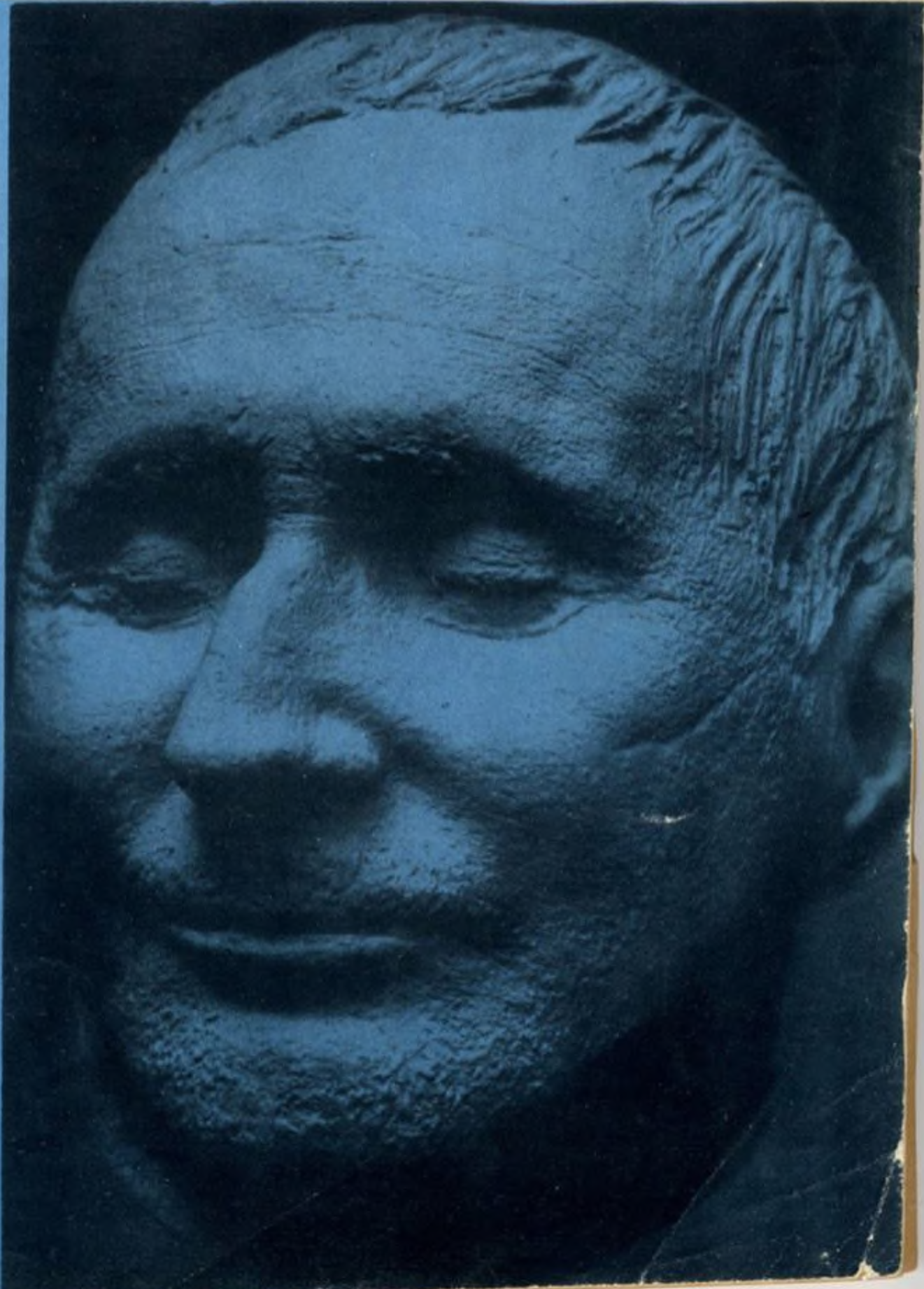


Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η
Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΑΡΙΘ. 83

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1961

Α Φ Ι Ε Ρ Ω Μ Α Σ Τ Ο Ν Μ Π Ρ Ε Χ Τ



NEUE DEUTSCHE BÜCHER



Wir empfehlen allen Interessenten folgende soeben erschienene bzw. im Erscheinen begriffene Bücher :

DEUTSCH

Ein Lehrbuch für Ausländer. Teil I.

Herausgegeben vom Institut für Ausländerstudium der Karl-Marx-Universität Leipzig.
3. neubearbeitete Auflage mit Vokabular
ca. 350 Seiten, Halbleinen ca. DM 9,40

DEUTSCH

Ein Lehrbuch für Ausländer. Teil I: Schlüssel herausgegeben vom Institut für Ausländerstudium der Karl-Marx-Universität Leipzig
3. Auflage, 140 Seiten broschiert ca. DM 2,50

BEITRÄGE ZUR DEUTSCHEN AUSSPRACHEREGLUNG

Herausgegeben von Hans Krech
136 Seiten Halbleinen ca. DM 12,00

HERBERT PEUKERT: SERBOKROATISCHE UND MAKEDONISCHE VOLKSLYRIK

(Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin)
VI, 212 Seiten und 32 Seiten Notenbeihft broschiert ca. DM 40,00

SCHRIFTSTELLER DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK

Von einem Autorenkollektiv
ca. 196 Seiten Halbleinen ca. DM ,00

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: ITALIENISCHE REISE

748 Seiten, 86 Tafeln Leinen ca. DM 18,00

KLAUS HERMSDORF: KAFKA - WELTBILD UND ROMAN

(Germanistische Studien)
ca. 300 Seiten Pappereinband ca. DM 6,50

Παρυγγελία δίδονται εις τὰ κάτωθι βιβλιοπωλεία :

«ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗ»

Πλατεία Συντάγματος
ΑΘΗΝΑΙ

«ΞΕΝΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ & ΤΕΧΝΙΚΗ»

Χαρ. Τριχούπη 13
ΑΘΗΝΑΙ

«ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ»

Ἁγ. Σοφίας 35
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Wir geben Ihnen gern weitere Auskünfte über Neuerscheinungen der Verlage der Deutschen Demokratischen Republik und senden Ihnen auf Anforderung einschlägiges Prospektmaterial für Bücher und Zeitschriften.

DEUTSCHER BUCH-EXPORT UND -IMPORT GMBH,
LEIPZIG C 1, Leninstrasse 16 ☺ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ
 ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
 Δ Ι Ε Υ Θ Υ Ν Ε Τ Α Ι Α Π Ο Ε Π Ι Τ Ρ Ο Π Η

"REVUE D'ART, REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS
 Dirigée par un Comité — Rue Akadimias 74 — Athènes — Grèce

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΤΟΣ Ζ' ΤΟΜΟΣ ΙΔ'

Νοέμβριος 1961

Ἄριθ. τεύχους 83

Α Ρ Θ Ρ Α

σελίδες

Μ Ε Λ Ε Τ Ε Σ

Η «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»

Τὸ ἀφιέρωμα στὸν Μπρέχτ 387

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Πέντε δυσκολίες γιὰ νὰ γράψει κανεὶς τὴν ἀλήθεια 389

Τὸ μοντέρνο θέατρο εἶναι τὸ ἐπικὸ θέατρο . . 401

ΓΙΟΑΚΙΜ ΤΕΝΣΕΡΤ

Ὁ Μπρέχτ καὶ ἡ θεατρικὴ μάσκα 448

ΑΣΤΕΡΗΣ ΒΟΡΕΙΝΟΣ

Οἱ παράγοντες διαμόρφωσης τοῦ Μπρέχτ . . 452

GEORGE THOMSON

Ὁ Ὀρέστεια τοῦ Αἰσχύλου 476

ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΕΣ

ΤΙΤΟΣ ΠΑΤΡΙΚΙΟΣ

Χρονολογικὸ διάγραμμα τῆς ζωῆς τοῦ Μπρέχτ 410

ΧΟΡΧΕ ΑΜΑΝΤΟ

Μπέρτολτ Μπρέχτ, ὁ ἀντιδογματικὸς . . . 420

ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝ ΦΕΝΤΙΝ

Ἕνας αἰώνιος ἐρευνητὴς 422

N. ΚΩΣΤΗΣ

Μία ἐπίσκεψη στὸ Ἀρχεῖο Μπρέχτ 427

Μία πρόβα στὸ Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ 444

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Ἡ ἀνοδος τοῦ Ἀρτούρο Οὐτ 446

Ἐκκλήση στὸ κοινοβούλιο τῆς Μπόρν . . . 429

ΑΝΤΑΜΩΦ - ΑΛΛΙΟ - ΠΛΑΝΣΟΝ

Πῶς τὰ πᾶμε μὲ τὸν Μπρέχτ (Συζήτηση) . . 455

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

ΤΙΤΟΣ ΠΑΤΡΙΚΙΟΣ

Μία συνέντευξη μὲ τὸ Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ . 455

Π Θ Ι Η Σ Η

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Τρία ποιήματα (μετ. Ν. Βρεττάκος — Π. Ἀλ-
 κουλῆ — Κ-ς) 397

Στοὺς μεταγενέστερους (μετ. Τ. Πατρίκιου) . 408

Δέκα τραγούδια ἀπὸ τὸν Κύκλο μὲ τὴν Κιμω-
 λια (ἀπόδοση Ὀδυσσεά Ἐλύτη) 424

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Οἱ δύο γιοὶ (διήγημα, μετ. Κ. Κουλουφᾶκος) 399

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΤΖΗΣ

Ἡ διαθήκη τοῦ καθηγητῆ (νουβέλλα) . . . 485

ΘΕΑΤΡΟ

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Ἡ ἐξαίρεση καὶ ὁ κανόνας (μετ. Κ. Κουλουφᾶκος) 460

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ - ΦΩΤΟΣ ΛΑΜΠΡΙΝΟΣ

Γιὰ τὴ «Συνοικία τὸ Ὀνειρο» 491

Π. Ι. ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Γύρω στὸ λαϊκὸ τραγούδι 492

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Για τὴ σωτηρία τοῦ πολιτισμοῦ μας — Οἱ φασιστικὲς ἀπειλὲς ἐναντίον τοῦ Κουν — Ἡ λογοκρισία στὸν Κιν)φο — Ἴβο Ἀντριτς — Τὸ Συνέδριο Ἀρχιτεκτόνων — Τὸ σπῆτι τοῦ Σολωμοῦ στὴν Κέρκυρα — Οἱ ἐκδόσεις τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης» 495-501

Π. Ι. ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Μία μικρὴ ταινία μὲ μεγάλες περιπέτειες 498

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Τὰ αἰτήματα τοῦ Συλλόγου Σπουδαστῶν ΛΣΚΤ 501

Ἡ ἐκδήλωση τῆς Ε.Ε.Λ. γιὰ τὸν Ξενόπουλο 502

N. ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

Τὸ χρονικὸ τοῦ βιβλίου — Σχόλια 504-505

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Μηνᾶ Δημάκη: Τὸ ταξίδι 506

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Γ. Σφακιανᾶκη: Οἱ ἔνοχοι 507

ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ

Κίτσου Μακρῆ: Μικρὰ μελετήματα 510

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Π. Σπανδωνίδη: «Ν. Καζαντζάκης» 511

Γ. ΣΤΑΥΡΟΥ

Τὸ χρονικὸ τοῦ μήνα — Σχόλια 512

ΑΛ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗΣ

Τὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ στὴν Ἑλλάδα 513

Κ. ΑΓΚΩΝΙΑΤΗΣ

Πῶς δουλέψαμε τὴ «Συνοικία τὸ ὄνειρο» 516

ΠΛΑΣΤ. ΤΕΧΝΕΣ

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Τὸ φεστιβάλ Ἐθνογραφικοῦ καὶ Κοινωνιολογικοῦ Κινηματογράφου 517

Η ΞΕΝΗ ΚΙΝΗΣΗ

Α. ΤΑΣΣΟΥ

Τὸ χρονικὸ τοῦ μήνα — Σχόλια 520-521

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΖΑΝ ΚΑΤΑΛΑ

Ἡ χαρακτηριστικὴ στὴν Πανελλ. Ἐκθεση Νέων 522

ΤΑΣΟΣ ΧΑΤΖΗΣ

Καινούργια σοβιετικὰ λογοτεχνικὰ βιβλία 525

ΜΑΡΙΑ ΒΑΞΕΒΑΝΟΓΛΟΥ

Σύνθεση γιὰ τὸ ἐξώφυλλο μὲ τὸ ἐκμαγεῖο τοῦ Μπρέχτ — Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια τεύχους

ΣΚΟΥΠΙΚΑ

Σχέδιο γιὰ τὴ νουβέλλα τοῦ Δημ. Χατζῆ

Τ. ΚΑΤΣΟΥΛΙΔΗΣ

Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ (σχέδιο)

Γ. ΠΑΝΤΑΖΟΠΟΥΛΟΣ

Ἐγχρωμὴ ξυλογραφία

Π. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Ἡ λάμπα (λινόλεουμ)

Σύνθεση (λινόλεουμ)

Τριανταεξὴ φωτογραφίες μὲ τὸν Μπρέχτ ἢ στιγμιότυπα ἀπὸ παραστάσεις τοῦ Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ — μάσκες κλπ.

Φωτογραφία τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Σολωμοῦ στὴν Κέρκυρα

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ: Ἰδιοκτῆτης Νίκος Σιαπκίδης, ὁδὸς Βλαβιανοῦ 1.

Ἐπιμέλεια συντάκτης: Π. Κονίδης (Κ. Παρφύρης) Θεμιστοκλέους 79.—Ἀθῆναι

Ἐπιμέλεια τυπογραφείου: Δ. Κούβαρης, Ἰκαρίας 14, Πετροῦπολις.

ΓΡΑΜΜΑΤΑ: «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» — Ἐμβλήματα: Μιχ. Μπάζαν, Ἀκαδημίας 74. Ἀθῆναι. Ἀριθ. τηλεφώνου 623-404

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ἐξωτερικοῦ: Ἐτήσια Δολ. 8 — Ἐσωτερικοῦ: Ἐτήσια Δρχ. 120 — Ἐξάμηνη Δρχ. 60

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΠΡΕΧΤ

Είναι κοινός τόπος πιά, πώς ή ζωή τῶν μεγάλων δημιουργῶν δέν τελειώνει μέ τὸ θάνατό τους. Τὸ ἔργο τους συζητιέται, ἀναλύεται, ἀξιολογεῖται, γίνεται σ' ὄλο καὶ μεγαλύτερο βαθμὸ κοινὸ κτῆμα.

Ἡ περίπτωση τοῦ Μπρέχτ εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικές. Μόλις λίγο πρὶν ἀπ' τὸν πρόωρο θάνατό του εἶχε καταχτήσει ἐξ ἐφόδου σχεδὸν τὴν παγκόσμια ἀναγνώριση καὶ τὴ δόξα. Μὰ εἶναι γεγονὸς πὼς, ἔξω ἀπ' τὴ χώρα του, βέβαια, ἡ ἀναγνώριση αὐτὴ καὶ ἡ δόξα περιοριζόταν σ' ἓναν σχετικὰ στενὸ κύκλο καλλιεργημένων. Οἱ ἐργαζόμενοι στὴ συντριπτικὴ πλειονότητά τους, ἀγνοοῦσαν ἀκόμα καὶ τὴν ὕπαρξη αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου ποὺ εἶχε μοχθήσει, ὅσο κανεὶς ἄλλος, σκύβοντας πάνω ἀπὸ τὰ προβλήματά τους. Ἀγνοοῦσαν πὼς ἐρευνοῦσε τολμηρὰ ὅσο κι ἀκούραστα νὰ βρεῖ τὴν ἀλήθεια τους καὶ νὰ τοὺς τὴν δώσει ὄπλο στὸ χέρι, γιὰ νὰ καταχτήσουν μ' αὐτὴ, τὴν ἀπελευθέρωσή τους, τὴν ἀνθρωπιά τους. Ἀγνοοῦσαν πὼς ὁ μόχθος αὐτὸς εἶχε ὑλοποιηθεῖ σ' ἓνα τεράστιας ἔκτασης ἔργο, δομημένο μέ τὰ ὑλικά ποὺ πρόσφερε ἡ διερεύνηση τῆς ζωῆς τους μέ τὴ μέθοδο τῆς ὑλιστικῆς διαλεκτικῆς. Ἀγνοοῦσαν τέλος πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ ἦταν θεμελιωμένο πάνω σ' ἓνα αὐστηρὸ σύστημα ἰδεῶν ποὺ εἶχε γι' ἀκρογωνιαίους λίθους του συγκεκριμένες ἀντιλήψεις: «Ὅλοι οἱ ἄνθρωποι μποροῦν ν' ἀποχτήσουν τὴν ἰκανότητα νὰ σκέφτονται πραγματικά, καὶ μέ ὁδηγὸ τὸν προσωπικό τους στοχασμὸ, τὶς κρίσεις τους τὶς προσωπικὲς γιὰ πράγματα καὶ καταστάσεις, νὰ γίνουν κύριοι τῆς μοίρας τους. Ἀρκεῖ νὰ τοὺς δείξει κανεὶς πὼς νὰ σκέφτονται. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς, τόσο ἡ συγγραφικὴ καὶ ἡ σκηνοθετικὴ του μέθοδος, ὅσο καὶ κάθε ἄλλη δραστηριότητά του μοναδικό τους στόχο εἶχαν νὰ ξυπνήσουν τὸ στοχασμὸ τοῦ θεατῆ, τοῦ ἀναγνώστη, τοῦ συνάνθρωπου. Γιὰ νὰ γίνουν κύριοι τῆς μοίρας τους οἱ ἄνθρωποι ὀφείλουν καὶ μποροῦν νὰ βοηθήσουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο. Ἀρκεῖ τὸ χρέος αὐτὸ νὰ πηγάζει ἀπὸ μέσα τους, σὰν καρπὸς τοῦ ἴδιου τους τοῦ στοχασμοῦ. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς σ' ὅλα τὰ ἔργα του ἡ ἀντίληψη αὐτὴ ὑποβάλλεται μέ τὴ μορφή τοῦ ἐρωτήματος: «Μπορεῖ, ἄραγε, ὁ ἄνθρωπος νὰ βοηθήσει τὸν ἄνθρωπο; Καὶ πὼς;» Οἱ τρεχούμενες ἠθικὲς ἀξίες, ὅπως λ.χ. ἡ «καλοσύνη», ἡ «ἀνθρώπινη ἀλληλεγγύη», ὁ «λαός», ἡ «τιμιότητα» κλπ., μέ τὴν ἀφηρημένη μορφή ποὺ τοὺς ἔχει δοθεῖ ἀπὸ τὴν ταξικὴ ἠθικὴ, συσκοτίζουν τὰ πράγματα, κοιμίζουν τὴ σκέψη κι ὄχι μόνο δὲ βοηθᾶν τὸν ἄνθρωπο νὰ καταχτήσει τὴν ἀνθρωπιά καὶ τὴν πνευματικότητα γιὰ τὴν ὁποία εἶναι ἄξιος, ἀλλὰ καὶ σ' ὀρισμένες περιπτώσεις μποροῦν νὰ γίνουν οἱ καλύτεροι σύμμαχοι τῆς βαρβαρότητας. Γι' αὐτὸ ὀλόκληρο τὸ ἔργο του ὑποβάλλει σὲ μιὰν ἀνελέτη κριτικὴ τὴν ταξικὴ ἠθικὴ, φέρνοντας τὶς ἀξίες τῆς ἀντιμέτωπες μέ τὰ πράγματα.

Καί φωτίζει έτσι άπλετα τὸ πρόβλημα, ὥστε νὰ μπορέσει ὁ συνάνθρωπος νὰ δεῖ πότε, καί ποῦ, καί κάτω ἀπὸ ποιές συνθήκες, μποροῦν οἱ ἠθικὲς ἀξίες νὰ ἰσχύσουν πραγματικά. Καί συνεπῶς, νὰ νιώσει τὴν ἀνάγκη νὰ συμβάλει ὁ ἴδιος πραχτικά γιὰ νὰ ἐγκαθιδρυθοῦν οἱ συνθήκες αὐτές. Ἔτσι, ὁ Μπρέχτ προκαλεῖ σωτήριες κρίσεις καί βάζει τὰ θεμέλια μιᾶς καινούργιας, ὑγιέστερης ἠθικῆς— δημιουργήματος τῶν σκεπτομένων μαζῶν. Ὁ ἀγῶνας τῆς ζωῆς στὴν ταξικὴ κοινωνία εἶναι σκληρότατος γιὰ τὸν ἐργαζόμενο ἀπλὸ ἄνθρωπο. Καί ἡ πραχτικὴ ἀσκηση τῆς ἀρετῆς εἶναι πολὺ δύσκολο πρᾶγμα, γιὰ κείνους ποὺ εἶναι ἀναγκασμένοι ν' ἀγωνίζονται καθημερινὰ γιὰ τὴν ἐπιβίωσή τους. Γι' αὐτὸ κι ὅλο τὸ ἔργο του εἶναι ἓνα κήρυγμα βαθύτατης ἀνθρωπιᾶς, ποὺ χωρὶς νὰ κάνει καμιὰ παραχώρηση στὶς κακίες καί τὶς ἀδυναμίες, ἐκθέτει μὲ σαφήνεια ὅλα τὰ δεδομένα τῆς νόσου καί καλεῖ στὴν ἐφαρμογὴ τῆς θεραπείας.

Ὅμως, εἶπαμε, οἱ μάζες τῶν ἐργαζομένων σ' ὅλο τὸν κόσμο τὸ ἀγνοοῦσαν αὐτὸ τὸ ἔργο, ὅπως ἀγνοοῦσαν ὅτι εἶχε δημιουργηθεῖ γι' αὐτούς, μὲ τὴ δική τους τὴν πείρα κι ἀπευθυνόταν σ' αὐτούς. Τὰ ἀγνοοῦσαν ὅλα.

Καί νά, ποὺ ὅσο περνάει ὁ καιρὸς τὸ πληροφοροῦνται. Κι ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο οἱ παραστάσεις ἔργων τοῦ Μπρέχτ κ' οἱ μεταφράσεις κειμένων του πληθαίνουν σ' ὅλες τὶς χῶρες τοῦ κόσμου. Κ' οἱ μελέτες πάνω στὰ κείμενά του, στὴ δράση του, στὴ θεατρικὴ μέθοδό του, στὶς ἀντιλήψεις του πολλαπλασιάζονται μ' ἐκπληκτικὸ ρυθμὸ, ὄχι μόνο στὴ Γερμανία παρά σ' ὅλες τὶς χῶρες ποὺ ἔχουν ἀξία λόγου πνευματικὴ ζωὴ.

Κι ὁ Μπρέχτ καταχτάει τὴ μιὰ χώρα ὑστερα ἀπ' τὴν ἄλλη μὲ τὸ βαθὺ προβληματισμὸ του, μὲ τὸ αὐστηρὸ σύστημα ἰδεῶν ποὺ ἐφάρμοσε σ' ὅλους τοὺς τομεῖς.

Τὶς καταχτάει μὲ τὴν ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα μὲ τὴν ὁποία ἐκφράστηκε ὁ προβληματισμὸς αὐτός.

Τὶς καταχτάει μὲ τὸ γνήσια πρωτοποριακὸ χαρακτήρα τοῦ θεάτρου του, ποὺ δὲν ἐναντιώνεται παράλογα στὴν παράδοση, οὔτε διαγράφει μὲ μιὰ μονοκοντυλιά τὸ παρελθόν. Ὁ Μπρέχτ ἐνίωσε ἔγκαιρα πῶς τὸ ἀστικὸ δρᾶμα εἶχε πεθάνει ὀριστικὰ κι ἀναζήτησε τὴ θεατρικὴ ἔκφραση τῆς σύγχρονης, τῆς μετὰ τὸ 1917 ἐποχῆς. Μὰ δὲν ξέπεσε στὸν ἱρρασιοναλισμὸ, δὲν ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ τὴ ζωὴ, δὲν κλείστηκε μέσα σὲ τεῖχη. Ἀντίθετα, προχώρησε θαρρετὰ μαζί μὲ τὴ ζωὴ, τὴν ἐρεῦνησε μὲ ὄργανο τὸ διαλεκτικὸ ὀρθολογισμὸ, πῆρε ἀπὸ τὸ παρελθόν ὅ,τι βιώσιμο εἶχε νὰ τοῦ προσφέρει κι ἄνοιξε καινούργιους δρόμους, βάζοντας τὰ θεμέλια τοῦ πραγματικὰ σύγχρονου θεάτρου. Ἡ προσφορά του μπορεῖ καί ὀφείλει νὰ ἀξιολογηθεῖ ὄχι μόνο μὲ τὸ τί περιλαμβάνεται μέσα στὸ ἔργο του, ἀλλὰ καί μὲ τὸ τί αὐτὸ εἶναι σὲ θέση «νὰ ξυπνήσει» στοὺς ἄλλους, μέσω τῶν καινούργιων πραγμάτων ποὺ φέρνει στὸ φῶς ἢ ἀντιμετώπιση τῶν θεματολογικῶν, ἐκφραστικῶν, δραματουργικῶν καί σκηνικῶν προβλημάτων ποὺ θέτει. Ἀκόμα καί οἱ ἀντιρρήσεις ποὺ προκαλεῖ τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ἀσφαλτο κριτήριον γιὰ τὴ ζωντάνια του.

Μὰ ὁ Μπρέχτ καταχτάει προπάντων ἐπειδὴ βρῆκε τὸν τρόπο ὄχι μόνο ν' ἀπευθύνεται στὸ εὐρὺ κοινὸ τῶν ἐργαζομένων, ἀλλὰ καί νὰ τὸν ἀκούει τὸ κοινὸ αὐτὸ καί νὰ τὸν ἀγαπᾷ. Καταχτάει τὶς χῶρες γιὰτὶ καταχτάει τὸ κοινόν. Ἡ Ἑλλάδα, παρά τὴν κακοδαιμονία ποὺ τὴ μαστίζει, δὲ μπορεῖ ν' ἀποτελέσει ἐξαιρέση.

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», μ' ὅλο ποὺ ἐπανειλημμένα ἔχει ἀσχοληθεῖ μὲ τὸν Μπρέχτ στὸ παρελθόν, θεωρεῖ τὸ σημερινὸ ἀφιέρωμα σὰν μιὰ πρώτη συστηματικὴ παρουσίαση τοῦ Μπρέχτ στὴ χώρα μας. Φιλοδοξία μας δὲν ἦταν νὰ ἐξαντλήσουμε τὸ θέμα— πρᾶγμα ἀδύνατο, φυσικά. Τὸ τεῦχος τοῦτο θέλει μόνο νὰ σταθεῖ μιὰ σκιαγραφία ἢ ὁποία, ὅμως νὰ δείχνει, παρ' ὅλες τὶς ἐλλείψεις της, τὸν Μπρέχτ στὴν ἀνθρώπινη πορεία του καί στὴ σφαιρικότητα τῆς δραστηριότητάς του. Σὰ στοχαστὴ, σὰν δραματουργό, σὰν σκηνοθέτη, σὰν ἐμπυχωτὴ καί πρωτοπόρο τῆς σκηνικῆς τέχνης, σὰν ποιητὴ καί πεζογράφου, σὰ συγγραφέα ποὺ κατέχεται ἀπὸ τὸ πάθος τῆς ἀρτιότητος, τέλος σὰν ἀνελέητο μαχητὴ κατὰ τοῦ φασισμού, ἀγωνιστὴ γιὰ τὴν κοινωνικὴ πρόοδο κι ἀληθινὸ πατριώτη.

ΠΕΝΤΕ ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ ΓΙΑ ΝΑ ΓΡΑΨΕΙ ΚΑΝΕΙΣ ΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ

Τοῦ
ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ γράφτηκε τὸ 1934, ὅταν ὁ Χίτλερ εἶχε πιά καταλάβει ὀριστικὰ τὴν ἐξουσία στὴ Γερμανία κι ὁ Μπρέχτ ζοῦσε ἐξόριστος στὴ Λανία. Ἀποτελέσει τὸ κυριώτερο μέρος τῆς ὁμιλίας του στὸ «Συνέδριο γιὰ τὴν υπεράσπιση τῆς Κουλτούρας» ποὺ συνήλθε στὶς ἀρχὲς τοῦ 1935 στὸ Παρίσι.

Ὁ συγγραφέας ποὺ θέλει σήμερα νὰ πεῖ τὴν ἀλήθεια καὶ :ὸ καταπολεμήσει τὸ ψέμα καὶ τὴν ἀμάθεια, ὀφείλει νὰ παλαίψει ἐνάντια σὲ πέντε, τοῖλάχιστο, δυσκολίες. Πρέπει νὰ χει: α) Τὸ θάρρος νὰ πεί τὴν ἀλήθεια τὴ στιγμή ποὺ παντοῦ τὴν καταπνίγουν. β) Τὴν ἐξυπνάδα νὰ τὴν ἀναγνωρίζει, τὴ στιγμή ποὺ παντοῦ τὴν κρύβουν. γ) Τὴν τέχνη νὰ τὴν κάνει εὐκολομεταχειρίστη σὸν ὄπλο. δ) Ἀρκετὴ κρίση γιὰ νὰ διαλεγεί ἐκείνους τοὺς ἀνθρώπους στὰ χέρια τῶν ὀπρίων ἢ ἀλήθεια θὰ γίνει ἀποδοτικὴ. ε) Ἀρκετὴ πονηριά, τέλος, γιὰ νὰ τὴν διαδώσει σ' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους. Αὐτὲς οἱ δυσκολίες εἶναι μεγάλες γιὰ κείνους ποὺ γράφουν κάτω ἀπὸ φασιστικὸ καθεστῶς. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ γιὰ κείνους ποὺ ὁ φασισμὸς τοὺς ἔχει διώξει ἢ ποὺ τῶσκάσαν μόνοι τους. Ὑπάρχουν ἀκόμα καὶ γιὰ κείνους ποὺ γράφουν κάτω ἀπὸ ἓνα καθεστῶς ἀστικῆς δημοκρατίας

α: Τὸ θάρρος νὰ λες τὴν ἀλήθεια

Φαίνεται σὰν αὐτονόητο πῶς ὁ συγγραφέας ἔχει χρέος νὰ λέει τὴν ἀλήθεια, δηλ. νὰ μὴν τὴν καταπνίγει, μήτε νὰ τὴν παρασιωπᾷ καὶ νὰ μὴ γράφει τίποτα ποῖ: νᾶναι ἀντίθετο σ' αὐτὴν. Δὲν πρέπει νὰ πέφτει κατάχαμα μπροστὰ στοὺς ἰσχυροὺς μήτε νὰ ἐξαπατᾷ τοὺς ἀδύναμους. Ὅσο κά, εἶναι πάρα πολὺ δύσκολο νὰ μὴν πέφτει κατάχαμα μπροστὰ στοὺς ἰσχυροὺς, ἐνῶ εἶναι πολὺ κερδοφόρο νὰ ἐξαπατᾷ τοὺς ἀδύναμους. Τὸ νὰ δυσσαρεστεῖς αὐτοὺς ποὺ κατέχουν σημαίνει ὅτι παραιτεῖσαι ἀπ' τὸ νὰ



Σκούπκα: Ὁ Μπρέχτ (σχέδιο)

κατέχεις ἐστὶ ὁ,τιδήποτε. Τὸ νὰ παραιτεῖσαι ἀπ' τὴν ἀμοιβὴ τῆς δουλειᾶς σου σημαίνει, καμμιά φορὰ, πὼς παραιτεῖσαι ἀπ' τὴν ἴδια τὴ δουλειά σου. Καὶ τὸ ν' ἀρνιέσαι νὰ σὲ δοξάζουν οἱ ἰσχυροί, σημαίνει συχνά, πὼς ἀπαρνιέσαι κάθε δόξα. Ὅλα αὐτὰ ἀπαιτοῦν θάρρος. Οἱ ἐποχές ἔσχατης καταπίεσης εἶναι γενικὰ ἐποχές ὅπου γίνεται πολὺς λόγος γιὰ μεγάλα κ' εὐγενικὰ θέματα. Σὲ κάτι τέτοιες ἐποχές, χρειάζεται θάρρος γιὰ νὰ καταπιαστεῖς μὲ θέματα τόσο «χυδαῖα» καὶ «ταπεινά», ὅπως λ.χ. ἡ τροφὴ καὶ ἡ στέγαση τῶν ἐργαζομένων τῆ στιγμῆ πού ὀλόγουρά σου δοξολογοῦν μὲ κωδωνοκρουσίες τὸ «πνεῦμα τῆς θυσίας». Ὅταν ἀπονέμουν ἓνα σωρὸ τιμὲς στοὺς χωρικοὺς, εἶναι πολὺ θαρραλέο πράγμα νὰ μιλήσεις γιὰ φτηνὰ γεωργικὰ μηχανήματα καὶ ζωοτροφές πού θόκωναν ἀλαφρότερη αὐτὴ τὴ δουλειὰ πού ἀκούει τόσα τιμητικὰ λόγια. Ὅταν ὄλα τὰ μεγάφωνα γαυγίζουν πὼς ὁ ἀμόρφωτος ἀξίζει πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ μορφωμένο, εἶναι θαρραλέα πράξη νὰ ρωτήσεις : «ἀξίζει πιὸ πολὺ, γιὰ ποιόν;». Ὅταν μιλᾶν γιὰ εὐγενικὲς καὶ γιὰ κατώτερες ράτσες, εἶναι θαρραλέα πράξη νὰ ρωτήσεις μήπως ἡ πείνα, ἡ ἀμορφωσιὰ κι ὁ πόλεμος προκαλοῦν δυσάρεστες παραμορφώσεις. Ἰὸ ἴδιο ἀναγκαῖο εἶναι τὸ θάρρος γιὰ νὰ πεῖς τὴν ἀλήθεια γιὰ τὸν ἑαυτό σου, γιὰ νὰ παραδεχτεῖς πὼς εἶσαι ἓνας νικημένος. Πολλοὶ ἄνθρωποι χάνουν, ἐξ αἰτίας τῶν καταδιώξεων, τὴν ἱκανότητα ν' ἀναγνωρίζουν τὰ λάθη τους. Ἡ καταδιώξη τοὺς φαίνεται ὡς τερατώδης ἀδικία. Οἱ διώκτες τοὺς εἶναι κακοί, ἀφοῦ τοὺς καταδιώκουν. Καὶ αὐτοί, οἱ καταδιωγμένοι, εἶναι καταδιωγμένοι ἐπειδὴ εἶναι ἐνάρετοι. Μὴ ἡ ἀρετὴ τους αὐτὴ χτυπήθηκε, νικήθηκε, ὑποχρεώθηκε νὰ περιέλθει σὲ κατάσταση ἀδυναμίας. Ἄρα, λοιπόν, ἦταν μιὰ ἀνήμπορη ἀρετὴ. μιὰ κακὴ ἀρετὴ, ἀσταθὴς κ' ἐλάχιστα σιγουρη. Γιατὶ εἶναι ἀπαράδεχτο ν' ἀποδέχεσαι τὴν ἀνημπορία τῆς ἀρετῆς, ὅπως ἀποδέχεσαι τὴν ὑγρασία τῆς βροχῆς. *Γιὰ νὰ πεῖς πὼς οἱ καλοὶ δὲν νικῆθηκαν ἐξ αἰτίας τῆς ἀρετῆς τους ἀλλὰ ἐξ αἰτίας τῆς ἀνημπορίας τους, τὸ θάρρος εἶναι ἀπαραίτητο.*

Φυσικά, ἡ ἀλήθεια πρέπει νὰ δείχνεται στὴν πάλη τῆς μὲ τὸ ψέμα, καὶ νὰ μὴν προβάλλεται ὡς κάτι γενικό, αἰθέριο καὶ διαφορούμενο. Ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζεται ἀπ' αὐτὸ τὸ γενικό, αἰθέριο καὶ διαφορούμενο ὕφος εἶναι ἀκριβῶς τὸ ψέμα. Ὅταν λέγεται ὅτι κάποιος εἶπε τὴν ἀλήθεια, αὐτὸ σημαίνει πρῶτα πρῶτα πὼς οἱ ἄλλοι — πολλοί, κάμποσοι, ἢ κ' ἓνας μόνο — εἶπαν κάτι ἄλλο, εἶπαν δηλ. ψέματα ἢ γενικότητες. Ἐνῶ αὐτὸς εἶπε τὴν ἀλήθεια, δηλ. εἶπε κάτι πραχτικόν, συγκεκριμένο, κάτι πού δὲ μπορεῖ νὰ τὸ ἀρνηθεῖ κανεὶς, εἶπε τὸ πράγμα πού ἔπρεπε νὰ εἰπωθεῖ.

Δὲ χρειάζεται καὶ πολὺ θάρρος γιὰ νὰ ἐλεεινολογεῖ κανεὶς γενικολογώντας τὴ διαφθορὰ τῆς κοινωνίας καὶ γιὰ νὰ μιλάει μὲ ἀπειλητικὸ τόνο—σὲ μιὰ περιοχὴ τοῦ κόσμου ὅπου τοῦτο ἐπιτρέπεται ἀκόμα — γιὰ τὸ γδικιωμὸ πού θὰ πάρει τὸ Πνεῦμα. Πολλοὶ παρασταί-

νουν τοὺς γενναίους, λὲς καὶ καταπάνω τους εἶναι στραμένα κανόνια κι ὄχι λορνιὸν θεάτρου. Κραυγάζουν ἀσαφεῖς καὶ γενικόλογες διεκδικήσεις ἀπέναντι σ' ἓναν κόσμον πού ἀγαπάει ὅσους εἶναι ἐκίδνοι. Ἀπαιτοῦν μὲ γενικότητες μιὰ δικαιοσύνη, γιὰ τὴν ὁποία δὲν ἔχουν κάνει τίποτα, καὶ τὴν ἐλευθερία νὰ παίρνουν τὸ μερτικό τους ἀπὸ μιὰ λεία, ἐνῶ ἀπὸ πολὺ καιρὸ τοὺς τὸ δίνουν οἱ ἰσχυροί. Γιὰ κάτι τέτοιους, ἀλήθεια εἶναι ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο ὅ,τι χτυπάει καλὰ στ' αὐτιά. Ἄν ἡ ἀλήθεια εἶναι χωρὶς σάλτσες, φορτωμένη ἀριθμοὺς καὶ γεγονότα, ἂν γιὰ νὰ τὴ βροῦν ἀπαιτεῖται μόχθος καὶ μελέτη, τότε κατὰ τὴν ἰδέα τους αὐτὴ δὲν εἶναι μιὰ ἀλήθεια, δὲν ἔχει, κατὰ τὴ γνώμη τους, καμμιάν ἔξαρση μέσα της. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ἔχουν μόνο τὴν ἐξωτερικὴ συμπεριφορὰ ἐκείνων πού λένε τὴν ἀλήθεια. Ἡ μεγάλη τους δυστυχία εἶναι πὼς δὲν τὴ γνωρίζουν καθόλου.

β: Ἡ ἐξυπνάδα ν' ἀναγνωρίζεις τὴν ἀλήθεια

Ὡς εἶναι δύσκολο νὰ πεῖς τὴν ἀλήθεια, ἐπειδὴ τὴν καταπνίγουν παντοῦ, τὸ νὰ τὴν πεῖς ἢ νὰ μὴν τὴν πεῖς φαίνεται, στοὺς περισσότερους, ὡς ἀπλὸ ζήτημα ἐντιμότητος. Πιστεύουν πὼς χρειάζεται γι' αὐτὸ μονάχα θάρρος. Ἐχθάνε τὴ δεύτερη δυσκολία: τῆς ἀνακάλυψης. Δὲν μπορεῖ νὰ πεί κανεὶς πὼς εἶν' εὐκόλη δουλειὰ νὰ βρεῖς τὴν ἀλήθεια.

Πρῶτα πρῶτα δὲν εἶναι κιόλας τόσο εὐκόλο ν' ἀνακαλύψεις πὼς ἡ ἀλήθεια ἀξίζει νὰ εἰπωθεῖ. Σήμερα, λ.χ., τὰ πολιτισμένα κράτη ὀρμᾶν, τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο, νὰ θυσιστοῦν μπρὸς στὰ μάτια τῆς οἰκουμένης στὴ χειρότερη ἐσθαρρότητα. Κ' ἐπὶ πλέον, ὁ καθένας ξέρει, πὼς ὁ ἐσωτερικὸς πόλεμος πού διεξάγεται μὲ τὰ πιὸ τρομακτικὰ μέσα, μπορεῖ ἀπὸ τὴν μιὰ μέρα στὴν ἄλλη νὰ μετατραπεί σ' ἓναν ἐξωτερικὸ πόλεμον πού ἴσως θ' ἀφήσει στὴ θέση τῆς Εὐρώπης μονάχα ἓνα σωρὸ ἐρείπια. Αὐτὸ ἀναμφίβολα εἶναι μιὰ ἀλήθεια. Ὅμως ὑπάρχουν, φυσικά, κι ἄλλες ἀλήθειες: Π.χ. δὲν εἶναι ψέμα πὼς οἱ καρέκλες εἶναι φτιαγμένες γιὰ νὰ καθόμαστε καὶ πὼς ἡ βροχὴ πέφτει ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω. Πολλοὶ ποιητὲς γράφουν κάτι τέτοιες ἀλήθειες. Μοιάζουν μὲ ζωγράφους πού φιλοτεχνοῦν νεκρὲς φύσεις σ' ἓνα καράβι πού ναυαγεῖ. Αὐτοὶ δὲν ἔχουν πάρει μυρουδιὰ τὴν πρώτη δυσκολία, γιὰ τὴν ὁποία μιλήσαμε. Κι ὅμως εἶναι ἄνθρωποι μὲ ἀγαθὴ συνείδηση. Ζωγραφίζουν τὸ μικρὸ τους πίνακα, μένοντας ἀτάραχοι μπροστὰ στοὺς ἰσχυροὺς, ἀλλὰ μένουν ἐπίσης ἀτάραχοι καὶ μπροστὰ στὶς κραυγὲς τῶν θυμάτων. Ὁ παραλογισμὸς τῆς συμπεριφορᾶς τους γεννᾷ μέσα τους ἓνα «βαθὺ» πεσιμισμὸ πρὸς τὸν πούλᾶν σὲ καλὴ τιμὴ καὶ πού οἱ ἄλλοι θὰ εἶχαν περισσότερους λόγους νὰ τὸν νιώθουν, μιὰ καὶ βλέπουν τὸ πὼς πρηνίζονται οἱ δάσκαλοι αὐτοί. Μ' ὄλα αὐτὰ, ἔν εἶναι καὶ τόσο εὐκόλο ν' ἀντιληφθεῖ κανεὶς πὼς οἱ ἀλήθειες τους μιλᾶν γιὰ τὸν προσρισμὸ τῶν καύσιμάτων καὶ γιὰ τὴν κα-

τείθυση τῆς βροχῆς. Συνήθως οἱ ἀλήθειες τοὺς ἔχουν ἕναν τελειῶς διαφορετικὸ ἦχο, σὰ ν' ἀναφέρονταν σὲ εὐσιαστικὰ πράγματα. Καὶ τοῦτο, γιατί ἡ δουλειὰ τοῦ καλλιτέχνη συνίσταται ἀκριβῶς στὸ νὰ δίνει σπουδαῖο ὕψος σ' ἐκεῖνα ποὺ πραγματεύεται.

Μονάχα ἂν κοιτάξει κανεὶς ἀπὸ κοντὰ θὰ πάρει χαμπάρι πῶς τὸ μόνο ποὺ λέν κάτι τέτοιοι εἶναι: «Μιὰ καρέκλα εἶναι ἕνα κάθισμα» καὶ «Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ἐμποδίσει τὴ βροχὴ νὰ πέφτει ἀπ' τὰ πάνω πρὸς τὰ κάτω». Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ δὲ βρίσκουν τὴν ἀλήθεια ποὺ ἀξίζει νὰ εἰπωθεῖ.

Ἄλλοι, πάλι, ἀφιερώνονται πραγματικὰ στὰ πιὸ ἐπείγοντα καθήκοντα τοῦ ἀνθρώπου. Δὲ φοβοῦνται τοὺς ἰσχυροὺς, μήτε τὴ φτώχεια. Κι ὡστόσο δὲν καταφέρνουν νὰ βροῦν τὴν ἀλήθεια. Τοὺς λείπουν οἱ γνώσεις. Εἶναι γεμάτοι ἀπὸ παλιῆς δεισιδαιμονίες, κι ἀπὸ ἐπιφανεῖς προλήψεις ποὺ τὸ παρελθὸν τὶς ἔχει — στὶς περισσότερες περιπτώσεις — στολίσει μὲ ὠραῖο παρουσιαστικὸ. Γι' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους ὁ κόσμος εἶναι ἐξαιρετικὰ περίπλοκος. Δὲν ξέρουν τὰ δεδομένα του, μήτε τὶς μεταξὺ τοὺς σχέσεις. Χρειάζονται, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐντιμότητα, καὶ γνώσεις ποὺ μπορεῖ νὰ τὶς ἀποχτήσει κανεὶς καθὼς καὶ μέθοδοι ποὺ μπορεῖ νὰ τὶς μάθει. Ὅλοι αὐτοὶ ποὺ γράφουν σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τῶν περιπλοκῶν καὶ τῶν μεγάλων ἀλλαγῶν, πρέπει νὰ κατέχουν τὴν ὑλιστικὴ διαλεκτικὴ, τὴν οἰκονομία καὶ τὴν ἱστορία. Αὐτὴ ἡ γνώση μπορεῖ ν' ἀποκτηθεῖ μὲ τὰ διβλία καὶ μὲ τὴν πρακτικὴ μαθητεία, φτάνει νᾶχει κανεὶς τὴν ἀπαιτούμενη θέληση. Πολλὲς ἀλήθειες μποροῦν νὰ βγοῦν στὸ φῶς μὲ πιὸ ἀπλὰ μέσα, μὲ ἀποσπάσματα ἀλήθειας ἢ μὲ δεδομένα ποὺ ὀδηγοῦν στὴν ἀνακάλυψή της. Ὅταν θέλει νὰ ψάξει κανεὶς, εἶναι καλὸ νὰ ἔχει μιὰ μέθοδο. Ὅμως μπορεῖ νὰ βρεῖ καὶ χωρὶς μέθοδο, ἢ ὀκόμα καὶ χωρὶς νὰ ψάξει. Ὅστόσο, ὅταν ἀκλουθᾶει τὸ δρόμο τοῦ τυχαίου, δὲν μπορεῖ νὰ καταφέρει νὰ παρουσιάσει τὴν ἀλήθεια ἔτσι, ὥστε νὰ δώσει στοὺς ἀνθρώπους καὶ τὴ γνώση γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ δράσουν. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ δὲν κάνουν ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ καταγράψουν μικρὰ γεγονότα, δὲν εἶναι ἱκανοὶ νὰ καταστήσουν εὐκολομεταχειρίσιμα τὰ πράγματα αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Κι ὅμως αὐτὸς εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς ἀλήθειας καὶ κανένας ἄλλος. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἔχουν χρέος νὰ ποῦν τὴν ἀλήθεια δὲν βρίσκονται στὸ ὕψος τῆς υποχρέωσής τους αὐτῆς.

Ἄν κανεὶς εἶναι ἔτοιμος νὰ πεῖ τὴν ἀλήθεια κ' εἶναι καὶ ἱκανὸς νὰ τὴν ἀναγνωρίσει, ἔχει νὰ ὑπερνικήσει τρεῖς ὀκόμα δυσκολίες.

γ: *Ἡ τέχνη νὰ κάνει τὴν ἀλήθεια εὐκολομεταχειρίσιμη σὰν ὄπλο*

Εἶναι ἀνάγκη νὰ λέγεται ἡ ἀλήθεια ἐπειδὴ ἀπ' αὐτὴν προκύπτουν πορίσματα πρακτικῆς συμπεριφορᾶς. Σὰν παράδειγμα ἀλήθειας, ἀπ' τὴν ὁποία μπορεῖ κανεὶς νὰ βγάλει λαθεμένα πορίσματα — ἢ νὰ μὴ βγάλει καὶ κανένα — θ' ἀναφέρουμε μιὰν ἀντίληψη ποὺ εἶναι πολὺ

διαδεδομένη : Σ' ὀρισμένες χώρες ἐπικρατεῖ μιὰ ὀλέθρια κατάσταση πραγμάτων ποὺ εἶναι ἀποτέλεσμα βαρβαρότητας. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη αὐτὴ, ὁ φασισμὸς εἶναι ἕνα κῶμα βαρβαρότητας ποὺ ἔχει κατακαλύψει ὀρισμένες χώρες μὲ τὴ βισιότητα ἐνὸς φυσικοῦ φαινομένου.

Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ λέει: α) ὁ φασισμὸς εἶναι μιὰ καινούργια, τρίτη δύναμη ποὺ ἀντιπαρατίθεται στὸν καπιταλισμὸ καὶ στὸ σοσιαλισμὸ (ὑποτάσσοντάς τους)· β) ὄχι μόνο τὸ σοσιαλιστικὸ κίνημα, ἀλλὰ καὶ ὁ καπιταλισμὸς θὰ μπορούσαν νὰ συνεχίσουν νὰ ὑπάρχουν καὶ χωρὶς τὸ φασισμὸ. Φυσικά, κάτι τέτοιοι ἰσχυρισμοὶ εἶναι φασιστικοί. Ἀποτελοῦν μιὰ συνθηκολόγηση πρὸς τὸ φασισμὸ. Ὁ φασισμὸς εἶναι μιὰ ἱστορικὴ φάση τοῦ καπιταλισμοῦ. Κατὰ συνέπεια εἶναι κάτι καινούργιο καὶ ταυτόχρονα κάτι παλιό. Στὶς φασιστικὲς χώρες ὁ καπιταλισμὸς δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνο μὲ τὴ μορφή τοῦ φασισμοῦ. Καὶ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ καταπολεμήσει κανεὶς τὸ φασισμὸ παρὰ μόνο σὰν καπιταλισμὸ, σὰν τὴν πιὸ γυμνή, τὴν πιὸ κυνικὴ, τὴν πιὸ καταπιεστικὴ καὶ τὴν πιὸ ψεύτρα μορφή τοῦ καπιταλισμοῦ.

Πῶς, λοιπόν, γίνεται νὰ θέλει κανεὶς νὰ καταπολεμήσει τὸ φασισμὸ, ποὺ τὸν θεωρεῖ ἀπαράδεκτο, ἂν δὲ θέλει νὰ πεῖ τίποτα ἐναντία στὸν καπιταλισμὸ, ὁ ὁποῖος γεννάει τὸ φασισμὸ; Τί σοῖ πρακτικὴ ἀποτελεσματικότητά θὰ εἶχε μιὰ τέτοια ἀλήθεια;

Ὅσοι εἶναι ἐναντίον τοῦ φασισμοῦ χωρὶς νὰ εἶναι καὶ ἐναντίον τοῦ καπιταλισμοῦ, ὄσοι μιξοκλαίνε γιὰ τὴ βαρβαρότητα λέγοντας πῶς ἔχει τὴν αἰτία τῆς στῆ βαρβαρότητα, μοιάζουν μὲ ἀνθρώπους ποὺ θέλουν νὰ φᾶνε τὸ μπιφτέκι τους, ἀλλὰ δὲ θέλουν νὰ σφαχτεῖ τὸ μοσχάρι. Θέλουνε τὸ μοσχορίσιο κρέας, ἀλλὰ δὲ θέλουνε νὰ βλέπουν τὰ αἷματα. Γιὰ νὰ ἱκανοποιηθοῦν, εἶναι ἄρκετο νὰ πλύνει ὁ χασάπης τὰ χέρια του προτοῦ νὰ τοὺς σερβίρει τὸ κρέας. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ δὲν εἶναι ἐναντίον τῶν σχέσεων ἰδιοκτησίας ποὺ δημιουργοῦν τὴ βαρβαρότητα. Εἶναι μόνο ἐναντίον τῆς βαρβαρότητας. Ὑψώνουν τὴ φωνὴ τους κατὰ τῆς βαρβαρότητας — κι αὐτὸ σὲ χώρες ὅπου ἐπικρατοῦν οἱ ἴδιες σχέσεις ἰδιοκτησίας, ἀλλὰ ὅπου οἱ χασάπηδες πλένουν ἄκόμα τὰ χέρια τους προτοῦ νὰ σερβίρουν τὸ κρέας.

Οἱ διαμαρτυρίες ἐναντία στὰ βάρβαρα μέτρα, μποροῦν νὰ ἔχουν ἀποτελεσματικότητα γιὰ μιὰ στιγμὴ, ἐφ' ὅσον δηλ. ἐκεῖνοι ποὺ τὶς ἀκοῦν πιστεύουν πῶς τέτοια μέτρα εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐφαρμοστοῦν στὸν τόπο τους. Μερικὲς χώρες ἔχουν τὴ δυνατότητα νὰ διατηροῦν τὶς σχέσεις ἰδιοκτησίας μὲ μεθόδους ποὺ φαινομενικὰ εἶναι λιγώτερο βίαιες. Ἡ ὀμοκρατία τοὺς προσφέρει ἄκόμα τὶς ὑπηρεσίες ἐκεῖνες ποὺ γιὰ χάρη τους ἄλλες χώρες εἶναι ἀναγκασμένες νὰ μεταχειριστοῦν τὴ βία. Δηλ. ἡ δημοκρατία ἐγγυᾶται ἄκόμα τὴν ἰδιοκτησία πάνω στα μέσα παραγωγῆς. Τὸ μονοπώλιο τῶν βιομηχανιῶν, τῶν οὐχείων τῆς μεγάλης γαιοκτησίας, δημιουργεῖ παντοῦ συνθήκες βαρβα-

ρότητας, αλλά στις χώρες με δημοκρατικό καθεστώς οι συνθήκες αυτές είναι λιγότερο δρατικές. Η βαρβαρότητα γίνεται όρατη από τη στιγμή που το μονοπώλιο αυτό δεν μπορεί πια να προστατευτεί παρά μόνο από την ανοιχτή βία.

Μερικές χώρες — που για να διατηρήσουν τα βάρβαρα μονοπώλια δεν έχουν ακόμη ανάγκη να άπαρνηθούν και τις τυπικές έγγυήσεις του δικαίου ή μερικά άλλα αγαθά, όπως η τέχνη, ή φιλοσοφία, ή λογοτεχνία κλπ. — δείχνουν ξεχωριστή ανόητη στους φιλοξενούμενους εκείνους που κατηγορούν την πατρίδα τους για το ότι άπαρνήθηκε αυτά τα αγαθά. Γιατί; Γιατί αυτό θα τους είναι χρήσιμο στην περίπτωση του επικείμενου πολέμου. Μπορεί τάχα να πει κανείς ότι βρήκαν την αλήθεια εκείνοι λ.χ. που άπαιτούν — κραυγάζοντας στη διαπασών — μιάν άνελέγη πάλη εναντίον της Γερμανίας, με τη δικαιολογία πως η χώρα αυτή είναι τάχα η αληθινή πατρίδα του κακού στην εποχή μας, είναι το παράρτημα της κόλασης και το όρμητήριο του αντίχριστου; Θάπρεπε μάλλον να πούμε πως όσοι τα λένε αυτά είναι ανίκανα και βλαβερά ζωντόβολα. Γιατί το συμπέρασμα που μπορεί να βγει από τα λεγόμενά τους είναι πως η χώρα αυτή πρέπει να εκμηδενιστεί: ολόκληρη ή χώρα, με όλους τους κατοίκους της· γιατί τα άσφυξιγόνα άέρισ όταν σκοτώνουν δε διαλέγουν τους ένόχους.

Ο άλαφρόμυαλος άνθρωπος που δεν ξέρει την αλήθεια, εκφράζεται με εύγενικές και άσαφείς γενικολογίες. Ρητορεύει για «τους» Γερμανούς, μιξοκλαίει για «το» κακό κι όποιος τον άκούει δεν ξέρει — στην καλύτερη περίπτωση — τί πρέπει να κάνει. Ν' άποφασίσει να μην είναι πια Γερμανός; Η κόλαση θα εξαφανιστεί, τάχα, αν άτός του είναι καλός; Τα μεγάλα λόγια για τη βαρβαρότητα που έχει την αίτία της στη βαρβαρότητα, λένε τέτοια πράματα: Η βαρβαρότητα προέρχεται από τη βαρβαρότητα και εξαφανίζεται με την ήθική διαπαιδαγώγηση που προέρχεται από τη διαπαιδαγώγηση. Αυτά, καθώς λέγονται με πολύ γενικές εκφράσεις, δεν έχουν σκοπό να παρακινήσουν σε πραχτική δραστηριότητα και στο βάθος τους δεν άπευθύνονται σε κανέναν.

Κάτι τέτοιες περιγραφές δείχνουν μονάχα μερικούς κρίκους από την άλυσίδα των αίτιων και παρουσιάζουν όρισμένες κινητήριες δυνάμεις σαν άκατανίκητες, σαν δυνάμεις που είναι άδύνατο να κυριαρχήσει πάνω τους ό άνθρωπος. Οι τέτοιες περιγραφές είναι γεμάτες σκοτάδι και κρύβουν, έτσι, τις δυνάμεις που προκαλούν τις καταστροφές. Μόλις ριχτεί λίγο φώς, άμέσως βλέπει κανείς πως εκείνοι που προκαλούν τις καταστροφές είναι οι άνθρωποι. Γιατί ζούμε σε μιάν εποχή όπου μοίρα του ανθρώπου είναι ό ίδιος ό άνθρωπος.

Ο φασισμός δεν είναι καμμιά φυσική καταστροφή που μπορούμε να την έξηγήσουμε με βάση τη «φύση» του ανθρώπου. Άλλά άκόμα και οι φυσικές καταστροφές, μπορούν να

περιγραφούν με έναν τρόπο άντάξιο του ανθρώπου, δηλ. με έναν τρόπο που κινητοποιεί τις μαχητικές δυνάμεις του ανθρώπου.

Μετά το μεγάλο σεισμό που κατάστρεψε τη Γιοκοχάμα, έβλεπε κανείς στις άμερικάνικες έφημερίδες φωτογραφίες που έδειχναν κατερειπωμένα τοπία. Η λεζάντα κάτω από τις φωτογραφίες αυτές ήταν: «Steel stood» (το άτσάλι κράτησε). Και πραγματικά, όποιος με την πρώτη ματιά δεν είχε δει στη φωτογραφία τίποτ' άλλο από έρείπια, μόλις διάβαζε τη λεζάντα παρατηρούσε πως μερικά ψηλά οικοδομήματα έμεναν όρθια άκόμα. Από τις περιγραφές που μπορούν να δοθούν για ένα σεισμό, οι άσύγκριτα σημαντικότερες είναι εκείνες που δίνονται από τους πολιτικούς μηχανικούς. Γιατί οι περιγραφές αυτές παίρνουν από ύψη τους τις κατολισθήσεις του έδάφους, τη δύναμη των κλονισμών, τη θερμότητα που εκλύεται κλπ., κ' έτσι επιτρέπουν να επινοηθούν οικοδομήματα ίκανά ν' άντέχουν στους σεισμούς. Όποιος περιγράφει το φασισμό και τον πόλεμο, τις μεγάλες καταστροφές που δεν είναι δημιουργήματα της φύσης, όφείλει να έπεξεργαστεί την αλήθεια έτσι, που να μπορεί να μπει σε πραχτική έφαρμογή. Πρέπει να δείξει πως αυτές είναι καταστροφές που εξαπολύονται από κείνους που κατέχουν τα μέσα παραγωγής, πάνω στις άπέραντες μάζες εκείνων που δουλεύουν χωρίς να κατέχουν τα μέσα αυτά.

Αν θέλει κανείς να πει άποτελεσματικά την αλήθεια, για μιάν κακή κατάσταση πραγμάτων, τότε πρέπει να την πει με τρόπο που επιτρέπει να άναγνωριστούν τα άποτρεπτά κι άποφευκτά της αίτια. Από τη στιγμή που τα αίτια αυτά έχουν γίνει γνωστά, ή κακή κατάσταση πραγμάτων μπορεί να καταπολεμηθεί.

δ: Άρκετη κρίση για να διαλέγεις εκείνους στα χέρια των οποίων η αλήθεια γίνεται άποδοτική

Οι πατροπαράδοτες μέθοδοι του έμπορίου των γραφτών πραγμάτων στην άγορά των γνωμών και άντιλήψεων, έχουν άφαιρέσει από το συγγραφέα την έγνοια για την κατοπινή τύχη των γραφτών του. Του έχουν δηλ. δημιουργήσει την έντύπωση πως ό ενδιαμέσος, ό έκδότης που τα άγοράζει ή που τα έχει παραγγείλει, μεταδίνει σε όλους αυτά που έχουν πια γραφτεί. Ο συγγραφέας σκεφτόταν: Μιλάω, κι όποιος θέλει ν' άκούσει, με άκούει. Στην πραγματικότητα, όμως, μιλούσε και τον άκουγαν μόνο εκείνοι που μπορούσαν να πληρώσουν. Τα λόγια του δεν άκούονταν από όλους. Κι όσοι τα άκουγαν, δεν ήθελαν ν' άκούσουν ό,τι και νάταν. Έχουν γίνει πολλές συζητήσεις πάνω σ' αυτό το θέμα και με όλα αυτά έχουν είπωθεί πολύ λίγα πράγματα. Έδώ θα περιοριστώ να σημειώσω, πως το «να γράφεις σε κάποιον» έγινε άπλως «να γράφεις». Ναι, με δεν άρκει να γράφει κανείς την αλήθεια. Είναι άπόλυτα άπαραίτητο να την γράφει σε

κ ά π ο ι ο ν, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ ἐπωφεληθεῖ ἀπ' αὐτήν.

Ἡ γνώση τῆς ἀλήθειας εἶναι μιὰ διαδικασί-
α πού γίνεται ἀπὸ κοινοῦ ἀνάμεσα σὲ κεί-
νους πού διαβάζουν καὶ σὲ κείνους πού γρά-
φουν. Γιὰ νὰ λέει κανεὶς καλὰ πράγματα πρέ-
πει νᾶχει καλὴ ἀκοή καὶ ν' ἀκούει καλὰ πρά-
γματα. Τὴν ἀλήθεια πρέπει νὰ τὴ ζυγίζει κ'
ἐκεῖνος πού τὴ λέει κ' ἐκεῖνος πού τὴν ἀκούει.
Καὶ γιὰ μᾶς πού γράφουμε, ἔχει μεγάλη σημα-
σία νὰ ξέρουμε σὲ ποιὸν λέμε τὴν ἀλήθεια καὶ
ποιὸς μᾶς τὴ λέει.

Προκειμένου γιὰ μιὰ κακὴ κατάσταση πρα-
γμάτων πρέπει νὰ λέμε τὴν ἀλήθεια σ' ἐκείνους
πού πάσχουν περισσότερο ἀπ' τὴν κακὴ κα-
τάσταση κι ἀπ' αὐτοὺς πρέπει νὰ τὴ μαθαί-
νουμε.

Δὲν πρέπει ν' ἀπευθυνόμαστε μόνο σὲ ἀν-
θρώπους πού ἔχουν μιὰν ὀρισμένη ἀντίληψη,
ἀλλὰ καὶ σ' ἐκείνους πού ἡ θέση τους ἔπρε-
πε νὰ τοὺς ὑπαγορεύει αὐτὴ τὴν ἀντίληψη. Καὶ
τὸ ἀκροατήριό μας διαρκῶς μεταβάλλεται! Ἄ-
κόμα καὶ μὲ τοὺς ἴδιους τοὺς βασιανιστὲς του
μπορεῖ νὰ κουδεντιάσει κανεὶς, ὅταν ἡ ἀμοιβὴ
τους δὲν τοὺς καταβάλλεται μὲ σχολαστικὴ ἀ-
κρίβεια ἢ ὅταν ὁ κίνδυνος ὅπου ἐκτίθενται λό-
γω τῶν πράξεών τους εἶναι πολὺ μεγάλος. Οἱ
χωρικοὶ τῆς Βαυαρίας ἦταν ἀντίθετοι σὲ κά-
θε ἐπανάσταση. Ὄταν ὁμως εἶδαν πῶς ὁ πό-
λεμος κράτησε πάρα πολὺ καὶ πῶς οἱ γυιοὶ
τους πού γύρισαν ἀπ' τὸ μέτωπο δὲν ἔβρι-
σκαν πιὰ δουλειὰ στ' ἀγροκτῆματα, τότε ἔγι-
νε δυνατὸ νὰ κερδιθοῦν γιὰ τὴν ἐπανάσταση.

Γιὰ κείνους πού γράφουν, ἔχει μεγάλη σημα-
σία νὰ βροῦν τὸ σωστὸ τόνο τῆς ἀλήθειας. Συ-
νήθως ἀκούει κανεὶς τὴν ἀλήθεια σ' ἕναν τόνο
ἀρκετὰ γλυκερό, παραπονιαρικό, δηλ. σ' ἕναν
τόνο ἀνθρώπων πού δὲν θὰ ἔκαναν κακὸ οὔτε
σὲ μῦγα. Ὄποιος ἀκούει αὐτὴ τὴ φωνὴ καὶ
βρίσκεται θυβισμένος στὴ δυστυχία, γίνεται ἀ-
κόμα πιὸ δυστυχισμένος. Οἱ ἄνθρωποι πού
χρησιμοποιοῦν μιὰ τέτοια γλώσσα δὲν εἶναι ἴ-
σως ἐχθροί, ἀλλὰ σίγουρα δὲν εἶναι σύντροφοι
τοῦ ἀγῶνα. Ἡ ἀλήθεια εἶναι μαχητικὴ. Δὲν
καταπολεμᾷ μονάχα τὸ ψέμα ἀλλὰ καὶ με-
ρικοὺς — σαφῶς ὀρισμένους — ἀνθρώπους
πού διαδίδουν τὸ ψέμα.

*ε: Ἀρκετὴ πονηριὰ γιὰ νὰ διαδώσεις
πλατιὰ τὴν ἀλήθεια*

Πολλοί, ὄντας περήφανοι πού ἔχουν τὸ κου-
ράγιο νὰ λέν τὴν ἀλήθεια, τρισευτυχισμένοι
πού τὴν βρῆκαν, κουρασμένοι ἴσως ἀπ' τὸν ἀπα-
ραίτητο μύθο γιὰ νὰ τῆς δώσουν εὐκολομε-
ταχείριστη μορφή, καὶ ἀδημονώντας νὰ τὴν
πάρουν μιὰ ὦρα ἀρχήτερα στὰ χέρια τους
ἐκεῖνοι, τῶν ὁποίων τὰ συμφέροντα ὑπερασπί-
ζονται, δὲ θεωροῦν ἀπαραίτητο νὰ μεταχειρι-
στοῦν καὶ ξεχωριστὴ πονηριὰ γιὰ νὰ μπορέ-
σουν νὰ διαδώσουν τὴν ἀλήθεια. Ἔτσι, χάνουν
συχνὰ τοὺς καρπούς τῆς δουλειᾶς τους. Ἡ πο-
νηριὰ χρησιμοποιήθηκε σ' ὅλες τὶς ἐποχὲς γιὰ
τὴ διάδοση τῆς ἀλήθειας, ὅταν τὴν καταπνί-
γαν ἢ τὴν ἔκρυβαν. Ὁ Κομφούκιος παραποίη-

σε ἕνα παλιὸ ἐθνικὸ ἱστορικὸ ἡμερολόγιο. Ἄλ-
λαξε μονάχα μερικὲς λεξοῦλες. Ὄπου τὸ κείμε-
νο ἔλεγε: «Ὁ ἄρχοντας τοῦ Κοῦν θανάτωσε
τὸ φιλόσοφο Βὰν ἐπειδὴ εἶπε τὸ τάδε καὶ τὸ
τάδε πράμα», ὁ Κομφούκιος ἄλλαξε τὴ λέξη
«θανάτωσε» κ' ἔβαλε «δολοφόνησε». Ὄταν
τὸ κείμενο ἔγραφε πῶς ὁ τάδε αὐτοκράτορας
ὑπόκυψε σ' ἕνα πραξικόπημα, ὁ Κομφούκιος
ἔβαλε «ἐκτελέστηκε». Μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ ὁ
μεγάλος Κινέζος φιλόσοφος ἄνοιξε τὸ δρόμο
γιὰ μιὰ καινούρια ἐκτίμηση τῆς ἱστορίας.

Στὴν ἐποχὴ μας, ὁ ἄνθρωπος πού ἀντὶ τῆς
λέξης «λαὸς» χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη «πληθυ-
σμὸς», κι ἀντὶ νὰ λέει «γῆ» μιλάει γιὰ «γαιο-
κτησία», ἀποφεύγει ἤδη μ' αὐτὸ νὰ στηρίζει
πολλὰ ψέματα. Ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὶς λέξεις τὴ
μαγεία πού τὶς νοθεύει.

Ἡ λέξη «λαὸς» ἐκφράζει μιὰν ὀρισμένη ἐνό-
τητα καὶ υποβάλλει τὴν ἐννοια τῆς κοινότη-
τας συμφερόντων. Συνεπῶς δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ
χρησιμοποιεῖται, παρὰ μόνο ὅταν πρόκειται
γιὰ πολλοὺς λαοὺς, ἐπειδὴ μόνο σ' αὐτὴ τὴν
περίπτωση μπορούμε νὰ σκεφτοῦμε μιὰ τέτοια
κοινότητα συμφερόντων. Ὁ πληθυσμὸς μιᾶς
περιοχῆς ἔχει διαφορετικὰ καὶ ἀντιτιθέμενα
συμφέροντα. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀλήθεια πού τὴν
καταπνίγουν.

Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, ἐκεῖνος πού μιλάει
γιὰ «γῆ» καὶ ἐκκαλεῖ στὴν ὄραση καὶ τὴν
ὄσφρηση τὰ χωράφια, πού μιλάει γιὰ τὶς μυ-
ρουδιὲς τοῦ ἐδάφους τους καὶ γιὰ τὰ χρώμα-
τά τους, εὐνοεῖ κι αὐτὸς τὸ ψέμα τῆς ἄρχου-
σας τάξης. Γιατὶ τὸ ζήτημα δὲν εἶναι ἡ γονι-
μότητα τῆς γῆς, οὔτε ἡ ἀγάπη πού τρέ-
φουν οἱ ἄνθρωποι γι' αὐτήν, οὔτε κι ὁ μόχθος
τους. Τὸ ζήτημα στὴν οὐσία του εἶναι οἱ τρε-
χοῦμενες τιμὲς τῶν σιτηρῶν καὶ ἡ ἀξία τῆς
ἐργασίας. Ἐκεῖνοι πού βγάζουν τὰ ὠφέλη ἀπὸ
τὴ γῆ δὲν εἶναι καὶ ἐκεῖνοι πού βγάζουν ἀπ'
αὐτὴ τὰ σιτηρά. Καὶ τὸ χρηματιστήριον δὲν ξέ-
ρει τὴ μυρουδιά πού ἔχει τὸ φρεσκοοργωμένο
χῶμα. Ξέρει κάτι ἄλλες μυρουδιὲς. Ἐνῶ, λοι-
πόν, ἡ λέξη «γῆ» δὲν εἶναι ἡ σωστὴ, ἡ λέξη
«γαιοκτησία» εἶναι: γιατί κάνει πιὸ δύσκολη
τὴν ἀπάτη. Ἀντὶ τῆς λέξης «πειθαρχία», θὰ
ἔπρεπε, ἐκεῖ ὅπου βασιλεύει ἡ καταπίεση, νὰ
διαλέγεταί ἡ λέξη «ὑπακοή». Γιατὶ πειθα-
ρχία μπορεῖ νὰ ὑπάρξει καὶ χωρὶς νὰ ὑπάρχει
ἀφέντης, συνεπῶς ἡ λέξη ἔχει κάτι τὸ εὐγε-
νέστερο ἀπὸ τὴ λέξη «ὑπακοή». Καὶ ὁ ὅρος
«ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια» εἶναι καλύτερος ἀπὸ
τὸν ὅρο «τιμὴ». Ἔτσι, τὸ ἄτομο δὲν ἐξαφανίζε-
ται τόσο εὐκόλα ἀπὸ τὸ ὀπτικὸ πεδίο. Ξέρουμε
πολὺ καλὰ τί λογιῆς εἶναι ὁ συρφετὸς πού
σπεύδει νὰ ὑπερασπιστεῖ τὴν τιμὴ ἐνὸς λα-
οῦ, καθὼς καὶ πόσο σπάταλα οἱ παραταϊ-
σμένοι μοιράζουν τιμὲς σ' ἐκείνους πού τοὺς
παραταΐζουν, ψοφώντας ἀτοί τους ἀπὸ τὴν πεί-
να. Ἡ πονηριὰ τοῦ Κομφούκιου μπορεῖ νὰ βρεῖ
καὶ σήμερα ἐφαρμογὴ. Ὁ Κομφούκιος ἀντι-
καθιστοῦμε τὶς ἀνακριβεῖς ἐκτιμήσεις τῶν ἐ-
θνικῶν γεγονότων βάζοντας στὴ θέση τους ἀ-
κριβεῖς. Ὁ Ἄγγλος Θωμᾶς Μῶρος περιέγρα-
ψε στὴν «Οὐτοπία» του μιὰ χώρα ὅπου βα-

σίλευε καθεστώς δικαιοσύνης. Ἡ χώρα αὐτὴ ἦταν ἐντελῶς ἄλλη ἀπὸ τὴν Ἀγγλία, ἀλλὰ τῆς ἔμοιαζε ἄρκετὰ — ἐκτὸς ἀπὸ τὸ καθεστώς.

Ὁ Λένιν ποὺ τὸν κυνηγοῦσε ἡ ἀστυνομία τοῦ Τσάρου, ἤθελε νὰ περιγράψει τὴν ἐκμετάλλευση καὶ τὴν καταπίεση τοῦ νησιοῦ Σαχαλίνη ἀπὸ τὴν ρωσικὴ ἀστικὴ τάξη. Ἀντικατάστησε τὴ λέξη «Ρωσσία» μὲ τὴ λέξη «Ἰαπωνία» καὶ τὴ «Σαχαλίνη» μὲ τὴν «Κορέα». Οἱ μέθοδοι τῆς γιαπωνέζικης ἀστικῆς τάξης θύμιζαν σ' ὄλους τοὺς ἀναγνώστες τὶς μέθοδοι τῆς ρωσικῆς ἀστικῆς τάξης στὴ Σαχαλίνη, ἀλλὰ ἡ μπροσούρα δὲν ἀπαγορεύτηκε, γιατί ἡ Ἰαπωνία ἦταν τότε ἐχθρὰ τῆς Ρωσσίας. Πολλὰ πράγματα γιὰ τὴ Γερμανία ποὺ δὲν μποροῦν νὰ εἰπωθοῦν στὴ Γερμανία, μποροῦν νὰ γίνουν ἀνεκτὰ ἂν λέγονται γιὰ τὴν Αὐστρία. Ὑπάρχουν πολλὲς πονηριὲς ποὺ ἐπιτρέπουν νὰ ἐξαπατήσῃ κανεὶς ἕνα καχύποπτο κράτος.

Ὁ Βολταίρος καταπολέμησε τὴν πίστη τῆς Ἐκκλησίας στὰ θαύματα, γράφοντας ἕνα ἐλευθεριάζον ποίημα γιὰ τὴν Παρθένο τῆς Ὀρλεάνης. Περιέγραψε σ' αὐτό, τὰ θαύματα ποὺ τὸ δίχως ἄλλο ἦταν ἀπαραίτητα γιὰ νὰ διατηρήσῃ ἡ Ἰωάννα ντ' Ἄρκ τὴν παρθενιά της τὸν καιρὸ ποὺ ἦταν στὸ στρατό, στὴ βασιλικὴ αὐλὴ καὶ μὲ τοὺς καλογέροντες. Μὲ τὸ ἐξαίσιο ὕφος τοῦ καὶ τὴν περιγραφὴ τῶν ἱπποτικο-ερωτικῶν περιπετειῶν, ποὺ τὶς ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὴν ὀργιαστικὴ ζωὴ τῶν κυρίαρχων τάξεων, κατάφερε νὰ κάνει τὶς κυρίαρχες αὐτὲς τάξεις νὰ θυσιάσουν μιὰ θρησκεία ποὺ τοὺς ἐξασφάλιζε τὰ μέσα γιὰ νὰ διάγουν ἐκείνη τὴν ἐκλυτὴ ζωὴ. Κι ὄχι μόνο αὐτό, παρὰ ἔδωσε καὶ τὰ ἔργα του νὰ κυκλοφορήσουν παράνομα καὶ νὰ φτάσουν στὰ χέρια ἐκείνων γιὰ τοὺς ὁποίους προορίζονταν. Οἱ ἰσχυροὶ ποὺ συγκαταλέγονταν ἀνάμεσα στοὺς ἀναγνώστες τοῦ εὐνόησαν ἢ ἀνέχθηκαν τὴ διάδοση τῶν ἔργων αὐτῶν. Ἔτσι, θυσιάσαν καὶ τὴν ἀστυνομία ποὺ προστάτευε τὶς ἀπολαύσεις τους.

Ὁ μεγάλος Λουκρήτιος τονίζει ἀπερίφραστα ὅτι σπηρίζεται στὴν ὀμορφιὰ τῶν στίχων του γιὰ νὰ διαδώσει τὸν ἐπικούρειο ἀθεϊσμό. Εἶναι γεγονός ὅτι τὸ ὑψηλὸ λογοτεχνικὸ ἐπίπεδο ἐνὸς ἔργου μπορεῖ νὰ χρησιμεύει σὰν διαβατήριον ἀσφαλείας τῶν ἰδεῶν ποὺ ἐκφράζονται σ' αὐτό. Ὡστόσο, συμβαίνει συχνά, νὰ προκαλεῖ ὑποψίες. Σὲ μιὰ τέτοια περίπτωση μπορεῖ νὰ ἐνδείκνυται νὰ χαμηλώσῃ κανεὶς σκόπιμα τὸ ἐπίπεδο. Αὐτὸ λ.χ. συμβαίνει, ὅταν κάτω ἀπὸ τὴν περιφρονημένη μορφή τοῦ ἀστυνομικοῦ μυθιστορήματος, μπάζει κανεὶς λαθραῖα, καὶ σὲ ὀρισμένα διακριτικὰ σημεῖα περιγραφῆς τῶν κοινωνικῶν δεινῶν. Ὁ μεγάλος Σαίξπηρ χαμήλωσε τὸ λογοτεχνικὸ τοῦ ἐπίπεδο, κινούμενος ἀπὸ πολὺ λιγότερο ἰσχυροὺς λόγους, ὅταν μὲ ἠθελημένη ἀπουσία σφρίγγους ἔγραφε τὸ λόγο ἐκεῖνον, ὅπου ἡ μητέρα τοῦ Κοριολανοῦ ἀντιμετωπίζει τὸ γιό της ποὺ βαδίζει ἐναντίον τῆς Ρώμης. Ὁ Σαίξπηρ ἤθε-

λε νὰ δείξει πῶς ὁ Κοριολανὸς δὲν παρακινήθηκε ἀπὸ σοβαροὺς λόγους ἢ ἀπὸ καμιὰ βαθειὰ συγκίνηση νὰ ἐγκαταλείψει τὸ σχέδιό του, ἀλλὰ ἀπὸ μιὰν ὀρισμένη ἀδυναμία τοῦ χαρακτήρα του, ποὺ τὸν ἔσπρωχνε νὰ παραδοθεῖ στὶς παλιὲς του συνήθειες. Στὸ Σαίξπηρ, ἐπίσης, βρίσκουμε ἕνα ὑπόδειγμα πονηριᾶς γιὰ τὴ διάδοση τῆς ἀλήθειας. Ἐνωῶ τὸ λόγο τοῦ Ἀντώνιου μπρὸς στὸ λείψανο τοῦ Καίσαρα. Ὁ Ἀντώνιος ἐπαναλαμβάνει ἐπίμονα πῶς ὁ Βρούτος, ὁ δολοφόνος τοῦ Καίσαρα, εἶναι ἐνάρετος ἄνθρωπος. Ταυτόχρονα ὁμως περιγράφει τὴν πράξη του. Καὶ ἡ περιγραφὴ τῆς πράξης κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ δράστη. Ὁ ρήτορας ἀφήνεται σκόπιμα νὰ νικηθεῖ ἀπὸ τὰ πράγματα, ἐκφράζοντάς, τα μὲ μεγαλύτερη εὐγλωττία, ἀπ' ὅση χρησιμοποιοῖ γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὶς προσωπικὲς ἀντιλήψεις του γιὰ τὸν Βρούτο.

Ἐνας Αἰγύπτιος ποιητὴς ποὺ ἔζησε ἐδῶ καὶ τέσσερις χιλιάδες χρόνια, εἶχε χρησιμοποιοῦν μιὰν ἀνάλογη μέθοδο. Ζοῦσε σὲ ἐποχὴ ἐντονῶν ταξικῶν ἀγῶνων. Ἡ ὡς τότε κυρίαρχη τάξη ἀντιμετώπιζε πολλὲς δυσκολίες στὴν ἄμυνά της ἐναντίον τοῦ μεγάλου ἐχθροῦ της, δηλ. τοῦ ὑποδουλωμένου, ὡς τὰ τότε, τμήματος τοῦ πληθυσμοῦ. Στὸ ποίημα, γιὰ τὸ ὁποῖο μιλοῦμε, ἕνας σοφὸς παρουσιάζεται στὴν αὐλὴ καὶ καλεῖ ὄλους στὴ μάχη ἐναντίον τοῦ ἐσωτερικοῦ ἐχθροῦ. Περιγράφει διεξοδικὰ καὶ μ' ἐπιμονὴ τὴν ἀταξία ποὺ προκάλεσε ἡ ἐξέγερση τῶν κατώτερων τάξεων. Στους στίχους τοῦ βλέπει ὀλοφάνερα ὁ καθένας τὴν περιγραφὴ μιᾶς ἀταξίας ποὺ πρέπει νὰ φαίνεται πολὺ ἐπιθυμητὴ στους καταπιεζόμενους. Κι ὡστόσο, εἶναι δύσκολο νὰ πιαστεῖ ὁ ποιητὴς στὰ πράσα, πῶς ἱποκινεῖ σὲ ἐξέγερση. Καταδικάζει ἀπερίφραστα αὐτὴ τὴν κατάσταση πραγμάτων παρ' ὅλο ποὺ τὸ κάνει «ἀδέξιος»...

Ὁ Ἰωνάθαν Σουίφτ σὲ μιὰ μπροσούρα του, πρότεινε νὰ ἐξασφαλιστεῖ ἡ καλοπέραση τῆς χώρας μὲ τὸν ἐξῆς τρόπο: Νὰ σφάζουν τὰ παιδιὰ τῶν φτωχῶν καὶ νὰ πουλᾶνε τὸ κρέας τους στὰ χασάπικα φρέσκο ἢ παστό. Ἐκανε μάλιστα καὶ λεπτομερεῖς ὑπολογισμοὺς ποὺ ἀπόδειχναν, πῶς ὅταν κανεὶς δὲν διστάζει μπροστὰ σὲ τίποτα, μπορεῖ νὰ πετύχει μεγάλες οἰκονομίες.

Ὁ Σουίφτ ἔκανε θεληματικὰ τὸ βλάκα. Ὑπερασπιζόταν μεθοδικὰ καὶ φλογερὰ ἕναν τρόπο σκέψης — ποὺ ὁ ἴδιος τὸν συχαινόταν — καὶ μάλιστα σ' ἕνα σημεῖο του, ὅπου ἡ αἰσχροτήτα αὐτοῦ τοῦ τρόπου σκέψης παρουσιαζόταν ὀλοφάνερα στὰ μάτια ὄλων. Ὁ καθένας θὰ μπορούσε νὰ φανεῖ πιὸ ἔξυπνος ἢ τουλάχιστο πιὸ ἀνθρωπιστὴς ἀπ' τὸν Σουίφτ καὶ προπάντων ὅποιος δὲν εἶχε συλλογιστεῖ ὡς τότε τὰ πορίσματα ποὺ πρόκυπταν ἀπὸ ὀρισμένες ἀντιλήψεις.

Ἡ προπαγάνδα ὑπὲρ τοῦ στοχασμοῦ, σ' ὁποιοδήποτε τομέα, εἶναι χρήσιμη στὴν ὑπόθεση τῶν καταπιεζομένων.

Καὶ εἶναι ἀπόλυτα ἀπαραίτητη, γιατί κάτω

ἀπὸ κυβερνήσεις πὺ ὑπηρετοῦν τὴν ἐκμετάλλευση ἢ σκέψη θεωρεῖται σὰν ἀνάξια δραστηριότητα.

Γενικά, κάθε δραστηριότητα χρήσιμη σ' ἐκείνους πὺ κρατιοῦνται στὸ κάτω μέρος τῆς σκάλας, θεωρεῖται ἀνάξια. Ἔτσι, ἀνάξια θεωροῦνται: 1) Νάχεις μόνιμη ἔγνοια γιὰ τὴν ἱκανοποίηση τῶν ἀναγκῶν. 2) Νὰ καταφρονᾷς τὶς τιμὲς πὺ γίνονται σ' ἐκείνους οἱ ὅποιοι ὑπερασπίζονται μιὰ χώρα, ὅπου ὁ κοσμάκης ψοφᾷ ἀπὸ τὴν πείνα. 3) Νὰ μὴν ἔχεις, πίστη στὸν ἡγέτη, ὅταν αὐτὸς ὀδηγεῖ στὴν καταστροφή. 4) Νὰ μὴ νιώθεις ἀγάπη στὴ δουλειά, ὅταν ἡ δουλειὰ δὲν τρέφει ἐκείνον πὺ τὴν κάνει. 5) Νὰ διαμαρτύρεσαι, ὅταν σὲ καταναγκάζουν νὰ συμπεριφέρεσαι σὰ νὰ ἦσουν ἠλίθιος. 6) Νὰ ἀδιαφορεῖς γιὰ τὴν οἰκογένεια, ὅταν τὸ ἐνδιαφέρον σου δὲ μπορεῖ νὰ χρησιμεύει σὲ τίποτα. Ἔτσι, οἱ πεινασμένοι κατηγοροῦνται γιὰ λαιμαργία κ' ἐκεῖνοι πὺ δὲν ἔχουν τίποτα νὰ ὑπερασπιστοῦν, γιὰ δειλία. Ἐκεῖνοι πὺ ἀμφιδάλουν γιὰ τοὺς καταπιεστὲς τους, κατηγοροῦνται πὺς ἀμφιδάλλουν γιὰ τὴν ἴδια τὴν προσωπική τους δύναμη. Ἐκεῖνοι πὺ θέλουν νὰ πληρώνονται γιὰ τὴ δουλειὰ τους, κατηγοροῦνται γιὰ τεμπελιά κ.ο.κ.

Κάτω ἀπὸ τέτοιες κυβερνήσεις, ἡ σκέψη γενικά θεωρεῖται ἀνάξια καὶ ἀνυπόλυτη δραστηριότητα. Δὲν τὴ διδάσκουν πιά πουθενά, καὶ μόλις κάνει νὰ φανερωθεῖ κάπου τὴν καταδιώκουν. Ὡστόσο μένουν πάντα μερικοὶ τομεῖς, ὅπου μπορεῖ κανένας νὰ ἀναφερθεῖ ἀτιμώρητα στὶς κατακτήσεις τοῦ στοχασμοῦ: τέτοιοι τομεῖς εἶναι ἐκεῖνοι πὺ χρειάζονται στὶς δικτατορίες. Μπορεῖ κανεὶς λ.χ. νὰ ἐξάρει τὶς κατακτήσεις τῆς σκέψης στοὺς τομεῖς τῆς τεχνολογίας καὶ τῆς στρατιωτικῆς τέχνης. Μιὰ ὀργάνωση πὺ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ συντηρήσει κανεὶς πολὺ καιρὸ τὰ στὸκ τοῦ μαλλιού, ὅπως καὶ τὴ ἐπινόηση τῶν συνθετικῶν ὑφανσίμων ὑλῶν, ἀπαιτοῦν ἐπίσης στοχασμό. Ἡ νοθεῖα τῶν τροφίμων, ἡ προετοιμασία τῆς νεολαίας γιὰ τὸν πόλεμο, ὅλα αὐτὰ ἀπαιτοῦν νὰ σκέφτεται κανεὶς. Μπορεῖς, λοιπόν, νὰ περιγράψεις τὸ πὺς γίνεται νὰ σκέφτεται κανεὶς, καὶ μπορεῖς ν' ἀποφύγεις ἐπιδέξια νὰ πλέξεις τὸ ἐγκώμιο τοῦ πολέμου, ὁ ὅποιος ἀποτελεῖ τὸν ἀστόχαστο σκοπὸ αὐτῆς τῆς σκέψης. Ἔτσι ὁ στοχασμὸς ἀρχίζοντας μὲ τὸ ἐρώτημα: «ποῖο εἶναι τὸ καλύτερο μέσο γιὰ νὰ διαξαγάγει κανεὶς ἕναν πόλεμο;» μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει στὸ ἐρώτημα: «χρειάζεται τάχα αὐτὸς ὁ πόλεμος;». Καὶ τότε ὁ στοχασμὸς μπορεῖ νὰ καταπιαστεῖ καὶ γιὰ νὰ βρεῖ μιὰ ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα: «Ποῖο εἶναι τὸ καλύτερο μέσο γιὰ ν' ἀποφευχθεῖ ἕνας παράλογος πόλεμος;»

Φυσικὰ εἶναι δύσκολο νὰ τεθεῖ δημόσια ἕνα τέτοιο ἐρώτημα. Ὡστόσο, ἀπ' τὴ στιγμή πὺ ἔχει γίνει ἡ προπαγάνδα ὑπὲρ τοῦ στοχασμοῦ, μπορεῖ ἄραγε νὰ τὸν ἀξιοποιήσει κανεὶς, δηλ. νὰ τὸν κάνει ἱκανὸ νὰ ἐπιδράσει πάνω στὰ γεγονότα; Ναί. Μπορεῖ.

Σὲ μιὰ ἐποχὴ σὰν τὴ δική μας ἡ καταπίεση, — πὺ χρησιμεύει γιὰ τὴν ἐκμετάλλευση

ἐνὸς τμήματος (τῆς πλειονότητας) τοῦ πληθυσμοῦ ἀπὸ ἕνα ἄλλο τμήμα (τῆς μεινότητας)— δὲν μπορεῖ νὰ διατηρηθεῖ, ἂν ὁ πληθυσμὸς δὲν ἀκολουθεῖ μιὰν ὀρισμένη θεμελιακὴ συμπεριφορά, πὺ ὀφείλει νὰ ἐκδηλώνεται σ' ὅλους τοὺς τομεῖς. Μιὰ ἀνακάλυψη στὸν τομέα τῆς ζωολογίας λ.χ. ὅπως αὐτὴ πὺ ἔκανε ὁ Δαρβίνος μποροῦσε νὰ βάλει σὲ ἄμεσο κίνδυνο τὴν ἐκμετάλλευση. Κι ὅμως γιὰ μιὰν ὀρισμένη περίοδο, μονάχα ἡ Ἐκκλησία ἀνησύχησε, ἐνῶ ἡ ἀστινομία δὲν ὑποψιαζόταν τίποτα. Κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια οἱ ἔρευνοι τῶν ἐπιστημόνων στὴ φυσικὴ ὀδήγησαν, — στὸν τομέα τῆς λογικῆς — σὲ πορίσματα πὺ μποροῦσαν νὰ βάλουν σὲ κίνδυνο μιὰ σειρά δόγματα χρήσιμα γιὰ τὴν ἐκμετάλλευση. Ὁ Χέγκελ, ὁ ἐπίσημος φιλόσοφος τῆς Πρωσίας, ἀπορροφημένος σὲ δύσκολες διερευνήσεις τῆς λογικῆς, πρόσφερε στὸ Μάρξ καὶ στὸ Λένιν, στοὺς κλασσικοὺς τῆς ἐπανάστασης, μεθόδους ἀνεκτίμητης ἀξίας. Ἡ ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης ἔχει μιὰν ἐσωτερικὴ συνοχὴ, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἕνα τομέα στὸν ἄλλο παρατηροῦνται ἀνισότητες ρυθμοῦ. Καὶ τὸ κράτος δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ τὰ ἐπιτηρεῖ ὅλα. Οἱ μαχητὲς τῆς ἀλήθειας μποροῦν νὰ διαλέγουν θέσεις μάχης πὺ νὰ εἶναι σχετικὰ προφυλαγμένες ἀπὸ τὰ βλέμματα τοῦ ἐχθροῦ. Τὸ οὐσιώδες εἶναι νὰ διδάσκει κανεὶς μιὰ σωστὴ μέθοδο σκέψης. Μιὰ μέθοδο πὺ σ' ὅλα τὰ πράγματα καὶ σ' ὅλα τὰ φαινόμενα ἀναζητᾷ τὴν πλευρὰ πὺ ἀλλάζει καὶ πὺ μπορεῖ ν' ἀλλάξει. Οἱ κρατοῦντες αἰσθάνονται πολλὴ ἀπέχθεια γιὰ τὶς μεγάλες ἀλλαγές. Θὰ ἤθελαν νὰ βλέπουν τὰ πράγματα νὰ μένουν ὅπως εἶναι, ἐπὶ χίλια χρόνια ἂν αὐτὸ γινόταν. Τὸ καλύτερο ἀπ' ὅλα θὰ ἦταν νὰ πραγματοποιοῦνται τὸ «Στήθι ἡλιος κατὰ Γαβαῶν καὶ σελήνη κατὰ φάραγμα Ἐλών». Ἀμέσως κανεὶς δὲ θὰ πεινοῦσε πιά καὶ δὲ θὰ εἶχε ὄρεξη νὰ φάει τὸ βράδυ. Οἱ κρατοῦντες ἐπίσης δὲν ἀγαποῦν τὴν ἀντιλογία. Ἀπ' τὴ στιγμή πὺ θὰ ποῦν αὐτοὶ τὸ λόγο τους, ὁ ἀντίπαλος δὲν πρέπει νάχει δικαίωμα ν' ἀπαντήσει. Τοὺς εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἔχουν τὸν τελευταῖο λόγο ἐκεῖνοι. Μιὰ μέθοδος διερεύνησης πὺ κάνει ὀλοφάνερη τὴ φθαρτὴ πλευρὰ, εἶναι καλὸ μέσο γιὰ νὰ ἐνθαρρυνθοῦν οἱ καταπιεζόμενοι.

Ἄλλη μιὰ ἀρχὴ πὺ μπορεῖ νὰ τὴ μεταχειριστεῖ κανεὶς σὰν ὄπλο κάτω ἀπ' τὴ μύτη τῶν νικητῶν εἶναι τούτη: Σὲ κάθε πρᾶγμα, σὲ κάθε κατάσταση ἐμφανίζεται κι ἀναπτύσσεται μιὰ ἀντίφαση. Μιὰ μέθοδος διερεύνησης, ὅπως ἡ διαλεκτικὴ πὺ διδάσκει τὴ ροϊκότητα τῶν πραγμάτων, μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ πραχτικὰ στὴ μελέτη ἀντικειμένων πὺ γιὰ ἕνα διάστημα διαφεύγουν τὴ προσοχὴ τῶν κρατούντων. Μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ στὴ βιολογία ἢ στὴ χημεία. Ἀλλὰ μπορεῖ ἐπίσης, χωρὶς νὰ προκληθεῖ μεγάλο σκάνδαλο, νὰ ἐφαρμοστεῖ πραχτικὰ καὶ γιὰ νὰ περιγραφεῖ ἡ μοῖρα τῶν μελῶν μιᾶς οἰκογένειας. Ὁ δεσμὸς κάθε πρᾶγματος μ' ἕνα πλῆθος ἄλλων πραγμάτων πὺ βρίσκονται σὲ διαρκὴ μετασχηματισμὸ

είναι μια ιδέα επικίνδυνη για τις δικτατορίες, αλλά μπορεί να εκφραστεί με διάφορες μορφές χωρίς να δώσει λαβή στην αστυνομία. Η περιγραφή όλων των περιστάσεων κι όλων των διαδικασιών όπου μπερδεύεται ένας άνθρωπος που ανοίγει ένα μικρό καπνοπωλείο, μπορεί να αποτελέσει σοβαρό πλήγμα έναντι μιας δικτατορίας. Το γιατί, μπορεί να καταλάβει ο καθένας, όσο λίγο κι αν σκέφτεται.

Οι κυβερνήσεις που οδηγούν τις ανθρώπινες μάζες στην άθλιότητα, οφείλουν να αποτρέπουν, τους εξαθλιωμένους απ' το να σκέφτονται την κυβέρνηση. Μιλάνε, λοιπόν, πολύ για την Είμαρμένη. Για κάθε τί που δεν πάει καλά, δέ φταίει η κυβέρνηση αλλά η Είμαρμένη. Οποιος αναζητάει τα αίτια που δεν πάνε καλά τα πράγματα, χώνεται στη φυλακή προτού ή έρευνά του άγγίξει την κυβέρνηση. Κι όμως είναι δυνατό ν' αντιταχτεί κανείς, χωρίς να μπαίνει σε μεγάλες λεπτομέρειες. Μπορεί ν' αντιταχτεί στις φλυαρίες περί Είμαρμένης: Μπορεί δηλ. να δείξει ότι η μοίρα του ανθρώπου είναι έργο άλλων ανθρώπων.

Αυτό μπορεί να επιτευχθεί με πολλούς τρόπους. Λ.χ. μπορεί κανείς ν' άφηγηθεί την ιστορία ενός άγροκτήματος, ως πούμε, στην Ίσλανδία. Όλο το χωριό λέει πως κάποια κακια μοίρα βαραίνει πάνω σ' αυτό το νοικοκυριό. Η νοικοκυρά γκρεμίστηκε σ' ένα πηγάδι, ένας άλλος κρεμάστηκε. Κάποια μέρα γίνεται ένας γάμος στο άγρόκτημα. Ο γιός του νοικοκύρη παντρεύεται μια κοπέλλα που πήρε προίκα μερικά χωράφια. Από τότε κ' έπειτα η κακια μοίρα παύει να βαραίνει πάνω στο νοικοκυριό. Το χωριό βλέπει αυτή την ευτυχισμένη αλλαγή, αλλά οι γνώμες για τα αίτια της μοιράζονται. Άλλοι την αποδίνουν στον παληκαρίσιο και δουλευτάρικο χαρακτήρα του νεαρού νοικοκύρη. Άλλοι, πάλι, στα χωράφια που έφερε προίκα ή νεαρή νοικοκυρά και που έκαναν το άγρόκτημα ικανό να σταθεί στα πόδια του.

Στο ίδιο αποτέλεσμα όμως μπορεί να φτάσει κανείς ακόμα και με την περιγραφή ενός τοπίου, αρκεί να ενσωματώσει στη φύση τα πράγματα που δημιουργεί ο άνθρωπος.

Χρειάζεται πονηριά για να μπορέσει να διαδοθεί η αλήθεια.

Άνακεφαλαίωση

Η μεγάλη αλήθεια της εποχής μας, είναι πως η Ευρώπη βυθίζεται στη βαρβαρότητα έπειδή διατηρείται με τη βία το σύστημα της ιδιοκτησίας, πάνω στα μέσα παραγωγής. (Βέβαια, η γνώση της αλήθειας αυτής μονάχη της, δέ μας προωθεί και τόσο. Απ' την άλλη

μεριά όμως χωρίς τη γνώση της αλήθειας αυτής δέ μπορούμε να πλησιάσουμε καμιάν άλλη αξιολογη αλήθεια). Σε τί χρησιμεύει να γράφει κανείς θαρραλέες φράσεις που δείχνουν ότι η κατάσταση όπου βυθιζόμαστε είναι βάρβαρη (πράγμα που είναι αλήθεια, βέβαια), αν δεν βγαίνουν καθαρά στο φώς τα αίτια που μας έκαναν να πέσουμε σε μια τέτοια κατάσταση; Έχουμε χρέος να πούμε πως αν χρησιμοποιούν βασανιστήρια, το κάνουν για να διατηρήσουν τις σχέσεις ιδιοκτησίας.

Βέβαια, λέγοντας αυτό το πράγμα χάνουμε πολλούς φίλους: χάνουμε αυτούς που είναι αντίθετοι στα βασανιστήρια έπειδή πιστεύουν πως οι σχέσεις ιδιοκτησίας είναι δυνατό να διατηρηθούν και χωρίς αυτήν (πράγμα που είναι λαθεμένο).

Έχουμε χρέος να λέμε την αλήθεια για τις βάρβαρες συνθήκες που επικρατούν στη χώρα μας, με σκοπό να κάνουμε δυνατή τη δράση που θα εξαφανίσει τις συνθήκες αυτές, δηλ. που θα μεταβάλει τις σχέσεις ιδιοκτησίας.

Έχουμε χρέος να την πούμε σ' αυτούς που περισσότερο υποφέρουν απ' αυτές τις σχέσεις ιδιοκτησίας και που περισσότερο ένδιαφέρονται για τη μεταβολή τους, δηλ. έχουμε χρέος να την πούμε στους εργάτες και σ' εκείνους που μπορούμε να τους οδηγήσουμε σε μια συμμαχία με τους εργάτες, έπειδή δεν είναι ιδιοκτήτες πάνω στα μέσα παραγωγής μ' όλο που παίρνουν κάποιο μερίδιο απ' τα ωφελήματα. Και πέμπτο, τέλος, έχουμε χρέος να προχωρήσουμε σ' αυτή τη δουλειά με πονηριά.

Τις πέντε αυτές δυσκολίες έχουμε χρέος να τις λύσουμε όλοι μαζί και ταυτόχρονα γιατί δεν μπορούμε ν' αναζητάμε την αλήθεια για τις βάρβαρες συνθήκες χωρίς να συλλογιζόμαστε, εκείνους που υποφέρουν απ' αυτές. Και πρέπει ακόμα, παραμερίζοντας διαρκώς κάθε παρόρμηση οφειλόμενη σε δειλία, ν' αναζητάμε τις αληθινές σχέσεις, έχοντας διαρκώς υπ' όψη μας εκείνους που έχουν τη διάθεση να αξιοποιήσουν αυτή τη γνώση.

Κι όχι μόνο αυτό. Πρέπει ακόμα να σκεφτόμαστε πως θα τους παρουσιάσουμε την αλήθεια με μορφή τέτοια, ώστε να μπορέσει να γίνει ένα όπλο στα χέρια τους και παράλληλα πρέπει να το κάνουμε αυτό με αρκετή πονηριά, ώστε να μην ανακαλύψει ο έχθρος την έπιχείρηση και την έμποδίσει.

Ίδου, λοιπόν, ποιές άρετες άπαιτεί κανείς από ένα συγγραφέα, όταν του άπαιτεί να γράψει την αλήθεια.

Μετάφραση: ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ



ΤΡΙΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

ΤΟΥ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

"Ένας εργάτης αναρρωτιέται διαβάζοντας

Μεταφράζει

Ο ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

*Τις Θῆβες ποιός με τις ἑφτά τους πύλες ἔχει χτίσει;
Μές στα βιβλία δὲν ἀναφέρονται παρὰ
βασιλιάδων ὀνόματα μοναχά.*

*Οἱ βασιλιάδες εἶχανε τις πέτρες κουβαλήσει;
Τὴν πόλη Βαβυλώνα πὸν τόσο συχνὰ
καταστρεφόταν ποιός τὴν ἔχτιζε κάθε φορά;
Στὴ χρυσωμένη πολιτεία τῆς Λίμας ὅπου ζοῦσαν
οἱ οἰκοδόμοι τῆς, σὲ ποιά
σπίτια τῆς κατοικοῦσαν;*

*Κι ὅταν πρὸς τὸ βράδυ
τὸ Σινικὸ ἔτελείωσε τεῖχος κ' οἱ χτίστες φύγαν
ποῦ πῆγαν;*

*Ποιός τις ἀφίδες τοῦ θριάμβου ἀκόμη
ἔχτισε στὴ μεγάλη Ρώμη;
Οἱ Καίσαρες θριαμβέψανε. Ἐναντίον ποιοῦ;
καὶ τὸ Βυζάντιο τὸ πολυτραγουδισμένο
παλάτια γιὰ ὅλους τοὺς κατοίκους του εἶχε παντοῦ;
Τὴ νύχτα πὸν ἢ μυθικὴ βούλιαζεν Ἀτλαντίδα
στὸ στόμα τοῦ νεροῦ παραδομένη
μὲ δυνατὲς φωνὲς τοὺς σκλάβους τους
γύρευαν οἱ πνιγμένοι*

*Ἄλλος ποιός τὴν Ἰνδία κατάχτησε;
Μόνος του; Ὅλα τᾶκοψε μὲ τὸ σπαθί του;
Ἄλλος ποιός τὸν Γαλάτες ἐνίκησε;
Δὲν εἶχε μάγαιρα μαζί του;
Ἄλλος ποιός τὴν Ἰσπανία ἐκλαψε πολὺ
ὅταν ὁ στόλος του βυθίστηκε. Δὲν ἐκλαψε ἄλλος κανεὶς;
Κέρδισε τὸν ἑπταετῆ πόλεμο ὁ Φρειδερίκος
ὁ δεύτερος. Κανένας ἄλλος;
Κάθε σελίδα καὶ μιὰ νίκη. Ἄλλὰ κατόπιν ποιός
τὰ πλούσια ετοίμαζε συμπόσια κ' ἔφερνε
στοὺς καλεσμένους τὸ πιτό; Ἄλλος ποιός ἄντρας μεγάλος
κάθε δεκαετία. Τὰ ἔξοδά του
τὰ πλήρωνε ποιός;*

*Πόσα πολλὰ ἱστορήματα.
Πόσα πολλὰ ἐρωτήματα!*

Ἡ Λογοτεχνία θὰ ἐρευνηθῆι

Αὐτοὶ ποὺ κάθονται σὲ χρυσῆς καρέκλες γιὰ νὰ γράψουν
θὰ ρωτηθοῦν μιά μέρα
ποιοὶ τάχα ὑφάνανε τὰ ροῦχα ποὺ φορᾶν.

Ὅχι γιὰ τίς Ὑψηλές τους Σκέψεις.
Κανεὶς δὲν θὰ ἐρευνήσῃ τὰ βιβλία τους γι' αὐτές.
Ἄλλὰ μιὰ φράση γραμμένη τυχαῖα
ποὺ νὰ διαφωτίζει πάνω σ' αὐτοὺς ποὺ ὑφαίνουν ροῦχα,
θὰ διαβαστεῖ μ' ἐνδιαφέρον.
Γιατὶ μπορεῖ νὰ πρόκειται
γιὰ κάποιο χαρακτηριστικὸ ἐνδόξων προγόνων.

Λογοτεχνίες ὀλάκαιρες
μ' ἐκλεκτὰ λόγια γραμμένες
θ' ἀνασκαφτοῦν γιὰ τὴν ἔρευνα μιᾶς μικρῆς ἐνδειξης :
πῶς τὸν καιρὸ τῆς καταπίεσης (ᾧς ποῦμε)
ζοῦσαν κ' ἐπαναστάτες.
Κάθε παράκληση στὶς ὑπεργήϊνες δυνάμεις
θᾶχει νὰ πει πῶς ὄντα γήϊνα
καταπιέζαν ἄλλα ὄντα γήϊνα.
Ἡ ἡδονικὴ μουσικὴ τῶν λέξεων θὰ μᾶς μάθει
ὅτι πολλοὶ πεθαίνουν ἀπ' τὴν πείνα.

Ὅμως στὰ χρόνια ποὺ θὰ ἔρθουν θὰ ἐπαινοῦμε
ὄσους καθόντανε στὴν κρούα γῆ νὰ γράψουν
ὄσους καθόντανε μὲ τοὺς καταπιεσμένους
ὄσους καθόντανε μὲ τοὺς ἀγωνιστὲς
ὄσους μιλήσαν γιὰ τὴν πείνα τῶν ἀγνώστων
ὄσους μιλήσαν γιὰ τὰ κατορθώματα τῶν ἀγωνιστῶν
μὲ τέχνη καὶ μὲ τὴ γλῶσσα τὴν εὐγενική,
τὴ μέχρι τώρα φυλαγμένη
μόνο γιὰ νὰ δοξάζει βασιλιάδες.
Ὅσα ἔχουν γράφει γιὰ ἀδικίες, ὅ,τι ἔχουν γράφει,
θᾶχει ἀκόμα τότε τὰ σημάδια
ἀπὸ τὰ δάχτυλα τῶν ταπεινῶν.
Γιατὶ σ' αὐτοὺς ἐδώσαν τὰ γραφτὰ τους
αὐτοὶ εἶναι ποὺ τὰ μεταφέραν
(κάτω ἀπὸ φόρμες μουσκεμένες στὸν ἰδρῶτα
ἀνάμεσα ἀπὸ πλῆθος ἀστινομικοὺς)
στοὺς δμοιούς τους.

Ναί, θᾶρθῃ στ' ἀλήθεια ἓνας καιρὸς
ποὺ αὐτοὶ οἱ ἥσυχοι, οἱ εὐγενικοὶ γραφιάδες
αὐτοὶ οἱ γεμάτοι θυμό, οἱ γεμάτοι ἐλπίδα,
αὐτοὶ ποὺ κάθησαν στὴν κρούα γῆ νὰ γράψουν
αὐτοὶ ποὺ ἀγαπήθηκαν ἀπὸ μαχητὲς καὶ καταπιεσμένους
θὰ ἐπαινεθοῦν δημόσια.

Ἀπόδοση : ΠΟΙΗ ΤΡΩ·Ι·ΑΝΟΥ - ΑΛΚΟΥΛΗ

Ὡρα νυχτὸς

Τ' ἀντρογόνα
πλαγιάζουν στὸ κρεβάτι τους. Οἱ νεαρὲς γυναῖκες
θὰ φέρουν ὄρφανὰ στὸν κόσμο.

ΟΙ ΔΥΟ ΓΙΟΙ

Μεταφράζει ο ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

Κάποια νύχτα του Γενάρη του 1945, όταν ο χιτλερικός πόλεμος ζύγωνε στο τέλος του, μια χωριάτισσα απ' την περιοχή της Θουριγγίας όνειρεύτηκε πώς τή φώναζε ο γιός της. Μισοκοιμισμένη σηκώθηκε και βγήκε στην αύλη κ' εκεί πάλι τής φάνηκε πώς τόν είδε όρθιο κοντά στο πηγάδι να πίνει νερό. Όταν όμως τόν φώναξε μέ τ' όνομά του, κατάλαβε πώς ή μορφή που έβλεπε μπροστά της ήταν ένδς από τούς νεαρούς Ρώσους αιχμαλώτους που τούς είχαν στείλει να δουλεύουν στο άγρόκτημα.

Όστερα από μερικές μέρες, ή χωριάτισσα είδε ένα παράδοξο δράμα. Είχε φέρει φαί στους αιχμαλώτους που κόβανε δέντρα στο δάσος. Καθώς έφευγε από κεί, γύρισε να ρίξει μια ματιά πίσω της και είδε τόν ίδιο νεαρό αιχμάλωτο, ένα παλληκάρι μέ άρρωστιάρικη όψη, να παίρνει μέ τήν άπογοήτευση ζωγραφισμένη στο πρόσωπό του μια καρβάνα μέ τή σούπα που του έδιναν. Και ξάφνου τó πρόσωπο αυτό άλλαξε κ' έγινε ή μορφή του γιού της.

Στις μέρες που ακολουθήσαν, παρόμοια όράματα, που εμφανίζονταν γοργά κ' εξαφανίζονταν τó ίδιο γρήγορα, έπαναλαμβάνονταν όλο και πιό συχνά.

Έπειτα ο αιχμάλωτος έπεσε άρρωστος στο στρώμα. Έμεινε πλαγιασμένος στον άχερώνα χωρίς να τόν φροντίζει κανένας. Η χωριάτισσα ένιωσε πολλές φορές τήν ανάγκη να του πάει κάτι τι να βάλει στο στόμα του. Μά ο άδερφός της, που ήταν άνάπηρος απ' τόν πόλεμο κι άφεντικό στο άγρόκτημα, και που όσο τά πράματα στο μέτωπο χειροτέρευαν, τόσο πιό πολύ κακομεταχειριζόταν τούς αιχμαλώτους, δέν τήν άφησε. Η χωριάτισσα κόπιασε λίγο ν' αλλάξει τή γνώμη του άδερφού της, κ' έπειτα παραδέχτηκε πρόθυμα πώς δέν ήταν σωστό να συντρέχουνε αυτούς τούς ύπανθρώπους που τόσα και τόσα λέγονταν για δαύτους. Σάματι αυτοί δέ φταίγανε για όλα; Δέν ήτανε οί όχτροί που τούς πολέμαγε ο γιός της εκεί κάτω, μακριά στην Ανατολή; Μέσα της βέβαια, είχε πάντα διάθεση να βοηθήσει τó νεαρό Ρώσο, αλλά άνάβαλε κάθε μέρα να τó κάνει.

Ένα βράδυ έπιασε στα πράσα μια ομάδα αιχμαλώτους που κουβεντιάζαν ζωηρά στον σκεπασμένο από χιόνια δεντρόκηπο. Οί αιχμάλωτοι θέλοντας να κρατήσουν μυστική τή συγκέντρωσή τους, τήν έκαναν μέσα στο άνυπόφορο κρύο. Ο νεαρός αιχμάλωτος, είχε πάρει κι αυτός μέρος, τρέμοντας απ' τόν πυρετό. Κ' ίσως έπειδή ήταν ο πιό αδύναμος, έξ αιτίας τής άρρώστειας του, φοβήθηκε πιό πολύ απ' όλους όταν παρουσιάστηκε μπροστά τους ή χωριάτισσα. Και τότε, μέσα στο μεγάλο του φόβο, έπαναλήφτηκε ή παράδοξη μεταμόρφωση του προσώπου του. Η χωριάτισσα είδε πάλι μπροστά της τó πρόσωπο του γιού της. Και τó πρόσωπο αυτό ήταν τρομαγμένο.

Τούτο δώ τήν έβαλε σ' άνησυχία για κάμποσες μέρες, και μ' όλο που τά φανέρωσε στον άδερφό της όλα, για τή συγκέντρωση, άποφάσισε να πάει στο νεαρό αιχμάλωτο εκείνο τó κοψίδι τó λαρδί, που τó είχε βάλει κατά μέρος γι' αυτό τó σκοπό. Αυτή ή καλή πράξη, όπως και όλες οί άλλες στο τρίτο Ράιχ, άποδείχτηκε έξαιρετικά δύσκολη κ' επικίνδυνη. Για να τήν φέρει σέ τέλος ή χωριάτισσα έπρεπε να σταθει αντίθετη στην όχλητα του άδελφού της, χωρίς να είναι και σίγουρη για

τούς αιχμαλώτους. Ὡστόσο τὰ κατάφερε. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτή, πῆρε χαμπάρι πὼς οἱ αιχμάλωτοι σκοπεύανε στ' ἀλήθεια νὰ τὸ σκάσουνε. Ἀπὸ μέρα σὲ μέρα μεγάλωνε ὁ κίνδυνος νὰ τοὺς μεταφέρουν ἄλλοῦ ἢ κι ἀπλῶς νὰ τοὺς σφάζουν προτοῦ φτάσει ἐκεῖ ὁ κόκκινος στρατός.

Ἡ χωριάτισσα, καθὼς δὲν τὸ βάσταγε ἡ καρδιά της ν' ἀρνηθεῖ τὰ χατήρια ποὺ τῆς γύρευε μὲ νοήματα καὶ μὲ λίγες σπασμένες γερμανικὲς λέξεις ὁ νεαρὸς αιχμάλωτος, μπερδεύοταν ἔτσι ὅλο καὶ πιὸ πολὺ στὰ σχέδια τῆς ἀπόδρασης. Τοῦ ἔφερε ἓνα σακκάκι καὶ μιὰ μεγάλη ψαλίδα. Παράξενο πράμα! Ἀπὸ κείνη τὴ στιγμή καὶ πέρα, τὸ πρόσωπο τοῦ νεαροῦ αιχμαλώτου ἔπαψε νὰ μεταμορφώνεται. Καὶ ἡ χωριάτισσα βοήθοῦσε πιά τὸν ξένο στρατιώτη καὶ μονάχα αὐτόν. Γιὰ τοῦτο στάθηκε πολὺ μεγάλη ἡ τρομάρα ποὺ πῆρε, ὅταν ἓνα πρωτὶ ἄκουσε νὰ χτυπᾶν στὸ παράθυρό της, κι ἀπὸ τὸ τζάμι εἶδε νὰ παρουσιάζεται μπρὸς της, μέσα στὸ γκρίζο φῶς τῆς χαραυγῆς τὸ πρόσωπο τοῦ παιδιοῦ της. Ἦταν πραγματικὰ ὁ γιὸς της. Φοροῦσε ἀκόμα τὴ σκισμένη στολή τῶν Ἑς - Ἑς. Ὁ λόχος του εἶχε ἀποδεκατιστεῖ. Μὲ λαχνασμένη φωνὴ τῆς εἶπε πὼς οἱ Ρῶσοι εἶχανε φτάσει μερικὰ χιλιόμετρα ἔξω ἀπ' τὸ χωριό. Ὁ ἐρχομὸς του ἔπρεπε νὰ μείνει μὲ κάθε τρόπο μυστικός.

Σὲ λίγη ὥρα ἡ χωριάτισσα, ὁ γιὸς κι ὁ ἀδερφὸς της κάνανε πολεμικὸ συμβούλιο. Ἀποφάσισαν νὰ ξεμπερδεύουν μὲ τοὺς αιχμαλώτους ποὺ χωρὶς ἄλλο θὰ εἶχαν δεῖ τὸν Ἑς - Ἑς καὶ ποὺ σίγουρα δὲ θὰ παραλείπαν νὰ μαρτυρήσουν τὴν κακομεταχείριση ποὺ εἶχανε βρεῖ στὸ ἀγρόχτημα. Ἐκεῖ στὴν περιοχὴ τοῦ χωριοῦ βρισκόταν ἓνα νταμάρι μὲ πολλὴ ἄμμο. Ὁ Ἑς - Ἑς πρότεινε νὰ τοὺς βγάλουν τὴ νύχτα ἀπ' τὸν ἀχερώνα καὶ νὰ τοὺς σφάζουν. Ἐπειτα θὰ κουβαλοῦσαν τὰ κουφάρια στὸ νταμάρι καὶ θὰ τὰ σκέπαζαν μὲ τὴν ἄμμο. Συμφώνησαν ἀκόμα νὰ δώσουν κατὰ τὸ σούρουπο κάμποσο ρακὶ στοὺς αιχμαλώτους.

— Αὐτὸ θὰ τοὺς ἀποκοιμήσει κάθε ὑπόψια, εἶπε ὁ ἀδερφός.

Σάματι τὸν τελευταῖο καιρὸ τὸ χωριὸ δὲν τοὺς φερνόταν μὲ τὸ γλυκὸ γιὰ νὰ τοὺς καλοπιᾶσουν μιὰ καὶ οἱ Ρῶσοι σίμωναν;

Τὴν ὥρα ποὺ ἐξηγοῦσε τὰ σχέδιά του ὁ Ἑς - Ἑς εἶδε τὴ μάνα του νὰ τρέμει. Οἱ δυὸ ἄντρες ἀποφάσισαν νὰ μὴν τὴν ἀφήσουν πιά νὰ ζυγώσει στὸν ἀχερώνα.

Ἡ χωριάτισσα περίμενε νὰ σουρουπώσει κ' ἡ ἀγωνία της ὅλο καὶ μεγάλωνε. Οἱ αιχμάλωτοι φάνηκαν πὼς τὸ γλέντησαν καλὰ τὸ ρακί, γιὰτὶ ἡ χωριάτισσα τοὺς ἄκουσε νὰ τραγουδᾶν μεθυσμένοι τὰ μελαγχολικὰ τραγούδια τοῦ τόπου τους. Ἀλλὰ τὴ νύχτα, ὅταν ὁ Ἑς - Ἑς πῆγε κατὰ τὶς ἔντεκα ἡ ὥρα στὸν ἀχερώνα οἱ αιχμάλωτοι εἶχαν γίνει ἄφαντοι. Καμώθηκαν τοὺς μεθυσμένους καὶ τὸσκασαν γιὰτὶ ἀπ' τὴν ξαφνικὴ καλωσύνη τῶν ἀφεντικῶν τοῦ ἀγροχτήματος σιγουρεύτηκαν πὼς τὰ ρωσικὰ στρατεύματα ἔπρεπε νὰ βρίσκονται κοντά.

Καὶ πραγματικὰ ὁ κόκκινος στρατὸς μπῆκε στὸ χωριὸ κάμποση ὥρα μετὰ τὰ μεσάνυχτα. Ὁ γιὸς βρισκόταν ξαπλωμένος στὸν ἀχερώνα στουπὶ στὸ μεθύσι, ἐνῶ ἡ χωριάτισσα, τρελλὴ ἀπὸ φόβο πάσκιζε νὰ κάψει τὴ στολή τῶν Ἑς - Ἑς. Ἐπειδὴ κι ὁ ἀδερφός της ἦταν μεθυσμένος, ὑποδέχτηκε μονάχη της τοὺς Ρῶσους φαντάρους καὶ τοὺς ἔδωσε νὰ φᾶνε. Ἐκανε τὴν ὄψη της πέτρινη.

Ὅταν ξημέρωσε, οἱ Ρῶσοι φαντάροι ἔφυγαν συνεχίζοντας τὴν προέλασή τους. Ὁ γιὸς της γύρεψε ρακὶ καὶ τῆς εἶπε πὼς ἦταν ἀποφασισμένος νὰ βρεῖ ἓνα δρόμο γιὰ νὰ φτάσει ὡς τὰ γερμανικὰ στρατεύματα ποὺ ἔφευγαν καὶ νὰ συνεχίσει κοντὰ τους τὸν πόλεμο. Ἡ χωριάτισσα δὲ δοκίμασε νὰ τοῦ ἐξηγήσει πὼς μὲ τὸ νὰ συνεχίσει τὸν πόλεμο θὰ ἔφερνε σίγουρα τὴν καταστροφὴ. Μέσα στὴν ἀπελπισία της ρίχτηκε ἀπάνω του, νὰ τοῦ κόψει τὸ δρόμο. Ἐκεῖνος τῆς ἔδωσε μιὰ καὶ τὴν πέταξε πάνω στ' ἄχερα. Καθὼς ἔκανε νὰ σηκωθεῖ τὸ χέρι της ἄγγιξε ἓνα σιδερένιο λοστάρι. Τὸ ἄρπαξε καὶ βάζοντας ὅλη της τὴ δύναμη τὸ κατάφερε πάνω στὸ γιό της.

Τὴν ἴδια μέρα μιὰ χωριάτισσα πῆγε μὲ τὸ ἀμάξι στὸ διπλανὸ χωριὸ καὶ μπῆκε στὸ ρωσικὸ φρουραρχεῖο, ὅπου παράδωσε τὸ γιό της δεμένον χεροπόδαρα στὶς ρωσικὲς ἀρχές. Ὅπως ἐξήγησε στὸ διερμηνέα, τῶκανε γιὰ νὰ τοῦ σώσει τὴ ζωὴ του καὶ τὰ νιάτα του.

ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΕΠΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΤΟΥ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Μεταφράζει ο ΠΑΝ. ΣΚΟΥΦΗΣ

*Σημειώσεις πάνω στην όπερα «Η άνοδος και
η πτώση της πολιτείας του Μαχάγκονου».*

Έδω και κάμποσον καιρό γίνονται προσπάθειες για την ανανέωση της όπερας. Η όπερα πρέπει, χωρίς να μεταβληθεί ο ψυχολογικός της χαρακτήρας, να συγχρονιστεί κατά το περιεχόμενο και να τεχνικοποιηθεί κατά τη μορφή. Έπειδή η όπερα, εξαιτίας της καθυστέρησής της, κοστίζει ακριβά στο κοινό της, θα πρέπει να βρεθούν τρόποι προσέλκυσης καινούργιων στρωμάτων με καινούργια γούστα, πράγμα που άλλωστε γίνεται: επιζητείται λοιπόν η έκδημοκρατικοποίησή της χωρίς φυσικά ν' αλλάξει κι ο χαρακτήρας της δημοκρατίας, που συνίσταται στο να παρέχονται στο «λαό» καινούργια δικαιώματα αλλά όχι κ' η δυνατότητα να τα άσκησει. Σε τελευταία ανάλυση, είναι αδιάφορο στο σερβιτόρο το ποιόν σερβίρει· πρέπει μονάχα να σερβίρει! Οί πιο προωθημένοι λοιπόν απαιτούν η υποστηρίζουν καινοτομίες ικανές να οδηγήσουν στην ανανέωση της όπερας. Άλλα μια θεμελιακή συζήτηση πάνω στην όπερα (πάνω στη λειτουργία της!) δεν την επιζητούν ούτε και θα την υποστήριζαν.

Αυτή η σεμνότητα στις απαιτήσεις των πιο προωθημένων έχει οικονομικές βάσεις που και σ' αυτούς τους ίδιους είναι ως ένα σημείο άγνωστες. Οί μεγάλοι μηχανισμοί, όπως η όπερα, το θέατρο, ο τύπος κ.λ.π. επιβάλλουν την άποψή τους ίνκόγνιτο, θα λέγαμε. Ένω από καιρό τώρα χρησιμοποιούν την πνευματική δουλειά (στην παρούσα περίπτωση μουσική, ποίηση, κριτική κλπ.) των έργων του πνεύματος — οί όποιοι από την οικονομική σκοπιά συμμετέχουν στις άμοιβές, άρα είναι συγκυρίαρχοι, από την κοινωνική σκοπιά όμως είναι προλεταροειδείς — το περισσότερο για να τροφοδοτούν τους άπευθυνόμενους στο κοινό οργανισμούς τους, δηλαδή αξιολογούν

αυτή τη δουλειά κατά τη δική τους αντίληψη και την οδηγούν προς την κατεύθυνση που τους συμφέρει, παρ' όλα αυτά οί πνευματικοί εργάτες έχουν πάντα την πλάνη πως όλο αυτό το σύστημα άπλώς άξιοποιεί την πνευματική τους δουλειά και πως παίζει συνεπώς ένα δευτερεύοντα ρόλο, που όχι μόνο κατά τίποτα δεν την επηρεάζει αλλά αντίθετα της έξασφαλίζει τη δυνατότητα να άσκει την επιρροή της. Αυτή η θολούρα που επικρατεί στους μουσικούς, τους συγγραφείς και τους κριτικούς σχετικά με την κατάστασή τους, έχει τεράστιες συνέπειες, που ελάχιστα προσέχονται. Διότι με το να νομίζουν ότι έξουσιάζουν το μηχανισμό, ενώ στην πραγματικότητα εκείνος τους έλέγχει, υπερασπίζονται ένα μηχανισμό πάνω στον όποιο δεν άσκούν πια κανέναν έλεγχο και που δεν είναι μέσον υπέρ των παραγωγών καθώς νομίζουν, αλλά έχει γίνει μέσον εναντίον των παραγωγών, άρα εναντίον της ίδιας τους της παραγωγής (όταν δηλαδή άκολουθεί δικές της καινούργιες τάσεις, διαφορετικές η αντίθετες από τις τάσεις του μηχανισμού). Έτσι η παραγωγή τους παίρνει προμηθευτικό χαρακτήρα. Γενιέται ένας αξιολογικός κανόνας που βάση έχει το κέρδος. Άπ' αυτό έχει προκύψει η γενική συνήθεια να έξετάζεται κάθε έργο τέχνης αν ταιριάζει στο μηχανισμό αλλά να μην έξετάζεται ποτέ αν ο μηχανισμός ταιριάζει στο έργο τέχνης. Λένε: τούτο η εκείνο το έργο είναι καλό. Και έννοούν χωρίς να το λένε: καλό για το μηχανισμό. Όμως ο μηχανισμός αυτός έχει καθοριστεί από την ύπάρχουσα κοινωνική κατάσταση και άποδέχεται μόνο ό,τι τον διατηρεί μέσα σ' αυτή. Κάθε καινοτομία που δεν άπειλεί την παγιωμένη κοινωνική λειτουργία αυτού του μηχανισμού, δηλαδή κάθε

τι πού επιδιώκει απλώς τη διασκέδαση, μπορεί να συζητηθεί. Άλλα δέν μπορούν να συζητηθούν τέτοιες καινοτομίες πού θα συνεπάγονταν την αλλαγή της λειτουργίας του, πού θα τον ανατοποθετούσαν μέσ στην κοινωνία, καινοτομίες πού θα 'θελαν π.χ. να τον εντάξουν στα παιδαγωγικά ιδρύματα ή τους μεγάλους οργανισμούς δημοσιότητας. Η κοινωνία παίρνει μέσω του μηχανισμού αυτού, τι της χρειάζεται για να αυτοαναπαράγεται. Μπορεί μονάχα να γίνουν δεκτές «καινοτομίες» πού οδηγούν σε κάποια ανανέωση όχι όμως κ' εκείνες πού θα οδηγούσαν στην αλλαγή της ύφιστάμενης κοινωνικής κατάστασης — άδιάφορο αν η κοινωνική αυτή κατάσταση είναι καλή ή κακή.

Οι πιό προωθημένοι δέν σκέφτονται ν' αλλάξουν το μηχανισμό, γιατί πιστεύουν πως έχουν στα χέρια τους ένα μηχανισμό ό οποίος σερβίρει ό,τι ελεύθερα συλλαμβάνουν οι ίδιοι, ό οποίος δηλαδή μεταβάλλεται αυτόματα με κάθε δική τους σκέψη. Μόνο πού δέν συλλαμβάνουν ελεύθερα τις σκέψεις τους. Ο μηχανισμός επιτελεί τη λειτουργία του, μ' αυτούς ή χωρίς αυτούς. Τα θέατρα παίζουν κάθε βράδυ, οι εφημερίδες κυκλοφορούν κάθε μέρα. Και παίρνουν ό,τι τους χρειάζεται. Και τους χρειάζεται μια όρισμένη ποσότητα ύλικού.¹

Θα νόμιζε κανείς πως το ξεσκεπάσμα αυτής της διαδικασίας (δηλαδή της αναπόφευκτης εξάρτησης των καλλιτεχνικών δημιουργών από το μηχανισμό) θα σήμαινε και την καταδίκη του. Όμως το πράγμα αποκρύπτεται τόσο συνισταμένα!

