τὰ Μωμόερα ξὰν ἐφάνθαν! Ἐξέβαν σὰ στράτας καὶ λάσκουνταν ἄμον παλαλοῖ! Γιὰ νὰ . . . κατалаβοιμάστε: Οἱ Μωμόγεροι ξαναφάνθαν! Βγήκαν στοὺς δρόμους καὶ τριγυρᾶν σὰν παλαβοῖ! Ἐπρεπε νὰ λείψει ἡ Δικτατορία, γιὰ νὰ μπόρουν νὰ παρασταθοῦν ἐλεύθερα ἀκόμα καὶ τὰ παραδοσιακὰ Μωμογέρια! Τὴν Κυριακὴ, στὶς 5 τοῦ Γενάρη, παραμονὴ τῶν Φώτων, στὴν αἴθουσα τῆς Ἐργατικῆς Ἐστίας, στὴν Καλλιθέα, δόθηκε — γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἀθήνα! — παράσταση Μωμογερω-τοῦ λαϊκοῦ ἐθιμοκοῦ Θεάτρου τῶν Ἑλλήνων τοῦ Πόντου. Ἡ πρωτοβουλία ὀφείλονταν στὸν "Καλλιτεχνικὸ Ὁργανισμὸ Ποντίων Ἀθηνῶν" καὶ τὸ κύριο βάρος σήκωσε μ' ἐπι-

τυχία ὁ πρόεδρος του κ. Ἰλίας Τσιρικινίδης. Παραστάθηκε τὸ "Δικαστήριον". Τὸ δρώμενο βασίστηκε στὴν "Ἰαντοδυναμία τοῦ Ντερέμπεη" πού 'χε δημοσιέψει στὸ "Θέατρο" (τεῦχος 33, σελίδα 37) ὁ Χρῆστος Σαμουηλίδης. Ἐμπλουτίστηκε με μιὰ παραλλαγή πού "ἐπιχωρίαζε" στὸ Σταυρὶν τῆς Ἀργυρούπολης, στὴν περιοχὴ τῆς Τραπεζούντας κι ὀλοκληρώθηκε με λεπτομέρειες πού 'χαν συγγρατῆσει Πόντιοι τῆς Πολιμαΐδας. Ἐννοεῖται καὶ τὰ κοστουμὰ: Ἐγιναν με βάση τὶς πληροφορίες τῆς ἀνακοίνωσης τοῦ Σαμουηλίδη, πλουτισμένες μ' ἄλλες μαρτυρίες Ποντίων καὶ, τελικὰ, ἐκτελέστηκαν πάνω σὲ σκίτσα πού σχεδίασε ὁ κ. Ἰλίας Τσιρικινίδης.

Τὸ "Δικαστήριον" παίχτηκε ἀπὸ ἕναν ὄμιλο λαϊκῶν ὑποκριτῶν, πού συγκρότησε ὁ "Καλλιτεχνικὸς Ὁργανισμὸς Ποντίων Ἀθηνῶν". Ἡ διανομὴ τῶν ρόλων ἦταν: Ἀλογάς (Ντερέμπεη): Λάζαρος Κοσμόπουλος. Κιζίρ (κλήτῆρας): Κώστας Ἀποστολίδης. Δίκωλον (ἀδερφὸς τοῦ Κιζίρ, πού κουβαλαίει στὴν πλάτη του νεκρὸ τὸν ἄλλο, τρίτο, ἀδερφὸ του): Μωυσῆς Ἀραβόπουλος. Κατῆς (δικαστῆς): Παναγιώτης Καπαγιαννίδης. Διάβολον: Ἰλίας Σαρηγιαννίδης. Γιατρον: Φώτης Παρασκευόπουλος. Νύφε (γυναίκα τοῦ Κιζίρ): Νίκος Βελισαρίδης. Ἀλλοι Μωμόγεροι: Λάζαρος Ὁρφανίδης, Γιῶργος Κοσμόπουλος καὶ Κ. Ἐλευθεριάδης.

Ἡ πρώτη σκηνὴ τοῦ "Δικαστήριου": Ὁ Ἀλογὰς (φευδάρης) ζητεῖ ἀπίθανες ποσότητες τροφῆς γιὰ τ' ἄλογό του ἀπὸ τὸν Κιζίρ (δεῦτερο δεξιὰ), ἐκπρόσωπο τῆς κοινότητας τῶν κολλήγων. Μόνον ὁ Διάβολον προσπαθεῖ, με παντομιμικὸ τρόπο, νὰ σπρώξει τὰ δύο πρόσωπα στὴ σύγκρουση. Ὅλοι οἱ ἄλλοι ὑποκριτῆς (ἀκόμα κι ὁ ἀδερφὸς τοῦ Κιζίρ, ὁ Δίκωλον), κατὰ παμπάλαιη λαϊκὴ θεατρικὴ σύμβαση — οὐ μὴν ἀλλὰ καί. . . πρωτοποριακῆ! — μένουν στὴ σκηνὴ ἀπαθείς κι ἀμέτοχοι, ὥσπου νὰ ῥθει ἡ σειρὰ τους νὰ παίξουν







Μετά τήν παράσταση χορεύτηκαν ποντιακοί χοροί από τούς χορευτές του "Κ.Ο.Π.Α." Νίκο Ζουρνατζίδη, Κώστα Μούτα, Λευτέρη Σαλιπιγιδή, Ελένη Πετρίδου, 'Αγάπη 'Ελευθεριάδου και Μαρία 'Ακριτίδου. Τά χορευτικά μέρη συνόδευε με τή λύρα του Πόντιος λυράρης Νίκος Λαζαρίδης. Τή φροντίδα τών δοκιμιών του "Δικαστήριου" είχε ο παλαιόμαχος ἐργάτης του ἠθογραφικοῦ ποντιακοῦ θεάτρου Πολύκαρπος Χάιτας.

'Η παράσταση γνώρισε ἐπιτυχία. Τήν προλόγισε ἡ Γραμματέας του Καλλιτεχνικοῦ Ὄργανισμου κ. 'Αθηνά Καλλιγιά. Τήν παρακολούθησαν ἐκπρόσωποι του ὑπουργείου Πολιτισμοῦ, πολλοί ἄνθρωποι τών Γραμμάτων και του Θεάτρου, γνωστοί λαογράφοι, ὁ ἐκπρόσωπος του Φεστιβάλ του Νανσύ Jean Francois Delabounerie και πλῆθος θεατῶν — ιδιαίτερα Ποντίων. 'Η παράσταση ἐπαναλήφθηκε και στήν 'Βστία Ν. Σμύρνης.

Εἶπαμε : Μετά τή λήξη τῆς Δικτατορίας τά Μωμο'ερα ξάν ἐφάνθαν! Παλιότερα ἦταν γνωστές παραστάσεις στήν Πτολεμαΐδα και τὸ Κιλκίς. Φέτος τά Μωμο'ερα ἐφανίστηκαν στήν 'Εδεσσα και τά Γιαννιτσά. Οἱ παραστάσεις ἐτοιμάστηκαν και δόθηκαν ἀπό τὸ Σύλλογο Ποντίων τῆς 'Εδεσσας "Κωνσταντίνος Γαβρᾶς", με τήν ἐμπνευση του κ. Δημ. 'Αθανασιάδη, πού παρακινήθηκε ἀπό τὸ δημοσίευμα του "Θεάτρου". 'Απ' ὅ,τι μαθαίνουμε, τὸ ἐρχόμενο Δωδεκάμερο, οἱ Μωμο'εροι θά... ὀργιάσουν σ' ὅλη τή χώρα. 'Αμήν!



Οἱ Μωμο'εροι πού παρουσίασαν τὸ "Δικαστήριον" στήν 'Αθήνα. **ΑΡΙΣΤΕΡΑ** : 'Ο Διάβολον, με κέρατα, οὐρά και δικράνι στά χέρια. 'Ο Γιατρόν, με ρολόι γιά νά μετράει τούς σφυγμούς και τρομπέτα γιά ν' ἀκροᾶται. 'Ο Κιζίρ (κλητήρας), ἐκπρόσωπος τῆς κοινότητος ἀπέναντι στίς 'Αρχές. 'Ο Δίκωλον, ἀδερφός του Κιζίρ. 'Η περιεργη αὐτῆ φηγούρα ὀνομάστηκε ἔτσι γιὰτι εἶναι διπλή : Στήν πλάτη του, κουβαλάει μόνιμα τὸ νεκρὸ ἀδερφό του, πού τὸν ἔχει σκοτώσει παλιότερα ὁ 'Αλογάς. 'Η φηγούρα πιστοποιεῖ τῆ λαϊκῆ ἐφημερικότητα και τὴν ἐξοικείωσή της με τὴ θεατρικὴ σύμβαση. 'Ισως νά διασώζει κάποιο κατάλοιπο ἀρχέγονου Ὀρησκευτικοῦ συμβολισμοῦ γιά τὸ θάνατο του παλιοῦ χρόνου και τὴν ταυτόχρονη γέννηση του καινούριου, θέμα πού παρασταίνεται σὲ χωριστὴ σκηνή, στὸ τέλος του "Δικαστήριου". **ΔΕΞΙΑ** : 'Ο 'Αλογάς-ντερέμπης (Τούρκος φεουδάρχης), καβαλάρης, με ραβδί και στρατιωτικὸ παρᾶσημα στὸ στήθος. 'Ο Κατής (δικαστής), με γούνα και πανάκριβο κάλυμμα, πάμπλοτος ἀπ' τὴς δωροδοκίεζ του φεουδάρχη, πού τὸν βγάζει πάντα λάδι στίς δίκες. 'Η Νύφε (νύφη), γυναίκα του Κιζίρ, με περιδέραιο ἀπὸ σκόρδα, ἐλιές και ἄλλους καρπούς τῆς γῆς. 'Ο ρόλος της σάν ἀπιστῆς συζύγου πού, μετὰ τὸ θάνατο του ἄντρα της, ἐρωτοτροπεῖ με τὸν πιὸ δυνατό και νέο 'Αλογά (παλιὸ σύμβολο του νέου χρόνου, πού ἐδῶ μεταλλάχθηκε σὲ σύμβολο κοινωνικῆς ἀδικίας) συμβολίζει, πιθανότατα, τὴ γονιμότητα τῆς γῆς. 'Η Νύφε, ἀνασταίνει, στὸ τέλος, με μιὰ πορδὴ τὸ νεκρὸ ἄντρα της. Τέλος, δυὸ Μωμο'εροι, με ποντιακὴ ζίπικα



# Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΝΑ ΜΕΙΝΕΙ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

## Ο ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ ΤΟΝ ΘΕΛΕΙ ΜΟΝΤΕΡΝΟΠΟΙΗΜΕΝΟ!

Μιά ἐκδήλωση γιὰ τὸν Καραγκιόζη στὸν Πειραιά. Στενὸ τὸ κίνητρό της — μὰ δὲν πειράζει: Ὁ γιορτασμὸς τῶν 35 χρόνων δουλειᾶς τοῦ καραγκιοζοπαίχτη Βάγγου — κατὰ κόσμον Βαγγέλη Κορφαίτη. Ὁ Βάγγος βγήκε ἀπ' τὸ μπερντέ τοῦ ἀξέχαστου μπάριμπα - Χρήστου Χαρίδημου — κι αὐτό, ὅπως-δήποτε, μετράει. Πενηντατῶ χρονῶ σήμερα, πρωτόστῃσε μπερντέ στ' Ἀσπρα Χώματα. Δουλεψε, τὸ περισσό-τερο, στὸν Πειραιά. Κατὰ διαστήματα, ὅμως, ἔκανε κι ἄλλες δουλειές. Τελευταῖα εἶχε μεταφυτευτεῖ στὸ Αἰγάλεω. Στὸ μεταξύ, ἔπαιζε σὰ μισθωτὸς στίς δωρεάν παραστάσεις πού 'δινε στὸν Πειραιά, ὁ Σκυλιόσης.

Ἡ ἐκδήλωση πραγματοποιήθηκε Κυριακῆ πρωί, στίς 12 τοῦ Γενάρη, στὸν κινηματογράφου τέχνης "Ὀλυμπιάς", στὴν Καστέλα. Μίλησε ὁ μπάριμπα - Βασίλης Ρώτας — ἀπὸ τοὺς λίγους προγόνους πού μᾶς ξέμειναν — ἀλλὰ μ' ὀλότελα... μοντέρνες ἀπόψεις γιὰ τὸν Καραγκιόζη! Μίλησαν ἐπίσης, ὁ Πειραιώτης φίλος τοῦ Καραγκιόζη Βαγγέλης Βαβανάτσος κι ὁ λόγιος Θανάσης Φωτιάδης.

Τὰ θετικά στοιχεῖα τῆς ἐκδήλωσης: Πρῶτον, ἡ παράσταση — διὰ χειρὸς καὶ φωνῆς Βάγγου — τῆς παραδοσιακῆς κωμωδίας "Ὁ Καραγκιόζης προφήτης", πού ἀποδίνεται στὸν προπάππου τῶν Ἑλλήνων καραγκιοζοπαίχτων Δημήτρη Σαρντούνη — τὸν περιβόητο Μίμαρο. Δεύτερο, ἡ παράσταση τῆς καραγκιοζίκης σκηνῆς "Τὶ ἐστὶ Πατρίς", ἀπὸ τὴ συλλογὴ "Καραγκιόζικια" τοῦ Βασίλη Ρώτα — γραμμένης γιὰ νὰ διαβάξεται, ἢ νὰ παίζετα ἀπὸ θεατρίνου. Παίχθηκε, μὲ φηγοῦρες, ἀπὸ τὸ Βάγγου. Τρίτο καὶ καλύτερο: Μιά ἐκθεση ἀπὸ παλιές καὶ μερικές, πολλὲς ἐνδιαφέρουσες φηγοῦρες, πού χει διασώσει — καὶ μπράβο του! — ὁ Βάγγος.

Ὁ Βασίλης Ρώτας ἔχει γράψει, παλιότερα, ἕναν τόμο "Καραγκιόζικια": Βγήκε στὰ 1956, στὴν Ἀθήνα καὶ, στίς 175 σελίδες του, περιλαμβάνει 28 αὐτοτελεῖς σκηνές. Ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ — π. χ. στὸ περιοδικὸ του "Λαϊκὸς Λόγος" — ἔγραφε ἐπίκαιρη καραγκιοζίστικη σάτιρα καὶ σκάρωνε κά-τι "καραγκιοζοειδῆ" σκίτσα. Παρ' ὅλ' αὐτά, οἱ ἀπόψεις τοῦ Ρώτα δὲν εἶναι διόλου... κολακευτικές — καὶ καθόλου... παραδοσιακές — γιὰ τὸ σκυλομούτσουνο Καραγκιόζη. Εἶναι διατυπωμένες καὶ στὸ ἄρθρο του "Καραγκιόζ - Μπερντές, καθρέφτης τῆς νεοελληνικῆς παραδοσιακῆς", πού 'ναι δημοσιευμένο στὸ Ἀφιέρωμα τοῦ "Θεά-τρου" στὸν Καραγκιόζη - τεύχος 10, Ἰουλῆς - Αὐγούστου 1963, σελίδες 30-31. Τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τίτλο καὶ τὸ ἴ-διο θέμα, εἶχε κ' ἡ τωρινὴ ὀμιλία του. Οἱ ἀπόψεις πού διατύπωσε ὁ Βασίλης Ρώτας ἦταν τελείως... ἀνταρπετικές! Μὲ δυὸ λόγια: Ὁ Καραγκιόζης, σὰν

πολιτικὸ θεάτρο, μὲ μακρὴχρονη παρά-δοση στὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ σά-τιρα, γιὰ νὰ μπορέσει ν' ἀγκαλιάσει πλατιῆς μάζες λαοῦ, ὅα πρέπει νὰ "κινηματογραφικοποιηθεῖ"!

Εἶπε στὴν ἀρχή: Τὸ Θεάτρο Σκιῶν ἔχει, ἀπὸ τὴ φύση του, πολλὰ μειονεχτήμα-τα: Δὲ μπορεῖ νὰ παιχθεῖ μέρα — δηλα-δὴ μὲ τὸ φῶς τῆς μέρας. Δὲ μπορεῖ, ἔτσι πού τὸν ξέρουμε, νὰ παιχθεῖ καὶ νὰ ἐπηρεάσει μεγάλο κοινὸ — δηλαδή



Ἡ ἀφίσα πού τύπωσε ὁ Βάγγος γιὰ τὰ 35 χρόνια του στὸν Καραγκιόζη. Καραγκιοζίστικα εἶναι ἄλλως: Γιὰ νὰ κάνει ἐν-τύπωση, τῆς ἔκανε σκαλισματα πού 'ναι ἀδύνατο νὰ συγκρατήσουν τὴ φηγοῦρα

πολλούς, ταυτόχρονα, θεατές. Ἀντίθετα, ἀπ' τὸ ἐντεχνο θεάτρο: Ἡ ἀρχαία Τραγωδία καὶ Κωμωδία παίζονταν σὲ θεάτρα πού μπορούσαν νὰ χωρέσουν εἴκοσι χιλιάδες λαὸ — ὀλόκληρη τὴν πολιτεία!

Ὁ Βασίλης Ρώτας προχώρησε ἀκόμα περισσότερο: Ὁ Καραγκιόζης — εἶπε — ἔγινε, τελευταῖα, εὐρύτατα γνωστὸς μὲ τὴν παρουσίαν του ἀπὸ τὴν Τη-λεόραση. Γιὰ νὰ ὑπάρξει ὅμως, ἐξέ-λιξη στὸν Καραγκιόζη, ὅα πρέπει: Ν' ἀλλάξει ἡ τεχνικὴ του, ν' ἀλλάξει ἡ κίνηση στίς φηγοῦρες, νὰ μὴ παίζετα "πίσω ἀπ' τὸ μπερντέ" ἀλλὰ νὰ προ-βάλλετα στὸ "πανί" τοῦ κινηματο-γράφου. Νὰ γίνεη — πρόσθεσε — κα-τι παρόμοιο μὲ τὰ κινούμενα σκίτσα τοῦ Ντίσνεϋ! Οἱ φηγοῦρες νὰ μιλάνε, ἀνοι-γοκλείνοντα τὸ στόμα. Νὰ γελᾶνε καὶ νὰ κλαῖνε. Νὰ κουνᾶνε χέρια, πόδια, σῶμα — ὅπως τὰ σκίτσα τοῦ Ντίσνεϋ.

Γιὰ νὰ πετύχουν ὅλ' αὐτά, ὅα πρέπει νὰ δουλέψουν καλοὶ μαστόροι τοῦ Θεά-τρου Σκιῶν, πού 'χουν τὴν τέχνη νὰ τὰ κάνουν, ἀλλὰ πού — δυστυχῶς — σήμερα σπανίζουν.

Μὲ τὴν παρουσίαση τοῦ Καραγκιόζη στὸ πανί τοῦ κινηματογράφου, ὅα μπο-ροῦν νὰ τὸν παρακολουθήσουν μεγάλες μάζες λαοῦ. Ἴτσι ὅα μπορεῖ νὰ ἐκ-πληρώνη τὴν ἀποστολὴ του σὰν πολι-τικὸ θεάμα, ἀφοῦ ὁ πρωταγωνιστῆς τοῦ μπερντέ ἔχει μακριὰ παράδοση στὴν πολιτικὴ σάτιρα. Καὶ κατ'ἀλήξει: Δὲ λέμε νὰ πάψουν οἱ καραγκιοζοπαίχτες νὰ παίζουν μὲ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο. Πρέπει ὅμως, παράλληλα, ὁ Καραγκιό-ζης νὰ προβάλλετα καὶ στούς κινη-ματογράφους. Γιὰ νὰ μὴν πεθάνει ὁ Καραγκιόζης, πρέπει νὰ ἐξελιχθεῖ. Ν' ἀλλάξει τὰ μέσα τῆς τεχνικῆς του.

Τὸ θέμα εἶναι πολὺ σοβαρὸ. Θίγει, στὴ σύστασή της, μιὰ κατεξοχὴν παραδοσιακὴ τέχνη. Γι' αὐτὸ θὰ ὑ-πάρξει ἀντίλογος σ' ἕναν Ἀστερί-σκο. Θὰ 'ταν, ἴσως, καλὴ ἀφορμὴ γιὰ ν' ἀκουστοῦν κι ἄλλες γνώμες.

Μίλησε μετὰ, ὁ καραγκιοζόφιλος κ. Βαγγέλης Βαβανάτσος μὲ θέμα: Κα-ταπονήσεις τοῦ καραγκιοζοπαίχτη. Ὁ καλλιτέχνης τοῦ Θεάτρου Σκιῶν, κά-νοντας τὸ σκηνόστη, τὸ σκηνογράφο, τὸν ἡθοποιὸ, τὸ μαραγκιό, τὸ φωτιστὴ κ.λπ., ὑπόκειται σὲ ὑπεράνθρωπες κα-ταπονήσεις γιὰ νὰ "στήσει" τὴν παράστασή του. Ὅλοι σχεδόν, οἱ κα-ραγκιοζοπαίχτες — χωρὶς ἴσως, νὰ τὸ ξέρουν — πάσχουν ἀπὸ χρόνια φαρυγγί-τιδα, πολλοὶ πεθαίνουν ἀπὸ καρκίνο τῶν πνευμόνων καὶ πολλοὶ γίνονται ἀλκοο-λικοὶ ἐξαιτίας τῆς δουλειᾶς τους: Μι-λώντας συνέχεια δυὸ ὄρες, κιάθουν μό-νιμο στέγνωμα στὸ φάρυγγα κ' αἰσθᾶ-νονται τὴν ἀνάγκη νὰ δροσίξουν τὸ "λα-ρύγγι" τους.

Τέλος, ὁ λόγιος Θανάσης Φωτιάδης μίλησε μὲ θέμα: Ὁ Καραγκιόζης στὸ Θεάτρο μας. Τὸ θέμα ἔχει ἤδη γράψει ὁ Γιάννης Σιδέρης στὸ Ἀφιέρωμα τοῦ "Θ" στὸν Καραγκιόζη (σελίδες 35-39). Ὁ νέος καραγκιοζολόγος ἀνα-φέρθηκε στὰ γνωστὰ θεατρικὰ ἔργα πού βγήκαν ἀπὸ τὸν Καραγκιόζη — Φώτου Πολίτη, Θ. Συναδινοῦ κ.λπ. — καὶ στὰ τελευταῖα: "Τὸ ταξίδι" τοῦ Γ. Θέμελη, τὴν "Ὀμορφὴ πόλη" τοῦ Μπόστ, τὸ "Καραγκιόζης παρὰ λίγο Βεζύρης" τοῦ Γ. Σκούρη καὶ "Τὸ μεγάλο μας τσίρκο" τοῦ Ἰακώβου Καμπανέλλη.

Τὴν ἴδια μέρα, στὴν αἴθουσα τῆς "Ὀ-λυμπιάδος" ἀνοῖξε ἐκθεση μὲ παλιές κ' ἐνδιαφέρουσες φηγοῦρες τοῦ ἑλλη-νικοῦ Θεάτρου Σκιῶν, πού ἀνήκαν στὸν καραγκιοζοπαίχτη Βάγγου. Ἐκ-τέθησαν φηγοῦρες καὶ σχέδια τῶν κα-ραγκιοζοπαίχτων Χρήστου Χαρίδημου, Σπύρου Κούζαρου, Κώστα Μάνου, Κώ-στα Καραμπάλη, Φ. Ράμου, Νικητό-πουλου, Ταξιδῆ, Ἰατρίδη, Κουτσούρη,

Μονδάνου, Άβραάμ και Βάγγου. Άρ-  
γότερα, οι φιγούρες εκτέθηκαν για ένα  
20ήμερο και στην Αθήνα — στη “ Βα-  
βυλωνία ”, τή ζεστή γωνιά που ’χουν  
στήσει ή ’ήθοποιός Έρση Βασιλειώτου  
κι ό θεατρικός συγγραφέας Γιώργος  
Χριστοφιλάκης.

Τό “ Θ ” προσφέρει, παρακάτω, τό  
κείμενο τής πετυχημένης καραγκιο-  
ζίστικης σκηνής του Βασίλη Ρώτα,  
πού παίχτηκε στό μπερντέ από τό  
Βάγγο. Ό πλήρης τίτλος της είναι :  
“ Ό Πασάς μαθαίνει τόν Καραγκιό-  
ζη : Τι έστι πατρίς ”.

## ΤΙ ΕΣΤΙ ΠΑΤΡΙΣ

ΠΡΟΣΩΠΑ : Πασάς, Καραγκιόζης, Βε-  
ληγκέκας.

ΠΑΣΑΣ : Σ’ εκάλεσα, Καραγκιόζη, νά  
σου όμιλήσω διά τήν ιεράν υποχρέωσιν  
πού έχομεν όλοι νά υπερασπίζωμεν τήν  
πατρίδα μας και νά θυσιάζωμεν άκόμη  
και τήν ζωήν μας, διά τήν σωτηριάν,  
τήν προκοπήν και τό μεγαλείον της.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Όραϊά! Τι ώραϊά!

ΠΑΣΑΣ : Έχεις ιδεάν τί είναι πατρίς;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Έ, καλά ’σαι!

ΠΑΣΑΣ : Για εξήγησέ μου!

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Έ, ντέ τεχνολογία  
θές τώρα;

ΠΑΣΑΣ : Όχι, πές μου, νά ιδώ κατά  
πόσον άντιλαμβάνεσαι τί έστι πατρίς.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Νά πατρίς είναι...

ΠΑΣΑΣ : Μπράβο, πές το!

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Τό ’ξερα, αλλά νά,  
τώρα τό ξεχασα.

ΠΑΣΑΣ : Άς υποθέσωμεν πώς εγώ  
έρχομαι νά σε πετάξω έξω άπ’ τό σπίτι  
πού κάθεις, νά καθίσω εγώ. Τι θά  
κάμεις;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Χού, χού! Νά κα-  
θήσεις εσύ ό πασάς στην καλύβα τή  
δικιά μου;

ΠΑΣΑΣ : Ναι, τί θά κάμεις;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Χού, χού, δέν τό  
λέω, ντρέπουμαι.

ΠΑΣΑΣ : Πές το παιδί μου, διότι ό,τι  
και νά κάμεις διά νά υπερασπίσεις τό  
σπίτι σου είναι συγχωρημένον.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Άμα θά ’ρθεις εσύ  
νά με βγάλεις άπ’ τό σπίτι μου γιά νά  
καθήσεις εσύ;

ΠΑΣΑΣ : Ναι, τί θά κάμεις;



Τό εξώφυλλο άπ’ τά “ Καραγκιόζικα ”,  
τή συλλογή είκοσιοχτώ μικρών, κα-  
ραγκιόζιστικων σκηνών του Βασίλη  
Ρώτα, που κυκλοφόρησε στα 1956

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Χού! Χού!

ΠΑΣΑΣ : Πέστο, μη ντρέπειςαι.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Κι εγώ θά πάω στό  
δικό σου σπίτι, στό σαράι νά πού-  
με;...

ΠΑΣΑΣ : Όχι, βρέ, εσύ θά μείνεις  
χωρίς σπίτι, στόν δρόμο!

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Και στό δικό μου  
τό σπίτι ποιός θά κάθεται;

ΠΑΣΑΣ : Έγώ!

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Άμ δέ!

ΠΑΣΑΣ : Μπράβο, τί άμ δέ!

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Δέν κάθειςαι εσύ  
ούτε τρεις στιγμές, γιατί άπ’ τήν πρώτη  
στιγμή θά σε κάνουνε οι ψύλλοι νά πε-  
ταχτείς όξω φωνάζοντας « πυργκαγιά »!

ΠΑΣΑΣ : Άχ, ντίπ μπουνταλάς, είσαι  
ζάβαλη. Άς πούμε πώς έρχεται ένας  
νά σου πάρει τό σπίτι. Τι θά κάμεις;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Ποιός θά ’ρθει νά  
πάρει τό δικό μου σπίτι, πασά μου;  
Στραβομάρα θά ’χει νά πάρει κανένα  
καλύτερο, άπ’ τά τόσα...

ΠΑΣΑΣ : Υπόθεσε, βρέ, πώς δέν υπάρ-  
χουν άλλα σπίτια, πώς είσαι στην έρη-  
μιά.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Στην έρημιά; και  
τί θά τρώω;

ΠΑΣΑΣ : Υπόθεση κάνουμε : Είσαι  
στην έρημιά κι αυτή ή έρημιά είναι  
δική σου κι έρχεται ό άλλος νά σε  
βγάλει, γιά νά μείνει αυτός. Τι θά κά-  
μεις;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Ποιός κάθεται στην  
έρμηιά, πασά μου, και μάλιστα νά ’ρθει  
κι άλλος νά τονε βγάλει; Τι ’ναι ή  
έρμηιά, τό σαράι σου, νά ’χει ούλα τά  
καλά;

ΠΑΣΑΣ : Λοιπόν έστω : Έγώ είμαι  
στόν τόπο μου, στό σαράι μου, στην  
καλοπέρασή μου κι έρχεται ό άλλος  
και μου κάνει πόλεμο νά με βγάλει  
έμένα, νά με αιχμαλωτίσει, νά με σκο-  
τώσει και νά πάρει αυτός τήν τήν  
περιουσία μου και τις γυναίκες μου  
και τ’ αγαθά μου και τή δόξα μου!  
Έ, δέν πρέπει ν’ άντισταθώ, νά πολε-  
μήσω, γιά νά διαφεντέψω τό δίκηνο  
μου;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Άκου λέει!

ΠΑΣΑΣ : Έ, αυτό είναι πατρίς.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Ποιό;

ΠΑΣΑΣ : Νά, ό τόπος εδώ μ’ όλα τά  
καλά του. Τό κατάλαβες τώρα;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Πώς, πώς...

ΠΑΣΑΣ : Τι κατάλαβες;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Νά, πώς πατρίς είναι  
τό σαράι σου, τά λεφτά σου, ή καλο-  
πέρασή σου...

ΠΑΣΑΣ : Όχι μόνον ή δική μου ή κα-  
λοπέραση, βρέ, παρά κι ή δική σου.  
Έδω είμαστε όλοι μαζί.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ : Μαζί είμαστε, άμή  
χώρια τρώμε. Έσύ έχεις τά καλά κι  
έμεις τά καλάμια.

ΠΑΣΑΣ : Έ μύ είσαι πολύ ζεβζέκης  
και μπουνταλάς. — Έ, Βελη!

ΒΕΛΗΓΚΕΚΑΣ (Μπαίνει) : Πωγιά,  
προστάζει έφέντη μ’!

ΠΑΣΑΣ : Πάρ’ τον τούτον εδώ τόν  
άνόητον, νά τόν μάθεις τί έστι πατρίς.  
ΒΕΛΗΓΚΕΚΑΣ : Γκέλ μπουρντά, πε-  
ζεβέγκ!

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ (Ένώ τόν βγάξει έξω  
ό Βεληγκέκας με τις κλωτσιές) : Όχι!  
ώχ! ώχ! Πατρίς είναι ή φτώχεια, τό  
ξύλο κι ό Παρθενώνας! ώχ!

( Η συνέχεια στό Λογικάλαντ )

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ



Μόνο  
100  
δραχμές  
Μόνο  
στη Γραφεία  
του «Θεάτρο»

ΤΟ ΕΞΑΝΤΛΗΜΕΝΟ ΚΑΙ ΣΠΑΝΙΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

# T A N E A B I B Λ I A

‘Από τὸ 39/40, τὸ τεύχος τῆς Δημοκρατίας, ἐγκαινιάσαμε τὶς σελίδες βιβλιοκριτικής. Δὲν περιοριζόμεστε μόνο στὰ θεατρικά, παραθεατρικά ἢ... ἄντιθεατρικά βιβλία. Ἀπλώσαμε τὸ ἐνδιαφέρον μας καὶ στὶς ἄλλες τέχνες. Τελικὴ ἐπιδίωξη: νὰ μὴ μένει ἐξω ἀπ’ αὐτὲς τὶς σελίδες κα ν ἐ ν α βιβλίο πὺ ἀξίζει νὰ διαβαστεῖ ἢ — καὶ τ’ ἀντίθετο — πὺ πρέπει νὰ μὴ πιαστεῖ ἀπὸ κανένα χέρι!

## ΘΕΑΤΡΟ: “ΕΓΙΡΑ”

Κώστα Γ. Βαλέτα: “Ἐγίρα”. Θέατρο. Ἐκδόσεις “Πηγῆς”. Ἀθήνα (1974;) Σελ. 93.

“Οἱ κάτοικοι τοῦ Θεσσαλικοῦ χωριοῦ Κατσούφλιανη, πὺ σύμφωνα μὲ τὴν ἐλληνοτουρκικὴ συνθήκη εἰρήνης, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἤττα τοῦ 1897, παραχωρήθηκε στὴν Τουρκία, κάψανε τὸ χωριὸ τους, ξεθάψανε τοὺς νεκροὺς τους καὶ πέρασανε στὸ ἐλληνικὸ ἔδαφος”.

Αὐτὸ τὸ ἱστορικὸ γεγονός, πὺ ἔχει μιὰ λιτὴ, ἀρχαϊκὴ τραγικότητα (γιατὶ γίνεται συναισθηματικά, χωρὶς πολιτικὴ συνειδητοποίηση) τὸ ξερίζωμα ἐνὸς χωριοῦ μὲ ἀπόφαση τῶν ἰδίων τῶν κατοίκων του, εἶναι ἡ δραματικὴ εἰκόνα, πὺ χρησιμοποιεῖ ὁ συγγραφέας γιὰ νὰ στήσει τὸ θεατρικὸ του ἔργο. Τὴ χρησιμοποιεῖ, γιατί οὐσιαστικὰ δὲν τὸν ἐνδιαφέρει κατὰ κύριο λόγο ἡ δραματοποίηση αὐτοῦ τοῦ ἴδιου τοῦ γεγονότος. Τὸ ἔργο του εἶναι ἐνδότερα ἱστορικὸ καὶ ἔχει σαφὴ πολιτικὴ θέση.

Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, ὑπάρχει ὅπως ὀδηγοῦσε αὐτὴ ἡ μοναδική, ἡ ἥρωικὴ καὶ ἀπεγνωσμένη πράξη τῶν χωρικῶν, πὺ κάνει τὸ χωριὸ Κατσούφλιανη νὰ ξεχωρίζεται.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὡστόσο, οἱ κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς συνθήκες τῆς ἱστορικῆς ἐκείνης ἐποχῆς εἶναι οἱ ἴδιες γιὰ ὅλους τοὺς χωρικοὺς σ’ ὅλα τὰ χωριά τῆς Θεσσαλίας καὶ ἔτσι δίκαια ἡ Κατσούφλιανη μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀντιπροσωπευτικὴ τους. Αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς πολιτικοκοινωνικὲς συνθήκες πετυχαίνει ὁ συγγραφέας νὰ δείξει πέρα πολὺ καθαρά. Πετυχαίνει νὰ μεταδώσει τὴ γνώση του τῆς ἱστορίας καὶ τὴν ἀντιμετώπισή της ἀπὸ κριτικὴ πάντα σκοπιὰ, χωρὶς ποτε νὰ γίνεται κουραστικὰ διδακτικὸς.

Ἐντελῶς ὀργανικά, μέσα ἀπὸ τὴν πλοκὴ ἢ τὸ διάλογο καὶ μὲ τὴ βοήθεια πετυχημένων σκηNIKῶν καὶ δραματογενικῶν λύσεων, ὁ θεατῆς πληροφορεῖται τὸ ἀπαραίτητο ἱστορικὸ ὑπόβαθρο: Κάποτε οἱ Ξένες Δυνάμεις καὶ τὸ Μεγάλο Κεφάλαιο ἀποφάσισαν νὰ δώσουν τὸ “τσιφλίκι” τῆς Θεσσαλίας στὴν Ἑλλάδα. Ἐνῶ ὅμως ἡ ἀπελευθέρωση γιορτάζεται στὴν Ἀθήνα μὲ πανηγύρια καὶ χαρὲς, σὰ μεγάλο ἔθνικὸ γεγονός, γιὰ τοὺς ἰδίους τοὺς Θεσσαλοὺς χωρικοὺς δὲν ἀλλάζει τίποτα: ὁ τούρκος μπέης συνεχίζει νὰ ναι ὁ ἀφέντης καὶ αὐτοὶ κολλῆγοι του, γιατί ὁ ἱερὸς νόμος τῆς ἰδιοκτησίας παραμένει ἀπαράβιαστος καὶ μὲ τὸ καινούριο ἔθνικὸ καθεστῶς καὶ ὅταν ἀργότερα ἑλληνες τσιφλικὰς διαδέχεται τὸν τούρκο, πάλι τίποτα δὲν ἀλλάζει γιὰ τοὺς χωρικοὺς. Ἀκολουθεῖ ὁ τυχοδιωκτισμὸς τοῦ ἐλληνοτουρκικοῦ πολέμου καὶ ἡ ἤττα τοῦ

1897, γιὰ τὴν ὁποία εὐθύνονται κυρίως οἱ στρατιωτικοὶ πὺ, χωρὶς μάχη, ἔδωσαν διαταγὴ γιὰ ὑποχώρηση ἢ ἀνάκωχὴ πὺ ὑπογράφεται μὲ τὴν ἐπέμβαση τοῦ Τσάρου, ἔχει βαριὲς συνέπειες γιὰ τὴν Ἑλλάδα: μεγάλη στρατιωτικὴ ἀποζημίωση καὶ ἀλλαγὴ τῆς γραμμῆς τῶν συνόρων ὑπὲρ τῆς Τουρκίας. Ἴτσι, ἡ Κατσούφλιανη ξαναγίνεται τουρκικὴ. Κι ὅπως παλιότερα, ἡ τουρκικὴ φτωχολογία εἶχε πάρει τὸ δρόμο τῆς προσφυγιάς — ἐνῶ ὁ τούρκος τσιφλικὰς ἔμεινε στὴν “πατρίδα” του — ἔτσι καὶ τώρα, οἱ ἑλληνες κολλῆγοι ἐγκαταλείπουν τὸ χωριὸ τους, ἐνῶ ὁ ἑλληνας τσιφλικὰς μένει, περμιμένοντας μὲ ἀγωνία τὸν τουρκικὸ στρατό, πὺ θὰ ἐπιβάλλει τὴν τάξη καὶ θὰ σταματήσει τὴν ἀναρχία.

Τὸ ἴδιο καθαρά γίνεται μέσα στὸ ἔργο καὶ ὁ ταξικὸς διαχωρισμὸς τῶν κοινωνικῶν ὁμάδων ἢ τῶν ἀτόμων πὺ τὶς ἀντιπροσωπεύουν. Στὴν παράταξη τῶν ἰσχυρῶν ὁ μεγαλοϊδιοκτῆτης — τούρκος ἢ ἑλληνας, ἀδιάφορο — μὲ πλήρη ἐπίγνωση τῆς ταξικῆς προνομιτικῆς του θέσης καὶ μὲ τὸ νόμο καὶ τὴν ἐνάσποτε κρατικὴ ἐξουσία νὰ ὑποστηρίζει τὰ συμφέροντά του.

“Ὅποιος καὶ νάσαι νόμος κανεῖς — ἀνθρώπινος ἢ θεός — δὲ σοὺ τὸ ἐπιτρέπει ἀθάρατα καὶ δίχως δικαίωμα τὴν ἰδιοχτησία τοῦ ἄλλου νὰ καταπιεῖς (...). Νόμος κανεῖς. Καμῶς χώρας τὸ δίκιο. Ὅλοι τὴν ἰδιοχτησία προστάτουμε, γιατί εἶναι γλυκεῖα σὰν νύχτα ἐρωτικὴ καὶ λαγυμένη, νύχτα μυτιληνιά (...). Ἐπειτα ξεχνᾶς τὶς μεγάλες προστάτιδες δυνάμεις. Αὐτὲς τὴν ἰδιοχτησία πολὺ τὴ σέβονται, τὴν ἀγαπᾶνε, ὀλέγα τὴ λατρεύουν. Νομίζεις ὅ’ ἀφήσουν στοὺς πολλοὺς τὰ συμφέροντα νὰ πειράξουν τῶν λίγων; Γι’ αὐτὸ ἐνδῶσανε ν’ ἀλλάξει χέρια ἡ Θεσσαλία; Γιὰ νὰ διευκολύνουν τὴ διεθνὴ ἀναρχία;”

Δίπλα στὸ μεγαλοϊδιοκτῆτη, ὁ ὑπῆρτης - ἐπιστάτης του, πὺ ἔχει ἀπαρνηθεῖ τὴν κοινωνικὴ του τάξη: “Σ’ ὄλη μας τὴ ζωὴ παλεύουμε νὰ ξεφύγουμε ἀπ’ τοῦ κολληγοῦ τὴ μοίρα. Μ’ ὅλα τὰ μέσα. Μὲ πείσμα, μὲ πάθος, μὲ λύσσα (...). Κολλήσαμε τοῦ ἀφέντη κοντά, πέσαμε δίπλα του σὰν στρείδια κι ὅτι μᾶς ἔλεγε καὶ πρῶτο ἡμεῖς πρὶν νὰ τὸ ξεστομίσει ἐκτελούσαμε τὴν ἐπιθυμία του”. Ὑποσυνείδητα εἶναι ἰδιαίτερα φανατικὸς ἐχθρὸς, ἀκόμα καὶ σὲ προσωπικὸ ἐπίπεδο, τῶν ἡγετικῶν κατὰ κάποιο τρόπο, τῶν πρῶτων συνειδητοποιημένων ταξικῶν ἀντιπροσώπων τῶν κολλῆγων (Γιακούλης), τῆς τάξης πὺ οἱ ἴδιοι ἀπαρνήθησαν.

Ἡ τάξη αὐτὴ, οἱ κολλῆγοι, ἀποτελοῦν τὸν ἀντίποδα. Παρακολουθοῦν μὲ ἀγωνία τὰ ἱστορικὰ γεγονότα πὺ ἐξελίσσονται, χωρὶς οἱ ἴδιοι νὰ παίξουν καθοριστικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωσή τους καὶ

πὺ, οἱ συνέπειές τους, ὅμως, ὀὰ ξεσπᾶσουν στὴν πλάτη τους. Δὲν ἔχουν, ἀκόμα, ταξικὴ συνείδηση, ἀντιλαμβάνονται ὅμως τὶς κοινωνικὲς καὶ οικονομικὲς διαφορὲς. “Κορόδο ἡμουν νὰ μείνω;” ἔξηγει στοὺς συγχωριανοὺς του ἕνας κολλῆγος πὺ ἔχει πάρει μέρος στὴν ἐκστρατεία μὲ τὸν ἐλληνικὸ στρατό. “Ἐδῶ τὸ σκάσανε πρίγκιπες πὺ ὑπερασπιζόνταν παλάτια καὶ τσιφλίκια καὶ ὀάμενα ἐγὼ πὺ δὲν ἔχω καλύβι δικό μου;”.

Ταξικὰ μετέωρος, σὰν τὸν ἐπιστάτη, κοντὰ στὴν παράταξη ὅμως τῶν κολλῆγων εἶναι ὁ Δάσκαλος, ὁ διανοούμενος ὑπῆρτης ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά τῆς ἀρχουσας ἰδεολογίας (πὺ κουνάει τὸ λάβαρο τῆς Μεγάλης Ἰδέας καὶ τῶν ἔθνικῶν ἰδανικῶν) καὶ ταυτοχρόνα δεμένος συναισθηματικά μὲ τὸ λαό, μιλάει γιὰ τὸ ξεσηκωμὰ του, ἀναφέρεται στὰ κοινωνικὰ του αἰτήματα, στὴ δίκαιη κατανομή τῆς γῆς κ.ο.κ. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ ὄλη του τοποθέτηση εἶναι συναισθηματικὴ καὶ διαποτισμένη ἀπὸ τὴν ἔθνικὴ ἰδεολογία, γι’ αὐτὸ οἱ θέσεις του δὲν εἶναι ξεκάθαρες καὶ στὸ διάλογό του μὲ τὸν τούρκο μπέη (πρῶτὴ φαντασίωση τοῦ Δάσκαλου) ὑπερισχέει καὶ δικαιώνεται ὁ δεύτερος, πὺ ἔχει συνειδητοποίησὴ τῆς ταξικῆς του θέσης καὶ ἀντιμετωπίζει πραγματικὰ τὴν ἀλλαγὴ τῆς κατάστασης, μὲ τὴν παραχώρηση τῆς Θεσσαλίας στὴν Ἑλλάδα. Ἀλλά, καὶ στὴ δεύτερη φαντασίωση τοῦ Δάσκαλου, πὺ ναι κάτι σὰν ὄραμα λαϊκῆς ἐξέγερσης — περασμένο, ὅμως, μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς δικτῆς του διχαμμένης πολιτικῆς συνειδητοποίησης — τὰ κοινωνικὰ ἐπαναστατικὰ αἰτήματα (“ὁ λαὸς στὰ χέρια του παίρνει τὴν ὑπόθεσή του γιὰ πρώτη φορὰ / Δίχως ἀφέντη, τρέμετε τύραννοι / τῆς γῆς ἀπ’ τὴν ὀργή του” — “ὁ λαὸς δὲ νικίεται ποτε” —) θὰ μοιραστοῦνε τὰ τσιφλίκια, / σκληροὶ καὶ ὀφενταδες / πάει πιά”) πλακισθῶνται ἀπὸ ἔθνικα συνθήματα, πὺ δίνουν τὸν κύριο τόνο.

Μιὰ ξεχωριστὴ ὀμάδα, βγαλμένη μέσα ἀπὸ τὴ λαϊκὴ μάχη καὶ στενά, ἄμεσα δεμένη μαζί της, εἶναι οἱ ληστεῖς. Τὸ πὺ περῆσαν κομμάτι τοῦ λαοῦ, αὐτὸ πὺ, ἐπειδὴ ὅπως εἴπαμε λείπει ἡ ταξικὴ συνειδητοποίηση, κάνει τὴν ἀτομικὴ του ἐπανάσταση ἐναντία στὸ ἐπίσημο ὀργανωμένο κράτος, τῆς ὀλιγαρχίας, πὺ ναι ἐχθρὸς στὸ λαό. “Δὲ λογαριάζουμε κανένα. Ἡ ἐξουσία, ὁ βασιλιάς, οἱ τσιφλικὰδες χαρὰ στὸ πᾶμα. Ἡ κοινὴ γνώμη, ἔμποροι, καλαμαράδες, βουλευτῆς, τραπουλόχαρτα (...). Ὁ κοσμῆκης εἶναι μαζί μας. Ξέρει αὐτὸς τοὺς ἐχθροὺς του. Εὐκόλο τοῦναι νὰ μᾶς ξεχωρίσει ἀπ’ τὸν ἔμπορο, τὸν τοκογλύφο, τὸ φορατζή, τὸν μπασκίνα”. Ἡ ἰδιομορφία τῆς περιπτώσεως τους, ἡ προσωπικὴ ἐμπειρία γιὰ τὴν ἐχθρότητα τοῦ κράτους (“Διώξεις, κνηνητὰ, βασανιστήρια, κρατητήρια, ἀπειλές, χαφιεδισμοὶ, ρουφιανιές, ὁ ἕνας νὰ βγάλει τὸ μάτι τ’ ἄλλουνοῦ, ξύλο, προσβολές, παρακολουθήσεις, καρφώματα, φυλακές, νὰ ποιὰ εἶναι γιὰ μᾶς ἡ Ἑλλάδα”) τοὺς ἐπιτρέπει νὰ δοῦν πὺ καθαρά ἀπὸ τοὺς

άλλους, πώς τίποτα καλύτερο δεν τους περιμένει στην Ελλάδα. Άλλα και αυτοί, βγάζουν αυτό το συμπέρασμα έντελως ύποκειμενικά και μόνο για τη δική τους ξεχωριστή περίπτωση. Ή θέση τους, με μια πιο σύγχρονη όρολογία, είναι άναρχική, χωρίς ταξική συνείδηση.

Οι κολληγοί πάλι, που οι αυτοί δεν έχουν διαμορφώσει ταξική συνείδηση, κάνει τὰ σπίτια τους, ξεθάβουν τους νεκρούς τους και περνάνε στο ελληνικό έδαφος. Κι αυτό άκριβώς είναι τὸ πιὸ ευαίσθητο σημείο του έργου, μιὰ αντίφαση του, στην πρώτη ματιά. Γιατί, ἐνώ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος φαίνεται καθαρά ἡ πρόθεση τοῦ συγγραφέα νὰ δείξει τὴν ταύτιση τοῦ τουρκεϊκοῦ καὶ τοῦ ἐλληνικοῦ καθεστώτος (τὸ ρόλο τοῦ τουρκοῦ μπεή και τοῦ ἑλληνα σιφλικά, τὸν παίξει ὁ ἴδιος ἦθοποιὸς — ἡ ὁμοιότητα είναι ἐκπληκτικὴ —, τὸ σπίτι είναι τουρκεϊκό τῆς ἐποχῆς, τὸ δωμάτιο ἐπιπλωμένο σὰν πλούσιο ἐπαρχιακὸ ἐλληνικὸ σπίτι, οἱ τρόποι, οἱ θέσεις καὶ ἡ ἰδεολογία τοῦ μεγαλοϊδιοκτῆτη πάντα ἡ ἴδια, οἱ συνθήκες διαβίωσης τῶν χωρικῶν ἐξίσου ἄθλιες κ.ο.κ.), ἐνὼ ἀποδείχεται ὅτι ἀκόμα καὶ στὸ ἐθνικὸ θέμα ἡ ἐλληνικὴ ἡγεσία πρόδωσε τὸ λαὸ, στὸ τέλος οἱ κολληγοὶ τὸ χωριοῦ Κατσούφλιανη προτιμᾶνε νὰ ξεριζωθοῦν καὶ νὰ ζήσουν σὰν πρόσφυγες στὴν Ἑλλάδα.

Ἡ ἀντίφαση ὅμως αὐτὴ παύει νὰ ὑπάρχει, ὅταν διαχωρίσει κανεὶς τὸ σημερινὸ ἐπίπεδο συνειδητοποίησης τοῦ συγγραφέα — καὶ κατ' ἐπέκταση καὶ τοῦ θεατῆ — ἀπὸ τὸ στάδιο στὴν ἐξέλιξη τῆς ταξικῆς συνειδητοποίησης, στὸ ὅποιο βρισκόταν ὁ λαὸς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Ἄν ἀπὸ μιὰ σύγχρονη, μαρξιστικὴ θεώρηση πραγματικὰ τίποτα δὲν ἀλλάζει γιὰ τοὺς χωρικοὺς με τὴν ἀλλαγὴ τοῦ ἐθνικοῦ καθεστώτος (ὅπως εἶχε συμβεῖ καὶ παλιότερα με τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1821, πού γρήγορα ξεχάστηκε ἡ κοινωνικὴ πλευρὰ τῆς), γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ ἐθνικὸς ἀπελευθερωτικὸς ἀγὼνας ἐνάντια στοὺς Τούρκους, ἦταν ὁ πόλος, πού γύρω του συσπειρώνονταν ὁ λαὸς καὶ κατακτούσε βῆμα πρὸς βῆμα τὴ συνειδητοποίησή του.

Πολὺ σωστὰ λοιπὸν ὁ συγγραφέας φώτισε με τὰ σημερινὰ δεδομένα ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, χωρὶς ὅμως νὰ ἐπέμβει, δίνοντας σημερινὲς ἢ ἀκόμα καὶ γιὰ σήμερα οὐτοπικὲς λύσεις ἐνὸς λαοῦ ταξικὰ συνειδητοποιημένου, πού ζητᾶει πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ ἐπανάσταση. Στὰ 1897 οἱ Θεσσαλοὶ χωρικοὶ ἢ θὰ ζούσαν "κάτω ἀπ' τὸν τουρκεϊκὸ ζυγὸ" ἢ θὰ θυσιαζόντουσαν σ' ἕνα ἐθνικὸ ἰδανικὸ, σὰν τοὺς κατοίκους τῆς Κατσούφλιανης. Μὲ μοναδικὴ διέξοδο τὸ ρομαντισμὸ τοῦ ἐλεύθερου κλέφτη. Ἄλλὰ κι αὐτὸ μόνον διέξοδος, προσιτὴ σὲ λίγους, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ ἄξι θετικὴ λύση.

Ἡ σκηνοθεσία λοιπὸν ὀφείλει νὰ προσέξει αὐτὸ τὸ σημείο καὶ νὰ ἀποφύγει τὴν ἠρωσιοποίηση καὶ ἐξιδανίκευση τῆς λύσης τῶν κολληγῶν ἢ ἀκόμα καὶ τῆς λύσης τῶν ληστῶν. Πρέπει, ἀντίθετα, νὰ δείξει τὴν ἱστορικὴ σχετικότητα καὶ τῶν δύο. Τὸ ἔργο δίνει ὅλα τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα γιὰ κάτι τέτοιο, ἐπιβάλλει

θὰ λέγαμε αὐτὴ τὴ σκηνοθετικὴ γραμμὴ. Ταυτόχρονα εἶναι σωστὰ στημένο καὶ θεωρητικὰ συγχροτημένο κ' ἔχει πολλὰ σκηνικὰ εὐρήματα καὶ λύσεις πού ἐνισχύουν τὴ θεατρικότητά του (φαντασιώσεις τοῦ Δάσκαλου, χορὸς λιποτακτῶν, λιτανεῖα τῶν χωρικῶν πού φεύγουν κ.λπ.). Παράλληλα, διάφορες προσωπικὲς σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς ἥρώες του, πού δημιουργοῦν μικρές, δευτερεύουσες πλοκές, κρατοῦν ζωντανὸ τὸ ἐνδιαφέρον (Ἐγγίνα - Παρτσάφλιας, Πούλιος - Γιακουλές). Ἡ γλώσσα, τέλος, εἶναι ἐντεχνα "λαϊκὴ", ἐντονα ρυθμικὴ καὶ, δημιουργώντας μιὰ ἀκόμα διάσταση, ὑπογραμμίζει ὅτι αὐτὰ πού συμβαίνουν παίζονται αὐτὴ τὴ στιγμή στὸ θέατρο. Μ' ἕνα σωστὸ χειρισμὸ, ἡ γλώσσα αὐτὴ βοηθάει πολὺ στὴ δημιουργία τῆς ἀποστασιοποίησης, πού 'ναι τόσο ἀπαραίτητη γιὰ ἕνα ἱστορικὸ ἔργο, φωτισμένο ἀπὸ τὴ σημερινὴ σκοπιὰ.

ΛΙΛΛ ΜΑΡΑΚΑ

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Γ. Ν. Μακρῆ: Ὁ Κινηματογράφος. Τόμος Β': Ἡ μεταπολεμικὴ ἐποχὴ. Ἐκδόσεις "Βάνου", 1974. Σελ. 186.

Στὸ τεῦχος 38/39 τοῦ "Θ" (σελ. 120-3), παρουσιάσαμε ἐκτεταμένα τὸν Α' τόμο τῆς συλλογῆς κινηματογραφικῶν κειμένων τοῦ βετεράνου τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς Γ. Ν. Μακρῆ, κ' ἐπισημάναμε τὴν εὐρυμάθεια καὶ τὴν δέξνοια τοῦ συγγραφέα. Διαπιστώσαμε, ἐπίσης, μιὰ κάποια τάση γιὰ θεωρητικὲς γενικεύσεις, πού καθιστοῦσαν ἐκείνο τὸν τόμο μιὰ συλλογὴ αἰσθητικῶν δοκιμῶν μᾶλλον, παρά μιὰ συλλογὴ κριτικῶν σημειωμάτων, ὅπως θέλει ὁ συγγραφέας.

Ἀντίθετα, ὁ Β' καὶ τελευταῖος τόμος εἶναι πράγματι μιὰ συλλογὴ κριτικῶν σημειωμάτων γιὰ τὰ σημαντικότερα φιλμ πού προβλήθηκαν στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὸν πόλεμο κι ὡς τὸν Ἀπρίλι τοῦ '67. "Κατόπιν — λέει ὁ συγγραφέας στὸν πρόλογό του — ἡ ἠλιθία λογοκρισία τῆς στρατιωτικῆς δικτατορίας εἶχε κάνει ἀδύνατη τὴν ἐκφρασὴ ὀποιαδήποτε ἐλεύθερης σκέψης". Ἀπὸ τότε ὁ Γ. Ν. Μακρῆς οὐσιαστικὰ ἔπαψε νὰ γράφει.

Ἄν στὸν Α' τόμο ὁ ἀναγνώστης εἶχε τὴν εὐχέρεια νὰ παρακολουθῆσει καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ στοχασμοῦ τοῦ συγγραφέα, στὸ δεύτερο μπορεῖ νὰ δεῖ τοῦτο τὸ στοχασμὸ "ἐν δράσει" στὶς συγκεκριμένες του ἐφαρμογὲς σὲ συγκεκριμένες ταινίες. Ἐπομένως, θὰ 'τανε σκόπιμο, οἱ δύο τόμοι νὰ διαβαστοῦν στὴ σειρά τους. Μοναδικὴ ἐξάρρηση στὴ μεθοδολογικὴ ἀλλαγὴ πού ἐπιχειρεῖται ἀπὸ δεύτερο τόμο ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο κεφάλαιο (Ταινίες καὶ κοινὸ) ὅπου ἀναπτύσσεται ἕνα εὐρύτερο πρόβλημα καὶ πού, κατὰ κάποιο τρόπο, ἀποτελεῖ τὸν κρῖκο ἀνάμεσα στοὺς δύο τόμους. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ μιὰ διαπίστωση πού μπαίνει σὰ συμπέρασμα σ' αὐτὸ τὸ πρῶτο "θεωρητικὸ" κεφάλαιο: "Ὁ κινηματογράφος ἀπὸ τέχνη ἔχει καταστήσει δημόσιος κίνδυνος. Εἶναι καιρὸς νὰ τὸν ἀντιληφθοῦμε καὶ νὰ ἀντιδράσουμε". Πῶς; Μὲ τὸ στοχα-

σμὸ πάνω στὴν κάθε ταινία χωριστὰ καὶ ταυτόχρονα με μιὰ τρισεπίαια ἐνταξῆς τῆς συγκεκριμένης ταινίας σ' ἕνα εὐρύτερο κοινωνικὸ, πολιτικὸ καὶ ἱστορικὸ πλαίσιο. Τὸν τρόπο, τὸν ὑποδεικνύει ὁ συγγραφέας στὴ συνέχεια.

Ἔτσι, στὸ κεφάλαιο "Δημιουργικὴ ἀνάθεση" καθορίζει τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ πού σημαδεύει ἔντονα τὴν ἐξέλιξη τοῦ μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου καὶ πού ἀποτελεῖ τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὅποιο θὰ συντελεστεῖ μιὰ φυγοκεντρικὴ καὶ πολυκεντρικὴ ἀνάπτυξη: Οἱ ἐθνικὸι κινηματογράφοι πού δημιουργοῦνται σχεδὸν παντοῦ στὸν κόσμο μετὰ τὸν πόλεμο εἶναι μιὰ σαφὴς ἐνδειξη τῆς προσπάθειας γιὰ ἀπαγκίστρωση ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ καὶ εἰκονομικὴ κηδεμονία τοῦ Χόλλυγουντ. Προσπάθεια πού δὲν ὀλοκληρώθηκε ποτέ, ἀφοῦ οἱ οικονομικὲς δομὲς πού ἱσχύουν στὸ λεγόμενον "δυτικὸν κόσμον" ἀνέχονται τίς ἐθνικὲς ἰδιομορφίες μόνο σὰ φολκλορικὲς γραφικότητες κι ὄχι σὰν αὐτόνομοις πυρῆνες αὐτόνομης πολιτιστικῆς ἀνάπτυξης. Ἀποδειχτὴ ὁ ἐκφυλισμὸς καὶ ἡ ἀπορρόφηση ἀπὸ τὸ "σύστημα" τοῦ ἰταλικοῦ νεορεαλισμοῦ καὶ τῆς γαλλικῆς "νουβέλ βάγκι".

Στὸ κεφάλαιο "Ἴταλικὸς νεορεαλισμὸς" γίνεται μιὰ ἀνασκόπηση αὐτῆς τῆς ἀνανεωτικῆς τάσης πού κυοφοροῦνταν ἤδη ὑπὸ τὸ φασιστικὸ καθεστῶς καὶ πού τὰ συγκεκριμένα τῆς ἀποτελέσματα ἐγιναν φανερά ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο, ἀλλὰ πού δὲ συνεχίστηκε καὶ πέρα ἀπ' τὸ 1950 παρά μόνον με τὴ μορφή τοῦ ἔργου προσωπικότητων. Τὰ κοινὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ κοινὴ προβληματικὴ πού κάνουν τὸ νεορεαλισμὸ Σχολῆ, χάθηκαν κάτω ἀπ' τὴν τυπικὰ ἀστικὴ ἀποψη πὼς ἡ τέχνη εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς διαισθητικῆς σχέσης τοῦ δημιουργοῦ με τὸν ἄλλο δημιουργὸ, τὸ γνωστὸ ἀπ' τοὺς μύθους τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Ὁ Καλλιτέχνης - Δημιουργὸς - Μικρὸς Θεὸς, ἐπαναγκαταστάθηκε στὸ ὄρονο του πού, πρὸς στιγμὴν, φάνηκε νὰ κλονίζεται κάτω ἀπ' τὴν πίεση τῶν κοινῶν προβλημάτων τοῦ μεταπολέμου. Ὡστόσο, παρά τὴ χρεωκοπία του, ὁ νεορεαλισμὸς μᾶς ἔκανε νὰ συνειδητοποιήσουμε πὼς ὁ Κινηματογράφος δὲ θὰ γίνει ποτέ ὄργανο ἀλλαγῆς τοῦ κόσμου (στὸ μέτρο τῶν δυνατοτήτων του) μένοντας στὰ χέρια τῶν "πομπῶν" τῆς κυριάρχουσας ἰδεολογίας. Τὸ πολὺ, ὁ φιλοσοφικότερος, ὅπως ὁ Βισκόντι, ὁ Φελλίνι καὶ ὁ Ἄντονιόνι — γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σ' αὐτοὺς πού ὁ Γ. Ν. Μακρῆς ἐπιμένει περισσότερο — νὰ μᾶς στέλνουν τὴν προσωπικὴ τους ἀποψη, μιὰ ἀποψη πού δὲ βαραίνει οὐσιαστικὰ ὅσο σημαντικὴ κι ἂν εἶναι.

Τὸ αἶτημα τοῦ νεορεαλισμοῦ γιὰ μιὰ λαϊκοποίηση τῆς τέχνης τοῦ Κινηματογράφου (δηλαδὴ τῆς κατ' ἐξοχὴν λαϊκῆς τέχνης, ὅπως μιὰ ἀρέσει νὰ λέμε) τὸ υἱοθέτησε καὶ ἡ γαλλικὴ "νουβέλ βάγκι" ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ ἄλλη σκοπιὰ, πολὺ πιὸ σωστή: Αὐτὸ πού προέχει δὲν εἶναι ἡ διερεύνηση κοινῶν προβλημάτων, ἀλλὰ ἡ ἀλλαγὴ τῶν οικονομικῶν φορέων, πού καθορίζουν τὴν ἰδεολογία μιᾶς συγκεκριμένης ἱστορικῆς περιόδου. Ὄμως, ἡ "νουβέλ βάγκι" δὲν ἔκανε καμιά προσπάθεια γιὰ παράλληλη καὶ ταυτόχρονη

άλλαγή και της κυρίαρχουσας ιδεολογίας. Διερεύνησε, απλώς, με μεγαλύτερη οξύτητα και ειλικρίνεια τα παμπάλαια προβλήματα που συνιστούν την "άνθρωπινη κατάσταση". Ταυτόχρονα, η οικονομική αυτονομία του κινηματογράφου που έπαγγελλόταν, δεν ήταν παρά μια αλλαγή φρουράς στα οικονομικά πόστα. Τά παραπάνω, παρόλο που δε δηλώνονται, εύκολα μπορεί να γίνουν νοητά στις πάρα πολύ προσεχτικές μελέτες του Γ. Ν. Μακρή, τις σχετικές με τη γαλλική "νουβέλ βάγκ" που την ξέρει καλά.

Στό κεφάλαιο "Σοβιετικές ταινίες" ο συγγραφέας συγκεντρώνει και ένώνει σε έναίο κείμενο — την ίδια μέθοδο ακολουθεί σ' όλοκληρο το βιβλίο — τις κριτικές που γράψε για τις σοβιετικές ταινίες που είδαμε στην Ελλάδα, κυρίως από το 1960 και μετά. Πρόκειται, συνήθως, για κινηματογραφικές μεταφορές λογοτεχνικών κειμένων, γεγονός που δεν παρέχει ευχέρεια για καθαρά κινηματογραφική μελέτη.

Στόν τόμο, ο άγγλικός κινηματογράφος έπεται του σοβιετικού, κι ο Ντέιβιντ Λήν μπαίνει στην πρώτη σειρά ενδιαφέροντος, πριν από τον Κάρολ Ρήντ που νομίζουμε πως άδικείται κάπως. Οι αξιόλογες ταινίες του πληθωρικού αμερικάνικου κινηματογράφου, του πιό γνωστού κινηματογράφου σέ μās τους Έλληνες, κατατάσσεται, σέ μορφή παραρτήματος, στό σχετικό μέ τον άγγλικό κινηματογράφο κεφάλαιο. Πρόκειται μάλλον για μιά μεθοδολογική αντιμετάθεση άφου ο άγγλικός κινηματογράφος, άμέσως μετά τον πόλεμο, ύποτάσσεται τόσο οικονομικά όσο και αισθητικά στόν αμερικανικό, και γίνεται ένα είδος εύρωπαϊκού παρατηματός του. Βέβαια, άργότερα έμφανίστηκε και τό "φρή σίνεμα" πράγμα που ώστόσο δεν άλλαξε ουσιαστικά την κατάσταση. "Άλλωστε, στην Άγγλία δε γίνεται διάκριση ανάμεσα στην αμερικάνικη και την άγγλική ταινία, που από τελωνειακή άποψη εξακολουθούν νά ναι όμοια προϊόντα.

Ό "Ινγκμαρ Μπέργμαν, σχεδόν μοναδικός εκπρόσωπος του σουηδικού κινηματογράφου έξω από τή Σκανδιναβία, άπασχολεί τό συγγραφέα σέ χωριστό κεφάλαιο. Καί, ενώ με μιά σειρά από εύστοχες παρατηρήσεις ο άναγνώστης έχει, ταυτόχρονα με τή φιλομορφική άνασκόπηση και μιά θαυμάσια μελέτη πάνω στην μπεργμανική προβληματική, ή άποψη του Γ. Ν. Μακρή για τή "Σιωπή" είναι δυνατό νά προκαλέσει σοβαρές άντιρήσεις.

Ό συλλογή συμπληρώνεται με μιά παράθεση κριτικών κειμένων σχετικών με ταινίες χωρών με μικρότερο κινηματογραφικό ενδιαφέρον, με ιδιαίτερη έπιμονή σέ μερικά φίλμ τής μεξικάνικης περιόδου του Μπουνιουέλ, και δύο ταινίες του έρυθρόδερμου Μεξικάνου Έμίλιο Φερνάντεζ, και όλοκληρώνεται με ένα κεφάλαιο για τό κινηματογραφικό κωμικό (Ζάκ Τατι-Πιέρ Έταιξ) και με μιά σύντομη άναφορά στόν πολιτικό και τον φωνογραφικό κινηματογράφο, που για τό συγγραφέα αποτελούν τους δύο πόλους τής σημερινής προβληματικής του διεθνούς κινηματογράφου.

Τά φίλμ που μελετάει ο Γ. Ν. Μακρή στίς παραπάνω ενότητες τά αντιμετώπιζει άπ' τή σκοπιά του κριτικού ιστορικισμού, που άποτελεί και τή μεθοδό του, όπως ήδη είπαμε μιλώντας για τον Α' τόμο. Έχει, προσπαθήσαμε νά επισημάνουμε τά όρια και τής δυνατότητας αυτής τής μεθόδου που τείνει νά εκλείψει.

