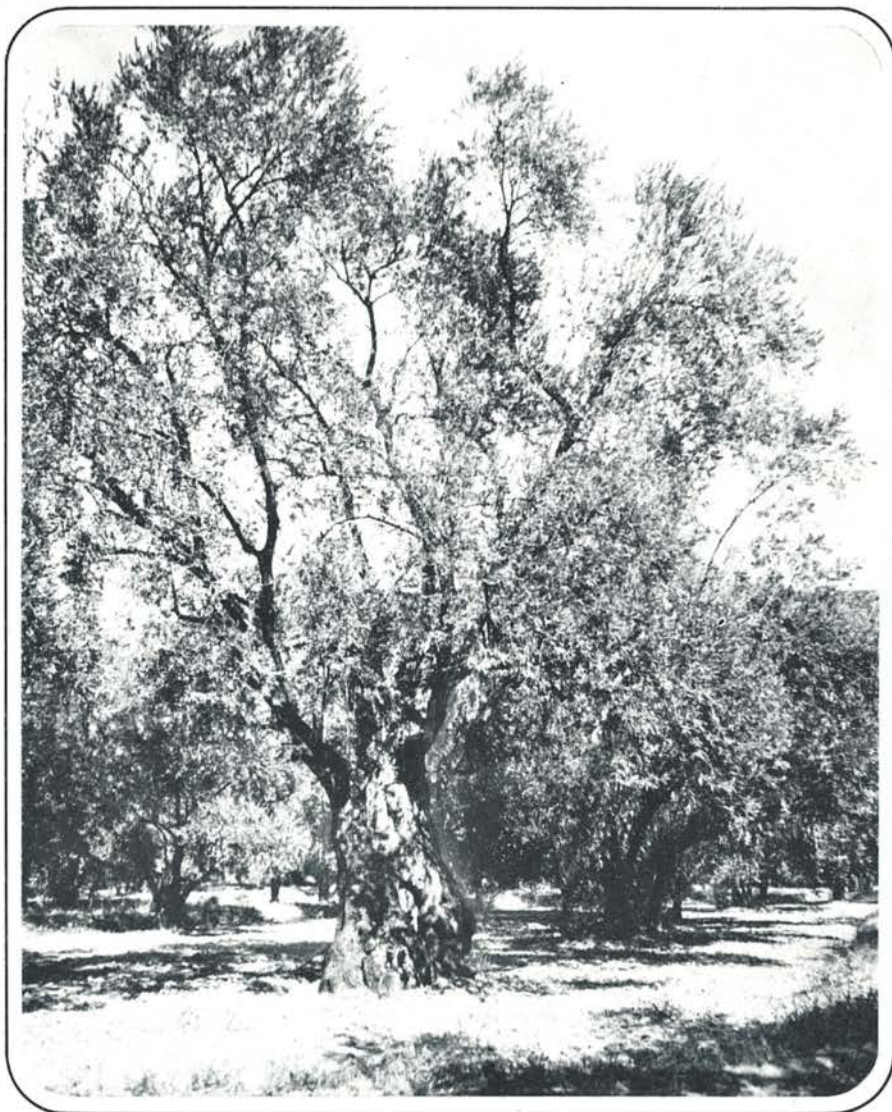


ΘΕΑΤΡΟ 46-48

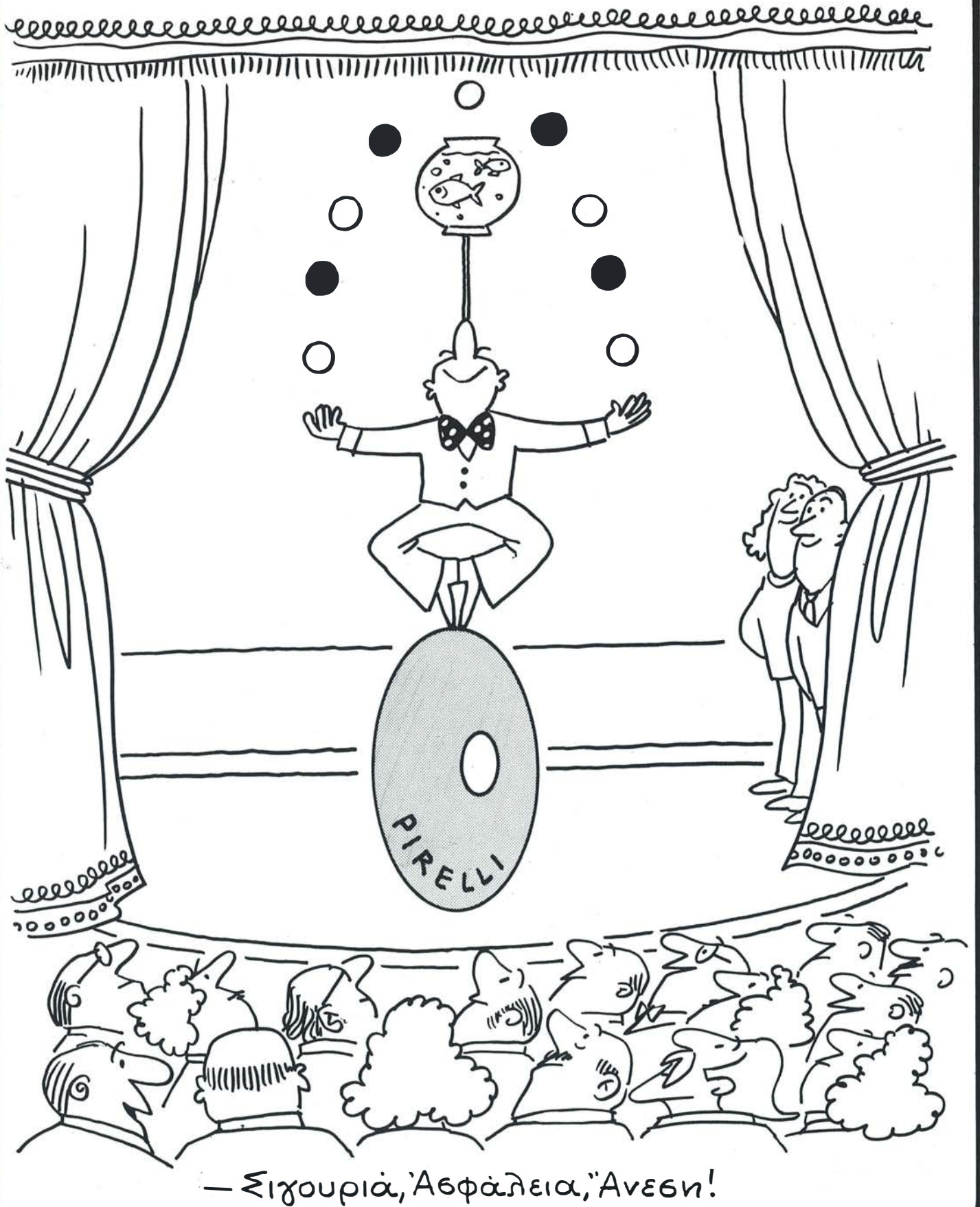


Μέ κάθε τρόπο, μέ όλα τά μέσα
στήν ύπηρεσία τοῦ Ἑλληνα ἀγρότη



Ἕνας ἀκόμη στόχος τῆς Ἀγροτικῆς Τραπεζῆς
εἶναι νά μετατρέψῃ
καί τά πιά ἀπομακρυσμένα Ὑποκαταστήματά της
σέ μορφωτικά καί πολιτιστικά κέντρα
γιά τόν πληθυσμό τῆς Ἑλληνικῆς υπαίθρου

ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



- Σιγουριά, Ασφάλεια, Άνεση!

κυκλοφορει σε τευχη καθε τεταρτη

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

«ενα εργο τεχνης
γεματο εργα τεχνης»

1000 ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ
από τό 16ο αιώνα μέχρι σήμερα

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΤΕΤΑΡΤΗ

Τό έργο θα ολοκληρωθει με 56 τεύχη,
σε 4 υπερπολυτελείς τόμους γιγαντιαίου
σχήματος (37 x 27 εκ.), από χαρτί Illustration
Ευρώπης 180 γραμμαρίων.

Στις 2000 σελίδες του περιλαμβάνονται :

- 700 σελίδες με κείμενα και 1300 σελίδες με έγχρωμες εικόνες.
- Ιστορία τής Νεοελληνικής Ζωγραφικής.
- Λεξικό Έλλήνων ζωγράφων και χαρακτών.
- Λεξιλόγιο τών όρων τής ζωγραφικής (π.χ. τί είναι έξπρεσιονισμός).
- Άγνωστοι πίνακες, σπάνιες φωτογραφίες, χειρόγραφα, εύρετήρια κ.ά.

Κορυφαίοι Έλληνες επιστήμονες, ιστορικοί τής τέχνης και καλλιτέχνες συνεργάστηκαν στην παρουσίαση τών Έλλήνων ζωγράφων, πού γίνεται με πρωτότυπα κείμενα και πλούσια έπιλογή από τό έργο τους σε υπέροχες έγχρωμες αναπαραγωγές.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ ΟΙ 2 ΠΡΩΤΟΙ ΤΟΜΟΙ

5
ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ
4
ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Ιακωβιδης
Θεοδωρος Βρυζακης

3
ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Κωνσταντinos Βολανακης

2
ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Νικολαος Γυζης

1
ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Νικηφορος Λυτρας



capon

ΔΩΡΟ: 4 πίνακες (reproductions) σε λινό



MSM 261
ΤΑ ΝΕΓΡΙΚΑ
 ΛΟΪΖΟΣ - ΝΕΓΡΕΠΟΝΤΗΣ
 ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ



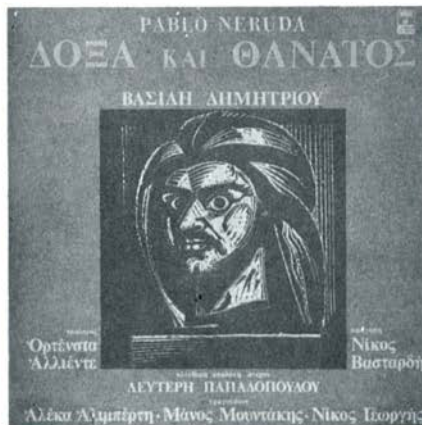
MSM 259
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ
ΜΠΑΛΑΝΤΕΣ
ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ
 ΠΑΝΔΗΣ - ΖΟΡΜΠΑΛΑ



MSM 264
ΤΑ ΑΓΡΟΤΙΚΑ
 Β. ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ



MSM 248 - 249
ΓΙΩΡΓΟΣ ΝΤΑΛΑΡΑΣ
 50 ΧΡΟΝΙΑ
 ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ



MSM 257
PABLO NERUDA
ΔΟΞΑ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ
 Β. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ



MSM 252 - 253
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ
CANTO GENERAL

δισκοι ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ δισκοι **MINOS**

ΛΟΡΚΑ Τα παιδιά της τριτοετίας De los niños de la tercera etapa Μοράβια - Ιωάννης Παυλίνης	ΧΑΝΤΚΕ ΚΩΣΑΡ ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΒΙΤΡΑΚ Βικτόρ Ο ΤΟ ΠΑΙΔΙΑ ΣΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ Μοράβια - Ιωάννης Παυλίνης	ΑΡΡΑΜΠΙΑ Νικολοπούλου - Μανώλης Κουρτελής ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΙΨΕΝ Μηνύστρες του δρόμου ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΖΕΝΕ Ο Ζένε ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ
ΜΠΡΕΧΤ Μάνος Κουρβάνιος ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΑΝΟΥΪΓ Μοράβια - Ζεζέβελ ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΟΣΜΠΟΡΝ Σενδοσκείο Αμστερντόμ ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΠΙΝΤΕΡ Πέντε Ζεζέβελ ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΜΑΞ ΦΡΙΣ Ο Μηνύστρας και οι Γερμανοί Μοράβια - Ιωάννης Παυλίνης	ΜΠΕΚΕΤ Οι ωραίες μέρες ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ
ΧΟΧΟΥΤ Οι στρατιώτες Μοράβια - Ιωάννης Παυλίνης	ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ Το Πάσχα - Ο πάριος ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ ΔΑΙΜΟΝΙΑ ΜΗΧΑΝΗ Μοράβια - Ιωάννης Παυλίνης	ΔΙΚΗ ΤΩΝ ΕΞ ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΡΟΜΑΧΟΣ ΓΙΑ ΤΩΝ Η ΕΡΕΥΡΩΣΕΩΝ ΣΥΣΤΗΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ 6	ΝΤΥΡΑ Μέσος δάδ δάδρος τα μουσικά Μοράβια - Ιωάννης Παυλίνης	ΚΑΜΥ Καζουγιλάς Μοράβια - Ιωάννης Παυλίνης
ΜΠΥΧΝΕΡ Πρόδοξος και Πάνα Μοράβια - Ιωάννης Παυλίνης	ΟΙ ΠΑΛΑΙΣΤΕΣ ΣΤΡΑΤΗ ΚΑΡΡΑ ΣΥΣΤΗΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ 2 ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΠΕΤΕΡ ΒΑΤΣ Ο Τροϊκή εξοριστός ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ	ΘΑ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΟΥΝ ΟΝΗΑ ΜΟΛΙΕΡΟΣ ΜΥΛΕΡ ΠΙΡΑΝΤΕΛΟ ΣΟ ΤΣΕΧΟΦ ΛΟΡΚΑ ΑΝΤΡΕΓΙΕΦ ΓΟΥΣΚΕΡ ΜΠΟΝΤ Ο' ΚΕΖΗ ΟΥΣΤΙΝΟΦ ΜΠΑΜΠΕΛ ΒΙΣΝΕΒΣΚΥ ΚΑΡΑΤΖΙΑΛΕ ΜΠΕΝΕΝΤΙΚΤ	ΑΔΜΠΥ Ψευδοποιία, ζεζέβελ Μοράβια - Ιωάννης Παυλίνης	ΙΟΝΕΣΚΟ Ημερολόγιο ΒΙΒΛΙΟΠΛΗΘΗΝ - ΕΚΔΟΣΗ ΕΥΡΩ Κ. ΛΑΖΟΣ ΑΘΗΝΑ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ
ΒΑΛΛΙΕ
ΙΝΚΛΑΝ
ΘΕΪΚΑ ΛΟΓΙΑ
ΠΙΝΤΕΡ
Η ΣΥΛΛΟΓΗ - Ο ΕΡΑΣΤΗΣ
ΠΡΙΣΛΕΥ
ΕΜΕΙΣ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ
ΜΑΤΣΗ
ΒΙΟΧΗΜΕΙΑ - ΣΤΑΘΜΟΣ
ΛΙΔΩΡΙΚΗ
ΧΩΡΙΣ ΓΑΝΤΙ

ΒΛΑΧΟΥ
ΚΑΜΠΑΝΟΠΥΡΓΟΣ
ΚΑΡΡΑ
Ο ΣΥΝΘΑΔΟΣ
ΧΕΜΠΕΛ
ΙΟΥΔΗΘ
ΖΙΡΑΝΤΟΥ
Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΗΣ ΤΡΟΙΑΣ
ΔΕ ΘΑ ΓΙΝΕΙ
ΦΟΝΤΩΝ
Η ΧΙΛΗ ΘΑ ΝΙΚΗΣΕΙ
ΝΤΥΡΡΕΜΑΤΤ
ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΤΗΣ ΓΗΡΑΙΑΣ ΚΥΡΙΑΣ

ΓΚΟΓΚΟΛ
ΠΑΝΤΡΟΛΟΓΗΜΑΤΑ
ΓΚΡΑΣΣ
ΚΑΤΑΚΛΥΣΜΟΣ
ΒΛΑΖΕΡ
ΔΡΥΣ ΚΑΙ ΚΟΥΝΕΛΙΑ
ΙΨΕΝ
ΕΧΘΡΟΣ ΤΟΥ ΛΑΟΥ
ΒΙΤΚΕΒΙΤΣ
Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ
ΤΟΥ ΜΟΣΧΑΡΙΟΥ
ΜΕ ΤΑ ΔΥΟ ΚΕΦΑΛΙΑ

7 ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ ΤΩΝ
ΣΑΡΟΓΙΑΝ - ΜΙΝΤΑΜΑΣ
ΚΙΝΤΕΡΟ - ΜΠΑΡΥ
ΜΠΡΟΥΚ - ΣΥΝΓΚ
ΒΙΤΡΑΚ
ΒΙΚΤΟΡ Η
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΣΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ
ΜΑΞ ΦΡΙΣ
Ο ΜΠΗΝΤΕΡΜΑΝ
ΚΑΙ ΟΙ ΕΜΠΡΗΣΤΕΣ




ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ ΚΑΙ ΣΕ ΔΕΜΕΝΑ Α' ΣΕΙΡΑ ΤΟΜΟΙ 20 ΔΕΜΕΝΟΙ Β' ΣΕΙΡΑ ΤΟΜΟΙ 20 ΔΕΜΕΝΟΙ

Παγκόσμια θεατρική βιβλιοθήκη

Ο Έκδοτικός Οίκος "ΔΩΔΩΝΗ", συνεχίζοντας τη σειρά Παγκόσμια θεατρική βιβλιοθήκη έχει προγραμματίσει να εκδώσει τους καλύτερους Έλληνες και ξένους Συγγραφείς.

Αν χαθή τό θέατρο, είπε τελευταία ο Μοράβια, δά χαθή ο τόπος όπου ο άνθρωπος μπορεί να μάθη τό πεπρωμένο του. Μέσ' απ' τά έργα πού δημοσιεύονται καθρεφτίζεται όλη η παραγμένη και παράλογη εποχή πού ζούμε.

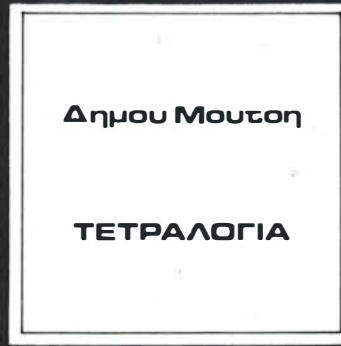
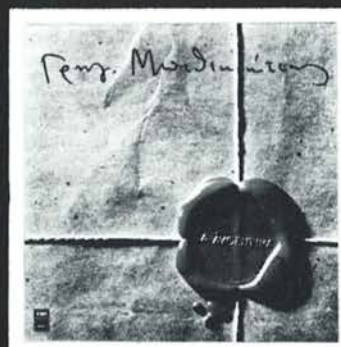
 **ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΔΩΔΩΝΗ" ΑΘΗΝΑ**



**ΠΡΙΝ
ΔΙΑΛΕΞΕΤΕ
ΜΟΥΣΙΚΗ**
για σας
και τους φίλους σας
σκεφθήτε τι έχει
να σας προσφέρει
ή **COLUMBIA**
και οι
συνεργάτες της...



**Κυκλοφορούν
σε δίσκους & κασέττες**



ΔΕΛΤΑ ΔΗΜΟΥ

Οι υπηρεσίες που προσφέρουμε:

- μελέτες μάρκετινγκ
- έρευνα αγοράς (desk research)
- μελέτη και ανάλυση προϊόντος
- προγραμματισμός και εκτέλεση διαφημιστικών εκστρατειών σε όλα τα διαφημιστικά Μέσα
- μακέττες
- συσκευασίες
- οργάνωση προωθήσεως πωλήσεων (δώρα, διαγωνισμοί, κλπ.)
- σχεδιασμός και παραγωγή διαφημιστικού υλικού καταστημάτων
- ραδιοφωνικές, τηλεοπτικές και κινηματογραφικές παραγωγές
- κατασκευή έκθετηρίων εκθέσεων κ.ά.

Τα προϊόντα που διαφημίζουμε:

AUDI NSU (αυτοκίνητα)
AVA (ύγρο άπορρυπαντικό)
BARAGKHS (ξυπλά)
BEECH-NUT (παιδικές τροφές)
BERLIET (φορτηγά)
BRAVO (καφές)
CANON (ηλεκτρονικοί υπολογιστές)
CASE (φορτωτές, έκσκαφείς)
CHESHIRE (γάλα)
CITIZEN (ηλεκτρονικοί υπολογιστές)
COMPUTER DESIGN CORP. (Minicomputers)
GOW & GATE (παιδικά γάλατα)
ΔΗΛΟΣ (άμοιβαίο κεφάλαιο)
DYNATRON (στερεοφωνικά συγκροτήματα)
ELBA (δομικά μηχανήματα)
ERA (στερεοφωνικά συγκροτήματα)
FORTE (ύγρο καθαρισμού)
FORTE ΓΙΑ TZAMIA (καθαριστικό για τζάμια)
FULDA (ελαστικά αυτοκινήτων)
GALAXY (υποδήματα)
HANOMAG/HENSCHERL (φορτηγά)
HOLDER (άγροτικά μηχανήματα)
HOVAL (λέβητες θερμού ύδατος)
ΙΣΑΡΗΣ-ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ (μηχανήματα κλιματισμού- αερισμού-θερμάνσεως)
JOCKEY (άνδρικά είδη ένδυσσης)
JOHN DEERE (άγροτικά μηχανήματα)
JUVENA (καλλυντικά)
KELLY (ελαστικά)
K L G (μπουζι)
KOSS (άκουστικά stereo)
LEVI'S (τζήνς)
LIEBHERR (έκσκαφείς)
MARCOS (κοσμηματοπωλείον)
ΜΕΛΙΣΣΑ (ζυμαρικά)

MOBYLETTE (μοτοποδήλατα)
MODESS (σερβιέττες υγείας)
ΜΟΣΧΟΥΤΗΣ (καταστήματα υποδημάτων)
MOTOBECANE (ποδήλατα)
NATIONAL AND GRINDLAYS (τράπεζα)
ONKYO (στερεοφωνικά συγκροτήματα)
OYZO 12 (ούζο)
PERFIL (νήματα χειροπλεκτικής)
ΠΙΤΣΟΣ (ηλεκτρικές οικιακές συσκευές)
PRISUNIC/MARINOΠΟΥΛΟΣ (καταστήματα)
RODOLPHE DEVILLE (άνδρικά καλλυντικά)
ROCKWELL INTERNATIONAL (ηλεκτρονικοί υπολογιστές)
ROL (άπορρυπαντικό)
ROLI (σκόνη καθαρισμού)
S C M (γραφομηχανές)
SEIKO (ηλεκτρονικοί υπολογιστές)
SELVA (έξωλέμβιες μηχανές)
SMITHS (ηλεκτρονικά όργανα)
ΣΤΑΣΕΡ (φορμάικες)
STETTER (δομικά μηχανήματα)
SUPER WHITE (τσιμέντο TITAN)
TOURENT (ένοικιάσεις αυτοκινήτων)
UNIGATE (γαλακτοκομικά προϊόντα)
V 82 (καλλυντικό σαπούνι)
VINYLEX (πλαστικά δάπεδα)
WILLIAM LAWSON'S (Whisky)

Η διεύθυνσή μας:

ΔΕΛΤΑ - ΔΕΛΤΑ ΔΗΜΟΥ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ Ε.Π.Ε.
Δεληγιώργη 55-59, Αθήναι 107
τηλ. 545.124/5/6

Αδελφή Έταιρία
ΔΕΛΤΑ - ΣΙΓΜΑ - ΔΕΛΤΑ ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ Ε.Π.Ε.

"ΣΤΑΓΟΝΕΣ"

ΝΕΑ ΣΥΛΛΟΓΗ ΧΡΥΣΩΝ ΚΟΣΜΗΜΑΤΩΝ



ΗΛΙΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗΣ



ΜΟΝΙΜΟΝ ΕΚΘΕΤΗΡΙΟΝ - ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 6, 1ος ΟΡΟΦΟΣ
ΚΑΙ ΣΤΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ ΗΛΙΑ ΛΑΛΛΟΥΝΗΣ

Η Τ V
Α Γ Α Π Α
Τ Ο
Θ Ε Α Τ Ρ Ο

και ή

αστήρ  **tv films**

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

Ἔτσι βέβαια!

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

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

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'

Τόμος Η', Τεύχος 46-48
 Ίουλης - Δεκέμβρης 1975

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

*

Έκδότης - Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

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

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 100

Συνδρομή έτησΙΑ Δρχ. 400
 Φοιτητική έτησΙΑ Δρχ. 300
 Όργανισμών κλπ. Δρχ. 1.000
 Έξωτερικού: Εύρώπη Δολλ.25
 Αμερικής 30. Αυστραλίας 40

*

Μονοτυπία, ύφασετ, βιβλιοδεσία
 Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205
 Τηλ. 512 - 3934 και 512 - 3976

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
 Ίδιοκτήτης - Ύπεύθυνος ὕλης
 Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Ύπεύθυνος Τυπογραφείου
 Γ. Τσιβεριώτης, Λένορμαν 205

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ :



Άνατριχιαστική εικόνα τῶν
 βανδαλισμῶν τῶν νεοελλήνων
 στό "Μαλλιανοπούλειο" θέατρο
 (Δές ★ καί Ντοκουμέντα)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :	Οί παράνομοι τῆς Νέας Δημοκρατίας.— Δέν εἶναι παριστάνει τόν κωφάλαο.— Ε.Λ.Σ. : "Έχουν μαχαίρι, τῶνε καρπούζι !— Λυρική: Τό χωραφάκι τοῦ κ. Χωραφά.— Θέατρο γκρεμίζεται, ὑπουργός χτενίζεται.— Ό θεατρικός Ράινερ Μαρία Ρίλκε.— Τό Θέατρο " τῆς σιωπῆς καί τῆς ψυχῆς".— Ό Γιαννίδης κ' ἡ συνωμοσία τῆς σιωπῆς" σελ. 11
ΜΕΛΕΤΕΣ & ΑΡΘΡΑ :	Α. ΝΤΕΗΛ ΤΡΕΝΤΑΛ : Σκηνές Ἀρχαίου Δράματος σέ ἀγγεῖα τῆς Κάτω Ἰταλίας. Νέο φῶς ἀπό πρόσφατες ἀνακαλύψεις. Μετάφραση Μαρίας Κλωνάρη σελ. 15 ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ : Θέατρο καί Ζωή. Συζήτηση μέ φοιτητές Θεατρολογίας. Καταγραφή Νικηφόρου Παπανδρέου σελ. 27 ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : Ἡ Ἑλληνική Ὁπερέτα. Ἀπ' ἀφορμή τό θάνατο τῆς Ἀφροδίτης Λαουτάρη σελ. 67
ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :	RAINER MARIA RILKE : Ἡ Λευκή Πριγκίπισσα. Μιά σκηνή δίπλα στή θάλασσα. Ποιητική μετάφραση Ἀρη Δικταίου. Εἰκονογράφηση Γιώργου Βακαλό σελ. 55
ΜΙΚΡΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΜΠΟΜΠ ΟΥΙΛΣΟΝ	ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ : Μπόμπ Ουίλσον. Βαθιά τομή στή θεατρική ἀναζήτηση σελ. 36 ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ : " Γράμμα στή βασιλίσα Βικτώρια. Μιά ὄπερα ". Φωτογραφική παρουσίαση. Ἐπιλογή εἰκόνων καί σχόλια σελ. 39 ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ : Νέος κώδικας ἐπικοινωνίας. Μιά συζήτηση μέ τό Μπόμπ Ουίλσον σελ. 47 ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ - ΜΑΡΙΑΣ ΚΛΩΝΑΡΗ : Δουλεύοντας μέ τόν Ουίλσον. Συζήτηση μέ τή Λούμπαρ καί τή Σάττον σελ. 50 ΑΝΤΥ ΝΤΕ ΓΚΡΟΟΥΤ : Περιτροφικός χορός. Διεύρυνση τῆς συνείδησης μέσ' ἀπ' τήν κίνηση σελ. 53
ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ :	Καταδίκη σέ θάνατο νεοκλασικοῦ θεάτρου - τοῦ Μαλλιανοπούλειου τῆς Τρίπολης. Φωτογραφικά ντοκουμέντα βανδαλισμῶν καί δύο Ἀποφάσεις τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου σελ. 83
ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :	Ἀνασκόπηση τῶν γεγονότων.—Μαριονέτες, σκίτσο Κ. Μητρόπουλου.— Φιγούρες Δ. Χωραφά.— Χτίζουν ἀρχαῖα θέατρα γιά ξιπασμό τῶν τουριστῶν σελ. 89 Μνήμη ΑΝΤΩΝΗ ΓΙΑΝΝΙΔΗ. Τέσσερις μαρτυρίες Μιράντας, Α. Λιδωρίκη, Δ. Μυράτ καί Γ. Ἰωαννίδη σελ. 91 Ἡ πολιτική σημασία τοῦ Θεάτρου σήμερα. Ἀγῶνη συζήτηση, χωρίς στοιχεῖα στήν Πάντειο. Μαγνητοφωνημένες ἀπόψεις Μ. Πλωρίτη, Ἀλ. Διαμαντόπουλου, Ι. Καμπανέλλη, Κ. Κούν, Κ. Γεωργουσόπουλου, Ἀσπ. Παπαθανασίου, Λίλας Μαράκα, Χαΐνη καί Κλάψη σελ. 96 Μνημειακή χαρακτηριστική Α. Ἰάσσου σελ. 101 Ἀξέχαστη βασιλίσις στό " Δόν Κάρλος " σελ. 102 Ὁ Κατράκης τιμᾷ τή μνήμη Καρούσου. Κείμενα Μάνου Κατράκη καί Γιάννη Σιδέρη σελ. 103 ΓΙΑΝΝΗ ΞΕΝΑΚΗ : Ἐπιστημονική Σκέψη καί Μουσική : Ἀπομαγνητοφωνημένη τρίωρη διάλεξη σελ. 105 ΜΑΝΟΛΗ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ : Γιάννης Μηλιάδης σελ. 121 ΤΑ ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ : Πέτρου Μάρκαρη : " Ἀνάγνωση Μπρέχτ " τοῦ Μπερνάρ Ντόρτ σελ. 122 ΓΡΑΜΜΑΤΑ πρὸς τό " Θ " : Δημ. Ἰωαννόπουλου, Δ. Μαλακάση, Σπ. Μικωνιάτη, Κ. Σκλάβου, Γ. Ἰωάννου, Τ. Δεμοδοῦ καί δύο διευκρινήσεις γιά τίς χορηγίες σελ. 125 ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ : Νομοθεσία γύρω ἀπό τό Θέατρο, τή Μουσική, τό Χορό, τόν Κινηματογράφο σελ. 128 ΤΑ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΑ ΘΕΑΤΡΑ : Ποιά ἔργα παίζανε σελ. 134

ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΕΙΣΤΕ ΤΙΣ ΕΚΠΟΜΠΕΣ ΠΟΥ ΠΑΡΑΓΕΙ

Ο
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΝΤΙΚΑΣ

Α. «ΕΡΕΥΝΑ» ΕΡΤ ΚΑΘΕ ΤΕΤΑΡΤΗ 8 μ. μ.

Β. «ΠΕΡΙΠΛΟΥΣ» Υ.ΕΝ.Ε.Δ ΚΑΘΕ ΔΕΥΤΕΡΑ 8,45 μ. μ.

Γράψτε μας τις παρατηρήσεις σας
Μᾶς βοηθάτε νά καλυτερέψουμε τήν δουλειά μας

Ο
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΝΤΙΚΑΣ

Σᾶς ὑπενθυμίζει τίς προηγούμενες προσπάθειές του
γιά μιά ποιοτική Ἑλληνική Τηλεόραση

★ 1973 - 74 : «ΟΙ ΕΜΠΟΡΟΙ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ» - «ΧΡΥΣΕΣ ΦΩΝΕΣ»

★ 1974 - 75 : «Η ΓΥΦΤΟΠΟΥΛΑ»

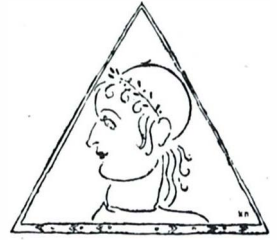
★ 1975 - 76 : «ΕΡΕΥΝΑ» - «ΠΕΡΙΠΛΟΥΣ»

Κάθε παραγωγή καί μιά νέα προσπάθεια

του **ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΟΝΤΙΚΑ** καί τῶν **ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ ΤΟΥ**

Γράψτε μας τήν γνώμη σας, μᾶς βοηθάτε

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΝΤΙΚΑΣ, Σουηδίας 71, Ἀθήνα



Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

✦ Οί παράνομοι τῆς Νέας Δημοκρατίας

Τό “Θέατρο” — μόνο αὐτό, ἀπ’ ὄλο τὸν Τύπο τῆς χώρας — ἀποκάλυψε μιὰ κραυγαλέα παρανομία. Κατάγγειλε δημοσία — ἀπερίφραστα καὶ ἐπώνυμα — τὸν ὑπουργό Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν κ. Κ. Τρυπάνη καὶ τὸν Πρόεδρο τῆς Δημοκρατίας κ. Κ. Τσάτσο, γιὰ τὴν παράνομη διατήρηση τοῦ κ. Ἀλέξη Μινωτῆ στὴ θέση τοῦ Γενικοῦ Διευθυντῆ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Καμιὰ, ὡστόσο, ἐφημερίδα, κανένα περιοδικό, κανένα ἐντυπο σ’ ὀλόκληρη τὴ χώρα δέν... παρασύρθηκε νὰ πεῖ λέξη γιὰ τὴν παρανομία. Τὸ ἴδιο κ’ οἱ τρακόσιοι βουλευτές. Ὁ μύθος δηλοῖ: Τὰ χαρτιά εἶναι σημαδεμένα. Κορώνα - γράμματα εἶναι δικά τους. Τὰ κλειστά κυκλώματα λειτουργοῦν θαυμάσια. Ὁ Τύπος τὰ ὑπηρετεῖ τυφλά. Συμπολιτευόμενο κι ἀντιπολιτευόμενο κατεστημένο, τὰ ἔχουν συμφωνημένα. Ὁ νόμος — πού ἄλλα ὀρίζει γιὰ τὴ Διεύθυνση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου — ἐξακολουθεῖ νὰ ἰσχύει. Κανένας δέν τὸν καταργεῖ. Ἀλλά, καὶ κανένας δέν τὸν τηρεῖ! Κατὰ τὰ ἄλλα ἔχουμε Δημοκρατία. Νέα Δημοκρατία!..

Γιὰ τὸν... ἀδέσμευτο Τύπο, τὴ Δικαιοσύνη καὶ τὴ Βουλὴ ἀναδημοσιεύουμε τὸν Ἀστερίσκο μὲ τὴν καταγγελία:

Τὸ “Θέατρο” ἐγκαλεῖ δημοσία τὸν ὑπουργό Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν γιὰ κατάφορη παρανομία πού διαπράχθηκε σὲ τομέα ἀπόλυτα δικῆς τὸν ἀρμοδιότητος. Ἰσχύει καί, ἀπ’ ὅ,τι ξέρομε, ἐξακολουθεῖ νὰ ἰσχύει — γιὰτι ποτὲ δέν καταργήθηκε — τὸ Νομοθετικὸ Διάταγμα 4.013 τοῦ 1959. Ἔχει τίτλο: “Περὶ τροποποιήσεως καὶ συμπληρώσεως τῆς διεποῦσης τὸν Ὄργανισμὸν 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 ἀρθρο 12, παράγραφος 2, τὸ Νομοθετικὸ αὐτὸ Διάταγμα ὀρίζει ρητὰ: “Ἀνάτατον ὄριον ἡλικίας διορισμοῦ εἰς τὴν θέσιν Γενικοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς καὶ τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας Ἀθηνῶν ὀρίζει τὸ 65ον ἔτος”. Προειδοποίηση γιὰ τοὺς κακοῦθεις: Τὸ “Θέατρο” δέν τὸ ἐνδιαφέρουν ποτὲ τὰ πρόσωπα. Οὔτε καὶ τώρα ἐπιζητεῖ ἀπομάκρυνση τοῦ Ἀλέξη Μινωτῆ. Καταγγέλλει εὐθὺς τὸν ὑπουργό Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν γιὰ βαρύτατη παρανομία σὲ Ὄργανισμὸ πού ἐποπτεύει — διαπραχθεῖσα, ὄντως, ἀπὸ τὸν προκάτοχό του ὑπουργό, τὸ σημερινὸ Πρόεδρο τῆς Δημοκρατίας κ. Τσάτσο. Ἄν ὁ κ. Τρυπάνης δέν ἔχει τὴ δύναμη νὰ θίξει τὸν παράνομα διορισμένο Μινωτῆ, ἄς προτείνει νέο νόμο — δική τους εἶναι ἡ Βουλὴ, ὅ,τι θέλουν ψηφίζουν — πού νὰ παρατείνει τὸ ὄριο ἡλικίας γιὰ τὸ Γενικὸ Διευθυντῆ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου κατὰ... δύο, τουλάχιστο, δεκαετίες! Ἄτυχῶς, ἡ μιὰ δὲ φτάνει γιὰτι, ἀπλούστατα, ὁ κ. Μινωτῆς τὴν ἔχει κιόλας ξεπεράσει! Ἐπομένως, ἄς μεταποπιστεῖ νομοθετικὰ τὸ ὄριο ἡλικίας ἀπὸ τὰ 65 στά... 85! Ἀλλιῶς — λόγω τοῦ παρὰ νόμου διορισμοῦ τοῦ κ. Μινωτῆ στὴ Γενικὴ Διεύθυνση — ὅ,τι συντελεῖται στὸ Ἐθνικὸ εἶναι παράνομο! Μπορεῖ ἀμέσως νὰ προσβληθεῖ στὴ Δικαιοσύνη. Κι ὅχι μόνο νὰ γελοιοποιηθεῖ τὸ καταγέλαστο ἴδιον Ἐθνικὸ, ἀλλὰ καὶ νὰ δημιουργήσει ἀπρόβλεπτα δυσάρεστες καὶ ἐπιζήμιες καταστάσεις. Ἡ περίπτωση εἶναι ἰδιαίτερα ἐπιβαρυντικὴ: Ὁ παράνομος διορισμένος Γενικός Διευθυντῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου δέν εἶναι κανένας ἄσχετος. Εἶναι μέλος τῆς Διοικήσεως Ἐπιτροπῆς τοῦ Κόμματος τῆς Νέας Δημοκρατίας! Μ’ ἄλλα λόγια, ἡ κραυγαλέα παρανομία διαπράχθηκε πρὸς ὄφελος κομματικοῦ ἡμετέρου.

✦ Δὲν εἶναι παριστάνει τὸν κωφάλαλο

Κάνανε λάθος. Τ’ ὁμολογοῦμε. Ἐπανορθώνουμε: Ὁ ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν δέν εἶναι κωφάλαλος. Ἀπλῶς, τὸν παριστάνει! Τόσο πετυχημένα, μάλιστα, πού μᾶς ξεγέλασε. Διαπιστώσαμε, ὅμως, τὴν ἀλήθεια καὶ τὴ διακηρύττομε. Ἀπόδειξη πρώτη: Οἱ Ἀστερίσκοι πρόβαλαν τὸ πρόγραμμα πού ἀνάγγειλε ὁ διορισμένος ταυτόχρονα μὲ τὸν κ. Ἀλέξη Μινωτῆ — νόμιμα, ὅμως, ἐκεῖνος — νέος Γενικός Διευθυντῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου τῆς Ἀγγλίας Πήτερ Χῶλ. Οἱ ὑπόδειξις τοῦ Ἀστερίσκου ἀπασχόλησαν τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Ἐθνικοῦ Γηροκομείου τῆς οδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου. Ἀλλ’ ὁ κ. ὑπουργὸς — πού δέν κατάλαβε τί προτεῖναμε — ἐσπευσε στὸ πρῶτο ταξίδι τὸν στὸ Λονδίνο νὰ ζητήσῃ νὰ τὸν φέρουν σ’ ἐπαφῆ καὶ νὰ... διατυμπανίσει, μὲ γύρισε, σὺν... ἐπιτυχία του, πῶς θὰ φέρει ὄχι ἕναν, ἀλλὰ δύο ἄγγλους... “εἰδικούς” νὰ “ἀναδιοργανώσουν” τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς ψωραλέξινας! Ἡ γκίφα, ὅμως, τοῦ κ. ὑπουργοῦ ἀποτέλεσε τὴν πρώτη ἀπόδειξη πῶς ὁ ἀδιόρθωτος κ. Τρυπάνης δέν εἶναι κωφάλαλος. Καὶ τὸ “Θ” ἀκούει, καὶ μιλάει, καί... ἐγγλέζους — ἀντὶ ἐλλήνων — προτιμᾷ! Ἀπόδειξη δεύτερη: Οἱ Ἀστερίσκοι κατάγγειλαν τὴν ἀνυπαρξία Ὄργανισμοῦ ἐσωτερικῆς λειτουργίας στὰ κρατικὰ θέατρα, ἰδιαίτερα στὸ λεγόμενο Ἐθνικὸ, ὅπου ἰσχύει ἀκόμα ὁ κατοχικὸς Ὄργανισμὸς τοῦ Γερμανόδουλου Ράλλη - πατρός. Ἡ καταγγελία ἀπασχόλησε τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Ἐθνικοῦ καί, σὲ λίγο καιρὸ, ὁ κ. ὑπουργὸς ἀνάγγειλε... ὑπερφανῶς πῶς καταρτίζονται νέοι Ὄργανισμοί, ὅχι μόνο στὰ κρατικὰ θέατρα ἀλλὰ καὶ στὴν Κρατικὴ Ὁρχήστρα! Ἄρα, ὁ κ. Τρυπάνης δέν εἶναι κωφάλαλος. Ἀκούει καλά τί τοῦ λέμε. Κι ὅταν ἔχει κάτι νὰ πεῖ, τὸ... ξεφουρνίζει. Ἀπόδειξη τρίτη: Γράψαμε στὸ Δίμηνο — ὅταν ὁ κ. Τρυπάνης ἐπισκέφθηκε τὸ Ἐθνικὸ — πῶς καλὰ θὰ τανε νὰ ἔχε πάρει μαζί του καὶ κανέναν ὀρκωτὸ λογιστὴ γιὰ νὰ κάνει — ὅσο ἐκεῖνος θὰ μιλάγε περὶ Τραγωδίας — καμιὰ ἔρευνα γιὰ τὰ πεπραγμένα τῆς Ἑφταετίας. Ἡ ὑπόδειξη μὲ ἀπασχόλησε τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Ἐθνικοῦ καί, σὲ λίγες ἡμέρες, ὁμάδα ὀρκωτῶν λογιστῶν στάλθηκε στὸ ἄσυλο τῆς Ἁγίου Κωνσταντίνου καὶ ἐλέγχε τὰ διαπραχθέντα ἐπὶ Φραγκοκρατίας. Θά μπορούσαμε νὰ συνεχίσουμε. Γιὰ κανένα, ὅμως, καλὸ πρῶτο δὲ μπορεῖ ν’ ἀπομένει καμιὰ... ὑποψία: Ὁ κ. Τρυπάνης δέν εἶναι κωφάλαλος! Μελετᾷ καλὰ κι ἀκούει τὸ “Θέατρο”. Εἶναι, ὅμως, τόσο ἀδιύσειστα καὶ ἀδιάψευστα ὅσα τοῦ καταλογίζουμε πού, ἀναγκαστικὰ ὑποκρίνεται τὸν κωφάλαλο!

✦ Ε.Λ.Σ.: Ἐχουν μαχαίρι, τρῶνε καρπούζι!

Τὸ φετινὸ ρεπερτόριο τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς δέν εἶναι κληρονομημένο ἀπὸ τὴ Χούντα. Ἔχει καταρτιστεῖ ἐξαρχῆς ἀπὸ τοὺς “ἀναμορφωτές” τῆς. Θά τὸ κρίνουμε κι αὐτὸ. Ἀλλοῦ, τώρα, θά σταθοῦμε. Στὴν ἔλλειψη καὶ τῆς... παραμικρότερης εὐθιχίας πού δείχνανε οἱ δύο διευθυντές τῆς. Στερημένοι κι ἀπὸ τὴν πῶ στοιχειώδη καλλιτεχνικὴ ἀναστολή, κυριολεκτικὰ... ἀλάνισαν! Ἀπόδειξη: Δέκα μουσικὰ ἔργα προγραμματίσαν φέτος γιὰ τὴ Λυρικὴ. Τὰ μισὰ ἀκριβῶς — τὰ πέντε ἀπὸ τὰ δέκα τῆς χρονιάς — ἀνάθεσαν νὰ τὰ διευθύνουν οἱ... Διευθυντές τῆς! Τρία, ὁ κ. Γενικός. Ἄλλα δύο, ὁ Ἀναπληρωτῆς. Τὸ... τοιοῦτον δέν ἔχει ξαναγίνει ποτὲ στὴ Λυρικὴ. Οὔτε καὶ σὲ κανένα ἄλλο καλλιτεχνικὸ ἴδρυμα τῆς χώρας. Εἶναι πρωτοφανές! Δὲν ὑποτιμᾷμε τὴ νοημοσύνη κανενός, γιὰ ν’ ἀναλύσουμε τοὺς λόγους πού τὸ καθίστου ἀνεπίτρεπτο. Θά θίξουμε, μόνο, ὀλίγα τινά. Πρῶτο: Οἱ

κ.κ. Χωραφάς και Χατζιδάκις δεν έχουν διοριστεί μαέστροι στη Λυρική. Διορίστηκαν — ανάθεμα τήν ώρα! — Γενικοί Διευθυντές. "Όταν, όμως, διευθύνουν μουσικά τὰ μισὰ ἔργα τῆς χρονιάς, αὐτόματα παίρνουν τὴ θέση μαέστρον κὶ ἀφήνουν τελειῶς ξέφραγα τὴ Διεύθυνση τοῦ Κρατικοῦ Μελοδράματος. Πολὺ περισσότερο πού, ὁ ἕνας τὸ μισὸ χρόνον λείπει ἔξω ἀπὸ τὴ χώρα κὶ ὁ ἄλλος πλέει ὀλοχρονίς στὰ ἑρτζιανὰ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς. Δεύτερο : Οἱ κ.κ. Χωραφάς κὶ Χατζιδάκις ἀνάλαβαν νὰ διευθύνουν τὰ πέντε ἀπὸ τὰ δέκα ἔργα τῆς χρονιάς, κάνοντας ἀνεπίτρεπτη χρῆση — κυριολεκτικά, κατάχρηση — τῆς θέσης τους. Πῆραν τὴ μουσικὴ διεύθυνση τῶν ἔργων, ἐπειδὴ οἱ ἴδιοι διευθύνουν τὸ ἴδρυμα. Διέπραξαν χαρακτηριστὴ, πρὸς ἑαυτοὺς κὶ ἀλλήλους, πράξη. Ἐπιλογοῦσαν: Βλογήσαν τὰ γένια τους! Τρίτον: Ἡ αὐθαίρετη πράξη τους, γίνεται ἀκόμα πιὸ ἐπιμεμπτή. Πῆραν τὴ διεύθυνση τῶν πέντε ἀπὸ τὰ δέκα ἔργα τῆς χρονιάς, παρὰ τὴ ρητὴ, κατηγορηματικὴ κὶ ἐντονη διαφωνία τῆς ἀρμόδιας Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς! Στὶς περιπτώσεις αὐτές, σὲ πραγματικὰ ἐλεύθερους καιροὺς κὶ σὲ πραγματικὰ εὐνοηόμενους τόπους, ἐπεμβαίνει κεραυνοβόλα ἡ προϊσταμένη — γιὰτὶ ὄχι κὶ ἡ Δικαστικὴ — Ἀρχή. (Οἱ κωφάλαλοι τῆς Νέας Δημοκρατίας εἶναι ἀμφίβολο ἂν θά... δεήσουν). Τελικά, ἡ πραγματικότης εἶναι πολὺ χειρότερη: Ἄν λογαριαστῆ κὶ τὸ καλοκαιρινὸ ἔργο τῆς χρονιάς — "Δὸν Τζιοβάννι" — πού τὸ κράτησε κὶ αὐτὸ ὁ κ. Χωραφάς, ὁ κ. Γενικὸς διευθύνει, φέτος, τέσσερα ἔργα, ὁ κ. Ἀναπληρωτὴς ἄλλα δύο, κ' οἱ δύο μαζί τὰ ἔξι ἀπὸ τὰ ἔντεκα ἔργα! Ἄν μάλιστα, κάποια στιγμὴ, δὲ γινόταν ἕνας μικρὸς... Πελοποννησιακὸς πόλεμος, ὁ κ. Χωραφάς εἶχε ἀποφασίσει μόνος του, νὰ διευθύνει μόνος του, πέντε ἔργα — κὶ ἄλλα δύο ὁ κ. Χατζιδάκις, σύνολο ἐφ' ἑτὰ ἔργα στὰ ἔντεκα. Ἀξίζει νὰ ρθεῖ στὸ φῶς τῆς δημοσιότητος — κὶ ἂν χρειαστῆ ν' ἀποδειχτῆ — πὼς ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ ἔκανε ἐκκλήση νὰ μειωθοῦν σὲ δύο τὰ ἔργα πού θά διευθύνει ὁ κ. Χωραφάς κὶ σ' ἕνα τὸ ἔργο πού θά διευθύνει ὁ κ. Χατζιδάκις. Ἄλλα, ἡ... ἀρμόδια Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ οὔτε κὶ σ' αὐτὸ ἀκούστηκε! Οἱ κ.κ. Γενικοὶ πῆραν τὰ ἔργα, πῆραν τα! Καὶ οἱ ἀξιότιμοι κύριοι τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς παρέμειναν στὶς θέσεις τους!

★ Λυρική: Τὸ χωραφάκι τοῦ κ. Χωραφά

"Ἄς λυρῶμε, πάλι, ἕναν... ταπεινὸ λογαριασμὸ πού, τελικά, ... ὑπερῷεται! Ὁ μαέστρος κ. Δημήτρης Χωραφάς συμφώνησε νὰ ρθεῖ νὰ Γενικοδιευθύνει τὴ Λυρική Σκηνὴ — κρατώντας κὶ μιὰ θέση μαέστρου στὸ Στρασβούργο — μὲ εἴκοσι περίπου χιλιάδες τὸ μήνα. Δηλαδή — ὑπολογίζοντας τοὺς δεκατέσσερις μισθοὺς πού δικαιούται — μὲ 280.000 δραχμὲς τὸ χρόνο. Αὐτοαναθέτοντας ὁμως, πέρσι, τὴ μουσικὴ διεύθυνση δύο ἔργων στὸ... Γενικὸ Διευθυντὴ τῆς Λυρικῆς, τριπλασίασε σχεδὸν τὶς συμφωνημένες ἀποδοχές του, φτάνοντάς τες στὶς 678.000 σ' ἕνα χρόνο. Φέτος, χωρὶς καμιά ὑπερβολή, τὶς διπλασιάζει κὶ αὐτὲς! Ἀναθέτοντας, σὰ Γενικὸς Διευθυντῆς, τὴ μουσικὴ διεύθυνση τεσσάρων ἔργων στὸν... ἑαυτὸ του — παρὰ τὴν κατηγορηματικὴ ἀντίθεση τῆς ἀρμόδιας Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς — θά εἰσπράξει, ἀντὶ 280.000, ἕνα ἑκατομῦριο ἑκατὸν ἑνενήντα χιλιάδες! Διὰ τοῦ λόγου τὸ ἀληθές, λίγες ἀπλὲς πράξεις τῆς Ἀριθμητικῆς: 280.000 μισθός. Σὺν 180.000 μουσικὴ διεύθυνση ἔξι παραστάσεων (ἀνὰ 30.000) τῶν ἐναρκτηρίων "Γάμων τοῦ Φίγκαρο", ἴσον 460.000. Σὺν, τώρα, ἄλλες 150.000 γιὰ τὶς πέντε παραστάσεις τῆς "Τόσκα" (ἀνὰ 30.000 τὴν παράσταση), ἴσον 610.000. Αὐτὰ, ὡς τὸ τέλος τῆς χρονιάς 1975. Ἄν πραγματοποιήσῃ τελικά κὶ τὶς ἐπίσημα προγραμματισμένες 14 παραστάσεις τῆς "Νυχτερίδας", μὲ τὸ ἴδιο κασὲ τῶν 30.000, προστίθενται ἄλλες 420.000. Ὅποτε, τὸ συνολικὸ ποσὸ θά γίνῃ 1.030.000. Σὺν, ἄλλες 160.000, γιὰ τὴ μουσικὴ διεύθυνση τοῦ καλοκαιρινοῦ "Δὸν Τζιοβάννι" στὸ Ἡρώδειο, ὁ κ. Χωραφάς φτάνει, αἰσιῶς, νὰ ἐνθουλακῶνει, μόνον ἀπὸ τὴ Λυρική, 1.190.000 δραχμὲς! Ὑπερβαίνει μ' ἄλλα λόγια τὶς συμφωνημένες ἐτήσιες ἀποδοχές του — χωρὶς εἰσήγηση κανενὸς, μὲ δικὴ του... ἀπόφαση κὶ δικὴ του... ἔγκριση — κατὰ ἕνα σχεδὸν ἑκατομῦριο δραχμὲς! Δὲ λογαριάσαμε, ὅπως εἶδατε, τὶς εἰσπράξεις ἀπὸ τὸ Στρασβούργο. Καί, μὰς πέφτει λόγος: Τὸ νόμιμο θά 'ταν, νὰ τοῦ κόβονταν οἱ ἀποδοχές τῆς Λυρικῆς τοὺς μῆνες πού λείπει ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Χωρὶς νὰ... λεπτολογήσουμε καὶ τινα ἄλλα... Συμπέρασμα: Ὁ κ. Γενικὸς ἔκανε χωραφάκι τοῦ τῆς Λυρικῆς. Μὲ τὴν ἀνεξέλεγκτη μάλιστα ἐκμετάλλευσή του, ἀπὸ Χωραφάς κατόρθωσε νὰ γίνῃ... μεγαλοτσιφλικός!

★ Θέατρο γκρεμίζεται, ὑπουργὸς χτενίζεται

Τὸ "Θέατρο" ἔχει τὴν ἀναφαίρετη τιμὴ νὰ 'χει καταγγεῖλει πρῶτο, πρὶν ἀπὸ δύο χρόνια — τὸ Γενάρη τοῦ 1974 — τὴν ἀνεπίτρεπτη καταστροφὴ πού κατάρτωε τὸ νεοκλασικὸ θέατρο τῆς Τρίπολης κὶ νὰ σημάνει συναγερμὸ γιὰ τὴ σωτηρία του. Τὸν ἐπόμενον Γενάρη, τοῦ 1975, γράψαμε: «Ἀρμόδιοι κὶ ἀναρμόδιοι φλυαροὺν ἀσταμάτητα γιὰ τὴν προστασία τῆς πολιτιστικῆς μας κληρονομιάς. Δηλώσεις, ἐκκλήσεις, σταυροφορίες, συζητήσεις... Μεγαλειώδης ξεσηκωμὸς μὲ τὰ λόγια! Στὴν πράξη, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, ἀφήνουμε κ' ἕνα νεοκλασικὸ Θέατρο νὰ ρθεῖ ἀπροστάτευτο. Ἐρμαιοὶ στὴ φθορὰ τοῦ χρόνου κὶ τὴν ἀσυγχώρητη ἀδιαφορία τῶν... λαλίστατων ἀρμοδίων. Μιλᾶμε γιὰ τὸ "Μαλλιανοπούλειο". Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ καλαίσθητα θεάτρα τῆς Εὐρώπης τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα. Ἐνα νεοκλασικὸ θεατρικὸ κτήριο στὴν καρδιά τοῦ Μωριά, τὴν ἱστορικὴ Τριπολιτσά». Ὑστερα ἀπὸ ἕνα πλῆθος στοιχείων, καταλήγαμε: «Τὰ λίγα αὐτὰ κὶ βιαστικά — μήπως κὶ προλάβουμε — ἀφιερώνονται στὸν ὑπουργὸ Πολιτισμοῦ κὶ Ἐπιστημῶν, τῆς λεγόμενης Νέας Δημοκρατίας». Ὁ ὑπουργὸς... εἰσέπραξε τὴν ἀφιέρωση κὶ ἀδιαφόρησε! Ἀντὶ νὰ δράσει κεραυνοβόλα, ἄφησε νὰ περάσει ἀπρακτοὶ ὁ λὸ κ λ η ρ ο τὸ 1975. Ἐνας χρόνος — ἄλλομονον — παγκόσμια ἀφιερωμένος στὴν... προστασία τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς κληρονομιάς! Ὅλον αὐτὸ τὸν καιρὸ, ὁ κ. ὑπουργὸς ἔκανε τὰ ταξιδάκια του στὰς Εὐρώπας· ἐμφανιζόταν σὲ διεθνῆ συνέδρια: κ' ἔκανε, ξεδιάντροπα, δηλώσεις γιὰ τὴ λατρεία του στὸ παραδοσιακὸ περιβάλλον! Ἔστειλε τριάντα ἕνα ἐπιστήμονες στὸ Διεθνὲς συνέδριο γιὰ τὴν Εὐρωπαϊκὴ κληρονομία. Ὑπόγραψε, στὶς 28 τοῦ Νοέμβρη, τὴ "Δήλωση τοῦ Ἀμστερνταμ" ἀποδεχόμενος, ἐπίσημα, τὶς ἔντεκα θέσεις γιὰ τὴ διάσωση κὶ προστασία τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς κληρονομιάς. Ζητᾶμε ψύλλους στ' ἄχρα! Ὑστερα ἀπὸ τόσο διεθνῆ νόρον, ὁ ὑπουργὸς κὶ βουλευτὴς Ἐπικρατείας γιὰ τὸ θεατράκι τῆς Τριπολιτσᾶς θά γνιάζονταν; Ἄλλα, πιὸ ἐνδιαφέροντα νιτερέσα, τὸν ἀπορροφούσαν. Πρωτίστως, τὸ... ξεπουλημα τῆς Πύλου. Μετανιώνουμε πού δὲ στείλαμε στὸ Συνέδριο τοῦ Ἀμστερνταμ ἕνα μικρὸ ντοκουμανταῖρ ὅπου ἀποτυπώσαμε τὶς "φροντίδες" τοῦ ὑπουργείου "Πολιτισμοῦ" γιὰ τὸ θεατράκι! Ἔστο κὶ τώρα, θά τὸ στείλουμε γιὰ τὸ ξεμπρόστιασμα τῶν ἀδιάντροπων πού ξεπουλοῦν καὶ ρημάζουν τὴν ἄμοιρη αὐτὴ χώρα. Πρὸς τὸ παρόν, ἀφιερώνουμε στὸν κ. ὑπουργὸ "Πολιτισμοῦ" τὴν ἀνατριχιαστικὴ εἰκόνα τοῦ ξώφυλλου κὶ τὶς ἄλλες πέντε τῶν *Ντοκουμέντων*. Πιστοποιοῦν, περίτρανα, τὴν ἀναξιοτήτά του, γιὰ τὸ ἀξίωμα του.

★ Ὁ θεατρικὸς Ράινερ Μαρία Ρίλκε

Τὸ "Θέατρο" δὲν... καιροφυλακτῆ γιὰ ἐπετειούς. Γιὰ χάρη, ὁμως, τῶν ἐκατὸ χρόνων ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Ρίλκε — πού συμπληρώθηκαν στὶς 4 τοῦ Δεκεμβρίου — δημοσιεύει τὴ "Λευκὴ Πριγκίπισσα", ἕν' ἄγνωστο κὶ ἀμετάφραστο στὴν Ἑλλάδα, θεατρικὸ ἔργο τοῦ μεγάλου ποιητῆ. Ἡ θεατρικὴ παραγωγή τοῦ Ρίλκε ἀνήκει στὴν πρώτη συγγραφικὴ του περίοδο. Ὅταν ἀκόμα ἦταν 20 μὲ 23 χρονῶ, ζοῦσε στὴν Πράγα κὶ τὸ Μόναχο, κ' ὑπόγραφε René Maria Rilke. Σχηματικά, τὴν ἐποχὴ τοῦ Rilke πρὶν ἂν τὸ RILKE, τὴν... πρὸ-ριλκεϊκὴ θά λέγαμε περίοδο. Φυσικὸ, γιὰ τὴν ἐποχὴ του, νὰ 'ναι ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸ νατουραλισμὸ καὶ τὶς ἀντιαστικές τάσεις τοῦ πρώτου Χάουπμαν τῆς "Ἀγνῆς Μπερνούσερ", τοῦ Φρήντριχ Χέμπελ καὶ τοῦ Ἴψεν. Τὰ πέντε ἀπὸ τὰ ἑφτά ὅλα κὶ ὅλα θεατρικά του ἔργα εἶναι γραμμένα μέσα σὲ τρία μόνον χρόνια. Ἀπὸ τὸ 1895 ὡς τὸ 1898. Ὅλα, εἶναι δράματα! Παρουσιάζουν στὴ Σκηνὴ πρόσωπα πραγματικά, πού ἀποκαλύπτουν τὴν κοινωνικὴ βαρβαρότητα τῶν κυρίαρχων τότε ἀστῶν, κὶ τοὺς ἐναντίον τους ἀγωνιστὲς — πάντα νικημένους, τελικά — πού, παρὰ τὴν ὀλοφάνερη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἦττα τους, δὲν παύουν ν' ἀναζητᾶνε καὶ σιγὰ σιγὰ ν' ἀποκαλύπτουν δυνατότητες γιὰ μιὰ τὴν ἑσῶτη "ζωή". Τὸ πρῶτο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ρίλκε εἶναι μονόπρακτο. Νατουραλιστικὸ βασικά, τελειώνει μελοδραματικά. Ἐχει τίτλο "Τώρα καὶ τὴν ὥρα τοῦ θανάτου μας". Εἶναι γραμμένο στὰ 1895 κὶ ἀνεβάστηκε στὸ "Γερμανικὸ Λαϊκὸ Θέατρο" τῆς Πράγας, στὶς 6 Αὐγούστου. "Μὲ ἀρκετὴ ἐπιτυχία" — γράφει ὁ ἴδιος ὁ Ρίλκε, στὶς 14 Αὐγούστου στὸ φίλο του Ζ. Πορίτσκι. Τὸ δεύτερον θεατρικὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ εἶναι τρίπρακτο. Ἐχει τίτλο "Τὸ πρωινὸ ἀγιάζι" κὶ χρονολογία 1897. Εἶναι, ὁμως, διαπιστωμένον πὼς γράφτηκε δύο χρόνια πρὶν, μέσα σὲ πέντε μέρες: Ἀπὸ τὶς 17 ὡς τὶς 22 Σεπτεμβρίου τοῦ 1895.

Όπως και στο προηγούμενο, δεν υπάρχει καμιά διέξοδος από τα δεσμά των άστικων κοινωνικών συμβάσεων. Άντι-αστικό, είναι και το τρίτο θεατρικό του έργο. Μόνο που σ' αυτό — “Ο άερας τών κορυφών”, είναι ο τίτλος του — υπάρχουν μερικές χαραμάδες απ' όπου μπαίνει κάποιος φώς. Δεν είναι γνωστό πότε, ακριβώς, γράφτηκε. Είναι, όμως, διαπιστωμένο πως είχε σταλεί από τόν ποιητή στη Νόρα Γκούσττικερ στις 25 τ' Άπρίλη του 1897. Και το τέταρτο έργο του — “Μικρή μητέρα” — είν' ένα άστικό δράμα. Είναι κι αυτό νατουραλιστικό, αλλά κάπως πιό έσωτερικό και πιό... σύγχρονο: Είναι ή ιστορία ενός ιφενικού τριγώνου ή, καλύτερα, ή ιστορία ενός... παραλίγου ιφενικού τριγώνου. “Χωρίς παρουσία” είναι ο τίτλος του πέμπτου έργου του Ρίλκε. Είναι δημοσιευμένο στά 1898. Μ' αυτό, κλείνει ή πρώτη θεατρική περίοδος του μεγάλου ποιητή. Οί άντι-αστικές αιχμές υπάρχουν και σ' αυτό. Όρισμένα, όμως, νέα στοιχεία προαναγγέλλουν όσα θά βρούμε στά δυό άλλα δράματά του, που θ' ακολουθήσουν. Και τά δυό μαρτυρούν την επίδραση του Μωρίς Μαίτερλικ. Έκφράζουν, επίσης, τή θεωρία τής “σιωπηλής ζωής” που 'χει ήδη διατυπώσει από την πρωτοχρονιά του 1898 στο άρθρο του “Demnächst und Gestern”. Όπως δὴποτε, στά 1898, ο ποιητής γνωρίζει πιά πως υπάρχουν διέξοδοι στις άστικές κοινωνικές συμβάσεις και πως ή ζωή μεγαλώνεται και δοξάζεται από ύποκειμενικές αλήθειες κ' ιδιαίτερα τόν έρωτα. Η επίδραση του Μαίτερλικ τόν βοηθάει νά ξεφύγει απ' τά νατουραλιστικά του πρότυπα και νά στραφεί σ' ένα ρομαντικίζοντα συμβολισμό. Είναι ή Ύδευτη, ή ώριμη και τελευταία περίοδος στη θεατρική δημιουργία του Ρίλκε. Σ' αυτή ανήκουν και τά δυό τελευταία θεατρικά του έργα: Η πιό πετυχημένη απ' όλα “Λευκή Πριγκίπισσα” που δημοσιεύουμε, και ή... πιό άποτυχημένη του “Καθημερινή ζωή”.

✦ Τό θέατρο “τῆς σιωπῆς καί τῆς ψυχῆς”

Άς τό ποῦμε απ' τήν άρχή: Η “Λευκή Πριγκίπισσα”, ή λυρική σκηνή του Ρίλκε που δημοσιεύουμε, δεν είναι αυτό που λέμε θέατρο. Είν' ένα κομμάτι σπάνιας ποιότητας, με μιá παράξενη ποιητική άτμόσφαιρα. Όνειρικό, έξωπραγματικό, όλο ύποβολή, μυστήριο, άβεβαιότητα. Έχει μιá γεύση δικής του συναρπαστικής ύποβολής. Τή “Λευκή Πριγκίπισσα” — με τήν έννοια τής άγνης, καλύτερα τής παρθένας — ο Ρίλκε τήν έμπνεύστηκε όταν, στά 1898, βρέθηκε στο Βιαρέτζιο. Τή δημοσίευσε για πρώτη φορά, στά 1900, στο περιοδικό “Πάν”. Άργότερα, ξαναγραμμένη και μεγαλωμένη, τήν περιέλαβε, σάν τελευταίο μέρος, στη συλλογή “Πρώιμα ποιήματα”, που κυκλοφόρησε στά 1904. Άπό 'κει είναι καωμένη — ειδικά για τό “Θέατρο” — ή έξοχη ποιητική μετάφραση του Άρη Δικταίου. Στά 1920, ή “Λευκή Πριγκίπισσα” κυκλοφόρησε και σέ ξεχωριστό τόμο, στην ίδια γραφή. Ο Ρίλκε, που σ' όλη του τή ζωή δέ μπόρεσε νά ξεπεράσει αισθηματικά τήν παιδικότητα του και μιá αναποφασιστικότητα στον έρωτα, παρουσιάζει κάπως άνάλογα τήν ήρωίδα του. Ύστερα από έντεκα χρόνια γάμου μ' ένα σκαίο άρχοντα, ή Λευκή Πριγκίπισσα παραμένει άκόμα ή παρθένα που μπηκε στο σιωπηλό πύργο. “Ολ' αυτό τό διάστημα, έμεινε ή μνηστή του όνειρου, διατηρώντας τά νιάτα της: τήν άνάμνηση εκείνου που δεν έρχεται, εκείνου που άπόψε, ύστερα από σινιάλο της, θά πλησιάσει από τό πέλαγο στον πύργο της και θά τήν πάρει. Μόλις επιχειρεί νά δώσει τό σινιάλο, κάνουν τήν εμφάνισή τους οί Άδελφοί του Έλέου, που θάβουν τούς νεκρούς τής πανούκλας. Τό μπράτσο της παραλύει. Η Βάρκα, που 'φερνε τόν άναμενόμενο όλόκληρη τής ύπαρξής της, περνάει και χάνεται. Έτσι, ή πανούκλα — πρόσωπο άόρατο μά ένεργητικό στο δράμα — καταστρέφει τή μοναδική στιγμή, που θ' άκέραιωνε τήν Πριγκίπισσα σάν υπαρξη. Η παρθένα δέ θά γνωρίσει τήν άποκάλυψη του έρωτα. Δέ θά περάσει τό κατώφλι τής ζωής. Ένα δράμα, εύγενικά μικρό — θέατρο “τῆς σιωπῆς καί τῆς ψυχῆς”, όπως τό χαρακτηρίζει ο ίδιος ο ποιητής του. Οί ήρωες του επόμενου, τελευταίου έργου του Ρίλκε, θά 'ναι ευτυχέστεροι από τή Λευκή Πριγκίπισσα. Έκδόθηκε στά 1902, άλλ' είχε γραφεί στά 1900. Ήταν δίπραχτο κ' είχε τίτλο “Καθημερινή ζωή”. Βρισκόμαστε πιά στη στροφή του αιώνα. Δυό γενιές συναντιόνται, χωρίς ν' αντιμετωπίζονται. Οί παλιοί, που δέχονται τις κοινωνικές συμβάσεις και οί νεότεροι, που ζητάνε περισσότερο, νά ζήσουν παρά νά

υποφέρουν. Ο Ρίλκε, με τό έργο αυτό, άποχαιρετάει τή Σκηνή. Η “Καθημερινή ζωή” ανεβάστηκε τό 1901 στο Βερολίνο κ' έγινε δεχτή με ξεσπάσματα γέλιου. Τό κοινό στάθηκε άνικανο νά καταλάβει τή σπάνια ποιότητα που 'φερνε τό ποιητικό θέατρο του Ρίλκε. Πικραμένος, ο ποιητής — που 'γαποῦσε ιδιαίτερα τό έργο αυτό — δεν ξανάγραψε για τή Σκηνή και παρατήθηκε απ' τήν προσπάθεια τής δημιουργίας του θεάτρου “τῆς σιωπῆς καί τῆς ψυχῆς” που 'χε ευαγγελιστεί με τό άρθρο που μνημονέψαμε ήδη. «Ένας δευτερεύων διάλογος — πλάι στον πρώτο, τόν έξωτερικό διάλογο — πιό έπίσημος κι άδιάκοπος, διάλογος τής ύπαρξης και τής μοίρας της». Τί έννοούσε, με τό θέατρο αυτό “τῆς σιωπῆς καί τῆς ψυχῆς”, βγαίνει από τό διάβασμα τής “Λευκής Πριγκίπισσας”. Μετά τήν άποτυχία τής “Καθημερινής ζωής”, ο ποιητής δέ θέλησε — εικοσιπέντε όλόκληρα χρόνια, ως τό τέλος τής ζωής του — νά ξαναδεί τά θεατρικά του έργα ούτε νά παίζονται, ούτε νά εκδίδονται. Μόνο ή “Λευκή Πριγκίπισσα” δέχτηκε, τελικά, νά περιληφτεί στις εκδόσεις τών “Άπάντων” του. Και μόνο αυτή ύπάρχει. Κανένα άλλο. Στο βάθος, όμως, δεν έπαψε νά ενδιαφέρεται για τό θέατρο. Όνειρευόταν, μάλιστα, νά ξαναγράψει — αυτή τή φορά — για τή Ντοῦζε που, ή προσωπική γνωριμιá μαζί της, τόν είχε θέλξει ιδιαίτερα. Τελικά, τά θεατρικά έργα του Ρίλκε, έχτος που 'ναι ένας σταθμός στην πνευματική του ζωή, φανερόνουν — όπως έγραψε ένας Γάλλος μελετητής του, ο Angeloz — έναν ποιητή που πάει απ' τ' όνειρο στο πραγματικό, χωρίς άκόμα νά 'χει ζήσει πραγματικά, τήν πραγματικότητα. Έχτος από τήν ποίηση του Ρίλκε, που τή διασώζει άκέρια ή μετάφραση του Άρη Δικταίου, οί αναγνώστες του “Θ” έχουν τό προνόμιο νά τήν άπολαύσουν μέσα σέ μιá ποιητική εικονογράφηση του Γιώργου Βακαλό — τήν πιό ταιριαστή, που 'χει γίνει ποτέ, σέ παγκόσμια κλίμακα.

✦ Ο Γιαννίδης κ' ή συνωμοσία τῆς σιωπῆς

Τό “Θέατρο” είναι βαθύτατα ίκανοποιημένο: Άποκατάστησε στη μνήμη του έθνους τόν Άντώνη Γιαννίδη. Είχαν περάσει έφτά χρόνια κ' ήταν ή πρώτη φορά που έλληνικό έντυπο έκανε λόγο για τό θάνατό του στη μακρινή Μόσχα. Οί γραμμές που ακολουθοῦν — δηλώναμε — δεν άποκαθιστούν μόνο τήν άδικημένη μορφή του Άντώνη Γιαννίδη. Άλλοῦ σκοπεύουν: Έπισημαίνουν τήν άδιαφορία τής κοινωνίας μας σ' ό,τι θά 'πρεπε ιδιαίτερα νά τή σταματάει. Καταγγέλλουν τή συνωμοσία τής σιωπῆς που αντιμετωπίζουν — άκόμα και νεκροί — οί άξιοι και άσυμβίβαστοι. Άποδοκιμάζουν τή μισαλλοδοξία, τήν έλλειψη ήθους, τή χυδαίότητα τῆς πνευματικής μας ζωής. Είχαμε σωστά σκοπεύσει: Καμιá από τις λαλίστατες πένες του καιρού, κανένα από τά τόσο άντιστασιαζόμενα έντυπα του τόπου δέ σταμάτησε στο θάνατο του Γιαννίδη. Έχτος από μιá, καμιá άλλη έφημερίδα δεν έστερξε ούτε καν νά τόν αναγγείλει! Η συνωμοσία τής σιωπῆς δεν έσπασε! Τό Κ. Κ. Ε. έχει άποδουθεί σέ δικαιοάγωνα για τόν επαναπατρισμό τών εξήντα χιλιάδων πολιτικών προσφύγων τής εποχής του εμφύλιου. Η περιπτώση του Γιαννίδη πρόσφερε ένα συγκλονιστικό έπιχείρημα: Νά μη γυρίσουν κι άλλοι, ξυλασμένοι σέ φέρετρα. Νά μη γίνουν κι άλλοι στάχτη κι άπομεινών φωτογραφίες, κολλημένες στά κοιμητήρια μακρινών ξένων χωρών — σάν τό Γιαννίδη. Άφσαν νά χυθεί τό έπιχείρημα. Τό ευρύ, όμως, κοινό κατάλαβε. Έκτίμησε τήν τόλμη νά καλύψουμε τό έξωφύλλο του περιοδικού με μιá ταφόπετρα! Τό εινε σωστά, σάν πράξη ήθικῆς. Δέ συγκινήθηκε μόνο. Περισσότερο, σκέφτηκε. Άπό τήν πλευρά μας τώρα: Τό άφιέραμα, που ύποσχεθήκαμε, θά οργανωθεί. Η δημόσια εκδήλωση, θά πραγματοποιηθεί. Κι άλλα θά γίνουν. Ηδη, προσφέρουμε — σ' άλλες σελίδες — μιá πρώτη γεύση από συγκινημένες μαρτυρίες. Φωτίζουν ώραιες πτυχές του κοσμάγητη του καλλιτέχνη: Είχε πάει στο Παρίσι, μαθητής του Ψυχάρη. Όχι για φιλολογικό πασύλειμμα. Άγαποῦσε και λαλοῦσε τή γλώσσα του λαού. Πίστευε στη δημοτική. Συνεπῆς πάντα, άλλαξε τό... επίθετό του: Άπό Ίωαννίδης, έγινε Γιαννίδης! Ο Ξενόπουλος, όταν τόν εινε κάποτε νά παίξει, τόν φίλησε και του 'πε: Που ήσουν κρυμμένος τόσα χρόνια; Ο εκφραστικός Μελάς άνέκραξε: Αυτός ο νέος διάβολος που λέγεται Γιαννίδης! Κι ο Πάω Μιούνη όμολόγησε: Σπουδαίος ήθοποιός εκείνος ο κοντός, με τό μαυρο κοστούμι και τό μαυρο καπέλο. Ήταν ο Γιαννίδης. Ο άξιος και άσυμβίβαστος! Ο καταδικασμένος σέ σιωπή...





ΕΙΚ. 1 : Η μοναδική, μέχρι στιγμής, απεικόνιση σκηνής από τον " Οιδίποδα Τύραννο " του Σοφοκλή. Ο Οιδίποδας ακούει τον Άγγελιαφόρο. Θραύσμα από καλυκόσχημο κρατήρα πὸν βρέθηκε τὸ 1969 στὶς Συρακοῦσες

ΣΚΗΝΕΣ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΣΕ ΑΓΓΕΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΩ ΙΤΑΛΙΑΣ

ΝΕΟ ΦΩΣ ΑΠΟ ΠΡΟΣΦΑΤΕΣ ΑΝΑΚΑΛΥΨΕΙΣ

Ἀνακοίνωση τοῦ καθηγητῆ Α. ΝΤΕΗΛ ΤΡΕΝΤΑΛ

Ὁ διάσημος κλασικὸς φιλόλογος καὶ ἀρχαιολόγος, καθηγητῆς Α. Ντέηλ Τρένταλ παραχώρησε — σὲ πρώτη δημοσίευση — στὸ “Θέατρο”, τὴν παρακάτω βαρυσήμαντη ἐπιστημονικὴ ἀνακοίνωσή του, γιὰ τὰς σκηνές Ἀρχαίου Δράματος πού ἀπεικονίζονται σὲ ἀγγεία τῆς Κάτω Ἰταλίας. Τὸ “Θ”, καὶ ἀπὸ τὶς στήλες αὐτές, ἐκφράζει τὶς εὐχαριστίες του γιὰ τὴν τιμὴ πού τοῦ ἔγινε.

Ἡ ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία τῆς Κάτω Ἰταλίας μπορεῖ νὰ διαιρεθῆι σὲ πέντε βασικὰ ἐργαστήρια: τῆς Λουκανίας καὶ τῆς Ἀπουλίας στὴν Ἀνατολή, τῆς Καμπανίας καὶ τῆς Παιστοῦ στὴ Δύση καί, τέλος, τῆς Σικελίας. Ἡ ἀγγειογραφία αὐτὴ δημιουργήθηκε μεταξὺ τοῦ 440 καὶ τοῦ 300 π.Χ. περίπου, γιὰ νὰ ἱκανοποιήσῃ τὶς τοπικὲς ἀνάγκες, κυρίως ἀφότου ἄρχισε νὰ παρουσιάζει κάμψη ἢ εἰσαγωγὴ Ἀττικῶν ἀγγείων — πιθανότατα σὰ συνέπεια τοῦ πολύχρονου Πελοποννησιακοῦ Πολέμου, πού τέλειωσε μὲ τὴν ἦττα τῶν Ἀθηνῶν τὸ 404 π.Χ.

Στὴν πρώτη φάση τῆς, ἢ Νότιο Ἰταλικὴ ἀγγειογραφία βασιζόταν κατὰ πολὺ πᾶνω στὰ σύγχρονα Ἀττικὰ πρότυπα — εἶναι μάλιστα, πολὺ πιθανόν, ὁ πρῶτος ἀγγειογράφος νὰ ἔχε μαθητέψῃ στὴν Ἑλλάδα — ὅμως, δὲν ἄργησε πολὺ νὰ ἀναπτυχθῆι μὲ δικά τῆς καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ, σχολῆ πού, στὸν τέταρτο αἰώνα, ξεχωρίζεῖ ἤδη καθαρά ἀπὸ τὴν ἀττικὴ.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα τῆς Νότιο Ἰταλικῆς ἀγγειογραφίας εἶναι τὰ θέματα πού ἐπιλέγουν οἱ καλλιτέχνες — συγκεκριμένα, ἢ προτιμῆσῃ τους γιὰ τὰ Διονυσιακὰ θέματα καὶ οἱ συχνές ἀναφορές τους στὴ μεταθανάτια ζωὴ. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ὁ Διόνυσος ἦταν τριπλὸς θεὸς — θεὸς τῆς τραγωδίας, θεὸς τοῦ κρασιοῦ καὶ ἄρα τοῦ συμπόσιου καὶ ἀκόμα, θεὸς τῶν μυστηρίων πού ὑπόσχομαι στοὺς μύστες τους μιά καλύτερη μεταθανάτια ζωὴ. Ἔτσι, οἱ εἰκονογραφεῖς τῆς Τραγωδίας ἦταν κατάλληλες, ὄχι μόνο γιὰ ἀγγεία πού χρησιμοποιοῦνταν στὸ συμπόσιο, ἀλλὰ καὶ γιὰ κείνα πού τοποθετοῦνταν στοὺς τάφους σὰν κτερίσματα. Ἴσως ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ συχνὴ παρουσία θεατρικῶν σκηνῶν στὰ Νότιο Ἰταλικά ἀγγεία.

Ἐπὶ πλέον ὅμως καὶ ἄλλος ἕνας λόγος. Οἱ Ἕλληνες τῶν δυτικῶν ἀποικιῶν ἦταν μακριὰ ἀπ’ τὴ μητρικὴ τους γῆ καί, κείνη τὴν ἐποχὴ, οἱ ἀθηναϊκὲς Τραγωδίαι θὰ πρέπει νὰ ἔκαναν ἀρκετὸ καιρὸ μέχρι νὰ τοὺς φτάσουν ἢ νὰ παιχτοῦν σὲ τοπικὲς παραστάσεις. Τὸ πόσο ἔντονα οἱ ἀποικοὶ ἐνδιαφέρονταν κ’ ἐνιωθάν ἕνα εἶδος πείνα γι’ αὐτές (πείνα πού μπορεῖ νὰ συγκριθῆι μὲ τῶν Βρετανῶν ἀποικῶν στὴν Αὐστραλία καὶ στὴ Νέα Ζηλανδία στὸ τέλος τῆς Βικτωριανῆς περιόδου — πολὺ πρὶν τὸ Ραδιόφωνο ἢ τὴ Τηλεόραση κάνουν ἐφικτὴ τὴν ἄμεση ἐπικοινωνία) μπορούμε νὰ τὸ δοῦμε ἀπὸ τὴν ἱστορία πού διηγεῖται ὁ Πλούταρχος στὸ “Βίο τοῦ Νικία” (29): Μετὰ τὴν καταστροφὴ τοῦ 413, οἱ Συρακοῦσιοι ἦταν πρόθυμοι νὰ ἐλευθερώσουν τοὺς Ἀθηναίους αἰχμαλώτους πού ἤξεραν νὰ ἀπαγγέλλουν βασικά κομμάτια ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Εὐριπίδη.

Κάτω ἀπ’ αὐτές τὶς συνθήκες εὐκόλα καταλαβαίνει κανένας γιὰ τὴν ἐμπνευσμένη ἀπὸ ἑλληνικὲς Τραγωδίας εἰκονογραφία εἶναι τόσο συχνὴ στὰ ἀγγεία τῆς Ν. Ἰταλίας παρέχοντάς μας πολλὰς φορὲς μιά πηγὴ ζωτικῶν πληροφοριῶν γιὰ

ἔργα πού ἀλλιῶτικα θὰ ἔχαν ὀλοτελα χαθεῖ ἢ πού ἀπ’ αὐτὰ ἔχουν σωθεῖ μόνο ἐλάχιστα ἀποσπάσματα. Χρησιμοποιοῦ τὴ λέξη “εἰκονογραφῆσεις” ἀντὶ γιὰ “ἀναπαραστάσεις” γιὰ τὴν ἐξαίρεση τῶν φλυακογραφιῶν, σπάνια ἔχουμε μιά ἄμεση ἀναπαραστάση ἐνὸς δράματος, μὲ τὴ σκηναϊκὴ κατασκευὴ καὶ μὲ ἠθοποιούς ντυμένους μὲ τὰ κατάλληλα κοστούμια καὶ τὶς κατάλληλες μάσκες.

Τὰ ἀγγεία πού δείχνουν σκηνές σχετικὲς μὲ τὴν Τραγωδίαν μᾶς δίνουν κατὰ κανόνα μιά εἰκόνα πού μοιάζει περισσότερο μὲ μιά περίληψη τοῦ ἔργου καὶ ἀντιστοιχεῖ, σχεδόν, μὲ τὴ σύγχρονη ἀφίσα. Συνήθως, παρουσιάζουν ἕνα ἐπισῶδιο ἀπὸ μιά συγκεκριμένη στιγμὴ τοῦ δράματος — τοὺς βασικοὺς χαρακτήρες μαζί μὲ τὸν ἀγγελιοφόρο ἢ τὸν παιδαγωγὸ καὶ ἴσως ἕνα μέλος τοῦ χοροῦ. Ἀκόμα, πολὺ συχνά, παρουσιάζουν μιά ἐπιλογὴ ἀπὸ θεοτήτες πού ἄλλες ἀπ’ αὐτὲς ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὸ ἔργο — λένε π.χ. τὸν πρόλογο ἢ τὸν ἐπίλογο — ἐνῶ ἄλλες (αὐτὴ μάλιστα εἶναι ἡ πιὸ συνηθισμένη περίπτωση) ἀσχοῦν μόνο ἐμμεση ἐπιρροὴ στὴ δρᾶση. Ἐνα παράδειγμα εἶναι ἡ Ἀφροδίτη πού οἱ μηχανορραφεῖς τῆς συχνὰ προσφέρουν τὸ βασικὸ κίνημα τῆς πλοκῆς, ὅπως συμβαίνει στὸν “Ἰππόλυτο” ἢ στὴ “Σθενέβοια” τοῦ Εὐριπίδη. Παρόλο πού ἡ ἴδια ἢ Σκηνὴ σὰν κατασκευὴ σπάνια ἀπεικονίζεται (ὁ κρατήρας τῶν Συρακοῦσων μὲ θέματα ἀπὸ τὸν “Οἰδίποδα” εἶναι μιά ἀξιοσημείωτη ἐξαίρεση), τὰ πρόσωπα φοροῦν συχνὰ πλούσια κοστούμια. Πού καὶ πού ὑπάρχουν σκηνογραφικὲς ἐνδείξεις μὲ τὴ μορφή σκηναϊκῶν ἐξαρτημάτων (σπηλιές, δέντρα κ.λπ.) καὶ καμιά φορὰ κάποια ὑπόδειξη γιὰ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ πλαίσιο.

Ὅλα αὐτὰ ὑπονοοῦν πὼς οἱ ἀγγειογραφεῖς εἶναι ἐμπνευσμένους ἀπὸ σύγχρονους τοὺς παραστάσεις, ἀκόμα καὶ ἂν δὲν τὶς ἀπεικονίζουν μὲ ἀκρίβεια. Εἰδικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ κυριαρχικὴ δημοτικότητα τοῦ Εὐριπίδη στὴ Νότια Ἰταλία τὸν 4ο π.Χ. αἰώνα. Θέματα ἀπὸ τὰ ἔργα του ἐμφανίζονται σὲ περίπου 130 ἀγγεία ἐνῶ, ἀντιθέτα, τὰ θέματα ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο δὲν ξεπερνοῦν τὸ μισὸ αὐτοῦ τοῦ ἀριθμοῦ καὶ τὰ θέματα ἀπὸ τὸ Σοφοκλῆ φτάνουν ὡς τὸ ἕνα τοῦ πέμπτου.

Στὸ θεμελιῶδες τοῦ σύγγραμματος “Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique” (Μελέτες πᾶνω στὴ σχέση τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Τραγωδίας μὲ τὴν Κεραμικὴ) πού ἐκδόθηκε ἐδῶ καὶ σαράντα περίπου χρόνια, ὁ Λουὶ Σεσάν (Louis Séchan) κατέγραψε ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀγγείων τόσο Ἀττικῶν ὅσο καὶ τῆς Νότιας Ἰταλίας μὲ θέματα παρμένα ἀπὸ τὸ Ἀρχαῖο Ἑλληνικὸ Θέατρο. Τὸ σύγγραμμα τῶν Τρένταλ καὶ Οὐδέμστερ (Trendall & Webster “Illustrations of Greek Drama” (Εἰκονογραφῆσεις τοῦ Ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Δράματος), 1971, πρόσθεσε ἕνα ἀριθμὸ ἀγγείων πού ἀνακαλύφθηκαν ἀργότερα, κ’ εἶναι ἀρκετὰ ἀξιοσημείωτο πόσο καινούριο ὕλικό ἔχει βγεῖ στὸ φῶς τὰ τελευταῖα χρόνια, προσθέτοντας σημαντικὰ στὶς γνώσεις μας γιὰ τὸ Ἑλληνικὸ Δράμα.

Εἰδικά, μπορεῖ ν’ ἀναφερθῆι ἐδῶ ὁ τῶρος πού βρέθηκε τὸ 1963 στὸ Πολύκορο (τὴν ἀρχαία Ἡράκλεια), κοντὰ στὸ Μεταπόντιο, καὶ πού δόθηκε στὴ δημοσιότητα σὲ θαυμάσια παρουσίαση τοῦ Νέβιο ντέ Γκράσος (Boll. d’Arte 1965, σελ. 5-37, εἰκ. 1-59 καὶ Ergänzungsheft 11 τῆς Römische Mitteilungen, 1967, σελ. 193-231, εἰκ. 50-80). Ὁ τῶρος περιεῖχε πέντε μεγάλα ἀγγεία μὲ θεατρικὰ θέματα πού ἀπ’ αὐτὰ, τρία εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὶς τραγωδίες τοῦ Εὐριπίδη “Μῆδεια”, “Ἀντιόπη” καὶ “Ἡρακλείδες” (εἰκ. 2).

Δύο τῶφοι πού ἀνακαλύφθηκαν τὸ 1974, ὁ ἕνας στὴ Γκραβίνα

κι ο άλλος στην Άλταμούρα της Άπουλίας, έφεραν στο φώς πρόσθετο εικονογραφικό υλικό τεράστιας σημασίας. Στόν πρώτο, που χρονολογείται από τό 400 π.Χ., βρέθηκε ένας άμφορέας μέ σχεδιασμένη στόν πρόσθια όψη του μιά σκηνή από τή χαμένη “Σθενέβιοα” του Εύριπίδη. Η παράσταση αυτή δείχνει τή στιγμή πού ο Βελλερεφόντης έκδικείται τή γυναίκα πού τόν πρόδωσε, ενώ ή Σθενέβιοα πέφτει άπ’ τόν Πήγασο και βυθίζεται στό θάλασσα. Στο δεύτερο τάφο, πού είναι μεταγενέστερος κατά έβδομήντα περίπου χρόνια, βρέθηκε ανάμεσα σέ άλλα μιά έκπληκτική λουτροφόρος εικονογραφημένη από τόν άγγειογράφο Δαρείο. Από τήν επιγραφή ΚΡΕΟΥΣΑ του βωμού, πού βρίσκεται πίσω από τήν έτέρα στό κέντρο, μπορούμε νά συμπεράνουμε ότι ή σκηνή πού άπεικονίζεται έχει σχέση μέ τό τέλος τής χαμένης “Κρέουσας” του Σοφοκλή. Σ’ αυτή τήν περίπτωση οί μορφές πού βρίσκονται άριστερά είναι ο Ξούθος και ο Ίων, και δεξιά ή Κρέουσα μέ τήν άκόλουθό τής.

¶

“Άλλα άγγεία πού χουν πρόσφατα άνακαλυφτεί φέρνουν στό φώς νέα και σημαντικά στοιχεία γιά πολλά έργα τών τριών μεγάλων Άττικών Τραγικών ποιητών τόσο άπ’ αυτά πού έχουν σωθεί όσο κι άπ’ αυτά πού χουν χαθεί. Τουτο φαίνεται από τά παραδείγματα πού άκολουθούν.

Ίδιαίτερα σημαντικό παράδειγμα είναι μιά άπεικόνιση του “Προμηθέα Λυόμενου” του Αισχύλου, πρώτη και μέχρι στιγμής μοναδική στόν άγγειογραφία τής Νότιας Ίταλίας. Η άπεικόνιση αυτή ύπάρχει στόν πρόσθια όψη ενός μεγάλου καλυκόσχημου κρατήρα τών μέσων του 4ου π.Χ. αιώνα πού βρίσκεται τώρα στό Βερολίνο (1969.9, εικ. 7). Στο κέντρο, κυριαρχώντας στόν εικόν, βρίσκεται ο Προμηθέας άλυσσοδεμένος σ’ ένα μεγάλο βράχο. Το βλέμμα του είναι στραμμένο προς τόν ‘Ηρακλή, πού στέκεται άριστερά, άπλώνοντας τό δεξί του χέρι γιά νά τόν έλευθερώσει άφου έχει ήδη χτυπήσει τόν άητό του Δία μ’ ένα βέλος από τό τόξο πού κρέμεται στόν άριστερό του ώμο. Το πούλι εικονίζεται καθώς πέφτει σκοτωμένο, μ’ ένα κόκκινο λεκέ όπό αίμα στό στήθος του, στό σημείο πού τό τρύπησε τό βέλος. Πλάι στόν ‘Ηρακλή κάθεται ή ‘Αθηνά πάνοπλη, κρατώντας στό ‘να χέρι πυκνό στεφάνι από φύλλα, σύμβολο αυτού πού θά φορέσει ο Προμηθέας σάν άπόδειξη και έγγυση τής ύποταγής του στό Δία· στά δεξιά, σέ αντίστάθμισμα του ‘Ηρακλή, βρίσκεται ή Γαία, ή μητέρα του ήρωα πού ήταν πρόσωπο του έργου και πλάι τής ο ‘Απόλλωνας, πού σ’ αυτήν ο ‘Ηρακλής προσευχήθηκε γιά νά μήν άστοχήσει τό βέλος του. Στήν από κάτω ζώνη βρίσκονται ή Δήμητρα, ή Περσεφώνη και μιά ‘Ερινύα (σύμβολο του Κάτω Κόσμου), καθώς και μερικά φυτά μέ κόκκινα λουλούδια, πού ύπαινίσονται ίσως τό βότανο προμήθειο. Το βότανο αυτό λέγεται ότι φύτρωσε από τό αίμα του Προμηθέα πού έχυσε ο άητός. Το άγγείο δέ μάς δίνει τόσο μιά συγκεκριμένη σκηνή του έργου, όσο μια άναπαράστασή του μέ μερικά πρόσωπα πού, στόν πραγματικότητα, δέν παίρνουν μέρος στό δράση αλλά πού συνδέονται μ’ αυτήν κατά κάποιον τρόπο. Αυτό είναι χαρακτηριστικό τών θεατρικών άπεικονίσεων τής άγγειογραφίας τής Νότιας Ίταλίας.

¶

‘Η “Νιόβη” ήταν μιά άπ’ τίς πιό ξακουστές Τραγωδίες του Αισχύλου. Σ’ αυτήν άναφέρεται ο ‘Αριστοφάνης στους “Βατράχους” του, όπου υπογραμμίζει τή μακριά σιωπή τής ήρωίδας. Σέ μιά ύδρια του άγγειογράφου Libation από τήν Καμπανία, φτιαγμένη γύρω στό 350 - 325 π.Χ. και πού τώρα βρίσκεται στό Μουσείο Νικόλσον του Πανεπιστημίου του Σίντνεϋ (εικ. 4), βλέπουμε μιά έξοχη άπεικόνιση τής σκηνής όπου ο Τάνταλος, ο γέρο - πατέρας τής Νιόβης, τήν έκλιπαρεί νά σπάσει τή σιωπή τής και νά παραιτηθεί από τό πένθος τής. Στο κέντρο, βρίσκεται ή μορφή τής Νιόβης, στόν τάφο τών σκοτωμένων τής παιδιών, καλυμμένη μέ πέπλο και μέ τό χέρι στό κεφάλι, σύμφωνα μέ τή συνηθισμένη χειρονομία του πένθους· άριστερά, ο γέρο - Τάνταλος μέ πλούσιο κοστούμι, ύψώνει τά χέρια του σέ ικεσία. Δεξιά, διακρίνεται μιά καθιστή γυναίκα φιογούρα σέ στάση Ολίψης, ίσως ή μητέρα του άντρα τής Νιόβης, ή, πιό πιθανό, ή τροφός πού φαίνεται ότι έλεγε τόν πρόλογο. ‘Από πάνω βρίσκεται ή Λητώ κι ο ‘Απόλλωνας, αίτια τής συμφοράς τής Νιόβης. Παρατηρούμε ότι τό κάτω μέρος του σώματος τής ήρωίδας παρουσιάζεται σά λευκή μάζα — άναφορά στόν έπερχόμενη μεταμόρφωσή τής σέ πέτρα. Μιά παρόμοια σκηνή έμφανίζεται σέ μιά ‘Απουλιανή λου-

τροφόρο του έργαστηριού Varrese στό Νεάπολη (3246. Séchan, εικ. 24). Μπορούμε, τώρα μόνο, νά ταυτίσουμε τής σκηνές τών δυο άμφορέων — του άμφορέα τής Βόνης (99. Schauenburg. RM 1957, εικ. 37) και του άμφορέα του Τάραντα (8935, L. C. εικ. 44,1) — καθώς και ενός πιάτου του Τάραντα (8928) σάν άπεικονίσεις του ίδιου θέματος.

¶

‘Η “ ‘Ορέστεια ” είναι ίσως τό πιό γνωστό άπ’ τά δράματα του Αισχύλου κ’ ή συνάντηση του ‘Ορέστη και τής ‘Ηλέκτρας στόν τάφο του ‘Αγαμέμνονα είναι ένα ιδιαίτερα άγαπητό θέμα στά άγγεία τής Νότιας Ίταλίας. Λιγότερο συχνές είναι οί άναπαραστάσεις από τίς “Ευμένιδες”, γι’ αυτό και μιά ‘Απουλιανή οίνοχόη, πού βρέθηκε πρόσφατα στόν Τάραντα (εικ. 10) έχει ιδιαίτερη σημασία εξαιτίας τής άσυνηθιστής σκηνής πού άπεικονίζει : ο ‘Ορέστης σούς Δεلفούς τραβάει τή χλαμύδα του γιά νά προστατευτεί από τίς επιθέσεις τών δυο ‘Ερινύων πού βρίσκονται δεξιά. Στο κέντρο, μιά μοναδική λεπτομέρεια : ή ‘Αθηνά καβάλα σ’ ένα γρύπα πού τόν περιβάλλει ένα φωτεινό σύννεφο. Αυτός είναι άναμφίβολα ένας ύπαινιγμός του ρόλου πού θά παίξει ή ‘Αθηνά, εξασφαλίζοντας τήν άθάωση του ‘Ορέστη όταν θά δικαστεί γιά μητροκτονία στόν ‘Αρειο Πάγο. ‘Ενα παρόμοιο άγγείο του ίδιου ζωγράφου δείχνει τό θάνατο του ‘Ακταίωνα (Arch. Reports 1973, σελ. 40, εικ. 10d) έμπνευσμένο ίσως από τίς “Δοξόιδες” του Αισχύλου. ‘Ενας καμπανόσχημος κρατήρας, στό Γκότενμπουργκ, άπεικονίζει τήν ίδια σκηνή αλλά προσθέτει τή μορφή τής Σεμέλης. ‘Ο ‘Ακταίωνας ελχ’ έρωτευτεί τή Σεμέλη προκαλώντας τήν όργή του Δία πού άνάθεσε στόν ‘Αρτεμη και τή Λύσσα νά έκτελέσουν τήν έκδίκησή του, ή πρώτη, μεταμόρφωσε τόν ‘Ακταίωνα σέ έλάφι, κ’ ή δεύτερη λύσσαξε τά σκυλιά του πού τόν κατασπάραξαν.

¶

‘Οπως θά τό περίμενε κανένας ο άριθμός τών άγγείων μέ θέματα πού προέρχονται από Τραγωδίες του Σοφοκλή είναι πολύ μικρότερος, αλλά ένα άπ’ αυτά τά άγγεία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον κ’ έχει ξεχωριστή σημασία. Πρόκειται γιά ένα κομματιασμένο καλυκόμορφο κρατήρα, πού βρέθηκε στις Συρακοσές τό 1969 κ’ είναι σκελετικές κατασκευές από τό έργαστήρι Καποντάρσο. Το έργαστήρι αυτό, μάς ήταν ήδη γνωστό από ένα άλλο άγγείο πού επίσης παρουσιάζει μιά σκηνή από Τραγωδία — μιά γυναίκα γονατισμένη ανάμεσα σέ δυο άλλες γυναίκες κ’ έναν άγγελιαφόρο. ‘Η σκηνή αυτή διαδραματίζεται πάνω σέ μιά άπλή σκηνική κατασκευή, αλλά, μέχρι στιγμής, δέν έχει συνδεθεί πειστικά μέ κανένα γνωστό έργο. ‘Ο κρατήρας τών Συρακοσών παριστάνει μιά πολύ πιό σύνθετη μορφή σκηνής όπου φαίνεται καθαρά ότι τό πάτωμα στηρίζεται σέ μιά σειρά από στύλους· τέσσερις ψηλές άσπρες δωρικές κολώνες ύποδεικνύουν τό σκηνικό φόντο. ‘Η σκηνή είναι παρμένη από τόν “Οιδίποδα Τύραννο” (11. 924 ff.) και άπεικονίζει τή στιγμή όπου ο άγγελιαφόρος, στόν άκρη άριστερά, άφηγείται τό θάνατο του Πόλυβου, βασιλιά τής Κορίνθου και ύποτιθέμενο πατέρα του Οιδίποδα. Βλέπουμε τόν Οιδίποδα (εικ. 1) μέ βασιλικό ένδυμα, ψηλό και γενειοφόρο καθώς τραβά τή γενειάδα του σέ μιά χαρακτηριστική κίνηση άμχανίας. Πλάι του βρίσκεται ή ‘Ιοκάστη πού, έχοντας συλλάβει όλη τή σημασία τών λόγων του άγγελιαφόρου, έτοιμάζεται νά τραβήξει τό πέπλο τής πάνω άπ’ τό κεφάλι και νά τρέξει μέσα στό παλάτι. Κοντά τής βρίσκεται μιά θεραπεινίδα και μπροστά τής οί μικρότερες μορφές τής ‘Αντιγόνης και τής ‘Ισμήνης μέ ζωηρόχρωμες χλαμύδες. Στήν πραγματικότητα, ή ‘Αντιγόνη και ή ‘Ισμήνη δέν έμφανίζονται στό έργο, αλλά ο άγγειογράφος τίς έχει μάλλον περιλάβει γιά νά οξύνει τήν τραγικότητα τής σκηνής.

Τό ενδιαφέρον του άγγείου συνίσταται στό ότι μάς δίνει τή μοναδική στό Νότιο Ίταλική άγγειογραφία άναπαράσταση μιάς σκηνής από γνωστή Τραγωδία πάνω σέ μιά πραγματική σκηνική κατασκευή. Το άγγείο αυτό πρέπει νά χρονολογείται χωρίς, στό δεύτερο μισό του 4ου π.Χ. αιώνα, γι’ αυτό και είναι τεκμήριο ύψιστης σημασίας γιά τήν κατοπινή εξέλιξη του ‘Ελληνικού Δράματος.

¶

‘Ενα χαμένο έργο του Σοφοκλή, ο “Λαοκόων”, πού γι’ αυτό ξέρουμε συγκριτικά λίγα, παλιότερα ελχε θεωρηθεί ότι εικονίζεται σ’ ένα κομμάτι ‘Απουλιανού άγγείου πού άνήκει στό

→ Στή σελίδα 25



ΕΙΚ. 2 : Σκηνή από τη χαμένη τραγωδία του Εὐριπίδη "Ἡρακλείδες". Περίκη από τάφο τῆς ἀρχαίας Ἡράκλειας



ΕΙΚ. 3 : Σκηνή από τη χαμένη "Σθενέβοια" σε ύδρια. Η ηρωίδα κι ο Βελλερεφόντης, με θεατρικά κοστούμια



ΕΙΚ. 4: Σκηνή από τή χαμένη "Νιόβη" τοῦ Αἰσχύλου. Ἡ ἥρωίδα στόν τάφο τῶν παιδιῶν της. Τò σῶμα της, σά λευκή μάζα, ὑποδηλώνει τήν ἐπερχόμενη μεταμόρφωσή της σέ πέτρα. Ὑδρία ἀπό τήν Καμπανία



ΕΙΚ. 5 : Ἡ πρώτη τραγωδία πὸν βασίστηκε στὸν ὁμοφυλόφιλο ἔρωτα, ὁ χαμένος “Χρῦσιππος” τοῦ Εὐριπίδη. Ὁ Λαῖος ἔκλεψε τὸν ὡραῖο Χρῦσιππο, πὸν αὐτοκτόνησε ἀπὸ ντροπῆς. Καμpanόσχημος κρατήρας ἀπὸ τὴν Ἀπουλία



ΕΙΚ. 6 : Σκηνή από τη χαμένη “ Ανδρομέδα ” του Εὐριπίδη. Ἡ ἡρώιδα, δεμένη σὲ δυὸ κολῶνες. Ὁ ἀγγειογράφος πρόσθεσε μικρὸ ἀέτωμα - ὑπενθυμίζοντας τὸ σκηنيκὸ φόντο. Καμπανόσχημος κρατήρας ἀπὸ τὴν Ἀπουλία



ΕΙΚ. 7 : 'Η μοναδική αγγειογραφία από τόν "Προμηθεά Λυόμενο" τοῦ Αἰσχύλου. Κρατήρας ἀπό τήν ἸΑπουλία



ΕΙΚ. 8 : Ἀπὸ τὰ πιὸ νέα ἀγγεῖα, μὲ σκηνὴ ἀπὸ τὴν “ Ἀλκμήνη ” τοῦ Εὐριπίδη. Κρατήρας ἀπὸ τῆ Σικελία



συλλογή Jatta στο Ρούθο και δείχνει ένα έρπετο τυλιγμένο γύρω από ένα **■**γαλαμο του 'Απόλλωνα καθώς κατασπαράζει έναν **▲**π' τους γιούς του Λαοκόοντα. Τώρα, ήρθε στο φως ένα **■**λλο άγγείο που μās δίνει μιá ολοκληρωμένη έκδοχή τής σκηνής, προσφέροντάς μας έτσι τη δυνατότητα ν' ανασκευάσουμε τις λεπτομέρειες που λείπουν από το θραύσμα τής Jatta. Σύμφωνα με την παλιότερη έκδοχή του μύθου, όπως παραδίδεται στην "Ίλιου Πέρσιν" του 'Αρκτίνου, όταν οί 'Ελληνες άποσύρθηκαν στην Τένεδο έχοντας αφήσει πίσω τους τό Δούρειο Ίππο, και οί Τρώες ρίχτηκαν σε πανηγύρια νομίζοντας πώς ό πόλεμος τέλειωσε, ό 'Απόλλωνας έστειλε τά φίδια που σκότωσαν τους γιούς του Λαοκόοντα όχι όμας και τόν ίδιο τόν Ιέρέα έπισπεύδοντας έτσι τη φυγή του Αίνεια μετά τη συμβουλή του 'Αγχίση που διέκρινε σ' αυτό τό γεγονός έναν οϊωνό τής έπερχόμενης καταστροφής τής Τροίας. Αυτή τήν έκδοχή φαίνεται ότι χρησιμοποίησε κι ό Σοφοκλής που πίστευε ότι μόνο οί γιοί σκοτώθηκαν ("κατεσώθησαν") είναι ή λέξη που χρησιμοποιεί σ' ένα άπόσπασμα του σόητη).

Τό έργο τοποθετιόταν μάλλον στόν περίβολο του Ναού του 'Απόλλωνα του Θυμβραίου, που ό Λαοκοόντας είχε παραβιάσει προκαλώντας έτσι τήν όργη του θεού. Τό νέο άγγείο, που άνήκει σέ μιá ιδιωτική γερμανική συλλογή και που τώρα βρίσκεται δανεισμένο στό "Αντίκεν Μουζέουμ" τής Βασιλείας, είναι του άγγειογράφου Pisticii και μπορεί νά χρονολογηθεί νωρίς, τό τελευταίο τέταρτο του 5ου αιώνα. Δείχνει, άριστερά, τό **■**γαλαμο του 'Απόλλωνα που γύρω του είναι τυλιγμένο ένα μεγάλο φίδι μ' ένα κομμάτι από σώμα άγοριού στό στόμα του, ενώ όλόγυρα βρίσκονται **■**λλα κομμάτια όπως τό κεφάλι κ' ένα πόδι. Μιά γυναίκα με τσεκούρι τρέχει πρós τό **▲**γαλαμο σá γιά νά έπιτεθεί στό φίδι, και, πίσω της, είναι ένας άντρας γενειοφόρος που σηκώνει τό χέρι του στό κεφάλι σε μιá χειρονομία φρίκης — μάλλον ό ίδιος ό Λαοκόων. Δεξιά, άναπαρασταίνεται ό 'Απόλλωνας σχεδόν όμοιος με τό **■**γαλάμá του.

|||

'Εν' άλλο άγγείο εξαιρετικής σημασίας γιά τό Σοφοκλείο δράμα, είναι ένας μεγάλος καλυκόσχημος κρατήρας από τό Λίπαρι. 'Η σκηνή που είναι ζωγραφισμένη πάνω του προσφέρει μιá θαυμαστή εικονογράφηση τών στίχων 6 - 21 του πρόλογου τών "Τραχινιών". Στις περισσότερες μορφές επιγράφονται τά όνόματα: άριστερά, είναι ή Δηιάνειρα με τήν ακόλουθό τής **▲** από πάνω της, ή Νίκη στό κέντρο, ό νεαρός 'Ηρακλήδης, με τό βλέμμα στραμμένο στόν άσπρομάλλη Οϊνέα, πατέρα τής Δηιάνειρας, που κάθεται στα πόδια του. Πάνω από τόν Οϊνέα κάθεται ό 'Αχελώος με κέρατα στό κεφάλι, όπως ταιριάζει σ' ένα ποταμό - θεό. Αυτή ή εικόνα είναι, μέχρι στιγμής, μοναδική στην ελληνική άγγειογραφία και θά μπορούσε νά χει χρησιμεύσει σá μιá έξοχη άφισα γιά τό έργο.

|||

'Εκτός άπ' **■**υτά που ήδη άναφέραμε, έχουμε πολλά παραδείγματα νέων εικονογραφήσεων από δράματα του Ευριπίδη, άπ' τους τάφους του Πολύκορου και τής Γκραβίνα. Σ' αυτά, περιλαμβάνονται ή "Αλκηστη", ή "Αλκμήνη", ή "Ανδρομέδα", ό "Χρύσιππος", ή "Σθενέβιοι", οί "Ηρακλειδές".

'Η "Αλκηστη" δέν είχε άναπαρασταθεί παλιότερα στην άγγειογραφία τής Νότιας Ίταλίας, αλλά μιá εξαιρετική λουτροφόρος τών μέσων του 4ου αιώνα, δανεισμένη τώρα στό "Αντίκεν Μουζέουμ" τής Βασιλείας δίνει μιá θαυμάσια εικόνα τής σκηνής του άποχαιρετισμού που υπάρχει στό έργο. Στο κέντρο, βρίσκεται ή "Αλκηστη άποχαιρετώντας τά δυό της παιδιά, ενώ ό "Αδμητος στέκεται θλιμμένος στό πλάι. Δεξιά, είναι μιá ήλικιωμένη γυναίκα, ίσως ή μητέρα του "Αδμητου, και ό παιδαγωγός. 'Εν' άλλο άγγείο, σέ μιá ιδιωτική συλλογή στη Φλωρεντία, φαίνεται ν' άπεικονίζει τήν έπιστροφή τής "Αλκηστης, με τόν 'Απόλλωνα και τόν "Αδμητο άριστερά, τόν 'Ηρακλή στό κέντρο, τόν παιδαγωγό, και μιá πλοφόρα "Αλκηστη που τήν καλωσορίζουν τά παιδιά της άφού τήν άναγνώρισαν. (Δές "Θέατρο" τεύχος 40 - 42 σελ. 39).

|||

'Από τά νέα άγγεία που σχετίζονται με τήν "Αλκμήνη" ίσως τό πιό ένδιαφέρον είναι ένας καλυκόσχημος κρατήρας από τό Λίπαρι (εικ. 8) όπου εικονίζεται ή "Αλκμήνη καθισμέ-

νη σέ βωμό, που μπρός του βρίσκεται ή πυρά, με τό ένα χέρι ύψωμένο πρós τόν ουρανό σέ μιá κίνηση ίκεσίας. 'Η κίνηση αυτή φαίνεται νά βρίσκει άνταπόκριση στό Δία και τόν 'Ερμή, που βρίσκονται πλάι της, ίσως επειδή έλεγαν τόν έπίλογο και τόν πρόλογο του έργου. 'Ενα άλλο άγγείο, ένας λαϊμόσχημος άμφορέας από τήν Καμπανία του άγγειογράφου Parrish που πρόσφατα εμφανίστηκε στό άγοραστικό προσκήνιο τής Νέας Υόρκης, δείχνει τήν περισσότερο γνωστή σκηνή τής "Αλκμήνης καθώς ίκετεύει τό Δία, με τόν "Αμφιτρώνα πλάι της και τις Νεφέλες νά χύνουν νερό γιά νά σβήσουν τις φλόγες, ενώ ή πραγματική φωτιά δέν άναπαρασταίνεται.

|||

Μιά άσυνήθιστη έκδοχή τής "Ανδρομέδας" εμφανίζεται σέ μιá νεότερη λουτροφόρο τής "Απουλίας του έργαστηριού Baltimore, που τώρα βρίσκεται σέ ιδιωτική συλλογή στη Φλωρεντία. 'Η έκδοχή αυτή δείχνει τήν Ανδρομέδα δεμένη στό βράχο, ενώ από κάτω ό Περσέας παλεύει με τό θαλάσσιο κήτος (εικ. 9). 'Ο βράχος αυτός μās θυμίζει πολύ εκείνον όπου ήταν δεμένος ό Προμηθέας στόν κρατήρα του Βερολίνου και θά πρεπε ίσως νά θεωρηθεί σάν ένα είδος σκηνικού έξαρτήματος, που χρησίμευε άλλοτε σá βράχος (όπως έδω), άλλοτε σάν κρύπτη (στό άγγείο Ντίρκε του Βερολίνου), κι άλλοτε πάλι σá στόμιο σπηλιάς ("Φιλοκτιήτης").

Μιά ένδιαφέρουσα έκδοχή τής ύπόθεσης τής "Ανδρομέδας" εμφανίζεται σ' ένα 'Απουλιανό κρατήρα σέ σχήμα καμπάνας που τώρα βρίσκεται στό Κράϊσττσερτου (Ν.Ζ.). 'Η ήρωίδα παρασταίνεται δεμένη σέ δυό κολώνες (εικ. 6) που, στην κορυφή τους, ό άγγειογράφος έχει προσθέσει ένα μικρό άέτωμα σá γιά νά ύπενθυμίσει τό σκηνικό φόντο. 'Αριστερά, είναι ό Περσέας με τήν άρπη (δρεπάνο) και, δεξιά, ό Κηφέας, πάτερρας τής Ανδρομέδας.

|||

'Ο "Χρύσιππος" ήταν ένα άπ' τά πιό διάσημα έργα του Ευριπίδη και ή πρώτη Τραγωδία που βασίστηκε στόν όμοφυλόφιλο έρωτα. 'Ενώ έμενε με τόν Πέλοπα στην "Ηλιδα, στη διάρκεια τής έξορίας του από τή Θήβα, ό Λάιος προσελκύστηκε άπ' τήν εξαιρετική όμορφία του Χρύσιππου, του γιού του Πέλοπα, και άνίκανος νά συγκρατήσει τό πάθος του, τόν έκλεψε με τό άρμα του στη διάρκεια τών άγώνων. Μετά άπ' αυτό, φαίνεται ότι ό Χρύσιππος αυτοκτόνησε από ντροπή και ό Ιφέλοπας έριξε στό Λάιο τήν κατάρα νά χαθεί άπ' τό χέρι του ίδιου του γιού του.

'Ο βιασμός του Χρύσιππου δέν ήταν θέμα άγαπητό στους άγγειογράφους και μέχρι πρόσφατα, μόνο τρεις παραστάσεις ήταν γνωστές. Δυό άκόμα άνακαλύφθηκαν τώρα : ένας 'Απουλιανός καμπανόσχημος κρατήρας (εικ. 5) του άγεγενέστερου Δαρείου — τώρα στό Βερολίνο — και μιá μεταγενέστερη 'Απουλιανή ύδρια, σέ ιδιωτική συλλογή στη Φλωρεντία. Και τά δυό άγγεία δείχνουν παρόμοιες έκδοχές τής ύπόθεσης αλλά ό κρατήρας του Βερολίνου προσφέρει τήν πιό ολοκληρωμένη, με μιá σειρά θεοτήτων από πάνω, που ανάμεσα τους έχει άπροσδόκητα εισχωρήσει ό παιδαγωγός, κι από κάτω ό Λάιος στό άρμα του καθώς κλέβει τό νεαρό Χρύσιππο. 'Ο ίδιος ό Χρύσιππος εικονίζεται με τά χέρια άπλωμένα σέ μιá μάταιη ίκεσία πρós τόν πατέρα του Πέλοπα που τρέχει με τόν ακόλουθό του σέ μιá προσπάθεια νά τόν έλευθερώσει.

|||

'Ο θάνατος τής Σθενέβιοις εικονίζεται στόν προγενέστερο 'Απουλιανό άμφορέα τής Γκραβίνα, που ήδη άναφέραμε. 'Η άναχώρηση του Βελλερεφόντη με τό μοιραίο γράμμα του Προίτου πρós τόν 'Ιοβάτη άπεικονίζεται καθαρά σέ μιá μεγάλη ύδρια από τήν Παιστό (εικ. 3) που τήν ύπογράφει ό άγγειογράφος 'Αστέας και που βρέθηκε στην 'Αγρόπολη πριν από μερικά χρόνια. 'Από πάνω, σ' ένα κτίσμα που μοιάζει με ύπερρω, ίσως έμπνευσμένο από τήν άρχαία σκηνή και σχετικό με κείνο πόν άπεικονίζεται σόν κρατήρα με θέμα τή μανία του 'Ηρακλή και που τώρα βρίσκεται στη Μαδρίτη, βλέπουμε τήν "Αφροδίτη άνάμεσα σέ δυό 'Ερινύες: από κάτω, ό Βελλερεφόντης παίρνει τό γράμμα από τό χέρι του Προίτου, ενώ ή Σθενέβιοις με τή θεραπεινίδα της παρακολουθούν. Τά κοστούμια, με τά πλούσια μοτίβα που φορούν οί βασικές μορφές, ύπαινίσσονται επίδραση από τή σκηνική παρουσίαση του δράματος.

|||

Τελειώνοντας, μπορούμε νά ριζούμε μιá σύντομη ματιά στη

ΕΙΚ. 9 : 'Ασυνήθιστη έκδοχή από τήν "Ανδρομέδα" σέ λουτροφόρο. 'Η ήρωίδα δεμένη σέ βράχο, ενώ ό Περσέας παλεύει με τό κήτος. 'Ο βράχος, σκηνικό έξάρτημα, χρησιμοποιόταν σάν κρύπτη, στόμιο σπηλιάς κ.ά.

σκηνή του κωμικού θεάτρου που στη Νότια Ίταλία αναπαριστάται ικανοποιητικά απ' τὰ ἄγγεϊα με σκηνές ἀπὸ φλύακες. Οἱ φλύακες εἶναι μιὰ τοπικὴ μορφή φάρσας τῆς Νότιας Ίταλίας πὺ παραδεῖ θρύλους θεῶν καὶ ἡρώων ἢ σκηνές ἀπὸ τὸ Ἑλληνικὸ Δρᾶμα, δίνοντάς μας ταυτόχρονα διασκεδαστικὲς εἰκόνες ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ— π.χ. γυναῖκα πὺ μαλλῶνει τὸν ἄντρα της, κύριος με ὑπέρ-τη κ.λπ.

Ἡ λέξη φλύαξ φαίνεται ὅτι συνδέεται με τὸ φλέω (φουσκῶνω) καὶ ἴσως ἀναφέρεται στὰ χαρακτηριστικὰ παραγεμίματα πὺ φοροῦσαν οἱ ἡθοποιοὶ καὶ πὺ θυμίζουν τὰ ἀντίστοιχα τῶν χορευτῶν πάνω σὲ κορινθιακὰ ἄγγεϊα κώμου, τοῦ τέλους τοῦ 7ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 6ου π.Χ. αἰῶνα. Αὐτὰ τὰ ἄγγεϊα τὰ συναντᾶμε σ' ὅλα τὰ ἐργαστήρια ἄγγεϊων τῆς Νότιας Ίταλίας, παρόλο πὺ εἶναι πῶ συχνὰ στὴν Ἀπουλία καὶ στὴν Παιστὸ καὶ πρέπει νὰ συμπεριληφθοῦν στὰ πῶ πρωτότυπα προϊόντα τῆς τέχνης τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας.

Ἐχουν εἰδικὸ ἐνδιαφέρον ἀπ' τὴν πλευρὰ ὅτι ἀπεικονίζουν συχνὰ τὸ σκηνικὸ χῶρο ὅπου δίνονται οἱ παραστάσεις. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπλή κατασκευὴ, κάτι περισσότερο ἀπὸ ἐξέδρα, πὺ στηρίζεται σὲ στύλους ἢ κίονες. Μερικὲς φορές αὐτὰ τὰ ὑποστηρίγματα καλύπτονται με παραπετάσματα ἢ με μιὰ σειρὰ ἀπὸ σκαλιὰ πὺ ὀδηγοῦν στὸ πατάρι. Ἄλλοτε, πλάι στὰ σκαλιὰ, ὑπάρχει καὶ μιὰ πόρτα. Ὅλη ἡ κατασκευὴ ὑπαινίσσεται ἓνα εἶδος αὐτοσχέδιας παράστασης, ἴσως στὸ ὑπαίθρο, ἄφοι σ' ἓνα ἄγγεϊο, πὺ τώρα βρίσκεται σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ στὸ Μπάρι, ἢ σκηνὴ ἔχει στηθεῖ ἀκριβῶς πίσω ἀπὸ ἓνα ἀληθινὸ δέντρο πὺ χρησιμεῖ γιὰ νὰ καλύπτει τὸν ἀλλήτη, πὺ παίζει τὴν ἀληθινὴ μουσικὴ, ἐνῶ δυὸ φλύακες χοροῦν γύρω ἀπὸ ἓνα βωμὸ παριστάνοντας ὅτι παίζουν αὐλὸ.

Ἐνα ἐξαιρετικὸ καινούριο δείγμα με σκηνὴ ἀπὸ φλύακα, βρίσκουμε σ' ἓνα κρατήρα τῆς Καμπανίας, πρόσφατο ἀπόκτημα τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Βικτώρια στὴ Μελβούρνη. Ὁ καμπανόσχημος αὐτὸς κρατήρας δείχνει ἓνα φλύακα με δαυλὸ κ' ἓναν ἄλλο, προφανῶς γεροντότερο ἄγρότη με ἄσπρα μαλλιὰ καὶ ἓνα δρεπάνι, νὰ στέκονται σὲ μιὰ σκηνὴ πὺ στηρίζεται σὲ κολῶνες με παραπετάσματα ἀνάμεσά τους καὶ με μιὰ χαμηλὴ σειρὰ ἀπὸ σκαλοπάτια. Πλάι τους στέκεται ἓνας ἀλλήτης πὺ πιθανόν νὰ συνόδευε μουσικὰ τὸ ἔργο.

Αὐτὲς οἱ εἰκονογραφίσεις πὺ εἶναι μόνο λίγες ἀπὸ ἓνα μεγάλο ἄριθμὸ, ἀποδείχνουν πόσο ἡ γνώση καὶ ἡ κατανόησή μας γιὰ τὸ Ἑλληνικὸ Δρᾶμα ἔχουν ἐπεκταθεῖ ἀπὸ τὴν πρόσφατη ἀνακάλυψη ἐνὸς τόσο πλούσιου νέου ὕλικου με θέματα πὺ συνδέονται με τὸ θέατρο.

Μετάφραση ΜΑΡΙΑΣ ΚΛΩΝΑΡΗ

Βιβλιογραφία

Παραθέτουμε τὰ πῶ σημαντικὰ συγγράμματα πὺ ἀσχολοῦνται με τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν ἄγγειογραφία καὶ τὸ θέατρο :

- L. Séchan, Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique (Paris, 1926).
- A. D. Trendall and T. B. L. Webster, Illustrations of Greek Drama (Phaidon, 1971).
- T. B. L. Webster, Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play (2nd edn., Bulletin Institute Classical Studies, London, Suppl. no 20, 1967).
- T. B. L. Webster, Monuments illustrating Old and Middle Comedy (2nd edn., B. I. C. S., Suppl. no 23, 1969).
- A. D. Trendall, Phlyax Vases (2nd edn., B. I. C. S., Suppl. no 19, 1967).
- M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater (2nd edn., Princeton 1961).
- Βλ. ἀκόμα τὸ κεφάλαιο "Θέατρο" στὸν τόμο 2 τῆς "Ἱστορίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους" σελ. 352-425, με βιβλιογραφία στὴ σελ. 576 καθὼς καὶ τὸ ἄρθρο "Teatro greco in Magna Graecia" τοῦ M. Gigante στὸ Atti del VI Convegno di Studi sulla Magna Graecia, 1966 (Taranto 1970).

Πίνακας Εικόνων

- Εἰκ. 1. Καλυκόσχημος κρατήρας ἀπὸ τὴ Σικελία, Συρακοῦσες 66557. "Οἰδίπους Τύραννος".
- Εἰκ. 2. Πρώμη πελικὴ ἀπὸ τὴ Λουκανία, Πολύκορο 35302. "Ἡρακλεῖδα".
- Εἰκ. 3. Ὑδρία ἀπὸ τὴν Παιστὸ, ὑπογραμμμένη ἀπ' τὸν Ἀστέα, Παιστὸς 20202. "Σθενέβοια".
- Εἰκ. 4. Ὑδρία ἀπὸ τὴν Καμπανία, Σίντνεῦ 71.01. "Νιόβη".
- Εἰκ. 5. Καμπανόσχημος κρατήρας ἀπὸ τὴν Ἀπουλία, Βερολίνο 1968.12. "Χρῦσιπιος".
- Εἰκ. 6. Καμπανόσχημος κρατήρας ἀπὸ τὴν Ἀπουλία, Κράϊστ-τσερτ 116/71. "Ἀνδρομέδα".
- Εἰκ. 7. Καλυκόσχημος κρατήρας ἀπὸ τὴν Ἀπουλία, Βερολίνο 1969.9. "Προμηθεὺς Λυόμενος".
- Εἰκ. 8. Καλυκόσχημος κρατήρας ἀπὸ τὴ Σικελία, Λίπαρι 9405. "Ἀλκμήνη".
- Εἰκ. 9. Λουτροφόρος ἀπὸ τὴν Ἀπουλία, Φλωρεντία, ἰδιωτικὴ συλλογὴ. "Ἀνδρομέδα".
- Εἰκ. 10. Οἰνοχόη ἀπὸ τὴν Ἀπουλία πὺ τώρα βρίσκεται στὸν Τάραντα. Ὁ Ὅρέστης στοὺς Δελφούς.

Εἰκ. 10 : Ὁ Ὅρέστης στοὺς Δελφούς. Σπάνια ἀναπαράσταση ἀπὸ τὴς "Εὐμενίδες". Οἰνοχόη ἀπὸ τὴν Ἀπουλία



Π Η Τ Ε Ρ Μ Π Ρ Ο Υ Κ

Θ Ε Α Τ Ρ Ο Κ Α Ι Ζ Ω Η

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΦΟΙΤΗΤΕΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ

Καταγραφή ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Η παρουσία του Πήτερ Μπρούκ ήταν ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της θεατρικής ζωής του Παρισιού, στο χρόνο που πέρασε. Δημόσια παρουσία σε δικό του θέατρο, κι όχι ιδιά μόνο δουλειά εργαστηρίου με μία μικρή ομάδα νέων ήθοποιών από διάφορες χώρες, όπως γινόταν από το 1968 στα πλαίσια του Διεθνούς Κέντρου Θεατρικής Έρευνας. Οι νέοι του εργαστηρίου αποτελούν όμως το βασικό πυρήνα του θιάσου: για το Μπρούκ η έρευνα και η παραγωγή θεαμάτων αλληλοσυμπληρώνονται και αλληλοτροφοδοτούνται.

Δυο παραστάσεις ολότελα διαφορετικές μεταξύ τους, ο "Τίμων ο Αθηναίος" και ο "Ικς", άρκεσαν για να καθιερωθεί μέσα σε λίγους μήνες και ν' αποκτήσει το κοινό της μία νέα αίθουσα, κι ως βρίσκεται μακριά από τις θεατρικές γειτονιές. Μία νέα παμπάλαια αίθουσα. Το Théâtre des Bouffes du Nord ήταν ένα παλιό, εγκαταλειμμένο θέατρο, κλειστό από πολλά χρόνια, ένα άδειο κελυφος. Ο Μπρούκ το άφησε σχεδόν ανέπαφο. Χρησιμοποίησε για "σκηνή" τη μισή επιφάνεια της πλατείας, έβαλε πάγκους στην άλλη μισή κι άφησε όπως ήταν τον ξέσωστη, επισκευάζοντας μόνο τα καθίσματα. Οι τοίχοι έμειναν άθικτοι, άβιοτοι, με τα σημάδια του χρόνου, ξεφτισμένοι, με άπομεινάρια έδω κ' εκείπαλιών καλών ημερών. Καμιά τεχνική έγ-

κατάσταση, εκτός από τους προβολείς.

Χωρίς σκηνικά, μέσα σ' αυτό το θέατρο που είναι το ίδιο ένα σκηνικό, ο θίασος παρουσίασε το έργο του Σαίξπηρ, κάτω από ένα αδιάκοπο, απλετο φως, μ' ένα Τίμωνα νεαρό, ανώριμο ούτοπιστή, που φαντάζεται πως με τα πλούτη του θα εγκαταστήσει έναν κόσμο φιλίας και αγάπης, ένα είδος χίππου, γοητευτικό μαζί κι ανεύθυνο. Όλ' αυτά, με πολλούς αναχρονισμούς στα κοστούμια, χωρίς καμιά προσπάθεια να παρασταθεί μία συγκεκριμένη εποχή, η άρχαία, η έλισαβετιανή ή η δική μας.

Αντίθετα, στους "Ικς" η σχέση της παράστασης με την πραγματικότητα είναι έντελως διαφορετική. Η παράσταση αποτελεί την προσπάθεια ν' αποδοθεί θεατρικά ένα βιβλίο του άγγλου έθνολόγου Colin Turnbull που περιγράφει τον άργο θάνατο από πείνα μιας αφρικάνικης φυλής, των "Ικς. Καμιά προσπάθεια να στηθεί στη σκηνή ένα αφρικάνικο χωριό, οι ήθοποιοί που παίζουν τους Ιθαγενείς είναι ένας μαύρος, ένας γιαπωνέζος, οι υπόλοιποι λευκοί (χωρίς μακιγιάζ). Όστόσο, μέσα σε μία παράσταση που τονίζει τη θεατρική σύμβαση, όπου βλέπουμε π.χ. στην αρχή τους ήθοποιούς να ταχτοποιούν το σκηνικό χώρο, ν' απλώνουν χώμα στο δάπεδο κ.λπ., υπάρχει κάτι από-

λυτα ρεαλιστικό: το παίξιμο. Αφού μās δείξουν ότι απλώς θα "υποδοθούν" τους αφρικανούς, μέσα σε λίγα λεπτά οι ήθοποιοί γίνονται "Ικς. Παρουσιάζεται δηλαδή ένα σπάνιο φαινόμενο ταύτισης ψυχοσωματικής, αποτέλεσμα πολύμηνης μελέτης, δοκιμών και περισυλλογής, κι αυτό μολονότι το κείμενο (άποσπάσματα από το βιβλίο του έθνολόγου) είναι ως θεατρικός λόγος μέτριο. Και δεν πρόκειται για χυδαίο νατουραλισμό, αλλά για μία άκρεια, όριακή κατάσταση όπου, μέσα από το σώμα του ήθοποιού, ζωή και θέατρο ταυτίζονται για μία στιγμή.

Με θέμα αυτές τις δυο παραστάσεις και γενικότερα τη θεατρική δημιουργία, οργανώθηκε στο Κέντρο Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Ναντέρ μία συζήτηση ανάμεσα στο Μπρούκ και τους φοιτητές. Τα άποσπάσματα από αυτή τη συζήτηση που ακολουθούν προτοδημοσιεύτηκαν στην έτήσια βιβλιογραφική επιθεώρηση "Documentation Théâtrale" έκδοση του Κ.Θ.Σ. της Ναντέρ. Τόσο στην αρχική καταγραφή όσο και στη μετάφραση έγινε προσπάθεια να περιοριστούν οι επαναλήψεις του προφορικού λόγου, χωρίς να μειωθεί η ζωντανία και η άμεσότητά του.

N. Π.

— Κάνετε πριν δυο χρόνια, με την ομάδα των ήθοποιών που δουλεύουν μαζί σας, ένα ταξίδι στην Αφρική. Τι έμπειρίες άποκομίσατε;

— Στην Αφρική ξέραμε πως θα βρεθούμε σε συνθήκες άκριβώς αντίθετες από αυτές που επικρατούν στο θέατρο, όπου μία ομάδα ήθοποιών ετοιμάζει μία παράσταση για να μεταδώσει το περιεχόμενό της σε ανθρώπους με τους οποίους έχει πολλών ειδών κοινές αναφορές, δοσμένες από αιώνες. Θέλαμε να βρεθούμε σ' ένα πλαίσιο όπου τίποτα δεν ήταν από πριν δοσμένο, όπου έπρεπε πραγματικά να ξεκινήσουμε από το μηδέν.

Νομίζω πως η βάση της έμπειρίας, ή πιο ενδιαφέρουσα πλευρά της ήταν πως κάναμε κάτι παρόμοιο μ' αυτό που κάνω τώρα εδώ: βρίσκομαι ανάμεσα σε ανθρώπους που μου είναι άγνωστοι, δηλαδή σε μία τυπική κατάσταση εφιάλτη. Κοιτάζω γύρω μου με την έλπίδα να βρω κάποια σιγουριά, αλλά τίποτα: όλα τα πρόσωπα άγνωστα. Κάτι που πάντοτε προκαλεί φόβο. Και σκεφτείτε πως στην περίπτωση μας εδώ υπάρχουν ένα σωρό ενθαρρυντικοί παράγοντες. Είδα μπαινοντας γραμμένο σ' ένα πίνακα πως πρόκειται να έρθω "έδω", υπήρχε μάλιστα και ή λέξη "συζήτηση". Συζήτηση, είναι μία καθοριστική λέξη. Έρχονται όλοι προετοιμασμένοι, παίρνει ο καθένας τη θέση του σύμφωνα με τα καθιερωμένα, ήσυχάζω κ' εγώ. Δεν ξέρω ποιοί είσατε, ξέρω όμως πως κάνετε θεατρικές σπουδές, και σεις ξέρετε πως ήρθα εδώ,

όχι έτσι άδιστα, μά γιατι δουλεύω στο θέατρο, κ.λπ. Έτσι, λοιπόν, πίσω από αυτή τη συνάντηση έχουν υπάρξει μία σειρά προετοιμασίες που μειώνουν το ζήφιασμα, μειώνουν όμως συγχρόνως και τη μόνη ίσως δυνατότητά μας να είμαστε δημιουργικοί, πράγμα που θα συνέβαινε αν βρίσκόμαστε πραγματικά μέσα στην εφιαλτική αλλά και μοναδικά γόνιμη κατάσταση του να είμαστε άπολύτως άγνωστοι.

Το ταξίδι στην Αφρική ήταν για μās μία τέτοια πρωτογενής έμπειρία. Πήγαμε βαθιά μέσα σ' άπομονωμένα χωριά. Δεν είχαμε καμιά έπαφή σε κυβερνητικό επίπεδο. Δεν υπήρχε καμιά προετοιμασία, ούτε προκαθορισμένο δρομολόγιο. Ξαφνικά, ένα караβάνι αυτοκινήτων περνούσε τους άμμόλοφους κ' έμεινε σ' ένα χωριό. Εκεί, ξέραμε πως έπρεπε πρώτα να βρούμε τον άρχηγό. Ήταν μία στοιχειώδης ευγένεια, κ' επειδή πρέπει να πλησιάζει κανέναν μία άλλη κοινωνία με την πιο μεγάλη λεπτότητα, προσέχαμε όλοι να είμαστε διακριτικοί, να μβαινουμε στο χωριό ήσυχχα και άργά, να περιμένουμε σιωπηλοί, επιτρέποντας στους κατοίκους να μās περιεργαστούν— πράγμα που έκαναν με την πιο μεγάλη φυσικότητα. Ήταν γι' αυτούς ένα γεγονός. Ξένοι επισκέπτες. Σε λίγο, με οδηγούσαν στον άρχηγό. Ο διερμηνέας ήταν σχεδόν πάντα κάποιο παιδάκι, γιατι κάπου στην περιοχή— καμιά φορά σε 20 χιλιόμετρα άπόσταση— υπάρχει πάντα ένα σχολείο και στο σχολείο, όπου μαθαίνουν έγγλέζικα ή γαλλικά, πάνε μόνο τα παιδιά. Βρίσκαμε λοιπόν πάντα ένα

παιδι που ήξερε γαλλικά ή εγγλέζικα και του ζητούσαμε να μάς βοηθήσει. Θέλαμε να μιλήσουμε στον άρχηγό του χωριού και να του εξηγήσουμε την παρουσία μας εκεί. Χρειαζόταν μια άπλη και πειστική εξήγηση για την άφιξη 30 ξένων που ξαφνικά γέμιζαν το χωριό τους. Κατάλαβα γρήγορα πώς δε μπορούσα να χρησιμοποιήσω τη λέξη "θέατρο" και τη λέξη "ήθοποιός", ήταν αμετάφραστες. Ψάχνοντας, διαπιστώσαμε πώς μπορούσαμε να πούμε "χορευτής" και "τραγουδιστής". Έλεγα λοιπόν πώς είμαστε χορευτές και τραγουδιστές από διάφορες χώρες. Σαφέστατο! Τότε ο άρχηγός έλεγε: "Πολύ ενδιαφέρον". Φτιαχνόταν έτσι άμέσως μια κάποια εμπιστοσύνη, γιατί έβλεπαν πώς δεν είχαν να κάνουν ούτε με πετρελαιοθήρες, ούτε με δημοσιογράφους, ούτε, ακόμα χειρότερα, μ' έθνολόγους. Τραγουδιστές και χορευτές: ήταν κάτι ανθρώπινο και φυσικό. Τότε έλεγα: "Ταξιδεύουμε στην Αφρική για να διαπιστώσουμε αν είναι δυνατό άνθρωποι χωρίς κοινή γλώσσα να επικοινωνήσουν μέσα από τραγούδια και χορούς. Μπορούμε να τραγουδήσουμε και να χορέψουμε για σας και σεις να τραγουδήσετε και να χορέψετε για μας;" "Η εξήγησή μας αυτή, που ήταν άλλωστε ή αληθινή, θεωρήθηκε παντού πολύ ικανοποιητική. Όταν τελείωνα ο άρχηγός μου έλεγε: "Ορίστε, κάντε όπως νομίζετε".

Άρχιζαμε άπλώνοντας ένα χαλί στο χώμα. Ήταν ή δική μας μικρή τελετουργία. Η πείρα μας μάς είχε δείξει πώς ή συγκέντρωση (ή προσοχή) είναι απαραίτητο στοιχείο στο θέατρο. Η μόνη διαφορά άνάμεσα στο να παίζει κανένας σ' ένα κλασικό θεατρικό χώρο και στη γωνιά ενός δρόμου, είναι πώς στο κλασικό θέατρο τή συγκέντρωση τή εξασφαλίζει ή άρχιτεκτονική. Η ιταλική σκηνή π.χ. βοηθάει τή συγκέντρωση, ενώ στη γωνιά ενός δρόμου πλήθος πράγματα διασπούν τή προσοχή. Διαπιστώσαμε λοιπόν γρήγορα πώς προϋπόθεση για να παίξουμε στο ύπαιθρο ήταν να προκαλέσουμε τή συγκέντρωση. Με το χαλί άποκτούσαμε μία επιφάνεια όπου οί ήθοποιοί μπορούσαν να ξαπλώσουν ή να πηδήξουν και συγχρόνως φτιάχναμε ένα θεατρικό χώρο, το χαλί

γινόταν τó κέντρο ενός κύκλου. Έτσι για τούς ανθρώπους που δεν ήξεραν τούς κανόνες μας κι ούτε εμείς τούς δικούς τους, τά πράγματα γίνονταν κατανοητά: κάτι θά συνέβαινε. Αυτόματα οί άνθρωποι έπαιρναν θέση γύρω από τó χαλί. Όλα ήταν πιά έτοιμα. Έπρεπε ν' άρχισουμε.

