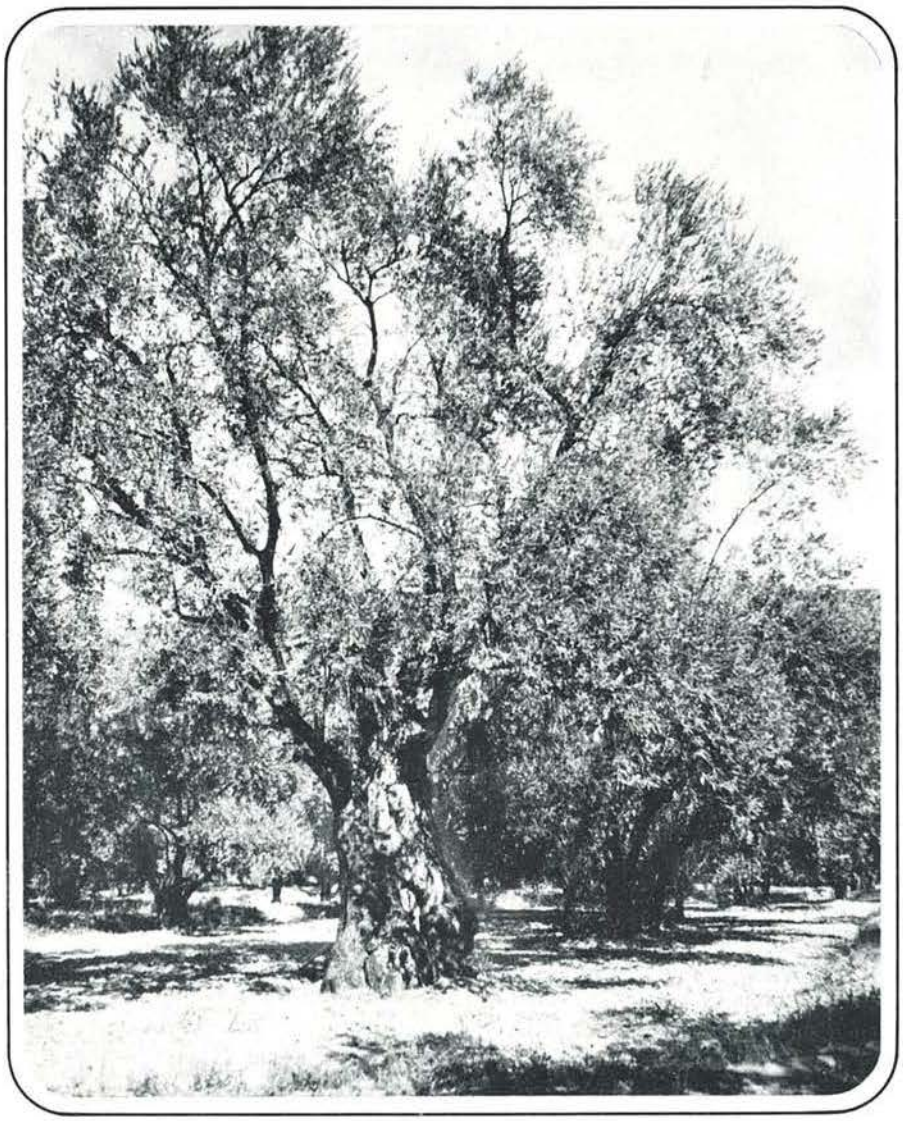
ΘΕΑΤΡΟ 44-45

Μέ κάθε τρόπο, μέ ὅλα τά μέσα στήν ὑπηρεσία τοῦ Ἕλληνα ἀγρότη



Ἕνας ἀκόμη στόχος τῆς Ἀγροτικῆς Τραπέζης
εἶναι νά μετατρέψη
καί τά πιό ἀπομακρυσμένα Ὑποκαταστήματά της
σέ μορφωτικά καί πολιτιστικά κέντρα
γιά τόν πληθυσμό τῆς Ἑλληνικῆς ὑπαίθρου

ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

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

Christian Dior PARIS

PARFUMS / MAQUILLAGE

MINOS
ΠΡΟΟΔΟΣ ΣΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ CANTO GENERAL

2 ΔΙΣΚΟΙ ΟΛΟΚΛΗΡΩΜΕΝΟ.

ἡ ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ σκορπᾶ ρίγη συγκινήσεως - παραλήρημα ἐνθουσιασμοῦ

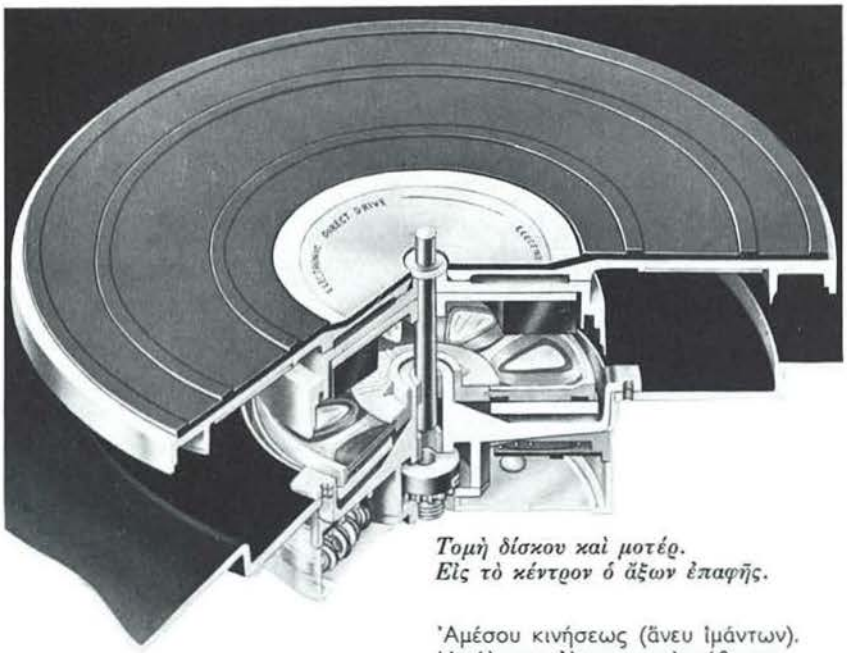
ΖΗΣΤΕ
τὴν μεγαλειώδη παρουσίαση τοῦ CANTO GENERAL

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ
ΝΕΡΟΥΔΑ
ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ - ΠΑΝΔΗΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΧΟΡΩΔΙΑ ΓΑΛΛΙΑΣ - ΤΑ ΚΡΟΥΣΤΑ ΤΟΥ ΣΤΡΑΣΒΟΥΡΓΟΥ

ΤΟ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΠΙΤΕΥΓΜΑ

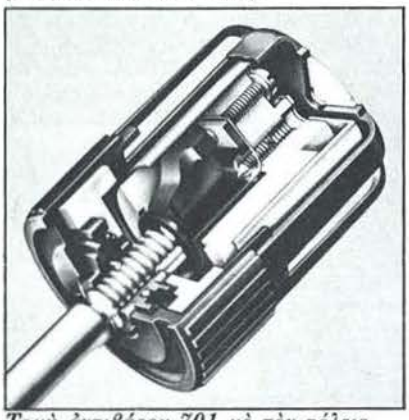
μέ τό ἠλεκτρονικό πίκ-ἄπ Dual 701
ἡ Dual ξεπέρασε ἀκόμη καί τόν ἑαυτό της



Τομὴ δίσκου καὶ μοτέρ.
Εἰς τὸ κέντρον ὁ ἄξων ἐπαφῆς.

Ἐκπληκτικὸ σὲ τελειότητα. Ἕνα θαῦμα τῆς ἠλεκτρονικῆς καὶ τῆς ἠλεγμένης τεχνικῆς πού ἐφαρμόζει ἡ DUAL. Σταθμὸς στὴν ἱστορία τῶν μηχανημάτων ἀναπαραγωγῆς ἤχου. Αὐτὸ εἶναι τὸ ἠλεκτρονικὸ πίκ-ἄπ 701 τῆς DUAL. Μοτὲρ ἠλεκτρονικόν, μὲ δονητάς. Συνεχοῦς ρεύματος.

Ἀμέσου κινήσεως (ἄνευ ἱμάντων). Ἀπόλυτος ἠλεκτρονικὴ ρύθμισις στροφῶν 33 1/3 καὶ 45, κεχωρισμένως. Τὸ πλατὺ ἐπικάθεται ἐπὶ τοῦ μοτέρ, μὲ συνολικὸν βάρος 4,4 KG. Ἠλεκτρονικὸν στροφοσκόπιον. Τὰ μαγνητικὰ πεδία δὲν ἐπιδροῦν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς. Βραχίων ἐφωδιασμένος μὲ ANTI-SKATING διὰ σφαιρικὴν καὶ ἐλλειπτικὴν βελόνην. Ὑδραυλικὴ πτῶσις βραχίονος, μὲ ἀντίβαρον ἀποσβέσεως κραδασμῶν. Διαβαθμίσεις βραχίονος ἀπὸ 0-3 GR. ἀνὰ 1/10 GR. Δυνατότης ἐξερευνήσεως βραχίονος ἀπὸ 0,25 GR. Μὲ τό DUAL 701 ἡ DUAL ἀληθινὰ ξεπέρασε τὸν ἑαυτό της.



Τομὴ ἀντιβάρου 701 μὲ τὸν τέλειο μηχανισμὸ ἀποσβέσεως κραδασμῶν.

Ἐπὶ πλέον ἡ DUAL ἔχει πάντα στὴν διάθεσι ἐκείνων ποὺ ἀγαποῦν τὸν ἦχο, τὰ περίφημα πίκ-ἄπ DUAL 1229-1218 (ἰμαγνητικῆς κεφαλῆς) 1214 (κεραμικῆς κεφαλῆς).

Dual

ΓΕΝΙΚΗ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΑΦΟΙ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΙ Α.Ε.

"ΛΑΕΚΤΩΡ"

χρήσιμη γιά σᾶς καί πολύτιμη γιά τά παιδιά σας

περιβάλλει με γνώσεις όλη τήν ἑλληνική οἰκογένεια

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΣΕ ΔΙΠΛΑ ΤΕΥΧΗ ΤΩΝ 30 ΔΡΧ. ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΑ Σ'ΟΛΗ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

εγκυκλοπαιδεια δομη

παντα νεα για ολους

7 ΧΡΟΝΙΑ 7 ΕΚΔΟΣΕΙΣ!

7 ΦΟΡΕΣ ΕΛΕΓΧΟΣ
7 ΦΟΡΕΣ ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΗ
7 ΦΟΡΕΣ ΑΝΑΝΕΩΣΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ **ΔΟΜΗ** Α.Ε. | ΝΑΥΑΡΙΝΟΥ 20 | ΑΘΗΝΑ | ΤΗΛ. 612 056-637 389

KK UNIVAS

studio-line

Οἱ πορσελάνες **Rosenthal** *στὸ εἰδικὸ τμῆμα τοῦ καταστήματος* **AKPON**

ΙΚΑΡΟΣ

Βιβλία γιὰ ὅλη σας τὴ ζωή

ΣΑΙΞΠΗΡ

ΑΠΑΝΤΑ

Μετάφραση
ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ — ΒΟΥΛΑΣ ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΥ

Οἱ ὡραιότερες, οἱ ποιητικώτερες, οἱ πιὸ πιστές, οἱ μοναδικὲς μεταφράσεις ὁλόκληρου τοῦ ἔργου τοῦ μεγάλου ποιητῆ

Στὶς ἐκδόσεις ΙΚΑΡΟΣ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

ΣΟΛΩΜΟΣ — ΚΑΛΒΟΣ — ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ
ΚΑΒΑΦΗΣ — ΣΕΦΕΡΗΣ — ΕΛΥΤΗΣ
ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ — ΓΚΑΤΣΟΣ

Στὶς ἐκδόσεις ΙΚΑΡΟΣ

Κ. Θ. ΔΗΜΑΡΑ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Ἕνα μνημειῶδες ἔργο

ΙΚΑΡΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ : ΒΟΥΛΗΣ 4, ΑΘΗΝΑ 125, · ΤΗΛ. 322.5152

ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΧΝΗΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΓΛΥΚΩΝΟΣ 4, ΔΕΞΑΜΕΝΗ, ΤΗΛ. 713.938

Ζ Ω Γ Ρ Α Φ Ι Κ Η

Κ. ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ

20 Ὀκτωβρίου — 20 Νοεμβρίου

ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ: Ὁ Κ. Βυζάντιος εἶναι ἀπὸ κείνους ποὺ αἰφνιδιάζουν!.. Τὸν θεωρῶ ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ πρωτότυπους, τοὺς πιὸ λεπτούς, τοὺς πιὸ γοητευτικοὺς ζωγράφους.

ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'

Τόμος Η', Τεῦχος 44-45
Μάρτης - Ἰούνης 1975

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

*

Ἐκδότης - Διευθυντὴς
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

Γραφεῖα : Χρ. Λαδᾶ 5-7 (Τ. 124)
Τηλέφωνα:
3232 222 - 3222 555 - 3238 030

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 100

Συνδρομὴ ἐτησία Δρχ. 400
Φοιτητικὴ ἐτησία Δρχ. 300
Ὀργανισμῶν κλπ. Δρχ. 1.000
Ἐξωτερικοῦ: Εὐρώπη Δολλ.25
Ἀμερικῆς 30. Αὐστραλίας 40

*

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

*

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

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ :

«Ἀντώνης Γιαννίδης, διακεκριμένος Ἕλληνας ἠθοποιός, 1901-1968». Ἡ πλάκα ποὺ σκεπάζει τὴν τέφρα του, στὸ Μοναστήρι Νοβοντέβιτσιε, στὴ Μόσχα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ : Ἕνας ὑπουργός... κωφάλαλος! — Κ' ἕνας Γενικός, παράνομος! — Σήψη καλπάζουσα στὸ Ἐθνικό. — Οὔτε ἕνας θεατρικὸς στὸ Συμβούλιο. — Λειτουργεῖ μὲ τὸν κατοχικὸ Ὀργανισμό! — ΕΛΣ : Ἀργία, μὲ ποῦ καὶ ποῦ παραστάσεις.— Κόστος κάθε παράστασης, 1.500.000 ! — Ἡ ...ἀντΕθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή.— Λεφτὰ πεταμένα σὲ...πυροτεχνήματα.— Δανιήλ : Σὲ ἄλλο μῆκος κύματος... σελ. 11

ΜΕΛΕΤΕΣ & ΑΡΘΡΑ: ✱ : ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΙΑΝΝΙΔΗΣ, ὁ Μεγάλος ἠθοποιὸς τῶν μικρῶν ρόλων. Ἑφτὰ χρόνια ἀγνοήθηκε ὁ θάνατός του σελ. 15

ΜΕΝΕΛΑΟΥ ΛΟΥΝΤΕΜΗ : Συνάντηση μὲ τοὺς θρύλους. Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸ Κλασικὸ Κινέζικο Θέατρο σελ. 19

ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ : Τὸ θέατρο στὴ χώρα τοῦ Μάο. Ὁ Τσοὺ Ἔν Λάι ἔπαιζε γυναῖκες σελ. 26

ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΕΛΟΥΔΗ : Ὁ "Ἄνθρωπος" κι ὁ χρόνος. Μπέκετ : "Ἡ τελευταία μαγνητοταινία" σελ. 28

ΚΕΙΜΕΝΑ : ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΘΑΙΝΕΙ, ΖΗΤΩ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ. 15 Θεατρικὰ Μηνύματα : Ζὰν Κοκτώ, Ἄρθουρ Μίλλερ, Λῶρενς Ὀλίβιε, Ζὰν Λουὶ Μπαρρώ, Ἄγγελου Τερζάκη, Ρενὲ Μαέ, Ἔλεν Βάιγκελ, Μιγὲλ Ἄνχελ Ἀστούριας, Πῆτερ Μπρούκ, Ντμίτρυ Σοστακόβιτς, Πάβλο Νερούδα, Μωρὶς Μπεζάρ, Λουκίνο Βισκόντι, Ρίτσαρντ Μπάρτον, Ἔλεν Στιούαρτ. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 43

ΣΠΥΡΟΥ ΚΟΚΚΙΝΗ : Καραγκιόζης πρὶν 100 χρόνια. 1879 στὴ Χαλκίδα καὶ 1896 στὴν Καλαμάτα. Ἀνακοίνωση παλιῶν δημοσιευμάτων σελ. 51

ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ : ΓΙΩΡΓΟΥ ΔΑΝΙΗΛ : Ἀπόδειπνο Μικρό. Μονόπραχτο, σὲ τέσσερις εἰκόνες. Μακέτα σκηνικοῦ Β. Βασιλειάδη σελ. 35

ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ : ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ : Τὸ νέο Ἀνοιχτὸ Θέατρο. Μιὰ συνομιλία μὲ τὸν Μπογκούσλαβ Λιτβίνιετς σελ. 57

ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ : ΧΟΥΝΤΙΚΕΣ ΧΟΡΗΓΙΕΣ : 461 πολὺ γνωστοὶ καὶ ἄγνωστοι ὑπέβαλαν αἴτηση στὸν κ. Τσάκωνα ! σελ. 59

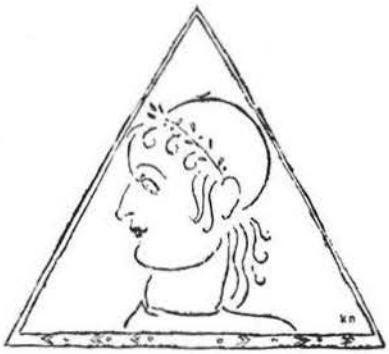
ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ : Ἀνασκόπηση τῶν γεγονότων τοῦ διμήνου. — Κονδύλης καὶ Ἀγγελῆς, δυὸ στρατηγοί... θέατρο ! σελ. 63
Κάθετη πτώση θεατῶν στὸ Ἐθνικό. Ἡ καλλιτεχνική, ἔφερε καὶ τὴν ἐμπορικὴ ἀποτυχία σελ. 64
Λυρική : Ἕνας χρόνος γεμάτος ἀργίες. 80 παραστάσεις σὲ 365 μέρες τοῦ 1974 - 75 σελ. 65
Β. ΡΩΤΑ : Ἐθνικὸ Θέατρο μὲ περικεφαλαία. Οἱ πράξεις του δὲ δικαιώνουν τὸν τίτλο του σελ. 66
Ἕνας φιλόσοφος ἀξιολογεῖ ... ἠθοποιούς! Ἀκρισίες κι ἀνακρίβειες στὸ μνημόσυνο τῆς Παξινοῦ σελ. 67
Μ. ΛΥΓΙΖΟΥ : Τὸ Ἐθνικὸ ἔδωσε δυὸ ἀντιδραστικὰ ἔργα. Πολυβολισμοὶ ἐναντίον "Δαντὼν" καὶ "Οὐμπού" σελ. 72
Ἕνας "Πλοῦτος" πῆγε χαμένος ἄδικα ! Μιὰ ζουμερὴ παράσταση τοῦ Κανέλλου Ἀποστόλου. — Ν. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ, σημείωμα γιὰ τὸν "Πλοῦτο" σελ. 73
Θέατρο ποὺ "διαβάζεται" ἐπὶ σκηνῆς. Ἕνας πειραματισμὸς τῆς Ἕλλης Παπαδημητρίου σελ. 75
Σημαιοστολισμὸς καὶ Χαρτοπόλεμος. Δυὸ χάπενινγκ Γαΐτη καὶ Παύλου στὴν Ἀθήνα σελ. 77
ΓΡΑΜΜΑΤΑ πρὸς τὸ "Θ" : Τάκη Παρλαβάντζα καὶ Ἀχιλλέα Ἀπέργη γιὰ τὶς Χορηγίες. — Ὁ Παρατηρητὴς γιὰ τὶς "Μαντατοφόρες" τοῦ Γιάννη Ρίτσου σελ. 80
ΤΑ ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ : Τάσου Λιγνάδη: Τὰ "Σατυρικὰ" τοῦ Ν. Χουρμουζιάδη.— Φοίβου Ἀνωγειανάκη: Ἡ "Αὐτοβιογραφία" τοῦ Μάρκου Βαμβακάρη σελ. 83
ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ: Χὰνς Γιοάχιμ Σρίμπφ : Τὸ θέατρο Πισκάτορ, Μπρὲχτ καὶ Χόχουτ. — Ὁ Τρένταλ στὴν Ἀθήνα σελ. 87
ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ : Νομοθεσία γύρω ἀπὸ τὸ Θέατρο, τὴ Μουσική, τὸ Χορό, τὸν Κινηματογράφο κ.λπ. Οἱ ἀποδοχὲς στὸ Ἐθνικό, Ε.Λ.Σ., Κ.Θ.Β.Ε. σελ. 94
ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ στ' Ἀθηναϊκὰ θέατρα σελ.103

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

ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ

ΠΡΟΣΕΧΩΣ

«ἐμεῖς» ΑΔΕΣΜΕΥΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ

✶ Ἕνας ὑπουργὸς... κωφάλαλος!

Σ' ὅλα τὰ Δημοκρατικὰ πολιτεύματα, ὅσα δὲ λέγονται μόνο, ἀλλὰ καὶ εἶναι Δημοκρατικά, ὁ δημόσιος ἔλεγχος ὅσων ἀσκοῦν Ἐξουσία εἶναι προϋπόθεση καὶ ἐγγύηση γιὰ τὰ δικαιώματα καὶ τὶς ἐλευθερίες τοῦ Λαοῦ. Αὐτὸ σημαίνει πώς, ὅταν ὁ Τύπος ἀνακινεῖ τεκμηριωμένα ἕνα ζήτημα, οἱ ἐκπρόσωποι τῶν ἀρχῶν ἔχουν ἀπαράβατη ὑποχρέωση νὰ δίνουν, δημόσια, σαφεῖς ἐξηγήσεις. Ὅπως δημόσια, τοὺς γίνεται κι ὁ ἔλεγχος. Καί, ἢ νὰ δικαιολογοῦν τὶς πράξεις καὶ παραλείψεις τους, ἢ νὰ παραδέχονται τὸν κακὸ χειρισμό, τὴν ἀμέλεια, τὴν ὅποια εὐθύνη τους, τὸ λάθος. Ὁπωσδήποτε, νὰ ἀπαντοῦν. Ἡ σιωπή, ἡ ἐπίμονη σιωπή, στὴν ὁποία καταφεύγουν τελευταῖα οἱ ἀρχές, δὲν καλύπτει ἀλλ' ἀντίθετα ἀποκαλύπτει τὴν ἐνοχή τους! Εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν. Τὸ "Θέατρο" ἀσκεῖ κριτικὴ γιὰ τὴν ἁμαρτωλὴ πολιτεία τῶν κρατικῶν θεάτρων. Κατάγγειλε πράξεις κ' ἐπεσήμανε παραλείψεις. Ἀνοιχτά, συγκεκριμένα, ντοκουμενταρισμένα. Μὲ στοιχεῖα ἔγκυρα, ἀδιάψευστα, ἀδιάσειστα. Κατάγγειλε — γιὰ νὰ ὑπερασπιστοῦμε καὶ τ' ἄψυχα — τὴν ἀσυγχώρητη ἐγκατάλειψη τοῦ νεοκλασικοῦ θεάτρου τῆς ἱστορικῆς Τριπολιτσᾶς. Ὅλοι περίμεναν μιὰ ἀντίδραση. Ὁ ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, τυλιγμένος στὴν ἀκαδημαϊκή του μακαριότητα, ἀπέφυγε νὰ πάρει κάποιο μέτρο, νὰ δώσει μιὰ ἀπάντηση. Ἐτήρησε σιγὴν ἀρσακειάδος. Ἡ τακτική αὐτὴ — σὲ καιροὺς ἔστω καὶ *τυπικῆς* Δημοκρατίας — εἶναι ἀνεπίτρεπτη κι ἀπαράδεκτη. Δείχνει — μ' ἄλλον ἕνα τρόπο καὶ γι' ἄλλη μιὰ φορὰ — περιφρόνηση στὸ δημόσιο αἴσθημα, τὴν Κοινὴ Γνώμη, τὶς στοιχειώδεις ἀρχὲς τῆς Δημοκρατίας. Τὸ "Θέατρο" δὲ θ' ἀκολουθήσει τὸ παράδειγμά του γιὰ σιωπή. Τὸ "Θέατρο" δὲ συνηθίζει νὰ σωπαίνει. Θὰ ἐντείνει καὶ θὰ ἐπεκτείνει τὸν ἔλεγχό του. Ὁ κ. ὑπουργὸς νὰ 'ναι σίγουρος: Κάτω ἀπὸ τὴν πίεση μιᾶς ἐνημερωμένης πιὰ Κοινῆς Γνώμης θ' ἀναγκαστεῖ ν' ἀκούει ὅ,τι τοῦ καταλογίζουν, νὰ κάνει τὸ χρέος του καὶ νὰ δίνει ἐξηγήσεις γιὰ πράξεις καὶ παραλείψεις του. Κωφάλαλοι ὑπουργοὶ δὲ χρειάζονται στὶς Δημοκρατίες.

✶ Κ' ἕνας Γενικός, παράνομος!

Τὸ "Θέατρο" ἐγκαλεῖ δημοσία τὸν ὑπουργὸ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν γιὰ κατάφωρη παρανομία ποὺ διαπράχτηκε σὲ τομέα ἀπόλυτα δικῆς του ἁρμοδιότητας. Ἰσχύει καί, ἀπ' ὅ,τι ξέρουμε, ἐξακολουθεῖ νὰ ἰσχύει — γιατὶ ποτὲ δὲν καταργήθηκε — τὸ Νομοθετικὸ Διάταγμα 4.013 τοῦ 1959. Ἔχει τίτλο: "Περὶ τροποποιήσεως καὶ συμπληρώσεως τῆς διεπούσης τὸν Ὀργανισμὸν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς νομοθεσίας καὶ ἄλλων τινῶν διατάξεων". Εἶναι δημοσιευμένο στὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως, τεῦχος Α', ἀριθμὸς φύλλου 234, μὲ ἡμερομηνία 2-11-1959. Στὸ ἄρθρο 12, παράγραφος 2, τὸ Νομοθετικὸ αὐτὸ Διάταγμα ὁρίζει ρητά: «Ἀνώτατον ὅριον ἡλικίας διορισμοῦ εἰς τὴν θέσιν Γενικοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς καὶ τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν ὁρίζεται τὸ 65ον ἔτος». Προειδοποίηση γιὰ τοὺς κακοήθεις: Τὸ "Θέατρο" δὲν τὸ ἐνδιαφέρουν ποτὲ τὰ πρόσωπα. Οὔτε καὶ τώρα ἐπιζητεῖ ἀπομάκρυνση τοῦ Ἀλέξη Μινωτῆ. Καταγγέλλει εὐθέως τὸν ὑπουργὸ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν γιὰ βαρύτατη παρανομία σὲ Ὀργανισμὸ ποὺ ἐποπτεύει — διαπραχθεῖσα, ὄντως, ἀπὸ τὸν προκάτοχό του ὑπουργό, τὸ σημερινὸ Πρόεδρο τῆς Δημοκρατίας κ. Τσάτσο. Ἂν ὁ κ. Τρυπάνης δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ θίξει τὸν παράνομα διορισμένο Μινωτῆ, ἂς προτείνει νέο νόμο — δική τους εἶναι ἡ Βουλή, ὅ,τι θέλουν ψηφίζουν — ποὺ νὰ παρατείνει τὸ ὅριο ἡλικίας γιὰ τὸ Γενικὸ Διευθυντὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου κατὰ... δυό, τουλάχιστο, δεκαετίες! Ἀτυχῶς, ἡ μιὰ δὲ φτάνει γιατί, ἁπλούστατα, ὁ κ. Μινωτῆς τὴν ἔχει κιόλας ξεπεράσει! Ἑπομένως, ἂς μετατοπιστεῖ νομοθετικὰ τὸ ὅριο ἡλικίας ἀπὸ τὰ 65 στά... 85! Ἀλλιῶς — λόγω τοῦ παράνομου διορισμοῦ τοῦ κ. Μινωτῆ στὴ Γενικὴ Διεύθυνση — ὅ,τι συντελεῖται στὸ Ἐθνικὸ εἶναι παράνομο! Μπορεῖ ἀμέσως νὰ προσβληθεῖ στὴ Δικαιοσύνη. Κι ὄχι μόνο νὰ γελοιοποιήσει τὸ καταγέλαστο ἤδη Ἐθνικό, ἀλλὰ καὶ νὰ δημιουργήσει ἀπρόβλεπτα δυσάρεστες καὶ ἐπιζήμιες καταστάσεις. Ἡ περίπτωση εἶναι ἰδιαίτερα ἐπιβαρυντική: Ὁ παράνομα διορισμένος Γενικὸς Διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου δὲν εἶναι κανένας ἄσχετος. Εἶναι μέλος τῆς Διοικούσης Ἐπιτροπῆς τοῦ Κόμματος τῆς Νέας Δημοκρατίας! Μ' ἄλλα λόγια, ἡ κραυγαλέα παρανομία διαπράχτηκε πρὸς ὄφελος κομματικοῦ ἡμετέρου.

✶ Σήψη καλπάζουσα στὸ Ἐθνικὸ

Ἡ πρώτη περίοδος τοῦ Ἐθνικοῦ ἔληξε. Ἡ νέα Διοίκησή του κλείνει χρόνο. Ἡ μόλυνση τῆς Ἑπταετίας τοῦ δημιούργησε σήψη. Ἡ γηραλέα διοίκηση, ποὺ τὸ ἀνάλαβε, ἦταν ἀδύνατο νὰ τὴν ἀνακόψει. Γενική, τώρα, διάγνωση: σήψη καλπάζουσα... Δὲν εἶναι τόσο ἁπλὸ κροῦσμα ὁ παράνομος διορισμὸς τοῦ Γενικοῦ Διευθυντῆ. Κανέναν δὲ θ' ἀπασχολοῦσε ἡ ἡλικία τοῦ κ. Μινωτῆ. Τὸ θέμα ἔχει ἄλλη διάσταση. Μᾶς ξαναφέρνει εὐθέως στὴν Ἑπταετία: Στὴν ἀδίσταχτη καταπάτηση τῶν νόμων γιὰ τὸ χατήρι ἑνὸς ἡμετέρου. Ἀλλ' ὁ κ. Γενικὸς δὲν εἶναι μόνο παράνομος. Εἶναι τελείως ἀνεπαρκὴς καὶ ἀναρμόδιος γιὰ τὴ δουλειὰ ποὺ ἀνάλαβε. Οὔτε ἰδέα ἔχει ἀπὸ διοίκηση. Οὔτε καμιὰ ὄρεξη νὰ τὴν ἀσκήσει. Διορίστηκε γιὰ νὰ διευθύνει τὸ Ἐθνικό. Κ' ἐκεῖνος φροντίζει νὰ σκηνοθετεῖ καὶ νὰ παίζει! Ἀντὶ νὰ ὀργανώσει τὸ ξεχαρβαλωμένο ἀπὸ τοὺς Φράγκους ἵδρυμα, σπαταλάει δυνάμεις καὶ χρόνο ἄλλοτε στὴ σκηνοθεσία τοῦ "Δαντὼν" κι ἄλλοτε στὴ σκηνοθεσία καὶ τὸ παίξιμο τοῦ "Οἰδίποδα". Καί, ἐνῶ παραμελεῖ τὰ καθήκοντά του σὰ διευθυντής, παράλληλα, ἀσκεῖ... *καταχρηστικὴ* ἐξουσία. Ποιὸς ν' ἀρνηθεῖ στὸ Γενικὸ Διευθυν-

τὴ νὰ παίξει καὶ νὰ σκηνοθετήσει, ὅ,τι θελήσει; Ὁ κ. Μινωτῆς ἀποφασίζει καὶ διατάζει. Καί, κυριολεκτικά, βλογάει τὰ γένια του! Σκηνοθετώντας καὶ παίζοντας, ζημιώνει τὸ θέατρο — παραμελώντας τὴν κύρια δουλειά του. Ὁ ἴδιος, ὅμως, κερδίζει: Ἑκατὸ χιλιάδες γιὰ τὴ σκηνοθεσία τοῦ "Δαντών". Ἑκατὸν τριάντα χιλιάδες γιὰ τὴ σκηνοθεσία τοῦ "Οἰδίποδα". Ἄλλες ἑκατὸν τριάντα χιλιάδες γιὰ τὸ παίξιμό του στὸν "Οἰδίποδα". Δὲν εἴμαστε ταπεινοί. Οὔτε μικροπρεπεῖς. Οὔτε ὁ Μινωτῆς εἶναι ὁ μόνος. Ὑπάρχουν χειρότερα στὴ Λυρικὴ καὶ τὸ Κρατικὸ Θεσσαλονίκης. Καὶ στὸ ἴδιο τὸ Ἐθνικό. Παράδειγμα, ὁ μόνιμος σκηνογράφος του. Ἄλλοτε — πρὶν ἀναλάβει καλλιτεχνικὸς σύμβουλος τοῦ Σκυλίτση — μ' ἕνα μέτριο μισθό, ἔκανε τὰ σκηνικὰ ὅλων τῶν ἔργων τῆς χρονιᾶς! Τώρα, μὲ δεκατέσσερις παχυλότατους μισθοὺς τὸ χρόνο (ἀπὸ 22.000 δραχμές), κάνει μόνον τὰ σκηνικὰ — ὄχι καὶ τὰ κοστούμια — στὸ "Δαντών". Καὶ εἰσπράττει ὀγδόντα ἕξη χιλιάδες δραχμές. Κάνει σκηνικὰ καὶ κοστούμια στὶς "Τρωάδες". Καὶ εἰσπράττει ἄλλες ἑκατὸ χιλιάδες δραχμές. Κάνει μόνο σκηνικὴ διαρρύθμιση — ὄχι καὶ τὰ κοστούμια — στὸν "Οἰδίποδα". Καὶ εἰσπράττει ἄλλες ἑκατὸ χιλιάδες δραχμές. Γιὰ τὰ σκηνικὰ καὶ τὰ κοστούμια τῶν ἄλλων ἔργων, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο ξοδεύει ἑκατοντάδες χιλιάδες δραχμές. Τοῦ ἀπονεμήθηκε ὁ τίτλος "Διευθυντὴς Καλλιτεχνικῶν Ἐργαστηρίων". Γιὰ ποιά, ἄραγε, δουλειὰ εἰσπράττει τὶς 22.000 δραχμὲς τὸ μήνα, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἔκτακτες ἄλλες παροχές; Ἀναγκαστήκαμε ν' ἀναφερθοῦμε, ἐνδεικτικά, σὲ συγκεκριμένες περιπτώσεις καὶ πρόσωπα. Δὲν τὸ συνηθίζουμε. Χωρίς, ὅμως συγκεκριμένα στοιχεῖα, κάθε ἀναφορὰ γι' ἀνοργανωσιὰ καὶ σπατάλες, θὰ 'ταν λόγια κενὰ καὶ ἀνεύθυνα. Ἄν, ὡστόσο, χρειαστεῖ δὲ θὰ διστάσουμε ν' ἀποκαλύψουμε κι ἄλλα σαφῆ συμπτώματα τῆς σήψης.

✶ Οὔτε ἕνας θεατρικὸς στὸ Συμβούλιο!

Πῶς νὰ μὴ φτάσει στὴ σήψη; Στὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου τῆς χώρας, δὲ μετέχει οὔτε ἕ ν α ς θεατρικὸς ἄνθρωπος! Δὲν εἶναι... ἀνέκδοτο! Ἀπὸ τὴν ἀρχική του Διοίκηση, παραμένουν μόνον οἱ... ἄσχετοι: Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Κ. Χατζόπουλος, Ἄγγελος Βλάχος, Ὀδυσσέας Ἐλύτης, Γεώργιος Σπέντζας, Μαρῆς Καλλιγᾶς, Ν. Ἀγγελίδης καὶ Ν. Καρύδης. Ἤγουν: Ἕνας φιλόσοφος, τρεῖς λογοτέχνες, τρεῖς νομικοί, ἕνας ἐκδότης κ' ἕνας ἀρχαιολόγος! Ἀνῆκαν ἀλλά, πρὶν κλείσει χρόνος, ἐγκατάλειψαν τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο: Ἀλέξης Μινωτῆς, Κάρολος Κούν, Ε. Π. Παπανοῦτσος, Γιάννης Μόραλης καὶ Ἄγγελος Τερζάκης. Μ' ἄλλα λόγια ὅ λ ο ι οἱ θεατρικοί. Ὁ ἁπλὸς αὐτός... ἰσολογισμὸς προσώπων ἀποδεικνύει πὼς τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο δυναστεύεται ἀπὸ παρεοκρατία ἀσχέτων! Δὲν ἐπιμένουμε σ' ἄλλες ἀθλιότητες. Θυμίζουμε μόνο: Στὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Ἐθνικοῦ ὑπῆρχε πάντα ἕνας θεατρικὸς συγγραφέας. Στὸ σημερινὸ Συμβούλιο τῶν ἀναρμοδίων εἶναι, ἴσως, φυσικὸ νὰ λείπει. Ἀλλ' εἶναι κ' ἐπιζήμιο. Καὶ ἀπαράδεκτο. Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο εἶναι — ἔπρεπε νὰ εἶναι — τὸ σπίτι τῶν ἑλλήνων θεατρικῶν συγγραφέων. Νά 'λειπαν μόνον αὐτοί... Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἀνάλαβαν σκηνοθέτες τὴ Διεύθυνση τῶν Κρατικῶν Θεάτρων, ἐξαφανίστηκαν ἀπὸ τὰ Διοικητικά τους Συμβούλια, οἱ... σκηνοθέτες! Χρειάζεται ἐξήγηση; Τελευταῖα, λεῖψαν κ' οἱ ἠθοποιοί! Ἔτσι, ὁ κ. Γενικὸς — ἂς εἶναι καί... παράνομος — εὔκολα πείθει τοὺς ἄσχετους γιὰ ὅ,τι κι ἂν θελήσει. Κάπως ἔτσι καταλύθηκαν οἱ συλλογικὲς Διοικήσεις. Καὶ φτάσαμε, πάλι, στὶς Μονοκρατορίες! Ἄλλο: Στὴν Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ εἶχε διοριστεῖ ἕνας ἐκδότης. Ὁ ἴδιος, ἀργότερα, διορίστηκε καί... στὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο! Ὁ νόμος δὲν προβλέπει ἀσυμβίβαστο. Τὸ ἀπαγορεύει, ὅμως, ἡ λογική. Καὶ τὸ συμφέρον τοῦ θεάτρου. Ἕνας... διπλοδιορισμένος σύμβουλος στὸ ἴδιο ἵδρυμα ἀποχτᾶ... διπλὴ ψῆφο! Σὰ μέλος τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς εἰσηγεῖται κάτι. Σὰ μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τό... ἐγκρίνει! Σύμπτωμα κι αὐτὸ διοίκησης σέ... προχωρημένη σήψη.

✶ Λειτουργεῖ μὲ τὸν κατοχικὸ Ὀργανισμό!

Ἡ σήψη στὸ Ἐθνικὸ εἶναι κατάδηλη. Χωρὶς τὴν παραμικρὴ προσπάθεια ἐξυγίανσης, ἀνανέωσης κι ἀνόρθωσης, τὸ Ἐθνικὸ τῆς Νέας Δημοκρατίας συνεχίζει τὸν κατήφορο τῆς Ἑφταετίας. Καταγγείλαμε τὴν πρόκληση ποὺ ἀποτελεῖ γιὰ τὸ δημόσιο αἴσθημα ἡ διατήρηση καὶ προβολὴ τοῦ Παντελῆ Ζερβοῦ. Ὁ πρωταγωνιστὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, τὸν καιρὸ τοῦ Ε.Α.Τ./Ε.Σ.Α., διαλαλοῦσε... ὑπερηφάνως: «Ἐμεῖς ποὺ ζήσαμε τὰς δραματικὰς προεπαναστατικὰς ἡμέρας τῶν ἀχαλινώτων ὀχλοκρατικῶν ἐκδηλώσεων καὶ ἐμεῖς ποὺ ζοῦμε (ἡ συντριπτικὴ πλειοψηφία τῶν Ἑλλήνων) καὶ ἀναπνέομεν σήμερον πραγματικὸν ἀέρα ἐλευθερίας, παρακολουθοῦντες μὲ θαυμασμὸν καὶ ἐπικροτοῦντες ἐκ βάθους ψυχῆς τὸ ἐθνοσωτήριον κυβερνητικὸν ἔργον...». Πέρασε ἕνας χρόνος ἀπὸ τὴν Ἀπελευθέρωση. Κι ὅμως, Γενικὴ Διεύθυνση καὶ Διοίκηση, δὲ βρῆκαν ἀκόμα τὸν καιρὸ ν' ἀποκαταστήσουν τὴν ἠθικὴ τάξη στὸ ἵδρυμα! Κι ἂς ἔπρεπε ἀπὸ κεῖ νὰ 'χουν ἀρχίσει. Ἡ ἀποχουντοποίηση στὸ Ἐθνικὸ *καθεύδει τὸν νήδυμον*. Ὁ Ζερβὸς παραμένει. Ἀρχικά, ἡ Διεύθυνση τοῦ Θεάτρου παγίδεψε τὸ κοινὸ νὰ χειροκροτήσει, ἀνύποπτο, στὸ πρόσωπο τοῦ Βασιλιᾶ Οὐμπού, τὸ χουντολάτρη πρωταγωνιστή! Ἀκόμα χειρότερα: Τοῦ ἐπέτρεψε — καὶ μετὰ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ "Θ" — νὰ *πατήσει* τὴν Ὀρχήστρα τῆς Ἐπιδαύρου! Ἀλλ' οἱ ρίζες τοῦ κακοῦ πᾶνε πολὺ βαθύτερα: Ἐπισημάναμε τὴν ἀνάγκη νέου Ὀργανισμοῦ. Ἔκλεισε χρόνος κι ἀκόμα νὰ τὸν δοῦμε. Εἶναι ἀνατριχιαστικό. Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο — ὕστερα ἀπὸ τριανταδυὸ χρόνια — λειτουργεῖ μὲ τὸν Ὀργανισμὸ τῆς... Γερμανικῆς κατοχῆς! Δὲν ἀστειευόμαστε. Εἶναι δημοσιευμένος στὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως — τεῦχος Α', ἀριθμὸς φύλλου 416/4-12-1943. Μὲ τὴν ὑπογραφὴ ἑνὸς προδότη. Τοῦ γερμανόδουλου πρωθυπουργοῦ Ἰωάννη Ράλλη. Χρειάστηκε νὰ φωνάξει τὸ "Θ" γιὰ ν' ἀνατεθεῖ σὲ τρεῖς ὑπαλλήλους νά... φρεσκάρουν τὸν κατοχικό. Ἀλλά, ὁ Ὀργανισμὸς ἑνὸς Ἐθνικοῦ Θεάτρου γιὰ ν έ ο υ ς κ α ι ρ ο ύ ς, ὕστερα ἀπὸ ἑφτάχρονη χουντικὴ κατοχή, δὲν εἶναι δουλειὰ κοινῶν ὑπαλλήλων. Χρειάζεται ὁραματισμός. Νέες κατευθύνσεις. Ἐκμετάλλευση τῆς θετικῆς καὶ ἀρνητικῆς πείρας. Ριζικές, δ ο μ ι κ έ ς ἀλλαγές. Ὅταν σ' ἕνα κρατικὸ θέατρο ἐπιβιώνει ἡ Κατοχὴ κι ὁ Χουντισμός, μοιάζει παράταιρο νὰ μιλάει κανέναν γιά... καλλιτεχνίες. Ὡστόσο, ἀπὸ συνείδηση χρέους, εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν ἀνυπαρξία Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς, τὴν κακὴ ἐκλογὴ καὶ τὴν ἀκόμα χειρότερη παρουσίαση τῶν ἔργων, τὴν ἔλλειψη σκηνοθετῶν, τὴν ὕπαρξη τοῦ Κλώνη, τὴν ἀποδυνάμωση τοῦ θιάσου καὶ — ἰδιαίτερα — τό... ἀνθελληνικὸ δραματολόγιο τοῦ, μόνον *κατ' ὄνομα*, Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

✶ ΕΛΣ: Ἀργία, μὲ ποῦ καὶ ποῦ παραστάσεις

Τὸ ξεχαρβάλωμα τῆς Λυρικῆς προχωρεῖ σὲ βάθος. Ὅλοι βοηθᾶνε: Ὁ Γενικὸς Διευθυντής της, ὅποτε κατὰ τύχην βρίσκεται στὴν Ἀθήνα καί, πιὸ ἀποτελεσματικά, ὅταν... διευθύνει τὴν ὀρχήστρα τῆς Ὄπερας τοῦ Στρασβούργου! Ὅ,τι μπορεῖ κάνει ἀπὸ τὸ "Μαγεμένο Αὐλὸ" κι ὁ Ἀναπληρωτὴς Γενικός, ὅταν δὲν πλέει στὰ ἐρτζιανὰ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς! Κι ὅλη ἡ παρεούλα τῶν ὑπέργηρων μαθητευόμενων μάγων τοῦ Διοικητικοῦ της Συμβουλίου. Στὸ μεταξύ, οἱ... ἀποδράσεις συνεχίζονται. Ἀπὸ τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο, παραιτήθηκε ὁ διευθυντὴς ὀρχήστρας Δημήτρης Μιχαηλίδης. Ἀπὸ τὴν Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ παραιτεῖται ὁ χορογράφος Λεωνίδας Ντεπιάν. Μὲ τὴν παραίτησή του, θὰ μειωθοῦν κ' οἱ παρανομίες στὴν Ε.Λ.Σ. Ὁ διορισμὸς στὴν Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ της ἑνὸς ἀρχιμουσικοῦ κ' ἑνὸς χορογράφου προϋποθέτει πεντάχρονη προϋπηρεσία τους στὸ ἵδρυμα. Ὁ κ. Ντεπιὰν δὲν τὴν ἔχει. Ὅπως δὲν τὴν εἶχε καὶ ὁ παλαιότερα παραιτηθεὶς μαέστρος Σόλων Μιχαηλίδης. Ἄλλωστε, γιὰ τὸν παράνομο διορισμό τους, ἐκκρεμεῖ προσφυγὴ ἐνδιαφερόμενου στὸ Συμβούλιο Ἐπικρατείας. Ὡστόσο, μιὰ κ' ἔληξε ἡ πρώτη σαιζόν, ἂς δοῦμε ἀπὸ κοντὰ τὸ *ἐπιτελεσθὲν*... "ἔργο" στὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή: Ἄνοιξε στὶς 13 τοῦ Δεκέμβρη. Μὲ καθυστέρηση, δηλαδή, δυὸ τουλάχιστο μηνῶν! Βέβαια, ὅλα θέλαν κάποιον καιρό, γιὰ ἕνα νέο ξεκίνημα. Μόνο ποὺ ὁ καιρὸς χάθηκε, χωρὶς νὰ ὑπάρξει... νέο ξεκίνημα. Κ' ἡ νέα περίοδος τῆς Λυρικῆς — ποὺ τόσο ἄργησε ν' ἀρχίσει — ἐξακολούθησε νὰ 'ναι μιὰ παρατεταμένη ἀργία, ποὺ τὴ διακόπτανε, ποῦ καὶ ποῦ, μερικές... παραστάσεις! Ἄν ξεγράψουμε τοὺς δυὸ μῆνες ποὺ χάθηκαν μέ... συνεχῆ ἀργία (μισὸ Ὀχτώβρη, ὁλόκληρο Νοέμβρη καὶ μισὸ Δεκέμβρη), στοὺς πέντε μῆνες τῆς σαιζόν — ποὺ 'χουν, χοντρικά, 150 μέρες — δόθηκαν συνολικὰ 65 παραστάσεις. Πιὸ ἀναλυτικά: Δεκέμβρης: 10 παραστάσεις (21 ἀργίες)! Γενάρης: 15 παραστάσεις (16 ἀργίες)! Φλεβάρης: 11 παραστάσεις (17 ἀργίες)! Μάρτης: 17 παραστάσεις

(14 ἀργίες)! Ἀπρίλης : 12 παραστάσεις (18 ἀργίες)! Ἂν προσθέσουμε 11 παραστάσεις στὴ Θεσσαλονίκη καὶ 4 στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν, ὁ συνολικός... ὄγκος τοῦ "ἔργου" τῆς Λυρικῆς φτάνει τὶς 80 παραστάσεις τὸ χρόνο. Οἱ 80 παραστάσεις, μέσα στὶς 365 μέρες τοῦ χρόνου, μεταφράζονται σὲ μιὰ μέρα δουλειὰ καί... τέσσερις μέρες καθισιό! Ἐνδεικτικὴ ἀναδρομή : Τὸ 1951, μὲ διεύθυνση Θ. Συναδινοῦ — 25 δηλαδὴ χρόνια πρὶν φέρουμε τὸν κ. Χωραφᾶ ἀπ' τὸ Στρασβοῦργο — ἡ Λυρικὴ ἔδωσε, σ' ἐναλλασσόμενο ρεπερτόριο 22 ἔργων, 264 παραστάσεις! (151 στὰ "Ὀλύμπια", 24 στὸν Πειραιὰ καὶ 89 στὸ θερινό της). Τώρα, μὲ τὴν τέλεια ἀποδιοργάνωση τῆς Λυρικῆς, γιὰ τὸ ξανανέβασμα ἑνὸς ἔργου, τὸ θέατρο κλείνει τέσσερις, πέντε, ἑφτὰ καί... ἕντεκα μέρες! Εἶναι ἡ περίπτωση τῆς "Ντάμας Πίκα". Γιὰ τὸ ἀνέβασμά της, ἡ Λυρικὴ ἔμεινε κλειστὴ ἀπ' τὶς 30 Γενάρη ὡς τὶς 9 Φλεβάρη! Ἀκόμα κι ὁ "Βαφτιστικός" χρειάστηκε, γιὰ ν' ἀνεβεῖ, τρεῖς μέρες ἀργίας! *Διὰ τοῦ λόγου τὸ ἀληθές*, δημοσιεύουμε στὸ *Δίμηνο* λεπτομερῆ ἡμερολογιακὸ πίνακα τῆς "δραστηριότητας" τῆς Ε.Λ.Σ. Οἱ λίγες ἀριθμητικὰ παραστάσεις μπορεῖ, τελικά, νὰ μὴν ἔβλαπταν! Ἄλλο εἶναι τὸ κακό : Ἐπειδὴ τὰ περισσότερα ἔξοδα τῆς Λυρικῆς εἶναι πάγια, οἱ ἀργίες της κοστίζουν πανάκριβα! Χωρὶς καμιὰ ἀπόδοση, τὰ ἔξοδα τρέχουν. Τὸ κόστος κάθε παράστασης ἀνεβαίνει σὲ ἀστρονομικὰ ὕψη. Ἡ σπατάλη τοῦ δημόσιου χρήματος καταντᾶ πρωτοφανής.

✶ Κόστος κάθε παράστασης : 1.500.000 !

Ἡ ἐλάχιστη, ποσοτικά, "παραγωγὴ" — ὀγδόντα, συνολικά, παραστάσεις στὸ διάστημα μιᾶς ὁλόκληρης χρονιᾶς — εἶναι ἕνα μόνο ἀπὸ τὰ "κατορθώματα" τῆς νέας Διοίκησης τῆς Λυρικῆς. Τὸ οἰκονομικὸ ξεχαρβάλωμα εἶναι τὸ ἄλλο. Παρουσίασε 11 ἔργα — ἐχτὸς ἀπόνα πρόγραμμα στὴν ἐθνικὴ γιορτὴ τῆς 25ης Μαρτίου, μὲ τὴ "Γιορτὴ" τοῦ Λαμπελέτ. Στὰ 11 ἔργα, μόνον 1 ἦταν καινούριο! Κι αὐτὸ κατορθώθηκε νὰ ἑτοιμαστεῖ στὶς 21, μόλις, Φλεβάρη — δυὸ μῆνες μετὰ ἀπὸ τὴν τόσο καθυστερημένη ἔναρξη τῆς σαιζόν! Εὐτυχῶς, δέν... κούρασε τὸν κ. Χωραφᾶ. Τὸ διεύθυνε ὁ Τσοὺ - Χούι. Σημαδιακὸς ὁ τίτλος του : "Ἡ ζωὴ ἑνὸς ἀκόλαστου". Συγκεντρωτικά, ἡ Λυρικὴ ἔδωσε : Ἀπὸ τέσσερις παραστάσεις, τὰ ἔργα : *Ἀκόλαστος, Ἁλιεῖς* καὶ *Καταδίκη Φάουστ*. Ἀπὸ πέντε παραστάσεις : *Κάρμεν* καὶ *Τροβατόρε*. Ἕξη παραστάσεις τὴν *Ἀριάδνη*. Ἀπὸ ἑφτὰ παραστάσεις : *Ὀρφέα, Μποέμ, Τραβιάτα* καὶ *Φάλσταφ*. Ὀχτὼ παραστάσεις τὴ *Ντάμα Πίκα*. Καί... 15 παραστάσεις — ὅλες στὴν Ἀθήνα — τὸ *Βαφτιστικό!* Δὲ σπαταλᾶμε ἄσκοπα χῶρο καὶ χρόνο. Οὔτε καὶ συνηθίζουμε νὰ 'μαστε ἀνιαροί! Ἡ ἔντιμη κριτικὴ ἀπαιτεῖ παράθεση στοιχείων. Καὶ τ' ἀνιαρὰ στοιχεῖα μας, μαρτυροῦν : Γιὰ 80 παραστάσεις πού 'δωσε συνολικὰ ἡ Λυρικὴ — 65 στὰ "Ὀλύμπια", 11 στὴ Θεσαλονίκη καὶ 4 στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν — ξόδεψε, περίπου, ἑκατὸ ἑκατομμύρια! Δηλαδή, κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς 80 παραστάσεις — κι ἂς ἦταν οἱ περισσότερες ἐπαναλήψεις — ἔχει κόστος ἕνα ἑκατομμύριο διακόσιες πενήντα χιλιάδες δραχμές! Νὰ 'ταν μόνον αὐτό! Οἱ 15 ἀπὸ τὶς 80 παραστάσεις τῆς χρονιᾶς, ἦταν "Βαφτιστικός". Τὰ ἔξοδα τοῦ "Βαφτιστικοῦ" ἔχουν ἀπὸ δεκαετίες ἀποσβεστεῖ. Ὁπωσδήποτε, κάθε φετινὴ παράστασή του δὲν κόστιζε.. 1.250.000. Ἔτσι, τὸ κόστος τῶν ὑπόλοιπων 65 παραστάσεων ξεπερνάει τὸ 1.500.000 δραχμές!!! Προκαλοῦμε τὴ Διεύθυνση τῆς Λυρικῆς ν' ἀνακοινώσει τὰ ἔσοδά της ἀπὸ εἰσιτήρια, κατὰ παράσταση. Ἀλλ' ὅπως φαίνεται, πάλι ἐμεῖς θ' ἀναγκαστοῦμε νὰ πληροφορήσουμε τὴν Κοινὴ Γνώμη καὶ γι' αὐτό. Μικρὴ λεπτομέρεια : Ὁ κ. Γενικὸς Διευθυντὴς τῆς Ε.Λ.Σ., πέραν τῶν δεκατεσσάρων μισθῶν τὸ χρόνο, εἰσέπραξε ἀπὸ τὴ Λυρικὴ γιὰ τὴ μουσικὴ διεύθυνση τῶν ἑφτὰ παραστάσεων τοῦ ἐναρκτήριου ἔργου "Ὀρφέας καὶ Εὐρυδίκη" — πρωτοπαίχτηκε στὸ Φεστιβὰλ 1971 — 238.000 δραχμές. (34.000 κατὰ παράσταση). Στὸ φετινὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν δόθηκε, τὸν Ἰούνη, ἀπὸ τὴν Ε.Λ.Σ. τὸ δωδέκατο ἔργο τῆς χρονιᾶς — καὶ δεύτερο νέο — ἡ "Καταδίκη τοῦ Φάουστ". Ἄλλη μικρὴ λεπτομέρεια : Ὁ κ. Γενικὸς Διευθυντὴς τῆς Ε.Λ.Σ. εἰσέπραξε γιὰ τὴ μουσικὴ διεύθυνση τῶν τεσσάρων παραστάσεων τοῦ "Φάουστ" 160.000 δραχμές. (40.000 κατὰ παράσταση). Ἔτσι, ὁ κ. Χωραφᾶς ὠφελήθηκε οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴν "Καταδίκη τοῦ Φάουστ" καὶ τὴν ... ἐκτέλεσή της! Ἀπὸ τὶς δυὸ αὐτὲς μικρὲς ἀλήθειες συνάγεται μιὰ μεγαλύτερη : Ὁ κ. Χωραφᾶς — ποὺ ἀσκεῖ τὰ καθήκοντά του, παράλληλα μὲ τοῦ μαέστρου τῆς Ὄπερας τοῦ Στρασβούργου — εἶχε διοριστεῖ στὴ Γενικὴ Διεύθυνση τῆς Λυρικῆς μὲ συνολικὲς ἀποδοχὲς 280.000 δραχμὲς τὸ χρόνο. Ἀπὸ τὴν πρώτη ὅμως χρονιά, μὲ τὴν πρόσθετη ἀμοιβὴ τῶν 398.000 δραχμῶν (238.000 ἀπὸ τὴ μουσικὴ διεύθυνση τοῦ "Ὀρφέα" καὶ 160.000 ἀπὸ τὴ μουσικὴ διεύθυνση τοῦ "Φάουστ"), τριπλασίασε σχεδὸν τὴν ἐτήσια ἀμοιβή του, φτάνοντάς την στὶς 678.000 δραχμές! Τὴ φετινή, δεύτερη χρονιά, μὲ τὴ μουσικὴ διεύθυνση τριῶν ἔργων πού... ἀνέθεσε *εἰς ἑαυτόν*, θὰ τὴν τετραπλασιάσει! Γιατί... ταπεινολογοῦμε; Γιὰ μιὰ μικρή, πάλι, λεπτομέρεια : Ὁ κ. Χωραφᾶς ἀναλαμβάνει τὰ ἔργα : Μὲ δική του ἀπόφαση. Μὲ δική του ἔγκριση. Μὲ δική του... διεύθυνση!..

✶ Ἡ...ἀντΕθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ

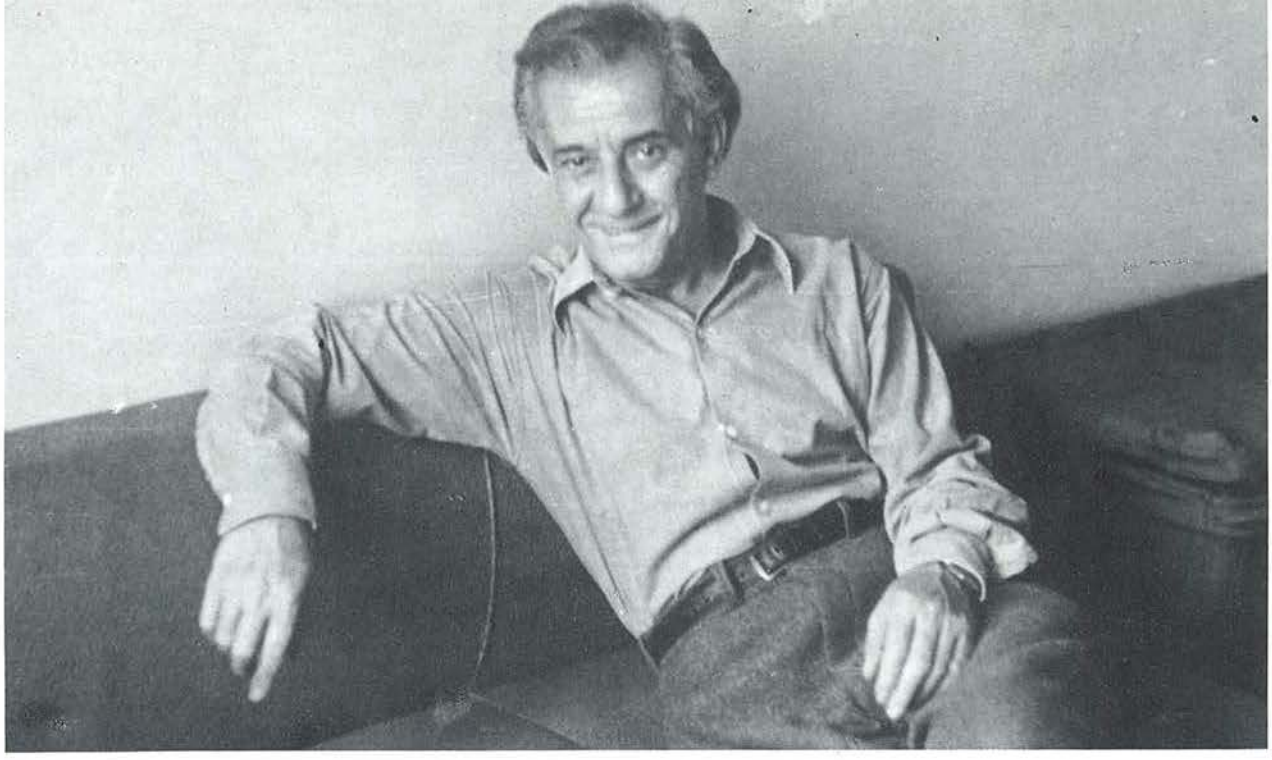
Ὀνομάζονται *Ἐθνικὸ* Θέατρο καὶ *Ἐθνικὴ* Λυρικὴ Σκηνή. Ἐθνικά, μόνον... κατ' ὄνομα! Στὴν πράξη, ἔχουν ἀποδειχτεῖ, καὶ τὰ δυό, βαθύτατα... ἀντεθνικά! Τὸ χρόνο πού πέρασε, ἡ λεγόμενη *Ἐθνικὴ* Λυρικὴ Σκηνὴ παρουσίασε 11 ἔργα. Τὰ 10 ἦταν ξένα. Ἕνα, μόνον 1, ἑλληνικό! Κι αὐτό, ὁ ξεζουμισμένος "Βαφτιστικός"! Εἶναι αὐτονόητο : Μιὰ *Ἐθνικὴ* Λυρικὴ Σκηνὴ ἔχει πρωταρχικὸ καθῆκον νὰ προβάλλει καὶ νὰ ἐπιβάλλει τὴ ντόπια μουσικὴ δημιουργία. Τὴν ὄπερα, τὸ χορόδραμα, τὴν ὀπερέτα. Ἡ ἀναλογία, δέκα ξένα — ἕνα ἑλληνικό, εἶναι ἀπαράδεχτη. Κανένας Γενικὸς Διευθυντής, καμιὰ Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπή, κανένα Διοικητικὸ Συμβούλιο, κανένας ἄλλος ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ δὲ θὰ τὸ δεχόταν. Θὰ 'χαν πάει ὅλοι στὰ σπίτια τους! Εἰδικότερα : Χρέος τῆς Ε.Λ.Σ. νὰ προβάλλει τὴν κλασικὴ λυρικὴ μας παραγωγή. Ὅποια ἔχουμε. Μᾶς ἀρέσει, δὲ μᾶς ἀρέσει. Ταυτόχρονα, νὰ προβάλλει τὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ δημιουργία. Τὸ ἔργο τῆς νέας γενιᾶς, πού 'ναι φυσικὸ ν' ἀκολουθεῖ τὶς σύγχρονες μουσικὲς τάσεις. Ὑπάρχει κι αὐτὸ — μᾶς ἀρέσει, δὲ μᾶς ἀρέσει. Καί, πολλὲς φορές, βρίσκει τὴν ἀναγνώριση πού διψάει, στὶς ξένες μουσικὲς σκηνὲς καὶ τὰ ξένα μεγάλα δίκτυα Ραδιοφωνίας καὶ Τηλεόρασης. Ἀναφερόμαστε, ἀναγκαστικά, σὲ φαινόμενα γνωστά. Κι ὄχι μόνο... μουσικά! Πραχτικά : Ἕνα Ἐθνικὸ Μελόδραμα ὀφείλει νὰ προκαλεῖ τὴ δημιουργία ἔργων. Νὰ τολμάει νὰ παραγγέλνει ἔργα στοὺς ἕλληνες συνθέτες. Ἢ, πιὸ ἀδιάβλητα γιὰ ρωμιούς, νὰ προκαλεῖ τὴ δημιουργία τους, μὲ διαγωνισμούς. Φτάνει νὰ κρατάει δυὸ ἀπαράβατους ὅρους : Σοβαρὴ κι ἁρμόδια κριτικὴ ἐπιτροπὴ — κι ὄχι βαρύγδουπα, κενὰ "ὀνόματα". Καὶ ἐγγυημένη παρουσίαση τῶν ἔργων. Οἱ σύγχρονες δημιουργίες ἀντέχουν λιγότερο σὲ μιὰ κακὴ ἐκτέλεση. Γιὰ νὰ μὴ θεωρητικολογοῦμε : Ἡ Λυρικὴ ὑπῆρξε, φέτος, προκλητικὰ ἀντεθνική. Παράλαβε, προγραμματισμένα, πέντε ἑλληνικὰ ἔργα. Καὶ παρουσίασε μόνο ἕνα, τὸ "Βαφτιστικό"! Ὁ ἀναπληρωτὴς Γενικὸς Διευθυντὴς Μάνος Χατζιδάκις δὲ δίστασε νὰ δηλώσει, παραπλανητικά, ἕνα σωρὸ ψέματα : «Δὲν ὑπάρχει ἄμεση προοπτικὴ παρουσιάσεως ἔργων Ἑλλήνων συνθετῶν [*ἡ μόνη ἀλήθεια*] ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή. Οἱ οἰκονομικές μας δυνατότητες εἶναι ἐλάχιστες [*ψεῦδος*] καὶ δὲν ἀρκοῦν [*ψεῦδος*] γιὰ τὴν παρουσίαση ἑνὸς ἑλληνικοῦ ἔργου ποὺ πρέπει νὰ δοθῆ μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα, ὥστε νὰ γίνη ἀμέσως ἀγαπητὸ ἀπὸ τὸ κοινό. Ὅσον ἀφορᾶ τὸ ἐφετεινὸ πρόγραμμα τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς [*1974 - 75*], προϋπῆρχε καὶ ἐμεῖς ἁπλῶς τὸ ἐκτελοῦμε [*ψεῦδος*]». Τὸ "πρόγραμμα ποὺ προϋπῆρχε" ἁπλῶς... δὲν τὸ ἐκτελέσανε! Περιλάβαινε πέντε ἑλληνικὰ ἔργα. Τρεῖς ὄπερες : Τὸ "Ἀνοιξιάτικο παραμύθι", τοῦ Τίτου Ξηρέλλη. Τὸ "Μάρκο Μπότσαρη" τοῦ Παύλου Καρρὲρ. Τὸ "Δαχτυλίδι τῆς μάνας" τοῦ Μανώλη Καλομοίρη σὲ δυὸ τρεῖς, ἐπικαιρικές, Χριστουγεννιάτικες παραστάσεις. Ἐπιπλέον, δυὸ ὀπερέτες : Τὰ "Παραπήγματα" καὶ τὸ "Βαφτιστικὸ" τοῦ Θεόφραστου Σακελλαρίδη. Τὸ ἐναρκτήριο μάλιστα "Ἀνοιξιάτικο παραμύθι" κόπηκε, ἐνῶ ἦταν ἤδη, ἕτοιμο. Δὲν ἀπαιτοῦσε κανένα ἔξοδο! Κι ὁ "Βαφτιστικὸς" παιζόταν μόνο καὶ μόνο γιατὶ τοὺς ἐξυπηρετοῦσε. Κάλυπτε ὀργανωτικὲς ἀδυναμίες τους καὶ κενά, γιὰ νὰ μὴ μένει τὸ θέατρο κλειστό! Σπαταλήθηκαν δεκάδες ἑκατομμύρια γιὰ τὰ δέκα ξένα ἔργα. "Ἡ ζωὴ ἑνὸς ἀκόλαστου" — ποὺ δόθηκε σὲ τέσσερις μόνο παραστάσεις — εἶχε ἔξοδα ἀνεβάσματος διόμισυ ἑκατομμύρια! Μόνο γιὰ ἕνα ἑλληνικὸ ἔργο δὲν ὑπῆρχαν λεφτά; Προφάσεις *ἐν ἁμαρτίαις*. Ἡ λεγόμενη *Ἐθνικὴ* Λυρικὴ Σκηνὴ ἔπρεπε ν' ἀρχίσει μ' ἑλληνικὸ ἔργο. Ἔπρεπε νὰ παίξει περισσότερα ἀπὸ ἕνα, ἑλληνικά. Κι ὁπωσδήποτε, τὸ ἕνα καὶ μοναδικό, νὰ μὴν εἶναι ὁ... ξεβαφτισμένος πιὰ "Βαφτιστικός"!

✶ Λεφτὰ πεταμένα σὲ... πυροτεχνήματα

Ὁ μαέστρος ποὺ φέρανε ἀπὸ τὸ Στρασβοῦργο γιὰ νὰ...σώσει τὴ Λυρικὴ Σκηνή, δὲν ἔχει οὔτε κὰν ὑποψιαστεῖ τὴ δουλειὰ ποὺ τὸν φώναξαν νὰ κάνει! Μήπως τὴν ξέρανε κι αὐτοὶ ποὺ τὸν φέρανε; Ἂς... πεζολογήσουμε λίγο: Τὸ πρόβλημα τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς εἶναι νὰ γίνει κάποτε... Λυρικὴ Σκηνή! Αὐτό, γιὰ ἕνα μαέστρο τῶν χωρῶν τῆς Κοινῆς Ἀγορᾶς, μπορεῖ νὰ φαίνεται ἁπλὸ καὶ νὰ μὴν καταδέχεται νὰ τὸ δεῖ ἔτσι. Οἱ...ἰθαγενεῖς ὅμως ποὺ τὸ ὑποστηρίζουμε, δὲν τὸ βλέπουμε καθόλου ἁπλό. Καὶ καθόλου εὔκολο! Ἡ Λυρικὴ ἔχει ἀνάγκη: Ν' ἀποχτήσει διοικητικὸ μηχανισμό. Ν' ἀποχτήσει δική της ὀρχήστρα. Ν' ἀποχτήσει Σχολὴ μπαλέτου. Ν' ἀποχτήσει δασκάλους χορωδίας. Ν' ἀποχτήσει μουσικοὺς ἐκγυμναστές. Νὰ βγάλει σολίστ. Νὰ βγάλει μαέστρους. Νὰ βγάλει χορευτές. Νὰ βγάλει χορογράφους. Νὰ βγάλει σκηνογράφους. Ν' ἀναδείξει νέους συνθέτες. Νὰ γίνει αὐτοδύναμο θέατρο. Ἑλληνικὸ Λυρικὸ θέατρο. Μὲ μιὰ κουβέντα: Ν' ἀρχίσει ἀπ' τὰ θεμέλια καὶ νὰ προχωρεῖ πρὸς τὰ πάνω. Ὁ ἀνυποψίαστος κ. Χωραφᾶς καὶ ὁ ἀφελέστερος κ. Χατζιδάκις ἀνέβηκαν, μὲ τὴν πρώτη, στὰ... κεραμίδια! Θέλησαν νὰ μᾶς δώσουν κατευθεῖαν... "παραστάσεις"! Αὐτὸ καὶ μόνο, ἀποκαλύπτει τὴν ἀκαταλληλότητά τους γιὰ τὴ θέση. Πιστοποιεῖ τὴν ἀποτυχία τους. Καθένας καταλαβαίνει τί θέλουμε νὰ ποῦμε: Δὲ μᾶς χρειάζονται "πρεμιέρες"! Δὲ μᾶς χρειάζονται "νέα ἔργα". Δὲ μᾶς χρειάζονται "παραστάσεις". Δὲ μᾶς χρειάζονται... "μεγάλες παραστάσεις"! Μᾶς χρειάζεται συστηματική, ἐντατική, μακρόχρονη, σὲ βάθος ὀργάνωση. Δουλειὰ θεμελίων. Γιὰ νὰ μποροῦμε νὰ δίνουμε τὶς παραστάσεις ποὺ μποροῦμε νὰ δίνουμε. Καὶ νὰ 'ναι σωστές. Στηριγμένες στὶς πραγματικές μας δυνάμεις. Ὄχι ἐντυπωσιασμοὺς μὲ ξένους τραγουδιστὲς καὶ ξένους ἀρχιμουσικούς. Ὄχι φιγοῦρες μὲ ξένους σκηνογράφους καὶ ξένους σκηνοθέτες. Μ' ἕνα λόγο, ὄχι "μεγάλες παραστάσεις" μὲ ξένα δεκανίκια! Οἱ ἀθρόες μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνῶν εἶναι τὸ π ι ὸ β α ρ ὺ ἀτόπημα τῆς νέας Διεύθυνσης. Ἡ Λυρικὴ ἔδωσε, καὶ πάλι, μερικὲς παραστάσεις *μὲ ποιὰς τινὰς προθέσεις*. Δὲν ἔχει καμιὰ σημασία ἂν ἦταν πολὺ χειρότερες ἢ λίγο καλύτερες ἀπὸ τὶς προηγούμενες. Σημασία ἔχει ὅτι στηρίχτηκαν, καὶ πάλι, σὲ ξένους καλλιτέχνες! Πρέπει, ἐπιτέλους, νὰ γίνει συνείδηση πόσο ὁλέθρια εἶναι ἡ τακτικὴ αὐτή. Μεμονωμένες μετακλήσεις ἐλάχιστων μεγάλων, ὄντως, καλλιτεχνῶν, ἔχουν κάποιο νόημα. Μποροῦν νὰ γίνονται. Καὶ ν' ἀκριβοπληρώνονται! Γιὰ νὰ γνωρίζει καὶ τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ κάτι ποὺ ἀξίζει. Ἀποκεῖ καὶ πέρα, οἱ συχνὲς μετακλήσεις ἁπλῶς καλῶν ἢ μέτριων καλλιτεχνῶν εἶναι, ἀπὸ κάθε πλευρά, ἀνεπίτρεπτες. Πρόσχημα, στὰ χέρια τῶν Διευθυντῶν γιὰ ν' ἀκριβαίνουν τὸ εἰσιτήριο καὶ νὰ *γυαλίζουν* στὰ μάτια αὐτῶν ποὺ τοὺς διόρισαν καὶ τοὺς στηρίζουν. Ὑπάρχει ἕνα θέμα ἀρχῆς: Μιὰ *Ἐθνικὴ* Λυρικὴ Σκηνὴ εἶναι μωρὸ καὶ ὀξύμωρο νὰ δουλεύει, συχνὰ πυκνά, μὲ ξένους. Βασική της ἀποστολή, ν' ἀναπτύξει δικές της, ντόπιες, καλλιτεχνικὲς δυνάμεις. Πρόσθετος, ἐπικαιρικός, λόγος: οἱ δύσκολες οἰκονομικὲς συνθῆκες τοῦ τόπου. Ὅταν ὁ Λαὸς στερεῖται, γιὰ νὰ ἐφαρμόσει "λιτότητα", πάει πολὺ ὁ κ. Χωραφᾶς νὰ σπαταλάει ἀνεξέλεγκτα συνάλλαγμα, γιὰ νὰ νοικιάζει —γιὰ δυὸ τρεῖς μέρες— χρυσά, ξένα λαρύγκια! Ὁ νέος Γενικὸς εὐθύνεται γιὰ σωρεία πολυδάπανων, περιττῶν, μετακλήσεων στὴ Λυρική. Δὲν ὑπερβάλλουμε. Ἀποδειχτικά, παρεμβάλλουμε, μερικὰ ἀποστομωτικὰ στοιχεῖα, ποὺ προσκόμισε δημόσια παλιὸς ἀρχιμουσικὸς τῆς Ε.Λ.Σ. Ἐντρυφήσατε: Στὴ χρονικὴ περίοδο 1959 - 1964, σὲ πέντε δηλαδὴ συνεχόμενες σαιζόν, ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ ἔδωσε 630, συνολικά, παραστάσεις. Ἤγουν, κατὰ μέσο ὅρο, 126 παραστάσεις τὸ χρόνο. Παρουσίασε 96 συνολικὰ ἔργα. Ἀπὸ τὰ ὁποῖα, 65 ἦταν ἐπαναλήψεις καὶ 31 νέα! Ἀνάμεσα στὰ 31 νέα περιλαμβάνονταν μεγάλα καὶ δύσκολα ἔργα: "Νόρμα" καὶ "Μήδεια" μὲ τὴν Κάλλας, "Μπόρις Γκουντουνώφ", "Διάλογοι Καρμηλιτισσῶν" καὶ ἄλλα. Ἡ Λυρική, τὴν περίοδο ἐκείνη, ἔπαιζε κάθε μέρα —ἐχτὸς ἀπὸ τὶς ἀργίες τῆς Δευτέρας κι ἀπὸ τὴ βραδιὰ τῆς γενικῆς δοκιμῆς κάθε ἔργου. Τὰ πέντε αὐτὰ χρόνια, γιὰ 100 περίπου ἔργα, ἀπ' τὰ ὁποῖα 65 ἐπαναλήψεις καὶ 31 νέα, ἡ Λυρικὴ μετακάλεσε σαράντα τέσσερις — ἀριθμητικὰ 44 — ξένους καλλιτέχνες. Ὁ κ. Χωραφᾶς, σ' ἕνα χρόνο, σὲ μιὰ λειψὴ περίοδο ἑνὸς χρόνου, μὲ 10 ἔργα καὶ 1 μόνο τελείως νέο ἀνέβασμα, ἔκανε 30 περίπου μετακλήσεις ἀπὸ τὸ ἐξωτερικό! Μὲ οἰκονομικὴ ἐπιβάρυνση ποὺ πλησίασε τὰ τέσσερα ἑκατομμύρια δραχμές! Τὰ λόγια περιττεύουν. Ἡ σύγκριση τῶν στοιχείων εἶναι συντριπτική. Ἂν χρειαστεῖ νὰ φέρουμε στὴ δημοσιότητα τὰ λεπτομερῆ στοιχεῖα (καὶ τὸ παρασκήνιο) γιὰ τὶς φετινὲς μετακλήσεις, θὰ ἐκπλαγοῦν ἀκόμα καὶ οἱ... ξένοι ποὺ μετακλήθηκαν! Καὶ, γιὰ νὰ τελειώνουμε, γιὰ σήμερα— τὸ θέμα ἔχει πλῆθος ἀρνητικὲς πλευρές, ποὺ δὲν προλάβαμε οὔτε κὰν νὰ τὶς θίξουμε. Οἱ παραστάσεις ποὺ στηρίζονται σὲ μετακλήσεις ξένων εἶναι ἀριστοκρατικές. Ἀπευθύνονται σὲ περιορισμένο κοινὸ — βασικά, σὲ λίγους χρυσοκάνθαρους. Ἀπαγορευτικό, τὸ ἀκριβό τους εἰσιτήριο. Τὸ ἔργο κ' ἡ παράσταση δὲν περνᾶνε στὸ μεγάλο κοινό. Τὴ βλέπουν καὶ τὴν ἀκοῦν οἱ λίγοι "λαμπροφορεμένοι" τῆς ἐπίσημης πρεμιέρας καί, οἱ λίγο περισσότεροι, τῶν δυὸ τριῶν ἐπαναλήψεών της. Καί, ἐνῶ κοστίζει ἕναν κόσμο λεφτά, ἀμέσως μετὰ χάνεται. Καὶ γιὰ τὴ Λυρικὴ καὶ γιὰ τὸ Κοινό. Ἀποκλείεται νὰ ἐπαναληφτεῖ. Ἀποκλείεται νὰ τὴν ξαναδοῦμε, τὴν ἴδια ἢ τὴν ἑπόμενη χρονιά. Ποτὲ πιά! Οἱ ξένοι μᾶς δίνουν παραστάσεις... πυροτεχνήματα! Παραστάσεις ποὺ... φεύγουν, μαζὶ μὲ τοὺς ξένους! Μὲ τήν, ἀπὸ κάθε ἄποψη, ἐπιζήμια τακτικὴ τῶν μετακλήσεων, δὲ θὰ μπορέσει π ο τ ὲ τὸ ἔρμο Ἑλληνικὸ Μελόδραμα ν' ἀποχτήσει μόνιμα, ἕνα ἐναλλασσόμενο ρεπερτόριο. Καὶ τὸ μόνο μόνιμο ἔργο στὸ ρεπερτόριό του, θὰ μένει, νῦν καὶ ἀεί, ὁ..."Βαφτιστικός"!

✶ Δανιήλ: Σὲ ἄλλο μῆκος κύματος...

Τὸ "Θ" πραγματοποιεῖ μιὰ ἀνίχνευση στὸ χῶρο τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς δραματουργίας. Στόχος, ν' ἀνακαλύψει καὶ νὰ προβάλει τ' ἄξια ἔργα τῶν νέων θεατρικῶν συγγραφέων. Δὲ διαλέγουμε ὅ,τι προσωπικὰ μᾶς ἀρέσει. Δὲν ἔχουμε προτιμήσεις καὶ προκαταλήψεις γιὰ τεχνοτροπίες καὶ κατευθύνσεις. Τὸ ἀποτέλεσμα θά 'ταν, τότε, μονότονη ἐπανάληψη, μὲ μικρὲς παραλλαγές. Κ' ἡ ἀνίχνευση, περιορισμένη κι ἄχρηστη. Τὸ "Θ" παρουσιάζει ὅ,τι γράφουν σήμερα οἱ νέοι μας συγγραφεῖς. Τὰ ἔργα, μὲ τὴν ποικιλία καὶ τὶς διαφορές τους, συνθέτουν τὸν πραγματικὸ πίνακα. Εἴδαμε κιόλας τὴ διαφορά, ἀνάμεσα στὸ στόχο καὶ τὸν τρόπο γραφῆς, τοῦ Μάριου Ποντίκα στὸ "Τρομπόνι" καὶ τοῦ Μήτσου Εὐθυμιάδη στὸ "Φώντα". Μὲ χαρὰ παρουσιάζουμε σήμερα ἄλλον ἕνα συγγραφέα. Εἶναι ὁ Γιῶργος Δανιήλ. Γράφει σὲ τελείως διαφορετικὸ μῆκος κύματος ἀπὸ τοὺς δυὸ προηγούμενους. Τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ συμβεῖ καὶ μὲ τὸν ἑπόμενο. Ὅταν κλείσει ὁ πρῶτος κύκλος τῆς ἀναζήτησης, μὲ τὴν παρουσίαση μιᾶς δεκάδας νέων συγγραφέων, θὰ ξέρουμε πιὰ τί περίπου ὑπάρχει στὸ χῶρο τῆς σύγχρονης δραματουργίας. Τότε θά 'χει νόημα νὰ ἐπιχειρηθοῦν ἀποτιμήσεις, νὰ διατυπωθοῦν συμπεράσματα καὶ ἀπόψεις. Ὁ Δανιὴλ εἶναι τριάντα ἑφτὰ χρονῶ. Γεννήθηκε στὴ Μεσσηνία. Τέλειωσε ἐδῶ Φιλολογία. Ἀπὸ τὸ '64 βρίσκεται στὸν Καναδά. Ἀπὸ τὸ '71 διδάσκει Νέα Ἑλληνικὰ στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Τορόντο. Δημοσίεψε φιλολογικὰ ἄρθρα. Κυκλοφόρησε ποιήματα. Γράφει θέατρο ἀπὸ φοιτητής. Τὸν ἐνδιαφέρει ὅσο κ' ἡ ποίηση. Πρῶτες ἐνδείξεις: Ἕνας νέος συγγραφέας ποὺ δὲν ἔχει ξεκόψει ἀπ' τὴν παράδοση. Κάτι κρατάει ἀπ' τὸ παλιὸ θέατρο. Ὄχι, βέβαια, πεπαλαιωμένος. Προοδευτικός. Μὲ σαφῆ πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ τοποθέτηση. Λιμάρει ἀποτελεσματικὰ τὰ στηρίγματα τοῦ παλιοῦ ἀστικοῦ καθεστῶτος— ἐκμετάλλευση θρησκείας, πατριδοκαπηλεία. Ἀλλ' ἡ κριτική του, εἶναι διακριτική, χαμηλόφωνη, μὲ σουρντίνα. Χωρίς, ὡστόσο, νὰ παύει νὰ λειτουργεῖ. Διόλου κηρυγματικός. Οὔτε συνθηματικός. Ἄλλος, θὰ 'βγαζε ἀπ' τὸ θέμα του, κραυγαλέο ἀντιμιλιταριστικὸ ἔργο. Ὁ Δανιὴλ εἶναι περισσότερο ἀτμοσφαιρικός. Τὸ χιοῦμορ του, δηκτικὸ ἀλλ' ὑποδόρειο. Σὲ κάποιον ἤχο πλάγιο— γι' αὐτό, ἴσως, πιὸ ἀποτελεσματικό. Τὸ "Ἀπόδειπνο Μικρὸ" εἶν' ἕνα κομμάτι λεπτό, εὐαίσθητο, ἠθογραφικὸ θὰ λέγαμε — ἀλλά, μὲ σύγχρονη τοποθέτηση. Ὁ τίτλος του φανερώνει φιλολογικὸ ὑπόστρωμα. Τὸ *Ἀπόδειπνο Μικρὸ* τὸ ψέλνουν οἱ καλόγεροι τὰ δειλινά, γιὰ νὰ 'χουν ὕπνο ἀδιατάραχτο. Κι ὅλο τὸ ἔργο στηρίζεται σ' ἕνα... ταραγμένο ὄνειρο! Διαβάστε το. Δὲ θὰ χρειαστεῖτε... ὀνειροκρίτη: Θ' ἀνακαλύψετε, μόνοι σας, ἄλλον ἕνα ἐλπιδοφόρο συγγραφέα...



Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΤΩΝ ΜΙΚΡΩΝ ΡΟΛΩΝ

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΙΑΝΝΙΔΗΣ

ΕΦΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΑΓΝΟΗΘΗΚΕ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ

Τὸ "Θέατρο" καλύπτει τὸ ξώφυλλό του μὲ τὴν πλάκα ποὺ σκεπάζει τὴ στάχτη ἑνὸς νεκροῦ μας.

Πέντε λέξεις, δίνουν τὰ στοιχεῖα του. Δυὸ ἀριθμοί, τὰ ὅρια τῆς ζωῆς του: *Ἀντώνης Γιαννίδης, διακεκριμένος Ἕλληνας ἠθοποιός. 1901 - 1968.*

Ἡ πλάκα εἶναι χτισμένη στὸν τοῖχο ἑνὸς Μοναστηριοῦ. Τοῦ Νοβοντέβιτσιε. Λίγο πιὸ πέρα ἀπὸ τὴ μακρινή μας Μόσχα...

Ἔχουν περάσει ἑφτὰ χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ κοσμαγάπητου ἠθοποιοῦ. Κ' εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ἑλληνικό ἔντυπο κάνει λόγο γιὰ τὸ θάνατό του!

Οἱ γραμμὲς ποὺ ἀκολουθοῦν δὲ γράφτηκαν γιὰ ν' ἀποκαταστήσουν τὴν ἀδικημένη μορφὴ τοῦ Ἀντώνη Γιαννίδη. Ἀλλοῦ σκοπεύουν:

Ἐπισημαίνουν τὴν ἀδιαφορία τῆς κοινωνίας μας σ' ὅ,τι θὰ ἔπρεπε ἰδιαίτερα νὰ τὴ σταματάει. Καταγγέλλουν τὴ συνομωσία τῆς σιωπῆς ποὺ ἀντιμετωπίζουν — ἀκόμα καὶ νεκροί — οἱ ἄξιοι κι ἀσυμβίβαστοι. Ἀποδοκιμάζουν τὴ μισαλλοδοξία, τὴν ἔλλειψη ἤθους, τὴ χυδαιότητα τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς.

Τὸ "Θ" βγάζει ἀπὸ τὴν παγερὴ σιωπὴ τοῦ ἀνάγγελτου θανάτου τὸν ἀγαπημένο ἠθοποιό. Καὶ προσκαλεῖ ὅσους ἔχουν δικαίωμα νὰ μιλοῦν, νὰ μᾶς βοηθήσουν ν' ἀναστήσουμε τὸ σεμνὸ καὶ ἄξιο καλλιτέχνη.

Ὁ Ἀντώνης Γιαννίδης ὑπῆρξε θύμα τῶν ἀνώμαλων καιρῶν. Ἔζησε καὶ δημιούργησε ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἐξωτερικοὺς πολέμους καὶ σ' ἕναν ὀδυνηρὸ ἐμφύλιο, ποὺ τοῦ προσπόρισε εἰκοσάχρονη προσφυγιὰ καὶ θάνατο *εἰς τὴν ξένην*...

Ἑφτὰ χρόνια ἀγνοοῦν τὸ θάνατό του. Πολὺ περισσότερα, τὴν προσφορὰ καὶ τὴ ζωή του. Ὁ Ἀντώνης Γιαννίδης, ἀπὸ τοὺς πιὸ προικισμένους, τοὺς πιὸ στέρεους ἐργάτες τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, δὲν ἀναφέρεται οὔτε στὸ ἐπαγγελματικό, θεατρικὸ Who 's Who. Κ' ὑπάρχουν ὁλόκληρα κατεβατὰ γιά... 1031 ἄλλους θεατρικοὺς παράγοντες! Τί ντροπή... Τὸ ὄνομα τοῦ Ἀντώνη Γιαννίδη δὲ βρίσκεται σὲ καμιὰ Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια!

Γεννήθηκε στὴ Σμύρνη, τὴν πρώτη χρονιὰ τοῦ αἰώνα. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, στὶς 17 τοῦ Μάρτη τοῦ 1901. Τὸ πραγματικό του ὄνομα ἦταν Ἀντώνης Κωνσταντινίδης.

Ἀπὸ τὸ 1947, ἔχουμε ἐντοπίσει τὴν πρώτη ἐρασιτεχνική του ἐμφάνιση: Πῆρε μέρος στὸ Χορὸ τοῦ "Οἰδίποδα Τύραννου" — στὴ σημαδιακὴ παράσταση ποὺ 'χε δώσει ὁ Αἰμίλιος Βεάκης, στὶς 4 τοῦ Δεκέμβρη τοῦ 1921, στὴν Κωνσταντινούπολη. Τέσσερις ἀπὸ τοὺς ἐρασιτέχνες τοῦ "Οἰδίποδα" ἔφυγαν, τὴν ἄλλη κιόλας χρονιά, γιὰ θεατρικὲς σπουδὲς στὴ Δύση κ' ἔμειναν γιὰ πάντα στὸ θέατρο: Γιαννούλης Σαραντίδης, Ἀντώνης Γιαννίδης, Γιῶργος Βακαλό, Μιχάλης Κουνελάκης.

Ἡ παράσταση ἐκείνη τοῦ σημάδεψε ὅλη τὴν κατοπινὴ ζωή. Ὥριμος, θὰ ἐξομολογηθεῖ στὸ Γιάννη Σιδέρη: Περισσότερο ἀπ' ὅλα, μὲ γοητεύει ἡ Ἀρχαία Τραγωδία. Ἐκείνη θὰ 'θελα

νὰ ὑπηρετήσω. Οἱ καιροὶ δὲν τὸν βοήθησαν. Ἔπαιξε μόνο σὲ μιὰ Ἀρχαία Τραγωδία: Παιδαγωγός, στὴν "Ἠλέκτρα" τοῦ Σοφοκλῆ, στὰ 1939, μὲ τὴ Μαρίκα, σὲ σκηνοθεσία Κάρολου Κούν.

Δεκαπέντε χρόνια ἀργότερα, γιὰ μοναδικὴ πάλι φορά, θὰ παίξει Ἀττικὴ Κωμωδία: Στὰ 1955, δίδαξε τὸν Τρυγαῖο στὴν "Εἰρήνη" τοῦ Ἀριστοφάνη, μὲ θίασο τῶν Πολιτικῶν προσφύγων ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, ποὺ χαν ἱδρύσει μὲ τὸ Γιῶργο Σεβαστίκογλου, στὴ μακρινὴ Τασκένδη...

Ὁ Γιάννης Σιδέρης ἔχει ἐπισημάνει τὴν εἴσοδό του στὸ θέατρο, τὴν Ἄνοιξη τοῦ 1922 στὴν Πόλη. Ἀνήκει στὸ φιλολογικὸ κύκλο τοῦ "Λόγου" κ' ἐμφανίζεται στὶς παραστάσεις τῆς "Δραματικῆς Σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως".

Τὴν ἄνοιξη καὶ τὸ καλοκαίρι τοῦ '22,... ἁλωνίζει στὴ σκηνή: Παίζει στὶς "Ξανθὲς - μελαχροινὲς" τοῦ Τσοκόπουλου. Παίζει τὸν Ἰωσὴφ στὸ "Ξένο ψωμί" τοῦ Τουργκιένιεφ. Παίζει τὸ Φιλόσοφο - ἕναν κωμικὸ καρατερίστα - στὴ "Γυναίκα" τοῦ Πολέμη. Παίζει τὸν Μπρικεβὶλ στὴ μονόπρακτη γαλλικὴ κωμωδία "Τὸ καλοκαίρι στὸν Ἅγιο Μαρτίνο". Παίζει τὸ Μπάρμπα Γιώργη — ἄλλον κωμικὸ καρατερίστα — στοὺς "Φοιτητὲς" τοῦ Ξενόπουλου.

Τί παράξενο! Ἀπὸ μιᾶς ἀρχῆς, τοῦ πήγαιναν οἱ τυπίστες κ' οἱ κωμικοὶ καρατερίστες. Ἀπὸ νέος, εἶχε πρόσωπο γοητευτικὰ σκαμμένο ἀπὸ ρυτίδες.

Ἡ ἐλπιδοφόρα ὁρμή, ποὺ 'χε πάρει σὲ μιὰ μόνο σαιζόν στὴν Πόλη, κόπηκε ἀπότομα μὲ τὴν κατάρρευση τῆς Μικρασίας...

Τὸ φθινόπωρο τοῦ '22 ἡ ἑλληνικὴ Ἀνατολὴ ἔχει ὁριστικὰ χαθεῖ. Εἰκοσιενὸς χρονῶ, ὁ Ἀντώνης Γιαννίδης καταφεύγει στὸ Παρίσι. Θὰ μείνει τέσσερα χρόνια. Ὡς τὸ καλοκαίρι τοῦ 1926.

Στὴ γαλλικὴ πρωτεύουσα δὲ χάνει τὸν καιρό του. Σπουδάζει, τρία χρόνια, στὴ Σχολὴ Ἀνατολικῶν Γλωσσῶν στὴ Σορβόνη. Εἶναι μαθητὴς τοῦ Γιάννη Ψυχάρη. Τελειώνει καὶ παίρνει δίπλωμα. Ἐκεῖ φοιτάει κι ἄλλη Πολίτισσα τοῦ θεάτρου μας, ἡ Ἑλένη Χαλκούση.

Παράλληλα, σπουδάζει ἠθοποιὸς καὶ σκηνοθέτης. Φοιτάει καὶ στὴ Σχολὴ τοῦ Οὐγγαρέζου σκηνογράφου Μεντζιές. Τὸν ἴδιο καιρό, φοιτοῦν ἐκεῖ κι ἄλλοι νέοι τοῦ θεάτρου μας, ἀπὸ τὴν Πόλη: Ὁ Γιαννούλης Σαραντίδης κι ὁ Γιῶργος Βακαλό.

Ὅλες οἱ ἑλληνικὲς Ἐγκυκλοπαίδειες καὶ τὰ Λεξικὰ ἀγνοοῦν τὸν Ἀντώνη Γιαννίδη! Τὸν ἀναφέρει, τουλάχιστον, ἡ πεντάτομη σοβιετικὴ Θεατρικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια μὲ τὸ παρακάτω λῆμμα, στὸν πέμπτο τόμο καὶ τὴ σελίδα 1099. (Μόσχα 1967)

ЯННИ́ДИС (Γιαννίδης), Антонис (р. 17.III.1901) — греч. актёр. В 1927 впервые выступил в «Т-ре молодых» (Афины). Вскоре перешёл в Т-р М. Кивели, где играл роли: Талбот («Мария Стюарт»), Банко («Макбет»), Ялмар («Дикая утка» Ибсена), Дорн («Чайка») и др. В 1940 совм. с Г. Паппасом создал театр. труппу. В 1944 принял участие в Декабрьском восстании против англ. интервенции. В 1945 с театр. труппой Сопротивления переехал в город Козани. В 1945 возвратился в Афины, принимал участие в создании т-ра «Объединённых артистов»—одного из крупнейших театр. коллективов Греции. Во время спектакля «Юлий Цезарь» был ранен фашистским террористом. В 1947 гастролировал с т-ром в Румынии и Болгарии. В 1948 т-р работал в районах, освобождённых демократич. армией Греции, где ставил спектакли для армии. В 1949 организовал совм. с драматургом и режиссёром Г. Севастикоглу т-р греч. политэмигрантов в Ташкенте. Одновременно в 1951—54 учился в Ташкентском театр. ин-те. С 1954 живёт в Москве. В 1964 работал в кино.

Лучшие роли: Смердяков («Братья Карамазовы» по Достоевскому), Кассио («Юлий Цезарь»), Тригей («Мир» Аристофана) и др. *Я. М.*

Κ' ἡ σφραγίδα τοῦ Παρισιοῦ τοῦ 'μεινε γιὰ πάντα. Στὰ γαλλικὰ ἔργα, ἔπαιζε τοὺς κοσμικοὺς τύπους σὰν τέλειος Γάλλος. Στὰ ἑλληνικά, ἔμενε γνήσιος ρωμιός!

Τὸ ἀθηναϊκὸ θέατρο τὸν πρωτογνώρισε στὰ 1926. Ἔφτασε ἀπ' τὸ Παρίσι στὴ μέση τοῦ καλοκαιριοῦ. Τὸν εἶχε καλέσει ἡ Ἑλένη Χαλκούση γιὰ σκηνοθέτη στὸ θίασο τῶν Νέων, στὸ παλιὸ θέατρο Κυβέλης. Ἐμφανίστηκε μόνο σὰν ἠθοποιός. Ἔπαιξε τὸν Ἀββὰ στὸ "Πρόσεξε καλὰ Τζιακομίνο" τοῦ Πιραντέλλο. Ἔπαιξε καὶ στὰ "Ἀρραβωνιάσματα" τοῦ Μπόγρη.

Τὸ ἔργο εἶχε παιχτεῖ, τὴν προηγούμενη χρονιὰ 1925, ἀπὸ τὸ θίασο Νέων τοῦ Κωστῆ Βελμύρα. Τὸ '26 παίχτηκε καὶ στὸ κέντρο. Στὴν ἀρχή, τοῦ δώσανε τὸ μικρὸ ρόλο τοῦ Ἀστυνόμου. Τελικὰ τοῦ τὸν πήρανε καὶ τοῦ δώσανε... ἀκόμα μικρότερο: Ἔπαιξε τὸν Κουτσοῦκο, ἕνα βιολιτζή, ποὺ τὸν προσθέσανε τὴν τελευταία στιγμή. Κι ὁ ρόλος, μὲ τὸ γνήσιο ταλέντο τοῦ Γιαννίδη, ἅπλωσε, φάνηκε μεγάλος, κυριάρχησε!

Ὁ Γιάννης Σιδέρης ποὺ τὸν εἶδε τότε, ἔχει ἀφηγηθεῖ: Τὸ θυμᾶμαι καλά. Καθόμαστε σὲ μιὰ γωνιὰ μὲ τὸν ἀλησμόνητο Θωμᾶ Οἰκονόμου. Ἦταν στὰ τελευταῖα του — τὸν ἄλλο χρόνο πέθανε. Καθότανε σκυφτός, κουρασμένος, ἀκουμπώντας τὰ δυό του χέρια, ἑνωμένα, στὸ μπαστούνι του. Ὅταν βγῆκε ὁ Γιαννίδης, τίναξε ἀπὸ πάνω του τὴν κούραση καὶ εἶπε: *Αὐτὸς ἀξίζει! Πολὺ ἀξίζει!* Ὁ ἔμπειρος Οἰκονόμου τὸν εἶχε ξεχωρίσει!..

Ἔτσι, κάπως, ἔγινε, ὕστερα ἀπὸ δώδεκα χρόνια καὶ μὲ τὸν Πὼλ Μιούνι. Ὁ μεγάλος ἀμερικανὸς ἠθοποιός, ποὺ 'χε ἔρθει στὰ 1938 στὴν Ἀθήνα, παρακολούθησε μιὰ παράσταση τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη στὸ "Ρέξ". Παίζανε τὸ "Καλῶς ἤρθες" τοῦ Θ. Συναδινοῦ. Κι ὁ Μιούνι ρώτησε: ποιὸς ἦταν. Εἶχε ξεχωρίσει τὸ Γιαννίδη!

Ὁ Ἀντώνης Γιαννίδης ἦταν γερὸ ταλέντο. Ἔπαιξε μ' ἐπιτυχία πρώτους ρόλους. Ἀλλ' ὑπῆρξε ὁ μεγάλος δημιουργὸς τῶν μικρῶν ρόλων! Ὅ,τι πέτυχε ἀπὸ τὴν πρώτη ἐπαγγελματικὴ ἐμφάνισή του στὴν Ἀθήνα, μὲ τὸ βιολιτζὴ Κουτσοῦκο στὰ "Ἀρραβωνιάσματα" τοῦ Μπόγρη.

Τὸ ἴδιο πετύχαινε κάθε φορά, σ' ὅλη τὴ σταδιοδρομία του, ὅταν τοῦ 'διναν ὁποιοδήποτε κι ὁσοδήποτε μικρὸ ἑλληνικὸ ρόλο. Ἦταν τέλειος ρωμιὸς τυπίστας. Χωρὶς νὰ 'ναι ποτὲ νατουραλίστας, ἦταν ἀληθινός. Φυσικότατος. Σὰ νὰ μὴν ἔπαιζε. Σὰν ὁ ἴδιος, νὰ 'ταν ὁ ρόλος του!

Ἀξέχαστος ἔμεινε, παλιά, σὰ θεῖος Χαράλαμπος Μαγκλάρας. Τύπαρος θείου ἐπαρχιώτη, μὲ τὸ σκουφὶ τοῦ σπιτιοῦ, στὴν "Κοσμικὴ κίνηση" τοῦ Θ. Συναδινοῦ, στὰ 1932.

Τὸ ἴδιο ἀλησμόνητος καὶ στὰ 1934 στὸ "Μπουρίνι" τοῦ Μπόγρη, μὲ τὸν Κώστα Μουσούρη. Ἔπαιζε, φυσικότατα, ἕναν ἁπλὸ ψαρά. Τὸν λέγαν Σαλαμπά.

Στὴν Ἀθήνα, δούλεψε κυρίως στοὺς θιάσους Ἀλίκης — Κώστα Μουσούρη, Κυβέλης, Μαρίκας Κοτοπούλη, Κατερίνας, Μιράντας — Γ. Παππᾶ καὶ στὸν ἀριστερὸ θίασο τῶν "Ἑνωμένων Καλλιτεχνῶν".

Ἡ Μαρίκα τοῦ 'χε προτείνει, γύρω στὰ 1939, νὰ σκηνοθετήσει. Ἦταν σεμνός. Τὸ 'βλεπε παραπάνω ἀπ' τὶς δυνάμεις του. Δὲ δέχτηκε. Χρειαζόταν — εἶχε πεῖ — χρόνια καὶ χρόνια γιὰ νὰ φτάσει ὡς ἐκεῖ.

Τὸν ἴδιο καιρό, ἡ Μαρίκα, γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν Κάρολο Κοὺν νὰ κάνει μιὰ ἐμφάνιση μὲ ἐπαγγελματίες, τοῦ δάνεισε ἠθοποιούς. Πρῶτο καὶ καλύτερο τὸ Γιαννίδη. Ἔπαιξε — στὴν αἴθουσα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου, στὰ 1939 — τὸ γέρο ὑπηρέτη Φὶρς στὸ "Βυσσινόκηπο" τοῦ Τσέχωφ. Κ' ἔμεινε ἀξέχαστος!

Ἀπὸ τὶς δημιουργίες του, ἀξίζει ν' ἀναφερθοῦν σκόρπια: Τάλμποτ, στὴ "Μαρία Στιούαρτ" μὲ τὴ Μαρίκα καὶ τὴν Κυβέλη, στὰ 1932. Τροφὸς τοῦ Ὀρέστη στὴν "Ἠλέκτρα" τοῦ Χόφμανσταλ, στὰ 1932. Ἱεραπόστολος στὴν "Ἀσία" τοῦ Λενορμάν, στὰ 1933. Ἀστυνόμος στὸ "Λίλιομ" τοῦ Μολνάρ, στὰ 1935. Μπάνκο στὸ "Μάκβεθ", στὰ 1937. Γε-

ροβοσκὸς Κόρνος, στὸ "Ὅπως ἀγαπᾶτε" τοῦ Σαίξπηρ, στὰ 1937. Γιάλμαρ, στὴν "Ἀγριόπαπια" τοῦ Ἴψεν, στὰ 1939. Καταλίνο — ἕνας ἀπόηχος τοῦ Σγαναρέλλου — στὸ "Δὸν Ζουὰν" τοῦ Ὀμπέ, μὲ τὴ Μαρίκα, στὰ 1939, κ.ἄ.

Μεγάλος καὶ ἀξέχαστος ρόλος του εἶναι ὁ Φὸν Δημητράκης, στὴν ὁμώνυμη τρίπραχτη κωμωδία τοῦ Δημήτρη Ψαθᾶ. Τὸ ἔργο στηρίχτηκε πάνω του. Καὶ πέτυχε. Παίχτηκε, στὸ θέατρο "Βρετάνια", ἀπὸ τοὺς "Ἑνωμένους Καλλιτέχνες", τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1946.

Δέκα χρόνια ἀργότερα, ὅταν τὸ ἔργο ἐκδόθηκε σὲ βιβλίο, ὁ Γ. Φτέρης ἔγραφε στὸν πρόλογό του: «Ὁ Γιαννίδης εἶχε, ἐκεῖνο τὸν ἀέρα τῆς ἁπλότητος ποὺ διακρίνει πάντα αὐτὴ τὴ μοναδικὴ ἄνεση μὲ τὴν ὁποίαν βρίσκει ὅ,τι εἶναι φυσικὸ κι ἔδωσε τὸν Φὸν Δημητράκη σὲ ὅλες του τὶς μεταπτώσεις...».

Τὸ 1944 πῆρε μέρος στὰ Δεκεμβριανά. Τὸ '45, μὲ ἀντιστασιακὸ θίασο βρέθηκε, στὴν Κοζάνη. Μετὰ τὴ Βάρκιζα — 1945 καὶ '46 — πρωτοστάτησε κι αὐτὸς στὴ δημιουργία τοῦ ἀριστεροῦ θιάσου τῶν "Ἑνωμένων Καλλιτεχνῶν". Στὴν ἐπίθεση ποὺ 'γινε ἀπὸ Χίτες τρομοκράτες, ὅταν παίζανε τὸν "Ἰούλιο Καίσαρα", στὸ θερινὸ θέατρο Κώστα Μουσούρη, εἶχε τραυματιστεῖ κι αὐτός, μαζὶ μὲ τὸν Αἰμίλιο Βεάκη, τὸν Ἰατρίδη κι ἄλλους.

Τὸ '47 φεύγει στὸ Παρίσι. Μετά, βρίσκεται στὴν Πράγα. Κατεβαίνει στὴ Γιουγκοσλαβία. Ἀργότερα, περιοδεύει μὲ θίασο στὴ Ρουμανία καὶ Βουλγαρία.

Τὸ '48 - '49, στὸ δεύτερο ἀντάρτικο, ἐπικεφαλῆς θιάσου ἀπὸ ἐπαγγελματίες κ' ἐρασιτέχνες, περιοδεύει σὲ περιοχὲς ποὺ ἐλέγχει ὁ ΕΛΑΣ. Δίνει παραστάσεις σὲ χωριὰ καὶ σὲ καταυλισμοὺς ἀνταρτῶν, μὲ σατιρικά, πολιτικὰ σκέτς.

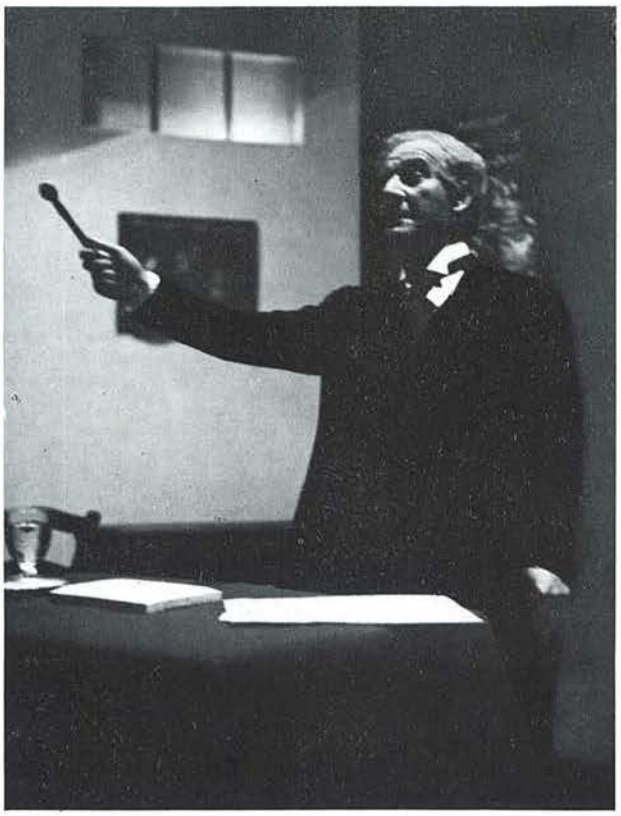
Τὸ '49, μὲ τὴν κατάρρευση τοῦ ἀντάρτικου, καταφεύγει στὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση. Πέντε χρόνια, 1950 - 55, μένει στὴ Τασκένδη. Παρακολουθεῖ μαθήματα ἠθοποιίας καὶ σκηνοθεσίας στὸ Θεατρικὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Οὐζμπέκικης πρωτεύουσας. Ταυτόχρονα, μαζὶ μὲ τὸ Γιῶργο Σεβαστίκογλου — ποὺ βρίσκεται κι αὐτὸς στὴν Τασκένδη καὶ σπουδάζει κι αὐτὸς — ἱδρύουν ἕνα θίασο Πολιτικῶν προσφύγων ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Ἀπὸ τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1950 ἀρχίζουν παραστάσεις.

Ὁ Γιαννίδης σκηνοθετεῖ καὶ παίζει σὲ διάφορα μονόπρακτα. Δημιουργεῖ, ὅμως, καὶ δυὸ μεγάλους ρόλους: Κοτσκαριώφ, στὰ "Παντρολογήματα" τοῦ Γκόγκολ, στὰ 1952. Τρυγαῖος, στὴν "Εἰρήνη" τοῦ Ἀριστοφάνη, στὰ 1955.

Τὸ 1956 ἀνεβαίνει στὴ Μόσχα. Ἐκεῖ θὰ μείνει δώδεκα χρόνια. Κ' ἐκεῖ θὰ πεθάνει, στὶς 14 τοῦ Σεπτέμβρη τοῦ 1968. Μένοντας στὴ Μόσχα, ἔμεινε μακριὰ ἀπ' τὸ θέατρο. Δούλευε στὸ Ραδιόφωνο, ἐκφωνητὴς σὲ προγράμματα γιὰ τὴν Ἑλλάδα. Ἔπαιρνε μέρος σὲ λογοτεχνικὲς ἐκπομπὲς καὶ ραδιοφωνικὰ σκέτς. Ἀργότερα, ἔπαιξε κ' ἕνα δυὸ μικροὺς ρόλους σὲ ταινίες. Παράδειγμα: ἡ γνωστή, καὶ στὴν Ἑλλάδα ταινία τοῦ Μάνου Ζαχαρία "Τέλος καὶ Ἀρχὴ" (γνωστὴ σὲ μᾶς σὰ "Σταυροδρόμι") — σοβιετικὴ παραγωγή, σὲ σενάριο Γ. Σεβαστίκογλου, ποὺ διαδραματίζονταν στὴν Κρήτη, μ' ἕλληνες χωρικούς.

Ἡ προσφυγιά του στὴ Ρωσία κράτησε εἴκοσι χρόνια. Τὸ ἕνα τρίτο τῆς ζωῆς του!

Ἦταν ἠθοποιός... ἀντικλείδι! Ὅλα μποροῦσε νὰ τὰ παίξει. Γιὰ ὅλα ἔκανε. Ἀκόμα καὶ στὴν Ἐπιθεώρηση ἐμφανίστηκε κομπὲρ μὲ τὸ Σπύρο Κοκκίνη! Σαράντα χρονῶ, εἶχ' ἐξομολογηθεῖ στὸ Γιάννη Σιδέρη: Ποθοῦσε νὰ παίξει τοὺς Τρελοὺς τοῦ Σαίξπηρ. Τὸ Σάυλωκ. Τὸ Μεφιστοφελή. Ὅλους τοὺς χαρακτῆρες τοῦ Μολιέρου. Περισσότερο ἀπ' ὅλα, Ἀρχαία Τραγωδία. Καὶ — τί σωστός! — διπλὰ καὶ τρίδιπλα, τὸν ἐνδιέφερε ἕνας ρόλος σ' ἕνα σύγχρονο ἑλληνικὸ ἔργο.



Ὁ Ἀντώνης Γιαννίδης σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς μικροὺς ρόλους, ποὺ τοὺς ἔκανε νὰ ξεχωρίζουν μὲ τὴν εὐσυνειδησία καὶ τὸ δημιουργικό του ταλέντο. "Τὸ παιδὶ μὲ τὴ χρυσὴ καρδιὰ" τοῦ Κλίφορντ Ὄντετς, στὸ θίασο τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη, 1939

Πέθανε χωρὶς νὰ μπορέσει νὰ ἱκανοποιήσει καμιὰ ἐπιθυμία του. Δυὸ πόλεμοι, διπλὸ ἀντάρτικο, προσφυγιά, δὲν τὸν ἄφησαν...

Ἔζησε τὸ δράμα τῆς ἀνείπωτης προσφυγιᾶς. Νοσταλγοῦσε ἀβάσταχτα τὴν Ἑλλάδα. Ἔνιωθε ὀδυνηρὰ τὴν ἀποκοπή του ἀπ' τὸ Ἑλληνικὸ θέατρο καὶ τὸ ἀγαπημένο του ἑλληνικὸ κοινό.

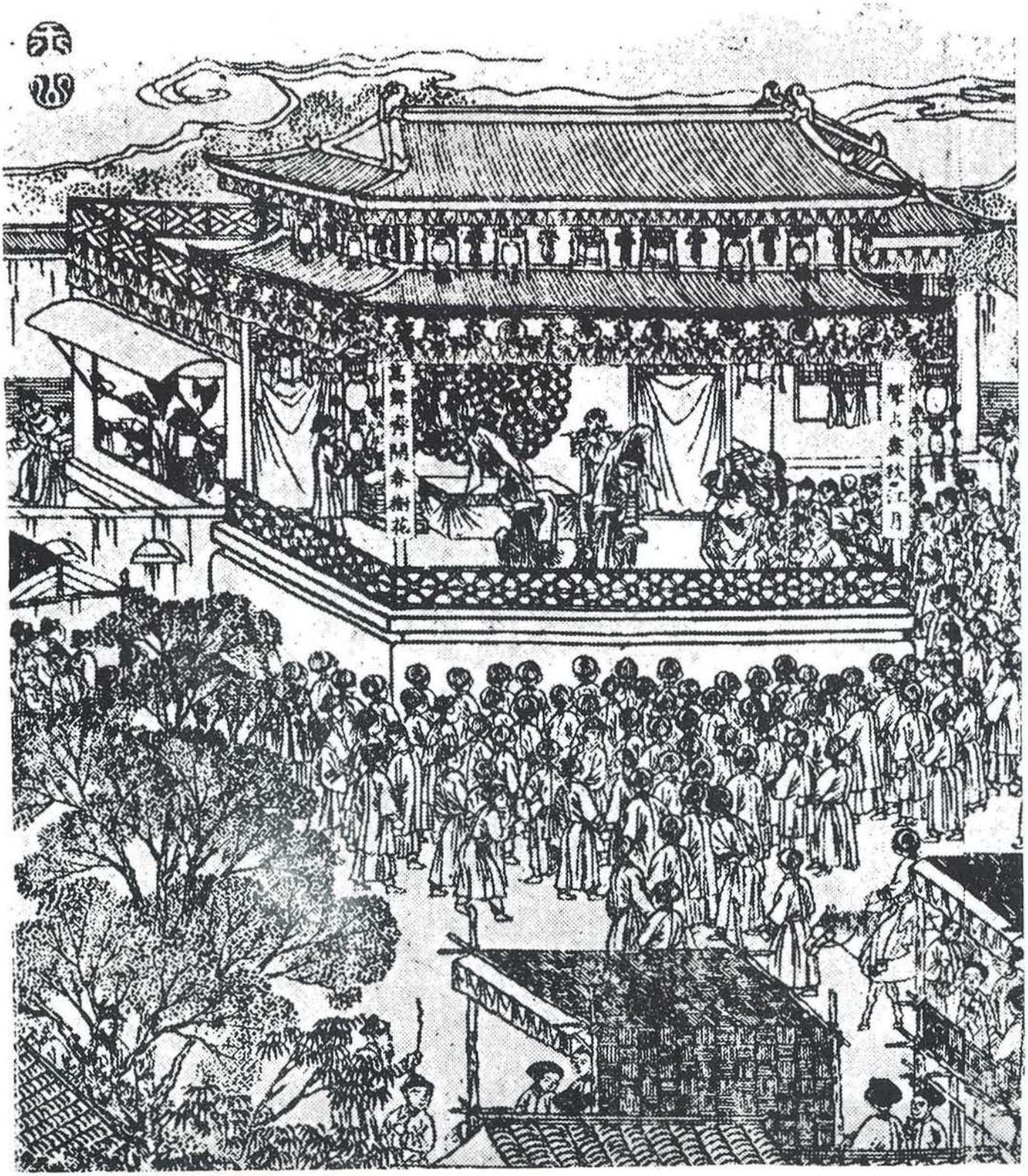
Ἔκανε προσπάθειες νὰ γυρίσει στὸν τόπο του. Τὸν πρόλαβε τὸ βασιλικὸ Πραξικόπημα τὸν Ἰούλη τοῦ 1965. Ἡ Δικτατορία τῆς 21ης Ἀπριλίου τοῦ 'κλεισε τὸ δρόμο. Ὁριστικά.

Τότε μαράζωσε, ἀρρώστησε καὶ πέθανε. 67 χρονῶ, νέος. Μακριὰ ἀπ' τὸν τόπο του. Ἀπ' τὸ κοινὸ ποὺ τὸν ἀγάπαγε καὶ τὸν χειροκροτοῦσε. Ἕνας πολιτικὸς πρόσφυγας μιᾶς μικρῆς χώρας, ἀνάμεσα σὲ μιλιούνια κομμουνιστῶν τῆς ἀχανοῦς Ρωσίας.

Θύμα κι αὐτὸς τῶν καιρῶν. Κομμάτιασε τὴ ζωή του σ' ἕνα σωρὸ τόπους: Γεννήθηκε στὴ Σμύρνη. Μεγάλωσε στὴν Πόλη. Σπούδασε στὸ Παρίσι. Δούλεψε στὴν Ἀθήνα. Προσφύγεψε στὴν Τασκένδη. Καί, πέθανε στὴ Μόσχα. Αὐτὸ τὸ κομμάτιασμα τῆς ζωῆς του, ἦταν ἡ Μοίρα του...

Τὸ "Θ" ἑτοιμάζει ἕνα Ἀφιέρωμα τιμῆς κι ἀγάπης καὶ μιὰ δημόσια ἐκδήλωση στὴ μνήμη του

Κλασικὸ Κινέζικο Θέατρο. Παράσταση στὸ Πεκίνο, ἀπὸ γκραβούρα τοῦ 1805



ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΘΡΥΛΟΥΣ

ΕΝΤΥΠΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΚΙΝΕΖΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Τοῦ ΜΕΝΕΛΑΟΥ ΛΟΥΝΤΕΜΗ

Τὸ " Θ " ἀφήνει, γιὰ μιὰ φορά, κατὰ μέρος τὴν ἐπιστημονική του ...ἐμβρίθεια, γιὰ νὰ προσφέρει στοὺς ἀναγνῶστες συναρπαστικὲς σελίδες — γραμμένες γι' αὐτοὺς κι ἀφιερωμένες σ' αὐτούς — ἀπὸ τὸν ἔξοχο πεζογράφο Μενέλαο Λουντέμη. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ παρασπονδία : Οἱ σελίδες εἶναι θεατρικὲς κι ἀναφέρονται στὸ Κλασικὸ Θέατρο τῆς Κίνας. Δημοσιεύουμε, μὲ χαρὰ τὶς ἐντυπώσεις τοῦ ἀγαπητοῦ Μέλιου κ' εὐχόμαστε νὰ βρεθεῖ γρήγορα κοντά μας.

Ἕνας παλιὸς ἀσιατικὸς μύθος λέει πώς, τὸν πολὺ παλιὸ καιρό, ὁ οὐρανὸς δὲν ἦταν, σὰν καὶ σήμερα, μετέωρος στὸ κενό. Στηριζόταν σ' ἕνα καλάμι. Ὁ Αὐτοκράτορας ὅμως δὲ μποροῦσε νὰ δεχτεῖ τὸν ἐξευτελισμὸ νὰ κυβερνᾶ μόνο τὴ γῆ. Πῆρε λοιπὸν ἕνα τσεκούρι, ἔκοψε τὸ καλάμι καὶ γκρέμισε τὸν οὐρανό. Ἔτσι, ἀπὸ τότε, ἔγινε κι Αὐτοκράτορας τ' οὐρανοῦ.

Αὐτό, φυσικά, ἀνάγεται στοὺς χρόνους τοῦ Μύθου καὶ σὰ θρύλος μπορεῖ νὰ γίνει ἀποδεκτό. Τί θὰ λέγατε ὅμως ἂν σήμερα — στὸ μεσουράνημα τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα — ἀκούγατε ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὑπεύθυνα πρόσωπα τῆς δημόσιας καὶ πνευματικῆς ζωῆς τῆς Κίνας, τὸν Κὸ-Μὸ-Ζό, ν' ἀραδιάζει δοξασίες ποὺ πολὺ λίγο ἀπέχουν ἀπὸ κείνους τοὺς θρύλους;

Μὲ εἶχε καλέσει κάποτε, στὸ σπίτι του, μαζὶ μ' ἕνα κύκλο ἀπὸ φίλους καὶ συνεργάτες του κι ἀραδιαστήκαμε γύρω ἀπὸ ἕνα τραπέζι. Καταγράφω τὸ διάλογο.

ΚΟ-ΜΟ-ΖΟ : Λοιπόν, ποιὲς εἶναι οἱ ἐντυπώσεις τοῦ εὐγενικοῦ μας προσκαλεσμένου, ἀπὸ τὴ χώρα μας;

ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ : Ἀληθινὰ — πιστέψτε με — εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ἔχω τὴν αἴσθηση αὐτουνοῦ ποὺ λέμε ἀπεραντοσύνη.

ΚΟ-ΜΟ-ΖΟ (γελώντας καλότροπα) : Ξέρετε... ἐμεῖς ἐδῶ, ἔχουμε δυὸ ἥλιους.

ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ (ἐνθουσιασμένος) : Αὐτὸ εἶναι θαυμάσιο! Καταλαβαίνω. Τόσο ἀπέραντη εἶναι ἡ χώρα σας ποὺ, δὲν τῆς φτάνει ἕνας ἥλιος. Πολὺ ὡραῖο! (Τὸ γράφει).

ΚΟ-ΜΟ-ΖΟ : Ὁ εὐγενικός μας προσκαλεσμένος δὲν κατάλαβε ὅλη τὴν ἔννοια τῆς φράσης.

ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ (παραξενεμένος) : Μά, πῶς; Κατάλαβα αὐτὸ ποὺ εἴπατε.

ΚΟ-ΜΟ-ΖΟ : Ὁ δεύτερος ἥλιος εἶναι ἐδῶ κάτω στὴ γῆ.

ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ (Πῶς; Ἔχουν ἐδῶ καί... γήινους ἥλιους;) : Ποιός; Πῶς; Ποῦ εἶναι;

ΚΟ-ΜΟ-ΖΟ (ἁπλὰ καὶ φυσικά) : Ὁ Πρόεδρός μας!

ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ : Ἄχ, κύριε, τὸ χαλάσατε. (Τὸ σβήνει).

Ἡ ἑλληνική μου παιδεία (γιατὶ ὄχι καὶ ἡ ἰδιοσυγκρασία μου;) ἐξεγέρθηκαν τόσο, ποὺ μ' ἔκαναν νὰ ξεχάσω ἀκόμα καὶ τὴν ἀνεκτικότητα ποὺ ὑπαγορεύει ἡ θέση τοῦ φιλοξενούμενου. Ὁ Λαός μας πίστευε σὲ τόσους θεοὺς κ' ἐξοικειώθηκε τόσο πολὺ μαζί τους πού, ἂν κάποτε ὁλόκληρη ἡ ἀνθρωπότητα προσχωρήσει στὴν ἀθεΐα, ὁ λαός μας θὰ 'ναι ὁ πρῶτος. Εἶναι δύσκολο γιὰ ἕναν ἕλληνα, ποὺ συνήθιζε νὰ ἐνανθρωπίζει τοὺς θεούς, ν' ἀρχίσει νὰ θεοποιεῖ τοὺς ἀνθρώπους! Βέβαια, δὲν πρέπει νὰ κρίνουμε τὴν ψυχολογία καὶ τὰ ἤθη τῶν λαῶν μὲ τὰ δικά μας μέτρα. Διαφορετικὴ εἶναι ἡ μυθοπλασία ἑνὸς Ἕλληνα, διαφορετικὴ ἑνὸς Ἀσιάτη. Ἐκεῖ, ὁ ρυθμός ἀποκόλλησης ἀπὸ τὸ Μύθο εἶναι τόσο ἀργὸς ποὺ πολλοὶ ἄνθρωποι τὸν κουβαλοῦν ἀκόμη μαζί τους. Ἂς μὴν πᾶμε πολὺ μακριά. Ὡς τὸ 1911 ὁ γόνος τῆς τελευταίας δυναστείας τῶν Τσὶν θεωροῦνταν κάτι σὰν ὑποκατάστατο τοῦ Βούδα. Καλὰ ποὺ οἱ σημερινοὶ θεοποιοῦν τὸν ἀρχηγό τους. Τί θὰ γινόταν, ἂν θεοποιοῦσαν καμιὰ Μηχανή!

Ξεκινήσαμε γιὰ τὸ Θέατρο. Πῶς ξεπέσαμε στὸν Αὐτοκράτορα; Κι ὅμως, δὲν πέσαμ' ἔξω. Γιατί, ἀπὸ τὴν ἀνάγκη χώνεψης τοῦ Αὐτοκράτορα, γεννήθηκε τὸ Θέατρο. Πιὸ συγκεκριμένα, ἀπ' τὴν κοιλιὰ τοῦ Αὐτοκράτορα — ἀπαράλλαχτα ὅπως ἡ Ἀθηνᾶ ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τοῦ Δία! Γιατί, ἂν δὲν ἔτρωγε πολὺ ὁ Αὐτοκράτορας καὶ δὲν εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ χώνεψη, εἶναι ἀμφίβολο ἂν θ' ἀνακαλύπτονταν τὸ Θέατρο. Θὰ σκεφτεῖτε : Καὶ γιατὶ ὁ Γαληνότατος δὲν ἔκανε τὶς κινήσεις χώνεψης, μόνος του; Ἀστεῖα πράματα! Φάγατε ποτὲ σὰν Αὐτοκράτορας γιὰ νὰ μάθετε τί ἀσάλευτο πράμα εἶναι ἡ αὐτοκρατορικὴ κοιλιά; Ἕνας βαρυστομαχιασμένος Αὐτοκράτορας δὲ μπορεῖ νὰ σαλέψει οὔτε τὸ φρύδι του καὶ θὰ 'βαζε νὰ χορέψει τὴν κοιλιά του; Ἀδύνατο. Ἔτσι, ἀγκαρεύτηκαν ἄλλοι γι' αὐτὲς τὶς κινήσεις, νηστικοί. Κ' ἔτσι γεννήθηκε ὁ ἠθοποιός.

Μὰ τότε, πῶς; Δὲν εἶναι θρησκευτικὲς οἱ ρίζες τοῦ Κινέζικου θεάτρου; Ποιὸς εἶπε τέτοιο πράμα; Εἶναι καὶ παραεῖναι. Ὁ Αὐτοκράτορας δηλαδὴ τί, δὲν εἶναι πρόσωπο ἱερό; Ἀλλὰ ἐδῶ θὰ σᾶς φανεῖ παράξενο. Τὸ ἱερότερο μέλος ἀπ' ὅλα τὰ ἱερὰ μέλη τοῦ Αὐτοκρατορικοῦ σώματος δὲν εἶναι — ὅπως θὰ φαντασθήκατε — τὸ Πνεῦμα. Κάθε ἄλλο. Εἶναι ἡ κοιλιά! Αὐτὴ ἡ κοιλιά, ὄχι μόνο τότε, ἀλλὰ καὶ σήμερα, ἔπαιζε καὶ παίζει τὸ ρόλο τοῦ ἄξονα πέριξ τοῦ ὁποίου περιστρέφεται ἡ ἀνθρώπινη ζωή. Αὐτὴ εἶναι ἡ λατρευτικὴ σφαίρα ποὺ ἔγινε τὸ σύμβολο πίστης καὶ ζωῆς. Ἡ Α.Μ. ἡ κοιλιὰ εἶναι τὸ ὑψηλότερο δεῖγμα εὐγενείας, ὑπεροχῆς καὶ ἀρσενικῆς... γοητείας — καὶ σήμερα!

Δὲ θὰ ξεχάσω ποτὲ τὸ θαυμάσιο φίλο ποὺ ἀπέκτησα στὴν Κορέα, τὸ σωφέρ μου. Εἶναι ἀδύνατο νὰ περιγράψω τὴν περηφάνια καὶ τὴν ἀγαλλίαση ποὺ ἔνιωθε σὰν ἔβλεπε τὴν κοιλιά μου νὰ φουσκώνει! Ταβαλὶτ — μοῦ 'λεγε. Κούσατ.. κούσατ.. κούσατ.. (Τρῶε.. τρῶε.. τρῶε..). Μετὰ σὰμ-λό.. σὰμ-λό... σὰμλό.. (πίνε, πίνε, πίνε.. σὰμ-λὸ (πιοτὸ τῆς ρίζας τῆς ζωῆς) καὶ τότε νά.. νά.. νά.. τὰ κορίτσια θὰ πέσουν ἀπάνω σου!

Αὐτὸ δὲν εἶναι καμιὰ ξώπετση παρατήρηση. Στὴν Κίνα περίοπτο ἦταν τὸ στρογγυλό, ὄχι τὸ ὑψηλό. Φτάνει νὰ σκεφτεῖ κανένας πὼς μιὰ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες καὶ κραταιότερες Δυναστεῖες, ποὺ κράτησε πάνω ἀπὸ χίλια χρόνια, λεγόταν Δυναστεία τῶν Τσού — δηλαδὴ τῶν Στρογγυλῶν. Ὁ βαθμὸς εὐγενείας δὲ μετριόταν ἀπὸ τὴν ἀξία, τὴν ἀμφίεση κ.λπ. ἀλλὰ ἀπ' τὸ μέγεθος τῆς κοιλιᾶς. Ὅσο ψηλότερα ἀνεβαίναμε στὴν κοινωνικὴ ἱεραρχία τόσο καὶ πιὸ λίγο μίκραινε ἡ ἀπόσταση ποὺ χώριζε τὴ ζώνη ἀπὸ τὴν κοιλιά. Ἡ ζώνη πάντα — κανόνας ἀπαράβατος — ὀφείλει νὰ βρίσκεται σὲ κάποια διακριτικὴ ἀπόσταση ἀπ' τὴν κοιλιά. Δὲν ἐπιτρέπεται ν' ἀγγίζει οὔτε τὴν κοιλιὰ τοῦ Αὐτοκράτορα. Τὸ προνόμιο αὐτό, τὸ κράτησε γιὰ τὸν ἑαυτό του, μόνο ὁ Βούδας.

Ὁ αὐτοκράτορας Μίνγκ Χουάνγκ, προστάτης ἅγιος τοῦ Κινέζικου θεάτρου. Ἵδρυσε τὴν πρώτη Δραματικὴ Σχολὴ τὸν Η' αἰώνα μ.Χ.

Κι ἂν ὅλ' αὐτὰ εἶχαν ἰσχὺ τότε στὴ ζωή, μπορεῖ νὰ σκεφθεῖ κανένας τί ἰσχὺ θὰ πρέπει νὰ εἶχανε στὸ θέατρο. Ἡ σκηνή, στὴν πραγματικότητα, ἦταν ἀντιγραφὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ μιᾶς Παγόδας, ὅπου εἶναι ἀραδιασμένες οἱ προσωπικότητες τοῦ οὐράνιου Πανθέου, τὰ διάφορα γύψινα ἢ πέτρινα genies. Μόνο ποὺ — στὴ σκηνὴ — τὰ genies εἶναι ζωντανά.

Τὸ ἀρχαῖο Κινέζικο θέατρο — ὅπως καὶ τὸ δικό μας — ἦταν χορευτικὸ καὶ μουσικό. Κινήσεις, μὲ τὴ συνοδεία μιᾶς ἀπελπιστικὰ ἀργῆς μουσικῆς. Ὁ ἠθοποιός, ἐδῶ, δὲν εἶναι ἕνας ὁποιοσδήποτε ὑποκριτής. Συγκεντρώνει, σὲ ἄφθαστο βαθμό, τὰ προσόντα καὶ τοῦ χορευτῆ καὶ τοῦ μίμου. Ἡ παρουσία τῆς γυναίκας στὴ σκηνὴ θεωροῦνταν καθοσίωση. Τοὺς γυναικείους ρόλους τοὺς παίζανε κάτι ἐκθηλυσμένοι ἄνδρες ποὺ θά 'κοβες τὸ κεφάλι σου πὼς εἶναι γυναῖκες. Εἶχα τὴν τύχη νὰ δῶ, στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, τὸ μεγαλύτερο καὶ τελευταῖο ἑρμηνευτὴ γυναικείων ρόλων, τὸ μεγάλο ἠθοποιὸ Φὰμ Λάν. Δὲν ἦταν μόνο κοριτσίστικη ἡ φωνή του — ψιλὴ σὰν τέλι — ἦταν, πάνω ἀπ' ὅλα, ἡ χειρονομία του, ἡ κίνησή του, ὁ θηλυκὸς — γεμάτος ἀσιατικὸ αἰσθησιασμὸ — ἀέρας του... Καὶ νὰ σκεφτεῖς πὼς εἶχε περάσει τὰ ἑβδομήντα!

Τὰ λιμπρέτα τῶν ἔργων ἦταν σκέτες ὑμνωδίες στὴ δόξα τοῦ Αὐτοκράτορα, ἐπίδειξη τοῦ πλούτου τοῦ Αὐτοκράτορα, τῆς σοφίας τοῦ Αὐτοκράτορα καί, κάπου κάπου, καὶ τῆς δικαστικῆς ἀμεροληψίας τοῦ Αὐτοκράτορα. Ἔργα μὲ κοινωνικὴ θέση ἀρχίζουν νὰ μπαίνουν πολὺ ἀργότερα, στὴν ἐποχὴ τῆς παρακμῆς τῶν ἀρχαίων δυναστειῶν... ὅταν ὁ Αὐτοκράτορας ἀσχολοῦνταν μόνο μὲ τὸ μάζεμα τοῦ πλούτου κι ἄφηνε τὶς βάναυσες αὐτὲς συνήθειες στοὺς ὑπηκόους του.

Ἐδῶ πρέπει νὰ κάνουμε μιὰ διάκριση. Ὅταν λέμε ἀρχαῖο Κινέζικο θέατρο, σὲ καμιὰ περίπτωση δὲν πρέπει νὰ ἐννοοῦμε ἕνα εἶδος θεάτρου. Μερικοὶ τὸ ταυτίζουν — κάκιστα — μὲ τὴν Ὄπερα τοῦ Πεκίνου. Ἡ δική μου ἐμπειρία — ταξίδεψα τρεῖς φορὲς στὴν Κίνα — εἶναι ἄλλη. Κάθε ἐπαρχία ἔχει τὴν ἰσάξια, μερικὲς φορὲς καὶ πολὺ καλύτερη, Ὄπερα. Κι ὅταν λέμε ἐπαρχία πρέπει νὰ σκεφτοῦμε κάτι πελώριες ἐπικράτειες μὲ πενήντα κ' ἑκατὸ ἑκατομμύρια κατοίκους. Τὸ ἑκατομμύριο κοντεύει νὰ γίνει, ἐκεῖ, μονάδα μετρήσεως!

Ἡ Ὄπερα τοῦ Πεκίνου, ἔξαφνα, μπορεῖ νὰ διαθέτει πρώτης γραμμῆς ἠθοποιοὺς καὶ παραμυθένια μπαλέτα, ἀλλὰ τὰ λιμπρέτα της εἶναι ἰσχνὰ καὶ μονότονα. Μ' ἄλλα λόγια ὁ ξένος θεατὴς παρακολουθεῖ θέαμα χλιδῆς. Πουθενά, ἔστω κι ὁ παραμικρὸς, ὑπαινιγμὸς γιὰ τὴν κοινωνικὴ ἀδικία ποὺ δυνάστευε ἀλύπητα τὰ λαϊκὰ στρώματα. Ποῦ τέτοιο πράμα! Αὐτό, γιατὶ τόσο ἡ Ὄπερα τοῦ Πεκίνου ὅσο καὶ οἱ Ὄπερες ἄλλων μεγαλουπόλεων ἦταν κάτω ἀπὸ τὸ ἄγρυπνο μάτι τοῦ Αὐτοκράτορα. Ἔ, αὐτὸ τὸ "μάτι" εἶναι ἡ ἀφορμὴ ποὺ τὸ θέατρο, σ' αὐτὲς τὶς πόλεις, ἔμεινε ἀνεξέλικτο. Πάντα τὸν πρῶτο ρόλο ἔπαιζαν ἐκεῖ τὸ μετάξι καὶ τὰ διαδήματα. Μόνο στὴν Ὄπερα τοῦ Τσούγκ Κίγκ, μιᾶς πολυάνθρωπης πόλης μὲ πέντε

Τὸ παλάτι τῆς δυναστείας τῶν Γιουὰν στὸ Πεκίνο. Εἰκονογραφικὴ ἀναπαράσταση τοῦ περίβολου διαμονῆς τοῦ αὐτοκράτορα

ἑκατομμύρια κατοίκους σημείωσα κάποια πρωτοτυπία: Δίπλα στὴ σκηνή, πλάι στὴν ὀρχήστρα, ὑπάρχει ἕνας μικρὸς κοριτσίστικος χορὸς πού, κτυπώντας κάτι μικρὰ ξύλινα κρουστά, σχολιάζει τὰ παθήματα τῶν ἡρώων.

Καὶ τώρα στὸ μύθο. Ἡ ἀφήγηση βασίζεται πιὸ πολὺ στὴ δηλωτικὴ κίνηση καὶ στὰ χτυπητὰ χρώματα παρὰ στὸ Λόγο. Ἡ μουσική, σὰ μελωδία, εἶναι ὑποτυπώδης. Δεσπόζει ὁ ρυθμός. Ὁ μαέστρος, πίσω ἀπ' τὶς κουίντες παρακολουθεῖ καταπόδας τοὺς ἠθοποιοὺς καὶ κυβερνᾶ τὸ ρυθμό τους μὲ τὰ σεῖστρα του.

Ὅταν στὴν Κίνα λὲς Μεγάλος ἠθοποιός, δὲν πρέπει νὰ νομίσεις ὅτι πρόκειται γιὰ ἕναν ἄνδρα ἢ μιὰ γυναίκα πού ἑρμηνεύει τέλεια ἕνα ρόλο. Αὐτὸ στὴν οὐσία, δὲ σημαίνει τίποτα. Γιατί, ἐδῶ, βασικὸ ὄργανο ἔκφρασης δὲν εἶναι ὁ Λόγος. Ὁ Λόγος παίζει τριτεύοντα μόνο ρόλο. Ὁ ἠθοποιός, στὴν πραγματικότητα, εἶναι ἕνα σύνολο ἀπὸ μικρὰ ὑποκριτικὰ ἐξαρτήματα, πού τὸν κύριο ρόλο τὸν παίζουν τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια. Ἡ μάσκα μένει ἀκίνητη κι ἀνέκφραστη. Δείχνει τὸν ἄγριο, τὸν ἀθῶο ἢ τὸν πονηρό, ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τῆς παράστασης. Παράξενο... Φοροῦν κ' ἐδῶ κόθορνους. Ἀλλ' ὄχι ὅλοι. Μόνο οἱ δυνατοὶ καὶ προπάντων οἱ κ α κ ο ί.

Οἱ τουνίκες τῶν ἠθοποιῶν καὶ τὰ φαρδομάνικα εἶναι οἱ μικρὲς αὐλαῖες ἀπ' ὅπου μπαινοβγαίνουν κ' ἐκτελοῦν τοὺς ρόλους τους οἱ θαυμάσιοι ἠθοποιοὶ πού 'ναι τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια.

Οἱ ἥρωες διαιροῦνται σὲ καλοὺς καὶ κακούς, χωρὶς ἐνδιάμεσες ἀποχρώσεις. Τὸ ἴδιο συμβαίνει, δυστυχῶς, καὶ στὸ σύγχρονό τους θέατρο. Ἀπ' τό 'να μέρος εἶναι οἱ τέλειοι, ἀληθινοί, ἀδιαφιλονίκητοι ἄγγελοι — οἱ Κομμουνιστές. Ἀπ' τ' ἄλλο, οἱ ἀπροκάλυπτοι διαβόλοι — οἱ ἐκμεταλλευτές. Τρίτη ποικιλία δὲν ὑπάρχει.

Τραχύ, ἐδῶ, δὲν εἶναι τὸ ἀρρενωπό, ἀλλὰ τὸ κακό. Ἀρρενωπὸ εἶναι τὸ λεπτεπίλεπτο, τὸ ἁβρό, τὸ ἐκθηλυσμένο. Ὁ πρωταγωνιστὴς γιὰ νὰ καθιερωθεῖ καὶ ν' ἀρέσει πρέπει νὰ ξεπερνᾶ σὲ χάρη καὶ κομψότητα τὴν πρωταγωνίστρια. Σ' ὅλη τὴν παράσταση, βάζει ὅλα του τὰ δυνατὰ νὰ ξεπεράσει σὲ λεπτότητα τὴ φωνὴ τῆς *παρτεναίρ* του. Καὶ μόλις τὸ καταφέρει, τὸ κοινὸ ξεσπᾶ σὲ δαιμονισμένα χειροκροτήματα. Ὁπωσδήδήποτε, χειροκροτοῦν κ' ἐδῶ ἀλλ' ὄχι στὸ τέλος τῆς παράστασης, οὔτε στὴν κορώνα. Χειροκροτοῦν τὴν ψιλὴ φωνὴ — ὄχι τὴν ... ψηλή! Γενικά, οἱ ἔρωτες στὴ σκηνὴ εἶναι ἔρωτες πουλιῶν. Ὁ ἀρσενικὸς εἶναι πολὺ λαμπρότερος στὸ ντύσιμο, ὅπως ἀκριβῶς καὶ

στὸ βασίλειο τῶν πουλιῶν, ὅπου τὸ ἀρσενικὸ ἔχει λαμπρότερη φτερωσιὰ ἀπὸ τὸ θηλυκό.

Εἴπαμε πὼς κεντρικὲς φιγοῦρες τῆς σκηνῆς εἶναι οἱ πρίγκιπες κ' οἱ αὐτοκράτορες. Μὰ μήπως τὸ κοινὸ ἦταν διαφορετικό; Πρίγκιπες καὶ αὐτοκράτορες ἦταν κ' οἱ θεατές. Γιὰ τὴν ἀλήθεια, μάλιστα, οἱ θεατὲς ἦταν πολὺ ψηλότερης κοινωνικῆς κλάσης ἀπὸ τὶς φιγοῦρες τῆς σκηνῆς. Γιατί, σπάνια οἱ θεατὲς ἦταν δυό. Κατὰ κανόνα, ἦταν ἕνας — ὁ Αὐτοκράτορας.

Στὰ θερινὰ ἀνάκτορα, ποὺ βρίσκονται ἀρκετὰ μακριὰ ἀπ' τὸ Πεκίνο, συναντήσαμε τὸ πιὸ περίεργο θέατρο τοῦ κόσμου. Ἡ σκηνὴ εἶν' ἐντελῶς ἀπομονωμένη ἀπ' τὴν πλατεία. Γιὰ νὰ μὴν τύχει, μάλιστα, κι ἀποχτήσει ὁποιαδήποτε συνάφεια, ἦταν χτισμένη σ' ἄλλο, χωριστό, κτήριο. Ἔτσι, ὅταν ὁ Αὐτοκράτορας ἤθελε νὰ θεατριστεῖ, δὲν πήγαινε στὸ θέατρο ἀλλ' ἐρχόταν — ὅπως τὸ ὄρος στὸ Μωάμεθ — τὸ Θέατρο σ' αὐτόν. Ἀλλά, ὅλα κι ὅλα, ὄχι πολὺ κοντά. Σ' ἄλλο κτήριο ἦταν ὁ θεατὴς καὶ σ' ἄλλο ὁ ἠθοποιός. Μεσολαβοῦσε μάλιστα ἕνα ὑπαίθριο κενὸ ἀπὸ δέκα μέτρα καί, σὰ νὰ μὴν ἔφτανε τὸ κενό, μεσολαβοῦσε καὶ μιὰ πελώρια τζαμαρία, μὴν τύχει κ' ἔρθουν σὲ συνάφεια τὰ χνῶτα τοῦ Αὐτοκράτορα μέ τὰ βάρβαρα χνῶτα τῶν ἠθοποιῶν.

Ὁ συνοδός μου βρέθηκε, φυσικά, σὲ φοβερὴ ἀμηχανία ὅταν τὸν ρώτησα γιατὶ ὅλ' αὐτὰ τὰ αὐστηρὰ μέτρα ἀπομόνωσης. Τοῦ τὸ ἐξήγησα ἐγώ, χωρὶς νὰ τὸν πείσω. Ὅποιος ξένος ἰσχυριστεῖ πὼς ἔπεισε Κινέζο, θὰ εἶναι ἢ ψεύτης ἢ φαντασιόπληκτος.