Παρά τήν ευχέρεια που παρέχει αυτή ή μέθοδος στό συγγραφέα για μιά σαφή ενημέρωση του άναγνώστη, δεν του δίνει ώστόσο τή δυνατότητα για μιά δουλειά που οά πήγαινε περισσότερο σέ βάθος, περιορίζοντας τή μελέτη στην ταινία αυτή καθαυτή: Οι συνεχείς άναφορές στα έξωφιλμικά δεδομένα άποδυναμώνουν τήν κριτική και τήν κάνουν περισσότερο περιγραφική παρά άναλυτική. "Άλλωστε, ή συνεχής άναφορά στα έξωφιλμικά δεδομένα δεν είναι παρά μιά διαφορετική διατύπωση του πάλου αϊτήματος για ένα κινηματογράφο - καθρέφτη του κόσμου, που τόν άντανανκλά με ακρίβεια και σαφήνεια. Σέ μιά τέτοια άποψη, τό φίλμ δεν αντιμετώπιζεται σά μιά ανθρώπινη κατασκευή που παρέχει στόν κινηματογραφικό ή κάθε ευχέρεια για ή κάθε είδους "αύθαιρεςίες" φτάνει νά καθορίζονται από μιά ξεκαθαρισμένη ιδέα που δημιουργεί τό μύθο και κινεί τή δράση. Σέ μιά τέτοια αντίληψη του κινηματογράφου, δεν είναι ούτε ο κόσμος, ούτε ο θεατής (μέρος του κόσμου), που καθορίζουν τή δημιουργία. Αύτή, τήν καθορίζει ένας άνθρωπος (που κι αυτός είναι μέρος του κόσμου) κατά τό μάλλον και ήττον αυθαίρετα, αλλά μέσα στα πλαίσια ενός πολύπλοκου έπικαθορισμού τώ υποκειμένου άπ' τό αντικείμενο και αντίστροφα.

Οι λέξεις που κυριαρχούν στην σκέψη του Γ. Ν. Μακρή είναι τά ρήματα "πείθω" και "συγκινώ". Πραγματικά, ένα φίλμ, όπως και ήθελε έργο τέχνης, πρέπει νά πείθει, αλλά όχι μέσα από μιά διαδικασία συναισθηματικής τάξεως όπως φαίνεται νά ύπονοεί ο συγγραφέας, ακολουθώντας τήν παραδοσιακή άρχή τής άντανάκλασης. "Η πείθω πρέπει νά ναι τό άποτέλεσμα μιάς λογικής τεκμηρίωσης κι όχι μιάς άληθοφάνειας ψυχολογικής τάξης. Άλλώς ο θεατής οά κρατιέται μόνιμα ταυτισμένος με τά θεώμενα, χωρίς τή δυνατότητα νά ενεργοποιησει στό μάξιμουμ τή νόησή του, μ' άποτέλεσμα ο έπιθυμητός διάλογος νά μήν είναι παρά ένα είδος άμφίπλευρου μονόλογου.

"Άσχετα άπ' τις ύποιες έπιμέρους άντιρήσεις, που στό κάτω κάτω μπορεί νά προέρχονται από τήν υιοθέτηση μιάς διαφορετικής μεθόδου, τό βιβλίο του Γ. Ν. Μακρή είναι ένα πολύτιμο βοήθημα για όλους όσους άσχολούνται με τον κινηματογράφο, ή που, απλώς, τόν άγαπούν. "Η πληθώρα τών πληροφοριών κ' ή συστηματική τους κατάταξη μέσα στίς 186 σελίδες του βιβλίου τό κάνουν ταυτόχρονα κ' ένα είδος λεξικού, όπου καταχωρούνται μιά σειρά παρατηρήσεων για τά πιό ενδιαφέροντα φίλμ που είδαμε στην Ελλάδα μετά τήν κατοχή και μέχρι τήν έσωτερική κατοχή από τή φασιστική καμαρίλλα του Παπαδόπουλου.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

## ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ

Τάσος Σχορέλης - Μίμη Οικονομίδη: "Ένας ρεμπέτης, Γιώργος Ροβεράκης, Άθήνα 1973, σελ. 64.

Τάσος Σχορέλης - Μίμη Οικονομίδη: "Ένας ρεμπέτης, Κώστας Ρούκουνας — Σαμουτάκι, Άθήνα 1974, σελ. 112.

Σύντομες αυτοβιογραφίες είναι τό κύριο περιεχόμενο και στους δύο μικρούς αυτούς τόμους. Πολύτιμη συμβολή στή φτωχή, οά πρέπει νά πούμε, καλύτερα, άνύπαρκτη φιλολογία σχετικά με τήν ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού, που οι εκδότες Τάσος Σχορέλης και Μίμη Οικονομίδης φιλοδοξούν νά πλουτίσουν και με άλλες ακόμα αυτοβιογραφίες από τους επίζωντες παλαιούς άντιπρόσωπους του ρεμπέτικου κύκλου: συνθέτες, τραγουδιστές και οργανοπαίχτες. Στόν πρόλογο του πρώτου (Ροβεράκης, σελ. 5), οι δύο εκδότες εκθέτουν τους σκοπούς και τή μέθοδο τής δουλειάς τους:

«Θά παρουσιάσουμε έναν - έναν ύσους γίνεται περισσότερους ρεμπέτες συνθέτες και τή δουλειά τους. Τίς σκέψεις τους, τίς άπόψεις τους, τά στοιχεία για τήν εποχή τους. Με πολλά άπ' αυτά που άναφέρουν δε συμφωνούμε κι ακόμα παρα-πέρα βρισκόμαστε σέ βασική αντίθεση. Πολλές φορές, άθελα, λένε άνακριβείς ενώ άλλες λένε σκόπιμα ψέματα. Τους έπηρεάζουν οι νέες συνθήκες, οι οικογένειες που έχουν δημιουργήσει, τά παιδιά τους που μεγάλωσαν, ή ταύτιση τους με τόν ύπόκοσμο. "Η σύγκριση ανάμεσα στα λεγόμενα του ενός και του άλλου οά βγάλη τήν άλήθεια. Δέν τους λογοκρίνουμε. Ούτε προσπαθήσαμε νά δημιουργήσουμε μιά ισσορροπία άπόψεων και στοιχείων. Κι όταν ακόμα ή άνακρίβεια είναι όλοφάνερη τήν άφίσαμε έτσι. Παρουσιάζουμε άπόφια ό,τι μās εβαν».

Οι φράσεις αυτές μās δίνουν από τήν άρχή τήν εικόνα που άποκομίζει ο άναγνώστης με τό διάβασμα τών δύο βιβλίων: τίς άρετές, αλλά και τίς άδυναμίες τους. Γιατί όσο είναι φυσικό — τό αντίθετο οά ταν άδιανόητο — νά μη λογοκρίνεται ή αυτοβιογραφική άφήγηση, τόσο πιστεύουμε πως οι εκδότες κ.κ. Σχορέλης και Οικονομίδης ώφειλαν νά μεθοδεύσουν κατά κάποιο τρόπο τήν εργασία. Μεθόδευση δε σημαίνει έπέμβαση στην αυτοβιογραφική εξιστόρηση. Πολύ περισσότερο δε σημαίνει λογοκρισία. Άντίθετα, ένα βασικό έρωτηματολόγιο οά βοηθούσε α) τόν ίδιο τόν άφηγούμενο (πηγή πληροφοριών) και β) τόν αύριανό μελετητή τής ιστορίας του ρεμπέτικου τραγουδιού. Χάρη σ' αυτό τό έρωτηματολόγιο — συνταγμένο με τή βοήθεια ειδικών έρευνητών — ο αυτοβιογραφούμενος μουσικός οά έδινε περισσότερο συγκεκριμένες άπαντήσεις σέ ώρισμένα έρωτήματα και οά έθιγε πλευρές του ρεμπέτικου τραγουδιού που άγνόησε, για διάφορους λόγους, στην άφήγηση του.

Τό φαινόμενο αυτό είναι γνωστό στην έθνομουσικολογική έρευνα, που άντιδρά ήθελε νά με τή μεθοδική προετοιμασία ειδικού έρωτηματολόγιου. "Η έλλειψη

του είναι φανερό και στα δύο βιβλία. Η υπογράμμιση, άλλοτε ασήμαντων πληροφοριών και άλλοτε προσωπικών συναισθηματικών καταστάσεων, μπορεί να χρωματίζουν την αφήγηση με γραφικές εικόνες. Απ' την άλλη μεριά όμως ο αναγνώστης, ο ενδιαφερόμενος για την ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού, αποζητά όλο και περισσότερες ειδικές πληροφορίες, ιδιαίτερα για την κρίσιμη εποχή του μεσοπολέμου. Την εποχή δηλαδή που το ρεμπέτικο τραγούδι φαίνεται να αποχρυσολώνεται στη μορφή με την οποία το ξέρουμε στα χρόνια της μεγάλης του άκμης, γύρω στα 1940 - 1950 και που προσφέρεται, σήμερα, για έρευνα, χάρη στους επιζώντες παλαιούς εμπροσώπους του (συνθέτες, τραγουδιστές, εκτελεστές και στιχουργούς). Πληροφορίες, όπως αίφνης για την ενόργανη συνοδεία/εκτέλεση της ρεμπέτικης μελωδίας ή τη συμβολή, στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου, των μουσικών που ήρθαν στον ελληνικό χώρο απ' την Ανατολή μετά την καταστροφή του '22, ουσιαστικά δεν θίγονται. Οι λιγαστές σχετικές νύξεις απλώς θέτουν τα προβλήματα.

Παράλληλα με το ερωματολόγιο, τους

ευρύτερους παιδευτικούς στόχους των βιβλίων αυτών θα βοηθήσει ο ένας υποσημειωμένος. Με απλές, σύντομες υποσημειώσεις, ο αναγνώστης — και προπαντός ο αμύητος μελετητής — θα προστατευόταν από τις "ανακρίβειες" και τα "ψέμματα" που οι ίδιοι οι εκδότες, αν και διαπιστώνουν (Ροβερτάκης, σελ. 5), αποσιωπούν.

Σημαντική, τέλος, βοήθεια θα 'ταν και ένα εύρετήριο ονομάτων. Σε εργασίες, όπως οι δύο αυτές αυτοβιογραφίες, με διαρκή αναφορά σε ονόματα συναδέλφων μουσικών, ένα εύρετήριο είναι απαραίτητο, πολύ περισσότερο όταν οι εκδότες έχουν έτοιμες τις βιογραφίες και άλλων συνθετών, που σκοπεύουν να εκδώσουν (Ροβερτάκης σελ. 5).

Οι παραπάνω παρατηρήσεις δεν αναρρών τη συμβολή των δύο βιβλίων στην ιστορία της νεοελληνικής λαϊκής μελωδίας. Οι αυτοβιογραφίες των συνθετών Γιώργου Ροβερτάκη και Κώστα Ρούκουνα, παρά τις όποιες αδυναμίες τους, αποτελούν, αναμφισβήτητα, μια σοβαρή πηγή πληροφοριών από πρώτο χέρι, από τους ίδιους δηλαδή τους δημιουργούς του ρεμπέτικου τραγουδιού. Οι τόσο ενδιαφέρουσες σε παρατηρητικότητα νύ-

ξεις — κι αν φαίνονται ίσως άπλοϊκές — για έναν όρισμό των λέξεων ρεμπέτικης και ρεμπέτικο τραγούδι — οι εκφράσεις που χρησιμοποιούν στη δουλειά τους οι συνθέτες και οι εκτελεστές του ρεμπέτικου ο διαχωρισμός των τραγουδιών με περιεχόμενο το χάσι και των άλλων ρεμπέτικων τραγουδιών οι παρατηρήσεις για την εκτέλεση της ρεμπέτικης μελωδίας' όλ' αυτά, άκομα κι' έτσι όπως δίνονται σήμερα, αποτελούν πολύτιμο υλικό. Ένα υλικό που αντιστρατεύεται το χρόνο και σώζεται, χάρη στην αγάπη και το μεράκι των εκδοτών Τάσου Σχορέλη και Μίμη Οικονομίδη.

Η πείρα από την έκδοση των δύο πρώτων τόμων, θέλουμε να ελπίζουμε πως θα προτρέψει τους εκδότες να προετοιμάσουν και να οργανώσουν καλύτερα τις επόμενες αυτοβιογραφικές αφηγήσεις. Το "ρεμπέτικο αρχείο" των Τ. Σχορέλη και Μ. Οικονομίδη μπορεί να γίνει ένα πρότυπο αρχείο: πολύτιμο, ανεπανάληπτο, θα λέγαμε, βοήθημα του ιστορικού της νεοελληνικής λαϊκής μουσικής. Θαυμάσιος στόχος και ευγενική φιλοδοξία.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ

## Η ΠΡΩΤΗ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ ΞΕΝΑΚΗ!

ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΟΙΝΟ ΥΣΤΕΡΑ ΑΠΟ 27 ΧΡΟΝΙΑ

Ο Γιάννης Ξενάκης — γεννημένος στις 29 του Μάη του 1922, στη Βράιλα Ρουμανίας — μετρίεται σήμερα με ένα άλλο τα μεγαλύτερα σ' έκταση... βιογραφικά λήμματα, σ' όπες τις σύγχρονες μουσικές εγκυκλοπαίδειες! Άρχιτέκτονας — το 1948 - 59 κέρδιζε το ψωμί του δουλεύοντας πλάι στο Λέ Κορμπυζιέ — μαθηματικός, θεωρητικός της μουσικής και, πάνω απ' όλα, συνθέτης 40 περίπου έργων για... πατροπαράδοτα, κυρίως, μέσα εκτέλεσης: όρχηστρα, χορωδία, μικρά συγκροτήματα, μεμονωμένα όργανα. Μόνον 5 - 6 έργα του είναι ηλεκτρονικά. Ωστόσο, προκαλεί πάντα ατέλειωτες συζητήσεις: Με τις συνθέσεις του, αίχμαλωτίζει τη φαντασία ή κινεί τη δυσπιστία επειδή, άκριβως, εισάγει όρισμένες μαθηματικές έννοιες στη μουσική, ή επειδή χρησιμοποιεί ύπολογιστές για να οργανώσει με ακρίβεια μουσικά συμβάντα — όπως οι ταχύ-

τητες των Glissandi, ή η πυκνότητα των ιηχητικών "νεφών" που σχηματίζονται χάρη στο σμίξιμο άπειράριθμων μεμονωμένων ιηχητικών σημείων και που, σ' ένα πρώτο στάδιο, παριστάνουν "γραφικά". Η επαναστατική δράση των πρώτων νεανικών χρόνων του Ξενάκη στην Αθήνα, τον κράτησε μακριά απ' την πατρίδα του 27 όλόκληρα χρόνια — κι ως έγινε, στο διάστημα αυτό, όμοτιμος με τους έπιφανέστερους δημιουργούς της μουσικής του 20ού αιώνα! Το κείμενο που ακολουθεί, είναι άπομαγνητοφώνηση της πρώτης ζωντανής έπαφής του με το ελληνικό Κοινό, έδώ πιά στην Ελλάδα, μετά το νόστιμο ήμαρ. Έγινε στις 13 του Νοέμβρη του 1974 στο Ίνστιτούτο "Γκαίτε". Το "Θ" θεώρησε χρέος να το διασώσει και να το προσφέρει στο μεγάλο αναγνωστικό Κοινό, που δε μπόρεσε να εισχωρήσει στην αίθουσα του "Γκαίτε".

Η αίθουσα του Γερμανικού Ίνστιτούτου "Γκαίτε" κατάμεστη! Συναρπαστική ή πλειοψηφία νέων, που τραγουδούν κιόλας αντίρρηση τραγούδια. Κάποια στιγμή γίνεται ήσυχία...

ΓΙΑΝΝΗΣ Γ. ΠΑΠΑΓΩΑΝΝΟΥ:

Άπόψε, έχουμε την έντελώς έξαιρετική ευχαρίστηση, να 'χουμε δίπλα μας το Γιάννη Ξενάκη, στην πρώτη εκδήλωσή του, μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα — ύστερα από 27 όλόκληρα χρόνια! Ο Γιάννης Ξενάκης προσφέρθηκε να μείνει μαζί με μια μιάμιση ώρα, για να ' απαντήσει σε ερωτήσεις που ού το τεθούν — μπορείτε να θέσετε, τι ερωτήσεις θέλετε, σχετικά με το έργο του.

Σημειώνω πως, αυτές τις μέρες, υπήρξαν και μερικές άλλες εκδηλώσεις: Χτες βράδυ, στο Γαλλικό Ίνστιτούτο, έγινε προβολή ενός φίλμ του Νικολά

Σρεμπέρ, που είχε μουσική Ξενάκη. Άπόψε στις 7, στον "Παρνασό", ένας νέος κι' εξαίρετος Κύπριος πιανίστας, ο Χριστόδουλος Γεωργιάδης, δίνει ένα ρεσιτάλ στο οποίο, μεταξύ άλλων, παίζει το "Έρμα" του Ξενάκη. Είναι ή πρώτη φορά που Έλληνας πιανίστας παίζει, στην Ελλάδα, ένα έργο για πιάνο του Ξενάκη. Και τώρα, ού θέλα να σας παρακαλέσω — αν θέλετε, ύποιος θέλει, να θέσει την πρώτη ερώτηση.

ΕΡΩΤΗΣΗ 1η: Σε ποιό σημείο της συνθετικής διαδικασίας κρίνετε απαραίτητη τη χρησιμοποίηση του ηλεκτρονικού ύπολογιστή;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Είναι ή πρώτη φορά που έπιχειρώνω, στην Ελλάδα, με κοινό Έλληνικό, έδώ και 20 — παραπάνω, έδώ και 27 χρόνια, από το '47 που έφυγα. Έχω βρεθεί κι άλλες φορές με Έλληνικό κοινό, αλλά στο έξωτερικό. Στή

Νέα Υόρκη, με τους φοιτητές του Πανεπιστημίου της "Κολούμπια", πέρσι, τέτοια εποχή. Πριν έναμιση χρόνο, στην Κοινότητα του Μοντερέαλ, στον Καναδά. Με τους Έλληνες φοιτητές που παρακολούθησαν τα καλοκαιρινά μαθήματα στην Ελλάδα. Επίσης, πέρσι, βρέθηκα με Έλληνες δημοσιογράφους στο Συμβούλιο της Ευρώπης και φέτος, στο Παρίσι πιά, με τους Έλληνες φοιτητές που παρακολούθησαν τα μαθήματα και τις διαλέξεις μου — όπως και των άλλων Έλλήνων πανεπιστημιακών — γιατί είμαι κι' εγώ πανεπιστημιακός. Γι' αυτό ή χαρά μου είναι μεγάλη που, πρώτη φορά, έδώ πιά, στην άπελευθερωμένη Αθήνα, άπειθύνομαι σε Έλληνες.

Για να ' απαντήσω τώρα στο ερώτημα, από ποιά στιγμή αρχίζουν οι ύπολογιστές να μπαίνουν σε ίσχυ — πότε, δηλαδή, αρχίζω να τους χρησιμοποιώ:

Αυτό εξαρτάται από τα προβλήματα. Κατά κανόνα, δέ χρησιμοποιώ πάντοτε ηλεκτρονικούς έγχεφαλους. Ή σύνθεση δεν είναι πιά οι άλλες μελωδικές σχέσεις, δηλαδή μιὰ μελωδία ή πολυφωνία (πολλές μελωδίες μαζί), μιὰ δομή σύμφωνη [έννοει, προφανώς, μιὰ διάφωνα] που να διέπεται από τους κανόνες και τῆς ἁρμονίας και τῆς πολυφωνίας και συγχρόνως, με τὸ ἄπλωμά της σὲ μεγάλη χρονική ἔκταση, να δημιουργείται ἕνα ἔργο ὅπως εἶναι ἡ σονάτα, ἡ φυγή [φούγκα], οἱ ἄλλες μορφές — οἱ ἄλλες κατασκευές, ἂν θέλετε. Διότι, τουλάχιστον ἡ ἐργασία ἡ δική μου, βασίζεται σὲ ἄλλη προσέγγιση, σὲ ἄλλο τρόπο σύνθεσης. Δὲν εἶναι πιά μιὰ τελεωτική γραμμὴ, εἶναι εἰκονική [;] και ἐπομένως οἱ πολλαπλές ἐπαναλήψεις και μεταμορφώσεις που παθαίνει μιὰ μελωδική γραμμὴ βασίζεται σὲ γενικότερα σχήματα, τὰ ὁποῖα θὰ ἤθελα νὰ ἀναπτύξω ἀπόψε. Ἀλλὰ τὸ ἀναβάλαμε γιὰ λόγους — γιὰ τοὺς πολιτικούς λόγους, γιατί ὅλος ὁ κόσμος παρακολουθεῖ τὰ ἐκλογικά. Ἴσως μετὰ τὶς ἐκλογές νὰ κάνουμε κάτι — ἴσως Δευτέρα βράδυ, ἂν ἐρθουν τὰ πράγματα βολικά.

Λοιπόν, νομίζω ὅτι ἀπάντησα σ' αὐτὴ τὴν πρώτη ἐρώτηση πολὺ γενικά, ὅτι δὲν εἶναι σημαντικὴ ἡ χρῆση τοῦ ἠλεκτρονικοῦ ἐγγεφαλοῦ. Εἶναι σποραδικὴ και ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὰ προβλήματα τῆς στάθμης τῆς γενικῆς σύνθεσης. Ὅταν λέω "γενικὴ σύνθεση", [έννοῶ] τῆς μακροσύνθεσης. Δὲ ἀντιδιαστολή μετὰ τὴν μικροσύνθεση θὰ ἔπρεπε τότε πιά στὴν κατώτερη στάθμη ἡ κατασκευὴ τοῦ ἠχητικοῦ συμβόλου [...] μετὰ τὴν ἠλεκτρονικὴς ὑπολογίστριας. Χρησιμοποιῶ τὶς ὑπολογίστριες σὲ σύνδεση μ' ἕνα ἄλλο μηχανήμα που λέγεται μετασχηματιστής, μεταστροφῆς, μεταλλακτῆρ (inventisseur στὰ γαλλικά), που μετασχηματίζει ἀριθμούς, σειρὰ ἀριθμῶν που παράγει ὁ ἠλεκτρονικὸς ἐγγεφαλος, σὲ ἦχο κατευθεῖαν. Ἢ φύση τῆς μουσικῆς πρέπει νὰ εἶναι τέτοια, ὥστε νὰ μπορέσει νὰ περάσει ἀπὸ τὸν ἠλεκτρονικὸ ἐγγεφαλο. Καὶ ἐδῶ εἶναι ἕνα ἄλλο βασικὸ πρόβλημα τῆς Μουσικῆς και τῆς Τέχνης, γενικά: εἶναι δυνατόν, ἔχομε αὐτὸ τὸ δικαίωμα; Ἢ εἶναι λ.χ. ἀπλῶς τεκμήρια ἀφηρημένα, ἔξω ἀπὸ τόπο και χρόνο και ἱστορία;

**ΕΡΩΤΗΣΗ 2η:** Τί ἦταν αὐτὸ που σὰς τράβηξε σ' αὐτὸ τὸν τομέα τῆς μουσικῆς που λέγεται "πρωτοποριακὴ"; Πῶς καταλήξατε σ' αὐτὸ τὸ χῶρο;

**ΞΕΝΑΚΗΣ:** Ὅταν ἔφυγα ἀπὸ ἴδω, εἶχα τὸ αἶσθημα μιᾶς μεγάλης ἀποτυχίας, σχεδὸν σὲ ὅλους τοὺς τομείς τῆς ζωῆς μου. Στὶς σπουδές μου — παρόλο που κατάφερα νὰ πάρω τὸ δίπλωμα τοῦ Πολυτεχνείου τὸ '47 (εἶχα μετὶ τὸ '40) — στὶς ἄλλες σπουδές μου — οἱ ὁποῖες δὲν ἦταν πολυτεχνειακές ἀλλὰ παραπανεπιστημιακές, ὅπως ἡ ἀρχαιολογία ἢ ἡ φιλοσοφία — ἢ ἀποτυχία ἢ πολιτικὴ — μετὰ τὴν παράταξη που εἶχαμε πολεμήσει εἶχαμε ἀποτύχει στὰ ἰδανικά που εἶχαμε θέσει — και στὴν τέχνη, τὴ μουσικὴ δηλαδή, που ἤθελα, πάνω ἀπὸ κάθετι ἄλλο, νὰ κάνω. Ὅταν ἔφυγα λαθραῖα κ' ἔφτασα στὴ Γαλλία,

βρισκόμουν μετὰ μὴδὲν παντοῦ, ἴσως και μετὰ ἀρνητικὸ, μετὰ ὑποτόνωση δηλαδή. Ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα τραγούδι, τὸ ὁποῖο ἦτανε βασικὸ, ἕνα εἶδος ὀλέθρου νὰ βαδίσω στὴ μουσικὴ. Τί ἐφόδια εἶχα; Εἶχα τὰ κλασικά ἐφόδια λίγο πολὺ, και κάτι μικροσυνθέσεις...

"Ὅταν βρέθηκα λοιπὸν στὴ Γαλλία μ' αὐτὰ τὰ ἐφόδια... Τὸ Παρίσι, κείνη τὴν ἐποχὴ, πρέπει νὰ ξέρετε, ἦταν ἕνα εἶδος σταυροδρομοῦ, ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο και στὴ μουσικὴ. Ἐκείνο που εἶχε σημασία ἦταν τὰ σπουδαιότερα ρεύματα: τὰ πιδὲνδιαφέροντα ἦταν τὰ καινούρια, ὅπως τὸ ρεύμα τῆς σειραϊκῆς μουσικῆς, τῆς δωδεκάφθογγης δηλαδή που ἀρχίζει τότε νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἐσωτερικότητα, δηλαδή τὴν τεινικότητα, και ἡ ἠλεκτροακουστικὴ μουσικὴ που ἀρχισε νὰ χρησιμοποιεῖ νέους τρόπους και παραγωγῆς και κατασκευῆς. Δηλαδή τὸ μαγνητόφωνο, που στὴ μουσικὴ εἶναι κάτι σὰν τὸ χαρτί που γράφει ὁ λογιτένης ἢ σὰν τὸν πίνακα που ζωγραφίζει ὁ ζωγράφος — πράγματα που μένουνε δηλαδή. Ἐπὶ αὐτὰ μιὰ μνήμη ἀντικειμενικὴ, τὴν ὁποῖα μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖται καινεῖς, μετὰ ἡχους, μετὰ ὕλη τοῦ μαγνητοφώνου, που εἶναι τὸ πᾶν. Ἐφόσον μετὰ τὸ μικρόφωνο κυρίως μπορεῖται καινεῖς νὰ ἠχογραφήσει ὅτι ἡχοῦς θέλει ἢ ἀκόμα και μετὰ ὀρισμένες συσκευές — γεννήτριες ἠλεκτρονικές — νὰ φτιάξει ὀρισμένου τύπου ἡχοῦς — τοὺς λεγόμενους καθαρῶς ἡχοῦς, τοὺς ἡμιτονοειδεῖς. Καὶ, ἐπίσης, ὑπῆρχε — αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ τονίσω — τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὴ μουσικὴ ἕνας ἄνθρωπος, ὁ Ὀλιβιέ Μεσσιάν, συνθέτης, που ἦταν σχεδὸν ἄγνωστος, τότε. Ἢ σημασία του ἦταν κυρίως [γιὰ μένα] σὰ συνθέτη, μετὰ τὶς καινούριες ιδέες που ἔφερε πάντα στὴ μουσικὴ του,

Ὁ Γιάννης Ξενάκης στὴν Ἀθήνα



ἀδιάφορο ἂν αἰσθητικὰ ἢ μουσικὴ του ἦτανε χωρὶς "σημαντικὴ". Ἐγὼ νομίζω πῶς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἦτανε ἀκριβῶς "σημαντικὴ". Κι ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, τὸ δεύτερο σκέλος τῆς σημασίας του ἦταν ἡ διδασκαλία του κι ὁ τρόπος διδασκαλίας του. Ἐκτὸς αὐτοῦ, εἶχα τὴν τύχη νὰ βρῶ δουλειὰ γιὰ νὰ μπορέσω νὰ συντηρηθῶ και νὰ συνεχίσω νὰ κάνω τὴ μουσικὴ μου — νὰ ὑπολογίζω, σὰν πολιτικὸς μηχανικός, τὰ διαφόρων εἰδῶν πατώματα στὸ Γραφεῖο τοῦ Λε Κορμπυζιέ. Αὐτὸ ἔχει σημασία γιατί δίνει ὀλόκληρο τὸ περιβάλλον στὸ ὁποῖο βρέθηκα ξαφνικά. Ἐκείνη στὴ Γαλλία μετὰ τὴ νοσταλγία που εἶχα γιὰ τὸν τόπο που ἔχα ἀφήσει, ἀνακάλυψα τὴ σημασία τῆς δημοτικῆς μουσικῆς και τῆς συγγένειά που εἶχε ἡ ἑλληνικὴ δημοτικὴ μουσικὴ μετὰ τὶς ἄλλες μεγάλες [μουσικῆς] εἰκογενέειες τῆς Μέσης Ἀνατολῆς και τῆς Ἀσίας, ὅπως εἶναι ἡ Ἰνδικὴ, καθὼς ἐπίσης και μετὰ τὸ βυζαντινὸ ἄσμα, τοῦ ὁποῖου προέκταση ἦτανε τὸ γρηγοριανὸ στὴ Δύση — ἀπ' τὸ ὁποῖο ξεφύτρωνε ἐξἄλλου ἡ Δυτικὴ μουσικὴ, που εἶχα μάθει μετὰ τὴν ἀντίστιξη και τὴν ἁρμονία — τὴν ἐξέλιξή της, δηλαδή. Ἀλλὰ πῶς, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά εἶχα ἐμπειρίες τῆς Κατοχῆς, ὅπου θυμάμαι, κάναμε διδασκαλίες γαμίζοντας τοὺς δρόμους τῆς Ἀθῆνας, μετὰ δεκάδες χιλιάδες διαδηλωτές... μετὰ συνθήματα τὰ ὁποῖα στὴν ἀρχὴ ἦσαν πολὺ ἐθνικά, σὰν ἕνα εἶδος μετὰ μεγάλη δύναμη στὴν ἴδια φάση — πῶς αὐτὰ τὰ συνθήματα ἀρχίζανε ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τῆς διαδήλωσης και προχωροῦσαν πρὸς τὸ τέλος σὰν ἕνα εἶδος κύματος ἠχητικοῦ, πῶς μετὰ, ὅταν ἡ διαδήλωση ἔφτανε στὸ Σύνταγμα, ἄς ποῦμε, στὴ σύγκρουση μετὰ τὸν ἐχθρὸ ἐκείνη τὴ στιγμή ὁ ἐχθρὸς χτυποῦσε [ἀνοιχτά; δυνατά;] — λοιπὸν, πῶς αὐτὸ τὸ σύνθημα που τὸ παίρνουν τόσο κανονικά και γέμιζε ὀλόκληρη τὴν Ἀθήνα, ξαφνικά γινότανε χάος φοβερό, ἕνα ἄλλο πιά μουσικὸ γεγονός μετὰ καταπληκτικὴ δύναμη — αὐτὸ, ἦτανε μιὰ ἐμπειρία.

Ἢ ἄλλη ἦτανε ὅταν τὸ Δεκέμβριο πολεμοῦσα ἐναντίον τῶν Ἀγγλων και βρισκόμουν σὲ μιὰ παγωμένη Ἀθήνα κι ἄκουγα τὴ νύχτα τὶς σφαῖρες που σφουρίζαν δεξιά κι ἀριστερά. Μέ... πῶς τὶς λέγαν αὐτὲς τὶς σφαῖρες που δέχονταν φωτεινές; — τροχιδεικτικές. Ἢταν ἄλλωστε και θέαμα. Ἀλλὰ σὲ φύση, δηλαδή σὲ πυκνότητα τοῦ ἡχοῦ, [ἦταν κάτι] ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν ἦχο τῶν διαδηλώσεων. Λοιπὸν, αὐτὲς τὶς ἠχητικὲς παραστάσεις που εἶχα και που μ' ἐνδιαφέρανε πάρα πολὺ σὰν ἠχητικὲς παραστάσεις, δὲ μποροῦσα νὰ τὶς ὀνομάσω κείνη τὴν ἐποχὴ μουσικὴ, γιατί δὲν ἦτανε, σύμφωνα μετὰ τοὺς κανόνες και μετὰ τὴν παραδοχὴ αὐτοῦ που λέγαμε μουσικὴ. Μουσικὴ ἔπρεπε νὰ 'ναι κάτι σὰ μελωδία, νὰ 'χει πολυφωνία, νὰ 'χει ἐνορχήστρωση νὰ 'χει μορφολογία κ.λπ.

Γιὰ μένα ὅμως ἦταν μιὰ πραγματικὴ βασικὴ μουσικὴ. Καὶ πρὶν ἀκόμα ἀπὸ τὴν Κατοχὴ και πρὶν ἀκόμα ἀπὸ τὸ Δεκέμβριο, ὅταν πῆγαινα ἐκδρομὲς μετὰ τὸ ποδήλατο στὸ Μαραθῶνα κι ἄκουγα τὰ τζιτζιάνια τὸ καλοκαίρι ἢ τὸν ἄνεμο, μέσα στοὺς κλώνους τῶν φύλλων, στὰ



πεύκα. Κι αυτό ήταν πάλι μιὰ μουσική που έλεγε τήν ιστορία του τόπου κι όμως δε μπορούσα να τήν πω μουσική με τούς σύγχρονους, παραδειγματικούς ύρους. Λοιπόν, για να 'ρθουμε τώρα πιά στο έρώτημα — γιατί δεν είναι τόσο άπλο έρώτημα. Σας εξηγώ, γιατί έπιασα να κάνω μιὰ δική μου μουσική. Να κάνω μιὰ μουσική που δεν είχε ξαναγίνει πρίν.

Λοιπόν, έτσι όπως βρισκόμουν μόνος στο Παρίσι, μ' αυτό τὸ παρελθόν, [κι αναγκασμένος] να κινούμαι μέσα σ' αυτά τὰ ρεύματα, έπρεπε ή να εξαφανιστώ εντελώς ή κάτι να γίνει. Κ' ύστερα από έπτά χρόνια, πού 'κανα σκληρή δουλειά για να προσαρμοστώ και να μάθω τι έπρεπε να κάνω, βρήκα αυτό τὸ δρόμο σχεδόν ξαφνικά. Δηλαδή άρχισα να βρίσκω δρόμους όπου και ή έμπειρία ή παλιά [νόημα άσαφές: "με τήν ιδέα ότι είχε σε μεγάλη μάζα, ξαφνικά, όπως οι διαδηλωτές — ο καθόνας έλεγε κάτι —"]. Κυρίως όμως από τή μάζα, από τή μεγάλη χαοτική κατάσταση έβγαινε ένα γεγονός, ένα φαινόμενο μουσικό τελείως διαφορετικό απ' τὸν καθόνα — από τὸν ιδιώτη. Πώς δηλαδή ένα φαινόμενο, πού έχει κάποια ποιότητα όταν είναι μοναχό του, όταν γίνεται σε μεγάλη κλίμακα, μαζικά, άποικτὰ ξαφνικά μιὰ άλλη οντότητα, γίνεται ένα άλλο γεγονός. Δηλαδή, τὸ πέρασμα από τὸ άτομο στη μάζα. 'Πηχτικά όμως. Αὐτή ήταν ή κεντρική ιδέα. Και επίσης, τὸ γεγονός ότι, όντας στο Πολυτεχνείο άλλοτε και ξέροντας να σχεδιάσω, άρχισα να γράφω τή μουσική όχι με τὸ πεντάγραμμο και με τίς νότες, αλλά κατευθειάν σ' ένα καρτεσιανὸ σύστημα συντεταγμένων. Διότι ούσιαστικά, ὁ χώρος πού κινείται ένας μουσικός — ιδιαίτερα ένας μουσικός παραδοσιακός — ήταν ένας χώρος διδιάστατος: τὰ ύψη, δηλαδή τὰ μελωδικά [έννοει τονικά] ύψη και ὁ χρόνος.