Πώς όμως ν' άρχισουμε; Είναι δύσκολο να ξεκινήσουμε άπλά, έχουμε πάντα τήν τάση ν' άρχίζουμε με κάτι που είναι στην πραγματικότητα υπερβολικά πολύπλοκο ενώ μάς φαίνεται άπλό — γιατί φερόμαστε σαν οί άλλοι να καταλάβαιναν τούς κανόνες του παιχνιδιού. Τό μεγάλο μάθημα που διδαχθήκαμε μέρα τή μέρα είναι πώς πρέπει κάθε φορά να ξαναφτιάχνεις από τήν άρχή τούς κανόνες του παιχνιδιού. Να σάς πώ ένα παράδειγμα: Αφού φτιάχναμε τόν κύκλο, συχνά άρχιζαμε τραγουδώντας. Είχαμε σκεφτεί: είμαστε ξένοι μέσα σε ξένους, ως άρχισουμε με κάτι άπλό, ως τραγουδήσει ο καθένας μας ένα λαϊκό τραγούδι τής χώρας του. Ο ένας έλεγε ένα τραγούδι από τó άμερικάνικο φάρ-ούέστ, άλλος ένα γαλλικό, ο τρίτος ένα γιαπωνέζικο. Διαπιστώσαμε λοιπόν πώς αυτό που μάς φαινόταν τόσο άπλό, ήταν γι' αυτούς άφάνταστα δύσκολο, ήταν άκατανόητο! Αυτό που για μάς ήταν ένα άπλό τραγουδάκι, είναι από μουσική άποψη κατασκευασμένο έτσι, που όποιος τó άκούει για πρώτη φορά (άκούει μάλιστα τó ένα μετά τó άλλο τραγούδι από διάφορες χώρες) έρχεται βίαια σ' έπαφή μ' έκφραστικούς τρόπους τόσο διαφορετικούς άπ' τούς δικούς του ώστε δε μπορεί τίποτα να καταλάβει, τίποτα να αισθανθεί. Βρήκαμε λοιπόν ότι τó ξεκίνημα τó πιο

→
 "Ο "Τίμων ο Αθηναίος" του Σαίξπηρ, από τόν Πήτερ Μπρονκ με μοναδικό σκημικό τούς ξεφτισμένους τοίχους ενός εγκαταλειμμένου θεάτρου στο Παρίσι. Η σκηνή του συμπίσσιου, τήν έποχή τής άνεμελιάς. Ο Τίμων περιστοιχίζεται από τούς "φίλους" του. Στο πρώτο πλάνο, είναι ο κνικός φιλόσοφος Ασίμματος, που τόν ειρωνεύεται για τήν εύπιστία του

Μια σκηνή από τόν "Τίμονα" στο παλιό "Théâtre des Bouffes du Nord": Είναι τó δεύτερο συμπίσσιο, όταν ο Τίμων ξέρει πιά πόσο ψεύτικη ήταν ή άφοσίωση τών φίλων του. Τό ξέγνοιαστο πρόσωπο του Φρανσουά Μαρτουρέ έχει άρχισει ν' άλλοιώνεται





άπλό ήταν νά τραγουδήσουμε όλοι μαζί τό ίδιο πράγμα. Στήν άρχή ένα μονάχα ήχο. Άρχισαμε τραγουδώντας όλοι μαζί "ααα... ", φτιάχνοντας παραλλαγές γιά καμιά δεκαριά λεπτά, ύστερα χαμηλώναμε λίγο λίγο αυτό τό "α" και προσθέταμε κάτι καινούριο. "Όλοι καταλάβαιναν, ήταν εύκολο. Λίγο λίγο έμπαιναν κι αυτοί στό παιχνίδι. Έτσι είπαμε τραγουδία πού δέν ήταν ούτε άφρικάνικα ούτε όχι άφρικάνικα, άπλως ξεκινούσαν από ένα ήχο πού όλοι μπορούσαν ν' ακολουθήσουν. Καταφέραμε έτσι, μ' άφετηρία ένα τέτοιο ήχο, νά όδηγηθούμε χωρίς νά τό ξέρουμε σ' ένα άλλο ήχο πού ήταν κάτι πολύ συγκεκριμένο στή δική τους τή μουσική. Έκείνη τή στιγμή είδαμε τόν κόσμο ν' αναταράζεται, νά σηκώνει τή γροθιά του, άναρωτηθήκαμε μήπως ήταν έκφραση θυμού, κ' ύστερα καταλάβαμε πώς ήταν έντονη έπιδροκίμασία. Υπήρχε πιά ή έπαφή και μπορούσε νά γίνει άφετηρία ενός θεατρικού γεγονότος. Χωρίς τήν έπαφή αυτή δέ μπορεί νά υπάρξει γεγονός: ό ήθοποιός μένει άπομονωμένος, κάνει μιá επίδειξη. Μόνο όταν υπάρξει ή έπαφή μπορεί νά γίνει κάτι πού μοιράζονται όλοι, στό όποιο συμμετέχουν. Με λίγα λόγια, ή έμπειρία μας ήταν θετική όταν αυτό πού κάναμε ήταν πολύ, πάρα πολύ άπλό. Και χρειάστηκε νά διασχίσουμε τόν κόσμο γιά νά βρούμε συνθήκες τόσο παρθένας.

— Είδα τούς "Ίκς" τέσσερις φορές. Τήν πρώτη, ή παράσταση ήταν συγκεκριμένη. "Επαιζαν πολλά παιδιά και όλοι σχεδόν οι ήθοποιοί τοῦ "Τίμωνα". Δέν είχα διαβάσει πριν τό βιβλίο, ήμουνα σύ χαμένη. Με τόν καιρό ή παράσταση άπλοποιήθηκε. Τήν τελευταία φορά τή βρήκα απόλυτα πειστική. "Η έπεξεργασία τής παράστασης εξελίσσεται λοιπόν και μετά τήν πρεμιέρα;

—"Απ' αυτό πού είπατε φαίνεται καθαρά πόσο λάθος είναι νά νομίζει κανένας ότι στό θέατρο εύκολα βρίσκεται ή σωστή μορφή. Αυτός είναι ίσως ό λόγος πού τό θέατρο είναι τόσο συχνά κακό: ή αναζήτηση τής μορφής μπορεί εύκολα νά μετατραπεί σε πρόβλημα αυταρέσκειας, κάποιος είχε μιá

ιδέα και τήν επιβάλλει, άντι νά ψάχνει καθημερινά. Βέβαια, τήν ώρα πού δουλεύει κανένας, πιστεύει σ' αυτό πού κάνει. Πρέπει άλλωστε νά δουλεύει με τήν πεποίθηση πώς βρήκε τό σωστό. Τήν άλλη μέρα, όμως, βλέπει πώς ή λύση πού φαινόταν τόσο καλή τήν παραμονή τό βράδυ, δέν είναι άπολύτως ίκανοποιητική. Και ξαναρχίζει. "Αν όμως είναι δέσμιος... "Αν π.χ. δεχτούμε πώς ή δουλειά τοῦ συγγραφέα είναι ιερή κι άπαραβίαστη, μόνο και μόνο επειδή λέει: "είμαι ό συγγραφέας αυτού τοῦ έργου, τό έργο μου γράφτηκε στή γραφομηχανή, είναι όριστικό"... Γιατί αλήθεια, 95% τών συγγραφέων πιστεύουν στήν ιερότητα τοῦ έργου πού όριστικοποίησε ή γραφομηχανή. Κ' οι άλλοι τούς ακολουθούν παθητικά. "Ακόμα πιό έντυπωσιακή από τή δακτυλόγραφηση είναι ή βιβλιοδεσία. Δέθηκε, άρα είναι όριστικό. Τόσο πολύ έπηρεάζει αυτό πού άν π.χ. θέλετε νά φτιάξετε ένα φίλμ, άν πάτε σ' ένα παραγωγό με μιá ωραία ιδέα γιά φίλμ, δέν υπάρχει παραγωγός στόν κόσμο πού θά δεχτεί. "Αν όμως γράψετε τήν ιδέα σας στή γραφομηχανή, άν πιάνει καμιά έκατοσταριά σελίδες και είναι και ωραία δεμένη, ό πρώτος τραπεζίτης ή κεφαλαιοδύχος θά πει: "Πρόκειται εδώ γιά κάτι σοβαρό". "Ακόμα και στούς "Ίκς" ένας από τούς συγγραφείς πού δούλεψαν τή διασκευή ένιωθε, κι άς ήταν μέλος τής ομάδας μας, ώρες ώρες ένοχλημένος γιατί μερικά πράγματα άλλαζαν. "Εχανε τή συνείδηση πώς ήταν μέλος μιáς ομάδας μόνο και μόνο γιατί άλλαξε μιá κάποια φράση από τή δακτυλογραφημένη μορφή τής. Στήν πραγματικότητα, τά κείμενα είναι έργαλεία δουλειάς, ό συγγραφέας είναι ένας άπαραίτητος συνεργάτης, όχι όμως λιγότερο τρωτός, όχι λιγότερο άνθρωπινος από τούς άλλους, τόσο ικανός νά κάνει λάθος όσο κ' ένας άλλος. Τό κείμενό του είναι ή δουλειά πού έκανε ως τή στιγμή πού προσφέρει τό χειρόγραφό του, και ή δουλειά αυτή μπορεί νά μπει σε άμφισβήτηση από τή δουλειά τών ήθοποιών. Γιά νά ξανάρθω στήν ερώτησή σας: κάθε πράγμα είναι μιá φάση στήν εξέλιξη και οι φάσεις έχουν άνοδικά επίπεδα. Προχωρούμε άνεβαίνοντας και φτάνουμε ως ένα επίπεδο. Γιά κάμποσο καιρό έχουμε φτάσει σε μιá

"Άλλη μιá σκηνή από τό ανέβασμα τοῦ "Τίμωνα" από τόν Πήτερ Μπρούκ. Στό πρόσωπο τοῦ Τίμωνα, ένας μορφασμός πού μοιάζει με γέλιο. "Έδωσε χρυσάφι στόν Άλκιβιάδη και φαντάζεται μ' ένθροσύνη τήν επικείμενη καταστροφή τής Αθήνας





Οι ήθοποιοί στους "Ίκς" ψήνουν, στη σκηνή, πραγματική τροφή και την τρώνε. Ο ρεαλισμός αυτός δεν εμποδίζει να παίζουν τους μαύρους, ένας γαμπωνέζος, ένας άγγλος κ.λπ. Αριστερά, στο ρόλο του Έθνομολόγου, ο έλληνοαμερικανός Α. Κατσούλας

μορφή που είναι λίγο - πολύ σωστή. Για κάμποσο καιρό, και μετά διαπιστώνουμε ότι πρέπει ν' αλλάξουμε επίπεδο. Όταν ξεκινάμε μία θεατρική δουλειά, όποια κι ύν είναι η φύση της, ξέρουμε πώς βαδίζουμε προς ένα αποτέλεσμα απλό, σαφές και σωστό. Κανένας όμως δε μπορεί νά το καθορίσει από την αρχή. Έχουμε κάτι σαν όραμα που δεν είναι ακόμα συγκεκριμένο. Είναι ακριβώς όπως η εμφάνιση μιας φωτογραφίας : στο ασπρο χαρτόνι αρχίζουν λίγο λίγο νά εμφανίζονται σκιές, δε διακρίνετε ακόμα καθαρά, ξέρετε όμως πώς μία καθαρή εικόνα θ' ακολουθήσει αυτές τις συγκεχυμένες κηλίδες.

Στό θέατρο, η καθημερινή δουλειά είναι για πολύ καιρό ή προσπάθεια ν' αφαιρεθούν τά λάθη. Δηλαδή, κι αυτό είναι η εμπειρία μας από την Άφρική, στην αρχή είμαστε πάντα υπερβολικά πολύπλοκοι. (...) Πολλά πράγματα δεν είναι αναγκαία, δεν είναι αυτός ο καλύτερος τρόπος έκφρασης. Αφαιρούμε λοιπόν συνεχώς ό,τι δεν είναι πειστικό. Στους "Ίκς" π.χ. η μεγαλύτερη δυσκολία ήταν νά βρούμε τη ζωτανή μορφή που συγχρόνως νά εκφράζει μία πραγματικότητα. Ένας ήθοποιός δε φτάνει ως τό βάθος άμέσως. Δεν είναι δυνατό. Άς πάρουμε τό πρόσωπο του γέρου του χωριού που έπαιξε ο γαμπωνέζος ήθοποιός. Ο ρόλος του έχει περιεχόμενο, έχει μία δράση. Έπειδή είναι μικρο-άπατεώνας, η δράση του είναι κωμική (ένα πρόσωπο που κάνει μικρο-άπατες, που κοροϊδεύει τους άλλους, αρκεί νά γυρίσουμε στην Κομέντια ντέλλ' Άρτε για νά διαπιστώσουμε πόσο κωμική είναι ή παρουσία του). Ο ήθοποιός αρχίζει λοιπόν νά ψάχνει πώς θά είναι πειστική ή δράση του. Αυτόσχεδιάζει. Δεν είναι πολύ καλός και, ξαφνικά, βρίσκει κάτι που είναι πολύ έξυπνο, άρέσει σ' όλους, είναι πολύ άστειο. Νομίζει πώς τό βρήκε. Ξέρει πώς είναι ακόμα κάπως επιπόλαιο, αλλά δεν έχει πρὸς τό παρόν κάτι άλλο για νά τό αντικαταστήσει. Ξαναγυρίζει στην αρχή. Αναρωτιέται γιατί αυτό που έμοιαζε πειστικό δεν είναι άληθινό. Γιατί ξέρει βέβαια νά διακρίνει

άν κάτι που άρέσει, που προκαλεί τό γέλιο, έχει συγχρόνως και την πειστικότητα μιας ανθρώπινης άλήθειας. Ξαναψάχνει, ξαναπροσπαθεί. Ξαφνικά βρίσκει έναν άλλο τρόπο έρμηνείας. Δεν πρόκειται για μία άλλαγή εύκολη και δίχως λόγο, είναι ή προσπάθεια νά έρθει πιό κοντά στην ανθρώπινη πραγματικότητα. Σ' αυτό τόν βοηθάει πολύ και ή κριτική στάση των άλλων και του σκηνοθέτη.

Δοσλεύοντας την πρώτη ύλη κάνουμε διάφορες απόπειρες, και όσο πλησιάζουμε σέ κάτι άληθινό τόσο πλησιάζουμε σέ κάτι όλο και πιό άπλό. Γι' αυτό κιδάλας αφαιρούμε συνεχώς. Παράδειγμα : τά παιδιά του έργου. Στην αρχή, έπειδή είδαμε πώς τά παιδιά μέσα στην κοινωνία των Ίκς ήταν ένας παράγοντας πολύ σημαντικός, ή ιδέα νά συμβολίζονται στη σκηνή τά παιδιά, όλα τά παιδιά, από ένα παιδί, ήταν άδιανόητη, ήταν μία ιδέα πολύ προχωρημένη για κείνη τή στιγμή. Δουλέψαμε έτσι με δεκαπέντε παιδιά για νά φτάσουμε σέ πέντε που ήταν λίγο - πολύ πειστικά. Μετά είδαμε πώς ακόμα και τά πέντε παιδιά (είχαμε στό μεταξύ μειώσει και τόν αριθμό των μεγάλων) ήταν πάρα πολλά. Τά παιδιά έπαιζαν λιγότερο καλά από τους μεγάλους, και τελικά βρήκαμε ότι βάζοντας στην κοινωνία των 7 ενήλικων ένα μόνο παιδί πετυχαίναμε νά υποβάλουμε τόν κόσμο των παιδιών με τρόπο πιό δυνατό και πιό πειστικό. Δέ θά μπορούσαμε όμως ποτέ νά τό πετύχουμε αυτό άν είχαμε πεί από την αρχή : θά βάλαμε ένα παιδί νά τό κάνει όλ' αυτά. Και τό παιδί δε θά μπορούσε νά παίξει αυτό τό ρόλο άν δεν είχαν προηγηθεί οι δοκιμές με τ' άλλα παιδιά.

— Στους "Ίκς" συνυπάρχουν ένν θεάτρο βασισμένο στη χειρονομία και την κίνηση κ' ένν θεάτρο βασισμένο στό λόγο. Ο λόγος όμως, τό κείμενο του έθνομολόγου πάνω στους Ίκς, είναι χαμηλότερος από τό επίπεδο της παράστασης. Βγαίνοντας από τό θεάτρο όνειρεύεται κανένας τό μεγάλο έργο που ένν θεατρικός συγγραφέας θά μπορούσε νά γράψει πάνω στους Ίκς. Ένν μεγάλο έργο που δε γράφηκε, και είναι κρίμα.

—'Η ανάλυσή σας είναι πολύ σωστή. Συμφωνώ απόλυτα. 'Ο βασικός μας στόχος όμως δεν είναι να παίξουμε έτοιμα έργα. Δεν είμαστε ένας θίασος ρεπερτορίου. Ψάχνουμε κάτι πολύ διαφορετικό, πού έχει μεγάλη σχέση με την εμπειρία μας της 'Αφρικής. Προσπαθούμε να δημιουργήσουμε μπροστά και μαζί με το θεατή μιιά άλλη πραγματικότητα. Και κάθε θεατρική πραγματικότητα έχει δυό όψεις: ή μιιά είναι ή πραγματικότητα της καθημερινής δουλειάς του ήθοποιού, πραγματικότητα πού δε θέλουμε να κρύψουμε. Γι' αυτό παίζουμε με άπλετο φώς, χωρίς μακιγιάζ, ό ήθοποιοίς είναι όπως είναι. Συγχρόνως όμως υπάρχει ή πραγματικότητα πού ό ήθοποιοίς παίζοντας προσπαθεί να ζωντανέψει. "Όταν π.χ. στό έργο ή γυναίκα γκρεμίζει την καλύβα, βλέπουμε την πρώτη πραγματικότητα: ή ήθοποιός, μιιά ψηλή άμερικανίδα, χτυπάει μ' ένα ραβδί ένα σωρό από ξύλα. Βλέπουμε όμως και τη δεύτερη πραγματικότητα: ένα γεγονός στη ζωή των 'Ικς — και τό γεγονός αυτό δεν τό διαπιστώνουμε μόνο θεωρητικά, τό πιστεύουμε βλέποντάς το να γίνεται. Και τη στιγμή πού τό πιστεύουμε έχει πετύχει να γίνει θεατρικό γεγονός. Τό ίδιο κάναμε και στην 'Αφρική. Χρησιμοποιούσαμε, π.χ. ένα ζευγάρι παπούτσια. Κάποιος έπαιζε με τά παπούτσια σά να ήταν δυό τέρατα. Κι όλος ό κόσμος συμμετείχε. "Έβλεπαν πώς ήταν παπούτσια, έβλεπαν συγχρόνως όμως τό παιχνίδι πού τούς προτεινάμε, τη φανταστική πλευρά. (...)

— *Λέτε πώς για τούς "Ίκς" περάσατε από πολλές φάσεις και παραλλαγές. Αυτό γίνεται με μιιά τέτοια διασκευή, αλλά μ' ένα έργο του Σαίξπηρ;*

— Δεν είναι τυχαίο πώς εξαιρούμε πάντα τό Σαίξπηρ όταν μιλάμε για θεατρικούς συγγραφείς. Λένε γι' αυτόν πώς είναι άλλου είδους συγγραφέας, πώς έγραψε έργα ενός είδους μοναδικού. Πρόκειται για μιιά διαπίστωση πού στην πράξη αποδεικνύεται κάθε φορά σωστή. Κάθε φράση, κάθε τيرانτα, μπορεί να δεχτεί άμέτρητες έρμηνείες. Δεν ξέρω άλλο συγγραφέα πού να πέτυχε κάτι παρόμοιο. Δέ μπορείτε ποτέ

να πείς: έτσι ήθελε να παίζεται αυτός ό μονόλογος, αυτό έννουσε. 'Η φόρμα είναι πολύ άκριβής, κάθε λέξη βρίσκεται στη θέση της, κι όμως αφήνει άνοιχτές όλες τις δυνατότητες. Γι' αυτό ό Σαίξπηρ είναι φαινόμενο. Πώς μπορεί κανένας να 'ναι απόλυτα άκριβής, με πλήρη συνοχή, και να δημιουργεί συγχρόνως τις βάσεις μιιάς άπόλυτης έλευθερίας; Γι' αυτό τό λόγο δεν αλλάξαμε ποτέ τό κείμενο ή τη σειρά των σκηνών σ' ένα έργο του Σαίξπηρ, αλλά την έσωτερική κίνηση, την ανθρώπινη κατανόηση πού είναι κάτι ρευστό. Είναι πάντοτε δυνατό να κάνει κανένας ένα έργο του Σαίξπηρ επίκαιρο. Γιατί, άν ή δουλειά των ήθοποιών είναι πραγματικά δεμένη με τις ανάγκες του κοινού, ύποχρεωτικά μιιά πετυχημένη παράσταση του Σαίξπηρ θά 'χει μιιά καινούρια μορφή. Γι' αυτό και καμιιά σκηνοθεσία του στον κόσμο δε γίνεται ποτέ όριστική. Οί καθηγητές Πανεπιστημίου προσεύχονται σίγουρα να φτάσουμε κάποτε σε μιιά σκηνοθεσία όριστική, πού να μπορούμε να τη μελετάμε σαν ύπόδειγμα στην αιωνιότητα. Εύτυχώς, αυτό δε γίνεται. Νομίζω πώς οι σκηνοθεσίες του Σαίξπηρ οι πιό πετυχημένες έχουν ξεπεραστεί πιιά πέντε χρόνια άργότερα. Μεταφερμένες από μιιά συγκυρία σε μιιά άλλη, εξαφανίζονται.

Στόν "Τίμονα", από τη μιιά παράσταση στην άλλη δεν άλλαζε τό κείμενο, αλλά ό τρόπος πού τό ζούσαμε. Και για ένα διάστημα οι ήθοποιοί τό πετύχαιναν αυτό. Σε κάθε παράσταση ύπήρχε μιιά στιγμή συναρπαστική, γιατί οι ήθοποιοί, χωρίς έξωτερική άλλαγή, αυτοσχεδίαζαν κάτι, κ' είχε έτσι ή παράσταση μιιά ποιότητα ζωής. Νομίζω πώς οι σκηνοθεσίες πού ή παράσταση άγγιξε τόν κόσμο, ένιωθε ό κόσμος πώς οι ήθοποιοί πάλευαν για να ξαναζήσει τό κείμενο. Για ένα διά-

→
Μοναδικό "σκηνικό", ή καλύβα πού οι ήθοποιοί του Πιήτερ Μπρόνκ κατασκεύασαν μπροστά μας. Οί "Ίκς βρήκαν πάλι λίγη τροφή κι ό εθνολόγος καταγράφει τις αντίδράσεις τους

Μιά, πραγματικά, παραχτιική σκηνή: Οί "Ίκς μαθαίνουν ύμνους για να πάρουν τρόφιμα από τούς ιεραπόστολους...





στημα όπως είπα — γιατί δε μπορεί νά γίνεται διαρκώς αυτή ή ανανέωση όταν παίζεις κανέναν έφτά φορές τή βδομάδα. Δέ γίνεται. Προσπαθήσαμε πολύ. Κάναμε δοκιμές τό πρωί, κάναμε ασκήσεις γιά νά προετοιμάζουμε τήν ανανέωση, υπάρχει όμως στην επανάληψη κάτι τό υπερβολικά σταθερό και μονότονο. Δέν είναι δύσκολο γιά ένα παραδοσιακό ήθοποιό νά παίξει 30 φορές συνέχεια. Όταν παίζεις όμως 30 φορές μέ τό πνεύμα πού περιέγραψα, γίνεται τρομερά δύσκολη ή δουλειά. Στο τέλος όλοι ήταν κατάκοποι.

— Σχετικά μέ τήν κούραση, πρόσεξα ότι ή έρμηνεία του Φρανσουά Μαρτουρέ (Τίμονα) δέν έχει στό δεύτερο μέρος του έργου τήν ποιότητα πού έχει στην πρώτη. Στο πρώτο μέρος υπάρχει μιá σημαντική προσπάθεια άποποίησης, άπερίττου παιζίματος, στό δεύτερο παίζει μέ τρόπο παραδοσιακό, "δραματικό".

— Έξαρτάται από τή βραδιά τής παράστασης. Είναι φυσικό γιά ένα ήθοποιό πού δέν έχει κάνει πολλόν καιρό αυτή τή δουλειά. Πάντα έλεγα πώς χρειάζονται δυό χρόνια γιά νά κυριαρχήσει κανέναν ένα μεγάλο ρόλο του Σαίξπηρ. Άλλαστε όλοι οί ήθοποιοί πού συνάντησα νά 'ναι πολύ καλοί σ' ένα μεγάλο ρόλο του Σαίξπηρ είχαν δυό χρόνια τουλάχιστον πείρα του ρόλου, δηλαδή πραγματική έμπειρία έρμηνείας μπροστά σ' ένα κοινό και μαζί μ' ένα κοινό, μόνη δυνατότητα γιά ένα ήθοποιό νά καταλάβει τίς διαστάσεις ενός μεγάλου ρόλου. Είναι άφέλεια τών ήθοποιών και του κοινού νά πιστεύουν πώς φτάνουν 6 ή 8 βδομάδες ή και μερικοί μήνες μελέτης γιά νά κατακτηθεί ένας τέτοιος ρόλος. Άκόμα και οί μεγάλοι ήθοποιοί του κινηματογράφου πού δέν έχουν πραγματική θεατρική έμπειρία, όταν προσπαθήσουν νά παίξουν ένα ρόλο του Σαίξπηρ στή σκηνή, σπάνε τά μούτρα τους. Όταν ο "Όρσον Ουέλλες έπαιξε 'Οθέλλο στό θέατρο, αυτός πού 'χει μιá τέτοια έκπληκτική ευφυία, μιá τόσο άξιοθαύμαστη κατανόηση του έργου, δέν κατάφερε νά βρεί τήν έσωτερική άρχιτεκτονική του ρόλου. (...) 'Ο Μαρτουρέ, επειδή δέν έχει πείρα, άντικατάστησε τήν κυριαρχία μέ τό ένστικτο. Και τό ένστικτο άλλοτε οδηγεί σέ θετικά άποτελέσματα και άλλοτε όχι. Όταν είναι σέ καλή στιγμή κανέναν, βρίσκει τό σωστό τόνο, και μετά πρέπει νά μάθει πώς νά εκμεταλλεύεται μέ τρόπο ένσυνείδητο αυτό τό κεκτημένο.

— Θά 'θελα νά τονίσω πόσο ο χώρος μέσα στον όποιο παίζετε, το Théâtre des Bouffes du Nord, μού φαίνεται μιá θαυμάσια ανακάλυψη. 'Ισως βρεθήκατε εκεί από σύμπτωση, αλλά τότε ή τύχη τά κατάφερε πολύ καλά. Το παλιό αυτό θέατρο, μέ τούς ξεφτισμένους τοίχους, είναι ένας χώρος τελείως έλεύθερος και συγχρόνως άσχηρά άρχιτεκτονημένος. Όταν έλα αυτό τό χώρο, οί ύπερμοντέρνες αίθουσες τών θεάτρων μέ τή μεταβλητή άρχιτεκτονική μού φάνηκαν παραδοσιακές, παλιωμένες.

— Έχετε δίκιο. Πάντως, έτσι κι άλλιώς, ένα μόνο πράγμα έχει άποφασιστική σημασία στή θεατρική έμπειρία, ή ποιότητα ζωής πού παράγει τό θεατρικό γεγονός. Χωρίς ζωή δέν υπάρχει θέατρο. Μετά άπ' αυτό όλα γίνονται άπλά, βρίσκουμε τι είναι εκείνο πού βοηθάει και τι είναι εκείνο πού έμποδίζει τήν εμφάνιση τής ζωής. Είναι φανερό πώς μιá αίθουσα φτιαγμένη από ένα άρχιτέκτονα μέ κριτήρια γεωμετρικά δε βοηθάει ύποχρεωτικά τήν εμφάνιση ζωής. (...) Μπορεί νά 'χεις 300 κινητούς προβολείς και νά 'ναι όλο αυτό πολύ όμορφο. Όμως ή όμορφιά αυτή δέν έχει καμιá σχέση μέ τή σπία, τή φλόγα πού εμφανίζεται ξαφνικά μόλις περάσει ένα ρεύμα ζωής.

Δοκιμάσαμε νά παίξουμε σ' όλων τών ειδών τούς χώρους, στό δρόμο, στην έρημο, σέ μιá σπηλιά, παντού, ψάχνοντας αυτό πού εύνοει κυρίως τήν εμφάνιση ζωής. Παίζαμε ακόμα και σ' ένα γιαπί. Μά είναι άδύνατο σέ τέτοιο χώρο νά πετύχεις τή συγκέντρωση του θεατή, ή παράσταση δε μπορεί νά κρατήσει παρά 3-4 λεπτά. Βρήκαμε αυτή τήν αίθουσα ψάχνοντας γιά ένα τέτοιο χώρο. Ψάχναμε ένα μέρος πού θά 'χε κάτι τό ανθρώπινο και συγχρόνως κάτι τό ιδιαίτερο πού νά εύνοει τή συγκέντρωση. Άπορώ πώς δε σκεφτήκαμε ωρρίτερα πώς σ' ένα παλιό, έγκαταλειμμένο θέατρο θά είχαμε μιá άτμόσφαιρα πού άγγίζει τή φαντασία, έχει κάτι τό ανθρώπινο καθώς θυμίζει ότι ή ζωή έχει περάσει άπό κει, και συγχρόνως ένα χώρο έλεύθερο όπου μπορούμε νά κάνουμε τά πάντα,

μέ τήν προϋπόθεση πώς μάς βοηθάει ή συγκέντρωση, ή άκουστική κ.λπ.

— Μιλήσατε άρκετά γιά τή δουλειά τών ήθοποιών, εξηγήσατε πώς τό εύρημα μάς μέρας άμφισβητείται τήν επόμενη. Άραγε οί θεατές άσκοδν κάποια έπιρροή πάνω σ' αυτές τίς άλλαγές, οί άντιδράσεις τους μετρούν;

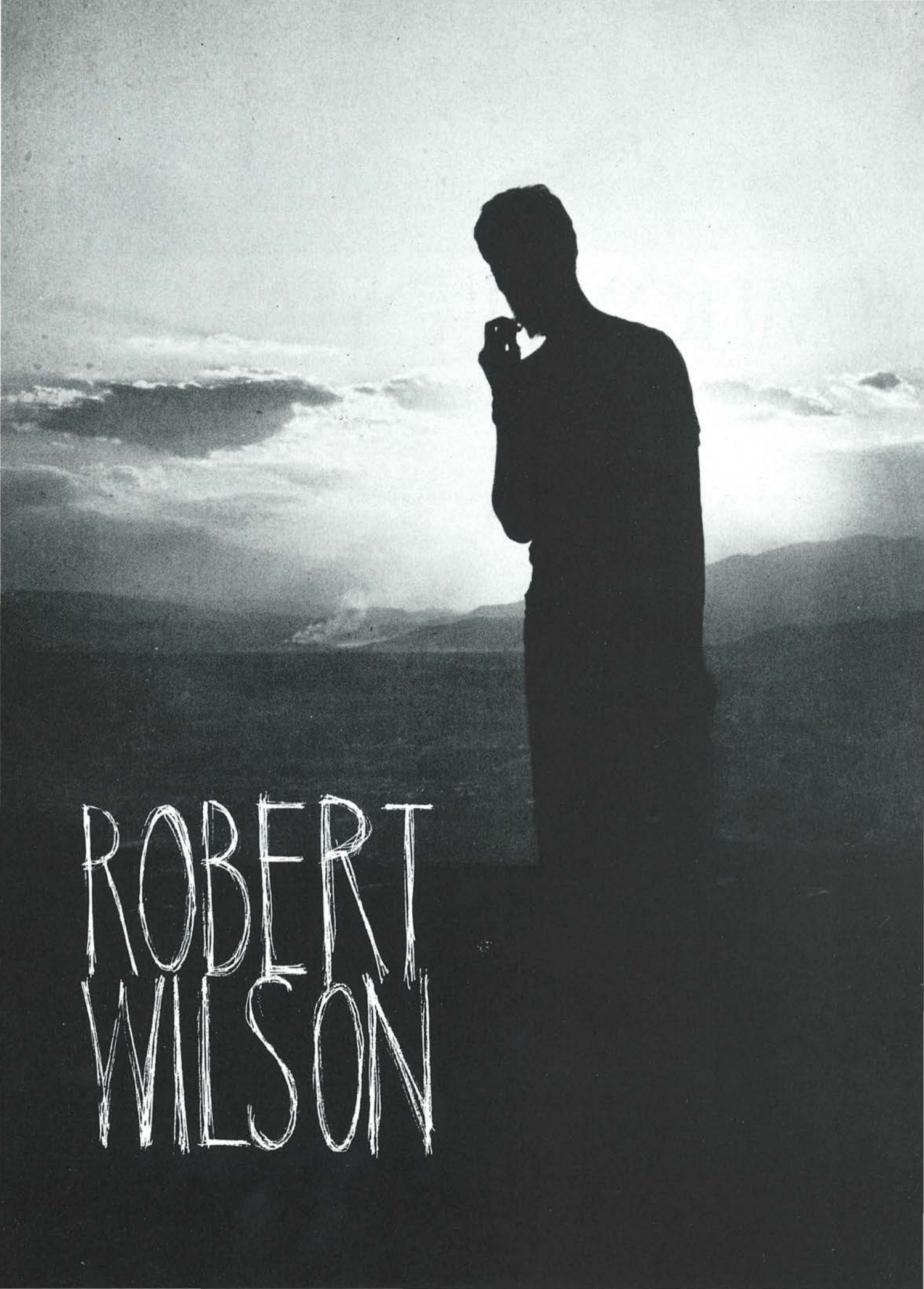
— Και βέβαια. Αυτή είναι νομίζω και ή βάση όλης τής δουλειάς μας, γιά τόν άπλούστατο λόγο πώς, όταν μιλάμε γιά θέατρο, μιλάμε γιά ένα σύνολο, και τό σύνολο αυτό λειτουργεί τή στιγμή τής παράστασης. Αυτή είναι ή στιγμή πού συμπίπτουν όλα τά δεδομένα. (...) Έχουμε μιá ολόκληρη κίνηση. Μερικές στιγμές, ένα υπό τά δεδομένα παίρνει μεγαλύτερη σημασία, άλλοτε τό κοινό, άλλοτε τό κείμενο. Γιά παράδειγμα — κ' έδώ θά 'θελα νά είμαι πολύ σαφής — τήν ώρα πού ο "Άμλετ λέει ένα μονόλογο, αυτή τή στιγμή, γιά πέντε λεπτά, αυτός και τό κείμενό του είναι ή σημαντικότερη διάσταση, τό κοινό πρέπει ν' άκούει, αυτός είναι ο ρόλος του. Δέκα λεπτά όμως άργότερα ή ιεραρχία αυτή άλλάζει. Μιá άληθινή παράσταση βρίσκεται διαρκώς σέ κίνηση. Και γενικότερα, ο ρόλος του κοινού παραλλάζει από μιá παράσταση σέ μιá άλλη. Όταν μιλάμε γιά θέατρο μιλάμε γιά μιá ολόκληρη : χώρος, κοινό, ήθοποιοί είναι ένα άντικείμενο.

Δυστυχώς είναι πολύ εύκολο στό θέατρο νά γίνει ο χωρισμός, επειδή υπάρχουν οί δυό φάσεις τής δουλειάς : δοκιμές — παράσταση. Μέ τόν καιρό, αυτό οδηγεί σέ μιá σύλληψη του θεάτρου έντελώς λαθεμένη : τό άντικείμενο είναι αυτό πού κατασκευάζεται στή διάρκεια τών δοκιμών, και κατόπιν τό άντικείμενο αυτό εκτίθεται μπροστά σέ άνθρώπους πού έρχονται νά τό δούν — είναι μιá άποψη θανατηφόρα, μιá ιδέα πού οδηγεί στην παρακμή. (...) Γι' αυτό τό λόγο, συχνά παραστάσεις πού φαίνονται θαυμάσιες στίς δοκιμές κι ως τήν παραμονή τής πρεμιέρας, άποδεικνύονται καταστροφικές άποτυχίες όταν γίνουν πλήρης θεατρική πραγματικότητα. Φυσικά πρέπει νά δουλεύει κανέναν γιά μιá περίοδο άπερίσπαστος, μέσα σέ ειδικές συνθήκες, έρίμην των θεατών. Άργότερα όμως, όταν συμπέσουν όλα τά δεδομένα, πρέπει νά ξαναγυρίζουμε στή φάση τών δοκιμών ξαναδουλεύοντας μέ βάση όσα έγιναν όταν ύπήρξε ή ολόκληρη, δηλαδή όταν ήταν παρόν τό κοινό. Δέν έννοώ πώς πρέπει νά παίρνουμε τήν κάθε αντίδραση του κοινού σάν άπόλυτο κριτήριο. Τό πρόβλημά μας δέν είναι άπλοϊκό τι άρέσει και τι δέν άρέσει. Άν όμως ή παράσταση δέν έχει ζωή, ίνι στην πλατεία δέν υπάρχει ζωή, πώς νά παραβλέπει κανέναν μιá αντίδραση τόσο άρνητική; Βλέπουμε συχνά έργα πού είναι ζωντανά πάνω στή σκηνή και άπολύτως ούδέτερα μπροστά στην πλατεία. 'Η παρούσα του κοινού είναι πάντα ο πρωταρχικός παράγοντας γιά νά καταλάβουμε τι κάναμε.

— Γιá νά ξανάρθουμε στους ήθοποιούς, πώς δουλεύετε μαζί τους;

— Όταν ήμωνα μικρός, μού λέγανε πάντα πώς δέν πρέπει ν' άπαιτώ από τούς άλλους νά κάνουν ό,τι δέν είμαι ικανός νά κάνω εγώ. Άργότερα έμαθα πώς σωστό είναι άκριβώς τό άντίθετο, γιατί δέν υπάρχει λόγος νά ζητάμε από τούς άλλους κάτι πού μπορούμε νά κάνουμε και μόνοι μας, πρέπει νά ζητάμε από τούς άλλους αυτό πού δέν είμαστε ικανοί νά κάνουμε οί ίδιοι. Γι' αυτό δέν έχει νόημα νά ζητάς από ένα ήθοποιό νά σ' ύπακούει κατά γράμμα. Τί ένδιαφέρον παρουσιάζει τό νά συλλαμβάνει ο σκηνοθέτης τή δράση, νά προβλέπει όλες τίς λεπτομέρειες (δηλαδή έτσι πού θά τήν έπαιζε ο ίδιος) και νά ζητάει από τόν ήθοποιό νά τήν άντιγράψει; Αυτό πού είναι συγκλονιστικό είναι όταν διαισθάνεται ότι υπάρχει ένας σωστός τόνος νά βρεθεί, και τό διαισθάνεται πολύ συγκεκριμένα. Φυσικά πρέπει νά δίνει στον ήθοποιό εξηγήσεις, ένδείξεις. Λέει στον ήθοποιό : νά, έδώ είναι σαφές πώς είσαι πολύ θυμωμένος και πρέπει νά βάλεις τίς φωνές, παίζει τό λοιπόν πολύ έντονα. Άλλά ή πραγματική χαρά, ή δημιουργική στιγμή είναι όταν ο ήθοποιός από άλλο δρόμο άνακαλύπτει μιá άναπάντεχη ανθρώπινη άλήθεια και παίζει π.χ. τή σκηνή του θυμού πολύ ήρεμα. Αυτός ο συγκρατημένος τρόπος έκφρασης του θυμού είναι ή σωστή έκφραση, και τότε ο σκηνοθέτης ξαφνιάζεται και λέει : αυτό άκριβώς έννοούσα! Πρέπει λοιπόν νά έρεθίζει, νά προκαλεί, νά βοηθάει, δηλαδή νά έπεμβαίνει, νά παρακινεί, νά κατευθύνει, αλλά χωρίς ποτέ νά κλείνει τό δρόμο στην πρωτοβουλία του ήθοποιού.

Καταγραφή ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ



ROBERT
WILSON



ΜΠΟΜΠ ΟΥΪΛΣΟΝ

ΒΑΘΙΑ ΤΟΜΗ ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ

Της ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Μετά το Γκροτόφσκι, που σφράγισε με το έργο του την εξέλιξη του παγκόσμιου θεάτρου στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60, ο Μπόμπ Ουΐλσον επιβλήθηκε σ'αυτά απ' τις πιο ισχυρές φυσιογνωμίες της θεατρικής αναζήτησης των άρχων της δεκαετίας του '70.

Ήδη με το πρώτο του μεγάλο θέαμα, το "Βλέμμα του Κουφού", που παρουσιάστηκε στο VIII Φεστιβάλ του Νανσύ σ'αυτά 1971, ο Ουΐλσον αναγνωρίστηκε παγκόσμια σ'αυτήν δημιουργό ενός νέου θεατρικού λεξιλογίου που ξεπερνούσε τις μέχρι τότε αντίληψεις για το θέατρο. Μερικά από τα χαρακτηριστικά αυτού του λεξιλογίου ήταν ότι :

1. Έγκατέλειπε ολοκληρωτικά το λόγο.
2. Δημιουργούσε μία άχανη εικονογραφία με εικόνες βγαλμένες από το υποσυνείδητο και δομημένες ακριβώς σ'αυτά όνειρα — συνειρμικές συνδέσεις, ξαφνικές εμφανίσεις προσώπων και πραγμάτων, μεταμορφώσεις, διαστολές και συστολές του χρόνου κ.λπ. (Πολύ συνδέθηκε η εικονογραφία του Ουΐλσον με των σουρρεαλιστών. Ο Άραγκόν, σ'αυτήν άνοιχτη επιστολή στο νεκρό Άντρέ Μπρετόν, χαιρέτησε το θέαμα σ'αυτήν άποκαλυπτικότερη εμπειρία του σύγχρονου θεάτρου).
3. Έξερευνούσε ιδιαίτερα την έννοια του χρόνου και τους τρόπους που μπορεί ν'άποδοθεί κινητικά. Οί έξαιρετικά άργές κινήσεις των ήθοποιων — σ'αυτήν όλη ή δράση νά γινόταν σ'αυτήν *ralanti* — καθώς και ή πολύωρη διάρκεια του θεάματος φανέρωναν μία προσπάθεια άνάλυσης και ταυτόχρονα διάλυσης του χρόνου.
4. Άπαρτιόταν την ψυχολογία σ'αυτήν μέθοδο προσέγγισης των χαρακτήρων. Τά πολυάριθμα πρόσωπα που εμφανίζονταν σ'αυτήν σκηνή τις πιο πολλές φορές δέν είχαν ταυτότητα. Με σχηματικές ή τυχαίες κινήσεις, χωρίς ίχνος συγκινησιακής συμμετοχής, σιωπηλά, επιδίδονταν σ'αυτήν διάφορες δραστηριότητες, από τις πιο άπλες (π.χ. νά μπουν, νά διασχίσουν άργά τή σκηνή και νά βγούν) μέχρι τις πιο σύνθετες (π.χ. νά εκτελέσουν ένα φόνο), σφραγίζοντας με την παρουσία τους τις σκηνικές εικόνες.
5. Ένσωμάτωνε σ'αυτήν παράσταση σ'αυτήν έρμηνευτές άτομα περιθωριακά σ'αυτήν σχέση με τά κοινωνικά στερεότυπα του *φυσιολογικού*, όπως π.χ. ένα νάνο ή — κυρίως — ένα κωφόλο παιδί, τό Ραίημοντ Άντριους, που ήταν και ό πρωταγωνιστής του θεάματος, τό μόνο πρόσωπο με συγκεκριμένη ταυτότητα.
6. Καθιέρωνε έναν όλοτελα διαφορετικό τρόπο παρακολούθησης του θεάματος από τό θεατή. Δέν έχουμε νά κάνουμε πιά με την παρακολούθηση ενός διάλογου από λέξεις, αλλά με την παρακολούθηση μιάς σειράς εικόνων. Τό βασικό είδος

αντίληψης που κινητοποιείται δέν είναι πιά ή διανοητική αντίληψη, αλλά ή αισθητηριακή.

¶

Με τό θέαμα που ό Ουΐλσον παρουσιάζει σ'αυτά 1972 στο Φεστιβάλ του Σιράζ, "Βουνό Κά και ταράτσα της γαρδένιας. Ίστορία για μία οικογένεια και μερικούς ανθρώπους που αλλάζουν", προσθέτει μερικές σημαντικές διαστάσεις σ'αυτήν αναζήτησή του.

1. Έγκαταλείπει τή θεατρική αίθουσα. Τό θέαμα διαδραματίζεται πάνω σ'ένα βουνό. Ό χώρος δέν είναι στατικός. Γίνεται μία πορεία από τους πρόποδες ως τήν κορυφή του βουνού. Μικρά κομμάτια παίζονται σ'αυτήν διάφορα σημεία α'αυτήν της πορείας. Οί θεατές ακολουθούν τους ήθοποιούς.
2. Η διάρκεια του θεάματος γίνεται τεράστια. Τό θέαμα — άνάβαση κρατά έπτά μέρες. Οί θεατές κοιμούνται αν θέλουν σ'αυτήν αντίσκηνα που έχουν στηθεί σ'αυτήν επτά σταθμούς της πορείας. Οί ήθοποιοί έναλλάσσονται ώστε τό θέαμα νά διαρκεί και όλοκληρη τή νύχτα.
3. Η λειτουργία της θεατρικής εμπειρίας αλλάζει ριζικά. Άπ'τήν παθητική παρακολούθηση περνά σ'αυτήν περιπέτεια.

¶

Με τήν "Ούβερτούρα", που παρουσιάστηκε σ'αυτά 1972 στο Φεστιβάλ Φθινοπώρου στο Παρίσι, ό Ουΐλσον επεκτείνει δύο πυρήνες αναζήτησης που ήταν ήδη παρόντες σ'αυτήν προηγουμένω του θεάματα.

1. Τήν έρευνα πάνω σ'αυτήν αντίληψη του θεατή. Α'αυτή τή φορά, συγκεντρώνεται στο ειδικό εκείνο είδος αντίληψης που αναπτύσσεται στο μεταίχμιο της έγρηγορης και του ύπνου. Τό θέαμα διαρκεί 24 ώρες. Οί θεατές είναι κλεισμένοι μέσα σ'αυτήν αίθουσα της Όπερά Κομίκ. Διανυκτερεύουν εκεί. Μιά καντίνα είναι μόνιμα άνοιχτή σ'αυτήν διάθεσή τους. Μέσα σ'αυτή τήν άπομόνωση δημιουργείται μία περιεργή έξοικείωση άνάμεσά τους κι άνάμεσα σ'αυτούς και τό θέαμα. Οί εικόνες ξετυλίγονται άκατάπαυστα μπροστά τους σ'αυτήν άργή ταινία. Καθώς ή νύχτα προχωρεί, άλλοι προσπαθούν νά κρατηθούν ξύπνιοι, άλλοι άποκοιμούνται. Ξυπνούν, κοιτάζουν τις εικόνες, άποκοιμούνται πάλι. Στο μεταίχμιο άνάμεσα στον ύπνο και τήν έγρηγορηση οί εικόνες και οί ήχοι παίρνουν άπροσδόκητες διαστάσεις. Οί αισθήσεις ευαίσθητοποιούνται, τό άτομο γίνεται έξαιρετικά τρωτό σ'αυτήν αισθητηριακά έρεθίσματα που μεγθύνονται και κυριεύουν τό πεδίο της συνείδησης του.
2. Ένσωματώνει κομμάτια λόγου — έλάχιστα ακόμα σ'αυτήν σχέση με τήν εικόνα. Ό λόγος όμως α'αυτός είναι άδειασμένος

από το γλωσσολογικό του νόημα. Είναι ένας λόγος - ήχος, επαναλήψεις φράσεων και λέξεων σάν ακατάσχετο τραύλισμα ή ψαλμωδία.

¶

Στό "Γράμμα γιά τή Βασίλισσα Βικτώρια. Μιά όπερα" πού πρωτοπαρουσιάστηκε τό 1974 στό Φεστιβάλ τού Σπολέτο :

1. 'Ο λόγος πολλαπλασιάζεται καί καλύπτει όλη τή διάρκεια τής παράστασης. Δέν πρόκειται γιά κανένος είδους επιστροφή στό λόγο έξαιτίας τής "ανεπάρκειας" τής εικόνας. 'Ο λόγος έδω είναι μιά συρραφή από φράσεις πού λέγονται μέ τρόπο ώστε νά απογυμνώνονται από κάθε νόημα. Αυτό πού ένδιαφέρει αποκλειστικά τόν Ουίλσον είναι τό επικοινωνιακό δυναμικό τού ήχου καί τού ρυθμού τού λόγου — ό λόγος σά μουσική. Γι αυτό καί ό υπότιτλος "όπερα".

2. 'Η εικονογραφία απογυμνώνεται. Οί εικόνες λιγοστεύουν καί γίνονται πιό λιτές.

3. 'Ο αριθμός τών ήθοποιών ελαττώνεται. Στή διανομή παίρνουν μέρος 11 άτομα άντι γιά τά 80 ή τά 100 άλλων θεαμάτων.

4. 'Επίκεντρο τού θεάματος γίνεται ένα αυτιστικό παιδί, ό Κρίστοφερ Νόουλς. ('Ο αυτισμός είναι ή πιό βαριά παιδική ψυχασθένεια, όπου τό παιδί κλείνεται όλοκληρωτικά στόν έαυτό του κι άρνείται κάθε έπαφή μέ τήν πραγματικότητα. Μ' αυτό τόν τρόπο μπορεί νά άναστείλει καί τή λειτουργία πολλών του αισθήσεων).

Αυτά δέν είναι τά μόνα θεάματα τού Ουίλσον. 'Υπάρχουν κι άλλα, όπως "Ζωή κ' έποχή τού Ζίγκμουντ Φρόυντ", "Ζωή κ' έποχή τού 'Ιωσήφ Στάλιν", "Ο τρελός", όπου βρίσκει κανείς άποσπάσματα άπ' τις μεγάλες θεατρικές συνθέσεις τού Ουίλσον. Π.χ. ή "Ζωή κ' έποχή τού Ζίγκμουντ Φρόυντ" ένσωματώθηκε σάν πρώτη καί δεύτερη πράξη στό "Βλέμμα τού Κουφού". Τό κάθε θέαμα τού Ουίλσον είναι μιά αυτόνομη ένότητα αλλά ταυτόχρονα κ' ένα μέρος άπ' τό συνεχές φάσμα, άπ' αυτή τή συλλογή τών εικόνων πού είναι τό προσωπικό του σύμπαν.

¶

Παράλληλα μέ τή δημιουργία τών θεαμάτων, ό Ουίλσον διευθύνει ένα είδος θεατρική σχολή. 'Η σχολή αυτή λέγεται Byrd Hoffman School of Byrds καί τήν έχει ίδρύσει στά 1966. 'Ενώ ξεκίνησε σά σχολή, ή Byrd Hoffman School of Byrds άρχισε σιγά σιγά νά οργανώνεται σάν οικογένεια. Στεγάζεται σ' ένα κτήριο στή Νέα 'Υόρκη όπου ζούν μαζί όσα άπ' τά μέλη θέλουν, όπου δουλεύουν κι όπου δίνουν καί παραστάσεις γιά φίλους — έκτός άπ' αυτές πού δίνονται γιά τό πλατό κοινό.

'Η Byrd Hoffman School of Byrds λειτουργεί μ' ένα σύστημα εργαστηριών, πού 'χουν σά σκοπό τή γενικότερη άνάπτυξη τών έρμηνευτών σάν άτομων. 'Εκτός από τήν έρευνα πάνω στην κίνηση καί τή φωνή, γίνονται μαθήματα διαλογισμού καί γιόγκα. Μερικά άπ' τά μαθήματα τά κάνει ό Ουίλσον κι άλλα οί συνεργάτες του.

'Η εκπαίδευση στή Byrd Hoffman School of Byrds βασίζεται στην άρχή: κάθε άτομο πρέπει νά είναι διαδοχικά δάσκαλος καί μαθητής.

'Ο Ουίλσον σπάνια κάνει ύποδείξεις. Κάνει μόνο προτάσεις. Στά μαθήματα κίνησης καί φωνής πού διευθύνει, μιλά έλάχιστα. 'Ο λόγος δέν είναι τό μέσο επικοινωνίας πού προτιμά, ούτε στην καθημερινή του ζωή. 'Ο σκοπός του είναι νά βοηθήσει τούς ήθοποιούς νά βρούν τήν προσωπική τους λειτουργία, τις προσωπικές τους διαφορές (άκόμα κι άν αυτές χαρακτηρίζονται συνήθως σάν ελαττώματα), νά τις δεχτούν καί νά τις άναπτύξουν ώσπου νά φτάσουν μέσα άπ' τήν επεξεργασία τής κίνησης καί τής όμιλίας σέ μιά πλήρη διατύπωση τής προσωπικότητάς τους όποια κι έν είναι αυτή. Αυτή ή διατύπωση τής προσωπικότητας τού κάθε ήθοποιού είναι



ΑΝΩ : 'Ο Μπόμπ Ουίλσον στό θέαμά του "Βοννό Κά και ταράτσα τής γαρδένας" πού άνέβασε τό '72 στό Φεστιβάλ Σιράζ.
ΚΑΤΩ : Σκηνή από τό "Βλέμμα τού Κουφού", τό πολύωρο σιωπηλό θέαμα τού Ουίλσον, πού στάθηκε τό αποκορύφωμα τής άμφισβήτησης τού λόγου σά μέσον επικοινωνίας στό σύγχρονο θέατρο. Στό κέντρο, ή μορφή τής νέγρας Σέρυλ Σάιττον στό βασικό ρόλο τού έργου τής γυναίκας - πουλιού





πού θά μεταφερθεί μετά στην παράσταση, μέσα στο πλαίσιο ενός κειμένου από κινήσεις ή άλλα στοιχεία (1).

Στή Byrd Hoffman School of Byrds ή συμμετοχή είναι ελεύθερη. Δέν απαιτούνται ιδιαίτερες γνώσεις, ούτε προσόντα. Γίνονται δεκάτá άτομα κάθε ηλικίας, κάθε επαγγέλματος, κάθε κοινωνικής τάξης. Δέν υπάρχουν εξετάσεις, δίδακτρα, βαθμοί καί διπλώματα. Όποιος θέλει μένει, όποιος θέλει φεύγει, άνάλογα μέ τό άν τό είδος αυτό τής μή αυταρχικής εκπαίδευσης του ταιριάζει ή όχι. Όσοι μένουν συμμετέχουν στή δημιουργία του θεάματος που ετοιμάζεται εκείνη τήν εποχή. Όχι μόνο σάν ήθοποιοί, αλλά καί σά στελέχη οργανωτικά, σά διευθυντές ειδικών εργαστηριών, σά δημιουργοί άντικειμένων, ή μικρών σκηνών που θά ενσωματωθούν στήν παράσταση. (Άπ' αυτή τήν πλευρά μπορούμε νά μιλήσουμε γιά ομαδική δημιουργία που βέβαια ξεκινά, καθοδηγείται καί οργανώνεται από τόν Ουίλσον).

¶

Ή προσωπικότητα καί τό έργο του Μπόμπ Ουίλσον σφραγίστηκαν από τρεις πρωταρχικές έμπειρίες :

- Τίς σπουδές του άρχιτεκτονικής.
- Τή μακρόχρονη έμπειρία του μέ άπροσάρμοστα παιδιά (έχει δουλέψει σάν ειδικός εκπαιδευτής).
- Τή μαθητεία του πλάι στή Μέρνιθ Μόνκ, άπ' όπου καί πήρε τά περισσότερα κεντρικά σημεία του προβληματισμού του.

Γιά τόν ευρωπαϊκό χώρο, ή θεατρική γλώσσα του Ουίλσον κ' οί θέσεις του άπέναντι στή ζωή καί τή δημιουργία ίχουν σάν κάτι μοναδικά καινούριο. Όμως στόν άμερικάνικο χώρο, στόν ίδιο του τόν πολιτιστικό περίγυρο, τό έργο του Ουίλσον έμφανίζεται σάν τό προχωρημένο στάδιο άμφισβητήσεων καλλιτεχνικών, επιστημονικών καί κοινωνικών που βρίσκονται σέ άναβρασμό από τό τέλος τής δεκαετίας του '50.

Ή διεύρυνση τών τεχνών, τά μικτά μέσα καί ή περιπέτεια του χάρπενγκ, τό κίνημα τών χίππυς καί ή σ' ευρύτατη κλίμακα άνακάλυψη τών άσιάτικων πολιτισμών, ή χρήση τών ναρκωτικών " που επέκτείνουν τή συνείδηση ", οί έρευνες τών kinesics, τών proxemics, του behaviorism καί τής βιοενεργητικής θεραπευτικής (άνάμεσα σ' άλλα) έχουν καταδείξει τήν άναγκαιότητα τής άναθεώρησης τών παλιών φορέων επικοινωνίας κ' έχουν στρέψει τήν προσοχή πρós τίς μη λεκτικές γλώσσες καί πρós αυτό που ό Μάρσαλ Λάκ Λούαν άποκαλεί " πολύ σημαντικές δομικές άλλαγές που δημιουργούνται σήμερα στήν άνθρώπινη άντίληψη ". Άνοίγοντας έτσι ρήγματα στα θεμέλια όχι μόνο τών κατεστημένων τρόπων έκφρασης, αλλά καί τών κατεστημένων κοινωνικών δομών κι άκόμα παραπέρα, τών κατεστημένων μηχανισμών όλόκληρου του δυτικού - λεκτικού - όρθολογιστικού - τεχνολογικού πολιτισμού.

KATERINA ΘΩΜΑΔΑΚΗ

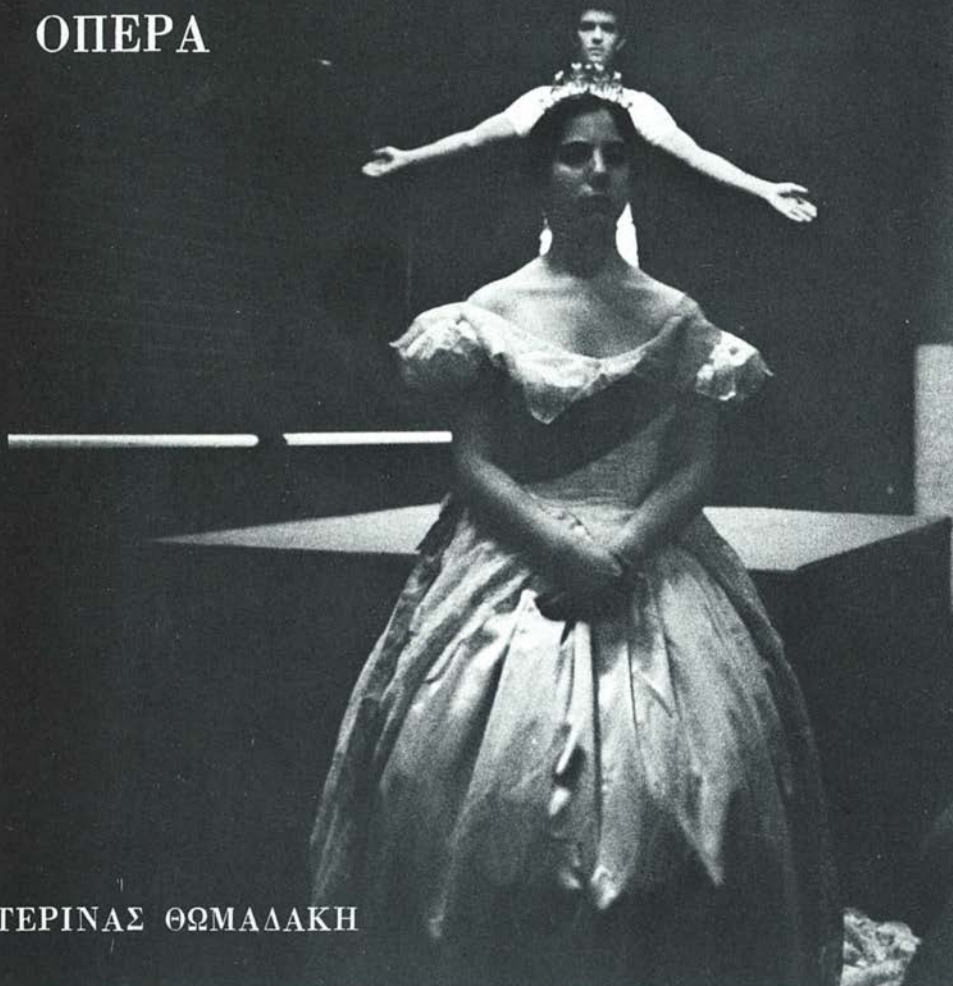
(1) Καί του Ουίλσον ή διδασκαλία, όπως καί του Γκροτόφσκι, ξεπερνά τά όρια τής θεατρικής εκπαίδευσης, γίνεται άναζήτηση ενός δρόμου πρós τήν προσωπική όλοκλήρωση, που έχει πολλά δανειστεί άπ' τήν άσιάτικη φιλοσοφία. Όμως, άνάμεσά τους υπάρχει μία διαμετρική διαφορά. Στήν περίπτωση τής πρώτης φάσης τής δουλειάς του Γκροτόφσκι ό στόχος ήταν τό ξεπέρασμα του καθημερινού κ' ή δημιουργία ενός θεϊού σώματος παντοδύναμου έκφραστικά — ή εκπαίδευση είχε τό χαρακτήρα όδυνηρής δοκιμασίας. Στήν περίπτωση του Ουίλσον ό στόχος είναι ή πλήρης παραδοχή του καθημερινού σώματος, ή παραδοχή τής άνθρώπινης προσωπικότητας του ήθοποιού, ή άρνηση κάθε πρότυπου, είτε θεατρικού είτε άνθρώπινου, που μέσα του στραμπουλιζονται οί προσωπικές διαφορές. Μέ δύο λόγια, ή συμφιλίωση μέ τόν εαυτό καί μέ τούς άλλους, ή αυτοπεποίθηση καί τό αίτημα τής έλευθερίας που πηγάζει άπ' αυτή τή συμφιλίωση.



Ή από τό θέαμα του Μπόμπ Ουίλσον " Βοννό Κά καί κήπος μέ τίς γαρδένιες ", που δόθηκε πάνω σ' ένα ιερό βοννό στο Σιράζ. Οί ήθοποιοί μαζί μέ τούς θεατές, πραγματοποιούσαν μία έφταιμμερη άνάβαση καί, στή διάρκειά της, παίζονταν διάφορα κομμάτια. Σ' όλόκληρο τό βοννό είχαν διασπαρθεί τά ψεύτικα ζωα καί τά πουλιά που ναι σύμβολα χαρακτηριστικά τής μυθολογικής εικονογραφίας τών θεαμάτων του Ουίλσον

ΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΒΙΚΤΩΡΙΑ

ΜΙΑ ΟΠΕΡΑ



ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ πὸ οἱ θεατῆς μπαίνουν στὴν αἴθουσα βρίσκονται ἀμέσως αἰχμάλωτοι αὐτῆς τῆς εἰδικῆς, γοητευτικῆς καὶ μακρινῆς ἐνέργειας πὸ ἀναδύουν τὰ θεάματα τοῦ Οὐίλσον. Στὴν τάφρο, μπροστὰ ἀπ' τὸ προσκῆνιο, μιὰ ὀρχήστρα παίζει. Κυριαρχοῦν τὰ βιολιά, μὲ ἤχους πὸ μοιάζουν μὲ ἀέναντες περιστροφές. Στὴ φωτογραφία, ἡ Σίντυ Λούμπαρ, σὰ βασίλισσα Βικτώρια, ἀκίνητη στὸ προσκῆνιο. Στὸ βάθος, ὁ χορευτῆς καὶ χορογράφος τῆς ομάδας Ἄντυ ντέ Γκρόουτ καί, στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ προσκῆνιου, ἡ Τζούλια Μπούστοου (πὸ δὲ φαίνεται στὴ φωτογραφία) περιστρέφονται. Εἶναι ὁ περίφημος περιστροφικὸς χορὸς πὸ ἔχει ἀναπτύξει ὁ Ἄντυ ντέ Γκρόουτ. Μιὰ περιστροφή πὸ κρατᾶει ὦρες, σχεδὸν σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς παράστασης, μ' ἐναλλασσόμενες ταχύτητες. Μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ χορὸ, ὁ Ἄντυ ντέ Γκρόουτ

ἐρευνᾷ τὶς ἀλλοιώσεις πὸ ἡ κίνηση μπορεῖ νὰ ἐπιφέρει στὴν ἀντίληψη τοῦ περιβάλλοντος. Τὸ περιβάλλον γι' αὐτόν, καθὼς περιστρέφεται, γίνεται μιὰ μάζα ἀπὸ παράλληλα χρώματα καὶ γραμμές. Τὰ ἀντικείμενα χάνονται, οἱ στέρεοι ὄγκοι διαλύονται.

Ἐνα ἀπὸ τὰ κεντρικὰ προβλήματα πὸ ἀπασχολοῦν τὸν Οὐίλσον εἶναι ἡ διεύρυνση τῆς ἀντίληψης τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Συστηματικὰ τοποθετεῖ τοὺς ἠθοποιούς του σὲ καταστάσεις πὸ διαταράζουν τὴν ἀντίληψη τῶν δυὸ αὐτῶν βασικῶν κατηγοριῶν. Ὁ σκοπὸς εἶναι μιὰ πλατιά ἐπανεκπαίδευση τῶν ἠθοποιῶν σὰν ἀτόμων, μὲ βάση τὴ συνειδητοποίηση καὶ τὴ δραστηριοποίηση παραμελημένων τρόπων ἀντίληψης, ὅπως ἡ κιναισθητικὴ ἀντίληψη.

(Φωτογραφία Φιλίπ Γκρά)



Ὁ πρόλογος. Ὁ Στέφαν Μπρέχτ, ἡ Κάθριν Καίησιον, ὁ Κρίστοφερ Νόουλς καὶ ὁ Μπόμπ Οὐίλσον διαβάζουν τὸ γράμμα στὴ βασίλισσα Βικτώρια, ἓνα γράμμα - ντοκουμέντο τῆς ἐποχῆς, “διορθωμένο” ἀπὸ τὸ Στέφαν Μπρέχτ, ὅπου μέσα ἀπὸ ἀτέρμονες φόρμουλες εὐγένειας κ’ ὑποταγῆς, ἓνας ὑπήκοός της ἀναγγέλλει στὴ Βασίλισσα Βικτώρια ἓνα παράδοξο φαινόμενο ποὺ παρατήρησε καθὼς περνοῦσε μ’ ἅμαξι μπρὸς ἀπὸ ἓνα σβηστό φανάρι: “ Πρὸς κατάπληξίν μου, ὁ μὴ εὐδιάκριτος φανός, ἐξαφανισθεῖς ἐξαίφνης καθ’ ἣν στιγμὴν διέκρινον αὐτόν, ἴστατο μεγαλοπρεπῶς ἐν τῷ μέσῳ μικροῦ ἀλλὰ καθορισμένου χρονικῶς ἀπείρου... τουτέστιν ἐν τῷ μέσῳ χώρου πεπερασμένου ἀπείρου... πράγμα τὸ ὁποῖον μοὶ ἐπιτρέπει νὰ διατυπώσω τὴν ὑπόθεσιν ὅτι ἡ φαινομενικὴ ὑπαρξὶς χρο-

νικοῦ καθορισμοῦ τοῦ ἀπείρου ἐν τῷ χώρῳ δὲν εἶναι ἢ μὴ προῖον ἀφηρημάδας”.

Διακρίνουμε, κάτω ἀπ’ τὴ φαιδρὴ φρασεολογία τὶς κεντρικὲς γραμμὲς τοῦ Οὐίλσονικοῦ δράματος τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου :

— κιναισθητικὴ ἀντίληψη

— χώρος πεπερασμένος καὶ ταυτόχρονα ἄπειρος

— χρόνος καθορισμένος καὶ ταυτόχρονα ἄπειρος

— τρόπος ποὺ ὁ θεατὴς καλεῖται νὰ ἀντιληφθεῖ ὅλ’ αὐτῶ: ἡ “ἀφηρημάδα”, ἡ δευτερὴ κατάστασις, ἡ μισοληθαργικὴ ἀντίληψη, ἡ ἐνδιάμεση κατάστασις ἀνάμεσα στὴν ἐγρήγορση καὶ τὸν ὕπνο.

(Φωτογραφία Φιλίπ Γκρά)



Πράξη πρώτη, μέρος πρώτο. Ἡ αὐλαία ἀνοίγει. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀρχικὰ χαμένη σὲ μιὰ πυκνὴ ὁμίχλη ποὺ ἀνεβαίνει ἀργὰ πρὸς τὰ πάνω καὶ διαλύεται. Ἀπὸ τὴν ἄδεια σκηνὴ ἀποδεσμεύονται δυὸ ἀνθρώπινες μορφές. Ἡ Σίντυ Λούμπαρ (ἀριστερά), ἀκίνητοποιημένη μέσα σ' ἓνα τριγωνικὸ ἄσπρο φόρεμα κ' ἡ νέγρα Σέρυλ Σάττον καλυμμένη μ' ἓνα ὀρθογώνιο χιτώνα. Μπρὸς ἀπ' τὴ Σέρυλ, στὸ πάτωμα εἶναι ἀκουμπισμένος ἓνας μικρὸς κροκόδειλος. Οἱ γυναῖκες μένουν ἀκίνητες σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς σκηνῆς. Ἔχουν ἓνα διάλογο. Φράσεις σχεδὸν τυχαῖα συναρμολογημένες ἴσως ἀσυνάρτητες, ἴσως σκόπιμες. Ἡ Σίντυ μιλά μὲ μιὰ διαπεραστικὴ μονόχορδη φωνὴ σὰν ψαλμωδία, ἄδεια ἀπὸ κάθε συγκινησιακὴ ἀπόχρωση κι ἀπὸ κάθε ἠχητικὴ διακύμανση. Ἡ παρουσία της μεταδίνει σφι-

γμένη ἐπιθετικότητα. Κ' ἡ Σέρυλ μιλά ἐπίπεδα. Ἡ φωνὴ της ἀντίθετη ἀπ' τῆς Σίντυ: βαθιὰ καὶ ζεστή. Τὸ παίξιμό της χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ χαλάρωση, μιὰ σκοτεινὴ χάρη. Ἡ ἀκίνησία της ἔχει κι αὐτὴ μιὰ ὕφῃ διαφορετικὴ, λεία καὶ ἤρεμη. Πέρα ἀπὸ τὸ διάλογο μὲ τὰ λόγια, ὁ ἀληθινὸς διάλογος γίνεται ἀνάμεσα στὶς ἀπογυμνωμένες προσωπικότητες τῶν δυὸ ἠθοποιῶν: σύγκρουση καὶ ἀλληλοσυμπλήρωση, ἐπιθετικότητα καὶ δεκτικότητα, ἀρσενικὰ καὶ θηλυκὰ στοιχεῖα.

Τὰ πρόσωπα στὰ ἔργα τοῦ Οὐίλσον δὲν εἶναι ρεαλιστικά, δὲν ἀναλύονται ψυχολογικά. Εἶναι ἀντανακλάσεις προσώπων, ἐνσωματωμένες σ' ἓνα ὄραμα ποὺ βρῖσκεται πιὸ κοντὰ στὸ Γιούγκ παρὰ στὸ Φρόντ.

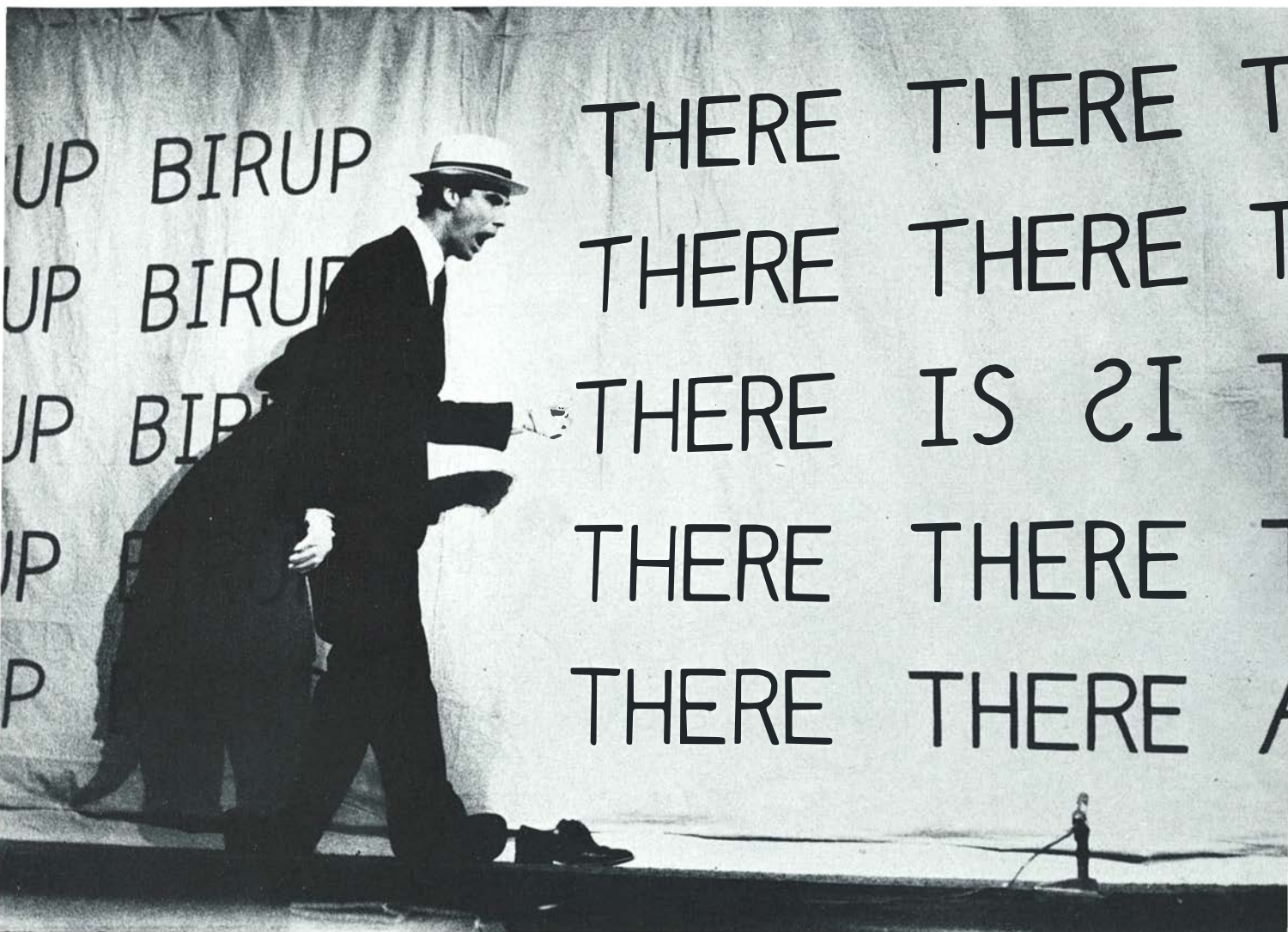
(Φωτογραφία Φιλίπ Γκρά)



Πρώτη πράξη, μέρος τέταρτο. Διακρίνονται οί Τζώρτζ "Ασλεϋ, Σέρυλ Σάπτον, Στέφαν Μπρέχτ. Ο Τζώρτζ "Ασλεϋ λέει ένα κομμάτι γραμμένο ἀπ' τὸν Κρίστοφερ Νόουλς, τὸ αὐτιστικο παιδί πὸν συμμετέχει στὴν παράσταση. Ἡ μουσικὴ τῶν βιολιῶν συνεχίζεται ἀέναα, οἱ ἤχοι μοιάζουν νὰ διαλύουν τὸ χῶρο. Οἱ δυὸ ἄντρες ἠθοποιοὶ κινοῦνται ρυθμικὰ πάνω στὶς πολυθρόνες τους. Ἐνα κιγκλίδωμα χωρίζει τὴ σκηνὴν στὰ δυὸ. Οἱ παράλληλες γραμμὲς παροῦσες τόσο στὴ δομὴ τοῦ χῶρου ὅσο καὶ στὴν ὀργάνωση τῶν κινήσεων τῶν ἠθοποιῶν μέσα στὸ χῶρο, εἶναι μιὰ ἔμμονη

ιδέα τοῦ Οὐίλσονικοῦ φάσματος. Ἐνῶ ὁ "Ασλεϋ μιλά, ὁ φωτισμὸς ἀλλάζει ἀδιόρατα. Εἶναι ἓνα κίτρινο φῶς ἡμέρας πὸν πρῶτα ἔπεφτε στοὺς ἠθοποιούς ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς αἴθουσας. Σιγὰ σιγὰ αὐτὸ τὸ φῶς ὑποχωρεῖ, ἐνῶ δυναμώνει ἀργὰ ἓνα φῶς ἀπὸ τὸ βάθος τῆς σκηνῆς ἔτσι πὸν οἱ ἠθοποιοὶ τελικὰ διαγράφονται σὰ μαῦρες σιλουέτες. Αὐτὴ ἡ φωτιστικὴ κίνηση ἐπαναλαμβάνεται συχνὰ στὴν παράσταση καὶ ἀνακαλεῖ μιὰ συγκεκριμένη αἴσθηση χρόνου, τὸ πέρασμα ἀπ' τὴ μέρα στὴ νύχτα.

(Φωτογραφία Φιλίπ Γκρά)



Διάλειμμα (ίντερμέδιο). Ὁ μονόλογος - χορὸς τοῦ Μπόμπ Οὐίλσον. Ὅπως ὁ Ἄντυ ντὲ Γκρόουτ μὲ τὸν περιστροφικὸ χορὸ, ἔτσι κι ὁ Οὐίλσον, σὰν τὰ περισσότερα μέλη τῆς ομάδας, ἔχει ἀποκρυσταλλώσει ἓνα προσωπικὸ τοῦ χοροῦ. Μπροστὰ σ' ἓνα πανὸ μὲ ἐπαναλαμβανόμενες λέξεις, ὀπτική ἀπεικόνιση τῆς γεωμετρικῆς ὁμίλιας τοῦ Κρίστοφερ Νόουλς καὶ ταυτόχρονα τῆς δικῆς του ἀντίληψης γιὰ τὸ λόγο, ὁ Οὐίλσον διασχίζει τὸ προσκήνιο ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, περπατώντας καὶ σταματώντας κάθε τόσο, οὐρλιάζοντας καὶ σταματώντας. Τὸ σῶμα του τεντώνεται ἀπ' τὴν τεράστια μωικὴ προσπάθεια κάποιου ποὺ πασχίζει ν' ἀρθρώσει κάτι ὄχι μόνο μὲ τὸ στόμα ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ μέλη του καὶ μὲ τοὺς μῦς τοῦ προσώπου του. Ὅμως

τὸ στόμα καὶ τὰ μέλη του φαίνονται σὰ νὰ μὴν τὸν ὑπαικοῦνε. Δὲν τὰ ἐλέγχει. Ὁ λόγος ποὺ βγαίνει εἶναι ἀναρθρός: κραυγὲς σπασμένες καὶ διστακτικὰ τρεμουλιίσματα. Αὐτὸς ὁ χορὸς εἶναι κάτι φρικιαστικὸ καὶ ψυχρὸ συνάμα. Προκαλεῖ μιὰ ἀμφιθυμικὴ αἴσθηση: ἔλξη καὶ ἄπωση. Δὲν ἐπιτρέπει τὴν ταύτιση παρόλη του τὴν ἐκδηλη τραγικότητα.

Ἀκολουθώντας τὴν παράλληλη πορεία του μέσα στὸ χῶρο, αὐστηρὰ προφίλ στὸ κοινὸ, ὁ Μπόμπ Οὐίλσον μοιάζει ν' ἀρνεῖται ἐπίσημα νὰ τείνει πρὸς τοὺς θεατὲς. Διασχίζει τὸ προσκήνιο καὶ φεύγει τραγικὸς ἀλλὰ μακρινός, σὰ φτιαγμένος ἀπὸ μιὰ διαφορετικὴ ὕλη.

(Φωτογραφία Φιλίπ Γκρά)



Δεύτερη πράξη. Διακρίνονται ἐδῶ, ὁ Στέφαν Μπρέχτ, ἡ Σίντυ Λούμπαρ κι ὁ Τζῶρτζ "Ασλεϋ. Τέσσερις ἀεροπόροι εἶν' ἀκουμπισμένοι σ' ἓνα τοῖχο σὰ νὰ ἀφουγκράζονται. Σιωπή. Τριζόνια. Τὸ δέντρο πὸν κρέμεται δεξιά στριφογυρίζει ἀργά. Φῶς φεγγαριοῦ. Μιά εἰκόνα πὸν θυμίζει τὴ μαγνητικὴ ἐρημικότητα τῶν τοπίων τοῦ Ντὲ Κίρικο καὶ τοῦ Μαγκρίτ.

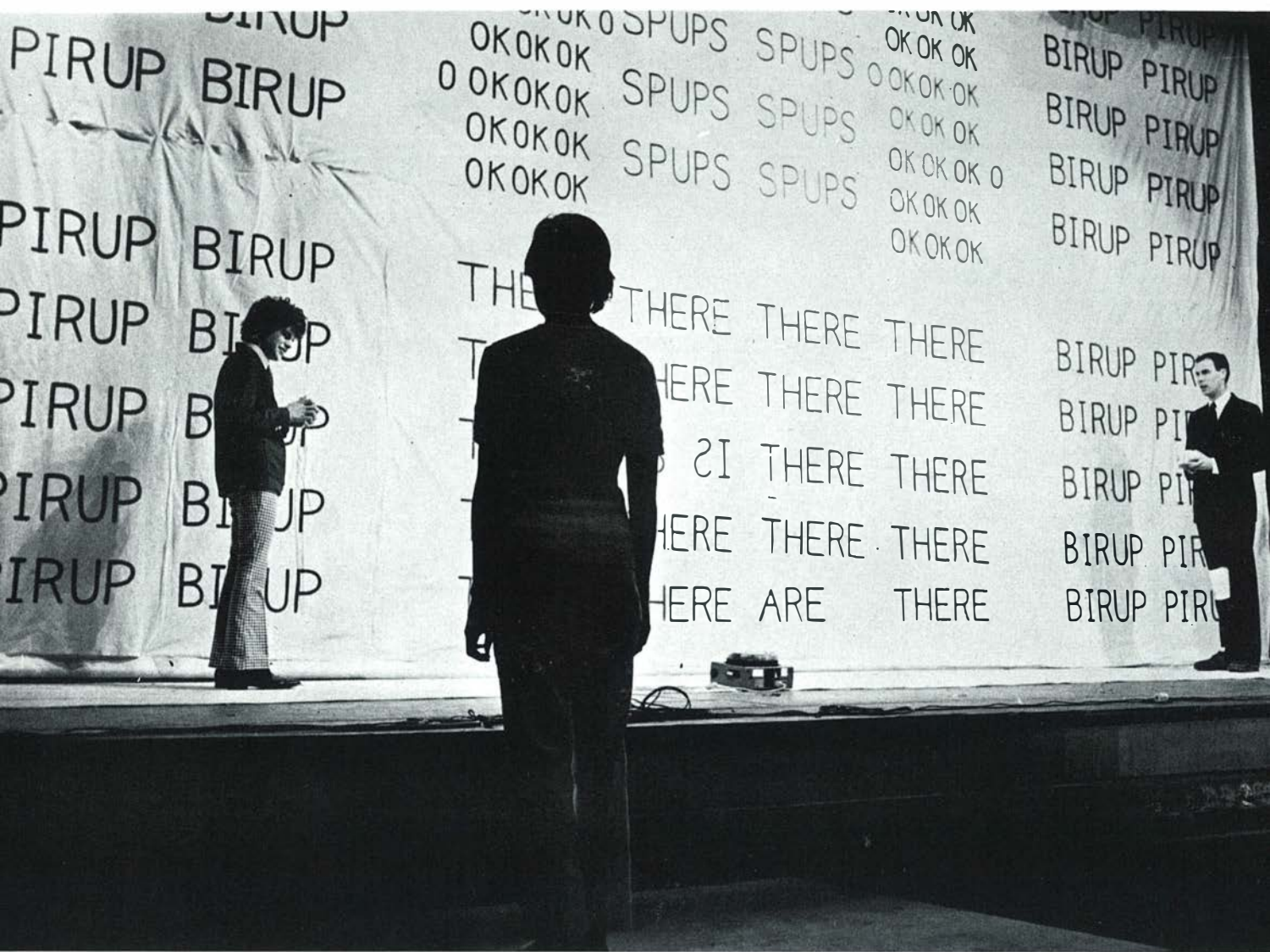
Μιά εἰδικὴ ἐνέργεια ἀκτινοβολεῖται ἀπ' τὸ χῶρο, ἀπ' τὴν ἀκίνησία, ἀπ' τὴ σιωπὴ, ἀπ' τὸ φωτισμό, ἀπ' τὸ ἀργὸ στριφογύρισμα τοῦ δέντρου. Στὸ διάλογο πὸν ἀκολουθεῖ γίνον-

ται νύξεις γιὰ μιὰ καταστροφὴ πὸν ἔγινε — ἀεροπορικὸ δυστύχημα ἢ πόλεμος, πὸν εἶναι κι ἀπ' τὰ βασικὰ (λανθάνοντα) θέματα τοῦ ἔργου.

«Δὲ θέλω νὰ σᾶς φανερώσω τὴν πλοκὴ — εἶναι γιὰ ἓνα ἀεροπορικὸ δυστύχημα καὶ τὸν πιλότο — σὰ νὰ προσπαθεῖς νὰ μὴν πᾶρεις σύνταξη καὶ νὰ πεθάνεις σ' ἓνα κρεβάτι στὴν Κίνα.

"Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι γίνεται ἓνα ἀεροπορικὸ δυστύχημα κι ὅλοι σκοτώνονται ἐκτὸς ἀπ' τὸν πιλότο».

(Φωτογραφία Φιλίπ Γκρά)



Διάλειμμα (Ίντερμέδιο). Ἡ ὀθόνη μὲ τις ἐπαναλαμβανόμενες λέξεις ξαναπέφτει. Στὸ πρῶτο πλάνο ἡ Τζούλια Μπούστοου περιστρέφεται. Στὸ βάθος ἀριστερά, ὁ Κρίστοφερ Νόουλς καὶ δεξιά ὁ Μπόμπ Οὐίλσον. Ἔχουν ἓνα διάλογο μαζί. Γιὰ ἄλλη μιὰ φορά στὸ "Γράμμα γιὰ τὴ Βασίλισσα Βικτώρια" τὸ πιὸ σημαντικό δὲν εἶναι οἱ λέξεις ἀλλὰ οἱ τρόποι συμπεριφορᾶς πού τις συνοδεύουν.

Μὲ τὴν ὑπερκινητικότητά του, μὲ τὴν ἔλλειψη σταθερῆς ἰσορροπίας, μὲ τὴ φωνή του τὴν ταυτόχρονα ἐκρηκτικὴ καὶ ἀνέκφραστη, μὲ τὸν τρόπο του νὰ κομματιάζει τις λέξεις καὶ τις φράσεις, μὲ τὸ παράξενο στραμμένο πρὸς τὰ μέσα βλέμμα του καὶ τὸ ἀκατάληπτο χαμόγελο, ὁ Κρίστοφερ Νόουλς στὴ σκηνή

ἀκτινοβολεῖ μιὰ μοναδικὴ ἐνέργεια, ἓναν ἀπροσδόκητο καὶ ἀδάμαστο ἀθρομητισμό. Ἡ ἀνθρώπινη παρουσία του, οἱ προσωπικὲς του διαφορὲς στὸ ἐπίπεδο τῆς ἔκφρασης καὶ τῆς ἐπικοινωνίας εἶναι μιὰ πρόκληση σὲ κάθε στερεότυπο ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς, εἴτε στὴ ζωὴ, εἴτε στὴ σκηνή. Ὁ Οὐίλσον τὸν παρακολουθεῖ, τὸν καθοδηγεῖ ἢ τὸν ἀφήνει νὰ τὸν καθοδηγήσει. Κρατώντας μιὰ μεγάλη φυσικὴ ἀπόσταση ἀνάμεσά τους ὁ Οὐίλσον καὶ ὁ Κρίστοφερ ἀφήνονται σὲ μιὰ ἐπικοινωνία σὰ συνενοχία, ὅπου οἱ λέξεις χρησιμοποιοῦνται σὰν ἀντικείμενα, σὰν κύβοι πὸν ὁ ἓνας πετᾷ στὸν ἄλλο. Μιὰ γλώσσα περιθωριακὴ πὸν μ' αὐθάδεια ἐπιτίθεται στὸ στατικὸ καθιερωμένο γλωσσικὸ κύκλωμα.

(Φωτογραφία Μπεατρὶς Ἐλιζέρ)



Ἡ τελευταία πράξη. Διακρίνονται οἱ Σκόττυ Σνάιντερ, Στέφαν Μπρέχτ, Κάθριν Καίησιον, Σέρυλ Σάττον, Τζέημς Νιού. Μιὰ σκηνη φόνου, ἕνα ἀπ' τὰ θέματα - ἐμμονὲς τοῦ Οὐίλσον. Μπαίνει ἡ Κάθριν Καίησιον μ' ἕνα κατακόκκινο φόρεμα, κρατώντας ἕνα ξυράφι κ' ἕνα κουτί. Περπατᾷ σὲ εὐθεία γραμμὴ, σιωπηλά. Ξαπλώνει στὸν πάγκο. Ἡ Σέρυλ Σάττον (ἡ ἴδια ποὺ ἔκανε καὶ τὸν περίφημο διπλὸ φόνο τῶν παιδιῶν στὸ "Βλέμμα τοῦ Κουφοῦ") γυρίζει, τὴν πλησιάζει. Τῆς παίρνει τὸ ξυράφι καὶ παριστάνει ὅτι τὴν κόβει

στὸ λαιμό. Ὑστερα ἀνοίγει ἀργὰ τὸ κουτί, βγάζει μιὰ μεγάλη καραμέλλα καὶ τὴν τρώει. Ὅλ' αὐτὰ γίνονται χωρὶς συγκίνηση ἀλλὰ μὲ συγκέντρωση, φαίνονται μακρινὰ σὰν ἀνάμνηση ἢ σὰν ὄνειρο.

Ὁ Οὐίλσον ἐπιμένει σὲ μιὰ ἀποστασιοποίηση τῶν ἠθοποιῶν ἀλλὰ καὶ τοῦ κοινοῦ ἀπ' τὴ δράση. Μιὰ ἀποστασιοποίηση ποὺ δὲ σκοπεύει στὴν κριτικὴ ἀντιμετώπιση τῶν γεγονότων, ὅπως ἡ μπρεχτικὴ, ἀλλὰ στὴν ἔρευνα τῶν ἰδίων τῶν μηχανισμῶν τῆς ἀντίληψης.
(Φωτογραφία Φιλίπ Γκρά)



ΝΕΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΜΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟ ΜΠΟΜΠ ΟΥΙΛΣΟΝ

Της ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ : Πώς λειτουργεί η "Byrd Hoffman School of Byrds" ;

ΜΠΟΜΠ ΟΥΙΛΣΟΝ : 'Η "Byrd Hoffman School of Byrds" αποτελείται από μιá ομάδα ανθρώπων με κάθε είδους προέλευση. 'Ανάμεσά μας υπάρχουν φιλόσοφοι, νοικοκυρές, μαθητές, ζωγράφοι, γλύπτες. Είμαστε άνοιχτοι σέ κάθε είδους ανθρώπους. Συναντιόμαστε και κάνουμε έργαστήρια.

Κ. Θ. : Τά έργαστήρια τὰ διευθύνεις όλα εσύ;

ΟΥΙΛΣΟΝ : 'Αλλα διευθύνω εγώ και άλλα διευθύνονται από μέλη τής "Byrd Hoffman School". Π.χ. ένας κουφός που ποτέ δέν είχε πάει σχολείο διευθύνε μιá φορά ένα έργαστήρι. 'Ηταν έξοικειωμένος με δομές που έμεις άγνοούσαμε. Είχε άναπτύξει τρόπους αντίληψης άγνωστους σέ μäs. Είχε πολλά νά μäs μάθει.

Κ. Θ. : Ποιό είναι περίπου τó πρόγραμμα τής σχολής;

ΟΥΙΛΣΟΝ : Διαθέτουμε πολλές ώρες σέ έργαστήρια κίνησης και χορού. 'Εχουμε ακόμα διάφορες εκδηλώσεις, όπως διαλέξεις, προβολές φίλμ κ.ά. 'Υπάρχει ένα διαρκές πρόγραμμα.

Κ. Θ. Είπες ότι είσατε άνοιχτοι σ' όποιοδήποτε. 'Αν συγκεντρωθεί ένας μεγάλος αριθμός ατόμων δέ δυσκολεύεται ή επαφή ανάμεσά σας; Πώς μπορείς και δουλεύεις με τόσο μεγάλες ομάδες;

ΟΥΙΛΣΟΝ : 'Η επαφή δέ δυσκολεύεται, όχι. Γίνεται σέ διάφορα επίπεδα. Δέ δουλεύουν άναγκαστικά όλα τὰ άτομα μαζί. Μπορεί π.χ. νά δουλεύουν δυό μόνο άτομα μαζί για έξη μήνες. 'Υπάρχουν διαφόρων ειδών καταστάσεις δουλειάς. Μπορεί κανείς νά δουλεύει μόνος του, ίν θέλει. 'Αν πάλι κανείς ένδιαφέρεται για τίς ιδέες κάποιου άλλου μέσα στην ομάδα, μπορεί νά δουλέψει μαζί του.

Κ. Θ. Στά προηγούμενά σου θεάματα δέν υπήρχαν λέξεις ή υπήρχαν ελάχιστες. 'Ο λόγος σου ήταν ή εικόνα. Γιατί στη "Βασίλισσα Βικτόρια" παράλληλα με τήν εικόνα χρησιμοποιείς κ' ένα κείμενο, ένα "λιμπρέτο" που συνοδεύει ακατάπατα τήν εικόνα;

ΟΥΙΛΣΟΝ : 'Επειδή στά προηγούμενα έργα δέν υπήρχαν λέξεις, σκέφτηκα ότι θά ήταν πιό ένδιαφέρον αυτή τή φορά άν δουλεύαμε με λέξεις, άν δουλεύαμε με τή γλώσσα. Νομίζω ακόμα ότι μ' ένδιέφεραν οι φυσικοί ρυθμοί κ' οι ήχοι τών λέξεων με τή μουσική έννοια, γι' αυτό κι όνομάσαμε τó έργο "Όπερα. Σκεφτόμαστε τίς λέξεις, σκεφτόμαστε πώς νά φτιάξουμε και πώς νά καταστρέψουμε τίς λέξεις, πώς νά φτιάξουμε και ταυτόχρονα νά καταστρέψουμε τίς λέξεις. 'Ο σκοπός είναι

νά δημιουργείς μιá γλώσσα με μιá κίνηση, μ' ένα ήχο ή μ' ό,τιδήποτε άλλο και ταυτόχρονα νά τήν καταστρέφεις.

Κ. Θ. Πώς γράφτηκε τó κείμενο τής "Βασίλισσας Βικτόριας" ;

ΟΥΙΛΣΟΝ : Πρώτα είχα κάνει ένα πλάνο : τέσσερις πράξεις και τέσσερα διαφορετικά σκηινικά. 'Ενα πλάνο από τέσσερις εικόνες. 'Υστερα έγραψα αυτές τίς λέξεις κατά κάποιον τρόπο μ' αυτές τίς εικόνες στό μυαλό μου. 'Εγραψα αυτές τίς λέξεις, άλλοτε ακούγοντας κάποιον νά λέει κάτι, άλλοτε καθώς σκεφτόμουνα κάτι. 'Αλλοτε πάλι μπορεί νά καθόμουν και νά 'κανα κάτι άλλο ή μπορεί νά 'κανα ένα σχέδιο και νά ήμουν άφηρημένος, γιατί άργότερα ξαναγύριζα και κοίταζα τó σχέδιο και δέ θυμόμουν ότι τó είχα φτιάξει κ' εκεί που σχεδιάζα, σταματούσα κ' έγραφα κάτι κ' ύστερα ξαναρχίζα νά σχεδιάζω και ξανασταματούσα κ' έγραφα. 'Όλες αυτές τίς λέξεις τίς συναρμολόγησα σ' ένα πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. 'Ισως σέ δυό ή τρείς βδομάδες. 'Εκείνη τήν εποχή ήρθε ό Κρίστοφερ νά μείνει με τήν ομάδα. 'Αρχισε νά ζει μαζί με κ' έντυπωσιάστηκα άπ' τά πράγματα που έκανε με τó λόγο γιατί έμοιαζαν εκπληκτικά μ' αυτά που έκανα κ' εγώ.

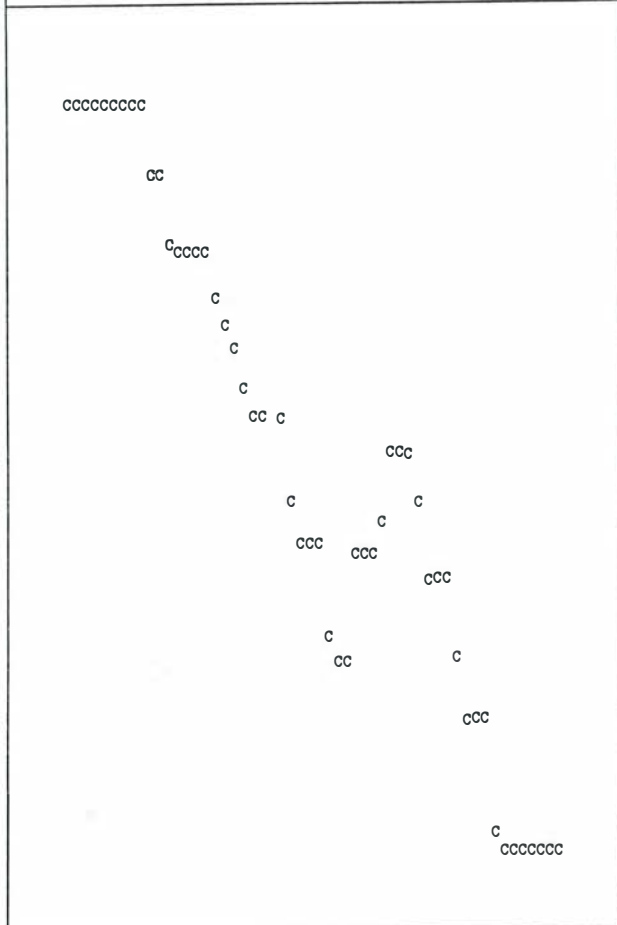
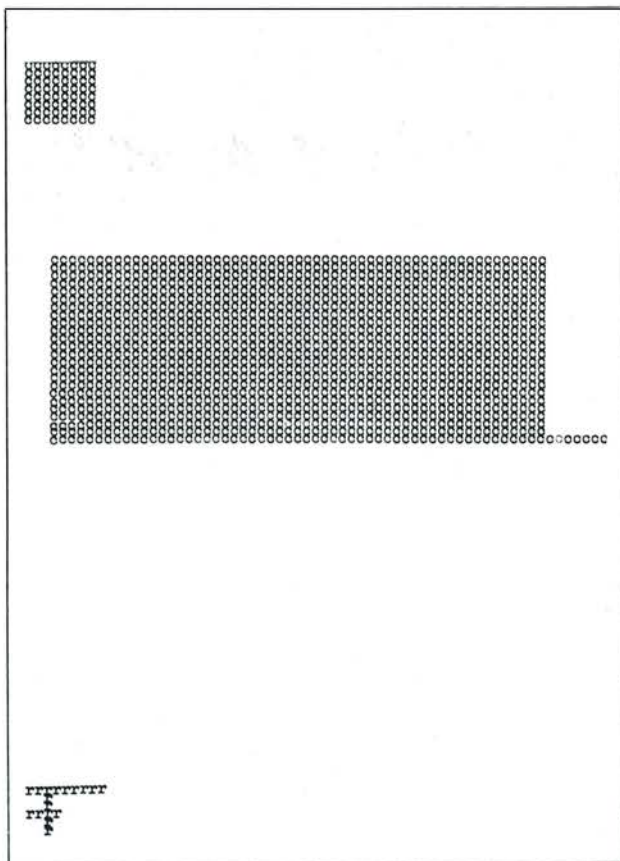
Κ. Θ. Ποιό ήταν τó παρελθόν του Κρίστοφερ όταν ήρθε μαζί σας;

ΟΥΙΛΣΟΝ : 'Ο Κρίστοφερ έμενε στό Μπρούκλιν τής Νέας 'Υόρκης. 'Η κατάστασή του λέγεται α υ τ ι σ τ ι κ ή κι αυτό σημαίνει ότι όνειρεύεται διαρκώς όντας σ' έγρηγορηση, ότι έχει τήν έμμομη ιδέα του όνειρου (1). 'Εχει πάει σέ ειδικά σχολεία. Κάποτε ήταν σ' ένα ειδικό σχολείο που λέγεται "Monastery School". 'Εκείνη τήν εποχή υπήρχαν εκεί άνθρωποι που δούλευαν με τήν κίνηση. 'Εκαναν στά παιδιά διάφορες ασκήσεις βασισμένες στην άρχή ότι, όταν κανείς δέ μπορεί νά κάνει τίς κανονικές σωματικές κινήσεις, τότε ή λειτουργία του μυαλού συναντά εμπόδια. Πράγμα που ξεκινά άπ' τίς γνωστές αντίληψεις για τή σχέση μυαλού και σώματος. 'Ετσι ό Κρίστοφερ έκανε πολλές ασκήσεις για νά μάθει νά κινεί τó σώμα του "κανονικά", ώστε και τó μυαλό του νά λειτουργήσει "κανονικά", δηλαδή σάν τó δικό μας. Πράγμα που είναι άδύνατο φυσικά.

Κ. Θ. Πώς γνώρισες τόν Κρίστοφερ;

ΟΥΙΛΣΟΝ : 'Ακουσα μιá μαγνητοταινία που είχε φτιάξει και μου έκανε έντύπωση ό τρόπος που χρησιμοποιούσε τίς λέξεις. Αυτό που έκανε συμπίπτανε με πράγματα που έκανα κ' εγώ εκείνη τήν εποχή. Ζήτησα νά τόν συναντήσω. Τηλε-

(1) Σκόπισμα ό Οδύσσειον άποφεύγει τόν έπιστημονικό όρισμό του ατισμού.



φώνησα στη μητέρα του και τόν ζήτησα. Μοῦ εἶπε ὅτι ὁ Κρίσ ἦταν στὸ σχολεῖο. Τῆς εἶπα ἂν θέλει νὰ τὸν φέρει στὸ θέατρο. Ἐκείνη μοῦ εἶπε ὅτι τοῦ Κρίσ δὲν τοῦ ἀρέσει νὰ πηγαίνει στὸ θέατρο. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ παίζαμε τὸ ἐντεκάωρο ἔργο. Ἦταν ἓνα σωπηλὸ ἔργο μὲ λίγες λέξεις. Τελικά ὁ Κρίσ ἤρθε. Κ' εἶχε μιὰ καταπληκτικὴ ἐπικοινωνία μὲ τὸ θέαμα. Ἡ μητέρα του μοῦ εἶπε ὅτι ἡ ἴδια ἀναγνώρισε στὰ λίγα λόγια ποὺ λέγονταν στὴν παράσταση τὸν τρόπο ὀμιλίας τοῦ Κρίσ. Ζήτησα ἀπ' τὸν Κρίσ νὰ μείνει μαζί μας. Κατευθεῖαν μπόρεσε νὰ μιλήσει τὴ γλώσσα τοῦ θεάματος. Γιατὶ ἀντιμετωπίζει τὴ γλώσσα σὰ γεωμετρία, σὰ δομὴ μέσα στὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο, κι ὄχι σὰ λογοτεχνικὴ δομὴ (2). Τὸ μυαλό του εἶναι ἔτσι ἀναπτυγμένο ὥστε νὰ συγκρατεῖ δομὲς κινήσεων καὶ δομὲς ἤχων. Μπορεῖ καὶ συγκρατεῖ ἕναν ἄπειρο ἀριθμὸ μοτίβων ποὺ ἐμεῖς δὲ συγκρατοῦμε. Ἄς ποῦμε τώρα, καθὼς ἐγὼ μιλῶ, ἔσυ λές μμ μμ μμ, συγκατανέβεις μὲ τὸ κεφάλι, τὸ χέρι σου τρέχει πάνω στὸ χαρτί, ἀνοικοκλείνεις τὰ μάτια, τὰ κινεῖς ἀπὸ τὸ πρόσωπό μου στὸ χαρτί. Ὑπάρχουν πάμπολλες κινήσεις ποὺ γίνονται καὶ δὲν τίς προσέχουμε γιατί εἰμαστε συγκεντρωμένοι σ' ἓνα μόνο κανάλι ἐπικοινωνίας καὶ χάνουμε τὰ ὑπόλοιπα. Ὁ Κρίσ ἀντίθετα ἀντιλαμβάνεται ὅλ' αὐτὰ τὰ δευτερεύοντα καὶ τὰ ἐντυπώνεται σὰ μιὰ σειρά ἀπὸ μοτίβα. Θυμᾶται ἀπίστευτα πράγματα. Μπορεῖ νὰ ξαναγυρίσει σὲ κάτι ποὺ γινόταν ὅταν ἦταν τεσσάρω χρονῶ, μπορεῖ π.χ. νὰ θυμηθεῖ ἓνα γεῦμα μὲ τοὺς γονεῖς του καὶ νὰ περιγράψει μὲ κάθε λεπτομέρεια τίς κινήσεις τῆς μητέρας του ἢ τὴ θέση τῶν πιάτων στὸ τραπέζι. Ἄν τώρα ἔρριχνα αὐτὰ τὰ μοτίβα κάτω ἀσφαλῶς θὰ μοῦ ἔπαιρνε πολλὴ ὥρα νὰ τὰ μετρήσω καθὼς θὰ ἦταν ἔτσι μπερδεμένα. Ὅμως ὁ Κρίσ θὰ τὰ μετροῦσε ἀστραπιαῖα γιατί λογαριάζει μὲ ὀπτικά μοτίβα. Κι ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἔχει αὐτὲς τίς εἰδικὲς ἱκανότητες, ἡ κοινωνία τοῦ ἔχει κολλήσει μιὰ ἐτικέτα καὶ δὲν τὸν δέχεται, τὸν κλείνει σὲ εἰδικὰ σχολεῖα γιὰ νὰ τοῦ ἀλλάξει τὸ μηχανισμό τῆς σκέψης του. Ὁ Κρίστοφερ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι δάσκαλός μας. Ἄντι νὰ ζεῖ κλεισμένος σὲ ἰδρύματα, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι στὸ πανεπιστήμιο καὶ νὰ κάνει μαθήματα γλώσσας.

Κ. Θ. Ἄπο μιὰ πλευρὰ ἔχεις δίκιο σ' αὐτὸ ποὺ λές. Γιατὶ ἡ γλώσσα τοῦ Κρίστοφερ εἶναι μιὰ ἄλλη γλώσσα. Ἐνὰς διαφορετικὸς κώδικας ποὺ λειτουργεῖ μὲ τίς δικές του νομοτέλειες. Μειωηφικὸς καὶ γι' αὐτὸ περιθωρικὸς καὶ γι' αὐτὸ καταδικασμένος σ' ἐξόντωση ἀπ' τὸν ἐπίσημο κώδικα. Αὐτὸ ἀκριβῶς ποὺ βρίσκω πιὸ ἐκπληκτικὸ στὸ "Γράμμα γιὰ τὴ Βασίλισσα Βικτώρια" εἶναι ὅτι δίνεται ἡ ἐλευθερία στὸν Κρίστοφερ νὰ ἀναγγεῖλει δημόσια τὸν κώδικά του κι ἀκόμη περισσότερο νὰ τὸν ἐπικοινωνήσει. Βέβαια, ὅπως εἶναι φυσικό, τὸ κοινὸ, ποὺ στὸ μεγαλύτερο μέρος του ἀνήκει στὸν ἐπίσημο κώδικα, ἀντιστέκεται στὴ γλώσσα τοῦ Κρίστοφερ, τὴ χαρακτηρίζει ὑπανάπτυκτη ἢ ἀνόητη.

ΟΥΙΑΣΟΝ : Μὰ ἡ γλώσσα του δὲν εἶναι ἀνόητη οὔτε παράλογη. Δὲν εἶναι αὐθαίρετη. Ἀντίθετα εἶναι ὀρθολογιστικὴ. Μὲ τὸ δικό της τρόπο βέβαια. Ἄν καταγράψεις σὲ μιὰ μαγνητοταινία τὴν ὀμιλία τοῦ Κρίστοφερ καὶ μετὰ τὴν ἀπομαγνητοφωνήσεις θὰ παρατηρήσεις ξαφνικὰ ὅτι ἡ δομὴ τῶν λέξεων εἶναι ἐντελῶς γεωμετρικὴ. Μιὰ τέλεια γεωμετρία. Μπορεῖ π.χ. νὰ λέει : "αὐτὸς αὐτὸς πάει, αὐτὸς πάει αὐτὸς αὐτὸς πάει πάει αὐτὸς πάει". Ὑπάρχει ἓνα σχῆμα α-α-β-α-β-α-β-β-α-β.

(2) Αὐτὸ δὲν εἶναι βέβαια χαρακτηριστικὸ ὅλων τῶν αὐτιστικῶν παιδιῶν.

←
 Δυὸ ποιήματα γραφομηχανῆς τοῦ Κρίστοφερ Νόουλς. Τὰ ποιήματα αὐτὰ ἀπαιτοῦν μιὰ διαφορετικὴ ἀνάγνωση ἀπ' ὅτι αὐτὸ ποὺ παραδοσιακὰ ὀνομάζουμε ποίηση. Τὰ γράμματα ἀπομονώνονται, δὲν ἐντάσσονται στὶς κωδικοποιημένες σημαντικὲς δομὲς τῶν λέξεων. Χρησιμοποιοῦνται σὰ μονάδες χώρου καὶ ρυθμοῦ. Ὁ γραπτὸς λόγος τοῦ Κρίστοφερ Νόουλς λειτουργεῖ μὲ τοὺς ἴδιους κανόνες, ὅπως κι ὁ προφορικὸς του λόγος : ἐπανάληψη κι ἀσὺρρητη γεωμετρία. Ἡ χρῆση αὐτῆ τοῦ λόγου, ἔχει κοινὰ σημεῖα μὲ τίς μεθόδους ὀριζμένων μεγάλων καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, π.χ. οἱ πειραματισμοὶ τῶν ντανταϊστῶν πάνω στὸ λόγο, ἢ ἡ πρόσφατη *benquage art*

Στό μυαλό του ή λέξη SOMETHING μπορεί να εξελιχθεί έτσι :

SOMETHING
SOMETHIN
SOMETHI
SOMETH
SOMET
SOME
SOM
SO
S

Και μπορεί να κάνει ατέλειωτους γεωμετρικούς συνδυασμούς έπειτα πάνω σ' αυτή τη λέξη. Π.χ.

S S S S S S S S S S	ή S
O O O O O O O O O O	OS
M M M M M M M M M M	MOS
E E E E E E E E E E	EMOS
T T T T T T T T T T	TEMOS
H H H H H H H H H H	HTEMOS
I I I I I I I I I I	IHTEMOS
N N N N N N N N N N	NIHTEMOS
G G G G G G G G G G	GNIHTEMOS

*Όλα αυτά τὰ κάνει με μεγάλη ταχύτητα, αὐθόρμητα, μιλώντας. Τὸ μυαλό του λειτουργεῖ με δομές μαθηματικές και συχνά ἀφηρημένες. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὁ τρόπος πού ὁ Κρίστοφερ χειρίζεται τὴ γλώσσα μοιάζει με μουσική.

Κ. Θ. : 'Η ἔρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν στὸ " Γράμμα γιὰ τὴ Βασίλισσα Βικτώρια " δίνει τὴν αἰσθησι μᾶς μηχανικῆς μαθηματικῆς ἐπανάληψης. 'Η Σέρυλ Σάττον κ' ἡ Σίντυ Λούμπαρ παίζοντας μοιάζουν νὰ ξαναπερνᾶνε μ' ἀπόλυτη ἀκρίβεια ἓνα κείμενο, χωρὶς ὅμως τὴν παραμικρὴ συμμετοχὴ στὸ νόημα τῶν φράσεων πού λένε, σὰν αὐτὰ πού λένε, νὰ εἶναι γραμμὲς καὶ σημεῖα κι ὄχι λέξεις.

ΟΥΙΑΣΟΝ : Τὸ " Γράμμα γιὰ τὴ Βασίλισσα Βικτώρια " εἶναι κάτι πού συναρμολογήσαμε πολὺ γρήγορα κ' ὕστερα ἀρχίσαμε νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνουμε καὶ νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνουμε καὶ νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνουμε καὶ προσπαθοῦσαμε νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνουμε σχεδὸν με τὸν ἴδιο τρόπο κάθε φορὰ. 'Η Σίντυ καὶ ἡ Σέρυλ ἔχουν παίξει τὴν πρώτη πράξη ἀμέτρητες φορὲς τώρα, ἔτσι πού οἱ διάλογοι εἶναι ἐντελῶς αὐτοματικοί. Κι ἀκόμα ὑπάρχει μιὰ ἀπομάκρυνση δική τους ἀπ' αὐτοὺς τοὺς διαλόγους. Καὶ μερικὲς φορὲς φαίνεται πιὸ καθαρά τι ζεῖ ἡ Σίντυ ἢ ἡ Σέρυλ τὴν ὥρα πού μιλοῦν, φαίνονται πιὸ καθαρά ἄλλα πράγματα κι ὄχι μονάχα αὐτὰ πού λέν οἱ λέξεις. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι πολὺ συχνὰ δὲ βλέπουμε τίποτα πέρα ἀπ' τὶς λέξεις γιατί οἱ λέξεις μᾶς μπλοκάρουν. 'Η σκέψη μας ἔχει μπλοκαριστῆ ἀπ' τὶς λέξεις.

Κ. Θ. : "Ὁμως ἐνῶ ὅλα ἔδιναν τὴν ἐντύπωση μᾶς αὐστηρὰ καθορισμένης ἐπανάληψης, μόνο ὁ Κρίστοφερ, ἰδιαιτέρως στὰ κομμάτια μαζί σου, φαινόταν ὅτι συμπεριφέρεται αὐθόρμητα. 'Υπῆρχε αὐτοσχεδιασμός στὴ διάρκειά τῆς παράστασης, στὰ κομμάτια ὅπου ἦσαν μαζί;

ΟΥΙΑΣΟΝ : Στὸ " διάλειμμα " ἀλλάζουμε συχνὰ ρόλους. Γίνεται ἐκεῖνος ἐγώ, κ' ἐγώ ἐκεῖνος. " Ἄλλοτε εἶμαι ἐγώ ἐπιθετικὸς κι ἄλλοτε εἶναι ἐκεῖνος ἐπιθετικὸς. Στὴν πραγματικότητα ὅμως ὅλα στὸ ἔργο εἶναι ἐπανάληψη. 'Η μορφή αὐτὴ τῆς παράστασης ἔχει παγιωθῆ μετὰ ἀπὸ ἀμέτρητες ἐπανάληψεις. " Ὅλα ἔχουν ὡς τὴν τελευταία λεπτομέρεια καθοριστῆ. 'Ο ρόλος τοῦ Κρίσ δὲν αὐτοσχεδιάζεται, εἶναι κι αὐτὸς ἐπανάληψη. Μόνο πού ἡ ἐπανάληψη τοῦ Κρίστοφερ εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ δική μας. 'Η δική του ἐπανάληψη εἶναι αὐθόρμητη. Τὴν κάνει αὐθόρμητα. Εἶναι μέσα στὴν καθημερινή του συμπεριφορά, μέσα στὴν ὁμιλία του. Καὶ στὴ σκηνὴ ἀκόμα δὲν παύει νὰ εἶναι κάτι τὸ αὐθεντικὸ. Γι' αὐτὸ δίνει τὴν αἰσθησι τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ χωρὶς στὴν πραγματικὴ νὰ εἶναι.



Κλείνοντας αὐτὴ τὴ συζήτηση δίνουμε ἓνα δεῖγμα ὁμιλίας τοῦ Κρίστοφερ Νόουλς. Εἶναι ἓνα του κομμάτι προφορικοῦ

λόγου, πού ἔχει ὁ ἴδιος μαγνητοφωνήσει καὶ πού ἔχει ὀλοκλήρη ἐνσωματωθεῖ στὸ σενάριο τῆς παράστασης :

ΜΠΟΡΕΙ ΔΕΝ ΞΕΡΩ ΤΙΣ ΛΕΞΕΙΣ ΔΕ ΜΠΟΡΩ ΝΑ ΤΙΣ ΠΩ
ΓΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΟ
ΚΑΙ Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΜΙΛΑ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ
ΚΑΙ Η ΤΑΙΝΙΑ ΕΙΝΑΙ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ
ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΟ
ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΕΙΝΑΙ ΠΟΛΥ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΜΠΟΡΕΙ
ΝΑ ΚΑΝΕΙ ΤΟ ΧΟΡΟ
ΝΑ ΚΑΝΕΙ ΤΟ ΧΟΡΟ ΛΙΓΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΧΟΡΕΥΕΙ ΓΥΡΩ ΓΥΡΩ ΣΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΠΕΡΙΤΑΤΑ ΓΥΡΩ ΓΥΡΩ ΣΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΤΡΕΧΕΙ ΓΥΡΩ ΓΥΡΩ ΣΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ
ΓΥΡΩ ΑΠ ΤΑ ΣΠΙΤΙΑ
ΣΠΙΤΙΑ " Η ΔΕΝΤΡΑ
ΗΠΕΔΑ
ΝΑΙ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΓΙΑΤΙ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΠΟΛΥ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΩΡΑΙΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΧΟΡΕΥΕΙ ΓΥΡΩ ΓΥΡΩ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΧΟΡΕΥΕΙ ΓΥΡΩ ΓΥΡΩ ΣΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ ΓΙΑΤΙ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΚΑΙ ΧΟΡΕΥΕ ΓΥΡΩ ΓΥΡΩ ΠΟΛΥ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ
ΩΡΑΙΟ
ΤΟΣΟ ΩΡΑΙΟ
ΤΟΣΟ ΠΟΛΥ ΩΡΑΙΟ
ΚΑΤΩ ΩΡΑΙΟ
ΩΡΑΙΟΣ ΧΟΡΕΥΤΗΣ
ΚΑΤΩ ΩΡΑΙΟ
ΕΤΣΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΕΚΑΝΕ ΤΟ ΧΟΡΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΚΑΝΕΙ ΤΟ ΧΟΡΟ
ΕΤΣΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΓΙΑΤΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ
ΩΡΑΙΟ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΚΑΙ ΧΟΡΕΥΕ ΓΥΡΩ ΓΥΡΩ
ΕΤΣΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ
ΧΟΡΕΥΩ ΧΟΡΕΥΕ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΕΤΣΙ Η ΕΥΤΥΧΙΑ ΗΤΑΝ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΧΟΡΕΥΕ ΠΟΛΥ
ΧΟΡΕΥΩ ΧΟΡΕΥΩ
ΧΟΡΕΥΕ ΚΑΙ ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ
ΠΕΤΑ ΤΟ "Χ" ΑΠ ΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ
ΚΑΙ ΠΡΟΣΘΕΣΕ ΤΟ "ΟΝΤΑΣ"
ΥΣΤΕΡΑ ΣΗΚΩΣΕ ΣΗΚΩΣΕ ΣΗΚΩΣΕ ΤΟ ΧΕΡΙ ΣΟΥ
ΧΟΡΕΥΩ ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΧΟΡΕΥΕ ΠΟΛΥ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΧΟΡΕΥΕ ΓΥΡΩ ΑΠ ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ
ΣΗΚΩΝΟΝΤΑΣ ΣΗΚΩΝΟΝΤΑΣ
ΣΗΚΩΝΩ ΤΡΕΧΩ ΤΡΕΧΟΝΤΑΣ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΣΗΚΩΝΩ ΧΟΡΕΥΩ ΤΡΕΧΩ
ΧΟΡΕΥΩ ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ
ΣΗΚΩΝΩ ΣΗΚΩΝΟΝΤΑΣ
ΤΡΕΧΩ ΤΡΕΧΟΝΤΑΣ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΚΑΙ ΧΟΡΕΥΕ ΠΟΛΥ
ΑΛΛΑ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΚΑΙ ΧΟΡΕΥΕ ΠΟΛΥ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΚΑΙ ΧΟΡΕΥΕ ΠΟΛΥ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΠΟΛΥ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΠΟΛΥ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΧΟΡΕΥΕΙ ΠΟΛΥ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΧΟΡΕΥΕΙ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΚΑΛΑ
Ο ΤΖΩΡΤΣ ΑΣΑΕΥ ΕΧΕΙ ΕΝΑ ΜΕΓΑΛΟ ΡΟΛΟΪ
ΛΕΕΙ ΤΙ ΩΡΑ ΕΙΝΑΙ
ΥΠΑΡΧΕΙ ΕΝΑ ΡΟΛΟΪ
ΡΟΛΟΪ ΡΟΛΟΪ ΡΟΛΟΪ ΑΠΟ ΠΑΝΩ
ΚΑΙ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑ ΞΕΡΕΙΣ ΟΤΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑ ΞΕΡΕΙΣ ΟΤΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΧΟΡΕΥΕΙ ΠΟΛΥ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΠΟΛΥ ΩΡΑΙΟ
ΨΗΛΑ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ
ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΜΠΟΥΜ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΩΡΑΙΟ
ΝΑΙ ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ ΗΤΑΝ ΑΝΟΙΧΤΟ ΚΑΦΕΤΙ
ΚΑΤΩ ΣΑΝ ΚΙΤΡΙΝΟ
ΚΑΤΙ ΤΕΤΟΙΟ
ΚΑΦΕΤΙ ΚΑΤΩ ΣΑΝ ΚΙΤΡΙΝΟ

ΔΟΥΛΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΟΝ ΟΥΪΛΣΟΝ

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΗ ΛΟΥΜΠΑΡ ΚΑΙ ΤΗ ΣΑΤΤΟΝ

ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ και ΜΑΡΙΑΣ ΚΛΩΝΑΡΗ

ΜΑΡΙΑ ΚΛΩΝΑΡΗ: Σίντυ, πότε άρχισες να δουλεύεις με τη Byrd Hoffmann School of Byrds;

ΣΙΝΤΥ ΛΟΥΜΠΑΡ: Πριν από πέντε χρόνια, όταν ήμουν στο γυμνάσιο. Γίνονταν τότε έργαστήρια για έφηβους. Τις καθημερινές πήγαινα σχολείο και το Σάββατο το απόγευμα πήγαινα στο στούντιο της ομάδας, όπου για μερικές ώρες κάναμε ασκήσεις κίνησης. Δέ δουλεύαμε πολύ πάνω στον ήχο ή το λόγο. Ύπηρχε λίγη μουσική, κάναμε και χορό, αλλά κυρίως κάναμε σωματική κίνηση. Σιγά σιγά άρχισαμε να έτοιμάζουμε τη "Ζωή κ' εποχή του Ζίγκμουντ Φρόυντ". Αυτό ήταν το πρώτο θέαμα του Μπόμπ Ουίλσον όπου πήρα μέρος. "Υστερα πήγα στο κολλέγιο για δυό μήνες.

Μ.Κ.: Για να σπουδάσεις τί;

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ: Φιλοσοφία. Ήταν ένα είδος πειραματικό κολλέγιο, αλλά το βαριόμουν. Δέν έβρισκα τίποτα ένδιαφέρον να κάνω εκεί. Σε μία περίοδο ανεξάρτητης μελέτης που είχαμε, έφυγα και πήγα στην Άιοβα όπου ο Μπόμπ έκανε έργαστήρια. Αρχιζε τότε το "Βλέμμα του Κουφού" βασισμένο σε ιδέες που είχε από πριν και που είχαν άρχισει να ξεκαθαρίζουν. Στην Άιοβα συναντήσαμε και αρκετούς ανθρώπους που δουλεύουν τώρα μαζί μας. Ή Σέρυλ Σάττον είναι ένας άπ' αυτούς. "Ολ' αυτά ήταν τόσο πιο ένδιαφέροντα για μένα άπ' τό να πηγαίνα στο Κολλέγιο, που άποφάσισα να τό παρατήσω. Έτσι γύρισα στη Νέα Υόρκη και συνέχισα να δουλεύω με τό Μπόμπ, με διακοπές έδω και κεί, για πέντε χρόνια.

Μ.Κ.: Σέρυλ, έσύ τί έκανες πριν άρχισεις να δουλεύεις με τον Ουίλσον;

ΣΕΡΥΛ ΣΑΤΤΟΝ: Μικρή, είχα κάνει χορό και τραγούδι. Άργότερα σπούδασα ήθοποιία για τρία χρόνια σε μία σχολή, αλλά δέν έβρισκα τά μαθήματα ίκανοποιητικά. Στά τρία χρόνια που κράτησε ή φοίτησή μου πήρα μέρος σε τρία θεάματα. Όταν ήρθε στην Άιοβα ο Μπόμπ, δούλευα με μία ομάδα μικτών μέσων. Αυτή ή ομάδα κάλεσε τό Μπόμπ να 'ρθεί και να παρουσιάσει τό "Βλέμμα του Κουφού". Άργότερα πήγα στη Νέα Υόρκη και πήρα μέρος στά έργαστήρια. Μου άρεσε ή δουλειά και έμεινα.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ: Μία από τις πιο ένδιαφέρουσες αντίληψεις του Μπόμπ Ουίλσον είναι ο τρόπος που αντιμετωπίζει τον επαγγελματισμό στο θέατρο. Κρατώντας τά θετικά στοιχεία του επαγγελματισμού που είναι ή υπευθυνότητα, ή προσήλωση κ' ή άποτελεσματικότητα της δουλειάς, καταργεί τά άρνητικά στοιχεία που είναι οι άρτηρισκλήρωμένες "μέθοδοι" ήθοποιίας (ή αντίληψη γενικά ότι για να θεωρείσαι επαγγελματίας ήθοποιός πρέπει να 'χεις ύποστει μία άναγνωρισμένη εκπαίδευση και να 'χεις άποκτήσει ένα δίπλωμα κ.λπ.) και τό σύστημα της εκ των άνω έπιλογής (είσαγωγικές εξετάσεις, μύθος του "ταλέντου" που είναι έννοια εξαιρετικά συζητισίμη δεδομένου ότι στο θέατρο είναι κατά κανόνα ή μωλοποίηση των ιδανικών του ά ή τό β' συστήματος ήθοποιίας και τίποτα παραπάνω).

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ: Πολύ σωστή παρατήρηση. Πάνω σ' αυτό θέλω να πώ, πώς συχνά άποκαλούν την ομάδα μας "έρασι-τεχνική", άκριβώς γιατί οι πιο πολλοί από μās δέν έχουν πάρει "επαγγελματική" εκπαίδευση σε δραματικές σχολές και γιατί προερχόμαστε από κάθε είδους επαγγέλματα.

Μ.Κ.: Όμως ή παρουσία σας στη σκηνή είναι άποτελεσματική κι αυτό είναι τό μόνο άληθινό κριτήριο.

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ: Και κάτι άκόμα: κάποιον σάν τον Κρίστοφερ Νόουλς ή σάν έμένα ποτέ δέν θά τον δέχονταν σε μία

δραματική σχολή, γιατί δέ συγκεντρώνουμε αυτά που οι δραματικές σχολές θεωρούν "προσόντα".

Σ. ΣΑΤΤΟΝ: Ή άποψη του Μπόμπ είναι ότι οι άνθρωποι είναι ένδιαφέροντες όπως είναι κι ότι δέν είναι άπαραίτητο να τους φουσκώσει κανείς μ' άέρα, να τους πουδράρει και να τους στιλβώσει για να γυαλίζουν.

Μ.Κ.: Άπ' ότι ξέρω, ένα από τά βασικά μαθήματα στη "Byrd Hoffmann School of Byrds" είναι ο έλεύθερος χορός: ο καθένας άναζητά τό χορό του, άναπτύσσει κ' έμβαθύνει τις κινήσεις που πιο πολύ τον ένδιαφέρουν — όπως π.χ. ο Άντυ ντέ Γκρόουτ με την περιστροφή — αντί να είναι ύποχρεωμένος ν' άποστηθίζει σχήματα από κωδικοποιημένους χορούς. Τί δυνατότητες δίνει σε σās σάν ήθοποιούς και σάν ανθρώπους μια τέτοια έρευνα;

Σ. ΣΑΤΤΟΝ: Ή "Byrd Hoffmann School" σου δίνει άκριβώς τις δυνατότητα ν' άναζητήσεις και να βρείς την αλήθεια σου, τη δικιά σου γλώσσα. Γι' αυτό, από την προσωπική μου πείρα, πιστεύω ότι προσφέρει την καλύτερη εκπαίδευση για ένα ήθοποιό, ή ένα χορευτή, ή ένα τραγουδιστή, ή ένα φορηγατζή, ή ένα ποδηλάτη, ή ένα μάγειρα, ή ένα τεχνικό της τηλεόρασης ή μια νοικοκυρά. Οι πιο πολλοί άνθρωποι πιστεύουν ότι ένα μέσο άτομο δέ μπορεί να είναι ήθοποιός. Διαφωνώ, γιατί πιστεύω ότι κάθε άτομο κάνει μια προσπάθεια να βρεί την αλήθεια του. Άκόμα κ' ένας έξπρεσιονιστής που ζωγραφίζει ένα μήλο σάν κουτί άναζητά την αλήθεια του. Κ' ή ήθοποιία είναι ένας άπ' τους πιο όλικούς κι άμεσους τρόπους να τη βρεί κανένας. Ή ήθοποιία όμως όχι όπως τη βρίσκουμε στο συμβατικό θέατρο. Έκει κατευθύνεται άποκλειστικά άπ' αυτό που 'χει πέραση, άπ' αυτό που εύκολα άρσει στον κόσμο.

Κ.Θ.: Σχετικά με τη λεγόμενη "διδασκαλία" των ρόλων. Ο Μπόμπ Ουίλσον λέει: "Δέ μπορώ να δείξω στη Σέρυλ πώς να τραγουδά, δέ μπορώ να δείξω στη Σίντυ πώς να κάθεται. Δέν ξέρω. Αυτά τά βρίσκουν μόνες τους και τό ίδιο ισχύει και για τους ύπόλοιπους της ομάδας". Σάν κατευθυντήρια γραμμή, πιστεύω ότι αυτή ή φράση συνοψίζει την αντίληψη του Μπόμπ για την ήθοποιία. Σε σās, αυτή ή παράτρηση να βρείτε μόνες σας τις κινήσεις, τη φωνή, τις στάσεις των προσώπων που ύποδέστε προκαλεί μίπως προβλήματα;

Σ. ΣΑΤΤΟΝ: Όταν πρωτοπήρα μέρος σε παράσταση του Μπόμπ άισθανόμουν πολύ άμήχανη και νευρική σχετικά με τά όσα έπρεπε να κάνω, γιατί ο Μπόμπ δέν έλεγε σχεδόν τίποτα. Δέ συζητούσε τά πρόσωπα ή τά νοήματα. Δέν έδινε καμιά άπολύτως "ψυχολογική" οδηγία. Βγήκα λοιπόν στη σκηνή και έκανα ότι μου είχε άναθεθεί π.χ. να μείνω άκίνητη στο τάδε σημείο για τόση ώρα, να κάνω όρισμένες κινήσεις εξαιρετικά άργά κ.λπ. Άργότερα αντίληφθηκα πώς ήταν ή πιο παράξενη έμπειρία που είχα μέχρι τότε. Ήταν ή καλύτερη εκπαίδευση που είχα πάρει μέχρι τότε.

Μ.Κ.: Θα μπορούσατε να μās μιλήσετε για τη δημιουργική πορεία που όδήγησε στο "Γράμμα για τη Βασίλισσα Βικτώρια"; Ή παράσταση είναι μία σύνθεση από άυστηρά όργανωμένα στοιχεία, όπως ή μουσική, οι εικόνες, τό λεκτικό σενάριο, οι κινήσεις. Με τί σειρά δουλέψατε πάνω στο καθένα άπ' αυτά τά στοιχεία και σε τί έκταση ήταν προκαθορισμένα, πριν άρχίσετε να κάνετε πρόβες πάνω σ' αυτά;

Κ.Θ.: Άς μιλήσουμε για την κίνηση πρώτα. Άρχίσατε άπ' την κίνηση;

Σ. ΣΑΤΤΟΝ: Όχι άκριβώς. Με την κίνηση είχαμε δουλέψει πολύ, παλιότερα. Στο "Γράμμα για τη Βασίλισσα Βικτώ-

ρια” άρχισαμε με τά λόγια. “Οχι όμως αυτά τά λόγια που υπάρχουν τώρα. Κάναμε ένα εργαστήρι πολύ έλεύθερο. Τά λόγια ήταν κάτι τό καινούριο. Δοκιμαζόμασταν σ’ αυτό. Παίρναμε π.χ. ένα σύνολο από λέξεις και προσπαθούσαμε νά φτιάξουμε κάτι χωρίς νά προσπαθούμε νά παίξουμε κάτι τό συγκεκριμένο. Κάναμε διάφορες άσκήσεις. Δουλεύαμε με τίς λέξεις με τόν τρόπο που παλιότερα είχαμε δουλέψει με τίς κινήσεις.

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ: Έκεινή τήν εποχή ό Μπόμπ έγραφε τούτο τό θέαμα. Άρχισαμε λοιπόν σιγά σιγά όλο και περισσότερο νά δουλεύουμε με τούτες τίς λέξεις, ώσπου σιγά σιγά τό κείμενο και οι ήχοι σταθεροποιήθηκαν στό μυαλό του Μπόμπ.

Κ.Θ. : Και ή κίνηση;

Σ. ΣΑΤΤΟΝ: Μερικές από τίς κινήσεις ήρθαν με τίς λέξεις. Άλλα κομμάτια σταθεροποιήθηκαν άφου όί ρόλοι είχαν λίγο πολύ άνατεθεί σέ συγκεκριμένα άτομα.

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ: Δοκιμάσαμε πολλά διαφορετικά πράγματα πριν σταθεροποιηθούν αυτά που ύπήρχαν στην παράσταση. Π.χ. ήταν φορές που λέγαμε ό καθένας με τή σειρά του τό ίδιο κομμάτι, άλλοτε πολλά άτομα διάβαζαν τό κείμενο ταυτόχρονα, καμιά φορά μās ζητιόταν νά γράψουμε κάτι, ένα γεωμετρικό μοτίβο με τίς λέξεις ή νά πούμε ένα τραγούδι. Στά εργαστήρια γίνονταν κάθε είδους πράγματα που τελικά δέν κρατήθηκαν στό έργο, αλλά τό έργο έχει προκύψει άκριβώς άπ’ αυτά.

Κ.Θ. : Πότε άρχισατε νά δουλεύετε με τή μουσική;

Σ. ΣΑΤΤΟΝ: ‘Ο συνθέτης Άλαν Λούντ είχε δει τό έργο σ’ ένα πολύ άπροχώρητο στάδιο στη Νέα Υόρκη κι όταν είμασταν στη Βρυζιλία, όπου παρουσιάζαμε ένα άλλο έργο και ταυτόχρονα κάναμε πρόβες σέ τούτο, μās έστειλε λίγη από τή μουσική. Στό Σπολέτο, όπου παίξαμε γιά πρώτη φορά τό “Γράμμα”, πήραμε όλη τή μουσική. Κάναμε πρόβες ένα μήνα συγχρονίζοντάς τήν με τήν παράσταση.

Κ.Θ. : Άκούγοντας τή μουσική φαντάστηκα ότι είχε γίνει μιá πολύ στενή συνεργασία ανάμεσα σέ σās και τό συνθέτη. Τό ταίριασμα δράσης, εικόνας, λέξης και μουσικής ήταν έκπληκτικό.

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ: Και σέ μās φαίνεται καταπληκτικό πώς ένώ ό συνθέτης έγραψε τή μουσική μόνος του, μακριά από μās, έχοντας παρακολουθήσει μόνο τίς πρώτες πρόβες όπου τίποτα δέν είχε ακόμα σταθεροποιηθεί, αυτή ή μουσική ταιριάζει τόσο τέλεια με τίς λέξεις. Κάθε στίχος του σενάριου ταιριάζει και μ’ ένα μέτρο τής μουσικής.

Μ.Κ. : Θα ‘θελα νά ρωτήσω σχετικά με τό σκηνογράφο Fred Kolonchi πού αναφέρεται στό πρόγραμμα. Ποιός άκριβώς ήταν ό ρόλος του. Μοϋ έκανε έντύπωση ή αναφορά ένός σκηνογράφου έδώ, γιατί ό Ούίλσον χρησιμοποιεί τήν εικόνα σαν τή βασική του γλώσσα. Οι εικόνες είναι μέρος του θέματος, μέρος πρωταρχικό του δράματός του. Ποιά λοιπόν είναι ή συμβολή του σκηνογράφου σ’ αυτή τήν περίπτωση. Άφωρά μίπως μονάχα θέματα κατασκευής;

Σ. ΣΑΤΤΟΝ: Άκριβώς. ‘Ο σκηνογράφος άσχολείται με προβλήματα πρακτικά όπως π.χ. από τί μπορούν νά γίνουν οι κατασκευές, τί υλικά και τί υφάσματα μπορούν νά χρησιμοποιηθούν, κ.λπ.

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ: Και πάλι πολλά από τά σκηνικά που κατα-



→
 Δημόσια συζήτηση του Ούίλσον και των συνεργατών του, τόν περασμένο Δεκέμβρη, στη F.N.A.C, στο Παρίσι. Άνω: ‘Η ήθοποιός Σίντυ Λούμπαρ κι ό δεκαπεντάχρονος Κρίστοφερ Νόουλς, τό αντίστικó παιδί που γνώρω από τήν προσωπικότητά του δομήθηκε τό “Γράμμα”. Κάτω: Τό κοινό τής συζήτησης (με βέλος ή Κατ. Φωμαδάκη) παρακολουθεί άπορροφημένο όσα λέγονται αλλά κινείως τή συμπεριφορά τής ομάδας Ούίλσον που, καταπατώντας τόν ορθόδοξο κώδικα επικοινωνίας κι απαντώντας σιγνά στις ερωτήσεις με τεράστιες σιωπές ή διάφορες πράξεις, κατάφερε νά σπάσει τό φράγμα του λόγου και νά δημιουργήσει, έξω άπ’ τή σκηνή, μιá τεταμένη κι άμεση επαφή

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Μικρές λεπτομέρειες.

Μ.Κ. : Στο κοινωνικό επίπεδο ή συμμετοχή του Κρίστοφερ στο θέαμα ήταν μία μαχητική θά'λεγα χειρονομία. Ήταν ένα έντοπιο-συναισθητικό έγχειρήμα ενσωμάτωσης στο κοινωνικό σύνολο ενός ατόμου που 'χει απορριφθεί απ' το κοινωνικό σύνολο για τις "ανεπάρκειές" του. Πρόκειται για ένα απ' τα πιο προοδευτικά κοινωνικά έγχειρήματα του σύγχρονου θεάτρου. Προκαλεί το θεατή να σκεφτεί, να ξαναεξετάσει τις αντιλήψεις του για ένα θέαμα τόσο επίμαχο όσο η τρέλα...

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Το περιεχόμενο που δίνουμε στην τρέλα σε τούτο τον αιώνα σε τούτη τη χρονική στιγμή και σε τούτο το χρώ.

Κ.Θ. : Κ' ή στάση που υιοθετεί απέναντί της ή κοινωνία.

Σ. ΣΑΤΤΟΝ : Πάρε υπόψη σου και το εκπαιδευτικό σύστημα που τοποθετεί το παιδί σ' ένα ορισμένο στάδιο ανάπτυξης ανάλογα με την ηλικία του. Ο Κρίστοφερ είχε διαφορετική σχολική εκπαίδευση άκριβώς επειδή τον τοποθέτησαν σε ειδικές καταστάσεις εξαιτίας των διαφορών του. Έτσι δεν έχει άποχτησει τις πληροφορίες που 'χει συνήθως ένα παιδί. Έχει όμως ένα άλλο είδος πληροφοριών, που ως πούμε εγώ ποτέ δεν άποχτησα, άκόμα κι αν έχω πιο προχωρημένες έπίσημες γνώσεις απ' ό,τι εκείνος. Δεν έχω τις δικές του δυνατότητες σύλληψης δομών και μοτίβων και όπτικών πληροφοριών. Οί πληροφορίες που έχει ο Κρίστοφερ συγγενεύουν περισσότερο με του Μπόμπι, περισσότερο απ' ό,τι μ' όποιοδήποτε άλλου στην ομάδα.