Άλλα ό περιορισμός της ελεύθερης επινόησης στο κάθε μεμονωμένο άτομο αποτελεί καθ' αυτόν ένα προοδευτικό προτσές. Το κάθε μεμονωμένο άτομο εντάσσεται όλο και περισσότερο στα μεγάλα γεγονότα πού μεταβάλλουν τον κόσμο. Δέν μπορεί πια να «έκφράσει» μονάχα τον έαυτό του. Ανακόπτεται και αναγκάζεται να επιλύσει γενικά θέματα. Το κακό είναι μόνο ότι σήμερα οι μηχανισμοί δέν ανήκουν στην κοινότητα, ότι τα μέσα παραγωγής δέν ανήκουν σ' εκείνους πού παράγουν και ότι έτσι ή εργασία παίρνει χαρακτήρα εμπόρευματος και υπόκειται στους γενικούς κανόνες πού διέπουν το εμπόρευμα. Η τέχνη είναι εμπόρευμα — χωρίς μέσα παραγωγής (μηχανισμούς) δέν μπορεί να κατασκευαστεί! Μιάν όπερα δέν μπορεί κανείς να την κάνει παρά μόνο για ένα θέατρο όπερας. (Δέν μπορεί π.χ. να διανοηθεί κανείς μιάν όπερα σαν ένα θαλάσσιο ζωό αλλά Μπαϊκλιν, πού θα το έκθέσει, αυτό το διανοητικό κατασκεύασμα, στο ένυδρειό, όταν άποχτήσει τη δύναμη. Κι ακόμα πιό γελοίο θα ήταν να θελήσει να το μπάσει στους καλούς παλιούς μας ζωολογικούς κή-

1. Όμως οι παραγωγοί εξαρτώνται άπόλυτα από το μηχανισμό, οικονομικά και κοινωνικά, πού μονοπωλεί τη δραστηριότητά τους και ή παραγωγή των συγγραφέων, συνθετών και κριτικών όλο και περισσότερο παίρνει το χαρακτήρα πρώτης ύλης: το έτοιμο εμπόρευμα το κατασκευάζει ό μηχανισμός.

πους!). Άκόμα κι αν αποφάσιζε να θέσει κανείς υπό συζήτηση την όπερα σαν τέτοια (τη λειτουργία της!) θα έπρεπε να φτιάξει μιάν όπερα.

Όπερα...

Η όπερα πού έχουμε είναι όπερα ψυχαγωγική. Υπήρξε μέσο άπόλαυσης πολύ πριν γίνει εμπόρευμα. Άκόμα και κεί όπου άπαιτεί ή προσφέρει μόρφωση, υπηρετεί την άπόλαυση γιατί και τότε επίσης άπαιτεί ή προσφέρει διαμόρφωση της άπολαυστικής ικανότητας. Η στάση με την όποία προσεγγίζει κάθε αντικείμενο είναι ήδονιστική. «Βιώνει» και υπηρετεί ως «βίωμα».

Γιατί ή «Μαχάγκου» είναι όπερα; Διότι έχει τη βασική στάση της όπερας, δηλαδή την ψυχαγωγική. Προσεγγίζει ή «Μαχάγκου» το αντικείμενο με ήδονιστική στάση; Ναι, το προσεγγίζει. Άποτελεί ή «Μαχάγκου» ένα βίωμα; Ναι, άποτελεί. Διότι ή «Μαχάγκου» είναι ένας άστεϊσμός. Η «Μαχάγκου» ανταποκρίνεται συνειδητά στο παράλογο στοιχείο του είδους τέχνης πού λέγεται όπερα. Αυτό το παράλογο στοιχείο της όπερας, συνίσταται στο ότι ενώ χρησιμοποιούνται λογικά στοιχεία, ενώ επιδιώκεται ή πλαστικότητα και ό ρεαλισμός, την ίδια στιγμή όλα αυτά αναιρούνται μέσω της μουσικής. Ένας άνθρωπος πού πεθαίνει είναι κάτι το πραγματικό. Αν συγχρόνως τραγουδάει τότε φτάνουμε στη σφαίρα του παράλογου. (Αν βλέποντάς τον, τραγουδάγε ό ακροατής, τότε δέν θα ήταν το ίδιο). Όσο πιό άσαφής, πιό ήρρεαλιστική γίνεται μέσω της μουσικής ή πραγματικότητα — όποτε προκύπτει κάτι το τρίτο, το πολυσύνθετο, πού καθαυτό είναι με τη σειρά του όλότελα πραγματικό και απ' το όποιο μπορούν να προκύψουν έντελώς πραγματικές επενέργειες, το όποιο όμως είναι έντελώς άπομακρυσμένο από το αντικείμενό του, από την πραγματικότητα πού χρησιμοποιήθηκε — τόσο πιό άπολαυστικό γίνεται το σύνολο των διαδραματιζομένων: ό βαθμός της άπόλαυσης εξαρτάται κατ' ευθείαν από το βαθμό του ήρρεαλισμού.

Ο όρος όπερα — και δέν χρειάζεται να τον σκαλίζουμε περισσότερο — καλύπτει τη «Μαχάγκου» πέρα για πέρα. Έπρεπε λοιπόν, το παράλογο, το ήρρεαλιστικό, το άστεϊό, βαλμένα στη σωστή τους θέση, να αυτοαναρθούν υπό διπλή έννοια(2). Το παράλογο πού

2. Τα στενά όρια δέν εμπόδιζαν να είσασθαι κάτι το άμεσο, το διδακτικό κι όλα να μπούν σε τάξη μέσω του μιμικού στοιχείου. Το μάτι πού τά ανάγει όλα στη μιμική είναι ή ήθικη. Έξιστόρηση ήθων λοιπόν. Ναι, αλλά ύποκειμενική.

Άς πιούμε άλλο ένα
Άκόμα σπίτι μας μην πάμε.
Άς πιούμε κι άλλο ένα
Τώρα για λίγο σταματάμε.

Αυτοί πού το τραγουδάνε είναι ύποκειμενοί ήθικολόγοι. Περιγράφουν τον ίδιο τον έαυτό τους!

έμφανίζεται έδω ταιριάζει μόνο με τον τόπο στον οποίο έμφανίζεται.

Μιά τέτοια στάση είναι απόλυτα διασκεδαστική.

Όσο για το περιεχόμενο της όπερας αυτής, περιεχόμενό της είναι ή διασκέδαση. Είναι λοιπόν το άστέιο, όχι μόνο σά φόρμα αλλά και σαν αντικείμενο. Η διασκέδαση θα έπρεπε τουλάχιστον να είναι αντικείμενο της έρευνας, αν ήδη ή έρευνα επρόκειτο να είναι αντικείμενο της διασκέδασης. Έδω παρουσιάζεται στη σημερινή της όψη: σαν έμπόρευμα(3).

Δέν πρέπει να άρνηθούμε ότι αυτό το περιεχόμενο πρέπει κατ' άρχήν να επενεργήσει προκλητικά. Όταν π.χ., στη 13η σκηνή της «Μαχάγκου», ο φαγάς τρώει τόσο που στο τέλος σκάει, το κάνει γιατί έχει πέσει λιμός. Μ' όλο που δέν κάναμε ούτε μιá φορά ύπαινιγμό στο ότι άλλοι πεθαίναν άπ' την πείνα όταν εκείνος περιδρόμιαζε έντούτοις το άποτέλεσμα ήταν προκλητικό. Διότι ακόμα κι αν όσοι έχουν να την τυλώσουν, δέν πεθαίνουν, όλοι από πολυφαγία, υπάρχουν ώστόσο πολλοί που πεθαίνουν από πείνα έξαιτίας του ότι εκείνος πεθαίνει από πολυφαγία. Η άπόλαυσή του είναι προκλητική άκριδώς γιατί άφήνει να έννοηθούν τόσα πολλά(4). Κατά παρόμοιους συσχετισμούς ή όπερα δρã σήμερα σά μέσο διασκέδασης άπολύτως προκλητικά. Έννοείται όχι στους όλιγάριθμους άκροατές της. Το προκλητικό στοιχείο ξαναστήνει την πραγματικότητα στα πόδια της. Η «Μαχάγκου» μπορεί να μην είναι και πολύ εύγευστη, μπορεί μάλιστα (κακοπροαίρετα) να φιλοδοξεί να μην είναι τέτοια, όμως είναι πέρα για πέρα διασκεδαστική.

Η «Μαχάγκου» δέν είναι τίποτ' άλλο από μιá όπερα.

... Άλλά καινοτομίες!

Η όπερα έπρεπε ν' άνεβεί στο τεχνικό επίπεδο του μοντέρνου θεάτρου. Το μοντέρνο θέατρο είναι το έπικό θέατρο. Το παρακάτω σχήμα δείχνει μερικές μεταθέσεις βάρους από το δραματικό στο έπικό θέατρο(5).

3. Έμπόρευμα είναι έδω και ή ρομαντικότητα. Μόνο που παρουσιάζεται σαν περιεχόμενο, όχι σαν φόρμα.

4. «Ένας άξιοπρεπής κύριος με ξαναμμένο πρόσωπο έβγαλε μιάν άρμαθιά κλειδιά και άγωνιζότανε πεισματικά ένάντια στο έπικό θέατρο. Η γυναίκα του δέν τον έγκατέλειψε την ώρα της άπόφασης. Η κυρία έβαλε δυò δάχτυλα στο στόμα, έκλεισε τά μάτια, φούσκωσε τά μάγουλα. Σφύριζε με το κλειδί του ταμείου». (Α. Polgar, πάνω στην πρεμιέρα της «Μαχάγκου» στη Λειψία).

5. Αυτό το σχήμα δέν δείχνει άπόλυτες αντιθέσεις άλλ' άπλώς μεταθέσεις τόνων. Έτσι, για τή μετάδοση ένòς περιστατικού, μπορεί να προτιμηθεί είτε το στοιχείο που συναισθηματικά υποβάλλει είτε εκείνο που πείθει έντελώς λογικά.

Δραματική μορφή του θεάτρου

δρã

συμπαρασύρει το θεατή στη σκηνική δράση

άναλώνει τή δραστηριότητά του

του καθιστά δυνατά συναισθήματα

βίωμα

ο θεατής εισάγεται σε κάτι

ύποβολή

ή αίσθηση διατηρείται

ο θεατής συνταυτίζεται, συμπάσχει

ο άνθρωπος προϋποτίθεται γνωστός

ο άμετάβλητος άνθρωπος

άγωνία για τή λύση

ή μιá σκηνή για τήν άλλη

ανάπτυξη

εϋθύγραμμο γίνεσθαι έξελικτική ύποχρεωτική πορεία

ο άνθρωπος σαν κάτι το άμετακίνητο

ή σκέψη καθορίζει το είναι

συναίσθημα

Έπική μορφή του θεάτρου

άφηγείται

κάνει το θεατή παρατηρητή, όμως

ξυπνάει τή δραστηριότητά του

του έκβιάζει άποφάσεις

είκόνα του κόσμου

ο θεατής τοποθετείται άπέναντι σε κάτι

έπιχείρημα

προωθείται ως τή γνώση

ο θεατής στέκεται αντίκρυ, μελετά

ο άνθρωπος είναι αντικείμενο έρευνας

ο μεταβλητός και μεταβαλλόμενος άνθρωπος

άγωνία για τήν έξέλιξη

ή κάθε σκηνή για τον έαυτό της

μοντάζ

καμπυλόγραμμο

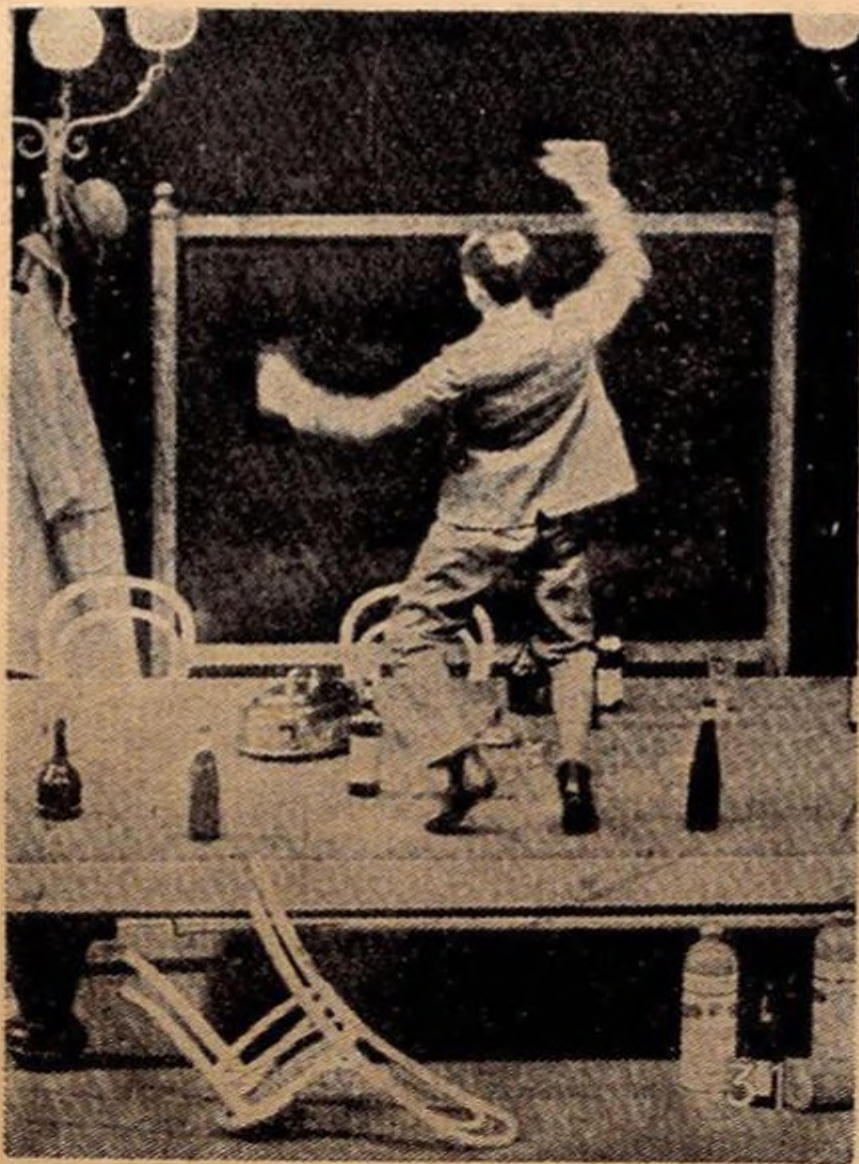
πηδήματα

ο άνθρωπος σαν προτσές

το κοινωνικό είναι καθορίζει τή σκέψη

λόγος

Η είσβολή των μεθόδων του έπικού θεάτρου στην όπερα οδηγεί κυρίως σ' ένα ριζικό διαχωρισμό των στοιχείων. Ο όξυς άγώνας για τήν πρωτοκαθεδρεία άνάμεσα στο λόγο, τή μουσική και το θέαμα (όπου πάντα τίθεται το έρώτημα, ποιό πρέπει να είναι ή άφορμή ποιανού, ή μουσική για τή σκηνική δράση ή ή σκηνική δράση για τή μουσική κ.λ.π.) μπορεί εύκολα να παραμεριστεί με το ριζικό διαχωρισμό των στοιχείων. Έφ' όσον ή έννοια «σύνολο καλλιτεχνικών ειδών» σημαίνει ότι το σύνολο άποτελεί ένα γίνεσθαι, έφ' όσον κατά συνέπεια οι διάφορες τέχνες θα πρέπει να συγχωνεύονται, όλα τά επί μέρους στοιχεία όφείλουν να υποδιβαστούν κατά το ίδιο μέτρο, ώστε το καθένα να μπορεί να είναι άπλώς σημείο αναφοράς για το άλλο. Το προτσές της συγχώνευσης συλλαμβάνει και το θεατή που κι αυτός συγχωνεύεται και παριστάνει ένα παθητικό (πάσχον) τμήμα του «συνόλου καλλιτεχνικών ειδών». Μιά τέτοια μαγεία πρέπει φυσικά να καταπολεμηθεί. Κάθε τι που έπιχειρεί να ύπνωτίσει, κάθε τι που άποσκοπεί να



Δυό σκηνές από τὸ ἔργο: «Ὁ κύριος Πούντιλα κι ὁ δούλος του Μάττι».



προκαλέσει χαίνωση, νὰ ζαλίσει, πρέπει νὰ ἐγκαταλειφθεῖ.

Μουσική, λόγος καὶ εἰκόνα πρέπει νὰ γίνουν πιὸ αὐτοδύναμα.

α) Μουσική

Γιὰ τὴ μουσική προέκυψε ἡ ἀκόλουθη με-
τάθεση βάρους:

Δραματικὴ ὄπερα	Ἐπικὴ ὄπερα
ἢ μουσικὴ σερβίρει	ἢ μουσικὴ μεσολαβεῖ
μουσικὴ ποὺ ἀνεβάζει	ποὺ ἐρμηνεύει τὸ κεί- μενο
τὸ κείμενο	ποὺ προϋποθέτει τὸ κείμενο
μουσικὴ ποὺ ἐπιβεβαι- ώνει τὸ κείμενο	ποὺ παίρνει θέση
μουσικὴ ποὺ εἰκονο- γραφεῖ	ποὺ ἀποδίδει τὴ συμ- περιφορὰ
μουσικὴ ποὺ ζωγραφί- ζει τὴν ψυχικὴ κα- τάσταση	

Ἡ μουσικὴ εἶναι ἡ σπουδαιότερη συμβολὴ
στὸ θέμα(6).

β) Κείμενο

Ἀπὸ τὸ ἀστεῖο ἔπρεπε νὰ βγεῖ κάτι τὸ δι-
δακτικό, τὸ ἄμεσο, ἔτσι ποὺ τὸ ἀστεῖο νὰ μὴν
παραμένει παράλογο. Ἔτσι, προέκυψε ἡ μορ-
φὴ τῆς ἐξιστόρησης ἠθῶν. Αὐτοὶ ποὺ ἐξιστο-
ροῦν τὰ ἠθῆ εἶναι τὰ δρώντα πρόσωπα. Τὸ
κείμενο δὲν ἔπρεπε νὰ εἶναι συναισθηματικὸ ἢ
ἠθικολογικὸ ὅμως ἔπρεπε νὰ παρουσιάζει συ-
ναισθηματικὴ καὶ ἠθικὴ. Τὸ ἴδιο βάρος μὲ
τὸν ὀμιλούμενο λόγο πῆρε καὶ ὁ γραπτὸς (σὲ
ἐπιγραφές). Τὸ κοινὸ διαβάζοντας, παρακολου-
θεῖ τὸ ἔργο πιὸ ἄνετα.

γ) Εἰκόνα

Ἡ παράθεση ἀνεξάρτητων εἰκόνων στὰ πλαί-
σια μιᾶς θεατρικῆς παράστασης, ἀποτελεῖ κάτι
τὸ καινούργιο. Οἱ φωτεινὲς προβολὲς ποὺ ἐπι-
νόησε ὁ Νέερ συνδέονται μὲ τέτοιο τρόπο πρὸς
τὰ διαδραματιζόμενα ὥστε ὁ ἀληθινὸς φαγᾶς
κάθεται μπροστὰ στὸ ζωγραφισμένον φαγά. Ἡ
σκηνὴ ἐπαναλαμβάνει κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ἀπὸ
τὴ μεριά της σὲ κίνηση, ὅ,τι περιέχεται στὴν
εἰκόνα. Οἱ προβολὲς τοῦ Νέερ εἶναι ἐξίσου
αὐτοδύναμο τμῆμα τῆς ὄπερας ὅπως ἡ μου-
σικὴ τοῦ Βάιλ, ὅπως τὸ κείμενο. Ἀποτελοῦν
τὸ ὀπτικό της ὑλικό.

Αὐτὲς οἱ καινοτομίες προϋποθέτουν φυσικὰ
μιὰ καινούργια στάση τοῦ κοινοῦ ποὺ συχνά-
ζει στὴν ὄπερα.

6. Τὸ μεγάλο πλῆθος τῶν χειροτεχνῶν στὶς
ὄρχηστρες ὄπερας ἰκαριστᾶ δυνατὴ μόνον τὴ
συνειρμικὴ μουσικὴ (τὸ ἓνα κύμα τόνων παρά-
γει τὸ ἄλλο)· εἶναι συνεπῶς ἀπαραίτητη ἡ σμί-
κρυνση τοῦ ὄρχηστρικοῦ μηχανισμοῦ σὲ 30 τὸ
πολύ εἰδικούς. Ὁ τραγουδιστὴς γίνεται εἰσηγη-
τῆς καὶ τὰ προσωπικά του αἰσθήματα πρέπει
νὰ παραμείνουν προσωπικὴ του ὑπόθεση.

Ἀποτελέσματα τῶν καινοτομιῶν : Βλάβη τῆς ὄπερας ;

Ἄναμφισβήτητα, ἡ καινούργια ὄπερα δὲν παίρνει ὑπ' ὄψη μερικές ἐπιθυμίες τοῦ κοινοῦ, ποῦ ἡ παλιὰ ὄπερα τὶς ἱκανοποιούσε. Ποιά εἶναι ἡ στάση τοῦ κοινοῦ στὴν ὄπερα καὶ μπορεῖ νὰ μεταβληθεῖ;

Ἄνθρωποι ὠριμοί, σκληροί, δοκιμασμένοι στὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς, καθὼς ξεμπουκάρουν ἀπὸ τὰ μετρό, λαχταρώντας νὰ γίνουν εὐπλαστοκερὶ στὰ χέρια τῶν μάγων, τρέχουνε διαστικὰ στὰ ταμεία τῶν θεάτρων. Στὴν γκαρδαρόμπα, μαζί μὲ τὸ καπέλλο τους, παραδίνουν καὶ τὴ συνηθισμένη τους συμπεριφορά, τὴ στάση τους «μέσα στὴ ζωὴ»: ἀφήνοντας τὴ γκαρδαρόμπα κάθονται στὶς θέσεις τους μὲ ὕφος βασιλιάδων. Μήπως αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ μᾶς κακοφανεῖ; Δὲ χρειάζεται νὰ προτιμᾶει κανεὶς τὸ βασιλικὸ ὕφος τῶν τυρεμπόρων γιὰ νὰ τὸ θρεῖ αὐτὸ γελοῖο. Ἡ στάση τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν στὴν ὄπερα δὲν εἶναι ἀντάξιά τους. Εἶναι δυνατὸ νὰ τὴν ἀλλάξουν; Μπορεῖ κανεὶς νὰ τοὺς ἐξαναγκάσει νὰ βγάλουν τὰ πούρα ἀπ' τὸ πακέτο τους;

Χάρη στὸ ὅτι, ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ἄποψη, τὸ περιεχόμενο ἔγινε αὐτοδύναμο τμῆμα, ὅπου πάνω του ἐπενεργοῦν κείμενο, μουσικὴ καὶ εἰκόνα, χάρη στὴ θυσία τῆς φαντασίας ὑπὲρ τῆς συζητικότητας καὶ χάρη στὸ ὅτι ὁ θεατῆς, ἀντὶ νὰ ζεῖ βιώματα καὶ νὰ παρασύρεται ἀπὸ τὴν ὑπόθεση ἀναγκάζεται νὰ μορφώνει γνώμη καὶ νὰ παίρνει θέση, προπαρασκευάστηκε μιὰ μεταλλαγὴ ἢ ὁποῖα ξεπερνᾶει τὸ τυπικὸ καὶ ἀρχίζει νὰ συλλαμβάνει τὴν καθαυτὴ, τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου.

Ἡ παλιὰ ὄπερα ἀποκλείει ἐντελῶς τὴ συζήτηση πάνω στὸ περιεχόμενο. Ἄν τύχαινε ὁ θεατῆς νὰ πάρει θέση ἀντίκρου σ' ὀρισμένα περιστατικά, κατὰ τὴ στιγμὴ τῆς παρουσίας τους, τότε ἡ ὄπερα ἔχανε τὴ μάχη, ὁ θεατῆς «ἔβγαινε ἔξω» ἀπ' αὐτή. Βέβαια ἡ παλιὰ ὄπερα περιεῖχε καὶ στοιχεῖα ποῦ δὲν ἦταν ὀλοτελα ψυχαγωγικά — πρέπει νὰ διακρίνουμε τὴν ἐποχὴ τῆς ἀνόδου τῆς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς πτώσης τῆς. Ὁ «Μαγεμένος Αὐλός», ὁ «Φίγκαρο», ὁ «Φιντέλιο» περιεῖχαν καὶ κοσμοθεωρητικά, ἐνεργητικὰ στοιχεῖα. Ὅμως τὸ κοσμοθεωρητικὸ στοιχεῖο, σὰ νὰ λέμε τὸ τόλμημα, προσδιοριζόταν σταθερὰ ἀπὸ τὸ ψυχαγωγικὸ στοιχεῖο τόσο ποῦ τὸ νόημα αὐτῶν τῶν μελοδραμάτων ἀπονεκρωνόταν θὰ λέγαμε, καὶ κατέληγε στὴν ψυχαγωγία. Τὸ ὅτι τὸ κύριο «νόημα» εἶχε ἀπονεκρωθεῖ δὲν πᾶει νὰ πεῖ πῶς ἡ ὄπερα δὲν εἶχε πιά κανένα νόημα ἀλλὰ πῶς εἶχε ἓνα ἄλλο, δηλαδὴ πῶς εἶχε νόημα ἀπλῶς σὰν ὄπερα. Τὸ περιεχόμενο ἀνετίθετο στὴν ὄπερα. Οἱ σημερινοὶ βαγκνερῖανοὶ ἱκανοποιοῦνται μὲ τὸ νὰ ἀναθυμοῦνται πῶς οἱ ἀρχικοὶ βαγκνερῖανοὶ εἶχανε διακριδῶσει καὶ γνωρίζανε ἓνα νόημα. Οἱ ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸ Βάγκνερ παραγωγοί, κρατᾶνε μάλιστα ξεροκέφαλα τὴ στάση ἀνθρώπου μὲ κοσμοθεωρία. Μιὰ κοσμοθεωρία ποῦ δὲν ὠφελεῖ πιά σὲ τίποτα καὶ ποῦ μόνο



ἄνω : σκηνὴ ἀπὸ τὸν «κὺρ Πούντιλα».

κάτω : σκηνὴ ἀπὸ τὸν «Μπαλλαντὲν τοῦ δυτικοῦ κόσμου» τοῦ Syngue στὸ Μπεολίνε ἀνσάμπλ.



σὰ μέσο διασκέδασης πλασάρεται ἀκόμα! («Ἡλέκτρα», «Ὁ Τζόνου παίζει»). Ἐξακολουθεῖ νὰ διατηρεῖται μιὰ δλόκληρη τεχνική, πλούσια ἀνεπτυγμένη, πού καθιστᾶ δυνατὴ αὐτὴ τὴ στάση: στὴ στάση τοῦ κοσμοθεωρητῆ, ὁ στενόμυαλος μικροαστὸς περνᾶει μέσω τῆς θεατῆς του καθημερινότητος. Μόνο ἀπ' αὐτὴ τὴ σκοπιά, τὴ σκοπιὰ τοῦ θνήσκοντος νόηματος (πού σημαίνει: αὐτὸ τὸ νόημα μπορεῖ νὰ πεθάνει) γίνονται κατανοητὲς οἱ συνεχιζόμενες καινοτομίες πού μαστίζουν τὴν ὄπερα σὰν ἀπελπισμένες ἀπόπειρες ν' ἀποδώσουν ἐκ τῶν ὑστέρων σ' αὐτὴ τὴν τέχνη ἓνα νόημα, ἓνα «καινούργιο» νόημα. Ἔτσι πού τελικὰ νόημα γίνεται τὸ ἴδιο τὸ μουσικὸ στοιχεῖο: δηλαδὴ ἡ διαδρομὴ τῶν μουσικῶν σχημάτων ἀποκτᾶ ἓνα νόημα ὡς διαδρομὴ καὶ ὀρισμένες ἀναλογίες, ἀντιμεταθέσεις κ.λ.π. ἀπὸ μέσο γίνονται, πετυχημένα, σκοπός. Πρόοδοι πού εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ τίποτα καὶ πού ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα τὸ τίποτα, πού δὲν πηγάζουν ἀπὸ καινούργιες ἀνάγκες ἀλλὰ ἱκανοποιοῦν παλιὰς μὲ καινούργιους ἐρεθισμούς, πού ἔχουν δηλαδὴ καθαρὰ μιὰν ἀποστολὴ συντήρησης. Σ' ἓνα «ὀρισμένο σημεῖο» τοῦ ἔργου, εἰσάγονται καινούργιες ματιέρες πού ὡς ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἦταν ἄγνωστες, διότι ὅταν γινόταν ἡ ἐπιλογὴ «αὐτοῦ τοῦ σημείου», οἱ ματιέρες αὐτὲς δὲν ἦταν ἀκόμη γνωστὲς σὲ κανένα ἄλλο «σημεῖο». (Μηχανὲς τραίνων, μηχανουργεῖα, ἀεροπλάνα, δωμάτια μπάνιου κ.λ.π. χρησιμεύουν σὰν περισπασμοί. Οἱ καλύτεροι ἀρنيοῦνται ἀπολύτως τὸ περιεχόμενο καὶ τὸ ἀποδίδουν σὲ λατινικὴ γλῶσσα ἢ, ἀκόμα περισσότερο, τὸ ἀπαλείφουν). Αὐτὰ εἶναι πρόοδοι πού μόνο φανερώνουν πὼς κάτι ἔμεινε πίσω. Γίνονται χωρὶς ν' ἀλλάζει ἡ συνολικὴ λειτουργία τῆς ὄπερας ἢ, πολὺ περισσότερο, γίνονται μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ μὴν ἀλλάξει.

Καὶ ἡ μουσικὴ χρήσεως;

Τὴν ἴδια τὴ στιγμὴ πού ἐπιτεύχθηκε τὸ συναυλιακό, δηλαδὴ τὸ γυμνότατο *l' art pour l' art* (καὶ ἐπιτεύχθηκε σὰν ἀντίδραση πρὸς τὸ συγκινησιακὸ στοιχεῖο τῆς ἐξπρεσιονιστικῆς μουσικῆς) ἀναδύθηκε σὰν ἀφρογένητος ἄς πούμε, ὁ ὄρος μουσικὴ χρήσεως, σὰ νὰ λέμε μουσικὴ πού ἔκανε χρῆση τῶν ἀμύητων. Ὁ ἀμύητος χρησιμοποιήθηκε ὅπως «χρησιμοποιεῖται» μιὰ γυναίκα. Καινοτομίες ἐπὶ καινοτομιῶν. Ὁ κουρασμένος ν' ἀκούει ἀκροατῆς, ἐνίωσε τὴ χαρὰ τοῦ παιξίματος. Ὁ ἀγώνας κατὰ τῆς ἀκροαματικῆς τεμπελιᾶς μετατράπηκε κατ' εὐθείαν σὲ ἀγώνα ἀκροαματικῆς ἐπιμελείας καὶ κατόπι σὲ ἀγώνα ἐπιμελείας γιὰ τὴν παρακολούθηση τοῦ παιξίματος. Ὁ τσελίστας τῆς ὀρχήστρας, ἓνας πολλαπλὸς πάτερ φαμίλιας, δὲν ἔπαιζε πιά ἀπὸ κοσμοθεωρία ἀλλὰ ἀπὸ εὐχαρίστηση. Ὁ διασκεδαστικὸς χαραχτήρας διασώθηκε! (7)

7. Καινοτομίες τέτοιου τύπου πρέπει νὰ κριτικάρουνται ὅσο ὑπηρετοῦν ἀπλῶς τὴν ἀνανέωση θεσμῶν πολὺ καθυστερημένων. Ἀποτελοῦν πρόοδο ὅταν ἐπιχειροῦν μιὰ θεμελιακὴ, λειτουργικὴ ἀλλαγὴ αὐτῶν τῶν θεσμῶν. Τότε ἀποτελοῦν ποσοτικὲς βελτιώσεις, ξεφορτώματα, διαδικασίες ἀποκάθαρσης, οἱ ὁποῖες πρωτοαποχτᾶνε τὸ νόημα

Ἄναρωτιέται κανεὶς: Γιατί σ' αὐτὸ τὸ θέμα ν' ἀκολουθεῖται αὐτὴ ἡ κατεύθυνση; Γιατί αὐτὴ ἡ ἐπίμονη προσκόλλησι στὴ διασκέδαση, στὴ μέθη; Γιατί αὐτὸ τὸ ἐλάχιστο ἐνδιαφέρον ἔξω ἀπὸ τοὺς τέσσερις τοίχους μας; Γιατί καμμιά συζήτηση;

Ἀπάντηση: Τίποτα δὲν μπορούμε νὰ περιμένουμε ἀπὸ μιὰ συζήτηση. Μιὰ συζήτηση πάνω στὴ σημερινὴ κοινωνικὴ μορφή καὶ ἀκόμα καὶ μιὰ συζήτηση μόνο πάνω στὰ πιὸ ἀσήμαντα συστατικά τῆς μέρης, θὰ ὀδηγοῦσε κατ' εὐθείαν καὶ ἀναπότρεπτα σὲ μιὰν ἀπόλυτη ἀπειλὴ κατὰ τῆς κοινωνικῆς αὐτῆς μορφῆς.

Εἶδαμε ὅτι ἡ ὄπερα πουλιέται σὰ βραδινὴ διασκέδαση καὶ γι' αὐτὸ ἀκριδῶς ὄλες οἱ ἀπόπειρες μεταβολῆς τῆς συναντοῦν ἀκριδῶς καθορισμένα ὄρια. Βλέπουμε πὼς αὐτὴ ἡ διασκέδαση πρέπει νὰ ἔναι γιορταστικὴ καὶ ἀφιερωμένη στὴ φαντασία. Γιατί;

Εἶναι ἀδύνατο νὰ φανταστεῖ κανεὶς τὴν ἔλθειψη τῆς παλιᾶς ὄπερας στὴ σημερινὴ κοινωνία. Οἱ *illusions* πού δημιουργεῖ ἐκπληρώνουν σοβαρὲς κοινωνικὲς λειτουργίες. Ἡ μέθη εἶναι ἀπαραίτητη — τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἀντικαταστήσει (8). Πουθενὰ ἄλλοῦ, ἂν ὄχι στὴν ὄπερα, δὲν ἔχει ὁ ἄνθρωπος τὴν εὐκαιρία νὰ παραμείνει ἄνθρωπος! Ὅλες οἱ νοητικὲς του λειτουργίες ἔχουν ἀπὸ καιρὸ ἀποδιαρθρωθεῖ σὲ μιὰ γεμάτη ἀγωνία, δυσπιστία, σὲ μιὰν ὑπερεκτίμηση τῶν ἄλλων καὶ σὲ ἀτομικοὺς ὑπολογισμούς.

Ἡ παλιὰ ὄπερα ὑπάρχει ἀκόμα ὄχι μόνο

τους κάτω ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς ἀλλαγῆς λειτουργίας πού πραγματοποιήθηκε ἢ θὰ πραγματοποιηθεῖ. Πραγματικὴ πρόοδος δὲν εἶναι τὸ νὰ εἶσαι προοδευμένος ἀλλὰ τὸ νὰ προοδεύεις συνεχῶς. Πραγματικὴ πρόοδος εἶναι ὅ,τι ἐξαναγκάζει καὶ καθιστᾶ δυνατὴ τὴν πορεία πρὸς τὰ μπρός. Καὶ μάλιστα ὅταν συμπαρασύρει εὐρύτατα ὄλες τὶς συναφεῖς κατηγορίες. Ἡ πραγματικὴ πρόοδος ἔχει αἰτία τὴν ἐξέγερση ἀπέναντι σὲ μιὰ κατάσταση πραγμάτων καὶ ἀποτέλεσμα τὴν ἀλλαγὴ τους.

8. Ἡ ζωὴ ὅπως μᾶς τὴν ἔχουν ἐπιβάλλει εἶναι πάρα πολὺ βαρειά γιὰ μᾶς, μᾶς δίνει πάρα πολλὰ βᾶσανα, ἀπογοητεύσεις, ἄλυτα προβλήματα. Γιὰ νὰ τὴν ἀντέξουμε, δὲν μπορούμε νὰ στερηθοῦμε τὰ καταπραϋντικὰ μέσα. Τέτοια μέσα ὑπάρχουν ἴσως τριῶν εἰδῶν: ἔντονοι περισπασμοὶ πού δὲ μᾶς ἀφήνουν νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸ μέγεθος τῆς δυστυχίας μας, ἱκανοποιήσεις - ὑποκατάστατα πού περιορίζουν τὸ μέγεθός της, ναρκωτικὰ πού μᾶς ἀναισθητοποιοῦν ἀπέναντί της. Ἐνα ὁποῖο ἀπ' αὐτὰ τὰ μέσα εἶναι ἀπαραίτητο. Οἱ ἱκανοποιήσεις - ὑποκατάστατα ὅπως τὶς προσφέρει ἡ τέχνη εἶναι παραισθητικὲς καὶ γι' αὐτό, χάρη στὸ ρόλο πού παίζει ἡ φαντασία στὸν ψυχικὸ μας κόσμο, ἐξ ἴσου δραστηκὲς ψυχικά. (Φρόντ: «Ὁ πολιτισμὸς πηγὴ δυστυχίας», σελ. 22). Αὐτὰ τὰ μέσα νάρκωσης φέρουν κάτω ἀπὸ ὀρισμένες συνθήκες τὴν εὐθύνη γιὰ τὸ ὅτι μεγάλα κεφάλαια ἐνεργείας, πού θὰ μπορούσαν νὰ χρησιμοποιηθοῦν γιὰ τὴν καλύτερη ψυχικὴ ἀνθρώπινης μοίρας, χάνονται ἀνώφελα. (Στὸ ἴδιο, σελ. 28).

γιατί είναι παλιά αλλά κυρίως γιατί η κατάσταση την οποία υπηρετεί εξασκοιουθεῖ νὰ εἶναι παλιά. Βέβαια ἡ κατάσταση δὲν εἶναι ἡ παλιά ἀπόλυτα. Κ' ἐδῶ βρίσκονται οἱ προοπτικές τῆς καινούργιας ὄπερας. Σήμερα κιόλας πρέπει νὰ τεθεῖ τὸ ἐρώτημα, ἂν ἡ ὄπερα δὲ βρίσκεται ἤδη σὲ μιὰ κατάσταση ὅπου κάθε πέρα πέρα καινοτομία ὁδηγεῖ ὄχι πιά σὲ ἀνανέωση, ἀλλὰ σὲ καταστροφή αὐτοῦ τοῦ εἴδους(9).

Μπορεῖ ἡ «Μαχάγκου» νὰ εἶναι, ὅπως ὅλες οἱ ὄπερες, ψυχαγωγικὴ — τόσο ψυχαγωγικὴ ὅσο ταιριάζει σὲ μιὰν ὄπερα. Ὡστόσο ἔχει ἤδη μιὰ λειτουργία κοινωνικῆς ἀλλαγῆς, διότι θέτει ὑπὸ συζήτηση τὸ ψυχαγωγικὸ στοιχεῖο, διότι ἐπιτίθεται κατὰ τῆς κοινωνίας πού ἔχει:

9. Τέτοιες καινοτομίες στὴν ὄπερα «Μαχάγκου» εἶναι ἐκεῖνες πού ἐπιτρέπουν στὸ θέατρο νὰ κάνει ἐξιστόρηση ἡθῶν (νὰ ἀποκαλύπτει τὸν ἐμπορευματικὸ χαραχτήρα τῆς διασκέδασης καὶ τοῦ διασκεδάζοντος) καθὼς καὶ κεῖνες πού μέσω τῶν ὁποίων ὁ θεατῆς παίρνει στᾶση ἠθική.

ἀνάγκη τέτοιες ὄπερες· σὰ νὰ λέμε, κάθετα ἀκόμα μεγαλόπρεπα πάνω στὸ γέρικο κλαδί ἀλλὰ τουλάχιστον ἔχει ἀρχίσει πιά (ἀπὸ ἀφηρημάδα ἢ ἀπὸ κακὴ πρόθεση) νὰ τὸ πριονίζει... Κι αὐτὸ τὸ πέτυχαν οἱ καινοτομίες χάρι στοῦ τραγούδι. Οἱ πραγματικὲς καινοτομίες χτυπᾶνε τὴ βάση.

Ἐπὲρ τῶν καινοτομιῶν — κατὰ τῶν καινοτομιῶν.

Ἡ ὄπερα «Μαχάγκου» γράφτηκε πρὶν δυὸ χρόνια, τὸ 1928)9. Στὶς ἐργασίες πού ἐπακολούθησαν, ἔγιναν προσπάθειες νὰ τονιστεῖ ὄλο καὶ πιὸ ἐντονα τὸ διδακτικὸ στοιχεῖο σὲ δάρος καὶ νὰ μετασχηματιστοῦν ὀρισμένοι θεσμοὶ ἀπὸ ἓνα μέσο ψυχαγωγίας, ἓνα ἀντικείμενο διδαχῆς καὶ νὰ μετασχηματιστοῦν ὀρισμένοι θεσμοὶ ἀπὸ κέντρα διασκέδασης σὲ ὄργανα δημοσιότητας. Μετάφραση ἀπὸ τὸ «Schriften zum Theater» Ἐκδόσεις Suhrkamp, 1960.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΣΚΟΥΦΗΣ

Σκηνὴ ἀπὸ τὸν «Κύκλο μὲ τὴν Κιμωλία». Στὸ ρόλο τοῦ Ἀζτάκ ὁ Ἔρנסτ Μπούς.



ΣΤΟΥΣ ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΟΥΣ

Τοῦ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

1.

Ἀλήθεια, σὲ μαῦρα χρόνια ζῶ!
Τὰ λόγια ποὺ δὲν κεντρίζουν εἶναι σημάδι χαζομάρας.
Ἐνα λειῖο μέτωπο, ἀναισθησίας. Ἐκεῖνος ποὺ γελάει
Δὲν ἔχει μάθει ἀκόμα
Τις τρομερὲς εἰδήσεις.

Μὰ τί καιροὶ λοιπὸν ἐτοῦτοι, ποὺ
Εἶν' ἔγκλημα σχεδὸν ὅταν μιλάς γιὰ δέντρα
Γιατὶ ἔτσι παρασιωπᾶς χιλιάδες κακουργήματα!
Αὐτὸς ἐκεῖ ποὺ διασχίζει ἤρεμα τὸ δρόμο
Ξέκοψε πιά ὀλότελ' ἀπ' τοὺς φίλους του
Ποὺ βρίσκονται σ' ἀνάγκη.

Εἶναι σωστό: τὸ ψωμί μου ἀκόμα τὸ κερδίζω.
Ὅμως πιστέψτε με: Εἶναι ἐντελῶς τυχαῖο. Ἀπ' ὅ,τι κάνω,
Τίποτε δὲ μοῦ δίνει τὸ δικαίωμα νὰ φάω ὡς νὰ χορτάσω.
Ἐχω γλυτώσει κατὰ σύμπτωση. (Λίγο ἢ τύχη νὰ μ' ἀφήσει
Χάθηκα.)

Μοῦ λένε: Φάε καὶ πιές! Νά 'σαι εὐχαριστημένος ποὺ ἔχεις!
Μὰ πῶς νὰ φάω καὶ νὰ πιῶ, ὅταν
Τὸ φαγητό μου τ' ἀρπάζω ἀπὸ τὸν πεινασμένο, ὅταν
Κάποιος διψάει γιὰ τὸ ποτήρι τὸ νερὸ ποὺ ἔχω;
Κι ὡστόσο, τρώω καὶ πίνω.

Θά 'θελα ἀκόμα νά 'μωνα σοφός.
Τ' ἀρχαῖα βιβλία λένε τί εἶναι ἡ σοφία:
Μακριὰ νὰ μένεις ἀπ' τὶς ἐπίγειες συγκρούσεις καὶ δίχως φόβο
Τῆ λιγοστῆ ζωὴ σου νὰ περνᾶς.

Θεωροῦν σοφὸ ἀκόμα
Τὸ δρόμο σου νὰ τραβᾶς ἀποφεύγοντας τὴ βία
Στὸ κακὸ ν' ἀνταπεδίνεις τὸ καλὸ
Νὰ μὴ χορταίνεις τὶς ἐπιθυμίες σου, ἀλλὰ νὰ τὶς ξεχνᾶς.
Μοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ πράξω ὅλα τοῦτα:
Ἀλήθεια, σὲ μαῦρα χρόνια ζῶ!

2.

Ἦρθα στὶς πόλεις στὴν ἐποχὴ τῆς ἀναστάτωσης
Ὅταν ἐκεῖ βασίλευε ἡ πείνα.
Ἦρθα μὲς στοὺς ἀνθρώπους στὴν ἐποχὴ τῆς ἀνταρσίας
Καὶ ξεσηκώθηκα μαζί τους.
Ἐτσι κύλησε ὁ χρόνος
Ποὺ πάνω στὴ γῆ μοῦ δόθηκε.

Τὸ ψωμί μου τό 'τρωγα ἀνάμεσα στὶς μάχες.
Γιὰ νὰ κοιμηθῶ πλάγιαζα ἀνάμεσα στοὺς δολοφόνους.

Ἐφρόντιστα δινόμενονα στὸν ἔρωτα
Κι ἀντίκρουζα τῆ φύση δίχως ὑπομονή.
Ἔτσι κύλησε ὁ χρόνος
Ποῦ πάνω στὴ γῆ μου δόθηκε.

Στὸν καιρὸ μου οἱ δρόμοι φέρνανε στὴ λάσπη.
Ἡ μιλιὰ μου μὲ κατέδιδε στὸ δῆμιο.
Λίγα περνοῦσαν ἀπ' τὸ χέρι μου. Ὅμως ἀν δὲν ὑπῆρχα
Οἱ ἀφέντες θὰ στέκονταν πιὸ σίγουρα, αὐτὸ ἔλπιζα τουλάχιστον.
Ἔτσι κύλησε ὁ χρόνος
Ποῦ πάνω στὴ γῆ μου δόθηκε.

Οἱ δυνάμεις ἦτανε μετρημένες. Ὁ στόχος
Βρισκότανε πολὺ μακριά.
Φαινόταν ὀλοκάθαρα, ἀν καὶ γιὰ μένα
Ἦταν σχεδὸν ἀπρόσιτος.
Ἔτσι κύλησε ὁ χρόνος
Ποῦ πάνω στὴ γῆ μου δόθηκε.

3

Ἔσεῖς, ποῦ θ' ἀναδυθεῖτε μέσ' ἀπ' τὴν κατακλυσμὸ
Ποῦ ἐμᾶς, μᾶς ἐπνίξε,
Ὅταν γιὰ τὶς ἀδυναμίες μας μιλάτε
Σκεφτεῖτε
Καὶ τὰ μαῦρα χρόνια
Ποῦ ἐσεῖς γλυτώσατε

Ἐμεῖς περνάγαμε, ἀλλάζοντας χῶρες πιὸ συχνὰ ἀπὸ παπούτσια,
Μέσα ἀπὸ ταξικὸς πολέμους, ἀπελπισμένοι γὰ βλέπαμε
Τὴν ἀδικία νὰ κυριαρχεῖ καὶ νὰ μὴν ὑπάρχει ἐξέγερση.

Κι ὁμως τὸ ξέραμε:
Ἀκόμα καὶ τὸ μῖσος ἐνάντια στὴν εὐτέλεια
Παραμορφώνει τὰ χαρακτηριστικά.
Ἀκόμα κ' ἡ ὀργὴ ἐνάντια στὴν ἀδικία
Βραχνιάζει τὴ φωνή. Ἀλλοίμονο, ἐμεῖς
Ποῦ θέλαμε νὰ ἐτοιμάσουμε τὸ δρόμο στὴ φιλία
Δὲν καταφέραμε νὰ ἴμαστε φίλοι ἀνάμεσά μας.
Ὅμως ἐσεῖς, δταν θὰ ῥθεῖ ὁ καιρὸς
Ὁ ἄνθρωπος νὰ βοηθάει τὸν ἄνθρωπο
Νὰ μᾶς θυμᾶστε
Μὲ κάποιαν ἐπιείκεια.

1. «An die Nachgeborenen». Εἶναι τὸ τελευταῖο ποίημα τῆς συλλογῆς
«Svendborger Gedichte» (Ποιήματα τοῦ Σβέντμποργκ). Γράφτηκε τὸ 1938.



1898

10 του Φλεβάρη, γεννιέται στο "Αουγκσμπουργκ" ο Μπέρτολτ Μπρέχτ (Ευγένιος-Μπερτόλδος - Φρειδερίκος Μπρέχτ), γιος του Μπερτόλδου Μπρέχτ, διευθυντή ενός εργοστάσιου χαρτοποιίας, και της Σοφίας Μπρέχτ, τὸ γένος Μπρέτσιγκ, ἀπ' τὸ Μέλανα Δρυμό.

1904-1908

Ὁ Μπρέχτ πάει στὴ Volksschule (δημοτικό).

1908

Μπαίνει στὸ Realgymnasium (Πρακτικὸ Λύκειο) τοῦ "Αουγκσμπουργκ" ὅπου φοιτᾷ ὡς τὸ 1916.

1914

Πρῶτες δημοσιεύσεις (ποιήματα, ἀφηγήματα) στὶς Augsburger Neuesten Nachrichten (Οἱ τελευταῖες εἰδήσεις τοῦ "Αουγκσμπουργκ") μετὰ τὸ ψευδώνυμο Berthold Eugen: Σημειώσεις πάνω στὴν ἐποχὴ μας, "Ένας μοντέρνος θρύλος...

1917

Παίρνει τὸ ἀπολυτήριό τοῦ Πρακτικοῦ Λυκείου. Ἀρχίζει νὰ σπουδάζει ἰατρικὴ κι ἀργότερα φυσικὲς ἐπιστῆμες στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Μονάχου. Γίνεται μέλος τοῦ «Ἀνεξάρτητου Σοσιαλδημοκρατικοῦ Κόμματος τῆς Γερμανίας», ποὺ εἶχε ἰδρυθεῖ στὰ 1916.

1918

Στὴ μνήμη τοῦ Φράνκ Βέντεκιντ — ποὺ πρὶν λίγο εἶχε πεθάνει — ὁ Μπρέχτ ὀργανώνει μιὰ

τιμητικὴ βραδυὰ σὲ μιὰ «κάβα» τοῦ Μονάχου καὶ δημοσιεύει ἕνα ἄρθρο στὶς Augsburger Neuesten Nachrichten.

Ἐπιστρατεύεται καὶ ὑπηρετεῖ σὰ νοσοκόμος σ' ἕνα νοσοκομεῖο τοῦ "Αουγκσμπουργκ".

Γράφει τὸ «Θρύλο τοῦ νεκροῦ στρατιώτη» καὶ τὸ «Βάαλ». Δουλεύει ἕνα «Σπάρτακο» (πρῶτη μορφή τοῦ ἔργου «Τύμπανα μετὰ στὴ νύχτα»).

1919

Ὁ Μπρέχτ ξανάρχεται στὸ Μόναχο: φιλίας μετὰ τὸν Λίον Φούχτβάνγκερ καὶ τὸν Γιοχάννες Ρ. Μπέχερ.

Φλεβάρη-Μάρτης: Παίρνει μέρος στὸ σπαρτακιστικὸ κίνημα τῆς Βαυαρίας καὶ γίνεται μέλος τοῦ Συμβουλίου Ἐργατῶν καὶ Στρατιωτῶν τοῦ "Αουγκσμπουργκ". Ὑστερα ἀπὸ τὴν ἥττα τοῦ κινήματος, συχνάζει στοὺς λογοτεχνικοὺς καὶ καλλιτεχνικοὺς κύκλους τοῦ Μονάχου. Συνεργάζεται μετὰ τὴν Τροῦντε Χέστερμπεργκ ποὺ διευθύνει τὴ «Wilde Bühne» («Ὀργισμένη Σκηνὴ») καὶ μετὰ τὸν κωμικὸ Κάρλ Βαλεντίν ἀπὸ τὸ Μόναχο.

Κρατᾷ τὴ θεατρικὴ στήλη καὶ κριτικὴ στὴν «Augsburger Volkswille» («Λαϊκὴ θέληση τοῦ "Αουγκσμπουργκ"») σοσιαλιστικὴ ἔφημερίδα τοῦ "Αουγκσμπουργκ" — ἀργότερα κομμουνιστικὴ — ὡς τὸ τέλος τοῦ 1920.

1920

Πρωτομαγιά: Θάνατος τῆς μητέρας του. Τελειώνει τὰ «Τύμπανα μετὰ στὴ νύχτα». Ἐγκαθίσταται ὀριστικὰ στὸ Μόναχο (15 Akademie-strasse). Φιλίας μετὰ τοὺς Κάρλ Βαλεντίν, Ἐριχ Ἐνγκελ, Καρόλα Νέερ κ.ἄ.

Χρονολογικὸ διάγραμμα^(*) τῆς ζωῆς τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ

Τοῦ
ΤΙΤΟΥ ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ

1921

Πρῶτο ταξίδι στὸ Βερολίνο ὅπου διαπραγματεύεται τὴν ἐκδοση τῶν ὄσων ἔχει ἤδη γράψει. Γράφει πολυάριθμα κομμάτια γιὰ περιοδικὰ τοῦ Μονάχου κυρίως τὸ «Neuer Merkur» (Νέος Ἑρμῆς). Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροή τοῦ Κάρλ Βαλεντίν γράφει τὰ τέσσερα ἀδημοσίευτα μονόπρακτα «Der Bettler» (Ὁ ζητιάνος), «Er treibt einen Teufel aus» (Ζορκίζει ἓνα διάβολο), «Lux in tenebris» (Φῶς στὰ σκοτάδια) καὶ «die Hochzeit» (ὁ Γάμος). Δουλεύει τὸ ἔργο «Στὴ ζούγκλα τῶν πόλεων».

Ὁ Μπρέχτ τραγουδάει σὲ «κάβες» τοῦ Μονάχου ποιήματά του, πού ἔχει μελοποιήσει ὁ ἴδιος.

1922

Τελειώνει τὴ «Ζούγκλα τῶν πόλεων». Δεύτερο ταξίδι στὸ Βερολίνο. Σεπτέμβρης: Συνεργάζεται στὸ «Berliner Börsen Courier» (Βερολινέζικος Ταχυδρόμος τοῦ Χρηματιστηρίου). Στὶς 30 τοῦ Σεπτεμβρίου ἀνεβαίνουν τὰ «Τύμπανα μέσα στὴ νύχτα» στὸ θέατρο «Kammerspiele» τοῦ Μονάχου, ἓνα θέατρο τσέπης πού διηύθυνε ὁ Φάλκενμπεργκ. Ὁ Μπρέχτ παίρνει τὸ βραβεῖο Κλάϊστ.

Στὶς 3 τοῦ Νοέμβρη παντρεύεται τὴν τραγουδίστρια Μαριάννα - Ζοζεφίνα Τσόφφ. Στὶς 20 τοῦ Δεκέμβρη τὰ «Τύμπανα μέσα στὴ νύχτα» ἀνεβαίνουν στὸ «Deutsches Theater» (Γερμανικὸ Θέατρο) τοῦ Βερολίνου. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἀνέβηκε ὡς τὸ 1933 σὲ σαράντα γερμανικὲς πόλεις.

Δουλεύει ἓναν «Ἀντίβα». Δημοσιεύονται ὁ «Βάαλ» καὶ τὰ «Τύμπανα μέσα στὴ νύχτα».



Σκηνὴ ἀπὸ τὸν «Καλὸ ἄνθρωπο» τοῦ Σέ - Τσουάν» στὸ θέατρο τοῦ Ροσιόκ. Στὸ ρόλο τῆς Σέν - Τέ ἢ Καίτε Ράγγελ.

1923

Στις 12 του Μάρτη γεννιέται η κόρη του Άννα-Μαριάννα. Στις 9 του Μάη ανεβαίνει στο «Residenz Theater» του Μονάχου το «Στή Ζούγκλα τών πόλεων» με σκηνοθεσία του Έριχ Ένγκελ. Ο Μπρέχτ προσλαμβάνεται στο «Kammerspiele» του Μονάχου σαν δραματουργός. Επίσης αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει «Μάκβεθ». Σε συνεργασία με τον Λίον Φοϋχτβάνγκερ διασκευάζει το έργο του Μάρλοου «Η ζωή του Έδουάρδου Β' της Άγγλίας».

Κατά το πραξικόπημα τών Χίτλερ και Λούντερντοφφ στο Μόναχο, συμπεριλαμβάνεται μαζί με το Λίον Φοϋχτβάνγκερ στον κατάλογο τών προσώπων που θα συλλαμβάνονταν, σε περίπτωση έπιτυχίας του πραξικοπήματος.

Το Δεκέμβρη πρώτο ανεβαίνει στο Altes Theater στη Λειψία ο «Βάαλ», το πρώτο του έργο.

1924

Στις 18 του Μάρτη ανεβαίνει στο «Kammerspiele» του Μονάχου ο «Έδουάρδος Β'» με σκηνοθεσία Μπρέχτ. Έγκαθίσταται στο Βερολίνο όπου προσλαμβάνεται από τον Μάξ Ράϊνχαρτ, μαζί με τον Κάρλ Τσουκμάγιερ, δραματουργός στο «Deutsches Theater». Παραμένει σ' αυτή τή δουλειά ως το 1926. Συνάντηση με την Έλενα Βάϊγκελ. Στις 29 του Όχτώβρη ανεβαίνει στο ίδιο θέατρο το έργο «Στή Ζούγκλα τών Πόλεων», με σκηνοθεσία Έριχ Ένγκελ. Τον Όκτώβρη επίσης παίζεται στο «Stratstheater» (Κρατικό θέατρο) του Βερολίνου «Η Ζωή του Έδουάρδου Β'».

Αρχίζει το «Άντρας γι' άντρα» (Mann ist Mann).

1925

Ο Μπρέχτ συνεργάζεται σε πολλές έφημερίδες, κυρίως στη «Vossische Zeitung» — ως το 1928 — στον «Das Tagebuch» (το Έμερολόγιο) ως το 1929 — στη «Weltbühne» (Παγκόσμια Σκηνή) κλπ. Επίσης στο «Berliner Börsen Courier (Βερολινέζικος Ταχυδρόμος του Χρηματιστηρίου) — 1922-1931. Γράφει μικρά άφηγήματα. Φιλία με τον μποξέρ Πάουλ-Σαμψών Καϊρνερ και το χαρακτή Γκεόργκε Γκρόστς.

Τελειώνει το «Άντρας γι' άντρα».

1926

Ο θίασος τής «Junge Bühne» (Νέας Σκηνή) ανεβάζει στο «Deutsches Theater» στις 14 του Φλεβάρη τον «Βάαλ», σε σκηνοθεσία Μπρέχτ και Χομόλκα. Στις 21 του Μάρτη παίζεται στη Βιέννη. Στις 26 του Σεπτέμβρη πρωτοπαίζεται το «Άντρας γι' άντρα» στο Ντάρμστατ. Στις 11 του Δεκέμβρη παίζεται στη Φραγκφούρτη το μονόπρακτο «Die Hochzeit» (ο Γάμος).

Γράφει το «Έλεφαντάκι», μονόπρακτο Ιντερμέτζο για το «Άντρας γι' άντρα».

Έκδίδονται στο Πότσδαμ άπ' τον εκδότη G. Kierpenheuer τα πρώτα του ποιήματα, με τον τίτλο «Taschenpostille» (Προσευχητάρι τής τσέπης).

1927

Έκδίδεται η ποιητική του συλλογή «Hauspostille» (Οικιακό προσευχητάρι) στο «Pogrylaen Verlag» (Έκδόσεις Προπούλαιο). Ο Μπρέχτ παίρνει το βραβείο ποίησης του περιοδικού «Die literarische Welt» (Ο Λογοτεχνικός Κόσμος). Μελετάει συστηματικά μαρξισμό. Μάρτης: ραδιοφωνική έκπομπή του «Άντρας γι' άντρα» άπ' το σταθμό του Βερολίνου (με την Έλενα Βάϊγκελ). Ο Μπρέχτ συνεργάζεται στο θέατρο του Πίσκατορ και δουλεύει μαζί του το «Σβέικ» του Χάτσεκ. Πρώτη συνεργασία με το συνθέτη Κούρτ Βάιλ. Παρουσιάζουν στο Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής του Μπάντεν-Μπάντεν το «Μικρό Μαχάγκονου» που αποτέλεσε τή βάση τής μεταγενέστερης όπερας.

Όχτώβρης: ραδιοφωνική διασκευή του «Μάκβεθ» και μετάδοσή του άπό το σταθμό του Βερολίνου.

Νοέμβρης: άρθρο για το «έπικό θέατρο» στην έφημερίδα «Frankfurter Zeitung» (Έφημερίδα τής Φραγκφούρτης). 22 του Νοέμβρη: διαζύγιο με τή Μαριάννα Τσόφφ.

1928

Γενάρης: «Το άντρας γι' άντρα» ανεβαίνει στη «Berliner Volksbühne» (Βερολινέζικη Λαϊκή Σκηνή) με σκηνοθεσία Έριχ Ένγκελ, σκηνικά Νέερ και στους πρώτους ρόλους το Χάϊνριχ Γκεόργκε και τήν Έλενα Βάϊγκελ.

Ο Μπρέχτ γράφει διαφημιστικά ποιήματα. Παίρνει ένα βραβείο 3000 μάρκων άπό τή «Berliner Illustrierte Zeitung» (Εικονογραφημένη Έφημερίς του Βερολίνου) για το διήγημά του «Το θηρίο».

Γράφει τήν «Όπερα τής Πεντάρης», με συνεργάτη το Βάιλ και τή Χάουπτμαν, που πρωτοανεβαίνει στη 31 Αύγουστου στο θέατρο «Άμ Σιφφμπάουερνταμ», του Βερολίνου. Σκηνοθεσία Ένγκελ και σκηνικά Νέερ. Τον ίδιο χρόνο ή «Όπερα τής Πεντάρης» ανεβαίνει στη Λειψία. Παντρεύεται τήν Έλενα Βάϊγκελ.

Γράφει τήν όπερα «Η άνοδος και η πτώση τής Πολιτείας του Μαχάγκονου» και το ραδιοφωνικό διδακτικό έργο «Η πτήση του Λίντμπεργκ».

1929

Ίούλιος: «Η πτήση του Λίντμπεργκ» και το «Badener Lehrstück vom Einverständnis» (Διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν πάνω στην κατανόηση) πρωτοπαρουσιάζονται στο Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής του Μπάντεν-Μπάντεν, με μουσική του Πάουλ Χίντεμιτ.

31 Αύγουστου: πρωτοανεβαίνει στο θέατρο «Άμ Σιφφμπάουερνταμ» το «Happy End» (κείμενο τής Ντόροθυ Λέην, ψευδώνυμο τής

Έλισσάβητ Χάουπτμαν, με ποίημα του Μπρέχτ, μουσική Βάιλ, σκηνοθεσία Ένγκελ - Μπρέχτ, πρωταγωνιστές Καρόλα Νέερ, Βάιγκελ, Πέτερ Λόρρε, Τέο Λίγκεν, Χομόλκα).

Δουλεύει τή διδακτική όπερα «Der Jaser» (Αυτός που λέει ναι) στην όποια τὸ 1930 προστίθεται ἡ συμπληρωματικὴ τῆς «Der Neinsager» (Αυτός που λέει ὄχι). Ἀρχίζει τὴν «Ἁγία Ἰωάννα τῶν Σφαγείων». Ἐπίσης δουλεύει διάφορα ἔργα που ἔμειναν ἀτέλειωτα: «Untergang des Egoisten Johann Fatzer» (Ἡ πτώση τοῦ ἐγωϊστῆ Γιόχανν Φάτσερ). «Aus nichts wird nichts» (Ἀπὸ τὸ τίποτα δὲν βγαίνει τίποτα), «Der Brotladen» (Τὸ φουρνάριο).

Ὁ ραδιοσταθμὸς τῆς Φραγκφούρτης μεταδίδει τὸ «Βερολινέζικο Ρέκβιεμ» (μουσικὴ Βάιλ, στίχοι Μπρέχτ).

1930

9 τοῦ Μάρτη: πρωτοπαίζεται στὴ Λειψία ἡ όπερα τῶν Μπρέχτ - Βάιλ «Ἡ ἀνοδος καὶ ἡ πτώση τῆς πολιτείας Μαχάγκονου». Ὁ G. Kierpenheuer ἐκδίδει τὰ δύο πρῶτα «Versuche» (Δοκιμές). Ὁ Μπρέχτ μπαίνει σ' ἓνα σανατόριο τοῦ Μονάχου γιὰ κούρα καὶ κατόπι πηγαίνει στὸ Λαβαντόν (Νότιος Γαλλία). Ἰούνιος: πρεμιέρα τοῦ «Jasager» (Αυτός που λέει ναι) στὸ Κεντρικὸ Ἐκπαιδευτικὸ Ἰνστιτούτο τοῦ Βερολίνου. Σκηνοθεσία Μπρέχτ - Βάιλ. 18 τοῦ Σεπτεμβρίου: γεννιέται ἡ κόρη του Μαρία-Βαρβάρα,

10 τοῦ Δεκέμβρη: πρωτοπαίζεται στὸ «Grosses Schauspielhaus» τοῦ Βερολίνου τὸ διδακτικὸ ἔργο «Ἡ ἀπόφαση» (Die Massnahme, κατὰ λέξη: Τὰ μέτρα). Μουσικὴ Χάνς Αἰσλερ (πρῶτη συνεργασία τους). Συμμετέχει ἐργατικὸ κόρο.

Ἡ «Όπερα τῆς πεντάρας» ἀνεβαίνει στὴ Μόσχα με σκηνοθεσία τοῦ Ταίρωφ καὶ στὸ Παρίσι, με σκηνοθεσία τοῦ Γκαστόν Μπατύ. Ἡ όπερα «Μαχάγκονου» ἀνεβαίνει στὴν Πράγα.

Ὁ Μπρέχτ τελειώνει τὴν «Ἁγία Ἰωάννα τῶν Σφαγείων», γράφει τὸ διδακτικὸ ἔργο «Ὁ κανόνας καὶ ἡ ἐξαίρεση» κι ἀρχίζει τὴ «Μάνα» (ἀπ' τὸ ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Γκόρκι). Γράφει ἐπίσης πολυάριθμα θεωρητικὰ κείμενα.

1931

Γενάρης: συνεργάζεται στὴ «Rote Fahne» (Κόκκινη Σημαία). Διασκευάζει γιὰ τὸ ραδιοσταθμὸ τοῦ Βερολίνου τὸν «Ἄμλετ». Φλεβάρης: ὁ Μπρέχτ σκηνοθετεῖ στὸ «Staatstheater» (Κρατικὸ θέατρο) τοῦ Βερολίνου τὸ «Ἄντρας γι' ἄντρα», σὲ νέα μορφή· παίζουν ἡ Έλενα Βάιγκελ, ὁ Πέτερ Λόρρε, ὁ Τέο Λίγκεν. Ἐπίσης στὸ Βερολίνο ξαναπαίζεται ἡ «Ἀπόφαση» με συμμετοχὴ ἐργατικῆς χορωδίας τοῦ Συνδέσμου Ἐργατικῶν Χορωδιῶν.

Ὁ Πάμπστ γυρίζει ταινία τὴν «Όπερα



Δυὸ στιγμιότυπα ἀπὸ τὸ ἔργο «Ἡμέρες τῆς Κομμούνας».

τῆς πεντάρας». Ἐπειδὴ ὁμως τροποποιεῖ τὸ σενάριο, ὁ Μπρέχτ διαφωνεῖ μαζί του καὶ ἀποσύρει τὸ σενάριό του, τὸ ὁποῖο δημοσιεύει μὲ τὸν τίτλο «die Beule» (Τὸ πρήξιμο) στὸ τρίτο τετράδιο τῶν Versuche. Ἐπίσης κάνει δίκη κατὰ τῆς ἐταιρίας Negro Film ζητώντας τὴν ἀπαγόρευση τοῦ γυρίσματος, ὁμως τὴ χάνει.

Δεκέμβρης: στὸ θέατρο «Κουρφύστερνταμ» τοῦ Βερολίνου ἀνεβαίνει ἡ «Ἄνοδος καὶ ἡ πτώση τῆς πολιτείας Μαχάγκονου».

1932

15 τοῦ Γενάρη: στὸ θέατρο «Ἄμ Σιφμπάουερνταμ» τοῦ Βερολίνου, πρωτοανεβαίνει ἡ «Μάνα», μὲ τὴν Ἑλενα Βάιγκελ. Σκηνοθεσία Μπρέχτ. Φλεβάρης: ἀναμετάδοση ἀπὸ τὸ ραδιοσταθμὸ τοῦ Βερολίνου μιᾶς ραδιοφωνικῆς μορφῆς τῆς «Ἁγίας Ἰωάννας τῶν Σφαγείων». Γυρίζει μὲ τὸ Σλάταν Ντούντωφ τὸ φιλμ κοινωνικῆς κριτικῆς Kühle Wampe (κατὰ λέξη: Κρύα κοιλιά). Ἡ κινηματογραφικὴ λογοκρισία τὸ ἀπαγορεύει ἀλλὰ τὸ Δεκέμβρη προβάλλεται στὸ «Atrium». Ἡ ὄπερα «Μαχάγκονου» ἀνεβαίνει στὸ Παρίσι (διασκευασμένη), στὴ Βιέννη καὶ στὴν Κοπεγχάγη. Ἀρχίζει τὸ ἔργο «Στρογγυλοκέφαλοι καὶ σουβλοκέφαλοι». Γράφει τὸ παιδικὸ βιβλίο «Οἱ τρεῖς στροτιῶτες» μὲ εἰκονογράφηση τοῦ Γκεόργκε Γκρόστς.

1933

Στις 28 τοῦ Γενάρη μὲ ἐπέμβαση τῆς ἀστυνομίας διακόπτεται ἡ παράσταση τοῦ ἔργου ἡ «Ἀπόφαση» στὴν Ἐρφούρτη. Ἐπακολουθεῖ δίωξη γιὰ ἐσχάτη προδοσία. Οἱ ἀρχές τοῦ Ντάρμστατ δὲν δέχονται νὰ συμπεριληφθεῖ στὸ δραματολόγιο τοῦ κρατικοῦ θεάτρου ἡ «Ἁγία Ἰωάννα τῶν Σφαγείων».

28 τοῦ Φλεβάρη: Τὴν ἄλλη μέρα μετὰ τὸν ἐμπρησμὸ τοῦ Ράιχσταγ ὁ Μπρέχτ καὶ ἡ οἰκογένειά του φεύγουν γιὰ τὴν ἐξορία: Πράγα, Βιέννη, Ζυρίχη. Ἀπ' τὸν Ἀπρίλη ὡς τὸ Σεπτέμβρη μένουν στὴν Καρόνα τῆς Ἑλβετίας.

10 τοῦ Μάη: οἱ Ναζηδες καίνε τὰ βιβλία τοῦ Μπρέχτ.

7 τοῦ Ἰούνη: Ὁ Μπαλανσὶν πρωτοανεβαίνει στὸ θέατρο «Champs-Élysées» στὸ Παρίσι, τὸ μπαλλέτο «Τὰ ἑπτὰ θανάσιμα ἀμαρτήματα τῶν μικροαστῶν». Μουσικὴ Κούρτ Βάιλ. Στις 30 τοῦ Ἰούνη τὸ ἴδιο μπαλλέτο ἀνεβαίνει στὸ Λονδίνο. Ἡ «Ἄνοδος καὶ ἡ πτώση τῆς πεντάρας» ἀνεβαίνει στὴ Νέα Ὑόρκη. Ἡ «Μαχάγκονου» ἀνεβαίνει στὴ Ρώμη.

Ὁ Μπρέχτ φεύγει ἀπὸ τὴν Ἑλβετία καὶ μέσω Παρισιοῦ, πάει στὴ Δανία, ὅπου ἐγκαθίσταται. Ἀρχίζει τὸ «Μυθιστόρημα τῆς Πεντάρας».

1934

Ὁ Μπρέχτ συνεργάζεται σὲ πολυάριθμα γερμανικὰ περιοδικὰ ποὺ ἐκδίδουν οἱ πολιτικοὶ πρόσφυγες: «Die Sammlung» (Ἡ συλλογὴ) ποὺ βγαίνει στὸ Ἄμστερνταμ, «Die neue Weltbühne» (Ἡ νέα Παγκόσμια Σκηνή), Πρά-

γα, «Unzere Zeit» (Ἡ Ἐποχὴ μας), Παρίσι κλπ.

Ταξίδια στὸ Παρίσι καὶ τὸ Λονδίνο μὲ τὸ Χάνς Ἄϊσλερ. «Τὸ Μυθιστόρημα τῆς Πεντάρας» ἐκδίδεται στὸ Ἄμστερνταμ καὶ τὰ «Lieder, Gedichte, Chöre» (Τραγούδια, ποιήματα, χορικά), σὲ συνεργασία μὲ τὸ Χάνς Ἄϊσλερ, στὸ Παρίσι στὶς «Éditions du Carrefour».

Γράφει τὸ διδακτικὸ ἔργο «Οἱ Ὀράτιοι καὶ οἱ Κουριάτιοι».

1935

Ἐγκαθίσταται σ' ἓνα χωριατόσπιτο στὸ Σβέντμποργκ, στὰ δανικὰ παράλια. Στις 8 Ἰούνη ἀφαιρεῖται ἀπ' τὸ Μπρέχτ ἡ γερμανικὴ ὑπηκοότητα. Τὸν Ἰούνη συμμετέχει στὸ Διεθνὲς Συνέδριο Συγγραφέων, γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τοῦ πολιτισμοῦ στὸ Παρίσι. Στις 19 τοῦ Νοέμβρη, φεύγει γιὰ τὴ Νέα Ὑόρκη, μαζί μὲ τὸν Χάνς Ἄϊσλερ, μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ ἀνεβάσματος τῆς «Μάνας». Τὸ ἴδιο ἔργο ἀνεβαίνει στὴν Κοπεγχάγη στὸ «Civil Repertory Theatre».

Μένει στὴ Νέα Ὑόρκη ὡς τὸ Φλεβάρη τοῦ 1936. Ἡ «Ἄνοδος καὶ ἡ πτώση τῆς πεντάρας» ἀνεβαίνει στὴν Πράγα.

Ἀρχίζει τὸ ἔργο «Τρόμος καὶ ἀθλιότητα τοῦ Γ' Ράιχ». Τελειώνει τίς «Πέντε δυσκολίες νὰ γράψεις τὴν ἀλήθεια».

1936

Τὰ «Ἐπτὰ θανάσιμα ἀμαρτήματα» ἀνεβαίνουν στὸ Βασιλικὸ θέατρο τῆς Κοπεγχάγης, μὲ τρομερὴ ἀποτυχία. Κατεβαίνουν ἀμέσως μετὰ τὴν πρεμιέρα. Ὁ Μπρέχτ συνεργάζεται στὴν «Internationale Literatur» (Διεθνὴ Λογοτεχνία) ποὺ βγαίνει στὴ Μόσχα μὲ ἀρχισυντάκτη τὸ Λούκατς. Συμμετέχει ὡς τὸ 1939 στὴ σύνταξη τῆς μηνιαίας ἐπιθεώρησης «Das Wort» (Ὁ Λόγος) ποὺ βγαίνει ἐπίσης στὴ Μόσχα, μὲ τὴ συμβουλὴ τοῦ Λίον Φουχτβάνγκερ. Στις 4 τοῦ Νοέμβρη πρωτοπαίζεται στὴν Κοπεγχάγη τὸ ἔργο «Στρογγυλοκέφαλοι καὶ σουβλοκέφαλοι».

Γράφει διάφορα θεωρητικὰ κείμενα γιὰ τὸ θέατρο.

1937

Στις 28 τοῦ Σεπτεμβρίου ἀνεβαίνει στὸ «Théâtre de l'Étoile» στὸ Παρίσι ἡ «Ἄνοδος καὶ ἡ πτώση τῆς πεντάρας» μὲ σκηνοθεσία τοῦ Ρευμόν Ρουλώ. Στις 17 τοῦ Ὀκτώβρη πρωτοπαίζεται, πάλι στὸ Παρίσι, τὸ ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸν Ἰσπανικὸ ἐμφύλιο πόλεμο μονόπρακτο «Τὰ ντουφέκια τῆς Κυρα-Καρράρ», μὲ τὴν Ἑλενα Βάιγκελ. Τὸ ἔργο παίχτηκε στὰ γερμανικά.

Ὁ Μπρέχτ ἀρχίζει ἓνα μυθιστόρημα, «Τὸ μυθιστόρημα τοῦ Τούϊ» ποὺ ἔμεινε ἀτέλειωτο.

1938

Στις 21 τοῦ Μάη πρωτοπαίζονται στὸ Παρίσι μερικὲς σκηνὲς ἀπὸ τὸ ἔργο «Τρόμος καὶ ἀθλιότητα τοῦ Γ' Ράιχ» μὲ τὴν Ἑλενα Βάιγ-

κελ στά γερμανικά. Έπίσης ή Έλενα Βάϊγκελ παίζει στην Κοπεγχάγη τὰ «Ντουφέκια τῆς Κυρα-Καρράρ. Στις 13 τοῦ Σεπτέμβρη τὸ ἴδιο ἔργο ἀνεβαίνει στὸ Λονδίνο, μὲ σκηνοθεσία τοῦ Τζὼν Φέρναλντ. Φιλία μὲ τὸ Μάρτιν Ἄντερσεν - Νεξέ.

Γράφει τὴν πρώτη μορφή τῆς «Ζωῆς τοῦ Γαλιλαίου Γαλιλέι». Ἀρχίζει τὸν «Καλὸ ἄνθρωπο τοῦ Σέ-Τσουάν».

1939

Τὸ Μάη ταξιδεύει στὸ Λονδίνο γιὰ μιὰ «Συνάντηση Προσφύγων». Στις 20 τοῦ Μάη πεθαίνει ὁ πατέρας του. Ἐκδίδονται τὰ «Svendborger Gedichte» (Τὰ Ποιήματα τοῦ Σβέντμποργκ). Διαμονή τοῦ Μπρέχτ στὴ Σουηδία. Τὰ «Ντουφέκια τῆς Κυρα-Καρράρ» ἀνεβαίνουν στὸ Σάν Φραντσίσκο. Γράφει τὸ ραδιοφωνικὸ ἔργο «Ἡ ἀνάκριση τοῦ Λούκουλλου» καὶ τὸ ἔργο «Ἡ Μάνα Κουράγιο καὶ τὰ παιδιά της.»

1940

Ἀπρίλης: Λίγο πρὶν καταληφθεῖ ἡ Δανία ἀπὸ τὰ χιτλερικά στρατεύματα, φεύγει γιὰ τὴ Σουηδία καὶ ἀπὸ κεῖ περνάει στὴ Φιλλανδία, ὅπου φιλοξενεῖται στὸ ἀρχοντικὸ τῆς φιλλανδῆς ποιήτριας Χέλλα Βουολιγιόκι.

Γράφει διάφορα θεωρητικὰ κείμενα καὶ ἀρχίζει τὸ ἔργο «Ὁ κύρ-Πούντιλα καὶ ὁ δούλος του Μάττι».

1941

Στις 16 τοῦ Ἀπρίλη πρωτοπαίζεται ἡ «Μάνα Κουράγιο» στὸ «Schauspielhaus» τῆς Ζυρίχης, μὲ σκηνοθεσία τοῦ Λέοπολντ Λίντμπεργκ καὶ πρωταγωνίστρια τὴν Τερέζα Γκίτσε.

Μάης - Ἰουνίου: Ὁ Μπρέχτ ἀφήνει τὴ Φιλλανδία καὶ περνάει στὴν Ε.Σ.Σ.Δ. Ἀπ' τὴ Μόσχα παίρνει τὸν ὑπερσιβηρικὸ καὶ φτάνει στὸ Βλαδιβοστόκ. Τὸν Ἰούνιο μπαρκάρει σ' ἓνα σουηδικὸ φορτηγὸ καὶ ἀποβιβάζεται στὸ Σάν-Πέντρο τῆς Καλιφόρνιας. Ἀγοράζει ἓνα σπίτι στὴ Σάντα Μόνικα, κοντὰ στὸ Χόλλυγουντ. Ἐκεῖ ξαναβρίσκει τοὺς Λίον Φοῦχτβάνγκερ, Πέτερ Λόρρε, Φρίτς Κόρτνερ, Φρίτς Λάνγκ, Χάνς Ἀϊσλερ, Πάουλ Ντεσσάου, Ὦλντεν, Ἀϊσεργουντ, Χάινριχ Μάνν, Λέοναρντ Φράνκ, Φέρντιναντ Μπροῦκνερ, Ὦλντους Χάξλεϋ κ.ά. Φιλία μὲ τὸν Τσάρλι Τσάπλιν.

Ὁ «Τρόμος καὶ ἀθλιότητα τοῦ Γ' Ράιχ» ἀνεβαίνουν γερμανικά στὴ Ν. Ὑόρκη.

Γράφει τὴν «Κατανικητὴ ἄνοδο τοῦ Ἄρτουρο Ουί» καὶ ἀρχίζει σὲ συνεργασία μὲ τὸ Λίον Φοῦχτβάνγκερ τὰ «Ὁράματα τῆς Σιμόνης Μασάρ.»

1942

Συνάντηση μὲ τὸν Ἄρνολντ Σαῖνμπεργκ. Δουλεῖ στὸν κινηματογράφο κυρίως μὲ τοὺς

Δυὸ στιγμιότυπα ἀπὸ τὸ ἔργο «Ἡμέρες τῆς Κομμούνας».



Φρίτς Λάνγκ (στήν ταινία «Hangmen also die» «Κ' οί δήμοι πεθαίνουν», United Artists) Βλαντιμίρ Πόζνερ (Simone), Φρίτς Κόρτνερ, Έρικ Μπέντλεϋ κ.ά. Αρχίζει τὸ «Σβέϊκ στὸ δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο» πού τελειώνει τὸν ἐπόμενο χρόνο.

1943

Φλεβάρης: Ὁ Μπρέχτ μένει στὴ Νέα Ὑόρκη μαζί με τὸν Πίσκατορ. Ἐκδίδεται στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ «Μυθιστόρημα τῆς πεντάρας» σὲ ἀγγλικὴ μετάφραση τῶν Ἄϊσεργουντ καὶ Ὦντεν.

4 τοῦ Φλεβάρη: πρωτανεβαίνει στὸ «Schauspielhaus» τῆς Ζυρίχης ὁ «Καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σέ - Τσουάν» σὲ σκηνοθεσία τοῦ Λέοναρντ Στέκελ. Στις 9 τοῦ Σεπτεμβρίου πρωτοπαιζέται στὸ ἴδιο θέατρο «ἡ Ζωὴ τοῦ Γαλιλαίου Γαλιλεΐ», πάλι σὲ σκηνοθεσία τοῦ Στέκελ, πού κρατᾶει καὶ τὸν κύριο ρόλο.

Τελειώνει τὰ «Ὁράματα τῆς Σιμόνης Μασάρ». Αρχίζει νὰ δουλεύει, σὲ συνεργασία με τὸν Πάουλ Ντεσσάου τὴν ὄπερα «Τὰ Ταξίδια τοῦ Καλοῦ Θεοῦ», (Ἡ δουλειά τους αὐτὴ συνεχίστηκε ὡς τὸ 1947, τελικὰ ὁμως ἡ ὄπερα ἔμεινε ἠμιτελής). Σὲ συνεργασία με τοὺς Χ.Ρ. Χέϋς καὶ Γ. Ὦντεν διασκευάζει γιὰ τὴν Ἐλισάβετ Μπέργκνερ τὴ «Δούκισσα τοῦ Ἀμάμφι» τοῦ Γουέμπστερ.

1944

Συνεχίζει τὴ δουλειά του σὰ σεναριογράφος. Συνεργάζεται κυρίως σ' ἓναν «Παλιάτσο» γιὰ τὸν Ρίχαρντ Τάουμπερ.

Αρχίζει νὰ γράφει τὸν «Καυκασιανὸ Κύκλο τῆς κιμωλίας», πού τελειώνει τὸν ἐπόμενο χρόνο. Δουλεύει ἐπίσης ἓνα «Θάνατο τοῦ Κουμφούκιου», μιὰ «Ζωὴ καὶ Θάνατο τῆς Ρόζας Λούξεμπουργκ» κ. ἄ.

1945

Σὲ συνεργασία με τὸν Τσάρλς Λῶτον, ὁ Μπρέχτ γράφει τὴ δεύτερη μορφή (τὴν ἀμερικάνικη) τῆς «Ζωῆς τοῦ Γαλιλαίου».

Παραστάσεις τοῦ «Τρόμος καὶ Ἀθλιότητα τοῦ Γ' Ράιχ» (ἀγγλικά) στὸ Σάν Φραντσίσκο καὶ στὴ Νέα Ὑόρκη.

1946

Ταξίδια στὴ Νέα Ὑόρκη. Συνεχίζει τὴ δουλειά με τὸν Τσάρλς Λῶτον πάνω στὴ «ζωὴ τοῦ Γαλιλαίου».

Ὁ «Καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σέ - Τσουάν» ἀνεβαίνει στὴ Βιέννη. Σκηνοθεσία τοῦ Ρούντολφ Στάϊνμπεκ, στὸν κύριο ρόλο ἡ Πάουλα Βέσσελ.

1947

Ἀπ' τὸ Μάρτη ὡς τὸ Δεκέμβρη ὁ Μπρέχτ δουλεύει τὴ διασκευὴ τῆς «Ἀντιγόνης» ἀπὸ τὴ μετάφραση τοῦ Χαίλντερλιν. Ἀσχολεῖται ἐπίσης με τὸ σενάριο τῆς ταινίας «Ἀψίδα τοῦ Θριάμβου», (ἀπ' τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἐριχ Μαρία Ρεμάρκ). Στὸ Παρίσι ἀνεβαίνει στὸ θέατρο «Noctambules» ἡ «Ἐξαίρεση κι ὁ Κανόνας», σὲ σκηνοθεσία τῆς Ζάν-Μαρί Σερρώ.

31 τοῦ Ἰουλίου: Πρεμιέρα τῆς «Ζωῆς τοῦ Γαλιλαίου Γαλιλεΐ» (δεύτερη μορφή, ἡ ἀμερικάνικη) στὸ «Los Angeles Coronet Theatre» με σκηνοθεσία τοῦ Τζῶν Λόζυ - Μπρέχτ καὶ πρωταγωνιστὴ τὸν Τσάρλς Λῶτον.

Ὀκτώβρης: Ἀνακρίνεται ἀπὸ τὴν Ἐπιτροπὴ Ἀντιαμερικανικῶν Ἐνεργειῶν στὴν Οὐάσιγκτων.

Νοέμβρης: Ἐγκαταλείπει τὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες καὶ φεύγει ἀεροπορικῶς γιὰ τὴν Ἑλβετία.

7 τοῦ Δεκέμβρη: Ὁ «Γαλιλαῖος» ἀνεβαίνει στὸ «Maxime Elliott's Theatre», στὴ Νέα Ὑόρκη.

1948

Ὁ Μπρέχτ ἐγκαθίσταται κοντὰ στὴ Ζυρίχη. Φιλία με τὸν Ἑλβετὸ θεατρικὸ συγγραφέα Μὰξ Φρίς. Ξανασυναντᾶει τὸν Γκούντερ Βάιζενμπορν. Στις 30 τοῦ Γενάρη ἀνεβαίνουν στὸ «Deutsches Theater» τοῦ Βερολίνου ἑπτὰ σκηνές ἀπὸ τὸ «Τρόμος καὶ Ἀθλιότητα τοῦ Γ' Ράιχ», ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ Βόλφγκανγκ Λάνγκχοφ. Τὸ Φλεβάρη πρωτανεβαίνει στὸ Chur τῆς Ἑλβετίας ἡ «Ἀντιγόνη» (Σοφοκλῆ - Χαίλντερλιν - Μπρέχτ) σὲ σκηνοθεσία τῶν Μπρέχτ - Νέερ καὶ με τὴν Ἐλενα Βάιγκελ στὸν κύριο ρόλο.

4 τοῦ Μάη: Πρωτανεβαίνει ἀγγλικά ὁ «Καυκασιανὸς Κύκλος τῆς Κιμωλίας» στὸ Νόρθφιλντ τῆς Μιννεζότας. 5 τοῦ Ἰούνη: Πρῶτη παράσταση στὸ «Schauspielhaus» τῆς Ζυρίχης τοῦ ἔργου «Ὁ Κύρ-Πούντιλα κι ὁ δοῦλος του Μάττι», σὲ σκηνοθεσία τῶν Κούρτ Χίρσφελντ - Μπρέχτ.

Οἱ συμμαχικὲς ὑπηρεσίες τοῦ ἀρνιοῦνται βίζα διόδου ἀπὸ τὴ Δυτ. Γερμανία γιὰ νὰ πάει στὸ Βερολίνο. Μὲ τσέχικο διαβατήριο φεύγει γιὰ τὴν Πράγα τὸν Αὐγουστο κι ἀπὸ κεῖ φτάνει τὸν Ὀκτώβρη στὸ Ἀνατολικὸ Βερολίνο, ὅπου καὶ ἐγκαθίσταται. Τοῦ διατίθεται τὸ «Deutsches Theater».

Ἐκδίδεται ἡ συλλογὴ ἀφηγημάτων «Ἱστορίες τοῦ Καζαμία» (Kalender-geschichten). Ὁ Μπρέχτ γράφει τὸ «Μικρὸ ὄργανο γιὰ τὸ θέατρο» κι ἀρχίζει νὰ δουλεύει τὶς «Μέρες Κομμούνας», πού τελειώνουν τὸν ἐπόμενο χρόνο. Σκέφτεται νὰ γράφει ἓνα ἔργο πάνω στὸν Τίλλ Ὀϋλενσπίγγελ.

1949

11 τοῦ Γενάρη: Ἀνεβαίνει στὸ «Deutsches Theater» ἡ «Μάνα κουράγιο», σὲ σκηνοθεσία Μπρέχτ - Ἐνγκελ, με τὴν Ἐλενα Βάιγκελ στὸν κεντρικὸ ρόλο. Τὸ Σεπτέμβρη ἰδρύει με τὴν Ἐλενα Βάιγκελ τὸ «Berliner Ensemble» (Βερολινέζικος θίασος). 12 τοῦ Δεκέμβρη: πρῶτη παράσταση τοῦ Berliner Ensemble με τὸ «Ὁ κύρ-Πούντιλα κι ὁ δοῦλος του Μάττι» στὸ «Deutsches Theater», με τοὺς Στέκελ καὶ Γκέσουεκ. Σκηνοθεσία Μπρέχτ - Ἐνγκελ.

Ἡ σειρὰ τῶν Versuche (Δοκιμῶν) ἐπανεκδίδεται ἀπὸ τὸν ἐκδότη Suhrkamp. Ὁ Μπρέχτ δουλεύει τὸ μυθιστόρημα «Οἱ ὑποθέσεις τοῦ κυρίου Ἰουλίου Καίσαρος», πού ἔμεινε ἀτέλειωτο. Στὴν ἐπιθεώρηση «Sinn und Form»

(Περιεχόμενο και Μορφή) δημοσιεύεται το «Μικρό όργανο για το θέατρο».

1950

12 του 'Απρίλη: η Αυστριακή κυβέρνηση δίνει στο Μπρέχτ την αυστριακή υπηκοότητα⁴.

Στις 15 του 'Απρίλη ανεβαίνει στο «Deutsches Theater» η διασκευή του «Παιδαγωγού» (der Hofmeister) του Λέντς, την οποία έκανε ο Μπρέχτ για το Berliner Ensemble. Σκηνοθεσία του ίδιου. Πρωταγωνιστεί η Τερέζα Γκίζε.

Ο Μπρέχτ γίνεται μέλος της 'Ακαδημίας Τεχνών του Βερολίνου. Του παραχωρείται η χρήση ενός σπιτιού στο Μπύκωφ. Γράφει τη «Bückower Elegie» ('Ελεγεία του Μπύκωφ). Ξαναδουλεύει με τον Πάουλ Ντεσσάου το «Λούκουλλο» για να φτιάξουν την όπερα «'Η Δίκη του Λούκουλλου».

1951

10 του Γενάρη: Το Berliner Ensemble ανεβάζει τη «Μάνα» με την Έλενα Βάιγκελ, σε σκηνοθεσία Μπρέχτ. Στις 17 του Μάρτη πρωτοανεβαίνει στην «Κρατική Όπερα» του Βερολίνου η «Δίκη του Λούκουλλου». Έπειτα από πολιτικές συζητήσεις οι παραστάσεις διακόπτονται. Ο Μπρέχτ κι ο Ντεσσάου κάνουν μερικές τροποποιήσεις στο έργο τους. Στις 12 του 'Οχτώβρη η «Κρατική Όπερα» ανεβάζει πιά την «Καταδίκη του Λούκουλλου». Τον Αύγουστο, πρεμιέρα στο «Deutsches Theater» του Ανατολικού Βερολίνου της Herrnburger Bericht (Μιά εισήγηση από το Χέρνμπουργκ) που έγραψαν ο Μπρέχτ κι ο Ντεσσάου για το Παγκόσμιο Φεστιβάλ Δημοκρατικής Νεολαίας.

11 του Σεπτέμβρη Το «Berliner Ensemble» παρουσιάζει τη «Μάνα Κουράγιο» σε νέα σκηνοθεσία των Μπρέχτ και Ένγκελ. Το ρόλο του μάγαιρα παίζει ο Μπούς.

Στις 26 του Σεπτέμβρη ο Μπρέχτ απευθύνει μιάν «'Ανοιχτή επιστολή στους γερμανούς καλλιτέχνες και συγγραφείς». Στις 7 του 'Οχτώβρη παίρνει το 'Εθνικό Βραβείο Α' τάξης.

Στο Παρίσι ανεβαίνει στο 'Εθνικό Λαϊκό Θέατρο η «Μάνα κουράγιο» με τη Ζερμαίν Μοντερό και το Ζεράρ Φιλίπ, σε σκηνοθεσία του Ζάν Βιλάρ και σκηνικά και κουστούμια του Πινιόν. Από τότε παίζεται επανειλημμένα. Στη Βολωνία, ανεβαίνει «'Η 'Εξαίρεση κι ο Κανόνας» με σκηνοθεσία του Έρικ Μπέντλεν. Στις εκδόσεις «Τό χτίσιμο» (Aufbau - Verlag) του 'Αν. Βερολίνου εκδίδεται μιιά επιλογή με «'Εκατό Ποιήματα». Γράφει την «Erziehung der Hirse» ('Η καλλιέργεια του κεχριού). Σύνθεση της ομαδικής συλλογής, που αφορά το ανέβασμα έξη έργων απ' το Berliner Ensemble, «Theaterarbeit» (Δουλειά πάνω στο θέατρο). Εκδίδεται το 1952. Ο Μπρέχτ γράφει διά-



⁴ Η Έλενα Βάιγκελ στο έργο «Μάνα κουράγιο».



Τρεις φάσεις απ' την εργασία κατασκευής μιᾶς μάσκας στο Μπερλίνερ 'Αυσάμπλ.

φορα θεωρητικά κείμενα, σχετικά με τή «Διαλεχτική στο Θέατρο».

1952.

Φλεβάρης: Ταξίδι του Μπρέχτ στη Βαρσοβία. Στις 16 του Νοέμβρη το Berliner Ensemble παίζει «Τὰ ντουφέκια τῆς Κυρα - Καρράρ» με σκηνοθεσία δική του. Τὸ Νοέμβρη ἐπίσης ἀνεβαίνει ἡ «Μάνα Κουράγιο» στὴ Ρώμη (σκηνοθεσία Λουτσινιάνι, σκηνικά Ὀττο, κουστούμια Γκουττοῦζο).

1953.

Γενάρης: Ἐκκλήση τοῦ Μπρέχτ γιὰ τὴν ἀπονουμὴ χάρης στὸ ζεῦγος Ρόζενμπεργκ. 17 τοῦ Μάη: τὸ Berliner Ensemble ἀνεβάζει τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ Ἔρβιν Στριππμάττερ «Katzgraben (Ὁ λάκος τῶν γάτων)» με σκηνοθεσία Μπρέχτ. Ἐκλέγεται πρόεδρος τοῦ Πέν - Κλάμπ.

Στις 17 τοῦ Ἰούνη, με τὰ γεγονότα τοῦ Ἀνατολικοῦ Βερολίνου, ὁ Μπρέχτ ἀπευθύνει μιὰν ἐπιστολὴ στὸ Βάλτερ Οὔλμπριχτ, πού οἱ ἔφημερίδες δημοσιεύουν τὴν τελικὴ τῆς φράση, ὅπου ἐκφράζει τὴν ἀλληλεγγύη του με τὴν κυβέρνηση. 21 τοῦ Ἰούνη: τηλεγράφημα τοῦ Μπρέχτ στὸν Οὔλμπριχτ, ὅπου τίθεται στὸ πλευρὸ τῆς κυβέρνησης.

«Ὁ καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σέ - Τσουάν» ἀνεβαίνει στὸ Μάλμο (Σουηδία).

Γράφει ποιήματα γιὰ τὸ φιλμ τοῦ Γιόρις Ἴβενς «Τὸ τραγούδι τῶν ποταμῶν». Ἀρχίζει τὸ τελευταῖο του δραματικὸ ἔργο: «Τουραντὸ ἢ τὸ συνέδριο τῶν ἀσπρορουχάδων» (Der Kongress der Weisswäscher) πού τὸ τελειώνει σὲ πρώτη μορφή τὸ 1954 χωρὶς ὅμως νὰ τοῦ κάνει τὴν τελικὴ ἐπεξεργασία.

Ἀρχίζει ἡ ἔκδοση τῶν «Θεατρικῶν ἀπάντων» του στὸν ἐκδότη Suhrkamp γιὰ τὴν Ὀμοσπονδιακὴ Γερμανία καὶ στὶς ἐκδόσεις Aufbau γιὰ τὴ Λαοκρατικὴ Γερμανία.

1954

Τὸ Berliner Ensemble ἀφήνει τὸ «Deutsches Theater» καὶ ἐγκαθίσταται στὸ θέατρο Ἄμ Σιφμπάουερνταμ. Στις 15 Ἰουνίου πρωτανεβαίνει στὰ γερμανικά ὁ «Καυκασιανὸς Κύκλος τῆς κιμωλίας», σὲ σκηνοθεσία Μπρέχτ, με τοὺς Ἀγγέλικα Χούρβιτς, Ἐλενα Βάϊγκελ καὶ Ἔρνστ Μπούς, Ἰούλης: Τὸ Berliner Ensemble συμμετέχει στὸ πρῶτο Διεθνὲς Θεατρικὸ Φεστιβάλ τοῦ Παρισιοῦ με τὴ «Μάνα Κουράγιο» καὶ τὴ «Σπασμένη Στάμνα» τοῦ Κλάιστ. Ὁ Μπρέχτ παίρνει τὸ πρῶτο βραβεῖο σκηνοθεσίας. Στὴ Λυὼν ὁ Ροζέ Πλανσὸν ἀνεβάζει τὸν «Καλὸ ἄνθρωπο τοῦ Σέ - Τσουάν». Ἡ «Ὀπερα τῆς πεντάρης» ἀνεβαίνει στὴν Νέα Ὑόρκη καὶ στὴν Πράγα.

Τὸ Δεκέμβρη ὁ Μπρέχτ παίρνει μέρος με τὸ Γιόχανες Ρ. Μπέλερ στὸ «Gesamtberliner Gespräche» (συζητήσεις καὶ τῶν δυὸ Βερολίνων) στὸ Δυτικὸ Βερολίνο.

21 τοῦ Δεκέμβρη: Τοῦ ἀπονέμεται τὸ βραβεῖο Στάλιν.

1955

Γενάρης: Ταξίδι τοῦ Μπρέχτ στὴ Μόσχα γιὰ νὰ πάρει τὸ βραβεῖο Στάλιν. Στις 12 τοῦ Φλεβάρη παίρνει μέρος στὸ Συνέδριο τῶν Ὀπαδῶν τῆς Εἰρήνης, στὴ Δρέσδη. Στὴν ὁμιλία του τάσσεται κατὰ τῶν συμφωνιῶν τοῦ Παρισιοῦ σχετικά με τὸν ἐπανεξοπλισμὸ τῆς Δυτ. Γερμανίας. Μάρτης: Ταξίδι στὸ Ἀμβούργο, ὅπου συμμετέχει στὸ συνέδριο τοῦ Πέν - Κλάμπ. Στις 15 τοῦ Μάη ἀπευθύνει ἕνα γράμμα στὴν Ἀκαδημία Τεχνῶν τοῦ Βερολίνου ὅπου ἀναφέρει τὸ τί πρέπει νὰ γίνῃ σὲ περίπτωσι θάτου του.

Μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ Θεατρικοῦ Συνεδρίου στὸ Ντάρμστατ, γράφει τὴν ἀνακοίνωση: «Μπορεῖ ν' ἀποδοθεῖ στὸ θέατρο ὁ σημερινὸς κόσμος;

Στὸ Théâtre de l'Œuvre στὸ Παρίσι, ἀνε-

βαίνει το «Αντρας γι' άντρα» με σκηνοθεσία του Ζάν-Μαρί Σερρώ. Η Τζόαν Λίττλγουντ ανεβάζει τη «Μάνα Κουράγιο» στο Μπάρνσταπλ ('Αγγλία).

Θρίαμβος του Berliner Ensemble στο 2ο Παγκόσμιο Θεατρικό Φεστιβάλ του Παρισιού, όπου παρουσιάζει τον «Καυκασιανό κύκλο της Κιμωλίας».

Ο Μπρέχτ αποχτάει ένα έξοχικό σπίτι στα δανικά παράλια. Φτιάχνει το «Kriegsfi-bel» ('Η άλφαβήτα του πολέμου — ποιήματα και φωτογραφίες). Ο Καβαλκάντι γυρίζει μία ταινία με βάση το έργο «Ο κύρ-Πούντιλα και ο δούλος του Μάττι».

1956

Γενάρης: Ο Μπρέχτ συμμετέχει στο 4ο Συνέδριο των Γερμανών συγγραφέων. Άρρωσταίνει από γρίππη που γυρίζει σε πνευμονία στο νοσοκομείο. Το «Piccolo Teatro» του Μιλάνου ανεβάζει την «Όπερα της Πεντάρας» με σκηνοθεσία του Τζιόρτζιο Στρέλερ. Η «Μάνα Κουράγιο» ανεβαίνει στο Σάν Φραντσίσκο με σκηνοθεσία του Χέρμπερτ Μπλάου. 4 του Ιούνη: Γράμμα του Μπρέχτ στη Βουλή της Μπόνν, ενάντια στο γερμανικό έπανεξοπλισμό.

Αρχίζουν οι πρόβες της «Ζωής του Γαλιλαίου». Ο Μπρέχτ διευθύνει την τελευταία πρόβα στις 10 Αύγουστου.

14 Αύγουστου, ώρα 23 και 45: Ο Μπρέχτ πεθαίνει στο σπίτι του στο Βερολίνο από έμφραγμα του μυοκαρδίου. Ο δρ. Μύλλερ-Αϊζερτ, σύντροφος του Μπρέχτ απ' την εποχή της νεότητάς του, πιστοποιεί το θάνατό του.

Στις 17 Αύγουστου γίνεται η ταφή του, κοντά στον τάφο του Χέγγελ, στο νεκροταφείο Ντοροτέεν Φρίντχοφ, που βρίσκεται δίπλα στο σπίτι του της Chausseestrasse αρ. 125.

18 Αύγουστου: Η κυβέρνηση οργανώνει τιμητική συγκέντρωση για τη μνήμη του Μπρέχτ στο Berliner Ensemble. Λόγοι των Γκέοργκ Λούκατς, Γιοχάννες Ρ. Μπέχερ και Βάλτερ Ούλμπριχτ.

Σημειώσεις.

1. Το χρονολογικό αυτό διάγραμμα — που με κανένα τρόπο δεν θά 'πρεπε να παρθεῖ ἐδῶ και σαν απόπειρα βιογράφησης — χωρίς να είναι εξαντλητικό, επισημαίνει κάθε σημαντική στιγμή. Κ' ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ χρησιμότητά του: δίνει μιὰ συνοπτική εἰκόνα τῆς πορείας πού ὁ Μπρέχτ ἀκολούθησε σαν ἄνθρωπος και σαν συγγραφέας, τοῦ πλοῦτου τοῦ προβληματισμοῦ και τῶν πειραματισμῶν του, τῆς εὐρύτητας τοῦ ἔργου του κι ἀκόμα τῆς διάδοσης και τῆς ἀπήχησης πού εἶχε τὸ ἔργο αὐτὸ ὡς τὴν ὥρα τοῦ θανάτου του. Φυσικά ἡ ἀνάγκη πού ὑπάρχει στὸν τόπο μας γιὰ οὐσιαστικὲς μελέτες πάνω στὸν Μπρέχτ, παραμένει πάντα. Καὶ πολὺ περισσότερο σήμερα πού ἔχει ἐνταθεῖ



Μάσκα για τὸν «Κύκλο με τὴν κιμωλία».

Μάσκα για τὸν «Καλὸ ἄνθρωπο τοῦ Σέ-Τσουάν».



ή δυσαναλογία ανάμεσα στο ενδιαφέρον για το έργο του (που συνεχώς αυξάνεται) και της συστηματικής γνώσης και ανάλυσής του (που παραμένει στοιχειώδης).

Για [τή στοιχειοθέτηση του διαγράμματος, στηρίχτηκα βασικά στα ακόλουθα έργα, που περιέχουν και πλούσια βιβλιογραφία: Kurt Fasmann, «Bert Brecht, eine Bibliographie», Kindler Verlag, München 1958· John Willet, «The theatre of Bertolt Brecht», Methuen, London 1960· Bernard Dort, «Lecture de Brecht», Édition du seuil, Paris 1960. Συμβουλευτήκα επίσης και τις παρακάτω εργασίες: René «Wintzen, Bertolt Brecht, Seghers» (στη συλλογή «Poètes d'aujourd'hui» No 43), Paris 1954, νέα έκδοσις 1957· Geneviève Serreau, «Brecht, l'Arche» (στη συλλογή «Les grands dramaturges» No 4), Paris 1955· Martin Esslin, «Brecht: a choice of evils», Eyre and Spottiswood, London 1959 (το ίδιο σε γαλλική μετάφραση με τον τίτλο Bertolt Brecht ou le pièges de l'engagement; Juillard, Paris 1961)· Ronald Grey, «Brecht», Oliver and Boyd (στη συλλογή «Writers and Critics») Edinburg and London 1961. Άκόμα το αφιερωμένο στον Μπρέχτ τεύχος της επιθεώρησης «Europe» (No 133-134, Jan. - Fevr. 1957) και τα παρακάτω άρθρα: Giorgio Strehler (σκηνοθέτης του Piccolo Teatro του Μιλάνου), Notre travail sur «L'opera de quat' sous» στο περιοδικό Théâtre Populaire 1959, No 33, σελ. 47 και Bernard Dort, Brecht en France, στην επιθεώρηση «Temps Modernes», Juin 1960, No 171, σελ. 1855.

2. Στο ίδιο θέατρο στεγάζεται σήμερα το «Berliner Ensemble».

3. Άπ' τή συνεργασία του αυτή με το Λώ-τον, βγήκε το βιβλίο «Aufbau einer Rolle-Galilei» (Γαλιλαίος—το χτίσιμο ενός ρόλου), Henschel, Berlin 1958.

4. Η υπόθεση τής αυστριακής ύπηκοότητας έχει ως εξής: όταν οι Δυτικοί Σύμμαχοι άρνήθηκαν να δώσουν στον Μπρέχτ βίζα διόδου από τή Δυτ. Γερμανία, εκείνος ζήτησε από τήν αυστριακή κυβέρνηση τήν αυστριακή ύπηκοότητα. Άν τήν έπαιρνε θα μπορούσε να πάει στη Γερμανία μέσω Αυστρίας. Στο μεταξύ όμως ο φίλος του Έγκον-Έρβιν Κίς, τότε δήμαρχος τής Πράγας, έπεμβαίνει και του έξασφαλίζει άδεια διόδου από τήν Αυστρία και Τσεχοσλοβακία. Έτσι έφτασε στο Ανατολικό Βερολίνο. Δυό χρόνια άργότερα έμαθε από τις εφημερίδες ότι ή αίτησή του είχε γίνει δεχτή κι ότι είχε γίνει πολίτης τής Αυστριακής Δημοκρατίας!

5. Παρά το ότι είχαν ήδη παιχτεί στην Ίτα-λία μερικά έργα του Μπρέχτ, ή παράσταση αυτή ήταν ή πρώτη που άνέβηκε με άληθινά μπρεχτικό πνεύμα και άποκάλυψε τον Μπρέχτ στο πλατό κοινό.

Το ίδιο και στη Γαλλία, εκείνοι που πρώτοι έρμήνευσαν ουσιαστικά τον Μπρέχτ και πραγματικά εισήγαγαν το θεάτρό του ήταν οι σκηνοθέτες Ζάν-Μαρί Σερρώ και Ροζέ Πλανσόν.

ΜΠΕΡΤΟΛΤ Μ Π Ρ Ε Χ Τ

Του
ΧΟΡΓΚΕ ΑΜΑΝΤΟ

Θυμούμαι τον Μπέρτολτ Μπρέχτ σε μιá κά-μαρα του σπιτιού τής Άνας Σέγκερς, στα πε-ρίχωρα του Βερολίνου, κάποια βραδυά του 1954. Ήταν εκεί κι ο Ήλιος Έρεμπουργκ. Κουβεντιάζαμε για τα πιο διαφορετικά πρά-γματα. Καθώς ο Μπρέχτ είχε τα μαλλιά κομ-μένα κοντά και φορούσε ένα καλοκουμπωμένο χιτώνιο, ή αυστηρή του σιλουέττα θύμιζε κά-πως στρατιώτη. Όταν άνοιγε το στόμα του για να πάρει μέρος στη συζήτηση, άπλωνόταν μιá σιωπή γεμάτη σεβασμό. Για δλους έμάς, για το Γερμανό, το Ρώσο, το Γάλλο ή το Βραζιλιανό, ο Μπρέχτ έσήμαινε πολλά, του χρωστούσαμε εύγνωμοσύνη για όλα εκείνα που μπορούσε να μάς πει, μιá και είχε προω-θήσει πολύ πιο πέρα τήν ανθρώπινη έμπειρία του.

Έμοιαζε μ' ένα στρατιώτη, κομμάτι κου-ρασμένο από τή μάχη αλλά άκλόνητο μέσα στο χαράκωμά του. Άπό καιρό σε καιρό, κα-θώς ή συζήτηση μέσα στην κάμαρα συνεχιζό-ταν — και μάλιστα πότε-πότε γινόταν σκλη-ρή — ο Μπρέχτ χαμογελούσε, σχεδόν δειλά. Ήταν ο τρόπος που είχε για να πει πως ή-ταν ευχαριστημένος.

Λίγα έργα σύγχρονων συγγραφέων είναι τόσο ολοκληρωτικά διαποτισμένα από τήν ιδέα τής ειρήνης, από τήν ανάγκη να έξυπηρετηθεί ή ειρήνη, όσο το έργο αυτού του μεγάλου Γερ-μανού ποιητή, αυτού του μεγαλοφυούς δραμα-τουργού. Υπήρξε ο στρατιώτης-φρουρός του ανθρώπου, του άπλου ανθρώπου που παλεύει για το καλό, για το μέλλον, για τή ζωή. Είναι περιέργα άξιοσημείωτο πως άπ' αυτή τή μιλιταριστική Γερμανία των Πρώσων δαρόνων και των βάρβαρων στρατηγών, άπ' αυτή τή Γερμανία τή χιτλερική και άντιπνευματική, ξε-πήδησαν μερικοί άπ' τους καλύτερους ούμανι-στές τής έποχής μας: Ο Χάινριχ και ο Τόμας

Ο ΑΝΤΙΔΟΓΜΑΤΙΚΟΣ

Μάνν, ή Άννα Σέγκερς, ό Άρνολντ Τσβάϊχ, ό Μπέρτολτ Μπρέχτ. Τό δίχως άλλο αὐτοί έκπροσωποῦν τή βαθύτερη ἀλήθεια τοῦ γερμανικοῦ λαοῦ.

Ὁ Μπρέχτ μᾶς ἄφησε κληρονομιά ἓνα ἔργο μέ βαθειᾶ σκέψη, μέ μεγάλες ιδέες, μέ ὑψηλά αἰσθήματα, καί — κοντὰ σ' αὐτὰ — μέ μιᾶ τολμηρῆ πρωτοτυπία μορφῆς. Πιστεύω πῶς μέσα στοῦ ἔργο τοῦ Μπρέχτ, περισσότερο ἀπ' ὅσο στοῦ ἔργο ὁποιοῦδήποτε ἄλλου συγχρόνου μας, μπορούμε νά δοῦμε ἀπό τώρα αὐτό πού θά ναι στ' ἀλήθεια ἡ τέχνη τοῦ μέλλοντος: Ἄρνηση κάθε σχηματοποίησης μέσα στοῦ ἔργο τέχνης, ἀντιδογματισμός κατ' ἔξοχήν.

Ὁ Μπρέχτ ἀναζήτησε — καί σ' αὐτῆ τῆ φοβερῆ καί χωρίς ὑποχωρήσεις ἀναζήτηση θρήκε καινούργιες καλλιτεχνικές μορφές γιά ἓνα καινούργιο περιεχόμενο πού ἐπιβάλλεται κυριαρχικό στήν ἐποχή μας, τῆ στιγμή πού σφυρηλατεῖται μιᾶ καινούργια ζωῆ καί πού τό πρόσωπο τῆς ἀνθρωπότητας μεταμορφώνεται. (Καί λίγοι ἔχουν συμβάλει ὅσο ἐκεῖνος στή σφυρηλάτηση αὐτῆς τῆς ζωῆς καί στή μεταμόρφωση αὐτοῦ τοῦ προσώπου).

Μέ τό παράδειγμα τῆς δουλειᾶς του μᾶς ἔδειξε πῶς ἓνα ἔργο πού προορίζεται γιά τό λαό, πού θέλει νά εἶναι ὄπλο τοῦ λαοῦ, δέν ἔχει καμμιά ἀνάγκη νά περιορίζεται, νά ἀνάγεται σέ φόρμουλες ἢ σέ σχήματα, νά «γίνεται μέτριο» γιά ν' ἀγγίζει τοὺς ἀνθρώπους, γιά νά τοὺς ἐπηρεάζει, γιά νά βοηθάει πανίσχυρα στή μεταμόρφωση τοῦ κόσμου. Μᾶς ἔδειξε πῶς μπορούμε νά συγκεράσουμε σέ μιᾶ τέλεια ἐνότητα τό πιό λαϊκό περιεχόμενο μέ τήν πιό πρωτότυπη μορφή. Ἀπόδειξε ὅτι τό «λαϊκό» καί τό «πνευματικό» δέν εἶναι ἀντιτιθέμενες ποσότητες. Μᾶς δίδαξε πῶς μπορεί νά εἶναι κανένας συγγραφέας τοῦ λαοῦ καί ταυτόχρονα νά διατηρεῖ τό πιό ὑψηλό πνευματικό

ἐπίπεδο. Δέ σύγχισε ποτέ τήν ἀπλότητα μέ τήν ἀπλοϊκότητα, τό λαϊκό μέ τό ὀχλοκρατικό. Δέν παραδέχτηκε ποτέ τῆ θέση — κάποτε ἦταν πολύ τοῦ συρμοῦ — σύμφωνα μέ τήν ὁποία γιά νά μιλήσει κανεῖς στίς πλατειές μάζες τῶν ἀνθρώπων καί γιά νά κατανοηθεῖ ἀπ' αὐτές, πρέπει νά κατέβει τήν κλίμακα τοῦ πνεύματος, νά ἐγκαταλείψει τήν ἀναζήτηση καινούργιων μορφῶν, ἢ νά περιορίσει τὰ συναισθήματα καί τήν πραγματικότητα. Ὁ Μπρέχτ ὑπῆρξε λαμπρό παράδειγμα ἀληθινοῦ ρεαλιστῆ συγγραφέα, ἐντιμου ἀπέναντι στοῦ λαοῦ κ' ἐντιμου ἀπέναντι στοῦν ἑαυτό του.

Ἐπῆρξε ἓνα φλογερὸ πάθος, Ἐπῆρξε τό στόμα τοῦ λαοῦ πού μιλοῦσε ἀπό τίς σκηνές τῶν θεάτρων. Ἐπῆρξε μιᾶ ποιητική φωνή γεμάτη βροντὲς κι ἀστραπὲς ἀλλὰ καί μιᾶ ἀπαλή μελωδία ἀγάπης. Ἡ ἀγάπη τὸν ἔκαιγε ὀλόκληρο, ἡ ἀγάπη γιά τὸν ἄνθρωπο. Φεύγοντας μᾶς ἄφησε πλουσιώτερους ἀπ' ὅσο εἴμασταν ὅταν ἦρθε. Στάθηκε ἓνας στρατιώτης, ὄχι ἀπό κείνους πού καταχτᾶν χώρες καί λεηλατοῦν πολιτείες. Κατάκτησε γιά μᾶς κάτι πιό ἄξιο καί διαρκέστερο. Μᾶς κληροδότησε μιᾶ μεγαλύτερη γνώση τοῦ ἀνθρώπου, καί μιᾶν ἀκόμα μεγαλύτερη πίστη στοῦν ἄνθρωπο. Ἐφυγε, ἀλλὰ ἡ Ἐλενα Βάϊγκελ, ἡ γυναίκα του, θά συνεχίσει νά παρουσιάζει τῆ «Μάνα Κουράγιο» στίς σκηνές τοῦ Βερολίνου κι ὁ Μπρέχτ θά εἶναι παρὼν παντοῦ ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἀγωνίζεται καί μεγαλώνει.

Κάποτε ἔγραψε:

«Τὸ φεγγάρι ἔλαμπε ὅλη τῆ νύχτα
Κι ἀθόρυβο, γλιστροῦσε τό καράβι στὰ νερά.
Ξαναγυρίσαμε ἀπὸ μακριά.

Πρέπει, βέβαια, πότε - πότε ν' ἀφήνεται κανεῖς νά χάνει τό κεφάλι του καί τό μυαλό του».

ΕΝΑΣ ΑΙΩΝΙΟΣ ΕΡΕΥΝΗΤΗΣ

Τοῦ
ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝ ΦΕΝΤΙΝ

[...] Ὁ Μπρέχτ ὑπῆρξε ἕνας μαίτρ τοῦ κοινωνικοῦ θέματος, τόσο σὰν δραματοουργὸς ὅσο καὶ σὰν ποιητῆς. Ὑπῆρξε ἐπίσης μαίτρ καὶ σὰν σκηνοθέτης. Ἡ δραματολογία καὶ ἡ σκηνοθεσία εἶχαν συγχωνευτεῖ μέσα του.

Ἡ ἐνότητα τῆς συγγραφικῆς ἔμπνευσης καὶ τῆς σκηνοθετικῆς ἰδιοσυγκρασίας ἐπήγασε ἀπὸ τὸ σκοπὸ ποῦ εἶχε τάξει μιὰ γιὰ πάντα στὸν ἑαυτό του ὁ Μπρέχτ — δηλ. νὰ δημιουργήσῃ ἕναν καθρέφτη τῆς πάλης τοῦ καιροῦ μας. Ἀγαποῦσε τὸ ἴδιο τὰ ἱστορικὰ ὅπως καὶ τὰ ἐπικαιρα θέματα, ἀρκεῖ νὰ ἐκφραζόταν μ' αὐτὰ ἢ πάλη τῶν τάξεων. Δὲν φοβήθηκε ποτὲ νὰ βάλῃ τὴν πολιτικὴν στῆν τέχνη. Ἀντίθετα, θεωροῦσε πὼς ἡ πολιτικὴ ἦταν τὸ πιὸ συνηθισμένο ἀντικείμενο τῆς τέχνης. Ἦξερε πὼς ἂν ἀφαιρούσε ἀπ' τὸ δράμα τὸ πολιτικὸ χρῶμα, θὰ ἀφαιρούσε μαζί ἀπ' τὴν τέχνη του κάθε κοινωνικὴ δραστηριότητα.

Φυσικὰ ὁ Μπρέχτ τῶν ἀρχῶν τῆς δεκαετίας 1920 — 1930 εἶναι διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν Μπρέχτ τῆς τελευταίας περιόδου, γιὰ τὸ διαφορετικὸ εἶναι τὸ περιεχόμενο τῆς δραματολογίας του. Σκολεῖο του στάθηκε ἡ ἐποχὴ τῶν συγκλονισμῶν, τῶν πολέμων καὶ τῶν ἐπαναστάσεων. Δὲν φοβήθηκε νὰ μαθητέψῃ στὸ σκολεῖο αὐτό, καὶ ἡ εὐθύτητα τῶν ἰδεολογικῶν λύσεων ποῦ ἔδωσε δὲν ὑπῆρξε λιγότερο τολμηρὴ ἀπὸ τὴν εὐθύτητα τῶν ἀντιλήψεων, τὴν πρωτοτυπία τῶν ὁποίων ὑπερασπιζόταν μαχητικά.

Καὶ οἱ τρεῖς περίοδοι τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τοῦ Μπρέχτ, σημαδεύονται ἀπ' τὴν κριτικὴ. Στάθηκε ἀνελέητος ἀπέναντι στὸν ἀπολυταρχισμό καὶ τὸ μικροαστισμὸ κατὰ τὴν περίοδο τῆς Δημοκρατίας τῆς Βαϊμάρης. Στάθηκε ἀτρόμητος μαχητῆς ἐνάντια στὸ χιτλερισμὸ

κατὰ τὰ χρόνια ποῦ ἐκπατρισμένος ταξίδευε ἀπὸ τόπο σὲ τόπο. Στάθηκε τέλος ἕνας καλὸς καὶ πιστὸς ποιητῆς τῆς Γερμανικῆς Λαϊκῆς Δημοκρατίας ποῦ γεννήθηκε μετὰ τὸν Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Αὐτὲς οἱ τρεῖς ἐποχὲς ἔχουν πλουσιώτερα εἰκονογραφηθεῖ χάρις στὰ καλλιτεχνικά του ἔργα.

Ἀπὸ ποῦ πηγάζει ἡ ἀπαρόμοιαστη πρωτοτυπία τοῦ Μπρέχτ σὰν ἀνθρώπου τοῦ θεάτρου;

Ἡ ζωὴ τοῦ παλκοσένικου στάθηκε τὸ πλαγκτὸν ποῦ τὸν ἔθρεψε κατὰ τὶς ἀκούραστες συγγραφικὲς ἀναζητήσεις του. Τὸ γραφεῖο τοῦ δραματοουργοῦ ἀρχίζε καὶ ἀποτελοῦσε τὴ συνέχεια τῆς σκηνῆς. Τὸ στοιχεῖο τῆς συνεργασίας παίζει κυριαρχικὸ ρόλο σ' ὄλο τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ. Ποτέ του δὲν πραγματοποίησε τὶς ἀνακαλύψεις καὶ τὶς ἐπινοήσεις του μέσα στὴ μόνωση — τὶς ἐπαλήθευε, τὶς κομμάτιαζε, τὶς τροποποιοῦσε μὲ τὴ βοήθεια καὶ τὴ συμμετοχὴ τῶν φίλων του, ἡθοποιῶν, ζωγράφων, σκηνοθετῶν, μουσικῶν, λογοτεχνῶν. Μοῦ δόθηκε πολλὰ φορὲς ἡ εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσω τὸν Μπρέχτ ὅταν δούλευε σ' ἕνα καινούργιο ἔργο ἢ ὅταν προετοίμαζε μιὰ καινούργια παράσταση. Πάντοτε περίμενε κάποιον. Πάντοτε ἔπρεπε νὰρθῇ κάποιος. Ἦ εἶχε κιόλας ἔρθῃ, τριγυρισμένος ἀπὸ τοὺς συνεργάτες του. Ἄλλοτε πάλι κουβέντιαζε μὲ κάποιον ἔχοντας μπροστά του ἕνα χειρόγραφο γεμάτο σθησίματα. Τὸ γραφεῖο ὅπου ἐργαζόταν, στὰ περίχωρα τοῦ Βερολίνου, μ' ἔκανε νὰ σαστίσω μὲ τὶς διαστάσεις του καὶ μὲ τὸν ἄδειο του χώρο. Τραπέζια καὶ καθίσματα — ὅλα ὁμοια — ἦταν σκόρπια ἐδῶ κ' ἐκεῖ.

—Εἶναι γιὰ τοὺς συνεργάτες μου, μοῦ εἶπε ὁ Μπρέχτ. Βλέπεις, ὅ,τι φτιάχνουμε στὴ σκηνή!



Ὁ Μπρέχτ καὶ ἡ Ἑλενα Βάτγκελ συζητοῦν μετὰ τὸ κοινὸ σ' ἓνα πανηγύρι βιβλίου.

νὴ πρέπει νὰ τὸ καλοκοιτᾶμε καὶ νὰ τὸ ξανακοιτᾶμε. Γι' αὐτὸ μᾶς χρειάζονται πολλὰ καθίσματα καὶ πολὺς χώρος.

Γι' αὐτὸν ἡ ἐργασία τοῦ δραματουργοῦ ἦταν μαζί καὶ ἐργασία σκηνοθέτη θεάτρου: τὸ μελλοντικὸ θέαμα περιεχόταν κιόλας μέσα στὸ δράμα καὶ μονάχα τὸ προσωπικὸ τοῦ θεάτρου μπορούσε νὰ δεῖ ἀπὸ πρὶν αὐτὸ τὸ θέαμα μέσα στὸ δράμα. Νὰ γιατί ὁ Μπρέχτ εἶχε μεταβάλλει τὸ γραφεῖο τοῦ δραματουργοῦ σ' ἓνα ἐργαστήριο μετὰ πολλοὺς βοηθοὺς.

Κι ὅταν τὸ ἔργο μεταβαλλόταν σὲ θέαμα, τί γινόταν ἡ σκηνὴ γιὰ τὸν Μπρέχτ;

Γινόταν ὁ στίβος τῆς συνεργασίας του μετὰ τὸν θεατῆ. Ἦδη, πρὶν ἀπὸ τὴν παράσταση καθὲς καινούργιου ἔργου ὁ θίασος ζητοῦσε τὸν ἔλεγχον τοῦ θεατῆ. Ἡ γέφυρα ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ τὴν αἴθουσα εἶχε στηθεῖ προτοῦ καταληφθῶν τὰ καθίσματα ἀπὸ τὸ κοινὸ τῆς πρεμιέρας.

Ἐπὶ πλέον ὁ θεατῆς ἐκαλεῖτο νὰ πάρει μέρος στὴ συγγραφὴ τοῦ ἴδιου τοῦ δράματος. Λίγο καιρὸ πρὶν πεθάνει, ὁ Μπρέχτ μὲ διηγόταν πῶς κατάφερε νὰ προσελκύσει τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐπεξεργασία ἐνὸς ἔργου τῶν χωρικῶν ἐνὸς γεωργικοῦ συνεταιρισμοῦ ποὺ ἐκεῖνο τὸν καιρὸ κατασκεύαζαν ἓνα φράγμα. Στὴν ἀρχὴ τοὺς κάλεσε νὰ παρακολουθήσουν τὴν παράσταση. Αὐτοὶ ἄρχισαν νὰ διατυπώνουν ἀντιρρήσεις πάνω σὲ διάφορα ἐπεισόδια καὶ καταστάσεις. Τότε τοὺς ρώτησε: «Καὶ στὸ χωριὸ σας πῶς εἶναι τὰ πράγματα;» Οἱ χωρικοὶ κάλεσαν τὸ θέατρο νὰ πάει καὶ νὰ δεῖ τὴν ζωὴ τους. Ἐπειτα ὁ Μπρέχτ τοὺς γύρεψε τὴ συμβουλή τους: Πῶς νὰ τροποποιήσει τὰ ἐπεισόδια; Ἄρχισε τότε ἀπὸ κοινού ἡ δημιουργία, μετὰ τὴν συνεργασία τοῦ θιάσου καὶ τῶν

χωρικῶν - θεατῶν. Τελειώνοντας τὴν ἀφήγησή του ὁ Μπρέχτ μὲ εἶπε μετὰ τὸ ἤρεμο καὶ λιγάκι πονηρὸ χαμόγελό του:

—Νόμιζαν πῶς τὸ μόνο ποὺ ἔκαναν ἦταν νὰ βοηθοῦν ἐμᾶς. Στὴν πραγματικότητα ὅμως ἄρχισαν νὰ βοηθᾶνε τὸν ἴδιο τὸ συνεταιρισμὸ τους, χωρὶς νὰ τὸ πάρουν χαμπάρι. Αἰσθάνονταν ἄσχημα μπρὸς στὸ θέατρο: Νὰ γράφεται ἓνα ἔργο γιὰ τὴν ζωὴ τους, ἤθοποιοὶ παίζουν παρασταίνοντας τὴν ζωὴ τους, καὶ στὸ χωριὸ οἱ ἐργασίες γιὰ τὸ φράγμα νὰ μὴν πηγαίνουν καὶ τόσο καλά! . . . Πρέπει νὰ διορθωθεῖ αὕτὴ ἡ κατάσταση! . . .

Ἔτσι, λοιπόν, φαίνεται πῶς μπορεῖ καὶ ἡ τέχνη νὰ ἐπηρεάσει τὴν ζωὴ.

Τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀληθινὰ τολμηρὴ ἐρευνα ποὺ στηρίζεται στὴ συλλογικὴ συμμετοχὴ τοῦ δραματουργοῦ, τοῦ ἠθοποιοῦ, τοῦ θεατῆ γιὰ τὴ δημιουργία καινούργιων μορφῶν τῆς θεατρικῆς τέχνης. Συχνὰ γίνεται λόγος, προπάντων ἀπὸ τοὺς κριτικούς καὶ τοὺς θεατρολόγους γιὰ τὸν ἀτομισμὸ τοῦ Μπρέχτ. Μὰ αὐτὸς ὁ ἀτομιστῆς εἶχε στηρίξει ὀλόκληρη τὴ δραστηριότητά του πάνω σὲ μιὰ πλατεία καὶ ἐνεργητικὴ συνεργασία μετὰ τὶς πιὸ διαφορετικὲς ὁμάδες ἀνθρώπων, κι ὄχι μόνο δὲν ἀπόφευγε τὶς συμβουλές τῶν «ἄλλων», ἀλλὰ τὶς ἄκουγε ἄπληστα καὶ φρόντιζε πάντα νὰ ἔχει γύρω του ἀνθρώπους ποὺ μπορούσαν νὰ συμβουλέψουν [. . .] Τὸ θέατρό του, ἡ δραματουργία του καὶ ἡ ποίησή του, οἱ ἐργασίες του πάνω στὴ θεωρία καὶ τὴν παιδαγωγικὴ — ὀλόκληρη ἡ κληρονομιά ποὺ ἄφησε αὐτὸς ὁ ἐρευνητῆς μετὰ τὸ ὑπέροχο καὶ πανίσχυρο ταλέντο — [. . .] θὰ ζοῦν παντοτεινά.