Δύο πήλινα εἰδώλια ἠθοποιῶν, μὲ τὰ κοστούμια τῶν ρόλων τους. Βρέθηκαν στὴν πρόσοψη τάφου, σ' ἀνασκαφὲς στὸ Χοὺ-μά, 1969

Κάτω ἀπ' τὶς συνθῆκες θεατρισμοῦ ποὺ περιγράψαμε εἶναι φυσικὸ ὁ ἠθοποιὸς νὰ μὴν ἔχει δεῖ ποτὲ τὶς ἀντιδράσεις τοῦ μοναδικοῦ του θεατῆ, ἀφοῦ δὲν εἶδε ποτὲ οὔτε τὸν ἴδιο! Πολλὲς φορὲς ὁ Αὐτοκράτορας κοιμόταν, χωρὶς οἱ ἠθοποιοὶ νὰ τὸ μάθουν ποτέ. Μετὰ ἀπ' ὅλα αὐτά, ἀναπηδᾶ τὸ ρώτημα : Κι ὁ Λαός, πῶς θεατριζόταν; Μὰ ... ὑπῆρχε Λαός; Γιὰ τοὺς Αὐτοκράτορες καὶ τοὺς μανδαρίνους τέτοιο εἶδος ἦταν ἀνύπαρκτο στὴν Κίνα. Ὑπῆρχαν ἀγέλες ἀνθρώπων, ποὺ ἂν εἶχαν τὴν κουπίτσα τοῦ ρυζιοῦ τους ὅλες τὶς μέρες τοῦ χρόνου, ὄφειλαν νὰ θεωροῦνται προνομιοῦχα ὄντα. Ὡστόσο, παρὰ τὴν ἀντίθετη γνώμη τοῦ Αὐτοκράτορα, ὁ Λαὸς — γιὰ τὸν ἑαυτό του — ὑ π ῆ ρ χ ε. Καὶ μιὰ καὶ ὑπῆρχε, φρόντιζε κι αὐτὸς γιὰ τὴν ἐπιβίωσή του καὶ γιὰ τὴν ψυχαγωγία του. Τὰ θεάματα ἦταν φυσικά, χοντρο-σχοινοβασίες, παλέματα, χοροὶ κ.λπ. Χρειάστηκε νὰ περάσουν χιλιετηρίδες γιὰ ν' ἀποχτήσει κι ὁ λαὸς τὸ δικαίωμα νὰ παρακολουθεῖ αὐτοκρατορικὸ θέαμα χωρίς, ἐννοεῖται, τὴν παρουσία τοῦ Αὐτοκράτορα. Γι' αὐτόν, ὑπῆρχε πάντα τὸ ἀτομικό του θέατρο.

Ἂς δοῦμε τώρα κάτι ἄλλο : Ποῦ ὀφείλονταν ἡ ἀπουσία τῆς γυναίκας καὶ ἡ ἀποκλειστικὴ νομὴ τῆς Σκηνῆς ἀπὸ τὸ ἀνδρικὸ φύλο; Δὲν εἶναι βέβαια, ἀποκλειστικά, κινέζικο φαινόμενο. Ἀλλ' ἐδῶ ὑπάρχει μιὰ ἄλλη ἰδιομορφία. Τοὺς γυναικείους ρόλους δὲν τοὺς παίζουν ἄνδρες, ποὺ μιμοῦνται τὶς γυναῖκες. Στὴν πραγματικότητα, δὲ μιμοῦνται. Γιατὶ ἐδῶ, δὲν πρόκειται γιὰ πλήρεις ἄνδρες. Ὅλοι ἦταν εὐνοῦχοι καὶ μὲ φωνητικὲς χορδὲς τόσο λεπτὲς ποὺ τοῦ κάκου ξελαρυγγιάζονταν οἱ καημένες οἱ γυναῖκες γιὰ νὰ τοὺς φτάσουν. Καὶ δὲν ἦταν τὸ θέατρο μοναδικὸ πεδίο δράσης τῶν εὐνούχων, ἀλλὰ καὶ οἱ Αὐλές. Στοὺς χώρους π.χ. ποὺ κινοῦνταν ἡ Αὐτοκρατόρισσα δὲν ἔπρεπε νὰ πνεύσει οὔτε ἀέρας ἀρσενικός. Ὁ αὐτοκράτορας, γιὰ τὴ φύλαξη τῆς τιμῆς του, δὲν εἶχ' ἐμπιστοσύνη στὸ γυναικεῖο φύλο. Τὴν ἐμπιστευόταν στὴ φύλαξη τῶν εὐνούχων. Γιὰ νὰ μὴ τὸν πάρει, μάλιστα, καμιὰ φορὰ ὁ ὕπνος καὶ τοῦ ἐπιβουλευθοῦν τὴν τιμή, μολύνοντας τὴν κοίτη του, κοίμιζε πλάι στὴν Αὐτοκρατόρισσα ἕναν εὐνοῦχο.

Γνώρισα, καὶ εἶχα μιὰ ἀνώφελη συζήτηση μαζί του, τὸν εὐνοῦχο τῆς τελευταίας Αὐτοκρατόρισσας ἀπὸ τὴ Δυναστεία τῶν Τσίν. Τὸν ἀντάμωσα στ' ἀπέραντα χειμερινὰ ἀνάκτορα τοῦ Πεκίνου νὰ περιφέρεται σὰν ἕνα στοιχειὸ τοῦ παρελθόντος. Ἦταν ἕνα σταφιδιασμένο ὄν, ἀπὸ κίτρινο σφουγγάρι γεμάτο πόρους καὶ ἴνες, ἔτσι πού 'χαν χαθεῖ τὰ μάτια του. Εἶχε μιὰ μακριὰ λεπτὴ πίπα, ποὺ τὴν κρεμοῦσε σὲ μιὰ θήκη ἀπὸ τὴ ζώνη του σὰ σπαθί. Κατοικοῦσε ἐκεῖ γύρω, κάπου σὲ μιὰ τρύπα τῶν ἀνακτόρων. Καθόταν σ' ἕνα πεζούλι καὶ νύσταζε σὰν πουλὶ στὴν κούρνια του.

— Νί-χάα, τοῦ λέω.

Ξύπνησε, κ' ἔκανε ν' ἀνοίξει τὰ μάτια του, γιατὶ πολὺ τὸν παραξένεψε ὁ κινέζικος χαιρετισμὸς ἀπὸ ξένο στόμα. Σκούντηξε τὸ συνοδό μου.

—Ἄκου, τοῦ λέει κεῖνος. Τοῦτος ὁ Σί-λὰ τσιό-ζὰ

(αὐτὸς ὁ Ἕλληνας συγγραφέας) θέλει κάτι νὰ σὲ ρωτήσει.

— Χμ... Σὰν τί; ρώτησε. Βλέπω... ἡ μύτη του εἶναι πολὺ μακριὰ καὶ μπορεῖ νὰ τρυπώσει καὶ μὲς στ' ἀφτί μου. Τί θέλει;

— Τοῦ λόγου σου, τοῦ λέω, εἶσαι ποὺ κοιμόσουν μὲ τὴν Αὐτοκρατόρισσα;

—Ἄχ, πές μου ἐσύ — λέει στὸ διερμηνέα — γιατὶ νὰ τὸ πληρώνω ἀκόμα αὐτὸ τὸ σφάλμα; Ἔ, ναί. Κοιμόμουν. Τώρα τί νὰ κάνω;

— Τίποτα. Καλὰ ἔκανες. Κοιμόσουν λοιπόν, ἔ;

— Κοιμόμουν.

— Καί... τί ἔνιωθες;

— Τίποτα.

Ὁ διάλογος ἦταν πολὺ δύσκολος μαζί του.

— Πές μου...

—Ἄ;

— ...θέλεις τίποτα ἀπ' τὴ ζωή;

— Καπνό.

— Τί ἀναμνήσεις ἔχεις ἀπ' τὸν ὕπνο σου κοντὰ στὴν Αὐτοκρατόρισσα;

— Εἶχε κρέας κρύο καὶ πολὺ μαλακό. Νά!

—Ἔχω σὲ λίγο ραντεβοῦ μὲ τὸ Βούδα. Θέλεις νὰ τοῦ πῶ τίποτα;

—Ὄχι.

— Θέλεις νὰ τοῦ πῶ νὰ σὲ πάρει;

—Ὄχι.

— Φοβᾶσαι τὸ θάνατο;

— Δὲν ξέρω...

Πείστηκα πὼς ἡ συζήτησή μας δὲν πρόκοβε καὶ τὸν ἄφησα. Καιρὸς νὰ γυρίσουμε στὸ θέμα μας.

Τὸ παλιὸ Κινέζικο θέατρο δὲν εἶχε διάκοσμο. Ἡ σκηνὴ ἦταν ἕνα τετράγωνο κουτί, κλεισμένο μὲ παραπετάσματα κόκκινα ἢ πράσινα. Τὸ μόνο ἔπιπλο ποὺ μπαινόβγαινε ἦταν ἕνα τραπέζι μὲ δυὸ καθίσματα ποὺ τὰ μετάφεραν στὴ σκηνὴ οἱ ἠθοποιοί. Ὅλ' ἡ ἄλλη ἐπίπλωση, οἱ πόρτες, τὰ κατώφλια ὑποδηλώνουνταν μὲ τὴ μιμική. Οἱ ἠθοποιοὶ ἀνοιγοκλείνουν τὶς πόρτες, πηδοῦν τὰ κατώφλια, ἀνεβοκατεβαίνουν στ' ἄλογα... Μερικὲς φορὲς σερβίρουν καὶ τσάι. Λέω μερικὲς γιατί, πολλὲς φορές, σερβίρουν ἀέρα. Ἀλλὰ τὸν πίνουν μὲ τόση ὄρεξη, καὶ τὸν φυσοῦν τόσο λεπτὰ γιά... νὰ κρυώσει! Ὑγρὰ πάντως δὲ σερβίρουν ποτέ. Μὲ τὶ ἀβρότητα ὅμως καὶ μὲ τί θαυμάσια εὐγένεια τὰ πίνουν! Σηκώνει ὁ ἠθοποιὸς τὸ ἄδειο του φλυτζάνι — ἢ τὸ ἄδειο του χέρι — καὶ νομίζεις πὼς σηκώνει τὰ ἅγια τῶν ἁγίων. Τὸ φέρνει κατόπιν, μὲ συνοδεία μουσικῆς, στὰ χείλη, ἐνῶ τὴν ἴδια στιγμὴ τὰ σκεπάζει μὲ τ' ἀριστερό του μανίκι. Αὐτὸ τὸ μανίκι καὶ τὸ παίξιμό του ἀποτελεῖ τὴν πεμπτουσία τῆς ἑρμηνείας τοῦ μεγάλου ἠθοποιοῦ. Ὅσο πιὸ πίσω στὶς παλιὲς δυναστεῖες πᾶμε, τόσο καὶ πιὸ φαρδιὰ εἶναι τὰ μανίκια. Μὰ πάντα, ὅλα τελειώνουν σ' ἕνα μεταξωτὸ ἢ κεντητὸ φαρμπαλά, ἀπ' ὅπου προβάλλει μ' ἐξαίσια πλαστικότητα — μὲ συνοδεία πάντα μουσικῆς — τὸ χ έ ρ ι... Φαντάζομαι πὼς τρία χρόνια θά 'ναι λίγα γιὰ νὰ διδαχτεῖ ὁ ἠθοποιὸς τὴν πλαστικὴ αὐτὴ τῶν χεριῶν. Μ' αὐτὰ τὰ χέρια, ἄντρες καὶ γυναῖκες καὶ προπάντων οἱ γυναῖκες, τὰ λένε ὅ λ α. Οἱ ἄντρες προπάντων μὲ τὰ πόδια. Ποιὸς δὲν ἔχει δεῖ τὸν κόκορα τῆς αὐλῆς του στὶς ἐρωτοτροπίες του μὲ τὴν πουλάδα τῆς ἐκλογῆς του. Ἐκεῖνο τὸ " παραπάτημα ", τὸ μπέρδεμά του — τάχα — μὲ τὴ φτερούγα, καὶ τὸ μονόπαντο κεῖνο περπάτημα!... Ἔ, ἀκριβῶς — πανομοιότυπα! — τὶς ἴδιες κινήσεις κάνει κ' ἐδῶ ὁ γυναικοκατακτητής. Γιὰ φτερούγα χρησιμοποιεῖ τὸ γύρο τῆς φουστάνας του. Τῆς δίνει μιά, τὴν πιάνει στὸν ἀέρα, κατόπιν κάνει μιὰ φούρλα, ἀρχίζει τὸ ἐρωτικὸ " παραπάτημα " καὶ μετά, μὲ κορδομένο κουνάρισμα, βγαίνει ἀπ' τὴ σκηνή· μονόπαντα ὁ πεζός· μ' ἀναπηδήματα, ὁ καβαλάρης.

Καὶ τὸ τρίτο πήλινο εἰδώλιο, ἑνὸς ἠθοποιοῦ, ποὺ παίζει. Βρέθηκε στὴν πρόσοψη τάφου, σ' ἀνασκαφὲς τοῦ 1969 στὸ Χοὺ - μά

Αὐτὴ ἡ τελετουργία συνεχίζεται ἀπ' τὰ παλιά, παμπάλαια χρόνια ὡς τὰ σήμερα. Οἱ Κινέζοι τρέφουν βαθιὰ εὐλάβεια στὴν παράδοσή τους. Οἱ ἀψυχολόγητοι, ἀνεύθυνοι, καὶ θλιβεροὶ πειραματισμοὶ ὁρισμένων δικῶν μας " νεωτεριστῶν " ποὺ βάλανε βέβηλο χέρι στὸ κλασικό μας Ἀρχαῖο θέατρο — στὴ σφαίρα τῆς ἑρμηνείας, τῆς ἐνδυματολογίας κ.λπ. δὲ μαρτυροῦν παρὰ ἔλλειψη σεβασμοῦ καὶ ἀγραμματοσύνη. Κι ὁπωσδήποτε τὰ κρούσματα αὐτὰ δὲ δείχνουν μόνο ἠθικὴ χαλάρωση καὶ ἀπουσία ταλέντου, ἀλλὰ καὶ μιὰ βαθύτατη ἀνθρώπινη παρακμή.

Δὲ θά 'θελα νὰ κλείσω τὸ γραφτό μου ἂν δὲν ἀποκά-

Ἕνας ρόλος ἠθοποιοῦ, ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα. Οἱ στῆλες, δεξιὰ ἀπὸ τὰ ἰδεογράμματα, ἀποτελοῦν μουσικὴ ἔνδειξη

λυπτα μιὰ παρατήρηση, ποὺ μοῦ 'γινε πονοκέφαλος σ' ὅλα μου τὰ ταξίδια. 'Ανάμεσα στὸ θρησκευτικὸ κι αὐτοκρατορικὸ ρεπερτόριο ἀνακάλυψα μερικὰ ἔργα, κυρίως κωμωδίες, μὲ τὴν πιὸ βαριὰ καὶ τσουχτερὴ ἀντιδυναστικὴ σάτιρα, τέτοια ποὺ θὰ ὁδηγοῦσε στὸ ἐδώλιο καὶ τοὺς πιὸ ἐπαναστατικοὺς συγγραφεῖς τοῦ αἰώνα μας. Αὐτὸ συνέβη μόνο καὶ ἀποκλειστικὰ στὴν ἐπαρχία τοῦ Σὲ-Τσουάν, μιὰ ἐπαρχία μὲ κάπου ἑξήντα ἑκατομμύρια ἀνθρώπους. Ρώτησα σοφοὺς καὶ ἄσοφους. Δὲν πῆρα ἀπάντηση. Μερικὲς φορὲς ξαφνιάζουνταν καὶ μὲ ρωτοῦσαν ποῦ εἶχα ἀνακαλύψει κάτι τέτοιο. Τοὺς ἐξηγοῦσα. Κουνοῦσαν τὸ κεφάλι. "Οχι, δὲν τό 'χανε προσέξει. Μὰ κι ἂν τό 'χανε προσέξει δὲ θὰ μποροῦσαν νὰ τοῦ βροῦν καμιὰ ἐξήγηση.

Στὸ τέλος, τὴ λύση μοῦ τὴν ἔδωσε μόνη της ἡ Γεωγραφία. Καὶ νὰ πῶς :

Καὶ στὰ τρία ταξίδια ποὺ 'κανα στὴν Κίνα, μοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ διαπιστώσω πὼς ἡ Κίνα εἶναι ἡ χώρα τῶν γεωφυσικῶν θαυμάτων. Μέσα στὸν ἴδιο χῶρο, μπερδεύονται τὰ πιὸ παράταιρα κλίματα κ' οἱ πιὸ χτυπητὲς γεωλογικὲς κλιμακώσεις. 'Εδῶ γῆ διψασμένη, ἐκεῖ πνιγμένη στὸ νερό, ἀλλοῦ τὸ πολικὸ κρύο κι ἀλλοῦ τὰ τροπικὰ κυνικὰ καύματα. Τὸ τραῖνο κυλᾶ ἀπαραξένευτο ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ ἰδιότροπα καμώματα. Εἰσορμᾶ στὰ βαθύσκια δάση γιὰ νὰ πέσει σὲ λίγο σὲ μιὰ αὐχμηρὴ καὶ ἄνυδρη ἔρημο. Καί, σὲ μιὰ στιγμή, νὰ καὶ μπαίνει... στὸν Παράδεισο. Δὲν ὑπερβάλλω. 'Υπάρχει μιὰ πόλη, τὸ Χαντσόου, ποὺ ἡ ὀμορφιά της ἀφήνει πίσω ὅλους τοὺς θρύλους. Στὴ μέση μιὰ λίμνη μὲ ἀσημιὰ νερὰ καὶ γύρω γύρω, σὰ ρουμπινὶ δαχτυλίδι, ἡ πόλη. Δὲ χρειάζεται νὰ πεθάνει κανένας γιὰ νὰ πάει στὸν Παράδεισο — λέω στοὺς συναδέλφους ποὺ ἦρθαν νὰ μὲ προσδεχτοῦν. Τὸν Παράδεισο ἐσεῖς τὸν χαίρεστε ζωντανοί.

Τὰ ξαφνιάσματα αὐτὰ δὲ στὰ ἐπιφυλάσσει μόνο ἡ φύση ἀλλὰ καὶ τὰ ἤθη καί, στὴν περίπτωσή μας; καὶ τὸ Θέατρο. Αὐτό, ὅπως ἀνάφερα, δὲ συμβαίνει παρὰ μόνο σὲ μιὰ ἐπαρχία. Τὸ Σὲ-Τσουάν. "Ως τότε, εἴχαμε συνηθίσει μόνο στὶς "πεντάμορφες" φτωχοῦλες ποὺ τὶς ἔσωζε καὶ τὶς παντρευόταν ὁ Αὐτοκράτορας ἢ ὁ Πρίγκιπας. Καὶ τί εἶδα ἐδῶ; Οἱ αὐτοκράτορες καὶ τὰ πριγκιπόπουλα βέβαια δὲν ἔλειπαν ἀλλὰ ἦταν τὰ πιὸ θλιβερὰ καὶ καταγέλαστα πρόσωπα, ποὺ τὰ σέρνανε ἀπ' τὴ μύτη οἱ παλλακίδες, κάτι διαβολεμένα, τετραπέρατα πλάσματα. 'Εδῶ, τὸν εὐγενῆ καὶ μεγαλόκαρδο δὲ θὰ τὸν ἔβρισκες μέσα στὰ χρυσοπόρφυρα ροῦχα τοῦ βασιλιᾶ ἀλλὰ στὸ σεμνὸ ροῦχο τοῦ Ποιητῆ, τοῦ φοιτητῆ, ἢ τοῦ σοφοῦ. Οἱ πρίγκιπες ἐμφανίζονταν στὴ σκηνὴ μόνο γιὰ νὰ διακωμωδηθοῦν ἢ γιὰ νὰ μείνουν στὸ τέλος στὰ κρύα τοῦ λουτροῦ... Τὴν ὡραία κόρη τὴν κέρδιζε ὁ Ποιητὴς ἢ ὁ φοιτητὴς καὶ ποτὲ τὸ βασιλόπουλο — πρὸς μεγάλην ἀγαλλίασιν τοῦ κοινοῦ, ποὺ γελοῦσε μὲ ξεκαρδίσματα.

Τέσσερα ἀρχαῖα ἔργα εἶδα στὸ Τσὲν-Τόου, καὶ τὰ τέσσερα ἦταν πλεγμένα στὸν ἴδιο καμβά. 'Ανελέητες κοινωνικὲς ἢ ἀντιδυναστικὲς σάτιρες, μοναδικὲς σὲ βιαιότητα καὶ τόλμη. Συζήτησα τὸ ἀπίστευτο αὐτὸ φαινόμενο μὲ τοὺς συναδέλφους μου τοῦ Τσὲν-Τόου. "Εμειναν ἄναυδοι. Πρώτη φορὰ τοὺς ἀποκάλυπταν τέτοιο πράμα. Τὸ συζήτησα καὶ στὸ Πεκίνο κι ὁπουδήποτε στάθηκα καὶ βρέθηκα. Παντοῦ συνάντησα τὴν ἴδια ἀμηχανία.

"Ελυσα τὸ πρόβλημα πολὺ ἀργότερα, ὅταν βρισκόμουν ἔξω ἀπ' τὴν Κίνα καὶ μὲ τρόπο ἀπρόσμενο κι... ἁπλοϊκό. Μιὰ μέρα ἔτυχε νὰ ἐπισκεφτῶ στὸ ἐξωτερικὸ μιὰ ἔκθεση Κινέζικων πραγματοποιήσεων στὸν τομέα τῆς βιομηχανίας καὶ τῆς γεωργικῆς παραγωγῆς. Κάποια στιγμὴ σταμάτησα μπροστὰ σ' ἕναν ἀνάγλυφο χάρτη. 'Απόμεινα κεραυνοβολημένος. 'Ανάμεσα στὰ βουνὰ καὶ τὶς πεδιάδες τῆς Κίνας, μοῦ τράβηξε τὴν προσοχὴ ἕνα πελώριο κατάβαθο πηγάδι. "Ηταν — λέει — μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ εὔφορες, σχεδὸν τροπικές, ἐπαρχίες τῆς Κίνας. Διάβασα τ' ὄνομά της. Κ' ἔγινε φῶς! Τὸ πηγάδι λεγόταν Σὲ-Τσουάν! "Ηταν, πραγματικά, τόσο ξεκομμένο καὶ τόσο διάφρακτο ἀπ' τ' ἀπρόσιτα καὶ βραχώδη βουνὰ ποὺ ἦταν ἀδύνατο ὄχι μόνο στὸν Αὐτοκράτορα νὰ ταξιδέψει ἐκεῖ, ἀλλὰ καὶ στὰ πρόσωπα τῆς πιὸ χαμηλῆς ἱεραρχίας του. Νά, λοιπόν, γιατί. Γιατί, ὁ Γάτος ἔλειπε.

Στάμπες ἀπὸ αὐθεντικὲς σκηνὲς Κλασικοῦ Κινέζικου Θεάτρου. Τὸ ἴδιο κ' οἱ μάσκες (στὶς σελ. 19 καὶ 24) εἶναι αὐθεντικές. Τὰ τρία πήλινα εἰδώλια ἠθοποιῶν — στὰ περιθώρια τῶν σελ. 20, 21, 22 — βρέθηκαν σ' ἀνασκαφὲς στὸ Τσιάο-τσὸ (Χονὰν) 1963

Καὶ τὰ ποντίκια χόρευαν. Ποῦ νὰ φτάνανε οἱ Αὐτοκράτορες καὶ οἱ Αὐτῶν ἐξοχότητες οἱ Μανδαρίνοι σ' αὐτὴ τὴ Σάντρι-Λά. Θὰ κατατσακίζονταν πάνω στὰ στοιχειωμένα βουνά.

Ἐγκατάλειψα τὴν Κίνα ἀποκομίζοντας γιὰ τὸ Θέατρό της τὶς πιὸ συναρπαστικὲς ἐντυπώσεις. Ἀλλὰ — νὰ ἐξηγούμαστε — γιὰ τὸ ἀρχαῖο της θέατρο. Τὸ σύγχρονό της μπλέχτηκε μέσα στὶς πολιτικὲς διαδικασίες σὲ τέτοιο βαθμό, ποὺ δὲ βλέπω τὴ χειραφέτησή του. Παρακολούθησα περισσότερα ἀπὸ δέκα - δώδεκα ἔργα. Ἂν ἔλεγα πὼς εἶδα ἕνα μόνο ἔργο, δὲ θὰ 'μουν πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια. Ὅλα ἦταν κομμένα καὶ ραμμένα στὸ ἴδιο καλούπι! Μ' ἄλλα λόγια, εἶδα ἕνα ἔργο γραμμένο ἀπὸ δώδεκα συγγραφεῖς ποὺ ὁ ἕνας ἀπ' τὸν ἄλλον βρισκόταν ἑκατοντάδες χιλιόμετρα μακριά. " Μὰ — ξέσπασα κάποτε — δὲν εἶχε τὴν τύχη κάποιος ἀπὸ σᾶς νὰ μὴν πάρει τὴ ρετσέτα ποὺ τοῦ 'στειλαν ἀπὸ τὸ Πεκίνο; Δὲ χανόταν τουλάχιστο κάποια στὸ Ταχυδρομεῖο; ".

— Γιατί; μὲ ρώτησαν ἔκπληκτοι, καὶ κάπως πειραγμένοι, οἱ συνάδελφοί μου.

— Γιατὶ τότε, ἴσως, κάποιος ἀπὸ σᾶς, νὰ 'γραφε κανένα ἔργο δικό του!

Μὲ κοίταξαν μὲ ἔντονη ἀποδοκιμασία.

Ὁ Σὶ-λὰ τσιὸ-ζὰ (ὁ Ἕλληνας συγγραφέας) δὲν ἔχει δίκιο — εἶπαν. Τὸ φίδι τοῦ Ἰμπεριαλισμοῦ πρέπει νὰ χτυπηθεῖ ἀπ' ὅλα τὰ ραβδιὰ μαζί.

— Ναί, ἀλλὰ τότε ποῦ πάει αὐτὸ ποὺ εἶπε ὁ Ἀρχηγός σας: Ἀφῆστε ὅλα τὰ λουλούδια ν' ἀνθίσουν; Ἢ μήπως ἐννοοῦσε ὅ λ α τὰ λουλούδια ἑ ν ὸ ς μόνον εἴδους;...

Δὲ μίλησαν. Δὲ μίλησα. Κ' ἡ συζήτηση σταμάτησε γιὰ πάντα ὀδῶ. Ἔπιασα ἄλλο θέμα. Τοὺς μίλησα γιὰ τὰ γιγάντια ἐπιτεύγματά τους σ' ἄλλους τομεῖς. Γιὰ τοὺς βούρκους, ποὺ μεταβλήθηκαν σὲ πολυάνθρωπες πόλεις. Γιὰ τὶς ἐρήμους, ποὺ γέμισαν ἠλεκτροσταθμούς, φράγματα καὶ βιομηχανίες. Ἦταν ἀκριβῶς, τότε, ἡ δέκατη ἐπέτειος τῆς ἀπελευθέρωσής τους. Κάνατε τόσο πολλά, μέσα σὲ δέκα χρόνια — τοὺς εἶπα χαρακτηριστικὰ — ποὺ θὰ χρειάζονταν κανένας δέκα χρόνια μόνο γιὰ νὰ τὰ μετρήσει. Τὸ πετύχατε μὲ τὸ σύνθημα — ὅπως λέτε " Μεγάλα ἅλματα πρὸς τὰ μπρός ". Γιὰ τὸ θέατρο, ὅμως, νομίζω πὼς θὰ τὸ πετυχαίνατε ἂν κάνατε μερικὰ μεγάλα ἅλματα πρὸς τὰ πίσω! Νομίζω πὼς πρέπει νὰ ξαναβρεῖτε τὴν ἀφετηρία σας καὶ νὰ κάνετε ἀπὸ κεῖ τὴν καινούρια σας ἐκκίνηση. Ἀλλὰ γιὰ νὰ τὸ πετύχετε, πρέπει πρῶτα νὰ κάνετε μιὰ μεγάλη ἀνακάλυψη. Ν' ἀνακαλύψετε τὸ ἄ τ ο μ ο.

— Τ' ἀνακαλύψαμε! εἶπαν μ' ἕνα στόμα ὅλοι.

— Δὲν ἐννοῶ τὴν ἀτομικὴ ἐνέργεια, ἀλλὰ τὴν ἀτομικὴ προσωπικότητα.

Θὰ ἰσχυριζόταν κανένας κ' ἴσως ὄχι πολὺ ἄστοχα, ὅτι ἐμεῖς οἱ Εὐρωπαῖοι τὰ λέμε ὅλ' αὐτὰ γιατὶ βρισκόμαστε ἔξω ἀπ' τὸ χορὸ τῆς Ἀσίας. Γιὰ ἂς μποῦμε στὸ χορό! Εὔκολο εἶναι νὰ κυβερνᾶς τὴν τύχη ὀκτακοσίων ἑκατομμυρίων ἀνθρώπινων ψυχῶν. Γιὰ κυβέρνα ὅμως ὀκτακόσια ἑκατομμύρια ἄ τ ο μ α! Τότε δυὸ δρόμοι σοῦ μένουν. Ἢ ν' ἀρνηθεῖς νὰ τὰ κυβερνήσεις, ἢ νὰ δεχτεῖς, ἀλλὰ τότε νὰ γίνεις θεός. Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ἕνα γεγονὸς ποὺ ἐμᾶς μᾶς διαφεύγει: Ἕνα μεγάλο μέρος ἀπ' τοὺς ἡγέτες τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς εἶναι καὶ ποιητές... (Μάο-Τσέ-Τούγκ, Χό-Τσί-Μὶν κ.λπ.). Ποὺ σημαίνει ὅτι οἱ ἡγέτες πρέπει νὰ 'ναι καὶ λίγο μύστες. Τῆς ἔρχεται αὐτὸ τῆς Ἀσίας γάντι. Ὅσο γιὰ μᾶς, καλύτερα νὰ θυμηθοῦμε τὸν Ἐλευθέριο Βενιζέλο: " Ἀλλοίμονο στὴ χώρα ποὺ τὴν κυβερνοῦν Ποιητές, ἀλλὰ τρισαλλοίμονό της ἂν μείνει χωρὶς ποιητές ".

Δυὸ ἀλήθειες. Ἡ καθεμιὰ στὸν τόπο της. Ὅσο γιὰ μένα, θὰ προτιμοῦσα νὰ ζήσω, ἔστω καὶ μιὰ μόνο δεκαετία σὰν Ἕλληνας, παρὰ μιὰ χιλιετηρίδα σὰν Κινέζος.

ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ

ΔΥΟ ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟ "ΚΟΚΚΙΝΟ ΦΑΝΑΡΙ"

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΜΑΟ

Ο ΤΣΟΥ ΕΝ ΛΑΪ ΕΠΑΙΖΕ ΓΥΝΑΙΚΕΣ

Τοῦ ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ

Νά 'τανε ὁ οὐρανὸς στέρεος
Θά 'βγαζα τὸ σπαθί μου
Καὶ θὰ τὸν ἔκοβα στὰ τρία:
Ἕνα κομμάτι θὰ χάριζα στὴν Εὐρώπη
Ἕνα στὴν Ἀμερική
Ἕνα, θὰ κράταγα γιὰ τὴν Κίνα
Κ' ἡ εἰρήνη θὰ βασίλευε στὸν κόσμο...

Τὸ ποίημα αὐτὸ τό 'γραψε ὁ Μάο, ὅταν ἦταν ἀκόμα ἕνας ἄγνωστος παρτιζάνος, τὴν ἐποχὴ τῆς " Μεγάλης Πορείας ".

Μετὰ ἀπὸ εἰκοσιπέντε χρόνια ἀπομόνωσης, μὲ τὴν εἰσδοχή της στὸν ΟΗΕ, τὸν 'Οχτώβρη τοῦ 1971, ἡ Λαϊκὴ Κίνα ἔγινε κ' ἐπίσημα ἡ ὑπολογίσιμη Τρίτη Δύναμη ποὺ παίρνει μέρος στὴ διεθνῆ πολιτική. Μὲ τὸ ταξίδι τοῦ 'Αμερικανοῦ προέδρου στὸ " Μεσαῖο Βασίλειο " — ὅπως εἶναι, ἀκόμα καὶ σήμερα, ἡ ἐπίσημη ὀνομασία τῆς Λαϊκῆς Κίνας — ἡ πόρτα τῆς πολυπληθέστερης χώρας τοῦ κόσμου ἔχει πιὰ ξεκλειδωθεῖ.

Γιὰ ἕναν ὅμως δυτικὸ ἐπισκέπτη, ἡ Κίνα μένει πάντα μακρινὴ καὶ μυστηριώδης, ἀκόμα κι ὅταν ἔχει κανένας προετοιμαστεῖ μὲ σωροὺς ἀπὸ πληροφοριακὸ ὑλικό, κ' ἔχει διαβάσει τὰ " 'Αντι-ἀπομνημονεύματα " τοῦ 'Αντρὲ Μαλρώ. Τὰ τρία ταξίδια ποὺ πραγματοποίησα τὰ τελευταῖα δέκα χρόνια στὴν Κίνα, ἀσφαλῶς δὲν κατάφεραν νὰ μὲ κάνουν νὰ καταλάβω τὴ νοοτροπία ἑνὸς διαρκῶς χαμογελαστοῦ, ἐργατικοῦ, φιλήσυχου ἀλλὰ δυσπρόσιτου λαοῦ, ποὺ ἡ μεγαλύτερη καταναλωτικὴ ἐπιθυμία του μοιάζει νὰ 'ναι ἕνα ρολόι ἢ ἕνα ποδήλατο. Ἔτσι, δυσκολεύεται κανένας ν' ἀξιολογήσει τὴ σύγχρονη κινέζικη θεατρικὴ τέχνη, ὁπλισμένος μὲ μιὰ παιδεία, ποὺ 'χει βάλει ὁρισμένα μέτρα καὶ σταθμὰ γιὰ τὸ τί εἶναι " καλὸ " καὶ τί " κακό ".

Μ' ὅλες, ὅμως, τὶς διαφορὲς καὶ τὴν ἀναπόφευκτη ἄγνοια, δὲ γίνεται παρὰ νὰ νιώσει ὁ ξένος ἕνα μεγάλο θαυμασμὸ γιὰ ὅλα τὰ πρωτόγνωρα ποὺ βλέπει, παρακολουθώντας μιὰ κινέζικη θεατρικὴ παράσταση. Τεχνικὲς ἱκανότητες ποὺ, σὲ μᾶς, τὶς ἔχουν ἀποκλειστικὰ οἱ χορευτὲς κ' οἱ ἀκροβάτες, ἐδῶ ἀποτελοῦν ἀναπόσπαστα στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ. Καί, ἀντίθετα μὲ τὸν ὑπόλοιπο " σοσιαλιστικὸ ρεαλισμὸ " τῶν ἄλλων ἀνατολικῶν χωρῶν — ἐδῶ, ἡ φυσικότητα, ἡ πραγματικότητα, οἱ φυσικοὶ νόμοι, μοιάζουν νὰ 'χουν παραμερίστεῖ, γιὰ νὰ δώσουν τὴ θέση τους στὴ μαγεία τοῦ θεάματος καὶ σ' ἕνα ἄκρο στυλιζάρισμα.

Τὸ θέατρο στὴν Κίνα εἶναι ἀσφαλῶς τὸ πιὸ δημοφιλὲς θέαμα. Ὑπολογίζεται πὼς πάνω ἀπὸ δέκα ἑκατομμύρια ἄνθρωποι πηγαίνουν, κάθε βράδυ, σὲ θεατρικὲς παραστάσεις! Κι αὐτὸ δὲν ὀφείλεται μόνο στὸ γεγονὸς πὼς δὲν ὑπάρχει εἰσιτήριο — ὅπως, ἄλλωστε, δωρεὰν εἶναι καὶ ὁ κινηματογράφος, κι ὁ ρουχισμὸς τῆς δουλειᾶς, ἀκόμα κι ὁ κουρέας! Τὸ κινέζικο κοινὸ παθιάζεται γιὰ τὸ θέατρο, ὅπως οἱ πιὸ θερμοὶ Ἰταλοὶ ὀπερόφιλοι στὴ χρυσὴ ἐποχὴ τοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Μόνο πού, ἐδῶ, τὰ ἰνδάλματα δὲν εἶναι οἱ συγγραφεῖς παρὰ οἱ ἠθοποιοί!

'Ακόμα εἶναι ζωντανὴ ἡ ἀνάμνηση τοῦ Μάι-Λάν-Φάνγκ, τοῦ μεγαλύτερου ἠθοποιοῦ τοῦ αἰώνα, ποὺ πέθανε τὸ 1961, μ' ὅλο πού, σὰ χαρακτήρας, ἤτανε μακριὰ ἀπὸ τὸ πρότυπο τοῦ ἐπαναστάτη κομμουνιστῆ. 'Εκεῖνο ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἱστορία τοῦ Κινέζικου Θεάτρου εἶναι ὁ μεγάλος ἠθοποιός! Ποτὲ ὁ διάσημος συγγραφέας! Οἱ ἑκατονταετηρίδες τῶν διάσημων ἠθοποιῶν γιορτάζονται, ἀκόμα καὶ τώρα, ὅπως σὲ μᾶς οἱ ἐπέτειοι γιὰ τοὺς συγγραφεῖς.

Τὸ κοινό, δὲν ἐνδιαφέρεται τόσο γιὰ τὸ περιεχόμενο, τὸ θέμα, τὸ " τί " τοῦ ἔργου, ὅσο γιὰ τὸ " πῶς " τῆς ἑρμηνείας. Αὐτό, μὲ μιὰ βιαστικὴ κι αὐστηρὴ ἀξιολόγηση, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰ σημεῖο παρακμῆς καὶ προσωπολατρίας. Γιὰ τὴν κινέζικη πραγματικότητα δὲν εἶναι ἔτσι. Γιατί, ἂν ὁρίσουμε κ' ἐμεῖς χρονικὰ τὴ γέννηση τοῦ αὐτόνομου θεάτρου στὴ Δύση, στὴν ἐποχὴ ποὺ τὸ " θέαμα " ἀποχωρίστηκε ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ λειτουργία, κι ὁ συγγραφέας πῆρε τὴ θέση τοῦ ἱερέα, στὴν Κίνα ἔγινε ἀκριβῶς τὸ ἴδιο, μόνο ποὺ ἐδῶ ἦταν ὁ ἠθοποιὸς ποὺ ἀντικατάστησε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸν ἱερέα.

Τὸ σύγχρονο δραματολόγιο, παρὰ τὴν ἀνανέωσή του — κυρίως μετὰ τὴν ἐκπολιτιστικὴ ἐπανάσταση — βασίζεται στὰ ἴδια θέματα ποὺ κυριαρχοῦν καὶ στὰ παραδοσιακὰ κλασικὰ ἔργα: 'Ο φτωχὸς ἀγρότης κι ὁ πλούσιος χτηματίας, τὸ ξεσήκωμα τῶν χωρικῶν ἐναντίον τοῦ φεουδαρχισμοῦ, ἡ νίκη τῆς ἐλευθερίας ἐναντίον τῆς τυραννίας.

Μελετώντας κανένας τὴν 'Ιστορία τῆς Κίνας, μπορεῖ νὰ καταλάβει τὴν ἀναγκαιότητα τῆς *σκληρῆς πυγμῆς* καὶ τὴν ἀνανεωτικὴ ἐκπολιτιστικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1966, ποὺ βοήθησε

τὴ χώρα ν' ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὶς ἀνασταλτικὲς προαιώνιες παραδόσεις. Ἴσαμε τὴν ἐποχὴ τοῦ πολέμου τοῦ Ὀπίου, στὰ 1840-42, οἱ Κινέζοι αὐτοκράτορες κρατοῦσαν τὴ χώρα κλεισμένη στὰ σύνορά της, θεωρώντας κάθε ξένο ἡγέτη κατώτερό τους κι ἀνάξιο γιὰ ὁποιαδήποτε συναλλαγή. Ὕστερα, ἦρθε ἡ ἐποχὴ τῆς ξένης κυριαρχίας κι ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1911 ὥσπου νὰ 'ρθει στὴν ἀρχὴ ὁ Μάο, στὰ 1949, ἡ Κίνα κυλίστηκε σ' ἕναν αἱματηρὸ ἐμφύλιο πόλεμο. Οἱ ἐθνικές, πολιτικὲς καὶ διοικητικὲς διαφορὲς στὴν τεράστια αὐτὴ χώρα, ἦταν τόσο μεγάλες ἀπὸ τὴ μιὰ περιοχὴ στὴν ἄλλη, ὅσο περίπου διαφέρει ἡ Ἑλλάδα ἀπὸ τὴν Ἰσλανδία. Ἡ ἑνότητα ποὺ πραγματοποίησε ὁ Μάο, στὸ διάστημα δυὸ γενιῶν, δὲ μπόρεσε νὰ ἐπεκταθεῖ καὶ στὸ θέατρο. Ἀκόμα καὶ σήμερα εἶναι ἀδιανόητο γιὰ ἕνα ἠθοποιὸ τῆς Ὄπερας τοῦ Πεκίνου νὰ ἐφαρμόσει π.χ. τὸ στὺλ τῆς Ὄπερας τοῦ Σέ-Τσουάν.

Ἀπὸ τὰ πιὸ πολυπαιγμένα ἔργα στὴ σημερινὴ Κίνα εἶναι τὸ " Κόκκινο Φανάρι ". Μιὰ ἱστορία γενναιότητας, πατριωτισμοῦ κι αὐτοθυσίας ποὺ συμβαίνει στὴ διάρκεια τῆς γιαπωνέζικης κατοχῆς στὴ Βορειοανατολικὴ Κίνα. Μιὰ οἰκογένεια — ὅπου ἀντιπροσωπεύονται τρεῖς γενιές, ἡ γιαγιά, ὁ πατέρας, ἡ κόρη — ἀνήκει στὴν κομμουνιστικὴ ὀργάνωση τῆς ἀντίστασης. Συλλαμβάνεται ἀπὸ τοὺς γιαπωνέζους καὶ βασανίζεται γιὰ ν' ἀποκαλύψει τὴν κρυψώνα ἑνὸς μυστικοῦ κώδικα. Τελικά, σώζεται μόνον ἡ κόρη, ποὺ καταφέρνει νὰ φέρει σὲ αἴσιο πέρας τὴν ἀποστολή. Ὅπως σ' ὅλα τὰ κινέζικα θεατρικὰ ἔργα, ἔτσι κ' ἐδῶ, ὑπάρχουν μεγάλα μέρη ὅπου ἡ δράση τραγουδιέται ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς (ἡ ἐπίδραση τοῦ κινέζικου θεάτρου στὸ Μπρὲχτ εἶναι ὁλοφάνερη), κ' ἡ στυλιζαρισμένη κίνηση, ποὺ περνάει μὲ ἄνεση στὸ χορό, ὁλοκληρώνει τὸ πολύμορφο μίγμα ποὺ ἀποτελεῖ τὸ Κινέζικο Θέατρο.

Ἡ ὀρχήστρα ἀποτελεῖται κυρίως ἀπὸ χάλκινα κρουστὰ καὶ μερικὰ ἔγχορδα μὲ ἦχο ποὺ πλησιάζει πολὺ στὴν κρητικὴ λύρα. Τὰ ὄργανα συνοδεύουν καὶ συμπληρώνουν μὲ σύντομες " καντέντσες " τὶς σημαντικότερες φράσεις καὶ τὰ ἐπιφωνήματα τῶν ἠθοποιῶν, ἐκτός, φυσικά, ἀπὸ τὰ καθαρὰ μουσικὰ μέρη.

Ἡ ὄπερα " Ἡ κατάληψη τοῦ ὄρους τῆς Τίγρης μὲ τὴ σωστὴ στρατηγικὴ " εἶναι τόσο συχνὰ στὸ πρόγραμμα τῆς Ὄπερας τοῦ Πεκίνου, ὅσο ἦτανε μέχρι τελευταῖα ὁ " Βαφτιστικὸς " στὴ Λυρικὴ μας Σκηνή. Μιὰ ὁμάδα παρτιζάνων τοῦ Μάο, κατορθώνει νὰ καταλάβει μιὰ κορυφὴ χρησιμοποιώντας πονηριά: Ἕνας παρτιζάνος ντύνεται τὴ στολὴ τῶν ἀντιπάλων, τοὺς μεθάει κ' ἔτσι οἱ μαοϊκοὶ κερδίζουν τὴ νίκη. Τὸ πρωτοεῖδα τὸ 1965 καὶ γιὰ δεύτερη φορὰ τὸ 1969, δηλαδὴ μετὰ τὴν ἐκπολιτιστικὴ ἐπανάσταση.

Ἡ νέα διδασκαλία ἦταν ὁλοφάνερη. Τὴν πρώτη φορά, ὁ ἥρωας — ἕνας μαοϊκὸς ὑπαξιωματικὸς — σφύριζε πρόσχαρα ἐλαφρὰ τραγούδια, σκαρφαλώνοντας στὸ ὄρος τῆς Τίγρης, φλερτάριζε μὲ μιὰ κοπέλα κ' ἔδειχνε ποῦ καὶ ποῦ φόβο γιὰ τὰ ἐμπόδια ποὺ συναντοῦσε καὶ τὴ μοναξιά του. Στὴ νέα σκηνοθεσία, ὁ ἥρωας τραγουδάει μεγαλόστομα ἡρωικὰ ἄσματα (νέα κείμενα τῆς Τσιάνγκ Τσίνγκ), χορεύει ἕνα " χορὸ τοῦ σπαθιοῦ " (χορογραφία τῆς Τσιάνγκ Τσίνγκ) καὶ δὲν ἀφήνει νὰ φανεῖ καμιὰ ἀνθρώπινη ἀδυναμία (σκηνοθεσία τῆς Τσιάνγκ Τσίνγκ).

Τὴν πρώτη φορά, οἱ " καλοὶ " καὶ οἱ " κακοὶ " εἶχαν διαφορετικὸ μακιγιάζ γιὰ νὰ ξεχωρίζουν, ἐνῶ τώρα οἱ θετικοὶ ἥρωες βρίσκονταν συνέχεια στὴ μέση τῆς σκηνῆς στὸ φῶς, κ' οἱ ἀρνητικοὶ χαρακτῆρες παράμερα, στὴ σκιά. Ἡ σκηνοθεσία εἶναι μιᾶς καλλιτέχνιδας ποὺ ἴσαμε τὴν ἐκπολιτιστικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1966 ἦταν ὁλότελα ἄγνωστη στὸ κινέζικο — καὶ τὸ διεθνὲς — κοινό: τῆς Τσιάνγκ Τσίνγκ, τέταρτης γυναίκας τοῦ Μάο Τσὲ Τούνγκ. Ὁ Μάο παντρεύτηκε τὴν πρώην ἠθοποιό, μὲ εἰδικὴ ἔγκριση τοῦ Πολιτικοῦ Γραφείου, στὰ 1939 στὴ Σαγκάη. Ἡ Τσιάνγκ Τσίνγκ εἶχε μείνει στὴν ἀφάνεια ὡς τὰ 1966, ποὺ ἀνάλαβε τὴν ἀναδιοργάνωση τῆς Ὄπερας τοῦ Πεκίνου.

Ἀλλὰ κ' ἕνας ἄλλος ἀπὸ τοὺς ἡγέτες τῆς Κίνας ἔχει θεατρικὸ παρελθόν. Ὁ Τσοὺ Ἔν Λάι (στὰ κινέζικα προφέρεται " Τσόου ", ὅπως περίπου τὸ ἀμερικάνικο " Τζὸ ") ἔπαιζε σὰ μαθητὴς — χάρη στὴ ντελικάτη κορμοστασιὰ καὶ τὴ λεπτή του ἐπιδερμίδα — ρόλους κοριτσιῶν!

Τὸ πιὸ κατανοητὸ καὶ τὸ πιὸ κοντινὸ στὰ δυτικὰ γοῦστα ἔργο τοῦ ρεπερτορίου τῆς Ὄπερας τοῦ Πεκίνου, εἶναι τὸ μπαλέτο " Τὸ Κόκκινο Γυναικεῖο Ἀπόσπασμα ", ποὺ οἱ Κινέζοι θεώρησαν σὰν πιὸ κατάλληλο γιὰ νὰ τὸ παρουσιάσουν στὸν Πρόεδρο Νίξον, τὴ δεύτερη μέρα τῆς ἐπίσκεψής του. Κ' ἐδῶ, συγγραφέας καὶ συνθέτης μένουν ἀνώνυμοι — ὅπως στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα. Ἡ μουσική, πάντως, μοιάζει σὰ νὰ 'ναι ἕνα μίγμα Χατσατουριάν, Μαντοβάνι, Πουτσίνι τῆς " Μπάτερφλάυ " καὶ Βάγκνερ στὶς πιὸ θορυβώδεις στιγμές του. Εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς παραδουλεύτρας — τῆς Βοὺ Τσίνγκ Χουὰ — ποὺ σμίγει μὲ τὸν Κόκκινο Στρατὸ καὶ τελικὰ ἡγεῖται ἑνὸς γυναικείου ἀποσπάσματος.

Τὸ τρίωρο μπαλέτο ἀποκορυφώνεται μὲ μιὰ ἀποθέωση, ὅπου ἀπὸ τὰ σώματα τῶν πεσόντων ἀναπηδοῦν νέες δυνάμεις, καὶ μιὰ τεράστια κόκκινη σημαία μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Προέδρου Μάο ποὺ ὁδηγεῖ τὸ Κόκκινο γυναικεῖο ἀπόσπασμα στὴ " νίκη ", ὅπως γράφει τὸ πρόγραμμα. Ἡ χορογραφία εἶναι κι αὐτὴ βασισμένη στὰ κλασικὰ πρότυπα τοῦ ρούσικου μπαλέτου, μὲ " πουάντ " καὶ ἀκροβατικὰ " ἀντρεσσά ", κρατώντας, ὅμως, καὶ λίγα παραδοσιακὰ κινέζικα στοιχεῖα.

Μὲ τὸ ταξίδι τοῦ Νίξον ἄρχισε μιὰ νέα ἐποχὴ ἐπαφῶν τῆς Κίνας μὲ τὴ Δύση. Κι ὅπως γίνεται συχνά, οἱ πρῶτες ἐκδηλώσεις θὰ 'ναι οἱ ἐμπορικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς ἀνταλλαγές. Στὸ Παρίσι, προβλήθηκαν ἤδη μ' ἐπιτυχία ἀρκετὲς κινέζικες ταινίες, κ' ὑπάρχουν κιόλας προσκλήσεις γιὰ τὴ συμμετοχὴ τῆς Ὄπερας τοῦ Πεκίνου σὲ δυτικὰ φεστιβάλ. Δὲν ἀποκλείεται, νὰ δοῦμε προσεχῶς τὸ " Κόκκινο Φανάρι " καὶ στὸ Ἡρώδειο!

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

Ἡ ἡρωικὴ κόρη κ' ἡ γιαγιὰ στὸ " Κόκκινο Φανάρι ", ποὺ 'ναι τὸ πιὸ πολυπαιγμένο ἔργο στὴν Κίνα τοῦ Μάο Τσὲ Τούγκ

Ο "ΑΝΘΡΩΠΟΣ" ΚΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ

ΜΠΕΚΕΤ: "Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΑΓΝΗΤΟΤΑΙΝΙΑ"

Τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΕΛΟΥΔΗ

« Τὰ ἄτομα ποὺ δὲν ὑπάγονται πιὰ στὴν κατανομὴ τῆς ἐργασίας οἱ φιλόσοφοι τὰ φαντάστηκαν ὡς ἕνα ἰδεῶδες ὑπὸ τὸ ὄνομα " ὁ ἄνθρωπος " καὶ συνέλαβαν ὅλη τὴ διαδικασία ποὺ ἀναπτύχτηκε ἀπὸ μᾶς ὡς διαδικασία τῆς ἀνάπτυξης " τοῦ ἀνθρώπου "· μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ στὴ θέση τῶν μέχρι τώρα ἀτόμων σὲ κάθε ἱστορικὴ βαθμίδα ὑποκαταστάθηκε καὶ παραστάθηκε ὡς ἡ κινητήρια δύναμη τῆς ἱστορίας " ὁ ἄνθρωπος " ».

ΚΑΡΛ ΜΑΡΞ (1)

Κάθε συζήτηση γύρω ἀπ' τὸ θέατρο τοῦ παράλογου, εἴτε στὸ σύνολό του εἴτε στὸ πρόσωπο ἑνὸς ἀντιπροσώπου του, προϋποθέτει ἀπαραίτητα μιὰ κριτικὴ τῶν κριτικῶν του. Ἡ μέχρι τώρα κριτικὴ γιὰ τὸν Μπέκετ μπορεῖ νὰ διακριθεῖ στὶς παρακάτω βασικὲς στάσεις:

α) Κριτικὴ ὡς αὐτοαναίρεση τῆς κριτικῆς. Ὁ κριτικὸς διακηρύσσει τὴν ἀδυναμία μιᾶς ὀρθολογιστικῆς κριτικῆς καὶ μάλιστα ἀντικειμενικῆς ἀντιμετώπισης τοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ: " Τὸ νὰ τὸ ἐννοήσεις [τὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ " Ἡ τελευταία παρτίδα "] — μᾶς διαβεβαιώνει ὁ Τέοντορ Ἀντόρνο — δὲν μπορεῖ νὰ σημαίνει τίποτ' ἄλλο, παρὰ νὰ ἐννοήσεις τὸ ἀκατανόητό του, νὰ ἐπανακατασκευάσεις συγκεκριμένα τὴ νοητικὴ συνάφεια, ποὺ συνίσταται στὸ ὅτι δὲν ἔχει νοηματικὴ συνάφεια " (2). Ὀξύτερα ἐκφράζει τὴν αὐτοαναίρεση αὐτὴ τῆς κριτικῆς ἕνας ἄλλος μπεκετολόγος, ὁ Τζὸν Φλέτσερ: " Ὅσον ἀφορᾶ τὸν Μπέκετ, σκοπὸς τῆς Τέχνης εἶναι νὰ θεᾶται τὰ προβλήματα κι ὄχι νὰ τὰ λύνει, ἔτσι ἀκριβῶς, ὅπως σκοπὸς τῆς κριτικῆς εἶναι νὰ θεᾶται τὰ καλλιτεχνικὰ ἔργα κι ὄχι νὰ τὰ ἑρμηνεύει " (3). Ἕνας τρίτος, ὁ Χιοὺ Κέννερ, ἀρχίζει μὲ τὴν ἴδια ἐξομολόγηση: " Τὸ βιβλίο αὐτό, ποὺ δὲν ἔχει τὴν πρόθεση νὰ ἑρμηνεύσει τὸν Μπέκετ, ἀλλὰ νὰ διευκολύνει τὸ στοχασμὸ τοῦ ἀναγνώστη γι' αὐτόν... " (4) γιὰ νὰ " συγκεκριμενοποιήσει " στ' ἀκόλουθα τὴ θέση του: " Ὁ συγγραφέας τῶν θεατρικῶν ἔργων καὶ μυθιστορημάτων [Μπέκετ] δὲν ἔχει νὰ καταθέσει ἀπολύτως καμιὰ μαρτυρία. Πολλῷ μᾶλλον μᾶς ἐπιδεικνύει ἕνα ἀποσπασματικὸ πνεῦμα, ποὺ εἶναι ὑποχείριο τῆς ἄγνοιας, ἀκριβῶς ὅπως καὶ τὸ δικό μας πνεῦμα " (5).

β) Κριτικὴ ὡς κριτικὴ τῆς καθαρῆς φόρμας. Ἐδῶ μποροῦμε ἴσως νὰ παραλείψουμε τὶς διδακτορικὲς διατριβές, ποὺ πραγματεύονται ἀποκλειστικὰ τὴ γλώσσα τοῦ Μπέκετ (6) — τὰ ἀκαδημαϊκὰ ἔθιμα μᾶς ἔχουν συνηθίσει ἀπὸ καιρὸ σὲ τέτοιες τριχοτομίες. Τὸ ὅτι ὅμως ἕνα βιβλίο σὰν κι αὐτὸ τοῦ Τζὸν Φλέτσερ, ποὺ ἀνάφερα παραπάνω, καὶ ποὺ ἡ ἀρχική του σκόπευση εἶναι ἡ συνολικὴ ἐξέταση τοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ, δὲν πάει τελικὰ πέρα ἀπὸ μιὰ φορμαλιστικὴ ἀνάλυση, εἶναι ἀπόλυτα χαραχτηριστικὸ σύμπτωμα γιὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς λογοτεχνικῆς καὶ θεατρικῆς κριτικῆς τοῦ εἴδους αὐτοῦ. Ἔτσι φαίνεται ἀπόλυτα συνεπὲς μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ τὸ ὅτι ἡ κριτικὴ τοῦ Φλέτσερ δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὸ τί ἔχει νὰ μᾶς πεῖ ὁ Μπέκετ, ἀλλὰ μόνο μὲ τὸ πῶς τὸ (τί;) λέει (7). Ὁ παραλογισμὸς μιᾶς τέτοιας κριτικῆς φανερώνεται ἀνάμεσα στ' ἄλλα κι ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀκόμα καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ ὑποβιβάζεται σὲ μιὰ ἁπλὴ φόρμα. Ἡ ἀπασχόληση τοῦ Μάρτιν Ἔσλιν, τοῦ διαπρεπέστερου ἀπ' τοὺς κριτικοὺς αὐτούς, μὲ τὸ " περιεχόμενο " τῶν καθέκαστα ἔργων τοῦ Μπέκετ ἀπολήγει σὲ μιὰ πεζὴ ἀπόδοση τοῦ "περιεχομένου" τους, δηλαδὴ τῆς "ὑπόθεσής τους" (8). Σ' ἕνα παρόμοιο " κριτικὸ " κλίμα κινοῦνται κι οἱ δημοσιογραφικὲς θεατρικὲς κριτικὲς μὲ τοὺς ἰμπρεσιονιστικοὺς σχολιασμούς τους παραστάσεων ἔργων τοῦ Μπέκετ. Οἱ κριτικὲς τεσσάρων δυτικογερμανῶν δημοσιογράφων ποὺ τυπώθηκαν μαζὶ μὲ τὸ κείμενο τῆς γερμανικῆς ἔκδοσης τῆς " Τελευταίας Μαγνητοταινίας " (9) ἐξαντλοῦνται στὸ μεγαλύτερο μέρος τους σὲ μιὰ νατουραλιστικὴ περιγραφὴ τῶν δρωμένων ἐπὶ τῆς σκηνῆς χωρὶς νὰ καταβάλλεται ἡ παραμικρὴ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ νοήματος τῶν δρωμένων αὐτῶν.

Αὐτὸς ὁ κριτικὸς φορμαλισμὸς ἔφτασε στὸ ἀπόγειό του μὲ τὴν ἐνασχόληση πολλῶν μελετητῶν τοῦ Μπέκετ μὲ τὴν ἀποκρυπτογράφηση τῶν ὀνομάτων τῶν ἡρώων του. Ἡ ἱστορία ἄρχισε μὲ τὴν ἐτυμολόγηση τοῦ " Γκοντό ", πίσω ἀπ' τὸ ὁποῖο μερικοὶ θεολογοῦντες κριτικοὶ φαντάστηκαν νὰ κουδουνίζει στ' αὐτί τους ἡ λέξη " Θεὸς " (ἀγγλικὰ God), ὥσπου ὁ Μ. Ἔσλιν ἀνακάλυψε τὸ ἴδιο ὄνομα, ἂν καὶ μὲ κάπως διαφορετικὴ ὀρθογραφία, σὲ μιὰ κωμωδία τοῦ Μπαλζάκ (10). Κατὰ τρόπο παράδοξο ὅμως, ὁ ἴδιος κριτικὸς διασκέδαζε μὲ παρόμοια ἐτυμολογικὰ παιχνίδια — τὴ φορὰ αὐτὴ μὲ τὰ ὀνόματα " Χὰμ " καὶ " Κλὸβ " στὴν "Τελευταία Παρτίδα" (11). Ἕνας ἄλλος κριτικός, ὁ Ντίτερ Βέλλερσχοφ, ἔκανε φαντασιώσεις σχετικὰ μὲ τὴν ἐτυμολογία τοῦ ὀνόματος ἑνὸς ἥρωα σ' ἕνα μυθιστόρημα τοῦ Μπέκετ καὶ ὀπτασιοζόταν πίσω ἀπ' τ' ὄνομα " Malone " τὶς λέξεις " mal " καὶ " alone " (12), καὶ τέλος ἕνας ὄψιμος ὀπαδὸς τοῦ Κὰρλ Γιούγκ, ὁ Ἄντο Ταλιαφέρι, " ἐμβάθυνε " στὸ κρυμμένο νόημα ἑνὸς ἄλλου ὀνόματος, τοῦ " Molly ", καταλήγοντας ξένοιαστα στὸ λατινικὸ " mollis " καὶ στὸ ὁμηρικὸ " μῶλυ "! (13). Οἱ φαντασιοκοπίες καὶ τῶν δύο ξεγυμνώθηκαν, ὅταν ἕνας νηφάλιος κριτικὸς μπόρεσε ν' ἀποδείξει, ὅτι ὁ Μπέκετ εἶχε δανειστεῖ καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ ὀνόματα ἀπὸ ἕνα ἰρλανδικὸ δημοτικὸ τραγούδι (14).

γ) Κριτικὴ ὡς θέαση τῆς ἀνθρώπινης μοίρας. Αὐτὸ ποὺ διαδραματίζεται στὸ θέατρο τοῦ Μπέκετ, μᾶς διαβεβαιώνουν οἱ κριτικοί του, ἀναφέρεται στὴ μοίρα τῆς " ἀνθρωπότητας ". Τὰ πρόσωπά του δὲν εἶναι, λένε, συγκεκριμένοι ἄνθρωποι, ποὺ ζοῦν σὲ ὁρισμένες κοινωνικὲς σχέσεις καὶ σ' ὁρισμένο χρόνο, ἀλλὰ ὁ " ἄνθρωπος " ἐν γένει. Ἔτσι λ. χ. ὁ Βόλφγκαγκ Χιλντεσχάιμερ ἐννοεῖ τὸ θέατρο τοῦ παράλογου ὡς ἑξῆς: " Ἀλλὰ θέατρο τοῦ παράλογου σημαίνει: ὁμολογία τῆς ἀδυναμίας τοῦ θεάτρου νὰ καθάρει τὸν ἄνθρωπο καὶ νὰ χρησιμοποιήσει τὴν ἀδυναμία αὐτὴ ὡς πρόσχημα τοῦ θεάματος. Ἀδυναμία κι ἀμφιβολία, ἡ ξενοσύνη τοῦ κόσμου, εἶναι τὸ νόημα κι ἡ τάση κάθε ἔργου τοῦ παράλογου θεάτρου, ποὺ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀποτέλεσε μιὰ συμβολὴ στὸ ξεκαθάρισμα τῆς κατάστασης τοῦ ἀνθρώπου. Περιφρονεῖ τὴν ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας, μιὰ κι ἕνα ἐλάχιστο μόνο μέρος τῆς πραγματικότητας εἶναι δυνατὸ νὰ παρασταθεῖ στὸ θέατρο — ἕνα μέρος, ποὺ δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ ὑποκαταστήσει τὸ σύνολο καὶ ποὺ κατὰ φυσικὸ λόγο δὲ βρίσκεται σὲ καμιὰ ἀναλογία πρὸς τὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου στὸν κόσμο... ". Κι ἀκόμα: " Γιατὶ γιὰ τὸ παράλογο δὲν ὑπάρχει ἄλλη καλύτερη προπαγάνδα ἀπ' τὴν ὕπαρξη τοῦ ἀνθρώπου " (15).

Ὁ Ζὰν-Ζὰκ Μαγιοὺ βλέπει πάλι στὰ κύρια πρόσωπα τοῦ " Περιμένοντας τὸν Γκοντὸ " τοὺς " συμβολικοὺς " ἀντιπροσώπους ὁλόκληρης τῆς ἀνθρωπότητας: " Νὰ λοιπὸν ἡ ἀνθρωπότητα: ὁ Βλαδίμηρος ποὺ πάσχει ἀπὸ προστάτη, ὁ κουτσὸς Ἐστραγκόν, ποὺ κι οἱ δυό τους βρωμᾶνε· τοῦ ἑνὸς τὸ στόμα, τοῦ ἄλλου τὰ πόδια " (16). Κι ἀκόμα: " Ὁ ἄνθρωπος εἶναι μόνος του· δὲν τοῦ 'χουν κλέψει μόνο τὸ Θεό, ἀλλὰ καὶ τὸν κόσμο. Κι ἀπ' τὴν ἄποψη αὐτὴ τὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ εἶναι μιὰ κριτικὴ τῆς ἐμπειρίας " (17). Κι ὁ Τζὸν Φλέτσερ δὲν ἀνακαλύπτει στὸ ἔργο συγκεκριμένους ἀνθρώπους, παρὰ μόνο " τὸν ἄνθρωπο ": " Δὲ χωράει συζήτηση, [sic!] τὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ δίνει πρῶτα πρῶτα τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἀνελέητης κατηγορίας κατὰ τοῦ ἀνθρώπινου σώματος καὶ κατὰ τοῦ Θεοῦ " (18). Ἡ " Γιὰ νὰ ξεγυμνώσει ὁ Μπέκετ τὴν ἐξωφρενικὴ ματαιοφροσύνη τοῦ ἀνθρώπου ἀκόμα πιὸ δραστικά, τὴ

χτυπάει στὴ ρίζα της: γελοιοποιεῖ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα" (19). Στὸ πρόσωπο τοῦ Κράπ, τοῦ μοναδικοῦ ἥρωα τῆς "Τελευταίας Μαγνητοταινίας", ἀνακαλύπτει πάλι ὁ ἴδιος κριτικὸς τὸν "ἄνθρωπο" ἐν γένει: "Ἡ μαγνητοταινία ὁδηγεῖ τὸν Κράπ σ' ἕνα παρελθόν, ποὺ δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ τὸ ἐνεστωποιήσει μόνη της ἡ ἀνάμνηση, γιατὶ ἡ λειτουργία ἐκείνη, ποὺ ὁ Προύστ προσέγραφε σ' ἕνα μυστηριώδικο χάρισμα τοῦ ἀνθρώπου, στὸν Μπέκετ τὴν ἀναλαμβάνει ἕνα μηχάνημα" (20). Νὰ τέλος ὁ κολοφώνας αὐτοῦ τοῦ κριτικοῦ ἐκστασιασμοῦ: "Ὁ ἄνθρωπος εἶν' ἕνας ἠθοποιὸς στὴ φάρσα τοῦ σύμπαντος" (21).

Στὰ μάτια τοῦ Χέλμουτ Κόρασεκ "ποτὲ ὡς τώρα δὲν ἦταν σαφέστερο, ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ ("Ἡ Τελευταία Μαγνητοταινία") ἔχει τόσο γενικὸ νόημα, ὥστε νὰ κλείνει μέσα του ὅλο τὸν ἄνθρωπο" (22). Ἕνας ἄλλος δυτικογερμανὸς κριτικὸς τοῦ θεάτρου, ὁ Γκέοργκ Χένσελ, δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ ἐπαναλαμβάνει φορμαλιστικὲς κοινοτοπίες, ὅταν ἀποφαίνεται γιὰ τὸ πρόσωπο τοῦ ἄφιλου καὶ ἀνέστιου ἀλήτη στὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ: "Εἶναι μιὰ εἰκόνα τῆς ἀνικανότητας τοῦ ἀνθρώπου νὰ δώσει ἀπάντηση ἀκόμα καὶ στὰ πιὸ ἁπλὰ ἐρωτήματα τῆς ζωῆς του: ἀπὸ ποῦ ἔρχεται, ποῦ πηγαίνει, τὶ κάνει καὶ γιατί, τὶ νόημα ἔχουν ὅλ' αὐτά. Ὁ ἀλήτης, μιὰ εἰδικὴ παραλλαγὴ τοῦ ἀνθρώπου, δὲ βρίσκεται, ὅπως καὶ κάθε ἄλλος ἄνθρωπος, ποτὲ καθ' ὁδὸν πρὸς τὰ κάπου, ἀλλὰ μόνο καθ' ὁδὸν" (23). Παρ' ὅλ' αὐτὰ ὁ Χένσελ δὲν μπορεῖ ν' ἀποκρύψει τὴ σημασία μιᾶς τέτοιας "θέασης τῆς τέχνης" ἀναφορικὰ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ, ἀφοῦ ὁ ἴδιος εἶχε ἐκφραστεῖ γιὰ τὸν Μπέκετ στὴν προηγούμενη σελίδα τοῦ βιβλίου του χωρὶς ἐξωραϊστικὲς μεταγραφές: "Ὁ πόνος ποὺ ἐκφράζεται σὲ μιὰ τέτοια ἀπελπισία ἀπ' τὴ ζωὴ καὶ ἀποκορυφώνεται σὲ τέτοιο κυνισμὸ δὲν εἶναι δυνατὸ ν' ἀπαμβλυνθεῖ οὔτε μὲ μιὰ κοινωνικὴ ἀσφάλιση ποὺ βελτιώνεται ἐξελικτικά, οὔτε μὲ μιὰ ἐπαναστατικὴ ἀλλαγὴ τῶν κοινωνικῶν σχέσεων: ὁ πόνος αὐτὸς δὲ χρειάζεται οὔτε τὴν ἱστορικοποίηση οὔτε τὴν κοινωνικὴ συγκεκριμενοποίηση γιὰ νὰ γίνει σωματικὸς καὶ νὰ φωνάξει, γιατὶ εἶναι ἕνας ἀπ' τοὺς ὅρους τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης, ὅπου κι ὅποτε καὶ νὰ διαδραματίζεται" (24).

Ὕστερ' ἀπ' ὅλ' αὐτὰ δὲ θ' ἀπορήσει κανείς, ἂν κατατάξουμε καὶ τὸν Ἔρνστ Φίσερ στὴν παραπάνω σειρὰ κριτικῶν τοῦ θεάτρου καὶ τῆς λογοτεχνίας. Γιατὶ κι αὐτὸς δὲ βλέπει στὴν "Τελευταία Παρτίδα" παρὰ μιὰ ἀναλογία πρὸς τὸν "Ἰβὰν Ντενίσοβιτς" τοῦ Σολσενίτσιν. Καὶ στοὺς δυό, λέει, πρόκειται γιὰ "παραμορφώσεις τοῦ ἀνθρώπου, γιὰ τὸ ἀρνητικὸ τῆς ἀξιοπρέπειάς του καὶ γιὰ τὴν ἴδια αὐτὴ ἀξιοπρέπεια, γιὰ τὴν καταστροφὴ ἢ τὴ διάσωσή της..." (25). Μετὰ ἀπὸ ἕνα τέτοιο προανάκρουσμα πῶς εἶναι δυνατὸ νὰ ξεπεράσει ἡ ἀνάλυση τοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ, ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Φίσερ, τὰ ὅρια μιᾶς ἀστικῆς θέασης ἀφηρημένης ἀνθρώπινης μοίρας;

Καὶ τὶ ὠφελεῖ ἡ ρηματικὴ ἀναγνώριση τῆς ἱστορικότητας τῶν ἡρώων τοῦ θεάτρου καὶ τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Μπέκετ ἀπ' τὸν Ἀντόρνο (26), τὴ στιγμὴ ποὺ στὴν ἀνάλυση τῆς "Τελευταίας Παρτίδας" τοῦ Μπέκετ δὲν εἶναι σὲ θέση ν' ἀποδείξει συγκεκριμένα τὸν ἱστορικὸ καθορισμὸ τῶν προσώπων ἀκριβῶς αὐτοῦ τοῦ ἔργου;

Εἶναι ἄραγε τὰ πρόσωπα τοῦ Μπέκετ κατ' ἀφαίρεσιν ἀντιπρόσωποι τοῦ εἴδους "ἄνθρωπος" κι εἶναι ὁ προβληματισμός τους ἡ αἰώνια ἱστορία τοῦ πόνου τοῦ "ἀνθρώπου", ποὺ κινεῖται πέρ' ἀπὸ χρόνο καὶ τόπο, ἤ, ἀντίθετα, ἄνθρωποι ποὺ ἀνήκουν σ' ἕνα ἱστορικὰ καθορισμένο κοινωνικὸ σχηματισμὸ καὶ σ' ἕνα ὁρισμένο χρόνο — καθορισμοί, στοὺς ὁποίους μπορεῖ ν' ἀναχθεῖ κι ὁ "πόνος" τους, καὶ μάλιστα τὸ ε ἶ δ ο ς τοῦ "πόνου" τους;

Στὸ μελέτημα αὐτὸ καταβάλλεται ἡ προσπάθεια νὰ ἐντοπιστοῦν, ἐπὶ τῇ βάσει μιᾶς διεξοδικῆς ἀνάλυσης τοῦ ἔργου "Ἡ Τελευταία Μαγνητοταινία", τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα τῆς ἱστορικοκοινωνικῆς πραγματικότητας στὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ, ποὺ θὰ ἐπιτρέψουν ν' ἀπαντήσουμε στὸ δεύτερο σκέλος τῆς διαζευκτικῆς ἐρώτησης καταφατικά. Μιὰ σύντομη ἀναφορὰ τῆς ὑπόθεσης τοῦ μονόπρακτου "Ἡ Τελευταία Μαγνητοταινία" θὰ διευκολύνει τὸν ἀναγνώστη στὴν παρακολούθηση τῆς ἀνάλυσης (27): Τὸ ἔργο γράφτηκε στὰ 1958. Ἡ ὑπόθεση τοποθετεῖται κάπου στὸ μέλλον. Ἡ σκηνὴ παριστάνει ἕνα σκο-

→

Ὁ Μάρτιν Χέλντ πού 'παιξε τὸν Κράπ, σὲ σκηνοθεσία Σάμουελ Μπέκετ, στὸ "Σίλλερ Τεάτερ" τοῦ Βερολίνου, στὰ 1969

τεινό, ἄδειο χῶρο, τὸ δωμάτιο τοῦ Κράπ, ἑνὸς γέρου συγγραφέα 69 ἐτῶν ποὺ ζεῖ μόνος του. Τὸ κενὸ καὶ τὸ σκοτάδι τοῦ χώρου διακόπτεται μόνο σ' ἕνα σημεῖο: Στὸ δεξιὸ μέρος ἕνα τραπέζι, πίσω ἀπ' τὸ ὁποῖο κάθεται ὁ Κράπ μὲ τὸ πρόσωπο πρὸς τοὺς θεατές.

Μὲ τὸ ἄνοιγμα τῆς σκηνῆς φωτίζονται ὁ Κράπ, τὸ τραπέζι κι ἀργότερα διάφορα ἀντικείμενα ποὺ βρίσκονται πάνω σ' αὐτό. Ὁ Κράπ σηκώνεται, βγάζει ἀπ' τὸ συρτάρι δυὸ μπανάνες, τὴ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη, καὶ τὶς τρώει ἀργά (28). Ἔπειτα ὁρμάει σ' ἕνα διπλανὸ δωμάτιο καὶ φέρνει στὴ σειρὰ ἕνα εὑρετήριο μαγνητοφωνήσεων, μερικὰ τσίγκινα κουτιὰ μὲ μαγνητοταινίες κι ἕνα μαγνητόφωνο καὶ τ' ἀποθέτει πάνω στὸ τραπέζι (29). Κάθεται. Κατὰ τὴ συνήθειά του ἀκούει ἐπανειλημμένα μαγνητοταινίες, πάνω στὶς ὁποῖες εἶχε ἐγγράψει στὰ χρόνια ποὺ πέρασαν βιώματα καὶ σκέψεις του. Ἡ πρώτη μαγνητοταινία περιέχει ἐγγραφὲς ἀπ' τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Κράπ ἦταν 39 ἐτῶν (30). Ἡ ταινία ποὺ ξετυλίγεται ἔχει ἀποτυπώσει ἀναμνήσεις τοῦ 39χρονου Κράπ ποὺ ἀναφέρονται σὲ μιὰ ἐποχὴ πρὸ 10 ἢ 12 ἐτῶν: ἡ ἀγάπη του γιὰ μιὰ κοπέλα, τὴν Μπιάνκα. Ἔπειτα ἦρθε "ἡ παράλυση τοῦ κυνηγητοῦ τῆς εὐτυχίας" καὶ ἡ ἐγκατάλειψη τῆς ἐλπίδας γιὰ τὴν πραγματοποίηση τοῦ "opus magnum" τῆς ζωῆς του, τὸ τέλος τῆς νιότης.

Ὁ Κράπ σταματάει τὴ μαγνητοταινία. Φέρνει ἀπ' τὸ διπλανὸ δωμάτιο ἕνα μπουκάλι, πίνει καὶ τραγουδάει. Ὕστερα συνεχίζει τὸ ἄκουσμα τῆς ταινίας: Ἀφήγηση τοῦ θανάτου τῆς μητέρας του "μετὰ τὴ μακρὰ χηρεία της". Ὁρμάει ἄλλη μιὰ φορὰ στὸ διπλανὸ δωμάτιο, φέρνει ἕνα χοντρὸ λεξικὸ καὶ ψάχνει νὰ βρεῖ σ' αὐτὸ τὴν τελευταία λέξη ποὺ ἄκουσε στὸ μαγνητόφωνο, "χηρεία". Διαβάζει τὴν ἑρμηνεία της. Ἔπειτα ἀκούει ἀκόμα μιὰ φορὰ τὴν ἴδια ταινία: Ἀναμνήσεις ἀπὸ μιὰ "νέα, μελαχρινὴ ὄμορφη κοπέλα". Στὴν ἀρχὴ πάνω σ' ἕνα παγκάκι, στ' ἀνάχωμα ἑνὸς φράγματος, ἔπειτα σ' ἕνα δωμάτιο μαζί της, μ' ἕνα σκυλὶ καὶ μιὰ μπάλα. Ἕνα χρόνο ἀργότερα, μιὰ νύχτα τοῦ Μάρτη, σὲ μιὰ "ἰσημερία", "στὴν ἄκρη τοῦ μώλου", ἡ "ἐπιφοίτηση": Ἔρωτας μέσα σὲ μιὰ βάρκα. Νέα διακοπὴ τῆς μαγνητοταινίας. Ὁ Κράπ φέρνει ἀπ' τὸ διπλανὸ δωμάτιο ἕνα μικρόφωνο, ξανακάθεται καὶ κάνει ἐγγραφὴ μὲ μιὰ νέα ταινία: Στρέφεται αὐτοειρωνικὰ καὶ σαρκαστικὰ κατὰ τοῦ παλιοῦ του ἐγώ, ποὺ μόλις τὸ εἶχε ἀκούσει νὰ μιλάει. Εὐτυχῶς ὅλ' αὐτὰ εἶναι τώρα περασμένα. Συνεχίζει τὴν εἰρωνεία του κατὰ τοῦ σημερινοῦ ἑαυτοῦ του, τοῦ 69χρονου "πετυχημένου" συγγραφέα, ποὺ ζεῖ μὲ μόνη του συντροφιὰ ἕνα βιβλίο ἢ μιὰ πόρνη καὶ ποὺ ἀκοῦει κάπου κάπου τὸν ἑσπερινό. Ξαναρχίζει τὸ τραγούδι. Τέλος ἀκούει ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ τελευταῖο μέρος τῆς πρώτης μαγνητοταινίας.

Εἶναι τώρα αὐτονόητο ὅτι κάθε ἑρμηνεία τοῦ ἔργου πρέπει νὰ ξεκινάει ἀπ' τὸν καθορισμὸ τοῦ προσώπου τοῦ Κράπ. Τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἀσυνήθιστο ὄνομα τοῦ ἥρωα, ποὺ πιθανότατα εἶναι ἐπινοημένο ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Μπέκετ, δὲν ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ "Ἡ Τελευταία Μαγνητοταινία", ἀλλὰ χρησιμοποιήθηκε κιόλας στὸ ἀνέκδοτο ἔργο του "Ἐλευθερία", ποὺ ἔχει γραφτεῖ 10 ὡς 11 χρόνια πρὶν ἀπ' τὸ "Ἡ Τελευταία Μαγνητοταινία" (31), θὰ μᾶς ἀπασχολήσει παρακάτω σὲ μιὰ ἄλλη συνάφεια. Ἐδῶ θά 'θελα μόνο νὰ καθορίσω κατ' ἀρχὴν ἀκριβέστερα τὴν κοινωνικὴ θέση τοῦ προσώπου αὐτοῦ, καὶ ἐναντίον μιᾶς παρόμοιας συγκεκριμενοποίησης ἡ μορφὴ αὐτὴ τοῦ Μπέκετ προβάλλει πολὺ μικρότερη ἀντίσταση ἀπ' ὅ,τι ἄλλες φιγοῦρες τοῦ θεάτρου του καὶ προπαντὸς τῆς πρόζας του, παρόλο ποὺ κι οἱ τελευταῖες αὐτὲς μποροῦν, παρὰ τὴν ἀντίθετη γνώμη τῶν παραδοσιακῶν κριτικῶν του, νὰ ἐντοπιστοῦν σ' ἕνα ἱστορικὰ καὶ κοινωνικὰ "καθορισμένο" περιβάλλον.

Ἡ φιγούρα "Κράπ" παρουσιάζει πολλὰ αὐτοβιογραφικὰ χαραχτηριστικά, ποὺ δὲ μελετήθηκαν πλατύτερα ὡς τώρα: Ὁ Κράπ εἶν' ἕνας συγγραφέας — ἀκριβῶς ὅπως ὁ Μπέκετ. Ἡ ταύτιση αὐτὴ ἐνισχύεται κι ἀπ' τὶς παρακάτω παραλλήλους ἀνάμεσα στὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ Κράπ καὶ τοῦ Μπέκετ: Ὁ Κράπ εἶναι 69 ἐτῶν, ἀλλὰ "στὸ μέλλον". Ὁ Μπέκετ γεννήθηκε στὰ 1906, θά 'ναι λοιπὸν 69 ἐτῶν στὰ 1975 (ὑπενθυμίζω ὅτι τὸ ἔργο γράφτηκε στὰ 1958). Ὁ 39χρονος Κράπ ἦταν, σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο, ἕνας ἀποτυχημένος συγγραφέας: κι αὐτὸ ἀναφέρεται στὸν ἴδιο τὸν Μπέκετ, ποὺ τὸ ἔργο του "Περιμένοντας τὸν Γκοντὸ" (1948) ἔμεινε στὴν ἐποχή του τελείως ἀπαρατήρητο ἀπὸ τὸ ἴδιο κοινὸ ποὺ ἀργότερα θὰ τὸν λιβανίζει. Τὸ 39ο ἔτος τῆς ἡλικίας τοῦ Κράπ, ἀπ' τὸ ὁποῖο προέρχονται οἱ ἀναμνήσεις ποὺ ἀκούει ὁ 69χρονος Κράπ στὸ μαγνητόφωνο, ἔχει μεγάλη αὐτοβιογραφικὴ σημασία καὶ γιὰ τὸ συγγραφέα Μπέκετ: Σὲ ἡλικία 39 χρονῶν παράτησε τὴ μητρική του γλώσσα κι ἄρχισε νὰ γράφει γαλλικά. Ἀλλὰ κι ἡ τρίτη χρονολογία στὴ ζωὴ τοῦ Κράπ μπορεῖ ν' ἀποδοθεῖ ἀβίαστα καὶ στὸν Μπέκετ: Ἡ ἀνάμνηση τοῦ 27χρονου Κράπ, ποὺ μόλις εἶχε χάσει τὴ μητέρα του, ὑπαινίσσεται κατὰ τὴ γνώμη μου τὸ 27 ἔτος τῆς ἡλικίας τοῦ ἴδιου τοῦ Μπέκετ, δηλαδὴ τὸ 1933, ἔτος θανάτου τοῦ πατέρα του.

Θὰ μποροῦσα νὰ συνεχίσω τὴν ἀπαρίθμηση τῶν ἀναφορῶν στὴ ζωὴ τοῦ Μπέκετ, ποὺ εἶναι ἐγκατεσπαρμένες στὸ ἔργο αὐτό (32), εἶμαι ὅμως βέβαιος ὅτι τὸ αὐτοβιογραφικὸ ὑπόστρωμα τοῦ ἔργου ἔγινε φανερὸ καὶ μὲ τὰ παραπάνω σημεῖα ἐπαφῆς.

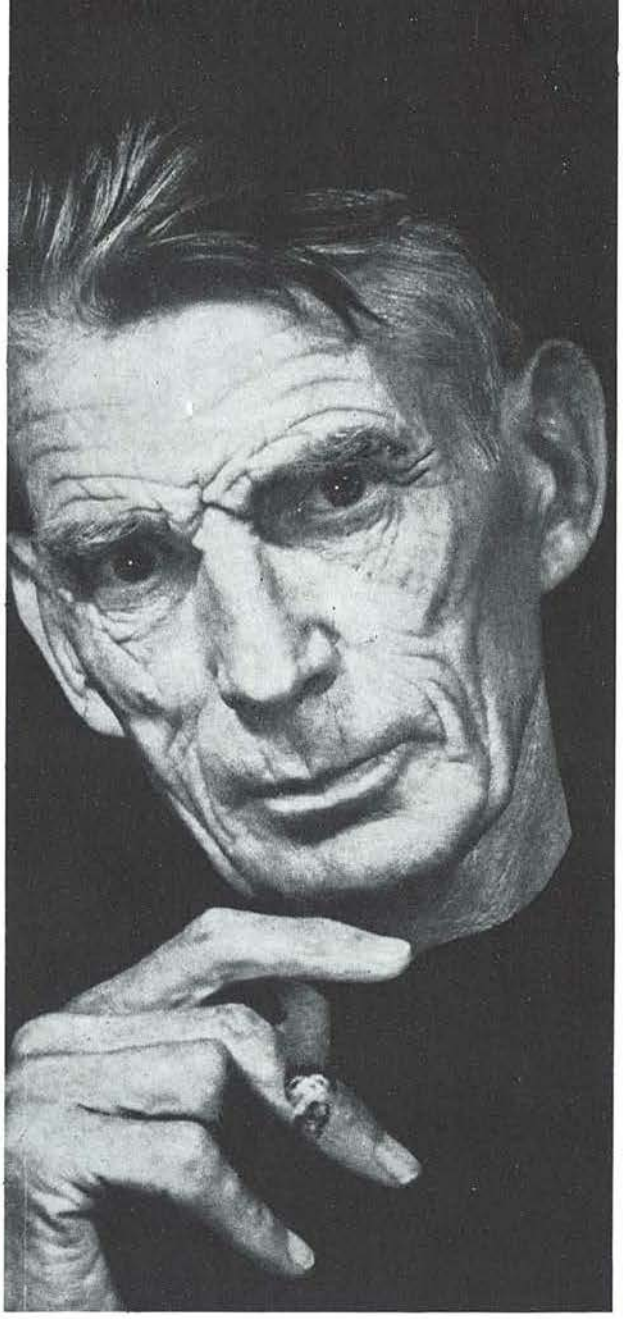
Αὐτὸ ὅμως ποὺ πρώτιστα μ' ἐνδιαφέρει, εἶναι νὰ δείξω ὅτι ὁ κόσμος στὸν ὁποῖο ζεῖ ὁ Κράπ δὲν εἶναι καμιὰ ποιητικὴ Οὐτοπία, ἀλλὰ ἕνας κόσμος ἱστορικοκοινωνικὰ καθορίσιμος καὶ καθορισμένος.

Ὁ Κράπ αἰσθάνεται μόνος, ὅπως ὅλα τὰ πρόσωπα στὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ. Αὐτὸ ποὺ 'χει τώρα σημασία, εἶναι νὰ ἐξετάσουμε τὴ σχέση τῆς ὑποκειμενικῆς του στάσης πρὸς τὸν κόσμο τῶν ἀντικειμένων· γιατὶ ὁ Κράπ ἀντικειμενικὰ δὲν εἶναι μόνος. Ὁ συγγραφέας Μπέκετ τοποθέτησε τὸν ἥρωά του, θελητὰ ἢ ἀθέλητα, σ' ἕναν ὑπαρχτὸ κόσμο: τὸν κόσμο τῶν ἐμπορευμάτων. Τὰ ἁπλὰ "ἀξεσουάρ", ποὺ τοποθέτησε πάνω στὴ σκηνὴ μαζὶ μὲ τὸν Κράπ, παραπέμπουν ἀναγκαστικὰ σ' αὐτὸ τὸν κόσμο — ἕναν κόσμο ὁρισμένων παραγωγικῶν σχέσεων. Τὸ φτωχὸ δωμάτιο, στὸ ὁποῖο μένει, μαρτυρεῖ μιὰ σχέση ἐκμίσθωσης μεταξὺ τοῦ Κράπ καὶ τοῦ ἰδιοκτήτη του — ἡ ἀτομικὴ ἰδιοκτησία πάνω στὸ δωμάτιο ἐκ μέρους τοῦ Κράπ εἶναι θεωρητικὰ δυνατή, πρέπει ὅμως στὴν πράξη ν' ἀποκλειστεῖ, ἂν πάρει κανεὶς ὑπόψη του τὴν ἀνέχειά του. Στὸν κόσμο τοῦ Κράπ ὑπάρχουν ἐπιπλέον τουλάχιστον ἕνας μανάβης, ἀπ' τὸν ὁποῖο ὁ Κράπ ἀγοράζει τὶς μπανάνες ποὺ τρώει μὲ τόση ἀπόλαυση, ἕνα βιβλιοπωλεῖο, ἀπ' τὸ ὁποῖο ἀγόρασε τὸ λεξικό, ποὺ ξεφυλλίζει τώρα δὰ πάνω στὸ τραπέζι, καὶ μιὰ ... ἑταιρία ἠλεκτρικῶν εἰδῶν, ποὺ παρήγαγε τὸ μαγνητόφωνο, ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Κράπ γιὰ τὴν καταγραφὴ τῶν βιωμάτων του. Ἂν προσθέσει κανεὶς σ' αὐτὰ κι ἕνα ἐργοστάσιο κατασκευῆς ἐνδυμάτων, ἀπ' τὸ ὁποῖο προέρχονται τὰ ροῦχα ποὺ φοράει ὁ Κράπ, τότε ἔχουμε μπροστά μας ἕνα ἐξαιρετικὰ πολύπλοκο καὶ προχωρημένο σύστημα παραγωγῆς: τὸ καπιταλιστικό, ἀπ' τὸ ὁποῖο οὔτε ἡ θεατρικὴ φιγούρα "Κράπ" οὔτε ὁ συγγραφέας Μπέκετ, οὔτε κὰν μὲ τὴ φαντασία του αὐτός, μποροῦν νὰ διαφύγουν — ἀκριβῶς ὅπως οἱ κλασικοὶ οἰκονομολόγοι μὲ τὶς "ροβινσονάδες" τους προϋπέθεταν ἕνα σχηματισμένο καπιταλιστικὸ τρόπο παραγωγῆς, ἀντὶ νὰ τὸν ἀναιροῦν, ὅπως πίστευαν (33).

Κι οἱ δυό τους, τόσο ἡ ποιητικὴ φιγούρα ὅσο κι ὁ συγγραφέας της ποὺ στέκει μπροστά μας μὲ σάρκα καὶ ὀστά, εἶναι ἄρρηκτα δεμένοι μὲ μιὰ σχέση μισθωτῆς ἐργασίας μ' αὐτὸ τὸ σύστημα παραγωγῆς: Ὁ συγγραφέας Κράπ πουλάει τὴν ἐργατική του δύναμη σ' ἕναν ἐκδότη, ἀλλοτριώνει τὸ προϊὸν τῆς πνευματικῆς του ἐργασίας. Ἡ αὐτοειρωνικὴ θέαση αὐτῆς τῆς σχέσης μισθωτῆς ἐργασίας ἀπ' τὸ συγγραφέα Κράπ (ἀπ' τὸ βιβλίο του, λέει, "πούλησε 17 ἀντίτυπα, ἀπ' αὐτὰ 11 σὲ χοντρικὴ τιμὴ σὲ δημόσιες δανειστικὲς βιβλιοθῆκες... στὴν Ἀμερική", ΒΣ 94), ποὺ ἀποτελεῖ ταυτόχρονα μιὰ αὐτοειρωνεία τοῦ συγγραφέα Μπέκετ δὲν ἀλλάζει κατ' ἀρχὴν καθόλου αὐτὴ τὴ σχέση μισθωτῆς ἐργασίας — τὴν κάνει ἁπλὰ πιὸ τραγική, αὐτὴ ἀκριβῶς ἀποκαλύπτει τὸ χάσμα μεταξὺ ὑποκειμένου καὶ ἀντικειμένου.

Κι εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ χάσμα ποὺ ἀποτελεῖ τὸ περιεχόμενο, τὴν ἐσωτερικὴ ἔνταση τῆς ζωῆς τοῦ Κράπ. Ἡ ἰδεολογικὴ καὶ ψυχολογικὴ σχέση του πρὸς τὸν κόσμο ἐκφράζει αὐτὴ τὴ δυσαρμονία. Μποροῦμε νὰ τῆς δώσουμε ἀμέσως τ' ὄνομα ἀλλοτρίωση ἢ ἀντικειμενοποίηση — αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει εἶναι νὰ τὴ διαπιστώσουμε συγκεκριμένα στὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ ἐξετάζοντας τὶς ἐπὶ μέρους κοινωνικὲς σχέσεις τοῦ Κράπ:

Πρῶτα πρῶτα ἡ σχέση του πρὸς τὴ γυναίκα ἀναφέρεται ἀποκλειστικὰ στὴ σεξουαλικότητα, πράμα ὅμως ποὺ σημαίνει: Ἡ γυναίκα ἔχει συρρικνωθεῖ στὴ βιολογική της ὕπαρξη. Ἐκτὸς ἀπ' τὴ μητέρα του (εἶναι ἀξιοσημείωτο, ὅτι δὲν τῆς προσγράφεται ἄλλο κατηγόρημα ἀπ' τὸ "μητέρα", ἕνας προσδιο-



Σαμ. Μπέκετ : ὁ συγγραφέας τῆς " Τελευταίας μαγνητοταινίας "

ρισμὸς καθαρὰ βιολογικὸς) καὶ μιὰ γεροντοκόρη, τὴ Μὶς Μὰκ Γκλόουμ (" ὑπέροχη γυναίκα " εἶναι ὁ χαραχτηρισμὸς ποὺ τῆς δίνει ὁ Κράπ, πρέπει ὅμως νὰ σημειωθεῖ, ὅτι ὁ χαραχτηρισμὸς " γυναίκα " χρησιμοποιεῖται μὲ τὴν ἔννοια " θῆλυ ", γιατὶ ἀναφέρεται ἀποκλειστικὰ στὴ " θηλυκότητά " της), ἐμφανίζονται ἀκόμα δυὸ γυναικεῖες μορφὲς στὶς ἀναμνήσεις τοῦ Κράπ: ἡ Μπιάνκα, ἕνας " ἄγνὸς " ἔρωτας τῆς νιότης του, καὶ μιὰ πόρνη, μὲ τὴν ὁποία ὁ Κρὰπ " τὸ κάνει " παρὰ τὰ 69 χρονάκια του. Καὶ οἱ δυὸ αὐτὲς σχέσεις ὅμως ἔχουν ἕνα προσωρινὸ χαραχτήρα (στὴ δεύτερη περίπτωση, ἐννοεῖται, ἀναγκαστικά), γεγονὸς ποὺ ὁδηγεῖ σὲ μιὰ ταύτιση τῶν δυὸ γυναικῶν μέσα στὴ συνείδηση τοῦ ἄντρα καὶ ποὺ μαρτυρεῖ τὴν ἔλλειψη μιᾶς μὴ στιγμιαίας σεξουαλικῆς σχέσης πρὸς τὴ γυναίκα. Κι αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ ἐξαιρετικὸ φαινόμενο στὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ — κάθε ἄλλο. Οἱ ἄντρες τῆς μυθιστορηματικῆς του τριλογίας " Μόλλοῦ ", " Ὁ Μαλόουν πεθαίνει " καὶ " Ὁ ἄνθρωπος χωρὶς ὄνομα " λ. χ. ἔχουν μιὰ ἀποκλειστικὰ σεξουαλικὴ σχέση πρὸς τὶς γυναῖκες καὶ μάλιστα ἐφήμερη (34) ἢ ἐκφράζουν τὴ βαθιὰ ἀντιπάθειά τους γι' αὐτές. " Τὶ θὰ λέγατε γιὰ τὴ θεωρία, κατὰ τὴν ὁποία ἡ Εὔα δὲ γεννήθηκε ἀπὸ μιὰ πλευρὰ τοῦ Ἀδάμ, ἀλλὰ ἀπὸ ἕνα ἐξόγκωμα στὸ πίσω μέρος τοῦ μηροῦ του ; " — ρωτάει ὁ Μόλλοῦ (35).

Ἀλλὰ καὶ στὸ θέατρο τοῦ Μπέκετ ἡ γυναίκα βρίσκεται σ' αὐτὴ ἀποκλειστικὰ τὴ σχέση πρὸς τὸν ἄντρα. Στὸ " Παιχνίδι " λ. χ., ἕνα μονόπρακτο μὲ δυὸ πρόσωπα, ὑπάρχουν ἐκτὸς ἀπὸ ἕναν ἄντρα, δυὸ γυναῖκες, ἡ σύζυγός του κι ἡ μαιτρέσσα του : Ἡ τελευταία δέχεται, ἂς σημειωθεῖ, τὴ βρισιὰ " πουτάνα " — μιὰ ἀκόμα ταύτιση τῆς " γυναίκας " μὲ τὴν " πόρνη " στὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ.

Ὅλ' αὐτὰ δὲν πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς μιὰ πρωταρχικὰ σεξουαλικὴ ἀντιπάθεια τοῦ ἄντρα κατὰ τῆς γυναίκας, καὶ ὁπωσδήποτε ὄχι ὡς μιὰ τέτοια ἀντιπάθεια τοῦ συγγραφέα Μπέκετ — στὸ μεταξὺ εἶναι παντρεμένος μὲ μιὰ γαλλίδα καὶ διάγει μιὰ κανονική, μικροαστικὴ ἔγγαμη ζωή. Πρέπει, ἀντίθετα, νὰ ἐννοηθεῖ ὡς μιὰ κοινωνικὰ καθορισμένη ἀντίδραση ἐναντίον τῆς χειραφέτησης τῆς γυναίκας καὶ τῆς ἐνσωμάτωσής της στὴ διαδικασία τῆς καπιταλιστικῆς παραγωγῆς, ποὺ ἀπ' τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα κερδίζει ὅλο καὶ περισσότερο ἔδαφος. Σ' ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ δὲ βρίσκεται οὔτε μιὰ γυναίκα, ποὺ εἶναι ὑποχρεωμένη ν' ἀγωνίζεται γιὰ τὴν ὕπαρξή της ἔξω ἀπ' τὴ σχέση " μητέρα - ἐρωτικὸ ἀντικείμενο ". Οὔτε ἡ ὑπάλληλος οὔτε ἡ ἐργάτρια κι ἀκόμα λιγότερο μιὰ προϊσταμένη ἔχουν τὴν παραμικρὴ θέση στὸ φ α ν τ α σ τ ι κ ὸ κόσμο τοῦ Μπέκετ, παρόλο ποὺ ἔχουν ἀπὸ καιρὸ καταλάβει σημαντικὴ θέση στὸν π ρ α γ μ α τ ι κ ὸ κόσμο του. Ἡ συμπεριφορὰ τῶν ἡρώων τοῦ Μπέκετ πρὸς τὴ γυναίκα εἶναι τὸ ἀντίστροφο ἀκριβῶς ἀντίστοιχο πρὸς τὴ συμπεριφορὰ τοῦ μεσαιωνικοῦ ἱππότη πρὸς τὴ γυναίκα. Ἡ κάτω ἀπὸ τὶς φεουδαρχικὲς σχέσεις παραγωγῆς ὑποδουλωμένη γυναίκα εἶχε ἀφηρημένα ἐξιδανικευτεῖ καὶ ὑμνηθεῖ στὴν ἱπποτικὴ ποίηση, ὅπως παρατήρησε ἤδη ὁ Φρ. Ἔγκελς (36), ἐνῶ ἀντίθετα — κι ἀντίστοιχα — στὴν ὄψιμη ἀστικὴ κοινωνία (ὡς πρώιμο παράδειγμά της ἂς ἀναφερθεῖ ὁ " Ζαρατούστρας "), στὴν ὁποία ἡ γυναίκα εἶναι γιὰ πρώτη φορὰ σὲ θέση ν' ἀγωνιστεῖ γιὰ τὴν ἐξασφάλιση μιᾶς π ρ α γ μ α τ ι κ ῆ ς θέσης της μέσα σ' αὐτή, ἡ ὄψιμη ἀστικὴ λογοτεχνία τῆς ἀμφισβητεῖ ἰ δ ε α τ ὰ αὐτὴ τὴ θέση. Τὴ φεουδαρχικὴ ὑποκρισία τὴ διαδέχτηκε ὁ νόμιμος διάδοχός της : ὁ ὄψιμος ἀστικὸς κυνισμός.

Ὁ " κυνισμὸς " αὐτὸς πρέπει νὰ ἐννοηθεῖ στὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ καὶ στὴν ἐτυμολογική του σημασία : Ὁ " ἄνθρωπος " ὑποβιβάζεται σ' ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ στὴν τάξη τοῦ " σκύλου ". Ἡ " ζωοποίηση " τοῦ ἀνθρώπου μπορεῖ ν' ἀνιχνευτεῖ σ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ. Ἡ " ζωώδικη " βουλιμία, μὲ τὴν ὁποία τρώει ὁ Κράπ τὶς μπανάνες του, οἱ ἄναρθροι ἦχοι, μὲ τοὺς ὁποίους συνοδεύει τὴν ἀντίδρασή του στὴ φωνὴ τοῦ προηγούμενου ἐγώ του, εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ χαραχτηριστικὰ αὐτῆς τῆς " ζωοποίησης ", ποὺ ἔχει ἤδη διαπιστωθεῖ ἀπ' τοὺς παλιότερους κριτικοὺς τοῦ Μπέκετ. Κι ὁ Οὐίλλι, ἕνα ἀπ' τὰ δυὸ πρόσωπα τοῦ " Εὐτυχισμένες μέρες " (1961), " ἕνας ἄντρας ἑξήντα περίπου χρονῶν ", εἶναι ζωοποιημένος : " Κινεῖται στὰ τέσσερα " (37). Ἡ γυναίκα του Οὐίννι τὸν προστάζει : " Σύρσου πίσω στὴν τρύπα σου " (38). Ἀλλὰ ἡ ἀντίληψη τῆς " ζωοποίησης " τοῦ ἀνθρώπου στὸν Μπέκετ ἐκφράζεται καὶ μὲ συγκεκριμένα σύμβολα, δανεισμένα ἀπ' τὸ ζωικὸ βασίλειο: Ἡ " χηρεία " τῆς μητέρας τοῦ Κρὰπ τοῦ θυμίζει μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς λεξικοῦ τὴν εἰκόνα ἑνὸς πουλιοῦ (ΒΣ 68). Ὁ ἴδιος ὁ Κρὰπ παρομοιάζει τὸν ἑαυτό του μ' ἀσβὸ (ΒΣ 56).

Ἀλλὰ ὁ σκύλος εἶναι ἕνα σύμβολο τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ἐπανέρχεται μὲ καταπληχτικὴ συχνότητα στὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ. Στὶς ἀναμνήσεις τοῦ Κρὰπ κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους " μόνο μερικὰ φιλικὰ πρόσωπα, ὑπηρέτριες, παιδιά, γέροι, σκύλοι " (ΒΣ 70). Ὅτι οἱ " σκύλοι " ταυτίζονται ἐδῶ μὲ τοὺς ἀνθρώπους, συνάγεται ἀπ' τὴν προηγούμενη πρόταση : " Οὔτε μιὰ ἀνθρώπινη ψυχή ". Στὸ δωμάτιο ζεῖ ὁ Κρὰπ μὲ τὸ νεανικό του ἔρωτα μερικὲς εὐτυχισμένες στιγμές : " Δικές της στιγμές, δικές μου στιγμές, τοῦ σκύλου στιγμὲς " (ΒΣ 74). Ἀκόμα κι ἡ σύνταξη τῆς πρότασης αὐτῆς, ποὺ τροποποιήθηκε στὸ γερμανικὸ κείμενο ὕστερ' ἀπὸ ὑπόδειξη τοῦ Μπέκετ, ὑποβάλλει τὴν κοινότητα τῆς ἀνθρώπινης καὶ τῆς σκυλίσιας μοίρας. Στὸ ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ Μπέκετ τὸ σύμβολο " σκύλος " χρησιμοποιεῖται τόσο συχνά, ὥστε νὰ εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ περιοριστῶ ἐδῶ σὲ μιὰ μικρὴ ἐπιλογή : Σ' ἕνα πρώιμο δοκίμιό του γιὰ τὸν Τζόις (" Ντάντε ... Μπρούνο... Τζόις ", 1929) συνιστᾶ ὁ Μπέκετ στὴ Μὶς Ρεβέκα Οὐέστ " νὰ ἐλέγχει προσεχτικότερα τοὺς σιελογόνους ἀδένες της ἀπ' ὅ,τι εἶναι σὲ θέση νὰ τὸ κάνουν τ' ἄτυχα σκυλιὰ τοῦ Παβλὸφ " (39). Ὅταν ὁ

ἥρωας τοῦ διηγήματος "Τὸ Τέλος" (1945) κάνει τὴν ἀνάγκη του, νιώθει "σκυλίσιους πόνους" (40). Στὸ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό" (1952) ὁ Βλαδίμηρος τραγουδάει ἕνα κυκλικὸ τραγούδι γιὰ ἕνα σκύλο (41). Ὅτι μὲ τὸ σκύλο ἐννοεῖται κι ἐδῶ ὁ ἄνθρωπος, γίνεται φανερὸ ἀπ' τὰ συμφραζόμενα (τάφος μὲ ταφόπετρα, ποὺ τὸν κατασκεύσαν οἱ ἄλλοι σκύλοι). Στὴν "Τελευταία Παρτίδα" (1957) τέλος συναντᾶμε ἀκόμα μιὰ φορὰ τὴν τριάδα ἄντρας (πατέρας), γυναίκα (μητέρα), σκύλος. "Ὁ πατέρας μου; Ἡ μητέρα μου; Ὁ... σκύλος μου; Ὤ, μπορῶ βέβαια νὰ φανταστῶ, ὅτι ὑποφέρουν τόσο, ὅσο μποροῦν νὰ ὑποφέρουν τέτοια ὄντα" (42), λέει ὁ Χάμ, ὅπου ἡ ἐξίσωση "σκύλος = ἄνθρωπος" στὴν τελευταία πρόταση γίνεται σαφὴς ἀπ' τὴν προηγούμενη τριαδικὴ ἐρώτηση.

Ἡ "ζωοποίηση" αὐτὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι μιὰ καλλιτεχνικὴ μεταγραφὴ τῆς "πραγματοποίησης" τοῦ ἀνθρώπου ὑπὸ καπιταλιστικὲς σχέσεις παραγωγῆς, ποὺ ἐπανέρχεται σὲ κάθε βῆμα στὴν ἀστικὴ λογοτεχνία τοῦ 20οῦ αἰώνα. Τὴ φριχτότερη ἔκφρασή της τὴ βρῆκε στὴ "Μεταμόρφωση" τοῦ Κάφκα — ἡ συγγένεια τοῦ Κάφκα μὲ τὸ θέατρο τοῦ παράλογου ἐν γένει ἔχει ἐπισημανθεῖ ἐπανειλημμένα (43). Ἔχω τὴν πεποίθηση ὅτι ἡ "ζωοποίηση" αὐτὴ ἔχει τὸ ἀντίστοιχό της σ' ἕνα παράλληλο φαινόμενο τοῦ γαλλικοῦ "νέου μυθιστορήματος", ἕνα φαινόμενο ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ποῦμε "πραγματοποίηση" ἢ "ἀντικειμενοποίηση", καὶ ποὺ ὁ ἐξοχότερος ἀντιπρόσωπός του εἶναι τὸ μυθιστόρημα "Τὰ πράγματα" τοῦ Ἀλαὶν Ρόμπ-Γκριγιέ. Ὁ Λυσιὲν Γκολντμὰν ἐπεσήμανε μὲ τρόπο ἀπόλυτα πειστικὸ τὶς σχέσεις τοῦ μυθιστορήματος "Τὰ πράγματα" μὲ τὴν "πραγματικότητα" καὶ τὸ φετιχισμὸ τοῦ ἐμπορεύματος στὴν ὄψιμη ἀστικὴ κοινωνία (44). Ἐξάλλου ὁ Ἀλαὶν Ρόμπ-Γκριγιὲ ἔχει ὁμολογήσει ἐπανειλημμένα τὴν πνευματική του συγγένεια μὲ τὸν Μπέκετ (45). Σ' ἕνα ἀκόμα σημαντικὸ σημεῖο ἐπαφῆς ἀνάμεσά τους ἀναφέρομαι ἄμεσα στὰ παρακάτω: Στὴν ἀντίληψη καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀπόδοση τοῦ προβλήματος τοῦ χρόνου στοὺς δυὸ αὐτοὺς συγγραφεῖς.

Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ ὑπάρχει — σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση μ' ὅλη σχεδὸν τὴν ὑπόλοιπη παραγωγή του — ἕνας σημαντικὸς ἀριθμὸς χρονικῶν προσδιορισμῶν. Πρῶτα πρῶτα οἱ τρεῖς χρονολογίες ἀπ' τὴ ζωὴ τοῦ Κράπ: οἱ ἡλικίες 69, 39 καὶ 27 ἐτῶν. Ἔπειτα ἐκείνη "ἡ ἀξιομνημόνευτη ἰσημερία" (46), μιὰ νύχτα τοῦ Μάρτη, κατὰ τὴν ὁποία ὁ 27χρονος Κράπ εἶχε μιὰ ἐρωτικὴ περιπέτεια. Ἡ ἰσημερία αὐτὴ μπορεῖ, ἂν ἡ ταύτιση τοῦ Κράπ μὲ τὸν Μπέκετ γίνει δεχτή, νὰ καθοριστεῖ μὲ ἀκρίβεια στὶς 21 Μαρτίου 1933. Γιατὶ ὡς τὴν ἡμερομηνία αὐτὴ ὁ Μπέκετ ζοῦσε στὸ Δουβλίνο, καὶ τὰ γεωγραφικὰ καὶ τοπογραφικὰ στοιχεῖα στὶς ἀναμνήσεις τοῦ Κράπ ἀναφέρονται, ὅπως διαπιστώσαμε, χωρὶς ἐξαίρεση στὸν τόπο καταγωγῆς τοῦ Μπέκετ.

Ὁ Δ. Χατζημᾶρκος στὴν "Τελευταία μαγνητοταινία τοῦ κ. Κράπ"

Ὁ γέρο-Κράπ τίθεται ἀντιμέτωπος μὲ τὴν ἴδια του τὴν ὕπαρξη στὸ χρόνο. Μὲ μορφοπλαστικὴ δεξιοτεχνία χρησιμοποιεῖ ὁ Μπέκετ ἕνα δραματουργικὸ τέχνασμα ἐπιτρέποντας τὴν ἐλεύθερη ἀναδίπλωση τοῦ προβληματισμοῦ τοῦ προσώπου του: τὸ παριστάνει νὰ ἐγγράφει πάνω σὲ μαγνητοταινία τὶς διάφορες "στιγμὲς" τῆς ζωῆς του, ἐνῶ μεταθέτει ταυτόχρονα τὴν ὑπόθεση στὸ μέλλον, ὄχι βέβαια γιατὶ τὸ μαγνητόφωνο ἑνὸς 39χρονου Κράπ θὰ ἦταν δῆθεν ἀναχρονισμός, ἀλλά, ὅπως θὰ δείξω, ἀπὸ ἐσωτερικούς, δραματουργικοὺς λόγους. Τὸ μέσο, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ὁποίου ὁ Κράπ καθίσταται ἱκανὸς νὰ βιώνει τὸ χρόνο, εἶναι ἡ ἀνάμνηση, ἡ ἀνασκόπηση τοῦ παρελθόντος. Ὄχι μόνο ὁ 69χρονος Κράπ ἀκούει στὸ μαγνητόφωνο τὸν 39χρονο Κράπ, ἀλλὰ κι αὐτὸς ὁ 39χρονος Κράπ μιλάει γιὰ τὸν 27χρονο Κράπ. Ὁ Κράπ βρίσκεται διαρκῶς ἐπὶ λέξει "σ' ἀναζήτηση τοῦ χαμένου καιροῦ" (τὸ ἔργο τοῦ Προὺστ ἔχει ἀφήσει βαθιὰ ἴχνη πάνω στὸν Μπέκετ) (47). Ὅ,τι ἀπομένει στὴ μνήμη τοῦ Κράπ, δὲν εἶναι παρὰ μερικὲς "εὐτυχισμένες μέρες", γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὸν τίτλο ἑνὸς ἄλλου θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ. Καὶ στὸ ἔργο αὐτὸ ἡ Οὐίννι ἐξορκίζει τὶς "εὐτυχισμένες ἀναμνήσεις" της (48) ἢ διερωτᾶται ἂν εἶναι σὲ θέση νὰ τὶς θυμηθεῖ ἢ θέτει τὴν ἴδια ἐρώτηση στὸν Οὐίλλι, τὸν ἄντρα της (49). Καὶ ἡ φιγούρα (Ἄντρας) στὸ "Παιχνίδι" (1963) καταδιώκεται ἀπ' τὶς "εὐτυχισμένες ἀναμνήσεις" (50). Τὰ στοιχεῖα τοῦ παρελθόντος ποὺ ἀνακαλοῦνται στὴ μνήμη εἶναι ἀποσπάσματα ἑνὸς συνόλου ποὺ δὲ βιώνεται ποτὲ ὡς σύνολο: "Τὶ ἀπομένει ἀπ' ὅλη αὐτὴ τὴν ἀθλιότητα; Μιὰ κοπέλα μ' ἕνα κουρελιάρικο πράσινο παλτό, σὲ μιὰ ἀποβάθρα τοῦ τραίνου;" — διερωτᾶται ὁ Κράπ (ΒΣ 60).

Αὐτὴ ἡ ἀποσπασματικότητα τῆς ἀνάμνησης ἐκφράζεται καὶ μορφικὰ — καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ Μπέκετ ξέρει νὰ θέτει ἕνα καλλιτεχνικὸ μέσο στὴν ὑπηρεσία τοῦ περιεχομένου του: διακεκομμένες λέξεις, διακεκομμένη ἀπόδοση τοῦ "κειμένου" ποὺ ἔχει ἐγγραφεῖ στὴ μαγνητοταινία. Κι αὐτὸ πάλι ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀποσπασματικότητα τοῦ χρόνου στὸ ἔργο τοῦ Μπέκετ.

Ὁ χρόνος στὸν Μπέκετ δὲν ὑφίσταται ὡς διάρκεια· εἶναι κομματιασμένος σὲ "στιγμές": Χίλιες ἑφτακόσες ὧρες ἀπ' τὶς ὀχτὼ χιλιάδες καὶ βάλε ποὺ πέρασαν ἀποκλειστικὰ σπαταλημένες στὰ καπηλειά. Πάνω ἀπὸ εἴκοσι, πὲς σαράντα στὰ ἑκατὸ τῆς ζωῆς του σὲ κατάσταση ἐγρήγορσης" (ΒΣ 58)· ἢ: "Δικές της στιγμές, δικές μου στιγμές, τοῦ σκύλου στιγμὲς" (ΒΣ 74)· ἢ τέλος: "Ἡ πιὸ εὐτυχισμένη ἀπ' τὶς τελευταῖες πεντακόσες χιλιάδες στιγμὲς" (ΒΣ 94).

Ὁ "στιγμισμὸς" αὐτός, αὐτὴ ἡ "collection de moments", ὅπως χαραχτήρισε τὴ στάση αὐτὴ ἕνας λογοτεχνικὸς κριτικός (51), εἶναι ἕνας κοινὸς τόπος σὲ μιὰ λογοτεχνία τοῦ 20οῦ αἰώνα, τῆς ὁποίας οἱ σημαντικότεροι ἀντιπρόσωποι εἶναι ὁ Ζίντ, ὁ Βαλερί, ὁ Κλοντὲλ κι ὁ Προὺστ. Πρόκειται γιὰ μιὰ "saisie d'un moment détaché de tous les autres moments" (52), γιὰ ἕνα κατατεμαχισμὸ τοῦ χρόνου, γιὰ μιὰ ἐξατομίκευση τοῦ χρόνου μὲ τὴ μορφὴ τοῦ "χρονικοῦ βιώματος", γιὰ μιὰ ἀφιστορίκευση τοῦ χρόνου (53).

Ἡ σχέση τοῦ Κράπ πρὸς τὸ χρόνο ἔχει διαταραχτεῖ πέρα γιὰ πέρα, ὅπως καὶ σ' ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ θεάτρου τοῦ Μπέκετ, ἀπ' τὴ σύγχυση τῶν χρονικῶν "στιγμῶν". Παρελθόν, παρὸν καὶ μέλλον εἶναι, μέσα στὴ συνείδηση τοῦ Κράπ, μπλεγμένα μεταξύ τους, ἀνακατεμένα, ἔχουν γίνει κάτι τὸ ἀόριστο κι ἄχρονο. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ δραματικὴ μορφὴ γίνεται ἀκόμα μιὰ φορὰ ὁ καλύτερος ἑρμηνευτὴς τῆς "κατάστασης" τῶν προσώπων τοῦ δράματος: Ἡ δυνατότητα ν' ἀκούει ὁ Κράπ τὸν ἑαυτό του μέσω ἑνὸς μαγνητόφωνου, ὅταν αὐτὸς ὁ "ἑαυτὸς" δὲν εἶναι πιὰ ὁ ἴδιος, μετατρέπεται, ἰδωμένο ἀπὸ ἄποψη θεατρικῆς τεχνικῆς, ἀπὸ μορφολογικὸ σὲ περιεχομενικὸ στοιχεῖο τοῦ θεάτρου. (Ἡ διαπίστωση τοῦ Μπέκετ γιὰ τὸν Τζόις: "Ἐδῶ ἡ μορφὴ εἶναι περιεχόμενο, τὸ περιεχόμενο εἶναι μορφὴ" (54) ἰσχύει καὶ γιὰ τὸν ἴδιο τὸν Μπέκετ).

Ἡ σύζευξη αὐτὴ τῶν τριῶν χρονικῶν σημείων, ἡ ἀντίληψη ἑνὸς ἄχρονου χρόνου, μᾶς ὁδηγεῖ γι' ἄλλη μιὰ φορὰ στὸν πνευματικὸ χῶρο τοῦ Μπέκετ τὸ "νέο μυθιστόρημα". Ὑπενθυμίζω στὸν ἀναγνώστη μόνο τὸ "Πέρσι στὸ Μαρίενμπαντ" (1961), τοῦ ὁποίου σεναριογράφος ἦταν ὁ Ἀλλαὶν Ρόμπ-Γκριγιέ. Καὶ μέσα ἀπ' τὸ Ρόμπ-Γκριγιὲ μᾶς ὁδηγεῖ κατευθεῖαν στὸν πνευματικὸ πατέρα τοῦ "νὰ 'σαι ριγμένος στὸν κόσμο" ("Geworfensein in der Welt"), τὸ Μάρτιν Χάιντε-

γκερ: Τὰ λόγια τῆς Οὐίννι στὸ "Εὐτυχισμένες μέρες": "Τὶ εὐτυχισμένη ἡμέρα θὰ ἔχει ὑπάρξει αὐτὴ γιὰ μένα" (55) ἢ τὰ λόγια τοῦ ἀφηγητῆ στὸ "Τέρμα τώρα" (1966): "Τὸ μέλλον τοῦ 'δωσε δίκιο. Πάντως ἐκεῖνο τὸ μέλλον, ἀπ' τὸ ὁποῖο ἐπρόκειτο νὰ κάνουμε παρελθὸν" (56) φαίνονται σὰ μιὰ ἁπλὴ παράφραση τῆς χαϊντεγκεριανῆς ρήσης: "Τὸ εἶναι μπορεῖ στὴν πραγματικότητα μονάχα τότε νὰ ἔχει ὑπάρξει, ἐφόσον εἶναι μελλοντικό" (57). Κι ἀνάμεσα στὸ Χάιντεγκερ καὶ τὸν Μπέκετ ὁ Ἔλιοτ τῶν "Τεσσάρων κουαρτέτων" φαίνεται νὰ μὴν παίζει στὴ λύρα του τίποτ' ἄλλο παρὰ μιὰ συγχορδία στὴ μελωδία τους.

Ὁπωσδήποτε στὸν Μπέκετ οἱ ἦχοι αὐτοὶ ἠχοῦν σὰν ἕνα λάιτμοτὶβ μέσ' ἀπ' ὅλο του τὸ ἔργο. Τὰ πρόσωπά του δὲν ἔχουν πιὰ τὸ αἴσθημα τοῦ χρόνου: "'Αλλὰ ποιὸ Σάββατο; Μὰ εἶναι Σάββατο σήμερα; Καὶ δὲν μπορεῖ νὰ 'ναι Κυριακή; Ἡ Δευτέρα; Ἡ Παρασκευή;" – ρωτάει ὁ 'Εστραγκὸν στὸ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό" (58). Καὶ ἡ Ἄντα στὸ ραδιοφωνικὸ ἔργο "Φωτιὰ κάτω ἀπ' τὴ στάχτη" (1959) ἐκμυστηρεύεται: "Ἔχω χάσει τὸ αἴσθημα τοῦ χρόνου" (59). "Μπορεῖ νὰ μιλάει κανεὶς ἀκόμα γιὰ χρόνο;" (60). "'Εκείνη τὴ μέρα. Ποιὰ μέρα;", – εἶναι οἱ ἀπορίες τῆς Οὐίννι στὸ "Εὐτυχισμένες μέρες" (61). Κι "Ὁ ἄνθρωπος χωρὶς ὄνομα" (1953) ἐκφράζει τὸ ἴδιο σαφέστερα: "... δὲν καταλαβαίνω τίποτα ἀπὸ τὴ διάρκεια, δὲν μπορῶ νὰ μιλήσω γι' αὐτή, μιλάω μὲν γι' αὐτή, λέω "ποτὲ" καὶ "πάντα", μιλάω γιὰ τὶς ἐποχὲς τοῦ ἔτους καὶ γιὰ τὰ διάφορα μέρη τῆς μέρας καὶ τῆς νύχτας..." (62).

Σ' ἕναν ἀφιστορικευμένο, ἄχρονο χρόνο ἡ μόνη δυνατὴ "κίνηση" εἶναι ἡ ἐπανάληψη: "Τὶ σημαίνει ἕνας χρόνος σήμερα;" – διερωτᾶται ὁ Κρὰπ κι ἀπαντάει ὁ ἴδιος στὴν ἐρώτησή του: "Πικρὸ ἀναμάσημα καὶ πέτρινη δυσκοιλιότητα" (ΒΣ 94). 'Ονειρεύεται μιὰ ἀνάσταση τῶν παλιῶν "εὐτυχισμένων στιγμῶν": "Νὰ βρεθεῖς πάλι στὸ λόφο... Νὰ βρεθεῖς πάλι, νὰ βρεθεῖς πάλι... Μιὰ φορὰ δὲ σοῦ ἀρκεῖ" (ΒΣ 100). 'Επιπλέον τὸ ὄνομα "Κρὰπ" ἀποτελεῖ, στὸ πλαίσιο τοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ, μιὰ ἐπανάληψη. Τέλος ὁ Κρὰπ ἐπαναλαμβάνει τὰ παλιά του ἐγὼ μὲ τὸ νὰ κάνει νέα ἐγγραφὴ σὲ μαγνητοταινία καὶ ὡς 69χρονος γέρος, ἐπαναλαμβάνει τὸν ἑαυτό του καὶ μὲ τὸ νὰ τὸ κάνει ἔ τ σ ι, ὅπως τό 'χε κάνει ὁ 39χρονος ἢ ὁ 27χρονος Κράπ. 'Επαναλαμβάνει ἐπίσης τὸ τραγούδι του (ΒΣ 98). 'Επαναλαμβάνει τὴν ἀκρόαση τῆς παλιᾶς ταινίας. Κι ἐδῶ φανερώνεται ξανὰ ἡ συνεπὴς ἐφαρμογὴ ὁρισμένων δραματουργικῶν μέσων ἀπ' τὸν Μπέκετ γιὰ τὴν ἀπόδοση ἑνὸς περιεχομένου. Τὸ γνωστότερο παράδειγμα τῆς τεχνικῆς αὐτῆς προέρχεται ἀπ' τὸ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό": 'Η δεύτερη πράξη του δὲν εἶναι παρὰ μιὰ παραλλαγὴ τῆς πρώτης.

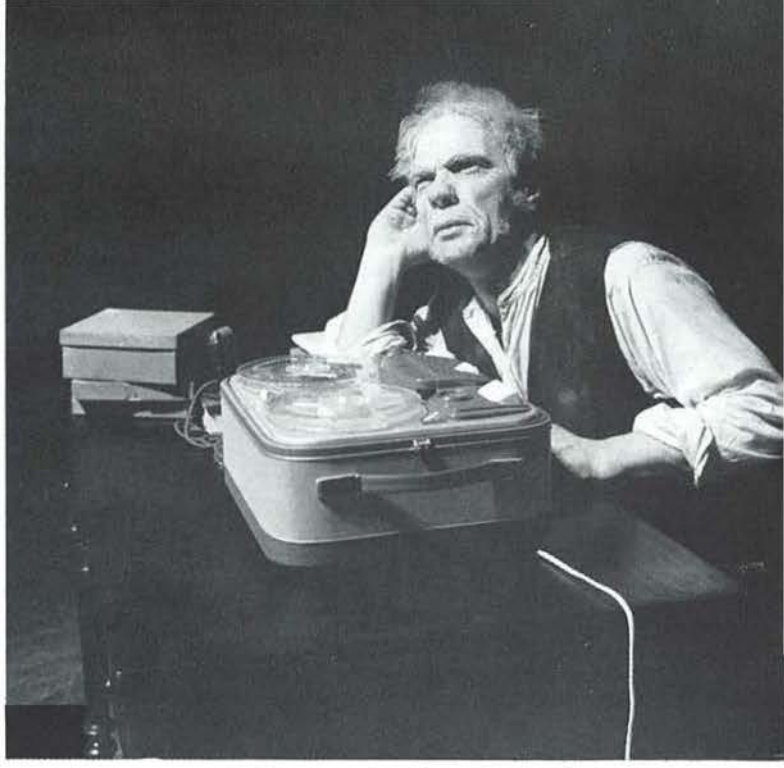
Καὶ τώρα τίθεται τὸ ἐρώτημα: Μπορεῖ νὰ ζήσει κανεὶς σ' αὐτὸ τὸν κόσμο; 'Ο Κρὰπ ἔχει ἕτοιμη μιὰ μόνο ἀπάντηση – ἀποσύρεται ἁπλούστατα ἀπ' αὐτόν: Στὰ 39 του χρόνια "γιόρτασε τὸ μοιραῖο γεγονὸς [τὰ γενέθλιά του], ὅπως καὶ τὰ τελευταῖα χρόνια, ἥσυχα στὸ καπηλειό", μόνος: "Οὔτε μιὰ ἀνθρώπινη ψυχή" δὲν ἦταν κοντά του (ΒΣ 46). Γυρίζοντας στὸ δωμάτιό του εἶναι πάλι μόνος: "Εὐχαριστημένος, γιατὶ ἤμουν πάλι στὸ δωμάτιό μου, ἀνάμεσα στὰ παλιοπράματά μου" (ΒΣ 48). Μέσα στὴ μοναξιὰ του φαντάζεται τὴ γῆ ὅλη, τὸν κόσμο ὁλόκληρο ἄδειο. "Ποτὲ ὡς τώρα δὲν εἶχα ζήσει μιὰ τέτοια γαλήνη. 'Η γῆ θὰ μποροῦσε νὰ 'ναι ἀκατοίκητη" (ΒΣ 78) – τὸ ἴδιο ἐπαναλαμβάνεται ἀκόμα μιὰ φορὰ (ΒΣ 102). Κι ὕστερα: "Καθόμουνα ριγώντας στὸ πάρκο, πνιγμένος στὰ ὄνειρα καὶ μ' ἔκαιγε ὁ πόθος νὰ τελειώσω. Οὔτε μιὰ ἀνθρώπινη ψυχή" (ΒΣ 96). 'Η "γαλήνη" χρησιμοποιεῖται ὡς μεταγραφὴ τῶν ἐννοιῶν "θάνατος", "κενὸ" ἢ "ἀκατοικησία" τῆς γῆς. 'Εκτὸς ἀπ' τὴν πρώτη πρόταση γίνεται αὐτὸ φανερὸ καὶ στὰ λόγια τῆς Ἄντας στὸ "Φωτιὰ κάτω ἀπ' τὴ στάχτη": "Μόνο στὴν ἐπιφάνεια εἶν' ἔτσι, ξέρεις. 'Απὸ κάτω ὅλα εἶναι ἥσυχα σὰ στὸν τάφο. 'Ολημερίς, ὁλονυχτίς, κανένας θόρυβος" (63).

'Ο καταστροφισμὸς αὐτὸς φτάνει στὰ ἄκρα στὴν "Τελευταία Παρτίδα" – στὸ σύνολό του ἀπ τελεῖ μιὰ ὀπτασία τῆς συντέλειας τοῦ κόσμου: "Ἔξω εἶναι ὁ θάνατος", λέει ὁ Χάμ (64), ὅπου τὸ ἐπίρρημα "ἔξω" σημαίνει "στὸν κόσμο". "Δὲν ὑπάρχει πιὰ φύση", ἀντιπαρατηρεῖ ὁ Κλόβ (65). Δὲν ὑπάρχει πιὰ ἥλιος (66). "Δὲν ὑπάρχει πιὰ παλίρροια" (67). "Ὅλο τὸ σπίτι βρωμάει πτωματίλα. 'Ο κόσμος ὅλος" (68).

'Αλλὰ ποιὸς κόσμος νὰ ἐννοεῖται τάχα μ' αὐτά; 'Ο κόσμος τῶν ἀντικειμένων εἶναι σ τ ὴ ν ὑ λ ι κ ό τ η τ ά τ ο υ ἀντικειμενικὰ ἀκατάστρεπτος: "Ὅσα ἑκατομμύρια ἥλιοι καὶ γῆς καὶ νὰ γεννηθοῦν γιὰ νὰ ἐξαφανιστοῦν κατόπιν, ὅσος χρόνος καὶ νὰ περάσει, ὥσπου νὰ δημιουργηθοῦν μόνο πάνω σ' ἕναν πλανήτη ἑνὸς ἡλιακοῦ συστήματος οἱ ὅροι τῆς ὀργανικῆς ζωῆς, ὅσο πολυάριθμα ὀργανικὰ ὄντα καὶ νὰ ἐμφανιστοῦν γιὰ νὰ ἐξαφανιστοῦν μετά, ἀφοῦ ἐξελιχτοῦν ἀπ' τὸ μέσο τους ζῶα μὲ σκεπτόμενο ἐγκέφαλο καὶ βροῦν γιὰ ἕνα μικρὸ χρονικὸ διάστημα κατάλληλους ὅρους ζωῆς, γιὰ νὰ ἐξολοθρευτοῦν μὲ τὴ σειρά τους ἀνελέητα – ἔχουμε τὴ βεβαιότητα, ὅτι ἡ ὕλη μένει ἡ ἴδια μέσα ἀπ' ὅλες τὶς μεταμορφώσεις της, ὅτι δὲ χάνεται ποτὲ κανένα ἀπ' τὰ κατηγορήματά της κι ὅτι ἑπομένως μὲ τὴν ἴδια ἀτσάλινη ἀναγκαιότητα, μὲ τὴν ὁποία θὰ ἐξολοθρεύσει τὸ ὕψιστο ἄνθος της ἐπὶ τῆς γῆς, τὸ σκεπτόμενο πνεῦμα, πρέπει νὰ τὸ γεννήσει πάλι ἀλλοῦ καὶ σ' ἄλλο χρόνο" (69).

Ποιὸς "κόσμος" καταποντίζεται λοιπὸν μαζὶ μὲ τοὺς ἥρωες τοῦ Μπέκετ; Οἱ ἥρωές του, εἶναι πιὰ φανερό, ζοῦνε στὸ δ ι κ ό τ ο υ ς "κόσμο", καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Κρὰπ ἔδειξα, ἐλπίζω, συγκεκριμένα ποιὸς εἶναι ὁ κόσμος αὐτός: ἡ ὄψιμη ἀστικὴ κοινωνία μὲ τὸ – καπιταλιστικὸ – σύστημα παραγωγῆς. Τὸ γεγονὸς τώρα ὅτι οἱ ἐγκάτοικοι αὐτοῦ τοῦ "κόσμου", ὅπως ὁ Κρὰπ κι ὁ Μπέκετ, ἐδῶ καὶ 70 χρόνια πάνω κάτω βγάζουν ἄναρθρες κραυγές, γιατί, ὅπως οἱ ἐπιβάτες ἑνὸς πλοίου ποὺ ναυαγεῖ, βλέπουν τοὺς ἑαυτούς τους μπροστὰ στὴ συντέλεια τοῦ "κόσμου", κι ἀκόμα τὸ ὅτι αὐτὲς οἱ κραυγὲς γίνονται καὶ "τέχνη", δὲ σημαίνει καθόλου ὅτι πρέπει νὰ θρηνήσουμε μὲ τὸν Μπέκετ τὸν καταποντισμὸ αὐτὸ – θὰ πρέπει ἀντίθετα νὰ τὸν ἐπιταχύνουμε.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΟΥΔΗΣ



Ὁ Δ. Χατζημᾶρκος, στὸ ρόλο τοῦ Κράπ. Θέατρο Τέχνης 1962 - 3

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(*) Τὸ ἄρθρο αὐτὸ δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ γερμανικὰ στὸ περιοδικὸ KUERBISKERN, ἔτος 1971, τεῦχος 1ο, σ. 93-106 μὲ τὸν τίτλο: Der "Mensch" und die Zeit. Kritische Bemerkungen zum absurden Theater am Beispiel von Samuel Becketts "Das letzte Band". 'Η ἑλληνικὴ μετάφραση ὀφείλεται στὸ συγγραφέα. Παραλείφθηκε ἕνα μικρὸ μέρος τῆς ἀρχῆς, ποὺ εἶναι χωρὶς ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν ἕλληνα ἀναγνώστη.

(1) Karl Marx, Die deutsche Ideologie, MEW ["Ἅπαντα", γερμ. ἔκδ.], τόμ. 3, σ. 69.

(2) Theodor Adorno, Versuch, das Endspiel zu verstehen, στό: Noten zur Literatur, τόμ. 2 (Bibliothek Suhrkamp, 71), Φραγκφούρτη 1961, σ. 190.

(3) John Fletcher, Die Kunst des Samuel Beckett (Bibliothek Suhrkamp, 224), Φραγκφούρτη 1969, σ. 32.

(4) Hugh Kenner, Samuel Beckett. Eine kritische Studie, Carl Hanser Verlag, Μόναχο 1965, σ. 11.

(5) H. Kenner, σ. 54.

(6) Δὲς λ. χ. Niklaus Gessner, Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Beckett, διδακτ. διατριβή, Ζυρίχη 1957.

(7) J. Fletcher, σ. 58.

(8) Martin Esslin, Das Theater des Absurden, Rowolt, Ράινμπεκ 1965, σ. 19-65. Μιὰ ἐξίσου φορμαλιστικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ προσφέρει κι ἡ διδακτορικὴ διατριβὴ τῆς Hildegard Seipel, Untersuchungen zum experimentellen Theater von Beckett und Ionesco, Βόννη 1963 (σ. 232-241: " Ἡ τελευταία μαγνητοταινία ").

(9) Samuel Beckett, Das letzte Band. Regiebuch der Berliner Inszenierung (Edition Suhrkamp, 389), Φραγκφούρτη 1970, σ. 119-148. Οἱ παραπομπὲς στὴν ἔκδοση αὐτὴ γίνονται στ' ἀκόλουθα μὲ τὰ γράμματα ΒΣ (=Βιβλίο Σκηνοθεσίας).

(10) M. Esslin, σ. 34-35. Ὁ Günther Anders, Being without Time: On Becketts Play Waiting for Godot, στό: Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays, ed. by M. Esslin, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1965, σ. 145 δείχνει τὸν παραλογισμὸ αὐτῆς τῆς θεολογίας γύρω ἀπ' τὸ Γκοντό, ὅταν λέει, ὅτι τὸ ὄνομα " Γκοντὸ " δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ Θεό, ἀλλὰ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ Θεοῦ!

(11) M. Esslin, σ. 46.

(12) Dieter Wellershoff, Der Gleichgültige. Versuch über Hemingway, Camus, Benn und Beckett, Kiepenheuer und Witsch, Κολωνία-Βερολίνο 1963, σ. 111.

(13) Ado Tagliaferri, Beckett el' iperdeterminazione letteraria, Feltrinelli, Μιλάνο 1967, σ. 38. Ὅτι μπορεῖ κανεὶς νὰ φαντασιοκοπεῖ ἀπεριόριστα μὲ τέτοιες ἐτυμολογικὲς " δοκιμὲς ", τὸ δείχνει κι ὁ Ihab Hassan, The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Beckett, A. A. Knopf, N. Ὑόρκη 1968, σ. 184 μὲ τὸ νὰ προσπαθεῖ νὰ παραγάγει τὸ ὄνομα " Nagg " ἀπ' τὸ γερμανικὸ " Nagel " καὶ τὸ ὄνομα " Nell " ἀπ' τὸ ἀγγλικὸ " knell ".

(14) Ludovic Janvier, Pour Samuel Beckett (Arguments, 27), Les Éditions de Minuit, Παρίσι 1966, σ. 272.

(15) Wolfgang Hildesheimer, Wer war Mozart? Becketts " Spiel ". Über das absurde Theater (Edition Suhrkamp, 190), Φραγκφούρτη 1966, σ. 93 καὶ 95.

(16) Jean-Jacques Mayoux, Über Beckett (Edition Suhrkamp, 157), Φραγκφούρτη 1966, σ. 58.

(17) J. - J. Mayoux, σ. 90.

(18) J. Fletcher, σ. 14.

(19) J. Fletcher, σ. 22-23.

(20) J. Fletcher, σ. 93.

(21) J. Fletcher, σ. 94.

(22) Hellmuth Karasek, Beckett inszeniert Beckett, στὸ ΒΣ, σ. 141.

(23) Georg Hensel, Beckett (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, 62), Βέλμπερ (Ἀννόβερο) 1968, σ. 20-21.

(24) G. Hensel, σ. 19.

(25) Ernst Fischer, Kunst und Koexistenz, Rowohlt, Ράινμπεκ (Ἀμβοῦργο) 1966, σ. 13.

(26) Th. Adorno, σ. 210.

(27) Κατὰ τὸ κείμενο τοῦ ΒΣ (βλ. σημ. 9). Τὶς ἀλλαγὲς σὲ σχέση μὲ παλιότερες ἐκδόσεις τὶς παίρνω ὑπόψη μου, ὅπου εἶναι ἀπαραίτητο.

(28) Ὁ I. Hassan, σ. 194 φαντάζεται ὅτι ὁ Κρὰπ βγάζει τὶς μπανάνες ἀπ' τὴν τσέπη του!

(29) Στὴν πρώτη " γραφὴ " τοῦ ἔργου τὸ μαγνητόφωνο, οἱ μαγνητοταινίες καὶ τὸ μικρόφωνο βρίσκονται εὐθὺς ἐξαρχῆς πάνω στὸ τραπέζι. Βλ. Samuel Beckett, Dramatische Dichtungen, τ. Β', Suhrkamp Verlag, Φραγκφούρτη 1964, σ. 85.

(30) Κι ἄλλος ἕνας προσεχτικὸς ἀναγνώστης τοῦ Μπέκετ, ὁ Jean Onimus, Beckett, Desclée de Brower, χ. τ. ἔ., 1968, σ. 126, μιλάει γιὰ ἕναν 20χρονο Κράπ.

(31) H. Kenner, σ. 130.

(32) Ἡ " χηρεία " τῆς μητέρας τοῦ Κρὰπ ἀντιστοιχεῖ στὴ χηρεία τῆς μητέρας τοῦ Μπέκετ (πέθανε στὰ 1951, 18 χρόνια μετὰ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα του). Ὁ Μπέκετ ἦταν τότε ἀκόμα ἐργένης, ἀκριβῶς ὅπως κι ὁ Κράπ. Τὸ τοπωνύμιο " Connaught " (ΒΣ, 50) καὶ ἡ " Kedar Street " (ΒΣ, 54) ποὺ ἀναφέρονται στὶς ἀναμνήσεις τοῦ Κρὰπ βρίσκονται πράγματι στὴν πατρίδα τοῦ Μπέκετ καὶ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς δικές του παιδικὲς ἀναμνήσεις.

(33) Karl Marx, Das Kapital, τόμ. Α', στό: MEW [" Ἅπαντα ", γερμ. ἔκδ.], τόμ. 23, σ. 90-91.

(34) J. Fletcher, σ. 24-29.

(35) J. Fletcher, σ. 16.

(36) Friedrich Engels.

(37) S. Beckett, Stücke. Kleine Prosa. Auswahl in einem Band, Suhrkamp Verlag, Φραγκφούρτη 1967, σ. 308.

(38) S. Beckett, σ. 283.

(39) S. Beckett, σ. 19.

(40) S. Beckett, σ. 89.

(41) S. Beckett, σ. 186-187.

(42) S. Beckett, Fin de partie. Endspiel (Edition Suhrkamp, 96), Φραγκφούρτη 1957, σ. 11.

(43) Βλ. λ. χ. τὸν A. Tagliaferri, σ. 9 καὶ 30-31, ποὺ ἑρμηνεύει ὅμως ψυχαναλυτικὰ τὶς " μεταμορφώσεις " στὸν Μπέκετ.

(44) Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman (Idées, 93), Gallimard, Παρίσι 1964, σ. 281 κ. ἑ. Ἡ ἀνάλυση τοῦ Γκολντμὰν βασίζεται καταφάνερα στὸ ἔργο τοῦ Georg Lukács, Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats, στό : Geschichte und Klassenbewusstsein, Der Malik Verlag, Βερολίνο 1923, σ. 94-228.

(45) Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman (Idées, 45), Gallimard, Παρίσι 1963, σ. 121-136.

(46) Καὶ στὸ " Τέλος τώρα " (S. Beckett, Answahl... [σημ. 37], σ. 371): " Ἡ νύχτα. Μακριὰ σὰν τὴ μέρα ἐκείνη τὴν ἀτέλειωτην ἰσημερία. Ἀρχίζει, κι ἐμεῖς συνεχίζουμε. Ἀρχίζουμε πρὶν ν' ἀρχίσει ἡ μέρα ".

(47) Γιὰ τὶς σχέσεις τοῦ Μπέκετ μὲ τὸν Προὺστ βλ. τὸν Ross Chambers, Beckett's Brinkmanship, στό : Samuel Beckett, A Collection..., σ. 152 καὶ τὸν Ronald Haymann, Samuel Beckett, Heinemann, Λονδίνο 1968, σ. 15-16.

(48) S. Beckett, Auswahl..., σ. 277.

(49) S. Beckett, Auswahl..., σ. 291.

(50) S. Beckett, Auswahl..., σ. 324.

(51) Georges Poulet, L' instant, point de départ du temps. Essai sur le tenps dans la littérature contemporaine en France, στό: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert, ἔκδ. R. W. Meyer (Sammlung Dalp, 96), Francke Verlag, Βέρνη - Μόναχο 1964, σ. 122.

(52) G. Poulet, σ. 123.

(53) Ἕνας πρώιμος "κατατεμαχιστὴς" τοῦ χρόνου ἦταν ὁ κ. Ὀιγκεν Ντύριγκ. Βλ. Fr. Engels, Anti-Düring oder Herrn Eugen Dürings Umwälzung der Wissenschaft, στὸ MEW [" Ἅπαντα ", γερμ. ἔκδ.], τόμ. 20, σ. 51.

(54) S. Beckett, Auswahl..., σ. 20.

(55) S. Beckett, Auswahl..., σ. 289.

(56) S. Beckett, Auswahl..., σ. 368.

(57) Martin Heidegger, Sein und Zeit, 8η ἔκδ., Max Niemeyer Verlag, Τυβίγγη 1957, σ. 326.

(58) S. Beckett, Auswahl..., σ. 142.

(59) S. Beckett, Auswahl..., σ. 263.

(60) S. Beckett, Auswahl..., σ. 300.

(61) S. Beckett, Auswahl..., σ. 301.

(62) S. Beckett, Der Namenlose, Suhrkamp Verlag, Φραγκφούρτη 1959, σ. 255.

(63) S. Beckett, Auswahl..., σ. 264.

(64) S. Beckett, Fin de partie. Endspiel..., σ. 21.

(65) S. Beckett, Fin de partie. Endspiel..., σ. 23.

(66) S. Beckett, Fin de partie. Endspiel.., σ. 51.

(67) S. Beckett, Fin de partie. Endspiel..., σ. 97.

(68) S. Beckett, Fin de patrie. Endspiel..., σ. 73.

(69) Friedrich Engels, Dialektik der Natur, στὸ MEW [" Ἅπαντα ", γερμ. ἔκδ.], τ. 20, σ. 327.