Μ.Κ. : Πέστε μας, από τότε που άρχισε να συνεργάζεται μαζί σας ο Κρίστοφερ, πριν δηλαδή από έναίμιση χρόνο, μέχρι σήμερα, σε τί έχει αλλάξει στην καθημερινή του συμπεριφορά;

Σ. ΣΑΤΤΟΝ : Τότε ήταν πολύ διαφορετικός, πάρα πολύ ντροπαλός, άποτραβηγμένος στον έαυτό του, κλεισμένος. Τώρα είναι πολύ πιο άνοιχτός απ' ό,τι ήταν τότε. Νομίζω ότι ή δουλειά με την ομάδα του έχει κάνει πολύ καλό. Πιστεύω ότι ο Κρίς ήταν πάντα ένα πολύ ανεξάρτητο άτομο. Μπορεί να 'ταν πάντα κάποιος μαζί του και μπορεί επειδή βρισκόταν πάντα σ' ένα οικογενειακό περιβάλλον να 'δινε την εντύπωση ότι είχε ανάγκη να τον φροντίζουν. Όμως στην πραγματικότητα δεν ήταν έτσι. Θυμάμαι όταν πρωτοήρθε στο στούντιό μας στη Νέα Ύορκη δεν του άρεσε να κυκλοφορεί στην πόλη μόνος του. Κι όταν άργότερα πήγαμε στη Βρυζιλία, στο Σάο Πάολο, όπου ή κίνηση και ή κυκλοφορία είναι πιο δύσκολες από τη Νέα Ύορκη ο Κρίς πήγαινε απ' το θέατρο στο ξενοδοχείο κι απ' το ξενοδοχείο στους χώρους όπου κάναμε πρόβες έντελώς μόνος του.

Μ.Κ. : Μπορεί κ' έχει πρακτικές συναλλαγές με το περιβάλλον του; Μπορεί π.χ. να μεταχειρίζεται χρίματα;

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Βαθμιαία κάνει όλο και περισσότερα τέτοια πράγματα. Όχι όλα, αλλά προχωρεί βαθμιαία, με τίν καιρό.

Σ. ΣΑΤΤΟΝ : Μέχρι τώρα τ' έχει καταφέρει σε κάθε χώρα που πήγαμε όπου δέ μιλούσε τη γλώσσα ή ήξερε μόνο μία-δυό λέξεις. Έχει ένα δικό του ειδικό τρόπο. Μερικές φορές δεν τον καταλαβαίνουν, μερικές φορές είναι δύσκολο, αλλά τις πιο πολλές φορές τ' καταφέρνει μόνος του.

Κ.Θ. : Είναι γνωστό ότι το κύριο χαρακτηριστικό των άπιστικών παιδιών είναι ή άρνησή τους να επικοινωνήσουν με το περιβάλλον, που οδηγεί στην όλική άποκοπή τους απ' την πραγματικότητα. Στο επίπεδο της επικοινωνίας, πόσο προσιτός είναι ο Κρίστοφερ μετά από όλη αυτή την έμπειρία με την ομάδα σας;

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Έξυρτ'ται από το πώς έννοεις την επικοινωνία. Ο τρόπος που επικοινωνούμε έμεις αυτή τη στιγμή, δηλαδή βασικά κουβεντιάζοντες, όχι, δεν είναι ο τρόπος που προτιμά ο Κρίστοφερ. Ίσως άκριβώς επειδή αυτός ο τρόπος δεν τον ενδιαφέρει. Όμως αυτή τη στιγμή, σ' αυτό το δωμάτιο, συμβαίνουν πολλά είδη συζήτησης πέρα από τούτη τη συζήτηση με τ' λόγια.

Κ.Θ. : Σύμφωνοι, ούτ' εγώ πιστεύω ότι αυτός ο διάλογος με τ' λόγια είναι ο πιο σημαντικός απ' όσους συμβαίνουν



Ο Άντυ ντε Γκρούντ, σε μία παραλλαγή του περιστροφικού του χορού, που 'ναι έμπνευσμένη από άσιατικές τεχνικές και συχνά παρομοιάζεται με τόν περίφημο χορό τών περιστρεφόμενων δεοβίσηδων

ΠΕΡΙΣΤΡΟΦΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ

Διεύρυνση της συνείδησης μέσα από την κίνηση
Του ANTY NTE ΓΚΡΟΥΤ

Έδω και τρία χρόνια προσπαθώ να όρίσω και να άποκρυσταλώσω το δικό μου χορό — την πράξη της περιστροφής. Η περιστροφή παρουσιάζει ένδιαφέρον σά μορφή χορού, γιατί είναι, ή μπορεί να είναι συνεχής, χωρίς σταματήματα. Η σπονδυλική στήλη είναι το μέρος του σώματος που την καθοδηγεί. Οί βασικές κινήσεις είναι έξαιρητικά άπλες, παρασύνουν ολόκληρο το σώμα σε μία ένιαία κίνηση. Ξεκινάς από ένα βηματισμό επί τόπου γύρω από τον έαυτό σου, κάπως σά να κάνεις έναν περίπατο χωρίς να ξέρεις πού π'άς. Ύστερα συγκεντρώνεσαι σε ένα συγκεκριμένο σημείο και το μελετάς πολλή ώρα. Ξαναμαθαίνεις να περπατάς. Σά να μ'ην ύπάρχει "μπρός" ή "πίσω". Χωρίς να βρίσκεσαι σε συνάρτηση με κάποιον ή με κάτι. Η έκφραση, το συναίσθημα κ' ή δημιουργία σχέσεων με τη συνηθισμένη έννοια που έχω στην αυτές οί λέξεις, περνούν σε δεύτερο πλάνο. Το πιο σημαντικό είναι ή έμπειρία τής ένέργειας τής κίνησης — ο χορός σά μία γιόγκα όχι άπρόσωπη αλλά προσωπική. Άφέθηκα να παρασυρθώ από την όρμη του στριφογυρίσματος (μία όρμη, ένα ένστικτο που συναντάμε άρκετά συχνά και άρκετά φυσικά σε διάφορους τύπους χορών) και την επέκτεινα. Η περιστροφή, όταν κρατείται πολλή ώρα, γίνεται ένα έκπληκτικό μέσο εύαισθητοποίησης. Οί χωρο-χρονικές σχέσεις και ή φυσιολογική άκουστικο-οπτική αντίληψη μεταβάλλονται. Όραση τριακοσίων έξήντα και τόν ήχος, ίσοροπία. Άκουστική συγκέντρωση. Άκοή που γίνεται με ολόκληρο το σώμα. Κάθε άκουστική παλμική κίνηση έπηρεάζει και την πιο άδιόρατη κίνηση του σώματος. Το πιο ένδιαφέρον είναι να χορεύεις ή πολύ γρήγορα ή πολύ άργά. Και το πέρασμα από τη μία ταχύτητα στην άλλη. Άναδόμηση τής έμπειρίας του χρόνου (μέτρο τής κίνησης). Κινούμενος χρόνος. Χρόνος άνάμνηση. Συγκινησιακός χρόνος. Άντικειμενικός χρόνος. Άκολουθώντας την κατεύθυνση τών δεικτών του ρολογιού. Στην αντίθετη κατεύθυνση απ' αυτούς. Πλανητική κίνηση. Να πετάς. Να πέφτεις. Ένας άνεμοστρόβιλος. Το μάτι τής θύελλας. Μ' άρσει ο κλασικός χορός τών Ίνδιων. Συνδέω την άφαίρεση τών σωματικών λειτουργιών με τς chakras, τούς τροχούς τής δύναμης, τ'ά κέντρα τής ένέργειας. Σκέφτομαι ότι ή πράξη τής περιστροφής άναφέρεται και σ' αυτά τ'ά κέντρα. Άκόμα έχει σχέση, όπως όλοι οί χοροί, με τη διάθεση άνάμεσα στην έγρηγορηση και τόν ύπνο, τη ζωή και τόν όνειρο, τόν συνειδητό και τόν άσυνειδητό. Οί Θιβητιανοί τοποθετούν το μάτι του όνειρου στη βάση του αυχένα πλάι στο κινητικό κέντρο του έγκέφαλου. Μ' ένδιαφέρει ή τελετουργία του χορού κυρίως ο χορός τών τόπων που έχουν διατηρήσει την παράδοση τής περιστροφικής κίνησης όπως ή Περσία και ή Τουρκία, ή Βρυζιλία, τόν Θιβέτ. Μ' ένδιαφέρει να χορεύω με ανθρώπους από διάφορες χώρες — και να μαθαίνω τούς ντόπιους ρυθμούς.

Μετάφραση ΜΑΡΙΑΣ ΚΛΩΝΑΡΗ

αὐτὴ τὴ στιγμή. "Ὅμως ἄς πάρουμε ἓνα παράδειγμα. "Ἄν, ἄς ποῦμε, ρωτοῦσα τὸν Κρίστοφερ πῶς νιώθει ὅταν βρισκείται στὴ σκηνή, πῶς νομίζει ὅτι θὰ μοῦ ἀπαντοῦσε ; Ρωτῶ ἑσένα πὸ τὸν ἔχεις ζήσει, μὴ καὶ ὁ Κρίστοφερ δὲν εἶναι μαζί μας ἰδῶ τώρα.

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Θὰ μπορούσε νὰ ἀπαντήσει μὲ τὴ συμπεριφορά του. Ἄν δηλαδὴ ἐκεῖνη τὴν ὥρα πὸ τὸν ρωτοῦσε, κοίταξε κάτι μέσα στὸ δωμάτιο ἢ ἔκανε κάτι ἄλλο. Θὰ μπορούσε νὰ σοῦ ἀπαντήσει μὲ τὸν τρόπο πὸ θὰ συνέχιζε ἢ πὸ θὰ σταματοῦσε αὐτὸ πὸ θὰ ἔκανε. Γιατὶ ἔχει ἐπίγνωση τῶν λέξεων πὸ ἀκούει καὶ τὶς ἀπαντᾷ μὲ τὸ σῶμα του ἢ μὲ κάποιον ἄλλο τρόπο, ἀντὶ νὰ λέει "λοιπὸν νὰ... ἔτσι κ' ἔτσι αἰσθάνομαι". Ἄν προσπαθήσεις νὰ τὸν παρακολουθήσεις προσεχτικὰ θὰ βρεῖς πάνω του τὴν ἀπάντησι πὸ ζητᾷς.

Σ. ΣΑΤΤΟΝ : Ὅπωςδήποτε δὲν ἐπικοινωνεῖ μὲ τοὺς γνωστούς τρόπους, ἀλλὰ οἱ δικοὶ του τρόποι εἶναι ἀφάνταστα πῶς ἐνδιαφέροντες.

Κ.Θ. : Σκέφτομαι κάτι πὸ ἔχει πεῖ ὁ Bruno Bettelheim μιλώντας γιὰ τὰ αὐτιστικὰ παιδιά, ὅτι ἡ περίεργη συμπεριφορά τους εἶναι μὴ ἀπάντησι στὸν τρόπο πὸ τὰ μεταχειρίζονται, μὴ ἀπάντησι στὸν τρόπο πὸ βλέπουν τὸν κόσμο. Ἄν ὁ κόσμος ἀλλάξει δὲ χρειάζεται πιά νὰ δίνουν τὴν ἴδια ἀπάντησι". Γιὰ τὸν Κρίστοφερ ἀπ' τὴ στιγμή πὸ ἄρχισε νὰ ζεῖ ἀνάμεσά σας ὁ κόσμος ἀλλάξε. Ἡ παρουσία του στὴ σκηνή, κοντὰ σας εἶναι μὴ ἀτράνταχτη ἀπόδειξι.

Μ.Κ. : Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε σὲ σᾶς. Ἡ δουλειὰ μὲ τὸν Οὐίλσον ἔχει ἐπηρέασε τὴ ζωὴ σας ; Ἄν ναι, μὲ τί τρόπο ;

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Μὲ πολλοὺς τρόπους καὶ μὲ ὅλους τοὺς τρόπους.

Κ.Θ. : Μπορεῖς νὰ ἀναφέρεις κάτι συγκεκριμένο;

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Ἐνα παράδειγμα εἶναι ὁ γραφικὸς μου χαρακτήρας.

Μ.Κ. : Τὴν καλλιγραφία τοῦ προγράμματος τὴν ἔχεις κάνει ἐλεύθερα, μὲ τὸ χέρι, ἢ μὲ στένσιλ ;

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Ὅχι. Μὲ τὸ χέρι.

Μ.Κ. : Εἶναι καταπληκτικὸ.

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Πέρσι ἢ πρόπερσι δὲ μπορούσα νὰ γράψω ἔτσι. Προσπαθοῦσα νὰ γράψω προσεχτικὰ, ἀλλὰ δὲ μπορούσα. Αὐτὸς ὁ γραφικὸς χαρακτήρας εἶναι κάτι πὸ βγήκε ἀπὸ τὸ παίξιμο στὸ "Γράμμα γιὰ τὴ Βασίλισσα Βικτώρια". Κάτι πὸ συνέβη μέσα στὸ σῶμα μου ἴσως ἀπ' τὴν ἐμπειρία τοῦ νὰ μὲν ἀκίνητη γιὰ πολλὴ ὥρα.

Κ.Θ. : Τί ἄλλο ;

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἀπαντήσω, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἡ δουλειὰ μὲ τὸ Μπόμπ μ' ἔχει ἐπηρέασε μὲ πολλοὺς τρόπους. Ἡ σκέψι μου ἔχει ἀλλάξει πολὺ. Ἐγὼ σῶμα μου, ἢ συνείδησι τοῦ σώματός μου.

Σ. ΣΑΤΤΟΝ : Ἐνα πράγμα, πὸ ἴσως ὅλοι στὴν ὁμάδα θὰ ἔλεγον, εἶναι ὅτι ἔχουμε ἀποχτήσει ἓναν καινούριον τρόπο ν' ἀντιμετωπίζουμε τὰ πράγματα. Ἴσως μιά πῶ ἀναπτυγμένη ὀπτική αἴσθησι. Κι αὐτὸ νομίζω εἶναι κάτι πὸ δύσκολο ἀποχτιέται. Ἴσως οἱ φωτογράφοι ἢ οἱ κινηματογραφιστὲς τὸ ἀποχοῦν, δὲν ξέρω. Δὲν εἶναι κάτι πὸ περιλαμβάνεται στὴ θεατρικὴ ἐκπαίδευσι, εἶναι κάτι πὸ ἔρχεται μὲ τὸ νὰ εἶσαι μέσα στὸ εἶδος θεάτρου πὸ κάνουμε. Εἶναι ἓνα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τοῦ Μπόμπ πὸ ἔχει μιά πολὺ καθαρὴ αἴσθησι τοῦ τι βλέπει — μιά εἰκόνα ὀλικὴ καὶ ταυτόχρονα ἀποσπασματικὴ. Ὅταν φτιάχνει ἓνα θεατρικὸ κομμάτι ξέρει πάντα πολὺ καθαρὰ τι θέλει. Βλέπει καθαρὰ τὴν ὀργάνωσι μὲσα στὸ χῶρο, τὴν ἰσορροπία καὶ τὴ δομὴ τῆς ἴδιας τῆς εἰκόνας. Αὐτὸ μ' ἔχει βοηθήσει φοβερά. Ἀκόμα καὶ στὴν καθημερινὴ μου ζωὴ. Γιατὶ πιστεύω ὅτι ὅλοι ζοῦμε κατὰ κάποιον τρόπο ὀργανώνοντας τοὺς ἑαυτοὺς μας καὶ ὀργανώνοντας τὰ πράγματα γύρω μας. Ὁ Μπόμπ ἔχει μιά πολὺ δυνατὴ αἴσθησι

τῆς ὀργάνωσις, εἰδικὰ τῆς ὀπτικῆς ὀργάνωσις. Εἶναι δύσκολο νὰ τὸ ἐξηγήσω αὐτὸ, νομίζω ὅμως ὅτι ὅλοι ὅσοι ἔχουν δουλέψει μὲ τὴν ὁμάδα θὰ ἔλεγον τὸ ἴδιο πράγμα. Κ' ἔπειτα, ἂν πάρουμε ὑπόψη ὅτι μέσα στὴν ὁμάδα ὁ καθένας ἔχει διαφορετικὸς στόχους, εἶναι ἀξιοσημείωτο τὸ ὅτι ὁ καθένας ἀλλάζει μὲ τὸν τρόπο του, ἀναπτύσσεται μὲ τὸν τρόπο του, χωρὶς αὐτὸ νὰ καταργεῖ τὴ συνοχὴ τῆς ὁμάδας.

Μ.Κ. : Αὐτὰ περίπου θέλαμε νὰ σᾶς ρωτήσουμε. Ἐπάρχει τίποτα πὸ θὰ θέλατε νὰ προσθέσετε ἐσεῖς ;

Σ. ΣΑΤΤΟΝ : Ἐνα πράγμα πὸ μ' ἐνδιαφέρει καὶ πὸ δὲν ἔχει ρωτηθεῖ ἢ ἀναφερθεῖ σὲ καμιὰ συνέντευξι ἢ κριτικὴ εἶναι ὅτι εἰδικὰ τούτῃ τὴ στιγμή, σὲ τοῦτο τὸ θέαμα ἢ ὁμάδα μας εἶναι ἔντονα ἓνα θέατρο γυναικῶν. Συνήθως οἱ γυναῖκες στὸ θέατρο παίζουν τὸν παραδοσιακὸ ρόλο. Στὰ ἐμπορικὰ θέατρα ὑπάρχουν διάφοροι μεγάλοι ρόλοι γιὰ γυναῖκες. Ὅμως αὐτοὶ οἱ ρόλοι ἀντανακλοῦν στοὺς στερεότυπους τρόπους ἀντιμετώπισης τῆς γυναικῆς. Στὴ δικὴ μας δουλειὰ τέτοιοι ρόλοι δὲν ὑπῆρξαν ποτέ. Ἀντίθετα καταργοῦνται τὰ γυναικεία στερεότυπα. Ἐπάρχουν γυναῖκες πὸ παίζουν ἀντρικὸς ρόλους. Στὸ θέατρο ξέρουμε διάφορες παραδόσεις ὅπου οἱ ἀντρες ἔπαιζαν γυναικείους ρόλους, ἐπειδὴ ἦταν ἀπαράδεκτο οἱ γυναῖκες νὰ ἐμφανίζονται στὴ σκηνή. Ἴσως νὰ ἔχει γίνε κι ἀπὸ ἄλλους, δὲν ξέρω, ἀλλὰ νομίζω τὸ σημαντικὸ στὴ δικὴ μας περίπτωση εἶναι ὅτι γυναῖκες παίζουν ἀντρικὸς ρόλους κι ὅτι αὐτὸ γίνεται δεκτὸ ἀπ' τοὺς θεατῆς μὲ φυσικότητα. Ἐνας ἐρμηνευτὴς ἔχει ὀρισμένα καθήκοντα, ἄς ποῦμε τὸ γυναικεῖο πρόσωπο πὸ ὑποδύομαι ξαναεμφανίζεται ἀργότερα μὲ δυὸ διαφορετικὲς ἀντρικὲς μορφές. Εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον τὸ ὅτι κανένας δὲν τὸ ἐπίσημανε αὐτὸ ἐνῶ νομίζω ὅτι σὲ ἓνα ἄλλο εἶδος θεάτρου, σ' ἓνα ἐμπορικὸ θέατρο θὰ ἔχε προκαλέσει ἐντύπωσι, ὅπως ἴσως κάποιος θ' ἄσχοιόταν μ' αὐτὸ καὶ θὰ ρωτοῦσε τὴ σημασία.

Κ.Θ. : Ὅτ' ἐγὼ θὰ σκεφτόμουν νὰ τὸ ἐπισημάνω. Κι αὐτὸ γιὰ τὸ νὰ ἐμφανίζεσαι καὶ σὲ ἀντρικὸς ρόλους δὲν εἶναι ἀπροσδόκητο, εἶναι ἀπόλυτα ἐνσωματωμένο στὴν ἴφῃ τοῦ θεάματος καὶ τῶν προσώπων πὸ ὑποδύεσαι. Τὰ πρόσωπα αὐτὰ δὲν ἔχουν ψυχολογία, ἐνοῦ συστηματικὴ, ρεαλιστικὴ ψυχολογία. Εἶναι πρόσωπα σχηματικὰ, μᾶλλον μακρινῆς ἀντανάκλασης προσώπων. Ἄλλωστε εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἐκτός ἀπ' τὸν Κρίστοφερ, τὰ ἄλλα πρόσωπα δὲν ἔχουν ταυτότητα στὴ διανομή. Ἀναφέρονται μὲ ἀριθμοὺς 1, 2 κ.λπ. Δὲν κάνει λοιπὸν ἐντύπωσι τὸ ὅτι ὑποδύεστε ἀντρικὸς ρόλους, γιὰ τὸ δὲν κάνετε καμιὰ προσπάθεια νὰ μιμηθεῖτε τὴν ἀντρικὴ ψυχολογία, τὸ ἀντρικὸ σῶμα, ἀπλῶς ὑποδύετε ὅτι πρόκειται γιὰ ἀντρικὸ πρόσωπο.

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Κάτι πὸ θὰ ἔθελα ἐγὼ νὰ προσθέσω καὶ πὸ νομίζω ὅτι δὲν ἔχει ἀρκετὰ τονιστεῖ εἶναι ἡ μουσικὴ χρῆσι τοῦ λόγου σ' αὐτὸ τὸ θέαμα. Τὸ ἐνδιαφέρον σ' αὐτὴ τὴ χρῆσι τοῦ λόγου γιὰ μᾶς τοὺς ἐρμηνευτῆς εἶναι ὅτι ἐνῶ μιλάμε, εἴμαστε ἐλεύθεροι νὰ σκεφτόμαστε ὅτι ἄλλο θέλουμε. Ὁ Μπόμπ ἔχει μιά φράσι γι' αὐτὸ "Οἱ λέξεις νὰ γίνουμε διαφάνεις". Τὸ ν' ἀκοῦς τὶς λέξεις καὶ ταυτόχρονα ν' ἀντιλαμβάνεσαι ἄλλα πράγματα εἶναι πολὺ σημαντικό γιὰ τὴν ἀνάπτυξι τῶν ἰθλοποιῶν σὺν αὐτόμων.

Μ.Κ. : Νομίζω ὅτι αὐτὸ πὸ λές ἰσχύει καὶ γιὰ τοὺς θεατῆς. Μποροῦν, ἂν θέλουν, νὰ σκέφτονται ἢ νὰ μὴ σκέφτονται τὸ περιεχόμενο τοῦ κάθε στίχου, μποροῦν ν' ἀκοῦν μόνο τὴ μουσικὴ του σὺν κάθε μουσικῇ.

Σ. ΛΟΥΜΠΑΡ : Ἀκριβῶς. Τὸ θέμα εἶναι νὰ μὲνει περιθώριο στὸν ἐρμηνευτὴ καὶ στὸ θεατῆ, ἐνῶ συμβαίνει ἢ παράστασι, νὰ σκέφτονται ὅτι ἄλλο τοὺς ἐνδιαφέρει. Νὰ ἐνσωματώνουν ἂν μποροῦν τὸ ἔργο στὶς σκέψεις τους, ὅπως γίνεται μὲ τὴ μουσικὴ. Πιστεύω ὅτι τὸ θέαμα μας δὲ σὲ ὑποχρεώνει νὰ μπει μέσα σὲ μιά ἐμπειρία. Μπορεῖς, ἂν θέλεις, νὰ κῆθεσαι καὶ νὰ ἴσαι πολὺ πολὺ μακριὰ ἀπ' ὅσα συμβαίνουν. Ἀντίθετα ἀπ' ὅτι γίνεται στὸ καθιερωμένο θέατρο ὅπου, ἀπ' τὴν πολλὴν προσπάθεια πὸ γίνεται νὰ σὲ φέρουν μέσα, σὲ κλειδώνουν ἐξῆ ἀπ' τὸ θέαμα. Αὐτὴ ἡ ἀποψι δὲ μ' ἐνδιέφερε. Ὅταν μὲ ὑποχρεώνουν μὲ τὸ ζόρι νὰ μῶ μέσα σὲ κάτι εἶναι ἴδη μιά πολὺ ἀρνητικὴ ἐμπειρία γιὰ μένα.

(ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΜΠΟΜΠ ΟΥΙΛΣΟΝ)

RAINER MARIA RILKE

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ



Rainer Maria Rilke

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ

Μιά βκηνή πλάι στὴ θάλασσα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΑΡΗ ΔΙΚΤΑΙΟΥ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ.

Ἡ ἀδελφή της ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ

Ὁ Ἀρχιθαλαμηπόλος ΑΜΑΝΤΕΟ

Δυὸ ΜΟΝΑΧΟΙ μὲ μαῦρες προσωπίδες

Ἐνας ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ

ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ

Τὸ βᾶθος τῆς σκηνῆς: Ἡγεμονικὴ ἔπαυλη (γύρω στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα). Πάνω σὲ ἀνοιχτό, πεντάτοξο ἐξώστη, μιὰ ἀπέριττη, κλειστὴ οἰκοδομὴ μὲ παραστάτες. Μπροστὰ ἀπ' αὐτὴ, μιὰ ταράτσα περιζωσμένη ἀπὸ ἀγάλματα, ἀπ' ὅπου κατεβαίνει στὸν κήπο μιὰ σκάλα μὲ φαρδιὰ σκαλοπάτια. Στὸ τελευταῖο βᾶθος, πίσω ἀπὸ τὴν ἔπαυλη τὸ πάρκο.

Τὸ μεσαῖο πλάνο: Ὁ κήπος: δάφνες, μουριές καί, στὴ

μέση, ἀντικρυστὰ στὴ σκάλα, δεντροστοιχία μὲ πλατάνια. Μπροστὰ, ἀριστερά: ἕνας πέτρινος πάγκος μὲ μαξιλάρια καὶ τὸ ἄγαλμα μιᾶς θεᾶς μὲ πολλοὺς μαστοὺς.

Τὸ πρῶτο πλάνο: Βραχώδης ἀκτὴ (μὲ μικρὴ γέφυρα προσόρμησης) καὶ ἡ θάλασσα, ποὺ κυματίζει, ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ θεατῆ πρὸς τὴ σκηνή, μὲ κανονικὸ, κατὰ τὴ στεριά, κυματισμό. Ἡ ἔπαυλη ἀντανακλᾷ τὸν οὐρανὸ καὶ τὴν ἔκταση τῆς θάλασσας.

(Ἡ Λευκὴ Πριγκίπισσα ἀκουμπᾷ μπροστὰ στὸν πέτρινο πάγκο. Φορεῖ μαλακὸ, λευκὸ φόρεμα. Τὰ μάτια της μαρτυροῦν προσμονὴ κι ἀφοῦγκρασμα. Σιωπῇ).

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ (μὲ μῶρη λιβρέα, σοβαρὸς. Ὑποκλίνεται βαθιά):

Ἐφυγε ὁ Πρίγκιψ.

(Ἡ Λευκὴ Πριγκίπισσα γέρνει ἐλαφρὰ τὸ μέτωπο. Σιωπῇ).

Ποιὰ ν' αἶ ἡ προσταγὴ Σας;

(Σιωπῇ)

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ *(σκεπτικῇ)*:

Πρῶτη φορὰ δὲν εἶναι αὐτὴ, ποὺ μᾶς ἀφήνει ὁ Πρίγκιπας, θαρῶ;

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ :

Ἄπ' τὸ γιορτάσι τοῦ γάμου Σας, ἡ πρώτη.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Κι ἀπὸ τότε, πᾶει πιά πολὺς καιρὸς.

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ :

Ἐντεκα χρόνια ἀπ' ὅταν ἐστολίσαμε τὴν πύλη, νὰ Σᾶς ὑποδεχτοῦμε.

(Σιωπῇ)

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ἄλλὰ δὲν πρέπει πολλὰ νὰ τὰ λογιάζομε. Τότε ἡμιον ἕνα παιδί.

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ :

Ἄκόμη τὸ θυμοῦμαι πρῶτιμο πολλὰ φαινόταν τὸ στεφάνι στὸ παιδικὸ κεφάλι Σας . . .

(Διστάζει φοβισμένη) :

Ἄλλ' ὅμως παιδιὰ γίνονται ρήγισες . . .

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ἄν ὅλα τοὺς πάρουνε τὰ ρόδα, ὅλους τοὺς μύθους, καὶ μὲ πορτοκαλάνθια, ποὺ ὠριμάζουν, τὸ μέτωπό τους σκιάσουν γύρω - γύρω, τίς σκιές ὡς νὰ πιστέψει, παγερὲς ποὺ πάνω τους κυλοῦν, ἀπὸ στεφάνι πρῶτιμης μνηστείας : ρήγισες τότε μόνο γίνονται τὰ παιδιὰ . . .

(Σιωπῇ. Σηκώνεται ζοηρεμένη) :

Καί, λοιπὸν, πῆρε δούλους πολλοὺς ὁ Πρίγκιπας, στὸ δάσος;

(Γρήγορα) :

Διῶξε τοὺς ὅλους, νὰ μοῦ ἀδειάσεις ὅλες τίς αἰθουσες, κανέναν στοὺς διαδρόμους νὰ μὴ μὲ συναντᾷ· γιατί θά μοῦ εἶναι σὰ νὰ πρωτόρθα σήμερα, ἐδῶ, μόνο, νὰ τραγουδήσω, κι ὅλες τίς κολόνες μὲ γιρλάντες καρπῶν, σφιχτὰ δεμένες καὶ βαριές, νὰ τυλιξῶ.

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ :

Θά βρω κάποια

πρόφραση, νά σκορπίσω στους άνεμους
τους δούλους, ως προστάζετε. Έγώ, όμως,
τή μέρα Σας μπορώ νά προστατέψω;

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Όχι. Κ' εσύ νά φύγεις. Μά, νομίζω,
πώς τώρα και πολύν καιρό σκοπό 'χες
νά πᾶς νά δείς τ' ἀγαπητά σου ἐγγόνια
στήν Πιετρασάντα. Σήμερα ἦρθε ἡ ὥρα.

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ :

Μέ σκέφτεστε μέ τόση καλοσύνη ...

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Καλή δέν εἶμαι. Ἄνοιχοτχέρα μόνο,
τί τήν ἐλευθερία κ' εσύ μου δίνεις.
Κι ἀφοῦ τή Μόννα Λάραν ἀγαπᾶς,
πάρ' τήν κι αὐτή στ' ἀγαπητά σου ἐγγόνια.

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ :

Αὐτό πού μου ἐμπιστεύεστε, πολλά 'ναι
πολύτιμο.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Κι ἀκόμη, μήν ξεχάσετε :
Πάρετε ἀπό τὰ ἐρμάρια μου μεταξύ
καί λινό ὅσο μπορεῖτε.

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ :

Ἄληθεια, πλούσιους
μᾶς κάνετε.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ἄχ, ἀνέγνοιους ἔν μποροῦσα
νά σᾶς κάμω! Μά ποιός καιρό ἔχει, τάχα,
— ἡ ζωὴ τόσο πολλή 'ναι! — τήν ἀνάγκη
νά σκέφτεται καί μικροπράγματα, ὅταν
μέσα μας τὰ Μεγάλα ξαγρυνοῦνε!
Νά κλαίει κανεῖς δέν πρέπει, καί δέν πρέπει
νά γελᾷ νά γλιστρᾷ σά βάρκα πρέπει
ἤρεμη, καί τῆς ἴδιας του καρίνας
τό παιγνίδι ν' ἀκούει.

(Σιωπή)

Συμπάθησέ με,
μέσ' ἀπ' τίς σκέψεις μου μιλᾷ. Μά τόσο
παράξενα σωριάζονταν ἐντός μου
χρονιά μέ τή χρονιά, βλέπεις! Σάν κάποιος
πού στιχουργεῖ, ἢ σάν κάποιος πού 'ναι γέρος
πολύ, καί στά κατάβαθά του βρῖσκει
τό 'να καί τό ἄλλο. — Φύγετε, ὅμως,
κι ὅταν γυρίστε πίσω, ὅ,τι μπορεῖ
νά χαρῶνε παιδάκι, πῆτε τό μου.
Μπρός σας κάτι χαρμόσυνο ἔχετε. Ἴσως
κ' ἐγώ. Ἄς σκεφτόμαστε ὁ ἕνας μας τόν ἄλλο.

(Ὁ Γέρο-Ἀμαντέο ὑποκλίνεται βαθιά. Φεύγει ἀπό τή δειροστοι-
χία μέ τὰ πλατάνια κατὰ τό σπίτι, καί διασχίζει τήν ταράτσα.
Σιωπή.)

Ἡ Λευκή Πριγκίπισσα προχωρεῖ ἴσαμε τήν ἄκρη τῆς ἀκτῆς.
Στά μάτια τῆς μέσα εἶναι ἡ θάλασσα. Σηκώνει ἀργά τὰ μπράτσα
τῆς καί τὰ κρατᾷ, γιά μιᾶ στιγμῆ, ἀνοιγμένα. Σιωπή.)

Ἡ Μόννα Λάρα ἔρχεται πρὸς τό μέρος τῆς ἀπό τήν ταράτσα.
Φοράει ἕνα χλωμά γαλάζιο φόρεμα, πού πέφτει ὡς κάτω. Περνᾷ
ἀργά τό χέρι τῆς γύρω ἀπό τή μέση τῆς Πριγκίπισσας. Κοιτά-
ζουν κ' οἱ δυο τῆ θάλασσα. Σιωπή.)

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ (σιγά):

Ἄσε με κοντά σου.

(Σιωπή)

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ἄγαπᾶς, δέν εἶναι

ἀλήθεια, τὰ παιδιά;

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Ἄγαπᾷ ἐσένα.

(Μικρή σιωπή)

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Μά δέν ξέρεις ποιᾶ 'μαι.

(Ἡ Μόννα Λάρα στρέφει τό κεφάλι καί κοιτάζει κατάματα τήν
ἀδελφή τῆς).

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Παιδάκι μου ...

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Καμιά φορά, μή, τάχα, στ' ὄνειρό μας
πιό μεγάλοι δέν εἴμαστε; Ἐκεῖ σ' εἶδα.
Κ' ἐκεῖ ἦσουν αὐτά δέντρο. Καί στεκόσουν
μοναχική καί τόσο νέα ἀπό πράσινο,
καί διάπυρη ἦσαν ἀπό μιᾶ δύση ἡλίου.
Καί πῆγα πρὸς τά κεῖ, καί κοντά πῆγα
πολύ, κ' εἶδα, καί δυνατά εἶπα: Ἀκόμη
δέν ἀνθίσεις. Κ' ἐρώτησά σε: Πότε
ὀ' ἀνθίσεις;

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (παίρνει καί τὰ δυο χέρια τῆς στή
δικά τῆς. Σιγά) :

Πές, τότε, πώς δέν ἔχει
τελειώσει τ' ὄνειρό σου. Στ' ὄνειρό σου,
ὦ Κοιμωμένη, μείνε βαθιά. Ἄς εἶναι
τ' ὄνειρο τό δικό σου καί δικό μου.
Ἄν ὄνειρεύτηκες συχνά, θά ξέρεις
καί πόσο ἀπρομελέτητα μᾶς σέρνει
τ' ὄνειρο ἐδῶ κ' ἐκεῖ. Στρέφει, ψηλώνει,
κ' εἶναι γιομάτο κίνδυνο. Καί τρέχει
καί κυνηγᾷ καί πάλι, ὕστερα στέκει
ἀκίνητο, μή θέλοντας πιό πέρα
νά πάει καί τρεμουλιάζει, ὡς τρεμουλιάζουν
τ' ἄλογα, σίντας ὁ ἴδιος καβαλάρης
ἀκριβῶς, ἀπό κάπου ξανά πάλι
σ' αὐτά πηγαινέ, στό ἴδιο ζῶο, κ' εἶναι ὁ ἴδιος
κύριος, χλωμός καί παραμορφωμένος.
Ἀπρόβλεπτο, ἔτσι, ἀληθινά, δέν εἶναι
καί τ' ὄνειρό μας; Ξέρεις, στ' ὄνειρό μας
μποροῦν τόσα καί τόσα νά συμβοῦνε.
Καί μποροῦν νά 'ναι τόσον ἀλλαγμένα.
Σιωπηλή, σά λουλούδι, ἀποκοιμήσαι
καί ξυπνᾶς, ἴσως, σέ μιᾶ κραυγῆ μέσα ...

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Μά τ' ὄνειρο, ὄνειρό 'ναι. Θά περάσει
ἔτσι ὅπως ἦρθε. Κι ὅταν ξημερώσει,
τό σπίτι φέγγει τότε κι ἄλληνη ὄψη
παίρνονε τὰ ὄνειρα ὅλα. ...

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Αἰώνια, ὡστόσο,
εἶναι μέ μᾶς συνυφασμένα. Σκέψου:
ποιᾶ ζωὴ ζήθηκε πιότερον ἀπ' ὅσο
οἱ εἰκόνες τῶν ὄνειρων σου; Καί τί 'ναι
πιό δικό σου; Κοιμᾶσαι μόνη. Οἱ πόρτες
εἶναι μανταλωμένες. Δέ μπορεῖ
τίποτα νά συμβεῖ. Μά, ἀνταγασμένος
ἀπό σέ, ἐντός σου κρέμεται ἕνας ἕξενος
κόσμος.

(Σιωπή)

Ἐπλάγιαζα συχνά ἔτσι. Κ' ἔξω
ἀκούγονταν πατήματα, ἕνα βῆμα
πότε ἐρχόταν κοντά καί πότε πάλι
ξεμάκραινε κ' ἐμένα μού φαινόταν
σάν καρδιοχτύπημα ἑνός ἄλλου, πού ἔξω
χτυποῦσε, καί πού ἐγώ, ἡ κλεισμένη μέσα,
τό ὑπόμενα. Καί τό ὑπόμενα, ὅπως
ἕνα ζῶο ὑπομένει τόν δικό του
τόν θάνατο, καί δέ μποροῦσα σ' ἄλλον
νά πῶ τί μου συνέβαινε. Καί γι' ἄλλη
μιᾶ φορά, τό πρωί, ξαναχτενίζαν
τά μαλλιά μου, καί βρίσκομουν ντυμένη
γιά μίαν ἡμέρα ... γιά ἕναν χρόνον, ὅπως
μού φαινόταν. Καί μού φαινόταν, ὅλη
ἡ ζωὴ νά σταματοῦσε ὅσο ἦμον ξύπνια

στά όνειρα ό,τι συνέβαινε, στά χέρια, μόλις περνούσε, μου έπεφτε — μά, τώρα, γνωρίζω: έδω 'ναι άκόμη. Είναι μεγάλος ό κόσμος, μά βαθύς γίνεται έντός μας, σά θάλασσας βυθός. Καί δέ σημαίνει σχεδόν τίποτα, άν κάποιος είναι ξύπνιος ή κοιμισμένος, — τί όλη του τή ζωή τή σηκώνει, κι ό πόνος του όλος είναι δικός του, κ' ή εύτυχία του δέν έχάθη. Βαθιά, κάτω από μία βαριά γαλήνη, συμβαίνει τό 'Αναγκαίο, μέσ σε μισόφως, καί, στό τέλος, μέ πρόσωπο που λάμπει, πάει προς αυτόν ή μοίρα του.

MONNA ΛΑΡΑ :

Δέν ξέρω, άδελφή μου, τι λές. Σε βλέπω μόνο. Όλα σου μέ πονούνε. Πόσον είσαι βαριά! Κι όμως νά μάθω θέλω κι άλλα γιά σέ. Θέλω μία νύχτα στό δικό σου προσκέφαλο νά κοιμηθώ, και θέλω τό πρωί νά σου χτενίσω, ζεστά άκόμη, τά μαλλιά σου, τρεις ώρες, όσο φτάνει ή δύναμη του χεριού μου. Θέλω νά 'μαι στή δούλεψή σου.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Τόσο μεγαλωμένη

τά μάτια μου δέ σ' είδανε ως τά τώρα.

MONNA ΛΑΡΑ :

Θέλω μαζί μ' έσέ κ' έγώ νά κλάψω . . .

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Δέν κλαίω. Κάποιον μονάχα συλλογούμαι.

MONNA ΛΑΡΑ :

Ξεκάθαρα τόν συλλογιέσαι; 'Αχ, πόσο θά 'θελα νά σκεφτόμιον κάποιον, όμως δέν τό δύνομαι, μέσα σε κανέναν νά βουλιάξω διαλυοῦνται μέσα μου όλοι τόσο παράξενα!

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Τόν νιώθω, χρόνο τόν χρόνο καθαρότερα. 'Απ' τό χέρι σ' είχε κρατήσει, κάποτε, (τότε ήσουν μικρή). Κ' ήταν γιά σένανε ένα πλάσμα άνάμεσα σε πλάσματα μεγάλα, κ' ήταν γιά μένα κάτι όχι δικό μου. Όμως, μία νύχτα, μέσ στή μία αυτή νύχτα, που έκλαιγα ώρα πολλή, άνημέρευτα, αίφνης, μέσ στά χέρια μου, κάτω από τό κλάμα, σχηματίστηκε άπότομα ή μορφή του. Καί μέσα μου νά μεγαλώνει, τότε, άρχισε, τά παιδιά όπως μεγαλώνουν και γίνηκε άντρας.

MONNA ΛΑΡΑ :

'Έτσι, λοιπόν, θά 'ναι: νά ξεχνούμε βαθιά, γιά νά μπορούμε πιο βαθιά νά θυμούμαστε. . .

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Είμαστε όμοιοι πηγαδιού, όπου βραδιάζει κι όπου πέφτουν πράγματα μακρινά . . .

MONNA ΛΑΡΑ :

Κ' οί μέρες μου; 'Αχ, κ' ή νύχτα με τή νύχτα; Και θά πρέπει νά περιμένω; — Θε μου, πόσο, όσα είναι ζωή, είναι μακρά κι άργά!

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

'Όχι, μη φοβάσαι, μικρή, άκριβή άδελφή μου' στ' όνειρό μας τό Σύντομο μπορεί μακρύ νά γίνει και τό Μακρύ χωρίς κανένα τέρμα. Χώρος είναι κι ό χρόνος στ' όνειρό μας.

(Παίρνει τό πρόσωπο της Μόννα Λάρα άνάμεσα στά χέρια της και τή φιλεί στό μέτωπο, με μακριά, άπαλή τρυφερότητα. 'Ο Γέρο- 'Αμαντέο, που τώρα κ' ένα λεπτό στεκόταν στή δεντροστοιχία, πλησιάζει δισταχτικά ύποκλίνεται).

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ :

Πριγκίπισσα. . .

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Δέ φύγατε;

Ο ΓΕΡΟ - ΑΜΑΝΤΕΟ :

Συγγνώμη. Νά φύγουμε, έτοιμοι ήμασταν, μά, ξάφνου, έφτασε άγγελιαφόρος, βουτηγμένος μέσα στή σκόνη, μ' ένα γράμμα' μέσα, νά τόν δεχτείτε τώρα, περιμένει.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Θά τόν ιδώ.

('Ο Γέρο - 'Αμαντέο ύποκλίνεται).

Και μ' άλλη φορά θά 'ρθει στά ξανθά σας έγγόνια, ή Μόννα Λάρα.

MONNA ΛΑΡΑ (στον 'Αμαντέο):



Μιά θερινή ημέρα, έσεΐς κ' εγώ
νωρίς τό πρωί θά ξεκινήσομε, νά πάμε
μέ τ' άλογα. Παλιέ μου φίλε, πές τους
πολλά, μονάχα, σήμερα, χαιρέτια,
τί λυπημένη πολύ 'μαι, καί πολύ 'μαι
έπίσημη...

(*Ο Γέρο - 'Αμαντέο ύποκλίνεται βαθιά καί φεύγει κατά τό σπίτι*).

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ (*χαμογελώντας συλλογισμένα*):

Ναί, έπίσημη πολύ 'μαι
γιά παιδιά, μολονότι ένα παιδί 'μαι
κ' εγώ. Δέν είναι άλήθεια; 'Ας είναι... Κάτι
σέ μένα αλλάζει, ώστόσο, κάτι πέφτει
άπό πάνω μου. Κι όμως, δέν άρχίζει
τό 'Επόμενο άκόμη. Κ' είναι σάμπως
άποδημητικά τά δυό μου χέρια,
πού γιά πρώτη φορά πετούνε πέρα
άπό τή θάλασσα, όπου δέν ύπάρχει
κλαρί γιά θέση. Καί, σέ κάθε κύμα,
γυρεύουνε τοῦ γυρισμοῦ τόν δρόμο...

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (*παίρνει καί τά δυό χέρια της
στά δικά της καί τά κοιτάζει*):

Μοιάζουνε μόνα' αλλά πετούνε σιγήνη
τόν ίδιο δρόμο, πρὸς τοὺς ζεστοὺς λόφους·
σέ μυριάδες φτερουγες ὁ οὐρανὸς
κείται. Καί πετοῦν κατά τή ζέστα.

(*Στό μεταξύ, ὁ 'Αγγελιαφόρος πλησίασε μέ γρήγορα βήματα, ἀπό
τῆ δέντροστοιχία· μόλις τὸν ἀντιλαμβάνεται ἡ Μόννα Λάρα ἔλευ-
θερώνει τὰ χέρια της καί τὸν κοιτάζει, γυρισμένη πρὸς τὸ μέρος
του. Ξαφνικά, σά φοβισμένη*):

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Νά φύγω; Προτιμᾷς νά μείνεις μόνη;

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

"Όχι. Τί ἀληθινά δέ φεύγεις, ὅταν
φεύγεις. Τό 'να δεντρί 'ὑστερ' ἀπό τ' ἄλλο
μόνο διαβαίνει δίπλα σου. Αὐτό πού 'σαι
δέν κινεῖται καθόλου. 'Ετσι, δέ φεύγεις
ἐσύ, κ' εγώ ποτέ δέν εἶμαι μόνη.

(*Ο 'Αγγελιαφόρος πηγαίνει πρὸς τῆ Λευκή Πριγκίπισσα καί τῆς
δίνει ἕνα γράμμα. 'Υστερα κάνει πίσω καί στέκεται στήν ἄκρη
τῆς δέντροστοιχίας. Ἡ πριγκίπισσα ἀνοίγει τὸ γράμμα κι ἀμέσως
τὸ δίνει, χωρὶς νά τὸ διαβάσει, στή Μόννα Λάρα. Χαμογελά*).

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Τό ξέρω αὐτό τό μήνυμα. Πάει τώρα
καιρὸς... Μά διάβασέ το.

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ (*διαβάζει προσεχτικά καί σχεδὸν μέ μεγάλη
προσπάθεια*):

σημάδι, τί σημαίνει; "Κι ὅταν κάμεις

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

"Ότι εἶμαι μόνη.
"Ότι ἡ Κυρά 'μαι, ἐδῶ. "Ότι ν' ἀράξει
τῆ βάρκα του μπορεῖ στήν ἄκτῆ τούτῃ.
Καί πὼς θά ἐπνιγα, αὐτόν πού θά μᾶς εἶχε
προδώσει, μέ τά χέρια μου.

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ (*θωμάζοντας*):

Καί θά 'ρθει
σήμερα, ἐδῶ; Κ' ἐδῶ, σάν ἕνας ξένος,
στοῦ πάρκου τὴν ἄκτῆ θ' ἀράξει, ἀλήθεια;

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Δέν τό 'ξερες;

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Τό ψυχανεμιζόμενον
σχεδὸν, πὼς σήμερα ἦτανε, σάν κάτι
νά μᾶς εὔρισκε.

(*Μέ ξαφνικὸ θωμασμό*):



"Ὡ ἀγαπημένη, πόσο
θαυμαστή, δυνατή 'σαι!

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (*σκεπτική*):

Στέλνει κι ἄλλην
ἐπιστολὴν ὁ ἀγαπημένος. Πάλι
τό μεγάλο παιδί θά γράφει: "Κοίτα,
ἔρχομαι" ... Μήπως τό αἷμα μου τυφλό 'ναι;
Κι ἄλλος ἀγγελιαφόρος. 'Εκατό ἔχω κιόλας
σήμερα ἀγγελιαφόρους του δεχτεῖ.
Τό μύρο καί τὸν ἄνεμο, τίς ρόδες
τίς μακρινές μιᾶς ἄμαξας, τραγοῦδι
καί σιωπῆ, ἑνὸς πουλιοῦ φωνῆ, — κ' ἐσύ, ἡ
θέλησή σου νά μείνεις, μὴ δέν ἦταν
ἕνας ἀγγελιαφόρος; Στὴν καρδιά μου
μπροστά στέκονται τόσοι ἀγγελιαφόροι, —
καί τοὺς ἀκούω, καί σπρώχνουν ὁ εἰς τὸν ἄλλο
στὶς φλέβες μου, — ἄχ! Κι αὐτὸς φροντίζει ἀκόμα
μὴ τὸν χάσω!

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ:

Θαρῶ, καταλαβαίνω:
μέ χίλιους τρόπους ν' ἀσφαλιστεῖ θέλει.
"Αν κάτι ἀκόμη συνέβαινε, ἂν μιά μοῖρα
ἄλλαξε καί ἀπειλοῦσε, — ὦ, τί φόβος

είναι αυτό τό Γειτόνεμα τό μέγα
τού 'Ερχόμενου ...

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

'Αλλά ό 'Αγγελιαφόρος
περιμένει, κ' έμεις τόν λησιμονούμε.

(Γνέφει. 'Ο 'Αγγελιαφόρος πλησιάζει κ' ύποκλίνεται).

Πρέπει νά δροσιστείτε, φίλε μου. 'Ηταν
ό δρόμος σας μακρύς. Μεγάλη ή ζέστη.
'Ο ήλιος πάνω στό γράμμα σας εφάνη.
Είσαστε από τή Λούκα;

Ο ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ :

"Όπως τό λέτε.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ξέρω. Πώς είναι ή ζωή στην πόλη σας;

Ο ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ :

Γκρίζα είναι ή πολιτεία, 'Εξοχοτάτη,
όπως ή σκόνη αυτή, έτσι γκρίζα. Κ' είναι
σάμπως τίποτα χαρπό νά μίν
προσμένει. 'Ητανε όλοτελα άλαλη,
καί μόνο πλάι στην πύλη τσακωνόνταν
οί φρουροί, καθώς έφευγα. Με κράξαν,
καί τρέξαν νά με πιάσουν. "Όμως, χάρη
στόν Θεό, δέ μ' έπιασαν, καί σώος έβγήκα. . .

('Η Λευκή Πριγκίπισσα αφήνεται νά καθήσει στόν πάγκο. Σιγά
σιγά άκούει όλο καί λιγότερο τά λόγια τού 'Αγγελιαφόρου, καί βυ-
θίζεται στόν ένωτό της, με τά μάτια καρφωμένα όρθόνοιχα πά-
νω στη θάλασσα).

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Καί τόν δρόμο σας σώος, γιομάτος θάρρος,
θά πήρατε, λογιόζω. Πέστε μου, ήταν
ό δρόμος σας καλός;

Ο ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ :

'Ο δρόμος ήταν
καλός, 'Εξοχοτάτη, άν και δέν είχε
καί πολλή σκιά. Μά πάντα κάλλιος ήταν,
όταν από χωριά περνούσε. Κ' ήταν
σά νά 'σκιζε κανένας με μαχαίρι
τής δυστυχίας τους τις κραυγές, περνώνας.
Τι εκεί 'ναι τώρα ό θάνατος, Κυρά μου,

ό Θάνατος. Είδα ένα σπίτι, κ' είδα,
στην πόρτα του, γυναίκα άγκαστρωμένη,
όπου 'κλαιε γοερά καί τά μαλλιά της
τραβούσε. Καί πολλές γυναίκες άλλες,
πού έγκνες δέν ήσαν, μά — από φόβο, κρίνω —
φανάζανε, καθώς αυτή. Καί κάποιος,
μιά δώ, μιά κεί, μι' άντιπερνούσε, κ' αΐφνης
στό 'Αβέβαιο σά νά πέταγε τά χέρια
καί δάγκανε τόν άνεμο, καί, ξάφνου,
μέσ' άπ' τις δαγκωνίες τού μπλαβισμένου
στομάτου του, κραυγή γοερή χυμούσε.
Κραυγή, τή λέν, μά ποιός αφήνει τέτοια
κραυγή ποτέ; Πολλούς άγροίκησα άντρες
νά φονάζουν, κ' έγίνει νά φονάζω
κι ό ίδιος έγώ πολλές φορές, άλλ' όμως
δέν άκουσα ποτέ φωνή, σάν κείνη
τήν κραυγή. 'Αληθινά, άλησιμόνητά 'ναι
μερικά πράγματα : — ήταν, μέσ' σ' εκείνη
τήν κραυγή, ή άγωνία πού ύπάρχει μέσα
στά ζώα, κ' ή άγωνία των γυναικών,
τής γέννας σάν τις πιάνουνε οί ώδινες
άβέβαια, κ' ήταν μέσα της ό φόβος
μικρών παιδιών, — κι αυτή ή κραυγή τόν άρπαζε
καί τόν πετούσε πέρα, κ' ήταν σάμπως
νά 'ταν νά τόν ξεσκιζε όλόκληρο.

('Η Μόννα Λάρα, πού κοιτάζει κατάπληκτη τόν 'Αγγελιαφόρο,
κάνει πρός τά πίσω, κατά τόν πάγκο, τρομαγμένη. Με προσπάθει) :

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

'Ηταν

στό Σάν Τερένσο αυτό;

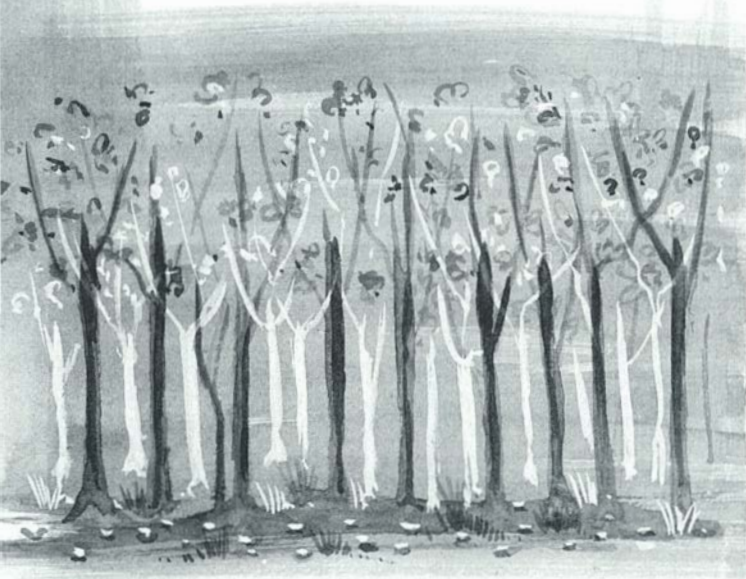
Ο ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ :

"Όχι, ευγενική μου

Δεσποσύνη. Αυτό τό 'δα στό Βετσάνο.
Τά πράματα ήταν ήσυχα στό Σάν
Τερένσο. 'Εκει, σέ κάποια εκκλησία
μπήκα καί προσευχήθηκα, στό φώς
ένός μοναδικού βωμού, ταξίδι
νά έχω καλό. Δέν ήταν, εκεί μέσα,
κανείς, μονάχα έγώ. Μά στής Σαρτσάνα
τή Μητρόπολη εψάλλαν. Τι είπα; 'Εψάλλαν;
"Όχι, κ' εκεί έκραυγάζαν, κ' ήταν σάμπως
μιά κραυγή μόνο, από έφτακόσια, τόσα,
στόματα, ως και τό άρμόνιο, Δεσποσύνη,
ούρλιαζε. Γονατίζαν. Κ' οί λαιμοί τους
μοιάζαν κοτσάνια ραβεντιού, γιομάτα
φωνές. Κ' ήταν τά μάτια τους, στους άντρες
όλάνοιχα, σά στόματα άνοιγμένα,
καί κλειστά στις γυναίκες. Καί δέ βρίσκαν
γαλήνη τά παιδιά: τά μπράτσα άπλώναν
καθώς μακρούς λαιμούς, καί τά είχαν έτσι
άνοιγμένα, σάν νά 'ταν κι άλλο στόμα
τού ζεστού αυτού σωρού πού εκεί σπρωχνόταν.
'Έλεος! ώρύονταν, έλεος! Καί, στό βάθος,
στόν μέγα έμπρός βωμό, έλεος! έκεραυνούσε ό
φαρδύς έπίσκοπος τόν ναό, καί σάμπως
τό λαμπερό άρτοφόρι νά πετούσε
ματιές, έτσι όπως έτρεμε. Μά εκείνοι
φονάζαν καί φονάζαν κ' ήταν σάμπως
ό Θεός νά τους τραβούσεν άπ' τήν άκρη
τής μακριάς τους φωνής, έτσι, σά νά 'ταν
μακριά μαλλιά. Κι άνάμεσά τους, όταν
στριμώχτηκα, τότε ένιωσα (κι άκόμη
τό νιώθω στις πατοήσες μου), πώς όλη
ή Μητρόπολη άνέβαινε, καί πάλι
κατέβαινε, καθώς άνάσα. — Αυτό 'ταν
θάμα. Χρειαζόμαστε τό θάμα. 'Αχ, όχι,
δέν είδατε πώς έρχεται καί φεύγει
ό θάνατος εδώ, όπως στό δικό του
τό σπίτι: καί δέν είναι ό θάνατός ΜΑΣ,
είναι ένας ξένος, είναι από ... από κάποια
έκπορευμένη πολιτεία, δοσμένος
όχι σάν πληρωμή άπ' τό Θεό ...

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (σηκώνει ξαφνικά τά μάτια της) :

'Ο θάνατος;



Καλέ μου
φίλε, στό κτήμα τούτο θά εϋρετε άντρες,
πού θ' άκουγαν καλύτερα όλα τούτα
τ' άξια πού λέτε. Έδώ, γυναίκες μόνο
βρίσκονται, πού δέν έχουν συνηθίσει
πράματα τόσο σοβαρά. Γιά έλάτε
στη θέση μας, και προπαντός στη θέση
τού παιδιού αυτού.

Ο ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ (κάνει πρὸς τὰ πίσω κ' ύποκλίνεται)

Συγγνώμη, Έξοχότητη,
ήμουνα σάν τυφλός, κ' έτσι δέν είδα
πώς έκαμα κακό στη Δεσποσύνη.
Παρασύρθηκα από τὰ λόγια μου, όπως
λόγια μόνο μπορούν νά παρασέρνουν.
Ώστόσο, κάντε μου τή χάρη, άκόμη
ΕΝΑ μονάχα νά Σάς πώ.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Μιλείστε,
άν κάτι όχι βαρύ 'ναι.

Ο ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ :

Κρίνω, ότι είστε
αφύλαχτες πολύ. Κι αυτό δέν είναι
σωστό. Τό πάρκο είναι άνοιχτό, όπως είναι
ή γήσ τού άφέντη Θεού, κ' έδώ, σέ τούτη
τήν άκτιή ό πάσα γείσ μπορεί ν' άύξει.
Έτσι, με συμπαθάτε, συλλογούμαι
πώς μπορεί νά γενεί νά ρθουνε κείνοι
οί σκύλοι· τριγυρνάνε κάπου κιόλας
έδώ κοντά. Γιατί 'δα τέσσερις τους
νά 'χουν στοιχειώσει, άρπαχτικοί μπρός σ' ένα
σπίτι· και καρτερούν και περιμένουν
παντού, και σάν κανείς, δειλά, τούς γνέψει
από κάποιο παράθυρο, εύτς τρέχουν
και παίρνουν, άπ' τό σπίτι αυτό, ό,τι ύπάρχει
νεκρό: παιδιά, γυναίκες, άντρες, — όλα,
δίχως νά κάνουν διάκριση, τὰ παίρνουν.
Άκόμη και στους άρρωστους τὰ μάτια,
λένε, πώς ρίχνουν. Πώς τὰ ρίχνουν; Κύριος
οίδε, γιατί κανείς νά τούς κοιτάξει,
δέν τό τολμά: μιá φρίκη παγερή
από μέσα τους βγαίνει. Δέ θά ήμπόρου
κανένα τους νά μπιστευτώ. Ό,τι κάνουν
μπορεί και νά 'ναι σπλαχνικό, και νά 'ναι
χριστιανικά καλό, γιατί φροντίζουν
γιά τούς νεκρούς, κ' έξω τούς βγάζουν, κ' έτσι
βοηθώνε, μά τι στό σπίτι μέσα
φέρνουν; Κ' έξω όταν στέκονται, στη λάμψη
τῆς φωτιάς, κι άπ' τούς πτωματοσωρούς των
ή φλόγα, με καπνό και φρίκην όταν
άψηλώνει, μέσ στη φωτιάν εκείνοι
μπαινοβγαίνουνε. Κ' είναι χρέος σά νά 'χει
αυτός πού άκόμη ζει, νά εξαγοράσει
από δαύτους τόν ίδιο τόν έαυτό του...

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Φίλε μου, αυτό και σεις νά πράξετε: αύριο
θά σάς στείλω, γιά τήν εξαγορά σας,
τὰ λύτρα αυτά. Όμως, μείνετε στό κτήμα
τούτη τή νύχτα φυλαγμένος θά 'στε
και θά μπορέσετε ήσυχια, στό κτήμα,
νά κοιμηθείτε, μακριά άπ' όλα. Πάτε,
κι ό Θεός νά 'ναι μαζί σας.

Ο ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ :

Φχαριστώ Σας,
και συμπαθήσετέ με, Δέσποινές μου,
γιά τὰ πολλά κουρμστικά μου λόγια.
Σέ τούτους τούς παράξενους καιρούς,
νιώθει καλά κανείς, σάν κουβεντιάζει
γιά όσα γίνονται τώρα. Ευχαριστώ όμως,
μήν ξεχάστε, φρουρούς νά βάλετε, έτσι
άντποτε είναι καλύτερα: γιατί 'ναι
οί άνθρωποι αυτοί καθώς οί κολλιτσιδες
και πάνω μας κολλάνε, και πλαγιάζουν
στην πυρά πάνω, — θά 'λεγε κανένας,

Τί 'πε αυτός, τώρα δά;

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Παρακαλώ σε,
πρόσταξέ τον νά φύγει. Άνατριχιάζω
γροικώντας του όλα αυτά πού λέει ...

Ο ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ :

Ένας ξένος
θάνατος, λέω, κανείς πού δέν τόν ξέρει,
μά πού γνωστός με τόν καθέναν είναι ...

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (βλέπει τὸ φόβο τῆς Μόννα Λάρα):

Μέ συγχωρείς, τόν άφησα νά λέει,
τί μου ήταν σά ν' άκούω κάποιο λαγοῦτο
μακρινό.

(Άντιλαμβάνεται, ότι ή Μόννα Λάρα σκίζει έντελώς τὸ γράμμα,
πού κρατούσε άκόμη στά χέρια της, μέσα στην ταραχή της. Χαμο-
γελώντας) :

Δές, τό γράμμα μου έχεις σκίσει
όλότελα ...

(Η Μόννα Λάρα τρομάζει. Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ συ-
νεχίζει χωρίς μομφή) :

Τὰ χέρια σου έτσι ζοῦνε,
γιά τόν έαυτό τους μοναχά ...

(Στόν Άγγελιαφόρο) :

πώς δὲν εἶναι καὶ κἄνα μέγα δῶρο
πάνω σὲ τέτοιο στρῶμα νὰ κοιμοῦνται.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Τὴ φορά αὐτὴ, τουλάχιστο, ἄλλο στρῶμα
μπορεῖτε νὰ ζεστάνετε. Ἔτσι, τώρα,
νὰ παρηγορηθῆκατε καὶ νὰ ᾽στε
χαρούμενος, ἐλπίζω, ὥστε τὸ θάρρος
νὰ μὴ χάσετε, πὼς καὶ πάλι πίσω
θὰ γυρίσετε, στὸν δικό σας τόπο.

(Ὁ Ἀγγελοφόρος ὑποκλίνεται βαθιὰ καὶ φεύγει ἀπὸ τὴ δεντρο-
στοιχία. Ἡ Μόννα Λάρα, ποῦ ὅλη τούτη τὴν ὥρα στεκόταν ἐντε-
λῶς ταραγμένη, ξεσπάζει σὲ δάκρυα. Ἡ Λευκὴ Πριγκίπισσα τὴν
τραβᾷ κοντά της, στὸν πάγκο, κι ἀγκαλιάζει τὸ κεφάλι της).

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ταράχτηκες, ἀγαπητό παιδί;
Δὲν πρέπει νὰ τρομάξεις· ὅλα τοῦτα
εἶναι φλυαρίες, μονάχα γιὰ νὰ φέρνουν
φόβο ἄνανδρο, εἶναι λόγια τιποτένια...

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Δὲν τὰ ἔξερα ὅλ' αὐτὰ... Καί, τώρα, ξάφνου,
ὅλα πὲφτουν ἄπάνω μου, ὅλα μπαίνουν
μέσα μου, καὶ πρώτη φορά νιώθω,
τώρα μόνο, πὼς ἀπειλητικὴ ἔναι
ἡ ζωὴ. Πὼς ζωὴ δὲν ἦταν, τούτ' ἢ
γαλήνια ζωὴ, ποῦ μοῦ προσφέρθηκε, — ὅποιος
τὴ ζεῖ εἶναι λυπημένος, κ' εἶναι δίχως
βοήθεια καμιά, καὶ μόνος του εἶναι, μόνος
μὲ τὸν ἑαυτό του, μόνος μὲ τὴν ἔγνοια,
τὸν κίνδυνο, τὸν θάνατο, τὸν φόβο.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Κι ἂν ἦταν ἔτσι, φίλη μου, γιὰ κοίτα, —
ἂν αὐτὸ ἔναι ὅποιος ζεῖ, καθὼς ἐγὼ ἔμαι
τώρα καὶ χρόνια, — λές, οἱ μέρες, ποῦ ἦταν
χωρὶς παρηγοριά, νὰ τὸ μπορούσαν,
μέσα στὴ μελωδία αὐτῆς τῆς μεγάλης
χαρᾶς, ποῦ σήμερα ἔχω, νὰ μοῦ λείψουν;
Θάνατος! λένε, — μιά, ἄκουσε καὶ μένα,
ὅταν : Θάνατος, λέω. Δὲν εἶναι σίμπως
ἄλλῶς νὰ ἦχει στὰ χεῖλη μου; Μονάχα
ἀμολυμένος, ἀπομωμένος,
προξενεῖ φόβο. Πάρ' τις ὅλες, ὅλες
μαζί, σίμπως δικές σου, τις πολλές
λέξεις, μεταχειρίσου τις : μονάχα
ἐκεῖ ὅπου ἀξιάζουν ὅλες, ὡς τὸ Μέγα
κ' Ὑπερμετρο, ἀξιάζει κ' ἡ Μιά ἐπίσης.

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Μά, γιὰ λέξεις, δὲν πρόκειται! Πεθαίνουν.
Δὲν ἄκουσες; Πεθαίνουν καὶ πεθαίνουν
καὶ πεθαίνουν πολλοί. Τώρα δά, τώρα.
Ψυχομαχοῦν ἀκόμη, κι ὡς τὸ τέλος
ἐλπίζουνε : κ' ἐλπίζουνε, ἀπ' τὸν ἴδιο
τόν φόβο τους κυνηγημένοι, ἀκόμη
κι ὅταν ἀπλώσει, γύρω ἀπ' τὸν λαιμό τους,
τὰ δάχτυλά του ὁ θάνατος, γιὰ νὰ
τοὺς πνίξει.

(Κοιτάζει ἀμήχανα γύρω της. Γίνεται ἡσυχία. Ἡ Πριγκίπισσα
κινεῖ ἀργὰ τὸ κεφάλι της).

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ (στὴν ὄντας τὸ αὐτὸ) :

Τώρα, τώρα!

(Πέφτει στὰ πόδια τῆς Πριγκίπισσας, ἰκετεύοντας καὶ στριφο-
γυρίζοντας ἀπὸ τὴν ἀγωνία τὰ χέρια της) :

Ἄχ, ἔλα, ἄς πᾶμε
σὲ βοήθειά τους! Ἄς πάρομε ἀπ' τὰ ἐρμύρια
σου, ἕνα ἀπαλό λινοῦ γιὰ τὰ κρεβάτια,
κι ὅ,τι εἶτοιμό ἔναι γιὰ λεχῶνες : πάνες,
πουκάμισα, ἀλοιφές καὶ φυλαχτάρια.
Τὶς στάλες τις πηχτές, τ' ἀλαφρὰ μύρα,
καί, γιὰ τὸ θολὸ τὸ αἷμα, τὰ ἐλιξήρια, —

κάτι τι, τέλος, ποῦ ποτὲς ἀκόμα
δὲν εἶχανε στὶς τρώγλες τους, καὶ ποῦ ἕνα
θάμα μπορεῖ νὰ κάμει. Γιατὶ θάμα
δὲ γίνεται; Νὰ ἔξερα, μὲ ποιὰ λέξη,
Μαρία Παρθένα, νὰ σὲ συγκινησῶ,
θὰ μπορούσα! Γιατὶ δὲν τοὺς ἀγγίζεις;
Τὶ τὸ ἔκαμες τὸ στόμα ποῦ φιλοῦσε
τις πληγές τοῦ Ἰησοῦ; Σοῦ φέρνει ἀηδία;
Πλὴν ἂν δὲ θέλεις νὰ εὐδοκήσεις
νὰ κάμεις ἕνα θάμα γιὰ ὅλους κείνους
τοὺς μιαρούς, — τότε κάν' το γιὰ μένα:
δῶσε γάλα στὰ στήθια μου, νὰ πιοῦνε...

(Ἡ Μόννα Λάρα, γονατισμένη, ἔχει γείρει τὸ κορμὶ τῆς πρὸς τὰ
πίσω καὶ κρατᾷ καὶ μὲ τὰ δύο χέρια τὸ στήθος τῆς, σὰ νὰ περιμένε,
πὼς θὰ γιόμζαν γάλα. Μένει ἔτσι γιὰ λίγο, ἢ ἐκστατικὴ ἔντασι
τῆς μεγαλώνει, σπάζει μετὰ καὶ πέφτει πρὸς τὰ μπρός, στὴν ἀγκαλιὰ
τῆς Πριγκίπισσας).

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (χαϊδεύει ἀπαλὰ τὴ Γονατισμένη,
περνώντας καθησυχαστικὰ τὸ χέρι τῆς πάνω ἀπὸ τὰ μαλλιά τῆς
καὶ μιλάει, σκυμμένη ἀπὸ πάνω της, ἀργὰ, σιγὰ, πειστικὰ) :

Θὰ κάνουμε τὸ Δικό τους Δικό μας. Θὰ ἰσιώσουμε
τις πτυχές στὰ μαλακὰ στρωσίδια τους, νὰ νιώθου-
νε σὰν τὰ παιδιὰ τῶν πλούσιων. Θὰ τοὺς μιλήσουμε,
ὅπως στὰ ζῶα, γιὰ νὰ μὴ φοβούνται, καὶ γιὰ νὰ κα-
τανικήσουνε κἄθε φόβο τους. Θὰ πῶσω νὰ πλαγιάσω
πλὴν σ' ὅσους θὰ κρυώνουν. Τὰ μέτωπα τῶν ἔτοιμο-
θάντων στὰ χέρια μου μέσα θὰ κρατήσω. Θὰ καθα-
ρίσω τοὺς γέροντες καὶ θὰ στρώσω πάνω ἀπὸ τις
κουβέρτες τις γενιίδες τους. Θὰ ρίξω, γελαστὰ,
τὰ μῆτια μου πάνω στὰ παιδιὰ, καὶ τις γυναῖκες θ'
ἀλαφρώσω κι οὔτε ποῦ θὰ τρομάξω μπρός στὰ
μπλαβισμένα νύχια τους καὶ στὸ πύο τους. Καὶ θὰ
φροντίσω γιὰ τοὺς πεθαμένους...

(Σιωπὴ)

(Ἡ Μόννα Λάρα σηκώνει τὸ κεφάλι. Εἶναι ἐντελῶς ἡσυχῆ, σχε-
δὸν ψόχραμην).

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (κοιτάζοντας φευγαλέα πάνωθὲ
της, διστάζοντας) :

Ἄπο αὔριο αὐτὴ θὰ ἔναι ἡ καθημερινὴ δουλειά
μου, — καὶ τὸ ἔργο τῶν μακρῶν νυχτῶν μου.

(Σιωπὴ)

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Ἄπ' αὔριο, λές;

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ἄπο αὔριο, ἀδελφὴ μου.

Σήμερα, στὸν Ἐρχόμενον ἀνιήκω.
Σὰν τὴν κληρονομίαν ἔχω ὠριμάσει
τῶν πατέρων μου, μονάχα γιὰ κείνον, —
γιὰ κείνον μόνο πλούτισα. Γιὰ κείνον
μὲ φύλαξεν ὁ σύζυγός μου ὁ ἴδιος,
μὲ τῆς ἀγριότητάς του τὴ μεγάλην
ἀψάδα, ποῦ κανεὶς δὲν τὸ ἐδυνήθη
ἐναντία της νὰ πάει, — ἔχρε δεμένο
τόν λόγο καὶ τὸ φέρσιμο τῶν ἄλλων :
τῶν εὐγενῶν, τῶν ποιητῶν, ἀκόμη
καὶ τοῦ Δούκα.

(Σιωπὴ)

Κ' ἔτσι ἔμεινα ὡς τὰ τώρα
μνηστή. Τοῦ Ἀλαργινότατου ταμῆνη.

Η ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ (μὲ τὰ τελευταῖα λόγια τῆς ἀδελφῆς της,
σηκώνεται καὶ στέκεται ἀλόγιστη, καὶ σὰ χαμένη, σὰν κοῦκλα
σχεδὸν, μπροστὰ στὴν Πριγκίπισσα. Μὲ παράξενα ἄτονη φωνή) :

Κι ὁ σύζυγός σου, ὁ Πρίγκιπας, ποτὲ του
δὲν πλάγιασε μαζί σου;

(Σιωπὴ)

(Ἡ Πριγκίπισσα κοιτάζει κατὰ τὴ θάλασσα).

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Πλάγιαζε.

(Σηκώνεται ἡ Μόννα Λάρα, φοβισμένη μπροστά της, κάνει πρὸς τὰ πίσω).

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ὅταν, τὸ βράδυ, ἀπὸ τὴ μουσικὴ μαλάκωνε ἡ καρδιά του, μὴ ζητώντας τίποτα πιά, τοῦ πρόσφερα τὴν κλίνη μου. Γιά ὥρα πολλή, τὸ βλέμμα του γινόταν μιὰ εὐχαριστία, καὶ τὰ σκληρά του χεῖλη σωπαῖναν. Κ' ἔτσι, ἀγάλια ἀποκοιμόταν. Καὶ δὲ φοβόμουν πιά. Κι ἀνακαθόμουν, καμιά φορά, τὴ νύχτα, νὰ τὸν βλέπω, κ' ἔβλεπα, ἀναμεσῆς στὰ φρυδιὰ, ἐκείνη τὴ βαθιά του ρυτίδα, κὶ ὅλα, τότε, τὰ καταλάβαινα: ὄνειρευόταν ἄλλες γυναῖκες, τώρα δὲ (μπορεῖ κ' ἐκείνη τὴν ξανθιά Λορεντάν, ποὺ τὸσο, ἀλήθεια, τὸν ἀγαποῦσε) — δὲν ὄνειρευόταν ἐμέ. Ἐτσι ἐλευθερώθηκα. Ὅρες κι ὥρες, ὕστερα, κοιτάζα μακριά, καὶ πάνω ἀπ' αὐτόν, μέσα ἀπὸ τῶν παραθυριῶν τὰ τόξα τ' ἀψηλά: τὴ θάλασσα, ὅπως ὁ οὐρανός, πλατιά, ἀκύμαντη, καὶ κάτω Καθάριο, ποὺ ἀργοβούλιαζε, κανένας ποὺ δὲν τὸ βλέπει, μὰ φεγγαριοῦ δύση τὸ λέει. Κ' ὕστερα ἐρχότανε μιὰ βάρκα, μιὰ ψαρόβαρκα πρῶιμη, ποὺ σερνόταν στὸ διάστημα, σάν τὸ φεγγάρι, κὶ ἤχη. Καὶ πόσο μοῦ φαινόταν, καὶ τῶν δυὸ τους τὸ σύρσιμο, συγγενικό! Μὲ τὸ ἓνα χαμήλωνε ὁ οὐρανός, καὶ πιδ κοντὰ μου ἐρχόταν, καὶ πιὸ ἀλαργινὸ γινόταν τὸ ἀλαργινό, μὲ τὸ ἄλλο. Κὶ ἀγρυπνῆ ἤμουν κ' ἐλεύθερη καὶ δίχως κατασκόπους καὶ μυημένη στὴ μοναξιάν ἐτούτη. Σὰ νὰ ἴβγαινε ἀπὸ μέσα μου, θαροῦσα,

αὐτὸ ποὺ μὲς στὸ διάστημα κινιόταν τόσο ρεμβαστικά. Καὶ τεντωνόμουν καὶ μιὰ εὐωδιά ὑψωνόταν, ποὺ εὐωδοῦσε ὡς μακριά, ὅταν κινιόταν τὸ κορμί μου. Πῶς τὰ λουλούδια προσφέρονται στὸν ἄερα, ὥστε τοῦ ἀνέμου κάθε πνοὴ βαριά ἴναι, ἀπὸ εὐωδιά, ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ δαῦτα, — ὅμοια κ' ἐγὼ στὸ Ἄγαπημένου τὸ ἔλεος ἀφηνόμουν, μὲς στ' ὄνειρο. Μὲ τοῦτες τὶς ὥρες τὸν κρατοῦσα.

(Σιωπὴ)

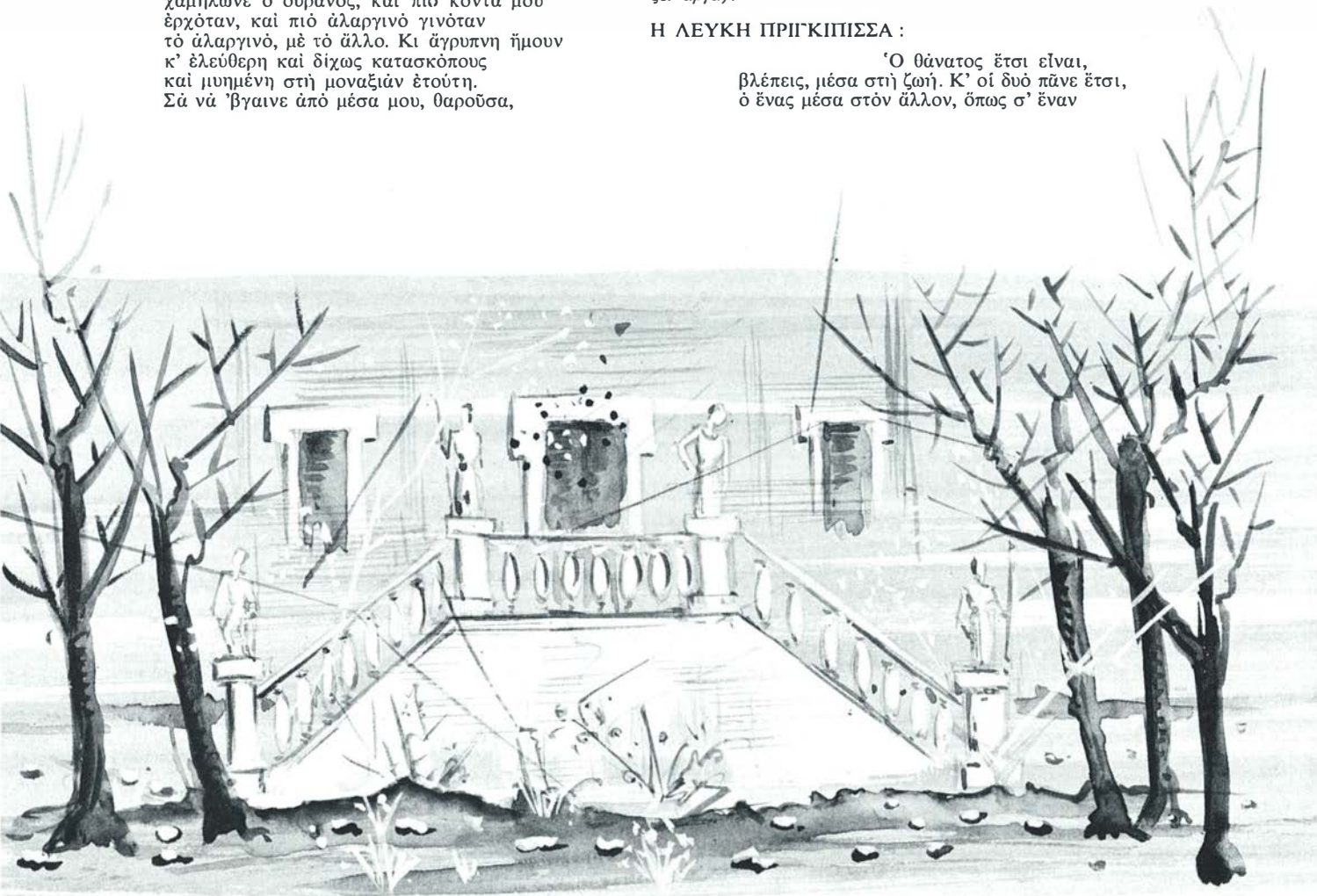
Ἦτανε κι ὥρες ποὺ τὸν ἔχανα. Ὅταν ἐγὼ ἀγρυπνοῦσα μέσα, κὶ αὐτὸς ἐστέκονταν ἀπ' ἔξω, μπορεῖ κ' ἐτοιμασμένος, γιά νὰ σπάσει τὴν πόρτα μου, — τότε ἤμουν ἓνας τάφος: πέτρα κάτω ἀπ' τὴ ράχη μου, κ' ἐγὼ τὸ ἴδιο σκληρή, σὰ λίθινη φιγούρα. Ἄν ἡ θωριά μου εἶχε ἐκφραση, ἦταν μόνο τὸ φῶς τοῦ κρεμασμένου λύχνου κ' οἱ ἴσκιοι πάνω σ' ἓνα κενὸ τῆς σμίλης πλάσμα. Ἐτσι κειτόμουν, — σάν εἰκόνα κάποιας ποὺ ὑπῆρξε, κάποτε, — τοῦ κλιναριοῦ μου ἀπάνω τὴ φαρδιά τὴ σαρκοφάγο, κ' ἔφευγαν οἱ στιγμές: Χρόνο τὸ χρόνο. Καὶ κάτω μου, καὶ στὸ ἴδιο τὸ κλινάρι, κειτότανε, χλωμὸ μὲς στὰ μαλλιὰ του, τὸ λείψανό μου.

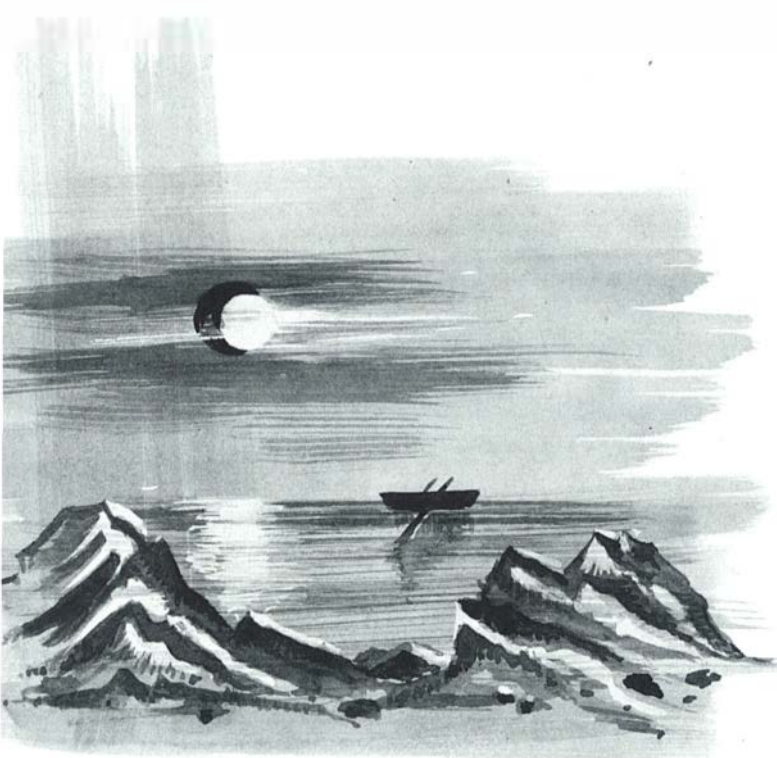
(Σιωπὴ)

(Ἡ Μόννα Λάρα πλησιάζει τὴν Πριγκίπισσα καὶ τὴν ἀγκαλιάζει ἀργά).

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ὁ θάνατος ἔτσι εἶναι, βλέπεις, μέσα στὴ ζωὴ. Κ' οἱ δυὸ πάνε ἔτσι, ὁ ἓνας μέσα στὸν ἄλλον, ὅπως σ' ἓναν





τάπητα διασταυρώνονται τὰ φάδια:
καί, γιά ἕναν πού περνᾷ ἀπό ἐμπρός, προβάλλει
μέσ' ἀπ' αὐτό μιὰ εἰκόνα. Ὁχι, δὲν εἶναι
θάνατος μοναχά ἂν κανεῖς πεθάνει.
Θάνατος εἶναι, ἂν ζεῖς καὶ δὲν τὸ ξέρεις.
Θάνατος εἶναι, δύναμη ἵν δὲν ἔχεις
νὰ πεθάνεις. Πολλά εἶναι ὁ θάνατος
καὶ δὲ μπορεῖ κανένας νὰ τὰ θάψει.
Ἄθνατος κ' ἡ γέννηση εἶναι ἐντὸς μας
καθημερνά, κὶ ἀσύστολοι εἴμαστε, ὅπως
ἡ φύση, πού διαρκεῖ, κὶ ἀπὸ τοὺς δυὸ τους
πάνω, ἀνελέτητη, ἀμέτοχη. Μονάχα
χρώματα, γιά τὸν ξένο πού μᾶς βλέπει,
εἶναι ἡ χαρὰ κὶ ὁ πόνος μας. Γιά τοῦτο
τόσο πολὺ σημαντικό μᾶς εἶναι,
τὸν Θεώμενο νὰ βροῦμε. Αὐτὸν πού βλέπει,
πού στὸ βλέμμα του συνοψίζοντάς μας,
λέει μόνο ἄπλά: θωρῶ τοῦτο καὶ κείνο,
τὴν στιγμή πού ἄλλοι ψεύδονται μονάχα,
εἴτε μαντεύουν.

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Βέβαια, αὐτὸ ἔναι. Τέτοιος
πρέπει νὰ ἔναι, τὶ ἄλλιως θὰ ἔναι περίσσια
βαριά ἢ εἰκόνα ἢ δίχως ὄνομα.

(Μικρὴ σιωπὴ)

Ἔτσι
σήμερα ἔκεῖνος σοῦ ἔρχεται ...

(Μικρὴ σιωπὴ)

Πῶς, ὅμως,
νὰ τὸ ἀντέξεις ἐμπόρεσες, ὡς τώρα,
τόσον καιρὸ; Ἐγὼ μὲν πού τὸ ἀντέχω.
Σὰ σκέφτομαι, πῶς ἕνα χρόνο ἀκόμη
θὰ τριγυρίζω μὲ ἀνερμήνευτο αἷμα,
ἀνησυχαστο, — ἀπ' τὰ ἴδια τὰ μαλλιά μου
θεώμενη κοροϊδευτικά, σάν ἕνα
παιδί, μονάχη καὶ τυφλὴ στὴ μέση
τῆς φωτιάς μου, γιά τὰ σκυλιά καινούρια
καὶ σάν κυνηγημένη, τόσο ξένη
στὴν ἴδια ἐμέ, πού τὰ ἴδια μου τὰ χέρια
νὰ μ' ἀγγίζουνε, σάμπως χέρια δούλας ... :
ἂν ἕνα χρόνο ἀκόμη μέλλει μου, ἔτσι
νὰ ζήσω, τότε πιά, ὕστερ' ἀπ' τὸν χρόνο
αὐτὸ, καθὼς τρελὴ, στὸν δρόμο κάποιου ὕ-
πηρέτη θὰ ριχτῶ, παρακαλώντας τον
νὰ μὲ γλυτώσει. Πῶς τὸ ἀντέξεις;

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Ἔιχε
φουσκώσει τὸ αἷμα μου. Πολλὲς φορὲς
φώναξα δυνατά, κὶ ἀπ' τὴ φωνή μου
ξυπνοῦσα, κ' ἔπινα τὸν ἑαυτὸ μου
νὰ κλαίει καὶ νὰ γελᾷ μέσα στὴν ἄκρα
σιωπὴ, καὶ δάγκωνα τὰ προσκεφάλια
μου, ὥσπου ξεσκίζονταν. Μιὰ τέτοια
νύχτα, — καὶ τὸ θυμᾶμαι ὡς τώρα ἀκόμη, —
πάνω ἀπὸ τὸν ἐβένινο σταυρὸ του
ἔξέφυγε ὁ Χριστός: τόσο μεγάλ' ἡ
φωτιά μου ἦταν: ... μὲ ἀνοιχτά τὰ χέρια
κειτόταν πάνωθ' ἐμέ.

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Ἐπὶ ἤρχεν, ὅμως,
τόση δύναμη μέσα σου ...

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Δὲν ἦταν
δύναμη. Πλεονεξία καὶ τσιγκουνιά ἔταν,
πού ὅλες μου τίς φωτιὲς μ' ἔκαναν, κάθε
χρόνο, νὰ τίς φυλάω γιά τὴν ἡμέρα
τὴν ὀψιμὴ τοῦ γάμου. Τώρα, ἔκεῖνος,
εἶναι ἐδῶ πιά. Ἡ καρδιά, μὲ χίλιους χτύπους,
χτυπᾷ καὶ χτυπᾷ μέσα μου. Καὶ μέσα μου
τῶν ριζῶν ἡ στερνὴ γλυκύτης μπῆκε, —
κ' εἶμαι ὄριμη. Καὶ τὸ κεφάλι μου εἶναι
ὄρατο, καὶ κάτω ἀπ' τὰ ἑλαφρά μου πόδια
βουλιάζει ἡ γῆς, σάν νὰ ἔτανε νεφέλη.

Κὶ αὔριο θὰ ἔχω δικαίωμα νὰ γεράσω.

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Εἶσαι νέα.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (γελώντας τρυφερά) :

Ἡ νεότητα εἶναι μόνο
ἀνάμνηση, γιά κάποιον πού δὲν ἦρθε
ἀκόμη.

(Πιάει καὶ μὲ τὰ δυὸ χέρια τὴν ἀδελφὴ τῆς ἀπὸ τοὺς ὤμους) :

Θὰ φυλάξεις τὸν ἑαυτὸ σου,
κ' ἐσύ, γιά τὸ μνηστῆρα. Ἡ ἀδημονία σου
μετάβαση εἶναι. Κ' εἶναι ἡ ζωὴ μακρά.

(Σιωπὴ)

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Ἀπὸ μέσα σου δύναμη ἀναβρῦζει
καὶ μιὰ λάμψη, καθὼς ἀπὸ βασιλίσσες.

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (κοιτάζοντας πίσω τῆς, κατὰ τὸ
παλάτι, ἀναθαρρεμένη) :

Πέφτει ὁ ἥλιος καὶ στὸ σπῆτι ἀντανακλάται.
Τώρα, θὰ περιμένω ἐδῶ, γιά νὰ τοῦ γνέψω.

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Κὶ ἂν δὲν τοῦ γνέψεις;

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ :

Κίνδυνος μεγάλος
θὰ σημαίνει γιά μᾶς.

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ (ὀδονηρὰ ρεμβάζοντας, μὲ κλειστὰ μάτια) :

Καὶ θὰ περνοῦσε,
σάν τὴν πρωινὴ ψαρόβαρκα, ἀπὸ τούτη,
ἐδῶ, τὴν ἀκτὴ, πηγαίνοντας στὴν ἄλλη ...

(Ἄνοιγει, σὰ μέσα σὲ φόβο, τὰ μάτια τῆς) :

Μὰ θὰ τοῦ γνέψεις!;

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (εὐτυχισμένη) :

Ἄνταν κοκκινίσ' ἡ
θάλασσα, θὰ τοῦ γνέψω, τότε, μέσα
στὸ σούρουπο ὀρθωμένη. Τώρα πιά ἔναι
ἄδειο τὸ σπῆτι ...

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Σώπα! Βήματα ήταν;

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (ἀκρομαζέται μιὰ στιγμή) :

"Όχι, ἔλα στὸν ἐξώστη. Ἐπὶ κεῖ πέρα
μπορεῖ κανεὶς τὴ θάλασσα νὰ βλέπει ὡς μακριά.

(Προχωροῦν ἀργά, ἀγκαλισμένες, μέσα ἀπὸ τὴ δεντροστοιχία
μὲ τὰ πλατάνια. Ἡ θάλασσα ἀνασαινει πιὸ ἀργά καὶ πιὸ βραία.
Καθὼς ἡ Πριγκίπισσα στέκεται μιὰ στιγμή καὶ κοιτάζει πίσω της, ἡ

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ (σὰ νὰ λέει κανένα παιδικὸ τραγούδι) :

Δὲ μπορεῖς πιά νὰ πῶς
νὰ χαρίσεις λινά, ἀλοιφές καὶ μύρα
καὶ μπαχαρικά; μόνη σου θὰ πρέπει
νὰ στρώσεις τὸ κρεβάτι σου, γιὰ νὰ ἴναι
εὐτυχισμένο κ' ἔτοιμο.

(Ἡ Λευκὴ Πριγκίπισσα συγκατανεύει σοβαρά, μὲ τὸ κεφάλι,
συνεχίζοντας τὸ δρόμο της. Λίγο πιὸ πέρα, ἡ Μόννα Λάρα πιάνει
τὴν Πριγκίπισσα ἀπὸ τὸ χέρι. Στέκονται κ' οἱ δύο, ἡ Πριγκίπισσα
κοιτάζει πάλι τὴ θάλασσα).

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Γιὰ πὲς μου,
ἀλήθεια, δὲ μπορῶ νὰ σοῦ ἔτοιμάσω
τὸ κρεβάτι σου, ἐγὼ καὶ τὴ λεκάνη
πὸν θὰ βαφτίσεις τὴ θωριά σου; Μοῦ εἶναι
σάμπως τὰ χέρια μου νὰ τὰ ξέρανε ὅλα,
ὅσα χρειάζεσαι σήμερα.

(Ἡ Πριγκίπισσα συγκατανεύει μὲ τὸ κεφάλι καὶ πάλι προχωροῦν
λίγο· φτάνουν στὰ σκαλοπάτια τοῦ ἐξώστη καὶ πάλι στέκονται.
Ἡ Μόννα Λάρα, γονατίζοντας, ξαφνικά, συνεχίζει) :

Στὴν κλίνη σου
θὰ σὲ βάλω ἐγὼ σήμερα. Ὅλο τὸ Δικὸ μου
σοῦ εἶναι πιστό. Καὶ θὰ σὲ ὑπηρετήσω ...

Η ΛΕΥΚΗ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ (τὴ σηκώνει ἀργά, πιάνει τὸ πρό-
σωπὸ της καὶ μὲ τὰ δύο της χέρια καὶ τὸ κοιτάζει ἐξεταστικά) :

Τὰ μάτια σου βαθιά ἴναι καὶ καινούρια.
Τὴν εὐτυχία μου ἀκέρια βλέπω ἐντὸς τους.

(Τὴ φιλεῖ στὸ στόμα. Ἡ Μόννα Λάρα ξεφεύγει καὶ τρέχει βιαστι-
κὰ κατὰ τὸ σπίτι. Ἡ πριγκίπισσα ἀνεβαίνει τώρα τὰ τελευταῖα
σκαλοπάτια, στρέφεται καὶ κοιτάζει μὲ μεγάλη ἀνεμονή κατὰ τὴ
θάλασσα. Ὑστερὰ ἀπὸ λίγο παρουσιάζεται πάλι ἡ Μόννα Λάρα,
κρατώντας ἕνα ἀσημένιο καθρέφτη, πού, γονατίζοντας, τὸν κρα-
τεῖ μπροστὰ στὴν Πριγκίπισσα. Ἀργά, ἡ Λευκὴ Πριγκίπισσα
διορθώνει τὰ βραῖά της μαλλιὰ, κοιτάζοντας στὸν καθρέφτη).

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ (κάτω ἀπὸ τὸν καθρέφτη, ἀργά) :

Τώρα ξανάρε μέσα μου. Μὲ πῆρε,
μιὰ στιγμή, ἀπὸ τὸ χέρι. Τώρα πάλι
νιώθω, πάνω στὸ χέρι, τὸ ἀγγιγμά του.
Βλέπετε; Τὸν γνώρισα κ' ἐγὼ, λοιπὸν ...

(Ἡ Πριγκίπισσα γελáει μέσα στὸν καθρέφτη, ἀκούγοντας ἀφηρη-

μένη. Κι ἀμέσως ἀνορθώνεται πάλι, κοιτάζοντας μακριά, στὴ
θάλασσα).

ΜΟΝΝΑ ΛΑΡΑ :

Ὁ ἥλιος μέσα στὴ θάλασσα βουλιάζει.

(Μπαίνει πάλι βιαστικά στὸ σπίτι. Σιωπὴ).

Ἡ Λευκὴ Πριγκίπισσα στέκεται τώρα μόνη, στὸν ἐξώστη, εὐθυ-
τενής, κοιτάζοντας ἐντατικά. Ἡ ἔπαυλη, πίσω της, γίνεται ὀλοέ-
να καὶ πιὸ λαμπερὴ (σὰ νὰ φωτίζεται μέσα ἀπὸ κάποια μεγάλη
δεξίωση) ἀπὸ τὴν ἀντανάκλαση τοῦ ἡλίου πού βασιλεύει. Ξαφνικά,
ἡ Πριγκίπισσα, βλέποντας δεξιά, ἀναγνωρίζει κάτι Μακρινό.
Μιὰ στιγμή, φέρνει φευγαλέα τὸ χέρι της στὴν τσέπη τῆς ζώνης,
σάμπως γιὰ νὰ εἶναι ἔτοιμη νὰ γνέψει, τραβώντας τὸ μαντίλι της.
Ὑστερὰ, παίρνει πάλι μιὰ στάση ἀνεμονῆς. Ἐπιτέλους, ἀκούγεται
χτύπημα κουπιῶν, πού γίνεται ὅλο κ' ἐκρινέστερο, πιὸ κοντινὸ.
Ἐνῶ ἡ Πριγκίπισσα παρακολουθεῖ μ' ὅλη τὴν ὑπαρξί της συγ-
κεντρωμένη στὴν κίνηση πού ἀκούγεται ἀπὸ τὴ θάλασσα, παρου-
σιάζεται, δεξιά, στὴν ἀκρογιαλιά, ἕνας Ἀδελφὸς τοῦ Ἐλέους,
μὲ μύρη μάρκα, πού προχωρεῖ ὡς τὴν ἀρχὴ τῆς δεντροστοιχίας.
Ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἕνα δεύτερο καλόγερο. Κοιτάζουν κ' οἱ δύο
κατὰ τὴν ἔπαυλη, καὶ κάτι ψιθυρίζουν ὁ ἕνας στὸν ἄλλο. Τώρα,
καθὼς ἡ Πριγκίπισσα, μὲ μιὰ γρήγορη κίνηση τοῦ χεριοῦ, παίρνει
τὸ μαντίλι της ἀπὸ τὴν τσέπη τῆς ζώνης της, κινουῦνται κ' οἱ
δύο, κὶ ὁ πρῶτος καλόγερος κάνει μερικὰ γρήγορα βήματα πρὸς
τὰ μπρός. Ὑστερὰ διστάζει, στρέφεται πίσω, στὸ σύντροφό του,
καὶ στέκεται ἀκίνητος. Ἡ Λευκὴ Πριγκίπισσα τὸν προσέχει
γιὰ πρώτη φορά. Ἀπὸ τὴ στιγμή αὕτη κ' ὕστερὰ δὲν κοιτάζει
παρὰ μόνο αὐτόν. Παγώνει ὀλόκληρη ἀπὸ τὴ φρίκη της, χάνει
τὴ θάλασσα ἀπὸ τὰ μάτια της, ἀπὸ τὴ συνείδησή της, ἐνῶ τώρα
ἀκούγεται πολὺ ζωηρὸ τὸ χτύπημα τῶν κουπιῶν, ἀργό, δισταχτι-
κό. Ἡ Πριγκίπισσα κάνει μιὰ μεγάλη προσπάθεια, νὰ σπάσει
τὴν τρομακτικὴ μαγεία καὶ νὰ γνέψει. Ὁ ἀγὼνας της κρατεῖ
λίγη ὥρα. Κ' ἐνῶ ἡ Πριγκίπισσα κάνει μιὰ βραία, κουραστικὴ
προσπάθεια, ὁ δεύτερος καλόγερος προχωρεῖ λίγα βήματα, ἔτσι
πού φτάνει στὸ ἴδιο ὕψος μὲ τὸν πρῶτο, στὴ δεντροστοιχία. Ἡ
Πριγκίπισσα δὲν κινεῖται πιά. Ἡ πρόσοψη τῆς ἔπαυλης ἀρχίζει
νὰ σκοτεινιάζει. Ἡ βάρκα θὰ πρέπει νὰ ἔχει προσπεράσει πιά
σιγὰ σιγὰ, μακρινό, ὅλο καὶ πιὸ μακρινό, χάνεται τὸ λαμνοκόπημα
μέσα στὴν πυρκαγιά, πού σβίθει πιά, τῆς σχεδὸν νυκτωμένης
θάλασσας. Ξαφνικά, κ' ἐνῶ μόλις μόλις ξεχωρίζει ἀκόμη ὁ ἦχος
τῶν κουπιῶν, πάνω στὸ σπίτι, τὰ παραπετάσματα ἐνὸς ἀπὸ τὰ
ψηλὰ τοξωτὰ παράθυρα παραμερίζονται καὶ κάτι Φωτεινὸ, Λιγνὸ,
παρουσιάζεται, — σχεδὸν σὰ μορφή παιδιοῦ, — καὶ γνέφει. Στὴν
ἀρχὴ γνέφει παρακαλετά. Σταματὰ μιὰ στιγμή, κ' ὕστερὰ γνέφει
διαφορετικά: βραῖα κὶ ἀργά, μὲ δισταχτικὲς κινήσεις, ὅπως γνέ-
φει κανεὶς, ἀποχαιρετώντας.

ΑΥΛΑΙΑ



Ἡ ἔξοχη εἰκονογράφηση τοῦ ἔργου ὀφείλεται στὸ Γιώργο Βακαλὸ



Ὁ πατέρας τῆς Ἑλληνικῆς Ὀπερέτας Γιάννης Παπαϊωάννου (1875 - 1931). Στοχαστικός ὀργανωτὴς καὶ δάσκαλός της. Τὸ σπουδαιότερο κωμικό της ταλέντο. Τὸ πορτραῖτο του ὀφείλεται στὸ μεγάλο σκηνογράφο Πάνο Ἀραβαντινὸ (κάρβουνο 30 × 40 ἐκατ.). Ἀνήκει στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο τῆς Ἀθήνας

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΟΠΕΡΕΤΑ

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΗΣ ΛΑΟΥΤΑΡΗ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Τὸν περασμένο Αὐγουστο ἔφυγε κ' ἡ Ἀφροδίτη Λαουτάρη, παλιὰ δόξα τῆς Ὁπερέτας. Ὄταν ἡ Λαουτάρη εἶχ' ἐμφανιστεῖ στὴ Σκηνὴ τῆς Ἑλληνικῆς Ὁπερέτας, ἡ τύχη τῆς εἶχε φανεῖ πολὺ εὐνοϊκῆ. Θὰ ἔλεγε κανένας πὼς τῆς εἶχε προετοιμάσει μιὰ πρώτη θέση. Δὲν τὴ δέχτηκε ἀπλῶς σὰν ἓνα καινούριο πρόσωπο, ἀλλὰ σὰν ἓνα στοιχεῖο πὸ θὰ βοηθοῦσε τὸ εἶδος, πὸ βρισκόταν ἀκόμα στὰ πρῶτα του βήματα, εἶχε ὅμως τόση ὄρμη πὸ κάθε τόνωση τοῦ ἦταν χρησιμῆ. Ἡ Λαουτάρη ἐρχόταν ἀγνή ἀπὸ κάθε ἄλλη θεατρικὴ πείρα. Δὲν εἶχε παίξει ποτὲ τίποτ' ἄλλο. Γεννήθηκε, μεγάλωσε καὶ δοξάστηκε στὴν Ὁπερέτα σὰ γνήσιο κι ἀποκλειστικὸ τῆς τέκνο. Παρακολουθώντας τὴ ζωὴ τῆς, θὰ δοῦμε νὰ ξετυλίγεται, σὲ χοντρὲς γραμμές, ἡ ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Ὁπερέτας.

Ἡ Ἑλληνικὴ Ὁπερέτα — ὅπως τὸ ἔχουμε ἴδη γράψει στὸ "Θέατρο" — εἶχε ξεπεταχτεῖ στὰ 1908, ἀπὸ ἓνα θίασο δραματικὸ, μὲ τὴ Ροζαλία Νίκα, κι ἀνάμεσα σὲ ἠθοποιούς πὸ ἔχανε σχέσεις μὲ τὴ μεγάλη Ποίηση τῆς Σκηνῆς: Ὁ θιασάρχης, ὁ Ἐδμόνδος Φύρστ, ἦταν ἓνας ἄξιος "Οἰδίπους" (1903), πὸ τὸν εἶχαν ὑμνίσει οἱ κριτικοὶ — συνήθως κοσμικοὶ κύριοι, ἔξνοιασμένοι καὶ ταξιδιμένοι στὴν Εὐρώπη — καὶ τὸν εἶχαν παραλληλίσει, ἀντίθετα μὲ τὴ γραμμὴ τους πὸ περιφρονοῦσε τοὺς ρωμιούς καλλιτέχνες, μὲ τὸ Μουνὲ Σουλλῦ — πὸ ἡ Ἀθήνα τὸν εἶχε ζητωκραυγᾶσει στὸν ἴδιο ρόλο στὰ 1899. Ἀπὸ τοὺς ἄλλους: Ἡ Ροζαλία Νίκα εἶχε παίξει καὶ Αἰσχύλο. Ὁ Χρυσομάλλης ἦταν "μύστης" τοῦ Χριστομένου μ' ἐπιτυχίες καὶ στὸν Ἴψεν. Ἡ Μελπομένη Κολυβά εἶχε παίξει στὸ "Βασιλικόν". Ἡ Ὀλυμπία Καντιώτη, ἀργότερα, στὴν ἐλευθέρη πρόξα. Τέλος, ὁ Γιάννης Παπαϊωάννου εἶχε δεκαοχτῶ χρόνια θεατρικῆς ζωῆς στὴν πρόξα — κι ἄς ἦταν ἀνέκαθεν πλασμένος γιὰ τὴν Ὁπερέτα!

Εἶναι παρατηρημένο: Ὄταν κάτι καινούριο πρόκειται ξαφνικὰ νὰ ἐπιβληθεῖ, τότε βρίσκονται ὅλα τὰ δυναμικὰ στοιχεῖα πὸ θὰ τὸ ἐπιβάλλουν. Αὐτὸ ἐπαληθεύεται μὲ ὄλους τοὺς ἠθοποιούς πὸ θὰ στηρίξουν τὴν Ὁπερέτα. Ἰδιαιτέρα μὲ τὸν καλύτερό της, τὸ Γιάννη Παπαϊωάννου, πὸ ἦταν τὸ σπουδαιότερο τάλαντό της, ὁ στοχαστικὸς της ὀργανωτῆς καὶ δάσκαλος. Οἱ σελίδες τῆς Σκηνοθεσίας μας τοῦ χρωστᾶνε μεγάλη τιμὴ, μ' ὄλο πὸ ποτὲ δὲν ἔβαλε σὲ πρόγραμμα τίποτα πὸ νὰ ὑποδηλῶνει τὴν κυρίαρχη αὐτὴ ιδιότητά του. (Ἡ Λαουτάρη, κάποτε, καθὼς θὰ δοῦμε, εἶδε τ' ὄνομά της συνδεμένο μὲ σκηνοθετικὴ ἐπίβλεψη σὲ μεγαλοπρεπεῖς ἀγγελίες — δώδεκα χρόνια μετὰ τὸ θάνατο ἐκείνου).

Στὰ τελευταῖα του χρόνια, γύρω στὰ 1927, ὁ Γιάννης Παπαϊωάννου, εἶχε πιά κουραστεῖ καὶ τὶς δοκιμὲς τῆς ρύθμιζε ἄλλος — ὁ Τριχᾶς π.χ. ἔξοχος καρατερίστας καὶ ἀνθρωπος μὲ σοβαρότητα καὶ μὲ τάλαντο. Ὁ Παπαϊωάννου καθόταν σὲ μιὰ ἄκρη. Ὁ ἀντικαταστάτης του ὅμως, σὲ κάθε ὁδηγία πὸ δίνει, γύριζε μὲ συγκίνηση, σεβασμὸ καὶ ἐγνοια πρὸς τὸ μέρος του, νὰ δεῖ ἂν εἶχε τὴν ἔγκρισή του.

Γιὰ τοὺς πρώτους ἐργάτες της, ἡ Ἑλληνικὴ Ὁπερέτα στάθηκε κάτι ἱερό. Δὲ βλέπανε τὸν ἑαυτὸ τους σὰν ἐπαγγελματίες,

ἀλλὰ σὰν ἐμπνευσμένους πιστοὺς της. Ὄταν πιά εἶχε ξεπέσει τὸ εἶδος καὶ κατορθῶνανε ν' ἀνεβάσουν στὴν ἐπαρχία, ὠραῖα, καμιά τρανταχτὴ παλιὰ ἐπιτυχία, γυρίζανε στὴν Ἀθήνα καὶ μιλοῦσαν γι' αὐτὴ μὲ τρεμάμενη καρδιά, γλυκιά συγκίνηση καὶ σεμνὸ καμᾶρι. Ὄχι μὲ θεατρνίστικη καυχησιολογία.

Ἡ Ὁπερέτα ἦρθε ἀμέσως μετὰ τὴ "Νέα Σκηνὴ" καὶ τὸ "Βασιλικόν Θέατρον". Ἡ πρώτη, ἔκλεισε στὰ 1906. Τὸ δεύτερο, στὰ 1908. Ὅλοι ξέρομε πὼς καὶ τὰ δύο ἦταν ἡ σημαντικὴ πρωτοπορία, πὸ ἔχε ἀλλάξει ἀπὸ τὰ 1901, τὴ μορφή τοῦ Θεάτρου μας κ' εἶχε τελειῶς ἐξαφανίσει τὸ πνεῦμα, τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν... καθαρεύουσα τοῦ 19ου αἰῶνα. Ὁ βίος τῶν δύο μεγάλων θεάτρων δὲν ἦταν μακροχρόνιος. Τὸ καλοντυμένο κοινὸ πὸ ὑπηρετοῦσαν — δὲ θὰ μπορούσε νὰ ποῦμε "πὸ ἐκφράζανε", γιὰτι καὶ τὰ δύο ἦταν ἀνώτερα ἀπὸ τοὺς θεατῆς τους — εἶχε λιγοστὴ μὸρφωση κ' ἦταν εὐλόγα ἀνίκορο. Εἶχε ἀποχτήσει οἰκειότητα πρὸς τὸ καινούριο καὶ δέχτηκε ἀμέσως μ' ἀνοιχτὲς ἀγκάλες τὴν Ὁπερέτα — εὐχαριστήμένο πὸ τὸ ἀπροσδόκητο θεατρικὸ ἀγαθὸ ἦρθε ξαφνικὰ, καὶ τοὺς "γλύτωνε" ἀπὸ τὰ... ἐνοχλητικὰ ἔργα τέχνης πὸ τοὺς πρόσφεραν οἱ δύο θίασοι. Τὸ "κακὸ" ἦταν μόνον πὼς τὴν Ὁπερέτα θὰ τὴν παίζανε Ἑλληνικῶς. Τὸ καλοντυμένο κοινὸ, τοὺς ἔβλεπε μὲ δυσπιστία, γιὰτι ἴξερε τὸ εἶδος ἀπ' τὰ ταξίδια του στὸ ἐξωτερικὸ καὶ τὶς γαλλικῆς, κυρίως, περιοδεῖες στὸν τόπο μας. Τοὺς φανόταν παράξενο οἱ δικοὶ μας ἠθοποιοὶ νὰ διαθέτουν ὀπερετικὴ φινέτσα καὶ χάρη, προσωπικὴ ὁμορφιά οἱ κυρίες, καὶ κομπότση οἱ ἄντρες.

Τὶς κωμῳδίες, ἀνέκαθεν στὴν Ἑλλάδα τὶς παίζανε σὲ ἀπλούστερη γλώσσα. Ἡ Ὁπερέτα ποῦ, βέβαια, εἶχε κωμικὰ ἔργα, θὰ παίζεται σὲ πὸ στρωμένη δημοτικῆ. Τὶς ξένες ἄλλωστε ὀπερέτες, πὸ ἦταν κ' οἱ περισσοτέρες τὸν δραματολόγιο, τὶς μεταφράζανε σωστοὶ νέοι δημοτικιστῆς, π.χ. ὁ Λέων Κουκούλας κι ὁ Πῶλ Νόρ.

Τὸ λαϊκὸ κοινὸ, τὸν περασμένο αἰῶνα, δὲ χαιρόταν τὶς παραστάσεις καὶ γιὰ λόγους οικονομικοὺς καὶ γιὰ λόγους γλωσσικοὺς. Ἐνα μόνον γνησιότατο λαϊκὸ θέατρο, ἀπολύτως λαϊκὸ, ἔχει φανεῖ στὸν τόπο μας μὲ διάρκεια, ἡ Παντομίμα (1880 - 1890). Τώρα, μὲ τὴν Ἐπιθεώρηση, πὸ ναι στὴν τελευταίικὴ της μορφῆ ἓνα χρόνον νεότερη ἀπὸ τὴν Ὁπερέτα, τὸ λαϊκὸ μας κοινὸ ἰ, καλύτερα, τὸ μικροαστικὸ καὶ τὸ ἀστικὸ, ὀ ἀποχτήσει καὶ κείνο ἓνα δικὸ του Θέατρο ἰν καί, μετὰ τοὺς βαλκανικοὺς πολέμους καὶ λίγο ἀργότερα, ἡ λεγόμενη ἐλαφρὰ μας σκηνή, εἶναι ἀταξικῆ — τὴ βλέπουν ὄλοι οἱ Ἑλληνες μαζί. Τὸ Δράμα καὶ ὄ,τι θὰ ναι ὀπωσδὴποτε "πρωτοπορικὸ" θὰ τὸ ζοῦν οἱ εὐποροὶ κατὰ κάποιο τρόπο καὶ ἡ ἔξυπνα νεότητα.

¶¶

Ἡ Ὁπερέτα, στὸν τόπο μας, εἶχε μιὰ καλὴ τύχη. Οἱ Ἑλληνες ἠθοποιοὶ βρῆκαν ἓναν καλὸ δάσκαλό της, πὸ ἴξερε τὰ μυστικά της. Οἱ τεχνοτροπιῆς της πὸ κυριαρχοῦσαν στὴν Ἑλλάδα ἦταν δύο: ἡ ἐλαφρότερη γαλλικὴ ("Μαμζέλ Νιτούς") πὸ τὴν ἴξεραν οἱ δικοὶ μας ἀπὸ τὶς γαλλικῆς κ' ἰταλικῆς περιοδεῖες, καὶ ἡ βιενέζικη. Ὁ δάσκαλος, ἦταν ὁ ξακουστός σκηνοθέτης Θωμᾶς Οἰκονόμου πὸ, ὅπως λέγεται, ἀνέβασε καὶ τὴ "Νιτούς". Ὁ ἴδιος θὰ μυήσει τὸ ἑλληνικὸ θέατρο καὶ στὴ βιενέζικη ὀπερέτα. Βλέποντας τὴν ἄξια ἐπίδοση τῶν ἠθοποιῶν μας, καὶ τὴν ἀγάπη τοῦ κοινου στὸ νέο εἶδος, κατάρτισε δικὸ του θίασο. Ἀνάμεσα σὲ φάρσες, σ' ἐπιθεωρήσεις, στὸ "Βυθὸ" τοῦ Γκόρκι καὶ σὲ κωμῳδίες τοῦ Οὐάιλντ, ἀνέβασε

στις 31 του Ὀκτώβρη τοῦ 1908, στό “ Πανελλήνιον ”, τή *βασική* ὀπερέτα τοῦ Στράους, τή “ Νυχτερίδα ”, μέ διανομή ἀπό νέους κι ἀπό φτασμένους ἰθσοποιούς: Παπαϊωάννου (Αἰζενστάιν), Ἄρτεμις Κυπαρίσση (Ροζαλίνα), Λουκία Τίβερι (Ἀδέλα), Μαρίκα Φιλιππίδη (Πρίγκηψ), Ἀνδρέας Φιλιππίδης (Διευθυντής Φυλακῶν), Τ. Βενιζέλος (Ἀλφρέδος). Καί Π. Παπαστεφάνου, Ἰ. Διαμάντης, Νάκης, Ἀ. Βαρνάβας, Π. Ρινάλδη, Κ. Φιλιππίδου, Χαρ. Τριχῆ, Σπ. Τριχῆς, Σ. Κωστοπούλου, Ἐλ. Ἀξιότου, Κ. Παπαδοπούλου.

Μέσα στά εἰκοσιπέντε τόσα χρόνια πού θά διαρκέσει ἡ ἀκμή τῆς Ὀπερέτας μας (ἡ πραγματική ζωῆ της), οἱ δυό αὐτές τεχντροπίες τῆς θά μάχονται ἀναμεταξύ τους. Κι ὅταν θά γραφοῦν ἑλληνικά ἔργα, αὐτές θ’ ἀκολουθήσουν. Πότε τῆ βιενέζικη, “ Βαφτιστικός ”, πότε τῆ γαλλική “ Ὁ Λοχαγός Λιλὴ ” — καί τὰ δυό, ἔργα Σακελλαρίδη.

Ἐκεῖνος ὁ ἡγετικός Παπαϊωάννου ξεχώρισε ἀμέσως, ἀπό τόν Οἰκονόμου, τόν ἑαυτό του καί τοὺς ἰθσοποιούς του κ’ ἐμφανίστηκαν μέ τῆ “ Νυχτερίδα ” στό “ Δημοτικὸν Θέατρον Ἀθηνῶν ”, στίς 15 Γενάρη τοῦ 1909. Λιμπρέτο καί παρτιτούρες τὰ πῆρε κι αὐτὰ μαζί του, ὅπως λέγεται, ὁ Παπαϊωάννου — σφετεριστικά. Εἶναι ἰὴ μόνη, ἀπ’ ὅσο μπορούμε νά ξέρομε, κακὴ του πράξη. Γρήγορα πρόσφερε στὴν Ὀπερέτα μας περισσότερο ἀπὸ πολὺτιμες ὑπηρεσίες. Θά τις τιμήσουμε στίς γραμμές πού θ’ ἀκολουθήσουν. Δὲ θά ’ταν ὅμως δυνατό νά κρῦψομε τίποτα, οὔτε μιά ἀπλὴ φήμη. Θά ’λεγε κανένας πὼς ὁ Παπαϊωάννου βιαζόταν νά παρουσιαστῆ στὴν Ἀθήνα, σὰ θιασάρχης, καί μέ βιενέζικες περγαμινές, γιατί σὲ λίγο θά ’ρχότανε — ὅπως κ’ ἤρθε — ἡ ξακουστὴ Μίλα Τέρνερ, ἡ βιενέζα πρωταγωνίστρια, πού ’παζε στό Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν “ Εὐθυμὴ χήρα ”, “ Ὀνειρώδες βάλς ”, “ Τὸ Χριστινάκι τοῦ δασοφύλακος ”.

Νά, λοιπόν, ἄλλες δυό ἐπικουρίες γιὰ νά ριζώσι ἡ Ὀπερέτα

Γιάννης Παπαϊωάννου. Φωτογραφία τῆς πρωτοχρονίᾶς τοῦ 1922 μέ τὴν ὑπογραφή του. Ὁ Λέων Κουκούλας τὸν εἶχε χαρακτηρίσει πετυχημένα: ἕνας μουφόνε μπιριαντίσιμος!



στὴν Ἀθήνα. Ὅλα τὰ καθέκαστα δὲ μπορεῖ ν’ ἀναφερθοῦν, οὔτε ὅλα τὰ πρόσωπα νά ἱστορηθοῦν. Μακάρι τὸ μικρὸ αὐτὸ ἱστόρημα νά ’δινε στοὺς νεότερους τὴν ἀφορμὴ γιὰ νά μελετήσουν κ’ ἐκεῖνοι κι ἄλλες μορφές τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, μέ πνεῦμα στοργῆς, σοβαρὰ καί τίμια.

¶

Ἐκεῖνος ὁ Παπαϊωάννου εἶχε γυμνάσει τὸ στέρεο τάλαντό του, στοὺς δραματικούς θιάσους ὅπου ἔπαιζε ὡς τὰ 1911. Ταυτόχρονα, ἀπὸ χαραχτήρα ἦταν ἐργατικός καί χαλύβδινος. Δὲν τὸν λύγιζαν οὔτε οἱ ἔγνοιες — νά ’χει στό κεφάλι του τόσους ἀνθρώπους — οὔτε καί οἱ οικονομικὲς καταστροφές. Γιὰ μιά τέτοια περίπτωση, γράφει τὸ 1925 στό “ Ἡμερολόγιό ” του, ἀπλά, τὰ ἐξῆς: *« Ἀπὸ 15 Ὀκτωβρίου 1924 μέχρι σήμερον, τρίτη δεκαμερία τοῦ 1925 [τέλος Ἰανουαρίου], ἔχασε ἡ ἐπιχειρήσις [ὁ ἴδιος δηλαδὴ] 200 χιλιάδας δραχμῆς στραγγυλάς. »* Ἡ δουλειὰ ὅμως δὲ λύγισε!

Τὸ κύριο πρόσωπο τῆς Ὀπερέτας εἶναι ὁ κωμικός. Ἐκεῖνος κανονίζει τὴν κατάσταση. Τὸ καλὸ εἶναι πὼς ὁ Παπαϊωάννου ἔγινε ὑποδειγματικός, ὅταν ἡ Ὀπερέτα ξεχώρισε σάν εἶδος τοῦ θεάτρου μας. Γοργά, φάνηκαν κι ἄλλοι κωμικοί, γεμάτοι ἀξία. Ὅλοι, ὅμως, ξεκινούσαν ἀπὸ κείνον καί δὲν ἦταν ὀλοκληρωμένοι σάν κι αὐτὸν.

Τὸ περιοδικὸ “ Νυκτερίς ”, μέ τὴ λατρεία του στὴν ἀλήθεια καί τὴν ἀντικειμενικότητα, τοῦ ἀναγνωρίζε ἀρετῆς πού ἀργότερα, ἐπὶ τριάντα χρόνια, θά τοῦ τις ἀναγνωρίζουν ὅλοι. Στὰ 1901 ὁ Παπαϊωάννου παίζει στό θιασο τοῦ δασκάλου του, τοῦ μεγάλου Εὐάγγελου Παντόπουλου καί στέκει, δίπλα του, ἰσότημος. Στὴ φάρσα π.χ. “ Ὁ ἐφεδρος σύζυγος ” (24 Ἰουνί), ἡ “ Νυκτερίς ” τοῦ γράφει: *« ... Τὸν Μανιγιὸν διέπλεσεν ἐπιτυχῶς ὁ κ. Παπαϊωάννου, ὁ ὁποῖος μετὰ τοῦ κ. Παντοπούλου κατὰ τὰς σκηνὰς τῆς συναντήσεώς των εἶναι ἀμίμητος. Παίζουν δὲ τὸσον καλὰ ὥστε κατορθώνουν νά κρατοῦν τοὺς θεατὰς εἰς συνεχῆ γέλωτα. »*

Ἐκεῖνος ὁ Παπαϊωάννου ἔχει, ἐπιπλέον, τὴ χάρι νά ’ναι ὁ καινούριος — ὄχι μονάχα ὁ πιὸ νέος. Σάν ἰθσοποιὸς εἶχ’ ἕναν ἄερα ἐντελῶς εὐρωπαϊκὸ, ἀπὸ μέσα του, σάν καλλιτεχνικὸ κύτταρο. Τὸ ἴδιο περιοδικὸ σημειώνει στίς 16 τοῦ Σεπτεμβρίου: *« ... Διακρίνεται... εἶνε ὁ μοναδικὸς μας ἰθσοποιός, ὅταν τοῦ τυχαῖνον “ τύποι βλακώδεις... τύποι ἡλιθίων ”, τοὺς ὁποῖους μόνος ὑποδύεται δίδων διὰ τῆς ὑποκρίσεώς του μεγάλην ζωὴν εἰς τὸ παιζόμενον ἔργον... ἐργάζεται μετὰ ζηλευτῆς ἐπιμελείας καί μελετᾷ ἐσυνειδητῶς... Ἐκτὸς τῆς σκηνῆς... εἶνε εἰς ἄκρον χαριτολόγος. Ἐτι δὲ εὐγενὴς, προσηνὴς τοὺς τρόπους... ἀξιοπρεπὴς καί καταδεκτικώτατος... εἶνε πολὺ καλὴ καρδιά καί ἔχει πολὺ μεγάλα αἰσθήματα... »* Γιὰ τοὺς ρόλους τῶν ἡλιθίων, πρότυπο εἶχε τὸν Παντόπουλο πού, στὴ μονόπραχτὴ κωμῶδια “ Βέβαια, βέβαια ”, ἔδωσε ὑπόδειγμα ὑποκρίσεως γιὰ παρόμοια πρόσωπα.

Ἄλλοτε πάλι, πού ὁ Παπαϊωάννου ἀπάγγειλε τὴν “ τρίχα ”, μονόλογο τοῦ Δελκατερίνη, ἡ “ Νυκτερίς ” δὲν παράλειψε νά γράφει: *« ... εἶνε μοναδικὸς εἰς τὴν ἀπαγγελίαν τῶν μονολόγων, ἀπαγγέλλει αὐτοὺς μέ πολλὴν τέχνην καί χάριν. Ἐτι δὲ ἐνδύεται λαμπρὰ καί παρουσιάζεται πάντα εὐπρόσωπος εἰς τὴν σκηνήν. »* (23 Σεπτεμβρίου).

Σὲ δυό περιπτώσεις τοῦ ἀποδίδεται ἀπὸ τότε, τὸ ἐπίθετο “ μοναδικός ”! Ὅταν ἔπαιζε στὴ “ Χειραφέτησιν ” τοῦ Σουρῆ, κρίνεται ἔτσι: *« ... ἐθριάμβευσεν κυριολεκτικῶς. Ἡ εἰσοδὸς του κατὰ τὴν πρώτην πρᾶξιν ἔξοχος. Ἡ ἀπαγγελία του διωγῆς καί ἄψογος, ὁ χρωματισμὸς τῶν στίχων λίαν ἐπιτυχής, ἡ δὲ ὑποκριτικὴ του δύναμις πολὺ μεγάλη »* (21 Ὀκτώβρη).

Ἄν καί ἀνήκει στό 19ο αἰῶνα (γεννήθηκε στὰ 1875) καί ἄν κ’ ἐξῆσε τὰ πρῶτα δέκα χρόνια τῆς θεατρικῆς του ζωῆς ἀνάμεσα στοὺς παλαιότερους ἰθσοποιούς, τοὺς ξεχνάει. Τὸ παίξιμό του ἦταν, φυσικά, νατουραλιστικὸ, καθὼς τὸ ὑπόδειξε στοὺς δικούς μας ὁ Ν. Λεκατσᾶς, ὁ δάσκαλος τῆς Αἰκατερίνης Βερώνης καί τοῦ Εὐάγγελου Παντόπουλου. Ὅμως ὁ Παπαϊωάννου, μέ βάση τὸ Λεκατσᾶ καί τοὺς δυό περιδοξοὺς μαθητῆς του, προσπάθησε μέ σταθερότητα κ’ ἐπιτυχία νά μαντέψει τοὺς καιροὺς πού καλπάζανε κ’ ἡ παρουσία του πάνω στὴ Σκηνὴ εἶχε κατὰ τὸ ἰδιαίτερα νέο πού τοῦ ’δινε ἰδιαίτερη ἀξία. Ὁ δάσκαλός του, ὁ Παντόπουλος, ἦταν ἰθσογραφικὰ, περιορισμένα, ὁπαδὸς τοῦ νατουραλισμοῦ. Ὁ Παπαϊωάννου



Διαφημιστικό μονόφυλλο τῆς "Ἑλληνικῆς Ὀπερέτας" ποῦ ἱδρύσε ὁ Γιάννης Παπαϊωάννου, με τῆς φωτογραφίαι τῶν μελῶν τοῦ θιάσου καὶ κατάλογο τῶν ἔργων τοῦ ρεπερτορίου τῆς. Ἐνα χαρακτηριστικὸ δείγμα ἐντύπου τῆς ἀθηναϊκῆς μελέτ ἐπὶ

ἀρνήθηκε τὴν ἠθογραφία καί, χωρὶς νὰ τοῦ τύχουν ξένα παραδείγματα, ἐπλάσε τὸ παιζιμὸ τοῦ κατὰ τὸν ἀναπόφευκτο νατουραλισμὸ, ἀλλὰ πρὸς τῆς ἀνάγκες τοῦ σαλονιοῦ. Δὲν τὸν κάλεσαν στὸ "Βασιλικόν", ποῦ τὸ πλαισίωσαν πρεσβύτεροί τοῦ δραματικοὶ τοῦ περασμένου αἰῶνα. Ὁ Χρηστομάνος, πάλι, εἶχε στὴν ἀρχὴ τοὺς δικούς τοῦ πολὺ καλοὺς κωμικοὺς, τὸ Χρυσομάλλη καὶ τὸ Λεπενιώτη. Ἐκεῖνος, με ἀκατάδεχτη ἀξιοπρέπεια, ἔμεινε μόνος τοῦ. Τὸ κρυμμένο ἀκόμα ἰδανικὸ τοῦ, τὸ ὀπερτικὸ, δὲν εἶχε τρόπο νὰ τὸ ἐκδηλώσει, ὅσο κι ἂν σκιρτοῦσε μέσα τοῦ, γιὰ τὴν ἀσφαλῶς θὰ τοῦ 'χε γεννηθεῖ, βλέποντας ξένες ὀπερέτες στὴν Ἀθῆνα.

Καὶ ὁ Λέων Κουκούλας, ὕστερ' ἀπὸ εἰκοσιτέσσερα χρόνια, σημειώνει ἐπιγραμματικὰ καὶ μ' εὐστοχία ὅτι ὁ Παπαϊωάννου «παρμένει πάντα τὸ πιδ δημιουργικὰ δξύμωρο φαινόμενο τῆς σκηνῆς μας, ἕνας μπουφόνε μπριλλαντίσιμος, με μίαν ἐλαστικότητα μορφῆς καταπλήσσοσα...» ("Παρασκηνία", 1 Φλεβάρη 1925).

¶

Οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ 19ου αἰῶνα ὀρνοῦσαν, ὅταν θ' ἄνοιγε τὸ "Βασιλικόν". Εἶχαν προαισθανθεῖ τὸ τέλος τοῦς. Ὁ Παπαϊωάννου, ἀντίθετα, ἦταν ἐναντίον τῶν περασμένων. Τιμοῦσε τὸν τρόπο ἐργασίας τῆς "Νέας Σκηνῆς" καὶ τοῦ "Βασιλικοῦ", γιὰ τὴν πίστευε στὴν ἀξία τοῦς. Ἐτσι "μοντέρνο" δόθηκε στὴν Ὀπερέτα καὶ τὴν καθιέρωσε. Ὅταν ἡ Ἀθῆνα ἔπαυε νὰ τρέφει τοὺς δυὸ μεγάλους πρωτοποριακοὺς θιάσους, τὴ σκυτάλη τοῦ καινούριου τὴν πῆρνε ἡγετικά — καθὼς τὸ εἶπαμε σὲ παλαιότερο τεῦχος — ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, ἡ Ροζαλία Νίκα καὶ ἡ κ. Κυβέλη. Τὸ νέο, τὸ ἐλκυστικὸ, τὸ παράπλευρο στῆς προσπάθειές τοῦς, σύμφωνα με τὸ παράδειγμά τοῦς, συνοδοιπόρο τοῦς καὶ πλουτισμὸς τῆς θεατρικῆς ζωῆς τοῦ τόπου, στάθηκε ἡ Ὀπερέτα.

Ἡ Λαουτάρη ἐμφανίστηκε στὰ 1915, ὅταν τὸ εἶδος εἶχε ἐφτάχρονη ζωὴ κ' εἶχε στεριώσει. Ἡ πρόδος τῆς Ἑλληνικῆς Ὀπερέτας ἦταν γοργή, με ἄλματα. Ἡ πρόξα τοῦ 19ου αἰῶνα ἦταν πιδ βραδυκίνητη. Ἡ Ὀπερέτα ὅμως δὲν εἶχε τὴ ζωντάνια ποῦ κλειναν μέσα τοῦς τὸ Δραματικὸ θέατρο καὶ ἡ Ἐπιθεώρηση. Ἡ Ὀπερέτα ὑπρέτησε καλὰ στὸν τόπο μας, τὴ δικὴ μας belle époque, λίγο πρὶν καὶ ἀρκετὰ μετὰ ἀπὸ τοὺς πολέμους τοῦ 1912-13 κ' ἔσβησε, ἀφοῦ ἔδωσε ὅ,τι οὐσιαστικὰ εἶχε νὰ δώσει, με τὸ θάνατο τοῦ Παπαϊωάννου.

Ἐπιβιώσεις θὰ φανοῦν πολλὰς φορὲς καὶ πολλὰς φορὲς θὰ γίνουν προσπάθειες γιὰ μιὰ ἀναγέννησὴ τῆς. Δὲ μπορεῖ ὅμως νὰ ξαναζήσει σὲ μᾶς. Λεῖπουν πιά οἱ προϋποθέσεις τῆς χαρᾶς. Στῆς γερμανόγλωσσες χώρες, ἢ σ' ἄλλους τόπους ποῦ ὑπῆρξαν ἡ κοιτίδα τῆς, διατηρεῖται με ἀκτινοβολία. Σ' ἄλλες χώρες ἐπιζει σάν ὠραῖο ἀπομεινᾶρι τοῦ περασμένου καιροῦ καὶ τὴν παρουσιάζουσαν ὅπως ἦταν στὰ καλὰ τῆς χρόνια. Δὲ φανταζόμεστε καὶ σ' ἐκεῖνα τὰ μέρη, ὅπως καὶ σὲ μᾶς, νὰ μπορεῖ νὰ γραφοῦν ἔργα σάν τὰ παλιά, τῆς ἀκμῆς τῆς.

Τὸ Δραματικὸ θέατρο, καθὼς δείχνουσαν οἱ χιλιετηρίδες, κλείνει στὸ βάθος τοῦ μιὰ "αἰωνιότητα". Ζεῖ ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Θεσπι καὶ, με τόσες ἀλλαγές, ὑπάρχει. Ἡ Ὀπερέτα χρειάζεται ἕνα πλατύτερο κοινὸ καὶ ψυχικὴ ροπή τῶν θεατῶν πρὸς τὴν ἀνεφέλη εὐτυχία, τὴν αὐταπάτη — ἢ τὴ σωστικὴ διαπίστωση — πὼς ὅλα πάνε καλὰ καὶ πὼς ἡ ζωὴ μπορεῖ νὰ 'ναι μιὰ εὐχάριστη περιπέτεια ραντισμένη με σαμπάνια, με χορούς, με βραδινὲς τουαλέτες καὶ φράκα. Ἡ τωρινὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων, με τῆς διαρκεῖς ἀναδιπλώσεις τῆς ψυχικῆς πορείας, βρῆκε τὸ θέατρο τοῦ Παράλογου, ποῦ τὴν ἐκφράζει. Τὸ ἄγχος ποῦ ὑπάρχει, ἐκεῖ ζεῖ. Δὲν περισσεύει χώρος γιὰ τὴν ἀμεριμνησιὰ τῆς Ὀπερέτας. Στὸν καιρὸ τῆς δὲν ἦταν



“φυγή”, ήταν ό,τι σήμερα τó θέατρο τών καινούριων καιρών. ‘Η Επιθεώρηση, τέλος, έχει τήν ικανότητα και τή δύναμη νά μᾶς παραστέκεται, νά μᾶς γίνεται ἕνας παρηγορητής κ’ ἕνας ἐκδικητής, χωρίς νά τó υποπτεύεται, χωρίς νά τó ἐπιδιώκει, χωρίς νά κάνει πόζα και φιλολογία. Αὐθόρμητα και φυσικά!

¶

‘Η ‘Αφροδίτη Λαουτάρη — γιά νά μή ξεμακραίνουμε πολύ — γεννήθηκε στήν ‘Αλεξάνδρεια. Τό σημειώνει, μέ ὑπερηφάνεια, μιά αἰγυπτιακή ἐφημερίδα, σ’ ἐν’ ἀπόκομμά της πού ‘χω δεῖ, χωρίς κανένα ἄλλο στοιχεῖο. ‘Η Λαουτάρη εἶχε πάει περιοδεία και ὁ ‘Αλεξανδρινός δημοσιογράφος αἰσθάνθηκε μιά χαρούμενη ἐκπληξη πού τού μίλησε ἀράπικα. ‘Ο ἴδιος προσθέτει πώς ἡ πρωταγωνίστρια εἶχε φοιτήσει στή Σχολή Καλογραῶν τού Ραμλιού (!). Τίς κυρίες τῆς ‘Οπερέτας τίς βραβαίνει, ἀδίκαια, ἡ πρόληψη πώς ἦταν ἀγράμματες. ‘Εχω ἀκούσει μεταφραστική τού εἶδους νά μιλάει ξεδιάντροπα γι’ αὐτό και νά καμαρώνει γιά τίς χυδαιότητες πού ξεστόμιζε. Δέν πρέπει ν’ ἀκούει κανέναν παρόμοιον τύπου νά κάνουν τόν ἔξυπνο μέ θεατρικά ἀνέκδοτα. Πάντα θίγουν τή Σκηνή, γιατί ποτέ ἀνέκδοτο δέν πετυχαίνει τόν ἀπρεπῆ σκοπό του, ἄν δέν πλάσσει τó φινάλε του ἀηδές και πρόστυχο.

Σέ μική ἡλικία, ἡ Λαουτάρη ἦρθε μέ τούς γονεῖς της στήν ‘Αθήνα. Φαίνεται πώς εἶχαν τόν τρόπο τους. Τό δείχνει μιά φωτογραφία της (“Βραδυνή”, 15 τού Μᾶη 1931). Εἶναι μαζί μέ τή μητέρα της και τῆς μοιάζει. Κ’ οἱ δύο εἶναι καλά ντυμένες. ‘Η ὁμιλία της, καθώς τήν ἀκούγα τά τελευταῖα χρόνια πού τή γνώρισα, ἦταν μιά καλή ἀπόδειξη πώς εἶχε κάποια μόρφωση.

‘Ὅστόσο, μέσα σ’ ἕνα “Λεύκωμά” της πού μᾶς τó ‘χει χαρίσει και πού, μαζί μ’ ἄλλα, πολύ μᾶς στάθηκε χρήσιμο, ὑπάρχει ἕνα φύλλο ἐπιτραπέζιου ‘Ημερολόγιου τῆς 16ης Νοέμβρη 1952. Γράφει, ἡ ἴδια, μέ τά γράμματά της: «‘Η Παναγία ἐβοήθησε τήν Πατρίδα μας και τόν Παπάγο μας»(2). Και υπογράφει ἡ ἴδια. Θά ‘ταν ὠρρότερη αὐτή μας ἡ σκιαγραφία, ἄν δέ στεκόμαστε λίγο γιά νά πούμε πόσο καλλιεργημένη ἦταν μέσα της ἡ τάση πρὸς τή Δεξιά. Τέτοιο πάθος δύσκολα θά συναντούσε κανένας. ‘Επιδιώκει ἐπαφές μέ ἐπίσημα πρόσωπα, φυλάει τά εὐχαριστήρια, κορνιζώνει τίς φωτογραφίες τους. Δέ θά ‘κανε λάθος ἄν ἔλεγε κανένας πώς τῆ φοβόντουσαν οἱ μή δεξιοὶ ἄνθρωποι τού θεάτρου μας.