Λοιπόν, σχεδιάζοντας με άκριβεια όρισμένες σχέψεις μου, βρήκα τελικά πώς και με άπεικόνιση μπορώ να κάνω τή δουλειά αὐτή. Κ' έτσι ξεκίνησε αὐτή ή εργασία. Σὺν τῷ χρόνῳ βέβαια, βρέθηκα στήν ανάγκη να χρησιμοποιήσω — για να ρυθμίσω αυτές τίς μάζες και τίς μεταβολές τους στο χρόνο — να χρησιμοποιήσω μαθηματικά και μάλλον μαθηματικά πού δεν είχα τήν τύχη να μάθω στο Πολυτεχνείο (διότι ήταν πολύ νωρίς τήν εποχή εκείνη ή λόγω τοῦ πολέμου) — τή θεωρία τῶν πιθανοτήτων, πού αναγκάστηκα να τήν εισαγάγω στη μουσική σύνθεση κ.λπ.

**ΕΡΩΤΗΣΗ 3η:** "Ήθελα να σας ρωτήσω, σε σχέση με τήν πρώτη έρώτηση πού διατυπώθηκε, για τούς ηλεκτρονικούς υπολογιστήρες ή τίς υπολογιστρίες, όπως τίς λέτε. 'Ο κόσμος, γενικά οι διανοούμενοι, τρομάζουν μπροστά στην έννοια "υπολογιστής" και, γενικά, με τή χρήση τεχνολογικών μέσων στήν τέχνη. Νομίζουν ότι οι μηχανές θα επικρατήσουν στή ζωή μας, θα μās συντριβουν, καταπιέσουν κ.λπ. 'Ενώ τὸ πρόβλημα τίθεται σε άλλη βάση: Οι μηχανές είναι, όπως τὸ βιβλίο, όπως τὸ χαρτί, ανάλογα με τή χρήση τους μπορούν να κάνουν καλό ή κακό. "Ήθελα να πω ότι ὁ ηλεκτρο-



Ξενάκης, τελευταία φωτογραφία του

νικός υπολογιστής βοηθάει άπλως να κάνουμε μιὰ μηχανική δουλειά ή σύλληψη τοῦ καλλιτέχνη και ή δημιουργία είναι πάντοτε στο μυαλό και μέσα από δομές, εικόνες και παραστάσεις ήχητικές, πού— όπως είπατε σεις — έχει. "Αρα, δεν είναι ὁ υπολογιστής αὐτός πού γράφει. Ούτε και οι ηλεκτρονικές γεννήτριες, πού λέτε σεις. Πιστεύω ότι μάλλον θα πρέπει να συλλαμβάνετε πρώτα τὸν ήχο — τήν εικόνα από τὸν ήχο, και έπειδή χρησιμοποιείτε στατιστικές σχέσεις, τίς βάζετε σ' έναν υπολογιστή για να σας βγάλει μιὰ σειρά αριθμῶν. "Αρα δεν πρέπει να φοβόμαστε τὸν υπολογιστή. 'Εσείς κάνετε τή δουλειά κι όχι ὁ υπολογιστής. 'Ο υπολογιστής είναι ένα είδος δούλου. Είναι ή δεν είναι έτσι; "Ήθελα, δηλαδή, να ρωτήσω τὸν κ. Ξενάκη, αν πράγματι ὁ υπολογιστής ήτανε άναγκαίος όπως διήποτε, ή αν μπορούσε, έστω και σε περισσότερο χρόνο, να κάνει τή δουλειά μόνος του, με τὸ χέρι.

**ΞΕΝΑΚΗΣ:** 'Ο υπολογιστής μπορεί να χρησιμοποιηθεῖ σε πολλές κατευθύνσεις. Μιὰ από τίς κατευθύνσεις είναι αὐτή εδώ: "Όταν έκανα τούς πρώτους υπολογισμούς, δεν είχα στή διάθεσή μου υπολογιστή — υπολογίστρια. Τό

'κανα με τὸ χέρι και βέβαια ήταν πάρα πολλοί οι υπολογισμοί πού έκανα. 'Αλλ' ήμουν τόσο θερμός κ' ένθουσιώδης σ' αυτό πού έκανα, ώστε δε λογαριαζα τὸν κόπο. Τώρα βέβαια άλλαξε κάπως αὐτή ή κατάσταση και γι' αυτό ίσως χρησιμοποίησα τὸν υπολογιστή.

'Αλλ' υπάρχει κι άλλος λόγος. Είναι, φέρ' είπειν, όταν έχεις ένα δεδομένο συγκρότημα — κατασκευή, άφηρημένη κατασκευή έννοιά, ή όποία, κατά κανόνα, μπορεί να εκφραστεί με μαθηματικές εξισώσεις. Τότε, αὐτός πού κατασκευάζει αὐτή τή συσκευή τήν άφηρημένη, θα θελήσει σε δεδομένη στιγμή να τή διερευνήσει. Μέχρι πού σημείο δηλαδή είναι σωστή, ή ξαφνικά αλλάζει, ή ξεπέφτει, ή γίνεται κάτι άλλο. Λοιπόν, σε τέτοια περίπτωση χρησιμοποιεῖ τήν ηλεκτρονική υπολογίστρια σαν ένα εργαλείο πού όργώνει ένα χωράφι άκαλλιέργητο.

**ΦΩΝΗ ΑΠ' ΤΟ ΚΟΙΝΟ:** Δώστε μας ένα παράδειγμα.

**ΞΕΝΑΚΗΣ:** Π.χ. μιὰ δευτεροβάθμια εξίσωση,  $\alpha\chi^2 + \beta\chi + \gamma = 0$  έχει συντελεστές α, β και γ. Λοιπόν, αυτό είναι ένα είδος κατασκευής, πολύ άπλης βέβαια και μαθηματικής, ή όποία δεν έχει άμεση εφαρμογή στή μουσική ή στήν τέχνη, γενικά, αλλά μπορεί σε δεδομένη στιγμή να χρησιμοποιηθεῖ σαν ένα κομμάτι σε μιὰ γενικότερη κατασκευή μουσική, άφηρημένη. "Ας τὸ πάρουμε, λοιπόν, αυτό τὸ άπλο κομμάτι πού είναι σαν ένας μικρός μηχανισμός — αὐτή τή δευτεροβάθμια εξίσωση. Να δούμε, δηλαδή, τι έννοιά μ' αυτό πού λέω "διερεύνηση". Να πάρω τὸ σκελετό τῆς δευτεροβάθμιας εξίσωσης, με τή λύση πού 'χει δοθεῖ τώρα και μερικὸς αἰῶνες, και να δῶ πώς μπορεί — πού θα 'ναι τὸ αποτέλεσμα όταν αλλάξουν οι συντελεστές, ή αξία τῶν συντελεστῶν. Τέτοιου είδους συντελεστές, σ' αὐτή τήν άπλη περίπτωση. Καθαρὸ δεν είναι αὐτό; Και μπορώ να πω ότι εγώ ξέρω περίπου πού θα πέσω όταν τὸ ας πούμε κυμαίνεται ανάμεσα σ' αυτές και σ' αυτές τίς τιμές ή τὸ β κ.ο.κ. "Η μπορώ να πω: 'Εγώ θέλω να κάνω, να χρησιμοποιήσω αὐτή τή δευτεροβάθμια εξίσωση για λόγους είτε συναισθηματικούς, είτε λογικούς, είτε έντελῶς άδιάφορους — να πῶ: αὐτή τήν τιμή παίρνω για τὸ α, αὐτή παίρνω για τὸ β κι αὐτή για τὸ γ. Τὸ γεγονός όμως είναι ότι ή υπολογίστρια μου επιτρέπει να κάνω αὐτή τήν εξάρθρωση [;].

Κι αὐτὸ συμβαίνει κυρίως όταν ή υπολογίστρια χρησιμοποιεῖται σαν ένας τρόπος μαθητευσης. Δηλαδή, πώς μπορώ εγώ να διδάξω στήν υπολογίστρια να παίξει σκάκι μ' έναν αντίπαλο άνθρωπο πρώτα, και μετά να παίξει σκάκι με μιὰ άλλη υπολογίστρια. Δηλαδή, υποθέτω ότι τὸ σκάκι έχει όρισμένους κανόνες — τί θα πεί κανόνες; Θα πεί όρισμένες δυνατότητες, αυτές τίς δυνατότητες τίς περιορίζουμε με τούς κανόνες. 'Επομένως, έχω ένα είδος φίλτρου, ένα φιλτράρισμα στις δυνατότητες αὐτές. 'Εγώ όμως δεν ξέρω όλους τούς κανόνες, δηλαδή όλες τίς δυνατότητες πού μπορεί να συμβῶν σ' ένα παιχνίδι σκακιού. Δεν τίς ξέρω γιατί είναι άπειρες — όχι άπειρες, είναι πεπερα-

σμένες, ἀλλ' εἶναι γιὰ μένα, γιὰ τὸ ἀνθρώπινο μυαλὸ καὶ τὴν ἀνθρώπινη ζωὴ, ἀπειράριθμες.

Υπάρχει αὐτὸς ὁ τρόπος λοιπὸν — δηλαδὴ νὰ δώσω αὐτοὺς τοὺς κανόνες τοὺς ἀρχικούς καί, προσπαθώντας καὶ διορθώνοντας τὰ λάθη ποὺ κάνουν κάθε φορὰ οἱ δυὸ παίχτες, σιγὰ σιγὰ νὰ γεμίσω, νὰ σχηματίσω μιὰ πολὺ πολὺ-πλοκὴ δομὴ ἐσωτερικὰ μὲ τὴν ἐπιστήμη τὴν ὑπολογιστικὴν, ποὺ ὀδηγεῖ στὴν ὑπολογιστρία. "Ἄλλος λόγος — τελειώσαμε μ' αὐτὴ τὴ δεύτερη ἀναγκαιότητα, δηλαδὴ νὰ χρησιμοποιήσῃ κανεὶς τὶς ὑπολογιστρίες — ἄλλος λόγος βασικὸς νομίζω, εἶναι νὰ πᾶρει κανεὶς, κάνοντας ἕνα πρόγραμμα, κάνοντας μιὰ συσκευὴ ἀφρημένη, ἀποτυπώνοντάς τὴν σ' ἕνα πρόγραμμα μὲ ὀρισμένες ἐντολὲς ποὺ πρέπει νὰ ἐκτελέσῃ ἡ μηχανή. Αὐτὸ τὸ πρόγραμμα ἀντικειμενοποιεῖ τὴ συσκευὴ αὐτὴ τὴν ἀφρημένην. Ἐπομένως, αὐτὸς ποὺ τὴν ἔχει φτιάξει μπορεῖ νὰ δουλέψῃ ὅπως θὰ δούλευε πάνω σ' ἕνα ἀντικείμενο ποὺ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸν ἐαυτὸ του. Αὐτὴ ἡ ἀντικειμενοποίηση τῆς συσκευῆς αὐτῆς, τῆς ἀφρημένης συσκευῆς, εἶναι κάτι βασικὸ. Διότι κατόπιν αὐτῆς ἡ συσκευὴ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ ὅποιονδήποτε ἄλλον ποὺ θὰ θελήσῃ νὰ τὴ δοκιμάσῃ. Πάλι γενικὰ : ἄς ποῦμε ὅτι φτιάχνω ἕνα πρόγραμμα — μουσικὸ πρόγραμμα. Αὐτὸ τὸ πρόγραμμα εἶναι σὰν ἕνα κουτί. "Ἐνα (ὅπως λένε σήμερα — λέγανε μᾶλλον, δὲν ξέρω ἂν τὸ λένε ἀκόμα) μαῦρο κουτί, δηλαδὴ δὲν ξέρεις τί περιέχει, πῶς εἶναι τὰ ὄργανα τὰ ἠλεκτρονικὰ, ἀλλὰ ξέρεις μόνον πῶς ὅταν ἔχεις ὀρισμένα ἔξωτερικὰ κουμπιά, κόκκινα, ἄσπρα, μὲ ὀρισμένους ἀριθμούς, σύμβολα κ.λπ. τὸ κουτί αὐτὸ μπορεῖ νὰ σοῦ βγάλῃ, νὰ σοῦ παραγάγῃ ὀρισμένα ἀποτελέσματα. "Όταν πατήσῃς ὀρισμένα κουμπιά, ἔχεις ὀρισμένα ἀποτελέσματα δεδομένα. Δηλαδὴ, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐντολὴν ποὺ θὰ δώσῃς σ' αὐτὸ τὸ κουτί, ὁ ἀποκτῆσῃς ὀρισμένα ἀποτελέσματα. "Όπως εἶναι τὰ ραδιόφωνα, ὅπως εἶναι ὅλες οἱ συσκευὲς ποὺ ἔχουμε, δηλαδὴ ὅλ' αὐτὰ τὰ ἡμιαυτόματα, πραγματικά, ὕλικά ἀντικείμενα, ποὺ ἀνάλογα μὲ τὰ κουμπιά ποὺ πατάμε, ἀνάλογα δηλαδὴ μὲ τὶς ἐντολὲς ποὺ δίνουμε — μᾶς δίνουν ὀρισμένα ἀποτελέσματα.

Λοιπὸν αὐτὸ, στὸν τομέα τῆς ἀφρημένης συσκευῆς, εἶναι πάρα πολὺ σημαντικό : τὸ ὅτι, δηλαδὴ, μιὰ μηχανὴ μὲ ὑπολογιστρία μπορεῖ νὰ σοῦ παρέξῃ μιὰ τέτοια ἀντικειμενοποίηση, καὶ ἐπομένως μιὰ μετάδωσή τῆς "συσκευῆς" αὐτῆς ποὺ ἔχεις κάνει καί, δεύτερον, σὲ 30 πρόσωπα, ποὺ μπορεῖς νὰ χρησιμοποιήσῃς σύμφωνα μὲ τὴ δική σου προσωπικότητα καὶ διαίσθησιν κ' αἰσθητικὴν κατάσταση κ.ο.κ. "Ὄστε ἔχουμε, τουλάχιστον τρεῖς ἀνάγκες, τρεῖς τρόπους καὶ χρήσεις.

**ΕΡΩΤΗΣΗ 4η :** Κύριε Ξενάκη, θὰ 'θελα νὰ σᾶς ρωτήσω : ἐφόσον ἔχετε εἰσαγάγει τὴν ἀνοιχτότητα καὶ ἀντιαρμονία στὴν μουσικὴν σας, κάνετε δηλαδὴ ὅτι κάνουν καὶ οἱ μουσικοὶ ποὺ παίζουνε free jazz καὶ εἶναι αὐτὸ ἀπόλυτη ἔκφραση, ἀφήνετε τοὺς

μουσικούς σας ἐλεύθερους ν' αὐτοσχεδιάζουν ; Κι ἂν αὐτὸ συμβαίνει, κατὰ πόσο πλεόν σᾶς ἐκφράζει — ἐφόσον εἶναι ἔκφραση ἀπόλυτων ; ] μουσικῶν κι ὄχι δική σας πλεόν ;

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Αὐτὸ εἶναι ἕνα βασικὸ θέμα ἐκεῖνον ποὺ ὑπερασπίζονται τὸν αὐτοσχεδιασμὸν στὴ μουσικὴ ἢ στὸν τομέα τῆς free jazz [ἐλεύθερης τζάζ] ἢ στὸν τομέα τῆς σοβαρῆς μουσικῆς — πρωτοποριακῆς ἄς ποῦμε : λέγεται Aleatoire - Aleatorius. Πῶς λέγεται ἐλληνικά; Ἄλεατορικὴ μουσικὴ; (ὠραία λέξη! Ἄλεατορικός = τυχαῖος, μουσικὴ τοῦ τυχαίου). Οὐσιαστικὰ νομίζω ὅτι ὁ συνθέτης, ἐφόσον εἶναι συνθέτης ἐξ ὀρισμοῦ, πρέπει ὁ ἴδιος νὰ δώσει αὐτὸ ποὺ πιστεῖ καλλίτερον. Δηλαδὴ πρέπει νὰ γράφῃ, νὰ δώσῃ τὶς ἐντολὲς γιὰ τὴν ἐκτέλεση μέχρι καὶ τὴν τελευταία λεπτομέρεια. "Όχι μόνον θὰ πρέπει νὰ γράφῃ, ἄς ποῦμε σὲ περίπτωση ποὺ θὰ χρησιμοποιήσῃ μελωδία, τὴν κύρια μελωδία, ἀλλὰ καὶ τὶς ἄλλες μελωδίες, κ' ὅλη τὴν ἁρμονία, κ' ἂν ὑπάρχουν κ' ἄλλες διαφορετικὲς ἁρμονίες νὰ τὶς γράφῃ ὅλες, μέχρι τέλος. "Όχι μόνον αὐτὸ, ἀλλὰ [ὅθ' ἀπρέπει] νὰ προσπαθήσῃ κιόλας νὰ πεῖ πῶς θὰ παιχτεῖ ὁ τάδε ἦχος, μὲ τί ὄργανο κ.ο.κ. Δηλαδὴ ἡ μελέτῃ μου, ἡ ὄρεξί μου, ἡ ὄρεξί κ' ὁ ἐνθουσιασμὸς θὰ πηγάνουν ἀπὸ τὸ γενικότερον ὡς τὸ ἐιδικότερον, δηλαδὴ στὸν ἴδιο τὸν ἦχο.

Γι' αὐτὸ καὶ ἡ μουσικὴ μου εἶναι ἀρκετὰ δύσκολη νὰ παιχτεῖ : διότι οἱ μουσικοί, γενικὰ, ἔχουν μάθει ὀρισμένους τρόπους ποὺ δὲν ταιριάζουνε καὶ πρέπει ν' ἀλλάξουνε σιγὰ σιγὰ. Καὶ νομίζω ὅτι αὐτὸ δὲν εἶναι [σχεῖν] μόνον γιὰ τὴ δική μου μουσικὴ ἀλλὰ καὶ, γενικότερα, γιὰ ὅλη τὴ μουσικὴ. Ἐγὼ νομίζω δηλαδὴ ὅτι ἡ ἀλλαγὴ τοῦ τρόπου ἐξηντάτηνος ; ] μουσικῆς θὰ φέρῃ ἐνδιαφέροντα ἀποτελέσματα [ἀκόμα] καὶ στὴν κλασικὴ μουσικὴ ποὺ, κατ' ἐμὲ παίζεται, μ' ἕνα ἀναχρονιστικὸν τρόπο, ἀκόμα καὶ στὶς καλλίτερες ὀρχήστρες τοῦ κόσμου.

Μιὰ ἐπεξηγήσῃ στὸν ἑρμ. aleatoire. Στὴν πραγματικότητα δὲν εἶναι διόλου "τυχαῖο". Αὐτὸ ποὺ εἶναι τυχαῖο, στὴν πραγματικότητα πρέπει νὰ κατασκευαστεῖ μὲ πολὺ μεγάλη δυσκολία καὶ μὲ πολλοὺς συλλογισμούς. "Όταν νομίζετε ὅτι εἴστε ἐλεύθερος, σεῖς ἢ αὐτὸς ποὺ παίζει free-jazz, ἢ αὐτὸς ποὺ παίζει ἀλεατορικὴ μουσικὴ, τότε πέφτετε ἔξω. Γιατί; Γιατί ὅτι κάνει εἶναι βγαλμένο ἀπὸ τὴν ἐμπειρία του, χωρὶς μάλιστα κανένα ἐλεγχὸν διότι ἔχει μεγάλη ἐμπιστοσύνη σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ διαίσθησιν καὶ ἐμπειρία, ποὺ εἶναι ἐντελῶς ἄλλο πράγμα ἀπὸ τὸ τυχαῖο. Τὸ τυχαῖο κατασκευάζεται μὲ μεγάλη δυσκολία καὶ μόνον τὸ ὅτι τὸ κατασκευάζει κανεὶς πρὸς τὸ παρόν, εἶναι πειραματικὸς τρόπος, ὅπως π.χ. νὰ παίζει κορώνα — ἢ — γράμματά, ἢ τὸ ζάρι, ἢ καὶ τὰ χαρτιά. Ἄλλὰ θὰ πρέπει νὰ ξέρεῖ πάντοτε τί σημαίνει τὸ ζάρι, τὸ κορώνα — ἢ — γράμματά, δηλαδὴ τί μηχανισμὸς τῆς θεωρίας τῶν πιθανοτήτων εἶναι τὸ δεύτερον σκέλος. Δηλαδὴ, τὸ ἕνα εἶναι τὸ πρακτικὸν — μὲ πρακτικὲς μηχανὲς φτιάχνουμε τὸ

χρη, ἀλλὰ τὸ σπουδαιότερον εἶναι ἡ θεωρία, ποὺ εἶναι ἡ θεωρία τῶν πιθανοτήτων. Κι αὐτὴ, ἀπ' τὸν Pascal καὶ τὸ Fernan (ἐδῶ καὶ 300 χρόνια), ἔχει κατακτήσει πάρα πολλοὺς τομεῖς τῆς ἀνθρώπινης σκέψης καὶ βίωσης. Καὶ ἴσως, κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐμμονὴν ἐπιρροή, οἱ καλλιτέχνες θὰ 'πρεπε κάπως νὰ ἔχουν σκεφτεῖ νὰ τὴν ὑποστοῦν, καὶ γι' αὐτὸ κάνουνε ἐκεῖνο ποὺ δὲν εἶναι τυχαῖο. Αὐτὸ ποὺ γινότανε πάντοτε στὴ μουσικὴ, δηλαδὴ ὁ αὐτοσχεδιασμὸς, ἀλλάξε ὄνομα, ἔγινε ἡ free jazz ἢ ἀλεατορικὴ μουσικὴ. Ἄλλὰ τὸ πρᾶγμα, στὴ βάση του, δὲν εἶναι κάτι καινούριον. Αὐτὸ ποὺ 'ναι καινούριον, εἶναι ὁ ὑπολογισμὸς τοῦ τυχαίου. "Όταν λέω "ὑπολογισμὸς", δὲν ἐννοῶ ἀπλῶς νὰ κάνει κανεὶς πράξεις ἀριθμητικῆς, ἀριθμοματὰ καὶ πολλαπλασιασμούς: ἐννοῶ δόλοκληρον τὸ σύστημα τῶν συλλογισμῶν — ὁ λογισμὸς τῶν πιθανοτήτων, ὅπως λέγεται πολὺ ὠραῖα στὰ ἐλληνικά — ποὺ μπορεῖ νὰ δώσει κάποια λύση σ' αὐτὸ.

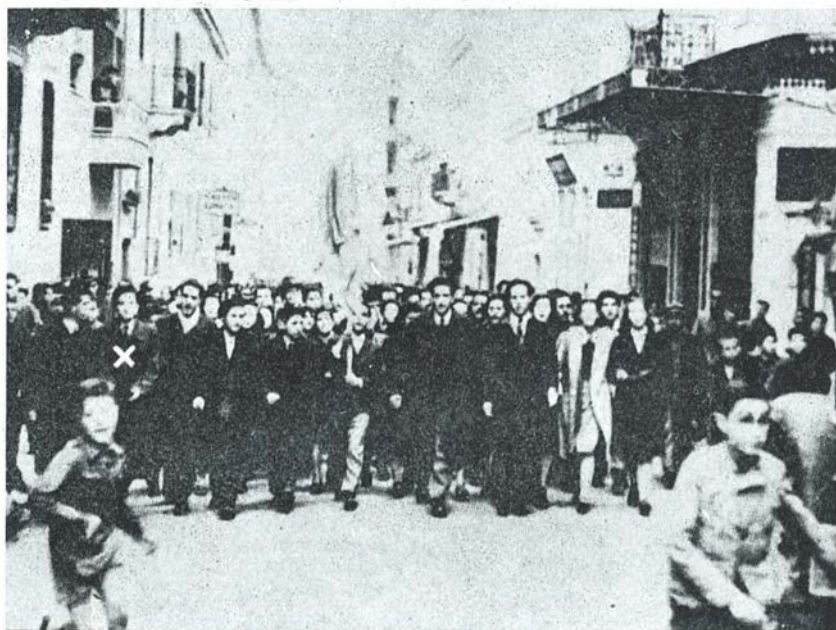
Τώρα, ὅταν λέει κανεὶς "τυχαῖο", τί σημαίνει αὐτό; Ἐδῶ εἶναι ὁ κόμπος, ἐδῶ εἶναι τὸ πρόβλημα. Τὸ "τυχαῖο" εἶναι κάτι ποὺ ἀνήκει στὸ χρόνο καὶ μόνον, ἢ κάτι ποὺ εἶναι καὶ ἔξω τοῦ χρόνου; "Όταν παίζω κορώνα - γράμματά, κάθε φορὰ ποὺ ρίχνω τὸ νόμισμα, τὸ κέρμα, δὲν ξέρω πῶς θὰ εἶναι ἢ ἔκβαση. Αὐτὸ τὸ λέω "τυχαῖο". "Ἄν ὅμως πῶ ὅτι ἔχω τὴ μηχανὴ καὶ μπορῶ νὰ τῆς περιγράψω ἢ νὰ τῆς δώσω ἐντολὴ νὰ κάνει μιὰ σειρά : κορώνα - γράμματά - γράμματά κ.ο.κ., μιὰ δεδωμένον σειρά, τότε λέω ὅτι : "Ἄν ξέρω ὅτι ἡ μηχανὴ αὐτὴ ἔχει προγραμματιστεῖ ἔτσι, ὥστε νὰ μοῦ δώσει μιὰ τέτοια σειρά, τότε θὰ πῶ ὅτι αὐτὸ δὲν εἶναι τυχαῖο. Ἄν ὅμως δὲν ξέρω ὅτι ἔχει προγραμματιστεῖ ἔτσι, τότε τί θὰ κάνω; Ὅθ' ἀπρέπει νὰ εἶναι τυχαῖο. Πᾶ νὰ μάθω, λοιπὸν, ἂν εἶναι τυχαῖο ἢ ὄχι, θὰ πρέπει νὰ χρησιμοποιήσω ὀρισμένα κριτήρια ποὺ θὰ μοῦ δώσει πάλι ὁ λογισμὸς τῶν πιθανοτήτων. Ἄλλὰ διαισθητικὰ δὲ θὰ μπορέσω νὰ τὸ κάνω αὐτό. Δὲ θὰ μπορέσω, δηλαδὴ, νὰ πῶ : ἄ, αὐτὴ ἡ σειρά εἶναι τυχαία, ἢ εἶναι σχεδὸν τυχαία, ἢ ἔχει π.χ. 60 % τὸ στοιχεῖο "τύχη" καὶ τὰ ὑπόλοιπα εἶναι δεδομένα. Δὲ μπορῶ νὰ κάνω [ἐννοεῖ νὰ δουλέψω] μὲ τὴ διαίσθησιν. Τόσο δύσκολα εἶναι αὐτὰ τὰ προβλήματα. Λοιπὸν, ὅταν γράφω ἐγὼ μουσικὴ χρησιμοποιώντας τὴ θεωρία τῶν πιθανοτήτων, κάνω μιὰ ὀρισμένη κατασκευὴ ποὺ αἰσθητικὰ, στὸν αἰσθητικὸν τομέα, μπορεῖ ν' ἀκολουθεῖ διαφορετικὸς χώρος [ἀσφαλὲς τὸ νόημα τῆς λέξεως] ποὺ θὰ εἶναι π.χ. ἡ ἀσυμμετρία. Ὁ ἀριθμὸς τοῦ συμμετρου, δηλαδὴ τῆς ἐπανάληψης οὐσιαστικὰ, γιὰ τὸ αὐτὸ κατὰ βάθος σημαίνει συμμετρία. Δηλαδὴ, μπαινουμε ἀμέσως σὲ προβλήματα ποὺ εἶναι βασικὰ, καὶ φιλοσοφικὰ καὶ αἰσθητικὰ καὶ ὄντολογικά, μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς. Ἐπίσης ἀνακατεῖνουμε τὸν παράγοντα χρόνον, χωρὶς νὰ 'ναι ἀνάγκη νὰ τὸν ἀνακατεῖνουμε πάντοτε. Διότι ὅταν ἔχουμε ἕνα πίνακα ὅπου ὅλα εἶναι δεδομένα — σ' αὐτὸ τὸν πίνακα, ἄς ποῦμε ὅτι ἔχουμε κοινὰ ἀπλωμένα πάνω σ' ἕνα τραπέζι. Τὰ κοινὰ αὐτὰ εἶναι σπαρμένα ἔτσι

ώστε να μη διαγράφουν ένα κανονικό σχήμα, ούτε τρίγωνο, ούτε τετράγωνο, ούτε μια συνέχεια κών, δηλαδή δε μπορεί να πει κανείς, όρίστε, αυτά τὰ πέντε κουκιά σχηματίζουν μια γραμμή, έστω και καμπύλη, ή σχηματίζουν κάτι σαν τούς άστερισμούς του έναστρου ουρανού. Δέν υπάρχουν αυτά τὰ πράγματα. Έγχομε πάλι μια περίπτωση... [λέξη που δέν ακούγεται καλά : διαβήματος; διαλειμματος;], Οά 'λεγα έγώ, στην τύχη των κουκιών, χωρίς να 'χει υπεισεέλθει ο χρόνος καθόλου. Βλέπετε, λοιπόν, πόσο είναι ενδιαφέροντα και λυτά αυτά τὰ προβλήματα ώστε να μη μένουν σ' αυτή την πρώτη στάθμη [έννοει σ' αυτό τὸ πρώτο έπιπεδο], δηλαδή είναι τυχαίο ή δέν είναι. 'Η έννοια του τυχαίου είναι πάρα πολύ πλούσια και έχει πολλούς τρόπους επεξεργασίας. Ένα παράδειγμα : "Όταν σηκώνει ένας τὸ χέρι του, ή δύο, τότε ο Γιάννης Παπαϊωάννου μπορεί και τούς παρακολουθεί. Λέει : αυτός είναι ο πρώτος, αυτός είναι ο δεύτερος. "Όταν όμως είναι τρεις, τέσσερις, πέντε, έξη, επτά, οχτώ, έννιά, τότε γίνεται [σχηματίζεται] μάζα και ή εκλογή του είναι σχεδόν στην τύχη.

**ΕΡΩΤΗΣΗ 5η :** Αυτό τὸ πρόβλημα, σύμφωνα με τὰ μαθηματικά, θά πρέπει να 'ναι άλλο με τὰ ήδη γνωστά μουσικά όργανα. Τι, άκριβώς, κάνατε για να λύσετε τὸ πρόβλημα αυτό ;

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Μοῦ έβαλε [έκανε] μια ερώτηση και φεύγει! Χά, χά, χά... Είναι μια γενική ερώτηση αλλά, συγχρόνως, είναι και μια ειδική. Γενική ερώτηση, γιατί τὸ συγκερασμένο τι είναι κατ' αρχήν, Οά 'πρεπε κανείς να τὸ διατυπώσει, να τὸ όρίσει. Έστερα, ή ύφεση και ή δίεση δέν είναι ίδιες. Λυτά, είναι διαφορετικά πράγματα, όπως ξέρω — αλλά, σύμφωνα με ποιους είναι διαφορετικά;

'Ο Γιάννης Ξενάκης, έφηβος, στην πρώτη γραμμή μιὰς διαδήλωσης του Ε.Α.Μ.



**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ :** Σύμφωνα με τούς μουσικούς που γράφουν χωρίς μαθηματικά, σύμφωνα με την [άρμονία,] την κλασική. Γνωρίζουμε όμως ότι, αν χωρίσουμε έναν τόνο σε κόμματα, είναι έννια. Δέ χωρίζονται όμως σε τεσσαρισίμηση στα δύο ήμιτόνια, αλλά τὸ διατονικό έχει 4 κόμματα, τὸ δέ χρωματικό έχει πέντε. Διαφέρουν δηλαδή αυτά που ακούμε στο πιάνο, στα μαύρα πλήκτρα.

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Ναι, αλλά αυτό δέν είναι δικό μου πρόβλημα. Είναι πρόβλημα που υπάρχει κ' έχει λυθεί από την — ως ένα όρισμένο σημείο δηλαδή — συγκερασμένη μουσική, τή χρωματική συγκερασμένη κλίμακα. Έό 'χει λύσει αυτό τὸ πρόβλημα εδώ και 300 χρόνια, κυρίως από την εποχή του Μπάχ.

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ :** Δέν τὸ έχει λύσει. Άπλως βόλεψε την κατάσταση... δέν ακούμε τή μουσική νότα. Δέν ακούμε δηλαδή τὸ φα δίεση χρωματικό σ' ένα πληκτροφόρο όργανο, αυτό που θά 'πρεπε να ακούσουμε τή φυσική της νότα, αλλά, ακούμε κάτι ένδιάμεσο. Αυτό εσείς στα μαθηματικά, που πρέπει να βγαίνει άκριβώς, πώς τὸ λύσατε ; 'Η πώς τὸ αντιμετώπισατε ; 'Η δέ σὰς άπασχόλησε καθόλου ;

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Πώς ! Γι' αυτό λέω πώς ή ερώτηση ήτανε πολύπλοκη. Διότι και πάλι ή ερώτησή σας είναι... Σημαίνει ότι δέν παραδέχεστε τή συγκερασμένη κλίμακα;

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ :** Όχι.

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** ... και λέτε ότι ή φυσική κλίμακα είναι ύσως... ύπονοείτε δηλαδή, νομίζω, ποιά είναι ή φυσική κλίμακα; 'Η φυσική κλίμακα — να τὸ συζητήσουμε απόψε ή άλλοτε, γιατί Οά μάς πάει μακριά; — ή φυσική κλίμακα είναι πιό σωστή από τή συγκερασμένη,

πρώτον. Και δεύτερον, αυτό που ρωτάτε κατευθείαν έμένα είναι : αν έχω καμιά ιδέα πάνω σ' αυτό τὸ πρόβλημα και πώς τὸ λύω — έτσι δέν είναι;

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ :** Ναι. 'Επειδή γράφετε μαθηματικά και πρέπει να 'ναι άκριβείς οι άποστάσεις στα χωρίσματα που έχουν οι νότες.