ΓΙΩΡΓΟΥ ΔΑΝΙΗΛ

ΑΠΌΔΕΙΠΝΟ ΜΙΚΡΌ

ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ ΣΕ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΣΚΗΝΕΣ

●

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΜΠΑΡΜΠ' ΑΝΕΣΤΗΣ γέρος
Α', Β', Γ', Δ' ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ
Ο ΑΡΧΗΓΟΣ
Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΒΒΑΣ ὁ ΜΙΚΡΟΣ

●

ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ : *Τὸ σπίτι τοῦ Μπάρμπ' Ἀνέστη. Ἕνα μοναχικὸ δωμάτιο στὴν ἐρημιὰ μὲ τὰ στοιχειώδη του ἔπιπλα. Ἀριστερὰ εἶναι ἡ πόρτα ποὺ φέρνει στὴν κουζίνα, ἐνῶ ἡ ἔξω πόρτα πιάνει τὴ δεξιὰ πλευρά. Δὲν ὑπάρχουν παράθυρα. Ἐκεῖ ποὺ θὰ περίμενε κανεὶς ἴσως ἕνα παράθυρο, στὸ κέντρο τοῦ βάθους, βλέπουμε ψηλὰ στὸν τοῖχο ἕνα κρεμαστὸ καντήλι δίπλα σὲ δυὸ ἢ τρία εἰκονίσματα. Στὸ τραπέζι εἶναι μιὰ λάμπα πετρελαίου. Κρεβάτι δὲν ὑπάρχει. Φαίνεται πὼς ὁ ἥρωάς μας στρώνει καὶ κοιμᾶται στὸ πάτωμα.*

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης, ἕνας ζωηρὸς γέρος μ' ἄσπρα μαλλιὰ καὶ καλοσυνάτη ἔκφραση, ἑτοιμάζεται γιὰ ὕπνο. Εἶναι ἀκόμα μὲ τὰ ροῦχα τῆς δουλειᾶς. Ταχτοποιεῖ γιὰ λίγο τὸ τραπέζι του, μυρίζει παρατεταμένα τὰ λουλούδια ποὺ 'χει σ' ἕνα ἀνθογυάλι, κάνει τὸ σταυρό του καὶ λέγοντας "Δόξα σοι, κύριε" παίρνει τὴ σύνοψή του καὶ κάθεται κοντὰ στὸ φῶς.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(γυρίζοντας τὰ φύλλα τοῦ βιβλίου)* : Ἀπόδειπνο Μικρό, Ἀπόδειπνο Μεγάλο, Χαιρετισμοί... Τί νὰ διαβάσω ἀπόψε; Πρέπει κάτι νὰ διαβάσω. Καμιὰ εὐχή... Μπάα. Τότε κανένα τροπάρι *(γυρίζει πίσω τὶς σελίδες)*. Ἄ νά, τὸ "Φῶς Ἱλαρόν". Ἄς τὸ ψάλλω κιόλας *(ἀρχίζει νὰ ψέλνει ἀργὰ κ' ἥσυχα)* : "Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης, ἀθανάτου πατρὸς οὐρανίου..." *(χασμουριέται)* : Ἄχ, πῶς νυστάζω... Ναί, καλύτερα νὰ στρώσω νὰ κοιμηθῶ *(κάτι θυμᾶται)*. Γιὰ στάσου. Τὰ ζωντανά μου τὰ 'βαλα μέσα; Μὰ ναί, τὰ 'χω βάλει ἀπὸ νωρίς. Τί ὥρα νὰ 'ναι; Χμ *(κοιτώντας τὸ ἐπιτραπέζιο ρολόι του)* πάει ἕντεκα *(χασμουριέται πάλι)*. Ἄχ, δόξα σοι κύριε *(σηκώνεται ἀργά)*. Καί τώρα, μπάρμπ' Ἀνέστη, καιρὸς εἶναι νὰ πέσεις καὶ σὺ νὰ ξεκουραστεῖς, νὰ κάνεις νάνι νάνι. Μὰ ποῦ εἶναι ἡ γάτα μου; Βρὲ Μαυρούλα ποῦ εἶσαι... ψὶ ψὶ ψὶ *(σιωπή)*. Ποῦ νὰ κρύφτηκε ἄραγε; Μήπως φοβᾶται; Αὐτὸ θὰ 'ναι, φοβᾶται, κ' ἔχει τρυπώσει ποιὸς ξέρει ποῦ... Βρὲ τὴν πονηρή, βρὲ τὴ φοβιτσιάρα, ἀκόμα δὲν ξεθάρρεψε μετὰ ἀπὸ τὰ προχτεσινά! Βέβαια, φοβήθηκε. Ἤρθανε καὶ μοῦ κάνανε πάλι ἔρευνα! Ἔτσι γίνεται κάθε τόσο. Ἔχουμε πόλεμο, μοῦ λένε, καὶ μοῦ δείχνουν τὰ πιστόλια τους. Ἀκοῦς ἐκεῖ, πόλεμος ἀνάμεσα σ' ἀνθρώπους ποὺ μέχρι χτὲς τρώγανε καὶ πίνανε στὸ ἴδιο τραπέζι! Ὁ κόσμος πάει, χάλασε, πῶς δὲ μᾶς ἔκαψε ὁ Θεὸς ἀκόμα εἶναι θαῦμα! Κύριε ἐλέησον! Στὰ καλὰ καθούμενα, ἐκεῖ ποὺ δὲν τοὺς περιμένεις, σοῦ βροντοῦνε τὴν πόρτα σου, μπαίνουν μὲ τὰ ντουφέκια στὰ χέρια, σοῦ ἁλωνίζουν τὸ σπίτι κ' ὕστερα φεύγουν κι οὔτε γάτα οὔτε ζημιά. Καὶ νά 'τανε μονάχα αὐτό, ἂς πάει στὰ κομμάτια. Μὰ ἔλα ποὺ δὲν εἶναι. Κάθε φορὰ ποὺ φεύγουν ὅλο καὶ κάτι λείπει... πότε μιὰ κότα... πότ' ἕνα κουνέλι... Ἄσε πιὰ ποὺ μοῦ τρομοκρατοῦν τὴν καημένη τὴ γάτα μου. Νά, τώρα μοῦ 'φυγε πάλι. Βρὲ μυστήρια πράματα. Αὐτὰ παθαίνω ὁ κακορίζικος στὰ γεράματά μου. Δὲ μ' ἀφήνουν στὴν ἡσυχία μου. Τί τοὺς χρωστῶ νὰ μὲ παιδεύουν ἔτσι; Τελοσπάντων, καλὰ ποὺ δὲν εἶδα καὶ τὰ χειρότερα *(χτυπάει ξύλο)*. Θέ μου φύλαγε *(κάθεται στὴν καρέκλα του μηχανικά)*. Μὰ ποιοί ἦταν αὐτοὶ ποὺ μοῦ 'ρθανε προχτὲς... οἱ μὲν ἢ οἱ δέ; Ἀνάθεμά μου κι ἂν μπορῶ νὰ τοὺς ξεχωρίσω. Οἱ ἴδιες φάτσες, τὰ ἴδια καμώματα! Τί διάβαζα; *(Φυλλομετρᾶ τὴ σύνοψή του, χασμουριέται)*. Ἄχ, βρὲ νύστα ποὺ τὴν ἔχω *(τὸ κεφάλι του κλίνει ἀργὰ στὸ τραπέζι. Ἀκίνητος. Φαίνεται πὼς ἀποκοιμήθηκε. Σχεδὸν ἀμέσως ἕνας δυνατὸς χτύπος στὴν πόρτα τὸν κάνει νὰ σηκώσει τὸ κεφάλι)*.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

(Δεύτερο χτύπημα πιὸ δυνατὸ καὶ φωνή) : "Ἀνοῖχτε ἀμέσως". *(Ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης σηκώνεται καὶ δυναμώνει τὴ λάμπα του μουρμουρίζοντας)* : "Καλῶς τὰ δεχτήκαμε". *(Χτύπημα τρίτο καὶ φωνή)* : "Ἀνοῖχτε, θὰ σπάσουμε τὴν πόρτα". *(Ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης, γκρινιάρικα)* : "Τί σᾶς φταίει ἡ πόρτα, βρέ;". *(Προχωρεῖ καὶ ἀνοίγει. Μπροστά του βλέπει δυὸ νέους στρατιῶτες ποὺ τοῦ προτείνουν τὰ ὅπλα τους)*.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Καλησπέρα, καλῶς τὰ παιδιά.

ΠΡΩΤΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ *(αὐστηρά)* : Εἶσαι μόνος;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ὁλομόναχος. Περάστε μέσα, μὴ φοβάστε *(ἐκεῖνοι μπαίνουν μὲ προτεταμένα πάντα τὰ ὅπλα τους. Ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης κλείνει τὴν πόρτα)*.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ : Ἐμεῖς δὲ φοβόμαστε, γέρο, ἐσὺ πρέπει νὰ φοβᾶσαι *(κοιτοῦν ἐρευνητικὰ τριγύρω)*.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(ψύχραιμος. Ἔχει πιὰ συνηθίσει)* : Δὲν κάθεστε καλύτερα;

ΠΡΩΤΟΣ *(στὸ σύντροφό του)* : Θὰ ρίξω μιὰ ματιὰ ἀπὸ κεῖ. Ἐσὺ πρόσεχε τοῦτον ἐδῶ *(ἀρχίζει νὰ ψάχνει)*.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἀκίνητος, γέρο, καὶ μιλιά!

ΑΝΕΣΤΗΣ : Τὰ χέρια μου... τί νὰ τὰ κάνω, νὰ τὰ σηκώσω ψηλά;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ *(ἄγρια)* : Εἶπα... μιλιὰ *(βλέποντας τὸν ἄλλο νὰ βάζει τὸ κεφάλι του στὴν κουζίνα καὶ νὰ τὸ ξανατραβᾶ γρήγορα)*: Τί τρέχει, εἶδες τίποτα;

ΠΡΩΤΟΣ : Τί εἶναι ἐδῶ, μπάρμπα;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἐκεῖ μαγειρεύω, εἶν' ἡ κουζίνα μου.

ΠΡΩΤΟΣ *(φιλύποπτα)* : Ἐσὺ μαγειρεύεις... δὲν ἔχεις καμιὰ γυναίκα νὰ σοῦ μαγειρεύει;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Εἶμαι χῆρος.

ΠΡΩΤΟΣ : Χμ. Χῆρος ἔ... *(ἀποφασιστικά)*: Ἐντάξει, δὲ φαίνεται νὰ ὑπάρχει τίποτα ὕποπτο δῶ πέρα, ὁ γέρος εἶναι καθα-

ρὸς *(βάζει τὸ ὅπλο του στὴ θήκη, μὰ τὴν ἴδια στιγμὴ στυλώνει αὐστηρὰ τὰ μάτια του στὸ γέροντα)*. Ἐκτὸς κι ἂν...

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἐκτὸς κι ἂν πᾶς νὰ μᾶς τὴ φέρεις μπαμπέσικα.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(κάνοντας τὸ σταυρό του)* : Καὶ μὴ χειρότερα...

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Εἶπα... κάτω τὰ χέρια.

ΠΡΩΤΟΣ : Ἄστον, δὲν ἔχει φόβο *(ψάχνει μὲ τὸ χέρι του τὸ κάθισμα κ' ἔπειτα κάθεται ἀναστενάζοντας)*. Πάω νὰ κρεπάρω ἀπὸ τὴν κούραση.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἀμ' ἐγώ; Ἔχει θολώσει τὸ μάτι μου. Ἀπὸ τὴ μιὰ ἡ κούραση, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ πείνα *(κάθεται κι αὐτός)*.

ΠΡΩΤΟΣ : Μὴ σκιάζεσαι, μπάρμπα. Εἴμαστε λίγο ἄγριοι, ἔ;

ΑΝΕΣΤΗΣ *(χαμογελᾶ)* : Λιγουλάκι.

ΠΡΩΤΟΣ : Δὲ φαίνεσαι κακὸς ἄνθρωπος.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἔτσι λένε *(πηγαίνει νὰ μυρίσει τ' ἄνθη του)*. Μοῦ ἐπιτρέπετε.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μὲ ποιοὺς εἶσαι; *('Ο Μπάρμπ' Ἀνέστης δὲν ἀπαντᾶ, ξαναμυρίζει τ' ἄνθη του)*.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ρωτάω, μὲ ποιοὺς εἶσαι; Μήπως εἶσαι μὲ τοὺς ἄλλους;

ΠΡΩΤΟΣ : Ἄστον μωρέ, μαζί μας εἶναι *(ἀναστενάζει)*. Δὲ μοῦ λές, Μπάρμπα... Μπάρμπα...

ΑΝΕΣΤΗΣ : ...Ἀνέστη.

ΠΡΩΤΟΣ : Μπράβο. Λοιπόν, Μπάρμπ' Ἀνέστη, ξέρεις κάτι; Εἴμαστε ξελιγωμένοι ἀπὸ τὴν πείνα. Τί θὰ γίνει, ἔχεις τίποτα νὰ τσιμπήσουμε; Ἔτσι δηλαδή... μὲ τὸ θάρρος τῆς φιλίας στὸ ζητᾶμε.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Μὲ σκλαβώνετε! *(Ξαναμυρίζει τ' ἄνθη του)*. Δὲ σᾶς ταΐζουν οἱ δικοί σας;

ΠΡΩΤΟΣ *(γελᾶ)* : Ὡραῖο αὐτό. Καὶ βέβαια μᾶς ταΐζουν, Μπάρμπ' Ἀνέστη μου. Μὰ νά, ἔτυχε νὰ βγοῦμε γιὰ μιὰ δουλειά... εἴχαμε νὰ κάνουμε ἔρευνα... ἀργήσαμε... κατάλαβες;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Τί κάθεσαι καὶ τοῦ λὲς τώρα; *(Στὸ Μπάρμπ' Ἀνέστη)* : Σὰ νὰ μοῦ φαίνεται πὼς παραπῆρες θάρρος, Μπάρμπα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἐντάξει, θὰ σᾶς δώσω νὰ φᾶτε καὶ νὰ πιεῖτε, ἀλλὰ μ' ἕναν ὅρο.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ *(χλευαστικά)* : Ἀχάα... ἔχουμε τώρα καὶ ὅρους. Γιὰ λέγε, γιὰ λέγε, νὰ τὸν ἀκούσουμε.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Θὰ πιῶ κ' ἐγὼ ἕνα ποτήρι κρασὶ μαζί σας.

ΠΡΩΤΟΣ *(μὲ ἐνθουσιασμό)* : Τί, ἔχεις καὶ κρασί; Μπράβο, Μπάρμπ' Ἀνέστη, σὲ παραδέχουμαι. Ἄκου, λέει, νὰ πιεῖς μαζί μας... Βεβαίως καὶ θὰ πιεῖς, στὸ ἐπιτρέπουμε.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Μεγαλοψυχία σας! *(Πηγαίνοντας πρὸς τὴν κουζίνα του)*: Φτωχικὰ πράματα, γιὰ νὰ 'μαστε ξηγημένοι... Μὴν περιμένετε κανένα φασιανό. Καὶ τὸ κρασὶ μου σκέτη ρετσίνα.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἄσε τὰ λόγια καὶ φέρε ὅ,τι ἔχεις *(ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης βγαίνει)*. Ὁρίστε μας...

ΠΡΩΤΟΣ : Ὁ γέρος δείχνει ἀκίνδυνος. Ἐγὼ λέω νὰ μείνουμε ἐδῶ γιὰ κάνα-δυὸ ὧρες. Ποῦ θὰ βροῦμε καλύτερα;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μὰ δὲν τελειώσαμε τὴν ἔρευνά μας.

ΠΡΩΤΟΣ : Δὲ βαριέσαι, καημένε, ἐρημιὰ 'ναι δῶ γύρω, δὲν ὑπάρχει κανείς, ψυχὴ ζῶσα...

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἔπειτα, ὁ Ἀρχηγὸς μᾶς διέταξε μόλις τελειώσουμε τὴν ἔρευνα νὰ γυρίσουμε ἀμέσως.

ΠΡΩΤΟΣ : Ἐντάξει. Θὰ ξεκουραστοῦμε γιὰ κάνα-δυὸ ὧρες κ' ἔπειτα θὰ γυρίσουμε καὶ θὰ ποῦμε πὼς ψάξαμε παντοῦ.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἐπικίνδυνο! Κι ὁ γέρος δὲ μοῦ φαίνεται καὶ τόσο κουτός.

ΠΡΩΤΟΣ : Ἀγαθούτσικος εἶναι.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μωρέ, αὐτὸς εἶναι ἀτσίδα, ἄκου με ποὺ σοῦ λέω. Τὸν ἔκοψα μὲ τὴν πρώτη. Καὶ δὲν πρέπει νὰ τοῦ ἔχουμε πολλὴ ἐμπιστοσύνη.

ΠΡΩΤΟΣ *(προσπαθεῖ νὰ πνίξει ἕνα χασμουρητό)* : Καὶ βέβαια, πρέπει νὰ προσέχουμε. Ὅσο νὰ 'ναι, πρέπει νὰ προσέχουμε. Χμ, σὰ νὰ μοῦ φαίνεται πὼς νυστάζω κιόλας *(βλέπει τὸ Μπάρμπ' Ἀνέστη ποὺ μπαίνει κουβαλώντας ψωμί, τυρί, κρασί)*: Ὅλα μαζί... πῶς τὰ καταφέρνεις;

ΑΝΕΣΤΗΣ *(ἀφήνοντας τὸ φορτίο του στὸ στραπέζι)*: Ἔχω κάνει γκαρσόνι.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Δὲν εἶσαι ἀπὸ δῶ, μπάρμπα;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἄα... εἶναι καὶ κάτι ἐλιὲς *(τρέχει στὴν κουζίνα καὶ γυρνᾶ γρήγορα, ἐνῶ οἱ ἄλλοι ἔχουν ἀρχίσει νὰ τρῶνε)*. Ὄχι, δὲν εἶμαι ἀπὸ τοῦτα τὰ μέρη. Ἐδῶ ἔχω εἴκοσι χρόνια, ἀπὸ τότε ποὺ χήρεψα.

ΠΡΩΤΟΣ *(μὲ φωνὴ ἀλλοιωμένη ἀπ' τὸ φαΐ)* : Τόσα χρόνια χῆρος. Καὶ πῶς ζεῖς, δὲ νιώθεις μοναξιά;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Δὲ βαριέσαι *(κάθεται κοντά τους)*. Συνήθισα... Πάρτε καὶ καμιὰ ἐλιὰ *(ὑπακούουν ἐνῶ ἐκεῖνος βάζει κρασὶ στὰ ποτήρια)*. Φαίνεστε καλὰ παιδιά, μόλο ποὺ τὸ ντουφέκι τὸ 'χετε, καθὼς βλέπω, ψωμὶ καὶ τυρί, ποὺ λένε. Ἄντε στὴν ὑγειά σας *(τὸν μιμοῦνται καὶ πίνουν ὅλοι μαζί)*.

ΠΡΩΤΟΣ : Ἔτσι λοιπόν ἔ... Βρίσκεις πὼς εἴμαστε καλὰ παιδιά. Καὶ βέβαια, Μπάρμπ' Ἀνέστη μου, καλὰ καὶ χρυσὰ παιδιὰ εἴμαστε, μὰ πολεμᾶμε, πρέπει νὰ πολεμήσουμε, νὰ τοὺς χτυπᾶμε ἀδιάκοπα τοὺς ἄλλους, νὰ τοὺς τσακίσουμε *(μ' ἔξαψη)*: Ὁ ἐχθρὸς παραμονεύει...

ΔΕΥΤΕΡΟΣ *(στὸν ἴδιο τόνο)* : Ὁ ἐχθρὸς ἐνεδρεύει...

ΑΝΕΣΤΗΣ *(σηκώνοντας ψηλὰ τὸ ποτήρι του)* : Ἀέρα...

ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ *(ξαφνιασμένοι)* : Τί;

ΑΝΕΣΤΗΣ *(γελώντας)* : Τίποτα. Κάτι θυμήθηκα. Σὰν ἤμουνα κληρωτός, εἴχαμε στὸ λόχο μας ἕνα παιδάκι ἀπὸ τὴν Καλαμπάκα... Παλιὲς ἱστορίες. Τί τὶς θυμᾶμαι τώρα... Ἄντε στὴν ὑγειά μας *(τσουγκρίζουν)*.

ΠΡΩΤΟΣ : Στὴν ὑγειά μας καὶ τὰ ὅπλα μας.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Αὐτὸ προπάντων, στὰ ὅπλα μας, τὴ νίκη.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἄαα, θαρῶ πὼς δὲ νυστάζω πιά. Λοιπόν, μ' ἀρέσει ἡ συντροφιά σας, παλληκάρια μου. Τί τὰ θέλετε, ἡ μοναξιὰ εἶναι πικρή.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Τὴν ἀγαποῦσες τὴ μακαρίτισσα, ἔ...;

ΑΝΕΣΤΗΣ, Ναί, μοῦ ἔλειψε πολὺ ἡ συχωρεμένη ἡ Τούλα. Ἔτσι τὴ φώναζα πάντα καὶ τῆς ἄρεσε.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Παιδιὰ δὲν ἔχεις;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Εἶχα ἕνα, μὰ μοῦ τὸ σκοτώσανε.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Πότε ; Ποιοί;

ΑΝΕΣΤΗΣ *(ἀναστενάζοντας)* : Δὲν ξέρω, τὸ μόνο ποὺ ξέρω εἶναι πὼς σκοτώθηκε... πάει καιρὸς *(σιωπή)*. Μά, ὁ Θεὸς εἶναι μεγάλος. Ἔχω τὸ καλύβι μου, τὸν κῆπο μου... κάτι εἶναι κι αὐτά. Δὲν πρέπει νὰ 'χω παράπονο.

ΠΡΩΤΟΣ : Ἄχ, αὐτὰ ἔχει ὁ πόλεμος, Μπάρμπ' Ἀνέστη, αὐτά.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ξεχάστε τώρα τὸν πόλεμο, καὶ πάρτε κάτι ἀκόμα. Κρίμα ποὺ δὲν ἔχω νὰ σᾶς φιλέψω τίποτ' ἄλλο.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ *(ποὺ τὸν ἔχει κάπως χαλαρώσει τὸ κρασί)* : Δὲ βαριέσαι, μήπως τρῶμε καλύτερα ὅλον αὐτὸ τὸν καιρό;

ΠΡΩΤΟΣ *(ἀναστενάζει)* : Ἄχ...

ΔΕΥΤΕΡΟΣ *(τὸ ἴδιο)* : Ἄχ...

ΑΝΕΣΤΗΣ : Εἴσαστε ἀπὸ μακριά;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἀρκετούτσικα.

ΠΡΩΤΟΣ : Λείπουμε τόσον καιρὸ ἀπ' τὸ χωριό μας. Θὰ μᾶς ἔχουν πεθυμήσει. Τί νὰ κάνουν ἄραγε κεῖ πέρα;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Θὰ μᾶς περιμένουν τὴ Λαμπρή. Ποιὸς ξέρει... Θὰ 'μαστε μαζί τους, δὲ θὰ 'μαστε...

ΑΝΕΣΤΗΣ : Νὰ πᾶτε, παιδιά μου, νὰ πᾶτε.

ΠΡΩΤΟΣ : Κοροϊδεύεις, παππούλη, γίνονται τέτοια πράματα; Κι ὁ πόλεμος, ὁ ἐχθρός; Πρέπει ὁπωσδήποτε νὰ μηδενίσουμε τὸν ἐχθρό.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Νὰ ἐκμηδενίσουμε...

ΠΡΩΤΟΣ : Τὸ ἴδιο κάνει.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ὄχι, ὁ ἀρχηγὸς λέει πάντα : "νὰ ἐκμηδενίσουμε".

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ξεχάστε τα τώρ' αὐτά, σᾶς εἶπα, καὶ πιέτε... ἔτσι γιὰ χάρη μου, κι ἂς ποῦμε καὶ κανένα τραγουδάκι.

ΠΡΩΤΟΣ : Ἄα... εἶν' ἐπικίνδυνο.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Πολὺ ἐπικίνδυνο.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Καθόλου, ψυχὴ δὲν ὑπάρχει ἐδῶ γύρω, ἐκτὸς ἀπ' τὰ ζῶα μου, κι αὐτὰ κοιμοῦνται.

ΜΑΚΕΤΑ ΓΙΑ ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΤΟΥ "ΑΠΟΔΕΙΠΝΟΥ" ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΞΟΧΟ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟ ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

ΠΡΩΤΟΣ : Εἶσαι σίγουρος πῶς δὲν ὑπάρχει κανείς;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Σίγουρος, λέει... Ἀφοῦ ζῶ χρόνια ἐδῶ καὶ δὲν ξέρω; Ἐδῶ 'ναι ἐρημιά. Οὔτε οἱ βοσκοὶ δὲν ἀνεβαίνουνε καλὰ καλὰ μέχρι ἐδῶ, γιατί 'ναι ξερότοπος, δὲν τοὺς συμφέρει, πᾶνε πιὸ χαμηλά.

ΠΡΩΤΟΣ : Λοιπόν, τὸ λέμε;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Καὶ δὲν τὸ λέμε;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Σταθεῖτε μιὰ στιγμή, μοῦ φαίνεται πῶς κάπου ἔχω μιὰ παλιοκιθάρα *(σηκώνεται καὶ πηγαίνει στὴν κουζίνα)*.

ΠΡΩΤΟΣ : Καλὸς ὁ γέρος, λεβεντιά.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μοῦ θυμίζει κάποιο μπάρμπα μου.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(μπαίνει μὲ τὴν κιθάρα καὶ κάθεται)* : Καμιὰ φορὰ τὴν παίζω λιγάκι, ἔτσι γιὰ νὰ περνᾶ ἡ ὥρα. Γιὰ νὰ δοῦμε τώρα τί λέει, εἶναι στὰ καλά της; *(Τῆ δοκιμάζει)*. Ἐντάξει, ἀρχίστε.

ΠΡΩΤΟΣ : Τί θὰ ποῦμε;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ναί, τί νὰ ποῦμε;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ὡραῖα, θὰ κάνω ἐγὼ τὴν ἀρχὴ *(τραγουδᾶ)*: "Παντρεύουν τὴν ἀγάπη μου, τὸ κάνουν γιὰ γινάτι μου..." *(οἱ ἄλλοι τὸν ἀκολουθοῦν σιγότερα)*. "Καὶ τῆς δίνουν τὸν ὀχτρό μου γιὰ τὸ πεῖσμα τὸ δικό μου". *('Ο πρῶτος ἐνθουσιάζεται, σφυρίζει, κι ἀρχίζει ἕνα κλέφτικο, ἂς ποῦμε τὸ "Στὰ Σάλωνα σφάζουν ἀρνιά". Οἱ ἄλλοι σταματοῦν καὶ τὸν παρακολουθοῦν. Θόρυβος ἀπ' τὴν κουζίνα. Τρομάζουν)*.

ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ : Τί 'ναι αὐτό;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἄα ἡ γάτα μου *(πρὸς τὴν κουζίνα)*. Ἔ βρὲ Μαυρούλα ψὶ ψὶ ψὶ... *(σιωπή)*. Δὲν ἔρχεται.

ΠΡΩΤΟΣ *(ἡσυχασμένος)* : Εἶναι πεισματάρα;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ὄχι, ἀλλὰ ντρέπεται τοὺς ξένους.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Τί μοῦ λές, ντρέπονται καὶ τὰ ζῶα;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ντρέπονται λέει, περισσότερο κι ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Γιὰ φαντάσου...

ΠΡΩΤΟΣ : Ἐσὺ καθὼς βλέπω, Μπάρμπ' Ἀνέστη, τ' ἀγαπᾶς πολὺ τὰ ζῶα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Μπορῶ νὰ μὴ τ' ἀγαπῶ; Αὐτά μοῦ δίνουν καὶ τρώω καὶ μοῦ κρατᾶνε ἀποπάνω καὶ συντροφιά.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Συντροφιά!

ΑΝΕΣΤΗΣ : Καὶ βέβαια, δὲν ξέρεις τί καλὴ συντροφιὰ κάνουν τὰ ζῶα.

ΠΡΩΤΟΣ : Ἔχει δίκιο ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης. Κ' ἐγὼ στὸ χωριό μου τ' ἀγαποῦσα πολὺ τὰ ζωντανά μας. Εἶχα ἕνα πουλάρι, τί νὰ σοῦ πῶ, ὕψος... ὁ πατέρας μοῦ τό 'χε χαρίσει.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἐγὼ εἶχα ἕνα σκύλο ποὺ τόνε φώναζα Δαρεῖο.

ΠΡΩΤΟΣ : Δαρεῖος! Τί ὄνομα εἶναι αὐτό;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Τό 'χα δεῖ σ' ἕνα βιβλίο τοῦ ἀνιψιοῦ μου καὶ μ' ἄρεσε. Ὄνομα βασιλικό, φαντάσου. Λοιπόν, αὐτὸ τὸ σκυλὶ θὰ μοῦ μείνει ἀξέχαστο. Ἤτανε τόσο ἔξυπνο, ἤξερε τόσα παιχνίδια...

ΑΝΕΣΤΗΣ : Πέθανε;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Σκοτώθηκε. Μι' ἀδέσποτη σφαίρα τὸ βρῆκε κατακούτελα καὶ τ' ἄφησε στὸν τόπο. Κρίμα τὸ σκυλί!

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ποιοὶ τὸ σκοτώσανε;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Δὲν ξέρω. Μιὰ φορά, ὅποιοι καὶ νὰ τὸ σκοτώσανε, ὁ Δαρεῖος πάει...

ΠΡΩΤΟΣ : Πάει πάει καὶ πίσω δὲ γυρνάει.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Κοροϊδεύεις ἐσύ;

ΠΡΩΤΟΣ : Ὄχι, μὰ γιὰ σκυλιὰ θὰ μιλᾶμε τώρα... γιατὶ σταματήσαμε τὸ τραγούδι;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Μελαγχόλησα, ἤτανε τόσο καλὸ σκυλί!

ΑΝΕΣΤΗΣ *(ζωηρά)* : Μωρέ, ὄξω σκοτοῦρες. Ἀφῆστε τα τώρ' αὐτά. Εἴμαστε μαζὶ καὶ τραγουδᾶμε. Ἐμπρὸς λοιπόν: "Μὲ προσκαλοῦν καὶ στὴ χαρά, βάστα καημένη μου καρδιά" *(οἱ ἄλλοι τὸν ἀκολουθοῦν)* "Γιὰ νὰ πάω νὰ στεφανώσω..." *(ἕνα δυνατὸ χτύπημα στὴν πόρτα κάνει τοὺς δυὸ ἄντρες ν' ἀναπηδήσουν καὶ νὰ πιάσουν τὰ ὅπλα τους. Χτύπημα δεύτερο πιὸ δυνατό)*.

ΠΡΩΤΟΣ *(σὲ πανικό)* : Οἱ ἄλλοι, ὁ γέρος μᾶς πρόδωσε.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(σηκώνεται ὄρθιος κρατώντας τὴν κιθάρα)* : Τί εἶναι, τί πάθατε, βρὲ παιδιά;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ *(ἀναπηδώντας)* : Μᾶς πρόδωσε ὁ κερατάς.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Δὲν ξέρετε τί λέτε *(ἀφήνει τὴν κιθάρα στὸ τραπέζι καὶ κάνει νὰ προχωρήσει γιὰ τὴν πόρτα ποὺ κάποιος ἀπόξω σπρώχνει μὲ δύναμη μὰ δὲν προφταίνει. Ἀλαφιασμένοι οἱ δυὸ ἄντρες πυροβολοῦν, ὁ ἕνας τὸ γέρο, ὁ ἄλλος τὴν πόρτα. Ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης κάνει πρὸς τὰ πίσω μερικὰ βήματα καὶ πέφτει. Τὴν ἴδια στιγμὴ ἡ πόρτα ὑποχωρεῖ καὶ στ' ἄνοιγμά της παρουσιάζεται πρῶτα τὸ κεφάλι κ' ἔπειτα τὸ σῶμα ἑνὸς τρίτου στρατιώτη ποὺ κρατᾶ τὸ ὅπλο του σαστισμένος. Γιὰ μιὰ στιγμὴ οἱ τρεῖς στρατιῶτες ἀλληλοκοιτάζονται σιωπηλοί. Ὕστερα ὁ πρῶτος βάζει τὰ γέλια, ὑστερικά).*

ΠΡΩΤΟΣ : Ἄα... ὁ Στράτος! Ἐσύ 'σαι ρὲ Στράτο... πῶς βρέθηκες ἐδῶ ρὲ μπαγάσα;

ΤΡΙΤΟΣ : Τί, τί τρέχει δῶ πέρα, ρὲ παιδιά, ποιὸς πυροβόλησε, μήπως ρίξατε σὲ μένα;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Παρὰ τρίχα τὴ γλύτωσες, φίλε μου. Εὐτυχῶς ποὺ ἡ σφαίρα ἀστόχησε. Νομίσαμε πὼς ἦταν οἱ ἄλλοι.

ΤΡΙΤΟΣ *(περίφοβος)* : Ἀστόχησε... εἴσαστε σίγουροι; *(Ψάχνεται).* Θά τ' ἀναφέρω στὸν ἀρχηγό. Ἂν μὲ πετύχατε πουθενά, φίδι ποὺ σᾶς ἔφαγε.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Τί ψάχνεσαι, καημένε; Ἀστόχησε, σοῦ λέω. Ἂν δὲν ἀστοχοῦσε, φιλαράκο μου, θά 'σουν τώρα στὸ πάτωμα σέκος, ὅπως ὁ γέρος.

ΤΡΙΤΟΣ *(ποὺ πρωτοβλέπει τὸν πεσμένο)* : Τί, ποιὸς εἶν' αὐτός;

ΠΡΩΤΟΣ : Ὁ γέρος ὁ φουκαράς! Αὐτὸς τὴν πλήρωσε τὴ νύφη.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Πέθανε ἄραγε; *(Γονατίζει).* Νὰ τὸ τραῦμα. *(Ἀκροάζεται τὸ μέρος τῆς καρδιᾶς. Σηκώνει τὸ κεφάλι).* Τώρα αὐτὸς εἶναι κεῖ πάνω μὲ τ' ἀγγελούδια *(σηκώνεται).* Πέθανε.

ΤΡΙΤΟΣ : Γιατὶ πέθανε; Δὲν καταλαβαίνω *(θυμᾶται κάτι).* Πᾶμε, ἐλᾶτε γρήγορα μαζί μου. Ὁ ἀρχηγὸς μ' ἔστειλε νὰ σᾶς βρῶ, ἔφαγα τὸν κόσμο. Πρέπει νὰ γυρίσουμε ἀμέσως πίσω *(προχωρεῖ γιὰ τὴν ἔξοδο).*

ΔΕΥΤΕΡΟΣ *(στὸν πρῶτο)* : Τὰ βλέπεις... στά 'λεγα ἐγώ.

ΠΡΩΤΟΣ : Ἀμολᾶμε.

ΤΡΙΤΟΣ *(βγαίνοντας)* : Γρήγορα.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ *(σπεύδοντας, στὸν πρῶτο)* : Ἄντε, λοιπόν, κουνήσου.

ΠΡΩΤΟΣ : Κι ὁ γέρος;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ : Ἄσε τὸ γέρο τώρα κ' ἔλα, ἔλα καὶ τὴ βάψαμε *(βγαίνει, ἐνῶ ὁ πρῶτος τὸν ἀκολουθεῖ ἀφοῦ ρίξει μιὰ ἀκόμα ματιὰ στὸ γέρο. Ἡ πόρτα μένει μισάνοιχτη. Σκοτάδι).*

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Ἔχει ξημερώσει, κ' ἡ καινούρια μέρα προβάλλει δειλὰ ἀπ' τὴ μισάνοιχτη πόρτα. Ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης κείτεται ἀκόμα νεκρὸς στὴν ἴδια θέση. Θόρυβος. Ἡ πόρτα ἀνοίγει διάπλατα καὶ μπαίνουν μὲ σπουδὴ δυὸ στρατιῶτες, ὁ τρίτος ποὺ εἴδαμε κι ὁ τέταρτος. Παρατάσσονται σὰ φρουροὶ στὴν πόρτα. Ἀκολουθεῖ ὁ ἀρχηγός τους. Μεσόκοπος, μᾶλλον παχὺς καὶ κοντός. Στὴν παρακάτω σκηνὴ μιλᾶ μὲ στόμφο κουνώντας ταυτόχρονα τὰ χέρια του. Ὅταν πρωτομπαίνει, στέκεται γιὰ μιὰ στιγμὴ κι ὀσφραίνεται τὸν ἀέρα κουνώντας τὸ κεφάλι του δεξιὰ κι ἀριστερά.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Τί μυρίζει τόσο ἄσχημα δῶ μέσα, ρὲ λεβέντες; Πφ... κλεισούρα. Ἀνοῖχτε κάνα παράθυρο *(τὸ μάτι του πέφτει στὸ πτῶμα, ἐνῶ οἱ δυὸ ἄντρες ἀναρωτιῶνται σιωπηρὰ ποῦ εἶναι τὰ παράθυρα).* Ἄα, ἰδοὺ τὸ ἔγκλημα *(στὸν τρίτο)* : Αὐτὸς δὲν εἶναι;

ΤΡΙΤΟΣ : Μάλιστα, ἀρχηγὲ *(ὁ ἀρχηγὸς σκύβει λίγο γιὰ νὰ ἐπιθεωρήσει τὸ πτῶμα)*: Τά 'χε φάει τὰ ψωμιά του ὁ παππούλης.

ΑΡΧΗΓΟΣ *(σηκώνει ἀπότομα τὸ κεφάλι, αὐστηρά)* : Μιλιά! *(Στὸν τέταρτο)* : Γιὰ ἔλα δῶ ρὲ καλόπαιδο ἐσύ. Ἄσε τὸ ὅπλο σου καὶ κοίτα μπὰς κ' εἶναι ζωντανὸς ἀκόμα ὁ γέρος *(ὁ τέταρτος ὑπακούει).* Μ' ἀρέσουνε τὰ καθαρὰ πράματα. Ὅλα κι ὅλα. Μὲ τὸ σημάδι ποὺ ξέρουν μερικοὶ ἀπὸ σᾶς, ὅλα νὰ τὰ περιμένεις *(στὸν τρίτο)*: Εἶπες τίποτα;

ΤΡΙΤΟΣ : Ἐγώ... ὄχι.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Τί ὄχι βρέ, κουφὸ θὰ μὲ βγάλεις τώρα; Τί εἶπες προλίγου;

ΤΡΙΤΟΣ : Νά, πὼς τά 'χε φάει τὰ ψωμιά του ὁ παππούλης.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Βλέπεις λοιπόν; Λὲς κουταμάρες κ' ἔπειτα τὸ ξεχνᾶς *(ὁ ἄλλος ποὺ ἐξέτασε τὸ νεκρὸ σηκώνεται καὶ κάνει νόημα πὼς ὁ γέρος εἶναι πράγματι νεκρός. Ὁ ἀρχηγὸς φαίνεται ἱκανοποιημένος).* Αὐτὸς ὁ γέρος *(δείχνει τὸ πτῶμα)* ἦταν τυχερὸς *(κοιτάει νὰ δεῖ τὴν ἐντύπωση ποὺ ἀσφαλῶς κάνουν τὰ λόγια του).* Ἄ χάα σᾶς φαίνεται παράξενο ἔ; Ἄμ καλὰ τὸ μάντεψα ἐγὼ *(σοβαρά)* : Εἶμαι ἑκατὸ τοῖς ἑκατὸ σίγουρος πὼς δὲν καταλάβατε τίποτα ἀπ' ὅλη αὐτὴ τὴν ἱστορία, κανένας σας. Ἂν πέφτω ἔξω, νὰ μοῦ τρυπῆστε τὴ μύτη *(ἐπίσημα)* : Αὐτὸς ὁ γέρος, τὸ ξαναλέω, ἦταν τυχερός. Δὲν τοῦ 'χε γράψει ἡ μοίρα του νὰ παραδώσει τὴν ψυχή του σὲ κανένα κρεβάτι. Αὐτὸς ὁ γέρος ἀξιώθηκε νὰ πεθάνει σὰν ἥρωας.

ΤΡΙΤΟΣ *(τολμᾶ νὰ πεῖ)* : Δὲν ἦταν μὲ μᾶς ὁ γέρος, ἀρχηγέ.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Βλακεῖες! Μὲ μᾶς ἦταν, μὰ δὲν πρόφτασε νὰ τὸ καταλάβει. Κ' ἐδῶ ποὺ τὰ λέμε, δὲ βρῆκε τὸν καιρὸ ὁ φουκαράς. Τὸν πρόλαβαν αὐτὰ τὰ χαμένα κορμιὰ οἱ σύντροφοί σας.

ΤΡΙΤΟΣ : Καὶ τὸν καθάρισαν σὰν κότα.

ΑΡΧΗΓΟΣ *(ποὺ δὲν πρόσεξε)* : Νόμισαν πὼς τὰ βρῆκαν σκοῦρα, καὶ πάνω στὴν ἀναμπουμπούλα τοῦ 'ριξαν καὶ τὸν σκότωσαν. Ἔφταιξαν, δὲ χωρᾶ συζήτηση, ἔφταιξαν, ἀφοῦ μάλιστα ἔριξαν καὶ σ' ἕνα συνάδελφό τους, καὶ θὰ τιμωρηθοῦν κατὰ πῶς τοὺς ἀξίζει, γιὰ νὰ μάθουν ἄλλη φορὰ νὰ τηροῦν κατὰ γράμμα τὶς διαταγὲς ποὺ δίνω *(κουνᾶ τὸ χέρι του).* Ἀμέσως μετὰ τὴν ἔρευνα ἔπρεπε νὰ γυρίσουν στὴ βάση τους... ἔ;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Μάλιστα, ἀρχηγέ.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Μ' αὐτό 'ναι ἄλλο θέμα. Ἐμεῖς ἐδῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἕνα νεκρό, αὐτὸ τὸ γέρο, ποὺ καθὼς ἔλεγα τοῦ ἦτανε γραφτὸ πρὶν ξεψυχήσει σὲ κανένα κρεβάτι νὰ μπεῖ στὰ ὅπλα μας, νὰ πάρει μέρος στὸν τιτανικό μας ἀγώνα. Δὲν εἶναι λίγο αὐτό, εἶναι πολύ, ἢ ὄχι;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Μάλιστα, ἀρχηγέ.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Ἂν τύχαινε νὰ ζήσει, θά 'ταν ἀσφαλῶς εὐχαριστημένος ἀπὸ τὴν περιπέτειά του καὶ περήφανος, ἐνῶ τοῦτος *(γυρίζει καὶ δείχνει τὸν τρίτο)* χαίρεται ποὺ γλύτωσε, ἢ δὲν εἶν' ἔτσι ποὺ τὰ λέω, παλληκάρι μου;

ΤΡΙΤΟΣ : Ναί, μὰ θέλει καὶ ρώτημα; *(Γελᾶ κάπως ἀδέξια).*

ΑΡΧΗΓΟΣ *(κάνει μερικὰ βήματα χτυπώντας τὰ χέρια του πίσω καὶ κουνώντας τὸ κεφάλι)* : Χμ... ἔτσι λοιπόν, χαίρεσαι ποὺ γλύτωσες *(γυρίζει ἀπότομα).* Καὶ ποιὸς σὲ βεβαιώνει, φιλαράκο μου, πὼς δὲ θὰ πᾶς ἀπὸ καρκίνο σὲ τρεῖς μῆνες, ὅταν θὰ 'χουμε νικήσει καὶ θὰ 'χεις γυρίσει στὸ σπίτι σου *(ὁ τρίτος κάνει βιαστικὰ τὸ σταυρό του τρομαγμένος).* Πῶς εἶσαι σίγουρος πὼς δὲ θὰ σὲ δαγκώσει τ' ἄλογό σου... ἔχεις ἄλογο;

ΤΡΙΤΟΣ : Ἔχω.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Θαυμάσια. Πὲς λοιπὸν πὼς σὲ δαγκώνει τ' ἄλογό σου, παθαίνεις μόλυνση καὶ τὰ τινάζεις τὴν ἄλλη μέρα *(ὁ τρίτος χτυπᾶ ξύλο πάνω στὴν πόρτα).*

ΑΡΧΗΓΟΣ *(ξαφνιασμένος)* : Τί, ποιὸς εἶναι;

ΤΡΙΤΟΣ : Κανείς, ἀρχηγέ, ἐγὼ χτύπησα.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Ἐσύ... Καὶ γιὰ ποιὸ λόγο;

ΤΡΙΤΟΣ : Νά, χτύπησα ξύλο γιὰ νὰ ξορκίσω τὸ κακό.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Ποιὸ κακό;

ΤΡΙΤΟΣ : Νὰ πάω ἀπὸ τέτοιο θάνατο.

ΑΡΧΗΓΟΣ *(τὸ παίρνει ἀλλιῶς)* : Ναί, βέβαια, αὐτὸ πρέπει νὰ εὔχονται ὅλοι, νὰ πέσουν σὰν ἥρωες. Καλὴ ὥρα ὅπως αὐτὸς ὁ γέρος. Καὶ τώρα *(ζυγίζει τὰ λόγια του)*... τὸ καθῆκον μας ξέρετε ποιὸ εἶναι; Τὸ καθῆκον μας εἶναι νὰ τιμήσουμε τὸν πεθαμένο. Μᾶς συμφέρει νὰ τὸ κάνουμε, ἢ δὲν εἶν' ἔτσι;

ΤΡΙΤΟΣ *(μηχανικά)* : Μάλιστα, ἀρχηγέ.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Πρέπει νὰ τὸν τιμήσουμε *(σκύβει καὶ μυρίζει τὰ λουλούδια)*, γιατὶ ἀλλιῶς θὰ τὸν τιμήσουν οἱ ἄλλοι.

ΤΡΙΤΟΣ : Οἱ ἄλλοι; *(Κοιτᾶ ἐρωτηματικὰ τὸν τέταρτο ποὺ στέκεται ἀπαθής).*

ΑΡΧΗΓΟΣ : Ναί, οἱ ἄλλοι. Θὰ μοῦ πεῖτε βέβαια καὶ μὲ τὸ δίκιο σας, μὰ καλά, καὶ ποῦ θὰ βροῦνε οἱ ἄλλοι ἐδῶ στὴν ἐρημιὰ τὸ πτῶμα, καὶ μάλιστα ἀφοῦ τούτη τὴν περιοχὴ τὴν ἔχουμε μεῖς. Αὐτὸ δὲν ἔχει καμιὰ σημασία. Θὰ μποροῦσαν νὰ τὸ βροῦνε καὶ τότε τὶ νομίζετε πὼς θὰ 'καναν; Θὰ τό 'παιρναν ὑπὸ τὴν προστασία τους, ἐνῶ αὐτὸ τὸ πτῶμα ἀνήκει σὲ μᾶς. Ἔ... δὲν ἀνήκει;

ΤΡΙΤΟΣ : Οὔτε συζήτηση, δικό μας εἶναι.

ΑΡΧΗΓΟΣ *(μ' ἔμφαση)* : Εἶναι δικό μας καὶ γι' αὐτὸ θὰ τὸ τιμήσουμε, θὰ τοῦ φορέσουμε τὴ στολή μας καὶ θὰ τὸ θάψουμε μ' αὐτή. Στὶς μεγάλες μάχες, βλέπετε, οἱ νεκροὶ κ' οἱ πληγωμένοι εἶναι πολλοί, κ' οἱ ζωντανοὶ πρέπει νὰ γλυτώσουν. Ἔτσι δίκαιοι κ' ἔνοχοι μένουνε καὶ σαπίζουν στὸν ἀέρα. Μὰ τώρα ποὺ μποροῦμε νὰ θάψουμε τὸ νεκρό μας, θὰ τὸν θάψουμε *(λυρικὸ ὕφος)* : Γιατὶ βάλτε το καλὰ στὸ μυαλό σας, παιδιά μου, θάβουμε ἕνα δικό μας. Αὐτὸ τὸ γεγονὸς ἔχει μεγάλη παιδαγωγικὴ σημασία.

ΤΡΙΤΟΣ : Μάλιστα, ἀρχηγέ, πολὺ σωστά.

ΑΡΧΗΓΟΣ *(στὸν ἄλλον ποὺ 'χει ἀφαιρεθεῖ)* : Ἐσὺ τί λές;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ *(ξαφνιασμένος)* : Ἐγὼ... μάλιστα.

ΑΡΧΗΓΟΣ *(βηματίζοντας)*: Συμφωνεῖτε λοιπόν. Χμ, θὰ μπορούσατε καὶ νὰ 'χετε ἄλλη γνώμη. Δικαίωμά σας. Μὰ τότε δὲ θ' ἀνήκατε στὰ ὅπλα μας. Ἡ ἰσχὺς ἐν τῇ ἑνώσει. Ὅποιος τό 'πε αὐτὸ ἤτανε μεγάλος σοφός. Καὶ τώρα δουλειά. Τί γίνονται αὐτοὶ μὲ τὸ λάκκο;

ΤΡΙΤΟΣ : Τὸν σκάβουνε, ἀρχηγέ.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Πόση ὥρα θὰ τοὺς πάρει αὐτὴ ἡ δουλειά;

ΤΡΙΤΟΣ : Τὸν σκάβουνε βαθύ.

ΑΡΧΗΓΟΣ *(κοιτάζει τὸ πτῶμα)* : Γιὰ θυμηθεῖτε, τοὺς εἶπα νὰ 'ρθουν ἀμέσως μόλις νετάρουνε μὲ τὸ σκάψιμο;

ΤΡΙΤΟΣ : Τοὺς εἴπατε... τοὺς εἴπατε.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Ἐντάξει, θὰ τοὺς περιμένω κ' ἐγώ, θέλω νὰ ἐπιβλέψω προσωπικὰ στὸ σήκωμα τοῦ νεκροῦ. Ἐντωμεταξὺ σύρτε τον ἐκεῖ μέσα, τὶ εἶναι... κουζίνα; Δὲ μπορῶ νὰ τὸν βλέπω ἐδῶ *(ὑπακούουν, ἐνῶ ὁ ἀρχηγὸς κάθεται στὸ τραπέζι)*.

ΤΡΙΤΟΣ *(ἐνῶ μεταφέρουν τὸ πτῶμα)* : Βαρὺς εἶναι ὁ γέρος!

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Ἀσήκωτος! Πρόσεξε τὴν πόρτα *(τὸν μπάζουν στὴν κουζίνα)*.

ΑΡΧΗΓΟΣ *(βλέπει τὴ σύνοψη καὶ τὴν παίρνει στὰ χέρια του)*: Τί 'ναι τοῦτο; Μιὰ σύνοψη *(τὴν ξεφυλλίζει)*. Ἀπόδειπνο Μικρὸ... Ἀπόδειπνο Μεγάλο... Χαιρετισμοὶ... Μπράβο, ὁ μακαρίτης ἦταν καὶ θεοφοβούμενος! *(Χασμουριέται)*. Ἄα... μοῦ φαίνεται πὼς νυστάζω, καὶ νὰ πεῖς πὼς δὲν κοιμήθηκα! *(Πρὸς τὴν κουζίνα)* : Ἔ, τί κάνετε σεῖς ἐκειμέσα, παρέα τοῦ πεθαμένου κρατᾶτε;

ΤΡΙΤΟΣ *(ἀπὸ μέσα)* : Δὲν τὸν χωράει ὁ τόπος, ἀρχηγέ. Ποῦ νὰ τὸν βάλουμε;

ΑΡΧΗΓΟΣ : Βάλτε τον ὅπως ὅπως. Πτῶμα εἶναι, δὲ νιώθει.

ΤΡΙΤΟΣ : Ὀκέυ.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Νάτα μας. Μᾶς μάθανε καὶ... γαλλικὰ τὰ κουτάβια *(ἐξακολουθεῖ νὰ ξεφυλλίζει τὴ σύνοψη. Οἱ δυὸ στρατιῶτες ἔρχονται καὶ στέκουν κοντά του. Σχεδὸν τρομάζει)*. Ἔ, τί θέλετε σεῖς ἐδῶ; Τί σταθήκατε ἀπὸ πάνω μου σὰν τὸ χάρο νὰ μοῦ πάρτε τὴν ψυχή;

ΤΡΙΤΟΣ : Περιμένουμε νεότερες διαταγές σας, ἀρχηγέ.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Ὀκέυ. Φτοῦ... τὴν ἔπαθα κ' ἐγώ. Σταθεῖτε πάλι στὴν πόρτα. Μιὰ στιγμὴ *(στὸν τέταρτο)* : Πάρε αὐτὴ τὴν κιθάρα μέσα. Εἶναι τοῦ γέρου... *(σαρκαστικὰ)* νὰ τὴν ἔχει νὰ παίζει, νὰ περάσει τὴν ὥρα του μέχρι νὰ 'ρθουνε τὰ παιδιὰ νὰ τὸν σηκώσουν *(ὁ τέταρτος ὑπακούει ἐνῶ ὁ τρίτος παίρνει τὴ θέση του στὴν πόρτα. Ὁ ἀρχηγὸς χασμουριέται)*. Ἄχ, βρὲ νύστα ποὺ τὴν ἔχω! Κι αὐτοὶ μὲ τὸ λάκκο σὰ νὰ μοῦ φαίνεται πὼς κοιμήθηκαν *(μὲ θυμό)* : Θὰ δώσουν λόγο γι' αὐτό. Ἄχ *(χασμουριέται. Στὸν τέταρτο ποὺ ἔχει γυρίσει ἀπ' τὴν κουζίνα)* : Στὸ πόστο σου.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Μάλιστα, ἀρχηγὲ *(παίρνει τὴ θέση του στὴν πόρτα)*.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Ὅπως ἔλεγα πρίν, ὁ θάνατος αὐτοῦ τοῦ γέρου εἶναι λυπηρὸ γεγονός. Ἔτσι ὅμως μᾶς δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ δείξουμε, σ' ὅλο τὸ μεγαλεῖο του, τὸ νόημα τοῦ ἀγώνα μας. Τιμώντας αὐτὸν τὸ νεκρὸ *(χασμουριέται)*. Τιμώντας τὸν προκείμενο νεκρό... *(ἀποκοιμιέται πάνω στὸ τραπέζι)*.

ΤΡΙΤΟΣ : Καὶ τώρα, τί θὰ κάνουμε;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ *(σηκώνοντας τοὺς ὤμους του)* : Τίποτα, θὰ περιμένουμε νὰ ξυπνήσει ὁ ἀρχηγός.

→

ΤΡΙΤΟΣ : Ἔχεις τσιγάρο;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Ναί, ἔχω *(ψάχνεται, βγάζει ἕνα πακέτο, τοῦ πετᾶ ἕνα τσιγάρο)*. Πιάσε *(ψάχνεται γιὰ φωτιά)*.

ΤΡΙΤΟΣ : Ἄσε, ἔχω φωτιὰ *(βγάζει ἕναν ἀναπτήρα καὶ ἀνάβουν)*. Αὐτοὶ μὲ τὸ λάκκο ἀργοῦν πολύ, δὲ νομίζεις; Γιατὶ ἄραγε;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Ποῦ θὲς νὰ ξέρω;

ΤΡΙΤΟΣ : Μήπως τοὺς πῆρ' ὁ ὕπνος;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Δὲν ἔχουν αὐτὸ τὸ δικαίωμα.

ΤΡΙΤΟΣ *(κοιτᾶ τὸ ταβάνι)* : Πολὺ θὰ τὸ γούσταρα νὰ πήγαινα λίγο ἔξω.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Ἀδύνατον.

ΤΡΙΤΟΣ : Μὴν εἶσαι τσιφούτης. Θὰ βγῶ μιὰ στιγμὴ καὶ θὰ γυρίσω γρήγορα. Τί θὰ πάθεις μόνος σου δηλαδή, θὰ σὲ φᾶνε τὰ φαντάσματα;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Δὲν τὰ φοβᾶμαι ἐγὼ αὐτά, μὰ ἄλλο θέλω νὰ πῶ. Δὲ μπορεῖς νὰ φύγεις... ἂν ξυπνήσει;

Ἔτσι εἶδε ὁ Β. Βασιλειάδης τοὺς στρατιῶτες τοῦ "Ἀπόδειπνου"

ΤΡΙΤΟΣ : Δὲ φαντάζομαι νὰ ξυπνήσει πρὶν γυρίσω.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Τίποτα δὲν ἀποκλείεται.

ΤΡΙΤΟΣ : Ἐντάξει, θὰ πεῖς ὅτι πῆγα νὰ δῶ τὶ κάνουν αὐτοὶ ποὺ σκάβουνε τὸν τάφο τοῦ γέρου.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Δὲν ξέρω. Κάνε ὅ,τι καταλαβαίνεις. Ἐγὼ μιὰ φορὰ νίπτω τὰς χεῖρας μου.

ΤΡΙΤΟΣ : Τώρα... κάτι μᾶς εἶπες.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Τί θέλεις δηλαδὴ νὰ σοῦ πῶ;

ΤΡΙΤΟΣ : Νὰ δείξεις συναδελφικὴ ἀλληλεγγύη, καημένε. Χρειάζομαι καθαρὸν ἀέρα, τὸ ζητᾶ ὁ ὀργανισμός μου. Τὸ εἶπε κι ὁ ἀρχηγός *(μιμεῖται τὸν ἀρχηγό)* : " Ἐδῶ μυρίζει κλεισούρα, ἀνοῖχτε κανένα παράθυρο ".

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Καὶ τὶ θαρεῖς, πῶς ἐμένα μ' ἀρέσει νὰ κάθομαι δῶ πέρα;

ΤΡΙΤΟΣ : Ἄ ἔτσι; Τότε πᾶμε παρέα.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Ἄσε με, καημένε, δὲν εἶναι ὥρα τώρα γι' ἀστεῖα.

ΤΡΙΤΟΣ *(κοιτάζει τὸ ταβάνι, τραβᾶ μιὰ τελευταία ρουφηξιὰ ἀπὸ τὸ τσιγάρο του πρὶν τοῦ πέσει ἀπ' τὰ χέρια. Ἀποσβολώνεται καὶ στυλώνει τὰ μάτια του στὴν κουζίνα)*: Δὲ μοῦ λὲς...

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Ναί;

ΤΡΙΤΟΣ : Ὁ γέρος...

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Λοιπόν;

ΤΡΙΤΟΣ : Πρέπει νὰ 'ναι ζεστός.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Τρελάθηκες;

ΤΡΙΤΟΣ : Πῶς σοῦ φάνηκε ὅταν τὸν σηκώσαμε;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Βαρύς, δὲν τό 'παμε;

ΤΡΙΤΟΣ : Ὄχι, δὲν ἐννοῶ αὐτό. Ζεστὸς σοῦ φάνηκε ἢ κρύος;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ *(κάνει τὸ σταυρό του)* : Μὴ χειρότερα! Ἀφοῦ 'ναι πεθαμένος, βρέ!

ΤΡΙΤΟΣ : Μὰ γι' αὐτὸ σὲ ρωτῶ κ' ἐγώ.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Καὶ τὸ λὲς ἐσὺ αὐτὸ ἐρώτημα; Φυσικὰ εἶναι κρύος ἀφοῦ 'ναι πεθαμένος.

ΤΡΙΤΟΣ : Ὄχι, δὲν εἶναι.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Τί... πεθαμένος;

ΤΡΙΤΟΣ : Ὄχι, κρύος.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Δὲν εἶσαι μὲ τὰ καλά σου! Πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ 'ναι πεθαμένος καὶ ζεστὸς ἔπειτα ἀπὸ μιὰ ὁλόκληρη νύχτα; Ἅμα εἶναι ζεστὸς θὰ πεῖ πῶς ζεῖ ἀκόμα. Μὰ ἐμένα μοῦ λὲς... ἀφοῦ τὸν ἐξέτασα προλίγου. Ἡ καρδιά του ἔχει σκουριάσει!

ΤΡΙΤΟΣ : Θεέ μου *(πιάνει τὸ μέτωπό του)*.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Τί ἔχεις;

ΤΡΙΤΟΣ : Πρέπει νὰ τὸ ποῦμε στὸν ἀρχηγό.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Δὲ μοῦ λές, περνιέμαι γιὰ κορόιδο;

ΤΡΙΤΟΣ : Ὄχι, πρέπει νὰ τὸ ποῦμε. Μπορεῖ ἀπὸ ὥρα σὲ ὥρα νὰ σηκωθεῖ ὁ γέρος καὶ νὰ μᾶς πετάξει ἔξω μὲ τὶς κλωτσιές.

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Δὲν ἔχει τέτοιο δικαίωμα. Μὰ τί λέω; Ξεμωράθηκα κ' ἐγὼ μαζί σου. Κάθομαι καὶ σὲ παίρνω στὰ σοβαρά. Ἔ ρὲ πλάκες πού 'χει ἡ ζωή! Ἐσὺ κοροϊδεύεις κ' ἐγὼ σὲ παίρνω στὰ σοβαρά. Ἄκου λέει, ζεστὸς ἕνας πεθαμένος. Δὲν εἴμαστε καλὰ *(βγάζει τὰ τσιγάρα)*. Ἄντε, πάρε ἕνα τσιγάρο ἀκόμα κι ἄσε στὴ μπάντα τὴ σολομωνική.

ΤΡΙΤΟΣ *(παίρνει τὸ τσιγάρο μηχανικά)* : Εὐχαριστῶ. Καὶ δὲ μοῦ λές, τὶ θὰ γίνει μὲ τὸ γέρο, θὰ τὸ ποῦμε ἢ δὲ θὰ τὸ ποῦμε στὸν ἀρχηγό;

ΤΕΤΑΡΤΟΣ : Ἔλα Χριστέ μου! Βρὲ σύ, σοῦ 'στριψε γιὰ τὰ καλά;

ΤΡΙΤΟΣ : Στάσου, μοῦ φαίνεται πὼς τώρα ἀνοιγόκλεισε τὰ μάτια του. Ναί, τώρα τά 'νοιξε... κοιτάει *(ὁ τέταρτος τὸν παρακολουθεῖ σαστισμένος)*. Θέλει νὰ σηκωθεῖ *(θόρυβος ἀπ' τὴν κουζίνα. Ὁ τέταρτος ἁρπάζει τὸ ὅπλο του)*. Σηκώνεται... τώρα σηκώθηκ' ὄρθιος. Θέλει νὰ βγεῖ *(ἡ πόρτα τῆς κουζίνας ἀνοίγει ἀργά. Οἱ δυὸ στρατιῶτες τὸ βάζουν στὰ πόδια φωνάζοντας : " βοήθεια, φάντασμα ")*.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(μπαίνει τρίβοντας τὰ μάτια του)* : Μοῦ φαίνεται πὼς ἄκουσα φωνές. Μὰ πῶς, στὴν ὀργή, βρέθηκα μέσα στὴν κουζίνα... κ' ἔτσι δὰ κατάχαμα πεσμένος *(πιάνει τὸ μέτωπό του)*. Πὼ πὼ πὼ... τὸ κεφάλι μου εἶναι σὰν καζάνι *(τὰ μάτια του πέφτουν στὸν ἀρχηγὸ ποὺ ἀκόμα κοιμᾶται στὸ τραπέζι)*. Τί πράμα εἶναι πάλι τοῦτο; *(Προχωρεῖ ἕνα βῆμα μπρός)*. Ἂν δὲ μὲ γελοῦνε τὰ μάτια μου, κάποιος κοιμᾶται, ναί, τὸν ἔχει πάρει γιὰ καλὰ στὸ τραπέζι μου *(ὁ ἀρχηγὸς ροχαλίζει)*. Χμ... ροχαλίζει κιόλας. Μὰ πῶς μπῆκε; Βρὲ ἀναίδεια ποὺ σοῦ τὴν ἔχει ὁ κόσμος, νὰ μπαίνει ἀπρόσκλητος σὲ ξένα σπίτια. Μὰ 'γώ, ἐγὼ πῶς βρέθηκα στὴν κουζίνα; Μυστήρια πράματα. *(Πλησιάζει καὶ σκουντᾶ τὸν κοιμισμένο)* : Ἔ πατριώτη, τί τὸ πέρασες δῶ πέρα ... γιὰ κανένα χάνι;

ΑΡΧΗΓΟΣ *(μισοξυπνᾶ)* : Ἤρθανε;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Χμ... ἐδῶ εἴμαστε, ὁ φίλος περιμένει καὶ παρέα *(δυνατά)* : Ὄχι, δὲν ἤρθανε οὔτε καὶ θά 'ρθουνε.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Νὰ πᾶς νὰ τοὺς πεῖς νὰ τσακιστοῦνε νὰ 'ρθουνε γιατὶ φίδι ποὺ τοὺς ἔφαγε. Καὶ γρήγορα. Πήξαμε δῶ χάμου, πήξαμε, θὰ μᾶς μυρίσει τὸ πτῶμα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Μωρὲ τί πτώματα λέει αὐτός; Ὀνειρεύεται φαίνεται *(τὸν σκουντᾶ πιὸ δυνατά)*.

ΑΡΧΗΓΟΣ : Κάτω τὰ χέρια *(ξυπνώντας γιὰ τὰ καλὰ σηκώνει τὸ κεφάλι του καὶ βλέπει τὸ Μπάρμπ' Ἀνέστη)*. Τί, ποιὸς εἶσαι σύ, δὲ σὲ ξέρω *(ἀναγνωρίζει τὸ γέρο)*. Τί, πῶς; *(Ἀνατινάζεται)*. Βοήθεια. *(Τὸ βάζει στὰ πόδια)*.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(σαστισμένος)* : Βρὲ μυστήρια πράματα! Τό 'κοψε λάσπη σὰ νὰ 'δε μπροστά του τὸ μπαμπούλα. Μυστήρια πράματα! Ἐγὼ νὰ βρίσκομαι φαρδὺς πλατὺς στὴν κουζίνα κ' ἕνας ξένος νὰ κοιμᾶται μακαρίως στὸ σπίτι μου! Μὰ γιὰ στάσου... ξημέρωσε! *(Τρέχει στὴν πόρτα καὶ κοιτᾶ ἔξω)*. Ξημέρωσε κιόλας! *(Ἐπιστρέφει)*. Μά, τί ἔγινε, τί ἔγινε, τί ἔγινε; Πρέπει νὰ θυμηθῶ *(πηγαίνει καὶ κάθεται στὸ τραπέζι, ἀγγίζει τὴ σύνοψη)*. Ναί, τώρα θυμᾶμαι. Εἴχανε 'ρθεῖ δυὸ καλὰ καιδιά. *(Σκοτάδι)*.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Ἀπόγεμα τῆς ἴδιας μέρας. Ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης κι ὁ Ἅγιος Σάββας ὁ Μικρὸς κάθονται στὸ τραπέζι καὶ κουτσοπίνουν. Ὁ Ἅγιος εἶναι ἀπροσδιόριστης ἡλικίας, ἔχει ἐλαφρὸ μούσι, καὶ φορᾶ καλογερικὸ ράσο. Οἱ κινήσεις του κ' ἡ ὁμιλία του ἔχουν τὴ βαρύτητα μὰ καὶ τὴ γλυκύτητα ποὺ ταιριάζουν σ' ἕναν ἅγιο τοῦ Θεοῦ.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(βάζοντας κρασὶ στὰ ποτήρια)* : Ἔτσι ποὺ λές, ἁγιέ μου, οὔτε τὸ φανταζόμουνα ποτέ μου πὼς γίνονται καὶ στὸν καιρό μας θαύματα. Ἄντε στὴν ὑγειά μας *(τσουγκρίζουν)*.

ΣΑΒΒΑΣ : Ἐβίβα. *(Πίνουν)*.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἡ μακαρίτισσα ἤτανε, ποὺ λές, πολὺ θρήσκα. Ἐγὼ δὲν ἔφτανα οὔτε στὸ νυχάκι της σ' αὐτά. Ὅποιος πλανόδιος τύχαινε νὰ περάσει ἀπὸ τὴν πόρτα μας μὲ θρησκευτικὰ βιβλία, ξεπουλοῦσε. Μάζευε ἡ συχωρεμένη φυλλάδες μὲ βίους ἁγίων καὶ ξενυχτοῦσε νὰ τὶς διαβάζει. Δὲ μπορῶ νὰ σοῦ περιγράψω τὶ μανία εἶχε μ' αὐτά. Ἦταν ἄλλο πράμα! *(Παίρνει μεζέ)*.

ΣΑΒΒΑΣ : Ἂς εἶν' εὐλογημένη ἐκεῖ ποὺ βρίσκεται. Φαντάζομαι πὼς πολὺ θὰ τὴν ὠφέλησαν αὐτὰ τὰ βιβλία τὴ μακαρίτισσα τὴ γυναίκα σου.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἐμένα μοῦ λές; Ξεχνοῦσε νὰ μαγειρέψει, νὰ πλύνει, νὰ σκουπίσει... Κοντολογίς, ἅγιε μου, κόντευε νὰ μᾶς φάει τὸ σκουλήκι. Τελοσπάντων, καμιὰ φορὰ ποὺ λές, γιὰ νὰ μὴ φεύγουμε ἀπ' τὸ θέμα μας, τύχαινε νὰ ρίξω κ' ἐγὼ τὰ μάτια μου σ' ἐκεῖνα τὰ βιβλία κ' ἔβλεπα καὶ θαύμαζα τὰ κατορθώματα ποὺ ἔκαναν οἱ ἅγιοι πατέρες μὲ τὴ φώτιση τοῦ Θεοῦ, μὰ ποῦ νὰ τὸ φανταστῶ πὼς στὴν ἁμαρτωλὴ ἐποχὴ ποὺ ζοῦμε θ' ἀξιωνόμουνα ἐγὼ ὁ ἀνάξιος ν' ἀναστηθῶ! Ἀκόμα δὲ μπορεῖ νὰ τὸ χωρέσει ὁ νοῦς μου!

ΣΑΒΒΑΣ : Σὲ νιώθω, τέκνον μου, σὲ νιώθω. Τὸ ἀνθρώπινο μυαλὸ ποτὲ δὲ φτάνει νὰ συλλάβει τὸ μεγαλεῖον τοῦ Θεοῦ. Γι' αὐτὸ μὴ σπάζεις ἄδικα τὸ κεφάλι σου. Πίστευε μόνον, πίστευε *(πίνει)*.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Πιστεύω, πιστεύω, ἅγιε μου, μὰ τά 'χω καὶ χαμένα. Γιὰ ἔλα στὴ θέση μου τὴ στιγμὴ ποὺ ἔπεσες σὰν κομήτης μπροστά μου. Τί 'θελες νὰ κάνω; Νομίζεις πὼς μοῦ τυχαίνουν κάθε μέρα τέτοια; Τά 'χασα. Ὅταν μάλιστα σ' ἄκουσα νὰ μοῦ λές : " Εἶμαι ὁ Ἅγιος Σάββας ὁ Μικρός ", ἔ, τότε τά 'χασα περσότερο. Γιατί, νὰ πῶ τὴν ἁμαρτία μου, οὔτε στὶς φυλλάδες τῆς μακαρίτισσας σ' εἶχε πάρει τὸ μάτι μου, οὔτε καὶ στὴν ἐκκλησιὰ ἄκουσα νὰ σὲ μνημονεύουνε ποτέ.

ΣΑΒΒΑΣ *(χαϊδεύει μὲ πραότητα τὰ γένεια του)* : Χμ, ναί, βέ-

βαια, σ' αὐτὸ ἔχεις δίκιο. Θά 'πρεπε νὰ σοῦ τό 'χα πεῖ πρωτύτερα. Ἔχω ἕνα σωρὸ προβλήματα νὰ λύσω, μὰ ἐλπίζω πὼς μὲ τὴ χάρη τοῦ Θεοῦ καὶ τὴ μακροθυμία του ἡ ὑπόθεσή μου σύντομα θὰ βρεῖ ἕνα καλὸ τέλος. Ἐγώ, τέκνον μου, ἔζησα σὲ τοῦτον ἐδῶ τὸν τόπο πρὶν ἀπὸ πεντακόσια τόσα χρόνια. Ἀπὸ μικρὸ παιδὶ εἶχα καλογερέψει καὶ πέρασα ὅλη μου τὴ ζωὴ ἀσκητικά, μὲ νηστεία καὶ προσευχή. Λίγο προτοῦ πεθάνω εἶδα μέσα σὲ ὅραμα ἀγγέλους.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἀγγέλους μὲ φτερά;

ΣΑΒΒΑΣ : Καὶ βέβαια, μὲ φτερὰ καὶ μ' ἀπ' ὅλα. Ἔπαιζαν τὶς οὐρανιές τους κιθάρες καὶ τραγουδοῦσανε τὴ δόξα τοῦ Θεοῦ. Μετά, μιὰ νύχτα ὀνειρεύτηκα τὸν Ἅγιο Σάββα τὸ Μεγάλο.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Μεγάλη κ' ἡ χάρη του!

ΣΑΒΒΑΣ : Ὁ ἅγιος τοῦ Θεοῦ, ποὺ ἦταν συνονόματός μου, καθὼς βλέπεις, γιατὶ κ' ἐγὼ μ' αὐτὸ τὸ ὄνομα εἶχα καλογερέψει, μοῦ μίλησε πολὺ φιλικά.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Τί μοῦ λές;

ΣΑΒΒΑΣ : Ναί, καὶ μὲ παρακίνησε νὰ βάλω τὰ δυνατά μου γιὰ ν' ἁγιάσω, λέει, καὶ νὰ πάρω μὲ τὸν καιρὸ τὴ θέση του στὸ Συμβούλιο τῶν Ἁγίων σὰ θὰ τὸν ἔπαιρνε πιὰ τὸ ὅριο ἡλικίας καὶ θ' ἀποσυρόταν.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἔτσι ἔ;

ΣΑΒΒΑΣ : Δὲν πρέπει, λέει, νὰ σβήσει τ' ὄνομά μας. Τό 'χει γιὰ κακό. Τελοσπάντων... γιὰ νὰ μὴ σοῦ τὰ πολυλογῶ, τὶς μέρες ποὺ μοῦ ἀπομένανε, προτοῦ πεθάνω, ἀκολούθησα κατὰ γράμμα τὶς συστάσεις τοῦ Ἁγίου Σάββα τοῦ Μεγάλου, ἀσκήτεψα σὰν τὸν Ἅγιο Ἀντώνιο κ' ἔπειτα...

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἔπειτα... ἔπειτα;

ΣΑΒΒΑΣ : Ἔπειτα πέθανα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἄα, αὐτὸ ἤτανε;

ΣΑΒΒΑΣ : Ὄχι, τὸ πράγμα δὲν τελειώνει ἐδῶ, γιατὶ ἀπ' τὸ θάνατό μου μέχρι σήμερα ἔχουν γίνει τόσα καὶ τόσα. Ἡ ὑπόθεσή μου πάει καλά, στοὺς κύκλους τῶν ἁγίων ἔχω πολλὲς συμπάθειες, κ' οἱ εὐσεβεῖς κάτοικοι τῆς περιοχῆς μου μὲ βοηθᾶνε μὲ τὸν τρόπο τους. Πάντα μὲ σεβασμὸ μιλοῦν γιὰ μένα, δὲν ἔχω παράπονο. Λογαριάζω λοιπὸν πὼς γρήγορα θὰ μπῶ στὰ βιβλία τῆς ἐκκλησίας, κ' ἰδοὺ ἡ ἀπόδειξη. Ζήτησα ἀπὸ τὸν καλὸ Θεὸ τὴ χάρη νὰ σ' ἀναστήσω καὶ δέχτηκε μὲ πολλὴ προθυμία, τί ἄλλο θέλω; *(Πίνει)*.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Πολὺ σωστά. Ἐδῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἕνα κοτζὰμ θαῦμα. Δὲν εἶναι παῖξε γέλασε. Παναγία μου, μοῦ 'ρχεται σύγκρυο σὰ σκέφτομαι πὼς ὁ πεθαμένος ποὺ ἀνάστησες ἤμουν ἐγώ! Λοιπόν, γιὰ πές μου, ἅγιε μου, πῶς ἔγινε, ἀμέσως δέχτηκε ὁ Θεὸς νὰ μ' ἀναστήσεις;

ΣΑΒΒΑΣ : Ἔ, ὄχι κι ἀμέσως ἀμέσως. Χρειάστηκε νὰ κάνω αἴτηση καὶ νὰ τὴν καταθέσω στὸ ἁρμόδιο γραφεῖο τ' οὐρανοῦ.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Αἴτηση... ἔκανες αἴτηση;

ΣΑΒΒΑΣ : Καὶ βέβαια ἔκανα αἴτηση, καὶ μάλιστα γραπτὴ καὶ χαρτοσημασμένη.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Μὲ οὐράνιο χαρτόσημο;

ΣΑΒΒΑΣ : Ἀκριβῶς, γιὰ νὰ 'ναι ἔγκυρη. Ἔπειτα τὴν κατέθεσα καὶ φρόντισα νὰ πάρω ἀριθμὸ πρωτοκόλλου *(παίρνει μεζέ)*. Ξέρεις τί γίνεται; Μπορεῖ νὰ παραπέσει ἡ αἴτησή σου πουθενὰ καὶ νὰ σοῦ ποῦνε μετά : " ἐμεῖς δὲν ἔχουμε ἰδέα ". Ἔτσι εἶναι ὅλες αὐτὲς οἱ οὐράνιες ὑπηρεσίες. Τελοσπάντων ἡ αἴτησή μου ἔφτασε μέχρι τὸ Θεό. Μὲ δέχτηκε ἀμέσως *(χτυπᾶ ἐμφαντικὰ τὸ χέρι του στὸ τραπέζι)*. Δὲ χρειάστηκε νὰ περιμένω στοὺς οὐράνιους διαδρόμους πάνω ἀπὸ 'να τέταρτο. Φυσικὰ ἦταν τὸ θέμα ποὺ τοῦ ξύπνησε τὸ ἐνδιαφέρον. Συγκινήθηκε, καὶ πρὶν ἀνοίξω καλὰ καλὰ τὸ στόμα μου εἶχαν ἀρχίσει δάκρυα νὰ κυλοῦν στὰ θεϊκά του μάγουλα *(πιάνει τὸ ποτήρι του)*. Λίγο κρασί;

ΑΝΕΣΤΗΣ *(μὲ σπουδή)* : Συμπάθα με, ἅγιε μου, ξεχάστηκα *(βάζει κρασί)*.

ΣΑΒΒΑΣ : Μὴ τὸ γεμίζεις. Δὲν ἔχω σκοπὸ νὰ μεθύσω. Ἔπειτα πρέπει νὰ πίνουμε πάντα μὲ μέτρο.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ὅπως θέλεις, ἅγιε μου, μὰ εἶναι καὶ συνήθεια ξέρεις. Ἄλλος πίνει μὲ τὸ ποτήρι, ἄλλος πίνει μὲ τὴ μισή. Ὁ μακαρίτης ὁ πατέρας μου λόγου χάρη, εἴχανε νὰ τὸ λένε πόσο ἔπινε. Ἀπὸ τὰ πιὸ γερὰ ποτήρια τοῦ τόπου μας. Ἄντε στὴν ὑγειά μας.

ΣΑΒΒΑΣ : Στὴν ὑγειά μας καὶ τὰ ὅπλα μας.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Στὰ ὅπλα μας εἶπες, ἅγιε μου;

ΣΑΒΒΑΣ : Ναί, στὰ ὅπλα τῆς... εὐλαβείας.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Αὐτό, ναί. Γειὰ στὸ στόμα σου. Στὰ ὅπλα μας, στὴ νίκη *(στὸν ἑαυτό του)* : Ποιὸς τό 'πε αὐτό; Ἀπὸ ποιὸν τ' ἄκουσα; Ἄ ναί, τώρα θυμᾶμαι. Λοιπόν, λοιπὸν τί ἔγινε παρακάτω;

ΣΑΒΒΑΣ : Εἴχαμε μείνει ἐκεῖ ποὺ ὁ καλὸς Θεὸς συγκινήθηκε.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Συγκινήθηκε ἔ; Γιὰ φαντάσου, βρὲ παιδί μου. Συγκινήθηκε ὁ Θεὸς γιὰ μένα! *(Σηκώνεται ταπεινά)*. Κ' ἐγὼ ὁ καημένος εἶμαι ἕνας ἀνθρωπάκος. Σάμπως λιγόστεψε ὁ κόσμος ποὺ πέθανα;

ΣΑΒΒΑΣ *(τοῦ κάνει νόημα νὰ καθήσει)* : Πρόσεξε κάτι, τέκνον μου. Σωστὰ βέβαια μίλησες, ἕνας ἀνθρωπάκος εἶσαι καὶ μάλιστα γέρος καί, ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ, πόσων χρόνων εἶσαι, Μπάρμπ' Ἀνέστη;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Νὰ σοῦ πῶ τὴν ἀλήθεια δὲν καλοθυμᾶμαι. Πάντως ξέρω καλὰ πώς, ὅταν ζοῦσε ἡ μακαρίτισσα ἡ γυναίκα μου, τὴν περνοῦσα ἑφτὰ χρόνια. Ἄ ναί, καὶ κάτι ἄλλο. Τὴν ἀδελφή μου τὴ μικρότερη, ποὺ 'ναι παντρεμένη κάτου στὸ Βόλο κ' ἔχει ὀχτὼ παιδιά, τὴν περνάω τέσσερα χρόνια.

ΣΑΒΒΑΣ : Τελοσπάντων, τελοσπάντων, ἡ ἡλικία δὲν ἔχει καὶ τόση σημασία μὲ τοῦ Θεοῦ τὰ μέτρα, ἀλλὰ μιὰ καὶ μιλᾶμε τώρα σὰν ἄνθρωποι, θέλω νὰ πῶ πὼς δικαιολογημένα θὰ 'λεγε κανείς : " Τά 'χε φάει τὰ ψωμιά του ὁ παππούλης ".

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἔτσι ἔ; Λοιπόν, ἅγιε μου, ἂν ἔπαιρνε κανέναν τὸ αὐτί μου νὰ τὸ λέει αὐτό, θὰ τοῦ 'σπαζα τὰ μοῦτρα. Ὅλα κι ὅλα, ἐμένα τὸ λέει ἡ καρδιά μου, ἔχω κουράγιο νὰ φτάσω τὰ ἑκατὸ *(φαίνεται συγχυσμένος)*. Ἀκοῦς ἐκεῖ!

ΣΑΒΒΑΣ : Ναί, μὰ ἔλα ποὺ δὲ σὲ ρωτᾶνε οἱ ἄλλοι. Μόλις σὲ δοῦνε κι ἄσπρισες σοῦ λένε κατάμουτρα : " Ἄντε, ἐσὺ τώρα ξόφλησες, κάνε πέρα. Τόπο στὰ νιάτα ". Ἀλλ' ἂς μὴ φεύγουμε ἀπ' τὸ θέμα μας. Ὡραῖα, ἐσύ, τό 'παμε, εἶσαι ἕνας ἀνθρωπάκος, μὰ εἶσαι καὶ παιδὶ τοῦ καλοῦ Θεοῦ, κι ὁ Θεὸς ἀγαπάει τὰ καλὰ παιδιά του. Ἔπειτα, μήπως πέθανες ὅπως ἔπρεπε;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Καὶ γιατί; Πέσανε κάτι σφαῖρες μπὰμ μπὰμ καὶ πάρτον κάτω τὸ Μπάρμπ' Ἀνέστη... τέζα! Τί 'θελες νὰ τὶς κάνω τὶς σφαῖρες σὰ μοῦ τὶς ρίξανε; Σφαῖρες εἶναι αὐτές, δὲν εἶναι στραγάλια.

ΣΑΒΒΑΣ : Αὐτοὶ ποὺ σὲ σκότωσαν, παιδί μου, ἦταν φιλοξενούμενοί σου. Εἶχαν ζητήσει τὴ φιλοξενία σου κ' ἐσὺ τοὺς δέχτηκες.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ναί, εἶν' ἀλήθεια. Τὰ λυπήθηκα τὰ καημένα τὰ παιδιά, ἔτσι ποὺ τὰ εἶδα ξεθεωμένα ἀπὸ τὴν πείνα καὶ τὸ δρόμο ράγισε ἡ καρδιά μου. Ἐδῶ ποὺ τὰ λέμε, βέβαια, ἦταν καὶ τὰ πιστόλια τους στὴ μέση.

ΣΑΒΒΑΣ : Τοὺς δέχτηκες μὲ τὴν καλή σου τὴν καρδιά.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Τοὺς φίλεψα τὸ φαῖ καὶ τὸ κρασί μου.

ΣΑΒΒΑΣ : Ἤπιες μαζί τους.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ναί, γιὰ νὰ μὴν τοὺς χαλάσω τὸ χατήρι.

ΣΑΒΒΑΣ : Ἔπαιξες τὴν κιθάρα σου γιὰ χάρη τους.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Κι αὐτὸ τὸ ἔκανα.

ΣΑΒΒΑΣ : Κ' ὕστερ' ἀπ' ὅλ' αὐτὰ ἐκεῖνοι οἱ ποταποὶ σηκώνονται καὶ σὲ σκοτώνουν.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Τί νὰ κάνουν οἱ καημένοι; Νόμισαν πὼς τοὺς πρόδωσα.

ΣΑΒΒΑΣ : Κακῶς. Ἀμ' τὸ ἄλλο, τὸ ἄλλο; Ἄκουσον ἄκουσον. Εἶχαν σκοπὸ οἱ ἀνόσιοι νὰ ἐκμεταλλευτοῦνε τὸ πτῶμα σου.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(σὰ ν' ἀνατριχιάζει)* : Μπρ... πτῶμα.

ΣΑΒΒΑΣ : Νὰ σὲ κάνουν ἤρωά τους, νὰ σοῦ φορέσουν τὴ στολή τους καὶ νὰ σὲ θάψουνε μ' αὐτή.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(διασκεδάζοντας)* : Θὰ μοῦ πήγαινε, ἄραγε;

ΣΑΒΒΑΣ *(τινάζεται ἀπ' τὸ κάθισμά του)* : Νιώθεις λοιπὸν πὼς μὲ κατέλαβε ἱερὴ ἀγανάκτηση.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Καὶ μὲ τὸ δίκιο σου.

ΣΑΒΒΑΣ : Ἀκοῦς ἐκεῖ νὰ θέλουν νὰ σφετεριστοῦν ἕνα πτῶμα, κάτι ποὺ μόνον ὁ Θεὸς ἔχει δικαίωμα νὰ τὸ κάνει. Εἶπα νὰ τοὺς τιμωρήσω ἐγὼ κ' εἶχα τὸν τρόπο μου, μὰ σκέφτηκα πὼς αὐτὸ μόνον ὁ Θεὸς μπορεῖ νὰ τ' ἀποφασίσει *(ξανακάθεται)*.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ὁ Θεὸς ὅλα τὰ μπορεῖ.

ΣΑΒΒΑΣ : Ἔπειτα σκέφτηκα ἐσένα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Καὶ ἤμουνα, φαντάσου, πεθαμένος!

ΣΑΒΒΑΣ : Σκέφτηκα... Ἂν μποροῦσα ν' ἀναστήσω αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο, ἂν μπουροῦσα.

ΑΝΕΣΤΗΣ *(συγκινημένος)* : Ἀκόμα δὲ μπορῶ νὰ τὸ πιστέψω, σὰν ὄνειρο μοῦ φαίνεται.

ΣΑΒΒΑΣ : Κ' ἔπειτα σκέφτηκα...

ΑΝΕΣΤΗΣ : Μὰ δὲν κουράστηκες, ἅγιε μου, νὰ σκέφτεσαι; Ἐμένα, ἅμα σκεφτῶ πολὺ μὲ πιάνει τὸ κεφάλι μου.

ΣΑΒΒΑΣ : Εἶπα στὸν ἑαυτό μου : " Δὲν κάνεις μιὰν αἴτηση στὸν καλὸ Θεό, νὰ τοῦ ζητήσεις τὴ χάρη ν' ἀναστήσεις αὐτὸ τὸ καλὸ γεροντάκι, νὰ τὸ στήσεις πάλι στὰ πόδια του, καὶ νὰ διώξεις μακριὰ τοὺς κακοὺς ἀνθρώπους ποὺ μαγαρίζουνε τὸ σπίτι του;".

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ποιὸς τὸ περίμενε, ποιὸς τὸ περίμενε!

ΣΑΒΒΑΣ : Κ' ἔτσι ἀκριβῶς ἔγινε *(σηκώνεται)*. Πῆγα καὶ στάθηκα μπροστὰ στὸ Θεὸ *(σηκώνει τὰ χέρια του παρακλητικά)* : " Μεγαλοδύναμε ", τοῦ εἶπα, " ἦρθα νὰ σοῦ προσπέσω ταπεινὰ καὶ νὰ σὲ παρακαλέσω νὰ φανερώσεις ἄλλη μιὰ φορὰ πόσο σοφὸς καὶ δίκαιος εἶσαι, πατέρας στοργικὸς ὅλων τῶν φτωχῶν καὶ τῶν κατατρεγμένων, ἐλεήμων καὶ φιλάνθρωπος εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων...".

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἀμήν.

ΣΑΒΒΑΣ : Καὶ τότε ποὺ λὲς ὁ Θεός, κουνώντας ἀνυπόμονα τὰ χέρια του καὶ σφουγγίζοντας τὰ δάκρυά του, μοῦ εἶπε : " Καλὰ καλά... αὐτὰ τὰ ξέρω, στὸ θέμα σου, παιδί μου, στὸ θέμα σου ".

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἔτσι μπράβο, σβέλτες δουλειές.

ΣΑΒΒΑΣ : Καὶ τότ' ἐγὼ εἶπα : " Μεγαλοδύναμε, στὸν τόπο ποὺ γεννήθηκα, στὸν τόπο ποὺ σὲ λάτρεψα, ἔγινε ἕνα ἀποτρόπαιο ἔγκλημα. Σκοτώθηκε φρικτὰ ἕνας ἀθῶος. Δός μου τὴ χάρη παντοδύναμε, νὰ τὸν ἀναστήσω ". Δὲν καλοθυμᾶμαι τί ἔγινε μετά, θαρῶ πὼς τὰ μάτια τοῦ Θεοῦ ἀντὶ γιὰ δάκρυα πέταξαν τώρα ἀστραπὲς ὀργῆς γιὰ τοὺς ἀπαίσιους δολοφόνους σου. Ἐν πάση περιπτώσει, ἔφυγα μὲ τὴν ἄδεια στὴν τσέπη. Ἔφυγα ἀπὸ τὸν οὐρανὸ καὶ ἦρθα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Καὶ πῶς ἦρθες;

ΣΑΒΒΑΣ : Ἀόρατος. Στάθηκα ἀπὸ πάνω σου κι ἁπλώνοντας τὰ χέρια μου *(ἁπλώνει τὰ χέρια του. Ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης σηκώνεται αὐθόρμητα καὶ τοῦ φιλᾶ τὸ χέρι)*.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Τὴν εὐχή σου. *(Ὁ ἅγιος τὸν εὐλογεῖ, κι ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης ξανακάθεται)*.

ΣΑΒΒΑΣ : Ἡ πνοὴ τοῦ Θεοῦ πέρασε ποὺ λὲς ἀπὸ τὰ χέρια μου κι ἄρχισε νὰ ζεσταίνει τὸ κορμί σου. Ἐδῶ πρέπει νὰ κάνω μιὰ παρέκβαση. Ἕνας ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες ποὺ φρουροῦσαν τὴν πόρτα σου ἄρχισε νὰ νιώθει τί γίνεται.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Τὴν ὥρα ποὺ μ' ἀνάσταινες;

ΣΑΒΒΑΣ : Ναί. Χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ δεῖ βέβαια τί γίνεται, ἔβλεπε, ἔβλεπε...

ΑΝΕΣΤΗΣ : Τί μοῦ λές;

ΣΑΒΒΑΣ : Ναί, μ' αὐτὰ εἶναι ζητήματα παραψυχολογίας. Δὲν ἐπιμένω. Ὕστερα ποὺ λὲς ἡ πνοὴ τοῦ Θεοῦ σοῦ 'δωκε κίνηση, ζωντάνεψε τὰ μάτια σου, σὲ ξύπνησε, σηκώθηκες ἐπάνω.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Μ' ἕνα κεφάλι τόσο! *(Κάνει μιὰ ἐκφραστικὴ κίνηση)*.

ΣΑΒΒΑΣ : Βγῆκες ἔξω κ' οἱ ἐχθροί σου τὸ 'βαλαν στὰ πόδια σὰ λαγοί.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Φεύγουν κι ἀκόμα φεύγουν.

ΣΑΒΒΑΣ *(ξανακάθεται κάπως κουρασμένος)* : Ἄχ, σὰ νὰ μὴν εἶμαι στὰ καλά μου.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Λίγο κρασάκι ἀκόμα, ἅγιε μου;

ΣΑΒΒΑΣ : Ἂν θέλεις *(κοιτᾶ τὸ ρολόι του, σηκώνεται)*. Πρέπει νὰ πηγαίνω ἀμέσως. Ἄργησα κιόλας. Πῶ πῶ πῶ, μοῦ διέφυγε. Ἔχουμε συνεδρίαση σήμερα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Συνεδρίαση;

ΣΑΒΒΑΣ : Ναί, γιὰ κάποια μπερδεψοδουλειὰ ἀνάμεσα στὸν Ἅγιο Μάμαντα καὶ τὸν Ὅσιο Πατάπιο. Ποῦ νὰ στὰ λέω τώρα...

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἀφοῦ πρέπει νὰ πηγαίνεις, ἅγιε μου, τί νὰ κάνουμε. Νὰ ξέρεις ὅμως πὼς πολὺ τὴ φχαριστήθηκα τὴν παρέα σου *(σηκώνεται)*. Κρίμα μόνο ποὺ δὲν εἶχα νὰ σὲ φιλέψω τίποτ' ἄλλο.

ΣΑΒΒΑΣ : Μπά, δὲν πειράζει, ὑγεία νὰ 'ναι.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Πολὺ σωστά. Ἅγια μίλησες. Ὑγεία... τὸ κυριότερο. Ὑγεία καὶ καλὴ καρδιά.

ΣΑΒΒΑΣ : Ἐσὺ καθὼς βλέπω, Μπάρμπ' Ἀνέστη μου, ἔχεις καρδιὰ περβόλι.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Περβόλι λέει; Ὁλόκληρος μπαξὲς μὲ λογιῶν λογιῶν πούλουδα καὶ μυριστικά, ἀπὸ βασιλικὸ μέχρι μολόχα.

ΣΑΒΒΑΣ : Τὴν εὐχή μου νὰ 'χεις. Πίστευε στὸν καλὸ Θεὸ καὶ μὴ φοβᾶσαι τίποτα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Κάθε βραδάκι, προτοῦ νὰ κοιμηθῶ, ὅλο καὶ κάτι διαβάζω ἀπὸ τὴ σύνοψη.

ΣΑΒΒΑΣ : Μπράβο, σοῦ συνιστῶ τὸ Ἀπόδειπνο Μικρό.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Αὐτὸ μ' ἔφαγε.

ΣΑΒΒΑΣ : Τί εἶπες, τέκνον μου;

ΑΝΕΣΤΗΣ : Τίποτα. Κάτι γιὰ τοὺς πεθαμένους. Δηλαδή, θέλω νὰ πῶ... γιὰ μένα, προτοῦ μ' ἀναστήσει ἡ χάρη σου.

ΣΑΒΒΑΣ : Πρῶτα ὁ Θεός. Ἄντε λοιπόν, ἐγὼ πηγαίνω καὶ πρόσεξε. Ὅποιος χτυπήσει τὴν πόρτα σου, θὰ τοῦ ἀνοίξεις χωρὶς φόβο. Ἂν σὲ ξανασκοτώσουν, ἐδῶ 'μαι ἐγώ.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἐντάξει, μεῖνε ἥσυχος.

ΣΑΒΒΑΣ : Ἡ εἰρήνη τοῦ Θεοῦ μαζί σου. *(Σκοτάδι)*.

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Ὁ Μπάρμπ' Ἀνέστης κοιμᾶται στὸ τραπέζι του, ὅπως τὸν ἀφήσαμε στὸ τέλος τῆς πρώτης σκηνῆς. Φαίνεται πὼς ὀνειρεύεται, γιατὶ τὸν ἀκοῦμε νὰ μουρμουρίζει.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Πάει, χάθηκε σὰν καπνός. *(Ξυπνᾶ, σηκώνει τὸ κεφάλι του, κοιτᾶ ἐμπρός του ζαλισμένος)*. Χάθηκε. *(Κοιτᾶ γύρω του τὴν κάμαρα. Ἀναπηδᾶ. Στηρίζεται μὲ τὰ δυό του χέρια στὸ τραπέζι)*. Ὄνειρο ἦταν. Ὀνειρεύτηκα *(σηκώνεται πιὸ ἥσυχα)*. Ἄ... ἦταν ὄνειρο λοιπόν. Μὲ πῆρε ὁ ὕπνος στὸ τραπέζι ποιὸς ξέρει γιὰ πόση ὥρα! *(Κοιτᾶ τὸ ρολόι του)*. Χμ... δώδεκα κιόλας. Κι ἀκόμα νὰ στρώσω. Παράξενο ὄνειρο! Πρώτη μου φορὰ εἶδα στὸν ὕπνο μου τέτοια πράματα. Κύριε ἐλέησον! Κρίμα νὰ μὴν ἔχω τὴ μακαρίτισσα νὰ μοῦ τὰ ξηγήσει. Ἐκείνη ἦταν ἄσσος σ' αὐτά. Σωστὸς Καζαμίας. Γιὰ φαντάσου! Μὲ σκοτώνουν, λέει, κ' ἔπειτα ὁ Ἅγιος Σάββας ὁ Μικρὸς μ' ἀνασταίνει. Μὰ ποιὸς εἶν' αὐτός; Δὲν τὸν ξέρω. Γιὰ στάσου! Μπορεῖ νὰ μ' ἀκούει τούτη τὴ στιγμή. Συμπάθα με, ἅγιε μου, ἂν μ' ἀκοῦς, μὰ τά 'χω χαμένα. Τέτοιο ὄνειρο πρώτη μου φορά. Μὰ τί νὰ πιστέψεις; Πῶς σὲ σκοτώνουν στὰ καλὰ καθούμενα κ' ἔπειτα πῶς σ' ἀνασταίνουν; Δὲν εἴμαστε καλά. Γιατί, τελοσπάντων, τὸ ἕνα κάτι πάει κ' ἔρχεται. Ἄνθρωποι εἴμαστε. Μᾶς σκοτώνουν. Μὰ τὸ ἄλλο, σὰ λίγο πονηρὸ μοῦ φαίνεται. Νὰ σ' ἀναστήσουν... Γίνονται τέτοια πράματα σήμερα; Κι ὅμως, τὰ ὄνειρα, λέει, εἶναι προφητικά, σοῦ μηνᾶνε, λέει, τὶ θὰ σοῦ τύχει. Λὲς νὰ 'ναι καὶ τὸ δικό μου ὄνειρο τέτοιο; Νὰ μὲ σκοτώσουν... μπρ... ὄχι, δὲ θέλω, δὲ θέλω *(ταχτοποιεῖ τὸ τραπέζι του)*. Μπερδεμένα πράματα, πολὺ μπερδεμένα *(χτύπημα στὴν πόρτα)*. Ποιὸς διάολος εἶναι τέτοια ὥρα; *(Θυμᾶται)*. Ἄα τὸ ὄνειρο! *(Φέρνει τὸ χέρι στὸ στόμα μὲ ἀμηχανία)*. Καὶ τώρα τί νὰ κάνω; *(Δεύτερο χτύπημα)*. Ὁ ἅγιος μοῦ 'πε ν' ἀνοίξω χωρὶς φόβο *(τὸ σκέπτεται λίγο. Μὲ ἀπόφαση)*. Ὄχι, ὄχι, δὲ θ' ἀνοίξω, θὰ πολεμήσω *(χτύπημα τρίτο πιὸ δυνατό)*. Ὅμως μὲ τί; Κάτι θὰ βρῶ στὴν κουζίνα. Θὰ ὀχυρωθῶ ἐκεῖ.

ΦΩΝΗ *(Ἀπόξω)* : Ἀνοῖχτε ἀμέσως, θὰ σπάσουμε τὴν πόρτα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Δὲν ἀνοίγω, εἶναι ἀργά.

ΦΩΝΗ *(Ἀπόξω)*: Θὰ σπάσουμε τὴν πόρτα.

ΑΝΕΣΤΗΣ : Ἂν σᾶς βαστάει, σπάστε την *(κάποιος σπρώχνει τὴν πόρτα)*. Θὰ μπῶ στὴν κουζίνα. Θὰ ὀχυρωθῶ ἐκεῖ. Καὶ θὰ πολεμήσω *(εἶν' ἕτοιμος νὰ μπεῖ στὴν κουζίνα)*. Ἄα δὲν τὴν ξαναπαθαίνω ἐγώ. Μὲ συμπαθᾶς, ἅγιε μου, ἀλλὰ δὲ θὰ σοῦ κάνω τὸ χατήρι νὰ μ' ἀναστήσεις. Τί δηλαδή... θὰ πεθάνω ἐγὼ γιὰ νὰ κάνεις ἐσὺ τὴ δουλειά σου; Δὲ γίνεται, ὄχι, δὲ γίνεται *(μπαίνει στὴν κουζίνα ἐνῶ ἡ πόρτα τραντάζεται ἀπὸ τὰ χτυπήματα. Σκοτάδι)*.

Ἀνθολογία μηνυμάτων γιὰ τὴν Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΘΑΙΝΕΙ ΖΗΤΩ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ!

Δεκαπέντε προσωπικότητες γιὰ τὴν Τέχνη τῆς Σκηνῆς

Τὸ "Θ" προσφέρει σήμερα στὸ ἑλληνικὸ ἀναγνωστικὸ Κοινὸ μιὰ Ἀνθολογία μὲ κείμενα γιὰ τὸ Θέατρο, πού 'χουν γραφτεῖ ἀπὸ δεκαπέντε φυσιογνωμίες τῆς Τέχνης: Ζὰν Κοκτώ, Ἄρθουρ Μίλλερ, Λῶρενς Ὀλίβιε, Ζὰν-Λουὶ Μπαρρώ, Ἔλεν Βάιγκελ, Μιγὲλ Ἄνχελ Ἀστούριας, Πῆτερ Μπρούκ, Ντμίτρυ Σοστακόβιτς, Πάβλο Νερούδα, Μωρὶς Μπεζάρ, Λουκίνο Βισκόντι, Ρίτσαρντ Μπάρτον, Ἔλεν Στιούαρτ, Ρενὲ Μαὲ καὶ Ἄγγελο Τερζάκη.

Εἶναι μηνύματα, πού μεταδόθηκαν — ἕνα, κάθε χρόνο — τὴν Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου, πού γιορτάζεται σ' ὅλο τὸν κόσμο, κάθε 27 τοῦ Μάρτη. Τὴ γιορτὴ καθιέρωσε καὶ κατευθύνει τὸ Διεθνὲς Ἰνστιτοῦτο Θεάτρου — ἕνας ἀπὸ τοὺς ὀργανισμοὺς τῆς Οὐνέσκο, μὲ παρακλάδια τά, κατὰ χῶρες, Κέντρα Θεάτρου. Ἀπὸ τὸ 1952 ὑπάρχει κ' Ἑλληνικὸ Κέντρο Θεάτρου.

ΠΟΙΟΣ ΛΕΕΙ ΑΛΗΘΕΙΑ; ΠΟΙΟΣ ΨΕΜΑΤΑ;

Τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο, τοῦ Διεθνοῦς Ἰνστιτούτου Θεάτρου, ἔχει ἀνακοινώσει ἐπίσημα:

« Ἡ πρωτοβουλία γιὰ τὴ θέσπιση τῆς Παγκόσμιας Ἡμέρας Θεάτρου εἶναι ἑλληνικὴ καὶ ξεκίνησε ἀπὸ τὴν "Ἡμέρα τοῦ Ἠθοποιοῦ", πού καθιέρωσε τὸ Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἠθοποιῶν καὶ πού, ἀπὸ τὸ 1956 καὶ ἐπὶ πέντε συνεχῆ χρόνια, ἑορτάζονταν στὴ χώρα μας, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ σχετικὴ εἰσήγηση πού ἔκανε τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο Θεάτρου στὸ Συνέδριο τοῦ Διεθνοῦς Ἰνστιτούτου Θεάτρου, τὸ 1957, στὴν Ἀθήνα ».

Τὸ Διεθνὲς Ἰνστιτοῦτο Θεάτρου, γιὰ τὸ ἴδιο θέμα, ἔχει ἀνακοινώσει ἐπίσημα:

« Στὴ Βιέννη, μὲ πρόταση τοῦ Φιλανδικοῦ Κέντρου, τὸ IX Συνέδριο τοῦ Διεθνοῦς Ἰνστιτούτου Θεάτρου ἀποφάσισε, παμψηφεί, τὸν Ἰούνη τοῦ 1961, τὴν καθιέρωση μιᾶς Παγκόσμιας Ἡμέρας Θεάτρου ».

Φυσικά, ἕνας ἀπ' τοὺς δυὸ Ὀργανισμοὺς λέει ψέματα! Τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο τοῦ Διεθνοῦς Ἰνστιτούτου Θεάτρου θὰ πρέπει νὰ ξεκαθαρίσει τὴ θέση του.

ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΑ, ΧΟΡΟΙ ΚΑΙ ΠΑΝΗΓΥΡΙΑ

Ὅπως καὶ νά 'ναι τὸ 1962 γιορτάστηκε ἡ Πρώτη Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου. Ἡ συμμετοχὴ ἦταν ἐντυπωσιακή: Πῆραν μέρος πενήντα χῶρες κ' ἑξήντα ραδιοφωνικὰ δίκτυα! Τὴν ἑπόμενη χρονιά, οἱ ἀριθμοὶ μεγάλωσαν: Παίρνουν μέρος 65 χῶρες καὶ 83 ραδιοφωνικὰ δίκτυα! Ἀπὸ τὸ 1968 καὶ μετά, ἡ Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου γιορτάζεται, ἀνάλογα μὲ τὴ χρονιά, σὲ 75 ὡς 85 χῶρες!

Τὸ καθιερωμένο "Διεθνὲς Μήνυμα", γραμμένο ἀπὸ ἄλλη προσωπικότητα κάθε χρόνο, μεταφράζεται σὲ δεκαπέντε γλῶσσες, δημοσιεύεται σ' ἐφημερίδες καὶ περιοδικὰ ὅλου τοῦ κόσμου καὶ μεταδίνεται ἀπὸ 150 περίπου ραδιοφωνικὰ δίκτυα.

Ἐχτὸς ἀπὸ τὶς καθαρὰ θεατρικὲς ἐκδηλώσεις, ἀπὸ χώρα σὲ χώρα, χρόνο μὲ τὸ χρόνο, πραγματοποιοῦνται ἕνα σωρὸ ἄλλα πράγματα: Ἡ Γαλλία, τὴν πρώτη κιόλας χρονιά, κυκλοφόρησε εἰδικὸ γραμματόσημο γιὰ τὴν Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ τὸ Μεξικό, στὰ 1970. Τὸ 1963, στὴν Ἰνδία, ὅλη ἡ ἀλληλογραφία σφραγίστηκε μὲ εἰδικὴ ἀναμνηστικὴ σφραγίδα πού διαλαλοῦσε: "Τὸ θέατρο - ὄργανο εἰρήνης καὶ ἀμοιβαίας κατανόησης". Στὶς περισσότερες χῶρες κυκλοφοροῦν εἰδικὲς ἀφίσες. Στὴν Αὐστραλία, ἀναμεταδόθηκαν οἱ "Τρωαδίτισσες" τοῦ Εὐριπίδη ἀπὸ τοὺς 44 περιφερειακοὺς ραδιοσταθμούς της. Σ' ὁρισμένες χῶρες τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς ὀργανώνονται λαϊκοὶ χοροὶ καὶ πανηγύρια!

Σὲ πολλὲς χῶρες — τὴν Ἰταλία, τὴν Ἱσπανία, τὸ Βέλγιο, τὴ Χιλή, τὴν Πορτογαλία, τὴ Βενεζουέλα — τὰ θέατρα παίζουν δωρεάν. Σ' ἄλλες χῶρες, ὅπως τὸ Ἰσραήλ, ἡ Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου κρατάει μιὰ βδομάδα! Στὶς Ἀνατολικὲς χῶρες καὶ τὴ Σκανδιναβία, οἱ ἐκδηλώσεις παίρνουν πανεθνικὸ χαραχτήρα. Τὰ θέατρα σημαιοστολίζονται. Πολλὲς φορὲς περιμένουν τὶς 27 τοῦ Μάρτη γιὰ νὰ ἐγκαινιάσουν νέα θέατρα ἢ σπίτια κουλτούρας. Ἐχτὸς ἀπὸ τὸν Τύπο, ἡ Τηλεόραση καὶ τὸ Ραδιόφωνο μετέχουν ἀποτελεσματικὰ στὸ γιορτασμό. Ἡ Γαλλικὴ Ραδιοφωνία ἀφιερώνει, κάθε χρόνο, μιὰ ὁλόκληρη μέρα, τὸ πρόγραμμα "Φρὰνς Κυλτύρ" στὴν Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου.

Ἀπὸ τὸ 1965, συνδυάζεται μὲ τὸ γιορτασμὸ κ' ἕνα θέμα συζήτησης. Τὸ πρῶτο ἦτανε: Ποιὸ ρόλο πρέπει νὰ παίζει τὸ θέατρο στὴ σημερινὴ κοινωνία. Τὴ χρονιὰ ἐκείνη οἱ συζητήσεις περιορίστηκαν ἀνάμεσα σὲ ἐπαγγελματίες μόνο. Τὴν ἑπόμενη χρονιά, τὰ συμπεράσματα τοῦ 1965 προτάθηκαν γιὰ συζήτηση στοὺς θεατές, κατὰ τὴ διάρκεια λαϊκῶν ἐκδηλώσεων πού γίνανε σ' ὁρισμένα θέατρα. Ἄλλα θέματα πού συζητήθηκαν ἀπὸ τότε εἶναι: Τὸ θέατρο κ' ἡ νεολαία, ἡ ἐλευθερία ἔκφρασης, τὰ προβλήματα πού θέτει ἡ Τηλεόραση κ.ἄ. Ὁρισμένα ἀπ' αὐτά, συζητήθηκαν σὲ συγκεντρώσεις, πού ὀργάνωσαν τὰ θέατρα σὲ σπίτια κουλτούρας, σὲ πανεπιστήμια καὶ σ' ἐργοστάσια.

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΝ... ΞΕΧΝΑΕΙ!

Στὴν Ἀθήνα, ἡ Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου, ἄλλοτε, γιορταζόταν ἱκανοποιητικά. Γινόταν ἀφορμὴ νὰ προκληθεῖ εὐρύτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ Θέατρο. Μιλοῦσαν ὑπουργοὶ κι ἄλλοι θεατρικοὶ παράγοντες. Γινόταν ἐπίσημος γιορτασμὸς στὸ Ἐθνικό, ὁμιλίες ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο, ὁμιλίες στὰ θέατρα, διαλέξεις, συζητήσεις στρογγυλῆς τραπέζης, ὁμιλίες πρωταγωνιστῶν στὰ σχολεῖα, μοιράζονταν δωρεάν, χιλιάδες εἰσιτήρια θεάτρων. Ὁ γιορτασμὸς τῆς Ἡμέρας τοῦ Θεάτρου, ἔγινε 8ήμερος τὸ 1972, καί... 20ήμερος τὸ 1969.

Πολλὲς ὅμως χρονιές, τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο ἀδιαφοροῦσε τελείως! Τὸ 1966 δὲ μετάδωσε κὰν τὸ μήνυμα! Τὸ 1973 ξέχασε, ἐπίσης, νὰ γιορτάσει τὴν Ἡμέρα! Καὶ φέτος, ἀκόμα καὶ τὸ μήνυμα, σ' ἐλάχιστα θέατρα διαβάστηκε! Καὶ νὰ σκεφτεῖ κανένας πὼς τώρα — περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη ἐποχὴ — τὸ θέατρο ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ περισσότερο κόσμο...

Τὸ "Θ" — σὰ συμβολὴ στὴ φετινὴ Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου — προσφέρει, ἀναδρομικά, ὅλα τὰ μηνύματα πού 'χουν ἐκδοθεῖ γι' αὐτή: ■

1962: ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ

Εἶναι ἡ φύση τοῦ θεάτρου ποὺ ἐκτρέφει αὐτὸ τὸ παράδοξο: ἡ ἱστορία ποὺ ὅσο προχωράει ὁ χρόνος παραμορφώνεται, κ' ἡ μυθολογία ποὺ ὅσο περνάει ὁ χρόνος στερεώνεται, βρίσκουν κ' οἱ δυὸ τὴ μόνη τους ἀληθινὴ στιγμὴ πραγματικότητας πάνω στὴ σκηνή.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς θὰ μᾶς ἔκανε σ' ὅλους καλὸ ἂν ἕνας μάγος μποροῦσε νὰ ὑπνωτίσει ἕνα θέατρο γεμάτο κόσμο καὶ νὰ τοὺς πείσει πὼς ὑπῆρξαν μάρτυρες μιᾶς ὑπέροχης παράστασης. Ἀλίμονο ὅμως, τέτοιος μάγος δὲν ὑπάρχει καὶ ἐναπόκειται στὸ θεατρικὸ συγγραφέα νὰ προκαλέσει, μὲ τὰ πενιχρὰ μέσα ποὺ 'χει στὴ διάθεσή του, ἕνα ὁμαδικὸ ὑπνωτισμὸ καὶ νὰ 'ναι ἱκανὸς νὰ μοιραστεῖ τὸ ὄνειρό του μὲ τὸ ἀκροατήριό του· γιατὶ ὁ ὕπνος καὶ τὰ ὄνειρα δίνουν ἕνα εἶδος θαυματουργῆς μαγικῆς δύναμης ποὺ 'ναι προσιτὴ σ' ὅλα τὰ βαλάντια.

Τὸ θέατρο, μιμούμενο αὐτὸ τὸ φαινόμενο, ζητάει ἀπὸ τ' ἀκροατήριο μιὰ σχεδὸν παιδιάστικη εὐπιστία: τὸ καλύτερο κοινὸ εἶναι πάντα αὐτὸ ποὺ βλέπει κουκλοθέατρο καὶ τὸ δικό μας θὰ 'ταν τὸ ἴδιο καλὸ ἂν μποροῦσε κάποτε νὰ ὑπερνικήσει τὴν πεισματάρικη ἀντίστασή του καὶ νὰ φωνάξει γιὰ παράδειγμα στὸν Οἰδίποδα: " Μὴν παντρεύεσαι τὴν Ἰοκάστη! Εἶναι ἡ μητέρα σου! ".

Ἀλλά, χωρὶς νὰ πηγαίνουμε τόσο μακριά, τὸ πράγμα συμβαίνει κ' ἕνα μέρος τῶν θεατῶν ξεπαγώνει μὲ τὴ ζεστασιὰ μιᾶς ἰδέας ποὺ τοῦ εἶναι ξένη, τὴν ὁποία φτάνει στὸ σημεῖο νὰ υἱοθετήσει σὰ δική του καὶ μὲ τὴν ὁποία λειτουργεῖ ἐν ἁρμονία. Τὸ κομμάτι αὐτὸ τοῦ κοινοῦ γίνεται ἕνα μονάχα πρόσωπο, μιὰ σχεδὸν παιδιάστικη ψυχή, ποὺ ἀφήνει τὶς ἰδέες καὶ τὶς πεποιθήσεις του στὸ βεστιάριο, ἕτοιμο νὰ τὶς ξαναπάρει μαζί του μετὰ τὴν παράσταση.

Πραγματικὸς θαυμασμὸς δὲ γεννιέται μὲ τὴν ἀνταλλαγὴ κοινότοπων ἰδεῶν ἢ ἀπόψεων· ἀλλὰ μὲ τὸ νὰ συμμεριστοῦμε ἰδέες ποὺ δ ὲ ν εἶναι δικές μας, καὶ σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ νὰ πιστεύουμε τελικὰ πὼς θὰ μπορούσαμε νὰ τὶς ἔχουμε δημιουργήσει ἐμεῖς οἱ ἴδιοι.

Ἔτσι, τὸ θέατρο εἶναι μιὰ μορφὴ ἔρωτα: οἱ ἀνταγωνισμοὶ στὸν ἔρωτα δὲν παντρεύονται μεταξύ τους; κ' ἡ λειτουργία τοῦ θεάτρου δὲν εἶναι τὸ καλύτερο παράδειγμα *διαπήδησις* — αὐτοῦ τοῦ φυσικοῦ προτσὲς ζωικῆς ἀπορρόφησης; Γιατί, στὸ κάτω κάτω, ὁ μεγαλύτερος ἑρμηνευτὴς εἶν' αὐτὸς ποὺ δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς ὅλα συμβαίνουν ἀπὸ μόνα τους, ποὺ ἐφευρίσκει καὶ αὐτοσχεδιάζει τὸ ρόλο του γιὰ ν' ἀρέσει σὲ κάθε ἄτομο μέσα στ' ἀκροατήριο.

Ἀκόμα καὶ στὴ Γαλλία — ὅπου οἱ ἄνθρωποι εἶναι τόσο ἰσχυρὰ ἀτομικιστές, ποὺ ἀντιστέκονται μ' ὅλη τους τὴ δύναμη στὸν ὑπνωτισμὸ ποὺ ἐξασκεῖ τὸ θέατρο — ἀκόμα καὶ στὴ Γαλλία ἀποδείχτηκε μόλις, στὸ Θέατρο τῶν Ἐθνῶν, πόσο πεινασμένος καὶ διψασμένος εἶν' ὁ κόσμος γιὰ ψυχαγωγία, ἀλλὰ μὲ πράγματα ποὺ δὲν εἶναι κοινοτοπίες. Θίασοι πρώτης γραμμῆς ἔφεραν ἐδῶ τ' ἀριστουργήματα τῶν χωρῶν τους καί, μὲ μόνη τὴν ἔνταση τῆς ἑρμηνείας τῶν ἠθοποιῶν τους, κατάφεραν νὰ γοητέψουν τοὺς θεατὲς ποὺ εὔκολα φαντάζεται κανένας πόσο δύσκολο τοὺς ἦταν νὰ ξεχάσουν τὴ γλώσσα τους καὶ τὶς θεατρικές τους συνήθειες καὶ νὰ ἐνδιαφερθοῦν γιὰ κεῖνες τῶν ἄλλων λαῶν.

Ἡ Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου ἀποτελεῖ τὴν εὐκαιρία γιὰ νὰ δειχτοῦν στὸν κόσμο τὰ ἐκπληκτικὰ πλάσματα ποὺ δημιούργησε τὸ σμίξιμο τοῦ ἑνικοῦ μὲ τὸν πληθυντικό, τοῦ ἀντικειμενικοῦ μὲ τὸ ὑποκειμενικό, τοῦ συνειδητοῦ μὲ τὸ ἀσύνειδο.

Πολλὲς ἀπ' τὶς ἀσυμφωνίες τοῦ κόσμου εἶν' ἀποτέλεσμα τῆς ἀποξένωσης τῶν πνευμάτων ἀπὸ τὸ φράγμα τῆς γλώσσας: αὐτὲς τὶς ἀσυμφωνίες κι αὐτὸ τὸ φράγμα ἔχει τάξει σὰ σκοπό του νὰ ξεπεράσει ὁ εὐρὺς καὶ πολύπλοκος μηχανισμὸς τοῦ Θεάτρου.

Τὰ Ἔθνη, χάρη σ' αὐτὲς τὶς Παγκόσμιες Ἡμέρες Θεάτρου, θὰ γνωρίσουν ἐπιτέλους τοὺς θησαυροὺς τὸ ἕνα τοῦ ἄλλου, καὶ θὰ συνεργαστοῦν γιὰ τὴν ὑψηλὴ ὑπόθεση τῆς εἰρήνης.

Ὁ Νίτσε εἶπε: Οἱ ἰδέες ποὺ ἀλλάζουν τὸ πρόσωπο τοῦ κόσμου μᾶς ἔρχονται μὲ τὰ μικρὰ πόδια τῶν περιστεριῶν. Ἴσως, μὲ διάμεσο τὸ Θέατρο, ποὺ πολὺ συχνὰ ὡς τώρα περιοριζόταν στὸ ἁπλὸ πρόσχημα νὰ χαρίζει εὐχαρίστηση, οἱ νέοι τοῦ κόσμου θὰ μετάσχουν σ' ἕνα λαμπρὸ καὶ ζωντανὸ Πανεπιστήμιο, ὅπου τὰ μαθήματα δίνονται μὲ σάρκα καὶ αἷμα κι ὅπου τ' ἀριστουργήματα ὅλων τῶν γλωσσῶν δείχνονται σ' ὅλη τὴν πρωτότυπη βιαιότητά τους, χωρὶς νὰ " νερώνονται " ἀπὸ τὴν κόπωση τῆς ἀτομικῆς μελέτης.

Πρέπει νὰ προσθέσω: λένε πὼς ἡ Μηχανὴ κατάφερε θανάσιμο πλῆγμα στὸ Θέατρο. Δὲν τὸ πιστεύω οὔτε γιὰ ἕνα λεπτό, κι ἀφοῦ τὸ Διεθνὲς Ἰνστιτοῦτο Θεάτρου μοῦ ζήτησε νὰ μιλήσω στ' ὄνομά του, δηλώνω ὅπως συνηθιζόταν νὰ γίνεται κάποτε μὲ τοὺς βασιλιάδες μας, παραλλάζοντας ἐλαφρὰ τὴ μορφή: Ἂν τὸ Θέατρο πέθανε, ζήτω τὸ Θέατρο!

JEAN COCTEAU

1966 : Γερμανικὴ ἀφίσα γιὰ τὸν Α' γιορτασμὸ τῆς Ἡμέρας Θεάτρου

iti

1963: ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ

Σ' ἀντίθεση μ' ἄλλες προσπάθειες νὰ γιορταστεῖ ἕνας θεσμὸς διεθνῶς, αὐτὴ ἡ ἀναγνώριση τοῦ Θεάτρου σὲ τόσες χῶρες ταυτόχρονα ἐκφράζει μιὰ πραγματικότητα. Τὸ γεγονὸς βέβαια, εἶναι ὅτι τὸ θέατρο σχεδὸν πάντα ὑπῆρξε διεθνές. Ἔτσι, μιὰ τέτοια εἰδικὴ εὐκαιρία καταγράφει ἁπλῶς μιὰ ἤδη ὑπάρχουσα ἀλήθεια μᾶλλον παρὰ ἕναν εὐσεβῆ πόθο.

. . . . . .

Σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἡ διπλωματία καὶ ἡ πολιτικὴ διαθέτουν τόσο λίγα κι ἀδύναμα ὅπλα, ἡ λεπτὴ ἀλλ' ἐνίοτε μακρόπνοη ἀποστολὴ τῆς τέχνης πρέπει νὰ φέρει τὸ βάρος τῆς συνένωσης τῆς ἀνθρώπινης κοινότητας. Ὁτιδήποτε μπορεῖ νὰ μᾶς καταδείξει πὼς εἴμαστε ἀκόμα ἀπὸ τὸ ἴδιο εἶδος, εἶν' ἕνα ἀνθρώπινα ἄξιο πράγμα. Εἶναι ἀξιομνημόνευτο τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὴ τὴ στιγμή, δεκάδες χιλιάδες ἄνθρωποι, ἴσως ἑκατομμύρια, διακόπτουν τὴν ἀναζήτηση ψυχαγωγίας ἢ μιᾶς βαθύτερης ἐμπειρίας, γιὰ ν' ἀναγνωρίσουν ὅτι σ' αὐτὴ τὴ διαπλανητικὴ σκηνὴ ὁ μεγαλύτερος θίασος τῆς Ἱστορίας πρέπει νὰ βρεῖ

μιὰ ἀληθινὴ κάθαρση, μιὰ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὸ φόβο μέσω μιᾶς σωτήριας ἐνδοσκόπησης — ἀλλιῶς ἡ καταστροφὴ κρέμεται πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια μας. Ὁ ἀνώνυμος δραματουργὸς ποὺ μᾶς μοίρασε τοὺς ρόλους μας, αὐτὸς ὁ μέγας εἴρων, αὐτὸς ὁ ἀπίθανος χιουμορίστας, μετάτρεψε τὴ σκηνή σὲ κόσμο, τὸν κόσμο μας. Ἡ ὤθηση τῆς ἐπιστημονικῆς γνώσης μᾶς ἔκανε ὅλους ἠθοποιούς. Δὲν ὑπάρχει πιὰ ἀκροατήριο γιὰ τὴ μεγάλη σιωπὴ ποὺ ἀπειλεῖ νὰ μὴν ἀφήσει κανένα μας ἔξω ἀπὸ τὸ νεκρικὸ πέπλο της.

Μιλάω βέβαια γιὰ τὸ σύγχρονο πρόβλημα τοῦ πολέμου, ἀλλὰ σιωπηρὰ παρούσα σ' ὅλα τὰ θεατρικὰ ἔργα ποὺ ἀξίζουν ἤτανε πάντα ἡ μοίρα τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ μόνη διαφορὰ τώρα, κ' εἶναι σημαντική, εἶναι πὼς ἐμεῖς ὅλοι, κι ὄχι ἕνας ἀπομονωμένος ἥρωας, πρέπει νὰ βροῦμε τὴ λύση ἢ νὰ πεθάνουμε.

. . . . . .

Πόσοι ἀπὸ μᾶς αὐτὰ τὰ χρόνια, ἔστω κι ἄν ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἤρθαμε ἀντιμέτωποι μὲ τὸν ἀληθινὸ φόβο τῆς καταστροφῆς, μπορέσαμε νὰ ἐπαναλάβουμε τὴν ἐνόραση τοῦ Σαίξπηρ καὶ νὰ ποῦμε μαζί του πὼς " τὸ κακὸ δὲν εἶναι στ' ἀστέρι μας, ἀλλὰ στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό μας ";

Γι' αὐτὸ μᾶς χρειάζεται τὸ θέατρο· γιατί, πάνω ἀπ' ὅλα, τὸ θέατρο τοποθετεῖ τὸν ἄνθρωπο στὸ κέντρο τοῦ κόσμου. Πρέπει νὰ 'χουμε ἕνα σημεῖο περιπετειώδους γαλήνης, ἕνα ἥσυχο μάτι μές στὴν καταιγίδα, ἀπ' τὸ ὁποῖο νὰ γινόμαστε μάρτυρες τῆς παλιᾶς ὅσο κι ὁ κόσμος ἀποκάλυψης τοῦ 'Ανθρώπου ποὺ τὰ βάζει μὲ τὸ Θεὸ γιὰ ν' ἀποτρέψει τὴ μοίρα του.

. . . . . .

Τὸ περίεργο εἶναι ὅτι σήμερα, καθὼς ὁ κόσμος μοιάζει ὁριστικὰ διασπασμένος· πολιτικά, ἡ Τέχνη καὶ εἰδικότερα τὸ Θέατρο ἀποδείχνουν ἐντελῶς ξεκάθαρα πὼς ἡ βαθύτερη ταυτότητά του εἶναι παγκόσμια. Ὅλο καὶ περισσότερο, τὰ ἔργα ποὺ 'χουν ἐπιτυχία σὲ μιὰ χώρα βρίσκουν τὸ δρόμο τους καὶ στὸ ἐξωτερικό. Οἱ διάφοροι πολιτισμοὶ ἤτανε πάντα μέρη ὁ ἕνας τοῦ ἄλλου, ἀλλ' ἀναπτύσσονταν παράλληλα μὲ πολλοὺς τρόπους. Ὡστόσο, σὲ κρίσιμα θέματα ζωῆς καὶ θανάτου ἀντιμετωπίζουμε ὁ ἕνας τὸν ἄλλο σὰν πλάσματα ἀπὸ διαφορετικοὺς πλανῆτες. Τὸ θέατρο, σίγουρα χωρὶς συνειδητὴ πρόθεση, ἀπόδειξε στὸν καιρό μας ὅτι ἡ ἀνθρώπινη φυλή, παρ' ὅλη τὴν ποικιλία πολιτισμῶν καὶ παραδόσεων, εἶναι στὸ βάθος μία. Δὲ νομίζω πὼς σ' ὁποια παλιότερη ἐποχή, σύγχρονα ἔργα ἤταν τόσο γρήγορα κατανοητὰ παντοῦ στὸν κόσμο.

. . . . . .

Κ' εἶναι καλὸ ποὺ τὸ θέατρο, ἴσως περισσότερο ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες μορφὲς ἐπικοινωνίας μέσω τῆς Τέχνης, εἶναι τὸ ὄργανο ποὺ ἐπιλέχτηκε. Γιατὶ πάνω στὴ σκηνὴ ὁ ἄνθρωπος πρέπει νὰ δράσει κόντρα σ' ἕνα φόντο ἀπὸ ἀνθρώπινες ἀξίες. Στὴν ἐποχή μας, ὅπου ἡ ματαιότητα ἔχει κατακυριέψει τὸ πνεῦμα, ὅπου μιὰ θανάσιμη ἀδράνεια ἀπειλεῖ τὴν καρδιά, εἶναι καλὸ πού 'χουμε μιὰ μορφὴ ποὺ ἡ ἴδια ἡ ὕπαρξή της ἀπαιτεῖ τὴ δράση.

. . . . . .

Μ' ἄλλα λόγια, ἴσως εἴμαστε κοντὰ στὴν ἐποχὴ γιὰ ἕνα θέατρο θέλησης, ἕνα θέατρο ποὺ παρὰ τὴ συχνὴ ἔλλειψη ἐλευθερίας κατάγραψε τ' ἀνθρώπινα θαύματα πάνω στὴ Γῆ, ἀκούμπησε τὰ χέρια του στ' ἀστέρια καὶ μᾶς συγκέντρωσε σ' αὐτὴ καὶ σὲ τόσες ἄλλες πόλεις, γιὰ νὰ συμμεριστοῦμε μιὰ ἐλπίδα γιὰ τὸν ἄνθρωπο.

ARTHUR MILLER

iti

1964: ΛΩΡΕΝΣ ΟΛΙΒΙΕ, ΖΑΝ - ΛΟΥΙ ΜΠΑΡΡΩ

Σὲρ Λ. Ο.: 'Αφοῦ μὲ τὸ φίλο μου Ζὰν - Λουὶ Μπαρρὼ ἔχω τὴν τιμὴ νὰ πάρω τὸ λόγο μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς Παγκόσμιας 'Ημέρας Θεάτρου, θὰ 'θελα ν' ἀρχίσω λέγοντας κάτι γιὰ τὸ 'Εθνικὸ Θέατρο τῆς 'Αγγλίας ποὺ πρόσφατα ἱδρύθηκε. Πέρσι, ὕστερα ἀπὸ ἀγώνα ἑνὸς αἰώνα καὶ παραπάνω, μᾶς χάρισαν ἐπιτέλους στὴ Μεγάλη Βρεταννία ἕνα 'Εθνικὸ Θέατρο, ποὺ μοῦ ἐμπιστεύθηκαν τὴ διεύθυνσή του. Ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα θέματα, πάνω στὰ ὁποῖα οἱ συνάδελφοί μου κ' ἐγὼ συμφωνήσαμε ἦταν πὼς θέλαμε αὐτὸ τὸ θέατρο νὰ 'ναι ὄχι μονάχα ἐθνικὸ ἀλλὰ καὶ διεθνές, κ' ἔχουμε τὴν πρόθεση νὰ σχηματίσουμε τὸ ρεπερτόριό μας ἔτσι ποὺ νὰ διατηρεῖται μιὰ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὰ ἔργα βρεταννικῆς προέλευσης καὶ κεῖνα ἀπὸ τὸ ἐξωτερικό.

'Η Γαλλικὴ Δημοκρατία κυκλοφόρησε μιὰ σειρὰ γραμματόσημα, γιὰ νὰ τιμήσει τὴν πρώτη διεθνῆ 'Ημέρα Θεάτρου, στὰ 1962

Ζ.-Λ. Μ.: 'Αγαπητὲ Λῶρενς 'Ολίβιε, ὅλοι αὐτοὶ ποὺ, σ' ὅλο τὸν κόσμο, ἀγαπᾶνε τὸ θέατρο, χαίρονται γι' αὐτὸ τὸ γεγονὸς καὶ σᾶς ἀπευθύνουν τὶς εἰλικρινεῖς εὐχές τους.

Τὴ στιγμὴ ποὺ τὰ διάφορα τμήματα τῆς ἀνθρωπότητας συγκλίνουν πρὸς τὴν πανανθρώπινη ἑνότητα, μ' ἐνθουσιασμὸ διαπιστώνουμε πὼς κ' οἱ διάφορες θεατρικὲς συνειδήσεις συγκλίνουν πρὸς μιὰ κοινὴ συνείδηση τοῦ λειτουργήματος τοῦ Θεάτρου.

'Ανάμεσα σ' ὅλες τὶς τέχνες τοῦ θεάματος, τὸ θέατρο δοκιμάζει τὴ μεγαλύτερη δυσκολία νὰ γίνει διεθνές. Τὸ μπαλέτο κ' ἡ μουσικὴ περνᾶνε τὰ σύνορα σχεδὸν χωρὶς νὰ τὸ καταλάβει κανένας, ἀλλὰ τὸ θέατρο — ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ ὀπτική του ἔλξη — εἶναι καμωμένο ἀπὸ λέξεις, πολλὲς ἀπ' τὶς ὁποῖες εἶναι ἀδάμαστες, ἀνεξάρτητες καὶ ἀμετάφραστες. Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ χαιρετίσουμε τὴν πραγματοποίηση, καὶ νὰ θαυμάσουμε τὴν προσπάθεια τοῦ Διεθνοῦς 'Ινστιτούτου Θεάτρου ποὺ τὸ ὑψηλό του ὄνειρο συνοψίζεται σὲ μιὰ ἔκφραση ποὺ εἶν' ἀπὸ μόνη της ἕνα παράδοξο: " Τὸ Θέατρο τοῦ Κόσμου ".

'Αγαπητὲ 'Ολίβιε, αὐτὸ τὸ παράδοξο δὲ μοῦ φαίνεται, τ' ὁμολογῶ, ἀκαταμάχητο. 'Αρκεῖ, γι' ἀπόδειξη, νὰ παρατηρήσει κανένας στὰ ταξίδια ποὺ κάνει στὶς λεγόμενες " ξένες " χῶρες, πόσο τὸ θέατρο μοιάζει διεθνὲς κτῆμα. Εἴτε πρόκειται γιὰ τοὺς κλασικοὺς ὅπως ὁ Σοφοκλῆς, ὁ Ζεάμι, ὁ Σαίξπηρ, ὁ Μολιέρος ἢ ἡ Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε, συγγραφεῖς, ἠθοποιοὶ καὶ σκηνοθέτες δὲν εἶναι παρὰ οἱ διαχειριστὲς μιᾶς μοναδικῆς κληρονομιᾶς ποὺ ἀνήκει στὸν κόσμο ὁλόκληρο. Κι αὐτὸ γιατί, στὸ θέατρο, δὲ φαίνεται νὰ ὑπάρχει διακοπὴ τῆς συνέχειας ἀνάμεσα στὴ χειρονομία καὶ τὸ λόγο, ἀνάμεσα στὴν ὅραση καὶ τὴν ἀκοή. 'Η τέχνη μας εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα μαγνητικὸ φαινόμενο. Ὄχι μονάχα τὸ μάτι καὶ τ' αὐτὶ ἀλλὰ κι ὅλες οἱ ἄλλες αἰσθήσεις ἀγγίζονται. Στὸ θέατρο, ἂν τὸ μάτι κοιτάζει, τὸ στῆθος βλέπει καὶ προσλαμβάνει, καὶ μόνο ὕστερα τὸ μυαλὸ συλλαμβάνει. Αὐτὴ ἡ τέχνη εἶναι ποιητικὴ γιατ' εἶναι πάντα σαρκική. Ὅταν οἱ διάφορες μορφὲς θεάτρου περνᾶνε τὰ σύνορα, μόνο ἡ ἰδέα ποὺ ἐμπεριέχει ἡ λέξη ὑφίσταται μιὰ στιγμιαία ἔκλειψη, ἀλλ' ἡ ἴδια ἡ λέξη, αὐτὴ ἡ νοητικὰ ἀναγνωρίσιμη μπουκιὰ διατηρεῖ ὅλη τὴ σαγηνευτικὴ καὶ μαγικὴ της δύναμη. Πέρα ἀπὸ τὶς λέξεις, ἡ αἰσθησιακὴ δύναμη τοῦ Μπρέχτ, τοῦ Κλωντέλ, τοῦ θεάτρου τῆς Ἄπω 'Ανατολῆς ἢ τοῦ Σαίξπηρ συναντιῶνται, χτυποῦν καὶ εἰσδύουν στὸ στῆθος ὅλων τῶν ἀνθρώπων.

Σὲρ Λ. Ο.: Εἴμαστε πολὺ εὐτυχεῖς ποὺ ὁ Σαίξπηρ ἔγινε ἰδιοκτησία τοῦ κόσμου γενικά, ποὺ μονίμως τὸν ἐπικαλοῦνται σὰν πρόγονό τους ὅλα τὰ νέα θεατρικὰ κινήματα. (Διαπιστώνω πὼς ὁ " Βασιλιὰς Λὴρ " θεωρήθηκε τελευταῖα σὰν ὁ πρόγονος τοῦ Σάμιουελ Μπέκετ). Εἴμαστε ἐπίσης εὐτυχεῖς ποὺ ἄνθρωποι ἀπ' ὅλα τὰ ἔθνη καὶ κάθε θρησκευτικῆς πίστης τὸν χαιρέτησαν σὰ δικό τους καὶ ποὺ κανένας τους, ἐξετάζοντας

τὸ σύνολο τῶν ἔργων του, δὲν τὸν χαραχτήρισε ποτὲ ἄκαμπτο ἀντιδραστικό. Ὁ ἄνθρωπος ποὺ 'γραψε τὸν "Ἐρρῖκο τὸν 5ο" ἔγραψε ἐπίσης καὶ τὸ "Τρωίλος καὶ Χρυσηίδα"· ὁ ἄνθρωπος ποὺ 'γραψε τὸ "Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα" ἔγραψε ἐπίσης καὶ τὸ "Μέτρο γιὰ μέτρο". Σὲ 400 χρόνια, ὁ Σαίξπηρ μας ἔγινε ὁ Σαίξπηρ ὅλων, μὲ υἱοθεσία. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ Θεάτρου — καὶ περσότερο ἀπὸ ποτὲ σ' αὐτὴ τὴν 400ὴ ἐπέτειό του — εἶναι τὸ πιὸ σημαντικὸ ἐξαγώγιμο προϊόν μας. Κανένα δὲ μᾶς κόστισε ποτὲ λιγότερο κόπο, κανένα δὲ μᾶς ἀπόφερε περσότερη περηφάνεια.

Ζ.-Λ. Μ.: Ἂν, ὅπως τόσο σωστὰ παρατηρεῖ ὁ Σὲρ Λῶρενς Ὀλίβιε, εἶναι ἀδύνατο νὰ τοποθετηθεῖ πολιτικὰ ὁ Σαίξπηρ, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι, σὰν ἀληθινὸς θεατράνθρωπος κατάφερε, ἀκόμα καὶ στὰ πολιτικά του θέματα, νὰ παραμείνει μάρτυρας τῆς ἐποχῆς του. Ὁ ὕστατος σκοπὸς τοῦ θεάτρου, εἶναι ἡ Δικαιοσύνη. Πάνω στὴ σκηνή, φονιάδες, θύματα, κατηγοροῦσα ἀρχὴ καὶ ὑπεράσπιση, ἀγωνίζονται μέσα στὸ ἄπειρο τῶν παθῶν τους. Καθένας θεατὴς εἶναι κ' ἕνας ἔνορκος, κ' εἶν' ἡ Ζωή, ἰσχυρὴ καὶ ἰσορροπημένη ποὺ προεδρεύει σ' αὐτὸ τὸ εὐρὺ ξεκαθάρισμα λογαριασμῶν καὶ κάνει νὰ προβάλει ἡ ἐξυπνάδα, ἡ κατανόηση καὶ ἡ ὑγεία. Ἡ κύρια δύναμη τοῦ Θεάτρου εἶναι νὰ παραμερίζει ὅ,τι χωρίζει τοὺς ἀνθρώπους: διαφορὰ φυλῆς, θρησκευτικῆς ἢ πολιτικῆς παιδείας, διαφορὰ γλώσσας, καί, ἀντίθετα ν' ἀξιοποιεῖ ὅ,τι οἱ ἄνθρωποι ἔχουνε κοινό: τὸ γέλιο καὶ τὰ δάκρυα, τὴ χαρὰ καὶ τὴ λύπη, τὴν εὐτυχία καὶ τὸ ἄγχος, κοντολογὶς ὅ,τι ἀνήκει στὴν περιοχὴ τῆς καρδιᾶς. Τὸ θέατρο παρουσιάζει τὴν κοινὴ καρδιὰ τῶν ἀνθρώπων καί, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, εἶναι τὸ πιὸ ἀποτελεσματικὸ ὅπλο γιὰ τὴν εἰρήνη.

Σὲρ ΛΩΡΕΝΣ ΟΛΙΒΙΕ — ΖΑΝ-ΛΟΥΙ ΜΠΑΡΡΩ

iti

1965: ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ (Γιὰ τὴν Ἑλλάδα)

Σ' αὐτὴ τὴν 27η τοῦ Μάρτη τοῦ 1965, χρονιᾶς ποὺ διάλεξε ὁ Ὀργανισμὸς Ἑνωμένων Ἐθνῶν γιὰ νὰ γιορτάσει τὴ Συνεργασία μεταξὺ τῶν λαῶν, τὸ ΔΙΕΘΝΕΣ Ἰνστιτοῦτο Θεάτρου σᾶς καλεῖ νὰ γιορτάσετε μαζί του τὴν 4η Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου.

Ἂν εἶν' ἀλήθεια πώς, ἐδῶ καὶ 'κεῖ στὸν κόσμο, παραμένουν αἰτίες διχόνοιας, ἂν εἶν' ἀλίμονο ἀλήθεια πὼς ἡ ἀνησυχία δὲ μπόρεσε νὰ ἐγκαταλείψει ὁριστικὰ τὴν καρδιὰ τῶν ἀνθρώπων, εἶναι τὸ ἴδιο ἀλήθεια πὼς οἱ αὐτοὶ καὶ μόνο αὐτοί, καὶ καθένας ἀνάμεσά τους, κρατοῦν στὰ χέρια τους τὰ μέσα γιὰ τὴν εἰρήνη, παρ' ὅλες τὶς ἀντίθετες δυνάμεις.

Τὸ Θέατρο εἶν' ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ μέσα: ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ γιατὶ ἀποτελεῖ μέρος τῆς παγκόσμιας κουλτούρας, ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀποτελεσματικὰ γιατί, σιγὰ σιγά, τὰ σύνορα ἐξαφανίζονται μπροστά του, ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἄξια γιατί, μιλώντας ὅλες τὶς γλῶσσες, ἀναφερόμενο σ' ὅλους τοὺς πολιτισμούς, καθρεφτίζοντας ὅλα τὰ ἰδεώδη, ἐκφράζει ὡστόσο μιὰ βαθιὰ ἑνότητα, κείνη τῶν ἀνθρώπων πού, μέσα ἀπ' ὅλες τὶς συγκρούσεις, δὲν ἀναζητοῦν παρὰ ἀφορμὲς νὰ γνωριστοῦν καὶ ν' ἀγαπηθοῦν.

Τὸ Θέατρο, σύγχρονο ὅπλο ἔκφρασης τῶν λαῶν, τῶν σκέψεών τους καὶ τῆς κλίσης τους, ἐπιβεβαιώνει τὴ θέλησή του νὰ τοὺς ὑπηρετήσει καὶ νὰ ὑπηρετήσει ἔτσι τὴ φιλία καὶ τὴν Εἰρήνη.

Μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ φετινοῦ γιορτασμοῦ τῆς "Παγκόσμιας Ἡμέρας Θεάτρου", πού 'ναι ἀφιερωμένη στὸ θέμα "Θέατρο καὶ Νεότητα", τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ Κέντρου Θεάτρου, παρακάλεσε τὸν διατελέσαντα Πρόεδρο τοῦ Κέντρου, διακεκριμένο λογοτέχνη καὶ ἐκ τῶν πρώτων θεατρικῶν συγγραφέων τῆς χώρας καὶ ἄλλοτε Γενικὸ Διευθυντὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, κ. Ἄγγελο Τερζάκη, νὰ συντάξει τὸ παρακάτω γιορταστικὸ μήνυμα:

Ἡ Παγκόσμια Ἡμέρα τοῦ Θεάτρου ἀφιερώνεται ἐφέτος στὴ νεότητα. Ἰδέα λαμπρή, συνδυασμὸς ἐσωτερικὰ τόσο εὔγλωττος ποὺ νὰ μοιάζει μὲ ταυτολογία. Θέατρο καὶ νιάτα, πραγματικά, ἀποτελοῦν ἔννοιες ταυτόσημες. Ὄχι ὅμως μὲ τὴν ἐξωτερική, τὴ δημοκοπικὴ σημασία τοῦ συσχετισμοῦ. Ἡ νιότη ποὺ χαραχτηρίζει τὸ Θέατρο, καὶ ποὺ τὸ τρέφει σταθερὰ μὲ τὴ δροσιά της, εἶναι βαθιά, πνευματική, ἔξω ἀπὸ τὴν κατηγορία τοῦ φυσικοῦ, ἄπιστου Χρόνου. Κάνει τὸν Αἰσχύλο νέο, ἀπὸ τοὺς νεότατους, καὶ τὸν μόλις χτεσινὸ εἰσπράκτορα ἐπιτυχιῶν ρυτιδωμένον ἀπὸ τοὺς πιὸ ρυτιδωμένους. Στὴν ποίηση — καὶ Θέατρο σημαίνει ποίηση ὁρατὴ — κάθετι ἐφοδιασμένο μὲ νιάτα δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ καὶ νεότροπο, ὅπως καὶ κάθετι νεότροπο δὲν εἶναι πάντοτε ἐφοδιασμένο μὲ νιάτα. Ἔτσι, ἡ νιότη δικαιώνεται στὸ Θέατρο καὶ μνημειώνεται, γιὰ νὰ διαπλέει τοὺς αἰῶνες, ἀνοιξη παντοτινή.

Οἱ νέοι θὰ πρέπει ν' ἀναγνωρίζουν στὸ Θέατρο τὸν βαθύτερο ἑαυτό τους, τὴν ἠθικὴ ἀξία ποὺ ὑπερασπίζονται καὶ πού, ἂν τοὺς ρωτήσετε σὲ ὥρα ἐσωτερικῆς διαύγειας νὰ τὴν προσδιορίσουν, θὰ σᾶς ποῦν ὅτι δὲν εἶναι μιὰ συμπτωματική, παροδικὴ ἡλικία. Ἡ νιότη εἶναι ἀρετή, χαμόγελο τοῦ Θεοῦ. Ἀρετὴ νὰ διατηρεῖς χλωρή, σπαρταριστὴ κι ἀνένδοτη τὴν ψυχὴ τοῦ κόσμου. Αὐτὴ εἶναι καὶ τοῦ Θεάτρου ἡ ἀποστολή.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

iti

1966: PENE MAE, Γενικὸς διευθυντὴς "Οὐνέσκο"

Πάνω σ' αὐτὴ τὴ σκηνή, ἕνα μέρος ὅπως κάθε ἄλλο, ὅπου, καθὼς τίποτα δὲν εἶναι πραγματικό, ὅλα φορτίζονται μὲ νόημα, τὰ πάντα, πιστευτὰ ἢ παράλογα, ἐπειδὴ κανένα δὲν εἶν' ἀληθινό, εἶναι θαυμάσια δυνατά. Ἐδῶ πού 'ναι τὸ ὁπουδήποτε, αὐτὸ τὸ βράδυ πού 'ναι ἐκτὸς χρόνου, ὅλος ὁ κόσμος κι ὅλη ἡ ἱστορία τοῦ χθὲς καὶ τοῦ σήμερα, τοῦ τώρα καὶ τοῦ ποτέ, στήνονται μπροστά μας γιὰ νὰ ἐξερευνηθοῦν ἀπὸ τὴ φαντασία μας.

Ἀφῆστε με νὰ ζητωκραυγάσω τὸ θέατρο σὰν τὸ ὑλικὸ τῶν ὀνείρων ὅλων τῶν ἀνθρώπων. Θαυματουργὸ συμβάν, εἰκόνα ἄυλη, τώρα γιὰ τὴ μαγεία τῶν ματιῶν καὶ τῶν αὐτιῶν, κάποια πλοκὴ θὰ ξεπηδήσει ἀπὸ τὴ φαντασία, ποὺ θὰ κερδίσει τὶς ἀναστατωμένες καρδιές μας. Τὶ δύναμη κρύβεται στὸ παίξιμο! Ἡ δύναμη τῆς κωμωδίας, ἡ φρίκη τῆς τραγωδίας, ἡ ἀγωνία τοῦ δράματος ἐπιβάλλουν μιὰ ἄμεση γοητεία, ἡ δρώμενη ψευδαίσθηση μετατρέπεται σὲ κάτι πιστευτό. Τὸ θέατρο δὲν εἶναι μιὰ παράσταση γιὰ νὰ τὴν βλέπει κανείς: εἶναι μιὰ ἐμπειρία ποὺ συμμερίζεται ἢ δὲν εἶναι τίποτα. Τὸ θέατρο μᾶς θυμίζει πὼς ὁ Ἄνθρωπος εἶναι δράση, καὶ πὼς ἡ δράση εἶναι πίστη. Καὶ ποιὰ δύναμη κρύβεται στὴν ἔτσι ἀποκαταστημένη ἐπι-

Ἰταλία: Σήμερα 7 τ' Ἀπρίλη 1964, μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς 3ης Παγκόσμιας Ἡμέρας Θεάτρου, παραστάσεις πρόζας τελείως δωρεάν

κοινωνία μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων, ποὺ ξεπερνάει τὶς διαιρέσεις καὶ τὰ σύνορα φύσης καὶ κοινωνίας, κι ἀκόμα κουλτούρας. Σ' ἀντίθεση μὲ ἄλλες ἀνθρώπινες συγκεντρώσεις, τὸ θεατρικὸ ἀκροατήριο δὲν εἶναι μιὰ συνάθροιση ἀτόμων σὲ ἀπομόνωση· εἶναι μιὰ κοινότητα ποὺ ψάχνει τὴν ψυχή της καί, ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρό, τὴ βρίσκει — γιὰ νὰ μὴν ξεχάσει ποτὲ πιὰ αὐτὴ τὴ στιγμή. Ἐνῶ τὸ ἔργο βρίσκεται στὴ σκηνή, ἡ ἀνθρώπινη ἀδερφοσύνη κάνει τὸ ἀκροατήριο ἕνα.