Τά τελευταῖα χρόνια δέ μιλοῦσε γιά πολιτικά. Εἶχε ἀπομονωθεί, κατοικοῦσε μακριά, ζοῦσε μιά μέτρια οικονομικά ζωή. Εἶχε ἔντονη ἀξιοπρέπεια πού ‘φτανε στό πείσμα, σά νά ‘θελε νά τά ξεχάσει ὅλα. Μιά φορά μέ παρακάλεσε νά τῆς γράψω ἕνα βιογραφικό σημείωμα. Τῆς τó ‘γραψα — τί νά τó ‘θελε ἄραγε; Σιγά σιγά, ἡ ἀνάμνηση τῆς ἀλλοτινῆς της ζωῆς ἔσβηνε μέσα της. Στό τέλος, δέν ἤθελε τίποτα. ‘Ενα τριανθιάφυλλο τῆς ἔφτανε. Δέν ἴμουν ἀπό τούς παλιούς της φίλους — θαυμαστής βέβαια — κ’ ἴσως δέν ἤθελε νά μου ξανοιχτεῖ περισσότερο. Στό Νοσοκομεῖο, τὴν ἐπισκέφτηκα μέ πολύ ἀγαπητούς μου μαθητές μιάς Δραματικῆς Σχολῆς. Νά τῆ δυσαρέστησε ἡ γνωριμιά μέ τὴν ἀνέφελη θεατρική νεότητα; Εἶχα πάντα τὴν ἰδέα, σάν ξένος σέ διασκεδάσεις, πώς ὅποιοι χόρτασαν τίς ἀπολαύσεις, θά περνοῦσαν ἡρεμα γερατειά, ἱκανοποιημένοι και γελαστοί. Χωρίς νά τó δείχνει, δέν εἶχε καμιά ἡρεμία κ’ ἱκανοποίηση, καμιά διάθεση γιά γέλιο.

(1) ‘Η “Μακεδονία” τῆς Θεσσαλονίκης (6 τ’ ‘Απρίλη 1928): «εἶναι μορφωμένη, γλωσσομαθῆς (μιλάει θαναμάσια τά ‘Ιταλιὰ)... και ἔχαμε μουσικῆς σπουδῆς εἰς τó Μιλάνο...».

(2) ‘Ηταν, ἀλίμονο, ἡ μέρα τῆς ἐκλογικῆς νίκης τού “‘Ελληνικοῦ Συναγεροῦ” τού στρατάρχη ‘Αλέξανδρου Παπάγου.



‘Ανω : ‘Η Μελομένη Κολυβά, ξεχωριστή πρωταγωνίστρια τῆς ‘Οπερέτας. ‘Από τίς πρώτες χρονολογικά και πρώτη πρώτη σέ ἀξία! Στή φωτογραφία ἐμφανίζεται Λοχαγός τών Οὐσάρων Κάτω : ‘Η ‘Ελλη ‘Αφεντάκη, ἄξια και αὐτή πρωταγωνίστρια τῆς ‘Οπερέτας, μέ ταλέντο, ἦθος και ἀφογή πάντα, σκημική ἐμφάνιση. ‘Ετσι ἐμφανιζόταν στή Λούκισσα τῆς Πλακεντίας

Φαίνεται πώς ευτυχισμένοι αισθάνονται, στά τέλη τῆς ζωῆς τους, όσοι δὲ γλῆντησαν.

Ἡ Λαουτάρη εἶχε χαρεῖ τὰ πάντα. Στά δεκαπέντε, περίπου, χρόνια τῆς δράσης της, τίποτα δὲ στερήθηκε. Κι ὅμως, ἐκτός ἀπὸ τὴ γυναικεία φιλαρέσκεια καὶ τὴ φροντίδα της γιὰ μιὰ ἐμφάνιση σοβαρῆ, τίποτ' ἄλλο δὲ θύμιζε ἀπτά τὸν περασμένο της καιρὸ. Τὶς βαρύτεμες τουαλέτες της, ποὺ γι' αὐτὲς εἶχ' ἐπανειλημμένα ἀσχοληθεῖ ὁ Τύπος, δὲν τὶς εἶχε πιά. Ἄν τὶς εἶχε χαρίσει, θὰ 'ταν τὸ καλύτερο, τὸ πιὸ ἀνάδουνο. Ἄν εἶχε ἀναγκαστεῖ νὰ τὶς πουλήσει, θὰ 'χε αισθανθεῖ μεγάλη λύπη. Ξέρω πὼς τέτοιο ξεπούλημα τὸ ἀποφεύγουν οἱ ἀστέρες. Μιὰ ἄλλη ἀληθινὰ ξεχωριστὴ πρωταγωνίστρια τῆς Ὀπερέτας, ἀπὸ τὶς πρώτες πρώτες χρονολογικὰ καὶ πρώτη πρώτη σὲ ἀξία, ἡ Μελοπομένη Κολυβά, ἔχει πολὺ σεβασμὸ στὸ βεστιγιόριό της, ὅπως καὶ μεῖς γιὰ ὅ,τι δικό της ἔχει διασωθεῖ καὶ βρίσκεται στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο.

¶

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1915, ἡ "Ὀπερέτα Παπαϊωάννου", θὰ παίξει στὸ θέατρο "Πανελλήνιον" ποὺ ἴταν θερινὸ καὶ χειμερινὸ. Στά τελευταῖα του χρόνια εἶχε πάρει τ' ὄνομα "Μοντιάλ" καὶ μαζί με τὸ ὑπόλοιπο κτήριο ἔγινε μιὰ μεγάλη πολυκατοικία στὴν ὁδὸ Πανεπιστημίου. Ὁ Παπαϊωάννου ἴταν ἠγέτης ὀπερετικοῦ θιάσου ἀπὸ τὸ 1909. Στὸ μεταξύ δούλεψε με πολλοὺς, ξαναγύρισε στά 1911 στὴν πρόξα (θιάσος Μαρίκας Κοτοπούλη) καὶ στά 1914 ἴταν στὸ θιάσο "Ὀπερα - Ὀπερέτα Ἐγκελ - Παπαϊωάννου" (3) στὸ "Δημοτικὸν Θέατρον Ἀθηνῶν". Ἀπὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1915 ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του θὰ 'ναι θιασάρχης. Στὸ "Πανελλήνιον" ὁ Παπαϊωάννου θὰ 'ναι ἀνεξάρτητος γιατί, ἀμέσως πιὸ πρὶν, τὸ ἀφεντικὸ ἴταν ὁ Ἀπόστολος Κονταράτος — ὁ "δαϊμόνιος" καθὼς τὸν λέγανε — τάλαντο ἐπιχειρηματικὸ ἀπὸ τὰ λίγα. Σ' αὐτὰ τὰ χρόνια, ὁ Κονταράτος καταγινόταν με τὴν Ὀπερέτα. Ἦταν γνωστὸς ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ αἰώνα, ἀλλ' ὅταν τὰ πράματα σκουρῆσαν γιὰ τὴν τέχνη τῆς Λαουτάρη, ἔκανε δουλειὰς με πρόξα. Στὸ τέλος τῆς ζωῆς του ἴταν ἕνας ἄκακος, εὐγενικὸς καὶ σιωπηλὸς κύριος. Ἦξερε πολὺ καλὰ τὴ δουλειὰ τοῦ ἐπιχειρηματία. Γιὰ δυὸ τουλάχιστον περιόδους, τὶς ἐπιχειρήσεις τὶς χορηγοῦσε ὁ Βασιλιάς καὶ σὲ κάθε παλατιανὸ γεγονός, ὁ θιάσος εἶχε σκόλη.

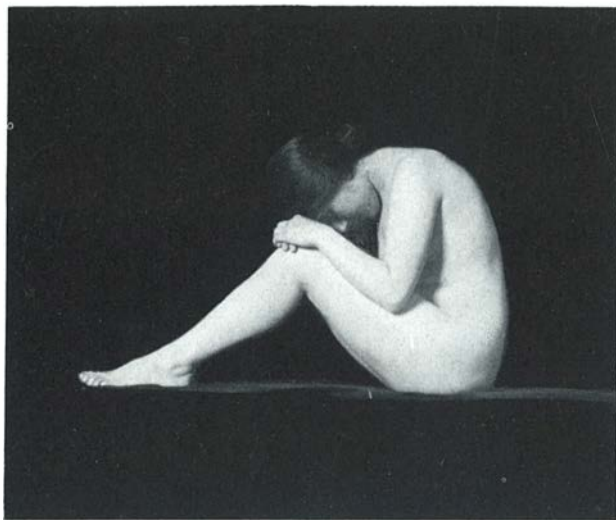
Στὸ "Πανελλήνιον", λοιπὸν, τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1915, καθὼς διηγίεται ὁ Σακελλαρίδης ("Ἀθηναϊκὴ", 27 Ὀκτώβρη 1922), παρουσιάστηκε ἡ Λαουτάρη νὰ ζητήσει δουλειὰ στὸ θιάσο Παπαϊωάννου. Πῆγε κάπως ἄργα γιὰ πρόσληψη, σημειὸ πὼς τὰ θεατρικὰ συνήθεια δὲν τῆς ἴτανε γνωστά. Τὴν πῆραν ὅμως καί, στὴ δοκιμῆ, ὁ Σακελλαρίδης κατάλαβε τὴν ἀξία τῆς φωνῆς της, καθὼς ἐξιστορεῖ ὁ ἴδιος ("Ἀθηναϊκὴ", 27 Σεπτέμβρη 1922). Προφανῶς ἐξαιτίας τῆς φωνῆς της, με

(3) Πρωταγωνίστρια τοῦ θιάσου ἴταν ἡ Ἐλσα Ἐγκελ, Γερμανίδα σομπρέτα, σπουδαγμένη καὶ σημαντικὴ χορεύτρια, με χορογραφικὰς ἱκανότητες. Ἦρθε στὴν Ἀθήνα με τὸ φημισμένο θιάσο Γκούτμαν, κύριος ἡδὴ πρόσωπό του, τὴν Ἀνοιξὴ τοῦ 1913. Ἐφύγε με τὸ Γκούτμαν. Ἐκεῖνη ὅμως, ξαναγύρισε. Εἶχε βρεῖ, στὸ πρόσωπο τοῦ Κονταράτου, τὸν ἄνθρωπο τῆς ζωῆς της. Ἐκεῖνος τὴ δέχτηκε κοντὰ του, ὄχι μόνο γιατί τοῦ ἴτανε ἀξιαγάπητη σὰν πρόσωπο θελκτικὸ. Τὴν εἶδε καὶ σὰν ἐπιχειρηματίας — χρήσιμη, γιὰ βάση τοῦ θιάσου του. Ἡ Ἐγκελ — τὸ Ἐλσάκι, με τὴ φιλικὴ γιὰ τὸ κοινὸ καὶ γιὰ τὴν κοινωνία, γλῶσσα — ἔμαθε χωρὶς ἀναβολὴ (ὁ ἔρωσ!) ἑλληνικά. Τὰ μιλοῦσε ὁμορφα καὶ ἔγινε δική μας. Ἡ Ἑλληνικὴ Ὀπερέτα τῆς χρωστέει τὸν εὐρωπαϊκὸ τόνο ποὺ τῆς ἔδωσε, με τὴν παρουσία της καὶ με τὴν ἐφαρμογὴ τῶν γερμανόφωνων ὀπερετικῶν τρόπων. Εἶχε ἔρθει στὴν κατάλληλη στιγμή νὰ ἐκπολιτίσει τὴν πρωτόγονη Ὀπερέτα μας, στὴν παιδικὴ τῆς ἡλικία. Ἐμφανίστηκε με τὸν Παπαϊωάννου στὴν ἐπιτυχία της, "Ἐῦα" τοῦ Λέχαρ, στὸ ρόλο τῆς Πίψης (14 Αὐγούστου 1913). Εὐτυχισμένη, ἔφυγε ἀπὸ τὴ ζωὴ στά 1931.

→

Ἡ ἀδιαμφισβήτητη πρωταγωνίστρια τῆς Ἑλληνικῆς Ὀπερέτας Ἀφροδίτη Λαουτάρη, ποὺ χάθηκε φέτος, σὲ δυὸ χαρακτηριστικὰς ὀπερετικὰς ἐμφανίσεις της. Φωνή, ἐκφραστικὴ καὶ γλυκιά, χάρις, τσαχυνιά, θηλυκότητα — τ' ἀκατανίκητα ὄπλα της





Μιά τολμηρή — ιδιαίτερα, γιά τήν εποχή εκείνη! — φωτογρα-
φία τής Ἀφροδίτης Λαουτάρη, ἀπό τό προσωπικό της ἄλμπουμ

τό πρώτο συμβόλαιό της πήρε 300 δραχμές τό μήνα. Τό ἀνα-
φέρει ἡ ἴδια σέ μιᾶ συνέντευξή της μέ τόν Πιμπρινέτ (Σῶτο
Πετρά) στό περιοδικό "Ἑβδομάς" (1928, σελ. 409). Οἱ
κορίστες ἔπαιρναν τότε 100-120 δραχμές. Ὁ Θεατρόφιλος
τῆς "Νέας Ἡμέρας" εἶχε γράψει πώς τᾶ βραδινά ἐξοδα τοῦ
Θιάσου ἦταν 800 δραχμές κι ὁ μεγαλύτερος μισθός 1.500.
Ρόλο ξεχωριστό θά πάρει στήν "Τραβιάτα" (10 Ἰούνη 1915),
τήν Ἀννίνα — ὅπως ἀναφέρει ὁ Πιμπρινέτ, ὅπου πιό πάνω.

Στίς 8 τοῦ Ἰουλίου, ὁ Παπαϊωάννου ἀνέβασε τό "Πικ - Νίκ",
ὀπερέτα τῶν Λάσκαρη - Σακελλαρίδη, πού γνώρισε πολλή
ἐπιτυχία μέ τή σημαντική πρῆμα Ἀρτέμιδα Κυπαρίσση, πού
ἔχε παίξει κι ἄλλους ἀνάλογους ρόλους. Ὁ Παπαϊωάννου
ἐμφανίστηκε σ' ἕναν καρατερίστα, πού τόν εἶχε πλάσει πρῖν
ἀπό εἴκοσι χρόνια ὁ Εὐάγγελος Παντόπουλος, ὅταν εἶχε
παιχεῖ ἡ ὁμώνυμη κωμωδία, ἀπ' ὅπου εἶχε βγεῖ τό λιμπρέ-
το. Στή Λαουτάρη δόθηκε, παρά τήν ἱεραρχία, χάρη στό
ἀμέσως φανερωμένο ἄλγαντό της, ἕνας μικρός ρόλος, μιᾶ
κοκότα, ἡ "Ὀλία". Ἡ "Νέα Ἡμέρα", σημείωσε στίς 12 τοῦ
Ἰουλίου «Νέον φωνητικόν ἄλγαντον ἀπεκαλύφθη... Ἀνῆκει
εἰς τήν δίδα Ἀφροδίτην Λαουτάρη, δρῶσαν μέχρι τοῦδε ἐν τῇ
ἀφανείᾳ τοῦ μπαλέτου».

Στήν παράσταση τῆς 28ης τοῦ Ἰουλίου, ἐνῶ τό ἔργο ἀκολου-
θοῦσε τᾶ περωμένα τῆς πολῦ μεγάλης ἐπιτυχίας, ἕνας νέος
ἀνθρωπος τοῦ θεάτρου, δημιουργῆσε σέ βάρος τῆς πρῆμας,
ἀπό τήν πλατεία πού καθότανε, μιᾶ βαριά σκηνή. Ὅσοι τή
διηγηθῆκανε ἀργότερα, παρασιωπήσανε φράσεις καί ὀνό-
ματα. Δέ ὅτ' ἔκανε λάθος, ἔν τούς μιμηθοῦμε καί μεῖς. Ἡ
παράσταση διακόπηκε καί ξανάρχισε μέ τήν Ε. [γρ. Κ. (ἀτίνα)]
Δελενάρδου, καθώς γράφει τό "Ἐμπρός" τῆς μεθεπόμενης.
Στίς διηγήσεις, πιό ὕστερα, ἡ Δελενάρδου ξεχάστηκε, καί τό
γεγονός, στίς ἀκριβεῖς του λεπτομέρειες μένει θαμπό. Ὁ ὀρύ-
λος παραδέχεται πώς ἡ Λαουτάρη ἀντικατάστησε τήν πρῆμα
ἀμέσως. Ὅμως, τήν ἐπόμενη τοῦ ἐπεισοδίου, ἀναγγέλληκαν
τά "Παραπήγματα". Πάντως, ὁ Παπαϊωάννου ἔστειλε στίς
30 ἴσως τοῦ μηνός τό ρόλο μ' ἕνα γράμμα του στή Λαουτάρη
πού ἦταν ἄρρωστη στό σπῆτι της καί τήν καλοῦσε νά σπεύσει
στό θέατρο γιά πρόβα. Ὅτ' ἔπαιζε τήν ἴδια βραδιά ἢ τήν ἐπό-
μενη. Τό γράμμα, πού φωτογραφεῖται του δημοσιεύει ὁ Πιμπρι-
νέτ στή "Βραδυνή", δέν ἔχει ἡμερομηνία. Ὅπως καί νά 'ναι,
πρόκειται γιά ἕνα τολμηρῶδες πού χρειάζεται καί προσόντα καί
ἄλγαντο. Ἡ Λαουτάρη κράτησε μετά, τό ρόλο αὐτό, γιά
πολύ καιρό.

Ἡ κοινή γνώμη τήν εἶδε, μέ τό πρώτο, σάν μιᾶ ὑπαρξή εὐγε-
νική, ἀπλή, χαριτωμένη, ἀξιαγάπητη. Τό μικρό της ἀνά-
στημα, τήν ἔφερνε πιό κοντά σέ κάθε θεατή, ἐνῶ ἡ φλογερή
ματιά της ἔδινε τήν αἴσθησι πώς μέσα της ἦταν θεληματική.
Δέν ἀγρίευε τούς φίλους τοῦ Θιάσου μέ πόζα, δέν παράστανε
τῆ σπουδαία. Ἄφηνε τόν κόσμο, ἀπό ἔνστικτο, νά τήν αἰ-
σθάνεται σπουδαία, γιά τή δική του εὐχαρίστηση.

Τήν ἄλλη χρονιά, στίς 11 τοῦ Μᾶη 1916, ὁ Παπαϊωάννου
ἐγκαινιάζει τό θέατρό του, στήν ἀρχή τῆς ὁδοῦ Πατησίων,
ἀριστερά, καρπό τοῦ ἄλγαντου, τοῦ μόχθου του καί τῆς εὐ-
νοίας τοῦ κοινού. Οἱ παραστάσεις ἀρχίσανε μέ τό "Πικ -
Νίκ". Ἦταν, βέβαια, ἡ περσινὴ ἐπιτυχία. Ὅμως τό νά γί-
νει ἑναρξη μέ ἔργο πού πρωταγωνιστοῦσε ἡ Λαουτάρη, κάτι
δείχνει γιά τή φήμη της.

Στή "Μοντέρνα καμαριέρα" τοῦ Χατζηναποστόλου, πού
ἀνεβύστηκε στίς 14 τοῦ Ἰουλίου, ἡ Λαουτάρη δέν ἔπαιξε πρῶ-
τη. Ὁ Παπαϊωάννου, σά νά 'τανε κανένας πλούσιος ἐπιχορη-
γούμενος οἰασάρχης εἶχε συνήθως πολλά πρόσωπα τοῦ ἴδιου
εἴδους. Ἐπαιξε δεύτερη. Στά "ψιλᾶ" ὅμως, ὅπου δημιουργεῖ-
ται ἡ φήμη, σημειώθηκε: «... ἀπό ἡμερῶν τῶν πρωτεύοντα
ρόλων ἐκτελεῖ θαυμασίως ἡ δεσποινὶς Ἀφροδίτη Λαουτάρη
προσδύσασα μέ τήν δροσερᾶν καί γλυκεῖαν φωνήν της νέαν
ὄλωσ ζῶην εἰς τό ἔργον... Μέ τήν νέαν ταύτην... ἐπιτυχίαν
της... ἐπραγματοποίησε τᾶς ἀπό τῆς πρώτης ἐμφανίσεώς της
ἐλπίδας...».

Στήν "Πρόθυμη χήρα" τῶν Λάσκαρη - Σακελλαρίδη «...
πρωταγωνιστοῦσα ὑψίφωνος θά ἐμφανισθῇ ἡ δεσποινὶς Λα-
ουτάρη» ("Ἔστια", 14 Μᾶη 1916). Προβολή κι αὐτό. Δέ
θά ντουμπλάρει, δηλαδή, ἄλλη.

¶

Ἡ ἐξέλιξη στό καλύτερο γίνεται τό σταθερὸ γνῶρισμα τῆς
Ἑλληνικῆς ὀπερέτας. Πρόσθετη λεπτομέρεια, ἡ πολυτέλεια
στό ντύσιμο τῶν ἡθοποιῶν. Στήν "Πρόθυμη χήρα" π.χ. δύο
φορεσιές τῆς Ἑλλῆς Ἀφεντάκη, λέγεται πώς κόστισαν 750

Ἐδῶ, ἡ Ἀφροδίτη Λαουτάρη, Ἀπέναντι, ἡ Ὀλυμπία Καντιώ-
τη - Ριτσιάρδη. Στίς 13 Δεκέμβρη τοῦ 1923, ἔγινε ἡ πρώτη
ἀνάμεσά τους μονομαχία! Παιζαν, τήν ἴδια βραδιά, "Πριγκί-
πισσα Τσάρντας". Ἡ πρώτη, μέ τόν Παπαϊωάννου στά "Ὀ-
λύμπια". Ἡ δεύτερη, μέ τό Δράμαλη, στό "Κοτοπούλη".
Ὁραῖες καλλιτεχνικῆς ἐποχῆς, ὀραῖοι καλλιτεχνικοὶ ἀγῶνες...





Θεόφραστος Σακελλαρίδης, ο πύο πετυχημένος δημιουργός της Έλληνικής Όπερέτας. Χαρίζοντας, στὰ 1918, μιὰ φωτογραφία του στη Λαουτάρη τῆς γράφει : « Ἀφροδίτη Λαουτάρη! Μέσα εἰς τὸ πτωχὸν προσωπικὸν τοῦ Ἑλληνικοῦ Μουσικοῦ Θεάτρου ἤλθες ἄγνωστη καὶ ἄσημη καὶ εἰς βραχύτατον διάστημα ἐμεσουράνησες. Μὲ τὴν ἰδιοφυίαν σου, τὸ τάλαντόν σου, τὴ χάρι σου καὶ τὴ δροσιά σου ἐπρόσθεσες λίθους πολυτίμους εἰς τὸ οἰκοδόμημα πὸν κτίζει τὸ ἰδανικόν... Ἐστόλισες, ἐλάμπρυνες τὰ ἔργα μου "Παραπήγματα", "Πικ-Νίκ", Τίποτ". Σοῦ γράφω τὴν εὐγνωμοσύνην καὶ τὴν ἐκτίμησίν μου »

καὶ 800 δραχμές. Τὸ ἴδιο καλοκαίρι παίζεται ἀπὸ τὸν Κονταράτο τὸ ξακουστὸ "Ξιφίρ Φαλέρ" μὲ τὸν ἀμύθητο πλοῦτο καὶ τὶς ἀλησμόνητες σκηνογραφίες τοῦ Ἀραβαντινοῦ, πού θ' ἀπαιτήσανε πολλές δαπάνες. Ὁ θίασος Κυβέλης ἔπαιξε, τότε, τὸ "Πορτραῖτο τοῦ Ντόριαν Γκρέν". Τὰ κοστοῦμια τοῦ πρωταγωνιστῆ του, Περικλῆ Γαβριηλίδη, πού ἦταν κομψότατος, εὐγενικότατος κ' ἐξαιρετος ἰθιοποιός, πληρωθήκανε ἐξακόσιες δραχμές. Τὸ σχολιάζει τὸ περιοδικὸ "Τέχνη καὶ Θεάτρον" πού προσθέτει : « Δὲν εἶναι πολλά, ὅπως δὲν εἶναι καὶ λίγα γιὰ "Ἑλληνα ἰθιοποιόν" (1916, σελ. 59). Τὸ περιοδικὸ χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη "ἐξώδευσε". Καταλαβαίνει πὼς τὸ φιλότιμο τῶν ἐργατῶν τῆς Σκηνῆς τοὺς ὀδηγοῦσε στὶς οικονομικὲς θυσίες, γιὰ νὰ μὴ στέκονται πίσω ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἐποχῆς καὶ τὶς προσδοκίες τοῦ κοινοῦ.

Καὶ γιὰ τὴ Λαουτάρη τὸ ἴδιο ἰσχύει. Τὰ ἐξόδα, πὸ πάνω κι ἀπὸ τὶς οικονομικὲς τῆς δυνατότητες, ἦταν καλλιτεχνικὴ φιλοδοξία κι ὄχι ἀπλή φιλαρέσκεια. Οἱ ξένες κυρίες, πού τὶς καλοῦσε γιὰ ἐνίσχυσὶ τῆς ἡ Ἑλληνικῆς Όπερέτας, ὅα τοὺς εἶχαν γίνεῖ ἓνα ὑπόδειγμα. Ξυπνᾶνε, μὲ τὸ καλὸ παράδειγμα, οἱ Ἑλληνες ἰθιοποιοί. Πολλά περιστατικὰ θεατρικῆς προόδου στὸν τόπο μας ἔχουν παρόμοια ἀφορμὴ. Οἱ ξένες αὐτὲς κυρίες ἦταν ἢ ἐπαγγελματίες τῆς ὀπερέτας καὶ στὸν τόπο τους, πού ἦρθαν στὴ σκηνὴ μας καλεσμένες ἀπευθείας ἀπὸ τοὺς θιασους, ἢ εἶχαν ἐργαστεῖ στὸ ἐξωτερικὸ σὲ θεάτρα καὶ μεταπηδήσανε σὲ ὀπερετικὰ μας συγκροτήματα, ἀφοῦ εἶχαν ἐμφανιστεῖ σὲ ταραντέλλες τῆς Ἀθῆνας. Τέτοια ἦταν ἡ

προέλευση τῆς Γκιζέλλας Ρέννερ καὶ τῆς Ἑρμιλίας, πού ὅα δοῦμε πὸ κάτω. Κ' οἱ δυὸ ἐργαζόντουσαν στοῦ "Γκρέκα", στὰ Πατήσια, μαζί μὲ δυὸ ἄλλες πού δὲν τὶς γνωρίσαμε καλύτερα. Δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ μάθουμε τὴν προέλευση ὄλων τῶν ξένων κυριῶν. Ἡ Γκιζέλλα Ρέννερ ἔχει, γιὰ μᾶς, μεγαλύτερη σημασία καὶ γιὰ τὴν ἔπαιξε ἀρκετὰ στοῦ Παπαϊωάννου καὶ γιὰ τὸν συνόδευσε στὸ ταξίδι του στὴν Ἑὼρῶπη σάν ξεναγὸς καὶ διερμηνέας του. Μαζί τῆς πῆγε νὰ συναντήσῃ τὸ Λέχαρ καὶ τὸν Κάλμαν κ' ἔχει διηγηθεῖ τὴν ἀγαθὴ ἐντύπωση τοῦ πρώτου ἀπὸ τὴ γνωριμιά τοῦ πρωταγωνιστῆ μας. Βοήθημα γιὰ τὶς παραπάνω πληροφορίες μας, στάθηκε τὸ μικρὸ βιβλιαράκι τοῦ Μιχαῆλ Καλογεροπούλου (Μήκαλου) "Σύγχρονη βιογραφικὴ περιγραφή", 1922, σελ. 61 - 64.

Ἐκεῖνον τὸν καιρὸ, πολὺ ῶρῖς ἀνάλογα μὲ τὴν πρώτη τῆς ἐμφάνιση, ἡ Λαουτάρη ἔκανε τὴν πρώτη τῆς... ἀταξία! Ὁ "Ἀστὴρ", στὶς 24 Ἰουλῆ, γράφει : « Προχθὲς ἐπρόκειτο νὰ κάμῃ πρόβα. Ὁ μαέστρος ἦτο εἰς τὴν θέσιν του καὶ τὴν ἐπερίμενε. Ἐξάφνα κάποια ἐμφάνισις εἰς τὴν πόρταν τοῦ θεάτρου τῆς ὑπευθυμίζει ὅτι ὑπάρχουν καὶ σοβαρότερες ὑποθέσεις ἀπὸ τὴν πρόβα. Δὲν διστάζει καθόλου. Πετὰ πρὸς τὴν ἐξοδον καὶ... φωνάζει "Μαέστρο, φεύγω. Βάλτε μου ὅτι πρόστιμο θέλετε". Ὅα ἠμποροῦσε τώρα νὰ ἐρωτήσῃ κανεῖς, "καὶ ὁ διευθυντῆς τοῦ θιάσου, ὁ τὸσον τακτικὸς εἰς τὴν δουλειάν του, τί ἔκαμεν;" Ἠναγκάσθη νὰ τὸ καταπῆ καὶ αὐτό. [Ὁ δημοσιογράφος ὅα ἔξερε κι ἄλλες ἀταξίες!] Οἱ γυναῖκες πού κάτι μποροῦν νὰ κάνουν εἰς τὴν ὀπερέταν εἶνε μετρημένες, δυστυχῶς.

Ἡ κακὴ αὐτὴ πράξη λύπησε, φυσικὰ, τοὺς συγχρόνους τῆς. Λυπεῖ κ' ἐμᾶς τώρα. Ὅμως τὸ παράξενο εἶναι πού τὸ ἀνέ-

Ἐδῶ, ἡ Ὀλυμπία Καντιώτη - Ριτσιάρδη, Ἀπέναντι, ἡ Ἀφροδίτη Λαουτάρη. Δεύτερη ἀνάμεσά τους μονομαχία, στὰ 1924, στὴ "Δίδα Σορολόπ". Τὴν παίζανε στὸν ἴδιο θιάσο, στὴν ἴδια σκηνῆ. Ἡ πρώτη, στὶς 28 Ἰουλῆ. Ἡ δεύτερη, στὶς 18 Σεπτέμβρη. Οἱ ἀθηναϊκὲς ἐφημερίδες γράφανε : "Ἡ Α. ἐπρότεινε τὰ ἐπαναληπτικὰ τῆς ὄπλα, πληγώσασα τὴν ἀντίπαλον καθ' ἡν στιγμὴν ἐδέχετο δύο σφαίρας ἀπὸ τὰ φοβερά ὄπλα τῆς Ρ."



χτηκε ο Παπαϊωάννου. Φαίνεται πώς κάποιος έκβιασμός άλλης θά τον έκανε νά υποκύψει. Ωστόσο βλέπουμε άλλη μιá πτυχή τής Λαουτάρη: Τάλαντο, αξιοσύνη, αναγνώριση, δόξα και... ξάφνου ένας νεαρός προβάλλει στην πόρτα του θεάτρου και κείνη δίνει μιá κλωτσιά στην Τέχνη! Προτιμά την επαγγελματική άτιμωση. Δέ διστάζει! Βέβαια, όποιος θέλει νά σώσει την ψυχή του πρέπει νά τή χάσει. Τό ίδιο και στό θέατρο, πρέπει νά ξεχάσει κανένας όλες τις άλλες χαρές τής ζωής γιά χάρη του. Όμως αυτή τήν άφοσίωση σπάνια τή δείχνουν όλες — άφανείς και διάσημες! Και ο Παπαϊωάννου υποχωρεί. Αυτός πού δέ λύγιζε στις μεγάλες οικονομικές καταστροφές. Ήταν μεγάλος καλλιτέχνης και άνθρωπος μ' έξοχη συγκρότηση. Ή Λαουτάρη ήταν "γυναικα"! Ο Παπαϊωάννου ήταν από χάλυβα, ή νέα του πρωταγωνίστρια είχε σάρκα. Τις χαρές τής νεότητας τις έβαζε στην κορυφή. Τους θαυμασμούς, πού έρχόντουσαν άπανωτοί, τούς λησμονούσε. Είχε καιρό νά μελετήσει και νά χειροκροτηθεί. Τό κάλεσμα όμως του δυναμικού κεφαλιού, πού 'σκυψε στην πόρτα, θά τό ξανάβρισκε; Ο Παπαϊωάννου δέ φαίνεται νά καταφρονούσε τις καθημερινότητες, ήξερε όμως νά υποτάξει τό καθετί στό "καθήκον"!

Ή μεγάλη επιτυχία τής Λαουτάρη ήρθε με τήν όπερέτα "Ή Δεσποινίς Τίπ-Τοπ" των Λάσκαρη και Σακελλαρίδη. Στην τρίτη πράξη, ένα ντουέτο με τόν Παπαϊωάννου τής έδωσε τό θρίαμβο. Τέσσερα και πέντε και έξη *μιτζ* έκανε ή "Ανταλούζα", όσο πιό πολύ τή συνηθίζανε οι πιστοί θεατές. Ή επιτυχία δέν ήταν τυχαία. Σίγουρα, εκτιμώντας τις δυνατότητες τής Λαουτάρη, ο θιασάρχης -σκηνοθέτης και ο συνθέτης θά συμφωνήσανε νά γραφτεί τό ντουέτο.

Ή Ή Ολυμπία Καντιώτη (μετέπειτα κυρία Ήωσήφ Ριτσιάρδη) κι ο αδελφός της Μίμης — τά γνωστά Καντιωτάκια! Παιδιά ήθοποιών, αφοσιώθηκαν κι αυτά στό θέατρο, έχοντας ήδει, πριν άπ' τό φώς τής μέρας, τά ηλεκτρικά τής σκηνης!



Ταιριάζει νά θυμίσουμε εδώ πώς τόν ίδιο καιρό ή 'Ελληνική Όπερέτα έδειχνε περισηή καλαισθησία. Τά σκηνηκά, στην πρώτη πράξη του "Πίκ-νίκ", ήταν του Άραβαντινού καθώς και τής "Πρόθυμης χήρας". Δέ φροντίζανε όμως μόνο τή Σκηνή, αλλά και τή διαφήμιση. Ύπήρχαν τότε οι "φανοστάτες", πινακίδες όπου κολλούσαν μονόφυλλα, σωστά καλλιτεχνήματα. Δυό σπουδαία κεφάλια είχε κάνει αυτά τά χρόνια ο Άραβαντινός, ένα τής Ένκελ, πού σώζεται στό Μουσείο Άραβαντινού στον Πειραιά, κ' ένα του Παπαϊωάννου πού σώζεται στό Θεατρικό Μουσείο. Τά μονόφυλλα ήταν πιό κομψά και πιό ζωντανά κάτω από τόν ήλιο, ίσως γι'αυτό ο ζωγράφος με τή θεατρική του αίσθηση φρόντισε νά κανονίσει τά χρώματα έτσι πού νά προσελκύουν τό διαβήτη. Ή συνήθεια των μονόφυλλων παρατηρείται πιά σπανιότατα. Εύτυχώς πού 'χουμε άρκετά άποθησαυρίσει στό Θεατρικό Μουσείο.

"Όταν ανέβηκε στις 21 του Σεπτεμβριό τό "Βιενέζικο αίμα" του Γιόχαν Στράους, ή "Πατρίς" (25 του μήνα), σχολίασε με δυσμένεια τήν παράσταση: «... *εξάίρεση αποτελεί ή δής Λαουτάρη, τής οποίας τά λόγια άκούονται και εις τό τραγούδι άκόμη*». Ο Έπαινος είναι μεγάλος και δείχνει πόσο σωστό κι ολοκληρωμένο ήταν τό τάλαντο τής Λαουτάρη, άφού έχει καταντήσει κανόνας νά μιν άκούγονται τά λόγια στό τραγούδι άκόμα και στό Χορό τής Τραγωδίας. Ο Έπαινος αυτός είναι πιό σημαντικός από τις άλλες ύμνητικές κριτικές πού τή γεμίζουν καταποδιστά.

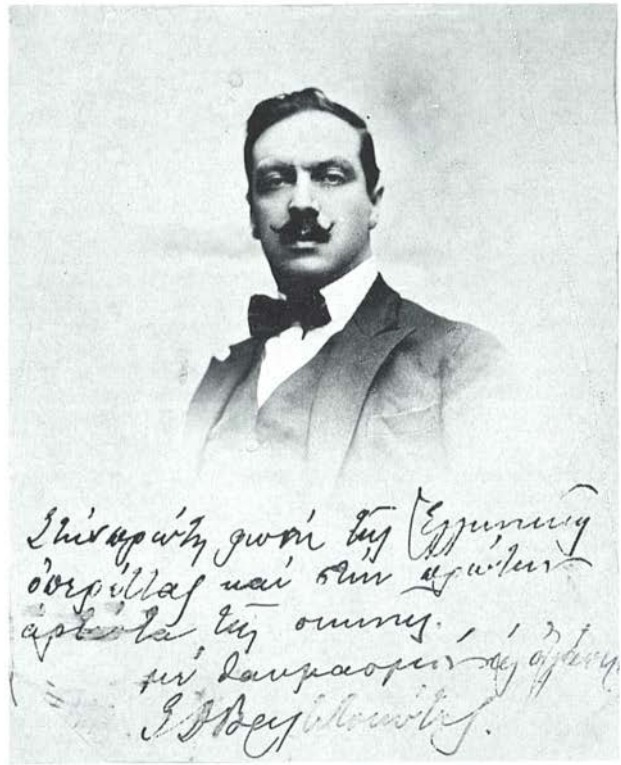
¶¶

Όσοι μελετούν τό θέατρο και ξέρουν τά ιδιαίτερά του, βλέπουν τώρα καλύτερα πώς ή έδραίωση ενός νέου είδους, με τις καινούριες του απαιτήσεις και με τούς άστέρες του πού 'χουν λιγότερη επαγγελματική συνείδηση άπ' όση ταιριάζει, είναι κάτι πάρα πολύ δύσκολο. Γι' αυτό πρέπει ν' αποδοθεί πολλή τιμή στον Παπαϊωάννου πού ήταν τό πνεύμα κ' ή όργάνωση, και τόν Κονταράτο, πού σήκωνε τά βάρη τής επιχείρησης. Μνεία, βέβαια, πρέπει νά γίνει και γιά τό Φώτη Σαμαρτζή, τόν πρώτο χορηγό του Παπαϊωάννου στά 1909⁽⁴⁾ και πού εξακολούθησε τήν επιχειρηματική του δράση ως τό τέλος τής πολύχρονης ζωής του. Πιό θερμά μäs έρχεται τώρα στό νού ο Νίκος Μηλιάδης, με τή νοικοκυροσύνη και τήν τάξη πού 'ξερε νά επιβάλλει στους θιάσους σά θιασάρχης, με τό Σαμαρτζή συνήθως, και γιά τήν ευπρέπεια πού κρατούσε στις παραστάσεις. Άπ' όλους αυτούς, ο Παπαϊωάννου — έπειδή εκπροσωπούσε σωστά και τήν άνώτερη θεώρηση τής δουλειάς — ήταν κι ο πιό δυστυχισμένος, και γι'αυτό δέν ήξερε νά βρίσκει τρόπους ν' αντιμετώπιζει τις οικονομικές δυσχέρειες και γι'αυτό ή ευαισθησία του ήταν λεπτή και θά 'χε τή φήμη πώς δέν ήταν έκδικητικός.

Είπαμε πώς διέκοψε τή συνεργασία του με τόν Κονταράτο, γιά νά ιδρύσει τό δικό του θίασο. Έχω δει πώς του γράψανε ότι δέν είχε φωνή, ενώ ο κωμικός πού κυριάρχησε στό θίασο τής Ένκελ, ο Γ. Δράμαλης, είχε φωνή βαρύτονου. Άληθινά ο Παπαϊωάννου δέν είχε ποτέ μεγάλη φωνή. Δέκα χρόνια άργότερα ή φωνή του λιγότεσε περισσότερο. Όμως, τό τεράστιο τάλαντό του και ή θαυμαστή σκηνηκή του άγωγή, αναγκάζανε τό θεατή νά νομίζει ότι πραγματικά τραγουδάει. Τόσο μυστηριακό πράγμα είναι τό θέατρο και δίνει στους ανθρώπους του ένα περίεργο κουράγιο. Όταν περάσει ο κίνδυνος κ' ή ταραχή του ψόγου, ξεχνιούνται όλα. Κι ο Παπαϊωάννου δέ φαίνεται νά μνησικακίσει έναντιον εκείνων πού τόν πειράζανε.

Στά 1916, τό καλοκαίρι, δυό θίασοι όπερετικοί παίζανε στην Αθήνα, μπροστά όμως στη ρέντα τους, είχε άναγγελθεί και τρίτος. Τό σημειώνει ο Ήλιος Π. Βουτιεριδής στό "Σκρίπ",

(4) Δές τό πρόγραμμα τής "Ήμέρας του Ήθοποιού" 1958, πού ήταν άφιρωμένο στον Παπαϊωάννου (και στό βαρύτονο Γιάννη Άγγελόπουλο). Έκει έχει δημοσιευτεί μιá εργασία γιά τόν πρώτο, μ' όλα τά έργα πού άπέβασε γιά πρώτη φορά, και καταγραφή όλων των συνεργατών του, λεπτομερώς. Στη μελέτη όμως τούτη, δέν είναι δυνατό νά γίνει κάτι άνάλογο. Έδώ, με άφορμή τή Λαουτάρη, επιθύμησε τό "Θέατρο" νά δώσει μιá γενση τής Έλληνικής Όπερέτας πού, μέσα σ' αυτή, έμφανίστηκε κ' ή χαμένη πρωταγωνίστρια.



Από έργατες της 'Ελληνικής Όπερέτας, ή Ρεβέκκα Βαλτετσιώτη, πρώτη Περούζε, και ό άντρας της, μάεστρος Στέφανος Βαλτετσιώτης ύμνοϋν, στις αφιερώσεις τών φωτογραφιών τους, τήν 'Αφροδίτη Λαουτάρη. "Στό άηδόνι τής 'Ελληνικής Όπερέτας" ή Ρεβέκκα. "Στήν πρώτη φωνή τής 'Ελληνικής Όπερέτας και στην πρώτην άρτίστα τής σκηνής, με θαυμασμό" ό μάεστρος

8 Αύγουστου 1916: «Ψιθυρίζεται ότι πρόκειται νά γίνει και τρίτος θίασος όπερέτας». Έκτός από τόν Παπαϊωάννου, έπαιζε και ή "Ένκελ, μ' έπιτυχία επίσης, στό "Πανελλήνιον".

'Η σταδιοδρομία τής Όπερέτας δέν ήταν κάτι πού 'χε μόνο τήν αγάπη τών πολλών. Και οι λίγοι, σοφοί νέοι και μελετητές, όπως ό 'Ηλίας Βουτιεριδής, τήν παρακολουθούσαν και σημειώναν τά βήματά της. 'Ο Βουτιεριδής πλέκει τό εγκώμιο τού Παπαϊωάννου και τόν φαντάζεται χαρούμενο, αφού παρουσιάζονται κι άλλοι, πού επιχειροϋν νά συνεχίσουν ό,τι εκείνος είχε άρχισει με τόση σοβαρότητα.

Δέ θέλουμε νά περιοριστοϋμε, στό μικρό τοϋτο μελέτημα, σ' ένα λεπτομερειακό χρονικό τής Λαουτάρη. Με λίγα ή με περισσότερα λόγια θά σταθοϋμε και σ' άλλα πρόσωπα, αφού τό θέμα μας είναι μιá πρώτη ματιά στην 'Ελληνική Όπερέτα.

'Ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης ήταν άνθρωπος με γενική μόρφωση και συνθέτης πού ήξερε από νότες. 'Ο πατέρας του έγραφε δυσάρεστη βυζαντινή μουσική για ύπόκρουση αρχαίων τραγωδιών στό πρωτότυπο, πού ανέβαζε ό Γ. Μιστριώτης. 'Ο 'Ιωάννης Σακελλαρίδης δέχτηκε τήν κοροϊδία τών φωτισμένων λογίων τής εποχής του. Είναι περίεργο πώς ή βυζαντινή μουσική, έξοχη στη γνήσια μορφή της, γίνεται βραδυβάδιστη κ' ένοχλητική, όπως ήταν και τού Ψάχου στις Δελφικές Γιορτές. Τοϋτο συμβαίνει για πολλούς λόγους, πού ίσως δέ μπορούμε νά τούς συλλάβουμε καλά, γιατί δέν έχουμε τήν κατάλληλη μουσική προπαίδεια και γιατί οι βυζαντινίζοντες συνθέτες, ό Παχτικός π.χ., δέ στέκονται μπροστά στην παράδοσή μας με τό σεβασμό πού ταιριάζει, όπως τό κάνει ό Θεοδωράκης. Οι άλλοι πού αναφέραμε, ήταν όμοιοι καθαρευουσιάνοι. Φαίνεται πώς για νά μήν αποξεράνει κανέναν τή βυζαντινή αντίληψη τής μουσικής, πρέπει νά 'ναι δημοτικιστής. 'Ο δημοτικιστής μπορεί νά νιώσει και νά συνεχίσει τά γόνιμα κατάλοιπα πού μās άφησε τό Βυζάντιο, γιατί εκείνος είναι ό φυσικός του κληρονόμος, καθώς τό

φανερώνει ή κατάβαση συγκίνηση πού μās δίνει τό άγνό βυζαντινό μέλος, όταν τύχει νά πέσουμε πάνω του. Τότε κατανοοϋμε ότι, μέσα μας, είμαστε πιό κοντινά στό Βυζάντιο, παρά στους άρχαίους.

'Ο Θ. Σακελλαρίδης είχε μεγάλο κύρος στους ανθρώπους πού δουλεύανε μαζί του. Ήξερε καλά τή δουλειά του. Απομάκρυνε από πάνω του τήν επίδραση τού πατέρα του, τή σχολαστική και λόγια. Πλησίασε τό Χρηστομάνο κ' έγραψε τή μουσική τών "Έκκλησιαζουσών", εντάχθηκε δηλαδή, με τό πρώτο, στό πρωτοποριακά ρεύματα και από γιός μιστριώτικου ιεροψάλτη, έγινε ό δημοφιλής συνθέτης τού ελληνικού λαοϋ (5).

'Η Λαουτάρη, σε μιá συνέντευξή της, δήλωσε ότι αγαπούσε τό Σακελλαρίδη — όχι βέβαια, έρωτικά. 'Η ταλαντοϋχα πρωταγωνίστρια δέν είχε όρεξη νά συζητεί τόν έρωτα. Τό αίσθημα για κείνη ήταν πράξη — όχι δημόσια φιλολογία. Τόν αγαπούσε για όσα τού χρώσταγε, στην περιοχή τής μουσικής. Κι ό συνθέτης τήν τιμούσε. Στά 1918, όταν τής χάρισε μιá φωτογραφία του, αντί για τυπική αφιέρωση, τής έγραψε τά εξής σημαντικά: (6) «'Αφροδίτη Λαουτάρη! Μέσα εις τό πτωχόν προσωπικόν τού 'Ελληνικού Μουσικού Θεάτρου ήλθες άγνωστη και άσημη και εις βραχύτατον διάστημα έμεισοϋράνησες. Με τήν ιδιοφυίαν σου, τό τάλαντόν σου, τή χάρι σου και τή δροσιά σου έπρόσθεσες λίθους πολυτίμους εις τό οικοδόμημα πού κτιζεί τό ιδανικόν... Έστόλισες, ελάμπρυνες τά έργα μου

(5) Δέν τού έλειπε, γενικά, μιá μουσική επάρκεια. Στην "Νέα Ημέρα", 28 'Ιούλη 1915, αναγράφεται: «Κατά τήν χροσινήν απογενηματινήν τού "Πικ-Νικ" ήναγκάσθη νά παίξει γκράν-κάσα ό ίδιος ό συνθέτης, διότι και αί δύο υπάρχουσαι στρατιωτικά ήσαν άπρησολημένα».

(6) 'Υπάρχουν κι άλλα ατόγραφα τεκμήρια, πού φανερώνουν τήν τιμή τού συνθέτη, στην πρωταγωνισριά του.

“ Παραπήγματα ”, “ Πικ - Νικ ” και “ Δίδα Τιπ - Τόπ ”. Σοῦ γράφω τὴν ἐγνώμοσύνην μου καὶ τὴν ἐκτίμησίν μου ».

¶

Μιά ἐπιβεβαίωση γιὰ τὴ “λαϊκότητα” τῆς Ἑλληνικῆς Ὀπερέτας μποροῦμε νὰ βροῦμε στὸ ἄρθρο “Ἐπισκόπησις τῆς πνευματικῆς κινήσεως κατὰ τὸ 1918” τὸ δημοσιευμένο στὸ “Ριζοσπάστη”, τῆς 1ης Γενάρη 1919. Ὑπογραφή Κ. ἢ Ν. — ἡ ἐκτύπωση σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι δυσδιάκριτη. Ἐχει κ’ ἓνα μῦθο «Νὰ μὴ τὴν διαβάσουν ὅσοι φοβοῦνται τὴν ἀλήθεια». Ὁ κριτικός, στὴν παράγραφο Θέατρο, τὰ βρίσκει ὅλα μαῦρα. Μολονότι τιμᾷ τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη, σημειώνει ὅτι «ἄρχισαν νὰ κάμπτονται τὰ γόνατά της». Γιὰ τὴν κ. Κυβέλη: «Ἐτσάκισε πιά, ἐπαράγνε νοικοκυρὰ καὶ καιρὸς ν’ ἀποσυρθῆ ἀπὸ τὴν Σκηνὴν καὶ ν’ ἀνοίξῃ κοσμητικὸν σαλόνι... Ὁ κ. Βεάκης δὲν παρουσίασε καμμίαν βελτίωσιν, ἔκαμε δὲ τὸ λάθος... νὰ ζηλέψῃ δάφνας θεατρικοῦ συγγραφέως — ὀλέθριον σφάλμα...». Τὸ ἔργο του λεγότανε “Ρηνοῦλα” καὶ παίχτηκε μὲ τὴν κ. Κυβέλη.

Γιὰ τὴ Μουσικὴ Σκηνή, ἔχει τὴ χειρότερη ἰδέα. Αὐτὴ κυρίως ἐννοεῖ, ὅταν γράφει: «... τὸ θέατρον κατήντησε χρηματιστήριον γυναικείας σαρκός, τρόπος λανσαρίσματος κοκοτών...». Ἀλλά, μέσ’ ἀπὸ τὴ γενικὴ κατὰπτωση καὶ τῶν θεατρικῶν συγγραφέων ἀκόμα, ἓνα ὥραϊο στέκεται ψηλά στὴ συνείδησίν του: «... Ἡ Ἑλληνικὴ Ὀπερέττα, μὲ τὰ ἔργα τοῦ Σακελλαρίδου ἔκαμε κατὶ, ἀλλὰ μόνον κατὶ. Γιὰ τὴ Δίδα Κολυβά, τὴ Δίδα Λαουτάρη, τὸν κ. Παπαϊωάννου δὲν ἔχω τίποτε κακὸ νὰ πῶ — τόσο μόνον».

Ὁ κριτικός ἔχει τὴ σπάνια χάρι νὰ βρίσκει καὶ τὸ καλὸ.

Παρασκευᾶς Οἰκονόμου, ἄριστος ἠθοποιὸς τῆς Ὀπερέτας. Ἀναδείχτηκε ἀπὸ τὸν Παπαϊωάννου. Τὴν ἐποχὴ τῆς φωτογραφίας εἶχε πετύχει σὰν Μπόνυ στὴν “Πριγκίπισσα Τσάρντας”



Στὸ κεφάλαιο γιὰ τὴν Κριτικὴ, ἐπαινεῖ σχεδὸν θερμὰ τὸ νέο Φῶτο Πολίτη καὶ θεωρεῖ πὼς οἱ κριτικὲς του *κάθε τόσο ἐτάραζαν τοὺς φιλολογικοὺς μας κύκλους. Βέβαια ὁ κ. Πολίτης δὲν ἐντεμπουτάρησε στὰ 1918 ἀλλ’ ἀνεκηρύχθη ὑπερκριτικός*. Ἡ τελευταία λέξη, δὲ θέλουμε νὰ φανταστοῦμε πὼς περιέχει ψόγο.

Τὸ ἐνδιαφέρον μας εἶναι τώρα γιὰ τὴν Ὀπερέτα(7). Ἡ ἀναφορὰ τῆς Λαουτάρη καὶ τῶν τριῶν ἄλλων ἠθοποιῶν φανερώνει πὼς ὁ Κ. εἶναι ἄξιος νὰ ξεχωρίσει ὅ,τι σημαντικότερο ἔχει δώσει, ὡς αὐτὴ τὴ στιγμή, τὸ νέο εἶδος. Καὶ ἀφοῦ τὸ τιμᾷ μιὰ ἐφημερίδα μὲ τὶς ἰδέες τοῦ “Ριζοσπάστη”, θὰ πεῖ πὼς ἔχει μέσα του στοιχεῖα γιὰ νὰ τὸ προσέξει ὁ λαὸς, τὸ κοινὸ του.

¶

Στὰ 1920, ἐξαιτίας τῆς ἀξίας ποῦ ἔχε ἡ δραχμὴ, παρατηρήθηκε στὴν Ἀθήνα συρροὴ ξένων καλλιτεχνῶν τῆς Ὀπερας, ποῦ θὰ ἔχε τὴν ἐπίπτωσίν της στοὺς μουσικοὺς μας θίασους καὶ, εἰδικότερα, στὴν ἐξυπνὴ Λαουτάρη ποῦ θὰ μποροῦσε κατὶ νὰ διδαχτεῖ. Τὸ κοινὸ τῆς Ὀπερέτας θὰ ἔχε μεγαλώσει κ’ οἱ ἀπαιτήσεις του θὰ ἔχαν ἀυξηθεῖ. Ἐκείνη, ὡστόσο, παίξει μὲ τὸν ὀπερετικὸ θίασο τοῦ Νικολάου Πλέσσα, στὸ “Πανελλήνιον”. Ὁ Πλέσσας ἦταν ἰδίῃ πολλὰς φορὲς θιασάρχης καὶ πρῶτος διδάξας τὸ “Φιόρο τοῦ Λεβάντε”, στὰ 1914 καὶ τὸ “Δὲν εἶμ’ ἐγὼ” τοῦ Ξενοπούλου, στὰ 1915. Εἶχε παίξει πολὺ Ἐπιθεώρηση καὶ πολλὰς φάρσες καὶ μουσικὰς κωμωδίας. Ἦταν κωμικός μοῦφος, ἀλλὰ στὴν κἀπως πιὸ βάνουση μορφή. Ἡ Λαουτάρη ἦταν, βέβαια, ἐπαγγελματίας: τώρα ποῦ τὸ συλλογίζομαι βλέπω μὲ λύπη αὐτὴ τὴ συνεργασία της. Ἄν μὲ τὸν Παπαϊωάννου κάθε δοκιμὴ θὰ ἔταν καὶ μιὰ διδασκαλία, ἂν ἡ συνύπαρξή στὸν ἴδιο θίασο μὲ τὸ Γ. Δράμαλη θὰ ἔταν εὐχαρίστηση, ἀπὸ τὸν Πλέσσα, τὸ μόνον ποῦ θὰ μποροῦσε νὰ κερδίσει, θὰ ἔταν ἴσως μεγαλύτερος μισθὸς.

Ἡ Λαουτάρη, σὲ κάθε ρόλο της, εἶχε ἀδιάπτωτη ἐπιτυχία. Θὰ σταθοῦμε στὸ ἐξῆς νέο “κατόρθωμά” της: Ὑπάρχει μιὰ ὀπερέτα τοῦ Ναπολέοντα Λαμπελῆ: “Ὁ Βαλεντίνος” ἢ “Ὁ πρίγκηψ Βαλεντίνος”, μὲ λιμπρέτο τοῦ Ντάβερपोर्ट. Εἶχε πρωτοπαιχτεῖ τὸ Γενάρη τοῦ 1918 στὸ θέατρο τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου στὸ Λονδίνο καὶ γνώρισε, λέγεται, πολλὴ ἐπιτυχία ὅπως καὶ σ’ ἄλλες πόλεις τῆς Ἀγγλίας. Τὸ θέμα εἶναι τυπικὰ ὀπερετικὸ, μὲ πρίγκιπες, μ’ Αὐλῆς, μὲ κωμικοὺς δοῦκες. Οἱ σκηνογραφίες εἶχαν μεταφερθεῖ ἀπὸ τὸ Λονδίνο στὴν Ἀθήνα κ’ εἶχαν ἔρθει ὁ σκηνοθέτης τοῦ ἔργου Οὐέστ κ’ ἓνα μπαλέτο ἀπὸ Ἀγγλίδες. Ὁ “Βαλκανικὸς Ταχυδρόμος” δίνει αὐτὰς καὶ ἄλλες πληροφορίες, στὶς 25 τ’ Ἀπρίλη τοῦ 1920, καὶ δημοσιεύει φωτογραφίες τοῦ συνθέτη, τοῦ μπαλέτου καὶ δύο χορευτριῶν ξεχωριστά.

Ἡ πρώτη τοῦ ἔργου δόθηκε στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν, στὶς 2 τοῦ Μάη. Ἡ Λαουτάρη, ποῦ θὰ πᾶιζε τὸ Βαλεντίνου, ἂν κ’ εἶχε κάνει τὶς δοκιμὲς, δὲν παρουσιάστηκε στὴν πρεμιέρα! Μπορεῖ κανένας νὰ φανταστεῖ τὴν ἀπελπισία τοῦ συνθέτη καὶ τῆς κόρης του, ποῦ ἔχαν ἔρθει κι αὐτοὶ ἀπὸ τὸ Λονδίνο, ὅπου ἔμεναν. Ἡ παράσταση ἔπρεπε νὰ δοθεῖ. Καὶ δόθηκε. Τὸ Βαλεντίνου τὸν ἐπᾶιξε ἡ δεσποινίδα Λαμπελῆ, ποῦ τραγούδισε καὶ μίλησε ἀγγλικά καὶ μάλιστα τὰ πε χαριτωμένα — καθὼς δημοσιεύτηκε σ’ ἓνα σημεῖωμα μὲ τὴν ὑπογραφή Δ. στὴν ἐφημερίδα “Ἀμυνα”, στὶς 3 τοῦ Μάη.

Καὶ πάλι, γιὰ τὴ νέα ἀταξία τῆς Λαουτάρη ἔγινε, τότε, λόγος μ’ ἐπιφύλαξη. Οἱ “Ψίθυροι” τυχαίνει νὰ διηγοῦνται — ποίος τὸ εἶδε; — πὼς ἓνα μάνιο στὴ θάλασσα μὲ παρέα, μετὰ τὴ γενικὴ δοκιμὴ, στάθηκε τὸ ἐμπόδιο. Τὴν ἐπόμενη, ἐπᾶιξε τὸ ρόλο μιὰ Γερμανίδα ποῦ τὴν ἀναφέρουν συχνὰ, ἡ Ἐρμίνη Σόχη, ποῦ βρῆκε τὴν ἐπιδοκιμασία τῆς “Ἀστραπῆς”. Στὶς 4 τῆς τοῦ μηνὸς ἐμφανίστηκε ἡ Λαουτάρη στὸ ρόλο της, ἀλλὰ στὸ ταχτικὸ στέκι τοῦ θίασου, στὸ “Πανελλήνιον”!

Ὁ “Βαλεντίνος” ἔκανε μερικὲς παραστάσεις, ἀλλὰ ξεχάστηκε. Δὲν ἦταν, φαίνεται, ἀπὸ τὰ ἔργα ποῦ θὰ μποροῦσε ν’

(7) Βοηθητικά, θὰ μποροῦσε νὰ δεῖ κανένας κι ἄλλη μιὰ σχετικὴ ἐργασία μας. Εἶναι δημοσιευμένη στὴν ἐτήσια “Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά” τοῦ 1953 κ’ ἔχει τὸν τίτλο “Οἱ πρῶτες ὀπερέττες”.

άφομοιώσει τὸ κοινὸ μας, συνηθισμένο στὴ γαλλικὴ αἴσθησι τῆς Ὁπερέτας καὶ περισσότερο στὴ βιενέζικη (*).

¶

Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1919 ἔγινε μιὰ ἀπεργία ἠθοποιῶν, ποὺ τὴ θυμοῦνται ἀκόμα καὶ τώρα. Οἱ θιασάρχες ἔκαναν μιὰ δήλωσι, γιατί ἔκριναν «σκόπιμον... ὅπως ἡ κοινωνία σχηματίζει ἀκριβοδικαίαν γνώμην περὶ τοῦ ἐνδιαφέροντος τὸ ὁποῖον ἐπέδειξαν ὑπὲρ τῶν ἀπεργησάντων ἠθοποιῶν, οὓς ἐλεύωρον συνεργάτας των, νὰ ἀνακοινώσῃ τοὺς μισθοὺς τοὺς ὁποίους ἐλάμβανον οἱ πλεῖστοι ἐξ αὐτῶν μετὰ τῶν ἀπογευματινῶν...».

Μιὰ ἀπεργία ἠθοποιῶν καὶ μάλιστα μὲ τόσο ἰδιαίτερη σημασία δὲ θὰ μπορούσε νὰ περάσει μὲ μιὰ παράγραφο. Τίς πράξεις τῶν ἠθοποιῶν τίς λογαριάζουμε πάρα πολὺ, ἀλλὰ τώρα χρησιμοποιοῦμε τὴ συνέχεια τῆς παρακάτω δήλωσις γιὰ νὰ δοῦμε καλύτερα τοὺς μισθοὺς τῶν ἀνθρώπων τῆς Ὁπερέτας. Ἴδου, λοιπόν, οἱ τότε μισθοί: Ν. Βιλλάρ, Ἑλληνας κλόουν στό ἐξωτερικό, κωμικός τῆς Ἐπιθεώρησις ἐδῶ, ἄγονος — δὲν ἔβγαλε, δηλαδὴ, μαθητὲς ποὺ νὰ γίνανε γνωστοὶ μὲ τὴν ιδιότητά τους αὐτή, 1750. Ν. Ροζάν, δραματικός, 1500. Μελοποιμένη Κολυβά, πρωταγωνίστρια τῆς Ὁπερέτας, 1625. Ζαζά Μπριλλάντη, λατρευτὸ κι ἀξιαγάπητο ἄστὲρι τῆς Ὁπερέτας καὶ τῆς Ἐπιθεώρησις, 1025. Σωτηρία Ἰατρίδου, ἡ γνωστὴ σὲ λίγο πρωταγωνίστρια τοῦ Βεάκη, ἀξία Λαϊδὴ Μάκβεθ, σημαντικὴ σολίστα τοῦ τραγουδιοῦ στὴν Ἐπιθεώρησις, 1500. Ν. Κούρτελις, κωμικός, 1350. Μαρκογιλέρο, χορευτὴς καὶ χορογράφος, 1.000. Ν. Μηλιάδης, θιασάρχης καὶ καρτερίστας, πολὺ σπουδαῖος διευθυντὴς Σκηνῆς, 1.000. Γ. Γληνός, δραματικός, πρώτη χρονιά του στὴν Ἀθήνα, 850. Α. Καλαποθάκης, τενόρος τῆς Ὁπερέτας, 900. Π. Καλογερίκος, παλιὸς μύστις, δραματικός, 900. Ὀλυμπία Καντιώτου (Ριτσιάρδη), 1450. Λολότα (Ἰωαννίδη), ὠραία ἠθοποιὸς τῆς Ἐπιθεώρησις, 900. Μ. Κοφινιώτης, τενόρος, 1.400. Σάσα Λάμπη, συμπρέτα, 900. Γιώτα Λάσκαρη (ἡ κ. Ἀργυροπούλου), 1.000. Ἀφροδίτη Λαουτάρη, 1.500. (Ἐλεύθερος Τύπος, 17 Σεπτέμβρι 1919).

Σχετικὰ, θὰ μπορούσε νὰ προστεθεῖ πῶς, τὴ βραδιά τῆς 4ης Αὐγούστου 1920, τὸ «Πανελλήνιον» πραγματοποιήσε μὲ τίς «Ἐκκεντρικὲς Ἐνωμοτίες» τῶν Λάσκαρη καὶ Ζάττα 5.000 δραχμῆς (ἡ Νέα Ἑλλάς, τῆς ἐπομένῃς). Στὸ ἔργο πρωταγωνιστοῦσε ἡ Λαουτάρη. Ἐχομε ἀκούσει ὅτι, τότε κοντά, ζήτησε μισθὸ 6.000 δραχμῆς — τεράστιο — καὶ τίς πήρε!

¶

Ἡ χρονιά ἔκλεισε γιὰ τὴ Λαουτάρη μὲ μιὰ πράξι ποὺ τὴν ἐξαγνίζει, θὰ ἔλεγε κανένας, γιὰ τὴν ἀταξία τοῦ «Βαλεντινοῦ». Ἡ φλογερὴ ψυχὴ τῆς δὲν ἀνεχόταν νὰ στέκει μόνον σὲ ὅσα εἶχε κατακτήσει ἢ σὲ ὅσα θὰ καταχτοῦσε στὴν περιοχὴ τῆς Ὁπερέτας. Ἀπὸ τὸ καλοκαίρι εἶχε ἀρχίσει νὰ μελε-



(8) Ἄν ἔχω καὶ πολὺ μελετήσῃ τὰ τοῦ Ν. Λαμπελῆ: Ἐνα γνωστὸ μιμόδραμά του, τὸ «Ὀνειρο τοῦ Πιερρότου», τὸ εἶδα νὰ παίζεται σὲ μιὰ τιμητικὴ τῆς Ἐνγκελ (8 Φλεβάρη 1916, «Δημοτικὸν Θέατρον Ἀθηνῶν»), μὲ τὴ (σκηνοθετικὴ) ἐπιμέλεια τοῦ Μίλτον Λιδωρίκη καὶ μὲ σκηνογραφίαις τοῦ Ἀραβαντινοῦ, ποὺ τίς εἶχ' ἐκτελέσει ὁ Μποναγιέ. Πιερρότος: Ἐλσα Ἐνγκελ, Γραία διευθύντρια τοῦ καπηλίου: Ὀλυμπία Λαμιάσκου, Ρεκλάμα (πωλήτρια ἀρωμάτων): Κορ. Ζαφειροπούλου, (Ρεκλάμα) Ἀγγλικῶν Οὐίσκων: Γ. Ἀράμαλης, Εὐάγγ. Λαμιάσκος, Μάνος Φιλιππίδης. Θὰ ἴταν μιὰ σπάνια καὶ ὠραία παράστασις καὶ εὐχαρίστησις γιὰ τοὺς διαπρεπεῖς ἠθοποιούς τῆς, ποὺ τὸ εἶδος τῆς «Παντομίμας» τοὺς ἴταν κάτι ἀσυνήθιστο.

Ἡ κοσμογάπητη πρωταγωνίστρια τῆς Ὁπερέτας Ἐλσα Ἐνγκελ. Πρωτόβρε στὴν Ἀθήνα, στὰ 1913, μὲ τὸ φημισμένο γερμανικὸ θίασο Γκούτμαν. Ἐναγύρισε μόνη τῆς καὶ ἔμεινε, γιὰ πάντα, στὴν Ἑλλάδα. Ἡ παρουσία τῆς, ἔδωσε ἕνα εὐρωπαϊκὸ τόνο στὴν πρωτόγονη τότε Ἑλληνικὴ Ὁπερέτα. Τὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς τῆς κυριολεκτικὰ τὴ λάτρευε



Σπύρος Μηλιάδης, αδελφός του γνωστότερου Νίκου Μηλιάδη. Ύψηξε από τα πιο ταλαντούχα στελέχη της Όπερέτας

τάει την "Τραβιάτα", με τη βοήθεια του προπονητή γι' αυτές τις δουλειές, του μουσικού Θεοδωράκη, που συχνά δίδασκε τραγουδιστές, όταν παρουσιαζόταν παρόμοια περίπτωση. Την άναγγελία τη βλέπουμε στην εφημερίδα "Νέα Ελλάς", 20 του Ιουλίου. Δυό πράξεις, λοιπόν, της όπερας του Βέρντι τις έπαιξε στο "Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών", στις 10 του Οχτώβρη, με τη σύμπραξη του τενόρου Ν. Μωραϊτή, του ξακουστού, που τον ξεχωρίζει στο πρόγραμμα, του βαρύτονου Πρεδάκη και της μεσόφωνου Άμποτ. Έπαιξε τη δεύτερη και την τέταρτη πράξη, που δεν έχουν κόρο και που μπορούσαν να παρουσιαστούν πιο εύκολα. Έπίσης τραγούδησε και την προσευχή της "Τόσκας".

Στά 1922, μέσα σε μιá μεγάλη καινούρια της έπιτυχία, στη "Γλυκειά Νανά" του Σακελλαρίδη, δεν της έφταναν οι καινούριες δάφνες στο θέατρο "Απόλλων", όπου έπαιξε ή "Όπερέττα Ν. Μηλιάδη" παρά, όταν έδωσε την τιμητική της ή Σαπφώ Άλκαίου, που ήτανε στον όπερετικό αυτό θίασο, με το "Φιντανάκι", τόλμησε να εμφανιστεί στο δύσκολο ρόλο της Τούλας (14 Άπριλη) και μάλιστα χάρηκε τό ενδιαφέρον και τόν έπαινο του "Έθνους" (12-15 του μηνός) και της "Σφαίρας" του Πειραιά (16 Άπριλη). Τη θεωρήσανε και δραματική άποκάλυψη! Όπωςδήποτε, τό "Φιντανάκι" προσθέτει κάποια ιδιαίτερη αϊγλη στην καριέρα της.

Φαίνεται πως κάποια άντιζηλία θά ύπόβοσκε άνάμεσα στη Λαουτάρη και την Όλυμπία Καντιώτη (Ριτσιάρδη), που ήταν ώραία, με άνástημα μεγαλόπρεπο, με σημαντική ύποκριτική τέχνη κι όνομα σημαντικό από τότε στην Έλληνική Όπερέτα. Την άντιζηλία αυτή, δεν την άφηναν να περνάει άπαράτηρητη τά συγκροτήματα όπου έπαιζε ή καθεμιά τους. Έτσι στά 1923, έγινε ή πρώτη "μονομαχία". Έμφανίστηκαν ταυτόχρονα κ' οι δυό στην "Πριγκήπισσα της Τσαρντας". Η Λαουτάρη με τόν Παπαϊωάννου, στο θέατρο "Όλύμπια"

κ' ή Όλυμπία Καντιώτη με τό Γ. Δράμαλη, στο θέατρο "Κοτοπούλη", στις 13 του Δεκέμβρη.

Η "μονομαχία" φανερώνει πως τό κοινό παρακολουθούσε με προσοχή και θερμότητα τά γεγονότα του φασμένου πιό είδους. Η εφημερίδα "Χώρα" — μετονομασία της "Πολιτείας" — φύλλο δηλαδή σοβαρό, έγραψε στις 16 του μήνα: «... Είς τόν θίασον Δράμαλη ό κ. Μαλλιαγρός και ό κ. Άατρού [στού Παπαϊωάννου] ό ένας συμπαθής και καλός τενόρος και ό άλλος λεπτός κωμικός και χαριτωμένος χορευτής, εκράτησαν καλά τούς ρόλους των. Η δ. Καντιώτου ως Σύλβα γοητευτική και είς τήν εμφάνισιν, αλλά μη δυναμένη, κατά τήν γενικήν όμολογίαν, να συναγωνισθή είς μεταλλικήν φωνήν τήν κ. Λαουτάρη, ή όποία είς τά "Όλύμπια" ύπήρξε τό πραγματικόν στήριγμα του έργου. Ό συνθέτης καλούμενος να εκλέξει μεταξύ των δυό πρωταγωνιστριών πολύ πιθανόν να εύρίσκετο είς δύσκολον θέσιν, αλλά πάντως άδιστακτως Ό άπεφάνετο ότι είς τόν ρόλον της Σύλβας θά έπρωτίμα εμφάνισιν μιν Καντιώτου, αλλά φωνήν Λαουτάρη. Ό Ρώσσος τενόρος κ. Κλάριν είς τόν θίασον Παπαϊωάννου παρουσιάζει εκλεκτόν τύπον τενόρου Όπερέτας, αλλά καλύτερον θά ήτο εάν ώμίλει ό άνθρωπος τήν γλώσσαν του, έφ' όσον δεν εξέμαθε καλώς τά ελληνικά. Η κ. Πιέρρη ως Στάξη άπέδειξε προσόντα πεπειραμένης συμπρέτας, άλλ' ή δ. [Ξένη] Δαμάσκου είς τόν ίδιον ρόλον ήρесе καλύτερον διότι έφρόντισε να πάρη εν τώ μεταξύ μαθήματα από τάς Γερμανίδας συναδέλφους της [που είχαν παρουσιαστεί στην Έλληνική Όπερέτα]. Άξίζει όμως να γίνη ιδιαίτερος λόγος διά τόν κ. Παρασκευάν Οικονόμου είς τόν ρόλον του Μπόνν εκδικάωσε τάς ύπέρ αυτού προσπάθειάς του θιασάρχου κ. Παπαϊωάννου, επιτυχόντος είς μικρόν διάστημα να τόν άναδείξει είς ήθοποιόν όπερέτας άξιον πάσης προσοχής».

Οί Αθηναίοι φίλοι της Όπερέτας είδαν, μ' εύχαρίστηση, τήν άριστη και σύμφωνη με τά κλασικά παραδείγματα "Πριγκήπισσα της Τσαρντας" και στο θέατρο Κοτοπούλη (Rex) και στην Τηλεόραση, τη φετινή Άνοιξη, κατά τήν έπίσκεψη της άξιολογώτερης Βουλγαρικής Όπερέτας. Ξέρουν λοιπόν τό κοσμαγάπητο έργο και μπορεί, με τη δύναμη της άγάπης στά θεατρικά περασμένα μας, να δούν με της ψυχής τά μάτια μιá βραδιά "μονομαχίας" του 1923.

Τήν ίδια χρονιά, πρέπει να σημειωθούν δυό μεγάλες έπιτυχίες της Λαουτάρη: Λέχαρ "Φρασκοίτα" (20 Ιούνη). Έδρενε πολλούς έπαινους. Ό Ν. Δέλλιος, κριτικός της σοβαρής μουσικής, που γ'γραφε και γιά τήν Όπερέτα, θεωρεί τήν παρύσταση "αίσχος". Διασώζεται μόνο ή Λαουτάρη: «... Αν έξαρέση κανείς τήν κ. Λαουτάρη, από όλην τήν άλλην δράσιν λείπει ή αισθητική γραμμή της κινήσεως. Αν... έλειπε ή κ. Λαουτάρη, ή όποία όμολογουμένως είναι ή μόνη εκ των Έλληνίδων ήθοποιών του κλάδου αυτού που έχει τά φωνητικά μέσα δι' ένα τοιοϋτον λεπτόν και δύσκολον ώδικόν ρόλον, ή λάμψις της "Φρασκοίτας" είς τόν άττικόν όρίζοντα θά δήρηκει όσον και ή χρυσή γραμμή του διάτονου άστέρους...».

Τήν τυπωμένη αυτή κριτική τήν είδαμε σ' ένα Λεύκωμα της Λαουτάρη, χωρίς άλλα στοιχεία. Παρά τις έρευνές μας δε βρήκαμε τό φύλλο. Ό Ν. Δέλλιος, όμως, που τώρα τήν επαινεί, είχε σταθεί άλλοτε μ' επιφύλαξη μπροστά στο παίξιμό της. Όταν είχε άνεβεί ή "Δακτυλογράφος" (1920), με μουσική του Ζάττα και λιμπρέτο του Πρινέα, ό ίδιος μουσικοκριτικός της είχε γράψει στη "Νέα Ελλάδα", στις 7 του Ιούνη: «Όσοι των πρωταγωνιστών έτυχε να είνε προικισμένοι με ώδικά δώρα, όπως λ.χ. ή κ. Λαουτάρη, άνεδείξαν τό ώδικόν στοιχείον του έργου. Άνστυχώς όμως οι περισσότεροι δεν έχουν τά σπάνια αυτά φυσικά προσόντα. Αν ή κ. Λαουτάρη παρουσίαζε τήν ιδίαν φωτεινήν διαύγειαν και είς τήν πρόζαν, θά ήτο πράγματι ή εκτός συναγωνισμού άρτίστα της Έλληνικής Όπερέτας». Γιá να μην κάνει λόγο γιά τό παίξιμό της στη "Φρασκοίτα", θά πει πως μάλλον θά μινε ίκανοποιημένος. Η Λαουτάρη, άρα, δεν άφηνε τόν καιρό να περνάει χωρίς να βελτιώνεται όταν είχε μιá ύπόδειξη, που θά μπορούσε να βασιστεί σ' αυτή.

Η άλλη έπιτυχία είναι ό "Χορός της Τύχης" του Ρ. Στόλτς. Η εντύπωση από τό ρόλο της — μιá Γαλλίδα συμπρέτα, ή Ντεζιρέ Βιβεράντ — γοήτευε τό κοινό. Ό θεατής είχε τήν εντύπωση ότι βρίσκεται μπροστά σε μιá άληθινή έυρωπαϊά πρωταγωνίστρια. Θά μπορούσε να φανταστεί κανένας πως είχε δουλέψει τό ρόλο με τις άναμνήσεις της από τις Καλό-

γριες του Ραμλιού, που αναφέραμε παραπάνω. Μαζί με την περισσότερο από φίνα δημιουργία του Παπαϊωάννου, χωρίς άμβιβολία, πρόκειται για μιὰ σπουδαία στιγμή του Έλληνικού Θεάτρου και τῆς ικανότητας τῶν ἠθοποιῶν του νὰ μὴ ὑστεροῦν, κάποτε, σὲ τίποτα ἀπὸ τοὺς συναδέλφους τοὺς τῶν πιὸ προοδευμένων θεάτρων. Λέγεται, πῶς ἡ ἐπιτυχία τῆς αὐτῆς, ἔγινε αἰτία νὰ “φορέσουν μαῦρα” οἱ ἄλλες κυρίες τοῦ θιάσου.

¶

Τὸ Μάη τοῦ 1924, ἡ “Ἑλληνική Ὁπερέτα βρίσκεται σὲ ἀκμὴ καὶ μπορεῖ νὰ ξεπερνᾷ τὶς δυσχέρειές τῆς στὴν τελευταία αὐτὴ δοξασμένη περίοδο τῆς ζωῆς τῆς. Τέσσερις θίασοί τῆς παίζουν στὴν Ἀθήνα: Στὴν “Ἀλάμπρα” (θίασος Σαμαρτζῆ-Μηλιάδης): “Ἡ γλυκεῖα Νανά”, μὲ τὴ Λαουτάρη. Στὰ “Διονύσια” (ὄπερέτα Δράμαλη): “Ἡ βασίλισσα τῆς νύχτας”. Στὰ “Ὀλύμπια” ἢ Πέπι Τάμπα, Γερμανίδα, πρωταγωνίστρια καὶ στὸν τόπο τῆς: “Τὸ πολωνέζικο αἷμα”. Ὁ θίασος εἶναι κατὰ τὰ ἄλλα πρόσωπα ἑλληνικός. Στοῦ “Παπαϊωάννου”: “Ζιγκολέτ”. Σὰ θίασοι, τὰ παραπάνω συγκροτήματα, εἶναι ἄρτιοι κ’ ἔχουν δημιουργήσει πάνω στὰ βιενέζικα κυρίως πρότυπα, μιὰ τεχνικὴ “ἑλληνικὴ”. Ἡ ἀφομοιωτικὴ δύναμη τοῦ ἑλληνισμοῦ ἔχει βρεθεῖ κ’ ἐδῶ στὶς πάρα πολὺ καλές στιγμές τῆς.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ χρόνου, ἡ Λαουτάρη ἔπαιζε στοῦ Παπαϊωάννου. Οἱ καλλιτέχνες του ὅμως συχνὰ ἐπαναστατοῦσαν. Συνήθως ἡ ἀυστηρότητά του, τοὺς ἀνάγκαζε νὰ φεύγουν. Καμιὰ φορά, κ’ ἕνα μεγαλύτερο μεροκάματο πού τοὺς προσέφερε ἀλλοῦ. Μὲ κίνητρο, βέβαια, τὸ δεύτερο, ἡ Λαουτάρη δημιούργησε μιὰ εὐλογη ἀφορμὴ πού θὰ “δικαιολογοῦσε” τὴν ἀποχώρησή τῆς. Τὸ “Ἡμερολόγιο” τοῦ θιασάρχῆ γράφει, στὶς 24 τοῦ Μάρτη: «Τιμωρεῖται μὲ στέρησην (100) ἑκατὸ δραχμῶν ἐκ τοῦ μισθοῦ τῆς... διότι δὲν ἤλθε στὴ σημερινὴ δοκιμῇ». Ὅπως ἦταν φυσικὸ νὰ συμβεῖ, σὲ παρόμοιες περιστάσεις προετοιμασμένης ἀπουσίας, τὸ ἴσκασε καὶ τὴν ἄλλη μέρα.

Σὲ λίγο θὰ τὴ δοῦμε στὴ γειτονικὴ — ἀπέναντι — “Ἀλάμπρα”. Ἐκεῖ, στὸ τέλος τοῦ χρόνου, θὰ συμβεῖ κ’ ἡ δευτέρη μονομαχία τῆς μὲ τὴν Ὀλυμπία Καντιώτη (Ριτσιάρδη). Ἡ “Δίς Σορολόπ” τοῦ Σακελλαριδῆ ἀνέβηκε στὶς 28 τοῦ Ἰουλίου. Πρῶτῃ, ἔπαιξε ἡ Ριτσιάρδη. Ὑστερα, στὶς 18 τοῦ Σεπτεμβρίου, ἐφανίστηκε στὸν ἴδιο ρόλο ἡ Λαουτάρη. Τὸ “Ἐλεύθερον Βῆμα” (20 τοῦ μηνός) γράφει: «Ἐνώπιον ἀσφικτικῆς συρροῆς κόσμου. Εἶνε, κατ’ ἀρχὴν ἀναμφισβήτητον ὅτι ἡ κ. Λαουτάρη, μετὰ μακρὰν ἀνάπαυσιν ἐνεφανίσθη ὄχι μόνον μὲ ἐντεταμένῃ τὴν ὄρεξιν κατὰ φυσικὸν λόγον ἀναπτυχθεῖσαν, ἀλλὰ καὶ μὲ διάθεσιν νὰ ὑπερβῇ τὰς δυνάμεις τῆς, αἰτίνες εἶνε γνωσταί... Προφανῶς δὲν ἠθέλησε ν’ ἀγνοῆσῃ τὴν ἀντίπαλον [ἀρετὴ καὶ ἠθικὴ], οὐδὲ νὰ παραγνωρίσῃ τὴν ἀξίαν τῆς. Δι’ ὅ καὶ ἐπρότενε τὰ ἐπαναληπτικὰ τῆς ὄπλα, τὸ μέταλλον καὶ τὸν χρωματισμὸν τῆς φωνῆς τῆς, τῶν ὁποίων ἔκαμε χρῆσιν, πληγώσασα τὴν ἀντίπαλον, καθ’ ἣν ἀκριβῶς ἴδιαν στιγμὴν ἐδέχετο δύο σφαίρας ἀπὸ τὰ δύο φοβερὰ ὄπλα τῆς κ. Ριτσιάρδη, τὴν γοητεῖαν τῆς ἐφανίσσεως τῆς καὶ τὴν προτεραιότητα τῆς διχειρίσεως τοῦ ρόλου τῆς Σορολόπ...».

Ὅσο γιὰ τὴν ἠθοποιία, τὸ “Ἐλεύθερον Βῆμα” προσθέτει ὅτι «ἦτο τὸση ἡ ἔντασις τῶν δύο ἀντιπάλων, ὥστε ὁ ἀγὼν ν’ ἀποβῇ ἀναίμακτος ντὲ λά φὲν... Δίκαιον εἶνε αἱ δύο πρωταγωνίστρια νὰ ἀλλάξουν ὄνομα. Δηλαδή: Ὀλυμπία Λαουτάρη καὶ Ἀφροδίτη Ριτσιάρδη...». Ὑπογραφή Χ. Τίτλος “Αἱ δύο Σορολόπ”. Ἡ ἀλλαγὴ τῶν ὀνομάτων θὰ ἴτανε, τὶς μέρες ἐκεῖνες, τὸ καμῆρι τοῦ “εὐφυσολόγου” κριτικοῦ μὲ τὶς γαλλικοῦρες! Ὅμως, ὅση σπουδαιότητα κι ἂν τῆς δίνουμε ἐμεῖς, σὰ μαρτυρία μιᾶς καλῆς μικρῆς στιγμῆς τοῦ θεάτρου μας, ἡ Κριτικὴ γιὰ τὴν Ὁπερέτα κἀπως ἔτσι γίνονταν, προστατευτικὰ, σὰ νὰ ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ ἐρωμένη θελκτικῆς, ἀλλὰ παρακατιανῆς.

Καὶ ἡ “Δημοκρατία”, στὴ γυναικεῖα στήλη τῆς, μίλησε στὶς ἀναγνώστριάς τῆς, γιὰ τὸ ἴδιο θέμα, ὡς ἐξῆς: «Κοσμοπλημῦρα κάθε βράδυ... μὲ τὴν “Σορολόπ”... οἱ μὲν ὑπὲρ τῆς κ. Λαουτάρη, οἱ δὲ ὑπὲρ τῆς κ. Ριτσιάρδη. Ἡ πρώτη φαίνεται συγκεντρώνουσα τὰς περισσοτέρας ψήφους, διότι κατορθώνει νὰ συνιδᾷ τσακπινιὰν, χάριν, κομψότητα, εὐλυγισίαν, γλυκύτητα φωνῆς καὶ ὅλ’ αὐτὰ χωρὶς νὰ παρουσιάζῃ κανὲν ἀηδὲς

θέμα γόμνιας καὶ ζετσιπωσιᾶς⁽⁹⁾. Οἱ τουαλέτες τῆς, ἡ μιὰ ὠραιοτέρα τῆς ἄλλης. Ἐκτὸς τῆς ὀλόλευκης μὲ λευκὰ ριμισ δ’αυτίχες καὶ στράς, πολὺ θαυμάζεται ἐπίσης ἡ κτρινωπὴ μὲ τὰ μαῦρα κεντήματα καὶ μὲ ὠραιοτάτην σαρλόταν ἀπὸ ψάθαν καὶ ἡ μαρὸν μὲ τὰ κόκκινα καὶ μπλε σχέδια. Ἀλλὰ ἡ πντζάμα τῆς θαῦμα ἐπιτυχίας, κομψοτάτη καὶ ἔξτρα σὶκ μὲ γαρνίσιμα ἀπὸ λευκὴν γούναν». Κι ἄλλες φορές, οἱ κοσμηκογράφοι περιγράφουν τὶς ἐμφανίσεις τῆς καὶ θαυμάζουν πόσο καλαισθητὰ παρακολουθεῖ τὴ μόδα.

Στὰ “Παρασκηνία” τῆς χρονιάς, φύλλο 15, ὁ Λέων Κουκούλας ἐπικρίνει τὴ “Δίδα Σορολόπ” καὶ προσθέτει: «... Γιὰ τὴν ἐκτέλεσι δὴν λόγια μόνον πρόκειται γιὰ τὴν κ. Λαουτάρη. Τὴν κ. Ριτσιάρδη δὲν τὴν εἶδαμε. Τὶς ξέρουμε ὅμως καλὰ καὶ τὶς δύο καὶ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ λησμονήσῃ μπρὸς σὲ μιὰν ὑπέροχην ἐμφάνισιν οὔτε τὸ φυσικὸ φαινόμενο οὔτε τὸ χορευτικὸν δαιμόνιον τῆς κ. Λαουτάρη. Τελειώνοντας μόνον θὰ θέλαμε νὰ διαδηλώσουμε τὴ λύπη πού αισθανθήκαμε, σὺν εἶδαμε τὴν κ. Α. (sic) ὡς Σορολόπ καὶ χωρὶς νὰ θέλωμε τὴ θυμηθῆκαμε ὡς Φρασκοῦτα στὸ ὁμόνομο ἔργο τοῦ Λέχαρ...». Τὴ θεωρεῖ δηλαδή ἀδικημένη, ὅμα, ὅταν παίξει ὀπερέτες, πολὺ πιὸ κάτω ἀπὸ τὴ μεγάλῃ ἀξία τῆς.

Τὸ ἄρθρο τοῦ “ΡΙζοσπάστη” μᾶς βοήθησε νὰ δοῦμε τὴ γνώμη τῆς Ἀριστερᾶς, τὴν πιὸ ἀρμόδια γιὰ ἕνα εἶδος λαϊκὸ καὶ νὰ πιστέψουμε περισσότερο στὴν παρόμοια ἀξία τῆς Λαουτάρη. Τὰ διάφορα “ψιλὰ” τῶν ἐφημερίδων καὶ τὰ ἄρθρα τοῦ θαυμασμοῦ σ’ αὐτὴ, μᾶς ὀδηγοῦν νὰ δοῦμε πῶς τὴ

(9) Ὁ ὑπαινιγμὸς δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴ Ριτσιάρδη, καλλιτέχνη μὲ μεγάλης σεμνότητος, πού ἦταν ὑπόδειγμα εὐπρέπειας καὶ προσοχῆς στὴ δουλειά τῆς. Θεατρόπαιδο, ἀνεψιὰ τῆς Ἐθαγγελίας Παρασκευοπούλου καὶ σύζυγος ἐνὸς τόσο πεπαιδευμένου συνθέτη καὶ μαέστρου τῆς Ὁπερέτας, τοῦ Ἰωσήφ Ριτσιάρδη μιὰ Πηλεόπη.

Σπύρος Τριχᾶς, ἀπ’ τὰ πρῶτα στελέχη τῆς Ἑλληνικῆς Ὁπερέτας. Ἐξοχος καρατερίστας, σοβαρὸς καὶ μὲ ταλέντο





Η Μαύρη, η Παναγιώτα, η Μανίρα

*Χαϊδεμένη μου, μαχαίτη σου
νά με θυμώσει Παιτάρη.
Μαύρη*

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΟΠΕΡΕΤΤΑ

ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

ΙΔΡΥΘΕΙΣΑ ΕΝ ΡΟΗΝΗΣ ΤΟ 1908

Η ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΑ ΕΠΙΤΥΧΙΑ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ
DR. A. M. WILLNER & HEINZ REICHERT

ΦΡΑΣΚΟΥΪΤΑ

Όπερέττα εις πράξεις τρεῖς

ΜΟΥΣΙΚΗ
FRANZ LEHAR
Μεταφράσεις: ΠΕΤΡΟΣ ΣΤΑΓΓΟΥ

Joseph A. Log. Λοκωβίωσι

βλέπανε οί μέσοι άστοί με τή λίγη μόρφωση, αλλά με τήν έπιθυμία μέσα τους ένός "ιδανικού" όμορφιάς, μιάς όνειρευτής γυναικάς. Μπορούμε τώρα νά μάθουμε και τήν ιδέα πού είχαν οί μεγαλοαστοί κυρίως. Στην έφημερίδα "Ελεύθερος Λόγος", στη στήλη της "Διά τόν γυναικεϊόν κόσμον", ή "Εσμεράλδα γράφει γιά τó ντύσιμό της, στη "Σορολόπ" έκτενέστατα και με πολλή φροντίδα νά προξενήσει τήν προσοχή τών κυριών, πού αυτές τραβούν στό θέατρο τούς άντρες και τούς φίλους τους: «Δέν θά ξεχάσωμε τήν ώραιότητα τουαλέττα πού είδαμε τελευταίως εις τήν "Δα Σορολόπ". Τήν έφορούσεν ή συμπαθεστάτη καλλιτέχνης κυρία 'Αφροδίτη Λαουτάρη. 'Ητο κατάλευκος από βαρύ μεταξωτό και έγαρννίετο ώραιότατα με στράς λευκόν εις τήν ζώνην και τόν λαιμόν, ό οποίος ήτο κλειστός. 'Από τó ίδιο στράς είχε διάδημα. Στά δύο πλάγια τής φούστας λίγο κάτω από τή μέση είχε λευκά περὰ Αιτρίχη, τά όποια με τά πουνιέ ένώνοντο πολλές σειρές πέρλες. 'Ετσι όταν έσήκωνε τά χέρια της, τó παιδικό προσωπάκι της ξεπρόβαλλε σάν άνάμεσα από μιá βροχή μαργαριτάρια...» (2 'Οχτώβρη). Πόσες κυρίες δέ θά τρέξανε στην "Αλάμπρα" νά φανταστούν τó "προσωπάκι" τους "άνάμεσα από μιá βροχή μαργαριτάρια"!

'Αλλη πετυχημένη, χτυπητή παρουσία τής Λαουτάρη, σημειώθηκε στη "Ροζίτα", διασκευη από μιá ταινία πού τήν είχε δει πολύς κόσμος, στό "Πάνθεον". 'Η ταινία κατά τή συνήθεια τής έποχής, προβλήθηκε με τήν προσθήκη δυό τραγουδιών, πού 'γραψε ό Σακελλαρίδης. Τά τραγουδούσε ή υοιδός τής 'Οπερας και τής 'Οπερέτας Λίδα Μπέργκ, πού μένει τ' όνομά της ζωηρό στη μνήμη μου, γιατί τότε κοντά είχε αυτοκτονήσει. 'Ο Σπύρος Ποταμιάνος διασκεύασε τήν υπόθεση τής ταινίας γιά τó θέατρο κι ό Σακελλαρίδης τής πλούτισε τή μουσική με τά δυό του τραγούδια, με εισαγωγές κ.λπ. 'Ανέβηκε στό "Ιντεάλ", στις 24 του 'Ιούλη του 1925. Γνωστός δημοσιογράφος, πού υπέγραφε Τσαμό, έγραψε: «'Η κ. Λαουτάρη άφθαστη εις γλυκύτητα και έκφρασι φωνής δέν άπεμακρόνθη καθόλου από τόν τύπον τής Ροζίτας πού έδωκεν εις τόν κινηματογράφον ή Μαίρη Πίκφορντ...».

¶¶

Στά 1931, στις 26 του 'Απρίλη, ό Παπαϊωάννου έφυγε από τή ζωή. Τότε ξόφλησε ούσιαστικά και ή 'Ελληνική 'Οπερέτα. 'Ο γόνιμος βίος της σταμάτησε. Αύτη τή χρονιά θά συνειδητοποιήσει κ' ή Λαουτάρη πώς ή έποχή της είχε πιά περάσει. Τότε — τις πρώτες μέρες του 1931 — ένας μεγάλος όπερετικός θίασος του Σαμαρτζή, από στοιχεία καλύτερα, παλιά και νεότερα, πήγε στην Πόλη. Στό πλήθος τών καλλιτεχνών του ήταν και ή Λαουτάρη — όχι, όμως, σάν ή άναμφισβήτητη πρώτη. 'Επαιξε, βέβαια, άρκετούς από τούς ρόλους της τής 'Αθήνας, αλλά τή "Ροζίτα" τήν έπαιξε άλλη. 'Ετσι έκρινε ό έπιχειρηματίας, στηριζόμενος στις προτιμήσεις ένός καινούριου κοινού, αυτός πού τήν είχε άλλοτε κορώνα στό κεφάλι του πού, πριν λίγα χρόνια, θά τής έστρωνε τó δρόμο με χιλιάρικα γιά νά τήν πάρει στη δουλειά του. Τώρα "ξεχνούσε" τó σεβασμό πρós τήν "πρώτη διδάξασα" "Όταν εκείνη πήγε στό όρντινο και δέν είδε τ' όνομά της, πέταξε μιá βαριά βρισιά κ' έφυγε. Μόνο τόν πραγματικό "ένοχο" δέ θά 'φερε στό νοϋ της: τó χρόνο και τó κοινό πού "αλλάζει". Και τά δυό, δέ λογαριάζουν τίποτα! Δέν είχαν πιά τήν άνάγκη. 'Όταν έρθει ή ώρα νά θαμπώσουν, τίποτα δέ μπορεί νά σώσει τά θεατρικά είδωλα...

Στό τέλος του 1932, έκδηλώθηκε μιá κίνηση θαυμαστών της, πού πιό πολύ κι από τήν ίδια, δέ θέλανε νά παραδεχτούν τή δύση της. Θέλαν νά τής οργανώσουν μιá γιορταστική εμφάνιση με ένα από τά έργα-έπιτυχίες της: τó "Διαβολόπαιδο", τή "Γλυκειά Νανά" ή τή "Ροζίτα" ("Αθηναϊκά Νέα", 2 Νοέμβρη). Τó έργο θά τó άποφάσιζε τελικά τó κοινό, σ' ένα είδος δημοψήφισμα. Διαλέχτηκε ή "Γλυκειά

←
"Ανω: Οθρανία Καζορή, από τις πιό σταθερές χαρακτηριστές τής 'Ελληνικής 'Οπερέτας. 'Η φωτογραφία της άφιερωμένη στη "χαϊδεμένη" της καλλιτέχριδα 'Αφροδίτη Λαουτάρη
Κάτω: Τó πρόγραμμα τής "Φρασκούιτας" του Λέχαρ από τήν "Ελληνική 'Οπερέττα" του Παπαϊωάννου. Πρώτο άνέβασμα στις 20 'Ιούλη 1923. Προσωπική έπιτυχία τής Λαουτάρη

Νανά". Στις 9 του Δεκέμβρη, η "Βραδυνή" δημοσιεύει τὰ ἐξῆς: «Τὰ 15 χρόνια τῆς "Πρωταγωνίστριας" (10). Σήμερα τὸ ἀπόγευμα εἰς τὸ "Κεντρικόν" οἱ ὠνυμαστὰι τοῦ ὠραίου Θεατρικοῦ εἴδους πού λέγεται ἢ πού "ἐλέγετο" ὀπερέττα θὰ δοῦν καὶ πάλι τὴ Λαουτάρη... Ἡ ἐξέλιξις, βλέπετε, καὶ ἡ πρόοδος ἢ μοντέρνα "ἀνωμάτων ὀρέξεων" — ἰδέες τῶν θιασαρχῶν τῆς Ὀπερέτας — τὴν εἶχαν ἀποκλείσει... καὶ ἡ ὀπερέττα μας παρουσιάζει ἕνα σωρὸ μπαλαρινικὰς κινήμας ἐκ τοῦ προχείρου. Ἡ Λαουτάρη λοιπὸν εἶχε ἀποσυρθῆ. Εἶχε τεθῆ εἰς διαθεσιμότητα. Εἶνε ἀκόμη νέα καὶ ἡ φωνὴ τῆς δροσερῆ - δροσερῆ, ξεκούραστη, εἶνε πάντα ἡ φωνὴ τῆς Λαουτάρη. "Ἡ γλυκεῖα Νανά, κανεῖς ποτὲ δὲν τὴ ξεχνᾷ" ἀνάμνηση ἐνὸς τραγουδιοῦ μᾶς ἐπιτυχίας τῆς, τῆς "Γλυκεῖας Νανάς" πού θὰ τὴν ξαναπαίξῃ καὶ πάλι μιά φορά». Ἡ εἶδηση φορτῶνει στοὺς θιασάρχους τὴν παρακμὴ τοῦ εἴδους.

Εἶδα τὴν παράστασι αὐτή. Ἦταν ἀπογευματινὴ. Τὸ "Ἐθνικὸ Θέατρο" εἶχε ἀρχίσει. Τὸ ἴδιο κ' ἡ συνεργασία Μαρίκας - Κυβέλης, στὸ "Κεντρικόν", ὅπου παίζανε τὴ "Βροχὴ" τοῦ Μώμ. Ἡ θεατρικὴ αἰσθησις εἶχε πιά ἀλλάξει. Ἡ "Γλυκεῖα Νανά" μοῦ φάνηκε σάν κάτι ξένο, παλαικὸ, καθόλου κοντινὸ, μακρινὸ καὶ κακότεχνο. Τὰ χρόνια πού εἶχαν περάσει ἀπὸ τὸ 1908, ἔφτασαν γιὰ τὴν Ὀπερέτα νὰ ὀλοκληρῶσει τὴν ὑπόστασίν τῆς καὶ νὰ μᾶς ἀποχαιρετήσῃ. Κατὰ καιροὺς, ἔγιναν πολλὰς προσπαθεῖες νὰ ξεναζήσῃ. Οἱ καλλιτέχνες τῆς πάντα εἶχαν στὸ νοῦ τους τὴ λάμψη τῆς ἀκμῆς τῆς καὶ ξαναγύριζαν εὐχάριστα σ' αὐτή. "Ὁχι, ὅμως, καὶ τὸ κοινὸ. Ὁ,τι ἄλλοτε συγκινοῦσε, τώρα ἦταν ψυχρὸ.

Ἡ Λαουτάρη εἶχε μέσα τῆς τὴν ἐπιθυμίαν νὰ παίξῃ. Δὲν ἔφτασε ὅμως ποτὲ στὸ σημεῖο νὰ χάσει τὴν ἀνθρώπιν ἄξιοπρέπειάν τῆς. Κρατήθηκε γιὰτὶ, δικαιοῦτατα, τῆς εἶχε ἀπονεμηθεῖ ἡ τιμητικὴ σύνταξις τοῦ ἀρμόδιου Ταμείου (ἀριθ. 751). Μᾶς τὸ πληροφορεῖ ὁ φίλος εἰδικὸς κ. Βαῖλας. Ἐπίσης, γιὰτὶ στάθηκε ἰκανὴ νὰ ἐργαστῆ στὸ Ραδιόφωνο ἀπὸ τὴν ἀρχή, σάν ἐκφωνήτρια.

Πάντως, καὶ στὶς τελευταῖες ἐμφανίσεις τῆς, εἶχε τὴ θλιβερὴ τύχη ν' ἀκούει τοὺς ἐπαίνους τῶν περασμένων τῆς καὶ τὶς ἐπιθέσεις ἐναντίον τῆς ἐποχῆς πού τὴν εἶχε παραμερίσει, ὅπως ὅταν ἐμφανίστηκε στὸ "Ἐντεν" (Θησεῖο, 23 Μᾶη 1931), στὴν ἐπιθεώρησις "Καραμπόλα" κ' ἔκανε μιά δυνατὴ ἐντύπωση μὲ μιά ρομάντσα. "Ὁλ' αὐτὰ τὰ ὕμνολογῆματα μοιάζανε, στὸ βάθος, σάν ἐπικηδεῖοι. Τὰ γράφανε ἀπὸ καλὴ διάθεσι, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν πικρὸ. Μιά φορά, στὸ Ραδιόφωνο, ἔγινε μιά ἐκπομπή (19 Ὀκτώβρη 1948) μὲ ἀποσπάσματα ἔργων τοῦ Σακελλαρίδη. Φυσικὰ, ἔγινε μνεῖα τῆς Λαουτάρη. Ὁ Θόδωρος Συναδινὸς ἔγραψε στὸ "Ἐλευθερον Βῆμα", μιά νοσταλγικὴ ἀνάμνησις, "... Τί γίνεται; ...", καθὼς καὶ ἡ "Ἑλληνικὴ" (5 Ἰούνη), ὅταν βγήκε στὴν "Καραμπόλα", βρῆκε τὴ δίκαιαν εὐκαιρίαν νὰ τὴν ὑμνήσῃ, ἀλλὰ — γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ γιὰτὶ ἔπαιζε μὲ τὸν πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια ἀνανεωτὴ τῆς Ἐπιθεώρησις, τὸν Ἀρντάνωφ, σὲ συνοικιακὸ θέατρο — ἐρίξε τὸ φταιζῆμο στοὺς θιασάρχους.

Ἐμᾶς ἐνδιαφέρουν τὰ παραπάνω, γιὰτὶ ἀποδείχνουν πὼς ὅσοι τὴν εἶχαν ἄλλοτε ἀκούσει, δὲν τὴν ξεχνοῦσαν. Τὴν ἴδια ὅμως, εἶναι ἀμφίβολο ἂν θὰ τὴν εὐχαριστοῦσαν. Δὲ φαινόταν ἀνθρώπος μὲ αὐταπάτες, οὔτε ὑπῆρχε ἄλλωστε, τίποτ' ἄλλο γιὰ νὰ τῆς προσφέρει τὸ κοινὸ. Στὸν ἴδιο τόνο μίλησε καὶ ὁ Μιχ. Ροδάς ("Βῆμα", 30 Ἀπρίλι, 1943) ὅταν ἡ Λαουτάρη ἔδωσε μιά παράστασι, στὸν "Ἀπόλλωνα".

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1933 ἔπεσε ἄρρωστη βαριά. Γύρω στὰ μέσα Ἰούλη, γύρισε στὸ καλύτερο. Ἐτυχε νὰ συναντήσουμε ἕνα τιτλοφόρο πού ἀρχίζε μ' αὐτὰ τὰ λόγια: «Μὲ μεγάλη χαρὰ πληροφοροῦμεθα ὅτι ἡ συμπαθὴς καὶ ἀλησμόνητη καλλιτέχνις κ. Ἀφροδίτη Λαουτάρη, πού παλαιότερα ἐκόσμησε τὴ μουσικὴ μας σκηνή...». "Ἄλυσμόνητη", "παλαιότερα", "ἐκόσμησε". Τρεῖς λέξεις φοβερὰς γιὰ μιά κυρία τοῦ Θεάτρου. Τὶς γράψανε μὲ συγκινημένη καρδιά. Γιὰ κείνη, ὅμως, ἦταν ταφόπετρες.

(10) Ἡ λέξις "Πρωταγωνίστριας" εἶναι μέσα σὲ εἰσαγωγικά. Θέλει μ' αὐτὰ ὁ συντάχτης τοῦ ἀρθροῦ, ὁ Σῶτος Πετράς, νὰ ἐκφράσῃ τὸ ὠνυμασμὸν του. Δὲν πρόκειται δηλαδὴ γιὰ μιά πρωταγωνίστρια, ἀλλὰ γιὰ τὴν καλύτερη, γιὰ τὴν κατεξοχί.



Γ. Δράμαλης, ἀπὸ τὰ βασικὰ στελέχη τῆς Ἑλληνικῆς Ὀπερέτας, μὲ ὑπέροχο μέταλλο φωνῆς. Πρωτοεμφανίστηκε, Ἠγούμενος στὴν "Πομπέ", μὲ τὸ θίασο τοῦ Γιάννη Παπαϊωάννου, στὰ 1909

"Ἄν κ' εἶχε λάμψει σάν ἀδιάπτωτη πρώτη, ἐντούτοις τὴν εἶχαν ἀγαπήσει οἱ συνάδελφοί τῆς καὶ τῆς παρασταθῆκανε πάντα στὶς ἀρρώστιες τῆς, καθὼς ἦταν φιλάσθενη. Ἰδιαίτερα, ἡ Ζαζά Μπριλλάντη, ἡ ἰσάξιά τῆς πρωταγωνίστρια, πού πλᾶι στὸ ξεχωριστὸ τῆς τάλαντο εἶχε μιά τρυφερὴ καὶ θερμὴ καρδιά γεμάτη καλοσύνη, καθὼς τὸ γνωρίσανε πολλοί. Νὰ λοιπὸν πού οἱ "μεγάλες" τῆς Ὀπερέτας καὶ τῆς Ἐπιθεώρησις δὲν ἦταν ὅλες "ἱερά τέρατα" μὲ σκοτεινὸ ὑποσυνειδητο, ἀλλὰ καὶ ἀνθρώποι ἄγνοί. Τέτοια ψυχὴ ἦταν κ' ἡ Ζαζά Μπριλλάντη, πού τὸ "Θέατρο", τὸ περιοδικὸ μας, δὲν ἔχει σκοπὸ νὰ τὴν ξεχάσει.

"Ἐχουμε δεῖ σ' ἕνα Λεύκωμα τῆς Λαουτάρη μιά ἀγγελία τοῦ "Πικ - Νικ" στὸν "Ἀπόλλωνα", πού δὲ μπορέσαμε νὰ τὴν ἐπαληθέψουμε. Σ' αὐτή, ὁ θίασος τῆς "Ἐλευθερῆς Μουσικῆς Σκηνῆς", μὲ διευθυντὴ τὸ Δημήτρι Εὐαγγελίδη, ἔχει σημειώσει: "Σκηρικὴ ἐπιμέλεια Ἀφροδίτης Λαουτάρη". Οἱ νεότεροί τῆς, δηλαδὴ, δὲν τὴ θεωροῦσαν σάν ἔξοχη μόνον ἔρμηνεύτρια ἀλλὰ καὶ δασκάλαν τους!

"Ἄν ὑπάρχει περίπτωσι νὰ ξεναγίνει ὁ τόπος μας καὶ πάλι, ἄξιος γιὰ τὴ χαρὰ, τὸν ἀνέφελο κ' εὐτυχισμένο βίον, θὰ ξεπεταχτεῖ καὶ πάλι, γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν εὐτυχίαν, τὴν εὐθυμίαν, τὴν ὀμορφίαν, τὴ μουσικὴν καὶ τὸν ἄλλο χορὸ τῆς, ἕνα καινούριο εἶδος θεατρικὸν, μιά νέα Ὀπερέτα πού — εἶναι, ὅμως, σήμερα περίστασι, νὰ πλέκει κανένας αἰσιόδοξα ὄνειρα γιὰ τὴν προκοπὴ τοῦ κακότεχου ρωμέικου;

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ



Ἐκ τῆς ἀποφάσεως τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου

Κ Α Τ Α Δ Ι Κ Η Σ Ε Θ Α Ν Α Τ Ο Ν Ε Ο Κ Λ Α Σ Ι Κ Ο Υ Θ Ε Α Τ Ρ Ο Υ

Τὸ “Μαλλιανοπούλειο” τῆς Τρίπολης

Ὁ Ἀσπερίσκος ξεκίνησε τὴν ἐκστρατεία γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ νεοκλασικοῦ θεάτρου τῆς Τρίπολης. Συνεχίζει, καὶ στὸ τεῦχος αὐτὸ, τὸν ἀγῶνα τὸν καλὸ. Τὸν βοηθοῦν τώρα καὶ τὰ Ντοκουμέντα. Προσκομίζου, αὐτὴ τὴ φορά, στὴν εὐρύτερη δημοσιότητα, συγκλονιστικὰ φωτογραφικὰ ντοκουμέντα καὶ δυὸ σημαντικὰ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου μας ἔγγραφα.

Τὸ πρῶτο, ἄθλιο, ταπεινὸ, ψυχρὰ ἐγκληματικὸ: Ἡ ἀπόφαση τοῦ χουντικοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου τῆς Τρίπολης γιὰ τὴν καταδίκη τοῦ νεοκλασικοῦ θεάτρου τῆς πόλης σὲ θάνατο! Ἡ “ρωμαλέα” — ὅπως τὴν αὐτοχαρακτηρίζουν οἱ ψοφοδεεῖς διορισμένοι τῆς χούντας — ἀπόφασή τους: Νὰ καταδικασθῆ τὸ ὑφιστάμενον ἐρειπωμένον

Μαλλιανοπούλειον θέατρον, δεδομένου ὅτι ἱστορικῶς οὐδεμίαν ἔχει ἀξίαν καὶ δὲν δύναται ὡς ἐκ τούτου νὰ χαρακτηρισθῆ διατηρητέον μνημεῖον!

Ὁ ἐκλεκτὸς τῆς χούντας δημοτικὸς ἄρχων, μὲ ... “γνώμονα τὸ συμφέρον τῆς πόλεως”, παρασύρει — ἀνάθεμά τον! — στὸ ἐγκλημα: “...δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διατηρῶμεν εἰς τὸ ἐμφανεστερον σημεῖον τῆς πόλεως ἔν ἐρειπωμένον ἀκίνητον, τὸ ὁποῖον προκαλεῖ δυσμενῆ σχόλια καὶ μεταξὺ τῶν συμπολιτῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν ἐπισκεπτῶν τῆς πόλεως ...”. Ἡ ἀπόφαση γιὰ τὴν καταδίκη τοῦ θεάτρου παίρνεται ὁμόφωνα. Τὸ ἴδιο κ’ ἡ ἀπόφαση νὰ δημιουργηθῆ ἐστὶ θέση του... σύγχρονον πάρκινγκ, μετ’ ἰσογείου πολυτελοῦς ἀναψυκτηρίου ἐκ κρυστάλλων!

Τὸ δεύτερο ἔγγραφο ἔχει ἄλλο ὕφος καὶ ἦθος. Εἶναι ἡ ἀληθινὰ ρωμαλέα ἀπόφαση τοῦ ἐκλεγμένου Δημοτικοῦ Συμβουλίου τῆς ἀρκαδικῆς πρωτεύουσας πού, ὄχι μόνον ἀκυρώνει τὴν ἐπαίσχυντη ἀπόφαση τῶν χουντικῶν γιὰ τὴν καταδίκη τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ προβλεπεῖ καὶ μέτρα γιὰ τὴ σωτηρία του.

Στὴ μάχη γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ θεάτρου ἐπιστρατεύσαμε σήμερα καὶ πλούσια φωτογραφικὰ ντοκουμέντα. Πέντε — μαζί μὲ τὸ ξόφυλλο τοῦ τεύχους — ὀλοσέλιδες εἰκόνες. Ἡ φωτογραφία, ἀπὸ τὴ φύση της, εἶναι πιὸ ἀδιάβλητη, πειστικὴ καὶ ἀδιάψευστη, πιὸ εὐλογητὴ ἀπὸ κάθε λεκτικὴ περιγραφή. Χρειάζεται νὰ προστεθεῖ τίποτ’ ἄλλο; Μόνο, ὅταν τὸ θέατρο τῆς Τρίπολης σωθεῖ, θὰ σταματήσουμε τὸν ἀγῶνα. Μόνον τότε!

Τὰ ἐπίσημα Πρακτικὰ τῆς συνεδρίασης τοῦ χουντικοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου τῆς Τρίπολης — 5 Νοέμβριον τοῦ 1970 — κατὰ τὴν ὁποία ἀποφασίστηκε, ἐν ψυχρῶ, ἡ καταδίκη τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρου τῆς Ἀρκαδικῆς πρωτεύουσας, ἔχουν ὡς ἑξῆς:

ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΝ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ

Συνεδρίασις τῆς 5ης Νοεμβρίου 1970

Ὁ Πρόεδρος

Τὰ Μέλη

Γ. Μ. Διαμαντόπουλος Παν. Λαμπρόπουλος, Δημ. Πανούσης,
Κων. Φουφόπουλος, Θ. Πατανίτης,
Γ. Τσαρουχᾶς, Ἰωάν. Μέγγος.

Ἡ συνεδρίασις ἐγένετο δημοσίᾳ ἐν τῷ Δημαρχεῖῳ τὴν 5ην Νοεμβρίου 1970 ἡμέραν Πέμπτην καὶ ὥραν 8ην μ.μ. κατόπιν τῆς νομίμως κοινοποιηθείσης ὑπ’ ἀριθ. 7829/1970 προσλήψεως τοῦ κ. Προέδρου αὐτοῦ πρὸς λήψιν ἀποφάσεως ἐπὶ τῶν ἐν αὐτῇ ἀναγεγραμμένων θεμάτων. Τὸ Συμβούλιον εὐρέθῃ ἐν ἀπαρτίᾳ, παρισταμένου καὶ τοῦ Δημάρχου κ. Δημ. Σούντρη. Ἀκολούθως τίθεται ὑπὸ συζήτησιν τὸ θέμα “περὶ τῆς τύχης τοῦ ἐρειπωμένου Δημοτικοῦ Θεάτρου”.

Ὁ Πρόεδρος τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου κ. Γ. Μ. Διαμαντόπουλος λέγει ὅτι πρέπει νὰ ληφθῆ ὀριστικὴ ἀπόφασις διὰ τὴν τύχην τοῦ ἐρειπωμένου Δημοτικοῦ Θεάτρου, τὸ ὁποῖον λόγῳ τῆς μὴ ἐπιδοχομένης ἀνακαινισεῶς του ἀλλὰ καὶ τῶν ἀκαταλλήλων μικρῶν ἐσωτερικῶν του χώρων δὲν ἐξυπηρετεῖ σήμερον — ἀλλὰ καὶ δὲν θὰ ἐξυπηρετήσῃ μελλοντικῶς οὐδεμίαν ἀποστολήν.

Λαβὼν τὸν λόγον ὁ Δημ. Σύμβουλος κ. Ἰ. Μέγγος εἶπεν

τὰ κάτωθι: Αἱ προοπτικαὶ ἀναπτύξεως τῆς πόλεως μᾶς ὑπαγορεύουν τὴν ἀνάγκην ὅπως ἐπὶ τοῦ θέματος τούτου λάβωμεν ρωμαλέας καὶ σοβαρὰς ἀποφάσεις. Ἡ αὔξησις καθημερινῶς τῆς κυκλοφορίας, ὁ ἐπιταχυνόμενος ρυθμὸς ἀνοικοδομήσεως ἰδιαίτερός δὲ εἰς τοὺς πέριξ τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου χώρους ἐνθα τὸ ἐπιτρεπόμενον ὕψος φθάνει τοὺς 5 ὀρόφους, θὰ δημιουργήσουν εἰς τὸ ἐγγὺς μέλλον ἀσφυξίαν εἰς τὴν κεντρικωτέραν καὶ πλέον ἐπίκαιρον θέσιν τῆς πόλεως.

Ἢς προγενεστέραν μας ἀπόφασιν προεβλέφθη εἰς τὸ ὑπὸ ἀνέγειρον ἐκ τῆς ἀξιοποιήσεως τῶν Κληροδοτημάτων Ἰνευματικῶν Κέντρων Δήμου καὶ αἰθουσα Θεάτρου. Προτείνω ὅσον ὅπως καταδικασθῆ τὸ ὑφιστάμενον ἐρειπωμένον Μαλλιανοπούλειον θέατρον, δεδομένου ὅτι ἱστορικῶς οὐδεμίαν ἔχει ἀξίαν καὶ δὲν δύναται ὡς ἐκ τούτου νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς διατηρητέον μνημεῖον, ἀλλὰ νὰ δημιουργηθῆ εἰς τὸν χώρον αὐτόν, συνδυαζομένου μετὰ τοῦ ὑπολοίπου ἐναντι διαμορφωθέντος προσωρινῶς εἰς πάρκον, κυκλοφοριακὸς κόμβος μὲ ὑπόγειον “πάρκινγκ” αὐτοκινήτων, τοῦ ὁποίου τὴν δαπάνην θὰ ἀνελάμβανεν μία ἐκ τῶν ἐν Ἰλλάδι Ἑταιρειῶν Πετρελαιοειδῶν κατόπιν εἰδικῆς πρὸς αὐτὰς προκηρύξεως καὶ ὑποβολῆς ἐκ μέρους των προσφορῶν, εἰς δὲ τὸν ἰσὺς τῶν χώρων, εἰς τὸ κατ’ ἐξοχὴν ἐμφανὲς καὶ ἐπίκαιρον τοῦτο σημεῖον τῆς πόλεως κατασκευασθῆ ἰσὺς τῶν πολυτελοῦς ἐκ κρυστάλλων ἀνετον καὶ σύγχρονον ἀναψυκτηριον μικροῦ ὄγκου, τὸ ὁποῖον μέσα εἰς τὸ πάρκον θὰ ἀποτελέσῃ ἕνα πολιτισμένον σημεῖον διὰ τὴν πόλιν ἀλλὰ καὶ κόσμημα αὐτῆς.

Κατόπιν ἔλαβεν τὸν λόγον ὁ κ. Κ. Φουφόπουλος, Δημ. Σύμβουλος, ὅστις ὑπεγράμμισεν ὅτι ἡ ἀνάγκη τοῦ Θεάτρου διὰ τὴν πόλιν δὲν θὰ πρέπη νὰ παραβλεπθῆ καὶ ὅτι δημοτικὴ μέριμνα θὰ πρέπη νὰ εἶναι νὰ ἐξευρεθῆ ἕτερος χώρος

← Ἡ στέγη τοῦ Μαλλιανοπούλειου θεάτρου δὲ χτυπήθηκε ἀπὸ ἐχθρικήν βόμβα. Τὴν ἐπληξε ἡ ἀδιαφορία ὄλων μας!

διά ανέγερσιν τοιούτου ἐφ' ὅσον δὲν καταστῆ δυνατὴ ἡ ὑπαρξίς του ἐντὸς τοῦ μελετουμένου Πνευματικοῦ Κέντρου.

Λαβὼν τὸν λόγον ὁ κ. Δ ἡ μ α ρ χ ο ς ἀνεκοίνωσεν ὅτι κατὰ τὴν πρόσφατον ἐπίσκεψίν του εἰς τὴν Δ/σιν Πολιτιστικῶν Ὑποθέσεων τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας τοῦ ἀνεκοινώθη ὅτι μελετᾶται ἡ χρηματοδότησις τῶν Δήμων οἷτινες διαθέτουν οἰκόπεδον διὰ νὰ ἀνεγείρουν Δημοτικά Θεάτρα, ἀλλὰ δὲν δύναται νὰ προσδιορισθῆ ἀπὸ τοῦδε ὁ χρόνος τῆς πραγματοποιήσεως τῆς χρηματοδοτήσεως αὐτῆς καὶ ἐκ τῆς πληροφορίας αὐτῆς εἶπεν ὁ κ. Δήμαρχος ἐξάγεται τὸ συμπέρασμα ὅτι δὲν ὀὰ πρέπη νὰ ἀναμένωμεν εἰς τὰ ἐπόμενα 2 ἢ 3 ἔτη χρηματοδότησιν καὶ ἐναρξῖν ἐργασιῶν ἀνεγέρσεως Δημοτικοῦ Θεάτρου καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διατηρῶμεν εἰς τὸ ἐμφανέστερον σημεῖον τῆς πόλεως ἐν ἐρειπωμένον ἀκίνητον τὸ ὁποῖον προκαλεῖ δυσμενῆ σκόλια καὶ μεταξύ τῶν συμπολιτῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν ἐπισκεπτῶν τῆς πόλεως, μὴ δυναμένου δὲ νὰ χρησιμοποιηθῆ σήμερον.

Συμφωνῶ μὲ τὴν εἰσήγησιν τοῦ κ. Μέγγου, προτείναντος τὴν προκήρυξιν διαγωνισμοῦ διὰ τὴν ἀξιοποίησιν τοῦ ὑπογείου χώρου. Ἐπίσης συμφωνῶ μὲ τὴν κατεδάφισιν τοῦ μὴ καταλλήλου δι' οἰκονομικῶν ἡμερῶν ἡμερῶν Θεάτρου, ἀφοῦ ἐξασφαλίσωμεν τοὺς πόρους τῆς ἀμέσου ἀξιοποιήσεως τοῦ κενοῦ χώρου ἢ τῆς διαμορφώσεώς του εἰς ἀναψυκτήριον ἢ πάρκον. Μετὰ δὲ τὴν ἀναγγελίαν τῆς ἐνάρξεως τῆς χρηματοδοτήσεως τοῦ Δήμου καὶ τὴν ὑλοποίησιν αὐτῆς, ὀὰ ἐπιλέξωμεν τὸν ἀρεστόν χῶρον πρὸς ἀνέγερσιν Δημ. Θεάτρου, εἴτε εἰς τοὺς χώρους τούτους, εἴτε ἀλλὰχοῦ.

Μετὰ διαλογικὴν συζήτησιν καὶ ἀνάπτυξιν ἀφ' ἐνὸς ἐκάστου τῶν κ.κ. Συμβούλων τῶν ἀπόψεων ἐπὶ τοῦ θέματος τούτου καὶ μὲ γνώμονα τὸ συμφέρον τῆς πόλεως, τὸ Δημοτικὸν Συμβούλιον,

Ἀποφαίνεται ὁμοφώνως ὅπως :

α) συνταχθῆ προκήρυξις πρὸς τὰς ἐν Ἑλλάδι Ἑταιρίας Περαιωσμένων διὰ τὴν ὑποβολὴν προτάσεων κατασκευῆς συγχρόνου ὑπογείου "πάρκινγκ" μετὰ πολυτελοῦς ἀναψυκτηρίου εἰς τὸ ἰσόγειον τῆς μεγίστης δυνατὸν ἐσωτερικῶς χωρητικότητος, ἀνευ ζημίας τῆς αἰσθητικῆς τοῦ ὅλου χώρου, ἀποσβεννυμένων τῶν διατεθησομένων κεφαλαίων ἐκ τῆς ἐπὶ ὀρισμένον χρόνον ἐκμεταλλεύσεως των παρὰ τῆς προκηρυχθεμένης Ἑταιρείας.

β) Τὴν κατεδάφισιν τοῦ ἐρειπωμένου "Μαλλιανοπούλειου Δημοτικοῦ Θεάτρου" καὶ τὴν ἄμεσον προσωρινὴν αἰσθητικὴν ἀξιοποίησιν τοῦ κενοῦ χώρου.

γ) Τὴν διαμόρφωσιν καὶ τῶν δύο χώρων, τοῦ τῆς παλαιᾶς Δημοτικῆς ἀγορᾶς — νῦν πάρκου — καὶ τοῦ δημιουργηθησομένου ἐκ τῆς κατεδάφισεως τοῦ Θεάτρου, εἰς ἐνιαῖον τοιούτον μὲ πρόβλεψιν ἐξυψηρτήσεως τῆς κυκλοφορίας τῆς πόλεως.

δ) Τὴν πρόβλεψιν διατηρήσεως ἀναλόγου χώρου διὰ μελλοντικὴν ἀνέγερσιν Δημοτικοῦ Θεάτρου, ἐφ' ὅσον ὑπάρξουν αἱ προϋποθέσεις χρηματοδοτήσεώς του καὶ ἐφ' ὅσον δὲν διατίθεται ἕτερος πλέον κατάλληλος πρὸς ἀνέγερσιν τούτου χώρος. Καὶ

ε) Νὰ προβλεφθῆ εἰς ἕνα ἐκ τῶν ὑπογείων χώρων συγκρότημα ἀποχωρητηρίων τοῦ Δήμου.

Παρακαλεῖ τὸν κ. Δήμαρχον διὰ τὴν περαιτέρω ἐνέργειαν καὶ ἐξέδοτο τὴν ὑπ' ἀριθ. 215/1970 ἀπόφασίν του.

Ὁ Πρόεδρος Τὰ Μέλη
(" Ε π ο ν τ α ἰ ὑ π ο γ ρ α φ α ἰ)

Ἀκριβὲς ἀντίγραφον
Ἐν Τριπόλει τῆ 6 - 11 - 1970
Ὁ Δήμαρχος Τριπόλεως
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΟΥΝΤΡΗΣ

Μὲ ὁμόφωνη ἀπόφασιν τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου

Η ΚΑΤΑΔΙΚΗ ΑΝΕΣΤΑΛΗ!

Καὶ πρόνοια γιὰ τὴν ἀποτροπὴν κατάρρευσης

Τὰ ἐπίσημα Πρακτικά τῆς συνεδρίασης τοῦ ἐκλεγμένου πιά Δημοτικοῦ Συμβουλίου τῆς Τρίπολης — 20 Ὀκτώβρη 1975 — κατὰ τὴν ὁποία ἀποφασίστηκε ὁ μ ὁ φ ὠ ν α ἡ ἀνάκληση τῆς χουντικῆς ἀπόφασης γιὰ τὴν καταδίκη τοῦ "Μαλλιανοπούλειου", ἔχουν ὡς ἑξῆς :

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΑ ΜΕΛΗ

Θρασ. Ἀνδριανόπουλος Ἐλπίς Ψυχογιῶ, Νικ. Κωνσταντόπουλος, Χρ. Σταθόπουλος, Δημ. Χρονόπουλος, Ἡλ. Τσακόπουλος, Ἄν. Δεκάζου, Γ. Χατζῆς, Εὐάγγ. Κωτσιόπουλος, Ἡλ. Ρέβελος, Ἄποστ. Καρύδης, Νικ. Ντούμας, Ἄρ. Κατσιμπῆς, Βασ. Καρδαῦς, Χρ. Μπυρμπίλης, Κων. Ταλούμης

Ἡ συνεδρίασις ἐγένετο δημοσίᾳ ἐν τῷ Δημοτικῷ Καταστήματι, τὴν 20ην Ὀκτωβρίου 1975, ἡμέραν Δευτέραν καὶ ὥραν 7 μ.μ., κατόπιν τῆς νομίμως κοινοποιηθείσης ὑπ' ἀριθ. 7118/11 - 10 - 75 προσκλήσεως τοῦ Προέδρου τοῦ Δημ. Συμβουλίου κ. Θρασ. Ἀνδριανοπούλου, πρὸς συζήτησιν καὶ λήψιν ἀποφάσεως ἐπὶ τῶν ἐν αὐτῇ ἀναγεγραμμένων θεμάτων.

Τὸ Συμβούλιον εὐρέθη ἐν ἀπαρτίᾳ, παρισταμένον καὶ τοῦ Δημάρχου κ. Παν. Ἀλεξοπούλου, ἀπουσιαζόντων τῶν Δημ. Συμβούλων κ.κ. Φωτ. Ἀγγελίδη, Χρύσας Βασιλακοπούλου καὶ Χρ. Μπουρτσουκλῆ, καίτοι νομίμως κληθέντων.

Ἀκολούθως, τίθεται ὑπὸ συζήτησιν τὸ θέμα «Περὶ λήψεως ἀποφάσεως ἐπὶ ἐγγράφου προτάσεως κ.κ. Δημ. Συμβούλων περὶ ἀνακλήσεως ἢ μὴ τῆς προεπιλημμένης ὑπ' ἀριθ. 215/70 ἀποφάσεως τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου δι' ἧς ἀπεφασίσθη ἡ κατεδάφισις τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου».

Ὁ Πρόεδρος τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου κ. Θ ρ α σ. Ἄ ν -

δ ρ ι α ν ὀ π ο υ λ ο ς ἀναγινώσκει τὸ ὑπ' ἀριθ. Πρωτ. 6908/4 - 10 - 75 ἐπιδοθὲν ἐγγράφον ὑπὸ τῶν Δημ. Συμβούλων κ.κ. Βασ. Καρδαῦ, Εὐάγγ. Κωτσιόπουλου, Νικ. Ντούμα, Ἡλ. Ρέβελος, Ἡλ. Τσακοπούλου καὶ Δημ. Χρονόπουλου, διὰ τοῦ ὁποίου προτείνεται ὅπως τὸ Δημοτικὸν Συμβούλιον λάβῃ ἀπόφασιν

α) περὶ ἀνακλήσεως τῆς ὑπ' ἀριθ. 215/70 ἀποφάσεως δι' ἧς ἔχει ἀποφασισθῆ ἡ κατεδάφισις τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου,

β) περὶ ἀναστήλωσεως τοῦ Θεάτρου καὶ ἀναλήψεως ἐκ μέρους τοῦ Δήμου τῆς πρωτοβουλίας τῆς ὅλης προσπάθειας διασώσεως τοῦ Θεατρικοῦ Κτιρίου,

γ) περὶ συστάσεως ἐπιτροπῆς μὲ ἀποκλειστικὴν ἀρμοδιότητα τὸν χειρισμὸν τῶν θεμάτων τῶν ἀφορώντων τὸ Μαλλιανοπούλειον Θεάτρον καὶ

δ) προγραμματισμὸν ἀμέσων ἐνεργειῶν πρὸς ὑλοποίησιν τοῦ ἐπιθυμητοῦ ἀποτελέσματος τῆς σωτηρίας τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου.

Μετὰ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ ὡς ἀνω ἐγγράφου, ὁ κ. Πρόεδρος δίδει τὸν λόγον εἰς τὸν Δημ. Σύμβουλον κ. Δημ. Χ ρ ο ν ὀ π ο υ λ ο ν ὅστις, ἀναπτύσων καὶ διὰ ζωσῆς τὸ ὅλον θέμα, λέγει ὅτι ἐν οἰκοδόμημα διὰ νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς διατηρητέον θὰ πρέπη ἢ νὰ ἔχη ἀξίολογον ἀρχιτεκτονικὴν ἄξίαν ἢ παραδοσιακούς ἢ συναισθηματικούς δεσμούς. Εἰς τὴν παρῶσαν περιπτῶσιν τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου, ἔχω τὴν γνώμην ὅτι ὑπὸ Ἀρχιτεκτονικῆς πλευρᾶς δὲν ἐπιβάλλεται ἡ διατήρησις του, τὸ συναισθηματικὸν καὶ παραδοσιακὸν ὅμως στοιχεῖον καὶ ὁ σεβασμὸς πρὸς τοὺς παλαιούς συμπολίτας μας, ἀπαιτοῦν καὶ ἐπιβάλλουν τὴν διατήρησίν του. Ἐρωτᾶται δὲ ὁ κ. Δήμαρχος, καὶ παρακαλεῖται ὅπως ἐνημερώσῃ τὸ Συμβού-

Στὴ σελίδα 88

Οἱ φωτογραφίαι ὑπὸ τὴν καταστροφὴν τοῦ Μαλλιανοπούλειου ὀφείλονται στὸν τριπολιτῶτη φωτογράφο κ. Γ. Π. Κομποχόλη



Ἡ φωτογραφία δίνει μὲ ἀδιάφραστη ἀκρίβεια τὴν, ἀπερίγραπτη μὲ λόγια, καταστροφὴ τοῦ Μαλλιανοπούλειου



Ένα νεοκλασικό αρχιτεκτονικό κτίσμα, όλο φινέτσες, αντιμετώπισε τον άδυσώπητο βανδαλισμό τών νεοελλήνων



Οι σύγχρονοι ηρόστρατοι τής Τρίπολης ἄφησαν τὰ ὀνόματά τους γιὰ τὶς ἀνείπωτες βαρβαρότητες ποὺ διαπράξαν

λιον, ἐὰν ἔχη προβῆ εἰς καμμίαν συγκεκριμένην ἐνέργειαν ἐπὶ τοῦ θεάματος τοῦ Θεάτρου.

Ἀκολουθῶς, ὁ λόγος ἐδόθη ὑπὸ τοῦ κ. Προέδρου εἰς τὸν Δημοτικὸν Σύμβουλον κ. Ἀπὸστ. Καρύδη, ὁ ὁποῖος λέγει ὅτι μέχρι τοῦδε ἡ ὑπόθεσις τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου δὲν ἔχει ἀντιμετωπισθῆ ὑπὸ τὴν σωστήν του πλευρά καὶ δὲν πρέπει νὰ ξεκοπῆ ἀπὸ τὶς ἄλλες βασικὰς ἀνάγκες τῆς πόλεως. Ἐὰν θὰ ἀναζητήσωμεν τὸ ἱστορικὸν τῆς λειτουργίας τοῦ Θεάτρου θὰ ἴδωμεν ὅτι τοῦτο ἦτο ὁ συνεχὴς ποικεφάλος τοῦ Δήμου καὶ οὐδέποτε ἐλειτούργησεν κανονικῶς. Ἐπειτα, ἡ οἰκονομικὴ κατάστασις τοῦ Δήμου δὲν ἐπιτρέπει καὶ δὲν θὰ πρέπη νὰ διαθέσωμεν τὰ χρήματα διὰ τὸ θέατρον, ἐφ' ὅσον ἔχομεν ἀνάγκην Δημαρχείου, Πνευματικῶν Κέντρων, Βιβλιοθηκῆς, ὑπονόμων ὕδατος κ.λπ. Κατὰ συνέπειαν, θὰ πρέπη μὲν νὰ διατηρηθῆ τὸ θέατρον, ἀλλὰ νὰ μὴν σπεύσωμεν εἰς τὴν διάθεσιν χρημάτων διὰ τὴν ἐσπευσμένην διόρθωσίν του, ἀλλὰ κατόπιν εἰδικῆς μελέτης. Τὰ στοιχεῖα του εἶναι γερὰ καὶ δύνανται νὰ ἀνδύξουν εἰς τὸ ὀλίγον αὐτὸ διάστημα τοῦ θὰ χρειασθῆ διὰ τὰς ὀριστικὰς ἀποφάσεις.

Λαβὼν τὸν λόγον ὁ ἐκ τῶν κ.κ. Δημ. Συμβούλων κ. Χρ. Μπιρμπιλῆς λέγει ὅτι, νομίζω ὅτι ὁ δωρητὴς Μαλλιανοπούλου, ὅταν ἔκτισε τὸ 1906 τὸ θέατρο, ἐπέτυχε καὶ τὴν θέσιν καὶ τὸν τρόπον ὥστε νὰ μὴ ὑπάρχη ὁμοίον του εἰς ἄλλο μέρος, πλὴν τῶν Ἀθηνῶν. Οἱ λόγοι διατηρήσεώς του εἶναι καὶ ἱστορικοὶ καὶ συναισθηματικοὶ καὶ θὰ πρέπη νὰ δεῖξωμεν κατανόησιν καὶ μεγάλο ἐνδιαφέρον καὶ δὲν νομίζω ὅτι ἡ διατήρησις του εἶναι θέμα χρημάτων. Ἡ ἀνάκλησις τῆς ὑπ' ἀριθ. 215/70 ἀποφάσεως, διὰ τῆς ὁποίας ἀπεφασίσθη ἡ καταδύφισις του, εἶναι καθῆκον τοῦ παρόντος Δημοτικοῦ Συμβουλίου, ὡς ἐπίσης καθῆκον του εἶναι νὰ ἀποφασίσῃ διὰ τὰς περαιτέρω δεουσὰς ἐνεργείας διατηρήσεως τοῦ Θεάτρου.

Ἡ ἐκ τῶν κ.κ. Δημ. Συμβούλων κ. Ἐλπίς Ψυχολοῦ, συμφωνοῦσα μὲ τὴν γνώμην τοῦ Συμβούλου κ. Ἀποστ. Καρύδη, προσθέτει ὅτι κατὰ τὴν λήσιν τῆς ὑπ' ἀριθ. 215/70 ἀποφάσεώς του, τὸ τότε Δημοτικὸν Συμβούλιον θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχη λάβει τὴν γνώμην τῶν εἰδικῶν.

Ἀκολουθῶς ὁ λόγος δίδεται εἰς τὸν παριστάμενον Δήμαρχον Τριπόλεως κ. Παναγιώτην Ἀλεξόπουλον, ὁ ὁποῖος λέγει ὅτι : Ἡ Δημοτικὴ Ἀρχὴ ἀσχολεῖται πρό πολλοῦ μὲ τὸ θέμα τοῦ Θεάτρου καὶ ἡ ἀργοπορία τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ θεάματος εἰς τὸ Συμβούλιον πρὸς συζήτησιν δὲν ἦτο ὅτι ἠθέλαμεν νὰ τὸ παρασιωπήσωμεν, ἀλλὰ διὰ νὰ ἔχομεν καὶ ὑπεύθυνον γνώμην εἰδικῶν.

Κατ' ἀρχὴν, ἐγὼ καὶ εἰς συνέντευξιν πρὸς τὴν Τηλεόρασιν, κατὰ μῆνα Αὐγουστον, καὶ εἰς ἀνύποπτον χρόνον ἔχω ταχθῆ ὑπὲρ τῆς διατηρήσεως τοῦ Θεάτρου, διότι εἶναι ἀσέβεια πρὸς τὴν μνήμην τοῦ δωρητοῦ, ὅστις τὴν ἐποχὴν ἐκείνην διὰ τὴν ἀνοικοδόμησιν τοῦ Θεάτρου διέθεσε μίαν ὀλόκληρον περιουσίαν, ἡμεῖς οἱ ἐπιγενόμενοι νὰ τὸ ἐξαφανίσωμεν. Ἐπειτα, ἐὰν προβῶμεν εἰς τὴν καταδύφισιν, ποῖον θὰ εἶναι τὸ παράδειγμα δι' ἐκείνους οἱ ὁποῖοι τυχόν θὰ θελήσουν νὰ γίνον εἰς τὸ μέλλον δωρηταὶ πρὸς τὴν πόλιν, ἐφ' ὅσον θὰ ξέρουν ὅτι ἡ δωρεὰ των μπορεῖ νὰ ἔχη τὴν ἰδίαν τύχην τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου ; Ἐνας ἄλλος λόγος, ἐπίσης σοβαρὸς, ποῦ ἐπιβάλλει τὴν διατήρησιν του εἶναι καὶ τὸ γεγονός ὅτι ἡ Τρίπολις δὲν ἔχει νὰ παρουσιάσῃ τίποτε ἄλλα ἀξιόλογα κτίρια — ἐκτὸς δύο - τριῶν, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ τὸ θέατρον — τὰ ὁποῖα καὶ δίδουν τὸ ξεχωριστὸ γνῶρισμα τῆς πόλεως. Διὰ τοὺς λόγους αὐτούς, ἔχω ἔλθει εἰς ἐπαφὴν μὲ τὸ Ὑπουργεῖον Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν καὶ ἀγαμένον νὰ τοὺς ζητήσωμεν νὰ ἔλθουν εἰδικοὶ νὰ γνωματεύσουν διὰ τὴν Ἀρχιτεκτονικὴν του ἀξία ὥστε, ἐν συνεχείᾳ, νὰ προβῶμεν εἰς διαφόρους ἐνεργείας διὰ τὴν ἐξεύρεσιν χρημάτων. Μάλιστα, ὁ Γενικὸς Γραμματεὺς τοῦ ΥΠΠΕ κ. Καββαδίας ὑπεσχέθη νὰ μᾶς κάνῃ τὸ Ὑπουργεῖο τὴν σχετικὴν μελέτην.