Μετάφραση: ΤΑΣΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Δ Ε Κ Α
Τ Ρ Α Γ Ο Υ Δ Ι Α
Α Π Ο Τ Ο Ν Κ Υ Κ Λ Ο

Ἐπίδοσις:
ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ

Μία μικρούλα ξέρω

*Μία μικρούλα ξέρω
Ποῦ παντρεύτη γέρο.
Κ' ἔλεγε «μοῦ φτάνει
Νὰ φορῶ στεφάνι».
Μὰ ὡς ἐστεφανώθηκε
Ἐ γέρος κερατώθηκε.*

Τὴν ὥρα ποῦ ὁ γαμπρὸς

*Τὴν ὥρα ποῦ ὁ γαμπρὸς ἐξεψυχοῦσε
Ἐ νύφη στὸ κατώφλι τῆς πατοῦσε·
Κ' ἠ πεθερὰ τὴν ἔμπασε μὲ βιάση,
Γιατὶ ἔτρεμε μὴν τύχει καὶ χαλάσει
Τὸ προξενεῖο καὶ χάσει τὰ λεφτά.*

Τέσσερι στρατηγοὶ

*Τέσσερι στρατηγοὶ κινᾶν καὶ πᾶν
Γιὰ πόλεμο στὸ μακρινὸ τὸ Ἰράν.
Μὰ ὁ πρῶτος ἀπὸ πόλεμο δὲν κάτεχε
Κι ὁ δεῦτερος στὴν κακουχία δὲν ἄντεχε
Ἐ τρίτος ἦταν ὑποκείμενο γελοῖο
Κι ὁ τέτατος φοβότανε τὸ κρῖο
Τέσσερι στρατηγοὶ κινᾶν καὶ πᾶν
Ἐλλὰ δὲ φτάνουνε ποτὲ στὸ Ἰράν.*

Μ Ε Τ Η Ν Κ Ι Μ Ω Λ Ι Α

Ἔννοια σου, θὰ σ' ἀκαρτερῶ

Ἔννοια σου, Σίμων, θὰ σ' ἀκαρτερῶ
Μ' ἤσυχη κίνα τὴν καρδιά, στρατιώτη, γιὰ τὴ μάχη
Τὴ μάχη τὴν ἀλύπητη καὶ τὴ σκληρὴ καὶ τὴν πικρὴ.
Ὅθε κανένας σίγουρο δὲν τῶχει νὰ γυρίσει.
Ὅμως ἐγὼ θ' ἀκαρτερῶ τὸ γυρισμό σου πάντοτε
Κι ὅταν ἀνθοῦν καὶ πρασινίζον οἱ φτελιές θ' ἀκαρτερῶ
Κι ὅταν μαδοῦν τὰ φύλλα τους θ' ἀκαρτερῶ
Θ' ἀκαρτερῶ κι ὡς τὸ στερνὸ πού ἀπόμεινε στρατιώτη
Καὶ τότε πιὸ πολὺ θ' ἀκαρτερῶ, θ' ἀκαρτερῶ...
Κι ὅταν γυρίσεις κάποτε ἀπ' τὴ μάχη
Ξένου δὲ θᾶβρεις στὸ κατώφλι μου ποδήματα
Μῆδε λακκούβα κεφαλιοῦ στὸ προσκεφάλι πλάγι μου,
Τὰ χεῖλη μου δὲ θᾶχουνε σμίξει μὲ ξένου χεῖλη,
Ὅταν ξανάρθεις καὶ βρεθεῖς γλυκὰ στὴν ἀγκαλιά μου :
«Ὅπως σ' ἀφήκα σ' εὔρηκα», θὰ πεῖς, «Κυρά μου»!

Τὴν ὥρα πού ὁ λεβέντης

Τὴν ὥρα πού ὁ λεβέντης στὸν πόλεμο κινούσε
Ἡ ἀγαπημένη του ἔκλαιγε καὶ τὸν παρακαλοῦσε :
Μακριὰ στὴ μάχη σὰν βρεθεῖς, καλέ μου, ἔχε τὸ νοῦ σου
Φυλάξου ἀπὸ τὴ μάνητα κι ἀπ' τὸ σπαθὶ τοῦ ἐχτροῦ σου.
Μπροστὰ πολὺ μὴν προχωρεῖς, πίσω μὴν ἀπομένεις
Φωτιά μπροστὰ, πίσω φωτιά, καταμεσις νὰ μένεις,
Τὶ οἱ πρῶτοι πάντα, εἶναι γραφτό, θερίζονται καὶ πᾶνε
Κ' οἱ ὀλόστερνοι μὲς στὸ σωρὸ πέφτουν καὶ ξεψυχᾶνε.
Μονάχα ξέρει ὁ μεσιανὸς νὰ τρέξει, νὰ πηδήσει,
Κι αὐτὸς μονάχα σπίτι του μιὰ μέρα θὰ γυρίσει.

Στὸν πόλεμο κινάω

Στὸν πόλεμο κινάω, σὲ δρόμο μακρινὸ
Κι ἀφήνω τὴν καλή μου μονάχη στὸ χωριὸ
Τὸ νοῦ σας στὸ κορίτσι, παιδιά, παρακαλῶ
Μιὰ μέρα θὰ γυρίσω νὰ τὸ στεφανωθῶ.

Σὰ θὰ βρεθεῖ μιὰ μέρα στὸν τάφο τὸ κορμί μου
Θάρθει νὰ ρίξει χῶμα ἀπάνω του ἢ καλή μου.
'Ἐδῶ ἀναπαύονται, θὰ πεῖ, τὰ πόδια παγωμένα
Κ' ἐδῶ τὰ χέρια ποὺ ἔλπιζαν νὰ μὲ κρατοῦν ὠϊμένα!

Στοῦ ρυακιοῦ τὴν ἄκρη

Στοῦ ρυακιοῦ τὴν ἄκρη, σὰν ἔσκυψε νὰ πλύνει,
Μὲς στὸ νερὸ τὴν ὄψη της ἀντίκρουσε
Τὴ ζωγραφιά της εἶδε νὰ χλωμαίνει
Μὲ τὰ γυρίσματα τοῦ φεγγαριοῦ.

Στὸ σφένταμο τὸ βουερό, τὴν ὥρα ποὺ σηκώθη,
Τὰ ροῦχα της νὰ στίψει, ἄκουσε μιὰ φωνή
Φωνὴ δική της ποὺ ἔσβηνε
Μὲ τὰ γυρίσματα τοῦ φεγγαριοῦ.

Κ' ὕστερα τὰ μεράκια κ' οἱ συνερισιές
Τὰ δάκρυα κ' οἱ στεναγμοί. Καὶ τὸ παιδί μεγάλωνε
Μὲ τὰ γυρίσματα τοῦ φεγγαριοῦ.

Τὰ ρόδινα χαράματα

Τὰ ρόδινα χαράματα πάνω ἀπὸ τὰ σπαρτὰ
Γιὰ τοὺς κατατρεγμένους δὲ φέγγουνε οὔτε αὐτά.
Καὶ τὶ καημός, δταν πεινᾶς καὶ παίρνεις τὴ φευγάλα
Ν' ἀκοῦς στὰ χωριατόσπιτα πῶς χοχλακᾷ τὸ γάλα!

Πῶς, μὲ ποιὸν τρόπο;

Πῶς, μὲ ποιὸν τρόπο, Θεέ μου, νὰ ξεφύγει
'Ἀπ' τῶν σκυλιῶν κι ἀπ' τῶν ἀνθρώπων τὸ κυνήγι;
'Υπνο δὲν ἔχουν ὅσοι κατατρέχουν
Καὶ στὰ σκοτάδια ξέρον κι ἀπαντέχουν.

Τυφλοὶ στὸ μεγαλεῖο τους

Τυφλοὶ στὸ μεγαλεῖο τους! Λὲς καὶ θὰ εἶν' αἰῶνιοι!
Κι δλα τους τὰ μπιστεύονται στοὺς πληρωμένους
Κι δλα τους τὰ μπιστεύονται σ' ἀγορασμένα χέρια
Ποὺ μέρα - νύχτα ἐργάζονται γι' αὐτοὺς κ' ἰδρωκοπᾶνε
'Ομως ὁ χρόνος ὁ πολὺς δὲν εἶναι αἰωνιότη.
Κάποτε ἀλλάζουν οἱ καιροί. Κ' οἱ ἐλπίδες τῶν λαῶν ξεσπᾶνε.

ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΣΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΜΠΡΕΧΤ

Τοῦ Ν. ΚΩΣΤΗ

Τὸ τελευταῖο σπίτι πὸ ἔμεινε ὁ Μπρέχτ στὸ Βερολίνο εἶναι στὴ Σωσσε - στράσσε 125. Ἐκεῖ, σ' ἓνα διαμέρισμα τοῦ πρώτου πατώματος πὸ τὰ παράθυρά του βλέπουν στὴν αὐλὴ καὶ στὸ νεκροταφεῖο πὸ βρίσκεται δίπλα, κατοίκησε ὁ Μπρέχτ μετὰ τὴ γυναίκα του, τὴν ἠθοποιὸ καὶ συνιδρύτρια τοῦ «Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ», Ἑλενα Βάιγγελ, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 1953 ὡς τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου του, τὴς 14 Αὐγούστου 1956. Γιὰ νὰ τὸ βρεῖ κανεὶς, περνάει τὴ βαρεῖα ξύλινη ἐξώπορτα, διασχίζει ἓνα διάδρομο, φτάνει στὴ μικρὴ αὐλὴ κ' ἐκεῖ, πάνω σὲ μιὰ στενὴ πόρτα, βλέπει τὴ μικρὴ πινακίδα: «Ἀρχεῖο Μπρέχτ». Μιὰ στενὴ, ξύλινη σκάλα, ὁδηγεῖ στὸ πρῶτο πάτωμα, ὅπου βρίσκεται ἡ εἴσοδος τοῦ διαμερίσματος. Μιὰ δευτέρη πινακίδα πληροφορεῖ «Ἀρχεῖο Μπρέχτ — ἐπισκέψεις κατόπιν γραπτῆς ἀδείας».

Καθὼς μπαίνω στὸ μικροσκοπικὸ χῶλλ, βλέπω ἓνα γάλλο κ' ἓνα ρώσο νὰ κάθονται σ' ἓνα καναπέ καὶ νὰ δουλεύουν πάνω σὲ βιβλία πὸ εἶχαν δανειστεῖ ἀπ' τὸ ἀρχεῖο. Τὸ τραπεζάκι μπροστά τους, μόλις πὸ ἔφτανε ν' ἀκουμπήσουν τὰ χαρτιά γιὰ τὶς σημειώσεις τους. Ὁ χῶρος εἶναι περιορισμένος — ἡ κρεμάστρα στὸ πλάι γιὰ τὰ παλτὰ τῶν ἐπισκεπτῶν δὲν ἔπαιρνε πάνω ἀπὸ τέσσερα.

Οἱ ἀρμόδιοι μετὰ δέχτηκαν μετὰ πολλὴν εὐγένεια. Μιὰ καὶ οἱ θέσεις ἔξω ἦταν πιασμένες, μετὰ ὁδηγοῦν στὸ μέσα δωμάτιο καὶ μοῦ προσφέρουν μιὰν ἀπλὴ ξύλινη καρέκλα.

— Πολὺ χαιρόμαστε πὸ βλέπουμε ἓναν Ἕλληνα στὸ Ἀρχεῖο Μπρέχτ, μοῦ λέει ὁ κ. Σλουπιάνεκ. Πολὺ ὁμορφος τόπος ἡ πατρίδα σας. Εἴμουν τὸ περασμένο καλοκαίρι γιὰ 15 μέρες στὴν Ἑλλάδα. Μείναμε κυρίως στὴν Ἀθήνα καὶ κατεβαίναμε στὴ Βουλιαγμένη γιὰ μπάνιο.



Ἡ Ἑλενα Βάιγγελ στὸ ρόλο τῆς «Μάνας» τοῦ γνωστοῦ μυθιστορήματος τοῦ Μαξιμ Γκόρκι διασκευασμένου γιὰ τὸ θέατρο ἀπὸ τὸν Μπρέχτ.

— Πήγατε σάν τουρίστας ή μὲ ἀποστολή; τὸν ρωτῶ.

— Σάν τουρίστας. Εἴμαστε ἡ πρώτη ομάδα τουριστῶν, καμμιά τριανταριά, ἀπὸ τὴ Δημοκρατικὴ Γερμανία, ποὺ πήγαμε στὴν Ἑλλάδα. Ἦταν μιὰ δοκιμὴ, μιὰ ἀρχὴ γιὰ τὴν ἀνταλλαγὴ τουριστῶν ἀνάμεσα στὶς χῶρες μας. Ἄς ἐλπίσουμε πὼς θὰ πυκνωθοῦνε. Ὁ τόπος σας εἶναι πολὺ ὁμορφος κ' ἐγὼ εὐχαρίστως θὰ πῆγαινα καὶ θὰ ξαναπήγαινα στὴν Ἑλλάδα.

Τὸ δωμάτιο ὅπου κουβεντιάζουμε ἔχει μιὰν ἀτμόσφαιρα περισυλλογῆς καὶ πνευματικῆς ἐργασίας. Τὴ μιὰ του πλευρὰ τὴν πιάνουν ράφια κατὰμεστα βιβλία.

— Ὅλα αὐτὰ τὰ βιβλία ἀνήκουν στὸν Μπρέχτ ἢ εἶναι τοῦ ἀρχείου; ρωτῶ.

— Εἶναι ἡ προσωπικὴ βιβλιοθήκη τοῦ Μπρέχτ. Τὸ Ἀρχεῖο ἔχει τὰ δικά του στὸ πάνω πάτωμα.

Σὲ μιὰ γωνιὰ βλέπω μαζεμένους καμμιά δεκαπενταριά τόμους, γαλλικοὺς καὶ γερμανικοὺς, σχετικοὺς μὲ τὴν Κομμούνια τοῦ Παρισιοῦ.

— Αὐτὴ ἡ συσκευὴ ποὺ βλέπετε, συνεχίζει ὁ κ. Σλουπιάνεκ δείχνοντάς μου ἓνα μηχανήμα ποὺ μοιάζει μὲ πιεστήριο, εἶναι γιὰ νὰ παίρνομε τὶς φωτοτυπίες ποὺ μᾶς χρειάζονται στὸ Ἀρχεῖο. Ἀ.χ. γράμματά του ποὺ βρίσκονται στὴν κατοχὴ ἀνθρώπων οἱ ὁποῖοι δὲν θέλουν νὰ τὰ ἀποχωριστοῦν, ἢ ἐπιθυμοῦν νὰ κρατήσουν ἓνα ἀντίτυπο, τὰ φωτοτυποῦμε ἐδῶ. Τὰ ἐπιπλα ἀνήκουν στὸν Μπρέχτ. Τὰ δύο αὐτὰ δωμάτια τὰ κρατοῦσε ὁ ἴδιος γιὰ νὰ δουλεύει. Τὰ δύο ἀπὸ πάνω, ποὺ θὰ πᾶμε τώρα, ἦταν τῆς κ. Βάϊγγελ.

Ἀπὸ μιὰν ἐσωτερικὴ σκαλίτσα ἀνεβαίνουμε στὸ πάνω πάτωμα. Ἐδῶ ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ Ἀρχείου ἔχει ἐκτοπίσει σχεδὸν ἐντελῶς τὴν ὄψη τῆς κατοικίας ποὺ διατηρεῖται ἀκόμα κάτω. Ντουλάπες μὲ βιβλία καὶ περιοδικὰ, ράφια γεμάτα ἔντυπα, ἀρχειοθήκες, γραφεῖα μὲ τηλέφωνα κλπ. Παντοῦ συγκεντρωμένο ὑλικὸ ποὺ ἀφορᾷ τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ.

— Καὶ μιὰ καὶ εἴσαστε ἐδῶ, θὰ σᾶς παρακαλέσουμε πολὺ νὰ μᾶς μεταφράσετε γερμανικὰ κάτι ποὺ ἔχει γραφῆι στὴ γλώσσα σας γιὰ τὸν Μπρέχτ, μοῦ λέει ὁ κ. Σλουπιάνεκ.

Κι ἀπὸ μιὰ θήκη βγάζει τὴν ἐλληνικὴ βιβλιογραφία ποὺ ἔχουν: Κάμποσα τεύχη τοῦ περιοδικοῦ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», ἓνα ἀνάτυπο τοῦ ἴδιου περιοδικοῦ μὲ τὸν «Καυκασιανὸ κύκλο τῆς κιμωλίας» καὶ μιὰν ἀγνωστὴ διμηνὴ ἐφημερίδα μὲ δυὸ - τρεῖς ἀφορισμούς. Αὐτὴ εἶναι ὅλη κι ὅλη ἡ ἐλληνικὴ βιβλιογραφία ποὺ ὑπάρχει στὸ Ἀρχεῖο γιὰ τὸν Μπρέχτ καὶ τὸ ἔργο του, ὅταν ἀπὸ ἄλλες χῶρες ὑπάρχουν στοῖβες ἐντύπων.

Τοὺς λέω πὼς ὁ Μπρέχτ εἶναι πολὺ περισσότερο γνωστὸς στὴν Ἑλλάδα ἀπ' ὅ,τι ἴσως νομίζουν. Ὅτι ὅσα δημοσίεψε ἢ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» καὶ ἄλλα περιοδικὰ διαβάστηκαν πολὺ. Ὅτι τὰ ἔργα του ποὺ παρουσιάστηκαν στὴν Ἑλλάδα, ἢ «Μάνα κουράγιο» καὶ κυρίως ἐκεῖνα ποὺ παρουσίασε ὁ θίασος Κούν, «Ὁ καυ-

κασιανὸς κύκλος τῆς κιμωλίας», «Ὁ καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σε - Τσουάν», ὁ «Κατάσκοπος» σημείωσαν ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία. Κι ὅτι ἀκόμα ἔχει ἀναγγελθεῖ τὸ ἀνέβασμα τῆς «Ζωῆς τοῦ Γαλιλαίου Γαλιλεῖ».

Δυστυχῶς δὲν ἦταν πληροφορημένοι γιὰ ὅλα τὰ ἔργα ποὺ ἀνέβηκαν.

— Καθὼς καταλαβαίνετε, μοῦ λέν, εἶναι ἀδύνατο νὰ παρακολουθοῦμε τὸ τί γίνεται γιὰ τὸν Μπρέχτ σ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου. Γι' αὐτὸ παρακαλοῦμε θερμὰ ὄλους καὶ κυρίως θεάτρα, περιοδικὰ, ἐφημερίδες, πνευματικὰ ἰδρύματα, νὰ μᾶς στέλνουν κάθε τί ποὺ ἀφορᾷ ὀργάνωση ἢ δημοσίευση σχετικὰ μὲ τὸν Μπρέχτ καὶ τὸ ἔργο του. Π.χ. ὅτι ὑλικὸ ὑπάρχει ἀπὸ ἀνέβασμα ἔργων του, ὀργάνωση ἀπογευματινῶν ἢ συζητήσεων, ραδιοφωνικὲς ἐκπομπὲς κι ἀκόμα κάθε φύσης δημοσιεύματα. Παρακαλοῦμε νὰ μᾶς στέλνουν ἂν εἶναι δυνατὸ τὰ προγράμματα τῶν παραστάσεων, φωτογραφίες, τὰ κείμενα τῶν ὁμιλιῶν καὶ τῶν συζητήσεων, τὰ ὀνόματα τῶν ἠθοποιῶν καὶ τῶν ὁμιλητῶν, ἄρθρα, κριτικές, μελέτες, μεταφράσεις καὶ γενικὰ κάθε ντοκουμέντο, κάθε δημοσίευμα. Ἡ διεύθυνσή μας εἶναι:

Brecht — Archiv Chaussée strasse 125, Berlin.

— Μὰ ἀφοῦ ὑπάρχει τόσο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ στὴν Ἑλλάδα — μὲ ρωτᾷ ὁ διεθυντὴς τοῦ Ἀρχείου πρὶν φύγω — γιὰτὶ δὲν καλεῖτε τὸ Μπερλίнер Ἀνσάμπλ νὰ παίξει στὸ Φεστιβάλ τῆς Ἀθῆνας ἢ τῆς Ἐπιδαύρου; Δεδομένου ὅτι ὁ θίασος ἔχει ἀμέριστη τὴν ὑλικὴ ὑποστήριξη ἀπὸ τὸ κράτος μας, δὲ νομίζω πὼς θὰ μπορούσε νὰ σκοντάψει κανεὶς σὲ οἰκονομικὰ θέματα.

Ἀλήθεια, τί θὰ ἔλεγαν οἱ ὑπεύθυνοι γιὰ τὴν ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ, γιὰ μιὰ πρόσκληση τοῦ Μπερλίнер Ἀνσάμπλ;

Ὅταν κατεβήκαμε στὸ κάτω πάτωμα εἶχαν ἔρθει καινούργιοι ἐπισκέπτες: ἓνας ἠθοποιὸς τοῦ Μπερλίнер Ἀνσάμπλ ποὺ συνόδευε ἓνα σκηνοθέτῃ τῆς ἀγγλικῆς τηλεόρασης, ποὺ ἤθελε νὰ δεῖ τὸ «μουσεῖο» Μπρέχτ. Μὰ τὸ Ἀρχεῖο Μπρέχτ δὲν ἔχει κανένα χαρακτήρα μουσείου. Ἐξω ἀπὸ τὴ βιβλιοθήκη τοῦ ποιητῆ, τὰ ἐπιπλα τοῦ σπιτιοῦ του, δυὸ κινέζικες μάσκες καὶ δυὸ - τρεῖς γκραβούρες ποὺ στολίζουν τοὺς τοίχους, τίποτα δὲ φυλάγεται μουσειακὰ γιὰ νὰ τὸ βλέπουν μὲ δέος οἱ θαυμαστές. Τὸ διαμέρισμα τοῦ Μπρέχτ δὲν ἔγινε ὁ ναὸς ὅπου οἱ «ἐπιστοὶ» θὰ κάνουν τὸ προσκῆνυμά τους. Ἀπλῶς, ἐδῶ, μιὰ ομάδα μελετητῶν συγκεντρώνει τὸ ἀναγκαῖο ὑλικὸ γιὰ τὴ γνώση τοῦ ἔργου καὶ τῆς θεατρικῆς μεθόδου τοῦ Μπρέχτ καὶ ξεκαθαρίζει τὴν κληρονομιά ποὺ ἄφησε σὲ μισοτελειωμένα — δυστυχῶς τὰ πιὸ πολλὰ εἶναι ἀποσπασματικὰ σκίτσα — γραφτὰ. Ἡ ἐκδοτικὴ ἐργασία ποὺ θὰ τὰ κάνει προσιτὰ σὲ ὅσους ἐνδιαφέρονται, ἔχει ἀρχίσει. Ἦδη βγήκανε τέσσερις τόμοι μὲ ποιήματά του καὶ αὐτὰ ποὺ ὑπολείπονται — δημοσιευμένα σκόρπια ἢ ἀνέκδοτα — θὰ ἀποτελέσουν ἄλλους δύο. Θεατρικὸ ἔργο τελειωμένο φαίνεται πὼς, δυστυχῶς, δὲν ἄφησε ἄλλο.

ΕΚΚΛΗΣΗ ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ

στο κοινοβούλιο τῆς Μπὸν

Στὸν Πρόεδρο τοῦ Γερμανικοῦ Κοινοβουλίου
Δρα Ἐνγκεν Γκερστενμάιερ, Μπὸνν

Κύριε,

Ἐπιτρέψατέ μου νὰ πάρω, μὲ τὴν ιδιότητά μου σὰ συγγραφέα, θέση ἀπέναντι
στὸ ὄλο καὶ πιὸ ἀγωνιώδες πρόβλημα, τῆς ὑποχρεωτικῆς στρατιωτικῆς θητείας πού
πρόκειται νὰ ἐπαναθεσπιστεῖ.

Ὅταν ἤμουν νεαρὸς ἀκόμη ὑπῆρχε στὴ Γερμανία ὑποχρεωτικὴ στρατιωτικὴ
θητεία κι ἄρχισε ἓνας πόλεμος πού τὸν χάσαμε. Ἡ στρατιωτικὴ θητεία καταργή-
θηκε. Ὁριμος ἄντρας πιά παραβρέθηκα στὴν ἐπαναθέσπισή της κι ἄρχισε ἓνας δεύ-
τερος πόλεμος, πιὸ «μεγάλος» ἀπὸ τὸν πρῶτο. Ἡ Γερμανία τὸν ἔχασε πάλι, αὐτὴ
τὴ φορὰ ἀκόμη πιὸ ὀλοκληρωτικά, κ' ἡ στρατιωτικὴ θητεία ξανακαταργήθηκε. Αὐτοὶ
πού τὴν εἶχαν ἐπαναθεσπίσει, ὅσοι τουλάχιστον ἔγινε δυνατὸ νὰ συλληφθοῦν, πέθα-
ναν στὴν κρεμάλα, μὲ ἀπόφαση ἑνὸς διεθνοῦς δικαστηρίου. Σήμερα, στὸ κατώφλι
τῶν γηρατειῶν ἀκούω νὰ λένε πῶς πρέπει νὰ θεσπιστεῖ γιὰ τρίτη φορὰ ἡ ὑποχρεω-
τικὴ στρατιωτικὴ θητεία.

Ἐνάντια σὲ ποιὸν προβλέπεται ὁ Τρίτος πόλεμος; Ἐνάντια στοὺς Γάλλους;
Ἐνάντια στοὺς Πολωνοὺς; Ἐνάντια στοὺς Ἀγγλοὺς; Ἐνάντια στοὺς Ρώσους;
Ἡ μήπως ἐνάντια στοὺς Γερμανοὺς;

Ζοῦμε στὴν ἀτομικὴ ἐποχὴ καὶ δώδεκα μεραρχίες δὲν μποροῦν νὰ κερδίσουν
τὸν πόλεμο. Μποροῦν ὅμως νὰ τὸν ἀρχίσουν. Καὶ πῶς, τάχα, θὰ περιοριστοῦν στίς
δώδεκα, ὅταν θὰ ὑπάρχει ὑποχρεωτικὴ στρατιωτικὴ θητεία;

Θέλετε στ' ἀλήθεια νὰ κάνετε τὸ πρῶτο βῆμα, τὸ πρῶτο βῆμα πρὸς τὸν πό-
λεμο; Τότε θὰ κάνουμε ὄλοι μαζί τὸ τελευταῖο μας βῆμα, τὸ βῆμα πού ὀδηγεῖ
στὴν ἐκμηδένιση.

Κι ὅμως ξέρουμε πῶς ὑπάρχουν εἰρηνικὲς δυνατότητες γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ
ἡ ἐνοποίηση τῆς χώρας. Γιὰ νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια, μονάχα εἰρηνικὲς ὑπάρχουν.
Μιὰ τάφος ἔχει σκαφεῖ ἀνάμεσά μας. Θέλει, τάχα, κανεὶς νὰ τὴν κάνει πιὸ βαθειά;
Ὁ πόλεμος μᾶς χώρισε μὰ ὁ πόλεμος δὲ θὰ μπορέσει νὰ μᾶς ξαναενώσει.

Κανένα ἀπ' τὰ κοινοβούλιά μας, πού ἐκλέγονται μὲ τὸ συνηθισμένον τρόπο, δὲν
πῆρε ἀπ' τὸ λαὸ οὔτε τὴν ἐντολὴ οὔτε τὴν ἄδεια νὰ θεσπίσει τὴν ὑποχρεωτικὴ
στρατιωτικὴ θητεία.

Ὅπως εἶμαι κηρυγμένος κατὰ τοῦ πολέμου, μὲ τὸν ἴδιον τρόπο εἶμαι κηρυγμέ-
νος καὶ κατὰ τῆς θέσπισης τῆς στρατιωτικῆς θητείας καὶ στὰ δυὸ τμήματα τῆς
Γερμανίας. Κ' ἐπειδὴ τοῦτο μπορεῖ νὰ εἶναι ζήτημα ζωῆς ἢ θανάτου προτείνω
ν' ἀποτελέσει θέμα ἑνὸς δημοψηφίσματος καὶ στὰ δυὸ τμήματα τῆς Γερμανίας.

Βερολίνο, 2 Ἰουλίου 1956

ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟ

Τὸ Berliner Ensemble εἶναι ἓνας ἀπ' τοὺς σπουδαιότερους θιάσους ποὺ ὑπάρχουν σήμερα στὸν κόσμο. Ὅχι μόνο γιατί οἱ παραστάσεις του ἔχουν φτάσει στήν τελειότητα (μιά τελειότητα δυναμική καὶ κινούμενη, ὄχι ἀκαδημαϊκή καὶ στατική)· ὄχι μόνο γιατί μὲ τὴ δουλειά του ἐπεκτείνει καὶ ἀνανεώνει τὸ σύγχρονο προβληματισμὸ πάνω στὸ θέατρο οὔτε ἀκόμα γιατί παρουσιάζει καὶ κάνει γνωστὸ κατὰ τὸν πιὸ πλήρη τρόπο τὸ ἔργο τοῦ μεγαλύτερου θεατρικοῦ συγγραφέα τῆς ἐποχῆς μας: τοῦ Μπρέχτ. Πέρα ἀπ' αὐτά, ποὺ εἶναι σωστά, τὸ Berliner Ensemble ἔχει σήμερα μιὰ ιδιαίτερη σημασία στὸ παγκόσμιο θέατρο. Ὅπως τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ, ὅσο γίνεται γνωστὸ στίς διάφορες χώρες τόσο φωτίζει τὰ δραματουργικά προβλήματα μ' ἓναν καινούργιο τρόπο, ὀπλίζει τοὺς συγγραφεῖς μὲ μιὰ καινούργια μέθοδο καὶ τοὺς ὠθεῖ στήν ἀνανέωση τῆς δουλειᾶς τους, ἔτσι καὶ τὸ Berliner Ensemble ὅσο περισσότερο παρουσιάζει τὰ ἔργα σὲ διάφορες χώρες τόσο ἐπενεργεῖ σὰν κίνητρο στήν ἀνανέωση τοῦ θεάτρου, στήν ἀναποδοθέτηση καὶ τὴν ἀναζήτηση καινούργιων, πιὸ αποτελεσματικῶν λύσεων στὰ προβλήματα τῆς ἐρμηνείας, τῆς ἐκφρασης, τῆς σκηνοθεσίας καὶ τελικὰ στὴ δημιουργία ἑνὸς «καινούργιου θεάτρου».

Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὴ Γαλλία, ὅλη ἡ προσπάθεια τῶν τελευταίων χρόνων γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς θεάτρου ἐπικού καὶ κριτικοῦ, ἑνὸς θεάτρου λαϊκοῦ καὶ πολιτικῶς σωστοῦ συνδέεται ἄμεσα μὲ τίς παραστάσεις τοῦ Berliner Ensemble στὸ Παρίσι στὰ 1954, 1955 καὶ 1957, στὰ πλαίσια τοῦ «Παγκόσμιου Φεστιβάλ Θεάτρου» (ποὺ ἀργότερα ἔγινε «Θέατρο τῶν Ἑθνῶν»).

Κι ὅπως σήμερα οἱ νέοι ἔρῳμοι ποὺ ἀνοίγουν συγγραφεῖς σὰν τὸν Ἀντάμωφ ἢ τὸν Βανκνέρ, ξεκινοῦν ἀπὸ τὸν Μπρέχτ, ἔτσι καὶ τὸ ἔργο νέων σκηνοθετῶν ὅπως τοῦ Ζάν Νταστέ, τοῦ Ροζέ Πλαντόν, τοῦ Ζάν Μαρί Σερρώ, τοῦ Ζάκ Ρουσιγιόν καὶ τοῦ Στεζέρ, χρωστᾶει πολλὰ στίς παραστάσεις τοῦ Berliner Ensemble.

Ἡ τελευταία ἐμφάνιση πέρσι τοῦ Berliner Ensemble στὸ «Θέατρο τῶν Ἑθνῶν» ὑπῆρξε ἓνας ἀληθινὸς θρίαμβος. Οἱ παραστάσεις τῶν τεσσάρων ἔργων τοῦ Μπρέχτ ποὺ παρουσίασε, τῆς «Κατασκευῆς ἀνόδου τοῦ Ἄρτοῦρο Οὐτ», τῆς «Μάννας» (Γκόρκι - Μπρέχτ), τῆς «Ζωῆς τοῦ Γαλιλαίου Γαλιλέι» καὶ τῆς «Μάννας Κουράγιο», ἦσαν τὸ καλλιτεχνικὸ γεγονός τῆς ἡμέρας.

Ἐπειδὴ ξέρω πόσο ἐπίμονη εἶναι ἡ δουλειά τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ μάλιστα σὲ τέτοιες συνθήκες, ὅπου

στὸ μόχθο τῶν παραστάσεων καὶ τῶν δοκιμῶν προ-στίθεται καὶ ὁ κόπος τῶν διαλέξεων, τῶν συνεντεύξεων τῶν ἐκπομπῶν κλπ. προτίμησα νὰ ζητήσω τὴ συνέντευξη ἀκριδῶς μόλις τέλειωσαν οἱ παραστάσεις. Ὅμως τὴν ἡμέρα ἐκείνη ἔφευγε ὁ θιάσος καὶ στὸ Παρίσι ἔμενε μόνο ἡ κ. Βάϊγκελ. Ζήτησα νὰ τὴ δῶ. Καὶ τότε γνώρισα κι ἄλλη μιὰ πλευρὰ αὐτοῦ τοῦ θαυμαστοῦ θιάσου, ποὺ δείχνει ἀκριδῶς πόσο βαθὺ καὶ οὐσιαστικὸ εἶναι τὸ συλλογικὸ τοῦ πνεῦμα. Ἡ κ. Βάϊγκελ μοῦ τόνισε ὅτι ποτὲ δὲ δίνει συνέντευξη μόνη της, ὅτι τὸ Berliner Ensemble εἶναι σύνολο κι ἔτσι ἐπομένως θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ὅλοι οἱ συνεργάτες της γιὰ νὰ μιλήσουν ὁ καθένας γιὰ τὸν τομέα του. Μιλήσαμε πολὺ γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ θεάτρου, μὲ τὴ διευκρίνηση ἀπὸ μέρους της ὅτι κάνουμε ἰδιωτικὴ συζήτηση κι ὄχι δημοσιογραφική. Τελικὰ καταλήξαμε στήν ἀκόλουθη λύση: νὰ στείλω γραπτὲς τίς ἐρωτήσεις καὶ νὰ μοῦ ἀπαντήσουν γραπτὰ. Ἔτσι κ' ἔγινε. Ὅμως μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἡ συνέντευξη πῆρε μιὰν ἔκταση ποὺ δὲν τὴν σαναξζόμουν στήν ἀρχὴ κι ἀκόμα χρειάστηκε ἀρκετὸς χρόνος. Πιστεύω ὅτι τὰ θέματα ποὺ θίγονται εἶναι ἀκρῶς ἐνδιαφέροντα, κ' ἔπειτα στίς 14 Αὐγούστου συμπληρώθηκαν 5 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Μπρέχτ. Ἄς εἶναι, λοιπὸν, τούτη ἡ συνέντευξη ἓνας μικρὸς φόρος τιμῆς στὴ μνήμη τοῦ μεγάλου συγγραφέα, ποὺ ἴδρυσε τὸν ἔξοχο αὐτὸ θιάσο.

Ποιὲς εἶναι οἱ μέθοδοι καὶ οἱ τρόποι τῆς καλλιτεχνικῆς ἐργασίας τοῦ θιάσου σας, ὥστε οἱ παραστάσεις του νὰ ἔχουν φτάσει σ' ἓνα τέτοιο θαυμάσιο ἐπίπεδο, τόσο ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ συνόλου ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς προσωπικῆς δημιουργίας τῶν ἡθοποιῶν;

Αὐτὸ ποὺ ἐσεῖς βρίσκετε «θαυμάσιο» γιὰ μᾶς θὰ ἦταν ὑπεροπτικὸ νὰ τὸ παραδεχτοῦμε. Θὰ σήμαινε πὼς δὲν ἔχουμε ἴσως τίποτα πιὸ νὰ προσθέσουμε, τίποτα παραπάνω νὰ κάνουμε καὶ τελικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ σταματήσουμε κάθε προσπάθεια. Ἀντίθετα, πιστεύουμε πὼς πολλὰ μπορούμε καὶ πρέπει νὰ πετύχουμε ἀκόμα. Γι' αὐτὸ ὅλοι μας μοχθοῦμε ὅσο γίνεται. Γιὰ νὰ δίνουμε στὸ κοινὸ, ἀνεβάζοντας συνεχῶς τὴν ποιότητα τῶν παραστάσεών μας, ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερο.

Ἀνάμεσα στὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ μέσα καὶ μεθόδους ποὺ χρησιμοποιοῦμε εἶναι ὁ «δρα-δυνὸς σκηνοθέτης». Δηλαδή ἓνας σκηνοθέτης ποὺ δὲν συμμετέχει στήν προετοιμασία τοῦ

ΜΠΕΡΛΙΝΕΡ ΑΝΣΑΜΠΛ

έργου αλλά τὸ βλέπει μόνο στὴ νυχτερινὴ δοκιμὴ ὅπου καὶ κάνει τὶς παρατηρήσεις καὶ τὶς διορθώσεις του.

Κάτι παράλληλο πρὸς τὸ θεσμὸ αὐτὸ εἶναι καὶ ἡ «ὀμάδα διατήρησης τῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητας τῶν παραστάσεων», ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἠθοποιούς τοῦ θιάσου, μεταξὺ τῶν ὁποίων εἶναι ὁ Σάλλ καὶ ὁ Τάτ. Μέλη τῆς ὀμάδας παρακολουθοῦν τὶς πρόβες καὶ τὶς παραστάσεις ἔργων ποὺ δὲν συμμετέχουν. Κατόπιν ἡ ὀμάδα συγκεντρώνεται καὶ συζητᾷ πάνω στὶς παρατηρήσεις, τὴν κριτικὴ καὶ τὶς ὑποδείξεις τῶν μελῶν αὐτῶν. Στὴ συζήτηση παρευρίσκονται καὶ συμμετέχουν καὶ οἱ ἠθοποιοὶ τοὺς ὁποίους ἀφοροῦν οἱ παρατηρήσεις. Μ' αὐτοὺς συζητιοῦνται κυρίως οἱ προτάσεις γιὰ τὴ διόρθωση τοῦ παιξίματος σ' ἓνα σημεῖο τοῦ ἔργου κ.λ.π. Οἱ παρατηρήσεις καὶ ἡ συζήτηση ἀναφέρονται καὶ στὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου γενικώτερα.

Μέσα στὸ γενικὸ πνεῦμα τοῦ μπρεχτικοῦ ἐπικούθ θεάτρου καὶ τοῦ «ξανααντικρύσματος»¹ οἱ τρόποι

1. Ἔτσι τελικὰ ἀποδίδω τὸν μπρεχτικὸ ὄρο *Verfremdung*. Ἀγγλικά τὸν ἀπέδωσαν *estrangement*, *alienation* ἢ *disillusion*. Γαλλικά: *dépaysement*, *étrangement*, *éloignement*, *distancement* ἢ *distanciation* (ἀπ' τὴν τελευταία ἀπόδοση προέρχεται ὁ ἑλληνικὸς ὄρος «ἀποστασιοποίηση» ποὺ χρησιμοποιεῖται ὡς τώρα). Κανείς ὁμως ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ὄρους δὲν ἀποδίδει ἀκριβῶς τὸν μπρεχτικὸ ὄρο. Ἡ *Verfremdung* δὲν εἶναι οὔτε μονάχα τὸ σπάσιμο τῶν *illusions* (ἀν καὶ τείνει καὶ σ' αὐτό), οὔτε ἡ ἀποξένωση ἢ ἡ ἀπομάκρυνση τοῦ θεατῆ ἀπὸ τὸ θεώμενο ὥστε νὰ τὸν κάνει ξένο ἢ ἀπόμακρο πρὸς τὸ ἔργο. Εἶναι ἡ ἀπόσπασή του ἀπὸ τὸ καθημερινό, ἡ δημιουργία μιᾶς νέας ὀπτικῆς, τὸ ἴδωμα τῶν πραγμάτων μ' ἓναν καινούργιο τρόπο, μιὰ πιὸ σωστὴ προοπτικὴ. Εἶναι ἡ δημιουργία μιᾶς νέας κριτικῆς ματιᾶς. Ἔτσι τελικὰ προτίμησα τὸν ὄρο «ξανααντικρύσμα» ποὺ νομίζω πὼς ἀποδίδει πιὸ πιστὰ τὸ νόημα. Μὲ τὴν *Verfremdung*, συνδέεται τὸ *Verfremdungseffekt*, τὸ ἐμφῆ ξανααντικρύσματος. Εἶναι τὸ μέσο ποὺ θὰ ρίξει στὰ πράγματα ἓνα καινούργιο φῶς, τὸ ὁποῖο θὰ ἐπιτρέψει στὸ θεατῆ νὰ τὰ δεῖ μὲ καινούργιο, κριτικὸ μάτι. Ὅπως λέει ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ :

«Γιὰ νὰ δεῖ κανείς τὴ μητέρα του σὰ γυ-

τῆς σκηνηκῆς πραγμάτωσῆς τους ποικίλλουν καὶ παραλλάτουν ἀπὸ σκηνοθέτη σὲ σκηνοθέτη; Ἔχουν γίνεῖ σχετικῆς ἔρευνες καὶ ἔχουν διατυπωθεῖ ἀντίστοιχες ἀπόψεις;

Ὅταν λέμε «πνεῦμα τοῦ Μπρέχτ» δὲν ἐννοοῦμε κάτι μιὰ γιὰ πάντα καθορισμένο, ποὺ δὲν ἐπιδέχεται παρὰ μιὰ μόνο σκηνηκῆ πραγμάτωση, ὅπου μιὰ βελτίωση θὰ ἦταν ἀδύνατη. Ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ ἀνέβασε διάφορα καὶ κατὰ διάφορους τρόπους ἔργα. Πάνω σ' αὐτὸ ἔλεγε: «Ὁ λόγος τοῦ ποιητῆ εἶναι ἅγιος στὸ μέτρο ποὺ εἶναι ἀληθινός». Μετὰ τὸ θάνατό του τὰ ἔργα του δὲν ἀνεβαίνουν ἀπὸ ἓνα μόνο σκηνοθέτη. Κανείς δὲν θεωρεῖ πὼς ἔχει τόσο «γερά κότσια» γιὰ ν' ἀνεβάσει τὸν Μπρέχτ. Τὰ ἔργα του ἀνεβαίνουν μὲ συνεργασία περισσότερων σκηνοθετῶν.

Ἡ συλλογικὴ αὐτὴ ἐργασία στὸ ἀνέβασμα τῶν ἔργων ἓνα κριτήριον ἔχει, ἓνα σκοπὸ ἐπιδιώκει: Ἡ παράσταση νὰ ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα, νὰ συμφωνεῖ πρὸς αὐτήν, νὰ τὴν ἀποδίδει ρεαλιστικά. Βέβαια ἡ πραγματι-

ναῖκα ἐνὸς ἄλλου χρειάζεται ἓνα ἐμφῆ ξανααντικρύσματος. Αὐτὸ γίνεται ὅταν π.χ. ἀποχτήσῃ ἓνα πατριό».

Σ' ἓνα ἄλλο κείμενο ποὺ μιλάει γιὰ τὸν ἠθοποιό, ὁ Μπρέχτ καθορίζει ἔτσι τὴν τεχνικὴ ποὺ δημιουργεῖ ἐμφῆ ξανααντικρύσματος: «Ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ παίζει τὰ γεγονότα σὰ γεγονότα ἱστορικά. Τὰ ἱστορικὰ γεγονότα εἶναι περαστικά καὶ συνδέονται μὲ μιὰ καθορισμένη ἐποχὴ. Ἡ συμπεριφορὰ τῶν πρωταγωνιστῶν δὲν εἶναι ἀπλῶς ἀνθρώπινη καὶ ἀμετακίνητη. Ἔχει τὶς ἀκριβεῖς ἰδιομορφίες τῆς, ἢ πορεία τῆς ἱστορίας μπορεῖ νὰ τὴν ξεπεράσει, ὑπόκειται στὴν κριτικὴ ποὺ ἐξασκοῦν οἱ μεταγενέστερες ἐποχές, κάθε μιὰ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς. Ἡ ἀδιάκοπη ἐξέλιξη, μᾶς κάνει ξένη τὴ συμπεριφορὰ ἐκείνων ποὺ ἔζησαν πρὶν ἀπὸ μᾶς.

Αὐτὴ τὴν ἀπόσταση ποὺ ἡ ἱστορία τηρεῖ ἀνάμεσα στὴν ἴδια καὶ τὰ γεγονότα, ὁ ἠθοποιὸς ὀφείλει νὰ θέτει ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τὰ γεγονότα καὶ τὴ συμπεριφορὰ τοῦ παρόντος. Πρέπει νὰ μᾶς ἀποσπάει ἀπὸ τὰ γεγονότα καὶ τὰ πρόσωπα. Τὰ καθημερινὰ γεγονότα καὶ πρόσωπα τοῦ ἄμεσου περιβάλλοντός μας, γίνονται «φυσικά» ἀπὸ τὴ συνήθεια. Τὸ ξανααντικρύσμα τους μᾶς κάνει νὰ τὰ προσέξουμε. Ἡ στάση τῆς ἐπιφυλακῆς ἀντίκρου σὲ κάθε τι τὸ συνηθισμένο ποὺ



Ἡ Ἐλενα Βάιγκελ κι ὁ Ἔρνεστ Μπούς στὴ «Μάνα Κουράγιο».

κόπτηρα δὲν εἶναι ἀπλή. Εἶναι περίπλοκη, ἔχει πολλαπλότητα. Καὶ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας σημαίνει ἀκριβῶς πῶς πρέπει νὰ τὴν ἀποδώσουμε ὀρθά, ἀληθινά, ὅπως εἶναι. Κι ὄχι ν' ἀπλοποιήσουμε τὴν πολλαπλότητά της, οὔτε νὰ τὴν ἐξωραίσουμε.

Στὴ σειρά τῶν τεσσάρων ἔργων ποὺ παρουσιάσατε στὸ Παρίσι, παρατηρήσαμε διττὰ ὀρισμένα σκηνοθετικὰ μέσα καὶ τεχνικὲς ἄλλοτε χρησιμοποιήθηκαν ἐνιαῖα (ὅπως π.χ. τὸ κοντὸ ριντῶ ποὺ ζὲν καλύπτει ὅλο τὸ ὄψος τῆς σκηνῆς) καὶ ἄλλοτε ὄχι (π.χ. ἡ προβολὴ φωτεινῶν ἐπιγραφῶν δὲν ἐφαρμόστηκε σὺν Γαλιλαῖο ὅπου τὸ σχολιαστικὸ κείμενο βρισκόταν γραμμμένο σὲ κατερχόμενο πηνῶ. Ἐπίσης ἡ προβολὴ φωτεινῶν εἰκόνων γιὰ σκηνογραφικὸ

εἶναι αὐτονόητο, ποὺ δὲν τέθηκε ποτὲ ὑπὸ ἀμφισβήτηση, ἔχει γίνει, χάθη στὴν ἐπιστήμη, μιὰ ὁλόκληρη τεχνικὴ. Δὲν ὑπάρχει κανεὶς λόγος, ἢ τέχνη νὰ μὴν ἐπωφεληθεῖ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐξαιρετικὰ χρήσιμη στάση. Αὐτὴ τὴν ἐπιστημονικὴ στάση τὴ γέννησε ἢ ἀνάπτυξη τῆς δημιουργικῆς δυνάμεως τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ ἴδια τὴν κάνει δυνατὴ καὶ γιὰ τὴν τέχνη.»

Οἱ ἐννοίες τοῦ «ξαναντικουσματος», τῶν σχετικῶν ἐμφῶ καὶ τοῦ ἐπικού θεάτρου εἶναι βασικὲς γιὰ τὴν μπρεχτικὴ θεατρικὴ ἀντίληψη. Δὲν ἀποτελοῦν ὅμως τὰ ἀποκλειστικὰ κλειδιά (ὅπως νομίζει συνήθως κανεὶς ὅταν ἔρχεται σὲ μιὰ



Ἡ Ἀγγελίκα Χούρβιτς στὸ ρόλο τῆς βουβῆς κόρης «Μάνα Κουράγιο».

φόντο καὶ ὁ συνδυασμὸς κινηματογραφικῆς προβολῆς ἐφαρμόσθηκαν μόνον στὴ «Μάνα»). Σὲ ποιοὺς συγκεκριμένους λόγους ὀφείλεται αὐτό;

Τὸ κοντὸ ριντῶ ἀποτελεῖ ἀρχὴ γιὰ μᾶς. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ κοινὸ παρακολουθεῖ πίσω ἀπ' τὸ ριντῶ τὴν ἀλλαγὴ τῶν σκηνοθετικῶν ὥστε νὰ μὴν ξεχνᾷ πῶς βρίσκεται σὲ θέατρο — νὰ τοῦ ἀφαιρεθεῖ κάθε illusion. Ἔτσι ὑπάρχει καὶ κατὰ κάποιον τρόπο συνέχεια στὴν παράσταση. Ἡ μικρὴ διακοπὴ γιὰ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ σκηνοκοῦ γίνεται ἀνώδυνα γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου καὶ ἡ προσοχὴ τοῦ θεατῆ δὲν ἀποσπάται ἀπὸ τὴ σκηνή.

Ἀντίθετα, χρησιμοποιοῦμε κατ' ἐξᾶρση ὁλόκληρη αὐλαίαν, ὅταν ἡ ἀλλαγὴ τοῦ σκηνοκοῦ

πρῶτη ἐπαφὴ μὲ τὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ). Πάλι περισσότερο, ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ, ἀφοῦ μὲ τὸ «Μικρὸ Ὅργανο» συστηματοποίησε τὶς θεατρικὲς ἀντιλήψεις ποὺ εἶχε ὡς τότε ἐπεξεργασθεῖ, εἶδε τὸν κίνδυνον νὰ παρθεῖ τὸ ἐπικὸ θέατρο σωμαρφορικὴ αἰσθητικὴ κατηγορία κι ὄχι σὰν κοινωνικὴ. Γι' αὐτὸ καὶ στὴ δουλειά του στὸ Berliner Ensemble καὶ στὰ μεταγενέστερά του γραφτὰ προσπάθησε νὰ ἐνσωματώσει τὸ «ξαναντικουσμα» καὶ τὸ ἐπικὸ θέατρο, μέσα σὲ μιὰ πιὸ πλατεῖα θεατρικὴ μέθοδο. Τὴ μέθοδο τοῦ θεάτρου ποὺ θὰ στηρίζεται στὸ «νέα ἐπιστήμη τῆς κοινωνίας : τὴν ὀλιστικὴ διαλεχτικὴ».



Δυὸ στιγμιότυπα ἀπὸ τὸ ἔργο «Τύμπανα καὶ Σάλπιγγες» τοῦ Φάρκουαο.

ἀπαιτεῖ περισσότερο χρόνο. Τὴν ἴδια χρησιμοποιοῦμε ἐπίσης σὲ ἔργα ὅπου ἀνάμεσα στὶς διάφορες εἰκόνες, μιὰ χορωδία τραγουδάει στίχους σχετικούς με τὴ σκηνὴ ποὺ παίζεται. Ὅπως π.χ. στὸ «Γαλιλαῖο» ὅπου ἡ χορωδία σχολιάζει ὅ,τι συνέβη ἢ ἀναγγέλλει τὸ τί θὰ συμβεῖ. Στὴν περίπτωση αὐτή, με τὴν ὀλόκληρη αὐλαία ἢ προσοχὴ τοῦ θεατῆ προσηλώνεται καλύτερα σ' ἐκεῖνα ποὺ ἡ χορωδία τραγουδάει. Ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ τὴ χρησιμοποίησε μ' αὐτὸν τὸν τρόπο στὸ ἀνάβασμα τοῦ ἔργου «Χειμερινὴ Μάχη» τοῦ Μπέχερ, κατὰ διασκευὴ δική του, ὅπου εἶναι ἀπαραίτητη μιὰ κάποια illusion.

Σὲ ποιὸς λόγους ὀφείλεται ἡ διαφορετικὴ τοποθέτηση τῆς ὀρχήστρας (ἄλλοτε τοποθετεῖται στὴν πλάτη, ἄλλοτε ἄλλα ὄργανα μπαίνουν σ' ἓνα θεωρεῖο κι ἄλλοτε ἀκούγονται ἀπ' τὸ βάθος τῆς σκηνῆς) καθὼς καὶ ἡ χρησιμοποίησή ἄλλοτε ὀρχήστρας καὶ ἄλλοτε μαγνητοφώνου;

Ἡ διαφορετικὴ τοποθέτηση τῆς ὀρχήστρας ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὶς ἀνάγκες διαμόρφωσης τοῦ σκηνικοῦ χώρου. Συχνὰ μᾶς χρειάζεται τὸ προσκήνιο, παίζουμε καὶ σ' αὐτό, γι' αὐτὸ καὶ τοποθετοῦμε τὴν ὀρχήστρα ἐκεῖ ὅπου ὁ χώρος μᾶς ἐπιτρέπει. Καμμιά φορὰ μάλιστα, ἡ ὀρχήστρα μπαίνει κι ἀπάνω στὴ σκηνή, ὅπως στὴν «Ὀπερα τῆς Πεντάρας» ὅπου τοποθετεῖται στὸ πίσω μέρος τῆς σκηνῆς, στὸ κέντρο, πάνω σ' ἓνα βάθρο, περὶ τὰ 2 μέτρα ψηλότερα ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς σκηνῆς.

Ἡ χρησιμοποίησή μαγνητοφώνου καὶ μεγάλου φωνου γίνεται γιὰ νὰ πετυχαίνονται τὰ ἐπιδιωκόμενα ἐφέ, ὅπως π.χ. νὰ δοθεῖ ἡ κίνηση μιᾶς φωνῆς, μιᾶς μουσικῆς ἢ τοῦ τραγουδιοῦ μιᾶς χορωδίας ποὺ περνάει τὴ σκηνὴ διαγώνια κι ἀπομακρύνεται. Στὸν «Ἄρτουρο Οὐί» π.χ. θὰ διαπιστώσατε πὼς μ' αὐτὸ τὸν τρόπο πετυχαίνουμε τὸν τόνο καὶ τὴν ἀντήχησή τῆς φωνῆς τοῦ Οὐί - Χίτλερ καὶ τῶν κραυγῶν τοῦ λαοῦ.

Μιὰ καὶ γιὰ τὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ χρειάζεται ἓνας νέος τρόπος παιξίματος, ἀντιμετωπίσατε τὴ δημιουργία θεατρικῆς σχολῆς; Καὶ πὼς ἀναπλάθονται μέσα στὸ θίασό σας οἱ ἡθοποιοὶ τοῦ λίγου - πολὺ εἶναι διαμορφωμένοι γιὰ τὸ δραματικὸ κι ὄχι γιὰ τὸ ἐπικὸ θέατρο;

Σχολή ὄχι, δὲν ἔχουμε ἰδιαίτερη. Τὸ θέμα δὲν μᾶς ἀπασχόλησε μιὰ καὶ δὲν ἔχουμε τὸ προσωπικὸ γιὰ νὰ πλαισιώσουμε μιὰ τέτοια σχολή, δηλαδὴ τοὺς ἀπαραίτητους καθηγητὲς γιὰ τὰ μαθήματα ποὺ θὰ χρειάζονταν.

Ἐπάρχει ὁμως στὸ θίασό μας ἓνα «στούντιο» μιᾶς ὁμάδας νέων ἡθοποιῶν. Φυσικὰ ἐκεῖ δὲ διδάσκεται ἡ δραματικὴ Τέχνη. Μόνο ἡ τεχνικὴ τοῦ ἡθοποιοῦ καλλιεργεῖται, ὅπως ἡ ὀρθοφωνία, ἡ γυμναστικὴ, ἡ ξιφασκία κ.λ.π.

Ἐχουμε ἐπίσης τὴν «ὁμάδα θεωρίας τοῦ θεάτρου» ὅπου ἐπιδιώκεται ἡ πολύπλευρη θεωρητικὴ κατάρτιση τοῦ ἡθοποιοῦ. Ἐδῶ ἀνήκει καὶ ἡ διδασκαλία τῆς αἰσθητικῆς καθὼς καὶ οἱ συ-

ζητήσεις πάνω σε αισθητικά προβλήματα που σχετίζονται με το θέατρο και το ανέβασμα τών έργων.

Ο κύκλος τών ενδιαφερόντων και τὰ μέσα που χρησιμοποιούμε είναι ευρύτατα και ποικίλα. Πρὶν λίγο καιρὸ π.χ. εἶχαμε προβολὴ ἑνὸς φιλμ γυρισμένου πάνω στὴ σκηνοθεσία που ἔκανε ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ σ' ἓνα ἔργο. Προβάλαμε στὴν ὀθόνη μιὰ εἰκόνα ἀπὸ τὸ ἔργο ὅπως εἶχε κατὰ τὴ διδασκαλία τοῦ Μπρέχτ, κατόπι διακόπταμε, συζητούσαμε κ.ο.κ. Πάντως σὰς ἀναφέρω ὅτι δύο ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες μας, ὁ Λόταρ Μπέλακ κι ὁ Κάρλ Μ. Βέμπερ, εἶναι καθηγητὲς τῆς Κρατικῆς Δραματικῆς Σχολῆς τῆς Δημοκρατικῆς Γερμανίας στὸ Βερολίνο.

Στοὺς ἠθοποιούς που παίρνουμε δὲν κάνουμε κανενὸς εἶδους «μετεκπαίδευση» ἀπὸ τὸν ἓνα τρόπο παιξίματος κ' ἐρμηνείας στὸν ἄλλο. Παίρνουμε κυρίως νέους ἠθοποιούς, ἀλλὰ προπαντὸς ἠθοποιούς με ταλέντο. Ἐθοποιούς που μποροῦν νὰ παίξουν ἀληθινὰ καὶ ρεαλιστικά· ὄχι ἠθοποιούς που προσπαθοῦν νὰ φτάσουν τὸ κοινὸ ἢ νὰ τραβήξουν τὸ κοινὸ κοντὰ τους με ἐξωτερικὰ μέσα καὶ τρῦκ. Ἐθοποιούς πολὺ-πλευρους, ἠθοποιούς «μεγάλους» τοὺς παίρνουμε ἀμέσως. Ὁχι ὁμως κ' ἐκείνους που παίξουν μόνο κατὰ μιὰ ὀρισμένη «σχολή», κατὰ ἓνα ὀρισμένο τρόπο.

Ἐπὶ τὰς ἀρχαίς πάρα πολλοὶ που θὰ ἤθελαν νὰ παίξουν στὸ θίασό μας. Συνεχῶς παίρνουμε προτάσεις, κυρίως ἀπὸ νέους ἠθοποιούς. Κι ὄχι μόνο τῆς Δημοκρατικῆς Γερμανίας ἀλλὰ καὶ τῆς Δυτ. Γερμανίας, τῆς Αὐστρίας καὶ τῆς Ἑλβετίας.

Ποιὲς εἶναι οἱ σχέσεις τοῦ θιάσου σας καὶ τοῦ κοινού; Ἐπὶ τὰς ἀρχαίς ἀμεσώτερες σχέσεις που νὰ ἐπηρεάζουν τὴν ἴδια σας τὴ δουλειά, ἓνας εἶδος διαλόγου ἂν θέλετε;

Μὲ τὸ κοινὸ ἔχουμε πολλοὺς δεσμούς που ἐκδηλώνονται κατὰ διάφορους τρόπους καὶ που ἀποβαίνουν ἐξαιρετικὰ χρήσιμοι γιὰ τὴ δουλειά μας. Δὲν ἐννοοῦμε ἐδῶ τὸ δεσμὸ ἠθοποιού καὶ κοινού τὴν ὥρα τῆς παράστασης, ἀλλὰ ἄλλου εἶδους δημιουργικὴ συμμετοχὴ τοῦ κοινού στὴ δουλειά μας.

Ἐχουμε τὸ λεγόμενο «συμβούλιο θεατῶν» ὅπου ἀντιπροσωπεύονται ἓνα σωρὸ ἐπαγγέλματα: ἐργάτες, φοιτητὲς, δικηγόροι, ὑπάλληλοι, γιατροί, μηχανικοὶ κ.ἄ. Οἱ φίλοι μας αὐτοὶ παρακολουθοῦν τὶς πρόβες καὶ κάνουν τὶς ὑποδείξεις τους.

Ἐξ ἄλλου τὶς πρόβες μας μπορεῖ νὰ τὶς παρακολουθήσει ὅποιοςδήποτε. Ἡ διόρθωση τῶν διαφόρων σκηνῶν ἢ τῆς ἐρμηνείας μας, γίνεται καμμιά φορὰ με ἕμμεση συνεργασία τοῦ κοινού. Ρωτᾶμε δηλαδὴ μετὰ τὸ παίξιμο μιᾶς σκηνῆς τὸ κοινὸ που παρακολουθεῖ τὴν πρόβα, πῶς τοῦ φάνηκε ἡ σκηνὴ που παίξαμε. Κι ἂν δοῦμε ὅτι δὲν πετύχαμε νὰ τοῦ δώσουμε ἐκεῖνο που θέλαμε, κάνουμε τὶς ἀναγκαῖες ἀλλαγές. Γιὰ τὶς πρόβες εἰδικώτερα, πρέπει νὰ σὰς πῶ ὅτι δὲν τὶς σταματᾶμε ποτέ, ὅσο καιρὸ κι ἂν παίξουμε τὰ ἔργα μας — καὶ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ παίξουμε χρόνια τώρα. Στὴ «Μά-

να Κουράγιο» π.χ. ἐνῶ τὴν παίξουμε 11 χρόνια τώρα, κ' ἔχει φτάσει στὴν 400στὴ παράσταση, πάντα θὰ κάνουμε καινούργιες πρόβες γιὰ κάθε φορὰ που πρόκειται νὰ τὴν παρουσιάσουμε στὸ κοινό.

Τὸ 1959 εἶχαμε 100 παραστάσεις - συζητήσεις (δηλαδὴ συναντήσεις με τὸ κοινὸ ὅπου γίνεται δοκιμαστικὴ παράσταση γιὰ νὰ ἀσκηθεῖ κριτικὴ νὰ γίνουν συζητήσεις, ὑποδείξεις, διορθώσεις κλπ.) καὶ πήραμε περὶ τὶς 4.500 γράμματα σχετικὰ με ἐρωτήσεις, ἐξηγήσεις, συζητήσεις πάνω στὴ δουλειά μας. Τὸ 1960 τὰ γράμματα αὐτὰ ἔφτασαν τὶς 6.500 περίπου. Π.χ. μᾶς γράφουν οἱ μαθητὲς ἑνὸς γυμνασίου που θὰ παίξουν σκηνὲς ἀπὸ ἔργα τοῦ Μπρέχτ, νὰ τοὺς βοηθήσουμε, στέλνοντάς τους ἂν εἶναι δυνατὸ ἓναν ἄνθρωπό μας ἀπὸ δῶ νὰ ἐπιβλέπει τὸ ανέβασμα. Ἡ μαθήτριάς ἑνὸς ἄλλου γυμνασίου, που ὀργανώνουν γιορτὴ γιὰ τὸ Μπρέχτ, μᾶς ζητᾶνε νὰ τοὺς στείλουμε φωτογραφίες, ἔργα κ.λ.π. Ἡ μιὰ καθηγήτρια ἀπὸ τὴν ἐπαρχία μᾶς γράφει πῶς με τὴν ἐυκαιρία τοῦ ἐρχομοῦ της στὸ Βερολίνο γιὰ νὰ περάσει τὴν ἄδειά της, θὰ ἤθελε νὰ συζητήσει με κάποιον ἀπ' τὸ θίασό μας γιὰ νὰ τῆς ἐξηγήσει ὀρισμένα πράγματα που δὲν καταλαβαίνει ἀπ' τὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ.

Ἐπίσης πολύτιμοι μᾶς εἶναι με τὶς συμβουλές τους καὶ τὶς ὑποδείξεις τους οἱ πολλοὶ φίλοι μας ἀπὸ τὴ Δυτ. Γερμανία ὅπως καὶ πολλοὶ ξένοι με τοὺς ὁποίους συζητοῦμε θέματα τῆς δουλειᾶς μας ἢ ἀλληλογραφούμε πάνω σ' αὐτὰ, ὅπως τώρα με σὰς.

Παρουσιάζετε τὰ νεανικώτερα ἔργα τοῦ Μπρέχτ, καθὼς καὶ τὴν ποίησή του; Ἄλλοι θίασοὶ ἐξῆς ἀπὸ τὸ Berliner Ensemble παρουσιάζουν τὸν Μπρέχτ στὴν Ἄν. Γερμανία;

Ναί, παίξουμε κι ἀπὸ τὰ πρῶτα τοῦ ἔργου ὅπως π.χ. τὴν «Ὀπερα τῆς πεντάρας». Στὸ ἓνα ἢ δυὸ χρόνια θ' ἀνεβάσουμε τὴν «Ἁγία Ἰωάννα τῶν Σφαγείων». Ἀπαγγελία ποιημάτων του κι ἀνάγνωση ἔργων του δὲν κάνουμε κατὰ τρόπο προγραμματισμένο. Μόνο ἔκτακτα καὶ σὲ εἰδικὲς περιπτώσεις, ὅπως ἔγινε αὐτὸ τὸ χρόνο που δώσαμε μιὰν ἀπογευματινὴ γιὰ τὴν ἐπέτειο τῆς γέννησής του.

Ἄλλοι θίασοι ἀνεβάζαν διστακτικὰ στὴν ἀρχὴ ἔργα τοῦ Μπρέχτ. Ὅσο ζοῦσε ὁ ἴδιος δὲν «τολμοῦσε» βλέπετε κανεὶς νὰ παρουσιάσει ἔργα του γιὰ τὸν δὲν θὰ μπορούσε νὰ τ' ἀνεβάσει τόσο καλὰ ὅσο ἐκεῖνος. Περίμεναν νὰ δοῦν πῶς τ' ἀνεβάζε ὁ ἴδιος, διότι εἶχε δικὸν του τρόπο διδασκαλίας τῶν ἔργων του. Ἦταν αὐστηρὸς σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα καὶ φρόντιζε ὅπου ἀνεβαίνουν ἔργα του νὰ μὴν ξεφεύγουν ἀπ' τὸ πνεῦμα του. Ὅταν λ.χ. ἐπρόκειτο νὰ ἀνεβῆ στὴ Λειψία ἓνα ἔργο του ἔστειλε μιὰ συνεργάτιδά του νὰ συνεργαστεῖ στὴ σκηνοθεσία.

Τώρα ὁμως, ἀνεβαίνουν πιὸ συχνά. Ἐτοσφίτος παίχτηκε «Ὁ καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σε-Τσουάν» στὸ Χάλμπερστατ, τὸ «Τρόμος καὶ ἀθλιότητα τοῦ Γ' Ράιχ» στὴ Φραγκφούρτη καὶ ἄλλα ἄλλου. Οὔτε πάλι εἶναι ἀλήθεια αὐτὰ που ἰσχυρίζονται οἱ δυτικοί, δηλ. πῶς μόνον

στη Δύση και τη Δημοκρατική Γερμανία παίζεται Μπρέχτ κι όχι στις άλλες σοσιαλιστικές χώρες. Η «Μάνα, κουράγιο» παίχτηκε το 57 στη Βαρσοβία και στη Βουδαπέστη, το 58 πάλι στη Βαρσοβία και το Τσβίκαου, ή «Όπερα τής πεντάρας», το 57 παίχτηκε στη Μπρατισλάβα και σε δυο θέατρα τής Βαρσοβίας, το 58 στο Βουκουρέστι, ή «Ζωή του Γαλιλαίου Γαλιλέι» παίχτηκε το 58 στη Μπρατισλάβα, «Ο κυρ - Πούντιλλα κι ο δούλος του Μάττι» παίχτηκε το 58 σε δυο θέατρα τής Βαρσοβίας και στο Βουκουρέστι, «Ο Σβέικ στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο» παίχτηκε το 58 στην Τσεχοσλοβακία, τὰ «Όράματα τής Σιμόνης Μασάρ» το 57 στην Πράγα, το «Τρόμος και άθλιότητα του Γ' Ράιχ» το 58 στο Βουκουρέστι κ.λ.π.

Κατά τη θεατρική περίοδο 57 — 58 ο Μπρέχτ έρχόταν μετά τους Σαίξπηρ, Σίλλερ και Γκαίτε, με 1138 παραστάσεις (62 σκηνοθεσίες). Στην περίοδο 58 — 59 έρχόταν τρίτος μετά τους Σαίξπηρ και Σίλλερ με 1527 παραστάσεις (81 σκηνοθεσίες). Φέτος, σ' άλλες πόλεις τής Δημοκρατικής Γερμανίας, παίχτηκαν ή «Όπερα τής πεντάρας», στο Γκαϊρλιτς και ή «Άγία Ίωάννα των Σφαγείων» στη Δρέσδη και την Έρφούρτη (το έργο αυτό το πρωτο ανέβασε ο Γκρύντκενς στο Άμβουργο το 1958).

Μετά το 1945 ο Μπρέχτ άρχισε να παίζεται με αυξανόμενο ρυθμό σ' όλοκληρη τη Γερμανία. Ύστερα από τὰ γεγονότα τής 17 του Ίούνη του 1953, έπειδή ο Μπρέχτ πήρε θέση υπέρ τής κυβέρνησης τής Δημοκρατικής Γερμανίας, άρχισαν στη Δυτική Γερμανία να μπούκοτάρουν τὰ έργα του και να μην τὰ παίζουν. Άπ' το 1955 όμως ξανάρχισαν να τὰ ανεβάζουν και από το 1956 ένα πραγματικό κύμα Μπρέχτ κατακλύζει τις σκηνές τής Δυτ. Γερμανίας.

Τὰ μη «έπικά» έργα πώς τὰ παρουσιάζετε; Κι! προς ποιά κυρίως στρέφεται ή προτίμησή σας;

Στην έπιλογή των έργων που ανεβάζουμε, το κριτήριό μας δεν είναι το είδος που ανήκουν, το αν είναι έπικά ή μη-έπικά, αλλά το αν είναι έργα που ανταποκρίνονται στην έποχή μας και στα προβλήματά της, αν ενδιαφέρεται γι' αυτά το κοινό, αν είναι ρεαλιστικά. Άλλωστε μη έπικά έργα έγραψε κι ο ίδιος ο Μπρέχτ, όπως π.χ. «Τὰ ντουφέκια τής Κυρα-Καρράρ». Σε αρκετό βαθμό κι ο «Γαλιλαίος» είναι έργο μη έπικό. Έτσι έχουμε ανεβάσει τὰ έργα «Ό παιδαγωγός» του Λέντς, «Βάσσα Ζελέζνοβα» του Γκόρκι, τὰ «Τύμπανα και Σάλπιγγες» του Φάρκουαρ, το «Καστόρινο πανωφόρι» και τη «Φωτιά» του Χάουπτμαν, τον «Υγ - Faust» (δηλαδή την πρώτη μορφή του Φάουστ) του Γκαίτε, τη «Σπασμένη Στάμνος» του Κλάιστ, τις «Καμπανοκρουσίες του Κρεμλίνου» του Πογκοντίν, τη «Δίκη τής Ίωάννας ντ' Άρκ στη Ρουέν» τής Άνας Σέγκερς, το «Δόν Ζουάν» του Μολιέρου, το «Άγαθοεργίες που προκαλούν πόνο» του Όστρόφσκι. Και δυο κινέζι-

κα: «Τὰ Έλάφια για τήν ογδοη από τή νέα Κίνα και το «Η μέρα του μεγάλου Σοφού Βού» από τήν παλιά. Έπίσης τήν «Αισιόδοξη τραγωδία» του Βισνέφσκι. Τὰ πιο πολλά άπ' αυτά δόθηκαν σε διασκευή του Berliner Ensemble.

Έπάρχουν αυτή τη στιγμή ενδιαφέροντες νέοι συγγραφείς, των οποίων έργα σκοπεύετε να παρουσιάσετε; Και είναι μέσα στους σκοπούς του Β. Ε. ή προσπάθεια για τήν ανάπτυξη μιας νεώτερης γενιάς θεατρικών συγγραφέων;

Ό Πέτερ Χάκς με τήν Έλισσάβεν Βίντε διασκεύασαν το έργο του Ίρλανδού Μ. Synge «The Playboy of the Western World» και το παίζουμε στο θίασό μας. Ένας Ίρλανδικός θίασος τόπαιζε πέρσι στο Δυτ. Βερολίνο. Τὰ μέλη του παρακολούθησαν και τη δική μας παράσταση άπ' τήν όποία έμειναν πολύ ικανοποιημένα.

Έπίσης ο νέος θεατρικός συγγραφέας Χέλμουτ Μπάϊερλ έγραψε το μονόπρακτο «Η διαπίστωση». Η κ. Βάϊγκελ τον πήρε άμέσως ως «δραματοουργό», παρ' όλο που δεν υπήρχε έλλειψη. Αυτό έγινε για τον εξής λόγο: Σε μäs έπικρατεί τώρα ή τάση να βρίσκουμε σ' όσους γράφουν θέατρο θέσεις κοντά σ' ένα θίασο. Συχνά οί θίασοι παραπονιόνταν ότι εκείνοι που γράφαν θεατρικά έργα τὰ φτιάχναν στο γραφείο τους, χωρίς να παίρνουν υπ' όψη τους και τήν ιδιόμορφη τεχνική του θεάτρου — πράγμα που είναι άλλωστε άληθινό. Σήμερα λοιπόν, φέρνουμε τους θεατρικούς συγγραφείς σε μόνιμη έπαφή μ' ένα θίασο, για να μην γράφουν «θεωρητικά» — αν έπιτρέπεται ο χαρακτηρισμός — αλλά να παρακολουθούν τήν πολύπλοκη δουλειά του θεάτρου και του άνεβάσματος ενός έργου ώστε να άποκτήσουν τήν άπαραίτητη πρακτική πείρα έτσι που τὰ έργα τους να μην πάσχουν από τήν άποψη τής θεατρικής τεχνικής.

Κατ' αυτό τον τρόπο ο Μπάϊερλ έγραψε με τη βοήθεια των δύο σκηνοθετών του θίασου, το έργο «Η Κυρία Φλίντς», που αναφέρεται στη ζωή και τὰ προβλήματα, φυσικά και τις δυσκολίες τής Δημοκρ. Γερμανίας κατά τὰ πρώτα δύσκολα χρόνια της, από το 1949 ως το 1952. Η ήρωίδα έχει μετοικήσει στη δημοκρατία μας και κατά ιδιόρρυθμο τρόπο ανακαλύπτει τη νέα ζωή που δημιουργείται κι αρχίζει τελικά να ενδιαφέρεται γι' αυτήν. Τὰ πάει κόντρα προς τη Δημοκρατική Γερμανία, τήν έχθρεύεται και ένεργεί, καθώς νομίζει, έναντίον της, ενώ στην πραγματικότητα ένεργεί σωστά, κάνει αυτό που πρέπει. Ανακαλύπτει το καινούργιο, στο συγκεκριμένο, στο χειροπιαστό. Δε φτάνει βέβαια να τής γίνει κατανοητό στο χώρο τής συνείδησης, γιατί είναι μιá άπλή γυναίκα. Το ίδιο και ή Δημοκρατία ανακαλύπτει τήν κυρία Φλίντς κι αρχίζει να ενδιαφέρεται γι' αυτήν.

Για τους νέους συγγραφείς είχε πει ο Μπρέχτ το 1956, λίγο πριν πεθάνει: «Νέες συνθήκες, νέες σχέσεις δημιουργήθηκαν. Νέοι άνθρωποι πρέπει να γράψουν νέα έργα που να δίνουν τις καινούργιες αυτές σχέσεις. Όμως δυο άπαραί-



Σκηνή από τη «Χειμερινή μάχη» του Μπέχερ

τητα πράγματα να μην ξεχάσουν: τη σπουδή της σοφίας του λαού και της μαρξιστικής διαλεκτικής».

Πώς είναι συγκροτημένος και πώς λειτουργεί ειδικότερα ο θεατός σας; (Προσωπικό, προποθέσεις πρόσληψης, καλλιτεχνική και διοικητική διάρθρωση, μισθοί, χρόνος παραμονής, ώρες εργασίας, άδειες κλπ.);

Το Β. Ε. ιδρύθηκε το 1949 και η έδρα του βρίσκεται στο Θέατρο αμ Σίφφμπάουερνταμ. Διευθύντριά του είναι η Έλενα Βάϊγκελ. Υπάρχει επίσης ένα καλλιτεχνικό συμβούλιο από τους Κάρλ φον Άππεν, Χέλμουτ Μπάϊερλ, Μπέννο Μπεσσόν, Έρνστ Μπούς, Λόταρ Μπέλλακ, Πάουλ Ντεσσάου, Χανς Άϊσλερ, Έριχ Ένγκελ, Μάνφρεντ Γκρόντ, Έλισσάβετ Χάουπτμαν, Γκούσταβ Χόφμαν, Χανς-Ντίτερ Χοζάλλα, Γκάσπερ Νέερ, Κούρτ Πάλμ, Πέτερ Πάλιτς, Ίωακείμ Τένσερτ, Ρούντολφ Βάγκνερ-Ρέγκενυ, Κάρλ Μ. Βέμπερ και Μάνφρεντ Βέκβερτ. Συγκροτείται από 257 πρόσωπα απ' τα όποια τα 60 είναι ήθοιοι. Ο Μπέρτολτ Μπρέχτ, που με την ιδιότητα του συγγραφέα και του σκηνοθέτη, υπήρξε ο κύριος έμπνευστής του, επέβλεπε ως το θάνατό του (Αύγουστος 1956) τη δουλειά των νέων σκηνοθετών, των ήθοιοιων, των δραματουργών, των σκηνογράφων και των τεχνητών. Σήμερα την ευθύνη της σκηνοθεσίας την έχει ο Έριχ Έν-

γκελ και οι νέοι σκηνοθέτες που η διαμόρφωσή τους ανάγεται στον Μπρέχτ. Ο Έριχ Ένγκελ, παλιός φίλος και συνεργάτης του Μπρέχτ, υπήρξε ο πρώτος που ανέβασε έργα του, στη δεκαετία του 1920. Σ' αυτόν οφείλεται κ' η πρόσφατη σκηνοθεσία της «Ζωής του Γαλιλαίου».

Στο Β. Ε. οι δοκιμές για κάθε καινούργιο έργο διαρκούν από τρεις ως πέντε μήνες. Κανονικά, γίνονται έφτα παραστάσεις τη βδομάδα. Ένα μήνα το χρόνο διακόπτεται.

Η σάλλα του θεάτρου αμ Σίφφμπάουερνταμ έχει 727 θέσεις που οι τιμές τους κλιμακώνονται από 1 — 10 μάρκα. Οι συνδρομητές (ατομικοί ή ομαδικοί) έχουν μειωμένα εισιτήρια.

Το Β. Ε. είναι κρατικό θέατρο και επιχορηγείται από το κράτος όπως όλα τα θέατρα της Δημοκρατικής Γερμανίας.

Κάθε ήθοιοιός υποχρεούται σύμφωνα με το νόμο, σε 4 ώρες πρόβα την ημέρα και σε μία παράσταση το βράδυ. Φυσικά, δε συμβαίνει να έχουν όλοι οι ήθοιοιί κάθε βράδυ παράσταση. Στις ελεύθερες ώρες τους παίζουν στην τηλεόραση ή άλλου. Κάθε δεύτερη Δευτέρα είναι ελεύθεροι από πρόβα. Έχουν δικαίωμα τεσσάρων εβδομάδων άδειας με άποδοχές το χρόνο. Οι μισθοί είναι βέβαια νομικώς καθορισμένοι αλλά και προσαρμοσμένοι στις καλλιτεχνικές ικανότητες του καθένα. Οι ήθοιοιί



Ο Μπρέχτ και μέλη του Μπερλίνερ Άνσάμπλ σε μιὰ πρόβα του «Κύκλου με την Κιμωλία»

μας δέν έχουν ιδιαίτερη οικονομική μεταχείριση απ' ό,τι οί ήθοποιοί των άλλων θεάτρων. Αντίθετα μερικοί τους θά κέρδιζαν περισσότερα αν δούλευαν σε άλλα θέατρα, όμως προτιμούν να εργάζονται στο Β. Ε. έστω και με μικρότερες άποδοχές.

Πώς ανέδειξαν τα έργα του Μπρέχτ στην προχιταλερική Γερμανία;

Είναι γνωστό το ανέβασμα της «Όπερας της πεντάρας» στα 1928 από τον Έριχ Ένγκελ, ο οποίος το Φλεβάρη έκλεισε τα 70 του. Στη σκηνοθεσία συνεργάστηκε κι ο ίδιος ο

Μπρέχτ όπως και σ' άλλα έργα του που ανέβηκαν την εποχή εκείνη, και τα όποια είχαν και μεγάλη έπιτυχία αλλά και μεγάλα «σκάνδαλα».

Μπορείτε να βοηθήσετε ένα θίασο του έξωτικού που θέλει να ανέβασει Μπρέχτ στέλνοντάς του φωτογραφίες, μακέττες, παρτιτούρες ή ακόμη και το βιβλίο σκηνοθεσίας;

Για τα «βιβλία - μοντέλα» φρόντισε ο ίδιος ο Μπρέχτ. Υπάρχει για κάθε έργο ένα «βιβλίο». Όλες οι σκηνές έχουν φωτογραφηθεί και έπικολληθεί σε κόλλες χαρτιού που μετά συν-

2. Για το ίδιο θέμα είχα συζητήσει με την κ. Βάϊγκελ την οποία ακόμα είχα ρωτήσει για το πώς αντιμετώπιζαν το θέμα των δαπανών που, δεδομένου ότι τα έργα του Μπρέχτ είναι πολυπρόσωπα κι έχουν πολλές αλλαγές σκηνικών και συχνά κουστουμιών, δημιουργούν τεράστια προβλήματα στους νέους θιάσους. Μου είχε απαντήσει ότι εκείνη την εποχή υπήρχε μιὰ έντονη θεατρική ζωή στη Γερμανία αλλά κυρίως ένας φλογερός ένθουσιασμός που εμπύχωνε τους νέους καλλιτέχνες του θεάτρου. Ο Μπρέχτ κι οί συνεργάτες του ήταν δοσμένοι ολόψυχα στη δουλειά τους, αφήφώντας τις οικονομικές δυσκολίες. Συχνά φέρναν τα ίδια τους τα ρούχα ή σεντόνια απ' το σπίτι τους για να κάνουν τα κουστούμια και τα σκηνικά. Επίσης το φρον-

τιστήριο το είχαν συμπληρώσει με αντικείμενα των σπιτιών τους. Τα σκηνικά ήταν πολύ απλά, σχεδόν στοιχειώδη και στήνονταν σε πτυσσόμενα πλαίσια από μεταλλικούς σωλήνες. Έτσι μπορούσαν να τα φορτώνουν όλα σ' ένα καμιόνι και να δίνουν παραστάσεις σε διάφορες πόλεις. Επίσης τους βοηθούσε πολύ το κοινό, τα συνδικάτα, οί εργατικές χορωδίες, οί άπλοι εργάτες. Ονόταν π.χ. ότι κάποτε ένας εργάτης ζαχαροπλαστείου έρχόταν τα βράδια για να τους βοηθάει στο ανέβασμα της αυλαίας κι άλλες τεχνικές δουλειές. Τελικά μου είχε πει χαρακτηριστικά, ότι ένας νέος θίασος μπορεί να τσ βγάλει πέρα αν αποτελείται από ανθρώπους με ένθουσιασμό κι αν επικεφαλής του είναι κάποιος που να έχει «πραγματικά μυαλό στο κεφάλι του».

δέθηκαν και άποτέλεσαν τὸ βιβλίο. Τὴ μισὴ ἀριστερὴ σελίδα καλύπτουν οἱ φωτογραφίες καὶ δίπλα εἶναι γραμμένο τὸ κείμενο, ὁ διάλογος.

Θὰ νόμιζε κανεὶς πὼς ἀφοῦ ἔχει τὸ κείμενο καὶ τὴν ἀντίστοιχη φωτογραφία ὅπου βλέπει τὰ πάντα — σκηνικό, στάση ἢ κίνηση ἠθοποιοῦ, φωτισμὸ κλπ. — δὲν θάχει τίποτα ἢ ἔστω θὰ ἔχει ἐλάχιστα νὰ κάνει γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου. Κι ὁμως τὰ πιὸ πολλὰ μένουν πίσω ἀπ' τὶς φωτογραφίες.

Τὸ κάθε βιβλίο - μοντέλλο ἔχει 500 ὠς 800 φωτογραφίες. Ὅμως τὰ βιβλία αὐτὰ δὲν πρέπει νὰ θεωροῦνται «κανόνες», ποὺ μὲ βάση αὐτοὺς θὰ πρέπει νὰ δουλέψουν ὅσοι τὰ χρησιμοποιοῦν, ἀλλὰ «ὑποδείξεις». Μπορεῖ μάλιστα ἕνας θίασος νὰ πετύχει σ' ὀρισμένες περιπτώσεις καλύτερα ἀποτελέσματα χωρὶς νὰ μείνει ἀπαρέγκλιτα πιστὸς στὸ βιβλίο - μοντέλλο, ὅπως μπορεῖ φυσικὰ καὶ νὰ πετύχει χειρότερα, ἀκόμα κι ἂν τηρήσει πιστὰ τὶς ὑποδείξεις του. Κι αὐτὸ γιὰ τὸ βιβλίο - μοντέλλο δίνει κάτι τὸ στατικό, δίνει τὸ ἐξωτερικὸ μέρος τῆς εἰκόνας μιᾶς σκηνῆς ἀπ' ὅπου ἡ κίνηση, τὸ ἀκουστικὸ μέρος καὶ τόσα ἄλλα ἔχουν νὰ συμπληρωθοῦν ἀπὸ τὸ θίασο ποὺ θὰ παίξει τὸ ἔργο.

Ἀπὸ κάθε βιβλίο - μοντέλλο ὑπάρχουν 6 ἀντίτυπα. Ἀπ' αὐτὰ ἕνα βρίσκεται στὴν Ἀκαδημία Τεχνῶν τοῦ Βερολίνου, ἕνα στὸ Ἀρχεῖο Μπρέχτ κ' ἕνα στὸ Berliner Ensemble. Τὰ τρία ὑπόλοιπα τὰ δανείζουμε σὲ θιάσους ἄλλων χωρῶν ποὺ πρόκειται ν' ἀνεβάσουν Μπρέχτ καὶ μᾶς τὰ ζητᾶνε. Ἔτσι, συνεχῶς ταξιδεύουν σ' ὅλο τὸν κόσμο. Π.χ. πρὶν λίγο καιρὸ ἕνα ἦταν στὸ Λένινγκραντ, ἕνα ταξίδευε γιὰ τὴ Βραζιλία ἐνῶ τὸ τελευταῖο τὸ περιμέναμε νὰ μᾶς ἔρθει ἀπὸ τὸ Ἰσραήλ, ὅπου παίζεται πολὺ ὁ Μπρέχτ.

Ὅδηγιες σκηνοθεσίας καὶ ἄλλες φωτογραφίες δὲ δανείζουμε. Παρτιτούρες μουσικῆς δεβαίως. Οἱ σοσιαλιστικὲς χώρες τὶς προμηθεύονται ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο «Aufbau Verlag», στὸ Βερολίνο, κ' οἱ δυτικὲς ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο Suhrkamp στὴ Φραγκφούρτη, ὁ ὁποῖος ἔχει καὶ τὰ δικαιώματα τῶν ἔργων τοῦ Μπρέχτ γιὰ τὶς χώρες αὐτές.

[Στὰ παραπάνω ἐρωτήματα τὶς ἀπαντήσεις τὶς ἔδωσε ὁ συνεργάτης τοῦ Berliner Ensemble κ. Χέχτ. Μιὰ ἄλλη ἐρώτηση ἀφοροῦσε τὸ ρόλο καὶ τὴ σημασία τοῦ «δραματουργοῦ», ἐνὸς θεσμοῦ ποὺ ἔχει βασικὴ σημασία στὸ Berliner Ensemble καὶ γενικώτερα στὸ γερμανικὸ θέατρο ἀλλὰ ποὺ ἔξω ἀπ' αὐτὸ εἶναι σχεδὸν ἄγνωστος. Ἐπειδὴ, λοιπόν, τὸ θέμα ἔχει μεγάλο ἐνδιαφέρον, μὲ παρέπεμψαν σὶς ἀναλυτικὲς ἐξηγήσεις ποὺ ἔδωσε ὁ δραματουργὸς τοῦ Berliner Ensemble Ἰωακείμ Τένσερτ, στὸ περιοδικὸ «Théâtre Populaire», 1960 νο 38. Ὁ ἴσιος μοῦ ἀπάντησε στὰ πιὸ κάτω ἐρωτήματα:]

Μπορεῖτε νὰ μᾶς πεῖτε πὶ εἶναι αὐτὸ ἀκριδῶς ποὺ χαρακτηρίζει ἕνα «δραματουργό»;

Θὰ ἤθελα πρῶτα νὰ σᾶς τονίσω ὅτι τὰ περισσότερα γερμανικὰ θεάτρα, τόσο τῆς Ἀνα-

τολικῆς ὅσο καὶ τῆς Δυτικῆς Γερμανίας ἐπιζητοῦν τὴ συμβολὴ τῶν δραματουργῶν. Βεβαίως, ἡ λειτουργία τοῦ δραματουργοῦ δὲν εἶναι δημιουργημὰ τοῦ Berliner Ensemble. Ἀνήκει σὶς παραδόσεις τοῦ γερμανόγλωσσου θεάτρου.

Ἔτσι, θὰ πρέπει νὰ καθορίσουμε τὶς ἱστορικὲς του ρίζες. Ὑστερα ἀπὸ τὸ 1830, οἱ νέοι φιλελεύθεροι γερμανοὶ συγγραφεῖς ὅπως ὁ Χάινε, ὁ Γκούτσκωφ, ὁ Λάουμπε, ποὺ διηύθυνε τὸ Δημοτικὸ θέατρο στὴ Βιέννη, λαχταροῦσαν νὰ μεταφέρουν στὴ σκηνὴ τὶς ἐπαναστατικὲς ἰδέες ποὺ διέδιδε ὁ τύπος. Οἱ προσπάθειές τους ἔτειναν στὴ δημιουργία ἐνὸς νέου ρεπερτορίου, παρουσιασμένου κατὰ τέτοιο τρόπο ποὺ τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενον νὰ προβάλλεται ἀνάγλυφα. Στὰ 1850, ὁ Λάουμπε ἔφτασε νὰ δηλώσει: «Δὲν θ' ἀνεβάσω πιὰ κλασσικὰ ἔργα ποὺ τοὺς λείπει ἡ σύγχρονη κοινωνικὴ κριτικὴ». Καὶ παρουσιάζει ἔτσι ἔργα τοῦ Λέσσινγκ, τοῦ νέου Σίλλερ, τοῦ Λέντς. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, οἱ θεατρῶνες, ποὺ στὸ μεγαλύτερο μέρος τους ἦσαν πετυχημένοι οικονομικὰ ἠθοποιοί, ἤθελαν κυρίως νὰ παρουσιάζουν ὀλοτέλα διασκεδαστικὰ ἔργα. Οἱ φιλελεύθεροι συγγραφεῖς προσπαθοῦν νὰ πᾶν ἀντίδρομα σ' αὐτὴ τὴν τάση καί, γιὰ ν' ἀποφύγουν τὴν «ἰδεαλιστικοποίηση» τῶν ἔργων ποὺ θέλουν ν' ἀνεβάσουν, ἀπαιτοῦν τὸ δικαίωμα νὰ ἐπιβλέπουν τὴ δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη. Ὅμως ἀρνιοῦνται νὰ κάνουν οἱ ἴδιοι αὐτὴ τὴ δουλειά: σὰ λογοτέχνες, θέλουν νὰ μείνουν στὴ λογοτεχνία. Ἔτσι στὸ Βερολίνο, ὁ διάσημος κριτικὸς Ὅππο Μπράμ κάνει «σκηνοθεσία μὲ ἐνδιάμεσο πρόσωπο». Τὴν προοδευτικὴ ἐπίδραση τῆς λογοτεχνίας θὰ τὴ βροῦμε στὸ ρώσικο θέατρο μὲ τοὺς Στανισλάβσκι — Νταφτσένκο καὶ στὸ γαλλικὸ μὲ τὸν Ἀντουάν. Μποροῦμε νὰ ποῦμε μὲ σιγουριά ὅτι τὸ θέατρο χρειάστηκε νὰ προσφύγει στὸ δραματουργὸ γιὰ νὰ ἐπιβάλλει μιὰ κατευθυντήρια γραμμὴ καὶ νὰ ξεπεράσει τὸ στάδιο τῆς καθαρῆς διασκέδασης.

Πρέπει νὰ διακρίνουμε δυὸ περιόδους: τὴν περίοδο τῶν προδρόμων (πρὶν ἀπ' τὸ 1848) ποὺ ἐπιβάλλουν τὴν καινούργια ἰδέα καὶ τὴν περίοδο τῶν νατουραλιστῶν - ρεαλιστῶν, ποὺ τὴν ξεπερνοῦν. (Τότε παίζεται ὁ Ἴψεν, ὁ Τολστόϊ, ὁ νέος Χάουπτμαν, ὁ Ζολά).

Καὶ ποιὰ εἶναι σήμερα τὰ καθήκοντα τοῦ δραματουργοῦ;

Ἀναζητάει, διαβάζει, ἀναλύει, διαλέγει ἀνάμεσα στὰ σύγχρονα ἢ τὰ παλιὰ ἔργα μὲ τὸ σκοπὸ νὰ συνθέσει ἕνα ρεπερτόριο. Ὅχι ἕνα ὀποιοδήποτε ρεπερτόριο, ἀλλὰ ἕνα ρεπερτόριο συγκροτημένο μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ μὲ τὰ ὄντα ματα τῶν συγγραφέων ποὺ περιλαμβάνει νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ διακριθῶσει μιὰ σαφὴ γραμμὴ. Τὸ ρεπερτόριο δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἕνα συνονθύλευμα.

Ὅσο γιὰ τὴν ἐπιλογὴ τῶν ἔργων — θὰ ξαναμιλήσουμε γι' αὐτὸ πιὸ κάτω — ἡ κοινωνικὴ λογικὴ σύνθεση τοῦ κοινοῦ καὶ ὁ τόπος ποὺ θὰ παιχτεῖ τὸ ἔργο, μπαίνουν στὸ λογαριασμὸ. Στὸ Berliner Ensemble, συμβουλευόμαστε α

αυτό το θέμα ένα «κοινοβούλιο» του κοινού, που συνέρχεται πολλές φορές το χρόνο.

Τί είναι αυτό που διαφοροποιεί το δραματουργό από το σκηνοθέτη;

Ο σκηνοθέτης κάνει την πρακτική, ο δραματουργός τη θεωρητική δουλειά.

Στη Δημοκρατική Γερμανία, και κυρίως στο Berliner Ensemble το έρωτημα: «Τί σημαίνει αυτό;», το θέτει ο δραματουργός. Αυτός ψάχνει να καθορίσει το ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου και, αφού γίνει αυτό, να το διαφυλάξει στη διάρκεια της σκηνοθεσίας και των δοκιμών.

Ο ίδιος ο δραματουργός δεν κάνει σκηνοθεσία;

Καμμιά φορά. Συχνά όμως η σκηνοθεσία είναι μαρκαρισμένη από τη γραφειακή του δουλειά. Υπάρχουν ωστόσο και εύτυχισμένες συμπτώσεις, πολύ σπάνιες: ο Μπρέχτ ήταν ταυτόχρονα συγγραφέας, δραματουργός και σκηνοθέτης.

Πώς εργάζεται ο σκηνοθέτης;

Το περισσότερο, σε συνεργασία: στο Berliner Ensemble δεν υπάρχει συναγωνισμός ανάμεσα στο σκηνοθέτη και το δραματουργό. Ο Πέτερ Πάλιτς, που πήρε μέρος στη σκηνοθεσία της «Κατανικητής άνοδος του Άρτούρο Ούι», είναι δραματουργός. Συχνά συμβαίνει ο δραματουργός και ο σκηνοθέτης να δουλέψουν μαζί στην πρώτη ανάλυση του έργου.

Ας πάρουμε ένα παράδειγμα: διαβάσετε ένα έργο που το βρίσκετε αξιόλογο. Τί γίνεται τότε;

Το κείμενο μοιράζεται στους σκηνοθέτες, τους δραματουργούς, τους διακοσμητές, τους συνθέτες και τους βοηθούς τους καθώς και στους ηθοποιούς που θα μπορούσαν να αναλάβουν τους κύριους ρόλους. Αυτή η, σε πλατειά έννοια, επιτροπή, συνέρχεται, αφού έχουν όλοι διαβάσει το έργο και συζητάμε. Πρώτα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε αν θα το κρατήσουμε ή όχι. Σε περίπτωση ευνόικης απάντησης, ζητάω από τον καθένα να κάνει μιά ανάλυση αυτού που διάβασε, μιά γραπτή σύνοψη, όπου θα βγαίνει το γενικό νόημα. Κατόπι ξανακάνουμε συζήτηση για να δούμε τα πιο σημαντικά σημεία ή τις αδυναμίες: καμμιά φορά αποφασίζουμε να κάνουμε έτούτη ή εκείνη την τροποποίηση για τη μορφή που το έργο θα έχει στη σκηνή. Όλες οι κριτικές συγκεντρώνονται. Τότε το έργο ανατίθεται σε μιά πιο περιορισμένη επιτροπή που τούτη τη φορά αποτελείται από το δραματουργό, το σκηνογράφο, το σκηνοθέτη και, αν υπάρχει, το συνθέτη. Τότε ακριβώς είναι η πιο σημαντική δουλειά του δραματουργού. Πρέπει να αναλύσει συστηματικά το κείμενο, να το εξηγήσει, να καθορίσει την ιδεολογία («τί θέλω να δείξω»), να μεταφράσει αυτή την αντίληψη σε θεατρικούς όρους έτσι που να παραμένει αντίληπτη στον καθένα πριν και κατά τη διάρκεια των δοκιμών, κι αυτό, ως τη γενική δοκιμή. Παράλληλα μ' αυτή τη δουλειά συνεχίζεται ή έρευνα για το ντοκουμέν-

τάρισμα που θα δώσει τις αναγκαίες υποδείξεις για τη θεατρική μορφή. Για την «Κατανικητή άνοδο του Άρτούρο Ούι», απανθίζαμε επί εβδομάδες έργα πάνω στη ζωή του Άλ Καπόνε και του Χίτλερ και επί όχτω μέρες, τέσσερις ώρες την κάθε μέρα, παρακολουθούσαμε προβολές ναζιστικών έπικαίρων.

Όταν η «μικρή επιτροπή» καταπατιάνεται με το έργο, ή πλατειά επιτροπή έχει ήδη επισημάνει τα κεντρικά προβλήματα που το έργο θέτει. Άλλα ή μικρή επιτροπή πάει πιο βαθιά. Παίρνει διαδοχικά κάθε σκηνή, βγάζει τη γενική ιδέα, το νόημα και τελικά απ' αυτή τη δουλειά βγαίνει ένα πολύ σύντομο κείμενο που πρέπει να περιέχει την πεμπτούσια της σκηνής. Την ιδέα των υποτίτλων αυτού του είδους, την πήρε ο Μπρέχτ από τα άγγλικά μυθιστορήματα του ΙΗ' αιώνα.

Αυτό το κείμενο, που άλλωστε έμφανίζεται στην τελική σκηνική μορφή, έχει μιά σαφή λειτουργία: δια φωτίζει τη σκηνή. Στην πρώτη σκηνή του Άρτούρο Ούι π.χ. η ιδέα που πρέπει να δοθεί είναι ότι οι έμποροι κουνουπιδιών έχουν χτυπηθεί από την οικονομική κρίση. Άλλα οι όροι που θα χρησιμοποιηθούν γι' αυτό το κείμενο-σχόλιο, πρέπει να ζυγιστούν επιμελίστατα: ή διαλεκτική μπορεί να προκαλέσει μιά ταλάντευση στο νόημα. Άλλο παράδειγμα: «Ο Ντόγκσμπορω» άρνιέται επανειλημμένα το χτήμα που του προσφέρουν οι τσιφλικάδες: αλλά υποκύπτει στον πειρασμό». Το δεύτερο μέρος της φράσης, είρωνικό καθώς είναι, αντίθεται στο πρώτο και το κριτικάρει.

Σε ποιά στιγμή επέμβαίνει ο σκηνογράφος;

Όταν η δουλειά της ανάλυσης βρει το στόχο της. Το έρωτημα που του βάζουμε είναι το ακόλουθο: «Πώς θα μεταφραστεί αυτό σε εικόνες;» Κάνει σκίτσα που υποδεικνύουν τις μετασπίσεις των ηθοποιών για να προσδιοριστεί ή κίνησή τους σε κάθε σκηνή. Αυτά τα ονομάζουμε σκίτσα τοποθέτησης. Μας επιτρέπουν να προσδιορίσουμε τις μετακινήσεις των ηθοποιών μέσα στο χώρο. Και συνεπώς να προδιαγράψουμε ήδη την ιδέα μιάς σκηνοθεσίας. Άλλα δεν πρόκειται ακόμα για σκηνοθεσία.

Σ' αυτή τη φάση ζητάμε απ' τους ηθοποιούς να ακολουθήσουν τις υποδείξεις των σκίτσων τοποθέτησης. Δεν έχουν ακόμα αποστηθεί τους ρόλους τους: τους διαβάζουν. Έφαρμόζοντας το διάγραμμα των σχεδίων, βλέπουμε αν οι μετακινήσεις μεταφράζουν σωστά τις ιδέες που πριν είχαν προκύψει. Έτσι, κάθε είσοδος και κάθε έξοδος απ' τη σκηνή, ύφισταται έναν έλεγχο σύμφωνα με την όπτική γραμμή. Και μόνον όταν η γενική διάρθρωση φαίνεται να έχει συνοχή, επέμβαίνει ο σκηνοθέτης.

Για τον «Ούι» κάναμε διάφορες απόπειρες: επί ένα μήνα δουλεύαμε προς μιά κατεύθυνση: κατόπι τα ξαναθέσαμε όλα υπό εξέταση και ξαναρχίσαμε. Άλλα ύστερα από άλλον ένα

3. Δηλαδή: ο Χίντεμπουργκ.

μήνα δουλειάς, ὅ,τι εἶχαμε κάνει δὲ μᾶς φαινόταν πῶς ἀνταποκρινόταν ἀκόμη στὶς ὑποδείξεις τοῦ Μπρέχτ. Ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δυὸ σκηνοθέτες ἔπρεπε νὰ ἀνεβάσει τὸν «Οὐί» σ' ἕνα ἄλλο θέατρο. Ὄταν τὸν ἀνέβασε, πήγαμε νὰ δοῦμε τὸ ἀποτέλεσμα. Καὶ ξεκινώντας ἀπ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἐργασία, υἱοθετήθηκε ἡ ὀριστική μορφή. Ὅλα αὐτὰ ἀπαιτοῦν χρόνο. Μόνο γιὰ τὴν ἐκλογή τῶν ὑλικῶν, ὁ σκηνογράφος δουλεύει ὀλόκληρους μῆνες.

Ὁ σκηνοθέτης δὲν ἔχει, λοιπόν, τὴν εὐθύνη τῆς σκηνοθεσίας;

Καὶ βέβαια τὴν ἔχει. Ἀλλὰ ἀντὶ νὰ τὴν χτίζει ἀφηρημένα στὸ χαρτί, συνεργάζεται μαζί μας γιὰ τὴ γενικὴ τῆς σύλληψη. Κατόπι, πρέπει νὰ περάσει στὴν ἐφαρμογὴ τῆς. Οἱ ἠθοποιοὶ δουλεύουν μὲ τὸ σκηνοθέτη τὶς στάσεις τοῦ σώματος καὶ τὸ κείμενο. Ὅπως τὰ κείμενα - σχόλια συμπυκνώνουν τὴν πεμπτουσία κάθε σκηνῆς, ἔτσι καὶ κάθε κίνηση, κάθε χειρονομία, καθορίζεται μὲ ἐπιμέλεια. Εἶναι αὐτὸ πού ὀνομάζουμε «gestus».

Κατὰ τὴ διάρκεια τῶν δοκιμῶν, ὁ σκηνοθέτης ἐλέγχεται ἀπὸ τὸ δραματουργό. Ὁ τελευταῖος, λιγώτερο διαποτισμένος ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες, παρακολουθεῖ πιὸ προσεχτικὰ τὴ γενικὴ γραμμὴ τῆς δουλειάς. Καλὸς δραματουργὸς εἶναι ἐκεῖνος πού κρατᾶει τὴ γραμμὴ πού υἱοθετήθηκε.

Πῶς ἀντιδρῶν στὶς μεθόδους αὐτὲς τὰ μέλη τοῦ θιάσου;

Σήμερα ὁ θιάσος ἔχει συνηθίσει ἐπαρκῶς σ' αὐτὸ τὸν τρόπο δουλειάς, ἔτσι πού συμμετέχει κιόλας. Κάνει στὸ σκηνοθέτη προτάσεις. Ἀνάμεσά τους ἐμπεδώνεται μιὰ ἀληθινὴ συνεργασία. Στὸν «Οὐί» πάντα, ὁ Ἔκκεχαρντ Σάλλ εἶχε τὴν ἰδέα νὰ ξεμακριαριστεῖ γιὰ τὸ τελικὸ κείμενο. Ὅσο αὐτὸ τὸ ἔκανε στὰ παρασκήνια, μετὰ τὴν ἐξοδὸ του μὲ τὸ κοστοῦμι τοῦ Οὐί - Χίτλερ. Τὸ εὔρημα αὐτὸ τὸ ὀλοκλήρωσε ἕνας θεατῆς: «Λέτε πῶς θέλετε νὰ δείξετε πῶς αὐτοὶ πού παίζουν τὸ ἔργο εἶναι ἠθοποιοί. Ἀλλὰ θέλετε κάτι νὰ μᾶς κρύψετε, γιατί στὸ τέλος τῆς ἀπάντησής του, ὁ Σάλλ ἀφήνει τὴ σκηνὴ καὶ ξανάρχεται γιὰ νὰ πεί τὸν ἐπίλογο. Τί κάνει λοιπὸν στὰ παρασκήνια;» Τώρα ὁ Οὐί δὲ βγαίνει πιά: βγάζει τὰ φτιασίδια μπροστὰ στὸ κοινὸ καὶ ἀπαγγέλει τὸν ἐπίλογο χωρὶς ν' ἀφήσει τὴ σκηνή.

Μιλήστε μας γιὰ τὴν πρεμιέρα τῶν ἔργων σας.

Ἡ γενικὴ δοκιμὴ γίνεται μπροστὰ σ' ὄλα τὰ μέλη τοῦ θιάσου: ὅσοι δὲν πῆραν μέρος στὸ ἔργο καλοῦνται νὰ παραστοῦν. Τοὺς ζητᾶμε νὰ σημειώσουν γραπτὰ τὶς παρατηρήσεις τους, νὰ τὶς αἰτιολογήσουν, σὰν νὰ εἶχαν οἱ ἴδιοι τὴν ἐπιμέλεια τοῦ ἔργου. Αὐτὲς οἱ παρατηρήσεις, καὶ οἱ κριτικὲς, δικαιώσεις καὶ διορθώσεις πού ἀπορρέουν, ἀποτελοῦν τὶς πε-



Ἡ Ἐλενα Βάϊγκελ καὶ ὁ Ἔρνστ Μπούς σὲ μιὰ σκηνὴ τοῦ ἔργου «Μάνα Κουραγιο»

ρίφημες σημειώσεις που προορίζονται γιὰ τὰ θέατρα πού θέλουν νὰ παίξουν ἕνα ἔργο τοῦ Μπρέχτ. Βγαίνουν ἀπ' αὐτὴ τὴν ὀμαδικὴ δουλειά. Στὸ βαθμὸ πού μπορέσαμε νὰ δώσουμε μιὰν ἱκανοποιητικὴ λύση σ' ἕνα πρόβλημα, γιατί δὲν θὰ βοηθούσαμε τοὺς ἄλλους θιάσους ν' ἀποφύγουν τὰ δικά μας λάθη; Αὐτὸ πού νομίζω ὅτι χαρακτηρίζει τὸ Berliner Ensemble, εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ δουλειὰ πού γίνεται σὲ δύο μέτωπα: τὴ θεμελιακὴ ἐρευνα καὶ τὴν ἐξελικτικὴ δουλειά, πού ξεπερνώντας τὶς μεμονωμένες περιπτώσεις, γίνεται ἐπιωφελὴς γιὰ ὄλο τὸ θέατρο.

Ὅστε κάνετε, λοιπόν, «ζενεράλε»;

Ναί, μιὰ ἢ δυὸ μπροστὰ σ' ἕνα εἰδικὰ διαλεγμένο κοινὸ. Γιὰ τὸν «Οὐί» εἶχαν προσκληθεῖ ἱστορικοί, ἐργάτες, πολιτικοὶ ἢ συνδικαλιστικοὶ ἀγωνιστές, φοιτητὲς καὶ ἀκόμα οἱ οἰκογένειες τῶν ἠθοποιῶν καὶ τὸ μὴ καλλιτεχνικὸ προσωπικὸ τοῦ θεάτρου. Ὅστερα ἀπ' αὐτὲς τὶς ἐμφάνσεις, ὁ δραματουργὸς καὶ ὁ σκηνοθέτης σημειώνουν τὶς ἀλλαγὲς πού προέκυψαν στὴν ἐρμηνεία τῶν ρόλων καὶ τὶς γνωστοποιοῦν γραπτὰ στοὺς ἠθοποιούς γιὰ νὰ τὶς ἐφαρμόσουν.

Οἱ κριτικὲς σημειώσεις τοῦ «Οὐί» γέμισαν ὀχτῶ δαχτυλογραφημένες σελίδες καὶ μᾶς χρει-



Ο Μπέρτολτ Μπρέχτ παρακολουθεί μιὰ πρόβα τοῦ Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ.

άστηκε νὰ κάνουμε κι ἄλλες πρόβες ἰδιαίτε-
 ρως γιὰ νὰ φτάσουμε στὸ ἐπιθυμητὸ καλλι-
 τεχνικὸ ἐπίπεδο.

Αὐτὸ τὸ χρόνο εἶχαμε μιὰ καινοτομία: μιὰ
 ὀμάδα κριτικῶν συγκεντρώνεται κάθε δεκαπέν-
 τε καὶ ἐξετάζει συστηματικὰ τὸ ἐπίπεδο τῶν
 παραστάσεων.

Τὴ πανεπιστημιακὴ κατάρτιση χρειάζεται γιὰ
 νὰ γίνει καλὸς δραματουργός;

Κατὰ παράδοση φιλολογικὴ, διπλώματα ἱ-
 στορίας τῆς τέχνης, νὰ ἔχει παρακολουθήσει
 τὰ τμήματα «Ἔργασις στὸ θέατρο» ἢ «Ἐπι-
 στήμες τοῦ θεάτρου» ὀρισμένων πανεπιστη-
 μίων. Στὴ Λειψία ὑπάρχει μιὰ Ἀνωτάτη Σχο-
 λὴ Θεατρικῶν Τεχνῶν, ποὺ προετοιμάζει σκη-
 νοθέτες, δραματουργοὺς καὶ ἠθοποιούς.

Ὅμως οἱ ἰδιαίτερες κλίσεις τοῦ κάθε ἀτό-
 μου παρεμβαίνουν. Π.χ. ὁ Μπρέχτ, ἔβαζε νεα-
 ροὺς φοιτητὲς τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας, ποὺ
 ἔρχονταν νὰ τοῦ προσφέρουν τὶς ὑπηρεσίες
 τους, νὰ κάνουν μιὰ πρακτικὴ ἀσκηση.

Ἐπίσης:

Ἄφοῦ πήρα τὰ διπλώματα φιλολογίας, θεα-
 τρικῶν ἐπιστημῶν καὶ φιλοσοφίας, δούλεψα μὲ
 τὸ θεατρικὸ κριτικὸ Γιέρινγκ. Κατόπι ἐπὶ δυὸ

χρόνια ἐργάστηκα σὰ θεατρικὸς κριτικὸς, ἐγὼ
 ὁ ἴδιος πιά. Τέλος ἡ Ἐλενα Βάϊγκελ μὲ προ-
 σέλαβε δραματογράφος. Ἦδη εἶχα ἀσκήσει αὐτὸ
 τὸ λειτούργημα στὸ Γερμανικὸ Θέατρο τοῦ
 Λάνγκχοφφ. Ἀπὸ δῶ καὶ δυὸ χρόνια βρίσκο-
 μαί στὸ Berliner Ensemble.

[Οἱ ἐπόμενες ἐρωτήσεις ἀπευθύνθηκαν στὸ σκη-
 νογράφο τοῦ θιάσου Κάρλ φὸν Ἀππεν, ὁ ὁποῖος
 καὶ ἀπάντησε σχετικῶς.]

Πῶς ἐργάζεστε σκηνογραφικῶς, πῶς ἀντιμετω-
 πίζετε τὰ ἰδιαίτερα προβλήματα σας ὥστε νὰ
 εἰσέλθετε στὸ σημεῖο ὅχι ἀπλῶς νὰ ἀναπλάθετε
 τὸ στυλ μιᾶς ἐποχῆς, ἀλλὰ καὶ νὰ προβάλλετε
 ὅλη τὴ σύγχρονη προβληματικὴ τοῦ μπερχτικῶ
 θεάτρου; Πῶς ἀντιλαμβάνεστε τὸ ρόλο τοῦ κο-
 σμουμιῦ, τοῦ χρώματος, τοῦ φωτισμοῦ, τῶν ἐ-
 ξαρτημάτων κλπ.;

Τὴν καθοριστικὴ γραμμὴ μᾶς τὴ δίνει ἡ
 ἱστορικὴ ἐποχὴ μέσα στὴν ὁποία ἐκτυλίσ-
 σεται τὸ ἔργο. Κι ὅταν λέμε ἱστορικὴ ἐποχὴ
 δὲν ἐννοοῦμε μόνο τὸ χρόνο καὶ τὸ χῶρο ὅπου
 ἐκτυλίσσονται τὰ γεγονότα ποὺ παρουσιάζει
 τὸ ἔργο, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τὴν τεχνικὴ τοῦ
 θεάτρου τῆς ἐποχῆς ἐκείνης.

Στὸν καιρὸ τοῦ Σαίξπηρ λ.χ. τὸ θέατρο,
 ἔπως εἶναι γνωστὸ, εἶχε ἐκτὸς ἀπὸ τὴ με-

γάλη πλατφόρμα τῆς σκηνῆς καὶ μικρότερες πλαϊνές πλατφόρμες. Ἔτσι τὸ ἔργο παιζόταν πάνω στὸ παλκοσένικο ἐπὶ 2 — 2 ½ ὥρες χωρὶς διακοπή· δηλαδή χωρὶς ἢ αὐλαία νὰ χωρίζει γιὰ ἓνα χρονικὸ διάστημα τὴ μιὰ σκηνὴ ἢ τὴ μιὰ πράξη ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ἐνῶ σήμερα ἢ αὐλαία πέφτει καὶ ὁ θεατῆς περιμένει τὴ συνέχεια ὅταν πάλι σηκωθεῖ. Ὅλα αὐτὰ λοιπόν, δηλ. καὶ τὸ γιὰ τίνος ἐπιπέδου — ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς τεχνικῆς — θεάτρου ἦταν γραμμένα καὶ προσαρμοσμένα τὰ ἔργα, τὰ παίρνουμε ὑπ' ὄψη.

Τὰ ὑλικά ποὺ χρησιμοποιοῦμε γιὰ τὰ σκηνικά, κοστούμια κ.λ.π. καθορίζονται καὶ κείνα ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἐποχὴ. Ὅταν ἀνεβάζουμε π.χ. Σαίξπηρ, τὸ σκηνικὸ μας δὲν πρέπει νὰ ξεπερνάει τὴν ἀνάπτυξη τῆς τεχνικῆς τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Ἐκτὸς φυσικὰ ἂν αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ τὴ ρεαλιστικὴ παρουσίαση τοῦ ἔργου στὸ σημερινὸ θεατῆ. Ἔτσι γιὰ ντεκορασιὸν χώρων ἐκείνης τῆς ἐποχῆς δὲ χρησιμοποιοῦμε χρωματισμένες ἐπιφάνειες ἀλλὰ ἀπλῶς ἄσπρο-μαῦρο χαρτί, ὅπως γινόταν τότε μὲ χαλκογραφίες. Τὰ κουστούμια γίνονται φυσικὰ ἐγχρωμα, ὅπως ἦσαν στὴν ἐποχὴ τους, καὶ ἀπὸ χοντρὸ ὕφασμα, γιὰ νὰ στέκονται καὶ νὰ δίνουν εὐθυγενὲς παράστημα στὰ πρόσωπα. Γιὰ τὰ ἐπιπλα χρησιμοποιοῦμε ξύλο.

Ἐνα ἄλλο παράδειγμα: τὸ ἔργο τοῦ ἄγγλου Φάρκουαρ «Τύμπανα καὶ σάλπιγγες» εἶναι γραμμένο γιὰ τὴ σκηνὴ μὲ κουίντες τῆς ἐποχῆς τῆς Παλινόρθωσης. Καθὼς εἶναι κωμωδία ἔπρεπε νὰ φροντίσουμε τὰ σκηνικά νὰ εἶναι ἐλαφρὰ καὶ νὰ ἀλλάζουν γρήγορα. Σταθήκαμε στὴν γκραβούρα, ποὺ ἦταν τὸ κύριο ἐκφραστικὸ μέσο τῆς ἐποχῆς τοῦ συγγραφέα. Ὑστερα ἀπὸ πολλὰ δοκιμὲς καὶ σκέψεις καταλήξαμε στὸ σύστημα τῶν μικρῶν πάνινων φόντων καὶ τῶν στενῶν κρεμασμένων λουρίδων χαρτιοῦ ποὺ παρίσταναν κτίρια, ἐπιπλα, πόρτες, παράθυρα μὲ τὸν τρόπο τῆς χαλκογραφίας. Τὸ ἔδαφος τὸ σχηματίζαν λεπτὲς ξύλινες βέργες. Τὰ κοστούμια ἦταν ἀπὸ κετσέ, ὑλικὸ δύσκαμπτο ποὺ κάνει πιὸ ἔντονο τὸ παίξιμο τοῦ κωμικοῦ. Ἄρα τὰ ὑλικά ποὺ διαλέξαμε ἦσαν τὸ χαρτί, τὸ ξύλο καὶ ὁ κετσές.

Ὅπως τὸ ἔργο πρέπει σὲ κάθε του λεπτομέρεια νὰ παραμένει πιστὸ στὴν ἐποχὴ του (π.χ. ὁ χαιρετισμὸς, τὸ πιάσιμο τοῦ πηρουνοῦ ἢ τὸ καθάρισμα τοῦ φρούτου πρέπει νὰ γίνονται ὅπως τὴν ἐποχὴ ἐκείνη) τὸ ἴδιο πρέπει νὰ γίνεται καὶ μὲ τὸ σκηνικὸ.

Τρεῖς ἀρχὲς ἔχει νὰ τηρήσει ἢ τρεῖς σκοπούς, ἂν θέλετε, ἔχει νὰ ἐκπληρώσει ἢ δουλειά μας σὲ κάθε θεατρικὸ ἔργο: 1) Νὰ ἀφαιρέσει — καὶ πολὺ περισσότερο βέβαια νὰ μὴ δημιουργήσει — κάθε ἰλλυσιὸν ἀπὸ τὸ θεατῆ. 2) Νὰ τονίσει ἀπλῶς κι ὄχι νὰ δώσει λεπτομέρειες γιὰ κείνο ποὺ κάθε φορὰ ἐκτυλίσσεται στὴ σκηνή. Καὶ 3) Νὰ ἐξασφαλίσει τὴ ρεαλιστικὴ παρουσίαση τοῦ ἔργου, χωρὶς μὲ τὴν ἔκφραση «ρεαλιστικὴ» νὰ ἐννοῶ τὴ να-

τουραλιστικὴ, τὴ μουμιακὴ μεταφορὰ μιᾶς περασμένης ἐποχῆς σὲ μιὰ σύγχρονη θεατρικὴ σκηνή.

Ὁ φωτισμὸς καὶ τὸ χρῶμα ἢ ἡ ἔλλειψη χρώματος μᾶς βοηθᾶνε πολὺ στὸ νὰ πετύχουμε αὐτὲς τὶς τρεῖς ἐπιδιώξεις. Ὅλη ἡ σκηνὴ πρέπει νὰ φωτίζεται καθαρά, ὁ ἠθοποιὸς ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια κι ἀκόμα ὅ,τι βρίσκεται στὴ σκηνὴ ὥστε νὰ ἀναγνωρίζονται καθαρά. Ὁ θεατῆς πρέπει νὰ παρακολουθεῖ χωρὶς ἐμπόδια τὴν ἐκτύλιξη τοῦ ἔργου. Γι' αὐτὸ δὲ χρειαζόμαστε οὔτε σκοτάδια ποὺ κρύβαν τὰ πράγματα, οὔτε μισοσκόταδα ποὺ δημιουργοῦν «ἀτμόσφαιρες», ρομαντικὲς διαθέσεις καὶ ἰλλυσιὸν στὸ θεατῆ, οὔτε ἠθοποιούς μισοφωτισμένους. Γιὰ μᾶς τὸ φῶς εἶναι ἓνα ἀντικειμενικὸ μέσο γιὰ νὰ πετύχουμε τὴ διαύγεια. Ἐνα φῶς ψυχρὸ, ἰσόμερο καὶ καθάριο, αὐτὸ ἐπιδιώκουμε. Ἀκόμα καὶ τὴ σκοτεινιά τῆς νύχτας δὲν τὴν δείχνουμε μ' ἓνα νατουραλιστικὸ σκοτάδι ἀλλὰ τὴν ὑποδεικνύουμε μὲ τὸ χαμήλωμα τῶν φώτων.

Τὸ χρῶμα δὲν τὸ μεταχειριζόμαστε γιὰ νὰ δημιουργήσουμε ἐντυπώσεις. Εἶναι ὅσο γίνεται ἀπλό, φυσικὸ, ἰδίως στὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ. Ὅπως θὰ προσέξατε τὸ γκρίζο κυριαρχεῖ. Ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ εἶπε κάποτε: «Ἀγαπᾶ ὅλα τὰ χρώματα, μόνο ποὺ πρέπει νὰ εἶναι γκρίζο». Εἶπα «φυσικὸ», κι αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ παραξενέψει. Στὴ φύση τὰ χρώματα εἶναι πολὺ πιὸ ἀπλὰ ἀπ' ὅ,τι μᾶς παρουσιάζονται σὲ μιὰν αἴθουσα χοροῦ μὲ ποικίλλους φωτισμοὺς ἢ τὰ βράδυα στὶς μεγαλουπόλεις μὲ τὶς χρωματιστὲς διαφημίσεις καὶ ἐπιγραφές.

Κάποτε γιὰ νὰ τονίσουμε πιὸ πολὺ τὸ χαρακτήρα ἐνὸς προσώπου ξεμακραίνουμε λίγους ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ποὺ μᾶς ὑπαγορεύει ἡ ἱστορικὴ πραγματικότητα. Π.χ. στὸν «Ἄρτουρο Οὐτ» ἂν προσέξατε, ὁ Νταϊρινγκ (— Γκαίριγκ) φοράει ἓνα πολὺ ἀνοιχτὸ κοστούμι, ποὺ φτάνει σ' ἓνα τόνο ρόζ, ἐνῶ ὅλα τ' ἄλλα μέλη τῆς συμμορίας εἶναι ντυμένα, χτυπητὰ βέλβια, ἀλλὰ ὅπως ντύνονταν οἱ γκάγκστερ στὴν Ἀμερικὴ τὸ 1930, στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀ. Κ. Κρόνιν. Τὸ ἰδιαίτερα χτυπητὸ ντύσιμο τοῦ Νταϊρινγκ ἔγινε γιὰ νὰ τονίσει τὸ χαρακτήρα τοῦ προσώπου ποὺ ἐκφράζει — τοῦ Γκαίριγκ — ὁ ὁποῖος στὴν πραγματικότητα ἦτο φανφαρόνος κ' ἐπιδειξιμανὴς, ἤθελε νὰ ξεχωρίζει καὶ νὰ τὸν προσέχουν.

Σχετικὰ μὲ τὸ κοστούμι, εἴμαστε ἐχθροὶ τοῦ λεγόμενου «θεατρικοῦ κοστούμιου» ἐκείνου δηλαδή ποὺ βρίσκουμε στὰ εἰδικὰ βιβλία κοστούμιων κατὰ ἐποχές. Ὅχι πῶς δὲν εἶναι ἀληθινὸ. Εἶναι. Ἀλλὰ εἶναι τόσο ὅσο καὶ τὰ κοστούμια ποὺ βλέπουμε στὰ σημερινὰ περιοδικὰ μόδας. Γιατὶ φυσικὰ τὰ ρούχα ποὺ φοράει ὁ κόσμος δὲν εἶναι ἐκείνα ποὺ βλέπουμε στὰ περιοδικὰ μόδας, παρ' ὅτι καὶ κείναι ὁ κόσμος τὰ «φοράει». Ὁ ἠθοποιὸς δὲν πρέπει νὰ παρουσιάζεται στὰ μάτια τοῦ θεατῆ ὡς ἄνθρωπος ποὺ ἔβαλε μιὰ φορεσιὰ μόνο γιὰ τὴ βραδυὰ τῆς παράστασης. Τὸ κοστούμι πρέπει νὰ εἶναι δικό του, νὰ τοῦ ἀνήκει.

μην είναι «τὸ καλὸ του» μὰ τὰ καθημερινά του. Πρέπει νὰ στέκεται μέσα στὸ κουστούμι του ὅπως μέσα στὸ σπῖτι του.

Γιὰ νὰ τὸ πετύχουμε αὐτό, γιὰ νὰ γίνῃ τὸ κουστούμι «δικό του» μεταχειριζόμαστε τὸ ἀνάλογο γιὰ κάθε περίπτωση ὕφασμα: μεταξωτό, βαμβακερό, μάλλινο κ.λ.π. Τὸ κουστούμι κόβεται φυσικὰ καὶ στὰ μέτρα τῆς τάξης ποὺ ἀνήκει τὸ κάθε πρόσωπο. Ὁ κύριος δὲ φοράει ὁμοιο, οὔτε ἀπ' τὸ ἴδιο ὕφασμα, κουστούμι μὲ τὸν ὑπὲρ τῆς του. Ἐπίσης τὸ κουστούμι κόβεται καὶ στὰ «μέτρα» τοῦ κάθε συγκεκριμένου προσώπου. Δηλ. ἀνάλογα μὲ τὶς χειρονομίες ποὺ πρέπει νὰ κάνει, τὸ πῶς πρέπει νὰ τονίζονται, τὴν ἐμφάνιση, τὴ στάση του κ.λ.π. Καὶ τότε, χρῶμα, ὑλικὸ καὶ τρόπος ραψίματος (π.χ. ὄμοι ποὺ ἀρχίζουν πολὺ πιὸ κάτω ἀπὸ τοὺς φυσικοὺς) διαλέγονται γιὰ νὰ βοηθήσουν στὸ νὰ ἐκφράσει ὁ ἦθοποιὸς τὸ χαρακτήρα ποὺ πρέπει νὰ ἀποδώσει. Ἔτσι ὥστε μετὰ τὴν παράσταση νὰ μὴ θυμᾶται ὁ θεατὴς τὴν «κυρία μὲ τὰ σὰξ» ἢ τὸν «κύριο μὲ τὴν μπλὲ καπαρντίνα», ἀλλὰ τὸ Α ἢ τὸ Β πρόσωπο τοῦ ἔργου.

Κάποτε αὐτὸ εἶναι ἀρκετὰ δύσκολο. Ἐργάζομαι αὐτὸ τὸν καιρὸ ἐνῶ γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῶν «Τρωάδων» τοῦ Εὐριπίδη καὶ συγχρόνως, μαζί μὲ τὸν κ. Κόρντερ στὸ Μόναχο γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ «Τίμωννα τοῦ Ἀθηναίου». Γιὰ τὰ κουστούμια τῶν «Τρωάδων» δὲν συναντῶ μεγάλες δυσκολίες. Ὅμως στὸν «Τίμωννα» τὸ ζήτημα εἶναι πιὸ περίπλοκο γιατί ἐκεῖ μόνο ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς ἐνδυμασίας τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων μπορούμε νὰ χρησιμοποιήσουμε (ὅπως τὸ πέπλο ἢ τὸ ἱμάτιο), μιὰ καὶ ὁ Σαίξπηρ κινεῖ συχνὰ ἥρωες μὲ ντύσιμο τῆς δικῆς του ἐποχῆς.

Ἄπὸ πότε ἐργάζεστε μὲ τὸ Berliner Ensemble καὶ σὲ ποιὰ ἔργα ἔχετε κάνει τὶς σκηνογραφίες; Πῶς εἶναι ὁ τρόπος τῆς δουλειᾶς σας;

Ἐργάζομαι ἀπὸ τὸ 1953. Ἔχω κάνει τὰ σκηνικὰ γιὰ τὸ «Γαλιλαῖο», τὴ «Μάνα - Κουράγιο», τὸν «Καυκασιανὸ Κύκλο», τὸν «Τρόμο καὶ ἀθλιότητα τοῦ Γ' Ράιχ», τὴν «Κατανικητὴ ἄνοδο τοῦ Ἀρτούρο Οὐί», τὴν «Ὀπερα τῆς πεντάρας», τὴν «Κα Φλίντς» κ.ἄ.