Κ' εἶναι κ' ἡ δύναμη τοῦ λόγου — ποὺ εἶναι οὐσιώδης στὸ θέατρο. Ὁ λόγος εἶναι σκέψη. Αὐτὲς οἱ λέξεις, ποὺ χρησιμοποιοῦν ἐκφραστικὲς φωνὲς κ' ἐκφραστικὰ χαραχτηριστικὰ γιὰ νὰ μᾶς καταστήσουν ἱκανοὺς νὰ κοιτάξουμε μέσα στὰ πιὸ βαθιά μας μυστικά· οἱ λέξεις ἐνσαρκώνονται σὲ ζωντανές, εὔθραυστες κι ἀξιαγάπητες μορφές, ὁδηγώντας τες μέσα ἀπὸ συγκρούσεις, δολώματα, διαπληκτισμοὺς καὶ παγίδες στὴν ἀποθέωση ἢ τὴν ἐξαφάνιση — καθὼς μποροῦν νὰ 'ναι ὑπέροχες —, παθιασμένες ἢ γελοῖες — στὸν ἔρωτα ἢ στὸ θάνατο, στὸ γκροτέσκο ἢ στὸ λεπταίσθητο· τὸ νόημά της μὲ πηγαίνει πέρα ἀπ' ὅ,τι βλέπω. Μὲ διάμεσο τὶς λέξεις, οἱ πεποιθήσεις μου γίνονται σαφεῖς σὲ μένα τὸν ἴδιο καὶ μπορῶ νὰ τὶς ἐκτιμήσω. Ἔτσι, θὰ φύγω ἀπ' αὐτὴ τὴν αἴθουσα τῶν ψευδαισθήσεων μὲ μιὰ κατανόηση τῆς πραγματικότητας ποὺ θὰ μπορῶ νὰ ἐφαρμόσω στὴν ἴδια μου τὴ ζωή. Δεμένος στὴ μαγεία τοῦ Θεάτρου, θά 'χω ὑποστεῖ μιὰ δοκιμασία. Οἱ ψευτιὲς τοῦ θεάτρου ρίχνουν φῶς στὰ ἴδια μου τὰ σφάλματα· καὶ τὸ ἴδιο τὸ θέατρο μὲ λευτερώνει ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ μαγεία του. Εἶναι ἕνας καθαρισμός. Καὶ τ' ὄνομά του εἶναι ἀκριβῶς " κάθαρσις ".

Μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς 5ης Παγκόσμιας Ἡμέρας Θεάτρου, ἡ " Οὐνέσκο " μὲ περηφάνεια ἀποτίει φόρο τιμῆς στὴ μεγαλοσύνη, τὴν παγκοσμιότητα καὶ τὴν αἰώνια νιότη τοῦ θεάτρου. Ἐξ ὀνόματος αὐτῆς τῆς Ὀργάνωσης, ἐπιθυμῶ νὰ διαβιβάσω τὴν εὐγνωμοσύνη τοῦ κοινοῦ σὲ σᾶς, συγγραφεῖς, ἠθοποιούς, παραγωγούς, σ' ὅλους ἐσᾶς ποὺ μὲ τὴν ἐπιδεξιότητά σας δημιουργεῖτε τὴν ποίηση πάνω στὴ σκηνή. Σᾶς εὔχομαι ν' ἀξίζετε πάντα τὴ συμπάθεια καὶ τὴν ἐκτίμηση τοῦ κοινοῦ καὶ νὰ μὴν ξεχνᾶτε ποτὲ τὴν ἀξιοπρέπεια τῆς τέχνης σας, σεῖς ποὺ 'χετε τὴν τρομαχτικὴ δύναμη νὰ μὲ κάνετε νὰ γελάω καὶ νὰ κλαίω μὲ λυγμοὺς ταυτόχρονα.

RENÉ MAHEU

iti

1967 : ΕΛΕΝ ΒΑ·Ι·ΓΚΕΛ

Τὸ Θέατρο κ' οἱ ἀδερφές του τέχνες ἔχουν σὰν ὕψιστο στόχο τους τὴν εὐθύνη τους ἀπέναντι στὴν κοινωνία. Ἡ ἀποτελεσματικότητά μας εἶναι μεγάλη καὶ ξεπερνάει τὰ ἐθνικὰ σύνορα. Καλοῦμε τὸ κοινὸ στὸ θέατρό μας, γιὰ νὰ τοῦ παρουσιάσουμε, μὲ τρόπο διασκεδαστικό, φρόνιμο καὶ εὐχάριστο, μιὰ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας, ὥστε νὰ μπορέσει νὰ τὴ γνωρίσει καὶ νὰ τὴν καταλάβει. Ἐμεῖς, οἱ ἄνθρωποι τοῦ Θεάτρου, προσπαθοῦμε μὲ τὴ δουλειά μας νὰ κάνουμε ἐπιτέλους τὸν πλανήτη μας κατάλληλο νὰ ζεῖ κανεὶς σ' αὐτόν· κι αὐτὸ σημαίνει, πάλι καὶ πάνω ἀπ' ὅλα, ὅτι πρέπει νὰ δημιουργήσουμε ἕνα θέατρο γιὰ ἕνα παρὸν εἰρηνικὸ κ' ἕνα μέλλον φιλικό, ὅπου ὁ ἄνθρωπος θὰ β ο η θ ά ε ι τὸν ἄνθρωπο.

Τὸ 1967 στέλνουμε αὐτὸ τὸ μήνυμα σ' ὅλα τὰ θέατρα τοῦ κόσμου. Ζητάει μιὰ ἀπόφαση γιὰ μιὰ τέχνη, ποὺ ὁ Μπέρτολτ Μπρὲχτ τὴν ἔβλεπε ν' ἀντιμετωπίζει τὸ ἀκόλουθο δίλημμα :

" Ἡ τέχνη, στὴν ἐποχὴ αὐτὴ τῶν ἀποφάσεων, πρέπει νὰ πάρει καὶ κείνη μιὰ ἀπόφαση. Ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ γίνει εἴτε τὸ ὄργανο μιᾶς ἐλάχιστης μειονότητας, πού, γιὰ τὸ μεγαλύτερο ἀριθμὸ τῶν ἀνθρώπων παίζει τὸ ρόλο τοῦ Πεπρωμένου, ἀπαιτώντας πάνω ἀπ' ὅλα τυφλὴ πίστη, εἴτε νὰ συμβαδίσει μὲ τοὺς πολλοὺς καὶ νὰ τοὺς ἐμπιστευτεῖ τὸ πεπρωμένο τους στὰ χέρια τους. Ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ παραδώσει τοὺς ἀνθρώπους στὴν παραζάλη, τὶς ψευδαισθήσεις, τὰ θαύματα. Ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ αὐξήσει τὴν ἄγνοια ἢ νὰ μεγεθύνει τὴ γνώση. Ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ βασιστεῖ στὶς δυνάμεις ποὺ δείχνουν τὴ δύναμή τους μὲ τὴν καταστροφὴ ἢ στὶς δυνάμεις ποὺ δείχνουν τὴ δύναμή τους βοηθώντας ".

HELEN WEIGEL

1968 : Ἀφίσα Βενεζουέλας γιὰ τὸ γιορτασμὸ τῆς Ἡμέρας Θεάτρου

1968 : ΜΙΓΕΛ ΑΝΧΕΛ ΑΣΤΟΥΡΙΑΣ

Ὅπου ὑπῆρξε Θέατρο, τὰ λόγια μένουν. Τὰ λόγια τοῦ διάλογου τοῦ ἀνθρώπου μὲ τοὺς θεούς, τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν κόσμο, τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν ἄνθρωπο. Τὰ λόγια ἑνὸς ἀθάνατου διάλογου. Ἡ γλώσσα τῶν αἰώνων ξαναγίνεται, στὸ Θέατρο, ἔπειτα ἀπὸ πολλαπλὲς κακοτυχίες, τὸ μέσο ἐπικοινωνίας μὲ τὶς μάζες, τὸ πιὸ ἀνθρώπινο, τὸ πιὸ ἄμεσο, ἀποτελεσματικὸ καὶ γόνιμο. Λειτουργία, ἱερὴ ἀναπαράσταση, γένεση τῆς δημιουργίας, λογοτεχνικὸ εἶδος, ὅλ' αὐτὰ ὑπῆρξαν κ' ἐξακολουθοῦν νὰ 'ναι θέατρο, δηλαδὴ γι' ἄλλους λογοδιάρροια καὶ ψευδαίσθηση, γι' ἄλλους ἕνας δρόμος γιὰ τὴν τέλεια ποίηση τῶν ἠθῶν, μαγεία, πραγματικότητα καί, γιὰ ὅλους, τὸ ὄνειρο.

Σὰν ἄνθρωπος ποὺ ἀνήκω σὲ πολιτισμοὺς ποὺ ἀνασταίνονται, σὲ πολιτισμοὺς μὲ χιλιόχρονη θεατρικὴ παράδοση, ὅπως εἶναι ὁ πολιτισμὸς Μάγια τῆς Γουατεμάλας, ἀναπολῶ ἐδῶ, ὄχι τὴν εἰκόνα τῶν μαχαιριῶν ἀπὸ ἡφαιστειογενῆ πέτρα ποὺ σήκωναν καρδιὲς ὡς τὸν ἥλιο, ἀλλὰ τὶς στιγμὲς τῶν μεγάλων παραστάσεων τοῦ ἡρωικοῦ θεάτρου, τοὺς χοροὺς τοῦ φτεροῦ, τοῦ κουδουνιοῦ καὶ τοῦ καπνοῦ, ποὺ ἡ αἰωνιότητα ἀπεικόνισε πάνω στὴν πέτρα, αὐτὲς τὶς ἔξαλλες εὐωχίες ὁλόκληρων λαῶν, ποὺ χόρευαν μέρες καὶ βδομάδες, ὥσπου νὰ σωριαστοῦν κάτω ἀπὸ ἐξάντληση κι ἀπὸ νύστα.

Ἀπ' αὐτὸ τὸν κόσμο ξεκινώντας, τολμῶ ἐγώ, ἄνθρωπος ποὺ τὸν φωτίζουν ἄλλοι ἥλιοι, ν' ἀπευθύνω τὸ λόγο στοὺς δημιουργοὺς καὶ θεατὲς τοῦ σκηνικοῦ θαύματος, καλώντας τους νὰ δώσουν τὰ χέρια, ὄχι γιὰ νὰ φτιάξουν ἁλυσίδες, ἀλλὰ γιὰ νὰ στήσουν τὶς γέφυρες τῆς ἀμοιβαίας κατανόησης. Στοὺς τέσσερις ὁρίζοντες τοῦ πλανήτη, οἱ ἄνθρωποι τοῦ Θεάτρου, ὅλων τῶν θεάτρων, θὰ σβήσουν αὐτὴ τὴ στιγμὴ τὰ σύνορα· θὰ λησμονήσουν φυλές, ἐθνικότητες, θρησκεύματα· θὰ ἑνώσουν τὶς θελήσεις τους γιὰ τὸ καλὸ τῆς εἰρήνης, ποὺ ἀποτελεῖ ὑ-

πέρτατη καὶ μοναδικὴ ἀξίωση σ' αὐτὴ τὴν ὥρα τῶν συγκρούσεων ποὺ δὲν ἔχουν προηγούμενο.

Ἡ Ἕβδομη Παγκόσμια Ἡμέρα τοῦ Θεάτρου, αὐτὴ τὴ χρονιὰ ποὺ γιορτάζεται ἡ Παγκόσμια Διακήρυξη τῶν Δικαιωμάτων τοῦ Ἀνθρώπου, πρέπει νὰ κινητοποιήσει ὅλες τὶς συνειδήσεις ἐνάντια σὲ κείνους ποὺ διακηρύσσουν τόσες μοιραῖες συμφορὲς ἔμφυτες στὸ ἀνθρώπινο γένος: τὴν ἐξολόθρευση τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο σὲ ἀδελφοκτόνους πολέμους, τὴ γενοκτονία καὶ κεῖνο τὸν ἄλλο τρόπο ἀποδεκατισμοῦ τῆς ἀνθρωπότητας, ποὺ συνίσταται στὴν οἰκονομικὴ ἀσφυξία.

Ἂς μὴ μένουν πουθενὰ σβηστὰ τὰ φῶτα τῆς ράμπας. Ἀντίθετα, ὅλα τὰ φῶτα τοῦ παγκόσμιου θεάτρου ἂς λάμπουν σὰν ἀστέρια, ποὺ στὸ φῶς τους τίθενται καὶ συζητοῦνται σ' ὅλες τὶς γλῶσσες, σ' ὅλα τὰ γεωγραφικὰ πλάτη καὶ σ' ὅλες τὶς σκηνές, τὰ προβλήματα τοῦ ἀνθρώπου, χωρὶς νὰ λησμονοῦμε τὸ καίριο πρόβλημα τῆς ἐπιβίωσης τοῦ πολιτισμοῦ μας, ποὺ βρίσκεται ἀντιμέτωπος τῶν τρομερῶν πυρηνικῶν ὁπλοστασίων.

Ὅσο θὰ ὑπάρχει αὐτὴ ἡ ἀπειλή, ὁ πλανήτης μας δὲ θὰ μπορεῖ νὰ θεωρεῖται μέρος ἀσφαλές· καὶ ἡ δική μου ἡ κραυγὴ συναγερμοῦ, χωρὶς νὰ διακόπτει τὴν Παγκόσμια Ἡμέρα τοῦ Διεθνοῦς Ἰνστιτούτου Θεάτρου ποὺ τὴ γιορτάζει σήμερα ὁ κόσμος ὁλόκληρος, πρέπει νὰ συμβάλει στὸ νὰ ἀποτραπεῖ, μὲ τὴν κοινή μας ἐνέργεια, ὁ κίνδυνος νὰ μεταβληθεῖ ἡ γῆ σ' ἕνα τάφο, ποὺ θὰ 'χει ἐπιτάφιο τοῦ σύμπαντος, τὴν ἁπλὴ ἐπιγραφή: La Commedia e finita (Ἡ Κωμωδία τέλειωσε).

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

iti

1969: ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ

Οἱ ἄνθρωποι ποὺ δουλεύουν στὸ Θέατρο ἔχουν τὸ δικό τους χαραχτήρα καὶ τὰ δικά τους γνωρίσματα. Εἶναι πολὺ εὐαίσθητοι. Κ' ἐπειδὴ εἶναι πολὺ εὐαίσθητοι, εὔκολα συγκινοῦνται κ' εὔκολα ὀργίζονται. Παντοῦ, σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμο, στὰ ἐπαναστατικὰ κινήματα, οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι συχνὰ οἱ πρῶτοι ποὺ ὑψώνουν τὴ φωνὴ τῆς διαμαρτυρίας, κι ὅμως στὴν περίοδο τὴ μὴ-ἐπαναστατικὴ ποὺ ἀκολουθεῖ, εἶναι συχνὰ αὐτοὶ οἱ ἴδιοι ἄνθρωποι ποὺ πρῶτοι ξαναγυρνοῦν στὸ παρελθόν. Γιατὶ ἄραγε;

Στὸ θέατρο εἴμαστε ὅλοι μας αἰχμάλωτοι τῶν μορφῶν καὶ τῶν σχημάτων κάτω ἀπὸ τὰ ὁποῖα ζοῦμε καὶ στὰ ὁποῖα ὀφείλουμε τὴν καθημερινή μας ὕπαρξη. Κι αὐτὲς οἱ μορφές, περισσότερο ἴσως ἀπὸ κάθε ἄλλη μορφὴ τῆς κοινωνίας μας, φέρνουν σημάδια ἐποχῶν ποὺ δὲν εἶναι οἱ δικές μας, κι αὐτὸ συμβαίνει γιὰ συναισθηματικοὺς ἢ οἰκονομικοὺς λόγους.

Ἐργαζόμαστε μέσα σὲ χτίρια ποὺ παραμορφώνουν τὴ φύση τῆς δουλειᾶς μας, γιατὶ χτίστηκαν πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια καὶ δὲν εἶναι οὔτε σκόπιμο οὔτε οἰκονομικὰ συμφέρον νὰ τὰ μετατρέψουμε. Ἐργαζόμαστε γιὰ ἕνα κοινὸ ποὺ σπανίως ἀλλάζει, γιατὶ οἱ δομὲς ποὺ προσελκύουν τὸ κοινὸ αὐτὸ καὶ τὸ φέρνουν κοντά μας, ἔχουν οἱ ἴδιες τὸ γνώρισμα τῆς πληρότητας καὶ κάνουν πολὺ δύσκολη τὴν ὁποια ἀλλαγή.

Ἔτσι, ἀπ' ὁποια σκοπιὰ κι ἂν ἀτενίσουμε τὸ πρόβλημά μας, τὸ πρόβλημα δηλαδὴ ἑνὸς θεάτρου ποὺ θὰ μποροῦσε ἴσως ν' ἀνταποκριθεῖ στὴν ἐποχή μας, στὸ ἴδιο συμπέρασμα καταλήγουμε: ὁ κύριός μας ρόλος εἶναι νὰ ἐπανεξετάσουμε, νὰ ἐπανεξετάσουμε βαθιά, θεμελιακά, καταστρεπτικά, κ' ἐλπίζουμε δημιουργικά, ὅλες τὶς μορφὲς μέσα στὶς ὁποῖες ζοῦμε.

Ἀπὸ ποῦ μποροῦμε ν' ἀρχίσουμε; Ἴσως χρειαστεῖ ν' ἀρχίσουμε ἀπὸ τὴ διαπίστωση πὼς ἀντιμετωπίζουμε κάτι πολὺ δυσάρεστο, ὅπως εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι στὴ σημερινὴ Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου ἔχουμε τόσο λίγο πραγματικὰ παγκόσμιο Θέατρο νὰ χαροῦμε.

PETER BROOK

iti

1970: ΝΤΜΙΤΡΥ ΣΟΣΤΑΚΟΒΙΤΣ

Σ' αὐτὴ τὴν 9η Παγκόσμια Ἡμέρα Θεάτρου ἀπευθύνομαι σ' ὅλους αὐτοὺς ποὺ ἀγαποῦν τὴν τέχνη κ' αἰσθάνονται ὑπεύθυνοι γιὰ τὸ μέλλον της. Στὴν ἐποχή μας, ἡ καλλιτεχνικὴ καλαισθησία καὶ οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ λαοῦ ἔχουν αὐξηθεῖ τεράστια κ' ἔχουνε γίνει πολυποίκιλες. Κ' ἐμεῖς, ἡ καλλιτεχνικὴ "ἰντελλιγκέντσια", πρέπει νὰ βάλουμε ὅλα μας τὰ δυνατὰ γιὰ νὰ ἱκανοποιήσουμε τὴ δίψα του ἀνθρώπου γιὰ γνώση καὶ τὴν ἔφεσή του γιὰ τὸ ὡραῖο. Τὸ νόημα τῆς ζωῆς καὶ ἡ ἀποστολὴ τοῦ καλλιτέχνη εἶναι ἀκριβῶς νὰ δίνει χαρά, νὰ ἐμπλουτίζει πνευματικὰ τὸ λαὸ καὶ νὰ τοῦ ξυπνάει ὑψηλότερα συναισθήματα μέσα του.

Οἱ ἀνθρωπιστικὲς ἀρχές, ἡ Εἰρήνη κ' ἡ φιλία μεταξὺ τῶν ἐθνῶν πρέπει νὰ ριζώσουν ρεαλιστικὰ στὶς θεατρικὲς σκηνὲς τοῦ πλανήτη μας, καὶ γιὰ νὰ γίνει αὐτὸ χρειαζόμαστε αὐτὲς οἱ ἰδέες καὶ ἀρχὲς νὰ γίνουν πρῶτα κτῆμα τῶν ἴδιων τῶν καλλιτεχνῶν.

Ὁ 20ὸς αἰώνας μᾶς ἔφερε πλησιέστερα πρὸς ἕνα ἀκτινοβόλο μέλλον καὶ πολλὰ ἐξαρτιοῦνται ἀπὸ μᾶς — τὴν καλλιτεχνικὴ "ἰντελλιγκέντσια" τοῦ κόσμου — νὰ ἐπιταχύνουμε τὴν πορεία τῶν καιρῶν.

DMITRY SHOSTAKOVITCH

iti

1971: ΠΑΒΛΟ ΝΕΡΟΥΔΑ

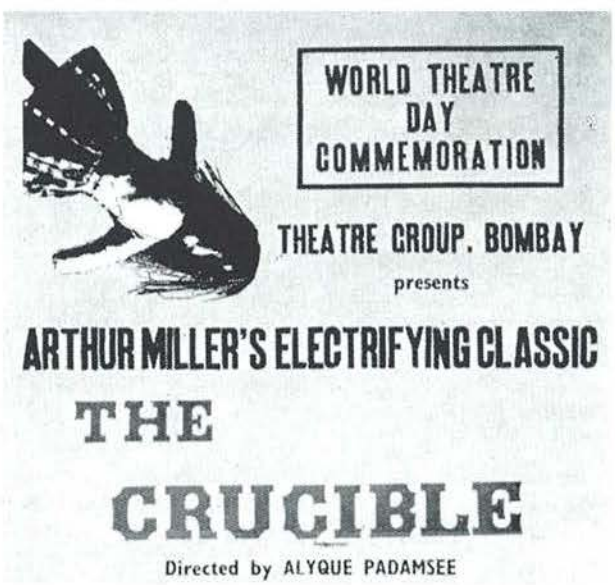
Κάπου, στὸ Μοντεβιδέο ἢ ἴσως στὸ Καράκας, εἶδα τὸ "Τίμημα" τοῦ Ἄρθουρ Μίλλερ. Μοῦ ἄρεσε ὀδυνηρά. Ἦταν ἑνὰς Τσέχωφ σκληρός, ἄτεγκτος, χωρὶς χαμόγελο. Βγῆκα ἀπ' τὸ θέατρο καὶ τὸ ἄφησα πίσω μου: ἤθελα νὰ ξεχάσω αὐτὴ τὴν πικρὴ ἀκρίβεια.

Εἶδα τὸν ἴδιο χρόνο στὸ Παρίσι ἕνα ἔργο κυνικὸ καὶ ξεδιάντροπο. Μοῦ ἄρεσε γιὰ τὶς ἀκρότητές του, γιὰ τὸν Ἐρωτικὸ ἠλεκτρισμό του, τὶς δυνατότητές του νὰ ξεκόβει ἀπὸ τὰ καθιερωμένα. Βγῆκα ἀπ' τὸ θέατρο καὶ εἶδα μὲ τρυφερότητα τοὺς χειμωνιάτικους δρόμους, τὰ ἀκίνητα δέντρα, τὶς ἐνασχολήσεις τῶν ἀνθρώπων.

Ἄφησα πίσω μου αὐτὴ τὴ βιαιότητα τοῦ θεάτρου: σὲ λίγο ξέχασα αὐτὸ τὸν προσχεδιασμένο παροξυσμό. Πιστεύω πὼς ἡ ἐποχή μας ταλαντεύεται ἀνάμεσα σὲ παρόμοιες διακυμάνσεις, ἀνάμεσα στὴν ἀλήθεια ποὺ μᾶς ἀφήνει ἀνικανοποίητους καὶ μιὰν ἐλπίδα ποὺ ἀκόμα δὲν πραγματώθηκε.

Τὸ θέατρο ἔσπασε τὸ κέλυφος ἑνὸς τεράστιου αὐγοῦ στρουθοκαμήλου: περιμένουμε, ἐμεῖς οἱ ἄνθρωποι καθιστοὶ στὴν

Πανηγυρισμὸς τῆς Παγκόσμιας Ἡμέρας Θεάτρου στὴ Βομβάη



πλατεία, ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία σειρά, ν' ἀρχίσει τὸ νέο πουλὶ νὰ τρέχει, νὰ πετάει.

Βαριόμαστε τὸ παράλογο ὅσο καὶ τὰ παλιὰ μυθιστορήματα συνεχείας κι ὁ ρεαλισμὸς ἔχει πεθάνει ἀπὸ γεράματα. Προσοχή! Ἂς ἀγρυπνοῦμε νὰ παραμείνει στὸν τάφο του!

Εἶναι σαφὲς ὅτι τὰ τείχη γκρεμίστηκαν καὶ ὅτι στὰ ἑφτὰ νησιὰ τῶν ἑφτὰ θαλασσῶν ποὺ σχημάτιζαν τὸν κόσμο, ὅλοι θέλουν νὰ χτίσουν, ὅλοι θέλουν νὰ γνωρίσουν καὶ ν' ἀναγνωρίσουν, ὅλοι θέλουμε νὰ δοῦμε τὸν ἑαυτό μας στὸ θέατρο ὅπως ὑπήρξαμε καὶ ὅπως θὰ εἴμαστε.

Ἡ ποίηση εἶναι ὁ ἄρτος μου ὁ ἐπιούσιος: δὲν εἶμαι παρὰ ἕνας ποιητὴς τῆς Χιλῆς κοντινὸς κι ἀπόμακρος σὲ σχέση μὲ τὸν καθένα σας, ἄντρες καὶ γυναῖκες τοῦ παγκόσμιου θεάτρου. Ὡστόσο, ριψοκινδυνεύω τὴ σκέψη πὼς θὰ 'χουμε ὅλοι κάτι κοινό: ἕνα θέατρο ἁπλὸ ἀλλ' ὄχι ἁπλοϊκό, κριτικὸ χωρὶς νὰ 'ναι ἀπάνθρωπο, ἕνα θέατρο χωρὶς περιορισμούς, ποὺ προχωράει σὰν ἕνα ποτάμι τῶν Ἄνδεων, ἐπιβάλλοντας παντοῦ τὰ δικά του ὅρια.

PABLO NERUDA

iti

1972: ΜΩΡΙΣ ΜΠΕΖΑΡ

Ἡ λέξη Θέατρο εἶναι γιὰ μένα συνώνυμη μὲ τὴν Ἕνωση. Ἔχει γίνει πολὺς λόγος γι' αὐτὴ τὴν ἕνωση, γι' αὐτὴ τὴν " κοινωνία " ἀνάμεσα στὸν ἠθοποιὸ καὶ τὸ θεατή, καί, τὶς τελευταῖες δεκαετίες, ἕνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα προβλήματα τῶν ἀνθρώπων τοῦ Θεάτρου εἶναι ἡ ἀνάγκη νὰ κάνουν νὰ ἐξαφανιστεῖ αὐτὸ τὸ φράγμα, αὐτὴ ἡ τάφρος, αὐτὴ ἡ ράμπα, πραγματικὴ ἢ ψυχική, ποὺ χωρίζει τὸ θεατὴ ἀπὸ τὸ θεώμενο. Ποιὸς ἠθοποιὸς δὲν ὑπόφερε κάποια μέρα ἀπ' αὐτὸ τὸ διαχωρισμό, ποὺ ἀπομονώνει τὸν ἄνθρωπο τὸν καθισμένο στὸ σκοτάδι μὲ τὰ καθημερινά του ροῦχα, ἀπὸ κεῖνον, πού 'ναι μεταμφιεσμένος καὶ λουσμένος ἀπὸ φῶς;

Πῶς νὰ τὸν καταργήσουμε αὐτὸ τὸ χωρισμό, πῶς νὰ βροῦμε, πῶς νὰ πραγματοποιήσουμε αὐτὴ τὴν ἕνωση; Νομίζω πὼς ἡ λύση τοῦ προβλήματος βρίσκεται ἀλλοῦ. Μιὰ μέρα ποὺ ἤμουνα στεναχωρημένος κι ὁλόκληρη ἡ ἀνθρωπότητα μοῦ φαινόταν ἀπόμακρη καὶ ἐχθρική, ἕνας φίλος ποὺ τοῦ τὸ ἐξομολογήθηκα, μοῦ εἶπε: " Πῶς θέλεις νὰ βρίσκεσαι σὲ εἰρήνη μὲ τοὺς ἄλλους, ὅταν δὲ βρίσκεσαι σὲ εἰρήνη μὲ τὸν ἑαυτό σου; ". Πῶς λοιπὸν θὰ βρεῖ ὁ ἠθοποιὸς αὐτὴ τὴν ἕνωση μὲ τὸ κοινό, ἂν προηγουμένως δὲν ἀνακαλύψει τὴν ἑνότητα τῶν διαφόρων τμημάτων τῆς ὕπαρξής του; Ἐσώτερη συγχώνευση τῆς καρδιᾶς καὶ τοῦ κορμιοῦ, τῆς κεφαλῆς καὶ τῶν μυῶν, διάλεκτος ὁλοκληρωτική, ὅπου τὸ χέρι εἶναι νεῦμα, ὁ κορμὸς χορεύει κι ὁ λόγος εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ὄργανα τῆς πλήρους αὐτῆς ὀρχήστρας ποὺ ἀποτελεῖ κάθε ἀνθρώπινο ὄν. Ἠθοποιός, ποὺ ἡ σκέψη του βρίσκεται στὶς μύτες τῶν ποδιῶν του κ' ἡ ἀναπνοή του περνάει ἀπὸ τὴ σπονδυλική του στήλη, ποὺ οἱ φωνητικές του χορδὲς ξαναγίνονται ἄρπα, στὴν ὑπηρεσία ἀκέριου σώματος, ποὺ δὲν ξέρει πιὰ τὸ διαμελισμό.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα, ὁ Σεργκέι Ντιαγκίλεφ, ποὺ γιορτάζουμε τώρα τὴν ἑκατονταετηρίδα του, ἀναστάτωσε τὸ θεατρικὸ κόσμο, παρουσιάζοντας ἔργα ποὺ συνένωναν τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους, συγγραφεῖς, χορογράφους, συνθέτες, σ' ἕνα κοινὸ δημιούργημα. Ἀκολουθώντας τον ἀναζητήσαμε ὅλοι τὸ περιλάλητο ἐκεῖνο " ὁλοκληρωτικὸ θέατρο ", ὅπου τὸ τραγούδι προεκτείνει τὸ χορό, ὅπου ἡ γλυπτικὴ συναγωνίζεται τὶς κινητικὲς τέχνες, ὅπου ὁλόκληρο τὸ φάσμα τῶν σύγχρονων τεχνικῶν μέσων ξεδιπλώνεται σ' ἕνα μεγάλο θέαμα.

Μήπως βρισκόμαστε σὲ πλάνη; Συγκέντρωση δὲ σημαίνει ἀναγκαστικὰ ἕνωση. Ἡ οὐσία τοῦ Θεάτρου εἶναι ὁ ἠθοποιός, γιατὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ καταργήσει τὰ πάντα — σκηνικά, κοστούμια, ἀκόμη καὶ τὸ κείμενο — τὰ πάντα, ἐκτὸς ἀπ' αὐτόν. Ἂς πάψει λοιπὸν ὁ ἠθοποιὸς νὰ 'ναι αὐτὴ ἡ " ὁμιλοῦσα μηχανή ", ἂς θυμηθεῖ ὅτι στὰ χωριά μας οἱ κυκλικοὶ χοροὶ συνένωναν ἄλλοτε τραγούδι καὶ χορό, ἂς γίνει ὁ γλύπτης τοῦ κορμιοῦ του, ὁ ζωγράφος τῶν αἰσθημάτων του, ὁ λειτουργὸς τῆς θυσίας του, ἂς ξεχάσει τὸ " δρᾶν " γιὰ χάρη τοῦ " εἶναι ".

Ἰσραηλινὴ ἀφίσα γιὰ τὴ συμπλήρωση 2500 χρόνων Θεάτρου

Ὅταν, σὰ νέος Ζαρατούστρας, θὰ φτάσει στὸ σημεῖο νὰ πετάξει χορεύοντας στὸν ἀέρα, μὲ ὁλοκληρωτικὴ ἀπογύμνωση, θὰ γίνει τότε αὐτὸς ποὺ θεᾶται τὸν ἠθοποιό, αὐτὸς τοῦ ὁποίου ὁ ἠθοποιὸς ἑρμηνεύει τοὺς ἐσώτερους πόθους καὶ τὶς ἐσώτερες κινήσεις.

Αὐτὸ τὸ σύνορο ποὺ μᾶς χωρίζει ἀπὸ τὸ κοινό, δὲ θὰ σπάσει ὅσο θὰ ὑπάρχουν σύνορα μέσα στὸ ἴδιο μας τὸ σπίτι κι ὅσο θὰ μιλᾶμε γιὰ διαφορετικὰ εἴδη θεάτρου, ἐνῶ εἶναι φανερὸ ὅτι τὰ πάντα μᾶς σπρώχνουν πρὸς τὴν ἕνωση.

MAURICE BEZART

iti

1973: ΛΟΥΚΙΝΟ ΒΙΣΚΟΝΤΙ

Νομίζω πὼς ἀπὸ μιὰ βαθιὰ ἐξελικτικὴ διαδικασία, γεννήθηκε ἀπὸ τώρα κ' ἐμπρὸς στὸ Θέατρο μιὰ ἀπαίτηση ἀλήθειας καὶ ἀπόλυτου, ποὺ μπορεῖ νὰ τὸ ὑψώσει σὲ ἐπίπεδο μαρτυρίας ὅμοιο μὲ κεῖνο τῶν μεγάλων ἐποχῶν. Πραγματικά, ἂν συλλογιστῶ τὴν ἱστορία τοῦ Θεάτρου στὸν αἰώνα μας καὶ σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμο, βρίσκω ὅτι, πλάι στὶς θεωρίες, στὶς ποιητικές, στὴν ἐξέλιξη, στὴν τεχνολογία, ἐκεῖνο ποὺ συνέβη μὲ τὸ Θέατρο, συνίσταται σὲ τοῦτο: τὴν πρώτη στιγμὴ φάνηκε σὰ νὰ σβήνει καὶ σχεδὸν νὰ ἐξαφανίζεται μπροστὰ στὴν ὁμαδικὴ ἐπίθεση τῶν " μαζικῶν μέσων ". Ὕστερα, ἀφοῦ ἀναρωτήθηκε γιὰ τὴ δική του πραγματικότητα καὶ τὴ δική του ἀλήθεια, κατάληξε νὰ ξαναβρεῖ τὸν ἑαυτό του. Ἀναδύθηκε ἀπὸ τὴν ἔκλειψή του, ξαναβρίσκοντας στὸ ἀκέραιο τὸ βασικό του χαραχτηριστικό, δηλαδὴ ὅτι αὐτὸ εἶναι ὁ τόπος ὅπου ἔρχονται σὲ ἀντιπαράσταση οἱ ἀνθρώπινες ἀξίες καὶ σχέσεις.

Τὰ ἴδια τὰ προβλήματα τοῦ Θεάτρου — τὸ εὔθραυστό του, τὸ ἀδύνατο τῆς ἀναστροφῆς του, αὐτὸ τὸ ἰδιαίτερο γνώρισμα τῆς

θεατρικῆς παράστασης, δηλαδὴ τὸ νὰ μὴν εἶναι ποτὲ πανομοιότυπη μὲ τὸν ἑαυτό της, ὁ κίνδυνος τῆς φθορᾶς στὸν ὁποῖο εἶναι ἐκτεθειμένη ἀμέσως ἀπὸ τὴν " πρεμιέρα ", κίνδυνος ποὺ μοῦ προκαλεῖ ὀργὴ καὶ ἀγωνία καί, ἀπὸ ἀντίθεση μὲ κάνει νὰ συλλογιέμαι μὲ ἀνακούφιση τὴν ὁριστικὴ καὶ ἀμετάβλητη ἔκδοση τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας — ὅλ' αὐτὰ κατάληξαν ἀκριβῶς στὸ νὰ ἐπικυρώσουν καὶ πάλι τὴν ἄποψη — κ' εἶμαι σ' αὐτὸ σύμφωνος μὲ τὸν Καμὺ ὅτι τὸ Θέατρο εἶναι " ἐξ ὁρισμοῦ " ἀνθρώπινο μέσο.

Γιατί, ἂν καταχωρεῖ καὶ ἐκφράζει τὴν ἀλλαγὴ καὶ τὴν προσωρινὴ ὄψη τοῦ ἀνθρώπου στὴν καθημερινή του ζωὴ καὶ στὴν καθημερινή του συμπεριφορά, στὸ Θέατρο, τὴν ἴδια στιγμή, τονώνει στὸν ἄνθρωπο τὴν ἔφεσή του νὰ ξεπεράσει τὸν ἑαυτό του. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρά, δείχνει τὴ ζωή μας σὲ ὅ,τι ἔχει βαθύτερο, ἐπικίνδυνο, τραγικὸ καὶ μυστηριῶδες· ἀπὸ τὴν ἄλλη, διϋλίζει τὴν οὐσία της καὶ δίνει μιὰ καινούρια κάθε φορὰ ἀναπαράσταση τοῦ μύθου καὶ τοῦ θρύλου τοῦ ἀνθρώπου, σὲ μιὰ πάντοτε καινούρια προσπάθεια νὰ συλλάβει, διαμέσου τῆς μέθεξης, τὸ νόημα τῆς ὕπαρξης.

Σήμερα, τὰ ἄλλα μέσα ἐπικοινωνίας, ποὺ ἄλλοτε τὸ Θέατρο πίστεψε ἄδικα πὼς ἔπρεπε νὰ τὰ βλέπει σὰν ἀντίπαλους, ἔχουν ἀναλάβει κατὰ μεγάλο μέρος τὴν τέρψη, τὴ διασκέδαση καὶ τὴν ἀπόδραση. Τὸ Θέατρο γυμνώθηκε ἀπ' αὐτὰ καὶ φάνηκε σὰ νὰ φτώχηνε. Ἀντίθετα ὅμως πλούτισε. Ἄντλησε καινούριες δυνάμεις. Ἀπαλλαγμένο ἀπὸ τοὺς φτωχοὺς καιροὺς του, τὸ Θέατρο βάλθηκε πάλι — ὅπως πίστευα πάντοτε πὼς ἦταν ἡ ἀποστολή του — ν' ἀντιμετωπίζει τὰ μεγάλα, ζωτικῆς σημασίας θέματα.

Γιατί, ἂν ἡ ἀνακάλυψη καὶ ἡ περιγραφὴ τοῦ ἐξωτικοῦ, τοῦ θαυμαστοῦ, τοῦ πολλαπλοῦ, τοῦ κοινωνιολογικοῦ, ἀνήκουν στὸ ἑξῆς σὲ ἄλλες τέχνες καὶ σ' ἄλλες τεχνικές, νὰ τὶ ἀνήκει στὸ Θέατρο: ὅλα ὅσα σήμερα σημαίνουν νὰ συμβιώνουμε, νὰ συγκεντρωνόμαστε προσμένοντας ἕνα γεγονὸς οὐσιαστικό, μιὰ ἐλπίδα, μιὰ θεραπεία, ἴσως μιὰ σωτηρία καὶ πάντως μιὰ βεβαιότητα οὐσιαστικῆς καὶ ἀναφαίρετης συνάφειας ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, προσμένοντας ἀκόμα μιὰ μυστηριώδη ἀνάταση. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο στὸ Θέατρο — ποὺ, ὅπως εἶπε κάποιος, ἔχει γίνει κατακόμβη — ὁ ἄνθρωπος κατεβαίνει νὰ συναντήσει τὸν ἑαυτό του καὶ τὴ μοίρα του, βάζοντας σὲ δοκιμασία τὶς πεποιθήσεις καὶ τὰ συναισθήματά του, σ' ἕνα παιχνίδι πού 'χει τὴ διπλὴ δύναμη τῆς πραγματικότητας καὶ τῆς φαντασίας.

Τὸ Θέατρο ποὺ φαινόταν ἀπωθημένο πρὸς τὸ περιθώριο, ξαναγυρίζει στὸ κέντρο τῆς συλλογικῆς ἐμπειρίας. Γι' αὐτό, τὸ γεγονὸς τοῦ νὰ μπαίνεις σήμερα σ' ἕνα θέατρο, ἔχει γίνει μιὰ πράξη " διαφορετικὴ ", σημαίνει μιὰ ἐκλογή, προϋποθέτει μιὰ ἔλλογη ἀναμονὴ γιὰ κάτι ξεκάθαρο καὶ ἀπόλυτο· κι αὐτὴ ἡ ἐπιστροφὴ στὴ συλλογικὴ πηγὴ τῶν συγκινήσεων καὶ τῶν ἀληθειῶν, συνιστᾶ μιὰ πράξη ταπεινοσύνης καὶ ἀγάπης.

LUCHINO VISCONTI

1974 : ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΜΠΑΡΤΟΝ

" Ἔ, σεῖς οἱ ἀπ' ἔξω "! Μιὰ ἁπλὴ φράση ποὺ εἶν' ὁ τίτλος ἑνὸς ἀμερικάνικου ἔργου τοῦ Οὐίλλιαμ Σαρόγιαν. Μιὰ ἁπλὴ φράση ποὺ ἐξηγεῖ γιατὶ ὑπάρχει τὸ θέατρο.

Τὸ θέατρο δημιουργεῖται ἀπ' αὐτοὺς τοὺς συνανθρώπους μας, σ' αὐτὸ τὸν κόσμο, ποὺ δὲ μποροῦν ν' ἀντισταθοῦν στὴν παρόρμηση νὰ ποῦνε " Ἔ, σεῖς ".

Τὸ ἔργο τοῦ Σαρόγιαν ἀναφέρεται στὴ συζήτηση ἀνάμεσα σ' ἕναν ἄντρα στὴ φυλακὴ καὶ σὲ μιὰ γυναίκα ἀπέξω. Σὰν κι αὐτὴ τὴ συζήτηση, τὸ θέατρο εἶναι μιὰ ἔκφραση φυλακισμένη ἀπὸ τὸ χρόνο, ποὺ μιλάει πρὸς τὰ ἔξω, πρὸς τὸ λαό. Δὲν ἔχει σχέση πόσο πρωτοποριακό, παράξενο ἢ οἰκεῖο εἶναι ἕνα θεατρικὸ γεγονός· ἔχει μιὰ δική του σύντομη ζωή. Βασιλιάδες καὶ ἐργάτες, συνταγματάρχες καὶ μαγαζάτορες μποροῦν νὰ δοῦνε ἕνα ἔργο μαζί, γιατὶ μιλάει σ' ὅλους τους — γιὰ λίγο.

Τὸ Θέατρο εἶναι κείνη ἡ στιγμὴ στὶς ζωές μας ὅπου ἐμεῖς, οἱ διασκεδαστές, ἔχουμε τὴν εὐθύνη τῆς ἀλήθειας. Μιᾶς ἀλήθειας μεταμφιεσμένης μ' ἕνα φανταχτερὸ μανδύα ἢ μὲ μιὰ ψεύτικη γενειάδα.

Εἶμαι ἕνας ἠθοποιός. Οἱ ἠθοποιοὶ φορᾶνε τὶς μάσκες τους στὴν ὑπηρεσία αὐτῆς τῆς κρυμμένης ἀλήθειας. Σ' ὅλο τὸν κόσμο, εἴτε πρόκειται γιὰ μιὰ ταινία ποὺ ἀπευθύνεται σὲ 50 ἑκατομμύρια θεατές, εἴτε γιὰ ἕνα θεατρικὸ ἔργο ποὺ ἀπευθύνεται σὲ 50 μόνο, ὅλη ἡ τέχνη καὶ ἡ δεξιοτεχνία τοῦ θεάτρου ἔχει ἕνα σκοπό, ἕνα στόχο : " Ἔ, σεῖς οἱ ἀπ' ἔξω ".

RICHARD BURTON

iti

1975 : ΕΛΕΝ ΣΤΙΟΥΑΡΤ

Πολὺ χαίρομαι ποὺ μὲ ὅρισαν νὰ σᾶς μιλήσω σήμερα, αὐτὴ τὴν Παγκόσμια Ἡμέρα τοῦ Θεάτρου. Ἀπὸ τὸ βάθος τῆς καρδιᾶς μου πιστεύω πὼς ὀφείλουμε, σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμο, νὰ ἐξακολουθήσουμε νὰ συνομιλοῦμε μὲ ἀνεκτικότητα καὶ κατανόηση, ἂν δὲ θέλουμε νὰ ἀφανιστοῦμε.

Ἐμεῖς, οἱ ἄντρες κ' οἱ γυναῖκες τοῦ Θεάτρου, ἔχουμε συνεργαστεῖ σὲ διάφορα μέρη καὶ σὲ ποικίλες γλῶσσες. Ἔχουμε ὑποδεχτεῖ οἱ μὲν τοὺς δὲ στὰ θεατρά μας καί, σ' αὐτὲς τὶς ἐπαφές, πλουτίσαμε τὴν καρδιὰ καὶ τὸ πνεῦμα μας. Τὸ Θέατρο μπορεῖ νὰ γεννήσει τὴν ἀγάπη κ' ἡ ἀγάπη μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει τὴν ἐνέργεια ποὺ χρειάζεται γιὰ νὰ ἐπιζήσουμε.

Παρὰ τοὺς φόβους ποὺ δοκιμάζω γιὰ τὴ ζωὴ καὶ γιὰ τὸ μέλλον μας, χαίρομαι γιατὶ ξέρω πὼς οἱ ἄνθρωποι τοῦ Θεάτρου ἔχουν κιόλας ἀρχίσει ν' ἀπλώνουν τὸ χέρι τους ὁ ἕνας στὸν ἄλλο, ὁλόγυρα στὸν κόσμο. Καὶ ἐλπίζω πώς, μιὰ μέρα, αὐτὸς ὁ κύκλος θὰ καταλήξει σ' ἕνα ἀπέραντο ἀγκάλιασμα.

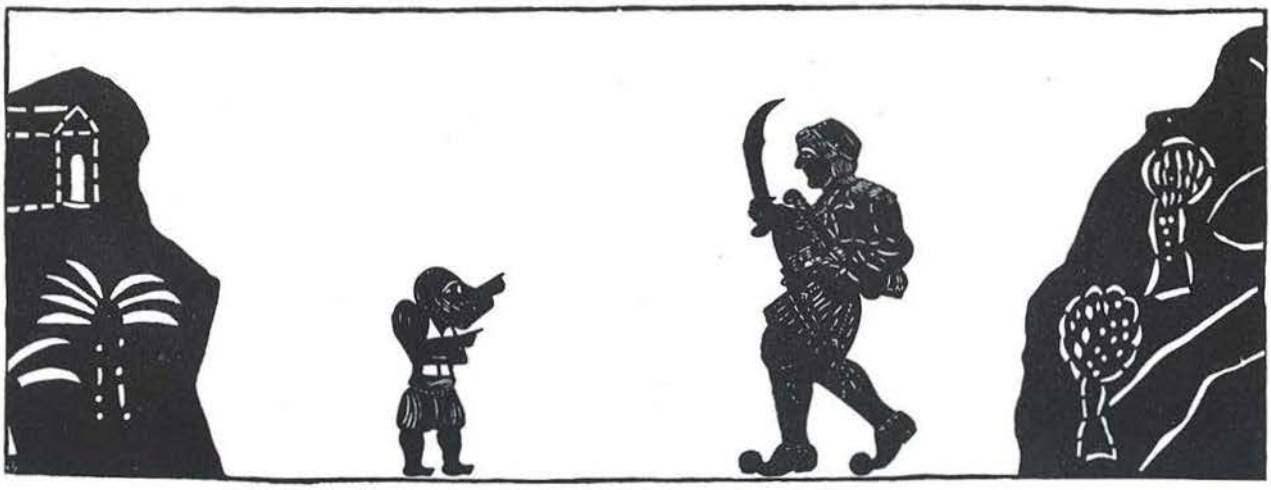
ELLEN STEWART

(Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ)

Μόνο
100
δραχμές

Μόνο
στὰ Γραφεῖα
τοῦ «Θεάτρου»

ΤΟ ΕΞΑΝΤΛΗΜΕΝΟ ΚΑΙ ΣΠΑΝΙΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ



ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΠΡΙΝ 100 ΧΡΟΝΙΑ

1879: ΣΤΗ ΧΑΛΚΙΔΑ. 1896: ΣΤΗΝ ΚΑΛΑΜΑΤΑ

'Ανακοίνωση τοῦ ΣΠΥΡΟΥ ΚΟΚΚΙΝΗ

Τὸ " Θ " ἀποθησαυρίζει δυὸ κείμενα τοῦ περασμένου αἰώνα γιὰ τὸν Καραγκιόζη. Εἶναι περιγραφὲς γιὰ παραστάσεις ποὺ δόθηκαν στὴν ἑλληνικὴ ἐπαρχία — στὴ Χαλκίδα τοῦ 1879 καὶ τὴν Καλαμάτα τοῦ 1896 — δημοσιευμένες σὲ τοπικὲς ἐφημερίδες τῆς ἐποχῆς. Εἶναι ἐχθρικὲς γιὰ τὸν Καραγκιόζη, ἀλλὰ πολὺ χρήσιμες σὰν πηγές. Τὶς ἀνακοινώνει ὁ γνωστὸς συγγραφέας καὶ ἐρευνητὴς Σπῦρος Κοκκίνης.

Στὰ κυριότερα ἀστικὰ ἐπαρχιακὰ κέντρα τῆς 'Ελλάδας τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ περασμένου αἰώνα σημειώνεται μιὰ ἰσχνή, ἀπὸ κάθε ἄποψη, θεατρικὴ κίνηση (1). 'Αντίθετα παρουσιάζεται μιὰ ἔξαρση παραστάσεων τοῦ " Θεάτρου Σκιῶν ", τοῦ Καραγκιόζη, ποὺ ἀποτελοῦσε τὴν κύρια θεατρικὴ ψυχαγωγία σημαντικῶν στρωμάτων τοῦ πληθυσμοῦ τῆς ἐπαρχίας. Οἱ παραστάσεις Καραγκιόζη γίνονται ἀφορμὴ διαμαρτυριῶν ἀπὸ τὶς στῆλες τῶν πιὸ ἔγκυρων ἐπαρχιακῶν ἐφημερίδων μὲ ἄρθρα καὶ σχόλια ποὺ ἔχουν τὶς ὑπογραφὲς φωτισμένων ἀνθρώπων τῆς ἐποχῆς. 'Ο τοπικὸς τύπος, ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ ἐξαιρετικὴ πηγὴ πληροφοριῶν, ὄχι τόσο ἀξιοποιημένη ὅσο θὰ ἔπρεπε, μᾶς παρέχει πλῆθος σχετικῶν εἰδήσεων σὲ μιὰ πρώιμη ἀκόμα περίοδο γιὰ τὸν Καραγκιόζη. Καὶ οἱ εἰδήσεις αὐτές, ποὺ ἀναφέρονται σὲ περιγραφὲς παραστάσεων, ἔχουν μείνει ἀναξιοποίητες, ὅσο ξέρω, ἀπὸ ὅλους τοὺς μελετητὲς τοῦ λαϊκοῦ αὐτοῦ εἴδους θεάτρου.

Οἱ πληροφορίες γιὰ τὶς παραστάσεις Καραγκιόζη ποὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ, σὰ μιὰ μικρὴ συμβολὴ στὴν ἱστορία τοῦ Θεάτρου Σκιῶν, προέρχονται ἀπὸ ἐφημερίδες τῆς Χαλκίδας (1879) καὶ τῆς Καλαμάτας (1896) (2) καὶ εἶναι ὄχι ἁπλὰ ἀρνητικὲς γιὰ τὴν ἀξία καὶ τὴ σημασία τοῦ λαϊκοῦ αὐτοῦ θεάτρου ἀλλὰ ἀποτελοῦν ἕνα σφοδρὸ καὶ ἀνελέητο κατηγορῶ γιὰ τὴν ἀθλιότητα τοῦ θεάματος. 'Ηταν ἡ ἐποχὴ ποὺ ἡ νεαρὴ ἑλληνικὴ ἀστικὴ τάξη ὄχι μόνο δὲν εἶχε ἀνακαλύψει ἀλλὰ καὶ δὲν ὑποπτεύονταν τὴν παράδοση τῶν πολιτιστικῶν ἀξιῶν τοῦ λαοῦ στὸ τραγούδι, τὴ ζωγραφικὴ ἢ τὸ θέατρο καὶ τρέφονταν ἀποκλειστικὰ μὲ γαλλικὰ καὶ ἰταλικὰ προϊόντα: πριμαντόνες ἀπὸ τὴν 'Ιταλία, λιθογραφίες τῆς Γενοβέφας κ.ἄ. Δὲν εἶναι στὶς προθέσεις τῆς μελέτης αὐτῆς νὰ ἀξιολογήσει θετικὰ ἢ ἀρνητικὰ ἐδῶ τὰ πράγματα ἢ τὶς ὑπερβολὲς στὶς ὁποῖες μᾶς ἔχουν ὁδηγήσει σήμερα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἀδικαιολόγητοι ἐνθουσιασμοὶ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη καλὰ ὀργανωμένα συμφέροντα, ὥστε νὰ ἀνακηρύσσονται κάθε εἴδους πεποιημένα κατασκευάσματα " λαϊκῆς " μουσικῆς, ζωγραφικῆς καὶ Καραγκιόζη, σὰ γεγονότα μεγάλης καλλιτεχνικῆς ἀξίας καὶ " ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ " τῆς λαϊκῆς πνευματικῆς μας κληρονομιᾶς (3). Εἶναι ἀρκετὸ καὶ χρήσιμο, νομίζω, νὰ δοῦμε τὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ νομίσματος. Εἰδικὰ γιὰ τὸ "Θέατρο Σκιῶν", ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, αὐτὴ ἡ ἄλλη πλευρὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ αὐθεντικὲς καὶ πολύτιμες μαρτυρίες — κι ὄχι εἰκασίες — αὐτοπτῶν.

Στὴν ἐφημερίδα τῆς Χαλκίδας " Εὔβοια " τοῦ 1879 (4) ποὺ τύπωνε καὶ ἔγραφε μιὰ πολύπλευρη καὶ φωτισμένη φυσιογνωμία τοῦ τέλους τοῦ περασμένου αἰώνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ δικοῦ μας, ὁ Γεώργιος Φιλάρετος (5), ἀναγγέλλεται σὲ σχόλιο ἡ ἄφιξη στὴν πόλη τοῦ " Καραγκιόζη " χωρὶς νὰ λείπει καὶ μιὰ ἀντιπολιτευτικὴ διάθεση γιὰ τὴν τότε Κυβέρνηση ποὺ ἐγκαταλείπει τὴν ἐπαρχία στὸ ἔλεός του (6). Στὸ ἑπόμενο φύλλο τῆς ἴδιας ἐφημερίδας (7) ὁ Φιλάρετος σ' ἕνα ὁλοσέλιδο καὶ καυστικότατο ἄρθρο του ἐπιχειρεῖ μιὰ διεξοδικὴ ἀνάλυση τοῦ προβλήματος τῆς θεατρικῆς παιδείας στὴν ἐπαρχία ἀλλά, καὶ τὸ κυριότερο, μᾶς δίνει λεπτομερῆ ὅσο καὶ σπαρταριστὴ περιγραφὴ μιᾶς παράστασης Καραγκιόζη μὲ ἄφθονες, ἀκόμα καὶ τεχνικές, εἰδήσεις. 'Η θεατρικὴ αὐτὴ κριτική, ἂς τὴν ποῦμε ἔτσι, τοῦ Φιλάρετου, ποὺ ἤτανε ἄνθρωπος ἐξαιρετικῆς παιδείας καὶ ὀξύνοιας, εἶναι θαρῶ ἡ πρώτη τοῦ εἴδους καὶ ἔχει ἰδιαίτερη ἱστορικὴ ἀξία τόσο γιὰ τὴν αὐθεντικότητά της ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἀλήθεια της:

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ
Ἡ Η ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΕΠΑΡΧΙΑΚΗ ΣΚΗΝΗ

'Η 'Ακαδημία τῆς Μουσικῆς — Τὸ ρεζίλευμα (8) τοῦ Διὸς — "Οχι λουομένη κοκότα, ἀλλὰ τὸ " χαμάμι" — Πάσης τάξεως καὶ ἡλικίας, ἀλλ' οὐχὶ καὶ παντὸς

"Ολη ἡ εἰκονογράφηση ἔχει γίνει ἀπὸ χαρακτικὰ τοῦ Κλάους Φρισλάντερ, δημοσιευμένα στὸ βιβλίο τοῦ Τζούλιο Καΐμη: Καραγκιόζης ἢ ἡ 'Ελληνικὴ Κωμωδία μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ Θεάτρου Σκιῶν, 'Αθήνα 1935.

Δημήτρης Μίμαρος, ἀνανεωτὴς τοῦ Ἑλληνικοῦ Καραγκιόζη

θρησκεύματος καὶ φύλου — Ὁ Καραγκιόζης εἶναι ἑκατόγχειρ — Ἡ σκηνὴ καὶ αἱ σκηνογραφίαι — Καραγκιόζης καὶ Χατσαϊβάτης — Τὸ λεκτικὸν καὶ τὸ ὕφος τῶν ξυλινο-ἠθοποιῶν — Τὸ προανάκρουσμα καὶ ὁ πρόλογος — Σύγκρισις τοῦ Φαληρικοῦ καὶ τοῦ Χαλκιδικοῦ θεάτρου — Προφύλαξις κατὰ τῆς καπνιστορεγκοποιήσεως — Ἐπίλογος.

Εἰς Παρισίους ὁ πολυδάπανος Γαρνιέρος ἐδαπάνησεν 6-7 δεκάδας ἑκατομμυρίων διὰ τὴν "Ἀκαδημίαν τῆς Μουσικῆς"· ἐν Χαλκίδι ὅμως ἀρκεῖ πενιχρὸν καφενεῖον ἐμβαδοῦ ὀλίγων μέτρων ἐν πτωχῇ συνοικίᾳ, ὅπως γίνῃ δεκτὸς ὁ Καραγκιόζης "μὲ πολὰ ἀστία". Εἶναι ἀληθές, ὅτι δὲν ἐπρόκειτο νὰ διδαχθῇ ὁ "Ὀρφεὺς εἰς τὸν Ἅδην",— ἔνθα ὁ Ὄφεμπαχ ρεζιλεύει δεινῶς τὸν ἐρωτομανῆ καὶ γελοῖον "Δία", — καὶ ἑπομένως τὸ Καφενεῖον τῆς Ἰουδαϊκῆς συνοικίας δὲν εἶχεν ἀνάγκην πλουσίων σκηνογραφιῶν διὰ νὰ παραστήσῃ τὴν σπατάλην τοῦ Ὀλύμπου καὶ τῶν κατοίκων του, ὡς ἐν τῷ "Θεάτρῳ τῆς Εὐθυμίας"· εἶναι ἐπίσης ἀκριβές, ὅτι δὲν ἐπρόκειτο νὰ παρευρεθῶμεν ἀπέναντι τοῦ "Λουτρῶνος τοῦ Γρηγορίου", ἵνα ἴδωμεν λουομένην τὴν κοκόταν Niniche, ἀλλ' ἡ μέλλουσα παράστασις εἶχέ τι τὸ ἀνάλογον· εἶχεν ἀναγγελθῆ διὰ τὴν ἑσπέραν τῆς παρελθ. Πέμπτης εἰς τὸ θέατρον τῆς πόλεως, — ἔνθα ἔζησαν ὁ Ἡσίοδος καὶ ὁ Ἀριστοτέλης, — "τὸ Χαμάμι!". Πολὺ συνέρρεε πλῆθος· καί, ὅταν τὸ ρεῦμα τρέχῃ, δυσκόλως βαδίζει τις πρὸς ἀντίθετον διεύθυνσιν· ἡ περιέργεια ὤθησε τὰ βήματά μας εἰς ἐπίσκεψιν τῆς συγχρόνου ἐθνικῆς ἐπαρχιακῆς σκηνῆς. Εἰσελθόντες εἰς "τὸ Χαλκιδικὸν Θέατρον", εὕρομεν συναδέλφους, ροφῶντας ἡδυπαθῶς καφὲν" Ὀθωμανικόβραστον" ἐν συνοδείᾳ μετὰ τοῦ ἁρμονικοῦ "ναργιλέ". Τὸ ἐν γένει θέαμα ἦτο ἐξόχως δημοκρατικόν· ἡ "πλατεῖα" τοῦ θεάτρου καὶ τὰ ἐκ παραθύρων "θεωρεῖα" κατείχοντο ὑπὸ πλήθους, ἀναμένοντος τὴν ἔναρξιν τῆς παραστάσεως καὶ συγκειμένου ἐκ πάσης κοινωνικῆς τάξεως καὶ ἡλικίας, ἐκ παντὸς θρησκεύματος, ἀλλ' οὐχὶ καὶ παντὸς φύλου. Ἡ φύρδην-μίγδην ἀνάμιξις ἐργατῶν καὶ εἰσοδηματούχων, ὑπαλλήλων καὶ μή, ἐπιστημόνων καὶ βιομηχάνων ἦτο θέαμα, ὅπερ καὶ αὐτὸν τὸν Βλανκὴ ἤθελεν εὐαρεστήσει· μεταξὺ τῶν ἀκροατῶν ἦσαν καί τινες χωρικοί, πρῶτον ἤδη ἀξιωθέντες νὰ ἴδωσι θέατρον, καὶ διὰ τοῦτο μὲ ὀφθαλμοὺς ἀτενεῖς, καὶ ὦτα τεντωμένα διερρήγνυοντο εἰς γέλωτας θορυβώδεις εἰς πᾶσαν ἀφελῆ ἐκ τῆς σκηνῆς λέξιν. Ἐὰν δὲ ὁ τουρκόφιλος ἐκεῖνος, ὅστις κακοβούλως ἐξέφρασε φόβον ἐν τῷ ἀγγλ. κοινοβουλίῳ, ὅτι οἱ τοῦρκοι τῆς Ἀνατολῆς ὑπὸ τὴν Ἑλληνικὴν κυριαρχίαν ἤθελον ὑποστῆ τὰς αὐτὰς βασάνους, ὅσας νῦν ὑποφέρουσιν οἱ Ἕλληνες ὑπὸ τὴν Τουρκικὴν "εἶχε τύχην" νὰ εὑρεθῇ τὴν ἑσπέραν τῆς Πέμπτης εἰς τὸν Καραγκιόζην τῆς Χαλκίδος, ἤθελεν ἀφοπλισθῆ ἐκ τοῦ σατανικοῦ του ἐπιχειρήματος, διότι θὰ ἔβλεπεν ἐν ἀδελφικῇ ὄντως ἀγάπῃ συνδιασκεδάζοντας Χριστιανούς, Ἰουδαίους καὶ Ὀθωμανούς. Ἡ παρουσία τῶν παίδων εἰς τὴν διδαχὴν τοῦ Καραγκιόζη ἀπήρεσεν ἡμῖν, ἐλπίζομεν δέ, ὅτι οἱ διδάσκαλοι καὶ οἱ πατέρες ἢ οἱ ἐπιμεληταὶ των θὰ λάβωσι τὸν κόπον ν' ἀποδείξωσιν ὅτι αἱ trop décolletée εὐφυιολογίαι τῶν Ἀθηναϊκῶν καὶ Χαλκιδικῶν θεάτρων εἶναι δι' ὡριμοτέρας κεφαλάς· ἀλλ' ἡ ἀπουσία τοῦ ὡραίου φύλου ἐκ θεατρικῆς αἰθούσης ἀφίνει πάντοτε πολὺ κενὸν καὶ ὅταν ἀκόμη ἡ αἴθουσα κατοικῆται ὑπὸ τοῦ Καραγκιόζη καὶ τοῦ Χατσαϊβάτη.

Πολλοὶ ἐξ ὑμῶν, — ὦ φίλοι ἀναγνῶσται καὶ θελκτικαὶ ἀναγνώστριαι, — δὲν ἔχετε ἰδέαν τοῦ Καραγκιόζη ἢ ἐξ ἀκοῆς καὶ λίαν συγκεχυμένως. Ἰδοὺ τοὐλάχιστον μία ἀτελὴς σκιαγραφία. Ὁ Καραγκιόζης εἶναι ἑκατόγχειρ, διότι ὁ ἴδιος εἶναι εἰσπράκτωρ, ὁ ἴδιος θυρωρός, ὁ ἴδιος φρουρά, ὁ ἴδιος — ἀκολούθως — ὀρχήστρα, ὁ ἴδιος ὀξύφωνος, βαρύτονος καὶ βαθύφωνος, ὁ ἴδιος "ἄνδρας", ὁ ἴδιος "γυναῖκα", ὁ ἴδιος χορός, ὁ ἴδιος τὰ πάντα· εἶναι εἶδος πανταχοῦ παρόντος. Εἰς τὴν γωνίαν τῆς αἰθούσης χωρίζεται δι' ὀθόνης λευκῆς τρίγωνον, φωτιζόμενον ἐσωτερικῶς· καὶ αὕτη εἶναι ἡ σκηνή. Ἐπὶ τῆς ὀθόνης γίνονται αἱ παραστάσεις δι' ἀνδρεικέλων, κινουμένων ὑπὸ τοῦ ζωντανοῦ Καραγκιόζη — ἀνωτέρου διευθυντοῦ — καὶ ὁμιλούντων ἢ ἀδόντων διὰ τοῦ στόματος αὐτοῦ, ὡς ὁ Κουμουνδοῦρος... ("Α! δὲν τὸ λέγομεν, διότι...), ἕκαστος μὲ τὴν σειράν του. Οἱ ἥρωες ὅλων τῶν παραστάσεων, οἱ διηνεκῶς φίλοι ἐπιστήθιοι τὴν μίαν στιγμὴν καὶ ἐχθροὶ ἄσπονδοι τὴν ἄλλην, εἶναι ὁ κυρίως Καραγκιόζης, ἐξ οὗ καὶ ἡ ὀνομασία τῆς ἐπαρχιακῆς σκηνῆς, καὶ ὁ Χατσαϊβάτης· ὁ μὲν εὐτράπελος, ζωηρός, εὐκίνητος, βωμολόχος εἰς τὸν κῦβον, ἐπιθετικός, καὶ ὑλιστής, ὁπαδὸς τοῦ "μὴ χάνεσαι"· ὁ δὲ αἰσθηματίας, ἀοιδὸς σεβνταλῆς, νουνεχής, σοβαρός, καὶ ἔχει γυρίσει "Ἀνατολὴ καὶ Δύσι, Μπονέντε καὶ Λεβάντε". Τὸ λεκτικὸν τῶν ἠθοποιῶν — ἀνδρεικέλων ἀμφοτέρων τῶν φύλων εἶναι μιξο-βαρβαρο-τουρκο-ιταλοελληνικόν· τὸ ὕφος πλέον ἢ ἐλεύθερον· δὲν ὑπάρχει λέξις, ἔχουσα ἀνάγκην ρόμπας διὰ ν' ἀντηχήσῃ ὑπὸ τὸν κεκονιαμένον θόλον Καραγκιοζικῆς αἰθούσης· τὰ δὲ θέματα τῶν δραμάτων καὶ μελοδραμάτων ἔχουσι ληφθῆ ἐν Ἀδαμιαίᾳ ἀφελείᾳ. Εἰς Ἀθήνας διὰ νὰ παρασταθῇ ὁ "Ῥαμπαγᾶς" ἔχει ἀνάγκην ἀδείας καὶ μελέτης τοῦ πρωθυπουργοῦ, ἐν Χαλκίδι ὅμως ἔχει Carta-bianca ὁ δημοφιλὴς Καραγκιόζης.

Εἰς τὴν οὐβερτούραν διέπρεψεν ὁ Χαμαλάκης — εἷς χυδαῖος Γαβριᾶς — ὡς μαθητευόμενος εἰς τὸ ντέφι· ἤρξατο τέλος "ὁ πρόλογος", διότι ὅλαι αἱ καραγκιοζικαὶ παραστάσεις ἔχουσι καὶ προλόγους· ἐπρόκειτο διὰ τεχνάσματος ὁ Χατσαϊβάτης νὰ καταβιβάσῃ ἔκ τινος ἀνωγείου οἰκίας τὸν Καραγκιόζην, ὡς ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, — εἷς ἀρχηγὸς ἀντιπο-

λιτεύσεως συνήθους ἀξίας νὰ καταβιβάσῃ πρωθυπουργὸν ἐκ τῆς Ἀρχῆς διὰ τεχνάσματος π α ρ α σ κ ε υ ῶ ν, τῇ βοηθείᾳ Μεγαλοϊδεατῶν· καὶ ὁ Χατσαϊβάτης τὸ κατώρθωσε χάρις εἰς τὴν ἐπιμονὴν καὶ τὸ πολυμήχανόν του.

Ὁ πρόλογος ἐπεραιώθη δι' ἑνὸς γενικοῦ " Καλησπέρα σας " πρὸς τὸ κοινόν· μεθ' ὃ πλέον ἤρξατο τὸ " Χαμάμι ", ὅπερ ἔχει θέαμα περίπου ἀπαράλλακτον ὡς τὸ τῆς Niniche· ἡ μόνη διαφορὰ εἶναι, ὅτι ἐκεῖ λούεται ἁβρὰ κ ο κ ό τ α Παρισινή, ἐνῷ ἐδῶ ἐμφανίζονται δύο ἀνατολίτιδες νέαι, — ἡ Σκορδοῦ καὶ ἡ Κρεμιδοῦ. Ἐκεῖ ὑπάρχουσι κόμητες καὶ δοῦκες, ἐδῶ " δερβισάδες καὶ χόντσαι "· ἐκεῖ ἀκροᾶται καὶ διδάσκεται τὸ εὐγενὲς κοινὸν τῆς πρωτευούσης τοῦ Ἑλληνισμοῦ πολυτελέστερον καὶ ἐπὶ τὸ εὐρωπαϊκώτερον τὸν τρόπον τῆς διαφθορᾶς, ἐδῶ κεκμηκότες ἐκ τῆς καθημερινῆς ἐργασίας ἐπαρχιῶται, ἐλλείψει ἠθικωτέρας διασκεδάσεως, διδάσκονται δι' εἰκοσαλέπτου δαπάνης ἐπὶ τὸ ἀνατολικώτερον καὶ ἀ φ ε λ έ σ τ ε ρ ο ν τὰ αὐτά. Εὕρομεν ὅμως καὶ μίαν ἄλλην διαφοράν· ἀντὶ νὰ βλέπωμεν τὴν χαρίεσσαν Ῥαγκανῆ, ἀντὶ ν' ἀκούωμεν τὴν θελκτικὴν ἐκείνης φωνήν, ἐβλέπομεν τὰς ξυλίνους δεσποινίδας, Σκοδοῦ καὶ Κρεμιδοῦ, ἠκούομεν δὲ τὴν βραγχνο-γυναικοφωνὴν τοῦ " γενικοῦ ἀγορητοῦ. . . ".

Πυκνὰ νέφη καπνοῦ σιγάρων καὶ κανονοστοιχιῶν ν α ρ γ ι λ έ δ ω ν ἠπείλησαν ἡμᾶς νὰ μεταβληθῶμεν εἰς ῥ έ γ κ α ς καπνιστάς· καὶ τοῦτο φοβηθέντες διεκόψαμεν τὸ διδακτικὸν ἀκρόαμα, λυπούμενοι ἰδίως, διότι ἐσυλλογίσθημεν, ὅτι ἡ θεατρικὴ ἡμῶν ἐπιθεώρησις ἤθελε μείνει κολοβή· ἀλλ' ὅλα εἶναι μία ἰ δ έ α. . .

Ἐπίλογος.— Ἐκτὸς τῶν Ἀθηνῶν, καὶ τῆς Κερκύρας, — ἐνίοτε δὲ τῶν Πατρῶν καὶ τῆς Σύρου, ὅλαι αἱ ἄλλαι πόλεις τῆς Ἑλλάδος, ὡς μόνην ἐνίοτε " διδαχὴν " ἔχουσι τὸν Καραγκιόζην· οὐχ ἧττον πάντες οἱ ἕλληνες πληρώνουσι τακτικῶς φόρους πρὸς συντήρησιν εὐρωπαϊκοῦ καὶ ἀσέμνου ἐν Ἀθήναις Καραγκιόζη, διότι τὸ θέλουσι Τινές.

Τοιαύτη " ἡ Σύγχρονος Ἐπαρχιακὴ σκηνή ".

— « Τὸ " Ἕως πότε; " ἐρωτήσατε τοὺς ἐν τῷ κοινοβουλίῳ ἀντιπροσώπους τῶν ἐπαρχιῶν, ὧν μέγα μέρος ἀτυχῶς, ἀντὶ κερματίων ῥιπτομένων εἰς διορισμο-παυσομεταθέσεις εἰς τὰς ποδιὰς αὐτῶν, κιθαρῳδεῖ τυφλὰ ὑπὲρ τῆς Κυβερνήσεως "Ναί" ὑπὸ τὰ παράθυρα τοῦ μεγάλου ἀνθρώπου τῆς ἐποχῆς, ὅστις καὶ Νερωνικὰ ἀμφιθέατρα μονομάχων εἶναι ἕτοιμος νὰ οἰκοδομήσῃ, ἀρκεῖ μόνον νὰ ἐξασφαλισθῇ εἰς τὸ λείχειν τὸ μέλι τῆς Ἐξουσίας!!! ».

Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ στὴν Καλαμάτα, λίγο ἀργότερα, παρατηροῦνται οἱ ἴδιες περίπου ἀντιδράσεις στὶς παραστάσεις Καραγκιόζη ποὺ κατέκλυζαν κυριολεκτικὰ τὴν ἐπαρχιακὴ Ἑλλάδα. Στὰ 1896 ἡ ἐφημερίδα " Φαραί " (9) σχολιάζει μὲ δριμύτητα τὴ γενικὴ ἀδιαφορία γιὰ τὶς παραστάσεις ποὺ ἔδινε τὸ καλοκαίρι στὴν πόλη ὁ θίασος Κομνηνοῦ Λουλουδάκη ἐνῶ ἀντίθετα ὁ Καραγκιόζης — " οἱ σαχλαμάρες τοῦ δραματικοῦ φασουλῆ " —, ὅπως τὸν λέει, σημείωναν ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία (10). Ἀλλὰ τὸ σημαντικότερο κείμενο ποὺ δημοσιεύτηκε στὴν ἴδια ἐφημερίδα τὴν ἐποχὴ αὐτὴ (11) εἶναι ἕνα ἐκτεταμένο ἄρθρο μὲ πολὺ μεγάλο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ "Θεάτρου Σκιῶν". Παρέχει πολλὲς εἰδήσεις καὶ στοιχεῖα ποὺ εἶναι ἐξαιρετικὰ χρήσιμα γιὰ νὰ ἐκτιμήσουμε ὄχι μόνο τὸ γενικὸ κλίμα τῆς θεατρικῆς ζωῆς στὴν ἐπαρχία ἀλλὰ καὶ γενικότερα τὴν ἐπίδραση ποὺ ἀσκοῦσε ὁ Καραγκιόζης σ' ἕνα εὐρύτερο κοινό. Δυστυχῶς τὸ ἐπώνυμο τοῦ συντάκτη τοῦ ἄρθρου, ποὺ ὑπογράφει μ' ἕνα " Γεωρ-Γος ", παρ' ὅλες τὶς ἔρευνες τοῦ Καλαματιανοῦ συνάδελφου Γιάννη Ἀναπλιώτη δὲν ἔγινε μπορετὸ νὰ ἐπισημανθεῖ :

ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ: ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΙΤΙΣ

Δὲν εἰξεύρω ἐὰν γίνωνται καὶ εἰς ἄλλο μέρος αὐτὰ τὰ ὁποῖα γίνονται ἐδῶ, εἰς τὴν κλασικὴν αὐτὴν πατρίδα τῆς σκόνης καὶ τῆς . . . σταφίδος, τῆς σαπίλας καὶ τῆς κακομοιριᾶς· δὲν εἰ-

Ο ΜΠΑΡΜΠΑΓΙΩΡΓΟΣ. ΟΔΗΓΕΙΤΑΙ ΣΤΗΝ ΚΡΕΜΑΛΑ

ξεύρω ἐὰν ἀφαρπάζωνται ἔτσι εὔκολα οἱ ἄνθρωποι, ἐὰν ἐνθουσιοῦν, ὅπως ἡμεῖς μὲ τὸ παραμικρὸν εἰς τὴν ἀρχὴν καὶ ὕστερον σιγὰ σιγά, καταπίπτομεν εἰς τὸ μηδὲν τοῦ ἐνθουσιώδους θερμομέτρου μας. Καί, παραλείποντες τόσα καὶ τόσα ἄλλα ποὺ ἠμπορούσαμε ν' ἀπαριθμήσωμεν, παραλείποντες ἀκόμη καὶ τὴν Ἀγωνιστίτιδα ποὺ μᾶς ἔπιασε μὲ τοὺς Ὀλυμπιακοὺς ἀγῶνας καὶ τὰς κληροδοτήσεις ποὺ μᾶς ἀφῆκε, δηλαδὴ συλλόγους καὶ κόντρα συλλόγους, γυμναστήρια καὶ παραγυμναστήρια — τὰ σοβαρώτερα — γειτονικὰς σφαιροβολίας καὶ οἰκογενειακοὺς δρόμους — τὰ ἰλαρώτερα — ἐξαρθρήματα καὶ κατάγματα τῆς πνευμονίας καὶ πλευρίτιδος — τὰ τραγικώτερα —, παραλείποντες καὶ τὴν Κρητικίτιδα, ποὺ μᾶς ἔπιασε μὲ τὰ Κρητικὰ καὶ ὅσας αὐτὴ πάλι μᾶς ἐξεφούρνισεν εἰς τὸ μέσον ἐπιτροπάς, δηλαδὴ τὰς ἐπιτροπείας, κομητᾶτα καὶ παρακομητᾶτα, Κ έ ν τ ρ ο ν (12) μὲ τὸ ὁποῖον ἀγκυλώθησαν τὰ μέλη του καὶ λόγους ἐνθουσιώδεις, καὶ συλλαλητήρια καὶ ἐράνους καὶ ἐθελοντὰς καὶ λιποταξίας καὶ τέλος ἀρκετοὺς πρόσφυγας, πολλαπλασιαζομένους καθ' ἑκάστην, παραλείποντες ὅλ' αὐτά, λέγομεν, διότι περὶ αὐτὰ ἐνδιέτριψαν καὶ ἐνδιατρίβουν ἀκόμη αἱ ἐφημερίδες καὶ διότι αὐτὰ εἶνε κ α θ ο λ ι κ α ί, οὕτως εἰπεῖν, ν ό σ ο ι, ἐρχόμεθα εἰς μίαν ἐντόπιον, ἥτις παρατηρεῖται μόνον ἐδῶ εἰς τὰς Καλάμας καὶ τὴν ὁποίαν ἀναγράφομεν εἰς τὴν ἐπικεφαλίδα μας. Πρόκειται, μ' ἄλλα λόγια, περὶ μιᾶς νόσου τὴν ὁποίαν θὰ μᾶς ἐπιτραπῇ νὰ ὀνομάσωμεν Κ α ρ α γ κ ι ο ζ ί τ ι δ α, ὡς γεννηθεῖσαν ἐξ αἰτίας τοῦ Καραγκιόζη.

Ἡ κατάληξις ῖ τ ι ς ἐν τῇ ἰατρικῇ σημαίνει φλεγμονήν. Οὕτω μηνιγγῖτις, νεφρῖτις, ἀθρῖτις, πλευρῖτις, καὶ τόσα ἄλλα εἰς ῖτις, σημαίνει φλεγμονὴν τῶν μηνίγγων, τῶν νεφρῶν κλπ. Ὁμοίως λοιπὸν καὶ ἡ λέξις Καραγκιοζῖτις, ὑποδηλοῖ φλεγμονὴν τοῦ Καραγκιόζη, ὄχι δηλαδὴ τοῦ ἀνδρεικέλου Καραγκιόζη, ἀλλὰ τῆς εἰκόνος αὐτοῦ, τῆς ἀποτυπωμένης ἐντὸς τοῦ κέντρου ὡρισμένων ἐγκεφαλικῶν κυττάρων. Διὰ νὰ γίνῃ ὅμως ἡ ἀποτύπωσις αὕτη ἐντὸς τοῦ ἐγκεφάλου, ἐχρειάσθη νὰ ἐργασθῇ τὸ ἐν λόγῳ κέντρον· ἀλλὰ πᾶσα ἐργασία προϋποθέτει κίνησιν, πᾶσα δὲ κίνησις συνεπάγεται, ὡς ἄμεσον ἐπακολούθημα, θερμότητα, ἡ δὲ θερμότης προέρχεται συνεπείᾳ τῆς ἐκεῖ συρροίας τοῦ αἵματος· ὅταν δὲ ἡ συρροία αὕτη τοῦ αἵματος εἶναι μεγαλειτέρα τοῦ φυσιολογικοῦ, παράγεται ὑπεραίμωσις, καὶ συνεπῶς ἡ φ λ ε γ μ ο ν ή. Ἀρκετὰ θαρρῶ, τὰ ὀλίγα αὐτὰ ἐπιστημονικὰ πρὸς ἐξήγησιν τῆς ἀναπτύξεως τῆς ὑπὸ συζήτησιν νόσου· καὶ τώρα ἐπ' αὐτῆς ταύτης τῆς νόσου.

Τὸ ἱστορικὸν αὐτῆς δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ τόσον, ὅσον ἡ ἐνεστῶσα κατάστασις. Ἡ ἐμφάνισις τῆς Καραγκιοζίτιδος ἐδῶ εἰς τὰς Καλάμας χρονολογεῖται ἀπὸ τριετίας — τότε τοὐλάχιστον ἐνθυμοῦμαι τοὺς πρώτους κ α ρ α γ κ ι ο ζ ι ῶ ν τ α ς, κατὰ τὸ χ ο λ ε ρ ι ῶ ν τ α ς — ἀφ' ὅτου βασιλεὺς τῶν βωμολοχημάτων καὶ τοῦ ἀγοραίου καλαμπουριοῦ εἰσήλασε κατὰ τὸ καλοκαῖρι τοῦ '94 ὁ Μήμαρος. Καὶ θὰ μετετρέπετο ἀναμφιβόλως εἰς π ύ η σ ι ν καὶ θὰ ἐ β ρ ω μ ο ῦ σ ε, ὅπως καὶ αἱ ὁμοίας φύσεως φλεγμοναί, ἂν ἡ ἐπίσκεψις τοῦ Μήμαρου δὲν ἐπανελαμβάνετο κάθε καλοκαῖρι, ὥστε νὰ κρατῇ πάντοτε ἀμείωτον, ἀδιάπτωτον εἰς τὸ ὀξύ της στάδιον, ἄνευ οὐδεμιᾶς ὑφέσεως, μὲ φόβους μάλιστα κακοηθεστέρων ἐκβάσεων. Τέκνον τῶν Ἀλωνίων τῶν Πατρῶν ὁ Μήμαρος εἶνε καλλιτέχνης αὐτοδίδακτος καὶ περιάγει ἐδῶ κ' ἐκεῖ εἰς τὰ διάφορα τῆς Πελοποννήσου κέντρα, τὰ χάρτινά του ἀνδρείκελα, τὸν δημοφιλῆ πλέον Καραγκιόζην του μὲ τὸν ἀμίμητον σιὸρ-Διονύσιόν του, τὸν ἀθάνατον — διότι πρὸ πάντων αὐτὸν ἀπεθανάτισε τὸ δημοτικόν του τραγοῦδι — μπάρμπα - Γεῶργόν του καὶ τὴν λοιπὴν χορείαν τῶν ἡρώων του. Καὶ ὅταν πατήσῃ τὸ πόδι του ὁ Μήμαρος, ὅταν ὁ Καραγκιόζης τραβήξῃ τὴν οὐρὰν τῆς γιακέττας τοῦ σιὸρ - Διονύσιου, ἢ τὴν φουστανέλλαν τοῦ μπάρμπα-Γεώργου, ὁ κόσμος γίνεται ἄλλος ἀντ' ἄλλου, ἔξω φρενῶν, γαλβανίζεται. Ἐδῶ μάλιστα εἰς τὰς Καλάμας ὁ ἐνθουσιασμὸς διὰ τὸν Καραγκιόζην ὑπερέβη πᾶν ὅριον. Σύσσωμοι τὸν ὑπεδέχθησαν μὲ ἐνθουσιασμὸν ἀπροκάλυπτον, εἰς ἑκάστην δὲ ἀνανέωσιν ἐπισκέψεως, ὁ ἐνθουσιασμὸς αὐτὸς πολλαπλασιάζεται, ἐξαπλοῦται, μεγεθύνεται, μεταβάλλεται εἰς παραφοράν· κάτι τι πλέον, καὶ εἰς τρέλλαν· ἀκόμη περισσότερον εἰς φρενῖτιδα· ἔτι πρὸς εἰς μανίαν. Καὶ ἀκούεις τὴν νύκτα, μὰ βράδυ, μὰ μεσάνυκτα, μὰ χαράματα, τὴν ἡμέραν, μὰ πρωί, μὰ μεσημέρι, μὰ ἡλιόγερμα, παντοῦ ὅπου πᾶς, στὸν περίπατο, στὴν ἐξοχή, στὴν ἀγορά, στὸ σπίτι σου, στὸ καφενεῖο, στὴν πλατεῖα, τὴν ὥρα ποὺ κοιμᾶσαι, τὴν ὥρα ποὺ ξυπνᾶς, τὴν ὥρα ποὺ νίπτεσαι, ὅταν μελετᾶς στὸ δωμάτιό σου, ὅταν ρεμβάζῃς στὴν παραλία, ὅταν γράφῃς στὴν ἐρωμένη σου καὶ σὲ κυνηγᾶ καὶ σὲ ξεκουφαίνει καὶ σοῦ ξεσχίζει τὰ

νεῦρα καὶ σοῦ γεννᾶ τὴν φούρκαν, τὸ τραγοῦδι τοῦ μπάρμπα-Γεώργου ἔξαφνα:

Ὁ Γιῶ-μανὰ μ' νό Γιῶ-νό Γιῶργος πέ-ρασε
Ηέϊ, Ηέϊ, Ηέϊ " φσσσσσσίτ ", πέρασε...

Τὸ τελευταῖον μάλιστα τοῦτο "φσσσίτ", ἡ σπαρακτικὴ αὐτὴ σφυρικτριὰ σοῦ γεννᾶ τὴν ἀνατριχίλαν εἰς τὸ κορμὶ καὶ σοῦ τρυπᾶ τὸν ἐγκέφαλον σὰν πυρωμένον τρυπάνι καὶ σοῦ φέρνει ἀκουσίως εἰς τὰ χείλη σου τὴν φράσιν: " τὸν περίδρομο ντέ! ", ἢ τὴν παραπλησίαν "μαχαῖρι !", ἢ —μᾶλλον ἀνθρωπινώτερον — ἀκούεις τὸ τραγοῦδι τοῦ σιὸρ - Διονύσιου:

Τσὴ λέω ἀφσὲ - τσὴ λέω ἀφσὲ τσὴ μπαρτζόλες
καὶ τσὴ μπαρτζο- καὶ τσὴ μπαρτζολαρίες
Νὰ μὴ γιομήσ' ἡ γειτονιὰ ἀπὸ τσὴ κουμπουρίες.

Καὶ εἰς τὸ τέλος τὸ πεταχτόν, τὸ πλῆρες χάριτος ἑπτανησιακῆς τὸ Trio, τὸ Alegro ὅπως τὸ ἔλεγεν εἰς τὴν γλῶσσαν του ὁ σιὸρ-Διονύσιος :

Λαριλάμ, λάρι, λάρι, λαριρὶμ ρὰμ ράμ...

Καὶ μὴ θαρρεῖτε πῶς αὐτὰ τ' ἀκούετε μόνον ἀπὸ τὰ χαμίνια, τὰ ὁποῖα ὅμως — καὶ τοῦτο χάριν τοῦ δικαίου — εὑρίσκονται εἰς τὸ φόρτε των ἐδῶ; ὄχι. Αὐτὰ δύνασθε νὰ τ' ἀκούσετε ἐξ ἴσου ἀπὸ τὸ αὔθαδες στόμα τοῦ λούστρου ὅσον καὶ ἀπὸ τὸ σοβαρὸν τοῦ σχολαστικοῦ δασκάλου, ἀλλὰ καὶ ὁ κομψευόμενος λ έ ω ν δὲν πηγαίνει ὀπίσω· ἀλλὰ καὶ ἔτι πρὸς ἔχει χωρήσει ἡ Καραγκιοζῖτις, μέχρι ποῦ νὰ τὸ ψάλλουν καὶ κοράλλινα χείλη ἀκόμη, ὅπως, τὴν ὥρα ἀκριβῶς ποὺ γράφω — ὡς διὰ νὰ πιστώσῃ τὰ γραφόμενά μου — ψάλλει τὸ τραγοῦδι τοῦ σιὸρ-Διονύσιου, μιὰ τρελλὴ γειτονοπούλα μου, ἕνα μοδιστράκι ποὺ μοιάζει μὲ τὸ γαρύφαλο, ποὺ καρφώνει μὲ μιὰ καρφίτσα κάθε μέρα ἐκεῖ στὸ δεξιὸν μέρος τοῦ δεσμοφύλακος μπούστου της. Γιατὶ τάχα στὸ δεξιὸν καὶ ὄχι στὸ ἀριστερόν; Μήπως φοβεῖται νὰ μὴν ἀ γ κ υ λ ώ σ η τὴν καρδιά της;

Καὶ τὰ γνωρίζουν αὐτὰ καὶ τὰ τραγουδοῦν ὅλοι, διότι καὶ ὅλοι εἶνε θαμῶνες τοῦ Μήμαρου. Μεταξὺ δύο θροουσῶν ἀτλαζίνων φ ο υ σ τ ῶ ν ὑποφαίνεται δειλὸν τὸ τ σ ί τ ι τῆς πτωχῆς ἐργάτιδος, ἢ τὸ χαριτωμένον, τὸ ὁλόδροσον προσωπάκι τῆς σκανδαλιάρας μοδιστρούλας· καὶ παρὰ τὸ βερνικωμένον ὑπόδημα τοῦ λ έ ο ν τ ο ς προβάλλει αὐθάδης ὁ γυμνός, ὁ ρυπαρὸς ποῦς τοῦ βαρκάρη, ὁ δὲ τζέντλεμαν ἐπιστήμων, ὁ ἀνώτερος ὑπάλληλος, ὁ χειροκτιοφορῶν εὐγενής, ὁ ἔντιμος ἀξιωματικὸς χάσκων πρὸ τῶν χαριτολογιῶν τοῦ Χατζαϊβάτη, δίδει εἰς τὸν κουτσαβάκην ἀραπατζῆν τὸ σιγάρο του διὰ ν' ἀνάψῃ, ἐνῷ παρέκει ὁ μαθητὴς μυκτηρίζει τὴν μυωπίαν τοῦ πλησίον διδασκάλου του. Πλήρης Δημοκρατία βλέπετε! Ἐκεῖ, πρὸ τῆς πανίνης καὶ λαδωμένης τοῦ Καραγκιόζη σκηνῆς αἱ κοινωνικαὶ προλήψεις ὑποχωροῦν, οἱ κοινωνικοὶ φραγμοὶ καταπίπτουν, τὰ διάφορα κοινωνικὰ στρώματα, ἀναμὶξ κείμενα, ἀποτελοῦσι μίαν μᾶζαν, ἣν θὰ ἐξήλευεν ὁ νεώτερος κοινωνισμός, ὁ νεώτερος Σοσιαλισμός.

Ὡς θαυμαστὰ τὰ ἔργα σου, Καραγκιόζη! Τὶς λόγος ἐξαρκέσῃ πρὸς ὕμνον τῶν θαυμασίων σου!

Φαντασθῆτε ὅτι ὁ Καραγκιόζης κατέστρεψε τὸν θίασον Λουλουδάκη. Ἡ Ἑλληνικὴ σκηνὴ ἐτάφη ἐν Καλάμαις ὑπὸ τοῦ τουρκικοῦ μπερντέ.— Διψάω, βρὲ ἀδερφέ, διψάω γιὰ Μήμαρο, ἔλεγε προχθὲς ἀνώτερος ὑπάλληλος πρὸς κακομαθημένην ἐκεῖ ὁμάδα, μέλος τῆς ὁποίας ἐτύγχανε καὶ ὁ ὑποφαινόμενος.

Καὶ ἐὰν ἡ νόσος ἔφθανε μόνον ἕως ἐδῶ, κακὴ ὑπομονή, ἀλλ' αὐτὴ ἔχει προχωρήσει πολύ, πάρα πολύ. Προχθές, ἔξαφνα, ἠρχόμην ἀπὸ κάτω, ἀπὸ τὴν θάλασσαν ὅτε, ἐκεῖ πρὸς τὴν φάμπρικαν τοῦ Στασινοπούλου ὀλίγον παρακάτω, ἕνα τρομακτικὸν μπάμ, μποὺμ μοῦ ἀνέκοψε τὸν δρόμον καὶ μὲ ἠνάγκασε νὰ παρατηρήσω ἀριστερά μου, αἵματα καὶ πτώματα προοιωνιζόμενος. Πόσον ἠπατώμην εὐτυχῶς! Ἀπὸ κάτω ἀπὸ ἕνα χαγιάτι μεταξὺ δύο ὑποβασταζουσῶν αὐτὸ ξυλίνων στηλῶν αἰωρεῖτο ἕνα σεντόνι· ὀλίγοι σαλιάγκοι διασκευασμένοι εἰς λύχνους ἐφώτιζον τὸ σεντόνι ἔσωθεν, ὥστε νὰ διαφαίνεται ἐκείνην τὴν στιγμὴν ὁ μπάρμπα-Γεῶργος γιαταγανίζων καὶ πιστολίζων Τούρκους — ἐπίκαιρον γὰρ τό τε θέμα καὶ τὸ θέαμα. Ἐκτὸς δηλαδὴ τοῦ Μεγάλου Καραγκιόζη, ὅπως ἀποκαλεῖται εἰς τὴν γλῶσσαν τῶν θαυμαστῶν του χαμινίων, ἔχομεν καὶ τοὺς γειτονικοὺς Καραγκιόζηδες.

Πρὸ ἡμερῶν πάλι ἕνας μικροσκοπικός, τόσος δά, ντελαλῖσκος, διελάλει ὅτι· " εἰς ἕνα σπίτι κοντὰ στὴ στρατῶνα, ἀπέναντι στοῦ Ἀργύρη, δίπλα ἀπὸ ἕνα μπογιατζίδικο, παρακάτω ἀπὸ ἕνα πηγάδι, θὰ παρασταθῆ ἀπόψε ὁ Καραγκιόζης· ὅσοι ἐρθῆτε θὰ μείνετε πολὺ εὐχαριστημένοι ".

Ἀλλὰ καὶ ἔτι περαιτέρω ἔχει χωρήσει ἡ γάγγραινα αὕτη τῆς Καραγκιοζίτιδος. Ἕνας μικρός, μόλις ὀκταετής, υἱὸς ἑνὸς φίλου μου, ἔλεγε προχθὲς εἰς τὸν πατέρα του· " θέλω νὰ γίνω Καραγκιόζης, πατέρα! ". Καὶ εἰς τὰ σαλόνια ἀκόμη ἔχει χωθῆ ὁ βρωμερὸς αὐτὸς βωμολόχος. Προχθὲς εἰς ἕνα φιλικό μου σπίτι, ποὺ πῆγα νὰ κάμω μίαν ἐπίσκεψιν, εὗρον ἐπάνω εἰς τὸ τραπέζι εἰς τὴν σάλαν ἕναν ... Καραγκιόζη. Ἐνῶ δὲ τὸν ἐπῆρα στὰ χέρια μου καὶ τὸν ἐξήταζα καὶ ἠπόρουν διὰ τὴν καταπληκτικὴν αὐτὴν διάδοσιν τοῦ μολύσματος ἀκούω τὴν κόρην τοῦ σπιτιοῦ νὰ μ' ἐρωτᾶ:

— Ἐγὼ τὸν ἔκαμα αὐτὸν τὸν Καραγκιόζη, κυρ-Γιῶργο, εἶνε καλός;

Τὸ μίασμα — καὶ δυστυχῶς εἶνε μίασμα πολὺ δηλητηριῶδες — ἔχει διαδοθῆ παντοῦ, ἔχει καταλάβει ὅλα τὰ στρώματα, ἔχει κυριεύσει ὅλας τὰς ἡλικίας. Καὶ ἀκούεις ἔξαφνα τὰ μικρὰ παιδάκια, τὰ τρυφερά, τὰ ἁπαλά, τὰ ἄπλαστα αὐτὰ κεφαλάκια, εἰς τὰ ὁποῖα ἡ μίμησις ἀκμάζει καὶ ἡ ὁποία φέρει τὴν ἕξιν, τὰ ἀκούεις νὰ διαμείβουν μεταξύ των τὴν φράσιν: " ξοῦ, ρὲ γέρω-ξούρα " τοῦ Καραγκιόζη, ἢ τὴν ἄλλην τὴν τόσον αἰσχρὰν τοῦ μπάρμπα-Γεώργου: " ρὲ ἄει στὸ διάολο γιουρτόπιασμα ", ἢ τρία-τέσσερα μαζὶ χειροκρατούμενα νὰ τραγουδοῦν ψευδίζοντα ὡς ποὺ νὰ στρέφουν ἐκεῖ στὴν γωνίαν καὶ νὰ μακραίνουν καὶ νὰ μὴν ἀκούεται πλέον ἡ φωνή των :

" Ὁ Γιῶ-μάνα μ' νό Γιῶ-νό Γιῶργος πέα-πέασε κέϊ, κέϊ, κέϊ ".

Καὶ τὸ συμπέρασμα ; Βρέτε το σεῖς κ. κ. Καλαματιανοί ».

Οἱ εἰδήσεις ποὺ ἔχουμε γιὰ παραστάσεις Καραγκιόζη στὴν Καλαμάτα φτάνουν ὡς τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας ([13]). Ἀλλὰ ἀπὸ δῶ καὶ πέρα φαίνεται ὅτι ἀρχίζει μιὰ οὐσιαστικὴ μεταβολή. Τὸ Θέατρο Σκιῶν δὲν ἀντιμετωπίζεται ὅπως πρῶτα, ἐχθρικά, μάλιστα πολλὲς φορὲς δὲ λείπουν τὰ ἐγκώμια καὶ οἱ συγκρίσεις μὲ τοὺς διάφορους θίασους ποὺ καταλήγουν πάντοτε στὴ νοσταλγία τοῦ Καραγκιόζη. Ὁ τοπικὸς τύπος σχολιάζει εὐρύτατα τὴν θεατρικὴ κίνηση καὶ μᾶς παρέχει χρήσιμες πληροφορίες. Ἔτσι τὸ καλοκαίρι τοῦ 1900 ἔπαιζε ἐκεῖ ὁ θίασος Πεταλᾶ - Λοράνδου ([14]) ποὺ χρεωκόπησε ἐξαιτίας τοῦ Καραγκιόζη. Ἡ ἐφημερίδα " Φρουρὸς " ([15]) γράφει γιὰ τὸ " θαυμάσιο καραγκιοζοπαίκτη Μπέκο... "! Τὴν ἑπόμενη χρονιὰ ἔπαιζε στὴν Καλαμάτα μαζὶ μὲ τὸν Καραγκιόζη καὶ " ἕνας δραματικὸς φασουλῆς " καὶ " μερικοὶ αὐτοσχέδιοι ἠθοποιοὶ οἱ ὁποῖοι παριστάνουν κωμωδίες καὶ παντομίμες " ([16]). Εἶναι μιὰ σημαντικὴ μαρτυρία γιὰ ὕπαρξη λαϊκοῦ θεάτρου ποὺ ὁ συντάκτης τῆς ἐφημερίδας τὸ βρίσκει ἄθλιο : " Ἀπὸ τὶς ἀγνώστου προελεύσεως αὐταῖς κωμωδίες ἡ σπινθηρίζουσα καὶ δηκτικὴ εὐφυία τοῦ καραγκιόζη εἶναι πολὺ προτιμωτέρα... ". Φαίνεται ὅτι ἀπὸ τὸ 1901 κ' ἔπειτα ὁ Καραγκιόζης ἀρχίζει ν' ἀλλάζει. Κ' εἶναι πολύτιμη ἡ πληροφορία τῆς Καλαματιανῆς ἐφημερίδας([17]) γιὰ τὸν καραγκιοζοπαίκτη Δάβο ἢ Ντάβο μὲ τὴν ὁποία κλείνουμε τὴν ἔρευνά μας : " Ἐφέτος ὁ καραγκιόζης παρουσιάζεται ὀλίγον εὐρωπαῖος. Διότι ἀνεβίβασεν ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ ποδήλατον καὶ ἡ μουσικὴ μπάντα του εἶναι ἀπὸ βιολὶ καὶ λαγοῦτο· εἶναι σωστὸ κονσέρτο ἀπὸ τὴ φιλαρμονική. Χωρὶς ὑπερβολὴ εἶναι ἀμίμητος. Καὶ τὸ ἀκροατήριόν του πυκνόν... ".

ΣΠΥΡΟΣ ΚΟΚΚΙΝΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Διεξοδικὴ μελέτη μου γιὰ τὴ θεατρικὴ ζωὴ τῆς Χαλκίδας στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰ. μὲ τίτλο " Συμβολὴ στὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, 1884 - 1934 ", δημοσιεύτηκε στὸ περιοδ. " Νέα Ἑστία ", τεῦχος 812, 1.5.1961.

(2) Εὐχαριστίες ὀφείλω στὸ συγγραφέα τῆς Καλαμάτας Γιάννη Ἀναπλιώτη ποὺ μὲ βοήθησε ἀποτελεσματικὰ στὴν ἔρευνά μου.

(3) Μιὰ σωστὴ τοποθέτηση τοῦ προβλήματος τῶν στοιχείων τοῦ λαϊκοῦ μας πολιτισμοῦ καὶ τῆς λαϊκῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης βλ. στὸ ἄρθρο τοῦ Γιάννη Π. Γκίκα "Λαϊκὴ ζωγραφικὴ - λαὸς - λαϊκισμός ", περιοδ. " Ἀνάλυση ", τεύχη 3 καὶ 4, Φεβρουαρίου - Μαρτίου 1975.

(4) Ἑβδομαδιαία ἐφημερίδα. Κυκλοφόρησε ἀπὸ τὸ 1876 — 1880.

(5) Ἐκτεταμένη παρουσίαση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Φ. εἶναι ἡ μελέτη μου μὲ τίτλο " Ἕνας ἀνένδοτος δημοκράτης ", ποὺ δημοσιεύτηκε στὸν " Ταχυδρόμο ", τεῦχος 640, 16.7.1966.

(6) " Εὔβοια ", ἀριθ. 197, 24 Ὀκτωβρίου 1879, σ. 2 :
« Τὸ κοινὸν τῆς πόλεώς μας διασκεδάζει ὁ " Καραγκιόζης ", ἐγκαθιδρυθεὶς ἔν τινι παρὰ τὴν Ἰουδαϊκὴν συνοικίαν καφφενείῳ, ἔνθα ἀθρόον προσελκύει καθ' ἑσπέρας πλῆθος ἐκ τῆς ἐργατικῆς τάξεως ἰδίως. Μᾶς εἶπον ὅτι προχθὲς ἡ " ὡραία Σειρήνη " ἔκαμε fureur...Ὡς ἐν Ἀγγλίᾳ ὑπάρχουσι πλησίον τῶν εὐαριθμων ἑκατομμυριούχων, ἑκατομμύρια πενήτων, οὕτω καὶ ἐν Ἑλλάδι οἱ ὑψηλοὶ καὶ Μεγάλοι τῶν Ἀθηνῶν κλέπται τῶν φόρων μας, συντηροῦντες δι' αὐτῶν εἰς τὸ πεῖσμα τῆς ἠθικῆς τὴν Niniche, τὴν Jolie parfumeuse et Cie, ἐγκαταλείπουσι διὰ τὴν ἀπὸ τῆς σκηνῆς διδαχὴν τῶν ἐπαρχιῶν τὸν " Καραγκιόζην " καὶ τὴν " ὡραίαν Σειρήνην "!!! Εἴμεθα περίεργοι νὰ μάθωμεν, ἐὰν θ' ἀνακαλυφθῆ τέλος πάντων ἐν τῇ βουλῇ δι' ἐπερωτήσεως ὁ τόσῳ ἰσχυρὸς τοῦ Γαλλικοῦ θεάτρου προστάτης, ὅστις ἐναντίον τοῦ συμφέροντος τῆς δημοσίας ἠθικῆς καὶ εἰς τὸ πεῖσμα τῶν φορολογουμένων ἐπαρχιῶν, διώκει τὴν ἠθικὴν καὶ τερπνὴν Ἰταλικὴν μουσικήν, ἐξασθενεῖ δὲ τὴν διδακτικὴν ἑλληνικὴν σκηνὴν ἐν τῇ πατρίδι τοῦ Σοφοκλέους καὶ τοῦ Αἰσχύλου! Ὅταν δὲ μάθωμεν αὐτόν, — μὰ Κουμουνδοῦρος ἢ Ἄλλος τις εἶναι ἀδιάφορον, — θ' ἀναγράψωμεν τ' ὄνομά του ὡς διαφθορέως τῶν πατρίων ἠθῶν καὶ τῆς ἠθικῆς — ἧς ἄνευ οὐδέν. Ἄλλως τε, ἐὰν αἱ Ἀθῆναι θέλουσι θέατρα καὶ μάλιστα τοιαῦτα, ἐν τίνι δικαιώματι μᾶς ὑποχρεοῦσιν αἱ Κυβερνήσεις νὰ πληρώνωμεν ἡμεῖς τὴν συντήρησίν των; ».

(7) Ὅ.π., ἀριθ. 198, 1 Νοεμβρίου 1879, σ. 4.

(8) Ὅλα τὰ ἀρακωμένα εἶναι τοῦ Φιλάρετου.

(9) Ἑβδομαδιαία ἐφημερίδα ποὺ κυκλοφόρησε ἀπὸ τὸ 1895 κ.ἑ.

(10) " Φαραί ", ἀριθ. 51, 9 Ἰουνίου 1896, σ. 2 :
« Ἀλλὰ διατὶ τόση ἀπροθυμία εἰς τὴν ὑποστήριξιν τοῦ θεάτρου, ὅπερ εἶνε ἡ ἀρίστη καὶ ὠφέλιμος ψυχαγωγία; Μὲ τὰς εὐτελεῖς τιμὰς τῶν εἰσιτηρίων δρ. 1,20. Αη θέσις, λεπτὰ 70 Βα θέσις, ἔπρεπε καθ' ἑκάστην νὰ εἶναι ὑπεπλήρες. Ἄλλοτε παραπονούμεθα ὅτι δὲν ἔχομεν θέατρον καὶ διερχόμεθα μὲ τοὺς Καραγκιόζηδες καὶ τοὺς Φασουλῆδες, τώρα ποὺ τέλος πάντων ἔχομεν ἓν ἀνεκτὸν ὁπωσδήποτε καὶ δυνάμεθα νὰ διερχώμεθα ἐκεῖ ἐν τῷ μέσῳ τοῦ μαγευτικοῦ Κήπου τῆς Ἐδὲμ ὡραίας θερινὰς νύκτας, διατὶ δὲν τὸ ὑποστηρίζομεν; ».

Ἐπίσης " Φαραί ", ἀριθ. 53, 23 Ἰουνίου 1896, σ. 3 :
« Θέατρον, θέατρον, φωνάζομεν καθ' ἑκάστην· ἰδοῦ ὅπου ἔχομεν ἤδη καὶ θέατρον ἐν ᾧ δύναταί τις νὰ διέλθῃ στιγμὰς τέρψεως. Ἐν τούτοις οἱ θεαταὶ μετρῶνται εἰς τὰ δάκτυλα καίτοι αἱ τιμαὶ τῶν εἰσιτηρίων εἶναι τόσον εὐτελεῖς ὥστε νὰ εἶναι προσιταὶ καὶ εἰς τὰ πενιχρότερα βαλάντια. Αἱ εἰσπράξεις αὐτοῦ μόλις εἰς τὰ πρὸς συντήρησιν ἀπολύτως ἀναγκαῖα ἐπαρκοῦσι. Καὶ ὅμως τὸ φιλοθεάμον(;) κοινὸν τῆς πόλεώς μας σαρδελοειδῶς συνωθεῖται ἵνα ἀκούσῃ τὴς ἀηδίες τοῦ καραγκιόζη καὶ τὴς σαχλαμάρες τοῦ δραματικοῦ φασουλῆ. Δὲν εἴμεθα ἄξιοι τῆς τύχης μας; ».

(11) " Φαραί ", ἀριθ. 56, 14 Ἰουλίου 1896, σελίδες 3 - 4.

(12) Ὅλα τὰ ἀρακωμένα εἶναι τοῦ συντάκτη.

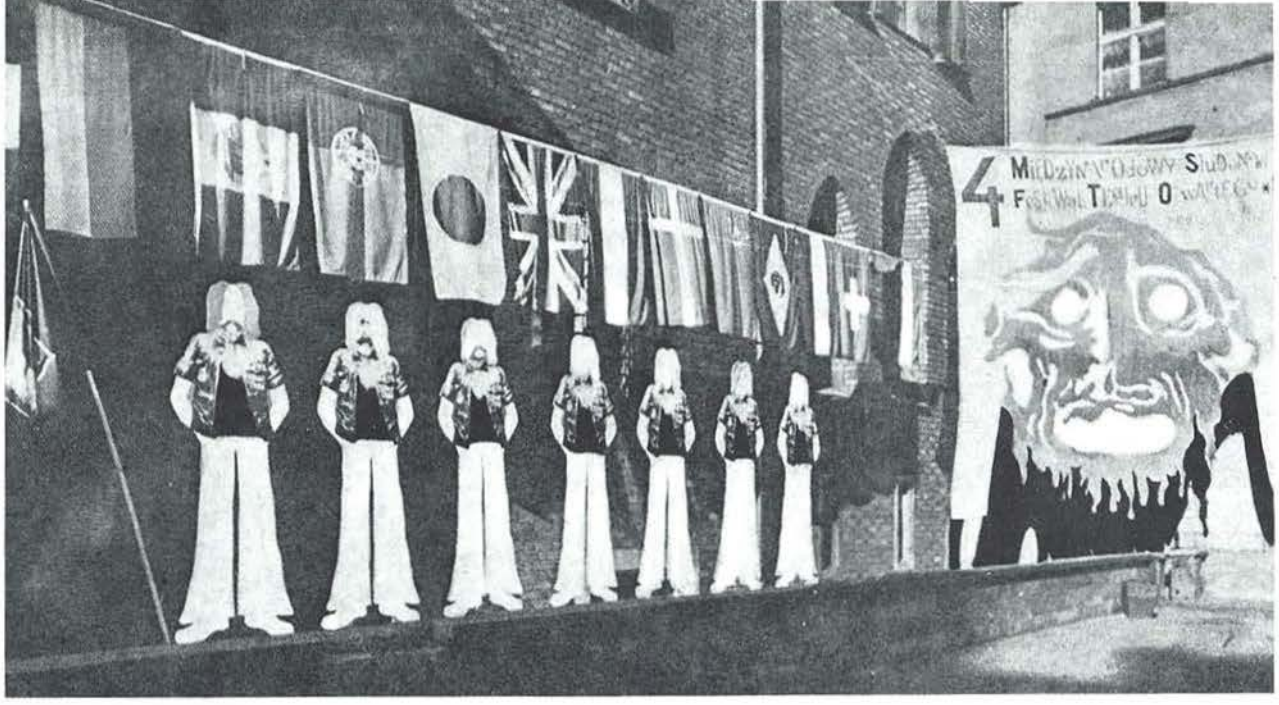
(13) " Φαραί ", ἀριθ. 172, 8 Αὐγούστου 1899, σ. 3 ὅπου μάλιστα ἀναφέρεται ὅτι ἐκτὸς τοῦ Καραγκιόζη ἔπαιζε τότε καὶ " μελόδραμα " στὴν πόλη.

(14) " Φῶς ", ἀριθ. 1, 23 Ἰουλίου 1900, σ. 4.

(15) " Φρουρός ", ἀριθ. 264, 7 Νοεμβρίου 1900, σ. 2 : " Καθ' ἑσπέραν ἐν τῷ καφενείῳ τοῦ κ. Παν. Δημητρέα ἐν τῇ συνοικίᾳ Μπουχαλίνας, δίδει παραστάσεις ὁ θαυμάσιος καραγκιοζοπαίκτης Μπέκος... ".

(16) " Φῶς ", ἀριθ. 85, 20 Μαΐου 1901, σ. 2 καὶ ἀριθ. 94, 17 Ἰουνίου 1901, σ. 2.

(17) Ὅ.π., ἀριθ. 96, 24 Ἰουνίου 1901, σ. 1.



ΓΙΑ ΕΝΑ ΝΕΟ ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΠΟΓΚΟΥΣΛΑΒ ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ

Τῆς ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Ὁ Μπογκούσλαβ Λιτβίνιετς εἶναι ὁ διευθυντὴς τοῦ Παγκόσμιου Φοιτητικοῦ Φεστιβὰλ Ἀνοιχτοῦ Θεάτρου πού, ἀπὸ τὸ 1967, παρουσιάζει κάθε δυὸ χρόνια στὸ Βρότσλαβ τῆς Πολωνίας, μιὰ ἐπιλογὴ ἀπὸ θεάματα πού 'χουν ξεχωρίσει σὲ παγκόσμια ἢ ἐθνικὰ φεστιβάλ. Σὰ σύνθημα γι' αὐτὴ τὴν ἐκδήλωση, ὁ Λιτβίνιετς προτείνει "Τὸ νέο θέατρο - δρόμος τῆς προόδου" κι ἀναζητᾶ στὰ θεάματα μιὰ κοινὴ βάση: "τὸ πνεῦμα τῆς κοινωνικῆς εὐθύνης, τὸ πνεῦμα τῆς ἀνεξάρτητης φαντασίας καὶ τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης". Ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη συναντήθηκε καὶ συζήτησε μαζί του τὸ φετινὸ Μάη, στὸ Φεστιβὰλ τοῦ Νανσὺ - πανόραμα τῆς ἐξέλιξης τοῦ νέου θεάτρου (τὸ "Θ" θὰ ἀσχοληθεῖ μ' αὐτὸ διεξοδικὰ σὲ ἄλλο τεῦχος). Ἡ ἐνδιαφέρουσα αὐτὴ συζήτηση δημοσιεύεται μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ V Φοιτητικοῦ Φεστιβὰλ Ἀνοιχτοῦ Θεάτρου, ποὺ θὰ γίνει στὰ τέλη Ὀχτώβρη, στὸ Βρότσλαβ.

Κ.Θ.: Μὲ βάση τὴν εἰκόνα ποὺ προσφέρει φέτος τὸ Φεστιβὰλ τοῦ Νανσύ, πῶς ἀντιμετωπίζετε τοὺς προσανατολισμοὺς τοῦ νέου θεάτρου, αὐτὴ τὴ στιγμή;

ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ: Στὸ Βρότσλαβ, στὴν Πολωνία, ἔχουμε προσπαθήσει νὰ διαμορφώσουμε μιὰ φιλοσοφία τοῦ νέου θεάτρου, ποὺ τ' ὀνομάζουμε κι ἀνοιχτὸ θέατρο. Πρόκειται γιὰ φιλοσοφία γιατὶ τὸ κίνημα τοῦ νέου θεάτρου δὲν εἶναι μονάχα μιὰ ἐπανάσταση ἀπέναντι στὴν κουλτούρα, δὲν εἶναι ἡ ἐρασιτεχνία τῆς ἀστικῆς τέχνης, ἀλλὰ μιὰ ἐκδήλωση ἑνὸς τρόπου ζωῆς, μιᾶς ὁλικῆς συμπεριφορᾶς ποὺ ἐκδηλώνεται, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, καὶ μὲ τὸ θέατρο. Αὐτὸ τὸ θέατρο συμπίπτει μὲ τὰ μὴ καλλιτεχνικὰ κινήματα, ὅπως ἡ φοιτητικὴ ἐξέγερση πρὶν ἀπὸ ἑπτὰ ὀχτὼ χρόνια. Καὶ τὸ περίεργο μ' αὐτὰ τὰ κινήματα εἶναι ὅτι ἐμφανίστηκαν ταυτόχρονα στὴ Γαλλία, στὶς Ἑνωμένες Πολιτεῖες, στὴν Πολωνία. Αὐτὸ ἀποδείχνει ὅτι δὲν ὑπάρχουν σύνορα. Ὑπάρχει μιὰ ἑνιαία πολιτιστικὴ βάση.

Κ.Θ.: Ποιά, κατὰ τὴ γνώμη σας, εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ μοιράζεται τὸ νέο θέατρο μὲ τὰ μὴ καλλιτεχνικὰ κινήματα τοῦ '68 καὶ ποὺ τὸ χαρακτηρίζουν τόσο σὰ στάση ἀπέναντι στὴ ζωὴ ὅσο καὶ σὰν τομέα τῆς τέχνης;

ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ: Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, εἶναι ἕνα εἶδος αἰσιοδοξίας — σ' ἀντίθεση μὲ τὸ θέατρο τοῦ παράλογου πού, στὸ θεατρικὸ ἐπίπεδο, προηγήθηκε ἀπὸ τὸ κίνημα τοῦ ἀνοιχτοῦ θεάτρου. Μιὰ αἰσιοδοξία ἐπαναστατική. Δηλαδή, ὁ ἄνθρωπος ποὺ βρίσκει τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς στὴν κοινωνικὴ δραστηριότητα, στὸν τομέα τῆς δράσης. Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι αὐτὸ τὸ κίνημα ἔχει πάρει μαρξιστικὴ θέση σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Σᾶς θυμίζω μιὰ φράση τοῦ Γκράμσι: *"Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἡ διαδικασία τῶν ἴδιων του τῶν πράξεων"*. Αὐτὸ τὸ κίνημα ἔχει τὴν ἐλπίδα ὅτι μὲ τὴ δράση μποροῦμε νὰ ἀλλάξουμε τὴ ζωή. Ἐκεῖ βρίσκεται ἡ διαφορὰ μὲ τοὺς ὑπαρξιστὲς καὶ τὸ παράλογο. Ὁ μύθος τοῦ Σίσυφου δὲν ὑφίσταται γιὰ τούτη τὴ φιλοσοφία.

Ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ σημεῖο σ' αὐτὸ τὸ θέατρο: ἡ τέχνη, ἡ ἔκφραση τῆς ζωῆς, εἶναι ἡ ὁ λ ι κ ὴ ε ὐ θ ύ ν η τοῦ καλλιτέχνη ἀπέναντι στὶς ὑποχρεώσεις τῆς ζωῆς. Ἡ ἀντίληψη τῆς ἀστικῆς τέχνης ἔχει δημιουργήσει γιὰ κάθε καλλιτέχνη μιὰ μικρὴ γωνίτσα δράσης: τὴν κουλτούρα, ὅπου ἡ τέχνη παίζει ρόλο ἢ διασκέδασης ἢ ἐξύψωσης (αἰσθητικῆς). Ἀντίθετα, ἡ τέχνη πρέπει νὰ εἶναι ἐκδήλωση τῆς εὐθύνης, ὄχι μονάχα τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλὰ καὶ τοῦ πολιτικοῦ καὶ τοῦ γιατροῦ, π.χ. τοῦ ψυχίατρου καὶ τοῦ ἠθικοῦ φιλόσοφου καὶ τοῦ ἱεραπόστολου ἀκόμα.

Σὰ βασικὸ χαρακτηριστικὸ μποροῦμε νὰ ἐντοπίσουμε τὴν ἀντίληψη γιὰ τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ τὴν κουλτούρα. Αὐτὸ τὸ κίνημα πιστεύει ὅτι δὲν ὑπάρχει ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν κουλτούρα καὶ τὴ φύση. Οἱ ἐπαναστατημένοι ἀστοὶ φιλόσοφοι θέλουν νὰ βλέπουν αὐτὴ τὴν ἀντίφαση σὰ μιὰ ἀντίφαση ὑπερβατική. Γιὰ μᾶς, αὐτὴ ἡ ἀντίφαση ὑπάρχει, ἀλλὰ εἶναι μιὰ ἀντίφαση ἱστορική. Ἄρα, μποροῦμε νὰ τὴν ἀλλάξουμε σύμφωνα μὲ τὴν καλὴ θέληση καὶ τὴ δράση τοῦ ἀνθρώπου. Δὲν εἶναι κάτι ἀπόλυτο. Τὸ ἀνοιχτὸ κίνημα — κι αὐτὸ εἶναι ἡ βάση τῆς ἠθικῆς του φιλοσοφίας — ἀναζητᾶ ἕνα β ά σ ι κ ὸ ἄνθρωπο, ἕναν ἄνθρωπο ἔξω ἀπ' τὴν κουλτούρα, ἀπογυμνωμένο, σὰ νὰ βρίσκεται μπροστὰ στὴν Ὥρα τῆς Κρίσης. Σὰ βάση τῆς φιλοσοφίας του παίρνει τὰ κύρια ἀνθρώπινα κίνητρα: τὴ συμπάθεια καὶ τὸν ἐνθουσιασμό. Ἀπ' τὴ συμπάθεια βγαίνει ἡ αἰσιοδοξία αὐτοῦ τοῦ κινήματος κι ἀπὸ τὸν ἐνθουσιασμὸ ξεπετάγεται ἡ ἐπιθυμία νὰ πάρουμε θέση *ἀκτιβίστα*.

Στὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο, τὸ κίνημα αὐτὸ δὲν κατευθύνεται ἀπὸ τὴν πιθανότητα τοῦ ἀριστουργήματος, ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ τοποθετήσει στὴ βιβλιοθήκη του καὶ ποὺ ζεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν

ἱστορία. Ἀνήκει στὸ συγκεκριμένο χῶρο καὶ χρόνο. Ἂν ἡ σύγχρονη στιγμὴ δὲν ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἐκτιμήσει τὸ ἔργο, τότε αὐτὸ τὸ θέατρο δὲν ὑπάρχει.

Κ.Θ.: Ἐδῶ προκύπτει τὸ πρόβλημα τῶν κριτηρίων γιὰ τὴν ἐκτίμηση τοῦ νέου θεάτρου. Καὶ μὲ κριτήρια δὲν ἐννοῶ βέβαια μιὰ ἱεραρχικὴ ἀξιολόγηση σὲ σχέση μ' ἕνα πρότυπο. Ἐννοῶ κριτήρια ἐνδογενῆ, στὸν κάθε χῶρο καὶ χρόνο, ποὺ νὰ 'χουν ὅμως καὶ μιὰ καθολικότητα: κριτήρια καλλιτεχνικῆς καὶ πολιτικῆς ἀποτελεσματικότητας ("πολιτικῆς" ὄχι μὲ τὴν ἔννοια τοῦ "κάνω πολιτικὴ" ἀλλὰ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ἐπιδρῶ στὸν κοινωνικὸ χῶρο μὲ σκοπὸ νὰ προκαλέσω ἀλλαγή).

ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ: Ἡ ποιότητα εἶναι ἕνα κριτήριο ἀναμφισβήτητο. Πάντως, γενικά, εἶναι δύσκολο νὰ μιλᾶμε γιὰ ἀξίες σὲ τοῦτο τὸ κίνημα, γιατὶ οἱ ἀξίες του πρέπει νὰ ξαναδημιουργοῦνται ἀέναα. Πέρα ἀπ' αὐτό, κάθε ἄνθρωπος, σὲ κάθε στιγμὴ τῆς ζωῆς του, πρέπει νὰ δημιουργεῖ ἠθικὰ ἀξιώματα. Ἀπ' αὐτὰ ἐξαρτιέται κ' ἡ ἀποτελεσματικότητα τῶν πράξεών του.

Κ.Θ.: Τὸ κίνημα τοῦ νέου θεάτρου ἀναθεωρεῖ πολλὲς ἀπὸ τὶς παραδοσιακὲς θεατρικὲς σχέσεις καὶ δομές. Ποιὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀναθεωρήσεις σᾶς φαίνονται περισσότερο σημαντικές;

ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ: Ἡ ἀναθεώρηση τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὸ θέαμα καὶ τὸ κοινὸ κι ἀκόμα, ἀνάμεσα στὸν καλλιτέχνη καὶ τὸ συνεργάτη του. Τὸ πρόβλημα τοῦ συνεργάτη εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ καὶ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ τοῦ κινήματος. Τὸ νέο θέατρο παίρνει ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα μιὰ θέση ταυτόχρονα ποιητικὴ καὶ θεατρική.

Κ.Θ.: Γιατὶ θεατρική;

ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ: Γιατὶ στὸ θέατρο εἶναι πιὸ ἔντονη, ἀπ' ὅτι, σὲ ὁποιαδήποτε ἄλλη τέχνη, ἡ ζωντανὴ ἐπαφὴ ποὺ ἀναζητᾶ κάθε δημιουργία. Κοιτάξτε π.χ. αὐτοὺς τοὺς ποιητὲς ποὺ ἀρχίζουν νὰ τραγουδᾶνε τὰ ποιήματά τους, αὐτοὺς τοὺς ζωγράφους ποὺ ἀπορρίπτουν τοὺς πίνακες καὶ κάνουν "πράξεις", τοὺς μουσικοὺς ποὺ ψάχνουν τὸ θέατρο τῆς μουσικῆς, ποὺ ψάχνουν τὴ μουσικὴ ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινό.

Κ.Θ.: Πιστεύω ὅτι οἱ τέχνες ποὺ ἀναφέρατε, ἀναζητώντας μιὰ ὁλικὴ λειτουργία κ' ἕνα ἄνοιγμα πρὸς τὴ ζωή, ἔχουν προχωρήσει σὲ πολὺ βαθύτερες τομὲς ἀπ' ὅ,τι τὸ θέατρο. Ἡ κριτικὴ ἀναθεώρηση τῆς θεατρικῆς γλώσσας καὶ λειτουργίας, ποὺ γίνεται ἀπ' τὸ νέο θέατρο, εἶναι σχετική, ἐνῶ οἱ ἀντίστοιχες κριτικὲς ἀναθεωρήσεις στὶς πλαστικὲς τέχνες ἢ στὴ μουσικὴ π.χ. εἶναι ριζικές.

ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ: Αὐτὸ τὸ πρόβλημα εἶναι πολὺ περίπλοκο. Γιατὶ τὸ νέο θέατρο ξεκίνησε τὴ ζωὴ του μὲ τὴν ἐξέγερση τῶν βασικῶν συγκινήσεων ἔξω ἀπὸ τὴν κουλτούρα. Πιστεύω πὼς διαπίστωσε ὅτι, τὰ μέσα ὀπτικῆς ἔκφρασης ποὺ χρησιμοποιοῦν ἀντικείμενα, εἶναι ἱστορικὰ παράγωγα τοῦ ἀνθρώπου, ἄρα ἕνα εἶδος κουλτούρας. Τὸ νέο θέατρο φοβήθηκε νὰ χρησιμοποιήσει τὰ μέσα ἐπικοινωνίας — σύμβολα, παρμένα ἀπὸ ἕνα κόσμο τῶν ἀντικειμένων, γιατὶ τὸ ἀντικείμενο εἶναι κάτι τὸ τεχνητό, ὑπόκειται στὴν κουλτούρα καὶ τὸν πολιτισμό. Ἴσως, ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τὴν πρώτη δημιουργικὴ φάση αὐτοῦ τοῦ κινήματος ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τῶν πλαστικῶν τεχνῶν ποὺ προβληματίζονται γύρω ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο.

Κ.Θ.: Εἴπατε ὅτι τὸ νέο θέατρο ἀποφεύγει τὴ χρήση τοῦ ἀντικείμενου, γιατὶ τὸ ἀντικείμενο ὑπόκειται στὴν κουλτούρα. Ὅμως καὶ τὰ δυὸ ἄλλα μέσα ποὺ χρησιμοποιεῖ τὸ νέο θέατρο — ἡ λέξη, ὁ λόγος καὶ τὸ σῶμα — ὑπόκεινται κι αὐτὰ στὴν κουλτούρα. Τὸ σῶμα ἑνὸς ἐργάτη π.χ. εἶναι διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ σῶμα ἑνὸς διανοούμενου ποὺ κι αὐτὸ εἶναι διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ σῶμα ἑνὸς ὑπάλληλου ἢ μιᾶς νοικοκυρᾶς. Ἡ "κουλτούρα" ξέρουμε ὅτι καθορίζει καὶ τὸ σῶμα ἀκόμα σ' ἕνα μεγάλο βαθμό.

ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ: Τὸ νέο θέατρο ἀντιμετωπίζει τὸ σῶμα ταυτόχρονα, σὰν ἰδέα καὶ σὰν πράξη.

Κ.Θ.: Πιστεύετε ὅτι στὸ φετινὸ Φεστιβὰλ τοῦ Νανσὺ ἀποκαλύφτηκαν καινούριες δημιουργικὲς κατευθύνσεις, ἢ ὄχι;

ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ: Ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ εἶχαν ἤδη διαγραφεῖ πρὶν ἀπὸ τοῦτο τὸ Φεστιβάλ. Δὲ βρῆκα τίποτα καινούριο κατὰ βάση — ἐκτὸς ἀπ' τὴ δουλειὰ τῶν Ἰταλῶν, τῶν Remondi—Caporossi καὶ τῆς Maschera. Στὴ δουλειά τους, εἶδα ἕνα εἶδος συναδέλφωσης τοῦ ἀνοιχτοῦ θεάτρου μὲ τὶς πλαστικὲς τέχνες. Μποροῦμε ἐπιτέλους νὰ ποῦμε ὅτι ἀφοῦ καθορίσαμε τὴ βασική μας φιλοσοφία, ἀρχίζουμε νὰ ἐλευθερωνόμαστε, κ' ἔτσι φτάνει ὁ καιρὸς ὅπου χωρὶς κίνδυνο τὸ θέατρο μπορεῖ νὰ ἀναζητήσει τὰ ἀντικείμενα σὰν ἕνα συμβολικὸ εἶδος γιὰ ἀποτελεσματικὴ δράση.

Κ.Θ.: Πῶς θὰ εἶναι προσανατολισμένο τὸ φετινὸ Φεστιβὰλ στὸ Βρότσλαβ;

ΛΙΤΒΙΝΙΕΤΣ: Σὲ κάθε Φεστιβὰλ τοῦ Βρότσλαβ, βάζω ἕνα θέμα. Π.χ. γιὰ τὸ προηγούμενο εἶχα βάλει τὸ θέμα: Τὸ νέο θέατρο ἀπέναντι στὸ περιβάλλον καὶ τὸν καιρό του. Γιὰ τὸ ἑπόμενο, διάλεξα τὸ θέμα: Τὸ νέο ἀνοιχτὸ θέατρο καὶ τὰ προβλήματα τῆς ἀποτελεσματικότητας.

Ἀπὸ τὴν ἔναρξη τοῦ IV Φεστιβὰλ Ἀνοιχτοῦ Θεάτρου. Ὄρθιος, στὴ μέση, ὁ ὀργανωτής του, σκηνοθέτης Μπογκούσλαβ Λιτβίνιετς

Ν Τ Ο Κ Ο Υ Μ Ε Ν Τ Α

ΧΟΥΝΤΙΚΕΣ ΧΟΡΗΓΙΕΣ

461 πολὺ γνωστοὶ καὶ ἄγνωστοι ὑπέβαλαν αἴτηση στὸν κ. Τσάκωνα!

Τὰ "*Ντοκουμέντα*" τοῦ περασμένου τεύχους δημοσιέψανε τὰ ὀνόματα 191 συμπολιτῶν ποὺ εἰσπράττουν, γιὰ τρία χρόνια, μηνιάτικη χορηγία ἀπὸ 4.000 δραχμές, τὴν ὁποίαν... *ηὐδόκησαν* νὰ τοὺς παραχωρήσουν οἱ περιβόητοι Παναγιωτάκης καὶ Τσάκωνας, ὑπουργοὶ "Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν" τῆς Χούντας.

Ὁ κατάλογος ἦταν ἐπίσημος. Στάλθηκε, σημαδιακὴ μέρα — 21η Ἀπριλίου 1975! — στὴ Βουλή, ἀπὸ τὸν ὑπουργὸ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν τῆς Νέας Δημοκρατίας, σὰν ἀπάντηση σὲ '*Ερώτηση* βουλευτῶν.

Κατάπληκτοι, οἱ ὀλίγοι ἐναπομένοντες ἀφελεῖς ἕλληνες, ἀνακάλυψαν — ἀνάμεσα στοὺς 191 ἐπιχορηγούμενους ἀπὸ τὴ Χούντα — τὰ ὀνοματεπώνυμα συμπολιτῶν, ποὺ κυκλοφοροῦν καί... κοκορεύονται σὰν "προοδευτικοί", "δημοκράτες" καὶ "ἀντιστασιακοί"...

Αὐτὴ ἦταν ἡ πρώτη πράξη τῆς κωμωδίας (ἢ τοῦ δράματος), ποὺ παρακολουθήσαμε. Ὑπάρχει, ὅμως, καὶ δεύτερη πράξη — πολὺ πιὸ ἀποκαλυπτικὴ κ' ἐνδιαφέρουσα: Δυὸ ἄλλοι μακροσκελεῖς κατάλογοι — ἐπίσημοι κι αὐτοί. Περιλαμβάνουν — ὁ πρῶτος 108, ὁ δεύτερος 353 — συνολικὰ 461 ὀνόματα συμπολιτῶν, ποὺ ὑπέβαλαν αἰτήσεις καὶ — εὐπειθέστατοι! — ζητοῦσαν ἀπὸ τοὺς ὑπουργοὺς τῆς Χούντας Παναγιωτάκη καὶ Τσάκωνα, τὴν ὄχι καὶ τόσο *ἐπίζηλη* χορηγία. Οἱ δυὸ κατάλογοι διέρρευσαν καὶ δημοσιεύτηκαν ἤδη σὲ λογοτεχνικὸ περιοδικὸ ποὺ βγαίνει στὴν Ἄμφισσα.

Τὸ "Θ" ἐλπίζει νὰ προσφέρει καὶ μιὰ τρίτη — σπαραξικάρδια — πράξη: Ἕναν κατάλογο μὲ ὀνόματα συμπολιτῶν, ποὺ 'χαν τὴν "ἀτυχία" νὰ ὑποβάλουν αἰτήσεις γιὰ παροχὴ χορηγίας τὸ "σωτήριον" ἔτος 1974, ἀκόμα καὶ λίγες μέρες πρὶν πέσει ἡ Χούντα!

Μιὰ ἀντιπαραβολὴ ἀνάμεσα στὸν κατάλογο αὐτῶν ποὺ παίρνουν χορηγία (προηγούμενο τεῦχος), κι αὐτῶν ποὺ τὴ ζήτησαν, φανερώνει κατ' ἀρχὴν ποιοὶ πῆραν χορηγία χωρὶς νὰ ὑπογράψουν αἴτηση.

ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΥΠΟΒΑΛΛΟΝΤΩΝ ΑΙΤΗΣΙΝ ΚΑΤΑ ΤΟ ΕΤΟΣ 1972 ΔΙΑ ΤΗΝ ΑΠΟΝΟΜΗΝ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΧΟΡΗΓΙΑΣ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΥΠΟΘΕΣΕΩΝ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ, ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΩΝ, ΑΡΧΕΙΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Ἀθηναῖος Ἀνδρέας, Οἰκονομολόγος - Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Ἀθηναῖος Περσεύς, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ἀκτύπη Ζωή, Ζωγράφος, Παρίσι
Ἀλεξιάδου Νίτσα, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Ἀντωνιάδης Ἀλέξανδρος (Γιανακός), Λογοτέχνης, Πειραιεὺς
Ἀπέργης Ἀχιλλεύς, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Ἀποστόλου Νικόλαος, Φιλότεχνος, Βόλος
Ἀρβανιτάκης Ἀναστάσιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ἀσημακοπούλου Δέσποινα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι

Βαρβιτσιώτης Ἰωάννης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Βαρβιτσιώτης Τάκης, Λογοτέχνης, Θεσσαλονίκη
Βλαχόπουλος Παναγιώτης, Λογοτέχνης, Ζάκυνθος
Βασιλείου Γεωργία, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Βασιλίκας Ἠλίας, Λογοτέχνης, Ἁγ. Παρασκευὴ Ἀττικῆς
Βασιλάκης Δημήτριος, Ποιητής, Ἀθῆναι
Βρέλλης Παῦλος, Γλύπτης, Ἰωάννινα

Γεωργιάδης Γεώργιος, Μουσουργός, Ἀθῆναι
Γεωργακοπούλου Ἀθηνᾶ, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Γεωργίου Γεώργιος, Λογοτέχνης - Ἰατρός, Θῆβαι
Γιαννακόπουλος Κωνσταντῖνος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Γκίκας Γιάννης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Γκούσιος Ζαφείριος, Λογοτέχνης, Λάρισα
Γρηγοριάδης Γόρης, Λογοτέχνης, Κύπρος

Δεμιρτζῆς Δημήτριος, Λογοτέχνης, Θεσσαλονίκη
Διαμαντίδης Νικόλαος, Λογοτέχνης, Χίος
Δούκα Ἑλλάς, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι

Εὐμορφόπουλος Ἀνέστης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι

Ζαρούκας Κώστας, Λογοτέχνης, Πειραιεὺς
Ζαχαρῆς Λάμπρος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Ζυγομαλᾶ Αἰκατερίνη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Ζώρας Λεωνίδας, Μουσουργὸς - ἀρχιμουσικός, Ἀθῆναι

Καββάδας Νικόλαος, Συγγραφεύς, Χίος
Καλογήρου Ἀπόστολος, Ἐκδότης Ἐφημερίδος, Ἀθῆναι
Καλογιάννης Βάσος, Λογοτέχνης, Λάρισα
Καλουδᾶς Πέτρος, Ἐκδότης Περιοδικοῦ, Θεσσαλονίκη
Καμβύσης Νῖκος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κανακάρης Ἀντώνιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Καρκάλας Ἰωάννης, Μουσικός, Λάρισα
Κερασιώτη Ξένη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Κλάρα Ἄρια - Ἀγλαΐα, Συγγραφεὺς, Ἀθῆναι
Κοκκίνης Σπῦρος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κοκόροβιτς (Κοκοράκης) Κωστῆς, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κολέφας Ἰωάννης, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κομίνη Ἑλένη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Κομίνης Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κοντογεώργη Ἄννα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Κορκιδάκης Ἐμμανουήλ, Ἱεροκήρυξ - Μελετητής, Πειραιεὺς
Κορναράκη Εὐαγγελία, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Κοσκινᾶς Χρίστος, Διακοσμητής, Ἰταλία
Κουτσογιαννόπουλος Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κουτσοδόντη Εὐαγγελία, Λογοτέχνις, Χίος
Κουχτσόγλου Ἰωάννης, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Κυράγγελος Παῦλος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κυριακίδης Βασίλειος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Κωστούλας Φώτης, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι

Λιάσκας Βασίλειος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι

Μαγιόπουλος Στυλιανός, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μαιναλιώτης Γιάννης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μάλαμας Λάμπρος, Λογοτέχνης, Ἰωάννινα
Μανιᾶς Θεοφάνης, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι

Ματαράγκας Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ματούση Ξένη, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Μαυρούλια Σαπφώ, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Μπουγάτσος Νικόλαος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Μποῦρλος Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μπούτβας Νικόλαος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι

Νικολαΐδης Μελῆς, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Νικόλας (Παυλόπουλος), Γλύπτης, Ἀθῆναι

Οἰκονομᾶκος Παν., Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Οἰκονομάκης Παναγιώτης, Λογοτέχνης, Καλαμάτα
Ὀλύμπιος Πέτρος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι

Παναγόπουλος Ἰωάννης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Παπαγρηγοράκης Ἐμμανουήλ, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Παπαδάκης Ἀριστόδημος, Ζωγράφος-Ἁγιογράφος, Ἡράκλειο
Παπαδημητρίου Ἰάσων, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Παπαευαγγέλου Νικόλαος, Πρόεδρος Ὁμίλου, Κοζάνη
Παππᾶς-Παπανικολάου Κωνσταντῖνος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Παππᾶς Χρῆστος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Πέτσκος Χαράλαμπος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Πιέριος Ἀναστάσιος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Προβατάκης Θεοχάρης, Λογοτέχνης, Θεσσαλονίκη

Ρουσιάδης Μάριος, Συγγραφεύς, Βέροια
Ροῦσσος Τάσος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ρώτας Γεώργιος, Παιδικὴ Λογοτεχνία, Ἀθῆναι

Σακελλαρίου Φάνης, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Σαμσάρης Δημήτριος, Λογοτέχνης, Σέρραι
Σαρδελῆς Κωνσταντῖνος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σιμιγδαλᾶς Ἀντώνιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σινόπουλος Παναγιώτης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σπεράντζας Θεοδόσιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Στεργίου Κωστῆς, Λογοτέχνης, Πάτραι
Σύρκας Γεώργιος, Μουσικός, Ἀθῆναι
Σχοινᾶς Ἀντώνιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σωτηρακοπούλου-Σχοινᾶ Ἁγνή, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι

Ταξιάρχης Ντῖνος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Τράκα Χαρίκλεια, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Τριάρχης Φώτιος, Συγγραφεύς, Θεσσαλονίκη
Τσαπάλας Χρῆστος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Τσατσαπᾶ-Ζαχαροπούλου Μαρία, Λογοτ.-Καλλιτ., Θεσ/νίκη
Τσιτσοπούλου Ἑλένη, Καλλιτέχνις, Ἀθῆναι

Φερεντῖνος Δημήτριος, Γλύπτης, Ἀθῆναι

Χαλκούση Ἑλένη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Χαρίσης Εὐάγγελος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Χαρμπούρη Ἰσαβέλλα, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Χατζηβασιλείου Παντελῆς, Λογοτέχνης, Πειραιεὺς
Χατζόπουλος Γεώργιος, Λογοτέχνης-Λαογράφος, Δράμα
Χρυσοχοΐδου Τίτσα, Καλλιτέχνις, Ἀθῆναι

Ψύρρη Ἀθηνᾶ, Ζωγράφος, Ἀθῆναι

ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΥΠΟΒΑΛΛΟΝΤΩΝ ΑΙΤΗΣΙΝ ΕΝΤΟΣ ΤΟΥ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1973 ΔΙΑ ΤΗΝ ΑΠΟΝΟΜΗΝ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΧΟΡΗΓΙΑΣ

Ἀγγελῆς Ἀπόστολος, Λογοτέχνης, Ἀμύνταιον-Φλωρίνης
Ἀγγελίδου Μαρία, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Ἀγραφιώτης Δημήτριος, Ζωγράφος-Λογοτέχνης, Θεσ/νίκη
Ἀθανασόπουλος Κωνσταντῖνος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Αἰλιανοῦ Ἔφη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Ἀκριβόπουλος Ἀθανάσιος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Ἀλιφέρη Κατίνα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Ἀναστασόπουλος Ἰωάννης, Συγγραφεύς-Λογοτέχνης, Χαλκίς
Ἀναστοπούλου Κλειώ, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Ἀναγνωστόπουλος Ἀθανάσιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ἀνδρικόπουλος Γιάννης, Λογοτέχνης, Αἴγιον
Ἄνθης Δημήτριος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Ἀντίπας Παναγιώτης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ἀντωνόπουλος Πᾶνος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ἀποστολίδης Λάμπης, Λογοτέχνης, Λουτράκι Κορινθίας
Ἀποστολόπουλος Θεόδωρος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ἀρβανίτης Διονύσιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ἀρβανίτης Νῖκος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ἀργυροπούλου Ἰωάννα, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Ἀργυρόπουλος Ἀθανάσιος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Ἀρμύρα Ἀγγελική, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Ἀρτεμάκης Στυλιανός, Συγγραφεὺς-Κριτικός, Ἀθῆναι
Ἀσλάνογλου Νικόλαος, Λογοτέχνης, Θεσσαλονίκη
Ἀρχιγένης Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Αὐγουστίνου Ἔλεν, Ζωγράφος-Ποιήτρια, Ἀθῆναι

Βαγενᾶ Λούλα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Βαγενᾶς Νῖκος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Βακαρέλης Ἰωάννης, Μουσικός, Θεσσαλονίκη
Βαλαβάνη Ἑλένη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Βαλασκαντζῆς Δημ., Δ/ντὴς Λογ. Περιοδικοῦ «Νέα Σύνορα»
Βάλκου Μαρία, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Βαρβαρρῆγος Ἀναστάσιος, Φιλόλογος-Ἀρχαιολόγος, Ἀθῆναι
Βάρναλης Ἰωακείμ, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Βασαρδάνης Σταῦρος, Συγγραφεύς, Βόλος
Βασιλείου Σάββας, Μεταφραστής, Ἀθῆναι
Βασιλικιώτης Θαλῆς-Ἱερεμίας, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Βασιλειάδης Στέφανος, Συνθέτης, Ἀθῆναι
Βασιλειάδης Σῶτος, Συνθέτης-Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Βέη Μαίρη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Βενάρδος Σωκράτης, Ποιητής, Ἀθῆναι
Βερύκιος Σπυρίδων, Συγγραφεύς, Θεσσαλονίκη

Βιέννα Χαρά, Ζωγράφος-Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Βικέτος Ἐμμανουήλ, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Βιρβίλλης Ζήσιμος, Συγγραφεὺς-Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Βλασσοπούλου Μαρία, Λαογράφος, Χανιά-Κρήτης
Βλαχογιάννης Κωνσταντῖνος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Βλαχοδημητρᾶκος Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Βογιατζῆ-Σεβαστοπούλου Δέσποινα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Βολανάκης Λάμπης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Βότση Ὄλγα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Βουγιουκλάκη-Πήλικα Σοφία, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Βουλγαράκης Δαμιανός, Λογοτέχνης, Λάρισα
Βουτσικάκης Θεόδωρος, Λογοτέχνης, Θεσσαλονίκη

Γαλανάκη Ἀντιγόνη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Γαλανάκης Μαρ. (Ἀρκάδιος Πηγαῖος), Λογοτέχνης, Ρέθυμνον
Γαλάνης Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Γαλανὸς Γιάννης, Λογοτέχνης-Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Γαρουφαλιᾶς Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Γεροντικὸς Ἀρσένιος, Λογοτέχνης, Ἰωάννινα
Γέρος Δημήτριος, Ζωγράφος, Λεβάδεια
Γεωργιάδης Γεώργιος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Γεωργιάδης Γεώργιος, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Γεωργίου Ἰωάννης, Ἁγιογράφος, Ἀθῆναι
Γεωργίου Τώνης, Μουσικός, Ἀθῆναι
Γεωργακόπουλος Νῖκος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Γιακουμέλου Μαρία, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Γιαννοπούλου Γεωργία, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Γιαννουλόπουλος Χρῆστος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Γκίνης Ἀλκιβιάδης, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Γκιόκας Ἀναστάσιος, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Γκιόλας Μᾶρκος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Γρηγοράκης Μιχαήλ, Λογοτέχνης, Χανιά
Γκοσιόπουλος, Δημήτριος, Λογοτέχνης-Κριτικός, Θεσ/νίκη
Γρατσέας Εὐάγγελος, Λογοτέχνης, Ἡράκλειον
Γρηγοριάδης Κωνσταντῖνος, Συγγραφεύς, Καλάβρυτα
Γρηγοριάδου-Σουρέλη Γαλάτεια, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Γαβριελᾶτος Παναγιώτης, Ζωγράφος, Ἀθῆναι

Δαβαρούκα Μαρία, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Δαζέας Πραξιτέλης, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Δᾶλκος Ἀντώνιος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Δαφνομήλη Μαρία, Ζωγράφος, Ἀθῆναι

Δεδόπουλος, Κωνσταντῖνος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Δέλλιος Βασίλειος, Μουσουργός, Ἀθῆναι
Δημόπουλος Τάκης, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Δημάρατος Ἰωάννης, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Διάμεσης Σπυρίδων, Μηχανολόγος-Ἠλεκτρολόγος, Ἀθῆναι
Διζικιρίκης Γεώργιος, Σκηνοθέτης-Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Διζικιρίκης Ἰάκωβος, Συγγραφεὺς-Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Διοματάρη Οὐράνα, Λογοτέχνις-Δοκιμιογράφος, Ἀθῆναι
Δούκαρης Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Δρόσος Θεόδωρος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Δώριζας Γεώργιος, Συγγραφεύς, Τῆνος

Ἐξαρχάκης Ὀδυσσεύς, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Εὐαγγελινοῦ-Κορακιανίτη Ἰφιγένεια, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Εὐαγγέλου Ἰάσων, Λογοτέχνης-Ποιητής, Ἀθῆναι
Εὐτυχίδου-Καλλιαμπέτσου Χαρούλα, Ποιήτρια, Ἀθῆναι

Ζανατρὶς (Ἀνδριανοπούλου Ἰωάννα), Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Ζαδὲς Δημοσθένης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ζαχαράκης Βασίλειος, Ζωγράφος, Χανιά
Ζήσης Σπῦρος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ζούβας Παναγῆς, Ἱστορικός, Ἀθῆναι
Ζουμπούλης Δημήτριος, Γλύπτης, Καβάλα
Ζωγραφάκης Γεώργιος, Λογοτέχνης, Θεσσαλονίκη
Ζωγράφου Μίνα, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι

Ἡσαΐα Νανά, Ζωγράφος-Ποιήτρια, Ἀθῆναι

Θεοδώρου Νέλλη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Θεολόγος Νικόλαος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Θλιμμένος Ἠλίας, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Θράβαλος Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Θωμόπουλος Σώζων, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Θαλῆς Θ. Προδρόμου (Θρακιώτης Κώστας), Λογοτέχνης

Ἰακωβίδης Δευκαλίων, Καθηγητὴς μουσικῆς, Λεμεσὸς Κύπρου
Ἰωαννίδου Ἑλένη, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Ἰωάννου Γεώργιος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι

Καβακόπουλος Παντελῆς, Μουσικὸς-Λαογράφος, Ἀθῆναι
Καβοὺρ Θεόδωρος, Λογοτέχνης-Ἰατρός, Ἀθῆναι
Καγγαρᾶς Χρῆστος, Ζωγράφος, Λαμία
Κακαδέλλης Γιῶργος, Φιλότεχνος, Μυτιλήνη
Καλλέργης-Μαυρογένης Νικόλαος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Καλογρίδου Μαρία, Μουσικός, Ἀθῆναι
Κανακάκης Γιάννης, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Κανελόπουλος Φώτιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κανέλλος Γιῶργος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κανδρῆς Παναγιώτης, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κάρης Μῖχος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Καπιτσαλᾶ Εἰρήνη, Ζωγράφος-Διακοσμήτρια, Ἀθῆναι
Κάρτερ Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κάρτερ Ἐρνέστος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Καρυντινοῦ-Κομνηνοῦ Στέλλα, Ποιήτρια, Ἀθῆναι
Καράγιωργας Γιῶργος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κάσης Μιχαήλ, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Κασόλας Γεράσιμος, Λογοτέχνης-Ζωγράφος, Μεσολόγγιον
Κατσιρέας Σταυριανός, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κελέκης Θέμης, Ζωγράφος, Καβάλα
Κιλμπάτσος Ἰωάννης, Ἡράκλειον
Κλεώπα Θάλεια, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κλησιάρης Ἀνδρέας, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κλωναρίδης Ἐρρῖκος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κλώνης Κωνσταντῖνος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κιτσόπουλος Γ., Λογοτέχνης, Γεν. Δ/τής ΚΘΒΕ, Θεσσαλονίκη
Κόκκορης Δημήτριος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κοκκαλίδου-Ναχμία Νίνα, Λογοτέχνις, Θεσσαλονίκη
Κολλιοπούλου-Γρίβα Καλλιόπη, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Κονόμος Κωνσταντῖνος, Λογοτέχνης-Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Κοντοῦ Νανά, Ποιήτρια, Θεσσαλονίκη
Κορνήλιος Ἐμμανουήλ, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κορέλας Χρῆστος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κοπανᾶ Μαρία, Ζωγράφος-Κεραμίστρια, Ἀθῆναι
Κορωναῖος Χαράλαμπος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κοσμᾶς Γεράσιμος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κοταμανίδης Σταῦρος, Λογοτέχνης, Σέρραι
Κουρᾶκος Γεώργιος Καλλιτέχνης, Ἀθῆναι
Κοφινιώτης Κωνσταντῖνος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι

Κράνης Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Κυβερνητάκης Ἰωάννης, Λογοτέχνης, Ἡράκλειον
Κυριάκη-Ζησοπούλου Σαπφώ, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Κυριακόπουλος Νικόλαος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Κωνσταντινίδου Ἑλένη, Ζωγράφος-Χαράκτρια, Ἀθῆναι
Κώνστας Κωνστ., Ἱστοριοδίφης-Λαογράφος, Μεσολόγγιον
Κωτσέτσου Ἀργυρώ, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι

Λαγοπούλου-Ἀποστολίδου Ἔφη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Λαδᾶς Γεώργιος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Λαζανᾶς Βασίλειος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Λαζογιῶργος-Ἑλληνικὸς Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Λαΐνᾶς Ἀλέξανδρος, Μουσουργὸς-Καθηγητής, Ἀθῆναι
Λαλαπᾶνος Θωμᾶς, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Λαμπρίδης Γεώργιος, Ἐκδότης, Ἀθῆναι
Λαμπίρη Ἠώ, Λογοτέχνις-Ἰατρός, Ἀθῆναι
Λαμπρινέας Ἰωάννης, Ζωγράφος-Γλύπτης, Ἀθῆναι
Λάσκαρη Παρασκευή, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Λεονταρίτης Ἀπόλλων, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Λεφούσης Ἠλίας, Λογοτέχνης, Βόλος
Λιθαρῆς Νικόλαος, Γλύπτης, Σπερχειὰς Θεσσαλονίκης
Λημναῖος Ἀθανάσιος, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Λογοθέτης Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Λουκάκης Κωνσταντῖνος, Λογοτέχνης-Μελετητής, Πειραιεύς
Λούκας Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι

Μάγκουρα Σοφία, Ζωγράφος-Ἁγιογράφος, Ἀθῆναι
Μακρῆς Σπῦρος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Μαλιαγρὸς Ἄρης, Ἠθοποιός, Ἀθῆναι
Μαλόβρουβα Ἰσαβέλλα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Μαμαλάκη Ζερμαίν, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Μανίκας Ἰωάννης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μαμώνη Κυριακή, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Μαραγκὸς Νικόλαος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μαράντος Σταμάτιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μαργαρίτη Φανή, Ἀθῆναι
Μαργαρίτη-Στρούζα Στάσα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Μαρκέλλος Θεόδωρος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Μαρτὲν Κ. (Μάρτης), Γλύπτης, Ἀθῆναι
Μαυρογιάννης Περικλῆς, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μαυροσκότης Νικόλαος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μακρίδης Βασίλειος, Μουσικός, Ἀθῆναι
Μέλλου Ἐρατὼ-Αἰκατερίνη, Συγγραφεύς, Θεσσαλονίκη
Μελισσαρόπουλος Κωστῆς, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Μεσογειακὸς Γεώργιος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Μηνόπουλος Ἀθανάσιος, Γλύπτης, Θεσσαλονίκη
Μηλολιδάκη-Κώτσηρα Μαρίνα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Μισγίρης Εὐστράτιος, Ἐπιφυλλιδογράφος, Καλλονὴ-Λέσβου
Μιχαλακέας Ἀναστάσιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μιχαηλίδης Ἰωάννης, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Μιχαλόπουλος Ἀνδρέας, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Μολυβδᾶς Νικόλαος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μοσκόβης Βασίλειος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μορώνης Ροδόλφος-Ξενοφών, Κριτικός, Ἀθῆναι
Μουσελίμης Σπῦρος, Λογοτέχνης, Θεσπρωτία
Μουτάφης Ἰωάννης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μπαμπίλη Μαρίκα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Μπαρτσακούλια Νίκη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Μπασκόζος Χρίστος, Λογοτέχνης, Πύργος
Μπάτα Μαρία, Ἁγιογράφος-Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Μπάτας Ἀλέξανδρος, Ἁγιογράφος, Ἀθῆναι
Μπάτας Παναγιώτης, Ἁγιογράφος, Ἀθῆναι
Μπίστης-Δικαῖος Νῖκος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μπουγιοῦκος Παναγιώτης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μπουσμπουρέλη Μαίρη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Μυλωνάκης Σπῦρος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Μωϋσείδης Στυλιανός, Συγγραφεὺς-Σκηνοθέτης, Ἀθῆναι
Μπαζιάνας Νικόλαος, Συγγραφεὺς-Φιλόλογος, Βόλος

Νατσούλης Σταμάτης (Τάκης), Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Ντελόπουλος Κυριᾶκος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Νικολακόπουλος Γεώργιος, Ζωγράφος-Ἁγιογράφος, Ἀθῆναι
Νικολινᾶκος Μιχαήλ, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Νόνης Βασίλειος, Μουσικός, Ἀθῆναι

Ξεπαπαδᾶκος Ἀντώνιος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι

Οἰκονομίδου Ἴρα, Ζωγράφος, Ἀθῆναι

Οἰκονόμου Εὐστάθιος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι

Πακτίτης Νικ., Γλωσσολαογράφος, Συναράδες-Κερκύρας
Πάλλας Γεώργιος, Λογοτέχνης, Θεσσαλονίκη
Παναγιωτούνης Πᾶνος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Παπαδοπούλου-Τσούτσου Ἀλεξάνδρα, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Παπαδήμας Ἀδαμάντιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Παπαδάκη-Ψαλτιάδη Μαρία, Ζωγράφος, Ἀθῆναι,
Παπαδάκη-Κούση Πόπη, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Παπαδάκη Τζένη, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Παπαδόπουλος Λᾶζος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Παπαδοπούλου-Γώγωλα Νίτσα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Παπαγιάννη-Μπονάνου Μαρία, Κεραμίστρια, Ἀθῆναι
Παπακυρίτσης Σπυρίδων, Ἐκδότης-Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Παλαιολόγου Γαλάτεια, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Παπαϊωάννου Ἰωάννης, Ἰτέα
Παπᾶς Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Παπακωνσταντίνου Μαρία, Γλύπτρια, Ἀθῆναι
Παραφεντίδου Ἀλεξάνδρα, Λογοτέχνις, Θεσ/νίκη
Παρλαβάντζας Τάκης, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Παπουλίδης Κωνστ., Ἱστορικὸς-Ἐρευνητής, Θεσ/νίκη
Παπασπυρόπουλος Σωτήριος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Πασχάλης Κωστῆς, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Πατατζῆς Σωτήριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Πατεραντωνάκης Ἐμμανουήλ, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Παυλοπούλου Ἀγγελική, Ποιήτρια, Μεσολόγγιον
Πέγκλη Γιολάντα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Πετρούτση Εὐγενία (Ζενίκα), Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Πηγαδιώτης Κώστας, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Πισσᾶνος Ἀντώνιος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Πολυτάρχης Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Πολύδωρος Ἠλίας, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Πολυχρονίδου Δέσποινα, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Πουλόπουλος Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Πρασίνης Φώτιος, Λογοτέχνης, Καβάλα
Πρώϊας Παῦλος, Θεατρικὸς Συγγραφεὺς-Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Πρωταῖος Στάθης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Πρωταίου Γεωργία, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Ποταμίτης Δημήτριος, Συγγραφεὺς-Ἠθοποιός, Ἀθῆναι
Πυλαρινὸς Σωτήρης, Ζωγράφος, Βρυξέλλαι
Πυρπασόπουλος Χρῆστος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι

Ράμφου Μαρία, Ζωγράφος-Χαράκτρια, Ἀθῆναι
Ραυτόπουλος Ὀρέστης, Θιασάρχης, Ἀθῆναι
Ρέγγος Πολύκλειτος, Ζωγράφος-Χαράκτης, Θεσσαλονίκη
Ρόζος Εὐάγγελος, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Ρουβᾶ Μαρία, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Ροῦτσος Νῖκος, Λογοτέχνης-Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Ρωμούδης Βασίλειος, Συγγραφεύς, Θεσσαλονίκη
Ρώτα Θάλεια, Φιλότεχνος, Ἀθῆναι

Σαντοριναίου Μυρσίνη, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Σαρρῆς Ἰωάννης, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Σέττας Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σιαμαντᾶς Ἀθανάσιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σκαρλάτου Ξανθούλα, Μουσικὸς-Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Σοφιανόπουλος Κώστας, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Σπανακάκης Βασίλης (Πλανόδιος Μουσικός), Ἡράκλειον
Σπαθάρης Εὐγένιος, Ζωγράφος-Καλλιτέχνης Θεάτρου Σκιῶν
Σπανομανώλης Χρῆστος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σπανόπουλος Ἰωάννης, Ζωγράφος-Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σπυρόπουλος Θεοχάρης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Στάθης Γρηγόρης, Μουσικός, Ἀθῆναι
Σταθόπουλος Γεώργιος, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Σταθόπουλος Δημήτριος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σταθάτου Φράνσις, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Σταμέλος Δημήτρης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Στασινόπουλος Νικόλαος, Τεχνοκριτικὸς-Ποιητής, Ἀθῆναι
Σταύρου Ἰωάννης, Γλύπτης, Ἀθῆναι
Στεφάνου Μιχαήλ, Συγγραφεὺς-Δημοσιογράφος, Ἀθῆναι
Στρατολάτης (Νικήτας Χ.), Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Σφυρόερας Νικόλαος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι

Ταρσούλη Γεωργία, Λαογράφος-Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Τέμπος Θεόδωρος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Τζάκης Σπυράγγελος, Τεχνικὸς Ἐκπαιδευτικός, Ἀθῆναι
Τηνιακὸς Δημήτριος, Ζωγράφος-Χαράκτης, Ἀθῆναι
Τουφεξιὰν Γρηγόρης, Ζωγράφος, Πειραιεὺς
Τσάκωνα Μαγδαληνή, Λογοτέχνις, Ἀθῆναι
Τσάρας-Πανταζῆς Κωνσταντῖνος, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Τσιακίρης Σταῦρος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Τσιλιμιδὸς Νῖκος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Τσίζεκ Κάρολος, Ζωγράφος, Θεσσαλονίκη
Τσιρμπῖνος Ἀντώνης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Τσώτσης Χρῆστος, Συγγραφεύς, Κοζάνη
Τυπάλδος Νῖκος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Τυπάλδου-Λασκαράτου Κική, Ζωγράφος, Ἀθῆναι

Φερεντίνου Μαρία, Ποιήτρια, Ἀθῆναι
Φερούσης Δημήτριος, Συγγραφεύς, Πειραιεὺς
Φλέσσας Νικήτας, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Φουντουκίδης Αἰμίλιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Φράγκος Βασίλειος, Λογοτέχνης-Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Φωτιάδου Ἑρμηνεία, Λογοτέχνις-Συγγραφεύς, Ἰωάννινα

Χαλατσᾶς Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Χαλλιορῆς Κωνσταντῖνος, Λογοτέχνης, Χίος
Χαλβατζάκης Μανώλης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Χανούσης Μιχαήλ, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Χαριάτη-Πραμαντιώτη Εἰρήνη, Γλύπτρια, Ἀθῆναι
Χατζηαναστασίου Γεώργιος, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Χατζηγιάννη Ἑλένη, Λογοτέχνις
Χατζηνικολάου Ντίνα, Λογοτέχνις-Μουσικός, Πύλος
Χίντζογλου Γεώργιος, Ζωγράφος, Σπέτσαι
Χριστόπουλος Παναγιώτης, Συγγραφεύς, Ἀθῆναι
Χρυσοσπάθη Ἑλένη, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Χριστοφῆ Γιάννα, Ποιήτρια, Ἀθῆναι

Ψυχουντάκης Γεώργιος, Λογοτέχνης, Κίσσαμος-Χανίων

Βασιλειάδης Ἀθαν., Καθ. Μουσικῆς, Καβάλα, Πρότ. ΠΔΑΜΘ
Βεῖκου-Σεραμέτη Κατίνα, Λαογράφος, Ξάνθη, Πρότ. ΠΔΑΜΘ

Δόρφανη Ὄλγα, Λογοτέχνις, Καβάλα, Πρότ. ΠΔΑΜΘ

Ἰωακειμίδη Μαυρέττα, Ἐκδότρια-Δημοσιογράφος, Ἀθῆναι

Καλαφάτη Ἑλένη, Ζωγράφος, Καβάλα, Πρότ. ΠΔΑΜΘ
Κεκρίδης Εὐστ., Καθηγ. Γυμνασίου, Καβάλα, Πρότ. ΠΔΑΜΘ
Καμπουρίδου, Καθηγ. Γυμνασίου, Καβάλα, Πρότ. ΠΔΑΜΘ

Μεταλλινὸς Τηλέμ., Μουσικοσυνθέτης, Ξάνθη, Πρότ. ΠΔΑΜΘ
Μηνᾶς Βησσαρίων, Συγγραφεὺς-Λογοτέχνης, Ἀθῆναι
Μιχαηλίδης Εὐγ., Συγγραφεὺς-Θεολόγος, Ἀλεξάνδρεια, ΗΑΔ
Μομτζάκης Ἀναστ., Καθηγητὴς-Ἱστορικὸς, Δράμα, ΠΔΑΜΘ

Ὀρφανίδης Κων., Ὑπάλληλος Ν.Π.Ι.Δ., Καβάλα, ΠΔΑΜΘ
Ὄσσας Ἀλέξ., Ἰατρὸς-Φιλότεχνος, Δράμα, Πρότ. ΠΔΑΜΘ

Παναγιωτοπούλου-Κλήμη Σοφία, Λαογράφος-Λογοτέχνις, Ἀλεξανδρούπολις, Πρότασις ΠΔΑΜΘ
Παπαϊωάννου Κωνστ., Δικηγόρος, Καβάλα, Πρότασις ΠΔΑΜΘ
Παυλίδης Χρῆστ., Γλύπτης-Ζωγράφος, Ξάνθη, Πρότ. ΠΔΑΜΘ
Πετρίδου-Τερζοπούλου Αἰκατερίνη, Ζωγράφος, Ἀθῆναι
Πρασίδης Φώτιος, Λογοτέχνης, Καβάλα, Πρότ. ΠΔΑΜΘ

Ρούσκας Γ., Λογοτέχνης, Ἀλεξανδρούπολις, Πρότ. ΠΔΑΜΘ

Χατζόπουλος Γεώργ., Φιλόλογος, Δράμα, Πρότ. ΠΔΑΜΘ
Χολέβα-Κουμιώτη Μαρία, Λαογράφος-Καλλιτέχνις, Ἀθῆναι

Σπηλιάκος Παναγιώτης, Λογοτέχνης, Ἀθῆναι

Ἀδάμ Τασία, Λογοτέχνις, Τρίκαλα

Μιχαηλίδης Κωστῆς, Σκηνοθέτης ΚΘΒΕ, Θεσσαλονίκη

Σολομωνίδης Χρῆστος

Ὁ Κατάλογος τῶν 191 συμπολιτῶν, ποὺ εὐεργετήθηκαν μὲ χορηγίες ἀπὸ τὴ Χούντα, προκάλεσε πάρα πολλά, γραφτὰ καὶ προφορικά, σχόλια. Δυὸ γράμματα ἐνδιαφερομένων δημοσιεύονται στὶς πιὸ πίσω σελίδες ἀλληλογραφίας.

ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ

Τὸ *Δίμηνο*, γιὰ τὸ διπλὸ δίμηνο ποὺ χρονικὰ καλύπτει τὸ τεῦχος, εἶναι διπλὸ καὶ τρίδιπλο! Φροντίσαμε νὰ 'ναι — ὅπως καὶ στὸ προηγούμενο τεῦχος — ζωηρό, περιεκτικό, ποικίλο, πλούσιο. Τὸ *Δίμηνο* τοῦ ἑπόμενου τεύχους — ποὺ θὰ 'ναι ἀπόλυτα κοντὰ στὰ γεγονότα ποὺ θὰ περιλαμβάνει — θὰ δείξει, ἀκόμα πιὸ καλά, πόσο σωστὰ καλύπτει τὴ ντόπια ἐπικαιρότητα.

Τὸ διπλὸ περιοδικό, ποὺ 'χαμε τάξει, γίνεται σιγὰ σιγὰ πραγματικότητα, μὲ τὸ ἄνοιγμα τοῦ *Δίμηνου* στὴν ἑλληνικὴ ἐπικαιρότητα. Αὐτὴ τὴ φορὰ εἶναι λειψὰ τὰ προλεγόμενα. Πολλὰ "γεγονότα", σοβαρὰ κ' εὐτράπελα, εὐχάριστα καὶ δυσάρεστα, θὰ 'ξιζε ν' ἀναφερθοῦν μὲ δυὸ καίρια λόγια. Τίποτα δὲ μᾶς ξέφυγε. Πολλά, ἔχουν ἤδη ἀναπτυχτεῖ σὲ θέματα, στὶς σελίδες ποὺ ἀκολουθοῦν. Πολλὰ ἄλλα, θὰ τὰ βρεῖτε ὁλοκληρωμένα στὸ ἑπόμενο *Δίμηνο*. Γιατί, λοιπόν, νὰ τὰ ὑπαινιχθοῦμε ἁπλῶς, μὲ δυὸ λόγια;

Ὅσοι ἀγαποῦν ἀληθινὰ τὸ θεατρό μας, ἔχουν μείνει κατάπληκτοι γιὰ τὴν ἄπρεπη παράλειψη, ποὺ διέπραξαν οἱ διευθυντὲς καὶ τῶν τριῶν Κρατικῶν μας Σκηνῶν. Κανένας τους δὲν προσκάλεσε τὸ Γιάννη Τσαρούχη νὰ κάνει, φέτος, σκηνικὰ καὶ κοστούμια! Ἐχτὸς κι ἂν ...παρασύρθηκαν ἀπὸ τὸν ἴδιο, ποὺ τελευταῖα ...*δήλωσε* ἠθοποιός! Τοῦ εἶπαν στὴ Ρώμη: Εἶσαστε ὁ μεγαλύτερος Ἕλληνας ζωγράφος. Κι ὁ Τσαρούχης τοὺς αἰφνιδίασε: Εἶμαι ὁ μεγαλύτερος ἠθοποιός! Ἔπαιξα τόσο καλὰ τὸ ρόλο τοῦ ζωγράφου ποὺ δὲν ξέρω πιὰ κ' ἐγὼ ἂν εἶναι ἀλήθεια ἢ ψέματα!..

Ξαφνικά, θ' ἄστραφτε φῶς; Γελαστήκαμε! Ὁ ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ἀκαδημαϊκὸς καὶ Βουλευτὴς Ἐπικρατείας τῆς Νέας Δημοκρατίας κ. Κ. Τρυπάνης, πῆγε ἕνα μεσημέρι—στὶς 16 τοῦ περασμένου Μάη—στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο. Ὅλοι νόμισαν πὼς θὰ 'κανε ἀνακρίσεις γιὰ τὴν κακοδιοίκηση τοῦ ἱδρύματος. Ἀμ δέ! Ἀντ' αὐτοῦ, ὁ κ. ὑπουργὸς προτίμησε νὰ κάνει στὸ θίασο μιὰ ... ἀνάλυση τοῦ "Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῷ"! Ὁ εὐλογημένος δὲν ἔπαιρνε μαζί του καὶ κανέναν ὁρκωτὸ λογιστὴ νὰ κάνει — ὅσο κεῖνος θὰ μίλαγε — καμιὰ ἔρευνα γιὰ τὰ *πεπραγμένα* τῆς Ἐφταετίας...

Ἐμπιστευτήκαμε, πρὶν ἀπὸ καιρό, στὸ θεατρολόγο Δημήτρη Σπάθη, παλιὸ φίλο καὶ συνεργάτη τοῦ "Θ", τὴ λαχτάρα μας νὰ τιμήσουμε τὴ μνήμη τοῦ Ἀντώνη Γιαννίδη. Μὲ δική του φροντίδα, ἐξασφαλίσαμε ἀπὸ τὴ Μόσχα τὸ σλάιντ τῆς πλάκας ποὺ σκεπάζει τὴ στάχτη τοῦ ἀγαπημένου μας νεκροῦ. Τὸν εὐχαριστοῦμε.

Τελικά, ἀπὸ ἔλλειψη χώρου, θὰ δημοσιευτεῖ στὸ *Δίμηνο* τοῦ ἑπόμενου τεύχους ἡ ἀπομαγνητοφωνημένη δημόσια συζήτηση, ποὺ ὀργάνωσε ἡ ἕδρα Κοινωνιολογίας τῆς Παντείου Σχολῆς, μὲ θέμα "Ἡ κοινωνικὴ κ' ἡ πολιτικὴ σημασία καὶ ἡ παρουσία τῆς Τέχνης σήμερα". Φυσικά, θὰ δημοσιευτεῖ μόνο ἡ συζήτηση ποὺ ἀφορᾶ τὸ Θέατρο. Ὅσο κι ἂν εἶναι ἄγονη, περιλαμβάνει τὶς εἰσηγήσεις Μάριου Πλωρίτη κι Ἀλέξη Διαμαντόπουλου, τὶς ὁμιλίες Ἰάκωβου Καμπανέλλη, Ἀσπασίας Παπαθανασίου, Λίλας Μαράκα, Κάρολου Κούν, Χαΐνη, Κώστα Γεωργουσόπουλου, Κλάψη καὶ τὴ δευτερολογία Ἀλέξη Διαμαντόπουλου.

Δὲν κουράζονται μόνον οἱ ἥρωες. Κουράζονται καὶ οἱ ... ἀκαδημαϊκοί μας! Φυσικά, ἀπὸ τὴν παρατεταμένη ἀδράνεια! Θυμίζουμε τὴν ἀνατριχιαστικὴ καταγγελία τοῦ τεύχους 40 - 42: Ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, μέσα σὲ... σαράντα χρόνια, κυκλοφόρησε τρισήμισιν τόμους ἀπὸ τὸ "Ἱστορικὸ Λεξικὸ τῆς Νέας Ἑλληνικῆς", ποὺ καλύπτουν τὰ δυὸ πρῶτα ψηφία τοῦ ἀλφάβητου! Ὑπολογίσαμε πώς, μὲ τὸν ἴδιο ρυθμό...

ΚΟΝΔΥΛΗΣ ΚΙ ΑΓΓΕΛΗΣ 2 ΣΤΡΑΤΗΓΟΙ... ΘΕΑΤΡΟ!

Γράφτηκαν σ' ἐφημερίδες. Τ'ἀποθησαυρίζουμε. Ἀναφέρονται σὲ δυὸ στρατηγοὺς πού, τελικά, γίνανε... θέατρο! Τὸν πάλαι ποτὲ Γεώργιο Κονδύλη — τόν... Ἀντιβασιλέα! Καί, τὸν Ὀδυσσέα Ἀγγελῆ — τόν ... Ἀντιπρόεδρο Δημοκρατίας!

Ὁ Κονδύλης, μὴ γνωρίζοντας γαλλικά, αὐτοσυσταινόταν στοὺς ξένους ὡς Ζώρζ Κραγιόν! Κι ὅταν ἀναφερόταν στὸ πολιτικό του κόμμα, ἔλεγε: μόν... βιργκίλ!

Ὁ Παρατηρητὴς τῆς "Αὐγῆς" θυμήθηκε πὼς μιὰ δημοκρατικὴ ἐφημερίδα τὸν εἶχε ρεζιλέψει στὰ 1935. Τοῦ ζήτησε νὰ ἐκθέσει τίς... ἀπόψεις του γιὰ τὸ θέατρο. Ἀνύποπτος γιὰ τὴν παγίδα, ὁ Κραγιὸν ἀποφάνθηκε: Ἕνα θεατρικὸ ἔργο εἶναι καλὸ μόνον ἄν, βλέποντάς το, οἱ νέοι σπεύδουν νὰ καταταγοῦν στὸ στρατὸ ἐθελοντές!

Τὸ ἄλλο, ἀναφέρεται στὸ στρατηγὸ τῶν τεσσάρων ἀστέρων, τὸν Ὀδυσσέα Ἀγγελῆ. Τὸ θυμήθηκε ὁ Βασ. Βάσ. στὴ "Βραδυνή". Εἶναι γνωστὸ πὼς ὁ πολυμήχανος Ὀδυσσέας εἶχε τὴν ἔμπνευση γιὰ τὸ καταγέλαστο βιβλίο περὶ "Ἑλληνικῆς γλώσσης". Στὴν περιβόητη αὐτὴ ἔκδοση τοῦ Γενικοῦ Ἐπιτελείου εἶχε "φακελωθεῖ" ἀκόμα κι ὁ Ποιητὴς τοῦ ἐθνικοῦ ὕμνου Διονύσιος Σολωμὸς διότι ἀπὸ... ἄγνοια τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας, ἔγραψε στὴ δημοτική!

Ὁ Ἀγγελῆς λοιπόν, παριστάνοντας τὸ "διανοούμενο" τῆς παρέας, συνήθιζε ν' ἀπαγγέλλει στὸν Παπαδόπουλο, τὸν Παττακὸ καὶ τὸ Λαδᾶ, στὴ γλώσσα τοῦ Σαίξπηρ, τὸ μονόλογο τοῦ Ἅμλετ! Ἑπομένως, ἀπὸ τὰ καλὰ παιδιὰ τοῦ Κορυδαλλοῦ, δὲν ἔλειψε οὔτε ὁ Σαίξπηρ!

ἐργασίας, γιὰ νὰ ὁλοκληρωθεῖ τὸ Λεξικό, θὰ χρειαστοῦν ἄλλα 280 χρόνια! Ὕστερα ἀπὸ τέτοια ὑπερκόπωση καὶ παχυδερμικὴ εὐθιξία, δικαιωματικὰ νὰ ξεκουραστοῦν καὶ οἱ ἀθάνατοί μας. Στὶς ἀθηναϊκὲς ἐφημερίδες διαβάσαμε ἔκπληκτοι: «Ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν διέκοψε τὶς ἐργασίες της, τὸ Σάββατον 14 Ἰουνίου, λόγω τοῦ θέρους καὶ θὰ τὶς ἐπαναλάβη τὸν Σεπτέμβριον». Εὐχόμεθα ἀνάπαυσιν οὐ μόνον σώματος ἀλλὰ καί... συνειδήσεως...

Ἂς μᾶς συχωρεθεῖ τὸ ἐκ βαθέων: Τὸ "Θ" ἔχασε τὸν καλύτερο ἀναγνώστη του. Ἦταν ὁ Γιάννης Κοροβίνης, στενὸς συγγενὴς κι ἀγαπημένος. Κάθε φορά, χάλαγε τὸν κόσμο νὰ πάρει πρῶτος τὸ νέο τεῦχος. Τὸ διάβαζε προσεχτικά. Σὰν ἐπιμελὴς μαθητὴς τοῦ Δημοτικοῦ. Πρῶτα, τοὺς Ἀστερίσκους. Βιαστικά, τὸ Δίμηνο. Καὶ μετά, ὁλόκληρο, ἀπ' τὴν ἀρχή, μὲ τὴ σειρά. Σελίδα μὲ σελίδα. Δική του, ἡ πρώτη κριτικὴ ποὺ ἀκούγαμε. Εὐφραινόταν τὴ γλώσσα. Ἔψαχνε, σχολαστικά, νὰ βρεῖ κανένα... λάθος. Γκρίνιαζε γιὰ καμιὰ περισπωμένη... Ἦταν μεγαλόκαρδος. Στενοχωριόταν, κάθε φορά, ποὺ χτυπούσαμε κάποιον. Ὅλο μᾶς συνιστοῦσε *ἠπιότερα*, λίγο *ἠπιότερα*. Μᾶς μάλωνε ὅταν ἀργούσαμε νὰ κυκλοφορήσουμε. Βιαζόταν, πάλι, νὰ πάρει πρῶτος τὸ πρῶτο τεῦχος. Τὸ "Θ" ἔχασε, στ' ἀλήθεια, τὸν πιὸ πιστὸ ἀναγνώστη του. Δὲ θὰ τὸν ξεχάσουμε ποτέ...

Η ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΒΟΗΘΑΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ!

Μὲ ἰδιαίτερη χαρὰ τὸ "Θ" ἐπισημαίνει μιὰ ἐμπνευσμένη ἀπόφαση τοῦ Διοικητῆ τῆς Ἀγροτικῆς Τράπεζας καθηγητῆ Ἀδαμάντιου Πεπελάση γιὰ τὴν πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη τῆς ἀγροτικῆς ὑπαίθρου. Θ' ἀφήσουμε τὸν ἴδιο νὰ τὴν ἀνακοινώσει.

Ὁ κ. Πεπελάσης, μιλώντας στὶς 18 τ' Ἀπρίλη, σὲ γεῦμα ποὺ τοῦ παράθεσε ἡ Ἕνωση τῶν Ξένων Ἀνταποκριτῶν, κατάληξε ὡς ἑξῆς:

«Προτοῦ τελειώσω θέλω ν' ἀναφερθῶ σὲ μιὰ νέα καὶ ἴσως τὴν πιὸ σημαντικὴ προσπάθεια τῆς Ἀγροτικῆς Τραπέζης Ἑλλάδος νὰ συμπαρασταθεῖ στὸν ἕλληνα ἀγρότη.

Μέσα στὰ ὅρια τῆς ἁρμοδιότητάς μας καὶ τῶν οἰκονομικῶν μας δυνατοτήτων, θέλουμε νὰ μετατρέψουμε τὰ Ὑποκαταστήματα τῆς Α.Τ.Ε., καὶ ἰδιαίτερα στὶς μικρὲς καὶ ἀκραῖες πολίχνες, σὲ κέντρα πολιτισμοῦ καὶ ἐπιμορφώσεως. Σὲ κάποια στιγμὴ πρέπει ἡ μικρὴ Κοινότητα τῆς ἑλληνικῆς ὑπαίθρου νὰ ἐξελιχθεῖ ἀπὸ ἁπλὸ παθητικὸ ἀποδέκτη τῶν ἐπιδράσεων τῶν πόλεων καὶ τῆς πρωτεύουσας, σὲ ζωντανὸ κοινωνικὸ καὶ πολιτιστικὸ ὀργανισμὸ μὲ αὐτοδυναμία καὶ ὄφος. Ἡ οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη τῆς ὑπαίθρου δὲν εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν πολιτιστική της πρόοδο. Τὸ τελευταῖο, εἶναι κλειδὶ γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ πρώτου.

Ἔτσι, φέτος, ἡ Ἀγροτικὴ Τράπεζα θὰ διαθέσει, ἀπὸ τὰ κέρδη της ἀπὸ ἀσφάλιστρα, 16 ἑκατομμύρια δραχμὲς γιὰ τὴν ἵδρυση Πολιτιστικῶν Κέντρων στὶς παραμεθόριες περιοχές. Φιλοδοξοῦμε τὸ Πολιτιστικὸ Κέντρο τῆς Α.Τ.Ε. ν' ἀποτελέσει τελικὰ τὸ ἐπίκεντρο τῆς πολιτιστικῆς καὶ κοινωνικῆς ζωῆς τῆς Κοινότητας. Ἐνδεικτικά, οἱ τομεῖς δράσεώς του θὰ καλύπτουν: Σύγχρονο πολιτισμὸ (βιβλιοθήκη, ὀργάνωση κινητῆς πινακοθήκης, κοινοτικοῦ θιάσου, διαλέξεων, δισκοθήκης κ.λπ.), Κοινοτικὸ λαϊκὸ πολιτισμὸ (δημιουργία τοπικοῦ ἱστορικοῦ καὶ λαογραφικοῦ μουσείου, διατήρηση μνημείων, ἀρχεῖο φωτογραφιῶν, τραγουδιῶν, λαλιᾶς), ψυχαγωγία κ.λπ. κ.λπ.

Μαζὶ μὲ τὶς πολιτιστικὲς βιβλιοθῆκες ποὺ δημιουργοῦμε στὰ περισσότερα Ὑποκαταστήματα τῆς Τραπέζης, τὰ Πολιτιστικά μας Κέντρα θ' ἀποτελέσουν ἕνα ἀκόμα ἐρέθισμα γιὰ νὰ δεθεῖ ὀργανικώτερα ἡ Κοινότητα καὶ ἡ εὐρύτερη λαϊκὴ μάζα μὲ τοὺς σχεδιασμοὺς γιὰ οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη. Ἔτσι, ἡ Τράπεζα στὴ συνείδηση τοῦ ἀγρότη δὲ θὰ λειτουργεῖ σὰν μιὰ ἑταιρία χρηματοδοτήσεως, ἀλλὰ σὰν ὀργανισμὸς κοινωνικῆς καὶ οἰκονομικῆς προόδου τῆς ἑλληνικῆς ἐπαρχίας».

Χειροκροτοῦμε κ' ἐμεῖς τὰ λόγια του. Καὶ θυμίζουμε πὼς εἶναι ὁ ἴδιος ἄνθρωπος ποὺ, πρὶν ἔντεκα χρόνια, σὰν Ὑποδιοικητὴς — τότε — τῆς Ἀγροτικῆς Τράπεζας εἶχε δείξει ἐμπρακτα τὴ σημασία ποὺ δίνει στὴν πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη τῆς στερημένης ἑλληνικῆς ἐπαρχίας.

Εἶχε χρηματοδοτήσει, μὲ 200.000 δραχμές, τὸ Θέατρο Τέχνης τοῦ Κάρολου Κοὺν καὶ τὸ 'στειλε κ' ἔδωσε δεκαπέντε παραστάσεις τῆς "Βαβυλωνίας", τελείως δωρεάν, σ' ἐννιὰ χωριατουπόλεις τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας: Γιαννιτσά, Σκύδρα, Ἀριδαία, Ἀμύνταιο, Πτολεμαΐδα, Σιάτιστα, Νεάπολη, Ἀλεξάνδρεια — τὸ παλιὸ Γιδᾶ — καὶ Μελίκη.

Παραπέμπουμε στὰ *Δίμηνα* τῶν τευχῶν 17 (Σεπτέμβρης - Ὀχτώβρης 1964, σελ. 81 - 82) καὶ 18 (Νοέμβρης - Δεκέμβρης 1964, σελ. 76 - 80) ὅπου ὑπάρχουν ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα καὶ πάντα χρήσιμες ἀπόψεις γιὰ τὴ σωστὴ δημιουργία Ἀγροτικοῦ Θεάτρου.

ΚΑΘΕΤΗ ΠΤΩΣΗ ΘΕΑΤΩΝ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ, ΕΦΕΡΕ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΑΠΟΤΥΧΙΑ

Ἀρχὴ τοῦ "Θ" νὰ ἀσκεῖ κριτική, παραθέτοντας καὶ τὰ στοιχεῖα. Γιὰ νὰ μποροῦν νὰ κρίνονται καὶ οἱ κρίσεις του! Οἱ *Ἀστερίσκοι* τοῦ προηγούμενου τεύχους ἄσκησαν κριτικὴ στὰ *ἀποτρόπαια* τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς. Οἱ κρίσεις περιορίζονταν σὲ συμπερασματικὴ ἐπεξήγηση τῶν στοιχείων ποὺ παραθέταμε.

Οἱ *Ἀστερίσκοι* αὐτοῦ τοῦ τεύχους, συνεχίζοντας τὴν κριτική τους, προσκομίζουν περισσότερες ἀποδείξεις. Καὶ θὰ συνεχίσουν. Ἐπειδή, ὅμως, ὅλα τὰ στοιχεῖα εἶναι ἀδύνατο νὰ τὰ χωρέσουν οἱ *Ἀστερίσκοι*, ἀναγκαστικὰ κάνουμε ...ἐπίταξη καὶ σὲ χῶρο τοῦ *Διμήνου*.

Γράφαμε στὸ προηγούμενο τεῦχος: «...Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀποτυχία [τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου] ἔφερε καὶ τὴν ἐμπορική. Οὔτε κακόπιστοι εἴμαστε, οὔτε τὰ πράγματα ἀγνοοῦμε: Ἕνα κρατικὸ θέατρο ἐπιβάλλεται νὰ 'ναι οἰκονομικὰ παθητικό. Τὸ κράτος ὀφείλει νὰ ξοδεύει γιὰ νὰ προσφέρει στὸ Κοινὸ ὑψηλῆς ποιότητας "ψυχαγωγία". Ἔργα ποὺ δὲν ἀντέχει ν' ἀνεβάζει τὸ κερδοσκοπικὸ ἐλεύθερο θέατρο. Τὸ κοινό, ὅμως, κατάλαβε τὴν ποιότητα τῆς "τροφῆς". Καὶ ἀπέσχε! Ποτὲ ἡ αἴθουσα τοῦ Ἐθνικοῦ δὲν ἔμενε τόσο ἄδεια. Ποτὲ οἱ εἰσπράξεις δὲν ἦταν χαμηλότερες. Τὰ ἔσοδα τῆς χειμωνιάτικης περιόδου, ἀπὸ τὴν πώληση εἰσιτηρίων — καὶ στὶς δυὸ σκηνές! — εἶναι ἀδύνατο νὰ φτάσουν, τελικά, τὰ τρία ἑκατομμύρια! Δὲν καλύπτουν οὔτε τὸ ἕνα εἰκοστὸ ἀπὸ τὴν ἐτήσια ἐπιχορήγηση τοῦ κράτους...».

Φανήκαμε πολύ... αἰσιόδοξοι. Καί, φυσικά... διαψευστήκαμε. Τὰ ἔσοδα δὲ φτάσανε, τελικά, οὔτε τὰ δυόμισυ ἑκατομμύρια! Τοῦ χαριστήκαμε, δηλαδή, στὸν ὑπολογισμὸ μας ἕνα 17%! Γιὰ τὴν καλή μας πίστη — ἀλλὰ καὶ σὰ χρήσιμο γιὰ ὅλους μας στοιχεῖο — κρίναμε σκόπιμο νὰ δημοσιέψουμε — κατ' ἀποκλειστικότητα — τὸν παρακάτω ἀπολογιστικὸ πίνακα τῆς δραστηριότητας τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου στὴν πρώτη μεταχουντικὴ περίοδο τοῦ 1974 - 75. Ἡ *ἀνάγνωση* τῶν στοιχείων εἶναι εὔκολη. Καὶ εὔγλωττη! Ἀκόμα πιό... *εὐανάγνωστα* εἶναι καὶ τὰ συμπεράσματα ποὺ βγαίνουν.

Στὴν τελευταία στήλη, γιὰ τὴ δαπάνη ἀνεβάσματος κάθε ἔργου, δὲν ἔχουν προστεθεῖ τὰ κονδύλια τῶν συγγραφικῶν καὶ τῶν μεταφραστικῶν ποσοστῶν, ποὺ ἀνεβάζουν κάπως τὰ ποσά.

Καὶ κάτι ἄλλο: Ἂν τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο ἀποφασίσει νὰ παρουσιάσει ἄλλα... *καλύτερα* στοιχεῖα, θὰ τὰ δημοσιέψουμε εὐχαρίστως.

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1974 - 75

Τὰ ἔργα τῆς περιόδου	*Ἀριθμὸς παραστάσεων*	*Ἀριθμὸς θεατῶν*	*Μέσος ὅρος θεατῶν σὲ κάθε παράσταση*	*Ποσοστὸ πληρότητας τῆς αἴθουσας*	*Δαπάνη γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου*
Κεντρικὴ Σκηνὴ					
ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΔΑΝΤΩΝ	67	21.577	322	43 %	1.643.738
ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΟΥΜΠΟΥ	50	8.620	172	22 %	987.226
ΓΕΝΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ	31	6.538	211	28 %	774.434
Νέα Σκηνὴ					
ΤΟ ΤΡΟΜΠΟΝΙ	64	3.403	53	26 %	326.182
ΟΙ ΑΚΡΟΒΑΤΕΣ	59	4.349	74	37 %	421.407
Η ΖΩΗ ΠΟΥ ΣΟΥ ΕΧΩ ΔΩΣΕΙ	32	2.687	84	42 %	289.535
Παραστάσεις στὴ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	14	7.359	Καὶ στὶς δυὸ πόλεις παίχτηκε «Ἡ ζωὴ ποὺ σοῦ ἔχω δώσει» τοῦ Πιραντέλλο		
Παραστάσεις στὴν ΠΑΤΡΑ	6	1.270			

ΛΥΡΙΚΗ: ΕΝΑΣ ΧΡΟΝΟΣ ΓΕΜΑΤΟΣ ΑΡΓΙΕΣ!

ΟΓΔΟΝΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΕ 365 ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ 1974 - 1975

Ἡ Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ ἱδρύθηκε σὰν... κόρη τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου κ' ἔχει, βασικά, τοὺς ἴδιους παιδευτικοὺς σκοπούς. Ἂν δὲν εἶχε σὰν κύρια ἐπιδίωξη τὴν ἀνάπτυξη τῆς θεατρικῆς μουσικῆς παιδείας τοῦ τόπου, τὴν καλλιέργεια καὶ τὴν προβολὴ τῆς ἑλληνικῆς ὄπερας, τοῦ χοροδράματος καὶ τῆς ὀπερέτας, θὰ μποροῦσε νὰ μὴ συντηρεῖ, ὁλόκληρο τὸ χρόνο, τόσο πολυδάπανο μόνιμο διοικητικὸ μηχανισμό, ὀρχήστρα καὶ θίασο.

Ἡ πολιτεία μποροῦσε νὰ ὀργανώνει κάθε χρόνο, χειμώνα ἢ καλοκαίρι, γιὰ ἕνα ἢ δυὸ μῆνες, μιὰ μελοδραματικὴ περίοδο, μὲ ἕναν καθορισμένο, αὐστηρὰ περιορισμένο, ἀριθμὸ παραστάσεων. Στὴν περίπτωση αὐτή, θὰ γινόταν οἰκονομία δεκάδων ἑκατομμυρίων τὸ χρόνο, θὰ μποροῦσε νὰ ἐξασφαλιστεῖ πολὺ ψηλότερη στάθμη παραστάσεων, κ' ἴσως θὰ ἐπιτρεπόταν ἡ μετάκληση ὁλόκληρων ξένων μελοδραματικῶν καὶ ὀπερετικῶν συγκροτημάτων.

Εἴπαμε: Ἡ πολιτεία συγκρότησε καὶ συντηρεῖ, μὲ οἰκονομικὲς θυσίες, σὰ μόνιμο ὀργανισμὸ τὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή, ἀκριβῶς γιὰ νὰ ἐξυπηρετεῖ τὸ μόνιμο καὶ διαρκῆ παιδευτικὸ της ρόλο, ὁλόκληρο τὸ χρόνο. Γι' αὐτὸ παλαιότερα, ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ λειτουργοῦσε καὶ τὸ καλοκαίρι, στὴν ὑπαίθρια σκηνή της. Ὅλα τὰ βασικά της ἔξοδα εἶναι ἐτήσια. Ἑπομένως, ὅσο μεγαλύτερο ἀριθμὸ παραστάσεων δίνει, τόσο καλύτερα ἐξυπηρετεῖ τὸ βασικὸ παιδευτικὸ της ρόλο κι ἄλλο τόσο κατεβάζει τὸ κόστος τῶν παραστάσεών της. Κάτι παραπάνω: Ἂν κατορθώνει νὰ προσελκύει καὶ θεατές, τότε, ὄχι μόνο μικραίνει τὸ κόστος ἀλλὰ καὶ... ἀνεβάζει τὰ ἔσοδά της. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ ἀφιερώσαμε ἕναν ἀπὸ τοὺς *Ἀστερίσκους*, κατακρίνοντας τὸ μικρὸ ἀριθμὸ παραστάσεων ποὺ ἔδωσε ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ τὴν περίοδο 1974 - 75. Γι' αὐτὸ καὶ δημοσιεύουμε παρακάτω ἕναν ἡμερολογιακὸ πίνακα δραστηριότητας τῆς Ε. Λ.Σ. ἀπ' τὸν ὁποῖο συνάγεται ὅτι ἡ Λυρικὴ ἔμενε κλειστὴ—ἐκτὸς ἀπὸ ὁλόκληρους ἑφτὰ μῆνες τὸ χρόνο—καὶ τὸ περισσότερο διάστημα ἀπὸ τὴν πεντάμηνη, ὑποτίθεται, περίοδο ἐργασίας της.

Στὶς ἀργίες, ὑπολογίστηκαν καὶ οἱ, μὲ νόμο ὑποχρεωτικὲς γιὰ τὰ θέατρα, ἀργίες κάθε Δευτέρας. Ὁ τίτλος τοῦ *Ἀστερίσκου* ποὺ καταγίνεται μὲ τὸ θέμα εἶναι «Ε.Λ.Σ.: Ἀργία, μὲ ποῦ καὶ ποῦ παραστάσεις» καὶ δημοσιεύεται στὴ σελίδα 12.

Ἰδοὺ ὁ πίνακας "δραστηριότητας":

Η "ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ" ΤΗΣ ΛΥΡΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1974 - 75

ΔΕΚΕΜΒΡΗΣ	ΓΕΝΑΡΗΣ	ΦΛΕΒΑΡΗΣ	ΜΑΡΤΗΣ	ΑΠΡΙΛΗΣ	ΜΑΗΣ
Παραστάσεις 10 ΑΡΓΙΕΣ 21	Παραστάσεις 15 ΑΡΓΙΕΣ 16	Παραστάσεις 11 ΑΡΓΙΕΣ 17	Παραστάσεις 17 ΑΡΓΙΕΣ 14	Παραστάσεις 12 ΑΡΓΙΕΣ 18	Παραστάσεις 11 στὴ ΘΕΣ/ΝΙΚΗ
Κ. 1 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 1 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 1 Κάρμεν	Σ. 1 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 1 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 1 *ΑΡΓΕΙ*
Δ. 2 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 2 *ΑΡΓΕΙ*	Κ. 2 Βαφτιστικὸς	Κ. 2 Ἀκόλαστος	Τ. 2 *ΑΠΕΡΓΙΑ*	Π. 2 *ΑΡΓΕΙ*
Τ. 3 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 3 *ΑΡΓΕΙ*	Δ. 3 *ΑΡΓΕΙ*	Δ. 3 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 3 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 3 *ΑΡΓΕΙ*
Τ. 4 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 4 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 4 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 4 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 4 Τροβατόρε	Κ. 4 *ΑΡΓΕΙ*
Π. 5 *ΑΡΓΕΙ*	Κ. 5 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 5 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 5 Φάλσταφ	Σ. 5 Βαφτιστικὸς	Δ. 5 *ΑΡΓΕΙ*
Π. 6 *ΑΡΓΕΙ*	Δ. 6 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 6 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 6 Βαφτιστικὸς	Κ. 6 Τροβατόρε	Τ. 6 *ΑΡΓΕΙ*
Σ. 7 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 7 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 7 Τραβιάτα	Π. 7 Φάλσταφ	Δ. 7 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 7 *ΑΡΓΕΙ*
Κ. 8 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 8 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 8 Κάρμεν	Σ. 8 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 8 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 8 *ΑΡΓΕΙ*
Δ. 9 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 9 *ΑΡΓΕΙ*	Κ. 9 Τραβιάτα	Κ. 9 Φάλσταφ	Τ. 9 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 9 Ντάμα Πίκα
Τ. 10 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 10 Ντάμα Πίκα	Δ. 10 *ΑΡΓΕΙ*	Δ. 10 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 10 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 10 Ὀρφέας
Τ. 11 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 11 Μποὲμ	Τ. 11 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 11 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 11 Ἁλιεῖς Μαργ.	Κ. 11 Ντάμα Πίκα
Π. 12 *ΑΡΓΕΙ*	Κ. 12 Ντάμα Πίκα	Τ. 12 Τραβιάτα	Τ. 12 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 12 Βαφτιστικὸς	Δ. 12 *ΑΡΓΕΙ*
Π. 13 Ὀρφέας	Δ. 13 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 13 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 13 *ΑΡΓΕΙ*	Κ. 13 Ἁλιεῖς Μαργ.	Τ. 13 Ὀρφέας
Σ. 14 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 14 Μποὲμ	Π. 14 Τραβιάτα	Π. 14 Ἀριάδνη	Δ. 14 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 14 Ντάμα Πίκα
Κ. 15 Ὀρφέας	Τ. 15 Ντάμα Πίκα	Σ. 15 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 15 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 15 Τραβατόρε	Π. 15 *ΑΡΓΕΙ*
Δ. 16 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 16 Μποὲμ	Κ. 16 Τραβιάτα	Κ. 16 Ἀριάδνη	Τ. 16 Βαφτιστικὸς	Π. 16 Φάλσταφ
Τ. 17 Ὀρφέας	Π. 17 Βαφτιστικὸς	Δ. 17 *ΑΡΓΕΙ*	Δ. 17 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 17 Ἁλιεῖς	Σ. 17 Ἀριάδνη
Τ. 18 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 18 Ντάμα Πίκα	Τ. 18 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 18 Βαφτιστικὸς	Π. 18 *ΑΡΓΕΙ*	Κ. 18 Φάλσταφ
Π. 19 *ΑΡΓΕΙ*	Κ. 19 Βαφτιστικὸς	Τ. 19 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 19 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 19 Ἁλιεῖς	Δ. 19 *ΑΡΓΕΙ*
Π. 20 Μποὲμ	Δ. 20 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 20 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 20 Ἀριάδνη	Κ. 20 Βαφτιστικὸς	Τ. 20 Ἀριάδνη
Σ. 21 Ὀρφέας	Τ. 21 Ντάμα Πίκα	Π. 21 Ἀκόλαστος	Π. 21 *ΑΡΓΕΙ*	Δ. 21 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 21 Φάλσταφ
Κ. 22 Μποὲμ	Τ. 22 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 22 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 22 Ἀριάδνη	Τ. 22 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 22 Ἀριάδνη
Δ. 23 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 23 *ΑΡΓΕΙ*	Κ. 23 Ἀκόλαστος	Κ. 23 Τροβατόρε	Τ. 23 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 23
Τ. 24 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 24 Κάρμεν	Δ. 24 *ΑΡΓΕΙ*	Δ. 24 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 24 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 24
Τ. 25 *ΑΡΓΕΙ*	Σ. 25 Βαφτιστικὸς	Τ. 25 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 25 Γιορτὴ	Π. 25 *ΑΡΓΕΙ*	Κ. 25
Π. 26 Βαφτιστικὸς	Κ. 26 Κάρμεν	Τ. 26 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 26 Τροβατόρε	Σ. 26 Τραβιάτα	Δ. 26
Π. 27 Μποὲμ	Δ. 27 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 27 Ἀκόλαστος	Π. 27 Βαφτιστικὸς	Κ. 27 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 27
Σ. 28 Ὀρφέας	Τ. 28 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 28 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 28 Τροβατόρε	Δ. 28 *ΑΡΓΕΙ*	Τ. 28
Κ. 29 Μποὲμ	Τ. 29 *ΑΡΓΕΙ*		Σ. 29 Βαφτιστικὸς	Τ. 29 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 29
Δ. 30 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 30 Κάρμεν		Κ. 30 Βαφτιστικὸς	Τ. 30 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 30
Τ. 31 *ΑΡΓΕΙ*	Π. 31 Βαφτιστικὸς		Δ. 31 *ΑΡΓΕΙ*		Σ. 31

ΡΩΤΑΣ: ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΕ ΠΕΡΙΚΕΦΑΛΑΙΑ!

ΟΙ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΟΥ ΔΕΝ ΔΙΚΑΙΩΝΟΥΝ ΤΟΝ ΤΙΤΛΟ ΤΟΥ

Ὁ Βασίλης Ρώτας δὲ χρειάζεται παρουσίαση. Ἔχει δουλέψει γιὰ τὸν ἔρμο αὐτὸ τόπο. Κ' ἔχει δικαίωμα νὰ μιλάει. Νὰ τί ἔγραφε ("Ριζοσπάστης" 18/3/75) γιὰ τήν, μετὰ τὴν Ἀπελευθέρωση, πολιτεία τοῦ λεγόμενου Ἐθνικοῦ Θεάτρου:

Τοῦτες τὶς ἡμέρες διαβάσαμε στὶς ἐφημερίδες κάποια πρόκληση "προστριβῆς" ἀνάμεσα στὸν διευθυντὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ μιὰ ἠθοποιὸ πρωταγωνίστρια, ποὺ δὲν ἀνήκει στὶς δυνάμεις του. Ἡ προστριβὴ αὐτή, ποὺ ἀφοροῦσε στὸ παζάρεμα γιὰ "συνεργασία" ἀνέβασε στὸν ἀφρὸ τὶς ἀρρώστιες παραγοντισμὸ καὶ βεντετισμό, ἀρρώστιες χρόνιες στὴν κοινωνικὴ μας ζωὴ καὶ βέβαια καὶ στὸ Θέατρο. Ἂν αὐτὲς οἱ ἀρρώστιες δὲν εἶχαν προσβάλει τὸν ὀργανισμὸ τοῦ Θεάτρου μας, τέτοια παρατράγουδα θὰ ἦταν ἀκατανόητα, οἱ πόρτες τοῦ Θεάτρου θὰ ἦταν ἀνοιχτὲς σ' ὅλες τὶς ἀξίες κι ἡ ὁποιαδήποτε ἀξία πάλι θὰ τό 'χε τὴ μεγαλύτερή της τιμὴ νὰ 'παιζε ἕναν ὁποιονδήποτε ρόλο στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο.

Τὸ Ἐθνικό μας Θέατρο ὅμως ἔχει τ' ὄνομα ἀλλὰ ὄχι καὶ τὴ χάρη. Οὔτε ἡ θητεία του οὔτε ἡ προσφορά του δικαιώνουν τὸν τίτλο του, ποὺ φαίνεται σὰν νὰ εἶναι μόνον διακοσμητικός. Ἀκόμα καὶ σήμερα, τώρα μετὰ τὴ μαύρην ἑφταετία, θέλοντας, οἱ ἔχοντες τὴν ἐξουσία, ν' ἀνταποκριθοῦν ὅπως - ὅπως στὸ πονεμένο κι ἐπιταχτικὸ αἴτημα τοῦ λαοῦ γιὰ κάθαρση, ἄλλαξαν καὶ τὰ πρόσωπα τοῦ διοικητικοῦ ὀργάνου στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο. Τὰ πρόσωπα ἄλλαξαν, ἀλλὰ τὸ πνεῦμα δυστυχῶς δὲν ἄλλαξε. Τὸ Ἐθνικό μας Θέατρο καὶ παλαιὰ ποὺ εἶχε τὸν τίτλο "Βασιλικὸ" καὶ μετά, ὅταν τὸ ξανάνοιξε ἡ Δημοκρατία μὲ τὸν τίτλο "Ἐθνικό", κοντὰ μισὸν αἰώνα τώρα, ἐξακολουθεῖ τὸ χαβά του, νὰ παρουσιάζει ξένα ἔργα κι ὄχι ἑλληνικά.

Βέβαια ἡ καλή μας τάξη, αὐτὴ ποὺ κυβερνάει, ὑποφέρει ἀπὸ τὶς χρόνιες ἀρρώστιες ραγιαδισμό, ξενομανία, φιλισταϊσμό, ἐπαρχιωτισμό, ὑποτέλεια. Τὸ φυσικότερο θὰ ἦταν, τὸ Θέατρο, ὁ καθρέφτης τῆς κοινωνίας της, νὰ παρουσίαζε τὸ πρόσωπό της, τὶς ἀρετὲς καὶ τὶς κακίες της, τὶς ἔγνοιες, τοὺς πόνους καὶ τὰ προβλήματά της, γιὰ νὰ δικαίωνε τὴν ἀποστολή του. Ἀλλὰ τὸ Ἐθνικὸ Θεατρο, σὰν νὰ ὑποφέρει καὶ τὸ ἴδιο ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀρρώστιες, σπαταλάει τὸ χρῆμα τοῦ λαοῦ γιὰ νὰ παρουσιάζει, ὅσο μπορεῖ πιὸ πλούσια, ξένα ἔργα, ξένη ζωή, ξένα ἐνδιαφέροντα, βεβαιώνοντας ἔτσι πὼς τὸ ἔθνος μας δὲν ἔχει δραματουργούς.

Τὸ Ἐθνικό μας Θέατρο ἔγινε γιὰ νὰ ἀσκήσει, σὰν ἀνώτατο πνευματικὸ ἵδρυμα, δραστηριότητα παιδευτική, πρᾶγμα ποὺ τὸ ὑποχρεώνει νὰ προσπαθεῖ νὰ κρατιέται σὲ ὑψηλὸ ἐθνικὸ φρόνημα καὶ συνάμα νὰ ἐμπνέει στὸ λαὸ τὴν πεποίθηση πὼς τὸ ἔθνος μας, — σὰν κάθε Ἔθνος ποὺ θέλει νὰ λέγεται πολιτισμένο — ἔχει καὶ δικές του ἀξίες, ἱκανὲς νὰ τοῦ κρατᾶνε ἐλεύθερη θέση στὴ ζωὴ καὶ στὴ χορεία τῶν ἐθνῶν.

Τὸ Ἐθνικό μας Θέατρο πάνω ἀπὸ σαράντα χρόνια τώρα ποὺ λειτουργεῖ, πειραματίζεται στὰ ξένα ἔργα, ἀπὸ κεῖνα ποὺ διαφημίζονται στὸ ἐξωτερικό. Τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ ποὺ παρουσίασε εἶναι ἀμφισβητούμενης ἀξίας. Ἀκόμα τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο πειραματίζεται στὸ ἀρχαῖο δράμα καὶ παρουσιάζει τραγωδίες καὶ κωμωδίες στ' ἀρχαῖα θέατρα, ἀλλὰ γιὰ τὴ ντόπια δραματουργία ἀδιαφορεῖ.

Ποιὰ ντόπια ἔργα ἀξίας παρουσίασε; Ποιὲς προσπάθειες ἔκαμε γιὰ νὰ καλλιεργήσει, ν' ἀναδείξει καὶ νὰ προβάλει, καὶ βέβαια καὶ στὶς ξένες χῶρες, τὴ ντόπια δραματουργία; Ὄχι μόνον δὲν ἔκαμε οὔτε ἕνα βῆμα πρὸς αὐτὴ του τὴν ἀποστολικὴ πορεία, παρὰ κι ἀρνήθηκε νὰ παρουσιάσει τὰ ἔργα τῆς ντόπιας παραγωγῆς. Μόνον στὴ χάση καὶ στὴ φέξη ἐδέχθη μὲ ἀπρόθυμη συγκατάβαση κάποια ἔργα ἑλληνικῆς παραγωγῆς ἀναιμικὰ καὶ ἄχρωμα, ἀπὸ κεῖνα ποὺ τὰ λέμε εἰρωνικὰ φιλολογία, καὶ δὲν τοὺς ἔκαμε τὴν τιμὴ νὰ τὰ παρουσιάσει στὴν ἐπίσημη σκηνή του, στὴ μεγάλη σάλα, ἐκεῖ ποὺ παρουσιάζει τὰ ξένα ἔργα — ἀλλοίμονο, ἴσα κι ὅμοια θὰ γίνουμε; — παρὰ μόνον στὸν προθάλαμο, στὴ δεύτερη σκηνή.

Ἡ δραστηριότητα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ὡς τώρα δὲν κατάφερε νὰ δημιουργήσει καμιὰ παράδοση κι ὄχι μόνον παρ' ἀγνόησε καὶ ἀρνήθη, κάθε παράδοση ποὺ ὑπάρχει στὸ πνεῦμα, στὰ ἤθη τοῦ λαοῦ, συμβάλλοντας ἔτσι στὴν ἀλλοτρίωση, δηλαδὴ στὴν ὑποδούλωση. Δὲν τοῦ κίνησαν ποτὲ τὸ ἐνδιαφέρον τὰ λαϊκὰ ἔργα, οἱ λαϊκὲς γιορτές, οἱ θεατρικὲς παραδόσεις, ὅπως ἐζοῦσαν ἀκόμα ὡς τὰ προχθὲς σὲ τόσα μέρη τῆς Ἑλλάδας. Δὲν τοῦ ἐκίνησε τὸ ἐνδιαφέρον τὸ Κρητικὸ Θέατρο, κι ἂν μὲ συγκατάβαση ἔπαιξε τὴ Θυσία τοῦ Ἀβραὰμ ἔκαμε μ' αὐτὰ τὸ χρέος του; Ποῦ 'ναι οἱ ἀγῶνες ποὺ προκήρυξε, μιμούμενο ἔστω ἀπὸ μακριὰ τὴν προγονικὴ παράδοση;

Ὅσον ἀφορᾶ στὸν τρόπο ποὺ παρουσιάζει τὶς Ἀττικὲς τραγωδίες στ' ἀρχαῖα θέατρα, ὡς τώρα δὲν ἔκανε καμιὰ σοβαρὴ προσπάθεια ν' ἀνεβάσει αὐτὸ τὸ θέαμα στὸ δικό του τὸ ὕψος καὶ στὶς δικές του διαστάσεις παρὰ μὲ τὸ πνεῦμα τῆς εὐκολίας καὶ τῆς βολῆς, μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ κλειστοῦ θεάτρου τὸ περιόρισε σὲ τουριστικὸ εἶδος, ἀκολουθώντας σ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα τῆς περικεφαλαίας. Ἔχουμε λόξα μὲ περικεφαλαία. Στὸ μνημεῖο τοῦ Ἄγνωστου Στρατιώτη ὁ πολεμιστὴς ἔχει πέσει κάτω ὁλόγυμνος, ἀλλὰ δὲν τοῦ φεύγει ἡ περικεφαλαία ἀπ' τὸ κεφάλι. Στὸ ἄγαλμα τοῦ Κολοκοτρώνη ἔχουμε φουστανελὰ μὲ περικεφαλαία. Γιατὶ νὰ μὴν ἔχουμε κι Ἐθνικὸ Θέατρο μὲ περικεφαλαία;

Ἀκόμα τώρα, σήμερα, ποὺ μόλις ἡ χώρα βγῆκε ἀπὸ αἰσχρὴ καὶ ὀλέθρια περιπέτεια, τὸ Ἐθνικό μας Θέατρο μὲ ἀνανεωμένο διοικητικὸ ὄργανο, μὲ δηλώσεις τοῦ διευθυντῆ του στὶς ἐφημερίδες, πὼς "θὰ παρουσιάσει ἔργα κατὰ τῆς τυραννίας" καὶ ἄλλα μεγάλα λόγια, τί ἔκανε; Ἀντὶ νὰ παρουσιάσει ἕνα ἔργο ντόπιο, μὲ φρόνημα ὑψηλὸ ποὺ ν' ἀνταποκρίνεται στὴν καυτὴ προσδοκία τοῦ λαοῦ, ἀνέβασε στὴ σκηνή του μὲ σπάταλη πολυτέλεια ἕνα ξένο ἔργο πρωτόλειο Γερμανοῦ ποιητῆ, φανταχτερό, ἀλλὰ ἄλλο τόσο ἀνιαρὸ κι ἀμφισβητούμενης καλλιτεχνικῆς ἀξίας. Ἀκόμα καὶ ἡ κριτικὴ ἐδῶ τὴν παράσταση αὐτὴ τὴν ὑποδέχτηκε μὲ πολὺ σκεπτικισμὸ καὶ κατάκρινε τὸ Θέατρο γιὰ τὴν ἐκλογὴ τοῦ ἔργου.

Δὲν ἔφτασε αὐτό, παρὰ καὶ τὸ δεύτερο ἔργο ποὺ παρουσίασε εἶναι ἐπίσης ξένο, ἐπίσης πρωτόλειο, Γάλλου συγγραφέα τώρα, φανταχτερὸ κι αὐτὸ κι ἀλλοπρόσαλλο, ἐπίσης ἀμφισβητούμενης ἀξίας.

Δὲ φτάνει οὔτε αὐτό, παρὰ καὶ τὸ τρίτο ἔργο ποὺ ἑτοιμάζει νὰ παρουσιάσει στὴ μεγάλη σου σάλα εἶναι ἐπίσης ξένο ἔργο ἀπὸ κεῖνα ποὺ διαφημίζονται στὰ εὐρωπαϊκὰ κέντρα. Τὸ Ἐθνικό μας Θέατρο σὰν μόνη ἀξία του καὶ καταξίωσή του φοράει στραβὰ τὸν τίτλο του, τὴν περικεφαλαία του ἤθελα νὰ εἰπῶ, καί, ναρκισσευόμενο βγαίνει στὸν κόσμο. Ἂς τελειώσουμε μὲ τὴν ἀντιλογία τοῦ διευθυντῆ του καὶ τῆς πρωταγωνίστριας, ὅπως τὴ διαβάσαμε στὶς ἐφημερίδες:

Δ ι ε υ θ υ ν τ ή ς: Ὅταν ἔφυγε μὲ φίλησε σταυρωτά.

Π ρ ω τ α γ ω ν ί σ τ ρ ι α: Τί νά 'κανα, ἀφοῦ μὲ παρακάλεσε νὰ τὸν φιλήσω!

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

ΕΝΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΑΞΙΟΛΟΓΕΙ ...ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ!

ΑΚΡΙΣΙΕΣ ΚΙ ΑΝΑΚΡΙΒΕΙΕΣ ΣΤΟ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ ΤΗΣ ΠΑΞΙΝΟΥ

Δεύτερη χρονιὰ χωρὶς τὴν Κατίνα Παξινοῦ. Τὸ 'Εθνικὸ Θέατρο εἶχε τὴν ἐπαινετὴ πρωτοβουλία νὰ ὀργανώσει μιὰ «*ἐκδήλωσιν τιμῆς κατὰ τὴν δευτέραν ἐπέτειον τοῦ θανάτου της*».

Συγκινητικὰ κατάμεστη, ἡ αἴθουσα τοῦ 'Εθνικοῦ. Ἕνα ὡραῖο κοινὸ ἔτρεξε νὰ τιμήσει τὴ μνήμη τῆς Παξινοῦ. Τὸ ἴδιο κοινὸ ποὺ ἀποφεύγει τὶς παραστάσεις τῶν ζώντων ἠθοποιῶν του!

Τὸ "Θ" παρακολούθησε τὴν ἐκδήλωση. Καὶ τὴ μαγνητοφώνησε. Θεώρησε χρέος νὰ περισώσει, στὸ *Δίμηνό* του, ἀκόμα κι ὅσα εἰπώθηκαν περιστασιακά, γιὰ μιὰ μεγάλη ἠθοποιό. Θεώρησε χρέος — σύμφωνα μὲ τὴ γενικὴ ἀρχὴ ποὺ κρατᾶνε οἱ σελίδες αὐτὲς — νὰ δώσει τὴν εὐχέρεια τῆς πλήρους ἐνημέρωσης καὶ σ' ὅσους δὲ μπόρεσαν νὰ παρακολουθήσουν τὴν ἐκδήλωση, στὴν αἴθουσα τοῦ 'Εθνικοῦ.

Καθαρὲς κουβέντες: Γι' ἄλλη μιὰ φορὰ ἀγανακτήσαμε!

Πρῶτα πρῶτα, μὲ τὴν ἀπαράδεκτη ἀπουσία ἔστω καὶ ἑνὸς ἁρμόδιου ὁμιλητῆ.

Δεύτερο, μ' ὅσα ἄρρητ' ἀθέμιτα ξεφούρνισε ὁ πάντων ἀναρμοδιότερος κύριος ὁμιλητής, ὁ Πρ. τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου, ἀκαδημαϊκὸς φυσικά, Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος.

Τρίτο, μ' ὅσα ἀναφέρθηκαν— κι ὅσα... παραλείφθηκαν — σ' ἕνα ἀνώνυμο κι ἀνεύθυνο κείμενο.

Τέλος, μὲ τὸ τρίπτυχο πρόγραμμα τῆς ἐκδήλωσης, ποὺ μοιράζονταν στοὺς ἀκροατές.

Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΕΑΣ

Στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη, τὸ τρίπτυχο πρόγραμμα τῆς ἐκδήλωσης, εἶχε τρεῖς χαραχτηριστικὲς φωτογραφίες τῆς Παξινοῦ: 'Εκάβης, Μπερνάρντας Ἄλμπα καὶ Κυρίας Ἄλβιγκ. 'Απὸ τὴ μέσα μεριά, ἕξη κείμενα. Μιὰ σημείωση πληροφοροῦσε: "Τὰ τέσσερα κείμενα εἶναι ἀπὸ τὴ ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ τῆς 15 Μαρτίου 1973". Ἦταν κείμενα — Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, Π. Χάρη καὶ 'Αλέξη Μινωτῆ— ἀπὸ ἕνα βιαστικὸ ἀφιέρωμα, ποὺ κρίναμε καὶ ἐπικρίναμε πέρυσι.

Γνωστὸ καὶ τὸ πέμπτο κείμενο: ὁ δωρικὸς ἐπικήδειος τοῦ Ἄγγελου Τερζάκη. Κακοποιημένος στὸ ἔπακρο! Κομμένος — χωρὶς νὰ δηλώνεται οὔτε μὲ ἀποσιωπητικὰ — καὶ μὲ λάθη, ὅσα τ' ἄστρα τ' οὐρανοῦ καὶ τὰ φύλλα τῶν δέντρων. 'Ενδεικτικά: κατάληγε ὁ Τερζάκης (δὲς "Θ" τεῦχος 32, Μάρτης - 'Απρίλης 1973, σελ. 83 - 4): "...Καλό σου κατευόδιο γιὰ ὅ,τι μᾶς ἔδωσες καὶ γιὰ ὅ,τι μᾶς παίρνεις". Τὸ πρόγραμμα τοῦ 'Εθνικοῦ — κάνοντας τέσσερα λάθη σὲ μιὰ ἀράδα — σκάρωσε τὸ ἀμίμητο: "Καλό σου κατεβόδιο γιὰ ὅτι μᾶς ἔδωσες καὶ γιὰ ὅτι μᾶς φέρνεις". 'Αλλ' ἡ Παξινοῦ δὲν ἐρχόταν, γιὰ νὰ μᾶς φέρνει τίποτα. Εἶχε, ἀλίμονο, φύγει καὶ τὴν κατευόδωνε γιὰ ὅ,τι μᾶς εἶχε δώσει καὶ γιὰ ὅ,τι μᾶς ἔπαιρνε μαζί της. Θά 'ταν κουραστικὸ νὰ ἐπιμείνουμε καὶ στ' ἄλλα λάθη.

'Απὸ τ' ἀναρίθμητα φετινὰ δημοσιεύματα τοῦ Τύπου, μόνο ἕνα κρίθηκε ἄξιο ἀναδημοσίευσης. 'Αποτελεῖ τὸ ἕκτο κείμενο τοῦ προγράμματος, μὲ τὴν ἔνδειξη: "ΕΥΘΥΝΗ" Φεβρουάριος 1975. 'Ανήκει στὸ γνωστό... θεατρινολογοῦντα θεολόγο! 'Απὸ ποῦ κι ὥς ποῦ; Λόγω... παρεοκρατίας — φυσικά.

'Ο συντάκτης του ὑπῆρξε, ἀρχικά, "εἰδικὸς" σύμβουλος τοῦ κ. Κ. Τσάτσου στὸ ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ καὶ 'Επιστημῶν καὶ εἰσηγήθηκε τὸ διορισμὸ τῆς σημερινῆς διοίκησης τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου! Εἶναι "εἰδικὸς" σύμβουλος τοῦ κ. Π. Ζέπου στὸ ὑπουργεῖο Παιδείας καὶ πρόεδρος τῆς ἐπιτροπῆς, ποὺ ἀγόρασε μονοπωλιακὰ βιβλία τῆς προσωπικῆς του ἐκδοτικῆς ἑταιρίας καὶ μιὰ "'Ιστορία" ποὺ ἐποπτεύουν ἔμμισθα οἱ ἀξιότιμοι ἀκαδημαϊκοὶ Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος καὶ Κ. Τσάτσος! 'Εκδίδει τὴν "Εὐθύνη", ὅπου συνεργάζονται ὅλα σχεδὸν τὰ μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου: Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος — ἀμάν! — Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, 'Αλέξης Μινωτῆς, Ἄγγελος Βλάχος, Χ'Κυριάκος-Γκίκας καί, φυσικά, οἱ ἀκαδημαϊκοὶ Κ. Τσάτσος, Μιχ. Στασινόπουλος, Π. Ζέπος! Εἶναι ἐκδότης τοῦ βιβλίου τοῦ κ. 'Αλέξη Μινωτῆ καὶ βιβλίων τῶν κ.κ. Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλου, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, Μιχ. Στασινόπουλου, Ἄγγελου Τερζάκη κ.λπ. 'Επιπλέον — πάντοτε ἐπιπλέων — εἶναι, παρέα μὲ τὸν 'Αλέξη Μινωτῆ, στὴν 20μελῆ Διοικοῦσα 'Επιτροπὴ τοῦ κόμματος τῆς "Νέας Δημοκρατίας". Χρειαζόταν κι ἄλλους τίτλους "παρεοκρατίας";...

ΕΘΝΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟν

ΕΚΔΗΛΩΣΙΣ ΤΙΜΗΣ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΔΕΥΤΕΡΑΝ ΕΠΕΤΕΙΟΝ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ
ΤΗΣ ΚΑΤΙΝΑΣ ΠΑΞΙΝΟΥ

ΟΜΙΛΗΤΑΙ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ
'Ακαδημαϊκός - Πρόεδρος Διοικ. Συμβουλίου 'Εθν. Θεάτρου

Ι. Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
Λογοτέχνης - 'Αντιπρόεδρος Διοικ. Συμβουλίου Ε. Θ.

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΣ
ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ
'Ηθοποιὸς Ε. Θ.

Προβολὴ διαφανειῶν ἀπὸ 40ετῆ Καλλιτεχνικὴν δράσιν τῆς ΚΑΤΙΝΑΣ ΠΑΞΙΝΟΥ εἰς τὸ 'Εθνικὸν Θέατρον

ΑΦΗΓΗΤΑΙ

ΒΑΣΩ ΜΑΝΩΛΙΔΟΥ 'Ηθοποιὸς Ε. Θ.
ΚΛ. ΚΛΩΝΗΣ Σκηνογράφος Ε. Θ.
Κ. ΚΑΣΤΑΝΑΣ 'Ηθοποιὸς

'Η ἐκδήλωσις θὰ κλείση μὲ προβολὴν διαφανειῶν καὶ μὲ τὸ τραγούδι ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ «Μάνα Κουράγιο» ποὺ περιλαμβάνεται στὸν δίσκο ποὺ κυκλοφόρησε μὲ τὸν τίτλο ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ.

Τὸ πρόγραμμα τῆς ἐκδήλωσης ἀπὸ τὸ τρίπτυχο ποὺ μοιράζονταν στὸ κοινό

ΑΡΕΣ ΜΑΡΕΣ ΚΑΙ... ΜΑΡΙΕΣ

Πρῶτος καὶ βασικὸς ὁμιλητής, ὁ Πρόεδρος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου, ἀκαδημαϊκὸς καὶ πανεπιστημιακὸς καθηγητής, Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος. Δυστυχῶς, ἡ 'Ακαδημία καὶ τὸ Πανεπιστήμιο κρατοῦν, ἀπὸ χρόνια, σφιχταγκαλιασμένο τὸ 'Εθνικὸ Θέατρο. Καί, προτιμοῦν νὰ τὸ πνίξουν, παρὰ νὰ τὸ ἀποχωριστοῦν!

Φυσικά, ἂν ὁ κ. ἀκαδημαϊκὸς περιοριζόταν νὰ διδάσκει ἀργόσχολους στήν, ἐν Μαγούλα Σπάρτης, ἰδιόχτητη οἰκία του, γιὰ τὸν Γεώργιο Πλήθωνα — τὸ Γεμιστό, δὲν ἐπρόκειτο νὰ μᾶς ἀπασχολήσει. Οὔτε κι ἂν πραγματοποιοῦσαν τὴν ἀναγγελθεῖσα κάθοδό τους στὴ Μαγούλα οἱ ἀκαδημαϊκοὶ συνάδελφοί του κ.κ. Π. Κανελλόπουλος, Κ. Τσάτσος καὶ Π. Ζέπος. 'Αλλ' ὁ φιλόσοφος — ἄφησε τὴ Μαγούλα καὶ τὸ Γεμιστὸ — κ' ἦρθε στὸ 'Εθνικὸ νὰ μᾶς μιλήσει γιά... Θέατρο κ' ἠθοποιές! Νὰ παραστήσει τόν... ἱστορικὸ τοῦ Θεάτρου! Μὲ ποιὰ ἁρμοδιότητα; Μόνο ἕνας... φιλόσοφος μπορεῖ νὰ ξέρει!

'Ομολογημένα... αἰφνιδίασε τὸ Κοινό: Ἄρχισε νὰ μιλάει γιὰ τὴν Παξινοῦ, κι ἀράδιαζε ἀναμνήσεις του ἀπὸ παραστάσεις τοῦ... Οἰδίποδα Τυράννου, μὲ τὸ Βεάκη, τὸ Μόυζε, τὸ Μινωτῆ! Κι ἀμέσως, μὲ σοβαροφάνεια... φιλόσοφου, ξεφούρνισε ἕνα σωρὸ ἀκρισίες καὶ ἀνακρίβειες. Φέρ' εἰπεῖν— ποὺ λέει κι ὁ Σκαρίμπας:

«Εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ 'Ελληνικοῦ Θεάτρου, ἡ Κατίνα Παξινοῦ εἶναι ἡ τρίτη, κατὰ χρονολογικὴ σειρά, μεγάλη ἠθοποιός». Κι ἀνάφερε πρῶτο τό... Βεάκη!

'Ο ἀφελὴς φιλόσοφος δὲ σκοτίστηκε νὰ καθορίσει σὲ ποιὰ περίοδο τῆς ἱστορίας τοῦ 'Ελληνικοῦ Θεάτρου: τὴν ἀρχαία, τὴ νεότερη, τὴ σύγχρονη;

Χωρὶς νὰ ...ὑποπτεύεται τὶς παγίδες, πέταξε καὶ ἕνα..."κατὰ χρονολογικὴ σειρά"! Δηλαδή, πρῶτος μεγάλος ὁ Βεάκης, δεύτερη ἡ Κοτοπούλη καὶ τρίτη ἡ Παξινοῦ. Τί θὰ πεῖ, ὅμως, "κατὰ χρονολογικὴ σειρά"; Καί, ποῦ τὸ βρῆκε, πὼς ὁ Βεάκης εἶναι ὁ πρῶτος;

Πρώτη μεγάλη, "κατὰ χρονολογικὴ σειρά" — μ' ἄλλα λόγια, ἀρχαιότερη — στὴν πρόσφατη ἱστορία τοῦ 'Ελληνικοῦ Θεάτρου εἶναι ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη. 'Η Κοτοπούλη βγῆκε στὸ θέατρο στὰ 1894. 'Ο Βεάκης μπῆκε στὴ σχολὴ τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου — ἐφτὰ χρόνια ἀργότερα — στὰ 1901! 'Η Μαρίκα ἔγινε γνωστὴ ἀπὸ τὴν πρώτη ἐμφάνισή της. Καὶ σὲ λίγο ἀναγνωρίστηκε πρωταγωνίστρια! 'Ο Βεάκης — μεγάλος ἀναμφισβήτητα ἠθοποιὸς — καθιερώνεται μεταξὺ 1915 καὶ 1920! Ἦγουν—

— κατά... "χρονολογική σειρά" — 26 χρόνια ἀργότερα!

Ὁ γερμανοθρεμμένος φιλόσοφος — ποὺ δὲν ξεχνάει ἀκόμα τὸ Μούζε! — δὲν ἄκουσε ποτὲ γιὰ τὴν Παρασκευοπούλου, τὴ Βερώνη, τὸ Σούτσα, τὸ Λεκατσᾶ, τὸν Ταβουλάρη; Δὲ θυμᾶται τίποτα γιὰ τὴν Κυβέλη καὶ τὴν Παπαδάκη;

Ὁ ἀξιότιμος ἐκ Μαγούλας φιλόσοφος τολμάει νὰ μιλάει γιὰ θέατρο καὶ ἠθοποιούς, μέσα σὲ θέατρο, καὶ συλλαμβάνεται ν' ἀγνοεῖ ἀκόμα καὶ τ' ὄνομα τῆς ...δεύτερης μεγάλης ἠθοποιοῦ — μετὰ τὸ Βεάκη! — τῆς Κοτοπούλη, ποὺ τὴν ἀποκαλεῖ... Μαρία! Ἀλλὰ ἡ Κοτοπούλη εἶναι ἡ πρώτη ἑλληνίδα ἠθοποιός, πού 'γινε γνωστὴ κ' ἔμεινε γνωστὴ — ὄχι μὲ τὸ ἐπίθετο — ἀλλὰ μὲ τὸ μικρό της ὄνομα: Μαρίκα! Ἔτσι τὴν ξέρουν καὶ τὰ παιδιὰ τοῦ νηπιαγωγείου. Τὸ ἀγνοεῖ, ὅμως, ὁ Πρόεδρος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Κι ἄς πέρασε ἀπ' τὰ σανίδια τῆς σκηνῆς του, ἡ Μαρίκα.

Ἂν παίρναμε στὰ σοβαρά, ὅσα εἶπε ὁ κ. Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, θὰ φτάναμε τὰ χρόνια του, χωρὶς νὰ 'χουμε ἐξαντλήσει τὸ θέμα! Μιλώντας γιὰ πράγματα ποὺ ἀγνοοῦσε, παραπλάνησε καὶ τὸ κοινὸ ποὺ τὸν ἄκουσε. Παράδειγμα:

Ἡ Κατίνα Παξινοῦ δὲ βγῆκε ἀπὸ Σχολὴ τοῦ Ἐθνικοῦ. Δὲν πρωτόπαιξε στὸ Ἐθνικό. Δὲν ὑπῆρξε *αὐτοφυὴς* στὸ χῶρο τοῦ Ἐθνικοῦ. Βγῆκε, μετὰ τοὺς Βαλκανικοὺς πολέμους, ἀπὸ τὶς ἐρασιτεχνικὲς παραστάσεις τῆς χρυσῆς νεολαίας τῆς Ἀθήνας. Ἐπαγγελματικὰ ὅμως, κατάγονταν κατευθεῖαν ἀπὸ τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη. Ἡ Μαρίκα τὴν πῆρε στὸ θίασό της. Ἡ Μαρίκα τὴ δίδαξε. Ἡ Μαρίκα τῆς ἔδωσε ρόλο Τραγωδίας. Ἡ Μαρίκα τὴν παρουσίασε ὥς τὴν Ἀμερική. Ἡ Μαρίκα τὴν πρωτο-ἀνάδειξε! Χρέος τοῦ ὁμιλητῆ, ἐπίσημου ἐκπρόσωπου τοῦ Ἐθνικοῦ — ἂν... τό 'ξερε, φυσικά! — νὰ τὸ καταμαρτυρήσει.

Πρὶν *καταστρέψουμε τὸ λόγο*, θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε ἐνδεικτικά, καὶ μερικὰ ἄλλα σπαραξικάρδια ἀπ' ὅσα ἀνάφερε ὁ θεατρινολογῶν ἀκαδημαϊκός.

Π.χ. Ὁ ἠθοποιός, ἂν ὁ ἴδιος δὲν ἔχει ἰσχυρὸ χαρακτήρα, διατρέχει τὸν κίνδυνο νὰ χάσει τὸν χαρακτήρα του, λόγω τῶν πολλῶν χαρακτήρων ποὺ ὑποδύεται!!!

Ἡ δραματικὴ τέχνη ἀποτελεῖ τὸ κορύφωμα τοῦ Θεάτρου!!!

Καί, γιὰ νὰ ἐπιστρέψω στὴν ἑρμηνεία, ἡ ὁποία εἶναι ἡ οὐσία τῆς Τραγωδίας!!!

Ἡ ἕδρα τῆς διδασκαλίας, τὸ βῆμα τῆς Βουλῆς, ὁ ἄμβων τῆς ἐκκλησίας καὶ ἡ Σκηνὴ τοῦ Θεάτρου (sic) ἔχουν κοινὸ σημεῖο τὴν ἠθοποιία. Ὅλοι ὅσοι μιλοῦν ἀπ' ὅλα αὐτὰ τὰ βήματα εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ παριστάνουν καὶ νὰ ἑρμηνεύουν!!!

Ἀπολαῦστε, ὅμως, καλύτερα τὸ πλῆρες κείμενο:

«Τὸ Ἐθνικὸν Θέατρον τελεῖ ἀπόψε τὴ μνήμη τῆς Κατίνας Παξινοῦ, τῆς μεγάλης ἠθοποιοῦ, ἡ ὁποία συνέδεσε τὴν τέχνη της μὲ τὴ ζωὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου ἡ Κατίνα Παξινοῦ εἶναι ἡ τρίτη, κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ (sic), μεγάλη ἠθοποιός. Ὁ Αἰμίλιος Βεάκης ὑπῆρξεν ὁ πρῶτος. Καὶ ἡ Μαρία (sic) Κοτοπούλη, ἡ δεύτερη. Ὁ ἠθοποιὸς ἔχει ὡς ἔργο νὰ ἑρμηνεύει καὶ νὰ παριστάνει χαρακτῆρες. Αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο ἔργο τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἐνθυμοῦμαι ὅταν εἶδα γιὰ πρώτη φορὰ τὸν Αἰμίλιο Βεάκη, ὡς μαθητὴς Γυμνασίου, νὰ παριστάνει τὸν "Οἰδίποδα Τύραννο" εἰς τὸ θέατρον "Ὀλύμπια". Πόσον συγκλονιστικὰ ἦταν τὰ βιώματα τὰ ὁποῖα ἔζησα ὡς μαθητὴς Γυμνασίου. Ἀπὸ ἐκείνη τὴ στιγμὴ ὁ χαρακτὴρ τοῦ Οἰδίποδος εἶχε στοιχειοθετηθεῖ καὶ σχηματισθεῖ ζωηρότατα μέσα εἰς τὴν φαντασίαν μου καὶ ἔκτοτε ἔμεινε ἀμετάβλητος. Ἀργότερα εἶδα τὸν μεγάλο ἠθοποιὸ Ἀλεξάντερ Μούζε νὰ παρουσιάζει τὸν Οἰδίποδα Τύραννο στὸ Μπουργκτεάτερ τῆς Βιέννης. Καὶ τέλος πρὸ ἐτῶν εἶδα τὸν Ἀλέξη Μινωτῆ νὰ παίζει τὸν Οἰδίποδα.

Ὡς ἑρμηνευτὴς χαρακτήρων ὁ ἠθοποιὸς διατρέχει ἕναν κίνδυνο: Ἂν ὁ ἴδιος δὲν ἔχει ἰσχυρὸ χαρακτήρα, διατρέχει τὸν κίνδυνο νὰ χάσει τὸν χαρακτήρα του (sic), λόγω τῶν πολλῶν χαρακτήρων ποὺ ὑποδύεται, ποὺ ὑποκρίνεται. Ἡ Κατίνα Παξινοῦ εἶχε ἐκ καταβολῆς τόσον ἰσχυρὸ χαρακτήρα, ὥστε ἔμεινε εἰς ὅλην της τὴν ζωὴν ἔξω ἀπὸ τὸν χῶρον αὐτοῦ τοῦ κινδύνου. Μπορεῖ κανεὶς μάλιστα νὰ πεῖ ὅτι προσέθεσε στοὺς χαρακτῆρες ποὺ ἔπαιζε παρὰ ἔπαιρνε στοιχεῖα ἀπ' αὐτούς.

Ἡ δραματικὴ τέχνη ἀποτελεῖ τὸ κορύφωμα τοῦ θεάτρου (sic). Ὁ λόγος τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ἀλλὰ καὶ κάθε τραγωδίας ὁ λόγος, εἶναι λόγος ποὺ περιέχει ὅλη τὴν οὐσία καὶ τὸ νόημα τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου. Σ' αὐτὴν τὴν Τέχνη ἡ Κατίνα Παξινοῦ ὑπῆρξε κορυφαία. Τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι δὲν ἐγνώριζε καὶ δὲν ἀνέδειξε στὴ ζωή της ὅλα τὰ εἴδη τῆς ἠθοποιίας, ἀλλὰ σημαίνει ὅτι τὸ δραματικὸ εἶδος ἦταν τὸ ἀποκορύφωμα τῆς προσωπικότητός της. Ἡ τέχνη καὶ ἡ φήμη τῆς Κατίνας Παξινοῦ ἐξῆλθαν πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς Ἑλλάδος. Καὶ γιὰ νὰ ἐπιστρέψω στὴν ἑρμηνεία, ἡ ὁποία εἶναι ἡ οὐσία τῆς τραγωδίας, ἡ Κατίνα Παξινοῦ ἔπεισε μὲ τὴν ἑρμηνείαν της τόσον τὸν μορφωμένον ὅσον καὶ τὸν ἁπλὸ ἄνθρωπο. Εἶχα δεῖ κατὰ τὴν πρώτη περίοδο τῆς θητείας μου στὸ θέατρο, στὴν Ἐπίδαυρο, ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ νὰ εἶναι τόσον συγκινημένοι, ὥστε νὰ δακρύζουν ἀπὸ τὴν πειθὼ τῆς ἠθοποιίας τῆς Κατίνας Παξινοῦ — ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ, ἁπλούς. Ἡ ἠθοποιία, ἂν καὶ δὲν εἶναι ὁ σκοπός της νὰ διδάξει, ὅμως ὅσο τελειότερη εἶναι τόσο περισσότερο διδάσκει — καὶ διδάσκει ὄχι ἔμμεσα ἀλλὰ πάντοτε ἄμεσα. Τὸ πρωταρχικὸ καὶ ἄμεσο ἔργο τῆς ἠθοποιίας εἶναι ἡ παράσταση καὶ ἡ ἑρμηνεία. Καὶ σ' αὐτὸ ἡ Κατίνα Παξινοῦ ἦταν μοναδική.

Ἡ δραματική της καταβολὴ ἦταν συνδυασμένη — τοῦτο ἦταν μιὰ ἐξαίρετη τύχη ποὺ εἶχε — μὲ μιὰ ὁλωσδιόλου δραματικὴ φωνή, ἡ ὁποία ἔπειθε μὲ τὸ ἄκουσμά της. Ἡ ἕδρα τῆς διδασκαλίας, τὸ βῆμα τῆς Βουλῆς, ὁ ἄμβων τῆς ἐκκλησίας καὶ ἡ Σκηνὴ τοῦ Θεάτρου ἔχουν ἕνα κοινὸ σημεῖο. Θὰ ἔλεγα, ἔχουν ὡς κοινὸ σημεῖο τὴν ἠθοποιία (sic). Ὅλοι ὅσοι ὁμιλοῦν ἀπ' ὅλα αὐτὰ τὰ βήματα εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ παριστάνουν καὶ νὰ ἑρμηνεύουν (sic). Ὅσοι δὲν μποροῦν νὰ παραστήσουν καὶ νὰ ἑρμηνεύσουν τοὺς ἐκδικεῖται ἡ ἕδρα — ἂν εἶναι δασκάλοι, τοὺς ἐκδικεῖται ὁ ἄμβων — ἂν εἶναι ἱεροκήρυκες, τοὺς ἐκδικεῖται τὸ βῆμα τῆς Βουλῆς — ἂν εἶναι βουλευταὶ καί, τέλος, τοὺς ἐκδικεῖται ἡ Σκηνὴ τοῦ Θεάτρου — ἂν εἶναι ἠθοποιοί. Ἡ Κατίνα Παξινοῦ εἶχε ἀπόλυτη ἐξουσία καὶ κυριαρχία ἐπάνω στὴ Σκηνή. Στὴ Σκηνὴ ἦταν δυνατὸν νὰ ἰδεῖ κανεὶς — ἐκτὸς ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα — καὶ τὸν ἰσχυρόν της χαρακτήρα. Μὲ τὴν τέχνη της ἐξουσίαζε τόσο τὴ Σκηνὴ τοῦ Θεάτρου ὥστε τὴν μετέβαλλε σὲ μικρό της βασίλειο. Ἂς εἶναι αἰωνία ἡ μνήμη τῆς Κατίνας Παξινοῦ».

ΠΑΞΙΝΟΥ Η ΕΝ ΕΠΙΔΑΥΡΩ

Δεύτερος ὁμιλητής, ὁ ἀντιπρόεδρος τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος. Μίλησε ἀνθρώπινα, γιὰ τὴν Παξινοῦ — ὄχι γιὰ τὸν... Οἰδίποδα! — καὶ χωρὶς τὶς ἀμπελοφιλοσοφίες τοῦ κ. Προέδρου.

Διορθώνουμε μόνο δυὸ λάθη, γιὰ νὰ μὴ διαιωνίζονται ἀπὸ ἄγνοια:

Πρῶτο, ἡ Κατίνα Παξινοῦ δὲν ὑποδύθηκε ποτὲ τὴν Κυρία Τσάπμαν. Τέτοιος ρόλος δὲν ὑπάρχει στὸ διεθνὲς δραματολόγιο. Ἔπαιξε τὴ δεσποινίδα Ματθίλδη φὸν Τσάντ στοὺς "Φυσικοὺς" τοῦ Ντύρρενματ.

Δεύτερο, ἡ Κατίνα Παξινοῦ ὑπῆρξε, πραγματικά, ἀλησμόνητη Πιλάρ. Ὄχι, ὅμως, στὸν "Ἀποχαιρετισμὸ" [στὰ ὅπλα], ἀλλὰ στὸ πασίγνωστο "Γιὰ ποιὸν χτυπᾶ ἡ καμπάνα" τοῦ Χεμινγουαίη.

Νά, τώρα τὸ κείμενο τῆς ὁμιλίας:

«Συμπληρώθηκαν δυὸ χρόνια ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὑπῆρξεν ἡ κορυφαία στιγμὴ τῆς Κατίνας Παξινοῦ. Φέρνουμε καὶ φέτος μιὰ δέσμη χλωρὰ προεαρινὰ λουλούδια στὸν τάφο της. Μιὰ μνήμη θαυμασμοῦ, μιὰ μαρτυρία ἀγάπης. Περισσότερο ἀπὸ τὴ μεγάλη Κυρία τῆς ἑλληνικῆς Σκηνῆς, καθὼς τὴν ὀνόμασαν ἤδη πολλὲς φορές, ἦταν ἕνα γεγονός, ἕνα ἱστορικὸ περιστατικό. Ἴσως αὐτὸς εἶναι ὁ προσφυέστερος τρόπος γιὰ νὰ χαρακτηρίσει κανεὶς τὴν πραγματικὴ διασημότητα, τὴν ὑπεροχὴ στὸ καθαρότερο νόημα τοῦ ὅρου.

Ἀξιώθηκα νὰ ὑπάρξω σιμὰ στὴν Κατίνα Παξινοῦ, σὲ τοῦτο τὸ Θέατρο, ποὺ ἦταν, τίποτε περισσότερο τίποτε λιγότερο, τὸ ἀληθινό της σπίτι. Ὅταν ὑποχρεώθηκε ἀπὸ ἀνάποδες συνθῆκες τοῦ ἐθνικοῦ μας βίου, μαζὶ μὲ τὸν ἄξιο σύντροφό της, τὸν Ἀλέξη Μινωτῆ, νὰ τὸ ἐγκαταλείψει, ἔμοιαζε ἀπορφανισμένη κ' ἐγκαταλειμμένη κ' ἡ ἴδια. Ἡ Παξινοῦ ἀναζητοῦσε θεατρικὴ στέγη, ἕνα τόπο ποὺ νὰ χωρεῖ τὴ μεγαλοσύνη της, ἄρχισε νὰ κατεβαίνει ἐν τοῖς κατω-

τάτοις τῆς γῆς, νὰ συναλλάζεται μὲ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ τῆς προσπορίσουν τὰ ἀπαιτούμενα μέσα, νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν πληρότητα τῆς αἴθουσας, νὰ προσγειώνεται μὲ μιὰ λέξη.

Τὶς τελευταῖες της ἐμφανίσεις τὶς ἔκανε σ' ἕνα κινηματοθέατρο, προορισμένο νὰ ξερριζωθεῖ — καθὼς καὶ ξερριζώθηκε ἤδη. Αὐτὸ θέλει νὰ πεῖ πὼς ἡ μεγάλη Κυρία τῆς ἑλληνικῆς Σκηνῆς πέθανε ἄστεγη καὶ φερέοικη γιὰ νὰ μὴν ἀπιστήσει στὸ φρόνημά της, τὸ φρόνημα τοῦ ἐλευθέρου ἀνθρώπου. Ὄρθια ἴσαμε τὴ στερνή της στιγμή, γεμάτη ἀξιοπρέπεια, σέρνοντας τὸ κάρο τοῦ Μπρέχτ, ἀγκομαχώντας, θρηνώντας, ἐγκαρτερώντας κ' ἐξεγειρόμενη. Στάθηκε, φυσικά, ἕνας ἄνθρωπος δύσκολος. Ὅλοι οἱ ἄνθρωποι ποὺ τοποθετοῦν ὑψηλότατους στόχους μπροστά τους εἶναι δύσκολοι, γιατὶ νιώθουν περισσότερο ἀπὸ τὸν καθένα τὴν ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τὸ μέγεθος ἀπὸ τὴν καθημερινότητα. Ποτὲ δὲν ἔπαιξε ρόλους στὴν τύχη κ' ἐνῶ θὰ μποροῦσε τὰ πάντα νὰ παίξει, ἡ ἡγεμονική της φύση τὴν ἐμπόδιζε. Καθὼς ὅλοι οἱ μεγάλοι τεχνίτες, ἀγαποῦσε τὴν ἀντίσταση τοῦ λόγου, τῆς πέτρας, τῆς γραμμῆς, τοῦ χρώματος, τοῦ ἤθους. Μέσα της περπατοῦσαν ἀέναα οἱ μεγάλες μορφὲς τοῦ παγκοσμίου Θεάτρου: ἡ Ἑκάβη καὶ ἡ Μήδεια, ἡ λαίδη Μάκβεθ καὶ ἡ βασίλισσα Γερτρούδη, ἡ κυρία Ἄλβιγκ καὶ ἡ Μαίρη Ταϋρόν, ἡ κυρία Τσάπμαν καὶ ἡ κυρία Ζαχανασιάν, τόσες ἄλλες, τέλος ἡ Μάνα Κουράγιο. Θυμοῦμαι πόσο χρειάστηκε νὰ παλαίψομε γιὰ νὰ τὴν πείσομε νὰ παίξει τὴν "Ἐπίσκεψη τῆς Γηραιᾶς Κυρίας" — τὸ ἀριστούργημα τοῦ Ντύρρενματ. Κρατοῦσε τὸ ἔργο καιρὸ καὶ καιρὸ καὶ δὲν τ' ἀποφάσιζε, μολονότι ὁ ρόλος τῆς κυρίας Ζαχανασιὰν ἦταν ὁλότελα πλασμένος στ' ἀχνάρια της. Δὲν τ' ἀποφάσιζε γιατὶ δὲν κατόρθωνε νὰ τὸν συλλάβει ὁλοκληρωτικά, νὰ τὸν οἰκειωθεῖ μὲ τὸ πνεῦμα καὶ μὲ τὴν καρδιὰ πρὶν τὸν παίξει. Ὅταν τὸν ἔκανε πιὰ σάρκα καὶ αἷμα, κορμὶ καὶ ψυχή, φαντασία καὶ πραγματικότητα, μᾶς ἔδωσε τὸ ἀριστούργημα ποὺ θαυμάσαμε ὅλοι καὶ δὲν τὸ ἀπολησμονοῦμε, ὅσοι καιροὶ κι ἂν περάσουν αὐτὲς τὶς Εὐμενίδες τοῦ 20οῦ αἰώνα. Θυμοῦμαι καὶ τὴν παράλληλη προσπάθειά μας γιὰ τὴν "Ἥρα καὶ τὸ παγώνι" τοῦ Ο'Κέιζυ. Ἡ μοίρα τῆς εἶχε γράψει, τέλος, νὰ τὴν παίξει σὲ ξένη Σκηνή — ὄχι σὲ τούτη 'δῶ ποὺ ἦταν ἡ δική της, ἡ καθαγιασμένη ἀπὸ τὴν παρουσία της, στὸ θέατρο ποὺ δὲν ἦταν τὸ θέατρό της.

Ἦταν μιὰ καλλιεργημένη Κυρία ποὺ κάτεχε τὸν ἀέρα τοῦ μεγάλου κόσμου, ἀφοσιωμένη στὴ μουσικὴ καὶ στὸ τραγούδι, ὅπου ἔδειχνε πὼς θὰ εὐδοκιμήσει. Μπῆκε, θὰ λέγαμε, στὸ θέατρο ὥριμη. Ὥριμη καὶ ἕτοιμη. Πάλεψε μὲ τὸ δαίμονά της καὶ τὸν νίκησε. Ἔτσι οἱ ἐμφανίσεις της ἦταν ὁλόκληρες· ἦταν ἀκέραιες καὶ τὴν βοηθοῦσε σὲ τοῦτο ἡ φωνή της μὲ τὸ πλούσιο χρῶμα, μὲ τὶς ἀνεξάντλητες διακυμάνσεις — μιὰ καθαρὰ σκηνικὴ φωνή. Ἀπὸ τοὺς χαμηλότερους, τοὺς παθητικοὺς τόνους, ἴσαμε τοὺς ὑψηλότερους, ἀπὸ τὴ σιγαλὴ χαϊδευτικὴ θλίψη τῆς κυρίας Ἄλβιγκ στοὺς Βρυκόλακες, ὅπου ἐπίσης ὁ Ἀλέξης Μινωτῆς μᾶς ἔδωσε ἕνα ἀκατάλυτο Ὄσβαλντ, ἴσαμε τὸ θρῆνο τῆς Ἠλέκτρας καὶ τῆς Ἑκάβης καὶ τὸ τραγικὸ καὶ ἐκδικητικὸ παραλήρημα τῆς Μήδειας, τῆς πληγωμένης γυναίκας.

Σ' ὅποιο ἔργο ἔμπαινε τὸ ἔκανε δικό της. Τὰ προσωπεῖα καταντοῦσαν στὸ τέλος πρόσωπά της. Ἦταν ἡ ἰδανικὴ ἑρμηνεύτρια τῶν ἡρωίδων τοῦ Ο'Νήλ. Ἔπαιξε σὲ τέσσερα ἔργα του. Στοὺς "Πόθους κάτω ἀπὸ τὶς Λεῦκες", στὸ "Πέρα ἀπ' τὸν Ὁρίζοντα", στὴν "Ἄννα Κρίστι", στὸ "Ταξίδι μακριᾶς μέρας μέσα στὴ νύχτα". Ἑρμηνεύτρια τοῦ Λόρκα ἀλλὰ καὶ τοῦ Σαίξπηρ. Ποιὸς θὰ λησμονήσει τὴν Παξινοῦ σὰν Λαίδη Μάκβεθ ἢ σὰν Γερτρούδη στὸν Ἄμλετ; Ἀλλὰ καὶ στὸ διεθνὲς κινηματογραφικὸ στερέωμα ἄθλησε μὲ

Ἡ Κατίνα Παξινοῦ στὴν πρώτη ἐρασιτεχνικὴ της ἐμφάνιση — ἀδελφὴ Βεατρίκη τοῦ Μαίτερλιγκ, μὲ μουσικὴ Δημήτρη Μητρόπουλου, στὸ Δημοτικὸ Θέατρο τῆς Ἀθήνας, στὶς 11 τοῦ Μάη τοῦ 1920. Ἰδιαίτερη σημασία ἔχει ἡ ἰδιόχειρη ἀφιέρωσή της στὴ Μαρίκα Κοτοπούλη: "Στὴ Μαρίκα, μὲ ἀβάσταχτο πόθο νὰ φθάσω στὸ κατώφλι τῆς μεγάλης τέχνης της". Ἡ ἀνακοίνωση τῆς φωτογραφίας ἀνήκει στὸν ✱. Ἡ φωτογραφία ἀνήκει στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο (μὲ τὴ φροντίδα τῆς Ὀλυμπίας Παπαδούκα)

Στὴ Μαρίκα, μὲ ἀβάσταχτο πόθο
νὰ φθάσω στὸ κατώφλι τῆς μεγάλης
τέχνης της
Κατίνα

μνημειώδη ἐπιτυχία : Μάνα στὸ " Ρόκο καὶ τ' ἀδέρφια του ", Πιλὰρ ἀλησμόνητη στὸν " 'Αποχαιρετισμὸ " τοῦ Χεμινγουαίη.

Ἔγραψα τὸν καιρὸ ποὺ ἡ Κατίνα Παξινοῦ μᾶς ἄφησε γιὰ νὰ βρεῖ τὴν ἀνάπαυση — ποὺ δὲν ἔχω τὴν ἐντύπωση πὼς τὴν ἀποζήτησε ποτέ, ἄλλωστε τί λογῆς ἀνάπαυση εἶναι ἐπιτέλους ὁ Θάνατος; αὐτὸ δὲν τὸ ξέρουμε — ἕνα μικρὸ κείμενο μὲ τὸν τίτλο " 'Η φωνὴ τῆς Τραγωδίας ". Θὰ τό 'γραφα καὶ τούτη τὴ στιγμὴ γιὰ νὰ δηλώσω πόσο ἡ ὕπαρξη ὅλη τῆς Παξινοῦ ἦταν αὐτάγγελτα συνδεμένη μὲ τὸ νόημα καὶ τὴν οὐσία τῆς Τραγωδίας καὶ ὁ φυσικός της χῶρος ἦταν τὸ τοπίο καὶ τὸ θέατρο τῆς 'Επιδαύρου. 'Εκεῖ, μέσα σ' ἕνα χῶρο ἀναμφισβήτητα κλασικό, μέσα στὸ καλοκαιρινὸ βράδιασμα, μέσα στ' ἀσάλευτα πεῦκα καὶ τὰ κάθετα κυπαρίσσια καὶ τὶς κραυγὲς τῶν πουλιῶν καὶ καμιὰ φορὰ κάτω ἀπὸ ἕνα φεγγάρι ποὺ ἦταν τὸ φεγγάρι τῆς 'Ολυμπίας, τὸ δοξολογημένο ἀπὸ τὸν Πίνδαρο καὶ τὸ φεγγάρι τῆς Λέσβου ποὺ ξυπνοῦσε τοὺς ἵμερους τῆς Σαπφῶς, ἡ Τραγωδία ἔπαιρνε τὸ σωστό της ἀνάστημα καὶ ἡ Παξινοῦ τὸ δικό της.

'Η 'Επίδαυρος ἀπομένει πάντα ἕνα συντριπτικὸ ἄθλημα γιὰ τὸν ἠθοποιό. 'Απογυμνώνει τὰ ὀστά, ἀποκαλύπτει τὶς ἀδυναμίες, ἀκυρώνει τὶς μέτριες ἐπιδόσεις, χρειάζεται ἰδιοφυία καὶ σθένος γιὰ νὰ κατορθώσεις νὰ τὴν καταχτήσεις, νὰ ἐνταχθεῖς στὴ γοητεία της καὶ συνάμα στὴ δύναμη τοῦ τοπίου, νὰ ζήσεις μιὰ διπλὴ ζωὴ καὶ τριπλὴ — τοῦ ἀνθρώπου, τοῦ χώρου, τοῦ χρόνου. Αὐτὴ τὴν τριπλὴ ζωὴ ζοῦσε στὴν 'Επίδαυρο ἡ Παξινοῦ καὶ γιατὶ τὸ μποροῦμε ἀνεμπόδιαστα νὰ τὴν ὀνομάσουμε ἡ Παξινοῦ τῆς 'Επιδαύρου ἢ καὶ σωστότερα καὶ ἀρχαϊκότερα Παξινοῦ ἡ ἐν 'Επιδαύρῳ.

Τ' ὄνομά της θ' ἀπομείνει πιὰ ἐσαεὶ συνδεμένο μὲ τὴν 'Επίδαυρο καὶ ὁ μεγάλος της ἴσκιος θὰ περισκέπει ὅλες ὅσες ἀνέβουν τὰ ἱερὰ ἐκεῖνα μάρμαρα γιὰ νὰ πραγματώσουν τὶς ἐνσαρκώσεις τοῦ μέλλοντος. Αὐτὴ τὴ στιγμὴ ἔρχεται στὰ μάτια μου τὸ τοπίο τῆς 'Επιδαύρου καὶ τὸ Θέατρο κατάμεστο, χωρὶς ἕνα κενὸ ἐδώλιο καὶ τὸ πλῆθος νὰ ἡσυχάζει μονομιᾶς καὶ νὰ μὴν ἀκούγεται μηδὲ ἄχνα καὶ ὕστερα ἀπὸ ἕνα διάστημα κατανυχτικῆς καὶ εὔγλωττης σιωπῆς, ἡ μουσικὴ ὑπόκρουση νὰ διαχύνεται σὰν τὸ νεράκι ποὺ ξεγεννιέται ἀπὸ μυστικὲς πηγὲς καὶ τὰ πρόσωπα τοῦ χοροῦ νὰ σχηματίζουν τὴν ἐλκυστική τους γεωμετρία στὸ λιθόστρωτο. Κι ὁ λόγος νὰ πέφτει στὴ σιγαλιὰ βαρὺς ἀπὸ συγκίνηση, θλίψη, ἀγανάκτηση, ἀγωνία, ἀδημονία, δισταγμό, τραγικὴ μανία τέλος καὶ οἱ ἀθάνατες ἡρωίδες νὰ διαδέχονται τὶς ἡρωίδες καὶ νὰ 'χουν ὅλες ἕνα ὄνομα : Κατίνα Παξινοῦ ».

ΗΤΑΝ ΦΥΣΙΚΗ ΔΥΝΑΜΗ

Μίλησε, μετὰ ὁ σκηνογράφος τοῦ 'Εθνικοῦ Κλ. Κλώνης — ἀφηγητής, κατὰ τὸ ἔντυπο πρόγραμμα τῆς ἐκδήλωσης :

Πολὺ νέος ἀκόμα, ἐσχεδίαζα τὸ πορτραῖτο μιᾶς ὡραίας γυναικὸς — τῆς Κατίνας Παξινοῦ. Καὶ ἡ μοίρα τὸ θέλησε, δυὸ χρόνια πρὶν ἀπὸ σήμερα, νὰ σχεδιάσω καὶ τὴν ταφόπλακά της. 'Ανάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δυὸ ὁρόσημα μεσολάβησε σχεδὸν αἰώνας φιλίας καὶ συνεργασίας. Φιλίας, ποὺ ἡ Κατίνα ἐγνώριζε νὰ ἐκτρέφει μὲ τρυφερὴν ἀμεσότητα, καὶ συνεργασίας μας, συμπορευόμενοι στὴν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας. 'Εγὼ στὴ δημιουργία τοῦ σκηνικοῦ χώρου καὶ Κείνη στὴν ἐνσάρκωση τῶν μεγάλων ρόλων τοῦ ἀληθινοῦ ποιητικοῦ θεάτρου.

Εἶναι πολλοὶ ποὺ βλέπουν τὸ Θέατρο μιὰ μάταιη τέχνη, γιατὶ ὁ ἠθοποιὸς ὑπάρχει ὅσο παίζει στὴ Σκηνή. Μπορεῖ νὰ μὴν τοὺς δόθηκε ἴσως ἡ ἀφορμὴ καὶ ἡ ἐμπειρία νὰ νιώσουν πὼς τὸ πιὸ συναρπαστικὸ βρίσκεται στὴ θεατρικὴ ἀμεσότητα, σ' αὐτὸ τὸ γίγνεσθαι ποὺ προσωποποιεῖ τὴν τραγικὴν ὕπαρξη.

'Η Κατίνα Παξινοῦ καὶ σὰν ἄνθρωπος καὶ σὰν καλλιτέχνης ἔνιωθες νὰ ζεῖ αὐτὴν τὴν ἀμεσότητα ὅσο ὑπῆρχε σ' αὐτὸν τὸν κόσμο. Γι' αὐτὸ εἶναι πού αἰσθάνομαι τώρα πὼς δὲν μπορεῖ ἡ Κατίνα νὰ γίνει μνήμη. Σὲ μᾶς, ὅπως τὴ γνωρίσαμε καὶ τὴ ζήσαμε, μᾶς ἄφησε τὸ καταπληκτικὸ αἴσθημα μιᾶς φυσικῆς δύναμης ὡσὰν τὴν ἀστραποβολὴ ποὺ ἔλαμψε καταυγάζοντας τὴ ζωὴ καὶ ἔσβησεν ὅπως τὰ θαυμαστὰ καὶ τὰ μυστηριακά. Αὐτὴ ἡ δύναμη δὲν γίνεται μνήμη. Αὐτὴν τὴν ὕπαρξη, ποὺ τὴν πληροῦσε ὁ καλλιτεχνικὸς οἶστρος γιὰ τὴν εὕρεση τῆς ἀλήθειας, τὴ νιώσαμε μιὰ μέρα νὰ φεύγει ὁλοζώντανη γιὰ ἄλλα ὕψη, ὅπου θὰ τὴν δεχθοῦν τὰ πλαστουργὰ χέρια τοῦ Θεοῦ τοῦ ζῶντος.

ΒΑΣΟΥΛΑΣ ΑΝΑΜΝΗΣΗ

'Αμέσως μετά, ἡ Βασούλα Μανωλίδου ἀφηγήθηκε, χωρὶς χειρόγραφο, ἕνα χαραχτηριστικὸ περιστατικὸ μὲ τὴν Κατίνα Παξινοῦ :

'Εγὼ θὰ σᾶς πῶ δυὸ λόγια γιὰ τὴ μεγάλη μου ἀγάπη στὴν Κατίνα Παξινοῦ. Τὴν ἀγαποῦσα πάρα πολύ. 'Αγαποῦσα τὴν τέχνη της. 'Ηταν πολὺ μεγάλη καλλιτέχνις. "Ητανε μοναδική! 'Από ἐκείνη ἔμαθα πῶς δουλεύουνε στὸ Θέατρο. Θὰ πῶ ἕνα μικρὸ παράδειγμα, μιὰ ἀνάμνησή μου :

Παίζαμε — ἔπαιζα δηλαδὴ ἐγώ, ἐκείνη δὲν ἔπαιζε — τοὺς " Φοιτητὰς " τοῦ Ξενόπουλου. 'Επαιζα τὴ Φανίτσα. Δὲ βαφόμουνα καλὰ γιὰ τὴ σκηνή. 'Ηταν τὰ πρῶτα χρόνια, ὁ πρῶτος μου ρόλος πρωταγωνίστριας. 'Εκείνη τὸ κατάλαβε καὶ ἦρθε στὴ γενικὴ δοκιμὴ καὶ μ' ἔβαψε. Καί, μετά, ἦρθε καὶ στὴν πρεμιέρα — γιατὶ φοβότανε μήπως δὲ βαφτῶ καλά. "Ητανε δυσεύρετες οἱ βαφὲς αὐτές, τοῦ Λάιχνερ, καὶ τὶς ἔφερνε ἀπὸ τὸ Λονδίνο γιὰ τὸν ἄνδρα της — τὸν 'Αλέκο Μινωτῆ. Μ' ἔβαψε καὶ μετὰ μοῦ εἶπε : δὲ μπορῶ νὰ στὶς ξαναδώσω γιὰ νὰ βάφεσαι καί, πρόσεξε, μὴν τὸ μάθει ὁ 'Αλέκος γιατὶ θὰ μὲ σκοτώσει. Οἱ μπογιὲς εἶναι γιὰ κεῖνον. Τῆς εἶπα, ἂν μποροῦσε νὰ 'ρθει καὶ μι' ἄλλη φορά. Καὶ κείνη ἦρθε κι ἄλλη καὶ τὴ δεύτερη μέρα τῆς πρεμιέρας καὶ μετὰ ἐρχόταν ἑνάμιση μήνα συνέχεια. (χειροκροτήματα) 'Ενάμιση μήνα ποὺ παιζόταν τὸ ἔργο, ἐρχόταν κάθε βράδυ — τὶς ἔπαιρνε κρυφὰ ἀπ' τὸ καμαρίνι του, τὶς ἔφερνε καὶ μ' ἔβαφε. . . Αὐτό, νομίζω, δείχνει πόσο βαθιὰ ἀγαποῦσε τὴν τέχνη — αὐτὴ ἡ θεία Κατίνα Παξινοῦ, ποὺ ἦταν ἡ ἴδια προσωποποίηση τῆς θείας τέχνης, ποὺ λέμε Θέατρο.

ΜΑΚΡΗΓΟΡΙΑ ΜΑΘΗΤΗ

Τέλος μίλησε, μὲ ἀρκετὴ ὑπερβολή, γιὰ τὴ Δασκάλα Παξινοῦ, ὁ μαθητής της, ἠθοποιὸς Κώστας Καστανᾶς :

Θά 'θελα μόνο αὐτὰ τὰ λίγα λόγια ποὺ θὰ πῶ νὰ θεωρηθοῦν ἕνας ἐλάχιστος φόρος τιμῆς γιὰ τὴ δασκάλα Παξινοῦ. "Οπως τὴ ζήσαμε στὴ Σχολὴ τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου. "Οπως τὴν ἔζησα στὸ θέατρο ἀπὸ κοντά, πλάι της, πάνω στὴ Σκηνή. Πρὶν ἀπὸ δεκατρία χρόνια περίπου, ἕνα πολὺ σημαντικὸ γεγονὸς ἀναστάτωσε τοὺς μαθητὲς τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου. 'Η Παξινοῦ θὰ δίδασκε ξανὰ στὴ Σχολή! Θυμᾶμαι μὲ πόση προσμονὴ , μὲ τὶ χτυποκάρδι εἴχαμε μπεῖ στὴν τάξη τὴ μέρα ἐκείνη. 'Αλλὰ καὶ μὲ τὶ καμάρι. Θὰ εἴμαστε μαθητὲς τῆς Παξινοῦ! Πραγματικὰ ἡ πρώτη μας ἐπαφὴ ἤτανε συναρπαστική. Μέσα σ' ἐλάχιστη ὥρα κατάφερε νὰ μᾶς φέρει κοντά της. Νὰ κερδίσει, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ σεβασμό, κι ὅλη μας τὴ νεανικὴ ἐμπιστοσύνη καὶ ἀγάπη. 'Ερχόταν νὰ μᾶς διδάξει μὲ τέτοια λαχτάρα κ' ἐνθουσιασμὸ ποὺ μᾶς ξάφνιαζε, μᾶς ἀφύπνιζε καὶ μᾶς συνέπαιρνε γιατὶ ἦταν ἡ ἴδια μιὰ φλόγα κ' ἔτσι μόνο μπορούσαμε νὰ ἐπικοινωνήσουμε οὐσιαστικὰ μαζί της, ἀφοῦ σὰν κοινὸ συνδετικὸ ἐπαφῆς ἐμεῖς δὲν εἴχαμε οὔτε τὴν παιδεία, οὔτε τὴ γνώση ἀλλὰ μόνο κάποια μικρὴ σπίθα κατάβαθα κρυμμένη ποὺ μᾶς παρακινοῦσε ν' ἀκολουθήσουμε, ἢ ἔστω νὰ δοκιμάσουμε, τὸ δύσκολο δρόμο τῆς θεατρικῆς τέχνης.

Τώρα λοιπὸν εἴχαμε μπροστά μας τὸ ἱερὸ τέρας — τὴν Παξινοῦ, καὶ μιὰ ἀνομολόγητη συμφωνία ψυχῶν νεανικῶν πραγματοποιόταν μέσα μας. Θὰ 'πρεπε ν' ἀκολουθήσουμε τὸ μόνο δρόμο ποὺ μᾶς ἔδειχνε : Τὸ δρόμο τῆς ἀλήθειας μέσα ἀπὸ τὴ φλόγα. "Οσο μπορούσαμε. "Οσο ἀντέχαμε. Καὶ Κείνη στεκόταν κοντά μας πιὸ φρέσκια, πιὸ ζωντανὴ ἀπὸ μᾶς καὶ στοργικὰ μᾶς καθοδηγοῦσε. Κάθε ὥρα μὲ τὴν Παξινοῦ ἤτανε καὶ μιὰ καινούρια σημαντικὴ ἐμπειρία. "Εδειχνε νὰ μὴ τὴν ἐνδιαφέρει ἡ τεχνικὴ κι οὔτε ποὺ ἀνέφερε ποτὲ τὴ λέξη. Κάθε ρόλος ἔπρεπε ν' ἀντιμετωπίζεται διαφορετικά. Νὰ πλησιάζεται μέσα ἀπὸ τὴ δική του ὑπόσταση κι ἀλήθεια. 'Ωστόσο, αὐτὴ ἡ ἁρμονία τῶν ρυθμῶν, αὐτὴ ἡ πλαστικότητα στὸ Λόγο, αὐτὴ ἡ ποικιλία τῶν τόνων κ' ἡ ἐναλλαγή, αὐτὴ ἡ μουσικὴ ποὺ ἀκούγαμε ὅταν μᾶς ἑρμήνευε κάποιο ρόλο νὰ βγάνει ἀπὸ μέσα της, μήπως δὲν ἤτανε μιὰ τεχνικὴ δική της, μοναδική, ἀνεπανάληπτη ποὺ θὰ 'πρεπε νὰ γνωρίσουμε, νὰ συνειδητοποιήσουμε καὶ ν' ἀναζητήσουμε κάτι ἀνάλογο στὸν ἑαυτό μας ;

'Η ἴδια δὲν εἶχε ποτὲ διδαχτεῖ τὸ métier σὲ κανένα σχολεῖο. "Ηξερε ὅμως μουσικὴ κ' ἡ μουσικὴ ἤτανε ποὺ ἀσφαλτα τὴν ὁδηγοῦσε μαζὶ μ' ἕνα ὀξύτατο θεατρικὸ αἰσθητήριο, μιὰ αὐτοσχεδιαστικὴ φαντασία, μιὰ ἀνυπότακτη παρόρμηση νὰ πλάθει ὅλες αὐτὲς τὶς συγκλονιστικὲς

μορφὲς πάνω στὴ Σκηνή. Κ' ἡ ἴδια, ὅπως ὁ μεγάλος ποιητής, δὲ μποροῦσε νὰ ἐξηγήσει γιατὶ καὶ πῶς τὶς ἔπλαθε. Κάποιος ἄγγλος κριτικὸς δὲ δίστασε νὰ παρομοιάσει τὴν Παξινοῦ μὲ τὶς μορφὲς τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου καὶ νὰ τῆς ἀποδώσει τὴν terribilita. Κι ἂν κανεὶς ἀναρωτιόταν πῶς ἡ Παξινοῦ, μ' αὐτὸ τὸν ἐκρηκτικὸ χαρακτήρα, εἶχε τὴν ὑπομονὴ νὰ διδάσκει, ἡ ἀπάντηση δὲ θά 'ταν πολὺ δύσκολη. Ἀγαποῦσε τοὺς νέους ἀνθρώπους κ' ἔνιωθε πὼς μόνο στὴ δροσερὴ νεανικὴ ψυχὴ μποροῦσε νὰ βρεῖ ἀνταπόκριση συγγενικὴ μὲ τὴ δική της ἀγέραστη ψυχή. Ἐκεῖ ἔβρισκε παρθένο ἔδαφος. Ἐκεῖ ὁ ἀκροατὴς ἦταν καλόπιστος καὶ ἄγνὸς κ' ἡ Παξινοῦ εἶχε νὰ πεῖ πολλά. Ὧρες ἀτέλειωτες μιλοῦσε περιγράφοντας παραστατικὰ ἀνθρώπους, εἰκόνες, καταστάσεις — ὅλες τὶς πολύτιμες γιὰ μᾶς ἐμπειρίες της ποὺ ἔπρεπε νὰ τὶς προσφέρει — καὶ μὲ τὶ τρόπο! Τὴ μιὰ στιγμὴ ἡ φαντασία τῶν μαθητῶν της, μέσα ἀπὸ τὶς διηγήσεις της, στεκόταν πλάι στὸ κρεββάτι τοῦ ἄρρωστου Ο' Νὶλ κι ἄγγιζε τὰ χειρόγραφα τοῦ " Ταξιδιοῦ τῆς μακριᾶς μέρας μέσα στὴ νύχτα ". Ἔβλεπε καθαρὰ τὰ μακριά, ξερακιανὰ δάχτυλα τοῦ μεγάλου συγγραφέα νὰ γυρίζουν τὶς σελίδες καθὼς διάβαζε σκηνὲς ἀπὸ τὸ ἔργο του. Τὴν ἄλλη στιγμὴ βρισκόμασταν μαζὶ μὲ τὴν Παξινοῦ σὲ κάποιο ἐρημικὸ σταθμὸ τραίνου στὸ ἐξωτερικό, ἀργὰ τὴ νύχτα, καὶ θὰ παίρναμε ὅρκο πὼς εἴμαστε αὐτόπτες μάρτυρες τῆς συνομιλίας της μὲ τὸ νυσταλέο καὶ θρασὺ σταθμάρχη. Κ' ἔτσι ἡ φαντασία μας κεντρισμένη θὰ γύριζε νὰ ἐφαρμόσει στοὺς ρόλους μας τὰ ὅσα διδάχθηκε μετὰ ἀπὸ ἕνα διάλειμμα — ρεσιτὰλ ἀφηγήσεως τῆς Δασκάλας μας.

Ἡ οὐσιαστικότερη ὅμως ἐμπειρία ἀπὸ τὴν Παξινοῦ - Δασκάλα, μιὰ καὶ τὸ Θέατρο δὲν μαθαίνεται παρὰ μόνο πάνω στὴ Σκηνὴ κ' ὕστερα ἀπὸ μακροχρόνια ἐπαφὴ μὲ τὴ δουλειὰ — ἂν μαθαίνεται, τελικὰ — ἦταν δουλεύοντας πλάι της σὲ ρόλους τοῦ μεγάλου δραματολογίου ποὺ ὑπηρέτησε σ' ὅλη της τὴ ζωή. Πολλοὶ μίλησαν γιὰ τὴ μεταμόρφωση τῆς Παξινοῦ ὅταν ἔβγαινε στὴ Σκηνή, πὼς μεμιᾶς ἄφηνε τὸ κουρασμένο της ὕφος, ἄστραφτε ὁλόκληρη κ' ἔπαιρνε ὕψος καὶ μέγεθος ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸ ποὺ 'χε τὴν προηγούμενη στιγμὴ στὸ καμαρίνι. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μεταμόρφωση τοῦ ρόλου, ἡ Παξινοῦ ζοῦσε πραγματικὰ κ' ἔβρισκε ἐνδιαφέρον μόνο πάνω στὴ Σκηνή. Τὸ παρασκήνιο τὴν ἔπληττε. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν μποροῦσε νὰ καθήσει ἄπραγη ἐκτὸς Σκηνῆς. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ θαυμαστὰ χειροτεχνήματά της, τὰ κεντήματα, ποὺ 'φτιαχνε γιὰ νὰ διοχετεύει τὴ ζωτικότητά της τὴν ὥρα ποὺ δὲν ἔπαιζε.

Ἀλλ' ἀκόμα καὶ πάνω στὴ Σκηνὴ ἡ Παξινοῦ φρόντιζε τὸ νέο συνάδελφο, παρακολουθοῦσε τὸ παίξιμό του καί, πάντοτε, μετὰ ἀπὸ κάθε παράσταση, συζητοῦσε κ' ἔδινε τὶς τόσο πολύτιμες συμβουλές της. Ἔδινε μεγάλη σημασία στὸ καθετί· ἀκόμα καὶ στὸν πιὸ ἀσήμαντο ρόλο. Γι' αὐτὸ κι ὅλα ἔπαιρναν μιὰ τεράστια σημασία κοντά της. Κρίμα ποὺ δὲν τὴ γνώρισαν πολλὲς γενιὲς ἠθοποιῶν ποὺ βγαίνουν τώρα καὶ μαθητῶν. Θὰ 'χανε κι αὐτοὶ σήμερα τὸ καμάρι νὰ λένε, ὅπως κ' ἐμεῖς : Ἐγὼ εἶδα τὴν Παξινοῦ! Εἶχα δασκάλα τὴν Παξινοῦ! Δούλεψα κοντὰ στὴν Παξινοῦ!

ΕΝΑ ΑΝΕΥΘΥΝΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Μετὰ ἀπὸ τὶς δυὸ ὁμιλίες, προβλήθηκαν σαράντα φωτογραφίες μὲ σκηνὲς ἀπὸ ἔργα ποὺ 'παιξε ἡ Κατίνα Παξινοῦ στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο. Ἀπὸ τὸν " Ἀγαμέμνονα " τοῦ Αἰσχύλου, ἐναρκτήριο τοῦ νέο-ἱδρυμένου Ἐθνικοῦ, στὶς 19 τοῦ Μάρτη τοῦ 1932 — ἡ Παξινοῦ ἔπαιξε τὴν Κλυταιμνήστρα — ὡς τὸν τελευταῖο ρόλο τῆς συνεργασίας της στὸ Ἐθνικὸ — Λαίδη Μάκβεθ, στὰ 1967. Κάλυπταν, δηλαδή, μιὰ περίοδο 35 χρόνων (1932 - 1967). Στὸ πρόγραμμα ὅμως τῆς ἐκδήλωσης, στὸ τρίπτυχο ποὺ μοιραζόταν στὸ κοινό, ἀλλὰ καὶ σ' ὅλες τὶς σχετι-

Τὸ ἄλμπουμ "Κατίνα Παξινοῦ" μὲ δυὸ δίσκους. Περιλαμβάνει ἀποσπάσματα ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες δημιουργίες τῆς ἀξέχαστης ἠθοποιοῦ. Τὸ πολύχρωμο ἐξώφυλλο εἶναι ἔργο τοῦ Γιάννη Τσαρούχη

κὲς ἀνακοινώσεις, ἐπαναλαμβάνονταν ἀνακριβῶς : " Προβολὴ διαφανειῶν ἀπὸ τὴν 40ετῆ καλλιτεχνικὴν δρᾶσιν τῆς Κ.Π. εἰς τὸ Ἐθνικὸν Θέατρο ". Ἀλλ' αὐτό, μπορεῖ νὰ φανερώνει μόνο ἀδυναμία στὴν πρόσθεση ἢ τὴν ἀφαίρεση! Ἄλλο εἶναι τὸ κακό.

Ὁ πλούσιος ὑπομνηματισμός, τῶν φωτογραφιῶν ποὺ προβάλλονταν, ἦταν μιὰ ἐπιγραμματικὴ ἐπιτομὴ τῆς ἱστορίας 35 χρόνων τοῦ Ἐθνικοῦ. Κι ὅμως! Τὸ κείμενο αὐτό, ποὺ ἀπαρτιζόταν ἀπὸ καίριες κ ρ ί σ ε ι ς, παρουσιάστηκε ἀνώνυμο κι ἀνεύθυνο!

Τί μᾶς κόφτει; Ἦταν ἕνα κείμενο, μὲ τὸ παραπάνω, μεροληπτικό. Ὄχι γιὰ τὴν τιμωμένη. Αὐτὸ μπορεῖ νά 'ταν φυσικό. Οὔτε θὰ πείραζε. Ἦταν μεροληπτικὸ γιὰ ἄλλους, ζωντανοὺς καὶ πεθαμένους. Φὲρ' εἰπεῖν, μὲ τὸ παραπάνω ὑ π ὲ ρ Ἀλέξη Μινωτῆ καὶ Κλώνη. Μὲ τὸ παραπάνω κ α τ ὰ Ἑλένης Παπαδάκη. Ἂν χρειαστεῖ, θὰ μνημονευτοῦν κι αὐτά.

ΜΙΝΩΤΗΣ : Η ΦΩΝΗ ΤΗΣ

Μετὰ τὴν προβολὴ φωτογραφιῶν, ἀπὸ σκηνὲς ἔργων μὲ τὴν Κατίνα Παξινοῦ, ὁ Στέλιος Βόκοβιτς διάβασε ἕνα κείμενο, γραμμένο ἀπὸ τὸν Ἀλέξη Μινωτῆ. Εἶναι ὁ πρόλογος, ποὺ τὸν λέει ὁ ἴδιος ὁ Μινωτῆς στὸ μεγάλο δίσκο ποὺ κυκλοφόρησε μὲ τὴ φωνὴ τῆς Κατίνας Παξινοῦ :

« Ἡ Κατίνα Παξινοῦ εἶναι ἠθοποιὸς τῆς ψυχῆς. Εἶναι, γιατί, σὰν ὕπαρξη αὐθεντική, ζεῖ πάντα ἀκέραιη στὴ μνήμη ἐκείνων ποὺ ἀγάπησαν τὴν τέχνη της καὶ τὴν πηγαία δημιουργική πνοή της καὶ σ' ἐκείνων τὶς καρδιὲς ποὺ τὴν ἀγάπησαν σὰν ἀνθρώπινο πλάσμα. Ἐνσάρκωνε τοὺς χαρακτῆρες ποὺ ὑποδύονταν ἀπὸ τὰ βάθη τοῦ εἶναι της. Δὲν ὑποκρίνονταν· δὲν ἔκανε ἐξωτερικὲς μιμήσεις· δὲν ἔκανε αὐτὴ ἑρμηνεῖες. Ἔπλαθε ὁλοζώντανες ποιητικὲς μορφές. Μὲ τὴν ἴδια ὄψη, μὲ τὴν ἴδια φωνή, μὲ τὴν ἴδια ψυχικότητα, μὲ παράφορη πάντα πλαστουργικὴ δύναμη, μετουσίωνε τὰ θεατρικὰ πρόσωπα, συγχωνεύοντάς τα μὲ τὴ δική της πρωτεϊκὴ φύση. Ἦταν προικισμένη μὲ τὸ δαιμόνιο τῆς ἐσωτερικῆς μεταμόρφωσης καὶ μὲ τὴν ἔμφυτη δεξιότητα τῆς μεταλλαγῆς ἀπὸ τὸ τραγικὸ στὸ δραματικὸ καὶ ἀπὸ τὸ κωμικὸ ὡς τὸ γκροτέσκο, χωρὶς τὴν παραμικρὴ προσποίηση. Τὸν ἐσωτερικὸ μουσικό της κόσμο πλημμυροῦσαν, μεστοὶ καὶ ἄρτιοι, ὅλοι οἱ τονισμοὶ καὶ φθόγγοι ποὺ ἀναγκαιοῦν γιὰ νὰ ζωντανέψουν, μὲ τὴν ἀνθρώπινη λαλιά, ὅλα τὰ ἀνθρώπινα πάθη. Γι' αὐτὸ ἦταν ἀληθινὴ τραγῳδός. Γιατὶ ἀνάβλυζε ἀπὸ τὰ ἔγκατά της ἡ ἐλευθερία τῆς ζωντανῆς γλώσσας. Ἐνεργοῦσε καλλιτεχνικὰ μ' ἕνα αἴσθημα ρυθμοῦ ἀπίστευτο γιὰ ἠθοποιοὺς πρόζας. Ἡ ποικιλία ἀπὸ ἤχους καὶ τονικὲς μεταπτώσεις, ἡ φυσιογνωμικὴ εὐκινησία — μορφασμοί, βλέμματα, σωματικὲς κινήσεις — ἡ ὁλότελα ἐκφραστικὴ χρήση τῶν χεριῶν ξεκινοῦσε ἀπὸ τὴ ρίζα αὐτοῦ τοῦ ἔνστικτου ρυθμοῦ. Κι ἀκόμα ἀπ' τὴ θαυματουργὰ πειθαρχημένη ὁρμὴ τοῦ ταλέντου της ποὺ κατόρθωνε νὰ εἰσδύει ἀπροσπάθιστα καὶ ἁρμονικὰ σὲ τόσες διαφορετικὲς μορφὲς τοῦ ποιητικοῦ, κλασικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ σύγχρονου θεάτρου. Ἀπὸ τὴν Κλυταιμνήστρα, τὴν Ἠλέκτρα, τὴν Ἀγαύη, τὴν Ἰοκάστη, τὴν Ἑκάβη καὶ τὴ Λαίδη Μάκβεθ στὴν κυρία Ἄλβιγκ τοῦ Ἴψεν, στὴν κυρία Ταῦρὸν τοῦ Ο'Νὶλ καὶ τὴ Μάνα τοῦ " Ματωμένου Γάμου ". Ὕστερα στὴ " Γριὰ κυρία " τοῦ Ντύρρενματ, στὴν " Ἥρα καὶ τὸ παγώνι " τοῦ Ο'Κέιζυ καὶ τὴ " Μάνα Κουράγιο " τοῦ Μπρέχτ ».

Εὐθὺς ἀμέσως, ἀκούστηκε ἕνα μικρὸ μέρος ἀπὸ τὴ μουσικὴ ὑπόκρουση, ποὺ 'γραψε ἡ ἴδια ἡ Κατίνα Παξινοῦ, γιὰ τὸν " Οἰδίποδα Τύραννο ". Μετά, ἀκούστηκε ἡ φωνὴ της στὸ σπαραχτικὸ θρῆνο τῆς Ἑκάβης :.. Ἀλίμονο, ἀγναντεύω τὸ νεκρὸ τοῦ γιοῦ μου τοῦ Πολύδωρου...

Ἡ ἐκδήλωση γιὰ τὰ δυὸ χρόνια ἀπὸ τὴν ἀπώλεια τῆς Κατίνας Παξινοῦ ἔκλεισε, πάλι, μὲ τὴ φωνή της. Ἀκούστηκε σ' ἕνα τραγούδι, ἀπὸ τὴν τελευταία δημιουργία τῆς ζωῆς της — τὴ Μάνα Κουράγιο τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ. Τὸ ἄκουσμα τῆς φωνῆς της, καὶ στὸ θρῆνο τῆς Ἑκάβης καὶ στὸ τραγούδι τοῦ Μπρέχτ, ἦταν συγκλονιστικὸ κι ἀξέχαστο...

ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΕΔΩΣΕ ΔΥΟ ΑΝΤΙΔΡΑΣΤΙΚΑ ΕΡΓΑ

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΠΟΛΥΒΟΛΕΙ ΤΟΝ "ΔΑΝΤΩΝ" ΚΑΙ ΤΟΝ "ΟΥΜΠΟΥ"

Ἀπογοητευτικὲς οἱ φετινὲς παραστάσεις τοῦ Ἐθνικοῦ. Ἀπορρίφτηκαν, κυρίως —μὲ πλήρη ὁμοφωνία Κριτικῆς καὶ Κοινοῦ— "Ὁ θάνατος τοῦ Δαντὼν" καὶ "Ὁ Βασιλιὰς Οὐμπού". Ἀντὶ γι' ἄλλη "*Ἐπιθεώρηση Τύπου*", ἀναδημοσιεύουμε μιὰ ἐπιστολιμαία, ἀλυσιδωτὴ ἐπίθεση τοῦ σκηνοθέτη Μήτσου Λυγίζου γιὰ τὴν ἀντιδραστικότητα (καὶ τὴν κακὴ παράσταση) τῶν δυὸ "μεγάλων" ἔργων τῆς πρώτης μεταχουντικῆς περιόδου τοῦ Ἐθνικοῦ. Ὅλα τὰ κείμενα δημοσιεύτηκαν σὲ ἀθηναϊκὲς ἐφημερίδες— κατὰ σειρά, στὶς 3,5,14 καὶ 17 Φλεβάρη 1975. Τὸ "Θ" ἔχει ἤδη διατυπώσει τὴ δική του κατακριτικὴ ἄποψη. Δὲ συμμερίζεται, ὅμως, οὔτε τὴν ἁπλούστευση ποὺ γίνεται στὰ πράγματα, οὔτε τὴν "ἀπολυτότητα" τοῦ ἐπιστολογράφου γιὰ τὴ σημασία τῶν συγγραφέων καὶ τῶν ἔργων τους.

ΚΑΚΗ ΣΧΟΛΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Ἡ πρώτη... ριπὴ Λυγίζου ἐναντίον Ἀλέξη Μινωτῆ καὶ Ἀλέξη Διαμαντόπουλου ἔχει ὡς ἑξῆς:

Κύριε Διευθυντά,

Θὰ ἤθελα νὰ ρωτήσω ποιὸς εἶχε τὴν ἔμπνευσι νὰ παρουσιασθῆ τὸ ἔργο τοῦ Γκέοργκ Μπύχνερ, "Ὁ θάνατος τοῦ Δαντών", ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο καὶ μάλιστα σὰν ἐναρκτήρια παράστασι μετὰ τὴν πτῶσι τῆς μοναρχίας στὴ χώρα μας.

Ἀλλὰ τὸ ἔργο αὐτὸ δείχνει τὴν ἤττα τῆς δημοκρατίας. Στὶς 8 Δεκεμβρίου καταψηφίστηκε ἡ μοναρχία καὶ γιορτάστηκε μὲ αὐθόρμητους νυχτερινοὺς χοροὺς στὶς πλατεῖες ἡ νίκη τῆς δημοκρατίας στὴ χώρα μας καὶ στὶς 19 Δεκεμβρίου τὸ πρῶτο θεατρικὸ Ἵδρυμα τοῦ τόπου κάνει ἔναρξι τῆς νέας του περιόδου μ' ἕνα ἔργο ποὺ δείχνει τὴν ἐγκαθίδρυσι τῆς δικτατορίας τοῦ τρόμου.

Μὰ ποιὸς τὸ διάλεξε; Μήπως ὁ κ. εἰσηγητής; Ἀλήθεια, ἀπὸ ποῦ κι' ὡς ποῦ βρέθηκε εἰσηγητὴς δραματολογίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου αὐτὸς ὁ κύριος ποὺ ἀναγράφεται στὸ πρόγραμμα; Ἂς μᾶς ἐξηγήσουν αὐτοὶ ποὺ τὸν διώρισαν μὲ ποιὰ δεδομένα τὸν ἔχρισαν δραματολόγο ἀπ' τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη; Ἐμεῖς δὲν ξέρουμε καμμιὰ ἐργασία του σχετικὴ μ' αὐτὴ τὴν τρομερὰ ὑπεύθυνη θέσι.