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Λοιπόν, στο πρώτο έρώτημα, νομίζω ότι ή συγκερασμένη κλίμακα έχει επικρατήσει κ' έχει δώσει όρισμένη μουσική. Έτσι δέν είναι; Κι όμως σήμερα όλη ή μουσική μου, που παίζεται από τις συμφωνικές όρχήστρες, ύσιαστικά είναι συγκερασμένη. Και να πέσει κανείς στη φυσική ή σε άλλες κλίμακες [άκολουθούν δυο λέξεις που δέν ακούγονται καλά : ή δεύτερη "μεσαιωνικές";] ή υπόθεση είναι τελείως διαφορετική, δέν πρέπει κατ' αρχήν να παίζουν πολλά όργανα κ' ύστερα οι μουσικοί έχουν ξεχάσει. Έβει όπου δέν έχουν ξεχάσει να παίζουν σε μη συγκερασμένη κλίμακα είναι ύσως στη δημοτική μουσική, όπου υπάρχουν οι διαφορετικές κλίμακες από παράδοση, ή ακόμα στη Βυζαντινή μουσική όταν δέν έχει επηρεαστεί από τὸ ιταλικό "μπελζάντο". "Όσον άφορά τή δυνατότητα να χρησιμοποιήσει κανείς κλίμακες που δέν είναι συγκερασμένες, βέβαια είναι πάρα πολύ μεγάλες — ό,τι θέλεις μπορεί να κάνεις, άρχει να έχεις τή [σωστή] εκτέλεσή τους εξασφαλισμένη. "Αν όμως την εκτέλεσή της την αναθέσεις πάλι σε μουσικούς οι οποίοι έχουν μάθει στο Γυμνάσιο — ποῖο Γυμνάσιο; στα 'Ωδεία — τή συγκερασμένη κλίμακα, [οι μουσικοί αυτοί] δέ μπορούν ν' αποδώσουν μη συγκερασμένη κλίμακα. Κ' έχει όπου κατέληξα στην περίπτωση αυτή ήταν τὸ να πάω μέχρι τὸ τέταρτο του τόνου, δηλαδή τὸ μισό του ήμιτόνιου, με τὸ ύπεῖο, λίγο πολύ, τὰ καταφέρνω — με μεγάλη δυσκολία, αλλά [πάντως] τὰ καταφέρνω. Κι αυτό όχι για να γράψω μελωδίες σε τέτοιες κλίμακες, αλλά για να έμπλοκώ τὸ χώρο του [τονικού] ύψους, δηλαδή του μελωδικού. Άντι να έχω τούς φυσικούς αριθμούς 1, 2, 3, 4, πρώτο ήμιτόνιο, δεύτερο ήμιτόνιο κ.ο.κ., ντό, ντό δίεση, ρέ, ρέ δίεση κ.ο.κ. — αντί να έχω αυτή την κλίμακα, τή κάνω πιό πλούσια εισάγοντας ένδιάμεσες βαθμίδες με τὸ τέταρτο [του τόνου] ή και με τὸ τρίτο [του τόνου]. Άλλά τὸ τρίτο είναι πιό δύσκολο να παιχτεί, τὸ τρίτο του τόνου έννοῶ, είναι πολύ πιό δύσκολο να παιχτεί άπ' τὸ τέταρτο του τόνου, από τις όρχήστρες. Έώρα, αν χρησιμοποιήσει κανείς ήλεκτρομαγνητική μουσική — άς πούμε γεννήτριες, που να παράγουν ήχους με δεδομένο ύψος ή ποιότητα ύψους — τότε μπορώ, εφόσον έχω μια συνέχεια δυνατή στο ύψος, να κάνω ύποια κλίμακα θέλω. Και, επομένως, είναι πρόβλημα όχι δυνατότητας όργάνου αλλά πρόβλημα σύνθεσης, δηλαδή των ιδεών που μπορώ να έχω έγώ σὰ μουσικός. Έδεῶν που θά πρέπει να χρησιμοποιούν όχι μόνο τὰ τέταρτα του τόνου αλλά μέχρι και τὸ κόμμα — αν τὸ κόμμα είναι τὸ τελευταίο όριο ύποδιαίρεσης του διαστήματος.

Δέν ξέρω αν απάντησα Ικανοποιητικά, πάντως τὸ ζήτημα αὐτὸ εἶναι πρακτικό, μουσικολογικό, δηλαδὴ ἡ διακρίση μεταξύ τῆς συγκερασμένης κλίμακας καὶ τῆς φυσικῆς ἢ ἄλλων κλιμάκων εἶναι ἐπίσης καὶ θεωρητικό.

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ** (δὲν ἰκανοποιήθηκε): Θὰ μᾶς φάει πολὺ χρόνο — θὰ πρέπει νὰ μιλήσω πολλὴ ὥρα — νὰ ρωτῶ συνεχῶς κ.τ.λ.

**ΞΕΝΑΚΗΣ**: Ἐγὼ ἀσχοληθεῖ. Αὐτὸ πού λέτε φυσικὴ κλίμακα εἶναι μιὰ παράδοση πού βρίσκεται πολὺ [ἐννοεῖ]: εἶναι πολὺ διαδομένη]. Πιῶ εἶναι ἡ φυσικὴ κλίμακα; Ἐνας βυζαντινὸς λέει "φυσικὴ κλίμακα" ὅταν ἀκολουθεῖ ὀρισμένες διαφορῆς καὶ ἀκολουθεῖ καὶ τὸν Ἀριστόξενο. Τὸν Ἀριστόξενο, τῆ λεγόμενη κλίμακα τοῦ Ἀριστοξένου, ἡ ὁποία εἶχε φτιαχτεῖ κατὰ τὸν 1ο ἢ 2ο αἰῶνα μ.Χ. Στὸ μεταξὺ ὅμως, παράλληλα μ' αὐτὴ τὴν παράδοση, τὴν καθαρὰ μουσικὴ, πού βασίζεται στὶς διαφορῆς τῶν τόνων ἢ τῶν ὑποδιαιρέσεων τῶν τόνων, ἢ τῶν ὑποδιαιρέσεων τῶν τόνων μὲ τὰ ἔξι τετράχορδα — δύο διατονικά, τρία χρωματικά κ' ἓνα ἑναρμόνιο. Αὐτὰ εἶναι τὰ ἔξι τετράχορδα τοῦ Ἀριστοξένου. Ἀλλὰ μετὰ, σ' αὐτὸ ἐπάνω, ὑπάρχει παράλληλα καὶ ἡ ἄλλη παράδοση, ἡ λεγόμενη Πυθαγορικὴ: ἡ ὁποία δὲ βαδίζει μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ μουσικοῦ, πού προσθέτει διαστήματα γὰρ νὰ κατασκευάσει μιὰ κλίμακα, ἀλλὰ πολλαπλασιάσει μὴν χροδῶν. Ὅποτε, ἐκεῖ εἶναι πολὺ τὰ μπλέκει, διότι ἀν πάρει τὸν τόνο [ἐννοεῖ τὸ διάστημα τοῦ τόνου] ἴσον μὲ ἑννέα πρὸς ὀχτώ, θὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα ἀν πάρει τὸν τόνο = μὲ 7/6 ἢ μὲ 10/9. Ἡ παράδοση διαφέρει πολὺ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἀλλὰ εἶναι σχεδὸν ἓνα μαθηματικὸ παιχνίδι, ἓνα γεωμετρικὸ παιχνίδι πού ὑπάρχει ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ συνεχίστηκε ἐπὶ αἰῶνες. Ἐγινε αὐτὸ (...) μεταξὺ τῆς πυθαγορικῆς παράδοσης καὶ τῆς ἀριστοξενικῆς καὶ δὲν ἔφερε ὡς τώρα κανένα ἀποτέλεσμα διότι πού

256  
ν' ἀκούσεις διαφορὰ μεταξύ τοῦ 356  
(κλάσματος) ἀν τοῦ κόψεις π.χ. μερικὰ δεκαδικὰ ψηφία!

**ΓΙΑΝΝΗΣ Γ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ**: Νὰ προσθέσω ὅτι ὁ κ. Ξενάκης ἔχει ἀσχοληθεῖ ἰδιαίτερα μ' αὐτὸ τὸ θέμα κ' ἔχει γράψει ὀρισμένα ἄρθρα καὶ στὸ περιοδικὸ (...) καὶ στὸ βιβλίον του (...) ὀλόκληρο κεφάλαιο ἐπάνω στὶς δυνατότητες πού θὰ ἔχει κανεὶς ν' ἀναπτύξει ἓνα ὀλόκληρο σύστημα μὲ κλίμακες διαφορετικῆς ἀπὸ τὶς συγκερασμένες καὶ νὰ τὶς κατατάξει, σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία τῶν ὁμάδων, σὲ διαφορῆς ἄλλες μαθηματικῆς σκέψεις. Ἐχει κάνει μιὰ πολὺ λεπτομερῆ ἐργασία, τὴν ὁποία ὅσοι ἐνδιαφέρονται μποροῦν νὰ διαβάσουν.

**ΕΡΩΤΗΣΗ** θη: Ἡ ἐρώτησή μου, βασικά, ἔχει δύο σκέλη: θὰ ὀθελα νὰ ρωτήσω κ. Ξενάκη, γράφετε, δημιουργεῖτε τὴ μουσικὴ σας στὴν προσπάθειά σας νὰ βρεῖτε νέες μουσι-

κὲς φόρμες ἢ εἶναι αὐτὸ πού ταιριάζει στὴν ἔκφραση τῶν συγκεκριμένων μηνυμάτων σας; Καί, ἐπειδὴ στὴν περίπτωση πού συμβαίνει τὸ δεύτερο καὶ συγκεκριμένα ἐγὼ πού ἔχω δεῖ τὸ "Πολύτοπον", νομίζετε ὅτι ἐκεῖ τὸ φῶς ἐνισχύει τὴν ἔκφραση μὲ τὴ μουσικὴ καὶ ἴσως θὰ ἔχει περισσότερη ἐνίσχυση στὴ μετάδοση τοῦ μηνύματος ἀν συμμετεῖχαν καὶ περισσότερες αἰσθήσεις; Πιστεύετε δηλαδὴ — γὰρ ν' ἀπλουστεῖσω τὴν ἐρώτηση — στὴν διὰ παντός μέσο μετάδοση τοῦ μηνύματος, ἢ νομίζετε ὅτι θὰ πρέπει μόνο μὲ τὴ μουσικὴ, ἢ μόνο μὲ τὸ λόγο, ἢ μόνο μὲ ὀτιδήποτε;

**ΞΕΝΑΚΗΣ**: Ναι. Πρώτη παρατήρηση: Μιλάτε γὰρ τὴν τέχνη σὰ νὰ εἶναι ἓνα μέσο μετάδοσης μηνύματος — ὄχι;

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ**: Ναι, ἀπὸ κυβερνητικῆς ἀπόψεως, ναι. Βεβαίως ὑπάρχει ἡ περίπτωση τῆς ἔρευνας. Ἐνας ἐπιστήμονας — ἐρευνητῆς, πού ξεκινεῖ ἀπὸ ἓνα μοντέλο καὶ συνεχίζει ν' ἀναλύει τοὺς λόγους. Τὸ δεύτερο εἶναι ἡ τέχνη σὰ μετάδοση ἐνὸς συγκεκριμένου μηνύματος, ἢ τέχνη στὴν ὑπηρεσία τῆς Κυβερνητικῆς.

**ΞΕΝΑΚΗΣ**: Ἐγὼ εἶμαι ἀντίθετος σ' αὐτὴ τὴν Κυβερνητικὴ! Νὰ σὰς πῶ — ὑπάρχει αὐτὴ ἡ σύγχυση, νομίζω. Δὲν ὑπάρχει σύγχυση δηλαδὴ. Ἵπάρχει κάποια τάση νὰ ὑποβιβάζει κανένας, κατὰ τὴ γνώμη μου, τὴν τέχνη στὸ ἐπίπεδο ἐνὸς μηνύματος. Δηλαδὴ θέλεις ὁ ἀνωρωπος νὰ εἶναι αὐτὸς ὁ ὁποῖος ἔχει τὰ μεγάλα αἰσθήματα καὶ τὶς μεγάλες... [λέξει πού δὲν ἀκούγεται καλά] τὶς ὁποῖες τὶς βάζει, τὶς διοχετεύει μέσο ἐνὸς φορέως, ὁ ὁποῖος εἶναι ἠχητικὸς π.χ. ἡ ὀπτικὸς καὶ (...) καὶ μὲ ὀρισμένη γραμματικὴ γλῶσσα, ἔξ οὗ καὶ πολλοὶ μουσικοὶ καὶ καλλιτέχνες θὰ πρέπει νὰ μάθουν γλωσσολογία — σύμφωνα κ.ο.κ. Ναι, πραγματικά. Γὰρ νὰ μεταδοθεῖ κανονικά, καλὰ ἢ Κυβερνητικὴ, ὅπως εἶπατε, χωρὶς χάσιμο τῆς πληροφορίας — τοῦ μηνύματος. Ἵπάρχει μιὰ... — εἶναι σωστὸ ὅτι ἴσως πολλοὶ νὰ φαντάζονται ὅτι τέχνη εἶναι ἓνα πράγμα πού μεταδίδει κάτι πού ἔχει ὁ καλλιτέχνης στὸ μυαλό του καὶ μόλις τὸ μεταδώσει εἶναι ἀμέσως προστό.

Ἀλλὰ ὑπάρχει κ' ἓνα ἄλλο πράγμα πού, νομίζω, ἐκεῖνο εἶναι καὶ τὸ βασικότερο στὴν Τέχνη: τὸ ὁποῖο ὅμως παραμένει ὅταν θέλει κανεὶς — ὅταν ζεῖ σὲ μιὰ χώρα ὅπως ἡ Ἑλλάδα μὲ τόσα πολλὰ εἰρήπια δεξιά καὶ ἀριστερά... — αὐτὸ πού μένει, δὲν εἶναι αὐτὸ πού ἤθελε νὰ πεῖ ὁ Φειδίας (...). Δὲν τὰ ξέρουμε. Τὰ ἔχουμε χάσει. Κι ὅταν τὰ ξέρουμε εἶναι τόσο πολὺ ἀπέξω, τόσο πολὺ χοντρά — χοντρικά — ὥστε ἀσφαλῶς δὲ θὰ ἔξιζε τὸν κόπο νὰ τὰ πούμε. Δηλαδὴ μπορεῖ νὰ πούμε ὅτι ὁ Παρθενώνας χτίστηκε διότι ἤτανε ἓνα εἶδος ὀρησκευτικοῦ αἰσθήματος; τὸ ὁποῖο ἤθελε ἐπίσης, ἴσως [νὰ ἐκφράσει;] καὶ [τῆ] μεγαλοπρέπεια τῆς ἀθηναικῆς ἐποχῆς μετὰ τὶς νίκες τῶν Περσικῶν Πολέμων, γὰρ νὰ δείξει αὐτὴ τὴν (...). Τώρα καθένας μπορεῖ νὰ καταλάβει, [ἀκόμη καὶ] ἀν ἤτανε κανεὶς Μουσουλ-

μάνος — νὰ καταλάβει αὐτὴ τὴ μεγαλοπρέπεια καὶ τὴν... — ἐμεῖς διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν ἄρχαίο "Ἑλληνα, ἢ ἀπὸ τὸν Πέρση ἢ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ Μεσαιωνικὸ Ἑλληνα κ.ο.κ. Ὡστε αὐτὰ ξεπέφτουν. Ὡστε αὐτὸ πού μένει ἀπὸ τὸν Παρθενώνα εἶναι αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ πρᾶγμα. Εἶναι ἡ κατασκευή. Δηλαδὴ οἱ σχέσεις οἱ χωρικές — τοῦ χώρου, οἱ γεωμετρικές, σ' ὅλους τοὺς τομεῖς. Ὅχι μόνο μαθηματικῆς σχέσεις — δὲν ἐννοῶ μόνο αὐτὸ ἀλλὰ καὶ ἓνα σωρὸ ἄλλες σχέσεις, τὶς ὁποῖες δὲν ξέρουμε πῶς νὰ τὶς φτιάξουμε. Δηλαδὴ, αὐτὸ πού θέλω νὰ πῶ, εἶναι τὸ ἴδιο τὸ πρᾶγμα, τὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενο — τὸ ἔργο τέχνης. Δὲν εἶναι τὸ μέσο. Γι' αὐτὸ καὶ μένα δὲ μ' ἀρέσει νὰ σκέφτομαι ὅτι κάνω κάτι γὰρ νὰ πῶ κάτι. Αὐτὸ πού λέω εἶναι μέσο ἐκεῖ. Σ' αὐτὸ πού ἔκανα.

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ**: Κάνετε κάτι γὰρ νὰ δημιουργήσετε κάτι...

**ΞΕΝΑΚΗΣ**: Ἄ, τώρα γιὰ τὸ κάνω; Αὐτὸ εἶναι ἄλλο πρᾶγμα. Δὲ θὰ ὀθελα νὰ πῶ ὅτι ἡ Τέχνη — τὸ ἔργο Τέχνης — εἶναι ἓνας φορέας. Ἀλλὰ θέλω νὰ πῶ ὅτι τὸ ἔργο Τέχνης εἶναι αὐτὸ καθαυτὸ τὸ ἀντικείμενο. Δηλαδὴ ἡ Τέχνη ταυτίζεται μὲ τὸ ἀντικείμενο κ' ὄχι μ' αὐτὰ πού εἶχε ὁ καλλιτέχνης στὸ μυαλό του, τὰ ὁποῖα δὲν τὰ ξέρω. Δηλαδὴ οἱ καλῆς προθέσεις ἢ οἱ καλῆς δὲ μ' ἐνδιαφέρουν, διότι αὐτὸ πού μ' ἐνδιαφέρει εἶναι αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ πρᾶγμα. Δηλαδὴ, οὐσιαστικά, καὶ νὰ μὴν ἤξερα ὅτι ὁ Μπετόβεν ἢ ὁ Ντεμπουσσύ στὴ ζωὴ τους εἶχαν κάνει αὐτὰ πού κάνανε, ἐκεῖνο πού μ' ἐνδιαφέρει εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τους. Καὶ ὄχι ποιὸι ἦταν καὶ πῶς τὸ κάνανε. Ν' ἀνακαλύψω δηλαδὴ τὸ μηχανισμό τῆς κατασκευῆς.

**ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ**: Ἐπειδὴ τὸ μήνυμα ἔρχεται ἀπὸ τὸ... καὶ ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο τὸ ἴδιο δηλαδὴ.

**ΞΕΝΑΚΗΣ**: Ὅχι, διότι δὲν εἶναι ζήτημα μηνυμάτων. Μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι τὸ Σύμπαν ἔχει νὰ σοῦ μεταδώσει ἓνα μήνυμα; Ἐνα παραδειγμα: Τὸ Σύμπαν, ἔτσι ὅπως εἶναι, εἶναι μήνυμα... Ἀλλὰ πάλι... τότε πέφτουμε στὸ πρόβλημα τῶν ἰδεῶν τοῦ Πλάτωνα κ' ἔτσι... (γελάει). Αὐτὸ πού θέλω νὰ πῶ, κατὰ τὴ γνώμη μου (ἱστορικὴ ἢ γνώμη πού μὲ διέπει, [διέπει] δηλαδὴ αὐτὴ τὴ γνώση τοῦ παρελθόντος) εἶναι τὸ γιὰ τὸ μὲ ἀρέσκει ὀρισμένα ἀρχαῖα, ὀρισμένα ἰνδικὰ ἢ ὀρισμένα ἰαπωνικά [ἐννοεῖ ἔργα τέχνης], εἴτε στὴ μουσικὴ, εἴτε στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, εἴτε στὴ γλυπτικὴ. Σὲ μένα, πού δὲν εἶμαι ἀρχαῖος, πού δὲν εἶμαι ἰάπωνας, πού δὲν εἶμαι μεσαιωνικὸς κ.ο.κ. Γιατὶ μὲ συγγινεῖ ὁ Ἰωάννης Σεβαστιανὸς Μπάχ; Γιὰ τοῦ λόγους: διότι ἔμοιθα νὰ μὲ συγγινεῖ καὶ διότι ὑπάρχει κάτι ἄλλο πού δὲν ἔμαθα — καὶ τὸ ὁποῖο βρισκῶ μέσο στὸ Μπάχ. Αὐτὰ τὰ κριτήρια τὰ ὁποῖα μὲ ἐπιτρέπουν νὰ δῶ αὐτὸ πού ἔχει ἀξία μέσο ἐκεῖ εἶναι ἄσχετα μὲ τὸ μήνυμα πού δῆθεν ἤθελε νὰ μεταδώσει ὁ κατασκευαστής, ὁ δημιουργός.

**Ο ΑΛΛΟΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ**: ... Τὸ



‘Ο Ξενάκης στην πρώτη επαφή του — ύστερα από 27 χρόνια έκπατρισμού — με τὸ ἀθηναϊκὸ κοινό, στὸ ἴνστιτούτο “ Γκαϊτε ”

“Πολύτοπον” ἀπ’ ὅτι μάθαμε ἐδῶ ἦταν συνδυασμὸς ἤχου καὶ φωτισμοῦ κ.λπ. Ἐγὼ τὸ πῆρα ὅτι εἶναι ἓνα μέσο γιὰ βαθύτερη ἔκφραση.

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** ‘Ακριβῶς γι’ αὐτὸ ἀρχισα νὰ ἐπικρίνω καὶ νὰ κατηγορῶ τὸ μήνυμα. Διότι ἂν πεῖ κανεὶς — τὴν “πατήσει” δηλαδὴ καὶ πεῖ ὅτι εἶναι μήνυμα — τότε τὸ μήνυμα μπορεῖ νὰ μεταδοθεῖ πιὸ εὐκόλα καὶ πιὸ πλουσιόπαροχα ὅταν δὲν περιορίζεται κανεὶς μόνο σ’ ἓνα αἰσθητήριο ἀλλὰ χρησιμοποιεῖ κι ἄλλα. “Ἄν ὅμως πεῖ κανεὶς ὅτι τὸ ἴδιο τὸ ἔργο εἶναι τὸ ἔργο τέχνης καὶ δὲ μεταδίδει τίποτα τό... — ἀλλὰ εἶναι ὅλα αὐτὰ πού ἐσωκλείει καὶ τίποτε ἄλλο (ὅπως μιὰ πέτρα, ἄς ποῦμε, ἢ ἴδια [ἢ πέτρα]) τότε μπορεῖ νὰ παραδεχτεῖ κανεὶς ὅτι μποροῦν νὰ συνυπάρξουν μιὰ κατασκευὴ ὀπτικῆ παράλληλα μὲ μιὰ κατασκευὴ ἀκουστικῆ, ὅπως μπορεῖ νὰ συνυπάρχουν δύο ἄτομα τὰ ὁποῖα συνδιαλέγονται χωρὶς νὰ καταλαβαίνει ὁ ἓνας τὸν ἄλλο. Διαθέτουν μαθηματικὲς γλώσσες. [Νόημα ἀσαφές. “Ἴσως ἐννοεῖ: διαθέτουν τὴ γλώσσα τῶν μαθηματικῶν;] Ἐνῶ δὲ μποροῦν νὰ τὸ κάνουν αὐτὸ μὲ τὴ γλώσσα, διότι πρέπει ὁ καθένας νὰ περάσει ἀπὸ τὸ διαυλο τῆς γραμματικῆς καὶ τῆς σύνταξης. Μποροῦν, ὅμως, νὰ τὸ κάνουν αὐτὸ ἄμεσα, πολὺ εὐκόλα μὲ ὀπτικά γεγονότα — δηλαδὴ μὲ σύνθεση μουσικῆς [γλωσσικὸ lapsus; μὴ-

πως ἐννοεῖ “ὀπτικῶν γεγονότων”]; καὶ τῆς μουσικῆς τῆς ἴδιας. Τότε, παράλληλα μποροῦν νὰ εἰπωθοῦν πράγματα τὰ ὁποῖα νὰ ἔχουν ἢ καὶ νὰ μὴν ἔχουν ἄμεση σχέση. “Ὅταν, ἄς υποθέσουμε, ἐγὼ κάνω ἓνα “μποῦμ” μὲ τὴ μουσικῆ, αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι πρέπει νὰ ‘χω καὶ μιὰ ἀστραπή. Διότι δὲ χρειάζεται, εἶναι ἓνα εἶδος πλεονασμοῦ — δὲν εἶναι ἔτσι; Ἐφόσον παραδέχομαι τὸ μὴ πλεονασμὸ, τότε μπορῶ νὰ λέω παράλληλα πράγματα — ἐντελῶς διαφορετικὰ ἀπ’ ὅτι τὰ λέω μὲ τὴ μουσικῆ. Δηλαδὴ ἡ σύνθεση, ἡ συναγωγὴ τῶν δύο δὲ γίνεται σὲ πρωτοβάθμιο ἐπίπεδο, ἀλλὰ γίνεται πολὺ μακρινότερα. Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι πίσω ἀπ’ αὐτὸ θὰ βρεῖ κανεὶς τὸ συνθέτη — τὸν κατασκευαστὴ —, ἐμένα στὴν προκειμένη περίπτωσι, χωρὶς ἢ μουσικῆ καὶ ἢ εἰκόνα νὰ εἶναι ἄμεσα συνδεδεμένα. “Ὅπως δηλαδὴ ἓνα εἶδος ἀντίστιξη, “στίξη πρὸς στίξη” [μεταφράζει τὸ λατινικὸ punctum contra punctum, ἀπ’ ὅπου ὁ ὅρος “ἀντίστιξη”].

**ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ :** “Ἦθελα νὰ σὰς ρωτήσω ἂν, τὴν ὥρα πού γράφετε τὴ μουσικῆ σας, ἔχετε χρωματικὲς παραστάσεις — παραστάσεις χρωμάτων — κι ἂν ἡ ἔντασι αὐτῶν τῶν χρωματικῶν παραστάσεων κατὰ κάποιον τρόπο ἐπηρεάζει τὴν ἐπανάληψη ἢ μὴ μᾶς ὀρισμένης νότας.

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** “Ὁχι, δὲν ἔχω χρωματικῆ [ἐννοεῖ παραστάσεις χρωμάτων]. Ἐγὼ μιὰ παράσταση, οὐσιαστικά. Δηλαδὴ ὀπτικῆ, ἐννοῶ. Ἀλλὰ μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν παραστάσεις χωρὶς ὅμως νὰ ‘ναι χρωματικὲς [νὰ ἀναφέρονται σὲ χρώματα] ἀναγκαστικά.

**ΓΥΝΑΙΚΑ :** Τὸ χρῶμα δηλαδὴ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴ μουσικῆ σας.

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Τὸ χρῶμα... ναι, δὲ στηρίζομαι στὸ χρῶμα γιὰ νὰ φανταστῶ τὴ μουσικῆ μου καὶ νὰ τὴ γράψω. Τὸ ἀχρησιμοποίητο χρῶμα [;] ὅταν δηλαδὴ γράφω συμβολικὰ ὀρισμένα πράγματα... .

**ΓΥΝΑΙΚΑ :** Λέο, ἂν ἔχει καμιά σχέση.

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** “Ὁχι.

**ΜΙΑ ἈΛΛΗ ΓΥΝΑΙΚΑ :** “Ἀπὸ τί παραστάσεις ξεκινᾶτε καὶ πού θέλετε νὰ καταλήξετε ;

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Τὸ ξεκίνημα ἐξαρτᾶται κάθε φορὰ ἀπὸ τὸν προβληματισμὸ. Ἐνα παράδειγμα : Ξεκινῶ ἀπὸ ὀρισμένους ἤχους πού μπορεῖ νὰ παραγάγει ἢ δρχήστρα. Ἀρχίζω ἀπὸ ἓναν ἤχο — πῶς νὰ τὸν πολλαπλασιάσω ὥστε τελικὰ νὰ γίνουν πολλοὶ χωρὶς νὰ ‘χουν ὀρισμένη ρυθμικῆ ἐξάρτηση; Νά, ἓνα φαινόμενο πολὺ ἀπλό, πού δὲν εἶναι μελωδικό, δὲν ἔχει μελωδικὴ εἰκόνα δηλαδὴ, ἀλλὰ εἶναι καὶ πιὸ ἀφηρημένο καὶ μουσικὸ. Ἐννοῶ πιὸ ἀφηρημένο

γιατί μπορεί να λυθεί και με έποπτικά μέσα. 'Αλλά, στην περίπτωση τής μουσικής, για να λυθεί μουσικά θα πρέπει να φέρω στο νου μου όρισμένα όργανα, όρισμένους ήχους που ζητώ και που μπορώ να παραγάγω. Και μετά πώς θα πάω από μια βαθμιαία [έννοει βαθμιαία] πέρασμα] ή επαναστατική, απότομη, προέλαση, από μια άρανη παρουσίαση των ήχων αυτών, σε μια μαζική κακοφωνία. Τι σημαίνει "κακοφωνία" δηλαδή; Μή αλληλεξάρτηση, δηλαδή να μπορώ να την καταλάβω εύκολα. Να ένα μικρό πρόβλημα, κατασκευαστικό ή συνθετικό, που μπορεί να λυθεί διαισθητικά. Πώς και γράφω δηλαδή: τώρα θέλω αυτό το χρόνο, μετά θέλω αυτό τον ήχο κ.ο.κ. Ένω θέλω πολλούς αυτή τη στιγμή κ' έχω και μετρονόμο, δηλαδή μετρονόμο έσωτερικά, διότι δε μπορώ να πιάσω να τ'α γράψω (... ) και σιγά σιγά να τ'α γράψω ολοκληρωτικά. Αλλά μπορώ να πω: να, αυτό είναι σωστό αλλά θα 'θελα κι άλλο κριτήριο. Ένα κριτήριο, ως πούμε, που να βασίζεται σε γενικότερη σχέση, πιδ φιλοσοφική, τής εξέλιξης, τής ανάπτυξης, από την άραιότητα στην Α πυκνότητα, στο χρώμα έννοω. Πώς μπορώ να το κάνω αυτό; Φέρ' είπειν με όρισμένους κανόνες απ' τις πιθανότητες ή από τις γεωμετρικές προόδους κ.ο.κ.

**ΕΝΑΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ:** Πώς αντιμετώπιζετε τη σύνδεση του χορού με τη μουσική που κάνετε; Έχουμε παρατηρήσει μέχρι τώρα ότι περισσότερες μουσικές [μορφές] και μουσικά κατασκευάσματα έχουν συνδεθεί άμεσα με το χορό κ' έτσι αποκτάνε μι' μαζικότητα. Πώς το αντιμετώπιζετε αυτό;

**ΞΕΝΑΚΗΣ:** 'Υπάρχουν άνθρωποι, συνθέτες έννοω (κ' οι συνθέτες είναι άνθρωποι) που σκέφτονται τη μουσική με κάποιο έρεισμα όπτικο δικό τους ή ένός άλλου, χορογράφου δηλαδή, στο χορό. "Η γιατί μόνο χορογράφου και να μην πείξ και για τον κινηματογράφο και τελικά και για το θέατρο, που μάς δίνει την όπερα; Ναι, σωστό αυτό. 'Αλλά δε νομίζω ότι είναι απαραίτητο αυτό το πράγμα. Γιατί μπορεί ένας χορογράφος κ' ένας που κάνει ταινία κ.λπ. να ενδιαφερθεί να χρησιμοποιήσει την Α ή Β ή Γ μουσική. Διότι, αυτή ή μουσική νομίζει ότι του ταιριάζει καλλίτερα σ' αυτές τις συνθήκες. 'Αλλά νομίζω ότι ό μουσικός κατ' αρχήν πρέπει να 'ναι ένας [έννοει κάποιος] που σκέφτεται τη μουσική αυτή καθαυτή, κι όχι με βοήθεια. Έξ' άλλου πέφτουμε πάλι στο ίδιο το έρώτημα που 'θεσε ό κύριος πριν: ότι δε θα 'πρεπε να 'χει ανάγκη ή μουσική άλλη βοήθεια εκτός απ' αυτή [έννοει την ίδια]. "Όχι μόνο στο ζήτημα τής σύνθεσης αλλά και στο ζήτημα τής ακρόασης. Μπορεί βέβαια, καμιά φορά ένα μπαλέτο να επιτρέπει μι' πολύ εύκολη, θα 'λεγε κανείς, κατανόηση; — ίσως όχι. 'Αλλά μόνο μι' πιδ εύκολη προσέγγιση. Έγώ δε θα τό 'λεγα "κατανόηση" αυτό. Διότι πολλές φορές, συνήθως, ό χορός αποστρέφει από την πραγματική ουσία τής μου-

σικής. 'Υπάρχουν πολλοί που έχουν χρησιμοποιήσει τη μουσική του Μπάχ κάνοντας χορό. 'Αλλά δε σημαίνει ότι έτσι καταλάβετε καλλίτερα τη μουσική του Μπάχ. Νομίζω ότι πολλές φορές ότι την καταλάβετε καλλίτερα. 'Αλλά δεν είναι σωστό. Δε νομίζω. Δηλαδή ή ίδια είναι [έννοει που έχει σημασία], πρέπει να είναι για τον άκροατή, κι αυτό νομίζω ότι είναι απαραίτητο. Έώρα αν βάλετε μαζί μουσική κ' ένα χορό ό όποιος, ό ίδιος ό χορός, να 'ναι αόποτελές σαν όραμα, δηλαδή σαν έργο του χώρου και τής κίνησης αυτό καθαυτό... Δηλαδή αυτό που λέω για τη μουσική πρέπει να είναι κι αυτό που λέω [έννοει πρέπει να ισχύει] για το χορό, για τον κινηματογράφο. Θα πρέπει δηλαδή να φανταστώ ένα χορό, μι' χορογραφία που να μην έχει ανάγκη τής μουσικής. Συμβαίνουν αυτά όρισμένες φορές." Όπως με τον 'Αμερικανό Ντάν Στέντον [;] ό όποιος έχει δουλέψει πάρα πολύ στον πρωτοποριακό χορό κ' έχει κάνει χορούς [χορογραφίες] χωρίς καμιά μουσική!

**ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ:** Είπατε προηγουμένως κ. Ξενακή για το άρρυθμο, το αντιμελωδικό και το ακόφωνο. Και τό θέμα είναι τό εξής: Τό άντέχει ή δέν τό άντέχει τό αυτί του ανθρώπου; Γιατί είναι καμωμένο τό αυτί του ανθρώπου να δέχεται κάτι όμορφο. "Αν λοιπόν κ' ή μουσική που γράφετε έσειξ είναι όμορφη, τότε πιστεύω προσωπικά ότι έχετε ξεκινήσει από τούς ήχους τούς κανονικούς και τούς έχετε μεταλλάξει στην ηλεκτρονική μουσική. Και κάτι άλλο: "Από τις συνωλιές που έχετε δώσει θέλω να μού πείτε: τί γνώμες σ'αξ έχον πεϊ άνθρωποι που πέρασαν όλη τη ζωή τους ακούγοντας κλασική μουσική"; 'Ο Φουρτβαινγκλερ έλεε κάποτε σ' έναν που έλεγε δυό προτομές: "Ό Βέρντι μπορεί να ξεχαστεί κάποτε — δέν ξερω μετά από πόσες χιλιάδες χρόνια — ό Μπετόβεν ποτέ. Έώρα τίθεται τό άλλο έρώτημα: Πόσο θα κρατήσει αυτή ή πρωτοποριακή μουσική; Κύριε Ξενακή, έσειξ, όταν θέλετε να ξεκουραστείτε και να ψυχαγωγηθείτε, να μ'αξ πείτε τί μουσική ακούτε; (Θόρυβος, άποδοκιμασίες).

**ΞΕΝΑΚΗΣ:** Ναι, αυτές οι έρωτήσεις είναι τυπικές.

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ:** Έγώ νομίζω ότι όλες οι προηγουμένες έρωτήσεις ήταν μέσα σε στενότητα πλαίσια κ' έξω απ'

## ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ - ΕΚΔΟΤΕΣ ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΣΑΣ ΣΤΟ "Θ"

Τό "Θέατρο" θα παρακολουθεί όλη την έκδοτική κίνηση του τόπου — κι όχι μόνο, στενά, τη θεατρική ή την κοντινή της καλλιτεχνική. Όσοι εκδότες και συγγραφείς θέλουν, ως μ'αξ στέλνουν τα βιβλία τους: Περιοδικό "Θέατρο", Χρ. Λαδά 5-7, ΤΤ 124.

αυτά υπάρχουν κι άλλες έρωτήσεις. "Όπως μιλούσατε προηγουμένως για τις πιθανότητες, νομίζω ότι τα σημερινά έπιτεύγματα τής επιστήμης είναι καθαρών, ψυχρών μαθηματικών υπολογισμών. Διότι τό αρχ'... κ.λπ. είναι καθαρότατη μαθηματική επιστήμη." Έτσι είναι. Πιθανότητες μπορεί να υπάρχουν στο Προ — πό κι άλλω. (Θόρυβος, γέλια, άποδοκιμασίες).

**ΞΕΝΑΚΗΣ:** 'Ο κύριος με τις έρωτήσεις αυτές που έθεσε, αντιπροσωπεύει μι' κλασική, συντηρητική, ως πούμε, θέση άπέναντι στη μουσική...

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ:** Έχω πολύ μοντέρνες άντιλήψεις...

**ΞΕΝΑΚΗΣ:** Διότι αρχίζει...

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ:** Μπλά, μπλά, μπλά...

**ΞΕΝΑΚΗΣ:** Θα θέλατε ν' άπαντήσω ή θέλετε να συνεχίσετε; Διότι κατ' αρχήν, λέει, ή μουσική είναι αυτή που φτιάχνεται από όρισμένους ήχους. Τό πρόβλημα του κριτηρίου: τί είναι ώραιος ήχος; Αυτό είναι, παραδέχομαι, κατ' αρχήν ζήτημα προσωπικό, δεύτερο είναι ζήτημα κοινωνιολογικό και ιστορικό. Έπομένως μι' έποχή μπορεί να παραδέχεται ότι μι' μουσική είναι ένδιαφέρουσα, άλλη έποχή μπορεί να την άπορρίπτει. Έτσι, ως πούμε στα μέσα του 19ου αιώνα όταν ό Μπερλιόζ άκουσε για πρώτη φορά κινεζική μουσική έλεγε: "πώς είναι δυνατό να τη λένε αυτή μουσική; Αυτό είναι άποτρόπαιη μουσική — οι ήχοι δέν είναι μουσική και ή μουσική ή αιώνα πρέπει να πεταχτεί". Πενήντα όμως χρόνια άργότερα, όταν ό Ντεμπυσσύ άκουσε κινεζική μουσική και τη μουσική τής Νότιας 'Ασίας, έλεγε ότι ή μόνη μουσική στον κόσμο είναι αυτή κι ότι ή δική μας, δηλαδή ή δυτική μουσική δέν είναι παρά ένα είδος βρεφικού μουσικού κατασκευάσματος. Λοιπόν, όταν μιλάτε για τό Μπετόβεν — ποιος θα μείνει; 'Ο Βέρντι ή ό Μπετόβεν; 'Ο Μπετόβεν, όταν ήρθε στη γή, έκανε μεταρρυθμίσεις στη μουσική και ή επαναστατικότητα του ήταν τέτοια ώστε δέν τον δέχονταν στην αρχή. Μετά, [έννοει άρχισαν να τον δέχονται] σιγά σιγά και άλλωστε τα τελευταία έργα του Μπετόβεν άρχισαν μόλις ν' ακούγονται και ν' αγαπιούνται μετά τό θάνατό του — πολύ άργα. Τα ίδια και για τό Μπάχ, αν θυμόσαστε. Στην έποχή του, έπειδή ίσως ήταν Ορθησκευτικός κ' έγραφε για τις εκκλησίες, τον παρακολουθούσανε. "Όμως δέν είναι πολλά χρόνια τώρα που 'γινε ξανά αυτή ή [νέα] θεώρηση του Μπάχ, κ.ο.κ. Μπορείτε να καταλάβετε, κύριε, ότι ή μουσική ώραιότητα είναι κάτι πολύ σχετικό. "Όταν οι Χριστιανοί ήρθαν στα πράματα, κατάστρεψαν όλες τις παλιές άρχιεπισκοπικές, τά γλυπτά, τά άρχέτυπα. Διότι δέν τά δελόντουσαν αυτά, όχι μόνο σαν άποτελέσματα άλλων Ορθησκευτικών δοξασιών άλλ' έπίσης και [σαν άποτελέσματα άλλων] καλαισθητικών [άρχων] δηλαδή δέν τά καταλαβαίνανε πια. Τα άντικαταστήσανε με τά Βυζαντινά, που φτάσανε σε όρισμένα μεγάλα ύψη. 'Αλλά ήταν πολύ

διαφορετικά — αισθητικά — από τα αρχαία ελληνικά. Λοιπόν, μη μιάς μιλάτε τώρα για απόλυτη ωραιότητα — που δεν υπάρχει. Το κάλλος το απόλυτο δεν υπάρχει, παρ' όλες εξάλλου τις προσπάθειες τις πλατωνικές. "Όσον αφορά τη σχέση των μαθηματικών, αυτή πάλι η ιδέα είναι του 19ου αιώνα, κι αυτή είναι πάλι... δηλαδή η επιστημονική σκέψη είναι τελείως διαφορετική κι αντίθετη με την αισθητική και με την τέχνη, κι ότι κι αυτή είναι έντελως ξεπερασμένη, δηλαδή κι αυτή δεν είναι σωστή...

Σε κάθε έργο καλλιτεχνικό, είτε μουσικό, είτε αρχιτεκτονικό, είτε... — υπάρχει μεγάλη δόση σχέσεων. Και είναι μόνο — αυτό τό 'λεγα πριν — είναι μόνο σχέσεις. Άλλα ποιές σχέσεις; Πολλές σχέσεις δεν τις ξέρουμε καν. Άλλες σχέσεις τις ξέρουμε και λέμε, π.χ. η κάτοψη του Παρθενώνα ακολουθεί τη χρυσή τομή. Καλά, αυτό είναι απλό, αλλά πρέπει να το μετρήσει κανείς για να ξέρει τη χρυσή τομή. Είναι μαθηματικά. "Η, η χρυσή τομή, εν σχέσει με την αισθητική. Αυτό είναι ζήτημα θεωρίας, ζήτημα συνθημάτων. Άλλ' όμως η χρυσή τομή χρησιμοποιήθηκε και στην αρχαιότητα κι από τους Αιγυπτίους κι από την Αναγέννηση, υπάρχουν ένα σωρό άλλοι συσχετισμοί, στους οποίους περνάμε από δίπλα δίχως να τους ξέρουμε.

Ξέρετε, φέρ' ειπείν ότι ο τέως μουσικός, ο κλασικός μουσικός παίρνει μια μελωδία και για να κάνει τη δομή και την κατασκευή, τη σύνθεσή του, χρησιμοποιεί αυτή τη μελωδία κατά τέσσερις μορφές. "Η μία είναι η λεγόμενη... "Η δεύτερη του δίνεται από την ίδια μελωδία, σε αναστροφή διαστημάτων. "Η τρίτη μορφή είναι όταν διαβάσει κανείς τη μελωδία ανάποδα. Και η τέταρτη όταν διαβάσει την αναστροφή των διαστημάτων ανάποδα. Λοιπόν είναι τέσσερις αυτές οι μορφές, οι βασικές μορφές της κλασικής πολυφωνίας — αυτής δηλαδή που παραδέχεστε ότι είναι σωστή κ' επομένως ωραία. "Έτσι δεν είναι; Λύτεις οι τέσσερις μορφές στην πραγματικότητα αποτελούν μέλη μιας ομάδας — όταν λέω "ομάδα" εννοώ τη μαθηματική έννοια προπαντός — πράξεων. Δηλαδή η θά διαβάσεις τη μελωδία κανονικά, όμως κι η θά τη διαβάσεις σε αναστροφή των διαστημάτων — άλλη πράξη είναι αυτή. Πρώτη πράξη είναι η Α, δεύτερη πράξη ήταν η Β, τρίτη πράξη, δηλαδή να διαβάσεις αναδρομικά [έννοει καρρινικά] ήταν η Γ και η τέταρτη θά είναι να διαβάσεις την αναστροφή των διαστημάτων αναδρομικά [έννοει καρρινικά]. Λύτεις είναι οι τέσσερις πράξεις.

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ :** Αυτό να μιάς πείτε, κ. Ξενάκη, αν έχουν λογική και σαφήνεια οι τέσσερις πράξεις. (Μουρμούρητά, φασαρία).

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Λύτεις οι τέσσερις πράξεις έχουν χρησιμοποιηθεί απ' όλους τους μεγάλους συνθέτες.

**Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ :** Γι' αυτό τις άντεχει τό αυτί μας πολλά χρόνια.

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Λοιπόν, αφήστε με να τελειώσω. Λύτεις οι τέσσερις πράξεις αποτελούν, όπως είπα, μια ειδική ομάδα — μια ομάδα των μαθηματικών ή οποία λέγεται "η ομάδα (ελληνικά δεν ξέρω πώς λέγεται) γερμανικά λέγεται... ", είναι η ομάδα του Κλάμ [;], είναι ο μαθηματικός που τη βρήκε, πήρε τ' όνομά του προς τιμήν του δηλαδή, είναι του 19ου αιώνα και ανήκει στη θεωρία των ομάδων που θεμελιώτης της ήταν ο... Λοιπόν, γιατί τώρα ένας μουσικός πρέπει να ξέρει αυτά τα πράγματα; Θά μου πείτε: "δεν χρειάζεται". "Αν όμως τα ξέρει — αν ξέρει, δηλαδή ότι αυτό που κάνει στην πραγματικότητα είναι μια άλγεβρα που ανήκει στην άλγεβρα των ομάδων — τότε μπορεί να πάει και παραπέρα και να προχωρήσει και σ' άλλου τύπου ομάδες κ.ο.κ.

Αυτό είναι απλό παράδειγμα που δεν έχει σχέση με τα μαθηματικά — δηλαδή με τις τέσσερις πράξεις τις αριθμητικές, άλλ' είναι σε έντελως άλλη σχέση, γιατί οι κατακτήσεις των μαθηματικών είναι πάρα πολύ μεγάλες σ' ένα σωρό άλλες κατευθύνσεις που δεν υπήρχαν πριν. Αναγκάστηκαν οι μαθηματικοί — δεν τό λέω γιατί είμαι μαθηματικός, δεν είμαι μαθηματικός, όμως ξέρω πώς μπορεί κανείς ως ένα όρισμένο σημείο να χρησιμοποιεί μαθηματικά. Αναγκάστηκαν, λοιπόν, οι μαθηματικοί να πάνε σε προβλήματα τα οποία είναι ψυχολογικά του ανθρώπου και της δομής του πνεύματος. "Έτσι βοήθησαν αυτά που λέμε "δομές", τις ισοδυναμίες ως ποῦμε, τό ότι μπορούμε να ταξινομήσουμε τα πράγματα. Είναι μια βασική δομή του εγκεφάλου. Κι αυτά τα ανέκαλυψε ο μαθηματικός, γιατί οι ψυχολόγοι δεν τα 'χανε ανακαλύψει. Δεν υπήρχαν και τόν περασμένο αιώνα. Θέλω να πώ ότι οι προεκτάσεις αυτές των μαθηματικών είναι πάρα πολύ μεγάλες και χρήσιμες και

στούς καλλιτέχνες, όχι μόνο στούς επιστήμονες. "Όσον αφορά τούς 'ήχους είναι ζήτημα εθισμού, επαφής και ανοίγματος του μυαλού.

**ΕΝΑΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ :** ... Μιά σχολή, ένα έργοστηρι...

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Να σάς πώ. Αυτό εξαρτάται από πολλά πράγματα. Κατ' αρχήν από τις έσωτερικές συνθήκες που θά μπορούσαν να κρατήσουν, να χρησιμοποιήσουν τη σχολή, τό έργοστηρι. "Υστερα, εξαρτάται από τό μέσα. Γιατί αυτά δε γίνονται χωρίς μέσα. Χρειάζονται συσκευές κ.λπ. Χρειάζεται δηλαδή μια κρατική άρωγή, νομίζω, εκτός απ' τό συστήματα. Στην Ελλάδα υπάρχουν και ιδιωτικοί πόροι — όπως στην Αμερική — στη Γαλλία δεν υπάρχουν ιδιωτικοί πόροι, είναι μόνο τό κράτος. "Αν υπάρχουν όρισμένες συνθήκες, μπορεί ίσως να γίνει κάποια τέτοια [σχολή], μπορώ να κάνω κάτι, βέβαια, είμαι πρόθυμος να... — όχι να διδάξω, αλλά να έργαστώ με ανθρώπους που ενδιαφέρονται γι' αυτά τα πράγματα. Και, νομίζω, ότι είναι απαραίτητο κ' η Ελλάδα να πάρει κάποια θέση σ' αυτό τόν τομέα.

**ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ :** "Αν είμαστε τόσο τυχεροί ώστε να γίνει ένα τέτοιο έργοστηρι — σχολή εδώ στην Ελλάδα, τί μαθήματα ακριβώς θά διδάσκονταν; Θά πρέπει, όποσδήποτε, μαθηματικά, για να μπορέσει να προχωρήσει κανείς και να πιάσει αυτά τα μηνύματα από τη μουσική;

**ΞΕΝΑΚΗΣ :** Να σάς πώ τί μαθήματα χρειάζονται: "Αν είναι ένας μουσικός που ενδιαφέρεται γι' αυτά τα πράγματα, χρειάζονται όρισμένα στοιχειώδη μαθήματα μουσικής. "Υστερα μουσικής ιστορίας, δηλαδή μουσικολογίας. Τα μαθήματα αυτά — και της μουσικής και της μουσικολογίας — δηλαδή τό παρελθόν της μουσικής της ίδιας, κ' εννοώ παρελθόν όχι μόνο μέχρι τό 1900 αλλά μέχρι και σήμερα [προϋποθέτουν] μια ένατένιση καινούρια, έντελως σύγχρονη, συγχρονοποιημένη, που είναι δυνατή, κατά τη γνώμη μου. Δίπλα σ' αυτά, ένα σωρό άλλοι κλάδοι. "Ένας απ' τούς βασικούς θά 'ναι τα μαθηματικά, όρισμένα μαθηματικά δηλαδή, γιατί είναι πέλαιος...

Νά κάνουμε Πανεπιστήμιο. Είμαι πρόθυμος να τό κάνω αυτό — όχι να τό κάνω δηλαδή, αλλά πρόθυμος να παραδεχτώ ότι χρειάζεται ένα τέτοιο έγκυκλοπαιδικό, πολύ πλατύ, βάθρο για τούς καλλιτέχνες. "Όχι μόνο για τούς μουσικούς δηλαδή, αλλά και για τούς άλλους καλλιτέχνες, τούς πλαστικούς και, θά 'λεγα ως ένα όρισμένο σημείο και για τούς αρχιτέκτονες — αν και εκεί υπάρχει μεγαλύτερη στενότητα. "Ας πάρουμε τούς μουσικούς, που είναι πιά έλευθεροι σε σχέση με τούς αρχιτέκτονες, γιατί δεν έχουν να δώσουν λόγο σε προβλήματα, υπηρεσιακά ως ποῦμε, είναι πιά έλευθεροι. "Επίσης ό καλλιτέχνης ό πλαστικός, ό όποιος μπορεί να κάνει κι άλλα πράγματα με φως... Είναι άκόμα και τό χρώμα. Λοιπόν σ' αυτή την περίπτωση... [Θόρυβος, δεν ακούγεται πιά τίποτα].



— Γίναμε Θεάτρο!

(Κ. Μητρόπουλος, "Τά Νέα" 3.4.75)

# ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

## ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Πλούσια πάντα η συγκομιδή από την Έφημερίδα της Κυβερνήσεως. Και αποκαλυπτική γιά τὸ πὼς μᾶς κυβερνᾶνε καὶ τὸ ποιούς... εὐλογοῦν. Μακάρι νὰ ἔχαμε χῶρο νὰ βάζαμε περισσότερα. Ἀλλιῶς, μένουں ἀγνωστα ἕνα σωρὸ τεκταινόμενα.

### ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

*Νά, πρώτα πρώτα, πρόσφατη νομοθεσία γύρω ἀπὸ θέματα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καί, στή συνέχεια, τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς καί τοῦ Κ.Θ.Β.Ε.*

### ΝΕΟΣ Δ/ΝΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 192 Φ.Ε.Κ. τῆς 2ης τ' Ὀχτώβρη 1974, στὸ τεῦχος Πράξεις Νομικῶν Προσώπων Δημοσίου Δικαίου κ.λπ., δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ἀπόφαση διορισμοῦ τοῦ Ἀλέξη Διαμαντοπούλου ὡς Διευθυντῆ Δραματολογίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου :

#### ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ

### ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 43815/27.9.1974 ὑπουργικῆς ἀποφάσεως, ἐκδοθεῖσης συμφῶνως πρὸς τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 175/1973, ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συμπληρώθη διὰ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 267/1974, τοῦ ἄρθρου 4 τοῦ Ν.Δ. 48/1974, τοῦ Ν.Δ. 80/1946, ὡς καὶ τῆς ὑπ' ἀριθ. 77293/21.7/4.8.1961 ὑπουργικῆς ἀποφάσεως καὶ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 2/26.9.1974 πρακτικῶν τῆς κοινῆς συνεδριάσεως τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου καὶ τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, διωρίσθη ὡς Διευθυντῆς Δραματολογίου ἐπὶ βαθμῷ 2ῳ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ ἐπὶ τριετῆ ἠθτεία, ὁ Ἀλέξης Διαμαντόπουλος, κεκτιμένος τὰ νόμιμα προσόντα.

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ

### ΚΑΙ 2ος Δ/ΝΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 50 Φ.Ε.Κ. τῆς 31ης Μάρτη 1975, στὸ τεῦχος Πράξεις Νομικῶν Προσώπων Δημοσίου Δικαίου κ.λπ., δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ἀπόφαση "ἐντάξεως" τοῦ Δημήτρη Κωνσταντινίδη ὡς Διευθυντῆ Δραματολογίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου :

Διὰ τῆς ἀπὸ 14.3.1975 ἀποφάσεως τοῦ Ἵπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ἐνεχρίθη ἡ ὑπ' ἀριθ. 2/15.1.1975 ἀπόφασις τοῦ Ἵπηρεσιακοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἐκδοθεῖσα κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 175/1973, ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συμπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974, τοῦ Ν. 1811/1951, τοῦ ἀπὸ 23/31.12.1955 Β.Δ., τοῦ Ν.Δ. 242/1972, τοῦ Ν.Δ. 48/1974, τοῦ Π.Δ. 839/1974, τοῦ Ν.Δ. 80/1946, τῆς ὑπ' ἀριθ. 77293/1961 ἀποφάσεως τοῦ Ἵπουργοῦ Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Ὁρησκευμάτων, τῆς ὑπ' ἀριθ. 734/118-1/29.3.1975 ἀποφάσεως τοῦ Προέδρου τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἐντάσσεται ὁ ἐπὶ ἠθτεία ὑπηρετῶν εἰς τὸν διαλυθέντα Ο.Κ.Θ.Ε. ὑπάλληλος

ἐπὶ 2ῳ βαθμῷ τῆς Α' Κατηγορίας, Δημήτριος Κωνσταντινίδης, εἰς τὸν Α5 Κλάδον Δ/ντοῦ Δραματολογίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἐπὶ τῷ αὐτῷ βαθμῷ 2ῳ, ὡς ὑπεράριθμος, διὰ τὸ ὑπόλοιπον τῆς ἠθτείας του.

Ὁ Πρόεδρος

I. Ν. ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

### 2.000 ΣΤΙΣ ΚΑΛΛΙΤ. ΕΠΙΤΡΟΠΕΣ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 35 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 18/1/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις :

Ἀριθ. 184628/8179

"Περὶ καταβολῆς ἀμοιβῆς εἰς τὰ μέλη τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς Ε.Θ., Ε.Λ.Σ., Κ.Θ.Β.Ε."

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

### ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

"Ἐχοντες ὑπ' ὄψει :

Καθορίζομεν εἰς δραχμὰς πεντακοσίας (500) τὴν ἀμοιβὴν τῶν Προέδρων καὶ μελῶν, τῶν, ὑπὸ τῶν διατάξεων τοῦ Ν.Δ. 48/1974, προβλεπομένων Καλλιτεχνικῶν Ἐπιτροπῶν (Ε.Θ., Ε.Λ.Σ. καὶ Κ.Θ.Β.Ε.) δι' ἐκάστην συνεδρίασιν τούτων καὶ διὰ τέσσαρας (4) τοιαύτας, κατ' ἀνώτατον ὄριον, μηνιαίως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 9 Ἰανουαρίου 1975

Οἱ ὑπουργοί

Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν

ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Οικονομικῶν

ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΑΟΥ

### 250 ΔΡΧ. ΤΗΝ ΩΡΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ

"Περὶ καθορισμοῦ ἀποδοχῶν διδακτικοῦ προσωπικοῦ Δραματικῆς Σχολῆς Ἐθνικοῦ Θεάτρου". (Ἀριθ. 115219/7375/24-8-74).

(Ἀποφασίζεται ὅπως οἱ διδάσκοντες εἰς τὰ ἐν Ἀθήναις καὶ Θεσσαλονίκῃ λειτουργοῦντα τμήματα τῆς Δραματικῆς Σχολῆς Ἐθνικοῦ Θεάτρου (τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε.) καθογγηταὶ ἀμειβῶνται κατ' ὀριζήσαν ἀντιμισθίαν ἐκ δραχμῶν διακοσίων πενήτηκοντα (250), ἀνεξαρτήτως ἐὰν τυχάνου μισθοδοτοῦμενοι ἢ μὴ ὑπὸ τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε.).

Φ.Ε.Κ. τευχ. Β', ἀριθ. 857/5-9-74

### TAMEIO ΠΡΟΝΟΙΑΣ ΕΘΝΙΚΟΥ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 28 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 17/1/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις :

Ἀριθ. Ζ1α/62910

Περὶ συγχροτήσεως τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ταμείου Πρόνοιας Προσωπικοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΥΠΗΡΕΣΙΩΝ

"Ἐχοντες ὑπ' ὄψει : ...

1. Συγχροτοῦντες τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τοῦ Ταμείου Πρόνοιας Προσωπικοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, διορίζομεν τοὺς κάτωθι :

α) Πρόεδρος τὸν Κων/νον Χατζόπουλον, Γενικὸν Γραμματέα τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἀναπληρωτὴν δὲ αὐτοῦ τὸν Ἀλέξη Μινωτήν, Γεν. Δ/ντήν.

β) Μέλη τοὺς Τ. Ρουσσὸν καὶ Ν. Τζόγιαν, ἀναπληρωτὰς δὲ αὐτῶν ἀντιστοίχως τοὺς Γ. Ὁρφανουδάκη καὶ Λυζ. Καλλέργην.

2. Ἡ ἠθτεία τῶν ὡς ἄνω διοριζομένων ἔσται τριετής.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 27 Δεκεμβρίου 1974

Ὁ ὑπουργός

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΔΕΡΔΙΜΕΖΗΣ

### ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

### ΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗ ΧΩΡΑΦΑ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 372 Φ.Ε.Κ. τῆς 28ης Σεπτέμβρη 1974, τεῦχος Γ', δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ἀνακοίνωσις διορισμοῦ τοῦ Δημήτρη Χωραφᾶ ὡς Γενικοῦ Διευθυντῆ τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς :

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ

### ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 43820/27.9.74 ὑπουργικῆς ἀποφάσεως, ἐκδοθεῖσης συμφῶνως πρὸς τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 175/1973, ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συμπληρώθη διὰ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 267/1974 ὁμοίου, τοῦ ἄρθρου 4 τοῦ Ν.Δ. 48/1974, τοῦ Β.Δ. 139/1961 καὶ τὸ ὑπ' ἀριθμὸν 1/25.9.74 πρακτικῶν τῆς κοινῆς συνεδριάσεως τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου καὶ τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, διωρίσθη ὡς Γενικός Διευθυντής, ἐπὶ βαθμῷ 1ῳ, τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς καὶ ἐπὶ τριετῆ ἠθτεία ὁ Δημήτριος Χωραφᾶς, κεκτιμένος τὰ νόμιμα προσόντα.

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ

### ΝΕΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΣΤΟ Κ.Θ.Β.Ε.

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 142 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 8/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις :

Ἀριθ. ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Α/50700

Περὶ τροποποιήσεως ἀποφάσεως τοῦ Ἵπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν "περὶ διορισμοῦ μελῶν Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς Κ.Θ.Β.Ε."

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

### ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

"Ἐχοντες ὑπ' ὄψει :

Τὴν ἀπὸ 1ης Νοεμβρίου 1974 ἐπιστολὴν τῆς Ζωῆς Καρέλλι, ἀποφασίζομεν :

Τροποποιούμεν τὴν ἐν τῷ σκεπτικῷ ὑπ' ἀριθ. 43035/23-9-74 ἡμετέραν ἀπό-



φασιν και ὀρίζομεν τὸν Κωνσταντῖνον Λαχανιδην, ὡς μέλος τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος, ἀντί τῆς ἄχρι τοῦδε Ζωῆς Καρέλλη.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 3 Φεβρουαρίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

¶ Στὸ ὑπ' ἀριθ. 142 Β' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 8/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις.

Ἀριθ. ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Α/Φ34/52611

Περὶ τροποποιήσεως τῆς ὑπ' ἀριθ. 43029/23-9-74 ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει :

Τὴν ἀπὸ 16ης Νοεμβρίου 1974 ἐπιστολὴν τοῦ μέλους τοῦ ὡς ἄνω Διοικητικοῦ Συμβουλίου Μωρίς Σαλιτέλ, ἀποφασίζομεν :

Τροποποιοῦμεν τὴν ἐν τῷ σκεπτικῷ ὑπ' ἀριθ. 43029/23-9-74 ἡμετέραν ἀπόφασιν καὶ ὀρίζομεν ὡς μέλος, τοῦ, ἐπι τριετεί θητεία, Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος τὸν Παναγιώτη Θεασίτην, ἀντί τοῦ ἄχρι τοῦδε, Μωρίς Σαλιτέλ.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 3 Φεβρουαρίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

**ΕΞΗ ΜΗΝΕΣ ΣΤΟΝ Β. ΦΡΑΓΚΟ**

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 11 Φ.Ε.Κ. τῆς 25ης Γενάρη 1975 στὸ τεύχος Πράξεις Νομικῶν Προσώπων Δημοσίου Δικαίου κ.λπ., δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ἀπόφασις, διὰ τῆς ὁποίας "ἐνετάγη" εἰς ὀργανικὴν θέσιν τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. ὁ γουντικὸς Γενικὸς Διευθυντῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Βασίλειος Φράγκος.

ΚΡΑΤ. ΘΕΑΤΡΟΝ ΒΟΡ. ΕΛΛΑΔΟΣ

Διὰ τῆς ἀπὸ 17 Δεκεμβρίου 1974 ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ἐνεκρίθη ἡ ληφθεῖσα κατὰ τὴν 2/11.12.1974 συνεδρίαν, ἀπόφασις τοῦ Ὑπηρεσιακοῦ Συμβουλίου τοῦ Κ.Θ.Β.Ε., ἐκδοθεῖσα κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ ἀρθροῦ 7 παρ. 2 τοῦ Ν.Δ. 48/74, δι' ἧς ἐνετάγη εἰς προβλεπομένην ὑπὸ τοῦ ἀρθροῦ 6 παρ. 2 τοῦ ἰδίου Ν.Δ. ὀργανικὴν θέσιν τῆς Α' Κατηγορίας ὁ Βασίλειος Φράγκος ἐπὶ βαθμῆ 2φ.

Ὁ Πρόεδρος Δ.Σ. τοῦ Κ.Θ.Β.Ε.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ

¶ Στὸ ὑπ' ἀριθ. 18 Φ.Ε.Κ. τῆς 5ης Φλεβάρη 1975, στὸ τεύχος Πράξεις Νομικῶν Προσώπων Δημοσίου Δικαίου κ.λπ., δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ἀπόφασις, διὰ τῆς ὁποίας τίθεται εἰς κατὰστασιν διαθεσιμότητος 6 μηνῶν ὁ Βασίλειος Φράγκος :

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 4745/30.1.1975 ἀποφάσεως τοῦ Πρωθυπουργοῦ καὶ τοῦ

Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, κατὰ 1) τὸν Ν. 1811/1951 "περὶ Κώδικος καταστάσεως τῶν δημοσίων διουκρητικῶν ὑπαλλήλων", 2) τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ μεταγενεστέρων νομοθετημάτων, 3) τὸ ἀρθρον 6 τοῦ Ν.Ν. 65/1967 "περὶ τροποποιήσεως, συμπληρώσεως καὶ κωδικοποιήσεως εἰς ἐνιαῖον κείμενον τῶν διατάξεων τῶν Α.Ν. 4/1967 καὶ 19/1967 "περὶ ἀποκαταστάσεως εὐρυθμίας εἰς τὴν λειτουργίαν τῶν Δημοσίων Ὑπηρεσιῶν, ΝΠΔΔ κ.λπ.", 4) τὸ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπαναστάσεως τῶν συγχωνευθέντων εἰς αὐτὸν ΝΠΔΔ", τίθεται εἰς κατὰστασιν διαθεσιμότητος διαρκείας ἕξ (6) μηνῶν, ταύτης ἀρχομένης ἀπὸ τῆς δημοσιεύσεως τῆς παρούσης εἰς τὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως, ὁ μόνιμος ὑπάλληλος ἐπὶ βαθμῆ 2φ, Α' Κατηγορίας τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος, Βασίλειος Φράγκος, κατ' ὅσον οὗτος ἐπέδειξε δρᾶσιν ἀσυμβίβαστον πρὸς τὴν ἔνοιαν καὶ τὰ καθήκοντα τοῦ δημοσίου ὑπαλλήλου διὰ σειρᾶς ἐνεργειῶν πολιτικοῦ χαρακτῆρος.

Ὁ Πρωθυπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ

Ὁ ὑπ. Πολιτισμοῦ καὶ ἐπιστημῶν

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

**Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ Κ. Θ. Β. Ε.**

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 1131 Β' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 9/11/74 δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις "Περὶ ἀναθέσεως τῆς διαχειρίσεως τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος εἰς τὴν Τραπεζαν τῆς Ἑλλάδος" :

Ἀριθ. 155499.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει... ἀποφασίζομεν : Ὅπως ἡ διαχείρισις τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος ἀσκήσεται ὑπὸ τῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος, ἀφ' ἧς ἡμερομηνίας ἠνοιχθῆ ὁ σχετικὸς λογαριασμὸς παρὰ τῆς ὡς ἄνω Τραπεζῆς, συμφώνως πρὸς τὰς διατάξεις τοῦ ἀπὸ 20.1.1932 Π. Δ/τος, ὡς οὗτο ἐτροποποιήθη διὰ τοῦ ἀπὸ 7.10.1958 Β. Δ/τος. Τὸ ἀνωτέρω νομικὸν πρόσωπον θὰ ἐξυπηρετῆται ὑπὸ τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ Ὑποκαταστήματος τῆς Τραπεζῆς Ἑλλάδος.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 4 Νοεμβρίου 1974

Ἐντολῆ Ὑπουργοῦ

Ὁ Ἀναπληρωτῆς Γεν. Δ/ντῆς

ΧΡ. ΛΑΓΟΣ

**ΑΜΟΙΒΕΣ, ΑΠΟΖΗΜΙΩΣΕΙΣ ΚΑΠ.**

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 128 Β' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 6/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις :

Ἀριθ. 188640/5142/74.

"Περὶ τροποποιήσεως ἀποφάσεως καθορισμοῦ ἀμοιβῆς μελῶν Ἐπιτροπῆς κρίσεως καὶ βραβεύσεως Θεατρικῶν Ἔργων".

Ἀποφασίζομεν : Τροποποιοῦμεν ἐν μέρει, τὴν ἐν τῷ σκεπτικῷ ὑπ' ἀριθ. 207102/2875/31-1-70 κοινὴν Ὑπουργικὴν ἀπόφασιν καὶ ὀρίζομεν τὴν ἐφ' ἀπαξ κατ' ἔτος ἀμοιβὴν συμμετοχῆς εἰς τὰς Συνεδριάσεις τῆς Ἐπιτροπῆς κρίσεως καὶ βραβεύσεως Θεατρικῶν ἔργων διὰ τὸν Πρόεδρον, τὰ μέλη, τὸν Εἰσηγητὴν εἰς δραχμὰς τέσσαρας χιλιάδας (4.000) καὶ διὰ τὸν Γραμματέα εἰς χιλίας πεντακοσίας (1.500) δραχμὰς.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 27 Ἰανουαρίου 1975

Οἱ ὑπουργοί

Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν

ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Οικονομικῶν

ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΑΕΤΟΓΛΟΥ

¶ Στὸ ὑπ' ἀριθ. 91 Β' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 29/1/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις :

Ἀριθ. 31140/Ε/970.