Στὸ Berliner Ensemble ὁ σκηνογράφος συνεργάζεται στενὰ μὲ τὸ σκηνοθέτη, τὸ δραματουργὸ καὶ τὸ συνθέτη. Ἡ δουλειὰ τοῦ σκηνογράφου ἀρχίζει μὲ μιὰ συζήτηση μὲ τὸ σκηνοθέτη. Σὲ συνεργασία διατυπώνουν τὴ κεντρικὴ γραμμὴ τῆς παράστασης. Ἔτσι ὁ σκηνογράφος συμμετέχει στὴ διαμόρφωση αὐτῆς τῆς γραμμῆς. Ὁ ρόλος του εἶναι νὰ ἐπιταχύνῃ ἢ νὰ φρενάρῃ τὴν ἐκτέλεση τῆς δράσης, ἐπιτρέποντας γρήγορες ἢ ἀργές ἀλλαγές τῶν σκηνικῶν. Πρέπει νὰ κάνει τὴ διάταξη τῶν ὁμάδων τῶν προσώπων. Καθορίζει τὶ ὑλικά θὰ χρησιμοποιηθοῦν. Ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν μέρος τῆς ἐπεξεργασίας τῆς γραμμῆς τῆς παράστασης. Αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ σημαντικὴ φάση τῆς δουλειᾶς, γιατί σ' αὐτὴν στηρίζεται ἡ μεταγενέστερη ἐργασία. Συμμετέχουν δραματουργοί,

σκηνοθέτες, βοηθοὶ καὶ τεχνικοί. Αὐτὴ ἡ φάση ποὺ μπορεῖ νὰ κρατήσῃ ὀλόκληρες βδομάδες, ἐπιτρέπει ἕναν παραγωγικὸ πειραματισμό. Κατὰ τὴ διάρκειά της ἀνακαλύπτουμε νέες δυνατὲς κατευθυντήριες ἀρχές ποὺ τὶς συζητᾶμε, τὶς δεχόμαστε ἢ τὶς ἀπορρίπτουμε ὅταν βροῦμε καλύτερες, ὥσπου νὰ βροῦμε τὴν πιὸ σωστὴ λύση. Τότε πιά ἀρχίζουμε, κάνουμε τὶς ἀκριβεῖς μακέτες, μὲ τὸ ὑλικὸ ποὺ θὰ χρησιμοποιήσουμε. Ταυτόχρονα κάνουμε τὰ σκίτσα τῶν κουστουμιῶν, σκηνικὲς συνθέσεις καὶ, ἂν χρειαστεῖ, μαννεκὲν μὲ κουστούμια. Ἐπίσης κάνουμε ἀκριβεῖς ἀναπαραστάσεις τῶν ἐξαρτημάτων. Μὲ τὴ βοήθεια αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ ξανασυζητᾶμε συλλογικὰ τὴ γραμμὴ τῆς παράστασης. Κάνουμε τροποποιήσεις καὶ καμμιά φορὰ, ἂν δὲν μᾶς ἱκανοποιοῦν τὰ ἀπορρίπτουμε ὅλα καὶ ἀρχίζουμε ἀπ' τὴν ἀρχή. Ὅταν τελικὰ ὄλοι οἱ συνεργάτες συμφωνήσουν, τότε ἀρχίζει ἡ κατασκευὴ τῶν σκηνικῶν. Ὅμως ἡ παρουσία τοῦ σκηνογράφου στὶς δοκιμὲς εἶναι ἀπαραίτητη. Διότι νέα προβλήματα ἀνακύπτουν κάθε στιγμή: τροποποίηση τῶν ὁμάδων, μείωση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἦθοποιῶν, περιορισμὸς ἢ πλάτεμα τοῦ σκηνικοῦ, πράγματα δηλαδὴ ποὺ βρίσκονται σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς παράστασης.

Συχνὰ γίνονται πλήρεις ἀλλαγές τῆς σκηνοῆς. Ἄλλοτε τὸ παίξιμο τοῦ ἦθοποιοῦ ἀπαιτεῖ διαφορετικὸ κουστούμι. Τὰ ἐξαρτήματα παίρνουν καινούργιες διαστάσεις. Ἄλλα ἐξαρτήματα προστίθενται, τελικά, τὴν ὁμαδικὴ δουλειὰ τῶν δοκιμῶν, τὴ χαρακτηρίζει ἕνας διαρκῆς ἐμπλουτισμὸς, καὶ γόνιμες τροποποιήσεις.

Ἐμεῖς, στὸ «Playboy of the western World» σκεφτήκαμε στὴν ἀρχὴ νὰ χρησιμοποιήσουμε χοντρά μεγάλα χέρια μὲ γάντια ἀπὸ καουτσούκ γιὰ τὰ χέρια τοῦ ἐργάτη, ἔτσι ποὺ νὰ γίνεταί φανερὸ στὸ θεατὴ ὅτι τὰ χέρια τοῦ ἐργάτη δὲν εἶναι σὰν τοῦ ἀφέντη, λεπτὰ, τρυφερά, μ' ἀδύνατα καὶ τρυφερὰ δάχτυλα, ἀλλὰ χοντρά πλατεῖα, μεγάλα, ροζιασμένα. Τελικὰ ἐγκαταλείψαμε τὴν ἰδέα αὐτὴ, γιατί κατὰ τὶς πρόβες διαπιστώθηκε πῶς ὁ ἦθοποιὸς δυσκολευόταν νὰ παίξει.

Πῶς ἀποδίδετε σκηνογραφικὰ τὸ «ξαναντίκρουσμα» καὶ τὰ σχετικὰ ἐμφέ;

Ἐπάρχει τὸ «ξαναντίκρουσμα» στὸν ποιητικὸ λόγο, στὸ κείμενο ποὺ τὸ ἐπιδιώκει καὶ τὸ πετυχαίνει ὁ συγγραφέας. Ἐπάρχει καὶ τὸ «ξαναντίκρουσμα» ποὺ ἐπιτυγχάνεται ἀπὸ τὸ σκηνικὸ. Ἀπ' ὅ,τι θυμᾶμαι, ὁ Στανισλάφσκυ ἐπιδίωκε μὲ τὸ σκηνικὸ του νὰ δώσει στὸ θεατὴ ἐκεῖνο ποὺ ὁ ποιητὴς δίνει μὲ τὸν λόγο ὅσον ἀφορᾶ τὸ ξαναντίκρουσμα. Θυμᾶμαι πῶς στὸ μονόπρακτο τοῦ Μαίτερλινγκ «Ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος», γιὰ νὰ δώσει τὴν εἰκόνα μιᾶς θλιμμένης ὁμάδας συγγενῶν ἐνὸς πεθαμένου, μὲ ὅλες τὶς γκρίνιες γιὰ τὴν κληρονομιά τοῦ μακαρίτη, χρησιμοποίησε γιὰ σκηνικὸ ἕνα σκέτο ἄσπρο τοῖχο, μὲ μιὰ πόρτα στὴ μέση καὶ δεξιὰ κι ἀριστερὰ δυὸ τεράστια κεριά, ὡς δυὸ μέτρα τὸ καθένα. Νομίζω πῶς ἐκεῖνα τὰ δυὸ ὑπερφυ-

σικά κεριά, σ' ανάστημα ανθρώπου και περισσότερο, ήταν που δίνανε στο θεατή την εικόνα που είπαμε πιο πάνω.

[Η τελευταία ερώτηση απευθύνθηκε στον ήθοποιό Έκκερχαρτ Σάλλ, που έρμηνεύσε το ρόλο του Ούι - Χίτλερ στο έργο «Η κατανικητή άνοδος του Άρτοϋρο Ούι». Το έργο αυτό έχει χαρακτηριστήρα παραβολής. Ο Μπρέχτ επιδιώκει να εξηγήσει στο θεατή το πώς έγινε η άνοδος του Χίτλερ, μεταθέτοντάς την στον κύκλο των γκάγκστερς. Το έργο γράφηκε στα 1941.]

Θά μπορούσατε να μάς εκθέσετε πώς συλλάβατε και επεξεργαστήκατε το ρόλο του Ούι; Ως ποιό βαθμό, μέσα στην έρμηνεία του Ούι αναπαριστάτε τον ίδιο το Χίτλερ; Και ακόμα βλέπετε συγγένειες του ρόλου και της έρμηνείας σας με το «Δικτάτορα» του Τσάπλιν;

Σε κάθε έργο ψάχνουμε κατ' αρχήν να εξακριβώσουμε το «μύθο» του έρευνώντα και δουλεύοντας συλλογικά πάνω σ' αυτό. Στις πρόβες που έπακολουθούν δουλεύουμε το μύθο σύμφωνα με τη συλλογική μας αυτή σύλληψη.

Αυτό έγινε και στον Ούι. Κατ' αρχήν παίζαμε τη συμμορία των γκάγκστερς, που με άρχηγό τον Ούι φροντίζει για τη διάθεση των έμπορευμάτων του τράστ του κουνουπιδιού σε μιαν εποχή οικονομικής κρίσης. Όμως οι παραλληλισμοί με το Χίτλερ και τη συμμορία του είναι φανεροί — παίζουμε Ούι με Χίτλερ. Το πρόσωπο του Χίτλερ — για ν' αναφερθώ στο ρόλο μου — αναγνωρίζεται στο πρόσωπο του Ούι όχι όμως σαν νατουραλιστική απόδοση αλλά σαν παρωδία. Το μουστάκι του Ούι μοιάζει με του Χίτλερ είναι όμως πολύ μεγαλύτερο. Οί κινήσεις του Ούι, ιδίως το σταύρωμα της μιάς παλάμης πάνω στην άλλη, ίσια, εμπρός, είναι οί κινήσεις του Χίτλερ.

Θά μπορούσαμε φυσικά να παίξουμε την ιστορία της συμμορίας των γκάγκστερς χωρίς κανένα έξωτερικό στοιχείο να τονίζει την άναγωγή της στη συμμορία του Χίτλερ και ν' αφήνουμε στο θεατή να δει μόνος του αυτούς τους παραλληλισμούς. Αυτό το συζητήσαμε όταν έτοιμάζαμε το έργο και μάλιστα ο σκηνοθέτης μας Πάλιτς έτσι το σκηνοθέτησε στη Στουτγάρδη πριν λίγο καιρό. Όμως τελικά καταλήξαμε να δώσουμε αυτούς τους έμφανείς παραλληλισμούς, έγώ δε επέμενα πάνω σ' αυτό γιατί δυστυχώς ο ναζισμός δεν ξεπεράστηκε. Ναζίδες εξακολουθούν να υπάρχουν πολλοί. Οί έμφανείς αυτοί παραλληλισμοί αποτελούν βέβαια μιá κάποια άπλοποίηση μ' όσο υπάρχει ο κίνδυνος του αναγεννώμενου ναζισμού είναι απαραίτητοι. Έάν περάσει ο φασιστικός κίνδυνος, θά δίνεται καθαρά η ιστορία του γκάγκστερ Ούι και της παρέας του.

Όχι, σχέση η συγγένεια ανάμεσα στο ρόλο μου ως Ούι και τον Τσάρλι Τσάπλιν ως δικτάτορα δεν υπάρχει, η τουλάχιστον δεν μπορεί συνειδητά να υπάρχει διότι το φίλμ αυτό του Σαρλώ το είδα πριν λίγες βδομάδες. Μακάρι να το είχα δει προτίτερα. Φυσικά από την τέχνη του Τσάπλιν γενικά και από το παίξιμό του, πολλά έχω διδαχτεί.

Τ. ΠΑΤΡΙΚΙΟΣ

ΜΙΑ

ΠΡΟΒΑ ΣΤΟ

Του

Ν. ΚΩΣΤΗ

Μ' όλο που ήταν Σάββατο, η πρόβα είχε αρχίσει από τις 9 το πρωί. Η δοκιμή δέ γινόταν για το καινούργιο έργο που θά ανεβάζανε, την «Κυρία Φλίντς», αλλά για ένα κομμάτι μι' εικόνας από την «Όπερα της πεντάρας», που παίζεται από χρόνια. Ήταν μιá «πρόβα βελτίωσης», όπως τη λένε. Στις πρώτες σειρές κάθονταν τρείς άνθρωποι, μπροστά μιá υποβολεύς κι άριστερά στο θεωρείο έπαιζε το πιάνο (ή σκηνή είχε και τραγούδι). Ένας νεαρός σκηνοθέτης και δυο δραματουργοί παρακολουθούσαν και διόρθωναν το παίξιμο. Συχνά ο σκηνοθέτης ανέβαινε στη σκηνή κ' έπαιζε ο ίδιος το μέρος, υποδεικνύοντας πώς πρέπει να διορθωθεί. Κ' έξηγουσε αναλυτικά για ποιο λόγο νομίζει ότι αυτή η κίνηση πρέπει να γίνει η εκείνη ή φράση πρέπει να είπωθει έτσι κι όχι αλλιώς. Ως τις 11 παρά 15' κράτησε η πανάληψη της εικόνας, που στο έργο κρατάει περί τα 7 λεπτά. Χωρίς ν' άγαναχτεί, χωρίς να κουράζεται, άρχισε και ξανάρχισε η Κυρία (Λούση) — γιατί κυρίως το παίξιμο εκείνης έπρεπε να διορθωθεί.

Στις 11 ακριβώς άρχισαν οί πρόβες της «Κυρίας Φλίντς». Τοποθετήθηκε το σκηνικό όπως σε κανονική παράσταση. Καμμιά δεκαριά άνθρωποι μαζεύτηκαν γύρω από το «τραπέζι» του σκηνοθέτη κρατώντας από ένα αντίτυπο του μέρους που θά παιζόταν κ' ένα μολύδι για τις σημειώσεις. Άλλοι τόσοι ήθοποιοί και τεχνικοί πήραν θέση στην πλατεία για να παρακολουθήσουν. Ξένοι, είμαστε δυο εκείνη την ημέρα: ένας νεαρός Κουβανέζος κ' έγώ.

Τη σκηνοθεσία διηύθυνε ο Βέκμπερτ, ο συγγραφέας του έργου Μπάιερλ και δυο άλλοι άκόμα. Ήταν περισσότερο μιá ομαδική συνεργασία, παρά η σκηνοθεσία ενός. Άργότερα άφου άρχισε η πρόβα, διαπίστωση ότι για άψογο ανέβασμα δουλεύανε σκηνοθετικά και οί ίδιοι οί ήθοποιοί. Τόσο εκείνοι που παίζαν στη σκηνή, όσο κι αυτοί που παρακολουθούσαν από

Ο ΜΠΕΡΛΙΝΕΡ ΑΝΣΑΜΠΛ

την πλατεία κάνοντας διάφορες παρατηρήσεις, αναπτύσσοντας γιατί δε βρίσκουν κάτι ὀρθὸ ἢ ἐξηγώντας γιατί προτιμοῦν ἐτοῦτο τὸν τόνο, αὐτὴ τὴ χειρονομία, ἐκείνη τὴν κίνηση κλπ.

Οἱ πρόβες γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχουν ἀρχίσει ἀπὸ τὸν περασμένο Νοέμβρη κι ὁμῶς συνεχίζονται μὲ μεγάλη ἔνταση. Ἀπὸ τὶς 11 ὠς τὴν 1 καὶ 20' ἐπαναλαμβάνεται σήμερα ἡ ἴδια εἰκόνα, στὴν ὁποία ἐμφανίζονται διαδοχικὰ τρεῖς ὁμάδες προσώπων καὶ δυὸ πρόσωπα μεμονωμένα. Ἡ ἐπανάληψη εἶναι συχνότερη ἐκεῖ πού βγαίνουν οἱ ὁμάδες (μια ὁμάδα ἀστέγων, μια ὁμάδα ἐργατῶν, δυὸ ὑποπτοι τύποι) γιατί οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι πολλοὶ κι ὁ συντονισμὸς εἶναι δύσκολο νὰ ἐπιτευχθεῖ. Εἴκοσι πρόσωπα γεμίζουν τὴ σκηνή.

Ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ οἱ ἄστεγοι δείχνουν ἀπελπισμένοι μ' ἓνα μπόγο στὸ χέρι. Ὁ ἐπικεφαλῆς τους τσακώνεται μὲ τὸν ἰδιοκτήτη ἑνὸς ἀνοίκιαστο ἀκινήτου, ὁ ὁποῖος ἀρνεῖται νὰ τὸ δώσει στοὺς ἄστεγους. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἓνα μπουλούκι ἐργατῶν, πού ὁ ἴδιος ἰδιοκτήτης τοὺς βρίζει καὶ τοὺς διώχνει μὲ ἀπειλές. Κ' ἐνῶ ἡ σκηνὴ προχωρεῖ, ξαφνικὰ ἓνα: στόπ! Ἡ θέση κ' ἡ ἔκφραση τῶν 20 αὐτῶν προσώπων δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ συντονιστεῖ ὥστε νὰ ἀποδοθεῖ τὸ σύνολο πού πρέπει. Κ' ἔτσι ἐπαναλαμβάνεται καὶ πάλι ἐπαναλαμβάνεται. Κάθε φορὰ καὶ μιὰ καινούργια δοκιμὴ, κάθε φορὰ καὶ μιὰ καινούργια ἀναζήτηση, ὥσπου νὰ βρεθεῖ ἐκεῖνο πού «πρέπει».

Στὶς 1 καὶ 20' διακοπὴ γιὰ ἓνα τσιγάρο καὶ σ' ἓνα τέταρτο ξανὰ ἐπανάληψη. Ὡς τὶς τρεῖς. Σὲ μιὰ στιγμὴ ὅλα φαίνεται πὼς πάνε ὠραία. Ὁ ἐπικεφαλῆς τῶν ἀστέγων λέει γι' ἄλλη μιὰ φορὰ: «Ναὶ μὲν κατὰ τὴν παράγραφο τὰδε, κάθετος 3, κόμμα α, ὑποσημείωση ἔψιλον, ὅταν ὁ χώρος προορίζεται γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς οἰκονομίας δὲν ὑπόκειται σὲ ὑποχρεωτικὴ ἐγκατάσταση ἀστέγων, ἀλλὰ κατὰ τὸ

διάταγμα 3218 ἄρθρον 7, κάθετος, λατινικὸν III, κόμμα, ἀραβικὸν 6, ὑποσημείωση ξί, σ' αὐτὴ τὴν ἐξαίρεση ὑπάρχει ἐξαίρεση πού λέει πὼς ὅταν πρόκειται περὶ ἀστέγων πού ἔχουν μικρὰ παιδιὰ, γίνεται ἀναγκαστικὴ ἐγκατάσταση».

Καὶ μόλις τελειώσει, ὁ ἠθοποιὸς γυρίζει ξαφνικὰ καὶ ρωτᾷ:

— Καὶ πὼς μοῦ ἦρθε ἐμένα νὰ γυρίσω καὶ νὰ ἀραδιάσω ὄλες αὐτὲς τὶς διατάξεις καὶ παραγράφους;

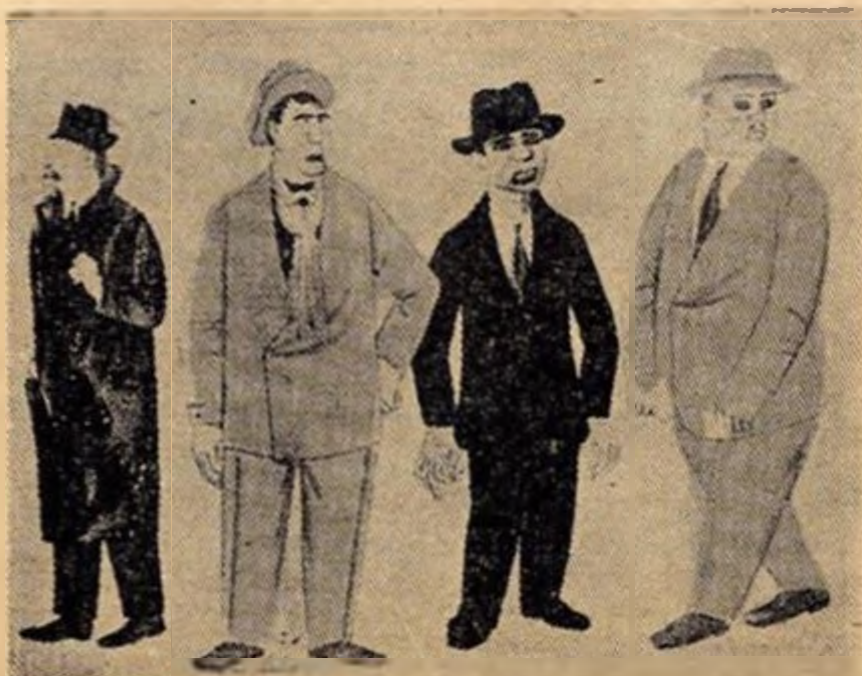
— Μὰ τὶς ἄκουσες, τοῦ ἀπαντᾷ ὁ σκηνοθέτης, πού τὶς ἔλεγαν προηγουμένως ὁ ἀστυνομικὸς ὅταν ρώταγε τὸν ἰδιοκτήτη γιατί δὲν ἐδήλωσε τὸν ἀνοίκιαστο, ἀκατοίκητο χώρο κι ὁ ἰδιοκτήτης πού τὶς ἐπικαλέστηκε γιὰ νὰ δικαιολογηθεῖ.

— Ναί, ἀλλὰ γιατί ἄφησα νὰ περάσει τόση ὥρα, νὰ φύγει ὁ ἀστυνομικὸς, νὰ ἔρθουν οἱ δυὸ ὑποπτοι τύποι, νὰ ξεκινήσουμε νὰ φύγουμε καὶ νὰ τὶς θυμηθῶ ὅταν σχεδὸν φτάσαμε στὴν ἄκρη τῆς σκηνῆς;

— Δίκιο ἔχει, λένε ὁ σκηνοθέτης κ' οἱ δραματουργοί. Πρέπει ἄλλιῶς νὰ προχωρήσουμε στὶς σκηνὲς αὐτὲς, ὥστε νὰ μὴν εἶναι αὐθαίρετη, ξεκάρφωτη ἢ ἐπὶ κλήση τῶν διατάξεων.

Κι ἀρχίζουν νὰ ὑποβάλλονται διάφορες προτάσεις καὶ νὰ δοκιμάζεται ἡ κάθε μιὰ.

Ὅταν δεῖ κανεὶς αὐτὸν τὸν τρόπο δουλειᾶς δὲν παραξενεύεται πιά ὅταν διαβάσει στὸ πρόγραμμα τοῦ θιάσου νὰ παίζονται ἔργα ἄλλων συγγραφέων, ἐκτὸς τοῦ Μπρέχτ, μὲ τὴ σημείωση «ἐπεξεργασία» ἢ «διασκευὴ» Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ. Ἐναι μιὰ συλλογικὴ δουλειὰ πού γίνεται γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῶν ἔργων αὐτῶν, ὅπως λ.χ. ὁ «Δὸν Ζουὰν» τοῦ Μολιέρου, ἢ «Αἰσιόδοξη Τραγωδία» τοῦ Βισνιέφσκι, ἢ «Ἡμέρα τοῦ μεγάλου σοφοῦ Βοῦ» καὶ ἄλλα, γιὰ τὴν ὁποία μόνον τὸ συλλογικὸ αὐτὸ ὄνομα ταιριάζει κι ἀποδίδει τὴν ἀλήθεια: Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ.



Σκίτσα του Κάρλ φόν Άππεν για τους γκάγκστερς.

Η ΑΝΟΔΟΣ ΤΟΥ ΑΡΤΟΥΡΟ ΟΥΪ

Σημειώσεις από
τὸ ἡμερολόγιο ἐργασίας

Τοῦ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

10.3.41

Μοῦ κόλλησε πάλι στὸ νοῦ ἐκείνη ἡ ἰδέα ποὺ εἶχα κάποτε στὴ Νέα Ὑόρκη¹, δηλ. νὰ γράψω ἕνα ἔργο γιὰ γκάγκστερς ποὺ νὰ ἐκκαλεῖ στὴ μνήμη ὀρισμένα γνωστὰ σὲ ὄλους μας γεγονότα. («The Gangster-play we know»)² Ρίχνω διαστικὰ στὸ χαρτί ἕνα σχέδιο γιὰ 11 - 12 σκηνές. Φυσικὰ τὸ ἔργο πρέπει νὰ γραφτεῖ σὲ ὑψηλὸ ὕφος.

28.3.41

Ἄνάμεσα σ' ὄλες τὶς δυσκολίες γιὰ τὴ θεώρηση τοῦ διαβατηρίου καὶ τὶς ἄλλες προετοιμασίες μὲ τὴν προοπτικὴ τοῦ ταξιδιοῦ, δουλεύω μὲ πείσμα τὴν καινούργια «γκαγκστερική ἱστορία». Μόνο ἡ τελευταία σκηνὴ λείπει ἀκόμη. Δύσκολα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ προείπει τὴν ἐπίδραση ποὺ θὰ ἔχει τὸ διπλὸ ἐμφεῖ ἀποξένωσης³ — γκαγκστερικό περιβάλλον καὶ ὑψηλὸ ὕφος. Τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴν ἐπίδραση ποὺ θὰ ἔχει ἡ χρησιμοποίησις κλασσικῶν μορφῶν, ὅπως τῆς σκηνῆς στὸν κήπο τῆς Μάρθας Σβετλάιν καὶ τῆς σκηνῆς στρατολογίας ἀπὸ τὸν Ριχάρδο τὸν Γ'. Οἱ γνώσεις τοῦ Στέφφ γιὰ τοὺς δεσμούς τοῦ κόσμου τῶν γκάγκστερς μὲ τὸν κρατικο-διοικητικὸ μηχανισμό μου ἔρχονται κουτί.

1.4.41.

Στὸν «Οὔϊ» φρόντισα ὥστε ἀπὸ τὴ μιὰ ν'

1. Τὸ χειμῶνα τοῦ 1935—36, ὅταν ὁ Μπρέχτ βρισκόταν στὴ Νέα Ὑόρκη γιὰ τὴ σκηνοθεσίαν καὶ τὸ ἀνέβασμα τῆς «Μάνας» στὸ «Theatre Union».

2. Τὸ ἔργο τῶν γνωστῶν μας γκάγκστερς.

3. Verfremdungseffekt.

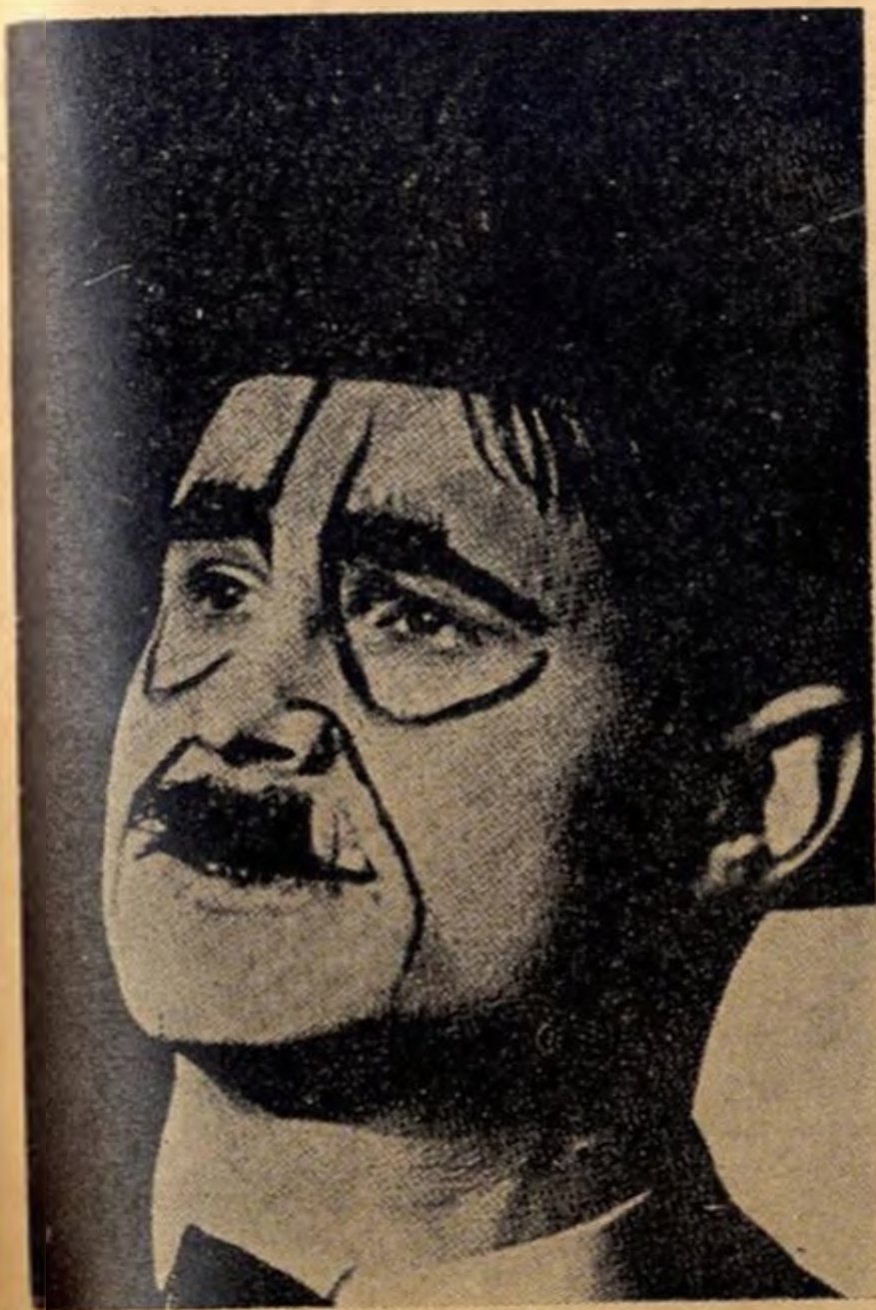
ἀφήσω νὰ διαφαίνονται διαρκῶς τὰ ἱστορικὰ γεγονότα, κι ἀπ' τὴν ἄλλη νὰ συνταιριάξω τὸ «περικάλυμμα» (ποὺ εἶναι ἕνα ξεσκέπασμα) τὰ συγκεκριμένα πραγματικὰ περιστατικά, ἵσως ποὺ νὰ μπορεῖ — θεωρητικὰ — νὰ ἐπίδρασιν ἀκόμα καὶ χωρὶς τὴν εἰρωνείαν ποὺ κλείνει μὲ τὸν ἑαυτό του. Διαφορετικὰ θὰ γινόταν μιὰ πολὺ στενὴ συσχέτιση τῶν δυὸ δραστηριοτήτων (τῆς γκαγκστερικής καὶ τῆς ναζιστικῆς), κ' ἔτσι θὰ προκύπτει μιὰ μορφή στὴν ὁποία ἡ γκαγκστερική δραστηριότητα θὰ ἔπαιζε μονάχα ρόλο σὲ σύγκριση μὲ τὸν ρόλο τῆς ἄλλης, πράγμα ποὺ θὰ καθιστοῦσε τὸ ἔργο ἀνυπόφορο. Γιατὶ ὁ θεατῆς θ' ἀναίτιον τοῦσε ἀκατάπαυστα τὴ σημασίαν αὐτοῦ ἢ ἐπινοῦν τοῦ ἐπὶ μέρους στοιχείου, καὶ θὰ ἐμφανιστοῦν νὰ βρεῖ γιὰ κάθε πρόσωπο τὸ ἀρχικὸ του πρότυπο.

Αὐτὸ ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐπίμοχθο.

2.4.41.

Τελικὰ ἔχω πολλὰ νὰ κάνω ἀκόμα, γιὰ νὰ λειάνω τοὺς ἰάμβους τῆς «Ἀνασχετῆς ἀνοδῆς τοῦ Ἀρτούρο Οὔϊ». Εἶχα χρησιμοποίησει πρῶτον τὸ ἄσχημα τὸν ἰάμβο, ἀλλοῦ μὲ τὴ δικαιολογίαν ὅτι πῶς τὸ ἔργο θὰ παιζόταν μονάχα στὰ ἐγγλίστικα, κι ἀλλοῦ πῶς ἕνας κακοσμιλεμένος ἄνθρωπος ταίριαζε στὸ τάδε πρόσωπο. Ἡ Γκρέτλ ὑπολόγισε πῶς στοὺς 100 στίχους οἱ 45 εἶναι ἰαμβοί, καὶ ἐξέφρασε τὴ γνώμη πῶς καὶ οἱ ἄλλοι στίχοι δικαιολογίαις εἶναι ἀπλῶς ὑπεκφυγές. Τὸ ἐπιτακτικὸν κούρελισμα θὰ μπορούσε νὰ ἐκφραστεῖ ἀλλοῦ καὶ ὄχι μὲ κακοὺς ἰάμβους. Ὁ συγκοπτικὸς ἰάμβος ποὺ ἠχεῖ σὰν τζὰζ (πέντε πόδες ἀλλὰ ἀκόμα κροκοφτὸ βηματισμὸ) καὶ ποὺ τὸν εἶχα ἄλλοτε

4. Πρόκειται γιὰ τὴ Margarete Steffin, ἡ νεργάτιδα τοῦ Μπρέχτ σὲ πολλὰ ἔργα του.



Ἡ μάσκα τοῦ Ἐκερχαρτ Σάλ, στὸ ρόλο τοῦ Ἀρτουῆρο Οὐί.

χνὰ μεταχειριστεί, δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μετὰ τὴν ἀδεξιότητα. Εἶναι δύσκολη δουλειὰ ἡ δόμηση ἑνὸς ἔργου καὶ φυσικὰ χρειάζεται πολλὴ τέχνη. Ἡ Γκρέτα εἶχε προπάντων τὴ γνώμη ὅτι ἂν οἱ ἱαμβοὶ δὲν εἶναι λειοὶ αὐτὸ θὰ ζημιώσει τὸ ἔμφε ἀποξένωσης.

Ζορίστηκα γιὰ νὰ καταφέρω νὰ τοῦ δώσω ἐπικὴ γοργότητα — ὡστόσο δὲν πρέπει νὰ νομιστεῖ ὅτι τὸ ἔργο ὀφείλει νὰ κυλάει κατὰ βάση ἤρεμα. Κατ' ἀρχήν, μπορεῖ κανεὶς στὸ ἐπικὸ θέατρο νὰ χρησιμοποιεῖ τόσο τὸν ἐπιταχυμένο ὅσο καὶ τὸν ἐπιβραδυμένο χρόνο. Ἀκόμα κ' ἡ ταραχὴ, ἡ ἀνοιχτὴ ρήξη, οἱ ἀμοιβαῖες συγκρούσεις τῶν ἀνταγωνιζομένων εἶναι, φυσικὰ, πράγματα δυνατὰ καὶ στὸ ἐπικὸ θέατρο ὅπως καὶ στὸ «δραματικόν». Ἐλπίζω ὅτι τὸ ἔργο τὸ δείχνει κι αὐτό.

9.4.41.

Ὁ κόσμος κρατάει πάλι τὴν ἀνάσα του. Ὁ γερμανικὸς στρατὸς κατεβαίνει πρὸς τὴ Θεσσαλονίκη μετὰ τὸ ρυθμὸ πού τοῦ ἐπιτρέπουν τὰ μηχανοκίνητα... Θᾶλεγε κανεὶς πὼς μονάχα αὐτὸς ὁ στρατὸς ἔχει πιά τὴ δυνατότητα νὰ κινεῖται, μόνος αὐτὸς νὰ δημιουργεῖ τὸν κύβο τῆς μάχης καὶ ν' ἀποφασίζει ποιά θὰ εἶναι ἡ

ἐκβασὴ τῆς. Οἱ ἀπηρχαιωμένοι στρατοὶ τὸν συναγωνίζονται τόσο ὅσο μπορεῖ νὰ συναγωνιστεῖ ἡ ρόκα τῆς χωριάτισσας τὸ μηχανικὸ κλωστήριον. Ἡ παληκαριὰ χάνει μπρὸς στὴν ἰκανότητα ὁδήγησης τῶν μηχανοκίνητων, ἡ ἀντοχὴ νικιέται ἀπὸ τὴ χρονικὴ ἀκρίβεια, ἡ καρτερικὴ ἐπιμονὴ ἀπὸ τὴν ἐπιμελημένη προπαρασκευή. Ἡ στρατηγικὴ κατάντησε χειρουργικὴ. Μιὰ ἐχθρικὴ χώρα «ἀνοίγεται» ἀφοῦ πρῶτα τῆς γίνεῖ ἡ νάρκωση, κατόπιν παραγιομίζεται μετὰ γάζες καὶ γίνεται ἡ ἀπολύμανση, τὸ ράψιμο κλπ., ὅλα μετὰ ἀνεση.

12.4.41.

Ἐκτὸς τοῦ ὅτι ἡ σύζευξη τοῦ ἀνομοιοκατάληκτου ἱαμβικοῦ πεντάμετρου μετὰ τὴ γερμανικὴ γλῶσσα εἶναι πάντοτε πολὺ ἀτυχή, — βλέπε σχετικὰ τὰ ἀνοσιουργήματα τοῦ «Tasso»! — ὁ στίχος αὐτὸς καθ' ἑαυτὸν διατηρεῖ πάντοτε γιὰ μένα κάτι τὸ ἀναχρονιστικόν, τὸ μοιραῖα φεουδαρχικόν. Ἄς πάρει κανεὶς ἀπ' αὐτὸν τὸ πυργοδεσποτικόν, στριφογυριστὸ κ' ἐθιμοτυπικὸν τρόπο τῆς αὐλικῆς ἐπίσημης ἔκφρασης, κι ἀμέσως θὰ γίνεῖ κούφιος, κοινότυπος, σωστὸς νεόπλουτος. Ὡστόσο ἂν καὶ ἡ δράση τῆς παρωδίας οὐσιαστικὰ ἐπιτυγχάνεται μετὰ τὸ νὰ βάζω τοὺς γκάγκστερς καὶ τοὺς ἐμπόρους κουνουπιδιῶν νὰ δροῦν ἱαμβικά, τὸ ἀσυμβίβαστο τῆς ἐμφάνισής τους σὰν κυριάρχων, τότε μόνον θὰ προβληθεῖ στὸ φῶς τῆς ράμπας, ὅταν τοὺς κάνω νὰ κακομεταχειρίζονται τὸν ἱαμβικὸν πεντάμετρο, νὰ τὸν κολοβώνουν, νὰ τὸν μακραίνουν, νὰ τὸν χαλᾶν. Ἀπ' αὐτοῦ μπορεῖ νὰ προκύψει κάθε λογῆς καινοῦργιο μορφικὸ ὑλικὸν γιὰ τὴν ἐμφάνιση ἑνὸς καινούργιου μοντέρνου στίχου μετὰ ἀκανόνιστους ρυθμούς.

12.4.41.

Εἶναι καταπληκτικὸν τὸ πόσο φετιχὸν γίνεται τὸ χειρόγραφο ὅσο δουλεύεις! Μετὰ κατέχει ὀλοκληρωτικὰ ἡ ἐξωτερικὴ μορφή τοῦ χειρογράφου μου προσκολληθεῖς ἀδιάκοπα σ' αὐτὴν καὶ ἀπὸ αἰσθητικὴ ἀποψη τὴν κρατάω σὲ ὕψος. Ὁλοένα συλλαμβάνω τὸν ἑαυτό μου νὰ προσπαθεῖ νὰ πετύχει μιὰ παραλλαγὴ μετὰ ἕνα ὀρισμένο ἀριθμὸν στίχων! Μόνον ἔτσι βγαίνει ἡ σελίδα.

Ἐγραψα τὸν Οὐί ἔχοντας διαρκῶς μπρὸς στὰ μάτια μου τὴ δυνατότητα νὰ παιχτεῖ. Αὐτὸ ἀποτελοῦσε τὸ σημαντικώτερον στοιχεῖον ἰκανοποίησης. Ἀλλὰ τώρα νιώθω τὴν ἐπιθυμίαν ν' ἀφήσω πίσω μου κάτι πού θὰ εἶναι ὀλοτελὸν ἀδύνατον νὰ ἀνεβαστεῖ στὴ σκηνή: «Οὐί δεύτερον μέρος, Ἰσπανία — Μόναχο — Πολωνία — Γαλλία».

Μετάφραση: ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

5. Στὸ κείμενον: Jenny. Ἐτσι ὀνομάζαν τὸ πρῶτον μηχανικὸν κλωστήριον πού τέθηκε σὲ λειτουργίαν στὴν Ἀγγλία.

6. Στὸ κείμενον: Blankvers. Πρόκειται γιὰ τὸν ἀνομοιοκατάληκτον ἱαμβικὸν πεντάμετρον πού χαρακτηρίζει κυρίως τὴν ἀγγλικὴν ἐπικὴν καὶ δραματικὴν ποίησιν.

Ὁ Μπρέχτ καὶ ἡ θεατρικὴ Μάσκα*

Μεταφράζει ὁ ΤΑΣΟΣ ΑΛΚΟΥΛΗΣ

Τοῦ
ΧΟΑΚΙΜ ΤΕΝΣΕΡΤ

I

Δίνουμε μερικά παραδείγματα διαλεγμένα ἀπὸ διαφορετικὲς παραστάσεις τοῦ Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ. Αὐτὰ τὰ παραδείγματα θὰ μᾶς ἐπιτρέψουν νὰ διαπιστώσουμε ὅτι εἶναι δυνατὸ νὰ ὑπάρχει μεγάλη ποικιλία στὸ εἶδος καὶ στὸν τρόπο κατασκευῆς τῆς μάσκας ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει μεγάλη διαφορὰ στὴ χρησιμοποίηση καὶ στὴ σημασία της.

II

Ἡ παράγραφος 70 στὸ «Μικρὸ Ὅργανο γιὰ τὸ Θέατρο» δίνει μιὰ θεμελιώδη θεωρητικὴ βάση γιὰ τὴν χρησιμοποίηση τῆς μάσκας.

«Τὸ οὐσιαστικὸ χρέος τοῦ θεάτρου εἶναι νὰ ἐκφράζει τὸ «μῦθος» καὶ νὰ τὸν μεταδίδει μὲ μιὰ κάποια ἀποστασιοποίηση. Δὲν πρέπει νὰ βασίζονται ὅλα ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο στὸν ἥθοποιὸ κι ὡστόσο τίποτα δὲν θάπρεπε νὰ γίνεται χωρὶς νὰ σχετίζεται κατὰ κάποιον τρόπο μ' αὐτόν. Ὁ «μῦθος» πρέπει νὰ παρουσιάζεται, νὰ ἐκτίθεται καὶ νὰ ἀναπτύσσεται ἀπὸ ὅλους τοὺς συντελεστὲς τῆς παράστασης: Τοὺς ἥθοποιούς, τοὺς σκηνογράφους, τοὺς κατασκευαστὲς μάσκας, τοὺς ἐνδυματολόγους, τοὺς μουσικοὺς καὶ τοὺς χορογράφους. Ὅλοι ἐνώνουν τὴν τέχνη τους σὲ μιὰ κοινὴ προσπάθεια δίχως ὡστόσο νὰ χάνουν τὴν προσωπικότητά τους».

* Ἀποσπάσματα ἀπὸ μελέτη τοῦ Χ. Τένσερτ γιὰ τὴν χρησιμοποίηση τῆς μάσκας σὲ σπουδαῖες παραστάσεις τοῦ Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ. Μὲ τὴν λέξη «Masken» ὁ συγγραφέας ἐννοεῖ κάθε τί πού σκοπεύει νὰ μεταβάλλει αὐθιγὰ τὸ πρόσωπο τοῦ ἥθοποιου, ὅπως λ.χ. μιὰ ψεύτικη μύτη ἢ ἓνα ὑπερβολικὸ μακιγιάζ.

Ὁ σκοπὸς τῆς «μάσκας» εἶναι, λοιπόν, ν' ἀποκαλύψει ὄψεις πού θὰ ὑποχρεώσουν τὸν θεατὴ νὰ κρίνει αὐτὸ πού βλέπει καὶ νὰ τὸν βοηθήσει ὀπτικὰ νὰ τοποθετήσῃ τοὺς ἥρωες τοῦ ἔργου μέσα στὴν κοινωνία, προσδιορίζοντες τὶς ἀντιλήψεις τους καὶ τὸν τρόπο ἐνεργείας τους. Ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ εἶναι σύμφωνα μὲ τὸν «μῦθος» καὶ μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου καὶ νὰ βρίσκονται σὲ ἀρμονία μὲ τὴν ἀκολουθούμενη ἔρμηνεία.

III

Στὸ Theater A-zheit, ὁ Μπρέχτ, κατακρίνει τὸ ὅτι δὲν δίνεται προσοχὴ στὰ τεχνικὰ προβλήματα τῆς μάσκας: «Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατοῦ γιὰ τὴν μάσκα ἔχει ἀτονήσει: σὺν τῷ ὁ δημιουργὸς τῆς μάσκας συναντᾷ ἀληθινὰ ἀπέχθεια. Γενικὰ ὁ ἥθοποιὸς ἔχει πιστέψει τὴν ἡ φυσιογνωμία του μόνη φτάνει νὰ καλύψῃ τὸν ρόλο. Πράγμα πού δὲν συμβαίνει, βέβαια, σὲ ὅλους τοὺς θεατρικούς δὲν ποτέ».

Καὶ παρακάτω:

«Τὸ Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ δίνει τὴν μεγαλύτερη προσοχὴ στὴν ὀπτικὴ λεπτομέρεια, γιὰ τὴν θεωρεῖ ὡς ἓνα καθοριστικὸ στοιχεῖο τοῦ ρεαλισμοῦ».

Ἡ συλλογικὴ ἐργασία μεταξὺ τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ σκηνογράφου καὶ τοῦ κατασκευαστῆ τῆς μάσκας εἶναι γιὰ τὸ Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ μιὰ βασικὴ ἀρχή. Ὁ σκηνογράφος ἀφοῦ ἐξετάσει τὸ ἔργο καὶ ζι μὲ τὸν σκηνοθέτη καὶ μὲ τὸν συγγραφέα καὶ ἀφοῦ τὸ ἀναλύσει λεπτομερειακὰ παρουσιάζει ὄχι μόνο τὰ σχέδιά του γιὰ τὴν σκηνοθετικὴ διευθέτηση, τὴν σύνθεση τῶν συνόλων καὶ τὶς χαρακτηριστικὲς στάσεις τους, ἀλλὰ ὁ σκηνογράφος μα ὑποδεικνύει τὰ σχέδιά του, γιὰ κάθε ἥθοποιον.

την «μάσκα» του, γιατί αυτή θα προσδιορίσει την αντίστοιχη σκηνική συμπεριφορά του.

IV

Παραδείγματα:

Σχετικά με το μακιγιάζ όταν παίχτηκε η «'Αντιγόνη» (1948) ο Μπρέχτ έγραψε:

«Το μακιγιάζ για το οποίο χρησιμοποιήσαμε πολύ περισσότερες πάστες από το συνηθισμένο, έπρεπε κι αυτό επίσης να εκφράζει κάτι: για τους γέρους παραδείγματος χάρη την φθορά που ο άγώνας για την κυριαρχία άποτυπώνει στα πρόσωπα κλπ.»

Με την ευκαιρία του έργου «'Ο κύριος Πούντιλλα και ο υπηρέτης του Μάττι», ο Μπρέχτ συσταίνει ν' άντλείται το κωμικό μέσα από την παρούσα κατάσταση των τάξεων. «'Όσο για το «κοινωνικό κωμικό» έγραψε: «'Ο Πούντιλλα, ο ακόλουθος ο φρούραρχος, ή γυναίκα του φρούραρχου, ο δικηγόρος και ο δικαστής φορούν «μάσκες» λίγο ή πολύ γκροτέσκες και έχουν κινήσεις αγέρωχες και γελοίες. 'Ο Μάττι, οί γυναίκες της Κουργκέλλα, το προσωπικό της φάρμας και οί εργάτες γής δεν έχουν μάσκες και ή σκηνική τους εμφάνιση είναι φυσική. Για την Εύα την κόρη του κτηματία έγινε μιá έξαιρεση σ' αυτόν τον κανόνα: δεν φορούσε ούτε αυτή «μάσκα».

Δεν υπάρχει θέμα συμβολισμού, δεν υπάρχει καμμιá υστεροβουλία. Το θέατρο παίρνει απλώς θέση και τονίζει τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της πραγματικότητας, όπως στην παρούσα περίπτωση τις φυσικές παραμορφώσεις που συναντούμε στα παράσιτα.

Στο «'Ο κύκλος με την κιμωλία» (1954) όχι μόνο «έφτιαξαν μάσκα» με μακιγιάζ αλλά επίσης για πρώτη φορά χρησιμοποιήσαν μάσκες έτοιμες καμωμένες από ένα ειδικό υλικό, που κάλυπταν όλο ή μέρος του προσώπου και τονίζαν μερικούς μύς ή κάποια χαρακτηριστικά. Αυτή την απόφαση την πήρε για έναν λόγο που τον εξήγησε πολύ απλά: «Ξεκινήσαμε από το γεγονός ότι το έργο περιλαμβάνει 150 πρόσωπα και ότι εμείς διαθέταμε μόνο 50 ήθοποιούς. Έπρεπε, λοιπόν, να βρούμε ένα τρόπο που να επιτρέπει στους 50 ήθοποιούς να ενσαρκώσουν 150 ρόλους. Έτσι φτάσαμε στις μάσκες. 'Αλλά διαπιστώσαμε γρήγορα ότι δεν έπρεπε να φορέσουν μάσκες όλα τα πρόσωπα του έργου».

Σε μιá συζήτηση που έγινε το Γενάρη του 1955 ο Μπρέχτ απόρριψε κατηγορηματικά κάθε σύστημα και κάθε απλοποίηση στη χρήση της μάσκας:

«Δεν ξέρω αν παρατηρήσατε ότι χρησιμοποιούμε μάσκες έτοιμες και για τους καταπιεζόμενους. Στην πρώτη πράξη (Σημ. του «Κύκλου με την κιμωλία») μερικοί δούλοι φοράνε μάσκα. Πρέπει να προσέχουμε πολύ για να μην πέσουμε ξαφνικά στον συμβολισμό, και προπαντός δεν πρέπει ν' αναζητάμε ένα σύστημα. 'Η κριτική απατήθηκε κατασκευάζοντας ένα σύστημα αμετάβλητο: Πλούσιοι = μάσκες, φτωχοί = χωρίς μάσκες».

Σε συνέχεια, ή έρευνα των έφφέ κοινωνιολογικής φύσεως και τα προβλήματα καθαρά



Μάσκα των Cyrille Dives και Pierre Mestre για τον «Καλό άνθρωπο του Σε - Τσουάν».

θεατρικής φύσεως (ικανότητες έρμηνείας, ακρίβεια και κομψότητα κινήσεων, αισθητική έντυπωση κλπ.), έλέγχθηκαν και διορθώθηκαν από κοινού στις πρόβες, με τον λιγώτερο έρθόδοξο, με τον περισσότερο εύλυγιστο και άποτελεσματικό γρόπο. Δίνουμε για παράδειγμα ένα απόσπασμα από τα πρακτικά των δοκιμών:

«Δοκιμάζουμε μιá μάσκα για την Έλενα Βάϊγκελ (γυναίκα του κυβερνήτη). Στην αρχή προτείνουμε μιá μάσκα ολόκληρη. Είναι πολύ ωραία αλλά δίνει μιá έντυπωση πολύ κινέζικη. 'Επί πλέον, το έφφέ του χαμόγελου στην συνομιλία της με τον συνήγορο, χάνεται. 'Ο Μπρέχτ επιθυμεί πολύ να το διατηρήσει. Τελικά συμφωνούμε να χρησιμοποιήσουμε μιá μάσκα κάπως μικρότερη: Δηλ. μύτη και μάτια».

Σε μιá δοκιμή με κουστούμια, ο Μπρέχτ, ο ένδυματολόγος Κούρτ Πάλμ και ο σκηνογράφος Κάρλ φόν Άππεν εξετάζουν το ζήτημα της μάσκας: «Είναι απαραίτητο οί ήθοποιοί να βάφουν ολόκληρο το λαιμό και ίσως - ίσως και τ' αυτιά στο χρώμα της μάσκας. Χωρίς αυτό ή μάσκα θα φαίνεται φριχτά ψεύτικη και θα οδηγήσει σε φορμαλισμό... Δεν πρέπει να τονίζουμε την διαφορά ανάμεσα στον ίδιο τον άνθρωπο και στη μάσκα που φοράει. Παλιότερα υπήρχε ή αρχή να τονίζεται αυτή ή διαφορά. 'Εμείς δεν θέλουμε αυτό, θέλουμε ν' αποτελέει ένα σύνολο. 'Ολόκληρο το κεφάλι πρέπει να είναι ένα δημιούργημα από την ίδια ύλη».



Ἀριστερά: Δυὸ μάσκες τῶν Cyrille Dives καὶ Pierre Mestre γιὰ τὸν «Καλὸ ἄνθρωπο τοῦ Σε - Τσουνάν». Πάνω καὶ δεξιά: 1) Πῶς κατασκευάζεται μιὰ μάσκα στὸ Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ. Βασικὴ ἀρχή: Ἡ μάσκα πρέπει νὰ φτιαχτεῖ στὰ μέτρα τοῦ ἠθοποιοῦ ποὺ θὰ τὴν φορέσει. Πάνω σὲ βάση ἀπὸ Necocol ἀπλώνονται λουρίδες γύφου γιὰ νὰ



Ὁ Μπρέχτ διαπιστώνοντας ὅτι ἡ ἀντίθεση, ἀνάμεσα στὴ Γκρούσα (χωρὶς μάσκα) καὶ στοὺς ἀνθρώπους τοῦ ἀγροκτήματος (μὲ μάσκες) εἶναι πολὺ μεγάλη καὶ ὅτι τείνει στὸν συμβολισμό, ἀναζήτησε ἓνα πέρασμα πρὸς τὴν ἔρμηνεία χωρὶς μάσκα. Ὁ Κούρτ Πάλμ πρότεινε μάσκες σχετικὰ μικρὲς ποὺ ν' ἀφήνουν ἀκάλυπτα τὰ κινούμενα μέλη τοῦ προσώπου.

Οἱ κατασκευασμένες ἤδη μάσκες, τελικὰ κόπηκαν καὶ συναρμολογήθηκαν σὲ διάφορα μεγέθη, ὥστε κάθε πρόσωπο νὰ φαίνεται διαφορετικὸ μέσα στὴν ἀκαμψία του. Σὲ ἄλλες δοκιμὲς ἔγιναν παρατηρήσεις πάνω στὴν ἀλληλεπίδραση μάσκας - κουστουμιοῦ καὶ ξεκινώντας ἀπ' ἐκεῖ ἀναζήτησαν τὸ ἰδιαιτέρου στυλ τῆς παράστασης. «Ἡ χρῆση τῆς μάσκας (τὸ διαπιστώσαμε ἀπὸ τὶς πρῶτες ποὺ κατασκευάστηκαν καὶ δοκιμάστηκαν στὶς πρόβες) ἀπαιτεῖ ἓνα στυλ διαφορετικὸ ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ παραδιδόμαστε ὡς τὰ σήμερα. Πολλὲς κινήσεις καὶ στάσεις πρέπει ν' ἀλλάξουν. Στὴν πραγματικότητα αὐτὸ τὸ ξέραμε ἀπὸ πρὶν γιατί ὅπως ἡ Βάιγκελ ἔχει ἓνα ἰδιαιτέρου βάδισμα στὸ ρόλο τῆς Μάνας Κουράγιο καὶ τῆς Κυρα-Καρράρ ὅταν στὶς δοκιμὲς τοῦ ἔργου φοράει τὴν ἀντίστοιχη φούστα καὶ τ' ἀντίστοιχα παπούτσια καὶ δὲν τὸ ἔχει παρὰ μόνο σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωση, ὅπως δὲν ἀρκεῖ νὰ σχεδιαστεῖ τὸ σκηνικὸ ἀλλὰ πρέπει νὰ τὸ δεῖ κανεὶς τελειωμένο μὲ τὸ σχῆμα καὶ τὸ χρῶμα τοῦ ζωντανωμένου ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς μέσα στὰ τελειωμένα τους κουστούμια γιὰ νὰ ἔχεις τὴν ἀληθινὴ ἐντύπωση καὶ νὰ μπορεῖς νὰ κρίνεις τὸ ἀποτέλεσμα, ἔτσι καὶ οἱ μάσκες τελειωμένες



βγει τὸ ἀρνητικὸ ἔκμαγειο τοῦ ἠθοποιοῦ πού θὰ φορέσει τὴ μάσκα. 2. Ὁ γύψος σκλήρυνε, τὸ ἔκμαγειο ἀφαιρεῖται. 3. Στὸ ἀρνητικὸ ἔκμαγειο χύνεται γύψος γιὰ νὰ βγει τὸ θετικὸ. 4. Φινίρισμα τοῦ ἔκμαγειοῦ. 5. Τὸ ἔκμαγειο τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ ἡ κατασκευασμένη — στὰ μέτρα του — μάσκα πού θὰ φορέσει αὐτός.



καθορίζουν ἓνα ἰδιαίτερο στυλ παιξίματος. Ἀκόμα πρέπει νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψη ὅτι οἱ ἠθοποιοί μας δὲν ἔχουν συνηθίσει τὴ μάσκα. Δὲν μπορούμε, λοιπόν, νὰ περιμένουμε ὅτι θὰ ἐμπνευστοῦν ἀπὸ παλιότερα παραδείγματα γιὰ τὸ τελείως ἰδιάζον παίξιμο μιᾶς παράστασης μὲ μάσκες. Μεγάλη ἀπλοποίηση ὄλων τῶν χειροναμιῶν, κάποιος συγκρατημὸς στὶς πολὺ μεγάλες κινήσεις ἢ ἀντίθετα, μιὰ μοναδικὴ κίνηση πλατύτερη, πού νὰ περιλαβαίνει πολλὲς μικρότερες, πρέπει ὅλα αὐτὰ νὰ ἐξετασθοῦν καὶ νὰ ὀριστικοποιηθοῦν γιὰ κάθε ξεχωριστὴ περίπτωση. Αὐτὲς οἱ καινούργιες προοπτικὲς δὲν εἶναι μόνο ζήτημα ἐξάσκησης τοῦ ἠθοποιοῦ ἀλλὰ ἀπαιτοῦν ἐπίσης ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη νάχει ἀποχτήσῃ τὴ σχετικὴ ἐμπειρία.

Στὴν «Ἄνοδο τοῦ Ἄρτουρο Οὐί» (1959) τὸ μακιγιάζ τῶν ἠθοποιῶν βασίστηκε στὸν τύπο τοῦ μακιγιάζ πού χρησιμοποιοῦν οἱ κλόουν, γιὰ νὰ θυμίζει τὰ τσίρκα καὶ τὰ πανηγύρια. Πάνω σὲ ἓνα fond de teint συνήθως γκρίζο, τὰ χεῖλια βάφονται μὲ σκοτεινὸ κόκκινο, τὰ μάτια περιβάλλονται ἀπὸ κύκλους βαθῆ μώβ, οἱ ρυτίδες καὶ τὰ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου διαγράφονται μὲ μαῦρο, τὸ σύνολο καλὰ ὁρατὸ ἀπὸ ἀπόσταση.

Δὲν γύρεψαν νὰ δώσουν καμμιά νατουραλιστικὴ ὁμοιότητα μὲ τὰ ἱστορικὰ πρότυπα: Ἡ ὁμοιότητα ὑποδηλώνεται ὅσο χρειάζεται ἀπὸ μερικὰ στοιχεῖα τοῦ κουστουμιοῦ ἢ τοῦ μακιγιάζ, κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο πού «ἀναφέρεται» στὸ ὄνομα τοῦ ἥρωα, στὴν συμπεριφορὰ καὶ στὸν τρόπο τῆς ὁμιλίας του.



ΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ

Τοῦ ΑΣΤΕΡΗ

Κανείς παρθενογέννητος στην τέχνη. Κι οὔτε κι οὔτε κι ὁ Μπρέχτ, ἐπομένως. Αὐτός, μάλιστα, ἐπηρεασμένος, στη δουλειά του, ὅσο κανείς ἄλλος. Ἐπηρεασμένος ἀπὸ πηγές σχεδὸν ἀναρίθμητες, κάθε λογῆς, ὄλων τῶν ἐποχῶν, ἀκόμη, θὰ ἐλέγαμε, κι ὄλων τῶν λαῶν. Μὲ ἀποτέλεσμα, πολλοὶ ἀνεργάτιστοι κριτικοὶ — καὶ δὲν εἶναι λίγοι αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ κριτικοὶ — νὰ φτάσουν μέχρι τὸ σημεῖο νὰ ὑποστηρίζουν ὅτι οἱ ἐπιρροὲς ἔχουν πάρει στὸ ἔργο του τόση ἔκταση, ἔχουν προχωρήσει τόσο πολὺ, τόσο βαθιά, ὥστε, τελικά, νὰ ἔχουμε μπροστά μας ὄχι ἓναν μεγαλόπνευστο δημιουργό, ἀλλὰ ἓναν ἀδίσταχτο ἀντιγραφέα.

Στὸ σύντομο τοῦτο σημείωμα θὰ προσπαθήσουμε νὰ διαγράψουμε, σχεδὸν στενογραφικά, τὶς πιὸ σημαντικὲς ἀπὸ τὶς ἐπιρροὲς ποὺ δέχτηκε ὁ Μπρέχτ νὰ ἀναφέρουμε, τὸ ἴδιο στενογραφικά, τὸν καλλιτεχνικὸ περίγυρο μέσα στὸν ὁποῖο κινήθηκε καὶ δούλεψε, περίγυρο ποὺ δὲν περιορίστηκε στὰ στενὰ γεωγραφικὰ ὄρια τῆς πατρίδας του, ἀλλὰ ἐκτάθηκε σ' ὀλόκληρο τὸ χῶρο ὅπου ἀναπτύχθηκε ἓνας καινούργιος τρόπος θεατρικῆς ἀντίληψης καὶ ὄρασης· τέλος, νὰ μνημονεύσουμε ἐκείνους μὲ τοὺς ὁποῖους συνεργάστηκε στενὰ γιὰ νὰ φτάσει στὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ἔφτασε, γιὰ νὰ βρεῖ τὶς λύσεις ποὺ ἔδωσε, γιὰ νὰ συλλάβει τὴ θεωρία ποὺ ἀνάπτυξε καὶ ἐφάρμοσε στὴν πράξη.

Πρὶν ξεκινήσουμε, μιὰ διευκρίνηση. Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ δὲν εἶναι ἀπλᾶ ἓνας θεατρικὸς συγγραφέας — μέγας ἢ μικρός. Εἶναι κάτι πολὺ περισσότερο, κάτι πολὺ πιὸ δύσκολο καὶ πιὸ σύνθετο, πιὸ ὀλοκληρωμένο: εἶναι ὁ σφαιρικὸς «ἄνθρωπος τοῦ Θεάτρου». Ὁ ἄνθρωπος ποὺ ζεῖ τὸ θέατρο ὄχι μέσα ἀπὸ τὶς σελίδες τῶν ἔργων του, ἀλλὰ σ' ὄλη τὴν κλιμάκωση τῆς δράσης του — ποὺ τὸ ζεῖ σὰν συγγραφέας καὶ σὰν σκηνοθέτης, κάποτε σὰν σκηνογράφος, ἀκόμη καὶ σὰν μουσικός, σὰν ἠθοποιός. Κι αὐτὸ δίνει στὸ ἔργο του μιὰν ἰδιαιτέρη γεύση, κάτι τὸ πέρα ἀπὸ τὰ γνώριμά μας πρότυπα, τὸ κάνει πιὸ δύσκολο καὶ προκειμένου νὰ τὸ κατανοήσει κανεὶς καὶ προκειμένου νὰ τὸ ἐρμηνέψει καὶ νὰ τὸ ἀνεβάσει στὴ σκηνή. Κι ἀκόμη, κάνει πιὸ δύσκολο τὸ ἔργο ἐκείνου ποὺ θὰ ἀναζητήσει, θὰ ζυγίσει καὶ θὰ ἀξιολογήσει τὶς ἐπιρροὲς ποὺ ἔδρασαν πάνω στὸν Μπρέχτ.

Οἱ πιὸ μεγάλοι «δάσκαλοί» του, οἱ Ἄγγλοι ἐλισαβετιανοί, ὁ λησμονημένος Γκέοργκ Μπύχνερ, ὁ Γερμανοαμερικάνος ποιητὴς καὶ θεατρικὸς συγγραφέας Φράνκ Βέντεκιντ. Πρωταρχικά, ὁ Μπύχνερ ποὺ ἀνοίγει καὶ δείχνει τὸ δρόμο· ὕστερα, ὁ Βέντεκιντ ποὺ τὸν ἀκολουθεῖ καὶ πρῶτος ὑπογραμμίζει ὅτι ὁ θεατὴς δὲν πρέπει ποτὲ νὰ λησμονᾷ ὅτι βρίσκεται στὸ θέατρο, δὲν πρέπει ποτὲ νὰ συνεπαίρνεται συναισθηματικὰ ἀπὸ τὸ ἔργο καὶ νὰ μετέχει ψυχικὰ

στὴ δράση του· τέλος οἱ ἐλισαβετιανοί, ποὺ πρῶτοι χρησιμοποίησαν τὰ μέσα ποὺ διάλεξε καὶ χρησιμοποίησε ὁ Μπύχνερ, ξεφεύγοντας ἀπὸ τὸ κύριο ρεῦμα τῆς γερμανικῆς παράδοσης: τὴ σκοτεινὴ ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα, τὶς σύντομες κι ἀλληλοδιάδοχες σκηνές, τὸν αὐστηρὸ καὶ συγκεκριμένο, σαφῆ διάλογο.

Ὅσο γιὰ τὸ γενικὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα, μέσα στὸ ὁποῖο ὁ Μπρέχτ πέρασε ἀπὸ τὴν ἐφηβεία στὰ πρῶτα ἀντρικὰ χρόνια κ' ἔκανε τὴν ἐξοδὸ του στὸ χῶρο τῆς τέχνης, ἦταν τὸ κλίμα τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, ποὺ κυριαρχοῦσε στὴ Γερμανία ἀπὸ κάμποσα κιόλας χρόνια πρὶν τὸν Πρῶτο Παγκόσμιο Πόλεμο· τὸ κλίμα τοῦ ντανταϊσμοῦ, ποὺ συνταξίδεψε μὲ τὸν ἐξπρεσιονισμό, τὰ πρῶτα μεταπολεμικὰ χρόνια, καὶ ποὺ κάποια στιγμή φάνηκε νὰ δένεται μὲ τοὺς καινούργιους, πειραματικούς δρόμους ποὺ ἀνοίγε ἡ Ἐπαναστατημένη Ρωσία μὲ τὸν κύριο ἀντίπαλο τοῦ Στανισλάβσκι, τὸν μεγάλο Μέγιερχολντ, μὲ τὸν κινηματογραφικὸ Ἀϊζενστάϊν, μὲ τὸν Καντίνσκυ ποὺ δίδασκε τότε στὴ ζωγραφικὴ Ἀκαδημία τῆς Μόσχας καὶ μ' ἄλλους· τέλος, τὸ κλίμα τοῦ καλούμενου «Ἐπικού Θεάτρου» — ὄχι ἀκόμη μὲ τὴν ἐννοια ποὺ τοῦ ἔδωσαν ἀργότερα ὁ Μπρέχτ κι οἱ κυριώτεροι συνεργάτες του — ποὺ ἐμφανίστηκε ἀρχικὰ μὲ τὸ ἀνέβασμα ἐνὸς ἔργου τοῦ Ἀλφόνσου Πακὲ καὶ ποὺ ὁ νεαρὸς τότε, κομμουνιστὴς σκηνοθέτης Ἔρβιν Πίσκατορ ὑπῆρξε ἐκεῖνος ποὺ κυρίως τὸ χρησιμοποίησε καὶ τὸ ἀνάπτυξε.

Ἡ ἐπιρροὴ τῶν δύο πρώτων — τοῦ Μπύχνερ καὶ τοῦ Βέντεκιντ — εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀποφασιστικὴ στὴ διαμόρφωση τοῦ νεαροῦ δραματουργοῦ. Τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ Μπρέχτ, ὁ «Βάαλ», εἶναι καθαρὰ σχεδιασμένο πάνω σ' ἓνα ἀτέλειωτο ἔργο τοῦ Μπύχνερ, τὸν «Βούτσεκ» κ' ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα του, «Οἱ Μέρες τῆς (Παρισινῆς) Κομμούνιας» δὲν χωρεῖ καμμιά ἀμφιβολία ὅτι ἔχει τὸ ξεκίνημά του στὸ ἀριστούργημα τοῦ Μπύχνερ, τὸ «Θάνατο τοῦ Δαντῶν». Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ἡ δευτέρη γυναίκα τοῦ Μπρέχτ, ἡ μεγάλη συνεργάτισσά του καὶ τὸ ἴδιο μεγάλη ἠθοποιὸς Ἐλενα Βαίγκελ, ἀρχισε ἐπαγγελματικὰ τὴ σταδιοδρομία της παίζοντας ἓνα ρόλο τοῦ «Βούτσεκ», τὸ 1919· κι ἀκόμη, ὅτι ὁ Μπρέχτ ἀνακάλυψε καὶ σημείωσε γιὰ πρώτη φορὰ τὶς δυνατότητες ποὺ προσφέρει τὸ συγκρατημένο παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, αὐτὸ τὸ παίξιμο ποὺ ἀργότερα ἔγινε ἀποφασιστικὸ στοιχεῖο τῆς ὄλης τεχνικῆς τῆς «ἀποξένωσης», πάνω στὴν ὁποία στηρίχτηκε ἡ θεατρικὴ θεωρία του, σὲ μιὰ παράσταση τοῦ «Βούτσεκ», ἀνεβασμένη ἀπὸ τὸν Ἀλμπερτ Στάϊνρυκ. Κι ἀπ' αὐτόν, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τοῦ σκηνοθέτη Ράϊνχαρτ ποὺ ἀνέβασε καὶ τὸν «Βούτσεκ» καὶ τὸ «Θάνατο τοῦ Δαντῶν», ἀνακάλυψε τὶς δυνατότητες, τῆς ἀσύνδετης μορφῆς μὲ

ΤΟΥ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

ΒΟΡΕΙΝΟΥ

την ὁποία διηγίεται τὸ μῦθο, τὴν ὑπόθεση τῶν ἔργων του.

Ὅσο γιὰ τὸν Βέντεκιντ, περηφανευόταν ὁ ἴδιος ὅτι ἤξερε ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Μπύχνερ ἀπ' ἔξω καὶ πρῶτος προσπάθησε σ' ἓνα ἔργο του, νὰ ἀκολουθήσει τὶς διαρθρωτικὲς ἀρχὲς τῆς λαϊκῆς μπαλλάντας, νὰ μετατρέψει τὸ θέατρο ἀπὸ δραματικὸ ἔργο σὲ χρονικὸ, ἀπὸ συνταίριασμα σὲ ρεπορτάζ — ὅπως ἔκανε ἀργότερα καὶ ὁ Μπρέχτ. Κι ἀκόμη, αὐτὸς πρῶτος, ὅταν μεσουρανοῦσε στὴ γερμανικὴ θεατρικὴ σκηνή, χρησιμοποίησε τὸν ἀσύνδετο διάλογο καὶ ἤρωες ποὺ προέρχονταν — ὅπως ἔγινε ἐπίμονα στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Μπρέχτ, ἀκόμη καὶ σὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ κατοπινὰ του, μέχρι τὸν «Ἄρτουρο Οὐί» καὶ πιὸ μετὰ — ἀπὸ τὸν ὑπόκοσμο.

Οἱ δυὸ μαζί, Μπύχνερ καὶ Βέντεκιντ, μὲ τὸ ἀδιακόσμητο, «σκληρὸ» καὶ ταχὺ στὸ ρυθμὸ τοῦ ὕφους ποὺ εἰσήγαγαν στὸ θέατρο, χάρισαν στὸν Μπρέχτ τὸ ὕφος τῶν πρῶτων του ἔργων, ἀλλὰ καὶ τὸν ἔκαναν νὰ δεῖ σωστὰ τοὺς κινδύνους στοὺς ὁποίους μποροῦσε νὰ ὀδηγήσει ὁ ἐξπρεσιονισμὸς, αὐτὸς ὁ ἴδιος θεατρικὸς ἐξπρεσιονισμὸς τοῦ ὁποίου ἀπὸ πολλοὺς θεωροῦνται πατέρες. Ὁ μεταπολεμικὸς γερμανικὸς ἐξπρεσιονισμὸς δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι εἰσήγαγε στὴν τέχνη — κ' ἰδιαίτερα, στὴ θεατρικὴ τέχνη — πολλὰ καινούργια στοιχεῖα: καὶ πρῶτ' ἀπὸ ὅλα, τὸ κινηματογραφικὸ, κατὰ κάποιον τρόπο, δόσιμο τοῦ ἔργου, μαζί μὲ τὴν πλαστικὴν χρησιμοποίησιν τοῦ φωτισμοῦ καὶ τὸ ἀπλωμα τῆς σκηνῆς μέχρι τὴν πλατεῖα — ποὺ τὸ εἶχε κάνει πολὺ πιὸ πρὶν τὸ γιαιπωνέζικο θέατρο. Ὑστερα, τὶς σύντομες καὶ πολυἀριθμες σκηνές, ἓναν καινούργιον λόγον. Τὸ ἴδιο δέβαιο εἶναι, ὅμως, ὅτι ὁ ἐξπρεσιονισμὸς αὐτὸς, ζώντας μέσα στὸ μεταπολεμικὸ χάος καὶ στὴν μετεπαναστατικὴ ἀστικὴ ἀναρχία τῆς Γερμανίας, ἔχασε γρήγορα τὸ ἔρμα του κ' ἐκφυλίστηκε, στὴν πράξιν, σ' ἓνα εἶδος ἀνθρώπινου ἀπομονωτισμοῦ θὰ ἐλέγαμε, ἔδωσε στὸ χειρισμὸ τῶν προβλημάτων τῆς σύγχρονης ζωῆς καὶ γενικὰ τῶν ἀνθρώπινων θεμάτων, λύσεις φυγῆς κ' ἓνα χρῶμα συχνὰ σχεδὸν ὑστερικό. Κατάντησε, θαρεῖς, μιὰ εἰδικὴ τρόμπα γιὰ τὸ φούσκωμα — καὶ ποτὲ τὸ ξεφούσκωμα — τοῦ ἐγῶισμοῦ: ἓνός ἐγῶισμοῦ ποῦ, κρυμμένος πίσω ἀπὸ ἓνα ἔνδυμα ἀποκαλυπτικῶν καὶ οὐτοπιστικῶν ιδεῶν, δὲν εἶχε σὰν κύρια γνωρίσματά του παρὰ τὴν αὐτολύπησιν καὶ τὴν αὐτοδραματοποίησιν.

Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ — καθὼς καὶ μιὰ ὀλόκληρη ἔστω διάσπαρτη, ὁμάδα νέων καλλιτεχνῶν — πῆρε ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμὸ αὐτὸ ὅλα του τὰ θετικὰ στοιχεῖα, τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποῦ ἦταν ἀποτέλεσμα τῆς καινούργιας μορφικῆς ἐλευθερίας. Πῆρε, μὲ ἄλλα λόγια, ὅλους τοὺς σκηνικοὺς νεωτερισμοὺς, ὅλη τὴν ἐλευθερία

στὶς διαστάσεις καὶ στὸν ἀριθμὸ τῶν σκηνῶν. Πῆρε, ἀκόμη, τὸν καινούργιον τρόπο χρησιμοποίησιν, τόσο στὸ κείμενον ὅσο καὶ πάνω στὴ ράμπα, τοῦ λόγου, δανείστηκε τὴν καινούργια αἴσθησιν τῆς γλώσσας, τὴν τολμηρὴ ἐκλογὴ τῶν τύπων. Κ' ἐδῶ, σταμάτησε. Σωστότερα, ἀπὸ τὸ σημεῖον αὐτὸ καὶ ὕστερα, ἄρχισε νὰ ἀπορρίπτει ὅλα τὰ ἀρνητικὰ, διαλυτικὰ στοιχεῖα τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ. Βοηθημένος κι ἀπὸ τὶς ἀντιλήψεις τοῦ Βέντεκιντ — ἀντιλήψεις ποῦ τὶς γνώριζε κατὰ βάθος καὶ ποῦ τὸν εἶχαν κυριολεκτικὰ μαγέψει, ὠθημένος ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς ἀντιλήψεις τῆς Ἀριστερᾶς, ἀπόρριψε πρῶτα ἐκείνη τὴ μεγαλορρημοσύνη, ἀλλὰ καὶ τὴν κενότητα πρὸς τὴν ὁποία εἶχε κατακυλησθῆ ὁ ἐξπρεσιονισμὸς καὶ τὸ σπουδαιότερον κηρύχτηκε ἐναντίον τοῦ κοινωνικοῦ ἀπομονωτισμοῦ καὶ τῆς τάσης φυγῆς τῶν ἐκπροσώπων τοῦ κινήματος, δεβαιώνοντας ὅτι ἐκεῖνο ποὺ προέχει στὸ θέατρο εἶναι ἡ δημιουργία μιᾶς κοινωνικῆς συνείδησης, ἓνός συλλογικοῦ συναισθήματος. Καὶ προχώρησε καὶ πάρα πέρα: καταδικάζοντας τὸν ἐγῶισμὸν καὶ ἐγκεντρικισμὸν ἀναζήτησε ἐξ ἀρχῆς ἓνα καινούργιον ὕφος, ἓνα ὕφος ποῦ νὰ εἶναι προσανατολισμένο — καὶ προσαρμοσμένο — στὸ γεγονός ὅτι ἡ ἐποχὴ ἦταν ἐποχὴ τῆς μηχανῆς, ἓνα ὕφος σκληρὸ καὶ αὐστηρὸ.

Σ' αὐτὸ τὸ δεῦτερον μέρος τῆς δουλειᾶς του, βρῆκε πολὺτιμη βοήθειαν στὸ πρόσωπον καὶ στὴ δουλειᾶν, στὶς ἀναζητήσεις τοῦ Πίσκατορ. Ὁ Πίσκατορ χρησιμοποίησε, ἐκείνη τὴν ἐποχὴν, σὰν βοηθικὸ μέσον, τὴν κινηματογραφικὴν προβολήν. Δίπλα στὴ σκηνή — ἢ κάποτε καὶ στὸ βάθος τῆς ἴδιας τῆς σκηνῆς — πρόβαλλε, πάνω σὲ μιὰ μικρὴ ὀθόνη, εἴτε ἓνα κείμενον ποῦ ἐξηγοῦσε, κατὰ κάποιον τρόπο, τὴ σημασία τῶν ὄσων διαδραματίζονταν στὴ σκηνή, εἴτε αὐτούσια κομμάτια ἀπὸ κάποιον κινηματογραφικὸν ἔργον. Ἐπίσης, πρόβαλλε πάνω στὶς μικρὲς αὐτὲς ὀθόνες τὴ φυσιογνωμία τῶν ἡρώων κι ἀκόμη τοὺς τίτλους καὶ ὑπότιτλους τῆς κάθε καινούργιας σκηνῆς. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις πρόβαλλε, ἐξ ἄλλου, ξυλογραφίαι ἢ καὶ σατιρικὰ σκίτσα μεγάλων καλλιτεχνῶν τῆς ἐποχῆς — πολὺ συχνὰ τοῦ Γκρόστς, ποῦ διακρινόταν γιὰ τὴν καυτὴ κοινωνικὴν του σάτιρα καὶ ποῦ ὑπῆρξε ἐπὶ κάμποσα χρόνια στενωτάτος συνεργάτης τόσο τῶν θεατρικῶν συγγραφέων ὅσο καὶ τῶν σκηνοθετῶν τῆς καινούργιας Σχολῆς. Τέλος, στὸ ἀνέβασμα μερικῶν ἔργων, χρησιμοποίησε, γιὰ πρώτη φορά, ἓνα ἄλλο μέσον: ἀνάμεσα στὶς σκηνές, στὰ διαλείμματα, ἔβαζε ἓνα χορὸν νὰ τραγουδᾷ στίχους, ποῦ κατὰ κάποιον τρόπο σύνδεαν τὶς σκηνές μεταξύ τους ἢ ἐρμήνευαν τὴ σκηνὴν ποῦ μόλις τέλειωσε, ἢ ἀποτελοῦσαν ἓνα ἐρμηνευτικόν, κατὰ κάποιον τρόπο, σχόλιον τῆς σκηνῆς ποῦ θὰ ἐπακολουθοῦσε.

Τὴν καινούργια αὐτὴ τεχνικὴν, ὁ νεαρὸς Πί-

σκατορ την ἔφτασε σὲ ἀκραία σημεία. Ἐφτασε μέχρι νὰ προβάλλει, ἐνῶ παιζόταν τὸ ἔργο, δυὸ καὶ τρία «παράλληλα» φιλμ σὲ ὀθόνες στημένες πάνω στὴ σκηνή, ἢ καὶ νὰ προβάλλει φιλμ καμωμένα ἀπὸ κινητὲς εἰκόνες. Καὶ στὴν πορεία του αὐτὴ ἐνθαρρύνθηκε κι ἀπὸ τὸ παράδειγμα ποὺ ἔδιναν, τότε, — πρὶν διατυπωθεῖ ἡ στενότερη ἀποψη περὶ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ κ' ἐνῶ ὑπῆρχε ἀκόμη ἀπόλυτη ἐρευνητικὴ ἐλευθερία στὸ χῶρο τῆς τέχνης — ἀρκετοὶ καλλιτέχνες τῆς ἐπαναστατικῆς Ρωσίας. Ἰδιαίτερη σημασία ἔχει, στὴν προκειμένη περίπτωση, τὸ παράδειγμα τοῦ μεγάλου σκηνοθέτη Μέγιερχολντ. Ὁ Μέγιερχολντ, ποὺ βρισκόταν στοὺς ἀντίποδες τοῦ Στανισλάβσκι, πίστευε ὅτι ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ ἐπιτρέπεται ὁ θεατὴς νὰ ξεχάσει ὅτι παρακολουθεῖ θέατρο — καὶ γιὰ νὰ τὸ πετύχει αὐτό, χρησιμοποιοῦσε πρωτότυπες μέθοδοι: ἀπογύμνωνε τὴ σκηνὴ ἀπὸ κάθε γλυκερότητα, χρησιμοποιοῦσε ἕνα σκηνοκὸ περιστρεφόμενο, ἔστηνε τοὺς ἠθοποιούς του σύμφωνα μὲ μιὰ ὀλότελα καινούργια ἀντίληψη, τοὺς μετέτρεπε σὲ ἕνα εἶδος ἀκροβάτη, ἔκανε τὸ πᾶν γιὰ νὰ προσαρμόσει τὴ θεατρικὴ σκηνὴ στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του, δηλαδή, στὸ πνεῦμα τῆς μηχανῆς, τῆς ἀκριβολογίας, τοῦ ὀρθολογισμοῦ.

Γιὰ τὸν Μέγιερχολντ, ὁ ἠθοποιὸς δὲν ἔπρεπε πιά νὰ εἶναι ὁ καλλιτέχνης ποὺ βυθίζεται συναισθηματικὰ στὸ ρόλο του· ἀντίθετα, ὅπως ἀργότερα εἶπε καὶ ὁ Μπρέχτ, ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ εἶναι πάντοτε κύριος τοῦ ἑαυτοῦ του, πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ παρακολουθεῖ καὶ νὰ ἀναλύει ψυχρὰ τὰ αἰσθήματά του, πρέπει, κατὰ κάποιο τρόπο, νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι παρακολουθεῖ τὸ παίξιμό του μέσα στὸν καθρέφτη. Μὲ ἄλλα λόγια, πρέπει νὰ παίζει κατὰ κύριο λόγο ὀρθολογικὰ καὶ κατὰ τρόπο «ἀντικειμενικὸ». Καὶ στὶς ἀντιλήψεις του αὐτὲς ὁ Μέγιερχολντ δὲν ἦταν ὁ μόνος. Τὶς ἴδιες ἀντιλήψεις εἶχε — ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ δραματοῦργου αὐτοῦ — καὶ ὁ μεγάλος Πιραντέλλο. Ποὺ ἔφτανε μέχρι τὸ σημεῖο νὰ ὑποστηρίξει ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ πρέπει νὰ δείχνουν μὲ τὸ παίξιμό τους, μὲ τὶς γκριμάτσες τους καὶ μὲ τὴν ἄρθρωση τοῦ λόγου ὅτι ἡ ζωὴ ποὺ ἐρμηνεύουν εἶναι μιὰ ζωὴ γεμάτη ἀντιθέσεις, συγκρούσεις, ἀντιφατικότητες καὶ ἀσυνέπεια — ἀκόμη, ὅτι ἔπρεπε καὶ νὰ «παίζουν» καὶ νὰ «μὴν παίζουν» πάνω στὴ σκηνή.

Ἀπὸ ὅλους αὐτοὺς, ὁ Μπρέχτ δανείστηκε πολλά, συμπλήρωσε τὰ ὅσα ὁ Μπύχνερ καὶ ὁ Βέντεκιντ τοῦ ἔδωσαν ἄπλαστα, πρωτόχυτα. Καὶ στὴν προσπάθειά του, βρῆκε θετικὴ βοήθεια ὄχι μόνον ἀπὸ τὸν Πίσκατορ, ποὺ τὸν πῆρε, γιὰ ἕνα διάστημα, βοηθό του, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ μιὰ σειρά μεγάλους ζωγράφους τῆς ἐποχῆς του, ὅπως ὁ Γκρόστς, ὁ Νέχερ κι ὁ Κάρλ φὸν Ἄππεν, σκηνογράφους, ὅπως ὁ Χάρτφελντ, ἠθοποιούς, ὅπως ὁ Μπούς καὶ ὁ Μπουά, ποὺ βρῆκαν τὸ δρόμο τους στὰ χέρια τοῦ Πίσκατορ. Ἀπὸ ὅλους αὐτοὺς ὁ Μπρέχτ πῆρε τὴν «ἀρχὴ» τῆς κατοπινῆς θεωρίας του, πῆρε, δηλαδή, τὴν ἀντίληψη τοῦ «ἐπικοῦ θεάτρου», στὴν ἀρχικὴ, ἀδούλευτη μορφή της. Ποὺ ὁ ἴδιος τὴν

συμπλήρωσε ἀργότερα καὶ μὲ τὴν χρησιμοποίησιν, στὸ λόγο ἰδιαίτερα — ποὺ εὑρίσκει ὁμῶς, τὸ ἀντίκρουμά του στὴν ἐρμηνεῖα τῶν ἠθοποιῶν — τῆς διαλεκτικῆς.

Γιὰ νὰ συνοψίσουμε: ἀπὸ τὸν Μπύχνερ, τὸν Βέντεκιντ καὶ τοὺς ἐλισαβετιανούς ὁ Μπρέχτ διδάχτηκε τὴν χρησιμοποίησιν ἄτονα συνδεμένων σκηνῶν, ὅπου ὁ χρόνος ἄλλοτε ταχύνεται καὶ ἄλλοτε ἐπιβραδύνεται. Διδάχτηκε, δηλαδή, νὰ χρησιμοποιεῖ μεγάλο ἀριθμὸ σκηνῶν, ὅπου χρόνος καὶ τόπος χρησιμοποιοῦνται ἐλεύθερα, ἐκτείνονται σὲ βάθος ἢ καὶ περιορίζονται σὲ μιὰ μικρὴ μόνο στιγμὴ καὶ σ' ἕνα γεωγραφικὸ στίγμα. Διδάχτηκε, ἀκόμη, ἀπὸ τοὺς δυὸ πρώτους τὴν ἀντίληψη τῆς «ἀντικειμενικότητας» στὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν. Ἀπὸ τὸν Πίσκατορ, ποὺ τὸν βοήθησε ἰδιαίτερα στὰ πρώτα χρόνια τῆς σταδιοδρομίας του, ἔμαθε πῶς νὰ χρησιμοποιεῖ καθαρὰ μηχανικὰ μέσα γιὰ νὰ ἐπιταχύνει ἄλλοτε καὶ νὰ κάνει πιὸ σαφῆ, πιὸ ἐξόφθαλμη τὴν ἱστορία ποὺ θέλει νὰ διηγηθεῖ. Ἀπὸ τοὺς Γιαπωνέζους — ποὺ τοὺς πρωτοπρόσεξε χάρη στὸν Κλωντέλ, ὁ ὁποῖος χρησιμοποίησε τὴν τεχνικὴ τους μάλις γύρισε ἀπὸ τὴν Ἰαπωνία, ὅπου ὑπηρετοῦσε σὰν διπλωμάτης — διδάχτηκε τὴν ἰδιαίτερη τεχνικὴ, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ ἠθοποιὸς κουβεντιάζει, κατὰ κάποιο τρόπο, μὲ τοὺς θεατῆς· διδάχτηκε, ἀκόμη, πῶς νὰ διηγιέται σύντομα καὶ μὲ δύναμη, ἀλλὰ δίχως νὰ ψασύρεται ἀπὸ τὸν συναισθηματισμό. Τέλος, νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ χορὸ ποὺ σχολιάζει. Ἀπὸ τὸν Πιραντέλλο διδάχτηκε τὴ δύναμη ποὺ κρύβει ἡ τακτικὴ: οἱ ἠθοποιοὶ πότε νὰ «παίζουν» καὶ πότε νὰ «μὴν παίζουν», νὰ ἀνακοτεύονται μὲ τοὺς θεατῆς. Τέλος, ἀπὸ μιὰ ὀλόκληρη συντροφιά νεαρῶν μουσικῶν, ὅπως ὁ Κούρτ Βάιλ, ὁ ἴδιος ὁ Χίντεμιτ κι ὁ Χάιντς Ἄϊσλερ, ὁ Μπρέχτ διδάχτηκε τὴ σημασία τῆς μουσικῆς στὴν ἐρμηνεῖα τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Μὲ τὴ συνεργασία τους καὶ τὴ βοήθειά τους ἔμαθε πῶς νὰ χρησιμοποιεῖ τὴ μουσικὴ σὰν ἕνα εἶδος στίξης, σὰν ἕνα μέσο ὑπογράμμισης τοῦ λόγου του, κάποτε καὶ σὰν σχόλιο, σὰν προειδοποίησιν πάνω στὴ σημασία καὶ στὴν ἐξέλιξη τῆς δράσης. Τέλος, ἀπὸ τὴν Ὀπερὴ μὲ σύγχρονα θέματα, διδάχτηκε κάτι ἀρνητικό: διδάχτηκε, δηλαδή, ὅτι ἡ μουσικὴ δὲν πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖται στὸ θέατρο σὰν «ψυχολογικὸ» στοιχεῖο, δὲν πρέπει νὰ συνοδεύει τὸ διάλογο, ἀλλὰ μόνον τὸ στίχο. Καὶ διδάχτηκε καὶ κάτι θετικό: τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ τραγουδιστῆ στὸ ρόλο τοῦ σχολιαστῆ καὶ τοῦ παρατηρητῆ ποὺ ἐκθέτει καὶ ἀναλύει τὴν δράση.

Θὰ ἔπρεπε, τέλος, νὰ ἀναφερθοῦμε στὶς ἐπιδράσεις ποὺ ἄσκησε πάνω στὸν Μπρέχτ ἡ συνεργασία του μὲ μιὰ σειρά ἀπὸ δραματοῦργους γιὰ τὴν ἀπὸ κοινῆ συγγραφὴ ἔργων καθὼς καὶ ἡ συνεργασία του μὲ σκηνοθέτες, ὅπως καὶ μὲ ἠθοποιούς. Ἀκόμη, τὸ γεγονός ὅτι ἡ συμβολὴ του στὸ θέατρο ἦταν τριπλῆ, σὰν δραματοῦργου, σὰν σκηνοθέτη καὶ σὰν θεωρητικοῦ. Ἀλλὰ, κάτι τέτοιο εἶναι τελικὰ ἀδύνατο μέσα στὰ στενὰ πλαίσια μιᾶς τῆς σύντομης μελέτης.

Μιά συζήτηση
στα «ΓΑΛΛΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ»

ΠΩΣ ΤΑ ΠΑΜΕ ΜΕ ΤΟΝ ΜΠΡΕΧΤ

Μεταφράζει ο ΤΑΣΟΣ ΑΛΚΟΥΛΗΣ

Τὸν περασμένο Αὐγουστο, στὶς 14, συμπληρώθηκαν πέντε χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ. Ἐνας θεατρικὸς συγγραφέας ὁ Ἄρθουρος Ἀντάμωφ, ἕνας σκηνογράφος ὁ Ρενέ Ἀλλιό, κ' ἕνας σκηνοθέτης ὁ Ροζέ Πλανσὸν συναντήθηκαν μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτῆς τῆς ἐπετείου στὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ «Τὰ Γαλλικὰ Γράμματα» καὶ συζήτησαν μετὰξὺ τους γιὰ τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου γερμανοῦ συγγραφέα καὶ γιὰ τὴν ἐπίδραση ποὺ κάθε μέρα καὶ περισσότερο ἔχει τὸ ἔργο του στὴν ἀνάπτυξη τοῦ σύγχρονου θεάτρου καὶ ἰδιαίτερα τῆς Γαλλίας. Ὁ διάλογος αὐτὸς ἐγγράφηκε σὲ μαγνητόφωνο καὶ δημοσιεύτηκε.

Ρ. Π λ α ν σ ὀ ν : Ὅταν παρατηρήσει κανεὶς τὶς σημερινὲς ἀπόψεις τῶν ἀνθρώπων — ὁσων στέκουν ἀρκετὰ μακριὰ ἀπὸ μᾶς — καὶ τὶς ἀντιδράσεις τους στὶς πρώτες ἐμφανίσεις στὴ Γαλλία τοῦ Berliner Ensemble, θὰ δεῖ τεράστια διαφορὰ... Ὅρισμένοι κριτικοὶ ἔφευγαν στὸ διάλειμμα, ὅπως συμβαίνει συχνὰ στ' ἀνιάρὰ θεάματα. Σκηνοθέτες διακήρυχναν πὼς ὅλα στὴ σκηνὴ ἦταν γκρίζα καὶ πὼς δὲν ὑπῆρχαν χρώματα (τί σημαίνει αὐτὴ ἡ θλίψις;) Ἄλλοι ἔλεγαν ὅτι τὸ σκηνικὸ «εἶναι βαρὺ ἐπειδὴ εἶναι γερμανικὸ» ἢ «πρόκειται γιὰ πρωτοπορία τοῦ 1925!» «Πρωτοπορία τοῦ 1925, τώρα αὐτὰ εἶναι ξεπερασμένα!...»

Εἶδα ἀργότερα, αὐτοὺς ἀκριβῶς τοὺς ἀνθρώπους νὰ ἐξελλίσσονται καὶ νὰ ξεχωρίζουν τὸν Μπρέχτ σὰν συγγραφέα, ὕστερα νὰ ὑποπεύονται τὴν σπουδαιότητά του στὸν σκη-

νοθετικὸ τομέα, νὰ λένε: «Βεβαίως συμφωνοῦμε, ὁ Μπρέχτ ἔχει ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ πρέπει νὰ τὸν προσαρμόσουμε στὰ καθ' ἡμᾶς... Πρὸς τὸ παρὸν αὐτὸ δὲν γίνεται...» Ἡ νὰ λένε: «Ἐ, λοιπὸν τὶς παραστάσεις τοῦ Berliner Ensemble δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τὶς προσαρμόσουμε στὰ καθ' ἡμᾶς, πρέπει νὰ τὶς διατηρήσουμε ὅπως ἔχουν...»

Καὶ σιγὰ σιγὰ, ὅταν μιλοῦσαν γιὰ τὶς ἄλλες παραστάσεις τοῦ B. E. χρησιμοποιοῦσαν τὸ στὺλ τῶν προηγουμένων παραστάσεων γιὰ κριτήριον...

Βρίσκω αὐτὴ τὴν ἱστορία ἀρκετὰ παραδειγματική.

Ἄ ν τ ᾶ μ ω φ : Νομίζω ὅτι ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη περίοδο, βρεθήκαμε πολλοί, οἱ περισσότεροι συνεργάτες τοῦ «Λαϊκοῦ Θεάτρου» ποὺ φωνάξαμε καὶ μάλιστα πολὺ δυνατὰ, ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ κάτι θαυμάσιο, γιὰ κάτι ἐξαιρετικὸ, ἀλλὰ ἦταν «φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ». 1) Γιατὶ ὁ Μπρέχτ ἦταν κομμουνιστής. 2) Γιατὶ ὁ Μπρέχτ ἦταν γερμανός. 3) Γιατὶ ἦταν συγχρόνως κομμουνιστής καὶ γερμανὸς πρᾶγμα ποὺ πέφτει πολὺ γιὰ ἕναν μόνο ἄνθρωπο...

Π λ α ν σ ὀ ν : Τὰ αἰσθήματα ποὺ κυριαρχοῦσαν πάνω μου ὅταν εἶδα τὶς παραστάσεις τοῦ Berliner Ensemble ἦταν σχεδὸν αἰσθήματα ἀπελπισίας γιὰ τὸ δικό μας θέατρο. Εἶχα τὴν ἐντύπωση ὅτι εἴμαστε πολὺ καθυστερημένοι στὸν τομέα τῆς σκηνοθεσίας καὶ τῆς θεατρικῆς δραματοουργίας, καὶ ὅτι οὔτε ὕστερα ἀπὸ εἴκοσι χρόνια δουλειᾶς δὲν θὰ φτάναμε

σ' αυτό τὸ στάδιο τῆς θεατρικῆς συνείδησης, τῆς αἰσθητικῆς καὶ ιδεολογικῆς αὐστηρότητας.

Ἀντάμωφ: Ἐννοίωσα ξέρετε, τὴν ἴδια ἀπογοήτευση ὀρισμένες στιγμές, ὄχι μπροστὰ στὴν σκηνοθεσία (ἀφοῦ δὲν εἶμαι σκηνοθέτης) ἀλλὰ μπροστὰ στὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ, καὶ προφανῶς θὰ ἦταν ἡ ἴδια ἀπογοήτευση ποὺ νοιώθουν οἱ ζωγράφοι μπροστὰ στὸ ἔργο τοῦ Πικασσό. Ἡ σύγκριση μοῦ φαίνεται μᾶλλον σωστή.

Ἀλλιό: Νομίζω ὅτι στὸν Μπρέχτ, ἡ ἐπεξεργασία καὶ ἡ ἀφομοίωση ὀρισμένων αἰσθητικῶν ἀπόψεων τοῦ παρελθόντος καὶ ἄλλων, ἦτανε βαθύτερη παρὰ στὸν Πικασσό. Γιατὶ στὸν Πικασσό, τὸ κοινὸ γνῶρισμα ποὺ ἐπικρατεῖ στὰ δοκίμιά του, εἴτε ξαναπαίρνοντας τὴν ζωγραφικὴ τῶν Ἐτρούσκων, εἴτε τῶν Ἴνκας, εἴτε τῶν Νέγρων, ἐκφράζει μόνον καὶ ἀνεπιφύλακτα τὴν ἰδιοσυγκρασία του. Στὸν Μπρέχτ ὁ καλλιτεχνικὸς του χαρακτήρας εἶναι θεμελιωμένος σὲ ἄλλα πράγματα σὲ κάτι περισσότερο ἀπὸ αὐτὰ καὶ δημιουργεῖ ἕνα καινούργιο ὕφος. Ἡ σύγκριση ἐπιβάλλεται μεταξὺ τους, ἀλλὰ ἡ διαφορὰ ποὺ τοὺς ξεχωρίζει εἶναι σημαντικὴ.

Ἀντάμωφ: Ὅ,τι θαυμάζω περισσότερο στὸν Μπρέχτ, εἶναι ἡ διεκδίκηση τοῦ δικαίωματος τῆς ἐπέμβασης στὶς ξένες πνευματικὲς ἐργασίες.

Τὸ μόνον πράγμα ποὺ τοῦ προσάπτω σ' ὀρισμένες περιπτώσεις, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ «Δὸν Ζουάν» εἶναι τὸ ὅτι θέλει, πῶς νὰ τὸ πῶ, ν' ἀλλάζει τὴν ἱστορία μ' ἕναν τρόπο, μοῦ φαίνεται ἔλλειπής. Παρουσιάζει δηλαδὴ ἕναν Δὸν Ζουάν δειλό, χρεώνοντας κατὰ συνέπεια στὴν ἀριστοκρατία, ἐλαττώματα τοῦ ἀστικοῦ κόσμου.

Αὐτὸ νομίζω πῶς εἶναι λάθος... Καὶ μερικὲς φορές ὁ Μπρέχτ διέπραξε ἱστορικὰ λάθη προσκολλημένος ἀποφασιστικὰ στὸ παρὸν καὶ μὴ ξεχωρίζοντας ὀρισμένους ἱστορικοὺς σταθμούς, χωρὶς βέβαια αὐτὸ τὸ πρᾶγμα νὰ τοῦ ἐλαττώνει οὔτε στὸ ἐλάχιστο τὴν ἱκανότητα νὰ συγκρίνει καὶ νὰ ἐκτιμᾷ σωστὰ τὶς διάφορες ἐποχὲς μεταξὺ τους.

Ἀλλιό: Ἄλλωστε, προκειμένου γιὰ λογοκλοπὴ πρέπει κανεὶς νὰ εἶναι Μπρέχτ γιὰ νὰ λέει: «Ἡ πνευματικὴ ἰδιοκτησία; Δὲν ἐδίσταξα ποτὲ ν' ἀντιγράψω...». Ναι, ἀλλὰ ὅταν αὐτὸς ἀντιγράψει ξαναδημιουργεῖ ἀληθινὰ.

Πλανσόν: Συμφωνῶ μὲ τὸν Ἀντάμωφ πάνω στὸν «Δὸν Ζουάν». Καὶ κυρίως νομίζω ὅτι ἀφαιρεῖ ἀπ' αὐτὸ, τὴν παράδοση τοῦ 18ου αἰῶνα, τοῦ αἰῶνα ἀπελευθερωτῆ τῆς Γαλλίας ποὺ ἀνέβασε ψηλότερα τὴν τότε κοινωνία, μ' ἕναν τρόπο βίαιο, ἐπαναστατικὸ.

Ἐκεῖνο ποὺ μοῦ κάνει τὴ μεγαλύτερη ἐντύπωση στὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ, εἶναι ἡ ἀποψη «ἠθικὸ συμπέρασμα». Ἡ ψυχολογία τῶν ἡρώων του, παρουσιάζεται σὰν «ἠθικὸ συμπέρασμα».

Τὸ ἰσοδύναμο στὸ μεσαιωνικὸ θέατρο ἢ στὸ κινεζικὸ, εἶναι ἡ ἀπουσία τῆς ψυχολογίας τῶν προσώπων τοῦ ἔργου. Ἐχῶ τὴν ἐντύπωση ὅτι σὰς στενοχωρεῖ αὐτό, φίλε Ἀντάμωφ.

Ἀντάμωφ: Δὲν μὲ στενοχωρεῖ καθόλου. Θέλετε ἴσως νὰ πεῖτε ὅτι στὴ βάση κάθε ἐρ-

γου τοῦ Μπρέχτ ὑπάρχει ἕνα δίδαγμα; Αὐτὸ εἶναι λίγο πολὺ ἀλήθεια καὶ δὲν μ' ἐνοχλεῖ. Ἡ «Μάνα κουράγιο» εἶναι σὲ τελευταία ἀνάλυση ἕνα δίδαγμα, ἀλλὰ δὲν τῆς λείπει τίποτα κι αὐτῆς καὶ τοῦ Μάγειρα, καὶ τῆς Ὑβὲτ γιὰ νὰ ἔχουν μιὰ ὑπαρξὴ ἀτομικὴ.

Αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ δὲν εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ προτιμῶ περισσότερο, ἀλλὰ ἀποτελεῖ ἐντούτοις μιὰ τεράστια ἐπιτυχία, γιὰτὶ ἀκριβῶς ἡ ὑπαρξὴ τῆς ἀτομικῆς ζωῆς, δὲν θυσιάζεται σὲ ὄφελος τῆς διδασκαλίας... Νομίζω πῶς τὸ «Ἀποδεικνύω» δὲν εἶναι κακὸ.

Ἀπλῶς καὶ μόνον ποὺ σὲ μερικὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ ἡ ἀλληγορία παίρνει μιὰ ὑπερβολικὴ σημασία ὅπως στὸ «Κεφάλια στρογγυλά καὶ κεφάλια μυτερά». Κ' ἐγὼ προσωπικὰ δὲν θὰ θελα ἡ ἀλληγορία νὰ χεῖ τὸ πάνω χέρι.

Ἐ, λοιπόν, μάλιστα! Μὴ γελάτε. Ἐχῶ ἀλλάξει.

Οἱ δημοκρατίες ἀλλάζουν λίγο καὶ κακὰ. Ἀλλὰ οἱ ἄνθρωποι, αὐτοὶ ἀλλάζουν πραγματικὰ... Ἡ αἰτία αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς; Κατὰ τὴν γνώμη μου, ὁ Μπρέχτ βοήθησε ὄχι λίγο... καὶ ὁ πόλεμος στὸ Ἀλγέρι, πολὺ!

Ἐπάρχει ὁμως στὸν Μπρέχτ κάτι ποὺ μὲ στενοχωρεῖ τρομερὰ. Παραδείγματος χάριν ἔχουμε σήμερα τὴν δίκη τῶν φασιστῶν ἀξιωματικῶν. Λέω στὸν ἑαυτὸ μου: Τί θαυμάσιο ἔργο θὰ γινότανε αὐτὴ ἡ δίκη... Καὶ ξαφνικὰ θυμᾶμαι, ὅτι ὑπάρχει ἡ δίκη στὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ: «Ἡ ἐξαίρεση καὶ ὁ κανόνας». Καὶ διαρκῶς σὲ κάθε γεγονός ποὺ συμβαίνει λέω: Μὰ θὰ ἔπρεπε ν' ἀναλύσουμε τὸν μηχανισμό αὐτοῦ τοῦ γεγονότος κ' ὕστερα θυμᾶμαι κάποιον ἔργο τοῦ Μπρέχτ ποὺ αὐτὸς ὁ μηχανισμὸς ἔχει παρουσιαστεῖ. Γιατὶ, ἡ ἰδιαίτερη ἀξία τοῦ Μπρέχτ, εἶναι τὸ ὅτι βρῆκε τοὺς βασικοὺς νόμους ποὺ διέπουν τὸν σταθερὸ μηχανισμό ἑνὸς συστήματος ἔστω καὶ προσωρινοῦ — ὅπως εἶναι ὁ καπιταλισμὸς. Εἶναι ἀσφαλῶς κάτι ποὺ σοῦ κόβει τὰ φτερά. τουλάχιστο σ' ἕναν συγγραφέα. Τὸ ἴδιο ὁμως θὰ πρέπει νὰ συμβαίνει καὶ στοὺς σκηνοθέτες γιὰτὶ αὐτὸς ὁ διαβολάνθρωπος ἦτανε συγχρόνως συγγραφέας καὶ σκηνοθέτης. Ὡστόσο μοῦ φαίνεται πῶς ὑπάρχει ἕνας τρόπος, δὲν ξέρω ποῖος, θὰ δείξει τὸ μέλλον ἂν θὰ τὰ καταφέρω ἐγὼ ἢ κάποιος ἄλλος, νὰ δίνει πιὸ ξεκαθαρισμένα τὸν ξεχωριστὸ χαρακτήρα τοῦ κάθε προσώπου, χωρὶς ἡ πλευρὰ «μάθημα» νὰ χάνει τίποτα ἀπὸ τὴν ἀποτελεσματικότητά της. Θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει τρόπος. Φαντάζομαι κάτι σὰν ἕνα τρίτο στοιχεῖο. Θὰ πρεπε κατὰ κάποιο τρόπο νὰ κατανεμηθοῦν τὰ πράγματα στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἔργου...

Πλανσόν: Δηλαδὴ;

Ἀντάμωφ: Δηλαδὴ... Μὰ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ τὸ πῶ. Θὰ μπορούσαμε νὰ συνταυτιστοῦμε ἀνόητα, ὅπως λένε, μὲ τὰ πρόσωπα, ὅπως συνταυτιζόμαστε στιγμὲς-στιγμὲς μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ Τσέχωφ καὶ σ' ἄλλες πάλι νὰ βρίσκονται στὸ ἴδιο αὐτὸ ἔργο σημεία ρήξης, ὅπου κάθε συνταύτιση νὰ καθίσταται ἀδύνατη καὶ ἀντ' αὐτῆς νὰ ὑπάρχει ἕνα εἶδος «μαθήματος», δὲν τολμῶ νὰ πῶ «Ἀποστασιοποιημένου» — ἡ λέξη λέγεται καὶ ξαναλέγεται πολὺ συχνὰ — νὰ ὑπάρχει ἕνα πῆ-

γαινε - έλα, ένα είδος πίσω - μπρός στην ύφή
την ίδια του έργου... Αυτό νομίζω ότι γίνεται.

Άλλιό : Μά αυτό είναι σύζευξη 'Ο Κέϊζυ -
Μπρέχτ.

Άντάμωφ : Κατά κάποιον τρόπο ναί...

Άλλιό : Γιατί στον τομέα του πλαστι-
κού σκηνικού στον 'Ο Κέϊζυ οδηγούμεθα υπο-
χρεωτικά σε μια παρουσίαση, λίγο αυταπά-
της. Νομίζω ότι είναι δύσκολο να μάς δοθῆ ἡ
δυνατότητα να κάνουμε σ' ένα έργο του 'Ο Κέϊζυ
ό,τι μπορούμε να κάνουμε σ' ένα έργο του
Μπρέχτ. Θέλω να πῶ ότι, στον Μπρέχτ μπο-
ρούμε να κατασκευάσουμε όλο τὸ πλαστικό
μέρος του σκηνικού δείχνοντας πῶς βρισκόμα-
στε σε θέατρο... Μπορούμε δηλαδή να δεί-
χνουμε συγχρόνως τις γερμανικές εκτάσεις κατά
τὸν τριακονταετη πόλεμο καὶ τὸ θέατρο τὴν
ώρα που τις δείχνει. Στὸ «'Αλέτρι καὶ τ' ἄσ-
τρα» παραδείγματος χάρι του 'Ο Κέϊζυ, δὲν
μπορεῖ κανείς να δείχνει τὸ Δουβλίνο κατά τὴν
ἐπανάσταση καὶ να δείχνει συγχρόνως ὅτι βρι-
σκόμαστε στὸ θέατρο τὴν ὥρα που μάς δεί-
χνουν τὸ Δουβλίνο κατά τὴν ἐπανάσταση.

Πλανσόβ : Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε
γι' αυτό, ἀλλὰ στὸ «Κόκκινα τριαντάφυλλα
γιὰ μένα» του 'Ο Κέϊζυ ὑπάρχει ἕνα σημεῖο ὅπου
τὰ ρούχα ἀλλάζουν σε χρυσάφι... Μὲ τὴν εὐ-
καιρία αὐτοῦ που ἀνάφερε ὁ 'Αλλιό, θα μπο-
ρούσαμε να μιλήσουμε γιὰ πολὺ ὥρα... Δὲν ξέ-
ρω ἂν «εἶδες» ὅσο πρέπει τὸ έργο του 'Ο Κέϊζυ.
Λέω «εἶδες» ὄχι «διάβασες».

Άντάμωφ : Ὑπάρχει ξαφνικά ὁ χορὸς
στὴ γέφυρα κι αὐτὸ ἀκριβῶς...

Άλλιό : Εἶναι ἕνα πέρασμα. Εἶναι μιὰ διά-
βαση ἀπὸ ἕνα πλᾶνο σ' ἕνα ἄλλο... γιατί ὑπάρ-
χει μιὰ διαφορὰ ἐπιπέδου.

Πλανσόβ : Ἐσεῖς Ἄντάμωφ μιλάτε σὰν
συγγραφέας. Ἐγὼ σὰν σκηνοθέτης θάθελα να
πῶ τοῦτο : Τὸ σπουδαιότερο ἀπ' ὅσα μου πρό-
σφερε ὁ Μπρέχτ εἶναι τὸ ὅτι, ὅταν ἀρχίζα τὴν
καριέρα μου στὸ θέατρο ὅλοι εἶχαμε τὴν γνώμη
πῶς ἡ σκηνοθεσία εἶναι μιὰ μερική ἐργασία.
Πάντα εἴμαστε δισταχτικοί. «Μήπως παραφορ-
τώνουμε τὸ έργο ; ἢ μήπως σε τελευταία ἀνά-
λυση τὸ ἀπογυμνώνουμε ;» 'Ο Μπρέχτ θεω-
ρητικός του θεάτρου, μάς ἔδωσε ἕνα μάθημα
ὅταν δήλωσε : «Μιὰ παράσταση εἶναι συγχρό-
νως μιὰ γραφὴ συγγραφικὴ καὶ μιὰ γραφὴ
σκηνική.» Αὐτὴ ὁμως ἡ σκηνικὴ γραφὴ—ἦταν
ὁ πρῶτος που τὸ εἶπε κι αὐτὸ ἔχει γιὰ μένα
μεγάλῃ σημασία— ἔχει μιὰ ὑπευθυνότητα ὁμοια
μὲ κείνη τῆς συγγραφικῆς γραφῆς. Καὶ σε τε-
λευταία ἀνάλυση μιὰ κίνηση πάνω στὴ σκηνή,
ἡ ἐκλογή ἑνὸς χρώματος, ἑνὸς σκηνικοῦ, ἑνὸς
κοστουμιοῦ, ὅλα, ἀπαιτοῦν τὴν ἀπόλυτη εὐ-
θύνη. Ἡ σκηνικὴ γραφὴ εἶναι ὀλοκληρωτικὰ
ὑπεύθυνη μὲ τὸν ἴδιο τρόπο που εἶναι ὑπεύ-
θυνη ἡ καθαυτὸ γραφὴ, θέλω να πῶ ἡ γραφὴ
ἑνὸς μυθιστορήματος ἢ ἑνὸς θεατρικοῦ έργου.

Τὸ γεγονός λοιπὸν ὅτι ὁ Μπρέχτ ὑπῆρξε
ὁ πρῶτος που ἔβγαλε στὴν ἐπιφάνεια τὴν ἀπό-
λυτη ὑπευθυνότητα τῆς σκηνικῆς γραφῆς, εἶναι
γιὰ μένα ἡ οὐσιαστικώτερη συμβολὴ του στον
τομέα τῆς σκηνοθεσίας— ἔξω ἀπὸ ὅλα του τὰ
αἰσθητικὰ εὐρήματα. Μάς ἔκανε να συνειδητο-
ποιήσουμε ὅτι ὑπάρχει μιὰ εὐθύνη τῆς σκηγι-
κῆς γραφῆς.

Άλλιό : Χάρη σ' αὐτὸν μπορέσαμε να
συνεχίσουμε καὶ να συνεχίσουμε καλύτερα...
Γιατὶ νομίζω ὅτι ὕστερα ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς
ἀπογοήτευσης που μιλήσαμε, εἶχαμε ἕνα βῆμα
πρὸς τὰ μπρὸς ὅλοι ἡμεῖς, χάρη στὴν ἐπίδρα-
σή του, στὸν ἀντίκτυπο του έργου του, στους
στοχασμούς που τὸ έργο του προκάλεσε.
Μπορῶ να πῶ γιὰ τὸν τομέα μου—κι αὐτὸ
συνδέεται ἀπολύτως μὲ ὅ,τι τώρα δὰ εἶπε ὁ
Πλανσόβ—, ὅτι ζωγράφιζα πάντα καλά... Ἐ-
λοιπὸν, εἶχα τὸ αἶσθημα προτοῦ ἐργαστῶ
στὴ Βίλλερμπαν— ὅταν λέω γιὰ ἐργασία ἐκεῖ,
ἐνωῶ πῶς συνέχιζα αὐτὸ που μάς εἶχε μάθει
ὁ Μπρέχτ— ὅτι ἡ δουλειά μου σὰν ζωγράφου
καὶ ἡ δουλειά στὸ θέατρο ἦταν δυὸ πράγματα
πολὺ διαφορετικά. Ἡ δουλειά μου σὰν ζω-
γράφου ἦταν κάτι εὐγενές ἐνῶ ἡ δουλειά μου
σὰν σκηνογράφου ἦταν... μιὰ ἐφαρμογὴ τῶν
τεχνικῶν μου γνώσεων...

Πλανσόβ : Αὐτὸ θὰ τὸ ἔλεγα διαφο-
ρετικά...

Ξέρω τώρα πῶς γιὰ να γίνει μιὰ καλὴ
σκηνοθεσία ἐκεῖνο που ἔχει μεγάλη σημασία
εἶναι...— τώρα πιά μάς φαίνεται τόσο στοι-
χειῶδες που δὲν τολμῶ να τὸ ξεστομίσω, ἀλλὰ
ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια δὲν ἦταν, καὶ ὁ Μπρέχτ
εἶναι ἐκεῖνος που τὸ εἰσήγαγε— ἔλεγα λοιπὸν
πῶς ἐκεῖνο που ἔχει μεγάλη σημασία εἶναι μιὰ
βαθεῖα γνώση τῶν πραγμάτων, τὸ βλέμμα
στραμμένο στον κόσμο, τέλος πάντων... θὰ
μποροῦσα να πῶ πῶς ὅταν σκηνοθετῶ εἶναι
σὰν να ἐπιστρατεύομαι. Κι αὐτὸ που κάνω
ἔχει σχέση μὲ ὅλα ὅσα ἔχω διαβάσει, μὲ ὅλα
ὅσα ἔχω σκεφτεῖ γιὰ τὴ ζωὴ. Αὐτὸ εἶναι κάτι
σὰν ἐπανάσταση γιὰ τὸ θέατρο.

Ἄρκει να διαβάσει κανείς ἕνα βιβλίο που
ἐκδόθηκε στὰ 1943—44 μὲ τὸν τίτλο «Περὶ
σκηνοθεσίας» γιὰ να δεῖ πόσο ἦτανε μακριὰ
ἀπὸ αὐτὰ τὰ προβλήματα οἱ ἄνθρωποι που
ἐργαζόντουσαν στὸ θέατρο ἐκείνη τὴν ἐποχὴ...
Ἦταν ἕνα βιβλίο συλλογικὸ, που περιεῖχε τὶς
ἀπόψεις πολλῶν σκηνοθετῶν. Ὁ Ἐρρίκος Σάρλ
Ζερβαί εἶχε συγκεντρώσει ὅλο αὐτὸ τὸ ὕλικό.
Ἐ, λοιπὸν, σ' αὐτὸ τὸ βιβλίο ὅλοι ἀναφέρουν
τὶς ἱκανότητες, τὸ ταλέντο, τὸ γοῦστο κτλ.
Προσωπικὰ νομίζω πῶς δὲν μπορούμε να κά-
νουμε μιὰ σκηνοθεσία, δὲν μπορούμε να κά-
νουμε μιὰ ὑπόδειξη σ' ἕνα ἠθοποιό, δὲν μπο-
ροῦμε να ρυθμίσουμε μιὰ κίνηση στὴ σκηνή
χωρὶς να λάβουμε ὑπ' ὄψη μας πῶς αὐτὸ ἐμ-
περιέχει προβλήματα τόσο μεγάλα καὶ τόσο
ἀπλὰ ὅπως π.χ. ἡ ἐλευθερία. (Μιὰ θεώρηση
τοῦ κόσμου ὅπως λέει ὁ Γκόλντμαν).

Άλλιό : Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀλλαγὴ σε σύγ-
κριση μὲ τὸν Καρτέλ. Ἡ αἰσθητικὴ του Καρτέλ
ἀντιστοιχοῦσε σ' ἕνα σύστημα ἀξιῶν βασισμέ-
νο στὴν καλαισθησία, στὴν ὁμορφιά, στὴν
συγκίνηση καί...

Πλανσόβ : Στὴν δεξιοτεχνία.

Άλλιό : Ναί, στὴν δεξιοτεχνία. Δηλαδή
ὅ,τι ἀφοροῦσε τὴν πλευρὰ «Καλλιτέχνης».
'Απὸ τὸν Μπρέχτ καὶ ὕστερα, ἔχουμε μιὰ
θεώρηση τοῦ κόσμου πιὸ ἀνθρώπινη, πιὸ στρα-
μένη πρὸς τὰ πράγματα τῆς ζωῆς.

Άντάμωφ : Εἶναι δυὸ πράγματα που
θὰ ἤθελα να πῶ... Δυὸ πράγματα που δὲν
ἔχουν καμμιά σχέση μεταξύ τους, εἶναι δυὸ

πράγματα πολύ διαφορετικά. Το πρώτο (μά αλήθεια πρόκειται για δυο τελείως διαφορετικά πράγματα) είναι το ότι νομίζω πώς όταν μιλάμε για τον Μπρέχτ, έστω και σε μια φιλική συζήτηση όπως τώρα, δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε εκείνο ή το άλλο εύρημα... ο Πλανσόν είπε: «Το βλέμμα στον κόσμο» και αυτό είναι που έχει σημασία. Λοιπόν, αυτό, το «βλέμμα στον κόσμο» αν εξετάσουμε καλά το έργο του Μπρέχτ, μπορεί να συνοψισθεί σε μια μοναδική φόρμουλα: 'Η καταγγελία του ιδεαλισμού. Με άλλα λόγια αυτό που δίνει το μεγαλείο στα έργα του Μπρέχτ, εκείνο που τους δίνει τον χαρακτήρα της σκληράδας, του αναντίρρητου, είναι αυτή η συνεχής λογική τελειοποίηση.

Γιατί μάς άρεσει ο 'Αρτούρο Ούι; Για ένα σωρό λόγους: Γιατί ο Μπρέχτ καταγγέλλει τον Χίτλερ, δηλαδή τον φασισμό. 'Αλλά κυρίως γιατί ο Μπρέχτ έχρησιμοποίησε εκεί μέσα μετρικές φόρμες σαιξπηρικών στίχων που ήξερε καλά στη Γερμανία και γιατί καταγγέλλει μ' αυτόν τον τρόπο, ένα κάποιο ρομαντισμό, έναν κάποιο ιδεαλισμό που υπήρχε από τον Φίχτε και μάλιστα πολύ πριν από αυτόν...

Γιατί μάς άρεσει «'Η 'Αγία 'Ιωάννα των σφαγείων»; Μούρχονται στο νοῦ οί στίχοι της πρώτης εικόνας, αυτοί οί στίχοι παρωδίας:

— Θυμάσαι, Κρίντλε, εκείνο τον περίπατο που κάναμε μιά μέρα διά μέσου τῶν σφαγείων;

Αυτό το «διά μέσου τῶν σφαγείων» είναι ή καταγγελία του παλιοῦ ρητορισμοῦ που γίνεται από την ίδια την λέξη «σφαγείων».

Μ' άλλα λόγια, ή λογική είναι αυτή που ξεμασκαρεύει τον ψευτοϊδεαλισμό αυτής της κοινωνίας μέσα στην οποία, αλλοίμονο, ζούμε. Αυτό μου φαίνεται πολύ σπουδαίο.

Το δεύτερο πράγμα που δεν έχει καμιά σχέση με το πρώτο, το επαναλαμβάνω, είναι ο κίνδυνος ενός κακῶς έννοουμένου «Μπρεχτισμοῦ» και ή ζημιά που μπορεί να προκαλέσει.

Ο θεός ξέρει πόσο γίνομαι θηρίο έναντιόν εκείνων που βλέπουν τον Μπρέχτ αφ' ύψηλου που λένε ανάμεσα στ' άλλα: «'Η απόστασιοποίηση», πρόκειται για κάτι άστειο. Γιατί τελικά, έχω την εντύπωση ότι, αυτοί που σηκώνουν μ' αυτό τον τρόπο τους ὤμους τους, τὰ βάζουν με τις «γερμανικές» ή τις «εβραϊκές» ὀμίχλες ή δεν ξέρω με τί άλλο.

'Εκείνοι όμως οί άλλοι που βάζουνε Μπρέχτ σ' όλες τις σάλτσες!.. Είδα τελευταία μιά παράσταση — δεν θέλω να την ονομάσω — όπου υπήρχαν ταμπέλλες, ταμπελλίτσες, κάθε κράχτης, τέλος... Μά στο κάτω κάτω γιατί να μην την ονομάσω αυτή την παράσταση;

Πρόκειται για το «Βούτσεκ» του Μπύχνερ, που το έχω συζητήσει άλλωστε με τον Μπρέχτ την μοναδική φορά που τον είδα στο Βερολίνο. «'Ο Βούτσεκ» είναι το πρώτο μοντέρνο έργο της Γερμανίας, είναι ένα πολύ μεγάλο έργο. 'Ε λοιπόν, το ανέβασαν τελευταία στο Παρίσι, δήθεν «άλα Μπρέχτ», με προβολές, ταμπέλλες κλπ. 'Αλλά οί προβολές, οί ταμπέλλες κλπ. δεν έχουν νόημα, παρά μόνο αν βοηθούν να διαγραφεί μιά «άτομική ιστορία μέσα στη συλλογική ζωή». 'Αντίθετα όμως, εκεί,

π.χ. σε κάποια στιγμή πριν από την περίφημη σκηνή της ζήλειας του Βούτσεκ κατέβασαν μιά ταμπέλλα με τὰ λόγια: «'Ο Βούτσεκ είναι ζηλιάρης», πράγμα που μπορούσαμε θαυμάσια να δοῦμε στη σκηνή που ακολουθοῦσε... Με άλλα λόγια, ή διδασκαλία του Μπρέχτ είναι συχνά παρεξηγημένη και πρέπει να καταγγέλλουμε αυτά τὰ τεράστια λάθη και να προσπαθοῦμε μὰ κάνουμε τούς ανθρώπους να καταλάβουν — και είναι τόσο απλό — πώς όταν π.χ. κάνουν προβολές πρέπει να τις κάνουν ένσυνείδητα το ίδιο κι όταν βάζουν έναν ήθοποιό να μιλήσει «στό κοινό».

Δεν πρέπει να παίρνουν εκείνα τὰ έργα που έχουν εμπνεύσει το μοντέρνο θέατρο, αλλά, που δεν ανήκουν σ' αυτό και να τὰ ἐκμοντερνίζουν. Πολύ περισσότερο όταν ο ἐκμοντερνισμός γίνεται από λαθεμένο δρόμο. Με άλλα λόγια, το ν' ακολουθοῦμε τον Μπρέχτ δίχως πολύ σκέψη μου φαίνεται ότι είναι τόσο επικίνδυνο όσο και το να μην θέλουμε να τον ακολουθήσουμε...

'Αλλιά: Μὰ αυτοί ακολουθοῦν τον Μπρέχτ με φορμαλιστικό τρόπο.

Πλανσόν: 'Ο τομέας «Κριτική» και «Καταγγελία» είναι αυτό που ἐμένα προσωπικά με ἀγγίζει περισσότερο από οτιδήποτε άλλο στο έργο του Μπρέχτ. 'Αλλωστε ὅλοι ὄσους ἀγαπῶ από τούς μυθιστορηματογράφους, φιλοσόφους ή ανθρώπους του θεάτρου, είναι αυτοί που ἔκαναν ένα έργο κριτικό... Μου φαίνεται πώς τὰ μεγαλύτερα έργα, φιλοσοφικά, φιλολογικά ή θεατρικά, είναι κριτικά.

'Αντάμωφ: Θυμάστε που μίλησα για καταγγελία του ιδεαλισμοῦ. Την θεωρῶ πιο σημαντική από την καταγγελία του καπιταλισμοῦ, γιατί σε μιά καταγγελία του ιδεαλισμοῦ περιέχεται ή καταγγελία του καπιταλισμοῦ. Αυτό βέβαια στον βαθμό — και ο βαθμός αλλοίμονο είναι μεγάλος — που ο καπιταλισμός τολμάει να ἐξυπηρετηθεί από τον ιδεαλισμό.

Μου άρεσει πολύ ο Γκόρκυ. 'Εχω μεταφράσει τον Γκόρκυ. 'Εκτιμῶ πολύ τον ἄνθρωπο Γκόρκυ. Θαυμάζω τρομερά το μυθιστόρημά του «'Η μάνα» και παρ' ὅλα αυτά, προσέχω πάλι στο έργο του Γκόρκυ, ο χρόνος δεν είναι ἀπολύτως ξαναδημιουργημένος, δηλαδή τὰ γεγονότα που γίνονται στο θέατρο του Γκόρκυ, έχουν ἀκριβῶς την ίδια χρονική διάρκεια που έχουν και στη ζωή.

Με άλλα λόγια ὑπάρχει κάποιος ρεαλισμός στον ὁποίο δεν μπορούμε πιά σήμερα ν' ἀσπερόμαστε... Κι αν σκεφτῶ τον «Καλό ἄνθρωπο του Σε-Τσουάν» (που είδα με την σκηνοθεσία του Πλανσόν, με την σκηνοθεσία του Στιζέ, με την σκηνοθεσία του Μπένο Μπεσσόν 10 φορές) συλλογίζομαι αυτό το είδος του ἐξαιρετικῶς εὐρήματος της Τσέν-Τε που μεταμορφώνεται στον ἐξάδελφό της. Αὐτός ο ἐξάδελφος εἶπε κατά κάποιο τρόπο το πρόσωπο που χωρὶς αυτό δεν κάνουμε σε μιά κοινωνία ἄς ποῦμε καπιταλιστική· σε μιά κοινωνία όπου ή καλωσύνη είναι πράγμα ἀδύνατο. 'Ε, λοιπόν, αυτό που με γοητεύει στον Μπρέχτ (και δεν είναι λόγο ν' ἀποθαρρυνόμαστε, ἀπλῶς χρειάζεται να συνεχίσουμε) είναι το ταυτόχρονο τῶν πραγμάτων. Το ποιητικό εύρημα (στον «Καλό ἄνθρωπο»

του Σέ-Τσουάν» ή κοπέλλα μεταβάλλεται στον ξάδελφό της) και συγχρόνως ή ιστορία των καθημερινών μικροσχέσεων. Γιατί αν δεν υπήρχαν μικροσχέσεις, αν δεν υπήρχε έγγυητής, τὸ μικρομάγαζο του καπνοῦ δὲν θὰ δούλευε. Γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἀλλοιῶτικα, ή τεράστια ἀπομάκρυνση καὶ τὸ πλησίασμα πού υπάρχουν ἀνάμεσα στήν ὀξεία παρατήρηση τῆς καθημερινῆς πραγματικότητας καὶ στο ἀπροσδόκητο εὔρημα πού κάνει τὰ πράγματα νὰ «ἀποκολλῶνται».

Κι ὅπως λέγατε τώρα δά Πλανσόν, στή Γαλλία εἴμαστε τόσο καθυστερημένοι...

Π λ α ν σ ό ν : Αὐτὸ συμβαίνει γιατί βρισκόμαστε ἀκόμα σέ μιὰ δοκιμὴ τοῦ Μπρέχτ μάλλον παρά σέ ἕνα πραγματικὸ ξεκίνημα πού ἀρχίζει ἀπὸ τὸ ἔργο του. Ἔχετε ἴσως λύσει τὸ πρόβλημα στὸν τομέα τῆς συγγραφῆς, ἀλλὰ στὸν τομέα τῆς σκηνοθεσίας εἴμαστε μακριὰ ἀπὸ κάθε ἀποτέλεσμα. Πηγαίνω σπάνια στὸ θέατρο ἀλλὰ τέλος πάντων ἀπ' ὄ,τι ξέρω...

Ἄ ν τ ά μ ω φ : Πηγαίνετε συχνότερα στὸν κινηματογράφο.