Ὁ τωρινὸς γενικὸς διευθυντὴς καὶ σκηνοθέτης τοῦ Ἐθνικοῦ θεωρεῖ τὸ "Θάνατο τοῦ Δαντὼν" ἔργο "ὑψηλόφρονο". Ἡ ἀλήθεια, ὅμως, λέει πὼς ὄχι μόνο "ὑψηλόφρονο" δὲν εἶναι, ἀλλὰ σαφέστατα πρωτόλειο, μὲ πλῆθος ἀνισότητες καὶ ἀτέλειες, μὲ ἥρωες ἀχνὰ διαγραμμένους ἢ τέλεια ἀχαρακτήριστους — πλὴν ἑνὸς ἴσως, μικροῦ σὲ ἔκτασι, τοῦ Μπιγιὼ Βαρὲν — κι' ὅποιος στηριχτῆ ἐπάνω του καὶ τὸ πάρει γιὰ ἰσιάδα σκοντάφτει καὶ πέφτει ὅπως ἔγινε μὲ τὸν κ. γενικὸ - σκηνοθέτη τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

Εἶχε σκοπό, λέει, νὰ τὸ ἀνεβάση ὁ κ. Γενικὸς - σκηνοθέτης τοῦ Ἐθνικοῦ, γιατὶ τοῦ εἶχε ἀφήσει ζωηρὲς ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴ θερμὴ ὑποδοχὴ ποὺ τοῦ ἔκαναν οἱ νέοι τὸ 1933 στὴν παράστασι τοῦ Φώτου Πολίτη.

Ὅμως, ἡ τωρινὴ παράστασι ὄχι μόνο τοὺς νέους ἄφησε ἀδιάφορους, ἀλλὰ ὁλόκληρο τὸ κοινό. Ἀπόδειξις, ὅτι στὴν παράστασι ποὺ εἶδα — 28.1.75 — οἱ ἠθοποιοὶ στὴ σκηνὴ ἦταν πολὺ περισσότεροι ἀπ' τοὺς θεατές.

Καὶ γιατὶ ὄχι. Μιὰ παράστασι σχολικὴ ὅπου οἱ σκηνὲς τοῦ ἔργου εἶχαν γίνει κλασικὰ εἰκονογραφημένα καὶ κατέληγαν σὲ ταμπλὼ - βιβὰν. Ἀπ' ἐδῶ οἱ καλοί, ἀπ' ἐκεῖ οἱ κακοί. Κι' αὐτὰ ἦσαν τὰ πλήθη τῆς γαλλικῆς ἐπανάστασης. Ὕστερα ἐκεῖνο τὸ τέλος τοῦ ἔργου ὅπου τὰ πλήθη φωτίζονταν μ' ἕνα περιστρεφόμενο χρωματιστὸ προβολέα! Τί θέαμα! Θὰ τὸ ζήλευαν οἱ ἐπιθεωρήσεις τοῦ 1930.

Ὁ Μπύχνερ καθιερώθηκε, γράφει τὸ πρόγραμμα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, μετὰ τὸ Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Λάθος. Τὸν Μπύχνερ τὸν ἔβγαλε ἀπ' τὴν ἀφάνεια ὁ Μὰξ Ράινχαρτ μὲ τὴ μνημειώδη παράστασι τοῦ "Θανάτου τοῦ Δαντὼν" στὸ "Grosses Schauspielhaus" τοῦ Βερολίνου στὰ 1921, ὅπου μεγάλο μέρος τῆς πλατείας εἶχε μεταβληθῆ σὲ προσκήνιο γιὰ τὶς σκηνὲς τοῦ δικαστηρίου κ.λπ. Μιὰ παράστασι σὲ στὺλ μπαρόκ, ἀλλὰ χυμώδης καὶ τολμηρὴ γιὰ τὴν ἐποχή της, γι' αὐτὸ κι' ἔμεινε στὴν ἱστορία τῆς σκηνοθεσίας. Γιατὶ ἡ σκηνοθεσία, σὲ τέτοια ἀτελῆ ἔργα, ἀπαιτεῖ ἐμπνευσμένο σκηνοθέτη ποὺ νὰ μὴ στηρίζεται μόνο στὰ ἐμπειρικὰ μέσα μιᾶς ξερῆς τεχνικῆς, ἀλλὰ ἀντίθετα νὰ μπορῆ νὰ συμπληρώνη τὰ κενά, νὰ κρύβη τὶς ἀτέλειες καὶ νὰ προβάλλη τὶς ὅποιες ἀρετές τους. Πρᾶγμα ποὺ δὲν ἔγινε μὲ τὴν παράστασι τοῦ κ. Γενικοῦ - σκηνοθέτη τοῦ Ἐθνικοῦ, γιατὶ ἡ ἔμπνευσι εἶναι μιὰ ἀγριοκοπέλλα ποὺ ἡ παρουσία της φαίνεται καθαρὰ στὰ ἔργα τῶν ἀληθινῶν δημιουργῶν.

Ὅμως, γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, τόσα χρήματα, τόσοι ἄγονοι κόποι καὶ μὲ δυὸ μῆνες ἀργοπορία στὴ φετινὴ ἔναρξι τοῦ Ἐθνικοῦ γιὰ μιὰ τέτοια σχολικὴ παράστασι ἑνὸς πρωτόλειου ἔργου ποὺ εἰκονίζει τὴν ἤττα τῆς δημοκρατίας σὲ μιὰ χώρα ποὺ μόλις τὴν ἀπέκτησε.

"Φαίνεται πὼς τὸ ἔργο τὸ ἑτοίμαζαν γιὰ τὸν ἐρχομὸ τοῦ Βασιλιᾶ". Αὐτὸ ἦταν τὸ σχόλιο ποὺ ἄκουσα ἀπὸ παρέα θεατῶν μόλις τελείωσε ἡ παράστασι. Καὶ ἦσαν νέοι.

Ὅ,τι ἄλλο κι' ἂν πῆς, περιττεύει.

Εὐχαριστῶ γιὰ τὴ φιλοξενία

ΜΗΤΣΟΣ ΛΥΓΙΖΟΣ

Η ΜΗ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ

Τὸ Ἐθνικὸ ἀπόφυγε νὰ ἀπαντήσει μὲ τὴν παρακάτω... μὴ ἀπάντηση:

"Ἐξ ἀφορμῆς συκοφαντικῆς καὶ κακοπίστου ἐπιστολῆς δημοσιευθείσης εἰς τὴν ἔγκριτον ἐφημερίδα σας τῆς 3.2.75, ὅσον ἀφορᾶ τὴν ποιότητα τῆς παραστάσεως τοῦ ἔργου "Ὁ θάνατος τοῦ Δαντὼν" τοῦ Μπύχνερ καὶ τὴν προσέλευσι θεατῶν, γνωστοποιοῦμεν ὅτι ἡ ἀπήχησις τοῦ ἔργου εἰς τὸ κοινὸν ἦτο τοιαύτη, δεδομένης μάλιστα τῆς γενικῆς θεατρικῆς κρίσεως, ὥστε μέχρι στιγμῆς τὸ Ἐθνικὸν Θέατρον νὰ ἔχη ἡμερησίαν "μέντια" 500 θεατῶν.

Τὸ γεγονὸς τοῦτο δεικνύει ὅτι τὸ κοινὸν δὲν ἀναμένει βεβαίως τὰς κακοπίστους ἀπόψεις οἱουδήποτε διὰ νὰ ἀξιολογήση ἕνα συγγραφέα τῶν διαστάσεων τοῦ Μπύχνερ".

ΝΑ ΠΟΥΝ ΠΟΙΟΣ ΤΟ ΔΙΑΛΕΞΕ

Ἡ δεύτερη... ριπὴ Λυγίζου — μὲ διασπορά, ὁμολογουμένως, στοὺς στόχους — ἔχει ὡς ἑξῆς:

Κύριε Διευθυντά,

Οἱ ἐρωτήσεις ποὺ ἔθεσε ἡ ἐπιστολή μου στὴ διοίκηση τοῦ "Ἐθνικοῦ Θεάτρου" δὲν ἀφοροῦσαν τὴν "ἡμερησίαν μέντια τῶν θεατῶν", στὶς παραστάσεις τοῦ "Δαντὼν" ἀλλὰ — κυρίως αὐτὸ — τὸ ποῖος διάλεξε καὶ γιατὶ διάλεξαν αὐτὸ τὸ πρωτόλειο ἔργο.

Ρωτοῦσα ἐπίσης, ποιὸς ἔχρισε εἰσηγητὴ δραματολογίου τοῦ "Ἐθνικοῦ Θεάτρου", τὸν ἀξιότιμο, κατὰ τὰ ἄλλα, κύριο ποὺ ἀναγράφεται στὸ πρόγραμμα τ' ὄνομά του. Καὶ ἀφοῦ τὸν ἔχρισαν ἂς μᾶς ἀπαντήση γιατὶ εἶναι "ὑψηλόφρονο" τὸ ἔργο τοῦ Μπύχνερ ἀφοῦ ἡ σχολικὴ παράσταση τοῦ κ. Γενικοῦ - σκηνοθέτη τοῦ "Ἐθνικοῦ" δὲν μπόρεσε νὰ τὸ ἀποδείξη.

Καὶ μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ ἐρωτῶ: Εἶναι ἀπόφαση τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ "Ἐθνικοῦ Θεάτρου" αὐτὰ ποὺ ἐδημοσιεύθησαν σὲ ἀπογευματινὴ ἀθηναϊκὴ ἐφημερίδα τῆς 27.1.75, ὅτι, στὴν παράσταση τῆς Σοφόκλειας τραγωδίας "Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ" ποὺ θὰ παιχθῆ μὲ σκηνοθεσία τοῦ κ. Γενικοῦ - σκηνοθέτη στὴν Ἐπίδαυρο τὸ ἐρχόμενο καλοκαῖρι, "τὰ χορικὰ τῆς τραγωδίας θὰ εἰπωθοῦν στὴ γλῶσσα τοῦ Σοφοκλῆ, δηλαδὴ στὴν ἀττικὴ διάλεκτο τοῦ 5ου αἰῶνα;"

Ἂν πραγματικὰ εἶναι ἀπόφαση τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τότε ἡ πράξη αὐτὴ σὲ τί διαφέρει ἀπὸ τὴ φίμωση τῆς φωνῆς τοῦ ἀρχαίου τραγικοῦ ποιητῆ;

Γιατὶ ποιὸς θὰ καταλάβη στὴν Ἀττικὴ γλῶσσα τὰ ἀσύγκριτα χορικὰ τῆς Σοφόκλειας τραγωδίας ποὺ ὑμνεῖ τὴν "παιδοτρόφα ἐλιὰ" τοῦ Ἀττικοῦ τοπίου; Γιὰ ποιοὺς δίνει τὶς παραστάσεις του τὸ "Ἐθνικό"; Γιὰ τοὺς καθηγητὰς τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν ἢ γιὰ τὸ λαό;

Ὅμως χρόνια τώρα γίνεται ὁλόκληρη ἐκστρατεία ἀπὸ σεβαστὴ μερίδα δια-

νοουμένων νὰ διδάσκωνται οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες συγγραφεῖς, στὴ Μέση Ἐκπαίδευση, ἀπὸ μεταφράσεις γιὰ νὰ καταλαβαίνουν καὶ νὰ χαίρωνται τὴν ὀμορφιὰ καὶ τὸ βάθος αὐτῶν τῶν ἔργων, ὅλοι οἱ σπουδασταὶ — κι' ὄχι αὐτοὶ ποὺ θέλουν νὰ εἰδικευθοῦν — κι' ἔρχεται τώρα ἡ διοίκηση τοῦ "Ἐθνικοῦ" νὰ θέλη νὰ λέγωνται τὰ χορικὰ τῆς τραγωδίας στὴν Ἀττικὴ γλῶσσα τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνος.

Στὴ Γενικὴ Στατιστικὴ τοῦ 1951 ὑπῆρχαν 2,5 ἑκατομμύρια ἀγράμματοι Ἕλληνες καὶ τεσσεράμισυ ἕως πέντε ἑκατομμύρια χωρὶς ἀπολυτήριο γυμνασίου. Ἔστω κι' ἂν ἔχουν βελτιωθῆ, κατὰ ποσοστό, ἀπὸ τότε τὰ στοιχεῖα τῆς στατιστικῆς — κι' ὅλοι τὸ εὐχόμαστε — τὸ θέμα ὅμως παραμένει. Σὲ ποιοὺς θ' ἀπευθύνεται αὐτὴ ἡ παράσταση μὲ τὰ χορικὰ στὴν ἀρχαία γλῶσσα;

Ἡ "Εἰσηγητικὴ Ἔκθεση πρὸς τὴν Βουλὴν τῶν Ἑλλήνων" — 24.3.1930 — γιὰ τὴν ἵδρυση τοῦ "Ἐθνικοῦ Θεάτρου" ἀπὸ τὸν τότε ὑπουργὸ τῆς Παιδείας ἔλεγε τὰ ἑξῆς μεταξὺ ἄλλων :

"... Σκοπὸς τοῦ "Ἐθνικοῦ Θεάτρου" δὲν ἠμπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἀποκλειστικὴ αἰσθητικὴ ἱκανοποίησις μιᾶς προνομιούχου τάξεως. Τοιοῦτος "ἀριστοκρατικὸς" σκοπὸς θὰ ἦτο ἀσυμβίβαστος πρὸς τὸ ἀληθὲς πνεῦμα τῆς συγχρόνου Δημοκρατίας. Ὁ σκοπὸς τὸν ὁποῖον σήμερον ἐμπιστευόμεθα εἰς τὸ "Ἐθνικὸν Θέατρον" εἶναι ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὴν ἀρχαιότητα, ἡ μόρφωσις καὶ ἡ διαπαιδαγώγησις τοῦ λαοῦ". (Μιχ. Ροδᾶ : "Θεατρικὰ Χρονικὰ" σελ. 104 - 107 καὶ Μήτσου Λυγίζου : "Τὸ Νεοελληνικὸ πλάϊ στὸ Παγκόσμιο Θέατρο" σελ. 565 - 566). Χρειάζονται ἄλλα;

Τί ἔχει ν' ἀπαντήση τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου σ' ὅλα αὐτά; Περιμένουμε.

Εὐχαριστῶ γιὰ τὴ φιλοξενία
ΜΗΤΣΟΣ ΛΥΓΙΖΟΣ

ΦΑΡΣΑ ΧΩΡΙΣ ΝΑ ΣΚΑΕΙ ΧΕΙΛΙ

Ὁ τρίτος... πολυβολισμὸς Λυγίζου ἀναφέρεται, κυρίως, στὴν... ἀγέλαστη φάρσα τοῦ "Βασιλιᾶ Οὐμπού" :

Κύριε Διευθυντά,

Ἂς μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ ἐρωτήσω γιὰ τὰ ἑξῆς περίεργα ποὺ συμβαίνουν στὸ "Ἐθνικὸ Θέατρο".

Ἐρωτῶ : εἶναι δυνατὸν ἕνα Κρατικὸ Θέατρο — τὸ πρῶτο τῆς χώρας ἄλλοτε — νὰ παρουσιάζη ἀπὸ τὴ σκηνή του ἕνα μαθητικὸ κατασκεύασμα κάποιου δεκαπενταετοῦς Γάλλου ποὺ τὸ γραψε στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα γιὰ νὰ παίζεται μάλιστα ἀπὸ μαριονέττες ;

Εἶναι δυνατὸν —ἐρωτῶ— νὰ ξοδεύωνται τόσα ἑκατομμύρια γιὰ νὰ βλέπουν αὐτὸ τὸ κατασκεύασμα 30 - 35 θεαταὶ κάθε βράδυ; Γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, ποιὸς διευθύνει τέλος πάντων τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο;

Ποιὸς διάλεξε τὸν "Ὑμπὺ βασιλιά"; Ποιὸς τὸν πρότεινε; Καὶ ποιοὶ τελικὰ τὸν ἔκριναν νὰ περιληφθῆ στὸ δραματολόγιο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου;

Ἕνα ἔργο ἀποτυχημένο ἀπὸ τὴ γέννησί του, ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ ποὺ παρουσιάστηκε, γιατὶ θέλησε νὰ τὸ παίξη τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο;

Μήπως γιατὶ διασύρει τὶς ἔννοιες τῆς δημοκρατίας καὶ τῆς ἐλευθερίας μ' αὐτὸν τὸν χοντροκομμένο καὶ ἀνόητο τρόπο, ὅπως ὑπερτονίζεται μάλιστα ἀπὸ τὸν συγγραφέα στὸ β' μέρος ;

Πρόκειται λέει γιὰ κωμωδία καὶ σ' ὅλη τὴν παράστασι δὲν σκάει χείλι. Καὶ νὰ σημειώση κανεὶς πὼς ἑρμηνεύεται ἀπὸ δοκιμασμένους στὴν κωμωδία πρωταγωνιστὰς καὶ δευτεραγωνιστάς. Ἡ ἴδια φιλοτιμία ἔχει καταβληθῆ κι' ἀπὸ τοὺς ἄλλους συντελεστὰς τῆς παραστάσεως.

Ποιὸς φταίει; Τὸ κοινὸ ποὺ δὲν συχνάζει πιὰ στὸ Ἐθνικό; Τὸ κοινὸ ἔχει ὄσφρησι καὶ νόησι.

Ἀσφαλῶς κάποιος φταίει γι' αὐτὴ τὴν κακοδαιμονία τοῦ Ἐθνικοῦ κι' εἶναι καιρὸς νὰ σταματήση νὰ παρουσιάζη αὐτὰ τὰ ἄστοχα θεάματα.

Εὐχαριστῶ γιὰ τὴ φιλοξενία
ΜΗΤΣΟΣ ΛΥΓΙΖΟΣ

ΕΝΑΣ "ΠΛΟΥΤΟΣ" ΠΗΓΕ ΧΑΜΕΝΟΣ ΑΔΙΚΑ!

ΜΙΑ ΖΟΥΜΕΡΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΚΑΝΕΛΛΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

Στὸ τέλος τῆς χειμωνιάτικης περιόδου '73 - 74 λειτούργησε στὴν Ἀθήνα ὁ "Ἐλεύθερος Κύκλος" τοῦ Κανέλλου Ἀποστόλου. Παρουσίασε, γιὰ δυὸ περίπου μῆνες, τὸ "Μεμοράντουμ" τοῦ Χάβελ στό, κυριολεκτικά, ἀνακαινισμένο "Ριάλτο" τῆς ὁδοῦ Κυψέλης. Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ὑπεύθυνες, προσεγμένες κι ἀξιόλογες θεατρικὲς προσπάθειες εἶχε περάσει στὸ... *ντούκου !*

Τὸ χειμώνα τοῦ '74 - '75, ὁ Κανέλλος Ἀποστόλου συνέχισε τὴν προσπάθειά του, μὲ δικαιολογημένη πικρία, ἀνυπολόγιστη οἰκονομικὴ ζημία καὶ... δυναμωμένη πίστη ! Τόλμησε κι ἀνέβασε — σὲ κλειστὸ χῶρο! — τὸν "Πλοῦτο" τοῦ Ἀριστοφάνη. Κ' ἔδωσε τὸν πιὸ ἀριστοφανικὸ Ἀριστοφάνη, ποὺ εἴδαμε στὶς μέρες μας!

Δὲ χαριζόμαστε ποτὲ σὲ κανέναν. Μὴ ἔχοντας ὅμως ἀρχίσει τὶς "*Ἀθηναϊκὲς Πρεμιέρες*", δὲν εἴχαμε τὴ χαρὰ νὰ στείλουμε τοὺς ἀναγνῶστες μας στὸν "Πλοῦτο". Ἀδικήσαμε ἔτσι, καὶ κείνους καὶ τὴν ὡραία προσπάθεια.

Πέρα, ὅμως, ἀπὸ τὴ δική μας παράλειψη, ἦταν ντροπιαστικὴ ἡ ἀδιαφορία ποὺ ἔδειξε τὸ κοινὸ γιὰ μιὰ τόσο καθαρὴ θεατρικὴ δουλειά. Ἐνδεικτικὴ — ἀλλ' ὄχι ἀδικαιολόγητη— κ' ἡ περιφρόνηση ποὺ ἔδειξε τὸ κοινὸ στὴν ὁμόφωνη προτροπὴ τῆς Κριτικῆς γιὰ τὴν παρακολούθηση τῆς παράστασης.

Ὅπως καὶ νὰ 'ναι, ἕνας σπάνιος "Πλοῦτος" πῆγε φέτος χαμένος. Μιὰ ἀνεπανάληπτη παράσταση, ὅλο χυμούς, ἔμεινε ἄγνωστη. Μακάρι νὰ βρεῖ κουράγιο ὁ Κανέλλος Ἀποστόλου νὰ τὴν ξαναπαρουσιάσει. Μακάρι νὰ βρεθεῖ κάποιος "ἁρμόδιος" νὰ τὴν πάει σ' ἕνα ἀρχαῖο θέατρο.

Τὸ "Θ" δὲν τσιγγουνεύεται νὰ πεῖ : Πιστεύει στὴν κατάρτιση, τὸ ταλέντο, τὴν καλλιτεχνικὴ ἐντιμότητα τοῦ Κανέλλου Ἀποστόλου. Τὸν παρακολούθησε —καὶ τὸν ξεχώρισε ἀπὸ παλιὰ— σὰ σκηνοθέτη καὶ σὰν ἠθοποιό. Τὸν παρακολουθεῖ, τὰ δυὸ τελευταῖα χρόνια, νὰ ξοδεύει καὶ νὰ ξοδεύεται σὲ μιὰ καθαρὴ καλλιτεχνικὴ προσπάθεια. Τί ἄλλο νὰ κάνει; Τὸν χειροκροτεῖ !

Ο "ΠΛΟΥΤΟΣ" ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΠΡΟΛΟΓΟ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

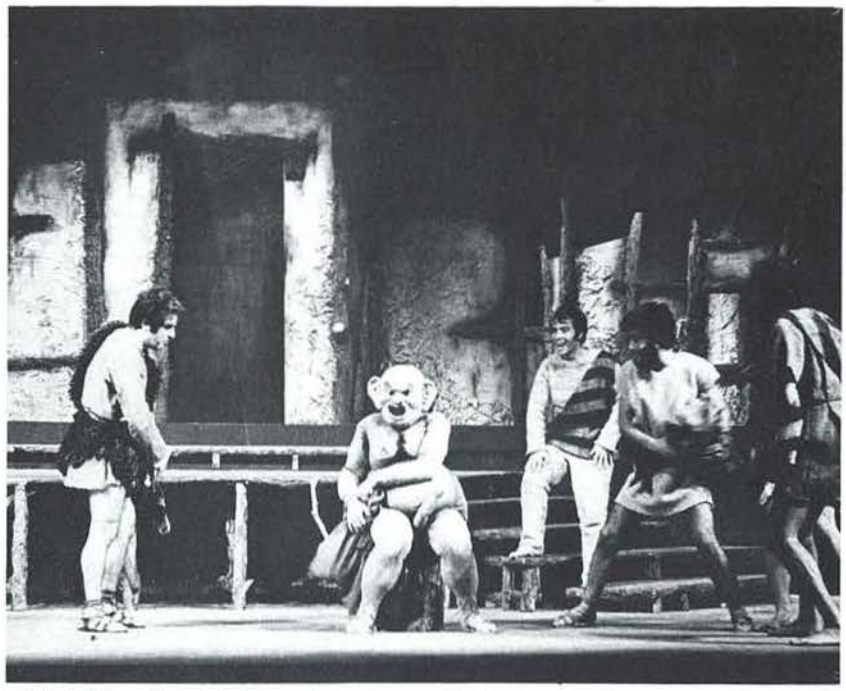
Ἀπὸ τὸ ἔντυπο Πρόγραμμα τῆς παράστασης τοῦ "Πλούτου" διασώζουμε, παρακάτω, ἕνα ἀληθινὰ διαφωτιστικὸ σημείωμα τοῦ καθηγητῆ Νίκου Χουρμουζιάδη, μὲ τὸν εὔγλωττο τίτλο : Ὁ "Πλοῦτος", ἀνακεφαλαίωση τῆς Ἀρχαίας καὶ πρόλογος τῆς Νέας Κωμωδίας.

Ὁ "Πλοῦτος" προσθέτει τὴν τελευταία χαρακτηριστικὴ πινελιὰ στὸ πορτραῖτο τοῦ μεγαλύτερου κωμωδιογράφου τῆς ἀρχαιότητας· ταυτόχρονα, ἀνοίγει ὁριστικὰ τὴν αὐλαία σὲ μιὰ καινούρια, μετὰ τὴν καθαρὰ κλασική, περίοδο τῆς κωμωδίας. Σ' αὐτὸ τὸ διπλὸ ρόλο βρίσκεται ἡ ἰδιαίτερη σημασία τοῦ ἔργου. Διαβάζοντάς το σήμερα ἢ παρακολουθώντας το στὴ σκηνή, ἀνακαλύπτουμε σημάδια μιᾶς συγκεκριμένης χρονικῆς στιγμῆς : γιὰ τὸ δημιουργό, ὁ ἐρχομὸς τῶν γερατιῶν ἔχει φέρει, μαζὶ μὲ τὴν πεῖρα καὶ τὴν ὡριμότητα, μιὰ κουρασμένη διακριτικότητα καὶ μιὰ διάθεση ἀνοχῆς· γιὰ τὸ κοινό, οἱ βαθιὲς κοινωνικοπολιτικὲς ἀλλαγὲς ἔχουν μετατρέψει σὲ παρελθὸν τὶς καθημερινὲς ὀξύτητες καὶ τὴ δραστικότητα τῆς θεατρικῆς ἐμπειρίας.

Ὅταν ὁ Ἀριστοφάνης ἀνέβασε τὸν "Πλοῦτο" στὰ 388 π.Χ., ξαναδουλεύοντας, πιθανότατα, μιὰ παλιότερη ἔκδοση τοῦ 408 π.Χ., πλησίαζε τὰ ἑξήντα· πρέπει νὰ πέθανε στὰ ἀμέσως ἑπόμενα χρόνια — ὁπωσδήποτε πρὶν ἀπὸ τὸ 380· ἄλλα δύο ἔργα του, σήμερα χαμένα, ἀνεβάστηκαν μὲ τὸ ὄνομα καὶ τὴ φροντίδα ἑνὸς ἀπὸ τοὺς τρεῖς γιούς του λίγο πρίν, ἢ μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ποιητῆ. Στὰ σαράντα χρόνια ποὺ μεσολάβησαν ἀπὸ τὴν πρώτη του ἐμφάνιση στὴν

ἀθηναϊκὴ σκηνή, τὸ 427 π.Χ., ἔδωσε στὸ κοινὸ πάνω ἀπὸ σαράντα κωμωδίες. Οἱ ἔντεκα, ποὺ ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς ἀκέραιες, ἀποτελοῦν ὄχι μόνο ἕξοχα δείγματα τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς τῶν κλασικῶν χρόνων, ἀλλὰ καὶ πιστοὺς καθρέφτες μιᾶς ἐποχῆς, ποὺ σφραγίστηκε ἀπὸ τοὺς κλυδωνισμοὺς μιᾶς ἀνεπανάληπτης δημοκρατίας, τὴ δοκιμασία ἑνὸς διαβρωτικοῦ πολέμου καὶ τὶς καταλυτικὲς ἀναζητήσεις τῶν σοφιστῶν. Μόνο μέσα σὲ ἕνα τέτοιο κλίμα μποροῦσε νὰ ὁλοκληρωθεῖ ὡς δραματικὸ εἶδος καὶ νὰ λειτουργήσει ὡς διδακτικὴ ἀποστολὴ ἡ κωμωδία, καὶ ἐπειδὴ προϋπόθετε τὴν ἀπεριόριστη ἐλευθερία ἑνὸς διαλόγου — ποὺ σημαίνει : τὸ ἀπόλυτο δικαίωμα τῆς κριτικῆς — καὶ ἐπειδὴ βασιζόταν στὸ ὑλικὸ ποὺ πρόσφερε ἡ ἄμεση ἐμπειρία. Ἡ ἑλληνικὴ κωμωδία, ὅπως ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὰ περισσότερα γνωστὰ ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀνταποκρίνεται πληρέστατα σ' αὐτὸ ποὺ σήμερα ὀνομάζουμε " πολιτικὸ θέατρο ", ἐνῶ ταυτόχρονα συγγενεύει μὲ αὐτὸ ποὺ ξέρουμε ὡς νεοελληνικὴ ἐπιθεώρηση.

Τὴν ἐποχὴ ποὺ ἀνεβάστηκε ὁ " Πλοῦτος ", πολλὲς ἀπὸ τὶς συνθῆκες ποὺ διαμόρφωσαν τὴν κωμωδία καὶ ἀνάδειξαν τὸν Ἀριστοφάνη εἶχαν ἐκλείψει. Ὁ Πελοποννησιακὸς πόλεμος, βέβαια, εἶχε τελειώσει, ἡ ἀθηναϊκὴ πολιτεία εἶχε ὀρθοποδήσει, καὶ οἱ βασικὲς πολιτικὲς λειτουργίες μπῆκαν πάλι σὲ κάποιο ρυθμό. Ὡστόσο, οὔτε ἡ δημοκρατία ξαναβρῆκε τὸ πραγματικό της πρόσωπο οὔτε οἱ καρποί της τοὺς παλιοὺς δυνατοὺς χυμούς. Ἡ συμμετοχὴ τῶν πολιτῶν στὰ δημόσια εἶναι τώρα λιγότερο αὐθόρμητη καί, κατὰ συνέπεια, ἡ ἐνασχόληση μὲ τὰ ζωτικὰ καθημερινὰ προβλήματα λιγότερο ἔντονη. Ἡ ἀλλαγὴ φαίνεται καθαρὰ στὴν καινούρια φάση τῆς κωμωδίας, ποὺ κάπως σχηματικὰ ὀνομάζεται Μέση, γιὰ νὰ δηλωθεῖ ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴν Ἀρχαία, τὴν καθαρὰ ἀριστοφανική, στὴ Νέα Κωμωδία τοῦ Μενάνδρου. Ἡ διαφορὰ ὁρίζεται βασικὰ ἀπὸ τὸ βαθμὸ ἀμεσότητας τοῦ προβληματισμοῦ. Παλιότερα, ὁ ποιητὴς γύρω ἀπὸ μιὰ κεντρικὴ ἰδέα — πάντα φανταστική, κάποτε μέχρι παραλογισμοῦ — συναρμολογοῦσε καὶ ἀναμόχλευε ἄμεσα προβλήματα : τὴν καπηλεία τοῦ πολέμου, τὴ διάβρωση τῆς δικαιοσύνης, τὴν ὑπονόμευση τοῦ πνευματικοῦ κατεστημένου· ἀνέβαζε πάνω στὴ σκηνὴ καὶ διακωμωδοῦσε συγκεκριμένα καὶ γνωστὰ στὸ κοινὸ πρόσωπα : τὸν πολιτικὸ Κλέωνα, τὸ " σοφιστὴ " Σωκράτη, τὸν ποιητὴ Εὐριπίδη. Ἡ γενικὴ σύνθεση ἦταν, σκόπιμα, χαλαρή : πολλὰ κομμάτια εἶχαν ἕναν τόνο αὐτοσχεδιαστικὸ καὶ θυμίζουν σκὲτς ἀπὸ σύγχρονη ἐπιθεώρηση· ἡ μορφή, συνεπῶς καὶ ἡ ἑρμηνεία, ἦταν μικτή : διάλογος, τραγούδι, ὄρχηση· ἀτομικὴ καὶ ὁμαδικὴ ἐκτέλεση. Βασικότατο στοιχεῖο, σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα, ἦταν ὁ χορός : ἔδινε τὸν τόνο, ἐπεμβαίνοντας στὴ δράση καὶ καθορίζοντας τὴν πορεία της — πρωταγωνιστώντας· σὲ ἕνα τουλάχιστο σημεῖο τοῦ ἔργου, τὴν " παράβαση ", ἐκμηδενίζοντας τὴ λειτουργία τοῦ προσωπείου καὶ διαλύοντας τὴ θεατρικὴ ψευδαίσθηση, ἀπευθυνόταν στὸ κοινὸ σχολιάζοντας ποικίλα προβλήματα, ὄχι πάντα σχετικὰ μὲ τὴ δράση. Ὅλα αὐτὰ σὲ μιὰ γλώσσα ἀπροκάλυπτη στὴν ἀμεσότητά της, ἀχαλίνωτη στὴν ἀθυροστομία της, ἀνεξάντλητη στὴν ἐπινοητικότητά της.



Ὁ " Πλοῦτος " τοῦ Ἀριστοφάνη, μὲ σκηνοθεσία Κανέλλου Ἀποστόλου, ἦταν ἀπὸ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες φετινὲς παραστάσεις. Μιὰ... σκαμπρόζικη στιγμὴ τοῦ ἔργου

Στὸν " Πλοῦτο " ξαναβρίσκονται ἀνακεφαλαιωμένα, θά 'λεγε κανείς, ὅλα σχεδὸν τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς τεχνικῆς τοῦ Ἀριστοφάνη. Πρῶτα, ἡ κεντρικὴ φανταστικὴ ἰδέα : ὁ Πλοῦτος, θεϊκὸ πρόσωπο μαζὶ καὶ ἀνθρώπινη κατάσταση, περιφέρεται τυφλὸς καὶ ἀσυδοτεῖ στὴ χορήγηση τῶν ἀγαθῶν του· θὰ θεραπευτεῖ, γιὰ νὰ ἐνεργεῖ δικαιότερα. Θυμόμαστε τὴν ἀντίστοιχη ἰδέα τῆς " Εἰρήνης " : τὸ ἄγαλμα τῆς ὁμώνυμης θεᾶς θὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὴ βαθιὰ σπηλιά, ὅπου τὸ εἶχαν κλείσει οἱ κακοποιὲς δυνάμεις τοῦ πολέμου, καὶ ἡ εἰρήνη θὰ κυριαρχήσει στὴν ταλαιπωρημένη Ἑλλάδα. Ἡ κεντρικὴ ἰδέα συνεπάγεται τὴν κατάστρωση ἑνὸς σχεδίου ἀτομικῆς πρωτοβουλίας : ὁ γερο - Χρεμύλος, δίκαιος ἀλλὰ φτωχός, θὰ ὁδηγήσει σχεδὸν βίαια τὸν Πλοῦτο στὸ Ἀσκληπιεῖο γιὰ θεραπεία. Θυμόμαστε τὸν ταλαίπωρο Δικαιόπολη τῶν " Ἀχαρνέων " νὰ κλείνει ἰδιωτικὴ εἰρήνη μὲ τοὺς Λακεδαιμονίους. Μετὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ σχεδίου, ἀρχίζουν νὰ καταφθάνουν διάφοροι τύποι, γιὰ νὰ ἀντιδράσουν ἢ νὰ συμμετάσχουν στὰ εὐτυχῆ ἐπακόλουθα : ὁ Συκοφάντης, ἡ Γριά, ὁ Ἑρμῆς. Θυμόμαστε ὅσους συρρέουν στὴ Νεφελοκοκκυγία τῶν " Ὀρνίθων " : τὸν Ποιητή, τὸ Χρησμολόγο, τὴν πρεσβεία τῶν θεῶν. Τὸ ἔργο κλείνει μὲ ἕναν πανηγυρισμό, ὅπου συμμετέχουν ὅλα τὰ δικαιωμένα πρόσωπα, ἀκριβῶς ὅπως καὶ σὲ ὅλες τὶς ὑπόλοιπες κωμωδίες τοῦ ποιητῆ.

Ὡστόσο, ὁ " Πλοῦτος " παρουσιάζει στοιχεῖα ποὺ τὸν διαφοροποιοῦν ἀπὸ τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη. Οἱ βασικότερες διαφορὲς ἐντοπίζονται σὲ δύο κυρίως σημεῖα. Πρῶτα, ἔχει σχεδὸν ἐξαφανιστεῖ ὁ χορός. Οἱ χωρικοὶ ποὺ προσκαλοῦνται νὰ μάθουν τὰ εὐχάριστα νέα, πέρα ἀπὸ τὸ διάλογό τους μὲ τὸν Καρίωνα, ὅπου παρεμβάλλεται λίγο τραγούδι καὶ κάποιες ὀρχηστικὲς κινήσεις, γιὰ τὴν πορεία τοῦ ὑπόλοιπου ἔργου, εἶναι δραματικὰ καὶ σκηνικὰ ἀνύπαρκτοι. Σὲ ὁρισμένα μόνο σημεῖα, ὅπου τέμνεται ἡ δράση, ἡ ὁμάδα αὐτὴ δημιουργεῖ ἕνα εἶδος αὐλαίας ἢ διαλείμματος, χορεύοντας ἢ καὶ τραγουδώντας· πάντως, γι' αὐτὰ τὰ μέρη δὲν ἔχει σωθεῖ κείμενο, ἀφοῦ δὲν εἶναι πιθανὸ ὅτι εἶχαν ποτὲ σχέση μὲ τὸ θέμα τοῦ ἔργου. Σ' αὐτὸν ἀποκλειστικὰ τὸ ρόλο ἔχει περιοριστεῖ ὁ χορὸς στὴ Νέα Κωμωδία, ὅπως τὴν ξέρουμε ἀπὸ τὸ Μένανδρο. Ἔχουν πιὰ πεθάνει ὁριστικὰ οἱ Ἱππεῖς καὶ οἱ Σφῆκες, ποὺ μὲ τὴν παρουσία τους καθόριζαν ἀποφασιστικὰ τὴν πορεία τῆς δράσης, ἐνῶ ταυτόχρονα ἦταν σύνδεσμοι μὲ τὸ κοινὸ — καλύτερα : ἐκπρόσωποί του. Τώρα ἡ δράση τοῦ ἔργου, καὶ ἑπομένως ἡ παράσταση, μετατοπίζεται ἐντελῶς ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα πάνω στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου. Ἡ κωμωδία χάνει τὴν ἀμεσότητα τῆς διδακτικῆς λειτουργίας· γίνεται περισσότερο ψυχαγωγική, μὲ τὴν πλατιὰ σημασία τοῦ ὅρου.

Ἕνα ἄλλο στοιχεῖο, ποὺ προοιωνίζει ὄχι μόνο τὴ Νέα Κωμωδία ἀλλὰ καὶ ἄλλες, πολὺ μεταγενέστερες, φάσεις τῆς εὐρωπαϊκῆς σκηνῆς, εἶναι ὁ πρωταγωνιστικὸς ρόλος ποὺ ἔχει δοθεῖ στὸν κωμικὸ δοῦλο. Ὁ Καρίων, τύπος ζωντανὸς καὶ ἀεικίνητος, κεντρικὸς στὶς περισσότερες σκηνὲς τοῦ ἔργου, εἶναι ὁ ἐξελιγμένος ἀπόγονος τοῦ Ξανθία τῶν " Βατράχων " καὶ ὁ πρόγονος ὅλων τῶν

δούλων τοῦ Μενάνδρου, τοῦ Πλαύτου καὶ τῶν ἀναρίθμητων πονηρῶν καὶ ἀκαταπόνητων ὁμοίων του τῆς εὐρωπαϊκῆς κωμωδίας ἤδη ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση. Αὐτὴ ἡ ἔμφαση στὴν παρουσία ἑνὸς κεντρικοῦ προσώπου ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, ἐπειδὴ εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς παράγοντες ποὺ ἔδωσαν ἑνότητα καὶ συνοχὴ στὴ δράση τῆς κωμωδίας. Ὅλο καὶ περισσότερα ἐπεισόδια προκαλοῦνται ἀπὸ τὶς ἐνέργειες τοῦ δούλου, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀλληλοσυνδέονται ὀργανικότερα καὶ νὰ ἐκπληρώνουν ἀποτελεσματικότερα, ἀπὸ ἄποψη σύνθεσης, τὴ βασικὴ ἰδέα τοῦ ἔργου.

Μιὰ γενικότερη, καὶ σημαντικότερη, ἀλλαγὴ σχετίζεται μὲ τὴν ἀποστολὴ τῆς κωμωδίας καὶ τὴ διάθεση τοῦ ποιητῆ ἀπέναντι στὸ κοινό του. Τώρα ἡ κωμικὴ σκηνὴ δὲν προσφέρει τὸ πλαίσιο γιὰ τὸ πολύχρωμο ἐκεῖνο μωσαϊκὸ ποὺ ἦταν κάποτε φτιαγμένο ἀπὸ πρόσωπα καὶ προβλήματα τῆς γύρω πραγματικότητας. Εἶναι περισσότερο ἕνας χῶρος φυγῆς πρὸς τὸν κόσμο τῆς φαντασίας. Χωρὶς ὁ ποιητὴς νὰ πάψει νὰ ἀντλεῖ ἀπὸ τὶς ἴδιες, ὅπως καὶ πρῶτα, πηγὲς τὸ ὑλικό του, τὸ ξεκαθαρίζει, ὡστόσο, ἀπὸ τὸ συμπτωματικὸ καὶ τὸ προσωρινό, ἐπειδὴ δὲν τὸν ἐνδιαφέρει πιὰ τὸ ὁρισμένο καὶ εἰδικὸ ἀλλὰ τὸ γενικὸ καὶ τυπικό· ὄχι ὁ συγκεκριμένος ἄνθρωπος, τὸ συγκεκριμένο πολιτικὸ γεγονός, ἡ συγκεκριμένη πνευματικὴ ἐκδήλωση, ἀλλὰ οἱ μόνιμες καὶ παντοτινὲς ἀνθρώπινες καταστάσεις. Τὸ ἔργο του εἶναι ἕνα εἶδος κωμικῆς ἀλληγορίας μὲ βάση ἕνα πρόβλημα πέρα ἀπὸ τόπο καὶ χρόνο : τὴν ἄνιση καὶ ἄδικη κατανομὴ τοῦ πλούτου ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Ὁ ποιητὴς δὲ θὰ δεῖ τὸ πρόβλημα ἀπὸ μιὰ σαφῆ πολιτικὴ προοπτικὴ οὔτε θὰ τοῦ δώσει προεκτάσεις κοινωνικές· θὰ τὸ τοποθετήσει σὲ ἕναν κόσμο σχεδὸν παραμυθένιο, ποὺ, μολαταῦτα, κατοικεῖται ἀπὸ ζωντανοὺς καθημερινοὺς ἀνθρώπους. Οἱ θέσεις του θὰ εἶναι λιγότερο βέβαιες καὶ οἱ ἀντιθέσεις ἀνάμεσα σὲ ἀνθρώπους καὶ ἰδέες, ὅπου παρουσιάζονται, λιγότερο ἀπόλυτες. Αὐτὴ ἡ ἀβεβαιότητα φαίνεται καθαρὰ στὸν περίφημο διάλογο ἀνάμεσα στὸ Χρεμύλο καὶ τὴν Πενία. Αὐτὸς ὁ " ἀγὼν λόγων ", στοιχεῖο ζωτικὸ καὶ στὴν παλιότερη κωμωδία, ἔχει μιὰ κατάληξη ποὺ ἀφήνει τὸ θέμα κάπως μετέωρο, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀκόμα καὶ ἡ ἀρνητικὴ ἄποψη ἀφήνει περιθώρια γιὰ ἀμφιβολίες. Ἡ Πενία προβάλλεται σὰ μιὰ κατάσταση ἀρκετὰ ἐκλεπτυσμένη καὶ σύνθετη καί, παρ' ὅλη τὴν τρομακτικὴ εἴσοδό της, ὅταν φεύγει, δὲν εἶναι βέβαιοι, οὔτε τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου οὔτε οἱ θεατὲς ὅτι κάποτε δὲ θὰ θεωρηθεῖ ἀπαραίτητη. Ἡ ἄσπρη - μαύρη ἀντίθεση τοῦ Δίκαιου καὶ Ἄδικου Λόγου τῶν " Νεφελῶν " εἶναι καὶ πάλι πολὺ μακριά.

Ὁ " Πλοῦτος " εἶναι ἔργο μιᾶς ἐποχῆς ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα ἀνανήψει ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἔντονες δοκιμασίες· ὅταν ὁ ἄνθρωπος ἄρχισε νὰ προτιμάει πότε πότε τὴ λύση τῆς φυγῆς ἀπὸ τὴν εὐθύνη τοῦ ἀγώνα. Ὁ ποιητὴς στέκεται κάπου στὸ περιθώριο, ἀρκετὰ κουρασμένος καὶ πολὺ ἀνεκτικός, καὶ παρακολουθεῖ τὴ ζωὴ καὶ τὰ προβλήματά της. Δὲν ἔχει χάσει τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ ὅλα αὐτά. Ἔχει ὅμως ἀλλάξει ρόλο : πέρασε ἀπὸ τὴν πολιτικὴ κριτικὴ στὴν κοινωνικὴ θυμοσοφία· δὲν εἶναι πιὰ ὀξὺς ἀναμορφωτὴς ἀλλὰ μειλίχιος σχολιαστής. Μὲ τὴν ἡλικία καὶ τὴν πεῖρα ἔχει χάσει κάπως τὴν αἰσιοδοξία ὅτι μπορεῖ νὰ δείξει πάνω στὴ σκηνὴ ποῦ βρίσκεται τὸ σωστό. Δὲν ἔχει χάσει ὅμως τὸ κέφι του — γελάει καὶ παίζει σὰ μικρὸ παιδί.

ΝΙΚΟΣ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΠΟΥ "ΔΙΑΒΑΖΕΤΑΙ" ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ

ΕΝΑΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ἡ Ἔλλη Παπαδημητρίου εἶναι γνωστή. Κι ἀξιοσέβαστη. Ἔχει καταπιαστεῖ μὲ πολλά. Ἔχει δώσει πολλά. Εἶναι στέρεη. Γράφει στέρεα. Εἶναι ρωμιά.

Ἐχτὸς ἀπὸ τὴν ποίηση καὶ τὸν κρουστὸ πεζό της λόγο, τελευταῖα, πειραματίζεται στὸ θέατρο. Τὸ 1972, στὶς 14 τοῦ Μάρτη, διαβάστηκε στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου τῆς Ἑστίας Νέας Σμύρνης, τὸ ποιητικό της ἔργο " Ἀνατολή ", *θεατρικὰ* διασκευασμένο ἀπὸ τὴν ἴδια, γιὰ τὰ πενήντα χρόνια ἀπὸ τὴ Μικρασιατικὴ καταστροφή.

Φέτος, στὶς 23 τοῦ Μάρτη, διαβάστηκε ἐπὶ σκηνῆς, στὸ θέατρο τῆς Δάφνης " Αἴγλη ", ἕνα ἄλλο ποιητικό της ἔργο— " Τὸ βουνὸ "— *θεατρικά*, καὶ πάλι, διασκευασμένο ἀπὸ τὴν ἴδια, μὲ ἀφορμὴ τὴν κατάλυση τῆς ἑφτάχρονης φασιστικῆς ἐξουσίας στὴ χώρα.

Καὶ στὶς δυὸ ἐκδηλώσεις, ποὺ γίνανε πρωινὰ Κυριακῆς, τὸ Κοινὸ πῆγε μὲ προσκλήσεις, χωρὶς νὰ 'χει προηγηθεῖ καμιὰ διαφήμιση. Καὶ δὲν ἦταν λίγο! Παρακολουθήσαμε τὴ φετινή.

Καταρχήν, δὲν εἶναι Θέατρο. Οὔτε παραθέατρο, οὔτε ἀντιθέατρο. Δὲν ὑπάρχει θεατρικὸ κείμενο ποὺ, ἀντὶ νὰ παρασταίνεται, " διαβάζεται " ἀπὸ σκηνῆς. Ἀναγνώσεις θεατρικῶν ἔργων εἶναι γνωστὲς ἀπὸ παλιά. Τώρα, ἐδῶ, ἕνα ποιητικὸ κι ἀφηγηματικὸ κείμενο, μοιράζεται ἁπλῶς σὲ πρόσωπα, ποὺ τὸ διαβάζουν ἐπὶ σκηνῆς.

Ὡστόσο, ἡ Ἔλλη Παπαδημητρίου δὲν προχωρεῖ στὸν πειραματισμό της οὔτε ἀπὸ ἀφέλεια, οὔτε ἀπὸ ματαιοδοξία. Τὸ κείμενό της εἶναι πολιτικό, ὁπωσδήποτε ἄξιο καί, πολλὲς φορές, συνεπαίρνει. Τὸ κείμενό της. Ὄχι, τὸ " θεατρό " του.

Οἱ ἀπόψεις της, ὅμως, γιὰ τὸν πειραματισμό της, εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσες — ἡ ὑποστήριξη π.χ. τοῦ ... στόμφου — εἶναι εἰλικρινεῖς, τολμηρὲς καὶ λένε μερικὲς — ὄχι ἄγνωστες — ἀλήθειες. Εὐχαρίστως τὶς φιλοξενοῦμε.

ΘΕΑΤΡΟ ΠΟΥ ΝΑ ΧΩΡΑΕΙ ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Καὶ τὰ δυὸ ἔργα — " Ἀνατολὴ " καὶ " Τὸ βουνὸ " — ἔχουν θέματα ἀπὸ τὴν πρόσφατη κι ἀρκετὰ ζωντανή, ἀκόμα, ἱστορία μας. Εἶναι γραμμένα πρὶν ἀπὸ 20 - 25 χρόνια, μὰ δὲν εἶναι ξεπερασμένα, δυστυχῶς. Πολὺ ἐπίκαιρες, ὡς τώρα, οἱ προσφυγιὲς κ' οἱ διωγμοὶ — ἀγωνίες κι ἀρετὲς κορυφωμένες τοῦ λαοῦ μας, τοῦ κάθε λαοῦ ποὺ ἀντιστέκεται τὴ δούλωση, τὸν ἀφανισμό. Κ' ἡ ἀνάγκη νὰ διατηρηθεῖ, ν' ἀκουστεῖ καὶ τώρα κάτι ἀπ' τὰ ὅσα πάθαμε καὶ παθαίνουμε, διατηρήθηκε κι αὐτὴ ἔξω ἀπὸ χρονικὰ καὶ λογικὰ ὅρια. Ἔτσι κι ἀποφασίστηκε νὰ γίνει μιὰ πρώτη, ἔπειτα καὶ μιὰ δεύτερη παράσταση.

Ἄλλη μιὰ διαπίστωση ἐξαρχῆς : Τὸ Θέατρο, σήμερα, δὲ χωρᾶ τὶς καταστάσεις ποὺ ζητᾶνε ἀναπαράσταση. Τὸ πάθος τῆς ἐποχῆς δὲ χωρᾶ σὲ γελοιογραφίες, οὔτε σὲ πλέγματα, οὔτε σὲ ἀμφισβητήσεις, οὔτε σὲ ἀμφιβολίες. Οὔτε σὲ βολικὴ ἀνεύθυνη ἀλλοφροσύνη, ἀμερικάνικη. Οὔτε σὲ ἐκρηκτικὰ εὑρήματα. Τὸ ἀστικὸ ἐπαναστατικὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο μᾶλλον κουτσουρεύει τὴν ἔκταση καὶ τὸ βάθος τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας. Θελημένα κι ἄθελα, ξεφεύγει καὶ παραμορφώνει πολλά.

Λοιπόν, κοντὰ σὲ τόσα ποὺ γίνονται, ἂς γίνει ἄλλο ἕνα πείραμα. Ἕνα πήδημα, καὶ μάλιστα μεγάλο, γιὰ νὰ βγεῖ κάτι στὰ μέτρα μας. Ὄχι πὼς εἶναι πιὸ σπουδαῖα — κάθε ἄλλο — κάτι, ὅμως ἀπὸ πρῶτο χέρι, μὲ γεύση γνώριμη. Ὄχι ἀπὸ μετάφραση καὶ παράφραση. Αὐτά, διαπιστωμένα ἐξαρχῆς καὶ συμφωνημένα — συγγραφέας καὶ ἠθοποιοὶ καὶ συνεργάτες.

Ἀπάνω στὴν πραγματοποίηση καταλήξαμε καὶ στὰ ἑξῆς πρακτικὰ συμπεράσματα : Ὅτι θὰ χρειαστοῦμε πολὺ ἁπλὰ μέσα, λίγα ἢ καθόλου βοηθήματα καὶ σκηνικά. Οὔτε φῶτα, ποὺ μεγαλοποιοῦν ἢ σκοτίζουνε μορφὲς καὶ στιγμὲς — στάσεις καὶ βεντέτες διασποῦνε τὸ σύνολο —, οὔτε αὐλαῖες, ἀφοῦ τὸ κείμενο δὲν ἔχει διαλείμματα, ὅλα κι ὅλοι ἐπὶ σκηνῆς, ἀπ' τὴν ἀρχὴ

Ἀπὸ τὸ ἑπόμενο τεῦχος
Ἀθηναϊκὲς Πρεμιέρες

1972 : Σκηνικὸ διάβασμα τοῦ, διασκευασμένου θεατρικά, ποιητικοῦ ἔργου τῆς "Ἑλλης Παπαδημητρίου" "Ἀνατολή". Ἰ. Ψαρᾶς, Γωνιάδης, Λ. Κοτσίρης, Μαρούλα Ρώτα, Φ. Ταξιάρχης κι ὁ χειριστὴς τοῦ μαγνητόφωνου. Γιὰ σκηνικό, χρησιμοποιήθηκε ἕνα τελάρο

ὡς τὸ τέλος, καὶ τὸ μαγνητόφωνο κι ὁ χειριστὴς τῆς πρώτης, ὡς τοὺς τραγουδιστὲς καὶ τὸ νταούλι, τῆς δεύτερης παράστασης. Στὴν πρώτη, στήσαμε δυὸ τελάρα γιὰ σκηνικό. Στὴ δεύτερη, μιὰ ἐπιγραφή : Τὰ περασμένα.

Βέβαια, ἡ ἁπλοποίηση προσδιορίστηκε κι ἀπὸ τὴν οἰκονομική μας δυνατότητα, ἢ μᾶλλον τὴν ἀδυναμία μας. Δὲ μᾶς ἀπασχόλησε, ὅμως, οὔτε μᾶς ἀπασχολεῖ, ποιὰ ἐνεργεῖ πρώτη : ἀνέχεια ἢ προτίμηση τῆς ἁπλότητας "...ἡ κότα ἢ τ' αὐγό...". Προχωρήσαμε.

Μὲ τὴν ἴδια λογικὴ καὶ ὑπερλογικὴ ἔλειψε καὶ τὸ ἐνδυματολόγιο πού, τόσο συχνά, κλέβει ἐπιτυχίες ἀκόμα κ' ἐθνικές, μετατοπίζει κύριες ἀπαιτήσεις ἠθοποιίας, καὶ σκεπάζει ἀδυναμίες φοβερές.

Ἀποκλείστηκε, τελικά, ἡ ρεαλιστικὴ προσπάθεια. Δεχτήκαμε καὶ γιὰ τὴν παράσταση τὴν ἀναγωγή, αὐθαιρεσίες καὶ λύσεις τοῦ κειμένου.

Μὲ τὸ διάβασμα οἰκονομήθηκε χρόνος καὶ κόπος — ἂν καὶ στὴν ἀρχὴ διστάζαμε. Τελικά, φάνηκε πὼς δὲν ἐλάττωσε — μᾶλλον αὔξησε, τὴ σημασία τῆς ἠθοποιίας. Ἡ τυποποιημένη κάπως στάση τοῦ ἠθοποιοῦ, πού σκύβει πάνω στὸ χαρτί του, ἢ σηκώνει κάθε τόσο τὸ κεφάλι, τὸ ἕνα ἐλεύθερο χέρι του ἀποχτοῦν μέγιστη ἀξία, ρυθμική, κάπως τελετουργική, σύμφωνη καὶ μὲ τὸ μονοδιάστατο δραματικὸ λόγο, πού δὲ ζητᾶ καὶ πολλὲς ἀποχρώσεις.

Ἡ κίνηση τῶν ἠθοποιῶν πάνω στὴ σκηνὴ ἀπαίτησε δουλειά, εὐκινησία, ἔτσι ὅπως ἦταν λίγοι — ἔτσι καὶ τὸ θέλαμε, λίγοι καὶ στενὰ συναρτημένοι, στέρεο σύνολο — γιὰ νὰ διατηρεῖται ὁ εἱρμὸς καὶ μὲ τὶς ἐναλλαγὲς ἀπὸ ρόλο σὲ ρόλο.

Σὲ κάθε παράσταση ἄλλωστε, σὲ κάθε τέχνη, τὸ κοινὸ προεκτείνει ὅ,τι βλέπει, ὅ,τι ἀκούει, φαντάζεται. Ὅπως ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο, φαντάζεται καὶ παρακολουθεῖ ποδόσφαιρο. Ἔτσι παρακολούθησε π.χ. καὶ δυὸ διαφορετικὰ γυναικεῖα σύμβολα, πού τὰ παίζει μιὰ ἠθοποιὸς πού φορεῖ πότε μαῦρο καὶ πότε ροδὶ μαντήλι στὸ κεφάλι. Ἔτσι, παρακολούθησε τὸν Αἰθίοπα, τοὺς πολιτικοὺς ἐξόριστους κ.λπ. πίσω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ "Τὰ περασμένα" — μὲ ἄνεση. Ἀπ' τοὺς 400 περίπου θεατές, πού ἦρθαν στὶς δυὸ παραστάσεις, κανένας δὲν παραπονέθηκε. Ἐπαγγελματίες κριτικοὶ δὲν ἦρθαν, ἐχτὸς ἀπὸ μιὰ ἐξαίρεση στὴν πρώτη παράσταση.

Ἕνα τελευταῖο συμπέρασμα, πρακτικό : Καθόλου δὲ δυσκόλεψε τὴ δουλειά μας ἡ ποιητικὴ καὶ ἀφηγηματικὴ μορφὴ τοῦ κειμένου. Ἂν κ' εἶναι ἀσυνήθιστες ἰδιότητες γιὰ σύγχρονο θέατρο — πού δὲ θὰ μείνει, βέβαια, στὶς σημερινές του ἐπιτυχίες· ἀργὰ ἢ γρήγορα, θὰ βγεῖ καὶ κανένα ὑπὸ — ἢ καὶ ὑπερθέατρο, πιὸ σύγχρονο ἀπ' τὸ σύγχρονο. Ἐδῶ, ἄλλωστε, εἶναι ἀκόμα ζωντανὸ σχῆμα λόγου τὸ ποιητικό, γρήγορο, προσιτὸ μέσο γιὰ ἐπικοινωνία, κατάλληλο γιὰ δραματικά, βαριὰ νοήματα, πλούσια ρίζα κι ἄνθηση σὲ θλίψη, σὲ χαρές. Ζημιά μας, ν' ἀχρηστευτεῖ ἕνα ἐφόδιό μας, γιὰ συμμόρφωση μὲ ξένες ἀπαιτήσεις τῆς δυτικῆς θεατρικῆς ἀγορᾶς. Οὔτε ὑπάρχει πρόβλεψη γιὰ ἐξαγωγές...

Γι' αὐτό, ἔγινε δεχτὸς μᾶλλον ἐπιδιώχτηκε καὶ κάποιος στόμφος στὴν ἀπαγγελία, στὴν ἄρθρωση. Κοπιάσαμε γιὰ νὰ ξεσυνηθίσουμε τὰ ὑποτονικά, τὰ μουρμουριστά. Ἐπειδὴ κι ὁ στόμφος, ἡ ἔνταση, βαστιέται ἀπὸ τὸ νόημα. Ἐδῶ τὰ νοήματα, θρῆνος, ἀπελπισίες, ἀφοβιά, χρέος, ἢ ἀναμέτρηση ἀπὸ βουνὸ σὲ βουνὸ — λές, ἃς εἴχανε τοῦτες οἱ μάνες κ' οἱ κόρες, ἄλλη τόση φωνή. Δὲν εἶναι κλίμα καὶ φωνὲς δωματίου.

Κ' ἡ αὐτοσυγκράτηση δικαιώνεται, ὅταν συγκρατεῖ τὸ ὑπερβολικό, τὸ ἀβάσταχτο πάθος. Γιὰ καλύτερη ἀπόδοση, νὰ μὴν πνίγεται. Ἂν δὲν προ-υπάρχει καὶ δὲν περισσεύει αἴσθηση ἀπὸ πρίν, τί μένει; Κάτι τέτοιες διδαχὲς "πολιτισμένες" μᾶς παρουσιάσανε Οἰδίποδες συγκρατημένους, σὰ νευριασμένους βιομήχανους. Ἀντιγόνες, σὰ χαριτωμένες, κουρασμένες, ἀεροσυνοδούς. Καὶ μιὰ Ἑλληνίδα, πού ἀκούει πὼς δολοφονήθηκε ὁ ἄντρας της κι ὁμιλητὴς τῆς εἰρήνης, βγάζει μιὰ φωνίτσα σὰ γατάκι πού τοῦ πατῆσαν τὴν οὐρά, σὲ πολυβραβευμένη ταινία — κι ἄλλα τέτοια πολλά.

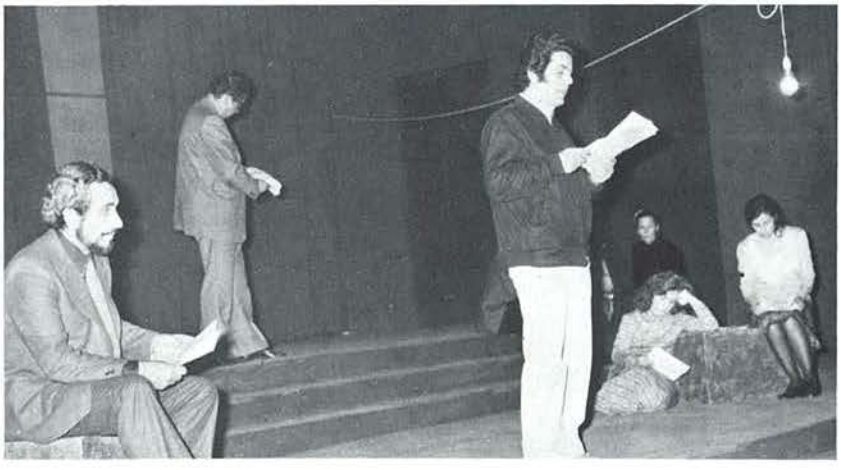
Δὲν ξέρουμε τί πετύχαμε ἀπ' τοὺς στόχους μας. Τὸ κοινὸ συγκινήθηκε. Κ' ἦταν ἀνόμοιο : ἡλικιωμένοι πρόσφυγες καὶ νέοι ἀπὸ 25 καὶ κάτω, διανοούμενοι κ' ἐργάτες, γνωστοὶ κι ἄγνωστοί μας, ἀντάρτες περασμένοι ἀπὸ φωτιὲς καὶ φυλακές, κοπέλες πού βλέπουν ἢ δὲ βλέπουν τηλεόραση. Ἡ ὁμόθυμη συμμετοχή τους μᾶς ἐνθάρρυνε.

ΕΛΛΗ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ἠθοποιοὶ στὴν πρώτη παράσταση : Φοῖβος Ταξιάρχης, Λάμπρος Κοτσίρης, Μαρούλα Ρώτα, Ἰάκωβος Ψαρᾶς, Ὀδυσσέας Γωνιάδης.

Ἠθοποιοὶ στὴ δεύτερη παράσταση : Φοῖβος Ταξιάρχης, Λάμπρος Κοτσίρης, Μαρούλα Ρώτα, Ἰάκωβος Ψαρᾶς καὶ ἡ Ἑλένη Τσαούλη μὲ τὸν ὁμιλό της.

1975 : Τὸ "Βουνὸ" τῆς Ἕλλης Παπαδημητρίου, διασκευασμένο θεατρικά, διαβάζεται στὴν "Αἴγλη" τῆς Δάφνης. Ταξιάρχης, Κοτσίρης, Ψαρᾶς καί, φανερά, ὁ γλόμπος!



ΣΗΜΑΙΟΣΤΟΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΧΑΡΤΟΠΟΛΕΜΟΣ

ΔΥΟ ΧΑΠΕΝΙΝΓΚ ΓΑ·Ι·ΤΗ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

'Εξευρωπαϊσμός, ἐξαμερικανισμός, "ἐκπολιτισμός" στὴ μπάσταρδη πιὰ 'Αθήνα μας...

Στὸ τεῦχος 37, τὸ πρῶτο τῆς περσινῆς χρονιᾶς, δώσαμε ὁλόκληρο τὸ κείμενο μιᾶς διάλεξης τοῦ Γερμανοῦ δραματολόγου Ράινερ Ταένι. Αὐτὸς πρωτομιλοῦσε, ἐδῶ, γιὰ τὰ Μικτὰ Μέσα καὶ τὰ Χάπενινγκ. Στὸ τελευταῖο τεῦχος τῆς χρονιᾶς, τὸ 40-42, προσφέραμε ἕνα, πλούσια εἰκονογραφημένο, πληροφοριακὸ πανόραμα γιὰ τὴν ἔκταση καὶ τὴν πολυμορφία πού 'χει πάρει τὸ κίνημα τῶν Μικτῶν Μέσων.

Μέσα στοὺς λίγους μῆνες ποὺ πέρασαν, ἡ 'Αθήνα γνώρισε, κιόλας, δυὸ χάπενινγκ! Τὸ Χαρτοπόλεμο τοῦ Παύλου καὶ τὸ Σημαιοστολισμὸ τοῦ Γαΐτη. Κ' οἱ δυὸ εἶναι ζωγράφοι. Κ' οἱ δυὸ ξενοζησμένοι!

Τὸ χάπενινγκ — ἑλληνιστὶ *συμβάν*, ἁπλοελληνιστὶ *κάτι ποὺ γίνεται* — ξεκινάει, βέβαια, ἀπὸ τὴν προαιώνια διάθεση τοῦ ἀνήσυχου καλλιτέχνη νὰ σπάσει τὰ δεσμὰ τῆς ἴδιας του τῆς τέχνης. Στὴν 'Αμερικὴ καὶ τὴν Εὐρώπη ἔχει ἤδη παλιώσει. Στὴν 'Ελλάδα, εἰσάγεται μὲ... εἰκοσάχρονη καθυστέρηση.

Καὶ τὰ δυὸ ἀθηναϊκὰ "συμβάντα" δὲν εἶναι *καθαρὰ* χάπενινγκ, γιατὶ κι ὁ χῶρος κι ὁ χρόνος τους ἦταν δοσμένος — κι ὄχι ἀπροσχεδίαστος. Καὶ τὰ δυὸ ἦταν προμελετημένα, προσχεδιασμένα, *σκηνοθετημένα*. Τὸ κοινό, στὸ Χαρτοπόλεμο, ἐκτελοῦσε, ὅ,τι τοῦ ὅρισε ὁ Παῦλος. Στὸ Σημαιοστολισμό, δεχόταν ἁπλῶς τὴ μεταβολὴ τοῦ περιβάλλοντος, ποὺ τοῦ 'χε προετοιμάσει ὁ Γαΐτης.

Τὸ χάπενινγκ τοῦ Παύλου *συνετελέσθη* σὲ μιὰ γκαλερὶ πού, ἐκ προοιμίου θὰ τὴν ἀπέκλειε ὁ πρωτοπόρος τοῦ εἴδους Ἄλλαν Καπρόβ, μιὰ κ' ἔχει ἄμεση συνάρτηση μὲ μιὰ παραδοσιακὴ τέχνη — τὴ ζωγραφικὴ — καί, μάλιστα, στὴ χειρότερη σχέση μαζί της — τῆς ...ἐκμετάλλευσής της.

Τὸ "συμβὰν" τοῦ Γαΐτη, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, εἶναι πιὸ σωστὸ χάπενινγκ. 'Ανήκει στὴν κατηγορία *διαμόρφωσης τοῦ περιβάλλοντος*. Πιὸ θεωρητικά, τῆς *διευρυμένης ζωγραφικῆς*. Τοῦ Παύλου, πάλι, εἶναι πιὸ καθοράιμο γιατ' εἶχε ἐνεργότερη συμμετοχὴ κοινοῦ, κίνηση, δράση.

Καὶ τὰ δυό, πάντως, ἀφοῦ — μὲ κάθε σημασία — εἶναι... "συμβάντα", χρέος νὰ τὰ παρουσιάσουμε:

ΠΑΥΛΟΥ: ΧΑΡΤΟΠΟΛΕΜΟΣ

Μιὰ ἀνακοίνωση στὶς ἐφημερίδες κ' ἕνα λιγόλογο φέιγ-βολάν, ποὺ μοιράστηκε στὸ κέντρο, καλοῦσε τὸ ἀθηναϊκὸ κοινό, τὸ ἴδιο βράδυ στὶς 8, σ' ἕνα ...χάπενινγκ. Τίποτ' ἄλλο!

Τὸ "συμβὰν" πραγματοποιήθηκε στὴ νέα γκαλερὶ Ζουμπουλάκη - 'Ιόλα, στὴν πλατεία Κολωνακιοῦ, μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ κλεισίματος τῆς ἔκθεσης τοῦ Παύλου — μὲ τὰ πολυσυζητημένα χάρτινα δέντρα του κ.λπ. 'Ηταν Δευτέρα, 24 τοῦ Φλεβάρη. Τὴν προηγουμένη, μόλις, εἶχε ἀνοίξει τὸ... Τριώδιον.

'Ο κόσμος ἔφτασε σὲ μιὰ ἄδεια αἴθουσα. Ἄδειοι κ' οἱ τοῖχοι ἀπὸ ἔργα. 'Υπῆρχαν μόνο, πολλὰ διάφανα νάυλον σακιά, μὲ πολύχρωμο χαρτοπόλεμο. Ὅσο περνοῦσε ἡ ὥρα, ὅλοι ἀναρωτιόνταν μήπως τὸ χάπενινγκ ἦταν, νά ... μὴ γίνει τίποτα! 'Ο Παῦλος εἶχε προσχεδιάσει στοὺς τοίχους, μὲ μιὰ ... ἀόρατη κόλλα, ἀθλητὲς ποὺ παῖζαν μπάσκετ καὶ ράγκμπυ!

Ὅταν, κάποτε, δόθηκε τὸ σύνθημα "δράσης", τὸ κοινὸ πετοῦσε χαρτοπόλεμο στοὺς τοίχους. Γρήγορα σχηματίστηκε μιὰ πολύχρωμη ἀθλητικὴ τοιχογραφία. Τὸ ἔργο ἀνῆκε καὶ στὸν Παῦλο — ποὺ τὸ σχεδίασε, καὶ στὸ κοινὸ — ποὺ τὸ πραγματοποίησε, μὲ τὸ χαρτοπόλεμο ποὺ ξεσήκωσε. Γιὰ πολλὴ ὥρα, ἕνας ὁλόκληρος κόσμος κινιόταν, ξεφώνιζε, γελοῦσε, μέσα σὲ σύννεφα πολύχρωμου χαρτοπόλεμου!

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΠΑΥΛΟ

'Η συνεργάτιδα τοῦ "Θ" Κατερίνα Θωμαδάκη εἶχε τὴν παρακάτω κατατοπιστικὴ συζήτηση μὲ τὸν Παῦλο:

Κ.Θ.: Πῶς τοποθετεῖστε ἀπέναντι στὸ χάπενινγκ σὰν εἶδος;

ΠΑΥΛΟΣ: Πρέπει πρῶτα νὰ διευκρινίσω κάτι. Αὐτὸ τὸ χάπενινγκ, ποὺ ἔγινε στὴν 'Αθήνα, εἶναι ἐπανάληψη ἑνὸς ποὺ εἶχα κάνει στὴ Γερμανία πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια περίπου. Εἶναι καὶ τὸ μοναδικὸ χάπενινγκ ποὺ ἔχω κάνει. 'Απ' αὐτὴ τὴν πλευρά, δὲν εἶμαι ἁρμόδιος νὰ μιλήσω γιὰ τὸ χάπενινγκ, γιατὶ δὲν εἶναι κάτι ποὺ μ' ἔχει ἀπασχολήσει συστηματικά. Ἄλλωστε, γι' αὐτή μου τὴ δουλειά, ἡ λέξη χάπενινγκ δὲ μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι ἡ πιὸ κατάλληλη. Θὰ προτιμοῦσα νὰ λεγόταν action (πράξη). Μὴ μὲ ρωτήσετε τὸν ὁρισμὸ τοῦ χάπενινγκ γιατὶ δὲ θὰ μποροῦσα νὰ σᾶς τὸν πῶ.

Κ.Θ.: Πῶς περάσατε ἀπὸ τὰ "περιβάλλοντα" σ' αὐτὸ τὸ εἶδος δραστηριότητας;

ΠΑΥΛΟΣ: Πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια περίπου, τὸ Μουσεῖο τοῦ Essen στὴ Γερμανία, ἔκανε ἕνα πρόγραμμα ἔρευνας πάνω σ' αὐτὸ τὸ καινούριο μέσο ποὺ λέγεται video-cassette. Τότε, ἦταν τὸ μόνο Μουσεῖο στὴν Εὐρώπη πού, παράλληλα μὲ τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Νέας 'Υόρκης, ἔκανε μιὰ τέτοια ἔρευνα. Τὸ Μουσεῖο τοῦ Essen λοιπὸν ἀπευθύνθηκε σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ καλλιτέχνες διαφόρων ἐθνικοτήτων ζητώντας τους νὰ ἑτοιμάσουν κάτι — ἕνα χάπενινγκ, μιὰ action ἢ ὁτιδήποτε ἄλλο — ὑπὸ τὸν ὅρο ὅτι αὐτὸ ποὺ θὰ κάνουν νὰ προσφέρεται γιὰ μαγνητοσκόπηση. Γιατὶ ὁ σκοπὸς αὐτῆς τῆς ἐκθέσεως δὲν ἦταν τὰ ἴδια τὰ ἔργα, ἀλλὰ τὰ φίλμ, τὰ video - cassette ποὺ θὰ γινόντουσαν μὲ βάση τὰ ἔργα. Ἔτσι, ἐπειδὴ μὲ κάλεσαν, ἀποφάσισα νὰ ἑτοιμάσω αὐτὸ ποὺ ἔγινε τώρα καὶ στὴν 'Αθήνα. 'Αναγκάστηκα, κατὰ κάποιο τρόπο. Δὲν εἶναι κάτι ποὺ θὰ τὸ ἔκανα, ἂν δὲν εἶχα αὐτὴ συγκεκριμένα τὴν πρόταση. Αὐτὴ ἡ πρόταση μὲ ἀνάγκασε νὰ προεκτείνω τὴ δουλειά μου ὥστε τὸ ἀποτέλεσμα νὰ προσφέρεται γιὰ μιὰ μαγνητοσκόπηση.

Κ.Θ.: 'Υπῆρχε μεγάλη συμμετοχὴ κοινοῦ στὸ Essen;

ΠΑΥΛΟΣ: Ναί. Μαζεύτηκαν περίπου χίλια πεντακόσια ἄτομα. Εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία. Μετὰ ἀπ' αὐτό, ὁ 'Ιόλας μοῦ πρότεινε νὰ τὸ ἐπαναλάβω στὴν 'Αθήνα.

Κ.Θ.: Στὴν 'Αθήνα ἔγινε ἀκριβῶς τὸ ἴδιο;

ΠΑΥΛΟΣ: Θεωρητικά, ἀκριβῶς τὸ ἴδιο. Τὸ μόνο ποὺ ἄλλαξε ἦταν ὁ χῶρος καὶ τὸ κοινό. 'Ο χῶρος ἦταν πιὸ μικρὸς ἐδῶ — γύρω στὰ διακόσια τετραγωνικά — ἐνῶ στὴ Γερμανία ἡ αἴθουσα ἦταν τετρακόσια πενήντα τετραγωνικά. 'Αντίστοιχος ἦταν κι ὁ ἀριθμὸς τοῦ κοινοῦ. 'Εδῶ, θὰ πρέπει νὰ ἦταν γύρω στὰ διακόσια μὲ τριακόσια ἄτομα. 'Αλλὰ ὀφείλω νὰ ὁμολογήσω ὅτι οἱ ἀντιδράσεις τους ξεπέρασαν κάθε προσδοκία. Κατὰ τὴ γνώμη μου εἶχε ἐξίσου μεγάλη ἐπιτυχία κ' ἐδῶ.

Κ.Θ.: Τί εἴδους κοινὸ πῆρε μέρος ἐδῶ; 'Ηταν κυρίως τὸ κοινὸ ποὺ συχνάζει στὰ ἐγκαίνια τῶν γκαλερί;

ΠΑΥΛΟΣ: Γιὰ ν' ἀποφύγουμε νὰ 'χουμε μόνο τὸ κλασικὸ κοινὸ ποὺ συχνάζει στὶς γκαλερί, τὸ κοινὸ δηλαδὴ τῶν φιλότεχνων, τῶν διανοούμενων, κ.λπ., δὲν κάναμε προσκλήσεις, ὅπως γιὰ τὰ ἐγκαίνια μιᾶς ὁποιασδήποτε ἐκθέσεως. Κάναμε δημοσιεύσεις σὲ ἐφημερίδες, ὁπότε ὁ καθένας μποροῦσε νὰ τὸ διαβάσει καὶ νὰ ἔρθει, ἂν ἤθελε. Κ' ἔκανα κ' ἕνα εἶδος φέιγ-βολὰν γραμμένο στὸ χέρι, ποὺ τὸ τυπώσαμε καὶ μοιράστηκε σὲ διάφορα μέρη τῆς 'Αθήνας.

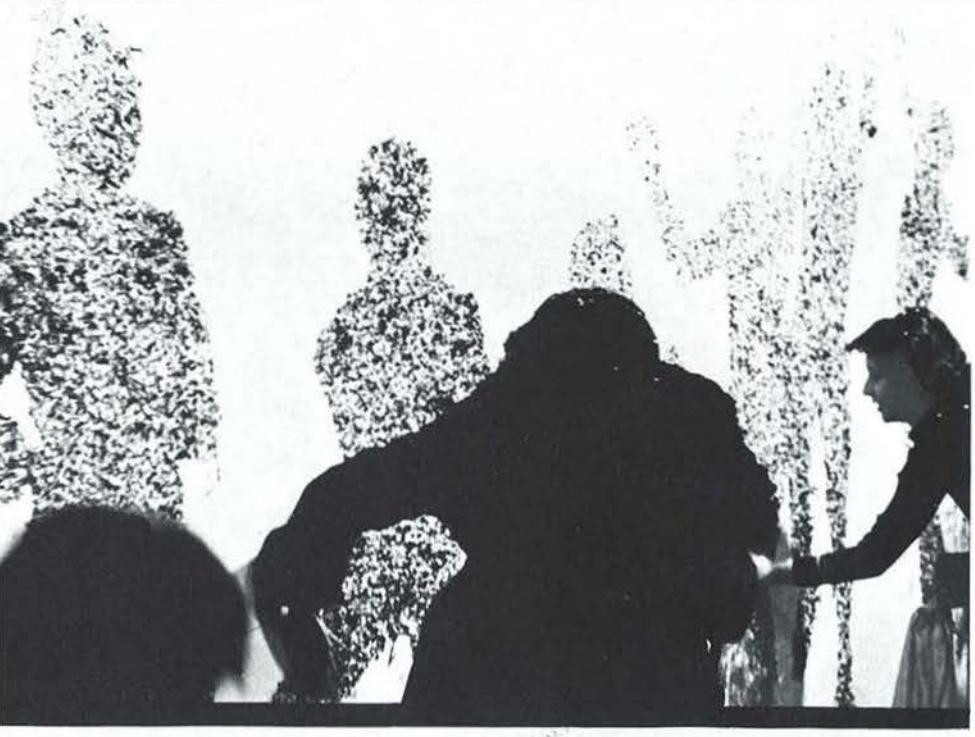
Κ.Θ.: Στοὺς δρόμους;

ΠΑΥΛΟΣ: Ναί, ὅπως μοιράζονται οἱ διάφορες διαφημίσεις. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἦρθε πολὺς κόσμος ποὺ δὲ συχνάζει στὰ ἐγκαίνια τῶν γκαλερί.

Κ.Θ.: Παιδιὰ ὑπῆρχαν ἀνάμεσα στὸ κοινό;

ΠΑΥΛΟΣ: Ναί, μαζεύτηκαν πάρα πολλὰ παιδιὰ καὶ συμμετεῖχαν πολὺ ἔντονα στὴ δράση.

Κ.Θ.: 'Απ' τὴ δική σας πλευρὰ τί εἴχατε προετοιμάσει γι' αὐτὴ τὴ δραστηριότητα;



ΠΑΥΛΟΣ: Στοὺς τοίχους, μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς μηχανῆς προβολῆς πρόβαλα διάφορες σκηνές: δυὸ σκηνὲς μπάσκετ καὶ μιὰ μεγάλη σκηνὴ ράγκμπυ, σὲ φυσικὸ μέγεθος. Πρῶτα, εἶχα κάνει σκίτσα πολὺ μικρὰ σὲ μαῦρο-ἄσπρο, τὰ φωτογράφισα σὲ διαφάνειες καὶ τὰ πρόβαλα στὸν τοῖχο. Δὲν τὰ σχεδίασα γιὰ νὰ μὴν ὑπάρχουν ἴχνη, βρωμιὲς καὶ φαίνεται ὅτι ἔχει γίνει κάτι στὸν τοῖχο. Μὲ τὴ βοήθεια λοιπὸν τῆς προβολῆς βάζαμε μιὰ κόλλα ποὺ εἶναι διαφανὴς καὶ δὲ στεγνώνει κ' ἔχει εἰδικὴ κολλητικὴ δυνατότητα. Κι ὅταν τέλειωνε τὸ παραγέμισμα τῶν σχεδίων μ' αὐτὴ τὴν κόλλα, ὁ τοῖχος ἦταν ἄσπρος κι οὔτε ὑποψιαζόταν κανεὶς ὅτι ὑπάρχει κάτι πάνω του.

Κ.Θ.: Πῶς ἄρχισε ἡ δράση;

ΠΑΥΛΟΣ: Γύρω γύρω στοὺς τοίχους εἶχα βάλει σάκους μὲ χαρτοπόλεμο —μιὰ μεγάλη ποσότητα χαρτοπόλεμου: ἑκατὸ κιλά. Σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή, ἀφοῦ μαζεύτηκε ὁ κόσμος, τοὺς καλέσαμε νὰ πετάξουν χαρτοπόλεμο στοὺς τοίχους — ὅπως νά 'ναι, ὅπως τοὺς ἔρθει. Καί, καθὼς πετοῦσαν τὸ χαρτοπόλεμο, ἐκεῖ ποὺ ὑπῆρχε κόλλα στοὺς τοίχους κόλλαγε κ' ἐκεῖ ποὺ δὲν ὑπῆρχε ἔπεφτε. Καὶ σιγὰ σιγὰ ἄρχιζαν νὰ ἐμφανίζονται οἱ εἰκόνες.

Κ.Θ.: Ἀπὸ αὐτὴ τὴ δραστηριότητα ποιὸ στοιχεῖο σᾶς ἐνδιέφερε περισσότερο;

ΠΑΥΛΟΣ: Καθὼς ὁ κόσμος πέταγε χαρτοπόλεμο, δὲν ἦταν μόνο τὸ ὅτι κόλλαγε στὸν τοῖχο — ἐκεῖνο ποὺ εἶχε σημασία, ἐκείνη τὴ στιγμή, ἦταν ὅτι ὑπῆρχε ὁ χαρτοπόλεμος στὸν ἀέρα. Ὁ χαρτοπόλεμος εἶναι οὐσιαστικὰ χρῶμα. Δὲν ὑπάρχει σὰν ὑλικό. Ἦταν χρῶμα στὸν ἀέρα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν μιὰ συνέπεια τῆς κύριας πράξης ποὺ γιὰ μένα ἦταν αὐτή: ὁ χαρτοπόλεμος στὸν ἀέρα.

Κ.Θ.: Πόση ὥρα κράτησε;

ΠΑΥΛΟΣ: Κράτησε ἕνα τέταρτο ὡς εἴκοσι λεπτὰ ἡ κυρίως δράση, ὥσπου νὰ φτιαχτοῦν οἱ σκηνές. Ἀλλὰ μετά, κράτησε πάρα πολὺ διότι διάφοροι κάνανε τελειώματα, διασκεδάζανε, γελάγανε. Ὅλη ἡ αἴθουσα εἶχε γεμίσει δέκα δεκαπέντε πόντους χαρτοπόλεμο. Παίρνανε λοιπὸν χαρτοπόλεμο καὶ πέταγαν ὁ ἕνας στὸν ἄλλο. Κράτησε τουλάχιστον δυὸ ὧρες ὅλο αὐτό.

Κ.Θ.: Ὑπῆρχε καθόλου ἦχος, ἐκτὸς ἀπ' τὸ θόρυβο τοῦ κόσμου;

ΠΑΥΛΟΣ: Ὄχι, μόνο τὸ βουητὸ τοῦ κόσμου.

Κ.Θ.: Ποιὸς ἦταν ὁ στόχος σας, κάνοντας αὐτὴ τὴ δραστηριότητα;

ΠΑΥΛΟΣ: Ἡ πρόθεσή μου, ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ ποὺ τὸ 'κανα καὶ στὴ Γερμανία, δὲν ἤτανε νὰ ξεκινήσω ἕνα μονόλογο διανοουμενίστικο. Θά 'θελα νὰ γίνει ἕνα εἶδος γιορτῆς. Ἐγὼ αὐτὸ τὸ παίρνω σὰ μιὰ πράξη αὐτοτελῆ, χωρὶς ξεκίνημα καὶ χωρὶς σκοπό. Εἶναι σὰ μιὰ γιορτή, σὰν αὐτὰ τὰ πανηγύρια ποὺ γίνονται, ποὺ εἶναι μιὰ

←

Τρία στιγμιότυπα ἀπὸ τὸ Χαρτοπόλεμο τοῦ Παύλου. Ὁ πυρετὸς ἔχει πιὰ πέσει, οἱ φιγοῦρες ἔχουν ἤδη σχηματιστεῖ...

συνάντηση ἀνθρώπων ποὺ δημιουργεῖ ἕνα πνεῦμα διασκεδάσεως. Ὁ κόσμος διασκεδάζει ἐπὶ μιά, δυό, τρεῖς ὧρες, τέσσερις καὶ μετὰ τελειώνει αὐτὸ τὸ πράγμα καὶ δὲ μένει τίποτα, οὔτε ἔχει ἱστορικὲς ἀπαιτήσεις. Δὲ βάζω καμιὰ ἀξιολόγηση σ' αὐτό. Ἦταν μιὰ πράξη — γι' αὐτὸ τὸ λέω πράξη — ἡ ὁποία ἔγινε μιὰ δεδομένη στιγμή, μ' αὐτὰ τὰ δεδομένα, χωρὶς ἱστορικὲς ρίζες, οὔτε ἱστορικὲς προεκτάσεις. Ἔτσι τὸ εἶδα. Κάτι αὐτόνομο, ποὺ ἔγινε σὲ μιὰ δεδομένη στιγμὴ καὶ δὲν εἶχε νὰ ἐξυπηρετήσει κανέναν ἄλλο σκοπὸ παρὰ μόνο νὰ δώσει ἀφορμὴ στοὺς ἀνθρώπους, ἐκείνη τὴ στιγμή, νὰ διασκεδάσουν καὶ νὰ μετάσχουν πνευματικὰ καὶ σωματικά. Δὲν εἶχα καμιὰ ἄλλη πρόθεση.

ΓΑ·Ι·ΤΗ: ΣΗΜΑΙΟΣΤΟΛΙΣΜΟΣ

Ὁ ζωγράφος Γιάννης Γαΐτης ἔκανε μιὰ ἔκθεση ἔργων του, στὴν αἴθουσα τοῦ Δημαρχείου τῆς Κοκκινιᾶς ποὺ 'μεινε ἀνοιχτὴ ἀπὸ τὶς 2 ὡς τὶς 19 τοῦ Ἰούλη.

Ὅμως μιὰ ἔκθεση ζωγραφικῆς, κλεισμένη σὲ μιὰ αἴθουσα ἑνὸς δημόσιου μεγάρου θά 'ταν, ἴσως, κάτι ἀδιάφορο, νεκρὸ καὶ ξένο, γιὰ μιὰ ἐργατικὴ πολιτεία. Σωστὰ ὁ Γαΐτης μετάτρεψε τὴν ἔκθεσή του σὲ "συμβάν" γιὰ τὴν πόλη. Τὴν ἔβγαλε στοὺς δρόμους, νὰ βρεῖ μόνης της, νὰ προκαλέσει τὸ κοινό της! Καὶ πέτυχε.

Διακόσιες πολύχρωμες σημαῖες, μὲ τὰ γνωστὰ *ἀνθρωπάκια* του, σ' ἀναρίθμητους συνδυασμοὺς καὶ ποικιλίες χρωμάτων, ὑψώθηκαν στὸ δρόμο πρὸς τὸ Δημαρχεῖο, μπροστὰ στὸ Δημαρχεῖο καὶ στὴ γειτονική του πλατεία. Τὸ πολύχρωμο ἀνέμισμά τους στὸν οὐρανό, ἔδινε μιὰ χαρούμενη, γιορταστικὴ νότα στὸ κέντρο τῆς πόλης. Μιὰ ξεκάθαρη ἀναγγελία πὼς συνέβαινε κάτι ἔκτακτο, ἀσυνήθιστο, καθόλου καθημερινὸ γιὰ τὴν ἥσυχη ζωὴ τῆς ἐργατικῆς πολιτείας.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΓΑ·Ι·ΤΗ

Ἄλλος συνεργάτης τοῦ "Θ", εἶχε τὴν παρακάτω κατατοπιστικὴ συζήτηση μὲ τὸ Γιάννη Γαΐτη:

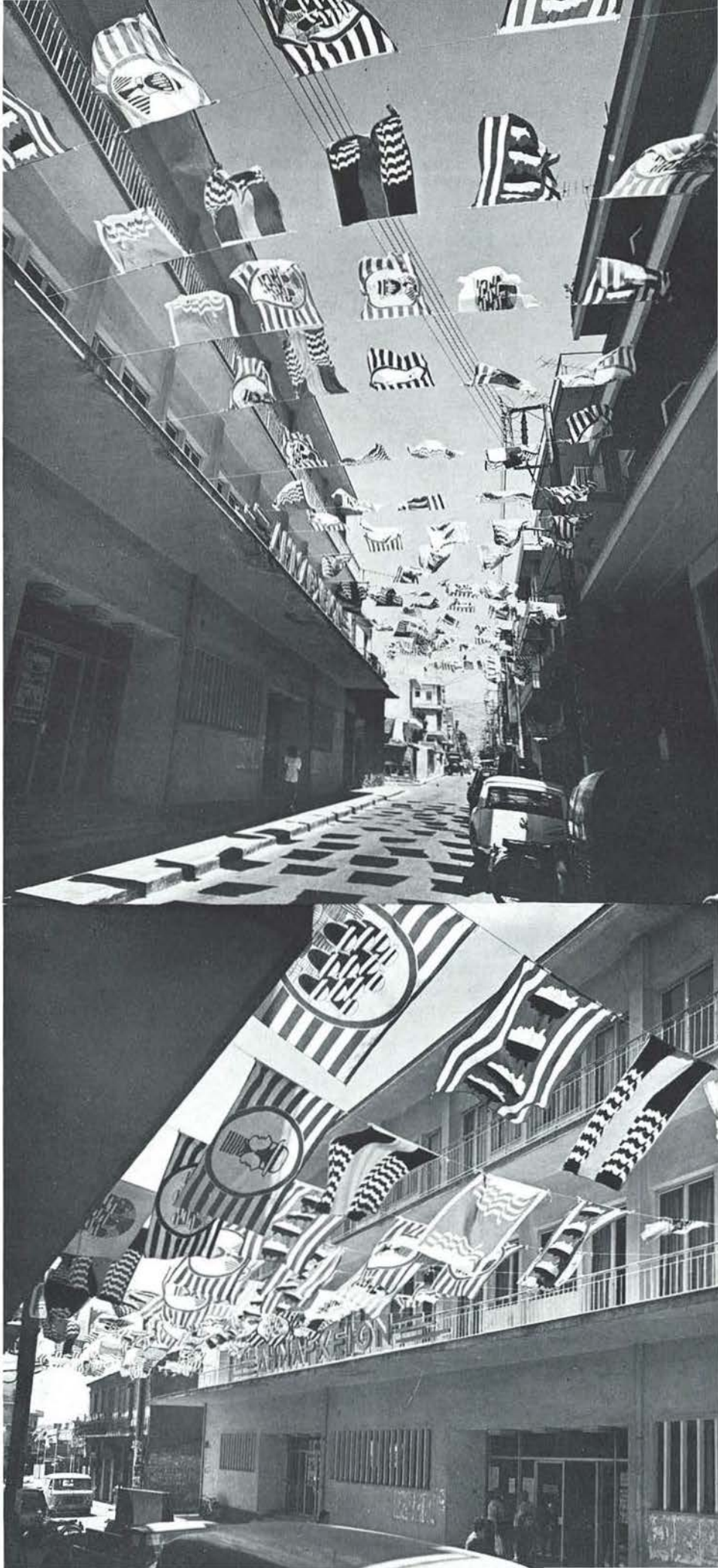
"Θ": Ὥστε τ' ἀνθρωπάκια σας μᾶς κάνουν τώρα καὶ χάπενινγκ, μὲ παντιέρες; Ὑποψιαζόμαστε πὼς φτάσατε στὸ Σημαιοστολισμὸ ἀπὸ μιὰ ἀνάγκη νὰ διευρύνετε τὴ ζωγραφική σας. Ἔτσι εἶναι;

ΓΑ·Ι·ΤΗΣ: Κάπως ἔτσι. Μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, τὰ *ἀνθρωπάκια* μου ἐγκατάλειψαν τὰ τελάρα τους κι ἄρχισαν νὰ τοποθετοῦνται μέσα σὲ χώρους, ἐσωτερικοὺς κ' ἐξωτερικούς, συμμετέχοντας ἔτσι στὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς.

Τότε, ἔφτιαξα τὰ πρῶτα μεγάλα ἔργα, ποὺ 'ναι ἡ "Κηδεία", ἡ "Αἴθουσα διαλέξεων", τὸ "Ποδόσφαιρο" καὶ τὸ "Ἔκθεσις καὶ Θεαταί".

Τὴν ἴδια ἐποχή, ὁ ποιητὴς Lemesla ποὺ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ δουλειά μου κ' εἶναι ὀργανωτὴς ἐκθέσεων περιβάλ-

→



Οἱ σημαῖες τοῦ Γιάννη Γαΐτη, χαρούμενοι χρωματικοὶ πίνακες ποὺ ἀνεμίζουν στὸν οὐρανό, ἔξω ἀπ' τὴ Δημαρχία Κοκκινιᾶς

λοντος — πρόσφατη ἔκθεσή του " Femme au present " — μοῦ πρότεινε νὰ ὀργανώσει μιὰ ὑπαίθρια ἔκθεση, μὲ τ' *ἀνθρωπάκια* μου, στὴν πόλη τῆς Χάβρης. Στοὺς δρόμους, τὰ μπαλκόνια τῶν σπιτιῶν, τὸ λιμάνι... Κι ἄλλη μιὰ ἔκθεση, στοὺς ὑπόγειους σταθμοὺς τοῦ μετρό.

Τὰ ἔξοδα, ὅμως, γιὰ τὶς ἐκθέσεις αὐτὲς ἦταν τεράστια. Ἔπρεπε νὰ βρεθεῖ κάποιος τρόπος τὰ ἔργα νὰ γίνουν πιὸ ἐλαφρά, νὰ μεταφέρονται πιὸ εὔκολα, νὰ κοστίζουν λιγότερο — κι αὐτὰ κ' ἡ ἔκθεση. Ὁ Lemesla περίμενε μιὰ λύση. Τὴ βρῆκα μὲ τὶς ... σημαῖες!

" Θ " : Ἦταν μόνο μιὰ λύση συγκεκριμένης ἀνάγκης, ἢ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὸ σύστημα ἐμπορίας τῶν ἔργων τέχνης ἀπὸ τὶς γκαλερί; Ὁποωσδήποτε συνειδητὰ ἢ ὄχι, φτάσατε σ' ἕνα χάπενινγκ, μὲ τὴν ἀνάμιξη τοῦ ἔργου σας στὴν κίνηση, τὴ ζωή, τὴ διαμόρφωση ἑνὸς σημείου μιᾶς πόλης.

ΓΑΪΤΗΣ: Ναί. Μετάφερα πάνω στὸ πανὶ τὶς παραστάσεις μὲ τ' *ἀνθρωπάκια*. Ἀντιμετώπισα ἕνα σωρὸ τεχνικὲς δυσκολίες. Τελικά, πέτυχα. Ὅταν ὕψωσα τὶς πρῶτες σημαῖες - πίνακες, αἰσθάνθηκα, πραγματικά, μιὰ ἀπελευθέρωση. Δὲν εἶχα φύγει μόνο ἀπὸ τοὺς κλειστοὺς χώρους τῶν γκαλερί. Βρισκόμουνα σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινό, ποὺ δὲν εἶναι πιὰ μόνο τὸ στενὸ κοινὸ ποὺ πηγαίνει στὶς αἴθουσες τῶν ἐκθέσεων. Μὲ τὶς σημαῖες, μπορῶ νὰ μεταφέρω μιὰ ἔκθεση στοὺς δρόμους μιᾶς πόλης, στολίζοντας τὰ κτήρια ἢ... *παρελαύνοντας* τὶς ἴδιες τὶς σημαῖες — τ' *ἀνθρωπάκια* — στοὺς δρόμους της! Ἤδη, στοὺς πολυάριθμους ἱστοὺς τῆς Πλατείας τοῦ Δημαρχείου τῆς ἐργατικῆς Κοκκινιᾶς ὑψώθηκαν οἱ σημαῖες μου. Σημαῖες ποὺ δὲν ἀνήκουν σὲ καμιὰ χώρα. Πού, καθεμιά τους, εἶν' ἕνα ἔργο τέχνης.

" Θ ": Ὁ Σημαιοστολισμὸς θὰ σταματήσει στὴν Κοκκινιά; Δὲ θὰ 'χει συνέχεια; Δὲ θὰ πάρει ἄλλη μορφή;

ΓΑΪΤΗΣ: Φεύγω κιόλας, γιὰ λίγο, στὴν Ἴο. Ἐκεῖ, θὰ ὑψώσω τὶς σημαῖες στὶς μικρές της πλατεῖες, καὶ τὸ μικρὸ λιμάνι πού, μὲ τὰ πλεούμενά του, προσφέρεται ἰδιαίτερα. Συνεννοήθηκα ἐπίσης, νὰ ὑψώσω τὶς σημαῖες μου τὴ μέρα ποὺ θὰ πραγματοποιηθεῖ μιὰ μουσικὴ ἐκδήλωση. Θὰ δοθεῖ ἕνα πρόγραμμα κλασικῆς μουσικῆς, τὴν ὥρα τῆς δύσης. Οἱ σημαῖες θὰ κυματίζουν ὅσην ὥρα θὰ παίζει μουσική...

Μπορεῖ καὶ νὰ ἐξελιχτεῖ — ποὺ μὲ ρωτήσατε. Πρὸς τὸ παρόν, ἡ ἐκδήλωση εἶναι στατική. Τὸ ἐνδιαφέρον, ὅλ' ἡ χαρὰ βρίσκεται στὴν ἀνάρτηση τῶν σημαιῶν. Εἶναι κάτι σὰ νὰ πετᾶμε χαρταετούς, χρώματα στὸν ἀέρα, ἕναν πίνακα χρωματιστὸ στὸν οὐρανό! Τελικά, ἀντὶ νὰ κοιτᾶμε ἐμεῖς, τὰ μικρὰ *ἀνθρωπάκια* — τὸ κατεστημένο —, μᾶς κοιτᾶνε ἐκεῖνα, ἀπὸ ψηλά.

Καὶ ὁ Χαρτοπόλεμος τοῦ Παύλου καὶ ὁ Σημαιοστολισμὸς τοῦ Γαΐτη ἦταν, τελικά, δυὸ χάπενινγκ " διευρυμένης ζωγραφικῆς ". Τὴν ἐρχόμενη χειμωνιάτικη περίοδο θὰ δοῦμε ἕνα χάπενινγκ, καθαρὰ θεατρικό.

ΓΡΑΜΜΑΤΑ

Ἡ πληθώρα ὕλης *ἔφαγε*, στὸ προηγούμενο τεῦχος, τὰ Γράμματα τῶν ἀναγνωστῶν. Οἱ σελίδες τῶν *Ντοκουμέντων*, μὲ τὸν Κατάλογο τῶν εὐλογηθέντων μὲ χουντικὲς χορηγίες, στάθηκαν αἰτία νὰ βαρύνει πολὺ τὸ ταχυδρομεῖο τοῦ δίμηνου. Ὅλα τὰ γράμματα εἶναι κατακριτικά. Πολλά, ἐντελῶς προσωπικὰ καί, δυὸ τρία, σκέτα ὑβριστικά. Δὲ θὰ δημοσιέψουμε κανένα, γιατὶ δὲν προσθέτουν κανένα νέο στοιχεῖο. Ἡ ὕπαρξη ἑνὸς ὀνόματος στὸν περιβόητο Κατάλογο τὰ 'λεγε ὅλα! Ὑπάρχει ὅμως κ' ἕνα γράμμα εὐεργετημένου μὲ χορηγία ποὺ κρίναμε χρήσιμο ὄχι μόνο νὰ τὸ δημοσιέψουμε, ἀλλὰ καὶ νὰ τὸ σχολιάσουμε.

ΘΕΛΕΙ ΚΑΙ... ΒΡΑΒΕΙΟ !

Νά, πρῶτα, τὸ γράμμα τοῦ κ. Τάκη Β. Παρλαβάντζα, " ζωγράφου - διπλωματούχου Α.Σ.Κ.Τ. ", ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ εἰσπράττει τὴ χουντικὴ χορηγία καὶ πού, γιὰ νὰ τὴν πάρει, ὑπέβαλε αἴτηση στὸν ὑπουργὸ... Πολιτισμοῦ τῆς Δικτατορίας κ. Τσάκωνα. Ὁ κ. Παρλαβάντζας δείχνει νὰ μὴν καταλαβαίνει τὴ σημασία τῶν γεγονότων αὐτῶν καὶ βρίσκει τὸν ἑαυτό του ἄξιο καὶ γιὰ... βραβεῖο !

ΤΑΚΗΣ Β. ΠΑΡΛΑΒΑΝΤΖΑΣ
Ζωγράφος - Διπλωματοῦχος ΑΣΚΤ
Βυζαντίου 112, Τερψιθέα Γλυφάδας

Πρὸς τὴν Διεύθυνσιν
τοῦ περιοδικοῦ " Θέατρο "
Ἐνταῦθα

Στὸ τεῦχος Γενάρη - Φλεβάρη ποὺ κυκλοφόρησε πρόσφατα δημοσιεύεται ἄρθρο [sic] μὲ τίτλο " Χουντικὲς χορηγίες ".

Ἐπειδὴ τὸ ὄνομά μου περιλαμβάνεται εἰς αὐτὸ καὶ τὸ ἄρθρο ἔχει γραφεῖ κατὰ τρόπο ποὺ μὲ θίγει προσωπικά, παρακαλῶ νὰ δημοσιεύσετε τὴν ἀπάντησή μου :

Κατ' ἀρχὴν πιστεύω ὅτι τὸ θέμα τῶν κρατικῶν χορηγιῶν πρὸς καλλιτέχνας ἔχει τεθεῖ ἐπὶ βάσεως λανθασμένης, τόσον ἀπὸ μέρους ὑμῶν, ὅσον καὶ τῶν κ.κ. Βουλευτῶν ποὺ ἔκαναν τὴν ἐπερώτηση [sic] στὴ Βουλή.

Ἡ Ἑλλὰς εἶναι ἡ χώρα ποὺ κάνει τὰ λιγώτερα, σὲ σχέση μὲ ὅλες τὶς ἄλλες χῶρες γιὰ τοὺς καλλιτέχνες.

Τὸ νὰ δίδωνται Βραβεῖα καὶ χορηγίες στοὺς ἀνθρώπους ποὺ μοχθοῦν γιὰ νὰ ἀνεβάσουν τὸ πολιτιστικὸ ἐπίπεδο τοῦ τόπου, εἶναι πολὺ σωστὸ καὶ ἐπιβεβλημένο.

Ἀτυχῶς, αὐτὸ ἔγινε στὸ διάστημα τῆς ἑπταετίας, ἀποτέλεσμα μιᾶς λειτουργίας τῆς κρατικῆς μηχανῆς, ποὺ θὰ γίνονταν οὕτως ἢ ἄλλως κάποτε.

Εἶναι ὅμως αὐτὸ ἀρκετὸ γιὰ νὰ βάλλεται ὁ θεσμός; Ἀσφαλῶς ὄχι καὶ πολὺ ὀρθὰ ὁ ἁρμόδιος Ὑπουργὸς διετήρησε τὸν θεσμό.

Αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ γίνῃ εἶναι νὰ φροντίσουμε ὅλοι ὥστε ὁ θεσμὸς νὰ λειτουργήσῃ σωστὰ γιὰ νὰ εἶναι ἀποδοτικός.

Πρῶτος ἐγὼ θὰ ἐπρότεινα νὰ γίνῃ ἐπανεξέτασις τῶν κριτηρίων βάσει τῶν ὁποίων ἐδόθησαν οἱ κρατικὲς χορηγίες.

Ἐὰν συνέβαινε νὰ εἴστε περισσότερο ἐνημερωμένοι ὡς πρὸς τὰ συμβαίνοντα στὸ χῶρο τῶν εἰκαστικῶν Τεχνῶν, θὰ ἐγνωρίζατε ὅτι πρὸ τῆς ἑπταετίας ὡς Πρόεδρος τῶν Διπλωματούχων τῆς Ἀνωτάτης Σ.Κ. Τεχνῶν καὶ τώρα ἀτομικῶς ἀγωνίσθηκα καὶ ἀγωνίζομαι κατὰ τῆς αὐθαιρεσίας καὶ πρὸς τὸν σκοπὸν καθιερώσεως κριτηρίων ἀντικειμενικῆς ἀξίας, τόσο γιὰ τὶς βραβεύσεις, χορηγίες κ.λπ., ὅσο καὶ γιὰ τὴ συμμετοχὴ καὶ ἐκπροσώπηση τῆς χώρας στὶς ἐπίσημες ἐκθέσεις στὸ ἐξωτερικό.

Πιστεύω λοιπὸν ὅτι σὲ τυχὸν ἐπανεξέτασιν τῶν κριτηρίων ὄχι μόνον χορηγίαν θὰ ἐλάμβανα, ἀλλὰ Κρατικὸ Βραβεῖο, βάσει τῆς εἰσφορᾶς μου στὴν Τέχνη τῆς Ἑλλάδος.

Γιὰ τὰ Κρατικὰ Βραβεῖα ὅμως, ἂν καὶ καθιερώθηκαν μὲ τὸν ἴδιο Νόμο, οὔτε ὑμεῖς ὡμιλήσατε οὔτε οἱ ἐπερωτήσαντες κ.κ. Βουλευταί, ὅλοι δὲ ἀναφέρεστε στὶς πενιχρὲς χορηγίες τῶν 3.500 δρχ. καὶ ἀποσιωπᾶτε τὰ βραβεῖα τῶν 500.000 δρχ. καὶ τοῦ 1.000.000 δρχ.

Στὸ ἐρώτημα αὐτὸ θὰ ἤθελα νὰ ἔχω μίαν ἀπάντησιν ὡς ἀπόδειξιν τῆς καλοπιστίας σας.

Ἑπομένως, δὲν εἶναι σωστὸ νὰ χαρακτηρίζωνται οἱ χορηγίες ὡς χουντικὲς καὶ νὰ ἀποδίδεται κάποια μομφὴ στοὺς λαβόντας παρὰ μόνον ἂν τὶς ἔλαβαν ἔναντι κάποιων ὑπηρεσιῶν ἢ παραχωρήσεων συγκεκριμένων πρὸς τὴν χούντα.

Ἐπειδὴ ἡ ἀντίθεσή μου πρὸς κάθε μορφὴ βίας καὶ ὁλοκληρωτισμοῦ εἶναι γνωστή, δὲν ἀποδέχομαι τὴν "χουντοποίησή" μου καὶ διαφωνῶ ὡς πρὸς τὴν ὅλη παρουσίαση τοῦ θέματος καὶ μάλιστα ὑπὸ τίτλον τὸν ὁποῖον θεωρῶ τουλάχιστον ὡς ἀτυχῆ.

Μετὰ τιμῆς
ΤΑΚΗΣ ΠΑΡΛΑΒΑΝΤΖΑΣ

ΚΑΙ Η ΣΩΣΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ

Ἡ ἐπιστολὴ μιλάει ἀπὸ μόνη της. Ὁ ἐπιστολογράφος, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, εἶναι ἐκτὸς τοῦ... βρώμικου θέματος. Φαίνεται σὰ νὰ μὴν καταλαβαίνει τὴ σημασία τῆς ὕπαρξης τοῦ ὀνόματός του στὸν ἐπίσημο Κατάλογο τῶν χορηγιῶν τῆς χούντας. Τὸ " Θ " δὲν κρίνει ἄσκοπο — διαθέτοντας πολύτιμο χῶρο — νὰ ἐπιμείνει στὴν ἀθώα ἐπιστολή.

Στὴν ἀρχή, ὁ κ. Παρλαβάντζας, ἀντὶ ν' ἀπολογηθεῖ, μᾶς ἐκθέτει τή... θεωρητικὴ ἄποψή του γιὰ τὸ θεσμὸ τῶν χορηγιῶν καὶ τῶν ἄλλων κρατικῶν παροχῶν. Μὲ τή... μικρὴ διαφορὰ πώς, οὔτε κανένας τοῦ τὴ ζήτησε, οὔτε κανένας θὰ ἐνδιαφερόταν νὰ τὴ μάθει! Γιὰ τὸν ἁπλούστατο λόγο πὼς ὁ κ. Π. ὄχι μόνο δέχτηκε χορηγία ἀπὸ

τὸν ὑπουργὸ Πολιτισμοῦ τῆς Δικτατορίας, ἀλλὰ τὴ ζήτησε ὁ ἴδιος, μὲ γραφτὴ αἴτησή του στὸ φωστήρα τῆς χούντας κ. Τσάκωνα. Μιὰ ἔτσι ἀποχτημένη χορηγία, κανένας δὲ θὰ περίμενε νὰ τήν... ἀποκηρύξει!

Ὁ κ. Π. προσθέτει ... ἀτυχῶς : « Ἀτυχῶς, αὐτὸ ἔγινε [ἡ χορήγηση χορηγιῶν] στὸ διάστημα τῆς ἑπταετίας, ἀποτέλεσμα μιᾶς λειτουργίας τῆς κρατικῆς μηχανῆς, ποὺ θὰ γίνονταν οὕτως ἢ ἄλλως κἄποτε ». Ἀλλ' ὁ κ. Π. δὲν ὑπέβαλε αἴτηση πρὶν ἀπὸ τὴν 21η Ἀπριλίου 1967 ! Ζήτησε χορηγία τὸ Γενάρη τοῦ 1973 — ἕξη ὁλόκληρα χρόνια μετὰ τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς Δικτατορίας. Καί, δυστυχῶς γι' αὐτόν, οἱ αἰτήσεις δὲν ἔχουν ἀκόμα καταστραφεῖ !

Κατόπιν — ξεχνώντας, πάντοτε, τὸ γεγονὸς πὼς ἔχει πάρει χορηγία ἀπὸ τὴ Δικτατορία! — ἐπιδίδεται σὲ ἐπίδειξη ... τόλμης : « Πρῶτος ἐγὼ θὰ ἐπρότεινα νὰ γίνη ἐπανεξέτασις τῶν κριτηρίων βάσει τῶν ὁποίων ἐδόθησαν οἱ κρατικὲς χορηγίες ».

Στὴ συνέχεια, ὁ κ. Π. παρεμβάλλει μιὰ ... δικολαβικὴ ἀποστροφή : « Ἐὰν συνέβαινε νὰ εἶστε [sic] περισσότερο ἐνημερωμένοι ὡς πρὸς τὰ συμβαίνοντα στὸ χῶρο τῶν εἰκαστικῶν Τεχνῶν... ». Ὁ κ. Π. θέλει, φαίνεται, νὰ πεῖ πὼς δὲν πρόσεξε ποιὸς ἐκδίδει καὶ διευθύνει τὸ " Θέατρο ".

Βιάζεται, ὅμως, νὰ ἐπιδοθεῖ, μὲ ἀνεπανάληπτη σεμνότητα, σὲ ... αὐτοθαυμασμό : « Πιστεύω λοιπὸν ὅτι σὲ τυχὸν ἐπανεξέτασιν τῶν κριτηρίων ὄχι μόνον χορηγίαν θὰ ἐλάμβανα, ἀλλὰ Κρατικὸ Βραβεῖο, βάσει τῆς εἰσφορᾶς μου στὴν Τέχνη τῆς Ἑλλάδος » !!! Ἡ ἀραίωση καὶ τὰ θαυμαστικὰ εἶναι δικά μας. Ἀφοροῦν τὴ σεμνότητα καὶ τὴν ... αὐτογνωσία τοῦ καλλιτέχνη. Μόνο ποὺ δὲν ἀποκαλύπτει ὁ κ. Π. ἂν πρόκειται νὰ ὑποβάλει καὶ στὸν κ. Τρυπάνη καμιὰ νέα αἰτησούλα...

Ἀλλά, νὰ ποὺ κάπου μᾶς... στριμώχνει : « Γιὰ τὰ Κρατικὰ Βραβεῖα ὅμως, ἂν καὶ καθιερώθηκαν μὲ τὸν ἴδιο Νόμο, οὔτε ὑμεῖς ὡμιλήσατε, οὔτε οἱ ἐπερωτήσαντες κ.κ. Βουλευταί, ὅλοι δὲ ἀναφέρεστε στὶς πενιχρὲς χορηγίες τῶν 3.500 δρχ. καὶ ἀποσιωπᾶτε τὰ Βραβεῖα τῶν 500.000 δρχ. καὶ τοῦ 1.000.000 δρχ. Στὸ ἐρώτημα αὐτὸ θὰ ἤθελα νὰ ἔχω μίαν ἀπάντησιν ὡς ἀπόδειξιν τῆς καλοπιστίας σας ». Καλόπιστη ἀπάντηση : Θὰ ἀσχοληθοῦμε καὶ μὲ τὰ Κρατικὰ Βραβεῖα. Ἀλλ' αὐτὸ δὲν ἀλαφρώνει τὴ θέση τοῦ κ. Π. Ἂν εἶχε πάρει καὶ Κρατικὸ Βραβεῖο δὲ θὰ τὸ παρασιωπούσαμε. Δυστυχῶς γιὰ τὸν κ. Π., βρήκαμε — κι ἀναφέραμε — τ' ὄνομά του, μόνο στὸν Κατάλογο τῶν ... πενιχρῶν χορηγιῶν.

Ὁ κ. Παρλαβάντζας δὲν ὑποψιάζεται, ὅμως, πὼς ἡ παραπάνω φράση του προδίνει τὰ τελείως ἀντίθετα ἀπ' ὅσα ὑποστήριξε — τὴν ἀνάγκην φιλοτιμίαν ποιούμενος — γιὰ τὶς κρατικὲς χορηγίες καὶ τὰ κρατικὰ βραβεῖα. Μ' ἄλλα λόγια, γιὰ νὰ κόπτεται νὰ δημοσιευτοῦν καὶ τὰ Κρατικὰ Βραβεῖα — κι ἀπ' αὐτό, μάλιστα, νὰ ἐξαρτάει τὴν ... καλοπιστία μας — πάει νὰ πεῖ πὼς τὰ θεωρεῖ τουλάχιστον ἐπιβαρυντικὰ γιὰ ὅσους τὰ πῆραν!

Καὶ ὁ κ. Π. ... συμπεραίνει : « Ἑπομένως, δὲν εἶναι σωστὸ νὰ χαρακτηρίζωνται οἱ χορηγίες ὡς χουντικές... ». Ἀλλά, ἕνα ξεκάρφωτο ἑπομένως δὲ βγάζει ἀπαραιτήτως ...συμπέρασμα ! Πληροφοροῦμε, ... ἑπομένως, τὸν κ. Π., πὼς οἱ χορηγίες δὲ "χαρακτηρίζονται " ἀπὸ κανέναν χουντικές. Εἶναι χουντικές ! Καὶ ὁ τίτλος τῶν *Ντοκουμέντων* — ποὺ ὁ κ. Παρλαβάντζας τὸν θεωρεῖ, εὐγενέστατα, ἀτυχῆ — δυστυχῶς, γι' αὐτὸν καὶ τοὺς ἄλλους, εἶναι πραγματικός. Κυριολεκτεῖ ἀπόλυτα !

" ΕΜΠΡΑΚΤΗ ΜΕΤΑΝΟΙΑ "

Ὁ γλύπτης Ἀχιλλέας Ἀπέργης — πού, ὅπως δήλωσε, ἀπὸ παρεξήγηση ὑπέγραψε τὴν αἴτηση γιὰ τὴ χορηγία — συνεχίζει τὴν " ἐμπρακτη μετάνοιά " του, διαθέτοντας τὰ χρήματα τῆς χορηγίας στὰ θύματα τῆς τουρκικῆς εἰσβολῆς στὴν Κύπρο. Νά, μιὰ πρόσφατη ἐπιστολή του στὸν ἐνταῦθα Πρεσβευτὴ τῆς Κύπρου :

Κύριε Πρέσβυ,

Σᾶς ἐσωκλείω μιὰ ἐπιταγὴ γιὰ 34.500 δρχ., τὶς ὁποῖες παρακαλῶ νὰ δεχθῆτε καὶ νὰ διαθέσετε σὲ δεινοπαθοῦντες καλλιτέχνες Κυπρίους, ποὺ ζοῦνε στὴν Κύπρο.

Τὸ ποσὸν αὐτὸ ἀντιστοιχεῖ στὴ χορηγία ἡ ὁποία ἀπὸ παρανόηση μοῦ ἀπενεμήθη ἀπὸ τὸ δικτατορικὸ καθεστὼς τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1973. Τὴν χορηγία αὐτὴ οὐδέποτε μέχρι σήμερα ἐχρησιμοποίησα.

Ἕνα πρῶτο ποσὸν ἐκ δρχ. 24.456, ποὺ ἀντιστοιχοῦσε στοὺς πρώτους μῆνες, κατέθεσα τὴν 5/8/1974 εἰς τὸν λ/σμὸν 19005 (λογ. ὑπὲρ ἐνισχύσεως θυμάτων Κυπριακοῦ ἀγῶνος) τῆς Ἐθνικῆς Τραπέζης Ἑλλάδος. Αὐτὸ ποὺ σᾶς παραδίδω τώρα ἔρχεται σὰν συνέχεια.

Πιστεύω πὼς σὰν λογοτέχνης θὰ ἀντιληφθῆτε πλήρως τὸ πνεῦμα τῆς ἐνεργείας μου αὐτῆς καὶ θὰ φροντίσετε τὰ χρήματα αὐτὰ νὰ περιέλθουν σὲ καλλιτέχνες ποὺ πραγματικὰ τὰ ἔχουν ἀνάγκη.

Μὲ πολλὴ τιμὴ

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΑΠΕΡΓΗΣ

ΟΙ " ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΕΣ " ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ

Τὸ 38/39 τεῦχος τοῦ " Θ ", τὸ τεῦχος τῆς Δημοκρατίας, κυκλοφόρησε μὲ ξώφυλλο τὸ ἱστορικὸ ἔμβλημα τῆς Δημοκρατίας ποὺ χάραξε ὁ Παρθένης στὸ κελὶ τοῦ Ἀλέξανδρου Παπαναστασίου, στὶς φυλακὲς τῆς Αἴγινας. Τὸ τεῦχος ἄνοιγε μὲ τὸ πρωτοδημοσίευτο Χορικὸ τοῦ Γιάννη Ρίτσου " Μαντατοφόρες ". Μιὰ ἀποφασιστικὴ φωνὴ Ἐλευθερίας ἀπὸ τὸ κάτεργο τῆς Γυάρου. Ἡ φροντίδα τῆς παρουσίασής τους — μὲ πανομοιότυπη φωτογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ χαραχτηριστικοῦ βυζαντινο — ροκοκὸ χειρόγραφου τοῦ Γιάννη Ρίτσου καὶ τὶς σπάνιες φωτογραφίες ἀπ' τὴ Γυάρο — ἦταν μιὰ ὀφειλὴ ἀγάπης καὶ τιμῆς στὸν Ποιητή. Τὸ ἔργο καὶ ἡ παρουσίασή του, κυριολεκτικά, συγκίνησαν τὸ κοινό. Ἔστω καὶ καθυστερημένα, ἀναδημοσιεύουμε ὅ,τι ἔγραψε ὁ Τάσος Βουρνᾶς — ὁ Παρατηρητὴς τῆς " Αὐγῆς " :

ΛΑΜΠΑΔΗΔΡΟΜΙΑ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΗΣ ΛΕΥΤΕΡΙΑΣ

Ἡ Γυάρος, τὸ κολασμένο νησὶ ποὺ μαρτύρησαν χιλιάδες ἀγωνιστὲς τῆς ἑλληνικῆς ἐλευθερίας, μπαίνει στὴν ἱερὴ περιοχὴ τῆς ποίησης. Ὁ Γιάννης Ρίτσος, ὁ μέγας χρονικογράφος τῶν παθῶν τῆς Ρωμιοσύνης, μᾶς προσφέρει, ἁπλόχερα ὅπως πάντα, τὸ θησαυρὸ τῆς τέχνης του μὲ τὸ ποιητικὸ θεατρικὸ χρονικό του " Μαντατοφόρες ", ποὺ δημοσιεύεται στὸ τελευταῖο τεῦχος τοῦ " Θεάτρου " καὶ καλύπτει τριανταπέντε μεγάλες σελίδες στὶς ὁποῖες ἀποτυπώνεται φωτομηχανικὰ τὸ ἴδιο τὸ χειρόγραφο τοῦ ποιητῆ, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ γραφή του ποὺ θυμίζει περγαμηνὸ μεσαιωνικὸ χειρόγραφο.

Εἶναι μιὰ γενναία προσφορὰ τοῦ περιοδικοῦ στὸ ἀναγνωστικό του κοινὸ καὶ ἄλλη μιὰ μεγάλη παρουσία τοῦ Ρίτσου στὸ στίβο τῆς μαχόμενης ποίησης, ἀπὸ τότε ποὺ κράτησε καὶ κρατᾶ τὶς σάλπιγγες τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἀρετῆς τῆς ἀγωνιζόμενης πατρίδας.

Οἱ " Μαντατοφόρες " εἶναι τὰ πάθη τῶν Ἑλλήνων ἀφηγημένα ἀπὸ γυναικεῖα στόματα. Στὸ βασανισμένο τοῦτο τόπο ἡ γυναίκα ἔχει γίνει ἕνα ἰδιαίτερο σύμβολο ποὺ τὸ μαῦρο μαντήλι τοῦ πένθους κλειδώνει, χρόνια καὶ χρόνια τώρα, στὴ σκοτεινιά του, τὸ κεφάλι της. Ὁ πανάρχαιος ἀγωνιστικὸς μύθος γιὰ τὴν ἐλευθερία περνᾶ μέσα ἀπὸ ποτάμια αἵματος καὶ μεταλαμπαδεύεται ἀπὸ γε-

Τώρα, πάλι "ΘΕΑΤΡΟ" 6' ἕνα μήνα!

νιὰ σὲ γενιὰ ἀπὸ τὶς γυναῖκες μας, γιατὶ αὐτὲς σηκώνουν ὅλο τὸ βάρος τῆς ὀδύνης, γιὰ τὸ αἷμα καὶ τὸ θάνατο. Ἡ ἀτέλειωτη αὐτὴ λαμπαδηφορία τοῦ πόνου, ποὺ ξεκινᾶ ἀπὸ τοὺς χοροὺς τῶν γυναικῶν τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, φτάνει ἀδιάκοπη ὡς τὶς μέρες μας μὲ τὴν ποίηση :

Εἶναι ὁ καημὸς τῶν σκοτωμένω μας.
Εἶναι ἡ θύμηση — ἡ θύμηση κ' ἡ [μυστικὴ περφάνεια μας.
Εἶναι ἡ σπλαχνιά μας γιὰ τὴν ἴδια τὴν [ἐρμιά μας

τραγουδάει ὁ ποιητὴς μὲ τὸ στόμα τῶν Μαντατοφόρων γυναικῶν τῶν στίχων του, σ' ἕνα βράχο ἄξενο καταμεσῆς στὸ Αἰγαῖο, ὅπου μαρτύρησαν χιλιάδες ἄτεγκτες συνειδήσεις, ὅπου

Ὁ ἀγέρας γύρω τους δένεται σάρκα.
Οὐρανὸς καὶ πέτρα.
Γενιὰ τῶν Ἑλλήνων, —
κόκκαλο, πέτρα, σίδερο, οὐρανός.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ

Μέσα στὸ πολύστιχο διαλογικὸ ποίημα τοῦ Ρίτσου οἱ γυναικεῖες μνῆμες ἀπὸ μιὰ εὐθύγραμμη, ἁπλὴ καθημερινὴ ζωὴ στὸ παρελθόν, ἀναρριπίζουν τὸ ἄγριο παρόν :

Ἄχ, νἄτανε νὰ ξεκαθάριζε τ' αὐτί μας [ἀπὸ τὸν κρότο τῆς πέτρας,
ν' ἀκούσουμε μιὰ νύχτα πάλι, μὲ τὴν [ἄνοιξη πάλι, ἕνα φύλλο
νὰ κουβεντιάζει μ' ἄλλο φύλλο· κι ἄχ, [ν' ἀκούσουμε τὸ πιὸ μικρὸ ἀστρουλάκι
ποὺ τὄσκασε ἀπ' τ' ἀδέρφια του καὶ [μοναχὸ τσαλαβουτάει ἀπ' [τὴ χαρά του στὸ ποτάμι
βρεχούμενο ὡς τὸ γόνατο, κι ὅλα τὰ [τζάμια ν' ἀντηχοῦν τὸ χοροπήδημά του
κι ὅλα τὰ γυαλικὰ μὲς στὸ μπουφὲ ν' [ἀντιλαμπύζουν.

Τὶς εἰκόνες μιᾶς ζωῆς, γεμάτης καθημερινὴ εὐδία, διαδέχονται εἰκόνες σπαραγμοῦ καὶ συμφορᾶς. Ἐδῶ πιὰ μιλάει τὸ πανάρχαιο πνεῦμα τῆς προφήτισσας γυναίκας ποὺ βλέπει στὰ ὁράματά της τὴ συμφορὰ νὰ καλπάζει καὶ ποὺ ἡ ποιητική μας παράδοση τό 'χει προσωποποιήσει στὴ μορφὴ τῆς ὁμηρικῆς Κασσάνδρας :

" Ποῦ νὰν τὰ πῆγαν τὰ παιδιά μας; Ποῦ [τοὺς ἄντρες μας νὰν τοὺς καταχωνιάσανε;
Μές στὰ λαγούμια, στὰ μπουντρούμια, [στὰ μνημούρια, μές στὰ σίδερα;
Μαντάτο ἀπὸ τότες δὲ μᾶς δώκανε· [χαρτὶ μὲ βούλλα δὲ μᾶς πέψανε.

Καὶ παρακάτω ὁ σπαραγμὸς κορυφώνεται :

Πνιγόμαστε, πνιγόμαστε — λιγόστεψε [τάχα ὁ ἀγέρας; ὁ κόρφος μας στένεψε;
Ξεχάσαμε τάχα τὸ μυστικὸ τῆς ἀνά- [σας; —Μᾶς τὸ πῆραν καὶ δαῦτο
μαζὶ μὲ τὸν ἀγέρα· κι ὁ πικρὸς στεναγμὸς δὲ βγαίνει ἀκέριος,
δένεται κόμπος, μένει μέσα μας, στὸ [στομάχι, στὸ σπῆθος, στὸ λαρύγκι,
γρομπιάζει καὶ ροζιάζει — μᾶς πνίγει. [Λίγο ἀγέρα, θέ μου, λίγο ἀγέρα...

ΤΑ ΔΟΝΤΙΑ ΣΦΙΓΓΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ

Καὶ καθὼς τὸ ποίημα προχωρεῖ ἀνάμεσα σὲ θρῆνο καὶ ἀναπόληση, μπαίνει τέλος, στὴν περιοχὴ τῆς ἀντίστασης τῶν γυναικῶν, στὴν πιὸ μεγαλόπρεπη, ἀλλὰ καὶ πιὸ ἀνθρώπινη ἐπωδό του, ὅταν τὰ δόντια σφίγγονται καὶ τὰ πέλματα ματώνουν στὴν πέτρα τῆς ἀλύγιστης ρωμέικης ὑπομονῆς :

Ἡ λευτεριὰ ποτὲς δὲν ξεμαθαίνεται — [τὸ κόνισμά της φέγγει
[σ' οὖλα τὰ σκοτάδια.
Πιὸ μαῦρα τὰ σκοτάδια δείχνουνε μὲ [τὴ φεγγοβολή της.
Ποτὲς τὸν ἄνθρωπο δὲν ἀπαρνιέται ἡ [λευτεριὰ — μένει βαθιὰ —
[βαθιὰ στὴ ρίζα τῆς ἀνάσας·
πριχοῦ τὴ δεῖς, πριχοῦ τὴ μάθεις, τήνε [ξέρεις, — μέσα σου
[κουρνιάζει καὶ προστάζει.
Καὶ ποιοί 'ναι τοῦτοι δῶ, μαθὲς — νὰ [τοὺς τρομάξω καὶ νὰ δέσω τὰ χέρια;
Ἀπὸ ποιὰ μαύρη τρούπα ξετρουπώσανε [καὶ κάτσανε στὸ σβέρκο τῆς πατρί- [δας;
. . . . . .
Ὦ ἅγιο μίσος, ἅγιο, ἅγιο, — σοῦ προσ- [πέφτουμε· ἀνασήκωσέ μας.

Καὶ τὸ χορικὸ τῆς Γυάρου κλείνει μὲ τοὺς δύο τούτους στίχους :

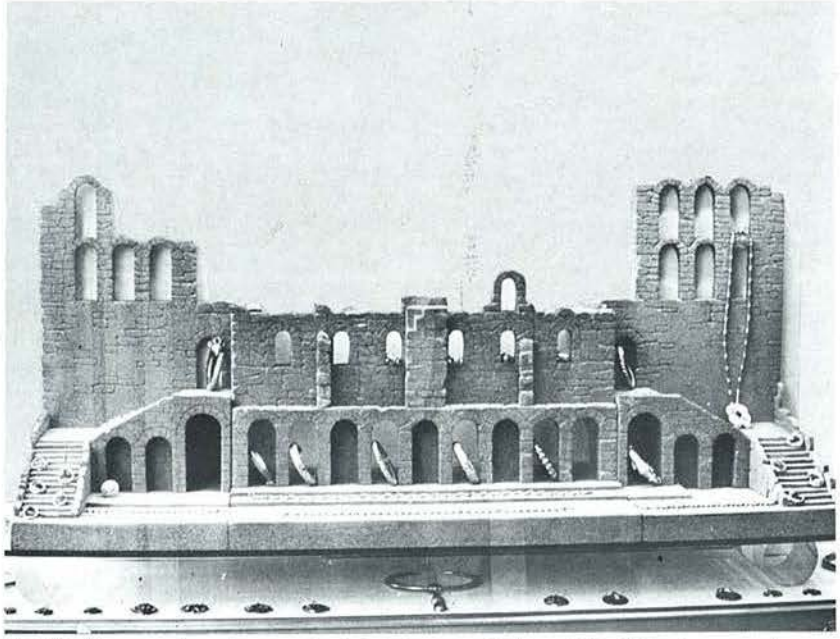
Μιὰ λέξη μόνο : Λευτεριὰ καὶ λάμψαμε [ὅλες —
Μιὰ λέξη μόνο : Λευτεριὰ καὶ λάμπεις, [κόσμε, γιέ μας.

ΝΑ ΠΑΙΧΤΟΥΝΕ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

Οἱ " Μαντατοφόρες " τοῦ Γιάννη Ρίτσου δὲν πρέπει νὰ μείνουν μόνο στὸ χαρτί. Ἀπὸ τούτη ἐδῶ τὴ θέση κάνουμε τὴν πρόταση νὰ ἰδοῦνε τὰ φῶτα τῆς σκηνῆς, κατάλληλα πλαισιωμένες ἀπὸ μουσικὴ ποὺ νὰ ταιριάζει στὸ θέμα. Γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσουν μὲ περισσότερη ἄνεση οἱ μεγάλες μάζες μὲ τὴν πυκνὴ ποιητικὴ οὐσία τοῦ λυρικοῦ αὐτοῦ κατορθώματος γύρω στὰ πάθη τῶν Ἑλλήνων ποὺ διαφέντεψαν τὴ λευτεριά, σίγουρα ἡ σκηνὴ θὰ βοηθήσει περισσότερο. Δὲν ἔχουμε καμιὰ ἀμφιβολία πὼς θὰ βρεθοῦν ἑφτὰ προικισμένες ἠθοποιοὶ τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς ποὺ θὰ φιλοδοξήσουν ν' ἀναστήσουν τὶς γυναῖκες τῆς Ἑλλάδας, στὸ ρόλο τοῦ αἰώνιου θεματοφύλακα τῆς λευτεριᾶς της καὶ νὰ μᾶς μεταδώσουν τὸ μήνυμα τῆς μεγάλης ποίησης, καθὼς κατεβαίνει ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, καί, μέσω τοῦ Ρίτσου, φτάνει ὡς ἐμᾶς σὰν ἀπόηχος ὅλων τῶν ὑπὲρ ἐλευθερίας ἀγώνων τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Οἱ " Μαντατοφόρες " αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ μήνυμα μᾶς μεταφέρουν μὲ τὴν ἀτέλειωτη λαμπαδηδρομία τοῦ μύθου ποὺ δὲ στερεύει ποτὲ μέσα στὸν ἀπέραντο χρόνο.

Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ

ΕΝΑ ΗΡΩΔΕΙΟ ΠΝΙΓΜΕΝΟ ΣΤΑ ΧΡΥΣΑΦΙΚΑ !



Τὸ Ἡρώδειο —τόπος ὅλων τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν— κυριάρχησε, ὅλο τὸ καλοκαίρι, στὴ ζωὴ τῆς πόλης. Στηριζόμενος, ἀκριβῶς, στὴ μεγάλη δημοτικότητα τοῦ ρωμαϊκοῦ Ὠδείου, ὁ δημιουργὸς κοσμημάτων Ἠλίας Λαλαούνης κάλυψε, μ' ἕνα πλαστικὸ ὁμοίωμα τοῦ Ὠδείου, τὴ βιτρίνα τοῦ κεντρικοῦ του καταστήματος. Ἕνα Ἡρώδειο, πνιγμένο στὰ . . . χρυσαφικά! Οἱ περιδιαβαστικοὶ ἀθηναῖοι καὶ οἱ ξένοι τουρίστες, πολὺ τὸ χάζεψαν. Ἕνα ὁλόκληρο θέατρο, μέσα σὲ μιὰ βιτρίνα, προκάλεσε ἀκόμα κ' ἐμᾶς. Τὴ χαρήκαμε καὶ τὴ φωτογραφήσαμε. Μὴν πονηρευτεῖτε : Δὲν πρόκειται νὰ τὴν . . . πληρωθοῦμε! Θεωροῦμε ἀνέντιμη κάθε ἔμμεση διαφήμιση.

ΤΑ ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ

Χρωστᾶμε ἀκόμα τὶς εἰδικὲς στῆλες βιβλιοπαρουσίασης. Τὶς θεωροῦμε ἀπαραίτητες καὶ θὰ τὶς ἀρχίσουμε. Ὅλα τὰ βιβλία ποὺ κυκλοφοροῦν δικαιοῦνται μιὰ λιγόλογη ἀναγγελία. Αὐτό, πέρα ἀπὸ τὴν κριτικὴ προβολή, ἢ τὴν κατάκριση, ποὺ τήν... δικαιοῦνται — ἀντίστοιχα — τὰ καλὰ καὶ τὰ ἐπιζήμια βιβλία. Παρακάτω, ὁ Τάσος Λιγνάδης παρουσιάζει τὰ "Σατυρικά", τὸ ἔξοχο βιβλίο τοῦ καθηγητῆ στὸ Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Νίκου Χουρμουζιάδη κι ὁ Φ. Ἀνωγειανάκης κρίνει μιὰ πολυσέλιδη "αὐτοβιογραφία" τοῦ Μάρκου Βαμβακάρη.

ΤΑ "ΣΑΤΥΡΙΚΑ"

Νίκου Χ. Χουρμουζιάδη: Σατυρικά. Τέταρτο βιβλίο στὴ σειρὰ "Βιβλιοθήκη γενικῆς παιδείας". Ἔκδοση "Ἑταιρείας Σπουδῶν Σχολῆς Μωραΐτη", Ἀθήνα 1974. Σελ. 269.

Ἐλάχιστο καὶ ἀποσπασματικὸ εἶναι τὸ ὑλικὸ τοῦ Σατυρικοῦ Δράματος ποὺ μᾶς ἔχει σωθεῖ, τόσο ποὺ νὰ δυσκολεύει, ἂν ὄχι νὰ κάνει ἀνέφικτη, τὴ σύνθεση μιᾶς εἰκόνας διαφωτιστικῆς τοῦ, οὐσιαστικά, χαμένου εἴδους. Ἡ διάσωση τοῦ εὐριπίδειου "Κύκλωπα", εὐεργετικὴ ὡς πρὸς τὴν κατοχὴ τουλάχιστον ἑνὸς σατυρικοῦ δράματος, συσκοτίζει πολλὲς φορὲς τὸ πρόβλημα, γιατὶ παρασύρει σὲ γενικεύσεις, ποὺ ἴσως νὰ μὴν ἀποδίδουν μιὰ πραγματικὴ εἰκόνα, μιᾶς καὶ ὁ τραγικὸς ποιητὴς κ' ἡ ἐποχή του, εἶχαν ἀποκολλήσει τὴν παλιὰ σχέση, ἂς ποῦμε τὴν αἰσχυλική, μὲ τοὺς "σατύρους".

Οἱ δυσκολίες τοῦ σατυρικοῦ δράματος ἀρχίζουν ἀπὸ τήν... ἀρχή του. Λείπει ἡ ἔνδειξη μιᾶς ἀφετηρίας, ποὺ νὰ ἐντοπίζει χρονολογικὰ τὴν εἰσδοχὴ τοῦ σατυρικοῦ δράματος στὸ πρόγραμμα τῶν δραματικῶν ἀγώνων τῶν Μεγάλων Διονυσίων. Τὸ μόνο ποὺ μπορεῖ νὰ ἐξακριβωθεῖ εἶναι τά, σχετικῶς ἐκτεταμένα, χρονικὰ ὅρια τῆς ἔνταξής του, βάσει τῶν στοιχείων ποὺ ξέρουμε ἀπὸ τὰ δυὸ ἄλλα εἴδη τῶν δραματικῶν ἀγώνων. Τὸ 534 π.Χ. ἐπισημοποιεῖται ὁ ἀγὼν τῆς Τραγωδίας μὲ πρῶτο νικητὴ τὸ Θέσπι καὶ τὸ 486 τελεῖται ὁ πρῶτος κρατικὸς διαγωνισμὸς Κωμωδίας μὲ νικητὴ τὸ Χιωνίδη. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ διάστημα τῶν 48 χρόνων πρέπει νά 'γινε ἡ ἔνταξη τοῦ σατυρικοῦ δράματος στὸ ἐπίσημο γιορταστικὸ πρόγραμμα τῆς Πολιτείας. Ἡ τοποθέτηση αὐτὴ εἶναι ἀναντίρρητη, ἐφόσον σατυρικὸ δράμα ἔγραφαν ἀποκλειστικὰ οἱ τραγικοὶ ποιητὲς καὶ ποτὲ οἱ κωμωδιογράφοι, ὥστε νά 'ναι φυσικὴ ἡ ἐπισημοποίησή του πρὶν ἀπὸ τὴν εἰσδοχὴ τῆς κωμωδίας.

Ὑπάρχουν στοιχεῖα βάσιμα ποὺ κάνουν νὰ φαίνεται ἐνδεχόμενο ὅτι τὸ σατυρικὸ δράμα ἐπισημοποιήθηκε τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 6ου αἰώνα καί, εἰδικότερα, λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 500 π.Χ., ὅταν δηλαδὴ οἱ διονυσιακὲς γιορτές, μὲ τὶς μεταρρυθμίσεις τοῦ Κλεισθένη, ἀπόκτησαν τὶς προϋποθέσεις μιᾶς λαϊκότερης ἀπήχησης καὶ συμμετοχῆς. Ἐξάλλου, σ' αὐτὴ τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 6ου αἰώνα παρατηρεῖται ἡ δραματουργικὴ δραστηριότητα τοῦ Πρατίνα πού, καὶ κατὰ τὴν ἀρχαία παράδοση καὶ κατὰ τὴν ἀποδοχὴ τῆς ἔρευνας, ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ποὺ 'γραψε σατυρικὸ δράμα, μὲ τὴ μορφὴ τοῦ διαμορφωμένου εἴδους ποὺ ξέρουμε. Καὶ αὐτὸ τὸ εἶδος ἦταν φυσικὰ κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ παλαιότερο προ-δραματικὸ ὁμαδικὸ ἄσμα, ποὺ τὸ ἐκτελοῦσαν χορευτὲς ντυμένοι σάτυροι.

Συναφὲς θέμα στὴν ὅλη προβληματικὴ τοῦ σατυρικοῦ δράματος εἶναι τὸ πότε ἄρχισε νὰ λειτουργεῖ ὁ θεσμὸς τῆς τετραλογικῆς παράστασης (τρεῖς τραγωδίες καὶ ἕνα σατυρικὸ δράμα), ποὺ ὑποχρέωνε τὸν ποιητὴ νὰ διαγωνίζεται στοὺς δραματικοὺς ἀγῶνες μὲ τέσσερα ἔργα. Ξέρουμε, πάντως, ὅτι τὸ 472 ὁ θεσμὸς ἦταν σὲ λειτουργία, ἐφόσον ὁ Αἰσχύλος τὴ χρονιὰ ἐκείνη διαγωνίζεται μὲ τετραλογικὴ μορφὴ (τὴν τριλογία "Φινεὺς - Πέρσαι - Γλαῦκος Ποτνιεύς" ἔκλεινε τὸ σατυρικὸ δράμα "Προμηθεύς"). Φαίνεται ὅμως καθαρὰ ὅτι ἡ ἀγωνιστικὴ ὑποχρέωση τῆς τετραλογίας δὲν ὑπῆρχε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ σατυρικοῦ δράματος. Τοῦτο μᾶς τὸ δηλώνει ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔργων ποὺ ἀποδίδονται στὸν Πρατίνα. Ἀπὸ τὰ 50 θεωρούμενα ἔργα του, μόνο τὰ 18 ἦταν τραγωδίες. Καὶ τοῦτο πάλι ὁδηγεῖ αὐτόματα στὴ σκέψη ὅτι εἶναι ἄκρως ἐνδεχόμενο, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπισημοποίηση τοῦ εἴδους, νὰ παριστάνονταν "σάτυροι" ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς τραγωδίες. Πάντως, ὁ θεσμὸς τῆς τετραλογικῆς παράστασης πρέπει νὰ ἴσχυε τουλάχιστο ὡς τὸ 415 π.Χ. Τὴ χρονιὰ αὐτή, ὁ Εὐριπίδης παρουσίασε τετραλογία ("Ἀλέξανδρος - Παλαμήδης - Τρωάδες" καὶ τὸ σατυρικὸ δράμα "Σίσυφος").

Τὸ εἶδος, κατὰ τὸ τέλος τοῦ 5ου αἰώνα, εἶναι φανερὸ ὅτι ἐπιβίωνε μὲ δυσκολία. Συμπτώματα μιᾶς τέτοιας δυσκολίας εἶχαν ἀρχίσει νὰ διαφαίνονται πολὺ πιὸ πρίν. Ἤδη, τὸ 438 ὁ Εὐριπίδης στὴ θέση σατυρικοῦ δράματος δίδαξε τὴν "Ἄλκηστη" καὶ τοῦτο ὁπωσδήποτε εἶναι ἕνα σύμπτωμα παρακμῆς τοῦ εἴδους. Τὸν ἑπόμενο αἰώνα, ποὺ ἡ παρουσία γενικὰ τοῦ Χοροῦ δείχνει βαθμιαῖα ὅτι ἐξαφανίζεται καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μεταβολὴ τοῦ χώρου, μὲ τὸ ὑψηλὸ προσκήνιο, κάνει τὴν ἐπικοινωνία λογείου καὶ ὀρχήστρας μόνο εὐκαιριακή, τὸ σατυρικὸ δράμα ἀρχίζει νὰ ἐκλείπει. Ἡ προσπάθεια νὰ ἀναβιώσει τὸ εἶδος τὸν τρίτο αἰώνα ἀποκαλύπτει περισσότερο φιλολογικὴ νοσταλγία παρὰ λειτουργικὴ ἀνάγκη.

Ἡ ἐργασία τοῦ Νίκου Χουρμουζιάδη "Σατυρικὰ" μᾶς δίνει, ὅσο γίνεται ἀπὸ τὰ πράγματα νὰ δοθεῖ, τὴν εἰκόνα τοῦ σατυρικοῦ δραματικοῦ εἴδους, ἀποσπασματική, ὅταν περιέχει ἀκριβῆ στοιχεῖα, σκιτσαρισμένη, ὅταν βασίζεται σὲ πιθανοφανεῖς ὑποθέσεις. Ἡ προσπάθεια νὰ ἀνασυγκολληθεῖ μιὰ ἐπιφάνεια ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα θραύσματά της, μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴν ἀποκατάσταση μιᾶς τοιχογραφίας ποὺ μόλις καταφέρνουμε νὰ ὑποψιαστοῦμε τὶς παραστάσεις της, μέσ' ἀπὸ τὴ λεπτολόγο καὶ ἐξαντλητικὴ παράθεση τῶν ἀνεπαρκῶν στοιχείων τοῦ ὑλικοῦ, ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή της ἡ εἰδικὴ ἐπιστήμη.

Αὐτὸ τὸ ὑλικὸ παρουσιάζει ἢ περιγράφει ἀποκλειστικὰ τὸ βιβλίο τοῦ Ν. Χουρμουζιάδη, ἀποφεύγοντας νὰ διατυπώσει βασικὲς θεωρίες ἢ γενικὰ συμπεράσματα, τὰ ὁποῖα μποροῦν βέβαια νὰ συνθέσουν μιὰ εἰκόνα πιὸ εὐεξήγητη, ὑπόκεινται ὅμως στὸν κίνδυνο τοῦ ἀναπόδεικτου, τοῦ ἀστήριχτου ἢ τῆς πλάνης. Οἱ "λύσεις", ποὺ προτείνει ὁ συγγραφέας στὰ ἐπὶ μέρους θέματα, δίνονται σὰν ἀπορίες μὲ ὑποθετικὸ χαρακτήρα. Ὑπογραμμίζεται τὸ πρόβλημα, ἀνοίγεται μιὰ λύση καὶ ἀποφεύγεται, ἀπὸ ἕνα αἴσθημα ἔντιμης ἀτολμίας, ἡ διατύπωση κάθε ἄποψης ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς παρακινδυνευμένη.