Περὶ καθορισμοῦ ἀποζημιώσεως μελῶν Διοικητικοῦ Συμβουλίου ΕΠΡΤ.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει : ...

1. Τροποποιοῦμεν τὴν ὑπ' ἀριθ. 12685/Ε/320/5.6.74 Πρωθυπουργικὴν ἀπόφασιν καὶ καθορίζομεν τὴν ἀμοιβὴν τῶν μελῶν τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ ΕΠΡΤ ὡς ἀκολούθως :

α) Εἰς τὸν Πρόεδρον δραχ. 6.000 μηνιαίως.

β) Εἰς τὸν Ἀντιπρόεδρον δραχ. 5.000 μηνιαίως.

γ) Εἰς ἕκαστον τῶν Μελῶν δραχ. 4.000 μηνιαίως.

δ) Εἰς τὸν Γραμματέα δραχ. 2.500 μηνιαίως.

2. Ἡ ὡς ἄνω ἀμοιβὴ καταβάλλεται ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν τῆς πραγματοποιήσεως δύο τουλάχιστο συνεδριάσεων κατὰ μῆνα.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 27 Ἰανουαρίου 1975

Ὁ Πρωθυπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ

**ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΑΜ. ΣΥΝΤΑΞΕΩΝ**

"Περὶ διορισμοῦ ὡς Προέδρου τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ταμείου Συντάξεων Ἱθοποιῶν, Συγγραφέων καὶ Τεχνικῶν Θεάτρου τοῦ Ἀργ. Παπαδάτου εἰς ἀντικατάστασιν τοῦ παραιτηθέντος Κων/νου Σπυροπούλου".

(Ἀριθ. ΖΙα/61769/9-1-75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 49/22-1-75

**ΚΑΙ ΜΙΑ ΣΧΟΛΗ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ**

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 1125 Β' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 8/11/74, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις :

Ἀριθ. Γ/Φ06/46865.

Περὶ ἰδρύσεως Σχολῆς Θεατρολογίας καὶ Σκηνοθεσίας.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὸ Ν.Δ. 175/73 “περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων”, ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη ὑπὸ τοῦ Ν.Δ. 267/74.

2. Τὰς διατάξεις τῶν ἀρθρῶν 4 καὶ 5 τοῦ Ν.Δ. 1715/1942 “περὶ τῶν ἐν τῷ Κράτει Ἰδιωτικῶν Δραματικῶν καὶ Μελοδραματικῶν Σχολῶν”.

3. Τὴν ἀπὸ 6.9.74 αἴτησιν τῶν Λεωνίδου Τριβιζᾶ καὶ Μαρίου Πλωρίτη μετὰ τῶν ἐν αὐτῇ προσηρημένων δικαιολογητικῶν, συμφώνως πρὸς τὰς διατάξεις τοῦ ὡς εἴρηται Νομ. Δ/τος, ἐξ ὧν προκύπτει ὅτι οὗτοι κέκτηνται ἀπαντα τὰ τυπικὰ καὶ οὐσιαστικὰ προσόντα, ἀποφασίζομεν :

Χορηγοῦμεν εἰς τοὺς Λεωνίδαν Τριβιζᾶν καὶ Μάριον Πλωρίτην ἄδειαν ἰδρύσεως Σχολῆς Θεατρολογίας καὶ Σκηνοθεσίας, ἐν Ἀθήναις, ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974 - 1975.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 26 Ὀκτωβρίου 1974

Ὁ ὑπουργός

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΧΟΛΕΣ, ΣΧΟΛΕΣ, ΣΧΟΛΕΣ...

“Περὶ τροποποιήσεως τῆς ὑπὸ τοῦ ἀρθροῦ 3 Ν.Δ. 209/1973 προβλεπομένης συνθέσεως τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Σχολῆς Ὀρχηστικῆς Τέχνης”.

(Προεδρικὸν Διάταγμα ὑπ' ἀριθ. 128-1-75). (Πρόκειται γιὰ τὴν συμμετοχὴν στὸ Δ.Σ. τῆς Κρατικῆς Σχολῆς Ὀρχηστικῆς Τέχνης τοῦ χορογράφου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἀντὶ τοῦ μόνιμου χορογράφου τοῦ καταργηθέντος Ο.Κ.Θ.Ε.).  
Φ.Ε.Κ. τεύχος Α', ἀριθ. 5/16-1-75

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸ Ἑλληνικὸν Ὠδεῖον ἄδειας προσθήκης τμήματος πληκτικῶν ὀργάνων (πιάνο) εἰς τὸ ἥδη λειτουργοῦν παράρτημά του ἐν Δράμας”.  
(Ἀριθ. Β/Φ 10/32429/5 - 8 - 1974).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 807/12-8-1974

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Ἀντωνίαν Διγενῆ-Καψαλάκη ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974 - 75”. (Ἀριθ. Φ. 07/20277/16-8-1974).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', 836/27-8-1974

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸν Ἰωάννην Χριστόφιλον ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/37454/16-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 832/26-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸν Κων/νον Παπανικολάου ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/25656/16-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 832/26-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Θ. Μητροπούλου-Παπαδοδημητράκη ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974 - 75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/18630/16-8-1974).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-1974

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Μ. Μιχα-

λοπούλου - Μπουρᾶ ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/25248/16-8-1974).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-1974

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Οὐρανίαν Χαριβούλου ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀττικῆς ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/24504/16-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 823/22-8-1974

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸν Σάββαν Ραχανιώτην ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Θεάτρου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/25602/16-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 823/22-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸν Ἄνδρ. Κοντογιάννην ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Θεάτρου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/25605/16-8-1974).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Σοφίαν Καρτάκη ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου καὶ Ρυθμικῆς εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/21766/16-8-1974).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Ἀναστασίαν Κωστάκη-Κωνσταντοῦδάκη ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Κλασσικοῦ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/23306/16-8-1974).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Δέσποιναν Μαρνέζου ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/24488/16-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-1974

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Μαρίαν Σακκά ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου ἐν Κιάτῳ Κορινθίας ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/24513/16-8-1974).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Ἀλεξάνδραν Μπαχᾶ-Χατζηθεοδώρου ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς Πύργον Ἠλείας ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/25244/16-8-1974).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Σοφίαν Κατσοῦλη ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/25396/16-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-1974

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Ἰωάννην Γραμματικιοῦλη ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/25573/16-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Μαρίαν Χειμάρη ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Ρυθμικῆς καὶ Μπαλλέτου εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-

75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/25598/16-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Βέραν Καραγιαννίδου-Ἀλεξοπούλου ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Μπαλλέτου - Ρυθμικῆς εἰς τὴν περιοχὴν Νέας Ἰωνίας ἀπὸ τοῦ σχολικῶν ἔτος 1974-75”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/19993/16-8-1974).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 823/22-8-74

“Περὶ ἄρσεως τῆς διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 20756/18-8-1972 ἀποφάσεως χορηγηθείσης ἄδειας λειτουργίας Σχολῆς Χοροῦ Μ. Κιούπη - Πρόκου, δεδομένου ὅτι αὕτη δὲν ἐλειτούργησεν ἐπὶ δύο συνεχῆ ἔτη”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/39417/29-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 855/4-9-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸν Γεώργιον Μπισμπικιόπουλον, ἄδειας ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας Ὠδείου εἰς Ἀθήνας ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν “Δελφικὸν Ὠδεῖον”, κείμενον ἐπὶ τῆς οἴδου Ὑμητοῦ 108 καὶ Χραϊμωνίδου, μετὰ τὰς κάτωθι Σχολάς : α) Σχολὴ ἀνωτέρων Θεωρητικῶν μαθημάτων καὶ συνθέσεως, β) Σχολὴ Διευθύνσεως μουσικῶν συγκροτημάτων, γ) Σχολὴ ἐνοργάνου Μουσικῆς, δ) Σχολὴ Μονωδίας καὶ ε) Σχολὴ Βυζαντινῆς Μουσικῆς”. (Ἀριθ. Β/Φ10/28966/31-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 855/4-9-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸν Σάββαν Ραχανιώτην, ἄδειας ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας Μουσικῆς Σχολῆς ἐν Ἀθήναις (ὁδὸς Ἀχιλλέως ἀρ. 2), ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν “Ἀθηναϊκὴ Σχολὴ Μουσικῆς”, μετὰ τὰς κάτωθι τήματα : α) Ἀρμονίας, β) Ἀντιστιξέως καὶ Φυγῆς, γ) Πληκτικῶν, δ) Ἐγχόρδων, ε) Πνευστῶν καὶ στ) Μονωδίας”. (Ἀριθ. Β/Φ10/29106/31-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 855/4-9-74

“Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸ Ἐθνικὸν Ὠδεῖον, ἄδειας ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας παραρτήματος αὐτοῦ ἐν Χίω καὶ ἐπὶ τῆς οἴδου Ἀπλωταριάς 25, μετὰ τὴν Πληκτικῶν (Πιάνο)”. (Ἀριθ. Β/Φ10/15267/31-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀρ. 855/4-9-74

“Περὶ ἄρσεως τῆς διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 11068/11-10-71 ἀποφάσεως χορηγηθείσης ἄδειας ἰδρύσεως Σχολῆς Χοροῦ Γ. Γιοβάνοβιτς, δεδομένου ὅτι αὕτη δὲν ἐλειτούργησεν ἐπὶ δύο συνεχῆ ἔτη”. (Ἀριθ. Γ/Φ07/39800/29-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 867/7-9-74

“Περὶ ἄρσεως τῆς διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 20751/18-8-72 ἀποφάσεως χορηγηθείσης ἄδειας ἰδρύσεως τῆς Σχολῆς Χοροῦ Δ. Σταυράκη, δεδομένου ὅτι αὕτη δὲν ἐλειτούργησεν ἐπὶ δύο συνεχῆ ἔτη”. (Ἀριθ. Ὑ.Π.Π.Ε / ΚΑΤΕΧΝ/Γ/Φ07/39413/29-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 869/9-9-74

“Περὶ ἄρσεως τῆς διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 4290/9-10-71 ἀποφάσεως χορηγηθείσης ἄδειας ἰδρύσεως τῆς Σχολῆς Θεάτρου Κ. Μπάκα, δεδομένου ὅτι αὕτη δὲν ἐλειτούργησεν ἐπὶ δύο συνεχῆ ἔτη”. (Ἀριθ. Ὑ.Π.Π.Ε / ΚΑΤΕΧΝ/Γ/Φ06/39415/29-8-74).  
Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 869/9-9-74

“Περὶ ἄρσεως τῆς διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 20752/18-8-72 ἀποφάσεως χορηγηθεί-

σης άδειας ιδρύσεως τής Σχολής Χοροῦ Κ. Κουδούνα - Ὀρτυμαν, δεδομένου ὅτι αὕτη δὲν ἐλειτούργησεν ἐπὶ δύο συνεχῆ ἔτη". (Ἀριθ. ΥΠ.ΠΕ/ΚΑΤΕΧΝ/Γ/Φ07/39414/29-8-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 869/9-9-74

¶ "Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν Ἄνναν Κουκουράκη, ἀδείας ιδρύσεως καὶ λειτουργίας Ὠδείου εἰς Ἀθήνας ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Κεραλληνίας 36, ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν "Ὠδεῖον Ἀθῆναιον", μὲ τὰς κάτωθι Σχολὰς καὶ Τμήματα : Α' Σχολὴ Ἄνωτέρων Θεωρητικῶν Μαθημάτων καὶ Συνθέσεως μὲ τμήματα : 1) Ἀρμονίας, 2) Ἐνοργάνωσης, 3) Ἀντιστίξεως καὶ Φυγῆς, 4) Ἐνορχηστρώσεως καὶ 5) Συνθέσεως. Β' Σχολὴ Διευθύνσεως μουσικῶν συγκροτημάτων μὲ τμήματα : 1) Διευθύνσεως Χορωδίας, 2) Διευθύνσεως Φιλαρμονικῆς καὶ 3) Διευθύνσεως Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας. Γ' Σχολὴ Ἐνοργάνου Μουσικῆς μὲ τμήματα : 1) Πληκτῶν, 2) Ἐγχόρδων, 3) Πνευστῶν καὶ 4) Κρουστῶν Ὀργάνων. Δ' Σχολὴ Μονωδίας μὲ τμήμα : 1) Μονωδίας. Β' Σχολὴ Βυζαντινῆς Μουσικῆς. (Ἀριθ. ΥΠ ΠΕ / ΚΑΤΕΧΝ/ Β/Φ10/37261/31-8-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 869/9-9-74

¶ "Περὶ ἄρσεως τῆς διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 20844/18-8-72 ἀποφάσεως χορηγηθείσης ἀδείας λειτουργίας Σχολῆς Θεάτρου Γ. Ἐμιρτζᾶ, δεδομένου ὅτι αὕτη δὲν ἐλειτούργησεν ἐπὶ δύο συνεχῆ ἔτη". (Ἀριθ. Γ/Φ06/39620/29-8-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 876/11-9-74

¶ "Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸ "Ἀπολλώνιον Ὠδεῖον" ἀδείας ιδρύσεως καὶ λειτουργίας παραρτήματος αὐτοῦ εἰς Ἀθήνας καὶ ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ἐρμού 12, περιοχῆς Ν. Πρακλείου, μὲ τμήματα Πιάνου καὶ Ἀρμονίας". (Ἀριθ. Β/Φ10/39631/31-8-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 876/11-9-74

¶ "Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸν Νικόλαον Μαυρούλην, ἀδείας ιδρύσεως καὶ λειτουργίας Μουσικῆς Σχολῆς ἐν Ἀθῆναις (ὁδὸς Σίνα ἀριθ. 21), ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν "Ἀττικὴ Σχολὴ Μουσικῆς", μὲ τὰ κάτωθι τμήματα : α) Ἀρμονίας, β) Ἀντιστίξεως καὶ Φυγῆς, γ) Πληκτῶν, δ) Ἐγχόρδων, ε) Πνευστῶν καὶ στ) Μονωδίας. (Ἀριθ. Β/1 0/40780/12-9-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 907/20-9-74

¶ "Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸ "Ἐθνικὸν Ὠδεῖον", ἀδείας ιδρύσεως καὶ λειτουργίας παραρτήματος αὐτοῦ εἰς Ἀθήνας καὶ ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου 18, περιοχῆς Ν. Σμύρνης, μὲ τμήματα : α) Πιάνου καὶ β) Μονωδίας". (Ἀριθ. Β/Φ10/12613/18-9-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 929/24-9-74

¶ "Περὶ ἄρσεως τῆς διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 4971/87/9-10-71 ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν χορηγηθείσης εἰς τὸν Ἀδαμάντιον Ἰμμ. Λεβεντάκου ἀδείας ιδρύσεως Σχολῆς Κινηματογράφου ἐν Ἀθῆναις". (Ἀριθ. Δ.Φ. 15/1770/15-1-75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 51/23-1-75

¶ "Περὶ χορηγήσεως ἀδείας ιδρύσεως Κινηματογραφικῆς Σχολῆς ἐν Ἀθῆναις εἰς τὸν Ἀνδρέαν Κοντογιάννην τοῦ Γεωρ-

γίου ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ἰδίου". (Ἀριθ. Φ. 07/09/45692/8-11-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 1153/15-11-74

¶ "Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸ Ἐλληνικὸν Ὠδεῖον ἀδείας ιδρύσεως καὶ λειτουργίας παραρτήματος αὐτοῦ εἰς Ναύπακτον καὶ ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Μεσολογγίου ἀρ. 56, μὲ τὰ κάτωθι τμήματα : α) Ὠδίκης, β) Ἀρμονίας, γ) Πληκτῶν (Πιάνο)". (Ἀριθ. Φ. 10/30643/11-10-74).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 1073/19-10-74

¶ "Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸ Ἐλληνικὸν Ὠδεῖον ἀδείας ιδρύσεως καὶ λειτουργίας παραρτήματος αὐτοῦ εἰς Ἡλιούπολιν καὶ ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ἐλ. Βενιζέλου 128 μὲ τμήματα πληκτῶν (πιάνο)". (Ἀριθ. Β/Φ10/2313/27-1-75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 117/4-2-75

¶ "Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸ Ἐλληνικὸν Ὠδεῖον ἀδείας ιδρύσεως καὶ λειτουργίας παραρτήματος αὐτοῦ εἰς Ζαρουχλίτσα Πατρῶν μὲ τμήμα Ὠδίκης". (Ἀριθ. Β/Φ10/2312/27-1-75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 117/4-2-75

### ΑΓΟΡΑ ΚΑΙ ΒΡΑΒΕΥΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 182 Β' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 6/2/75, δημοσιεύθηκε ἡ παρακάτω ἀπόφαση : Ἀριθ. Α/1468

Περὶ συγκροτήσεως Ἐπιτροπῆς τῶν πρὸς ἀγορὰν καὶ βράβεισιν Λογοτεχνικῶν ἔργων.

#### Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ἔχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

ΤΟ "Θ" ΚΑΛΕΙ  
ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΤΟΥ  
νὰ συσπειρωθοῦν  
κοντὰ του  
καὶ νὰ γραφοῦν  
συνδρομητές

ΕΛΑΤΕ ΕΣΕΙΣ, ΓΡΑΨΤΕ  
ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΣΑΣ

Τηλ. 32.32.222 — 32.22.555

Γραφεῖα : Χρ. Λαδᾶ 5 - 7

2. Τὸ Β.Δ. 449/1963 "περὶ ἐκτελέσεως τοῦ ἄρθρου μόνου τοῦ Νόμου 1438/1944 "περὶ ἀναγραφῆς εἰς τὸν προϋπολογισμὸν πιστώσεως πρὸς ἐνίσχυσιν τῆς Καλλιτεχνικῆς καὶ Πνευματικῆς κινήσεως".

3. Τὸ Πρ. Δ/γμα 356/1974 "περὶ καθορισμοῦ συνθέσεως Ἐπιτροπῶν τῶν ἄρθρων 2 καὶ 6 τοῦ Β. Δ/τος 449/1963 κλπ.", ὡς καὶ τὴν ὑπ' ἀριθ. 95293/10.9.1967 κοινὴν ἀπόφασιν τοῦ Ἀντιπροέδρου τῆς Κυβερνήσεως καὶ τῶν Ὑπουργῶν Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Οἰκονομικῶν "περὶ διατηρήσεως καὶ συνθέσεως Συμβουλίων καὶ Ἐπιτροπῶν ἀρμοδιότητος τοῦ Ὑπουργείου Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων".

4. Τὸ Β.Δ. 185/1969 "περὶ τῶν μεταφερομένων εἰς Ὑπουργεῖον Προεδρίας Κυβερνήσεως Ὑπηρεσιῶν καὶ ὁσέων τῶν Δ/σεων Γραμματέων κλπ."

5. Τὸ Ν.Δ. 280/1969 "περὶ συμπληρώσεως τοῦ Α.Ν. 91/1967 "περὶ ὀργανώσεως, λειτουργίας καὶ ἀρμοδιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως".

6. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 42387/19.9.1974 ἀπόφασιν τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν "περὶ συγκροτήσεως τῆς Ἐπιτροπῆς τῶν πρὸς ἀγορὰν καὶ βράβεισιν Λογοτεχνικῶν ἔργων" καὶ

7. Τὰς ὑπ' ἀριθ. 44807/4.10.1974 καὶ 46220/10.10.1974 ἀποφάσεις τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν "περὶ τροποποιήσεως τῆς ἀποφάσεως συγκροτήσεως Ἐπιτροπῆς τῶν πρὸς ἀγορὰν καὶ βράβεισιν λογοτεχνικῶν ἔργων". Ἀποφασίζομεν :

Συγκροτοῦμεν τὴν Ἐπιτροπὴν διὰ τὴν ἐπιλογὴν τῶν πρὸς ἀγορὰν καὶ βράβεισιν Λογοτεχνικῶν ἔργων, ἐκ τῶν κάτωθι Λογοτεχνῶν :

1. Εὐαγγέλου Παπανοῦτσου, ὡς Προέδρου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Ἄλκη Γιαννοπούλου.

2. Ι. Μ. Παναγιωτοπούλου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Χρήστου Μαλεβίτση.

3. Μηνᾶ Δημάκη, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Δημητρίου Παπαδῆτσα.

4. Νικηφόρου Βρεττάκου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τῆς Ζωῆς Καρέλλη.

5. Ἀθανασίου Πετσάλη — Διομήδη, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Νικολάου Ἀθανασιάδη.

6. Γεωργίου Θέμελη, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τῆς Ἐβης Σκανδαλάκη (Μελισσάνθη) καὶ

7. Πάνου Καραβία, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Γεωργίου Βαλέτα.

Γραμματεὺς τῆς Ἐπιτροπῆς ὀρίζεται ὁ Σταῦρος Μαργέλλος, μόνιμος ὑπάλληλος ἐπὶ βαθμῶ 6ῳ, Α' Κατηγορίας, ὑπηρετῶν παρὰ τῆ Δ/νσει Γραμματέων, Βιβλιοθηκῶν καὶ Ἀρχείων τοῦ ΥΠΠΕ, μὲ ἀναπληρωτὴν τὴν Λαμπρινὴν Σίκαλη, μόνιμον ὑπάλληλον ἐπὶ βαθμῶ 7ῳ, ὑπηρετοῦσαν παρὰ τῆ αὐτῆ Διευθύνσει.

Ἡ ὀθητεία τῆς ὡς ἄνω Ἐπιτροπῆς λήγει τὴν 19 Σεπτεμβρίου 1975.

Ἐν Ἀθῆναις τῆ 31 Ἰανουαρίου 1975

Ὁ ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

## ΕΝΑ "ΑΝΘΟΛΟΓΙΟΝ" ΔΡΧ. 300.000!

Στό ύπ' αριθ. 66 Β' τεύχος τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 25/1/75, δημοσιεύτηκε ή παρακάτω ύπουργική απόφαση :

'Αριθ. 4943

Περί αποζημιώσεως συγγραφέων, διά τήν συγγραφήν βιβλίου.

### Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

"Εχοντες ύπ' όψει : . . .

'Εγγρίνομεν τήν ύπ' αριθ. 1/27.9.74 πράξιν τής ώς άνω επιτροπής και όρίζομεν τό ύψος τής αποζημιώσεως τών κάτωθι συγγραφέων :

1. Μουστάνα — 'Αετοπούλου Καλλιόπης του Θρασυβούλου.

2. 'Ιωάννου Γεωργίου του 'Ιωάννου.

3. Κάσδαγλη Λίνας του 'Εμμανουήλ.

4. Δημαρά 'Αλεξίου του Κωνστ.

5. Βουγιούκα 'Αριστείδου του 'Εμμ.

6. Δοξιάδου Καλλιόπης του Κωνστ. διά τό βιβλίον των " 'Ανθολόγιον γιά τά παιδιά του δημοτικού" (τόμοι 3) εις τό ποσόν τών 50.000 δρχ. δι' έκαστον εξ αύτών. Σύνολον δαπάνης 300.000 δρχ.

'Η ώς άνω δαπάνη θά βαβύνη τόν προϋπολογισμόν του Ο.Ε.Δ.Β. τών άρμοδίων έντελλομένων, όπως προβούν εις τήν έκτέλεσιν τής παρούσης.

'Εν 'Αθήναις τή 17 'Ιανουαρίου 1975.

'Ο ύπουργός

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΖΕΠΟΣ

### Η ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΤΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ

Στό ύπ' αριθ. 258 Α' τεύχος τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 23/9/74, δημοσιεύτηκε τό ύπ' αριθ. 56/21-9-74 Νομοθετικό Διάταγμα, " περί έπανακρίσεως τών έγκειριμένων διδακτικών βιβλίων τής Δημοτικής 'Εκπαίδευσως και άντικαταστάσεως τών παρ. 3 και 4 του άρθρου 25 του Ν.Δ. 651/70 " περί όργανώσεως τής Γενικής 'Εκπαι-

δεύσεως και διοικήσεως του προσωπικού αύτης ". Στο άρθρο 3 αναφέρονται τά παρακάτω :

Αί παράγραφοι 3 και 4 του άρθρου 25 του Ν.Δ. 651/70 άντικαθίστανται ώς εξής :

" 3. 'Η συντεταγμένη και άννε ιδιωματοισμών Δημοτική, ώς έχει διαμορφωθή εις πανελλήνιον έκφραστικόν όργανον ύπό του 'Ελληνικού λαού και τών δοκίμων συγγραφέων του 'Εθνους, είναι ή γλώσσα του Δημοτικού Σχολείου, τής διδασκαλίας και τών βιβλίων αύτου.

4. Οί μαθηται τών δύο τελευταίων τάξεων του Δημοτικού Σχολείου αναγιγνώσκουν περιοπάς εκ τών Ευαγγελίων και κείμενα τής καθαρευούσης άπλώς διά νά έξοικειώνωνται πρὸς αύτά "

### ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

Στό ύπ' αριθ. 167 Β' τεύχος τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 12/2/75, δημοσιεύτηκε ή παρακάτω ύπουργική απόφαση :

'Αριθ. 5097/149

Περί συστάσεως 'Οργανωτικής 'Επιτροπής 16ου Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου, τρέχοντος έτους.

### Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

"Εχοντες ύπ' όψει : . . .

1. Συνιστώμεν 'Οργανωτικήν 'Επιτροπήν του 16ου Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου, διά τό τρέχον έτος 1975, εκ τών κάτωθι :

α) Του Κωνσταντίνου Καρακατσάνη, μέλους του Δ.Σ. τής ΔΕΘ, ως Προέδρου.

β) Τής διδος Βασιλικής Γιγή, δημοσιογράφου.

γ) Του Παντελή Βούλγαρη, σκηνοθέτου.

δ) Του Μιχαήλ Μιχαηλίδη, λογοτέχνου.

ε) Του 'Εμμανουήλ Ψυλλάκη, κινηματογραφιστού.

2. Τής 'Επιτροπής μετέχει, συμφώνως τῷ άρθρῳ 8φ, του Κανονισμού λειτουργ-

γίας του Φεστιβάλ, ό παρά τή καθ' ήμās Δ/νσει Βιομηχανίας Κινηματογράφου Νικόλαος 'Αρβανίτης.

3. Γραμματεὺς τής 'Επιτροπής όρίζεται ό Προϊστάμενος τής Γραμματείας Φεστιβάλ Κινηματογράφου 'Ιωάννης Νικολόπουλος.

'Εν 'Αθήναις τή 3 Φεβρουαρίου 1975

'Ο ύπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΝΟΦΑΓΟΣ

Στό ύπ' αριθ. 167 Β' τεύχος τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως τής 12/2/75, δημοσιεύτηκε ή παρακάτω ύπουργική απόφαση :

'Αριθ. 5096/148

Περί συστάσεως 'Οργανωτικής 'Επιτροπής 4ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου τρέχοντος έτους.

### Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

"Εχοντες ύπ' όψει : . . .

1. Συνιστώμεν 'Οργανωτικήν 'Επιτροπήν του 4ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου, διά τό έτος 1975, εκ τών κάτωθι :

α) Του Παναγιώτου Μαυρίδη, μέλους του Δ.Σ. τής ΔΕΘ, ως Προέδρου.

β) Τής Ροζίτας Σώκου, κριτικού Κινηματογράφου.

γ) Του Βασίλη Μάρου, σκηνοθέτου.

δ) Του Μιχ. Ι. Μαθιουδάκη, λογοτέχνου.

ε) Του Γιάννη Βόγλη, ήθοποιού.

2. Τής 'Επιτροπής μετέχει, συμφώνως τῷ άρθρῳ 2φ τής ώς άνω ύπό στοιχεία 1β κοινής αποφάσεως, ό παρά τή καθ' ήμās Δ/νσει Βιομηχανίας Κινηματογράφου Νικόλαος 'Αρβανίτης.

3. Γραμματεὺς τής 'Επιτροπής όρίζεται ό Προϊστάμενος τής Γραμματείας Φεστιβάλ Κινηματογράφου 'Ιωάννης Νικολόπουλος.

'Εν 'Αθήναις τή 3 Φεβρουαρίου 1975

'Ο ύπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΝΟΦΑΓΟΣ

## Κυκλοφόρησε

## ό Σύγχρονος Κινηματογράφος '75

Τεύχος 5

● Στρατευμένος κινηματογράφος — αποκλειστική συνέντευξη με τήν ομάδα Slon - ISKRA

● Για μιὰ θεωρία του 'Ελληνικού Κινηματογράφου — ή έλληνικότητα

● Παρουσίαση του σύγχρονου γερμανού σκηνοθέτη Βέρνερ Σρέτερ

● 'Αιξενστάιν — Θωρηκτό Ποτέμκιν, 'Ιβάν ό Τρομερός

● Σχόλια για τή λογοκρισία

δρχ. 50

# ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΑΡΞΗ ΩΣ ΤΙΣ 31 ΤΟΥ ΔΕΚΕΜΒΡΗ

¶ ΑΘΗΝΑ (Γ. Φέρτης - Ε. Καλογεροπούλου) : "Αρχισε 18 'Οχτώβρη, με τὸ ἔργο τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ "Ὁ δάσκαλος" ● Παιδικὴ Σκηνή : "Ἀπὸ 14 Δεκέμβρη "Ὁ Παπουτσωμένος γάτος" τοῦ Μπράιαν Οὐάιτ.

¶ ΑΘΗΝΩΝ (Δημ. Μυράτ - Βούλα Ζουμπουλάκη) : "Αρχισε 16 'Οχτώβρη, με τὸ "Ρέξβιερ γιὰ μιὰ μοναχὴ" τοῦ Οὐίλλιαμ Φώκνερ.



Τὸ "Τρομπόνι" στὴ "Νέα Σκηνή". Μιὰ σωστὴ κίνηση τοῦ 'Εθνικοῦ!

ἔργο τοῦ Γ. Ρούσσου "Μαντῶ Μαυρογένους".

¶ ΑΛΦΑ (Σύγχρονο Ἑλληνικὸ Θέατρο, Ληναῖος - Φωτίου) : "Ἀπὸ 4 'Οχτώβρη ὡς 1 Νοέμβρη "Κλειδοκράτορες" τοῦ Μίλαν Κουντέρα. (Ἐπανάληψη ἀπὸ τὴν προηγούμενη χειμωνιάτικη περίοδο) ● Ἀπὸ 29 Νοέμβρη, δεύτερο ἔργο : "Αλαῖν Ντεκώ "Οἱ Ρόζεμπεργκ δὲν πρέπει νὰ πεθάνουν".

¶ ΒΕΜΠΟ (Μουστάκας, Φόνσου, Βογιατζῆς, Ναθαναήλ, Πρέκας, Κωνσταντάρης) : "Αρχισε 30 Νοέμβρη, με τὴν ἐπιθεώρηση τῶν Πρετεντέρη, Μιχαηλίδη, Ἰακωβίδη "Συγγνώμη, πού σὲ ψήφισα πολὺ".

¶ ΒΕΡΓΗ ("Ἐλσα Βεργῆ) : "Αρχισε 3 'Οχτώβρη, με τὸ ἔργο τοῦ Ν. Ζακόπουλου "Ὁ Χορὸς". (Ἐπανάληψη ἀπὸ τὴν προηγούμενη χειμωνιάτικη περίοδο).

¶ ΒΡΕΤΑΝΝΙΑ (Ἐλεύθερο Θέατρο) : "Αρχισε 31 'Οχτώβρη, με τὸ ἔργο τοῦ Μ. Χουρμούζη "Ὁ Τυχοδιώκτης".

¶ ΓΚΛΟΡΙΑ (Βουτσᾶς, Κοντοῦ) : "Αρχισε 17 'Οχτώβρη, με τὴν κωμωδία τοῦ Κ. Πρετεντέρη "Τράβα στὸ σπίτι σου, Τζό".

¶ ΔΙΑΝΑ ("Ἄγγ. Ἀντωνόπουλος - Β. Ζαβιτσιάνου) : "Αρχισε 9 'Οχτώβρη, με τὴν κωμωδία τοῦ Ἀλχημπεριν "Ἡ ἀστική τάξη ἀστειεύεται".

¶ ΔΙΟΝΥΣΙΑ (Λαμπέτη - Παπαμιχαήλ) : "Αρχισε 21 Δεκέμβρη, με τὸ "Βουσσινόκηπο" τοῦ Ἀντὸν Τσέχοφ.

¶ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΥΤΙΚΗΣ (Ἰ. Ἀρώνη - Καρ. Παυλάκης) : "Αρχισε 30 Νοέμβρη, με τὸν "Κατὰ φαντασίαν δικτάτορα" τοῦ Λούντβιχ Χόλμπεργκ.

¶ ΕΘΝΙΚΟ : "Αρχισε 20 Δεκέμβρη, με τὸ "Θάνατο τοῦ Δαντῶν" τοῦ Γκέοργκ Μπύχνερ.

¶ ΘΕΑΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ (Δ. Ποταμίτης) : "Αρχισε 4 'Οχτώβρη, με τὸ ἔργο τοῦ Δημ. Ποταμίτη "Οἱ τελευταῖες περιπέτειες τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὐᾶς" ● Παιδικὴ σκηνή : "Ἀπὸ 3 Δεκέμβρη τὸ μιούζικαλ τοῦ Ν. Γούντ "Ἰσσ... Ἰσσ.."

¶ ΚΑΒΑ (Ν. Χατζίσκος - Τ. Νικηφοράκη) : "Αρχισε 26 'Οχτώβρη, με τὸ ἔργο τοῦ Νότη Περγιάλη "Αὐτὸ τὸ δέντρο δὲν τὸ λέγανε ὑπομονή".

¶ ΚΑΛΛΙΦΟΡΝΙΑ (Ἐλεύθερη Σκηνή) : "Αρχισε 5 Νοέμβρη, με τὸ ἔργο τοῦ Δημ. Τσελλᾶ "Μιὰ νύχτα στὸν Πειραιᾶ".

¶ ΚΑΠΠΑ (Ν. Κούρζουλος) : "Αρχισε 18 'Οχτώβρη, με τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ "Γαμποῦρα στὴ νύχτα".