Π λ α ν σ ό ν : Πηγαίνω ἀνελλιπῶς στὸν κινηματογράφο. Καὶ ἀκριβῶς στὸν τομέα αὐτόν, βλέπει κανεὶς σήμερα ἕνα περιοδικὸ ὅπως «Τὰ τετράδια τοῦ κινηματογράφου» νὰ ἐνδιαφέρεται ξαφνικὰ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ. Αὐτὸ σημαίνει πῶς τὸ ρεῦμα ἔγινε ὀρμητικώτερο, γιατί αν υπήρχαν κάποιοι πού βρίσκονταν πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸν Μπρέχτ, αὐτοὶ ἦταν ἡ ὀμάδα τοῦ περιοδικοῦ «Τετράδια τοῦ κινηματογράφου».

Ἄ λ λ ι ό : Πιστεύω πῶς υπάρχουν ἀνθρώποι σήμερα πού ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸν Μπρέχτ καὶ πού στήν πραγματικότητα ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ Μπρέχτ. Αὐτὸ δὲν ἔχει νόημα αν πρῶτα δὲν ἐνδιαφεροῦν γιὰ τὴν θεώρηση τοῦ κόσμου πού εἶχε ὁ Μπρέχτ.

Π λ α ν σ ό ν : Δὲν ἔχω δεῖ τίς ταινίες τοῦ Berliner Ensemble. Στή Γαλλία ὁμως, στὸν λεγόμενο ἐμπορικὸ κινηματογράφο, δηλαδὴ στήν ὀλότητα τοῦ κινηματογράφου, δὲν ὑπάρχει ἀκόμα κινηματογράφος πραγματικὰ Μπρεχτικός.

Ἄ ν τ ά μ ω φ : Κι ὁμως ὅταν σκεφετὶ κανεὶς μιὰ ταινία ὅπως: «Ὁ κανόνας τοῦ παιγνιδιοῦ», ὅταν σκεφετὶ τίς «Τρέλλες γυναικῶν» ὅταν σκεφετὶ ἀκόμα τὸν «Κύριο καταραμένο», βλέπει πῶς υπήρξε σέ μιὰ δεδομένη στιγμή ἕνας κινηματογράφος ὅπου τὰ πράγματα δὲν παρουσιάζονται καθόλου σὰν ἀντικείμενο πρῶτης συγκίνησης, ἀλλὰ κρίνονται ἀπὸ κάποια ἀπόσταση αν καὶ ή συγκίνηση ὑφίσταται. Ὑπάρχουν τρεῖς τέτοιες ταινίες: «Ὁ κανόνας τοῦ παιγνιδιοῦ», «Τρέλλες γυναικῶν» καὶ «Ὁ κύριος καταραμένος» πού μοῦ φαίνονται...

Ἄ λ λ ι ό : Ἐγὼ θ' ἀναφέρω κάποιαν ἀλλή πού εἶναι ἕνα εἶδος ρεπερτορίου «ἀποστασιοποιήσεων» εἰδικὰ κινηματογραφικῶν. Αὐτὸ εἶναι τὸ «Περὶ Νικαίας» τοῦ Βιγκό, πού μέ μέσα καθαρὰ κινηματογραφικὰ κατορθώνει νὰ δείξει τὴν ἀλήθεια τῶν πραγμάτων... Καταλήγει ἀκριβῶς σ' ἕναν τρόπο παρουσίας πού συνίσταται στὸ νὰ μᾶς κάνει νὰ βλέπουμε τὰ πράγματα καθαρὰ καὶ νὰ κρίνουμε σωστά.

Π λ α ν σ ό ν : Ἐγὼ βρίσκω νόστιμο τὸ ὅτι τὰ «Τετράδια τοῦ κινηματογράφου» γράφουν: «Κάθε τράβελινγκ εἶναι ἕνα πρόβλημα

ἠθικῆς» καὶ ὅτι σέ τελευταία ἀνάλυση ὁ Μπρέχτ λέει ἀκριβῶς τὸ ἴδιο πράγμα: «Μιὰ κίνηση στή σκηνή εἶναι ἕνα πρόβλημα ἠθικῆς.»

Ἄ ν τ ά μ ω φ : Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ἠθικὴ, αὐτὸ εἶναι ὄλο!

Ἄ λ λ ι ό : Ὑπάρχει ἕνας ἀνθρώπος πού ἔκανε κινηματογράφο σχεδὸν ἐπικὸ ἀλλὰ μόνο στιγμές - στιγμές. Αὐτὸς εἶναι ὁ Μάξ Ὀφουλς.

Π λ α ν σ ό ν : Μὰ ὁ Ὀφουλς εἶχε πολὺ καλὰ κατανοήσει τὸ ἐξπρεσιονιστικὸ γερμανικὸ κίνημα.

Ἄ λ λ ι ό : Δὲν γυρίστηκαν τυχαία τὸ «Εὐχαρίστηση» καὶ «Λόλα Μοντές».

Ἄ ν τ ά μ ω φ : Αὐτὸ πού εἶναι ἐνοχλητικὸ ὅταν μιλάει κανεὶς γιὰ τὸν Μπρέχτ, ἀκόμα καὶ σέ μιὰ πρόχειρη συζήτηση σὰν αὐτὴ ἐδῶ, εἶναι πῶς πρέπει αν εἶναι τίμιος καὶ κατατοπισμένος, νὰ μιλήσει ὀπωσδήποτε γιὰ τὸν γερμανικὸ ἐξπρεσιονισμό. Πρέπει ἀκόμα νὰ μιλήσει γιὰ τὸν ἀντίκτυπο τῆς ρωσικῆς ἐπανάστασης στή Γερμανία.

Νομίζω μ' ἄλλα λόγια, πῶς δὲν μπορούμε νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν Μπρέχτ, δίχως νὰ μιλήσουμε γιὰ ὄ,τι συνέβηκε στή Γερμανία, ἄς ποῦμε, μετὰ τὴ δολοφονία τῆς Ρόζας Λούξεμπουργκ καὶ τοῦ Κάρλ Λίμπκνεχτ. Ὁ γερμανικὸς ἐξπρεσιονισμὸς εἶχε βασιστεῖ σ' ἕνα εἶδος μανίας τῆς «γενικῆς ἰδέας». Καὶ στὸν ἀγῶνα ἐναντίον τοῦ ἰδεαλισμοῦ πού μιλήσαμε πιὸ πρὶν, ὁ Μπρέχτ εἶχε σπουδαίους ἀντίπαλους: ἦταν οἱ ἴδιοι οἱ παλιοὶ του σύντροφοι: Καὶ ὁ Μπρέχτ ἔκανε ἀληθινὴ μάχη (αν καὶ ἔχει διατηρήσει πολλὰ ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμό—καὶ τόσο τὸ καλύτερο!) ἐναντίον τῆς ἀντίληψης ἐξπρεσιονιστικοῦ ἀρχέτυπου καὶ ὄλα αὐτὰ τὸν καιρὸ πού ἡ ρωσικὴ ἐπανάσταση θριάμβευε καὶ ρίζωνε... Καὶ τὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ πού προτιμῶ εἶναι ὄσα γράφτηκαν γύρω στὰ 30. Ὑπάρχουν τέτοιες ἐποχές... Στὸν Μπρέχτ, κατὰ τὴν γνώμη μου οἱ μεγάλες, οἱ πολὺ μεγάλες ἐπιτυχίες βρίσκονται γύρω στὸ 30: «Ἡ μάνα», «Ἡ Ἁγία Ἰωάννα τῶν σφαγείων» εἶναι ἔργα τοῦ 1930. Αὐτὸ πού εἶναι δύσκολο ὅταν μιλάμε γιὰ Μπρέχτ—καὶ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ πού μᾶς δείχνει τὴν σπουδαιότητά του—εἶναι τὸ ὅτι πρέπει νὰ ἀναφερόμαστε πάντα σέ κατηγορίες ἀξιῶν πολὺ διαφορετικῆς. Δὲ γίνεται νὰ μὴ μιλήσεις γιὰ πολιτικὴ... Δὲ γίνεται νὰ μὴ μιλήσεις γιὰ τὴ Γερμανία ἐκείνου τοῦ καιροῦ. Δὲ γίνεται νὰ μὴ μιλήσεις γιὰ τὸ θέατρο Yiddish, γιὰ τὸ κινεζικὸ θέατρο καὶ γιὰ ὄλες τίς παλιές παραδόσεις... Μ' ἄλλα λόγια πρέπει νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ ὄλα αὐτὰ τὰ πράγματα πού σέ μιὰ δεδομένη στιγμή ξαναβρέθηκαν συγκεντρωμένα στὸ ἔργο ἑνὸς ἀνθρώπου. Γιατί σήμερα εἴμαστε ὑποχρεωμένοι ν' ἀναφερόμαστε στίς παραστάσεις τοῦ Berliner Ensemble; Ἀπλῶς καὶ μόνο γιατί σύμφωνα μέ τὴν ἀμερόληπτη ἄποψη, βρίσκεται μέσα σ' αὐτὲς ἕνα ποσοστὸ δουλειᾶς ἐνωμένο μ' ἕνα ποσοστὸ ἐπιτυχιῶν πού ξεπερνάει τὰ συνηθισμένα ὄρια...

Καὶ πιστεύω πῶς κάποιος πού δὲν θὰ λάβαινε ὑπ' ὄψη του τίς παραστάσεις τοῦ Berliner Ensemble δὲν θὰ μπορούσε νὰ κάνει καλὸ θέατρο σήμερα. Μπορεῖ νὰ φαίνεται ἀνόητο μὰ εἶναι ἀληθινὸ.

Η ΕΞΑΙΡΕΣΗ ΚΙ Ο ΚΑΝΟΝΑΣ

Μεταφράζει
Ο ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

Πρόλογος

ΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ

Θὰ σὰς ἀφηγηθούμε παρευτὺς
Τὴν ἱστορία κάποιου ταξιδιοῦ. Παίρνουνε μέρος
Ἔνας πὺ ἐκμεταλλεύεται καὶ δύο
Πὺ τοὺς ἐκμεταλλεύονται. Παρατηρεῖστε
Προσεχτικὰ πῶς φέρονται αὐτοὶ οἱ ἀνθρώποι
Βρεῖτε παράξενο τὸ φέρισμό τους κι ὅταν
ἀκόμα σὰς φανεῖ σὰν κάτι τὸ πολὺ καθημερινὸ
Ἄξήγητο, κι ὅταν ἀκόμα εἶναι συνηθισμένο
Τέτοιο πὺ νὰ μὴν τὸ χωράει τὸ μυαλό, κι ἄς εἶναι μέσα στὸν κανόνα
Δύσπιστο σὰν τὸ μάτι σας ὅταν κοιτάζει
Ἄκόμα καὶ τὴν πιὸ παραμικρὴ χειρονομία, πὺ μοιάζει τόσο ἀπλῆ!
Ψάχτε νὰ δεῖτε τὴν ἀνάγκη πέρα ἀπ' τὴ συνήθεια!
Θερμὰ παρακαλοῦμε ἀφύσικα νὰ βρεῖτε
Αὐτὰ πὺ γύρω μας ἀδιάκοπα συμβαίνουν
Γιατί, σὲ μιὰ ἐποχὴ σὰν τὴ δική μας
Πὺ βασιλεύει ἡ ταραχὴ μὲ ματωμένα χέρια,
Πὺ ἡ ἀταξία θέλει νὰ κρατάει τὴν τάξη, ἡ αὐθαιρεσία
Νὰ παίρνει θέση νόμου, σὲ μιὰν ἐποχὴ
Πὺ χάνει ἡ ἀνθρωπότητα τὴν ἀνθρωπιὰ της
Δὲ γίνεται νὰ λέμε «φυσικά» τὰ πράματα. Κι ἂν δὲν τὰ λέμε,
Τίποτα πιά δὲ θὰ λογιάζεται πῶς δὲ μπορεῖ ν' ἀλλάξει.

Τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου

Ο ΕΜΠΟΡΟΣ

Ο ΟΔΗΓΟΣ

Ο ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Ο ΧΑΝΙΤΖΗΣ

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΒΑΣΤΑΖΟΥ

ΔΥΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ

Ο ΔΙΚΑΣΤΗΣ

ΔΥΟ ΠΑΡΕΔΡΟΙ ΔΙΚΑΣΤΕΣ

Ο ΑΡΧΗΓΟΣ ΤΗΣ Β' ΟΜΑΔΑΣ

Το ὄ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΔΙΔΑΧΤΙΚΟ ΚΟΜΜΑΤΙ ΣΕ ΕΝΝΕΑ ΕΙΚΟΝΕΣ

Εἰκόνα πρώτη

ΔΡΟΜΟΣ ΤΑΧΥΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΟ

Ἔνα μικρὸ καραβάνι διασχίζει βιαστικὰ τὴν ἔρημο.

Ο ΕΜΠΟΡΟΣ (στοὺς δυὸ συνοδούς του, τὸν Ὀδηγὸ καὶ ἕνα βαστάζο ποὺ κουβαλάει τὶς ἀποσκευές): Ἄντε, χαραιοφάηδες, πάρτε τὰ ποδάρια σας, μωρέ! Εἶναι, σὰς λέω, ἀνάγκη νὰ βρισκόμαστε μεθαύριο στὸ σταθμὸ Χάν. Πρέπει νὰ φτάσουμε στὴν Οὐργκα μιὰν ὀλάκαιρη μέρα νωρίτερα. (Στὸ κοινό): Εἶμαι ὁ ἔμπορος Κάρλ Λάνγκμανν καὶ πηγαίνω στὴν Οὐργκα νὰ πετύχω τὸ κλείσιμο μιᾶς παραχώρησης. Πίσω μου ἔρχονται οἱ ἀνταγωνιστές μου. Ὅποιος φτάσει πρῶτος θὰ κερδίσει τὴ δουλειά. Μὲ τὴν κατασοσύνη καὶ τὴν ἐνεργητικότητά μου κατανίκησα ὅλες τὶς δυσκολίες. Κι ἀκόμα, ἐπειδὴ στάθηκα ἀδυσώπητος ἀντίκρου στὸ προσωπικό μου, κατάφερα νὰ κάνω τὸ ταξίδι ἴσαμ' ἐδῶ, στὸ μισὸ χρόνο ἀπ' τὸ συνηθισμένο. Τὸ κακὸ εἶναι ποὺ καὶ οἱ ἀνταγωνιστές μου καταφέραν νὰ πετύχουν τὸν ἴδιο ρυθμὸ πορείας. (Κοιτάει καταπίσω μὲ τὸ κιάλι του) Ὅρίστε! Νάτοι πάλι. Ἐρχονται καταπόδι μου. (Στὸν Ὀδηγό): Γιατί, μωρέ, δὲν τσιγκλᾶς κομμάτι τὸ χαμάλη; Γι' αὐτὸ σὲ πῆρα. Γιὰ νὰ τοῦ βάνεις φωτιά! Μὰ σεῖς νὰ κάνετε σουλάτσο θέλετε μὲ τὸν παρά μου. Ξέρεις, μωρέ, τί στοιχίζει τὸ ταξίδι ἐτοῦτο; Ἄμ' βέβαια, τί σὲ νοιάζει; Σάμπως ἀπ' τὴν τσέπη σου βγαίνουνε; Ἐχε τὸ νοῦ σου ὁμως: Ἐτσι καὶ δοκιμάσεις νὰ μὲ σαμποτάρεις, θὰ σὲ καταγγείλω στὴν Οὐργκα, στὸ Γραφεῖο Ἐξεύρεσης Ἐργασίας.

ΟΔΗΓΟΣ (Στὸ Βαστάζο): Ἄντε κουνήσου, βάδιζε πιὸ γρήγορα!

Ο ΕΜΠΟΡΟΣ: Ἡ προσταγή σου δὲν ἔχει τὸ σωστὸ τόνο φωνῆς. Δὲ θὰ καταφέρεις ποτὲ νὰ γίνεις ὀδηγὸς τῆς προκοπῆς. Ἐπρεπε νὰ πάρω ἕναν ἀκριβώτερο. Στὸ τέλος πάντα κερδισμένος βγαίνει κανένας κι ἂς πλήρωσε κάτι παραπάνω. Ἄντε, λοιπόν, σβούριξέ του καναδυὸ τοῦ μαντράχαλου! Γενικά, δὲν εἶμαι ὑπὲρ τοῦ ξύλου, μὰ τώρα μονάχα μὲ ξυλιές

μπορεί να γίνει δουλειά. "Αν τύχει και δὲ φτάσω πρῶτος καταστράφηκα. "Ἐχει γοῦστο να πῆρες τὸν ἀδερφό σου για βαστάζο! Σίγουρα κάποιος συγγενής σου θάναι, γι' αὐτὸ δὲν τὸν βαρᾶς. "Ἀμ' σᾶς ξέρω 'γὼ ἀπ' τὴν καλή! "Ἡ γαιῖδουριά σας δὲν ἔχει ὄρια. Βάρα, σου λέω, εἰδεμὴ θὰ σὲ διώξω. Καὶ τότε τρέχα να γυρεύεις τὴν πληρωμὴ σου στὰ δικαστήρια. Για ὄνομα τοῦ θεοῦ, θὰ μᾶς προλάβουνε!

ΒΑΣΤΑΖΟΣ (στὸν Ὁδηγό): Βάρα με, μόνο κοιτα να μὴ βάνεις ὄλη τὴ δύναμή σου, γιατί ἂν θέλω να φτάσω στὰ σταθμὸ Χάν, πρέπει να μὴ βάνω ἀπὸ τὰ τώρα ὄλα τὰ δυνατά μου. ("Ὁ Ὁδηγὸς χτυπάει τὸ Βαστάζο).

ΜΙΑ ΦΩΝΗ ΠΙΣΩ ΤΟΥΣ: "Ἐεε! "Ἀπὸ δῶ τραβάει ὁ δρόμος για τὴν Οὐργκα; "Ἐεε, φίλε! Προσμένετε μάς κ' ἐμᾶς!

Ο ΕΜΠΟΡΟΣ (δὲν ἀποκρίνεται, μῆτε κοιτάει καταπίσω): "Ὁ διάολος να σᾶς πάρει!.. Μπρός!.. Τρεῖς μέρες τσιγκλάω τοὺς ἀνθρώπους μου να βιαστοῦνε. Τis δυὸ πρῶτες μὲ βρσιές. Τὴν τρίτη μὲ ταξίματα, κι ἄς πᾶ να τὰ γυρεύουνε στὴν Οὐργκα... "Ἀδιάκοπα μ' ἔχουνε καταπόδι οἱ ανταγωνιστές μου. Μὰ τὴ δεύτερη βραδυά, συνεχίζω τὴν πορεία ὄλονυχτὶς κ' ἔτσι μὲ χάνουνε ἀπ' τὰ μάτια τους. Καὶ φτάνω στὸ σταθμὸ Χάν τὴν τρίτη μέρα, δηλαδή μιὰ μέρα ἀρχήτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον. (Τραγουδάει).

Μὲ τὴν ξαγρύπνια, κέρδισα τὸ προβάδισμα

Μὲ τὸ ματσούκι, ἐτάχυνα τὸ βάδισμα

"Ὁ ἀδύναμος ξοπίσω πάντα μένει

Κι ὁ δυνατὸς τὸ σκοπὸ του πετυχαίνει.

Εἰκόνα δεύτερη

ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΟΛΥΣΥΧΝΑΣΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ

Ο ΕΜΠΟΡΟΣ (Μπροστὰ στὸ σταθμὸ Χάν): Νάμαστε 'στὸ σταθμὸ Χάν. Δόξα ναχεὶ ὁ θεός, τὰ κατάφερα να φτάσω μιὰ μέρα πρὶν ἀπὸ κάθε ἄλλον. Οἱ ἀνθρώποι μου ξελιγωθήκανε. Κ' ἐξὸν ἀπ' αὐτὸ μ' ἔχουνε φοβερὸ ἄχι. Δὲ νιώθουνε τί θὰ πεῖ να σπᾶς ρεκόρ. Τοῦς λείπει ὄλότελα κάθε ἀγωνιστικὸ πνεῦμα. Χαμένα κορμιά πού σέρνονται καταγῆς. Βέβαια, δὲν τοὺς κοτάει να ποῦνε τίποτα. Γιατί, δόξα ναχεὶ ὁ θεός, ὑπάρχει ἀκόμα ἀστυνομία για να κρατάει τὴν τάξη.

ΔΥΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ (ζυγώνοντάς τον): "Ὀλα ἐν τάξει, κύριε; Εἴστε εὐχαριστημένους ἀπὸ τοὺς δρόμους μάς; Κι ἀπ' τὸ προσωπικό σας; Μήπως ἔχετε κανένα παράπονο;

Ο ΕΜΠ. "Ὀλα πᾶνε καλά. "Ἐκανα τὸ ταξίδι ὡς ἐδῶ σὲ τρεῖς μέρες ἀντὶ για τέσσερα. Οἱ δρόμοι σας εἶναι γιομάτοι ληστές, μὰ ἐγὼ, μ' ὅποια δουλειὰ και να καταπιαστῶ, φροντίζω να τὴ φέρω σὲ καλὸ τέλος. Πῶς εἶναι ὁ δρόμος ἀπ' τὸ σταθμὸ Χάν και πέρα; Τί ἔχουν' ἀντιμετωπίσω ἀπὸ δῶ και μπρός;

ΔΥΟ ΑΣΤΥΝ. "Ἀπὸ δῶ και πέρα, κύριε, ἀρχίζει ἡ ἔρημος Γιαχὶ ὅπου δὲ βρίσκεται ψυχῆ.

Ο ΕΜΠ. Δὲ μπορεῖ να ζητήσῃ κανεὶς ἀστυνομικούς για συνοδεία;

ΔΥΟ ΑΣΤΥΝ. (συνεχίζοντας τὸ δρόμο τους): "Ὀχι, κύριε. "Ἐμεῖς εἴμαστε οἱ τελευταῖοι ἀστυνομικοὶ πού συναντᾶτε.

Εἰκόνα τρίτη

ΠΩΣ ΔΙΩΧΤΗΚΕ Ο ΟΔΗΓΟΣ ΣΤΟ ΣΤΑΘΜΟ ΧΑΝ

Ο ΟΔΗΓΟΣ: Σὰ ν' ἄλλαξε τ' ἀφεντικό μάς ἀπ' τὴ στιγμή πού ἀνταμώσαμε στὸ δρόμο μπρός στὸ σταθμὸ, τοὺς ἀστυνομικούς. "Ὁ τόνος τῆς φωνῆς του ὅταν μᾶς μιλάει εἶναι πᾶν για πέρα ἀλλοιώτικος: Εἶναι σχεδὸν φιλικός. Μ' αὐτὸ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση με τὸ ρυθμὸ τοῦ ταξιδιοῦ. Γιατί ἀκόμα και σὲ τοῦτο τὸ σταθμὸ, τὸν τελευταῖο πρὶν ἀπὸ τὴν ἔρημο Γιαχί, δὲν ἄφησε μῆτε μιὰ μέρα να ξεκουραστοῦμε. "Ἡθελα νᾶξερα πῶς θὰ καταφέρω να βαστάζο να φτάσει ἴσαμε τὴν Οὐργκα. "Ἐχει ρέψει στὰ πόδια του. Κοντὰ σ' ὄλα αὐτά,

τὸ φιλικὸ φέροισιμο τοῦ ἀφεντικοῦ μ' ἀνησυχεῖ πολὺ. Φοβᾶμαι πὼς κάτι μᾶς μαγερεύει. Ὅλο κόβει βόλτες πάνω κάτω, βουλιαγμένος σὲ βαθειὰ συλλογὴ. Καινούργιοι λογισμοί, καινούργια χουνέρια. Τὸ κακὸ εἶναι πού ὁ,τι σκαρώνει τοῦ λόγου του, πρέπει νὰ τὸ τραβήξουμε ὑπομονετικὰ ὁ βαστάζος κ' ἐγώ. Γιατὶ ἀλλοιώτικα δὲ θὰ μᾶς πληρώσει ἢ ἀκόμα μπορεῖ καὶ νὰ μᾶς δώσει τὰ παπούτσια στὸ χέρι, καταμεσίς στὴν ἔρημο.

Ο ΕΜΠ. (ζυγώνοντάς τον): Κάνε τσιγάρο. Νὰ καὶ τσιγαρόχαρτο. Ἀκόμα καὶ στὴ φωτιὰ πέφτετε γιὰ μιὰ ρουφηξιά. Κ' ἐγὼ δὲν ξέρω τί θὰ μπορούσατε νὰ κάνετε, γιὰ νὰ κατεβάστε αὐτὸ τὸν καπνὸ στὸ λαρύγγι σας. Δόξα σοι ὁ Θεός, ἔχουμε μπόλικο μαζί μας. Ὁ καπνὸς μας εἶναι τρεῖς φορές περισσότερος ἀπ' ὅσον χρειαζόμαστε ὡς τὴν Οὔργκα.

Ο ΟΔΗΓ. (κατὰ μέρος): Ἄκου, ὁ καπνὸς μας!

Ο ΕΜΠ. Ἄς κάτσουμε, λοιπόν, φίλε μου. Γιατὶ δὲν κάθεσαι; Ἐνα ταξίδι σὰν καὶ τοῦτο δῶ, φέρνει τοὺς ἀνθρώπους ἄκοντῆτερα τὸν ἕνα στὸν ἄλλο. Ἄν ὁμως δὲ θές νὰ κάτσεις, μπορεῖς φυσικὰ νὰ μείνης ὀρθιος. Ἐχετε, βέβαια, καὶ σεις τὰ ζακόνια σας. Ἐγὼ νὰ ποῦμε, δὲν εἶναι συνηθισμένο νὰ κάθουμαι κοντά σου, ὅπως καὶ σὺ πάλι δὲν κάθεσαι παρέα μ' ἕνα βαστάζο. Πάνω σ' αὐτὲς τὶς διακρίσεις στηρίζεται ἡ τάξη τοῦ κόσμου. Ὡστόσο, θαρρῶ πὼς μπορούμε νὰ φουμάρουμε ἕνα τσιγάρο παρέα, δὲ συμφωνᾶς; (Γελάει). Νὰ σοῦ πῶ, μ' ἀρέσει αὐτὴ ἡ στάση σου. Εἶναι καὶ τοῦτο ἕνα εἶδος ἀξιοπρέπειας. Τὸ λοιπόν, κοίτα νὰ συσκευάσεις καλὰ τὰ πράματα. Καὶ μὴν ξεχάσεις τὸ νερό. Δὲ θᾶναι καὶ πολλὰ τὰ πηγὰδια στὴν ἔρημο. Ἄ, ναί! Ἦθελα, φίλε μου νὰ σὲ προειδοποιήσω: Πρόσεξες καθόλου πὼς σὲ κοίταζε ὁ χαμάλης τὴ στιγμὴ πού τοῦ τὶς ἔβρεξες γιὰ καλὰ; Εἶχε κάτι μέσα στὸ βλέμμα του, πού, τί νὰ σοῦ πῶ, δὲν προμηνοῦσε τίποτα καλό. Καὶ θὰ χρειαστεῖ νὰ τοῦ τὶς βρέξεις ἀκόμα πιὸ γερὰ ἀπὸ δῶ καὶ πέρα, γιατί, βέβαια, πρέπει νὰ προχωρέσουμε ὅσο γίνεται πιὸ γρήγορα. Χμ... Δὲ μοῦ φαίνεται καθόλου καλὸ κουμάσι τοῦ λόγου του. Στὸν τόπο πού θὰ πορευτοῦμε τώρα δὲν ὑπάρχει ψυχὴ, καὶ μπορεῖ αὐτὸ νὰ τοῦ δώσει εὐκαιρία νὰ δείξει τ' ἀληθινὸ του πρόσωπο. Ἐσὺ εἶσαι ἀνώτερος ἄνθρωπος. Κερδίζεις περισσότερα καὶ δὲν ἔχεις ἀνάγκη νὰ κουβαλᾶς τίποτα. Αὐτὸ καὶ μόνο εἶν' ἀρκετὸ γιὰ νὰ σ' ἔχει ἄχτι. Τὸ καλὸ πού σοῦ θέλω λοιπόν: Κρατήσου μακριὰ ἀπὸ δαῦτον. (Ὁ ὁδηγὸς περνᾶει ἀπὸ μιὰ πόρτα στὴν πλαϊνὴ αὐλὴ. Ὁ ἔμπορος μένει μονάχος του). Κωμικοὶ ἄνθρωποι! (Ἀπομένει σιωπηλὸς στὸ κάθισμά του. Στὴ διπλανὴ αὐλὴ ὁ ὁδηγὸς στέκει παράμερα καὶ παρακολουθεῖ τὸ βαστάζο πού συσκευάζει τὰ πράματα. Ἐπειτα κάθεται καὶ καπνίζει. Ὁ βαστάζος τελειώνει τὴ δουλειά του. Κάθεται κι αὐτός. Ὁ ὁδηγὸς τοῦ δίνει καπνὸ, τσιγαρόχαρτο καὶ πιάνου τὴν κουβέντα).

Ο ΒΑΣΤ. Τ' ἀφεντικὸ λέει ὀλοένα πὼς θᾶναι μεγάλη ὠφέλεια γιὰ τὸν κόσμο ἄμα βγάλουμε πετρέλαιο μέσ' ἀπ' τὴ γῆς. Πὼς ἄμα βγεῖ τὸ πετρέλαιο μέσ' ἀπ' τὴ γῆς, θᾶρθει ἐδῶ πέρα σιδηρόδρομος καὶ θὰ τρώει ὁ κόσμος μὲ χρυσὰ κουτάλια. Τ' ἀφεντικὸ λέει πὼς θᾶρθει ἐδῶ πέρα σιδηρόδρομος. Κ' ἐγὼ τί δουλειὰ θὰ κάνω τότε γιὰ νὰ ζήσω;

Ο ΟΔΗΓ. Μὴ σκοτίζεσαι καθόλου. Δὲν ἔρχονται καὶ τόσο γρήγορα οἱ σιδηρόδρομοι. Ἐχω ἀκουστὰ πὼς μόλις βγάνουμε κάπου πετρέλαιο, ἀμέσως τὸ κρύβουμε. Ἐκεῖνος πού βουλώνει τὴν τρύπα ἀπ' ὅπου βγαίνει τὸ πετρέλαιο, παίρνει ἕνα σωρὸ λεφτὰ γιὰ νὰ βουλώσει καὶ τὸ στόμα του. Γι' αὐτὸ βιάζεται τόσο τ' ἀφεντικὸ. Καρφὶ δὲν τοῦ καίγεται γιὰ τὸ πετρέλαιο. Ἐκεῖνο πού θέλει εἶναι τὰ λεφτὰ γιὰ νὰ σωπάσει.

Ο ΒΑΣΤ. Δὲν τὸ καταλαβαίνω τοῦτο δῶ.

Ο ΟΔΗΓ. Σάμπως ποιὸς τὸ καταλαβαίνει;

Ο ΒΑΣΤ. Ὁ δρόμος μέσ' ἀπ' τὴν ἔρημο θᾶναι ὅλο καὶ πιὸ σκάρτος. Ἄς ἐλπίσουμε πὼς τὰ ποδάρια μου θὰ βαστάξουνε ὡς τὸ τέλος.

Ο ΟΔΗΓ. Σίγουρα, θὰ βαστάξουνε.

Ο ΒΑΣΤ. Δὲ μοῦ λές, ὑπάρχουνε ληστὲς στὰ μέρη ἐτοῦτα;

Ο ΟΔΗΓ. Μονάχα σήμερα, τὴν πρώτη μέρα πρέπει νᾶχουμε τὸ νοῦ μας. Κοντὰ στὸ σταθμὸ μαζεύονται κάθε λογιῆς παλιοτόμορα.

Ο ΒΑΣΤ. Κ' ὕστερα;

Ο ΟΔΗΓ. Ἄμα διαβοῦμε τὸν ποταμὸ Μίρ, δὲν ἔχουμε νὰ φοβόμαστε τίποτα. Πρέπει μονάχα νὰ πηγαίνουμε ἀπὸ πηγὰδι σὲ πηγὰδι.

Ο ΒΑΣΤ. : Τὸν ξέρεις τὸ δρόμο;

Ο ΟΔΗΓ. Τὸν ξέρω. (Ὁ ἔμπορος παίρνει χαμπάρι πὼς κουβεντιάζον. Ζυγώνει πίσω ἀπ' τὴν πόρτα νὰ κρυφακούσει).

Ο ΒΑΣΤ. Καὶ δὲ μοῦ λές, τὸν ποταμὸ Μίρ, εἶναι δύσκολο νὰ τὸν διαβεῖ κανένας;

Ο ΟΔΗΓ. Γενικὰ δὲν εἶναι δύσκολο, αὐτὴν τὴν ἐποχὴ. Ὅταν ὁμως εἶναι φουσκωμένος, τότε τὸ ρέμα του εἶναι πολὺ δυνατὸ. Παίξει κανένας τὴ ζωὴ του κορώνα-γράμματα.

Ο ΕΜΠ. Μωρέ, στ' ἀλήθεια ἔχει πιάσει κουβέντα μὲ τὸ χαμάλη. Ὄστε, μαζί του μπορεῖ καὶ κάθεται! Καὶ καπνίζουνε παρέα!

Ο ΒΑΣΤ. Καὶ τότε τί πρέπει νὰ κάνεις;

Ο ΟΔΗΓ. Πρέπει νὰ περιμένεις, καμιὰ φορὰ κι ὀχτὼ μέρες, γιὰ νὰ διαβεῖς χωρὶς κίντυνο.

Ο ΕΜΠ. Κοίτα κεῖ πράματα! Τὸν ὀρμηνεύει νὰ πηγαίνει μὲ τὸ πάσο του, γιὰ νὰ μὴ ριψοκιντυνέψει τὴν πολὺτιμη ζωὴ του! Ἄμ' τοῦτος εἶν' ἐπικίντυνο μοῦτρο. Πάει νὰ τὰ κάνει πλακάκια μὲ τὸν ἄλλο. Δὲν εἶναι ἄνθρωπος νὰ σὲ βγάλει πέρα σὲ καμιὰ περίσταση. Ἄσε πού μπορεῖ νὰ ναι ἱκανὸς καὶ γιὰ τίποτα χειρότερο. Κοντολογίης, ἀπὸ σήμερον καὶ πέρα εἶναι δυὸ ἐνάντια σ' ἓναν. Ἀλλὰ τουλάχιστο, εἶναι πέρα γιὰ πέρα ὀλοφάνερο πὼς ἢ ἀφεντιά του φοβᾶται μὴν τύχει καὶ τὰ βρεῖ μπαστούνια μὲ τὸ βαστάζο, τώρα πού θὰ μποῦμε στὸν ἐρημότοπο. Ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτὸ ὁμως, ἐγὼ πρέπει νὰ τὸν ξεφορτωθῶ. (Μπαίνει στὴν αὐλὴ καὶ πάει κοντὰ τους) Σὲ πρόσταξα νὰ ἐπιβλέψεις, ἂν ἔχει γίνει καλὰ ἢ συσκευασία. Τώρα θὰ δοῦμε ἂν ἐκτελεῖς τὶς ἐντολές μου. (Τραβολογᾷ μανιασμένα ἓνα λουρί, ὡσπου αὐτὸ κόβεται.) Λέγεται συσκευασία τοῦτο δῶ; Ἄν σπάσει ἓνα λουρί θ' ἀργοπορήσουμε μιὰν ὀλάκαιρη μέρα. Μ' αὐτὸ ἴσα-ἴσα θὲς ἐσύ: Τὴν ἀργοπορία.

Ο ΟΔΗΓ.: Δὲ θέλω καμιὰν ἀργοπορία. Καὶ τὸ λουρί δὲν κόβεται, ἂν δὲν τὸ τραβήξεις ἐπίτηδες γιὰ νὰ κοπεῖ.

Ο ΕΜΠ.: Πῶς; Ἐχεις τὸ θράσος ν' ἀντιμιλᾷς κι ἀπὸ πάνω; Κόπηκε τὸ λουρί, γιὰ δὲν κόπηκε; Ἄν τολμᾷς, πές το μου κατὰ πρόσωπο, ὅτι δὲν κόπηκε. Μωρ' ἐσύ 'σαι ὀλό-τελα ἀναξιόπιστος. Ἐκανα μεγάλο λάθος, πού σοῦ φέρθηκα σὰν ἄνθρωπος. Δὲν ταιριάζουν σὲ σᾶς τέτοια πράματα. Κ' ἔπειτα, τί νὰ τὸν κάνω ἓναν ὀδηγὸ, πού δὲν μπορεῖ νὰ κερδίσει τὸ σεβασμὸ τοῦ προσωπικοῦ; Δὲ μοῦ χρειάζεσαι. Τὸ καλύτερο πού θᾶχες νὰ κάνεις, εἶναι νὰ πιανες δουλειὰ χαμάλης ἀντὶ γιὰ ὀδηγός. Χώρια πού ἔχω λόγους νὰ πιστεύω πὼς ἐξεγείρεις τὸ προσωπικὸ ἐναντίον μου. Μάλιστα!

Ο ΟΔΗΓ.: Τί λόγους;

Ο ΕΜΠ.: Μμ..., πολὺ θὰ ἤθελες νὰ τοὺς μάθεις! Πάντως ἀπολύεσαι!

Ο ΟΔΗΓ.: Μὰ δὲν μπορεῖτε νὰ μ' ἀπολύσετε στὰ μισὰ τοῦ δρόμου.

Ο ΕΜΠ.: Κ' ἐγὼ σοῦ λέω πὼς πρέπει νὰ μοῦ χρωστᾷς χάρη πού δὲ σὲ καταγγέλλω στὸ Γραφεῖο Ἐξεύρευσης Ἐργασίας, στὴν Οὔργκα. Νά, πάρε τὴν πληρωμὴ σου, καὶ μάλιστα ὡς αὐτὴ τὴ στιγμή. (Φωνάζει τὸ Χανιτζή. Αὐτὸς ἔρχεται). Εἴσαστε μάρτυρας. Τοῦ πλήρωσα ὅ,τι ἔκανε νὰ λάβει. (Στὸν ὀδηγὸ) Καὶ μπορῶ νὰ στο πῶ ἀπὸ τώρα κιόλας, πὼς τὸ καλύτερο πού θᾶχες νὰ κάνεις εἶναι νὰ μὴν πατήσεις τὸ ποδάρι σου στὴν Οὔργκα. (Τὸ ἀναμετρᾷ καταφρονετικὰ ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια.) Δὲ θὰ γίνεις ποτέ σου τίποτα. (Μπαίνει μαζί μὲ τὸ Χανιτζή σὲ μιὰ κάμαρα.) Ξεκινᾷω ἀμέσως. Ἄν τυχὸν μοῦ συμβεῖ τίποτα, εἴσαστε μάρτυρας πὼς ἔφυγα ἀπὸ δῶ, σήμερα, μονάχος μου μ' αὐτὸ τὸν ἄνθρωπο (δείχνει τὸ Βαστάζο. Ὁ Χανιτζής δείχνει μὲ νοήματα πὼς δὲν καταλαβαίνει τί τοῦ λέει. Ὁ ἔμπορος συνεχίζει σαστισμένος.) Ὄχ, δὲν καταλαβαίνει. Δηλαδή, δὲ θὰ ὑπάρχει κανένας νὰ μαρτυρήσῃ κατὰ πού πῆγα. Καὶ τὸ χειρότερο εἶναι πὼς αὐτὰ τὰ καθάρματα τὸ ξέρουν πὼς δὲν ὑπάρχει κανένας. (Κάθεται καὶ γράφει ἓνα γράμμα).

Ο ΟΔΗΓ. (Στὸ Βαστάζο): Ἦτανε λάθος μου πού ἔκατσα παρέα μὲ σένα. Τώρα ἔρ- τὸ νοῦ σου, γιὰτὶ αὐτὸς εἶναι κακὸς ἄνθρωπος. (Τοῦ δίνει τὸ παγούρι του.) Πάρε αὐτὸ τὸ παγούρι νὰ τῶχεις γιὰ ρεζέρβα. Κρύψε το. Ἄν τύχει καὶ χάσετε τὸ δρόμο, αὐτὸς σίγουρα θὰ σοῦ πάρει τὸ δικό σου. Ἄναρωτιέμαι, πὼς διάβολο θὰ τὰ καταφέρεις νὰ βρεῖς τὸ δρόμο. Κάτσε νὰ σ' ὀρμηνεύω.

Ο ΒΑΣΤ.: Κάλλιο νὰ μὴν τὸ κάνεις. Δὲν πρέπει νὰ σ' ἀκούσει νὰ μοῦ μιλᾷς, γιὰτὶ ἐ- μὲ διώξει πάω χαμένος. Ἐμένα δὲν ἔχει καμιὰ ὑποχρέωση νὰ μὲ πληρώσει· γιὰτὶ, βλέπεις

δέν είμαι γραμμένος σέ σωματείο, ὅπως ἐσύ. Κ' ἔτσι πρέπει νά κάνω ὑπομονή ὅ,τι κι ἂν μου κάνει, γιά νάναί εὐχαριστημένος ἀπό μένα.

Ο ΕΜΠ. (Στόν Χανιτζή): Νά δώσετε αὐτό τὸ γράμμα στοὺς κυρίους πού θὰ φτάσουν ἐδῶ αὐριο καί θὰ κινήσουν κι αὐτοὶ γιά τὴν Οὐργκα. Ἐγὼ τώρα θὰ συνεχίσω μονάχος τὴν πορεία μὲ τὸ χαμάλη μου.

Ο ΧΑΝ. (Παίρνοντας μὲ μιὰν ὑπόκλιση τὸ γράμμα): Μὰ δέν ἔχετε κανένα νὰ σᾶς δείχνει τὸ δρόμο.

Ο ΕΜΠ. (Κατὰ μέρος): Ὡστε λοιπὸν καταλαβαίνει! Ἄρα, πρὶν ἀπὸ λίγο δέν ἤθελε νά καταλάβει. Τὴν ξέρει καλά τὴ δουλειά του. Δέν ἔχει καμιὰ ὄρεξη νά τὸν τραβᾶνε μάρτυρα γιά τέτοια πράματα. (Στὸ Χανιτζή, τραχιά): Νά ἐξηγήσεις στὸ βαστάζο μου τὸ δρόμο γιά τὴν Οὐργκα! (Ὁ Χανιτζής πάει κι ὁρμηγεύει τὸ Βαστάζο πῶς νὰ βρεῖ τὸ δρόμο γιά τὴν Οὐργκα. Ὁ Βαστάζος γεμάτος ζῆλο κουνάει ὀλοένα τὸ κεφάλι του).

Ο ΕΜΠ.: Κατὰ πῶς βλέπω, δὲ θᾶχουμε καλά ξεμπερδέματα. (Βγάζει τὸ πιστόλι του κι ἀρχίζει νά τὸ καθαρίζει. Κάνοντας αὐτὴ τὴ δουλειά τραγουδάει):

Ἄν εἶσαι ἀνήμπορος ψοφᾶς, ἂν δυνατὸς παλεύεις
Πῶς, τάχα, θὰ σοῦ δώσει ἡ γῆς πετρέλαιο πού γυρεύεις;
Πῶς, τάχα μου, ὁ χαμάλης σου θὰ κουβαλάει τὸ δέμα;
Γιά τὸ πετρέλαιο πρέπει ἐσύ — δέν εἶναι διόλου ψέμα —
Μὲ τὸ χαμάλη καί τὴ γῆ σκληρὰ νὰ πολεμήσεις!
Καί στὸν ἀγώνα αὐτόν, θυμήσου ἂν θέλεις νὰ νικήσεις,
Πῶς κάθε ἀνήμπορος ψοφάει, μὰ ὁ δυνατὸς παλεύει.

(Μπαίνει στὴν ἀλλή ἐτοιμος γιά ἀναχώρηση. Στὸ Βαστάζο). Τὸν ἔμαθες τὸ δρόμο;

Ο ΒΑΣΤ.: Μάλιστα, ἀφεντικό.

Ο ΕΜΠ.: Πᾶμε λοιπόν. (Βγαίνουν ὁ Ἐμπορος κι ὁ Βαστάζος. Ὁ Χανιτζής κι ὁ Ὁδηγὸς τοὺς κοιτάζουν πού φεύγουν).

Ο ΟΔΗΓ.: Δέν είμαι καθόλου σίγουρος πῶς ὁ κολλέγας μου κατάλαβε στ' ἀλήθεια τὸ δρόμο. Σὰν πολὺ γρήγορα τᾶμαθε ὅλα.

Εἰκόνα τέταρτη

ΚΟΥΒΕΝΤΑ Σ' ΕΝΑΝ ΤΟΠΟ ΓΙΟΜΑΤΟ ΚΙΝΤΥΝΑ

Ο ΒΑΣΤ. (Τραγουδάει):

Παίρνω τὸ δρόμο γιά τὴν πολιτεία τὴν Οὐργκα.
Χωρὶς ἀνάσα, δρόμο παίρνω - δρόμο ἀφήνω, γιά τὴν Οὐργκα.
Ληστὲς δὲ θὰ μου κόψουνε τὸ δρόμο γιά τὴν Οὐργκα.
Κ' ἡ ἔρημος δὲ μου μπόδάει τὸ δρόμο γιά τὴν Οὐργκα.
Γιατὶ θὰ φάω μαγέρεμα στὴν Οὐργκα καί θὰ πληρωθῶ.

Ο ΕΜΠ.: Μπὶτ ἀστόχαστος εἶναι τοῦτος ὁ βαστάζος. Ἐδῶ βρισκόμαστε σ' ἓναν τόπο γεμάτο ληστὲς καί κάθε λογῆς καθάρματα πού σμαριάζουνε στὸν περίγυρο τοῦ σταθμοῦ, κι αὐτὸς τραγουδάει! (Στὸ Βαστάζο): Ἐκεῖνος ὁ ὁδηγὸς δὲ μου χτύπαγε καθόλου καλά στὸ μάτι. Τὴ μιὰ στιγμή σοῦ φερνότανε γαιδουρινὰ καί τὴν ἄλλη σοῦ γλειφε τὰ πόδια. Δέν ἦτανε καθόλου τίμιος ἄνθρωπος.

Ο ΒΑΣΤ.: Μάλιστα, ἀφεντικό. (Συνεχίζει τὸ τραγούδι του).

Ἄχ, πόσο ἀνάποδος ὁ δρόμος ἴσαμε τὴν Οὐργκα.
Πάλι καλά, τὰ πόδια μου κρατᾶν νὰ πάω στὴν Οὐργκα.
Ἄβάσταχτα εἶν' τὰ βάσανα ὥσπου νὰ βρεθῶ στὴν Οὐργκα.
Μὰ θὰ ξεκουραστῶ καλά στὴν Οὐργκα καί θὰ πληρωθῶ.

Ο ΕΜΠ.: Ἀλήθεια, γιατί τραγουδᾶς, κ' εἶσαι τόσο χαρούμενος, φίλε μου: Δὲ φοβᾶσαι καθόλου τοὺς ληστὲς; Βέβαια, τί μποροῦν νὰ μου πάρουν ἔμένα, συλλογιέσαι. Βλέπεις, ὅ,τι κουβαλᾶς δέν εἶναι δικό σου. Κ' ἔτσι δέν ἔχεις νὰ χάσεις τίποτα. Δικά μου εἶναι

Ο ΒΑΣΤ. (Τραγουδάει) :

Εἶν' κ' ἡ γυναίκα μου πού μέ προσμένει ἐκεῖ, στήν Οὐργκα
Εἶναι κι ὁ γιόκας μου πού μέ προσμένει ἐκεῖ, στήν Οὐργκα
Εἶναι...

Ο ΕΜΠ. (Κόβοντάς τον στή μέση) : Δέ μ' ἀρέσει καθόλου πού τραγουδάς. Δέν ἔχουμε κανένα λόγο νά τραγουδάμε. Ἀκόμα καί στήν Οὐργκα ἀκούγεσαι. Ἔτσι μπορεῖ νά τραβήξεις γραμμή καταπάνω μας τὰ παλιοτόμαρα. Αὐριο μπορεῖς νά τραγουδάς ὅσο βαστάει ἡ ψυχὴ σου.

Ο ΒΑΣΤ. Μάλιστα, ἀφεντικό.

Ο ΕΜΠ. (Ποῦ προπορεύεται) : Κι ἂν ἐρχότανε κανένας νά τοῦ πάρει τὸ φορτίο του, θ' ἀντιστεκότανε, τάχα, ἔστω καί γιὰ μιὰ στιγμή; Τί θάκανε, ἄραγε; Κι ὁμως ἂν πέφταμε σέ τίποτα κίντυνα, χρέος του εἶναι νά διαφεντέψει τὸ ἔχει μου σὰ νάτανε δικό του. Μὰ ποτέ δέ θάκανε κάτι τέτοιο. Συχαμένη ράτσα. Καί δέ μιλάει κιόλας! Ἀπ' τὰ μουλωχτὰ ποτάμια νά φοβᾶσαι. Δέ μπορῶ, βλέπεις, νά δῶ μέσα σιὸ κεφάλι του. Τί νάχει ἄραγε σιὸ νοῦ του; Δέν ἔχει κανένα λόγο νά γελάει κι ὁμως γελάει. Γιατί νά γελάει; Γιατί, ἄς ποῦμε, μ' ἀφήνει νά τραβάω μπροστά; Ἀφοῦ ἐκεῖνος ξέρει τὸ δρόμο, δέν τὸν ξέρω ἐγώ! Ποῦ νά μέ πηγαίνει, ἄραγε; (Ρίχνει μιὰ ματιὰ πίσω του καὶ βλέπει τὸ βαστάζο, νά σβήνει τ' ἀχνάρια τους στήν ἄμμο μ' ἓνα κουρελόπανο) : Τί κάνεις ἐκεῖ, μωρέ;

Ο ΒΑΣΤ. Σβήνω τ' ἀχνάρια μας, ἀφεντικό.

Ο ΕΜΠ. Καί γιατί τὸ κάνεις αὐτό;

Ο ΒΑΣΤ. : Νά μὴν τὰ δοῦν οἱ ληστές.

Ο ΕΜΠ. : Μμ, ἔτσι! Γιὰ νά μὴν τὰ δοῦν οἱ ληστές!.. Πρέπει ὁμως νά μπορεῖ κανεὶς νά δεῖ ποῦ μέ πηγες. Ποῦ διάβολο μέ πηγαίνεις, λοιπόν; Τράβα ἐσύ μπροστά. (Συνεχίζουσαν τὸ δρόμο τους σιωπηλοί. Ὁ Ἔμπορος, κατὰ μέρος). Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς σ' αὐτὴ τὴν ἄμμο οἱ πατημασιές μας φαίνονται ὀλοκάθαρα. Ἴσως νάταν πραγματικά ἐξοχη ἡ ἰδέα νά σβήνονται τ' ἀχνάρια.

Εἰκόνα πέμπτη

ΣΤΟ ΦΟΥΣΚΩΜΕΝΟ ΠΟΤΑΜΙ

Ο ΒΑΣΤ. : Βρισκόμαστε σιὸ σωστὸ δρόμο, ἀφεντικό. Μήτε ρούπι δέν πέσαμε ἔξω. Αὐτὸ πού βλέπουμε ἐκεῖ κάτω εἶναι ὁ ποταμὸς Μίρ. Γενικὰ δέν εἶναι δύσκολο νά τὸν διαβεῖ κανένας αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Ὅταν ὁμως εἶναι φουσκωμένος, τὸ ρέμα του εἶναι πολὺ δυνατὸ καὶ μπορεῖ κανένας νά χάσει τὴ ζωὴ του. Τὸ ποτάμι εἶναι φουσκωμένο, ἀφεντικό.

Ο ΕΜΠ. : Πρέπει νά τὸ περάσουμε.

Ο ΒΑΣΤ. : Καμιὰ φορὰ πρέπει νά περιμένει κανεὶς ὀκτὼ μέρες γιὰ νά μπορεῖ νά διαβεῖ χωρὶς κίντυνο. Τώρα μπορεῖ νά χάσει κανεὶς τὴ ζωὴ του.

Ο ΕΜΠ. : Αὐτὸ θὰ τὸ δοῦμε. Δέ μποροῦμε νά περιμένουμε μήτε μιὰ μέρα.

Ο ΒΑΣΤ. : Τότε πρέπει νά ψάξουμε γιὰ κανὰ πέρασμα ἢ γιὰ κανὰ πλεύσιμο.

Ο ΕΜΠ. : Θὰ χάσουμε πολὺ χρόνο.

Ο ΒΑΣΤ. : Μὰ ἔγω δέν ξέρω καθόλου κολύμπι.

Ο ΕΜΠ. : Ἔλα μωρέ, δέν εἶναι καὶ τόσο βαθὺ τὸ νερό.

Ο ΒΑΣΤ. (βυθομετράει μ' ἓνα καλάμι) : Εἶναι βαθύτερο ἀπ' τὸ μπόϊ μου.

Ο ΕΜΠ. : Μόλις βρεθεῖς σιὸ νερό, θὰ κολυμπήσεις μιὰ χαρὰ, γιατί δέν μπορεῖς νά κάνεις ἀλλιῶς. Κοίτα δῶ, δέ μπορεῖς νά δεῖς τὰ πράματα ἀπὸ κάπως ψηλότερη σκοπιὰ, ὅπως κάνω ἐγώ; Γιὰ ποιὸ λόγο πρέπει νά πᾶμε στήν Οὐργκα; Γιὰ νά προσφέρουμε μιὰν ὑπηρεσία στήν ἀνθρωπότητα, βγάζοντας τὸ πετρέλαιο μέσα ἀπ' τὴ γῆς. Δέν τὸ καταλαβαίνει οὐτὸ τὸ πρᾶμα τὸ χοντροκέφαλό σου; Ὅταν βγάλουμε πετρέλαιο μέσ' ἀπ' τὴ γῆς, θὰ ἔρθουν ἐδῶ σιδηρόδρομοι κι ὁ κόσμος θὰ τρώει μὲ χρυσὰ κουτάλια. Θάχουνε καὶ ψωμί καὶ ροῦχα κ' ἓνας θεὸς ξέρει τί ἄλλο ἀκόμα. Καὶ ποιὸς θὰ τῷχει κάνει αὐτό; Ἐμεῖς! Ὅλα ἐξαρτιῶνται ἀπ' τὸ ταξίδι μας. Φαντάσου, νά ποῦμε πὼς τὰ μάτια ὀλάκαιρης αὐτῆς τῆς χώρας εἶναι στραμμένα ἀπάνω σου, σ' ἐσένα, ἓνα τιποτένιο ἀνθρωπάκι. Καὶ μοῦ λές τώρα, πὼς διστάζεις νά κάνεις τὸ χρέος σου;

Ο ΒΑΣΤ. (πὸ σ' ὄλη τὴ διάρκεια αὐτοῦ τοῦ δεκάρικου κουνάει σεβαστικὰ τὸ κεφάλι του) :
Μὰ δὲν ξέρω καθόλου κολύμπι.

Ο ΕΜΠ. : Σάμπως κ' ἐγὼ δὲν παίζω τὴ ζωὴ μου κορώνα-γράμματα ; (Ὁ βαστάζος ὑποκλίνεται μὲ σεβασμὸ) : Δὲ σὲ καταλαβαίνω. Φαίνεται πὼς παρακινημένος ἀπὸ τιποτένιους λογισμοὺς γιὰ τὸ πῶς θὰ καζαντήσεις, δὲ νιώθεις κανένα ἐνδιαφέρο νὰ φτάσεις μιὰ ὥρα ἀρχήτερα στὴν Οὐργκα. Ἴσα-ἴσα νοιάζεσαι νὰ φτάσεις ἐκεῖ ὅσο μπορεῖς ἀργότερα, μιὰ καὶ θὰ πληρωθεῖς μὲ τὴ μέρα. Λοιπὸν γιὰ τὸ ταξίδι δὲ σοῦ καίγεται καρφί. Μονάχα τὴν πληρωμὴ λογαριάζεις.

Ο ΒΑΣΤ. (Στέκει στὴν ὄχθη, καὶ διστάζει) : Τί πρέπει νὰ κάνω ; (Τραγουδάει).

Κυλάει, κυλάει ὁ ποταμός. Ἄν πέσεις στὰ νερά του
νὰ βγεις στὴν πέρα τὴ μεριά, παραμονεύει ὁ χάρος.
Δυὸ ἀνθρώποι στέκουνε στὴν ὄχθη. Ὁ ἓνας
πέφτει καὶ κολυμπᾷ καὶ βγαίνει ἀντίκρυ. Ὁ ἄλλος
διστάζει. Νᾶναι, τάχα, παλικάρι ὁ ἓνας ;
Κι ὁ ἄλλος, πάλι, νᾶν' κιοτῆς ; Σὰ θὰ περάσει
ὁ ἓνας ἀπ' τοὺς δυὸ τὸν ποταμό, κερδίζει μιὰ ἐπιχείρηση.
Μόλις ἔξω ἀπ' τὸν κίντυνο βρεθεῖ, παίρνει βαθειὰν ἀνάσα
κι ἀνηφορίζει θριαμβικὰ τὸν κουρσεμένον ὄχτο.
Μπαίνει στὸ βίος του κ' ἓνα γιόμα καινούργιο γεύεται.
Μὰ ὁ ἄλλος, σὰν ὄξω ἀπὸ τὸν κίντυνο βρεθεῖ
ἀνηφορίζει ἀγκομαχώντας. Τίποτα δὲν κέρδισε.
Καινούργια κίντυνα μονάχα τὴν ἀδυναμιὰ του
προσμένουν πάρα μπρός. Εἶν' ἀντρειωμένοι
τάχα κ' οἱ δυὸ ; Εἶναι κ' οἱ δυὸ τους φρόνιμοι ;
Ἄχ, ἀπ' τὸν ποταμὸ πὺ νίκησαν μαζὶ
Δυὸ νικητές, δὲ βγῆκαν.

Ἄλλο τὸ ἐμεῖς
κι ἄλλο τὸ ἐγὼ κ' ἐσύ.
Ἐμεῖς κερδίζουμε τὴ νίκη
Μὰ ἐσύ νικᾷς ἐμένα.

Δώστε μου τουλάχιστο τὴν ἄδεια νὰ ξεκουρασθῶ μονάχα μισὴ μέρα. Μ' ἔχει ξεθεώσει τὸ φόρτωμα πὺ κουβαλῶ. Μπορεῖ, σὰ θᾶμαι ξεκούραστος νὰ καταφέρω νὰ τὸν διαβῶ.

Ο ΕΜΠ. : Ξέρω ἓναν καλύτερο τρόπο. Θὰ σοῦ κολλήσω τὸ πιστόλι μου στὴν πλάτη. Στοιχηματίζουμε πὼς θὰ περάσεις μιὰ χαρά ; (Τὸν σπρώχνει μπρός, λέγοντας κατὰ μέρος) Τὰ λεφτά μου μὲ κάνουν νὰ φοβᾶμαι τοὺς ληστὲς καὶ νὰ ξεχνᾶω τὸ ποτάμι. (Τραγουδάει.)

Ἔτσι νικάει ὁ ἄνθρωπος
Τὴν ἔρημο, τὸ φουσκωμένο ποταμὸ
Κ' ἔτσι νικάει καὶ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του
Κ' ἔτσι κερδίζει τὸ πετρέλαιο
πὺ τῶχουν ὅλοι ἀνάγκη.

Εἰκόνα ἕκτη

ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΗΝΩΣΗ ΤΗ ΝΥΧΤΑ

Κατὰ τὸ σούρουπο, ὁ Βαστάζος πὺ ἔχει σπασμένο τὸ ἓνα χέρι του, πασκίζει νὰ στήσει τὸ τσαντήρι. Ὁ Ἐμπορος εἶναι καθισμένος ἐκεῖ κοντά.

Ο ΕΜΠ. : Σοῦ τῶπα καὶ πιὸ πρὶν. Σήμερα δὲν ἔχεις ἀνάγκη νὰ στήσεις τὸ τσαντήρι, μιὰ καὶ διαβαίνοντας τὸ ποτάμι ἔσπασες τὸ χέρι σου. (Ὁ Βαστάζος συνεχίζει ἀμίλητος τὸ στήσιμο.) Ἄν δὲ σ' ἔβγαζα ἐγὼ ἀπ' τὸ νερό, θᾶσουνα τώρα πνιγμένος. (Ὁ Βαστάζος τὴ δουλειὰ του.) Ἄν καὶ δὲ φταίω ἄγὼ γιὰ τὸ ἀτύχημά σου — μιὰ κ' ἐκεῖνος ὁ κορμὸς τοῦ δέντρον μποροῦσε μιὰ χαρὰ νὰ χτυπήσει κ' ἐμένα — ὡστόσο ἀναγνωρίζω πὼς τὸ κακὸ σὲ βρῆκε

σ' ένα ταξίδι όπου σε πήρα εγώ. Αυτή τη στιγμή έχω πολύ λίγα λεφτά μαζί μου. 'Αλλά στην Ούργκα, όπου έχω καταθέσεις στην Τράπεζα θά σου δώσω παραδάκι

Ο ΒΑΣΤ. : Μάλιστα, αφεντικό.

Ο ΕΜΠ. : Λιγόλογη απάντηση. Μά κάθε του ματιά μου δίνει να καταλάβω πώς τούχω κάνει κακό. Αυτοί οι βαστάζοι είναι πολύ επίβουλο σκυλλοί! (Στὸ Βαστάζο.) Μπορείς να πλαγιάσεις. (Ἐκεῖνος ἀποτραβιέται καὶ κάθεται χάμω.) Τὸ κακὸ πού τὸν βρήκε, σίγουρα τὸν πειράζει λιγότερο ἀπ' ὅσο πειράζει ἐμένα. Τὸ παλιοτόμαρο τοῦτο δὲν πολυσκοτίζεται λὲς κ' εἶναι κάποιος ἄλλος πού τραυματίστηκε. Ὅπως ὅλοι ἐκεῖνοι πού δὲ μποροῦνε νὰ ὑψοῦνε πιὸ πάνω ἀπ' τὰ χεῖλια τῆς σκουτέλας τους, σακατεμένοι καθὼς εἶναι ἀπὸ φυσικοῦ τους, δὲν πολυνοιιάζονται πιά γιὰ τὴν ὑγεία τους. Ὅπως πετάει κανένας κάτι πού ἔφτιασε καὶ δὲν τοῦ πέτυχε, ἔτσι παραπετᾶνε κι αὐτοὶ τὸν ἑαυτὸ τους. Τὸ νιώθουνε πὼς εἶναι ἀποτυχημένοι. Μονάχα ὁ πετυχημένος ἀγωνίζεται. (Τραγουδάει.)

Ἄν εἶσαι ἀνήμπορος ψοφᾶς. Ἄν δυνατὸς παλεύεις.

Κι αὐτὸ εἶναι τὸ σωστό.

Ὅλοι βοηθᾶν τὸ δυνατό. Ἄλλιῶς μονάχος ρέβεις.

Κι αὐτὸ εἶναι τὸ σωστό.

Ἄσε πεσμένο ὅ,τι ἔπεσε κι ἀκόμη ἀπάνω πάτα

Τι αὐτὸ εἶναι τὸ σωστό.

Ὅποιος τὴ νίκη ἐκέρδισεν ἔχει γιομάτα πιάτα

Κι αὐτὸ εἶναι τὸ σωστό.

Κι ὁ μάγεράς του δὲ μετράει πόσοι οἱ νεκροὶ στὴ μάχη

Καὶ κάνει τὸ σωστό

Κι ὁ Θεὸς πού ὅλα τὰ πράματα τᾶφτιαξεν ὅπως τᾶχει

Κ' ἔτσι ἦταν τὸ σωστό

Ὅρισε «ἐν τῇ σοφία του» τ'ς ἀφέντες καὶ τοὺς δούλους

Κι αὐτὸ ἦταν τὸ σωστό

Ὅποιος περνάει καλά, περνάει καὶ γιὰ καλὸς ἀπ' οὐλους

Κι αὐτὸ εἶναι τὸ σωστό

Κι ὁποιος περνάει κακὰ περνάει καὶ γιὰ κακὸς ἀπ' οὐλους

Κι αὐτὸ εἶναι τὸ σωστό.

(Ὁ Βαστάζος ξαναγυρίζει κοντὰ του. Ὁ Ἐμπορος τὸν βλέπει καὶ κυριεύεται ἀπὸ φόβο).

Ὁχ, μ' ἄκουσε! Στάσου! Μὴ σαλεύεις ροῦπι! Τί θές;

Ο ΒΑΣΤ. : Τὸ τσαντήρι εἶν' ἔτοιμο, αφεντικό.

Ο ΕΜΠ. : Δὲ θέλω νὰ γλιστρᾶς ἔτσι γύρω μου νυχτιάτικα. Δὲ μοῦ γουστάρει καθόλου. Ὅταν μὲ ζυγώνει ἄνθρωπος θέλω ν' ἀκούω τὰ βήματά του. Κι ὅταν μιλάω μὲ κάποιον θέλω νὰ τὸν βλέπω στὰ μάτια. Ἄντε, πλάγιασε τώρα καὶ μὴν πολυσκοτίζεσαι γιὰ μένα. (Ὁ Βαστάζος πάει νὰ φύγει). Στάσου! Νὰ πᾶς ἐσύ μὲς στὸ τσαντήρι. Ἐγὼ θὰ κάτσω ἐδῶ, γιατί εἶμαι συνηθισμένος στ' ἀγιάζι. (Ὁ Βαστάζος μπαίνει στὸ τσαντήρι). Πολὺ θὰ τῷθελα νὰ ξέρω τί πήρε τ' αὐτί του ἀπ' τὸ τραγούδι μου (Παύση). Τί νὰ σκαρώνει, ἄραγε, τώρα; Ὅλη τὴν ὥρα μὲ κάτι καταπιάνεται. (Διακρίνεται ὁ Βαστάζος πού φτιάχνει μ' ἐπιμέλεια τὸ γιατάκι του).

Ο ΒΑΣΤ. : Ἄς ἐλπίσουμε πὼς δὲ θὰ πάρει χαμπάρι τίποτα. Εἶναι πολὺ κουραστικὸ νὰ κόβεις χορτάρι μὲ τὸ ἓνα χέρι μονάχα.

Ο ΕΜΠ. : Εἶναι χαζὸς ὁποιος δὲν παίρνει τὰ μέτρα του. Ἡ ἐμπιστοσύνη εἶναι βλακεία. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς σακατεύτηκε ἐξ αἰτίας μου, καταπὼς φαίνεται γιὰ ὅλη του τὴ ζωὴ. Θᾶναι λοιπὸν δίκιο ἀπὸ μέρος του νὰ μοῦ ἀνταποδώσει τὰ ἴσα. Κι ὁ δυνατὸς πού κοιμάται δὲν εἶναι δυνατώτερος ἀπὸ τὸν κοιμισμένο ἀδύναμο. Ὁ ἄνθρωπος πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ μὴν κοιμᾶται. Ὅπως καὶ νᾶχει τὸ πρᾶμα, καλύτερα νὰ κάτσω μέσα στὸ τσαντήρι. Ἐδῶ στ' ἀγιάζι μπορεῖ ν' ἀρπάξει κανεὶς ἓνα σωρὸ ἀρρώστειες. Μὰ ποιά ἀρρώστεια, τάχα, μπορεῖ νᾶναι τόσο επικίνδυνη ὅσο εἶν' ὁ ἄνθρωπος; Γιὰ λίγα λεφτά τοῦτος ὁ κρεμανταλὰς ἀκαλουθάει ἐμένα πού ἔχω πολλὰ λεφτά. Μὰ ὁ δρόμος εἶναι καὶ γιὰ τοὺς δύο μας τὸ ἴδιο δύσκολος. Μόλις κουραζόταν ἔτρωγε ξύλο. Μόλις ὁ ὀδηγὸς ἔκατσε κοντὰ του, τὸν ἐδιώξα. Μόλις ἔκανε νὰ σβῆσει τ' ἀχνάρια μας στὴν ἄμμο — κ' ἴσως νὰ τῷκανε στ' ἀλήθεια γιὰ τοὺς

ληστές — τουδειξα δυσπιστία. Μόλις φανέρωσε τὸ φόβο του στὸ ποτάμι, εἶδε στραμμένο ἄπάνω του τὸ περίστροφό μου. Πῶς μπορῶ, λοιπόν, νὰ κοιμηθῶ στὸ ἴδιο τσαντήρι μ' ἓναν τέτοιον ἄνθρωπο; Δὲ θὰ μὲ κάνει ποτέ νὰ χάψω πῶς θ' ἀφήσει τὰ πράματα νὰ πᾶνε στρωτά! Πολὺ θὰ τῷθελα νὰ ξέρω τί μοῦ μαγειρεύει τώρα ἐκεῖ μέσα! (Διακρίνεται ὁ Βαστάζος πὺ κοιμᾶται τὸν ὕπνο τοῦ δικαίου μέσα στὸ τσαντήρι). Θᾶμουνα μπίτ γιὰ τὸ φρενοκομεῖο ἂν πήγαινα μὲς τὸ τσαντήρι.

Εἰκόνα ἑβδομη

ΠΩΣ ΜΟΙΡΑΣΤΗΚΕ ΤΟ ΝΕΡΟ

I

Ο ΕΜΠ. : Γιατί στέκεις ἔτσι ἐκεῖ χάμου;

Ο ΒΑΣΤ. : Ἄφεντικό, τοῦτος ὁ δρόμος δὲν πάει πιὸ πέρα.

Ο ΕΜΠ. : Καὶ λοιπόν;

Ο ΒΑΣΤ. : Ἄφεντικό, ἂν μὲ δείρεις, μὴ μὲ βαρέσεις στὸ πονεμένο μου χέρι. Δὲν ξέρω τὸ δρόμο ἀπὸ δῶ καὶ πέρα.

Ο ΕΜΠ. : Μά, δὲ στὸν ἔμαθε ὁ Χανιτζῆς στὸ σταθμὸ Χάν;

Ο ΒΑΣΤ. : Μάλιστα, ἀφεντικό.

Ο ΕΜΠ. : Ὅταν σὲ ρώτησα ἂν κατάλαβες, δὲ μοῦπες ναί;

Ο ΒΑΣΤ. : Μάλιστα, ἀφεντικό.

Ο ΕΜΠ. : Καὶ δὲν εἶχες καταλάβει;

Ο ΒΑΣΤ. : Ὅχι, ἀφεντικό!

Ο ΕΜΠ. : Τότε, γιατί εἶπες πῶς κατάλαβες;

Ο ΒΑΣΤ. : Φοβόμουνα μὴ μ' ἔδιωχνες, ἀφεντικό. Τὸ μόνο πού ξέρω εἶναι πῶς πρέπει νὰ πηγαίνουμε ἀπὸ πηγάδι σὲ πηγάδι.

Ο ΕΜΠ. : Ἐ, τότε πᾶμε ἀπὸ πηγάδι σὲ πηγάδι.

Ο ΒΑΣΤ. : Ναί, μὰ δὲν ξέρω ποῦ εἶναι τὰ πηγάδια.

Ο ΕΜΠ. : Ἄντε, τράβα τώρα, καὶ μὴ θές νὰ μὲ πάρεις στὴν κοροϊδία. Ἄφοῦ ξέρω πολὺ καλά πῶς ἔχεις κάνει κι ἄλλες φορὲς αὐτὸ τὸ δρόμο. (Προχωρᾶνε κάμποσο πιὸ πέρα.)

Ο ΒΑΣΤ. : Μὰ δὲ θᾶταν καλύτερο νὰ προσμέναμε κείνους πού ἔρχονται ξοπίσω μας;

Ο ΕΜΠ. : Ὅχι. (Συνεχίζου τὸ δρόμο τους.)

II

Ο ΕΜΠ. : Μὰ κατὰ ποῦ τραβᾶς, ἀλήθεια; Ἐλα στὰ σύγκαλά σου. Ἄπὸ δῶ πᾶς κατὰ τὸ βοριά. Ἡ ἀνατολὴ εἶν' ἀπὸ κεῖ. (Ὁ Βαστάζος συνεχίζει πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση.) Στάσου! Τί διάλογος σ' ἔχει πιάσει, μπορεῖς νὰ μοῦ πεις; (Ὁ Βαστάζος μένει ἀσάλευτος, μὰ ἀποφεύγει νὰ κοιτάξει τὸν ἀφέντη του στὰ μάτια.) Γιατί δὲ μὲ κοιτᾶς στὰ μάτια;

Ο ΒΑΣΤ. : Νόμιζα πῶς ἡ ἀνατολὴ εἶναι κατὰ κεῖ.

Ο ΕΜΠ. : Στάσου καὶ θὰ δεις, μαντράχαλε! Θὰ σοῦ δείξω ἄγῶ τώρα πῶς πρέπει νὰ μ' ὀδηγᾶνε. (Τὸν χτυπάει.) Ξέρεις τώρα καταποῦ πέφτει ἡ ἀνατολή;

Ο ΒΑΣΤ. : (Ὀυρλιάζει.) Ὅχι πάνω στὸ χέρι.

Ο ΕΜΠ. : Ποῦ εἶν' ἡ ἀνατολή;

Ο ΒΑΣΤ. : Κατὰ κεῖ.

Ο ΕΜΠ. : Καὶ ποῦ εἶναι τὰ πηγάδια;

Ο ΒΑΣΤ. : Κατὰ κεῖ.

Ο ΕΜΠ. : (λυσσασμένα.) Κατὰ κεῖ; Μὰ σὺ πήγαινες κατὰ κεῖθε!

Ο ΒΑΣΤ. : Ὅχι, ἀφεντικό.

Ο ΕΜΠ. : Μπᾶ; Ὡστε δὲν πήγαινες κατὰ κεῖθε; Πήγαινες, μωρέ, ἢ δὲν πήγαινες; (Τὸν χτυπάει.)

Ο ΒΑΣΤ. : Πήγαινα, ἀφεντικό.

Ο ΕΜΠ. Ποῦ εἶναι τὰ πηγάδια; (Ὁ Βαστάζος σωπαίνει. Ὁ Ἐμπορος φαινομενικὰ ἤρεμος): Μὰ δὲ μοῦλεγες πιὸ πρὶν πῶς ξέρεις ποῦ εἶναι τὰ πηγάδια; Τὸ ξέρεις ἢ δὲν τὸ ξέρεις; (Μιλιά ὁ Βαστάζος. Ὁ Ἐμπορος τὸν χτυπάει): Τὸ ξέρεις ἢ ὄχι;

Ο ΒΑΣΤ. : Τὸ ξέρω.

Ο ΕΜΠ. (Τὸν χτυπάει πάλι) : Τὸ ξέρεις ἢ ὄχι ;

Ο ΒΑΣΤ. : Ὁχι.

Ο ΕΜΠ. : Δώστε μου τὸ παγούρι σου ἐδῶ. (Ὁ Βαστάζος τοῦ τὸ δίνει) : Θὰ μπορούσα τώρα μ' ὄλο μου τὸ δίκιο, μιὰ καὶ μ' ὀδήγησες σὲ σφαλερὸ δρόμο, νὰ κρατήσω ὄλο τὸ νερὸ γιὰ μένα. Ὁμως δὲ θὰ τὸ κάνω. Θὰ μοιραστῶ τὸ νερὸ μαζί σου. Τράβα τὴ ρουφηξιά σου καὶ πᾶμε. (Κατὰ μέρος). Ξεχάστηκα. Δὲν ἔπρεπε νὰ τὸν χτυπήσω στὴν κατάσταση ποὺ βρισκόμαστε. (Συνεχίζουν τὸ δρόμο τους).

III

Ο ΕΜΠ. : Ἐχουμε ξαναπεράσει ἀπὸ δῶ. Νά τ' ἀχνάρια μας.

Ο ΒΑΣΤ. : Ἀφοῦ ξαναήμασταν ἐδῶ, πρέπει νὰ μὴ βρισκόμαστε πολὺ μακριὰ ἀπ' τὸ δρόμο ποὺ χάσαμε.

Ο ΕΜΠ. : Στῆσε τὸ τσαντήρι. Τὸ παγούρι μας ἄδειασε. Τὸ δικό μου δὲν ἔχει τίποτα μέσα. (Ὁ Ἐμπορος κάθεται χάμω, καὶ πίνει κρυφὰ ἀπ' τὸ παγούρι του, ἐνῶ ὁ Βαστάζος στήνει τὸ τσαντήρι) : Δὲν πρέπει νὰ μὲ δεῖ πῶς ἔχω ἀκόμα νερὸ. Μόλις τὸ πάρει χαμπάρι, πρέπει νὰ μὲ σφάξει ἂν ἔχει κουκούτσι μυαλὸ στὸ κεφάλι του. Ἄν κάνει πῶς μὲ ζυγώνει θὰ τοῦ τὴν ἀνάψω. (Βγάζει τὸ περιστροφὸ του καὶ τ' ἀκουμπάει στὰ γόνατά του) : Νὰ μπορούσαμε νὰ ξαναγυρίζαμε ἔστω καὶ στὸ προηγούμενο πηγάδι ! Τὸ λαρύγγι μου στέγνωσε πάλι. Ἄραγε πόσον καιρὸ μπορεῖ ν' ἀντέξει ὁ ἄνθρωπος στὴ δίψα ;

Ο ΒΑΣΤ. (Κατὰ μέρος) : Πρέπει νὰ τοῦ παραδώσω τὸ παγούρι ποὺ μοῦδωσε ὁ Ὁδηγὸς στὸ σταθμὸ Χάν. Γιατὶ ἀλλιῶτικα, ἂν τύχει καὶ μᾶς βροῦνε ἐμένα ζωντανὸ κ' ἐκείνον μισοπεθαμένο ἀπὸ τὴ δίψα, θὰ μὲ περάσουν ἀπὸ δίκη. (Παίρνει τὸ παγούρι καὶ πάει κατὰ τὸν Ἐμπορο. Ἐκεῖνος, τὸν βλέπει ἄξαφνα νὰ στέκει μπροστά του καὶ δὲν ξέρει ἂν ὁ Βαστάζος τὸν εἶδε νὰ πίνει νερὸ. Ὁ Βαστάζος δὲν τὸν ἔχει δεῖ. Ἀμίλητος σηκώνει τὸ χέρι του νὰ δώσει τὸ παγούρι. Μὰ ὁ Ἐμπορος νομίζει πῶς αὐτὸ εἶναι κοιτῶνι καὶ πῶς ὁ Βαστάζος ὀργισμένος ἔχει σκοπὸ νὰ τὸν σκοτώσει. Φωνάζει δυνατὰ).

Ο ΕΜΠ. : Πέταξε αὐτὴ τὴν κοιτῶνα ! (Καὶ μὲ μιὰ πιστολιὰ ξαπλώνει κάτω τὸ Βαστάζο, ποὺ μὴ καταλαβαίνοντας ἐξακολουθοῦσε νὰ τοῦ ἀπλώνει τὸ παγούρι). Ὡστε ἔτσι λοιπὸν ! Νά χιτῆνος ! Ἄρπα τη τώρα νὰ μάθεις !

Εἰκόνα ὄγδοη

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΓΙΑ ΤΑ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΑ

Τὸ τραγουδᾶν οἱ ἠθοποιοὶ ἐνῶ στήνουν τὰ σκηνικὰ τοῦ δικαστηρίου.

Στὰ μεταγωγικά, τὰ δικαστήρια ἀκολουθοῦν

Τὸ στίφος τῶν ἀρπάγων.

Ὅταν ὁ ἀθῶος σκοτωθεῖ μαζεύονται

Πάνω ἀπ' τὸ λείψανό του οἱ δικαστῆς καὶ τὸν καταδικάζουν.

Στὸν τάφο ἀπάνω τοῦ σφαγμένου

Ἀκόμα καὶ τὸ δίκιο του θὰ σφάξουν.

Οἱ ἐτυμηγορίες τοῦ δικαστηρίου

Πέφτουν σὰν ἴσκιοι ἀπὸ τὰ φονικὰ μαχαίρια.

Ἄχ, ἀρκετὴ εἶν' ἡ δύναμη ποῦχει τὸ φονικὸ μαχαίρι ! Τὶ τοὺς χρειάζεται

Κ' ἡ συνοδευτικὴ ἐπιστολὴ μὲ τὴν ἀπόφαση ;

Δεῖτε τὰ ὄρνια πῶς πετᾶν ! Ποῦ νὰ πηγαίνουν ;

Στὴν ἔρημο νὰ φᾶν δὲ βρίσκουνε καὶ τρέχουν

Νὰ βροῦν τροφὴ σιῶν δικαστηρίων τὶς αὐλές.

Ἐκεῖ οἱ φονιάδες ἔχουν καταφύγιο· κ' ἐκεῖ μέσα

Ὅσοι τὸν κόσμον βασανίζουν εἶν' ἀσφαλισμένοι.

Καὶ πάλι ἐκεῖ, κρύβουν οἱ κλέφτες τὶς κλεψές τους σὲ μιὰ κόλλα

Ὅπου τὸ κείμενο ἐνὸς νόμου εἶναι γραμμένο.

Εἰκόνα ἕνατη

ΤΟ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΟ

(Ὁ ὁδηγὸς κ' ἢ γυναικα τοῦ σκοτωμένου εἶναι κιόλας καθισμένοι στὴν αἴθουσα τοῦ δικαστηρίου).

Ο ΟΔΗΓ. (στὴ γυναίκα): Εἶστε ἡ γυναίκα τοῦ σκοτωμένου; Ἐγὼ εἶμαι ὁ ὁδηγὸς ποὺ εἶχε προσλάβει τὸ σύζυγό σας. Ἄκουσα πὼς στὴ δίκη αὐτὴ ζητᾶτε τὴν τιμωρία τοῦ ἔμπορα καὶ ἀπαιτεῖτε νὰ σᾶς ἀποζημιώσει. Βιάστηκα νὰρθω ἀμέσως ἐδῶ, γιατί ἔχω στὰ χέρια τὸ πειστήριο ποὺ ἀποδείχνει πὼς σκότωσε τὸν ἄντρα σας δίχως νὰ φταίει ἐκεῖνος σὲ τίποτα. Τῶρα ἐδῶ, μέσα στὴν τσέπη μου.

Ο ΧΑΝΙΤΖΗΣ (στὸν ὁδηγό): Πῆρε τ' αὐτί μου πὼς ἔχεις κάποιο πειστήριο στὴν τσέπη σου. Θὰ σοῦ δώσω μιὰ συμβουλή: Ἄς το νὰ κάθεται μέσα στὴν τσέπη σου.

Ο ΟΔΗΓ.: Κ' ἢ γυναίκα τοῦ Βαστάζου νὰ παρουσιαστῆι στὸ δικαστήριο μ' ἄδεια χέρια;

Ο ΧΑΝ.: Καὶ τοῦ λόγου σου πᾶς φυρὶ-φυρὶ νὰ σὲ γράψουνε στὸ μαυροπίνακα;

Ο ΟΔΗΓ.: Θὰ τὴ σκεφτῶ τὴ συμβουλή σου.

(Οἱ δικαστὲς παίρνουν τίς θέσεις τους, καθὼς καὶ ὁ κατηγορούμενος Ἐμπορος, ὁ Χανιτζῆς καὶ ὁ ἐπικεφαλῆς τοῦ δεύτερου караβανιοῦ).

Ο ΔΙΚΑΣΤΗΣ: Κηρύσσω τὴν ἔναρξιν τῆς δίκης. Νὰ προσέλθῃ ἡ χήρα τοῦ φονευθέντος.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ: Ὁ ἄντρας μου κουβάλαγε τὰ πράματα σὺτουνοῦ τοῦ κυρίου, στὴν ἔρημο Γιαχί. Λίγο πρὶν ἀπ' τὸ τέλος τοῦ ταξιδιοῦ, τοῦτος ὁ κύριος μοῦ τὸν σκότωσε. Ζητάω λοιπὸν νὰ τιμωρηθεῖ ὁ φονιάς, ἀγκαλὰ καὶ αὐτὸ δε θὰ ξαναφέρει τὸν ἄντρα μου στὴ ζωή.

Ο ΔΙΚ.: Ἐκτὸς τούτου ἀπαιτεῖτε ἀποζημιώσιν.

Η ΓΥΝ.: Μάλιστα, γιατί ὁ μικρός μου γιὸς κ' ἐγὼ χάσαμε ἐκεῖνον ποὺ μᾶς συντηροῦσε.

Ο ΔΙΚ. (στὴ Γυναίκα): Οὐδεὶς ψόγος. Αἱ ὑλικάι ἀξιώσεις οὐδαμῶς ἀποτελοῦν ὄνειδος δι' ἐσέ. (Στὸν ἐπικεφαλῆς τοῦ δεύτερου караβανιοῦ). Τὴν ἀποστολὴν τοῦ ἔμπορου Καρόλου Λάνγκμανν ἠκολούθει ἑτέρα ἀποστολὴ εἰς τὴν ὁποίαν προσεκολλήθη καὶ ὁ ἀπολυθεὶς ὁδηγὸς τῆς πρώτης. Κατετέθη ὅτι ἡ ἀτυχήσασα ἀποστολὴ ἀνευρέθη ὑπὸ τῆς ἑτέρας εἰς ἀπόστασιν ἑνὸς περιπού μιλίου ἀπὸ τῆς ὀρθῆς ὁδοῦ. Τί εἶδατε κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς ἀφίξεώς σας εἰς τὸ μέρος ἐκεῖνο;

Ο ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ ΤΟΥ Β'. ΚΑΡΑΒΑΝΙΟΥ: Ὁ Ἐμπορος εἶχε ἀκόμη ἐλάχιστο νερὸ στὸ παγούρι του καὶ ὁ χαμάλης του βρισκόταν σκοτωμένος πάνω στὴν ἄμμο.

Ο ΔΙΚ. (στὸν Ἐμπορο): Τὸν ἄνθρωπον αὐτὸν τὸν ἐφονεύσατε σεις;

Ο ΕΜΠ.: Μάλιστα. Μοῦ ρίχτηκε στ' ἄξαφνα.

Ο ΔΙΚ.: Κατὰ ποῖον τρόπον σᾶς ἐπετέθη;

Ο ΕΜΠ.: Ἦθελε νὰ μὲ σκοτώσῃ χτυπώντας με ἀπὸ πίσω μ' ἓνα κοτρώνι.

Ο ΔΙΚ.: Δύνασθε νὰ μᾶς ἐξηγήσετε τὰ κίνητρα τῆς ἐπιθέσεώς του;

Ο ΕΜΠ.: Ὁχι.

Ο ΔΙΚ.: Μήπως συμπεριεφέρθητε καθ' ὑπερβολικῶς σκληρὸν τρόπον εἰς τὸ προσωπικόν σας διὰ νὰ ἐπισπεύσητε τὴν πορείαν;

Ο ΕΜΠ.: Ὁχι.

Ο ΔΙΚ.: Παρευρίσκεται ἐδῶ ὁ ἀπολυθεὶς ὁδηγὸς ὁ ὁποῖος ἔκαμε μαζί σας τὸ πρῶτο μέρος τοῦ ταξιδίου;

Ο ΟΔΗΓ.: Παρών.

Ο ΔΙΚ.: Ποία ἡ γνώμη σας ἐπὶ τοῦ προκειμένου;

Ο ΟΔΗΓ.: Ἄπ' ὅσο ξέρω, ὁ Ἐμπορος εἶχε νὰ κλείσῃ μιὰ παραχώρηση στὴν Οὔργκα καὶ γι' αὐτὸ βιαζόταν νὰ φτάσῃ ἐκεῖ ὅσο μπορούσε πιὸ σύντομα.

Ο ΔΙΚ. (Στὸν ἐπικεφαλῆς τοῦ β' караβανιοῦ): Εἶχατε τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἡ προπορευομένη ἀποστολὴ ἐπορεύετο μὲ ἀσυνήθη ταχύτητα;

Ο ΕΠΙΚ.: Ὁχι. Δὲν ἦταν ἀσυνήθιστη. Εἶχαν κερδίσει μιᾶς μέρας προβάδιμα καὶ τὸ διατηροῦσαν.

Ο ΔΙΚ. (στὸν Ἐμπορο): Διὰ νὰ τὸ ἐπιτύχετε, δὲν ὑπεχρεώθητε νὰ ἐπισπεύδῃτε τὴν πορείαν;

Ο ΕΜΠ.: Δὲν ἔβιασα ἀπολύτως κανέναν ἐγώ. Αὐτὸ ἦταν δουλειὰ τοῦ ὁδηγοῦ.

Ο ΔΙΚ. (στον Ὀδηγό): Δὲν εἶχατε ρητὴν ἐντολὴν τοῦ ἐναγομένου νὰ ἐπισπεύδετε τὸ βᾶδισμα τοῦ ἀχθοφόρου;

Ο ΟΔΗΓ.: Δὲν τὸν ἔβιασα πιότερο ἀπ' τὸ συνηθισμένο. Ἴσως, μάλιστα, λιγότερο.

Ο ΔΙΚ.: Διατὶ ἀπελύθητε;

Ο ΟΔΗΓ.: Γιατὶ ὁ Ἐμπορας νόμιζε πὼς φερνόμουνα ὑπερβολικὰ φιλικὰ στὸ βαστάζο.

Ο ΔΙΚ.: Καὶ τοῦτο δὲν ἦτο ἐπιτετραμένον; Μήπως εἶχατε τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ὁ ἀχθοφόρος, εἰς τὸν ὁποῖον, λοιπόν, δὲν ἦτο ἐπιτετραμένον νὰ τυγχάνει φιλικῆς μεταχειρίσεως, μήπως εἶχατε τὴν ἐντύπωσιν, λέγω, ὅτι ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ἦτο φύσις ἀνυπότακτος;

Ο ΟΔΗΓ.: Ὁχι. Τὰ ὑπόμενε ὅλα γιατί, καταπὼς μούχε πεῖ, ἔτρεμε μὴ χάσει τὴ δουλειά του. Δὲν ἦτανε γραμμένος σὲ κανένα σωματεῖο.

Ο ΔΙΚ.: Ὑπεχρεώθη, λοιπόν, νὰ ὑποφέρει πολλά; Ἀπάντησέ μου. Καὶ δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ζυγίζεις τόσο πολὺ τὰς ἀπαντήσεις σου! Ἡ ἀλήθεια ἀνευρίσκεται πάντοτε.

Ο ΟΔΗΓ.: Ἐγὼ πῆγα μαζί τους μονάχα ἴσαμε τὸ σταθμὸ Χάν.

Ο ΧΑΝ. (Κατὰ μέρος): Ὡραία ἀπάντηση, ὀδηγέ!

Ο ΔΙΚ. (στον Ἐμπορο): Μήπως ἐν συνεχείᾳ σᾶς συνέβη τίποτε τὸ ὁποῖον θὰ ἰδύνατο νὰ ἐξηγήσῃ τὴν ἐπίθεσιν τοῦ ἀχθοφόρου;

Ο ΕΜΠ.: Ὁχι, ἀπὸ τὴ δική μου πλευρὰ δὲν ἔγινε τίποτα.

Ο ΔΙΚ.: Ἀκούστε. Μὴ θέλετε νὰ φανῆτε λευκότερος ἀπ' ὅσον εἶστε. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον δὲν πρόκειται νὰ διασωθῆτε, ἄνθρωπέ μου! Ἐὰν πράγματι μεταχειρίσθητε τὸν ἀχθοφόρον τόσο πολὺ μὲ τὸ γάντι, τότε πὼς ἐξηγεῖτε τὸ μῖσος τοῦ ἐναντίον σας; Κατὰ συνέπειαν, μόνον ὅταν δυνηθῆτε νὰ ἐξηγήσῃτε κατὰ πειστικὸν τρόπον τὸ μῖσος αὐτό, θὰ δυνηθῆτε ἐπίσης νὰ πείσητε ὅτι ἐνηργήσατε ὡς ἐνηργήσατε εὐρεθεῖς εἰς θέσιν νομίμου ἀμύνης. Ἀπαιτεῖται πάντοτε καὶ ὀλίγη σκέψις!

Ο ΕΜΠ.: Ὁφείλω νὰ ὁμολογήσω πὼς μιὰ φορὰ τὸν ἐχτύπησα.

Ο ΔΙΚ.: Ἄ, ἄ!.. Καὶ νομίζετε ὅτι αὐτὴ ἢ μιὰ φορὰ θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἀφυπνήσῃ τοιοῦτον μῖσος εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ ἀχθοφόρου;

Ο ΕΜΠ.: Ὁχι, βέβαια, ἀλλὰ τοῦ κόλλησα καὶ μιὰ φορὰ τὸ περιστροφὸ μου στὴν πλάτη, ἐπειδὴ δὲν ἠθελε νὰ διαβεῖ τὸ ποτάμι. Καὶ καθὼς τὸ διαβαίναμε, ἔσπασε τὸ χέρι του. Ἐγὼ φταίω καὶ γι' αὐτό.

Ο ΔΙΚ. (Χαμογελώντας): Κατὰ τὴν ἰδέαν τοῦ ἀχθοφόρου.

Ο ΕΜΠ. (Χαμογελώντας κι αὐτός): Φυσικά. Στὴν πραγματικότητά ἐγὼ εἶμ' ἐκεῖνος ποὺ τὸν ἔσωσε ἀπὸ βέβαιο πνιγμὸ στὸ ποτάμι.

Ο ΔΙΚ.: Ὡστε λοιπόν, μετὰ τὴν ἀποπομπὴν τοῦ ὀδηγοῦ, ἐδώσατε ἀφορμὴν εἰς τὸν ἀχθοφόρον νὰ σᾶς μισήσῃ. Καὶ πρὸ τῆς ἀποπομπῆς; (Στὸν ὀδηγό, μ' ἐπιμονή.) Παραδέξου λοιπόν, ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἐκεῖνος ἐμίσει τὸν Ἐμπορον. Ἄν τὸ καλοσυλλογισθῆ κανεὶς, τὸ πρᾶγμα εἶναι τελείως αὐτονόητον. Εἶναι τελείως κατανοητόν, ἓνας ἄνθρωπος ὁ ὁποῖος ὠθεῖται διὰ τῆς βίας εἰς παντοειδεῖς κινδύνους ἐναντι γλισχροτάτης ἀμοιβῆς, ὁ ὁποῖος διὰ τὸ ὄφελος κάποιου ἄλλου παθαίνει βλάβην τῆς ὑγείας του, καὶ ὁ ὁποῖος ριψοκινδυνεύει τὴν ζωὴν του ἄνευ οὐδενὸς σχεδὸν κέρδους, ἓνας τοιοῦτος ἄνθρωπος θὰ μισήσῃ ἀσφαλῶς τὸν ἄλλον.

Ο ΟΔΗΓ.: Ἐκεῖνος δὲν τὸν μισοῦσε.

Ο ΔΙΚ.: Νὰ προσέλθῃ ὁ πανδοχεὺς τοῦ σταθμοῦ Χάν. Πιθανῶς ἐκ τῶν λεγομένων του θὰ δυνηθῶμεν νὰ σχηματίσωμεν μιὰν ἰδέαν περὶ τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ἐμπόρου ἐναντὶ τοῦ προσωπικοῦ του. (Στὸ Χανιτζή): Πὼς μετεχειρίζετο τοὺς ἀνθρώπους του ὁ ἔμπορος;

Ο ΧΑΝ.: Καλά.

Ο ΔΙΚ.: Μήπως πρέπει νὰ ἐκκενώσω τὴν αἴθουσαν τοῦ δικαστηρίου; Μήπως φοβεῖστε ὅτι θὰ ζημιωθῆτε εἰς τὴν ἐργασίαν σας ἐὰν εἰπῆτε τὴν ἀλήθειαν;

Ο ΧΑΝ.: Ὁχι. Σ' αὐτὴν ἐδῶ τὴν ὑπόθεσιν εἶναι περιττό.

Ο ΔΙΚ.: Ὁπως θέλετε.

Ο ΧΑΝ.: Ἐδωσε μάλιστα στὸν Ὀδηγό καπνὸ νὰ φουμαίρνει κι ὅταν τὸν ἔδιωξε τοῦ πλήρωσε ἀμέσως ὅλα ὅσα ἔκανε νὰ λάβει. Μὰ καὶ τοῦ χαμάλη τοῦ φερνότανε μὲ καλωσύνη.

Ο ΔΙΚ.: Ὁ σταθμὸς σας εἶναι καὶ ὁ τελευταῖος ἀστυνομικὸς σταθμὸς εἰς τὸν δρόμον αὐτόν;

Ο ΧΑΝ.: Μάλιστα. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἀρχίζει ἡ Ἐρημος Γιαχί, ὅπου δὲν ὑπάρχει ψυχὴ.

Ο ΔΙΚ.: Ὡστε ἔτσι! Ἡ φιλόφρων συμπεριφορὰ τοῦ Ἐμπόρου εἰς τὸν σταθμὸν Χάν,

ήτο, άρα, μία συμπεριφορά ύπαγορευομένη υπό τών περιστάσεων, και της οποίας ή διάρκεια ήτο βεβαίως μικρά. Μία, ούτως είπειν, διά λόγους τακτικής φιλόφρων συμπεριφορά. Και εις τόν πόλεμον επίσης, οί άξιωματικοί μας, όσον πλησιάζουν εις τόν μέτωπον, τόσον άνθρωπινώτερον συμπεριφέρονται εις τούς υπό τās διαταγās των άνδρας, και τόσον περισσότερον ένδιαφέρονται δι' αυτούς. Τιοούτου είδους φιλοφροσύνη και ένδιαφέροντα δέν σημαίνουν βεβαίως, άπολύτως τίποτε.

Ο ΕΜΠ. : Νά σās φέρω ένα παράδειγμα : 'Ο χαμάλης τραγουδοῦσε όλη την ώρα στο δρόμο. 'Από τή στιγμή όμως που τον απείλησα με τόν περιστροφο για νά διαβοῦμε τόν ποτάμι, δέν τόν ξανάκουσα πιά νά τραγουδάει.

Ο ΔΙΚ. : Συνεπώς ήτο τελείως έκτός έαυτοῦ από όργήν. Τοῦτο είναι άπολύτως κατανοητόν. 'Ας επανέλθωμεν όμως εις τόν πόλεμον. 'Οπως κατά τήν διάρκειά του, ήδύνατο νά κατανοήση τις τήν θέσιν τών απλών ανθρώπων, όταν έλεγον εις τούς άξιωματικούς μας : «'Εσείς, βέβαια, κάνετε τόν δικόν σας πόλεμον, αλλά βάζετε κ' έμας νά πολεμάμε για δαῦτον!» οὔτω και ό άχθοφόρος θα ήδύνατο νά είπη εις τόν έμπορον : «'Εσύ κάνεις τή δουλειά σου αλλά βάζεις και μένα νά τήν κάνω!»

Ο ΕΜΠ. : 'Εχω νά κάμω μιάν ακόμη όμολογία. 'Όταν χάσαμε τόν δρόμο κ' έπειτα, μοιράστηκα μαζί του τόν ένα παγούρι νερό, αλλά τόν δεύτερο ήθελα νά τόν κρατήσω όλο για μένα.

Ο ΔΙΚ. : Και σās είδε μήπως νά τόν πίνετε ;

Ο ΕΜΠ. : Αυτό υπόθεσα όταν τον είδα νάρχεται καταπάνω μου με τήν κοτρώνα στο χέρι. 'Ηξερα πώς με μισοῦσε. 'Απ' τή στιγμή που μπήκαμε στην έρημο όπου δέν υπήρχε ψυχή, δέν έπαψα μέρα-νύχτα νά φυλάγομαι. Είμωνα υποχρεωμένος νά υποθέσω πώς με τήν πρώτη ευκαιρία θα μου ριχνόταν. 'Αν δέν τόν σκότωνα έγώ, θα με σκότωνε εκείνος.

Η ΓΥΝ. : Θα ήθελα νά πω κ' έγώ κάτι. Δέ μπορεί νά τοῦ ρίχτηκε ό άντρας μου. Δέ ρίχτηκε ποτέ του σε κανέναν.

Ο ΟΔΗΓ. : Μήν άνησυχείτε. 'Εχω τήν απόδειξη της άθωότητάς του στην τσέπη μου.

Ο ΔΙΚ. : Βρήκε κανείς τήν πέτρα με τήν οποίαν σās ήπειλησεν ό άχθοφόρος ;

Ο ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ ΤΟΥ Β'. ΚΑΡΑΒΑΝΙΟΥ (δείχνοντας τόν 'Οδηγό) : 'Ο άνθρωπος αυτός τήν πήρε απ' τόν χέρι του σκοτωμένου. ('Ο 'Οδηγός δείχνει τόν παγούρι).

Ο ΔΙΚ. : Αυτή είναι ή πέτρα ; Τήν αναγνωρίζετε ;

Ο ΕΜΠ. : Μάλιστα, αυτή είναι.

Ο ΟΔΗΓ. : 'Ε, δείτε λοιπόν τί έχει μέσα ή πέτρα ! (Χύνει τόν νερό).

Α'. ΠΑΡΕΔΡΟΣ : Αυτό δέν είναι πέτρα, είναι παγούρι ! 'Ο άνθρωπος σās έδινε νερό.

Β'. ΠΑΡΕΔΡΟΣ : Τώρα φαίνεται ολοκάθαρα πώς δέν είχε διόλου σκοπό νά σās σκοτώσει.

Ο ΟΔΗΓ. ('Αγκαλιάζοντας τή γυναίκα του Βαστάζου) : Τά βλέπεις ; Δέ στολεγα 'γώ πώς έχω τήν απόδειξη στην τσέπη μου ; 'Ηταν άθώος. Μπορούσα νά τόν αποδείξω άτράνταχτα. 'Εγώ ό ίδιος τουχα δώσει αυτό τόν παγούρι στον τελευταίο σταθμό, τή στιγμή που αποχωριστήκαμε. 'Ο χανιτζής είναι μάρτυρας. Και νάτο τόν παγούρι μου !

Ο ΧΑΝ. (Κατά μέρος) : Ζωντόβολο ! Τώρα πάει κι αυτός χαμένος !

Ο ΔΙΚ. Τοῦτο δέν δύναται νά είναι ή αλήθεια. (Στόν έμπορο) : 'Ωστε, λοιπόν, ήθελε νά σās δώσει νά πίνετε !

Ο ΕΜΠ. : Τόν πράμα αυτό έπρεπε νά ναι κοτρώνα.

Ο ΔΙΚ. : 'Οχι δέν ήτο διόλου κοτρώνα. Τόν βλέπετε, πλέον, ότι ήτο παγούρι.

Ο ΕΜΠ. : Ναι, μα έγώ δέν ήταν δυνατό νά υποθέσω πώς θα μπορούσε ποτέ νά ναι παγούρι. 'Ο άνθρωπος εκείνος δέν είχε κανένα λόγο νά μου δώσει έμένα νερό. Δέν είμωνα φίλος του.

Ο ΟΔΗΓ. : Κι όμως, τοῦ έδινε νά πιει.

Ο ΔΙΚ. : 'Αλλά διατί τοῦ έδινε νά πίνει ; Διατί ;

Ο ΟΔΗΓ. : Γιατί, βέβαια, νόμιζε πώς ό έμπορος διψοῦσε. (Οί δικαστές χαμογελάνε ειρωνικά). Τόν δίχως άλλο, τόνκανε από ανθρωπιά. (Οί δικαστές χαμογελάνε πάλι). 'Ισως νά τόνκανε κι από κουταμάρα, γιατί είμαι βέβαιος πώς δέν τουχε απόλυτα καμιάν άμάχη του 'Εμπορα.

Ο ΕΜΠ. : Τότε πρέπει νάτανε μπιτ αποβλακωμένος. 'Ο άνθρωπος αυτός είχε γίνει έξ

αίτίας μου σακάτης. Κι ἴσως, κάτω ἀπ' τὶς περιστάσεις αὐτές, γιὰ ὅλη του τὴ ζωὴ. Εἶχε σπάσει τὸ χέρι του! Θάταν λοιπὸν πολὺ δίκιο ἀπὸ μέρος του νὰ θέλει νὰ τοῦ ἀνταποδώσει τὰ ἴσα.

Ο ΟΔΗΓ. : Πραγματικὰ θάταν πολὺ δίκιο.

Ο ΕΜΠ. : Ὁ ἄνθρωπος αὐτός, γιὰ μιὰ τιποτένια ἀμοιβὴ ἀκολούθησε ἐμένα πού κολυμπᾶω στὰ λεφτά. Ἀλλὰ ὁ δρόμος ἦταν τὸ ἴδιο δύσκολος καὶ γιὰ τοὺς δύο μας.

Ο ΟΔΗΓ. : Τὸ ξέρει κι αὐτό, λοιπόν!

Ο ΕΜΠ. : Μόλις κουραζόταν ἔτρωγε ξύλο.

Ο ΟΔΗΓ. : Κι αὐτὸ δὲν εἶναι δίκιο, κατὰ τὴ γνώμη σας;

Ο ΕΜΠ. : Ἄν ὑποθέσουμε πὼς ὁ Βαστάζος δὲν ἤθελε νὰ μὲ σκοτώσει στὴν πρώτη εὐκαιρία πού θὰ τοῦ δινόταν, αὐτὸ θὰ ἐσήμαινε πὼς πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι δὲν εἶχε ἶχνος λογικοῦ στὸ κεφάλι του.

Ο ΔΙΚ. Ὑποστηρίζετε, ὅτι ὀρθῶς ὑπεθέσατε περὶ τοῦ ἀχθοφόρου, ὅτι ὀφείλε νὰ ἔχη κάτι ἐναντίον σας. Συνεπῶς, εἶναι μὲν ἀληθές ὅτι ἐφονεύσατε ἕναν εἰς τὴν παρούσαν περίπτωσιν ἀκίνδυνον ἄνθρωπον, πλὴν τὸ ἐπράξατε διότι δὲν ἠδύνασθε νὰ γνωρίζετε ὅτι ἦτο πράγματι ἀκίνδυνος. Τοιοῦτον τι συμβαίνει ἐνίοτε καὶ εἰς τὴν ἀστυνομίαν μας. Οἱ ἀστυνομικοὶ πυροβολοῦν τὸ πλῆθος τῶν διαδηλωτῶν καὶ φονεύουν φιλησυχότατους ἀνθρώπους, μόνον καὶ μόνον ἐπειδὴ δὲν δύνανται νὰ κατανοήσουν διατι οἱ διαδηλωταὶ δὲν τοὺς ἀναρπάσσουν ἀπὸ τὴν σέλαν τῶν ἵππων καὶ δὲν τοὺς λυντσάρουν. Οἱ ἀστυνομικοὶ αὐτοὶ πυροβολοῦν κατὰ κύριον λόγον ἐκφόβου. Καὶ τὸ γεγονός ὅτι φοβοῦνται ἀποδεικνύει ὅτι ἔχουν λογικόν. Σεῖς ὑποστηρίζετε ὅτι δὲν ἠδύνασθε νὰ γνωρίζετε ὅτι ὁ ἀχθοφόρος ἀπετέλει ἐξαίρεσιν!

Ο ΕΜΠ. : Πρέπει κανεὶς νὰ λογαριάζει μὲ βάση τὸν κανόνα κι ὄχι μὲ βάση τὴν ἐξαίρεση.

Ο ΔΙΚ. : Μάλιστα, αὐτὸ εἶναι. Ποῖον λόγον θὰ εἶχεν ὁ ἀχθοφόρος ἐκεῖνος διὰ νὰ προσφέρῃ ὕδωρ εἰς τὸν βασανιστὴν του;

Ο ΟΔΗΓ. : Κανένα λόγο πού νάναι λογικός!

Ο ΔΙΚ. (Τραγουδάει).

Εἶν' ὁ κανόνας: Ὅφθαλμὸν ἀντὶ ὀφθαλμοῦ.

Ὅποιος θαρεύεται σ' ἐξαίρεσες δὲν ἔχει νοῦ.

Ἀπὸ τοῦ ὄχτροῦ τὸ χέρι πὼς θὰ πιεῖ νερὸ

Δὲν τὸ προσμένει ὁ λογικός, εἶν' φανερό.

(Στὸ δικαστήριον): Τὸ δικαστήριον ἀποσύρεται εἰς σύσκεψιν. (Οἱ δικαστὲς φεύγουν).

Ο ΟΔΗΓ. (Τραγουδάει).

Ἐξαίρεση εἶναι ἡ ἀνθρωπιὰ

Στὸ σύστημα ποῦχετε φτιάσει,

Ὅποιος, λοιπόν, ἀνθρωπινὰ φερθεῖ

Πολὺ ἀκριβὰ θὰ τὸ πληρώσει.

Τρέμετε, οἱ ἀφεντιές σας, τὸν καθένα

Ποῦ πάει νὰ δείξει καλωσύνη!

Πιάστε τον παρευτὺς

Ἐπὶ αὐτὸς σκοπεύει τὸν πλαῖνό του νὰ συντρέξει!

Πεθαίνει κάποιος ἀπὸ δίψα μπρὸς στὰ πόδια σου:

Σφάλισε γρήγορα τὰ μάτια!

Κάποιος βογγάει στὸ πλάϊ σου: Βούλωσ' τ' αὐτιά σου!

Μὴν κάνεις βῆμα ἂν σοῦ γυρεύουνε βοήθεια!

Ἀλίμονο σὲ κείνον πού ξεχνιέται, τρισαλίμονο

Δίνει νεράκι σ' ἄνθρωπο

Καὶ θὰ τὸ πιεῖ ἕνας λύκος.

Ο ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ ΤΟΥ Β' ΚΑΡΑΒΑΝΙΟΥ: Δὲ φοβᾶσαι πὼς δὲ θὰ ξανάβρεις πατὴ σου δουλειά;

Ο ΟΔΗΓ. : Εἶχα χρέος νὰ πῶ τὴν ἀλήθεια.

Ο ΕΠΙΚ. (Χαμογελώντας εἰρωνικῶς): Ἄ, βέβαια, ἀφοῦ εἶχες χρέος...

(Οἱ δικαστὲς ξαναπαίρνουν τὶς θέσεις τους.)

Ο ΔΙΚ. (Στὸν Ἐμπορο): Τὸ δικαστήριον ἔχει νὰ σας ὑποβάλλῃ μιὰν ἀκόμη ἐρώτησιν:

474 Ἀπεκομίσσατε οἰανδήποτε ὠφέλειαν ἐκ τοῦ πυροβολισμοῦ ἐναντίον τοῦ ἀχθοφόρου;

Ο ΕΜΠ. : Τὸ ἀντίθετο. Ὁ βαστάζος μου ἦταν ἀπαραίτητος γιὰ τὸ κλείσιμο τῆς δουλειᾶς πὸν διαπραγματευόμουνα στὴν Οὐργκα. Κουβαλοῦσε ὅλους τοὺς χάρτες καὶ τοὺς πίνακες μετρήσεων πὸν μου χρειάζονταν ἀπόλυτα. Ποτὲ δὲ θὰ μπορούσα μονάχος μου νὰ μεταφέρω τὰ πράγματά μου.

Ο ΔΙΚ. : Ἡ ἐπιχείρησις, διὰ τὴν ὁποῖαν μετεβαίνατε εἰς τὴν Οὐργκαν, δὲν ἐπραγματοποιήθη, λοιπόν ;

Ο ΕΜΠ. : Φυσικὰ ὄχι. Ἐφτασα πολὺ ἀργά. Καταστράφηκα.

Ο ΔΙΚ. : Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἰδοὺ ἢ ἀπόφασις :¹ Τὸ δικαστήριον θεωρεῖ ἀποδειγμένο πὸν ὁ βαστάζος δὲν ζύγωσε τὸν ἀφέντη του κρατώντας κοτρώνα ἀλλὰ παγούρι. Ὅμως πρέπει παρ' ὅλα αὐτὰ νὰ γίνῃ πιστευτό, πὸν ὁ βαστάζος μᾶλλον ἐσκόπευε νὰ σκοτώσῃ τὸν ἀφέντη του μὲ τὸ παγούρι παρὰ νὰ τοῦ δώσῃ νερὸ μ' αὐτό. Ὁ βαστάζος ἀνήκει σὲ μιὰ τάξην πὸν ἀντικειμενικὰ ἔχει κάθε λόγον νὰ αἰσθάνεται ἀδικημένη. Γιὰ κάτι τέτοιους ἀνθρώπους σὰν καὶ δαῦτον, τίποτα δὲ θὰ ἦταν πιὸ ξεκάθαρα λογικὸ ἀπ' τὸ νὰ ἀμυνθῇ ἐνάντια σὲ κάθε ἐξαπάτησιν στὸ μοίρασμα τοῦ νεροῦ. Καὶ μάλιστα οἱ ἄνθρωποι αὐτοί, — μὲ τὴ μονόπλευρην καὶ περιορισμένην τους ἀποψήν, πὸν εἶναι προσηλωμένην στὴν πραγματικότητά — δίκαια πρέπει νὰ νομίζουν πὸν ἔχουν χρέος νὰ ἐκδικηθοῦν τοὺς βασανιστὰς τους. Μόνον νὰ κερδίσουν θὰ εἶχαν, τὴν μέραν πὸν θὰ ξεκαθάριζαν τοὺς λογαριασμούς. Ὁ ἔμπορος δὲν ἀνήκει στὴν ἴδιαν τάξην μὲ τὸν βαστάζον. Ἐπρεπε νὰ περιμένῃ ἀπὸ κείνον ὅ,τι χειρότερον μπορεῖ νὰ φανταστεῖ κανεὶς. Δὲν μπορούσε νὰ πιστέψῃ πὸν ὁ βαστάζος πὸν εἶχε μαρτυρήσῃ στὰ χέρια του — ὅπως μᾶς τὸ ὁμολόγησε ὁ ἴδιος — θὰ ἔκανε ποτὲ τὴν παραμικρὴν φιλικὴν χειρονομίαν πρὸς αὐτόν. Τὸ λογικὸν τοῦ τοῦ ἔλεγε πὸν διάτρεχε ἔσχατον κίνδυνον. Ἡ ἐρημιὰ ὅπου βρισκόνταν πρέπει νὰ τὸν γέμιζε φόβους καὶ ὑποψίες. Ἡ ἀπουσία τῆς ἀστυνομίας καὶ τῶν δικαστηρίων ἔδινε στὸν ὑφιστάμενόν του τὴν δυνατότητα νὰ πάρῃ μὲ τὴν βίαν τὸ μερίδιον τοῦ νεροῦ πὸν τοῦ ἀνήκε, καὶ μάλιστα τὸν ὀπλιζε μὲ θάρρος. Συνεπὸς ὁ κατηγορούμενος ἐνήργησεν εὐρισκόμενος ἐν νομίμῳ ἀμύνῃ, ἀδιάφορον ἂν πραγματικὰ κινδύνευε ἢ ἀπλῶς ἐννιωθε ὅτι ἔπρεπε νὰ κινδύνευε. Κάτω ἀπὸ τίς συνθήκας ὅπου βρισκόταν, ὀφείλε νὰ νιώθῃ πὸν κινδυνεύει. Συνεπὸς ὁ ἐναγόμενος ἀφήνεται ἐλεύθερος καὶ ἡ ἀγωγή τῆς γυναίκας τοῦ σκοτωμένου ἀπορρίπτεται.

Ο Ι Η Θ Ο Π Ο Ι Ο Ι Ἐτοι τελειώνει
ἢ ἱστορία κάποιου ταξιδιοῦ.
Τὴν εἶδατε καὶ τὴν ἀκούσατε.
Εἶδατε τὸ συνηθισμένο, δηλαδὴ
αὐτὸ πὸν γύρω μας καθημερινὰ συμβαίνει
Ὅμως θερμὰ παρακαλοῦμε
κάθε καθημερινόν, νὰ τῶβρετε παράξενον !
Κάθε συνηθισμένο, ἀξήγητον !
Κι ὅ,τι πιὸ οἰκεῖον σὰς φαίνεται,
γι' αὐτὸ ἴσα ἴσα νὰ ἐκπλαγεῖτε.
Δεῖτε κάθε κανόναν σὰν κατάχρησιν
κι ὅπου κατάχρησιν διαγνώσετε,
ἐφαρμόστε θεραπείαν !

1. Ὁ μεταφραστὴς θεώρησε χρέος του νὰ ἐγκαταλείψῃ ἐδῶ τὴν δικαστικὴν μιζοκαθαρολογία. Τὴν χρησιμοποίησε ἐπειδὴ τὸ κίβδηλον γλωσσικὸν ὕλικόν ἔκανε πιὸ φανερόν τὸν κίβδηλον χαρακτήρα τῆς ταξικῆς δικαιοσύνης, πὸν θέλει νὰ καταδείξῃ ὁ συγγραφέας. Ἡ μιζοκαθαρεύουσα, λοιπόν, στὸ στόμα τοῦ δικαστῆ ὑπηρετοῦσε τὴν συγγραφικὴν πρόθεσιν. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ὁμως τὸ κείμενον τῆς ἀπόφασις ἀπαιτεῖ ἀπόλυτην ἀμεσότητα λόγου γιὰ νὰ γίνῃ αἰσθητὸ σ' ὅλον τὸ βάθος του τὸ ἀδυσώπητον νόημά του. Κάθε ἐμμονὴ τοῦ μεταφραστῆ στὴν καθαρεύουσαν γιὰ λόγους ἐξωτερικῆς ὁμοιογένειας, θὰ ἦταν καθαρὸς νατουραλισμὸς, ἐντελῶς ἀσύμφωνος μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ Μπρέχτ.

Ἡ ἐξαίρεσις καὶ ὁ κανόνας» γράφτηκε τὸ 1930 σὲ συνεργασία μὲ τοὺς E. Burgi καὶ E. Hauptmann. Ἀνήκει στὴν σειρά τῶν «διδασκτικῶν ἔργων» τοῦ Μπρέχτ. Ἡ μετάφρασις ἐγένετο ἀπὸ τὴν ἔκδοσιν «Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm» von B. Brecht, τ. III, Suhrkamp Verlag.

Η ΟΡΕΣΤΕΙΑ

Τοῦ
GEORGE THOMSON

κυρίες καὶ κύριοι,

Ὁ σκοπός μου στὴν δεύτερη τούτη διάλεξη εἶναι νὰ συζητήσω τὸ ἀριστούργημα τοῦ Αἰσχύλου, τὴν Ὀρέστεια.

Ὁ Αἰσχύλος ἦταν μέγανος ποιητής. Αὐτὸ τὸ παραδεχόμεστε ὅλοι. Μέγανος ποιητής, εἶναι ὁ ποιητής, ποὺ τὸ ἔργο του ἔχει μιὰ παντοτινὴ ἀξία. Ἀλλὰ τί εἶναι αὐτὸ ποὺ τοῦ δίνει τὴν ἀξία αὐτή; Βέβαια, οἱ σκέψεις του πρέπει νὰ ἐκφραστοῦν σὲ μιὰ ποιητικὴ μορφή, ἀλλὰ πρέπει ἀκόμα νὰ παρουσιάσουν κ' ἓνα σοβαρὸ περιεχόμενο. Σὲ κάθε μέγανου ποιητῆ τὰ ἔργα μπορεῖ νὰ παρατηρηθεῖ μιὰ βαθειὰ προσοχὴ στὴν πραγματικὴ τῆς ἐποχῆς του ζωὴ, προσοχὴ, δηλαδή, ποὺ καθρεφτίζεται τόσο στὴ μορφή τοῦ ἔργου του ὅσο καὶ στὸ περιεχόμενο. Καὶ ἐκεῖνο εἶναι ποὺ τοῦ δίνει τὴν παντοτινὴ του ἀξία. Ἐπειδὴ ἔζησε τόσο ὀλοκληρωμένα τὴ ζωὴ τῆς ἐποχῆς του, γι' αὐτὸ ζεῖ καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸν ἡ ποίησή του. Μὲ τὸ νὰ ἐμβαθύνει τόσο πολὺ στὶς διαμάχες καὶ λαχτάρους καὶ ἐλπίδες τῆς ἐποχῆς του, ἀγγίξε τις κρυφές πηγές τῆς ἀνθρώπινης ἐξέλιξης. Γιὰ μᾶς, ποὺ διαβάζουμε ὕστερ' ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες τὰ ἔργα του, ἡ ἐπιφάνεια τῆς ζωῆς ἔχει ἀλλάξει, ἀλλὰ τρέχουν ἀκόμα δυνατὰ τὰ ὑπόγεια ρεύματα, ποὺ ἀποκάλυψε ὁ ποιητής. Ἔτσι, ἡ ποίησή του παραμένει καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸν ἀθάνατη, ἐπειδὴ στὸ δικό του καιρὸ στάθηκε ὀλότελα σύγχρονη.

Ἄς ἀρχίσουμε τώρα μὲ μιὰ σύντομη περίληψη τῆς Ὀρέστειας.

Τὸ πρῶτο δράμα, ὁ Ἀγαμέμνων, ἀρχίζει καθὼς ζυγώνουν τὰ μεσάνυχτα. Ἐνας φρουρὸς κοιτάζει, ἀνήσυχος, μήπως καὶ φανεῖ πάνω στὰ βουνὰ ἢ φωτιά, ποὺ θὰ μὴνύσει τὸ πάριμο τῆς Τροίας. Χρόνια τώρα φόβοι τὸν τυραννοῦν, καὶ εὐχεται νὰ λυτρωθεῖ ἀπ' αὐτούς. Ξαφνικά, σὲ μιὰ βουνοκορφὴ λάμπει ἡ πολυπόθητη φωτιά. Ὅλος χαρά, κράζει τὴ βασίλισσα Κλυταιμνήστρα, ποὺ κοιμᾶται μέσα στὸ παλάτι, νὰ ξυπνήσει, καὶ μαζί μὲ τις ἄλλες γυναῖκες νὰ σηκώσει τὸν ὀλολυγμό, δηλαδή, μιὰν ἱερὴ κραυγὴ χαρᾶς. Ὑστερα, ταραγμένος ἀκόμα ἀπὸ κάποια ἀνέκφραστη ἀνησυχία, χάνεται στὸ σκοτάδι μέσα στὸ παλάτι.

Ἡ ὀρχήστρα μένει τώρα ἄδεια. Ἀπ' τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ παλατιοῦ ἀκούγεται σὲ λίγο μιὰ γυναικεῖα κραυγὴ. Εἶναι ἡ Κλυταιμνήστρα ποὺ γιορτάζει γιὰ τὴ νίκη.

Λίγο ἀργότερα, ὁ Χορὸς τῶν γερόντων μπαίνει μέσα στὴν ὀρχήστρα, ἀναπολώντας μὲ πεποίθηση καὶ αἰσιοδοξία τις ἀρχές τοῦ πολέμου αὐτοῦ, ποὺ εἶχε σκοπὸ τοῦ τὴν ἐκδίκηση στὸ ἔγκλημα τοῦ Πάρη. Μά, καθὼς ἀναπολοῦν μαζί καὶ τὸ θάνατο τῆς Ἰφιγένειας, κόρης τοῦ Ἀγαμέμνονα καὶ τῆς Κλυταιμνήστρας, ποὺ ὁ πατέρας τῆς τὴ θυσίασε στὴν Ἄρτεμη, γιὰ νὰ πνέψει οὐριος ἄνεμος, χάνουν οἱ γέροι τὴν πεποίθησή τους, σάμπως νὰ φοβόντανε μήπως ἡ ἴδια ἐκδίκηση πέσει καὶ στὸν ἴδιο τὸν Ἀγαμέμνονα.

Ἔτσι, ὅταν ἡ Κλυταιμνήστρα βγαίνει μπροστὰ τους καὶ μὴνάει τὴ νίκη, δυσκολεύονται οἱ γέροι νὰ τὴν πιστέψουν. Ἐκεῖνη, ὅμως, πνιγμένη ἀπὸ χαρά, τοὺς διηγεῖται τὴν πορεία τῆς χαρούμενης φωτιᾶς, ποὺ ἀνάφτηκε πάνω ἀπ' τὴν Τροία καὶ γοργοπερνώντας ἀπὸ βουνὸ σὲ βουνὸ καὶ ἀπὸ νησὶ σὲ νησὶ ἤρθε κ' ἔπεσε σὰν ἀστροπελέκι πάνω στὸ παλάτι. Διηγεῖται ἀκόμα τὴν τωρινὴ κατάσταση τῆς κυριευμένης πόλης, καὶ εὐχεται εἰρωνικὰ νὰ μὴ κυριευτοῦν ποτὲ οἱ κυριευτές τῆς.

Εὐχαριστώντας τὸ Δία, οἱ γέροι θεωροῦν τὴ νίκη σὰν ἓνα χτύπημά του, ποὺ κατὰστρεψε τὸν Πάρη, μαζί μὲ τοὺς Τρῶες, γιὰ τὸ ἔγκλημά του. Ἀναπτύσσοντας,

Ἡ δεύτερη
ἀπ' τὶς διαλέξεις πὺν ὀργάνωσε
ἡ Ἐταιρία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν

δμως, τοὺς συλλογισμοὺς των, φανερώνουν τὸ φόβο μήπως μιὰ παρόμοια καταστροφή θὰ χτυπήσει καὶ τὸν ἴδιον τὸν Ἀγαμέμνονα.

Τότε φτάνει τρέχοντας ἀπὸ τὸ στρατὸ ἕνας κήρυκας, ζαλισμένος ἀπὸ κούραση καὶ χαρὰ πὺν βρέθηκε πάλι στὴν πατρίδα του ὕστερ' ἀπὸ τὰ τόσα πάθη τοῦ πολέμου. Ἀναγκάζεται, δμως, νὰ παραδεχθεῖ πὺς ἡ χαρὰ του δὲν εἶναι ἀκέρια, γιατί, ἐνῶ ὁ Ἀγαμέμνονας ἐπέστρεψε, ὁ ἀδερφός του, ὁ Μενέλαος, χάθηκε σὲ κάποια ἀπ' τὶς τρικυμῖες πὺν κατάστρεψαν τὸ στόλο.

Ἔτσι, ὁ Χορός, πὺν σημείωσε πρὶν μιὰ παρομοιότητα ἀνάμεσα στὸν Πάρη καὶ στὸν Ἀγαμέμνονα, ὑπογραμμίζει τώρα καὶ μιὰν ἄλλη ἀνάμεσα στὴν Ἑλένη καὶ στὴν Κλυταιμνήστρα. Κι ὅπως ἡ Ἑλένη, ἐνσαρκώνοντας τὴ θεὰ Πειθῶ, ἐπεισε τὸν Πάρη ν' ἀκολουθήσει τὸ δρόμο πὺν τὸν ὀδήγησε στὴν καταστροφή του, ἔτσι τώρα κ' ἡ Κλυταιμνήστρα θὰ πείσει τὸν Ἀγαμέμνονα νὰ μπεῖ μέσα στὸ παλάτι, ὅπου ὀλα εἶναι ἔτοιμα γιὰ τὸ φόνο του.

Ὁ Ἀγαμέμνονας ἔρχεται σ' ἕνα θριαμβικὸ ἄρμα, καὶ ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἄλλα ἄρματα φορτωμένα μὲ λάφυρα. Ἀνάμεσά τους εἶναι κ' ἡ προφήτισσα Κασάνδρα. Ἡ Κλυταιμνήστρα στέκεται στὴν πύλη τοῦ παλατιοῦ, πρόθυμη νὰ τὸν δεχτεῖ. Οἱ γέροι προσπαθοῦν νὰ τὸν προειδοποιήσουν γιὰ τὸν κίνδυνο πὺν τὸν παραμονεύει μέσα στὸ παλάτι, μὰ ἐκεῖνος, τυφλωμένος ἀπὸ περηφάνεια, δὲν δίνει προσοχή. Μετὰ τὸν ἐγκωμιάζει καὶ τὸν κολακεύει ἡ Κλυταιμνήστρα, προστάζει τὶς ὑπηρέτριές της νὰ στρώσουν μπροστά του ἕνα πορφυρὸ πέπλο, καὶ ἔτσι τὸν πείθει νὰ κατεβεῖ ἀπὸ τὸ ἀμάξι καὶ νὰ μπεῖ μέσα στὸ παλάτι περπατώντας πάνω στὸ πέπλο σὰν θεός.

Οἱ ὑπηρέτες σηκώνουν τὰ λάφυρα, ὥσπου σὲ λίγο δὲ μένει μπροστά μας παρὰ μονάχα ἡ σιωπηλὴ Κασάνδρα. Τί θὰ γίνεῖ τώρα;

Στὴν πύλη ξανάρχεται ἡ Κλυταιμνήστρα, καλώντας τὴν Κασάνδρα νὰ μπεῖ κι αὐτὴ μέσα στὸ παλάτι, γιὰ νὰ πάρει μέρος στὴν προκείμενη ἱερουργία. Ἐκείνη, δμως, μένει ἐκστατική. Δὲν μιλάει καὶ δὲν ἀκούει. Καί, ὅταν ὀργισμένη ἡ βασίλισσα γυρίζει μέσα, οἱ γέροι μοιρολογᾶν, ὕπνωτισμένοι κ' οἱ ἴδιοι καὶ τρομαγμένοι, ἀνίκανοι νὰ προλάβουν τὸ πεπρωμένο. Ξαφνικά, ἡ ἐκσταση τῆς Κασάνδρας ξεσπάει σὲ μιὰ πλημμύρα προφητείας. Βλέπει καθαρὰ καὶ ξάστερα ὀλα τὰ ἐγκλήματα πὺν ἔγιναν μέσα στὸ καταραμένο τοῦτο παλάτι, τὰ περασμένα, τὰ τωρινὰ καὶ τὰ μελλούμενα. Βλέπει καὶ τὶς Ἐρινύες νὰ χορεύουν στὴ στέγη του, καὶ ἀκούει τοὺς ὀλολυγμούς, πὺν ἐκφράζουν τὴ χαρὰ τους. Καὶ τέλος μπαίνει μέσα κ' ἡ ἴδια γιὰ ν' ἀντικρύσει τὸ πεπρωμένο της.

Ἀνοίγονται οἱ πύλες, καὶ στὸ βάθος βλέπουμε τὴν Κλυταιμνήστρα νὰ στέκεται πάνω ἀπ' τὰ δύο πτώματα, τοῦ Ἀγαμέμνονα καὶ τῆς Κασάνδρας, ξαπλωμένα καὶ τὰ δύο πάνω στὸ πορφυρὸ πέπλο, πὺν μέσα του ἔσφαξε τὸν ἄντρα της. Ἐνῶ οἱ οἱ γέροι τοῦ Χοροῦ μοιρολογᾶν γιὰ τὸν πεθαμένο βασιλιᾶ, φτάνει ὀλο φοβέρες ὁ Αἰγισθος, ὁ ἔρωμένος τῆς βασίλισσας, μαζί μὲ τοὺς ἄρματωμένους του φρουρούς, καὶ ἔτσι τελειώνει τὸ πρῶτο δράμα τῆς Ὀρέστειας.

Ἀρχίζει τώρα τὸ δεύτερο δράμα, οἱ Χοηφόρες. Εἶναι πάλι νύχτα, καὶ ἐμφανίζεται στὸ σκοτάδι ὁ Ὀρέστης, πὺν ἦταν ἐξόριστος ἀπ' τὴν παιδικὴ του ἡλικία, καὶ γυρίζει τώρα κρυφά, μαζί μὲ τὸ φίλο του Πυλάδη, γιὰ νὰ ἐκδικηθεῖ τὸ σκοτωμὸ τοῦ πατέρα του, κατὰ τὴν ἐντολὴ τοῦ Ἀπόλλωνα.