Ὁ χαρακτήρας τῆς ἔρευνας εἶναι μεθοδικότατα ἀναλυτικὸς καὶ ὀξύτατα κριτικός, ἡ δὲ ἐμβέλειά της καλύπτει μιὰ ἔκταση, ἄκρως ἀπαραίτητη γιὰ νὰ στοιχειοθετηθεῖ κάθε φορὰ τὸ ζήτημα ποὺ προκύπτει καὶ γιὰ νὰ ἀξιολογηθοῦν μὲ μιὰ σπάνια ὁμολογουμένως ἀμεροληψία οἱ ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἐκφρασμένες θέσεις. Ἔτσι ἀναφέρονται καὶ οἱ ἀπόψεις τῶν φιλολόγων τοῦ περασμένου αἰώνα, ποὺ βασίζονταν πάνω σὲ προπαπυρικὰ κείμενα, καὶ τὰ πορίσματα τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης μ' ἕνα σύστημα ἄρτιο καὶ ὡς πρὸς τὴ μέθοδο καὶ ὡς πρὸς τὸν κριτικὸ ἔλεγχο.

Σκοπὸς τῆς ἐργασίας εἶναι νὰ φωτιστοῦν, ἐκεῖνα μόνο ἀπὸ τὰ προβλήματα ποὺ μποροῦν νὰ συζητηθοῦν. Τὸ ἠθελημένο στένεμα τῶν πλαισίων, ἀπὸ τὴ μιὰ ἀποκλείει τὴν ἀναζήτηση προσωπικῶν λύσεων, ἀπὸ τὴν ἄλλη καθορίζει τὴν ὅλη δομικὴ διάρθρωση καὶ τὴ μεθόδευση τῆς μελέτης, ποὺ τὴν εὐνοεῖ βέβαια θεματογραφικὰ ὁ αὐτοπεριορισμός. Ἔτσι, τὸ σύνολο τῶν πορισμάτων τῆς ἔρευνας ἐντάσσεται σ' ἕνα τρίπτυχο, ποὺ τὴ διαμόρφωσή του τὴν ἐπιβάλλει ἡ ἀναγκαστικὴ ἀναγωγὴ τῶν προβλημάτων στὴ δραματουργία τῶν τριῶν τραγικῶν ποιητῶν τῆς ἀρχαιότητας, ποὺ ἡ προσφορὰ τοῦ καθενὸς στὸν τομέα τοῦ σατυρικοῦ δράματος, παρέχει αὐτόματα στοιχεῖα βασικῶν διακρίσεων, χαρακτηριστικῶν ὄχι τόσο τῆς συγγραφικῆς διαφορᾶς ὅσο τῆς ἐποχιακῆς ἐξέλιξης τοῦ εἴδους.

Πέρα ἀπὸ τὸν καθαρὰ φιλολογικό της ὁπλισμό, ἡ ἐργασία τοῦ Ν. Χουρμουζιάδη δίνει ἔντονες νύξεις θεατρολογικῶν ἀρετῶν. Τὸ ἐνδιαφέρον καὶ ἡ γνωριμία μὲ τὴν ἀχρονικὴ λειτουργία καὶ τὴ ζωντανὴ προβληματικὴ τοῦ θεάτρου προσφέρει μιὰ ἐμπειρία ἀπαραίτητη γιὰ ἕνα παλινδρομικὸ κοίταγμα τοῦ Ἀρχαίου Δράματος. Κοντὰ σ' αὐτὴ τὴν ἀρετὴ πρέπει νὰ προστεθεῖ τὸ προτέ-

ρημα μιᾶς σαφήνειας στὴν ἔκφραση καὶ ὁ ἱκανὸς χειρισμὸς τοῦ ὕφους. Πάντως, ὅλ' αὐτὰ τὰ πλεονεκτήματα δὲ φτάνουν, γιὰ νὰ κάνουν τὸ βιβλίο βατὸ στὸ μὴ εἰδικὸ ἀναγνώστη. Καὶ δὲ θὰ μποροῦσε, βέβαια, νὰ γίνει ἀλλιῶς, μιᾶς κ' εἶναι τέτοια ἡ φύση τῆς ἐργασίας. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ θὰ μποροῦσε καὶ θά 'ταν εὐχῆς ἔργο νὰ γίνει, εἶναι ἕνα εὐσύνοπτο καὶ εὔγλωττο διάγραμμα τῶν γενικῶν πορισμάτων τῆς ἐργασίας μὲ σκοπὸ νὰ δώσει ἕνα χαρακτήρα ἐφαρμογῆς ποὺ θὰ βοηθοῦσε γενικότερα τοὺς μελετητὲς καὶ τοὺς ἐργάτες τοῦ θεάτρου.

Τὰ "Σατυρικὰ" διαιροῦνται σὲ τρία βασικὰ μέρη. Στὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ περιγράφεται μιὰ διαφορετικὴ φάση ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη τοῦ σατυρικοῦ δράματος. Στὴν πρώτη φάση παρακολουθοῦμε τὴ διαμόρφωση τοῦ εἴδους κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ σατυρικοῦ μύθου. Στὴ δεύτερη φάση περιγράφεται ἡ ἀποτελεσματικὴ λειτουργία του, χάρη στὴν ἀξιοποίηση τοῦ σατυρικοῦ χοροῦ. Στὴν τρίτη φάση διακρίνουμε τὴν προσπάθεια νὰ διατηρηθεῖ τὸ εἶδος μὲ τὴν τυποποίηση τοῦ σατυρικοῦ ἥρωα. Αὐτὰ τὰ τρία στοιχεῖα — τοῦ μύθου, τοῦ χοροῦ καὶ τοῦ ἥρωα — χαρακτηρίζουν ἀντίστοιχα τρεῖς περιόδους τοῦ 5ου αἰώνα (ἀρχὲς - μέσα - τέλος) στὴν ἐξέλιξη τοῦ σατυρικοῦ δράματος κι ἀποτελοῦν παράλληλα καὶ τὶς τρεῖς ἑνότητες τῆς ἐργασίας.

Τὸ πρῶτο μέρος τιτλοφορεῖται "Σατυρικὸ Δράμα". Μὲ τὴν ἐξέταση τῶν "Δικτυουλκῶν" τοῦ Αἰσχύλου ἀνοίγεται τὸ θέμα. Τὸ σατυρικὸ δράμα, στὴν αἰσχυλική του φάση, ἀποτελοῦσε συνέχεια τῆς πλοκῆς τῆς τραγικῆς τριλογίας. Ὁ σχηματισμὸς αὐτῆς τῆς τετραλογίας προϋποθέτει τὴ στενὴ σύνδεση τοῦ σατυρικοῦ δράματος μὲ τὴν τραγωδία, μὲ ἀποτέλεσμα μιὰ κυκλικὴ σύνθεση, ποὺ ἀρχίζει μὲ τὸν τραγικὸ προβληματισμό, γιὰ νὰ καταλήξει λειτουργικὰ στὴ χαλάρωση τῆς σατυρικῆς "κάθαρσης". Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ βγαίνουν ἀπὸ τὶς γνωστὲς τετραλογικὲς ὑποθέσεις τοῦ Αἰσχύλου ἢ ἀπὸ βάσιμους συσχετισμοὺς πιθανῶν τετραλογιῶν. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ τετραλογικοὶ κύκλοι τοῦ Αἰσχύλου δὲν ἔχουν ἀντιστοιχία στὴ σοφόκλεια περίοδο, ὅπου οἱ καινούριοι προσανατολισμοὶ εἶχαν διαλύσει καὶ αὐτὸ τὸ σχῆμα τῆς τραγικῆς τριλογίας.

Στὴν αἰσχυλικὴ περίοδο, ὅμως, τοῦ σατυρικοῦ δράματος, ἐπειδὴ ὁ σατυρικὸς χορὸς ἔπρεπε νὰ 'χει πρωταγωνιστικὸ χαρακτήρα, ποὺ νὰ δικαιολογεῖ τὸ εἶδος, καὶ ἐπειδὴ οἱ Σάτυροι, ὅταν μεταβάλλονται σὲ θεατρικὰ "πρόσωπα", εἶναι φτωχοὶ σὲ σατυρικὴ μυθολογικὴ παρουσία, ἔπρεπε ὁ ποιητὴς νὰ ἐντοπίζει τὸ ἐνδιαφέρον του σὲ ἐλάχιστες γνωστὲς λεπτομέρειες τοῦ παραδοσιακοῦ μύθου. Αὐτὴ εἶναι ἡ προϋπόθεση τῶν σατυρικῶν θεμάτων, ὅπως εἶναι τὸ διονυσιακὰ εὐεξήγητο ἐρωτικό, τὸ παραμυθικὸ στοιχεῖο τῆς τερατείας (ὄντα ἐξωτικὰ ἢ τερατώδη μὲ ὑπερφυσικὲς ἰδιότητες).

Ἐνδιαφέρον εἶναι τὸ θέμα τῶν τραγικῶν προσώπων καὶ τῶν σατύρων στὸ δραματουργικὸ συνδυασμό τους. Ἐφόσον τὸ σατυρικὸ δράμα, στὴν πρώτη του φάση, συνδέονταν σὲ μιὰ τετραλογικὴ πλοκὴ τοῦ μύθου, τὸ τραγικὸ πρόσωπο λειτουργοῦσε καὶ μέσα σ' αὐτό. Γίνονταν "κωμικὸ" πρόσωπο; Ὄχι. Τὸ τραγικὸ πρόσωπο δὲ σατυροποιεῖται, τὸ μόνο ποὺ μπορεῖ νὰ ὑφίσταται εἶναι μιὰ "παραμορφωτικὴ ἀνάκλαση τῆς σοβαρότητάς του". Ἐδῶ, θὰ μποροῦσε νὰ προσθέσει κανένας ὅτι ἡ παρουσία τῆς σοβαρότητας εἶναι ἀνάγκη ποὺ ὁδηγεῖ στὴν κωμικὴ ἀντίθεση. Ἔτσι θὰ γίνονταν εὔκολα ἀντιληπτὸς ὁ χαρακτήρας τῆς "παιζούσης τραγωδίας". Αὐτὸ πάλι δὲ σημαίνει ὅτι μερικὰ τραγικὰ πρόσωπα δὲ λειτουργοῦσαν μὲ περισσότερη ἄνεση ἀνάμεσα στοὺς σατύρους (π.χ. ὁ Ἑρμῆς ἢ ὁ Ἥφαιστος) ἀπ' ὅ,τι ἄλλοι τραγικοὶ ἥρωες.

Ἡ σχέση Τραγωδίας καὶ Σατυρικοῦ Δράματος δὲν περιορίζονταν σὲ στοιχεῖα μόνο θεματογραφικὰ ἀλλὰ καὶ στὴν ὅλη δομή. Τὸ σατυρικὸ δράμα, σὰ διάρθρωση, φαίνεται νὰ ἦταν μιὰ μικρογραφία τραγωδίας, μὲ ἁπλουστεύσεις στὸ ξεδίπλωμα τοῦ μύθου καὶ μὲ μιὰ ρευστότητα ὁρίων ἀνάμεσα στὰ διαλογικὰ καὶ λυρικὰ κομμάτια, πράγμα ποὺ χαρακτηρίζει τὴ δραστικότητα τῆς παρουσίας τοῦ σατυρικοῦ χοροῦ. Στὰ στοιχεῖα δομῆς καὶ στὴν ἰδιαίτερη λειτουργικότητα τοῦ χοροῦ τῶν σατύρων πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ καὶ τὸ θέμα τῆς ἐξέλιξης τοῦ Σιληνοῦ σὲ "πρόσωπο" μὲ κάποια συγκεκριμένη "πρακτικὴ" ἀποστολή, καθὼς καὶ ἡ διαπίστωση γιὰ τὴν παρουσία ἑνὸς δεύτερου χοροῦ, ὁ ὁποῖος σαφῶς δὲν εἶναι σατυρικός. Συμπέρασμα γενικὸ γιὰ τὴν πρώτη περίοδο τοῦ σατυρικοῦ δράματος εἶναι ὅτι βρίσκονταν πολὺ κοντὰ στὶς πηγὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ξεπήδησε τὸ εἶδος.

Τὴ δεύτερη ἑνότητα τὴ χαρακτηρίζει ὁ σατυρικὸς χορός. Μὲ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ μεγάλου ἀποσπάσματος τῶν "Ἰχνευτῶν" τοῦ Σοφοκλῆ καὶ μὲ τὰ ὑπόλοιπα κατάλοιπα μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τὴν ἀξιοποίηση τοῦ σατυρικοῦ χοροῦ μέσα σ' ἕνα πρόσφορο μυθικὸ πλαίσιο. Ὁ Σιληνὸς ἀποσπᾶται πλήρως ἀπὸ τοὺς σατύρους καὶ δὲν παίζει ρόλο κορυφαίου ἀλλὰ κανονικοῦ ἀτομικοῦ "προσώπου". Τώρα παγιώνονται καὶ οἱ ἰδιότητες τῶν σατύρων καὶ στὸ θεματικὸ καὶ τὸ μορφικὸ τομέα. Οἱ σάτυροι βρίσκονται ὑποδουλωμένοι σὲ σκληρὸ κύριο καὶ προσμένουν τὴν ἀπελευθέρωσή τους. Ἐδῶ, ἴσως νὰ βρίσκεται ἡ ἀπώτατη καταγωγὴ τοῦ τύπου τοῦ κωμικοῦ δούλου. Συναφὴς ἰδιότητα τῶν σατύρων εἶναι ἡ χειρωνακτικὴ ἐργασία. Ἀλλὰ καὶ δομικά, ὁ χορὸς συντελεῖ στὴ δράση. Οἱ χορευτὲς ὄχι μόνο μέσω τοῦ κορυφαίου ἀλλὰ καὶ ἀτομικὰ παίρνουν μέρος στὰ διαλογικὰ μέρη. Ἡ ὄρχηση τοῦ χοροῦ εἶναι περιγραφική. Ἐκφράζει μὲ τὴν ὅλη του κίνηση συγκεκριμένες ἐνέργειες. Ἡ μιμικὴ αὐτὴ συνδέεται καὶ μὲ "βωβὰ" σημεῖα τοῦ δράματος καὶ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε, ὅτι πέρ' ἀπὸ τὴν ὄρχηση σὲ δυὸ ἡμιχόρια, τὴ δυνατότητα ἀτομικῶν ἐκφραστικῶν κινήσεων τῶν χορευτῶν. Συχνά, ἐκεῖνο ποὺ προκαλεῖ τὴν ἀντίδραση τοῦ χοροῦ τῶν σατύρων εἶναι ἡ ἐμφάνιση στοιχείου ξένου στὴν ἐμπειρία τους. Αὐτὸ εἶναι τὸ εὕρημα καὶ τὸ αἴνιγμα ποὺ προκαλεῖ τὴν ἔκπληξη.

Ἐδῶ, μποροῦμε νὰ σχηματοποιήσουμε τὴ διαφορὰ τοῦ τραγικοῦ ἀπὸ τὸ χορὸ τῶν σατύρων. Ὁ πρῶτος, ἀφηρημένος καὶ συμβατικός, ἐκφράζει συναισθήματα καὶ ἰδέες ποὺ σχετίζονται μὲ τὴ "διάνοια" τοῦ ἔργου καὶ τοῦ ποιητῆ. Ὁ δεύτερος, ἐκτελεῖ μᾶλλον πράξεις καὶ εἶναι μιὰ συγκεκριμένη διονυσιακὴ οἰκογένεια. Σ' αὐτὴ τὴν οἰκογένεια, "πατέρας τῶν σατύρων" εἶναι ὁ Σιληνός, ποὺ ἀρχίζει νὰ λειτουργεῖ σὲ μιὰ ἄλλη πιὰ θεατρικὴ ὑπουργία, καθὼς ἀποσπᾶται ἀπὸ τὸ χορὸ καὶ γίνεται πρόσωπο. Ἡ ἀποκόλληση αὐτὴ τοῦ Σιληνοῦ δὲ φαίνεται νὰ εἶναι δομικὴ ἐπανάσταση στὴ σατυρικὴ παράδοση, ἐφόσον ἡ παρουσία του δὲν ἀνήκει στὰ γενετικὰ στοιχεῖα τοῦ δράματος, καὶ ἡ ἐμφάνισή του πρέπει νὰ συμπίπτει μὲ τὴν προσθήκη τοῦ δεύτερου ὑποκριτῆ καὶ τὴ βαθμιαία μετατόπιση τοῦ βάρους ἀπὸ τὸ χορὸ στὰ σατυρικὰ πρόσωπα. Στὴν ἐποχή, πάντως, τοῦ Πρατίνα, ποὺ ἔφερε τὸ 520 π.Χ. τὸ σατυρικὸ δράμα στὴν Ἀθήνα, στὶς ἀτομικὲς σκηνὲς ὁ Σιληνὸς ἐκπροσωποῦσε τὸ χορὸ τῶν σατύρων.

Ἡ τρίτη ἑνότητα ἀναφέρεται στὸ Σατυρικὸ Ἥρωα ποὺ ἡ διαμόρφωσή του χαρακτηρίζει τὴν ἀνορθόδοξη ἀπόκλιση τοῦ Εὐριπίδη ὡς πρὸς τὴν ἐξέλιξη τοῦ εἴδους. Ὁ τρίτος τραγικὸς ποιητὴς δὲν πρέπει νὰ 'χε ἰδιαίτερα στενὲς σχέσεις μὲ τοὺς "σατύρους", ἐφόσον μᾶς μαρτυροῦνται μόνον ὀκτὼ σατυρικὰ δράματά του. Ὁ Εὐριπίδης εἰσάγει καὶ τυποποιεῖ τὸ σατυρικὸ ἥρωα, ποὺ δὲν προέρχεται ἀπὸ τὴ σατυρικὴ οἰκογένεια. Δηλαδὴ σατυροποιεῖ τὸ μυθικὸ πρόσωπο, ἀποδίδοντας σ' αὐτὸ πολλὰ σατυρικὰ χαρακτηριστικά. Στὸν κατάλογο τῶν σατυρικῶν τύπων εἶναι ὁ Ἡρακλῆς, ὁ Ὀδυσσεύς, ὁ Πολύφημος, ὁ Συλέας. Εὐνοούμενος, ὅμως, σατυρικὸς "ἥρωας" εἶναι ὁ Ἡρακλῆς. Ἔχει "ἀγαθότητα" ἀλλὰ καὶ λίγο πολὺ ὅλες τὶς ἰδιότητες τῶν σατύρων. Εἶναι ὑπερβολικὸς στὶς ἐκδηλώσεις του, κάνει γκάφες, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ δώσει ἀγώνα, γιατὶ βρίσκεται στὴν ἐξουσία σκληροῦ ἐχθροῦ, εἶναι ἀδηφάγος, οἰνόφλυξ (συμποσιακὸ θέμα). Ἀλλά, στὸ τέλος, εἶναι ὁ "καλός", ποὺ ἀναγνωρίζεται, τιμωρεῖ τὸν "κακὸ" καὶ συγχωρεῖ στὴ μεγαλοθυμία του πρόσωπα ποὺ τοῦ' χαν σταθεῖ πρὶν ἐμπόδια, γυναῖκες ἢ σατύρους.

Στὴ σκηνικὴ παρουσία τοῦ Ἡρακλῆ διαπιστώνεται μιὰ ταύτιση σατυρικοῦ καὶ κωμικοῦ προσώπου ἄκρως ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ σατυρικοῦ δράματος. Ὁ "ἥρωας", μὲ τὰ ἴδια σχεδὸν γνωρίσματα, ἐμφανίζεται καὶ στὴν κωμωδία. Ἡ ἔλλειψη διακριτικῶν στοιχείων ἀνάμεσα στὴν κωμωδία καὶ τὸ σατυρικὸ δράμα ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὁδηγεῖ ἴσως σὲ ὑποθέσεις γιὰ "προδραματικὲς καταβολές". Πάντως, ἡ ταύτιση αὐτὴ ὅσο κι ἂν ἀξιοποιεῖται δραματουργικὰ ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη δὲν παύει νὰ χαρακτηρίζει τὴ μοιραία παρακμὴ τοῦ Σατυρικοῦ Δράματος.

ΤΑΣΟΣ ΛΙΓΝΑΔΗΣ

Μ. ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ

Μάρκος Βαμβακάρης: Αὐτοβιογραφία. Παρουσίαση Ἀγγέλας Κάιλ. Ἀθήνα 1973. Σελίδες 333.

Στὸ σημείωμά μας γιὰ τὰ δυὸ πρῶτα τομίδια τοῦ "Ρεμπέτικου ἀρχείου" τῶν Τ. Σχορέλη καὶ Μ. Οἰκονομίδη, "Γιῶργος Ρωβερτάκης, Ἀθήνα 1973" καὶ "Κώστας Ρούκουνας — Σαμιωτάκι", Ἀθήνα 1974", ("Θέατρο" τεῦχ. 43, σελ. 70), εἴχαμε ἐπισημάνει πόσο δυσχεραίνεται ἡ ἀξιοποίηση τοῦ ἀξιόλογου πληροφοριακοῦ ὑλικοῦ τῶν δυὸ βιβλίων ἀπὸ τὴν ἔλλειψη α) ἑνὸς εὑρετηρίου ὀνομάτων καὶ β) ἑνὸς βασικοῦ ἐρωτηματολογίου ποὺ θὰ βοηθοῦσε κατὰ κάποιο τρόπο τὴ μεθόδευση τῆς αὐτοβιογραφικῆς ἐξιστόρησης.

Οἱ ἴδιες παρατηρήσεις ἰσχύουν καὶ γιὰ τὴν αὐτοβιογραφία τοῦ Μάρκου Βαμβακάρη. Ἡ Ἀγγέλα Κάιλ ποὺ προλογίζει καὶ σχολιάζει στὴν εἰσαγωγή της τὸ βιβλίο, θὰ μποροῦσε νὰ εἶχε προβλέψει ἕνα εὑρετήριο καθὼς κ' ἕνα λεπτομερῆ πίνακα περιεχομένων. Τίτλοι ὅπως "Πολλὰ εἴδανε τὰ μάτια μου", "Σ' αὐτὸν τὸν κόσμο τὸν κακό", "Μ' ἀρέσουν οἱ καρδιὲς σὰν τὴ δική μου" κ.λπ., παρμένοι ἀπὸ στίχους τραγουδιῶν τοῦ Βαμβακάρη, μποροῦν νὰ χρωματίζουν "ποιητικὰ" τὰ κεφάλαια στὰ ὁποῖα χωρίζεται τὸ βιβλίο, δὲν ἀνταποκρίνονται ὅμως οὐσιαστικὰ στὸ περιεχόμενό τους. Ἡ τελικὴ ἄλλωστε μορφὴ τῆς αὐτοβιογραφίας δὲν εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ποὺ ἔγραψε ἢ ὑπαγόρευσε ὁ Μάρκος Βαμβακάρης. Οἱ "ἐπεμβάσεις" τῆς Ἀγγέλας Κάιλ, ὁμολογημένες ἀπὸ τὴν ἴδια στὸν πρόλογο, δὲν καθορίζονται μὲ ἀκρίβεια, γι' αὐτὸ καὶ εἶναι δύσκολο νὰ ἐκτιμήσουμε τὶς πραγματικὲς διαστάσεις τους. Στὴ σελίδα 10 διαβάζουμε: "Τὸ πιὸ μεγάλο ὅμως μέρος τοῦ βιβλίου ἀποτελεῖται ἀπὸ σ υ ν α ρ μ ο λ ό γ η σ η (ὑπογράμμιση δική μας) παραγράφων ποὺ πάρθηκαν ἀτόφιες ἢ ἀπὸ τὰ τετράδια τοῦ Μάρκου ἢ ἀπὸ τὶς μαγνητοταινίες τῶν συνεντεύξεων". Δίκαια ἀναρωτιέται ὁ ἀναγνώστης τί νὰ σημαίνει ἄραγε, σ' αὐτὴν ἐδῶ τὴν περίπτωση, ἡ λέξη συναρμολόγηση. Στὴν ἴδια σελίδα 10 ἡ Ἀγγέλα Κάιλ προσθέτει: "Ἀπὸ ὅσα ἤδη ἔχω πεῖ εἶναι φανερὸ ὅτι τὸ κείμενο (τῆς αὐτοβιογραφίας) ἔχει μ ι κ τ ὸ (ὑπογράμμιση δική μας) χαρακτήρα. Π.χ. ἡ ἐκλογὴ τῶν θεμάτων δὲν εἶναι ἀ π ο κ λ ε ι σ τ ι κ ὰ ἢ α ὐ θ ό ρ μ η τ η (ὑπογράμμιση δική μας) ἐκλογὴ τοῦ Μάρκου".

Ἂν ἡ "ἐκλογὴ τῶν θεμάτων" εἶναι ἕ ν α μόνον παράδειγμα, ὅπως ὁμολογεῖ ἡ κ. Κάιλ, ἀναρωτιόμαστε ποιὲς ἄλλες περιπτώσεις ἔχουν ὑποστεῖ ἀνάλογες ἐπεμβάσεις. Ἡ κ. Κ. βοήθησε ἀποτελεσματικὰ στὴν προετοιμασία τῆς ἔκδοσης. Ἡ ἀγάπη της, ἄλλωστε, γενικὰ γιὰ τὴ "νεοελληνικὴ λαϊκὴ μουσικὴ καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὸ Μάρκο Βαμβακάρη" εἶναι φανερή. Δὲ μποροῦμε ὅμως νὰ μείνουμε ἀδιάφοροι σὲ ὅ,τι ἡ ἴδια ἀποκαλεῖ, ἄλλοτε "συναρμολόγηση" καὶ ἄλλοτε "μικτὸ χαρακτήρα", ἐξαιτίας τῶν ἐπεμβάσεών της στὸ πρωτότυπο κείμενο τοῦ Βαμβακάρη. Ποιὰ εἶναι ἡ ἔκταση αὐτῶν τῶν ἐπεμβάσεων καὶ κατὰ πόσο ἀλλοιώνεται ἡ φυσιογνωμία τοῦ κειμένου, εἶναι ἕνα ἐρώτημα στὸ ὁποῖο δὲ μποροῦμε νὰ δώσουμε συγκεκριμένη ἀπάντηση.

Στὴν Εἰσαγωγή της (σελ. 13 - 29) ἡ κ. Κάιλ ἐπιχειρεῖ μιὰ σύντομη ἀνατομία τοῦ κοινωνικο - οἰκονομικοῦ περιβάλλοντος μέσα στὸ ὁποῖο γεννιέται καὶ ἀναπτύσσεται, μετὰ τὸ '21, τὸ νεοελληνικὸ λαϊκὸ τραγούδι. Σύντομη καὶ μονοδιάστατη ἀνάλυση, γιατὶ ὅσο κι ἂν εἶναι εὔστοχες ὁρισμένες παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τὸ ρόλο τοῦ ἀγρότη στὴ δημιουργία τῆς ἐργατικῆς τάξης στὶς ἀναπτυσσόμενες, οἰκονομικά, πόλεις, ἕνα τέτοιο πρόβλημα ἀπαιτεῖ συνθετικότερη θεώρηση καί, ὁπωσδήποτε, συνεργασία πολλῶν ἐπιστημονικῶν κλάδων.

Στὴν Εἰσαγωγή, στὸ κεφάλαιο "Ὁ Μάρκος καὶ ἡ τέχνη του" (σελ. 23 - 26) ἡ Ἀγγέλα Κάιλ προχωρεῖ σὲ ὁρισμένες μουσικολογικὲς παρατηρήσεις. "Ὅταν — γράφει — ἀκούσουμε τοὺς προπολεμικοὺς δίσκους τοῦ Μάρκου...καὶ ἰδίως ἂν τοὺς συγκρίνουμε μὲ δίσκους συνθετῶν ποὺ τὸν ἀκολούθησαν, εἶναι εὔκολο νὰ διακρίνουμε ὁρισμένα χαρακτηριστικὰ τῆς μουσικῆς του...". Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ εἶναι: "Μελωδίες ἁπλές, γιατὶ περιορίζονται ν' ἀκολουθοῦν πιστὰ τὸ δρόμο ἢ τὸ μακάμι τοῦ κάθε τραγουδιοῦ, σὲ ἀντίθεση μὲ (τὶς) δυτικὲς συγχορδίες τοῦ ἀκομπανιαμέντου". Μιὰ μελωδία, ὅμως, ξέρουμε ὅτι μπορεῖ νὰ εἶναι ἁπλὴ ἢ τὸ ἀντίθετο, ἀνεξάρτητα ἂν ἀκολουθεῖ ἢ ὄχι πιστὰ "τὸ δρόμο ἢ τὸ μακάμι τοῦ τραγουδιοῦ", καὶ ἀνεξάρτητα, ἐπίσης, ἀπὸ τὶς "δυτικὲς συγχορδίες τοῦ ἀκομπανιαμέντου".

"Ἡ ἀπόλυτη αὐστηρότητα τοῦ ρυθμοῦ τοῦ χοροῦ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ πάθος ποὺ ἔχουν τὰ λόγια τοῦ τραγουδιοῦ". Τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ τὸ συναντᾶμε σὲ ὅλους τοὺς καλοὺς τραγουδιστές. Πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ τὸ περιορίζουμε σ' ἕνα μόνο τραγουδιστή;

Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν παρατήρηση ποὺ ὑπογραμμίζει τὴν "ἴσια, ἀπέριττη μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ παιγνίδισμα τῆς πεννιᾶς τοῦ μπουζουκιοῦ καὶ τοῦ μπαγλαμᾶ". Τὸ ἴδιο πράγμα μποροῦμε νὰ ποῦμε γιὰ πολλοὺς ἀπ' τοὺς παλιούς, συγκαιρινοὺς τοῦ Μάρκου, συνθέτες καὶ τραγουδιστὲς ρεμπέτικου τραγουδιοῦ.

Οἱ ἄλλες παρατηρήσεις (σελ. 23 - 24), ὄχι μόνο δὲ θεμελιώνουν χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Βαμβακάρη, ἀλλά, ἀντίθετα, δημιουργοῦν σύγχυση καὶ ἐρωτηματικὰ στὸν ἀναγνώστη, ἐξαιτίας τῆς ἐλάχιστα καθαρῆς, ἐπιστημονικά, ἔκφρασης.

"Ἡ φωνὴ τοῦ Μάρκου — συνεχίζει ἡ κ. Κάιλ — ἴσια, κοφτή, βαριά, παίζει μὲ τὸ βασικὸ ρυθμὸ τοῦ τραγουδιοῦ. Ὁ Μάρκος λὲς καὶ διάλεξε τὸ στὺλ τῆς φωνῆς του σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ στὺλ τῆς καντάδας καὶ τοῦ ἀνατολίτικου τραγουδιοῦ. Πολλὲς φορὲς ὁ συντραγουδιστής του ἀντιπροσωπεύει ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ δύο στὺλ καὶ ἡ ἀ ν τ ί θ ε σ η α ὐ τ ὴ ε ἶ ν α ι ὁ σ κ ο π ὸ ς τ ῆ ς σ υ ν ε ρ γ α σ ί α ς τ ο υ ς" (ὑπογράμμιση δική μας).

Στὴν πρώτη φράση τὸ ρῆμα "παίζει"... κ.λπ. εἶναι, ἀπὸ μουσικολογικὴ ἄποψη, ἐντελῶς ἀόριστο· χωρὶς συγκεκριμένη ἔννοια γιὰ τὸν ἀναγνώστη, ποὺ ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ τὸ ἑρμηνεύσει ὅπως θέλει.

Ἐνῶ στὶς δυὸ ἑπόμενες, ἡ κ. Κάιλ ὑποστηρίζει ὅτι ἡ σύζευξη "τῶν δύο στύλ": τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιστικοῦ ὕφους μὲ τὸ ὕφος ποὺ τραγουδιέται ἡ καντάδα ἢ τὸ ἀνατολίτικο τραγούδι εἶναι θελημένη, καὶ ὅτι "ἡ ἀντίθεση αὐτὴ εἶναι σκοπὸς τῆς συνεργασίας τους".

Ἐδῶ, ἡ κ. Κάιλ συγχέει δυὸ διαφορετικὰ πράγματα: τὰ στοιχεῖα ποὺ, συγχωνευόμενα, συνθέτουν τὸ ρεμπέτικο τραγούδι μὲ τὸ τραγουδιστικὸ ὕφος τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ. Στὴ δημιουργία τοῦ ρεμπέτικου συμβάλλουν τὸ δημοτικὸ καὶ βυζαντινὸ μέλος, τὸ νεοελληνικὸ λαϊκὸ τραγούδι καὶ τὸ ἀνατολικὸ λαϊκὸ τραγούδι (βλ. Φ. Ἀνωγειανάκη, Γιὰ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι, "Ἐπιθεώρηση Τέχνης" τόμ. ΙΔ', Ἰούλιος 1961, σελ. 15 - 16). Ὁ τρόπος ὅμως μὲ τὸν ὁποῖο τραγουδιέται τὸ ρεμπέτικο ἀσφαλῶς δὲν ἐπιδέχεται τὸ τραγουδιστικὸ ὕφος τῆς καντάδας, καὶ ὅταν αὐτὸ συμβαίνει πρόκειται γιὰ νόθευση τοῦ αὐθεντικοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ. Τοῦ ὕφους δηλαδὴ ποὺ ἔχει καταξιωθεῖ ἀπὸ τοὺς γνήσιους ἐκπροσώπους του, τὸ Βαμβακάρη, τὸ Στράτο, τὸν Τσιτσάνη κ.ἄ.

Ὅσο τώρα γιὰ τὸ "δρόμο ἢ τὸ μακάμι τοῦ κάθε τραγουδιοῦ" (βλ. παραπάνω), εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ κ. Κ. ἀγνοεῖ τὴ μουσικολογικὴ σημασία τους, ὅσο καὶ ἂν στοὺς ὅρους αὐτοὺς στηρίζει ὁρισμένες παρατηρήσεις της. Ὁλόκληρη ἄλλωστε ἡ εἰσαγωγὴ μᾶς πείθει ὅτι οἱ σχέσεις της μὲ τὴ μουσικολογία δὲν εἶναι αὐτὲς ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ τὴ βοηθήσουν γιὰ μιὰ οὐσιαστικὴ καὶ ἀποδοτικὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ Βαμβακάρη. Κι αὐτὸ τ' ὁμολογεῖ ὅταν γράφει, στὴ σελ. 11, ὅτι ὁ Μάρκος δυσκολεύεται νὰ μιλάει γιὰ τὸ ὄργανο καὶ τὴν τέχνη του "...ἴσως γιατὶ ἐμεῖς ποὺ τὸν ρωτήσαμε δὲν ξέραμε πῶς νὰ κάνουμε τὶς σωστὲς ἐρωτήσεις".

Ἂν ἡ κ. Κ. εἶχε ὀργανώσει τὸ ἐρωτηματολόγιό της μὲ βάση τὶς σύγχρονες μεθόδους τῆς ἐθνομουσικολογίας, σήμερα θὰ εἴχαμε ἕνα ἀνεκτίμητο ὑλικὸ γιὰ τὴ μελέτη τοῦ νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ. "Τριάντα ὧρες ἠχογραφημένων συνεντεύξεων" μᾶς πληροφορεῖ ὅτι πῆρε ἀπὸ τὸ Μάρκο ὅταν ἦρθε στὴν Ἀθήνα, τὸ Σεπτέμβρη τοῦ '69 (σελ. 9). Τὸ χρονικὸ αὐτὸ διάστημα ὑπεραρκοῦσε γιὰ νὰ διαφυλαχτεῖ σὲ μαγνητοταινίες ὅ,τι σημαντικὸ κρατοῦσε ἀπὸ τὴν παράδοση ὁ Βαμβακάρης στὸ παίξιμό του.

Ἔτσι, θὰ εἴχαμε τὴν εὐκαιρία μιᾶς συγκριτικῆς μελέτης τοῦ ὑλικοῦ αὐτοῦ μὲ τὸ ἀνάλογο ὑλικὸ τῶν λιγοστῶν, ἔστω, ὡστόσο ὅμως πολύτιμων προπολεμικῶν δίσκων τοῦ Μάρκου. Θὰ ἐπισημαίναμε τὶς διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ πρῶτα τραγούδια σὲ δίσκους τοῦ Βαμβακάρη (1935 - 1940) καὶ τὰ τελευταῖα, γραμμένα ἔπειτα ἀπὸ τριάντα χρόνια, καὶ θὰ διαπιστώναμε, ὄχι μὲ ὑποκειμενικές, "φιλολογικὲς" κρίσεις, ἀλλὰ μὲ αὐστηρὴ ἐπιστημονικὴ σαφήνεια, μὲ ἀναγωγὴ δηλαδὴ σὲ μαθηματικὲς σχέσεις — τὰ σύγχρονα τεχνικὰ μέσα μᾶς τὸ ἐπιτρέπουν — ὅ,τι ἔχει ἀπομείνει στὰ τελευταῖα τραγούδια τοῦ Μάρκου ἀπὸ τὸν παλιὸ κόσμο τῆς *τροπικῆς* μουσικῆς. Καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα ἀπὸ τοὺς *τρόπους* (κλίμακες) ποὺ χρησιμοποιοῦσε στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του,

ἔπειτα ἀπὸ τὴ σχεδὸν ὁλοκληρωτικὴ ἐπιβολή, στὸν κόσμο τῆς λαϊκῆς μουσικῆς, τῆς συγκερασμένης κλίμακας τῆς Δύσης, τῆς δυτικῆς ἁρμονίας καὶ τῶν ὀργάνων τῶν κουρντισμένων μὲ βάση τὰ συγκερασμένα διαστήματα (πιάνο, κιθάρα, ἀκορντεὸν καὶ τὰ λαϊκὰ ὄργανα μπουζούκι καὶ μπαγλαμὰ μὲ μόνιμα μετάλλινα τάστα, ἀντὶ τοὺς παλιοὺς κινητοὺς μπερντέδες ἀπὸ ἔντερο ἢ μπρισίμι).

Ἐδῶ εἶναι ἀνάγκη ν' ἀνοίξουμε μιὰ σύντομη παρένθεση. Στὰ τελευταῖα χρόνια, στὸν κόσμο τῆς ταβέρνας καὶ τῶν μπουάτ, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νεότερους συνθέτες λαϊκῆς μουσικῆς καθὼς καὶ μουσικοὶ λαϊκῶν ὀργάνων, χρησιμοποιοῦν στὴν ὁμιλία τους τὶς λέξεις *δρόμος* ἢ *μακὰμ* ἀντὶ τὴ λέξη *κλίμακα*, ὅπως ἐπίσης καὶ τὶς τουρκικὲς ὀνομασίες τῶν κλιμάκων : νεβά, ράστ, οὐσάκ, χισάζ κ.λπ. Ἡ λεκτικὴ αὐτὴ χρησιμοποίηση τῶν τούρκικων ὅρων εἶναι βέβαια μιὰ ἁπλὴ μόδα, ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ καταδυναστεύουν κατὰ καιροὺς τὴ μουσική μας ζωή, γιατὶ τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενο τῶν ὅρων αὐτῶν εἶναι ἄγνωστο στοὺς σημερινοὺς Ἕλληνες λαϊκοὺς μουσικούς. Ἄγνωστο καὶ ἀδιάφορο γιὰ τὴ δουλειά τους, γιατὶ συνθέτουν, παίζουν καὶ τραγουδοῦν τὴ λαϊκὴ μουσική τους, μὲ βάση τὴ συγκερασμένη κλίμακα τῆς Δύσης καὶ τὴ δυτικὴ ἁρμονία. Ἐνῶ οἱ ὅροι μακάμ, νεβά, ράστ κ.λπ. ἀντιπροσωπεύουν ἕνα ἐντελῶς διαφορετικὸ μουσικὸ σύστημα, τὸ *τροπικὸ* (modal system), ποὺ εἶναι μονόφωνο ὅπως ξέρουμε, μὲ βασικὰ διαφορετικὰ διαστήματα, σὲ σύγκριση μὲ τὸ συγκερασμένο σύστημα τῆς Δύσης.

Οἱ ἴδιοι αὐτοὶ ἕλληνες λαϊκοὶ μουσικοὶ ἀγνοοῦν ἐπίσης ὅτι οἱ τουρκικὲς αὐτὲς κλίμακες δὲν εἶναι ἄλλες ἀπὸ τῆς βυζαντινῆς καὶ ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς μὲ τὰ ποικίλα διαστήματα : κόμμα, δίεση, λεῖμμα, ἀποτομή, ἐλάχιστο, ἐλάσσονα καὶ μείζονα τόνο (βλ., πρόχειρα, A. Adnan Saygun, La musique Turque, Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique, t. I, Paris 1960, σελ. 573 - 617).

Τὸ κύριο σῶμα τοῦ βιβλίου, ἡ αὐτοβιογραφικὴ ἀφήγηση (σελ. 33 - 288), ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς ὅποιες παρατηρήσεις μας σχετικὰ μὲ τὶς ἐπεμβάσεις τῆς κ. Κάιλ, ἀποτελεῖ σημαντικὴ προσφορὰ στὴ μελέτη τοῦ νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ. Σ' αὐτὴ ἔχουμε τὴ ζωὴ τοῦ Μάρκου (παιδικὴ ἡλικία, ἐφηβεία, ὥριμα χρόνια), τὸ Μάρκο ὡς συνθέτη, τραγουδιστὴ καὶ ἐκτελεστὴ λαϊκῶν ὀργάνων, ἐνῶ, παράλληλα, ἕνα πλῆθος ἄλλες μαρτυρίες φωτίζουν πολλὲς πλευρὲς τῆς ζωῆς τῶν φορέων, γενικά, τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ (γλωσσικά, κοινωνιολογικά, ἱστορικά).

Καὶ μόνο τὴ ζωή του ἂν μᾶς ἔδινε στὴν αὐτοβιογραφία του ὁ Βαμβακάρης (οἰκογενειακὸ περιβάλλον, οἰκονομικὴ ἀθλιότητα, ἀπάνθρωπες συνθῆκες δουλειᾶς), χωρὶς καμιὰ ἄλλη μαρτυρία μουσική, καὶ μόνον αὐτὸ θὰ δικαίωνε τὴν ἔκδοση τῆς " αὐτοβιογραφίας ". Ὅταν ἄρχισε νὰ δουλεύει δὲν ἦταν οὔτε δέκα χρονῶ. " Τότες τὸ 1912 — γράφει — πρὶν νὰ τελειώσω τὴν τετάρτη τάξη, πῆραν τὸν πατέρα μου στρατιώτη καὶ ἄφησα τὸ σχολεῖο γιὰ νὰ πᾶμε μὲ τὴ μάνα γιὰ δουλειά. Ἡ μάνα μου εἶχε μωρὰ παιδιὰ τρία. Ἐμένα, τὸ Λεονάρδο καὶ τὸν Φραγκίσκο. Κι ἤμουν τὸ μεγαλύτερο κι ἔπρεπε κάτι νὰ κάνω νὰ κονομάω. Ἔστω κι ἕνα δίφραγκο τὴν ἑβδομάδα ἤτανε μεγάλη δουλειά... Εἶχε τὸ ψωμὶ τότες τριάντα πέντε λεφτὰ ἡ ὀκά. Ἦταν φτηνὰ ψωμιὰ στρογγυλά, κουλοῦρες, φραντζόλες, ἄσπρο ψωμὶ χάσικο, φτηνὸ ψωμί, καλὸ ψωμί ".

Ἀπὸ τότε ἡ ζωή του εἶναι ἕνας ἀγώνας γιὰ τὸ ψωμί. Ἑπτὰ χρονῶ πιάνει δουλειὰ σὲ κλωστήριο τῆς Σύρας. Μετὰ πουλάει ἐφημερίδες, γίνεται χαμάλης, λοῦστρος, πηγαίνει παραγιὸς σὲ μπακάλικο κι ἀργότερα σὲ μανάβικο. Δεκαπέντε χρονῶ κουβαλοῦσε κάρβουνο μὲ τὸ ζεμπίλι στὴν πλάτη, στὶς καρβουναποθῆκες τοῦ Πειραιᾶ. " Ὅλο κουρασμένος ἤμουνα. Ἤμουνα καὶ παιδάκι ἀκόμη. Τὴν ἐροβόμουνα τὴ δουλειὰ καὶ τὴν κούραση, γιατὶ ἤτανε βαριὰ δουλειά. Ἀλλὰ τί νὰ κάνω ; " (σελ. 83). Τέλος πιάνει δουλειὰ στὰ σφαγεῖα, ἀρχικὰ στὸν Πειραιὰ καὶ μετὰ στὴν Ἀθήνα, καὶ τὴ δουλειὰ αὐτή, τοῦ γδάρτη, τὴν κράτησε ὡς γύρω στὰ 1936 - 37. Ἀπὸ τὰ χρόνια αὐτὰ κ' ἔπειτα ζεῖ μὲ τὸ μπουζούκι του· εἶναι πιὰ ὁ λαϊκὸς συνθέτης, ὁ λαϊκὸς μουσικὸς καὶ τραγουδιστής.

Στὰ σκληρὰ χρόνια τῆς δουλειᾶς, ποὺ συμπίπτουν μὲ τὴν τρυφερὴ παιδικὴ ἡλικία καὶ τὰ ἐφηβικά του χρόνια, ὁ Μάρκος " μυεῖται " στὸν κόσμο τῆς μαγκιᾶς καὶ τῆς ἀλητείας. Τότε συνηθίζει τὸ χασίσι. " Ἄρχισα νὰ βλέπω καὶ νὰ γνωρίζω ἀπὸ κοντὰ τὴ ζωὴ τοῦ ἀλήτη, τὸν ὑπόκοσμο, τὴν ἀτιμία, τὴ χαρτοπαιξία καὶ ὅλα τὰ κακὰ τῆς μοίρας (σελ. 71)... Ἔβλεπα τὶς ἐλεύθερες γυναῖκες στὰ δημόσια. Μᾶλλον ἐπέρναγα ἀπὸ κάτω ἐπειδὴ ἐπούλαγα ἐφημερίδες καὶ περιοδικὰ καὶ μὲ φώναζαν οἱ γυναῖκες ἔλα βρὲ ἀπάνω. Πήγαινα, μοῦ δίναν τὰ λεφτά, μὲ χαδέβανε, ἀλλὰ ἐγὼ ἀγρὸν ἠγόραζα " (σελ. 77). Ἀργότερα γίνεται " ἀγαπητικὸς στὸ μπουρντέλο μιᾶς Εἰρήνης ἀπ' τὴ Σύμη,... μοῦ 'δινε καὶ λεφτὰ καὶ κουστούμια..." Ὅ,τι ἔβλεπα ἀπ' τοὺς ἄλλους ἔκανα καὶ γώ. Σιγὰ σιγά, σκαλὶ σκαλί, πῆρα τὸν κατήφορο. Ἄρχισα νὰ πηγαίνω καὶ γὼ στοὺς τεκέδες. Ἀφοῦ τὰ γύρισα ὅλα αὐτὰ καὶ τὰ ξεσκόνισα, ὅλους τοὺς τεκέδες τοῦ Πειραιῶς καὶ τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῶν περιχώρων, κι ὅπου ὕπαρχε τεκές, κύλαγα στὸ βοῦρκο, ὅπως κυλιόντουσαν ὅλοι. Ἤμουν ἕνας σωστὸς μάγκας κι ἕνας φίνος χασικλῆς καὶ δὲν εἶχα ταίρι " (σελ. 91 - 92).

Αὐτὰ τὰ χρόνια, γύρω στὰ 1925 — τότε ἦταν 20 περίπου χρονῶ — μαθαίνει νὰ παίζει ὄργανο. Πρῶτα μπαγλαμά, στὸ στρατό, καὶ μετὰ μπουζούκι. Οἱ σχέσεις του ὅμως μὲ τὴ λαϊκὴ μουσικὴ ἦταν πολὺ παλιότερες. Ἀπὸ παιδὶ ἄκουγε καὶ θαύμαζε τοὺς καλοὺς συριανοὺς μπουζουξῆδες, ὅπως καὶ τὸν πατέρα του ποὺ ἔπαιζε μπουζούκι καὶ γκάιντα. Ὁ Μάρκος ἔπαιζε ἀπὸ ἕξη χρονῶ "τούμπανο", μὲ τὸ ὁποῖο συνώδευε τὸν πατέρα του (τούμπανο ἢ τουμπὶ = μικρὸ νησιώτικο ντουλί). " Γκάιντα ὁ πατέρας μου, τούμπανο ἐγώ... Ἔπαιξα μὲ τὸν πατέρα μου τὶς ἀπόκριες τρεῖς τέσσερες χρονιές... Φεύγαμε ἀπὸ τὴ μιὰ ταβέρνα καὶ πηγαίναμε στὴν ἄλλη " (σελ. 61 - 62).

Οἱ πληροφορίες ποὺ μᾶς δίνει ὁ Μάρκος γιὰ τὰ λαϊκὰ ὄργανα ποὺ ἔζησε ἀπ' τὰ παιδικά του χρόνια εἶναι πολύτιμες. Ἰδιαίτερα γιὰ τὰ ὄργανα τῆς οἰκογένειας τοῦ λαγούτου, τὸ μπουζούκι καὶ τὸ μπαγλαμά, ποὺ ἔπαιζε ὁ ἴδιος. Οἱ παλιότερες ὀνομασίες τους : τσιβούρι, γόνατο, τζουρὰς καὶ οἱ πληροφορίες γιὰ τὴν κατασκευὴ καὶ τὴ θέση τους στὸν κόσμο τῶν λαϊκῶν μουσικῶν, φωτίζουν πολλὲς πλευρὲς τῆς ἱστορίας τους. Τὸ ἴδιο πολύτιμες εἶναι : οἱ μαρτυρίες τοῦ Βαμβακάρη γιὰ τὴ γκάιντα, τὸ τουμπί, τὴν ταραμπούκα καὶ τὴ λατέρνα· ἡ περιγραφὴ ὁρισμένων ἐθιμικῶν δρωμένων, ὅπως " τὰ ζεμπέκια " ποὺ ἐτελοῦντο τὶς ἀπόκριες καὶ " τὰ μικρὰ παιδιὰ ποὺ παίζαν τὶς ντένεμπρες ", μετὰ τὴν ἀπόλυση τῆς λειτουργίας τῶν Καθολικῶν, στὴ Σύρα (οἱ ντένεμπρες ἦταν ἕνα ἠχητικὸ ἀντικείμενο, ἕνα εἶδος ροκάνας, ποὺ ἀντικαθιστοῦσε τὴν καμπάνα στὶς καθολικὲς ἐκκλησίες τὴ Μεγαλοβδομάδα)· οἱ πληροφορίες γιὰ τὴ σύνθεση τῶν δυὸ λαϊκῶν συγκροτημάτων — ἀπὸ ποιὰ δηλαδὴ ὄργανα ἀποτελεῖτο ἡ κομπανία (δημοτικὸ τραγούδι) καὶ τὸ συγκρότημα ποὺ συνώδευε τὸ ρεμπέτικο τραγούδι.

Στὸ Βαμβακάρη ἐπίσης ὀφείλομε τὴν πληροφορία ὅτι ὁ Γιῶργος ὁ Μπάτης " ὀνόμαζε μὲ διάφορα ὀνόματα " τὰ λαϊκά του ὄργανα. " Εἶδα — γράφει στὴν " αὐτοβιογραφία του" ὁ Βαμβακάρης — (σελ. 149), ἕνα μπαγλαμὰ ποὺ τὸν ἔλεγε Μάγκα, ἄλλον μπαγλαμὰ ποὺ τὸν ἔλεγε Ντερβίση, ἄλλο μπουζούκι ποὺ τό 'λεγε Μάρκο, ἄλλο μπουζούκι ποὺ τό 'λεγε Τσίφτης...". Τὸ φαινόμενο αὐτὸ μᾶς εἶναι βέβαια γνωστὸ ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς κατασκευῆς ἐγχόρδων ὀργάνων τῆς ἐντεχνης μουσικῆς — πολλὰ ἀπὸ τὰ βιολιὰ καὶ τὰ τσέλα τοῦ Ἀντώνιου Στραντιβάριους (1644 - 1737) εἶναι γνωστὰ μὲ τὰ " ὀνόματά " τους : Δούκας τοῦ Ἐδιμβούργου, Derbroucq, Μεσσίας, Taylor, Παγκανίνι, Delfino, Ἀδὰμ κ.λπ. στὸ χῶρο ὅμως τῶν ἑλληνικῶν λαϊκῶν ὀργάνων δὲν εἴχαμε ὡς σήμερα μιὰ ἀνάλογη περίπτωση, ὅπως αὐτὴ τοῦ λαϊκοῦ μουσικοῦ καὶ συνθέτη Γιώργου Μπάτη († 1967), ποὺ σώθηκε χάρη στὴν αὐτοβιογραφία τοῦ Βαμβακάρη.

Ἡ σημασία ὡστόσο τῆς " αὐτοβιογραφίας " δὲν ἐξαντλεῖται, ὅπως εἴπαμε ἤδη, μὲ τὶς μαρτυρίες ποὺ ἀναφέρουμε παραπάνω. Πολλὲς ἄλλες ἀκόμα πλευρές της, ὅπως ἡ γλώσσα, τὸ προσωπικὸ ὕφος τοῦ Βαμβακάρη καί, προπαντός, ὅ,τι ἀφορᾶ τὸν κόσμο τῆς μαγκιᾶς στὰ χρόνια τοῦ μεσοπολέμου, ἀποτελοῦν ἕνα ὑλικὸ ποὺ ἀποζητᾶ τὴν εἰδικὴ μελέτη του. Πολλὲς σελίδες τοῦ Μάρκου θὰ τὶς ζήλεβαν καὶ δόκιμοι πεζογράφοι γιὰ τὴ λιτότητα καὶ τὴν ἀμεσότητα τῆς ἔκφρασης. Καὶ οἱ παρατηρήσεις του γιὰ τὴν ψυχολογία τοῦ μάγκα - ἐργάτη, τὸ χασίσι καὶ τὴ θέση τῆς λαϊκῆς μελωδίας στὸν κόσμο αὐτὸ τῶν φυλακισμένων καὶ τῶν καταφρονεμένων, εἶναι, αὐτὲς καθευατές, ἀποκαλυπτικὲς καὶ μαζὶ ἔναυσμα γιὰ παραπέρα εἰδικὴ ἔρευνα ἀπὸ τὸν ψυχολόγο, τὸν κοινωνιολόγο, τὸν ἱστορικό.

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΙΣΚΑΤΟΡ, ΜΠΡΕΧΤ, ΧΟΧΟΥΤ

ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΧΑΝΣ ΓΙΟΑΧΙΜ ΣΡΙΜΠΦ

Δημοσιεύουμε παρακάτω τὴν τέταρτη στὴ σειρὰ διάλεξη γιὰ τὸ Σύγχρονο Θέατρο στὴ Γερμανία, ποὺ δόθηκε στὸ "Γκαῖτε", μὲ ὁμιλητὴ τὸν καθηγητὴ Χὰνς Γιοάχιμ Σρίμπφ (δὲς γι' αὐτὸν στὸ τεῦχος 38/39, σελ. 124). Δόθηκε γερμανικὰ καὶ δημοσιεύεται πλήρης, σὲ πιστὴ μετάφραση τῆς Μαρίας Σταματοπούλου. Μὲ τὸ παρακάτω κείμενο κλείνει ὁ κύκλος τῶν τεσσάρων διαλέξεων στὸ "Γκαῖτε".

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Ἔρβιν Πισκάτορ γιὰ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ρόλφ Χόχουτ "Ὁ ἀντιπρόσωπος", ποὺ πρωτοπαίχτηκε τὸ Φλεβάρη τοῦ 1963 στὸ Βερολίνο, ἦταν φορτισμένη μὲ τοὺς στόχους καὶ τὴ στράτευση ἑνὸς "πολιτικοῦ δράματος" — ὅπως ἄλλωστε κ' ἡ σκηνικὴ διασκευὴ τῆς "Τετραλογίας τῶν Ἀτρειδῶν" τοῦ Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, ποὺ ὁ Πισκάτορ εἶχε κάνει λίγο καιρὸ πρὶν καὶ τὴν ἀποκαλοῦσε "ἕνα μυθολογικὰ κρυπτογραφημένο ἐξορκισμὸ τῆς χιτλερικῆς βαρβαρότητας". Ἀφορμὴ γιὰ τὴ σκηνοθεσία τῆς "Τετραλογίας τῶν Ἀτρειδῶν" — μ' αὐτὴ ὁ Πισκάτορ ἐγκαινίασε τὴ δραστηριότητά του σὰν καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς τῆς Ἐλεύθερης Λαϊκῆς Σκηνῆς τοῦ Βερολίνου, ὅπου τὸν Ὀχτώβρη καὶ Νοέμβρη τοῦ 1893 δόθηκαν οἱ πρῶτες δημόσιες παραστάσεις τῶν "Ὑφαντουργῶν" — στάθηκε, τὸ 1962, ἔτος Γκέρχαρτ Χάουπτμαν. Μὲ τὴν πρώτη ματιά, μπορεῖ βέβαια νὰ μᾶς φανεῖ παράξενο ὅτι ὁ Πισκάτορ, γιὰ τὴν πανηγυρικὴ αὐτὴ ἐκδήλωση προτίμησε ἀντὶ γιὰ τοὺς "Ὑφαντουργοὺς" τοὺς "Ἀτρεῖδες", ποὺ ποτὲ μέχρι τότε δὲν εἶχαν παιχτεῖ σὰν τετραλογία. Ὁ Πισκάτορ πάντως αἰτιολογεῖ μὲ σαφήνεια αὐτὴ του τὴν ἀπόφαση. Εἶχε ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ἐπικαιρότητα τῶν "Ὑφαντουργῶν", αὐτοῦ τοῦ νατουραλιστικοῦ δράματος, ποὺ σήμερα μπορεῖ χωρὶς ἄλλο νὰ τὸ γευτοῦμε σὰν ἁπλὸ ἱστορικὸ συμβάν, ποὺ δὲ μᾶς ἀφορᾶ. Ἀντίθετα, ἡ διασκευὴ τοῦ μυθολογικοῦ ὑλικοῦ γιὰ τοὺς Ἀτρεῖδες, ποὺ ὁ Χάουπτμαν εἶχε κάνει μεταξὺ 1940 - 1944, τὸν δελέαζε ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἦταν πολὺ περισσότερο δεμένη μὲ τὸ παρόν. Διέκρινε σ' αὐτὴ ἕναν παραλληλισμὸ μὲ τὶς "Μύγες" τοῦ Σάρτρ, ὅπου χρησιμοποιεῖται τὸ ἴδιο μυθολογικὸ ὑλικὸ γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ ἡ ἀντίσταση στὸ φασισμό, ἐνόσω διαρκοῦσε ἡ κυριαρχία τοῦ χιτλερικοῦ καθεστῶτος.

Ὁ Πισκάτορ ἔβλεπε τοὺς "Ἀτρεῖδες" τοῦ Χάουπτμαν — κι αὐτὸ τοῦ τὸ ἐπιβεβαίωναν οἱ φίλοι τοῦ συγγραφέα — σὰ μιὰ "κρυπτογραφημένη καταγγελία τοῦ ναζιστικοῦ καθεστῶτος" διατυπωμένη μὲ τὴ μέγιστη προσοχὴ ποὺ ἐπέβαλε ἡ τότε κατάσταση "σὰ μιὰ πράξη ἐσωτερικῆς αὐτοαπελευθέρωσης". Πίστευε ὅτι μέσα ἀπὸ τὴ μανία αἵματος τῶν ἀρχαίων θὰ μποροῦσε ν' ἀποδώσει ἀντιπροσωπευτικὰ τὸ ἀμὸκ τοῦ γερμανικοῦ λαοῦ, τὸ καινούριο ξέσπασμα τῆς "πιὸ ὁλοκληρωτικῆς περιφρόνησης τοῦ ἀνθρώπου" τῆς "ἀνθρωποθυσίας" καὶ "ἀνθρωποσφαγῆς". Ἡ ἐναντίωση τῆς Κλυταιμνήστρας στὸν Ἀγαμέμνονα καὶ τὸ μίσος τῆς Ἰφιγένειας ἐναντίον κάθε Ἕλληνα παρουσιάζονται ἐδῶ σὰν ἔκφραση τῆς ἀνταρσίας κατὰ τοῦ Χίτλερ, τῆς ἀντίστασης τῶν καταπιεσμένων, τοῦ μίσους τῶν θυμάτων καὶ τῶν κατατρεγμένων ἐναντίον τῆς ναζιστικῆς Γερμανίας· ἡ μοίρα τῶν Ἀτρειδῶν παρουσιάζεται σὰ μιὰ γενικὴ "μεταφορὰ γιὰ τὴ μοίρα τοῦ γερμανικοῦ λαοῦ" καὶ ἡ δυσπιστία τοῦ ἑνὸς ἀπέναντι στὸν ἄλλο ποὺ φτάνει ὡς τὴν αὐτοκαταχρεούργηση, σὰ σύμβολο μιᾶς ἐποχῆς στὴν ὁποία ὁ ἄνθρωπος μεταμορφώθηκε σὲ λύκο γιὰ τὸν ἄνθρωπο.

"Πραγματικὰ — γράφει ὁ Πισκάτορ — ἡ θυγατέρα δὲ νιώθει πιὰ σίγουρη ἀπέναντι στὸν πατέρα, οὔτε ἡ σύζυγος στὸ σύζυγο, οὔτε ἡ μητέρα στὸ γιό, οὔτε ἡ ἀδερφὴ στὴν ἀδερφή. Ὅλ' αὐτὰ ὅμως συμβαίνουν στὴν Τετραλογία τῶν Ἀτρειδῶν! Ὁ μύθος ἀποτελεῖ πλασματικὴ ἀπόδοση ἑνὸς χάους ποὺ πῆρε στ' ἀλήθεια σάρκα καὶ ὀστά!".

Ὁ Πισκάτορ ὡστόσο προχώρησε πιὸ μακριά. Δὲν ἦταν μόνο ἡ διασκευὴ τοῦ ἀρχαίου ὑλικοῦ ἀπὸ τὸ Χάουπτμαν κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου ποὺ ἀποτελοῦσε γι' αὐτὸν ἐγγύηση ἐπικαιρότητας. Ἕνα ἄλλο παρόν, τὸ ἔτος 1962, τῆς ἔδωσε μιὰ νέα πολιτικὴ ἐπικαιρότητα, καὶ ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν ἐπικαιρότητα θέλησε νὰ ὑπογραμμίσει — μὲ τονισμούς, μεταθέσεις, συμπύκνωση, μὲ ἐπίκαιρα τότε σχόλια, προσθέτοντας ντοκουμέντα ἀπὸ τὸ Γ' Ράιχ, προτάσσοντας τὰ πραγματικὰ πολιτικὰ παρασκήνια: "Γιατὶ ἡ Γερμανία χρωστάει ἀκόμα, ὡς τώρα στὸν ἑαυτό της τὴν ἐξόφληση, ἀπόσβεση, ἐξάλειψη τῆς ἐνοχῆς της. Οἱ Δελφοὶ — ὁ τόπος τῶν διαπραγματεύσεων περὶ ἐνοχῆς, ὅπου ἡ ἐνοχή, ὅταν κανεὶς τὴν ὁμολογεῖ στ' ἀλήθεια, ἴσως μπορεῖ νὰ ἐξαλειφθεῖ — δὲ βρίσκονται στὴ Γερμανία... τουλάχιστο μέχρι στιγμῆς". Μὲ δυὸ λόγια ὁ Πισκάτορ διατυπώνει ἔτσι τὴν "ἐπικαιρότητα" τῆς σκηνοθεσίας τοῦ ἔργου τοῦ Χάουπτμαν: "Οἱ Ἀτρεῖδες εἶναι ἀρχαιότητα ἢ παρόν; Προτίμησα τὸ παρόν, νὰ ρίξω φῶς σ' ἕνα παρόν, ποὺ οἱ Γερμανοὶ μέχρι σήμερα ἔχουν φωτίσει πολὺ λίγο". ("Ἔρβιν Πισκάτορ: "Ἡ Τετραλογία τῶν Ἀτρειδῶν" τοῦ Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, Περιοδικὸ Deutsche Rundschau, τεῦχος 88, 1962, σελ. 977 - 983).

Ἀκριβῶς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἔμαθε ὁ Πισκάτορ γιὰ τὸ νεαρὸ μεταπολεμικὸ συγγραφέα Χόχουτ καὶ τὸ πολιτικὸ - ἐπικαιρικὸ ἔργο (1) του "Ὁ ἀντιπρόσωπος", ποὺ κι αὐτὸ ξετύλιγε τὸ παρελθὸν γιὰ νὰ προκαλέσει τὸ ἀποτελματωμένο παρόν. Μὲ τρόπο ξεκάθαρο καὶ ἐπίκαιρο πραγματευόταν ἐκείνη ἀκριβῶς τὴν προβληματικὴ ποὺ ὁ Πισκάτορ ἔβλεπε στὸ μύθο τῶν Ἀτρειδῶν καὶ σκόπευε νὰ τὴν ἀποκρυπτογραφήσει καὶ νὰ τὴ φέρει στὴν ἐπικαιρότητα. Ἐντυπωσιασμένος λοιπὸν ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας ἀνάγνωση, ἀποκάλεσε αὐθόρμητα, στὸν πρόλογο τῆς πρώτης γερμανικῆς ἔκδοσης τοῦ "Ἀντιπρόσωπου", τὸ νεαρὸ συγγραφέα "σπουδαῖο δραματουργὸ" καὶ τὸ πρωτόλειό του "ἀσυνήθιστο, ἐκπληκτικό, ἐρεθιστικό, μεγάλο καὶ ἀπαραίτητο ἔργο", μιὰ "ἀπὸ τὶς λίγες οὐσιαστικὲς προσφορὲς γιὰ τὸ ξεπέρασμα τοῦ παρελθόντος. Λέει ἀνελέητα τὰ πράγματα μὲ τ' ὄνομά τους· δείχνει ὅτι μιὰ ἱστορία ποὺ γράφτηκε μὲ τὸ αἷμα ἑκατομμυρίων ἀθώων, δὲν παραγράφεται ποτέ· κατανέμει στοὺς ἔνοχους τὶς εὐθύνες τους· θυμίζει σ' ὅλους τοὺς συνεργούς, πὼς εἶχαν τὴ δυνατότητα ν' ἀποφασίσουν καὶ ὅτι στὴν πραγματικότητα εἶχαν ἀποφασίσει — ἔστω καὶ μὴν παίρνοντας ἀπόφαση".

Κρίνοντας σήμερα τὸ ἔργο ἀπὸ ἀπόσταση, μετὰ τὴν ἀρχικὴ ἔντονη ἐπίδρασή του, δὲ μποροῦμε βέβαια νὰ δεχτοῦμε εὔκολα τέτοιου εἴδους διαπιστώσεις, ποὺ στηρίζονται στὸ δικαιολογημένο πάθος τῆς ἀνακάλυψης. Ἀκόμα κι ἂν ἀποδειχτοῦν ὀρθές, πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἡ ἱστορικὴ τοποθέτηση ὄχι μόνο τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ κ' ἐκείνου ποὺ κρίνει ἐδῶ μὲ τὸν τρόπο του, σὰ γνώστης καὶ στρατευμένος.

Ὁ Πισκάτορ εἶχε ἀναπτύξει, ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '20 κιόλας, τὶς προϋποθέσεις ποὺ καθορίζουν τὸ ἔργο του σὰ διευθυντὴ θεάτρου καὶ σκηνοθέτη· τὸ 1929 τὶς ἐξέθεσε στὸ βιβλίο του "Τὶ πολιτικὸ θέατρο". Ὅσα λέει στὸν πρόλογο τοῦ "Ἀντιπρόσωπου" γιὰ τὴ σχέση του μὲ τὸ "ἐπικὸ θέατρο" εἶναι ἀλήθεια: "Τεχνικὰ μέσα ὅπως προβολὲς διαφανειῶν, φίλμ, κυλιόμενα δάπεδα, σχόλια κ.λπ. τὰ ὀνόμασα ἐγὼ ἐπικὰ πρὶν ἀκόμη ὁ Μπρὲχτ διατυπώσει τὴ δική του θεωρία περὶ "ἐπικῆς μορφῆς". Τὰ μέσα αὐτὰ πλαισίωναν τὴν παράσταση μὲ ἐπιστημονικὸ ὑλικό, μὲ ντοκουμέντα, ἐρμήνευαν, διαφώτιζαν". Γιὰ πρώτη φορά, τὸ 1925, στὴν πολυπρόσωπη σκηνοθεσία τοῦ "Παρ' ὅλ' αὐτά", μιᾶς μεγάλης ἱστορικῆς ἐπιθεώρησης, ὁ Πισκάτορ χρησιμοποίησε τὸ ἱστορικὸ ντοκουμέντο σὰ φορέα τῆς δράσης στὸ πολιτικὸ θέατρο, ποὺ 'χε σὰν ἐπιδίωξη. Πέρα ἀπὸ τὶς προβολὲς διαφανειῶν, τὸ φίλμ παρεμβάλλεται ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ ὄχι μόνο σὰ στοιχεῖο συμπληρωματικὸ καὶ διακοσμητικό, ἀλλὰ "λειτουργικό": "Στὸ σύνολό της ἡ παράσταση δὲν ἦταν παρὰ ἕνα μοντὰζ αὐθεντικῶν λόγων, ἄρθρων, ἀποκομμάτων ἐφημερίδων, ἐκκλήσεων, προκηρύξεων, φωτογραφιῶν καὶ ταινιῶν τοῦ πολέμου καὶ τῆς ἐπανάστασης, ἱστορικῶν προσώπων καὶ σκηνῶν".

Τὸ βιβλίο τοῦ Πισκάτορ "Τὸ πολιτικὸ θέατρο" (1929), αἰτιολογεῖ τὴν παρεμβολὴ τῶν ἐπικῶν μέσων. Πρόκειται γιὰ

---

(1) Σ.τ.Μ.: Ἀπόδοση τοῦ ὅρου Zeitstück (=ἱστορικὸ ἔργο, ἔργο ἐποχῆς).

μιὰ αἰτιολογία μὲ κοινωνιολογικὰ καὶ πολιτικὰ ἐπιχειρήματα, ποὺ ποτὲ ὡστόσο δὲν ἀπαρνιέται τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξίωση, ἀλλ' ἀποβλέπει στὴν ἀνανέωση καὶ βελτίωση τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπεξεργασίας. Πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸ Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ὁ Πισκάτορ πίστευε ὅτι ὁ ἄνθρωπος τοῦ 20οῦ αἰώνα, χωρὶς μιὰ πολὺ ἀκριβῆ διερεύνηση καὶ γνώση τῶν οἰκονομικῶν, κοινωνικῶν καὶ πολιτικῶν παραγόντων ποὺ προσδιορίζουν τὴν ὕπαρξή του, οὔτε μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ, οὔτε νὰ δεχτεῖ ἐπιρροὲς γιὰ τὸ καλό του καὶ τὴ σωτηρία του : " Σὲ τὶ ἀποβλέπει λοιπὸν τὸ ἔργο μου στὸ σύνολό του; Ὄχι στὸν ἁπλὸ προπαγανδισμὸ μιᾶς κοσμοθεωρίας μὲ τυποποιημένες ἐκφράσεις καὶ συνθήματα ποὺ προβάλλουν οἱ ἀφίσες. Πολλὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ ἰσχυρίζεται... Ἡ πειστικὴ μαρτυρία ὅμως, μόνο στὴν ἐπιστημονικὴ ἐπεξεργασία τοῦ ὑλικοῦ μπορεῖ νὰ στηρίζεται. Αὐτὸ τὸ κατορθώνω μονάχα ἂν — γιὰ νὰ ἐκφραστῶ στὴ γλώσσα τοῦ θεάτρου — ξεπεράσω τὰ ἰδιωτικὰ στιγμιότυπα, τὸ καθαρὰ ἀτομικὸ στοιχεῖο τῶν προσώπων, τὸ συμπτωματικὸ χαραχτήρα τῆς μοίρας, συνδέοντας τὴ σκηνικὴ ὑπόθεση μὲ τὶς δυνάμεις ποὺ σφραγίζουν τὴν ἱστορία ".

Στὸ σύγχρονο κόσμο, ἡ προσωπικὴ μοίρα τοῦ ἀτόμου, συνειδητὰ ἢ ἀσύνειδα, κατευθύνεται καὶ ζημιώνεται ἀπὸ ἐξωτερικοὺς παράγοντες, ἔτσι ὥστε ἡ ἀπομόνωσή του νὰ τὸν ὁδηγεῖ μοιραῖα σὲ αὐταπάτες. Ἂν λοιπὸν ἡ λογοτεχνία, ἂν τὸ θέατρο θέλει ν' ἀνταποκριθεῖ στὸν πραγματικὸ ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς μας, τότε πρέπει νὰ κάνει θέμα του καὶ νὰ ὑψώσει στὸ ἐπίπεδο τῆς συνείδησης τὴ δύναμη τῶν ἐξωτερικῶν ὅρων καὶ συνθηκῶν. Κατὰ τὸν Πισκάτορ, τὸ παραδοσιακὸ κλασικὸ δράμα δὲν εἶναι κατάλληλο γιὰ κάτι τέτοιο, ἐπειδὴ προέρχεται ἀπὸ μιὰ ἄλλη ἐποχή, ἀπὸ ἕναν ἄλλο κόσμο, ὅταν μποροῦσε κανεὶς νὰ ξεκινήσει ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι τὰ ἀνθρώπινα προβλήματα εἶναι δυνατὸ νὰ λυθοῦν μέσα ἀπὸ τὴν ἔκβαση προσωπικῶν συγκρούσεων.

Ἂν αὐτὸ τὸ μεταφέρουμε στὸ δικό μας παρόν, τότε ἀναγκαστικὰ οἱ καταστάσεις παρουσιάζονται κάτω ἀπὸ ἕνα "ἰδεαλιστικὸ πέπλο ", ἀφοῦ καλλιτεχνικὰ ἀποδίδονται σὰν " πανανθρώπινες " καὶ " ἠθικὰ ἀπόλυτες ". Ὁ ἄνθρωπος περνάει λοιπὸν σὲ μιὰ " σφαίρα ἀνωτερότητας " πάνω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα κ' ἔτσι γεννιέται ἡ ἐντύπωση ὅτι — ἀκόμα καὶ στὴν τραγικὰ δικαιολογημένη κατάρρευσή του — εἶναι συμφιλιώσιμος καὶ συμφιλιωμένος μὲ τὶς συνθῆκες.

Γιὰ τὴν κλασικὴ αἰσθητικὴ ὁ Χέγκελ εἶπε : " Ἀληθινὴ ἐξέλιξη σημαίνει κατάργηση τῶν ἀντιθέσεων σὰν ἀντιθέσεις, συμφιλίωση τῶν δρώντων δυνάμεων, ποὺ, στὴ σύγκρουση μεταξύ τους, τείνουν ν' ἀρνοῦνται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη. Μόνο τότε ἐπιστέγασμα δὲν εἶναι ἡ δυστυχία καὶ τὰ βάσανα, ἀλλὰ ἡ ἱκανοποίηση τοῦ πνεύματος, ἐπειδὴ μόνο σ' ἕνα τέτοιο τέλος μπορεῖ νὰ ἐμφανιστεῖ ἡ ἀναγκαιότητα αὐτῶν ποὺ συμβαίνουν στὰ ἄτομα σὰν ἀπόλυτη λογική, καὶ ἡ καρδιὰ νὰ βρεῖ πραγματικὴ ἠθικὴ ἠρεμία : συγκλονισμένη ἀπὸ τὴ μοίρα τοῦ ἥρωα, συμφιλιωμένη μέσα στὴν ὑπόθεση ".

Αὐτὴ λοιπὸν ἡ " κατάργηση τῶν ἀντιθέσεων ", αὐτὴ ἡ " συμφιλίωση ", ἡ " ἱκανοποίηση τοῦ πνεύματος ", ἡ "ἀπόλυτη λογικὴ " καὶ ἡ " ἠθικὴ ἠρεμία " εἶναι κατὰ τὸν Πισκάτορ ἐκεῖνα ἀκριβῶς τὰ στοιχεῖα ποὺ δὲν πρέπει πιὰ μὲ κανένα τρόπο νὰ 'ρχονται στὴν ἐπιφάνεια στὴν ἐποχή μας, στὸ φοβερὸ κόσμο μας, ποὺ κυριαρχεῖται ἀπὸ πολυάριθμους ἀπάνθρωπους καταναγκασμούς. Ἀντίθετα, τὸν ἐνδιαφέρει νὰ φέρει στὸ φῶς μὲ κάθε σαφήνεια τὶς λίγο — πολὺ κρυφὲς παραφωνίες καὶ ἀσυμφιλίωτες ἀντιφάσεις, ὥστε νὰ γίνουν κίνητρο στὸν ἄνθρωπο νὰ τὶς ἀντιμετωπίσει μέσα στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα δρώντας πρακτικά. Θέλει ν' ἀποδείξει καὶ νὰ ἐπιστρατεύσει τὴν " ἐγερτήρια δύναμη " τοῦ θεάτρου.

Γι' αὐτὸ ὁ Πισκάτορ τάσσεται ὑπὲρ τοῦ " πολιτικο - κοινωνιολογικοῦ " θεάτρου, ποὺ δὲν ἀπεικονίζει πιὰ τὴν προσωπικὴ μοίρα τοῦ ἀτόμου, ἀλλὰ τὴν " ἐποχή ", τὴν " κοινωνία ", τὶς καθοριστικὲς " συνθῆκες ". Ἀκόμα καὶ τὸ μυθικὸ ἢ ἱστορικὸ ὑλικὸ δὲν πρέπει πιὰ νὰ τὸ ἐπεξεργάζεται κανεὶς γιὰ τὴν ἐνυπάρχουσα σ' αὐτὸ ἀνθρώπινη προβληματικὴ ἢ γιὰ τὶς ἱστορικὲς ἰδέες, ἀλλὰ μόνο γιὰ νὰ προβάλει τὶς πολιτικὰ ἐπίκαιρες δυνατότητες ποὺ περιέχει. Σ' ὅλες του τὶς λεπτομέρειες πρέπει νὰ συμπληρώνεται ἀπὸ ντοκουμέντα ἢ νὰ εἶναι δυνατὴ ἡ τεκμηρίωσή του· μόνο ἔτσι γίνεται πιστευτό. Γιατὶ ἡ ἰσχυρότερη τάση πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀντικειμενική, ἀρετουσάριστη, σκληρὴ πραγματικότητα : " Ἐπιθέσεις μὲ φλογοβόλα, σωροὺς κομματιασμένων ἀνθρώπων, φλεγόμενες πόλεις " ... " Γιὰ πρώτη φορὰ βρεθήκαμε ἀντιμέτωποι μὲ τὴν ἀπόλυτη, τὴν ἀπὸ ἐμᾶς τοὺς ἴδιους βιωμένη πραγματικότητα. Κι αὐτὴ περιεῖχε τὶς ἴδιες ἀκριβῶς στιγμὲς ἔντασης, τὰ ἴδια δραματικὰ κορυφώματα μὲ τὸ πλασμένο δράμα, καὶ μᾶς συγκλόνισε ἐξίσου δυνατά. Μὲ τὴ μόνη διαφορά, βέβαια, πὼς πρόκειται γιὰ μιὰ πολιτικὴ — μὲ τὴν ἔννοια ὅτι " ἀφορᾶ ὅλους " — πραγματικότητα ".

Κατὰ τὸν Πισκάτορ, χρειάζεται μεγάλη τέχνη γιὰ ν' ἀποδοθεῖ ἀκριβῶς αὐτό. Γιατὶ αὐτὸ ποὺ 'χει σημασία δὲν εἶναι νὰ διπλασιαστεῖ ἡ πραγματικότητα μέσω τῆς ἀναπαράστασης, ἀλλὰ νὰ βγοῦν στὴν ἐπιφάνεια οἱ συγκρούσεις της, ν' ἀποχτήσουν διαφάνεια, νὰ γίνουν συνειδητές. Ἐξάλλου ὁ Πισκάτορ πίστευε ὅτι ἡ " πιὸ δυνατὴ καλλιτεχνικὴ διαμόρφωση προσφέρει τὴν πιὸ ἰσχυρὴ πολιτικὴ - προπαγανδιστικὴ ἐπίδραση ". Τὸ ἴδιο ἰσχυρίζεται ἀργότερα κι ὁ Μπρέχτ, ὅταν μᾶς προειδοποιεῖ νὰ μὴν παρεξηγήσουμε " τὸν τόσο ἀπαραίτητο ἀγώνα ἐνάντια στὸ φορμαλισμό, δηλαδὴ στὴν ἀλλοίωση τῆς πραγματικότητας ἐν ὀνόματι τῆς " μορφῆς " : " Ἡ τέχνη εἶναι ἀπαραίτητη, ὥστε τὸ πολιτικὰ σωστὸ ν' ἀποτελέσει παράδειγμα γιὰ τὸν ἄνθρωπο ".

Μὲ βάση ὅλα αὐτὰ καταλαβαίνουμε γιατὶ ὁ " Ἀντιπρόσωπος " τοῦ Χόχουτ γοήτευσε τὸν Πισκάτορ ἀπὸ τὴν ἀρχή. Τὸ θεατρικὸ αὐτὸ ἔργο ἔσπασε προκλητικὰ μιὰ σιωπὴ ταυτόσημη μὲ τὴ συγκάλυψη. Εἶναι μιὰ διαμαρτυρία γιὰ τὴν ἀμνημοσύνη, τὴν ἐπιδίωξη τῆς λήθης, μιὰ διαμαρτυρία ποὺ ἐπιβάλλει ἐπανεξέταση τῆς ἱστορίας, ἐπανεξέταση ἐνόχων καὶ ἀθώων, δραστῶν καὶ θυμάτων, συνεργῶν καὶ ἐξαπατημένων, ἀνίσχυρων καὶ ἰσχυρῶν, θεσμῶν καὶ ἀνθρώπων. Γιατὶ ὁ Χόχουτ δὲν ἐξαιρεῖ κανέναν.Γι' αὐτὸ ὁ Πισκάτορ χαραχτηρίζει τὸ ἔργο σὰ " συμβολὴ " στὸ " ὁ λ ι κ ὸ Θέατρο (2) ", ποὺ γι' αὐτὸν δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ " ἐπικὸ " καὶ " τεκμηριωμένο " θέατρο, ὅπως π.χ. ἡ ἐπαναστατικὴ ὑπερεπιθεώρησή του μὲ τίτλο " Παρ' ὅλ' αὐτά ", ποὺ παρουσίασε μετὰ τὸν Α' Παγκόσμιο Πόλεμο καὶ ποὺ δὲν ἦταν παρὰ μοντὰζ ντοκουμέντων. Γιὰ τὴ συμβολὴ τοῦ Χόχουτ ὁ Πισκάτορ λέει : " Ἕνα ἔργο ἐπικό, ἐπικο-επιστημονικό, ἔπος - ντοκουμέντο, ἕνα ἔργο γιὰ ἐπικό, " πολιτικὸ " θέατρο, γιὰ τὸ ὁποῖο ἀγωνίζομαι πάνω ἀπὸ τριάντα χρόνια : Ἕνα " ὁ λ ι κ ὸ " ἔργο γιὰ ἕνα " ὁ λ ι κ ὸ " θέατρο... Τὸ ἔργο τοῦ Χόχουτ " Ὁ ἀντιπρόσωπος " εἶναι ἀπόλυτα ἐπικό, πρῶτα πρῶτα ἀπὸ ἄποψη λογοτεχνικῆς δομῆς... Τὰ στοιχεῖα ντοκουμέντου καὶ τὰ καλλιτεχνικὰ εἶναι ἀναπόσπαστα δεμένα μεταξύ τους ".

Δὲ μποροῦμε βέβαια νὰ μετρήσουμε τὴ σημασία καὶ τὴ μορφὴ τοῦ σύγχρονου αὐτοῦ θεατρικοῦ ἔργου μόνο μὲ τὰ μέτρα τοῦ θεάτρου τοῦ Πισκάτορ, τὸ ὁποῖο εἶναι κατανοητὸ μόνο μέσα ἀπὸ τὶς δικές του προϋποθέσεις. Ἄραγε ἀληθεύει στὴν περίπτωση τοῦ Χόχουτ αὐτὴ ἡ θέση περὶ " ὁ λ ι κ ο ῦ " ἐπικοῦ θεάτρου, καὶ μὲ ποιὰ ἔννοια μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ ἀποκαλέσει σὰ σύνολο " ἐπικὸ θέατρο "; Ἐπειδὴ χρησιμοποιεῖ πλῆθος ἐπικῶν μέσων; Εἶναι πραγματικὰ πολιτικὸ θέατρο μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἀναφέραμε; Εἶναι κοινωνιολογικὸ μὲ τὴν ἔννοια ὅτι οἱ κοινωνικο-οικονομικὲς δυνάμεις εἶναι στὸ ἐπίκεντρο καὶ κυριαρχοῦν; Καὶ ποιὰ εἶναι ἡ σχέση του μὲ τὴν ἐπαναστατικὴ - μαρξιστικὴ ἔκδοση τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου; Ποιὰ τάση τὸ χαραχτηρίζει καὶ μὲ ποιὸ τρόπο ὑποτάσσονται στὴν τάση αὐτὴ τὰ θεατρικὰ καὶ λογοτεχνικὰ μέσα καθὼς καὶ τὰ ντοκουμέντα; Ποιὰ ἡ σχέση του μὲ τὸ ἔργο καὶ τοὺς πολιτικοὺς καὶ ἐπιστημονικοὺς στόχους τοῦ Μπρέχτ, τοῦ μεγάλου θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου τοῦ καιροῦ μας, ποὺ χωρὶς τὴν ἔντονη ἐπίδραση τῶν δικῶν του προτύπων σχεδὸν κανένας σύγχρονος δραματουργὸς δὲ μπορεῖ νὰ καταλήξει στὴν προσωπική του τεχνοτροπία, εἴτε στηρίζεται στὸ Μπρέχτ εἴτε ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτὸν υἱοθετώντας μιὰ κριτικὴ στάση;

" Τὴ γοητεία ποὺ ὁ Μπρέχτ δὲν παύει νὰ ἀσκεῖ — εἶπε κάποτε ὁ Μὰξ Φρὶς — τὴν ἀποδίδω κυρίως στὸ ὅτι στὸ ἔργο του πραγματικὰ τὴ ζωὴ τὴ ζεῖς μέσα ἀπὸ τὴ σκέψη... Ἡ στάση του... εἶναι ἡ καθημερινὴ ἐφαρμογὴ ἐκείνων τῶν διανοητικῶν πορισμάτων ποὺ παρουσιάζουν τὸ κοινωνικό μας περιβάλλον σὰν κάτι τὸ ξεπερασμένο καὶ ἀχρεῖο, ἀφοῦ ἐννοεῖ νὰ διαιωνίζεται διὰ τῆς βίας, ἔτσι ὥστε ἡ κοινωνία αὐτὴ μονάχα

---

(2) Σ.τ.Μ : ἀπόδοση τοῦ ὅρου Totales theater.

σὰν ἐμπόδιο μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ κι ὄχι σὰ μέτρο σύγκρισης. Ὁ Μπρὲχτ ἀτενίζει τὸ μέλλον". Ἡ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὸ Μπρὲχτ — ἡ ὁποία ἄλλωστε ἀπὸ ἄποψη καλλιτεχνικῆς στάθμης τιμᾶ ἰδιαίτερα τὸ συγγραφέα τοῦ "Ἀντιπρόσωπου" — εἶναι ὡστόσο σκόπιμη γιὰ τὴ διευκρίνιση τῆς σχέσης θεάτρου καὶ κοινωνίας στὴν ἐποχή μας, στὴν ὁποία ὁ Χόχουτ ἔχει ἐξασφαλίσει μιὰ σίγουρη θέση σὰ θεατρικὸς συγγραφέας. Γιὰ τὸ σύγχρονο ἐπικὸ θέατρο δὲν ἔχει κατὰ πρῶτο λόγο σημασία τὸ ὅτι συσσωρεύει ἐπικὰ ἐκφραστικὰ μέσα — ἀπὸ καιρὸ γνωρίζουμε ὅτι οἱ μορφὲς θεάτρου μ' ἐπικὲς τάσεις εἶναι ἐξίσου παλιὲς μὲ τὶς δραματικὲς — ἀλλὰ τὸ ὅτι σκοπός του εἶναι νὰ γίνει "μὴ αἰσθητικὸ" καὶ "ἐπιστημονικό". Ἡ συσσώρευση ἐπικῶν μέσων εἶναι μόνο ἡ εἰδικὴ μορφὴ κάτω ἀπὸ τὴν ὁποία ἐμφανίζεται μιὰ πολὺ πιὸ οὐσιώδης διαδικασία. Γιὰ τὸ Μπρέχτ, ἀποφασιστικὴ σημασία ἔχει μόνο ἡ ἀπόσταση, πού, ψύχραιμα καὶ κριτικά, τηροῦν συγγραφέας καὶ κοινὸ ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενο καὶ στὸν τρόπο παρουσίασής του — κι αὐτὸ ὁ Μπρὲχτ ἀποκαλεῖ "κοινωνικὴ λειτουργία τοῦ ὅλου μηχανισμοῦ πού λέγεται θέατρο". "Τὸ ἀνθρώπινο περιβάλλον — γράφει στὰ 1936 — παρουσιαζόταν βέβαια καὶ στὰ μέχρι τώρα δραματικὰ ἔργα, ὄχι ὅμως σὰ στοιχεῖο αὐτοτελές, ἀλλὰ μόνο κάτω ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς κεντρικῆς μορφῆς τοῦ δράματος. Πήγαζε ἀπὸ τὴν ἀντίδραση τοῦ ἥρωα ἀπέναντί του... Στὸ ἐπικὸ θέατρο ὅμως ἔμελλε νὰ ἐμφανιστεῖ αὐτοτελές. Ἡ σκηνὴ ἀρχίζει νὰ διηγεῖται... Τὸ πετρέλαιο, ὁ πληθωρισμός, ὁ πόλεμος, οἱ κοινωνικὲς διαμάχες, ἡ οἰκογένεια, ἡ θρησκεία, τὸ σιτάρι, τὸ ἐμπόριο σφαγίων ἔγιναν ἀντικείμενα θεατρικῆς παρουσίασης. Χορωδίες διαφωτίζουν τὸ θεατὴ πάνω σὲ θέματα πού ἀγνοεῖ. Κινηματογραφικὲς ταινίες δείχνουν σὲ μονταζ γεγονότα ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο. Προβολὲς παραθέτουν στατιστικὸ ὑλικό. Βγάζοντας στὴν ἐπιφάνεια "τὸ βάθος", οἱ ἀνθρώπινες πράξεις γίνονται ἀντικείμενο κριτικῆς".

Οἱ ἀνθρώπινες πράξεις ἔγιναν ἀντικείμενο κριτικῆς χάρη στὸ ὅτι τὸ βάθος ἤρθε στὴν ἐπιφάνεια καὶ στὸ φῶς — αὐτὸ εἶναι τὸ βασικὸ στοιχεῖο, κι ὄχι τὸ ἐπικό, ἡ ἐπικοποίηση αὐτὴ καθαυτή. Ζητώντας τὸ ἐπικὸ θέατρο, ὁ Μπρὲχτ δὲν ἀπέβλεπε στὸ ν' ἀναμιχτεῖ στὸ διάλογο τῶν θεωρητικῶν τοῦ εἴδους. Προϋποθέτει βέβαια τὴν ποιητικὴ τοῦ ἐπικοῦ καὶ δραματικοῦ στοιχείου, δὲν ἐντάσσεται ὅμως σ' αὐτή, ἀλλὰ ἐπιθυμεῖ ν' ἀνακαλύψει μιὰ νέα διάσταση, πέρα ἀπὸ τὸ συμβατικὸ σύστημα. Σκοπὸς τῆς δραματουργίας του εἶναι νὰ 'χει τὴν ἴδια σχέση πού 'χει ἡ "μὴ εὐκλείδειος" πρὸς τὴν "εὐκλείδειο γεωμετρία", νὰ 'ναι "μὴ ἀριστοτελικὴ" δραματουργία σὲ σχέση μὲ τὴν "ἀριστοτελική". Δικαιολογημένα τὸ ἐπισημαίνει αὐτὸ ὁ Βάλτερ Μπένγιαμιν. Ὅπως οἱ σύγχρονες φυσικὲς ἐπιστῆμες δὲν ἐντάσσονται οὔτε παρατάσσονται πλάι στὶς κλασικές, ἀλλὰ τὶς ἐξαναγκάζουν ν' ἀναπροσανατολιστοῦν, ἔτσι καὶ τὸ θέατρο τοῦ Μπρὲχτ δὲν ἀποβλέπει στὸ νὰ διευρύνει τὴν κλασικὴ ποιητικὴ τοῦ εἴδους μὲ μιὰ νέα παραλλαγή, νὰ τὴν ἐμπλουτίσει μὲ ἐνδιαφέροντες μορφολογικοὺς συνδυασμούς, ἀλλὰ νὰ ἐπιφέρει στὴ δομὴ τοῦ συστήματος ἀλλαγὴ πλούσια σὲ προοπτικές.

Κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν προϋπόθεση, ἡ ἀντίθεση δραματικοῦ καὶ ἐπικοῦ εἶναι λάθος. Μὲ τὴν ἔννοια "ἐπικό", ὁ Μπρὲχτ ἀποβλέπει σὲ μιὰ κατάσταση πραγμάτων πού δὲ μπορεῖ οὔτε κὰν νὰ βρίσκεται ἔτσι στὴν παραδοσιακὴ ποιητική, ὅπως ἡ μὴ εὐκλείδειος γεωμετρία δὲ μποροῦσε νὰ βρίσκεται ἀκόμα μέσα στὴν εὐκλείδειο ἢ τὸ χρηματιστήριο σιτηρῶν τοῦ Σικάγου στὴ σαιξπηρικὴ δραματικὴ μορφή. Ὁ χαρακτηρισμὸς "ἐπικὸ" εἶναι μέσο βοηθητικό, εἶναι ἕνα εἶδος ἀφετηρίας γιὰ τὴ μετατροπὴ τοῦ "οἰκείου" σὲ "ξένο". Ὁ ὅρος παίζει ἐδῶ δευτερεύοντα ρόλο. Μὲ τὴν παράδοξη χρήση πού κάνει ὁ Μπρὲχτ ἀποβλέπει στὸ νὰ προκαλέσει καὶ νὰ ταράξει, ὅπως τὸ 1940 μὲ τὸ γραφτό του "Ἡ σκηνὴ τοῦ δρόμου", θέλησε νὰ σοκάρει τὸν ἀναγνώστη καὶ νὰ τὸν κάνει νὰ συλλογιστεῖ καὶ πάλι ἕνα φαινομενικὰ αὐτονόητο γεγονός, μὲ τὸν προκλητικὸ ἰσχυρισμὸ ὅτι ἡ ἀναπαράσταση ἑνὸς τροχαίου ἀτυχήματος στὴ γωνιὰ τοῦ δρόμου ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀποτελέσει βασικὸ πρότυπο μεγάλου θεάτρου. Μὲ τὴν ἀποστασιοποίηση ἀρχίζει μιὰ διαδικασία γνώσης. Αὐτὴ τὴν ἀποστασιοποίηση σὰ θεατρικὸ τέχνασμα ὁ Μπρὲχτ τὴν ἀποκαλεῖ "παραξένισμα" ἀπὸ τὸ 1937. Σκοπὸς τοῦ δικοῦ του ἐπικοῦ θεάτρου εἶναι "νὰ μετατρέψει σὲ γνώριμο τὸ φαινομενικὰ γνώριμο καὶ οἰκεῖο" μὲ τὴ βοήθεια τῆς "ἀποστασιοποίησης" (Μπλόχ). "Ἐπικὸ" λοιπὸν δὲν εἶναι παρὰ ἕνας προκλητικὸς ὁρισμὸς τοῦ Μπρέχτ, πού ἀντιβαίνει στὶς συνηθισμένες προσδοκίες τοῦ θεατῆ νὰ βλέπει νὰ ξετυλίγεται μπροστά του ἀπὸ σκηνῆς μιὰ δραματική, σπαραξικάρδια ὑπόθεση, τὴν ἔνταση τῆς ὁποίας παρακολουθεῖ κρατώντας τὴν ἀναπνοή του, σὰ νὰ πρόκειται γιὰ ἀποκλειστικὰ προσωπική του ὑπόθεση. Στὴ θεωρία καὶ τὴν πράξη λοιπὸν ἡ ἔννοια τοῦ ἐπικοῦ ἀσκεῖ πολεμικὴ ἐνάντια στὸ παραδοσιακὸ θεατρικὸ ἔργο πού καλλιεργεῖ ψευδαισθήσεις καθὼς καὶ στὴ δραματικὴ σκηνοθεσία του.

Πῶς βλέπει ὁ Μπρὲχτ τὸ παραδοσιακὸ θέατρο; Τὸ "δραματικὸ" ἢ "ἀριστοτελικὸ" θέατρο ὅπως τὸ ὀνομάζει, εἶναι γιὰ τὸ Μπρὲχτ ἐκεῖνο τὸ θέατρο πού ἀποβλέπει νὰ δημιουργήσει ψευδαίσθηση στὸ θεατή, "στὴν αὐταπάτη μιᾶς δῆθεν ἀναπόφευκτης ροῆς τῆς κάθε ἱστορίας πού πλάθεται μὲ κάθε λογῆς ποιητικὰ καὶ θεατρικὰ μέσα". Τὸ θεατρικὸ δράμα αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἐπιδιώκει νὰ δώσει μιὰ συμπυκνωμένη ὄψη ζωῆς καὶ θέλει ν' ἀπεικονίσει ἀνθρώπους καὶ καταστάσεις μέσα σ' ἕνα κλειστὸ δικό τους χῶρο ἔτσι ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση μιᾶς δικῆς τους πραγματικότητας. Αὐτὴ ἡ φαινομενικὴ ἢ προσποιητὴ πραγματικότητα ἀναγκάζει τὸ θεατὴ νὰ ἐγκαταλείψει προσωρινὰ τὴ δική του πραγματικότητα καὶ νὰ μπεῖ στὴν πλασματική, νὰ τῆς ἐμπιστευτεῖ τὸν ἑαυτό του ἀφήνοντάς την νὰ τὸν συνεπάρει καὶ νὰ τὸν ὁδηγήσει σ' ἕνα κόσμο ὀνείρου. Ὅπως σὲ κάθε μεθυστικὴ αὐταπάτη, ὁ θεατὴς πού παραδίνεται σ' ἕνα τέτοιο θέατρο, ὑψώνεται μ' εὐφορία πάνω ἀπὸ τὶς προσωπικές του καταστάσεις, χωρὶς ἀμφιβολία ὅμως ὑποβιβάζεται ἡ ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπειά του.

Τὸ "μὴ ἀριστοτελικὸ" ἢ "ἐπικὸ" θέατρο ἀνέλαβε νὰ ἀπαλλάξει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ μιὰ τόσο ἀνάξια κατάσταση. Ὅπως ἁρμόζει στὰ "παιδιὰ τοῦ ἐπιστημονικοῦ αἰώνα", ὁ θεατὴς πρέπει ν' ἀποδεσμευτεῖ, νὰ ξανακερδίσει τὸν ἑαυτό του καὶ τὴν ἀξιοπρέπειά του. Δὲ χρειάζεται, οὔτε καὶ πρέπει νὰ ἐγκαταλείψει τὴ δική του πραγματικότητα, τὸν κόσμο τῆς ἐργασίας, τῆς γνώσης, τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς παραγωγῆς· πρέπει νὰ τὴν ξαναβρεῖ ἐπάνω στὴ σκηνή, νὰ τὴν ἀντικρύσει ἀμακιγιάριστη, σὰν ἀντικείμενο ἀνάλυσης καὶ συζήτησης, σ' ἕνα ἐλεύθερο, ἀλλὰ δεσμευτικὸ παιχνίδι. Ὁ θεατὴς πρέπει ν' ἀποβάλει τὴν ἔνταση, νὰ βρεῖ τὴν ψυχραιμία του, νὰ πάψει νὰ 'ναι ὁ συγκινημένος καὶ ὑποταγμένος θεατὴς καὶ νὰ μεταβληθεῖ σὲ θεατὴ πού ἐξετάζει μὲ περίσκεψη τὰ ὅσα βλέπει. Ὁ συγκινημένος "θεατὴς" πρέπει νὰ μεταβληθεῖ σὲ στρατευμένο θεατή, πού 'χει "διάφορο", ὁ "καταναλωτὴς" νὰ γίνει "εἰδικός"· τὴ θέση τῆς ταύτισης μὲ τὸν ἥρωα πρέπει νὰ πάρει ἡ ἀντιμετώπιση καταστάσεων. Ὁ ἠθοποιὸς γίνεται κριτικὸς καὶ σκεπτόμενος μεσολαβητὴς ἀνάμεσα στὸ ἔργο καὶ σ' ἕνα κοινὸ πού τό 'χουν κάνει δύσπιστο. Μέσω τοῦ ἠθοποιοῦ, ὁ ποιητὴς — πού προτιμάει νὰ αὐτοαποκαλεῖται "συγγραφέας θεατρικῶν ἔργων" — στρέφεται ἄμεσα πρὸς τὸ θεατή, πού θεωρεῖ ἰσότιμο σύντροφο στὴ διαφωτιστική του ἐκδήλωση κι ὄχι πιὰ ὑποτελῆ σὲ μιὰ τελετουργικὴ μύηση: "Ἡ δυσπιστία ὄρη κινεῖ" (Μπρέχτ). Ὅλα πρέπει νὰ διαδραματίζονται ὅπως στὸ "καθημερινὸ θέατρο" στὴ γωνιὰ τοῦ δρόμου, ὅπου ὁ μάρτυρας ἑνὸς ἀτυχήματος ἀναπαριστάνει μὲ νηφαλιότητα τὰ καθέκαστα: "Ἐδῶ, ὁ αὐτόπτης μάρτυρας δὲν ἔχει δεισιδαιμονία, δὲν ἀφήνει τοὺς θνητοὺς ἕρμαια τῶν ἄστρων, ἀλλὰ μόνο τῶν σφαλμάτων τους". Μιὰ φαινομενικὰ τραγικὴ ἀναπόφευκτη κατάσταση τοῦ ἥρωα πρέπει νὰ μπορεῖ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο νὰ γίνει ἀμέσως ἀντιληπτὴ μὲ τὴ βοήθεια τῆς κριτικῆς καὶ συνάμα νὰ ἀποκαλυφθεῖ ὅτι μπορεῖ ν' ἀποφεύγεται κάτω ἀπὸ συνθῆκες πιὸ ἀντάξιες τοῦ ἀνθρώπου: "Αὐτὸ εἶναι πολὺ παράξενο, σχεδὸν ἀπίστευτο. Πρέπει νὰ σταματήσει. Τὰ βάσανα αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου μὲ συγκλονίζουν, γιατὶ κατὰ βάθος θὰ ὑπῆρχε διέξοδος γι' αὐτόν". Ἔτσι πρέπει νὰ ἀντιδρᾶ ὁ θεατὴς — ὄχι σὰ μαγεμένος καὶ συγκινημένος ἀπὸ τὸ ἀναπόφευκτο τοῦ τραγικοῦ.

Στὶς μαρξιστικὲς προϋποθέσεις τοῦ Μπρὲχτ ἀνήκει καὶ ἡ πεποίθηση ὅτι στὴν ἱστορία τὸ τραγικὸ εἶναι δεμένο μὲ τὸν τόπο ὅπου διαδραματίζεται. Δὲν εἶναι τραγικὰ τὰ πράγματα, τὰ κάνει τραγικὰ τὸ πρίσμα ἀπὸ τὸ ὁποῖο τὰ βλέπουμε. Θαυμάζουμε τὸν τραγικὸ ἥρωα ἀγνοώντας τὶς συνθῆκες κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἔγινε ἥρωας. Παρουσιάζεται λοιπὸν σὰν ἀπαραίτητο καὶ αἰώνιο κάτι πού, κάτω ἀπὸ διαφορετικὲς κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς συνθῆκες θὰ

μποροῦσε χωρὶς ἄλλο νὰ τὸ ἀποφύγει κανείς. "Ὁ Οἰδίποδας — ποὺ ἁμάρτησε παραβαίνοντας ὁρισμένες ἀρχὲς ποὺ ἀποτελοῦσαν στήριγμα τῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς — θανατώνεται, οἱ Θεοὶ μάλιστα φροντίζουν γι' αὐτὸ καὶ κανεὶς δὲ μπορεῖ νὰ τοὺς κρίνει. Οἱ μεγάλοι ἥρωες τοῦ Σαίξπηρ [...] αὐτοκαταστρέφονται καὶ στὴν κατάρρευσή τους γίνεται αἰσχρὴ ἡ ζωή, κι ὄχι ὁ θάνατος· ἡ καταστροφὴ δὲν ἐπιδέχεται κριτική". Γι' αὐτὸ ὁ Μπρὲχτ ζητᾶ ν' ἀλλάξει τὸ πρίσμα μὲ τὴ βοήθεια τῆς κριτικῆς, μιὰ ἀλλαγὴ ποὺ θ' ἀποκαλύψει ὅτι τὸ φαινομενικὰ ἀναγκαῖο κι ἀναπόφευκτο εἶναι σχετικὸ καὶ ὁ ἥρωας προϊὸν μὴ - ἡρωικῶν κι ἀπάνθρωπων κοινωνικῶν συνθηκῶν: "Τὸ πεδίο πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ χαρακτηρίζεται στὴν ἱστορική του σχετικότητα". Σκοπὸς μιᾶς τέτοιας γνώσης εἶναι ἡ δημιουργία συνθηκῶν ποὺ κάνουν τὸν ἥρωα περιττό: "Ἡ καλὴ χώρα δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἀρετές· μποροῦν ὅλοι νὰ 'ναι συνηθισμένοι, μέτριας νοημοσύνης, καὶ — γιατὶ ὄχι — δειλοί". Στὸ "Βίο τοῦ Γαλιλαίου" ὁ Μπρὲχτ βάζει τὸ μαθητὴ Ἀντρέα ν' ἀναφωνεῖ: "Ἀλίμονο στὴ χώρα ποὺ δὲν ἔχει ἥρωες!". Κι ὁ Γαλιλαῖος, μετὰ ἀπὸ σύντομη παύση, ἀποκρίνεται: "Ὄχι. Ἀλίμονο στὴ χώρα ποὺ 'χει ἀνάγκη ἀπὸ ἥρωες".

Ἐγκαταλείποντας τὴν τραγικὴ ἀμεσότητα, τὸ ἐπικὸ θέατρο πρέπει νὰ ἐπιδρᾶ "ἔμμεσα", νὰ παίρνει θέση ἀπέναντι στὰ γεγονότα, νὰ παραθέτει ἀποσπάσματα, νὰ διηγεῖται, νὰ προετοιμάζει, νὰ σχολιάζει καὶ νὰ ὑπενθυμίζει. Ἔτσι, ὁ θεατής, στὸν ὁποῖο ἀπευθύνεται ἄλλωστε ἡ διήγηση ἄμεσα, συμμετέχει σὲ μιὰ τέτοια πολυφωνικὴ συζήτηση σὰ μέλος τῆς κοινωνίας ποὺ 'χει κι αὐτὸ τὸ ρόλο του: ἀνακτᾶ τὴν ἀξιοπρέπειά του, τὴν ἀξιοπρέπεια ἐκείνου "ποὺ παρατηρεῖ καπνίζοντας". Αὐτὸ σημαίνει πὼς κεντρίζεται κι ἀφυπνίζεται ἡ ἐνεργητικότητά του γιὰ νὰ πάρει θέση. Ἐπειδὴ τὸ θέατρο, γιὰ νὰ πετύχει αὐτὸ τὸ στόχο, δὲν πρέπει πιὰ νὰ μεταδίνει καὶ ν' ἀπεικονίζει μὲ συμβολικὸ τρόπο βιώματα, ἀλλὰ νὰ "διηγεῖται" κριτικὰ — πράγμα ποὺ χρειάζεται ἰδιαίτερη τεχνικὴ σύνθεσης κ' ἠθοποιίας — ὁ Μπρὲχτ χρησιμοποιεῖ τὸν ὅρο "ἐπικὸ θέατρο", παρόλο ποὺ ὁ ἴδιος τὸν ἀποκαλεῖ "ἀνεπαρκῆ", "χωρὶς ὡστόσο νὰ 'ναι δυνατὸ νὰ δοθεῖ ἕνας καινούριος". Σὲ γράμμα του πρὸς τὸν Ἔρνστ Σουμάχερ γράφει: "Πρέπει νὰ παραδεχτῶ, πὼς δὲν κατάφερα νὰ ἀποσαφηνίσω ὅτι τὸ ἐπικὸ στοιχεῖο τοῦ θεάτρου μου εἶναι κατηγορία τοῦ κοινωνικοῦ κι ὄχι τοῦ αἰσθητικοῦ - μορφολογικοῦ".

Σὰ μορφολογικὸ καὶ μαζὶ κοινωνικοεξωαισθητικὸ κριτήριο αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἑρμηνείας ὁρίζεται ἡ "παραίτηση ἀπὸ τὴν ψευδαίσθηση γιὰ χάρη τῆς συζήτησης". Ὅλες οἱ δομικὲς μορφὲς καὶ τὰ τεχνικὰ μέσα, τοῦ ἐπικοῦ θεατρικοῦ ἔργου πρέπει νὰ βρίσκονται μεταξύ τους σὲ μιὰ "ἀπόσταση παραξενισματος", γιὰ νὰ μὴ μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ψευδαίσθηση μιᾶς ἰδιαίτερης αὐτοδυναμικῆς αἰσθητικῆς πραγματικότητας. "Τὸ νὰ δείχνω σημαίνει πολὺ περισσότερα ἀπὸ τὸ νὰ εἶμαι" λέει ὁ Μπρέχτ, πιστεύοντας πὼς ἔτσι ἐφαρμόζει στὸ θέατρο τὴ φράση τοῦ Μὰρξ ἀπὸ τὶς θέσεις του περὶ Φόυερμπαχ ὅτι — μὲ τὴν ἐκδοχὴ τοῦ Μπρὲχτ — "σημασία δὲν ἔχει μόνο νὰ ἑρμηνεύσει κανεὶς τὸν κόσμο, ἀλλὰ καὶ νὰ τὸν ἀλλάξει".

"Συζήτηση", "κριτικὴ τῶν ἀνθρώπινων πράξεων", "παρεμβολὴ κρίσεων" — αὐτὰ εἶναι τὰ συνθήματα. Ἡ ἀπεριόριστη, ἀέναη ἐρωτηματικὴ κι ἀνήσυχη κριτικὴ διαλεκτικὴ στὸ λογισμὸ καὶ τὴν τέχνη στάθηκε ζωτικὸ κίνητρο γιὰ τὸ Μπρέχτ. Σ' αὐτὴ ὅμως τὴ συνεπῆ μορφή της εἶναι ἀπὸ τὴ φύση της προ-επαναστατική, δηλαδὴ μόνιμα ἐπαναστατικὴ καὶ προϋποθέτει ἐξέλιξη καὶ πρόοδο χωρὶς τέλος. Ὁ Μπρὲχτ ὑποφέρει κάτω ἀπὸ κάθε ἑδραιωμένο πολιτικὸ καθεστὼς ἀντίθετο στὴ συνεχῆ πρόοδο ποὺ φέρνει ἀλλαγές. "Ζήτω ἡ ἀμφιβολία!" ἀναφωνεῖ ὁ Μπρέχτ, καὶ καταφέρεται ἔτσι ἐναντίον κάθε δογματικοῦ περιορισμοῦ καὶ κάθε ἡμιεπίσημου μαρξιστικοῦ δογματισμοῦ: "Σᾶς συμβουλεύω νὰ ὑποκλίνεστε μὲ χαρὰ καὶ σεβασμὸ σ' ὅποιον ἐλέγχει τὰ λόγια σας σὰν κάλπικη δεκάρα! Θά 'θελα νὰ 'σαστε συνετοί, νὰ μὴ δίνετε τὸ λόγο σας μὲ ὑπερβολικὴ βεβαιότητα... Μόνο οἱ ἀσυλλόγιστοι, δὲν ἀμφιβάλλουν ποτέ. Ἡ χώνεψή τους εἶναι ἄριστη, ἡ κρίση τους ἀλάθητη. Δὲν πιστεύουν στὰ γεγονότα. Πιστεύουν μόνο στὸν ἑαυτό τους. Στὴν ἀνάγκη διαγράφουν τὰ γεγονότα. Ἡ ὑπομονὴ ποὺ ἔχουν ἀπέναντι στὸν ἑαυτό τους εἶναι ἀνεξάντλητη. Τὰ ἐπιχειρήματα τ' ἀκοῦν μὲ τ' αὐτιὰ ἑνὸς χαφιέ".

Πόνος καὶ μαύρη ἀπελπισία ἐκφράζονται στὴν ἐξομολόγηση μὲ τὴν ὁποία ὁ Μπρὲχτ ἐγκαταλείπει τὸν ἑαυτό του στὸ ἔλεος τῶν "μεταγενεστέρων" σὰν ἕνας μπλεγμένος στὴν ἐνοχή, ἀκόμα κι ἂν εἶναι ἔνοχος ἀπὸ ἀγανάχτηση γιὰ τὴν ἀδικία:

Στὰ χρόνια μου οἱ δρόμοι ἔβγαζαν στοὺς [βάλτους.
Ἡ γλώσσα μὲ πρόδινε στὸν μακελλάρη.
Λιγοστὲς ἦταν οἱ δυνατότητές μου. Μὰ οἱ [δυνάστες
Θὰ πάταγαν πιὸ στέρεα δίχως ἐμένα, [αὐτὸ ἔλπιζα.
Ἔτσι πέρασαν τὰ χρόνια
Ποὺ μοῦ δόθηκαν πάνω στὴ γῆ.
. . . . . .
Ἀλλάζοντας πιὸ συχνὰ χῶρες ἀπὸ παπού- [τσια
Διαβαίναμε μέσ' ἀπὸ τὴν πάλη τῶν τάξεων [ἀπελπισμένοι
Βλέποντας ἀδικία μονάχα κι ἀντίσταση [καμιά.
Κι ὅμως ξέρουμε ὅτι
Καὶ τὸ μῖσος γιὰ τὴν ταπεινοσύνη
Ἀλλοιώνει τὸ πρόσωπο
Καὶ ἡ ὀργὴ γιὰ τὴν ἀδικία
Φέρνει βραχνάδα στὴ φωνή. Ἄχ, ἐμεῖς
Ποὺ θέλαμε νὰ ἑτοιμάσουμε τὸ ἔδαφος [γιὰ τὴ φιλία
Μεταξύ μας δὲ φιλιώσαμε.
Ἐσεῖς ὅμως ὅταν φτάσετε στὸ σημεῖο
Ποὺ ὁ ἄνθρωπος συμπαραστάτης γίνεται [τ' ἀνθρώπου
Νὰ μᾶς θυμᾶστε
Μ' ἐπιείκεια (3).

Σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο θὰ μποροῦσε ν' ἀναδειχτεῖ καὶ νὰ χαραχτηριστεῖ ὁ "Ἀντιπρόσωπος" τοῦ Χόχουτ, τόσο στὰ σημεῖα ποὺ προσεγγίζει ὅσο κ' ἐκεῖ ποὺ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ θέατρο τοῦ Μπρὲχτ σὰ μοντέλο ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ τὸ ἀποφύγει κανεὶς — ἀκόμα κι ὅταν τὸ ξεπερνάει μετὰ ἀπὸ κριτικὴ ἀντιμετώπιση· καὶ ταυτόχρονα θὰ μποροῦσε νὰ καθοριστεῖ ἡ εἰδικὴ σημασία του γιὰ τὴ σχέση θεάτρου καὶ κοινωνίας στὴν ἐποχή μας. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις ἡ σκηνὴ παρουσιάζεται — ὅπως καὶ στὸ 18ο αἰώνα, ποὺ χαραχτηριζόταν ὑπερήφανα διαφωτιστικὸς — σὰ δικαστήριο, σὰ λαϊκὸς ἄμβωνας, σὰν "ἠθικὸ ἵδρυμα", ποὺ θέλει νὰ κρατάει τὸν καθρέφτη μπροστὰ σ' ἕνα κόσμο ἀπαθῆ καὶ νὰ τὸν ἐξαναγκάζει - προκαλώντας τον — νὰ πάρει δεσμευτικὴ θέση, ν' ἀποφασίσει, νὰ κάνει αὐτοκριτικὴ καὶ νὰ δράσει ὑπεύθυνα μέσα στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα.

Στὴ μελέτη του "Τὸ θέατρο σὰν ἠθικὸ ἵδρυμα" (1784) ὁ νεαρὸς τότε Σίλλερ χαραχτήρισε, πρὶν διακόσια σχεδὸν χρόνια, τὴν ἀποστολὴ τοῦ θεάτρου σὰν κατηγορητήριο βῆμα καὶ σάτιρα, σὰν ἕνα ἐκ τῶν ὑστέρων δικαστήριο, ποὺ πρέπει νὰ γίνεται ὅπου δὲ λειτουργεῖ ἡ κρατικὴ ὑπευθυνότητα, εἴτε ἀπὸ τύφλωση, μεροληψία, δωροδοκία, εἴτε ἀπὸ ἔλλειψη μέσων γιὰ τὴ νομικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ ἀνοσιουργήματος. "Ἡ δικαιοδοσία τῆς σκηνῆς — γράφει ὁ Σίλλερ — ἀρχίζει ἐκεῖ ὅπου τελειώνουν οἱ κοσμικοὶ νόμοι. Ὅταν ἡ δικαιοσύνη θαμπώνεται στὴ θέα τοῦ χρυσαφιοῦ, ὅταν ξεφαντώνει μισθωμένη στὴν ἀνηθικότητα, ὅταν οἱ δυνατοὶ μὲ τὰ ἀνοσιουργήματά τους χλευάζουν τὴν ἀδυναμία της καὶ ἀνθρώπινος φόβος δένει τὰ χέρια τῆς ἐξουσίας, τότε τὸ θέατρο παίρνει σπαθὶ καὶ ζυγαριὰ καὶ σέρνει τὰ ἀδικήματα μπροστὰ στὴν ἕδρα ἑνὸς φοβεροῦ δικαστῆ... χιλιάδες ἀδικήματα ποὺ ἡ ἐξουσία ἀνέχεται, τὰ τιμωρεῖ τὸ θέατρο... Ὁ χλευασμὸς κ' ἡ περιφρόνηση πληγώνουν τὴν περηφάνεια τοῦ ἀνθρώπου βαθύτερα ἀπ' ὅ,τι βασανίζει τὴ συνείδησή του ἡ ἀποστροφή. Ἡ δειλία μας κρύβεται σὰν τὸ σκουλήκι μπροστὰ στὸ φοβερό, ὅμως ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ δειλία μᾶς παραδίνει στὸ κεντρὶ τῆς σάτιρας".

Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν ἐδῶ, τόσο στὸ Μπρὲχτ ὅσο καὶ στὸ Χόχουτ, πρόκειται γιὰ θεατρικὰ ἔργα ποὺ πρέπει κανεὶς ν' ἀποκαλέσει "ἔργα τάσης" (4) — ἄλλωστε καὶ τὰ ἴδια αὐτὸ τὸ χαραχτηρισμὸ ἐπιδιώκουν. Δηλώνουν ὅτι ἔχουν ἕνα συγκεκριμένο ἐξωκαλλιτεχνικὸ στόχο καὶ ὅτι τὰ καλλιτεχνικὰ μέσα ὑποτάσσονται σ' αὐτὸ τὸν προτρεπτικὸ διδαχτικὸ σκοπό. Πάντως ἀποτελεῖ προκατάληψη τὸ νὰ χρησιμοποιεῖ κανεὶς ἐκ τῶν προτέρων μὲ ἀρνητικὴ ἔννοια τὸν ὅρο "ἔργα τάσης". Ἡ προκατάληψη αὐτὴ ἀπορρέει ἀπὸ τὰ ἀξιολογικὰ κριτήρια ποὺ 'χει μιὰ ποιητικὴ προσανατολισμένη ἀποκλειστικὰ στὴν αἰσθητικὴ ποὺ παραδέχεται μόνο τὴν αὐτόνομη ὁλοκλήρωση τοῦ ἔργου τέχνης, κ' ἡ ὁποία ἐπικράτησε γιὰ μεγάλο διάστημα, ἰδιαίτερα στὴ μετακλασικὴ Γερμανία, χωρὶς ὡστόσο νὰ θεμελιώσει ἕνα ὑπεριστορικὸ δεσμευτικὸ κανόνα. Καὶ ὁ Βίλχελμ Μπαῖλ-

(3) Μπέρτολτ Μπρέχτ: Ποιήματα 2. Μετάφραση ἀπὸ τὰ γερμανικὰ Πέτρου Μάρκαρη. Ἔκδ. "Κείμενα", Ἀθήνα 1970, σελ. 64 - 65.

(4) Σ.τ.Μ: ἀπόδοση τοῦ ὅρου Tendenzstücke.

σε ἀκόμα, παρόλο ποὺ ὑποστηρίζει τὸν ποιητικὸ προσανατολισμὸ τῶν "Ὑφαντουργῶν" τοῦ Χάουπτμαν, καὶ παρὰ τὴ διπλή του πολεμικὴ ἐναντίον τῶν "φανατικῶν τῆς τάσης" καὶ τῶν "φανατικῶν τῆς ἀντικειμενικότητας", βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ αὐτῆς τῆς προκατάληψης ἐφόσον ταυτίζει τὸ "δογματικὸ" μὲ τὸ "παραταξιακὸ" καὶ ζητᾶ ἀπὸ τὸν ποιητὴ τὴ μεγάλη οὐδετερότητα τοῦ παρατηρητῆ ποὺ βλέπει τὰ πράγματα ἀπὸ ψηλά: "Μιλῶ γιὰ "τάση", ὅταν σ' ἕνα ἔργο τέχνης προβάλλεται ἀπερίφραστα ἕνας ὁρισμένος δρόμος σὰν ὁ μόνος ποὺ ὁδηγεῖ στὴν εὐτυχία· κι αὐτὴ τὴν τάση τὴ θεωρῶ πιστοποιητικὸ φτώχειας τοῦ ποιητῆ, τὸ ὁποῖο ἀναγκαστικὰ μειώνει τὴν ἀξία τοῦ ἔργου τέχνης. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ τὸν ἀληθινὸ καὶ μεγάλο ποιητή, εἶναι νὰ μὴν ἀντιμετωπίζει τὸν κόσμο δογματικά, ἀλλὰ παρατηρώντας τον. Ὁ παρατηρητὴς ὀφείλει κατὰ κάποιο τρόπο νὰ βρίσκεται πάντοτε πάνω ἀπὸ κάθε παράταξη. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, τὸ πιὸ λαμπρὸ παράδειγμα ποὺ ἔχουμε εἶναι ὁ Γκαῖτε". Τὸ "ἔργο τάσης" θὰ σκοπεύει πάντα πέρα ἀπὸ τὸ πεδίο ἑνὸς ἔργου τέχνης, ποὺ, κλεισμένο στὰ ὅριά του, χαραχτηρίζεται ἀπὸ ἀμερόληπτη αὐτάρκεια· θ' ἀπευθύνεται ἄμεσα στὴν ἐξωκαλλιτεχνικὴ πραγματικότητα μὲ διδαχτικὴ πρόθεση. Ἡ λογοτεχνική του στάθμη ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ μέγεθος τῆς τάσης ποὺ κλείνει μέσα του σὰν πρόθεση. Ἂν ἡ τάση αὐτὴ εἶναι τόσο περιορισμένη ὥστε νὰ μὴν ἐπιδιώκει ἄλλο ἀπὸ τὴν ἐπιβολὴ ἑνὸς βραχύπνοου ὁμαδικοῦ συμφέροντος, ἂν ἀπομονώνεται ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας, τότε ὑποτιμᾶ τὸ λογοτεχνικὸ προϊὸν μέχρι μηδαμινότητας. Ἀντίθετα, ἂν ἔχει κοινὸ ἐνδιαφέρον καὶ πλατὺ κοινωνικὸ ὁρίζοντα ὥστε νὰ σκοπεύει μ' ἐπιτυχία ἕνα νευραλγικὸ σημεῖο τῆς ἐποχῆς καί, ἐπειδὴ αὐτὸ ἀντιδρᾶ μὲ πόνο, νὰ κάνει τὴ διάγνωση πὼς εἶναι ἄρρωστο, τότε πρόκειται γιὰ ἕνα λογοτεχνικὰ νόμιμο "ἔργο τάσης" ὕψιστης ἱστορικῆς σημασίας.

Τάση τοῦ Μπρὲχτ εἶναι ν' ἀποδείξει τὴ δυνατότητα ἀλλαγῆς καὶ νὰ δείξει μὲ διαλεκτικὸ καλλιτεχνικὸ τρόπο τὴν ἀναγκαιότητα ἀλλαγῆς τῆς πραγματικότητας, σὰν κοινωνικῆς πραγματικότητας, μὲ γνώμονα τὴ μαρξιστικὴ εἰκόνα τῆς ἱστορίας. Ἂν παρατηρήσει κανεὶς προσεχτικά, διαπιστώνει ὅτι ἡ τάση τοῦ Χόχουτ ξεχωρίζει. Τὰ μέσα μιᾶς διδαχτικῆς μὲ τάσεις ἐπικές, ὅπως ἐκεῖνος τὰ χρησιμοποιεῖ, δὲν ἀποβλέπουν ἄμεσα σὲ κοινωνικὴ ἐφαρμογὴ μὲ τὴν ἔννοια μιᾶς ἐπαναστατικῆς πράξης τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου — στὸν "Ἀντιπρόσωπο" τουλάχιστον — ἀλλά, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ἐπιδιώκουν ἐπανάσταση τῆς συνείδησης, ἀκριβέστερα: τῆς χριστιανικῆς συνείδησης. Εἶναι ἕνας ἠθικολόγος μὲ θεολογικὲς τάσεις, ποὺ, παρόλη τὴν καταθλιπτικὴ εἰκόνα τῆς ἱστορικῆς πραγματικότητας, ἐπιμένει στὴν ὑπευθυνότητα τοῦ ἀτόμου, καὶ θεωρεῖ τὸ ἄτομο μονάδα δεδομένη καὶ ὑπολογίσιμη, κι ὄχι ὅπως ὁ Μπρὲχτ ἁπλὸ γέννημα τῶν συνθηκῶν, ποὺ μελλοντικὰ μόνο θὰ μπορέσει, μὲ τὴν ἐπανάσταση, νὰ μεταβληθεῖ σὲ προϊόν, ποὺ ὁ ἴδιος ἔφτιαξε. Στὴν περίπτωση τοῦ "Ἀντιπρόσωπου" πρόκειται γιὰ ἕνα ἔργο πολιτικὰ στρατευμένου καὶ διδαχτικοῦ θεάτρου ἐπικῶν τάσεων μὴ-μαρξιστικῆς καὶ μὴ-σοσιαλιστικῆς προέλευσης.

Ὁ Χόχουτ θέτει θέμα γιὰ συζήτηση. Δὲν ἐννοεῖ τὸ παρελθὸν ἀλλὰ τὸ παρόν. Προϋποθέτει ὅτι οἱ ἐνέργειες τοῦ παρόντος δέχονται κάθε φορὰ ἄμεση ἐπίδραση τῆς κατοπινῆς ἐχτίμησης τοῦ παρελθόντος. Φέρνει συνεργοὺς καὶ μεταγενέστερους, ξανὰ ἀντιμέτωπους μὲ τὸ πρόσφατο ἱστορικὸ παρελθόν, στὸ ὁποῖο ἡ καλυμμένη νομικὰ ἀποστέρηση τῶν δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου κ' ἡ ἀνήκουστη μαζικὴ ἀνθρωποκτονία διαδραματίστηκαν μπροστὰ στὰ μάτια τῆς δῆθεν πολιτισμένης ἀνθρωπότητας, γιὰ νὰ θέσει σὲ συζήτηση — ὅπως σωστὰ διατύπωσε ὁ Πισκάτορ — τὴν ἄποψη ὅτι: "Ὅλοι οἱ συνεργοὶ εἶχαν τὴ δυνατότητα ν' ἀποφασίσουν κι ὅτι στὴν πραγματικότητα ἀποφάσισαν — ἔστω καὶ μὴ παίρνοντας ἀπόφαση".

Μορφολογικά, τὸ ἔργο τοῦ Χόχουτ φέρνει τὴ σφραγίδα μιᾶς καυστικῆς σάτιρας· τὸ ἱστορικὸ ὑλικὸ παρατίθεται μὲ τὰ καθιερωμένα σατιρικὰ μέσα τῆς ὑπερβολῆς καὶ τῆς ἀπογυμνωτικῆς ἀφαιρετικῆς ὄξυνσης, γιὰ νὰ σπάσει ἐπιθετικὰ τὴ σιωπὴ ποὺ παραλύει καὶ ταυτόχρονα κατευθύνει τὴν ἱστορία, γι' αὐτὸ κ' εἶναι ἐπικίνδυνη. Αὐτὸ τὸ ἔργο βασίζεται ἀποκλειστικὰ σὲ ντοκουμέντα, οἱ πρόσθετες "στιγμιαῖες ἱστορικὲς ἀνταύγειες" ἀποτελοῦν ἀναπόσπαστο συστατικὸ μέρος κι ὄχι περιττὴ προσθήκη· ὡστόσο, κανένα ἀπὸ τὰ γεγονότα πάνω στὰ ὁποῖα στηρίζεται δὲν ἀποδίδεται ὅπως στὰ βιβλία ἱστορίας. "Τὴν πραγματικότητα τὴ σεβάστηκα βέβαια — λέει ὁ Χόχουτ — ἀλλὰ τὴν ξεσκούριασα". Κι ἀνατρέχει στὸ Σίλλερ, λέγοντας ὅτι "ὁ δραματουργὸς δὲ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσει κανένα στοιχεῖο τῆς πραγματικότητας ὅπως τὸ βρίσκει, ὅτι γιὰ νὰ 'ναι τὸ ἔργο του ἀληθινὸ σὰ σύνολο, πρέπει σ' ὅλα του τὰ μέρη νὰ 'ναι ἰδεατό. "Γι' αὐτὸ ὁ συγγραφέας τοῦ "Ἀντιπρόσωπου" ἀνακατεύει, χωρὶς ἐνδοιασμοὺς καὶ συνειδητά, ἱστορικὰ πρόσωπα μὲ φανταστικά, ἱστορικὰ γεγονότα μὲ πλασματικά, ὄχι γιατὶ θέλει νὰ ξαναζωντανέψει τὸ παρελθόν, ἀλλὰ γιὰ νὰ παραδειγματίσει τὸ παρὸν μὲ τὴ σατιρικὴ ἀπόδοση καὶ τὴν καλοζυγισμένη ἀφήγηση. Ὅπως ὁ Μπρέχτ, ἔτσι κι ὁ Χόχουτ διασπᾶ τὶς σκηνὲς καὶ τὴν ἐξέλιξη παρεμβάλλοντας ἐπικὰ στοιχεῖα καὶ σχόλια, "γιὰ νὰ μπορέσει τὸ κοινὸ ποὺ 'ναι κι αὐτὸ διχασμένο, νὰ παρεμβληθεῖ μὲ τὴ δική του κρίση". Ὁ θεατὴς δὲν πρέπει μὲ κανένα τρόπο νὰ συμφωνεῖ σ' ὅλα, ἀλλά, ἀντίθετα, νὰ συνεισφέρει καὶ νὰ συγκρίνει τὶς δικές του γνώσεις, εἴτε πρόκειται γιὰ προσωπικὴ ἐμπειρία ἢ ἀντίληψη, εἴτε γιὰ προκατάληψη. Ὄχι μόνο ἔχει τὸ δικαίωμα, ἀλλὰ καὶ πρέπει ν' ἀγανακτεῖ, φτάνει μόνο νὰ τὸν παρακινήσουν νὰ ἐπανεξετάσει τὴν ὑπόθεση, ἡ ὁποία ἐπιβαρύνει καὶ δηλητηριάζει παρὸν καὶ μέλλον ὅταν μπεῖ στὸ συρτάρι τῶν "διεκπεραιωμένων" καὶ χαθεῖ στὴ λησμονιά.

Πῶς διαμόρφωσε τὸ ὑλικό του ὁ νεαρὸς κι ἀσυμβίβαστος χριστιανο-διαμαρτυρόμενος ἠθικολόγος, ποὺ ἀφιέρωσε τὸ ἔργο του σὲ δυὸ δολοφονημένους καθολικοὺς ἱερεῖς γιὰ νὰ ταράξει ξανὰ τὸ 1963 τὴ συνείδηση μιᾶς κοινωνίας ποὺ χαίρεται τὴν εἰρήνη, τὰ καλὰ τῆς δημοκρατίας, τὸ ἀναδημιουργημένο κράτος δικαίου, τὴν τεχνικὴ ἐξέλιξη κ' εὐημερία; Ἐδῶ δὲ θ' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ μειονεκτήματα τοῦ ἔργου ποὺ χωρὶς ἀμφιβολία ὑπάρχουν. Ἡ

Ο ΤΡΕΝΤΑΛ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Ἰταλιώτικες ἀγγειογραφίες τοῦ Ἀρχαίου Δράματος

Ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ διαπρεπεῖς ἀρχαιολόγους τοῦ καιροῦ μας, ὁ καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Βικτόριας στὴν Αὐστραλία Α. Ντέηλ Τρένταλ ἤρθε κ' ἔμεινε περισσότερο ἀπὸ ἕνα μήνα στὴν Ἀθήνα. Ἔχει ἀφιερώσει ὁλόκληρη τὴ ζωή του στὴν ἔρευνα καὶ τὴ μελέτη τῶν ἑλληνικῶν ἀγγείων τῆς Κάτω Ἰταλίας καὶ Σικελίας. Μελέτησε, ἰδιαίτερα, τὶς ἀγγειογραφίες μὲ θέματα παρμένα ἀπὸ τοὺς Μύθους καὶ τὴν πραγμάτωσή τους στὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ Δράμα. Ἡ συμβολή του στὴ διαφώτιση τῆς ἱστορίας τοῦ Ἀρχαίου Θεάτρου εἶναι πιὰ ἀναγνωρισμένη. Στὰ 1967 παρουσίασε "Τὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα τῆς Λουκανίας, τῆς Καμπανίας καὶ τῆς Σικελίας". Σύντομα θὰ ἐκδόσει "Τὰ ἀγγεῖα τῆς Ἀπουλίας". Μοναδικὴ εἶναι "Ἡ εἰκονογραφία τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ Δράματος" ὅπου — μὲ τὴ συνεργασία τοῦ καθηγητῆ T. B. L. Webster — παρουσιάζει, ὑπομνηματισμένες, διακόσιες ἀγγειογραφίες μὲ παραστάσεις ἔργων τοῦ Ἀρχαίου Θεάτρου. Ὁ καθηγητὴς Τρένταλ ἔδωσε δυὸ ἀποκαλυπτικὲς διαλέξεις, στὴν αἴθουσα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας: Στὶς 28 τοῦ Γενάρη, γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ Δράματος στὰ ἀγγεῖα τῆς Κάτω Ἰταλίας καί, στὶς 2 τοῦ Φλεβάρη, γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Μυθολογίας καὶ τῶν δοξασιῶν γιὰ τὴ μεταθανάτια ζωὴ στὰ Κάτω - Ἰταλιώτικα ἀγγεῖα. Ἐπίσης, ὁ καθηγητὴς Τρένταλ ἔδωσε, στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἕξη μαθήματα γι' ἀρχαιολόγους κι ἄλλους εἰδικούς. Σ' ἀνταπόδωση, οἱ ἀθηναῖοι δημοσιογράφοι, ποὺ... συνεντευξιάζονται μὲ κάθε ἐγχώριο κι ἀλλοδαπὸ *τσακλοκούδουνο*, ἀγνόησαν τελείως τὴν παρουσία ἑνὸς τόσο σημαντικοῦ ἐπιστήμονα, εἰδικευμένου στὸ ἑλκυστικὸ θέμα τῆς εἰκονογραφίας τοῦ ἀρχαίου Δράματος! Μοναδικὴ ἐξαίρεση, ἡ ἀρχαιολόγος Ἀθηνᾶ Γ. Καλογεροπούλου ποὺ ἔκανε σωστὴ παρουσίαση στὶς δυὸ ὁμιλίες του. Τὸ "Θέατρο" ἤρθε σ' ἐπαφὴ μὲ τὸ διαπρεπῆ ἀρχαιολόγο κ' ἐξασφάλισε ἕνα ἄρθρο του πλούσια εἰκονογραφημένο μὲ σκηνὲς Ἀρχαίου Δράματος ἀπὸ ἀγγεῖα τῆς Κάτω Ἰταλίας.

γλώσσα τῶν· προσώπων δὲν ἀνταποκρίνεται βέβαια ἀπόλυτα στὶς ποιητικὲς ἀξιώσεις ποὺ προβάλλει τὸ ἔργο, δὲν εἶναι πάντα μιὰ πλασματικὴ πραγματικότητα ποὺ 'χει βρεῖ ἔκφραση στὸ ρυθμό· σὲ μερικὰ σημεῖα παραμένει ἁπλῶς πεζὸ καθημερινὸ κείμενο διατυπωμένο σὲ στίχους ("σιλλερικὸ πάθος χωρὶς σιλλερικὴ γλώσσα", ὅπως εἶπε ὁ Γιόαχιμ Κάιζερ). Δὲ συγκρίνεται μὲ τὶς γλωσσικὲς καινοτομίες καὶ τὴ γλωσσικὴ ἔνταση τοῦ Μπρέχτ. Ἔπειτα, ὄχι σπάνια, ἡ σάτιρα τοῦ Χόχουτ γλιστράει στὸ ὑπερβολικὰ κοινότοπο, ἔντονα προσωπικό, ἐπαρχιακό, δὲν ἔχει μεγάλες ἀξιώσεις. Τὸ ὅτι ἡ μορφὴ τοῦ Πάπα δὲν ἔχει κύρος, τὸ ὅτι εἶναι μιὰ μορφὴ χωρὶς μεγάλη πνοή, δὲν ἐντείνει τὴ σάτιρα, ἀλλά, ἀντίθετα, τὴ μετριάζει. Ἐδῶ πρέπει ὡστόσο νὰ γίνει ἡ ἑξῆς διάκριση: τὸ ὅτι δὲν ὑπογραμμίζεται ἡ τραγικότητα τῆς μορφῆς τοῦ Πάπα — ὅπως πολλὲς φορὲς τὸ ζήτησαν οἱ κριτικοί — εἶναι θέμα σύλληψης τοῦ συγγραφέα, γι' αὐτὸ κ' εἶναι κάτι τὸ ἀπαραίτητο. Ἄλλωστε, τὸ συγγραφέα δὲν τὸν ἐνδιαφέρει νὰ σβήσει τὴν ἐνοχὴ καὶ τὴν προσωπικὴ εὐθύνη γιὰ τὰ ὅσα ἔγιναν, ἀποδίδοντάς τα στὴν "τραγικὴ ἀναγκαιότητα", ἀλλὰ νὰ τιμήσει τὸν ἄνθρωπο μέσω τῆς ἐνοχῆς — πράγμα ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀκόλουθη φράση τοῦ Μπρέχτ: "Ἐδῶ, ὁ αὐτόπτης μάρτυρας δὲν ἔχει δεισιδαιμονία, δὲν ἀφήνει τοὺς θνητοὺς στὸ ἔλεος τῶν ἄστρων, ἀλλὰ μόνο τῶν σφαλμάτων τους".

Ὡστόσο οἱ ἐπιμέρους ἀδυναμίες τοῦ ἔργου δὲν ἐπισκιάζουν καθόλου τὴν ἐντυπωσιακὴ σκηνική του δύναμη, μὲ τὴν ὁποία κάνει ἐπίκαιρες συγκρούσεις κι ἀποφάσεις βαρυσήμαντες, χρησιμοποιώντας ἀλλεπάλληλες δραματικὲς εἰκόνες καὶ σκέψεις, οὔτε τὴ μορφολογικὴ καὶ θεματολογική του συμβολὴ στὸ σύγχρονο θέατρο "σὰν ἠθικὸ ἵδρυμα". Ἂν προσέξει κανεὶς τὴ γενικὴ δομὴ καὶ διάρθρωση τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου, διαπιστώνει ὅτι ἡ δομὴ τῆς φανταστικῆς πλοκῆς δὲν παρεκκλίνει ἀρχικὰ ἀπὸ κείνη τοῦ δραματικοῦ θεάτρου ψευδαισθήσεων. Τὰ γεγονότα μᾶς ὁδηγοῦν ἀπὸ τὸ Βερολίνο, τὸν Αὔγουστο τοῦ 1942 (1η πράξη), στὴ Ρώμη, 2 Φλεβάρη 1943 (2η πράξη), καὶ πάλι στὴ Ρώμη, 16 καὶ 17 Ὀχτώβρη (3η πράξη), καὶ πάλι στὴ Ρώμη, μιὰ βδομάδα ἀργότερα (4η πράξη) καὶ τέλος, περίπου μιὰ βδομάδα ἀργότερα, στὸ Ἄουσβιτς (5η πράξη). Ἡ σκηνικὴ διάρθρωση τοῦ συνόλου μοιάζει νὰ ἐπιδιώκει μιὰ κλασικὴ τεκτονικὴ μορφή: Τρεῖς ἀπὸ τὶς σκηνὲς τῆς πρώτης, τρίτης καὶ πέμπτης πράξης ἐναλλάσσονται κι ἀνταποκρίνονται συμμετρικὰ μὲ μιὰ μόνο σκηνὴ γιὰ ὅλη τὴ δεύτερη καὶ μιὰ γιὰ ὅλη τὴν τέταρτη πράξη, καὶ ποὺ ἀπὸ τὴν πλευρά τους πάλι βρίσκονται σ' αὐστηρὴ συνάρτηση μεταξύ τους (εἶναι οἱ σκηνὲς τῶν ἡγετῶν τῆς ἐκκλησίας, στὴ Ρώμη, στὸ σπίτι τοῦ Φοντάνα καὶ στὸ παπικὸ μέγαρο). Ἡ κύρια ὑπόθεση, ποὺ συνδέει τὴ μοῖρα τοῦ Γκέρσταϊν μὲ κείνη τοῦ πάτερ Ρικάρντο, τοῦ μοναχικοῦ χριστιανοῦ στὸ Βατικανό, ποὺ παλεύει μὲ τὴν πολιτικὴ ἐκκλησία, καὶ τοῦ μοναχικοῦ χριστιανοῦ τῶν Ἓς Ἓς, ποὺ πολεμάει ἐναντίον τῶν φονιάδων — αὐτὴ ἡ κύρια ὑπόθεση εἶναι μιὰ δραματικὴ πλοκὴ τοῦ θεάτρου, ψευδαισθήσεων, εἶναι μιὰ πραγματικὰ ὅλο πάθος πράξη ἀνταρσίας ποὺ ἀνήκει στὴ σιλλερικὴ παράδοση (ὅπως ὁ Πόζα μπροστὰ στὸ βασιλιὰ Φίλιππο ἢ ὁ Κὰρλ Μὼρ πλάι στὸ Φρὰντς κι ἀνάμεσα στοὺς ληστές, ὅπως σ' ἕνα σύγχρονο "Στρατόπεδο τοῦ Βάλλενσταϊν"), μὲ ἥρωες συνεπεῖς καὶ ὁλοκληρωμένους σὰ χαραχτῆρες, μὲ μύθο πέρα γιὰ πέρα αἰτιολογημένο, — ἔκθεση, κορύφωση, καταστροφή. Μιὰ τραγικὴ δραματικὴ ἔνταση συγκρατεῖ τὴν ἐξέλιξη ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὣς τὸ τέλος, ἡ ἑνότητα προσώπου καὶ συνείδησης παραμένει, σ' ἀντίθεση μὲ τὶς διαλεκτικὰ διχασμένες μορφὲς τῶν ἔργων τοῦ Μπρέχτ.

Αὐτὴ ὅμως ἡ δραματική, ἡ γεμάτη πάθος πλοκή, ποὺ παροτρύνει τὸ θεατὴ — κεντρίζοντας τὴ χριστιανικὴ καὶ ἠθική του συνείδηση — νὰ συμμερίζεται καὶ νὰ συμπάσχει, εἶναι ἐνσωματωμένη σὲ μιὰ δράση - πλαίσιο, πού, μ' ὅλα τὰ τεχνικὰ μέσα τῆς ἀποστασιοποίησης καὶ τῆς κατάλυσης τῶν ψευδαισθήσεων, προκαλεῖ τὸ κοινὸ νὰ κρατήσει κριτικὴ ἀπόσταση, ὁδηγεῖ "στὴν ἀποβολὴ τῶν ψευδαισθήσεων γιὰ χάρη τῆς συζήτησης". Ἕνα δραματικό, παράφορο περιστατικὸ τοῦ θεάτρου ψευδαισθήσεων βρίσκεται στὸ ἐπίκεντρο τῆς σκηνῆς "συζητήσεων" τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου. Φαίνεται πὼς μὲ τὸ συνταίριασμα αὐτὸ ὁ συγγραφέας ἐπιδιώκει νὰ ἐκπληρώσει τὸ διδαχτικό του σκοπό. Στὸ σύνολό του τὸ ἔργο εἶναι ἔτσι φτιαγμένο ὥστε νὰ μποροῦν νὰ ἐντείνουν καὶ νὰ συμπληρώνουν τὸ ἕνα τ' ἄλλο συγκίνηση καὶ σκέψη, πάθος καὶ σάτιρα, προσωπικὴ θυσία καὶ κριτικὸς ἔλεγχος τῶν κοινωνικῶν αἰτίων, ὁμολογία καὶ ξεμασκάρεμα. Ἂν ἡ δραματικὴ πλοκὴ κάνει τὸ θεατὴ νὰ συμμερίζεται τὰ δρώμενα, ἡ ἐπικὴ ἀποστασιοποίηση δημιουργεῖ ἄμεση σχέση μὲ τὴν ἐξωκαλλιτεχνικὴ πολιτικὴ πραγματικότητα καὶ προκαλεῖ τὸ θεατὴ νὰ κάνει κριτική, νὰ πάρει θέση καὶ νὰ ἀποφασίσει.