Ἐν συνεχείᾳ, ὁ λόγος δίδεται ὑπὸ τοῦ κ. Προέδρου εἰς τὸν Δημ. Σύμβουλον κ. Ἡλ. Τσακόπουλον, ὁ ὁποῖος κατ' ἀρχὴν ἐκφράζει τὴν ἰκανοποίησιν του διὰ τὰς διαβεβαιώσεις τοῦ κ. Δημάρχου καὶ τὰς ὀρθὰς ἀπόψεις του ἐπὶ τοῦ θεάματος τῆς διατηρήσεως τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου. Συνεχίζων, ὁ κ. Τσακόπουλος λέγει ὅτι : μὲ ἐνθουσιάζει ἡ ὁμόφωνος γνώμη τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου διὰ τὴν διατήρησιν τοῦ Θεάτρου, ἡ ὁποία εἶναι καὶ ὁμόφωνος γνώμη τῶν

ἐπιστημόνων. Συμφωνῶ μὲ τὸν κ. Καρύδη, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀξιολόγησιν τῆς σειρᾶς τῶν ἀναγκῶν τοῦ Δήμου, καὶ δὲν προτάσσω τὸ θέατρον. Διαφωνῶ ὅμως ὡς πρὸς τὴν δυνατότητα ἀνθεκτικότητος τοῦ κτιρίου καὶ θὰ πρέπη ἀμέσως νὰ ἐγκριθῆ πίστασις δι' ἄμεσον ἔναρξιν ἐργασιῶν ἀναστηλώσεώς του. Ἐὰν ἡ προκάτοχος Δημοτικὴ Ἀρχὴ, σεβομένη τὴν πόλιν, διέθετε μικρὰν πίστωσιν διὰ τὴν ἐπισκευὴν τῆς στέγης, θὰ ἐσώζοντο τὰ σπανία τέχνην γύψιν, τὰ ὁποῖα ἐγένοντο ἀπὸ Γάλλου εἰδικόν. Ἐπαναλαμβάνω λοιπὸν καὶ ἐπιμένω ὅπως ληφθῆ ἀπόφασις ἐγκρίσεως πιστώσεως διὰ τὴν ἀναστήλωσιν τοῦ Θεάτρου.

Ἀκολουθῶς, ὁ Πρόεδρος τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου κ. Θρασ. Ἀνδριανόπουλος λέγει ὅτι : Χαίρω διὰ τὴν πρότασιν τῶν κ.κ. Δημοτικῶν Συμβούλων, ἡ ὁποία ἄλλως τε ὅπως ἐξέθεσεν καὶ ὁ κ. Δήμαρχος ἦτο καὶ ἐπιθυμία τῆς Δημοτικῆς Ἀρχῆς, διότι πράγματι ὑπάρχουν τοπικοὶ παραδοσιακοὶ, συναισθηματικοὶ κ.λπ. λόγοι ποῦ ἐπιβάλλουν τὴν ἀνάκλησιν τῆς ὑπ' ἀριθ. 215/70 ἀποφάσεως. Ἐκφράζω ὅμως τὴν λύπην μου διὰ τὸ λοιπὸν μέρος τοῦ ἐγγράφου τῶν κ.κ. Δημοτικῶν Συμβούλων τὸ ἀναγόμενον κυρίως εἰς τὴν δὴθεν ἀδράνειαν τῆς παρούσης Δημοτικῆς Ἀρχῆς, ὡς πρὸς τὸ θέμα τῆς ἀνακλήσεως τῆς ὑπ' ἀριθ. 215/70 ἀποφάσεως καὶ τῆς ἀναστήλωσεως τοῦ Θεάτρου. Φρονῶ ὅτι ὅλοι οἱ κ.κ. Συμπολίται θὰ πρέπη νὰ διαβάσουν ἀπὸ τὴν ἀναδημοσιεύσιν τοῦ κατατεθέντος ἐγγράφου ποῦ ἐδόθη καὶ εἰς τὸν Τύπον διὰ νὰ καταλάβουν ὅτι αἱ νύξεις περὶ ἀδρανεῖας τῆς Δημοτικῆς Ἀρχῆς δὲν ἀνταποκρίνονται εἰς τὴν πραγματικότητα. Ἡ παρούσα Δημοτικὴ Ἀρχὴ παρέλαβε τὸ πῶμα καὶ τὴν ληξιαρχικὴν πράξιν τοῦ θανάτου τοῦ Θεάτρου, διατυπωμένην ἐν τῇ ὑπὸ ἀνάκλησιν τελοῦσαν ὑπ' ἀριθ. 215/70 πράξει καὶ ἀπλῶς ἀνεμνετο ἡ ἐκφορά του. Τὸ θέατρον, μέχρι τοῦ ἐτους 1931, ἔζησε κατὰ τρόπον υποτιπῶδη, ὁπότε ἡ τότε Δημοτικὴ Ἀρχὴ ἠναγκάσθη νὰ τὸ ἐκμισθώσῃ. Δὲν δυνάμεθα δὲ νὰ εἰπώμεν καὶ νὰ θεωρήσωμεν ὅλας τὰς τότε Δημοτικὰς Ἀρχὰς ὡς ἀνίκανους.

Καταλήγων, ὁ κ. Πρόεδρος προτείνει τὴν ἀνάκλησιν τῆς ὑπ' ἀριθ. 215/70 ἀποφάσεως τοῦ Δ. Σ. μὲ προοπτικὴν ἐπισκευῆς τοῦ Θεάτρου, διότι ἡ νῦν Δημοτικὴ Ἀρχὴ δὲν ἐπέισθη ὅτι τὸ θέατρον εἶναι κατεδαφιστέον.

Συνεχισθεὶς περαιτέρω διαλογικῆς συζητήσεως ἐπὶ τῶν διατυπωθεῖσάν καὶ ἀναφερομένων ἐν ἀρχῇ προτάσεων καὶ μετὰ ψηφοφορίαν.

Τὸ Συμβούλιον ἀποφαινεται

- α) Ὁμοφώνως : ἀνακαλεῖ τὴν ὑπ' ἀριθ. 215/70 ἀπόφασιν τοῦ Δ. Σ. ἐγκριθεῖσαν διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 47964/14332/16 - 12 - 70 ὁμοίας τῆς Νομαρχίας Ἀρκαδίας, δι' ἧς ἀπεφασίσθη ἡ καταδύφισις τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου καὶ ἀποφασίζει τὴν διατήρησιν του.
- β) Ὁμοφώνως : Ἀναθέτει εἰς τὸν κ. Δήμαρχον ὅπως προβῆ εἰς τὰς ἀναγκαῖας ἐνεργείας διὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῶν ἀναγκαιουσῶν ἐργασιῶν (στέγη κ.λπ.) πρὸς ἀποτροπὴν τῆς καταρρεύσεως τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου καὶ ἐγκρίνει τὴν διάθεσιν τοῦ ἀναγκαιούδντος ποσοῦ.
- γ) Ἀπορρίπτει κατὰ πλειοψηφίαν τὴν γενομένην πρότασιν περὶ συστάσεως ἀρμοδίας ἐπιτροπῆς διὰ τὸν ἀποκλειστικὸν χειρισμὸν τῶν θεμάτων τῶν ἀφορώντων τὸ Μαλλιανοπούλειον θέατρον, μὲ τὴν διευκρίνησιν ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Δημοτικῆς Ἀρχῆς θὰ εἶναι ἀμέριστον διὰ τὸν κατάλληλον χειρισμὸν τῶν θεμάτων τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου, καὶ
- δ) Ἀπορρίπτει κατ' ἰσοψηφίαν, ὑπερισχυούσης τῆς ψήφου τοῦ κ. Προέδρου, τὴν γενομένην πρότασιν περὶ προγραμματισμοῦ ἀμέσων ἐνεργειῶν πρὸς ὑλοποίησιν τοῦ ἐπιθυμητοῦ ἀποτελέσματος τῆς σωτηρίας τοῦ Μαλλιανοπούλειου Θεάτρου.

Παρακαλεῖ τὸν κ. Δήμαρχον διὰ τὴν περαιτέρω ἐνέργειαν, καὶ ἐξέδοτο τὴν ὑπ' ἀριθ. 133/75 ἀπόφασίν του.

Ὁ Πρόεδρος Τὰ Μέλη

(Ἐπονται ὑπογραφαί)

Ἀκριβὲς Ἀντίγραφον

Ἐν Τριπόλει τῆ 25-11-1975

Ὁ Δήμαρχος Τριπόλεως

ΠΑΝ. Δ. ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ

T O Δ Η Μ Η Ν Ο

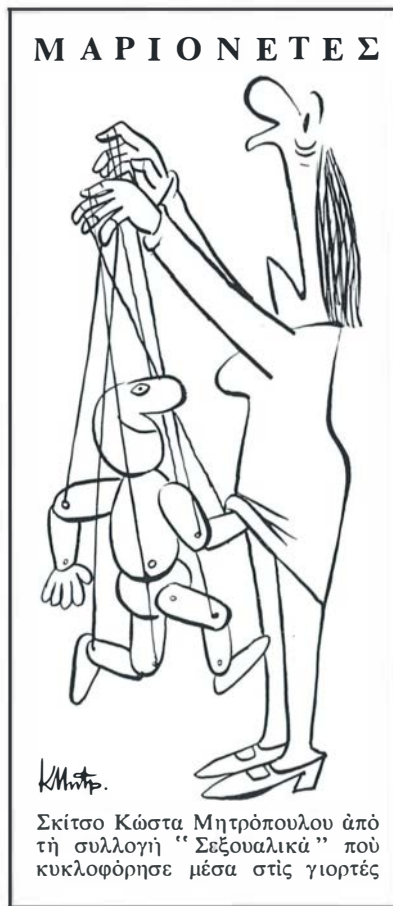
Τό σκεφτήκαμε πολύ. Δέν τό θέλαμε. Μά, τελικά, δέ γινόταν άλλως: Τό "Θέατρο" παραβαίνει τήν υπόσχεσή του: Καί ξαναβγαίνει τριπλό. Προτίμησε, μ' ένα τριπλό τεύχος νά κλείσει έγκαιρα τή χρονιά. Καί ν' άρχισεί, κανονικά, σέ κανονικά διαστήματα, τήν κυκλοφορία τών τευχών τής νέας χρονιάς. Πρώτη μας σκέψη, φυσικά, νά μήν άδικήσουμε τούς συνδρομητές. Ένα τεύχος, μετά τή λήξη τής συνδρομής, θά τούς σταλεί δωρεάν. Δέν τό προσφέρουμε. Τούς άνήκει, δικαιοματικά. Άλλα προνόμιά τους, έλπίζουμε νά μαστε σέ θέση νά τούς άναγγείλουμε σύντομα. Τό "Θ" θέλει όλους τούς φίλους του κοντά του. "Όχι τόσο γιά τή συνδρομή τους. Άλλά γιά έμπρακτη άπόδειξη συμπαράστασης. Βεβαίωση πώς τό περιοδικό δέν είναι μόνο του. Πώς δέ μάχεται μόνο του γιά τήν κοινωνική, καλλιτεχνική καί πνευματική προκοπή αύτού του τόπου. Δέν καταδεχτήκαμε νά μιλήσουμε ποτέ γιά τίς δυσκολίες τής έκδοσης. Η άψογη εμφάνιση καί τό πλούσιο περιεχόμενο του "Θ", δέν ύποψιαστήκαμε ποτέ πώς τίς κρύβουν. Άντίθετα, γιά όσους βλέπουν σωστά, τίς ύπογραμμίζουν. Δέ θά πούμε περισσότερα. Ούτε θά ξαναμιλήσουμε γιά δυσκολίες. Γιά μοναδική όμως φορά, άπό τή θέση αυτή, θά καλέσουμε όσους άναγνωρίζουν κ' εκτιμούν τήν προσφορά του "Θεάτρου", όχι μόνο νά ρθουν κοντά μας, αλλά νά φέρουν κι άλλους. Πιστεύουμε πώς τό δικαιούμαστε. Καί τό περιμένουμε.

« Τό "Θέατρο" θρηνεί τήν άπόλεια του Γιάννη Σιδέρη. Του πολύτιμου. Του πολυαγαπημένου. Του πρώτου, άξιοματικά καί χρονικά, συνεργάτη. Τό πλήγμα μās βρήκε μέ φιλμαρισμένες τίς σελίδες του "Θ". Μαζί, καί τό πολυσέλιδο άρθρο του γιά τήν 'Ελληνική Όπερέτα, πού δέν πρόφτασε — άλίμονο — νά τό χαρεί τυπωμένο. Δέν πρόκειται νά γράψουμε στο άλλο, μόνο, τεύχος μας. Ό Γιάννης Σιδέρης είναι τόσο άναπόσπαστα ταυτισμένος μέ τό Θέατρο καί τ' αγαπημένο "Θέατρό" του, πού ή παρουσία του θά ναι συνεχής άνάμεσά μας. Κι όχι, μόνο, άπό δική μας έγνοια. Ήταν τόσο εργατικός, πού μās κληροδότησε πλούσια παρακαταθήκη πολύτιμων άρθρων του. "Όσο ύπάρχει Θέατρο — καί "Θέατρο" — δέν πρόκειται νά τόν ξεχάσουν ποτέ. Κανένα τους.

« Η Έλλάδα έχασε τό Γιάννη Μηλιάδη. Τό "Θέατρο", άνεκτίμητο φίλο, συναγωνιστή καί συνεργάτη. Τό "Εμείς", πρίν ακόμα γεννηθεί, έχασε μεμιάς τό δικό του πρωτοπαλλήκαρο. Κ' έμείς, έχουμε τό πικρό προνόμιο νά 'χουμε στά χέρια μας τό τελευταίο γραφτό του. Είναι μιά παλληκαρία καί σοφή άπάντηση σ' ένα έθνικό καί καλλιτεχνικό θάμα. Θά δημοσιευτεί στο έπόμενο τεύχος. Άπό τά δημοσιεύματα του Τύπου, ξεχωρίσαμε καί άναδημοσιεύουμε σέ κατοπινές σελίδες τήν επιφυλλίδα του Μανόλη Άνδρόνικου "Μνήμη Γιάννη Μηλιάδη", τυπωμένη στίς 23 του Όχτώβρη στο "Βήμα". Η άναδημοσίευση δέν έξοφλεί, φυσικά, κατά κανένα τρόπο, τό δικό μας χρέος.

« Λείπουν άπό τήν άνασκόπηση πολλά άξιομημόνευτα, κι όχι μόνο θεατρικά, γεγονότα. Μιά άπεργία εργαζομένων στίς έγκαταστάσεις πού βγαίνει καί τό "Θ" — μέ ρεκόρ διάρκειας 46 ήμερών! — ήταν φυσικό ν' άποδιοργανώσιε τή συγκρότηση τής επικαιρικής ύλης του τεύχους. Αύτή είναι ή μοναδική, άλλ' έπαρκής αίτία γιά όλες τίς παραλείψεις. Μόνιμη φροντίδα μας, όπως πάντα, ν' άποθησαυριστεί ό,τι άξίζει. Θά γίνει συστηματικά. Έστω καί καθυστερημένα.

« Τό άνοιγμα του "Θ" — ιδιαίτερα τών σελίδων του Διμηνου — πρós τίς άλλες Τέχνες είν', έλπίζουμε, φανερό. Στά ενδιαφέροντά του μπήκαν τά ει-



Σκίτσο Κώστα Μητρόπουλου άπό τή συλλογή "Σεξουαλικά" πού κυκλοφόρησε μέσα στίς γιορτές

καστικά καί τά μουσικά, οί διαλέξεις καί τό βιβλίο, τά κινηματογραφικά καί ό χορός. Άποστοματική άπόδειξη, ή διάθεση ένός πικνού Ισέελιδου μέ τό πολυσήμαντο κείμενο τής διάλεξης του Γιάννη Ξενάκη καί ή κάλυψη όλης τής 'Εβδομάδας Ξενάκη μέ πλήρη στοιχεία γύρω άπό τίς συναυλίες, τήν

έκθεση, τή ζωή καί τό έργο του. Κάτι, πού τό προσφέρει μόνο τό "Θ" άπ' όλο τόν έλληνικό καί ξένο Τύπο.

« Οί άπόλειες ανθρώπων του Θεάτρου, εύρύτερα τής τέχνης, στενών συνεργατών, φίλων άδελφών καί φίλων, μās χτύπησαν άπάνωτά, αύτό τόν καιρό. Άπόλειες βαρύτερες καί πολυάριθμες. Άρμαγεδδών σωφοράς. Η όμαδική άπαρίθμηση τους θά 'ταν συντριπτική καί θά μ'οιαζε βέβηλη. Μέ τόν καιρό, θά πούμε τά πρέποντα γιά όλους. Κανένα δέ θά ξεχάσουμε άπ' όσους πρέπει. Ούτε τώρα. Ούτε ποτέ.

« Τύψη όμολογημένη: Γράψαμε, πρίν λίγο καιρό, γιά τήν κυριαρχική — πενηντάχρονη σχεδόν — παρουσία του σκηνογράφου Κλ. Κλώνη στο 'Εθνικό Θέατρο. Κάποιο όριο ήλικίας έπρεπε νά τόν είχε πιάσει κι αύτόν! Ωστόσο, άν άπό φιλότιμο είχε άποχωρήσει, θά χάναμε τήν, εύρηματικότατη όντως, σκηνική λύση του στο "Δόν Κάρλος". Ήταν τό μόνο ενδιαφέρον στοιχείο, άπ' όλο τό άνέβασμα. Τό μόνο πού π'ιανε τό νόημα του έργου. Μπράβο Κλώνη. Μοναδική ευκαιρία γιά πετυχημένο κλείσιμο καριέρας!

« Τόσο καλά πορεύονται τά δυό κρατικά θεάτρα μέ τους ...Χορούς τών γερόντων τους, πού ό κ. Τρυπάνης άνάγγειλε στίς εφημερίδες πώς άποφάσισε νά ιδρύσει — άφύεκτως — κ' ένα κρατικό... Παιδικό Θέατρο! Χιούμορ πού στο 'χει ό θεοτούμπης — πού λέει κι ό μάρμαπα Γιάννης ό Σκαρίμπας. Φαίνεται πώς ή άπόφαση πάρθηκε άστραπιαία, μόλις ό άδιόρθωτος ύπουργός πληροφορήθηκε τό έκπληκτικό, πραγματικά, γεγονός πώς ζει — καί παραμένει άδιόριστος — ό πατέρας του Κορυφαίου του Χορού τών γερόντων κ. Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλου. Εικάζεται ότι ό πατήρ Θεοδωρακόπουλος προορίζεται γιά Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Θεάτρου Παίδων. Γιά πρωταγωνιστής καί σκηνοθέτης καί του παιδικού θεάτρου προορίζεται ό... συντρίμας κάθε όριο ήλικίας Άλέξης Μινωτής, μέλος τής 20μελούς Διοικούσης Έπιτροπής του κόμματος τής Νέας Δημοκρατίας. Καί εις ...κατώτερα!

« Χρειαζόταν ή κ. Μαρώ Σεφέρη ν' άναγνωρίσει στήν προτομή του Γιώργου Σεφέρη τό... Δράκουλα, γιά νά ξεσηκωθούν οί σεφερόπαιδες κατά του δοσίλογου γλύπτη Νικόλα, πού τήν "πλαστούργησε" καί κατά τών γλυπτικών τεράτων πού κατακλύζουν τό κλεινό μας Άστυ; Άραγε, οί θαυμαστές του Σεφέρη δέν κυκλοφορούν στήν Άθήνα; Έπρεπε νά κατοπινηθεί ό ποιητής τους γιά νά ξυπνήσουν καί νά φωνάξουν; Δέ βλέπαμε καθημερινά γύρω τους τόσα καί τόσα γλυπτά έξαμβλώματα πού... στολίζουν τήν πρωτεύουσα; Ωστόσο, πάντα είναι καιρός νά ξεκαθαριστεί ή Άθήνα άπό τά τερατουργήματα ποικίλων καί ποικιλώνων "καλλιτεχνών".

« "Όνομάζομαι Κωνσταντίνος Καλογεράς". Όμως, τὸ πραγματικὸ τὸν ὄνομα ἦταν Ντίνος Θεοδωρόπουλος! Ὁ πιὸ νεωτεριστὴς ἀπὸ τὴν ἔνδοξη παλιὰ φρουρὰ τῶν γνήσιων Καραγκιοζοπαϊκῶν. Διασκέδασε τὴν προπολεμικὴ Ἀθήνα, ἀκόμα πιὸ πλουσιοπάροχα τὴν Πάτρα καί, γιὰ πολλὰ χρόνια τὴ... Βόρεια Ἀμερικὴ! Πέθανε πρόσφατα στὴν ἀγαπημένη του Πάτρα. Καλὸς τεχνίτης, καλὸς οἰκογενειάρχης, καλὸς φίλος. Πολὺ σύντομα τὸ "Θ" θ' ἀσχοληθεῖ μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του.

« Τὸν Ὀχτώβριον συμπληρώθηκαν τέσσερα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τῆς Ἀντιγόνης Μεταξῆ-Κροντηρᾶ — τῆς ἀγαπημένης τῶν παιδιῶν *Θεῖας Λένας*. Ὁ σύζυγός της, σκηνοθέτης Κώστας Κροντηρᾶς ἀλολοθέτησε στὴ μνήμη της βραβεῖο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 50.000 δραμῶν γιὰ τὴ συγγραφὴ μελέτης "περὶ τῆς ἱστορίας τῆς Ἑλληνικῆς παιδικῆς Λογοτεχνίας ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνος μέχρι σήμερον". Ἡ μελέτη πρέπει νὰ ἴναι ἀνέκδοτη, ν' ἀναφέρεται καὶ στὰ Μουσικὰ ἔργα, τὶς μεταφράσεις καὶ τὰ Ἑλληνικὰ περιοδικὰ. Ἐκτασίη, 100 δαχτυλογραφημένα. Ὑποβολὴ σὲ πέντε ἀντίτυπα, ἀνώνυμα, μὲ ρητὸ σάν ἔνδειξη — μέχρι τὶς 30 τ' Ἀπριλίου 1976. Ἀπονομὴ, Δεκέμβριον '76.

« Μὲ ἀπόφαση τοῦ ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν ἐγκρίθηκε νὰ διατεθοῦν 800.000 δραχμῆς γιὰ τὴν οἰκονομικὴ ἐνίσχυση σαράντα περιοδικῶν μὲ λογοτεχνικὸ, ἱστορικὸ καὶ λαογραφικὸ περιεχόμενον. Τὰ περιοδικὰ βγαίνουν στὴν Ἀθήνα καὶ σ' ἄλλες περιοχὰς τῆς χώρας καί, μὲ τὴν ἔκδοσίν τους, ἐξυπηρετοῦν καθαρά πολιτιστικὸς σκοπὸς. Φυσικὰ, τὸ "Θέατρο" οὔτε πῆρε, οὔτε παίρνει, οὔτε καὶ πρόκειται νὰ πάρει ἐπιχορήγησιν. Καμιά. Ποτέ. Ἀπὸ κανέναν!

ΧΤΙΖΟΥΝ ΑΡΧΑΙΑ ΘΕΑΤΡΑ ΓΙΑ ΞΙΠΠΑΣΜΟ ΤΟΥΡΙΣΤΩΝ

Τὸ διαβάσατε; Ἐνας... Καρρα-ἐπιχειρηματίας, ὁ ἐφοπλιστὴς Γιάννης Καρρᾶς, ἔχει... ἔξασφαλίσει 1.800 στρέμματα στὴ Σιθωνία — τὸ μεσαῖο πόδι — τῆς Χαλκιδικῆς, ὅπου χάραξε καὶ χτίζει ὀλόκληρη πολιτεία.

"Ὁχι, βέβαια, γιὰ νὰ μεταποίσει καὶ νὰ ἐγκαταστήσει ἐκεῖ ἑλληνικοὺς πληθυσμοὺς ποὺ ζοῦν σὲ ἄλλιες οἰκιστικὲς συνθήκες. Οὔτε κἀν γιὰ νὰ τὴ χαιροῦνται — ἔστω καὶ μὲ λύτρα — οἱ ἰθαγενεῖς αὐτῆς τῆς χώρας. Φυσικὰ, γιὰ... τουριστικὴ ἐκμετάλλευσιν! Γιὰ νὰ χαιροῦνται τὸν τόπο μας οἱ ξένοι καὶ νὰ χαιρέται τὰ κέρδη του, ὁ κ. Καρρᾶς! Φυσικὰ, ἡ νέα πολιτεία θὰ ἴχει τ' ὄνομά του: Πόρτο Καρρᾶς! Ὁ ἄνθρωπος... ἔσοδεύει ἑπτὰ χρόνια τώρα. Καὶ θὰ χρειαστοῦν ἄλλα δυὸ χρόνια γιὰ ν' ἀρχίσει νὰ... εἰσπράττει.

Τότε θὰ ἴναι ἔτοιμα πρὸς τοῦτο: Δυὸ μεγαλῆρια ξενοδοχεῖα. Ἐνα πανδοχεῖο — λατρεία σὶς... παραδόσεις! Διακόσιες πενήντα βίλλες. Πολιτεία γιὰ 3.500 ἀνθρώπους! Λογιῶ λογιῶ μαγαζιά, μπάρ, καφενεῖα, ταβέρνες, κέντρα αἰσθητικῆς, παιδικὸς σταθμὸς, χειροτεχνικὸ Κέντρο Λαϊκῆς Τέχνης — ἄχ,

ΦΙΓΟΥΡΕΣ Δ. ΧΩΡΑΦΑ

Κ' οἱ Ἕλληνες πληρώνουν

"Ἄλλο, πάλι, καὶ τοῦτο! Τὸ προσέξατε;

Σ' ὄλες τις πληρωμένες διαφημίσεις τῶν παραστάσεων τῆς Λυρικῆς, ποὺ δημοσιεύονται στὸν Τύπο κάτω ἀπὸ τὴν ἐπωνυμία τοῦ Κρατικοῦ Μελοδράματος, δηλώνεται ἀπαρτιτῶς καὶ ἀκαταπαύστως:

ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

Κ ε νοανής κ ε νοτομία! Κανένα ἄλλο κρατικὸ θέατρο δὲν τὸ κά-

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
ΤΡΙΤΗ 17 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1974 8.30
ΣΑΒΒΑΤΟΝ 21 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1974 8.30

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
Γενικός Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΩΡΑΦΑΣ

αὐτὴ ἡ παράδοσις, ὅταν φέρνει λεφτά! — αἰθουσες Τέχνης γιὰ τὴν ὀργάνωσις καλλιτεχνικῶν ἐκθέσεων, αἶθουσα συναυλιῶν, "περίπτερα" ὅπου θὰ δίνεται ἡ εὐκαιρία σὲ καλλιτέχνες νὰ δημιουργοῦν, δεκατέσσερα γήπεδα τένις, τεράστιο γήπεδο γκόλφ, ἐννιά πισίνες, σχολὴ ἵππασίας, σταθμὸς ἱστιοπλοΐας καὶ θαλάσσιου σκί, λιμάνι γιὰ 180 σκάφη μέτριου μεγέθους, ἕνα κτηνοτροφεῖο καὶ ἕνα τεράστιο ἀγρόκτημα — πρὸς... ἐκμετάλλευσιν κι αὐτά! — μὲ 52.000 ἐλίες, 35.000 μυγαλιές, 10.000 ξυνά, ἕνα ἑκατομμύριο ρίζες ἀμπέλι κ.λπ. κ.λπ.

Γιὰ τὴ δημιουργία καὶ τὴν ἀπὸ τώρα διαφήμισιν τοῦ Καρρα-συγκροτήματος, δουλεύουν ἕνα σωρὸ ξένοι ἀρχιτεκτονες καὶ διαφημιστὲς καὶ ὁ ἡμέτερος κ. Κώστας Καψαμπέλης.

Πρὸς ξιππασμὸν, φυσικὰ, τῶν ξένων τουριστῶν δημιουργεῖται κ' ἕνα θέατρο ἀρχαϊκοῦ τύπου, μ' ἄλλα λόγια ἀμφιθεατρικὸ, χωρητικότητας 3.500 θεατῶν! Κ' ἕνα μικρότερο, σύγχρονο θέατρο 500 θέσεων!

Καὶ — γιὰ νὰ μὴν ὑπολείπεται τὸ Καρρα-θέατρο τῆς Σιθωνίας, ἀπὸ τὴν Ἐπίδαυρο, τὴ Δαδώνη καὶ τοὺς Φιλίππους — θὰ ὀργανώονται ἐκεῖ καὶ Φεστιβάλ, ποιητικὲς βραδιές κι ἄλλες πνευματικὲς ἐκδηλώσεις ποὺ "θὰ συνηθίζουν τὴν παράδοσις τῆς ἑλληνικῆς... κουλτούρας". Συγκροτήματα ἀπ' ὅλο τὸν κόσμον θὰ μετακαλοῦνται γιὰ νὰ ἐμφανίζονται στὸ Πόρτο Καρρᾶ τῆς Σιθωνίας!

ΣΑΙΞΠΗΡ ΠΑΡ' ΕΛΛΗΣΙ...

Πολὺ ἀφελῆς ὁ ἀείμνηστος Σαίξπηρ! Τετρακόσια χρόνια προσπαθεῖ νὰ πείσει τὴν ἀνθρωπότητα γιὰ τὸ "Ἡμέρωμα τῆς Στρίγγλας". Ἄμ δέ! Διεγυρῶσθι παταγωδῶς ἐν μέσασιν Ἀθηνῶν. Ἦταν ἀπόγευμα Σαββάτου 9 τοῦ Νοεμβρίου. Ἡ ἠθοποιὸς Νίκη Τριανταφυλλίδη, ὑποδομένη τὴν Κατερίνα στὸ θέατρο "Ἀλάμπρα",... χαστούκισε ἕνα συνάδελφόν της κ' ἐγκατέλειψε ὀριστικὰ ἴαση καὶ κοινὸ στὴ μέση τῆς παράστασις! Εἰσέπραξε, βέβαια — ἐπὶ εἰ κέ σ τ α τ α — μιὰ δίμηνη ἀργία ἀπὸ τὴν Ἐπιτροπὴ Ἀδείας! Δημιούργησε ὅμως... ἱστορία: Ὑστερα ἀπὸ 382 χρόνια, πρῶστесе τὸ ἄρνητικὸ τῆς στοιχεῖο στὸν τίτλο τοῦ ἔργου: "Ἡ Στρίγγλα ποὺ δὲν ἔγινε ἀρνάκι"! Αὐτὴ εἶναι πραγματικὴ εἰσβολὴ τῆς βίας στὸ θέατρο...

« Ἀνέκδοτο... ἐκ τοῦ φυσικοῦ: Γνωστὸς ἐπιθεωρησιογράφος πρόσφερε σὲ φιλικὸ τὸν ζευγάρη δυὸ προσκλησεις γιὰ τὴν "Ἀλάμπρα", ὅπου παιζότανε ἡ κωμῶδια τοῦ Σαίξπηρ "Τὸ Ἡμέρωμα τῆς Στρίγγλας". Τὴν ἐπομένη, ἡ κυρία τηλεφώνησε στὸν ἐπιθεωρησιογράφο: Σ' εὐχαριστοῦμε, ἀλλὰ πές μου: Ἐσὺ τὸ χεις γράψει τὸ ἔργο; Ὁχι, βέβαια — ἀποκρίθηκε ἐκεῖνος — ἀναυδός. Καὶ ἡ κυρία: Μὰ, τὸ εἶπαμε μὲ τὸν ἄντρα μου. Ἀποκλείεται νὰ ἴναι δικό σου. Ἐσὺ γράφεις ὠραῖα ἔργα ὅχι σάν αὐτὸν... Ἄυτὸς", ἦταν ὁ... Σαίξπηρ! Ἦγουν: Βρέθηκε σύγχρονος Ἕλληνας συγγραφέας "καλύτερος" ἀπὸ τὸ Σαίξπηρ!

ΜΝΗΜΗ ΑΝΤΩΝΗ ΓΙΑΝΝΙΔΗ

Μαρτυρίες: Μιράντας, Α. Λιδωρίκη, Δ. Μυράτ, Γ. Ίωαννίδη



Τό "Θ" θά ολοκληρώσει τήν τιμή στή μνήμη τοῦ Ἀντώνη Γιαννίδη. Στό τεῦχος αὐτό, ὑπάρχει Ἀστερίσκος καί σέ διπλανές στήλες, μαρτυρίες συνεργατῶν καί φίλων. Στό ἐπόμενο, θά δημοσιευτεῖ μιὰ σ υ γ κ λ ο ν ι σ τ ι κ ῆ μαρτυρία. ΑΝΩ : Πρωταγωνιστὴς τοῦ 1933. Ὁ Ἀντώνης Γιαννίδης ἀπολαμβάνει τήν λιακάδα, στό καφεενεάκι πού ἦτανε μπροστά στό θέατρο τοῦ Ἡρώδη τοῦ Ἀττικοῦ

Συγκλονιστική ἦταν ἡ ἐντύπωση ἀπό τήν ταφόπετρα τοῦ Ἀντώνη Γιαννίδη, πού σκέπαζε τό ξόφυλλο τοῦ "Θεάτρου". Μόλις τό προηγούμενο τεῦχος κρεμάστηκε στό περίπτερο κι ἀπλώθηκε στίς προθήκες τῶν βιβλιοπωλείων, γνωστοί καί ἄγνωστοί μᾶς τηλεφώνησαν, μᾶς γράψανε καί μᾶς ἐπισκεφθίκανε γιά νά μᾶς συγκαροῦν, νά προσθέσουν ἓνα περιστάτικό, μιὰ πληροφορία. Ἀπαθὴ μείνανε μόνο — κατ'ἀπαινε τή γλώσσα τους — τὰ δημοσιογραφικά ὄργανα ὀρισμένων συγκροτημάτων καί ἄλλα ὁμόκεντρα κλειστά κυκλώματα πού, τοῖς ἔξω ἀπ' αὐτὰ ἴξιους καί ἀσυμβίβαστους, τοὺς κρατᾶνε στή σιωπή, ἀκόμα καί μετὰ θάνατον ! Ἀπό τὰ γράμματα πού πήραμε, δημοσιεύουμε κιόλας σήμερα τὰ παρακάτω τέσσερα χαρακτηριστικά :

ΒΕΡΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙ ΝΟΜΙΚΟΣ

Τὸ πρῶτο γράμμα, πού ᾠτασε συγκινημένο στό "Θ", μόλις κυκλοφόρησε τό προηγούμενο τεῦχος, ἦταν τοῦ κ. Γιώργου Ἰωαννίδη. Εἶναι πρωτανεπιὸς τοῦ Ἀντώνη Γιαννίδη, γιὸς τοῦ μεγαλύτερου ἀδερφοῦ του, Γρηγόρη. Προσκομίζει ἐνδιαφέρουσες βασικὲς πληροφορίες καί μᾶς βοηθεῖ νά προσδιορίσουμε ὀριστικά τὸν τόπο τῆς γέννησής του — τὰ ἱστορικά Ταταῦλα τῆς Κωνσταντινούπολης, κι ὄχι ἡ Σμύρνη — καί τό πραγματικὸ ἐπάγγελμα τοῦ Γιαννίδη : Ἰωαννίδης, κι ὄχι Κωνσταντινίδης, ὅπως ἀπὸ παραδρομὴ ἀναφέρθηκε στό δημοσίευμα τοῦ "Θ". Ἴδου τό γράμμα :

Κύριε Διευθυντά,

Μὲ συγκίνηση διάβασα, στό τεῦχος 44-45 τοῦ "Θεάτρου", τό ἄρθρο γιά τὸν ἀειμνηστο θεῖο μου, τὸν Ἀντώνη Γιαννίδη, καί θά ἤθελα νά σᾶς εὐχαριστήσω γιὰτι εἴσατε ὁ μόνος πού τὸν βγάλατε ἀπὸ τὴν λησμονιά.

Θά ἤθελα, ἐπίσης, νά διορθώσω δυὸ

στοιχεῖα πού καλοπροαίρετα βέβαια, δὲν ἀναφέρθηκαν σωστά : Τὸ πραγματικὸ του ὄνομα ἦταν Ἀντώνης Ἰωαννίδης καί γεννήθηκε στὰ Ταταῦλα τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτή, προσκομίζω καί τίς ἀκόλουθες πληροφορίες : Ὁ πατέρας του ἦταν μεγαλέμπορος καί πολὺ πλούσιος, ὥστε μπόρεσε νά στείλει τὰ δυὸ του παιδιὰ, τὸν Ἀντώνη καί τὸν μεγαλύτερο ἀδελφὸ του τὸν Γρηγόρη, γιά σπουδὲς στό Παρίσι.

Ἐκεῖ, ὁ θεῖος μου Ἀντώνης σπούδασε δικηγόρος καί ὁ πατέρας του Γρηγόρης γιαντρός.

Τὸν θεῖο μου δὲν τὸν γνώρισα. Πάντως, ἀπ' ὅ,τι μοῦ ἔλεγε ὁ πατέρας μου, εἶχε πάντοτε τὴν καλλιτεχνικὴ φλέβα μέσα του, ὥστε ἀίφηση τὴν δικηγορία καί ἀφοσιώθηκε στό θέατρο.

Τὸ 1933 παντρεύτηκε τὴν καθηγήτρια τῆς Γαλλικῆς Μαρία Χατζηπέτρου, ἡ ὁποία ζεῖ πάντα στήν Ἀθήνα.

Φιλικῶ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΡΗΓ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΠΑΙΖΟΝΤΑΣ ΥΠΗΡΕΤΕΣ, ΉΤΑΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗΣ

Πρωταγωνίστρια καί θιασαρχίνα τοῦ θεάτρου μας, ἡ κ. Μιράντα, παλιὰ φίλη τοῦ "Θεάτρου", μᾶς στέλνει τὴ συγκινημένη μαρτυρία τῆς γιά τὸν Ἀντώνη Γιαννίδη, πού ζοῦσε μόνο πάνω στὰ σανίδια τῆς σκηνῆς καί — ἀλίμονο — πέθανε μακριὰ τους...

Φίλε κ. Νίτσο,

Σᾶς εὐχαριστοῦμε γιά τὴ βαθιὰ συγκίνηση πού μᾶς χαρίσατε, μὲ τό ἀφιέρωμα στὸν ἀγαπημένο συνάδελφο Ἀντώνη Γιαννίδη. Φέραμε στή μνήμη μας, ἐμεῖς οἱ στενοὶ συνεργάτες του, τὴν πολὺμορφη προσωπικότητά του — τίς γκρίνιες του γιά τίς τόσες καί τόσες ἐλλείψεις τοῦ θεάτρου στήν ἐποχή μας, τὴ "μουρμούρα" του στὰ παρασκηνία, ἀλλὰ καί τὴν ἄλλη ὄψη του, μόλις ἔβγαине στή σκηνή. Ἄλλαζε ἀμέσως, γινόταν κάτι ἄλλο ! Ἐλαμπε ὀλόκληρος, σά σπαθὶ ἔξω ἀπ' τό θηκάρι ! Λὲς κι ἄρχιζε ἡ ζωὴ ἀπάνω στό σανίδι. Αὐτὴ ἡ τεράστια ἀγάπη του γιά

τὸ θέατρο τὸν καθιέρωσε μεγάλο ἡθοποιό.

Σὺν τὴ Σαφῶ Ἀλκαίου, ἔδινε πολλὰ στό ρόλο του. Ἦξερε νά τὸν πλουτίζει, νά τὸν κάνει ἄνθρωπο μοναδικό. Ἡ ψυχὴ του ζητοῦσε μεγάλα πετάγματα. Κι ὅμως, γι' ἀρκετὰ χρόνια, ἔπαιζε μικροκατατερίστες καί καμαριερῆδες στό λεγόμενο "θέατρο μπουλβάρ". Κ' ἐνῶ οἱ ρόλοι αὐτοὶ ἐλάχιστη ποικιλία παρουσιάζουν, Ἐκεῖνος κατάφερε νά ὑπογραμμίζει τίς καταστάσεις, νά κυριαρχεῖ στή σκηνή του, νά γίνεται αὐτὸς πρωταγωνιστὴς ! Ἡ στάση του, τὸ βλέμμα του, οἱ χειρονομίες του, οἱ ὑποκλίσεις του, ἔδιναν ἀνάγλυφα τὴν ἀναγκαστικὴ ὑποταγὴ στίς παραξενιὲς καί τοὺς παραλογισμούς, στίς ἐγωιστικὲς ἀπαιτήσεις μιᾶς ἀρχουσας τάξης ἐλέω χρημάτων.

Δίψαγε, λαχταροῦσε γι' ἀγάπη, ὁμορφιά, καλοσύνη, πνευματικὴ ζεστασιά. Καί γι' αὐτὰ ἀγωνιζόταν. Πίστευε πῶς, σὲ μιὰ σοσιαλιστικοποιημένη κοινω-



νική κατάσταση, όλ' αυτά θά 'ρθουν αυτόματα. Κ' έφυγε ίσως με στόχο κάποιο δράμα... Ένώ πολλές φορές σιγοψιθύριζε τούς στίχους τού Καβάφη από τήν "Πόλι" — γιατί αγαπούσε τήν ποίηση :

" Δέν έχει πλοίο γιά σέ, δέν έχει όδό. Έτσι πού τή ζωή σου ρήμαξες έδώ, στήν πόλη τούτη τή μικρή, σ' όλην [τήν γή τήν χάλασες]."

Και πάλι σ' ευχαριστώ.

Μέ άγάπη

MIRANTA

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΙΑΝΝΙΔΗΣ Ο ΑΝΑΝΤΙΚΑΤΑΣΤΑΤΟΣ

Ό αγαπητός φίλος Άλέκος Λιδωρίκης — πού εντύχησε νά 'χει έρμηνευτή σέ τέσσερις ρόλους, ισάριθμων έργων του, τόν Άντώνη Γιαννίδη — μάς γράφει μέ συγκίνηση γιά τόν " αναντικατάστατο " καλλιτέχνη και άνθρωπο. Μέ τήν παράθεση χαρακτηριστικών αποσπασμάτων από κριτικές τού καιρού (1940 - 1943), προσκομίζει και τήν υπεύθινη άποψη τής Κριτικής γιά τó ασύγκριτο ταλέντο τού Άντώνη Γιαννίδη.

Άγαπητέ μου Κώστα Νίτσο,

Μέ ευχάριστη έκπληξη και μέ συγκίνηση διάβασα στό τελευταίο τεύχος τού απaráμιλλου " Θεάτρου " σου τό μικρό σέ έκταση — γιά τήν ώρα — άφιέρωμα στή μνήμη τού άξέχαστου έκατό στά έκατό καλλιτέχνη Άντώνη Γιαννίδη.

Ήταν πραγματικά μεγάλος ό Γιαννίδης. Και σάν ήθοποιός μά και σάν άνθρωπος — και μεγάλη και ώραία ή πρωτοβουλία σου νά τόν θυμηθής τόσο θερμά και στοργικά και νά τόν ξαναφέρεις στό προσκήνιο, έστω και μεταθανάτια. Στό προσκήνιο πού τόσο τό λάτρευε, πού ήταν ύμβωνας γιά τó ασύγκριτο γν ήσιο ταλέντο του. Και είναι άναμφισβήτητη αλήθεια πώς έφτά χρόνια άγνοήθηκε ό θάνατός του. Βλέπεις, τότε πού πέθανε στήν ξενιτιά, (1968), είχε " πεθάνει " και τό " Θεατρό " σου, ή μάλλον κρατήθηκε σέ νεκροφάνεια γιά μία μεγάλη περίοδο τής Δικτατορίας. Και τό όνομα τού Γιαννίδη ήτανε άποδιοπομπαίο από τούς λογοκριτές και τή δημοσιότητα, όπως κι' αútός ό ίδιος.

Όμως γιά μένα δέν έλειψε ποτέ από τήν μνήμη μου. Και τώρα πού είδα στό τόσο δραματικό σημείωμά σου τά όσα γράφονται γιά τόν " μεγάλο ήθοποιό των μικρών ρόλων ", πρόσεξα, μέ κάποια όδύνη, σου τό όμολογώ, ότι δέν άναφέρεται ή τόσο πολύτιμη συμ-



Χειροφείλιμα Άντώνη Γιαννίδη στή Μιράντα. Κατοχικός χειμώνας 1941-42, θίασος Μιράντας, στό θέατρο Άργυροπούλου. Έργο " Τό μυστικό τής Μπεάτας "

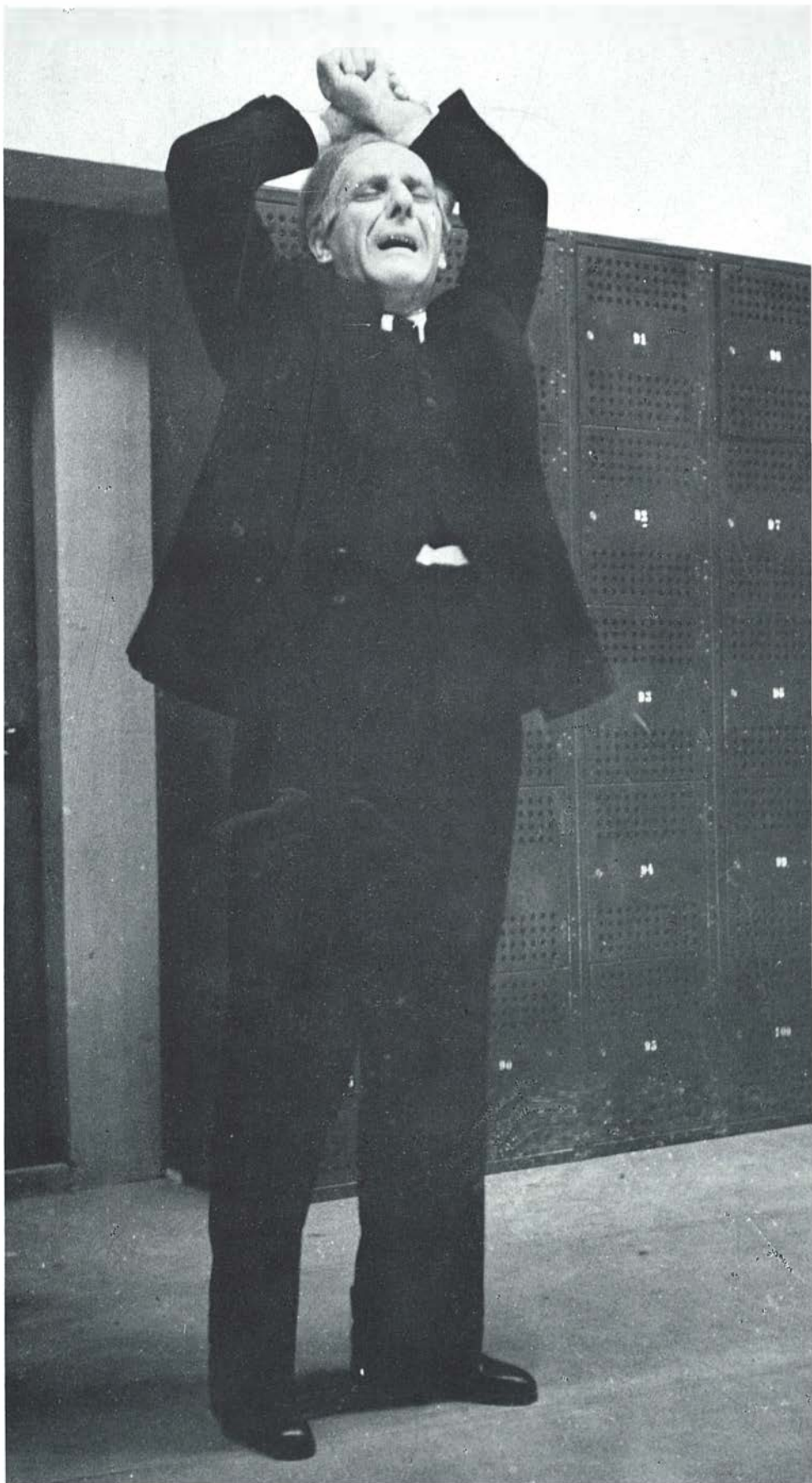
βολή του σέ τέσσερα από τὰ θεατρικά μου έργα πού ἔλαμψε σ' αὐτά...

Ὡστόσο, διαβάζω πάλι στό σημείωμά σου πώς: «Ποθοῦσε νά παίξει τοὺς Τρελοὺς τοῦ Σαίξπηρ. Τὸ Σάλωκ. Τὸ Μεφιστοφελή. Ὅλους τοὺς χαρακτηριστῆρες τοῦ Μολιέρου. Περισσότερο ἀπ' ὅλα, Ἀρχαία Τραγωδία. Καί — τί σωστός! — διπλά καί τριδιπλά, τὸν ἐνδιέφερε ἕνας ρόλος σ' ἕνα σύγχρονο ἐλληνικό ἔργο».

Σ' αὐτὴ του τὴν συγκινητικὴ ἔφραση, τὴ φωναχτὴ καλλιτεχνικὴ ἐπιθυμία, τὸν ἔζησα μιὰ τριετία ὀλοκλήρη (1940, 41, 42), γοητευμένος ὄχι μονάχα γιατί με ἀφοροῦσε ἄμεσα ἢ "ὑπόθεση", ἀλλά, πάνω ἀπ' ὅλα, γιατί με εἶχε κατακτήσει ἢ ἔντονη σέ μεγαλεῖο φυσικὴ ἀπλότητά του. Ἀπλότητα στὴν καλλιτεχνικὴ μὰ καί στὴν καθημερινὴ ζωὴ του. Ταλέντο ἐκρηκτικό, καθάριο, ἐπαναστατικό, πηγαῖα διαμορφωτικό, πέρα ἀκόμα ἀπὸ τὶς ὑποδείξεις τοῦ κάθε σκηνοθέτη ἢ συγγραφέα. Μὲ εὐσυνειδησία ἀξιοθαύμαστη δεχότανε νὰ "διδαστῆ" τὸν ρόλο του, μὰ τελικὰ αὐτὸς ὁ ρόλος ἔβγαине θεαματικὰ "ὑπέρτερος προσδοκιῶν", ὅπως τὸν ἐνοιῶθε ἐκεῖνος. Καί ἤξερε νὰ νοιώθῃ, σ' ἕναν βαθμὸ ἐκπληκτικό, τί ἦταν κρυμμένο πέρα ἀπὸ τὴ διδασκαλία καί τὴ βάσανο τῶν δοκιμῶν τοῦ κάθε ἔργου πού ἦταν μέτοχος σ' αὐτό.

Εἶχε ἕνα "τράκ" ἀφάνταστο, μιὰ νευρικότητα ἀσυγκράτητη, (πού κάποτε ὀδηγοῦσε καί σέ ἀξάφνα "σαρδάμια" στῆς παραστάσεως τὴν ὥρα!), τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης γιὰ ὅ,τι ἐπωμιζότανε βάραινε τόσο στὴν ἔξοχη καλλιτεχνικὴ συνείδησή του, πού κάποτε αἰσθανόμουνα σάν ἔνοχος γιατί ὁ ρόλος πού τὸν βασάνιζε καί τὸν ἀπασχολοῦσε με τέτοιαν "ἱερὴ μανία", ἦταν γραμμένος ἀπὸ μένα.

Καί ἦταν τέσσερις οἱ ρόλοι, σέ τέσσερα ἔργα μου, πού εὐτύχησα νὰ ἀποδοθοῦνε ἀπ' αὐτόν. Ἡ πρώτη μας συνεργασία ἦταν στό "Ξύπνημα" πού δόθηκε στό θέατρο "Λυρικό" τὸν Αὐγούστο τοῦ 1940 ἀπὸ τὸν θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη, με σκηνοθεσία Κάρουλου Κούν. Σάν δείγμα ἐλάχιστο τῆς δημιουργίας του ἀναφέρω ἕνα μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν κριτικὴ τῆς "Βραδυνῆς" (Ι. Στογιάννης) πού ἔλεγε: "Ἀπομένει ὁ κ. Ἀντώνης Γιαννίδης. Εἶχε ἕνα ρόλο ἐξαιρετικό "τοῦ παλαβοῦ πού εἶνε τὸ πικρὸ στόμα τῆς ἀλήθειας, ἀλλά καί τὸ γλυκὸ στόμα τοῦ τραγουδιοῦ καί τῆς ποιήσεως", ὅπως τὸν παρουσιάζει ὁ Σαίξπηρ. Καί τὸ δύσκολο αὐτὸ ρόλο τὸν ἀπέδωσε τεχνικῶτα ὁ ἐξαιρετικὸς αὐτὸς καλλιτέχνης, κ.λπ.". Ὁ Σ. Ματαντὸς τοῦ "Τύπου", σέ λίγα λόγια γιὰ τοὺς ἠθοποιούς, συμπλήρωνε με τὴ φράση: "Ὁ κ. Γιαννίδης μάλιστα σέ μιὰ δημιουργία ἀξιόλογη". Ἡ Κατερίνα



→
Ὁ Ἀντώνης Γιαννίδης, στό ρόλο τοῦ πατέρα, στό "Παιδὶ με τὴ χρυσὴ καρδιά" τοῦ Ὀντετς. Ὁ Δημήτρης Μυράτ ἐπαίξε τὸ γιό. Θίασος Κοτοπούλη, 1939



1941 - 42 : 'Ο 'Αντώνης Γιαννίδης με τὴ Μιράντα, στὸ ἔργο τῆς ποιήτριας Λιλῆς 'Ιακωβίδη " Ἀγγελίνα ", πού ἀνέβασε ὁ θίασος τῆς Μιράντας στὴν κατοχή, τὸν καιρὸ τῆς μεγάλης πείνας. 'Ο 'Αντώνης Γιαννίδης, στὸ ρόλο τοῦ 'Αποστόλη, πρωταγωνιστεῖ ἐδῶ

Κακούρη στὸν " Ἀσύρματο " σημειώνει : " 'Ο ἐξαιρετικὸς καλλιτέχνης κ. Γιαννίδης ἔδωσε ὅλη τὴ μεστή τέχνη του γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὸν συγγραφέα. Καὶ τὸ ἐπέτυχε ὑπόλυτα ". 'Ο Σπύρος Μελάς ἔγραφε — πάλι στὴν " Ἔστια " : " Αὐτὸς ὁ νέος διάβολος πὸν λέγεται Γιαννίδης ἦταν συναρπαστικὸς. Καινούργια δυναμικὴ μορφή στὸ παλκοσενικό μας ". 'Ο Μιχάλης Ροδᾶς στὸ " Βῆμα " : " Αναφέρω ἰδιαίτερα τὸν κ. Γιαννίδη στὸν τύπο τοῦ τρελλοφιλόσοφου ". 'Ο Πολύμερος Μοσχοβίτης : " Ἄσχογος ὁ κ. Γιαννίδης ". 'Ο Ἄλκης Θρύλος στὴ " Νέα Ἔστια " : " Ξεχωριστὰ θὰ ἀναφέρω τὸν κ. Γιαννίδη, τὴν κ. Χαλκούση, τὸν κ. Λογοθετίδη, κ.λπ. ". Ἀκόμα ἀνάμεσα στ' ἄλλα πολλὰ, (δὲν πρέπει νὰ κάνω κατάχρηση τοῦ χώρου σου...), θὰ σημειώσω καὶ τὴν κρίση τοῦ Σωκράτη

Καραντινοῦ : " 'Ο κ. Γιαννίδης ἔδωσε ὀλοζώντανο τὸν χαρακτηριστικὸ τύπο τοῦ 'Ισκιεροῦ, ἄν καὶ βρισκῶ πὼς ἔπρεπε νὰ μὴν τὸν στήσῃ σάν τρελλὸ τοῦ Σαίξπηρ, παρὰ ἀπλοικώτερα Ἑλληνα χωριάτη. Πάντως, χάρις στὴν τέχνη του κρατήθηκε ἀριστοτεχνικὰ ὁ μονόλογος τοῦ φινάλε " (" Νεοελληνικὰ Γράμματα ").

Στάθηκα γιὰ λίγο στὸ ρόλο τοῦ 'Ισκιεροῦ γιατί ἐκεῖ ξεχειλάει ἡ δραματικὴ μορφή τοῦ ταλέντου του. Ἄλλὰ, ἢ ἄλλη μορφή ; τοῦ κωμικοῦ ; τοῦ ἐξοχου τυπίστα ; τοῦ ἀμίμητου " καρατερίστα " ; Τί θαῦμα ἦταν στὴν κωμωδία " Μιά ζωὴ εἶν' αὐτή ", (1941 - 1942, θίασος Μιράντας - Παπᾶ, πρῶτα στὴ Θεσσαλονίκη κι' ἔπειτα στὴ " Βρετάννια ", Ἀθήνα), στὸ ρόλο τοῦ Πάρι Πετριδῆ ; Ὑποδύτανε ἕναν πα-

ράξενο ἐκκεντρικὸ, ἡλικιωμένο πλούσιο ἐπιχειρηματία τῆς Κατοχικῆς περιόδου. Καὶ ἦταν ἀμίμητος. Οἱ Θεσσαλονικιώτες τὸν ἀποθεώσανε. Καὶ οἱ Ἀθηναῖοι " γλεντήσανε " τὴν ἄσχογη ὑποκριτικὴ του — μὲ ἄφθονο " ὠρατο " γέλιο — γιὰ τέσσερις μῆνες ὀλόκληρους σ' ἐκείνη τὴν πικρότατη ἐποχὴ. 'Ο Ταχόπουλος στὴ Συμπρωτεύουσα, εἶχε γράψῃ χαρακτηριστικὰ : " 'Ο κ. Γιαννίδης μὲ τὸ πλούσιο κωμικὸ στοιχεῖο πὸν τὸν διακρίνει, δίνει τόσο ἄνετα καὶ μπριόζικα τὸν τύπο τοῦ πατέρα, ὥστε γεμίζει τὸν θεατὴ... εὐτυχία ". Στὴν Ἀθήνα ὁ Χρ. Ἀγγελομάτης, (στὴν " Ἔστια ") ἔλεγε : " 'Ο κ. Γιαννίδης, ἐξ ἄλλου, εἰς τὸν ρόλον τοῦ διαρκῶς ἀφηρημένου ἐργοστασιάρχου καὶ πάντοτε ἐν ἐκρήξει, ἔδωκεν ἕναν τύπον πὸν θὰ τὸν ἐνθυμοῦνται ἐπὶ μακρὸν οἱ θεατρόφιλοι ".

Καὶ ὁ Μιχάλης Ροδᾶς, (στὸ " Βῆμα ") : " 'Ο κυρίαρχος τῆς ὅλης παραστάσεως ἦτο ὁ κ. Γιαννίδης. Ἐξαιρετός καὶ ὑπέροχος πάντα, διέπλεσε ἕναν τύπο χαριτωμένο, τὸν ἔστησε μὲ πολὺ κέφι στὸ βᾶθρο τῆς Τέχνης, τοῦ ἔδωσε ἔκφρασι, εὐθυμία, λεπτότητα, ἐδίδαξε ὅτι δὲν χρειάζονται χονδροκοπιές γιὰ νὰ προκαλέσῃ τὸ αὐθόρητο γέλιο. Χάρμα εὐθυμίας καὶ τέχνης ". 'Ο Ἀχιλλέας Μαιμάκης (στὰ " Νέα ") : " Ἐκεῖνος πὸν ἦταν ἄφθαστος ἦταν ὁ κ. Γιαννίδης. 'Ο λαμπρὸς αὐτὸς καλλιτέχνης ἐσημείωσε μιὰ μεγάλη, πολὺ μεγάλη ἐπιτυχία στὴ θαυμαστὴ ἀληθινὰ δημιουργία πὸν παρουσίασε ". 'Ο Λέων Κουκούλας (στὴν " Πρωτῖα ") : " Καὶ προπάντων ὁ κ. Α. Γιαννίδης, πὸν ἔδωσε μὲ τὸ ἄσχογο παίξιμό του τὸν ζῶης στὴν ἀνεκδιήγητὴ ἰδιουρθμία τοῦ ἐργοστασιάρχου Πάρι Πετριδῆ ". 'Ο Ἄλκης Θρύλος, (" Νέα Ἔστια ") : " 'Ο κ. Γιαννίδης ἔπλεσε μὲ ζωνρότατο μπρίο καὶ μὲ πολλὴ λεπτότητα, δημιούργησε ἐξάισια ἕναν τύπο καλοκάγαθου γέρου λίγο ξαναμωραμένου ".

'Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος τὸν φίλησε σὲ μιὰ παράσταση καὶ τοῦ εἶπε : " Παιδί μου, πὸν ἴσouvα κρυμμένος τόσα χρόνια ; ". Καὶ ἀκόμα ὁ ὄχι καὶ τόσο γενναιοδωρος σὲ ἐπαίνους Αἰμίλιος Χουρμούζιος τὸν ἀπεκάλεσε στὴν κριτικὴ του, (" Καθημερινή ") : " ἐξαιρετο μὲσα στοὺς ἐξαιρετοὺς ".

Πιστεύω, ἀγαπητὴ μου Κώστα Νίτσο, πὼς δὲν χρειάζονται ἄλλες πολὺλογες ἐνδείξεις γιὰ τὸ πόσο στάθηκε καὶ πάλι ἐξαιρετός στὰ ἐπόμενα ἄλλα δυὸ μου ἔργα. Στὴν " Ἐξοδο κινδύνου ", (θίασος Μιράντας - Παπᾶ, θέατρο " Βρετάννια ", 1942), στὸν ρόλο ἐνὸς μοῦεμ γλεντζέ πατέρα : τοῦ Ἀγγελοῦ Σαρλῆ, ἦταν ἰδανικός ! Κι' ἀκόμα στὸ " Παντοῦ τὰ πάντα ", (θίασοι : Κώστα Μουσουρή - Μαίρης Ἀρώνη καὶ Μιράντας — Παπᾶ, θέατρο " Λυρικόν ", 1942), ἔπλεσε ἕναν τύπο μαυραγορίτη τῆς σκοτεινῆς ἐκείνης ἐποχῆς : τὸν Ἀντωνὴ Πουλῆ, πὸν κυριολεκτικὰ " ξεσήκωνε " τὸ θέατρο καὶ μόνο μὲ τὴν ἐμφάνισή του...

Μεγάλος δραματικὸς ἠθοποιός, μεγάλ-

λος δημιουργός στην κωμωδία... Άξιος ο μισθός του "Θεάτρου" που ξαναφέρνει στην επιφάνεια το τιμημένο όνομά του. Τό λέω αυτό μ' όλη μου την ψυχή γιατί αγάπησα την Τέχνη του και γιατί κι' εκείνος, με περίσσια αγάπη, συμπαραστάθηκε στο έργο μου. Ποτέ μου δεν τον ξέχασα... Και φέτος, στη Μόσχα, τον Σεπτέμβρη που μās πέρασε, σέ κείνο τό γραφικό, απόμακρο, ιστορικό Νεκροταφείο του Μοναστηριού του Νοβοντέβιτσιε, που είναι θαμμένη ή τέφρα του εδω και εφτά χρόνια, στάθηκε ευλαβικά πάνω από τον τάφο του. Κι' αναθυμήθηκα... Πόσα και πόσα... Κι' έζησα πάλι, σ' έναν δραματισμό πικρό, τον Ίσκιερό, τον Πάρι Πετρίδη, τον Άγγελο Σαρλή, τον Άντώνη Πουλή... Μά, πάνω άπ' όλα, τον "άναντικατάστατο" Άντώνη Γιαννίδη, τον έξοχο καλλιτέχνη, τον θαυμάσιο άνθρωπο...

Δίπλα μου ο καλός φίλος Μάνος Ζαχαρίας. Αυτός που με οδήγησε στο Νοβοντέβιτσιε... Και όταν απομακρυνθήκαμε από τη γη που "ανάπαυεται" ο χτεσινός αλησμόνητος δημιουργός — σήμερα σκόνη... — ήτανε και τών δυό μας τά μάτια δακρυσμένα...

Σέ χαιρετώ, με αγάπη,
ΑΛΕΚΟΣ ΛΙΔΩΡΙΚΗΣ

ΑΥΤΟΣ Ο ΚΟΝΤΟΣ ΜΕ ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΚΟΣΤΟΥΜΙ

Παλιός φίλος και συνεργάτης του "Θ", ο πρωταγωνιστής και διασάφης Δημήτρης Μυράτ προσκομίζει την προσωπική, αυθεντική μαρτυρία του για τό πώς ο Πάολ Μιούνι ξεχώρισε τον Άντώνη Γιαννίδη άπ' όλο τον τότε θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη — περιστατικό που άνάφερε ήδη ο ✱ στην "άποκατάσταση" του Άντώνη Γιαννίδη :

Φίλε κ. Νίτσο,

Πολύ με συγκινήσατε με τό τελευταίο "Θέατρο" που, κάθε τεύχος του — τέλος πάντων, που θά πάει αυτό ; — είναι καλύτερο άπό τ' άλλο ! Συγκινήθηκα και χάρηκα για την τιμή που κάνατε στον Άντώνη Γιαννίδη.

Γιά τον αγαπημένο, άξέχαστο συνάδελφο έχω μιá μαρτυρία, πρώτο χέρι :

1938, στο "Ρέξ". Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη με τό "Ευτυχώς έπρωχέσαμε" του Θ. Συναδινού. Παίζουν : Μαρίκα, Λογοθετίδης, Παππās, Άρώνη, Άράωνης, Ρίτα Μυράτ, ή ταπει-

νότης μου και ο μακαρίτης ο Άντώνης.

Σέ κάποια παράσταση, ο Βίκτωρ Μιχαηλίδης έφερε τον "παρεπιδημόντα" τότε φιλοξενούμενό του Πάολ Μιούνι. Στο διάλειμμα, άνέβηκαν στο καμαρίνι της Μαρίκας. Όλος ο θίασος έσπευσε νά θαυμάσει άπό κοντά τό μεγάλο ήθοποιό. Μοϋ άνάθεσαν νά κάνω τό διερμηνέα. Στην άρχή μιλήσαμε άγγλικά. Έπειτα, όταν άκουσε πώς ξέρω και γερμανικά, τά προτίμησε λέγοντας πώς είναι ή πρώτη γλώσσα που έμαθε στη ζωή του — ήταν Ίουδαίος της Γαλικίας, που άνηκε τότε στην Αυστροουγγρική Μοναρχία — και χείρονταν που βρήκε ευκαιρία νά τά μιλήσει. Κάποια στιγμή, γύρισε και μοϋ έπε, με γνήσια βιεννέζικη προφορά :

— Έξέρετε ποιός ήθοποιός μ' έντυπωσίασε άπ' όλους σας ; Ό κοντός, με τό μαύρο κοστούμι και μαύρο καπέλο.

Ήταν ο Γιαννίδης !

— Πολύ σπουδαίος ήθοποιός — συνέχισε ο Μιούνι, κουνώντας τό κεφάλι — πολύ σπουδαίος !

Κάνετε άγια, τιμώντας τη μνήμη του. Μπράβο σας !

Σās σφίγγω θερμά τό χέρι.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

Ώραία παράταξη δυνάμεων στην ίδια Σκηνή, τον καιρό της μώρης κατοχής. Καλοκαίρι του '42 "Παντού τά πάντα" του Άλέκου Λιδωρίκη άπό τούς θιάσους Κώστα Μουσούρη — Μαίρης Άρώνη και Μιράντας — Γιώργου Παππā. Διακρίνονται Μουσούρης, Γιαννίδης, Μιράντα, Θ. Άρώνης, Άνθή Μηλιάδη, Γ. Παππās και Άρώνη. Ό Γιαννίδης χαλούσε κόσμο στο ρόλο ενός μαυραγορίτη



ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΗΜΕΡΑ

ΑΓΟΝΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ, ΧΩΡΙΣ ΣΤΟΙΧΕΙΑ, ΣΤΗΝ ΠΑΝΤΕΙΟ

‘Η έδρα Κοινωνιολογίας τής Παντείου Σχολής — πού τήν ...ελάμπρυναν, αλίμονο, δυό ύπουργοί τής χούντας — είχε τήν έπαινετή πρωτοβουλία, όπως γράψαμε ήδη, νά οργανώσει, πριν από μήνες, μιá δημόσια συζήτηση ανάμεσα σέ ανθρώπους τών Γραμμάτων, τής Τέχνης και τής ‘Επιστήμης. Πραγματοποιήθηκε τόν περασμένο Γενάρη — στις 21, 22, 23 — και κράτησε τρία άπογεύματα. Καίριο, τό θέμα: “‘Η κοινωνική και ή πολιτική σημασία και ή παρουσία τής Τέχνης σήμερα”. Δυό καλές πλευρές: Στη συζήτηση είχαν προσκληθεί και πήραν μέρος άνθρωποι χωρίς κανέναν ιδεολογικό φραγμό. ‘Η συζήτηση διεξήχθη δημοκρατικά και έλευθερα. Και δυό άπογορευτικές πλευρές: Κουβέντιασαν, γνωστοί με γνωστούς, γνωστά πράγματα. Μ’ ελάχιστες εξαιρέσεις, ή συζήτηση υπήρξε φτωχή και άγονη. ‘Η Δημοκρατία βρήκε τελείως άπροετοιμαστούς τούς “έπαιοντες”. Δέν είχαν άντι-

μετωπίσει τά προβλήματα τής άρμοδιότητάς τους, όπως όφειλαν. Καί, τό χειρότερο: Οί σπουδαστές — για χάρη τών όποιων έγινε τό “άνοιγμα” τής Σχολής πρós τούς πνευματικούς ανθρώπους — άγνόησαν τελείως τή συζήτηση. Τό “Θ”, όπως είχε ύποσχεθεί, άπομαγνητοφώνησε όλόκληρη τή συζήτηση γύρω από τό Θεάτρο και, με υπεύθυνη πιστότητα, τήν προσφέρει στό ευρύτερο Κοινό. ‘Η πενιχρή, όντως, συζήτηση περιλαμβάνει στη σειρά: Τis εισηγήσεις Μάριο Πλωρίτη και ‘Αλέξη Διαμαντόπουλου. Τis όμιλίες ‘Ιάκωβου Καμπανέλλη, Κάρολου Κούν και Κ. Γεωργουσόπουλου. Τis παρεμβολές ‘Ασπασίας Παπαθανασίου, Αίλας Μαράκα, Χαΐνη, Κλάψη και τή δευτερολογία ‘Αλέξη Διαμαντόπουλου. ‘Ο διευθυντής του “Θ”, προσκαλεσμένος επίσημα νά μετάσχει, έκρινε τελικά ύσκοπο νά πάρει μέρος σέ παρόμοια συζήτηση. Τά πρακτικά έχουν ως εξής:

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Έντεταλμένος ύφηγητής Κοινωνιολογίας κ. Δημ. Τσαούσης): Περιούμε στό θέμα του Θεάτρου. Δίνω τό λόγο στόν κ. Μάριο Πλωρίτη.

ΜΑΡΙΟΣ ΠΛΩΡΙΤΗΣ: Πολλές φορές, παρακολουθώντας ή μετέχοντας σέ συζητήσεις σαν τή σημερινή, έχω τήν εντύπωση ότι, ενώ συγκεντρωνόμαστε διάφοροι “σχεπτόμενοι, περισσότερο ή λιγότερο, άνθρωποι” νά μιλήσουμε για θέματα πού ενδιαφέρουν τό κοινωνικό σύνολο, συζητάμε τελικά αυτό πού εμείς θεωρούμε σωστό, έρ ή μη τού κοινωνικού συνόλου. Πάρα πολλές φορές, έχω τήν εντύπωση ότι μιλάμε για πράγματα πού μένουν άνάμεσα σ’ ένα πού, τελικά, δέ φτάνουν πέρα από όρισμένες ακτίνες, όπου άσκειται ή επίδραση τών ανθρώπων αυτών.

Δέν υπάρχει άμφιβολία ότι, και τό Θεάτρο, στήν κοινωνία όπου ζούμε, είναι άντικείμενο έμπορίας από τή μιá, και, από τήν άλλη, μέσο άμεσης ή έμμεσης καθοδήγησης του κοινού — αυτό του κοινού πού παρακολουθεί τό Θεάτρο και πού είναι, όπως ξέρετε, πού μικρότερο άπ’ τό κοινό του Κινηματογράφου, και ελάχιστο μπροστά στό κοινό τής Τηλεόρασης. ‘Υπάρχει, λοιπόν, έμπορία από τή μιá και, από τήν άλλη, καθοδήγηση άκριβώς από τούς κατέχοντες τήν έμπορία πρós όρισμένους, συνειδητούς ή άσυνείδους, στόχους.

Τό Θεάτρο πού κυριαρχεί στήν εποχή μας, είναι τό Θεάτρο πού όνομάζουμε “ψυχαγωγικό”. Μέσα άπ’ αυτό τό Θεάτρο, άσκειται ή έμπορία και ή καθοδήγηση, άρνητική ή θετική. Τό Θεάτρο αυτό, τό ψυχαγωγικό, συνεργεί στήν “αλλοτριώση” του κοινού, πού πραγματοποιεί ή καθημερινή ζωή: με τά έργα του τά συγκινησιακά ή τά διασκεδαστικά, συνεργεί στήν άπολιτικοποίηση του κοινού — και, όπως ξέρουμε, ό άπολιτικοποιημένος πολίτης είναι πολίτης άντιδραστικός: παίζει, δηλαδή, τό παιχνίδι τής άρχουσας τάξης.

Είναι χαρακτηριστικό ότι όσο λιγότερη έμβέλεια έχει ένα μέσο μαζικό, όπως θά λέγαμε, τόσο λιγότερο άπασχολεί τό κράτος, δηλαδή τήν άρχουσα

τάξη. Ξέρετε πού καλά ότι τό βιβλίο — πού έχει, στήν ‘Ελλάδα, ένα κοινό 2.000 ή 5.000 ή 10.000 άναγνωστών — δέν άπασχολεί τό Κράτος. ‘Απλώς τό Κράτος, για νά κλείσει τά στόματα τών διαμαρτυρομένων συγγραφέων, αγοράζει μερικά αντίτυπα. ‘Αλλά δέν τό άπασχολεί. Γι’ αυτό και δέν τό λογοκρίνει — εκτός από τις περιπτώσεις όπου τό καθεστώς μετατρέπεται σέ όλόκληρωτικό.

Τό Κράτος δέν τό άπασχολεί βασικά ούτε τό Θεάτρο. Γιατί και τό Θεάτρο έχει πού μικρή έμβέλεια, σχετικά με τούς στόχους πού επιδιώκει τό Κράτος. Πού μικρός είναι, σχετικά, ό αριθμός τών ανθρώπων πού παρακολουθούν μιá θεατρική παράσταση, και τό Κράτος δέν άσχολείται με τό Θεάτρο — μιλάμε πάντα για ένα καθεστώς δημοκρατικό — παρά μόνο για νά τό φορολογήσει.

Τό ενδιαφέρον άρχίζει κι άνεβαίνει προκειμένου για τόν Κινηματογράφο. Καί είδατε (όπως θά διαβάσατε, άλλωστε, και στό Σχέδιο Συντάγματος), ότι από τήν έλευθεροτυπία, εξαίρουνται ό Κινηματογράφος, ή Ραδιοφωνία, ή Τηλεόραση κ.λπ. ‘Εκεί όπου τό κράτος άσκει άπόλυτο έλεγχο είναι ή Τηλεόραση και τό Ραδιόφωνο. Λυτά, όπως ξέρετε, σχεδόν σέ κανένα μέρος του κόσμου, δέ βρίσκονται σέ ιδιωτικά χέρια. ‘Η στάση αυτή του κράτους δείχνει έμμεσα αλλά καθαρά, πόση είναι ή επίδραση του Θεάτρου στό κοινωνικό σύνολο: ελάχιστη...

Μιá προσπάθεια νά προσεγγίσει τό Θεάτρο αυτό τό κοινωνικό σύνολο, είναι τά λεγόμενα “λαϊκά Θεάτρα”, πού στόχο τους έχουν “νά φέρουν τό Θεάτρο κοντά στό λαό”. Μά κι αυτή ή προσπάθεια δέν τελεσφόρησε: είναι χαρακτηριστικό, ότι τό κοινό τών λαϊκών αυτών Θεάτρων, πού είναι σημενά στις λαϊκές συνοικίες, άποτελείται από διανοούμενους του κέντρου τής πόλης, από φοιτητές κι από συντεχνίες τών ήθοποιών πού παίζουν εκεί πέρα. Καταντά λοιπόν τό λαϊκό Θεάτρο νά μην είναι καθόλου λαϊκό, και ψυχαγωγία του λαϊκού κοινού νά μένει πάλι ό Κινηματογράφος και ή Τηλεόραση.

‘Ετσι, λοιπόν μιλάμε, για ένα Θεάτρο πού ουσιαστικά ενδιαφέρει έναν πού μικρό αριθμό ανθρώπων. Τό Θεάτρο αυτό πώς λειτουργεί; ‘Λειτουργεί εκφράζοντας, του συγγραφέα πού τό γράφει και τών έρμηνευτών πού τό μεταφέρουν στό κοινό, τις ιδέες και τήν ιδεολογία, χωρίς σύνδεση με τό λαϊκό κοινό όπου άπευθύνεται...

Ποιά είναι ή επίδραση του Θεάτρου αυτού; Φοβάμαι, άλλη μιá φορά, πώς είναι μιá συζήτηση, ένας διάλογος άνάμεσα σ’ ένα περιορισμένο κύκλο ανθρώπων, πού είναι όλοι μυημένοι στήν ίδια ύπόθεση. ‘Η έμβέλεια, δηλαδή, του Θεάτρου αυτού, του λεγόμενου “πολιτικού” ή του λεγόμενου “λαϊκού”, περιορίζεται πάλι σέ μιá “μικρή παρέα”. Τό μεγάλο κοινό τό άγνοούμε. Λέμε πώς μάς άπασχολεί. Λέμε πώς θέλουμε νά τό βοηθήσουμε και, ουσιαστικά, δέν έχουμε επικοινωνία μαζί του και τό αφήνουμε έρμαιο τών άλλων μαζικών μέσων, πού βρίσκονται στα χέρια του έμπορίου και σέ τελευταία άνάλυση, τής κρατούσας τάξης, του Κράτους.

ΛΑΒΕΙΝΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Συμφωνώ άπόλυτα στό θέμα τής έμβέλειας. Θυμάμαι μιá φορά, μέσα στήν ‘Επταετία πού πέρασε, είχαμε συγκεντρωθεί στό ‘Ινστιτούτο. Γιαίτε με μερικούς φίλους πού είναι και άπόψε εδώ, και έμεις όί “Έλληνες είχαμε τή ρομαντική άποψη ότι τό Θεάτρο έχει κάποια δύναμη άλλαγής. ‘Ο Ζίγκφριντ Μέλγινγκερ μάς είπε: «Παιδαριώδη πράγματα λέτε. ‘Ενα 12 % στή Γερμανία παρακολουθεί Θεάτρο και τό Θεάτρο δέν έχει αλλάξει τίποτα στήν πορεία τής Ιστορίας της». Λυτό είναι άπόλυτα άληθινό για τό νεότερο κόσμο.

‘Ηθελα ν’ αναφέρω δυό γεγονότα από περασμένες εποχές πού θά μάς επιτρέψουν νά σκεφθούμε πάνω στό ρόλο του Θεάτρου: ήταν ό ρόλος του τρελού. Τό πρόσωπο του θεατρικού ποιητή, όπως είπα κι άλλοτε, λειτουργεί μέσα στις κοινωνικές δομές σαν τόν τρελό του Σαίξπηρ και είπε αλήθειες τόσο όσο ή γλώσσα του του επέτρεπε.

“Αν τὸ κοινὸ εἶναι τὸ 10 % μόνου τοῦ συνόλου, αὐτὸ βέβαια κινδυνεύει νὰ μᾶς φέρει στὸ σημεῖο πού εἶπε ὁ Μάριος. Νὰ λέγονται γνωστὲς ἀλήθειες ἀνάμεσα σὲ λίγους ἀνθρώπους. Ὡστόσο, καὶ τὸ κατεστημένο εἶναι μέσα σ’ αὐτὸ τὸ 10 %. Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ ὄλεα νὰ ρωτήσω μερικὸς ἀπὸ τοὺς πρωτομάστορες τοῦ θεάτρου πού ἔχουν κάνει σημαντικὸς ἀγῶνες.

“Ἐνας τέτοιος πρωτομάστορας εἶναι ὁ Σαίξπηρ πού, μὲ τὸ στόμα τῶν θεατρίνων, μὲ τὸ θεάτρο μέσα στὸ θεάτρο, μᾶς σημειώνει πέρα πολὺ καθαρὰ ποιὰ νομίζει πὼς εἶναι ἡ θέση τοῦ θεάτρου ἀπέναντι στὸ κατεστημένο καὶ μέσα στὴν κοινωνία. Καὶ στὴν ἐπιγραμματικὴ του φράση “περιποιήσου τοὺς Κύριε, αὐτοὶ εἶναι τὸ ἀπόσταγμα καὶ τὸ σύντομο χρονικὸ τῆς ἐποχῆς” μεταφέρεται καὶ ἡ προοπτικὴ πού δημιουργεῖ ὁ Σαίξπηρ μέσα στὸ ἔργο του, τοποθετώντας σὲ δευτέρου ὀπτικῆ τὸ θεάτρο μέσα στὸ θεάτρο, καὶ σὲ τρίτη προβολὴ τὸ ἴδιον τὸ ἔργο του πού μ’ αὐτὸν τρόπο δηλώνει ὅτι θὰ λειτουργήσει καὶ αὐτὸ σὰν παγίδα, παγίδα γιὰ νὰ πιάσει τὴ συνείδηση τοῦ “Ἀρχοντα. Κι ἂν τὴ συνείδηση τῶν ἀρχόντων καὶ μόνου πιάσει τὸ θεάτρο, αὐτὸ εἶναι ἕνας στόχος, ἰκανοποιητικὸς. “Ὅταν στὴν Γ’ Πράξη τοῦ “Ἀμλετ” σηκώνεται ὁ Βασιλεὺς καὶ ἐγκαταλείπει τὴ σκηνή, αὐτὸ μπορεῖ νὰ μὴν ἔχει καμιά συνέπεια πολιτικὴ, ἀλλὰ τουλάχιστον ἔδωσε καὶ δίνει αὐτοπεποίθηση στοὺς θεατές.

“Ἡ ἄλλη μαρτυρία πού ὄλεα ν’ ἀναφέρω εἶναι ἐκεῖνη πού μᾶς δίνει ὁ Εὐριπίδης στὶς “Ἰρῳάδες”, ὅταν μπροστὰ σ’ ὀλόκληρο τὸ λαὸ τῶν Ἀθηναίων καταγγέλλεται ἡ Ἑλλάδα γιὰ τὴ βαρβαρότητά της. “Ἐγὼ γράφει ὅτι πιστεύω πὼς ὁ Ἀθηναϊκὸς ἱμπεριαλισμὸς ἔπρεπε ἐκ τῶν ἔνδον καὶ ὅτι μιὰ δύναμη πού δούλεψε συνειδητὰ γιὰ νὰ τὸν ξεθεμελιώσει ἦταν τὸ Διονυσιακὸ θεάτρο.

“Ἡ μαρτυρία τοῦ Αἰσχύλου στὴν ἀρχὴ τῆς “Ὁρέστειας” εἶναι πολὺ παραστατικὴ: βγαίνει ἕνας μικρὸς φρουρὸς πᾶνω στὸ μεγάλο ἐκείνῳ οἰκοδόμημα τῆς ἀθηναϊκῆς σκηνῆς, τὸ νέο λαμπρὸ ἔργο ἐκείνης τῆς χρυσῆς ἐποχῆς καὶ δηλώνει ὅτι ἔχει ἕνα μεγάλο βῆμα ἀπάνω στὴ γλώσσα καὶ μιλάει γι’ αὐτοὺς πού θέλουν νὰ καταλάβουν. Αὐτὴ ἡ πρόκληση τοῦ ποιητῆ φθάνει πέρα στὸν κυρίαρχο τότε ἀθηναϊκὸ λαὸ καὶ τοῦ ταραξίζει τὴ συνείδηση: εἶναι μιὰ δύναμη, πού δὲ μποροῦσε ν’ ἀλλάξει τὴν ἱστορία τοῦ κόσμου, ἀλλὰ πιστεύω ὅτι γιὰ τὸν Ἀθηναϊκὸ ἱμπεριαλισμὸ, τὸν στιγμάτισε, τὸν κλόνησε στὴ συνείδηση τῶν πολιτῶν καὶ τελικὰ τὸν συνέλιψε.

Σήμερα οἱ ἔθνικες μονάδες εἶναι τόσο μεγάλες, ὥστε τὸ θεάτρο νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ἀποτελεῖται στὸ σύνολο. Ἀλλὰ ἂν ὁ ἴδιος τρόπος, ἡ ἴδια γλώσσα μποροῦσε νὰ προβληθεῖ μὲ ἄλλα μέσα: τὸν Κινηματογράφου, τὴν Τηλεόραση, ἂν μποροῦσε νὰ μεταμοσχευθεῖ ἡ γλώσσα τοῦ μύθου, στὰ σημερινὰ μέσα, ἂν μποροῦσε νὰ γίνεαι μιὰ πρόκληση γι’ αὐτοὺς πού σήμερα διοικούν...

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ: Γιὰ τὸ θεάτρο ἤθελα νὰ πῶ, νὰ ὑπερασπίσω τὴν προσφορά του καὶ ν’ ἀπαντήσω στὸ φίλο μου τὸ Μάριο Πλωρίτη. Πραγματικὰ, τὸ Κράτος γιὰ φαίνεται ὅτι ἐνδιαφέρεται πολὺ γιὰ τὸ θεάτρο. Νομίζω ὅμως ὅτι τελικὰ ἐνδιαφέρεται κατὰ τὸ δικὸ του τρόπο. Παράδειγμα ὅτι στὴν Ἀθήνα τὸ Κράτος ἐπεμβαίνει ἢ δὲν ἐπεμβαίνει καθόλου στὸ θεάτρο, ἐνῶ στὴν ἐπαρχία ἔχει μιὰ τελειῶς διαφορετικὴ συμπεριφορὰ, συχνὰ μάλιστα ἀρκετὰ αὐστηρὴ. Κι αὐτὸ πάει νὰ πεῖ ὅτι ἐκεῖ τὸ ἐνδιαφέρει. Δὲν τὸ ἐνδιαφέρει στὴν Ἀθήνα. Ἀλλὰ στὴν Ἀθήνα δὲν τὸ ἐνδιαφέρουν καὶ ἄλλα πολλὰ πράγματα, τὰ ὁποῖα ἀφήνει — γιὰτὶ κάποια πρέπει ν’ ἀφήσει, ἢ γιὰτὶ αὐτὰ θὰ γίνουν ἔτσι κι ἄλλιως, εἴτε τὰ ἐμποδίζει εἴτε ὄχι.

Βλέπουμε, λοιπόν, ὅτι καὶ στὶς δημοκρατίες ἀκόμα, παρόλο πού λειτουργοῦν πολὺ πιὸ ἔξυπνα ἀπὸ τὰ ὀλοκληρωτικὰ καθεστῶτα, τὸ Κράτος δὲν ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ θεάτρο. Στὶς δικτατορίες ὑπάρχει λογοκρισία, ἄγρια μάλιστα. “Ὅταν ἔχουμε δημοκρατία δὲν ὑπάρχει αὐτὴ ἡ λογοκρισία, μ’ αὐτὴ τὴ φανερὴ καὶ ἀπόλυτη μορφή. Ἀφανῶς, τὸ θεάτρο παρακολουθεῖται πάντα. Ὅπως ὅποτε ὅμως στὴ δημοκρατία ὑπάρχει μιὰ ἐλευθερία στὸ θεάτρο καὶ νομίζω ὅτι ἀπὸ ἐκεῖ ἀρχίζει κάτι πολὺ ἐνδιαφέρον. “Ὅτι τὸ θεάτρο μπορεῖ νὰ κερδίσει ἐλευθερίες πού δὲν τὶς ἔχει ὁ Κινηματογράφος ἢ ἡ Τηλεόραση.

Δὲν ἐξαρτᾶται, δηλαδή, τὸ ἰδιωτικὸ θεάτρο, τὸ μὴ κρατικὸ θεάτρο, ἀπὸ τὸ Κράτος. Δὲν ἔχει ἕνα Διοικητικὸ Συμβούλιο, μιὰ Διοίκηση διορισμένη ἀπὸ τὸ Κράτος, ἢ ὁποῖα, φυσικὰ, μπορεῖ νὰ ἔχει κάποιες δεσμεύσεις.

Δὲν ἐξαρτᾶται, μέγα μέρος τοῦ θεάτρου, ἀπὸ θεατρικὸς ἐπιχειρηματίας. Ἴνπισης μπορεῖ τὸ θεάτρο νὰ ἔχει μιὰ συλλογικὴ δουλειά. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ ἕνα πολὺ μεγάλο κόστος ὅπως, ἡ ταῖνια ἢ κινηματογραφικὴ. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀκόμα ἐλευθερία. Γιὰτὶ μπορεῖ νὰ ζήσει μὲ πολὺ λιγότερα λεπτὰ ἀπ’ ὅτι ὁ Κινηματογράφος.

Αὐτὲς ὅλες εἶναι οὐσιαστικὲς ἐλευθερίες, πού πολὺ συχνὰ κάνουν μερικὰ θεάτρα νὰ ἔναι πραγματικὰ ἐλεύθερες φωνές, μέσα σὲ μιὰ χώρα ὅπου οἱ πραγματικὰ ἐλεύθερες φωνές, εἶναι ἐλάχιστες. Δὲν ὑποστηρίζω ὅτι ἔτσι συμβαίνει, ἀλλὰ πιστεύω ὅτι τὸ θεάτρο μπορεῖ νὰ ἔναι λιγότερο ὑπόδουλο στὸ κατεστημένο ἀπ’ ὅσο ἄλλες μορφὲς θεάματος.

Κάτι ἐπίσης γιὰ τὸ λαϊκὸ θεάτρο. “Ὅταν λέμε συνήθως λαϊκὸ θεάτρο δὲν ἐννοοῦμε τὸ παλλαϊκὸ θεάτρο, ὅπως θὰ ἔταν σωστὸ. Γι’ αὐτὸ συμφωνῶ μὲ τὸν κ. Πλωρίτη ὅτι τὸ λαϊκὸ θεάτρο κατανεμεῖται, τελικὰ, κάτι γιὰ τὴν ἑλίτ. Νομίζω ἀκόμα ὅτι ὅταν μιλάμε γιὰ λαϊκὸ θεάτρο καὶ τὸ κάνουμε στὴν Ἀθήνα, αὐτομάτως ὑπάρχει ἕνα λάθος. Τὸ λαϊκὸ θεάτρο πρέπει νὰ γίνεαι μακριὰ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα. Ἐκεῖ πού ὑπάρχει πραγματικὰ ἀνάγκη, ἐκεῖ πού θὰ ἔρθε στὸ θεάτρο ὁ λαός. Γιὰτὶ στὴν

Ἀθήνα ὑπάρχει κίνδυνος νὰ κάνουμε μίμηση λαϊκῆς τέχνης καὶ ὄχι λαϊκὸ θεάτρο.

Ἀλλὰ δὲ θὰ συμφωνοῦσα ποτὲ νὰ πᾶμε στὸ χωριὸ π.χ. στὰ ἀγροτικὰ κέντρα πού τοὺς λείπει τελειῶς τὸ θεάτρο καὶ νὰ τοὺς παίξουμε Σαίξπηρ ἢ Τραγωδία. Νομίζω πὼς θὰ πέσουμε σὲ ἄλλο λάθος. Τότε, ἀντὶ λαϊκῆς τέχνης γιὰ τὴν ἑλίτ θὰ κάνουμε ἀσκήσεις διανοουμένου στυλοῦ ἀγρότες. Δηλαδή, τὴν ὥρα πού ὁ πολίτης αὐτός, ὁ ἀγρότης, δὲν ξέρει τὰ βασικὰ ἀπὸ τὸ Σύνταγμα δικαιώματά του, κ’ ἐμεῖς ὅλοουμε νὰ τοῦ παίξουμε Σαίξπηρ, ἢ Τραγωδία, ἢ δὲν ξέρω τί ἄλλα ἔργα, τὰ ὁποῖα θὰ λειτουργοῦν βέβαια, θὰ τοῦ ἀρέσουν, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, θὰ γοητευθεῖ, πού θὰ ἔναι ὅμως τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς γοητείας; Τὸ ἀποτέλεσμα, μέσα στὴν ἔννοια τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου, πού πρέπει νὰ ἔχει μιὰ μέθοδο συστηματικῆς ἀγωγῆς;

Τέλος, θέλω νὰ ὑπερασπίσω τὸ θεάτρο καὶ νὰ πῶ πὼς παρόλο πού τὸ θεάτρο, ὅπως καὶ τὰ μαγεφάσα τῶν διανοουμένων, ὅπως λέμε, ὅπως λέμε, δὲ ρίχνουν δικτατορίες ἢ δὲν ἀλλάζουν τὴ μορφή τῆς κοινωνίας, νομίζω ὅτι, καὶ τὸ θεάτρο καὶ ὅλες οἱ ἄλλες τέχνες, βάζουν τὸ λιθαράκι τοὺς στὴ γενικὴ πρόοδο καὶ ὅτι, ἀπλούστατα, ἐμεῖς εἴμαστε λιγὰκι ἀνυπόμονοι. Ἡ ζωὴ ἢ ἀνθρώπινη εἶναι πέρα πολὺ μικρὴ, συγκριτικὰ μὲ τὸν τρόπο πού ἡ πρόοδος κάνει τὰ ἀλματὰ της, τὰ ὁποῖα πολλές φορὲς θέλουν αἰῶνες γιὰ νὰ φανερωθοῦν. Ἀλλὰ ἐπειδὴ ἐμεῖς συμβαδίζουμε μὲ τὴν πρόοδο πού συντελεῖται δίπλα μας, τὴ συνηθίζουμε καὶ δὲν τὴ διαπιστώνουμε. Ἡ ἀλλαγὴ ὅμως, ὅπως ὅποτε, γίνεται.

Πάντως, μέσα στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας, τὸ διαπιστώσαμε ὅλοι, σὲ μερικὰ θεάτρα, τὸ κοινὸ ἦταν πάντα πολὺ καὶ χειροκροτοῦσε ὁμάδον, ἔξαλλα. Χειροκροτοῦσε ἀσφαλῶς ὁμάδον, γιὰτὶ αὐτόματα ὁ κάθε θεατῆρὴ διαπίστωνε ὅτι καὶ ὁ διπλανὸς του συμφωνεῖ σὲ κάτι κοινὸ. Αὐτὴ ἡ συμφωνία, πού γινόταν ἐκεῖ μέσα, μεταξὺ ἀγνώστων ἔπαιζε ἕνα ρόλο, τὶς μέρες τῆς δικτατορίας, καὶ νομίζω ὅτι σιγὰ σιγὰ αὐτὸς ὁ ρόλος γινόταν κάτι παραπάνω. Καταστάλαξε σὲ ἀλλαγὴ.

ΑΣΠΑΣΙΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ: Γιὰ τὸ ρόλο πού μπορεῖ νὰ παίξει τὸ θεάτρο, μέσα σὲ μιὰ κοινωνία κ’ ἰδιαίτερα σ’ ὀρισμένες ἐποχές, συμφωνῶ μὲ τὸν Ἰάκωβο. Θὰ διαφωνήσω ὅμως βασικὰ μ’ αὐτὸ πού εἶπε ὅτι τὸ λεγόμενον ἐλεύθερο, δηλαδή τὸ ἰδιωτικὸ θεάτρο, ἔχει περισσότερες ἐλευθερίες ἀπὸ τὰ κρατικὰ θεάτρα, ἀπὸ τὰ θεάτρα πού ἐλέγχει τὸ Κράτος.

Νομίζω ὅτι οὔτε τὸ ἕνα, οὔτε τ’ ἄλλο ἔχει ἐλευθερίες. Γιὰτὶ τὰ ἐλεύθερα θεάτρα δροῦν, λειτουργοῦν μέσα στὴν κοινωνία μας μέσα σ’ ἕνα περιορισμένο χωρὸ καὶ καθοριστικὸς παράγοντας εἶναι τὸ ταμεῖο καὶ τὰ κάθε λογῆς “ρεῦματα” τῆς μόδας. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι θὰ πρέπει ν’ ἀκολουθήσουμε κάθε φορὰ τὰ γούστα τοῦ κοινού. Κι ἂν τὸ θεατρικὸ κοινὸ, ὅπως εἶναι σήμερα,



Κάρολος Κούβ : Θά κάνουμε κάθε είδος Θεάτρου, διαλέγοντας αυτό που βοηθάει στην πνευματική καλλιέργεια του Κοινού

τὸ περιορισμένο κοινὸ πὸν βασικὰ προέρχεται ἀπὸ μιὰ θά 'λεγα συγκεκριμένη κοινωνικὴ τάξη, ἔχει γενικὰ καὶ ἀόριστα κάποια πολιτικοποίηση, τότε τὰ Θεάτρα ἀναζητοῦν ἔργα πὸν νά 'χουν κάποια πολιτικὴ τοποθέτηση, κάποιο "πολιτικὸ μήνυμα", πὸν ἄλλως δὲν προχωρεῖ βαθιὰ σὲ τοιμὲς ἀλλὰ "πολιτικολογεῖ". Οἱ πολὺ μικρὲς ἐξαιρέσεις δὲν ἀλλάζουν τὴν εἰκόνα τῆς πολιτικολογίας πὸν παρουσιάζει τὸ ἐλεύθερο Θεάτρο, ἰδιαίτερα μετὰ τὴν πτώση τῆς Χούντας.

"Ὅμως, νομιζώ ὅτι αὐτὸ μᾶς δίνει μιὰ ψευτικὴ εἰκόνα γιὰ τὸν πραγματικὸ ρόλο πὸν μπορεῖ νά παίξει τὸ Θεάτρο σὰν κοινωνικὴ λειτουργία. Γιατὶ σ' αὐτὸ τὸ πλέγμα, μέσα στὸ ὅποιο λειτουργεῖ τὸ σημερινὸ Θεάτρο, εἶναι πολὺ μακριὰ ἀπ' αὐτὸ πὸν λέγεται λαὸς ἢ ἐργατικὴ τάξη, ἀγροτιά, τὸ σύνολο δηλαδὴ τοῦ λαοῦ, τὴν πλειοψηφία τοῦ λαοῦ καὶ τῶν τάξεων πὸν 'ναι οἱ ἐκμεταλλεῦμενες τάξεις.

"Ἔτσι τὸ Θεάτρο δὲ νομιζώ ὅτι ἐκπληρώνει τὸ σκοπὸ του σὰν κοινωνικὴ λειτουργία. Συμφωνῶ μετὰ τὸ Μάριο, ὅτι ὁμάδες πὸν 'χουν μιὰ ἰδεολογικὴ ἐνότητα — τέτοιες ὁμάδες νέων ὑπάρχουν — μποροῦν νά δείξουν τὴν πάλη τῶν κοινωνικῶν τάξεων, μποροῦν νά βοηθήσουν τὶς δυνάμεις τῆς ἀλλαγῆς νά προχωρήσουν καὶ νά μποῦν στὸ προσκήνιο τῆς ἱστορίας. Λυτὲς ἄλλως οἱ ὁμάδες λειτουργοῦν μέσα σ' ἓνα πολὺ περιορισμένο κοινὸ. Κι ἀπευθύνονται στὴν προοδευτικὴ μερίδα τῆς ἀστυχῆς τάξης καὶ σ' ἓνα ἀριθμὸ φοιτητῶν.

Καί, ἐνῶ ξεκινᾶνε ἀπὸ κάποια συνολικὰ λαϊκὴ μετὰ διακηρύξεις ὅτι ἀπευθύνονται στὸ λαὸ, ἔρχονται ξανά καὶ λειτουργοῦν στὸ ἴδιο πλέγμα, στὸ ἴδιο σύστημα πὸν λειτουργεῖ καὶ τὸ ἐμπορικὸ Θεάτρο. Δὲ θά ἀναφέρω συγκεκρι-

μένα παραδείγματα ἀλλ' ὑπάρχουν καὶ τὰ ξέρουμε ὅλοι μας.

"Ὅσο γιὰ τὶς ἄλλες ὁμάδες, τὶς "πρωτοποριακές", καὶ αὐτὲς — ὄχι μόνον στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ νομιζώ καὶ σ' ὅλο τὸν κόσμο, ἀπὸ μιὰ μικρὴ ἐμπειρία πὸν μπορεῖ νά 'χει ὁ καθένας μας — δὲν ἔχουν κατορθώσει νά ἀπλωθοῦν πέρα ἀπὸ ἓνα κύκλο ἀνθρώπων πὸν προβληματίζονται, καὶ πολλὲς φορὲς μόνον σὰν πρωτοπορία ἀναζήτησης κάποιας "καινούριας" φόρμας, καὶ σβήνουν πολὺ γρήγορα.

Στὴν Ἀμερικὴ, πὸν τὰ τελευταῖα χρόνια παρουσιάστηκαν ἓνα πλῆθος ἀπὸ τέτοιες ὁμάδες, περιορίζονται σ' ἓνα κοινὸ ἐλίτ, πάντως σὲ πολὺ μικρὸ κύκλο καὶ μετὰ μιὰ μεγαλύτερη συμμετοχὴ θά 'λεγα τοῦ φοιτητικοῦ κινήματος. Ἀλλὰ δὲν εἶναι αὐτὸς ὁ σκοπὸς τοῦ Θεάτρου. Τὸ φοιτητικὸ, μετὰ τὴν πρωτοπορία πὸν 'χει πάρει στὸς κοινωνικοὺς καὶ πολιτικοὺς ἀγῶνες καὶ στὸν τομέα τῆς τέχνης, δίνει νομιζώ μιὰ ἀπατηλὴ εἰκόνα ὅτι γίνεται κάτι οὐσιαστικὸ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Θεάτρου μέσα στὴν κοινωνία μας.

Ι. ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΛΗΣ : Μιὰ διευκρίνιση : Δὲν εἶπα ὅτι, ἔτσι συμβαίνει μετὰ ὅλο τὸ ἐλεύθερο Θεάτρο. Εἶπα ὅτι, ἐπιμέρους, στὸ ἐλεύθερο Θεάτρο, ὑπάρχουν περισσότερες ἐλευθερίες ἀπ' ὅσες π.χ. ὑπάρχουν στὸν Κινηματογράφο, γιὰ τὸ Θεάτρο γενικὰ, ἐξαρτᾶται λιγότερο ἀπὸ τὸ κράτος. Π.χ. τὸ σενάριο ἔχει πάντα ὑποχρεωτικὴ λογοκρισία. Τὸ Θεάτρο δὲν ἔχει πάντα ὑποχρεωτικὴ λογοκρισία. Ἦ ταινία, γιὰ νά γίνει θέλει ἐνάμιση δύο ἑκατομμύρια... δὲν ξέρω πόσα. Ἦνα Θεάτρο πὸν ξεκινᾶει ἀπὸ μιὰ ὁμάδα νέων ἡθοποιῶν, ὅπως ἔγω πεῖ ἐπανειλημμένα, δὲ χρειάζεται δύο ἑκατομμύρια, χρειάζεται ἑκατὸ χιλιάδες. Αὐτὸ ἐνοοῦσα.

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ : Θά 'θελα, καταρχήν, νά πῶ ὅτι, ἀν μιὰ τέχνη εἶναι κατεξοχὴν κοινωνικὴ, εἶναι τὸ Θεάτρο. Γιατὶ τὸ θεατρικὸ ἔργο τέχνης δημιουργεῖται, κάθε βράδυ στὴν παράσταση μετὰ τὴν συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ. Γι' αὐτὸ ἢ μὴ ὑπαρξὴ συμμετοχῆς κοινοῦ — πὸν τὴν τόνισαν τόσο ὁ κ. Πλωρίτης ὅσο καὶ ὁ κ. Διαμαντόπουλος καὶ οἱ ἄλλοι ὁμιλητὲς, ἀλλὰ καὶ πὸν σὲ ὅλους μας εἶναι πολὺ γνωστὴ — εἶναι ἀληθινὸς κίνδυνος καὶ γιὰ τὴν ἴδια τὴν ὑπαρξὴ τοῦ Θεάτρου σὰν τέχνης.

"Ἦ ὑπάρχει βέβαια ἡ ὑπεροπτικὴ ἀποψη ὅτι τὸ κοινὸ ἔχει τὴν εὐθύνη. Ἦμεῖς τοῦ προσφέρουμε ὑψηλὴ τέχνη ἀλλ' αὐτὸ δὲν εἶναι σὲ θέση νά τὴν καταλάβει. Ἦ γῶ, ἀντιθετα, ἐπιμένω στὴν ἀποψη, ὅτι ὁ λαὸς εἶναι πάνω ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ τὸν καλλιτέχνη. Δηλαδὴ, ἢ τυχὸν ὑπηρεσία πὸν προσφέρει ἢ τέχνη στὸ κοινωνικὸ σύνολο (αὐτὸ ἐνοοῦσα μετὰ τὴν λέξη λαὸς) εἶναι ὅτι — δίνοντας μιὰ συγκεκριμένη μορφή καὶ ἔκφραση σὲ προβλήματα πὸν ἦδη ὑπάρχουν, σὲ ἀγωνίες, πόθους, ἐλπίδες, ὅπως θελοῦμε νά τὰ ὀνομάσουμε, πάντως προβλήματα πὸν ἦδη ὑπάρχουν στὸ κοινωνικὸ σύνολο — βοηθάει τὸ κοινωνικὸ σύνολο νά τὰ συνειδητοποιήσει.

Αὐτὸ ἀκριβῶς δὲν τὸ πετυχαίνει τὸ Θεάτρο σήμερα. Καὶ μπορῶ νά πῶ ὅτι αὐτὸ συμβαίνει — κατὰ τὴν προσωπικὴ μου πιά ἀποψη — γιὰ τὴν εἶναι προσκολλημένο στὴν παράδοση. Δηλαδὴ, εἶναι ἐπιγονικὸ, τελειῶς ἐπιγονικὸ.

"Ὁ ρόλος πὸν μπορεῖ νά παίξει σήμερα στὴν κοινωνία τὸ Θεάτρο, ὅπως εἶναι τώρα, εἶναι ἐπιμορφωτικὸς. Αὐτὸς ἄλλως ὁ ρόλος δὲ φθάνει γιὰ νά τὸ βάλει στὸ κέντρο τῶν καυτῶν προβλημάτων καὶ προβληματισμῶν πὸν ἀπαιτεῖ τὸ σύγχρονο κοινωνικὸ σύνολο, πὸν θέλει ἀπὸ τὴν τέχνη νά τοῦ τὰ ἐκφράσει, γιὰ νά μπορέσει νά τὰ συνειδητοποιήσει.

Ἐπίσης πρέπει νὰ μὴ ξεχνᾶμε ὅτι εἰδικὰ τὸ Θεάτρο, γιὰ νὰ ἴναι ἀποτελεσματικὸ, χρειάζεται ἕνα ὁμοιογενὲς κοινὸ. Δηλαδή, τίς περισσότερες φορές, γιὰ νὰ μὴν πῶ πάντοτε, τὸ κοινὸ καὶ τὰ δρώμενα ἐπὶ σκηνῆς εἶχαν μιὰ κοινὴ βάση, ἕνα κοινὸ παρονομαστῆ. Αὐτὸ βέβαια τὸ ξέρουμε ἀπὸ παλιότερες ἐποχές, ἀπὸ τίς ρίζες τίς ἱεροτελεστικὰς τοῦ Θεάτρου κ.λπ. Ἔπαρχει ὅμως ἀκόμα καὶ μέσα στὶς μέρες μας. Καὶ ὁ φέρω δυὸ παραδείγματα ἀντίθετα, πὺ ἀποδεικνύουν αὐτὴ τὴ θέση.

Ἔγινε γίνε προσπάθεια στὶς γῶρες τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης, ν' ἀναβιώσουν οἱ μορφὲς τοῦ πολιτικοῦ προπαγανδιστικοῦ Θεάτρου, τοῦ Agit prop, στὸ σημερινὸ Θεάτρο τοῦ Δρόμου. Καὶ παρ' ὅλ' αὐτὰ, δὲν εἶχε καμιά ἐπιτυχία.

Ἀντίθετα, οἱ ἐπιθεωρήσεις πὺ κάνουν οἱ Βιετκόνγκ, ὅταν πολεμοῦσαν στὸ Βιετνάμ τοὺς Ἀμερικανούς, εἶχαν ἐπιτυχία, καὶ ὄχι μόνο αὐτές. Ἄς πάρουμε κ' ἕνα ἄλλο παράδειγμα: Τὸ νέγρικο Θεάτρο, στὶς ἀποκλειστικὰ νέγρικες συνοικίες τῆς Ἀμερικῆς. Καὶ ἀπὸ τὴν ἔγινε στὸ κοινὸ του καὶ φέρονται ὁ ἄλλο ἀπὸ αὐτὸ τὸ κοινὸ καὶ τὸ βοηθοῦν νὰ πάρει ἀγωνιστικὴ θέση, νὰ βγάλει ἀποφάσεις ἢ νὰ συνειδητοποιήσει ὁρισμένα προβλήματα.

Γιὰ νὰ κλείσω μὲ κάποια, κάπως, Θετικὴ προοπτικὴ, ὁ ἄλλο ὅτι σήμερα γίνονται προσπάθειες νὰ βρεθεῖ ἕνας δρόμος ἀλλαγῆς τῆς ἔκφρασης, ἔτσι ὥστε νὰ ξαναμορφοῦν μὲ μιὰ πρωτοποριακὴ ἔκφραση νὰ δοθεῖ συγκεκριμένη μορφή στὰ σημερινὰ προβλήματα πὺ καίτε τὴ σημερινὴ κοινωνία καὶ τὸ σημερινὸ κοινὸ μέσα στὸ Θεάτρο. Εἶναι ἡ συλλογικὴ δουλειὰ π.χ. πὺ ἀναφέρθηκε σὲ προηγούμενη ὥρα καὶ πὺ, βέβαια, πρὸς τὸ παρόν, ἔχει ἕνα πολὺ κλειστὸ κοινὸ, ὁ ἄλλο σχεδὸν μόνο τὴν ὁμάδα πὺ λαμβάνει μέρος.

Ἀλλά, ἂν κάνουμε ἕνα συγκερασμὸ αὐτῆς τῆς προσπάθειας, μὲ τὴν ἄλλη προοδευτικὴ σύγχρονη γραμμὴ, ὅτι ἡ τέχνη εἶναι παιγνίδι συλλογικὸ πὺ πρέπει νὰ λαμβάνουν μέρος ὅλοι καὶ νὰ συμμετέχει τὸ κοινὸ, ὁ ἄλλο πορῶσε κανεὶς νὰ φανταστῆ, γιὰ ἕνα ἀπώτερο μέλλον, πολλὰς τέτοιες συλλογικὰς ομάδες, μὲ ἕνα πλατύτερο κοινὸ στὴ βάση τους, νὰ δημιουργοῦν ἕνα καινούριο εἶδος Θεάτρου.

Μέχρι τότε, πιστεύω ὅτι τὸ Θεάτρο μας ὁ παραμένει ἐπιγονικὸ καὶ ὁ φθίνει σιγὰ σιγὰ καὶ τὸ κοινὸ ὁ μὲν μακριὰ του καὶ — προσωπικὰ — πιστεύω ὅτι κάνει πολὺ καλὰ νὰ μὲν μακριὰ του.

ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ : Ἄπαντώντας στὴ δεσποινίδα, ὁ ἄλλο νὰ πῶ τὰ ἔξης: Τὸ κοινὸ, γενικὰ, δὲν ἀπέχει ἀπὸ τὸ Θεάτρο. Τὸ πρόβλημα γιὰ μένα εἶναι, ἀπὸ ποῖο εἶδος Θεάτρου ἀπέχει περισσότερο. Ἔπαρχει, δηλαδή, γιὰ μᾶς ἕνα πρόβλημα διαπλάσεως ἢ διαμορφώσεως τοῦ κοινοῦ.

Νομίζω ὅτι ὑπάρχει γῶρος γιὰ ὅλα τὰ εἶδη Θεάτρου καὶ ἀσφαλῶς εἶμαι ὑπὲρ ὅλων τῶν νέων κινήσεων πὺ γίνονται γιὰ νὰ διαμορφωθοῦν και-

νούριοι τρόποι Θεατρικῆς ἔκφρασης. Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτοὺς τοὺς καινούριους τρόπους, βλέπω νὰ ὑπάρχει μιὰ γενικὴ μορφή Θεάτρου.

Ὅ ἄλλο, μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτῆ, ν' ἀναφέρω ἕνα παράδειγμα ἀπὸ μιὰ σοσιαλιστικὴ γῶρα, ὅπως εἶναι ἡ Γιουγκοσλαβία. Ἔπαρχει ἐφτά Θεάτρα στὴ Γιουγκοσλαβία σήμερα, τὰ ὅποια εἶναι κρατικὰ καὶ διαθέτουν δυὸ σκηνὲς τὸ καθένα. Κάθε βράδου παρουσιάζουν διαφορετικὰ προγράμματα. Ὅταν ζήτησα νὰ μάθω ποῖο εἶναι τὸ ἔλαφρότερο ὅ ἄμα πὺ παίζεται ἐκεῖ, μὺ ἀνέφεραν μιὰ κλασικὴ ἀμερικανικὴ φάρσα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, μὲ πληροφόρησαν πὺς μιὰ ἀπὸ τίς πὺ μεγάλες ἐπιτυχίες τους ἦταν τὸ ἔ Ἐπιπέδου τῆς Βιρτζίνια Γούλφ πὺ παιζότανε δέκα χρόνια! Μ' αὐτὸ, ὁ ἄλλο πῶ ὅτι δὲν παίζουνται μόνο ἔργα μὲ στενὰ πολιτικὸ περιεχόμενον, ἀλλά, ὅτι, ἂν ἔπιπεδο μπορεῖ νὰ συμβάλει στὴ διαμόρφωση, τὸν ἐμπλουτισμὸ καὶ τὴν ἐξύψωση τοῦ κοινοῦ.

Ἄφοῦ οἶξαμε τὸ θέμα τοῦ πολιτικοῦ Θεάτρου, ὁ ἄλλο νὰ πῶ πόσο ἐκτιμῶ τὴν περίφημη δουλειὰ πὺ κάνει ὁ Ντάριο Φὸ στὸν τομέα αὐτό. Βέβαια, μιλώντας γιὰ τὸ Ντάριο Φὸ, εἶναι σὰ νὰ κάνω προπαγάνδα, ἀφοῦ τυχαίνει νὰ παίζουμε ἐμεῖς αὐτὴ τὴ στιγμή ἕνα ἔργο του, ἀλλά δὲ μπορῶ νὰ κρύψω τὸ θαυμασμὸ μου γι' αὐτὸ τὸ δημιούργη, ὁ ὅποῖος πέρα ἀπ' τὸ πολιτικὸ, πλάθει νέες μορφὲς λαϊκοῦ Θεάτρου, ἀνεβάζοντας τὸ ἐπίπεδο τοῦ κόσμου.

Ὅταν, λοιπὸν, οἶγονται τέτοια προβλήματα στὸν τόπο μας, νομίζω ὅτι εἶναι ἄτοπο νὰ λέμε: ὄχι νὰ μὴν πηγαίνει τὸ κοινὸ στὸ Θεάτρο. Ἔσα ἔσα τὸ κοινὸ πρέπει νὰ πηγαίνει στὸ Θεάτρο. Κ' ἐδῶ εἶναι πὺ χρειάζεται τὸ κρατικὸ ἐνδιαφέρον. Τὸ κράτος πρέπει νὰ βοηθήσει οικονομικὰ γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ δημιουργηθοῦν πολλὰς Θεατρικὲς ομάδες, πὺ ὁ ἄλλο ἐξαπλωθοῦν παντοῦ καὶ ὁ ἄλλο γῶρος ἀκριβῶς τὴν ἐξύψωση τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ λαοῦ.

Τελειώνοντας, ὁ ἄλλο νὰ τονίσω ὅτι δὲ γίνεται νὰ ποῦμε ὅτι ὁ ἄλλο κάνουμε ἕνα εἶδος Θεάτρου μόνο. Νομίζω ὅτι αὐτὸ εἶναι λάθος. Ὅτε πορῶμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ ἄλλο κάνουμε ἕνα Θεάτρο τὸ ὅποῖο δὲ ὁ ἄλλο εἶναι ἀπλῶς ἀστικὸ. Γιατὶ τότε πάλι κάνουμε ἄλλου εἶδους μικροαστικὸ Θεάτρο. Ὅ ἄλλο κάνουμε τὰ πάντα, διαλέγοντας αὐτὸ πὺ συμβάλλει περισσότερο στὴν πνευματικὴ καλλιέργεια τοῦ κοινοῦ. Καὶ τὸ πεδίο ἐκλογῆς πὺ διαθέτουμε εἶναι τεράστιο. Ἄρχίζει, ἂν ὀλέτε, ἀπὸ τὸν Λισχόλο καὶ φτάνει στὸς πειραματισμοὺς τῶν ἡμερῶν μας.

ΧΑΙ-ΝΗΣ : Λέγοντας ὅτι τὸ Θεάτρο σήμερα δὲν προσεγγίζει τὸ μεγάλο κοινὸ, κάνουμε μιὰ διαπίστωση, ἀπὸ τὴν ὅποια γεννιῶνται ὁρισμένα ἐρωτήματα. Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ ἔχουν ἤδη ἀρχίσει νὰ βρισκουν μιὰ ἀπάντηση ἀπὸ τίς παρεμβάσεις τῶν ὁμιλητῶν. Ἔγω ἐνδεικτικὰ ὄ ἀναφέρω τὰ παρακάτω :

Εἶναι, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, τὸ Θεάτρο μὲ τὴν ἐγγὴ πὺ προορίζεται, ἀπὸ τὴ φύση τῆς, ἀπὸ τίς δυνατότητες πὺ ἐμπεριέχει,

νὰ προκαλέσει ξανὰ τὴν εὐαίσθησία τοῦ κοινοῦ; Καὶ ἂν καί, ποιὲς εἶναι οἱ τάσεις, οἱ μορφὲς καὶ οἱ γῶροι;

Ἄκόμα, ποιὲς ἀντικειμενικὲς καὶ υποκειμενικὲς προϋποθέσεις πρέπει νὰ ὑπάρχουν, ὥστε τὸ κοινὸ νὰ ἐνεργοποιηθεῖ; Καί, ποιὲς εἶναι ὁ ὀβλὸς τῶν Θεατρικῶν δημιουργῶν στὴν προσπάθεια ἀφύπνισης καὶ δραστηριοποίησης τοῦ κοινοῦ;

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ : Ὅ ἄλλο νὰ συμφωνήσω πρῶτα πρῶτα — καὶ μάλιστα νὰ συμφωνήσω στὸν ἴδιο τόνο φωνῆς — μὲ τὸν κ. Κουν. Διότι ἐδῶ γίνεται μιὰ βασικὴ παρεξήγηση καὶ ὁ κ. Κουν παρενέβη στὴ συζήτηση γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὸ Θεάτρο, ἐνῶ φοβᾶμαι ὅτι ὅλες οἱ ἄλλες προσπάθειες προσπαθοῦν νὰ ὑποστηρίξουν τὴ σημαντικὴ μόνο τῆς πληροφορίας Θεάτρο. Δηλαδή τὸ περιεχόμενον.

Εἶμαστε ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὰ πνευματικὰ γεγονότα τοῦ αἰῶνα μας, ὅταν ἡ φιλολογία πέρασε στὸ Θεάτρο καὶ προσπάθησε νὰ προβάλει ἀπὸ κεῖ μὲνύματα, πὺ δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὸ Θεάτρο, ἢ δὲν χρειάζονται τὸ Θεάτρο γιὰ νὰ γῶρος ἀποτελεσματικότητα.

Τὸ Θεάτρο εἶναι μαστοριά. Εἶναι τεχνικὴ καὶ φορέας του εἶναι τὸ ἀνθρώπινο σῶμα. Καὶ δὲν ἄλλαξε ὡς φορέας τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Λισχόλου μέχρι σήμερα. Ἄποδειξη πὺς καὶ πὺ προχωρημένες μορφὲς Θεάτρου σήμερα, καταφεύγουν στὸ σῆμα. Δηλαδή, ξανὰ πάλι τὴν αὐθεντία τοῦ ἀνθρώπινου σώματος.

Αὐτὸ εἶναι ὅ,τι μπορεῖ νὰ μεταφέρει. Καὶ ὁ ἄλλο παραπέμφω στὴν πολὺ ὠραία τοποθέτηση τοῦ κ. Διαμαντόπουλου, τὸ Θεάτρο μέσα στὸ Θεάτρο πὺ κάνει ὁ Σαίξπηρ, εἶναι ἀκριβῶς ἕνα ἄπλωμα τοῦ χειροῦ στοὺς παλιούς μαστόρους του. Καὶ δὲν τὸ κάνει μόνο μιὰ φορά, τὸ κάνει καὶ σὲ ἄλλα ἔργα. Αὐτὴ εἶναι ἡ συνεννόηση τῆς συντεχνίας.

Καὶ ἔτσι ὅπως ὀλεῖ τὸ Θεάτρο ἡ δεσποινὴς Μαράκα, πάλι τὸ Θεάτρο τὸ παλιὸ εἶναι. Δηλαδή πᾶει νὰ καταργηθεῖ τὸ Θεάτρο τὸ παραδοσιακὸ, τὸ ἐπιγονικὸ, ξαναβγάζοντας πάλι ἀπλῶς σὲ ἄλλο γῶρος τὸ ἀνθρώπινο κορμί. Τὸ βγάζει ἀπὸ τὸ Θεάτρο, τὸ βγάζει ἀπὸ τὸ ἄλωνα, τὸ βγάζει ἀπὸ τὴν ἀρχαία ὀρχήστρα καὶ τὸ ἐπισημαίνει στὸ πεζοδρόμιο, ἢ στὶς γωνιές.

Αὐτὸ τὸ Θεάτρο μᾶς ἐνδιαφέρει. Καὶ ἂν ἔχασε κοινὸ τὸ Θεάτρο, εἶναι γιὰτὶ εὐθύνεται αὐτὸ τὸ περιορισμένο, πολλὰς φορές, φιλολογικὸ στοιχείο πὺ ἔχει περάσει — καὶ τὸ ὅποῖο, ὁ ἄλλο πορῶσα νὰ πῶ, ὅτι ἐκμεταλλεῖτο τὸ Θεάτρο — στὴν αὐθεντικὴ του οὐσία. Καὶ δὲν ἔχει, βέβαια, ἡ ἔννοια "οὐσία" ἐδῶ μεταφυσικὴ χροιά.

Ἔγινε κλειστὸ τὸ Θεάτρο. Καὶ ἂν εἶναι κλειστὸ σήμερα καὶ ἀποκλείει πολλὰς φορές τὴν ἐπικοινωνία, δὲν εἶναι γιὰ τὴ μαστοριά του, διότι ἡ ἀνθρώπινη χειρονομία εἶναι ἀναγνωρίσιμη σὲ ὅλο τὸ πλάτος ὄχι μόνο τοῦ κοινοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ μὴ κοινοῦ. Ἄν μποροῦμε ἐδῶ νὰ βροῦμε ἕνα παρονομαστῆ πὺ νὰ

συναντήσσει τὸ κοινὸ, ὅπως τὸ ἔρισε χθὲς ὁ κ. Ζάννας, καὶ τὸ μὴ κοινὸ, αὐτὸ εἶναι τὸ ἀναγνωρίσιμον τῆς ἀνθρώπινης χειρονομίας. Κι αὐτὸ κάνει αὐτὴ τῆ στιγμῇ ὁ Γκροτόφσκι. Προσπαθεῖ νὰ βρεῖ δηλαδὴ *σημαντικὲς* τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ, πού νὰ ξεπερνᾶνε τὶς ἰδεολογικὰς ἢ τὶς ἄλλες κατὰ κάποιον τρόπο φορτίσεις τοῦ πολιτισμοῦ.

Νὰ βρεῖ δηλαδὴ τὸ σῆμα τὸ αὐθεντικό, τὸ ὅποιο θὰ μπορεῖ νὰ κάνει τὸ ἀνθρώπινο κορμί, ἓνα σῆμα ἐπικοινωνίας πανανθρώπινο. Ἐκεῖ νὰ κοιτάξουμε τὸ πρόβλημα, μήπως πρέπει νὰ ξαναγυρίσουμε τὸ θεᾶτρο στὶς αὐθεντικὰς του οὐσίες καὶ νὰ τὸ ἀπαλλάξουμε ἀπὸ ἄλλα φορτία πού μέχρι τώρα τὸ ἔχουν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ κοινὸ τὸ λαϊκόν. Αὐθεντικὴ οὐσία, εἶναι φανερό, θεωρῶ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἐν χώρῳ καὶ χρόνῳ, μὰ ἐμμένουσα τρόπον τινὰ πληροφορία.

Ἄν προηγουμένως διεφώνησε ὁ κ. Πλωρίτης μὲ τὸν κ. Διαμαντόπουλο ἦταν σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Γιατί καὶ τὸ Ἀρχαῖο θεᾶτρο καὶ τὸ θεᾶτρο τὸ Ἑλισαβετιανὸν εἴχαν μὴ τέτοια λαϊκὴ ἀπὴχθη. Δηλαδὴ, δὲν ἦταν τόσο τὸ περιεχόμενον, ὅσο ἡ μαστοριά. Ὁ μῦθος ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά πού ἔλειψε, εἰδικὰ στὸν αἰῶνα μας, εἶναι κείνον πού ἀποξένωσε τὸ θεᾶμα.

Τώρα ὑπάρχουν ἀτομικοὶ μῦθοι πού προβάλλονται μέσα στὸ θεᾶτρο. Φυσικὰ καταφεύγουν πάλι στὸ ἀνθρώπινο κορμί, τὸ ὅποιο ἐπικοινωνεῖ ἀλλὰ πού ἀφήνει ἀπέξω τὴ *σημαντικὴ* του γιὰ ἓνα ὀρισμένο κοινόν. Αὐτά.

Α. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ : Ὁ κ. Γεωργουσόπουλος λέει — καὶ συμφωνῶ ἀπόλυτα — ὅτι τὸ θεᾶτρο περιορίστηκε γιὰ πολλὰ χρόνια κ' ἀκόμα ὑπάρχει μιά περιοχὴ τοῦ ἀτομικοῦ μῦθου. Μήπως, ὅμως, τὸ γεγονός αὐτὸ ἔχει μιά κοινωνικὴ ἐξήγησιν;

Κ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ : Δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνον κοινωνικὴ ἐξήγησιν, καμιά ἀμφιβολία γι' αὐτὴ.

ΚΛΑΨΗΣ (πρωτοετῆς φοιτητῆς) : Καταρχῆν δὲν ξέρω ἂν θὰ προφτάσω νὰ δικαιώσω κάτι οὐσιαστικὸν στὴν ἐκστρατεία πού ἀρχισε γιὰ τὴν υπεράσπιση τοῦ θεᾶτρου — ἀπὸ τὸν κ. Καμπανέλλη, ἂν δὲν κάνω λάθος. Εἶμαι ὀπλισμένος μόνον μὲ τὶς γυμνασιακὰς μου γνώσεις, ἐνῶ ἔχω νὰ κάνω μὲ εἰδικούς στὰ θεᾶματα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, διαφωνῶ μὲ κείνον πού εἶπε ὁ κ. Πλωρίτης, ὅτι τὸ θεᾶτρο πάντοτε ἔρχεται οὐραγὸς καὶ ὄχι βοηθός, σὲ κάθε κοινωνικὴ ἀλλαγῇ.

Ἐγὼ ν' ἀντιπαρολέσω σ' αὐτὸ, τὴν περίπτωσιν τοῦ Μολιέρου. Ὁ Μολιέρου, ἂν δὲν κάνω λάθος, συνέβαλε μὲ τὰ ἔργα του στὸ διαφωτιστικὸν ἐκεῖνον κίνημα, πού χτύπησε τὴν ἀστικὴν καὶ μεγαλοαστικὴν τάξιν καὶ προετοίμασε τὴ Γαλλικὴ Ἐπανάστασιν.

Συνοψίζοντας αὐτὰ τὰ λίγα, λέω ὅτι, ὅπως συμβαίνει μὲ ὅλες τὶς τέχνες ἔτσι καὶ στὸ θεᾶτρο δημιουργοῦνται ἐντυπώσεις. Οἱ ἐντυπώσεις αὐτὲς — ἔντονες ἢ ὄχι — πάντα θὰ προκαλοῦν

καὶ πάντα θὰ συμβάλλουν στὴν πρόβλησιν ἀνάλογων ἀντιδράσεων. Οἱ ἀντιδράσεις αὐτὲς θὰ ἴναι θετικὲς ἢ ἀρνητικὲς. Θετικὴ συνήθως εἶναι ἡ ἀντίδρασις τοῦ κοινοῦ, τοῦ μεγάλου κοινοῦ. Ἀρνητικὴ, ἡ ἀντίδρασις τῶν ἐκπροσώπων τοῦ Κράτους. Ἐγχομε πρόσφατα παραδείγματα γι' αὐτό.

Τώρα, ἂν τὸ θεᾶτρο εἶναι σημαντικὸς παράγων στὸν ἐπηρεασμὸν τῆς κοινῆς γνώμης ἢ ὄχι, τὸ εἶδαμε τὰ τελευταῖα χρόνια. Ὅποτε τὸ φοβόντουσαν οἱ κρατικοὶ παράγοντες, τὸ εἶδειξαν κ' ἴσως νὰ ὑπάρχουν ἀνάμεσά μας συγγραφεῖς, πού ὑπέστησαν τὰ δεινὰ ἀπ' αὐτὸν τὸ φόβον τοῦ Κράτους.

Α. ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ : Ὅπως καὶ νὰ τὸ κάνουμε, ἢ θὰ πέσουμε στὸ Ταμεῖο, ἢ θὰ πέσουμε στὸ Κράτος. Καὶ τὰ δύο, καὶ τὸ Ταμεῖο καὶ τὸ Κράτος, ἐργάζονται ἐναντία σ' αὐτὸ πού προσπαθοῦμε νὰ δημιουργήσουμε ἢ ν' ἀλλάξουμε.

Τελικὰ, αὐτὸ πού 'πε ὁ κ. Καμπανέλλης, ὅτι ἔξω μπορεῖ νὰ δείχνει λαϊκὸν θεᾶτρο, τὸ πιστεύω. Δὲν εἶναι ὅμως θεᾶμα 100.000 ὅπως λέμε, γιὰτὶ μιά θεατρικὴ σκηνὴ χρειάζεται λιγότερον καὶ ἀπὸ 100.000. Λέμε 100.000 γιὰτὶ μπορεῖ νὰ ἴναι καὶ 2.000.000. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἄλλη δυνατότητα εἶναι νὰ πέσω στὸν Κρατικὸν χώρον, ὅποτε, ἂν πέσουμε στὸν Κρατικὸν φορέα, μόνον ὁ δόλος λειτουργεῖ — ὅπως λειτουργεῖ γιὰ τὸν Λισγύλο, τὸν Βύριπιδην, τὸ Σοφοκλῆ, τὸ Μολιέρου καὶ ὅλους τοὺς ἄλλους, στὸ παρελθόν.

Στὴ δεσποινίδα Μαράκα Θέλω νὰ πῶ σχετικὰ μὲ τὸν "ἐπιγονισμόν" ὅτι συμφωνῶ ἀπόλυτα μὲ τὸν Κάρολο Κούν. Δὲν εἶναι αἰσθηματισμός. Δὲν εἶναι θεᾶμα μόνον γιὰ ἐδῶ, δηλαδὴ εἴτε ἀρχίσουμε ἀπὸ κάτω, εἴτε ἀρχίσουμε ἀπὸ πάνω, ἀπ' ὀπουδῆποτε κ' ἂν ἀρχίσουμε, θὰ πρέπει νὰ φτάσουμε σ' ἓνα σημεῖον πού τὸ θεᾶτρο νὰ κόβει σὰν καταπέλτης. Λοιπόν, λέμε ὅτι εἴμαστε ἐμεῖς, πενήντα, ἑκατὸ ἄλλοι, πού δὲν εἶναι χαλασμένοι ὅπως εἴμαστε ἐμεῖς, καὶ φτάνουμε στὴν ὀρχήστρα ἐκείνῃ τῇ στιγμῇ, χωρὶς νὰ ἔχουν πάθει τίς σχετικὰς κατεργασίες πού ἔχει πάθει ὁ ἀστός, καὶ αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι, ἂν δὲν ὑπάρχουν ἡ σύμπτωσις τοῦ ἱστορικοῦ καιροῦ καὶ τῶν στοιχείων τῆς τῆς ἰδιοχειρίας, πού ἀπαιτοῦνται γιὰ νὰ μπορέσει αὐτὸς ὁ ἱστορικὸς καιρὸς νὰ συλληφθεῖ καὶ νὰ βγεῖ κατὰ τὸ καιρὸν, δὲ θὰ μπορέσουμε νὰ βγάλουμε τίποτα.

Πῆγα στὸ Ἀνατολικὸν Βερολίνον καὶ εἶδα "Οἰδίποδα", "Εἰρήνην", "Δὸν Ζουάν". Δὲν εἶδα τίποτ' ἄλλο. Αὐτὰ ἦταν τὰ μόνον ἔργα πού ἔπαιζαν τὸ μῆνα πού πῆγα. Στὸ θεᾶτρο τοῦ Μπρέχτ, εἶδα "Ἀντιγόνη", "Κοριολανόν". Κι ὁ Μπρέχτ ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ ἀνατρέξει στὸν κινεζικὸν μῦθον, στὸν "Κοριολανόν" τοῦ Σαίξπηρ, στὴν "Ἀντιγόνη" τοῦ Σοφοκλῆ, γιὰτὶ τίς καίριες ἱστορικὰς στιγμὰς καίει τὸ σίδερον καὶ βγαίνουν ἀπὸ τὸ καμίνι τῆς θεατρικῆς ποιήσεως τὰ μαχαίρια τὰ δυνατὰ πού μποροῦν νὰ κόβουν τοὺς γόρδιους δεσμούς καὶ ἀργότερα. Λοιπόν, ἔχει δι-

κι ὁ Κάρολος Κούν. Τώρα τὸ θεᾶμα τὸ πρακτικὸν εἶναι ὅτι ὁ Κάρολος Κούν ἔχει ἀγωνιστεῖ 35 χρόνια, κ' ὕστερα ἀπὸ 35 χρόνια δουλειὰς δύσκολα κατορθώνει κ' αὐτὸς νὰ πηγαίνει στὶς ἀκριτικὰς περιοχὰς νὰ παίξει θεᾶτρο.

Καὶ ἐδῶ, τὸ "Ἐλευθερο θεᾶτρο" κατέφυγε στὸ κωμειδύλλιον μὰ φορὰ, μὰ ἄλλῃ φορὰ κατέφυγε στὸ Χουρμούζην, τὸν βγαλμένο ἀπὸ τὸ χωνευτήρι τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασις, στὸ παρελθόν. Τὸ παρελθόν εἶναι μιά δύναμις ἱστορικὴ καὶ κουλτουρικὴ πού, μὲ τὸ νὰ τῆ φουσᾶμε, δὲν φεύγει· ἐμεῖς φεύγουμε!

Γιὰ τὸν κ. Γεωργουσόπουλον Θέλω νὰ προσθέσω : Εἶπε σωστὰ, ὅτι ἡ παρουσία τοῦ ἡθοιοῦ, ἡ ζωντανὴ παρουσία εἶναι ἀναντικατάστατη, κ' ὅταν αὐτός, ὁ ζωντανὸς ἡθοιοὺς εἶναι καὶ ποιητῆς, ὅπως ὁ Σοφοκλῆς, ὁ Βύριπιδης, ὁ Ἀριστοφάνης, κ' ὅταν ἔχει μπροστὰ του τὴν Πολιτεία ὀλόκληρη, εἶναι πειστικὸς. Ποτέ, βέβαια, δὲν ἦταν στὴν πράξιν, ὁ Ἀριστοφάνης, πιδὸ δυνατὸς ἀπὸ τὸ Λάμαχο ἢ τὸν Κλέωνα καὶ ποτὲ ὁ ἴδιος ὁ Βύριπιδης δὲν ἦταν πιδὸ δυνατὸς ἀπὸ τὰ δεινὰ τῆς ἐποχῆς. Ἄλλ' ὅταν ἔγραφε τίς "Βάχχες" συγκεντρωνε τίς μεγαλύτερες πιθανότητες πού μπορεῖ νὰ συγκεντρώσει ἓνας ποιητῆς νὰ γκρεμίσει πραγματικὰ, μὲ τὴν ποίησιν, τὸ κατεστημένον. Τόσες δυνατότητες δὲν ἔχομε σήμερα, πού δὲ μπορεῖ πιά νὰ λειτουργήσῃ, τόσο ἄμεσα, ἡ ποίησις τοῦ θεᾶτρου πάνω στὸ σύνολον.

Κάτι ἄλλο Θέλω νὰ πῶ, σχετικὰ μὲ τὰ θεατρικὰ Κέντρα τῆς Γαλλίας. Ἡ Γαλλία εἶναι μιά χώρα πού ἔχει δυσκίνητη ἀστικὴν νοοτροπία. Ἐχουν γίνεαι πολλές συζητήσεις σχετικὰ μὲ τὰ Μορφωτικὰ Κέντρα καὶ πάντοτε ἀναγκάστηκε νὰ τοὺς πῶ ὅτι ἡ βασικὴ δυσκολία τους εἶναι πού δὲν ὑπάρχει συγγραφὰς πού νὰ μπορεῖ νὰ περάσει στὸ κοινόν, ὅπως περνᾶει ὁ Μπρέχτ στὴ Γερμανία.

Ὅσο γιὰ μᾶς, πάλι μὲ τὸν ἐπιγονισμόν μας καὶ δουλεύοντας καὶ ἀνανεώνοντας αὐτοὺς τοὺς παλιούς, μπορούμε καὶ περνᾶμε κάτω, ὅπως ὁ Οἰσκος τοῦ Κάρολου Κούν, ὅταν πῆγε στὰ χωριὰ καὶ ἀνέβασε τὴ "Βαβυλωνία".

Μὲ τὸν κ. Κλάψην συμφωνῶ γιὰ τὸ Μολιέρου, γιὰτὶ ὁ Μολιέρου ἦταν στὴν ἐποχὴν του μιά μεγάλη δύναμις ἀλλαγῆς. Σήμερα, αὐτὸ δὲν ἰσχύει τόσο πολὺ. Ὁ κ. Λεβεντάκος, μιλώντας ἄλλη ὥρα γιὰ τὸν Κινηματογράφον, ἀνάφερε τίς πληροφορίες πού πρέπει νὰ δηλώνουν τὸν ἰδεολογικὸν τους χαρακτήρα. Ἐδῶ πάλι ἔχω νὰ πῶ ὅτι ἂν ἔχομε θεᾶτρο πού δηλώνει τόσο σαφῶς τὸν ἰδεολογικὸν του χαρακτήρα καὶ γυρεύουμε πάλι νὰ γίνουμε παρῆες παρῆες καὶ νὰ λέμε ὅτι ὀρισμένες παρῆες ἔξερουν ἀπὸ πρὶν ὅτι δὲ θὰ πᾶνε στὸ "Ἐλευθερο θεᾶτρο" ἢ στὸ "Ἀνοικτὸ θεᾶτρο", κ' ὅτι ἄλλες παρῆες θὰ πᾶνε στὸ ἄλλο θεᾶτρο κ.ο.κ. Ἐπομένως, κ' ἐδῶ κάποιος δόλος δὲ μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι χρήσιμος. Νομίζω ὅτι ἐδῶ τελειώσαμε κ' εὐχαριστῶ θεᾶμα.

ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ Α. ΤΑΣΣΟΥ



Μέγα γεγονός της χρονιάς, ή έκθεση χαρακτηριστικής του Α. Τάσσου. "Όχι, στενά, καλλιτεχνικό. Εύρύτητα κοινωνικό· πολιτικό· έθνικό! Τα πικρά χρόνια της έσωτερικής κατοχής, ο Τάσσος χάραζε μανιακά, σε πλάγιο ξύλο, ασπρόμαυρη την καρτερία ενός Λαού. Έργα μνημειακά· στη σύλληψη, τὸ στήσιμο, τὴν εκτέλεση. Πρόσωπα, ανώνυμα πρόσωπα — λαὸς ὀλόκληρος, πάνω σε ξύλο. Μορφές στεγνές, βυζαντινές, καρτερικές. Οἱ ἅγιοι Πάντες τοῦ μαρτυρικοῦ Λαοῦ μας

ΑΞΕΧΑΣΤΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΣΤΟ "ΔΟΝ ΚΑΡΛΟΣ"

Η ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΑ ΠΟΥ ΑΝΑΔΕΙΞΕ ΤΟ ΣΙΛΛΕΡΙΚΟ ΛΥΡΙΣΜΟ

Πρόκειται για την Έλενη Παπαδάκη. Τὴν ἀλησμόνητη. Σ' ὅ,τι κι ἂν ἔπαιξε! Τὸ Ἔθνικό, μὴ ἔχοντας πιά δυνάμεις γιὰ τίποτα δημιουργικό, ἐπιχείρησε πέρσι νὰ ξαναζωντανέψει τὸ "Δαντῶν". Καί, φυσικά, καταποντίστηκε. Αὐτανδρὸ! Τὸ ἴδιο καί φέτος. Μὴ

τοὺς σημερινούς ἀκαθοδήγητους καί — ἐν πολλοῖς — ἀτάλαντους τροφίμους τοῦ Ἔθνικοῦ. Ἄλλη μιά φορὰ θυμῆθηκε τὴν Έλενη Παπαδάκη...

Ὁ "Δὸν Κάρλος" εἶχ' ἀνεβαστεῖ πρὶν ἀπὸ σαρανταένα χρόνια. Τὴν τέταρτη χρονιά τῆς ἐπαναλειτουργίας τοῦ

κα. Δὲν ἐπιμένω σ' αὐτὸ, τύσσομαι μὲ τὴ γνώμη τῆς Ριχάρδας Οὐχ, ποὺ θέλει τὶς ἡρώιδες τοῦ Σίλλερ φορτωμένες θηλυκότητα. Ὅπωςδὴποτε, ἡ δ. Παπαδάκη δόξασε τὸ σιλλερικό λυρισμὸ. Στὴν πρώτη πράξη ἰδίως, στὴ σκηνὴ τοῦ κήπου, ποὺ εἶνε ἴσως ἡ λογοτεχνικότερη τοῦ δράματος, μᾶς ἐκεκλήθησε μὲ τόση εὐγένεια καί μὲ τόση ἀγάπη, ὥστε καί μεῖς τὴν ἀγαπήσαμε. Ἄλλὰ καί στὴ σκηνὴ τῆς μὲ τὸ Φίλιππο ἔδειξε πόσο ξέρεי νὰ μὲνη βασίλισσα καί ὅταν ξεσπᾶ σὰ γυναίκα. Ἡ Έλενη Παπαδάκη εἶνε ἡ βεντέτα τοῦ ρωμαντισμοῦ».

Καί μετὰ ἀπὸ χρόνια, ὁ κριτικὸς θυμᾶται πάντα τὴν Έλενη - Βασίλισσα. Στὸ βιβλίο του "Θεατρικὰ Μελετήματα" — Ἀθῆνα 1963, σελίδα 59 — μιλώντας γιὰ τὸ ἰταλικὸ θέατρο, γράφει : « Τί σημαίνει μουσικὴ παράσταση ἑνὸς ἔργου πρὸς τὸ δὲν τὸ ξέρουμε στὴν Ἑλλάδα. Μόνον τὰ προσωπικὰ αὐτοσχέδια σὺλα τῆς ἀξέχαστης Έλενης Παπαδάκη μποροῦσαν νὰ μᾶς δώσουν κάποια ἰδέα. Θυμηθῆτε τὴν, ὅσοι τὴν εἶχατε δῆ, στὸν "Δὸν Κάρλος" τοῦ Σίλλερ, ὅταν κεληδοῦσε τοὺς σιλλερικούς λυρισμούς».

Νὰ καί ἡ γνώμη ἑνὸς ξένου. Τοῦ Ἰσπανοῦ καλλιτέχνη Χοσὲ ντὲ Θαμόρα, ποὺ βρέθηκε τὸ 1933 μὲ '34 στὴν Ἀθῆνα. Ὁ Θαμόρα, ποὺ 'χε κάνει καί τὸ πορτραῖτο τῆς Παπαδάκη, γυρίζοντας στὴν Ἰσπανία, τὴ θυμῶταν πάντα στοὺς ρόλους ποὺ τὴν εἶχε δεῖ στὸ Ἔθνικό. Ἀξέχαστη τοῦ 'μενε ἡ ἔρμηνεία τῆς στὴ Βασίλισσα τοῦ "Δὸν Κάρλος". Σ' ἕνα ἄρθρο ποὺ 'γραψε στὴ "Ciudad" τῆς Μαδρίτης κι ἀναδημοσιεύτηκε στὴ γαλλόφωνη πρωινὴ ἐφημερίδα τῆς Θεσσαλονίκης "Progrès" στίς 25-3-35 ἔγραφε ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ἄλλα :

« Τὴ βλέπω Βασίλισσα τῆς Ἰσπανίας στὸ "Δὸν Κάρλος" τοῦ Σίλλερ. Στὰ μεγάλα τῆς μάτια, μὲ τὴ βαθύσκκιωτη λάμψη, πλανιέται ὅλη ἡ Ὀλίψη ἑνὸς Ἑσκουριάλ τοῦ Σαμαίν. Ἀχνόξανθες μποῦκλες πλαισιώνουν τὸ λεπτὸ κερένιο τῆς πρόσωπο. Ἐτσι τὴν εἶδα νὰ θριαμβεύει στὴ σκηνὴ τοῦ Ἔθνικοῦ Θεάτρου τῆς Ἑλλάδος. Ἡ καλλιτέχνης αὐτὴ πάλλεται σὺν τὴν εὐαίσθητη κεραιὰ ποὺ δέχεται καί τὰ πιὸ μακρυνὰ κύματα τῆς ἀνθρώπινης καρδιάς... Οἱ σκηνικὲς τῆς δημιουργίες εἶναι ἄφταστες καί σὲ ποικιλία. Ἐκεῖνο ποὺ χαρακτηρίζει τὴν πνευματικὴ καλλιέργεια τῆς ἐκπληκτικῆς αὐτῆς καλλιτέχνης εἶναι ὅτι μελετᾶει καί πλᾶθει τοὺς ρόλους τῆς στὴ γλώσσα ποὺ 'χουν γραφτεῖ. Καμιά γλώσσα γι' αὐτὴ δὲν ἔχει μυστικά, γιὰ τὰ μεγάλα τῆς μάτια καταλαβαίνουν πρὶν μιλήσουν τὰ χεῖλη, ἐκεῖνο ποὺ ἡ καρδιά θέλει νὰ τῆς πεῖ. Τὰ χέρια τῆς εἶναι θαῦμα ἔκφρασης. Μέσα στὴν τραγικὴ σιωπὴ μιλοῦν πιὸ εὐγλωττα ἀπὸ χίλια λόγια. Ἡ φωνὴ τῆς εἶναι μοναδικὴ καί ἀξέχαστη... ». Αὐτὰ τὰ λίγα. Γιὰ νὰ θυμόμαστε. Καί... νὰ πικραινόμεστε...



ἔχοντας ἀποχτήσει συνείδηση τῆς ἀνεπάρκειάς του, ἐπιχείρησε νὰ ξαναεπιστήσει τὸ "Δὸν Κάρλος". Καί, φυσικά, ἀπότυχε. Παταγωδῶς! Νόμιζε πὼς θὰ μποροῦσε νὰ κρατηθεῖ στὴ ζωὴ, ἀνασταίνοντας παλιὰ κλῆθ του. Ἄλλ' ἔχει τελείως ἀποδιοργανωθεῖ. Δὲν ἔχει πνοή. Δὲν ἔχει δυνάμεις. Τὰ μορμολύκεια, ποὺ τὸ διοικοῦν, δὲ μποροῦν νὰ τοῦ δώσουν ζωὴ. Ἐτσι, καί πέρσι καί φέτος, μὲ τὴν ἐπανάληψη παλιῶν δημιουργιῶν του, "πετυχαίνει" μόνο συντριπτικὲς, γιὰ τὴν κατάντια του, συγκρίσεις. Τὸ κοινὸ ἀναπολεῖ τοὺς παλιούς δημιουργούς καί ὀλιβεται γιὰ

Ἔθνικοῦ. Στίς 28 Νοέμβρη τοῦ 1934. Στὴν ἴδια μετάφραση τοῦ Ρῶτα, μὲ σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη - Δημήτρη Ροντήρη, σκηνικὰ Κλώνη καί κοστῦμα Φοκᾶ. Ἐρμηνευτὲς ; Παπαδάκη, Παξινοῦ, Μιναοτῆς, Δενδραμῆς, Γληνός, Ροζάν, Ἰακωβίδης, Καροῦσος κι ἄλλοι, κι ἄλλοι... Ἡ κριτικὴ ξεχώρισε τὴν ἔρμηνεία τῆς Παπαδάκη.

Ὁ Θεμ. Ἀθανασιάδης, ἔγραφε στὸ "Νέο Κόσμο" στίς 3 Δεκεμβρὴ 1934 : « Ἡ δ. Παπαδάκη ἦταν ἡ σιλλερικότερη τῆς βραδυᾶς : πολὺ βασίλισσα καί πολὺ γυναίκα. Πολὺ γυναι-

Ο ΚΑΤΡΑΚΗΣ ΤΙΜΑ ΤΗ ΜΝΗΜΗ ΚΑΡΟΥΣΟΥ

ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥΣ ΑΓΩΝΕΣ

‘Ο Μάνος Κατράκης είχε την τιμητική γι’ αυτόν ιδέα, να τιμήσει τη μνήμη του Τζαβαλά Καρούσου — παλιού συναγωνιστή και συνεργάτη του “Έλληνο Λαϊκού Θεάτρου” — αφιερώνοντάς του την πρώτη, μεταχουντική, επίσημη πρεμιέρα του. Ήταν στις 21 του Νοέμβρη, στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά, όπου ο θίασος του Μάνου Κατράκη παίζει το “Χριστόφορο Κολόμβο” τού Νίκου Καζαντζάκη.

‘Ο Τζαβαλάς Καρούσος ήταν στέρεος ήθοποιός. Άληθινά, ταγμένος στο θέατρο. Διατηρούσε συνήθειες του παλιότερου θεάτρου: Άπαγγελτικός, μεγαλόστομος, άκαμπος. Μίλούσε, όμως, ώραία τά έλληνικά! Γνώριζε τη λογοτεχνία. Είχε τραφεί με ιδανικά. Άγαπούσε τόν τόπο. Υπεράσπιζε τη Δημοκρατία.

Ήταν γεννημένος στη Λευκάδα, στά 1904. Πέθανε, εξηνταπέντε χρονών, στο Παρίσι. Δεκαοχτώ χρονών, σπούδασε στη Δραματική του Έθνικού Ώδειου και Νομικά στην Άθήνα. Στο θέατρο πρωτοεμφανίστηκε στά 1924, κοντά στο Βεάκη. Έμεινε, σαράντα περίπου χρόνια, στη Σκηνή. Δούλεψε, δέκα περίπου χρόνια, στο Έθνικό. Συνεργάστηκε με τούς περισσότερους θιάσους. Πέντε φορές, σχημάτισε δικούς του. Έπαιξε νεοελληνικό και κλασικό, ιδίως, θέατρο. Διακρίθηκε στο δράμα.

‘Η πλούσια καριέρα του *επιτροχάδην*: Πρώτη εμφάνιση, 1924, στο “Άσπρο και μαύρο” θίασος Βεάκη - Νέζερ. Τήν ίδια χρονιά, στο θίασο τών Νέων (“Γενοβέφα”). Τό 1924 - 25, στο θίασο Βεάκη - Νέζερ, Μακντόφ στο “Μάκβεθ”, Κάσσιος στον “Όθέλλο” και, στά 1925 - 26, Τειρεσίας στον “Οιδίποδα”. Στά 1927 - 28, στο θίασο Χαλκούση, στά έργα “Όταν οι γυναίκες αγαπούν” και “Πρόσκληση σέ ταξίδι”. Στά 1929 - 30, στο θίασο Άργυρόπουλου. Άπό τό 1932 ως τό 1935, στο Έθνικό, στά έργα “Άγαμέμνων”, “Ταπεινοί και καταφρονεμένοι” και Γενάρος στον “Έμπορο τής Βενετίας”. Στά 1937, συγκροτεί θίασο και παίζει “Όθέλλο”, τόν Όρέστη στην “Ίφιγένεια έν Ταύροις”, “Άνθρωποι και όπλα”, “Σαμψών”. Άπό τό 1939 ως τό ’46, γιά δεύτερη φορά, επτά τώρα χρόνια, στο Έθνικό, παίζει Σκούλε στους “Μνηστήρες του Θρόνου”, Σάυλωκ στον “Έμπορο τής Βενετίας”, “Γέρμα του χειμώνα”, τό Ραγόζιν στον “Ήλιθιο”, τόν Ίάσονα στη “Μήδεια”. Στά 1947, συγκροτεί, γιά δεύτερη φορά, προσωπικό θίασο και παίζει τό “Παιχνίδι τής τρέλλας και τής φρονιμάδας”, τήν “Άρπαγή τής Σμαράγδως”. Στά 1953, ιδρύει τόν τρίτο θίασό του, τήν “Έταιρεία Έλληνικού Θεάτρου” και παίζει “Ναπολιτάνικη ταραντέλα”, “Άτμόπλοιο Τζόαν Ντάνβερς”. Στά 1954, ιδρύει τόν τέταρτο θίασό του “Νέα Σκηνή” και παίζει “Ευγένια

Γκραντέ”. Τό 1955 - 56, συγκροτεί τόν πέμπτο θίασό του και παίζει “Έμπορο τής Βενετίας”. Στά 1957, πρωτοσυνεργάζεται με τό Μάνο Κατράκη στο “Έλληνικό Λαϊκό Θέατρο” και παίζει Ραγόζιν στον “Ήλιθιο” και Μακρυγιάννη στη “Βασίλισσα Ά-

ρεσιτάλ ύποδειγματικής άπαγγελίας. Τόν Ιούνη του 1948 εξορίστηκε στο Μακρονήσι. Έμεινε, τρία χρόνια, ως τό 1951. Τήν 21η Άπριλίου 1967 πιάστηκε κ’ εξορίστηκε στη Γυάρο. Βαριά άρρωστο, ύστερα από τρείς μήνες, τόν άφησαν νά φύγει στο έξω-



‘Ο άξέχαστος Τζαβαλάς Καρούσος, Σαϊτανικολής στον “Πατούχα”. Ε. Α. Θ. 1962

μαλία”. Στά 1958 - 59 παίζει με τό θίασο Μυράτ στο “Κράτος του Θεού”. Στά 1961, με τό θίασο Κατερίνας στο “Νυφοπάζαρο”. Στά 1962, πάλι με τό Ε. Α. Θ., παίζει στην “Όδύσσεια” και τό Σαϊτανικολή στον “Πατούχα”. Τήν επόμενη χρονιά, με τό θίασο Άλίκης Βουγιουκλάκη, στο “Καίσαρ και Κλεοπάτρα” και “Χτυποκάρδια στο θρανίο”. Στά 1964, πάλι με τό Ε. Α. Θ., στο “Κορίτσι με τό κορδελάκι” και, τό 1964 - 65, με τό Μυράτ στο “Όταν οι Άτρείδες”. Είχε παίζει σέ πολλές έλληνικές ταινίες κ’ είχε όργανώσει

τερικό γιά θεραπεία. Στην πραγματικότητα, γιά νά μήν πεθάνει στά χέρια τους. Σάν πολιτικός πρόσφυγας, άρρωστος πάντα, αγωνίστηκε στο Λονδίνο, τό Παρίσι, τή Στοκχόλμη και τό Στρασβούργο — καταγγέλλοντας από τά διεθνή μέσα ένημερώσεως και τούς διεθνείς Όργανισμούς τής δικτατορία στην Έλλάδα. Πέθανε, στις 3 του Γενάρη του 1969, στο Παρίσι.

Έγραψε τή “Γυάρο”, χρονικό γιά όσα έζησε στην εξορία. Κυκλοφόρησε μεταθανάτια, πέρσι από τήν “Πλειάδα”.

Ίσως, στ' άλλο κιόλας τεύχος, νά τὸ παρουσιάσουμε.
Ὁ Μάνος Κατράκης ἔκανε τὸ χρέος του. Τὸ "Θέατρο" δὲ θ' ἀργήσει νά ἐκπληρώσει καὶ τὸ δικό του.

Τὴ βραδιά, τὴν ἀφιερωμένη στὴ μνήμη τοῦ Τζαβαλά Καρούσου, μίλησαν ὁ Μάνος Κατράκης καὶ ὁ Γιάννης Σιδέρης. Ἀποθησαυρίζουμε, παρακάτω, ὅ,τι εἰπώθηκε :

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ ΑΠΟ ΤΗ ΓΥΑΡΟ

Ὁ θάνατος τοῦ Καρούσου ἄφησε ἕνα κενὸ στὸ θέατρο, ἄλλο ἕνα στὸν ἀγωνιστικὸ χῶρο καὶ ἀκόμα μιὰ πληγὴ, στὸ Ἑλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο, ποῦ τοῦ παραστάθηκε συχνά μὲ τὴ συνεργασία του καὶ μὲ τὴ φωτεινὴ του σκέψη.

Ὁ θάνατος τοῦ Καρούσου δὲν ἦταν φυσιολογικὸς. Πέθανε στὴ Γαλλία, ἀλλὰ ἦταν κιόλας πεθαμένος ἀπὸ τὴ Γυάρο.

Ὅταν τὸν εἶδα γιὰ τελευταία φορὰ καὶ μοῦ εἶπε ὅτι τοῦ ἔδωσαν τὴν ἄδεια νά πάει στὴ Γαλλία γιὰ θεραπεία, ἵξερα καλὰ πὼς δὲν θὰ ξαναπατοῦσε ζωντανὸς τὸ χῶμα τῆς πατρίδας. Τῆς πατρίδας μας ποῦ τόσο ἀγάπησε καὶ πόνεσε καὶ ποῦ γι' αὐτὴ ἀγωνίστηκε σ' ὅλη τὴ ζωὴ του.

Δέν τοῦ ἐπέτρεψαν νά φύγει γιὰ νά γιαιτρευτεῖ ἀλλὰ γιὰ νά πεθάνει ἔξω ἀπ' τὴν Ἑλλάδα καὶ ὄχι στὰ μαρτυρονήσια.

Ἀφιερώνοντας τὴν παράσταση τούτῃ στὴ μνήμη του δὲν ἐκπληρώνουμε τὸ χρέος μας. Τὸ ἀρχίζουμε. Θέλω νὰ πιστέω ὅτι ἡ Πολιτεία κάποτε καὶ τὰ οἰκεῖα σωματεῖα καὶ μεῖς οἱ πολλοὶ συνεργάτες καὶ φίλοι του, θὰ τιμήσουμε ὅσο τοῦ ἀξίζει τὸν ἀλησμόνητο πρωταγωνιστὴ καὶ φίλο, τὸν πνευματικὸ ἄνθρωπο, τὸν ἄνθρωπο μὲ τὴ βαθιὰ ἑλληνικὴ συνείδηση, τὸν ἀλησμόνητο Καρούσο.

ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΚΑΙ Τ' ΑΝΤΙΣΚΗΝΑ

Ὁ Καρούσος δὲ μπορεῖ νά γιορτάσει ἀπόψε μαζί μας τὸ καινούριο ξεκίνημα τοῦ "Λαϊκοῦ Θεάτρου" καὶ τὴν ἐπέτειο τῆς συμπλήρωσης τῶν 20 χρόνων ἀπὸ τὴ μέρα τῆς γέννησής του.

Ἡ δυσμένεια τῶν καιρῶν καὶ ἡ κακὴ μοῖρα τῶν ἑλληνικῶν πραγμάτων ἐμποδίζει τὸ νά βρισκόμαστε ἀπὸ καιρὸ στὴ Γῆ καὶ νά τιμᾶ καὶ νά ὁμορφαίνει μὲ τὴν παρουσία του καὶ μὲ τοὺς ρόλους του τὸ "Ἑλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο".

Στὸν ἀλησμόνητο Καρούσο, ἡ εὐσέβεια τοῦ Κατράκη ἀφιερώνει τὴν πρώτη ἐπίσημη παράσταση τῆς νέας του ἐξόρμησης, φέρνοντας στὸ τοῦ του ὄχι μόνον τὴ συνεργασία τους τὴν καλλιτεχνικὴ, ἀλλὰ καὶ τὴ συμβίωσή τους στὴ σκηνὴ τοῦ ἀγῶνα, στὸν Ἄη-Στράτη, στὴν Ἰκαρία, στὴ Μακρόνησο.

Στὸν Ἄη-Στράτη ζήσανε μαζί καὶ ὡς δημιουργοὶ θεάτρου. Ἀνεβάσανε τοὺς "Πέρσες". Σκηνοθέτης ὁ Καρούσος καὶ Κορυφαῖος. Ἐξάγγελος, ὁ Κατράκης. Ἀνεβάσανε καὶ τὴ "Βαβυλωνία" ὅπου ὁ Κατράκης εἶπε σάν κοιμπέρτὰ ἐνδιάμεσα ποῦ εἶχε γράψει ὁ Γιάννης Ρίτσος. Αὐτὰ, μοῦ τὰ εἶπε ὁ Κατράκης: δὲν εἶχα τὴν τύχη νά τὰ ξέρω ἀλλιῶς.

Κρατώντας τὴν ἀνάμνηση τοῦ Καρούσου βαθιά, ἄς χαροῦμε τὸ "Ἑλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο" καὶ τὸ ἔξοχο ἔργο του ποῦ ἀνατέλλουν καὶ ἄς μὴ ξεχνούμε πὼς καὶ ὁ Καρούσος καὶ ὁ Κατράκης δὲν εἶναι γενναῖοι μαχητὲς τῆς Τέχνης, ἀπλῶς, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀγῶνων. Ποῖο εἶναι τὸ πιὸ σπουδαῖο ἀπὸ τὰ δυὸ αὐτὰ κατορθώματα τοῦ ἀνθρώπου; Οἱ ἀγῶνες! Χωρὶς αὐτοὺς δὲν ὑπάρχει οὔτε Τέχνη, οὔτε ζωὴ!

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

"ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ ΣΤΗ ΜΕΣΗ"

Συγκλονιστικὴ ἦταν ἡ ἐντύπωση ἀπὸ τὴν ἀποκαλυπτικὴ ἔρευνα τοῦ ✱ γιὰ τὸ "Capitolo Sospreso", τὴν κωντάτα τοῦ διάσημου συνθέτη Λουίτζι Νόννο ποῦ, ἀντὶ γιὰ στίχους, χρησιμοποίησε στὸ ἔργο του τὰ τελευταῖα μηνύματα ποῦ ἴστανε στὸς δικούς τους —λίγο πρὶν στηθοῦν στὸ ἐκτελεστικὸ ἀπόσπασμα— δέκα ἀγωνιστὲς τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀντίστασης, ἀπ' τοὺς ὁποίους οἱ τρεῖς ἦταν Ἕλληνες! (Βλέπε "Θ" 34/36, Ἰούλ.-Δεκ. 1973, σελ. 10 καὶ 37, Γεν.-Φλεβ. 1974, σελ. 11 - 27). "Ἔχουν περάσει δυὸ χρόνια κ' ἐξακολουθεῖ ὁ ἀπόηχος. Ὁ χρονογράφος τοῦ "Ριζοσπάστη" Νίκος Φιλικός, μὲ τὸν τίτλο "Ἄσμα μετέωρο", ἔγραφε σχετικὰ, στίς 23 Ἰούλη, τὸ παρακάτω χρονογράφημα:

Γνωστὴ μας εἰκόνα. Ἡρωικὴ. Σπαραχτικὴ. Πατριωτικὴ. Γεμάτη αἶμα, φρίκη καὶ μεγαλεῖο! Ἄπ' τὸ ἐκτελεστικὸ ἀπόσπασμα στὰ φτερά τῆς ἀθανασίας. Τὸ τραγοῦδι τοῦ ἀθάνατου παλληκαριοῦ τῆς Ἑθνικῆς μας Ἀντίστασης, ποῦ μιὰ ὁμοβροντία τοῦ τὸ κῶβει μισὸ στὸ λαρυγγί του... Πόσες χιλιάδες παλληκάρια μας πῶσανε ἔτσι στὴν Κατοχὴ, στὸν ἐμφύλιό πόλεμο, στὸ Πολυτεχνεῖο! Ἄσμα μετέωρο... Ἄσμα ποῦ στὴν πρώτη στροφή του σμίγει μὲ τὶς ριπὲς τῶν χιτλερικῶν πολυβόλων καὶ μαζί μὲ τοὺς ἥρωες ποῦ σφραδάζουν στὸ χῶμα μέσα σὲ μιὰ λίμνη αἵματος, φτερακῶν στὸν ἀέρα σάν περιστέρια ματωμένα, θανάσιμα πληγωμένα οἱ τελευταῖες νότες τοῦ τραγοῦδιού :

Ἄπ' τὰ κόκκαλα βγαλμένη τῶν Ἑλλήνων...

Αὐτὴ τὴν τελευταῖα ἐπίσημη μεγάλῃ στιγμὴ τῶν ἀπλῶν, ἀφανῶν, πελώριων ἀνθρώπων τοῦ Λαοῦ, τὴν κάνει μουσικὴ κωντάτα ὁ διάσημος Ἰταλὸς συνθέτης Νόννο ἀπ' τὴ Βενετία.

"Τὸ τραγοῦδι ποῦ κόπηκε στὴ μέση". "Κάντο σοσπέσο" τὸ λέει. "Ἦ "Ἄσμα μετέωρο...". Μετέωρο ἀλλὰ ποῦ πλημύρησε τὶς καρδιὲς μας, κ' ἔγινε πίστη μας, κ' ἔγινε σύνθημα μάχης, "Ποτὲ πιὰ φασισμός"! Τὰ λόγια τοῦ τραγοῦδιού, οὔτε ποιητικὰ,

οὔτε περίτεχνα. Τὰ λόγια θάνα ἰτὰ τελευταῖα σημειώματα τῶν μελλοθανάτων πρὶν τοὺς στήσουν στ' ἀπόσπασμα... Παιδιάκι μὲλις δεκατεσσάρων χρονῶν ὁ Ἀντρέας Λυκουρίνος ἀπ' τὴν Καλλιθέα, ἔφριξε ἀπ' τὸ καμίονο - νεκροφόρα ἕνα χαρτάκι... Ὁ Νόννο τὸν ἔχει στὰ γιγάντια σύμβολά του :

"Μπαμπά, μὲ πᾶνε στὴν Καισαριανὴ γιὰ ἐκτέλεση μαζί μὲ ἄλλους ἐπτὰ, τοὺς τάδε... Σὲ παρακαλῶ εἰδοποίησε τὰ σπῆματα τους... Μὴ στεναχωριέσαι. Πεθαίνω γιὰ τὴ Λεφτεριά, γιὰ τὴν πατρίδα...".

Σὲ τρεῖς ἀράδες ἡ πιὸ ἥρωικὴ συμφωνικὴ τραγωδία! Τί χρειάζεται παραπάνω; Ἔνα παιδάκι, ἕνας τεράστιος ὀδηγητὴς! Τὴν ἐργασία τοῦ Νόννο τὴν ἀναφέρει στὸ ἀξιόλογο περιοδικὸ "Θέατρο", τεύχος 37, ὁ κ. Κώστας Νίτσος, μὲ τὰ τελευταῖα λόγια ἥρωικῶν λαϊκῶν ἀγωνιστῶν τῆς Ἀντίστασης ἀπ' τὴ Σοβιετικὴ Ἐνωσὴ μέχρι τὴ Σκανδιναβία, μέχρι Βαλκάνια μαζί κ' ἡ Ἑλλάδα, μὲ φωτοτυπίες, μὲ τὴν καρτιούρα τῆς μουσικῆς, μὲ μιὰ μαρτυρία τοῦ πολυβασιμισμένου ἀπ' τὰ χιτλερικὰ κτήνη νεκροῦ μας ἥρωικῶ συντρόφου Θέμου Κορνάρου καὶ μὲ τὸ πιερὸ παράπονο πὼς 30 χρόνια τώρα καὶ οἱ ἥρωές μας χάνονται στὴν ἀνωνομία, στὸ σκοτάδι, στὴ λήθη... ὥσπου νά ῥθει ὁ καιρὸς

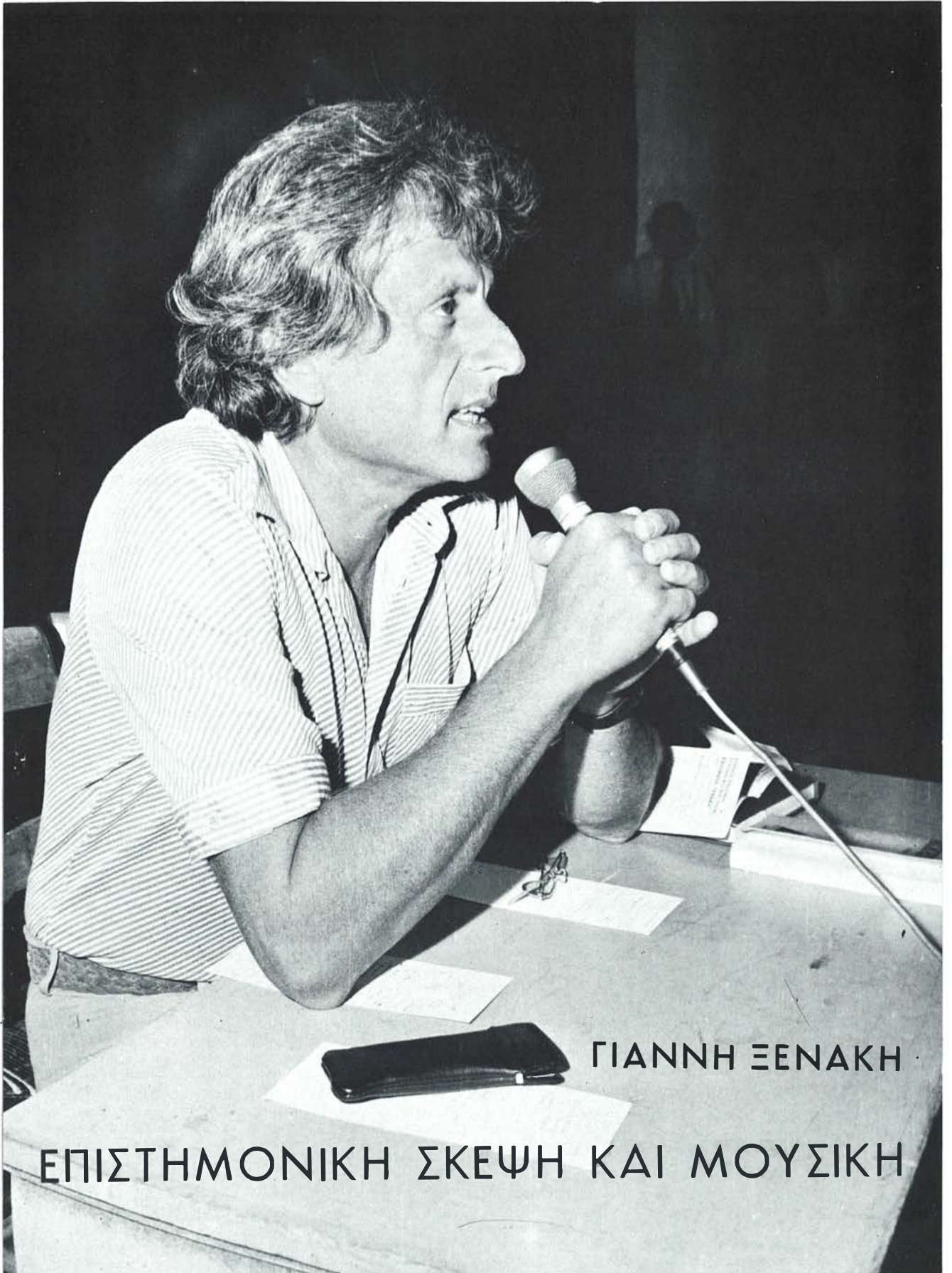
ποῦ θὰ τοὺς διαβάζουμε μαζί μὲ τὰ γραπτὰ τοῦ Μακρυγιάννη στὰ Ἀναγνωστικὰ τοῦ Σχολείου τὰ παιδιά μας... Πόσο ἐπικαιρὴ εἶναι αὐτὴ ἡ ἐπιμνημόσυνη ἀνθρωπιά! Μὲ πόση λάσπη σκέπασε τὰ παλληκάρια μας ἡ μαύρη ἀντίδραση στὴ χώρα μας ὡς τώρα! Καὶ μόνον ἡ σημερινὴ Ὀλιβερὴ τάξη πραγμάτων ὕστερα ἀπ' τὴν ἄβυσσο τῆς φασιστικῆς χούντας, βεβαίως τὸ μικρὸ παράπονο. Ἀσύδοτη ἡ "Ὀρντινε Νουόβο". Κάθε τόσο καὶ μιὰ φασιστικὴ ἐπίθεση μέρα - μεσημέρι. Ἦ χούνα Ὁρασύτατη καὶ στὸν Κορυδαλλὸ καὶ στίς δημόσιες ὑπηρεσίες καὶ στὰ καταχθόνια ἄντρα μὲ τὴν ἀμερικάνικη ΣΙΑ καὶ Μαφία.

Ἐκείνοι ποῦ ἀντικρύζανε ὑπερήφανοι τὰ φασιστικὰ πολυβόλα τότε, πέφτανε τραγοῦδώντας γεμάτοι ἐλπίδες γιὰ μᾶς. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ ἥρωες τοῦ Πολυτεχνείου. Τρεῖς φορές, λέει, ἔσπασε τὸ σκοινὶ τῆς κρεμάλας στὴν κεντρικὴ πλατεῖα Τρικάλων κ' ὁ Κώστας Σίρμπας ἐκεῖ... Ἀτρόμητος, φλόγα ὀργῆς. Καὶ μέσα στὸ πλῆθος ὁ πατέρας του νά σφίγγει στὴ φούχα του τὸ τελευταῖο χαίρει τοῦ γιοῦ του :

"Πατέρα νά θυμᾶσαι... Ὁ γιός σου πάει πικραμένος γιὰτὶ δὲ ὀ' ἀκούσει τὶς καμπάνες τῆς Εὐφρατίας...". Πόσος πόνος σὲ δυὸ λόγια! Κι' ἀμέσως ὁ ἀπόηχος Ὁριάμβου ἀπ' τὸ Βούλγαρο δάσκαλο, δημοσιογράφου σύντροφου τοῦ Ἀντών Ποπώφ! "Πεθαίνω γιὰ ἕνα κόσμον ποῦ θὰ λάμπει μὲ φῶς τόσο δυνατὸ καὶ μὲ τὸση ὁμορφιά ποῦ ἡ ὕσσια μου θὰ εἶναι μεθαμινή...".

Νὰ τὸ μεγάλο μας χρέος : Θάνατος στὸ φασισμό!

ΝΙΚΟΣ ΦΙΛΙΚΟΣ



ΓΙΑΝΝΗ ΞΕΝΑΚΗ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἀπομαγνητοφωνημένο πλήρες κείμενο τρίωρης διάλεξης στην ΕΛΣ

Τό “Θέατρο” έχει τη χαρά — μόνο αυτό, απ’ όλο τόν ελληνικό Τύπο — να προσφέρει, στο ἀναγνωστικό Κοινό, ένα βαρυσήμαντο κείμενο του Γιάννη Ξενάκη. Είναι, ἀπομαγνητοφωνημένη, η τρίωρη διάλεξη που ἔδωσε ὁ συνθέτης, στις 17 του Σεπτεμβρίου, στην αίθουσα τῆς Λυρικής Σκηνῆς, με θέμα “Ἐπιστημονική Σκέψη και Μουσική”. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ πῶς, ὅπως πάντα, ὁ Ξενάκης μίλησε χωρίς χειρόγραφο καί χωρίς σημειώσεις. Τό “Θ” εὐχαριστεῖ, ἀπρόσωπα, τόν Ἑλληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικῆς καί, προσωπικά, τοὺς Γ. Γ. Παπαϊωάννου καί Στέφανο Βασιλειάδη γιά τή βοήθεια στην παρουσίαση Ξενάκη.

Ἄλλω ἔργῳ, μετ’ ἡμᾶς, ἐπὶ τῆς βοήθειας τῆς Γαλλικῆς καί Ἑλληνικῆς Κυβέρνησης — στά πλαίσια τῆς οικονομικῆς, κυρίως, ἐξόμησης τῆς Γαλλίας πρὸς τὴν Ἑλλάδα — πραγματοποιήθηκε τὸ φθινόπωρο, στὴν Ἀθήνα, μιὰ “Ἑβδομάδα Ξενάκη”. Κράτησε ἀπὸ τὶς 17 ὡς τὶς 21 Σεπτεμβρίου καί περιλάβαινε :

• Τρεῖς συναυλίες ἔργων Ξενάκη, στὸ Ἡρώδειο, στίς 15, 18 καί 20 Σεπτεμβρίου. Συνέπραξαν : Ἡ Συμφωνική Ὀρχήστρα τοῦ Στρασβούργου, με διευθυντὴ τὸν Michel Tabachnik. Ἡ Χορωδία τῆς Ραδιοφωνίας τῆς Δυτικῆς Γερμανίας (Κολωνίας), με διευθυντὴ τὸν Herbert Schernus. Μιὰ Ὀμιδα 24 ἐγχόρδων Ἀθηνῶν καί ἡ 40μελὴς Παιδικὴ χορωδία τοῦ Κολλεγίου Ἀθηνῶν, με διευθυντὴ τὸ Στέφανο Βασιλειάδη.

Παρουσιάστηκαν τὰ ἔργα : Στὴν 1η : Συρμός (1959), Ἔρμα (1960/61), Nuits (1967/68), Ἄρουρα (1971), Χάρισμα (1971) καί Ἀντίχθων (1971). Στὴ 2η : Ἀνακτορία (1969), Εὐρύαλη (1973), Ἄτρεῖς (1956/62), Πιθοπρακτὰ (1955/

56) καί Συναφαί (1969). Στὴν 3η : Ἡριδανός (1973), Μόρσιμα-Ἀμόρσιμα (1956/62), Πολλά τὰ δένια (1962), Μεταστάσεις (1953/54) καί Empreintes (1975).

• Μιὰ Ἐκθεση “Προσέγγιση στὸ φαινόμενο Γιάννης Ξενάκης” με τεκμήρια ἀπὸ τὴ ζωὴ καί τὸ ἔργο του — μουσικό, ἀρχιτεκτονικό, πλαστικό, φιλοσοφικό, μαθηματικό : Ἑλληνικά καί ξένα κείμενα γιά τόν Ξενάκη, κείμενα τοῦ Γ. Ξενάκη, κατάλογοι ἔργων, βιβλιογραφία καί δισκογραφία Ξενάκη, συλλογὴ δίσκων τοῦ ἑλληνικῶν καί ξένων, δείγματα παρασημαντικῆς : παρτιτούρες τυπωμένες καί χειρόγραφες, διαγράμματα μαθηματικῆς θεμελιώσεως τῶν συνθέσεων, διαγράμματα ἀρχιτεκτονικῶν, πολεοδομικῶν καί πλαστικῶν ἔργων, προγράμματα διαφόρων φεστιβάλ, συναυλιῶν, ἐκδηλώσεων, βιογραφικά, αὐτογραφα, φωτογραφίες κ.λπ. κ.λπ. Παράλληλα, στὴν ἐκθεση γινόταν συνεχῆς μετάδοση ὅλης τῆς ἠλεκτρομαγνητικῆς μουσικῆς καί ἄλλων ἠχογραφημένων ἔργων τοῦ συνθέτη.

• Μιὰ διάλεξη τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη, ποὺ δημοσιεύουμε. Κι ἄλλη μιὰ διάλεξη τοῦ Γ. Γ. Παπαϊωάννου με θέμα “Γιατὸ ὁ Γ. Ξενάκης τοποθετεῖται σήμερα στὴν κορυφὴ τῆς διεθνούς μουσικῆς πρωτοπορίας”.

Ἡ “Ἑβδομάδα Ξενάκη” ποὺ, τὴν πρωτοβουλία καί τὴν εὐθύνη γιά τὴν ὀργάνωσή της εἶχε ὁ Ἑλληνικὸς Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικῆς, σημείωσε ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία.

Ἡ προσέλευση Κοινοῦ ξεπέρασε κάθε προσδοκία : Περισσότερα ἀπὸ 22.000 ἄτομα παρακολούθησαν, συνολικά, τὶς ἐκδηλώσεις τῆς “Ἑβδομάδας”. Καί στίς τρεῖς συναυλίες, τὸ Ἡρώδειο ἦταν

κατάμεστο, ὡς τὶς τελευταῖες κερκίδες. Ἀναλυτικά : Τὴν πρώτη συναυλία παρακολούθησαν 4.200 ἀκροατές. Τὴ δεύτερη 4.700. Τὴν τρίτη 5.100 ἀκροατές. Ἡ ἀνταπόκριση τοῦ Κοινοῦ ἦταν ἐνθουσιώδης. Με ἀπαίτηση τῶν ἀκροατῶν μιζαριστικῆ καὶ δεύτερο μέρος τοῦ ἔργου “Συναφαί” γιά πιάνο καὶ ὀρχήστρα. Τὴν Ἐκθεση Ξενάκη, στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη, τὴν εἶδαν περισσότεροι ἀπὸ 5.500 ἐπισκέπτες. Πολλοὶ μένανε ὥρες καὶ ἄλλοι ξαναπήγαιναν γιά ν’ ἀκούσουν τὴν ἠχογραφημένη ἠλεκτρονικὴ μουσικὴ καὶ νὰ περιεργαστοῦν τὰ ἐκθέματα. Τὴν τρίωρη διάλεξη τοῦ Γιάννη Ξενάκη, τὴν παρακολούθησαν, στὴν ἀσφυχτικά γεμάτη αίθουσα τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, περισσότεροι ἀπὸ 500 ὄρθοι ἀκροατές! Στὴ διάλεξη τοῦ μουσικολόγου Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου γιά τόν Ξενάκη, οἱ ὄρθοι ἦταν περισσότεροι ἀπὸ τοὺς καθιστοὺς ἀκροατές.

Ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης κ’ οἱ ξένοι ἐκτελεστὲς διαπίστωσαν πῶς ἡ κοσμοσυρροὴ στίς συναυλίες τῆς Ἑβδομάδας ἦταν ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ποὺ σημειώθηκαν σὲ ἐκδηλώσεις Ξενάκη σ’ ὅλο τὸν κόσμο. Ἐκτενεῖς κ’ ἐγκωμιαστικῆς κριτικῆς γράφτηκαν : στοὺς “Financial Times” ἀπὸ τὸν D. Gill, στὸ πιὸ σημαντικό εὐρωπαϊκὸ περιοδικὸ σύγχρονης μουσικῆς “Melos” ἀπὸ τὸν Br. Schiffer, σὲ γαλλικῆς κ’ ἑλληνικῆς ἐφημερίδες καὶ περιοδικὰ. Οἱ ξένοι παινέσανε ξεχωριστὰ καί τοὺς ἑλληνες ἐκτελεστὲς — τὰ 24 ἔγχορδα καί τὴν Παιδικὴ χορωδία.

Ἦταν ἡ πρώτη φορά στά χρονικά τῆς σύγχρονης μουσικῆς στὴν Ἑλλάδα ποὺ, τὸ ἐπίσημο Κράτος ἔδωσε σ’ αὐτὴ τὴ σημασία καὶ τὸσο χρήματα: Διῆθεσε περισσότερα ἀπὸ δυὸ ἑκατομμύρια δραχμῆς.

ΞΕΝΑΚΗΣ : Θὰ προσπαθῶ νὰ δώσω ἕναν ὄρισμό τῆς μουσικῆς καὶ τῆς τέχνης γενικά. Θὰ προσπαθῶ νὰ ὀρίσω τί ἐστὶ γιά μένα μουσικὴ καὶ τέχνη ἐν γένει. Διότι, ἀπὸ ἐκεῖ πηγάζουν τὰ περισσότερα ποὺ ὀὰ πῶ, παρόλο ποὺ οἱ ὀρισμοί, οἱ πολλαπλοὶ ποὺ ὀὰ δώσω, ἔγιναν ἐκ τῶν ὑστέρων. Δηλαδὴ δὲν ὑπάρχει μιὰ πορεία ἀπὸ τὸ πρῶτο στὸ δεύτερο καὶ οὕτω καθεξῆς, σ’ αὐτὴ τὴ δουλειὰ ποὺ κάνα. Γι’ αὐτὸ ὀὰ πηγαῖνω μπροστὰ καὶ πίσω, ὀὰ πηγαυόερχομαι δηλαδὴ.

Θὰ προτιμοῦσα ν’ ἀρχίσω ὅμως ἔτσι, ἀξιοματικά, ἀπὸ ἕναν ὀρισμό τῆς τέχνης, ἔχοντας ὑπόψη ὅτι αὐτὸς ὀ ὀρισμὸς μπορεῖ ν’ ἀνασκευαστεῖ ἀργότερα — ὄχι, βέβαια ἀπόψε — ἀπὸ ἄλλον, ἢ καὶ ἀπὸ μένα εἶναι προσωρινὰ ὄλ’ αὐτὰ ποὺ ὀὰ πῶ. Παρόλο ποὺ εἶναι ἀποτελέσματα ἐργασίας εἰκοσι χρονῶν καὶ πάνω.

Ἡ τέχνη ἐπιδέχεται πολλὲς ἀπόψεις, πολλὲς προσεγγίσεις, πολλὲς κατευθύνσεις. Θὰ πῶ μερικῆς : Ἡ μιὰ εἶναι ὅτι ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος συμπεριφορᾶς τοῦ ἀτόμου — ἀναγκαίας συμπεριφορᾶς τὸ βλέπει κανένας σ’ ὀποιονδήποτε, ὀποιας τάξεως καὶ νὰ ναι : ὑπάρχει αὐτὴ ἢ τάση ἂν καὶ, καμιά φορά, δὲ μπορεῖ νὰ ἐκδηλωθεῖ γιά διαφόρους λόγους. Πάντως, εἶναι μιὰ ἀναγκαῖότητα καὶ, κυρίως, γιά τὸν καλλιτέχνη (αὐτὸν ποὺ εἰδικεύεται πάνω στὴν τέχνη, παρὰ σὲ ἄλλα θέματα, χωρίς ἀξιολόγηση). Ἀναγκαῖότητα, λοιπόν, νὰ κάνει αὐτὸ ποὺ κάνει. Ἐσωτερικὴ ἀναγκαῖότητα. Δὲν ὑπάρχει ἄλλη αἰτιολογία.

Δηλαδὴ αὐτὸ εἶναι ἕνα πρῶτο ξεκίνημα τὸ ὅτι ὑπάρχει μιὰ ἐσωτερικὴ ἀναγκαῖότητα, μιὰ ὀρμή, μιὰ παρόρμηξη ἐσωτερικῆ αὐτονοῦ ποὺ κάνει τὴν τέχνη. ὀὰ ποὺ πεῖτε ὅτι αὐτὴ ἢ ἀναγκαῖότητα, ἢ ἐσωτερικὴ, μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ καὶ γι’ ἄλλες ἀσχολίες τοῦ ἀνθρώπου. Π.χ. μιὰ ἀναγκαῖότητα νὰ ναι κανένας μαθηματικός, νὰ κάνει πολιτικὴ, νὰ ναι γιατρός, νὰ κάνει ἕνα σωρὸ ἄλλα πράγματα ἢ ὀλα μαζί.

Μιὰ δεύτερη προσέγγιση, δεύτερο πλησίασμα τῆς τέχνης, εἶναι μιὰ “συντέλεση”, ἕνα “πλήρωμα” : ἀτομικὸ “πλήρωμα”. Δηλαδὴ, ὅταν κάνει κανένας αὐτὸ ποὺ ὀέλει, “πληρώνει”, γεμίζει τὸν ἐαυτὸ του, αἰσθάνεται ὅτι ἐπληρώνει ἕναν προορισμό. Αἰσθάνεται πολὺ καλύτερα, λιγότερο ἄγχος.

Τρίτη προσέγγιση εἶναι ὅτι ἢ τέχνη εἶναι ἕνα εἶδος πῆξεως — κυρίως γιά τὴ μουσικὴ μιλῶ — πῆξεως ἠχητικῆς, φανταστικῶν δυνατοτήτων ἢ θεωριῶν, ἐνατενίσεων ἢ ὀραματισμῶν, κοσμογονικῶν, φιλοσοφικῶν κ’ ἕνα σωρὸ ἄλλα. Σαφνικά, μπαίνει ἕνα νέο στοιχεῖο ὅτι οἱ ὀραματισμοὶ τοῦ ἀνθρώπου μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν μετ’ ἢ μουσικῆ ἢ καὶ μετ’ ἄλλου εἶδους μορφῆς. Οἱ ὀραματισμοί, ὅμως, τέτοιου εἶδους, οἱ φιλοσοφικῆς ὀψεις, οἱ κοσμογονικῆς ὀψεις. Κυρίως, αὐτὸ τὸ πλησίασμα τῆς τέχνης, ὀὰ μᾶς ἀπασχολῆσει ἀπόψε.

Ἡ τέχνη εἶναι ἐπίσης “κανονιστικὴ” μετ’ ἢ ἔννοια ὅτι δημιουργεῖ ἕνα εἶδος κανόνα. Κανὸνα συμπεριφορᾶς, κανὸνα σκέ-

Γιάννης Ξενάκης

Ήταν φυσικό, από τη στιγμή που ειδική νομοθετική μέριμνα κατέστησε δυνατή την επιστροφή του Γιάννη Ξενάκη στον τόπο του (Νοέμβριος 1974) μετά από 27 χρόνια αναγκαστική απουσία του, η πατρίδα του να θελήσει να τιμήσει τον μεγάλο αυτό συνθέτη και μαχητή του πνεύματος παρουσιάζοντας για πρώτη φορά ένα πλατύ φάσμα της συνολικής του δημιουργίας.

Φυσικά, όσο έλειπε, τό ελληνικό κοινό είχε την ευκαιρία να γνωρίσει λιγοστές απόψεις του έργου του : 7 έργα του είχαν δοθεί εδώ σε 10 ζωντανές εκτελέσεις, 6 δίσκοι με 14 έργα του εκδόθηκαν, ή ηλεκτροακουστική του μουσική ακούστηκε επανειλημμένα. Άλλ' ήταν αϊτήμα ή πλατύτερη παρουσίαση του έργου του.

Ο Γιάννης Ξενάκης λογαριάζεται σήμερα διεθνώς σαν μια από τις κορυφαίες, ήγετικές μορφές στον κόσμο της μουσικής, και γενικότερα της πνευματικής δημιουργίας. Γοποθετείται γενικά ανόμεσα στους δύο ή τρεις πιο διάσημους διεθνώς συνθέτες της πρωτοπορίας της εποχής μας. Ένα εξωτερικό δείγμα της αναγνώρισης αυτής : έχουν κυκλοφορήσει ως σήμερα 63 δίσκοι μ' 123 εκτελέσεις κ' επανεκδόσεις 33 έργων του, αριθμός μεγαλύτερος απ' όποιονδήποτε άλλο πρωτοποριακό συνθέτη εκτός ίσως από τόν Stockhausen. Έχουν επίσης κυκλοφορήσει οι παρτιτούρες όλων των 49 ώριμων έργων του. Άλλα πάνω απ' αυτά ξεχωρίζει το βάθος κ' ή πρωτοτυπία της δημιουργικής του σκέψης : πολλές από τις ανακαλύψεις του, σε πολλούς τομείς της μουσικής, έφτασαν να γίνουν άφειτρίες για πολλούς άλλους συνθέτες, κι όλόκληρες σχολές της εποχής μας. Τό ίδιο τό έργο του πάει πιο μακριά ακόμη : ο Ξενάκης είναι ο μόνος σύγχρονος συνθέτης που τό έργο του δέν έπαψε ν' ανανεώνεται απ' τό πρώτο του ώριμο έργο ("Μεταστάσεις", 1953/54) ως τό τελευταίο του, και κάθε βήμα του αποτελεί πραγματική κατάκτηση έντελώς νέων πεδίων, μια επανάσταση.

Κι όμως μέσα απ' όλη αυτή την ανέλιξη, που ξεπερνά κι αξιοποιεί πλήθος γόνιμες μαθηματικές θεωρίες που του παρέχουν μια φιλοσοφική και μια πρακτική, τεχνική στέρεη βάση για να στήσει όλο και καινούρια, γεμάτα εκπλήξεις, μουσικά συστήματα, τό έργο του ξεπροβάλλει ένιαίο, συνεπές, προσωπικό, σφιχτοδεμένο όσο παίρνει : τό χαρακτηρίζει μια σκληρή δύναμη, μια μεταλλική και κοφτερή οξύτητα και καιτε, τρυπή, κ' εξαγνίζει, μια ανυπέβλητη ακρίβεια και λεπτολόγηση στη διατύπωση, αλλά μαζί και μια πανανθρώπινη ποίηση και φαντασία που οδηγεί σ' έναν αφάνταστο πλούτο όσο γίνεται συμπλοκών αλλά και πάντα ξεκάθαρων μουσικών εικόνων. Μ' αφειτρίες σαφέστατα ριζωμένες στη σκέψη του αρχαίου ελληνικού κόσμου, που τόν θαυμάζει και τόν λατρεύει πάνω απ' όλα, ο Ξενάκης προχωρεί στις ακρότατες αιχμές της ούσιαστικής, φωτισμένης πρωτοπορίας της εποχής μας, αποβάλλοντας πάντα ό,τι αδύναμο, πλαδαρό, περιττό, και διατηρώντας μόνο τη γυμνή, πραγματική ούσια, κι αυτό που άντέχει με την έσωτερική δύναμη του στα βιαιότερα χτυπήματα και στον αγριότερο έλεγχο.

Η "Εβδομάδα Ξενάκη" φιλοδοξεί να δώσει μια πλατιά τομή μέσα απ' τό πολυεδρικό και χυμώδες έργο του (μουσικό πριν απ' όλα, αλλά και πλαστικό, αρχιτεκτονικό, πολεοδομικό, φιλοσοφικό, μαθηματικό, κ' ίσως, πέρα απ' όλα αυτά, συνθετικό πολλών τεχνών και μεταμουσικών όραμάτων), και να προβληματίσει αυτούς που ένδιαφέρονται για τά καυτά καλλιτεχνικά και φιλοσοφικά ζητήματα του καιρού μας : να τά δούν στις άπειρα-ριθμες όψεις τους με τό άμείλικτο βλέμμα που δημιουργού τό με τό δικό του όραμα τ' ανυψώνει στις πιο απαιτητικές σφαίρες της αφειρημένης δημιουργίας, κρατώντας την πάντα, μ' ένα δικό του άνεξιχνίαστο μουσικό, προσιτό και στις πλατιές μάζες που δέχονται, όλο και περισσότερο, τό έργο αυτό με ζέφρο ενθουσιασμό.

ΓΙΑΝΝΗΣ Γ. ΠΑΠΑΓΩΑΝΝΟΥ

ψευς στη ζωή. Δέν ξέρω ακριβώς πώς είναι ο αντίστοιχος όρος στα ελληνικά του *nomine, normalif, normalive*. Έγώ τό μεταφράζω "κανονιστική". Δηλαδή, ή τέχνη δημιουργεί ένα είδος κανόνα, έναν "τύπο", με τόν όποιον ταυτίζεται κανένας, χωρίς αναγκαστικά κάποια αίτια, αλλά συμπαθητικά. Όπως πάλλουν συμπαθητικά οι χορδές όταν βρίσκονται στο ίδιο μήκος ή στους ίδιους αρμονικούς.

Ύστερα, ή τέχνη είναι επίσης σαν ένας καταλύτης. Ύπάρχουν, όπως ξέρετε από τη χημεία, ούσιες που δε συμμετέχουν σε μια χημική αντίδραση αλλά, λόγω της παρουσίας τους, ή αντίδραση συμβαίνει. Έννοώ αυτό που συντελείται όταν ακούμε πολλές φορές ή βλέπουμε πράγματα, τά όποια μās συνεπαίρουν — από την ίδια τους τη φύση, την καλλιτεχνική φύση, όχι απ' ό,τι μπορεί να μās λένε μέσα από τη μουσική ή την εικονογραφία άς πούμε. Όταν βλέπεις κανένας βυζαντινές εικονογραφίες ή τοιχογραφίες, ή ιστορία που διηγούνται οι τοιχογραφίες είναι ένα πράγμα. Ένώ ή τέχνη της τοιχογραφίας είναι τό πραγματικό σκέλος, γι' αυτό τό όποιο μιλώ απόψε. Λοιπόν, είναι καταλυτική ή τέχνη σημαίνει ότι σου έπιτρέπει να περάσεις από μια κατάσταση έσωτερική, ψυχική, σε μια άλλη.

Έπίσης, ή τέχνη είναι ένα είδος, κάτι που δέν έχει καμιά έξωτερική αναγκαιότητα, δέν είναι λειτουργία έξωτερική άς πούμε, μπορεί να βρει κοινωνική λειτουργία, αλλά είναι σαν τό παιδί που παίζει. Όταν τό παιδί παίζει, τό κάνει γιατί έχει μια παρόρμηση βιολογική, χωρίς να ξέρει γιατί. Κι όμως τό κάνει.

Έπίσης, αναγκαστικά, με την πολύ έντονη βίωση που υποχρεώνει τόν καλλιτέχνη, ή τέχνη είναι ένα είδος ασκήσεως μουσικής, όπως στους μύστες, άθεη μυστικιστική άσκηση. Ή δουλειά, δηλαδή, ή ίδια, υποχρεώνει τόν καλλιτέχνη σ' ένα είδος συνεχούς έναντένισης και εργασίας στους τομείς αυτούς που διάλεξε.

Και μπορεί να βρει κανένας κι άλλα στον κόσμο, στον κεντρικό πυρήνα της τέχνης. Έννοώ κεντρικό, αυτό που όρίζει αυτή καθαυτή την τέχνη κι όχι πράγματα έξωτερικά απ' αυτή.

Λοιπόν, αυτές είναι μερικές απόψεις - σιοπιές, απ' τις όποιες μπορεί κανένας να πλησιάσει τό νόημα που για μένα κατέχει ή τέχνη. Ένα απ' τά βασικά, όπως είπα στην αρχή, είναι ή έκφραση με ήχος ή με σχήματα όραμάτων φιλοσοφικών, κοσμογονικών κ.λπ. Δηλαδή, τά ερωτήματα που βάζει κανένας σε πολλούς τομείς για τόν κόσμο, για τη φύση, για την ύπαρξη, την ύπαρξή του και άλλων όντων, και ή συνέπεια που μπορεί να έχει στην κατασκευή αυτών που οά φτιάξει, στα όντα αυτά που οά φτιάξει. Έπιμένως, είναι ερωτηματολόγιο, είναι μια άνησυχία βασική, που οά περάσει, βέβαια, από τις φάσεις, δηλαδή απ' τους σταθμούς που οδηγούν σε πολλούς δρόμους. Και πρώτ' απ' όλα — τώρα μπαίνω σε ειδικότερα θέματα — είναι τό πρόβλημα τό όντολογικό και της αλληλουχίας και της έλευθερίας. Έης έλευθερίας της δράσης μας δηλαδή, αν έχουμε έλευθερία ή όχι. Είναι ένα πρόβλημα που συζητήθηκε σε πολλές εποχές, με διάφορους τρόπους αναλόγως, είτε φιλοσοφικά, είτε λογικά, είτε θρησκευτικά, είτε πολιτικά. Κ' εξακολουθεί και συζητιέται αυτό τό πρόβλημα, χωρίς βέβαια να έχει λυθεί. Γι' αυτό οά κάνω μια σύντομη άνάδρομη, έχοντας υπόψη ότι ή πάλη του άνθρώπου είναι να κάνει αυτό που θέλει και να έχει κ'όλο δηλαδή αυτή είναι ή άπόλυτη έλευθερία, ή διπλή έλευθερία της δράσης αλλά και της αλήθειας, ή όποια βέβαια πρέπει να βρεθεί, δέν υπάρχει έξ όρισμού, εκ των προτέρων. Είναι μια συνεχής συζήτηση, διαλεκτική συζήτηση, που κάνει ο άνθρωπος, άτομικά και κοινωνικά, διαμέσου της ιστορίας του. Αυτό που λέμε έλευθερία βουλήσεως και που υπήρχε ήδη, τουλάχιστον στις παλιές θρησκείες, αλλά με πρώτη φιλοσοφική θεμελίωση απ' τους στωικούς. Γιατί οι στωικοί, κάτω από την επίδραση της άριστοτελικής και πλατωνικής σχολής, προσπαθούσαν να εξηγήσουν τά πάντα με την αιτιότητα. Άλλά, ενώ προσπαθούσε κανένας να βάλει την αιτιότητα παντού, ή μοίρα του άνθρώπου — ούτε καν ή μοίρα, αλλά τά άπειρα πλέγματα που υπάρχουνε στη φύση, στον κόσμο, και καταλήγουν στη μοίρα του άνθρώπου, ήταν προδιαγεγραμμένη. Έξ ου αίρεται αυτή ή έλευθερία της βούλησης.

Κ' εκεί έχει σημασία να τονίσει κανένας μια ώραία "κατασκευή", θεωρία ή όποια δέν είναι τόσο γνωστή, του Έπικουρου, ο όποιος προσπάθησε, στην άλλη που έκανε τη φιλοσοφική έναντίον των στωικών, να εισαγάγει την έλευθερία της βούλησης, την έλευθερία του άτόμου δηλαδή, όπως την αίσθα-

νότανε, βιοτική θεμελιωμένη όμως κι αυτή, σέ κοσμοθεωρία. Ή πράξη που κάνει ένας καλλιτέχνης, ή ένας άνθρωπος, είναι ή δέν είναι ελεύθερη, σέ κάθε στιγμή;

Ήν υπάρχει αυτή ή πανταχού άλληλογία που λέγανε οι στωικοί, δέν υπάρχει ελευθερία βούλησης. Ήπομένως, ή ζωή παύει νά 'χει ενδιαφέρον και πρέπει νά εισαχθεί μιá ασυνέπεια τής αιτιότητας. Κι αυτή ή ασυνέπεια τής αιτιότητας πρέπει νά 'ναι γενική, νά γεμίζει όλο τό σύμπαν. Κ' εκεί βλέπουμε τήν προσφορά του Ήπίκουρου και τής θεωρίας του, που βρίσκεται μέσα στο Λουκρήτιο κυρίως και είχε ξεχαστεί στήν αρχαιότητα αρκετά γρήγορα. Ήναι ή θεωρία τής εκκλίσεως, κι όπως τή μεταφράσε ο Λουκρήτιος στα Λατινικά *clinamen*. Ήπειδή ή θεωρία αυτή πλησιάζει πολύ πρὸς τίς τελευταίες, τίς πρόσφατες άτομικές θεωρίες — μη ξεχνάμε ότι ο Ήπίκουρος ζούσε τήν εποχή τής εξήγησης του κόσμου με τήν άτομική θεωρία του Δημόκριτου και, βέβαια, ξεκίνησε από τήν άτομική θεωρία τής εποχής του (του Λεύκιππου ή του Δημόκριτου). (Οτι δηλαδή: ή ύλη αποτελείται από σύννεφα, από άτομα, δηλαδή ατεμάχιστα κομμάτια, τά οποία συνδέονται μεταξύ τους και σχηματίζουν όλες τίς όρατές, τίς αίσθητες και μη αίσθητες μορφές, αυτές που είναι πέρα απ' τίς αίσθησεις μας.

Ξεκίνησε λοιπόν, από τήν άτομική υπόθεση, κι όχι από τή

συνεχή του Ήναξαγόρα. (Αυτά τά προβλήματα τής ατομικότητας ή τής συνέχειας τής ύλης, δέν έχουν λυθεί ακόμα σήμερα, παρόλη τήν ατομική και πυρηνική Φυσική, διότι ταυτοχρόνως και τεμαχίζεται ή ύλη συνεχώς — όπως έλεγε ο Ήναξαγόρας — αλλά και είναι και ατομική, εφόσον έχουμε σωματίδια — έστω κι αν είναι απειροελάχιστα — και δέν έχει τέρμα ακόμα αυτή ή εξέλιξη και ή έρευνα αυτή. Ήπομένως και τά δυο συνυπάρχουν. Και σ' άλλον τομέα τής σκέψης είναι αυτό που θεμελιώνει τήν τοπολογία, που είναι ίσως κάτω από ύλη τή μαθηματική σκέψη).

Λοιπόν, ξεκίνησε ο Ήπίκουρος τήν ατομική υπόθεση και δέχτηκε — τό λέει ο Λουκρήτιος αυτό — ότι στήν πτώση, κατευθείαν γραμμή, που μεταφέρει τά άτομα μέσα στο κενό, αυτά τά άτομα σέ δεδομένη στιγμή, ή οποία δέν είναι προκαθορισμένη, ξεφεύγουν ελάχιστα από τήν κατακόρυφο. Άλλά, μόλις ξεφεύγουν, ελάχιστα — προσέξτε αυτό εδώ: είναι ζήτημα, πρόβλημα, επίσης του διαφορικού λογισμού εκείνης τής εποχής — ελάχιστα ξεφεύγουν από τήν κατακόρυφο, έτσι ελάχιστα που νά μη φανταστούμε ότι είναι κινήσεις λοξές. Δέν είναι κατακόρυφες έντελώς. Ήναι απειροελάχιστα μη κατακόρυφες. Ήδω τελειώνει αυτό που θέλω νά σας πω του Λουκρήτιου — που όρίζει όλο τό κέντρο τής εκκλίσεως, τής θεωρίας αυτής του Ήπίκουρου. Ήναι μέσα — εγκλείνει — πολλά προβλήματα, όπως βλέπετε (τό ζήτημα του χώρου, τής κινήσεως, του χρόνου, ή απειροελάχιστη κίνηση τής γενικής φοράς μέσα στο κενό αλλά είναι μιá φορά πτώσεως δηλαδή σά νά υπάρχει μιá βαρύτης — ενώ δέν υπάρχει όπως ξέρουμε στο κενό βαρύτης — πράγμα που δέν τό ξέρανε τότε). Κι αυτό μπορεί νά μεταφραστεί με τό ότι πίσω απ' τή σκέψη τής κατακόρυφης πτώσης υπάρχει ή σκέψη του προσδιορισμένου, δηλαδή τής αναγκαιότητας, τής λογικής. Κοντά σ' αυτή τήν αναγκαιότητα και τή λογική υπάρχει ένα άλλο στοιχείο, αυτή ή απειροελάχιστη "έκκλιση", ή οποία κάνει τά άτομα όχι νά μένουν σέ παράλληλες τροχιές μεταξύ τους αλλά, που και που, απόβλεπτα, νά βρίσκει τό ένα τ' άλλο. Κι απ' αυτή τήν απόβλεψία, απ' αυτό τό άπροσδιόριστο, τήν άπροσδιοριστία, τό τυχαίο, γεννάται ή ύλη. Ήτσι εισάγει τή μη αιτιότητα, τήν άναιτιότητα ο Ήπίκουρος μέσα στήν κατασκευή του Σύμπαντος. Και επομένως, κ' επειδή οι άνθρωποι και τά λοιπά όντα είναι κατασκευές του σύμπαντος έχουμε κ' έμεις αυτή τήν ιδιότητα του απόβλεπτου. Ήπομένως, έχουμε στοιχείο ελεύθερης βούλησης. Αυτό ήθελα νά πω.

Αυτή ή θεωρία και όλες αυτές οι συζητήσεις ξεχάστηκαν βέβαια, μετά, με τό Χριστιανισμό. Άλλά θά πρέπει νά περιμένουμε τό 19ο αιώνα ώστε αυτή ή θεωρία που είχε ξεχαστεί νά βρεθεί από άλλου, με τήν ίδια ενάργεια και δύναμη και με περισσότερη ίσως και πιο γενική ακόμα. Και ξεκίνησε μ' αυτό που λέμε τώρα κινήτικη θεωρία των αερίων όπου, στο 19ο αιώνα, για νά εξηγηθούν οι καταστάσεις τής ύλης από θερμική και κινήτικη απόφωας — δηλαδή μηχανικής — εισήχθη ή θεωρία των πιθανοτήτων, ο λογισμός των πιθανοτήτων. Πρώτη φορά εισάγεται ο λογισμός των πιθανοτήτων σέ φυσική θεωρία, ενώ πριν ήτανε για νά κατανοηθούν ορισμένα προβλήματα του τυχαίου που λέμε. Ωστε για πρώτη φορά μέσα στή Φυσική επιστήμη εισάγεται ή θέση του τυχαίου, δηλαδή τής μη αιτιότητας. Δηλαδή συμβαίνει κάτι που δέν έχει αίτιο, αντίθετα απ' ότι έλεγε ο Πλάτωνας: "οὐδέν άνευ αίτιου γίγνεται".

Αυτό οδηγεί στήν εισαγωγή των πιθανοτήτων στή Φυσική και, γενικά, στήν όντολογία, διότι υπάρχει ή σκέψη: Ήναι δυνατόν τά γεγονότα νά συμβαίνουν χωρίς αίτιο, μπορούν τά γεγονότα νά συμβαίνουν χωρίς ρίζα, χωρίς πηγή, δηλαδή χωρίς πρότερη άλυσιδα υπάρξεως; Όντολογικά μπορούν νά γεννηθούν έξ του μηδενός. Άλλ' αυτό είναι τό άζρο που μπορεί νά μας δηγήσει ή σκέψη του τυχαίου ή ή "στοχαστική" σκέψη, αν χρησιμοποιήσουμε τόν όρο αυτό των μαθηματικών, με τήν έννοια του πιθανού. Γιατί "στοχαστικός" είναι όρος των μαθηματικών όταν άνεκαλύφθη ο νόμος των μεγάλων αριθμών, πληθους γεγονότων, από τό J. Bernouilli, τό 18ο αιώνα. Ήκεϊνος χρησιμοποίησε τήν ελληνική λέξη "στόχος", μ' αυτή τήν έννοια. Ήνα παράδειγμα: "Όταν παίζει κανένας κορώνα ή γράμματα, δημοκρατικά ή γράμματα [γέλια και χειροκροτήματα], δέν ξέρει, αν τό νόμισμα δέν είναι κίβδηλο, σέ κάθε ριζιά τί θά βγει. Άν όμως παίξει πολλές φορές κι αν δέν είναι κίβδηλο τό νόμισμα, είναι σχεδόν βέβαιο ότι θά Ισοφαρίσουνε ή μιá άποψη με τήν άλλη. Ήναι σά νά πηγαίνει τό

Βιογραφία Ξενάκη

Γιάννης Ξενάκης, συνθέτης, αρχιτέκτων, πολιτικός μηχανικός. Γεννήθηκε στή Ρουμανία από έλληνες γονείς. Δίπλωμα πολιτικού μηχανικού E. M. Πολυτεχνείου. Σπουδές μουσικής σύνθεσης με τόν Herman nScherchen, Olivier Messiaen, Darius Milhaud στή Γαλλία κ' Ήλβετία.

Ήλαβε μέρος στήν αντίσταση του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου στήν Ήλλάδα. Καταδικασμένος σέ μακροχρόνια φυλάκιση, κατέφυγε στή Γαλλία τό 1947 όπου ζει από τότε σαν πολιτικός πρόσφυγας. Ήηρε τή γαλλική ύπηρεσία, διατηρώντας και τήν ελληνική, τό 1965.

Στό Παρίσι συνεργάστηκε με τόν Le Corbusier για 12 χρόνια και συμμετέσχε στή σύλληψη και πραγματοποίηση πολλών σχεδίων όπως τό μοναστήρι τής Tourette, τό στάδιο τής Βαγδάτης, τό κτήριο συνέλευσης τής Chandigarh.

Ήφευρε τή στοχαστική μουσική (βασισμένη στο λογισμό των πιθανοτήτων), τή συμβολική μουσική (βασισμένη στή θεωρία των συνόλων), και άλλα μουσικά συστήματα βασισμένα σ' άλλες μαθηματικές θεωρίες για μουσική ενόργανη, ηλεκτρακουστική, φωνητική. Χρησιμοποίησε επίσης ηλεκτρονικούς υπολογιστές στή σύνθεση. Ήφευρε πολλές τεχνικές συνθέσεις που κατέληξαν νά γίνουν κοινή διάλεκτος τής πρωτοπορίας.

Σχεδίασε τό περίπτερο Φίλιπς στή Διεθνή Έκθεση Βρυξελλών 1958, τήν πλαστική φωτεινή κ' ήχητική σύνθεση Πολύτοπο του Γαλλικού Περιπτέρου στήν Έκθεση 1967 του Μόντρεαλ, τή μουσική και φωτεινό θέαμα Περσέπολης στα βουνά γύρω απ' τήν όμώνυμη πόλη του Ήράν, 1971, τό Πολύτοπο του Cluny στο Παρίσι, 1972-74. Αύτοματοποιημένες με ηλεκτρονικό υπολογιστή πράξεις φωτός και ήχου με χρήση ηλεκτρονικών αναλαμπών, ακτίνων λαίηζερ, ηλεκτρακουστικής μουσικής.

Ήδρυτής και διευθυντής του Κέντρου Σπουδών Μουσικών Μαθηματικών και Αύτοματισμών (απ' τό 1966, Παρίσι), και του Κέντρου Μαθηματικής κι Αύτοματοποιημένης Μουσικής (1967-72, Πανεπιστήμιο Indiana, Bloomington), πρόεδρος καθηγητής μουσικής στο Πανεπιστήμιο Indiana (1967-72). Μέλος του Έθνικού Κέντρου Ήπιστημονικής Ήρευνας, Γαλλία (1970-72). Διδάσκων στο Πανεπιστήμιο Παρισίου I, Γαλλία. Τιμήθηκε με τό χρυσό βραβείο Ravel, 1974. Ήπίτιμο μέλος τής Άμερικανικής Άκαδημίας Γραμμάτων και Τεχνών.

φαινόμενο, να πηγαινοέρχεται, αλλά τείνοντας, όσο πάει ο χρόνος, σ' ένα στόχο — στο κέντρο. Και αυτή είναι η πιθανότητα. "Ωστε, πιθανότητα είναι η τελική αναλογία του φαινομένου όταν υπάρχει αυτό το φαινόμενο του τυχαίου. Ήξε ού "στοχαστική επιστήμη" ή "στοχαστική" σκέτα, που σημαίνει πιθανοτική, με τους νόμους των πιθανοτήτων.

Αυτή λοιπόν, ή στοχαστική σκέψη, όπως είπα, πρώτη φορά εισήχθη στη Φυσική επιστήμη σαν κάτι που ρυθμίζει ορισμένα γεγονότα μικροσκοπικά, όπως είναι τα δισεκατομμύρια μόρια ενός αερίου αλλά πρόσφατα, επίσης, με τη θεωρία του Heisenberg περί της απροσδιοριστίας, της αδυναμίας δηλαδή να ορίσουμε ταυτόχρονα και τη θέση στο χώρο και την κινητική κατάσταση των σωματιδίων — γίνεται σχεδόν και οντολογική, δηλαδή κάτι που είναι μέσα στην ύψη του σύμπαντος. "Ωστε βλέπουμε ξαφνικά ότι ο Ήπικουρος, όντας άγνωστος στους αιώνες, ξαναβρίσκεται τώρα μέσα από την ίδια τη Φυσική, στην πρώτη γραμμή της επιστημονικής επικαιρότητας. Βέβαια ή συζήτηση και ή διαμάχη, ανάμεσα στην αιτιότητα και μη αιτιότητα, δεν έχει σταματήσει. Ο "Αινσταιν, μαζί με τον de Broglie που θεμελίωσε την κυματική θεωρία, ήταν υπέρ της αιτιότητας, αντίθετα με τον Heisenberg και τη νεότερη σχολή.

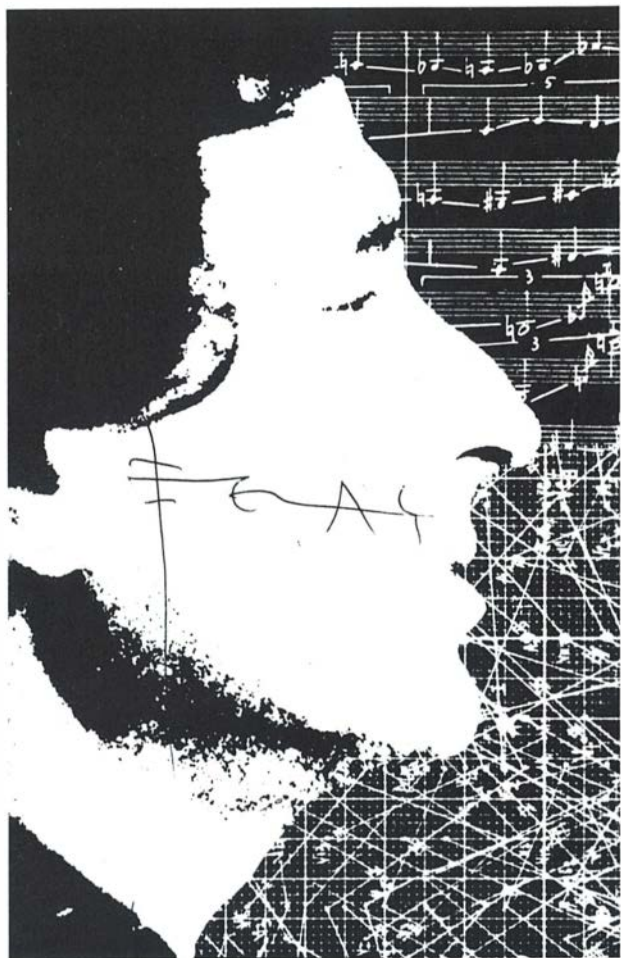
"Ένας καλλιτέχνης, όπως κάθε άνθρωπος, κάθε όν, όταν πρόκειται να πράξει κάτι αποφασίζει και λέει "Θα κάνω τούτο".

Η πράξη αυτή όμως, όταν αναλυθεί, φτάνει σε τέτοια προβλήματα: Κατά πόσο είναι ελεύθερος να κάνει τούτη την πράξη ή την άλλη. Δηλαδή, ή εκλογή που θα κάνω, από τι εξαρτάται; Κ' εφόσον ή τέχνη είναι αυτή ή άενη συζήτηση που κάνει ο καλλιτέχνης, ο άνθρωπος, με τον εαυτό του, ποιά γραμμή, ποιόν ήχο, τι ο' αποφασίζει να φτιάξει, διότι έχει, όπως είπα αυτή την εσωτερική παρόρμηση, εφόσον αυτή είναι ή συζήτηση, ή βραϊκή, ή θεμελιακή, ή καθημερινή, κάθε στιγμής, καθημερινά, κάθε στιγμή, μπαίνει αυτό το πρόβλημα της ελευθερίας του. Είναι ελεύθερος όταν αποφασίζει; "Όταν αποφασίζω να κάνω αυτή τη νότα ή αυτό τον ήχο ή οραματίζομαι τέτοια κατασκευή — πόση είναι ή ελευθερία μας σ' αυτό; Γιατί το κάνω αυτό και τι σχέση έχει το ένα με το άλλο (που φτιάχνω) μ' έμένα και με την υπόλοιπη φύση; "Ωστε αυτή ή συζήτηση είναι, βλέπετε, γενική σε κάθε στιγμή.

Γι' αυτό επέμεινα τόσο πολύ σ' αυτό το θέμα της ελευθερίας των αποφάσεων και της βούλησης στην τέχνη. Και νομίζω ότι το πρόβλημα ουσιαστικά είναι παντού, κυρίως όμως στην τέχνη. Θα μου πείτε γιατί; Ποιός άλλος λόγος είναι εξίσου άπτός που να οδηγεί σ' αυτή τη θέση, σ' αυτή τη συμπεριφορά;

Είναι, νομίζω, ο Θαυμασμός που από πείρα απόκτησε ο άνθρωπος μπροστά σε επίτευγματα άλλης εποχής ή της σημερινής; κ' επειδή ο Θαυμασμός αυτός ανήκει στο τάδε επίτευγμα κι όχι σε όλα — κάνει δηλαδή μιá εκλογή, μιá επιλογή κι ο Θαυμασμός του πάει σ' εκείνο κι όχι σε άλλο — είναι αναγκασμένος να πει σε τι το διαχωρίζει, δεδομένου ότι αυτό που θαυμάζει σ' αυτό το αντιείμενο είναι ιδιαίτερο, ανήκει σ' αυτό και δεν υπάρχει άλλου πουθενά, διότι αν υπήρχε θα δημιουργούσε σύγχυση στο μυαλό του. Είναι σαν ένας πόλος που τον τραβάει, ως πούμε σε μιá ορισμένη μουσική, ορισμένη αρχιτεκτονική, ορισμένο γλυπτό, ορισμένο χορό, γιατί το διακρίνει ακριβώς απ' όλα τ' άλλα.

"Όταν, λοιπόν, ο ίδιος είναι κατασκευαστής, υποχρεωτικά θέτει το ερώτημα: πόσο διαφέρει το έργο του από τα άλλα; Δηλαδή, ποιά είναι ή πρωτοτυπία του; "Όπου ξαφνικά, βλέπουμε το πρόβλημα της πρωτοτυπίας να είναι συυφασμένο, ταυτόσημο, με την αξία που δίνει ο καθένας στο έργο αυτό. Βλέπετε πόσο μεγάλη σημασία, απ' αυτή την άποψη, έχει ξαφνικά ή πρωτοτυπία στην εργασία. Βέβαια, ή πρωτοτυπία αυτή θα συνεπάγεται, τις περισσότερες φορές, σύγχυση με τα δεδομένα — διότι πρόκειται για κάτι καινούριο κι αυτό σημαίνει ότι έρχεται σ' αντίθεση με παλιότερα, είτε ιδέες είναι, είτε τέχνη ή αισθητικές αντιλήψεις κ.λπ. Διότι αναποδογυρίζει τις συνήθειες; επομένως προκαλεί μιá αντίσταση απ' τους συνηθισμένους σ' άλλες συνήθειες. Και γίνεται αυτή ή πάλη, ή υποχρόνια τις περισσότερες φορές, της επιβολής νέων ιδεών, που στην πολιτική λέγεται επανάσταση — αλλά και στην τέχνη λέγεται επανάσταση και, βέβαια, στην τέχνη δεν είναι αίματηρή, τις περισσότερες φορές, άλλ' έχει την ίδια σκληρότητα και άδυσωπητη λογική. "Ωστε ή πρωτοτυπία είναι συυφασμένη με το ζήτημα της ελευθερίας. Επομένως,



ή αξία της τέχνης, ή αξία της καλλιτεχνικής προσφοράς ενός ατόμου, ενός έθνους, ενός λαού, ενός πολιτισμού εξαρτάται απ' αυτή την πρωτοτυπία, αυτή τη θεμελιώδη ελευθερία.

Τώρα, αυτό σημαίνει ότι ή αιτιότητα είναι πάλι στο κέντρο της συζήτησης που κάνουμε. Βέβαια, δε μπορώ να συνεχίσω επ' άπειρον αυτή τη συζήτηση, άλλ' υπάρχει ή πρακτική άποψη της αιτιότητας. Υπάρχει αυτή ή φυσική αιτιότητα την οποία έχει κανένας εμπειρικά, π.χ. όταν σηκώσει το χέρι και τ' αφήσει να πέσει με δύναμη πάνω σ' αυτό το τραπέζι. Θ' ακούσετε ένα βρόντο. Επομένως, κάθε φορά που θα επαναλαμβάνω το ίδιο φαινόμενο, με τις ίδιες συνθήκες — εκεί βασιζεται ολόκληρη ή επιστήμη — θα έχω το ίδιο αποτέλεσμα. Έτσι έχουμε την απόλυτη αιτιότητα. "Ωστε έχουμε ένα γεγονός, που στο χρόνο προηγείται του δευτέρου, και υπάρχει ένα δεύτερο γεγονός, το οποίο έπεται του προηγούμενου, με την ίδια πάντοτε σειρά. "Ας πούμε Α, αφήνω το χέρι μου και πέφτει με δύναμη στο τραπέζι και δεύτερον Β, ακούγεται ο κρότος. Θα μου πείτε ότι μπορεί να υπάρξει κρότος χωρίς να υπάρχει το χέρι μου. "Αν κάποιος έρθει κρυφά κ.λπ. "Αλλά εγώ απομονώνω τα δυο φαινόμενα και έχω μόνο το φαινόμενο Α, δηλαδή την όρμη του χεριού μου, και το φαινόμενο Β, δηλαδή τον ήχο που προκύπτει απ' αυτό, σ' αυτή τη σχέση, την αλληλογυία τη χρονική. Δε λέω ότι άλλες αιτίες δε μπορούν να κάνουν κρότο, μπορεί να υπάρχουν, άλλ' εδω απομονώνω το φαινόμενο και, γενικά, στη φυσική και τις επιστήμες υπάρχει ή πάλη αυτή να απομονωθεί το κατάλληλο φαινόμενο. "Ωστε το Β είναι το αποτέλεσμα της αίτίας που είναι το Α. "Αν επαναλάβουμε, όσες φορές θέλουμε το φαινόμενο με τις ίδιες συνθήκες, θα έχουμε πάντοτε το ίδιο αποτέλεσμα, την ίδια αλληλογυία Α, Β. Ποτέ το Α δε ο' ακολουθείται από άλλο φαινόμενο, εφόσον παραδεχτήκαμε τις ίδιες συνθήκες.

"Ωστε ή αιτιότητα μπορεί σαν τύπος, σαν καλούπι, να θεωρηθεί σαν ένα ζευγος γραμμάτων, ονομάτων, γεγονότων, το οποίο πάντοτε, όσες φορές κι αν επαναληφθεί, θα επαναληφθεί κατά την ίδια σειρά και με τον ίδιο τρόπο: Α, Β. Ποτέ το Α δε θα το ακολουθεί ένα Γ, ή ποτέ το Β δε θα προηγείται κάτι άλλο, παρά μόνον το Α. Αυτό το σχήμα μπορεί να πάρει ή αιτιότητα.

"Αν όμως, σ' ένα δισεκατομμύριο φορές, βρεθεί ένα άλλο φαινόμενο, ξαφνικά, πού να διαταράξει αυτό το αυστηρό ζευγάρι, τι σημαίνει; "Ε, ο φυσικός παρατηρητής ή οποιοσδήποτε βιολόγος ή σε οποιαδήποτε πειραματική επιστήμη θα πει: "Α, έκανα λάθος — πρώτη υπόθεση — δεν το παρατήρησα καλά, κάτι μου ξέφυγε. Δεύτερη υπόθεση: Θα πει ότι υπάρχει ένα τρίτο γεγονός που εμφανίζεται σπάνια και απροσδόκητα, τυχαία. "Όστε το τυχαίο είναι κάτι που φαίνεται σά σφάλμα στην αρχή, αλλά μετά, κάτι που αδυνατίζει την αιτιότητα εφόσον δε θα μαστε βέβαιοι εκατό τοις εκατό, ένα δισεκατομμύριο στο δισεκατομμύριο, ότι η αιτιότητα θα ισχύει. Από κει και πέρα έχουμε όλη την έκταση, διότι αν αυτή η επανάληψη του άλλου γεγονότος παρατηρηθεί συχνότερα, τότε θα κλονίζεται περισσότερο η αιτιότητα. Κ' έτσι μετρίεται η αιτιότητα με το μέτρο των πιθανοτήτων. Δηλαδή, με το βάρος των πιθανοτήτων.

Αυτό έχει σά συνέπεια ότι, αν πάντοτε άκουτε έναν ήχο να συνοδεύεται από ένα δεύτερο ήχο, με τον ίδιο τρόπο, θα προσδοκάτε, θα περιμένετε, χωρίς καμιά έκπληξη, αυτόν ακριβώς το δεύτερο ήχο, πάντοτε. Βέβαια — είναι στοιχειώδης αρχή της αισθητικής αυτό — άμέσως έρχεται ή πλήξη από τη δεύτερη κιόλας φορά. Πρώτη φορά κάνω αυτό: [χτυπάει δυο διαφορετικούς ήχους στο τραπέζι που υπάρχει μπροστά του]. "Ο πρώτος ήχος εξέπληξε λιγάκι, διότι δεν τον περιμένατε. "Ο δεύτερος ήχος σ'αξ εξέπληξε όσο και ο προηγούμενος διότι δεν ήταν ο ίδιος αλλά διαφορετικός. "Αν ξανακάνω το ίδιο αυτό [χτυπάει τον πρώτο απ' τους προηγούμενους δυο ήχους], θα περιμένετε, σχεδόν βέβαια, ν' άκουστεί ο δεύτερος ήχος.

"Εκεί, αρχίζει και παίζει το παιχνίδι του ενδιαφέροντος του αισθητικού. Σ'αξ λέω αυτό απλά από την άποψη του σχήματος της αιτιότητας. Πώς δουλεύει στο μυαλό του καθενός άνθρωπου και, τελικά, της επιστήμης. "Η αντίστροφα, από την επιστήμη στο μυαλό του καθενός ανθρώπου.

"Αλλά, προκαλώντας την έκπληξη αυτή, κάνοντας δηλαδή ένα διαφορετικό δεύτερο ήχο [χτυπάει, μετά το γνώριμο πρώτο ήχο, έναν τελείως διαφορετικό, δεύτερο], ανανεώνεται το ενδιαφέρον για το γεγονός που συμβαίνει εκεί. Βλέπετε πόση σημασία έχει το πρόβλημα της αλληλουχίας αυτής, απ' αυτή την άποψη της αιτιότητας, στη σύνθεση την ήχητική ή την οπτική. "Εδώ, βέβαια, μπαίνει μέσα σ' αυτό τον πλατό χώρο ξαφνικά το πρόβλημα της συμμετρίας, της ασυμμετρίας, των αναλογιών στην αρχιτεκτονική, στο χρόνο, στη μουσική γενικά, αυτό που λέμε αναλογίες, δηλαδή σχέσεις μεταξύ όγκων, μορφών, όντων πάσης φύσεως. Βλέπετε πώς η αιτιό-

τητα εμφανίζεται ξανά, από άλλη άποψη, μέσα στο πρόβλημα της καθαρής σύνθεσης. Πριν είπα πει ότι η αιτιότητα εμφανίζεται από τη σκοπιά της ελευθερίας της απόφασης. Τώρα βλέπουμε ξαφνικά να επεμβαίνει από την άποψη του ενδιαφέροντος, δηλαδή της αισθητικής, της κατασκευής της ίδιας, να επεμβαίνει στην πράξη.

"Ας πάρουμε, τώρα, ένα άλλο σκέλος, κοντά στη μουσική, συλλογισμών και προτάσεων που θα μ'αξ φέρει, σε σχέση μ' αυτά που είπα πριν, σε όρισμένες αποφάσεις, προσωρινά ή σχετικά ελεύθερες, διότι φτιάχνουν κάτι καινούριο. "Όπως είπα πριν, το ελεύθερο ταυτίζεται με κάτι καινούριο. "Ελευθερία προς το υπάρχον — θα 'λεγε κανένας, πολιτικά, το κατεστημένο — είναι ακριβώς το να κάνει κάτι διαφορετικό. Στην τέχνη είναι βασικό αυτό το πράγμα, στην επιστήμη επίσης και στη ζωή. "Ός ένα σημείο βέβαια διότι πουθενά δεν υπάρχει το απόλυτα ελεύθερο, δηλαδή το απόλυτο γέννημα εκ του μηδενός ή το άσχετο με τα προηγούμενα στο χώρο ή το χρόνο — θα μ'αξ άπασχολήσει σε λίγο γιατί κάνω τη διάκριση στο χώρο και το χρόνο — είναι μια διάκριση που έχει βασική σημασία στη μουσική και, γενικά, στις τέχνες, οι οποίες έχουν το χρόνο μέσα τους σά στοιχείο δομικό.

Λοιπόν, παίρνω έναν ήχο, ο οποίος δεν είναι επ' άπειρος ούτε πολύ σύντομος. "Εστο μια συλλαβή "ά", ή αυτό [χτυπάει μια φορά] ή μια νότα από ένα όργανο. "Ότι χτυπάει το αυτί μου, ούτε πολύ μακρύ, ούτε πολύ σύντομο. "Ετσι, ώστε να μπορώ να το πιάσω στο χέρι, κι όταν λέω χέρι εννοώ, βέβαια, το χέρι του μυαλού μου. Αυτός ο ήχος είναι ένα φαινόμενο που καταρχήν, το θεωρώ άμορφο. Και τώρα, μπαίνω στη θέση του άκροατή του καθημερινού, όπως είναι κι ο μουσικός ο ίδιος — γιατί είναι τέτοιος καταρχήν, στη βάση του και ο μουσικός, και θεωρεί έπομένως αυτό τον ήχο σαν ένα φαινόμενο κλειστό — γιατί το λέω κλειστό; "Όχι επειδή τό 'χει συλλάβει έντελώς στο μυαλό του. "Όχι. Τό 'χει απλώς αντιληφθεί ότι δηλαδή δεν είναι επ' άπειρο, ούτε στιγμιαίο, ώστε να μην το άκούσει, να μην καταλάβει τι είναι. Τό άκουει, το προσέχει. "Έχει ένα . . . πατατοειδές σχήμα, μια πατάτα δεν έχει καθορισμένο σχήμα, είναι λίγο πολύ στρογγυλή και, πού και πού έχει αιχμές — δεν ξέρω αν η πατάτα έχει αιχμές [γέλια]. "Εμαθε ο άνθρωπος διά μέσου των χιλιάδων ετών, των εκατομμυρίων ίσως ετών, να διακρίνει μες στον ήχο όρισμένα χαρακτηριστικά. "Ετσι το φαινόμενο αυτό δεν είναι γι' αυτόν έντελώς ένα κομμάτι άμορφο, ένα μπλνκ αισθαντικό (των αισθήσεων, της αντίληψης) αλλά έχει ραγμές, έχει πράγματα που διακρίνει και, μερικές φορές, ξέρει και τ' άνομάζει.

Ο Ξενάκης στην Αθήνα, με το μουσικολόγο Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, ψυχή του Έλληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής



Λοιπόν, απ' αυτά τα χαρακτηριστικά του ήχου, εκείνα που έχουν περισσότερο καλλιεργηθεί και αναγνωριστεί είναι πρώτα το ύψος και ο χρόνος (οι διάρκειες). "Ένας ήχος έχει πολλά γεγονότα μέσα, τα οποία έχουν ορισμένες διάρκειες και τις παρακολουθεί κανένας — έστω κι αν είναι ασυνείδητη αυτή η παρακολούθηση — έχει ένταση, άλλοι δυναμώνει, άλλοι αδυνατίζει απότομα ή αργά (άλλο χαρακτηριστικό το απότομα ή αργά). Έχει δηλαδή έναν τύπο εξέλιξης όμαλης ή ανώμαλης (άλλο χαρακτηριστικό αυτό). Τώρα σε άλλη τάξη, σε άλλη κατηγορία: είναι πολλά τα γεγονότα ή λίγα, έχουν ή δεν έχουν ομοιογένεια. Βλέπουμε, επομένως, ότι υπάρχουν και στάθμες και στρώματα της αντίληψης αυτού του φαινομένου. "Ωστε διακρίνουμε πολλά πράγματα μέσα στον ήχο, αλλά τα κυριότερα, όπως είπα, κι αυτό είναι που χαρακτηρίζει τους μουσικούς ήχους, ακόμη και σήμερα, έστω και στην ηλεκτροακουστική μουσική, είναι: το ύψος, ο χρόνος βέβαια απ' τον οποίο δεν ξεφεύγει τίποτα, ή ένταση που κι αυτό είναι κάτι απ' το οποίο δεν ξεφεύγει τίποτα και διάφορα άλλα χαρακτηριστικά όπως είναι η εξέλιξη, δηλαδή ο βαθμός της απότομης αλλαγής. "Υστερα, υπάρχει κι ένα άλλο: ο βαθμός της εταξίας ή της άταξίας που υπάρχει στα έσωτερικά γεγονότα του ήχου. Επίσης, το πόσα γεγονότα υπάρχουν σ' αυτό τον ήχο — μικρότερα γεγονότα — δηλαδή χαρακτηριστικό της πυκνότητας. "Ωστε βλέπουμε ότι υπάρχει υπόκληρος κατάλογος των χαρακτηριστικών ενός ήχου για τα οποία πρέπει ν' αποφασίσει ο συνθέτης, τι βαθμό, τι τιμή θα πάρουνε για κάθε ήχο αυτά τα χαρακτηριστικά.

Το καθένα απ' αυτά τα χαρακτηριστικά δημιουργεί ένα είδος κατηγορίας, μια κλάση χαρακτηριστικών, όπως είναι το ύψος. Κάθε χαρακτηριστικό μπορεί να έχει πολλές τιμές. Επομένως κάθε χαρακτηριστικό μπορεί ν' αντιπροσωπεύεται από ένα σύνολο τιμών. "Ωστε έχουμε διαφορετικά σύνολα τιμών για κάθε χαρακτηριστικό. Τα σύνολα αυτά πώς τα χρησιμοποιεί ο μουσικός; Πώς τα χρησιμοποιεί ο ακροατής που τ' αντιλαμβάνεται; Δηλαδή, ποιά είναι η ουσιαστική, ή βασική δομή αυτών των χαρακτηριστικών, στο κεφάλι του ανθρώπου εννοώ; "Άλλο άμεσως ερώτημα που είναι συνέπεια των προηγούμενων παρατηρήσεων. Έχει μπαίνει κανείς σε ώραία πράγματα. Π.χ. ποιά είναι η δομή του χρόνου; Τι σημαίνει χρόνος; "Όχι σ' όλη του την έκταση, γιατί είναι άλλο μυστήριο. "Άλλα τι σημαίνει ο χρόνος από την άποψη του χειρισμού του χρόνου; Τι κάνει ένας μουσικός; Τι κάνει ένας αρχιτέκτονας, ένας φυσικός, ένας κινηματογραφιστής; [Γέλια]. Μετράει; Μετράει χρονικές μονάδες. Έχει το ρολόι του, το οποίο είναι συνδεδεμένο κοσμικά με το σύμπαν και μετράει μέτρα μικρά, τα παραβάλλει, προσθέτει, αφαιρεί καμιά φορά, διαιρεί, πολλαπλασιάζει: αυτό κάνει ο μουσικός, ο φυσικός, ο κινηματογραφιστής. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχει κάτι το κοινό κάτω απ' όλες τις εκφράσεις του χρόνου. Κι αυτή η δομή, ή κατασκευή του χρόνου μέσα στο μυαλό μας συνδέεται, σχεδόν άμεσα, με τη δομή του μήκους, γιατί το ίδιο κάνουμε όταν μετράμε μήκη. "Υπομένως, πίσω απ' αυτές τις δυο εκφάνσεις του φυσικού κόσμου — τα δυο χαρακτηριστικά, ας πούμε, του φυσικού κόσμου: χρόνο και χώρο — υπάρχει η ίδια δομή. Και παραπέρα: "Αν πάρουμε τα διαστήματα ύψους του απλού ανθρώπου, κι αυτός κάνει το ίδιο: θα πάρει ένα διάστημα, ας πούμε ήμιτονίου, θα βάλει πολλά ήμιτόνια το ένα δίπλα στ' άλλο, για να κάνει μεγαλύτερο διάστημα, ή ο' αφαιρέσει ήμιτόνια για να κάνει μικρότερο διάστημα κι έτσι θα φτιάξει τη μελωδία του. "Ωστε κι αυτός παίρνει μήκη μοναδιαία, τα προσθέτει, τ' αφαιρεί κ.ο.κ. Κάνει, λοιπόν, τις ίδιες πράξεις ο άνθρωπος και στο χώρο και στο χρόνο και στο ύψος, αλλά και σ' άλλα χαρακτηριστικά που πριν άριθμησα.

Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι υπάρχει η ίδια δομή πίσω απ' αυτά. Αυτή η δομή έχει ανακαλυφθεί, ή μάλλον έχει ονομαστεί, κυρίως απ' τους μαθηματικούς — διότι οι μαθηματικοί χρειάστηκε από ανάγκη, να ξεμπλέξουν ορισμένα πράγματα το 19ο αιώνα στα μαθηματικά (ούτε στη φυσική, ούτε πούθενά άλλο) και βρήκαν ορισμένες δομές που κατά τύχη συμβαίνει να είναι δομές του ανθρώπινου νοῦ. Αυτή η δομή είναι η διατακτική δομή του ανθρώπινου μυαλού: δηλαδή ότι είναι σε τρεις τιμές διαφορετικές ενός απ' αυτά τα σύνολα (του χρόνου ή των ύψων ή των μηκών ή της πυκνότητας ή της έντασης), μπορεί να τις κατατάξει, να πει λ.χ. αυτή, ή δεύτερη, είναι ανάμεσα στην πρώτη και στην τρίτη: μπορεί να τις κατατάξει, κατά μέγεθος: μπορεί να πει ότι αυτό το μήκος είναι ανάμεσα σ' αυτά τα δυο άλλα μήκη ως προς το μέ-

Κατάλογος έργων

Μεταστάσεις, για όρχηστρα 61 οργάνων (1953/54)
 Πιθοπρακτά, για όρχηστρα 50 οργάνων (1955/56)
 Λιχορήψεις, για 21 όργανα (1956/57)
 Διαμορφώσεις, ηλεκτροακουστική μουσική (1957)
 Συγκεκριμένο ΡΙΙ, ηλεκτροακουστική μουσική (1958)
 Μονομαχία, παιχνίδι για δύο όρχηστρες (1959)
 Συρμός, για 18 έγχορδα (1959)
 Αναλογικά Α και Β, για 9 έγχορδα και ταινία (1959)
 Ανατολή-Δύση, ηλεκτροακουστική μουσική (1960)
 Έρμα, για πιάνο (1960/61)
 SΤ'/4, για κουαρτέτο έγχορδων (1956/62)
 SΤ'/10, για 10 όργανα (1956/62),
 Μόρσιμα/Λμόρσιμα, για 4 όργανα (1956/62)
 Άτρεϊς, για 10 όργανα (1956/62)
 SΤ'/48, για 48 όργανα (1956/62)
 Στρατηγία, παιχνίδι για δύο όρχηστρες (1959/62)
 Πολλά τὰ Δεινά, για παιδική χορωδία κι όρχηστρα ('62)
 Biolot, ηλεκτροακουστική μουσική (1962)
 Έβοντα, για πιάνο και 5 χάλκινα (1963/64)
 Γκέτιδες, σκηνηκή μουσική (1964)
 Άκρατα, για 16 πνευστά (1964/65)
 Ορέστεια, σκηνηκή μουσική (1965/66)
 Τερρετέκτωρ, για όρχηστρα (1966)
 Νόμος Α, για βιολοντσέλο σόλο (1966)
 Μήδεια, σκηνηκή μουσική (1967)
 Πολύτοπο Montreal, για 4 όρχηστρες (1967)
 Nuits, για 12 φωνές μικτές (1967/68)
 Νόμος Γ, για όρχηστρα (1967/68)
 Κράνηργο, μουσική μπαλέτου για ταινία και όρχηστρα
 Άνακτορία, για όκτέτο (1969) [1968/69]
 Συναφαί, για πιάνο και όρχηστρα (1969)
 Περσέφασσα, για 6 εκτελεστές κρουστών (1969)
 Hibiki - Hana - Ma, ηλεκτροακουστική μουσική ('69/70)
 Χάρισμα, για κλαρινέτο και βιολοντσέλο (1971)
 Άρουρα, για 12 έγχορδα (1971)
 Περσέπολις, φωτεινό και ήχητικό θέαμα (1971)
 Άντίχθων, για όρχηστρα (1971)
 Αίναια-Άγών, για κόρνο, τρομπόνι, τενόρο, τοῦμπα (1972)
 Πολύτοπο του Cluny, φωτεινό και ήχητικό θέαμα (1972)
 Μίκκα, για βιολιό σόλο (1972)
 Ήριδανός, για 18 όργανα (1973)
 Εὔρυσάλη, για πιάνο (1973)
 Πολύτοπο ΙΙ, (1973)
 Cendrèes, για μικτή χορωδία και όρχηστρα (1973/74)
 Έρίχθων, για πιάνο και όρχηστρα (1974)
 Νοῦμενα, για όρχηστρα (1974)
 Empreintes, για όρχηστρα (1975)
 Φλέγρα, για σύνολο δωματίου (1976)
 N'shima, για 2 φωνές και μουσική δωματίου (1976)

γεθος — το ίδιο για το χρόνο, το ύψος κ.ο.κ. Αυτή είναι η διατακτική δομή. Από κει και πέρα συμπλέκεται κάπως περισσότερο το πράγμα και φτάνουμε στις πρώτες μορφές οργάνωσης του μυαλού, τις λεγόμενες ομάδες. Τι κάνει ο αρχιτέκτονας, ο γεωμέτρης, ο φυσικός; Μετράει κομμάτια χώρου, τα συγκρίνει μεταξύ τους. Τι κάνει ο μουσικός; Κάνει το ίδιο πράγμα, το ότι χρησιμοποιεί μια πράξη προσθετική στο χρόνο, προσθετική στο μήκος, που δεν έχει καμιά σχέση ποιοτικά τό να με τ' άλλο: όμως λέμε το ίδιο: προσθέτω δυο δευτερόλεπτα, όπως λέμε προσθέτω δυο μέτρα.

"Ωστε, παρόλο που έχουμε την ίδια λέξη, έχουμε διαφορετικά φαινόμενα. Γιατί; Διότι υπάρχει πίσω τους αυτή η έγκεφαλικά δομή του ανθρώπου. Το ίδιο κάνει ο μουσικός στις εντάσεις, τα ύψη και σ' άλλα χαρακτηριστικά του ήχου. Και αυτές οι ομάδες είναι οι πρώτες, πιο σύνθετες κατασκευές του ανθρώπινου μυαλού, δηλαδή η δυνατότητα σε καθένα απ' αυτά τα σύνολα να επιβάλει μια συναρμολογημένη, συνδυαστική πράξη, να πει τώρα, αυτό το βάζω μαζί μ' ένα άλλο, που ανήκει στο ίδιο το σύνολο και φτιάχνω ένα τρίτο γεγονός ή μέγεθος που ανήκει στο ίδιο το σύνολο. "Ας πούμε, παίρνω ένα διάστημα ήμιτονίου, προσθέτω ένα τόνο, το αποτέλεσμα θα



Ποτέ η αίθουσα της Λυρικής Σκηνής δεν είδε, σε παράστασή της, τόσο κόσμο! Ήταν, όμως άσφκτικα γεμάτη στην τρίωρη διάλεξη που 'δωσε ο Γιάννης Ξενάκης, στις 17 του Σεπτεμβρίου. Περισσότεροι από 500 θαυμαστές του την παρακολούθησαν όρθιοι!

Είναι ένα τριημίτιο — έτσι δεν είναι; Δηλαδή έχουμε ένα διάστημα το οποίο προσδιορίστηκε απ' αυτή τη μουσική πράξη, ή οποία έχει μιὰ έκφραση αριθμητική. Τώρα, ήθελα να σας μιλήσω σχετικά με το χρόνο, διότι έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο χρόνος απασχολεί όποιονδήποτε άνθρωπο. Είχα θέσει στον εαυτό μου, πριν από πολλά χρόνια, τὸ ερώτημα: Τί ἐστὶ χρόνος; Και μάλιστα, θυμάμαι τὸ εἶχα ρωτήσει ὅταν ήμουνα στὸ γυμνάσιο ἀκόμα. Είχα σηκώσει τὸ χέρι μου, ξαφνικά, μὲ ῥθε ἔτσι καὶ εἶπα: «Τί ἐστὶ χρόνος, κύριε...» στὸν καθηγητὴ ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. «Ὀλίγη ἢ τάξη γέλασε. Τόσο ἀφελῆς ἢ ἐρώτηση! Ὁ καθένας ξέρει τί ἐίναι χρόνος. Εἶναι τὸ ρολοὶ! Ἐμοιαζε μὲ τὸ "τί ἐστὶ ζωὴ" ἢ τὸ "τί ἐστὶ φῶς" (αὐτὰ εἶναι προπολεμικά, πὸς σὰς λέω). Λοιπὸν, τί ἐστὶ χρόνος; Πῶς, δηλαδή, σχηματίζεται ἡ ἔννοια τοῦ χρόνου, στὸ μυαλὸ τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἂν ὄχι ὅλων τῶν ἀνθρώπων — δηλαδή ὅλων τῶν φυλῶν καὶ ὅλων τῶν πολιτισμῶν πὸς ἔχει γῆ — τουλάχιστον, πῶς σχηματίζεται ὁ χρόνος σὲ ὀρισμένη κοινωνία; Καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ μελέτη πὸς ἔκανε ὁ Jean Piaget, ὁ Ἐλβετός, καὶ ἀνακάλυψε ὀρισμένες φάσεις στὴν κατασκευὴ τῆς ἔννοιας τοῦ χρόνου, ἀκόμα καὶ τοῦ χώρου, στὸ παιδί τῶν Ἐλβετῶν. Πράγμα ὅμως ἀρκετὰ γενικὸ ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ στέκεται (τουλάχιστον προσωρινά) σὰ μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἔρευνα γιὰ τὸ πῶς δημιουργοῦνται οἱ ἔννοιες μέσα στὸ κεφάλι μας. Παρένθεση: Ἡ ἔννοια τοῦ χρόνου, ὅπως ξέρετε, θεωρήθηκε ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοτέλη, σὰν κατηγορία, δηλαδή σὰν ἓνα χαρακτηριστικὸ τῆς ὑπαρξῆς, ὄντολογικὴ, φυσικὴ. "Ὅπως εἶναι ὁ χώρος κ' ἓνα δὲν ἔχουν σχέση διατακτικὴ τοῦ χρόνου — δὲν κάνουν διάκριση δηλαδή — ἀνάμεσα στὸ τώρα καὶ στὸ πρὶν ἢ στὸ μετὰ, τὸ σήμερα, τὸ αὐριο καὶ τὸ χτές. Τὰ μεπερδεύουν. Ξέρουν τίς λέξεις ἀλλὰ δὲν ξέρουν τίς ἔννοιες πὸς εἶναι πίσω ἀπὸ τίς λέξεις.

Δηλαδή εἶναι ἀντιμεταθετὸς οἱ στιγμὲς τοῦ χρόνου. Σὲ δευτέρη φάση, ὅμως, παύουν νὰ εἶναι ἀντιμεταθετὸς καὶ τὰ παιδιά ἀπὸ 7 - 8 χρονῶ εἶναι ἱκανὰ νὰ διακρίνουν καὶ νὰ ξεχωρίζουν τὸ αὐριο ἀπὸ τὸ χτές, τὸ τώρα ἀπὸ τὸ μετὰ. Σὲ τρίτη φάση εἶναι ἱκανὰ νὰ πῶνε ὅτι ὁ χρόνος πὸς πέρασε, ἀνάμεσα σ' αὐτὸ τὸ γεγονός καὶ τὸ ἄλλο, εἶναι μεγαλύτερος ἀπὸ τὸ χρόνο πὸς πέρασε ἀπὸ ἓν ἄλλο γεγονός κ' ἓνα ἄλλο. Δηλαδή, νὰ συγκρίνουν διαφορὲς χρονικῶν στιγμῶν. Δηλαδή νὰ μετρᾶνε τὸ χρόνο. Ὅποτε συμπληρώνεται ἔτσι μιὰ βασικὴ δομὴ τοῦ μυαλοῦ, πὸς εἶναι αὐτὸ πὸς ἔλεγα πρὶν "ὁμάδα". Καὶ αὐτὸ περίπου γίνεται μέχρι τὸ 12ο ἔτος. Ἀπὸ καὶ πέρα φαίνεται νὰ μὴ ἐξελίσσεται ὁ ἀνθρώπος, δηλαδή ὄλοι μας — κ' οἱ μεγάλοι φυσικοὶ, ὅπως ὁ Ἄινσταϊν κ.λπ. — μένουμε σ' αὐτὴ τὴ δομὴ πὸς σταματᾶει στὰ 12 χρόνια.

Ἐρώτημα (ξαφνικὸ, ἀπότομο καὶ τραγικὸ) : Εἶναι δυνατὸ ν' ἀλλάξουμε αὐτὴ τὴ δομὴ τοῦ χρόνου μὲ διάφορους τρόπους, ἐπιστημονικοὺς ἢ μὲ τὴ βοήθεια τῆς κοινωνίας, ιστορικοὺς κ.λπ.; Ἡ μὲ ἄλλους τρόπους — ὄχι μὲ ... ναρκωτικά, ὄχι κάθῃ ἄλλο — ν' ἀλλάξουμε τὴν πραγματικὴ δομὴ τοῦ χρόνου; Εἶναι δυνατὸ νὰ γίνῃ μιὰ τέτοια ἀλλαγὴ; Αὐτὸ τὸ ερώτημα εἶναι ἀνοικτό. Δηλαδή, ἴσως, γιὰτί ὄχι; Ἄν εἶναι δυνατὸ νὰ γίνῃ αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ, τότε ὄλη ἡ κατασκευὴ τοῦ κόσμου ἀπὸ τίς ἐπιστῆμες καὶ ἀπ' τὴν ἔννοια πὸς ἔχουμε τοῦ σύμπαντος ἀναποδογυρίζεται, δηλαδή ἐξαφανίζεται. Καὶ, ἴσως, τὸ πρόβλημα τῆς ἀδυναμίας νὰ πισωδρομήσουμε στὰ γεγονότα, στὸ χρόνο, νὰ μὴ ὀφείλεται παρὰ μόνο στὸ ὅτι ἡ κατασκευὴ τοῦ χρόνου μέσα στὸ μυαλὸ μας εἶναι τέτοια καὶ ὅτι ἡ "πραγματικότητά", πὸς δὲν τὴ βλέπουμε ἔνεκα αὐτῆς τῆς κατηγορίας τῆς δομῆς τοῦ μυαλοῦ, εἶναι πολὺ διαφορετικὴ. Κ' ὕστερα ἀπὸ τόσες χιλιάδες χρόνια καὶ θεωρίες καὶ ὀρθοκείτες πὸς ἀλλάζουν, καὶ μάλιστα τόσο γοργὰ σήμερα, τίποτα δὲ μᾶς ἐμπεδίζει νὰ φανταστοῦμε ἓνα τέτοιο σάλο στὴ γνώση πὸς ἔχουμε τοῦ σύμπαντος.

[Στὸ σημεῖο αὐτὸ, ἔγινε μικρὴ διακοπὴ γιὰ τὴν ἀλλαγὴ μαθητοεινίας στὴν ἡχογράφηση τῆς ὀμιλίας. Κάποιοι ἀπὸ τὸ κοινό, προτείνει ν' ἀκουστῇ μουσικὴ, ἄλλοι προτείνει νὰ συνεχίσει τὴν ὀμιλία τοῦ ὁ Ξενάκης].

Ξενάκης [συνεχίζοντας]: Λοιπὸν, συνέχεια σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα



Ἐντυπωσιακὴ ἦταν ἡ συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ καὶ στὶς τρεῖς συναυλιές ἔργων τοῦ Γιάννη Ξενάκη, ποὺ δόθηκαν στὸ ὾δεδιο Ἡρώδη τοῦ Ἀττικοῦ, μὲ τὴν συμμετοχὴ τῆς Συμφωνικῆς Ὁρχήστρας τοῦ Στρασβούργου καὶ ποὺ συγκέντρωσαν τελικὰ 14.000 ἀκροατές!

τοῦ χρόνου, συνδεμένου μὲ τὴν ἐλευθερία τῆς ἀπόφασης. Ἄν πάρουμε ὅποιαδήποτε μουσικὴ ἢ ἡχητικὸ συμβάν, συμβαίνει στὸ χρόνο, διαρκεῖ ὀρισμένον διάστημα. Τὰ φαινόμενα τὰ ἡχητικὰ ποὺ ὑπάρχουν μέσα του καὶ αὐτὰ ἀρχίζουν, διαρκοῦν, μεταβάλλονται μέσα στὸ χρόνο κ.λπ. Ἐπομένως, εἶναι ἀνάγκη νὰ μελετήσω τὸ χρόνο καθεαυτὸ, δηλαδή ποιές εἶναι οἱ συσχετίσεις οἱ χρονικές. Κάνω μιὰ ἀφαίρεση γιὰ νὰ μπορέσω νὰ μελετήσω καλύτερα καὶ νὰ καταλάβω καλύτερα τὶ συμβαίνει μὲ τὸ χρόνο τὸν ἴδιον. Θὰ ὀνομάσω βέβαια...—γιὰ νὰ διαφοροποιήσω τὰ γεγονότα ποὺ συμβαίνουν αὐτῇ τῇ στιγμή καὶ μεταβάλλονται εἴτε γιὰτὶ τὰ διαδέχονται ἄλλα γεγονότα ἢ παῦσον ἐντελῶς. Θὰ τὰ ὀνομάσω, ἀλλ' αὐτὰ καθεαυτὰ τὰ γεγονότα δὲ μ' ἐνδιαφέρουν, παρά μόνο στὸ ὅτι διαφέρουν μεταξύ τους καὶ μπορῶ νὰ τὰ διακρίνω. Λυτὸ ποῦ μὲ ἐνδιαφέρει — προσωρινά, βέβαια, γιὰ νὰ σὰς μιλήσω γι' αὐτὸ ποῦ θέλω νὰ πῶ — εἶναι ὁ χρόνος, ἡ δομὴ τοῦ χρόνου, ἡ κατασκευὴ τοῦ χρόνου, τοῦ γεγονότος αὐτοῦ τοῦ ἡχητικοῦ, τοῦ... πατατοειδοῦς, ὅπως σὰς εἶπα στὴν ἀρχή, τοῦ ἀμορφοῦ, τὸ ὅποιο ἔχει κάποια μορφή, ἔχει κάποια σχήματα, ἔχει κάποιες χαράξεις μέσα, γιὰ νὰ μπορέσω νὰ βγάλω συμπεράσματα. Λυτὸ εἶναι σωστὸ γιὰ τὸν παρατηρητὴ ποὺ ἀκούει τὸν ἦχο ἢ βλέπει τὸ γεγονός τὸ ὀπτικόν. Ὅταν ὅμως θέλω νὰ φτιάξω κάτι, ὁὰ πρέπει νὰ ἔχω (σὲ δεδομένη στιγμή, ἂν ὄχι στὴν ἀρχή) τὴν ἐπίγνωση τοῦ τὶ χειρίζομαι καὶ ποιές ἀναλογίες ὁὰ κάνω ἀνάμεσα στὰ διαστήματα. Πῶς ὁὰ βάλω τὴν ἔναρξη τοῦ τᾶδε γεγονότος, ποῦ ὁὰ πάει τὸ τέλος του κ.ο.κ. Ὅστε, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἀπόφασης τῆς ἐπιλογῆς, δηλαδή τῆς ἐλευθερίας μου γιὰ τὴν ἀπόφαση, εἶναι ζωτικὸ νὰ ξέρω ἀκριβῶς πῶς ὁὰ ὀρίσω τὶς στιγμὲς στὸ χρόνο.

Γιὰ νὰ βοηθηθῶ, ὁὰ πάρω μιὰ εἰκονογράφηση τοῦ χρόνου, δηλαδή ὁὰ παρομοιάσω τὸ χρόνο μὲ μιὰ εὐθεία γραμμὴ, ὀρίζοντια — μπορεῖ νὰ ἔναι καὶ κεκλιμένη. Γιὰτὶ εὐθεῖα; Μπορεῖ νὰ ἔναι καὶ καμπύλη, ἀρκεῖ νὰ μὴν ἀναδιπλώνεται, νὰ μὴν ἔχει ἓνα διπλὸ σημεῖο, γιὰτὶ εἶναι τότε σάν τὸ μέλλον νὰ ξαναβρίσκει τὸ παρελθόν, ἓνα δεδομένο σημεῖο τοῦ παρελθόντος μιὰ γραμμὴ ἀνοιχτὴ, χωρὶς ἀναδιπλώσεις. Γιὰ νὰ ἀπλοποιήσω — ἐπειδὴ τοπολογικὰ εἶναι τὸ ἴδιον πράγμα — ὁὰ πάρω τὴν εὐθεῖα. Λοιπόν, ἡ εὐθεῖα ἀντιπροσωπεύει τὸ χρόνο. Μιὰ ἀπέραντη

εὐθεῖα. Χωρὶς ἀρχή, ὅτε τέλος. Θὰ ὀρίσω στιγμὲς ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὰ γεγονότα (ἀρχή, τέλος, διάρκεια, μεταβολές κ.λπ.) καὶ μεταφράζονται μὲ σημεῖα ἀπάνω στὴν εὐθεῖα. Ἐδῶ μπαίνει τὸ πρόβλημα. Πῶς ὁὰ ὀρίσω αὐτὰ τὰ σημεῖα; Ἄς πάρω ἓναν κλασικὸ ρυθμὸ, ἄς ποῦμε, ἓνα καλαματιανόν. (Ἔνας καλαματιανὸς ἔχει ἓνα μακρὸν καὶ δύο βραχέα καὶ ξέρουμε τὴν ἀναλογία μεταξύ τους: τρία, δύο, δύο). Λοιπόν, εἶναι εὐκὸλο νὰ πῶ: ὠραῖα, ὀρίζω τὸ πρῶτο σημεῖο μὲ ἀπόφαση ἀυθαίρετη. Τὸ δεῦτερο σημεῖο ποῦ ὁὰ τὸ βάλω; Ὅὰ τὸ βάλω σ' αὐτὴ τὴν ἀπόσταση. [Δείχνει στὸν πίνακα]. Παίρνω, ἐπομένως, γραφικὰ μιὰ μονάδα μήκους ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὴ μονάδα χρόνου [τραγουδάει μιὰ φράση μὲ ρυθμὸ καλαματιανόν]. Λοιπόν, φτιάνω ἀνισομήκη κομμάτια ἀπάνω στὴν εὐθεῖα τοῦ χρόνου: σὰς τὰ γράφω. Ὅριστε ἡ εὐθεῖα τοῦ χρόνου. Λυτὸ μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ μακρὸν μὲ τρία κομμάτια, τὰ δύο κομμάτια, ἄλλα δύο κομμάτια καὶ ξαναρχίζει τὰ ἴδια. Ὅρίζω ἔτσι, διατάσσω τὰ σημεῖα ἀπάνω στὴν εὐθεῖα γραμμὴ. Ἔτσι ὀρίζω τὶς χρονικὲς στιγμὲς τῶν γεγονότων — ὀρισμένων γεγονότων, ὄχι ὅλων. Ἐδῶ ἔχω καταργήσει τὴν ἐλευθερία μου γιὰτὶ χρησιμοποίησα τὸν καλαματιανόν ὁ ὅποιος εἶναι δεδομένος. Κι ὅπως εἶπα, ἡ πρωτοτυπία εἶναι ἓνα βασικὸ αἷτημα τῆς τέχνης ποὺ ἐδῶ ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸ ἀποφασίζω σὲ μιὰ ἀδειανὴ εὐθεῖα. Πῶς ὁὰ ὀρίσω τὸ πρῶτο σημεῖο, τὸ δεῦτερο, τὸ τρίτο κ.ο.κ. Θέλω, λοιπόν, νὰ ξεφυγῶ, ὅπως εἶπα, ἀπ' αὐτὴ τὴ νομοτέλεια σὲ περασμένες παραδόσεις, σὲ περασμένες ἔνοιες, καὶ αὐτὰ ποῦ ἔχω ἀπὸ παλιά δεχτεῖ. Διότι ὅπως εἶπα πρὶν, τὸ αἷτημα εἶναι ἡ πρωτοτυπία. Πῶς ὁὰ ὀρίσω τὸ πρῶτο σημεῖο ἐδῶ;

Ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα δὲ μπορῶ νὰ βρῶ πουθενά. Ἦ ἀπόφαση, δηλαδή, δὲν εἶναι ὄντολογικὴ ἀλλὰ πρακτικὴ. Εἶναι ὁ γόρδιος δεσμός. Δὲ μπορῶ νὰ τὸ λύσω ἀλλιῶς παρά γράφοντας τὸ σημεῖο αὐτὸ σὲ ὀρισμένη θέση, τὴν ὅποια ἀποφασίζω τὴ στιγμή ἐκείνη, τυφλά. Δηλαδή χωρὶς καμιά αἰτιότητα ἢ ἀνάγκη νὰ τὸ σημειώσω ἐδῶ αὐτὸ τὸ σημεῖο. Τὸ δεῦτερο σημεῖο, γιὰ νὰ ἐξασφαλίσω τὴν ἐλευθερία μου, ποῦ ὁὰ τὸ σημειώσω; Ἄς ὑποθέσωμε πῶς ἔκανα αὐτὴ τὴ μεγάλη ὑποχώρηση στὴν ἐλευθερία μου, δεχόμενος τὴν τυφλότητα — ποῦ σημαίνει ὅτι δέχομαι τὴ δουλειά στὸν ἑαυτὸ μου, σὲ ὀρισμένες σκοτεινὲς παρορμήσεις ποὺ μὲ κάνουν νὰ βάλω αὐτὸ

τὸ σημεῖο ἐδῶ, κλείνοντας τὰ μάτια ἢ τ' αὐτιά μου. Ὁραϊά. Τί' ἀνοίγω πάλι καὶ λέω : τὸ δεύτερο σημεῖο — θὰ πρέπει πάλι νὰ περάσω ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἀγγυώδεις καταστάσεις περὶ ἀποφάσεων; — πού θὰ τὸ βάλω αὐτὸ τὸ δεύτερο σημεῖο; Τὸ πρόβλημα ἐπαναλαμβάνεται ἀκριβῶς τὸ ἴδιο. "Ο,τι εἶπα γιὰ τὸ πρῶτο σημεῖο θὰ συμβαίνει ἐπ' ἄπειρον, δηλαδή κάθε σημεῖο θὰ ἔχει τὸ ἴδιο πρόβλημα. Λύτῃ ἢ πάλῃ τῆς ἐλευθερίας, νὰ βγῶ δηλαδή ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ μου ὥστε αὐτὸ τὸ σημεῖο νὰ εἶναι πραγματικὰ ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴ θέλησή μου, δὲν ἔχει λύση. Εἶναι πάλῃ ἀνελέτητῃ καὶ χωρὶς ἐλπίδα.

"Ὅμως ἀν κρατηθῶ πιὸ μακριὰ ἀπ' τὸν πίνακα αὐτὸ καὶ πῶ : ὀρίστε, ἄς ὑποθέσω ὅτι ἔχω ὀρίσει σημεῖα. Γιατί τὰ βάζω ἔτσι διαφορετικὰ χωρὶς συνειρμό; Διότι ὑποθέτω ὅτι δὲν ἀκολουθῶ κανένα καλούπι, καμιά διάταξη κανονικῆ, καμιά κανονικότητα, καμιά ἐπανάληψη. Θυμηθεῖτε αὐτὸ πού σᾶς εἶπα προηγουμένως ὅπου, ὅταν ἔχω ἕνα φαινόμενο τὸ ὁποῖο θέλω νὰ θεωρήσω ὡς αἴτιο τοῦ δευτέρου φαινομένου, πάντοτε θὰ ἔχω αὐτὸ τὸ ζευγάρι. "Ε! Θέλω ν' ἀποφύγω μιά τέτοια συμμετρία. Δηλαδή θέλω ν' ἀποφύγω τμήματα πού νὰ εἶναι ὅμοια μεταξύ τους. Λύτῃ θὰ εἶναι ἡ μεγαλύτερή μου ἐλευθερία νὰ μὴν ὑπάρχει καμιά συμμετρία. Βλέπετε πόσο τὰ προβλήματα πού εἶπα πρὶν καὶ πάλῃ φαινόντουσαν πολὺ ἀφηρημένα, ἐδῶ γίνονται πολὺ πρακτικὰ, διότι πρέπει νὰ βρῶ μιά λύση σ' αὐτὴ τὴν τοποθέτηση αὐτῶν τῶν σημείων.

Λοιπόν, ὅπως εἶπα πρὶν, ἢ πάλῃ αὐτὴ γιὰ τὴν ἀπόφαση κάθε στιγμῆς ἐπαναλαμβάνεται ἐπ' ἄπειρον. Δὲν ὑπάρχει σωτηρία. "Ὅταν ὅμως τραβήξω παραπέρα καὶ ὑποθέσω μὲ τὰ μάτια τῆς φαντασίας μου ὅτι ἔχω διανείμει ἢ σπείρει σημεῖα ἐπάνω στὴν εὐθεία, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι δὲ θὰ σχηματίζουν σχήματα ἢ δεδομένα συμμετρικὰ — λέω "δεδομένα" γιὰ τὴν πρώτη φορά μὴν μπορεῖ νὰ μὴν ἔχει δοθεῖ, τῆ δεύτερη φορά ὅμως, ἀν συμβεῖ τὸ ἴδιο, θὰ εἶναι δεδομένο, αὐτὸ σημαίνει ὅτι πρέπει νὰ εἶναι ὅλες αὐτὲς οἱ διαστάσεις, οἱ ἀποστάσεις ἀνόμοιες μεταξύ τους. "Ἐπ' ἄπειρον, βέβαια, γιὰ τὸ ἔλεω ἢ ἐλευθερία μου νὰ εἶναι ἀπόλυτῃ, ὄχι ἀπλῶς μεγάλη.

"Ὅταν, λοιπόν, δῶ ἀπὸ μακριὰ, τότε τὸ ἐρώτημα εἶναι πῶς θὰ κατασκευάσω αὐτὴ τὴν κατανομὴ τῶν σημείων ἐπ' ἄπειρον, χωρὶς νὰ ὑπάρχουν ἐπαναλήψεις. Δηλαδή πῶς θὰ κατασκευάσω, θὰ διανείμω, θὰ σπείρω αὐτὰ τὰ σημεῖα στὴν τύχη. Αὐτὸ σημαίνει πῶς ἡ ἐλευθερία μου σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι, ταυτίζεται μὲ τὸ αἴτημα τῆς τύχης.

Πάλῃ, ἔτσι ὅπως τὸ θέτω τὸ πρόβλημα, δὲν ἔχει λύση. Δὲ μπορῶ νὰ κατασκευάσω, δὲ μπορῶ νὰ βρῶ ἕνα μηχανισμό ὁ ὁποῖος θὰ μοῦ ἐπιτρέψει νὰ γράψω αὐτὰ τὰ σημεῖα ὥστε νὰ ἔναι στὴν τύχη, ὥστε νὰ ἔναι ἀσύμμετρες μεταξύ τους οἱ διαστάσεις, οἱ ἀποστάσεις. Γιὰ νὰ δοθεῖ μιά λύση πρέπει νὰ κάνω ἄλλῃ μιά ὑποχώρησι, πού εἶναι ἡ ἐξῆς : Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι θὰ ὑποθέσω ὅτι, καὶ μὲν δὲν ὑπάρχει συμμετρία ἀλλὰ ὑπάρχει κάποια νομοτέλεια. Εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ φτιάξω ἕνα μηχανισμό — βλέπετε, αὐτὴ εἶναι ἡ προσπαθειά μου ἡ κολοσσία — νὰ φτιάξω ἕνα μηχανισμό, καὶ τὸ πού θ' ἀναπαράγει τὸ ἴδιο φαινόμενο. Ποιὸ εἶναι τὸ φαινόμενο αὐτό; Νὰ φτιάχνω διαστήματα ἀσύμμετρα μεταξύ τους. "Ὅταν λέω "ἀσύμμετρα" δὲν εἶναι μὲ τὴν ἔννοια τῶν ρητῶν ἢ ἀσυμμέτρων. Σημαίνει ὅτι δὲν ἔχουν κοινὸ μέτρο (μὲ τὴν πλατύτερη σημασία).

Εἶναι, λοιπόν ἀντιθετικὰ αὐτὰ πού ζητάω. Ἄπ' τὴ μιά μεριά νὰ ἔναι στὴν τύχη, δηλαδή μεγαλύτερη ἐλευθερία καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριά ἕναν ἐξαναγκασμό, ἕνα μηχανισμό, ἀφηρημένο, τὸ ὁποῖο νὰ μοῦ φτιάχνει αὐτὸ πού ζητάω. "Ε, αὐτὴ εἶναι ἡ πάλῃ — χωρὶς λύση, χωρὶς τέρμα — τοῦ λογισμοῦ τῶν πιθανοτήτων καὶ γενικὰ τοῦ ἀνθρώπου, νομίζω. Λύτῃ ἢ ἀντίθεσι δὲ θὰ ἀρθεῖ. Θὰ ὑφίσταται ἀλλὰ θὰ κάνω, ὅπως εἶπα, μιά ὑποχώρησι ὥστε νὰ δώσω μιά λύση. Γιὰ νὰ κατασκευαστεῖ αὐτὸς ὁ μηχανισμός θὰ παρατηρήσω τὸ ἐξῆς : ὅτι ὅπου καὶ ἀν πάρω ἕνα κομμάτι αὐτῆς τῆς εὐθείας πού νὰ ἔχει περίπου αὐτὸ τὸ μήκος πρὸς δυσμάς, ἄς ποῦμε, στὴ Νέα Ἰόρκη ἢ στὸ Πεκίνο, δηλαδή σ' ὅλο αὐτὸ τὸ μήκος ὅπου καὶ νὰ πάρω ἕνα τέτοιο κομμάτι θὰ ἔχω περίπου τὸ ἴδιο πλῆθος σημείων. Δηλαδή τὴν ἴδια γραμμικὴ πυκνότητα, μπορεῖ νὰ πεῖ κανένας. Λύτῃ εἶναι ἡ ὑποχώρησι πού κάνω. Ἄν ὑποθέσουμε ὅτι ὑπάρχει κάποια σταθερότητα ὄχι στὶς διαστάσεις αὐτές, ἀλλὰ στὸ πλῆθος τῶν σημείων, τότε θὰ μπορέσω νὰ φτιάξω ἕνα μηχανισμό ὁ ὁποῖος νὰ μοῦ παράγει αὐτὰ τὰ διαστήματα. Κι αὐτὸς ὁ μηχανισμός, βέβαια, δὲ θὰ ἔναι ἕνα μηχανήματα μὲ ρόδες καὶ ἠλεκτρονικά. Θὰ εἶναι ἀπλῶς ἕνας τύπος μαθηματικός, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ μεταφραστεῖ μὲ τὶς ὑπολογίστριες τὶς ἠλεκτρονικὲς ἢ μ' ἕνα

μηχάνημα κατάλληλο, σ' ἕνα φυσικὸ ἐργαλεῖο πού θὰ μοῦ ἐκτοξεύει κάθε τόσο σημεῖα χρονικά.

Βέβαια, δὲν πρόκειται νὰ σᾶς δεῖξω τὸν τύπο, ἀν καὶ εἶναι πολὺ ὠραία ἢ ἀρχὴ καὶ ἀπλῆ. Εἶναι ἕνας ἀπ' τοὺς δυνατοὺς τύπους γιὰ νὰ λυθεῖ αὐτὸ τὸ πρόβλημα, δεδομένης μιᾶς ἀποστάσεως χ καὶ δεδομένου ὅτι σὲ μιά μονάδα μήκους ἡ χρόνου ἔχω μιά γραμμικὴ πυκνότητα δ σημείων, δηλαδή δ σημεῖα ἀνὰ μήκος (μονάδα χρόνου στὴν προκειμένη περίπτωσι). Ἄς ποῦμε τὸ δ ἴσον ἐξῆς σημεῖα. Ἄν ξέρω αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, τότε αὐτὸς ὁ τύπος πού ἔχω βρεῖ μὲ ὀρισμένους συλλογισμούς (δὲν ἀναφέρω πῶς γιὰ τὸ ἄς πάει μακριὰ καὶ χρειάζεται ὀρισμένα μαθηματικὰ στοιχειώδη) εἶναι ὁ ἐξῆς : ἡ πιθανότητα, σ' ὅλο τὸ ἄπειρο μήκος τῆς εὐθείας, νὰ συναντήσω τμήματα μὲ μήκος χ (περίπου χ) — δηλαδή ἕνα μήκος πού θὰ ἔναι περίπου ἀνάμεσα στὸ χ καὶ στὸ $\chi + d\chi$ ($d\chi$ εἶναι τὸ ἀπειροελάχιστο) δίνεται ἀπ' τὸν τύπο. Δηλαδή αὐτὸ τὸ μήκος, θὰ ἐμφανιστεῖ μ' αὐτὸ τὸ ποσοστὸ. Τὸ γράφω γιὰ νὰ τὸ καταλάβει ὅλος ὁ κόσμος : $\delta : 2,718$ (εἶναι ὁ ἀσύμμετρος ἀριθμὸς e) στὴ δύναμη $d\chi$, τὸ ὁποῖον πολλαπλασιάζεται μὲ τὸ $d\chi$. Αὐτὸς εἶναι ὁ στατιστικὸς τύπος, δηλαδή πόσες φορές θὰ συναντήσω σ' αὐτὴ τὴν ἀπειρία τῶν τμημάτων αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ μήκος.

Πῶς μπορεῖ ἕνα μηχανήματα νὰ τὸ φτιάχνει αὐτό; Ἰπάρχει στὴ φύση εὐτυχῶς κατὰ τύχη. Καὶ εἶναι τὰ ἀκτινεργὰ σώματα, ὅπως τὸ ράδιο. Τὸ ράδιο ἔχει ἐκπομπές. Εἶναι τὰ σωματίδια α , δηλαδή πυρῆνες ἡλίου, τὰ ἠλεκτρόνια β , καὶ μὲ ἐκπομπὴ φωτονικῆ, ἀπὸ ἀκτίνες γ . Ἄν ἔχουμε ἕνα μετρητὴ Γεϊγκερ (δὲν ξέρω πῶς τὸν λένε ἐλληνικά, φαντάζομαι θὰ ὑπάρχει στὸ Τεχνολογικὸ Μουσεῖο — ὑπάρχει Τεχνολογικὸ Μουσεῖο στὴν Ἀθήνα;) — εἶναι ἕνας σωλήνας μεταλλικός πού συνδέεται μ' ἕνα σύρμα μ' ἕναν ἐνισχυτὴ, κ.λπ., ἔτσι πού νὰ μπορούμε ν' ἀκούσουμε ἀπὸ ἕνα μεγάφωνο τὸ ἀποτέλεσμα σὰν παράσιτο. Λοιπόν, ἀν πλησιάσουμε πολὺ τὸ ράδιο σ' αὐτὴ τὴν συσκευή θ' ἀκούσουμε μιά κυκλῆ ἐκπομπὴ ἀπὸ παράσιτα... ἀν εἶναι μακριὰ θ' ἀκούσουμε μιά ἀραιότερη ἐκπομπὴ πού συμβαδίζει μὲ τὴ γραμμικὴ πυκνότητα τοῦ φαινομένου στὸ χρόνο. Τὰ χρονικά διαστήματα ἀνάμεσα στοὺς χτύπους αὐτοὺς ἀκολουθοῦν ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ νόμο, κατὰ τύχη. Δηλαδή αὐτὸς ὁ νόμος ἦταν μιά παραξενιὰ στὰ μαθηματικά, ἐπακόλουθο ὀρισμένων σκέψεων τῆς κατανομῆς σημείων στὴν τύχη πᾶνω σ' ἕνα κομμάτι εὐθείας καί, ἀργότερα, ὅταν βρέθηκε τὸ ράδιο, βρέθηκε ὅτι αὐτὸς ὁ νόμος ἀντιπροσωπεύει μιά εἰκόνα πιστῆ τοῦ φαινομένου αὐτοῦ. Παράδοξο εἶναι ! "Ε, ὄχι καὶ τόσο. Εἶναι ἀπὸ τὰ παραδείγματα ὅπου οἱ ἀφηρημένες ἀνακαλύψεις τοῦ ἀνθρώπου βρίσκουν ἀργότερα τὴν ἐπαλήθευσή τους στὴν πράξι, χωρὶς νὰ τὸ ἔχει προβλέψει — ὅταν τὸ ἔχει προβλέψει τότε εἶναι "μεγάλος" ἄνθρωπος. Λοιπόν, βλέπετε, πῶς ἕνα πρόβλημα ἀποφάσεως, ἕνα πρόβλημα ὄντολογικὸ, ἕνα βαθὺ πρόβλημα τῆς τέχνης πού εἶναι ἡ πρωτοτυπία, μᾶς ὀδηγεῖ χωρὶς νὰ τὸ θέλουμε σ' αὐτὲς τὶς παγίδες, πού δὲν εἶναι πραγματικὰ παγίδες ἀλλὰ ἀνοίγουν καινούριους δρόμους στὴν ἀπόφασι καὶ τὴν καλλιτεχνία — καὶ ὄχι μόνο στὴ μουσική. Ἰποθέστε ὅτι ἀντὶ γιὰ ἡχοῦς, ἔχουμε σ' αὐτὰ τὰ ἀντίστοιχα σημεῖα, συμβάντα ὀπτικά λ.χ. ἐκπομπές φωτοβολιῶν, χρωμάτων, τροχιῶν, σχημάτων. Εἶναι ἕνας τρόπος νὰ ὀρίζουμε τὸ χρόνο μὲ τὴ βοήθεια ὅλων αὐτῶν τῶν σκέψεων πού καταλήγουνε στοὺς τύπους — κατὰ τύχη καταλήγουνε στοὺς τύπους (εἶναι καὶ δὲν εἶναι κατὰ τύχη), καταλήγουν δηλαδή σὲ θεμέλια τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης.