Ξαφνικά, ἀπ' τὸ σκοτεινιασμένο παλάτι, ἀκούγεται μιὰ κραυγὴ φρίκης, καὶ σὲ λίγο βγαίνει ἡ Ἥλέκτρα, μαυροντυμένη, μαζὶ μὲ τὶς γυναῖκες τοῦ Χοροῦ, ποὺ φέρνουν στὸν τάφο τοῦ βασιλιᾶ ἐξιλαστήριες προσφορές. Τὶς προσφορές τὶς ἔστειλε ἡ Κλυταιμνήστρα, ποὺ ξύπνησε ἀπ' ἓναν ἐφιάλτη (γι' αὐτὸ ἐγινε ἡ κραυγὴ), καὶ προσπαθεῖ ἔτσι νὰ καθησυχάσει τὴν ταραγμένη ψυχὴ της.

Σὲ λίγο ὁ Ὀρέστης φανερώνει τὸν ἑαυτὸ του στὴν ἀδερφή του. Ἀναγνωρίζονται καὶ στέκονται κ' οἱ δύο τους μπροστὰ στὸν τάφο, τραγουδώντας μαζὶ μὲ τὸ Χορὸ ἓνα μοιρολόγι, ποὺ ἀρχίζει μὲ ἐγκώμια τοῦ πεθαμένου μὰ λίγο λίγο μεταβάλλεται σὲ μιὰν ἄγρια ἐπίκληση γιὰ ἐκδίκηση, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸν τάφο τοῦ τὸ πνεῦμα τοῦ πατέρα τους καὶ νὰ μπεῖ μέσα στὶς ψυχές τους.

Ἀφοῦ τελειώνει τὸ μοιρολόγι, ὁ Ὀρέστης ἐξηγεῖ τὸ σχέδιό του: Οἱ γυναῖκες τοῦ Χοροῦ θὰ μείνουν ἔξω, μὰ ἡ Ἥλέκτρα πρέπει νὰ μπεῖ μέσα, γιὰ νὰ φροντίσει τὶς πόρτες, ἐνῶ ὁ ἴδιος, μαζὶ μὲ τὸν Πυλάδην θὰ πλησιάσει, μεταμφιεσμένος σὰ φτωχὸς χωρικός, ποὺ φέρνει στὸ βασιλιᾶ Αἰγισθο τὴν εἶδηση, πὼς πέθανε στὴν ἐξορία ὁ γιὸς τοῦ Ἀγαμέμνονα.

Ἔτσι καὶ γίνεται. Στὴν πόρτα ὁμοῦ δὲν ἀπαντᾷ τὸν Αἰγισθο, μὰ τὴν Κλυταιμνήστρα τὴν ἴδια, ποὺ, μαθαίνοντας τὴν εἶδηση, ὑποπτεύεται ἀμέσως πὼς εἶναι ψεύτικη, καὶ γιὰ τοῦτο καλεῖ τὸν Αἰγισθο, ποὺ βρίσκεται τώρα στοὺς ἀγρούς, νάρθει ἀμέσως μαζὶ μὲ τοὺς φρουροὺς του. Στὸ μεταξύ προστάζει τὴν Ἥλέκτρα ποὺ δὲν τὴν ὑποπτεύεται, νὰ ὀδηγήσει μέσα τοὺς ξένους καὶ νὰ τοὺς φιλοξενήσει γιὰ τὴ νύχτα.

Ὁ ἀγγελιαφόρος ποὺ στέλνει ἡ Κλυταιμνήστρα νὰ καλέσει τὸν Αἰγισθο εἶναι ἡ παλιὰ παραμύθια, ποὺ φρόντιζε τὸν Ὀρέστη ὅταν ἦταν μωρό. Βγαίνει ἀπ' τὸ παλάτι κλαίγοντας γιὰ τὸ κακό του πεπρωμένο, καὶ, χωρὶς νὰ τῆς φανερώσουν τὴν ἀλήθεια, οἱ γυναῖκες τοῦ Χοροῦ τὴ συμβουλεύουν νὰ καλέσει τὸν Αἰγισθο, ὅπως καὶ τὴν πρόσταξε ἡ βασίλισσα, ἀλλὰ νάρθει μόνος του, χωρὶς κανένα φρουρό.

Ἔτσι γίνεται, καὶ, καθὼς πέφτει ἡ νύχτα, ἀκούγεται ἀπ' τὸ παλάτι μιὰ κραυγὴ. Κάποιος ὑπηρέτης βγαίνει τρομαγμένος καὶ μᾶς λέει πὼς δολοφονήθηκε ὁ Αἰγισθος. Βγαίνει κ' ἡ Κλυταιμνήστρα, ποὺ ἄκουσε κι αὐτὴ τὴν κραυγὴ, μὰ, ὅταν ἤθελε νὰ περάσει ἀπὸ τὰ γυναικεῖα δωμάτια στὰ ἀντρικά, βρῆκε κλειστὴ τὴν πόρτα.

Αὐτὴ τὴ στιγμή, ἐμφανίζεται μπροστὰ της ὁ γιὸς της, μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι καὶ μὲ τὸ πτώμα τοῦ Αἰγισθοῦ στὰ πόδια του. Γυρίζει διστάζοντας στὸν Πυλάδην, καὶ τοῦ λέει: 'Τί νὰ κάνω; νὰ σκοτώσω τὴ μάνα μου;' Ὁ Πυλάδης, ποὺ μιλάει ἐδῶ μὲ τὴ φωνὴ τοῦ Ἀπόλλωνα, τοῦ ἀπαντᾷ: 'Τί θὰ ἀπογίνουν πιά τοῦ Ἀπόλλωνα τὰ μαντεῖα; Προτιμότερο νὰ σὲ μισεῖ ὅλος ὁ κόσμος παρὰ ὁ θεός!' Κι ὁ Ὀρέστης τὴν τραβάει μέσα καὶ τὴ σφάζει.

Ἀνοίγονται πάλι οἱ πύλες τοῦ παλατιοῦ, καὶ στὸ φῶς τῶν λαμπάδων, ποὺ σκορπίζει τὸ σκοτάδι, βλέπουμε τώρα τὸν Ὀρέστη νὰ στέκεται μπροστὰ στὰ πτώματα τῆς μητέρας του καὶ τοῦ ἐρωμένου της, καὶ δείχνει στὸ λαὸ τὸ ματοβαμένο πέπλο, ὅπου εἶδαμε πρὶν καὶ τὸ σκοτωμένο πατέρα του. Στὸ μεταξύ, οἱ γυναῖκες τοῦ Χοροῦ ψάλλουν ἓναν εὐχαριστήριο ὕμνο, γιορτάζοντας μὲ ἄλλους ὀλολυγμούς, κραυγὲς χαρᾶς, τὸ λυτρωμὸ τοῦ παλατιοῦ ἀπ' ὅλα τὰ δεινὰ του.

Ξαφνικά, ὁμοῦ, ὁ Ὀρέστης βλέπει νὰ ξεπηδοῦν ἀπ' τὸ χῶμα οἱ ματοβαμένες καὶ φιδοφορεμένες Ἐρινύες, καὶ φεύγει φρενοκρουσμένος γιὰ τὸ Δελφικὸ μαντεῖο τοῦ Ἀπόλλωνα.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ τρίτου δράματος, βρισκόμαστε μπροστὰ στὸ μαντεῖο, καὶ βλέπουμε τὴν ἰέρεια του, ποὺ προσεύχεται ζητώντας εὐλογίες ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα τὸν ἴδιο κι ἀπ' ὅλους τοὺς θεούς, καὶ ὕστερα μπαίνει μέσα στὸ ναό.

Ἀδειασε καὶ πάλι ἡ ὀρχήστρα, καὶ ὕστερ' ἀπὸ λίγο ἀκούγεται καὶ πάλι μιὰ κραυγὴ φρίκης. Εἶναι ἡ ἰέρεια ποὺ γυρίζει τρομαγμένη ἀπ' τὸ φρικτὸ θέαμα ποὺ εἶδε μέσα — ἓναν νέον ἄνθρωπο μὲ ἓνα ματοβαμένο σπαθὶ στὸ χέρι καθισμένο δίπλα στὸ βωμό, καὶ ὀλόγυρά του τὶς Ἐρινύες, ποὺ κοιμοῦνται.

καί τώρα ἐμφανίζεται ἀνάμεσα στίς Ἐρινύες τὸ φάντασμα τῆς βασίλισσας, πού περπατάει ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη ξυπνώντας τις γιὰ νὰ διώξουν ἀπὸ τὸ καταφύγιό του τὸν καταραμένο μητροχτόνο.

Τὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ τρίτου δράματος θὰ τὸ συζητήσω πιὸ ὕστερα. Θέλω τώρα νὰ ἀναφερθῶ στίς ἱστορικές συνθήκες, ἀπ' ὅπου δημιουργήθηκε τὸ ἀριστοῦργημα τοῦτο τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ.

Ὁ Αἰσχύλος γεννήθηκε τὸ 525. Ἄς ρίξουμε μιὰ ματιὰ πίσω στὴν ἐποχὴ τοῦ προπάππου του, δηλαδή, γύρω ἀπὸ τὸ 600.

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, ἡ Ἀττικὴ ἦταν ἀπὸ τὰ πιὸ καθυστερημένα μέρη τῆς Ἑλλάδας. Ἡ οἰκονομία της ἦτανε σχεδὸν ὁλότελα ἀγροτική, καί ἡ πολιτικὴ ἐξουσία παράμενε ἀκόμα στὰ χέρια τῶν ἀριστοκρατικῶν οἰκογενειῶν, πού κατεῖχαν τὰ καλύτερα μέρη τῆς γῆς. Ὑπῆρχαν βέβαια καί ἔμποροι καί μικροχειροτεχνίτες, καί οἱ ἔμποροι ἄρχισαν ν' ἀναπτύσσουν μικρὲς βιοτεχνίες καί ἐμπορικές μὲ τὴν Ἰωνία δόσοληψίες, μὰ δὲν εἶχαν ἀκόμα ἀρκετὴ δύναμη ν' ἀποτινάξουν τὴν ἐξουσία τῶν ἀριστοκρατῶν. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ πληθυσμοῦ, δηλαδή, οἱ μικροὶ γεωργοί, ἦταν ὁλότελα στὰ χέρια τῶν ἀριστοκρατῶν, πού τοὺς μπέρδευαν σὲ χρέη ὀλοένα καί περισσότερο, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ τοὺς ξεσπιτώνουν καί νὰ τοὺς ξεπουλᾶν ὕστερα γιὰ σκλάβους.

Τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ ἕκτου αἰῶνα, οἱ ἀριστοκράτες ἀντιμετώπιζαν τὸν κίνδυνο μιᾶς ἀγροτικῆς ἐπανάστασης. Οἱ ἀγρότες ἀπαιτοῦσαν μιὰν ἀνακατανομὴ τῆς γῆς, οἱ ἔμποροι ἀπαιτοῦσαν πολιτικὰ δικαιώματα. Ἡ διαμάχη συμβιβάστηκε ἀπὸ τὸν Σόλωνα, ἀριστοκράτη κι αὐτὸν πού ὁμῶς καταπιανόντανε μὲ τὸ ἐμπόριο. Ὁ Σόλωνας καθυσύχασε τοὺς ἀγρότες μὲ κάποιες παραχωρήσεις, χωρὶς ὁμῶς νὰ ἀνακόψει τοὺς παράγοντες, πού τοὺς ἔδιωχναν ἀπὸ τὰ χωράφια τους, καί ταυτόχρονα ἔδωκε στοὺς ἐμπόρους εὐκαιρίες ν' ἀγοράζουν γῆ, κ' ἔτσι νὰ μετέχουν στὰ προνόμια τῶν ἀριστοκρατῶν. Ἡ γῆ γίνηκε ἔτσι γιὰ πρώτη φορὰ ἐμπόρευμα. Ὁ Σόλωνας ἰσχυρίστηκε πῶς ἔδωκε στὸ λαὸ τὴν ἐξουσία ὅση τοῦ ἦταν ἀρκετὴ, οὔτε πολλὴ οὔτε λίγη.

Ὁ συμβιβασμὸς του ἦταν μονάχα προσωρινός. Τὰ ἀκόλουθα χρόνια ἡ ἐμπορικὴ τάξη ἐξακολούθησε νὰ μεγαλώνει, κ' ἔτσι βρῆκε τὴ δύναμη νὰ ἐπιβάλλει δικό της καθεστῶς. Τὸ 538 ὁ Πεισίστρατος, ἓνας ἄλλος ἀριστοκράτης - ἔμπορος, πού εἶχε οἰκονομικὰ συμφέροντα στὰ μεταλλεῖα τῆς Ἀττικῆς, ἐγκαθίδρυσε μιὰ τυραννία, κρατώντας στὰ δικά του χέρια ὅλη τὴν ἐξουσία. Ἐξόρισε πολλοὺς ἀπὸ τοὺς ἀριστοκράτες καί διαμοίρασε τὴ γῆ τους ἀνάμεσα στοὺς μικροὺς γεωγούς, ἀνοικοδόμησε τὴν πόλη, βοήθησε τὴν ἀνάπτυξη τῆς νομισματοκοπίας, καί μὲ κάθε τρόπο προώθησε τὰ συμφέροντα τοῦ ἐμπορίου. Παράλληλα μὲ τὰ οἰκονομικὰ αὐτὰ μέτρα, ἰδρυσε τὰ Μεγάλα Παναθήναια, ὅπου ἀπαγγέλλονταν ἡ Ἰλιάδα κ' ἡ Ὀδύσσεια, καί ὀργάνωσε στὰ ἔν ἄστει Διονύσια τοὺς τραγικοὺς καί διθυραμβικοὺς ἀγῶνες.

Ὁ Πεισίστρατος πέθανε τὸ 528, τρία χρόνια πρὶν γεννηθεῖ ὁ Αἰσχύλος, καί τὸν διαδέχτηκαν οἱ γιοί του. Στὸ μεταξύ, ὁμῶς, χάρη στὸν τρόπο τῆς διακυβέρνησής του, ἡ ἐμπορικὴ τάξη μεγάλωσε τόσο πολὺ, πού δὲν χρειαζόταν πιὰ τὴν προστασία κανενὸς τυράννου. Τὸ 511, ὁ Ἰππίας, γιὸς τοῦ Πεισιστράτου, ἐξορίστηκε. Ζήτησε βοήθεια ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἐξορισμένους ἀριστοκράτες, καί προσπάθησε ν' ἀποκαταστήσει τὸ ἀριστοκρατικὸ καθεστῶς, μὰ ἀπότυχε, καί τὸ 506 ὁ Κλεισθένης, ἓνας ἄλλος ἀριστοκράτης - ἔμπορος πού ὑποστήριζε τίς ἀπαιτήσεις τοῦ λαοῦ, εἰσήγαγε ἓνα δημοκρατικὸ σύνταγμα.

Λίγα χρόνια ὕστερα, οἱ Πέρσες κατεῖχαν τὴν Ἀττικὴ. Καταρῆμαξαν τὴν Ἀκρόπολη, κ' οἱ Ἀθηναῖοι ἀναγκάστηκαν νὰ μεταφέρουν ἄλλοῦ ὄλα τὰ γυναικόπαιδα. Διατήρησαν, ὁμῶς, τὴν ἀντίστασή τους, καί, καθὼς ξέρουμε, νίκησαν. Οἱ νίκες τοῦ Μαραθῶνα καί τῆς Σαλαμίνας ἔχουν μιὰν αἰώνια θέση στὴν παγκόσμια ἱστορία. Γιὰ νὰ τίς καταλάβουμε, ὁμῶς, πρέπει νὰ θυμηθοῦμε πῶς ὁ διωγμένος τύραννος, Ἰππίας, βρισκόνταν στὸ Περσικὸ στρατόπεδο, ἐλπίζοντας νὰ τὸν ἀποκαταστήσουν οἱ Πέρσες ὡς τύραννο τῆς Ἀθήνας. Ἡ σημασία τῆς νίκης ἦταν ὄχι μόνο ἐθνικὴ ἀλλὰ καί δημοκρατικὴ. Πρέπει ἀκόμα νὰ θυμηθοῦμε πῶς ὁ ἀδερφὸς τοῦ Αἰσχύλου σκοτώθηκε

στο Μαραθώνα, και πώς ο ποιητής ο ίδιος πολέμησε στη Σαλαμίνα. Ήταν όχι μονάχα ποιητής αλλά και μαχητής.

Κοιτάζοντας πίσω, βλέπουμε πώς το δημοκρατικό καθεστώς του Κλεισθένη ολοκλήρωσε τη μετάβαση από μιαν αγροτική σε μιὰ χρηματιστική οίκονομία. Κατά τη διάρκεια της μετάβασης αυτής, πολλές από τις άριστοκρατικές οικογένειες ανάπτυξαν έμπορικά συμφέροντα. Σε τέτοιες οικογένειες ανήκαν ο Σόλωνας, ο Πεισίστρατος και ο Κλεισθένης. Όπως ο Σόλωνας προσπάθησε να συμβιβάσει τὰ αντιφατικά συμφέροντα τῶν άριστοκρατῶν, τῶν εμπόρων, και τῶν αγροτῶν, έτσι κ' οί διάδοχοι του Κλεισθένη, οί δημοκράτες, έπίστευαν πώς ή παλιά διαμάχη μεταξύ τῶν άριστοκρατῶν και τῶν αγροτῶν βρήκε τη λύση της στο δημοκρατικό καθεστώς που έγκαθιδρύθηκε με την ήγεσία της έμπορικῆς τάξης. Έπομένως οί δημοκρατικοί στοχαστές της Αθήνας κατάντησαν να θεωρήσουν το δημοκρατικό σύνταγμα σαν έναν μέσον δρον, μέσο στον όποιον ολοκληρώθηκε ή συμφιλίωση τῶν έχθρῶν, ή ένωση τῶν εναντίων, ή σύνθεση τῶν αντιθέσεων. Από τους στοχαστές αυτούς ήταν και ο Αίσχύλος.

Οί ιδέες αυτές ήταν και πυθαγορικές. Ο Αίσχύλος ο ίδιος ήταν ένας όπαδός του Πυθαγόρα, και τὰ δράματά του είναι γιομάτα πυθαγορικές ιδέες. Οί Πυθαγόρειοι, που άρπαξαν την πολιτική έξουσία στις έλληνικές πόλεις της νότιας Ιταλίας, ήταν κι αυτοί ήγέτες της έμπορικῆς τάξης, για τουτο και ίδρυσαν στις πόλεις αυτές την πρώτη νομισματοκοπία. Το δόγμα της άρμονίας, όπως το κατανοούσαν οί Πυθαγόρειοι αυτής της εποχῆς, εκφραζε σε φιλοσοφική μορφή τὰ πολιτικά ιδανικά του δημοκρατικού κινήματος.

Οί δημοκρατικές αυτές ιδέες μᾶς δίνουν τη δυνατότητα να εξηγήσουμε τη διάρθρωση της αίσχυλικῆς τετραλογίας.

Ο ποιητής που έπαιρνε μέρος στους τραγικούς άγῶνες, έπρεπε να υποβάλει τέσσερα δράματα, τρία τραγικά και ένα σατυρικό, και στον καιρό του Αίσχύλου αφιερώνονταν συνήθως και τὰ τέσσερα στο ίδιο θέμα. Λόγου χάρη, τὰ δράματα της Ορέστειας ήταν, ο Αγαμέμνων, οί Χοηφόρες, οί Εύμενίδες και ο Πρωτεύς. Στον Αγαμέμνονα, ή Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον άντρα της. Αυτή είναι ή θέση. Στις Χοηφόρες, ο Ορέστης σκοτώνει τη μητέρα του για να εκδικηθει τον πατέρα του. Αυτή είναι ή αντίθεση. Στις Εύμενίδες, ο Ορέστης άθώνεται στο δικαστήριο του Αρείου Πάγου, και ή Αθηνᾶ συμφιλιώνει τις Έρινύες με τον Απόλλωνα. Αυτή είναι ή σύνθεση. Το τέταρτο δράμα, το σατυρικό, που λεγόταν ο Πρωτεύς, δέ διασώθηκε, μα ξέρουμε πώς το θέμα του ήταν οί περιπλανήσεις του Μενελάου, και ιδιαίτερα ή επίσκεψή του στον Πρωτέα, θέμα που παραστάθηκε σαν ένα ρομαντικό και διασκεδαστικό παράλληλο με την τραγική επιστροφή του Αγαμέμνονα.

Φαίνεται, λοιπόν, πώς οί τρεις τραγωδίες της αίσχυλικῆς τετραλογίας είχαν σαν βάση τους τη δημοκρατική ιδέα της συμφιλίωσης ή σύνθεσης τῶν αντιθέσεων, και πώς το σατυρικό δράμα έπαιξε σ' αυτή τον ίδιο ρόλο που παίζει και το σκέρτσο της νεοευρωπαϊκῆς συμφωνίας.

Για να καταλάβουμε καλύτερα τη μορφή και το περιεχόμενο της αίσχυλικῆς τετραλογίας, πρέπει να λάβουμε υπ' όψη δυο άλλες κοινωνικές αλλαγές που συνόδεψαν τη δημοκρατική επανάσταση, δηλαδή, την αύξηση της ιδιοκτησίας και την ύποταγή τῶν γυναικῶν στην ολοένα αυξανόμενη πολιτική και κοινωνική δύναμη τῶν αντρῶν.

Η αύξηση της ιδιοκτησίας αναπτύχθηκε παράλληλα με την εξάπλωση του χρήματος, με αποτέλεσμα όλα τ' άγαθά να γίνουν ανταλλάξιμα με τὰ λεφτά. Την προϊστορική εποχή, ή περιουσία που είχε αποκτήσει ένας πολίτης περνούσε ύστερ' απ' το θάνατό του σε όλους τους συγγενείς του, άντρες και γυναίκες. Στον καιρό του Σόλωνα, όμως, οί γιοί κέρδισαν το δικαίωμα να κρατήσουν δική τους την περιουσία του πατέρα τους, και το μόνο δικαίωμα που παράμεινε στις θυγατέρες ήταν να λαβαίνουν προίκα για το γάμο τους. Έτσι, με την αύξηση της ιδιοκτησίας, οί γυναίκες έχασαν λίγο λίγο όλα τὰ προϊστορικά τους προνόμια, ώσπου κατάντησαν στη θέση που βρίσκονταν στη δημοκρατική Αθήνα.

Παρ' ὄλ' αὐτά, οἱ παλιότερες συνθήκες δὲν ἐξαλείφτηκαν ἀπὸ τῆ μνήμη τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ. Διατηρήθηκαν πολλές παραδόσεις πού ἀναφέρονται στὴν παλιότερη ἐποχὴ, ὅταν ἀκόμα ἡ γῆ ἦταν κοινὸ χτῆμα καὶ οἱ γυναῖκες ἦτανε λεύτερες. Τὴν ἐποχὴ τῆς κοινοκτημοσύνης τὴν ἔλεγαν βασιλεία τοῦ Κρόνου, καὶ τὴν ἐποχὴ τῆς λευτεριάς τῶν γυναικῶν τὴν ἔλεγαν βασιλεία τοῦ Κέκροπα. Ὁ Κέκροπας ἦταν ἀπὸ τοὺς πρῶτους βασιλιάδες τῆς Ἀθήνας. Στὴ βασιλεία του, κατὰ τὴν παράδοση, τὰ παιδιὰ ἔπαιρναν τὰ ὀνόματά τους ἀπὸ τὴ μάνα τους, δίχως νὰ ξέρουν καθόλου ποῖος ἦταν ὁ πατέρας τους, καὶ οἱ γυναῖκες εἶχαν τὸ δικαίωμα νὰ ψηφίζουν στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου μαζί μὲ τοὺς ἄντρες.

Αὐτὲς τὶς μητριαρχικὲς παραδόσεις δὲν τὶς λησμόνησε ποτὲ ὁ ἀθηναϊκὸς λαός, καὶ πρέπει νὰ τὶς μνημονεύουμε κ' ἐμεῖς, ἂν θέλουμε νὰ κατανοήσουμε σωστὰ τὸ μεγάλο ἀριστοῦργημα τοῦ Αἰσχύλου.

Ἄς ξαναγυρίσουμε τώρα στὸ τρίτο δράμα τῆς Ὁρέστειας, τὶς Εὐμενίδες.

Κυνηγημένος ἀπὸ τὶς Ἐρινύες, ὁ Ὁρέστης καταφεύγει στοὺς Δελφοὺς, καὶ ἐκεῖ τὸν ἀποκαθαρίζει ὁ Ἀπόλλωνας. Οἱ Ἐρινύες, ὅμως, δὲν παραδέχονται τὸ κῦρος τοῦ καθαρμοῦ καὶ διακηρύσσουν πὼς εἶναι καθῆκον τους νὰ τιμωρήσουν τὸ μητροχτόνο. Ἔτσι ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ γιὸ καὶ στὴ μητέρα γίνεται διαφορὰ ἀνάμεσα στοὺς θεοὺς· ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, ὁ Ἀπόλλωνας, θεὸς τοῦ φωτός, γιὸς τοῦ Δία, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ Ἐρινύες, κόρες τῆς Νύχτας, ἀδερφές τῶν Μοιρῶν. Καὶ ὅπως ὁ Ἀπόλλωνας ἐπικαλεῖται τὸν Δία, τὸν καινούργιο βασιλιὰ τῶν θεῶν, ἔτσι κ' οἱ Ἐρινύες ἐπικαλοῦνται τὶς Μοῖρες, τὶς παλιὲς προστάτιδες τῆς κοινοκτημοσύνης καὶ τῆς μητριαρχίας.

Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, τὰ μόνα δικαιώματα πού ἀναγνωρίζουν οἱ Ἐρινύες εἶναι τὰ μητροπαράδοτα. Ἄγνοοῦν τὸ γαμικὸ δεσμό, καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἐνδιαφέρονται καθόλου γιὰ τὸ σκοτωμὸ τοῦ Ἀγαμέμνονα ἀπὸ τὴ γυναῖκα του. Μόλις, ὅμως, ὁ Ὁρέστης σκότωσε τὴν Κλυταιμνήστρα, ξεπήδησαν μονομιᾶς ἀπὸ τὸ χυμένο αἷμα τῆς μητέρας γιὰ νὰ πάρουν τὴν ἐκδίκησή της. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ Ἀπόλλωνας δηλώνει πὼς ὁ γάμος εἶναι ἀπ' ὄλους τοὺς δεσμοὺς ὁ ἁγιώτερος, καὶ πὼς τὸ παιδὶ συγγενεύει μὲ τὸν πατέρα του καὶ ὄχι μὲ τὴ μητέρα. Ἔτσι τὰ δικαιώματα πού ὑποστηρίζει ὁ Ἀπόλλωνας εἶναι τὰ πατροπαράδοτα.

Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, οἱ Ἐρινύες θεωροῦν τὴν ἐνοχὴ τοῦ ἀνθρωποχτόνου σὰν ἀπόλυτη καὶ ἄσχετη μὲ τὰ περιστατικά. Γι' αὐτὲς, αὐτὸς πού μολύνει τὰ χέρια του μὲ τὸ αἷμα τῶν συγγενῶν του, πέφτει σὲ μιὰ σωματικὴ καὶ ἀθεράπευτη ἀσθένεια, καὶ πρέπει νὰ κυνηγηθεῖ ἀλύπητα γιὰ νὰ μὴ μολύνει καὶ τοὺς ἄλλους. Αὐτὸ εἶναι τὸ συνήθειο τῆς πρωτόγονης κοινωνίας, ὅπου ὅλες οἱ κοινωνικὲς σχέσεις ἐξαρτιοῦνται ἀπὸ τὴ συγγένεια. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ Ἀπόλλωνας θεωρεῖ πὼς σὲ μερικὲς περιστάσεις ἡ ἀνθρωποχτονία μπορεῖ νὰ δικαιολογηθεῖ, καὶ ὁ ἐνοχος ἀξίζει νὰ λυτρωθεῖ ὑποκείμενος σὲ εἰδικὸ καθαρμὸ ἀπὸ τὸ ἱερατεῖο. Ὁ καθαρμὸς γιὰ τὴν ἀνθρωποχτονία διαμορφώθηκε τὴν ἐποχὴ τῆς ἀριστοκρατίας κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιτήρηση τοῦ Δελφικοῦ Μαντείου τοῦ Ἀπόλλωνα. Ἔτσι καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη βλέπουμε πὼς οἱ Ἐρινύες καὶ ὁ Ἀπόλλωνας ἀντιπροσωπεύουν δυὸ ἱστορικὲς ἐποχὲς στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, δηλαδή, τὴν πρωτόγονη ἐποχὴ καὶ τὴν ἀριστοκρατικὴ.

Κυνηγημένος ἀπὸ τοὺς Δελφοὺς ἴσαμε τὴν Ἀθήνα, ὁ Ὁρέστης καταφεύγει στὸ βωμὸ τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τὴν ἱκετεύει νὰ τὸν δικάσει. Αὐτὴ, ὅμως, ἀπαντᾷ πὼς ἡ διαφορὰ αὐτὴ παραεῖναι σοβαρὴ γιὰ νὰ τὴ λύσει μόνη της καὶ ἀποφασίζει νὰ ἐγκαθιδρύσει στὸν Ἄρειο Πάγο ἓνα ἀνθρώπινο δικαστήριον, μὲ δικαστὲς του τοὺς πολῖτες τῆς Ἀθήνας. Ἐνῶ διαλέγει ἡ θεὰ τοὺς δικαστὲς της, οἱ πολῖτες μαζεύονται ὅλοι, πρόθυμοι νὰ παρακολουθήσουν τὴν πρώτη νομικὴ δίκη στὴν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας.

Μιλώντας μὲ τὴ σειρά, οἱ Ἐρινύες καὶ ὁ Ἀπόλλωνας συνεχίζουν τὴ διαφωνία τους, καὶ ἡ λογομαχία καταντᾷ σὲ ἀδιέξοδο. Γίνεται ὀλοφάνερο πὼς δὲν μπορεῖ

νά λυθεῖ τὸ πρόβλημα χωρὶς νὰ βρεθεῖ ἀπάντηση στὴν ἀκόλουθη ἐρώτηση: Σὲ ποῖο γονιὸ χρωστάει τὸ ἀνώτερο χρέος ὁ γιός; Οἱ Ἐρινύες ὑποστηρίζουν τὴ μητέρα, ὁ Ἀπόλλωνας τὸν πατέρα. Στὸ σημεῖο αὐτό, ἡ Ἀθηνᾶ προκηρύσσει πῶς, ἀν οἱ ψῆφοι τῶν ἀνθρώπων δικαστῶν διαιρεθοῦν ἐξ ἴσου, ἡ νικῶσα φῆφος θὰ εἶναι δική της, καὶ θὰ τὴ δώσει στὸν Ὁρέστη. Μὲ τὴν προκήρυξη αὐτὴ ἡ Ἀθηνᾶ ὑποστηρίζει τὴ στάση τοῦ Ἀπόλλωνα καὶ δίνει τὴ δική της ἐπικύρωση στὸ κληρονομικὸ δίκιο τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας.

Παρακολουθώντας τὶς περιπέτειες τοῦ Ὁρέστη καὶ τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς Ἐρινύες καὶ στὸν Ἀπόλλωνα, εἶδαμε τὴν ἀνάπτυξη τοῦ δικαίου στὰ διαδοχικὰ στάδια τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης. Τὸ ἀμάρτημα τῆς ἀνθρωποχτονίας, θεωρούμενο ἀρχικὰ σὰν ἀδίκημα ποὺ οἱ συγγενεῖς τοῦ θύματος ἀναγκάζονταν νὰ τὸ τιμωρήσουν μὲ ἀντεκδίκηση, καὶ μεταγενέστερα σὰ μίσημα ποὺ ἔπρεπε νὰ ἐξαγνιστεῖ σύμφωνα μὲ τὶς διαταγὲς τοῦ ἀριστοκρατικοῦ ἱερατείου, στέκεται τώρα ἔγκλημα ποὺ πρέπει νὰ δικαστεῖ κατὰ τοὺς νόμους ἀπὸ ἓνα λαϊκὸ δικαστήριον. Στὴ διαμάχη ἀνάμεσα στὶς Ἐρινύες καὶ στὸν Ἀπόλλωνα, στὶς Μοῖρες καὶ στὸ Δία, ποὺ τώρα συμφιλιώνονται μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς Ἀθηνᾶς, βλέπουμε νὰ ἀντανακλᾶται στὴν οὐράνια, θεϊκὴ τάξη ἡ ἀνθρώπινη ἐξέλιξη ποὺ ἄρχισε μὲ τὴν πρωτόγονη κοινωνία καὶ κατάληξε σ' ἓνα δημοκρατικὸ κράτος.

Λοιπόν, ὁ Ὁρέστης ἀθωώθηκε. Οἱ Ἐρινύες, ὅμως, δὲν παραδέχονται τὴν ἀπόφαση τοῦ δικαστηρίου. Γιὰ τοῦτο τὶς ἐξευμενίζει ἡ Ἀθηνᾶ. Ὁ τρόπος τῆς ἐξευμενισῆς τους ἐκφράζει τὴ βασικὴ ἰδέα τῆς δημοκρατικῆς σκέψης, δηλαδή, τὴ σύνθεση τῶν ἀντιθέσεων.

Στὸν Ἀρειο Πάγο βρίσκεται μιὰ σπηλιά, ὅπου λατρεύονταν στὴν ἀρχαιότητα αἱ Σεμναὶ Θεαί, προστάτιδες τοῦ δικαστηρίου. Γοητευμένες ἀπὸ τὴν πειστικὴ δύναμη τῆς Ἀθηνᾶς, οἱ Ἐρινύες συμφωνοῦν νὰ ταυτιστοῦν μὲ τὶς Σεμνές, καὶ ἔτσι γίνονται οἱ ἴδιες προστάτιδες τοῦ δικαστηρίου. Αὐτὴ εἶναι ἡ θέση τους στὸ καινούργιο καθεστῶς.

Μὲ τὴ δημοκρατικὴ ἐπανάσταση, ἡ ἀπονομὴ τῆς δικαιοσύνης πέρασε, ὅπως εἶδαμε, ἀπὸ τὸ ἱερατεῖο στὸ λαό. Δὲν κατάργησε, ὅμως, τὸ ἔθιμο τοῦ καθαρμοῦ. Ὁ ἀνθρωποχτόνος ποὺ ἀθωώθηκε ἀπὸ τὸ δικαστήριον ἔπρεπε ἀκόμα νὰ ἀποκαθαριστεῖ, καὶ οἱ ἱερεῖς ποὺ ἐκτελοῦσαν τοὺς καθαρμούς, ἐξακολουθοῦσαν νὰ διορίζονται ἀπὸ τὸ Δελφικὸ μαντεῖο. Αὐτὴ εἶναι ἡ θέση καὶ τοῦ Ἀπόλλωνα στὸ καινούργιο καθεστῶς.

Ἐπομένως βλέπουμε πῶς τὸ δημοκρατικὸ καθεστῶς, κατὰ τὴν ἀντίληψη τοῦ Αἰσχύλου, στέκεται ὁ μέσος ὅρος, ὅπου ἐνώνονται οἱ παλιές ἐναντιότητες.

Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὴν πλήρη σημασία τῆς Ὁρέστειας, πρέπει ἀκόμα νὰ λάβουμε ὑπὸ σημείωση δύο βασικὰ στοιχεῖα, ποὺ ἀπότυχαν νὰ καταλάβουν σχεδὸν ὅλοι οἱ φιλόλογοι.

Ἐνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ποίησης τοῦ Αἰσχύλου βρίσκεται στὸ γεγονός, πῶς ἡ σκέψη του ἐξελίσσεται μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἀντιθέσεων, δηλαδή, ἀγαπᾷ νὰ παραλληλίζει διαφορετικὰ πράγματα, ποὺ συχνὰ μπορεῖ νὰ εἶναι ἐντελῶς ἀντίθετα τὸ ἓνα στὸ ἄλλο, μὰ ὁ ποιητὴς ἐκφράζει τὸ ἓνα μὲ ὅρους ποὺ ἀνήκουν στὸ ἄλλο, καὶ ἔτσι δημιουργεῖ στὴ φαντασία μας μιὰν ὀργανικὴ ἔνταση, ποὺ βαθαίνει καὶ ἐπιταχύνει τὴν κίνηση τοῦ δράματος. Στὴν Ὁρέστεια βρίσκονται δύο τέτοια παράλληλα στοιχεῖα, τὸ παράλληλο τῶν Ἐλευσινίων μυστηρίων καὶ τὸ παράλληλο τῶν Παναθηναίων.

Ἡ Ἐλευσίνα ἦταν ἡ γενέτειρα τοῦ ποιητῆ μας, καὶ ἔτσι, ἀπὸ τὴν παιδικὴ του ἡλικία, ἡ φαντασία του ἦταν θρεμμένη μὲ τὶς τελετὲς καὶ τὶς ἰδέες τῶν μυστηρίων.

Σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς τελετὲς, ποὺ ἔκανε μιὰ βαθειὰ ἐντύπωση σὲ ὅλους τοὺς μνημένους, ὁ ναὸς ἔμενε ὀλοσκότεινος, ἐνῶ οἱ μνημένοι μοιρολογοῦσαν. Ξαφνικὰ ἀνοίγονταν οἱ πύλες τοῦ ναοῦ καὶ ἔφερναν μέσα ἀναμμένες λαμπάδες, ποὺ τὸ φῶς τους σκόρπιζε τὸ σκοτάδι. Δὲν ξέρουμε ἀκριβῶς τὴ σημασία τῆς τελετῆς, ἀλλὰ φαίνεται πῶς ἐσημείωνε τὴ μεταβολὴ ἀπὸ λύπη σὲ χαρὰ, καθὼς οἱ μνημένοι λάβαιναν ἀπὸ τοὺς ἱεροφάντες τὴν ὑπόσχεση τῆς σωτηρίας τῆς ψυχῆς τους.

Κάθε χρόνο γινόταν μιὰ μεγάλη πομπή ἀπὸ τὴν Ἀθήνα στὴν Ἐλευσίνα, ποὺ συμβόλιζε γιὰ τοὺς μυημένους τὸ ταξίδι ποὺ ἔπρεπε νὰ κάνει τοῦ καθενῶς τοὺς ἢ ψυχὴ στὸν Ἄδη ὕστερ' ἀπ' τὸ θάνατό του. Στὸ τέλος τοῦ ταξιδιοῦ παρουσιαζόταν ἢ ψυχὴ μπροστὰ στὸ θρόνο τῆς κρίσης, ὅπου κάθονταν ὁ Μίνως κι οἱ ἄλλοι δικαστὲς τῶν πεθαμένων, ἐνῶ οἱ Ἐρινύες στέκονταν κοντά, πρόθυμες ν' ἀρπάξουν τὴν καταδικασμένη ψυχὴ καὶ νὰ τὴ φέρουν κάτω στὰ Τάρταρα.

Δὲ μὲ παίρνει ὁ καιρὸς νὰ ἐξηγήσω συστηματικὰ πῶς χρησιμοποιοῦ ὁ Αἰσχύλος τὶς ιδέες αὐτὲς στὴν Ὀρέστεια γιὰ νὰ ἐντείνει τὴ δραματικὴ κίνηση. Θ' ἀναφερθῶ, ὅμως, σύντομα σὲ τρία παραδείγματα.

Στὸν Ἀγαμέμνονα, ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὴν Κλυταιμνήστρα καὶ στὴν Κασάνδρα περιέχει ὀρισμένες φράσεις καὶ ιδέες ποὺ γίνονται εὐκολοκατάληπτες, μόλις κατανοήσουμε πῶς ἡ Κασάνδρα παρουσιάζεται σὰν νεόφυτη ποὺ πρέπει νὰ μυηθεῖ, ἢ Κλυταιμνήστρα σὰν ἡ ἱεροφάντισσα ποὺ θὰ τὴ μυήσει, καὶ ὁ ἐπικείμενος φόνος σὰν ἓνα ἅγιο μυστήριον.

Τὸ φῶς τῆς νίκης ποὺ χαιρετίζει ὁ φρουρός, ὅπως τὸ βλέπει νὰ λάμπει πάνω στὰ βουνά, καὶ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου ποὺ χαιρετίζει ὁ κήρυκας, ἐπιστρέφοντας στὴν πατρίδα του, πρέπει νὰ θύμιζαν στοὺς θεατὲς τὸ μυητικὸ φῶς ποὺ γιὰ τοὺς μυημένους, μὲ τὴν ὑπόσχεση τῆς σωτηρίας τῆς ψυχῆς, σκόρπιζε ὄχι μόνον τὸ ἐξωτερικὸ σκοτάδι τοῦ ναοῦ ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐσωτερικοὺς φόβους τῆς ψυχῆς. Ἡ ἴδια ιδέα τοῦ φωτὸς ποὺ σκορπίζει τὸ σκοτάδι ἐπανέρχεται πέρα γιὰ πέρα στὸ δεύτερο δράμα, στὶς Χοηφόρες καὶ κορυφώνεται τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Χορὸς τῶν γυναικῶν χαιρετίζει τὶς λαμπάδες ποὺ ἀνάβονται γιὰ τὸν Ὀρέστη μὲ τὴ λαθεμένη βέβαια πίστη πῶς ὁ φόμος τῆς μητέρας του θὰ τοῦ φέρει χαρά.

Τέλος, στὶς Εὐμενίδες, καθὼς βλέπουμε τὸν Ὀρέστη νὰ στέκεται μπροστὰ στὸ δικαστήριον τοῦ Ἀρείου Πάγου, ἐνῶ οἱ Ἐρινύες περιμένουν γιὰ νὰ τὸν τραβήξουν κάτω στὰ αἰώνια βασανιστήρια τῶν Ταρτάρων, δὲν μπορούμε νὰ μὴν ἀναπολήσουμε καὶ τὸ δικαστήριον τῶν ψυχῶν στὸν κάτω κόσμον. Ἔτσι, ἡ δίκη τοῦ Ὀρέστη ἀποχτάει μιὰ βαθύτερη σημασία, σάμπως νὰ ἐπρόκειτο ὄχι μονάχα γιὰ τὸ πεπρωμένο ἐνὸς μοναδικοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ μέλλον ὅλης τῆς ἀνθρωπότητος.

Τὸ δεύτερο παράλληλον βρίσκεται στὸ γεγονὸς, πῶς ἡ τριλογία τελειώνει μὲ τὴ μεγάλη πομπὴ τῶν Παναθηναίων.

Κάτω ἀπ' τὸ δημοκρατικὸ καθεστῶς, ἀναπτύχθηκε στὴν Ἀθήνα μιὰ τάξη ἀπὸ ξένους κατοίκους, ποὺ ὀνομάζονταν 'μέτοικοι'. Τοὺς τράβηξαν στὴν πόλη οἱ εὐνοϊκὲς γιὰ τὸ ἐμπόριο συνθήκες. Σὰν ξένοι, δὲν εἶχαν πολιτικὰ δικαιώματα καὶ δὲν τοὺς ἐπιτρεπόταν νὰ πάρουν μέρος στὰ δημόσια πανηγύρια. Ὡστόσο, μιὰ φορὰ τὸ χρόνο, στὰ Παναθηναία, συνήθιζαν κατ' ἐξαιρεση ὄχι μόνον νὰ παίρνουν μέρος στὶς τελετὲς, ἀλλὰ εἰδικὰ καὶ μόνον στὸ πανηγύρι ἐκεῖνο τοὺς τιμοῦσαν οἱ πολῖτες μὲ ξέχωρα προνόμια.

Τὸ κορύφωμα τῆς γιορτῆς ἦταν ἡ ἐπέτειος τῆς γέννησης τῆς θεᾶς. Οἱ τελετὲς βίσταγαν ὅλη τὴν ἡμέρα. Τὴ νύχτα, οἱ πολῖτες ἀνέβαιναν μὲ λαμπαδηφορικὴ πομπὴ στὴν Ἀκρόπολη, μεταφέροντας ἓναν πέπλο, ποὺ τὸν ὕφαιναν οἱ γυναῖκες πρὸς τιμὴν τῆς θεᾶς. Τὴν πομπὴ τὴν ὀδηγοῦσαν οἱ ἔφηβοι, καὶ πίσω τους ἀκολουθοῦσε χαροκοπώντας ὁ λαός, ἄντρες καὶ γυναῖκες, νέοι καὶ γέροι, ὥσπου ἔφταναν στὴν Ἀκρόπολη καὶ σκέπαζαν μὲ τὸν καινούργιον πέπλο τὸ ἄγαλμα τῆς θεᾶς.

Ἐπειδὴ τὸ πανηγύρι εἶχε σκοπὸν νὰ τονίσει τὴν ἐπικράτηση τῆς εἰρήνης καὶ τῆς ὁμόνοιας, καθὼς καὶ τὴν καλογνωμία τῆς θεᾶς γιὰ ὅσους ἐζοῦσαν κάτω ἀπ' τὴν προστασία της, ἦταν συνήθεια νὰ ντύνουν οἱ πολῖτες τοὺς μετοίκους μὲ κατακόκκινους πέπλους, κ' ὕστερα νὰ τοὺς ὀδηγᾷ πάνω στὴν Ἀκρόπολη μιὰ φρουρὰ ἀπὸ γυναῖκες.

Ἐχοντας στὸ νοῦ μας τὰ γεγονότα αὐτά, ἄς ἐξετάσουμε τὸ τέλος τῆς Ὀρέστειας.

Ὁ Ὀρέστης ἔχει φύγει, λεύτερος, κ' οἱ Ἐρινύες, τυφλὲς ἀπὸ τὴν ὀργή τους, 483

φοβερίζουν πώς θα στείλουν στην πόλη τρομερά δεινά. Ἡ Ἀθηνᾶ, ὅμως, θεὰ τῆς σωφροσύνης καὶ τῆς εὐφράδειας, τὶς προσκαλεῖ γαλήνια νὰ κοιμήσουν τὴ χολή τους καὶ νὰ γίνουν 'πολυτίμητες συγκάτοικές της.' Λίγο λίγο ἔτσι οἱ ἀπειλές τους ἀδυνατίζουν, μὰ δὲ χάνονται. Γιὰ τοῦτο καὶ ξαναπαίρνει τὸ λόγο ἡ Ἀθηνᾶ, δηλώνοντας πὼς εἶναι στὸ χέρι τους νὰ ἔχουν μέρος 'στῆς γῆς τὴν κατοχὴ μὲ ὅσες τιμὲς τοὺς πρέπουν'. Μαθημένες μονάχα στὴ γλῶσσα τῆς κατάρας, οἱ Ἐρινύες δυσκολεύονται νὰ ἐκφράσουν τὴν ψυχικὴ τους ἀλλαγὴ, μὰ σιγὰ - σιγὰ οἱ τραγουδίστριες αὐτὲς τοῦ ὀλέθρου μαθαίνουν ἓνα τραγούδι χαρᾶς, καί, ἀντίθετ' ἀπὸ πρῶτα, μοιράζουν βροχὴ τὶς εὐλογίες τους· καὶ εὐχονται νὰ εὐλογηθεῖ ὁ λαὸς ἀπὸ τὸν ἥλιο καὶ τὴ γῆ (ἀναφερόμενες στὴν τωρινὴ συμφιλίωση ἀνάμεσα στὶς οὐράνιες καὶ ὑποχθόνιες δυνάμεις), εὐχονται νὰ προστατευτοῦν ἀπὸ τὶς θύελλες τὰ βλαστάρια τῆς ἀνοιξῆς (ἀναφερόμενες στὸν Εὐδάνεμον, ἥρωα ποὺ λατρευότανε στὸν Ἄρειο Πάγο), εὐχονται νὰ προκόψουν τὰ κοπάδια κ' οἱ ἀγέλες μὲ τὴ εὐλογία τοῦ Πᾶνα (ποὺ τὸ ἱερό του βρίσκεται ἀκόμα καὶ σήμερα πάνω ἀπ' τὸ θέατρο), εὐχονται ν' ἄρθουν στὸ φῶς ἀπὸ τὰ σπλάχνα τῆς γῆς τὰ πολύτιμα μέταλλα, γιὰ νὰ πλουτίσουν τοὺς πολίτες (ἀναφερόμενες στὰ μεταλλεῖα τοῦ Λαυρίου), κ' εὐχονται ἀκόμα νὰ βροῦν νοικοκυριὸ καὶ ἄξιο στὴ ζωὴ τους ταίρι οἱ παρθένες τῆς πόλης, καὶ τὰ παιδιὰ τους νὰ ζοῦνε μαζὶ μὲ ἀγάπη καὶ καλογνωμία.

Ἐπειδὴ δέχτηκαν τὴν πρόσκληση τῆς Ἀθηνᾶς νὰ συγκατοικήσουν μαζὶ της, παίρνουν τώρα οἱ Ἐρινύες τὸ ὄνομα «μέτοικοι» καὶ χαιρετίζουν τοὺς πολίτες, ποὺ ἔχουν σὰν προστάτιδα τὴν κόρη τοῦ Δία. Τὴ στιγμὴ αὐτὴ, μπαίνει στὴν ὄρχήστρα μιὰ συνοδεία ἀπὸ γυναῖκες τῆς πόλης, βαστώντας ἀναμμένες λαμπάδες καὶ κόκκινους πέπλους. Λουσμένες τώρα μέσα στῶν λαμπάδων τὸ φῶς, οἱ Ἐρινύες ντύνονται τοὺς πέπλους.

Τούτῃ ἡ λάμψη τοῦ φωτὸς καὶ τὸ ντύσιμο τῶν κόκκινων πέπλων μᾶς κάνουν μιὰ βαθειὰ ἐντύπωση, ποὺ πηγάζει ἀπ' ὅσα εἶδαμε στὰ προηγούμενα δράματα τῆς τριλογίας. Στὸ πρῶτο δράμα, εἶδαμε μὲ χαρὰ τὰ φῶτα νὰ λάμπουν πάνω στὰ βουνά, σημαίνοντας τὴ νίκη τοῦ Ἀγαμέμνονα, μὰ ὕστερα ἡ χαρὰ μας αὐτὴ μεταβλήθηκε σὲ καημὸ καὶ σὲ μοιρολόγια γιὰ τὸν πεθαμένο βασιλιά, ποὺ ἡ Κλυταιμνήστρα ἐκθέτει τὸ πτώμα του πάνω σ' ἓνα πορφυρὸ πέπλο. Στὸ δεύτερο δράμα, εἶδαμε τὶς λαμπάδες ν' ἀνάβονται μὲ χαρὰ ἀπὸ τοὺς φίλους τοῦ Ὀρέστη γιὰ τὸ σκοτωμὸ τῆς μητέρας του, χαρὰ ποὺ ματαιώθηκε γιὰ δευτέρη φορά, καὶ τὸν εἶδαμε μὲ φρίκη νὰ ἐκθέτει τὸν ἴδιο πέπλο βαμμένο μὲ τὸ αἷμα της.

Ὅπως ξεκινᾶει ἡ πομπὴ γιὰ τὸ δρόμο της, οἱ ἔφηβοι ὀδηγώντας κ' οἱ γυναῖκες βαστώντας τὶς λαμπάδες, μὲ τὶς κοκκινοντυμένες Ἐρινύες στὴ μέση, ἡ Ἀθηνᾶ προστάζει τοὺς πολίτες νὰ σηκώσουν μιὰ κραυγὴ χαρᾶς, δηλαδή, τὸν ὀλολυγμὸ: «Ὁλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς».

Αὐτὴ τὴν ἱερὴ κραυγὴ τῶν γυναικῶν, τὸν ὀλολυγμόν, ποὺ ἀκούγεται τώρα γιὰ τελευταία φορά, τὴν ἐσήκωσε ἡ Κλυταιμνήστρα στὴν ἀρχὴ τῆς τριλογίας, χαιρώντας τὸ πάρσιμο τῆς Τροίας. Τὴν ἀκούσαμε ὕστερα πάνω ἀπὸ τὸ πτώμα τοῦ ἄντρα της, καὶ τὴν ἐσήκωσαν γιὰ τρίτη φορά οἱ φίλοι τοῦ Ὀρέστη πάνω ἀπ' τὸ δικό της πτώμα. Τώρα, ὅμως, ὁ ἴδιος ὀλολυγμὸς σημαίνει πὼς κάτω ἀπ' τὸ ἱλαρὸ φῶς τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας, πέρασε τελικὰ τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα ἀπὸ τοὺς πόνους καὶ τὰ πάθη τοῦ παρελθόντος καὶ καταστάλαξε μέσα στὴν ἀληθινὴ καὶ μόνιμη χαρὰ. Καὶ τὰ τελευταῖα λόγια τοῦ ποιητῆ μᾶς θυμίζουν τὴν καινούργια στὸν οὐρανὸ ἀρμονία, ποὺ γιὰ χάρη της πραγματοποιήθηκε στὴ γῆ ἡ ἐξέλιξη τοῦ πολιτισμοῦ: Ὁ Δίας συμφιλίωθηκε μὲ τὶς Μοῖρες. Τὰ ἐνάντια, ἐνώθηκαν.

Ἔτσι, τελειώνοντας τὸ δράμα του μὲ τὴν παναθηναϊκὴ πομπή, ὁ Αἰσχύλος μᾶς ὀδήγησε ἔξω ἀπ' τὸ σκοτάδι τῆς βαρβαρότητας μέσα στὸ φῶς τῆς σύγχρονης Ἀθήνας. Ἄρχισε τὸ μῦθο του ἀπὸ τὸ μακρινὸ παρελθόν, καὶ τὸν τελειώνει στὸ παρόν, σὰν νὰ ἤθελε νὰ καλέσει τοὺς θεατὲς νὰ σηκωθοῦν ἀπὸ τὰ καθίσματά τους καὶ νὰ συνεχίσουν τὸ δράμα ἀπ' τὸ σημεῖο ὅπου τᾶφησε ὁ ἴδιος.

Η ΔΙΑΘΗΚΗ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΗ

Τοῦ
ΔΗΜΗΤΡΗ ΧΑΤΖΗ

Σχέδια
Μαρίας Βαξεβάνογλου

(Συνέχεια ἀπ' τὸ προηγούμενο)

Δὲν ἔπινε, δὲν ἔπαιζε, δὲν κυνηγοῦσε γυναῖκες. Νὰ φαίνεται ἡ ἀλήθεια γιὰ τὸν καθέναν, νὰ λάμπει ἡ ἀλήθεια, αὐτὸ ἦταν τὸ δικό του τὸ πάθος, τὸ μοναδικό του πάθος, τὸ τίμιο πάθος του. Δὲν ἐχθρευόταν κανέναν προσωπικά, ξεχωριστά. Οὔτε χαριζόταν σὲ κανένα. Καὶ δὲν ἦτανε δική του ἡ εὐθύνη ἀντὰ τὰ νέα πού μάζευε καὶ σκορποῦσε ὅλη μέρα δείχνανε τὴν ἀλήθεια γιὰ τὸν καθένα.

— Ὅριστε, λοιπόν... Μηδαμινότητες ὄλοι...

Γι' αὐτὸ τὸ ἐπιμύθιο ζοῦσε. Ἰδρωκοποῦσε ὅλη μέρα γι' αὐτό. Ἐλυωνε μέσα στὴν ἀγωνία γιὰ τὴ ζωὴ τῶν ἄλλων, τὴ δημόσια, τὴν κοινωνική, τὴ συζυγική, τὴν ἐρωτική τους...

— Φανατίζομαι, ἀδερφέ μου, τί νὰ κάνω; Ἔτσι εἶμαι γώ... Δὲν τοὺς βλέπεις τοὺς κερατάδες; Μηδαμινότητες ὄλοι.

Μηδαμινότητες ὄλοι... Κι αὐτὸς — παράγοντας. Σπουδαιότατος. Ὅποιον κάρφωνε — κάθε μέρα καὶ κάποιον — τοὺς τὸν παράδινε γυμνωμένον καὶ σπαρταροῦσε στὴν ἄκρη τοῦ καμακιοῦ του. Κι αὐτοί, ποῦχαν ὄλοι τους τίς δουλειές τους, τὰ πάθη τους, τὰ συμφέροντά τους, τὸν βοηθοῦσαν με καρδιά, ὁ καθένας ἐνάντια σ' ὄλους τοὺς ἄλλους, στὴν σπουδαία κοινωνική του ἀποστολή. Χαιρόταν ὕστερα τὴν προσφορά του κι ἀποτελειώναν αὐτοὶ τὸ καινούργιο θῦμα. Αὐτὸς τότε τοὺς ἄφηνε. Δὲν ἤθελε τίποτα γιὰ λογαριασμό του. Δὲν ἦτανε σπεκουλάντης, μικρομπαγαμπόντης τῆς πιάτσας, ἦ-

τανε προφήτης τῆς παρακμῆς: ὁ Λιαράτος τραδιότανε παραπίσω, μήτε νὰκούγεται, μήτε νὰ φαίνεται...

Μὲ τὸν Ἀπόστολο Δέρση σ' ἐξαιρετικές περιπτώσεις δὲν ἀρνιότανε νὰ συναγτηθεῖ. Ὁ Ἀπόστολος τοῦ σφύριζε κάτι πού δὲν ἤθελε νὰ τὸ βγάλει στὰ πόρα μὲ τὴ «Σάλπιγγα». Ὁ Λιαράτος τοῦ πρόσφερε κάποτε ἔτοιμη μιὰ ὑπόθεση πού μόνο κέρδος σήμαινε γιὰ τὸ Δέρση. Ἔτσι καὶ τώρα — τῶδε ὁ Λιαράτος πὼς ἡ συνάντησή τους ἦταν ἀναγκαία. Τὸν ἀκολούθησε καὶ πήγανε σπιτι του νὰ μιλήσουνε μὲ τὴν ἡσυχία τους. Ἡ κυρία Ἀντιγόνη πρόφτασε στὸ μεταξὺ νὰ ντυθεῖ. Τὸν δέχτηκε μ' ἓνα φόρεμα πού τῆς πήγαινε πάρα πολύ, ὅσο κι ἂν τῶξερε πὼς τὰ γάλλη τῆς δὲν τὸν συγκινοῦσαν καθόλου αὐτὸν τὸ φανατικὸ ἐραστή τῆς ἀλήθειας. Σηκώνοντας τὸ δαχτυλάκι τῆς παραπονέθηκε μὲ θερμὴ οἰκειότητα πὼς τόσο σπάνια τοὺς ἔρχεται. Σοβαρότερα κ' ἐμπιστευτικότερα παραπονέθηκε ἐπίσης πὼς δὲν τοὺς δίνει: πάντοτε τὴν πολύτιμη βοήθειά του γιὰ τὴ «Σάλπιγγα», αὐτὸς ὁ τόσο... καὶ τόσο...

Ὁ Λιαράτος τῆς τίς ἔκοψε κάπως ἀπότομα αὐτὲς τίς ἀνοστιές γιὰ νὰ περάσουν ἀμέσως στὸ θέμα. Κι ὁ Ἀπόστολος ποῦδλεπε νὰ νυχτώνει καὶ διαζότανε πιά φοβερά, τὸν ρώτησε ἀνοιχτά, καθαρά, τί γίνεται τέλος πάντων μ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση, τί ξέρει κι αὐτός.

Ὁ Λιαράτος τοὺς κοίταξε μιὰ φορὰ καὶ τοὺς δυό, τοὺς κάρφωσε μὲ τὰ μάτια του, νὰ τοὺς πάρει ἀπ' τὴν πρώτη στιγμή τὸν ἄερα.

Ὁ Ἀπόστολος τῆξερε — ἔτσι γινότανε πάντα.

— Ἐκεῖνο πού ξέρω, εἶπε Ἰησοῦχα, εἶναι πῶς γίνονται πολλά καὶ θὰ γίνουνε περισσότερα ὅσο νὰ τὴν ἀνοίξουν αὐτὴ τὴ διαθήκη. Καὶ τότες, ἅμα τὴν ἀνοίξουν, θ' ἀρχίσουν ἄλλα. Κ' ἡ «Σάλπιγξ» πρέπει νὰ τοὺς ἔχει στὸ χέρι — ὄλους. Καὶ πρῶτα - πρῶτα τὸ μητροπολίτη καὶ τὸ δήμαρχο. Ἄς ἀρχίσουμε, λοιπόν, ἀπ' αὐτούς.

Ὁ Ἀπόστολος δαγκώθηκε. Ἐνοιώθε τὰ φροδερὰ μάτια τοῦ Λιαράτου καρφωμένα στὰ δικά του, ἔνοιώθε τὸ γυστέρι του πού εἶχε ἀρχίσει καὶ τὸ δούλευε μαστορικά πάνω στίς δικές του τίς σάρκες. Ἡ θὰ μιλοῦσαν ἀνοιχτά ἢ δὲν εἶχε νόημα πού τὸν ἔφερε δῶ. Σήκωσε τὰ μάτια του καὶ τὸν κοίταξε:

— Δὲν τ' ἀφήνεις καλύτερα αὐτὸ τὸ κεφάλαιο;

Ἡ Ἀντιγόνη σηκώθηκε καὶ βγήκε ἀπ' τὸ δωμάτιο.

— Πρόσεξέ με. Δέρθη, εἶπε ὁ Λιαράτος. Ἐγὼ δὲν ἰσχυρίζομαι πῶς ἡ διαθήκη γράφει τοῦτο ἢ ἐκεῖνο, ὅπως κάνουν ἀπὸ χτές ὄλοι οἱ ἀνόητοι. Δὲ μ' ἐνδιαφέρει καθόλου ὁ Παλλίδης. Μ' ἐνδιαφέρουν οἱ δικοί μας. Καὶ πρῶτα ὁ Δεσπότης. Σὲ ρωτῶ — τί θὰ κάνεις μ' αὐτόν;

Ὁ Ἀπόστολος σηκώθηκε, πῆρε ἀπ' τὸ γραφεῖο του τὰ μισοτελειωμένα χειρόγραφα ἐνὸς μικροῦ χρονικοῦ ποῦχε ἐτοιμάσει γιὰ τὸ Μητροπολίτη. Κάθησε πάλι κοντά του καὶ τοῦ τὰ διάβασε. Ἀναφερόταν στίς ἐπιθέσεις μιᾶς μερίδας συμπολιτῶν μας ἐναντίον στὸ Μητροπολίτη. Ἡ «Σάλπιγξ» τίς στιγμάτιζε. Ἐγραφε πῶς ἐκεῖνοι πού τόσο πολὺ θορυβοῦνε τίς μέρες αὐτές θάτανε καλύτερα νὰ βροῦν κάτι θετικὸ καὶ συγκεκριμένο γιὰ τὸν ἴδιο τὸ μητροπολίτη καὶ ὄχι νὰ φτάνουν στὸ σημεῖο, μὲ τίς ἀσυναρτησίες πού λέγε, νὰ ὑποσκάπτουν τὰ ἴδια τὰ θεμέλια τοῦ ἐθνικοῦ καὶ κοινωνικοῦ ἡμῶν οἰκοδομήματος. Καὶ ὅλα αὐτὰ — γιατί; Ἐξ αἰτίας μιᾶς διαθήκης πού τὴ Δευτέρα θὰ ξέρουν ὄλοι τὸ μυστικὸ της.

— Πολὺ ὠραῖο σὰν σχόλιο, εἶπε ἀνεπιφύλακτα ὁ Λιαράτος. Δὲ ρωτῶ, λοιπόν, περισσότερα. Πᾶμε παρακάτω. Ὁ δήμαρχος.

— Κι αὐτὸ τὸ κεφάλαιο νὰ τ' ἀφήσουμε...

— Πάλι ἓνα ὠραῖο σχόλιο;

— Ἀκριβῶς, εἶπε ὁ Ἀπόστολος καὶ γέλασε. Ἄκουσέ το κι αὐτό. Γράφω μόνο πῶς οἱ δημοτικὲς ἐκλογὲς πλησιάζουν. Καὶ πῶς

μπροστὰ στὸ κριτήριον τοῦ λαοῦ ἡ «Σάλπιγξ» θὰ ἐκθέσει τὴν ὅλη πολιτεία τῆς παρούσης δημοτικῆς ἀρχῆς, δηλαδὴ σ' ὅλα τὰ ζητήματα καὶ ὄχι μόνο στὸ ζήτημα μιᾶς διαθήκης, ὅπως θάθελε μιὰ μερίδα συμπολιτῶν μας.

— Πάλι δὲ σὲ ρωτῶ περισσότερα, ἀφοῦ δὲ θέλεις. Δικὴ σου δουλειὰ τί κάνεις, τί ἔκανες ἐστὶ μὲ τὸ δήμαρχο.

— Σωστά. Καὶ σ' εὐχαριστῶ. Καὶ γι' αὐτὸ σὲ φώναξα. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα τί κάνουμε. Σταμάτησε ὁ νοῦς μου.

— Ἄκου, Ἀπόστολε... Τὴ διαθήκη δὲν τὴν ξέρουμε. Μὰ τὸ τί γίνεται στήν πόλη μ' αὐτὴ τὴ διαθήκη — αὐτὸ τὸ ξέρουμε. Κι ἀπ' αὐτὰ πού ξέρουμε εἶναι μερικὰ πού μπορείς νὰ τὰ γράφεις, ἢ... — σταμάτησε μιὰ στιγμὴ φάχγοντας γιὰ τὴν κατάλληλη λέξη — ...ἢ νὰ τὰ χρησιμοποιήσεις, ὅπως νομίζεις καλύτερα.

— Σ' εὐχαριστῶ, εἶπε ὁ Ἀπόστολος. Σοῦ μίλησα ἀνοιχτά.

— Δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος νὰ μιλάει κανένας μαζί μου. Μὰ μὲ τὸ δήμαρχο δὲν τελειώσαμε. Λοιπόν, ὁ πρόεδρος τοῦ δημοτικοῦ συμβουλίου...

— Εἶναι ὁ μεγάλος ἐχθρὸς του...

— Καθυστερημένος εἶσαι... Ἄκου, λοιπόν. Ὁ δήμαρχος ἔστειλε ἄνθρωπο δικό του ἀπὸ χτές τὸ πρῶτὸ στὸ χωριὸ νὰ βρεῖ τὸ Σκλήθρα καὶ νὰ τὸν ρωτήσῃ γιὰ τὴ διαθήκη. Ὁ ἄνθρωπος ἔχει στήν τσέπη του ἓνα ἔγγραφο. Αὐτὸ τὸ ἔγγραφο εἶναι τώρα τὸ μεγάλο ζήτημα — μεγαλύτερο ἀπ' τὴ διαθήκη. Γιὰ νὰ κάνουν τὸ Σκλήθρα νὰ τοὺς πεῖ τὸ μυστικὸ, τοῦ προσφέρουν τὴ σύνταξη ὅλων τῶν συμβολαίων τῆς χρονιάς μὲ τοὺς νέους ἐνοικιαστῆς τοῦ Δήμου.

— Μωρὲ τί μοῦ λές; Ὑπάρχει ὅμως κάτι πού δὲν τὸ κατάλαβα ἀκόμα. Γιατί νὰ οἰάζεταὶ ὁ δήμαρχος τόσο;

— Τότε, νὰ μὲ συγχωρεῖς, δὲν κατάλαβες τίποτα... Νὰ σοῦ τὸ ἐξηγήσω, λοιπόν. Ὑπάρχει μιὰ διαθήκη τοῦ Παλλίδη. Εἶναι μυστικὴ καὶ κανένας δὲν ξέρεῖ τί γράφει. Δυὸ - τρεῖς μέρες, λοιπόν, ὅσο ν' ἀνοιχτεῖ, θὰ κάνουν ὄλοι πῶς τὸ πιστεύουν πῶς εἶναι γιὰ τὰ φιλανθρωπικὰ καταστήματα τῆς πόλης. Κανένας δὲ θὰ βγεῖ νὰ πεῖ πῶς δὲν εἶναι. Καὶ γιατί; Γιὰ νὰ τελειώσουν μερικὲς δουλίτσες πού δὲν ξέραν πῶς ἀλλοιῶς θὰ τίς τελείωναν. Ἐτσι κι ὁ δήμαρχος — ἂν ἤξερε κάτι, τί νὰ μὲσα στὴ διαθήκη, θάτανε καὶ ἄλλα. Γι'



αὐτὸ διαζόταν κ' ἔκανε τὸ ἔγγραφο στὸ Σκλή-
θρα.

— Κι ὁ πρόεδρος τῶμαθε βέβαια...

— Τῶμαθε.

— Θὰ γίνει χαλασμός κυρίου...

— Θὰ γίνει — μὰ ὄχι ἔτσι ὅπως νομίζεις.
Μάθε, λοιπόν, πὼς ἀπὸ χτὲς τὸ μεσημέρι ἔ-
γιναν οἱ δύο τους οἱ καλύτεροι φίλοι τοῦ
κόσμου...

— Ὁ πρόεδρος μὲ τὸ δήμαρχο;

— Βεβαιότατα. Κι ὁ Πετρόπουλος, ὁ γαμ-
πρός τοῦ προέδρου, διορίζεται διευθυντῆς τοῦ
δημοτικοῦ νοσοκομείου.

— Αὐτὸς ὁ ἠλίθιος;

— Αὐτός, λοιπόν, ὁ ἠλίθιος, εἶναι, ὅπως
θλέπεις, ὁ πρῶτος κληρονόμος τοῦ Ραλλίδη
στὴ διαθήκη του γιὰ τὰ φιλανθρωπικὰ κατα-
στήματα τῆς πόλης μας, εἶπε ὁ Λιαράτος καὶ
γελάσαν κ' οἱ δύο τους.

— Δόσε μου, ἂν θέλεις, τὸ ἔγγραφο γὰ
τάντιγράψω, εἶπε ὁ Ἀπόστολος.

— Θὰ τὸ χρησιμοποιήσεις; ρώτησε ὁ Λια-
ράτος δίνοντάς του το.

— Γιὰ τὴν ὥρα ὄχι, εἶπε ὁ Ἀπόστολος
γράφοντας.

— Νά τος, λοιπόν κ' ἓνας δεύτερος κλη-

ρονόμος... Τώρα βέβαια καταλαβαίνεις καλύτερα όλο τὸ ζήτημα, εἶπε ὁ Λιαράτος καὶ γέλασαν πάλι.

Ἡ Ἀντιγόνη μπήκε πάνω στὴν ὥρα μὲ τοὺς καφέδες. Κάθησε πάλι κοντὰ τους καὶ σερόιριζε μὲ χάρη.

— Καὶ γιὰ τὸ Παλλίδη, τί λέτε κ' ἐσεῖς, κύριε Λιαράτε, ρώτησε δίνοντάς του τὸν καφέ.

Δὲ γύρισε καθόλου νὰ τὴν κοιτάξει.

— Θὰ γράφεις γι' αὐτόν; ρώτησε τὸν Ἀπόστολο.

— Κακὸ νὰ γράψω, γιὰ τὴν ὥρα δὲν γίνεται.

— Πολὺ σωστά. Τὸ Γιαννέλη τὸν εἶδες;

— Φυσικά.

— Τὰ περὶ γυμναστικῆς σοῦ τὰ εἶπε βέβαια...

— Μοῦ τᾶπε... Τί νὰ τὰ κάνω;

— Κράτησέ τα. Θὰ σοῦ χρειαστοῦν. Ὁ Γιαννέλης, πρέπει νὰ ξέρεις, εἶναι αὐτὸς ποὺ πιάνει τὸ παράθυρο.

— Δὲν εἶχα ἀμφιβολία.

— Τὸ γυμνασιάρχη τὸν εἶδες; — τὸ νυστέρι τοῦ Λιαράτου δούλευε.

— Κι αὐτόν.

— Καὶ θὰ σοῦ τὴν εἶπε βέβαια καὶ σένα τὴν ἱστορία μὲ τὸ Σαίξπηρ.

— Ἀφήστε τὸ Σαίξπηρ, νὰ ζήσετε, εἶπε ἡ Ἀντιγόνη. Δὲ θὰ θέλατε νὰ τὰ δάλουμε τώρα καὶ μὲ τοὺς Ἀγγλους — πὼς ἐμεῖς ἔχουμε καλύτερους...

Ὁ Ἀπόστολος δαγκώθηκε — καλύτερα νὰνοίγει τὰ πόδια της παρὰ τὸ στόμα της, ἦτανε τὸ δεύτερο ἀπ' τὰ σοφὰ του ἀποφθέγματα. Ὁ Λιαράτος χαμογελοῦσε.

— Φυσικά - φυσικά, εἶπε ὁ Ἀπόστολος... Ὅλα μοῦ τᾶπαν. Μὰ τί νὰ καὶ αὐτὰ; Μικρά, δασκαλιστικά πράματα, δουλειὲς τοῦ σχολειοῦ.

— Πραγματικά δὲν εἶναι σπουδαῖα, εἶπε κι ὁ Λιαράτος. Αὐτὰ δὲν εἶναι σπουδαῖα. Μὰ μὲ τὸ Παλλίδη δὲν τελειώσαμε ἀκόμα. Δὲ μοῦ λές σέ παρακαλῶ, ἀπὸ τί πέθανε αὐτός;

— Πὼς ἀπὸ τί;

— Σὲ ρωτῶ.

— Παναγία βόηθα, εἶπε ἡ Ἀντιγόνη. Τί νὰ καὶ αὐτὰ;

Ὁ Λιαράτος δὲ γύρισε πάλι νὰ τὴν κοιτάξει.

— Νομίζω, ἀπὸ γεροντικὴ ἐξάντληση.

Ἕνας φυσικὸς θάνατος.

— Φυσικός, ναι. Μὰ τί θὰ μοῦ πεῖς γι' αὐτοὺς τοὺς ἀνόητους ποὺ γιομίσανε τὴν πόλη μὲ διαδόσεις πὼς τὸ Παλλίδη τὸν φαρμακώσανε; Τί θὰ μοῦ πεῖς;

— Λένε τώρα καὶ τέτοια πράματα; Τί ἀνοησίες...

— Ἀνοησίες — βεβαίως πὼς εἶχε τάχα κι ἄλλα χρήματα καὶ τὸν φαρμακώσανε... Ὑπάρχει ὁμως μέσα στὶς ἀνοησίες αὐτὲς κάτι ποὺ γιὰ σένα δὲν εἶναι ἀνοησία. Εἶναι ἡ εὐθύνη τοῦ γιατροῦ ποῦκανε τόσο ἐπιπόλαια, τόσο διαστικὰ τὴν βεβαίωση τοῦ θανάτου... Ἔτσι γίνονται τὰ πράματα, στὸ πόδι;

— Ποιὸς ἦταν ὁ γιατρός;

— Ὁ Γαρίδης.

— Ἄ, χά, αὐτὸς ἦταν;

— Αὐτὸς ὁ κύριος... Πιστεύω δὲν ἔχεις ἀντίρρηση, πρέπει τώρα νὰ μάθει. Μιὰ μηδαμινότης τόσο μεγάλη ποὺ μᾶς παρασταίνει ἐδῶ πέρα τὸν ἀνθρωπιστὴ καὶ τὸ φιλόσοφο. Δὸς του στὸ κεφάλι.

— Ξέρεις πόσο μοῦ κάθεται καὶ μένα στὸ στομάχι... Μὰ πὼς μπορῶ νὰ τὸν καταγγείλω;

— Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ πεῖς γι αὐτόν κατ' εὐθείαν. Γράψε μόνο γιὰ τοὺς διαδόσεις, στιγμάτισέ τους, καί, πρὸ παντός, πρόσεξε, ζήτη τὴν ἐπέμβαση τοῦ εἰσαγγελέα... Τ' ἄλλα θὰ γίνουν μονάχα τους μὲ τὴ φασαρία ποὺ θὰ γίνει. Θὰ τὸν κάψεις...

Ὁ Ἀπόστολος χαμογέλασε εὐχαριστημένος. Ἡ κυρία Ἀντιγόνη ἀκούγοντας γιὰ τὸ Γαρίδη, ἐθουσιάστηκε:

— Ἄχ, κύριε Λιαράτο, εἶπε, τί τὰ θέλετε... Σοφότερος ἀνθρώπος ἀπὸ σᾶς δὲν ὑπάρχει σὲ τούτη τὴν πόλη... Πάντοτε τῶλεγα... Καὶ βέβαια θὰ τὸ γράψει ὁ Ἀπόστολος...

Πάλι δὲ γύρισε ὁ Λιαράτος νὰ τὴν κοιτάξει.

— Πᾶμε τώρα καὶ στὴ διαθήκη, εἶπε τὸν Ἀπόστολο.

— Αὐτὸ εἶναι τὸ σπουδαῖο, εἶπε κι αὐτός. Νὰ ξέραμε κάτι.

Ὁ Λιαράτος ἤξερε κάτι. ἤξερε πὼς ἡ κυρία Ἀντιγόνη τᾶχε χαλάσει μὲ τὸ νομάρχη, γιὰ κάποιον ρουσφέτι ποὺ τοῦ ζήτησαν οἱ Δέρβοι καὶ δὲν τοὺς τῶκαμε. Σήκωσε τὰ μάτια του, κοίταξε τὸν Ἀπόστολο, γύρισε κοίταξε τώρα κι αὐτήν.

— Ὁ νομάρχης ἦτανε στὴν κηδεῖα, εἶπε ἄργα καὶ ἐπίσημα.

‘Ο Ἀπόστολος κ’ ἢ Ἀντιγόνη πρόφτασαν μιὰ στιγμή καὶ κοιτάχτηκαν.

— Ἄς βλέπουμε τὰ πράματα ἀπὸ περιωπῆς, συνέχισε αὐτός. Ἄς μὴν ἀφήνουμε τὰ δέντρα νὰ μᾶς κρύβουν τὸ δάσος.

— Μεγάλη δουλειὰ θάναι αὐτή, γιὰ νὰρχίζει ὁ Λιαράτος μὲ τὰ ρητά του, σκέφτηκε ὁ Ἀπόστολος.

— Δὲν εἶμαστε μόνοι, συνέχισε ἡσυχὰ αὐτός καὶ κάθησε πρὸ θαθιά στὴν πολυθρόνα του. Μέσα στοὺς μικροὺς, τοπικοὺς ἀνταγωνισμοὺς μας, κοντεύουμε νὰ ξεχάσουμε πῶς ἀποτελοῦμε τμῆμα τῆς ἑλληνικῆς ἐπικράτειας. Πῶς ὑπάρχουν ἐδῶ κι οἱ ἀρχεῖς τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους κι ὄχι μόνο δήμαρχος καὶ μητροπολίτης.

‘Ο Ἀπόστολος δάγκωσε τὰ χεῖλια του. Ἡ Ἀντιγόνη ἐπαιξε νευρικά τὰ παχουλά της χεράκια.

— ‘Ο Παλλίδης δὲν ἦτανε συμπολίτης μας — ἔλεγε ὁ Λιαράτος, σὰν καθόλου νὰ μὴν εἶχε προσέξει τὸν ἐρεθισμό τους. Καὶ ὑπάρχει ἐδῶ ἐκπρόσωπος τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους ἀκριβῶς γιὰ νὰ σκέπτεται τοὺς γενικότερους ἐθνικοὺς σκοποὺς.

— Ἐχεις κάτι πού νὰ μπορεῖ νὰ μᾶς δείξει πῶς αὐτός, ὁ νομάρχης, τὸν προσανατόλισε σὲ μιὰ τέτοια κατεύθυνση;

— Ἐχω κάτι, ναί... Τελευταῖο νέο — πολὺ λίγοι τὸ ξέρουν ἀκόμα. Κάμε νὰ τὸ μάθουν αὐριο ὅλοι. ‘Ο νομάρχης κι ὁ Παλλίδης ἦταν συμπολίτες, συμπατριῶτες. Ἀπὸ τὴ Λῆμνο κι οἱ δύο τους. Μόλις πρὶν ἀπὸ λίγο μπόρεσα νὰ τὸ ἐξακριβώσω.

— Σπουδαῖο πρᾶμα στ’ ἀλήθεια. Πολὺ σπουδαῖο...

— Καταλαβαίνεις τί μπορεῖς νὰ οἰκοδομήσεις πάνω σ’ αὐτό!

— Πολὺ σωστά. Εἶναι τώρα μιὰ νέα πιθανότητα πῶς αὐτὸς τὸν προσανατόλισε σὲ μιὰν ἄλλη κατεύθυνση, γιὰ τοὺς ἐθνικοὺς σκοποὺς, γιὰ τὴ Λῆμνο, τὴν πατρίδα τους.

— Τὸ ξέρεις, ἐγὼ δὲν παίζω μὲ τίς πιθανότητες. Ἡ πιθανότητα εἶναι ἓνα παιχνίδι — καὶ καλὰ εἶναι νὰ τὰποφύγεις αὐτὸ τὸ παιχνίδι. Ἡ λογικὴ εἶναι ἓνας νόμος, βασίσιου σ’ αὐτήν. Δόσε μόνο τὸ γεγονός.

— Πολὺ σωστά. Δὲν μπορῶ νὰ βγῶ τὸ πρῶ! καὶ νὰ γράφω ἀστήρικτα πράματα.

— Καὶ βέβαια δὲ θὰ γράφεις ἐσὺ γιὰ ἀστήρικτα πράματα. Ἰπογράμμισε μόνο τὴν

παρουσία τοῦ νομάρχου στὴν κηδεῖα τοῦ συμπολίτη του Παλλίδου καὶ γράψε παρακάτω γιὰ αὐτοδιοίκηση. Ὅλος ὁ κόσμος θὰ διαβάσει αὐτοδιοίκηση καὶ θὰ σκέφτεται διαθήκη. Καὶ θὰ καταλάβουν ὅλοι τί θέλεις νὰ πεις. Καὶ θὰ καταλάβει κι ὁ νομάρχης. Καὶ τὸν ἔχεις στὸ χέρι κι αὐτόν...

— Κι ὁ Παλλίδης δὲν εἶναι πιά ζωντανὸς γιὰ νὰ διαφεύσει πῶς τοῦγινε τέτοια ὑπόδειξη ἀπ’ τὸ νομάρχη, εἶπε ἡ Ἀντιγόνη.

Γέλασαν κι οἱ τρεῖς κι ὁ Λιαράτος τῆς ἔρριξε ἐπὶ τέλους ἓνα βλέμμα φιλικότερο.

— Ἐχω σκοπὸ νὰ τὸ κάνω — μᾶρέσει, εἶπε ὁ Ἀπόστολος. Λίγο νὰ τὸν τρομάξω αὐτὸν τὸν κύριο, πολὺ λίγο.

— Πολλοὶ θὰ τρομάξουν μ’ αὐτὴ τὴν ὑπόθεση εἶπε ὁ Λιαράτος.

‘Ο Ἀπόστολος κοίταξε τὸ ρολόι του καὶ τὴν ἴδια στιγμή βρέθηκε κι ὁ ἄλλος νὰ κοιτάζει τὸ δικό του.

— Ὁρα νὰ φύγω, εἶπε καὶ σηκώθηκε. Εἶσαι εὐχαριστημένος;

— Εἰλικρινὰ σ’ εὐχαριστῶ πολὺ. Καὶ τὰ νέα γιὰ τὸ δήμαρχο. Καὶ τοῦ Γαρίδη τὸ ζήτημα — θὰ τὸν κάψω. Κι ὁ νομάρχης, εἶναι μιὰ νέα ἀποψη. Τὰ ρέστα μένουνε γιὰ τὴν Ἰρίτη. Σ’ εὐχαριστῶ πολὺ.

— Γιὰ τὴν ὥρα εἶναι ἀρκετά. Μὰ θὰ χρειαστεῖ νὰ τὰ ξαναποῦμε οἱ δύο μας γι’ αὐτὴ τὴν ὑπόθεση. Καὶ νᾶσαι βέβαιος θάναι πολλά... Τώρα βράζει...

— Τὴ Δευτέρα τὸ βράδι — θέλεις;

— Αὐτὴ τὴν ὥρα, ἐδῶ.

‘Ο Ἀπόστολος τὸν ἐπίασε ἀπὸ τὸ μπράτσο.

— Καὶ κάτι ἄλλο.

‘Ο Λιαράτος τὸν κοίταξε.

Ἀπ’ αὐτὴ τὴν ὑπόθεση, ἤθελε νὰ τοῦ πεῖ, ἢ «Σάλπιγξ», καταλαβαίνετε... Εἶναι χρήματα αὐτά... Κάτι τὸν ἐμπόδιζε καὶ τᾶπε μισά, καχορίζικα, ἀδέξια.

‘Ο Λιαράτος τὸν κοίταξε μὲ τέτοιο τρόπο πού τὸν ἔκοψε στὴ μέση.

— Λάθος κάνεις, Ἀπόστολε... Γιὰ μένα τοῦλάχιστον δὲν πρόκειται καθόλου γιὰ χρήματα... Σχεδὸν τὸν σκούνηξε γιὰ νὰ λευτερώσει τὸ μπράτσο του, ὑποκλίθηκε κ’ ἔφυγε ἐπίσημος, ἄτεγκτος...

Στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ τους ξανακοίταξε τὸ ρολόι του. Ἐφτά. Εἶχε ἀκόμα λίγον καιρό. Ἦξερε πού θᾶδρισκε τέτοιαν ὥρα τὸν ἄνθρωπο πού τοῦ χρειαζότανε νὰ

τηλεφωνήσει στο νομάρχη πώς ή «Σάλπιγγς» θάχε το πρωί μερικούς υπαινιγμούς έναντίο του. Τόν θρήκε, τελείωσε χωρίς δυσκολία και, πρό παντός, γρήγορα. Νά είδοποιήσει το μητροπολίτη για το έγγραφο του δημάρχου δέν ήταν δύσκολο νά θρεί το κατάλληλο πρόσωπο. Τέλειωσε και μ' αυτό — κοίταξε το ρολόϊ του, κόντευε οχτώ. Έπρεπε ακόμα νά σιγουρευτεί πώς ή διάδοση για τή δολοφονία του Παλλίδη έφτασε στ' αυτιά του δικαστικού κλητήρα Μανέγα. Ο Μανέγας θάτανε πιά μεθυσμένος, μ' αζεμέθυστος το πρωί τά θυμούνταν όλα για νά δώσει τήν αναφορά του για το καθετί που γινόταν στην πόλη, στον πρόεδρο των πρωτοδικών που τον είχε νοικάρη στο σπίτι του. Αυτό πήγε κάπως δυσκολώτερα, έπρεπε νά τρέξει στην άλλη άκρη της πόλης σ' ένα θρωμερό κρασοπουλειό. Η ώρα πέρασε, κόντευε έννιά όταν τελείωσε και μ' αυτό.

Και τώρα γραμμή για τή θεία... Χτύπησε λαχανιασμένος τήν πόρτα του άρχοντικού και ξελαχάνιασε ξεφυσώντας δυνατά όσο νάρθουνε νάκοίξουν. Η δούλα που τάνοξε είπε πώς ή κυρά της έτοιμαζότανε πιά νά πλαγιάσει, τήν είχε καληνυχτίσει.

— Πές της πώς είμαι έγώ.

Η γριά κυρία πέταξε γρήγορα - γρήγορα το θρώμικο νυχτικό της, φόρεσε τις μεταξωτές της πυτζάμες, φόρεσε τά πασουμάκια της, σκέπασε μ' ένα μαντήλι προσεχτικά τους σπάγγους και τά κουρελάκια που κρατούσανε τή νύχτα τά κατσαρά των βαμένων μαλλιών της, και τον δέχτηκε έτσι, λίγο νεγκλιζέ, στο γραφείο του μακαρίτη.

— Κάτι σπουδαίο βέβαια, για νάρθεις έσύ τέτοια ώρα. Τι ναι Λιαράτο μου;

— Φυσικά δέν είναι ώρα για επίσκεψη, κυρία ύπουργού.

Ο μακαρίτης ο άντρας της πολιτευότανε στο νομό μας κ' ήτανε μ' όλα τά κόμματα, μ' όλες τις καταστάσεις, μ' όλα τά συστήματα, μόνιμος δουλευτής. Το γιατί δέν το ξέρω ακριδώς. Το μόνο που ξέρω είναι πώς έγινε και δυο φορές ύπουργός. Τώρα που πέθανε, ή γριά κυρία ευχαριστιότανε πάρα πολύ νά τήν λέγε ακόμα κυρία ύπουργού. Άντικε πάντα στην καλή τάξη κ' ήτανε ή πρώτη φιγούρα μέσα στις φιλόανθρωπες κυρίες. Οι νομάρχες, καθώς έρχονταν στην πόλη μας δέν παραλείπανε ποτέ νά της κάνουνε κ' αυτηνής μι' επίσκεψη τυπική. Τύ-

χαινε ωστόσο σ' αυτή τήν επίσκεψη νά θρίσκειται πάντα στο σπίτι της κ' ή άνιψιά της ή κυρία Άντιγόνη — ή άνιψιά μου, κύριε νομάρχα, του Δέρδη, καλέ, θά τον ξέρετε κι ελας, του διευθυντή της έφημερίδος ή «Σάλπιγγος»... Η σάλπιγγος - της σαλπίγγου δέν διορθωνότανε με τίποτα διακι αν της έλεγε ή Άντιγόνη, χρόνια τώρα... Η θεία δέν έννοούσε νάλλάξει μήτε τον τρόπο, μήτε το γλωσσικό της ύφος, αφού μάλιστα τδδλεπε πώς σε λίγο ο νομάρχης της ξανάκανε μι' δεύτερη επίσκεψη φιλικότερη — και τρίτη και τέταρτη, όσο νά τον αλλάζουν κι αυτόν και νάρθει ο καινούργιος — ή σάλπιγγος, της σαλπίγγου — κι από τήν αρχή, ξανά...

Ο Λιαράτος της είπε πώς θάρχόταν από τ' απόγεμα, ήταν ο σκοπός του. Δυστυχώς οι Δέρδοι τον πήρανε σπίτι τους, είχανε πολλά νά μιλήσουν μ' αυτή τήν ύπόθεση για τή διαθήκη, μόλις τώρα τελείωσε κ' έτρεξε άμέσως.

— Και λοιπόν; Κανένα κακό;

— Καλό. Έχω ένα νέο για σένα. Δέ μπορούσα νά τ' άφήσω. Ο νομάρχης...

Η γριά κυρία τον κοίταξε δύσπιστα. Η φίλια - φιλία, μ' Λιαράτος είναι αυτός. Τι θέλει τώρα με το νομάρχη; Κατέβασε τά φρύδια της, έσφιξε τά χείλια της και περιμένε.

— Ναι. Αύριο το πρωί σου περνάει από τήν έπιτροπή εκείνο το οικόπεδο.

— Το οικόπεδο;

— Ακριδώς. Εκείνο πουχεις άμφισβητούμενο με το δημόσιο.

— Και τί; Μήπως θέλει νά μου το χαλάσει;

— Αφού σου λέω πώς σου φέρνω καλά νέα; Τή δουλειά σου τήν έχει τελειωμένη. Αύριο το πρωί θά σ' άναγνωρίσουνε δικό σου με άπόφαση της έπιτροπής.

— Μπ' νά ζήσεις, μωρέ Λιαράτο, πουρθεσ νύχτα νά μου φέρεις τέτοια νέα. Είναι θετικό;

— Ό,τι λέει ο Λιαράτος...

— Ξέρω, ξέρω για σένα... Μ' πώς δέ μου τόπαν; Νά μή μ' είδοποιήσουν καθόλου;

— Χμ... Δέν είναι δύσκολο νά το θρεις... Ο νομάρχης θέλει. φαίνεται, τή δουλειά νά τήν περάσει στα γρήγορα, χωρίς φασαρία.

(Στο επόμενο το τέλος)

Για τὴ «Συνοικία τὸ "Ονειρο»

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»

Εἶδαμε τὴ «Συνοικία τὸ ὄνειρο» καὶ θὰ θέλαμε νὰ προσθέσουμε κοντὰ στὶς τόσες ἄλλες καὶ τὶς δικές μας ἀπόψεις γιὰ τὴν ταινία αὐτή. Καθὼς καὶ τὶς ἀντιρρήσεις ποὺ μᾶς γέννησε στὸ σύνολό της ἢ προοδευτικὴ κριτικὴ.

Εἶναι γνωστὸ πὼς ἡ κριτικὴ, εἴτε λόγῳ ἐλείψεως χώρου εἴτε γιὰ τὴν ὑπάρχει ἢ ἀντίληψη ὅτι ἡ ἑλληνικὴ παραγωγὴ εἶναι ἀνάξια σοβαρῆς ἀπασχόλησης, περιορίζεται σὲ γενικευμένες παρατηρήσεις. Κι ὅταν ἐμφανιστεῖ ἓνα φιλμ ποὺ ξεφεύγει ἀπ' τὴν «πεπατημένη», περνάει στὸ ἄλλο ἄκρο τοῦ ἐνθουσιασμοῦ καθορίζοντας τὴν προσφορά του μὲ τὰ πιὸ τριμμένα ἐπιθέτα, ἔτσι ποὺ στὸ τέλος νὰ κατανατᾶ παραπλανητικὴ κι ἀνεύθυνη. Ἀναντίρρητα, οἱ ἀπεγνωσμένες κατὰ καιροὺς προσπάθειες τῶν Ἑλλήνων Κιν)στῶν, ποὺ ἀψηφώντας τὸν ἐμπορικὸ παράγοντα, τείνουν νὰ δημιουργήσουν ἓνα σωστὸ τρόπο ἔκφρασης, ἐπιβάλλουν τὴν ἀπεριόριστη συμπαράσταση τῆς κριτικῆς καὶ τὴν ὑποχρεώνουν νὰ δεῖ μ' ἐπιείκεια κι ἀγάπη τὶς ταινίες αὐτές, μιὰ κι ὁ Κιν)φος μας βρίσκεται στὸ στάδιο τῆς ἀναζήτησης ἀκόμα. Κάπου ὅμως ἢ σωστὴ καθόλα συμπαράσταση πρέπει νὰ παραχωρεῖ τὴ θέση της στὴν ὑπεύθυνη κριτικὴ. Εἰπώθηκε, λοιπόν, πὼς εἶναι ἓνα ἔργο γεμάτο ἑλληνικότητα καὶ πὼς ξεπερνάει τὸ στάδιο τῶν μέχρι τώρα ἐπιτεύξεων. «Ἐκεῖνες — οἱ μέχρι τώρα ἐπιτεύξεις — εἶναι ἀνολοκλήρωτες δηλ. ἔχουν θετικὰ στοιχεῖα ἀλλὰ δὲν φτάνουν σὲ μιὰ σύνθεση, πρᾶγμα ποὺ πέτυχε ἢ Συνοικία».

Ἀλλὰ γιὰ νὰ βγεῖ ἓνα συμπέρασμα ποὺ θὰ ἐπιτρέψει καὶ μιὰ συγκριτικὴ τοποθέτηση μέσα στὴν ὑπάρχουσα παράδοση θὰ πρέπει νὰ προϋπάρξει μιὰ συγκεκριμένη κριτικὴ ποὺ θὰ φωτίσει καθαρὰ κι ὄχι ἀόριστα τὴ βαθύτερη προβληματικὴ τῆς ταινίας καὶ θὰ προσ-

διορίσει μὲ τεκμήρια τὴ συνθετικότητά της. Θὰ ξεδιαλύνει τὴν ἀναγκαιότητα τῶν προσώπων καὶ τὴ λειτουργία τους, θὰ μιλήσει γιὰ τὴν ἐνότητα ὕφους καὶ συμπερασματικὰ θὰ καθορίσει τὴ σωστὴ προβληματικὴ της.

Ἀλλὰ ἄς δοῦμε τὰ πράγματα μὲ τὴ σειρά.

Ἡ πρώτη διαπίστωση, ἀρχίζοντας τὴ ταινία, εἶναι ἡ ἀπουσία σωστῶν σχέσεων καὶ ρεαλιστικῆς ἀντιμετώπισης τοῦ χώρου. Θᾶπρεπε δηλ. νᾶχαμε μιὰ διαλεχτικὴ παρουσίαση ἐνεργειῶν. Γιὰ νὰ φτάσουν οἱ ἥρωες στὸ καφενεῖο καὶ στὴν παθητικότητα πρέπει ν' ἀκολουθήσουν μιὰ πορεία ποὺ θάβῃ ἢ ἐξάντληση κάθε δραστηριότητας.

Τὸ ἐργαστάσιο ἔκλεισε, κι ὅλα εἶναι μαῦρα. Γιατὶ ἔκλεισε; Πότε ἔκλεισε; Τί ἔκαναν οἱ ἥρωες ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ κλείσε μέχρι νὰ καταλήξουν στὸ καφενεῖο κι ἀργότερα στὶς κομπίνες καὶ στὶς κλοπές; Ποιὲς εἶναι οἱ ἐνέργειές τους στὸ πρόβλημα τῆς ἀνεργίας; Ἡ παθητικότητα τῶν ἡρώων δὲν βγαίνει μέσα ὅπ' τὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ ὅπως φαίνεται βολεύει ἓνα κλίμα «ὄνειρου» ποῦ θέλουν νὰ δώσουν οἱ δημιουργοί.

Οἱ ζωντανὲς ἐνέργειες δώσαν τὴ θέση τους στὶς ἀπατηλὲς λύσεις καὶ κυρίως στὸ «Νὰ πιάσουμε τὴ καλή». Πρᾶγμα ποὺ θὰ γίνῃ πιὸ συγκεκριμένο μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Ρίκου καὶ ποὺ ἀφελέστατα ἐξηγεῖ τὴν ἀπεριόριστη ἐμπιστοσύνη ποὺ τοῦ δείχνουν.

Ὅμως ποιὸς εἶναι ὁ Ρίκος; Ποιὸ εἶναι τὸ ἁμαρτωλὸ του παρελθόν; Ἀπ' τὴ φυλακὴ βγαίνει καθαρὸς — ἀφελῆς — γεμάτος παιδικότητα. Σχεδιάζει κλοπές καὶ φόνους καὶ δὲν μπορεῖ νὰ κάνει οὔτε τὸνα οὔτε τᾶλλο. Μὰ οὔτε καὶ νὰ νοιώσει τὴ παραμικρὴ τύψη γιὰ τὸ χαμὸ τοῦ φίλου, ποῦ γινε ἐξ αἰτίας του.

Σὰν τὸ Ρίκο ὑπάρχουν πολλοί. Μὰ στὴν ταινία δὲν εἶναι ὀργανωμένος γιὰ νὰ κάνει αὐτὰ ποὺ βλέπουμε καὶ τελικὰ δὲν ξέρουμε ἂν

έξαγνίζεται κι αν διαφοροποιείται. Για μās ή διαφοροποίηση είναι προϊόν όδυνηρής πορείας. Στο Ρίκο, αν υπάρχει, είναι προϊόν έπιπολαιότητας κ' έλαφράδας καθόλου δέ τελεσίδικη. Αύριο μπορεί να ξαναπάει στη γριά ή να φάει τὰ λεφτά άλλου φίλου στα μπουζούκια. Με την πρόθεση, λοιπόν, να σωθεί μένει άκαθόριστος και παίρνει ήθικò διαβατήριο συνέχισης τών πράξεών του.

Δέν άρνούμαστε πώς στον κόσμο όπου ζούμε υπάρχουν έντονα τὰ γνωρίσματα τής παιδικότητας και τής καλωσύνης, αλλά ποιò είναι τò τίμημα αυτών τών άξιών; Δέν άντέχουν στη σημερινή πραγματικότητα.

Με την ίδια άοριστία παρουσιάζεται κι ή Στεφανία. Σκηνές όπως αυτή με τὰ παιδάκια πούναι τελειώς φτιαχτές δέν είναι δυνατόν να μās πείσουν για τò καθαρό της υπόβαθρο.

Ή μορφή τής σάτιρας είναι διάχυτη σ' όλη την ταινία — τò τσά - τσά τής Στεφανίας — ό Νεκροφόρας — όλη ή σκηνή τής κλοπής με τò σκύλο και τή γριά — κλπ. Ή σάτιρα είναι σωστή όταν έχεις ήρωες του περιθωρίου χωρίς δραστηριότητα όπως συμβαίνει έδω, είναι άπαραδέκτη όμως για τες λύσεις που δίνονται.

Στη σκηνή τής κλοπής π.χ. τί τους κάνει να μην κλέψουν τή γριά; Γιατί αλλάζουν; Μήπως παίρνουν διαστάσεις συμβόλου; Τότε ποιò είναι τò αντίκρουμά τους στην πραγματικότητα. Δέ στέκει δηλ. να γίνεται σύμβολο τής καλωσύνης του λαού μας ένας ήρωας που μέχρι τώρα τον βλέπαμε σὰ μεμονωμένη περίπτωση και σαν άντικείμενο σάτιρας.

Κ' έπειτα; Μετά τò δραματικό γεγονός ποιò είναι τò ξυπνημα, ή κάθαρση;

Τò τραγικό τέλος σε μορφή σάτιρας είναι

πικρό. Έδω αντίθετα είναι γλυκερό και συγκατατικό.

Ή άδυναμία στη συγκρότηση έχει τή συνέπειά της και στη μορφή τής ταινίας. Και είναι φανερό κι άπ' αυτά που διαβάσαμε.

Άπ' τή μιὰ μεριά ότι είναι «νεορρεαλιστική σάτιρα» — που κατά τή γνώμη μας έπιβάλλει ένα άπλό ύφος — κι άπ' τήν άλλη «σκηνές που θα τες ζήλευε κι ό 'Αϊζενστάιν» — που ή σχηματοποίηση είναι τò κύριο γνώρισμά τους — δέν είναι στοιχεία που συνυπάρχουν σε μιὰ ταινία με ένότητα μορφής.

Συμπερασματικά έχουμε να πούμε. ότι είναι έξω και μακριά άπò κάθε σύγχρονη προβληματική. Και δέν έχει σὰ στόχο τò ψάξιμο τής πραγματικότητας.

Αν τò έκανε αυτό, ή γνώση που θάβγαине άπ' αυτή την έρευνα θα όδηγούσε κ' άπ ο υ αυτούς τους ανθρώπους. Άπεναντίας, κι αυτό τò τονίζουμε, ή ταινία μās άπομακρύνει άπ' τή πραγματικότητα κι άπ' τò νεορρεαλισμό κ' έπαναφέρει τή γνωστή δογματική άποψη: 'Ο Έλληνας είναι καλός.

Μας ίκανοποιεί όμως αυτή ή διαπίστωση, και δίνει τò δικαίωμα στους δημιουργούς της να λένε ότι κάνουν νεορρεαλισμό;

Ό στόχος του νεορρεαλισμού είναι ή βαθειά κατανόηση, τής πραγματικότητας που συνεχώς αλλάζει και μās διαφοροποιεί. Έρχεται δηλ. σε αντίθεση με τò συμπέρασμα τής ταινίας πουναι στατικό.

Και έφτασαν σ' αυτό είτε άπò έλλειψη θάρρους να δεχτούν τή πραγματικότητα είτε άπò άνικανότητα να την αναλύσουν.

ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ—ΦΩΤΟΣ ΛΑΜΠΡΙΝΟΣ

Γύρω στο λαϊκό τραγούδι

Άγαπητή «Έπιθεώρηση Τέχνης»

Πάει μιὰ βδομάδα πού, νεοφερμένος άπò τή Γερμανία πήγα κι έγώ χάρη στις παροτρύνσεις καλού φίλου και παρευρέθηκα στη συζήτηση για τò Λαϊκό τραγούδι, που όργανώθηκε στην αίθουσα τής Ποντιακής Λέσχης Κοκκινιάς. Όμολογώ, νιώθοντας τò άπαιτούμενο δέος, για ένα τόσο τεράστιο και σημαντικό θέμα, που άφορά άμεσα την έξύψωση του μουσικού αισθήματος και κατά συνέπεια γενικώτερα, του πολιτιστικού έπιπέδου του λαού, έκρινα καλό να παρασκευασθώ λίγο πάνω στις νεώτερες εξελίξεις του πράγματος και τες άπόψεις που έκφράστηκαν τελευταία κατά τò χρονικό διάστημα που έλειπα.

Μιάς και είχα και την άτυχία να χάσω τες δυò άλλες συζητήσεις, που έγιναν, στο Χαλάντρι και στη «Θέμιδα» κατέφυγα στα έντυπα και άφου κατατοπίστηκα, όσο γινόταν διαβάζοντας τὰ διάφορα δημοσιεύματα του Άρκαδιού, του Λειβαδίτη, του Βουρνά, του Άντωνίου, του ίδιου, τέλος, του Μίκη Θεοδωράκη,

τόσο στην «Αύγη» όσο και στις στήλες σου, παρακολούθησα, τέλος, και την ίδια τή συζήτηση.

Όμολογώ, έμεινα τόσο κατάπληκτος άπò τò ύψηλό επίπεδο στο όποιο κρατήθηκε ή συζήτηση. Και άπò τò βαθμό ώριμότητας των Κοκκινιωτών, ώστε ξεχάστηκα άκούγοντας τες διάφορες τόσο μεστές άπò περιεχόμενο έρωτήσεις — που επί πλέον, για μένα κατάδειχναν κι ένα πάθος για την άνεύρεση τής αλήθειας όσον άφορά τή γνησιότητα και την αισθητική αξία και μιὰ άγωνία για την εξέλιξη αυτού του είδους, που αυτοι οι άπλοι άνθρωποι είχαν συλλάβει τò τεράστιο νόημά του, ότι δηλαδή πρώτ' άπ' όλα άποτελεί μιὰ δ ι κ ή τ ο υ ς ύ π ό θ ε σ η . Όπως, πολύ σωστά, είπε σε μιὰ στιγμή, μετέχοντας στη συζήτηση ό Χριστοδούλου «παίρνουμε τò λαϊκό τραγούδι άπò τò Λαò και τò έπιστρέφουμε στο Λαò» καλλιεργώντας το (έννοείται) με την υπευθυνότητα του ε ί δ ι κ ο υ πλέον, είτε άπò πλευράς νοημάτων ό ποιητής, είτε άπò

πλευρᾶς ἐξυγίανσής του ἀπὸ ἀλλοδαπὰ μουσικὰ στοιχεῖα, ὁ συνθέτης. Νιώθοντας, λοιπόν, ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι, ποὺ ἔλαβαν μέρος στὴ συζήτηση, ἀπὸ τοὺς πιὸ διαβασμένους, ὡς τοὺς πιὸ ἀπλοῦς, πόσο ὀργανικά, πόσο ἀναπόσπαστα δεμένοι ἦταν μὲ τὸ λαϊκὸ τραγούδι, σὰν τῆ γενικώτερη ἔκφραση τῶν βιοκοινωνικῶν, ψυχολογικῶν καὶ ἠθικῶν προβλημάτων τους, κράτησαν, ὁμολογῶ, σὲ τέτοιο ἐπίπεδο τῆ συζήτηση, πού, δὲ βρῆκα νὰ ρωτήσω, νὰ προσθέσω τίποτα, οὔτε ἓνα «καὶ» — ἐνῶ, ὑποτίθεται, θὰ ἔπρεπε κι ἐμένα νὰ μὲ ἀπασχολήσουν σὰν πνευματικὸ ἄνθρωπο, ἐνδιαφερόμενο γιὰ τὶς αἰσθητικὲς ἀναζητήσεις, ὀρισμένα προβλήματα, τόσο μᾶλλον ὅταν ἡ ἔρευνα στρέφεται γύρω ἀπὸ θέματα, ἰδιαίτερος λεπτὰ ἀπὸ τῆ φύση τους, ὡς ἀπτόμενα μιᾶς ζωντανῆς πραγματικότητας στὴν ὁποία ζοῦμε οἱ ἴδιοι καὶ ὡς εὐρισκόμενα στὸ σημεῖο ποὺ τέμνεται ἡ καθαρὰ ἀκαδημαϊκὴ — αἰσθητικὴ ἔρευνα μὲ τῆ θαρραλέα ἐφαρμογὴ λύσεων ὑπεύθυνου ἐκπολιτιστικοῦ χαρακτῆρα, ποὺ ἔχουν σὰν ἀφετηρία καὶ σὰν τέρμα τὸ Λαὸ, στὸ σημεῖο, δηλαδή, ποὺ ἡ Συζήτηση συναντᾶται μὲ τῆ Μάχη.

Τὴν παραπάνω διευκρίνηση ἔκρινα ἀναγκαία γιατί, πρὶν προχωρήσω, θέλω νὰ τονίσω ὅτι θεωρῶ ἀπόλυτα καλόπιστες καὶ πηγάζουσες ἕκατὸ τοῖς ἕκατὸ ἀπὸ τὸν ἔρωτα τῆς Ἀλήθειας, ὀρισμένες ὑπερβάσεις ποὺ ἔτυχε νὰ ὑποπέσουν στὴν ἀντίληψή μου. Πρὸς Θεοῦ, δὲν τὶς θεωρῶ συνειδητὲς καὶ κατευθυνόμενες κατὰ ὀρισμένου στόχου μὲ σκοπὸ νὰ δημιουργήσουν διάφορες ἐντυπώσεις, γιατί διαφορετικὰ δὲν θὰ τὶς συζητούσα κάν. Γίνομαι σαφέστερος. . .

Εἰπώθηκε γιὰ τὸν ποιητὴ Τάσο Λειβαδίτη ὅτι ὀρισμένοι στίχοι του ποὺ ἔγιναν καὶ τραγούδια ἀπὸ τὸν Θεοδωράκη περιέχουν τὸ παρακμιακὸ καὶ πεσσιμιστικὸ στοιχεῖο, ποὺ δὲν ταιριάζει σὲ μιὰ προσπάθεια ἐξύψωσης τοῦ λαϊκοῦ φρονήματος. Συγκεκριμένα γιὰ τῆ «Δραπετσώνας», οἱ στίχοι: «Πάρ' τὸ στεφάνι μας - πάρτ' τὸ γεράνι μας» ἐπίσης καί: «. . . ἐμεῖς θὰ ζήσουμε κι ἄς εἴμαστε φτωχοί. . .», εἰπώθηκε, ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τάσεις μοιρολατρικὲς κι ὅτι τάχα εἶναι μιὰ ἐκδήλωση παθητικῆς ἐγκατάλειψης — τῶν βωμῶν καὶ ἐστιῶν θὰ λέγαμε — ὡς καὶ ἓνας συμβιβασμὸς — ἐκεῖνο τὸ «θὰ ζήσουμε κι ἄς εἴμαστε φτωχοί» — μὲ μιὰ καθιδρυμένη τάξη πραγμάτων «status quo», ἀπ' τὸ ὁποῖο, ὑποτίθεται, ἢ ὁ λαὸς δὲν ἐπιθυμεῖ νὰ ξεφύγει ἢ (στὴ συγκεκριμένη περίπτωση) ὁ ποιητὴς ἀποφεύγει νὰ ἐκφράσει αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία τοῦ λαοῦ. Ἀκόμα, εἰπώθηκε, ὅτι ὁ ποιητὴς πρέπε νὰ γίνεται ὁ ὀδηγὸς τῆς μάζας πρὸς μιὰ καλύτερη ἀντιμετώπιση τοῦ σήμερα — καὶ μιὰ καλύτερη αὔριον.

Πολὺ ὠραία ὄλ' αὐτά. Ἀλλά, πρὸς Θεοῦ, γιατί πρέπει νὰ καταφύγουμε ἀμέσως σὲ ἀκρότητες; Εἶναι ἐπιτρεπτὸ τάχα ὁ ποιητὴς γιὰ νὰ ἀκολουθεῖ (ὑποτίθεται) τὸν προορισμό του κατὰ τὴν ἀντίληψη αὐτῶν, πού, καλῆ τῆ πίστει, ἔδωσαν αὐτοὺς τοὺς χα-

ρακτηρισμοὺς στοὺς στίχους τοῦ Λειβαδίτη νὰ καταφεύγει σὲ μιὰ αἰσιόδοξη παρουσίαση τῆς κατάστασης — ὅταν ἢ ἴδια ἢ κατάσταση ἀπὸ τῆ φύση τῆς δὲν ἐπιτρέπει τέτοιου εἴδους πλαστογράφηση; Ἡ μήπως πρέπει τάχα ὁ ποιητὴς γιὰ νὰ ἐκπληρώσει τὸν προορισμὸ του, σὰν ὀδηγὸς τοῦ Λαοῦ σὲ υγιέστερες, ἄς ποῦμε, λύσεις, νὰ καταφεύγει σὲ ἄμεση πλήξη στόχων, χρησιμοποιώντας συνθήματα, ποὺ εἶναι τῆς ἀρμοδιότητος ἐνὸς πολιτικοῦ καὶ μόνο; Πρὶν προχωρήσω ὅμως, θὰ ἤθελα νὰ ἀποδείξω, ὅτι μιὰ ἀπλὴ ἐρμηνεία τῶν στίχων αὐτῶν τῆς «Δραπετσώνας» ἀποδεικνύει ὅτι καθόλου ὁ ποιητὴς δὲν χαμήλωσε τὸν τόνο τῆς φωνῆς του καὶ καθόλου δὲν προχώρησε σὲ πιὸ συμβιβαστικὲς λύσεις.

Ἔχουμε λοιπόν:

«Πάρ' τὸ στεφάνι μας
πάρτ' τὸ γεράνι μας»

καὶ παρακάτω:

«Κράτα τὸ χέρι μου
καὶ πᾶμε ἀστέρι μου

ἐμεῖς θὰ ζήσουμε κι ἄς εἴμαστε φτωχοί».

Τὸ πρῶτο εἶναι μιὰ παραίνεση — μιὰ ἐπιταγὴ ἴσως — τοῦ ἀποδιοπομπαίου παραγκόβιου πρὸς τὸν ἢ τὴν σύντροφό του νὰ πάρει μαζί του πολυτιμότερα ἢ θικὰ δπλα ποὺ νὰ τοὺς ἀκολουθοῦν στὴν νέα τους ἐγκατάσταση, στὴ νέα τους ζωὴ, σ' ὄλη τὸν ζωή. Τὸ στεφάνι, σύμβολο τῆς ἀνανέωσης τῆς πλάσης, εἰς μὲν τοὺς ἀνθρώπους ὡς ἐπικυρωτικὸ τῆς ἔνωσης ποὺ θὰ νομιμοποιήσει τὴν ἀναπαραγωγὴ, εἰς δὲ τῆ φύση, σύμβολο τῆς ἀνοιξιᾶτικῆς ἀνανέωσης. (Εἰδικὰ ἐδῶ, δὲν ξέρω γιὰ ποιο ἀπ' τὰ δυὸ στεφάνια μιλάει ὁ Λειβαδίτης, πάντως γιὰ ὁποιο κι ἂν πρόκειται καλύπτει ἀπόλυτα τὴν ἔννοια τῆς ἀνανέωσης, ποὺ νομίζω, εἶναι τὸ μόνο μέχρι σήμερα γνωστὸ «ρεμέντιο» τῆς βιολογικῆς, τουλάχιστο, φθορᾶς. Ἀφήνω ποὺ ἡ λέξη «στεφάνι» κι ἀπὸ μόνη τῆς ἔχει κάτι τὸ ἠρωϊκὸ — μιὰ «γεύση δόξας»).

Καὶ τὸ γεράνι, τὸ λουλούδι, ἢ ἀπλούστερη πραγματοποίησις τοῦ ὠραίου στὴ ζωὴ. Πράγματι σ' ἓνα λουλούδι, συνήθως, συμπυκνώνεται ἢ βασικώτερη ἀντίληψη περὶ ὠραίου, ἢ μόνη μὴ ἐπιδεχόμενη ἀντιρρήσεις καὶ ἀμφισβητήσεις.

Ἔτσι λοιπόν, οἱ «καταπεπτικότες», οἱ μοιρολάτρες, οἱ «συνθηκολογήσαντες» ἔχουν στὸ νοῦ τους, στὴν ἄταχτη φυγὴ τους, νὰ πάρουν μαζί τους ἓνα σύμβολο τοῦ Αἰώνιου κι ἓνα σύμβολο τοῦ Ὁραίου. Καὶ ρωτῶ: Ξέρουν πολλοὺς τέτοιους οἱ ἐπικριτὲς τοῦ Λειβαδίτη;

Ὅσο γιὰ τὸ «ἐμεῖς θὰ ζήσουμε κι ἄς εἴμαστε φτωχοί» νομίζω ὅτι εἶναι τόσο ξεκάθαρο, ὥστε δὲν ἐπιδέχεται παρερμηνεῖες (ὅπως μία ποὺ ἀκούσθηκε ἀνεύθυνα ἀπὸ μιὰ ἄκρη τῆς σάλας): «ἐμεῖς θὰ ἐπιβιώσουμε» δηλαδὴ «ἀπλῶς;» εἶπε κάποιος, ἔχοντας στὸ νοῦ του ὅτι αὐτὸ ἦταν μιὰ συνθηκολόγησις. Ἐχτὸς αὐτοῦ, θὰ ἤθελα νὰ μοῦ ποῦν ὅσοι βρῆκαν στὸ στίχο αὐτὸ μιὰ συνθηκολόγησις, μὲ τί κατὰ τῆ γνώμη τους θὰ μπορούσε νὰ ἀντικατασταθεῖ ὥστε νὰ μὴν εἶναι μοιρολατρικὸ; Μήπως μὲ τὸ

«ἐμεῖς θὰ γίνουμε πλούσιοι γιὰ νὰ ζήσουμε;»
Μὰ πιστέψτε με δὲ χρειάζεται δύναμη οὔτε
ψυχικὸ σθένος γιὰ νὰ ζήσει κανεὶς ὅταν εἶναι
πλούσιος. Ἡ μήπως ἔπρεπε νὰ τραγουδᾷ ὁ
ἥρωας: «Ἐμεῖς δὲν θὰ ζήσομε,
ἂν εἴμαστε φτωχοί;» Δηλαδή, «θὰ αὐτοκτονή-
σομε;»

Πέραν τούτου, θὰ ἤθελα νὰ παρατηρήσω, ὅτι
ὁ ποιητὴς, ἀσφαλῶς, δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἀ-
μ ἔ τ ο χ ο ς μιᾶς σύγκρουσης, μιᾶς ζύμωσης
ἢ ἑνὸς ταξικοῦ ἢ καθολικοῦ αἰτήματος τῆς ἐ-
ποχῆς του, ἀσφαλῶς δὲν πρέπει νὰ εἶναι χωρὶς
θέση καὶ ἀσφαλῶς δὲν πρέπει νὰ δημιουργεῖ
«τέχνη γιὰ χάρη τῆς τέχνης» μὲ τὴν πρόφαση
ὅτι «αὐτὰ εἶναι δουλειὲς ἄλλων».

Ἄλλὰ μήπως, (ρωτάω) ὁ ποιητὴς συλλαμ-
βάνοντας μὲ τὶς κεραίες του τοὺς παλμούς τῆς
λαϊκῆς καρδιάς, γινόμενος ὁ ἔ κ φ ρ α -
σ τ ἦ ς ὄλων τῶν συναισθημάτων καὶ προ-
βλημάτων τῆς μερίδας ποὺ διαπαιδαγωγεῖ, ἀ-
κόμα καὶ τῆς ἀπελπισίας (ἂν ὑπάρχει καὶ ὑ-
πάρχει) δὲν γίνεται ὁδηγός;

Ὁ ἔθνικός μας ποιητὴς Διονύσιος Σολωμὸς
τραγουδῆσε:

«Ἐκεῖ μέσα κατοικοῦσες
πικραμένη ἐντροπαλὴ
κι' ἓνα στόμα καρτεροῦσες
ἔλα πάλι νὰ σοῦ εἰπεῖ».

Εἶναι τάχα τὸ περιεχόμενο αὐτῶν τῶν στί-
χων πτωτικό; Πρὶν νὰ χαράξει γραμμές, ὁ ποι-
ητὴς ἔχει νομίζω πρῶτιστο καθῆκον (κατὰ τὴν
εὐαισθησία του καὶ κατὰ τὴν ἔμπνευσή του,
φυσικὰ) νὰ κάμει σ ω σ τ ἔ ς δ ι α π ι -
σ τ ῶ σ ε ι ς, νὰ κάμει γνήσια περιγραφή
τοῦ κ λ ἱ μ α τ ο ς καὶ τῆς ἀ γ ω ν ἱ α ς
τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ περιβάλλοντος στὸ ὁποῖο
ζεῖ. Τὸ νὰ ζητᾶμε ἀπὸ τὸν ποιητὴ νὰ κλείσει
τὰ μάτια, μπροστὰ στὸν πόνο, μπροστὰ στὴν
πεῖνα, μπροστὰ στὴν καταπίεση, εἶναι σὰ νὰ
ζητᾶμε ἀπ' τὸ γιατρὸ νὰ ὀρίσει τὴ θεραπευτι-
κὴ ἀγωγή στὸν ἄνθρωπο χωρὶς νὰ τοῦ πεῖ
ἀ π ὀ τ ἱ π ᾶ σ χ ε ι .

Τὸ νὰ ζητᾶμε ἀπὸ τὸν ποιητὴ, γιὰ χάρη τῆς
ἐξύψωσης τοῦ λαϊκοῦ φρονήματος νὰ παρουσιάζει
αἰσιόδοξες καταστάσεις ἔ κ ε ἱ π ο ὗ
δὲν ὑ π ᾶ ρ χ ο υ ν δείχνει ὅτι δὲν μπορούμε
νὰ ξεπεράσουμε τὶς ἀδυναμίες ὀλοκληρωτικῶν
ἀντιλαϊκῶν καθεστώτων, ποὺ ζήτησαν ἀπὸ τὴν
Τέχνη νὰ ἐμφανίσει τὴν πραγματικότητα ὅπως
ἔπρεπε νὰ τὴ δεῖ ὁ Λαὸς καὶ ὄχι ὅπως τὴ
ζοῦσε ὁ Λαὸς τὴ στιγμὴ ἐκείνη. Ὁμως ὁ Λαὸς
δὲ γελιέται. Ξέρει. Καὶ ὁ ποιητὴς ἐξυπηρετεῖ
πολύ καλύτερα καὶ πιστότερα τὴν ὑπόθεση τοῦ
Λαοῦ ὄντας συνέχεια κοντὰ στὸ Λαό, παρὰ
ξεμακραίνοντας ἀπ' αὐτὸν γιὰ χάρη τῆς ἐτσι-
θελικῆς παρουσίας μιᾶς μελλούμενης Ἑδέμ,
ποὺ πρὶν τὴν ἀντικρύσει ὁ Λαὸς ξέρει ὅτι θὰ
διανύσει ἀκόμα δρόμο μὲ κάθε ἄλλο παρὰ ρόδα
στρωμένο κ' ἐκεῖ χρειάζεται πρὶν ἀπὸ τὸν ὁ-
δηγό, τὸν σ υ μ π α ρ α σ τ ᾶ τ η . Ἐπειτα, νο-
μίζω, ὅτι πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴ «Δραπετσώνα» καὶ
ἄλλους ἀνάλογους στίχους, ποὺ ἐλέγχθηκαν
σὰν μοιρολατρικοί, κ' ἐπειδὴ τὸν ποιητὴ δὲν
πρέπει νὰ τὸν κρίνουμε ἀπὸ ἓνα μόνο ἔργο
ἀλλὰ ἀπὸ τὴ συνέπεια καὶ τὴν ἐνότητα ὅλης

του τῆς παραγωγῆς νομίζω, ὁ Λειβαδίτης εἶ-
ναι ὁ ποιητὴς τοῦ «Φυσάει στὰ σταυροδρόμια
τοῦ κόσμου» καὶ τοῦ «Ἀνθρώπου μὲ τὸ ταμ-
πούρλο». Ἡ κάνω λάθος;

Εἰπώθηκε, ἀκόμα, ὅτι ἡ «Δραπετσώνα», ὡς
ποίημα, ὡς τραγούδι, ξεπεράστηκε ἀπὸ τὰ ἴδια
τὰ γεγονότα. Ἄλλὰ, γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, εἶ-
ναι κριτήριο αὐτὸ γιὰ νὰ κρίνουμε τὴν α ἱ σ θ η -
τ ι κ ἦ ἀξία ἑνὸς ποιήματος;

Πολλὰ αἰσθητικὰ ἐπιτεύγματα, πολλὰ καλ-
λιτεχνικὰ δημιουργήματα, ξεπεράστηκαν ἀπὸ
τὰ ἴδια τὰ γεγονότα χωρὶς τούτο νὰ σημαίνει
διόλου μείωση τῆς αἰσθητικῆς τους ἀξίας. Καὶ
ὁ «Ἑρμῆς» τοῦ Πραξιτέλη ἔπαψε νὰ ἀπεικονί-
ζει Θεὸ μιᾶς κ' ἡ Εἰδωλολατρεία ξεπεράστηκε
ἀπὸ τὸ Χριστιανισμὸ. Εἶναι ὁμως τούτο κανε-
νὸς εἶδους ἀπόδειξη;

Ἡ «Δραπετσώνα» τὸ πολὺ - πολὺ ποὺ μπο-
ροῦμε νὰ ποῦμε εἶναι ὅτι πλήρωσε τὸ φόρο τῆς
καφτῆς ἐπικαιρότητας, ποὺ ὑπῆρξε κύριος αἰ-
σθητικὸς ἐρεθισμὸς, κύρια πηγὴ ἔμπνευσης τοῦ
ποιητῆ. Ὁμως ἂν ἀναλογισθοῦμε πόσες Δρα-
πετσῶνες ὑπῆρξαν πρὶν ἀπ' αὐτὴν καὶ πόσες
θὰ ὑπάρξουν ἀκόμα — ὅπου γῆς — ποὺ θὰ ζη-
τήσουν τὸ τραγούδι τους...

Αὐτὰ γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀλήθειας
γύρω ἀπὸ τὴν προσφορὰ τοῦ Λειβαδίτη, μολο-
νότι, φαντάζομαι, εἶμαι ὁ τελευταῖος ἀρμόδιος
νὰ μιλήσω καὶ κανεὶς δὲν περίμενε ἀπὸ μένα
νὰ θάλω τὰ πράγματα στὴ θέση τους. Τέτοιοι
φανατισμοί, χωρὶς μάλιστα νὰ ἔχουν κὰν ἀντι-
κείμενο καταπολέμησης, τέτοιες ἀκρότητες, δὲν
νομίζω ὅτι ἐξυπηρετοῦν καθ' οἷονδήποτε τρόπο
τὴν ὑπόθεση τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ. Δὲν πρέ-
πει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ὅταν ὁ Θεοδωράκης μαζί
μὲ μιὰ ομάδα ποιητῶν (καὶ ὄχι στιχοῦρ-
γῶν ὅπως ἄλλοτε) ἀνέλαβε τὴν ποιητικὴ ἐξύ-
ψωση τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, εἶχε πρῶτ' ἀπ'
ὅλα ὑπ' ὄψη του ὅτι τὸ περιεχόμενο, τὸ κείμε-
νο, ἔπρεπε νὰ ἀποκαταστήσει ἄλλη αἰσθητικὴ
ποιότητα, ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴν κακογουστιὰ
καὶ τὴν ἐξύμνηση τῶν «πασάδων», τῶν «σουλ-
τάνων» καὶ τῆς «ἰνδικῆς καννάβεως». Τούτο ἔ-
χει κιόλας ἐπιτευχθεῖ κ' εἶναι τὸ πρῶτο σημα-
τικὸ βῆμα. Ἡ εἰσδοχὴ τῆς ἠρωϊκῆς ποίησης στὸ
χῶρο τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ εἶναι κάτι ποὺ θὰ
γίνει, ἂν πρέπει νὰ γίνει, ἀργότερα, μὲ τὴ δύ-
ναμη τῶν πραγμάτων καὶ ὄχι μὲ τὶς ἐπιταγές
τῶν ἐκλαθόντων τὴν εὐαισθησία σὰν πτωτισμὸ.
Ὅχι βέβαια ὅτι ὅλη ἡ ὑπόθεση πρέπει νὰ πά-
ρει τὸ δρόμο τῆς στὰ πλαίσια μιᾶς ἀνεύθυνης
καζουϊστικῆς, ἀλλὰ νομίζω ὅτι τὸ ἱστορικὸ
«προτσές» εἶναι ἐκεῖνο ποὺ θὰ ξεκαθαρίσει ὀρι-
στικὰ τὰ πράγματα καὶ θὰ δώσει στὸ λαϊκὸ
τραγούδι τὴ φόρμα καὶ τὸ περιεχόμενο ποὺ θὰ
τοῦ ἐπιτρέψει νὰ ἐξυπηρετήσῃ καλύτερα τὴν
ὑπόθεση τῆς ποιότητος τῶν νοημάτων του καὶ
τῆς ἐλληνικότητος τῆς μελωδίας του. Φτάνει,
αὐτοὶ ποὺ πῆραν τώρα τὴν ὑπόθεση στὰ χέ-
ρια τους νὰ μὴν ὑποστεῖλουν τὴ σημαία μπρὸς
στὶς ἀπαιτήσεις μιᾶς φτηνῆς ἐμπορικότητος.
Φτάνει, οἱ δεχόμενοι τὴν εὐεργετικὴν ἐπίδραση
τῆς προσπάθειας τῶν πρώτων γιὰ ἀνύψωση τῆς
στάθμης τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ (δηλαδή ὄλοι

(Συνέχεια στὴ σελίδα 50²)

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

Για τή σωτηρία του πολιτισμού μας

Στις 29 Οκτωβρίου 1961 διαπράχθηκε το βαρύτερο έγκλημα: βιάστηκε ή θέληση όχι ενός ποσοστού έκλογέων, παρά ή θέληση του συνόλου του έκλογικού σώματος, ή θέληση ολοκλήρου του Έθνους.