Τὰ καλλιτεχνικὰ τεχνικὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Χόχουτ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό, μᾶς εἶναι γνωστὰ ἀπὸ τὸν Πισκάτορ καὶ τὸ Μπρέχτ: παρεμβολὴ σχολίων, πληροφοριακὲς εἰσαγωγές, συλλογισμοὺς στὶς πράξεις καὶ τὶς εἰκόνες τοῦ ἔργου, ποὺ ἀποτελοῦν συνδετικὸ κρίκο μὲ τὶς "ἱστορικὲς ἀνταύγειες", προσωπικὲς δηλώσεις τοῦ συγγραφέα, ποὺ παρουσιάζεται σὰν ἀφηγητής, μιλάει σὲ πρῶτο πρόσωπο, κι ἀπευθύνεται ἄμεσα στὸ κοινό, προβλέψεις, ἀναφορὰ σὲ ἱστορικὲς πηγὲς καὶ ντοκουμέντα, ἀναλύσεις χαραχτήρων, στὶς ὁποῖες ἡ μορφὴ διαθλᾶται σὰ νὰ περνᾶ μέσα ἀπὸ παραμορφωτικὸ καθρέφτη, περιγραφὴ φωτογραφιῶν κι ἀποσπάσματα ἀπὸ προσωπικὰ ἡμερολόγια. Ἡ πραγματικότητα ἔξω ἀπὸ τὸ θέατρο — παρελθόν, παρὸν καὶ μέλλον — εἶναι πάντα παρούσα μέσα ἀπὸ τοὺς στοχασμοὺς τοῦ ἀφηγητῆ. Ὅπως ὅταν λέγεται γιὰ τὸν καθηγητὴ Χὶρτ στὴ σκηνὴ τοῦ Γιεγκερκέλλερ (Σημ. τ. Μ. ὄνομα πανδοχείου) "Ἀφοῦ σήμερα ἀσκεῖ τὴν ἰατρική του τέχνη μ' ἄλλο ὄνομα, ἂς τοῦ ἀφήσουμε ἐδῶ τὸ πραγματικό του" ἢ γιὰ τὸ μοίραρχο τῶν Ἓς Ἓς στὴ Ρώμη: "Ὁ λοχίας λέγεται Βίτσελ καὶ τὸ 1943 ἔμοιαζε μὲ τοὺς περισσότερους ἀπὸ τοὺς τριανταπεντάρηδες συμπατριῶτες του, ὅπως τὸ 1960 μοιάζει στοὺς περισσότερους πενηντάρηδες σὰν Ἀνώτερος Ἐπιθεωρητὴς τῆς Δημοτικῆς Διοίκησης τῆς πόλης D. Τὸ 1959 εἶναι ἕνας ἀξιόπιστος πολίτης. Ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴν τάξη τὸν κάνει ν' ἀντιπαθεῖ τὸ ἴδιο τὶς νεοναζιστικὲς μηχανορραφίες ὅσο καὶ τὶς ἀπεργίες ἢ τὸ σπάσιμο ἑνὸς ἀγωγοῦ νεροῦ". Σ' ἕνα μονόλογο τοῦ Πάπα στὴν τέταρτη πράξη, ὁ Χόχουτ προσθέτει στὸ σχόλιο ποὺ παρεμβάλλει τὴ λακωνικὴ χρονολόγηση: "Ἔγινε στὴν Εὐρώπη μεταξὺ 1941 - 1944" πετυχαίνοντας ἔτσι τὴν ἐπικὴ - ἱστορικὴ ἀποστασιοποίηση μέσα σὲ μιὰ σκηνικὴ ροὴ ἐντονώτατης συναισθηματικῆς συμμετοχῆς. Στὴν εἰσαγωγὴ στὴν 5η πράξη διαβάζουμε: "Ἀκόμα καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι σήμερα μποροῦμε νὰ ἐπισκεφτοῦμε τὸ Ἄουσβιτς ὅπως καὶ τὸ Κολοσσαῖο, δὲ μᾶς πεῖθει γιὰ τὸ ὅτι πρὶν 17 χρόνια ἱδρύθηκε στ' ἀλήθεια στὸν κόσμο μας τὸ τεράστιο αὐτὸ ἐργοστασιακὸ συγκρότημα μὲ ταχτικὴ σιδηροδρομικὴ συγκοινωνία, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ μποροῦν φυσιολογικοὶ ἄνθρωποι, ποὺ τώρα κερδίζουν τὸ ψωμί τους σὰν ταχυδρόμοι, εἰρηνοδίκες, κηδεμόνες ἀνηλίκων, ἐμποροὶ ἀντιπρόσωποι, συνταξιοῦχοι, διευθυντὲς ὑπουργείων ἢ γυναικολόγοι, νὰ σκοτώνουν τοὺς συνανθρώπους τους".

Στὰ βοηθητικὰ ἐπικὰ μέσα ἀπομάκρυνσης καὶ ἀποστασιοποίησης ποὺ παρεμβάλλει ὁ Χόχουτ ἀνήκουν καὶ ἀναφορὲς στὰ λόγια τοῦ Καρδινάλιου Ταρντίνι, τοῦ Πίου τοῦ 12ου, τοῦ Κίρκεγκωρ, τοῦ Φρανσουὰ Μωριάκ, ποὺ ἔχουν μπεῖ στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου, οἱ διερευνήσεις κι ἀνασκοπήσεις μπροστὰ ἀπὸ τὶς πράξεις καὶ τὶς διάφορες σκηνὲς ποὺ σκοπὸ ἔχουν νὰ παροτρύνουν τὸ θεατὴ νὰ ἐπανεξετάσει τὰ ντοκουμέντα, νὰ τὰ κρίνει καὶ νὰ τὰ συγκρίνει. Στὰ μέσα αὐτὰ ἀνήκουν κ' οἱ παροιμίες, οἱ ἐπιγραφές, ἀκόμα κ' οἱ τίτλοι τῶν διαφόρων πράξεων (ἢ καλύτερα τῶν κεφαλαίων τῆς ἀφήγησης) "Ἡ ἐντολή", "Οἱ καμπάνες τοῦ Ἁγίου Πέτρου", "Ἡ δοκιμασία", "Ἡ μεγάλη ἄρνηση", "Ἄουσβιτς ἢ τὸ ἐρώτημα περὶ Θεοῦ" εἶναι οἱ πέντε τίτλοι. Ὁ τέταρτος, "Ἡ μεγάλη ἄρνηση" (il gran rifiuto) εἶναι κατὰ λέξη ἀπόσπασμα ἀπ' τοὺς στίχους τοῦ Ντάντε. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὰ γλωσσικὰ σήματα κ' οἱ ὑπαινιγμοὶ σκοπὸ ἔχουν ὄχι μόνο νὰ ὑποδηλώσουν κατὰ τὴν ἐχτίμηση τῶν γεγονότων ποὺ περιγράφονται τὴν τάση τοῦ συγγραφέα ἀλλὰ καὶ νὰ προδιαγράψουν τὰ μελλούμενα, νὰ θυμίσουν τὰ περασμένα, νὰ δημιουργήσουν κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὰ γεγονότα, παραδίνοντάς τα στὴ σκέψη, στὴν κριτικὴ καὶ στὸν ἠθικὸ στοχασμό.

"Φυλάξου ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο ποὺ 'χει τὸ Θεό του στὸν οὐρανό": μ' αὐτὰ τὰ λόγια τοῦ Μπέρναρ Σῶ ἀρχίζει ἡ καταθλιπτικὴ σκηνὴ στὴν Ἕδρα τοῦ διπλωματικοῦ ἐκπρόσωπου τοῦ Πάπα στὸ Βερολίνο. Πρὶν ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ πανδοχείου (Jägerkeller) ὑπάρχουν οἱ φράσεις τῶν Ὄττο Φλάκε καὶ Γκότφριντ Μπέν: "Μόνο τὰ πόδια τους τοὺς κάνουν νὰ ξεχωρίζουν ἀπὸ τ' αὐτόματα" καὶ "ἡ κορωνίδα τῆς δημιουργίας εἶναι τὸ γουρούνι ὁ ἄνθρωπος". Οἱ στίχοι ἀπὸ τὴ "Θεία Κωμωδία"

τοῦ Ντάντε τοποθετοῦν τὰ γεγονότα σ' ἕνα πλατύτερο ἱστορικὸ πεδίο. Ὁ θεατὴς πρέπει νὰ θυμηθεῖ ἢ νὰ τοῦ θυμίσουν ὅτι ὁ Ντάντε, ὁ μεγάλος χριστιανὸς ποιητής, τοποθέτησε τοὺς περισσότερους Πάπες του στὴν κόλαση, μόνο δύο στὸ καθαρτήριο, καὶ στὸν οὐρανὸ μονάχα ἕνα. Στὴ συνείδησή μας πρέπει νὰ διατηρεῖται ζωντανὴ ἡ σκέψη ὅτι ὅλα αὐτὰ διαδραματίστηκαν πρόσφατα, σχεδὸν μπροστὰ στὰ μάτια μας. Παρόμοια γεγονότα ἔγιναν καὶ στὸ μακρινὸ παρελθόν. Καὶ στὸ μέλλον, ἴσως μᾶς βροῦν ἐξίσου φριχτὲς καταστάσεις. Στὸ χέρι μας εἶναι νὰ τὶς ἐμποδίσουμε· ἐξαρτᾶται ἀπ' τὴ συνείδησή μας, ἀπὸ τὴν κριτικὴ ποὺ θὰ ἀσκήσουμε ἐκ τῶν ὑστέρων, ἀπὸ τὶς σημερινές μας ἀποφάσεις.

Γιὰ τὴν ἐπικὴ δομὴ καὶ τὴ διδαχτικὴ τάση τοῦ ἔργου, σημασία ἔχει, τὰ σήματα καὶ σχόλια ποὺ ἀναφέραμε ν' ἀποχτήσουν μὲ κάποιο τρόπο σκηνικὸ κύρος· εἴτε χρησιμοποιώντας πανώ, ἀφίσες, προβολές, κινηματογραφικὲς ταινίες, ὁμιλητὲς πάνω στὴ σκηνὴ ἢ ἀπὸ τὰ παρασκήνια, εἴτε παρεμβάλλοντας φωνὲς ἀπὸ μαγνητόφωνο. Ἂν, σύμφωνα μὲ τὶς ὑποδείξεις τοῦ συγγραφέα, μερικὲς μορφὲς χωριστοῦν σ' ὁμάδες, ἀνὰ δυό, τρεῖς ἢ τέσσερις, κ' ἑρμηνευτοῦν ἀπ' τὸν ἴδιο ἠθοποιό, τότε ὁ ἠθοποιὸς ἔχει τὴ δυνατότητα καὶ τὸ καθῆκον νὰ παίζει τὰ πρόσωπα ποὺ ὑποδύεται ἀποστασιοποιημένα, νὰ ἐκφράζει κατὰ τὴν κατάδειξη καὶ τὶς δικές του ἐπιφυλάξεις καὶ κρίσεις καὶ ταυτόχρονα νὰ συσχετίζει διάφορα πρόσωπα, ξεμασκαρεύοντάς τα. Ἡ τεχνικὴ αὐτή, ὄχι μόνο δείχνει ὅτι "στὴν ἐποχὴ τῆς ὑποχρεωτικῆς στρατιωτικῆς θητείας, δὲ σημαίνει ὁπωσδήποτε ἐπίτευγμα ἢ σφάλμα ἢ ἁπλῶς θέμα χαρακτήρα νὰ φοράει κανεὶς τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη στολὴ καὶ νὰ 'ναι μὲ τὸ μέρος τῶν δημίων ἢ τῶν θυμάτων". Μιὰ τέτοια σατιρικὴ - εἰρωνικὴ μέθοδος καθὼς κ' οἱ ἀντίστοιχοι συλλογισμοὶ κι ὁδηγίες ἐπιδιώκουν νὰ προκαλέσουν πάνω ἀπ' ὅλα τὴν ἀγανάκτηση τοῦ θεατῆ καὶ νὰ τοῦ θυμίσουν πὼς μονάχα ἡ ἀτομικὴ συνείδηση κ' ἡ ἀπόφασή της κάνουν τὸν ἄνθρωπο πρόσωπο ἀπαραγνώριστο.

Τὸ πρόβλημα τῆς πειστικῆς παρουσίασης γεγονότων, ποὺ, ναὶ μὲν εἶναι ἀληθινὰ τεκμηριωμένα, ἀλλὰ εἶναι ταυτόχρονα καὶ τόσο φοβερά, ποὺ ξεπερνοῦν τὴ δύναμη τῆς παραστατικῆς ἱκανότητας, τὰ ὅρια τῆς φαντασίας τοῦ ἀνθρώπου καὶ ποὺ πρέπει νὰ φαίνονται ἀπίστευτα, ἀπασχόλησε τὸ Χόχουτ ἰδιαίτερα κατὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς φριχαλεότητας τοῦ Ἄουσβιτς, στὴν 5η πράξη. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ τῆς λογοτεχνικῆς μεσολάβησης — ποὺ δὲν εἶναι μόνο μιὰ μορφολογικὴ ὄψη τοῦ ἴδιου τοῦ θέματος — τὸ συμπεριέλαβε στὶς εἰσαγωγικὲς σημειώσεις τῆς τελευταίας πράξης, γράφοντας: "Κοινὸ χαρακτηριστικὸ τῶν πιὸ βαρυσήμαντων γεγονότων καὶ ἀνακαλύψεων τῆς ἐποχῆς μας εἶναι οἱ ὑπερβολικές τους ἀπαιτήσεις ἀπ' τὴν ἀνθρώπινη παραστατικὴ ἱκανότητα. Καμιὰ φαντασία δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ συλλάβει κανεὶς τὰ γεγονότα τοῦ Ἄουσβιτς, τὴν καταστροφὴ τῆς Δρέσδης, τῆς Χιροσίμα, τὰ ἐρευνητικὰ ταξίδια στὸ διάστημα ἢ ἔστω τὴ βιομηχανικὴ ἀνάπτυξη καὶ τὰ ρεκὸρ ταχύτητας. Ὁ ἄνθρωπος δὲ μπορεῖ πιὰ νὰ συλλάβει τὰ ὅσα κατορθώνει. Γι' αὐτὸ μᾶς ἀπασχόλησε πολὺ τὸ πρόβλημα ἂν καὶ πῶς θὰ πρέπει νὰ παρουσιάσουμε τὸ Ἄουσβιτς σ' αὐτὸ τὸ ἔργο. Ὁ νατουραλισμὸς τοῦ ντοκουμέντου δὲν ἀποτελεῖ πιὰ κανόνα γιὰ τὸ στύλ. Μιὰ τόσο τονισμένη μορφὴ σὰν τὸ γιατρό, ποὺ δὲν ἔχει ἀστικὸ ὄνομα, οἱ μονόλογοι κ.ἄ. ὑποδηλώνουν ὅτι δὲν ἐπιδιώχτηκε μίμηση τῆς πραγματικότητας· τὸ ἴδιο λοιπὸν ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ σκηνικό. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ πάλι μᾶς φάνηκε ἐπικίνδυνο νὰ ἐνεργήσουμε στὸ δράμα ὅπως λ.χ. ὁ Σελὰν στὸ ἀριστουργηματικό του ποίημα "Φούγκα τοῦ θανάτου", ὅπου ἀποδίδει ἐντελῶς μεταφορικὰ τὴ θανάτωση τῶν Ἑβραίων στοὺς θαλάμους ἀερίων:

"μαῦρο γάλα τοῦ πρωινοῦ, τὸ πίνουμε [τὸ βράδυ,
τὸ πίνουμε μεσημέρι καὶ πρωὶ
τὸ πίνουμε τὴ νύχτα...".

Γιατὶ ὅσο μεγάλη κι ἂν εἶναι ἡ ὑποβολὴ ποὺ ἀναδίνουν λέξεις κ' ἦχος, οἱ μεταφορὲς καλύπτουν ὡστόσο τὸ ἐφιαλτικὸ κυνισμὸ αὐτῆς τῆς πραγματικότητας ποὺ 'ναι ὑπερβολικὴ — τόσο ὑπερβολική, ὥστε ἡ ἐντύπωση τοῦ μὴ πραγματικοῦ, ποὺ μᾶς δίνει νὰ συμβαδίζει, ἀπὸ σήμερα κιόλας, 15 χρόνια μετὰ τὰ γεγονότα, μὲ τὴν ἔτσι κι ἀλλιῶς ἔντονη τάση μας νὰ βρίσκουμε αὐτὴ τὴν πραγματικότητα ἀπίστευτη, σὰ θρύλο ἢ παραμύθι τῆς Ἀποκάλυψης. Αὐτὸς ὁ κίνδυνος ἐντείνεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς ἀποστασιοποίησης".

Καὶ μὲ τὶς δυὸ λοιπὸν τεχνοτροπίες, ὁ Χόχουτ βλέπει τὸν κίνδυνο νὰ μὴ μπορέσει ν' ἀνταποκριθεῖ στὴν ἀπάνθρωπη πραγματικότητα ἀπὸ σκηνῆς: τόσο μὲ τὸ μεταφορικὸ στυλιζάρισμα ὅσο καὶ μὲ τὸ νατουραλισμὸ τοῦ ντοκουμέντου. Τὸ πρόβλημα τῆς δεικτικῆς ἀποστασιοποίησης τὸ ἀντιμετωπίζει ξανὰ κ' ἐντελῶς διαφορετικὰ ἀπὸ τὸ Μπρέχτ. Κ' οἱ δυό τους βέβαια ἀποβλέπουν στὸ νὰ μεταβάλλουν τὸ λίγο ἢ καὶ καθόλου γνώριμο κι ὄχι ἀντιληπτό, σὲ γνώριμο. Γιὰ νὰ τὸ πετύχει αὐτὸ ὁ Μπρέχτ, μεταβάλλει τὸ αὐτονόητο σ' ἀβέβαιο, ἀφήνει τὸ γνώριμο νὰ φανεῖ ξένο. Ὁ συγγραφέας τοῦ "Ἀντιπρόσωπου" ὅμως αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ κάνει νοητὸ τὸ ἀδιανόητο, πιστευτὸ τὸ πραγματικὸ ποὺ μοιάζει φανταστικό, μὴ - πραγματικὸ — μιὰ διαδικασία ἀποστασιοποίησης μ' ἀντίστροφη, θὰ λέγαμε, κατεύθυνση: τὸ τερατῶδες (καὶ γι' αὐτὸ μακρινὸ κι ὄχι δεσμευτικὸ) πρέπει, μὲ τὴν ἀποστασιοποίηση, νὰ γίνει καταπιεστικὰ κοντινό, κατανοητό, τὸ ἀπίστευτο νὰ γίνει πιστευτό, δεσμευτικὸ σὲ συνέπειες γιὰ τὸ σήμερα. Γιὰ νὰ τὸ πετύχει, ὁ Χόχουτ χρησιμοποιεῖ ἕναν παραβολικὸ ἔντονα ἐκφραστικὸ ρεαλισμό, ποὺ τυποποιεῖ παραβολικά, ἀλλὰ καὶ παραθέτει φρικιαστικὲς λεπτομέρειες γιὰ νὰ ὑποδηλώσει τὸ φοβερὸ σ' ὅλο του τὸ μέγεθος προκαλώντας συνειρμούς. Ἔτσι, οἱ μεγάλοι μονόλογοι "Ὁ γέρος", "Ἡ γυναίκα", "Τὸ κορίτσι" εἶναι διαρθρωμένοι ὅπως ὁ ἐσωτερικὸς μονόλογος τοῦ μυθιστορήματος (monologue intérieur)· τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν ἀνατριχιαστικὴ κραυγὴ τῆς Καρλότας, ποὺ τὴν ὑποβάλλουν σὲ βασανιστήρια, γιὰ τὴν ὁποία ὁ συγγραφέας γράφει στὰ σχόλια: "Μιὰ πράξη τόσο "ἀναποστασιοποίητα" πρωτόγονα φυσική, ποὺ συντρίβει ὅλα ὅσα ἀποτολμήθηκαν μέχρι σήμερα, γιὰ νὰ ἀπομακρύνουν, νὰ στυλιζάρουν πάνω στὴ σκηνὴ τὶς τόσο κοντινὲς σ' ἐμᾶς φρικαλεότητες τῆς "τελικῆς λύσης".

Πάντως, τὸ κύριο θέμα τοῦ "Ἀντιπρόσωπου" — κι αὐτὸ ἐπιθυμῶ κλείνοντας νὰ τὸ ὑπογραμμίσω ξανὰ — δὲν εἶναι οἱ ἱστορικὲς φρικαλεότητες, τὰ ἐγκλήματα αὐτὰ καθαυτά, ἀλλὰ ἡ σχέση τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν θεσμῶν πρὸς αὐτὰ τὰ ἐγκλήματα. Ἡ σχέση αὐτὴ ξεσκεπάζεται, σ' ὅλες τὶς μορφές, ἀπὸ πολὺ ψηλὰ ὡς πολὺ χαμηλά, μὲ τὴν ἀμείλικτη σάτιρα. Ἡ σάτιρα βέβαια ὑπερβάλλει τὰ πράγματα. Ἡ πλευρά της ποὺ γεννᾶ πάντα ἐνδοιασμοὺς εἶναι ὅτι γιὰ νὰ πετύχει τὸ στόχο της, νὰ ἐπιδράσει, πρέπει μέσα ἀπὸ ἕνα μπερδεμένο πλέγμα αἰτίων νὰ προβάλλει μονόπλευρα ἕνα: τὸ ἐπικίνδυνο. Ὁ κίνδυνος τῆς ἱστορικῆς κατανόησης, ὡστόσο, ποὺ παίρνει ὑπόψη κάθε λεπτομέρεια, καὶ τὴν ἑρμηνεύει μέσα ἀπ' τὶς ἴδιες της τὶς προϋποθέσεις, εἶναι ἀκόμα μεγαλύτερος: παρασύρει σὲ ὑπεκφυγὲς καὶ κάνει νὰ μὴν ὑπάρχουν συνέπειες γιὰ τὴ σκέψη καὶ τὴ δράση στὸ παρόν. Γι' αὐτὸ ἐδῶ μὲ τὴ στρατευμένη συγκέντρωση τῆς προσοχῆς σ' ἕνα παραδειγματικὸ μοντέλο, κι ἀδιαφορώντας γιὰ τὴ μορφὴ τῆς διαστρέβλωσης τῆς ἱστορίας, ἀντιτάσσεται στὴ δικαιολογία "τὰ καταλαβαίνω ὅλα, σημαίνει τὰ συγχωρῶ ὅλα" ἕνα ἀποφασιστικὸ "Τὰ συγχωρῶ ὅλα, σημαίνει δὲν καταλαβαίνω τίποτα".

Ἡ προκλητικὴ ἠθικὴ αὐστηρότητα τοῦ Χόχουτ ὁδήγησε πάντως στὴν ἐπανάληψη τῆς διαδικασίας, μιᾶς διαδικασίας στοχασμοῦ γιὰ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον: Καὶ ὅπως μᾶς διαβεβαιώνει ὁ Πισκάτορ, ποὺ εἶναι βέβαια κατατοπισμένος, τὸ 1963, δηλαδὴ στὴν ἀρχὴ ἀκόμα ἑνὸς ἀναδρομικοῦ κριτικοῦ συλλογισμοῦ, ὁ ὁποῖος σήμερα μόνο μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν κριτικὸ κίνημα. Μόνος αὐτός, μὲ φωνὴ ποὺ δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ παρακούσει, ἀπὸ μιὰ σκηνὴ ποὺ 'ναι λαϊκὸς ἄμβωνας καὶ ἠθικὸ ἵδρυμα, μιὰ σκηνὴ ποὺ αὐτὸς μετάτρεψε καὶ πάλι σὲ πολιτικὸ δικαστικὸ βῆμα, ἔκανε ἔκκληση στὴ συναίσθηση τῆς προσωπικῆς καὶ κοινωνικῆς εὐθύνης, προκαλώντας τὸν ἄνθρωπο ν' ἀντιμετωπίσει τὶς σύγχρονες καὶ μελλοντικὲς ἱστορικὲς ἐξελίξεις καλύτερα προετοιμασμένος, μὲ πιότερη δυσπιστία, καὶ χωρὶς νὰ ἐμπιστεύεται καμιὰ αὐθεντία, ἂν δὲν τὴν κρίνει προηγουμένως. Γιατί, χωρὶς νὰ ὁδηγεῖ σὲ παρανοήσεις, θυμίζει σὲ κάθε χριστιανικὴ ἢ ἄλλη συνείδηση, πὼς στὶς κρίσιμες καταστάσεις, στὶς πιὸ δύσκολες στιγμὲς ἐσωτερικῆς ἀνάγκης καὶ ἀπόφασης εἶναι ὁλομόναχη, καὶ ἀκριβῶς ὅταν χρειάζεται ὁδηγίες, δὲν πρέπει νὰ ἐλπίζει σὲ ἀξιόπιστες ὁδηγίες μιᾶς ὁποιασδήποτε αὐθεντίας, ὅτι κανένας ἀντιπρόσωπος δὲ μπορεῖ νὰ τὴν ἀπαλλάξει ἀπὸ τὴν ἀπόφαση καὶ νὰ τὴν ἐκπροσωπήσει στὴ μοναχική της θέση.

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Οἱ σελίδες τῆς *Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως* τοῦ " Θεάτρου " φτάσανε πιὰ στὸ στόχο τους. Δὲν ὑπάρχει κανένα Προεδρικὸ Διάταγμα, καμιὰ Πράξη Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου, κανένας Νόμος καὶ καμιὰ Ἀπόφαση, ποὺ νὰ 'χει ἐνδιαφέρον γιὰ ἕνα ἐλεύθερο πνευματικὸ ἄνθρωπο ἢ ἕναν ἁπλὸ φιλότεχνο, καὶ νὰ μὴν ἀποθησαυρίζεται στὶς σελίδες αὐτές. Ἐχτὸς ἀπὸ τὰ θέματα τοῦ Θεάτρου, παρακολουθεῖται ὅ,τι ἀναφέρεται στὴ Μουσική, τὸ Χορό, τὸν Κινηματογράφο, τὰ Γράμματα, τὶς Πλαστικὲς Τέχνες, τὴν Ἀρχαιολογία, τὴν προστασία τοῦ πολιτιστικοῦ μας περιβάλλοντος — ἕνα σωρὸ ἄλλα θέματα. Τὰ περιεκτικὰ ὑπότιτλα διευκολύνουν, ἐλπίζουμε, τὸν ἀναγνώστη σὲ μιὰ γρήγορη πρώτη κατατόπιση. Σειρά, τώρα, τῶν ἀναγνωστῶν γιὰ παρατηρήσεις : Τί θὰ 'θελαν νὰ προστεθεῖ καὶ τί νὰ λείψει.

ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

83 ΑΤΟΜΑ ΕΠΙ 3.340 ΜΕΡΕΣ ΕΚΤΟΣ ΕΔΡΑΣ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 309 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 13/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. 2005/252.

Περὶ ἐγκρίσεως ἡμερῶν κινήσεως ἐκτὸς ἕδρας, καθ' ὑπέρβασιν προσωπικοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει τὰς διατάξεις :

α) τοῦ ἄρθρου 15 τοῦ ὑπ' ἀριθ. 65/73 Ν.Δ/τος " περὶ δαπανῶν κινήσεως τῶν τακτικῶν δημοσίων, ὑπαλλήλων ".

β) Τῶν ὑπ' ἀριθ. 175/73 καὶ 267/74 Ν.Δ/των " περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων ".

γ) Τοῦ ὑπ' ἀριθ. 216/74 Ν.Δ. " περὶ συστάσεως Ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως ".

δ) Τῶν ὑπ' ἀριθ. 16911/73 καὶ 4415/74 ἀποφάσεων τοῦ Πρωθυπουργοῦ " περὶ καθορισμοῦ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἐπιτρεπομένων ἡμερῶν παραμονῆς ἐκτὸς ἕδρας τῶν πολιτικῶν δημοσίων ὑπαλλήλων κινουμένων δι' ἐκτέλεσιν ὑπηρεσίας ".

ε) Τῆς ὑπ' ἀριθ. Δ.Α. 7/2/3/1/2.1.75 ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ " περὶ καθορισμοῦ ἁρμοδιοτήτων τῶν Ὑφυπουργῶν, Γεν. Γραμματέων ὡς καὶ τῶν ἀνωτάτων καὶ ἀνωτέρων ὑπαλλήλων τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως " καὶ

στ) Τὴν ὑπ' ἀριθ. ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Α/Φ 34/7340/13.2.1975 πρότασιν τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ἀποφασίζομεν :

ΕΓΚΡΙΝΟΜΕΝ τὴν ἐκτὸς ἕδρας παραμονὴν μετὰ δικαιώματος ἀποζημιώσεως, ὡς αὕτη καθορίζεται διὰ τοῦ ἄρθρου 14 τοῦ Ν.Δ. 65/73 " περὶ δαπανῶν κινήσεως τῶν τακτικῶν δημοσίων πολιτικῶν ὑπαλλήλων ", ὀγδοήκοντα τριῶν (83) ἀτόμων τῆς κινητῆς θεατρικῆς Σκηνῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἐπὶ τρεῖς χιλιάδας τριακοσίας τεσσαράκοντα (3.340) ἡμέρας, δι' ἅπαντας, καθ' ὑπέρβασιν τῶν ὧν δικαιοῦνται, ἀναδρομικῶς ἀπὸ 4.6.74 ἕως 26.8.74, διὰ τὴν κίνησίν των εἰς Βόρειον Ἑλλάδα, πρὸς παρουσίασιν θεατρικῶν ἔργων.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 28 Φεβρουαρίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΑΛΛΗΣ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 266 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 28/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. 2004/251

Περὶ ἐγκρίσεως ἡμερῶν κινήσεως ἐκτὸς ἕδρας, καθ' ὑπέρβασιν, ὑπαλλήλων τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :...

Ἐγκρίνομεν τὴν ἐκτὸς ἕδρας παραμονὴν μετὰ δικαιώματος ἀποζημιώσεως ὡς αὕτη καθορίζεται διὰ τοῦ ἄρθρου 14 τοῦ Ν.Δ. 65/73 " περὶ δαπανῶν κινήσεως τῶν τακτικῶν δημοσίων πολιτικῶν ὑπαλλήλων " τῶν κάτωθι ἀναφερομένων ἠθοποιῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἐπὶ τὰς ἔναντι αὐτῶν ἀναγραφομένας ἡμέρας, πλέον τῶν ὧν δικαιοῦνται, ἀναδρομικῶς, διὰ τὴν κίνησίν των, πρὸς ἐκτέλεσιν ὑπηρεσίας, ἤτοι :

1. Κάκιας Παναγιώτου ἐπὶ τεσσαράκοντα δύο (42) ἡμέρας, ἀπὸ 15.5.74 ἕως 20.8.74.

2. Παντ. Ζερβοῦ, ἐπὶ ἑβδομήκοντα τρεῖς (73) ἡμέρας, ἀπὸ 15.5.74 ἕως 6.7.74 καὶ ἀπὸ 23.7.74 ἕως 20.8.74.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 21 Φεβρουαρίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΑΛΛΗΣ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 266 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 28/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. 2006/253

Περὶ ἐγκρίσεως ἡμερῶν κινήσεως ἐκτὸς ἕδρας, καθ' ὑπέρβασιν, ὑπαλλήλων τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :...

Ἐγκρίνομεν τὴν ἐκτὸς ἕδρας παραμονὴν μετὰ δικαιώματος ἀποζημιώσεως, ὡς αὕτη καθορίζεται διὰ τοῦ ἄρθρου 14 τοῦ Ν.Δ. 65/73 " περὶ δαπανῶν κινήσεως τῶν τακτικῶν δημοσίων πολιτικῶν ὑπαλλήλων ", τῶν κάτωθι ἀναφερομένων ὑπαλλήλων τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἐπὶ τὰς ἔναντι αὐτῶν ἀναγραφομένας ἡμέρας, πλέον τῶν ὧν δικαιοῦνται, ἀναδρομικῶς, κατὰ τὸ ἀπὸ 18.7.74 ἕως 3.9.74 χρονικὸν διάστημα, διὰ τὴν κίνησίν των πρὸς ἐκτέλεσιν ὑπηρεσίας, ἤτοι :

1. Γαλανάκη Κων/νου, ἐπὶ τεσσαράκοντα τέσσαρας (44) ἡμέρας.

2. Κλώνη Κλ., ἐπὶ τριάκοντα ἐννέα (39) ἡμέρας.

3. Κορνάρου Χαρ., ἐπὶ εἴκοσι μία (21) ἡμέρας.

4. Χονδρογιάννη Ἀντων., ἐπὶ τεσσαράκοντα ἑπτὰ (47) ἡμέρας.

5. Τσίτσου Νικ., ἐπὶ τεσσαράκοντα τρεῖς (43) ἡμέρας.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 21 Φεβρουαρίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΑΛΛΗΣ

" Περὶ καθιερώσεως ἐπ' ἀμοιβῇ ἐργασίας ὑπαλλήλων τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου κατὰ τὰς Κυριακὰς καὶ ἐξαιρεσίμους ἡμέρας ". (Ἀριθ. 16109/6224/14 - 2 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β'. ἀριθ. 216/22 - 2 - 75

" Περὶ παρατάσεως ἀπὸ 1/4 - 30/6/75 τῆς ἰσχύος τῆς ὑπ' ἀριθ. 16109/6224/14 - 2 - 1975 ἀποφάσεως, δι' ἧς ἐνεκρίθη ἡ ἐπ' ἀμοιβῇ ἐργασία κατὰ τὰς Κυριακὰς καὶ ἐξαιρεσίμους ἡμέρας τῶν ὑπαλλήλων τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ὑπὸ τὰς αὐτὰς ὡς καὶ πρότερον προϋποθέσεις ". (Ἀριθ. 48861/6576/14 - 4 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 436/24 - 4 - 75

ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΠΑΡΑ ΛΙΓΟ... Ο ΧΟΥΝΤΙΚΟΣ !

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 320 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 15/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. Α/Φ26/6150

Περὶ τροποποιήσεως τῆς ὑπ' ἀριθ. 43016/23.9.1974 ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

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.

2. Τὸ ἄρθρον 5 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 " περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγχωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ. " (ΔΕΚ 249/Α'/17.9.1974).

3. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 43016/23.9.74 ἡμετέραν ἀπόφασιν " περὶ διορισμοῦ μελῶν

Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς" (ΦΕΚ 923/Β'/23 - 9.74), καὶ

4. Τὴν ἀπὸ 3ης Φεβρουαρίου 1975 ἐπιστολὴν τοῦ Σόλωνος Μιχαηλίδη, ἀποφασίζομεν :

Τροποποιοῦμεν τὴν ἐν τῷ σκεπτικῷ ὑπ' ἀρ. 43016/23.9.74 ἡμετέραν ἀπόφασιν καὶ ὁρίζομεν ὡς Πρόεδρον τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς τὸν Ἀντίοχον Εὐαγγελᾶτον ἀντὶ τοῦ ἄχρι τοῦδε Σόλωνος Μιχαηλίδη. Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 15 Μαρτίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 379 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 7/4/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. Α/15135

Περὶ ἀποδοχῆς παραιτήσεως τοῦ Προέδρου τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς.

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.

2. Τὸ ἄρθρον 5 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγχωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.1974).

3. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 43016/23.9.1974 ἡμετέραν ἀπόφασιν "περὶ διορισμοῦ μελῶν Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς" (ΦΕΚ 923/Β/23.9.1974).

4. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 6150/15.3.1975 ἡμετέραν ἀπόφασιν "περὶ τροποποιήσεως τῆς ὑπ' ἀριθ. 43016/23.9.1974 ὁμοίας καὶ

5. Τὴν ἀπὸ 3ης Ἀπριλίου 1975 ἐπιστολὴν παραιτήσεως τοῦ Ἀντιόχου Εὐαγγελάτου, ἀποφασίζομεν :

Ἀποδεχόμεθα τὴν ἀπὸ 3ης Ἀπριλίου 1975 ὑποβληθεῖσαν ἡμῖν αἴτησιν παραιτήσεως τοῦ Ἀντιόχου Εὐαγγελάτου καὶ ἀπαλλάσσομεν τοῦτον τῶν καθηκόντων του, ὡς Προέδρου τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 5 Ἀπριλίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Π. ΚΑΤΣΕΛΗΣ ΚΑΙ Λ. ΖΩΡΑΣ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 417 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 19/4/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. Α/Φ26/18003

Περὶ ὁρισμοῦ Προέδρου καὶ μέλους Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς.

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.

2. Τὸ ἄρθρον 5 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγχωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.1974).

3. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 43016/23.9.1974 ἡμετέραν ἀπόφασιν "περὶ διορισμοῦ μελῶν Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς" (ΦΕΚ 923/Β/23.9.1974), καὶ

4. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 6150/15.3.1975 ἡμετέραν ἀπόφασιν "περὶ τροποποιήσεως τῆς ὑπ' ἀριθ. 43016/23.9.1974 ὁμοίας" ἀποφασίζομεν :

Ὁρίζομεν ὡς Πρόεδρον τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς τὸν ἐκ τῶν μελῶν αὐτῆς Πέλον Κατσέλην καὶ μέλος τὸν Λεωνίδαν Ζώραν, Δ/ντὴν Ὀρχήστρας.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 18 Ἀπριλίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ Β. Ε.

ΝΕΟ ΜΕΛΟΣ Δ.Σ. ΣΤΟ Κ.Θ.Β.Ε.

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 334 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 22/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. Α/9249

Περὶ τροποποιήσεως ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν "περὶ διορισμοῦ μελῶν Δ.Σ. Κ.Θ.Β.Ε.".

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Συμβουλίων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 207/1974.

2. Τὸ ἄρθρον 3 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγχωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 240/Α/17.9.1974).

3. Τὸ Ν.Δ. 4370/1964 "περὶ ἱδρύσεως Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος καὶ ρυθμίσεως ζητημάτων τινῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς".

4. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 43029/23.9.74 ἀπόφασιν τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν "περὶ διορισμοῦ μελῶν Διοικητικοῦ Συμβουλίου Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος" (ΦΕΚ 936/Β/26.9.74) καὶ

5. Τὴν ἀπὸ 18ης Φεβρουαρίου 1975 ἐπιστολὴν τοῦ μέλους τοῦ ὡς ἄνω Διοικητικοῦ Συμβουλίου Στυλιανοῦ Νέστορος ἀποφασίζομεν :

1. Τροποποιοῦμεν τὴν ἐν τῷ σκεπτικῷ ὑπ' ἀριθ. 43029/23.9.74 ἡμετέραν ἀπόφασιν καὶ ὁρίζομεν ὡς μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος τὸν Γεώργιον Κουμβακάλην ἀντὶ τοῦ μέχρι τοῦδε Στυλιανοῦ Νέστορος.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 12 Μαρτίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

ΑΥΤΟΤΕΛΗΣ ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ Κ.Θ.Β.Ε.

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 237 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 22/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. Γ/Φ/06/6698

Περὶ ὑπαγωγῆς τοῦ λειτουργοῦντος παρὰ τῷ Κ.Θ.Β.Ε. παραρτήματος τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου εἰς Κρατικὸν Θέατρον Βορ. Ἑλλάδος.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὰς διατάξεις τῶν ἄρθρων 4 καὶ 5 τοῦ Ν.Δ. 1715/1942 "περὶ τῶν ἐν τῷ Κράτει Ἰδιωτικῶν Δραματικῶν καὶ Μελοδραματικῶν Σχολῶν".

2. Τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 447/70 "περὶ συστάσεως Ν.Π.Δ.Δ. ὑπὸ ἐπωνυμίαν Ὀργανισμὸς Κρατικῶν Θεάτρων Ἑλλάδος (ΟΚΘΕ)".

3. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 40936/19.9.1973 ὑπουργικὴν πρᾶξιν "περὶ λειτουργίας Τμήματος Δραματικῆς Σχολῆς Ἐθνικοῦ Θεάτρου εἰς Κ.Θ.Β.Ε.".

4. Τὴν ὑπ' ἀριθ. Φ06/29707/9.7.1974 ὑπουργικὴν ἀπόφασιν "περὶ λειτουργίας Τμήματος Α καὶ Β τάξεων Δραματικῆς Σχολῆς Ἐθνικοῦ Θεάτρου παρὰ τῷ Κ.Θ.Β.Ε.".

5. Τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγχωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ.".

6. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 342/321—6/6.2.1975 ἔγγραφον τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου "περὶ αὐτονομίας λειτουργίας παραρτήματος Δραματικῆς Σχολῆς Ε.Θ. παρὰ τῷ Κ.Θ.Β.Ε.", ἀποφασίζομεν :

Τροποποιοῦμεν τὴν ὑπ' ἀριθ. 40936 ὑπερθεν ὑπουργικὴν πρᾶξιν καὶ ἐγκρίνομεν ὅπως τὸ λειτουργοῦν παράρτημα τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου παρὰ τῷ Κρατικῷ Θεάτρῳ Βορείου Ἑλλάδος ἀποσπασθῇ ἐκ τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ ὑπαχθῇ ὀργανικῶς εἰς τὸ Κρατικὸν Θέατρον Βορείου Ἑλλάδος.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 22 Φεβρουαρίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

ΟΙ ΕΚΤΟΣ ΕΔΡΑΣ ΤΟΥ Κ.Θ.Β.Ε.

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 262 Β' τεῦχος τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως τῆς 28/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

'Αριθ. 2080/265

Περὶ ἐγκρίσεως ἡμερῶν κινήσεως ἐκτὸς ἕδρας, καθ' ὑπέρβασιν, Γεν. Δ/ντοῦ Κ.Θ.Β.Ε.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

'Εχοντες ὑπ' ὄψει τὰς διατάξεις :...

'Εγκρίνομεν τὴν ἐκτὸς ἕδρας παραμονὴν μετὰ δικαιώματος ἀποζημιώσεως, ὡς αὕτη καθορίζεται διὰ τοῦ ἄρθρου 14 τοῦ Ν.Δ. 65/73 " περὶ δαπανῶν κινήσεως τῶν τακτικῶν δημοσίων πολιτικῶν ὑπαλλήλων ", τοῦ Γεν. Διευθυντοῦ τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος Μίνωος Βολανάκη, ἐπὶ πέντε (5) ἡμέρας, ἀναδρομικῶς, κατὰ τὸν μῆνα 'Ιανουάριον 1975, πλέον τῶν ὧν δικαιοῦται καὶ ἐπὶ δέκα πέντε (15) ἡμέρας, κατὰ τὸν μῆνα Φεβρουάριον, τμηματικῶς, πλέον τῶν ὧν δικαιοῦται, διὰ τὴν κίνησίν του, πρὸς ἐκτέλεσιν ὑπηρεσίας.

'Η τελικὴ ἔγκρισις ἡμῶν διὰ τὸν μῆνα Φεβρουάριον 1975, θέλει παρασχεθῆ μετὰ τὸ πέρας τῆς ὡς ἄνω μετακινήσεως, βάσει νεωτέρας προτάσεως.

'Η παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις τῇ 21 Φεβρουαρίου 1975

'Ο 'Υπουργὸς
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΑΛΛΗΣ

" Περὶ καθορισμοῦ ἀποζημιώσεως διὰ τὴν ἐκτὸς ἕδρας παραμονὴν τοῦ Καλλιτεχνικοῦ καὶ Τεχνικοῦ Προσωπικοῦ τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε.) ('Αριθ. 11001/1776/22 - 4 - 75).

('Η ἀποζημίωση καταβάλλεται ἀνάλογα μὲ τὶς ἀποδοχὲς ποὺ καθορίζονται σὲ 7 κλίμακες γιὰ τοὺς ἀμειβόμενους μὲ μηνιαῖο μισθὸ καὶ σὲ 3 κλίμακες γιὰ τοὺς ἀμειβόμενους μὲ ἡμερομίσθιο).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 427/22 - 4 - 75

" Περὶ ἐγκρίσεως τῆς ἐκτὸς ἕδρας παραμονῆς μετὰ δικαιώματος ἀποζημιώσεως ἐνενήκοντα (90) ἀτόμων τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος, διὰ τὴν κίνησίν των εἰς πόλεις τῆς Θεσσαλίας καὶ Μακεδονίας διὰ σειρὰν παραστάσεων, κατὰ τὸ ἀπὸ 10 Μαρτίου 1975 ἕως 31 Μαΐου 1975 χρονικὸν διάστημα ". ('Αριθ. 2721/314/14 - 3 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 439/25 - 4 - 75

ΑΜΟΙΒΕΣ ΥΠΗΡ. ΣΥΜΒΟΥΛΙΩΝ ΣΤΑ ΤΡΙΑ ΚΡΑΤΙΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 281 Β' τεῦχος τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 6/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ἀπόφαση :

'Αριθ. 16393/6227

Περὶ καθορισμοῦ ἀμοιβῆς μελῶν 'Υπηρεσιακῶν Συμβουλίων 'Εθνικοῦ Θεάτρου καὶ 'Εθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς.

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

'Εχοντες ὑπ' ὄψει :...

1. Καθορίζομεν ἀπὸ τῆς συγκροτήσεως τῶν 'Υπηρεσιακῶν Συμβουλίων 'Εθνικοῦ Θεάτρου καὶ 'Εθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς (8.10.74) τὴν ἀμοιβὴν συμμετοχῆς εἰς τὰς συνεδριάσεις αὐτῶν ὡς ἀκολούθως :

α) Τῶν προέδρων καὶ τῶν μελῶν εἰς δραχμὰς χιλίας ὀκτακοσίας (1.800).

β) Τῶν εἰσηγητῶν εἰς δραχμὰς χιλίας πεντακοσίας (1.500).

γ) Τῶν γραμματέων εἰς χιλίας (1.000).

2. Εἰς τοὺς ἀναπληρωτὰς καταβάλλεται ἀμοιβὴ κατὰ λόγον συμμετοχῆς τούτων εἰς τὰς συνεδριάσεις τῶν συμβουλίων, μειουμένης ἀναλόγως τῆς ἀμοιβῆς τῶν ἀναπληρουμένων. 'Η ὡς ἄνω ἀμοιβὴ καταβάλλεται μηνιαίως ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν ὅτι θὰ λάβῃ χώραν μία (1) τοὐλάχιστον συνεδρίασις δι' ἕκαστον τῶν ὡς ἄνω Συμβουλίων.

'Η παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις τῇ 26 Φεβρουαρίου 1975

Οἱ 'Υπουργοὶ
Πολιτισμοῦ καὶ 'Επιστημῶν
ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Οἰκονομικῶν
ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 348 Β' τεῦχος τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 27/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

'Αριθ. 30753/6379

" Περὶ καθορισμοῦ ἀμοιβῆς μελῶν 'Υπηρεσιακοῦ Συμβουλίου Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος ".

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

'Εχοντες ὑπ' ὄψει :...

'Αποφασίζομεν : 1. Καθορίζομεν ἀπὸ τῆς συγκροτήσεως τοῦ 'Υπηρεσιακοῦ Συμβουλίου τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος (20.11.74) τὴν ἀμοιβὴν συμμετοχῆς εἰς τὰς συνεδριάσεις αὐτοῦ ὡς ἀκολούθως :

α) Τοῦ Προέδρου καὶ τῶν μελῶν εἰς δραχμὰς χιλίας ὀκτακοσίας (1.800).

β) Τοῦ Εἰσηγητοῦ εἰς δραχμὰς χιλίας πεντακοσίας (1.500).

γ) Τοῦ Γραμματέως εἰς δραχμὰς χιλίας (1.000).

2. Εἰς τοὺς ἀναπληρωτὰς καταβάλλεται ἀμοιβὴ κατὰ λόγον συμμετοχῆς τούτων εἰς τὰς συνεδριάσεις τοῦ Συμβουλίου, μειουμένης ἀναλόγως τῆς ἀμοιβῆς τῶν ἀναπληρουμένων.

'Η ὡς ἄνω ἀμοιβὴ καταβάλλεται μηνιαίως ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν ὅτι θὰ λάβῃ χώραν μία (1) τοὐλάχιστον συνεδρίασις.

'Η παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις τῇ 15 Μαρτίου 1975

Οἱ 'Υπουργοὶ
Πολιτισμοῦ καὶ 'Επιστημῶν
ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Οἰκονομικῶν
ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 226 Β' τεῦχος τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 22/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση:

'Αριθ. 16110/6225

Περὶ καθορισμοῦ μηνιαίας ἀμοιβῆς Γραμματέων Διοικητικῶν Συμβουλίων καὶ Καλλιτεχνικῶν 'Επιτροπῶν.

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

'Εχοντες ὑπ' ὄψει :...

Καθορίζομεν εἰς δραχμὰς τριακοσίας πεντήκοντα (350) κατὰ συνεδρίασιν, τὴν ἀμοιβὴν τῶν Γραμματέων τῶν ὑπὸ τῶν διατάξεων τοῦ Ν.Δ. 48/74, προβλεπομένων Διοικητικῶν Συμβουλίων καὶ Καλλιτεχνικῶν 'Επιτροπῶν 'Εθνικοῦ Θεάτρου, 'Εθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς καὶ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος καὶ διὰ τέσσαρας (4) τοιαύτας, κατ' ἀνώτατον ὅριον μηνιαίως.

'Η παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις τῇ 14 Φεβρουαρίου 1975

Οἱ 'Υπουργοὶ
Πολιτισμοῦ καὶ 'Επιστημῶν
ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Οἰκονομικῶν
ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΚΗΠΟΘΕΑΤΡΩΝ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 62 Α' τεῦχος τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως τῆς 7/4/75, δημοσιεύτηκε ἡ ὑπ' ἀριθ. 61, τῆς 29ης Μαρτίου 1975, Πράξη τοῦ 'Υπουργικοῦ Συμβουλίου :

Περὶ ἐγκρίσεως λειτουργίας θερινῶν θεάτρων εἰς ἄλσος Πεδίου "Αρεως καὶ 'Εθνικὸν Κῆπον.

ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΙΚΟΝ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΝ
(ὑπὸ περιωρισμένην σύνθεσιν)

Λαβὸν ὑπ' ὄψιν :

α) Τὰς διατάξεις τῆς παρ. 2 τοῦ ἄρθρου 1 τοῦ ὑπ' ἀριθ. 917/1971 Ν.Δ/τος " περὶ ἐγκαταστάσεως Δημοσίων ἐν γένει θεαμάτων εἰς κοινοχρήστους χώρους " καὶ

β) Τὴν ὑπ' ἀριθ. 2237/6.3.1975 εἰσήγησιν τοῦ 'Υπουργοῦ Δημοσίων "Εργων, ἀποφασίζει :

'Εγκρίνει τὴν κατ' ἐξαίρεσιν λειτουργίαν διὰ δύο θερινὰς περιόδους :

α) Θερινοῦ θεάτρου παρὰ τὴν Λεωφ. 'Αλεξάνδρας ἐντὸς τοῦ ἄλσους τοῦ Πεδίου τοῦ "Αρεως.

β) 'Ετέρου παρὰ τὴν ὁδὸν Μαυρομματαίων, ὡς καὶ κέντρον Green - park ἐντὸς τοῦ αὐτοῦ ὡς ἄνω χώρου καὶ

γ) Θερινοῦ θεάτρου ἐντὸς τοῦ χώρου τοῦ 'Εθνικοῦ Κήπου παρὰ τὴν Λεωφ. 'Αμαλίας.

Αἱ θέσεις τῶν ὡς ἄνω χώρων ἐμφαίνονται εἰς τὰ συνημμένα τῇ παρούσῃ ὑπὸ κλίμακα 1:1000 καὶ 1:5000 διαγράμματα.

Ἐκδόσαν πρὸς τοῦτο τὴν παροῦσαν Πρᾶξιν, δημοσιευθησομένην διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ὁ Πρωθυπουργὸς
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ

Τὰ Μέλη: Παναγ. Παπαληγούρας, Γεώργ. Ράλλης, Δημ. Μπίτσιος, Εὐάγγ. Ἀβέρωφ - Τοσίτσας, Χριστόφ. Στράτος.

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 79 Α' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 26/4/75, δημοσιεύτηκε ἡ ὑπ' ἀριθ. 87, τῆς 23.4.1975, Πράξη τοῦ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου:

Περὶ ἀνακλήσεως τῆς ὑπ' ἀριθ. 61/1975 Π.Υ.Σ. καὶ λειτουργίας θερινῶν Θεάτρων.

ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΙΚΟΝ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΝ
(ὑπὸ περιωρισμένην σύνθεσιν)

Λαβὸν ὑπ' ὄψιν:

1. Τὰς διατάξεις τῆς παρ. 2 τοῦ ἄρθρου 1 τοῦ Ν.Δ. 917/1971 "περὶ ἐγκαταστάσεως δημοσίων ἐν γένει θεαμάτων εἰς κοινοχρήστους χώρους".

2. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 61/29.3.1975 ἀπόφασιν αὐτοῦ "περὶ ἐγκρίσεως λειτουργίας θερινῶν θεάτρων εἰς ἄλσος Πεδίου Ἄρεως καὶ Ἐθνικὸν Κῆπον" (ΦΕΚ 62/7.4.1975 τ. Α') καὶ

3. Τὴν ὑπ' ἀριθ. Γ.Γ.Δ./571/59/16.4.1975 πρότασιν τοῦ Ὑπουργοῦ Δημοσίων Ἔργων, δι' ἧς καὶ διὰ τοὺς ἐν αὐτῇ ἐπικαλουμένους λόγους, προτείνεται ἀφ' ἑνὸς μὲν ἡ μὴ λειτουργία θερινοῦ θεάτρου ἐντὸς τοῦ Ἐθνικοῦ Κήπου, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἡ δι' ἓξ (6) θερινὰς περιόδους λειτουργία δύο θερινῶν θεάτρων καὶ τοῦ Κέντρου "green park" ἐντὸς τοῦ ἄλσους τοῦ Πεδίου τοῦ Ἄρεως, ἀποφασίζει:

Ἀποδεχόμενον τὴν ὡς ἄνω πρότασιν τοῦ Ὑπουργοῦ Δημοσίων Ἔργων:

α) ΑΝΑΚΑΛΕΙ τὴν ὑπ' ἀριθ. 61/29.3.1975 (ΦΕΚ 62/7.4.1975, τ. Α') ἀπόφασιν αὐτοῦ "περὶ λειτουργίας θερινῶν θεάτρων εἰς ἄλσος Πεδίου Ἄρεως καὶ Ἐθνικὸν Κῆπον" καὶ β)

ΕΓΚΡΙΝΕΙ τὴν κατ' ἐξαίρεσιν λειτουργίαν, δι' ἓξ (6) θερινὰς περιόδους, ἑνὸς θερινοῦ θεάτρου παρὰ τὴν Λεωφόρον Ἀλεξάνδρας ἐντὸς τοῦ ἄλσους τοῦ Πεδίου τοῦ Ἄρεως καὶ ἑτέρου παρὰ τὴν ὁδὸν Μαυροματαίων, ὡς καὶ κέντρου Green park ἐντὸς τοῦ αὐτοῦ ὡς ἄνω χώρου, ὡς τὰ συνημμένα διαγράμματα.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ὁ Πρωθυπουργὸς
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ

Τὰ Μέλη: Παναγ. Παπαληγούρας, Γεωργ. Ράλλης, Δημ. Μπίτσιος, Εὐάγγ. Ἀβέρωφ—Τοσίτσας, Χριστόφ. Στράτος.

ΤΑΜ. ΣΥΝΤΑΞΕΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ

"Περὶ τροποποιήσεως καταστατικοῦ τοῦ Ταμείου Συντάξεων Ἠθοποιῶν—Συγγραφέων καὶ Τεχνικῶν Θεάτρου". (Ἀριθ. 33/1759/2 - 4 - 75).

(Ἐν τέλει τῆς παρ. 6 τοῦ ἄρθρου 43 τοῦ Καταστατικοῦ τοῦ Ταμείου Συντάξεων Ἠθοποιῶν, Συγγραφέων καὶ Τεχνικῶν Θεάτρου προστίθεται ἐδάφιον, ἔχον οὕτω:

"Τὰ κατὰ τὸ προηγούμενον ἐδάφιον ποσοστὰ 80% ἢ 90% ὑπολογίζονται ἀπὸ 1/1/1968 καὶ ἐφεξῆς, ἐπὶ τοῦ ἀντιστοίχου τεκμαρτοῦ ἡμερομισθίου τῆς ἀσφαλιστικῆς κλάσεως ἥτις ἐλήφθη ὑπ' ὄψιν διὰ τὸν καθορισμὸν τῆς συντάξεως, ἀναπροσηρμοσμένου κατὰ τὸ ὅμοιον ἀκριβῶς ποσοστὸν ἐργάτου.

Αἱ διατάξεις τοῦ προηγουμένου ἐδαφίου ἐφαρμόζονται καὶ ἐπὶ τῶν ἀπονεμηθεισῶν μέχρι τῆς ἐνάρξεως τῆς ἰσχύος τῆς παρούσης συντάξεων").

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 405/14 - 4 - 75

"Περὶ καθιερώσεως ὑπερωριακῆς ἐπ' ἀμοιβῇ ἐργασίας πέντε (5) ὑπαλλήλων τοῦ Ταμείου Συντάξεως Ἠθοποιῶν, Συγγραφέων καὶ Τεχνικῶν Θεάτρου ἐπὶ πεντήκοντα (50) ὥρας μηνιαίως δι' ἕκαστον ὑπάλληλον καὶ διὰ τὸ ἀπὸ 1/4 - ἕως 30 - 6 - 75 χρονικὸν διάστημα". (Ἀριθ. 46748/6552/18 - 4 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 448/28 - 4 - 75

Κ.Ο.Α. ΚΙ ΑΛΛΑ ΜΟΥΣΙΚΑ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 385 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 8/4/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση:

Ἀριθ. Α/14755

Περὶ συγκροτήσεως Ὁμάδος Ἐργασίας πρὸς μελέτην, σχολίασιν καὶ κρίσιν τοῦ ἐκπονηθέντος σχεδίου Ὀργανισμοῦ τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν.

Ὁ ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΩΝ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει:

1. Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

2. Τὸ ἄρθρον 19 τοῦ Ν.Δ. 825/1971 "περὶ ὀργανώσεως, λειτουργίας καὶ ἁρμοδιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως" καὶ

3. Τὰς ὑπ' ἀριθ. 5414/3 - 2 - 1975 καὶ 13234/21 - 3 - 1975 ἡμετέρας ἀποφάσεις "περὶ συγκροτήσεως Ὁμάδος Ἐργασίας", ΑΠΟΦΑΣΙΖΟΜΕΝ:

1. Συγκροτοῦμεν Ὁμάδα Ἐργασίας, πρὸς μελέτην, σχολίασιν καὶ κρίσιν τοῦ ἐκπονηθέντος σχεδίου Ὀργανισμοῦ τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν ἐκ τῶν κάτωθι:

α) Γεωργίου Καββαδία, Γενικοῦ Γραμματέως τοῦ ΥΠ.Π.Ε.

β) Γεωργίου Κουρνούτου, Γενικοῦ Διευθυντοῦ τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως Πολιτιστικῶν Ὑποθέσεων τοῦ ΥΠ.Π.Ε.

γ) Παύλου Χατζηθωμᾶ, Προϊσταμένου τῆς Διευθύνσεως Καλῶν Τεχνῶν τοῦ ΥΠ.Π.Ε.

δ) Νικολάου Ζωρογιαννίδη, Προϊσταμένου τῆς Διευθύνσεως Διοικήσεως τοῦ ΥΠ.Π.Ε.

ε) Φοίβου Ἀνωγειανάκη, Μουσικοκριτικοῦ.

στ) Χριστοδούλου Ἀποστολίδη, Ἐξάρχοντος Βιολιστοῦ, ἐπὶ βαθμῷ 2ῳ, τῆς ΚΟΑ.

ζ) Χαραλάμπους Φαραντάτου, Κορυφαίου Α', ἐπὶ βαθμῷ 3ῳ, τῆς ΚΟΑ καὶ

η) Ἀνδρέου Ροδουσάκη, Μουσικοῦ Α'., ἐπὶ βαθμῷ 4ῳ, τῆς ΚΟΑ.

2. Εἰσηγητὴς τοῦ θέματος ὁρίζεται ὁ ἐκ τῶν μελῶν κ. Νικόλαος Ζωρογιαννίδης.

3. Γραμματεὺς τῆς ὡς ἄνω Ὁμάδος Ἐργασίας ὁρίζεται ἡ Κατίνα Δαδάκη, μόνιμος ὑπάλληλος, ἐπὶ βαθμῷ 6ῳ, Α'. Κατηγορίας τοῦ Κλάδου Α1 Διοικητικοῦ τοῦ ΥΠ.Π.Ε.

4. Τὰ τῆς ἀποζημιώσεως τῶν ὡς ἄνω μελῶν θέλουσι ρυθμισθῆ συμφώνως πρὸς τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 176/1969.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 1 Ἀπριλίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

"Περὶ καθιερώσεως ὑπερωριακῆς ἐπ' ἀμοιβῇ ἐργασίας διὰ δύο (2) ὑπαλλήλους τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν, ἐπὶ τεσσαράκοντα (40) ὥρας μηνιαίως δι' ἕκαστον καὶ διὰ τὸ ἀπὸ 1.2.1975 μέχρι 31.3.75 χρονικὸν διάστημα". (Ἀριθ. 19090/623/17 - 2 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 232/22 - 2 - 75

"Περὶ ἐγκρίσεως τῆς ἐκτὸς ἕδρας παραμονῆς μετὰ δικαιώματος ἀποζημιώσεως τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ὠδείου Θεσσαλονίκης Δημητρίου Θέμελη, ἐπὶ τρεῖς (3) ἡμέρας, καθ' ὑπέρβασιν τῶν ὧν δικαιοῦται ἀναδρομικῶς κατὰ τὸν μῆνα Δεκέμβριον 1974, διὰ τὴν ἔλευσίν του ἐνταῦθα, πρὸς ἐκτέλεσιν ὑπηρεσίας". (Ἀριθ. 2007/254/20 - 2 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 262/28 - 2 - 75

"Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸ Ἑλληνικὸν Ὠδεῖον ἀδείας ἱδρύσεως καὶ λειτουργίας παραρτήματος αὐτοῦ εἰς Σκάλαν Λακωνίας καὶ ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Μεταμορφώσεως Σωτῆρος 3 μὲ τὰ κάτωθι τμήματα: 1) Ὠδικῆς, 2) Ἁρμονίας, 3) Βυζαντινῆς Μουσικῆς" (Ἀριθ. Β/Φ10/6224/21 - 2 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 237/22 - 2 - 75

ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 420 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 21/4/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση:

Ἀριθ. 13077/368.

Περὶ Κανονισμοῦ λειτουργίας Διεθνοῦς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Ὁ ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει:,

α) Τὰς διατάξεις, 1) τοῦ ἄρθρου 18 τοῦ Ν.Δ. 58/73 "περὶ μέτρων πρὸς ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφικῆς Βιομηχανίας κ.λπ.", καὶ

2) τοῦ Ν.Δ. 175/73 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων" ὡς

τοῦτο ἐτροποποιήθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/74 καὶ ἰσχύει νῦν.

β) Τὴν ὑπ' ἀρ. 32546/21.9.73 (ΦΕΚ 1154/Β/1.10.73) κοινὴν ἀπόφασιν τοῦ Πρωθυπουργοῦ καὶ τοῦ Ὑπουργοῦ τέως Ἐθνικῆς Οἰκονομίας "περὶ ὀργανώσεως ἐν Θεσσαλονίκῃ Διεθνοῦς Φεστιβὰλ Κινηματογράφου", ἀποφασίζομεν :

Ἐγκρίνομεν τὸν Κανονισμὸν λειτουργίας τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ Διεθνοῦς Φεστιβὰλ Κινηματογράφου, καταρτισθέντα βάσει τῶν ὁρισθέντων γενικῶν πλαισίων τῆς ἐν Παρισίοις ἑδρευούσης Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films ἔχοντα ὡς κατωτέρω.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως μετὰ τοῦ κειμένου τοῦ ἐγκρινομένου Κανονισμοῦ συναρμολογουμένου εἰς ἑνιαῖον κείμενον.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 9 Ἀπριλίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΝΟΦΑΓΟΣ

(Ἀκολουθεῖ ὁ Κανονισμὸς λειτουργίας τοῦ 4ου Διεθνοῦς Φεστιβὰλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ἀποτελούμενος ἀπὸ 21 ἄρθρα).

"Περὶ συγκροτήσεως τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ταμείου Ἀσφαλίσεως Ἐπιχειρηματιῶν Κινηματογράφου". (Ἀριθ. 21α/11501/16 - 4 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 436/24 - 4 - 75

"Περὶ δημοσιεύσεως εἰς τὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως τῆς ἀπὸ 24 Φεβρουαρίου 1975 Σ.Σ.Ε. τοῦ Προσωπικοῦ Κινηματογράφων ἀπάσης τῆς Χώρας". (Ἀριθ. 13377/1992/13 - 3 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 320/15 - 3 - 75

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 324 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 18/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. 11689/305

Περὶ ἐξαγωγῆς κινηματογραφικῶν καὶ τηλεοπτικῶν ταινιῶν.

Ὁ ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :

ΑΠΟΦΑΣΙΖΟΜΕΝ : Συμπληροῦντες τὴν ὡς ἄνω ὑπὸ στοιχεῖα 1β, ὑπ' ἀριθ. 39992/668/1.10.74 (ΦΕΚ 1018/Β/8.10.74) ἡμετέραν ἀπόφασιν "περὶ ἐξαγωγῆς κινηματογραφικῶν καὶ τηλεοπτικῶν ταινιῶν" προσθέτομεν εἰς τὴν παράγραφον 5 τοῦ ἄρθρου 5 δεύτερον ἐδάφιον ἔχον οὕτω :

"Δι' ὁμοίας ἀποφάσεως δύναται εἰς ἐξαιρετικὰς περιπτώσεις νὰ μειοῦται τὸ ἐν παραγρ. 1 τοῦ παρόντος ἄρθρου προβλεπόμενον κατώτατον ὅριον δικαιώματος διαθέσεως καὶ ἐκμεταλλεύσεως ἑλληνικῶν ταινιῶν ἐν τῷ ἐξωτερικῷ".

Ἡ παροῦσα, ἧς ἡ ἰσχὺς ἄρχεται ἀφ' ἧς ἴσχυσεν ἡ ὑπ' ἀριθ. 39992/668/1.10.74 ἡμετέρα, δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 6 Μαρτίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΝΟΦΑΓΟΣ

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 237 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 22/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. Α/Φ66/8870

Περὶ ἀνασυγκροτήσεως τῆς Ὁμάδος Ἐργασίας ἐπὶ θεμάτων προστασίας πνευματικῆς ἰδιοκτησίας.

Ὁ ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὸ Ν.Δ. 175/73 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/74.

2. Τὸ ἄρθρον 19 τοῦ Ν.Δ. 825/71 "περὶ ὀργανώσεως, λειτουργίας καὶ ἁρμοδιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως".

3. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 43681/27.9.74 ἀπόφασιν τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν "περὶ συγκροτήσεως Ὁμάδος Ἐργασίας διὰ τὴν μελέτην θεμάτων προστασίας πνευματικῆς ἰδιοκτησίας".

4. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 45686/8.10.74 ἀπόφασιν τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν "περὶ τροποποιήσεως τῆς ἀποφάσεως συγκροτήσεως Ὁμάδος Ἐργασίας διὰ τὴν μελέτην θεμάτων προστασίας πνευματικῆς ἰδιοκτησίας", ἀποφασίζομεν :

Ἀνασυγκροτοῦμεν τὴν Ὁμάδα Ἐργασίας ἐπὶ θεμάτων προστασίας πνευματικῆς ἰδιοκτησίας ἀποτελουμένην ἐκ τῶν κάτωθι :

α) Παναγιώτου Ζέπου, Ἀκαδημαϊκοῦ, ὡς Προέδρου.
β) Γεωργίου Μιχαηλίδη—Νουάρου, Ἀκαδημαϊκοῦ, ὡς Ἀντιπροέδρου.
γ) Τάσου Ἰωάννου, Δικηγόρου.
δ) Γεωργίου Κουμάντου, Δικηγόρου.
ε) Γεωργίου Κουρνούτου, Γενικοῦ Δ/ντοῦ Πολιτιστικῶν Ὑποθέσεων τοῦ ΥΠΠΕ καὶ
στ) Βίκτωρος Μελᾶ, Δικηγόρου, ὡς μελῶν.

Γραμματεὺς τῆς Ὁμάδος Ἐργασίας ὁρίζεται ἡ Λαμπρινὴ Σίκαλη, μόνιμος ὑπάλληλος ἐπὶ βαθμῷ 7ῳ, Α' Κατηγορίας τοῦ ΥΠΠΕ.

Ἡ θητεία τῆς ὡς ἄνω Ὁμάδος Ἐργασίας λήγει τὴν 27 Σεπτεμβρίου 1975.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 22 Φεβρουαρίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

"Περὶ καθορισμοῦ ἀποζημιώσεως μελῶν Ὁμάδος Ἐργασίας ἐπὶ θεμάτων προστασίας τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας". (Ἀριθ. 40527/1106/21 - 3 - 75).

Ἡ ἀποζημίωσις καθορίζεται ὡς ἑξῆς : α) Διὰ τὸν πρόεδρον εἰς δραχμὰς τετρακοσίας (400). β) Δι' ἕκαστον μέλος εἰς δραχμὰς τετρακοσίας (400). γ) Διὰ τὸν Γραμματέα εἰς δραχμὰς τριακοσίας (300).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 361/1 - 4 - 75

ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΑΠΟΦΑΣΕΩΝ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 434 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως τῆς 24/4/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. Α/17584

Περὶ κωδικοποιήσεως ἀποφάσεων Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν:

Ὁ 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.

2. Τὸ ἄρθρον 11 παρ. 2 τοῦ Ν.Δ. 4352/1964 "περὶ διατάξεων ἀφορωσῶν τοὺς δημοσίους ὑπαλλήλους ὡς καὶ περὶ καταργήσεως Συμβουλίων, Ἐπιτροπῶν τῶν Δημοσίων Ὑπηρεσιῶν" καὶ

3. Τὸ γεγονὸς ὅτι αἱ περὶ οὗ πρόκειται ἀποφάσεις "περὶ συγκροτήσεως Ἐπιτροπῶν ἀπονομῆς βραβείων καὶ συνταξιοδοτήσεως Καλλιτεχνῶν - Λογοτεχνῶν" δὲν ἐδημοσιεύθησαν διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, ἀποφασίζομεν :

ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΟΥΜΕΝ διὰ τοὺς ἐν τῷ σκεπτικῷ, διαλαμβανομένους λόγους τὰς κάτωθι ἀποφάσεις τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν ἀπὸ τῆς ἡμερομηνίας τῆς ὑπογραφῆς των, ἀφ' ἧς ἤρξαντο ἰσχύουσαι, ἤτοι :

α) 1295/27.5.1972 "περὶ συγκροτήσεως Πενταμελοῦς Ἐπιτροπῆς Κρίσεως διὰ τὴν ἀπονομὴν τῶν ἐθνικῶν βραβείων λογοτεχνίας".

β) 52016/20.11.1973 "περὶ συγκροτήσεως Ἐπιτροπῆς διὰ τὴν συνταξιοδότησιν Λογοτεχνῶν".

γ) 52320/22.11.1973 "περὶ συγκροτήσεως Ἐπιτροπῆς διὰ τὴν συνταξιοδότησιν Καλλιτεχνῶν".

δ) 34581/23.7.1974 "περὶ ἀνασυγκροτήσεως Ἐπιτροπῆς Κρίσεως καὶ Βραβεύσεως Θεατρικῶν Ἔργων" ὡς καὶ τὴν ὑπ' ἀριθμ. 47702/18.11.1974 ὁμοίαν "περὶ τροποποιήσεως ταύτης".

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 15 Ἀπριλίου 1975

Ὁ ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Η ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΤΟΥ κ. ΥΠΟΥΡΓΟΥ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 318 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 14/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. 30839/927

Περὶ καθιερώσεως ὑπερωριακῆς ἐπ' ἀμοιβῇ ἐργασίας εἰς δύο (2) ἀστυνομικοὺς τῆς προσωπικῆς ἀσφαλείας τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΤΩΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὰς διατάξεις τοῦ ἄρθρου 5 τοῦ Ν.Δ/τος 4548/66 "περὶ ἐνιαίου μισθολογίου τῶν Δημοσίων Ὑπαλλήλων κ.λπ.".

2. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 9250/25.2.75 πρότασιν τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.
3. Τὴν ὑπ' ἀριθ. 142/72 γνωμοδότησιν τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ ἄρθρου 4 τοῦ Ν.Δ/τος 4548/66 ἀποφασίζομεν :

Ἐγκρίνομεν τὴν καθιέρωσιν ὑπερωριακῆς ἐπ' ἀμοιβῇ ἐργασίας διὰ δύο (2) ἀστυνομικοὺς τῆς προσωπικῆς ἀσφαλείας τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ἐπὶ ἐνενήκοντα (90) ὥρας μηνιαίως δι' ἕκαστον καὶ διὰ τὸ ἀπὸ 1.1.75 μέχρι 30.6.75 χρονικὸν διάστημα.

Ἡ ὡριαία ἀποζημίωσις ὁρίζεται ἴση πρὸς τὸ ἐλάχιστον ὅριον τὸ προβλεπόμενον ὑπὸ τοῦ Ν.Δ/τος 4548/66 στρογγυλοποιούμενον εἰς τὴν ἑπομένην μονάδα.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 6 Μαρτίου 1975

Ὁ ὑπουργὸς

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ

" Περὶ συγκροτήσεως Ὑπηρεσιακῶν Συμβουλίων παρὰ τῷ ΥΠ.Π.Ε. ". (Ἀριθ. Α/19194/26 - 4 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 448/28 - 4 - 75

" Περὶ συγκροτήσεως Πειθαρχικῶν Συμβουλίων, παρὰ τῷ ΥΠ.Π.Ε ". (Ἀριθ. Α/19195/26 - 4 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 448/28 - 4 - 75

" Περὶ συστάσεως Πειθαρχικῶν Συμβουλίων παρὰ τῷ ΥΠ.Π.Ε ". (Ἀριθ. Α/19193/26 - 4 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 448/28 - 4 - 75

ΠΟΙΚΙΛΑ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 258 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 28/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. Α/ΑΦ/8850

Περὶ συγκροτήσεως Ὁμάδος Ἐργασίας συντηρήσεως τῶν μνημείων τῆς Ἀκροπόλεως Ἀθηνῶν.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :

1. Τὸ Ν.Δ. 175/73 " περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων ", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη ὑπὸ τοῦ Ν.Δ. 267/74.

2. Τὸ ἄρθρον 19 τοῦ Ν.Δ. 825/71 " περὶ ὀργανώσεως, λειτουργίας καὶ ἁρμοδιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως " καὶ

3. Τὴν ὑφισταμένην ἀνάγκην ἀμέσου ἐνάρξεως ἔργων συντηρήσεως τῶν μνημείων τῆς Ἀκροπόλεως Ἀθηνῶν, ἀποφασίζομεν :

1. Συγκροτοῦμεν παρὰ τῇ Γενικῇ Δ/νσει Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως Ὁμάδα Ἐργασίας, ἀποτελουμένην ἀπὸ τῶν κάτωθι μελῶν :

α) Γ. Μυλωνᾶ, Ἀκαδημαϊκοῦ, ὡς Προέδρου.
β) Ἰ. Μηλιάδη, διατελέσαντος ἐπὶ ἔτη Διευθυντοῦ τῆς Ἀκροπόλεως, ὡς Ἀντιπροέδρου.
γ) Ἰ. Θεοδωρακοπούλου, Ἀκαδημαϊκοῦ.
δ) Ἰ. Κοντῆ, Γενικοῦ Ἐπιθεωρητοῦ Ἀρχαίων καὶ Ἱστορικῶν Μνημείων.
ε) Κ. Κονοφάγου, Καθηγητοῦ τῆς Μεταλλογνωσίας τοῦ Ε.Μ.Π.
στ) Π. Μυλωνᾶ, Καθηγητοῦ τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν.
ζ) Χ. Μπούρα, Καθηγητοῦ τῆς Ἱστορίας τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Ε.Μ.Π.
η) Θ. Σκουλικίδη, Καθηγητοῦ τῆς Φυσικοχημείας τοῦ Ε.Μ.Π.
θ) Ἰ. Τραυλοῦ, Ἀρχιτέκτονος - Ἀρχαιολόγου.
ι) Γ. Δοντᾶ, Διευθυντοῦ Ἀκροπόλεως.

2. Χρέη Γραμματέως τῆς Ὁμάδος Ἐργασίας θέλει ἐκτελῇ ὁ ἐπὶ βαθμῷ 7ῳ μόνιμος ὑπάλληλος, Α' Κατηγορίας, τοῦ Κλάδου Α1 Διοικητικοῦ, Ἰωάννης Χρονόπουλος.

3. Ἔργον τῆς ὡς εἴρηται Ὁμάδος Ἐργασίας, ἔσται ἡ κατεύθυνσις καὶ ἐποπτεία τῶν πρὸς συντήρησιν τῶν μνημείων τῆς Ἀκροπόλεως Ἀθηνῶν ἀναγκαιούντων συστηματικῶν ἔργων.

4. Αἱ ὑπὸ τῆς ὡς ἄνω Ὁμάδος Ἐργασίας ὁριζόμεναι ἐργασίαι θὰ ἐκτελῶνται ὑπὸ τῆς Διευθύνσεως Ἀναστηλώσεως τῇ ἀμέσῳ ἐπιβλέψει τοῦ Προϊσταμένου ταύτης Γ. Σολομωνίδη.

5. Ἡ Ὁμὰς Ἐργασίας δύναται νὰ ὑποδεικνύῃ εἰς τὴν Ὑπηρεσίαν τὴν ἀνάθεσιν συγκεκριμένων μελετῶν ἢ ἔργων εἰς ἐκτὸς αὐτῆς εὑρισκομένους ἐπιστήμονας καὶ ἀνωτέρους τεχνικοὺς ὡς καὶ τὴν πρόσληψιν εἰδικῶν καλλιτεχνῶν καὶ εἰδικῶν τεχνιτῶν πρὸς κατάρτισιν τῶν ἀπαιτουμένων διὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῶν ἐργασιῶν συνεργείων.

6. Ἡ θητεία τῆς ὡς ἄνω Ὁμάδος ὁρίζεται διὰ δύο ἔτη.

7. Εἰς τὰ μέλη τῆς Ὁμάδος Ἐργασίας, θέλει καταβληθῇ ἀποζημίωσις κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 176/69 προτάσει τῆς Γ.Δ.Α.Α.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 22 Φεβρουαρίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 294 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 8/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. Α. 8917

Περὶ συγκροτήσεως Ὁμάδος Ἐργασίας παρὰ τῷ Ὑπουργείῳ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :...

1. Συγκροτοῦμεν Ὁμάδα Ἐργασίας ἐκ τῶν κάτωθι :

α) Γεωργίου Καββαδία, Γεν. Γραμματέως τοῦ ΥΠ.Π.Ε., β) Γ. Μυλωνᾶ, Ἀκαδημαϊκοῦ, γ) Χαρ. Μπούρα, Καθηγητοῦ Ἱστορίας Ἀρχιτεκτονικῆς ΕΜΠ, δ) Παύλου Μυλωνᾶ, Καθηγητοῦ ΑΣΚΤ, ε) Ἐμμ. Χατζηδάκη, Γεν. Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων, στ) Δημητρίου Λαζαρίδη, Γεν. Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων, ζ) Στυλιανοῦ Ἀλεξίου, Γεν. Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων, η) Γεωργίου Δοντᾶ, Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων, θ) Νικολάου Γιαλούρη, Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων καὶ ι) Κάντω Φατούρου, Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων.

2. Ἔργον τῆς ὡς ἄνω ὁμάδος Ἐργασίας, ἔσται ἡ ἔκθεσις ἀπόψεων ἐπὶ ὑποβληθέντος σχεδίου προεδρικοῦ Διατάγματος " περὶ συνθέσεως καὶ συγκροτήσεως τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Συμβουλίου τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως ".

Ἐν Ἀθήναις τῇ 22 Φεβρουαρίου 1975

Ὁ Ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

" Περὶ καθιερώσεως ἐπ' ἀμοιβῇ ἐργασίας κατὰ τὰς Κυριακὰς καὶ λοιπὰς ἐξαιρεσίμους ἡμέρας τοῦ φυλακτικοῦ προσωπικοῦ τῶν Ἀρχαιολογικῶν χώρων καὶ Μουσείων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν διὰ τὸ ἀπὸ 1.1.75 μέχρι 31.3.75 χρονικὸν διάστημα ". (Ἀριθ. 14052/455/17 - 2 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 232/22 - 2 - 75

ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ

" Περὶ χαρακτηρισμοῦ ὁλοκλήρου τῆς νήσου Ὕδρας ὡς τόπου ἰδιαιτέρου φυσικοῦ κάλλους καὶ τόπου χρήζοντος εἰδικῆς Κρατικῆς Προστασίας, διότι ἅπαντα τὰ ἐν τῇ νήσῳ τοπία εἶναι ἐξαιρέτου φυσικοῦ κάλλους, ἡ Ὕδρα δέ, πλὴν τῆς ἱστορικῆς σημασίας της, περιλαμβάνει ἀξιόλογα ἀρχιτεκτονικὰ συγκροτήματα ἐνδιαφέροντα ἀπὸ ἀπόψεως τῆς τε Ἑλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς Ἑλληνικῆς Ἱστορίας ". (Ἀριθ. Α/Φ31/1518/650/10 - 3 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 334/22 - 3 - 75

" Περὶ χαρακτηρισμοῦ τοῦ ὄρους Βαράσοβας ὡς τόπου ἱστορικοῦ καὶ τοπίου ἰδιαιτέρου φυσικοῦ κάλλους ". (Ἀριθ. Α/Φ 31/4261/170/10 - 3 - 75)

(Πρόκειται γιὰ ὁλόκληρον τὸν ὀρεινὸν ὄγκον τῆς Βαράσοβας ἀπὸ τῆς θαλάσσης μέχρι τῆς ἐθνικῆς ὁδοῦ Μεσολογγίου — Ναυπάκτου. Χαρακτηρίζεται δὲ ὡς τόπος ἱστορικὸς διότι :

α) Τὸ ὄρος τοῦτο συνδέεται στενῶς πρὸς τοὺς ὑπὲρ τῆς ἐθνικῆς ἀνεξαρτησίας ἀγῶνας καὶ

β) ἀποτελεῖ ἓν τῶν ὡραιοτέρων ὀρέων τῆς Ἑλλάδος καὶ συνάπτεται κατὰ τρόπον αὐτόχρημα ἐντυπωσιακὸν πρὸς τὴν εἴσοδον τοῦ Κορινθιακοῦ κόλπου, τὸ τοπίον τῶν Πατρῶν πρὸς τὸ ὁποῖον παρουσιάζει ἀφάνταστον ποικιλίαν πλαστικῶν ὄγκων καὶ χρωματικῶν ἐναλλαγῶν καὶ τὸν ὁρίζοντα τῆς ἡρωϊκῆς πόλεως τοῦ Μεσολογγίου).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 325/19 - 3 - 75

" Περὶ χαρακτηρισμοῦ ὡς οἰκήματος χρήζοντος εἰδικῆς κρατικῆς προστασίας τοῦ ἐν Ἀθήναις καὶ ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Στησιχόρου 6 ναϋδρίου τοῦ Ἀμαλιείου Ὀρφανοτροφείου, διότι τοῦτο ἀνεγερθὲν τῷ 1857, ἀποτελεῖ ἐνδιαφέρον δεῖγμα νεοκλασσικῆς τεχνοτροπίας τοῦ παρελθόντος αἰῶνος ". (Ἀριθ. Α/Φ31/55232/5200 π.ἔ./10 - 3 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 326/19 - 3 - 75

" Περὶ συμπληρώσεως τῆς ὑπ' ἀριθ. 10901/7.3.75 ἀποφάσεως συγκροτήσεως Ο.Ε. συντηρήσεως τοῦ ἐν Βάσσαις Φιγαλείας ναοῦ 'Επικουρίου 'Απόλλωνος καὶ διορισμοῦ ὡς μέλους τῆς 'Ομάδος 'Εργασίας καὶ τοῦ 'Αρχιτέκτονος - 'Αρχαιολόγου 'Ι. Τραυλοῦ". ('Αριθ. Α/16922/12 - 4 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β', ἀριθ. 429/23 - 4 - 75

ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 282 Β' τεῦχος τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 6/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

'Αριθ. Α/Φ04/7000

Περὶ Κανονισμοῦ 'Οργανώσεως Πανελληνίου Καλλιτεχνικῆς 'Εκθέσεως.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

'Εχοντες ὑπ' ὄψει :...

Τροποποιοῦμεν τὴν ὑπ' ἀριθ. ΥΠΠΕ/ΚΑΤΕΧΝ /Α/Φ.04/58934/31.12.1974 ἡμετέραν ἀπόφασιν " περὶ κανονισμοῦ ὀργανώσεως τῆς ΙΓ' Πανελληνίου Καλλιτεχνικῆς 'Εκθέσεως", καθ' ὃ μέρος ἀφορᾶ εἰς τὴν συγκρότησιν τῆς κριτικῆς 'Επιτροπῆς αὐτῆς καὶ ὁρίζομεν, ὅπως ἡ ἐν λόγῳ ἐπιτροπὴ ἀπαρτισθῇ ἐξ ἑνδεκα (11) καλλιτεχνῶν καλυπτόντων ἅπαντας τοὺς τομεῖς τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, ἤτοι ἐκ ζωγράφων, γλυπτῶν, χαρακτῶν καὶ διακοσμητῶν.

'Εν 'Αθήναις τῇ 27 Φεβρουαρίου 1975

'Ο 'Υπουργὸς
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 211 Β' τεῦχος τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 20/2/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

'Αριθ. Φ. 130/11774

Περὶ διορισμοῦ μελῶν 'Υπηρεσιακοῦ Συμβουλίου Βοηθητικοῦ Διδακτικοῦ Προσωπικοῦ τῆς 'Ανωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΕΘΝΙΚΗΣ
ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

'Εχοντες ὑπ' ὄψει :...

Διορίζομεν μέλη τοῦ 'Υπηρεσιακοῦ Συμβουλίου Βοηθητικοῦ Διδακτικοῦ Προσωπικοῦ τῆς 'Ανωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν καὶ διὰ τὸ χρονικὸν διάστημα ἀπὸ 1.1.1975 μέχρι 31.12.1976 τοὺς κάτωθι τακτικοὺς καθηγητὰς τοῦ ὡς ἄνω 'Ιδρύματος.

α) Τακτικὰ μέλη : 1) Κωνσταντῖνον Γραμματόπουλον, Διευθυντήν, ὡς Πρόεδρον. 2) Γεώργιον Μαυροΐδην, 'Υποδιευθυντήν, ὡς 'Αντιπρόεδρον, καὶ 3) 'Ιωάννην Μόραλην, ὡς μέλος.

β) 'Αναπληρωματικὰ μέλη (ἀντιστοίχως) : 1) 'Ιωάννην Παππᾶν. 2) Παῦλον Μυλωνᾶν, καὶ 3) Δημήτριον Καλαμάραν.

'Η παροῦσα δημοσιευθήτω διὰ τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις τῇ 17 Φεβρουαρίου 1975

'Ο 'Υφυπουργὸς
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΕΥΡΥΓΕΝΗΣ

" Περὶ καθιερώσεως ὑπερωριακῆς ἐπ' ἀμοιβῇ ἐργασίας ἑνὸς (1) τακτικοῦ ὑπαλλήλου τῆς Στέγης Καλῶν Τεχνῶν καὶ Γραμμάτων ἐπὶ 50 ὥρας μηνιαίως καὶ διὰ τὸ ἀπὸ 1/2 - 31/3/75 χρονικὸν διάστημα". ('Αριθ. 10925/6165/11 - 2 - 75).

ΦΕΚ τεῦχ. Β' ἀριθ. 210/20 - 2 - 75

ΟΙ ΑΠΟΔΟΧΕΣ ΣΤΑ ΤΡΙΑ ΚΡΑΤΙΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 353 Β' τεῦχος τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 28/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

ΟΙ ΑΠΟΔΟΧΕΣ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

'Αριθ. 14989/2220.

Περὶ καθορισμοῦ ἀποδοχῶν τοῦ ἐπὶ σχέσει ἐργασίας ἰδιωτικοῦ δικαίου προσωπικοῦ (Καλλιτεχνικοῦ, Τεχνικοῦ καὶ λοιποῦ) τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου.

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ
ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ, ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ, ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΕΩΣ

'Εχοντες ὑπ' ὄψει :.....

5. Τὸ γεγονὸς ὅτι συντρέχει περίπτωσις ἀδυναμίας ὑπογραφῆς εἰδικῆς συλλογικῆς συμβάσεως ἐργασίας διὰ τὸ ἐν λόγῳ προσωπικόν, ἀποφασίζομεν :

1. Καθορίζομεν τὰς μηνιαίας ἀποδοχὰς τοῦ Καλλιτεχνικοῦ, Τεχνικοῦ καὶ λοιποῦ προσωπικοῦ τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου ὡς ἀκολούθως : ἐξουσιοδοτουμένου τοῦ ἐξ ἡμῶν 'Υπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ 'Επιστημῶν ὅπως προσδιορίζῃ τὸ ὕψος τῆς ἀμοιβῆς τούτου εἰς ἐπίπεδα ἀνώτερα τοῦ διὰ τῆς παρούσης καθοριζομένου κατωτάτου ὁρίου καὶ μέχρι τοῦ ἀνωτάτου ὁρίου καθοριζομένου τοιούτου, ὡς ἕπεται :

Α') ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ :	Κατώτατον ὅριον :	Ἀνώτατον ὅριον :
1) Πρωταγωνισταί :		
α) Α' Βαθμίδος	23.000	30.000
β) Β' »	19.000	23.000
γ) Γ' »	16.000	19.000
2) 'Ηθοποιοί :		
α) Α' Βαθμίδος	12.000	16.000
β) Β' »	10.000	12.000
γ) Γ' »	8.000	10.000
δ) Δ' »	5.000	8.000
ε) Ε' »	4.500	5.000

Β') ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΑΙ :		
1) Διευθυντὴς Σκηνογραφικῶν 'Εργαστηρίων (Τεχνικὸς Δ/ντὴς)	18.000	25.000
2) Χορογράφοι	12.000	17.000
3) Μουσικοὶ 'Υπεύθυνοι	10.000	17.000
4) Πιανίσται	6.000	9.500
5) Σκηνοθέτης Α' Βαθμίδος	23.000	28.500
6) Σκηνοθέτης Β' Βαθμίδος	18.000	23.000
7) Βοηθοὶ Σκηνοθέται, 'Επιμεληταὶ 'Αναβιβάσεως 'Εργου	10.000	12.500
8) Βοηθοὶ Σκηνοθέται	6.500	9.500
9) Δ/νταὶ Σκηνῆς	11.000	14.000
10) Βοηθοὶ Δ/ντοῦ Σκηνῆς	9.000	11.000
11) 'Οδηγοὶ Σκηνῆς	5.000	9.500
12) 'Υποβολεῖς	6.500	12.500
Γ') ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ :		
1) Μηχανικοὶ Σκηνῆς	5.000	13.500
2) 'Ηλεκτρολόγοι	5.000	13.500
3) Φροντισταὶ	4.000	9.500
4) Χειρισταὶ Μηχ. Σκηνῆς	7.000	9.500
5) Χειρισταὶ 'Ηχητ. Μηχ.	5.000	12.000
6) Μηχανολόγος - 'Ηλεκτρολόγος	7.000	10.000
7) 'Ηλεκτρονικὸς (ὑπεύθυνος ἐπιβλέπων λειτουργίαν ἠλεκτρονικῶν συσκευῶν)	7.000	10.000
8) Κομμωταὶ - Μακιγιὲρ	4.000	10.000
9) 'Ενδύτριαι	4.000	7.500
10) 'Αχθοφόροι - 'Εργάται Σκηνῆς	4.500	7.000
11) Ξυλουργοὶ	5.000	13.000
12) Σκηνογράφοι - Τεχνῖται	5.000	12.500
13) Ράπτριαι	4.000	10.500
14) Κατασκευασταὶ εἰδῶν Φροντ.	6.500	10.000
15) Κατασκευασταὶ Περρουκῶν	6.500	11.500
16) Συντηρηταὶ Κτιριακῶν καὶ 'Υδραυλικῶν 'Εγκαταστάσεων	6.500	9.500
17) Προϊστάμενοι 'Ιματιοφύλακες	8.000	12.000
18) 'Ιματιοφύλακες	4.000	8.000
19) Τεχνῖται Αὐτοκινήτου	7.000	10.000
20) 'Εργάται Εἰδικευμένοι	5.000	10.000
Δ') ΛΟΙΠΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ ἐπὶ σχέσει 'Ιδιωτικοῦ Δικαίου :		
1) Πολιτικὸς Μηχανικὸς	10.000	15.000

2) Ἐργοδηγὸς Σχεδιαστὴς	6.000	9.000
3) Νομικοὶ Σύμβουλοι	3.200	—
4) Ὑπάλληλοι Ἐθιμοτυπίας	7.000	9.000
5) Βιβλιοθηκάριοι	5.000	10.000
6) Ἰατροὶ	5.000	10.000
7) Προϊστάμενος Κ.Θ.Μ.	7.500	9.000

Ε') ΒΟΗΘΗΤΙΚΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ:

Ἀπὸ 150 ἕως 250 δραχ. ἡμερησίως.

ΣΤ') ΚΑΘΗΓΗΤΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ:

1) Ὡρομίσθιον 250 - 350 δραχμαί.
2) Μηνιαῖαι ἀποδοχαὶ ἀπὸ 5.000 - 8.000 δραχμαί.

2. Εἰς ὅλως ἐξαιρετικὰς περιπτώσεις συνδρομῆς εἰδικῶν λόγων διὰ τὴν μὴ τήρησιν τῶν ἐν τῇ παρούσῃ προδιαγραφομένων πλαισίων - ἀποδοχῶν δύναται τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου νὰ εἰσηγῆται συγκεκριμένως κατὰ περίπτωσιν εἰς τὸν Ὑπουργὸν Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

3. Τυχὸν καταβαλλόμεναι ἀποδοχαὶ ἀνώτεραι τῶν ὑπὸ τῆς παρούσης καθοριζομένων δὲν μειοῦνται διὰ τῆς παρούσης.

4. Ἡ ἰσχὺς τῆς παρούσης ἄρχεται ἀπὸ τῆς δημοσιεύσεώς της εἰς τὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 22 Μαρτίου 1975

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

Προεδρίας Κυβερνήσεως	Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΑΛΛΗΣ	ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ
Οἰκονομικῶν	Ἀπασχολήσεως
ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ	ΚΩΝ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ

ΟΙ ΑΠΟΔΟΧΕΣ ΣΤΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 369 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 3/4/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση:

Ἀριθ. 7535/1171.

Περὶ καθορισμοῦ ἀποδοχῶν τοῦ ἐπὶ σχέσει ἐργασίας ἰδιωτικοῦ δικαίου προσωπικοῦ (Καλλιτεχνικοῦ, Τεχνικοῦ καὶ λοιποῦ) τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς.

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ, ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ, ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΕΩΣ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει:

1. Τὰς διατάξεις:...

5. Τὸ γεγονὸς ὅτι συντρέχει περίπτωσις ἀδυναμίας ὑπογραφῆς εἰδικῆς συλλογικῆς συμβάσεως ἐργασίας διὰ τὸ ἐν λόγῳ προσωπικόν, ἀποφασίζομεν:

1. Καθορίζομεν τὰς μηνιαίας ἀποδοχὰς τοῦ Καλλιτεχνικοῦ, Τεχνικοῦ καὶ λοιποῦ προσωπικοῦ τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς ὡς ἀκολούθως, ἐξουσιοδοτουμένου τοῦ ἐξ ἡμῶν Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν ὅπως προσδιορίζῃ τὸ ὕψος τῆς ἀμοιβῆς τούτου εἰς ἐπίπεδα ἀνώτερα τοῦ διὰ τῆς παρούσης καθοριζομένου κατωτάτου ὁρίου καὶ μέχρι τοῦ Ἀνωτάτου ὁρίου καθοριζομένου τούτου, ὡς ἕπεται:

Α') ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ:	Κατώτατον ὅριον:	Ἀνώτατον ὅριον:
1) Μονωδοί:		
α) Μονωδοὶ Α' βαθμίδος	17.000	28.000
β) » Β' »	14.500	17.500
γ) » Γ' »	11.000	14.000
δ) » Δ' »	9.000	10.500
ε) » Δόκιμοι	7.000	8.500
στ) Ἠθοποιοὶ Φιγκυρὰν	4.500	7.000
2) Μουσικοί:		
α) Ἐξάρχοντες	13.500	23.000
β) Κορυφαῖοι Α' βαθμίδος	12.500	18.000
γ) » Β' »	11.500	16.000
δ) Μουσικοὶ Α' »	10.500	14.000
ε) » Β' »	9.500	12.500
3) Χορωδοί:		
α) Χορωδοὶ Α' βαθμίδος	10.000	12.000
β) » Β' »	9.000	10.500
γ) » Γ' »	8.500	9.500
δ) » Δόκιμοι	6.000	8.500
4) Χορευταί:		
α) Πρῶτοι χορευταὶ	13.000	18.000
β) Σολίστ	10.500	16.000
γ) Κορυφαῖοι	8.500	14.500
δ) Χορευταὶ Α' βαθμίδος	8.000	12.500
ε) » Β' »	7.000	10.000
στ) » Γ' »	6.500	9.000
ζ) » Δόκιμοι	6.000	8.000
5) ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΑΙ:		
α) Διευθυνταὶ ὀρχήστρας	16.500	28.000
β) Ἀναπληρωταὶ Δ/νταὶ ὀρχ.	11.000	16.000
γ) Σκηνοθέται	14.000	26.000
δ) Βοηθοὶ σκηνοθέται, Ἐπιμελ. ἀναβ. ἔργων	10.000	16.000
ε) Διευθυνταὶ Χορωδίας	13.000	23.000
στ) Βοηθὸς Δ/ντοῦ Χορωδίας	9.000	13.500
ζ) Χορογράφοι καὶ Διδάσκαλοι Μπαλλέτου	12.500	23.000
η) Βοηθοὶ Χορογράφου - Ἐκγυμνασταὶ Μπ.	8.000	12.000
θ) Τεχνικοὶ Δ/νταὶ - Συντονισταὶ	13.500	20.000
ι) Βοηθοὶ Τεχν. Δ/ντοῦ - Συντονιστ.	7.500	8.000
κ) Διευθυνταὶ σκηνῆς	10.500	18.000
λ) Βοηθοὶ Δ/ντοῦ σκηνῆς	7.500	15.000
μ) Μουσικοὶ ὑπεύθυνοι	9.000	12.000
ν) Μουσικοὶ ὑποβολεῖς	7.500	19.000
ξ) Ὑποβολεῖς πρόζας	6.000	11.000
ο) Ὁδηγοὶ σκηνῆς	5.000	15.000
π) Μουσικοὶ ἐκγυμνασταὶ	9.000	18.000
ρ) Ἐπιμεληταὶ ὀρχήστρας	7.500	11.000
Β') ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ:		
1) Μηχανικοὶ σκηνῆς	5.000	13.500
2) Ἠλεκτρολόγοι	5.000	13.500
3) Φροντισταὶ	5.000	11.000
4) Χειρισταὶ μηχ. σκηνῆς	7.000	11.000
5) Χειρισταὶ ἠχητικῶν μηχ/των	5.000	10.000
6) Κομμωταὶ - Μακιγιὲρ	4.000	10.000
7) Ἐνδύτριαι	4.000	10.000
8) Ἀχθοφόροι - Ἐργάται σκηνῆς	4.500	9.000
9) Ξυλουργοὶ	5.000	13.500
10) Ζωγράφοι	5.000	13.500
11) Ράπτριαι	4.000	12.000
12) Κατασκευασταὶ εἰδῶν φροντ.	6.500	10.000
13) Κατασκευασταὶ περρουκῶν	6.500	10.000
14) Μεταλλοτεχνῖται	6.500	10.000
15) Προϊστ. συντηρ. ἠλεκτρ. μηχαν.	8.000	11.000
16) Βοηθοὶ συντ. ἠλεκτρ. μηχαν.	6.500	9.000
17) Συντ. κτιριακῶν καὶ ὑδραυλικῶν ἐγκατ.	6.500	10.000
18) Συντ. ἠλεκτρ. καὶ μηχαν. ἐγκατ.	6.500	10.000
19) Προϊστ. ἱματιοφύλακες	8.000	11.000
20) Ἐργάται εἰδικευμένοι	5.000	9.000
Γ') ΛΟΙΠΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ ἐπὶ σχέσει Ἰδιωτ. Δικαίου:		
1) Εἰδικοὶ ἐπὶ τῶν δημ. σχέσεων	6.500	10.000
2) Πολ. μηχανικὸς	10.000	14.000
3) Μηχανολ. - Ἠλεκτρολόγος	10.000	14.000
4) Νομικὸς σύμβουλος	—	10.000
5) Ὑπάλληλοι ἐθιμοτυπίας	7.000	9.000
6) Βιβλιοθηκάριοι	5.000	8.000
7) Ἰατρὸς	5.000	8.000

Δ') ΒΟΗΘΗΤΙΚΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ:

Ἀπὸ 190 ἕως 300 δραχ. ἡμερησίως.

Ε') ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ ΕΠΙ ΗΜΕΡΟΜΙΣΘΙΩ:

Διὰ τὸ προσωπικὸν τῶν ἀνωτέρω κατηγοριῶν, ἐφ' ὅσον τοῦτο προσλαμβάνεται ἐπὶ ἡμερομισθίῳ, τὸ ἡμερομίσθιον καθορίζεται εἰς τὸ 1/25 τοῦ προβλεπομένου δι' ἑκάστην κατηγορίαν μισθοῦ.

2. Εἰς ὅλως ἐξαιρετικὰς περιπτώσεις συνδρομῆς εἰδικῶν λόγων διὰ τὴν μὴ τήρησιν τῶν ἐν τῇ παρούσῃ προδιαγραφομένων πλαισίων - ἀποδοχῶν δύναται τὸ Διοικητικὸν Συμβού-

λιον τῆς Ε.Λ.Σ. νὰ εἰσηγῆται συγκεκριμένως κατὰ περίπτωσιν εἰς τὸν Ὑπουργὸν Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

3. Τυχὸν καταβαλλόμεναι ἀποδοχαὶ ἀνώτεραι τῶν ὑπὸ τῆς παρούσης καθοριζομένων δὲν μειοῦνται διὰ τῆς παρούσης.

4. Ἡ ἰσχὺς τῆς παρούσης ἄρχεται ἀπὸ τῆς δημοσιεύσεώς της εἰς τὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 2 Ἀπριλίου 1975

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

Προεδρίας Κυβερνήσεως	Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΑΛΛΗΣ	ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ
Οἰκονομικῶν	Ἀπασχολήσεως
ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ	ΚΩΝ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ

ΟΙ ΑΠΟΔΟΧΕΣ ΣΤΟ ΚΡΑΤΙΚΟ Β.Ε.

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 353 Β' τεῦχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 28/3/75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφαση :

Ἀριθ. 14990/2221.

Περὶ καθορισμοῦ ἀποδοχῶν τοῦ ἐπὶ σχέσει ἐργασίας ἰδιωτικοῦ δικαίου προσωπικοῦ (Καλλιτεχνικοῦ, Τεχνικοῦ καὶ λοιποῦ) τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος (Κ.Θ.Β.Ε.).

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ, ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ, ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΕΩΣ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει :.....

5. Τὸ γεγονὸς ὅτι συντρέχει περίπτωσις ἀδυναμίας ὑπογραφῆς εἰδικῆς συλλογικῆς συμβάσεως ἐργασίας διὰ τὸ ἐν λόγῳ προσωπικόν, ἀποφασίζομεν :

1. Καθορίζομεν τὰς μηνιαίας ἀποδοχὰς τοῦ Καλλιτεχνικοῦ, Τεχνικοῦ καὶ λοιποῦ προσωπικοῦ τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος ὡς ἀκολούθως, ἐξουσιοδοτουμένου τοῦ ἐξ ἡμῶν Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ ἐπιστημῶν ὅπως προσδιορίζῃ τὸ ὕψος τῆς ἀμοιβῆς τούτου εἰς ἐπίπεδα ἀνώτερα τοῦ διὰ τῆς παρούσης καθοριζομένου κατωτάτου ὁρίου καὶ μέχρι τοῦ ἀνωτάτου ὁρίου, καθοριζομένου τούτου ὡς ἕπεται :

Α') ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ :	Κατώτατον ὅριον :	Ἀνώτατον ὅριον :
1) Πρωταγωνισταί :		
α) Πρωταγωνισταὶ Α'	24.000	28.000
β) » Β'	19.000	22.000
2) Ἠθοποιοί :		
α) Ἠθοποιοὶ Α'	17.000	19.000
β) » Β'	13.000	16.000
γ) » Γ'	10.000	12.000
δ) » Δ'	8.000	10.000
ε) » Ε'	5.500	8.000
στ) » — Φιγκυράν	4.500	6.000
3) Χορωδοί (Τραγωδίας-Μουσικοί) :		
α) Χορωδοὶ Κορυφαῖοι	9.000	11.000
β) » Α'	7.000	8.000
γ) » Β'	6.000	7.000
δ) » Γ' (δόκιμοι)	4.500	6.000
4) Χορευταί :		
α) Χορευταὶ Α'	12.000	16.000
β) » Β'	7.000	9.000
γ) » Γ'	6.000	7.000
5) Καλλιτεχνικαὶ Συνεργάται :		
α) Σκηνοθέται Α'	23.000	28.000
β) » Β'	18.000	22.000
γ) » Γ'	14.000	16.000
δ) Βοηθοὶ Σκηνοθέται, Ἐπιμεληταὶ ἀναβιβάσεως ἔργων	10.000	14.000
ε) Βοηθοὶ Σκηνοθέτου	6.500	9.500
στ) Τεχνικοὶ Δ/νταὶ-Συντονισταὶ	13.000	16.000
ζ) Βοηθῶν Τεχνικῶν		
η) Χορογράφοι-Διδάσκαλοι χοροῦ	12.000	15.000
θ) Βοηθοὶ Χορογράφου-Ἐκγυμναστ.	7.000	9.500
ι) Διευθυνταὶ Σκηνῆς	10.500	13.000
κ) Βοηθοὶ Δ/ντοῦ Σκηνῆς	7.500	9.500
λ) Μουσικοὶ Ὑπεύθυνοι	9.000	12.000
μ) Μουσικοὶ Ἐκγυμνασταὶ	7.000	9.000
ν) Πιανίσται	5.500	8.000
ξ) Ὑποβολεῖς	6.000	10.500
ο) Ὁδηγοὶ Σκηνῆς	5.000	10.500
Β') ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ :		
1) Μηχανικοὶ Σκηνῆς	5.000	13.000
2) Ἠλεκτρολόγοι	5.000	13.000
3) Φροντισταὶ	4.000	9.500
4) Χειρισταὶ Μηχ/των Σκηνῆς	7.000	9.000
5) Χειρισταὶ Ἠχητικῶν Μηχ/των	5.000	10.000
6) Κομμωταὶ-Μακιγιὲρ	4.000	9.500
7) Ἐνδύτριαι	4.000	8.500
8) Ἀχθοφόροι - Ἐργάται Σκηνῆς	4.500	7.000
9) Ξυλουργοὶ	5.000	11.500
10) Ζωγράφοι	5.000	11.500
11) Ράπτριαι	4.000	9.500
12) Κατασκευασταὶ εἰδῶν Φροντ.	6.500	10.000
13) Κατασκευασταὶ Περρουκῶν	6.500	9.000
14) Μεταλλοτεχνῖται	6.500	9.000
15) Προϊστ. Συντ. Ἠλεκτρ. Μηχ.	8.000	11.000
16) Βοηθοὶ Συντ. Ἠλεκτρ. Μηχ.	6.500	9.000
17) Συντ. Κτιριακῶν καὶ Ὑδρ. Ἔγκ.	6.500	9.000
18) Συντ. Ἠλεκτρ. καὶ Μηχ. Ἔγκ.	6.500	9.000
19) Προϊστ. Ἱματιοφύλακες	8.000	10.000
20) Ἱματιοφύλακες	4.000	6.500
21) Τεχνῖται Αὐτοκινήτου	7.000	10.000
22) Ἐργάται Εἰδικευμένοι	5.000	7.500
Γ') ΛΟΙΠΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ ἐπὶ σχέσει Ἰδιωτικοῦ Δικαίου :		
1) Εἰδικοὶ ἐπὶ τῶν Δημ. Σχέσεων	6.500	8.500
2) Θεατρολόγοι	7.000	8.500
3) Μεταφρασταὶ	5.500	7.000
4) Πολιτικὸς Μηχανικὸς	10.000	14.000
5) Ἐργοδηγὸς Μηχανικὸς	6.000	9.000
6) Νομικοὶ Σύμβουλοι	3.200	—
7) Ὑπάλληλοι Ἐθιμοτυπίας	7.000	8.500
8) Βιβλιοθηκάριοι	5.000	7.000
9) Ἰατροὶ	5.000	7.000
10) Προϊστ. Κινητῶν Θεατρ. Μον.	7.500	9.000

Δ') ΒΟΗΘΗΤΙΚΟΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ :

Ἀπὸ 190 ἕως 250 δραχ. ἡμερησίως.

Ε') ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΝ ΕΠΙ ΗΜΕΡΟΜΙΣΘΙΩ :

Διὰ τὸ προσωπικὸν τῶν ἀνωτέρω κατηγοριῶν, ἐφ' ὅσον τοῦτο προσλαμβάνεται μὲ ἡμερομίσθιον, τὸ ἡμερομίσθιον καθορίζεται εἰς τὸ 1/25 τοῦ προβλεπομένου διὰ κάθε κατηγορία μισθοῦ.

2. Εἰς ὅλως ἐξαιρετικὰς περιπτώσεις συνδρομῆς εἰδικῶν λόγων διὰ τὴν μὴ τήρησιν τῶν ἐν τῇ παρούσῃ προδιαγραφομένων πλαισίων - ἀποδοχῶν δύναται τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. νὰ εἰσηγῆται συγκεκριμένως κατὰ περίπτωσιν εἰς τὸν Ὑπουργὸν Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

3. Τυχὸν καταβαλλόμεναι ἀποδοχαὶ ἀνώτεραι τῶν ὑπὸ τῆς παρούσης καθοριζομένων δὲν μειοῦνται διὰ τῆς παρούσης.

4. Ἡ ἰσχὺς τῆς παρούσης ἄρχεται ἀπὸ τῆς δημοσιεύσεώς της εἰς τὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 22 Μαρτίου 1975

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

Προεδρίας Κυβερνήσεως	Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΑΛΛΗΣ	ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ
Οἰκονομικῶν	Ἀπασχολήσεως
ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ	ΚΩΝΣΤ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ

"Περὶ Καθορισμοῦ ἀποδοχῶν τοῦ ἐπὶ σχέσει ἐργασίας Ἰδιωτικοῦ Δικαίου Διοικητικοῦ καὶ Βοηθητικοῦ προσωπικοῦ τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος (Κ.Θ.Β.Ε.)". (Ἀριθ. 10048/1545/22 - 4 - 75).

Φ.Ε.Κ. τεῦχ. Β', ἀριθ. 433/24-4-75

ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΑΠ' ΤΗΝ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑ ΩΣ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΣΑΙΖΟΝ

ΑΘΗΝΑ (Θίασος Γ. Φέρτη - Ξ. Καλογεροπούλου) : "Ως τις 19 Γενάρη "Ο Δάσκαλος" τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ ● Ἀπὸ τὶς 25 Γενάρη ὡς τὶς 23 Φλεβάρη, δεύτερο ἔργο : "Ἡ Ἀστυνομία" τοῦ Σλάβομιρ Μρόζεκ ● Ἀπὸ τὶς 7 Μάρτη ὡς τὶς 22 Ἰούνη, τρίτο ἔργο : ἡ κωμωδία τοῦ Λουίτζι Πιραντέλλο "Ὁ ἄνθρωπος, τὸ κτῆνος καὶ ἡ ἀρετή".

ΑΘΗΝΩΝ (Δημ. Μυράτ - Βούλα Ζουμπουλάκη) : "Ως τὶς 19 Γενάρη "Ρέκβιεμ γιὰ μιὰ μοναχὴ" τοῦ Οὐίλλιαμ Φῶκνερ ● Ἀπὸ τὶς 23 Γενάρη ὡς τὶς 11 Μάη, δεύτερο ἔργο: "Ἀντίο Ἄνοιξη" τοῦ Ἀνρὶ Μπατάιγ.

ΑΙΓΑΗ ("Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Σκηνή") : "Ως τὶς 6 Ἀπρίλη ὁ "Μακρυγιάννης" τοῦ Δημ. Φωτιάδη ● Ἀπὸ τὶς 18 ὡς τὶς 27 Ἀπρίλη, δεύτερο ἔργο : "Τὸ ψέμα τοῦ Ἰάσονα" τοῦ Δημ. Χριστοδούλου.

ΑΚΑΔΗΜΟΣ ("Ἐλεύθερη Λαϊκὴ Σκηνή") : "Ως τὶς 16 Φλεβάρη, Πάβλο Νερούδα "Δόξα καὶ Θάνατος τοῦ Χοακὶν Μουριέτα" ● Ἀπὸ τὶς 8 Μάρτη ὡς τὶς 27 Ἀπρίλη, δεύτερο ἔργο : "Ἄχ! αὐτὲς οἱ γυναῖκες" τοῦ Σώμερσετ Μώμ.

ΑΚΡΟΠΟΛ (Χρονοπούλου, Ἐξαρχᾶκος, Μηλιάδης) : "Ως τὶς 17 Γενάρη, ἡ ἐπιθεώρηση τῶν Νικολαΐδη, Λυμπερόπουλου, Μαρκέα "Φρύδια, σκούφια καὶ Πασὸκ - Ἀγαπᾶτε τὸ πράσινο - Ἔμπαινε Γαρουφαλιᾶ" ● Ἀπὸ τὶς 18 Γενάρη ὡς τὶς 18 Μάη, ἡ ἐπιθεώρηση τῶν Παπαδούκα, Καραγιάννη, Καμπάνη, Μακρίδη "Δὲν ὑπάρχει δίφραγκο οὔτε γιὰ ταξί".

ΑΛΑΜΠΡΑ (Κώστας Καρρᾶς) : "Ως τὶς 27 Ἀπρίλη, Ο' Κέιζυ "Κόκκινα τριαντάφυλλα γιὰ μένα".

ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ : "Ως τὶς 19 Φλεβάρη "Ἡ δίκη τῶν ἓξ" τοῦ Γ. Μιχαηλίδη ● Ἀπὸ 4 ὡς 30 Μάρτη, τὸ ἔργο τοῦ Χόβαρτ "Ἱστορίες ἀπὸ τὸ δάσος τῆς Βιέννης" ● Ἀπὸ τὶς 2 ὡς τὶς 27 τ' Ἀπρίλη, ἡ σάτιρα τοῦ Ζὼρζ Μισὲλ "Κυριακάτικος Περίπατος" (ἐπανάληψη).

ΒΕΡΓΗ : "Ως τὶς 19 Γενάρη "Ὁ Χορὸς" τοῦ Ν. Ζακόπουλου ● Ἀπὸ τὶς 13 Φλεβάρη ὡς τὶς 18 Μάη, δεύτερο ἔργο : "Γλυκειὰ παγίδα" τοῦ Νόελ Κάουαρντ ● Ἀπὸ τὶς 27 Γενάρη ὡς τὶς 26 Μάη — μόνο κάθε Δευτέρα — ἡ "Μήδεια" τοῦ Ζὰν Ἀνούιγ ἀπὸ τὸ θίασο τῆς Ζωῆς Παπαδοπούλου.

ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΠΑ ("Θέατρο Συνόλου") : "Ανοιξε στὶς 13 Φλεβάρη. "Ως τὶς 27 Ἀπρίλη, τὸ ἔργο τοῦ Χουὰν Φοντὸν "Ἡ Χιλὴ θὰ νικήσει".

ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ (Ἰωάννα Ἀρώνη - Κάρολος Παυλάκης) : "Ως τὶς 3 Μάρτη ὁ "Κατὰ φαντασίαν δικτάτωρ" τοῦ Χόλμπεργκ ● Ἀπὸ τὶς 5 Μάρτη ὡς τὶς 28 Ἀπρίλη, ἡ κωμωδία τῶν Ἄρνολντ καὶ Μπάχ "Πρόσκληση σὲ γέλιο" ● Ἀπὸ τὶς 4 Μάη ὡς τὴν 1η Ἰούνη, τὸ ἔργο παιζόταν στὸ θέατρο "Ἀλάμπρα".

ΕΘΝΙΚΟ : "Ως τὶς 9 Φλεβάρη "Ὁ θάνατος τοῦ Δαντὼν" τοῦ Μπύχνερ ● Ἀπὸ τὶς 13 Φλεβάρη ὡς τὶς 23 Μάρτη "Ὁ Βασιλιᾶς Οὐμπού" τοῦ Ἀλφρὲ Ζαρρύ ● Ἀπὸ τὶς 28 Μάρτη ὡς τὶς 11 Μάη "Ὁ Γενικὸς Γραμματεὺς" τοῦ Ἠλία Καπετανάκη.

ΕΡΕΥΝΑ (Δημ. Ποταμίτης) : "Ως τὶς 9 Φλεβάρη "Οἱ περιπέτειες τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὔας" τοῦ Δημ. Ποταμίτη ● Ἀπὸ τὶς 15 Φλεβάρη ὡς τὶς 11 Μάη, δεύτερο ἔργο : "Ἔκβους" τοῦ Πῆτερ Σάφερ ● Παιδικὴ Σκηνή : Ἀπὸ τὶς 5 Δεκέμβρη ὡς τὶς 27 Ἀπρίλη, τὸ μιούζικαλ τοῦ Ντ. Γούντ "Πσσσ... Πσσσ...".

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ (Δ. Κωνσταντινίδης) : "Ανοιξε στὶς 3 Γενάρη. "Ως τὶς 23 Μάρτη, τὸ ἔργο τοῦ Ἐντουάρντο Μανὲ "Οἱ Καλόγριες" ● Ἀπὸ τὶς 9 τ' Ἀπρίλη ὡς τὶς 31 Μάη, δεύτερο ἔργο : "Ἡ κυρία Ντάλι ἔχει ἐραστὴ" τοῦ Οὐίλλιαμ Χάνλεϋ.

ΚΑΒΑ (Ν. Χατζίσκος - Τ. Νικηφοράκη) : "Ως τὶς 11 Μάη, Νότη Περγιάλη "Αὐτὸ τὸ δέντρο δὲν τὸ λέγανε ὑπομονή" ● Ἀπὸ 13 Μάη ὡς τὴν 1η Ἰούνη, Πρόγραμμα Γιάννη Ρίτσου : "Ἡ σονάτα τοῦ Σεληνόφωτος", "Ἡ Ἑλένη" καὶ "Ὁ ἀποχαιρετισμός".

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΑΘΗΝΩΝ (Ἐκπαιδευτικὴ Πειραματικὴ Σκηνή) : "Αρχισε στὶς 11 Γενάρη. "Ως τὶς 30 Ἀπρίλη, τὰ μονόπρακτα "Ἡ Πόλη" τῆς Λούλας Ἀναγνωστάκη καὶ "Τὸ Τάβλι" τοῦ Δημ. Κεχαΐδη ● Ἀπὸ τὶς 8 ὡς τὶς 18 Μάη, τὸ τρίπτυχο τῶν Λαντερόν, Λόρκα καὶ Σύνγκ "Ἔρωτας, Ἐξουσία καὶ Θάνατος".

ΚΑΛΟΥΤΑ (Κωνσταντίνου, Καραγιάννη, Σταυρίδης, Κάππης, Γιουλάκη, Μούτσιος, Ἠψηλάντη) : "Ως τὶς 23 Φλεβάρη "Κύπηδες καὶ Βουλευτάδες - τέρμα πιὰ στοὺς Βασιλιάλιάδες" τῶν Λαζαρίδη, Ἐλευθερίου, Πλέσσα ● Ἀπὸ τὶς 28 Φλεβάρη ὡς τὶς 27 Ἀπρίλη, δεύτερο ἔργο : "Βρὲ τὶ γίνεται στὸν κόσμο" τῶν Γ. Λαζαρίδη, Ν. Ἐλευθερίου.

Κ.Θ.Β.Ε. (στὴν αἴθουσα τοῦ Ἐθνικοῦ) : Ἀπὸ τὶς 18 ὡς τὶς 27 Ἀπρίλη τὸ ἔργο τοῦ Ἐλίας Κανέττι "Οἱ Ἀριθμημένοι".

ΚΑΦΕ - ΘΕΑΤΡΟ ("Δρόμος", Πλάκα) : "Αρχισε στὶς 8 Φλεβάρη. "Ως τὶς 7 Μάη "Καλημέρα Ζωὴ" τῶν Ν. Ζακόπουλου καὶ Τ. Τσιρμπίνου.

ΜΙΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ : "Ως τὶς 20 Ἀπρίλη τὰ "Μικροαστικὰ" τῶν Γ. Νεγρεπόντη - Λ. Κηλαηδόνη ● Ἀπὸ τὶς 22 Ἀπρίλη "Πειραματικὴ Σκηνὴ" τοῦ Ντίνου Κουμπάτη μὲ τὸ ντοκουμέντο τοῦ θιασάρχη "Τὸ δικαίωμα νὰ εἶσαι ἄνθρωπος".

ΝΕΑ ΠΟΡΕΙΑ : Τὸ θέατρο ἄνοιξε στὶς 25 Γενάρη. "Ως τὶς 11 Μάη τὸ "Κιλελὲρ" τοῦ Γιώργου Χαραλαμπίδη.

ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ Ἐθνικοῦ Θεάτρου : "Ως τὶς 9 Φλεβάρη τὸ "Τρομπόνι" τοῦ Μάριου Ποντίκα ● Ἀπὸ τὶς 13 Φλεβάρη ὡς τὶς 16 Μάρτη, δεύτερο ἔργο : "Οἱ Ἀκροβάτες" τῆς Μόνας Μητροπούλου ● Ἀπὸ τὶς 21 Μάρτη ὡς τὶς 13 Ἀπρίλη, τρίτο ἔργο : Λουίτζι Πιραντέλλο "Ἡ ζωὴ ποὺ σοῦ ἔχω δώσει" ● Ἀπὸ τὶς 16 Ἀπρίλη ὡς τὶς 11 Μάη "Οἱ Ἀκροβάτες" τῆς Μ. Μητροπούλου (ἐπανάληψη).

ΟΛΥΜΠΙΑ (Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή) : Συνέχισε μὲ τὶς παραστάσεις : Γκλοὺκ "Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη" 28/1/75. Πουτσίνι "Μποὲμ" 11,14,16/1. Σακελλαρίδη "Βαφτιστικὸς" 17,19,25,31/1,2/2,6,16,27, 29,30/3 καὶ 6,12,16,20/4. Τσαϊκόφσκι "Ντάμα Πίκα" 10,12,15,18,21/1. Μπιζὲ "Κάρμεν" 24,26,30/1 καὶ 1,8/2. Βέρντι "Τραβιάτα" 7,9,12,14, 16/2 καὶ 15/4. Στραβίνσκι "Ἡ ζωὴ ἑνὸς ἀκόλαστου" 21,23,27/2 καὶ 2/3. Βέρντι "Φάλσταφ" 5,7,9/3. Ρ. Στράους "Ἀριάδνη στὴ Νάξο" 14,18,20,22/3. Βέρντι "Τροβατόρε" 23,26,28/3 καὶ 2,4/4. Μπιζὲ "Ἁλιεῖς Μαργαριταριῶν" 11, 13, 17, 19/4.

ΟΡΒΟ (θίασος Μικτοῦ Θεάτρου) : "Ως τὶς 29 Γενάρη "Ἡ πτώση ἀπὸ τὸν Γαλαξία" τῆς Ἄλκηστης Γάσπαρη ● Ἀπὸ τὶς 30 Γενάρη ὡς τὶς 18 Μάη, δεύτερο ἔργο : "Τὸ Δόλωμα" τοῦ Ἀντρὲ Ρουσσέν.

ΠΕΡΟΚΕ (θίασος Π. Φυσσούν) : "Ως τὶς 2 Φλεβάρη "Λαὲ ἀφέντη" ἐπιθεώρηση τῶν Κωνσταν-

τάρα, Τσίρου, Κακουλίδη ● Ἀπὸ 5 ὡς 23 Φλεβάρη, δεύτερο ἔργο : " Ποῦ θὰ πάη, ποῦ θὰ βγῆ " ἐπιθεώρηση τῶν Μίμη Τραϊφόρου, Βαγγέλη Λυκιαρδόπουλου ● Ἀπὸ 29 Φλεβάρη ὡς τὶς 27 Ἀπρίλη, τρίτο ἔργο : " Φρουρὰ στὸ Ρῆνο " τῆς Λίλιαν Χέλμαν (Ἐπανάληψη γιὰ τρίτη περίοδο).

ΡΙΑΛΤΟ (" Ἐλεύθερος Κύκλος " τοῦ Κανέλλου Ἀποστόλου) : Ὡς τὶς 2 Μάρτη " Ὁ Πλοῦτος " τοῦ Ἀριστοφάνη ● Ἀπὸ 12 ὡς τὶς 30 τοῦ Μάρτη, ἡ κωμωδία τοῦ Ἔντουαρντ Μπόντ " Ἡ Θάλασσα " ● Ἀπὸ τὴν 1 ὡς τὶς 20 Ἀπρίλη " Ὁ Πλοῦτος " τοῦ Ἀριστοφάνη (Ἐπανάληψη).

ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ : Ὡς τὶς 2 Φλεβάρη τὸ " Ἀρκαδία - Ζάτουνα " τῶν Γερ. Σταύρου - Μίκη Θεοδωράκη ● Ἀπὸ τὶς 14 Φλεβάρη ὡς τὶς 18 Μάη, νέος θίασος καὶ ἄλλο ἔργο : Βίλμα Κύρου - Στέφ. Στρατηγὸς μὲ τὴν κωμωδία τοῦ Δημ. Γιαννουκάκη " Ἡ κυρία ἔχει νεῦρα ".

ΣΑΤΙΡΑ (Β. Διαμαντόπουλος - Γ. Μιχαλακόπουλος) : Ὡς τὶς 23 Φλεβάρη " Ὁ Συνεργὸς " τοῦ Φρ. Ντύρρενματ ● Ἀπὸ τὶς 26 Φλεβάρη ὡς τὶς 27 Ἀπρίλη, " Ὦ! τί κόσμος μπαμπᾶ " τοῦ Κώστα Μουρσελᾶ (Ἐπανάληψη ἀπὸ τὴν προηγούμενη χειμωνιάτικη περίοδο).

ΣΤΟΑ : Ὡς τὶς 23 Φλεβάρη " Τὸ ἔπος τοῦ Βασιλιᾶ Ὑμπύ " τοῦ Πέτρου Μάρκαρη ● Ἀπὸ τὴν 1η τοῦ Μάρτη ὡς τὶς 31 Μάη Πέτερ Βάις " Ἄσμα γιὰ τὸ σκιάχτρο τῆς Λουσιτανίας " (Ἐπανάληψη) ● Παιδικὴ Σκηνή : Ἀπὸ τὶς 9 Ἀπρίλη ὡς τὶς 31 Μάη τὸ " Γαϊτανάκι ", ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο διήγημα τῆς Ζὼρζ Σαρρῆ, σὲ διασκευὴ τοῦ Γιάννη Καλαντζόπουλου.

ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ :

ΑΥΛΑΙΑ (Θίασος Γκέλυς Μαυροπούλου) : Ὡς τὶς 10 Γενάρη " Μιὰ κυρία στὰ μπουζούκια " τοῦ Γιώργου Κατσαμπῆ ● Ἀπὸ τὶς 11 Γενάρη ὡς τὶς 31 Μάη, ἄλλος θίασος καὶ ἄλλο ἔργο : Ἡ κωμωδία τοῦ Μ. Βενιέρη " Ἡ παραμυθατζοῦ " ἀπὸ τὸ θίασο τῆς Γιάννας Βαλέντη.

ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΠΕΙΡΑΙΩΣ (Ρ. Βλαχοπούλου) : Ὡς τὶς 4 Μάρτη, ἡ πολιτικὴ σάτιρα τῶν Καραγιάννη - Καμπάνη "Παπαδόπουλος καὶ CIA" ● Ἀπὸ τὶς 8 Μάρτη ὡς τὶς 31 Μάη, ἡ κωμωδία τοῦ Δημ. Ψαθᾶ " Χαρτοπαίχτρα " ● Ἀπὸ τὶς 16 Μάρτη καὶ κάθε Κυριακὴ ὁ θίασος τοῦ " Ἐφηβικοῦ Θεάτρου " μὲ τὸ παραμυθόδραμα τοῦ Θάνου Τράγκα " Ὅ,τι γράφει δὲν ξεγράφει " ● Ἡ " Πειραματικὴ Σκηνὴ τοῦ Πειραϊκοῦ Συνδέσμου " ἔδωσε δυὸ παραστάσεις — 31 Μάρτη καὶ 1 Ἀπρίλη — μὲ τὸ ἔργο τοῦ Γρ. Ξενόπουλου " Ὁ Πειρασμὸς " ὑπὲρ τῶν ἀνέργων ἠθοποιῶν Θεάτρου τῆς Κύπρου.

ΚΥΒΟΣ : Ὡς τὶς 7 Μάρτη " Ὁ Σβέικ στὸν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο " τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ ● Ἀπὸ τὶς 22 Μάρτη ὡς τὶς 7 Μάη, ἡ σάτιρα τοῦ Βικτὸρ Λανοῦ " Τὸ ἀνοιχτήρι ".

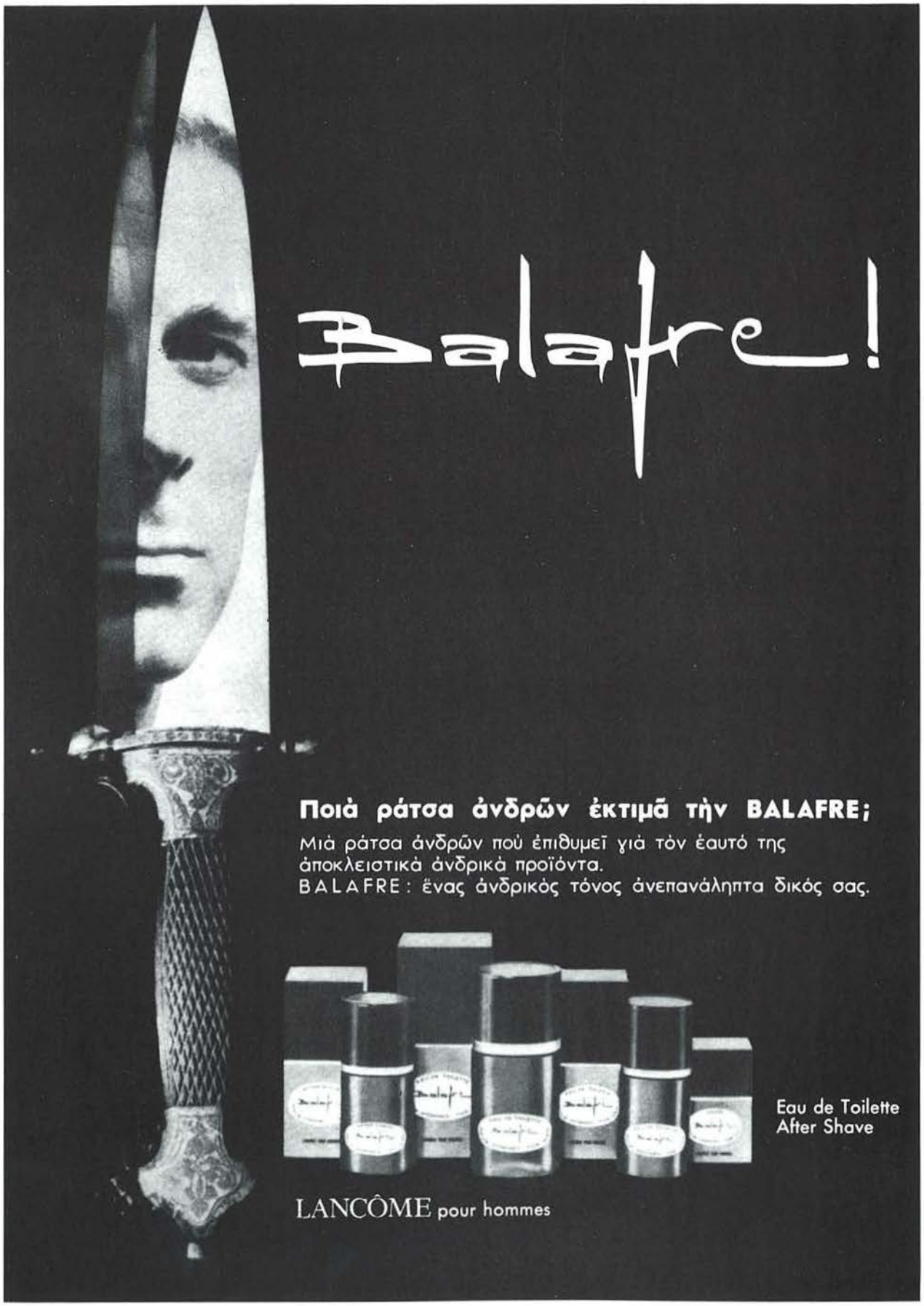
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ (Στυλιανοπούλου, Σαπουντζάκη, Γιαννόπουλος, Φέρμης, Ἀλ. Στρατηγοῦ) : Ὡς τὶς 9 Φλεβάρη " Ἄλλοι στὴ Βουλὴ κι ἄλλοι στὸ σκαμνί... καὶ ὁ Ντῖνος στὸ παχνὶ " τῶν Λαζαρίδη, Ἐλευθερίου, Φιλιππούλη, Παπαβασιλείου ● Ἀπὸ τὶς 14 Φλεβάρη ὡς τὶς 29 Μάρτη, δεύτερο ἔργο : " Ἄλλοι γιὰ τὸν Κορυδαλλό... κάνει καλό... κάνει καλό! " τῶν Λαζαρίδη, Ἐλευθερίου, Φιλιππούλη ● Ἀπὸ τὶς 2 Ἀπρίλη ὡς τὶς 11 Μάη, ἡ ἐπιθεώρηση τῶν Λαζαρίδη, Ἐλευθερίου, Φιλιππούλη " Τούμπου-Τούμπου-Ζά ".

Η TV ΑΓΑΠΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

και ἡ

ἀπέδειξε αὐτή τὴν ἀγάπη.
Δεῖτε τὶς εἰσπράξεις τῶν θεάτρων ὅπου παίζουν
οἱ πρωταγωνισταὶ τῶν ἐκπομπῶν μας.
Ἡ ἐπιτυχία τους δὲν λέμε ὅτι ὀφείλεται σὲ μᾶς.
Ὄχι βέβαια!
Οἱ πρωταγωνισταὶ μας κέρδισαν
τὸ μεγάλο κοινὸ μὲ τὴν ἀξία τους.
Τὴν ἀξία τους ὅμως τὴ δείξαμε ἐμεῖς
στὸ μεγάλο κοινό.
Καὶ φιλοδοξοῦμε σύντομα νὰ προβάλουμε
ὅλους τοὺς ἄξιους ἡθοποιούς.

ΑΣΤΗΡ TV FILMS, ΟΜΗΡΟΥ 13, ΑΘΗΝΑ, τηλ. 605.618 - 630.373


Balafre!
Ποιὰ ράτσα ἀνδρῶν ἐκτιμᾶ τὴν BALAFRE;
Μιὰ ράτσα ἀνδρῶν πού ἐπιθυμεῖ γιὰ τὸν ἑαυτό της ἀποκλειστικὰ ἀνδρικὰ προϊόντα.
BALAFRE: ἕνας ἀνδρικὸς τόνος ἀνεπανάληπτα δικός σας.
Eau de Toilette
After Shave
LANCÔME pour hommes

Interad Advertising

Μερικοί ισχυρίζονται ότι τά Μεγάλα Καταστήματα δέν είναι "chic."

Υπάρχουν όμως "chics" πού ισχυρίζονται γιά τό Μινιόν τό αντίθετο!

Εἶναι ἐκεῖνοι, οἱ ἐξοικειωμένοι μέ τήν πολυτέλεια καὶ τὸν ἀέρα τοῦ « Κόσμου », ποὺ γνωρίζουν πόσο καλές ἀγορὲς μπορεῖ νά ἐπιτύχη μία 'Ιταλίδα στήν « Rinascente », μία 'Ελβετίδα στό « Globus », ἤ, μία Νεοϋορκέζα στό « Macy' s ».

Εἶναι ἄνθρωποι ἀνεπτυγμένων ἀντιλήψεων καὶ λεπτοῦ γούστου, ποὺ θεωροῦν εὐνόητο ὅτι τό Μεγάλο Κατάστημα ἔχει τεράστια ποικιλία καὶ κατὰ συνέπεια μεγαλύτερη δυνατότητα νά « ντύση » κομψά καὶ οἰκονομικά, ὅσους ἐνδιαφέρονται γι' αὐτό. Γιατί;;;

Τὴν ἀπάντηση μπορεῖτε νὰ τὴν βρῆτε στό Μινιόν, πού εἶναι τό δικό σας Μεγάλο Κατάστημα.

'Εκεῖ, θ' ἀνακαλύψετε « 40.000 διαφορετικά εἴδη, σὲ 226 εἰδικὰ καταστήματα », σὲ ὅποια τιμή καὶ ποιότητα βάλη ὁ νοῦς σας. Καί πιστέψτε μας, εἶναι οἱ καλύτερες! Γιατί, οἱ « ἀντιπρόσωποι – ἀγορασταί » μας στήν Εὐρώπη, φροντίζουν ἀποκλειστικὰ γι' αὐτό.

'Αλλά δὲν εἶναι μόνο αὐτό. Τὸ Μινιὸν δέχεται εὐχαρίστως τήν καλόπιστη ἀλλαγή εἰδῶν, ἐπιστρέφοντας ἀκόμη καὶ τὰ χρήματὰ σας!

Γιά τό Μινιόν λοιπόν ὁ πελάτης εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό φίλος! Γι' αὐτό ἄλλωστε τοῦ ἐξασφαλίζουμε τὶς ἰδανικώτερες καί πιὸ ἄνετες συνθῆκες. Πῶς;;; Μά . . .

Μέ 30 κλιματιζόμενους καὶ ἄνετους ὀρόφους, « πλημμυρισμένους » ἀπό εὐχάριστη μουσική, μὲ 15 κυλιόμενες σκάλες, ἐκδηλώσεις, (στό Μινιὸν πάντα κάτι γίνεται), μὲ τοὺς εἰδικευμένους συμβούλους (βρεφοκόμο, αἰσθητικούς κλπ), μὲ δῶρα ἀγορῶν, τὰ Καρνὲ 'Αγορῶν, τὸ Τσέκ Δώρων, τήν ἀποστολὴ τῶν εἰδῶν στὸ σπίτι σας, τὸν ἠλεκτρονικό του διερευνητὴ IBM 360, τὴν 'Υπηρεσία Φυλάξεως 'Απολεσθέντων 'Αντικειμένων, τὴν 'Υπηρεσία Παραπόνων, τό MINIPRI (τό νέο Super-Market) καὶ τό ἐπίσης νέο 'Εστιατόριο.

Ὅλα αὐτά κάνουν ἐμᾶς ὑπερήφανους καί μερικοὺς νὰ πιστεύουν καὶ νὰ ἰσχυρίζωνται ὅτι « chic » δὲν εἶναι ἄλλο, παρά ὁ συνδυασμὸς εὐγενείας, καλαισθησίας καί προοδευτικότητος!

MINION

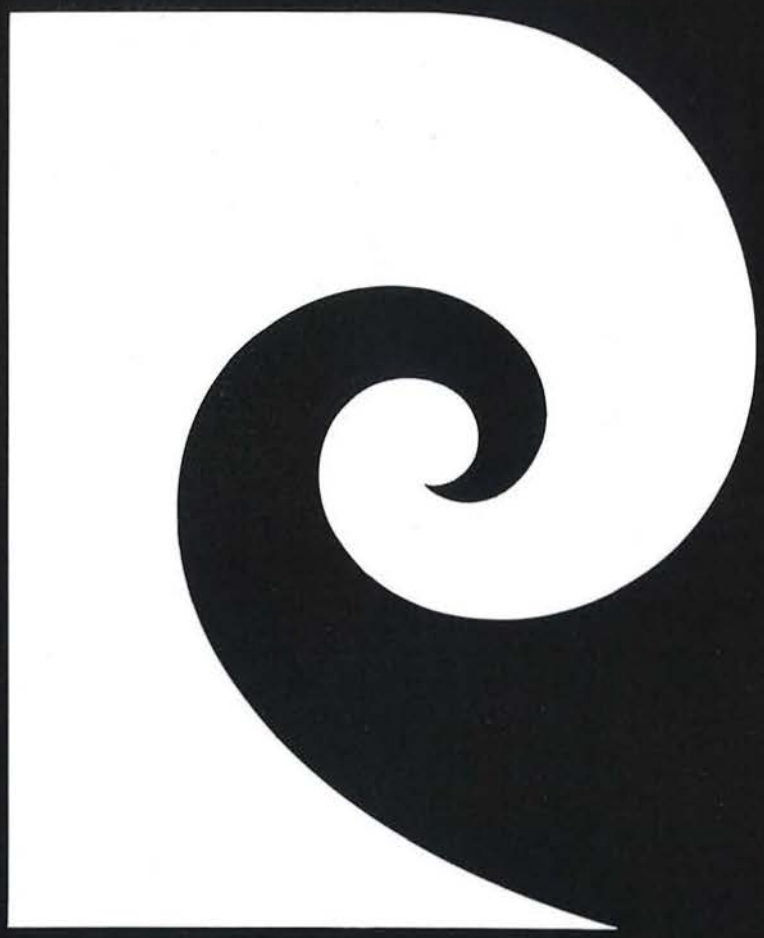
ΚΑΘΕ ΤΜΗΜΑ ΕΝΑ ΕΙΔΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ

BLENDED

Π/57/70

KK UNIVAS



BOUTIQUE
PIERRE CARDIN
γιὰ ἄνδρες
Ἀμερικῆς 14
καὶ Μεγάλα καταστήματα
Athénée
10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΓΕΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΤΣΙΜΕΝΤΩΝ

ΤΣΙΜΕΝΤΑ ΗΡΑΚΛΗΣ

ΛΥΚΟΒΡΥΣΗ ΑΤΤΙΚΗΣ: ΣΟΦ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 49 - 51, ΤΑΧ. ΘΥΡΙΣ 500 ΑΘΗΝΑΙ
ΤΗΛ. 80.881 - ΤΕΛΕΞ: (021) 5169

14.680.000 σάκκοι σὰν αὐτὸν βγῆκαν ἀπὸ τὴν Χώρα μας τὸ ὀκτάμηνο ποὺ πέρασε καὶ φέρανε συνάλλαγμα 29.520.000 δολ.

CAV-21 b

Δὲν αμπελοφιλοσοφοῦμε...

Πολλὲς φορές, ὅταν παινεύουμε (διαφημιστικὰ) ἕνα κρασί, συνηθίζουμε νὰ... ἀμπελοφιλοσοφοῦμε. Καὶ συχνά, ἡ ἀλήθεια γιὰ τὸ κρασὶ ἀποδεικνύεται πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν εἰκόνα ποὺ παρουσιάζει μιὰ παρόμοια διαφημιστικὴ ἀμπελοφιλοσοφία. Κάτι τέτοιο, μπορεῖ ἴσως νὰ τὸ «σηκώνη» τὸ προϊόν. Ἀλλὰ ἐμεῖς τὸ ἀποφεύγουμε! Καὶ σᾶς λέμε τὴν ἀλήθεια.

Τὰ κρασιὰ CAVIROS - ELISSAR - CIMAROSA ἔχουν ἤδη ἐπιβληθῆ στὴν ἀγορὰ καὶ τὸ μεγάλο κύρος ποὺ ἀπέκτησαν τὸ ὀφείλουν σὲ συγκεκριμένες καὶ - κυρίως - σταθερὲς ἰδιότητες. **Ποιότητα**, στὸ ὕψιστο δυνατὸ ἐπίπεδο ποὺ μᾶς δίνει τὸ Ἑλληνικὸ ἀμπέλι. **Παραδοσιακὴ** μέθοδο παρασκευῆς καὶ **σύγχρονο** τεχνολογικὸ σύστημα **ἐμφιαλώσεως** σύμφωνα μὲ ὅλους τοὺς κανόνες τῆς ὑγιεινῆς. Βέβαια, θαύματα δὲν μποροῦμε νὰ κάνουμε κι οὔτε νὰ προσφέρουμε εὐρωπαϊκοὺς τύπους κρασιῶν. Γιατί ἁπλούστατα, δὲν ὑπάρχουν εὐρωπαϊκὲς ράτσες σταφυλιῶν. Καὶ συμφωνοῦμε ὅτι τὸ κρασὶ εἶναι θέμα γούστου. Ἐν τούτοις, δὲν μπόρεῖ νὰ διαφωνήση κανεὶς γιὰ τὴν ὑψηλὴ ποιότητα τῶν κρασιῶν μας, γιὰ τὴ στιλπνή τους καθαρότητα καὶ τὴν ἐκλεπτυσμένη γεύση ποὺ προσφέρουν.

ΞΗΡΟΣ ΕΡΥΘΡΟΣ

ΞΗΡΟΣ ΡΟΖΕ

ΚΑΒΕΙΡΟΣ ΟΙΝΟΠΟΙΗΤΙΚΗ, ΜΕΣΟΓΕΙΩΝ 2, ΑΘΗΝΑΙ 610, (ΠΥΡΓΟΣ ΑΘΗΝΩΝ), ΤΗΛ. 7792-608/9

ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΣΚΑΛΙΣΤΗΡΗ

Μιὰ ἀποκλειστικῶς Ἑλληνικὴ ἐπιχείρησις ποὺ μεταβάλλει μὲ τὴν ἐργασία 5000 καὶ ἄνω Ἑλλήνων τὸν ὀρυκτὸ πλοῦτο τῆς Ἑλλάδος εἰς πολύτιμο συνάλλαγμα γιὰ τὴ χώρα.

ΚΥΚΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΩΝ			
	1964	122.772.000 δρχ.	
	1973	1.105.055.000 δρχ.	
	1974	2.282.590.000 δρχ.	
ΕΞΑΓΩΓΑΙ			
	1963	90. 261.000 δρχ.	(3. 018.000 δολ.)
	1973	859.952.000 δρχ.	(28.665.000 δολ.)
	1974	1.703. 152.000 δρχ.	(56.962.000 δολ.)
α' ἑξάμηνον	1975	1. 217. 787.000 δρχ.	(40.640.000 δολ.)
ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ			
	1963	13.735.000 δρχ.	
	1973	319.233.000 δρχ.	
	1974	617.145.000 δρχ.	
ΑΠΑΣΧΟΛΟΥΜΕΝΟΙ			
	1963	περίπου 1500	
	1975	ἄνω τῶν 5000	
ΜΕΣΟΝ ΗΜΕΡΟΜΙΣΘΙΟΝ			
	1963	94 δρχ.	
	1975	422 δρχ.	(αὔξησις 448,9%)
		(αὔξησις τιμαρίθμου 1963-1975 111,1%)	

Μερέντα... γλύκα μου!

Στις διακοπες, σας....
αδιακοπα μαζι σας....
η "Μερέντα"
Η αγαπημενη λιχουδια
μικρων και μεγαλων

1975

ΑΠΟ ΤΟ 1841 ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