"Ὡστε, μπορούμε νὰ χρησιμοποιήσουμε αὐτὰ τὰ θεμέλια σὰν ἐργαλεῖα, γιὰ νὰ κατασκευάσουμε διαφορετικὰ, πιὸ πρωτότυπα ὄντα καὶ πιὸ πλούσια ἴσως. Αὐτὸ εἶναι ἕνα παράδειγμα γιὰ τὴν κατάταξι σημείων πᾶνω στὴν εὐθεία. Δὲν εἶναι ὁ μόνος τρόπος πού μπορεῖ νὰ καταταχθοῦν Ἰπάρχει, βέβαια, καὶ ὁ αἰτιατός, (μὲ τὴν ἔννοια τῆς συμμετρίας). Τὸ αἰτιατὸ καὶ ἡ συμμετρία εἶναι ἀρρηκτα συνδεδεμένα ὅπως στὰ παραδείγματα πού σᾶς ἔλεγα πρὶν γιὰ τὸ ἄλφα καὶ τὸ βῆτα ἢ τὸν καλαματιανό. Ἄλλὰ καὶ σ' αὐτὸ τὸν τομέα τὸν τυχαῖο, ὑπάρχουν καὶ ἄλλες ὑποθέσεις πού μπορεῖ νὰ κάνει κανεὶς καὶ νὰ καταλήξει σ' ἄλλους τύπους, ὅπως εἶναι τοῦ Κοσσὺ (λογιστικὸς τύπος τοῦ Cauchy). Ἄλλὰ, σ' ἄλλες χρήσεις καὶ ἄλλες ἐρμηνεῖες, τὰ συμπεράσματα πού περιλαμβάνονται σ' αὐτοὺς τοὺς τύπους ἀνοίγουν καταπληκτικούς δρόμους ἐρευνας καὶ ἀποτελεσμάτων.

Θὰ μιλῶσω τώρα, γιὰ μιά ἄλλη ἀποψη τῆς μουσικῆς, πῶς μπορεῖ νὰ καταλήξει πάλι, κατ' αὐτὴ τὴν ἔννοια τῆς ἀπόλυτης ἐλευθερίας, σ' ἕνα τύπο διαφορετικὸ πού εἶναι τοῦ Gauss (καὶ αὐτὸς ἕνας θεμελιώδης τύπος τῶν μαθηματικῶν, τοῦ λογισμοῦ τῶν πιθανοτήτων καί, γενικὰ, τῆς Φυσικῆς, τῆς στα-

τιστικῆς, τῆς κοινωνιολογίας, τῆς ἀνθρωπομετρῆσεως κ.λπ. κ.λπ.). Θὰ πάρω μιὰ ἀπεικόνιση πού χρησιμοποίησα πρὶν ἀπὸ εἰκοσι χρόνια ἐπειδὴ εὐτυχῶς εἶχα κάνει ὀρισμένες σπουδὲς στὸ Πιολυτεχνεῖο κ' ἤξερα νὰ σχεδιάζω στὸ διδιάστατο καὶ τριδιάστατο χῶρο μὲ τὶς καρτεσιανὲς συντεταγμένες. Ἔτσι μετέφρασα τοὺς κώδικες [δείχνει στὸν πίνακα] σ' αὐτὸν ἐδῶ, πού εἶναι πῶ ἀκριβῆς καὶ πῶ διεθνῆς — λίγο πολὺ τὸν καταλαβαίνει ὅλος ὁ κόσμος. Λοιπὸν, τί σημαίνει αὐτό; Σημαίνει ὅτι ἂν πάρω αὐτὸ τὸν ἄξονα, διατηρώντας δηλαδὴ αὐτὸ πού εἶχαν ἀνακαλύψει οἱ μουσικοὶ πρὶν χίλια χρόνια — πρῶτοι αὐτοὶ πρὶν ἀπὸ τοὺς γεωμέτρους καὶ τοὺς μαθηματικοὺς — ὅπου, δηλαδὴ πρὸς τὰ πάνω ἔχω τοὺς δεξιτέρους ἤχους καὶ πρὸς τὰ κάτω ἔχω τοὺς βαρύτερους ἤχους, καὶ πάρω ἕνα σημεῖο [γράφει μιὰ τελεία] πού ἀντιστοιχεῖ στὸ "λα" — 440 διπλοὶ παλμοὶ ἀνὰ δευτερόλεπτο δηλαδὴ Herz — παίρνω μιὰ μονάδα γραφικῆ πού νὰ δηλοῖ τὸ ἡμιτόνιο· τότε κάθε σημεῖο πάνω σ' αὐτὴ τὴν εὐθεία, σ' αὐτὸ τὸν ἄξονα, θὰ δηλοῖ ἕνα φθόγγο, δηλαδὴ ἕνα ὕψος τοῦ ἤχου. Τώρα τὸ ἴδιο θὰ κάνω μὲ τὸ χρόνο μὲ μονάδα λ.χ. τὸ δευτερόλεπτο καὶ μιὰ ἀφιετηρία πού θὰ τὴν ἔχω συνδέσει μὲ τὰ περασμένα μεσάνυχτα. Τότε κάθε σημεῖο ὀ' ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ συγκεκριμένη στιγμή. Ὡστε ἕνα σημεῖο [γράφει μιὰ τελεία στὸν πίνακα] σ' αὐτὸ τὸ διδιάστατο χῶρο θὰ σημαίνει ἕναν ἤχο πού θὰ εἶναι στιγμιαίος — δὲ θὰ ἔχει ἔκταση οὔτε κατὰ τὴν ἔννοια τοῦ χρόνου, οὔτε κατὰ τὴν ἔννοια τοῦ ὕψους — ἄς πῶμε, ἕνας στικτὸς ἤχος σὲ μιὰ χορδή, ἢ ἕνας πολὺ σύντομος ἤχος σὰν κραυγή. Ἐνας ἤχος, ὅμως, πού κρατιέται ὀρισμένο διάστημα χωρὶς νὰ μεταβάλλεται τὸ ὕψος του, θὰ ζωγραφιστεῖ ἔτσι [τραβάει μιὰ γραμμὴ παράλληλη μὲ τὴν παράμετρο τοῦ χρόνου]. Φυσικὸ εἶναι νὰ σκεφτεῖ κανένας τί πάει νὰ πεῖ αὐτό. [Καὶ σημειώνει μιὰ γραμμὴ διαγώνια πρὸς τὶς δύο παραμέτρους]. Αὐτὸ εἶναι ἕνας ὀλισθαίνων ἤχος πού πάει ἀπὸ τὰ δεξιτέρα πρὸς τὰ βαρύτερα καὶ τὸ ἀντίθετο. Ὡστε αὐτὴ ἡ γραφὴ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ γενικεύσουμε τὴν ἔννοια τοῦ ὕψους καὶ νὰ συμπεριλάβουμε τοὺς ὀλισθαίνοντες ἤχους. Καί, ἐπομένως, νὰ φτιάξουμε ἕνα σωρὸ κατασκευῆς μὲ εὐθεῖες γραμμές, δηλαδὴ μὲ glissandi, ὅπως λέμε στὴ μουσικῆ. Ἄς πῶμε, ἂν ἔχουμε μιὰ ὀρχήστρα ἐγχόρδων, ὅπως ἀκούσατε ἢ ὀ' ἀκούσετε ἂν πάτε στὶς συναυλίες στὸ Ἡράκλειο μπορεῖ κάλλιστα τὸ κάθε ὄργανο νὰ φτιάξει ἀπὸ μιὰ τέτοια εὐθεία, καὶ μπορεῖ νὰ συγκροτηθεῖν σὲ κατασκευῆς λίγο πολὺ πολὺπλοιας.

Τώρα, ὡς πρὸς τὴ διαρρύθμιση τοῦ μουσικοῦ χρόνου, οἱ ὀλισθαίνοντες ἤχοι ὀρίζονται ἀπὸ τὴν κλίση τους δηλαδὴ ἂν εἶναι

ταχεῖς ἢ ἀργοὶ στὴν ἐξέλιξη τοῦ ὕψους, σὲ συνάρτηση μὲ τὸ χρόνο. Ὅριστε ἡ κλίση [δείχνει στὸν πίνακα]. Αὐτὸς εἶναι πῶ ταχὺς· ἀνεβαίνει πῶ γρήγορα ἀπ' αὐτὸν ἐδῶ. Αὐτός, δὲν κινεῖται καθόλου· αὐτός, ἀπεναντίας, κατεβαίνει· καὶ αὐτός, κατεβαίνει πάρα πολὺ βίαια, σχεδὸν εἶναι ἀδύνατο ν' ἀναπαράχθῃ ἀπὸ μουσικὸ ὄργανο οὔτε καὶ ἠλεκτροακουστικά, διότι ἂν ἀναπαράχθῃ, θὰ πρέπει νὰ δοθεῖ σὰν ἕνας λευκὸς ὀόρυθος, λευκὸς ἤχος, στιγμιαίος ὀσσηρητικά. Ἄλλὰ ἐδῶ πηγαίνουμε σὲ ἄλλο ποῖον ἤχο. Ἄς μείνουμε καλύτερα στὸ ποῖον τὸ συνηθισμένο — εἴτε μὲ ἠλεκτρονικοὺς ἤχους, εἴτε μὲ ἤχους ὀρχήστρας. Λοιπὸν, αὐτὴ τὴν κλίση μποροῦμε νὰ τὴν ονομάζουμε μὲ τὴν ἐφαπτομένη αὐτῆς τῆς γωνίας ω πού τὴν ονομάζουμε ταχύτητα ὀλισθήσεως υ. Λοιπὸν, νὰ ἡ κατανομὴ σὲ χῶρο, ὅπου αὐτὰ τὰ κομμάτια ταχυτήτων εἶναι ἀτάκτως ἐρρημένα μ' ἄλλες τὶς δυνατές τιμές. Ἄν κάνουμε ὀρισμένες ἀπλὲς παραδοχὲς τῶν συμβάντων αὐτῶν καταλήγουμε ἀκριβῶς στὸν ἴδιο τύπο — σὲ μονοδιάστατο χῶρο — μὲ τὸν τύπο τοῦ Γκάους (Gauss) πού βρῆκαν ὀ Maxwell καὶ ὀ Boltzmann στὴν κινητικὴ ὀσσηρία τῶν ἀερῶν. Σὰς τὸν γράφο, διότι δὲν εἶναι τρομακτικὸς, εἶναι πολὺ ἀπλὸς [γράφει τὸν τύπο].

Εἶναι ἡ πιθανότης νὰ ἔχουμε μιὰ ταχύτητα υ (δηλαδὴ ὀρισμένης τιμῆς πού ν' ἀντιστοιχεῖ στὴ υ, τῆς ἐφαπτομένης, ὅπως εἶπα, τῆς γωνίας ω) θὰ εἶναι ἴση μὲ υ/2 διὰ α ρίζα τοῦ π=3,14 τοῦ Ἄρχιμήδη ἐπὶ ε, τὸ ὀποῖον εἶναι ἀκριβῶς τὸ 2,718 κ.λπ. (ἄρρητος ἀριθμὸς) ἐπὶ δύναμη —υ² διὰ α², ὅπου τὸ α ἀντιστοιχεῖ σὲ κάτι σὰ θερμοκρασία. Αὐτὰ σὰς τὰ λέω... γιὰ νὰ περάσει ἡ ὄρα. [Γέλια]. Κι αὐτὸς εἶναι ἕνας τύπος ὀσσημειωδῆς τοῦ Γκάους, ἀπὸ τὸν ὀποῖον ἐξαρτῶνται πάρα πολλὰ φαινόμενα στὴ βιολογία, στὴν ἀστρονομία καὶ παντοῦ. Ἐπομένως καὶ στὴ μουσικῆ. Τώρα γενικεύω. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο, μὲ τύπους μαθηματικούς, μποροῦμε νὰ κατασκευάσουμε ἕνα σύστημα, δηλαδὴ ἕνα μηχανισμὸ ἀφηρημένο πού νὰ κάνει τὶς ἀποφάσεις πού θὰ ὀθελα νὰ ἔκανα ἐγώ. Βρῆκα, δηλαδὴ, αὐτὸ πού ὀνειρευόμουν. Ἐνα ὀργανωτικὸ σύστημα, πού νὰ μὸ φτιάξει ὀρισμένα συμβάντα, μουσικά ἢ ὀπτικά καί, ἐφόσον αὐτοὶ οἱ τύποι εἶναι μαθηματικοί, εἶναι δυνατὸ νὰ τοὺς συναρμολογήσω ἔτσι, ὄστε νὰ μπορέσει μιὰ ὀπολογιστικὴ μηχανὴ νὰ τοὺς ἐκτελέσει. Αὐτό, βέβαια, θὰ γίνῃ ἀπὸ τὸ πέρασμα ἐνὸς προγράμματος.

Γενικότερα, ἐπομένως, τὰ προβλήματα τὰ βαθιά (ἀποφάσεις, ἐλευθερίας κ.λπ.) καταλήγουν (βέβαια, δὲν εἶναι ἡ μόνη κατάληξη αὐτῆ· ὀπάρχουν κι ἄλλες κατάληξεις, μὰ γι' αὐτὲς δὲ μπορῶ νὰ σὰς μιλήσω ἀπόψε ἐδῶ, γιὰτι θὰ μᾶς φᾶνε τὴν ὄρα)

Μιὰ ἄποψη ἀπὸ τὴν ἐκθεση μὲ τεκμήρια ἀπ' τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ξενᾶκη, πού συγκέντρωσε σὲ μιὰ βδομάδα 5.500 ἐπισκέπτες



καταλήγουν λοιπόν τελικά σ' αυτό που μπορεί να το πει κανένας "συστήματα" ή "αυτόματα". "Αυτόματα" με την έννοια της βαθύτερης, ότι μπορούν να κινηθούν και να παράγουν μόνο τους αποτέλεσμα, άρκει βέβαια να τους δώσει κανένας την ώθηση, την ενέργεια — το αυτόματο δεν είναι κάτι που κινείται μόνο του — αλλά η δομή ή εσωτερική τους τα κάνει ικανά να φτιάξουν ορισμένα αποτελέσματα, όπως είναι τα βυζαντινά αυτόματα, τα χρυσά πουλιά που κελαιδοῦσαν ή τα λιοντάρια που βρυχόντουσαν.

Και η ιστορία των αυτόματων, κι αυτή είναι απ' τις πιο παράξενες, τις πιο ενδιαφέρουσες της ιστορίας του ανθρώπου. Υπήρχαν στην αρχαιότητα, και μάλιστα στην ελληνιστική εποχή, πολύ ενδιαφέροντα αυτόματα. Κ' η ατμομηχανή είχε εφευρεθεί, αλλά δεν ξέρανε ότι μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και ν' αντικαταστήσει την ενέργεια των δούλων. Αυτό ανακαλύφθηκε πολύ αργότερα. Πάντως υπήρχε η ατμομηχανή. Στη συνέχεια έχουμε, όπως σ' εμένα, τα βυζαντινά αυτόματα κ' ίσως και τα ρολόγια, τα οποία βρεθήκαν στο Βυζάντιο. Αυτή είναι μια ειχασία. Ο Descartes ανάλαβε πάλι τη συζήτηση περί αυτόματων — γιατί ; — γιατί είδε ότι το κεντρικό πρόβλημα είναι πώς να φτιάξει ο άνθρωπος κάτι που να του μοιάζει, πώς να γίνει δημιουργός, δηλαδή το πρόβλημα της δημιουργίας όντων, όσο το δυνατόν πιο ελεύθερων. Μια μηχανή είναι ένας μοχλός. Μια ζυγαριά είναι μια μηχανή, αλλά δε φτιάχνει τίποτ' άλλο, δηλαδή δε φτιάχνει τίποτα, σχεδόν. Ένα πουλί που κελαιδεῖ, φτιάχνει κάτι. Στο "Φάουστ" ο Γκαίτε, φτιάχνει τον άνθρωπο με τη βοήθεια των σκοτεινών δυνάμεων κι όχι με τη βοήθεια του Θεού — κι αυτό είναι συμβολικό, βέβαια — τον homunculus, όπως το λέει. Αμέσως μετά πάει στην Ελλάδα γιατί δεν τον φτάνει αυτό, πάει να βρει την τέχνη, την καλλιτεχνία. Και μόνο την τελευταία περίοδο ή θεωρία των αυτόματων με τη ριζική βιομηχανοποίηση, και μάλιστα της τελευταίας εικοσαετίας, όπου τα πολύπλοκα μηχανήματα αντικαθιστούν τον άνθρωπο σ' ένα σωρό τομείς, κ' ευφύιας ακόμη, έγινε συνειδητά κλάδος επιστημονικός. "Ωστε ο συνθέτης, απ' αυτά που είπα πριν, βρίσκεται στο κέντρο του προβλήματος αυτού των αυτόματων, των θεωρητικών.

Τώρα, οά σταματήσω για να σ' εμένα δείξω μερικές έγχρωμες διαφάνειες για να χρωματίσουμε την ατμόσφαιρα και μετά οά σ' εμένα παίξω μουσική και οά τελειώσω, γιατί νομίζω έχετε κουραστεί απ' ό,τι ακούω. [Φωνές : "Όχι, όχι].

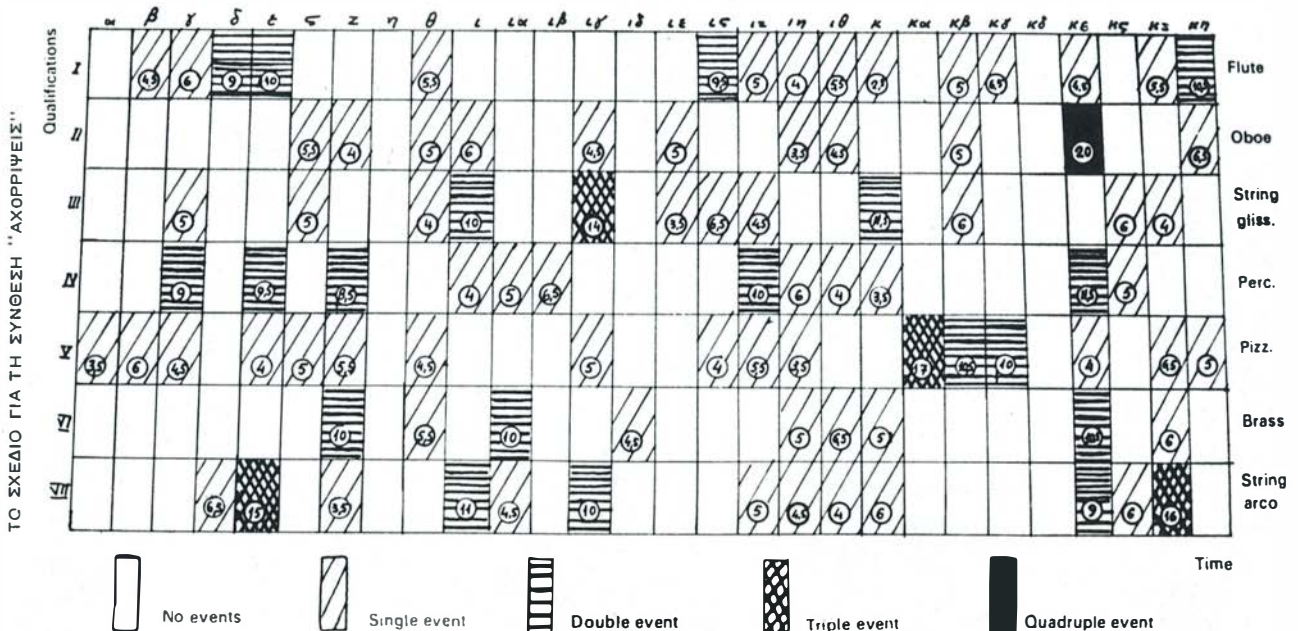
['Εδω τελειώνει η κυρίως όμιλία]

'Εδω, [δείχνει] είναι μια μελέτη, του '56 — πάνε 19 χρόνια τώρα — ενός συστήματος που βασίζεται ακριβώς (τό 'κανα με το χέρι εκείνη την εποχή) σε μια συναρμολόγηση τύπου όπου είχα καταλήξει χωρίς να το θέλω, ανακητώντας αυτά που είπα στην αρχή. Πρόκειται για τις "Αχορπίσεις" που παιχτήκανε για πρώτη φορά στο Μπουένος Άιρες, από το Hermann Scherchen, τό '58 και είναι το ξεκίνημα για μια σειρά από έργα. Κ' έδω, είναι το σχήμα όλης της σύνθεσης που, όμως, δε σημαίνει ότι έχω όλα τα όργανα έδω. Είναι αρκετά άφηρημένο, ώστε να δεχτεί κι άλλες λύσεις. Δεν είναι μονοσήμαντο το αποτέλεσμα-

σμα. Είναι ένα σχήμα. Κι αυτό έχει μεγάλη σημασία, γιατί πέφτουμε ακριβώς στο πρόβλημα, ότι ο συνθέτης δε φτιάχνει ένα έργο και μόνο, αλλά φτιάχνει συστήματα, όπως σ' εμένα πριν. Συστήματα τα οποία μπορούν να παράγουν διαφορετικά, κάθε φορά, κατασκευάσματα, άρκει να πατήσει κανένας ορισμένα κουμπιά.

Τι σημαίνει λοιπόν αυτός ο πίνακας ; Αυτός ο πίνακας, είναι ένα κομμάτι από ένα διάστατο χώρο, κ' είναι ένα δείγμα. 'Ο χώρος αυτός είναι σπαρμένος από γεγονότα ήχητικά. "Όπως σ' εμένα, τα ήχητικά μπορούμε να τα απεικονίσουμε με σχέδια γραφικά. Αυτό έκανε κι ο μουσικός περνώντας από την αρχαία, στη βυζαντινή και στη δυτική παρασημαντική. Το ίδιο κάνουμε με τις καρτεσιανές συντεταγμένες και μ' ένα σωρό άλλα μέσα, όπως οά δείτε σε λίγο. Δηλαδή είναι ζήτημα κωδικοποίησης των γεγονότων, των συμβάντων. Λοιπόν, έδω, έχουμε σκόρπια, σ' αυτό το διάστατο χώρο, ένα σωρό ήχητικά συμβάντα. Οι γραμμές αυτές είναι για να περιορίσουν σ' αυτή την έλλογή που έχω κάνει το χαρακτήρα των ήχων [δείχνει τη διαφάνεια]. 'Η πρώτη γραμμή να είναι σάν της φλογέρας, ή δεύτερη γραμμή να είναι σάν του όμποε, δηλαδή σάν το ζουρνά. 'Η τρίτη γραμμή, είναι ολισοβιόντες ήχοι. 'Υστερα, ή τέταρτη γραμμή, είναι κρουστά. 'Εδω, είναι σιτικοί ήχοι. 'Εδω είναι χάλκινοι. Κ' έδω είναι έγχωροδα. Μπορούσε να προσθέσει κανένας κι άλλα χαρακτηριστικά. Βέβαια, δεν έχει εξαντληθεί έδω-πέρα ο κατάλογος. Οι στήλες αντιπροσωπεύουν διαστήματα χρονικά. Τα χρώματα, τώρα, τί σημαίνουν ; Σημαίνουν πυκνότητα: είναι δηλαδή σά να κολλήσαμε πάνω σ' αυτό το έπίπεδο, ένα κόκκινο ή μάλλον ένα χαράκιμα έτσι όρθογώνιο, και κοιτάσουμε στις τρύπες που αφήνει, τί πυκνότητα συμβάντων έχουμε. Το κόκκινο χρώμα σημαίνει ότι δεν έχουμε σχεδόν κανένα συμβάν, δηλαδή αυτό σημαίνει ότι σ' αυτή τη στιγμή δεν υπάρχουν καθόλου χάλκινα. 'Εδω υπάρχουν χάλκινα, σε μια ορισμένη πυκνότητα στην όποια αντιστοιχεί το χρώμα. 'Εδω, υπάρχουν κίτρινα. Σημαίνει ότι όλα τα κίτρινα δεν έχουν συμβάν ή έχουμε πάρα πολύ άραια συμβάντα. Το πράσινο χρώμα, σημαίνει απλό γεγονός — δε λέω ποιά είναι το γεγονός αυτό. Το γαλάζιο, σημαίνει διπλό γεγονός. Το κόκκινο, σημαίνει τριπλό γεγονός και το μαύρο σημαίνει τετραπλό γεγονός. Βλέπετε, έδω-πέρα, ότι τα κίτρινα είναι πάρα πολύ περισσότερα από τα πράσινα, τα όποια είναι περισσότερα από τα γαλάζια, περισσότερα από τα κόκκινα. Φθίνει το πλήθος το χρωματικό κι ακολουθεί το νόμο, ό όποιος μοιάζει με το νόμο του Gauss και λέγεται ό νόμος του (II) Poisson.

"Ας πάρουμε την όπόμνη διαφάνεια. 'Ετσι πάλι για... να περάσει ή ώρα. Μέσα σε καθένα απ' αυτά τα τετραγώνια υπάρχουν, βέβαια, πολλή δουλειά να γίνει, τουλάχιστο με το χέρι. Χρειάζεται χρόνος πολός, χρειάζεται σύγχριση, χρειάζεται να ξαναόρω σ' αυτά που έκανα, διότι δε βγαίνει άκουστικά και ούτω καθεξής. Αυτό το σχήμα το άφηρημένο έπειδή είναι φτιαγμένο από μαθηματικούς τύπους, μπορεί να όργανωθεί — όπως σ' εμένα — διαδοχικά, ώστε να καταλήξει σε πρόγραμμα. [Δείχνει τη διαφάνεια]. Κι αυτό είναι το όργανόγραμμα. ['Αλλη διαφάνεια]. Κ' έδω όλόκληρο το όργανόγραμμα είναι



γραμμένο με τὸ χέρι καὶ ἡ μετάφρασή του σὲ γλώσσα ὑπολογιστικῆ ἐλεγε γίνεαι πρὶν ἀπὸ 13 χρόνια. [Ἄλλῃ διαφάνεια]. Καί, ἐδῶ, εἶναι τὰ ἀποτελέσματα. Αὐτὸ πού σᾶς ἔλεγα πρὶν, ὅτι τὰ ἡχητικὰ συμβάντα μποροῦν νὰ μεταφραστοῦν εἴτε γραφικά, εἴτε σὲ μουσικὴ παρασημαντικὴ, εἴτε ἀκόμα καὶ σὲ ἀριθμοὺς. Γιὰτὶ σὲ ἀριθμοὺς; Μὲ πούδι δικαίωμα; Διότι, ἀκριβῶς οἱ ἀριθμοὶ βασιζοῦνται στὶς δομὲς πού υπάρχουν, κατὰ παράδοξο τρόπο, καὶ στὴ μουσικῆ. Ἐδῶ ἤθελα νὰ σᾶς διαβάσω ἕνα κομματάκι ἀπὸ τὸν Βύκλειδῃ (τὸν Δ' αἰώνα π.Χ.) στὴν "Κατατομὴ κανόνος", λέει τὸ ἐξῆς [Μεταφράζει]: «... Τούς ἤχους πού εἶναι πολὺ ὀξεῖς — ὅταν τοὺς ἀφήσουμε, τοὺς χαλαρώσουμε μὲ ἐλάττωση κινήσεως (ἔχει ὑπόψη του τὶς χορδὲς τῆς κιθάρας ἢ τῆς λύρας), τότε γίνονται ὅπως τοὺς θέλουμε, ὅπως πρέπει. Καὶ ἀντίθετα, οἱ ἤχοι πού εἶναι πολὺ βραβεῖς, ὅταν τοὺς τευτώσουμε (μὲ πρόσθεση κινήσεως), τότε γίνονται ὅπως τοὺς θέλουμε...». Προσέξτε, τώρα «... Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ πούμε, ὅτι οἱ ἤχοι ἀποτελοῦνται ἀπὸ διακριτὲς ποσότητες, ἐφόσον μὲ πρόσθεση ἢ μὲ ἀφαίρεση γίνονται ὅπως τοὺς θέλουμε». Βλέπετε; Ἐφόσον μποροῦμε νὰ προσθέσουμε ἢ ν' ἀφαιρέσουμε κάτι, σημαίνει ὅτι ἀποτελοῦνται ἀπὸ διακριτὲς ποσότητες. Ἄλλὰ — τὸ ἀλλὰ, ἐγὼ τὸ προσέτω — «(Ὅλα τὰ πράγματα πού ἀποτελοῦνται ἀπὸ διακριτὲς ποσότητες, εἶναι σὲ ἀριθμητικὸ λόγο μεταξύ τους. Κατὰ συνέπεια, οἱ ἤχοι ἐπίσης, ὁἶ πρέπει νὰ λέγεται ὅτι βρισκοῦνται σὲ σχέση ἀριθμητικῆ μεταξύ τους». Αὐτὸ ἤθελα νὰ σᾶς διαβάσω γιὰ νὰ δεῖτε ποιά προσπάθεια — πολὺ λεπτή — βρασιμένη ἀκριβῶς στὴ δομὴ τοῦ ἀριθμοῦ (οὐσιαστικὰ καὶ τῶν ὑψῶν) ἔκανε ὁ Βύκλειδῃς ὥστε νὰ θεμελιώσει τὴ μουσικὴ ἐπιστῆμὴ ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, πηγαίνοντας μ' αὐτὴ τὴν ἀξιοματικὴ προσπάθεια στὸ κέντρο τοῦ προβλήματος τῆς δομῆς. Βλέπετε, λοιπόν, ἐδῶ ὅτι δὲ λέω τίποτα διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν Βύκλειδῃ.

Τώρα θὰ σᾶς δείξω κάτι πού ἀνήκει στὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀκριβῶς, ἔκανα καὶ ἀρχιτεκτονικὴ μαζὶ μὲ τὸ Le Corbusier. Ἐδῶ εἶναι ἕνα κομμάτι ἀπ' τὸ μοναστήρι La Tourette, κοντὰ στὴ Λυών. Τὸ πρόβλημα ἦταν πῶς νὰ διαταχτοῦν, νὰ ὀριστεῖν αὐτὰ τὰ κατακόρυφα στοιχεῖα ἀπὸ σιδηροπαγῆς σκυροκονίαμα [δείχνει στὴ διαφάνεια]. Διότι μεταξύ αὐτῶν τῶν ὀρθοστατῶν, υπάρχουνε ὑαλιπύρινα πού μποροῦν νὰ σχηματίσουν μιὰ κυμαίνουσα, μιὰ ζωντανὴ πρόσψη. Ἐπομένως, εἶναι ἕνα πρόβλημα καὶ αἰσθητικὸ καὶ κατανοητὸ καὶ λειτουργικὸ. Πῶς θὰ χαράξω σ' αὐτὴ τὴν εὐθεία τοῦ πατώματος σημεῖα — δηλαδῆ, κάτι πού μιιάζει μὲ τὸ πρόβλημα τὸ προηγουμένον, τὸ μουσικὸ. Γι' αὐτὸ σᾶς τὸ δείχνω. Διότι εἶναι συνυφασμένα προβλήματα, τὰ ὁποῖα, καμιά φορά, ἔχουνε τὶς ἴδιες ἀκριβῶς λύσεις. [Στὴ συνέχεια προβάλλονται διαφάνειες μὲ διάφορες ἀπόψεις καὶ χώρους τοῦ μοναστηρίου]. Ὅριστε τὰ τρία πατώματα μὲ τὶς κυμαίνουσες ἐπιφάνειες (δίνουν τουλάχιστον αὐτὴ τὴν ψευδαἰσθηση). Εἶναι δική μου ἢ μελέτη γιὰ τὴν κατανομή τῶν κατακόρυφων στοιχείων, γιὰ νὰ δημιουργηθοῦν αὐτὲς οἱ κυμαίνουσες ἐπιφάνειες. Τὶς λέγαμε *rain de verre onduloit*ο κυματιστοὺς ὑαλοπίνακες. Ἐδῶ εἶναι τὰ κελιά τῶν μοναχῶν αὐτὴ εἶναι ἡ ἐκκλησία καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ σάκο ἀπὸ ταμιέντο, βάλαμε τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανον. Τὸ εἶχαμε ἐξαίρεσι. Δὲ μᾶς τὸ εἶχανε πεῖ καὶ τὸ προσθέσαμε στὸ τέλος. [Γέλια]. Αὐτὸ τὸ μοναστήρι — τώρα πάει πολὺ ἀσχημα οικονομικά — ἦταν σχεδιασμένο γιὰ σπουδαστήριον θεολογικὸ καὶ ἐπομένως ἐδῶ, ἔχουμε τάξεις. Ἐδῶ, τὰ κελιά τῶν καθηγητῶν. Παραμέσα, τὰ κελιά τῶν φοιτητῶν μοναχῶν. Ἐδῶ, ἔχουμε τὴν Αἴθουσα Διοικήσεως, τὸ ἡγουμενεῖο, τὸ ἐστιατόριον καὶ τὰ μαγειρεία. Ἐδῶ τὸ μοναστήρι ἀντικατοπτρίζεται σ' αὐτὴ τὴ λίμνη. [Ἀλλάζουν συνέχεια διαφάνειες]. Ἀπόψεις ἐσωτερικῆς. Τὸ καμπαναριό. Ἐδῶ εἶναι ἄλλη ἀπόψη. Αὐτὰ εἶναι κανόνια φωτός, φωτίζουνε τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας. Ἐδῶ εἶναι τὸ κεντρικόν. Ἐπειδὴ τὸ μοναστήρι εἶναι ἀνοιχτὸ στὸ πλῆθος, εἶναι χωρισμένο στὰ δύο. Στὴ μέση, βρῖσκεται ὁ βωμός. Ἦ μιὰ πλευρὰ εἶναι γιὰ ὄσους ἐρχονται ἀπέξω, καὶ ἡ ἄλλη εἶναι ἀφιερωμένη στοὺς μοναχοὺς. Τὸ ἐστιατόριον ἄδειο. Ἐδῶ τὸ ἡγουμενεῖο. Τελείωσαν [οἱ διαφάνειες].

Τώρα τελείωσα κ' ἐγὼ καὶ ὁ ἀκούσετε ἀπὸ τὸ μαγνητόφωνο μιὰ μουσικὴ πού δὲ θὰ παιχθεῖ στὶς συναυλίες. Ἐνα κομμάτι γιὰ ὀρχήστρα καὶ ἡ χορωδία. Λέγεται "Cendrèes" δηλαδῆ "Τέφρες", "Στάχτες". Τὸ εἶχα γράψει τὴν ἐποχὴ πού ὑπῆρχε ἀκόμα Δικτατορία ἐδωπέρα. Κ' ἐπειδὴ ἦταν γιὰ τὴν Πορτογαλία (ἦταν κ' ἐκεῖ ἀκόμα Δικτατορία) γι' αὐτὸ τὸ εἶχα βγάλει "Τέφρες". Εἶναι παιγμένο στὴ Λισαβόνα ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Ταμπασιν, πού διευθύνει καὶ ἐδωπέρα. [Παίζεται

ἡ μουσικὴ. Χειροκροτήματα]. Βύχαριστῶ πολὺ γιὰ τὴν ὑπομονή σας. Τί μποροῦμε νὰ κάνουμε τώρα; Θέλετε νὰ κάνουμε διαλογικὴ συζήτηση, ἢ νὰ πῶ ἄλλα πράγματα. Νὰ πῶ κι ἄλλα πράγματα; [Φωνές: Ναι, ναί].

ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Κύριε Ξενάκη, στὶς "Cendrèes" πού ἀκούσαμε, τί θέλετε νὰ ἐκφράσετε; Ἦταν προκαθορισμένο στὸ μυαλό σας;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Προκαθορισμένο ὄχι. Τὸ δούλεψα πολὺ. Κοπίασα γιὰ νὰ τὸ φτιάξω. Πολλοὺς μῆνες. Ἐγίνε σιγὰ σιγὰ. Λοιπόν, τί θέλετε; Νὰ συνεχίσω θεωρητικά; [Φωνές ἀκαθόριστες]. Βλέπετε κάτι πού δὲν ὑπάρχει, εἶναι ἡ αὐτοστιγματὴ δημοκρατικὴ ἐκφραση. Νὰ μποροῦσε δηλαδῆ κανένας νὰ παταί ἕνα κουμπὶ καὶ νὰ βρῖσκει τὸ ναὶ ἢ τὸ ὄχι, σὲ ἀπλὰ ἐρωτήματα. Ἐννοῶ σὰν τὴν ἀπόφαση πού πρέπει νὰ πάρουμε. Θέλετε νὰ κάνουμε συζήτηση; [Ζωηρά: Ναι]. Εἶναι ἡ πλειοψηφία, φαίνεται, ἢ πιὸ τουλάχιστον δραστήρια. Θὰ ζητήσω, λοιπόν, ἀπ' τὸν κ. Παπαγιάννου νὰ γίνεαι πρόεδρος αὐτῆς τῆς συζήτησης. [Χειροκροτήματα].

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΥ: Δὲ νομίζω ὅτι χρειάζεται προεδρεία. Ἄπλά, νὰ προσπαθῆσουμε νὰ διευκολύνουμε τὸν κ. Ξενάκη ὥστε ν' ἀπαντήσει στὰ ἐρωτήματα πού ὁα τεθοῦν. Ποιὸς θὰ ὄλε νὰ ὀσει ἕνα ἐρώτημα; Ὁ κύριος...

ΞΕΝΑΚΗΣ: Πρὶν ξεκινήσουμε, ἀς πούμε ὅτι οἱ ἐρωτήσεις καὶ οἱ ἀποκρίσεις δὲν πρέπει νὰ ὑπερβαίνουν, κάθε φορά, τὰ πέντε λεπτά.

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΥ: Τὰ 2'.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Τὰ 2', λέει ὁ πρόεδρος.

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΥ: Δύο λεπτά. Καὶ παρακαλοῦμε, μιλεῖστε ὅσο γίνεται καθαρὰ γιὰ νὰ μφορέσει ν' ἀκουστεῖται.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μήπως ἔχετε τὸ ἡχητικὸ ἰσοδύναμο τῆς γραφικῆς παραστάσεως πού δείξατε προηγουμένως, τῆς ἐγχρωμῆς;

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΥ: Ἐννοεῖτε τὶς "Ἀχορρίψεις". Ἐπάρχει στὴν ἐκθεση. Μπορεῖτε νὰ τ' ἀκούσετε καὶ νὰ δεῖτε τὴν παρτίουρα.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Ἄπ' αὐτὸ τὸ ἐγχρωμο, πού σᾶς ἔδειξα, ξεκίνησε — ἀπὸ τὸ '56 - '57 — μιὰ σειρά ἀπὸ ἔργα βασισμένα στὴν ἴδια δομὴ, πού ὑπολογίστηκαν ἀργότερα ἀπ' τοὺς ἡλεκτρονικοὺς ἐγκεφάλους, ἐλευθερώνοντας με ἀπ' αὐτὴ τὴ δουλειὰ τοῦ ὑπολογισμοῦ. Γι' αὐτὸ μίλησα γιὰ σύστημα. Δηλαδῆ ἡ δουλειὰ μου ἦταν νὰ ἐπιπτεῖω τὴ γενικὴ διάρθρωση καὶ δομὴ, τὴν ὀργανολογία κ.λπ. Ἐτσι ἔχουμε τοὺς "Ἀτρεῖς", πού θὰ παιχτοῦν αὔριον στὴ συναυλία, παρόλο πού ἐκεῖ εἰσήγαγα ὀρισμένες ἐλευθερίες ἀπέναντι στὸ σύστημα. Εἶναι ἐπίσης τὸ "Μόρσιμα - ἀμόρσιμα" — ἐδῶ δὲν εἰσήγαγα τίποτα. Ἐπάρχουν οἱ ἄλλα κομμάτια, πού μφορεῖτε νὰ τ' ἀκούσετε στὴν Πινακοθήκη, ὅπως εἶναι τὸ ST πού σημαίνει "Στοχαστικόν", τὸ ST 48 — γιὰτὶ εἶναι γιὰ 48 ὄργανα, τὸ ST 10 πού εἶναι γιὰ 10 ὄργανα καὶ ἕνα Κουαρτέτο ἐγγόρδων, ST 4, τὸ ὁποῖο εἶναι ἡ μετάφραση τοῦ ST 10 γιὰ κουαρτέτο ἐγγόρδων. Ἦ "Στρατηγικὴ", ἐπίσης, βασιζεται κι αὐτὴ στὸ ἴδιο τὸ πρόγραμμα ἂν καὶ ἔχει μιὰ δομὴ πού τὴ δανεῖζεται ἀπὸ τὴν θεωρία τῶν παιγνῶν.

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΥ: Θὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ προσθέσω ὅτι ἂν πάτε στὴν Ἐκθεση, μόλις μπαίνετε δεξιά, ὑπάρχει ἕνας πίνακας μὲ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Ξενάκη, κατὰ χρονολογικὴ σειρά. Μὲ μπλε χρώμα εἶναι σημειωμένο τὸ μαθηματικὸ σύστημα ὅπου στηρίζεται τὸ καθένα καὶ τὸ ἐπεξηγεῖ ἀποκάτω. Ὄστε, ἂν θέλετε, μφορεῖτε νὰ τὸ μελετήσετε.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Εἶπατε πῶς δουλεῖτε μὲ μαθηματικοὺς τύπους καὶ ἀντίστοιχα μηχανήματα. Αὐτὰ θὰ δίνουν μιὰ πρώτη ὄλη ὑπόθεσι, πάνω στὴν ὁποῖα ἐπεμβαίνετε ἐσεῖς, ἢ ὄχι; Ἦ αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα πού μᾶς δίνει τὸ μηχανήμα εἶναι τὸ τελικόν; Ἄν εἶναι τελικόν; Ἐπεμβαίνετε καὶ σεῖς; Πῶς ἐπεμβαίνετε;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Αὐτὸ πού σᾶς εἶπα ἐγὼ, εἶναι ὀρισμένες κατευθυντήριες γραμμὲς καὶ νεωρῶσεις στὴ συνθετικὴ σχέψη, πού καταλήγουνε σὲ ἀποτελέσματα, χρησιμοποίησιμα ἐντελῶς ἢ ὄχι ἐντελῶς. Ἐπάρχει μιὰ σειρά ἔργων πού βασιζεται σ' αὐτοὺς τοὺς τύπους, τοὺς ὁποῖους βρῆκα, προσπαθώντας νὰ κάνω σύνθεση καὶ ἀπαντώντας σ' ὀρισμένα ἐρωτήματα. Ἦ δουλειὰ μου εἶναι νὰ βρῶ αὐτοὺς τοὺς τύπους, ν' ἀνακαλύψω, ἔτσι, τύπους (ἀλλὰ ἐγὼ δὲν ἀνακαλύψα, τοὺς βρῆκα στὸ δρόμο μου), νὰ τοὺς συναρμολογήσω, νὰ κατευθύνω τὰ παραμετρικά

μεγέθῳ καὶ τὰ συναρμολογιστικά, ὥστε τὸ ἀποτέλεσμα νὰ εἶναι ἐνδιαφέρον. Γι' αὐτὸ σᾶς εἶπα ὅτι δὲν ἐφτιαξα ἕνα ἔργο ἀλλὰ μιὰ οἰκογένεια ἔργων ποῦ ἀντιπροσωπεύεται σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν ἀπὸ ἕνα πρόγραμμα ποῦ λέγεται ΣΓ καὶ τὸ ὅποιο εἶναι δημοσιευμένο σὲ διάφορα κιτάπια. Βεβαίως, ἡ ἐργασία μου γίνεται γενικά, σὲ μιὰ πλατιά βάση καὶ εἰδικότερα σὲ στοιχεῖα ποῦ θὰ μοῦ δώσει ὁ ὑπολογιστής. Ὁ ὑπολογιστής δὲν ἔχει καμιά ἐφευρετικὴ δύναμη, ἀκολουθεῖ τὶς δικές μου ὁδηγίες, ποῦ τοῦ ἔχω δώσει σὲ μορφὴ προγράμματος. Ὡστε εἶμαι ὁ κύριος τοῦ ἀποτελέσματος ἂν καὶ μπορῶ νὰ πῶ ὅτι δὲν ξέρω ἀκριβῶς ἐκ τῶν προτέρων, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν, ποῖος ἦχος ἀκριβῶς θὰ βγεῖ, ἀλλὰ ξέρω ποῖος τύπος, ποῖο σύστημα, ποῖα οἰκογένεια μουσικῆ θὰ μὲ δοθεῖ. Ἔγινε μεγάλη διαφορά. Ὑπάρχουν ἄλλα ἔργα καὶ ἄλλες οἰκογένειες γιὰ τὶς ὁποῖες δὲ μίλησα ποῦ εἶναι πολὺ πιὸ αἰτιατὲς, βασισμένες σ' ἄλλου τύπου σχήματα προσδιορισμένων αὐτομάτων ὅπου ἐκ τῶν προτέρων ξέρετε κανέναν — ἐπομένως ξέρω κ' ἐγὼ — παρόλο ποῦ καὶ αὐτὰ μπορῶ νὰ δημιουργήσουν οἰκογένειες — ξέρω τί θὰ βγεῖ. Ἀκριβῶς, ἐκ τῶν προτέρων. Ἦτσι ὅπως π.χ. εἶναι ὁ "Νόμος Λ" γιὰ ἕνα βελοντσέλο μόνο τοῦ ἡ ὁ "Νόμος Ι" γιὰ ὀλόκληρη ὀρχήστρα, σκορπισμένη μέσα στὸ ἀκροατήριον.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τὰ ἀποτελέσματα τῶν ὑπολογισμῶν ποῦ βγάλατε ἀπὸ τὸν ἠλεκτρονικὸ ὑπολογιστή, μᾶς δίνοντε συντεταγμένες σημεῖων τὶς ὁποῖες ἐσεῖς μεταφέρετε ἐπ' αὐτὰ στὸ χαρτί;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Βέβαια. Εἶπα ὅτι ἀπὸ τὸ ἕνα σύστημα γραφῆς μπορῶ νὰ πάω στὸ ἄλλο, ἀρκεῖ νὰ δεχτῶ ὁρισμένες ἀναλογίες. Ἔγινε τρία συστήματα γραφῆς: τὸ πρῶτο, εἶναι τὸ μουσικὸ τὸ δεύτερο, εἶναι τὸ καρτεσιανόν, τὸ γραφικὸ δηλαδὴ τὸ τρίτο, εἶναι τὸ ἀριθμητικὸ — ὅπως τὸ εἶδατε ἀπάνω στὴ διαφάνεια. Κι ἀπὸ τὸ ἕνα μπορῶ νὰ περάσω στὸ ἄλλο εὐκολότατα, διότι εἶναι κώδικες, τίποτ' ἄλλο. Καὶ μπορῶ νὰ τὸ κάνω αὐτὸ διότι, ὅπως εἶπα στὴν ἀρχή, αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ ποῦ χρησιμοποιοῦν ἔχουν ὁρισμένη δομὴ κ' ἐπιτρέπουν αὐτὴ τὴ μεταχείρισιν.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μᾶς μιλήσατε γιὰ τὴν εὐθεία ποῦ τὴ χωρίζετε σὲ ἄνωσα τμήματα. Αὐτὴ ἡ ἀναζήτησιν τῆς ἀνωσότητας δὲ σᾶς δεσμεύει τὴν ἐλευθερία; Καὶ ἐπίσης τὸ τυχαῖο ποῦ εἶπατε: ὅτι συμβαίνει νὰ μὴ συμβαίπουν ποτέ, νὰ μὴ συμβαίνει ποτὲ νὰ εἶναι ἴσα αὐτὰ τὰ τμήματα, δὲν εἶναι δεσμευτικόν, ἐνῶ τυχαῖο θὰ μπορούσε νὰ ἦταν, νὰ συνειπιπτε κάποτε νὰ εἶναι ἴσος οἱ ἀποστάσεις μεταξὺ τους;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Εἶναι δύο οἱ ἐρωτήσεις. Πρῶτὴ ἐρώτησιν εἶναι: ὅταν εἶδατε αὐτὰ τὰ τμήματα ἐπάνω στὴν εὐθεία καὶ εἶπα ὅτι προσπαθῶ πάντα νὰ μὴν εἶναι ἴσα τὰ τμήματα. Δὲν εἶναι περιορισμὸς τῆς ἐλευθερίας; Ἡ δευτέρω ἐρώτησιν εἶναι: σύμφωνα μὲ τὸ τυχαῖο, μὲ τὴν ἀπλοῦς ἀντίληψιν περὶ τυχαίου, μπορεῖ κάποτε αὐτὰ τὰ τμήματα νὰ εἶναι μεταξὺ τους ἴσα, ἐνῶ ἐγὼ ἀποβλέπω στὸ νὰ μὴν εἶναι ἴσα. Δὲν περιορίζω τὴν ἐλευθερία μου ἀπέναντι τοῦ τυχαίου; Στὸ πρῶτο: Ἀκριβῶς ἡ ἐξέτασιν τοῦ αἰτιατοῦ μὲ ὁδήγησε στὸ νὰ δεχτῶ τὴ μὴ ἐπα-νάληψιν — δηλαδὴ τὴ συνεχῆ ἀνωσότητα τμημάτων. Ἀσυμμετρία τὸ εἶπα, μὲ τὴν ἔννοια τὴν πλατιά, ὅτι δηλαδὴ ὑπάρχει παντοῦ ἀνωσότητα. Αἰτιότητα σημαίνει, τυπικά, ἐπαναλήψιν ἀκριβῶς μὲ τὸν ἴδιον τρόπο, ἐνὸς ζεύγους γεγονότων ἢ ζεύγους γραμμάτων ποῦ ἀντιπροσωπεύουν τὰ γεγονότα μέσα στὸ χρόνο. Ἐπομένως, ἀποκλείεται ἂν ἔχω αἰτιότητα, νὰ ἔχω διαφορὰ. Ἄν ὅμως δὲ θέλω αἰτιότητα, ἀλλὰ θέλω μάλιστα ἀπόλυτη ἀναιτιότητα, θὰ πρέπει νὰ μὴν ὑπάρχει ποθενά κανένα ζεῦγος. Ἦξ ὅτὸ τὸ γεγονός ὅτι τὰ διαστήματα πρέπει νὰ εἶναι διαφορετικά ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερο. Αὐτὸ ἀπαντᾷ καὶ στὸ δεύτερο ἐρώτημα, μὲ τὴν ἐξῆς προσθήκην, ὅτι δηλαδὴ τὸ τυχαῖο δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀρνήσιν τοῦ αἰτιατοῦ. Ἦτσι δὲν εἶναι; Δηλαδὴ κατὰ ποῦ δὲν ἔχει ἀναγκαστικότητα, κατὰ ποῦ δὲν ἐπαναλαμβάνεται. Ἐπομένως, κατανόησιν, δὲ θὰ πρέπει νὰ ἔχω δύο τμήματα ἴδια, ἀπὸ φόβον μήπως ὑπάρχει ἕνα αἶτιο ποῦ τὰ κάνει ἴδια. Στὴν τύχη, θὰ μπορούσε δυὸ μεγέθῳ νὰ εἶναι τὰ ἴδια. Δὲν ἀποκλείει κανέναν αὐτό. Ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν, ἡ ἐξτρεμιστικὴ γραμμὴ εἶναι ἀκριβῶς ν' ἀποκλειστοῦν αὐτὰ. Βλέπετε;

ΕΡΩΤΗΣΗ: Θέλω νὰ ἐπαιέλθω στὸ θέμα τῆς ἐλευθερίας. Νομίζω ὅτι μεταβίβασα τὴν ἐλευθερία ποῦ θέλατε νὰ ἀποκτήσετε στὶς μηχανές καὶ στὸς μαθηματικοὺς τύπους. Δηλαδὴ τὴν ἐλευθερία τοῦ δημοσιογράφου, νὰ δημοσιοποιήσει κατὰ κανονίον, τὴ δώσει στὸ τυχαῖο, στὸν τύπο τοῦ Gauss κ.λπ. Ἔχετε χάσει δηλαδὴ τὴν δημοσιογραφίαν;

ΞΕΝΑΚΗΣ: "Β! "Ὀχι. Διότι σ' αὐτὴ τὴν ἐρώτησιν — δὲν εἶναι κατάρσιν ἔ; [Χειροκροτήματα] — ἐργεταί ἡ ἴδια ἡ δημιουργία σὺν ἀπάντησιν. Κανέναν ἄλλον δὲν τὸ ἔχει κάνει πρὶν καὶ εἶναι καινούρια μουσικὴ. Ἦτσι δὲν εἶναι; Δεύτερο, εἶναι δημιουργικὸ νὰ δίνεις ἄλλη ἐρμηνεία σὲ συστήματα ποῦ ὑπάρχουν ἄλλω. Ὅταν ὁ Mendel βρῆκε τοὺς νόμους τῆς γενετικῆς χρησιμοποιώντας πιθανότητες καὶ μεταφέροντάς τες ἀπὸ τὸν ἕνα τομέα στὸν ἄλλο, ἔκανε κατὰ δημιουργικὸ καὶ ἔδωσε μιὰ καινούρια διάστασιν μ' αὐτὴ τὴν ἐργασία του. Ὅπως ἐπίσης, ὁ Maxwell μὲ τὸ Boltzman βασίστηκαν στὸ νόμο τοῦ Gauss γιὰ τὴν κινητικὴ θεωρία τῶν ἀερίων. Ὅμως ἦταν τεράστια δημιουργία ὅτι εἰσήγαγαν στὴν κινητικὴ θεωρία τὶς πιθανότητες καὶ τὴν ἀρχὴ τοῦ Gauss.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Κύριε Ξενακίη. Μὲ τὸ σύστημα ποῦ συνθέτετε μουσικῆ, μᾶς εἶπατε, ὅτι διασφαλίζεται σ' ἕνα ὑψηλὸ βαθμὸ ἡ ἐλευθερία τοῦ συνθέτη...

ΞΕΝΑΚΗΣ: Μιὰ στιγμὴ. Εἶπα ὅτι ἕνα βασικὸν πρόβλημα εἶναι ἡ ἐλευθερία. Ἡ ἐλευθερία ὁδηγεῖ σ' αὐτὸ ποῦ εἶπα. Ἀλλὰ δὲν ὁδηγεῖ μόνο σ' αὐτό. Ὅδηγεῖ καὶ σὲ ἄλλα ποῦ δὲν εἶπα. Δηλαδὴ σὲ ἄλλες κατευθύνσεις γιὰ τὶς ὁποῖες δὲ μίλησα.

ΕΡΩΤΗΣΗ (συνεχίζει ὁ ἴδιος ἀκροατής): Πέραν λοιπὸν τοῦ ὅτι τὸ σύστημα τῆς ἀποφυγῆς τῶν ἐπαναλήψεων καὶ τῆς συμμετρίας διασφαλίζει τὴν ἐλευθερία τοῦ συνθέτη, ὑπάρχει σ' αὐτὸ ὁ σκοπὸς νὰ παραχθεῖ ἕνα ἠχητικὸ ἀποτέλεσμα πιὸ ἀποδεκτό;

ΞΕΝΑΚΗΣ: "Ὀχι. Ὁ σκοπὸς εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τὸ ἠχητικὸ νὰ εἶναι διαφορετικὸ, νὰ εἶναι καινούριο. Ἄν τὸ παραδεχθῶν οἱ ἀκροατὲς, αὐτὸ εἶναι ἄλλο ζήτημα. Ἰξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἀναπόκρισιν καὶ τὴν παραδοχὴν, τὴν ἀνοχὴν, τὴν ἐξυπνάδα, τὶς συνήθειες, τὸν πολιτισμὸ κ' ἕνα σωρὸ ἄλλα πράγματα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Εἶπατε ὅτι μέσα στὸ μυαλό μας ὑπάρχουν ὁρισμένες δομές, ὅπως ἡ δομὴ ποῦ ἀποτελοῦν ὁρισμένοι μετασχηματισμοὶ ποῦ μπορούμε νὰ τοὺς συνθέσουμε, μπορούμε νὰ πάμε καὶ πίσω, ἀντίστροφα ἢ νὰ μείνουμε στὴν ἴδια θέση (οὐδέτερος μετασχηματισμός), ποῦ ὅλ' αὐτὰ ἀποτελοῦν τὴ δομὴ τῆς ομάδας. Μήπως οἱ δομὲς αὐτὲς μεταβάλλονται στὸ μυαλό μας καὶ ἐμεῖς τείνουμε νὰ ξεφύγουμε σιγὰ σιγὰ καὶ ἀπ' τὴ δομὴ τῆς ομάδας, πηγαίνοντας ὀλοένα σὲ ἀπλοῦστερες δομὲς; Π.χ. οἱ ἀρχαῖοι εἶχαν πιὸ ἀπλὲς καὶ συγκεκριμένες δομὲς...

ΞΕΝΑΚΗΣ: Αὐτὸ ποῦ λέτε δὲν εἶναι σωστὸ γιὰ οἱ ἀρχαῖοι, ἂν καὶ δὲν ξέρανε τοὺς μετασχηματισμοὺς, δηλαδὴ τὴν ὀργάνωσιν τῆς ομάδας, ὅμως τὴ χρησιμοποιοῦσαν. Ἡ Εὐκλείδεις Γεωμετρία βασίζεται στὴν ὀργάνωσιν τῆς ομάδας. Ἦστον ἂν δὲν τὴ λέγανε ἔτσι. Μιλᾶτε γιὰ ἀπλοῦστερες δομὲς — ὑπάρχουν, βέβαια, ἀπλοῦστερες δομὲς (ὅπως τὰ μουσειδῆ) — ἀλλ' αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι ἡ ομάδα καταργεῖται. Οὔτε καὶ οἱ πιὸ σύνηθες μορφὲς ἀπὸ τὴν ομάδα, ὅπως εἶναι οἱ διανυσματικὴ ζωρῶν.

ΕΡΩΤΗΣΗ (ὁ ἴδιος): ... Μετασχηματίζεται καὶ τὸ μυαλό μας πρὸς...

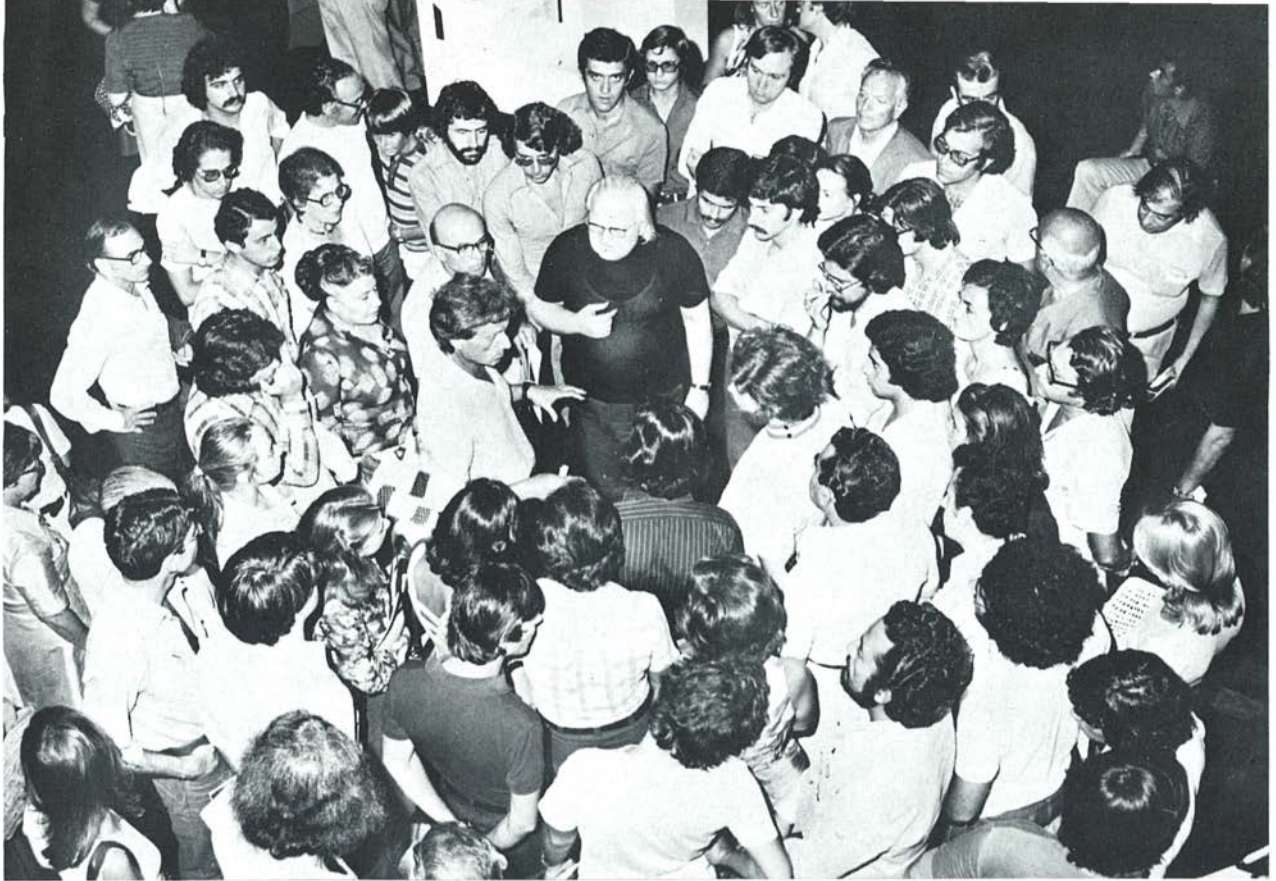
ΞΕΝΑΚΗΣ: Αὐτὸ δὲν ξέρω ἂν μπορεῖτε νὰ τὸ πεῖτε. Οὔτε κανέναν τὸ ἔχει πεῖ μέχρι σήμερα. Οὔτε ὑπάρχει τρόπος νὰ τὸ μετρήσει κανέναν. Θὰ τὸ λέγαμε μόνο ἂν εἶχαν βρεθεῖ τελειῶς διαφορετικὲς δομὲς ἢ ὅταν αὐτὸ ποῦ λέμε σήμερα ομάδα, εἶχε πάψει νὰ εἶναι ομάδα καὶ ἦταν κατὰ διαφορετικόν. Πρὸς τὸ παρὸν ὅμως, δὲ συμβαίνει αὐτό. Δηλαδὴ δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα μεταβολῆς ἀκόμα. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἀποκλείει τὴ δυνατότητα νὰ μπορεῖ νὰ γίνῃ αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ. Δηλαδὴ εἶναι ἕνα εἶδος μετάλλαξιν. Κι αὐτὸ ἔλεγα πρὶν: πόσο ἐνδιαφέρον εἶχε νὰ γίνονταν ἡ μετάλλαξιν ὅσον ἀφορᾷ τὸ χρόνο καὶ μόνο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ἡ σύνθεσιν τῆς μουσικῆς σας, Κύριε Ξενακίη, προϋποθέτει ἐπιστημονικὴ γνώσιν ἢ καὶ ταλάντο;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Προϋποθέτει αὐτὰ τὰ δυὸ καὶ πολλὰ ἄλλα πράγματα. [Χειροκροτήματα].

ΕΡΩΤΗΣΗ: Στὴν περσὴν ὁμιλία σας στὸ Ἑθνικὸ Θέατρο εἶπατε πεῖ ὅτι οἱ συνθέσεις σας κρῖνον σπέρματα ἀπὸ ἦχους ποῦ ἀκούγατε σὲ διαδελιώσεις ἢ κάποιον στὸ Μαρθιῶνα. Ἡ μουσικὴ ποῦ ἀκούσαμε κρῖνει αὐτὰ τὰ σπέρματα ἢ ἦταν ἀπλῶς ἡ ἐφαρμογὴ νόμων τῆς τεχνολογίας;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Ἦξενα ὀλόκληρη διάλεξιν. Προσπάθησα στὴν ἀρχὴ νὰ ὀρίσω τί εἶναι ἡ μουσικὴ. (Ξερίνω ἀξιωματικά). Καὶ μεταξὺ ἄλλων εἶπα εἶναι καὶ ἡ ἐκφῶσιν ὀραματισμῶν,



“Ένα από τα άμετρα “πηγαδάκια” που σχημάτιζαν άμεσως οι θαυμαστές του, μόλις ο Γιάννης Ξενάκης εμφανιζότανε στην έκθεση έργων του στην Έθνική Πινακοθήκη. Κοιτά του, στο κέντρο του κύκλου, ο συνθέτης Στέφανος Βασιλειάδης

κοσμοθεωριών, Θέσεων, Θεωριών γενικά, με ήχους. Δεν είναι εφαρμογή, καθόλου. Δεν πήρα την επιστήμη να την κάνω μουσική. Αυτό είναι ηλιθιότητα.

ΦΩΝΗ : Ναι, αλλά... φαίνονται...

ΞΕΝΑΚΗΣ : Ποιές οι έμπειρίες; Νομίζω ότι φαίνεται, εφόσον έχω κάνει μια διαφορετική μουσική βασιζόμενος και στις έμπειρίες και στη δουλειά αυτή — είναι πάνω από εικοσάχρονη δουλειά αυτό που σας λέω, είναι αποτέλεσμα πολλών βασάνων και εργασίας με ιδρώτα και με αίμα, οά' λεγε κανένας. Λοιπόν, είναι όλα μαζί μέσα. Δεν είναι καθόλου εφαρμογή των επιστημονικών τύπων. Γιατί, κανένας δε μπορεί να κάνει εφαρμογή, δηλαδή μεταφορά όρισμένων γνώσεων από ένα τομέα σ' έναν άλλο, έτσι αυτόματα και μηχανικά. Αυτό αποκλείεται. “Όσοι προσπαθήσανε σπάσανε τὰ μούτρα τους. Κάτω κάτι πολύ διαφορετικό.

ΕΡΩΤΗΣΗ : Είπατε κ. Ξενάκη, σκοπός σας ήταν ν' αποφύγετε τη μέτρηση του χρόνου με μια μονάδα...

ΞΕΝΑΚΗΣ : “Οχι.

ΕΡΩΤΗΣΗ (συνεχίζει ο ίδιος άκροατής) : ...Φέρατε τους παράδειγμα τὸ καλαματιανό. Για ν' αποφύγετε αυτό τὸ ιδιότυπο στοιχείο, ἀναφερθήκατε στὸ ὅτι χωρίζετε τυχαία τὸς χρόνους χωρὶς νὰ σας κατευθύνει κανένας κανόνας. “Αν πάρομε ὅλ' αὐτὰ τὰ διαστήματα, καὶ βγάλουμε ἕνα διάστημα πὸν νὰ τὰ διαιρῶι ὅλα, νομίζω ὅτι αὐτὸ ἔχει τὴ στοιχειώδη μονάδα μετρήσεως.

ΞΕΝΑΚΗΣ : Θεωρητικά δεν είναι σωστό αυτό, διότι έχουμε τὸς ἀρρητους ἀριθμούς, τὸς ἀσύμμετρος, οἱ ὅποιοι δὲ δέχονται αὐτὸ πὸν λέτε, γι' αὐτὸ λέγονται καὶ ἀσύμμετροι. Κ' ἔδω μιλάμε γιὰ θεωρία, δεν είναι ἡ πράξη. Ξεκίνησα ἀπὸ φιλοσοφικές θεωρήσεις καὶ ἔφτασα στὰ μαθηματικά καὶ στὴ μαθηματικὴ βάση. Αποκλείεται αὐτὸ πὸν λέτε. Δηλαδή δὲ μπορεί νὰ βρεθεῖ κοινὸ μέτρο.

ΑΚΡΟΑΤΗΣ : “Όταν σχεδιάσατε τὴ γραφικὴ ἀναπαράσταση τῶν παραμέτρων τῆς μουσικῆς καὶ φέρατε μιὰ κάθετη γραμμὴ, εἶπατε ὅτι είναι ἀδύνατη ἡ ἀπόδοση αὐτῆς τῆς γραμμῆς ἠχητικά. Πρακτικά, είναι μιὰ ἀπειροσχηχορδία. Πρέπει ν' ἀκουστοῦν ταυτόχρονα ὅλες αὐτὲς οἱ ἀπειρες

νότες πὸν ἀντιστοιχοῦν στὴ γραμμὴ αὐτή. Νομίζω, λοιπόν, ὅτι δεν είναι ἀδύνατο.

ΞΕΝΑΚΗΣ : Εἶπα ἀδύνατο στὴν ὀρχήστρα. Αὐτὸ ὅμως μπορεί νὰ γίνει θεωρητικά, ἴσως καὶ πρακτικά. Εἶναι ἡ μονάδα αὐτὴ πὸν εἰσήγαγε ὁ P. A. M. Dirac καὶ λέγεται ὠθση. Δηλαδή [γράφει στὸν πίνακα] ἔχουμε ἔδω αὐτὸ τὸ πράγμα, τὸ ὅποιο ἔχει μοναδιαῖο ἔμβασδόν. Αὐτὸ τείνει στὸ μηδὲν καὶ αὐτὸ τὸ ὕψος τείνει στὸ ἀπειρον, ἔτσι ὅμως πὸν τὸ ἔμβασδὸν νὰ 'να ἴσο με τὴ μονάδα. Αὐτὸ εἶναι ἡ ὠθση (impulsion = ὠθηση).

ΦΩΝΗ : Ὦσις.

ΞΕΝΑΚΗΣ : Ὦσις. Ὁραία λέξη. Εἶναι λοιπόν μιὰ Ὦσις. Δηλαδή ὅταν αὐτὴ ἡ γωνία [δείχνει] πλησιάσει τὶς 90°, τότε τείνουμε νὰ ἔχουμε ὅλες τὶς συχνότητες, ταυτόχρονα. Κι αὐτὸ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἕνα τέτοιο σημεῖο [κάνει ἕνα σημεῖο στὸν πίνακα]. Δηλαδή αὐτὸ πὸν λέει ἡ ἀκουστικὴ “Λευκὸς ἤχος”.

ΕΡΩΤΗΣΗ : Εἶπετε στὴν ἀρχή, Γιάννη, ὅτι ἡ πρωτοτυπία είναι μιὰ καθοριστικὴ ὠθηση γιὰ τὴ δημιουργία. (Ἐπισημαίνω ὅτι μεταφράζεις τὴν innovation σὺν πρωτοτυπία). Γιὰ σένα ἡ πρωτοτυπία είναι μιὰ κατηγορία ὄντολογικὴ ἢ ιστορικὴ;

ΞΕΝΑΚΗΣ : Δεν καταλαβαίνω τὴν ἐρώτηση, ἀλλὰ μπορῶ νὰ σοῦ πῶ τὸ ἐξῆς, ἔστω καὶ μὴ καταλαβαίνοντας. Ἡ πρωτοτυπία είναι χαρακτηριστικὸ τῆς ζωῆς. Δεν είναι ὄντολογικὴ, σχετίζεται κατὰ συνέπεια με τὴν ἱστορία. Δημιουργία τῆς ζωῆς, δηλαδή τοῦ καινούριου. Ὀντολογικά, πρωτοτυπία, σημαίνει γέννηση ἄς πούμε ἐκ τοῦ μηδενός, δεν είναι ἀκριβῶς ἔτσι, ἀλλὰ είναι ἕνα ὄριο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἐπειδὴ είναι ζήτημα τοῦ ζωντανοῦ ὄντος, είναι καὶ ἕνα φαινόμενο ἱστορικὸ. Τὸ ζῶν ὄν, δημιουργεῖ καινούρια πράγματα. Δηλαδή είναι ταυτόχρονα καὶ ὄντολογικὸ, καὶ βιολογικὸ, καὶ ἱστορικὸ.

ΕΡΩΤΗΣΗ : Κύριε Ξενάκη, χαρακτηρίζεστε σὺν ἑνας στρατευμένος καλλιτέχνης. [Φωνές]. Εἶχατε ἐπικαλεστεί στὴν ἀρχή, ἀπέναντι στὴ θεωρία τῶν στωικῶν, τὸ διαφορικὸ λογισμό γιὰ νὰ καταλήξετε στὴν τυχαία ἐνέργεια καὶ μετὰ σὲ ἀντιπαράθεση με τὴν αἰτία καὶ τὸ αἰτιατό.

Πώς συμβιβάζεται το να είναι ένας καλλιτέχνης στρατευμένος στην εποχή του, με την απόλυτη ελευθερία;

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: 'Τι θά πεϊ "στρατευμένος"; Δέν ειμαι στρατευμένος καθόλου. Είμαι ελεύθερος. [Χειροκροτήματα].

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πολλοί σ'αs χαρακτηρίζουν σ'άν ένα στρατευμένο καλλιτέχνη. Στρατευμένος σημαίνει ν' ασχολείται με τ'α κοινωνικά προβλήματα του τόπου του, ν'α μ'ήν ασχολείται π.χ. μ' ένα πρόβλημα εκτός τόπου και χρόνου.

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: Ν'α σ'αs π'ω. 'Π'α ασχολία μου είναι προφαν'ως, απ' ό,τι ειπα μέχρι τώρα, ή μουσική και όλα τ'α παρεμφερή, δηλαδή ή φιλοσοφία, τ'α μαθηματικά κ' οι επιστήμες. 'Τ'α κοινωνικά προβλήματα από αρκετά μακριά μπορώ ν'α τ'α παρακολουθώ, γιατί είναι και ζήτημα κόπου, χρόνου και ειδικότητας, επίσης.

ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Μ'αs αναφέρατε ένα σ'αs έργο, τις "Στάχτες", π'ου είχατε γράψει για τ'ην Πορτογαλία και τ'ην Ελλάδα.

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: Καλά, αυτό είναι μια χρήση π'ου κάνω τ'ων δυνατοτήτων μου σ'ε τομείς, χωρίς όμως αυτό ν'α μου αφαιρεί τίποτα από τ'ο κύριο έργο π'ου κάνω, γιατί αλλιώς θ'α παραδέρνω δεξιά κι αριστερά—ούχι με τ'ην κυριολεξία τ'ην πολιτική. 'Υπάρχει μια βάση στ'όν άνθρωπο εκεί π'ου αποδίδει περισσότερα και αφού είναι νεολαία οι περισσότεροι εδώ εύχομαι σ'ε όλους, ν'α βρείτε καθένας σ'αs αυτ'ή τ'ή βάση στ'όν τομέα π'ου τ'όν τραβάει, εκεί π'ου αισθάνεται τ'ην περισσότερη έλξη. Αυτό είναι ή τιμωρία απέναντι στ'όν εαυτό του. Βασική. 'Από κεί και πέρα μπορεϊ, έφ'οσον περισσεύει ή δύναμή του, ν'α κάνει κάτι άλλο. Δηλαδή, θέλω ν'α π'ω μ' αυτό ότι ε'άν όλοι είμαστε μικροπραματευτές δ'ε θ'α κάνουμε τίποτα—έτσι δέν είναι; Οι πραγματευτάδες είναι καλοί, αλλά δέν ακούνε. Αυτό ήθελα ν'α π'ω. Χρειάζονται ειδικότητες, σήμερα, π'ου θ'α πρέπει ν'α είναι μη-ειδικότητες μ' αυτ'ή τ'ην ύμωση ανάμεσα στις ειδικότητες π'ου είναι ένα πρόβλημα βασικό σημερινό και αυριανό και αυτ'ή ή πάλη π'ου θ'α κάνει ό καθένας, θ'α πρέπει να περιστρέφεται γύρω από όσο τ'ο δυνατό ευρύτερο κέντρο, αλλά γύρω από ένα κέντρο. Αυτό ήθελα ν'α π'ω. Οι συμπάθειές μου δηλαδή, και από χαρακτήρα και απ' αυτά π'ου έκανα και έπαθα στα νεανικά μου χρόνια κ' ύστερα όλη αυτ'ή ή ζωή τ'ης πάλης μέσα στ'ή μουσική ή στ'ην αρχιτεκτονική, είτε στ'ην πλαστική, στ'ην όπτική δηλαδή, ανήρουν στ'ην ίδια κατευθυντήρια γραμμή.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Θ'α ήθελα ν'α μου π'είτε αν με τ'ή μουσική σ'αs σκοπεύετε ν'α μ'αs δώσετε κάτι συγκεκριμένο από συναίσθημα...

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: Είναι δύσκολο ν'α σ'αs απαντήσω σ' αυτό π'ου λέτε, γιατί υπάρχει μια τομή σ' αυτά π'ου σ'αs ειπα μέχρι τώρα, και σ' αυτά π'ου με ρωτάτε σ'είς.

ΕΡΩΤΗΣΗ (συνεχίζει ό ίδιος άκροατής): "Έχουμε δηλαδή έμεις ν'α περιμένουμε τίποτα..."

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: 'Από σ'αs εξαρτάται. [Χειροκροτήματα]. 'Τ'ο γεγονός ότι είσαστε εδώ από τις 9.00 κ' είμαστε τώρα μεσάνυχτα... 'Ακούστε! 'Ακούστε μ' ανοιχτά αυτιά. 'Ακούστε και σκεφθείτε. 'Ακούστε μ' ανοιχτά μυαλά. 'Τίποτα άλλο δ'ε μπορώ ν'α σ'αs π'ω.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Κύριε Παπαϊωάννον, αυτό π'ου θ'α π'ω δέν είναι ερώτηση. Πάντως αναφέρεται σ'ε κάτι π'ου ζητούν ν'α μάθουν τ'α παιδιά. 'Ο Μπαζζάκ ήτανε στις κοινωνικές του αντίληψεις συντηρητικότητας. 'Εγγραφε όμως μια σειρά από μυθιστορήματα, τ'ην ανθρώπινη κωμωδία, π'ου έδιναν τ'ην εικόνα τ'ης άστικής τάξης σ'ε περίοδο σήμεως. Δ'ε μποροϋμε ν'α ζητάμε από τ'όν καλλιτέχνη πάντοτε ν'α πάει μια Α συγκεκριμένη πολιτική ή άλλη θέση. 'Εκείνο π'ου ξέρω εγώ—ούτε μαθηματικός είμαι, ούτε μουσικός—οι "Νύχτες" π'ου άκούσαμε στ'ο 'Ηρώδειο και τ'ο κομμάτι τ'ο σημερινό, δίνουν τ'ην αγωνία τ'ου ανθρώπου και γι' αυτό απέσπασαν και τ'α χειροκροτήματα τ'α θερμότερα, όσο κανένα άλλο από τ'α κομμάτια τ'ης μουσικής π'ου έχουμε άκουσει μέχρι σήμερα. [Χειροκροτήματα]. Είναι χαρακτηρισικοί και οι τίτλοι π'ου δάλεξε ό καλλιτέχνης ν'α δώσει: "Τέφρες" και "Νύχτες".

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: "Έγω ν'α προσθέσω ότι αυτ'ή ή άποψη είναι μια, αλλά δέν είναι ή μόνη, μοναδική στ'ή μουσική, και σ' αυτά π'ου σ'αs ειπα άπόψε. 'Ο άνθρωπος δέν είναι ένα και μόνο παρόλες τις δυσκολίες και τις αγωνίες και τ'ους άγώνες π'ου κάνει

στ'ή ζωή. Είναι πολλαπλή ή μάχη του και οι άνησυχίες του και οι άγωνίες του. Και, έπομένως, ή μουσική είναι κι αυτ'ή ένα ζύμωμα φτιαγμένο έτσι.

ΕΡΩΤΗΣΗ (άκροάτριας): Είπατε ότι τ'ο παιδί δέν έχει τ'ην ίδια έπίγνωση τ'ου χρόνου π'ου έχει ό ενήλικος. 'Έχει δηλαδή άλλη αντίληψη τ'ων δομών τ'ων φυσικών φαινομένων. Και προηγουμένως είπατε στ'όν κύριο, ότι δέν ξέρουμε αν με τ'ην εξέλιξη αναπτύσσεται και τ'ο μυαλό τ'ου ανθρώπου. 'Ηδη όμως μέσα στ'ή φύση, αν δεχτοϋμε τ'ην εξέλιξη τ'ων όντων, ό Homo Sapiens διαθέτει μια άλλη αντίληψη τ'ων δομών. Μποροϋμε ν'α φανταστούμε ότ'αν ό άνθρωπος φτάσει σ'ε μια άνωτερη βαθμίδα ότι θ'α ξεπεράσει...

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: 'Τ'ο ειπα αυτό. Λύτες οι έφρυνες, με τ'ο νόμο τ'ου Piaget δείχνουν ένα όριο σ' αυτ'ή τ'ην εξέλιξη τ'ης κατασκευής τ'ου νοήματος τ'ου χρόνου. 'Αν υποθέσουμε όμως ότι με όρισμένα μέσα, είτε επιστημονικά, είτε διαφορετικά, γίνει αλλαγή, μια άλλη εξέλιξη, ύστερα από τ'α 12 έτη, στ'ην αντίληψη τ'ου χρόνου, όλόκληρο τ'ο σύστημα τ'ο επιστημονικό, δηλαδή τ'ην απεικόνιση τ'ου σύμπαντος π'ου έχει σήμερα ό άνθρωπος με τ'ην άστρονομία, τ'α μαθηματικά, κ.λπ. σαλεύεται εκ βάθρων κ' αλλάζει έντελως. Είπα ότι αυτό είναι δυνατό. Είπα όμως—άπαντώντας στ'όν κύριο—ότι δ'ε νομίζω π'ως υπάρχουν σημερινά κριτήρια π'ου ν'α λέμε ότι τ'ην έχουμε αυτ'ή τ'ην αλλαγή σήμερα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: 'Τ'ο πρόβλημα τ'ης ελευθερίας τ'ου καλλιτέχνη, τ'ου δημιουργού, τ'ο όποιο είναι άποκλειστικό πρόβλημα οδσίας, μ'ου φαίνεται σ'άν άνεπείτα ό καλλιτέχνης ν'α ενδιαφέρεται άποκλειστικά για ένα ουσιαδές πρόβλημα, όπως είναι αυτό, και ν'α μ'ή σκέφτεται τ'όν προβληματισμό τ'ου άποτελέσματος. 'Αλλά από κεί και πέρα εναπόκειται, όπως είπε ό κ. Ξενάκης, στ'ην εναίσθησία, τ'ην εξυπηρίδα, στ'ή συνήθεια π'ου δέν είπε, αλλά έπρεπε ν'α π'εί. [Φωνές: 'Τ'ο είπε]. Λοιπόν, ή ερώτησή μου είναι: Δέν είναι άθρωπιστικό πρόβλημα ή τ'όν καλλιτέχνη, ό προβληματισμός τ'ου άποτελέσματος; 'Πρέπει ή δέν πρέπει;

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: Καταρχή, ό,τι άφορά τ'όν άνθρωπο, είναι άθρωπιστικό. 'Αποφεύγετε τ'ή λέξη άθρωπιστικό π'ου έχει πολλές άποχρώσεις ύποπτες. 'Υγώ δ'ε μπορώ ν'α κάνω τ'ή μελέτη τ'ου άποτελέσματος πάνω στ'όν άκροατή. Γιατί, τότε, θ'α μεταβαλλόμουν σ'ε παρατηρητ'ή π'ως τ'όν λένε; Κοινωνιολόγο ή ιστοριοδίφη. 'Απεναντίας, βασίζομαι σ'ε εξής: Λέω, κ' εγώ είμαι καμωμένος όπως όλοι οι όμοιοί μου. Κ' οι όμοιοί μου, από τ'ους μαύρους τ'ης 'Αφρικής μέχρι τ'ους 'Αμερικανούς, έχουν τις ίδιες σχέσεις κ' αντιδράσεις π'ου έχω κ' εγώ.

ΕΡΩΤΗΣΗ (ό ίδιος άκροατής): "Έχουμε περίπου μια κοινή παιδεία. 'Αλλ' είναι λίγο άπίθανο τ'ο άποτέλεσμα, εσ'αs ν'α σ'αs άδηγει στ'όν οδρανó, έμένα σ'ε χάος. 'Αυτό τ'ο γενικό αίσημα προβληματίζει τ'ο δημιουργό;

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: 'Τ'ο πρόβλημα αυτό ταυτίζεται με τ'ο πρόβλημα τ'ο άτομικό. 'Ενα είναι τ'ο πρόβλημα αυτό, καθ'αυτό. "Όταν ένας μαθηματικός ανακαλύπτει μια θεωρία ή ένα ερώρημα, είναι γενικό για όλο τ'όν κόσμο, διότι υπάρχει, θ'α μ'ου π'είτε, ή λογική και ή δομή τ'ων μαθηματικών π'ου κάνει ίσως όλοι ν'α τ'ο παραδέχονται. Κι όμως μποροϋσα ν'α σ'αs π'ω: Αυτό είναι σωστό μόνο για τ'ους δυτικοευρωπαίους, κ' όχι για τ'ους Κινέζους—αν κ' είχαν ανακαλύψει τ'α μαθηματικά πολύ π'ου πριν—για τ'ους Αυστραλούς, τ'ους Ιθαγενείς, τ'ους άφρικανούς ή άλλες φυλές. Και τ'ο είχαν π'εί. Στ'ην πραγματικότητα όμως φαίνεται ότι δέν είναι σωστό. Διότι υπάρχει αυτό π'ου σ'αs ειπα έξαρχής, μια ταυτότητα στ'ή δομή τ'ου ανθρώπινου μυαλού π'ου κάνει όσως τ'α μαθηματικά ν'α είναι έτσι. 'Π'α μουσική θ'α μ'ου π'είτε, είναι κάτι διαφορετικό. 'Εμάθα ότι, όταν ήρθε έδωπέρα τ'ο Έκαστρο Νό ν'α παίξει σ'το 'Ηρώδειο, άδειασε τ'ο 'Ηρώδειο, έντελως, π'ηγαν όλοι από περιέργεια, πληρώσανε δέν ξέρω πόσο, κ' ύστερα από 15' φύγανε και μείνανε όρισμένοι π'ου ήταν ένθερμοι, π'ου τ'ους είχε χτυπήσει αυτό...

ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Λαθεμένη ή πληροφορία. Φύγανε άρκετοί άθρωποι, διότι τ'ους έξινσε ή μονοτονία και...

ΕΞΗΝΑΚΗΣ: 'Τ'όσο τ'ο καλύτερο. Αυτό σημαίνει ότι πολ'ος κόσμος μπορεϊ ν'α ακούσει και τ'ή δική μου μουσική. [Χειροκροτήματα].

ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ: 'Επειδή είναι πάρα πολ'ο άργά, είναι 12.03', εύχαριστούμε πολ'ο. [Παρατεταμένα χειροκροτήματα].

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΛΙΑΔΗΣ, ΑΝΤΡΑΣ ΚΑΙ ΜΑΧΗΤΗΣ

“ ΔΙΚΑΙΟΣ Κ’ ΙΣΙΟΣ Σ’ ΟΛΕΣ ΤΟΥ ΤΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ”

... πώς πεθαίνει ένας άντρας;
Κι όμως κερδίζει κανείς το θάνατό του, το δικό του θάνατο,
που δεν ανήκει σε κανέναν άλλον
και τούτο το παιχνίδι είναι η ζωή.

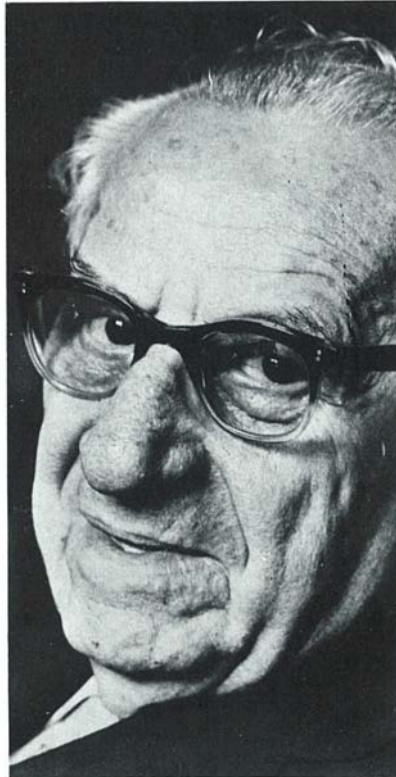
Γιῶργος Σεφέρης

Τὸν κέρδισε τὸ θάνατό του ὁ Γιάννης Μηλιάδης· άντρας καὶ μαχητής, “ δίκαιος κ’ ἴσιος σ’ ὅλες του τίς πράξεις ”, γενναῖος καὶ πλούσιος, ἔζησε ἀκέραια τὴ ζωὴ του καὶ πέθανε ὀρθὸς καταπῶς τοῦ ταιριαζέ, μιλώντας γιὰ τὴν ἀγαπημένη του Ἀκρόπολη μὲ τὸ πάθος τοῦ ἔραστή καὶ τὴν τέχνη τοῦ λόγου ποὺ κάτεχε ὅσο λίγοι.

Γέννημα καὶ θρέμμα τῆς Ἀθήνας, ἔφηβος τὴν ὥρα ποὺ ἔφτανε σ’ αὐτὴν ὁ Ἐλευθέριος Βενιζέλος γιὰ νὰ δώσει καινούρια πνοὴ στὴν πολιτικὴ ζωὴ τοῦ τόπου καὶ νὰ ἐμπνεύσει τίς πιὸ προοδευτικὲς δυνάμεις του, ποτίστηκε μὲ τὸ κήρυγμα τοῦ δημοτικισμοῦ, ποὺ ἀναζητοῦσε τίς γνήσιες πηγές τῆς ἑλληνικῆς πνευματικῆς ζωῆς καὶ σκόπευε πολὺ πέρα ἀπὸ τὸ στενὰ γλωσσικὸ πρόβλημα. Οἱ νεανικὲς του φιλολογικὲς ἀνησυχίες τὸν ὄδηγησαν στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολή, ὅπου εὐτύχησε νὰ γίνεи μαθητὴς τοῦ μεγάλου δασκάλου τῆς ἑλληνικῆς Ἀρχαιολογίας τοῦ Χρήστου Τσοῦνα. Ἡ ἀκρόαση τῶν μαθημάτων του στάθηκε γιὰ τὸν Μηλιάδη ἀποφασιστικὴ ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του θυμόταν μὲ ἀκρα εὐλάβεια καὶ βαθειὰν ἀγάπη τὸ Δάσκαλο, ποὺ τὸν τίμησε καὶ μὲ τὸ λόγο του καὶ μὲ τὸ ἔργο του. Καὶ ὅταν ὀλοκλήρωσε τίς σπουδές του στὴ Βιέννη καὶ στὸ Μόναχο γύρισε στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ ἐνταχθεῖ στὴν ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία καὶ νὰ τὴν ὑπηρετήσῃ μὲ ἀφοσίωση καὶ αὐταπάρνηση μοναδική.

Γιὰ μιὰς τοὺς νιότερους εἶναι, ἴσως, δύσκολο νὰ ἀποτιμήσουμε δίκαια τὴν προσφορὰ τῶν πρωτοπόρων ποὺ ἀναλώθηκαν σὲ ἀγῶνες μακρόχρονους καὶ σκληροὺς, καὶ πολυμέτρωπους, γιὰ νὰ μᾶς ἀνοίξουν τὸ δρόμο. Ἄντρες μὲ γνώση καὶ πάθος, μὲ πίστη καὶ φωτισμένο νοῦ ἔταξαν τὸν ἑαυτὸ τους στὴν ὑπηρεσία ὄχι μονάχα τῆς ἐπιστήμης, ἀλλὰ προπάντων στὴν ὑπηρεσία τοῦ τόπου τους καὶ τοῦ λαοῦ τους. Ὁ Γιάννης Μηλιάδης ἄρχισε τὴ σταδιοδρομία του στὴν ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία μὲ συμπαραστάτη του τὸν Χρήστο Καροῦζο· καὶ στὴν κορυφὴ τῆς ὑπηρεσίας, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1922, ἔστεκε ὁ Κωνσταντῖνος Ρωμαῖος, ὁ ἄλλος μεγάλος Δάσκαλος ποὺ τὸν τίμησαν καὶ οἱ δυὸ τους καὶ τὸν ἀγάπησαν, ὅπως καὶ κείνους τοὺς τιμοῦσε καὶ τοὺς ἀγαποῦσε ὡς τὴν στερνὴν του πνοή. Τὰ χρόνια ἦταν δύσκολα καὶ ὁ τραγικὸς ξεριζωμὸς τοῦ μικρασιατικοῦ ἑλληνισμοῦ εἶχε ἀνοίξει τρομαχτικὲς πληγές. Δὲν ἔφτανε νὰ κάνει τὸ καθήκον σου στὸν τομέα ποὺ σοῦ ἔταξε ἡ μοίρα· εἶχαν χρέος οἱ πιὸ φωτισμένοι ἄνθρωποι νὰ πολεμίσουν τίς ἀντιδραστικὲς δυνάμεις ποὺ εἶχαν ὀδηγήσει στὴν καταστροφὴ τὸν τόπο. Ὁ

Μηλιάδης — καὶ ὁ Καροῦζος — παράλληλα μὲ τὴν ἀρχαιολογικὴ του προσφορὰ ἀρχίζει τὴν ἐνεργητικὴ του συμμετοχὴ καὶ σὲ ἄλλες πνευματικὲς κινήσεις καὶ στὴν πολιτικὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Ὁ Ἐκπαιδευτικὸς Ὁμιλος στάθηκε ἡ μαχητικὴ πρωτοπορία γιὰ τὴν ἐκπαιδευτικὴ καὶ πιὸ γενικά τὴν κοι-



νωνικὴ πρόοδο τῆς χώρας. Οἱ δημοκρατικὲς δυνάμεις τοῦ τόπου θέτουν τότε τὰ θεμέλια γιὰ τὸ οἰκοδόμημα ποὺ ἀκόμα δὲν κατορθώσαμε νὰ ὀλοκληρώσουμε. Οἱ νέοι ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὸ κήρυγμα τοῦ Ἀλεξάνδρου Παπαναστασίου ἀγωνίζονται γιὰ τὸν κοινωνικὸ καὶ πολιτικὸ ἀνασχηματισμὸ τοῦ τραυματισμένου ἔθνους. Ὁ Μηλιάδης βρίσκεται στίς πρώτες γραμμές τῆς μαχητικῆς ἐκείνης πρωτοπορίας.

Ὅσῳ τὸ κύριο ἔργο του εἶναι πάντα ἡ ἀρχαιολογία. Ἀκαταπόνητος ὀργανωτὴς, ἀσπληρὸς καὶ δημιουργικὸς, ἀφήνει στὸ πέρασμά του ἀπὸ κάθε γωνιά τῆς Ἑλληνικῆς γῆς τὰ σημάδια τῆς δουλειᾶς του. Τὸ παλιὸ Μουσεῖο τῆς Κέρκυρας, τὸ Μουσεῖο τῶν Πατρῶν εἶναι τὰ παλαιότερα δημιουργήματά του. Ὁριμος πιά άντρας βρίσκεται στὸ 1940 στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τὴν ὥρα τοῦ

πολέμου. Πολεμᾶ μὲ σθένος στὸ δικὸ του μέτωπο καὶ κατορθώνει μὲσα στοὺς ἔξη χειμωνιάτικους μῆνες νὰ ἐξασφαλίσῃ σὲ κρυφῶνες μὲσα κι ἔξω ἀπὸ τὸ Μουσεῖο ὅλα τὰ πολύτιμα ἐκθέματα. Μονάχα ὁποιος ἔχει ζήσει ἀπὸ κοντὰ μιὰ τέτοια μάχη μπορεῖ νὰ ἐκτιμήσῃ τὴν ἀξία τῆς καὶ νὰ καταλάβῃ τὴ σημασία τῆς. Καὶ ὅταν ὁ τόπος σκλαβώθηκε ἀπὸ τοὺς χιτλερικὸς καὶ τοὺς φασίστες ὁ Μηλιάδης, πιστὸς στὸ λαὸ του καὶ στίς πνευματικὲς καὶ ἠθικὲς ἀξίες ποὺ ὑπηρετοῦσε σ’ ὀλόκληρη τὴ ζωὴ του, πέρασε στὴν Ἀντίσταση. Μὲ τὴν ἐμφυτιημιότητα καὶ λεβεντιά του δόθηκε ὀλόψυχα στὸν ἀγῶνα. Ἐνταγμένος στὴν Ε.Λ.Δ. στάθηκε σὲ ὅλα τὰ χρόνια τῆς κατοχῆς στὴν πρώτη γραμμὴ τῆς μάχης καὶ ὅταν ἦρθε ἡ ὥρα πῆρε τὸ δρόμο γιὰ τὸ βουνὸ μαζί μὲ τὸν ἀξέχαστο δάσκαλο, τὸν Ἀλεξάνδρο Σβῶλο. Ὅμως ὁ Γιάννης Μηλιάδης ἦταν ὁ ἀσυμβίβαστος, ὁ ἄνθρωπος ποὺ “ πεισματάρης ” ἵξερε νὰ “ λάμνει πάνω νερά ”. Διαφώνησε μὲ τὸ κόμμα σὲ μιὰ κρίσιμη στιγμή — στὰ Δεκεμβριανὰ — καὶ ἀντρίκια ὑποστήριξε δημόσια τὴ θέση του, ποὺ ἦταν τότε ἀντιδημοτικὴ. Ἀκολούθησε ὁ δρόμος τῆς ἐξορίας στὴν Ἑλ Ντάμπα, ὅπου τὸν ἔστειλαν μαζί μὲ ἄλλους συναγωνιστὲς του οἱ Ἄγγλοι.

Ὅταν γύρισε πίσω τοποθετήθηκε διευθυντὴς στὴν Ἀκρόπολη, ὅπου ἔδειξε ἀκέραιο τὸ πρόσωπό του. Ἡ δημοσύνη τοῦ Μουσείου μὲ τὴν ἀποκατάσταση καὶ τοποθέτηση τῶν πιὸ πολυτιμῶν γλυπτῶν τοῦ ἀρχαίου κόσμου στὸν ἄβολο χῶρο ἀποτελεῖ ἄθλο ἀνεπανάληπτο. Μονάχα ἡ ἀπέραντη πίστη καὶ ἀγάπη τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ, ἡ εὐαισθησία του καὶ ἡ ἀκαταπόνητη ἐργατικότητά του ποροῦσαν νὰ πραγματοποιήσουν ἕνα τέτοιο κατόρθωμα. Καὶ θὰ ἀρκοῦσε μονάχα τὸ ἔργο τοῦτο γιὰ νὰ δικαιώσει μιὰν ἀνθρώπινη ζωὴ, ὄχι ὅμως τὴ ζωὴ τοῦ Γιάννη Μηλιάδη. Ἐραστής τῆς τέχνης, ἀρχαίας καὶ σύγχρονης, κινούνταν ἀπὸ τὸ μουσεῖο στίς αἰθουσὲς ἐκθέσεων καὶ μὲ τὴν ἴδια συγκίνηση καμάρωνε τὸ περιφρούρο ἄετωμα τῆς Ἀθηνῶν, ποὺ ἐκεῖνος εἶχε ξαναζωντανέψει, καὶ τὰ ἐπιτεύγματα τῆς πρωτοποριακῆς τέχνης ποὺ τὰ ὑπερασπιζόταν μὲ τὴν μαχητικὴ του πέννα καὶ τὸν θερμὸ του λόγο.

Ὁ Γιάννης Μηλιάδης στάθηκε ἕνας ἀκέραιος ἄνθρωπος, ὄρατος, ἐμπνευσμένος, μαχητὴς σὲ ὅλα τὰ ἐπίετα τοῦ ἀγῶνα. Ἐνας άντρας γενναῖος καὶ ἀσπληρὸς, μιὰ πλούσια καρδιά καὶ ἕνα φωτισμένο μυαλὸ. Ὅσοι εὐτύχησαμε νὰ τὸν γνωρίσουμε νιώθουμε τὴ φτώχεια μας τώρα ποὺ μᾶς λείπει καὶ θυμώμαστε πάντα τὴν εὐγενικὴ μορφὴ του καὶ τὸν πλούσιο καὶ μεστὸ λόγο του. Εἶναι μιὰ μνήμη τίμια καὶ θερμὴ.

ΜΑΝ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ

(“ Τὸ Βῆμα ”, 23 Ὀχτώβρη 1975)

T A N E A B I B Λ I A

Τέλειωσαν τὰ ψέματα! Ἀπὸ τὸ ἐπόμενο τεύχος καὶ σὲ κάθε τεύχος τοῦ "Θ", ἐκτός ἀπὸ τὴν ὑπεύθυνη καὶ ἐπώνυμη βιβλιοκριτική, θὰ ὑπάρχει καὶ ἡ λακωνικὴ παρουσίαισι ποικίλων βιβλίων, ποὺ ἔχουμε ὑποσχεθεῖ. Παρακάτω, ὁ Πέτρος Μάρκαρης κρίνει τὴν κλασικὴ πιά μελέτη τοῦ Μπερνάρ Ντόρτ, καθηγητῆ τῆς Θεατρολογίας στὸ 3ο Πανεπιστήμιο τοῦ Παρισιῦ, "Ἀνάγνωσι τοῦ Μπρέχτ". Εἶναι τὸ πρῶτο τῆς σειρᾶς "Θεατρικὲς δοκιμὲς", ποὺ ξεκινάει ὁ "Κέδρος", μὲ τὴ διεύθυνση τοῦ φίλου καὶ συνεργάτη τοῦ "Θ", ἐντεταλμένου καθηγητῆ Θεατρολογίας στὸ 10ο Πανεπιστήμιο τοῦ Παρισιῦ, Νικηφόρου Παπανδρέου. Ἡ παρουσία του, ἀποτελεῖ τὴν καλύτερη ἐγγύηση γιὰ ὑπεύθυνη καθαρί δουλειά.

ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΜΠΡΕΧΤ

Μπερνάρ Ντόρτ: Ἀνάγνωσι τοῦ Μπρέχτ. Εἰσαγωγή, σχόλια, βιβλιογραφία Νικηφόρου Παπανδρέου. Μετάφρασι Ἄννας Φραγκουδάκη. "Κέδρος", 1975. Σελ. 256.

Δὲν εἶναι ἴσως τυχαῖο ὅτι οἱ δύο μελέτες ποὺ ἐπιχειροῦν νὰ διερευνηθοῦν καὶ νὰ τεποθετήσουν, στὸ σύνολό του, τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ, γράφτηκαν ἀπὸ ξένους, δηλαδὴ ὄχι ἀπὸ Γερμανούς. Ἡ πρώτη, τοῦ John Willett: "The theatre of Bertolt Brecht" (1967), δὲ μεταφράστηκε ἀκόμα στὰ ἑλληνικά. Ἡ δεύτερη, τοῦ Bernard Dort: "Lecture de Brecht", κυκλοφόρησε τελευταία (1975) ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις "Κέδρος". Πῶς ὅμως ἐξηγεῖται τὸ φαινόμενο ὅτι οἱ προσηλαστικὲς γιὰ μιὰ μελέτη καὶ ἀποτίμησι ὀλόκληρου τοῦ θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Μπρέχτ ἀναπτύσσονται ἔξω ἀπὸ τὶς δύο Γερμανίες; Τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο ἀνακάλυψε, καὶ τὸ γερμανικὸ θέατρο ξαναγνώρισε τὸ Μπρέχτ μετὰ τὸ Δεύτερο Παγκόσμιον Πόλεμο, καὶ οὐσιαστικὰ μετὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὴ Γερμανικὴ Λαϊκὴ Δημοκρατία. Ἡ ἐπιλογή τῆς Γερμανικῆς Λαϊκῆς Δημοκρατίας ἀπὸ τὸ Μπρέχτ, ποὺ ἦταν βέβαια πάνω ἀπ' ὅλα μιὰ ἰδεολογικοπολιτικὴ ἐπιλογή, σήμανε καὶ τὴν ἀρχὴ μιᾶς ἰδεολογικοπολιτικῆς διαμάχης ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου - καὶ ὄχι μόνο τοῦ θεάτρου - στὶς δύο Γερμανίες: ἀπὸ τὴ μιὰ αὐτοὶ ποὺ ἔβλεπαν στὸ Μπρέχτ τὸν ἀνανεωτὴ τοῦ θεάτρου, ποὺ κατανοοῦσαν τὴ σημασία ποὺ ἔχει γιὰ τὴν ἐποχὴ μιᾶς ἰδεολογικῆς θεωρίας καὶ μεθοδολογίας του, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐκεῖνοι ποὺ ἔβλεπαν στὸ πρόσωπό του τὸν κομμουνιστὴ, κομματικὸ συγγραφέα, καὶ καταδικάζαν τὸ θεατρὸ του ἀν ψυχρῶ, ἐγκεφαλικῶ, ὑποταγμένο στὶς κομματικὲς ἐπιταγές. Βέβαια, ἡ διαμάχη αὐτὴ ἦταν συνοφασμένη μὲ τὴν πολιτικὴ κατάστασι τῆς δύο Γερμανίας, τὶς συνέπειες τῆς ἤττας, τὴν ἐνοχλὴ τῶν Γερμανῶν γιὰ τὰ ἐγκλήματα τοῦ Δεύτερου Παγκόσμιου Πόλεμου, κυρίως ὅμως μὲ τὴ σφοδρὴ ψυχροπολεμικὴ ἐστρατεία ποὺ γινόταν ἀπὸ τὴ μιὰ Γερμανία, καὶ τὸν ἀγῶνα γιὰ τὸ μετασχηματισμὸ τῆς κοινωνίας (καθὼς καὶ μὲ τὶς μορφές ποὺ ἔπαιρνε ὁ ἀγῶνας αὐτός), ποὺ γινόταν στὴν ἄλλη. Μέσα σ' αὐτὲς τὶς συνθήκες δὲν ὑπῆρχε - γιὰ διαφορετικούς λόγους - στὴν καθεμιὰ ἀπὸ τὶς δύο Γερμανίες - οὔτε ὁ χρόνος, μὰ οὔτε κα' οἱ προϋποθέσεις γιὰ νὰ

γίνει μιὰ διεξοδικὴ μελέτη κα' ἐκτίμησι τοῦ θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Μπρέχτ στὸ σύνολό του, ἰδιαίτερα τῶν ἔργων ποὺ γράφτηκαν στὴν ἐξορία. Οἱ δύο πῶ ἀξιόλογες μελέτες Γερμανῶν ποὺ μᾶς δίνουν μιὰ γενικότερη ὀπτικὴ τοῦ φαινομένου Μπρέχτ καὶ τῆς ἐξέλιξής του φτάνουν ὡς τὸ 1933 (1). Ἔτσι, ἡ μοναδικὴ ὀλοκληρωμένη καὶ ὑπεύ-



θυνη ἀποψὴ ποὺ ἀπόχτησε τὸ γερμανικὸ θέατρο πάνω στὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ ἦταν ἐκεῖνη ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ δουλειά, τὴ δική του καὶ τῶν συνεργατῶν του, στὸ "Μπερλίναρ Ἀνσάμπλ".

Ἀντίθετα, ἡ ὑπόλοιπη Εὐρώπη ἀνακαλύπτει τὸ Μπρέχτ οὐσιαστικὰ γιὰ πρώτη φορὰ τὴν ἴδια ἐποχὴ, βλέπει μέσα ἀπὸ τὸ συγγραφικὸ καὶ τὸ θεωρητικὸ του ἔργο τοὺς καινούριους ὀρίζοντες ποὺ ἀνοίγονται στὸ θέατρο, καὶ προσπαθεῖ, ἀπαλλαγμένη σὲ μεγάλῳ βαθμῷ ἀπὸ τὴν ἐμπάθεια, νὰ τὸ μελετήσει μέσα ἀπὸ τὴν ἐξέλιξή του, καὶ νὰ τὸ κατακτῆσει. Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἔρευνα προβάλλουν ὀρισμένοι εὐρωπαϊκοὶ μελετητές τοῦ Μπρέχτ ποὺ ἡ δουλειά τους χαράζει νέους δρόμους καὶ προοπτικὲς στὴ μπρεχτικὴ ἔρευνα.

(1) Πρόκειται γιὰ τὶς μελέτες τῶν: Werner Hecht: "Brecht's Weg zum epischen theater", Henschel Verlag, Βερολίνο 1962, καὶ Ernst Schumacher: "Die dramatischen versuche Bertolt Brechts" 1918-1933, Rutten und Loening, Βερολίνο 1955.

Ὁ Γουίλλετ καὶ ὁ Ντόρτ ἀποτελοῦν, σὰ μεθοδολογία, τοὺς δύο ἀντίποδες αὐτῆς τῆς ἔρευνας. Ἄν ὁ Γουίλλετ ἐπιχειρεῖ ν' ἀνακαλύψει τὸ Μπρέχτ μέσα ἀπὸ τὸν ἱστορικὸ χῶρο, μέσα ἀπὸ τὶς πολιτικὲς κα' αἰσθητικὲς συγκρούσεις καὶ ἀνακατατάξεις, ἀν προσπαθεῖ νὰ ἐρευνήσει τὰ ἱστορικά, κοινωνικοπολιτικὰ κα' αἰσθητικὰ φαινόμενα ποὺ ἐπέδρασαν στὴ διαμόρφωσή του γιὰ νὰ καταλήξει σὲ μιὰ ἀπλωμένη σ' ἔκτασι εἰκόνα, σὲ μιὰ "χαρτογράφηση" τοῦ μπρεχτικοῦ φαινομένου, ἀντίθετα ὁ Ντόρτ περιορίζει τὸ ἀντικείμενο τῆς ἔρευνας του στὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ, προσπαθεῖ μέσα ἀπὸ μιὰ μεθοδευμένη καὶ διεξοδικὴ "ἀνάγνωσι" τους νὰ συγκροτήσει προοδευτικὰ τὴν κοινωνικοπολιτικὴ κα' αἰσθητικὴ διάπλασή του, καὶ ἀπὸ κεῖ νὰ ὀδηγηθεῖ στὸν ἱστορικὸ χῶρο, στὰ ἱστορικά καὶ πολιτικὰ φαινόμενα ποὺ σημάδεψαν αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη. Δὲν ψάχνει τὴν ἱστορικὴ καὶ πολιτικὴ πραγματικότητα γιὰ νὰ φτάσει στὸ ἔργο, ψάχνει τὸ "μῦθο" τοῦ ἔργου κα' ἐπιδιώκει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀφετηρία νὰ συνδέσει τὸ μῦθο μὲ τὴν πραγματικότητα, μέσα ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς, πολιτικὲς καὶ αἰσθητικὲς διεργασίες ποὺ περνοῦσε ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας. Ὅσοι γνωρίζουν τὴ σημασία καὶ τὸ βῆρος ποὺ ἔδινε ὁ Μπρέχτ στὴν ἀφήγησι ἑνὸς μῦθου, μιᾶς ἀξιόπροσεχτῆς ἱστορίας, ὅα κατανοήσουν τὴ σημασία ποὺ ἔχει ἡ μέθοδος ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ Ντόρτ γιὰ τὴν μπρεχτικὴ ἔρευνα. Ἡ "ἀνάγνωσι" τοῦ Ντόρτ εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα μιὰ δραματολογικὴ ἀνάγνωσι. Δὲν εἶναι μιὰ ἀνοδικὴ πορεία πρὸς τὴν "αἰσθητικὴ τελειότητα" ποὺ φτάνει ὁ Μπρέχτ μὲ τὰ ἔργα τῆς τελευταίας περιόδου, εἶναι μιὰ κάθοδος ἀπὸ τὴν ἄρρησι καὶ τὴν ὀργὴ στὸ μαρξισμό, καὶ ἀπὸ τὴν ἐξορία καὶ τὴν ἀπόστασι στὴν ἱστορία καὶ τὴν οὐτοπία. Σ' αὐτὴ τὴν κάθοδο, ὁ συγγραφέας καὶ ὁ μελετητής του χρησιμοποιοῦν τὴν ἴδια μέθοδο: τὴ διαλεκτικὴ. Ἐκεῖ ὅπου ὁ συγγραφέας ἐπιστρατεύει τὴ διαλεκτικὴ γιὰ ν' ἀναλύσει τὴν καθημερινότητα καὶ νὰ διακρίνει τὶς ἱστορικὲς προεκτάσεις τῆς μὲ σκοπὸ νὰ παρουσιάσει τὶς ἱστορικὲς συγκρούσεις μέσα ἀπὸ τὸν καθημερινὸ βίω τῶν ἀνθρώπων, ὁ μελετητὴς χρησιμοποιοῖ τὴ διαλεκτικὴ γιὰ ν' ἀναλύσει αὐτὸ τὸ μῦθο, αὐτὴ τὴν ἀξιόπροσεχτῆ ἱστορία, καὶ νὰ φωτίσει τὶς ἱστορικὲς καὶ κοινωνικὲς διαστάσεις τῆς. Γι' αὐτὸ ἡ μελέτη τοῦ Ντόρτ ἀποχτᾶ ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὴν πρακτικὴ δουλειά στὸ θέατρο, γιὰ τὸ σκηνοθετὴ καὶ τὸν ἠθοποιὸ ποὺ ὀα δουλέψουν πάνω σὲ ἔργα τοῦ Μπρέχτ, μολονότι ἀπὸ τὴ φύση τῆς ἡ μελέτη δὲ μπορεῖ νὰ ἐπιεκταθεῖ καὶ στὸ θεωρητικὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ - στὸ ἐπικὸ καὶ διαλεκτικὸ θέατρο, στὴν καινούρια τεχνικὴ τῆς ἠθοποιίας. Ἡ "ἀνάγνωσι" ἀπευθύνεται - ὅταν πρόκειται γιὰ τὴν πρακτικὴ ἐφαρμογὴ τῆς - στοὺς "γνώστες" τοῦ μπρεχτικοῦ θεάτρου. Γιὰ νὰ ἐφαρμοσθεῖ κανένας, πρακτικὰ

στο θέατρο, αυτά που αποκαλύπτει, αυτά που προτείνει, πρέπει να γνωρίζεται κιόλας τη θεωρία. (Αυτό βέβαια δεν ισχύει για τη θεωρητική μελέτη του μπερχτικού έργου).

‘Ο Ντόρτ επισημαίνει στο πρώτο κιόλας έργο του Μπρέχτ, το “Βάαλ”, μια διπλή άρνηση, πρώτα την άρνηση του ίδιου του “Βάαλ”. ‘Ο “Βάαλ” αρνείται τη ζωή, το θάνατο, ακόμα και τον ίδιο τον έαυτό του. Έπειτα την άρνηση του ίδιου του Μπρέχτ. ‘Ο Μπρέχτ αρνείται το αίσθητικό ρεύμα που δεσπόζει στο γερμανικό θέατρο εκείνη την εποχή (1930), τον εξπρεσιονισμό. «‘Ο “Βάαλ” — γράφει ο Ντόρτ — εκφράζει την αντίθεση σε κάθε ρομαντισμό, και κυρίως στην τελευταία παραφουάδα του γερμανικού ρομαντισμού, τον εξπρεσιονισμό. Πολεμάει “από τα μέσα” τον εξπρεσιονισμό, διογκώνοντας τα χαρακτηριστικά του ως το παράλογο. ‘Ο Μπρέχτ χρησιμοποιεί τη γλώσσα και τα μέσα του εξπρεσιονισμού για να τα στρέψει έναντιόν του». Μά, ενώ η άρνηση του ήρωά του, του “Βάαλ”, είναι ακόμα πολύ άοριστη, πολύ “άτεκμηρή”, η άρνηση του εξπρεσιονισμού από το Μπρέχτ είναι πιο συγκεκριμένη. Ίσως γιατί εκείνη την εποχή ο Μπρέχτ φαίνεται να ‘χει μια πιο συγκεκριμένη άποψη για το γερμανικό θέατρο (που σαν κριτικός θεάτρου είχε την ευκαιρία να το γνωρίσει από κοντά), παρά για τη μεταπολεμική γερμανική πραγματικότητα. Αυτή τη μέθοδο, να πολεμάει τις κατεστημένες αισθητικές φόρμες — και τις ιδεολογικές και κοινωνικές προκαταλήψεις κι αναστολές που δημιουργούν οι φόρμες αυτές στο κοινό — “από τα μέσα”, οά τη χρησιμοποιήσει αργότερα πολύ πιο ολοκληρωμένα: στην “Λνοδο και Πτώση της Πόλης Μαχαγόνου”, όπου ο Μπρέχτ δεν παραδίδει την ύπερα, όπως γίνεται σε πολλά σημεία στην “Όπερα της Πεντάρας”, αλλά επιστρατεύει αυτή καθαυτή την ύπερα για ν’ αποκαλύψει μέσα από τη δομή της την οικονομική βάση που καθορίζει την παραγωγή και την κατανάλωση του προϊόντος “διασκέδαση” στο καπιταλιστικό σύστημα. Στην “Άγια Ίωάννα των Σφαγείων” πάλι χρησιμοποιεί τις δομές και τη στιχογραφική του κλασικού γερμανικού δράματος, όπως εκφράζεται από το Γκαϊτε, το Σίλλερ, τον Κλάιστ, για να προχωρήσει σε μια μαρξιστική κριτική του γερμανικού ιδεαλισμού μέσα από το θέατρο. Θ’ άξιζε να σταθούμε λίγο πάνω στην “Όπερα της Πεντάρας”. ‘Ο Ντόρτ διαπιστώνει πως η κριτική που κάνει ο Μπρέχτ με την “Όπερα” είναι περισσότερο κριτική του θεάτρου και λιγότερο κριτική της άστικής κοινωνίας. «‘Η σάτιρα του Μπρέχτ — γράφει — ή κριτική του λειτουργεί ακριβώς σ’ αυτό το επίπεδο. Είναι λιγότερο κοινωνική κριτική, είναι κυρίως θεατρική κριτική, κριτική του θεάτρου από το θέατρο. Βέβαια και ο Μπρέχτ θέλει, όπως ο Γκαϊτε, να δείξει ότι το χρήμα είναι ή μόνη αξία, θεμέλιο της κοινωνίας μας. Να μάς δείξει πίσω από τον Πήτσαμ τον εκμεταλλευτή των ζητιάνων, ένα μεγαλοαστό (...), και

πίσω από το Μάκη το μαχαιροβγάλτη και τους ληστές, τους μικροαστούς που είναι υποχρεωμένοι να κάνουν τη δουλειά τους με τα ίδια τους τα χέρια. (...). Πάντως δεν είναι αυτές οι σατιρικές πινελιές, αν και έντονες, που δίνουν στην “Όπερα της Πεντάρας” την καυστικότητα της. ‘Η κριτική της γίνεται κυρίως μέσα από την ιδιόζουσα θεατρική μορφή του έργου αυτού». ‘Ο Ντόρτ εντοπίζει δυο χαρακτηριστικά σημεία του έργου: την κριτική του θεάτρου που επιδιώκει ο Μπρέχτ, και την ιδιόζουσα θεατρική μορφή που έχει το ίδιο το έργο. ‘Οστόσο, η κριτική που κάνει ο Μπρέχτ στους άστους και στην άστική κοινωνία διογκεύεται μέσα απ’ αυτή την ιδιόζουσα θεατρική μορφή. Χρησιμοποιεί το Song, είδος που Οριάμβευε την εποχή εκείνη στη Γερμανία (2), το τραγούδι του καμπαρέ, και σχεδόν κάθε είδος τραγουδιού της ύπερας και της όπερέτας, την άρια, τν ντουέτο, το τρίο και τη χορωδία — δηλαδή όλες εκείνες τις μορφές τραγουδιού που όχι μόνο είναι οικείες στον άσσο θεατή, αλλά και που του μεταφέρουν μια μυθολογία και μια θέση που επιβεβαιώνουν την κυρίαρχη άστική ιδεολογία. Οι στίχοι των τραγουδιών του Μπρέχτ μάχονται την ιδεολογία αυτή μέσα από τις ίδιες τις μορφές. “Λς πάρουμε λόγου χάρη την “Μπαλάντα του Μάκη του Μαχαίρα”, που τραγουδάει ο ζητιάνος στην αρχή του έργου. ‘Η μπαλάντα είναι ο Ορύλος του Μαχχό, του “ήρωα” έγκληματία που κάνει ένα σωρό έγκλήματα χωρίς ποτέ κανέναν να καταφέρει να τον άγγιξει. “Όλο το έργο είναι μια άναφορά σ’ αυτό το πρώτο τραγούδι, όπου οι έννοιες “Ορύλος” και “ήρωας” έχουν δυο διαστάσεις. ‘Η πρώτη διάσταση είναι ή κοινωνική, όπου σε Ορύλο άνάγκη, σύμφωνα με την άστική ιδεολογία, το άτομο εκείνο που κατορθώνει να συσσωρεύσει τον πλούτο του μ’ ένα σωρό έγκλήματα και παρανομίες, χωρίς όμως ποτέ να ‘ρχεται σε σύγκρουση με το άστικό νομικό πλαίσιο (3). ‘Από την άποψη αυτή, ή μπαλάντα δεν ταιριάζει μόνο στο Μαχχό μά και στον Πήτσαμ, γιατί κι αυτός συσσωρεύει τον πλούτο του με την εκμετάλλευση των ζητιάνων, χωρίς όμως ποτέ να συγκρούεται με το νόμο. Γι’ αυτό το όλη ή πλοκή του έργου ύφαινετα γύρω από τον άστυνόμο Μπράουν, τον εκπρόσωπο του νόμου στο έργο, που

(2) ‘Ο Μπρέχτ οά σημειώσει αργότερα στο “Ήμερολόγιο Δουλειάς”: “Το song, που μεταπολεμικά άπλώθηκε στην ήπειρο μας σαν το λαϊκό τραγούδι των μεγαλουπόλεων, είχε κιόλας αποχτήσει μια παραδοσιακή φόρμα όταν άρχισα να το χρησιμοποιώ”. (Βλ. “Θέατρο”, τεύχος 32/1973, σ. 14).

(3) Τό 1948, ο Μπρέχτ πρόσθεσε δυο τετραστίχα στη “Μπαλάντα του Μάκη”. Τό τελευταίο δίνει άναόγλωφα αυτή την εικόνα:

Κι αυτός ούτε που θυμάται
Και δέν μπορείς να τον άγγιξεις
Γιατί ο καρχαρίας δέν είναι καρχαρίας
“Λν δέν μπορείς να τ’ άποδείξεις.

υποχρεώνεται να καλύψει όλα τα έγκληματα και τις άνομιες του Μαχχό και του Πήτσαμ. Στην πάλη άνάμεσα στο Μαχχό και τον Πήτσαμ δέν ύπάρχει, στην ούσια, νικημένος, γιατί ή καταδική του ένος από τους δυο οά σήμαινε ρωγή στο άστικό κοινωνικό σύστημα. ‘Η δεύτερη διάσταση της μπαλάντας άφορά το “θεατρικό ήρωα” Μαχχό. ‘Εδύ διογκώνεται στα μάτια του κοινού ένας θεατρικός ήρωας πριν ακόμα άρχισει το έργο, παίρνει τις ύπερφυσικές διαστάσεις που άπαιτούν οι άστικές θεατρικές δομές, για να καταρρακωθεί μέσα στο έργο. Στο τέλος ο Μαχχό έγκαταλείπεται κι από τον φίλο του, το Μπράουν, κι από τους συντρόφους του, τους ληστές. Τόν σώζει ή χάρη της βασιλίσσας γιατί το σύστημα επιβάλλει τη σωτηρία του. Νικητές όμως δέν είναι ούτε ο Μαχχό, ούτε ο Πήτσαμ, αλλά ή Πόλυ, τό κορίτσι της άστικής οικογένειας που παίρνει τη θέση του. ‘Ο θεατρικός ήρωας Μαχχό γκρεμίστηκε, μά τη θέση του πήρε κάποιος άλλος. Δημιουργήθηκε ένας καινούριος “ήρωας”. ‘Η έπιβίωση και του άστικού κοινωνικού συστήματος, μά και της δομής του άστικού θεάτρου είναι εξασφαλισμένη. ‘Η κριτική, λοιπόν, του Μπρέχτ δέν είναι μόνο κριτική του θεάτρου, είναι και κριτική της άστικής ιδεολογίας — είναι κριτική σε δυο επίπεδα. Αυτό φαίνεται και στο δεύτερο φινάλε του έργου, στη μπαλάντα “‘Από που ζει ο άνωρωπος”. ‘Ο Μπρέχτ κι ο Βάιλ χρησιμοποιούν στα χορωδιακά σημεία της μπαλάντας μια μουσική που παραπέμπει στα χορωδιακά της γερμανικής κλασικής ύπερας. Για τον άσσο γερμανό θεατή, ή κλασική γερμανική ύπερα και προπαντός ο Βάγκνερ δέν είναι μόνο μια βιοιά ριζωμένη μορφή θεάματος αλλά, με τη μουσική και τό λόγο της, και μια ανεξάντλητη πηγή ήθοπλαστικών και ιδεαλιστικών αντιλήψεων. ‘Ο Μπρέχτ περνάει μέσα από τη μουσική του Βάιλ μια κριτική ένάντια σ’ αυτό τον ιδεαλισμό. ‘Ετσι δημιουργείται: α) μια διαλεκτική αντίθεση άνάμεσα στο λόγο του Μπρέχτ και τη μουσική του Βάιλ β) μια έπι κοινωνία άνάμεσα στη μουσική του Βάιλ και τις μουσικές καταβολές του άστικού κοινού από την κλασική γερμανική ύπερα, που όμως διασπάται από την αντίθεση που ύπάρχει άνάμεσα στο λόγο του Μπρέχτ και τον ύπερτροφικό ιδεαλισμό που ξεχειλίζει από τό λιμπρέτο της ύπερας. ‘Υστερα από την κριτική που κάνει στο άστικό θεατρικό σύστημα, και στις άξεις που άναπαραγάγει τό σύστημα αυτό, μέσα από την “Όπερα της Πεντάρας”, και την “Λνοδο και Πτώση της Πόλης Μαχαγόνου”, ο Μπρέχτ δέ μπορεί πιά παρά να καταλήξει σε μια όριστική ρήξη με τό άστικό - παραδοσιακό θέατρο. Ξεκινώντας απ’ αυτή τη ρήξη, ο Ντόρτ διερευνά τις προσάθειες του Μπρέχτ για μια άλλαγή στην ύποδομή του θεάτρου που “‘Οά προκαλούσε συγχρόνως άλλαγές και στη δομή και τη λειτουργία του”. Γιατί τό διαφορετικά μέσα οά ‘ταν διαφορετικά, τό ύλικά για την παράσταση οά ‘ταν διαφορε-

τικά, τὸ ἴδιο κ' οἱ τρόποι διάδοσης. «Ἐπρεπε (... ..) τὸ θέατρο νὰ μὴν ἐπιδιώκει τὴν διασκέδαση ἀλλὰ τὴν ἐκπαίδευση, τὴν διδασχῆ. Ἡ τέχνη ἔπρεπε ν' ἀσχεῖται κ' ὄχι νὰ εἶναι καταναλωτικὸ ἀγαθόν. Τελικὸς στόχος ἦταν στὴν κυριολεξία ἡ συλλογικὴ ἢ δημιουργία ἐνὸς νέου θεάτρου». Μ' αὐτὲς τὶς σκέψεις ὁ Μπρέχτ καταλήγει στὴν "ἰδέα ἐνὸς διδακτικοῦ θεάτρου". Ὁ Ντόρτ ὀνομάζει εἴστοχα τὸ θέατρο αὐτὸ "διδακτικὴ ἀσκήσεις". Εἶναι ἐκπαιδευτικὴ ἀσκήσεις τοῦ Μπρέχτ καὶ τῶν συνεργατῶν του — ποὺ ἀνήκουν σὲ ἐργατικὴς χορωδίες καὶ σὲ νεολαιστὶκες ὀργανώσεις — πάνω στὸ μαρξισμό. Ἀπ' τὴν ἀποψη αὐτὴ οἱ "διδακτικὴ ἀσκήσεις" ἔχουν μιὰ διπλὴ ιδιότητα. Εἶναι μιὰ σειρά ἀπὸ ἀσκήσεις ποὺ προτείνονται στὸ κοινόν. Ταυτόχρονα ὅμως ἀποτελοῦν κ' ἀσκήσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Μπρέχτ ποὺ, κείνη τὴν ἐποχὴ, μαθητεύει στὸ μαρξισμό. Οἱ ἀσκήσεις αὐτὲς ἔχουν σὰ στόχο τους νὰ διδάξουν, ὄχι μόνον μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο, μὰ καὶ μέσα ἀπὸ τὴν παραγωγή τοῦ θεάματος, μιὰ συγκεκριμένη στάση : τὴν στάση τοῦ κομμουνιστῆ ἀπέναντι σὲ προβλήματα δράσης. Βέβαια, ὁ Ντόρτ περιγράφει τὰ ὄρια, καὶ τὶς ἀδυναμίες ποὺ παρουσιάζουν τὰ ἔργα αὐτά. Ἡ στάση ποὺ δειχνουν εἶναι μιὰ αὐταπάρνηση, ἡ παρότρυνση γιὰ δράση δὲν ἔρχεται σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς πολιτικῆς τακτικῆς, ἀλλὰ σὰν ἠθικὴ ἐπιταγή. Τὸ πρόβλημα τίθεται ἀπὸ τὸ Μπρέχτ στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀτομικῆς ἐπιλογῆς. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ ξεχνᾶμε κανένας καὶ τὴν ἐποχὴ ὅπου γράφτηκαν τὰ διδακτικὰ ἔργα (1928-1930). Εἶναι ἡ περίοδος τῆς μεγάλης οικονομικῆς κρίσης. Ἡ Βαϊμαριανὴ Δημοκρατία ἀρχίζει νὰ γρεμίζεται, ἡ ἐπιτροπὴ τῶν ναζι γίνεται ὀλοένα καὶ πιὸ ἐντονὴ. Τὰ πολιτικὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς ἐπιδρῶν πάνω στὴν πεποίθηση τοῦ Μπρέχτ ὅτι ἡ δράση κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθῆκες εἶναι, κυρίως γιὰ τὸν κομμουνιστῆ, μιὰ ἠθικὴ ἐπιταγή, προπαντὸς ἂν αὐτὸ τὸ συνδυάσουμε μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ παραγωγοὶ καὶ τὸ κοινὸ αὐτῶν τῶν ἔργων εἶναι οἱ ἐργατικὴς χορωδίες κ' οἱ νεολαιστὶκες ὀργανώσεις, δηλαδὴ τὰ άτομα κ' οἱ ὀργανώσεις ἐκεῖνες ποὺ πρῶτες, κατὰ τὸ Μπρέχτ, ὄφ' ἔπρεπε νὰ δράσουν γιὰ νὰ μπεῖ φραγμὸς στὴν ἀνοδο τοῦ ναζισμού. Αὐτὴ ἡ ἀναφορὰ στὴν ἱστορικὴ περίοδο λείπει, δυστυχῶς, ἀπὸ τὸ Ντόρτ, χωρὶς ὅμως αὐτὸ νὰ σημαίνει πὼς ἡ ἀνάλυσή του δὲν εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐμπεριστατωμένες ποὺ ἔγιναν πάνω στὰ διδακτικὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ. Μετὰ τὸ 1930 ὁ Μπρέχτ ἐγκαταλείπει τὰ διδακτικὰ ἔργα. Πιὸ ὠσπτά, δὲν τὰ ἐγκαταλείπει, μὰ τὰ μεταφέρει σ' ἕνα ἄλλο εἶδος : τὴν πεζογραφία. Γιατὶ οἱ "ἱστορίες τοῦ κ. Κόνερ", ποὺ ὁ Μπρέχτ ἀρχίζει νὰ γράφει τὴν ἴδια ἐποχὴ εἶναι μιὰ σειρά ἀπὸ διδάγματα. Μὲ τὴν διαφορά ὅτι στὶς "ἱστορίες" ὁ Μπρέχτ δὲν προτείνει μιὰ στάση ἠθικὴ ἀλλὰ μιὰ στάση πολιτικὴ ποὺ ὁ "Κόνερ" τὴν κατακτάει ἐπιστρατεύοντας τὴν διαλεκτικὴ. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ πρῶτες "ἱστορίες" βρίσκονται μέσα στὰ διδακτικὰ ἔργα, σὲ μιὰ πρώτη μορφή, στὴν "Ἡτ-

ση τοῦ Ὁκεανοῦ", καὶ στὸ "Διδακτικὸ ἔργο τοῦ Μπέντεν γιὰ τὴν Συνείδηση". Ὁ Κόνερ ἐνώνει τὴν λαϊκὴ σοφία μὲ τὴ μαρξιστικὴ σκέψη. Τὰ ἐρωτήματα ποὺ βάζει καὶ τὰ συμπεράσματα ὅπου καταλήγει εἶναι ἀπλά, δὲν ἔχουν ὅμως τίποτα ἀπὸ τὴν ἀφέλεια τῆς "Μάνας Κουράγιο" ἢ τοῦ "Σβέικ", ὅπως φαίνεται νὰ πιστεῖται ὁ Ντόρτ. Ἡ ἀπλότητα ἔρχεται δῶ σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς διαλεκτικῆς σκέψης καὶ διεργασίας ποὺ ἔχει σὰ στόχο τῆς νὰ ξεδιαλύνει ὅλες τὶς πλευρὲς ἐνὸς φαινομένου καὶ νὰ καταλήξει σ' ἕνα ἀπλό συμπέρασμα, κατανοητὸ ἀπ' ὅλους. Ἐδῶ ὁ Μπρέχτ παραπέμπει ἀπειθείας στοὺς κλασσικοὺς τοῦ μαρξισμού, στὸν τρόπο ποὺ ἔκαναν τὶς ἀναλύσεις τους καὶ διατύπωναν τὰ συμπεράσματά τους ὁ Μάρξ, ὁ Ἐνγκελς κ' ὁ Λένιν. Ἡ διαδικασία αὐτὴ φαίνεται ἀκόμα πιὸ διάφανα σ' ἕνα ἄλλο ἔργο τοῦ Μπρέχτ ποὺ σὰν ὕφος καὶ σὰ γραφὴ συγγενεῖται πολὺ μὲ τὸν "Κόνερ" : τὸ "Μέ-Τι, τὸ Βιβλίον τῶν Μεταμορφώσεων".

Ἐκεῖ ὅμως ποὺ ἡ μελέτη τοῦ Ντόρτ γίνεται ἀποκαλυπτικὴ εἶναι στὰ δὺο τελευταῖα κεφάλαια τοῦ βιβλίου : στὴν "Ἐξορία καὶ τὴν Ἀπόσταση", καὶ στὴν "Ἱστορία καὶ Οὐτοπία". Ἐδῶ ὁ Ντόρτ κάνει μιὰ ἀληθινὰ διεισδυτικὴ ἀνάλυση τῶν ἔργων ποὺ ὁ Μπρέχτ ἔγραψε στὴν ἐξορία καὶ στὴν τελευταία περίοδο τῆς ζωῆς του, γιὰ ν' ἀνιχνεύσει μέσα ἀπ' αὐτὰ τὴν μπρεχτικὴ κριτικὴ τῆς ἐπίσημης ἱστορίας ποὺ "εἶναι, πρὶν ἀπ' ὅλα, κριτικὴ τοῦ πολέμου ποὺ μᾶς τὸν ἐμφανίζουν σὰν ἥρωικὴ ἀναμέτρηση, σὰν ἔνδοξη μολονότι τραγικὴ δοκιμασία τῆς ἀνθρωπότητος". Ὁ Μπρέχτ ἀντιμάχεται τὴν ψευδο-ἱστορικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν "ἥρωα" σὰ μογγλὸ στὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας, καὶ ποὺ ἡ ἐπικράτησή του στὴν δομὴ τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου ἔρχεται σὰν ἐπακόλουθο αὐτῆς τῆς "ἱστορικῆς" ἀντίληψης. «Ὁ μόνος ἥρωισμὸς στὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ — ἐπισημαίνει ὁ Ντόρτ — εἶναι νὰ πραγματοποιεῖται κανεὶς τὸν ἑαυτό σου σημαίνει νὰ κατανοήσεις πὼς πρέπει νὰ ἐνεργήσεις σὲ μιὰ συγκεκριμένη ἱστορικὴ στιγμή, κ' αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο βῆμα γιὰ νὰ ἐπιδράσεις συνειδητὰ πάνω στὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας. Ξεκινώντας ἀπ' αὐτὸ τὸ γενικὸ πλαίσιο, ὁ Ντόρτ προχωρᾶει βῆμα-βῆμα σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ συγκριτικὲς παρατηρήσεις πάνω στὸ "Γαλιλαῖο" καὶ τὴ "Μάνα Κουράγιο" (4), γιὰ νὰ φτάσει στὰ ἀπλά πρόσωπα ποὺ ζωντανεῖται ὁ Μπρέχτ στὰ ἔργα του : στὸ Μάττι, στὴ Μάνα Κουράγιο, στὴ Γρούσα, στὴ Σιμόν Μασάρ, στὴ Σέν-Τέ, πρόσωπα ποὺ «ἔταν καταλήξουν ὅματα τῆς κοινωνίας μας — ὄματα (... ..) διόλου ἀνεύθυνα γιὰ τὴν δυστυχία τους — τοὺς μένει σὰν ἀνάμνηση τῆς πρωτόγονης αὐτῆς ἀνταπόκρισης μὲ τὰ πράγματα καὶ τοὺς ἀνθρώπους, αὐτὸ ποὺ ὁ Μπρέχτ ἀπο-

καλοῦσε καλοσύνη, καὶ ποὺ ὀνόμασε ἐπίσημο, στὸ τέλος τῆς ζωῆς του ἀφέλεια (πιθανῶς μὲ τὴν πρόθεση νὰ διαφοροποιήσει τὴν παθητικὴ καλοσύνη ἀπ' αὐτὸ ποὺ θεωροῦσε πραγματικὴ καλοσύνη : τὴν ἐνεργητικὴ καλοσύνη αὐτῶν ποὺ οἰκοδομοῦν). Οἱ παρατηρήσεις τοῦ Ντόρτ πάνω στὴν ἀφέλεια, ποὺ ὁ Μπρέχτ στὰ τελευταία χρόνια τῆς ζωῆς του τὴ χρησιμοποιοῦσε σὰν αισθητικὴ κατηγορία, ἀλλὰ καὶ σὰ στήλη τοῦ ἀτόμου ἀπέναντι στὰ φαινόμενα, συμβάλλουν ἀποφασιστικὰ στὸ ξεκαθάρισμα αὐτῆς τῆς ἔννοιας ὅπως τὴ χρησιμοποιεῖ ὁ Μπρέχτ, γιὰτὶ, δυστυχῶς, ὡς σήμερα ἀκόμα — δεκαπέντε χρόνια μετὰ τὴν πρώτη ἐκδοσὴ τοῦ βιβλίου τοῦ Ντόρτ στὰ γαλλικά — ἡ ἐρμηνεία τῆς "ἀφέλειας" στὸ Μπρέχτ ἐξακολουθεῖ νὰ περιλαμβάνει ἀσάφειες καὶ παρεξηγήσεις.

Ὁ Ντόρτ παρακολουθεῖ τὸ Μπρέχτ μέσα ἀπὸ τὶς "ρήξεις" του : ρῆξη μὲ τὸ ἐξπρεσιονιστικὸν θεατρο, ρῆξη μὲ τὸ ἀστικὸν θεατρο καὶ τὴν ἀστικὴν κοινωνία, ρῆξη μὲ τὸ ναζισμό καὶ τὴν ἐξορία, ρῆξη μὲ τὴν "κατεστημένη" ἱστορικὴ ἀντίληψη, γιὰ νὰ καταλήξει στὴν τελευταία φάση τοῦ Μπρέχτ, ὅπου τὸ ἔργο του «δὲν τὸ χαρακτηρίζει πιά οὔτε ἡ ρῆξη (μὲ τὸ παρελθόν), οὔτε ἡ ἀπόσταση. Γίνεται ἀναδοχὴ τοῦ κόσμου τοῦ παρελθόντος στὸ βῆμα ποὺ τὸ παρελθὸν αὐτὸ εἶναι "μεταβλητό". Γίνεται γέννηση μιᾶς νέας γνώσης, μιᾶς νέας σοφίας, ποὺ εἶναι ἀνώτερη ἀπὸ τὴν παλιά γιὰτὶ τὴν περιέχει, καὶ τῆς δίνει στὴν κυριολεξία νέα ζωὴ». Ὁ τρόπος ποὺ "διαβάζει" ὁ Ντόρτ τὸ Μπρέχτ, μέσα ἀπὸ τοὺς διάφορους σταθμοὺς τῆς ἐξέλιξής του, δὲ ρίχνει μόνον καινούριο φῶς τὴν μπρεχτικὴν ἔρευνα, μὰ κάνει τὴ μελέτη του κ' ἕνα συναρπαστικὸν ἀνάγνωσμα.