Πρέπει να τονιστεί άμεσα πως οι έκλογές αυτές ήταν ή λογική καταληξη μιās σειράς έκδηλώσεων, που έκφράζανε την προϊούσα κατάλυση τής Δημοκρατίας, τής Έλευθερίας τής Σκέψης και των ατομικών δικαιωμάτων στη χώρα μας: στις 29 Οκτωβρίου οδηγούσε ή απαγόρευση συμμετοχής στο Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών του Βερολίνου των Έλλήνων καθηγητών και επιστημόνων. Στις 29 Οκτωβρίου οδηγούσαν οι συλλήψεις έκδοτών, οι έκτοπίσεις πλασιέ βιβλίων και οι διωγμοί μεταφραστών και συγγραφέων. Στις 29 Οκτωβρίου οδηγούσαν οι μηνύσεις έναντιόν έντύπων για δήθεν παραβάσεις αναγκαστικών νόμων, που είχαν έκδοθει στην περίοδο τής ανωμαλίας. Στις 29 Οκτωβρίου οδηγούσαν οι διακοπές των πνευματικών ανταλλαγών. Στις 29 Οκτωβρίου οδηγούσαν οι απαγορεύσεις έκδοσης καινούριων έφημερίδων και περιοδικών. Στις 29 Οκτωβρίου οδηγούσαν οι έκθέσεις μίσους που έδινε έντολη το Υπουργείο να γράφουν οι μεσητές και ή άποβολή από τα σχολεία εκείνων που άρνούταν. Στις 29 Οκτωβρίου οδηγούσαν οι λογοκρισίες του κινηματογράφου, τα έμπόδια στο θέατρο, οι διωγμοί των έκπολιτιστικών και πνευματικών σωματείων. Στις 29 Οκτωβρίου οδηγούσαν οι επίθεσεις των νεοφασιστών έναντιόν των φοιτητικών οργανώσεων και των έφημερίδων και τα άπειλητικά γράμματα έναντιόν των θεατρικών επιχειρηματιών που ανέβαζαν αντιναζιστικά έργα. Στις 29 Οκτωβρίου οδηγούσαν οι ποικίλες διαταγές, τύπου διαταγής τής ΑΣ ΔΑΝ, που απαγόρευαν τα βιβλία. Στις 29 Οκτωβρίου, μ' ένα λόγο οδηγούσαν οι παντοειδείς παραδιάσεις έλευθερίας τής σκέψης, που ή ήμερολογιακή αναγραφή, στο περασμένο τεύχος τής περιπτωσιολογίας, ώχρη μόνο εικόνα τής πραγματικότητας έδινε. Γιατί ή διαφορά από τις παραβάσεις αυτές ως τον καθολικό, με τή σωματική και ψυχολογική βία, διασμό τής έλευθερίας τής σκέψης και τής συνείδησης, στις 29 Οκτωβρίου είναι ποσο-

τική μόνο, όπως ποσοτική είναι ή διαφορά τής 29 Οκτωβρίου από τα κρεματόρια και την οργανωμένη γενοκτονία και τή βαρβαρότητα του άνοιχτού φασισμού.

Ναί, πρέπει να έχουμε το θάρρος ν' αντικρύζουμε την πραγματικότητα κατά πρόσωπο και να ονομάζουμε τα πράγματα με το όνομά τους: ή 29 Οκτωβρίου οδηγεί, με άναπόδραστη ανάγκη πίσω, στη βαρβαρότητα και στο σκοτάδι, γιατί οι δυνάμεις του σκοταδισμού είναι τυφλές και για τήν ανάσχεσή τους δεν είναι άρκετος μόνο ο ήρωϊσμός των ανθρώπων, που παρά τις ψυχολογικές και σωματικές πιέσεις δεν δέχτηκαν να ύποταχτούν στη μεσαιωνική βία.

Και εδώ προβάλλει άμεσα ή ευθύνη του πνεύματος. Είναι γεγονός πως έπανειλημμένα οι πνευματικοί άνθρωποι είχαν άνησυχήσει παλαιότερα, με τις διώξεις κατά τής σκέψης και είχαν ύψώσει φωνή διαμαρτυρίας. Μα δεν είχαν άνησυχήσει όσο και όπως έπρεπε και ή διαμαρτυρία τους δεν ήταν όση και όπως έπρεπε. Η διαμαρτυρία τους δεν είχε γίνει σταυροφορία για τή σωτηρία τής έλευθερίας τής σκέψης. Γιατί οι πνευματικοί άνθρωποι δεν είχαν συνειδητοποιήσει στο βαθμό που ήταν ανάγκη, πως όταν «χτυπάει ή καμπάνα», χτυπάει για τήν έλευθερία τής σκέψης, μα όχι άφηρημένα, παρά για τήν έλευθερία τής σκέψης όλων και καθενός.

Μα μπροστά στην κατάσταση που δημιουργήθηκε, μπροστά στο καθεστώς τής άνελευθερίας που περιβλήθηκε το ψεύτικο φωτισμένο τής λαϊκής έγκρισης, μπροστά σ' αυτό το διασμό τής λαϊκής θέλησης, που άποτελεί τον πιο κατάφωρο βισσμό τής έλευθερίας τής σκέψης, οι πνευματικοί άνθρωποι δεν έχουν το δικαίωμα να παραμείνουν άπλοϊ θεατές. Όχι μάταια ο Κάλβος, πριν από εκατόν σαράντα χρόνια, καλούσε τις Μούσες να άρπάξουν τήν πτερωτήν βροντήν και να βαρέσουν μ' εύστοχον χείρα. Και τή στιγμή που διακυβεύονται οι ύψιστες πνευματικές αρχές και όλόκληρος ο πολιτισμός, οι πνευματικοί άνθρωποι δε μπορούν παρά να παίξουν το ρόλο οδηγών, που ύποστασιώνει τήν πνευματική τους όντότητα.

Ο λόγος, ο χρωστήρας, ο ήχος, ή σμίλη, έχουν χρέος να γίνουν «πτερωτή βροντή» και να πολεμήσουν μ' εύστοχον χείρα για τή σωτηρία των υπέρτατων αγαθών του ανθρώπου: του Πνεύματος, του Πολιτισμού, τής Έλευθερίας!

Οί φασιστικές απειλές έναντίον του Κάρολου Κούν

Νέο κρούσμα τρομοκρατίας σημειώθηκε σὲ βάρος τοῦ θεάτρου μας. Οἱ ἀσύδοτοι νεοχιτλερικοί ἔστειλαν στὸν κ. Κάρολο Κούν ἕνα χυδαῖο γράμμα, γεμάτο βρισιές καὶ φοβέρες, ἀπειλώντας τον πῶς ἂν δὲν κατεβάσει ἀμέσως ἀπὸ τὸ «Θέατρο Τέχνης» τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ «Ἡ ἀνοδος τοῦ Ἄρτουρο Οὐί», θὰ ὑποστῇ αἱματηρὲς συνέπειες. Τὸ γράμμα ἦταν ἀνώνυμο φυσικὰ (οἱ νεοφασίστες ντρέπονται νὰ ἀναφέρουν τὸ ὄνομά τους) καὶ ταχυδρομήθηκε ἀπὸ τὴ Βόνιτσα. Τὸ δημοσιεύουμε γιατί εἶναι πραγματικὰ μνημεῖο φασιστικῆς ἀναισχυντίας καὶ χυδαιότητος.

«Ἄφου καλῶς γνωρίζεις ὅτι ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ ἔτους 1959 ὑφίσταται στὴ χώρα μας νεοφασιστικὴ ὀργάνωσις, μὲ τὴν ἐπωνυμία ΝΟΑ ποὺ δὲν συγχωρεῖται ἡ ἄγνοιά της ἐφ' ὅσον ἔχουν τρομοκρατηθῆ προηγουμένως ἄλλοι συνάδελφοί σου καὶ κατεγράφησαν στοὺς καταλόγους τῶν προγραφῶν, ὡς ὁ Μυράτ μὲ τὴν ὑπόθεσι «Ντρέϊφους», ἡ Σμαρούλα Γιούλη μὲ τὸ πλαστόν, ὡς ἀπεδείχθη, Ἡμερολόγιον τῆς ἄτιμης ἀπὸ λίκνον «Ἄνας Φράνκ», τὸ συγκρότημα «Καρμὸν» κλπ. . . . ἔρχεσαι τώρα ἐσὺ νὰ παρουσιάσῃς τὸν θεὸ μας Φύρερ καὶ τὸν «νέον πολιτικὸ Χριστὸ» τῆς ἀνθρωπότητος σὰν ἕνα ἀρχιγκάγκστερ. Ἐπειδὴ μὲ τὸ ἀνέβασμα αὐτὸ κατεδικάσες τὸ θέατρον τῆς Ἑλλάδος, πρέπει νὰ γνωρίζῃς ὅτι ἀρχίζει ἀπὸ σήμερον ἕνα θανάσιμο μῖσος ἐναντίον σου καὶ μιὰ ἀλυσος ἐκδικήσεων ἐναντίον τοῦ θεάτρου γενικῶς.

» Ἄν λοιπὸν ἀγαπᾷς τὸ θέατρο γενικῶς νὰ διακόψῃς τὶς παραστάσεις σου γιὰ νὰ ἀποφευχθῇ ἡ περαιτέρω δίωξις ἀπὸ τὰ ἀγνὰ σὲ ἐνθουσιασμό κα: πίστη μέλη τῆς ΝΟΑ».

Ἡ κοινὴ γνώμη καὶ ὅλος ὁ καλλιτεχνικὸς κόσμος ἐκφράσανε ἀμέσως τὴν ἀηδία καὶ τὴν ἀγανάκτησίν τους. Ἐκφράσανε ὁμοῦ ταυτόχρονα καὶ τὴν ἀνησυχία τους γιὰ τὴν ἀποεὐράσυνση τῶν νεοφασιστῶν, ποὺ ἐξακολουθοῦν νὰ μένουν «ἄγνωστοι» καὶ ἀσύλληπτοι. Τὰ φαινόμενα τρομοκράτησης τοῦ θεατρικοῦ κόσμου, παράλληλα μὲ τὶς ἐπανειλημμένες ἐπίσημες προσπάθειες ἐπιβολῆς λογοκρισίας, συνθέτουν τὸ ἀντιπνευματικὸ, ἀντικαλλιτεχνικὸ κλίμα ποὺ ἐπικρατεῖ σήμερον στὴν χώρα μας καὶ ποὺ ἂν δὲν παταχθεῖ ἀμείλικτα, μὲ κοινὲς προσπάθειες τοῦ θεατρικοῦ κόσμου καὶ τοῦ κοινοῦ θὰ πνίξῃ κάθε γνήσια καλλιτεχνικὴ προσπάθεια.

Οἱ νεοφασίστες δὲν ἀποκαλύφθησαν οὔτε τώρα, ὅπως καὶ σὲ προηγούμενες ἀνάλογες περιπτώσεις. Ἔλαβαν ὁμοῦ τὴν ἀπάντησιν ποὺ τοὺς ἔπρεπε ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν Βόνιτσα, ἀπὸ ὅπου ταχυδρομήθηκε τὸ γράμμα. Ὁ ἀντιπρόεδρος τῆς κοινότητος τῆς Βόνιτσας, ἐκφράζοντας τὰ αἰσθήματα τῶν κατοίκων τῆς κωμόπολης, — καὶ ἀσφαλῶς καὶ ὅλων τῶν ἐντιμῶν ἀνθρώπων τῆς Ἑλλάδος — δείχνει πῶς ὁ λαὸς μας ξέρει νὰ ἀγρυπνεῖ καὶ νὰ

περιφρουρεῖ ἀπτόητος καὶ τὸν ἑαυτὸ του καὶ τοὺς καλλιτέχνες ποὺ τὸν ἐκφράζουν. Ἴδου αὐτὸ τὸ θαρραλέο καὶ γεμάτο ἀξιοπρέπεια γράμμα:

«Ἐν Βόνιτση τῇ 12 Νοεμβρίου 1961.

Ἀξιότιμε κύριε Κούν,

Εἰς τὸ μικρὸ μας τὸ χωριὸ

μὲ τὸ μικρὸ του τ' ὄνομα

ἕνας τὸν ἄλλον κράζει

ὅπως λέει κι ὁ ποιητής, τὸ νέο γιὰ κάποιον γράμμα ποὺ ἐστάλη ἀπὸ δῶ βούτιξε ὁ τόπος, ἀπὸ ἀγανάκτησιν γιὰ τὴν δυσφήμιση ἀπὸ ὅλους, ἀπὸ τὸ κακὸ μαντάτο, καὶ ἀπὸ τοὺς μὴ γνωρίζοντας πρόσωπα καὶ πράγματα περιέργεια ὅπως λέμε τοῦ κοσμάκη.

Δὲν σὰς τὰ γράφω γιὰ νὰ διορθώσω τὸ κακὸ ποὺ μᾶς ἔγινε, ἀλλὰ περισσότερο γιὰ νὰ σὰς πληροφορήσω ἐπισήμως ὅτι οὐδεὶς ἐκ τῶν 3.000 ψυχῶν ποὺ ἔχει τὸ χωριὸ μας ἦταν δυνατὸν καὶ νὰ διανοηθῇ νὰ στείλῃ τέτοιο γράμμα πολὺ δὲ περισσότερο γιατί οὐδεὶς εἶδε τὸ νέο σας ἔργο «Ἄρτουρο Οὐί».

Κατὰ ἐπίμονον βᾶσανον τῆς διερχομένης ἐλαχίστης καθημερινῆς ἀλληλογραφίας ἀπὸ τὸ ἐδῶ γραφεῖον ταχυδρομείου δὲν ὑπέπεσε στὴν ἀντίληψιν οὔτε τοῦ διευθυντοῦ, οὔτε τοῦ μόνου διανομέως ταξιθέτου καὶ πωλητοῦ γραμματοσήμων, ἄρα τὸ γράμμα ἐρρίφθη στὸ ἐξωθεν τοῦ γραφείου μόνον γραμματοκιβώτιον καὶ κατὰ τὴν ἀποστολὴν ποὺ σφραγίζονται τὰ γράμματα ἐνδιαφέρει μόνον ἡ διεύθυνσις καὶ ὄχι ὁ παραλήπτης ἢ ἀποστολεύς.

Ἐπομένως αὐτὸ τὸ ἔρριξεν περαστικὸς ἢ διερχόμενος συνήθως παραγγελιοδόχος.

Ἡ ἀνακοίνωσις γιὰ τὴν ἐπιστολὴν ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν Βόνιτσα μοῦ προκάλεσε ἀλγεινὴ ἐντύπωσις καὶ μεγάλη στενοχώρια.

Ἡ μικρὴ μας Βόνιτσα ὡραία ὅπως τὴν ἀποκαλοῦν οἱ παραθερισταί, τουρίσται, διερχόμενοι, ζεῖ στὸ μαγευτικὸ περιβάλλον τοῦ ταιριαστοῦ σὲ ἀναλογία πρασίνου καὶ θαλάσσης, ὡς ἡ νύμφη τοῦ Ἀμβρακικοῦ, ἢ ὅποια φημίζεται γιὰ τὰ δροσᾶτα μαϊστράλια τοῦ καλοκαιριοῦ, γιὰ τὰ ἱαματικὰ καὶ κρουσταλλένια νερά της, γιὰ τὰ φρέσκα ψάρια της καὶ γιὰ τὶς μοναδικὲς στὴν Ἑλλάδα γάμπαρες της (μεγάλες γαρίδες) γιὰ τὰ νόστιμα, ἀφθονα καὶ φθηνὰ κρέατα (κτηνοτροφικὴ περιφέρεια).

Ἐχει δὲ στηρίξει τὰ ἔσοδά της, τὴν ἐξέλιξίν της καὶ τὸ μέλλον της στὸν ντόπιον τώρα καὶ ἀργότερα στὸν ξένο τουρισμὸ ὡς τόπος παραθερισμοῦ. Δὲν σὰς ἀπασχολῶ γράφοντας τ' ἀνωτέρω ὀρμώμενος ἀπὸ τὴν παροιμία: «Ὅποις δὲν παινέσει τὸ σπίτι του θὰ πέσῃ νὰ τὸν πλακώσῃ», ἀλλὰ γιατί θέλω νὰ σὰς διαβεβαιώσω ὅτι οὐδεὶς Βονιτσάνος ἔστω καὶ ἀπὸ τοὺς λεγομένους προπολεμικὰ Γερμανόφιλους ὀνειρεύεται παλιῆς δόξης τοῦ ἀρχιεγκληματία Χίτλερ καὶ ὅτι εἶναι ἀπὸ τὰ ἀδύνατα τῶν ἀδυνάτων νὰ ἔχη ἢ ναζιστικὴ ὀργάνωσις τὸ ὀρμητήριό της ἀπὸ τὴν Βόνιτσα, τὴν πρωτεύουσα τοῦ Ξηρομέρου, τὴν καρδιά τῆς ρουμελιώτικης λεβεντιάς καὶ τοῦ φιλελευθερισμοῦ ποὺ ἔδωσε πάντα τὸ παρὸν στὰ ἀπελευθερωτικὰ καὶ πολεμικὰ προσκλητήρια τοῦ

Ἔθνους ἀπὸ τὴν σκλαβιά τῆς τουρκοκρατίας μέχρι σήμερα.

Διητέλεσα ἀπὸ τοῦ 1951 μέχρι σήμερα πρόεδρος τῆς κοινότητος Βονίτσης ἢ ἀντιπρόεδρος, ὅπως εἶμαι σήμερα, καὶ γι' αὐτὸ ὅπως καὶ στὴν ἀρχὴ σὰς τόνισα ἐπισήμως σὰς γνωρίζω καὶ μετὰ πεποιθήσεως σὰς γράφω ὅτι ναὶ μὲν τὸ γράμμα ἐστάλη ἀπὸ τὸ ταχυδρομεῖο Βονίτσης ἀλλὰ ΟΧΙ ἀπὸ Βονιτσιάνο.

Μὲ συγχωρεῖτε γιὰ τὴν ἐνόχλησι μὲ τὴν μακρυγορία ποὺ καὶ αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ Βόνιτσα.

Δεχθῆτε τοὺς χαιρετισμοὺς μου καὶ τὴν παράκλησί μου ὅπως διὰ σχετικῆς ἀνακοινώσεώς σας μετριάσετε τὴν ἐντύπωσι γιὰ τὴν ΒΟΝΙΤΣΑ.

Μὲ ἐκτίμησι
ΧΡ. ΚΑΤΣΙΚΟΓΙΑΝΝΗΣ»

Ἡ λογοκρισία στὸν κινηματογράφο

Ἡ πρόσφατη δραστηριότητα τῶν ἐπιτροπῶν ἐλέγχου κινηματογραφικῶν ταινιῶν, (ἀπαγόρευση προβολῆς τῶν σὸρτς «Σαββατόβραδο», «Τὰ ματόκλαδά σου λάμπουν», «Τραγωδία τοῦ Αἰγαίου», δυσκολίες στὴν προβολὴ τῆς «Ζυνοικίας τὸ ὄνειρο») δίνουν ξανὰ στὴν ὑπόθεσι τῆς κινηματογραφικῆς λογοκρισίας μιὰν ἐπικαιρότητα. Πρόκειται γιὰ τὴ γνωστὴ μας πιά καὶ θλιβερὴ ἐπικαιρότητα, ποὺ ἔχουν ὅλα τὰ θέματα τῶν δημοκρατικῶν ἐλευθεριῶν στὸν τόπο μας, τὴν ἐπικαιρότητα τῆς... κατάργησής τους!

Βέβαια, ἡ κατάργησι τῆς ἐλευθερίας τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας εἶναι μιὰ παλιὰ ὑπόθεσι. Ἐπικαιρὸ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ δὲν εἶναι παρὰ τὸ πρόσφατο στὴ χώρα μας φούντωμά της ποὺ καθρεφτίζει τὴν ἐξόρμησι ἐνὸς κράτους σκοταδιστικοῦ γιὰ τὴν κατάκτησι νέων θέσεων. Τῶν θέσεων ποὺ ἀπ' αὐτὲς νέοι πνευματικοὶ δημιουργοί, οἱ Ἕλληνες κινηματογραφιστὲς, ἀγωνίζονται γιὰ πρώτη φορὰ σοβαρά, νὰ δημιουργήσουν μιὰ νέα, γιὰ τὴν Ἑλλάδα, μορφή καλλιτεχνικῆς ἔκφρασις. Ἡ σύγκρουσι τοῦ νέου μὲ τὸ παλιὸ παρουσιάζει ἔτσι στὴν περίπτωσι τῆς κινηματογραφικῆς λογοκρισίας μιὰ ἀπὸ τὶς ἀπειρες ἀπόψεις του.

Ὁ κινηματογράφος, θέαμα ἰκανὸ ν' ἀγκαλιάσει καὶ νὰ διαφωτίσει τὶς πιὸ πλατιῆς λαϊκὲς μάζες, συνάντησε, γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο, τὴ δυσπιστία τοῦ ἀστικοῦ κράτους, ποὺ θέλησε, μόλις ἄρχισε νὰ διαισθάνεται τὴν τεράστια δύναμή του, νὰ τὸν βάλει κάτω ἀπὸ τὸν πιὸ αὐστηρὸ, καὶ ἀνελεύθερο ἔλεγχου τὴν προληπτικὴ λογοκρισία. Οἱ ὀπαδοὶ τῆς ἐλευθερίας τῆς ἔκφρασις προσπάθησαν νὰ ἀντιταχθοῦν σ' αὐτὴ τὴν τακτικὴν προβάλλοντες τὴν ἐλευθερία τῆς διάδοσις τῶν ἰδεῶν ποὺ καὶ συνταγματικὰ ἐκφράζεται σὰν ἐλευθερία τοῦ τύπου. Ἐτσι γεννήθηκε τὸ ζήτημα ποὺ

ἐκφράζει νομικὰ τὴν πολιτικὴν σύγκρουσι ἀνάμεσα στὴ δημοκρατία καὶ τὸν ὀλοκληρωτισμὸ στὸν τομέα τοῦ κινηματογράφου, δηλαδὴ ἂν ὁ κινηματογράφος εἶναι τύπος ἢ θέαμα.

Ἄν εἶναι τύπος, προληπτικὴ λογοκρισία δὲν ἐπιτρέπεται, ἂν εἶναι θέαμα ἰσχύει τὸ ἀντίθετο. Ἡ γνώμη ποὺ μπόρεσε νὰ ἐπικρατήσει στὴν πρακτικὴ, εἰσβάλλοντας σιγὰ - σιγὰ στὰ ἴδια τὰ συντάγματα εἶναι ὅτι ὁ κινηματογράφος ἐπιτρέπεται νὰ λογοκρίνεται γιὰτὶ ἀποτελεῖ θέαμα καὶ τὰ θεάματα δὲν προστατεύονται ὅπως ὁ τύπος.

Ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς Ἑλληνικῆς νομοθεσίας ἡ ἰδιαίτερη μεταχείρισι τοῦ κινηματογράφου ἐμφανίστηκε γιὰ πρώτη φορὰ, ἀρκετὰ «διακριτικὰ», στὸ Σύνταγμα τοῦ 1927 ποὺ στὸ ἄρθρο 16 ὄρισε: «Ἐπιτρέπεται νὰ ληφθοῦν διὰ νόμου ἰδιαίτερα μέτρα πρὸς καταστολὴν τῆς προσβαλλούσης τὰ δημόσια ἠθὴ φιλολογίας καὶ προστασίαν τῆς νεότητος ἀπὸ δημοσίων θεαμάτων καὶ παραστάσεων ἀκατάλληλων». Χρειάστηκε ὡστόσο νὰ ῥθουν τὰ... φιλελεύθερα καθεστῶτα τῆς μεταξικῆς δικτατορίας καὶ τῆς χιτλερικῆς κατοχῆς γιὰ νὰ προχωρήσει ἡ νομοθεσία μας σὲ συγκεκριμένα μέτρα προληπτικῆς λογοκρισίας ὀρίζοντας ἀρμόδιες ἐπιτροπὲς καὶ περιπτώσεις γιὰ τὴν ἀπαγόρευσι προβολῆς κινηματογραφικῶν ἔργων. Ἡ μεταξικὴ καὶ κατοχικὴ νομοθεσία ἰσχύει στὸ μεγαλύτερο μέρος της μέχρι σήμερα. Ἀπὸ συνταγματικὴν πλευρὰ τὸ κύρος της εἶναι δύσκολο νὰ ἀμφισβητηθεῖ γιὰτὶ τὸ ἄρθρο 14 τοῦ Συντάγματος τοῦ 1952 ὀρίζει ὅτι: «Αἱ προστατευτικαὶ τοῦ τύπου διατάξεις τοῦ παρόντος ἄρθρου δὲν ἐφαρμόζονται ἐπὶ τῶν κινηματογράφων, δημοσίων θεαμάτων... κλπ.».

Ἡ διάταξι αὐτὴ τοῦ Συντάγματος δὲ μπορεῖ ὡστόσο νὰ δικαιολογήσει τὴν ὀποιαδήποτε αὐθαιρεσία. Ὁ ἔλεγχος τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς δὲ μπορεῖ νὰ ἀντιστρατεύεται θεμελειώδεις ἀρχὲς τοῦ δημοκρατικοῦ πολιτεύματος, ὅπως εἶναι ἡ ἐλευθερία τῆς σκέψης. Ἡ κρίσι τῶν ἐπιτροπῶν, ἐλέγχου πρέπει σύμφωνα μ' αὐτὰ, νὰ εἶναι μιὰ κρίσι ἀνθρώπων δημοκρατικῶν ποὺ θὰ φροντίζουν ὥστε ὁ ἀνελεύθερος θεσμὸς τῆς λογοκρισίας νὰ περιορίζεται ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερο καὶ προπαντὸς νὰ μὴ θίγει φιλμ γιὰ λόγους καθαρὰ ἰδεολογικοῦς, κοινωνικοῦς ἢ πολιτικοῦς. Λειτουργία τῶν ἐπιτροπῶν ἐλέγχου μὲ κριτήρια κοινωνικοπολιτικὰ, μόνον σὰν ἀντισυνταγματικὴ κατάχρησι ἐξουσίας μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ, καὶ τέτοια κατάχρησι οὔτε οἱ κινηματογραφιστὲς μποροῦν νὰ ἀνέχονται, οὔτε τὰ δικαστήρια ἐπιτρέπεται νὰ ἐπιδοκιμάζουν.

Ὁ κατοχικὸς νόμος δίνει στὴν ἐπιτροπὴ ἐλέγχου ἀρμοδιότητες ὀλοκληρωτικῆς. Πραγματικὰ, ἡ ἐπιτροπὴ μπορεῖ νὰ ἀπαγορεύσει ἕνα ἔργο «ἐὰν κατὰ τὴν κρίσιν της ὑπάρχουν ἐν αὐτῷ στοιχεῖα ἐπιλήψιμα, δυνάμενα νὰ ἐπιδράσουν ἐπιβλαβῶς εἰς τὴν νεότητα, ἢ νὰ ἐπιφέρουν διατάραξι τῆς δημοσίας τάξεως, ἢ ἐφ'

δσον προπαγανδίζουν ανατρεπτικὰς θεωρίας ἢ δυσφημοῦν τὴν χώραν μας ἀπὸ ἀπόψεως ἐθνικιστικῆς (!) (ἄς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι πρόκειται γιὰ νόμο ἡσιλογικῆς κυβέερνησης) ἢ τουριστικῆς ἢ ἐὰν καθ' οἷονδῆποτε τρόπον ὑπονομεύουν τὰς ὑγιεῖς κοινωνικὰς παραδόσεις τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ ἢ τέλος καθάπτονται τῆς χριστιανικῆς θρησκείας». Ἡ διάταξη αὕτη εἶναι ὅπωςδῆποτε ἀντισυνταγματική, ἀντιστρατεύεται τὸ πνεῦμα τοῦ συντάγματος γιατί νομιμοποιεῖ τὸν ἔλεγχον κοινωνικοπολιτικῶν ἰδεῶν, καὶ ἔχει διατύπωση τόσο ἀόριστη ὥστε νὰ ἐπιτρέπει τὰ πάντα. Εἶναι φανερὸ ὅτι ἀνοίγει τὸ δρόμο σὲ κάθε εἶδος κατάχρηση. Μιὰ νομικὴ σκέψη κάπως περισσότερο ψυχραίμη, χωρὶς νὰ εἶναι ἀνάγκη νὰ γίνῃ καθόλου ριζοσπαστική, δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἀνεχθεῖ. Χαρακτηριστικὴ στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἡ πρόταση τοῦ καθηγητῆ Σγουρίτσα γιὰ μιὰ τροποποίηση τοῦ Συντάγματος ποῦ ἔγινε πρὶν τὸ σημερινὸ Σύνταγμα ψηφιστεῖ. Ὁ Σγουρίτσας διευτύπωνε τὸν περιορισμὸ τοῦ κινηματογράφου κατὰ τὸν ἀκόλουθο τρόπο: «Ἐξαιρετικῶς διὰ τοὺς κινηματογράφους δύνανται νὰ ληφθοῦν προληπτικὰ μέτρα πρὸς προστασίαν τῆς νεότητος». Καὶ μόνον! Γιατὶ περισσότεροι περιορισμοὶ δὲν εἶναι νοητοὶ σὲ μιὰν ἐποχὴ ποῦ βγαίνοντας ἀπὸ τὸν ἀντιφασιστικὸν πόλεμον τῶν λαῶν θέλησε νὰ ὑψώσει τὴν ἐλευθερίαν τῆς ἔκφρασης σὲ θεμέλιον μιᾶς εἰρηνικῆς ζωῆς: «Πᾶν ἄτομον ἔχει δικαίωμα ἐλευθέρας γνώμης καὶ ἔκφρασεως, περιλαμβανομένου τοῦ δικαιώματος ὅπως μὴ παρενοχλήται διὰ τὰς γνώμας του, ὡς καὶ τοῦ δικαιώματος τῆς ἀναζητήσεως τῆς λήψεως καὶ τῆς μεταδόσεως τῶν πληροφοριῶν καὶ τῶν ἰδεῶν δι' ὅτι οὐδὲ ἢ ποτε μέσου ἔκφρασεως, μὴ λαμβανομένων ὑπ' ὄψει, τῶν συνόρων». (Οἰκουμενικὴ Διακήρυξη τῶν Δικαιωμάτων τοῦ Ἄνθρώπου ποῦ ψήφισε ἡ Γεν. Συνέλευσις τῶν Ἑνωμένων Ἐθνῶν στὶς 10 Δεκέμβριον 1948).

Μέσα στὸ πλαίσιο αὐτό, ποῦ ἐνισχύεται ἀπὸ διεθνεῖς συμβάσεις, ἀπὸ συγκεκριμένους διατάξεις τῆς νομοθεσίας μας καὶ ἀπὸ τὸ ὅλο πνεῦμα τοῦ Συντάγματος καὶ τοῦ δημοκρατικοῦ πολιτεύματος, τὸ μόνον πεδίο ποῦ σ' αὐτὸ μπορεῖ νόμιμα νὰ παρεμβάινει ἡ κινηματογραφικὴ λογοκρισία, εἶναι τὸ πεδίο τῆς καταπολέμησης τοῦ ὀλοφάνερα ἀνήθικου, ρυπαροῦ ἢ γκαγκστερικοῦ φιλμ. Ἐκεῖ πρέπει νὰ τὴν περιορίσει ἡ διοίκησις, ἢ στὴν ἀνάγκη, καὶ ἡ δικαστικὴ ἐξουσία.

Μιὰ μικρὴ ταινία μὲ μεγάλες περιπέτειες

Στὶς 27)6)61 ἀφοῦ εἶχαν συμπληρωθεῖ ὅλα σχεδὸν τὰ προκαταρκτικὰ ὑποβλήθηκε αἴτησις στὸ Ὑπουργεῖο Προεδρίας Κυβερνήσεως γιὰ νὰ δοθεῖ ἄδεια λήψεως σκηνῶν τοῦ «Σαββατόβραδου» καὶ στὶς 5)7)61 παραχωρήθηκε ἡ ἄδεια.

Στὶς 10)7)61 ἄρχισε τὸ γύρισμα ποῦ τελείωσε στὶς 27 Ἰουλίου. Μιὰ ἡμέρα ἀργότερα ὑποβλήθηκε αἴτησις στὰ ἐδῶ γραφεῖα τῆς Ἐπιτροπῆς Ἑβδομάδος Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Διεθνούς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης (Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) διὰ τῆς ὁποίας ἐδηλώνετο ἡ συμμετοχὴ στὸ ἐν λόγω Φεστιβάλ τοῦ «Σαββατόβραδου», τὸ ὁποῖο ἐμελλε νὰ διαγωνισθεῖ στὰ μικροῦ μήκους φιλμ.

Ἡ αἴτησις αὕτη ἔγινε ἀποδεκτὴ καὶ τὸ «Σαββατόβραδο» περιλαμβανόταν στὸν κατάλογο τῶν ταινιῶν ποῦ θὰ ἐλάμβαναν μέρος στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης καὶ ποῦ δημοσιεύθηκε σὲ ὅλες τὶς ἀθηναϊκὰς ἑφημερίδες λίγες μέρες ἀργότερα.

Ἡ ἐργαστηριακὴ ἐπεξεργασία τοῦ φιλμ (montage, ἠχοληψία κλπ.) διήρκεσε παραπάνω ἀπὸ ἓνα μῆνα. Ἐν τῷ μεταξύ μαζί μὲ τὶς νέες δηλώσεις συμμετοχῆς στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ξαναδημοσιεύθηκε ὁ κατάλογος κατὰ τὶς 20 Αὐγούστου στὶς ἀθηναϊκὰς ἑφημερίδες καὶ τὸ «Σαββατόβραδο» ἦταν πάλι μέσα.

Ἡ κόπια παραδόθηκε ἐμπρόθεσμα (ὅπως, βάσει τοῦ κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ κάθε παραγωγὸς ἀναλάμβανε τὴν ὑποχρέωσις νὰ παραδώσει μιὰ κόπια 15 περίπου μέρες πρὶν ἀπ' τὴν ἔναρξιν τοῦ Φεστιβάλ) καὶ τότε πληροφορηθήκαμε ὅλοι γιὰ πρῶτη φορὰ ὅτι τὰ φιλμ θὰ πέρναγαν ἀπὸ πρόκριση προκειμένου νὰ περιληφθοῦν στὴν τελικὴ κρίσις τοῦ Φεστιβάλ.

Σημειωτέον: α) Ὅτι ὁ Κανονισμὸς, τὸν ὁποῖο εἶχα μελετήσῃ προσεκτικὰ πρὸθενὰ δὲν ἀνέφερε τίποτε γιὰ πρόκριση καὶ β) ὅτι μέχρι τότε δὲν εἶχαν ἀνακοινωθεῖ τὰ ὀνόματα τῶν μελῶν τῆς Ἐπιτροπῆς.

Προσωπικὰ, δὲν ἔφερα καμμία ἀντίρρηση οὔτε γιὰ τὴν πρώτη οὔτε γιὰ τὴν δεύτερη παρατυπία. Δὲν ἐφάντάστηκα (κανεῖς δὲν ἐφάντάστηκε) ὅτι αὕτη μας ἡ ἀνοχὴ καὶ ἡ ἐπίδειξις ἐμπιστοσύνης πρὸς τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς θὰ ἦταν ἡ ἀπαρχὴ μιᾶς σειρᾶς αὐθαιρεσιῶν, ποῦ εἶχαν ὅλες σὰν βάση τὴν ἐπικράτησις κριτηρίων σὲ ὅλες τὶς μετέπειτα φάσεις τῶν ἐργασιῶν τῆς περιφημῆς αὐτῆς ἐπιτροπῆς, κάθε ἄλλο παρὰ αἰσθητικῶν.

Μέχρι καὶ τῆς μεσημβρίας τοῦ Σαββάτου 16)9)61 δὲν εἶχα καμμία εἶδησις γιὰ τὴν τύχη τοῦ ἔργου μου, ἐνῶ σκηνοθέτες, ποῦ τὰ ἔργα τους εἶχαν περάσει ἀπὸ κρίσις — ὑποτίθεται — τὴν ἴδια μέρα μὲ τὸ δικό μου εἶχαν κιόλας εἰδοποιηθεῖ γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα καὶ μάλιστα, ὅσοι εὐτύχησαν νὰ ἔχουν προκριθεῖ τὰ ἔργα τους εἶχαν κιόλας λάβει τὸ ἀεροπορικὸν τους εἰσιτήριο.

Μόλις τὸ βράδι τοῦ Σαββάτου 16)9)61, ἀργά, κατὰ τὶς 8.30', ἀνεύθυνα καὶ ἀπὸ ἀκριτομύθιες, μὲ παραπομπὴ γιὰ τελικὴ ἐπιβεβαίωσις στὰ γραφόμενα τῶν ἑφημερίδων τῆς ἐπομένης, πληροφορήθηκα ὅτι τὸ ἔργο μου μαζί μὲ ἀρκετὰ ἄλλα μικροῦ μήκους εἶχε ἀπορριφθεῖ ἐνῶ εἶχαν γίνῃ δεκτὰ γιὰ τελικὴ κρίσις μόνον τρία.

Πράγματι αὐτὸ ἐπιβεβαιώθηκε ἀπὸ τὶς ἑφημερίδες τῆς Κυριακῆς 17)9)61. Ἀμέσως ἐ-

πικοινώνησα με τὸ συνάδελφο Κ. Φέρρη (πού ἦταν κι αὐτὸς ἀνάμεσα στοὺς ἀπορριφθέντες) καὶ ἀπὸ κοινου ἀποφασίσαμε: α) νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐξηγήσουμε με υπεύθυνες πληροφορίες τὴν ὄντως ἀνεξήγητη στάση τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ, πού ἐνῶ ἔκανε τὶς αἰτήσεις μας δεκτὲς μετὰ βαΐων καὶ κλάδων μετὰ ἀγνόησε τελείως τὴν ὑπαρξή μας καὶ β) νὰ μεταβοῦμε ἀμέσως στὴν ἔδρα τοῦ Φεστιβάλ, δηλ. στὴ Θεσσαλονίκη, καὶ νὰ διεκδικήσουμε τὴν πρόκριση τῶν ἔργων μας, μιᾶς κ' εἶχαμε βάσιμους λόγους νὰ πιστεύουμε ὅτι «κάποιο λάκκο ἔχει ἡ φάβα».

Φροντίσαμε ἀμέσως νὰ τυπώσουμε ἀπὸ μιὰ δεύτερη κόπια τοῦ ἔργου του ὁ καθένας καὶ φεύγοντας γιὰ τὴ Θεσσαλονίκη ἀφήσαμε τὴ δεύτερη αὐτὴ κόπια νὰ περάσει ἀπὸ τὴν Ἐπιτροπὴ Ἐλέγχου Κινηματογραφικῶν Ταινιῶν τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως γιὰ νὰ λάβουμε κανονικὴ ἀδεια προβολῆς, ἔχοντας τὴν ἀπόφαση νὰ διοργανώσουμε ἐν ἀνάγκη με δική μας πρωτοβουλία προβολὴ τῶν ἔργων μας στὴ Θεσσαλονίκη καὶ νὰ καλέσουμε ὄλους τοὺς παράγοντες τοῦ Φεστιβάλ (μέλη Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς, δημοσιογράφους, κριτικούς, ἠθοποιούς, προσκεκλημένους) καὶ τὸν πνευματικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ ἐν γένει κόσμον πού βρισκόταν στὴν Θεσσαλονίκη τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἐξαιτίας τοῦ Φεστιβάλ. Ἐγώ, πρὶν ἀπὸ τὴν ἀναχώρηση, μάλιστα, ἔστειλα καὶ μιὰ ἐπιστολὴ πρὸς ὄλες τὶς ἀθηναϊκὲς ἐφημερίδες, ἡ ὁποία καυτηρίαζε τὴ μέχρι τῆς στιγμῆς ἐκείνης στάση τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ καὶ ἡ ὁποία δημοσιεύθηκε στὰ «Νέα» καὶ στὸν «Ἐθνικὸ Κήρυκα».

Στὴ Θεσσαλονίκη ἔγινε... ἱεροκρυφίως (ὅπως ἔγραψε ὁ κριτικὸς κ. Κ. Σταματίου) μιὰ προβολὴ τῶν ἔργων μας πρὶν ἀκόμη ληφθεῖ ἡ ἀπάντηση τῆς λογοκρισίας ἐξ Ἀθηνῶν, τὴ ἐπιμονὴ παραγωγῶν καὶ διευθυντῶν γραφείων ἐκμεταλλεύσεως οἱ ὁποῖοι ἐνδιαφέροντο γιὰ τὴν ἐκμετάλλευση τῶν ταινιῶν. Ὅλοι οἱ παρρυσκόμενοι, ἀφοῦ εἶδαν τὰ ἔργα, συμφώνησαν στὰ ἐξῆς δύο σημεία: α) ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ οὐδόλως ὑστεροῦσαν ἀπὸ ὅσα εἶχαν γίνεαι δεκτὰ πρὸς τελικὴν κρίσιν ἀπὸ αἰσθητικῆς πλευρᾶς καὶ β) ὅτι καὶ ἀπὸ ἄλλης πλευρᾶς δὲν εἶχαν τίποτε τὸ ἐπιλήψιμο (ἐρώτημα πού ἔθεσα ἐπὶ τούτου ἐγώ, ἔχοντας ὑπ' ὄψει μου τὸ προηγούμενο τῆς «Συνοικίας τ' Ὀνειρο» καὶ τὶς ὁμοιότητες κλίματος τοῦ ἔργου μου πρὸς τὸ κλίμα τῆς «Συνοικίας».

Τὴν ἐπόμενη ὑποβάλαμε ἀπὸ κοινου με τὸν κ. Φέρρη καὶ τοὺς σκηνοθέτες ἐνὸς ἄλλου ἀποκλεισθέντος «ντοκουμαντέρ» τοῦ «Γι' αὐτὲς τὶς ἡρωίδες» («Ἑλληνίδα ἀγρότισσα») κ.κ. Τζήμα καὶ Στόκα, ἐνσταση κατὰ τῆς ἀποφάσεως τῆς Ἐπιτροπῆς προκρίσεως. Ἡ ἐνσταση αὐτὴ δὲν συζητήθηκε ποτὲ καὶ οὔτε ποτὲ μᾶς δόθηκε καμμία ἀπάντηση, ἔστω ἀπορριπτικὴ.

Ἦδη, δὲ μᾶς ἔμενε παρὰ νὰ περιμένουμε τὴν ἀπάντηση τῆς Λογοκρισίας ἀπ' τὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ ὀργανώσουμε τὴν ἰδιωτικὴ μας προβολή. Ὅποτε, κατάπληκτοι τὸ βράδι τοῦ

Σαββάτου 23)9)61 στὶς 8.30' πληροφορηθήκαμε με τηλεγράφημα, πού ἦρθε ἀπ' τὴν Ἀθήνα, ὅτι τὰ ἔργα μας εἶχαν ἀπαγορευτεῖ καὶ ἔπρεπε ἐντὸς 48 ὥρῶν νὰ προσβάλλουμε τὴν ἀπόφαση ἐνώπιον τῆς Δευτεροβαθμίου Ἐπιτροπῆς Λογοκρισίας.

Στὴν Ἀθήνα ἔφτασα τὴν Τρίτη 26)9 ἐνῶ προηγουμένως εἶχα ὑποβάλλει προσφυγὴ δι' ἐξουσιοδοτημένου ἀντιπροσώπου. Πῆγα στὸ Ὑπουργεῖο αὐτοπροσώπως νὰ μάθω τοὺς λόγους τῆς ἀπαγορεύσεως καὶ ἐκεῖ πληροφορήθηκα κατάπληκτος ὅτι τὸ ἔργο μου δὲν ἀπαγορεύτηκε γιὰ κανένα ἄλλο λόγο (π.χ. γιὰτὶ ἐμφανίζεται μέσα ἕνας ἐργάτης νὰ διαβάσει «Αὐγὴ», ὅπως θὰ μπορούσα νὰ ὑποθέσω ἐν τῇ ἀφελείᾳ μου), ἀλλὰ διότι με τὴν ὑπερβολικὴ καὶ σκληρὴ ἀθλιότητα πού παρουσιάζει δυσφημεῖ τὸ ὑρὶστικὸς τὴν Ἑλλάδα.

Ἐκτοτε ἔχουν περάσει 5 ἐβδομάδες καὶ πλέον, κατὰ τὸ διάστημα τῶν ὁποίων τόσο τὸ ἔργο μου ὅσο καὶ τοῦ κ. Φέρρη σύρθηκαν περισσότερες ἀπὸ 5 φορές ἀπὸ ἐπανεξέταση σὲ ἐπανεξέταση καὶ ἀπὸ τὸν «Ἄννα» στὸν «Καϊάφα». Σὲ μιὰ - δυὸ μάλιστα συνεδρίες τῆς Πρωτοβαθμίου ἔτυχαν τὰ ἔργα μας τῆς ὄλως ἰδιαίτερας τιμῆς καὶ περιποιήσεως νὰ παραστοῦν τὰ μέλη ἐν ἀπολύτῳ ἀπαρτίᾳ (ἐν ὀλομελείᾳ), πράγμα πού μέχρι τώρα εἶχε γίνεαι μόνο γιὰ ἔργα τῆς Σοβιετικῆς Ἐνωσης καὶ τῆς Τσεχοσλοβακίας.

Κατὰ τὸ ἐνδιάμεσο αὐτὸ διάστημα ζήτησα ἐπιμόνως νὰ μοῦ ὑποδειχθοῦν υπεύθυνα τὰ σημεία πού τυχὸν ἐθεωροῦντο ἐπιλήψιμα γιὰ τὴν Ἐπιτροπὴ, ὥστε νὰ μπορέσω νὰ συζητήσω τὴ δυνατότητα περικοπῆς ἢ τροποποιήσεώς των. Ἐπ' αὐτοῦ δὲν ἔλαβα καμμία συγκεκριμένη ἀπάντηση, παρὰ μόνον ἀόριστες ὑποδείξεις: «νὰ σκεφτῶ» (τάχα) «μόνος μου με ποιοὶ τρόπο θὰ μπορούσα νὰ βελτιώσω αἰσθητὰ τὴν ἐντύπωση πού προκαλοῦσε τὸ ἔργο μου», πράγμα δηλαδὴ πού τὸ πετύχαινα μόνο ἂν τὸ γύριζα ἐξ ἀρχῆς σὲ ἄλλο χωρὸ. Ἐλπιστα ὅτι ὄλες αὐτὲς οἱ παραπομπὲς σὲ ἐπανεξέταση προμηνοῦσαν κάτι καλὸ. Ἴσως λίγες τύψεις, ἴσως ἡ πίεση τῶν πραγμάτων — ἤδη εἶχαν ἐνδιαφερθεῖ μερικὲς ἐφημερίδες...

Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι τὴν 21η Ὀκτωβρίου ἡ Δευτεροβάθμια Ἐπιτροπὴ ἀπαγόρευσε ὀριστικὰ καὶ ἀμετάκλητα τὸ «Σαββατόβραδο» καὶ τὰ «Ματόκλαδά σου λάμπουν» (τοῦ κ. Κ. Φέρρη), ἐπιμένοντας στὸ ἴδιο ἀρχικὸ τροπάριο τῆς «τουριστικῆς δυσφημῆσεως τῆς χώρας διὰ τῆς συστηματικῆς παρουσιάσεως τῆς χειροτέρας μορφῆς κοινωνικῆς ἀθλιότητος διὰ τῆς ἀπεικονίσεως τρωγλῶν συνοικισμῶν κλπ. κλπ.».

Τὸ ἱστορικὸ τοῦτο τὸ παραδίδω στὴ δημοσιότητα χωρὶς σχόλια. Μοῦ μένει ὁμως πάντα μιὰ ἀπορία: Ἀνάμεσα στὸ σενάριο, πού εἶχα ὑποβάλλει καὶ εἶχε ἐγκριθεῖ, καὶ στὸ φιλμ, πού γύρισα, δὲν ὑπάρχει καμμία διαφορά. Παίζοντας με ἀνοιχτὰ χαρτιά, εἶχα ἐξ ἀρχῆς δηλώσει ὅτι τοποθετῶ τὴ δράση μου σὲ μιὰ φτωχογειτονιά. Τί ἦταν, λοιπόν, αὐτὸ πού

πείραξε τὰ ἀξιότιμα μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς; Μήπως τὸ ὅτι ἡ φτωχογειτονιά ἦταν π ε ρ ι σ - σ ὅ τ ε ρ ο φ τ ω χ ε ι ἂ ἀπ' ὅ,τι μπορούσε νὰ χωρέσει τὸ μυαλό τους; Ἡ μήπως τίποτε ἄ λ λ ο, πού δὲν θέλουν νὰ δηλώσουν ἀνοιχτά; Ἄν ντρέπονται, ἄς βάλουν ἓνα κόσκινο μπροστὰ στὸ πρόσωπό τους κι ἄς τὸ πούν. . .

ΠΑΝΟΣ Ι. ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Ἴβο Ἀντριτς

Τὸ βραβεῖο Νόμπελ δόθηκε ἐφέτος, στὸ Γιουγκοσλάβο μυθιστοριογράφο Ἴβο Ἀντριτς. Εἶναι πρώτη φορά πού αὐτὸ τὸ διεθνὲς βραβεῖο ἀπονέμεται σὲ Βαλκάνιο, πράγμα πού ἔχει μιὰ ιδιαίτερη σημασία κι ἀξίζει νὰ χαιρετιστεῖ μὲ ξεχωριστὸ τρόπο.

Ὁ Ἴβο Ἀντριτς εἶναι ἄγνωστος στὴν Ἑλλάδα, ὅπως ἄλλωστε κι οἱ συγγραφεῖς κι οἱ λογοτέχνες ὄλων τῶν βαλκανικῶν χωρῶν. Καὶ θὰ πρέπει νὰ εὐχηθοῦμε ἡ ἀπονομὴ τοῦ Νόμπελ σ' ἓνα Γιουγκοσλάβο, νὰ σταθεῖ ἀφορμὴ γιὰ μιὰ στενότερη ἐπαφὴ μὲ τὴ λογοτεχνία ὅχι μόνο τῆς Γιουγκοσλαβίας, παρὰ καὶ τῶν ἄλλων χωρῶν τῆς Βαλκανικῆς.

Τὸ ἀφιέρωμα αὐτοῦ τοῦ τεύχους στὸν Μπρέχτ, δὲ δίνει τὴ δυνατότητα στὴν «Ε. Τ.» νὰ παρουσιάσει σοβαρώτερα τὸν Ἴβο Ἀντριτς στὸ ἑλληνικὸ κοινό. Αὐτό, ὅμως, ὑπόσχεται νὰ τὸ κάνει στὸ ἐπόμενο, Χριστουγεννιάτικο, τεύχος τῆς.

Τὸ Συνέδριο Ἀρχιτεκτόνων

Ὁ Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων ὀργανώνει στοὺς Δελφοὺς τὸ Α' Πανελλήνιο Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο, ἀπὸ 15 ἕως 17 Δεκεμβρίου 1961, μὲ κεντρικὸ θέμα: «Πολεοδομία — ἐθνικὸ πρόβλημα» καὶ μὲ εἰσηγητὲς τὸν καθηγητὴ κ. Ι. Δεσποτόπουλο: «Οἱ σύγχρονες τάσεις στὴν Πολεοδομία», τὸν κ. Π. Βασιλειάδη: «Τὸ Πολεοδομικὸ θέμα στὴν Ἑλλάδα», τὸν κ. Κ. Δοξιάδη: «Ἀπὸ τὴν Πόλη στὴν Οἰκουμένουπολη» καὶ τὸν κ. Ἄρη Προβελέγγιο: «Ἡ λειτουργία καὶ τὸ μέλλον τῶν ἑλληνικῶν πόλεων». Στὸ Συνέδριο θὰ γίνουν καὶ διάφορες ἄλλες σύντομες ἀνακοινώσεις πάνω στὸ κύριον θέμα: «Πολεοδομία — ἐθνικὸ πρόβλημα».

Σ' ἓναν τόπο, ὅπου ἐπικρατεῖ ἡ πιὸ ἐξαλλῆ ἀναρχία στὰ πολεοδομικὰ θέματα καὶ ὅπου ὁ ὅποιοςδήποτε ἀνεύθυνος οὐσιαστικὰ καὶ ἀνίδεος ὑπουργὸς λύνει κατὰ σολομώντειο, αὐθαίρετο καὶ ρουσφετολογικὸ τρόπο ζητήματα πού ἔχουν ἄμεση σχέση ὅχι μόνο μὲ τὴν καλαισθησία, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν υἰγεία, τὴ διαβίωση καὶ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων στὶς πόλεις μας, ἡ ἀπόφαση τῶν Ἑλλήνων ἀρχιτεκτόνων νὰ θεωρήσουν τὸ πολεοδομικὸ πρόβλημα ἐθνικὸ καὶ νὰ ἀφιερῶσουν σ' αὐτὸ τὶς ἐργα-

σίες τοῦ πρώτου τους Συνεδρίου, δείχνει ὑψιστὴ ἀντίληψη ἐπιστημονικῆς εὐθύνης, μὰ καὶ θέληση νὰ ἀγωνιστοῦν γιὰ νὰ τεθεῖ ἓνα τέλος σ' αὐτὴ τὴν ἀπαράδεκτη κατάσταση.

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», πού, ἀνεπαρκέστατα, εἶναι ἀλήθεια, εἶπε τὴ γνώμη τῆς ὡς τὰ τώρα πάνω στὰ κεφαλαιώδη προβλήματα πού θὰ συζητήσουν οἱ Ἕλληνες ἀρχιτέκτονες στὸ Συνέδριό τους, εὐχεται δυὸ πράγματα: Πρῶτο, οἱ συζητήσεις νὰ γίνουν μ' ἓνα πλατὺ, κριτικὸ πνεῦμα, χωρὶς ἐπιφυλάξεις καὶ διστακτικότητες, κ' ἔτσι νὰ φωτιστεῖ ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς τὸ ὄξυ πολεοδομικὸ πρόβλημα καὶ μάλιστα στὴν ἔκταση πού τοῦ δώσανε οἱ ἴδιοι οἱ ἀρχιτέκτονες χαρακτηρίζοντάς το σὰν πρόβλημα ἐθνικῆς σημασίας. Καί, δεύτερο, μετὰ τὸ τέλος τοῦ Συνεδρίου, νὰ διατυπωθοῦν συστηματικὰ τὰ συμπεράσματα τῶν συζητήσεων καὶ νὰ διαδοθοῦν μὲ ἐπιμονὴ παντοῦ, ἔτσι πού νὰ ἐπιβληθοῦν σὰν ἡ πιὸ ὑπεύθυνη κατευθυντήρια γραμμὴ στὴν ὁποιαδήποτε προσπάθεια γιὰ τὴν ἐκκαθάριση τοῦ πολεοδομικοῦ μας ἄγους.

Τὸ σπίτι τοῦ Σολωμοῦ στὴν Κέρκυρα

Τὴ νύχτα τῆς 13 πρὸς τὴν 14 τοῦ Σεπτέμβρη τοῦ 1943, οἱ Γερμανοὶ βομβάρδισαν τὴν Κέρκυρα μὲ ἐμπρηστικὲς βόμβες. Τὰ θύματα ἦταν πολλὰ καὶ οἱ καταστροφὲς ἀπὸ τὶς πυρκαϊῆς πού ἀναψαν μεγάλες. Ἐγίναν στάχτη πολλὰ ἰδιωτικὰ σπίτια μὰ καὶ μερικὰ ἱστορικὰ χτίρια: τὸ μεγαλόπρεπο Δημοτικὸ Θέατρο, ἡ πολύτιμη Βιβλιοθήκη τῆς Ἰόνιας Ἀκαδημίας, τέλος τὸ σπίτι ὅπου ἔμενε ὁ ἐθνικὸς ποιητὴς Διονύσιος Σολωμός.

Πέρασαν δεκαοχτὼ χρόνια ἀπὸ τότε. Τὸ Δημοτικὸ Θέατρο δὲν ξαναχτίστηκε, οὔτε κ' ἡ Ἰόνια Ἀκαδημία. Καὶ τὸ σπίτι τοῦ Σολωμοῦ, πού ρίχτηκε πρὶν ἀπὸ 5 χρόνια ἡ γνώμη νὰ γίνῃ μουσεῖο, ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ἐρείπια, ἀψευδῆς μάρτυρας τῆς στοργῆς τοῦ σημερινοῦ κράτους γιὰ τὴν πνευματικὴ περιουσία τοῦ τόπου.

Οἱ ἐκδόσεις τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης»

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» ἐγκαινάζει μὲ τὸ βιβλίον «Γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ Μουσικὴ» τοῦ Μίκη Θεοδωράκη, μιὰ σειρὰ ἐκδόσεις. Σ' αὐτὲς θὰ περιληφθοῦν Ἕλληνες καὶ ξένοι συγγραφεῖς. Οἱ ἐκδόσεις αὐτὲς θὰ ἀναφέρονται σὲ καλλιτεχνικὰ καὶ πολιτιστικὰ θέματα καὶ προβλήματα τοῦ καιροῦ μας, ὅπως παρουσιάζονται στὴ χώρα μας καὶ στὸν κόσμον. Προεκτείνοντας τὶς στήλες τῆς ἢ «Ε.Τ.» σ' ἓνα τέτοιο στίβο, δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ ὑπακούει στὴν ἀνάγκη μιᾶς διεξοδικότερης προβολῆς καὶ συζήτησης τοῦ πνευματικῆς καίριου. Μόνο ἡ ἀλήθεια μπορεῖ νὰ ὠφεληθεῖ ἀπ' αὐτό. Ἡ οὐσιαστικὴ ἀλήθεια

που δεν αναπαύεται, τελεσίδικα χαραγμένη σε μαρμάρινες πλάκες αποκαλύψεων, αλλά μάχεται για να κερδίσει τον έαυτό της.

Το βιβλίο του Θ. έχει για θέμα ένα θεμέλιο του λαϊκού μας πολιτισμού: το τραγούδι. Ένα θέμα που εισόρμησε κυριολεκτικά, πρώτα σαν πράξη κ' έπειτα σαν λόγος και αντίλογος στην πολιτιστική μας ζωή και δημιούργησε μια ευοίωνη ζύμωση σαν αντιλεγόμενο σημείο. Έδω τώρα ένας δημιουργός, ο συνθέτης Μίκης Θεοδωράκης, αναπτύσσει τις απόψεις του. Μά δχι σ' ένα μονόλογο. Συζητάει. Πρώτα με τον έαυτό του κ' έπειτα με τους άλλους. Δίνοντας το λόγο στο Θεοδωράκη κάνουμε τιμή πρώτα στη συζήτηση. Και στο λαϊκό τραγούδι, φυσικά.

Τὰ αἰτήματα τοῦ συλλόγου τῶν σπουδαστῶν Α.Σ.Κ.Τ.

Ὁ Σύλλογος σπουδαστῶν τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν ἔδωσε τὸ παρακάτω ὑπόμνημα στὶς ἀρχές καὶ στὸν τύπο.

«Ἐπ' εὐκαιρίᾳ τῆς ἐνάρξεως τοῦ νέου Ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους 1961-62 οἱ σπουδασταὶ τῆς Σχολῆς μας ὑποβάλλουν πρὸς Ὑμᾶς τὰ κύρια ἀπασχολοῦντα αὐτοὺς προβλήματα—σπουδῆς, οἰκονομικὰ κλπ—, μὲ τὴν παράκλησιν καὶ συνάμα πεποιθήσιν ὅτι θέλουν ἐξετασθῆ καὶ τύχουν τῆς ἀποδοχῆς Ὑμῶν.

Πρατήριον ὑλικῶν :

Ἡ ἀγορὰ τῶν ὑλικῶν—χρῶματα, πινέλλα, ὑλικά χαρακτηριστικῆς, χαρτιά, μολύβια κλπ—, ἀποτελοῦν δυσβάστακτον κονδύλιον διὰ τὴν πλειονότητα τῶν σπουδαστῶν, διότι ἡ τιμὴ πωλήσεώς των ἐπιβαρύνεται ἀφ' ἐνὸς εἰς τὴν κρατικὴν δασμολόγησιν, ἀφ' ἑτέρου εἰς τὰ κέρδη τῶν ἐπιχειρηματιῶν.

Αἴτημα τῶν σπουδαστῶν εἶναι ἡ κατάργησις τοῦ δασμοῦ εἰσαγωγῆς τῶν ὑλικῶν καὶ ἡ ἰδρυσις πρατηρίου παροχῆς αὐτῶν ὑπὸ τὴν ἐπιτροπείαν τοῦ Συλλόγου μας.

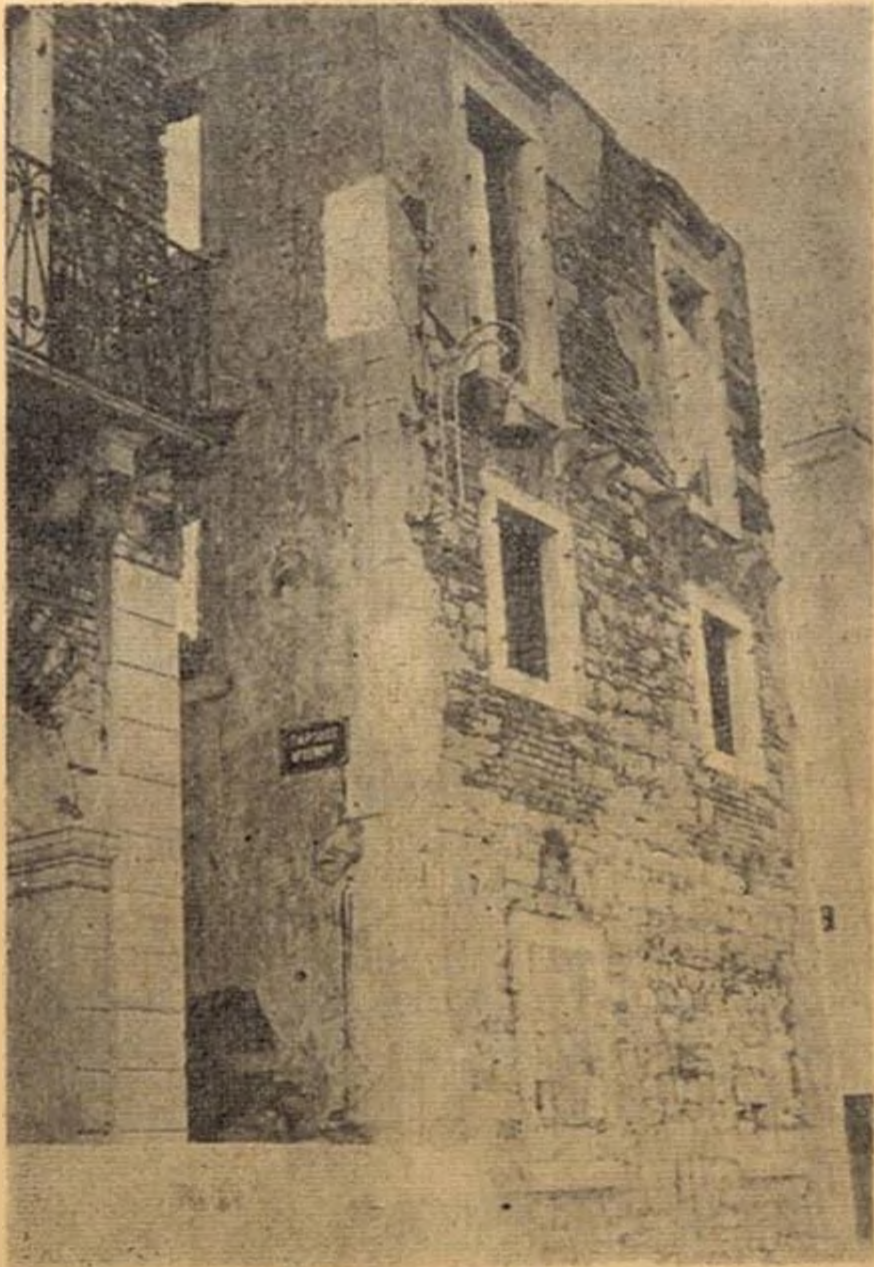
Ἰατρικὴ περίθαλψις :

Ἐμφανῆς εἶναι ἡ ἀνιση μεταχειρίσις μας ἀπὸ τοὺς ἄλλους συναδέλφους μας εἰς τὸ θέμα τῆς ἱατρικῆς, φαρμακευτικῆς καὶ νοσοκομειακῆς περιθάλψεως. Ἐνῶ ὅλοι αἱ Ἀνώταται Σχολαὶ διαθέτουν ἔστω καὶ ὑποτυπώδη ἱατρικὴν περίθαλψιν, ἐμεῖς στερούμεθα παντελῶς ταύτης.

Δεδομένης δὲ τῆς ἀρκετᾶ ἐπιπόνου ἐργασίας μας—καθημερινὴ παρακολούθησις— καθίσταται ἐπιτακτικὴ ἡ πλήρης ἱατρικὴ, φαρμακευτικὴ καὶ νοσοκομειακὴ περίθαλψις δαπάνη ἀφ' ἐνὸς μὲν τῶν σπουδαστῶν τῆς ἡμετέρας Σχολῆς, ἀφ' ἑτέρου δὲ τοῦ σχετικοῦ κονδυλίου διὰ τὴν Παιδείαν.

Φοιτητικὸν συσσίτιον :

Ἐνῶ οἱ ἄποροι τῆς Σχολῆς μας ἀνέρχονται περίπου σὲ 30-40%, μόνον ὀκτῶ (8) ἄτομα 5% ἐσιτίσθησαν ἐπὶ ἓνα μόνον μῆνα κατὰ τὸ παρελθόν Ἀκαδημαϊκὸν ἔτος, 1960-61. Ἄν δὲ ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὅτι οἱ πλεῖστοι σπουδασταὶ



Τὸ σπίτι τοῦ Σολωμοῦ στὴν Κέρκυρα, στὴν κατάσταση πὺν βρῖσκειται σήμερον.

τῆς Σχολῆς μας κατάγονται ἐξ ἐπαρχίας, ἐπιβάλλεται ἡ ἄμεσος καὶ καθ' ὀλοκληρίαν σίτισις τῶν ἀπῶρων σπουδαστῶν εἰς τὸ ἐστιατόριον τοῦ Ε.Μ.Π. καθ' ὄλην τὴν διάρκειαν τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους.

Σημειωτέον ὅτι ἐπανειλημμένα διαβήματα τοῦ ἡμετέρου Συλλόγου ἐμείναν ἀναπάντητα.

Αὐξήσις κρατικῆς ἐπιχορηγήσεως καὶ ἐπαγγελματικῆς κατοχύρωσις :

Ἡ δημιουργία τῶν Φροντιστηρίων ἐφηρμοσμένων τεχνῶν -- Μωσαϊκό, φρέσκο, τέχνη βιβλίου, χαλκοχυτικὴ κλπ. — ἐπιβαρύνει τὸν προϋπολογισμόν τῆς ἡμετέρας σχολῆς μὲ κίνδυνον νὰ ἐπαναληφθῆ τὸ προηγούμενον τοῦ 1959 κατὰ τὸ ὁποῖον εἴχαμε αὐξήσιν τῶν διδάκτρων κατὰ 50%.

Νομίζομεν καὶ θεωροῦμεν ἐπιβεβλημένον διὰ νὰ λειτουργήσουν κανονικὰ τὰ ἐργαστήρια ἐφηρμοσμένων τεχνῶν τὴν αὐξήσιν τῆς κρατικῆς ἐπιχορηγήσεως.

Ἐπίσης ζητοῦμεν καὶ τὴν κατάργησιν τῆς αὐξήσεως τῶν διδάκτρων μας κατὰ 50%, ἡ ὁποία ἐγένετο τὸ 1959.

Ἐπιβάλλεται ἐπίσης νομίζομεν νὰ ληφθῆ πρόνοια γιὰ τὴν ἐπαγγελματικὴν κατοχύρωσιν τῶν ἀποφοίτων τῆς Σχολῆς μας. Ἡ ἐπὶ τετραετίαν τουλάχιστον φοίτησις των μὲν εἶναι ἄνευ ἐξασφαλίσεως τοῦ μέλλοντός των, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐξεύρεσιν ἐργασίας ἀξιοπρεποῦς.

Φοιτητικὸν εἰσιτήριο :

Τὸ φοιτητικὸν εἰσιτήριο ὅπως ἐδόθη ἀποτελεῖ ὑπεκφυγὴν. Διὰ νὰ ἰκανοποιηθῆ τὸ σύν-

ολον τῶν σπουδαστῶν ἐπιβάλλεται ἡ ὀλοκλήρωσις του, διὰ παροχῆς ἀπεριορίστων διαδρομῶν, καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τοῦ ἔτους καὶ ἡ ἐπέκτασις του εἰς τὰς ὑπεραστικὰς συγκοινωνίας.

Θεωροῦμεν ὅτι τ' ἀνωτέρω θὰ μελετηθοῦν μετ' εὐμενείας καὶ προσοχῆς ὥστε νὰ συντείνετε καὶ Ὑμεῖς εἰς τὴν προσπάθειάν μας πρὸς καλύτερους ὅρους σπουδῆς τῶν σπουδαστῶν τῆς ἡμετέρας Σχολῆς.

Ἐκ τῶν προτέρων εὐχαριστοῦντες, Διατελοῦμεν μεθ' ὑπολήψεως.

Ὁ Πρόεδρος Ὁ Γεν. Γραμματεὺς
Ε. ΔΗΜΗΤΡΕΑΣ Π. ΜΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Ε Π Α Ν Ο Ρ Θ Ω Σ Η

Στὸ «Ἡμερολόγιο Διωγμοῦ τοῦ Πνεύματος» ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ προηγούμενο τεύχος, ἀπὸ τὰ περιοδικὰ ποὺ διαμαρτυρήθηκαν γιὰ τὸ διωγμὸ τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης», παραλήφθηκε ἀπὸ λάθος τὸ περιοδικὸ «Ζυγός». Ἐπίσης στὴ σελ. 446, στήλ. 1η, στ. 21, τοῦ παρόντος παρακαλοῦμε ἀντὶ σκηνηῆς στρατολογίας, νὰ διαβαστεῖ : σκηνηῆς αἴτησης σὲ «γάμο».

ΓΥΡΩ ΣΤΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

(Συνέχεια ἀπὸ τὴ σελίδα 494)

ἐμεῖς οἱ ὑπόλοιποι) νὰ μὴ τὰ ζητᾶμε, ἀ μ ἔ σ ω ς ὅ λ α καὶ προπαντὸς νὰ μὴ ζητᾶμε νὰ πάρει κατευθύνσεις τῆς ἀρεσκείας μας ἐπὶ τῆ βάσει ὄχι μόνο χοντρικῶν ἰδεολογικῶν διαφοροποιήσεων ἀλλὰ καὶ ἄλλων λεπτοτέρων ἀποχρώσεων.

Καί, μιᾶς καὶ τὸ ἔφερε ὁ λόγος, θὰ ἤθελα νὰ παρατηρήσω καὶ ἄλλη μιὰ ὑπέρβαση ποὺ ἔγινε σὲ βάρος τούτῃ τῆ φορά τοῦ Χριστοδοῦλου (οὐ μὴν καὶ τοῦ... Ρίτσου), ποὺ κατηγορήθηκαν ὅτι ἀναφέρουν πολὺ συχνὰ τὸ Χάρο, κάνουν πολὺ μοιρολόϊ, κλπ. κλπ.

Μὰ ἐπιτέλους, ποὺ ζοῦν αὐτοὶ οἱ κύριοι; Ὁ θάνατος δὲν εἶναι μήπως κάτι ποὺ πλανιέται συνεχῶς γύρω μας, κάτι πού, μπορῶ νὰ πῶ, ζεῖ μέσα μας, κάτι ἐπιτέλους ποὺ ἀντικρίζουμε καθημερινῶς σὲ κάθε μας βῆμα; Ὁ θάνατος εἶναι ἀναπόσπαστα δεμένος μὲ τὴν ἴδια τὴν ἔννοια τῆς ζωῆς, πρώτη καὶ βασικὴ βιολογικὴ καὶ ἐννοιολογικὴ ἐπαλήθευση τῆς ἴδιας τῆς διαλεκτικῆς τῆς φύσης. Βρισκόμαστε μήπως στὴ Νιρβάνα, ὥστε νὰ μπορούμε ν' ἀψηφίσουμε τὸ θάνατο σὰν ντετερμινιστικὸ φαινόμενο τοῦ κύκλου τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητος;

Κ' ὕστερα, τί τάχα ἐπίδραση μπορεῖ νὰ ἔχει ἡ μνεῖα τοῦ θανάτου στὰ τραγούδια, πάνω σ' ἓνα Λαὸ λεβέντη ὅπως ὁ Ἑλληνικὸς Λαός; Σ' ἓνα Λαὸ ποὺ χειροκροτοῦσε ὅταν κατέβαιναν στὸν τάφο ἓνας Γιώργος Παπᾶς κ' ἓνας Βασίλης Λογοθετίδης;

εὐχαριστῶ γιὰ τὴ φιλοξενία,

ΠΑΝΟΣ Ι. ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Ἀθήνα, 8 Ἰουνίου 1961

Η ΕΚΔΗΛΩΣΗ ΤΗΣ Ε.Ε.Λ. ΓΙΑ ΤΟΝ

Ἡ Ἐταιρία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν ἔκανε τὸν τελευταῖο καιρὸ μερικὲς ἀξιωματικὲς ἐκδηλώσεις. Οἱ διαλέξεις τοῦ καθηγητῆ Τόμσον (ποὺ δημοσιεύει ἀπὸ τὸ περασμένο τεύχος ἡ «Ε.Τ.»), σημείωσαν μεγάλη ἐπιτυχία καὶ τὶς παρακολούθησε ἓνα πλατύτατο κοινόν. Καὶ στὶς 19 Νοεμβρίου, μὲ μιὰ λαμπρὴ ἐκδήλωση τίμησε τὸν πρῶτο τῆς πρόεδρο, τὸ Γρηγόριο Ξενόπουλο. Τὸ εὐρύχωρο θέατρο «Κοτοπούλη», τὸ γέμισε ἀσφυκτικὰ ἓνα ποικίλο κοινόν: ἐπιστήμονες, λογοτέχνες, καλλιτέχνες, σπουδαστές, μὰ καὶ ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ πῆγαν πρόθυμα νὰ ἐπικοινωνήσουν, μὲ τὸ δημιουργικὸ καὶ τολμηρὸ πνεῦμα τοῦ Ξενόπουλου, ποὺ ἔβαλε γερὰ τὰ θεμέλια στὸ νεοελληνικὸ θέατρο καὶ μυθιστόρημα.

Ἡ διηγηματογράφος Νίκος Κατηφόρης, τόνισε στὴν ὁμιλία του: «Ἄν τώρα λάβουμε ὑπόψη μας τὴν πολυμέρεια τῶν πνευματικῶν ἐκδηλώσεων τοῦ Ξενόπουλου σὰν διηγηματογράφου καὶ μυθιστοριογράφου, θεατρικοῦ συγγραφέα, κριτικοῦ (θεατρικοῦ καὶ λογοτεχνικοῦ), αἰσθητικοῦ, συγγραφέα παιδικῶν διηγημάτων ἢ μυθιστορημάτων καὶ παιδικοῦ θεάτρου, καθὼς καὶ τὴν ἐντελῶς ἐρασιτεχνικὴ του ἀπασχόληση μὲ τὴν ποίηση καὶ τὴν ἐπαγγελματικὴ του μὲ τὶς ἐφημερίδες καὶ τὰ περιοδικά, τὴν ἀξιοθαύμαστη παιδαγωγικὴ του ἐπίδοση, μὲ τὴ «Διάπλαση» καὶ τὸ ἐκδοτικὸ του κατόρθωμα τῆς «Νέας Ἐστίας», τὶς ὁμιλίες καὶ διαλέξεις του καὶ τὴν ἄλλη κοινωνικὴ του δράση, ἀφοῦ καὶ στὴ σοσιαλιστικὴ κίνηση τοῦ Δρακούλη πῆρε μέρος ἓνα καιρὸ, ἂν ὄλ' αὐτά, ποὺ ἀνάφερα, τὰ λογαριάσουμε, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πῶς ὁ Ξενόπουλος ἦταν ἓνα πνεῦμα καθολικόν, μὲ πλατεῖς, πολὺ πλατεῖς ὀρίζοντες καὶ μ' ἐπιδιώξεις ἀπεριόριστες».

Ὁ Ξενόπουλος, συνέχισε ὁ Κατηφόρης, πῆρε στὴ δημιουργία του ἓνα μοτίβο μὲ γενικὴ, καθολικὴ καὶ αἰώνια σημασία: τὸν ἔρωτα. Πλημμυρίζει τὴν πεζογραφία του μ' ἐρωτικὲς ἱστορίες κάθε λογῆς, εἴτε γιὰ ἔρωτα «ἔσταυρωμένο» πρόκειται, εἴτε γιὰ ἔρωτα πουλημένο, εἴτε γιὰ ἰδανικόν, εἴτε γιὰ σαρκικόν, τὸν περιγράφει σ' ὄλες τὶς σκάλες, σ' ὄλες του τὶς ἀποχρώσεις, σ' ὄλες του τὶς ἀπόψεις, συναισθηματικὲς, σωματικὲς, κοινωνικὲς κι εἶναι ἱστορίες ἢ ἀπλῆς καὶ δραματικὲς ὅπως στὴ «Στέλλα Βιολάντη» καὶ στὸν «Κόκκινο Βράχο», ἢ λεπτόλογες καὶ ἀναλυτικὲς ὅπως στὰ μυθιστορηματά του. Κάποτε, μάλιστα, ἡ ἐρωτικὴ πνοὴ τοῦ ἔργου του, συνεπαίρνει καὶ τὰ ζῶα. Στὸ διήγημά του λ.χ. «Οἱ ἐρωτευμένοι», ἔχει δύο τύπους: ἓναν ἄνθρωπο κ' ἓνα σκύλο! Ἐπίσης στοὺς «Κελαϊδισμούς» ἀνακατεύει ἐρωτες ἀνθρώπων καὶ πουλιῶν, ἐνῶ στὴ «Νανότα», τὸ ἀδίσταχτο καὶ ἀνεπιφύλαχτο αὐτὸ θηλυκὸ δασκαλεύεται ἀπὸ τοὺς ἐρωτες τῶν ζώ-

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟ

ων. Μ' ὄλη του, ὅμως τὴν πλούσια περιπτωσιολογία, ὁ Ξενόπουλος δὲν κάνει μιᾶν ἐρωτική ἀνάλυση καὶ μόνο! Οἱ ἐρωτικές του ἱστορίες προεκτείνονται σὲ γενικώτερες μορφές καὶ σχέσεις τῆς ζωῆς. Κ' εἶναι κάποτε τόσο ἔντονη ἢ προέκταση αὐτῆ, ὥστε ν' ἀναρωτιέται κανεὶς μήπως ἡ ἐρωτικὴ ἱστορία δὲν εἶναι, παρὰ τὸ δόλωμα ποὺ θὰ τραβάει τὸν ἀναγνώστη στὴν φαινομενικὰ δευτερώτερη ἀποψη τοῦ ἔργου.

Ὁ Μάριος Πλωρίτης — ἀπουσίαζε στὴ Θεσσαλονίκη καὶ διάβασε τὴν ὁμιλία του ὁ ἠθοποιὸς Νίκος Τζόγιας — τόνισε πῶς τὸν καιρὸ ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκε ὁ Ξενόπουλος, πρὶν, ἀπὸ 65 χρόνια, τὸ ἑλληνικὸ θέατρο ἀσφυκτιοῦσε καὶ δυναστευόταν ἀπὸ τὸ λογιωτατισμὸ, τὴν ἀφελῆ μίμηση ἀρχαιοπληκτων ἔμμετρων κατασκευασμάτων καὶ ἀπὸ τὰ ἀστυνομικῆς ὑφῆς ἔργα τοῦ γαλλικοῦ βουλεβάρτου, καὶ τὸ μόνο καινούριο ἦταν τὸ κωμειδύλλιο. Ὁ Ξενόπουλος μὲ τὸν «Ψυχοπατέρα» ἔδωσε ἀνθρώπους ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωῆ, καὶ ἐπέβαλε τὴ δημοτικὴ στὸ θέατρο. Πραγματικὰ πρωτοπόρος συγγραφέας, πλούτισε τὸ ἑλληνικὸ ρεπερτόριο μὲ μιᾶ σειρὰ ἔργα ποὺ ἀποδίδουν παραστατικὰ τὴν κοινωνία τῆς ἐποχῆς του, γραμμένα ἄψογα, γιατί ὁ Ξενόπουλος ἦταν μάστορας τῆς σκηникῆς τέχνης καὶ γι' αὐτὸ κιόλας ἡ παρουσία του στὴν ἑλληνικὴ σκηνὴ ἐξασκοῦθε νὰ εἶναι ζωντανή.

Τέλος ὁ Γ. Βαλέτας ὑπογράμμισε πῶς ὁ Ξενόπουλος εἶναι ἀφετηριακὸς καὶ στὴν κριτικὴ. Ὅσο κι ἂν ὁ ἴδιος δὲν πολυλογάριαζε τὸ κριτικὸ τοῦ ἔργου, ὅσο κι ἂν ἄσκησε πάντα τὴν κριτικὴ χωρὶς προπαρασκευὴ καὶ συμπτωματικά, παρ' ὄλ' αὐτὰ μᾶς ἄφησε ἓνα ἔργο κριτικῆς ἐπιβλητικὸ σὲ ὄγκο καὶ ἀποκαλυπτικὸ σὲ ποιότητα. Σὲ ἕκταση τὸ ἔργο του αὐτὸ ἀγκαλιάζει ὅλα τὰ εἶδη τῆς κριτικῆς — τὴ βιβλιοκρισία, τὴ μελέτη λογοτεχνικῶν μορφῶν περασμένων (ἰδίως Ἑπτανησιακῶν), τὸ φιλολογικὸ πορτραῖτο, ὅπου σὲ γενικὲς γραμμὲς παρουσιάζει νέους ἢ παραγνωρισμένους συγγραφεῖς, τὸ δοκίμιον γύρω στὴν τέχνη, τὸν ἔρωτα, τὸ θάνατο, τὴ ζωῆ, τὴν κοινωνία, τὴν ἐπιστολή, ὅπως ὁ ἴδιος τὴν ἐπλασε στὴ Διάπλαση μὲ τὸ ψευδῶνυμο Φαίδων, τὸ χρονογράφημα, τὸ ἄρθρο, τὸ σημείωμα, τὴ στήλη ἀλληλογραφίας μὲ περίφημες ἀπαντήσεις, κρίσεις καὶ ὁδηγίες γιὰ τὴ συνεργασία τῶν Νέων καὶ πέρ' ἀπ' αὐτὰ στὴν ἐκδοτικὴ του δραστηριότητα μὲ τρία μεγάλα περιοδικά, ὅπου τὸ κριτικὸ τοῦ πνεῦμα ἔδωσε τόσες λύσεις στὴν κριτικὴ καὶ τὴν ἐκλογή τῆς ὕλης, στὴ διαμόρφωση νέων μορφῶν τεχνικῆς, στὴν ἀνάδειξη νέων ταλέντων, στὴ δημιουργία πνευματικῆς κίνησης κλπ. Καὶ στὸ λίβελλο, ἔδειξε τὰ

προσόντα του — βάζοντας κατ' ἀπ' τὴν συγκατάβαση καὶ τὸ χαμόγελο θανάσιμες μαχαιριές στοὺς ἀντιπάλους του. Ἄν συγκεντρωθεῖ αὐτὸ τὸ πολυδαίδαλο ἔργο, θὰ πιάσει πολλοὺς τόμους καὶ θὰ γίνῃ μιὰ πηγὴ τῆς γραμματολογίας μας.

Ὡς πρὸς τὴν ποιότητα τὸ κριτικὸ ἔργο ποὺ μᾶς ἄφησε ὁ συγγραφέας τοῦ Ποπολάρου, ἂν καὶ τοῦ λείπει ἡ γενικὴ γραμμὴ καὶ ἡ συνέπεια, εἶναι ἀποκαλυπτικὸ. Ὑπάρχουν διάσπαρτες παρατηρήσεις ποὺ ξαφνιάζουν. Ὑπάρχουν διαπιστώσεις ποὺ περνᾶν σὰν ἀστραπὲς καὶ φωτίζουν σκοτεινὲς πλευρὲς τῶν ἔργων καὶ τῶν μορφῶν. Ἡ τόλμη, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ταλέντου του, χαρακτηρίζει καὶ τὴν κριτικὴ του ἐκδήλωση. Ὁ Ξενόπουλος, γέννημα τῆς Πόλης καὶ θρέμμα τῆς Ζάκυνθος, ἦρθε στὴν Ἀθήνα ἐμποτισμένος μὲ τὸ νέο πνεῦμα τῆς ἀστικῆς ἀνόδου. Τὸ πνεῦμα αὐτὸ εἶχε ἀνάλυση μὲ τὴν εὐαισθησία καὶ τὴν ὀρμητικότητά του τόλμη γιὰ νὰ συλλάβῃ τις νέες μορφὲς στὴ γένεσή τους, καὶ νὰ μπορέσει νὰ τις πρωτοφέρει καὶ νὰ τις ἀξιοποιήσῃ εἴτε στὴν πεζογραφία, εἴτε στὸ θέατρο, εἴτε στὴν κριτικὴ. Στὸ φανέρωμα τοῦ Γρυπάρη (1895) πρωτοστατεῖ ὁ Ξενόπουλος. Στὸ παρουσίασμα τοῦ Καβάφη ἀργότερα ξεσκεπάσει προφητικὰ μιὰ νέα περιοχὴ στὴν ποίησή μας — μιὰ νέα σχολή, ποὺ χρειάστηκαν πολλὰ χρόνια γιὰ νὰ τὴν καταλάβουν οἱ ἄλλοι. Ὁ Ξενόπουλος ἦταν μιὰ ζωντανή, προοδευτικὴ, ἀποκαλυπτικὴ κριτικὴ συνείδηση. Τὸ μάτι τῆς ἐποχῆς του, τὸ πιὸ διαπεραστικὸ καὶ ἀθάμπωτο ἀπὸ προκαταλήψεις ποὺ παρουσίαζε νέα ταλέντα καὶ τὰ βοηθοῦσε στὴν ἀνάπτυξή τους. Ὅπως στὸ γλωσσικὸ, ἔτσι καὶ στὴν κριτικὴ, στάθηκε ψηλότερα καὶ εἶδε μακρύτερα. Ἐπίασε τὸ μάτι του μορφὲς καὶ ἀλήθειες ποὺ δὲν μπορούσαν νὰ τις συλλάβουν οὔτε ὁ μαχόμενος δημοτικισμὸς, οὔτε ὁ στενωτέρος λογιωτατισμὸς. Καὶ εἶχε τὴν τόλμη νὰ τις προβάλλῃ ὑπεύθυνα, ὀλόψυχα. Στὸ σύνολό της, ἡ κριτικὴ δραστηριότητα τοῦ Ξενόπουλου, τοῦ ἐξασφαλίζει τὸν τίτλο τοῦ καλλιεργητῆ καὶ ἐμψυχωτῆ τῆς λογοτεχνίας μας.

Τὸ πρόγραμμα τῆς ἐκδήλωσης συμπληρώθηκε μὲ τὴν ἀπαγγελία τῆς «Στέλλας Βιολάντη» τοῦ Κωστή Παλαμά ἀπὸ τὴν Ἀλέκα Κατσέλη καὶ ἀπόδοση τῶν βασικῶν σκηνῶν τοῦ «Ποπολάρου» ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες Γ. Ἀργύρη, Γ. Βογιατζῆ, Ε. Βοζικιάδου, Δεληγιάννη, Α. Παπακωνσταντίνου, Ν. Τζόγια καὶ Ε. Χατζηαργύρη.

Ἡ ἐκδήλωση Ξενοπούλου, ἡ μόνη ἀντάξια τοῦ Ἑλληνα πεζογράφου καὶ θεατρικοῦ συγγραφέα ποὺ ἔγινε γιὰ τὰ δέκα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του, καταγράφεται στὸ ἐνεργητικὸ τῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν, ποὺ ἂν καὶ ἀβοήθητη ἀπὸ τὸ κράτος δείχνει γι' ἄλλη μιὰ φορὰ πῶς τὸ ἱστορικὸ λογοτεχνικὸ Σωματεῖο, στὸ ὁποῖο χρημάτισαν μέλη τὰ μεγαλύτερα ὀνόματα τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας, ἐξασκοῦθε νὰ στέκεται πάντα μὲ συνείδηση τῆς εὐθύνης του καὶ τῆς ἱστορικῆς του παράδοσης στὴν πρώτη γραμμὴ τῆς πνευματικῆς δραστηριότητος.

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

—'Από τις τελευταίες καλλιτεχνικές εκδόσεις που έγιναν στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: 'Η κινέζικη τέχνη του Γεράρδου Πόμεραντς—Λίντκε και οι «Θησαυροί από φως» της 'Αλεξ Βέντινγκ, με σύγχρονους κινέζους ζωγράφους σε τρεις εκδόσεις—γαλλική, αγγλική και γερμανική, τὰ «'Ελληνικά 'Αγγεῖα» του Φράντς Σμίτ και Βάλτερ Ντάντς, «Γοτθική 'Αρχιτεκτονική» της Σιμπόλ Χάρκσεν, «Ρομανική Τέχνη» του Χάνς—Γιοαχίμ Μρούζεκ, «'Ετρουρία» του Βίνφριντ Χέρμαν, «Ταναγραῖες» του 'Εμπερχαρντ Πάουλ κ.ά.



—'Ενα από τὰ σχέδια για τὸν «Φάουστ» τοῦ Γκαῖτε. 'Η καινούργια πολυτελής έκδοση που κυκλοφόρησε τελευταία στην 'Ανατολική Γερμανία είναι εἰκονογραφημένη ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Χέγκενμπαρτ, βραβεῖο τῆς 'Εκθεσης Γραφικῶν Τεχνῶν τοῦ 1959. Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ «Φάουστ» θὰ ἐκδοθεῖ τὸ 1962.

Ε Π Ι Θ Ε Ο Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ Τ Ο Β Ι Β Λ Ι Ο

«'Η 'Αντιγόνη ζεῖ»

«'Η 'Αντιγόνη ζεῖ» εἶναι ὁ τίτλος μιᾶς ἀνθολογίας τῆς νεοελληνικῆς πεζογραφίας, πού βγήκε στὰ γερμανικά με τὴ φροντίδα τῆς Μέλπωσ 'Αξιῶτη καὶ τοῦ Δημήτρη Χατζῆ πέρυσι στὸ Βερολίνο καὶ τώρα, ὅπως μαθαίνουμε, θὰ κυκλοφορήσει σὲ δεύτερη ἐκδοση αὐτὲς τὶς μέρες, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐξάντληση τῆς πρώτης.

Τὴν ἀνθολογία προλογίζει ἡ Μέλπω 'Αξιῶτη καὶ ἀκολουθεῖ μελέτημα τοῦ Δημήτρη Χατζῆ γιὰ τὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Σὲ συνέχεια ἀνθολογοῦνται χρονολογικὰ οἱ 'Ελληνες συγγραφεῖς 'Εμ. Ροῖδης, 'Εφταλιώτης, Παπαδιαμάντης, Μωραϊτίδης, Καρκαβίτσας, Τραυλαντώνης, Ζενόπουλος, Βλαχογιάννης, Θεοτόκης, Παπαντωνίου, Παρορίτης, Βουτυρᾶς, Βάρναλης, Ν. Νικολαΐδης, Καζαντζάκης, Σιγούρος, Γαλάτεια Καζαντζάκη, Κοσμάς Πολίτης, Β. Ρώτας, Μυριβήλης, 'Ελλη 'Αλεξίου, Θ. Καστανάκης, Π. Χάρης, Βενέζης, Λεβάντας, Θεοτοκάς, 'Αξιῶτη, Νάκου, Τερζάκης, Καραγάτσης, Πρεβελάκης, Γ. Γρηγόρης, Κορνάρος, Τσίρκας, Λουντέμης, Χατζῆς καὶ ὁ ἀπόδημος Μ. 'Αλεξαντρόπουλος, πολιτικός πρόσφυγας στὴν ΕΣΣΔ καὶ καινούριος συγγραφέας.

Τὰ διηγήματα ἔχουν μεταφραστεῖ ἀπὸ τοὺς 'Ανελίξε Μαλίνα, Θανάση Γεωργίου, Ν. Μανούση, Χέλγκα Κέπσταϊν, Χάνς Ντίττεν καὶ ἄλλους ἑλληνομαθεῖς. 'Η ἐκδοση εἶναι πολυτελέστατη καὶ, ὅπως φάνηκε ἀπὸ τὴν γρήγορη ἐξάντλησή της, ἀγαπήθηκε πολὺ ἀπὸ τὸ γερμανικὸ κοινό. 'Ας ἐλπίσουμε ὅτι γρήγορα θὰ ἴδῃ τὸ φῶς καὶ στὰ ἑλληνικά μιὰ παρόμοια ἐργασία με ἀνθολογημένο τὸ ἔργο προοδευτικῶν Γερμανῶν συγγραφέων, ἰδίως τῆς νέας γενιᾶς πού εἶναι ἀγνωστὴ στὸν τόπο μας. Τέτοιου εἴδους πνευματικὲς ἀνταλλαγὲς ἀποτελοῦν τοὺς καλύτερους πρεσβευτὲς φιλίας καὶ εἰρήνης ἀνάμεσα στοὺς λαούς.

Οἱ «Βιβλιοθήκες τῆς Μάχης τοῦ Βιβλίου», στὴ Γαλλία.

Πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια ἡ 'Ελσα Τριολε ἠγήθηκε στὴ Γαλλία ἐνὸς πνευματικοῦ κινήματος πού πῆρε τὸ ὄνομα «'Η Μάχη τοῦ Βιβλίου». Σύνθημα τοῦ κινήματος αὐτοῦ ἦταν νὰ δημιουργηθοῦν παντοῦ βιβλιοθήκες σύμφωνα με τέσσερους καλὰ μελετημένους τύπους. 'Ο πρῶτος τύπος εἶχε 23

τόμους και ο τέταρτος 103. Η Έλσα Τριολέ υπολόγισε στη βαθεία, μα πολλές φορές σε λανθάνουσα κατάσταση, επιθυμία του κοινού για διάβασμα. Πρέπει λοιπόν να άφυπνιστεί αυτή ή επιθυμία. Μα δε φτάνει αυτό, «πρέπει να δώσουμε στο κοινό τη δυνατότητα, έγραφε η Τριολέ, να ίκανοποιήσει αυτή την επιθυμία του: πρέπει να βάλουμε το βιβλίο στη διάθεση του καθενός. Πρέπει οι βιβλιοθήκες να πάνε άπευθείας στους άναγνώστες... Δεν έχει σημασία που θα έγκατασταθούν οι «Βιβλιοθήκες της Μάχης του Βιβλίου», φτάνει να μπορεί εύκολα ο άναγνώστης να παίρνει στα χέρια του το βιβλίο. Πρόσεξα πως σε μιá μεγάλη επιχείρηση που είχε μιάν ωραία βιβλιοθήκη στον τρίτο όροφο, οι υπάλληλοι του ίσογειου δεν άποφάσιζαν να άνεβούν άπάνω για να διαβάσουν. Μόνο όταν έγκαταστάθηκε βιβλιοθήκη και στο ίσόγειο άρχισαν να διαβάζουν...»

Η «Μάχη του Βιβλίου» είχε πολύ καλά άποτελέσματα. Μέσα σε λίγους μήνες δημιουργήθηκαν εκατοντάδες χιλιάδες «Βιβλιοθήκες της Μάχης του Βιβλίου». Σήμερα υπάρχουν σ' όλη τη Γαλλία γύρω στις 1.200.000 τέτοιες βιβλιοθήκες, σε έργοστάσια, επιχειρήσεις, βαπόρια, τραίνα, λέσχες, άκόμα και σε καφενεία, στις πόλεις και στην ύπαιθρο. Μιá άλλη ίδιομορφία αυτών των βιβλιοθηκών είναι πως περιλαμβάνουν μόνο μυθιστορήματα. Μυθιστορήματα κλασικά μα και σημερινά, της γαλλικής και ξένης φιλολογίας.

Η βιβλιογραφική δραστηριότητα στην Ίνδία

Η ιστορία των έθνικών βιβλιογραφικών υπηρεσιών της Ίνδίας άρχίζει με το νόμο για τον τύπο του 1867. Ο νόμος αυτός προδίδει την προσπάθεια της άγγλικής κατοχής να περιορίσει την έλεύθερη κυκλοφορία του βιβλίου και των ίδεών, που θεωρούσε πως μπορούσαν να διαταράξουν την κυριαρχία τους στην Ίνδία. Σύμφωνα με το νόμο αυτό ένας υπάλληλος κατάρτιζε κατάλογο όλων των έκδομένων βιβλίων, για να είναι δυνατό να γίνεται ο έλεγχος. Ο κατάλογος δημοσιεύεται κατά τρίμηνο στην Έπισημη Έφημερίδα. Στους καταλόγους αυτούς, δεν υπήρχε καμιá ταξινόμηση των βιβλίων. Παρ' όλα αυτά άποτελούσαν μιá ωφέλιμη βασική βιβλιογραφία και εξακολουθούσαν να δημοσιεύονται ως την ήμέρα που η Ίνδία κατάκτησε την άνεξαρτησία της.

Ύστερα από την άνεξαρτησία η δημοσίευση των καταλόγων συνεχίστηκε, μα καταβλήθηκε προσπάθεια να οργανωθεί σε έπιστημονική βάση η βιβλιογραφική υπηρεσία. Η κυβέρνηση της Ίνδίας άποφάσισε να ίδρυθεί στο Δελχί μιá κεντρική Βιβλιοθήκη (έκτος από την Έθνική Βιβλιοθήκη της Καλκούτας και τις άλλες δημόσιες Βιβλιοθήκες της Χώρας), όπου θα κατατίθεντο όλα τα έντυπα που βγαίνουν στην Ίνδία. Στη Βιβλιοθήκη αυτή θα λειτουργούσε και το έθνικό βιβλιογραφικό κέντρο με σκοπό να ετοιμάζει και να δημοσιεύει το Έθνικό Ίνδικό Βιβλιογραφικό Δελτίο. Το Δελτίο άποφασίστηκε να τυπώνεται με λατινικούς χαρακτήρες και οι ένδείξεις και περιλήψεις των βιβλίων να γίνονται και άγγλικά. Οι λατινικοί χαρακτήρες προτιμήθηκαν, για να είναι δυνατή η χρησιμοποίηση της Ίνδικής βιβλιογραφίας και έξω από τις Ίνδιες.

Το όλο Ίνδικό βιβλιογραφικό σύστημα έγινε άντικείμενο συζήτησης στην Πανινδική Συνδιάσκεψη Βιβλιοθηκάρων, μα η μορφή της βιβλιογραφίας καθορίστηκε τελικά από το Ύπουργείο Παιδείας της κυβέρνησης της Ίνδίας, που υπό την αίγίδα του έκδίδεται το Βιβλιογραφικό Δελτίο.

(Στοιχεία από το Δελτίο Βιβλιοθηκών της ΟΥΝΕΣΚΟ)

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ



Άρμενική μινιατούρα από το σχετικό βιβλίο της Λύντια Ντούρνοβο, έφόρου του τμήματος Άρχαίας Τέχνης του Μουσείου του Έριβάν, που κυκλοφόρησε στο Παρίσι στις εκδόσεις «Κύκλος Τέχνης». Όλες οι μινιατούρες είναι έγχρωμες. Τις «Άρμενικές Μινιατούρες» προλογίζει η Σιραρπίντερ Νερσεσιάν που ύποστηρίζει πως «η άρμενική μινιατούρα έφτασε στο άπόγειό της στην Κιλικία, το 13ο αιώνα. Τα χειρόγραφα αυτής της έποχής συναγωνίζονται τα καλύτερα δημιουργήματα της μεσαιωνικής τέχνης της έγγυς Άνατολής και της Δύσης».

*

Ο έκδοτικός οίκος «Βιβλιοεκδοτική» κυκλοφορεί τις γιορτές το τελευταίο έργο του Γιάννη Κορδάτου «Ίστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», όπου ο άείμνηστος συγγραφέας επιχειρεί τολμηρές τοποθετήσεις και προσφέρει πολλά καινούρια στοιχεία για την κατανόηση φαινομένων και μορφών του παρελθόντος.

Ἡ κριτικὴ τοῦ Βιβλίου

ΚΡΙΝΟΝΤΑΙ ΤΑ Α' ΚΡΑΤΙΚΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

ΜΗΝΑ ΔΗΜΑΚΗ: «ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ»

Ὁ Μηνᾶς Δημάκης ἀνήκει οὐσιαστικά σπὴν περιόδῳ τῆς γενιᾶς τοῦ 30, λογαριάζεται ὅμως εἰς τὴν ποιητικὴν μιᾶς λίγο μεταγενέστερης περιόδου, πού ἀντιπροσωπεύεται κυρίως, ἀπὸ τὸν Ἄρη Δικταῖο κι ἀπ' αὐτόν. Ὁμοίωσιν ὁ διαχωρισμὸς αὐτὸς πού γίνεται μέσα μας δὲν εἶναι ἕνας καθαρὰ χρονικὸς διαχωρισμὸς, γιατί εὐθύς μετὰ τὴν περίοδο τοῦ 30 ἐμφανίζεται ἡ πλειάδα τῶν νεωτέρων ποιητῶν πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸν Ἀναγνωστάκη καὶ τοὺς συγχρόνους του. Ὁ Δικταῖος καὶ ὁ Δημάκης παρουσιάστηκαν κι αὐτοὶ γύρω στὰ 1935, ταυτόχρονα δηλαδὴ σχεδὸν μετὰ τὸν Ἐλύτη, κι ἡ ἰδέα τοῦ μεταγενέστερου διαμορφώθηκε ἴσως ἐπειδὴ τὶς ὠριμότερες ἐμφανίσεις τους τὶς ἔκαμαν μετὰ τὸ 40. Οἱ ποιητὲς αὐτοὶ, στὴν πολυφωνία τῆς περιόδου πού ὁ ἀνανεωμένος ποιητικὸς λόγος σημείωσε ἰδιαίτερη ἀνοδο, πρόσθεσαν, τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν μεταξύ τους, ἕνα δικό τους τόνο, ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ἐρμητισμοῦ καὶ τῆς περισυλλογῆς, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἀναζήτησης μιᾶς μεταφυσικῆς τοῦ σκαψίματος τῶν ἐννοιῶν καὶ τῶν βαθύτερων συναισθημάτων—ἕνα εἶδος ἀντίδρασης τοῦ ξεκομμένου ἀτομικοῦ στὸ ἐποχικὸ ἀδιέξοδο.

Παρ' ἔλο πού κατὰ καιροὺς ἔχω ἀσχοληθεῖ μετὰ τὴν κριτικὴ σημειωματογραφία, δὲν ἔτυχε ποτὲ—ἴσως γιατί δὲν συνέπεσε—νά ἐκφράσω μιὰν ὀποιαδήποτε ἀποψη γιὰ τὴν ποίησιν τοῦ Δημάκη. Καὶ γιὰ τὸ ταξίδι ἂν δὲν τύχαινε νὰ βραβευθεῖ καὶ νὰ μοῦ ζητηθοῦν οἱ γραμμὲς αὐτὲς ἀπὸ τὴν «Ἐπιθεώρηση» δὲν θὰ ἔγραφα πρῶτα, γιατί ἡ περίπτωσις τοῦ Δημάκη ἀποτελεῖ μιὰ ἰδιόμορφη περίπτωση πού θὰ μὲ ἀπασχολήσει σ' ἕνα εὐρύτερο μελέτημα γιὰ τὴν νέα ποίησιν κι ὅστερα γιατί ἡ ποίησιν του ἀποτελεῖ κάτι τὸ ἀδιαιρέτο μᾶλλον καὶ τὰ ὅποια συμπεράσματά του θὰ μπορούσε νὰ τὰ ἐγάλει κανεὶς μόνον ἀπὸ τὸ σύνολό της. Ἰδιαίτερα τὸ Ταξίδι του εἶναι ἕνα μονόλογος πού δυσχεραίνεται, παρὰ τὸν εἰκονικὸ διαχωρισμὸ του, νὰ σταθεῖς εἰς ποιήματα πού νὰ μπόρῃς νὰ τὰ θεωρήσεις αὐτοτελεῖ, ἂν ἐξαιρέσεις τὴν «Ἐλεγεία» ἕνα ποίημα γιομάτο μουσικότητα, πού ὀλοκληρώνει ἕνα ἐπεισόδιο ζωῆς, ἔξω ἀπὸ τὸ κύριο σῶμα τοῦ δικοῦ του ταξιδιοῦ, ἕνός ταξιδιοῦ πού μόνον ὁ τίτλος τὸ ἐντοπίζει στὴν τελευταία του συλλογή, ἀφοῦ ὀλη του ἡ ποιητικὴ ἐργασία δὲν σοῦ δίνει παρὰ τὴν αἰσθητὴ ἕνός περιπετειώδους ἐσωτερικοῦ ταξιδιοῦ, πού μαρτυρεῖ ἄγχος, μὴ ἐγάζοντας πούθενά. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ τὸ Ταξίδι χωρὶς νὰ προεκτείνει τὴν ποίησιν του, ἀποτελεῖ μιὰ συνέχεια στὴ δίχως σταθμὸ ἐσωτερικὴ του περιπέτεια, συμπληρώνει τὴ θεώρησιν του αὐτοῦ τοῦ εἶδους, ἡ καλύτερα φωτίζει ἀπλῶς τὴν πικρὴ του φιλοσόφησιν. Τὰ ποιήματά του διακόπτονται ὀπτικά, ἀλλὰ τὰ νήματα πού τὰ συνδέουν μεταξύ τους

δὲν σοῦ διαφεύγουν. Οἱ στίχοι του μοιάζουν μετὰ σταγόνες τῆς ἴδιας βροχῆς πού ξυπνοῦν τὴν ἴδια μελαγχολία κι ὀλες μαζὺ κάνουν τὴν βροχὴ, τὴν ποίησιν του δηλαδὴ, καὶ τὸ πνεῦμα της. Τὸ παρελθὸν καὶ τὸ μέλλον εἶναι ἴσοπεδωμένα στὸ ἴδιο τέλεσμα, ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι σκοτεινὴ, ἐνιαία, χωρὶς ἀποχρώσεις. Δὲ μπόρει κανεὶς νὰ σταθεῖ χωρὶς ἐνδιαφέρον εἰς συμπτώματα πού ἀποτελοῦν συνέπειες μιᾶς ἐποχῆς, δταν ὁ ποιητὴς ἐκφράζει τὴν ἀληθινὴν κατάστασιν πού δημιουργήσαν μέσα του, διάφορες καίριες ἐπιπτώσεις.

Μὴν προχωρεῖτε στὸ δάσος/μὴν ἀνοίγετε στὴ θάλασσα/τὸ ταξίδι εἶναι ὀλο παγίδες/καταιγίδες ἐκπλήξεις/μείνετε ἀκίνητοι ὀπου βρεθεῖτε/μὴν κοιτάζετε μακριά/(ὀμως δὲν τὸ μπόρειτε/θέλετε νὰ δεῖτε...)

Τὸ πέρασμα εἶναι σκοτεινὸ καὶ τὸ φτάσιμο στὸ τελευταῖο σύνορο δὲν σοῦ παρέχει καμμιά προοπτική. Ὁμοίωσιν ἡ θέλησιν τῆς ζωῆς, τουλάχιστο ἡ ἐπιθυμία νὰ δεῖς, νὰ βλέπεις πάντοτε περιπλανώμενος σ' αὐτὸ τὸ μάτιο ταξίδι, δὲν σοῦ ἀπολείπει ὀσο κι ἂν κατὰ βάθος πιστεύεις στὸ μηδέν.

Καὶ παρηγορία τελευταία/τὸ τίποτα/τὸ συλλογιστικὸ μηδέν στὸν ἀνύπαρχτο χρόνος.

Ἡ ἀξία τῆς ζωῆς καὶ τὸ γιόμισμα τοῦ κενοῦ πού νιώθουμε μέσα μας, βρίσκεται στὴν προσπάθεια, στὴν ἀδιάκοπη πάλη καὶ τὴν ἀδιάκοπη μετατόπισιν, (μιὰ χαμένη προσπάθεια, μιὰ χαμένη πάλη, μιὰ χαμένη μετατόπισιν), πού κάνουμε εἰς ἄτομα, ἀφοῦ ὁ καθένας μας ἀποτελεῖ ἕναν κόσμον ξεχωριστὸ καὶ τὸ πρόβλημα τῆς λύτρωσιν εἶναι ἕνα ἀτομικὸ πρόβλημα. Παλεύοντας «θησαυρίζουμε μιὰν ἀχτίδα ἀφθαρσίας».

Μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ ξεπεράσουμε τὴν ἀντοχή μας/μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ προχωρήσουμε/πέρα ἀπ' τὸ σύνορο πού χάραξεν ἡ μοῖρα/ἔδω στεκόμαστε καὶ παλεύουμε.

Μιὰ πάλη γιὰ τὸ τίποτα, μιὰ ἐλπίδα πού δὲν εἶναι ἐλπίδα, σ' ἕνα παρὸν βουλιαγμένο, καταδικασμένο, χωρὶς ἔρμα καὶ στερεότητα μέσα στὸ χρόνο, κάτω ἀπὸ μιὰ διαρκὴ σκιά κι ἕνα διαρκὴ φόβος, κάτω ἀπὸ τὴν ἰδέα τοῦ ἀναπότρεπτου πού μᾶς περιμένει.

Ἡ μεγάλη κραυγὴ τοῦ κινδύνου: Γρηγορεῖτε.

Κάθε στιγμή χανόμαστε: Γρηγορεῖτε.

... ..
Κάμῃ νὰ κοιμηθοῦμε δίχως ὀνειρα πιά/νὰ ξυπνήσουμε δίχως αἰσθήσεις / Ἄδειο/ἄδειο/ἄδειο τριγύρω/οἱ πεθαμένοι δὲν φοβοῦνται τοὺς πεθαμένους.

Μὲ τὴν σημερινὴ συλλογὴ του ὀπως εἶπα, τὸ Ταξίδι δὲν ἀλλάζει οὔτε κλίμα οὔτε ποίησιν. Χαμηλότερο εἰς ἕντασιν προεκτείνει τὴν περιήγησιν μας στὴν ἀτμόσφαιρά του, μιὰ ἀτμόσφαιρα ἀγωνίας πού μέσα της συντηρεῖται ἀγωνιζόμενη μιὰ

μοναχική, περμένη φυγή. Και εξέβια από ποῦ νά πιαστεῖς όταν ἐπιμένεις ἢ δὲν μπορείς ἀπὸ ἰδιοσυγκρασία παρὰ νά εἶσαι μόνος; Ὅταν σοῦ λείπει ὁ σύνδεσμος μὲ τὴν καθολικὴ κίνηση τῆς ζωῆς, μὲ τὴν κοινὴ προσπάθεια ποῦ δεβαιώνει τὴν ὑπαρξή, δὲν συμμετέχεις καὶ δὲν συνεισφέρεις, δταν ξεκοβεσαι ἀπὸ τὴν κοινὴ πορεία, τί μπορεί νά σέ διαφυλάξει ἀπὸ τὸ κενὸ ποῦ δημιουργεῖται αὐτόματα γύρω σου; Δὲν σοῦ μένει παρὰ ἕνας μολόλογος μὲ τὸν ἑαυτὸ σου γιὰ τὸ τίποτα, σοῦ μένει αὐτὸ ποῦ παραστατικὰ ὁ ποιητὴς ἐκφράζει σ' ἕνα ποίημα τῆς συλλογῆς του «Σκοτεινὸ Πέρασμα»

Καὶ βουλιάζει/καὶ πνίγεται/ἢ κάθε στιγμή σέ γκρεμίζει σὲ θάλαθρο/καὶ σ' ἀκολουθοῦνε/ἀμέσως τὰ πράγματα σὲ ἀνακαλοῦνε/σοῦ γνέφουν νά ξαναγυρίσεις/καὶ τ' ἀκολουθεῖς καὶ σὺ καὶ φοβᾶσαι/μὴν δὲν γιὰ πάντα χαθοῦνε/κι ἐσὺ τὸ ξέρεις πὼς εἶναι χαμένα/φοβᾶσαι/—μὰ πὲς τί φοβᾶσαι;

Ὁ Δημάκης ταξιδεύει χωρὶς ἕναν συγκεκριμένο σκοπὸ. Ἵπάρχει στὸ θάθος μιὰ ἀφηρημένη ἀναζήτηση, δὲν ἐνθαρρύνεται ὅμως ἀπὸ καμμιά πίστη. Τὸ καρὰδι του δὲ ταξιδεύει, τὸ ταξιδεύει ἕνα ἰσχυρὸ ρεῦμα στὸ ὁποῖο δὲν μπορεί ν' ἀντισταθεῖ.

Ἐγὼ ἂν ἀρχίζω καὶ ξαναρχίζω/χωρὶς ὑποταγὴ/προκαλώντας πάντα τὸ πεπρωμένο/ἀλλοιῶς δὲ μποροῦσε νά γίνει/(...) Φεύγουμε/ἀλλὰ πάντα ἐδῶ/δὲ μετακαμίζουμε σ' ἄλλο σπίτι/(...) Ἐπιμηκύνεις τὴ μέρα μὲ τεχνητοὺς ἡλίους/(...) Ἐδῶ τίποτα δὲν τελειώνει/δὲν φεύγουν ξαναγυρίζουν/χάνονται ξαναδρίσκονται/δὲν στιγμὲς ἀνεξάρτητες/χωρὶς σκοπὸ καὶ συνέπεια/(...) Χάνεσαι μέσα σ' ἄλλεπάλληλα ταξίδια σου.

Ὅλη του ἡ πορεία εἶναι ἕνα στριφογύρισμα μέσα σ' ἕνα λαβύρινθο. Ὁ ξεκομμένος ἀτομισμὸς του ὅπως σημείωσε στὴν ἀρχὴ προσπαθεῖ νά «δεβαιώσει τὴν παρουσία του ἐξω ἀπὸ τὸ κοινὸ ἄθροισμα τοῦ γεωγραφικοῦ σημείου ποῦ δρέθηκε» καὶ εἶναι φυσικὸ ἔτσι νά δημιουργεῖ μιὰν ἐφιαλτικὴ μοναξιά ποῦ τὸν κάνει νά μὴ μπορεί νά αἰσθάνεται διαφορετικά.

Βρίσκομαι στὸ καρὰδι ποῦ βουλιάζει/σὲ μιὰ καμπίνα κλειδωμένη/τὸ νερὸ ὡς τὸ σαγόνι/Πνίγομαι/(...) Ἀλλὰ ἡ προσπάθεια εἶναι μάταιη/τὸ

σῶμα τὴν ἐνότητά του ἀποζητᾶ/τὸ θεῖο δῶρο τοῦ ὕπνου/ὕπνος—θάνατος/ὁ ἀνύπαρχτος θάνατος.

Πρὸς τὸ «θεῖο δῶρο τοῦ ὕπνου» ἐαδίζουσιν ὅλοι. Ἀλλὰ ποῖο εἶναι τὸ τίμημα τῆς ζωῆς γιὰ τὸν ποιητὴ; Ὅστε καὶ ἡ ποίηση, ἀφοῦ καὶ

Οἱ ποιητὲς/πράγματα ἀχρείαστα /ἀντικείμενα πολυτελείας

ὅπως ἔχει γράφει σὲ προηγούμενη συλλογὴ του. Μὲ κατεῦθλωση τὸ «θεῖο δῶρο τοῦ ὕπνου» παλεύει κινηγώντας κάτι χωρὶς συγκεκριμένη μορφή, κάτι ποῦ τοῦ διαφεύγει καὶ τοῦ ἴδιου, ἕνα μικρὸ φῶς ποῦ νά περιστραφεῖ γύρω του ὅπως ἡ πεταλούδα γύρω ἀπὸ τὴ λάμπα. Αὐτὸ ὅμως εἶναι τόσο ἀπιαστο, ποῦ καταντάει ἀνύπαρχτο. Ἀπλούστατα εἶναι ἡ θαυότερη ἐπιθυμία τῆς ζωῆς ποῦ θρίσκει μιὰν ἀφορμὴ γιὰ νά συνεχίσει τὴν κίνησή της, ἔστω καὶ πίσω ἀπὸ μιὰ ὑποψία. Κι αὐτὴ ὅμως ἡ ὑποψία ἐξαφανίζεται μέσα στὸ μεγάλο σῶμα τοῦ τίποτα.

Ὅλα σιγὰ-σιγὰ σθῆρουν/οἱ μαγνήτες στομῶνονται/οἱ ἔλξεις ἀδυνατίζουν/οἱ μαγικὲς ἐντυπώσεις διαλύονται/τὸ θάθος μὲ τίς πυρκαγιὲς γίνεται στάχτη/στάχτες φυλάγουμε μέσα στὰ χέρια μας./Οἱ μεγάλες φωτιὲς/κρατοῦν τόσο λίγο.

Ἡ ζωὴ σὲ τελευταία ἀνάλοση εἶναι μιὰ φαντασμαγορία, ἕνα σοφὸ τέχνασμα. Καὶ ὁ ἔρωτας καὶ ἡ ποίηση ἀκόμη εἶναι καὶ αὐτὰ ἕνα ἐνοστικὸ ρίγος: Ὅλες οἱ ἀποχρώσεις τοῦ μηδενισμοῦ τοῦ αἰῶνα μας συναντιῶνται στὴν ἴδια γενικώτερη ἀποψη τοῦ φαινομενισμοῦ. Σὲ μιὰ ζωὴ ποῦ ὑπάρχει ἀπὸ αἰῶνες αἰώνων, δὲν χρησιμεύει σὲ τίποτα θεόδαια αὐτὸ ποῦ συμπεραίνει ἡ ποίηση τοῦ Δημάκη. Ἐχει ἀπλῶς τὴ σημασία μιᾶς ἐποχικῆς μαρτυρίας καὶ τὴ σημασία ὅχι τῆς ιδέας ποῦ περικλείνει, ἀλλὰ τῆς κραυγῆς, τῆς ἀνθρώπινης κραυγῆς ποῦ τὴ δικαιώνει ὁ πόνος της δταν εἶναι εἰλικρινής. Καὶ στὸ Δημάκη ὅσο καὶ ἂν κατὰ κανόνα τὰ ἐπὶ μέρους ποιήματά του μᾶς δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς ἔλλειψης ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ θάρους, τῆς πληρότητας καὶ τοῦ ὀλοκληρωμένου περιγράμματος, στὸ σύνολο τοῦ λόγου του ἀναγνωρίζουμε ἕναν προσωπικὸ κόσμο, ποιητικὸ, διαποτισμένον σὲ ὄλη του τὴν ἔκταση ἀπὸ τὴν εἰλικρίνεια τοῦ ἐσωτερικοῦ του δαδανισμοῦ.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

ΓΙΑΝΝΗ ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗ: «ΟΙ ΕΝΟΧΟΙ»

Εἶναι πολὺ τῆς μόδας νά κάνει κανεὶς τὴν ἀνατομία τῆς ἐπανάστασης. Ἀμέσως ἀποχτιάει μιὰ θέση ὑπεροχῆς, μιὰ καὶ αὐτὸς εἶν' ὄρθιος καὶ ἡ ἐπανάσταση τέσσα στὸ χειρουργικὸ τραπέζι, ἢ μᾶλλον στὸν πάγκο τοῦ νεκροτομείου. Εἶναι ἡ στάση τῆς ἐσχάτης ὑπεροφίας, ποῦ καμώνεται τὴν ἀνωτερότητα, ἀπέναντι στὸ κυρίαρχο φαινόμενο τῆς ἐποχῆς μας. Στάση ποῦ ἐπικαλύπτει ἕνα σύμπλεγμα ἐνοχῆς, γιὰ τὴ μὴ κατανόηση, τὸ φόβο ἢ τὴν ἀγοραφοβία τοῦ ἀβροδίατου πνεύματος.

Πρέπει νά ξεκαθαρίσουμε κάτι ἀμέσως, γιὰ νά μὴ μπεῖ σὲ πειρασμὸ ἁμαρτίας ἢ καλὴ πίστη ὀρι-

σμένον. Μὲ κανένα τρόπο δὲν ἐννοοῦμε ὅτι ἀποτελεῖ καθοσίωση ἢ ἔρευνα καὶ ἡ κριτικὴ τῆς ἐπανάστασης, ὁσοδήποτε λεπτολόγα καὶ ἂν εἶναι. Ἀντίθετα, αὐτὴ ἡ κριτικὴ ἔρευνα εἶναι δουλειὰ ὑπεύθυνης συνείδησης. Ἵπεύθυνη ὅμως συνείδηση θὰ πεῖ πρῶτα ἀπ' ὅλα μὴ ἀτομιστικὴ. Θὰ πεῖ συνισταμένη καὶ ὄχι συνιστώσα, φορέας καὶ μετουσιωτὴς γενικότερης ἀνάγκης σὲ μήνυμα. Αὐτὴ ἡ συνείδηση εἶναι μέρος τῆς ἱστορίας τῆς ἐποχῆς της — ἡ ψυχὴ της ἄς ποῦμε —, δὲν εἶναι διακοσμητικὴ ὅτε διακοσμητικὸς σωλήνας πειραματισμῶν. Ὁ τόνος τῆς ἐξομολόγησης ἢ τῆς ἀπολογίας τῆς ταιριάζει δταν ἀναφέρεται στὴν κρι-

σιμη πράξη του καιρού της. Όσο για το δικαίωμα της κριτικής, το άσκει αφού κερδίσει τη βαθύτερη κατανόηση της πράξης και στη δική της, βέβαια, κατεύθυνση, αν δεν έχει τίποτα καλύτερο να προτείνει. Απόδειξη της αυθεντικότητας της είναι ο σπαραγμός της σάτιρας ή της τραγωδίας της και η λυτρωτική της δύναμη.

Η επανάσταση τραβάει τουριστικά διάφορες δλοφυρόμενες τών άδιεξόδων, λυσίκομες συνειδήσεις, ή χειρουργικές. Κατεχόμενες από αίσθητισμό, βλέπουν σ' αυτή όλες τις καρμποσταλικές γραφικότητες: θρησκευτικότητα, μεταφυσική, βαρβατίλα. Και τί συγκρούσεις! Τί κλίμακες! Δεν μπορεί παρά νάχουν γίνει μόνο και μόνο για να έρεθίσουν την ψυχή τους, για να παιδέψουν την ευαισθησία τους... Τη βάζουν κάτω λοιπόν, την επανάσταση, και κάνουν την ανατομία της. Όστερα πλένουν τα χέρια τους και τρώνε κάτι λυρικό, υποθέτω, αποκλείοντας από τη μνήμη τους, με επαγγελματική ικανότητα χειρουργού, το πτώμα...

Δυστυχώς, μια τέτοια περίπου ανατομία της επανάστασης επιχειρεί και ο κ. Γιάννης Σφακιανάκης με τους Έ ν ό χ ο υ ς του. Το πόρισμα του είναι αμετάκλητο: σύμπλεγμα ένοχής. Τόσο αμετάκλητο που δεν χρειάζεται να πείσει κ' έμās, απλώς μās το βεβαιώνει. Δεν καταδέχεται την απόδειξη. Το πόρισμα είναι απόδειξη του έαυτού του. Μόλις και μετά βίας, για να μη γράφει μόνο τον τίτλο — που θά ήταν αρκετό — μās καλεί να ρίξουμε μια ματιά στα σπλάχνα: ένοχή.

Δεν πρόκειται για ένα μυθιστόρημα με ανθρώπινους τύπους, αλλά για δοκίμιο με σύμβολα άνθρωποφανή που αντιπροσωπεύουν κάτι. Αυτό το κάτι δεν είναι καν ιδέες ή απόψεις. Είναι παραλλαγές του ίδιου ψυχικού και πνευματικού άδιεξόδου, που παρουσιάζονται με αξιώσεις συμβόλων. Όσοσο κανένα δεν ολοκληρώνεται. Και άλλωστε δεν διακρίνεται πουθενά πρόθεση να ολοκληρωθεί. Ο συγγραφέας φαίνεται να ξεπερνάει Ισα Ισα δύσκολα το σκόπελο — αυτό που θεωρεί σκόπελο — της λογικής σαφήνειας, αφού θέλει να συλλάβει περιρέουσες ψυχικές καταστάσεις όχι στα καθέκαστα αλλά συνολικά. Δεν φοβάται την απτότητα του έξωτερικού γεγονότος κι αυτό είναι στο ένεργητικό του. Αλλά, ακριβώς απογυμνώνοντας το γεγονός από την επίδραση του βλέμματος, το κάνει έφιαλτικό, σχεδόν τερατώδες. Έξωτερικός κόσμος, πράγματα, γεγονότα, ή ιστορία ακολουθούν μια αυτόματη λογική νομοτέλεια ανεπηρέαστη και άκατανόητη από το υποκείμενο, ξεγδέρνουν στην έπαφή την ψυχή, όπως κοφτερές πέτρες τη σάρκα. Απέναντι στην απολυτότητα του μ ή ε γ ώ υπάρχει μια δυνατή στάση. Πόνος, στραμπούληγμα της ψυχής και υπαρξιακή εξέγερση.

Η επανάσταση δεν απορρίπτεται σαν έφεση, σα δράση αλλά σαν όργάνωση. Αυτή ή όργάνωση άρνιέται την ουσία της γιατί ακριβώς της προσδιορίζει μια ιστορική λογική και συνέπεια, δηλαδή καταργεί το ιδιότυπο και ανεπανάληπτο της υποκειμενικής ύπόστασης.

Ο κ. Σφακιανάκης διάλεξε την επανάστασή του από το έθνικοαπελευθερωτικό κίνημα της

Κατοχής. Δέ φαίνεται να είχε κανένα ένδοιασμό για αυτή την άτυχη έκλογή. Όστόσο, σκόπιμα φαίνεται, σ' ένα σημείο του διβλίου, πετάγεται μια φράση που θολώνει τα νερά. Ένας ένθουσιασμένος επαναστάτης λέει σ' ένα φίλο του με καμάρι για τις έπιτυχίες της έπιστήμης (της σοβιετικής θαρρώ): — Όλα γίνονται. Έδω πετάξαμε στ' άστρα. Με λίγα λόγια στη σφακιανάκειο επανάσταση γίνονται τα εξής: Ο λαός άπουσιάζει όμορφωνα. Υπάρχουν καμιά δεκαριά επαναστάτες, μέλη ενός μηχανισμού που φαίνεται να είναι όλο κι όλο το κίνημα, και που τα περισότερα είναι έκτελεστικό άπόσπασμα ή μεμονωμένοι φονιάδες και σαμποτέρ. Το καταπληκτικό αυτό κίνημα κατευθύνεται από μια Κυρία (με κεφαλαίο) που μένει στο μεγαλύτερο μέρος του έργου άόρατη, κάτι σα θύλος, θεά, ή κάτι τέτοιο. Αφού και πά περισσότερα μέλη άμφιδάλλουν για την ύπαρξή της και όταν ξεμοναχιάζονται ρωτιούνται μεταξύ τους: «Έσύ την έχεις δει την Κυρία;» ή τυραννιούνται με δεινές άμφισολίες: «Έγώ σου λέω πως δεν υπάρχει Κυρία». Τέλος κάποιος από τους διανοούμενους φονιάδες σε κατάσταση παραληρήματος μια νύχτα τρυπώνει κρυφά στη βίλλα όπου μένει ή Κυρία, γιατί ή βίλλα είναι γνωστή — βέβαια! — και τη βλέπει και την άκούει. Και με ποιό τρόπο!.. (αυτό δεν θά του το ξεχάσω ποτέ του Σφακιανάκη)... Από την κλειδαρότρυπα σχεδόν. Τότε πλέσι κι ο συγγραφέας άποφασίζει να μās μιλήσει για την Κυρία... Γιατί κ' έμεις θά είμαστε σε δύσκολη θέση βλέποντάς την μαζί με τον άπειθαρχο επαναστάτη Γλυκοσάλη σε μπανιστήρι... όχι τίποτ' άλλο, αλλά γιατί στην ψυχική κατάσταση που βρίσκεται ο Γλυκοσάλης μπορεί και να δειπε όνειρο. Η Κυρία λοιπόν — το όνομα αυτής Βάνδα ή «κυρία με τα μαύρα» — αφού γύρισε τās Ευρώπας όπου έχασε τον άντρα της — επαναστάτη στη Γαλλία —, έρχεται στην Ελλάδα προσπαθώντας να βρει ένα σύνδεσμο με τη ζωή στο έλληνικό φως, δεν της φτάνει, βγάζει από τη φυλακή ένα μεγάλο επαναστάτη, τον Μέρτολα και γίνεται έεροφάντης της επανάστασης κατευθύνοντάς την διά του Μέρτολα, του όποιου ο ρόλος διαγράφεται αρκετά άόριστος αν όχι γελοίος ως... επαναστατικού συζύγου, ή μάλλον έραστου.

Μιθιάνουμε άκόμια ότι αυτή ή Βάνδα είναι μια καλλονή, πως όταν ήταν κορίτσι της είχε συμβεί «κάποιο όράμα», «κάτι φοβερό», που οι γυναίκες το λέγανε «ατύχημα». Ο συγγραφέας δεν κλοξέρει, μόνο διερωτάται: «Νάτανε κάτι όργανικό; Ένας τραυματισμός στο σώμα, με άνάλογο ψυχικό τραυματισμό; Ποιός ξέρει. Σίγουρα όμως είναι, πως αυτή ή καλλονή, δεν έδειξε από τότε το παραμικρό ενδιαφέρον για τον έρωτα». Και παρακάτω μās άνακοινώνει το φοβερό ότι «όλες οι έρωτικές έξομολογήσεις συντρίβονταν, όπως το κύμα στα πόδια του αγάλματος που συμβολίζει την άρετή. Ήταν ή έέρεια του όωμου ενός δικού της θεού».

Μετά από την Κυρία είναι αυτός ο Μέρτολας που έρχεται σ' έπαφή με τους ύπόλοιπους. Η Κυρία κι ο Μέρτολας σαν ήγεσία, αντιπροσωπεύουν μια μετριοπαθή επαναστατική τακτική δ-

που υπολογίζεται και η αξία της ανθρώπινης ζωής, της θυσίας, σε σχέση με το σκοπό. Άλλα η ήγερσία αυτή θα σαρωθεί από την αμείλικτη ροπή της επανάστασης, θα καταργηθεί σαν υποπιη, θα αντικατασταθεί, με προοπτική να εξοντωθεί, όπως προβλέπει η Ίβια ή Κυρία. Τελικά θα εξαφανιστεί κατά περίεργο και υποπιο τρόπο: Συλλαμβάνεται μέσα στη βίλλα από τους Γερμανούς, απελευθερώνεται στο δρόμο από τους επαναστάτες, σύμφωνα με διαδόσεις και δ,τι θέλετε πιστεύετε. Άν θέλετε πιστεύετε ότι οι δήθεν Γερμανοί ήταν επαναστάτες, αν θέλετε ότι έγινε έτσι που διαδίδεται, αν θέλετε ότι να! μόν συνελήφθη από τους Γερμανούς αλλά τὰ περι απελευθερώσεως της είναι θρύλος, αν θέλετε ότι οι επαναστάτες άρπαξαν τους συλληφθέντες από τους Γερμανούς για να μην δημολογήσουν ή για να τους τιμωρήσουν αυτοί σκληρότερα, ή τέλος πάντων δ,τι θέλετε.

Το κρυφοκόιταγμα από τη χαραμάδα της πόρτας γίνεται τη στιγμή ακριβώς που η Κυρία συζητάει στο γραφείο της με το Μέρτολα — μπερδεύοντας τὰ αίσθηματά τους και τις σχέσεις τους με την κρίση ήγερσίας — περι τοδ πρακτέου, τη στιγμή που μπαίνουν οι Γερμανοί.