¶ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ (Παράβας, Λάσκαρα, Παπαγιαννόπουλος, Μιχαλόπουλος) : "Αρχισε 6 Νοέμβρη. "Ὡς τις 22 Δεκέμβρη, ἡ ἐπιθεώρηση τῶν Γερμανοῦ, Κύρ. "Γιὰ μιὰ χούντα δολλάρια" ● Ἀπὸ 25 Δεκέμβρη ἡ ἐπιθεώρηση τῶν Νικολαΐδη, Πυθαγόρα "Σουβλάκι με τζατζίκι, Πέτρος με Φρειδερίκη".

¶ ΚΩΣΤΑ ΜΟΥΣΟΥΡΗ : "Αρχισε 3 'Οχτώβρη, με τὴν κωμωδία τοῦ

¶ ΑΙΓΑΝ, Δάφνη (Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Σκηνή) : "Αρχισε 20 Νοέμβρη, με τὸ ἱστορικὸ ἔργο τοῦ Δημ. Φωτιάδη "Μακρυγιάννης".

¶ ΑΚΑΔΗΜΟΣ (Ἐλεύθερη Λαϊκὴ Σκηνή) : "Αρχισε 22 Νοέμβρη, με τὸ "Δόξα καὶ θάνατος τοῦ Χοακὶν Μουριέτα" τοῦ Πάβλο Νερούδα.

¶ ΑΚΡΟΠΟΛ (Χρονοπούλου, Ἐξαρχάκος, Μηλιάδης) : "Αρχισε 18 'Οχτώβρη. "Ὡς τις 8 Δεκέμβρη ἡ ἐπιθεώρηση τῶν Νικολαΐδη, Λυμπερόπουλου "Χούντα γιὸν - λαὲ προχώρα" ● Ἀπὸ 14 Δεκέμβρη ἡ ἐπιθεώρηση τῶν Νικολαΐδη, Λυμπερόπουλου, Μαριέα "Φρύδια, σκούφια καὶ Πασόι - Ἄγαπάτε τὸ πράσινο - Ἐμπαινε Γαρουφαλιᾶ".

¶ ΑΛΑΜΠΡΑ (Κώστας Καρρᾶς) : "Αρχισε 27 Σεπτέμβρη, με τὸ "Κόκκινα τριαντάφυλλα γιὰ μένα" τοῦ Σὼν Ο' Κέτζυ.

¶ ΑΛΙΚΗ (Ἄλ. Βουγιουκλάκη) : "Αρχισε 19 'Οχτώβρη, με τὸ ἱστορικὸ

¶ ΑΜΙΡΑΛ (Σμ. Γιούλη - Θ. Καρακατσάνης) : "Αρχισε 24 Δεκέμβρη, με τὸ ἔργο τῶν Μπόστ, Μουρσελά, Σκουρτή "Ἐθνικὴ... κωμωδία".

¶ ΑΝΑΛΥΤΗ (Κ. Ἀναλυτῆ - Κ. Ρηγόπουλος) : "Αρχισε 16 'Οχτώβρη. "Ὡς τις 15 Δεκέμβρη "Τὸ αὐτὸ τοῦ Ἀλέξανδρου" τοῦ Κ. Μουρσελά ● Ἀπὸ 21 Δεκέμβρη ἡ κωμωδία τοῦ Πόπλιγουελ "Ὁ Χάρου καὶ τὸ Τζίνι του".

¶ ANNA - ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΟΥΓΙΑ (Κωνσταντίνου, Καραγιάννη, Σταυρίδης, Κάππης, Γιουλᾶκη, Μούτσιος, Ὑψηλάντη) : "Αρχισε 22 Νοέμβρη, με τὴν ἐπιθεώρηση τῶν Λαζαρίδη, Ἐλευθερίου, Πιλέσσα "Κύπρηδες καὶ βουλευτάδες - τέρμα πιά στοὺς βασιλιάδες".

¶ ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ (Γ. Μιχαηλίδης) : "Αρχισε 11 'Οχτώβρη, με τὴ "Δίκη τῶν Ἐξ" Γ. Μιχαηλίδη.

¶ ΒΕΑΚΗ (Λαϊκὴ Σκηνὴ Θεάτρο Τέχνης) : "Αρχισε 12 'Οχτώβρη, με τὸ ἔργο τοῦ Ντάριο Φό "Ἡ Ἰσαβέλλα, τρεῖς καραβέλλες κι ἓνας παραμουθᾶς".

Βαλεντίν Κατάγιεφ "Θέλω να δώ τον Μιουσώφ".

¶ ΜΙΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ: "Αρχισε 6 Νοέμβρη, με τή μουσική σάτιρα των Γ. Νεγρεπόντη - Λ. Κηλαηδόνη "Μικροαστικά".

¶ ΜΗΡΟΝΤΤΟΥΛΙΗ (Γ. Γκιωνάκης): "Αρχισε 5 Οχτώβρη, με τήν κωμωδία του Ψαοά "Το άνθρωπάκι".

¶ ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ Έθνικού Θεάτρου. "Αρχισε 21 Δεκέμβρη, με τή "Τρομπόνι" του Μάριου Ποντίνα.

¶ ΟΛΥΜΠΙΑ (Έθνική Λυρική Σκηνή): "Αρχισε στις 13 Δεκέμβρη, με τήν όπερα του Γκλουκ "Όρφεύς και Εύριδίκη" που ξαναπαίχτηκε 15, 17 και 21/12 • Πουτσίνι "Μποέμ" 20, 22, 27 και 29/12 • Σακελλαρίδη "Βαφτιστικός" 26/12/74.

¶ ΟΡΒΟ ("Αλκ. Γάσπαρη): "Αρχισε 17 Οχτώβρη, με τή έργο τής "Άλκηστης Γάσπαρη "Η πτώση από τον Γαλαξία".

¶ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ (Μαριέττα Ριάλλη): "Αρχισε 17 Οχτώβρη, με τή σάτιρα τής Μαρ. Ριάλλη "Σκ...".

¶ ΠΕΡΟΚΕ (Π. Φυσσούν): "Αρχισε 18 Οχτώβρη, με τήν επιθεώρηση των Κωνσταντάρα, Τσίρου, Κακουλίδη "Λαέ αφέντη".

¶ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟ (Φ. Κωνσταντέλος, Σ. Σταματάτος): "Αρχισε 18 Δεκέμβρη, με τή έργο "Οι άνθρωποι τής Κουλάδας" τής Κρινιώδας Παππά.

¶ ΡΙΑΛΤΟ ("Έλεύθερος Κύκλος" του Κανέλλου Άποστόλου): "Αρχισε 23 Οχτώβρη, με τήν κωμωδία του Άριστοφάνη "Πλούτος".

¶ ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ: "Αρχισε 22 Νοέμβρη, με τή μουσικό ντοκουμέντο των Γερ. Σταύρου-Μίχη Θεοδωράκη "Αρκαδία - Ζάτουνα".

¶ ΣΑΤΥΡΑ (Β. Διαμαντόπουλος - Γ. Μεγαλακόπουλος): "Αρχισε 4 Οχτώβρη. "Ως τήν 1 Δεκέμβρη τή έργο του Ζύλ Φάιφερ "Άς παίξουμε τούς δολοφόνους" • Από 13 Δεκέμβρη "Ο Συνεργός" του Φρ. Ντύρρενματ.

¶ ΣΙΝΒΑΚ (Άλ. Άλεξανδράκης - Ν. Γαλιγέα): "Αρχισε 18 Οχτώβρη, με τή "Δίκη των φακέλων" του Ντάνιελ Μπέρριγκαν.

¶ ΣΤΟΛ: "Αρχισε 10 Νοέμβρη, με τήν κωμωδία του Άριστοφάνη "Ιππής". "Έδωσε παραστάσεις ως τις 12 του Νοέμβρη • Από 29 Δεκέμβρη "Τό έπος του βασιλιά Ύμπυ" του Πέτρου Μάρκαρα.

¶ ΤΕΧΝΗΣ: "Αρχισε 8 Νοέμβρη, με τή έργο του Μπέρτολτ Μπρέχτ

"Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ".

¶ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ (Κ. Χατζηχρήστος, Καλουτά, Ντόρ, Λειβαδίτης, Στόλιγας): "Αρχισε 19 Οχτώβρη, με τήν επιθεώρηση των Παπαδούνα, Καραγιάννη, Καμπάνη, Μακρίδη "Άπ' τή πουλί στή... Βουλή".

#### ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ :

¶ ΑΥΛΑΙΑ (Γκέλυ Μαυροπούλου): "Αρχισε 28 Οχτώβρη, με τή "Μιά κυρία στα μπουζούκια" του Γιώργου Κατσαμπή.

¶ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΠΕΙΡΑΙΩΣ (Ρ. Βλαχοπούλου): "Αρχισε 23 Νοέμβρη, με τήν πολιτική σάτιρα των Καμπάνη, Καραγιάννη "Παπαδόπουλος και Σ.Ι.Α.".

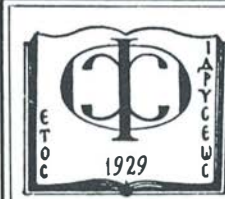
¶ ΚΥΒΟΣ (Γιάννης Γεωργιάδης): "Αρχισε 19 Νοέμβρη, με τή έργο του Μπέρτολτ Μπρέχτ "Ο Σβέικ στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο".

¶ ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ (Σαπουντζάκη, Στυλιανοπούλου, Γιαννόπουλος): "Αρχισε 30 Νοέμβρη, με τήν επιθεώρηση των Λαζαρίδη, Έλευθερίου, Φιλιπούλη, Παπαβασιλείου "Άλλοι στή Βουλή κι άλλοι στή σκαμνί". Μετά τή δη-μοψήφισμα προστέθηκε στον τίτλο "...κι ό Ντίνος στή καρνί".

· σπάνια βιβλία · ζπανός · γκραβούρες · ζπανός · σπάνια βιβλία · ζπανός ·

βιβλία · ζπανός · γκραβούρες · σπανός

γκραβούρες · ζπανός · σπάνια βιβλία · ζπανός



**ΣΠΑΝΙΑ ΒΙΒΛΙΑ ΣΠΑΝΟΣ**  
ΓΚΡΑΒΟΥΡΑΙ  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΙΣΤΟΡΙΚΑΙ-ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑΙ-ΒΥΖΑΝΤΙΝΑΙ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑΙ  
ΑΣΤΕΡΙΞ  
ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 23 • ΑΘΗΝΑΙ • ΤΗΛ. 614.332

Ειδική ΠΡΟΣΦΟΡΑ στους αναγνώστες και φίλους του "ΘΕΑΤΡΟΥ"  
τά παρακάτω βιβλία θά δίνωνται με 10% έκπτωση

- |   |   |
|---|---|
| • Έξορκιστής. Κείμενα. Δεμένο .. Δρχ. 150   | • "Ηρωες και μάχαι του Άγώνος Δρχ. 150                          |
| • Αίγαιοπελαγίτικες ώρες. Ταξίδια » 150   | • "Άπαντα ΑΣΤΕΡΙΞ. Εικονογρα-<br>φημένο. "Έξη τόμοι ..... » 900 |
| • Τά απόκρυφα (Εύαγγέλια — Έ-<br>νώχ — Άποκαλύψις). Τρείς τό-<br>μοι, δεμ. .... » 600 | • "Έπτά ποιητικά βιβλία Βύρωνος,<br>δεμ. .... » 350             |
| • Βυζαντινοί ιστορικοί συγγραφείς.<br>Κείμενα. Τόμοι 19, δερματόδετοι » 9.500         | • Ποιητική αντίανθολογία ..... » 100                            |
| • Παιδική Θεατρική Σκηνή ..... » 50   | • Λεξικό Νέο — Άρχαιο ..... » 200                               |
|   | • Λεξικό Λατινο- Έλληνικό .... » 200                            |

Κι' άκόμα, άλλοι 400.000 τίτλοι στή διάθεσή σας. Έλάτε να διαλέξετε!  
● ΕΙΔΙΚΕΥΜΕΝΟΙ ΣΤΗΝ ΠΑΛΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ●

· ιπποκράτους 23 · αθήναι · τηλ · 614 · 332 ιπποκράτους 23 αθήναι τηλ ·

Η ΤΗ  
ΑΓΑΠΗ  
ΤΟ  
ΘΕΑΤΡΟ

και ή

**άστηρ**  **tv films**

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

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

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

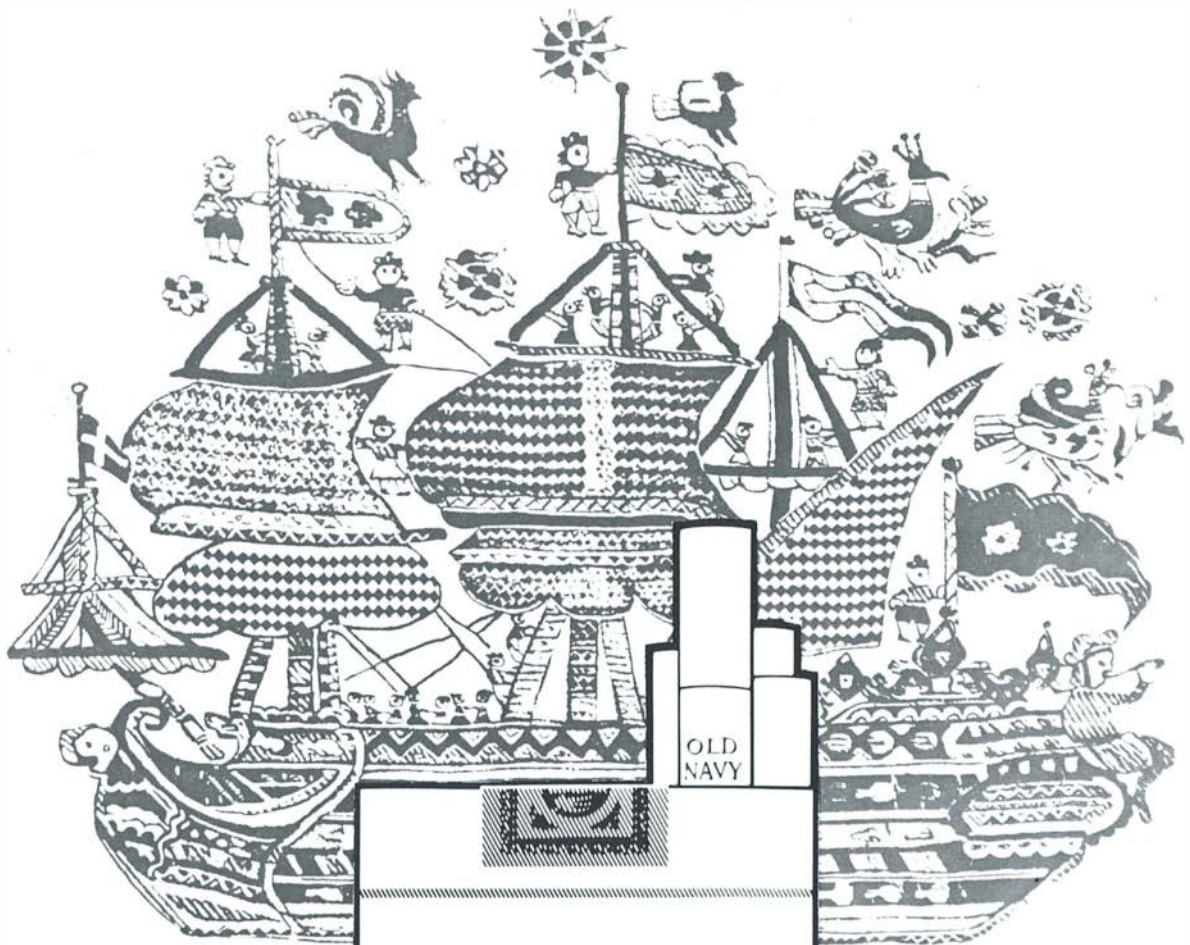
  
*Rosenthal*  
studio-line



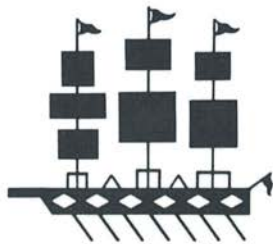
Οι πορσελάνες *Rosenthal* στο ειδικό τμήμα του καταστήματος

**AKPON**





OLD NAVY



OLD NAVY

PAPASTRATOS

ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ  
**BLENDED**

# Ἡ PHILIPS συνεχῶς δημιουργεῖ!

Τώρα σᾶς προσφέρει...

## Ὀλόκληρο Studio Hi-Fi Stereo σὲ μία συσκευὴ!



Κάθε μιά ἀπὸ τὶς εἰκονιζόμενες συσκευὲς PHILIPS STEREO ἢ HI - FI ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς ἢ τέσσερις συσκευές, συγκεντρωμένες σὲ μιά!

Εἶναι μιά κατάκτηση τῆς Ὑψηλῆς Τεχνολογίας PHILIPS ἢ μουσικῆς HI - FI STEREO, συνδυασμένη μὲ τὸν περιορισμὸ τῶν διαστάσεων τοῦ συγκροτήματος.

Καὶ κάτι ἐξίσου σπουδαῖο:

Ἡ μοντέρνα αὐτὴ λύση συμφέρει καὶ ἀπὸ ἀποψη τιμῆς! Στοιχίζει πολὺ λιγότερο ἀπὸ ὁποιοδήποτε συγκρότημα HI - FI STEREO ἀνεξαρτήτων μονάδων.

Ἡ PHILIPS σᾶς προσφέρει μιά δυνατότητα πραγματικὰ σπάνια!

**RH 802. Δέκτης - Ἐνισχυτὴς - Πικάρ, 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 ± 1dB. Ρύθμιση ἰσοσταθμίσεως 0-20 dB ἀνά κανάλι. Δυνατὸς ἀναπαραγωγῆς ἀπὸ 4 ἤχητα. Κεφαλὴ δυναμικῆς Super - M.

**RH 943. Δέκτης - Ἐνισχυτὴς - Πικάρ - Μαγνητόφωνο** κασέτας, Κύματα Μακρὰ, δύο περιοχὲς Μεσαία, Βραχέα καὶ FM. Ἔξοδος (μουσικῆς) 2X10W μὲ ἀντίσταση 4Ω. Ἀπόκριση συχνότητος 45-20.000Hz. ± 3dB. 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. ± 3dB. Στερεοφωνικὴ μαγνητοφώνηση αὐτόματη. Σύστημα DNL.

# PHILIPS

γιὰ πιὸ σίγουρα

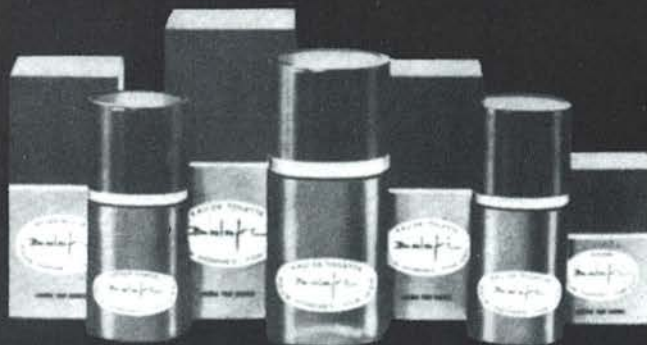


# Balafre!

## 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

# Το κρασί είναι δέμα γούστου.

## Εντιούτοις...

Έν τούτοις, δέν μπορεί νά διαφωνήση κανείς ότι τά κρασιά CAVIROS, ELISSAR, CIMAROSA διακρίνονται: γιά τήν ύψηλή τους ποιότητα, τή στιλπνή καθαρότητα καί τήν έκλεπτυσμένη γεύση πού χαρίζουν. Βέβαια, θαύματα δέν μπορούμε νά κάνουμε, ούτε νά προσφέρουμε εύρωπαϊκούς τύπους κρασιών. Γιατί απλούστατα, δέν υπάρχουν εύρωπαϊκές ράτσες σταφυλιών.

Άλλά, άν τά κρασιά CAVIROS - ELISSAR - CIMAROSA έχουν ήδη έπιβληθή στην αγορά, τó όφείλουν σέ συγκεκριμένες καί - κυρίως - σταθερές ιδιότητες. Ποιότητα, στο ύψιστο δυνατό επίπεδο πού μās δίνει τó Έλληνικό άμπέλι. Παραδοσιακή μέθοδο παρασκευής καί σύγχρονο τεχνολογικό σύστημα έμφιαλώσεως σύμφωνα με όλους τούς κανόνες τής ύγιεινής.





**BOUTIQUE  
PIERRE CARDIN**

για άνδρες

**Άμερικῆς 14**

καὶ Μεγάλα καταστήματα

*Athénée*

10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ

**Μερικοί ισχυρίζονται ότι  
τά Μεγάλα Καταστήματα δεν είναι "chic"**

# **Υπάρχουν όμως "chics" πού ισχυρίζονται για τὸ Μινιόν τὸ αντίθετο!**



**Ε**ίναι εκείνοι, οί εξοικειωμένοι μέ τήν πολυτέλεια και τὸν ἀέρα τοῦ « Κόσμου », πὸν γνωρίζουν πόσο καλές ἀγορές μπορεῖ νά ἐπιτύχη μία Ἰταλίδα στήν « Rinascente », μία Ἑλβετίδα στό « Globus », ἢ, μία Νεοϋορκέζα στό « Macy' s ».

Εἶναι ἄνθρωποι ἀνεπτυγμένων ἀντιλήψεων και λεπτοῦ γούστου, πὸν θεωροῦν εὐνόητο ὅτι τὸ Μεγάλο Κατάστημα ἔχει τεράστια ποικιλία και κατὰ συνέπεια μεγαλύτερη δυνατότητα νά « ντύση » κομπά και οἰκονομικά, ὄσους ἐνδιαφέρονται γι' αὐτό. Γιατί;;;

Τήν ἀπάντηση μπορεῖτε νά τήν βρῆτε στό Μινιόν, πὸν εἶναι τὸ δικὸ σας Μεγάλο Κατάστημα.

Ἐκεῖ, θ' ἀνακαλύψετε « 40.000 δια-

φορητικά εἶδη, σὲ 226 εἰδικὰ καταστήματα », σὲ ὅποια τιμή και ποιότητα βάλῃ ὁ νοῦς σας. Καί πιστέψτε μας, εἶναι οἱ καλύτερες! Γιατί, οἱ « ἀντιπρόσωποι – ἀγορασταί » μας στήν Εὐρώπη, φροντίζουν ἀποκλειστικά γι' αὐτό.

Ἄλλὰ δὲν εἶναι μόνο αὐτό. Τὸ Μινιόν δέχεται εὐχαρίστως τήν καλόπιστη ἀλλαγὴ εἰδῶν, ἐπιστρέφοντας ἀκόμη και τὰ χρήματά σας!

Γιὰ τὸ Μινιόν λοιπὸν ὁ πελάτης εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ φίλος! Γι' αὐτό ἀλλωστε τοῦ ἐξασφαλίζουμε τίς ἰδανικώτερες και πιὸ ἄνετες συνθήκες. Πῶς;;; Μά . . .

Μέ 30 κλιματιζόμενους και ἄνετους ὁρόφους, « πλημμυρισμένους » ἀπὸ εὐχάριστη μουσική, μέ 15 κυλιόμενες σκάλες, ἐκδηλώσεις, ( στό Μινιόν πάντα κάτι γίνεται ), μέ τοὺς εἰδικευμένους συμβούλους ( βρεφοκόμο, αἰσθητικούς κλπ), μέ δῶρα ἀγορῶν, τὰ Καρνὲ Ἀγορῶν, τὸ Τσέκ Δώρων, τήν ἀποστολὴ τῶν εἰδῶν στό σπίτι σας, τὸν ἠλεκτρονικὸ του διερευνητὴ IBM 360, τήν Ὑπηρεσία Φυλάξεως Ἀπολεσθέντων Ἀντικειμένων, τήν Ὑπηρεσία Παραπόνων, τὸ MINIPRI ( τὸ νέο Super-Market ) και τὸ ἐπίσης νέο Ἐστιατόριο.

Ὅλα αὐτὰ κάνουν ἐμᾶς υπερήφανους και μερικοὺς νά πιστεύουν και νά ισχυρίζονται ὅτι « chic » δὲν εἶναι ἄλλο, παρά ὁ συνδυασμὸς εὐγενείας, καλαισθησίας και προοδευτικότητας!

## **MINION**

ΚΑΘΕ ΤΜΗΜΑ ΕΝΑ ΕΙΔΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ



TOSCA - Ζωντανεύει τὸ ὄνειρο  
τῆς ἀγάπης



SIR IRISH MOSS - Για νὰ εἶσθε  
ἀκαταμάχητος

4711  
“Ένας «ἀριθμός» φρεσκάδας καί δροσιᾶς  
μέ ... ἀναρίθμητους φίλους!

ORIGINAL EAU DE COLOGNE  
μερικές σταγόνες κάθε μέρα  
γιὰ μιά καινούργια πάντα μέρα



# SANITAS FOIL

## Ἡ πιὸ πολὺτιμη βοηθὸς τῆς νοικοκυρᾶς...

Αὐτόματα πλυντήρια, ἠλεκτρικὲς σκούπες, παρκετέζες, κουζίνες, πλυντήρια πιάτων, εὐρύχωρα ψυγεῖα, ἔτοιμα φαγητὰ καὶ γλυκίσματα καὶ ἔνα σωρὸ ἄλλα χρήσιμα προϊόντα τοῦ σύγχρονου τεχνικοῦ πολιτισμοῦ, ἔχουν ἀντικαταστήσει, σὲ ὅλες τὶς προηγμένες χώρες τοῦ κόσμου, τὴν δυσεῦρετη πιὰ οἰκιακὴ βοηθὸ, ποὺ εἰδικὰ στὴν σημερινὴ ἐποχὴ τῆς καθολικῆς, σχεδόν, ἐξωσπιτικῆς ἀπασχολήσεως τῶν γυναικῶν ἢ παρουσία τῆς καὶ οἱ ὑπηρεσίες τῆς εἶναι πιὸ ἀπαραίτητες ἀπὸ ποτέ.

Μαζὶ, λοιπόν, μ' ὅλα αὐτὰ, ἄλλο ἓνα πρακτικὸ προϊόν προσετέθη ἤδη στὴν ὑπηρεσία τῆς Ἑλληνίδας νοικοκυρᾶς. Πρόκειται γιὰ τὸ ἀλουμινοχαρτὸ, τὸ γνωστὸ ἐδῶ σὰν SANITAS FOIL, ποὺ σὲ λίγο χρονικὸ διάστημα κατάρθωσε νὰ κατακτῆσῃ τὶς καρδιὲς ὄλων τῶν ἀπαιτητικῶν γυναικῶν.

Στὴν Ἀμερικὴ, χρησιμοποιεῖται ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια σὲ εὐρεία κλίμακα, ἔχει γίνῃ δὲ τόσο ἀπαραίτητο στὴν Ἀμερικανίδα νοικοκυρὰ ὅσο καὶ οἱ χαρτοπετσέτες τοῦ φαγητοῦ.

Τὸ SANITAS FOIL, ποὺ σὰν ἐξοδὸ εἶναι τελείως ἀσήμαντο, εἶναι πράγματι ἓνα προϊόν πρώτης ἀνάγκης, διότι δὲν διευκολύνει μόνο τὴν ἐργασία τῆς νοικοκυρᾶς, ἀλλὰ ἀξιοποιεῖ συγχρόνως, μὲ ἄμεσο τρόπο, ὅλες τὶς οἰκιακὲς ἠλεκτρικὲς συσκευές.

Στὴν κατάψυξη τοῦ ψυγείου σας, τὸ κρέας, τὸ ψάρι, ὁ κιμᾶς, ἀκόμη καὶ τὰ ἔτοιμα μπιφτέκια, διατηροῦνται ὅπως τὰ βάζετε, χωρὶς νὰ χάσουν τίποτα ἀπὸ τὴ φρεσκάδα τους, τὰ συστατικὰ τους καὶ τὸ χρῶμα τους, διπλωμένα μὲ SANITAS FOIL. Δὲν θὰ κολλήσουν, δὲν θὰ στεγνώσουν καὶ θὰ χωρέσῃ ὁ θάλαμος διπλῆ ποσότητά ἀπ' ὅ,τι συνήθως. Στὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ ψυγείου ἔχετε τεράστια οἰκονομία χώρου καὶ ἀποφεύγετε 100% τὶς δυσάρεστες μυρωδιές, ἐνῶ συγχρόνως διατηρεῖτε ὀλόφρεσκα καὶ μὲ τὶς βιταμίνες τους τὰ τρόφιμά σας, τὰ φαγητὰ ποὺ σὰς ἔμειναν, τὰ λαχανικά, τὰ φρούτα καὶ κυρίως τὸ κομμένο πεπόνι, καρπούζι, λεμόνι, ἀγούρι κλπ.

Στὸ φούρνο, τὸ κρέας ἢ

τὸ ψάρι σας, διπλωμένα μὲ SANITAS FOIL, ψήνονται ὠραιότατα. Τὸ φαγητό σας ἢ τὰ γλυκὰ σας, σκεπασμένα στὸ ταψὶ μὲ SANITAS FOIL θὰ ροδο-

δρομέσ σας, διπλώστε τὰ τρόφιμα, σάντουιτς, φρούτα κλπ. μὲ SANITAS FOIL. Θὰ διατηρηθοῦν ἀναλλοίωτα, φρέσκα, ζεστὰ ἢ κρύα, ὅπως τὰ δι-



κοκκινίσουν χωρὶς νὰ καοῦν. Ἐπίσης, ἓνα φύλλο ἀλουμινοχαρτοῦ στρωμένο κάτω στὸ φούρνο, θὰ σὰς ἀπαλλάξῃ ἀπὸ τὸν κόπο τοῦ καθαρισμοῦ.

Σ' ἓνα πρόχειρο σαγανάκι, ποὺ φτιάχνετε μὲ διπλὸ SANITAS FOIL, μπορεῖτε νὰ ψήσετε στὸ μάτι τῆς κουζίνας σας, σὲ σιγαυὴ φωτιά, μπιφτέκια, φιλέττο, ἢ μπριζόλες.

Στὴν ἐξοχή ἢ στὶς ἐκ-

πλώσατε, γιὰ πολλὲς ὥρες καὶ ἐπιπλέον θὰ χρησιμοποιήσετε τὸ SANITAS FOIL γιὰ πρόχειρα πιάτα. Τὸ ἴδιο ὑλικό, μπορεῖ κάλλιστα νὰ χρησιμοποιηθῇ καὶ γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ σπιτιοῦ σας, ἀφοῦ μπορεῖτε μ' αὐτὸ νὰ καλύψετε τὶς γλάστρες σας ἢ ὅποιαδήποτε ἄλλη ἐπιφάνεια ἐπιθυμεῖτε. Ἄλλωστε πολλὲς ἄλλες χρήσεις τοῦ SANITAS FOIL θὰ ἀνακαλύψετε καὶ μόνες σας.



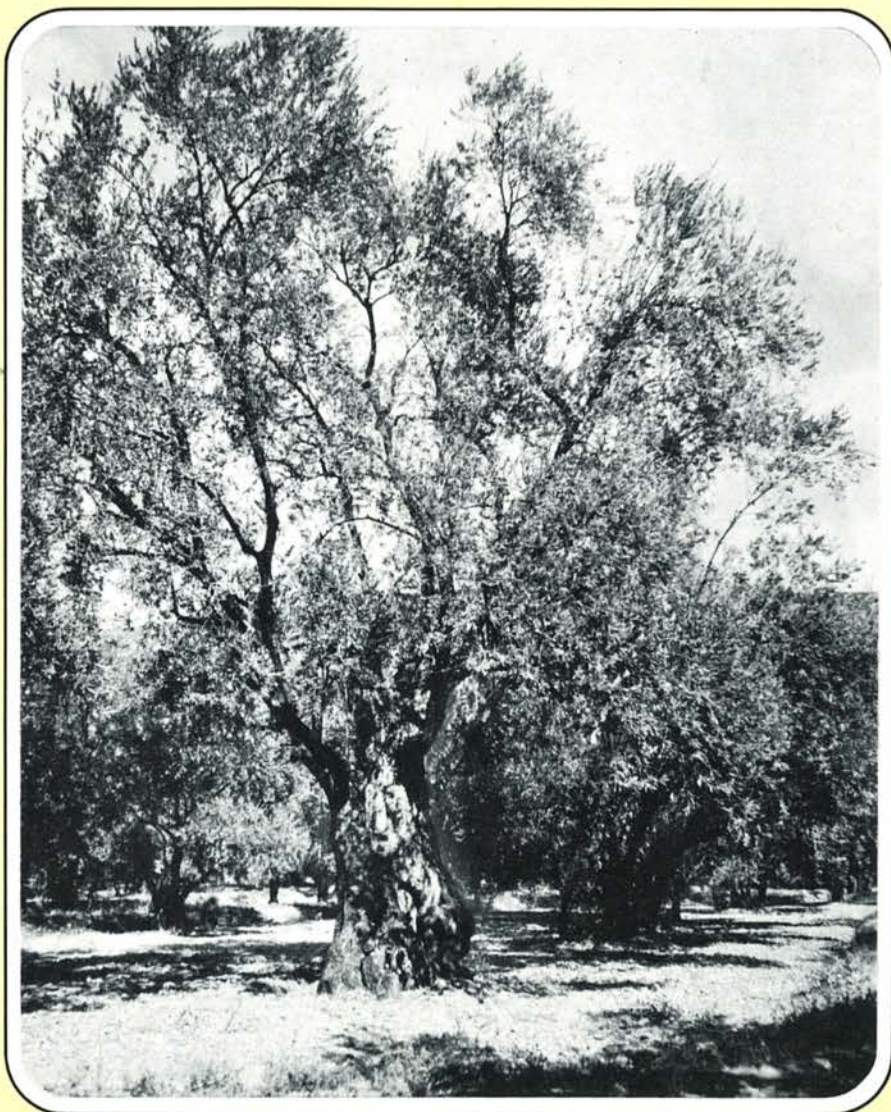
# Μερέντα... γλύκα μου!



Στις διακοπές, σας ....  
αδιακοπα μαζί σας ....  
η **“Μερέντα”**,  
Η αγαπημένη λιχουδία  
μικρών και μεγάλων



**Μέ κάθε τρόπο, μέ όλα τά μέσα  
στήν ύπηρεσία του Έλληνα αγρότη.**



Ευρωπαϊκή

**Ένας ακόμη στόχος τής Αγροτικής Τραπεζής  
είναι νά μετατρέψη  
καί τά πιά απομακρυσμένα Ύποκαταστήματά της  
σέ μορφωτικά καί πολιτιστικά κέντρα  
γιά τόν πληθυσμό τής Έλληνικής ύπαιθρου.**

**ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**