Ὡστόσο, ἡ ἐκδοσὴ τῆς μελέτης τοῦ Μπερνάρ Ντόρτ στὰ ἑλληνικά ἀποχτάει πρόσθετη σημασία χάρις στὴ συμβολὴ τῆς κ. Ἀννας Φραγκουδάκη, ποὺ ἔκανε τὴ μετάφραση, καὶ τοῦ κ. Νικηφόρου Παπανδρέου, ποὺ ἐπιμελήθηκε τὴν ἐκδοσὴ. Στὸ τέλος τοῦ βιβλίου προσθέτουν μιὰ πλήρη ἑλληνικὴ βιβλιογραφία γύρω ἀπὸ τὸ Μπρέχτ ποὺ περιέχει : α) τὰ κείμενα τοῦ Μπρέχτ ποὺ μεταφράστηκαν στὰ ἑλληνικά, καὶ β) ὅλα τὰ κείμενα γιὰ τὸ Μπρέχτ ποὺ κυκλοφόρησαν στὰ ἑλληνικά. Ἡ βιβλιογραφία αὐτὴ εἶναι ἡ μοναδικὴ ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸ Μπρέχτ στὴν Ἰλλιάδα, κ' εἶναι ἀπαραίτητο ἐργαλεῖο γιὰ ὅσους θέλουν νὰ μελετήσουν τὸ Μπρέχτ. Ὁ ἀναγνώστης ὄφ' ἔβρει ἀκόμα μιὰ σειρά ἀπὸ ἀναλυτικὴς σημειώσεις πάνω σὲ διάφορες ἔννοιες τῆς θεατρικῆς ὀρολογίας, καὶ τὸ ὅτι μόνον διευκλίνει τὸν ἀναγνώστη μὰ ἀποτελεῖ, ταυτόχρονα, κ' ἕνα μικρὸ, ἀλλὰ πολὺτιμο, θεατρικὸν γλωσσάρι, ἂν μάλιστα σκεφτεῖ κανένας πόσο ὑποφέρει ἡ ἑλληνικὴ θεατρικὴ ὀρολογία ἀπὸ τὴ μεταγλώττιση θεατρικῶν ὄρων στὰ ἑλληνικά. Ἡ ἀξία τῆς μελέτης τοῦ Ντόρτ μαζί μὲ τὴ δουλειὰ τῆς κ. Φραγκουδάκη καὶ τοῦ κ. Παπανδρέου κάνουν τὸ βιβλίον ἕνα σπάνιον ἀπόχημα γιὰ τὴν ἑλληνικὴ θεατρικὴ βιβλιογραφία.

ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΚΑΡΗΣ

(4) Γιὰ ὅσους ἐνδιαφέρονται συνιστοῦμε ἄλλο ἕνα ἄρθρο τοῦ Ντόρτ πάνω στὴν ἐρμηνεία αὐτῶν τῶν δῶ ἔργων : "Le general et le particulier", στὸ "L'Arc", τεύχος 55, σ. 3 κ.ε.



Το πλούσιο ταχυδρομείο είναι ο πιο σίγουρος δείκτης για το ενδιαφέρον που προκαλεί ένα έντυπο και την άμεσότητα επαφής του με το αναγνωστικό Κοινό. Τα περισσότερα και τα πιο θερμά γράμματα, που παίρνουμε τελευταία, είναι συγχαρητήρια για το ντοκουμέντο ελεγχο που άσκούν οι Άστερισκοί στις πράξεις και παραλείψεις των κρατικών σκηνών. Άκολούθησε πληθώρα συγκινημένων γραμμάτων για την άποκατάσταση, στη μνήμη του έθνους, του Άντωνη Γιαννίδη. Τέσσερα απ' αυτά, δημοσιεύονται ήδη χωριστά, σε προηγούμενες σελίδες. Τέλος, από το τελευταίο βαρύ ταχυδρομείο, δημοσιεύονται πιο κάτω πέντε άλλα γράμματα που 'χουν ποικίλα, άλλ' ενδιαφέροντα, θέματα.

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΣΕ ΔΙΩΓΜΟ

Άπό τὰ γράμματα πὸ ἀναφέρονται στὰ... ἀποτρόπαια τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, δημοσιεύουμε ἕνα τοῦ Προέδρου τῆς Ἐταιρείας Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων κ. Δημήτρη Ἰωαννοπούλου. Ἀναφέρεται στὴν ἀπουσία Θεατρικοῦ συγγραφέα ἀπὸ τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο καὶ τὴν Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, πὸ ἐπισημίναμε. Τί θὰ πρόσθεταν — ἀλίμονο! — ἀφοῦ ὑπάρχουν στὰ Συμβούλια τόσο καὶ τόσο ἀρχαιολόγοι, φιλόσοφοι καὶ θεολόγοι!

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Ἀγαπητὴ μου κ. Νίτσο,

Στὸ τελευταῖο τεῦχος τοῦ "Θεάτρου" πολὺ σωστὰ ἐπισημαίνετε ἕνα ἄτοπο πὸν παρατηρεῖται στὴ σύνθεση τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου καὶ τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου: τὴν ἀπουσία ἐκπροσώπου τῆς Ἐταιρείας τῶν Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων.

Αὐτὸ εἶναι κάτι πὸ ἀπασχολεῖ σοβαρώτατα τὴν Ε. Ε. Θ. Σ., καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ θέματα στὰ ὁποῖα ἀναφέρεται ἡ ἔντονη διαμαρτυρία πὸν ὑποβάλλει, αὐτὲς τὶς ἡμέρες, ἡ Ἐταιρεία μας στοὺς ἁρμοδίους παράγοντες τῆς Πολιτείας. Διότι, δυστυχῶς, δὲν εἶναι αὐτὴ ἡ μόνη περίπτωση, ὅπου ἀγνοοῦνται οἱ Θεατρικοὶ συγγραφεῖς σὲ θέματα πὸν τοὺς ἐνδιαφέρουν ἄμεσα καὶ ὅπου πολλὰ ἔχουν νὰ προσφέρουν.

Εἶναι θλιβερὴ ἡ διαπίστωση ὅτι κάτω ἀπὸ ἕνα δημοκρατικὸ καθεστῶς, ὅπου — ὅπως ὅλοι οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι — λαχταροῦσαν νὰ ἔχουν γιὰ νὰ μποροῦν νὰ ἀνασαινοῦν ἐλεύθερα, οἱ Ἕλληνες Θεατρικοὶ Συγγραφεῖς βρίσκουν ἐμπόδια νὰ πάρουν τὴ θέση πὸν τοὺς ἀνήκει.

Φιλικώτατα

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΙΩΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Πρόεδρος τῆς Ἐταιρείας Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων

Η ΚΟΠΗ ΡΟΛΩΝ ΣΤΑ ΕΡΓΑ

Φίλος τοῦ "Θ" ἀπὸ τὴν Κατερίνη, ὁ κ. Δημήτρης Μαλακῆς καταγγέλλει τὴν ἐλαφρότερη, ἴσως, περίπτωση κοπῆς ρολῶν ἀπὸ ἔργο ἀθηναϊκοῦ θιάσου, πὸν περιόδευσε στὴν ἐπαρχία. (Ὁ θιάσος δὲν παρουσίασε τὸ ρολὸ καὶ στὴν ἐπανάληψη τοῦ ἔργου στὴν Ἀθήνα). Τὸ φαινόμενο εἶναι

ἀπὸ παλιὰ γνωστὸ καὶ ἐκθέτει βαρύντατα τὸ Ἑλληνικὸ Θεάτρο. Τὸ γράμμα φέρνει στὴν ἐπικαιρότητα τὴ θλιβερὴ "συμπεριφορὰ" λίγων, εὐτυχῶς, ἀθηναϊκῶν θιάσων πὸν, συχνά, πληγώνει βίανασα τὸ διψασμένο γιὰ Τέχνη ἐπαρχιακὸ κοινὸ. Προερχόμενο ἀπὸ δικαστικὸ, τὸ γράμμα θέτει καὶ τὸ νομικὸ θέμα τῆς ἀνπαρξίας ποινικῆς διάταξης, πὸν νὰ προασπίζει τὸ κοινὸ καὶ, ἰδιαίτερα, τοὺς συγγραφεῖς ἀπὸ ἀνθαιρέτες — καὶ, ταπεινά κερδοσκοπικὲς — ἀλλοιώσεις τῶν ἔργων τοὺς.

Κατερίνη 10 - 11 - 1975

Ἀγαπητὸ "Θεάτρο",

Εἶσαι ἕνα ἀπ' τὰ καλύτερα ἑλληνικὰ περιοδικά. Οἱ Ἀστερισκοί σου, πάντα καιριοί. Μόνο πῶς, ἀπ' τὸ περιοδικό, μοιραῖα τοὺς μαθαῖνον λίγοι. Ἐνῶ, ἂν ἦταν σὲ ἐφημερίδα...

Προσκομιζῶ μιὰ μαρτυρία μου γιὰ τὸ ἐλεύθερο θεάτρο — ὅχι κάθε φορὰ γιὰ τὸ Ἐθνικὸ. Πρὶν ἀπὸ ἕνα μῆνα ἤρθε στὴν Κατερίνη γνωστὸς θιάσος μὲ τὸ ἔργο "Οἱ Ρόζεμπεργκ δὲν πρέπει νὰ πεθάνουν". Λοιπὸν, ὅταν εἶδαμε τὴν παράσταση, ἔλειπε ἕνα πρόσωπο ἀπ' τὸ ἔργο: ἡ Ρουθ Γκρήγγιλας. Ἄν εἶχε συμβεῖ κάτι στὴν ἡθοποιὸ πὸν τὴν ἐπαιζε, δὲν θὰ ἦταν καὶ τόσο δύσκολο ν' ἀνατεθεῖ σ' ἄλλο ὁ ρόλος — πλῆθος οἱ ἄνεργοι ἡθοποιοί.

Τὸ ἴδιο εἶχα παρατηρήσει καὶ στὴν περίοδο 1969 - 70, ὅταν περιόδευε ὁ θιάσος Φ. Γεωργίτση - Μπέττυς Ἀρβανίτη μὲ τὸ ἔργο τοῦ Τενεσεῆ Οὐίλιαμς "Λεωφορεῖὸ ὁ Πόθος". Ἡ νέγρα, πὸν πουλᾶει τὰ λουλούδια τοῦ θανάτου, δὲν ὑπῆρχε στὴν παράσταση!

Γιατί οἱ θιασάρχες κολοβώνουν τὰ ἔργα — ὁ νοῶν νοήτω. Ἀλλὰ, οἱ δύστυχοι θεατῆς, τί φταῖνε; Κι ὁ συγγραφέας, πὸν ἀλλοιώνεται τὸ ἔργο του; Ἄς σημειωθεῖ πὸς δὲν ὑπάρχει γι' αὐτὸ ποινικὴ διάταξη στὴ νομοθεσία μας — ὅπως ὑπάρχει γιὰ τὴν ἀργία τῆς Δευτέρας, τὴν καταχτημένη μὲ ἀγῶνες, πὸν ὅμως συχνὰ πυκνά οἱ θιάσοι τὴν παραβιάζουν, ἐξορμώντας, ἀπὸ τὴ θεσσαλονικὴ ἢ τὴν Ἀθήνα, σὲ γύρω διαδοχικὰ πόλεις.

Τέλος, εἶναι γεγονός πὸς τὸ κοινὸ πὸν καταλαβαίνει τὸ καλὸ θεάτρο εἶναι

Οἱ στήλες αὐτὲς ἀποτελοῦν τὸ βῆμα τῶν ἀναγνωστῶν

ἐλάχιστο. Ἦ, καὶ ἀλλιῶς: Τὸ μεγαλύτερο ποσοστὸ θεατῶν, σὲ κάθε ἀθηναϊκὴ παράσταση, εἶναι ἐπαρχιώτικο — κοινὸ ἐπαρχιακοῦ ἐπιπέδου. Γιατί, λοιπὸν, οἱ θιασάρχες ἐπιχειροῦν νὰ χοροῦδῶσουν τὸ κοινὸ ὅταν πηγαίνουν στὴν ἐπαρχία; Ἄς παίξουν, τότε, ἔργα μὲ δυὸ πρόσωπα, ἢ καὶ μόνον μὲ ἕνα — ὅπως ἔγινε, παλιότερα, καὶ φέτος.

Φιλικά

ΔΙΜΗΤΡΙΟΣ ΜΑΛΑΚΗΣ

ΕΦΥΓΕ ΚΙ Ο Ν. ΜΟΣΧΟΝΑΣ

Παλιὸς πιστὸς φίλος τοῦ "Θ", ὁ Σπύρος Μυκωνιάτης, θέλησε μὲ τὸ παρακάτω γράμμα νὰ μᾶς... τραβίξει τὸ αὐτί, γιατί δὲν ἀφιερῶσαμε λίγα λόγια στὸ Νίκο Μοσχονά. Ἐνχαρίστως δημοσιεύουμε τὰ δικά του. Γλιτώνουμε, ὅμως, καὶ τὸ τραβήγμα τοῦ αὐτιοῦ γιατί, ἀπλούστατα, ὅταν κνηλοφόρησε τὸ προηγούμενο τεῦχος, δὲν εἶχ' ἀκόμα πεθάνει ὁ ἀξέχαστος Μοσχονάς. Ἰδοῦ, λοιπὸν, τὸ γράμμα Μυκωνιάτη, μὲ τὶς ἐνδιαφέροντες βιογραφικὲς πληροφορίες:

Ἀγαπητὴ κ. Νίτσο,

Φανατικὸς φίλος τοῦ "Θεάτρου" — τῆς πιὸ ἄρτιας, γιὰ μένα, ἐκδοσης πὸν ὑπάρχει στὴν Ἑλλάδα — θὰ ἠθελα νὰ σημειῶσω μιὰ ἀδικαιοδογητὴ παράλειψη ἀπὸ τὸ τελευταῖο σου φάιναλτο τεῦχος 44 - 45: Πέθανε στὴν Ἀμερικὴ ὁ Νίκος Μοσχονάς, ὁ μεγάλος Ἕλληνας βαθύφωνος τοῦ διεθνῶς Λυρικοῦ Θεάτρου πὸν, ἐπὶ τέσσαρες δεκαετίες, ἐκάλυπτε μὲ τ' ὄνομά του τὰ προγράμματα τῶν πιὸ μεγάλων θεάτρων τοῦ Νέου Κόσμου καὶ τῆς Εὐρώπης.

Ὁ βαθύφωνος Νίκος Μοσχονάς, κἄτοχος μᾶς βελουδένας φωνῆς, ξεκίνησε ἀπὸ χαμηλά. Τραγουδοῦσε στὴ "Μάντρα" τοῦ Ἀττίκ, ἀποσπώντας ὅλα τὰ χρηματικὰ ἐπαθλα στοὺς διαγωνισμούς, καὶ στίς ἑλληνικὲς Ἐπιθεωρήσεις ὅπου διακρινόταν στὸ Αἶγχο τὸ λεβέντη τὸν ἀρχιλιεστή, τὸ Γέρο Δῆμο, τὸ Βράχο κ.ἄ. Γρήγορα, ὅμως, τὸν μυρίστηκε ὁ Διονύσιος Λαυράκας, ὁ δημιουργὸς τοῦ Ἑλληνικοῦ Μελοδράματος καὶ τοῦ ἐμπιστεῦθηκε, στὸ Δημοτικὸ θεάτρο τοῦ Πειραιῶς, τὸ ρόλο τοῦ Σπαραφουσίλε στὸ "Ριγολέττο". Ὁ ρόλος εἶναι μικρὸς σὲ ἔκταση, ἀλλ' οὐσιώδης γιατί ἀπαιτεῖ ἡθοποιία, μουσικότητα καὶ κάλυψη τῆς μουσικῆς κλιμακᾶς μέχρι καὶ τὸ κόντρα Fa. Τραγουδαίει πάντα μὲ τὸ "Ἑλληνικὸ Μελοδράμα" καὶ, ἐκτός ἀπ' ἄλλες ὅπερες, τὸ "Στοιχειωμένο Γεφύρι" καὶ τὸ "Δακτυλίδι τῆς Μάνας" τοῦ Μανώλη Καλομοίρη καί, στὰ 1935, τὸ "Λυτρωτὴ" τοῦ Λαυράγκα.

Στίς ἀρχὲς τοῦ 1937, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Δημάρχου Ἀθηναίων, φεύγει γιὰ σπουδὲς στὴν Ἰταλία. Ἄγνωστος μέσα σὲ ἄγνωστους, καταφεύγει στὸν Ὀδυσσεά Λάππα, τὸ μεγάλο Ἕλληνα τενόρο, πὸν ἦταν ἐγκαταστημένος στὸ Μιλάνο, καὶ ζητᾶει νὰ τοῦ συστήσει κανένα

καλό δάσκαλο. 'Ο Λάμπας τόν πύει στό Μπόργκι, τό μεγαλύτερο τότε δάσκαλο του τραγουδιού. 'Ο Μπόργκι δέν τόν δέχεται. Δέν θά 'χε — δήλωσε — νά προσθέσει τίποτα στην από τή φύση τέλεια τοποθετημένη φωνή του άξέχαστου Μοσχονά. Του συνιστά μόνο δουλειά και, για ρεπερτόριο, τόν στέλνει στόν περίφημο για τις άπαιτήσεις του μάεστρο Φερντινάντο Ρουσσό. 'Ο Μοσχονάς είναι... στυλόχαρτο. 'Ο,τι του δείχνουν τό άπορροφάει άμέσως.

"Ετσι, τό καλοκαίρι κιόλας του 1937, τραγουδάει στό ύπαιθριο "Βεντιμίλλε", ένα θέατρο που 'χε χτίσει ό Μουσσολίνι, κι όπως μαρτυράει κι ό τίτλος του, ήταν για 20.000 θεατές! "Εργο, τό "Φόρτα ντέλ ντεστίνο". Ρόλος, ό Πάτερ Γκουαρτιάνο, σ' έποχή που φιλοδοξούσαν νά τόν τραγουδήσουν οι μεγαλύτεροι 'Ιταλοί μπάσοι, κι άνάμεσα τους κι ό μεγάλος Τανγκρέτι Παζέρο. Δίπλα του, ό μεγάλος τερόνος Μπενζαμίνο Τζίλι και ή Μαρία Κανίλια. 'Η παράσταση, που ύπήρξε θριαμβευτική, άκούστηκε από τό ραδιοφωνο και στην 'Ελλάδα! 'Ηταν ή καλή έποχή που ό έλληνικός Ραδιοφωνικός Σταθμός ήταν ύποτυπώδης κ' οι ξένοι Σταθμοί άκουγόντουσαν, με πλήρη ήχητικότητα, και στην 'Αθήνα! Τό Δεκέμβρη τής ίδιας χρονιάς τραγουδάει στη "Σκάλα" του Μιλάνου, "Φαβορίτα". 'Ακολουθούν "Φαιδώρα" και "Λορελάι". 'Αμέσως τόν "κλείνει" ή "Μετροπόλιταν" τής Νέας Υόρκης. 'Εμφανίζεται στην έναρκτηρία "Αίντα" στό δύσκολο ρόλο του Ράμφι, σ' έποχή που ό μεγάλος ιταλός μπάσος 'Εντζίο Πίντζα, μεσουρανούσε. 'Η έπιτυχία του ύπήρξε τόσο θριαμβευτική, που ή "Μετροπόλιταν" τόν κρατείει σά μόνιμο στέλεχος τής. 'Ακολουθεί ή "Μετροπόλιταν" σ' όλες τις μεγάλες περιόδους τής. Μ' εξαίρεση τή Ρωσία και τήν Κίνα, ό Μοσχονάς τραγουδισε σέ όλο τόν άλλο κόσμο. 'Αξίζει νά σημειωθεί πως, χάρη στην εργατικότητα και τήν έφεση του για μάθηση, κάθε όπερα τήν τραγουδούσε στη γλώσσα που ήταν γραμμένη.

Στά 1965 άποδεσμεύθηκε από τή "Μετροπόλιταν". Συνέχισε τις εμφάνισεις του στις "Όπερες του Σικάγου, τής Φιλαδέλφειας, τής Νέας 'Ορλεάνης κι άλλες. Θά πρέπει ακόμα ν' άναφερθεί πως ό Μοσχονάς ήταν ή μεγάλη άδυναμία του 'Αρτούρο Τοσκανίνι. Στις περισσότερες έγγραφές μελοδραμάτων σέ δίσκους, που έκανε ό Τοσκανίνι, προτιμούσε τό Μοσχονά.

"Όταν, σ' ύραιά διαστήματα έρχότανε στην 'Ελλάδα, συνέπραττε και με τή Λυρική μας Σκηνή. "Ενα καρδιακό έπεισόδιο, στά 1970, τόν έκανε νά σταματήσει τήν καριέρα του και νά περιοριστεί σά καθήκοντα του Δασκάλου. Πρώτος καρπός τής νέας του σταδιοδρομίας ό Τζέιμς Μόρρις, ό νέος μπάσος που σημειώνει ήδη λαμπρή καριέρα στη "Μετροπόλιταν" και σέ άλλα μεγάλα Λυρικά θέατρα.

Με άγάπη
ΣΠΥΡΟΣ ΜΥΚΩΝΙΑΤΗΣ

Η ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΟΥ 1793 ΟΠΛΟ ΤΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

'Ο παλιός μαρξιστής διανοούμενος Κώστας Σκλάβος έπιχειρεί, με τό παρακάτω γράμμα του, μιá ιστορική διερεύνηση για τό ρόλο που διαδραμάτισε ή Τρομοκρατία στη Γαλλική 'Επανάσταση, και για τήν αντίδραστικότητα ή μη του "Δαντών" του Γκέοργκ Μπύχγερ.

Κύριε Διευθυντά,

'Ο κ. Μήτσος Λυγίζος, στό γράμμα του που δημοσιεύτηκε στό τελευταίο τεύχος του άγαπητού "Θεάτρου", χαρακτηρίζει τήν περίοδο τής τρομοκρατίας στη Μεγάλη Γαλλική 'Επανάσταση σαν περίοδο κατάλυσης τής δημοκρατίας και τό έργο του Γκεόργκ Μπύχγερ σαν αντίδραστικό. Πιστεύω ότι και οι δυό αυτοί χαρακτηρισμοί του κ. Λυγίζου δέν άνταποκρίνονται στην πραγματικότητα.

'Η Γαλλική 'Επανάσταση άρχισε στις 5 του Μάη 1789, τή μέρα που συνήλθε ή μεσαιωνική "Συνέλευση των Τάξεων" και σαν κοινωνικοπολιτικό φαινόμενο που κινητήριά του δύναμη ήταν οι λαϊκές μάζες, τερματίστηκε στις 27 του Γουβλή 1794 (9η Θερμιδώρ, κατά τό έπαναστατικό ήμερολόγιο). Οι φάσεις που διέγραψε μέσα στο χρονικό αυτό διάστημα ("Συνέλευση των Τάξεων" - Συντακτική - Νομοθετική Συνέλευση - Συμβατική), ξεπερνούν ή καθορίζουν ή προηγούμενη τή, χάρη στην πρωτοβουλία και τή δράση των λαϊκών μαζών κάτω από τήν καθοδήγηση του Θουμάσιου έπαναστατικού λαού και τής Κομμούνας (Δήμου) του Παρισιού.

'Η Συντακτική κληροδότησε στη Νομοθετική τό Σύνταγμα του 1791, που καθιέρωνε τή συντακτική βασιλεία με βασιλικό δικαίωμα άρνησικυρίας και άφαιρούσε από τήν πλειονότητα του έθνους, βάσει οικονομικών κριτηρίων, κάθε δικαίωμα, κι αυτό ακόμα τό δικαίωμα τής στρατιωτικής ύπηρεσίας για τήν άμυνα τής Πατρίδας. 'Η Νομοθετική (1.10.1791 - 21.9.1792), άν και τά μέλη της ήταν κατά πλειοψηφία όπαδοί τής Μοναρχίας, κηρύσσει έκπτωτο τό βασιλιά.

'Η Συμβατική Συνέλευση (21.9.1792 - 26.10.1795) ανακήρυξε τή Δημοκρατία (22.9.1792), καταδίκασε σέ θάνατο και καρατόμησε τό Λουδοβίκο ΙΣΤ' (21.1.1793) και ψήφισε τό δημοκρατικό Σύνταγμα του 1793, που άποκαθιστούσε τό λαό σ' όλα τά κυριαρχικά του δικαιώματα. 'Η Ισχύς του Νέου Συνατάγματος άνεστάλη άμέσως ως τό τέλος του πολέμου, άλλ' ή άναστολή αυτή δέ σήμανε καθόλου κατάλυση τής Δημοκρατίας. 'Η πολιτική δραστηριότητα του λαού συνεχίστηκε άμείωτη και τό λαό, που τό Σύνταγμα του 1791 τόν ήθελε άδραν ή άπολο, κάλεσε ή Συμβατική σά όπλα και μπόρεσε έτσι να συγκροτήσει τις Θουμάσιες εκείνες στρατιές που, με τή νέα διάρθρωσή τους και τήν έφαρμογή τής προσιδιάζουσας στη διάρθρωση αυτή νέας πολεμικής τακτικής, κατόρθωσαν, οδηγούμενες από νέους αξιωματικούς, να κατανικήσουν τις δυσκίνητες επαγγελματικές στρατιές των άπόλυτων Μοναρχιών τής Ευρώπης. 'Αντίθετα, ή Νομοθετική, φοβούμενη τό

λαό και δεσμευόμενη από τις αντίλαϊκές διατάξεις του Συνατάγματος του 1791, χρησιμοποίησε για τήν άμυνα τής χώρας βασιικά τόν παλιό επαγγελματικό στρατό που, παισιωμένος με άριστοκράτες αξιωματικούς, έγκατάλειψε τις θέσεις του με τις πρώτες άψιμαχίες. Τότε ό Μπρούνσβικ, ό άρχηγός των πρωσιικών στρατευμάτων, έβγαλε τό περίφημο μανιφέστο του, άπειλώντας τό Παρίσι με ολοκληρωτική καταστροφή. Με τή σημαία τής τρομοκρατίας, ύστερα από τήν καρατόμηση του Λουδοβίκου, εισβάλλανε και πάλι σά γαλλικά έδάφη οι στρατοί των συνασπισμένων μοναρχιών τής Ευρώπης. "Άγριους στρατιώτες", χαρακτηρίζουν οι στίχοι τής Μασσαλιώτιδας τους στρατιώτες τής εισβολής. Κ' ήταν πραγματικά άγριοι κ' έτοιμοι να εκτελέσουν και τις πιο σκληρές έντολές των φεουδαρχών τής Ευρώπης, συνηθισμένες από μακραιωνη παράδοση να σκοτώνουν άλύπητα τους ύπηκόους τους.

Τό μέγεθος του κινδύνου γέννησε τό πνεύμα τής τρομοκρατίας πρώτα πρώτα μέσα στις λαϊκές τάξεις, άλλ' ή τρομοκρατία όταν δέν είναι ένταγμένη μέσα σέ μιá γενικότερη πολιτική είναι τυφλή και άσκοπη. Με τή συγκρότηση άπ' τή Συμβατική τής έπαναστατικής κυβέρνησης που άπαιτούσαν οι περιστάσεις, τήν "Έπιτροπή Κοινής Σωτηρίας" — τ' όνομά της άποδίδει κυριολεκτικά τήν ούσια τής άποστολής της — ή τρομοκρατία θεομοιούθηκε, έγινε ένα από τά όπλα τής δημοκρατικής δικτατορίας για νά έξυπηρετήσει τους γενικότερους σκοπούς τής 'Επανάστασης. "Όχι λοιπόν ή τρομοκρατία, άλλ' ή δημοκρατική δικτατορία τής "Έπιτροπής Κοινής Σωτηρίας" είναι τό δεσπόζον χαρακτηριστικό τής περιόδου που συνήλασε να ονομάζουμε "κυριαρχία του τρόμου". 'Η δημοκρατική δικτατορία, κι όχι ή τρομοκρατία, είναι εκείνη που όδηγησε στη νίκη τής 'Επανάστασης, εκείνη που απέτρεψε τήν έπιστροφή του παλιού καθεστώτος και σάρωσε σαν πραγματική Ούελλα τους φεουδαλικούς φραγκμούς που έμποδίζανε τήν ελεύθερη ανάπτυξη τής άστικής κοινωνίας και, σέ τελευταία άνάλυση, εκείνη που έσωσε τό γαλλικό λαό από άνελέητες σφαγές.

Στους 'Ορεινούς 'Ιακωβίνους και ιδιαιτέρα στό Ροβεσπιέρο άνήκει ή δόξα για τή δημοκρατική δικτατορία των χρόνων 1793/94. Στό άπόγειο τής δόξας του βρέθηκε ό Ροβεσπιέρος, όταν ήγήθηκε τής πομπής τή μέρα τής γιορτής του "ύπέρατου "Όντος", τής Θρησκείας του Λόγου, που θ' άντικαθιστούσε όλες τις ώστόσο γνωστές Θρησκείες. 'Ο Ροβεσπιέρος έπescε τήν 9η Θερμιδώρ (27.7.1794) γιατί έπίδιωκε, πέρα άπ' ό,τι ήταν ιστορικά έπιτικό, να μεταβάλλει σέ πραγματικότητα τις ιδέες που άναπτύσσει ό Ζάν Ζακ Ρουσσώ στό "Κοινωνικό Συμβόλαιο" και τήν "Όμολογία Πίστης ενός Βικάριου τής Σαβοΐας" στο παιδαγωγικό του έργο "Αιμίλιος". 'Αλλά μαζί με τό Ροβεσπιέρο έπescε και ή Δημοκρατία και τερματίστηκε ή ένεργός συμμετοχή του λαού στην πορεία τής 'Επανάστασης. 'Από τότε, ή 9η Θερμιδώρ έγινε τό συνώνυμο τής ήττας και τής πτώσης τής Δημοκρατίας.

Ἐναφορικά με τὸ ἔργο τοῦ Γκεόργκ Μπύχνερ “Ὁ θάνατος τοῦ Δαντῶν” πρέπει νὰ δηλώσω ὅτι δὲν εἶδα καμιά ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ ἔργου πού ἀναφέρει ὁ κ. Λυγίζος. Οὔτε καὶ διάβασα τὸ ἔργο σὲ γερμανικὰ ἢ σὲ μετάφραση. Ξέρω ὅμως τὸ Μπύχνερ καὶ τὸ ἔργο του ἀπὸ μιὰ πηγὴ πού ναι γιὰ μένα ἀξιόπιστη καὶ σεβαστὴ. Στὸ διεξοδικό του ἔργο “Ἡ ἱστορία τῆς Γερμανικῆς Σοσιαλδημοκρατίας”, ὁ Φράντς Μέρικ (1846 - 1919), ἱστορικός συγγραφέας, δημοσιογράφος καὶ φιλόσοφος καὶ ἐξέχουσα μορφή τῆς Γερμανικῆς Σοσιαλδημοκρατίας καὶ φίλος καὶ συνεργάτης τοῦ Κάρλ Λήμπκνεχτ καὶ τῆς Ρόζας Λούξεμπουργκ, γράφει γιὰ τὸ Γκεόργκ Μπύχνερ (1813 - 1837) ὅτι εἶχε ἀξιοσημείωτη πρόωρη ὠριμότητα, σκεπτότανε ἐλεύθερα ὄχι μόνον στὰ θρησκευτικὰ θέματα ἀλλὰ καὶ στὰ πολιτικά καὶ κυρίως σ' αὐτὰ, πού τ' ἀντίκριζε μετ' ὅση διαύγεια ὅσο κανένας ἄλλος ἀπὸ τοὺς σύγχρονούς του πολιτικούς. Δὲν ἦταν σοσιαλιστὴς καὶ κορόιδευε τὸ Σαίν-Σιμονισμό. Καταλάβαινε ὅμως πολὺ καλύτερα ἀπ' τοὺς οὐτοπιστὲς σοσιαλιστὲς τὴ μεγάλη Γαλλικὴ Ἐπανάσταση καὶ ἀπ' αὐτὴ ἀντλήσε τὴν πεποιοήσῃ του ὅτι ὁ γερμανικός δεσποτισμός δὲ μπορεῖ ν' ἀνατραπεῖ παρὰ μόνον μετ' ἡ βία. Ἀλλὰ καὶ ὅτι ἡ ἐπανάσταση γιὰ νὰ πετύχει πρέπει ν' ἀποτελεῖ ἀδύρητη ἀνάγκη γιὰ τὶς λαϊκὲς μάζες.

Σὰ μιὰ συμβολὴ τοῦ Μπύχνερ, στὴ διαφώτιση τῶν χωρικῶν τοῦ Δουκάτου τῆς Ἑσσης γιὰ τὴν ἀνάγκη τῆς ἐπανάστασης, πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἕνα προπαγανδιστικὸ ἐντυπο - προκηρυσσὴ πού ἐξέδωσε, μετ' ὅσον τίτλο “Ὁ Ταχυδρόμος τῆς Ἑσσης”, ὅπου καλεῖ τοὺς χωρικούς νὰ ἐξεγερθοῦν ἐναντίον τῶν τυράννων τους, ὅπως ἔκαναν οἱ Γάλλοι χωρικοί, πού οἱ ἐξεγέρσεις τους ἀποτελέσανε τὸ προοίμιο τῆς Ἐπανάστασης τοῦ 1789. Τὸ ὄψος τοῦ ἐντύπου εἶναι γεμάτο ἐπαναστατικὸ πάθος καὶ μοιάζει μετ' ὅσον σπινθῆρες πού ἐκτινάσσονται ἀπ' τὴν πυρκαγιὰ τῆς μεγάλης ἐπανάστασης. Τὸ ἔργο του “Ὁ θάνατος τοῦ Δαντῶν”, ὁ Μπύχνερ τὸ γράψε στὸ Ντάρμστατ κοντὰ στοὺς γονεῖς του τὴν ἀνοίξῃ τοῦ 1835, ὅταν εἶχε πιά σφιχτὴ γύρω του στενότερα ὁ κλοιὸς τῶν μυστικῶν τοῦ Δουκάτου. Ἀμορφο ἀλλὰ δυνατὸ ποιητικὸ δημιούργημα, χαρακτηρίζει τὸ ἔργο ὁ Μέρικ. Στὶς ὑπέροχα συνταγμένες ἀλλ' ἀσύνδετες μεταξύ τους σκηνές ἀναπαριστᾷ ἐντούτοις ὁ Μπύχνερ, σὲ ὅλο της τὸ φρικτὸ μεγαλεῖο, τὴν κυριαρχία τοῦ τρόμου.

Ἀπ' τὶς κρίσεις αὐτές, βγάζω τὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ ἔργο δὲ στερεῖται ποιητικοῦ κάλλους. Ἴσως ἔμεινε ἀτελείωτο, γιὰ τὸ Μπύχνερ τὴν τελευταία στιγμὴ κατὰφερε νὰ διαφύγει τὴ σύλληψη καὶ νὰ καταφύγει πρῶτα στὸ Στρασβούργο καὶ ἀπ' ἐκεῖ στὴ Ζυρίχη ὅπου καὶ πέθανε χωρὶς κἀν νὰ γεί συμπληρώσει τὰ 24 χρόνια του.

Τὸ δεύτερο συμπέρασμα εἶναι ὅτι ὁ Μπύχνερ δὲ θέλησε νὰ δυσφημίσει τὴν τρομοκρατία, ἦταν ὁπαδὸς τῆς ἐπαναστατικῆς βίας ἀλλὰ καὶ σάν ποιητὴς δὲ μπορούσε νὰ μεταβάλλει τὴν Ἐπανάσταση, ἕνα γεγονός δηλαδὴ καθ'αυτὸ φοβερό, σὲ γλυκανάλατο μελό. Καὶ δὲν πι-

στεύω, ἀκόμα, ὅτι παράστησε τὸ θάνατο τοῦ Δαντῶν σάν τὸ θάνατο ἐνὸς ἀλόου. Ὁ Δαντῶν πρόσφερε μεγάλες ὑπηρεσίες στὴν Ἐπανάστασι ἀλλὰ, σάν ἠθικὴ προσωπικότητα, δὲν ἦταν ἀνώτερος κριτικῆς.

Τὸ θέμα ἀν οἱ παραστάσεις τοῦ ἔργου πέτυχαν ἢ ἀπέτυχαν δὲν ἔχει σημασία. Σπουδαῖο εἶναι νὰ ἐξακριβωθοῦν οἱ λόγοι τῆς ἐπιτυχίας του ἢ τῆς ἀποτυχίας του. Ἀπέτυχε γιὰ τὸ φίλοι τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης πίστεψαν ὅτι τὸ ἔργο τὴ δυσφημεῖ; Ἀπέτυχε γιὰ τὸ ἡδημοκρατικοὶ θεατὲς πού τὸ εἶδαν ἔκαναν σύγχυση τῆς δημοκρατικῆς δικτατορίας μετ' ἡ δικτατορία τῶν Ἀπριλιανῶν; Ἡ, ὅπως ὁ κ. Λυγίζος, πολλοὶ θεατὲς πίστεψαν ὅτι τὸ ἔργο συνηγορεῖ γιὰ ἕνα κθεστῶς πού γεί καταλύσει τὴ Δημοκρατία;

Ὅπως καὶ νὰ γεί τὸ ζήτημα, γιὰ δύο πράγματα μπορούμε νὰ ἴμαστε βέβαιοι: Ἡ Συμβατικὴ μετ' ἡ δημοκρατικὴ δικτατορία πού ἀσκήση, πού μερικὴ περιπτώσῃ τῆς ἦταν ἡ τρομοκρατία, ὅχι μόνον δὲν κατάλυσε τὴ Δημοκρατία, ἀλλὰ καὶ τὴν ἔσωσε: τὸ ἔργο τοῦ Μπύχνερ εἶναι ἐπαναστατικὸ καὶ δημοκρατικὸ καὶ ἔχει ποιητικὸ κάλλος.

Νομίζω ὅτι οἱ παραπάνω παρατηρήσεις μπορούν νὰ συμβάλουν στὸν καθορισμὸ τῶν πραγματικῶν αἰτίων τῆς ἐπιτυχίας τοῦ ἔργου, ἀν πέτυχε, ἢ τῶν πραγματικῶν αἰτίων τῆς ἀποτυχίας του, ἀν ἀπέτυχε, αἰτίων πού τώρα πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν ἀποκλειστικὰ μέσα στὸ θεᾶτρο (σκηνοθεσία, παίζεμο ἡθοποιῶν κ.λπ.) ἢ στὶς ἰδεολογικὲς συγχύσεις πού μπορεῖ νὰ προκαλέσει μιὰ ἐσφαλμένη ἐρμηνεία τοῦ ἔργου ἀπ' τὸ θεατὴ ἢ καὶ ἀπ' τὸ πρόγραμμα κ.λπ.

ΚΩΣΤΑΣ ΣΚΑΛΒΟΣ

Η ΑΙΤΗΣΗ ΕΙΧΕ ΑΚΥΡΩΘΕΙ

Εὐχαρίστως δημοσιεύουμε τὸ παρακάτω γράμμα τοῦ ζωγράφου Γιώργου Ἰωάννου. Κάνει γνωστὸ πὼς εἶχε ζητήσῃ, ρωφαιτὰ καὶ ἐγκαιρα, τὴν ἀκύρωση τῆς ἀρχικῆς του αἰτήσης γιὰ παροχὴ χορηγίας.

Κύριε Διευθυντά,
Στὸ τεύχος 44 - 45 τοῦ “Θεᾶτρου”, ἀναφέρομαι στὸν κατάλογο ἐκείνων πού ὑπέβαλαν αἴτηση γιὰ χορηγία, τὸ ἔτος 1973.

Ἐπέβαλα αἴτηση στὶς 27.1.73. Ἐν συνεχείᾳ ὅμως, μετ' ἡν ὑπ' ἀριθ. 18642 αἰτήσῃ μου, τῆς 14.4.73, ἐζήτησα: “... ὅπως ἀκυρώσῃτε τὰς αἰτήσεις μου [ἢ αἴτηση εἶχε ὑποβληθεῖ εἰς διπλοῦν], καὶ θεωρήσῃτε ἀμφοτέρας, ὡς οὐδέποτε ὑποβληθείσας”. Ἐπῆρξε μάλιστα καὶ ἡ ρητὴ διαβεβαίωση ὅτι “...ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ θὰ δεχθῶ τυχὸν ἀπονομὴν κρατικῆς χορηγίας”.

Σχετικὴ ἢ ὑπ' ἀριθ. Α/Φ04/18642 τῆς 5/5/73 ἀπάντησῃ τοῦ Ἐπισημοῦ Πολιτισμοῦ: “...ἢ ἀπὸ 14.4.73 ὑποβληθεῖσα ὑμετέρα αἴτησις, ἐν ἢ διαλαμβάνεται τὸ αἴτημα περὶ ἀκυρώσεως τῶν προγενεστέρως ὑποβληθεισῶν αἰτήσεων ὑμῶν, περὶ ἀπονομῆς κρατικῆς χορηγίας, παρεπέμθη εἰς τὸ Συμβούλιον Κρατικῶν Χορηγιῶν...”

ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ

ΑΝΤΙ ΧΟΡΗΓΙΑΣ ΣΕ ΜΕΝΑ ΩΣΤΕ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Ὁ γνωστὸς λογοτέχνης καὶ ἱστορικός τῆς Μεθώνης Τάκης Δεμοδός — ὅπως ἡ πλειοψηφία τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν καλλιτεχνῶν τῆς χώρας — ἀρνῆθηκε νὰ “ὑποβάλει” αἴτηση γιὰ χορηγία.

Ἐκεῖνος, ὅμως — μολοντί ἦταν δημόσιος ὑπάλληλος — ἐπέστρεψε τὴν ἐντυπὴ αἴτηση, πού τοῦ γεί στείλει γιὰ συμπλήρωσῃ τὸ χρονικὸ ὑπομνηστικὸ “Πολιτισμοῦ” ἢ ὅχι μόνον ἀρνῆθηκε εὐστροφῃ τὴν ἀποδοχὴ τῆς; ἀλλὰ ὑπέδειξε καὶ πὼς θὰ ἴταν καλύτερα νὰ διατίθεται τὸ δημόσιο χρήμα. Ἀληθινὰ, μὲρᾶβο του!

Ἡ ἐντυπὴ αἴτηση ἀνᾶφερε :

Πρὸς τὸ Συμβούλιον Κρατικῶν Χορηγιῶν. (Διὰ τῆς Διευθύνσεως Γραμμάτων τῆς ΓΔΠΥ Ἐπισημοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν). Ἀριστείδου 14.

Αἴτησις τοῦ κατοίκου ἐπαγγέλματος

Λαμβάνω τὴν τιμὴν νὰ θέσω ὑπ' ὄψιν ὑμῶν τὰ ἀτομικὰ μου στοιχεῖα, καταχωριζόμενα κατωτέρω καὶ νὰ παρακαλέσω ὅπως, συμφώνως τῷ ἄρθρῳ 7 τοῦ Ν. Δ. 1087/1971, μοὶ χορηγήσῃτε τριετὴ κρατικὴν χορηγίαν, διὰ τοὺς ἐν τῇ παρούσῃ ἐκτιμώμενους λόγους.

Ἐν Ἀθῆναις τῇ..... 19..

Ὁ Αἰτῶν

Ὁ Τάκης Δεμοδός ἀφῆσε ἀσυμπληρωτὴ τὴν ἐντυπὴ αἴτηση καὶ στὸ χάρο, κάτω ἀπὸ τὸ “Ὁ Αἰτῶν”, πρόσθεσε μετ' ὅσον χέρι του :

Δὲν θεωρῶ τὸν ἑαυτὸν μου ἄξιον νὰ τοῦ χορηγηθῇ κρατικὴ χορηγία. Πιστεύω ὅμως ὅτι ἀξίζει μετ' ὅσον παραπάνω τὸ Κράτος νὰ διαθέσῃ τὰ ὀλίγα ἀπαιτούμενα χρήματα διὰ τὴν ἐξαγορὰν καὶ διατήρησιν τοῦ ἱστορικοῦ κτηρίου τοῦ Καποδιστριακοῦ Σχολείου τῆς Μεθώνης τὸ ὅποιον κινδυνεύει νὰ καταστραφῇ. Εἰς τὴν προσπάθειαν αὐτὴν τοῦ Κράτους, ἐὰν ἤθελεν ἀναληφθῇ, εἶμαι πρόθυμος νὰ βοηθήσω ἠθικῶς καὶ ὑλικῶς ὅσον δύναμαι.

Μετὰ πάσης τιμῆς
ΤΑΚΗΣ ΔΕΜΟΔΟΣ

ΟΥΔΕΜΙΑΝ ΣΧΕΣΙΝ ΕΧΟΥΝ

Διὸ ἀθῶοι συμπολίτες, βρῆκαν τὸ μελὰ τους, λόγω συνωνυμίας, μετ' ὅσον χορηγίαν αἰτησάμενους. Εὐχαρίστως, τοὺς ἀποκαθιστοῦμε :

ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΗ 1 : Ὁ ποιητὴς Τάκης Σινόπουλος δὲν ἔχει καμιά σχέση μετ' ὅσον αἰτήσαντα χορηγίαν κ. Παναγιώτην Σινόπουλον, λογοτέχνην — πού ἀναφέρεται στὸν Κατάλογο τῶν “Ντοκουμέντων” τοῦ τεύχους 44 - 45, σελίδα 60.

ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΗ 2 : Ὁ νέος συνθέτης Γιώργος Παν. Γεωργιάδης δὲν ἔχει καμιά σχέση μετ' ὅσον αἰτήσαντα καὶ λαβόντα χορηγίαν κ. Γεώργιον Γεωργιάδην, μουσουργόν — πού ἀναφέρεται στὸν κατάλογο τῶν “Ντοκουμέντων” τοῦ τεύχους 44 - 45, στὴ σελ. 59.



ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ



ΕΝΑ ... (Χ) ΑΡΜΑ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΡΩΕΙ ΔΕΚΑ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΔΡΑΧΜΕΣ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 633 Β' τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 17/6 75, δημοσιεύτηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις:

Ἀριθ. 82206

Περὶ αὐξήσεως εἰς τὸν προϋπολογισμὸν ἐξόδων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν τοῦ Οἴκου. ἔτους 1975.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει:

α) Τὸ Ν.Δ./γμα 321/69 "περὶ Κώδικος Διημ. Λογιστικῆς",
β) Τὸν Ν. 1/1974 "περὶ προσωρινῆς διοικήσεως τῶν Ἐσόδων καὶ Ἐξόδων τοῦ Κράτους",
γ) Τὸν κατατεθέντα εἰς τὴν Βουλὴν Προϋπολογισμὸν τοῦ Κράτους οἴκου. ἔτους 1975.

δ) Τὸ ὑπ' ἀριθ. 15 ἀπὸ 26/5/1975 ἔγγραφο τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν ἐξ οὗ προκύπτει ἀνάγκη ἐγγραφῆς δραχ. 10 ἑκατομμυρίων εἰς τὸν Προϋπολογισμὸν αὐτοῦ τρέχοντος οἴκου. ἔτους διὰ τὴν ἀντιμετώπισιν δαπάνης Ἰδρύσεως Κινητῆς Μονάδος Κρατικοῦ Θεάτρου, ἡ ὁποία πρόκειται νὰ περιοδεύσῃ τοὺς θερινοὺς καὶ Φθινοπωρινοὺς μῆνας τὰς Ἀκριτικὰς Περιοχὰς (νήσους Αἰγαίου καὶ Θράκης) ἀποφασίζομεν:

ΕἰΤΡΑΦΟΜΕΝ εἰς τὸν προϋπολογισμὸν τῶν ἐξόδων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν τοῦ οἴκου. ἔτους 1975 ὑπὸ φορέα 110, "Κεντρικὴ Ὑπηρεσία" "κωδ. ἀριθμ. 0859" Λοιπαὶ δαπάναι δημοσίων σχέσεων πίστωσιν δραχ. 10.000.000.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 2 Ἰουλίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει:

α) Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

β) Τὸ ἀρθρον 3 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγγωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.1974).

γ) Τὴν ὑπὸ βλ.θεῖσαν σχετικὴν αἴτησιν τοῦ Καρόλου Κούν, ἀποφασίζομεν: Τροποποιούμεν τὴν ἐν τῷ σχετικῷ ὑπ' ἀριθ. 42771/21.9.1974 ἡμετέραν ἀπόφασιν καὶ ὀρίζομεν τὸν Νικόλαον Καρύδη, ἐκδύτην, ὡς μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀντὶ τοῦ ἄχρι τοῦδε μέλους Καρόλου Κούν.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆσα διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 4 Ἰουλίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΙΑΝΗΣ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει:

α) Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

β) Τὸ ἀρθρον 3 τοῦ Ν.Δ. 48/74 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγγωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.74).

γ) Τὴν ὑπ' ἀριθ. 42771/21.9.74 ἡμετέραν ἀπόφασιν τοῦ Ὑ.Π.Π.Ε. "περὶ διορισμοῦ μελῶν Διοικητικοῦ Συμβουλίου Ἐθνικοῦ Θεάτρου" (ΦΕΚ 929/Β/24.9.74) καὶ

4. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 542/011-19/11-3-75 ἔγγραφο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου "περὶ παραιτήσεως τοῦ Ἰ. Μόραλη, ἀπὸ μέλους τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου αὐτοῦ", ἀποφασίζομεν:

ΤΡΟΠΟΠΟΙΟΥΜΕΝ τὴν ἐν τῷ σχετικῷ ὑπ' ἀριθ. 42771/21-9-74 ἀπόφασιν καὶ ὀρίζομεν τὸν Γεώργιον Ἀγγελίδην, Ἀντιπρόεδρον Σ.τ.Ε., ὡς μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀντὶ τοῦ ἄχρι τοῦδε μέλους Ἰ. Μόραλη.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆσα διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 4 Ἰουλίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΙΑΝΗΣ

σίαις, πρὸς μελέτην, σχολασίαν καὶ κρίσιν τοῦ ἐκπονηθέντος σχεδίου Νόμου "περὶ συστάσεως Κρατικῆς Κινητῆς Μονάδος Θεάτρου", ἐκ τῶν κάτωθι:

α) Δημητρίου Βενιζέλου, Νομικοῦ Συμβούλου τοῦ Κράτους παρὰ τῷ ὙΠΠΕ.

β) Γεωργίου Μαραγκίδου, Δ/ντοῦ τῆς Δ/νσεως Μορφωτικῶν Σχέσεων καὶ Ἐκδηλώσεων τοῦ ὙΠΠΕ, ἐπὶ βαθμῷ 2φ.

γ) Νικολάου Ζωρογιαννίδη, Προϊσταμένου τῆς Δ/νσεως Διοικήσεως τοῦ ὙΠΠΕ, ἐπὶ βαθμῷ 4φ, τοῦ ὙΠΠΕ, καὶ

δ) Ἀλέξη Σολομοῦ, Σκηνοθέτου.

2. Εἰσηγητῆς τοῦ θέματος ὀρίζεται ὁ ἐκ τῶν μελῶν Νικόλαος Ζωρογιαννίδης.

3. Γραμματεὺς τῆς ὡς ἄνω Ὁμάδος Ἐργασίας ὀρίζεται ἡ Κατίνα Δαδάκη, μόνιμος ὑπάλληλος, ἐπὶ βαθμῷ 6φ, ἈΚατηγορίας, τοῦ Κλάδου Α1 Διοικητικοῦ τοῦ ὙΠΠΕ.

4. Τὰ τῆς ἀποζημιώσεως τῶν ὡς ἄνω μελῶν θέλουσι ρυθμισθῆ συμφῶνως πρὸς τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 176/1969.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆσα διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 28 Ἰουνίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΙΑΝΗΣ

Ἡ "Περὶ τροποποιήσεως τῆς ὑπ' ἀριθ. 29288/28.6.1975 ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν περὶ συγκροτήσεως Ὁμάδος Ἐργασίας Κρατικῆς Κινητῆς Μονάδος Θεάτρου καὶ διορισμοῦ ὡς μέλους τῆς Ὁμάδος τοῦ Τάσου Ρούσου, Προϊσταμένου Διοικητικοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀντὶ τοῦ Ἀλέξη Σολομοῦ, σκηνοθέτου". (Ἀριθ. Α/Φ26/39765/28-8-1975).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', ἀριθ. 979/15-9-75

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει:

α) Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

β) Τὸ ἀρθρον 3 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγγωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.1974).

γ) Τὴν ὑπὸ βλ.θεῖσαν σχετικὴν αἴτησιν τοῦ Καρόλου Κούν, ἀποφασίζομεν: Τροποποιούμεν τὴν ἐν τῷ σχετικῷ ὑπ' ἀριθ. 42771/21.9.1974 ἡμετέραν ἀπόφασιν καὶ ὀρίζομεν τὸν Νικόλαον Καρύδη, ἐκδύτην, ὡς μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀντὶ τοῦ ἄχρι τοῦδε μέλους Καρόλου Κούν.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆσα διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 4 Ἰουλίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΙΑΝΗΣ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει:

α) Τὸ Ν.Δ. 175/73 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

β) Τὸ ἀρθρον 3 τοῦ Ν.Δ. 48/74 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγγωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.74).

γ) Τὴν ὑπ' ἀριθ. 42771/21.9.74 ἡμετέραν ἀπόφασιν τοῦ Ὑ.Π.Π.Ε. "περὶ διορισμοῦ μελῶν Διοικητικοῦ Συμβουλίου Ἐθνικοῦ Θεάτρου" (ΦΕΚ 929/Β/24.9.74) καὶ

4. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 542/011-19/11-3-75 ἔγγραφο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου "περὶ παραιτήσεως τοῦ Ἰ. Μόραλη, ἀπὸ μέλους τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου αὐτοῦ", ἀποφασίζομεν:

ΤΡΟΠΟΠΟΙΟΥΜΕΝ τὴν ἐν τῷ σχετικῷ ὑπ' ἀριθ. 42771/21-9-74 ἀπόφασιν καὶ ὀρίζομεν τὸν Γεώργιον Ἀγγελίδην, Ἀντιπρόεδρον Σ.τ.Ε., ὡς μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀντὶ τοῦ ἄχρι τοῦδε μέλους Ἰ. Μόραλη.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆσα διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 4 Ἰουλίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΙΑΝΗΣ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει:

α) Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

β) Τὸ ἀρθρον 3 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγγωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.1974).

γ) Τὴν ὑπὸ βλ.θεῖσαν σχετικὴν αἴτησιν τοῦ Καρόλου Κούν, ἀποφασίζομεν: Τροποποιούμεν τὴν ἐν τῷ σχετικῷ ὑπ' ἀριθ. 42771/21.9.1974 ἡμετέραν ἀπόφασιν καὶ ὀρίζομεν τὸν Νικόλαον Καρύδη, ἐκδύτην, ὡς μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀντὶ τοῦ ἄχρι τοῦδε μέλους Καρόλου Κούν.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆσα διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 4 Ἰουλίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΙΑΝΗΣ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει:

α) Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

β) Τὸ ἀρθρον 3 τοῦ Ν.Δ. 48/1974 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγγωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.1974).

γ) Τὴν ὑπὸ βλ.θεῖσαν σχετικὴν αἴτησιν τοῦ Καρόλου Κούν, ἀποφασίζομεν: Τροποποιούμεν τὴν ἐν τῷ σχετικῷ ὑπ' ἀριθ. 42771/21.9.1974 ἡμετέραν ἀπόφασιν καὶ ὀρίζομεν τὸν Νικόλαον Καρύδη, ἐκδύτην, ὡς μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀντὶ τοῦ ἄχρι τοῦδε μέλους Καρόλου Κούν.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆσα διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 4 Ἰουλίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΙΑΝΗΣ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει:

α) Τὸ Ν.Δ. 175/1973 "περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974.

β) Τὸ ἀρθρον 3 τοῦ Ν.Δ. 48/74 "περὶ διαλύσεως τοῦ Ο.Κ.Θ.Ε. καὶ ἐπανασυστάσεως τῶν συγγωνευθέντων εἰς αὐτὸν Ν.Π.Δ.Δ." (ΦΕΚ 249/Α/17.9.74).

γ) Τὴν ὑπ' ἀριθ. 42771/21.9.74 ἡμετέραν ἀπόφασιν τοῦ Ὑ.Π.Π.Ε. "περὶ διορισμοῦ μελῶν Διοικητικοῦ Συμβουλίου Ἐθνικοῦ Θεάτρου" (ΦΕΚ 929/Β/24.9.74) καὶ

4. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 542/011-19/11-3-75 ἔγγραφο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου "περὶ παραιτήσεως τοῦ Ἰ. Μόραλη, ἀπὸ μέλους τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου αὐτοῦ", ἀποφασίζομεν:

ΤΡΟΠΟΠΟΙΟΥΜΕΝ τὴν ἐν τῷ σχετικῷ ὑπ' ἀριθ. 42771/21-9-74 ἀπόφασιν καὶ ὀρίζομεν τὸν Γεώργιον Ἀγγελίδην, Ἀντιπρόεδρον Σ.τ.Ε., ὡς μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἀντὶ τοῦ ἄχρι τοῦδε μέλους Ἰ. Μόραλη.

Ἡ παροῦσα δημοσιευθῆσα διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 4 Ἰουλίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΙΑΝΗΣ

75, δημοσιεύτηκε ή παρακάτω ύπουρ-
γική απόφαση:

Άριθ. 79919/6958

Περί τροποποιήσεως τής ύπ' αριθμόν
16110/6225/14.2.75 κοινήσ απόφασε-
ως τών Υπουργών Πολιτισμού και
Έπιστημών και Οικονομικών.

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

Έχοντες ύπ' όψει...

ΑΠΟΦΑΣΙΖΟΜΕΝ: Τροποποιούμεν έν
μέρει τήν έν τώ σκεπτικώ ύπ' αριθ.ο.
16110/6225/14.2.75 κοινήν Υπουργι-
κήν απόφασην καί όρίζομεν ώς ήμε-
ρομηνίαν ένάρξεως τής ισχύος ταύτης,
τήν τοιαύτην τών ύπ' αριθ.ο. 162919/
74 καί 184628/75 απόφάσεων περί
άποζημιώσεως τών Διοικητικών Συμ-
βουλίων και Καλλιτεχνικών Έπιτρο-
πών τών Έθνικού Θεάτρου, Λυρικής
Σκηνής και Κρατικού Θεάτρου Βορεί-
ου Ελλάδος.

Η παρούσα δημοσιευθήτω διά τής Έφη-
μερίδος τής Κυβερνήσεως.

Έν Αθήναις τή 28 Ιουνίου 1975

Οι Υπουργοί

Πολιτισμού και Έπιστημών

ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Οικονομικών

ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΑΕΤΟΓΛΟΥ

¶ " Περί έγκρίσεως τής έκτός έδρας
παραμονής μετά δικαίωματος άπο-
ζημιώσεως ώς αύτη καθορίζεται διά
του άρθρου 14 του Ν.Δ. 65/73
"περί δαπανών κινήσεως τών τακτικών
δημοσίων πολιτικών υπαλλήλων", πε-
ντήκοντα (50) ατόμων του Έθνι-
κού (Καλλιτεχνικού - Τεχνικού - Διοι-
κητικού), διά τήν κίνησιν των εις
Πάτρας, άνδρομικώς, από 5.5.75 έως
13.5.75, διά σειράν παραστάσεων".
(Άριθ. 5427/560/15 - 5-75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αρ. 608/11-6-75

¶ " Περί έγκρίσεως ήμερών κινήσεως
έκτός έδρας, καθ' υπέρβασην προ-
σωπικού Έθνικού Θεάτρου". (Ά-
ριθ. 6439/647/4 - 6 - 75).

(Πρόκειται για έγκριση τής έκτός
έδρας παραμονής μετά δικαίωματος
άποζημιώσεως διακοσίων πενήκοντα
δύο (252) ατόμων έν του προσωπικού
(καλλιτεχνικού, τεχνικού, διοικητικού)
του Έθνικού Θεάτρου, διά σειράν πα-
ραστάσεων κατά τά Έπιδαύρια 1975).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 753/19-7-75

¶ " Περί παρατάσεως από 1.7 - 30.
9.75 ύπδ τās αυτās προϋποθέσεις
τής ισχύος τών ύπ' αριθ.ο. 9722/6149/
30.1.75 και 16109/6224/14.2.75 άπο-
φάσεων, δι' ής καθιερώθη ύπερω-
ριακή έπ' άμοιβή εργασία, ώς και
εργασία κατά τās Κυριακάς και έξαι-
ρεσίμους ήμέρας τών υπαλλήλων του
Έθνικού Θεάτρου". (Άριθ. 88631/
7075/2 - 7 - 75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 826/6-8-75

¶ " Περί τροποποιήσεως τής έν τώ
σκεπτικώ ύπ' αριθ.ο. 45701/8 - 10-
1974 απόφάσεως και όρισμού του

Δημητρίου Βενιζέλου, Νομικού Συμ-
βούλου του Κράτους παρά τώ ΥΠ.
Π.Ε., ώς Πρόέδρου του Υπηρε-
σιακού Συμβουλίου του Έθνικού Θεά-
τρου, άναπληρουμένου ύπδ του Άντω-
νίου Παπαγιαννοπούλου, Νομικού Συμ-
βούλου του Κράτους". (Άριθ. Α/
23104/23 - 5 - 75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 585/4-6-75

ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

¶ " Περί παρατάσεως ύπερωριακής έπ'
άμοιβή εργασίας ώς και εργασίας κατά
τās Κυριακάς και έξαιρεσίμους ήμέ-
ρας και νυκτερινήν τοιαύτην τών ύ-
παλλήλων τής Έθνικής Λυρικής
Σκηνής". (Άριθ. 105806/7305/28 -
7 - 75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 960/11-9-75

¶ " Περί έγκρίσεως τής έκτός έδρας
παραμονής μετά δικαίωματος άποζη-
μιώσεως διακοσίων τεσσαράκοντα έξ
(246) ατόμων έν του προσωπικού τής
Έθνικής Λυρικής Σκηνής, έπί δύο
χιλιάδας έννεακοσίας είκοσι τέσσαρας
(2.924) ήμέρας, δι' άπαντας, πλέον
των ών δικαιούνται, κατά τδ από
24.4.75 έως 25.5.75 χρονικόν διάστη-
μα, διά τήν κίνησιν των άναδρομικώς
εις Θεσσαλονίκην, διά σειράν παρα-
στάσεων". (Άριθ. 7987/831/11 - 7 -
75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 968/12-9-75

ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ Β.Ε.

ΕΦΥΓΕ ΚΙ Ο ΠΡ. Δ. Σ. ΤΟΥ Κ.Θ.Β.Ε.

Στό ύπ' αριθ.ο. 817 Β' τεύχος τής Έ-
φημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 4/
8/75, δημοσιεύτηκε ή παρακάτω ύπουρ-
γική απόφαση:

Άριθ. Α. 32317

Περί τροποποιήσεως απόφάσεως Υ-
πουργού Πολιτισμού και Έπιστη-
μών "περί διορισμού μελών Διοικη-
τικού Συμβουλίου Κ.Θ.Β.Ε."

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Έχοντες ύπ' όψει:

1. Τδ Ν.Δ. 175/1973 "περί Υπουρ-
γικού Συμβουλίου και Υπουργείων",
ώς έτροποποιήθη και συμπληρώθη
διά του Ν.Δ. 267/1974.

2. Τδ άρθρον 3 του Ν.Δ. 48/1974
"περί διαλύσεως του Ο.Κ.Θ.Ε. και
επαναστάσεως τών συγχωνευθέντων
εις αυτόν Ν.Π.Δ.Δ. (Φ.Ε.Κ. 249/
Α/17 - 9 - 1974).

3. Τδ Ν.Δ. 4370/1964 "περί ιδρύ-
σεως Κρατικού Θεάτρου Βορείου
Έλλάδος και ρυθμίσεως ζητημάτων
τινών του Έθνικού Θεάτρου και τής
Έθνικής Λυρικής Σκηνής".

4. Τήν ύπ' αριθ.ο. 43029/23 - 9 - 1974
άπόφασην του Υπουργείου Πολιτισμού
και Έπιστημών "περί διορισμού μελών
Διοικητικού Συμβουλίου Κρατικού Θεά-
τρου Βορείου Ελλάδος" (Φ.Ε.Κ. 936/
Β/26 - 9 - 1974), και

5. Τδ ύπ' αριθ.ο. Δ.Σ. 90/28 - 5 - 1975

έγγραφον του Κρατικού Θεάτρου Βο-
ρείου Ελλάδος, δι' ού διεβιβάσθη έπι-
στολή περί παραιτήσεως έν του Διοι-
κητικού Συμβουλίου τούτου, του Μα-
νώλη Άνδρονίκου, άποφασίζομεν:

1. ΤΡΟΠΟΠΟΙΟΥΜΕΝ τήν, έν τώ
σκεπτικώ, ύπ' αριθ.ο. 43029/23 - 9-
1974 ήμετέραν απόφασην και όρί-
ζομεν τόν Έω ά ν ν η ν Τ ρ ι α ν τ α φ
υ λ λ ί δ η ν, Καθηγητήν Πανε-
πιστημίου ώς μέλος του έπί τριε-
τεί θητεία Διοικητικού Συμβουλίου
του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Έλ-
λάδος, αντί του άχρι τούδε Μ α ν ώ λ
η Ά ν δ ρ ο ν ί κ ο υ.

Η παρούσα δημοσιευθήτω διά τής
Έφημερίδος τής Κυβερνήσεως.

Έν Αθήναις τή 15 Ιουλίου 1975

Ο ύπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

¶ " Περί έγκρίσεως ήμερών κινήσεως
έκτός έδρας, καθ' υπέρβασην καλλι-
τεχνικού προσωπικού του Κρατικού
Θεάτρου Βορείου Ελλάδος".
(Άριθ. 6770/688/12 - 6 - 75).

(Πρόκειται για έγκριση τής έκτός
έδρας παραμονής μετά δικαίωματος
άποζημιώσεως πέντε (5) ατόμων έν
του καλλιτεχνικού προσωπικού του
Κρατικού Θεάτρου Βορείου Έλλά-
δος).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 753/19-7-75

¶ " Περί παρατάσεως τής ισχύος
τής ύπ' αριθ.ο. 1999/6035/30.1.75
άποφάσεως, δι' ής καθιερώθη ύπε-
ρωριακή έπ' άμοιβή εργασία κατά
τās Κυριακάς και έξαιρεσίμους ήμέ-
ρας ώς και νυκτερινή τοιαύτη τών
υπαλλήλων του Κρατικού Θεάτρου
Βορείου Ελλάδος". (Άριθ. 92296/
7132/4 - 7 - 75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 839/8-8-75

¶ " Περί έγκρίσεως τής έκτός έδρας
παραμονής μετά δικαίωματος άπο-
ζημιώσεως εκατόν έβδομήκοντα (170)
ατόμων έν του προσωπικού (Καλλι-
τεχνικού - Τεχνικού - Διοικητικού) του
Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος,
διά σειράν παραστάσεων εις τās Φεστι-
βάλ Φιλίππων - Θάσου, Δωδώνης,
Ολύμπου, Αθηνών, Έπιδαύρου και
Λευκάδος". (Άριθ. 7355/773/26 -
6 - 75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', αριθ. 914/1-9-75

¶ Στά ύπ' αριθ.ο. 86/10 - 6 - 75 και
98/30 - 6 - 75 Φ.Ε.Κ. στό τεύχος
Πράξεις Νομικών Προσώπων Δη-
μοσίου Δικαίου κ.λπ. δημοσιεύτη-
καν κωρώσεις του Υπουργού Πολι-
τισμού και Έπιστημών για διορισμό
δοκίμου υπαλλήλου στό Κ.Β.Θ.Ε.,
για μονιμοποίηση δοκίμου υπαλλή-
λου του Κ.Θ.Β.Ε. και για προαγωγή
μονίμου υπαλλήλου του Κ.Θ.Β.Ε.

¶ Στά ύπ' αριθ.ο. 73/16 - 5 - 75, 79/
28 - 5 - 75 και 80/31 - 5 - 75 Φ.Ε.
Κ. στό τεύχος Πράξεις Νομικών
Προσώπων Δημοσίου Δικαίου κ.λπ.
δημοσιεύτηκαν κωρώσεις του Άντι-
προέδρου του Κρατικού Θεάτρου
Βορείου Ελλάδος, του Προέδρου του
Έθνικού Θεάτρου και του Υπουρ-

γού Πολιτισμού και Έπιστημών για παραίτηση μονίμου υπαλλήλου του Κ.Θ.Β.Ε., για μονιμοποίηση δοκίμων υπαλλήλων του Έθνικού και για προαγωγή μονίμων υπαλλήλων του Κ.Θ.Β.Ε.

¶ "Περί τροποποιήσεως αποφάσεως Νομάρχου Θεσσαλονίκης "περί συγκροτήσεως Ύπηρεσιακού Συμβουλίου Κ. Θ. Β. Ε." και διορισμού του Βασιλείου Χρηστάκη, Δ/ντού επί 2ω Δ' Οικονομικής Έφορίας Θεσσαλονίκης εις αντικατάστασιν του αποχωρήσαντος Κρίτωνος Ζαχαριάδου". (Άριθ. ΕΣ. 22758/12 - 7 - 75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άριθ. 892/22-8-75

¶ "Περί έγκρίσεως τής έκτος έδρας παραμονής μετά δικαιώματος αποζημιώσεως, έκατον πέντε (105) ατόμων έκ του προσωπικού (Καλλιτεχνικού, Τεχνικού Διοικητικού) του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, διά τήν κίνησιν των από 24.6.75 έως 30.9.75 εις πόλεις τής Μακεδονίας, Θράκης, Ήπείρου, Θεσσαλίας, Λευκάδος και Πειραιώς, διά σειράν παραστάσεων". (Άριθ. 7649/806/11 - 7 - 75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άριθ. 968/12-9-75

¶ "Περί χορηγήσεως εις τήν Δραματικήν Σχολήν του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος άδείας λειτουργίας Τμήματος Τρίτου έτους". (Άριθ. Γ/Φ06/41636/13 - 9 - 75).

Φ.Ε.Κ. τεύχ. Β', άριθ. 1053/25-9-75

ΕΞΕΤΑΣΤ. ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΘΕΑΤΡΟΥ

Στδ ύπ' άριθμόν 607 Β' τεύχος τής Έφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 11/6/75, δημοσιεύθηκε ή παρακάτω ύπουργική άπόφαση:

Άριθ. Λ/Φ66/23863

Περί συγκροτήσεως Έπιτροπής Διπλωματικών Έξετάσεων Σπουδαστών Δραματικών Σχολών.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

"Έχοντες ύπ' όψει:

1. Τδ Ν.Δ. 175/73 "περί Ύπουργικού Συμβουλίου και Ύπουργείων", ως έτροποποιήθη και συμπληρώθη διά μεταγενεστέρων νομοθετημάτων και

2. Τδ άρθρον 17 του Ν.Δ. 1715/1942 "περί των έν Κράτει Ίδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών", άποφασίζομεν:

1. ΣΥΓΚΡΟΤΟΥΜΕΝ Έξεταστικήν Έπιτροπήν, πρds διενέργειαν Διπλωματικών Έξετάσεων των σπουδαστών των έν Αθήναις, Πειραιεί, Θεσσαλονίκη και Πάτρας έδρευουσών Δραματικών Σχολών διά τδ Σχολικόν έτος 1974 - 1975, έκ των κάτωθι μελών:

α) Λυκούργου Καλλέργη, Ήθοποιού, ως Πρόεδρου

β) Ζώρα Τσάπελη, Ήθοποιού

γ) Έλένης Χατζηαργύρη, Ήθοποιού

δ) Έλλης Ζουρούδη, Χορογράφου

ε) Δημητρίου Κομητούδη, Καθηγητού Όπλομαχητικής

στ) Ίωάννας Παπαντωνίου, Σκηνογράφου

ζ) Πλάτωνος Μουσαίου, Σκηνοθέτου

η) Έλευθερίας Ντάου, Κριτικού-Λογοτέχνηδος

θ) Ήλία Σιμπούλου, Λογοτέχνου

ι) Στεφάνου Βασιλειάδου, Μουσικού

ια) Δωροθέας Στύπα, Τμηματάρχου ΎΠΠΕ, άναπληρουμένης ύπό του Σπυρ. Ρέπουλη, Τμηματάρχου ΎΠΠΕ.

2. Ύπεύθουν τρηήσεως των πρακτικών και έν γένει ύποβοηθήσεως τής Έπιτροπής, όρίζομεν τήν Έυγενίαν Άθανασιάδου, μόνιμον υπάλληλον του ΎΠΠΕ, επί βαθμῶ 8φ.

3. α) Λί ως άνω εξετάσεις θά λάβωσι χώραν εις Αθήνας, Πειραιά, Θεσσαλονίκη, και Πάτρας:
(α1) Κατά τήν α' εξέταστικήν περίοδον (1 - 30/6/75) και
(α2) Κατά τήν β' εξέταστικήν περίοδον (16/9 - 16/10/75).

β) Τά εξέταστέα μαθήματα, ό τρόπος βαθμολογήσεως και πᾶσα έτέρα άναγκαία λεπτομέρεια, ρυθμίζονται δι' έκδοθεισών ειδικωτέρων έγκυκλίων του ΎΠΠΕ ή έκδοθησομένων μερίμνη τής Δ/σεως Καλών Τεχνών - Θεάτρου - Κιν/φου του Ύπουργείου.

4. Τά του καθορισμού αποζημιώσεως των μελών τής ως άνω Έπιτροπής θέλουσι άντιμετωπισθῆ ύπό τής Δ/σεως κατά τās διατάξεις του Ν.Δ. 176/1967.

Ή παρούσα δημοσιευθήτω διά τής Έφημερίδος τής Κυβερνήσεως.

Έν Αθήναις τῆ 29 Μαΐου 1975

ό ύπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

ΑΜΟΙΒΗ ΕΞΕΤΑΣΤ. ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ

Στδ ύπ' άριθ. 828 Β' τεύχος τής Έφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 6/8/75, δημοσιεύθηκε ή παρακάτω ύπουργική άπόφαση:

Άριθ. 90951/3027

Περί καθορισμού αποζημιώσεως μελών Έπιτροπών Διπλωματικών Έξετάσεων Σπουδαστών Σχολών Χοροϋ, Θεάτρου και Κινηματογράφου.

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

"Έχοντες ύπ' όψει:....

1. ΕΓΚΡΙΝΟΜΕΝ τήν καταβολήν αποζημιώσεως εις τὰ μέλη των, διά των ως άνω ύπ' άριθ. 19436/28 - 4 - 75, 20277/8 - 5 - 75 και 23863/29 - 5 - 75 Ύπουργικών αποφάσεων, συγκροτηθεισών Έπιτροπών Διπλωματικών Έξετάσεων Σπουδαστών Σχολών Δραματικών - Μελοδραματικών, Χοροϋ και Κινηματογράφου, λόγω συμμετοχής αυτών εις τās, κατά τās α' και β' εξέταστικάς περιόδους Σχολικου έτους 1974 - 1975, διενεργηθείσας και διενεργηθησομένας εξετάσεις των Σπουδαστών των έν λόγω Σχολών, ήν καθορίζομεν, κατά συνεδρίασιν, εις δραχ-

μάς πεντακοσίας (500) δι' έκαστον μέλος και τόν Γραμματέα.

2. Ώσαύτως έγκρίνεται, εις άς περιπτώσεις, ύφίσταται άνάγκη μετακινήσεως των μελών των άνωτέρω Έπιτροπών, ή καταβολή άποζημιώσεως έκ δραχμών έπτακοσίων (700), ήμερησίως, δι' έκαστον μή ύπηρεσιακόν μέλος, πρds κάλυψιν των έξόδων διαμονής των, ως και ή καταβολή αυτοίς των όδοιπορικών έξόδων.

3. Ή ως άνω άποζημιώσεις θέλει καταβληθῆ άνδρομικώς, άφ' ής συνεκροτήθησαν και ήρξαντο συνεδριάσασθαι αι ως εϊρηται Έπιτροπαί.

Ή παρούσα δημοσιευθήτω διά τής Έφημερίδος τής Κυβερνήσεως.

Έν Αθήναις τῆ 28 Ίουνίου 1975

Οί ύπουργοί

Πολιτισμού και Έπιστημών

ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Οικονομικόν

ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΒΡΑΒΕΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Στδ ύπ' άριθ. 1042 Β' τεύχος τής Έφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 23/9/75, δημοσιεύθηκε ή παρακάτω ύπουργική άπόφαση:

Άριθ. ΛΦ/42732

Περί συγκροτήσεως Έπιτροπής Κρίσεως και Βραβεύσεως Θεατρικών Έργων.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

"Έχοντες ύπ' όψει:

1. Τδ Ν. Δ. 175/1973 "περί Ύπουργικού Συμβουλίου και Ύπουργείων", ως έτροποποιήθη και συμπληρώθη διά του Ν. Δ. 267/1974.

2. Τδ άρθρον 6 του Β. Δ. 449/1963 "περί έκτελέσεως του άρθρου μόνου του Ν. 1438/1944 "περί άναγραφής εις τόν προϋπολογισμόν πιστώσεως πρds ένίσχυσιν Καλλιτεχνικής και Πνευματικής Κινήσεως".

3. Τήν ύπ' άριθ. 95293/10.9.1967 άπόφασιν του Άντιπροέδρου τής Κυβερνήσεως και των Ύπουργών Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων και Οικονομικών "περί διατηρήσεως και συνθέσεως Συμβολίων και Έπιτροπών, άρμοδιότητος του Ύπουργείου Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων", και

4. Τδ ύπ' άριθ. 356/1974 Π. Δ. "περί καθορισμού συνθέσεως Έπιτροπών των άρθρων 2 και 6 του Β. Δ. 449/63 κλπ." (ΦΕΚ 139/Α/21.5.1974), άποφασίζομεν:

1. ΔΙΟΡΙΖΟΜΕΝ μέλη τής Έπιτροπής Κρίσεως και Βραβεύσεως Θεατρικών Έργων (πρds κρίσιν των ύποβαλλομένων έργων συμμετοχής εις τόν έτήσιον διαγωνισμόν, πρds άπονομήν του Κρατικού Βραβείου Θεάτρου), επί 0ητεία ένός έτους, τούς κάτωθι:

α) Μᾶνον Κατράκη, Σκηνοθέτην - Ήθοποιόν, ως Πρόεδρον.

β) Σπύρον Έυαγγελάτον, Σκηνοθέτην.

γ) Πέλον Κατσέλην, Σκηνοθέτην.

δ) 'Απόστολον Μαγκανάρην, Θεατρικόν Συγγραφέα.

ε) Γιάννην Σιδέρην, Κριτικόν Θεάτρου.

στ) 'Ηλίαν Σιδόπουλον, Συγγραφέα - Κριτικόν.

ζ) 'Αλέξανδρον Διαμαντόπουλον, ειδικόν περι τὰ θεατρικά.

2. Γραμματεὺς τῆς 'Επιτροπῆς, ὀρίζεται ἡ μόνιμος ὑπάλληλος, ἐπὶ βαθμῶ 4ω, Α' Κατηγορίας, τοῦ Κλάδου Α1 Διοικητικοῦ τοῦ ΥΠΠΕ, Δωροθέα Στύπα, ἀναπληρουμένη ὑπὸ τῆς μόνιμου ὑπαλλήλου, ἐπὶ βαθμῶ 4ω, Β' Κατηγορίας, τοῦ Κλάδου Β1 Διοικητικοῦ τοῦ ΥΠΠΕ, Ναυσικᾶς Σιγάλα.

3. 'Εργον τῆς 'Επιτροπῆς, ἔσται ἡ κρίσις καὶ βράβευσις τοῦ καλλιτέρου ἐκ τῶν ὑποβληθέντων ἔργων, συμφώνως πρὸς τὴν ὑπ' ἀριθ. 18524/21.4.75 ἡμετέραν ἀπόφασιν, ὑποβαλλομένου τοῦ σχετικοῦ πρακτικοῦ μέχρι τῆς 30 Νοεμβρίου 1975.

'Η παροῦσα δημοσιευθῆτω διὰ τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις τῇ 13 Σεπτεμβρίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

¶ " Περὶ τροποποιήσεως ἐν μέρει τῆς ὑπ' ἀριθ. 8870/22.2.75 ἀποφάσεως " περὶ ἀνασυγκροτήσεως τῆς 'Ομάδος 'Εργασίας διὰ τὴν μελέτην θεμάτων προστασίας πνευματικῆς ἰδιοκτησίας, καὶ διορισμοῦ τοῦ ἐκ τῶν μελῶν τῆς 'Επιτροπῆς Γεωργίου Μιχαηλίδη-Νουάρου, 'Ακαδημαϊκοῦ, ὡς Προέδρου αὐτῆς, ἀντὶ τοῦ μέχρι τοῦδε Προέδρου Παναγιώτου Ζέπου". ('Αριθ. Α/Φ66/42691/13.9.75).

Φ.Ε.Κ. τευχ. Β', ἀριθ. 1079/30-9-75

¶ " Περὶ παρατάσεως ὑπερωριακῆς ἐπ' ἀμοιβῇ ἐργασίας πέντε (5) τακτικῶν ὑπαλλήλων τοῦ Ταμείου Συντάξεως 'Ποσοτῶν, Συγγραφέων καὶ Τεχνικῶν Θεάτρου". ('Αριθ. 110973/7356/4-8-75).

Φ.Ε.Κ. τευχ. Β', ἀριθ. 922/4-9-75

ΙΔΡΥΣΗ ΝΕΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ΘΕΑΤΡΟΥ

¶ " Περὶ χορηγήσεως εἰς τὸν Γρηγόριον Μασσαλᾶν ἀδείας ἰδρύσεως Σχολῆς Δραματικῆς εἰς τὴν περιοχὴν 'Αθηνῶν". ('Αριθ. Γ/Φ06/19628/30-7-75).

Φ.Ε.Κ. τευχ. Β', ἀριθ. 952/10-9-75

¶ " Περὶ χορηγήσεως εἰς τὴν 'Αργυρῶ Πατερᾶκῃ ἀδείας ἰδρύσεως Σχολῆς Δραματικῆς εἰς τὴν περιοχὴν Θεσσαλονίκης". ('Αριθ. Γ/Φ06/23284/30-7-75).

Φ.Ε.Κ. τευχ. Β', ἀριθ. 952/10-9-75

¶ " Περὶ χορηγήσεως εἰς τοὺς Α. Τριβιζᾶν καὶ Μ. Πλωρίτην ἀδείας ἰδρύσεως Σχολῆς Δραματικῆς εἰς τὴν περιοχὴν 'Αθηνῶν". ('Αριθ. Γ/Φ06/37955/31-7-75).

Φ.Ε.Κ. τευχ. Β', ἀριθ. 1039/23-9-75

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

ΚΡΑΤΙΚΗ ΕΠΙΔΟΤΗΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 620 Β' τευχὸς τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 14/6/75, δημοσιεύθηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις:

'Αριθ. 25926/625

Περὶ καθορισμοῦ ὕψους ἐπιδοτήσεως προστατευομένων καὶ ἐνισχυομένων ταινιῶν.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

"Εχοντες ὑπ' ὄψει:

α) Τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 175/1973 " περὶ 'Υπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ 'Υπουργείων", ὡς τοῦτο συνεπληρώθη διὰ τοῦ Ν.Δ. 267/1974 καὶ ἰσχύει νῦν.

β) Τὰς διατάξεις τοῦ ἀρθροῦ 3 παραγρ. 2 τοῦ Ν.Δ. 58/1973 " περὶ μέτρων πρὸς ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφικῆς Βιομηχανίας κλπ."

γ) Τὴν ὑπ' ἀριθ. 41953/1973 (Φ.Ε.Κ. 1512/Β/31-12-1973) ἡμετέραν ἀπόφασιν " περὶ καθορισμοῦ κριτηρίων, προϋποθέσεων, δικαιούχων, ὕψους καὶ τρόπου καταβολῆς ἐπιδοτήσεως εἰς προστατευομένας καὶ ἐνισχυομένας ταινίας", ὡς αὕτη ἐτροποποιήθη καὶ ἰσχύει νῦν, ἀποφασίζομεν:

ΚΛΘΟΡΙΖΟΜΕΝ, διὰ τὸ τρέχον ἔτος 1975, τὸ ὕψος τῶν εἰς προστατευομένων καὶ ἐνισχυομένων ταινίας χορηγούμενων ἐπιδοτήσεων ὡς ἀκολούθως:

α) Τὸ ποσὸν τῶν τριακοσίων χιλιάδων (300.000) δραχμῶν κατὰ προστατευομένην ταινίαν μεγάλου μήκους.

β) Τὸ ποσὸν τῶν διακοσίων χιλιάδων (200.000) δραχμῶν κατὰ ἐνισχυομένην ταινίαν μεγάλου μήκους.

γ) Τὸ ποσὸν τῶν τεσσαράκοντα χιλιάδων (40.000) δραχμῶν κατὰ προστατευομένην ταινίαν μικροῦ μήκους.

δ) Τὸ ποσὸν τῶν τριάκοντα χιλιάδων (30.000) δραχμῶν κατὰ ἐνισχυομένην ταινίαν μικροῦ μήκους.

'Η παροῦσα, ἥς ἡ ἰσχὺς ἄρχεται ἀπὸ σήμερον, δημοσιευθῆτω διὰ τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις τῇ 3 'Ιουνίου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΝΟΦΛΩΣ

ΟΙ ΣΧΟΛΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 617 Β' τευχὸς τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 13/6/75, δημοσιεύθηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις:

'Αριθ. Α/Φ66/24262

Περὶ συγκροτήσεως 'Ομάδος 'Εργασίας παρὰ τῷ 'Υπουργείῳ Πολιτισμοῦ καὶ 'Επιστημῶν.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

"Εχοντες ὑπ' ὄψει:

1. Τὸ Ν.Δ. 175/73 " περὶ 'Υπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ 'Υπουργείων", ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη διὰ μεταγενεστέρων νομοθετημάτων.

2. Τὸ ἀρθρον 19 τοῦ Ν.Δ. 825/71 " περὶ ὀργανώσεως, λειτουργίας καὶ ἀρμοδιοτήτων τοῦ 'Υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως" καὶ

3. Τὴν ἀναγκαιότητα μελέτης καὶ ἐπεξεργασίας σχεδίου νόμου περὶ ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας τῶν ἐν τῷ Κράτει 'Ιδιωτικῶν Σχολῶν Κιν/φου καὶ Τηλεοράσεως ἀποφασίζομεν:

1. ΣΥΓΚΡΟΤΟΥΜΕΝ παρὰ τῇ Γενικῇ Δ/νσει Πολιτιστικῶν Ὑποθέσεων 'Ομάδα 'Εργασίας ἀποτελουμένην ἐκ τῶν κάτωθι μελῶν:

α) Γεωργίου Καββαδία, Γεν. Γραμματέως τοῦ ΥΠΠΕ, ὡς Προέδρου.

β) Γεωργίου Κουρνούτου, Γεν. Δ/ντοῦ ΥΠΠΕ, ὡς Ἀντιπροέδρου.

γ) Παύλου Χατζηθωμᾶ, Δ/ντοῦ ΥΠΠΕ.

δ) 'Ελένης Λειβαδᾶ, Τμηματάρχου ΥΠΠΕ.

ε) 'Αγλαΐας Μητροπούλου, Κριτικῆ Κιν/φου.

στ) Γεωργίου Διζικυρίκη, Σκηνοθέτου.

ζ) Δήμου Σακελλαρίου, Δ/ντοῦ Φωτογραφίας.

η) 'Ιωάννου Ρουσσόπουλου, Τεχνικοῦ Κιν/φου.

θ) Στυλιανοῦ Μωυσεΐδη, Δ/ντοῦ Σχολῆς Κιν/φου.

ι) Νικολάου 'Ιωαννίδη, Δ/ντοῦ Σχολῆς Κιν/φου.

ια) Γεωργίου Μπέλλου, Δ/ντοῦ Σχολῆς Κιν/φου.

ιβ) Παναγιώτου Παπαντωνοπούλου, Δ/ντοῦ Σχολῆς Κιν/φου.

ιγ) Λυκούργου Σταυράκου, Δ/ντοῦ Σχολῆς Κιν/φου.

2. Χρέη Γραμματέως τῆς 'Ομάδος 'Εργασίας θέλει ἐκτελεῖ ἡ Εὐγενία 'Αθανασίου μόνιμος ὑπάλληλος, ἐπὶ βαθμῶ 8ω, Β' Κατηγορίας τοῦ ΥΠΠΕ.

3. 'Εργον τῆς 'Ομάδος 'Εργασίας ἔσται ἡ μελέτη καὶ ἐπεξεργασία σχεδίου νόμου περὶ ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας τῶν ἐν τῷ Κράτει 'Ιδιωτικῶν Σχολῶν Κινηματογράφου καὶ Τηλεοράσεως.

4. 'Η ὀθηταία τῆς ὡς ἄνω 'Ομάδος 'Εργασίας ὀρίζεται δι' ἐν (1) τρίμηνον.

5. Εἰς τὰ μέλη καὶ τὸν Γραμματέα τῆς 'Ομάδος 'Εργασίας, ἐξαίρεσει τοῦ Προέδρου τῆς, θέλει καταβληθῆ ἀποζημίωσις, κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 176/69, προτάσει τῆς Γ.Δ.Π.Υ.

'Εν 'Αθήναις τῇ 31 Μαΐου 1975

Ὁ ὑπουργός

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

ΟΜΑΔΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΚΙΝΗΜ/ΦΟΥ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 610 Β' τευχὸς τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 12/6/75, δημοσιεύθηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις:

'Αριθ. Α/Φ66/24261

Περὶ κωδικοποιήσεως ἀποφάσεως τοῦ ΥΠΠΕ.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

"Εχοντες ὑπ' ὄψει:

1. Τὸ Ν.Δ. 175/73 “περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων” ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συμπληρώθη διὰ μεταγενεστέρων νομοθετημάτων.

2. Τὸ ἄρθρον 11 παρ. 2 τοῦ Ν.Δ. 43 52/1964 “περὶ διατάξεων ἀφορώσων τὸς δημοσίους ὑπαλλήλους ὡς καὶ περὶ καταργήσεως Συμβουλίων, Ἐπιτροπῶν τῶν Δημοσίων Ὑπηρεσιῶν” καὶ

3. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ περὶ τῆς πρόκειται ἀπόφασις “περὶ συγκροτήσεως Ὁμάδος Ἐργασίας διὰ τὴν παρακολούθησιν τῆς κατὰ τὸν ἀρτιώτερον τρόπον παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν, δὲν ἐδημοσιεύθη εἰς τὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως, ἀποφασίζομεν:

ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΟΥΜΕΝ διὰ τὸς ἐν τῷ σκεπτικῷ διαλαμβανομένους λόγους, τὴν ὑπ’ ἀριθ. 38052/19 - 8 - 74 ἀπόφασιν τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν περὶ συγκροτήσεως Ὁμάδος Ἐργασίας διὰ τὴν παρακολούθησιν τῆς κατὰ τὸν ἀρτιώτερον τρόπον παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν, ὡς αὕτη ἐτροποποιήθη διὰ τῆς ὑπ’ ἀριθμ. 56877/16 - 12 - 74 ὁμοίας ἀποφάσεως, ἀπὸ τῆς ἡμερομηνίας τῆς ὑπογραφῆς ταύτης, ἀφ’ ἧς ἤρξατο ἰσχύουσα.

Ἡ παρούσα δημοσιευθῆτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 31 Μαΐου 1975

Ὁ ὑπουργὸς

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΥΠΑΝΗΣ

ΥΠΕΡ ΤΟΠ. ΑΥΤΟΔΙΟΙΚΗΣΕΩΣ

Στὸ ὑπ’ ἀριθ. 90 Α’ τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 13/5/75, δημοσιεύθηκε ὁ παρακάτω ὑπ’ ἀριθ. 41 Νόμος:

Περὶ ἀντικαταστάσεως τοῦ ἄρθρου 1 τοῦ Ν.Δ. 15/1968 “περὶ τροποποιήσεως καὶ συμπληρώσεως διατάξεων τινῶν περὶ φορολογίας δημοσίων Θεαμάτων” καὶ καταργήσεως τοῦ ἄρθρου 3 τοῦ Ν.Δ. 414/1970.

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Ψηφισάμενοι ὁμοφώνως μετὰ τῆς Βουλῆς, ἀπεφασίσαμεν:

Ἄρθρον 1.

Τὸ ἄρθρον 1 τοῦ Ν.Δ./τος 15/1968 “περὶ τροποποιήσεως καὶ συμπληρώσεως διατάξεων τινῶν περὶ φορολογίας δημοσίων Θεαμάτων” ὡς ἐτροποποιήθη διὰ τοῦ ἄρθρου 3 τοῦ Ν.Δ./τος 414/1970 “περὶ διαρρυθμίσεως τοῦ φόρου δημοσίων Θεαμάτων τῶν κινηματογραφικῶν ἐπιχειρήσεων” ἀντικαθίσταται ὡς κάτωθι:

“Ἄρθρον 1.

1. Πρὸς κάλυψιν τῆς ἐπιβαρύνσεως τῶν ἐπιχειρήσεων ἐμεταλλεύσεως κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν ἐκ τοῦ φόρου κύκλου ἐργασιῶν, τοῦ ἐπιβαλλομένου κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ ἄρθρου 1 τοῦ Α.Ν. 236/1967 καὶ πρὸς ἐνίσχυσιν τῶν Ὄργανισμῶν Τοπικῆς Αὐτοδιοικήσεως, ποσὸν πενήκοντα λεπτῶν τῆς δραχμῆς ἐκ τῆς τιμῆς ἐκάστου εἰσιτηρίου τῶν κι-

νηματογράφων ἀπαλλάσσεται τοῦ φόρου δημοσίων Θεαμάτων καὶ παντὸς ὑπὲρ τρίτου φόρου, εἰσφορᾶς, τέλους ἢ δικαιώματος καὶ διατίθεται πρὸς τὸν σκοπὸν τοῦτον.”

Δι’ ἄλλων παραγράφων ὀρίζεται ἡ κατανομή τοῦ ποσοῦ εἰς τὰς κινήματογραφικὰς ἐπιχειρήσεις καὶ τοὺς Ὄργανισμοὺς Τοπικῆς Αὐτοδιοικήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 30 Ἀπριλίου 1975

Ὁ πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας

ΜΙΧΑΗΛ ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

Οἱ ὑπουργοὶ

Ἐσωτερικῶν

ΚΩΝΣΤ. ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Οἰκονομῶν

ΕΥΑΓΓ. ΔΕΒΛΕΤΟΓΛΟΥ

Α’ ΕΠΙΤΡ. ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΟΜΕΝΩΝ

Στὸ ὑπ’ ἀριθ. 90 Β’ τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 26/8/75, δημοσιεύθηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις:

Ἀριθ. 27961/690

Περὶ συστάσεως Πρωτοβάθμιου Ἐπιτροπῆς χαρακτηρισμοῦ ταινιῶν ὡς προστατευομένων ἢ ἐνίσχυομένων.

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ**

Ἐχοντες ὑπ’ ὄψει: α) τὰς διατάξεις:

1) τοῦ ἄρθρου 4 τοῦ Ν. Δ. 58/73 “περὶ μέτρων πρὸς ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφικῆς Βιομηχανίας καὶ περὶ ἀντικαταστάσεως καὶ τροποποιήσεως διατάξεων τοῦ Ν. Δ. 4208/61”, 2) τοῦ Ν. Δ. 175/73 “περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων” ὡς τοῦτο συμπληρώθη διὰ τοῦ Ν. Δ. 267/74 καὶ ἰσχύει νῦν καὶ 3) τοῦ ἄρθρου 3 τοῦ Α. Ν. 65/67 καὶ β) τὴν ὑπ’ ἀριθ. 32218/432/19.9.73 (ΦΕΚ 1104/Β/25.9.73) Κοινὴν Ἀπόφασιν τῶν Ὑπουργῶν τέως Ἐθνικῆς Οἰκονομίας καὶ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν καὶ γ) τὸ ὑπ’ ἀριθ. ΥΠΠΕ/ΚΑΤΕΧΝ/Φ/Φ13/24917/7.6.1975 ἔγγραφο τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν ἀποφασίζομεν:

1. Συνιστῶμεν Πρωτοβάθμιον Ἐπιτροπὴν χαρακτηρισμοῦ ταινιῶν ὡς προστατευομένων ἢ ἐνίσχυομένων συγκροτουμένην ἐκ τῶν κάτωθι:

α. Τοῦ Γενικοῦ Γραμματέως τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας, ὡς Προέδρου.

β. Τοῦ Ἰωάννου Ἀνδριέλλου, Διευθυντοῦ τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Νικολάου Ἀρβανίτη, Τμηματάρχου τοῦ ἰδίου Ὑπουργείου.

γ. Τοῦ Παύλου Χατζηθωμᾶ, Διευθυντοῦ τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τῆς Κας Ἐλένης Λειβαδά, Τμηματάρχου τοῦ ἰδίου Ὑπουργείου.

δ. Τοῦ Ἰωάννου Μπακογιαννοπούλου, κριτικοῦ κινηματογράφου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τῆς Κας Μιρέλλας Γεωργιάδου, κριτικοῦ κινηματογράφου.

ε. Τοῦ Παν. Γλυκοφρύδη, σκηνοθέτου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Κ. Ζώη, σκηνοθέτου.

στ. Τοῦ Μίμη Πλέσσα, μουσικοῦ, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Ν. Χατζηνάσιου, μουσικοῦ.

ζ. Τοῦ Κων. Κατσοῦριδη, σκηνοθέτου - παραγωγοῦ, Γενικοῦ Γραμματέως τοῦ Συνδέσμου Ἑλλήνων Παραγωγῶν Κινηματογράφου καὶ Τηλεοράσεως, εἰδικοῦ περὶ τὴν Κινηματογραφίαν, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Φ. Λαμπρινοῦ, σκηνοθέτου.

2. Εἰσηγητὴν ὀρίζομεν τὸν παρὰ τῷ Ὑπουργεῖῳ Βιομηχανίας Τμηματάρχῳ Κινηματογραφίας Νικόλαον Ἀρβανίτην.

3. Γραμματέα τῆς Ἐπιτροπῆς ὀρίζομεν τὴν παρὰ τῆ Δ/σεως Κινηματογράφου τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας ὑπάλληλον Αἰκατερίνην Βασιλείου.

Ἡ παρούσα, ἧς ἡ ἰσχύς ἀρχεταὶ ἀπὸ 1ης Ἰουλίου 1975, δημοσιευθῆτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 12 Ἰουλίου 1975

Οἱ ὑπουργοὶ

Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν

ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Βιομηχανίας

ΚΩΝΣΤ. ΚΟΝΟΦΑΓΟΣ

Β’ ΕΠΙΤΡ. ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΟΜΕΝΩΝ

Στὸ ὑπ’ ἀριθ. 90 Β’ τεύχος τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 26/8/75, δημοσιεύθηκε ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ ἀπόφασις:

Ἀριθ. 28702/701

Περὶ συστάσεως Δευτεροβάθμιου Ἐπιτροπῆς χαρακτηρισμοῦ ταινιῶν ὡς προστατευομένων ἢ ἐνίσχυομένων.

ΟΙ ΥΠΟΥΡΓΟΙ

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ**

Ἐχοντες ὑπ’ ὄψει: α) τὰς διατάξεις:

1) τοῦ ἄρθρου 4 τοῦ Ν. Δ. 58/73 “περὶ μέτρων πρὸς ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφικῆς Βιομηχανίας καὶ περὶ ἀντικαταστάσεως καὶ τροποποιήσεως διατάξεων τοῦ Ν. Δ. 4208/61”, 2) τοῦ Ν. Δ. 175/1973 “περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ Ὑπουργείων”, ὡς τοῦτο συμπληρώθη διὰ τοῦ Ν. Δ. 267/74 καὶ ἰσχύει νῦν καὶ 3) τοῦ ἄρθρου 3 τοῦ Α. Ν. 65/67 καὶ β) τὴν ὑπ’ ἀριθ. 32218/432/19.9.1973 (ΦΕΚ 1104/Β/25.9.73) Κοινὴν Ἀπόφασιν τῶν Ὑπουργῶν τέως Ἐθνικῆς Οἰκονομίας καὶ Πολιτισμοῦ, καὶ Ἐπιστημῶν καὶ τὰ ὑπ’ ἀριθ. 78066/75, 2150/75, 1529/75 καὶ 2501/73 ἔγγραφα τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, ἀντιστοίχως, ἀποφασίζομεν:

1. ΣΥΝΙΣΤΩΜΕΝ Δευτεροβάθμιον Ἐπιτροπὴν χαρακτηρισμοῦ ταινιῶν ὡς προστατευομένων ἢ ἐνίσχυομένων συγκροτουμένην ἐκ τῶν κάτωθι:

α) Τοῦ Γενικοῦ Γραμματέως τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας, ὡς Προέδρου.

β) Τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ Μενελάου Παλ-
λαντίου, ὡς ἀντιπροέδρου, ἀναπληρου-
μένου ὑπὸ τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ Ἀγγέλου
Τερζάκη.

γ) Τοῦ καθηγητοῦ τῆς Φιλοσοφικῆς
Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
Εὐάγγελου Μουτσοπούλου, ἀναπληρου-
μένου ὑπὸ τοῦ Ἀντωνίου Δαναοῦ -
Ἀφεντάκη, καθηγητοῦ τῆς ἰδίας Σχολῆς.

δ) Τοῦ καθηγητοῦ τῆς Ἀνωτάτης Σχο-
λῆς Καλῶν Τεχνῶν Κων/νου Γραμματο-
πούλου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Δη-
μητρίου Καλαμάρα, καθηγητοῦ τῆς
ἰδίας Σχολῆς.

ε) Τῶν κάτωθι προσώπων κύρους μὲ
εἰδικὰς περὶ τὴν Κινηματογραφίαν γνώ-
σεις :

Α' Τακτικὰ Μέλη :

1) Τοῦ Γρ. Γρηγορίου, σκηνοθέτου,
Προέδρου τῆς Ἑταιρείας Σκηνοθετῶν
Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καὶ Τη-
λεοράσεως.

2) Τοῦ Ν. Ζακοπούλου, συγγραφέως.

3) Τῆς Ρένας Βελισσαρίου, κριτικοῦ
κινηματογράφου.

Β' Ἀναπληρωματικὰ Μέλη :

1) Τῆς Ἀντ. Μαρκετάκη, σκηνοθέτου.

2) Τοῦ Μιχ. Μιχαηλίδη, συγγραφέως -
σεναριογράφου.

3) Τοῦ Σ. Σακελλάρη, δημοσιογράφου.

2. Εἰσηγητὴν ὀρίζομεν τὸν παρὰ τῷ
Ἐπιτροπεῖο Βιομηχανίας Τμηματάρχην
Κινηματογραφίας Νικόλαον Ἀρβανίτην.

3. Γραμματέα τῆς Ἐπιτροπῆς ὀρίζο-
μεν τὴν παρὰ τῇ Δ/σει Βιομηχανίας
Κινηματογράφου τοῦ Ἐπιτροπεῖο Βιο-
μηχανίας ὑπάλληλον Κωνσταντῖαν Μπού-
ρα.

Ἡ παροῦσα, ἥς ἡ ἰσχὺς ἄρχειται ἀπὸ
1ης Ἰουλίου 1975, δημοσιεύηται διὰ
τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 12 Ἰουλίου 1975
Οἱ ὑπουργοί

Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν
ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ
Βιομηχανίας
ΚΩΝΣΤ. ΚΟΝΟΦΑΓΟΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 874 Β' τεύχος τῆς Ἐφη-
μερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 14/8/75,
δημοσιεύηται ἡ παρακάτω ὑπουργικὴ
ἀπόφασις :

Ἀριθ. 35766/859

Περὶ συστάσεως Ὀργανωτικῆς Ἐπι-
τροπῆς Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινημα-
τογράφου.

Ο ἸΠΟΥΡΓΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει : . . .

ΤΡΟΠΟΠΟΙΟΥΝΤΕΣ τὴν ὡς ἄνω,
ὑπὸ στοιχεῖα γ, ὑπ' ἀριθ. 5097/149/3
- 2 - 75 (ΦΕΚ 167/Β/12 - 2 - 75) ἡμε-
τέραν ἀπόφασιν, συνιστῶμεν Ὀργανω-
τικὴν Ἐπιτροπὴν τοῦ Φεστιβάλ Ἑλλη-
νικοῦ Κινηματογράφου, ἐκ τῶν κάτωθι :

α) Τοῦ Ἰωάννου Βελλίδη, Προέδρου
τοῦ Δ. Σ. τῆς Δ. Ε. Θ., ὡς Προέδρου,
ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Γεωργίου Ἀ-
θανασιάδη, Ἀντιπροέδρου τοῦ Δ. Σ.
τῆς Δ. Π. Θ.

β) Τοῦ Ἐμμανουὴλ Ψαλλιδάκη, ἀνα-

πληρουμένου ὑπὸ τοῦ Ρέμη Χατζη-
σάββα.

γ) Τοῦ Κλείτου Κύρου, λογοτέχνου,
ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Ἐμμανουὴλ
Ψιλλάκη, κινηματογραφιστοῦ.

δ) Τοῦ Κων/νου Κατσουρίδη, παραγω-
γῶν ταινιῶν, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ
Α. Καρατζοπούλου, παραγωγῶν ταινιῶν.

ε) Τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη, σκηνοθέ-
του κινηματογράφου, ἀναπληρουμένου
ὑπὸ τοῦ Μιχαὴλ Γρηγορίου, σκηνοθέ-
του κινηματογράφου.

Κατὰ τὰ λοιπὰ ἰσχύει ἡ ὑπ' ἀριθ. 5097/
149/75 (ΦΕΚ 167) Β/12 - 2 - 75) ἡ-
μετέρα ἀπόφασις.

Ἡ παροῦσα, ἥς ἡ ἰσχὺς ἄρχειται ἀπὸ
σήμερον, δημοσιεύηται διὰ τῆς Ἐφη-
μερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 31 Ἰουλίου 1975
Οἱ ὑπουργοί

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΝΟΦΑΓΟΣ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 1079 Β' τεύχος τῆς Ἐ-
φημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 30/
9/75, δημοσιεύηται ἡ παρακάτω ὑ-
πουργικὴ ἀπόφασις :

Ἀριθ. 36615/884

Περὶ συστάσεως Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς
τοῦ 16ου Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινη-
ματογράφου.

Ο ἸΠΟΥΡΓΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει : . . .

1. ΣΥΝΙΣΤΩΜΕΝ Κριτικὴν Ἐπιτρο-
πὴν τοῦ ἐν Θεσσαλονικῇ Φεστιβάλ Ἑλ-
ληνικοῦ Κινηματογράφου, διὰ τὸ ἔτος
1975, ἀπαρτιζομένην ἐκ τῶν κάτωθι :

α) Τοῦ Μανώλη Ἀνδρόνικου, Καθηγη-
τοῦ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πά-
νεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ἀναπληρου-
μένου ὑπὸ τοῦ Ν. Χουρμουζιάδη, Καθη-
γητοῦ τῆς ἰδίας Σχολῆς.

β) Τοῦ Ν. Ζακόπουλου, συγγραφέως,
ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Τάσου Πε-
τρέη, συγγραφέως.

γ) Τοῦ Κλ. Κονιτσιώτη, παραγωγῶν
ταινιῶν, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Χρ.
Κυριακοπούλου, παραγωγῶν ταινιῶν.

δ) Τοῦ Γρ. Γρηγορίου, σκηνοθέτου
κινηματογράφου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ
τοῦ Γ. Σταμπολοπούλου, σκηνοθέτου
κινηματογράφου.

ε) Τοῦ Γ. Πηλιχοῦ, κριτικοῦ κινημα-
τογράφου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τῆς
Εἰρ. Καλιάνη, κριτικοῦ κινηματογρά-
φου.

στ) Τοῦ Π. Καλαντζῆ, τεχνικοῦ κινη-
ματογράφου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ
Μ. Δεφιλίππου, τεχνικοῦ κινηματο-
γράφου.

ζ) Τοῦ Α. Καλλέργη, ἡθοιοιοῦ, ἀναπλη-
ρουμένου ὑπὸ τοῦ Γ. Τζώρτζη, ἡθο-
ιοιοῦ.

η) Τοῦ Μίμη Πλέσσα, συνθέτου, ἀνα-
πληρουμένου ὑπὸ τοῦ Χρ. Λεοντῆ, συν-
θέτου.

θ) Τοῦ Γ. Μαρῆ (Γ. Τσιριμώκου) λο-
γοτέχνου - σεναριογράφου, ἀναπληρου-
μένου ὑπὸ τοῦ Ἀθ. Βαλτινοῦ, λογοτέ-
χνου.

2. Τῆς Ἐπιτροπῆς μετέχει συμφώνως

τῷ ἄρθρῳ 8φ τοῦ Κανονισμοῦ λειτουρ-
γίας τοῦ Φεστιβάλ, ὁ παρὰ τῇ καθ'
ἡμᾶς Δ/σει Βιομηχανίας Κινηματογρά-
φου Νικόλαος Ἀρβανίτης, χρέη δὲ γραμ-
ματέως ἀσχεῖ ἢ παρὰ τῇ αὐτῇ Δ/σει
ὑπάλληλος δις Αἰκατερίνη Βασιλείου.

Ἡ παροῦσα, ἥς ἡ ἰσχὺς ἄρχειται ἀπὸ
σήμερον, δημοσιεύηται διὰ τῆς Ἐφη-
μερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 13 Σεπτεμβρίου 1975
Οἱ ὑπουργοί

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΝΟΦΑΓΟΣ

ΠΡΟΚΡΙΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 957 Β' τεύχος τῆς Ἐ-
φημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 11/
9/75, δημοσιεύηται ἡ παρακάτω ὑ-
πουργικὴ ἀπόφασις :

Ἀριθ. 41140/952

Περὶ συστάσεως Ἐπιτροπῆς Προκρί-
σεως ταινιῶν 16ου Φεστιβάλ Ἑλλη-
νικοῦ Κινηματογράφου.

Ο ἸΠΟΥΡΓΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει : . . .

1. ΣΥΝΙΣΤΩΜΕΝ Ἐπιτροπὴν Προκρί-
σεως ταινιῶν τοῦ ἐν Θεσσαλονικῇ Φε-
στιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, διὰ
τὸ ἔτος 1975, ἀπαρτιζομένην ἐκ τῶν
κάτωθι :

α. Τοῦ Μ. Σκουλούδη, συγγραφέως,
ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Ἐρ. Ἀνδρέου,
σκηνοθέτου.

β. Γ. Μπακογιαννοπούλου, κινηματο-
γραφικοῦ κριτικοῦ, ἀναπληρουμένου ὑπὸ
τοῦ Ἀρ. Καρύδη - Φούκας.

γ. Τοῦ Ν. Ἰωαννίδη, παραγωγῶν ται-
νιῶν, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Νικ.
Παπαδοπούλου, παραγωγῶν ταινιῶν.

δ. Τοῦ Γ. Τσεμπεροπούλου, σκηνοθέ-
του κινηματογράφου, ἀναπληρουμένου
ὑπὸ τοῦ Ν. Ἀλευρά, σκηνοθέτου κινη-
ματογράφου.

ε. Τοῦ Τόνη Τσιριμίνου, κριτικοῦ κι-
νηματογράφου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ
Β. Ραφαηλίδη, κριτικοῦ κινηματογρά-
φου.

στ. Τοῦ Γ. Στεργίου, τεχνικοῦ κινημα-
τογράφου, ἀναπληρουμένου ὑπὸ τοῦ Β.
Ἀντωνάκου, τεχνικοῦ κινηματογράφου.

ζ. Τοῦ Α. Φιλιππίδη, ἡθοιοιοῦ, ἀνα-
πληρουμένου ὑπὸ τῆς Μαρίας Φωκᾶ,
ἡθοιοιοῦ.

η. Τοῦ Γ. Χατζηγάσιου, συνθέτου, ἀνα-
πληρουμένου ὑπὸ τοῦ Ν. Ἰγνατιάδη,
συνθέτου.

θ. Τοῦ Β. Γκούφα, σεναριογράφου, ἀνα-
πληρουμένου ὑπὸ τοῦ Λάκη Μιχαηλί-
δη, σεναριογράφου.

2. Τῆς Ἐπιτροπῆς μετέχει, συμφώνως
τῷ ἄρθρῳ 8φ τοῦ Κανονισμοῦ λειτουρ-
γίας τοῦ Φεστιβάλ, ὁ παρὰ τῇ καθ'
ἡμᾶς Δ/σει Βιομηχανίας Κινηματο-
γράφου Νικόλαος Ἀρβανίτης, χρέη δὲ
γραμματέως αὐτῆς ἀσχεῖ ἢ παρὰ τῇ
αὐτῇ Δ/σει ὑπάλληλος Αἰκατερίνη
Βασιλείου.

Ἡ παροῦσα, ἥς ἡ ἰσχὺς ἄρχειται ἀπὸ
σήμερον, δημοσιεύηται διὰ τῆς Ἐφη-
μερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 9 Σεπτεμβρίου 1975
Οἱ ὑπουργοί

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΝΟΦΑΓΟΣ

ΤΑ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΑ ΘΕΑΤΡΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Πόσα λειτούργησαν, πόσα και ποιά έργα παίζανε

¶ ΛΘΗΝΑ (Γ. Φέρτης - Ε. Καλογεροπούλου): "Αρχισε στις 9 'Ιούλη με την κωμωδία του "Αλαν Λ'ημπεριν "Εμείς, αυτοί και οι άλλοι". Σταμάτησε στις 28 Σεπτεμβρη.

¶ ΛΘΗΝΑΙΟΝ (Κ. Καζάκος - Τζ. Καρέζη): "Αρχισε στις 13 'Ιούνη με τὸ ἔργο "Ο ἔχθρος λαός" τοῦ 'Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σταμάτησε στις 21 Σεπτεμβρη.

¶ ΛΑΣΟΣ ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ ("Νέα Πορεία"): 'Από τις 7 'Ιούνη ὡς τις 28 Σεπτεμβρη, τὸ "Κιλελέρ" τοῦ Γ. Χαλαμπιδῆ (συνέχεια ἀπὸ τὴν προηγούμενη χειμερινή περίοδο).

¶ ΛΠΟΛΩΝ (Γ. Γκιωνάκης): "Αρχισε στις 24 τοῦ Μάη με τὴν κωμωδία τοῦ 'Αλ. Σακελλάριου "Ο Θεός νά βάλει τὸ χέρι του". Σταμάτησε στις 28 Σεπτεμβρη.

¶ ΑΤΤΙΚΟΝ ('Αντωνόπουλος, 'Ερήμου, Παπαγιάννη, Φιλιππίδης): "Αρχισε στις 31 Μάη με τὴν κωμωδία τοῦ Λέσλι Στῆβενς "Μαθήματα Γάμου". Σταμάτησε στις 28 Σεπτεμβρη.

¶ ΒΕΜΠΙΟ (Κωνσταντάρας, Φόνσου, Βογιατζῆς, Καρακατσάνης, Πρέκας): "Αρχισε στις 16 Αὐγούστου με τὴν ἐπιθεώρηση τοῦ Λάκη Μιχαηλῆ "Ἀπριλιανά Μπαλλέτα". Σταμάτησε στις 21 Σεπτεμβρη.

¶ ΘΕΡΙΝΟ ΤΕΧΝΗΣ (Κάρολος Κούν): "Αρχισε στις 14 'Ιούνη με τὰ μονόπρακτα "Βεγγέρα" τοῦ 'Ηλ. Καπετανάκη, "Ο θάνατος τοῦ Περικλέους" τοῦ Δ. Κορομηλά και "Ἡ κόρη τοῦ παντοπώλου" τοῦ "Αγγ. Βλάχου. Σταμάτησε στις 20 Σεπτεμβρη.

¶ ΚΛΛΟΥΤΑ (Μυλωνᾶς, Κουνελάκη, Νικολαΐδης, 'Ασημακοπούλου, 'Ανδρέοπουλος, Σαμπάχ, Κωνσταντόπουλος): "Αρχισε στις 10 'Ιούλη με τὴν κωμωδία τοῦ Γ. Λαζαρίδῆ "Γυμνά σκάνδαλα". Διέκοψε στις 16 Αὐγούστου. 'Απὸ τις 19 Αὐγούστου ἐπανελάβε στὸ θέατρο "Μετροπόλιταν" και σταμάτησε στις 25 Σεπτεμβρη.

¶ ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΤΑΝ (Πάντζας, Κοντοῦ, Μιχαλόπουλος, Κάπης, Διαμαντόπουλος): "Αρχισε στις 27 'Ιούνη με τὴν ἐπιθεώρηση τῶν Νικολαΐδῆ, Πυθαγόρα, Κατσαροῦ "Ἐξί μέρες ἀπεργία και τὴν Κυριακή ἀργία". Σταμάτησε στις 3 Αὐγούστου.

¶ ΜΙΝΩΑ (Σταυρίδης, Α. Καλουτᾶ, Παπαζῆσης, Βέγγος): "Αρχισε στις 23 Μάη με τὴν ἐπιθεώρηση τῶν Λαζαρίδῆ, Ἐλευθερίου, Φιλιππούλη "Ο καθένας με τὴν τρέλλα του". Σταμάτησε στις 12 'Οχτώβρη.

¶ ΜΠΟΥΡΝΕΛΛΗ (Μοσχονᾶ, Μηλιάδης, Μαντζουράνη, Βογιατζῆς, Γιαννόπουλος): "Αρχισε στις 4 'Ιούνη με τὴν ἐπιθεώρηση τῶν Παπαδοῦκα, Καραγιάννη, Καμπάνη, Μακρίδῆ "Ἐδῶ 'Αθήνα, Κανάλι 3". Διέκοψε στις 5 'Ιούλη. 'Απὸ τις 19 'Ιούλη, ἡ ἐπιθεώρηση τῶν Καραγιάννη, Μα-



'Ο Βασίλης Παπαβασιλείου, δὺο μόλις χρονῶ ἀλλὰ σταθερᾶ ἀνερχόμενος ἠθοποιός, στὸ ρόλο τοῦ Στενοῦ στῆ "Βεγγέρα" τοῦ 'Ηλία Καπετανάκη, πὺ —μαζι με τὴν "Κόρη τοῦ Παντοπώλου" και τὸ "Θάνατο τοῦ Περικλέους" — παρουσίασε, με καλλιτεχνικὴ εὐστοχία, ὁ Γιώργος Λαζάνης, τὸ καλοκαίρι τοῦ '75, στὸ θερινὸ Τέχνης

κρίδῆ, Καμπάνη "69 τρόποι νά γελάσετε", ὡς τις 12 'Οχτώβρη.

¶ ΠΑΡΚ (Μουστάνας, Ναθανάηλ, Μεταξόπουλος, Φοντάνα, Βουτσᾶς, Σμ. Γιούλη): "Αρχισε στις 21 'Ιούνη με τὴν ἐπιθεώρηση τοῦ Κ. Πρετεντέρη "Θά μᾶς φᾶν οἱ ἀνθρωποφάγοι". Διέκοψε στις 21 Σεπτεμβρη.

¶ ΠΕΡΟΚΕ (Θέατρο Λισθῆσεων): "Αρχισε στις 8 'Ιούλη με τὸ ἔργο τῶν Γιάννη Σκλάβου - 'Ομηροῦ Εὐστρα-

τιάδῆ "Διονυσιακά Ἔργα". Σταμάτησε στις 12 'Οχτώβρη.

¶ ΡΟΥΛΑΓΙΑ (Καραγιάννη, Στουλίγκας, Γιουλᾶκη, Χατζηχρήστος, Λεβιδίτης): "Αρχισε στις 31 Μάη, με τὴν ἐπιθεώρηση τῶν Παπαδοῦκα, Καραγιάννη, Καμπάνη "Ο θαυμαστὸς κόσμος τῆς Ἐμμανουέλας". Σταμάτησε στις 27 Σεπτεμβρη.

¶ ΣΑΤΙΡΑ ("Ἄνοιχτο Θέατρο"): "Αρχισε στις 12 'Ιούλη με τὸ ἔργο τοῦ Γ. Μιχαηλῆ "Δεκεμβριανά - Ἡ μάχη τῆς 'Αθήνας". Σταμάτησε στις 5 'Οχτώβρη.

¶ ΦΛΟΡΙΝΤΑ (Δ. Στυλιανοπούλου): "Αρχισε στις 13 'Ιούνη με τὴν κωμωδία τῶν Θωμόπουλου - Τσάμη "Ἡ Κολπατζοῦ". Σταμάτησε στις 12 'Οχτώβρη.

¶ ΛΘΗΝΑ, Λιγάλεω ("Παρουσία"): "Αρχισε στις 28 'Ιούνη με τὸ ἔργο τοῦ Χρ. Κατσιγιάννη "Ἡ Κιβωτός". Σταμάτησε στις 29 Αὐγούστου.

¶ ΟΠΤΑΣΙΑ, Περιστέρη (Πλατῆς, Μπάστα, Προβελέγγιος): 'Απὸ τις 25 'Ιούλη ἡ ἐπιθεώρηση "Ἀτάκα - ἀτάκα και ἐπὶ τόπου". Σταμάτησε στις 5 'Οχτώβρη.

¶ ΠΕΙΡΑΓΙΚΟ ΛΥΡΙΚΟ (Ξανθόπουλος, Βαλέντη, Βασιλειάδου): "Αρχισε στις 2 'Ιούλη με τὸ μιούζικαλ τῶν Βενιέρη - Καπνίση "Ρόδος και Πασαλιμάνι — πὺ τὸ πᾶν οἱ Ἄμερικάνοι". Σταμάτησε στις 12 'Οχτώβρη.

ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ

¶ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: Σοφοκλῆ "Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ" 6/7, 2 και 3/8 ● Εὐριπίδῆ "Τρωάδες" 12 και 13/7 ● Εὐριπίδῆ "Βάκχαι" 19 και 20/7 ● Ἀριστοφάνῆ "Λυσιστράτη" 26 και 27/7.

¶ Κ.Θ.Β.Ε.: Σοφοκλῆ "Ἡλέκτρα" 9 και 10/8.

¶ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ: Ἀριστοφάνῆ "Ὄρνιθες" 16 και 17/8.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

Θεατρικὲς παραστάσεις στὸ Ἡρώδειο

¶ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: Παντελῆ Πρεβελάκη "Λάζαρος" 16 και 17/8 ● Ἀριστοφάνῆ "Νεφέλες" 23 και 24/8 ● Σοφοκλῆ "Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ" 6 και 7/9 ● Σοφοκλῆ "Ἀντιγόνη" 13 και 14/9.

¶ Κ. Θ. Β. Ε.: Ἀγγελου Σικελιανοῦ "Ο θάνατος τοῦ Διγενῆ" 7, 8 και 9/8.

¶ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ: Λισχόλου "Ἐπτά ἐπὶ Θήβαις" 25, 26 και 27/7.

ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

εύχρονο
άντρικò
ντύσιμο



Ζαφειρόπουλος

Αμερικής 12, τηλ. 613.157

ΑΜΕΡΙΚΗΣ 12, ΤΗΛ. 613.157, ΑΘΗΝΑ



ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ

• αίθουσα εκθέσεων
• πολιτιστικές δραστηριότητες



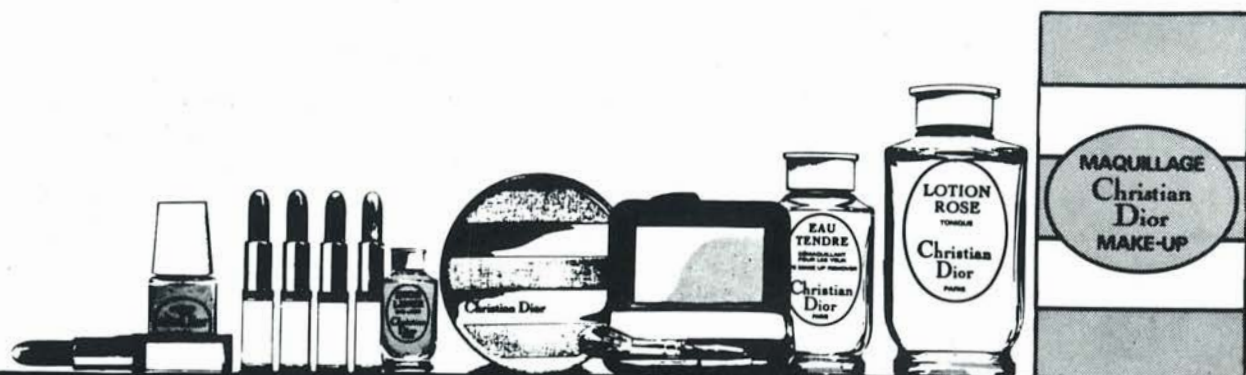
ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΥ

χρυσοστόμου σμυρνης 14 (διαγωνιος) τηλ (031) 22 56 81 · θεσσαλονικη

Christian **Dior** PARIS



PARFUMS / MAQUILLAGE



Η τεχνη
της παλνας
καλης εποχης
ξαναζει
στην galerie
Real Antiques



Άριστουργήματα. Έπιπλα όλων των ευρωπαϊκών ρυθμών. Ζωγραφικοί πίνακες "Benezité", ώρολόγια, πορσελάνες Meissen, κρύσταλλα, διακοσμητικά κομψοτεχνήματα και γλυπτά από Bronze.

"Ένας κόσμος συγκεντρωμένος από amateurs για τους amateurs.

**REAL
ANTIQUES**

Όδος Βουλιαγμένης 393, τηλ. 97.17.344

dārling
YOUNG LADIES FASHION
34 FOKIONOS NEGRI AVE

SPYROS DRYMONAS
TEL. 88 11 447



κομψὰ ροῦχα
μεγάλη ποικιλία
βὲ λογικὲς τιμὲς

dārling
YOUNG LADIES FASHION
34 FOKIONOS NEGRI AVE

SPYROS DRYMONAS

34, ΦΩΚΙΩΝΟΣ ΝΕΓΡΗ


studio-line



Οι πορσελάνες **Rosenthal** στο ειδικό τμήμα του καταστήματος **AKPON**



Ο Πρόεδρος του Μινιόν εξακολουθεί να μην είναι ευχαριστημένος...

Κι όμως, μπορούμε να θεωρούμαστε ή πιο επιτυχημένη επιχείρηση στο είδος μας. Δεν υπάρχει άλλο κατάστημα στη χώρα μας σαν το MINION — οε μέγεθος και οε ποικιλία προσφερομένων ειδών. Είμαστε το μεγαλύτερο κατάστημα λιανικής πωλήσεως στην Ελλάδα — και μας συγκρίνουν με την GALLERIE LAFAYETTE στο Παρίσι, την RINASCENTE του Μιλάνου και το SELFRIDGE'S του Λονδίνου. Χωρίς υπερβολές! Και μολοντί οε πολλά σημεία ξεπερνάμε και αυτά ακόμη τα μεγάλα καταστήματα του εξωτερικού, ο Πρόεδρος μας επιμένει πως μπορούμε να γίνουμε καλύτεροι.

Κι ως ξέρη πολύ καλά (γιατί πολλές είναι δικές του ιδέες) πως, με τις γνωστές εποχιακές εκδηλώσεις, συγκεντρώνουμε τόσο κόσμο... Νά, από τα παιδιά του σχολείου, δεχθήκαμε 100.000 επισκέψεις! Τα Χριστούγεννα, το MINION δέν χωράει τόν κόσμο μας — κι ως έχουμε 50 δλόκληρους δρόφους (οε 5 κτήρια). Σκεφθήτε πως, κάθε μέρα, μπαίνουν στο MINION 15.000 πελάτες! 'Ακριβώς! 'Εκατονταδες χιλιάδες πελάτες, όλο το χρόνο, μας προτιμούν!



Το MINION, βλέπετε, δέν είναι απλώς το μεγαλύτερο κατάστημα. Μικροί και μεγάλοι το προτιμούν για τόσοους λόγους: 'Εξαοφαλίζουμε δωρεάν πάρκινγκ ο' όλους τους πελάτες μας. Στην είσοδό μας, ένας ηλεκτρονικός πίνακας τους λέει οε πιο δροφο θα πάνε για τα ψώνια που θέλουν.



Στο ΜΙΝΙΓΚΡΙΑ μπορούν να φάνε και να πιούν οπιτικά και φθηνά, με θέα την 'Ακρόπολη και το Λυκαβηττό.

Για να γλυτώνουν δρόμους και διπλό κόπο, στήσαμε κι ένα δλόκληρο σουπερ-μάρκετ, το ΜΙΝΙΠΡΙ. Και παντού, ο' όλους τους

δρόφους, οί 30 κυλιόμενες οκάλες μας τους μεταφέρουν άνετα και γρήγορα. (Πόσα κατάστημα του εξωτερικού έχουν 30;) Τί άλλο να κάνουμε;

Τα παιδιά, αυτά πιά βρίσκονται οε άλλο κόσμο! Με το Λούνα-Πάρκ, τις ταινίες Ντίονεϊ, τους Διαγωνισμούς, τα Παραμύθια που ζωντανεύουμε κάθε τόσο ... τόσο και τόσο!..

Τί άλλο να κάνουμε; Για όλους κάνουμε τόσο — και τα κάνουμε με τόσο κέφι! Και μιά που μιλήσαμε για κέφι, ή μουσική υπάρχει πάντα στην κλιματιζόμενη ατμόσφαιρα του MINION, για να νοιώθουμε όλοι ευχάριστα μαζί κι οί 15.000 πελάτες μας, που μπαίνουν κάθε μέρα στο κατάστημά μας, για να βρουν αυτό που θέλουν — ανάμεσα οε 64.000 είδη! Και όπως όλοι ξέρουν, μπορούν να ψωνίζουν με το Καρνέ Πολλαπλών 'Αγορών, πληρώνοντας μιά κι έξω, χωρίς να τρέχουν από ταμείο οε ταμείο.



Και οί ηλεκτρονικές ταμειακές μηχανές SINGER, μαζί με τόν κεντρικό εγκέφαλο IBM και τα ηλεκτρονικά μολύβια των πωλητών μας, βοηθούν ιδιαίτερα στη γρήγορη εξυπηρέτηση του πελάτη. 'Υπάρχει, ακόμη, και το Τσέκ Δώρου που πρώτοι καθιερώσαμε — και το σύστημα Σέλφ- Σέρβις απλώθηκε στα περισσότερα από τα 226 τμήματά μας.



Και ειδικούς συμβούλους έχουμε σαν μόνιμους συνεργάτες — για τόν κοινό μας: Αισθητικούς, Βρεφοκόμους και τόσοους άλλους...

Τί άλλο να κάνουμε κ. Πρόεδρε!

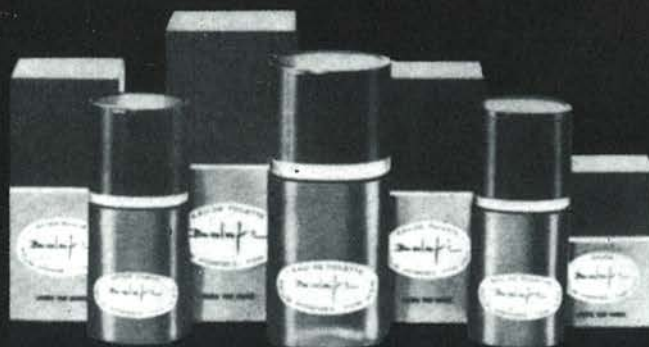
MINION
ΤΟ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟ ΜΕΓΑΛΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

Balafre!

Ποιά ράτσα ανδρών εκτιμά την BALAFRE;

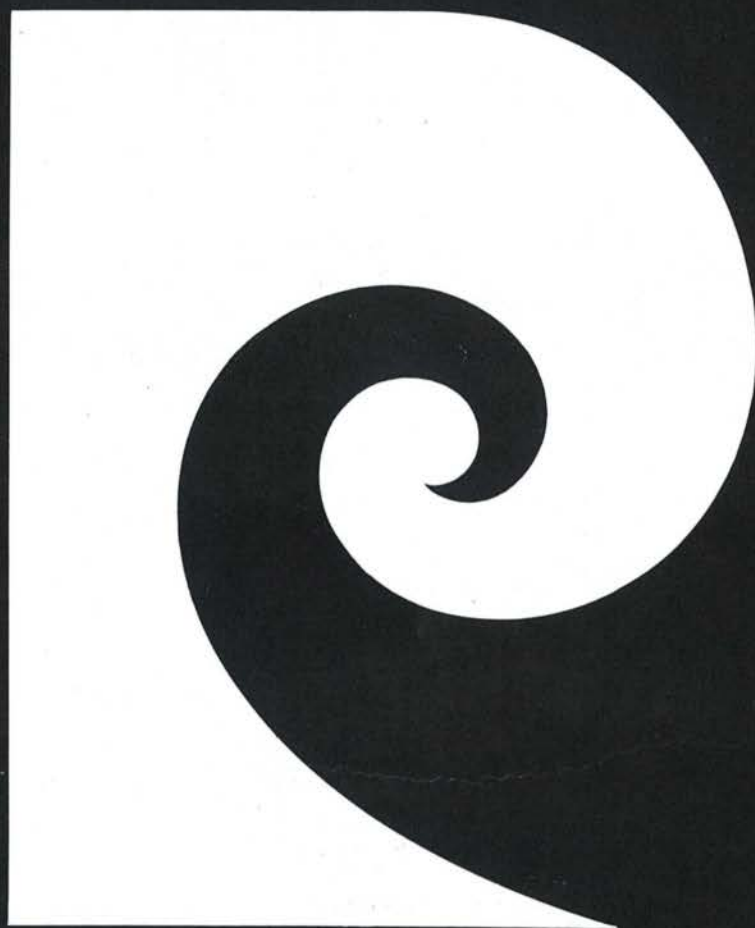
Μιά ράτσα ανδρών που επιθυμεί για τον έαυτό της
άποκλειστικά ανδρικά προϊόντα.

BALAFRE: ένας ανδρικός τόνος ανεπανάληπτα δικός σας.



Eau de Toilette
After Shave

LANCÔME pour hommes



**BOUTIQUE
PIERRE CARDIN**

για άνδρες

Άμερικῆς 14

καὶ Μεγάλα καταστήματα

Athénée

10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ



**TOSCA - Ζωντανεύει το όνειρο
της αγάπης**



**SIR IRISH MOSS - Για να είσθε
άκαταμάχητος**

4711

**Ένας «αριθμός» φρεσκάδας και δροσιάς
μέ ... αναρίθμητους φίλους!**

ORIGINAL EAU DE COLOGNE
μερικές σταγόνες κάθε μέρα
για μια καινούργια πάντα μέρα





SKIS ROSSIGNOL
maxel
Gipron
GARMONT
LANGE

Αυτόν τόν χειμώνα χαρήτε τις ελληνικές χιονισμένες βουνοπλαγιές. Χαρήτε τὸ σκί. Στὰ Καταστήματά μας Ἀθηνῶν καὶ Θεσσαλονίκης θὰ βρῆτε εἶδη καὶ ἀξεσουάρ γιὰ σκί στὴν μεγαλύτερη ποικιλία: ΣΚΙ ● ΔΕΣΤΡΕΣ ● ΜΠΟΤΕΣ ● ΑΝΟΡΑΚ ● ΠΛΕΚΤΑ ● ΚΑΣΚΟΛ ● ΓΑΝΤΙΑ ● ΚΑΛΤΣΕΣ ● ΓΙΑΛΙΑ ● ΣΚΟΥΦΟΥΣ κ.λ.π. καὶ ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἐργοστάσια τοῦ κόσμου ROSSIGNOL - MAXEL - GIPRON - GARMONT - LANGE.

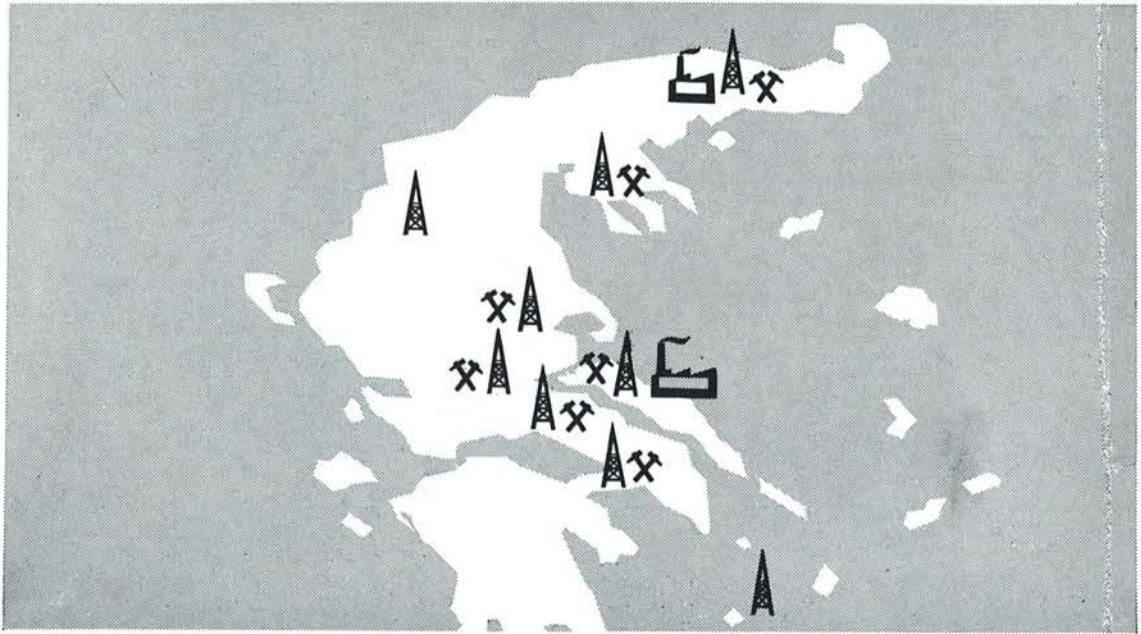
Ἀνακαλύψτε μιὰ καινούργια διασκέδαση, γεμίστε τὴ ζωὴ σας, μὲ κάτι συναρπαστικό. Κάντε νέες γνωριμίες, ἀνάμεσα σὲ δυναμικούς ἀνθρώπους γεμάτους ζωντάνια. Χαρήτε τὸ ΣΚΙ.

45
 χρόνια

ΚΑΤΡΑΝΤΖΟΣΠΟΡ

...ὅταν σκέφτεστε τὰ χειμερινὰ σπόρ

ΑΘΗΝΑΙ - ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ



ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΣΚΑΛΙΣΤΗΡΗ

Μιά αποκλειστικῶς Ἑλληνικὴ ἐπιχείρησις πού μεταβάλλει
μέ τήν ἐργασία 5000 καί ἄνω Ἑλλήνων τόν ὀρυκτό πλοῦτο
τῆς Ἑλλάδος εἰς πολῦτιμο συνάλλαγμα γιά τή 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' ἔξάμηνον 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. (αὔξησης 448,9%)
(αὔξησης τιμαριθμοῦ 1963-1975 111,1%)		



BIC

για ξύρισμα

Τελειώς ΑΝΟΞΕΙΔΩΤΗ λεπίδα επενδεδυμένη με πλατίνα .



Με την εγγύηση της "BIC"!



Κι' ό πιά τσιγγούνης θα τό βρή ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΤΕΡΟ !!!



Τα πτερύγια αυτά προστατεύουν συνεχώς την λεπίδα .

την χαραμάδα αυτή τό περνά δυναμικά και αφαιρεί την λεπίδα χωρίς την αγγίζετε .



Εξυπηρετεί - επί πλέον - εκπληκτικά τίς γυνακείες ξυριστικές ανάγκες !



Ανάλαφρο χερούλι ! Έτσι δίνετε εσείς τό ... ειδικό βάρος πού θέλει ΚΑΘΕ πρόσωπο ανάλογα μέ την επιδερμίδα του .

παγκόσμια έπικράτηση τής **BIC** δέν είναι τυχαία ! είναι αποτέλεσμα βαθειάς μελέτης για τήν προσωπική σας άνεση . Μόνο μέ **4** δρχ .





ἂν δὲν σᾶς πείθουν...

...γιά σᾶς πού τὰ νοῦμερα δὲν εἶναι ἴσως πειστικά
κατασκευάσαμε ἓνα μηχανισμό
πού ἀπλουστεύει τίς συναλλαγές...

θυμηθῆτε ἢ

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

πρωτοπορεῖ στήν οἰκονομία ἀπό τὸ 1841