Οι υπόλοιποι επαναστάτες διακρίνονται σε δύο είδη: τους διανοούμενους και τους μή. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν ο Κυριάκος Γλυκοτάλης, ζωγράφος που δὲ ζωγραφίζει πιά, κάπως ρομαντικός, και ο Άντωνης Παπαδούλης, που παρουσιάζεται στην αρχή σὰ θετικός, υλιστής. Αυτοί οι δύο χρειάζεται να νάναι διανοούμενοι για να παίζεται μέσα τους με ένταση και με μεταπτώσεις το δράμα της ένοχής. Ο Γλυκοτάλης κατέχεται από την έμμομη ιδέα ότι σκότωσε τον πατέρα του, ότι είναι ένοχος. Σε μιὰ συνεδρίαση τον πιάνει ντελίριουμ και παίρνει το λόγο για να πει, θγάζοντας άφροδύς: «...Δέν είναι προσωπικό ζήτημα (ή ένοχή)... είναι δημαδικό. Είμαστε όλοι ένοχοι!.. Ένοχοι!.. Τὸ ξαναλέω: Είμαστε όλοι ένοχοι!»

Ο Παπαδούλης έχει σκοτώσει τον πατέρα της Ξένης, της κοπέλλας που φαίνεται πως τον αγαπάει. Η Ξένη είναι οργανωμένη στο κίνημα. Ο πατέρας της είχε, φαίνεται, κατηγορηθεί άδικα για αντιδραστικός. Ο Παπαδούλης μένει μ' ένα θείο του δικαστή, που είχε ενδιαφερθεί πολύ να εξιχνιάσει αυτό το φόνου, συχνά μάλιστα κουδέκριαζε με τον Παπαδούλη (τον εκτελεστή) επί ύψηλου ψυχολογικού επιπέδου για τὰ κίνητρα του φόνου και για το φονιά. Τελικά πιάνει και τον Παπαδούλη, το θετικό, το σκληρό, ντελίριουμ και δημολογεί στο θείο του ότι αυτός είναι ο φονιάς, πράγμα για το οποίο δικάζεται από την όργάνωση (γιατί δημολόγησε).

Έκτος απ' αυτούς, που αντιπροσωπεύουν τον καθαυτό άνθρωπο, υπάρχουν στο έργο και οι άνθρωποι - γεγονότα, οι άνθρωποι - ιστορία, αν θέλετε, οι τετράγωνοι, οι σκληροί που προχωράνε σίγουρα στο μέλλον με επίγνωση (καπετάν Ντάνος) ή ανεπίγνωτα, από ένστικτο, σὰ ζώα σχεδόν (γέρο - Στάδαρης), ή που ζούν απλώς έξω από οποιοδήποτε σκοπό, με πεινασμένα μόνο ένστικτα (Φιλιά, έρωμένη του γέρο - Στάδαρη).

Και υπάρχει κ' ένας Άρσένης Πατράς, που

άσφαλώς ο συγγραφέας θέλει να τον ξεχωρίσει. Δέν ξέρουμε αν είναι διανοούμενος, μάλλον είναι, αλλά μάς προβάλλεται με κάποια άλλη ιδιότητα, νομίζω. Είναι ο άνθρωπος - λύση: αντίσταση στα πάντα, μη πειθαρχία, δράση. Οποιοσδήποτε δημαδικός συντονισμός, έρω και μιὰ συζήτηση σε συνεδρίαση, οποιοσδήποτε κανόνας, νόμος, στρατηγική, του είναι ανυπόφορα. Άναρχικός από ιδιοσυστασία και ιδεολογία. Λυσάει όταν υποχρεώνεται σε κάτι τέτοιο, αντιδρά, τέλος κάνει το δικό του: ανατινάζει αυτός μιὰ αποθήκη πυρομαχικών του έχθρου χωρίς έντολή της όργάνωσης. Ο Άρσένης Πατράς, με τον οποίο ανοίγει και κλείνει το βιβλίο, είναι ο άνθρωπος - λύση ή ο άνθρωπος - συνέπεια του παραλογισμού που γεννάει ή φοδερή λογική της έποχής.

Τὸ βιβλίο τελειώνει με μυστική δίκη στην όργάνωση, όπου δικάζονται η Φιλιά γιατί κατέδωσε από ζήλεια το μάρμπ - Στάδαρη και την Ξένη, ο Άντωνης Παπαδούλης, γιατί δημολόγησε στο θείο του δικαστή ότι είχε κάνει το φόνου του πατέρα της Ξένης και ο Άρσένης Πατράς για το σμιποτάζ που έκανε χωρίς έντολή. Οι πράξεις αυτές χαρακτηρίστηκαν «άναρχικές» και «συνεπώς έξυπηρετικές των συμφερόντων του έχθρου». Για τη Φιλιά η απόφαση αναβάλλεται. Ο Παπαδούλης κηρύσσεται ένοχος. Κυρίως καταδικάζεται μαζί του η συνέδρηση. Μόλις αναφέρει αυτή τη λέξη στην απολογία του, όλοι του ρίχνονται: «— Καθαρά ιδεαλιστικές και μυστικιστικές απόψεις. — Είναι όπαδός του Μέρτολα». Τὰ πράγματα τὰ δάξει στη θέση τους ο καπετάν Ντάνος με μιὰ μικρή διάλεξη περι συνέδρησης: «Υπάρχει σίγουρα μιὰ συνέδρηση, φίλοι, μὰ τούτη είναι η συνέδρηση του χρέους για τον άγώνα, που κάνει ο λαός, για να λευτερωθεί από τον κατακτητή. Η όμαδική συνέδρηση. Η άλλη, η άτομική, είναι για την ώρα πρώμα άχρηστο και βλαβερό... Τούτη την ώρα δέν υπάρχει «εγώ», υπάρχει: «εμείς». Πρέπει να το χωνέψουμε».

Ο Πατράς άρνιέται να απολογηθεί. Ο Ντάνος του λέει: «Η μιλάς ή σε στέλνω ίσια για κεί που ξέρεις...» Ο Πατράς επιμένει και «λύεται η συνέδρηση» μαζί με το έργο.

Η συνέδρηση, όπως και η προσωπικότητα, το άτομο, το υποκείμενο, είναι άσυμβίβαστα με τη μάζα, με την ιστορική αναγκαιότητα. Η επανάσταση είναι μιὰ τυφλή δύναμη που συντρίβει δλ' αυτά τὰ πολυτελή πράγματα. Τὸ εγώ νιώθει άβολα, υποφέρει μέσα σ' αυτή, ή συνέδρηση κατέχεται από ένοχή, κάποτε θα συντριβεί ο φορέας της. Ο τέλειος επαναστάτης είναι ο άνθρωπος ρομπότ, ο χωρίς προσωπικότητα και πρωτοβουλία, ο μάρμπ Στάδαρης, να ποδμε... Πρόκειται για τις μεγαλύτερες κοινοτοπίες του αιώνα, που άλλοι τις έχουν πει καλύτερα από τον κ. Σφακιανάκη.

Άρκετά πιά. Δέν μάς πείθουν οι ανήσυχες συνειδήσεις που δέν ξεσηκώνονται μπροστά στο φασισμό της ελευθερίας, που βολεύονται μέσα στο πιο άπάνθρωπο σύστημα των σχέσεων. Τίποτα δέν τις στενεύει άραγε μέσα στο σημερινό υποχρεωτικό κοστούμι τους;

Τὰ Ίβια αυτά προβλήματα που κατέχουν την

ευαισθησία του κ. Σφακιανάκη, και άλλα και άλλα, υπάρχουν και ερθώνονται με τον ωμότερο τρόπο πριν και έξω από την επανάσταση, προπαντός εκεί. Και συναντούν το απόλυτο αδιέξοδο. Και μένει μόνο μία διέξοδος: η επανάσταση (τί φοβερό, κ. Σφακιανάκη!) Η επανάσταση θέτει, αληθινά, παρόμοια ή καινούργια προβλήματα — διαφορετικά θά ήταν κάτι τερατώδες —, αλλά ταυτόχρονα προτείνει και μία διαλεκτική για τη λύση τους. Ο άνθρωπος κερδίζει διαρκώς εδαφός σ' αυτή και δεν το κερδίζει χωρίς τρομερές κρίσεις. Τι να γίνει... Αλλά κερδίζει ακριβώς το εδαφός που χάνεται την ίδια ώρα στον υφαιό κόσμο της παρακμής. Η συναρπαστική αυτή διμέτωπη μάχη του ανθρώπου της εποχής μας προσφέρεται και θέλει τη βοήθεια των θαρραλέων πνευμάτων, όπως φαίνεται να είναι το του κ. Σφακιανάκη. Να υπερασπίζεσαι την υπόθεση του ανθρώπου — που είναι και «εγώ» και «εμείς» — από τη δική σου σκοπιά. Να κάνεις

τότε και την πραγματική ανατομία της επανάστασης. Ίδου στάβιον δόξης λαμπρόν!

Υποβάλαμε άραγε τους Ένοχους του κ. Σφακιανάκη σε μία καθαρά ιδεολογική κριτική; Όχι. Στην αντίκρουσή του μάς οδηγεί ακριβώς η κραυγαλέα του αναλήθεια εάν αξιοθητικής πραγματώσης. Γιατί ο συγγραφέας εκθέτοντας αποδειγμένες για αυτόν αλήθειες, δεν δημιουργεί ούτε ζωντανό κόσμο ούτε πειστική άφαιρέση. Όσα αποπιάσαμε κιόλας από το μυθιστόρημα, δείχνουν αρκετά πόσο εγκαταλειπτικό και αυθαίρετο είναι.

Αναμφισβήτητα, ο λόγος του κ. Σφακιανάκη είναι μεστός, καταφέρνει αυτός τουλάχιστον, να μη μετέχει ενεργά στη συνολική αποτυχία. Θά έλεγε κανείς ότι ο συγγραφέας γράφει ένα διβλίο - λάθος από μικρές αληθινές λέξεις.

Δ. ΡΑΓΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΚΙΤΣΟΥ ΜΑΚΡΗ: «ΜΙΚΡΑ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ»

Το μικρό τουτο βιβλιαράκι, που ο φιλότιμος κι ακούρατος μελετητής της νεοελληνικής λαϊκής τέχνης τύπωσε στο Βόλο, είναι, όπως το φανερώνει κι ο τίτλος του, μια σειρά από μικρά άρθρα, επιφυλλίδες, κι όλα τους άφοροϋν προβλήματα και πλευρές του μεγάλου θέματος που τον απασχολεί, δηλ. τη λαϊκή μας τέχνη. Τα μελετήματα τουτα δεν παρουσιάζονται για πρώτη φορά, δεν έχουν δηλ. γραφτεί επίτηδες για να έχουν σε τουτο το βιβλιαράκι. Αν συνέβαινε κάτι τέτοιο, τότε θά αποτελούσαν και μια πιό συστηματική ενότητα. Πρόκειται για άρθρα που γράφτηκαν σε διαφορετικές εποχές και δημοσιεύτηκαν σ' εφημερίδες και περιοδικά, είτε χρησίμεψαν εάν πρόλογοι καταλόγων εκθέσεων κτλ. Ένα μονάχα άρθρο του είναι πρωτοδημοσίευτο, κι αυτό άφορα ένα απ' τα πιό αγαπητά θέματα στο συγγραφέα, δηλ. το μυτιληνιό σουστανελλά λαϊκό ζωγράφο, το Θεόφιλο. Όμως η αξία του βιβλίου δεν είναι για το λόγο αυτό μικρότερη. Καθώς το κάθετι που λέγεται για αυτό το μεγάλο θέμα είναι χρήσιμω, και καθώς εδώ μέσα υπάρχουν πράματα σοβαρά και στοχαστικά, ή συγκέντρωση σ' ένα βιβλίο άρθρων που ήταν σκορπισμένα εδώ κ' εκεί, κ' έτσι καταντούσαν άπρόσιτα σ' όποιον ήθελε να τα συμβουλευτεί, είναι το δίχως άλλο πράξη ωφέλιμη. Αν σε κάτι υστερούν τα μικρά τουτα μελετήματα είναι πως αποτελούν πολύ συνοπτικές εκθέσεις, συχνά μάλιστα χωρίς την πλατειά πειστική τεκμηρίωση που χρειάζονται τέτοια πρωτοείπωτα πράματα. Κι αυτό είναι φυσικό αν βάλουμε στο νοϋ για ποιόν σκοπό έχουν γραφτεί. Εδύχως που ο συγγραφέας μάς έχει δώσει σ' άλλες περιπτώσεις πλατύτερες εργασίες, συχνά μάλιστα για τα ίδια ή παραπλήσια θέματα, ώστε να μην έχουμε το δικαίωμα να τον κρίνουμε απ'

την αναγκαστική περιληπτικότητα των μικρών του μελετημάτων. Όμως κ' εκεί ακόμα που ο Μακρής εκφράζεται σύντομα και διακριτικά, φαίνεται το μεγάλο, το αξετίμητο χάρισμα της δουλειάς του. Ούτε σε μια στιγμή δεν περπατά στα σύννεφα. Όλα του τα συμπεράσματα, οί κρίσεις του κι οί προβληματισμοί του, κι όταν ακόμα δεν τις αναλύει πλατειά και δεν δημιουργεί στον άμάθητο αναγνώστη τη σιγουριά πως τα πράματα είναι όπως τα λέει, είτε όταν αφήνουν άμφιβολίες στον πιό εξοικειωμένο, στηρίζονται γερά πάνω στη γνώση των πρώτων πηγών. Γιατί πρέπει να το πούμε, για τους δεν το ξέρουν, πως ο Μακρής είναι πρώτα απ' όλα έρευνητής πρώτων πηγών, κι ίσως κανένας άλλος από αυτόν στη χώρα μας να μην είναι άρμοδιώτερος, για να διατυπώσει κρίσεις και συμπεράσματα που μπορούν να θεωρηθούν και εάν άφετηρία για μια πλατύτερη έρμηνεία, για μια συνθετικώτερη εργασία, πάνω σ' αυτό το άπέραντο και βασικό πρόβλημα του πολιτισμού μας, τη λαϊκή μας τέχνη.

Μερικά απ' τα άρθρα του αυτά, όπως ο λαϊκισμός, το δημοτικό τραγούδι και η λαϊκή τέχνη, ή λαϊκή μας τέχνη κ' η σύγχρονη ζωή, θίγουν τον κεντρικό πυρήνα του προβλήματος, την πιό ουσιαστική πλευρά του, κι όσο και να χωροϋν παραπέρα συζήτηση άποτελούν πολύτιμες προτάσεις για την αντιμετώπισή τους γιατί δεν είναι άπλά λόγια, μη έχουν σά βάθος τη γνώση και την έμπειρία του συγγραφέα. Μερικά άλλα πάλι, παρουσιάζουν πλευρές απ' τη λαϊκή τέχνη της πατρίδας του συγγραφέα, το Πήλιο, που είναι φυσικό να την έχει μελετήσει καλύτερα από την τέχνη κάθε άλλης περιοχής, και το άρθρο του για το Θεόφιλο είναι μια σημαντική συμβολή του Μακρή στη μελέτη αυτού του λαϊκού ζωγράφου.

Τὸ βιβλίον αὐτὸ πῆρε τὸ φετεινὸ κρατικὸ βραβεῖο Δοκιμίου, θὰ προτιμούσαμε βέβαια νὰ τὸ ἔπιρνε ὁ Μακρῆς γιὰ καμιὰ ἀπ' τὶς ἄλλες, τὶς ἀρτιώτερες ἐργασίες του. Μὰ κ' ἐδῶ τὸ κρατικὸ βραβεῖο δὲν ἀστόχησε. Ἄς τὸ σημειώσουμε, λοιπόν, στὸ ἐνεργητικὸ τῶν ἀρμοδίων κι ἄς ἐλπίζουμε πὼς θ' ἀποτελέσει μιὰν ἀπαρχὴν γιὰ τὴν ἀναγνώριση

τοῦ ἔργου τοῦ Κ. Μακρῆ, ποὺ δὲν θὰ ἦταν ἀπλῶς δίκαιος ἔπαινος, μὰ θ' ἀποτελοῦσε καὶ μιὰ πραγματικὴ βοήθεια γιὰ τὸ συγγραφεὶα καὶ μιὰν ἐνθάρρυνση, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ προωθήσει τὴν ἐρευνά του ποὺ εἶναι πολὺτιμη στὴ μελέτη τοῦ σύγχρονου πολιτισμοῦ μας.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Π. ΣΠΑΝΔΩΝΙΔΗ: «Ν. ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ — Ο ΓΙΟΣ ΤΗΣ ΑΗΝΥΧΙΑΣ»

Τὸ πρόβλημα Καζαντζάκη ἔρχεται καὶ ξανὰρχεται στὰ γράμματά μας, ἰδιαίτερα μετὰ τὴ διεθνῆ κατάφαση γιὰ τὸ πεζογραφικὸ ἔργο του. Γιατὶ πραγματικὰ ὁ πεζὸς λόγος του εἶναι ἐκεῖνος ποὺ τοῦ ἔδωσε τὸ χρίσμα τοῦ συγγραφεὶα παγκόσμιας ἀκτινοβολίας. Ὁ ἴδιος ἤθελε νὰ εἶναι κατὰ κύριο λόγο ποιητῆς· δὲν μπόρεσε νὰ πείσει μὲ τὸ ποιητικὸ του ἔργο. Πολλές φορές οἱ ἐσωτερικὲς μας ροπές διαψεύδονται καὶ μᾶς ἀναδείχνει ὅ,τι θεωρήσαμε πάρεργο στὴν ἀσκηση τοῦ πνευματικοῦ μόχθου. Εἶναι ἡ παλιὰ ἐκείνη διδακτικὴ ἱστορία τοῦ «βιολιοῦ τοῦ Ἐγκρ»: Ἦθελε νὰ εἶναι μέγας βιρτουόζος τοῦ βιολιοῦ καὶ πέρασε στὶς δέλτους τῆς παγκόσμιας λογοτεχνίας σὰν ποιητῆς.

Μετὰ τὴ Λιλὴ Ζωγράφου, τὸν Πρεβελάκη, τὸ Βρεττάκο, μετὰ τὶς φωτεινὲς καὶ κατὰ κάποιον τρόπο ἀκαταμάχητες στὴν προβληματικὴ τους καὶ τὴ διαύγειά τους ἀπόψεις τοῦ Μάρκου Λυγέρη, ἡ πλειάδα τῶν μελετητῶν τοῦ Καζαντζάκη αὐξάνεται κατὰ ἓνα μελετητῆ, τὸν Πέτρο Σπανδωνίδη, ποὺ ἡ περιορισμένη σὲ ἔκταση ἐργασία του «Ν. Καζαντζάκης, ὁ γιὸς τῆς ἀνησυχίας» πῆρε φέτος τὸ κρατικὸ βραβεῖο κριτικοῦ δοκιμίου.

Ὁ Σπανδωνίδης εἶναι προσεκτικὸς μελετητῆς καὶ κριτικὸς τῆς Λογοτεχνίας μας. Προσωπικὰ ἐκτιμῶ πολὺ τὴν ἐργασία του γιὰ τὸ κλέφτικο τραγούδι καὶ τὴν ἀρχαϊκὴ ποίηση, ὅπου διατυπώνονται ἀπόψεις πρωτότυπες καὶ ἐνδιαφέρουσες, στὶς ὁποῖες συγκλίνει μὲ ἐπιστημονικώτερο βῆμα καὶ ἡ μαρξιστικὴ ἐρευνα σήμερα. Ὁ Σπανδωνίδης, ξεκινώντας ἀπὸ διαφορετικὸ δρόμο, ἀγγίξε μὲ τὸ φιλολογικὸ του ἐνστικτο τὸ στόχο, ποὺ ἡ μαρξιστικὴ ἐρευνα τὸν πλησιάζει ὀλοένα μὲ διαλεκτικὴ πορεία καὶ προβληματικὴ.

Στὴ μελέτη του γιὰ τὸν Καζαντζάκη δὲν βλέπω νὰ θίγει τίποτα ἀπ' ὅσα δὲν ἔχουν ἤδη ἐπισημάνει οἱ προηγούμενοι μελετητῆς του. Δὲν ἀναφέρομαι στὶς μαρξιστικὰ θεμελιωμένες ἀπόψεις τοῦ Λυγέρη, ποὺ ἐπιτέλους μόνον ἓνας διαλεκτικὸς μπορεῖ νὰ τὶς διατυπώσει· ἀναφέρομαι

στὸ βιβλίον τῆς Λιλῆς Ζωγράφου, ποὺ εἶναι γραμμένο μὲ ὀρμὴ καὶ γνώση τοῦ θέματος, στὸ βιβλίον τοῦ Πρεβελάκη, ποὺ ἔχει βασικὰ χαρακτηριστὰ φιλολογικῆς πηγῆς καὶ στὸ βιβλίον τοῦ Βρεττάκου, ποὺ ἐνῶ ξεκινᾷ μὲ κοινωνιολογικὲς προθέσεις τελικὰ τοποθετεῖται στὰ πλαίσια ἐνὸς φιλοφρονήματος ποιητῆ πρὸς ποιητῆ.

Ἡ «θύραθεν» καταγωγὴ τῶν ἰδεῶν τοῦ Καζαντζάκη εἶναι πιά κοινὸς τόπος γιὰ τὴν κριτικὴ. Ὁ Π. Σπανδωνίδης ἐπιμένει στὴ διερεύνηση τοῦ θέματος γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη. Ὡστόσο παραλείπει τὸ βασικὸ κριτικὸ χρέος: νὰ ἀξιολογήσει ὡς πὼς βαθμὸ μπόρεσε νὰ θερμάνει ὁ Καζαντζάκης τὰ ξένα ὠτόκια καὶ νὰ πραγματώσει προσωπικὲς συνθέσεις. Ἐπίσης δὲν βλέπω νὰ ἐπισημαίνεται κατὰ τὸν τρόπο ποὺ θὰ διαφωτιστεῖ ἐντελῶς τὸ πρόβλημα τῆς στροφῆς τοῦ Καζαντζάκη ἀπὸ τὴ φιλοσοφία τῆς ἀπόγνωσης καὶ τοῦ «ἠρωϊκοῦ μηδενισμοῦ» πρὸς καταστάσεις γνησιώτερα ἑλληνικὲς καὶ ὀφθαλμοφανέστερα προβληματισμένες ἀπὸ τὴν ἐμπειρία μιᾶς πικρῆς ἐποχῆς γιὰ τὸν τόπο μας καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς τῆς κίνησης τῶν μεγάλων μαζῶν στὸ προσκήνιο τῆς ἱστορίας μας. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτῆ πιστεύω προσωπικὰ ὅτι ὁ Σ. ἐρμηνεύει λαθεμένα τὶς μεγάλες μυθιστορηματικὲς συνθέσεις τοῦ Καζαντζάκη. Ἡ ἐποχὴ τῆς ἰδεολογικῆς σταθεροποίησης τοῦ Κ. περνᾷ σχεδὸν ἀπαρατήρητη στὸ δοκίμιον τοῦ Σ. ἐνῶ γίνεται πολὺς καὶ εὐρύς λόγος γιὰ τὴν ἐποχὴ τῆς ἰδεολογικῆς του περιπλάνησης στὰ ξένα ρεύματα καὶ στὶς ξένες εὐρέσεις. Ὁ κριτικὸς τοῦ Κ. ποὺ θὰ ἀνακαλύψει τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς πορείας του ἀπὸ τὴ λατρεία τῆς νιτσεικῆς προσωπικότητας ὡς τὸν ἀντίποδα «τῆς θυσίας τοῦ ἀτομικοῦ χάριν τοῦ κοινωνικοῦ ἀγαθοῦ» (Σπανδωνίδης) θὰ μᾶς προσφέρει τὸ χρυσὸ κλειδί γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ἐσωτερικῆς λειτουργίας τῆς συγγραφικῆς δραστηριότητος ἐνὸς δημιουργοῦ, ποὺ ἔδωσε εὐρωπαϊκὴ ἐπιφάνεια στὰ γράμματά μας.

ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ

Ἐκκυκλοφορησε

ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΠΑΛΕΟΝΑΡΔΟΥ

« Μ Π Α Λ Α Ν Τ Α »

Πωλεῖται στὰ βιβλιοπωλεῖα

511

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.
«Ρωμαίος και 'Ιουλιέττα»
του Σαίξπηρ. Μετάφραση
Κ. Καρθαίου, σκηνοθεσία
'Αλέξη Σολομού, σκηνογρα-
φίες Γιώργου Βακαλό, κο-
στούμια 'Αντώνη Φωκά.
'Ηθοποιοί: 'Αντιγόνη Βα-
λάκου, Δημ. Παπαμιχαήλ,
Χρ. Καλογερίκου, Στ. Βό-
κοβιτς, Λυκ. Καλέργης,
Παντ. Ζερβός, Γιάν. 'Απο-
στολίδης, Π. Φυσσούν, Ν.
Παπακωνσταντίνου.

ΘΕΑΤΡΟ «ΑΛΦΑ». Θί-
ασος Κατερίνας. «Οί 'Αθώ-
ες» τῆς Λίλιαν Χέλμαν. Με-
τάφραση Στάθη Σπηλιωτό-
πουλου, σκηνοθεσία Μηνᾶ
Χρηστίδη, σκηνογραφίες
Γιώργου 'Ανεμογιάννη. 'Η-
θοποιοί: Κατερίνα, Κάκια
'Αναλυτῆ, Λιλῆ Παπαγιάν-
νη, Καίτη Χρονοπούλου,
'Αννα Παϊτατζῆ, Παμφίλη
Σαντοριναίου, 'Ανδρ. Φι-
λιππίδης.

ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ».
«Μικρές 'Αλεπούδες» τῆς
Λίλιαν Χέλμαν. Μετάφραση
καὶ σκηνοθεσία 'Αλέξη Δα-
μιανοῦ, σκηνογραφία καὶ
κοστούμια Μαριλένας 'Αρα-
βαντινοῦ. 'Ηθοποιοί: Μαίρη
Χρονοπούλου, Κώστας,
Μπάκας, Τασία Πανταζο-
πούλου, Νίκος Μπιρμπίλης,
Θ. 'Εξαρχος, Λ. Βουρνᾶς
καὶ Α. Δαμιανός.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΕΝΤΡΙΚΟ.
Θίασος Δημήτρη Χόρν. «Τα-
ξιδιώτης χωρὶς ἀποσκευές»
Ζᾶν 'Ανούιγ. Μετάφραση
Γιώργου Παπᾶ, σκηνοθεσία
Δ. Χόρν, σκηνογραφίες Μά-
ριου 'Αγγελόπουλου. 'Ηθο-
ποιοί. Δ. Χόρν, Μάρω Κον-
τοῦ, Ζώρζ Σαρῆ, Σπ. Μου-
σοῦρης, Ζώρας Τσάπελης,
Σμ. Στεφανίδου, Νανᾶ Σχι-
αδᾶ, Γιάν. Μιχαλόπουλος.

**ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΤΟΠΟΥ-
ΛΗ.** Θίασος Ντίνου 'Ηλιό-
πουλου. «'Ο Κύριος 5 0/100»
τῶν Δ. Κ. Εὐαγγελίδη καὶ
Γιάννη Μαρή. Σκηνοθεσία
Ντίνου 'Ηλιόπουλου. 'Ηθο-
ποιοί: Ντίνος 'Ηλιόπουλος,
'Αννα Φόνσου, Περ. Χρι-
στοφορίδης, Στ. Στρατηγός.

Ε Π Ι Θ Ε Ρ Η Σ Η
Τ Ε Χ Ν Η Σ

Τ Ο Θ Ε Α Μ Α

‘Ο αποκλεισμός του «Πειραιϊκού θεάτρου»

«Μᾶς ἐξανάγκασαν σὲ ἐκπατρισμό, δὲ μᾶς δίνουν θέα-
τρα νὰ παίξουμε», δήλωσε πρόσφατα ὁ Δημήτρης Ροντή-
ρης, ἐμψυχωτῆς τοῦ «Πειραιϊκοῦ Θεάτρου» σὲ συνάντηση
ποῦ εἶχε μὲ τοὺς ἀντιπροσώπους τῶν ἐφημερίδων. Καὶ δὲ
βρέθηκε κανένας «ἀρμόδιος» νὰ δώσει μιὰ ἐξήγηση. Δὲ μᾶς
ξαφνιάζει αὐτὴ ἡ σιωπὴ. Γιατὶ πολλὲς φορές ἔχει καταγ-
γελεθῆ ἡ ἀπροκάλυπτη ἐχθρότητα τῶν κ.κ. «ἀρμοδίων» ἐ-
ναντίον τοῦ «Πειραιϊκοῦ Θεάτρου» κ' οἱ ἐνοχοὶ οὔτε τόλμη-
σαν νὰ μιλήσουν, νομίζοντας πῶς θὰ κρυφτοῦν πίσω ἀπ'
τὸ δάχτυλό τους. Ἔτσι καὶ τῶρα φαντάζονται πῶς ἡ κα-
ταγγελία τοῦ Δημ. Ροντήρη θὰ «ξεχαστεῖ». Ὡστόσο τὸ
«Πειραιϊκὸ Θεάτρο» ὑστερα μάλιστα ἀπ' τὶς θριαμβευτικὲς
περιοδεῖες του στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἄμερική, ἐνσαρκώ-
νει τὸ πανελλήνιο αἶτημα γιὰ ἰσότιμη προβολὴ κ' ἐνίσχυση
κάθε καλλιτεχνικοῦ συγκροτήματος ποῦ τιμᾶ μὲ τὴ δράση
του αὐτὸν τὸν τόπο. Οἱ χῶροι τῶν Ἀρχαίων Θεάτρων
δὲν εἶναι κανενὸς τσιφλίκι, οὔτε τὸ δημόσιο χρῆμα μπορεῖ
νὰ σπαταλιέται σὲ ἀμφιβόλου ποιότητος «φεστιβάλ», πρὸς
χάριν τῶν «ἡμετέρων». Ἄν οἱ ἀντιδράσεις ὀφείλονται στὸ
φόβο τῆς καλλιτεχνικῆς ἀμιλλας, ἃς ἔχουν ὑπ' ὄψη τους οἱ
ἐνδιαφερόμενοι ἓνα πρᾶγμα: Ὅπως δὲν κατάφεραν νὰ δυ-
σφημίσουν τὸ «Πειραιϊκὸ Θεάτρο» στὸ ἐξωτερικόν, ἔτσι καὶ
τῶρα δὲ θὰ μπορέσουν νὰ κρατήσουν τὸ «μονοπώλιο» στὸ
ἐσωτερικόν. Στὸ τέλος, τὸ κοινὸ ἐπιβάλλει πάντα ὅσους τ' ἀ-
ξίζουν.

Διαγωνισμοῦ χρεωκοπία

Ἐπιτέλους ἀπ' τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας γνωστοποιήθηκε
πῶς πολὺ σύντομα... θ' ἀνακοινωθοῦν τ' ἀποτελέσματα
τοῦ περιβόητου «διαγωνισμοῦ θεατρικοῦ ἔργου». Ἐπειδὴ
ὅμως πολλὲς φορές ματαιώθηκε ἡ σχετικὴ ἀνακοίνωση δὲν
ξέρουμε ἂν ὡς τὴ στιγμὴ ποῦ θὰ τυπώνονται αὐτὲς οἱ
γραμμὲς θάχει πραγματοποιηθεῖ ἡ ὑπόσχεση τοῦ Ὑπουρ-
γεῖου. Βέβαια, τῶρα πιά, ὅποιο καὶ νᾶναι τὸ ἀποτέλεσμα,
παῦει νᾶχει κάθε ἀξία. Ὁ χειρισμὸς ὅλου τοῦ ζητήματος
οὐσιαστικὰ χρεωκόπησε κι αὐτὸν τὸν κρατικὸ διαγωνισμό.
Ἴσως γιὰτὶ προκειμένου γιὰ διαγωνισμό θεατρικοῦ ἔργου
ἐπιβάλλεται νὰ πιστεύουν στὴν σκοπιμότητά του ὅσοι τὸν
ὀργανώνουν. Ἴσως γιὰτὶ ποτέ οἱ κρατικοὶ παράγοντες δὲν
κατάλαβαν ἢ δὲ θέλησαν νὰ καταλάβουν τί σημασία ἔχει
γιὰ τὸ μέλλον τοῦ θεάτρου μᾶς ἡ ἀνάδειξη τῆς ντόπιας
δραματικῆς παραγωγῆς. Καὶ νόμισαν πῶς ξοφλᾶνε τὸ χρέος
τους μ' ἓναν «διαγωνισμό». Ἀλλὰ τὸ ζήτημα εἶναι σοβα-
ρότατο καὶ θὰ τὰ ξαναποῦμε ὅταν — ἃς τὸ ἐλπίσουμε — ἀνα-
κοινωθοῦν τ' ἀποτελέσματα!

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Του Γ. ΣΤΑΥΡΟΥ

Όσοι έτυχε νά βούνε τά έργα του Μπρέχτ άνε-
δαυμένα στο «Μπερλίναρ Άνσάμπλ» ή στο «Έθνι-
κό Λαϊκό Θέατρο» τής Γαλλίας, ή στο «Πίκκολο
Τέατρο» του Μιλάνου μάς μεταφέρουν δλοζών-
τανη τήν αίσθηση, άν όχι τή μαρτυρία, μιās άκα-
τάβλητης καλλιτεχνικής θύελλας που ξεριζώνει
τά γνωστά σκηνακά πρότυπα, επιβάλλει ένα «άλλο
θέατρο» και συνεπαίρνει τó ευρωπαϊκό κοινό. Τά
τελευταία δέκα χρόνια, μάς λένε, κυριαρχεί όλο-
ένα ό Μπρέχτ—άπ' αυτόν ξανόγονται πιά στα
μεγάλα θεατρικά κέντρα οι γονιμότεροι προβλη-
ματισμοί τής σύγχρονης δραματικής Τέχνης.

Οί άνθρωποι αυτοί, άλλοτε ειδικοί κι άλλοτε
«καλλιεργημένοι» θεατές, βλέποντας Μπρέχτ στις
άθηναϊκές σκηνές, ισχυρίζονται πως οι δικές μας
παραστάσεις δέν έχουν καμιά σχέση με κείνες
που είδαν—είναι κάτι σαν «παρωδία» του μπρε-
χτικού θεάτρου. Όσοι πάλι γνώρισαν εδώ τó
Έπικό Θέατρο—μιλάμε για τους καλοπροαίρε-
τους—δέν φαίνονται όλοι ένθουσιασμένοι μαζί του,
έκφράζουν κάποιες επιφυλάξεις δηολογώντας πως
ώς ένα σημείο νιώσανε νά διαψεύδονται οι δημι-
ουργημένες προσδοκίες. Δυσκολεύονται ίσως στον
προσδιορισμό των «αίτιών», όμως καταλογίζουν
εύθυνες και στον συγγραφέα...

Ίπάρχουν βέβαια κ' οι «φύσει άνεπίδεκτοι»
για κάθε τί καινούργιο, βολεμένοι μαχαρίως στα
«οίκεια» και στα «παραδεδεγμένα». Χαρακτηρί-
ζουν τον Μπρέχτ «μόδα» κι είναι «σίγουροι» πως
γρήγορα θά περάσει. Άλλοι, τέλος, θεωρούν τó
έργα του Γερμανού δραματουργού «ζενάρια» κι
άλλοι, από καθαρά ιδεολογική αντίθεση, «προπα-
γανδιστικά», «κομμουνιστικά». Οί τελευταίοι μά-
λλον «δικαιολογούνται» άφου ό Μπρέχτ παντού και
πάντα τó φωνάζει πως είναι μαρξιστής και μά-
λιστα «αυτοστρατευμένος»....

Τό δίχως άλλο, οι πάρα πάνω «απόψεις», τό-
σο διαφορετικές στην ουσία, και προπάντων τó
γεγονός μιās περιορισμένης έπιτυχίας των περισ-
σοτέρων έργων του ποιητή τής «Μάνας Κουράγιο»
(δταν τά ίδια έργα θριαμβεύουν σ' όλο τον κό-
σμο) μάς υποχρεώνουν νά δεχτούμε πως έχει τε-
θει στον τόπο μας ένα «πρόβλημα Μπρέχτ». Κι
άναρωτιόμαστε: Τί συμβαίνει; Πρέπει νά συμφω-
νήσουμε με τους «καλοπροαίρετους» που τά «δε-
δομένα» τους είναι οι παραστάσεις των άθηναϊ-
κών θεάτρων ή μ' εκείνους που γνώρισαν τó μπρε-
χτικό θέατρο σέ πλήρη απόδοση; Μ' άλλα λόγια,
φταίνει οι παραστάσεις μας, φταίνει τó κοινό μας
ή φταίνει ό Μπρέχτ;

Τόν Μπρέχτ μάς τον πρωτοπαρουσίασε τó «Θέ-
ατρο Τέχνης» τó 1956 με τó έργο του «Ό κύκλος
με τήν κιμωλία». Τό ίδιο έργο (τόδαμε χωρίς τον
πρόλογο και τον επίλογο) ξαναπαίχτηκε και τον
έπόμενο χρόνο στο «Θέατρο Τέχνης»—είχε ζωη-
ρή απήχηση. Τό 1958 παρουσιάζονται «Ό καλός
άνθρωπος του Σε-Γ'σουάν» στο «Θέατρο Τέχνης»
και τó «Μάνα κουράγιο» στο θέατρο «Κυδέλης» με
σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη. Τό πρώτο μόλις κα-
τάφερε νά κρατήσει τιμητική θέση στο πρόγραμ-
μα του θεάτρου, ενώ τó δεύτερο «έπεσε άδόξως»
παρά τις φιλότιμες προσπάθειες των καλλιτε-
χνών.

Άκολούθησαν τó 1959 τά μονόπρακτα «Η Έ-
βραία» και «Ό καταδότης» μαζί με μονόπρακτα
Πιραντέλο, Τσέχωφ, Λόρκα, στο «Θέατρο Τέχνης».
Και φέτος παίχτηκαν ταυτόχρονα «Η άνοδος του
Άφτουρο Ούτ», πάλι στο «Θέατρο Τέχνης» και
«Ό Γαλιλαίος» στο «Νέο Θέατρο» άπ' τον θίασο
Βασιλή Διαμαντόπουλου και Μαρίας Άλκαίου.
Άπ' τά δυό τουτα έργα μόνον ό «Άρτουρο Ούτ»
προκάλεσε αξιόλογο ένδιαφέρον.

Η παρουσίαση τόσων έργων σέ πέντε χρόνια θά
πρέπει νά μάς ίκανοποιεί, άν μάλιστα λογαριά-
σουμε πως ή έπιλογή έγινε άνάμεσα στις ώρι-
μότερες και πιο φημισμένες δημιουργίες του
Μπρέχτ. Άντίθετα, ήταν άσήμαντη ή ευρύτερη
έννημέρωση και προετοιμασία του κοινού με άρ-
θρα, μελέτες, έπιφυλλίδες. Κι αυτό τή στιγμή
που σ' όλόκληρη τήν Εδρώπη—για νά μήν πάμε
μακρύτερα—τό θέμα «Μπρέχτ» κατακλύζει άστα-
μάτητα τις καλλιτεχνικές στήλες των σοβαρότερων
έφημερίδων και περιοδικών, συγκεντρώνει τους έγ-
κυρωτέρους εκπροσώπους του θεάτρου με συζητή-
σεις και κάθε λογής πνευματικές έκδηλώσεις—
χωρίς φυσικά νά παραλείπεται κι ή φροντισμένη
έκδοση των «Άπάντων» του Γερμανού δραματουρ-
γού.

Έτσι αντιμετωπίζεται πολύπλευρα και διερευ-
νάται συστηματικά, υπεύθυνα, ένα καινούργιο θέ-
ατρο που έρχεται νά έκφράσει «έπαναστατική
δικαίω» τήν εποχή μας.

Έδώ, «βραδυπορούντες» ήδη σέ τόσα και τό-
σα, περιοριστήκαμε στις παραστάσεις. Η κριτική
σημειωματογραφία, έκτός άπ' τις υποκειμενικές
της άδυναμίες, δέν ξεπερνάει τά όρια που τής
παρέχει ό καθημερινός τύπος. Έπιφυλλίδες έλά-
χιστες γράφτηκαν κι οι δημοσιεύσεις άποσπασμά-
των άπ' τó θεωρητικό έργο του Μπρέχτ μετριοϋ-
νται στα δάχτυλα. Πόσοι αλήθεια δέν νόμισαν πως

ξοφλάνε σὲ ἀφορισμοὺς ὅπως: «ὅτι καὶ νὰ λέει ὁ Μπρέχτ ἡ ἀξία του βρίσκεται μόνο στὰ σημεῖα ὅπου παραμένει πιστὸς στοὺς παλιούς δραματικοὺς νόμους» ἢ «καλὸς ποιητὴς ἀλλὰ τὸν μειώνουν οἱ ἰδέες του» ἢ «τὰ ἔργα του δὲν εἶναι θέατρο»!

Θεατρικὰ κείμενα τοῦ Μπρέχτ ἐκδόθηκαν ὡς τώρα μόνο τρία. «Ὁ Καυκασιανὸς κύκλος μετὴν κιμωλία», ἀνάτυπο ἀπὸ τὴ δημοσίευση τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης» (μετάφραση Ἀστέρη Στάγκου), «Τὰ ὄνειρα τῆς Σιμόν Μασάρ» (μετάφραση Μανώλη Κορνῆλιου) καὶ «Ὁ Γαλιλαῖος» μέσα στὸ πρόγραμμα τοῦ «Νέου Θεάτρου». Ἐπίσης στὸν τόμο «Τὸ Θέατρο τοῦ 57» καταχωρήθηκε «Ὁ κύκλος μετὴν κιμωλία» ὅπως παύτηκε στὸ «Θέατρο Τέχνης» (μετάφραση Ὁδυσσεύς Ἐλύτης).

Βλέπουμε, λοιπόν, πόσο λίγο ἀσχοληθήκαμε μετὴν Μπρέχτ. Μὰ κοντὰ σ' αὐτὸ δὲ δόθηκε ἡ εὐκαιρία γιὰ τοὺς γνωστοὺς λόγους, νὰ ἐμφανιστεῖ καὶ ἐδῶ σὲ μιὰ σειρά παραστάσεων τὸ «Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ», ὥστε νὰχοῦμε αὐθεντικὰ δείγματα τοῦ μπρεχτικού θεάτρου. Ἐνα ζωρὸ σπουδαῖα καὶ μὴ ξένα θεατρικὰ συγκροτήματα καλοῦμε ἀνεπίσημα ἢ ἐπίσημα. Δὲ θάτανε δύσκολο, ἀν καλλιιεργούσαμε τίς ἐκπολιτιστικὲς σχέσεις μετὴν σοσιαλιστικὲς χώρες, νὰρθοῖ καὶ τὸ «Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ» ποὺ ὀργανώνει μεγάλες καλλιτεχνικὲς περιοδεῖες....

Μιὰ διαπίστωση ποὺ ἐξηγεῖ σαφέστερα γιὰτὶ δὲ μπορέσαμε νὰ ἐπικοινωνήσουμε ἄμεσα μετὴν θεμελιωτὴ τοῦ Ἐπικού Θεάτρου, εἶναι καὶ τούτη: Πολλοί, σκηνοθέτες, ἠθοποιοὶ καὶ γενικὰ παράγοντες ἢ φίλοι τοῦ θεάτρου μας, βλέπουν τὸν Μπρέχτ σὰν συγγραφέα καὶ ὄχι σὰν ἀναμορφωτὴ. Καταπιάνονται μετὰ τὰ ἔργα του ὅπως μετὰ τὰ ἔργα ἄλλων συγχρόνων συγγραφέων καὶ προσπαθοῦν νὰ τὰ «καλουπώσουν» στὰ πλαίσια τοῦ ἀστικού δράματος. Εἶναι κάτι ποὺ τοὺς «δολεῖ». Δὲν τοὺς ἀνησυχοῦν οἱ καινοτομίαι στὴ μορφή μιᾶς καὶ τὸ σκηNIKὸ ὑπόθετο νομίζουν πῶς μένει τὸ ἴδιο.

Χαρακτηριστικὰ μοῦ ἔλεγε κάποιος ἀπ' τοὺς διακεκριμένους σκηνοθέτες μας: «Ἐγὼ ἀπ' τὸν Μπρέχτ ξεχωρίζω τὴν ποιότητά του καὶ τὰ σημεῖα ποὺ δένονται μαζί μου συναισθηματικά». Αὐτὴ τὴν ἀντίληψη τὴν εἶδαμε νὰ ἐφαρμόζεται στὶς ἀθηναϊκὲς παραστάσεις καὶ δὲν εἶχε ἀπόδοση. Ἀλλὰ πρὶν φτάσουμε στὸ «γιατί» θὰ πρέπει νὰ σταθοῦμε σ' ἓνα ἄλλο γεγονός: Βέβαια ὁ Μπρέχτ εἶναι δραματουργός. Ὅχι ὁμοίως δραματουργός «τοῦ γραφείου». Οἰκοδόμησε τὰ ἔργα του πάνω σὲ καινούργιες βάσεις, ποὺ σημαίνει ὀργάνωσε ἓναν ἄλλο θεατρικὸ χώρο. Δούλεψε ταυτόχρονα καὶ σὰν σκηνοθέτης καὶ σὰν ἠθοποιός καὶ σὰν θεωρητικὸς τῆς σκηNIKῆς Τέχνης καὶ τεχνικῆς. Ἀληθινὸς Θεατρῶνθρωπος.

Κι ἄς μὴ φοβόμαστε τίς συγκρίσεις. Ἐτσι δούλεψαν πάντα οἱ μεγάλοι ἀναμορφωτὲς τῆς δραματικῆς Τέχνης, πρὶν ἀπ' τὸν Αἰσχύλο ἀκόμα, ὡς τὸν Σαίξπηρ καὶ ὡς τοὺς δημιουργοὺς τοῦ ἀστικού θεάτρου. Γράφοντας τὰ ἔργα τους εἶχαν κιόλας διαμορφώσει ὀλόκληρη θεατρικὴ λειτουργία—μιὰ νέα θεατρικὴ ἐποχὴ. Πάνω στὰ δικά τους χνάρια τράβηξαν ὅσοι ἀνήκουν στὴν ἴδια ἐποχὴ: συγγραφεῖς καὶ ἐρμηνευτὲς. Σὲ καμμιά περίπτωσή δὲ μποροῦμε νὰ διανοηθοῦμε τὴν ἀπόδοση τοῦ «Ἀμλετ» μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Μεσαιωνικοῦ θρησκευ-

τικοῦ Μυστηρίου. Γιατὶ καὶ ἡ σκέψη μας θὰ «παρωδοῦσε» τὴν σαίξπηρικὴ τραγωδία...

Εἶναι γνωστὸ πῶς τὸ θέατρο, σὲ κάθε ἱστορικὴ του περίοδο, καθόριζε μιὰ πλήρη προσαρμογὴ στόχων καὶ μορφῶν—καρπὸς τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας τῆς ἐποχῆς του. Κάθε φορὰ προχωροῦσε ἀναπλάθοντας ριζικὰ τοὺς δραματικοὺς νόμους καὶ προεκτείνοντας ἢ ἀλλάζοντας τὸν ρόλο του σὰν κοινωνικὸ λειτουργημάτων. Ἦξερε ποῦ ἀπευθύνεται, τί ἐκφράζει, καὶ ἀνάλογα ἔδρισκε καὶ τὸ σκηNIKὸ του ἐπίπεδο.

Μετὴν Μαρξιστὴ δραματουργὸ Μπρέχτ τὸ θέατρο πάει ν' ἀνοίξει νέους δρόμους—προχωρεῖ συνειδητὰ μέσα στὴν ἐποχὴ τοῦ ἐπιστημονικοῦ σοσιαλισμοῦ. Καὶ ὀργανώνει τὸν δικὸ του θεατρικὸ χώρο. Ἀσφυκτιᾷ στὴν κλειστὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ψυχολογίας. Θέλει νὰναὶ περήφανο ὅσοτερ' ἀπὸ τόσες κατακτήσεις καὶ δὲν καταδέχεται νὰ ὑποβάλλεται συναισθηματικὰ στὸν θεατὴ. Πιστεύει στὸ ἀνθρώπινο λογικὸ καὶ τὸ ὑψώνει σὲ Θεὸ του. Ἡ δραστή του ἀγκαλιᾶζει πέρα ὡς πέρα τὸν δρίζοντα καὶ τὴν ἀτομικὴ περιπέτεια τὴν ἀντικρύζει ἀναπόσπαστη ἀπ' τὴν ὁμαδικὴ περιπέτεια—συντονισμένη μετὰ τὰ βήματα τῆς ἱστορίας. Κι ἡ σκηNIKὴ γίνεται ὁ στίβος τοῦ μεγάλου ἔπους...

Θὰ φέρουμε ἓνα παράδειγμα γιὰ νὰ δοῦμε κάπως συγκεκριμένα τὰ αἰσθητικὰ καὶ ἰδεολογικὰ προβλήματα ποὺ θέτει αὐτόματα τὸ Ἐπικὸ Θέατρο. Ἀπ' ὅλους ἀναγνωρίστηκε, πῶς ἡ περισσότερο «πιστὴ» μετὴν πνεῦμα τοῦ Μπρέχτ ἦταν ἡ παράσταση τοῦ «Ἀρτούρο Οὐί» στὸ «Θέατρο Τέχνης». Ὁ σκηνοθέτης Κάρλος Κούν ὑπογράμμισε στὴν ἐρμηνεία ὅτι ἀκριβῶς ἐπιζητοῦσε τὸ ἔργο: Τὰ πρόσωπα καὶ τὰ περιστατικὰ νὰ προκαλοῦν φρικίαση στὸ θεατὴ, χωρὶς νὰ ἀμβλύνεται ὁ σατιρικὸς τόνος τοῦ ποιητῆ, ἀλλὰ καὶ χωρὶς ἡ ἀμβλυσή τούτη νὰ ὑπερφαλαγγίζει ὀρισμένα ὀρια ὥστε νὰ φαίνονται ἀκίνδυνα τὰ πρόσωπα καὶ τὰ περιστατικὰ.

Ἴσως ἐδῶ δοθήθησε τὸν σκηνοθέτη καὶ τοὺς ἠθοποιούς καὶ ὁ χαρακτήρας τοῦ ἔργου. Ὁ «Ἀρτούρο Οὐί» συμπυκνώνει πρόσωπα ἱστορικὰ γεγονότα ἀπ' τὴν ἐγκληματικὴ δράση τοῦ ναζισμοῦ καὶ εὐκολα παίρνουμε ἀπέναντί τους μιὰ «κριτικὴ στάση», δὲν παρασυρόμαστε σὲ «συναισθηματικὸ» ἀντίκρουσμα. Ἰσχύει δηλαδὴ κοινὸς ἰδεολογικὸς στόχος μετὰξὺ συγγραφέα καὶ σκηνοθέτη.

Ἐπεηδάει ὁμοίως τὸ ἐρώτημα: Ἐνας σκηνοθέτης, ποὺ καταδικάζει τὸν ναζισμό, θὰ μπορέσει νὰ κρατήσει τὴν ἴδια «κριτικὴ στάση», ἀνεβάζοντας λόγου χάρι τὸν «Καλὸ ἄνθρωπο τοῦ Σέ-Τσουάν», ἀπέναντι στὸν κεφαλαιοκράτη; Γέννημα καὶ θρέμμα τοῦ καπιταλισμοῦ ἦταν ἡ χιτλερικὴ σπείρα, ὥστόσο πῶς θὰ ἐρμηνευτεῖ ὁ Σούϊ-Γά, ὁ ἀδίστακτος ἐκμεταλλευτὴς ποὺ μετὴν τὸ μυστίγιο ὑποχρεώνει τοὺς δούλους του νὰ τὸν κάνουν νὰ θησαυρίσει; Ἄν ὁ σκηνοθέτης εἶναι, ἄς ποῦμε, ὀπαδὸς τῆς «ἰδιωτικῆς πρωτοδοουλίας», πῶς θὰ μπορέσει νὰ ζωντανέψει τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου ὅπου ξεσκεπάζεται—ποιητικότερα βέβαια!—ὀλόκληρος ὁ μηχανισμὸς τοῦ κεφαλαιοκρατικοῦ συστήματος καθὼς ἐξάνδραποδίζει τὸν ἄνθρωπο; Νὰ δεῖ τὸν Σούϊ-Γά σὰν μεμονωμένην περίπτωσή; Μὰ τότε τὸ «συναισθηματικὸ» ἀντίκρουσμα μείωσε στὸ ελάχιστο καὶ

τὸ ποιητικὸ εἶδος τοῦ ἔργου, ἀλλοίωσε τὸ πνεῦμα του.

Ὁ Μπρέχτ στηρίζει τὸ θέατρο του στὴν ιστορικὴ (ἐπιστημονικὴ) ἀνάλυση καὶ τοποθέτηση τῶν γεγονότων καὶ τῶν προσώπων. Κοντὰ στὸ νοῦ, πῶς τίποτε δὲν θὰ πετύχαινε χωρὶς τὴν καφτὴ ἀνάσση τοῦ γνήσιου δραματικοῦ ποιητῆ. Ἀλλὰ καὶ αὐτὸ ποιὸς ξέρει ποῦ θὰ τὸν ὀδηγοῦσε χωρὶς τὸ φῶς τοῦ διαλεκτικοῦ καὶ ιστορικοῦ ὀλισμοῦ. Τὸ συμπέρασμα εἶναι: πῶς χρειάζεται βασικὰ ἰδεολογικὴ προετοιμασία γιὰ νὰ μὴν προδώσουμε τὸ Ἐπικὸ Θέατρο. Δὲν πρέπει νὰ παραξενευόμαστε, οὔτε νὰ ξαφνιαζόμαστε. Τὸ Ἀρχαῖο Δράμα τὸ ἐρμήνευαν οἱ Ἴβιοι οἱ ποιητῆς του σύμφωνα, φυσικά, μ' αὐτὰ ποῦ γράσανε, ποῦ πιστεύανε. Καὶ τὸ ἀστὶκὸ δράμα στὴν ἀκμὴ του δὲν τ' ἀναδείξα-νε καλλιτέχνες μὲ φεουδαρχικὲς πεποιθήσεις....

Τὸ «Πίκολο Τεάτρο» τοῦ Μιλάνου, ἓνας ἀπὸ τοὺς λαμπρότερους θεατρικοὺς οργανισμοὺς, ἀνέβασε πρόβατα μὲ μεγάλη ἐπιτυχία τὴν «Ὀπερα τῆς δεκάρας». Τὸ ἔργο γραμμένο τὸ 1928 τοποθετήθηκε χρονικὰ ἀπὸ τὸν Μπρέχτ στὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνα στὸ Λονδίνο, γιὰ νὰ μπορεῖ τὸ κοινὸ ἀπ' αὐτὴ τὴ χρονικὴ ἀπόσταση νὰ κρίνει πιὸ καθαρὰ τὰ «δρώμενα ἀπ' τὴ σκηνῆς». Ὅσο οἱ διευθύνοντες τὸ «Πίκολο Τεάτρο» σκέφτηκαν νὰ φέρουν τὸ ἔργο σὲ κοντινότερη ἐποχὴ. Στὴν ἀρχὴ συζητήθηκε νὰ προσαρμοστῆ ὁ μῦθος σὲ μιὰ ἰταλικὴ μεγαλοπόλη γύρω στὰ 1943—44. Οἱ τωρινὲς δὲς συνθήκες θεωρήθηκαν ἀσύμφορες γιὰ ἓνα παρόμοιο τόλμημα...

Τελικὰ ἡ «Ὀπερα τῆς δεκάρας» τοποθετήθηκε στὸ Σικάγο γύρω στὰ 1930, τὴν ἐποχὴ τῆς μεγάλης οικονομικῆς κρίσης. Τὸ ἔργο ὄχι μόνον δὲ ζημιώθηκε ἀλλὰ φάνηκε ἀκόμα ζωντανότερο στὸ κοινὸ. Ἡ ἀναζήτηση τῆς προσαρμογῆς τοῦ ἔργου ἔγινε μὲ ἰδεολογικὰ κριτήρια. Μὰ ταυτόχρονα τὸ «Πίκολο Τεάτρο» μὲ τὴ ζωντανὴ του δράση, εἶχε ἐξασφαλίσαι καὶ τὴν ἀπαραίτητη αἰσθητικὴ προετοιμασία. Δὲν ὑποχρεώθηκε ν' ἀλλάξει αὐτόματα προσηγοριολογίους. Ἡ ὄλη διάρθρωση τοῦ συγκροτήματος, ἡ ὡς τὰ τώρα ἐπίδοση τῶν στελεχῶν του, δημιούργησαν τὶς προϋποθέσεις γιὰ τὸ μεγάλο ἄλμα. Καὶ δὲ βρέθηκε στὸ κενό...

Τὸ δικὸ μας, τὸ ἀπροσάτευστο ἐπαγγελματικὸ θέατρο, ποῦ δέρνεται ἀπὸ χίλιους ἀνέμους, πῶς νὰ δώσει λύσεις σὲ καινούργιες μορφὲς θεάτρου, ὅταν ἀγωνίζεται νὰ λύσει στοιχειώδη οικονομικὰ προβλήματα; Σπάνια οἱ δοκιμὲς καὶ τοῦ πιὸ ἀπαιτητικοῦ ἔργου ξεπερνῶν τοὺς δυὸ μῆνες. Δὲν ἀναφέρουμε τὸ «Ἐθνικὸ Θέατρο». Ἐκεῖ ὁ Σαίξπηρ—ὄχι γιὰ λόγους οικονομικοὺς μὰ γιὰ

λόγους ἀσυνδοσίας!—«ξεπετάγεται» σὲ 20—30 μέρες. Ἄν προσθέσουμε τὸν τρόπο ποῦ λειτουργοῦν οἱ δραματικὲς σχολές, τὸν «δεντικὸ» χαρακτήρα τῶν θεάτρων καὶ τὴν ἔλλειψη γενικοτέρου πνευματικοῦ κλίματος, θὰ καταλάβουμε γιὰ τί φτάσαμε στὸ σημεῖο νὰ μὴ διαθέτουμε συγκεντρωμένους καλλιτεχνικὲς δυνάμεις καὶ σὲ κάθε ἀπόπειρα ἀνεδάστατος κλασσικοῦ ἔργου νὰ φαίνονται τὰ χάλια μας...

Νὰ ποῦ οὐφείλονται οἱ ἀδυναμίες στὴν παρουσίαση τοῦ Μπρέχτ. Ὅσο φάχνουμε νὰ βροῦμε τὶς αἰτίες, τόσο ἀνοίγονται πληγές. Μερικοὶ φαντάζονται πῶς τὸ Ἐπικὸ Θέατρο μπορεῖ νὰ μεταφυτευτεῖ στὸν τόπο μας μὲ θεωρητικολογίες. Γελιοῦνται τραγικά. Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ δὲν ὑπαγορεύει κανένα στερεοποιημένο κώδικα γιὰ νὰ στεκόμαστε ἄδουλοι μπροστὰ του. Στὴν παράσταση τῆς «Μάνης Κουράγιο» χρησιμοποιήθηκαν ὅλα τὰ «τυπικὰ» τῶν παραστάσεων τοῦ «Μπερλίναρ Ἀνσάμπλ». Ἦχοι, μουσικὴ, ντύσιμο, φιγούρες, ἐπιγραφές κ. ἄ. Μηδὲν ἀποτελέσμα. Ἐλείπε ἀπ' τὴ σκηνὴ ὁ πόλεμος «ἐκ τοῦ συστάδην» ποῦ θερίζει τὰ παλληκάρια καὶ ἀφήνει παντέρμη τὴ μάνα νὰ δέρνει τὸ καρρότσι μὲ τὶς πράματιες γιὰ τί πίστεψε πῶς τ' ἀνθρωπομακελλιοῦ βοθηταί τοὺς «ἔξυπνοὺς» νὰ τὴ «βολέψουν»...

Ἡ μπρεχτικὴ μεθοδολογία δὲν ἔχει περισσότερες, οὔτε λιγότερες ἀπαιτήσεις, ἀπ' ὅσες ἔχει κάθε ζωντανὸ θέατρο ποῦ θέλει νὰ εἶναι «προχωρημένο φυλάκιο» στὴ μάχη τοῦ πολιτισμοῦ. Ἀφυπνίζει τὶς συνειδήσεις ἀπ' τὴ χάνωση. Σημαδεύει κατευθεῖαν τὸ στόχο. Ξαναφέρει τὴ δραματικὴ Τέχνη στὴ θέση τοῦ πρώτου σάλπιγγι τὸ μὴ νικηφόρα πορεία τῆς ἀνθρωπότητας. Δὲν κολακεύει τοὺς ἥρωες. Δὲν εὐρίθει τοὺς τυράννους. Ἡ ζωὴ δυνατότερη ἀπ' ὅλους, φωλιάζει στὴν ψυχὴ τῶν λαῶν καὶ τραδιάει τὸ δρόμο τῆς.

Δὲν μπορεῖ παρὰ τὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ νὰ βρεῖ κ' ἐδῶ γενεὲς ρίξες. Ἴσχυη ἡ δραματικὴ μας Τέχνη, παλεύοντας νὰ ὀρθοποθήσει, περιφρονημένη, φαίνεται ἀνυποψίαστη ἀκόμη μπρὸς στὴ θύελλα. Οὔτε δείχνει ἄξια νὰ δεχτεῖ ἔστω καὶ ἀναφομοιώτες ἐπιδράσεις. Εἶπαμε πρέπει νὰ προηγηθοῦν ἄλλα δῆματα—νὰ ὑψώσουμε φραγμὸ σὲ κείνους ποῦ μεταδάλανε τὸ θέατρο σὲ «οἶκον ἐμπορίου» καὶ βλέπουν τὸ κοινὸ σὰν «πελατεία» καὶ σὺνένοχο τ' ἁμαρτημάτων τους. Διαφορετικὰ θάμαστε ἀπροετοίμαστοι πάντα νὰ δεχτοῦμε τὶς πιὸ πολύτιμες κατκτήσεις τοῦ θεάτρου.

Καὶ τὸ συμπέρασμα, νομίζω εἶναι ἀπ' τὶς ἀλληλοσυγκρουόμενες ἐντυπώσεις ποῦ προκάλεσαν οἱ ἀθηναϊκὲς παραστάσεις, ὅτι δὲν φταίει ὁ Μπρέχτ.

ΠΑΝΤΑ ΠΛΟΥΣΙΟ — ΠΑΝΤΑ ΣΠΑΡΤΑΡΙΣΤΟ

Τὸ περιοδικὸ ποῦ γοητεύει

ΔΡΟΜΟΙ

τῆς

Εἰρήνης

34 μεγάλες πολύχρωμες σελίδες. Πλούσια εἰκονογράφηση. Ἐκτύπωση ὄφσσετ.

Κυκλοφορεῖ μόνο μὲ 3 δρχ. σ' ὅλα τὰ περίπτερα

Πῶς δουλέψαμε
γιὰ τὴν ταινία

ΣΥΝΟΙΚΙΑ ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ

Τοῦ ΑΛ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗ

(Συνέχεια ἀπ' τὸ προηγούμενο)

Τὴν ἀναπόληση μιᾶς ἐποχῆς ἐργασίας, ὅπου οἱ συνθήκες τῆς ζωῆς του ἦταν καλύτερες, καὶ τὶς ἐλπίδες ποὺ εἶχε γιὰ ἓνα καλύτερο μέλλον ἔσαν πρωτοπαντρεύτηκε.

Γιὰ νὰ τὰ ἐκφράσουμε ὅλα αὐτὰ καταλήξαμε νὰ παρεμβάλουμε τὰ πλάνα — στεφανοθήκη — ρούχα τῆς δουλειᾶς του καὶ ἐργαλεῖα — ὑγρασία τοῦ τοίχου, πικρότητα τῆς γυναίκας του — φωτογραφία μὲ τὸν Νεκροφόρα τὴν καλὴ ἐποχὴ ποὺ δούλευαν κ' οἱ δυὸ στὸ ἐργοστάσιο —. Ὅλα σὲ ἀργὸ ρυθμὸ, καὶ νὰ ἐπιστρέψουμε ὅστερα στὴ φυσιογνωμία του τὴν κρίσιμη στιγμή.

Ἔδωσα ἓνα δείγμα τοῦ τρόπου τῆς δουλειᾶς μας στὴ διάρκεια τῆς προεργασίας. Γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ γυρίσματος ἔχω κυρίως νὰ πῶ δυὸ πράγματα. Πρῶτα - πρῶτα σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἔδωσα πολὺ μεγάλη σημασία στὸ ὁμορφο καθάρημα τοῦ πλάνου. Στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος ὁμοῦς κατάλαβα πῶς αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπόλυτα σωστὸ μὲ τὸ ρεαλισμὸ. Δὲν ἔχει τόση οὐσιαστικὴ ἀξία ἓνα αἰσθητικὰ ὠραῖο καθάρημα. Τὴν οὐσιαστικὴ ἀξία τὴν ἔχει ἡ ἀπομόνωση τοῦ περιεχομένου ποὺ θέλει νὰ προβάλλει καὶ γιὰ τὸ ὁποῖο περιεχόμενο δὲν πρέπει νὰ γίνεται καμιά ὑποχώρηση, ἀκόμα κι ἂν π.χ. τὸ κάδρο στὸ ἀπάνω μέρος κόβει τὸ μέτωπο ἑνὸς ἠθοποιοῦ. Φυσικὰ ὅταν πετυχαίνει κανεὶς καὶ τὰ δυὸ εἶναι ἡ τέλεια ἔκφραση. Δεύτερο, προσπάθησα τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν νὰ εἶναι λιτὸ καὶ περιεκτικὸ. Στὶς ἑλληνικὲς ταινίες οἱ ἠθοποιοὶ κρατᾶνε ἀκόμα τὴν κληρονομιά τοῦ θεάτρου μας καὶ ἀποδίδουν τοὺς ρόλους τους μὲ κάποια ρητορική καὶ μὲ μιὰ μεγαλοποίηση τῶν βασικῶν συναισθημάτων. Ἄν παρατηρήσουμε ἕναν ἄνθρωπο στὴ ζωὴ, σὲ μιὰ ἐντονη στιγμή του, θὰ δοῦμε πῶς ἀλλάζει συνεχῶς ἔκφρασεις. Αὐτὴ τὴ γοργὴ καὶ φυσικὴ ἐναλλαγὴ τῶν αἰσθημάτων προσπάθησα νὰ τὴν κρατήσω στὴν ἔρμηνεία τῶν ρόλων. Ἀκόμα δὲν περιορίστηκα νὰ διδάξω καὶ νὰ ἐνδιαφέρομαι γιὰ τοὺς ἠθοποιούς ποὺ βρίσκονταν στὸ πρῶτο πλάνο, μὰ ἔδωσα τὴν ἴδια προσοχὴ στὴ ζωντάνια ποὺ ἔπρεπε νὰ ἔχουν οἱ ἄνθρωποι ποὺ σὲ κάθε στιγμή βρίσκονταν καὶ κινιόνταν στὰ φόντα μου. Καὶ μιὰ καὶ ἀναφέρθηκα στὰ φόντα ἔχω νὰ προσθέσω καὶ τοῦτο: Ἀντίθετα ἀπὸ τὴν κακὴ παράδοση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ποὺ συνήθως μᾶς παρουσιάζει ἄδεια καὶ νεκρὰ φόντα, ἐπιδίωξα πάντα ἢ κάθε σκηνὴ νὰ σφύζει ἀπὸ ζωὴ. Κι ἀκόμα ἓνα σημεῖο. Ἀπὸ τὸ ντεκουπάζ καὶ στὸ γύρισμα ἐπιμείναμε ὁ φακὸς νὰ μὴ σταθεῖ μόνο στὶς καταστάσεις τῶν πρωταγωνιστῶν, μὰ νὰ δείξει ἀναλυτικὰ ὅλους, ἀκόμα καὶ τοὺς δευτερεύοντες ρόλους. Ἔτσι μπορούμε νὰ ποῦμε πῶς ἔχουμε

τὴν πρώτη ταινία συνόλου. Τὰ προβλήματα τοῦ γυρίσματος εἶναι ἄπειρα κι ὅταν ἀρχίζει νὰ μιλάει κανεὶς γι' αὐτὰ μπορεῖ νὰ γεμίσει τόμους. Ἐλπίζω σὲ ἄλλη εὐκαιρία νὰ μπορέσω νὰ τ' ἀντικρίσω διεξοδικώτερα. Ἄπειρα προβλήματα παρουσιάζει ἐπίσης καὶ τὸ μοντάζ. Τὸ μοντάζ τῆς συνοικίας τὸ κάναμε μαζὶ μὲ τὸν κ. Κοτζιά καὶ τὸ βοηθὸ μου Γ. Δημητρά. Πολλοὶ μεγάλοι σκηνοθέτες τοῦ παρελθόντος πιστεύανε πῶς κινηματογράφος σημαίνει μοντάζ. Ὅσο κι ἂν αὐτὸ εἶναι ὑπερβολικὸ δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπ' τὴν ἀλήθεια. Στὸ μοντάζ τὸ ἀριστουργηματικότερο ὑλικὸ γυρίσματος μπορεῖ νὰ πάει χαμένο ἢ νὰ μᾶς δώσει μιὰ ἀριστουργηματικὴ ταινία. Τὸ πρῶτο ποὺ προσπάθησαμε στὴ σύνθεση τῆς ταινίας ἦταν νὰ ἀπαλλαγούμε ἀπὸ κάθε περιττὴ σκηνή, γιὰτὶ μόνο σ' αὐτὸ τὸ στάδιο τῆς δουλειᾶς φαίνεται τί εἶναι ἀναγκαῖο καὶ τί περιττὸ. Ἀκόμα προκειμένου νὰ πετυχαίνουμε τὸ συναίσθημα ποὺ θέλαμε, κόψαμε καὶ συνδυαστικὰ πλάνα ὅπως π.χ. στὴ σκηνὴ Ἑλένης — Ἀσημάκη στὸ λόφο, ὅπου στὸ ἓνα πλάνο ἔχουμε τὸν Ἀσημάκη σφιγμένο στὴν κοιλιά τῆς Ἑλένης καὶ στὸ ἐπόμενο βρίσκουμε τὴν Ἑλένη μακριὰ του κ' ἐκεῖνον ἔτοιμο νὰ σηκωθεί. Κι αὐτὸ ἔγινε γιὰτὶ δὲν ἔπρεπε νὰ καθυστερήσει ἡ στιγμή ποὺ ἡ Ἑλένη θὰ πεῖ τὸ «Ἐλα, πᾶμε σπίτι», ἀλλοιῶτα μειωνότανε ἡ ἐντύπωση ποὺ θέλαμε. Ἐπίσης δώσαμε μεγάλη σημασία στὸ ρυθμὸ τῆς κάθε σκηνῆς, χωρὶς νὰ ἐνδιαφερόμαστε ἂν ὁ ρυθμὸς ἦταν ἄλλος ἢ ἀντίθετος τῆς προηγούμενης. Κι αὐτὸ γιὰτὶ πιστεύουμε πῶς ἐκεῖνο ποὺ ἀποτελεῖ τὸ γενικὸ ρυθμὸ ἑνὸς ἔργου εἶναι ἓνας συνθετικὸς ρυθμὸς, ποὺ προκύπτει ἀπὸ τοὺς ἐπὶ μέρος ρυθμούς ποὺ εἶναι διάφοροι κ' ἔχουν τὰ σκοπὸ νὰ ἐξυπηρετήσουν ὄχι τὸ γενικὸ ρυθμὸ ἀλλὰ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς κάθε σκηνῆς.

Γιὰ νὰ τελειώσω θὰ προσθέσω καὶ δυὸ λόγια γιὰ τὴ μουσικὴ ὑπόκρουση. Πιστεύαμε πῶς τὸ ἔργο δὲ χρειαζότανε μιὰ συνηθισμένη ὑπόκρουση ποὺ τονίζει στὶς καθορισμένες στιγμὲς τὰ συναισθήματα τῶν ἠθοποιῶν καὶ κυρίως τὴν ἀγωνία, τὸν τρόμο κλπ. Θέλαμε μιὰ λαϊκὴ μουσικὴ μὲ μιὰ αὐτοτέλεια καὶ ἀνεξαρτησία, ποὺ σὲ ὁρισμένες στιγμὲς ὄχι νὰ ὑποκροῦει στὰ συναισθήματα, ἀλλὰ μουσικὴ καὶ δραματικὴ κατάσταση ν' ἀποχτοῦν τὴν ἐνότητά τους σὲ μιὰ σύνθεση. Στὴ μουσικὴ τοῦ Μ. Θεοδωράκη βρήκαμε ἐκεῖνο ποὺ ἀναζητούσαμε.

Μιὰ ταινία ποιότητας δὲν εἶναι ἔργο ἑνὸς ἀνθρώπου. Εἶναι ἀποτέλεσμα σωστῆς συνεργασίας καὶ ταυτότητας ἰδεολογικοῦ πιστεύω ὅλων τῶν βασικῶν παραγόντων ποὺ τὴ δημιουργοῦν. Στὴ «Συνοικία τὸ Ὀνειρο» ἡ ομάδα μας πέτυχε αὐτὴ τὴν εὐτυχισμένη συνεργασία.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΑΓΚΩΝΙΑΤΗ

(Συνέχεια από το προηγούμενο)

«Νέα Γη» Γ. Ίβενς. Ολλανδία 1934.

Ἡ επανάσταση πού ἔφερε στή φόρμα τοῦ ντοκυμαντέρ ὁ Ίβενς θυμίζει τήν CODA τῆς 3ης συμφωνίας τοῦ Μπετόβεν, περισσότερο ἀπό τὸ μοντάζ τῶν ἀντιθέσεων τοῦ Αἰζενστάϊν.

Ἐδῶ δὲ βρισκόμαστε μπρὸς σὲ μιὰν ἀντιπαράθεση. Ὅλη του ἡ τόλμη δοκιμάστηκε δταν ἔσπασε τίς αὐστηρὲς σχέσεις τοῦ ντοκυμαντέρ μὲ τίς τρεῖς γνωστὲς ἐνότητες πού περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο εἶδος τὸ προσδιορίζουν. Τὸ μυστικὸ ἴσως νὰ μὴν κρύβεται στὴν ἐκλαμψή μιᾶς μεγαλοφυΐας, ὅσο στὸ γεγονός, ὅτι ὁ Ίβενς πέρα ἀπ' τὸ ταλέντο πού διαθέτει, στάθηκε ἕνας καλλιτέχνης μὲ συνείδηση οἰκουμενική. Ξεκίνησε τραγουδώντας τὸν ἄνθρωπο σὲ μιὰ ἀπὸ τίς εὐγενέστερες μορφὲς πάλης γιὰ τὴν ἐπιβίωση καὶ παρακολούθησε μὲ τὴ συνειρμικὴ σύνδεση πῶν ὀπτικῶν μοτίφων ὡς τὰ ἔσχατα τὴν τραγικὴ μοῖρα τοῦ παρχόμενου ἀγαθοῦ μὲς στίς συνθήκες τοῦ καπιταλισμοῦ, προσθέτοντας αὐτὸ τὸ φαινομενικὰ ξένο σῶμα τῆς τελευταίας μπομπίνας. Πόσο φτωχὰ φαίνονται σὲ σύγκριση μ' αὐτὸ τὸ ἀριστουργημα τόσο καὶ τόσο «περιγραφικὰ» πειράματα, γεμάτα φιλοδοξίες καὶ ἀποκαλύψεις! Βρισκόμαστε νομίζω στὴν περίπτωση πού δικαιώνεται πληρέστερα ἢ φράση τοῦ Ἐνγκελς: «Ὅτι σὲ τελευταία ἀνάλυση στὰ ἔργα τέχνης ἐκεῖνο πού ἐκπρίνεται εἶναι τὸ περιεχόμενο.

«Ὁ Ἄνθρωπος τοῦ Ἄραν». Ρ. Φλάερτυ, Η.Π.Α. 1934.

Ἄν ὁ «Νανούκ» εἶναι ἔπος, σίγουρα «Ὁ Ἄνθρωπος τοῦ Ἄραν» εἶναι μιὰ τραγωδία. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ ἰσχυριστεῖ καὶ ὁ τελευταῖος θεατῆς πού θὰ θυμηθεῖ τὴν ὥρα πῆς προβολῆς ὅτι ἡ σκηνὴ, κάθε σκηνὴ σχεδὸν ἀπὸ τὸ «Ὁ Ἄνθρωπος τοῦ Ἄραν» χωρίζεται στὰ δύο γνωστὰ ἐπίπεδα πού ἀπαρτίζουν τὸ σῶμα τῆς τραγωδίας: Στούς ἀντρες, τὰ δρώντα πρόσωπα: Καὶ στὴ γυναίκα καὶ τὸ ἀγόρι: Ἐὸ χορὸ. Τὸ νησί Ἄραν εἶναι ἕνας ἀγονος γυμνὸς βράχος στίς ἀκτὲς τῆς Ἰρλανδίας. Τὸ κατοικοῦν λίγες οἰκογένειες ψαράδων. Ὅταν δὲν ψαρεύουνε σπάνε μὲ βαριὲς τὸ βράχο ὅπου κρύβει λίγες φουχτες χῶμα. Τὸ συλλέγουν γεμίζουν κρεμαστοὺς κήπους γιὰ πατάτες.

Εἶναι φανερὸ ὅτι πέρα ἀπὸ τὴ νέα περίπτωση ἀπομονωμένων ἀνθρώπων σ' ἕναν ἀπεγνωσμένο ἀγῶνα μὲ μιὰν ἀδυσώπητη φύση, ὁ Φλάερτυ διάλεξε τὸ νησί αὐτὸ γιὰ τὴ μορφή τοῦ φανταστικοῦ κυματοθραύστη πού παρουσιάζει. Ἡ ἐκλογή

ἔχει θαυτέρα πλαστικὰ ἐλατήρια. Τὸ πλουτωνικὸ στυλιζάρισμα τοῦ βράχου τοῦ Ἄραν, οἱ διαβρωμένες ἀπὸ τὸ ρίσκο τοῦ ὠκεανοῦ μορφὲς τῶν κατοίκων του μὲ τ' ἀγέλαστα μάτια, ἡ καταστροφή τῆς βάρκας καὶ ὁ θρῆνος τῆς γυναίκας, κορυφώνονται σὲ μιὰ δραματικὴ κορώνη. Τὴ χαρούμενη καὶ ἀδάμαστη μαχητικότητά τοῦ «Νανούκ» ἔχει ἀντικαταστήσει ἕνας πικρὸς μοιρολατρικὸς ἠρωϊσμός». Στὸ «Νανούκ» ὁ ἄνθρωπος προσαρμόζεται καὶ ταυτίζεται μὲ τὴ φύση, σὰν τὸ ψάρι στὸ νερό. Ἐδῶ ἡ μανία τοῦ ὠκεανοῦ προβάλλει σὲ πρῶτο πλάνο σὰν μιὰ ὑπερκόσμια ὀργή πού ἀπειλεῖ νὰ ἐξαφανίσει τὸ ἀνθρώπινο εἶδος. Τὴν πεσομιστικὴ θέση βεβαιώνουν, ἡ φόρμα τῆς τραγωδίας, καὶ τὸ «στημένο» φινάλε σχολιάστηκε πολὺ ἀπὸ τὴ διεθνή κριτικὴ. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ βροῦμε σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ Φλάερτυ τὴν ἀπήχηση τῆς παγκόσμιας κρίσης πού κορυφώνεται.

«Νυχτερινὸ Ταχυδρομεῖο». Watt καὶ Wright, Ἀγγλία 1936.

Ἡ Ἀγγλικὴ σχολὴ διαθέτει τὴν παράδοση ἑνὸς τέταρτου τοῦ αἰῶνα χρησιμοποίησης τοῦ ντοκυμαντέρ γιὰ αὐστηρὰ ὠφελιμιστικοὺς σκοπούς, προπαγάνδης τῆς τεχνικῆς καὶ ἐπιχειρηματικῆς δραστηριότητος καὶ φτάνει στὴν ὀριμότητα μὲ συντηρητικὴ φρονιμάδα, χωρὶς τίς ἐκλάμψεις μιᾶς ἔστω ἐφηβικῆς ἀδᾶν γιάρντ. Οἱ Γκρήρσον, Ρόθα, Ἡλτον, Λέγκ, Βάττ, Ράϊτ ἀναλαμβάνουν παραγωγέες ἀπὸ ὑπουργεῖα καὶ ἐταιρίες γιὰ νὰ διαφημίσουν ἐμπορεύματα, ἀποικιακὰ εἶδη, τηλεπικοινωνίες, συγκοινωνίες. Οἱ χρηματοδότες φυσικὰ δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴ σχέση ἀνθρώπου — παρχόμενου ἔργου. Δουλεύοντας αὐτὰ τὰ οὐδέτερα θέματα οἱ Ἀγγλοὶ ντοκυμαντεριστὲς διαπιστώσανε ὅτι καὶ στὸν κινηματογράφο ἕνα ἀντιπροσωπευτικὸ συνήθως πλάνο, ἀντιστοιχεῖ μ' αὐτὸ πού λένε «θέμα» στὴ μουσικὴ καὶ ἀκόμα ὅτι μὲ τὸ μοντάζ τὸ θέμα ἀναπτύσσεται καὶ ἀναλύεται σὲ παραλλαγές, περνώντας ἀπὸ ρυθμικὲς μεταπτώσεις πού καθορίζονται ἀνάλογα μὲ τὸ ψαλίδισμα τοῦ μοντέρ. Διαπιστώνοντας τὴν ἐπιφανειακὴ αὐτάρκεια τῶν μορφικῶν ἀναζητήσεων, ἐπιδοθήκανε σὲ καθαρὰ πλαστικοὺς πειραματισμοὺς καὶ διαμορφώσανε ἕνα λεπτὸ ὑποβλητικὸ στυλ μὲ φανερὲς ἀποκλίσεις πρὸς τὸν ἐμπρεσιονισμό. Ὁ ὁρος τοῦ Γκρήρσον «Ἐὸ ντοκυμαντέρ εἶναι ἡ δημιουργικὴ ἐκμετάλλευση πῆς πραγματικότητος» παρὰ τίς φιλοδοξίες μιᾶς γενικῆς σύλληψης τῆς ἐννοίας ντοκυμαντέρ, ἐκφράζει περισσότερο τὴν «ἀπελευθέρωση» τῆς προσωπικότητος τοῦ διεκπεραιωτῆ. Ὁ ἴδιος ὁ Γκρήρσον μὲ τὴν ταινία του

«Βιομηχανική Άγγλία» αγωνίστηκε να εξανθρωπίσει τα συμφωνικά έφφέ, αλλά ή μεγάλη επίτευξη της Άγγλικής σχολής θάρθει αργότερα, το 1936 με το «Νυχτερινό Ταχυδρομείο» που κατορθώνει να ισορροπεί την τέλεια μορφή με το περιεχόμενο. Η ιδέα μιας λυρικής έλεγείας για τον ανθρώπινο μόχθο βρίσκει την άπεριττη συμβολικοποίησή της στα συνεργεία των ταχυδρόμων ενός τραίνου που ταξιδεύει προς τη Σκωτία. Οι κοιμισμένες εκτάσεις διασχίζονται. Το τραίνο ανεμίζει ένα λάδωρο από πάλευκες τολύπες καπνού. Η καθαρά μουσική χρήση όλων των όπτικων και ήχητικων στοιχείων ξεκινάει από το θουμάσιο εύρημα του pianissimo στο πέραςμα από τις οιδηροτροχιές. Κανένας νατουραλιστικός βαρύγδουπος άχος. Το τραίνο περνάει ανάκουστο αφήνοντας έναν άπαλό χαρούμενο δόμβο. Μέσα οι ταχυδρόμοι δουλεύουνε. Λιτή γραμμή στην έπιλογή των πορτραίτων χωρίς έπίδειξη γραφικότητας. Οι κινήσεις άβιαστες, ρυθμικές, όχι μηχανικές. Τα λόγια που ακούγονται άντιστικτικά στο ίσο του ρυθμού της μηχανής, οι μπιέλες που πηγαινοέρχονται συμπληρώνουν με μέσους όξους τόνους και το τραίνο περνάει από το λιχόφως προς το φως της μέρας που πλησιάζει μαζί με τον προορισμό. Ο καπνός που τινάζεται χαιρετώντας τα δονά της Σκωτίας καθώς ξυπνάνε στο δάθος άπαντάει στους πρώτους στίχους από το ποίημα του Auden. Φάλλει τη νικηφόρα ανθρώπινη παρουσία. Και έδω ή έπιτυχία στηρίχτηκε στην άποφυγή κάθε εκζήτησης. Τα πάντα έχουν σεβαστεί την ιερότητα του ανθρώπινου μόχθου και την άυστηρή γραμμή των στοιχείων που συνθέτουν το γεγονός.

Τα πλάνα των έσωτερικών, σε κάδρα άντικειμενικά δέν φλυαρούν ούτε φωνάζουν. Κυλάνε άβιαστα με τον ίδιο περίπου ρυθμό εκτός από τις άνάπαυλες των σταθμών. Στο συγκρατημένο και άυστηρό ύφος τους, ο ρυθμός του μοντάζ άντιπαράθετει τα τοπία του δειλινού και του κρεπού σκουλου, με τη μυστηριακή δελουδίνη φωτοσκίαση της μοναδικής σε ένότητα φωτογραφίας. Το «Νυχτερινό Ταχυδρομείο» είναι ένα κλασικό λυρικό έπίτευγμα σπάνιας τεχνικής τελειότητας που θα πρέπει να μελετηθεί προσεχτικά από τους νέους καλλιτέχνες.

«Χειμώνας» από την «Άγροτική Συμφωνία» του Henry Storck, Βέλγιο 1944.

Ίσως το άπόσπασμα αυτό του έργου του Storck να μην είναι το άντιπροσωπευτικώτερο του δετεράκου συνεργάτη του Γ. Ίβενς. Η άδυναμία κάποιας ουσιαστικής έμβάθυνσης στον ποιητικό πυρήνα του θέματος «Χειμώνας», τον έδήγησε σε άναζητήσεις γραφικότητας και εύκολους φιλολογικούς συμβολισμούς. Οι εικόνες της άρχής έχουν ευγένεια και λεπτή ποιητική μελαγχολία αλλά δέν άποφεύγουν μίαν άκαδημαϊκή έπιδερμικότητα. Η συνέχεια με τις σκηνοθετημένες σκηνές των μαζκαρεμένων, της άγγελίας του θανάτου και του Χάρου που θερίζει στα χωράφια την ώρα που πεθαίνει ο πατέρας, άφαιρούν από το ένεργητικό της και μιά σύμβαση λιτότητας.

«Ίστορία της Λουϊζιάνας». Ρ. Φλάερτυ, Η.Π.Α. 1948.

Στο τέλος του έργου του και της ζωής του ο Φλάερτυ έρχεται να συμβιδάσει το ιδανικό της πρωτόγονης άθωότητας με τον πολιτισμό.

Ο ήρωας της Ίστορίας βγαίνει από την πείρα του «Άνθρώπου του Άραν» και είναι ένα παιδί, πρόσωπο ιδανικό για να δεχθεί άνεπιφύλαχτα έναν καινούργιο κόσμο. Ο κουρασμένος ούτοπιστής θα ξαναδρεί όλη τη δροσιά και ζωτικότητα του «Νανούκ» παρακολουθώντας με το ίδιο πληθωρικό κέφι τις περιπέτειες του παιδιού που ζει σαν ένας μικρός πούκ με σύντροφο το «Ρακούν» του στο παρθένο άκόμα δάσος της Λουϊζιάνας ανάμεσα στις λιμνούλες, συμμετέχοντας στις περιπέτειες που φίλου του ζώου, στις συγκρούσεις του με τον άλλοιάτορα σά νάταν άληθινός άδερφός. Το δάσος άποκαλύπτεται κυριολεκτικά από το φκλό του Φλάερτυ, που άποχαιρετάει τη ζωή, σαν ή Ίδια ή εκσταση, ο ποιητικός πυρήνας της φύσης που τόσο τραγούδησε. Οι μυστηριακές εκτάσεις του με την κρυστάλλινη χάρη των μπαγιού βλέπονται από τα έλαφία μάτια του δωδεκάχρονου ήρωα με σιγουριά κ' έγκάρδια άνταπόκριση όπως ο Νανούκ κοιτάει τον Πόλο. Το βλέμμα αυτό θα καθρεφτίσει με την Ίδια ήρεμη χαρά την έπιδρομή του πολιτισμού. Τη διάτρηση της γής για πετρέλαιο από μιά τεράστια μηχανή. Ο Φλάερτυ θα έπιστρατεύσει όλη τη δύναμη της καθάριας γραφής του και θα περιγράψει μιά διομηχανική συμφωνία που βλέπεται και θέλγει τα μάτια του ήρωά του, που είναι τα μάτια του ίδιου του έαυτού του.

«Τα αγάλματα πεθαίνουν κι αυτά». Του Άλλαιν Ρενάι, Γαλλία 1952.

Είναι γνωστό ότι ο Ρενάι ξεκίνησε από νεοκουμαντερίστας για να περάσει στη γνωστή θριαμβευτική του κατάκτηση του «Χιροσίμα Άγάπη μου». Η θητεία του αυτή άποδείχτηκε Ίστορική δοκιμογραφία με την περίφημη σειρά «Βάν Γκόγκ», «Γκωγκέν», «Τα αγάλματα πεθαίνουν κι αυτά», «Νύχτα και όμίχλη». Προσωπικότητα όξυτατη, που έχει άφομοιώσει τον εαυτότερο κοινωνικό και άίσθητικό προβληματισμό της έποχής μας, συνεχίζει στο έργο του την πνευματική παράδοση των Άιζενστάιν, Πουντόβκιν, Ρενουάρ με μικρές ύποστασιακές παρεκλίσεις. Όπως στο «Χιροσίμα» το τρομαχτικό γεγονός του πολέμου φωτίζεται από την άντίθεση δίωμα - λήθη., σε συνδυασμό με την άντιπαράθεση του άτομικού δράματος της ήρωϊδας στη φρίκη του πυρηνικού όλεθρου, ο Ρενάι με την έξοχη διαλεκτική άντατομία της πραγματικότητας που διακρίνει κάθε του δήμα θα έγκαινιάσει ένα μεγάλο κατηγορωκάτά του Ιμπεριαλισμού, από μιά έπίσκεψη στο μουσειό της νέγρικης γλυπτικής. Παρκατω θα μιλήσουμε διεξοδικώτερα για τη σημασία αυτών των «έπισκέψεων»: Σεχασμένο από τον καιρό της νιότης του Πικάσο κρύβει την άγνωστη και περιφρονημένη προσωπικότητα των Νέγρων. Άπειρα άριστουργηματικά σύμβολα ζωής, πάλης, δημιουργίας και μεταφυσικής έπιστροφής περιγράφουν την ένότητα ενός άπλοϊκού φαινομενικά, μά τόσο στέ-

ρεου ήθικου πυρήνα. Το βασικό χαρακτηριστικό των Νέγρικων γλυπτών που αναγεννά ή αντιιστικτική, οπτική, ανάλυση και το θαυμάσιο κείμενο, είναι ή μοναδική σχεδόν απόλυτη ήθική ταύτιση του εγώ με το είναι. Αγωνώντας την ώραίοποίησή ο Νέγρος τεχνίτης δουλεύει με τελετουργικό πάθος την αλήθεια που υπάρχει γύρω του και μέσα του σ' αυτό το άδυσώπητο χωνευτήρι της πάλης για την επιδίωση, τον έρωτα, το θάνατο, τη μητρότητα, τη γέννα, την άρρώστεια, τὰ γερατιά, την πείνα, τη σκλαβιά. Καμιά παραστατική, θεματολογική σαφήνεια. Όλα θγαίνουα από μέσα από τους σπασμούς στην κίνηση των χειλιών ενός έφηβου, τὰ χαμένα σάν κουφαλισμένα μάτια ενός πολεμιστή - Ιερέα, τὰ στρεβλωμένα άκρα μιας έτοιμόγεννης, που το θουλιαγμένο στήθος της άφομοιώνεται πίσω από μιá τεράστια κοιλιά, ένω το κρανίο σιρικνωμένο κινδυνεύει να διαλυθεί άπ' την δόξη. Ο Νέγρος γεύεται τη χαρά και τον πόνο, τον έρωτα και το θάνατο με την ίδια άντρίκια θετική στάση, γιατί ξέρει πως είναι «ένα κομμάτι της Ήπειρος» κι όχι αίχμάλωτο πνεύμα. Άς συγκρίνουα οι επίγονοι του Ζιντ τον διαλυμένο έαυτό τους. Ο Ρεναί έκτος από την πλαστική άξιοποίηση του υλικού του, δούλεψε με τομές - παρεμβάσεις που το φινάλε τους άφιερωμένο στις διαδηλώσεις και το πογκρόμ της Άλγερίας άπαγορεύτηκε και άφαιρέθηκε από την κόπια που είδαμε.

Πρέπει να σημειωθούν οι δυο θαυμάσιες τομές του στον έρωτα με το ζευγάρι των Νέγρων σε μιá αισθησιακή στιγμή και το κεραυνοβόλο πλάνο του θανάτου του γορίλα.

«Μάχη στο Μεγάλο Ποτόμι». Ζαν Ρούς, Γαλλία 1950.

Το ταμπεραμέντο του J. Rouché ξεπέρασε στο πρώτο μέρος μιας μακρόσυρτης περιγραφής κυνηγιού ίπποποτάμου από τους νέγρους καμακιστές, τις στενές έθνολογικές προθέσεις του ντοκυμαντέρ «έπιστημονική πραγματεία» συλλαμβάνοντας με δυναμική ταύτιση μηχανής και αντικειμένου, μιá διανοσιακή τελετουργική σκηνή προσομοίωσης για το κυνήγι. Η αυθεντικότητα της αισθησιακής έκστασης, που σ' αυτήν πέφτουν οι κυνηγοί, έχει ένα συγκλονιστικό μεγαλείο, γυρίζοντάς μας πίσω στον αιώνα που γεννιόταν ο πολιτισμός κι ο τραγικός λόγος. Με την Camera στο χέρι ο άπερατέρ γίνεται κι αυτός ένας παγανιστής και όρχιέται μαζί τους, έτσι που νομίζεις πως άκοις τις ανάστες τους, τις κραυγές και τὰ άναρθρα λόγια, που καλούν το πνεύμα του ίπποπόταμου να συγκαταναύσει.

«Νύχτα και Όμίχλη». Άλλαιν Ρεναί, Γαλλία 1955.

Πολλές προσπάθειες έχουν γίνει στον τομέα του μαρτυρολόγιου των θυμάτων του ναζισμού. Κ' έδω ή προσωπικότητα του Ρεναί ξεπέρασε το επίπεδο μιας ευαίσθητης ή σοφής συναρμολόγησης του δεδομένου υλικού και έφτασε στην προσωπική δημιουργία με άξιώσεις τελειότητας. Όταν ανέλαβε να καταγγείλει το άπέραντο έγκλημα των ζανταρμάδων του καπιταλισμού μαζί με τον

περιορισμό της προσωπικότητας που του επέβαλε ο καθιερωμένος τρόπος δουλειάς, το ταμπεραμέντο του άκτιστεκόταν σ' ένα ειδικά επίμαχο σημείο που την προσδιορίζει: τη διαλεκτική του χρόνου.

Είμαστε άποχρεωμένοι να ξαναγυρίσουμε στο «Χιροσίμα» και να θυμηθούμε ότι το θέμα του (και δλος ίσως ο δραματοουργός Ρεναί, με την έννοια της επιλογής και ένσάρκωσης) στηρίζεται στις συγκρούσεις ανάμεσα στο σήμερα και στο χθές, στον τωρινό έαυτό μας και σε κείνον που «θυμόμαστε» ότι είχαμε κατορθώσει τότε. Η μοναδική εύρηματικότητα του τον οδηγεί στη λύση «έπίσκεψη». Θα ξεκινήσει το θέμα με μιá επίσκεψη στο χώρο του έγκλήματος. Ο φακός φτάνει στα δάση του Μπέλσεν, του Μπούχενδαλντ και του Νταχάου, μέσ' την καρδιά της άνοιξης. Αυτή ή πλημμύρα των λουλουδιών, οι κυματισμοί της χλόης που σίλβει, το μπουμπουκιάσμα των φηλόκοριων δέντρων, έρεθίζει τον πειρασμό της παλέτας και θ' άποτυπωθεί μ' έμπρεσιονιστικά παιχνιδίσματα στο έγχρωμο φίλμ που χρησιμοποιείται. Η μηχανή άκολουθεί την πορεία του τραίνου που έφερε τους ζωντανούς αριθμούς στοιβαγμένους στα σφραγισμένα βαγόνια των κτηνών. Τότε ο Ρεναί, όπως ή ήρωίδα της Χιροσίμα, θυμάται. Στον έγχρωμο χρόνο του σήμερα θ' άντιτάξει το γκριζόμαυρο χρόνο 1941: Το ανθρώπινο κοπάδι πνίγεται από άσφυξία στα σφραγισμένα βαγόνια. Πλάνο: μιá παιδική μορφή κοιτάει τον κόσμο από μιá χαραμάδα. Σήμερα: ή μηχανή προχωρώντας πάνω στις ράγες σταματάει. Είναι κομμένες έκαστο μέτρα μπρός άπ' την είσοδο του στρατοπέδου. Θυμάται: Το τραίνο φτάνει μέσ' τη νύχτα καπνίζοντας σάν παγωμένος διαβάτης. Το κυκλώνουν με άναμμένους προδολείς οι Ές - Ές. Άνοίγουν τὰ βαγόνια. Όσοι είναι άκόμα ζωντανοί πέφτουν σά σωροί έξω. Σήμερα: ή μηχανή έτοιμάζεται να μπει από τη σημερινή είσοδο. Θυμάται: Οι έπιγραφές, οι σκοποί, τὰ φυλάκια, περνάνε, ξεδιαλέγονται. Οι γεροί από κεί, οι άχρηστοι προσπαθούν να μαντέψουν τί σημαίνει στο ραδιωτικό άμπέχωνο το σήμα «Νύχτα και Όμίχλη». Κάτω άπ' τις εικόνες ξεδιπλώνεται σε προκλαστική σχεδόν φόρμα ένα μοτίβο σε ριανό, άπαλά όπως μιá άνάσα ενός βρέφους που πνίγεται και σιγοσβήνει. Και κάτω από αυτή τη μελωδική γραμμή ο άφηγητής ψιθυρίζει την ιστορία. Κ' έτσι κυλάει ο ένας χρόνος πλάι στον άλλο, ο ρόδινος πλάι στο γκριζό, ή μελωδία του δουδού σπαραγμού μαζί με τη διακριτική φωνή περνώντας άπ' τους πειραματισμούς των γιατρών σε σώματα, σε δέρματα, σε μαλλιά, ως το ταδάκι του κρεματόριου, σκαμμένου από τὰ νύχια εκείνων που έφταναν ως την κορφή της πυραμίδας, για να ξεφύγουν προς τον άέρα. Η μηχανή κάνει τράδελλινγκ πλάι στο χαρωπό γρασίδι και θυμάται: Τὰ τρακτέρ να σωριάζουν στους όμαδικούς τάφους χιλιάδες πτώματα, κάτω από το ίδιο γρασίδι που θέρριψε άπ' το σπάνιο λίπασμα.

Το έργο τελειώνει με τη φράση που δίνουν για άπάντηση οι ήγέτες των Ναζί στη δίκη της Νυρεμβέργης: «Δέν είμαι υπεύθυνος». Η διαφορά είναι ότι ένω ο Ρεναί άναρωτιέται «τότε ποιός είναι;» έμεις ξέρουμε καλά.

(Στο έπόμενο το τέλος)

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

ΕΚΘΕΣΕΙΣ

ΖΥΓΟΣ: Καί στις δυο αίθουσες στεγάζεται ή έκθεση ζωγραφικής του Π. Τέτση. 'Ακολουθοῦν στή μεγάλη αίθουσα ή έκθεση χαρακτηριστικῆς του Γιώργου Βαράλαμου καί στή μικρή έργων του Μπαχαριάν.

*

ΓΚΑΛΛΕΡΙ ΖΟΥΜΠΟΥ-ΛΑΚΗ: 'Εκθεση έργων ζωγραφικής Γιώργου Μαυροῖδη. — Παραλλαγές ἐνός τοπίου τῆς "Υδρας.

*

ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ: 'Εκθέσεις έργων ζωγραφικής του Βασίλη Σπηλιοτόπουλου, του "Αλκη Γκίνη καί τῆς Νίτσας Μακαρόνα.

*

ΓΚΑΛΛΕΡΙ ΤΕΧΝΗΣ: 'Εκθεση έργων τῶν 'Ιταλῶν καλλιτεχνῶν Σαοῦρο καί 'Αρμάντο Πασκουῖνι.

*

ΓΚΑΛΛΕΡΙ ΖΑΧΑΡΙΟΥ: 'Εκθεση τῆς ζωγράφου Μάρης Βατιμπέλλα-Σταθάτου.

*

ΠΑΡΝΑΣΣΟΣ: 'Εκθέσεις "Εκτορος Δοῦκα καί Σπύρου Δαγκλαρίδη.

*

ΑΙΘΟΥΣΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ: Παρουσίαση τῆς ἰταλικῆς περιοδεύουσας ἐκθέσεως του «Παλάτσο ντέλλι 'Εντελίτσια», πού περιλαμβάνει σύγχρονα ὑλικά διακοσμήσεως.

Ε Π Ι Θ Ε Ο Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

Τάκης Καλμούχος

Ένας ακόμα σημαντικός καλλιτέχνης καί άνθρωπος μάς άφησε τόν τελευταίο μήνα. 'Ο θάνατος του ζωγράφου Τάκη Καλμούχου, στέρησε τήν 'Ελλάδα άπό έναν παλιό εύσυνείδητο καλλιτέχνη πού ήξερε νά κάνει τήν τέχνη άσκηση ζωής. 'Η ενότητα άνθρωπος - καλλιτέχνης γνώρισε με τήν περίπτωση του μιάν άπ' τίσ πιο συγκινητικές της έπικυρώσεις. 'Ο Καλμούχος ήταν ένας άληθινά πνευματικός άνθρωπος κ' ήξερε πώς ή τέχνη δε μπορεί ν' άνθήσει στα ξεροχώραφα του έγκεφαλισμού καί τῆς χειρωνακτικῆς επίδοσης. 'Ηταν ένας ακόμα εκπρόσωπος τῆς παλιᾶς έποχῆς, όπου ή άστική 'Ελλάδα έψαχνε νά βρει τό δρόμο της καί δημιουργούσε τούς γόνιμους προβληματισμούς της. Μά δεν άπόμεινε εκεί, όταν προχώρησαν οί καιροί, όπως τόκαναν πολλοί καί σημαντικοί φίλοι του καί συναγωνιστές του καί στο τέλος κατάντησαν άρνητές. 'Η άξία του πνευματικού αυτού ανθρώπου ήταν πώς προχώρησε μαζί με τήν έποχή του, στο δύσκολο δρόμο τῆς κατάφασης καί τό πλήρωσε με τό τείχος σιγῆς πού δημιουργήθηκε γύρω του. Χαρακτήρας γλυκός, άθῶος κι άπροστάτευτος, ήταν άπ' τά μεγάλα εκείνα παιδιά πού ξέμειναν ως τίσ μέρες μας για νά μάς δίνουν με τή σεμνότητα καί τήν τιμιότητά τους μιá συγκινητική εικόνα άτόμου πού επιβάλλεται με τήν ανθρωπινή στάση του, μακριά άπ' τήν τύρβη τῶν καλλιτεχνικῶν παζαριῶν. 'Όταν καμιά φορά ταξινομηθεῖ καί μελετηθεῖ τό έργο του, τότε θα διαπιστωθεῖ πώς έξόν άπ' τό ανθρωπινο παράδειγμά του μάς άφησε κ' ένα ζουμερά έξπρεσσιονιστικό έργο, ζεστό, συγκινημένο, έκφραστικό, γεμάτο σιγουριά καί μετριοπάθεια.

Μιά προσπάθεια

Ένας σύλλογος, οί Φίλοι του Μπουζιάνη, έδειξε στήν πρόσφατη εκδήλωσή του με τήν εύκαιρία πού συμπληρώθηκαν δυο χρόνια άπό τό θάνατο του μεγάλου δάσκαλου τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, καί τήν ταυτόχρονη άναγγελία τῆς έκδοσης λευκώματος με σχέδιά του,

ΟΙ ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

πώς συναισθάνεται βαριά τήν εϋθύνη γιά τή διεκπεραίωση τοῡ μεγάλου έργου ποῡ έχει αναλάβει. 'Ο σύλλογος αυτός φάνηκε πραγματικά αντάξιος τοῡ βάρους τοῡ ονόματος ποῡ έχει στον τίτλο του. 'Αλλά μαζί, οί σημαντικοί και φιλότιμοι άνθρωποι ποῡ με επί κεφαλής τον γνωστό αρχαιολόγο μας Γιάννη Μηλιάδη διοικούν τὸ σύλλογο, δίδαξαν και στο̄ κράτος τὸ καθήκον του, αναλαμβάνοντας με τὰ περιορισμένα ἰδιωτικά τους μέσα κάτι ποῡ ἔπρεπε νὰ τὸ κάνει τὸ ἴδιο. Δέν ξέρουμε αν ὑπάρχει κανένα αὐτί ποῡ νὰ μπορεῖ νὰ ἀφουγκραστῆ τὸ δίδαγμα ἢ τέλος πάντων κανένα μάγουλο τῶν περίφημων ὀφφικιούχων ἀρμοδίων, ποῡ νὰ κοκκινήσει ἀπ' τή ντροπή του.

Μπελάδες

Ἐγινε λοιπόν στη Λάρισα μιὰ πολυθόρυβη και πολυπληθῆς συγκέντρωση ποῡ ἀσχολήθηκε με τή λαϊκή χειροτεχνία κι ὅπου παρουσιάστηκε με μεγάλη πομπή τὸ βιβλίο «'Υφαντά τῆς Θεσσαλίας», ποῡ ἰπερίσωσε τυπωμένα μερικά ἀπ' τὰ μοτίβα τῶν περίφημων χραμιῶν και κίλιμιῶν τῆς περιοχῆς. Κ' ἐκεῖ ἀπ' τούς λαλίστατους και συνετούς ὀμιλητῆς εἰσπράξαν ὅλοι σημαντικό μερίδιο ἀπ' τὸν ἔπαινο γιά τὸ ἀληθινὰ θαυμαστὸ αὐτὸ ἔργο: ὁ ὀργανισμὸς ποῡ τὸ ἐξέδωσε, ὁ ὑπουργὸς ποῡ ἐξουσιάζει τὸν ὀργανισμό, ἐκεῖνος ποῡ τὸ σκέφτηκε, κι ὀποῖος διέταξε νὰ γίνει. "Ἀξιὸς βέβαια ὁ μισθὸς τους. "Ὁμως δέν ἀκούστηκε λέξη γιά τὸ συγγραφέα τοῡ βιβλίου, ποῡ δέν εἶναι ἄλλος ἀπ' τὸν ἀκαταπὸνητο μελετητῆ τῆς λαϊκῆς τέχνης μας, τὸν Κίτσο Μακρῆ, ποῡ μάζεψε ἀπ' τὰ χωριατόσπιτα τὰ σχέδια κ' ἔγραψε τὴν εἰσαγωγή. "Ἴσως οί ἐπίσημοι κι ἀνεπίσημοι ὀμιλητῆς νὰ φαντάζονταν πὼς ὁ κ. ὑπουργὸς κούρντισε καμιὰ μηχανῆ και πετάχτηκε ἀπ' τὴν ἄκρη τῆς τὸ βιβλίου. "Ἐκανε ἄσκημα ὁ δήμαρχος τοῡ Βόλου ποῡ ἀγανάχτησε και τούς ἔβγαλε ἀπ' τὴν πλάνη τους. Τούς ἔβαλε σὲ μπελάδες νὰ νοιάζονται τώρα και γι' αὐτούς τούς παρείσακτους, τούς συγγραφείς, ἐνῶ εἶναι τόσο φρόνιμο και τόσο βολικὸ νὰ τ' ἀποδίδεις ὄλα κάθε φορά σ' ἕναν ὑπουργό!

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Μέσα στο̄ μῆνα τοῡτο ἀναγγέλησαν δυὸ καλλιτεχνικὲς ἐκδόσεις ποῡ θ' ἀποτελέσουν σημαντικό γεγονός στᾱ καλλιτεχνικά και ἐκδοτικά μας χρονικά.

'Ο Σύλλογος τῶν Φίλων τοῡ Μπουζιάνη ἀνάγγειλε τὴν ἐκδοση ἑνὸς μεγάλου λευκώματος ποῡ θὰ περιλαμβάνει μόνο σχέδια τοῡ μεγάλου ζωγράφου μας ποῡ πέθανε πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια.

'Ἡ 'Επιθεώρηση Τέχνης, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία ποῡ γνώρισαν οί λιθογραφίες τοῡ Γ. Γαυναρόπουλου, παρουσιάζει ἕνα πρωτότυπο χαρκτηκὸ σὲ πέτρα τῆς Βάσως Κατράκη. Οί ἀναγνώστες τοῡ περιοδικοῡ και οί φιλότεχνοι μποροῦν νὰ τὸ προμηθευτοῦν ἀπὸ τῆς 15 τοῡ Δεκέμβρη, μόνο ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας. Τὸ χαρκτηκὸ αὐτὸ θὰ τυπωθεῖ σὲ περιορισμένον ἀριθμὸ ἀντιτύπων.

'Ἡ γκαλλερὶ Ζυγὸς ἐξ ἄλλου ἀγγέλλει πὼς παρουσιάζει σύντομα τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ 3 βιβλία ποῡ ἀπαρτίζουν τὴ σειρά τῆς σύγχρονης Ἑλληνικῆς Τέχνης. Τὸ πρῶτο ἀφορᾷ τούς σύγχρονους Ἑλληνες ζωγράφους, θ' ἀκολουθήσουν ἄλλα δυὸ, τὸ ἕνα γιά τούς σύγχρονους Ἑλληνες χαράκτες και τὸ ἄλλο γιά τούς σύγχρονους γλυπτες μας.

Κυκλοφορεῖ ἐπίσης ἕνας τόμος τοῡ Χρ. Χρήστου με αἰσθητικὲς ὀμιλίες και μελέτες δημοσιευμένες σὲ διάφορα περιοδικά.



Τ. Κατσουλίδη: "Εγχρωμη ξυλογραφία"



Ἡ ἔκθεση αὐτὴ δίκαια ἀπέσπασε τὸν ἔπαινο τοῦ Τύπου καὶ γενικότερα τοῦ φιλότεχνου κοινοῦ. Ἡ ὑποδοχὴ τῆς ἦταν ἐνθουσιώδης καὶ ἡ προσπάθεια τοῦ ὄργανωτῶν ἀπὸ κάθε πλευρὰ ἀξιόπαινη. Ἄν μάλιστα λάβουμε ὑπ' ὄψη μας καὶ τὴν τόσο... ιστορική ἀδιαφορία τῶν ἀρμοδίων τότε ἀσφαλῶς θὰ πρέπει μὲ ἐμπιστοσύνη νὰ βλέπουμε στὸ μέλλον ἀνάλογες κινήσεις καὶ νὰ τις ἐνισχύουμε γιατί δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι μόνον μὲ παρόμοιες πρωτοβουλίες ὑπάρχει καλλιτεχνικὴ κίνηση στὸν τόπο μας.

Δύο βασικά χαρακτηριστικά ξεχωρίζανε στὴν ἔκθεση αὐτή: α) ἡ μεγάλη συμμετοχὴ καὶ β) τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο τῆς ποιότητος τῶν ἔργων. Οἱ δύο αὐτοὶ παράγοντες ἀποτελέσανε τὸν ἄξονα πρὸς ὁποῖον ἀποδομορφώθηκε καὶ παρουσιάστηκε μὴ ἀξιόλογη ἔκθεση μὲ ζωντανὲς ἀναζητήσεις καὶ ἐνθουσιασμοὺς γνήσια νεανικοῦς.

Στὴν ἀνάδειξη καὶ ἐπιτυχία τῶν παραπάνω παραγόντων βοήθησε καὶ ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ ποὺ κατοχύρωσε ὡς ἓνα μεγάλο ποσοστὸ τὸ ποιοτικὸ ἐπίπεδο τῆς ἔκθεσης.

Ἡ ζωγραφικὴ στὴν ἔκθεση ἦταν ἡ δεσπόζουσα πλευρὰ τῆς. Πλούσια συμμετοχὴ καὶ ὑψηλὴ ποιότητα ἔδινε στὸν ἐπισκέπτη τὴν πρώτη γενικὴ ἐντύπωση καὶ τὸ ὄφρος τῆς ἔκθεσης. Ἀντίθετα ἡ γλυπτικὴ, ἡ χαρακτικὴ καὶ ἡ διακοσμητικὴ δὲν εἶχανε μεγάλη συμμετοχὴ, ἀλλὰ πάντως τὸ ἐπίπεδο τῆς ποιότητος καὶ ἐδῶ στάθηκε ἀρκετὰ ὑψηλό. Θὰ ἐντοπίσω τὴν χαρακτικὴ ποὺ παρουσιάστηκε μὲ ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον καὶ ποὺ δίκαια μερικὰ ἔργα κρήθηκαν γενικὰ μεταξὺ τῶν καλύτερων τῆς ἔκθεσης.

Στὰ ἐκτεθειμένα ἔργα ὑπῆρχαν χαράξεις σὲ ξύλο καὶ σὲ λινόλευομ. Μερικὲς ἐγχρωμες καὶ ἄλλες ἀσπράκιωρες. Τὸ βραβεῖο δόθηκε ὁμόφωνα στὸν Τ. Κατσουλίδη, νέο χαρακτὴ, προικισμένο μὲ δυνατὸ ταλέντο καὶ εὐαίσθητη ἰδιοσυγκρασία. Πα-

Η ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΑΝΕΛΛΑΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΝΕΩΝ

Τοῦ Α. ΤΑΣΣΟΥ

ρουσιάστηκε για πρώτη φορά σε ατομική έκθεσή του στο Ζυγὸ τὸ 1960 καὶ ἀμέσως πῆρε μιὰ ξεχωριστὴ θέση στὴν περιοχὴ τῆς ἐλληνικῆς χαρακτηριστικῆς. Ἡ ἐπόμενη παρουσίασή του ἤρθε στὴν ἀτυχή τελευταία Πανελλήνια ἔκθεση τοῦ Ζαπείου ἔργου ἢ ἐργασία του καὶ πάλι ξεχώρισε αὐτὴ τὴ φορά ἀκόμα πιὸ ἐντονα μέσα ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν χαρακτηριστικῶν ἔργων. Στὴν Πανελλαδικὴ Ἐκθεση τῶν νέων τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου ἐξέθεσε δύο πολύχρωμες μεγάλες ζωλογραφίες του. Κάθε παρουσίασή του ἔχει τὰ στοιχεῖα τῆς ὑψηλῆς ποιότητος καὶ τῆς ἀναζητήσεως. Ἔτσι διαπιστώνουμε ὅτι στὴν τελευταία του ἐργασία «Καλαμάτα» καὶ «Πύλος» ὅλο τὸ βάρος τῆς προσπάθειάς του τὸ ἔρριξε στὴν ἐγχρωμὴ χαρακτηριστικὴ. Ἡ συναρμοδότηση καὶ ἡ δομὴ τῶν χρωμάτων ἴσως ὀδηγήσουν ἕναν ἄλλον στὴ διάλυση στίς ἐπὶ μέρους φόρμες μὲ ὀδυνηρὰ γιὰ τὸ σύνολο ἀποτελέσματα. Ὁ Κατσουλίδης ὁμως κατάφερε νὰ ὀδεῖ ἀπὸ τὴν πολύχρωμη περιπέτειά του μὲ δύο ζωλογραφίες θυμιάσιες στίς λεπτομέρειες καὶ στὸ σύνολο. Ἡ ποιότητα τοῦ χρώματός του ἔχει ἴσως μιὰ ζωγραφικὴ προέλευση καὶ ἡ ὕψὸς του δημιουργεῖ μερικὲς συγχύσεις γιὰτὶ μπορεῖ νὰ διερωτηθεῖ κανένας τί εἶδους προβλήματα ἀντιμετωπίζει καὶ λύνει ὁ Κατσουλίδης; Ζωγραφικὰ ἢ χαρακτηριστικά; Ἐγὼ ἀπαντῶ καὶ τὰ δύο καὶ ἴσως αὐτὸ νὰ εἶναι τὸ πιὸ ἐποικοδομητικὸ αὐτῆς τῆς στιγμῆς γιὰ τὴν ἐρευνά του.

Ἡ σύνθεσή του ἔχει πληρότητα μὲ ρωμαλέα διάρθρωση καὶ τὸ τύπωμά του εἶναι τέλειο καὶ ἐγείνει ἀπὸ τὴν πείρα τῶν παλιῶν βασιλέων. Ἡ παρουσία τοῦ Κατσουλίδη αὐτῆς τῆς φορᾶ ἐπιβεβαίωσε ὅτι ἡ ἐμπιστοσύνη τῆς κριτικῆς καὶ τοῦ κοινοῦ ποὺ τὸν περιβάλλει εἶναι ἀπολύτως δικαιολογημένη καὶ αὐτὸ εἶναι ἡ δικαίωση τοῦ νέου καλ-



Παρασκευῆς Κωστοπούλου :
Σύνθεση (λινόλεουμ)

λιτέχνη για να εξακολουθήσει, μελετώντας, κατακτώντας νέες μορφές, νέα επικοινωνητικά στοιχεία.

Η Οικονομίζου εκθέτει νομίζω για πρώτη φορά χαρακτηριστική στην Αθήνα. Η προσπάθειά της είναι αξιόλογη και το χρώμα της ενδιαφέρον. Εκείνο που ξεχωρίζει στην εργασία είναι τα συνθετικά της προσόντα, από τα πιο σημαντικά της έκθεσης και δίκαια η κριτική επιτροπή της έδωσε το Β' βραβείο. Η Οικονομίζου με την παρουσίαση αυτή δίνει πολλές υποσχέσεις και θα την αναζητήσουμε σε νέες εκδηλώσεις, στηρίζοντας πάνω της πολλές ελπίδες.

Η Κωστοπούλου και ο Πανταζόπουλος είναι ίσως από τους νεώτερους στην έκθεση. Ο παίνογος για την εργασία τους είναι ολοκληρωτικός γιατί είναι αυτοδίδακτοι. Παρά την έλλειψη και της πιο μικρής εμπειρίας παρουσίασαν έργα που

έκαναν αίσθηση. Η σύνθεση της Κωστοπούλου με τα καλοζυγισμένα μαύρα - άσπρα και την μελετημένη διάρθρωση των αξόνων της έφτασε σε αποτελέσματα ίκανά να εμπνεύσουν αισιόδοξες προοπτικές για πλαστικές κατακτήσεις ύψηλης ποιότητας. Τα ίδια αυτά προσόντα σε διαφορετικό κλίμα και αίσθηση βρίσκουμε και στον Πανταζόπουλο. Γεροδεμένη αντίληψη του μαύρου - άσπρου με ρωμαλέα περιγράμματα και σύνθεση είναι τα χαρακτηριστικά της εργασίας του, δηλαδή προσόντα αξιόλογα για δόκιμους χαρακτές. Με τις παρουσιάσεις αυτές η χαρακτηριστική έχει ουσιαστικά κέρδη γιατί οι νέοι που αναφέραμε, δείχνουν με την εργασία τους ότι το γενικό επίπεδο στις προσπάθειες των νεωτέρων βρίσκεται σε υψηλό επίπεδο. Η δε προσπάθειά τους εάν θέσει έρευνας είναι: γεμάτη ύγεια, πνευματικότητα και ρώμη.

ΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ ΔΩΡΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΓΙΟΡΤΕΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ.

Μ. ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ: ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΡΧ. 40

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ.

ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ: ΡΩΜΑΙΟΣ, ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ & ΤΑ ΣΚΟΤΑΔΙΑ » 25

ΘΕΑΤΡΟ.

ΜΠΡΕΧΤ: Ο ΚΥΚΛΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΜΩΛΙΑ » 15

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ.

ΓΟΥΝΑΡΟΗΟΥΛΟΥ: ΔΥΟ ΛΙΘΟΓΡΑΦΙΕΣ 200

ΕΠΙΣΗΣ ΤΑ

ΔΕΚΑ ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ 500

ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΕΧΝΗΣ",

Α Π Ο Μ Ν Η Μ Ο Ν Ε Υ Μ Α Τ Α

Σ. Σ Π Α Θ Α Ρ Η

ΚΑΙ

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΓΡΑΦΕΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΙΜΗ ΔΡΑΧ. 40

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η
Τ Ε Χ Ν Η Σ

Ε Ε Ν Η Π Ν Ε Υ Μ Α Τ Ι Κ Η Κ Ι Ν Η Σ Η

ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΣΟΒΙΕΤΙΚΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Τοῦ Ζ Α Ν Κ Α Τ Α Λ Α

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

Ἄν θέλει κανεὶς νὰ καταλάβει τὸ δράμα τοῦ Μοντιλιάνι, ἂς ξεχάσει τὸ χάσις, ἂς μὴ θυμᾶται τὰ ἀσφυκτικὰ ἀέρια καὶ ἂς σκεφθεῖ τὴν ἀνεργάτιστη Εὐρώπη, τὴν παραλυμένη Εὐρώπη, τοὺς ἐλικοσιδεῖς δρόμους τοῦ αἰῶνα καὶ τὴ μοῖρα τῶν μοντέλων τοῦ Μοντιλιάνι...»

Θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναδημοσιεύαμε ὅλο τὸ ἄρθρο γιὰ τὸν Πικασσό, αὐτὸν τὸν Πικασσό τὸν σκαμμένο σὲ θάθος («Γι' αὐτὸν ὁ κυβισμὸς δὲν ἦταν μιὰ μηχανία, ἀλλὰ ἓνα δράμα, ἓνα δράμα τοῦ κόσμου»), ἓνα θάθος ζωγραφισμένο ταυτόχρονα μὲ ὅλη τὴ θερμὴ τῆς παλιᾶς φίλιας («Θεωρῶ μιὰ ἀπὸ τίς μεγαλύτερες τύχες τῆς ζωῆς μου τὴν ἀνοιξιὰτικὴ ἡμέρα, ποὺ συνάντησα γιὰ πρώτη φορὰ τὸν Πικασσό») καὶ ποὺ καταλήγει στὴ μεγαλοφυῆ διατύπωση:

«Πολλοὶ συγγραφεῖς ἰσχυρίζονται πῶς ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Πικασσό εἶναι γεμάτα ἀντιθέσεις. Ἔτσι παρακάμπτουν τὸ πρόβλημα. Ἐνας ἕδηγὸς τῆς Ὀλλανδίας ἐξηγεῖ χωρὶς δυσκολία τὸ τοπίο καὶ τὸ κλίμα αὐτῆς τῆς χώρας... Δὲ μπορεῖ ὅμως νὰ μιλήσει κανεὶς μὲ λίγες φράσεις γιὰ τὸ τοπίο καὶ τὸ κλίμα τῆς ΕΣΣΔ. Αὐτὸ ὅμως δὲ μᾶς ἐπιτρέπει μὲ κανένα πρόσωπο νὰ μιλάμε γιὰ ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στὸν Καύκασο καὶ στὴν τούντρα, στὰ ροδάκινα τῆς Κριμαίας καὶ στὶς μυρσίνες τοῦ Βορρά. Ὑπάρχουν μεγάλες χῶρες, ὑπάρχουν καὶ μεγάλοι ἄνθρωποι...»

Αὐτὸς ὁ τόνος εἶναι τυπικός, ὅπως καὶ στὸ συμπέρασμα τοῦ ἀρθροῦ γιὰ τὸν Μοντιλιάνι. Πραγματικά, κάθε στιγμὴ, τόσο στὰ πορτραῖτα τοῦ ἑαυτοῦ καὶ στὰ διάφορα ἐπεισόδια, ὁ Ἑρενμπουργκ μπολιάζει κι ἀπὸ μιὰ σκέψη, ποὺ τὴ διακόπτει καὶ τὴν ξαναρχίζει ἀδιάκοπα. Αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸ τρίτο θέμα τοῦ βιβλίου του.

Ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἀπομνημονεύματα θὰ μπορούσε κανεὶς εὐκολότατα νὰ ἀντλήσει ὕλικὸ γιὰ μιὰ συλλογὴ ἀποφθεγμάτων: «Δὲν πρέπει νὰ μεταχειρίζεσαι τὰ γεγονότα ὡς κείμενο ὑπαγόρευσης»...

«Νὰ παίρνεις μαθήματα ἀπὸ τὰ λάθη σου, ποτὲ ἀπὸ τὰ λάθη τῶν ἄλλων»... «Ἐκεῖνο ποὺ συντρίβει δὲν εἶναι ὁ κίνδυνος, εἶναι τὸ ἐσωτερικὸ τραῦμα, ὁ κλονισμὸς τῶν πεποιθήσεων»... «Ὁ λύκος δὲ χυμᾶει στὸν ἄνθρωπο παρὰ μόνο δταν τρελλαίνεται ἀπὸ τὴν πείνα, ἔχω δεῖ ὅμως ἄνθρωπο νὰ δακτυλίζε καὶ νὰ δολοφονεῖ ἀπὸ εὐχαρίστηση».

Ἐκεῖ ὅμως ποὺ ἡ σκέψη του σταματᾶει περιοσότερο εἶναι, κυρίως, ἡ ζωγραφικὴ. Ἡ σκέψη του εἶναι πάντα συγκεκριμένη. Ποτὲ ὁ καλλιτέχνης δὲ χωρίζεται ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ του περιβάλλον. («Ἡ ἐπανάσταση ποὺ ἔκαναν οἱ ἱμπεριαλιστὲς καὶ, ἀργότερα, ὁ Στεζάν, περιοριζόταν στὴ ζωγραφικὴ... Ἡ ἐξέγερση τῶν ζωγράφων καὶ τῶν ποιητῶν στὶς πραιμονές τοῦ 1914... δὲ στρεφόταν μονάχα ἐναντίον τῶν κανονιῶν τῆς αἰσθητικῆς, ἀλλὰ καὶ ἐναντίον τῆς κοινωνίας»). Ποτὲ ἡ ἐτικέτα δὲν κρύβει τὸν ἄνθρωπο στὸ βιβλίο τοῦ Ἑρενμπουργκ («Γιὰ τὸν Πικασσό, ὁ κυβισμὸς δὲν ἦταν ἓνα ροῦχο, ἀλλὰ τὸ ἴδιο τοῦ δέρματος, ἡ σὰρκα του... Γιὰ τὸν Λεζέ, ἀπέρρεε ἀπὸ τὴν ἀγάπη του γιὰ τὴ μοντέρνα ἀρχιτεκτονικὴ, τὸν οὐρμπανισμό, τὸν ἐργάτη, τὴ μηχανή. Ὁ Μπράκ ἔλεγε πῶς ὁ κυβισμὸς τοῦ ἐπέτρεπε νὰ ἐργάζεται καλύτερα στὴ ζωγραφικὴ. Ὁ Ντιέγκο Ριβέρα ἦταν 26 χρονῶν, ἀλλὰ δὲν εἶχε βρεῖ, μοῦ φαίνεται, ἀκόμα τὸ δρόμο του»). Μιὰ κυριαρχικὴ φροντίδα κατευθύνει κάθε δῆγμα τῆς σκέψης του: ὁ ὀρισμὸς ἑνὸς ἀνθεκτικοῦ ρεαλισμοῦ, ἱκανοῦ νὰ ἐκφράζει ἓναν κόσμον ποὺ δὲν ἔχει προηγούμενό του στὴν ἱστορία, ἓναν κόσμον ὅπου ἡ λογοτεχνία «εἶναι ἀνίκανη νὰ ἀκολουθήσει τὸ ρυθμὸ τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 20οῦ αἰῶνα μὲ τὰ πολυτελεῖ ἐπίθετα, ποὺ τόσο λαμπρὰ χρησιμοποίησε ὁ Τολστόι».

Τὸ μυθιστόρημα «Τὰ χιόνια λιώνουν» μᾶς ἔκανε οἰκεῖες μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς τίς ιδέες. Τίς ξαναδρίσκουμε καὶ σὲ κείμενα τῆς προηγούμενης περιόδου, στὸ «Ἐνατο κύμα» π.χ., ποὺ δημοσιεύ-

θηκε στα 1951. Πίσω από κάθε τέτοια ιδέα υπάρχουν δεκάδες χρόνια σκέψης. Και χρόνια αγώνα. Ο Έρενμπουργκ τὰ υπενθυμίζει όλα αυτά στα πεταχτά. Και συνεχίζει τὸν αγώνα. Τὸν συνεχίζει σταθερά, χωρίς ὀξύτητες, με χαμογελαστή σιγουριά για τὴν τελική νίκη: «Μέσα σὲ εἴκοσι ἢ σὲ σαράντα χρόνια, οἱ τελευταῖοι ἐπίγονοι τοῦ ἀκκημαῖσμοῦ θὰ ἔχουν λείψει. Τότε τὰ ἐγγόνια μας ἢ τὰ δισέγγονά μας θὰ μπορέσουν νὰ ξανασηθίσουν τὸν Καρράς καὶ τὸν Γκουίντο Ρένι». Ο Έρενμπουργκ δὲν ἀνατρέχει σὲ προσωρινὰ ἀντίθετα ρεύματα, γιὰ νὰ κάνει ἐπίδειξη τῆς ἐλευθερίας τοῦ πνεύματός του. Ἀντίθετα χρησιμοποιεῖ ὅσο μπορεῖ μεγαλύτερη διακριτικότητα καὶ λεπτότητα γιὰ νὰ μὴ ἀνοίξει χωρὶς λόγο πληγές. Ὡστόσο θὰ δλέπαμε τὸ ζήτημα ἀπὸ τὴν ἀτήμαντη πλευρά του, ἀν λέγαμε μόνο πὼς ἔχει τὸ θάρρος τῆς γνώμης του. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει ἀξία εἶναι πὼς οἱ γνώμες του ἀποτελοῦν καρπὸ μιᾶς ζωῆς μελέτης καὶ πὼς, δημοσιευοντάς τες, τὸ κάνει με τὴν βεβαιότητα πὼς εκπληρώνει τὸ καθήκον του. Αὐτὴ ἡ βεβαιότητα στηρίζεται στὴ διπλὴ του μαρτυρία — τὴ σοβιετικὴ καὶ τὴ γαλλικὴ. Στὴ μαρτυρία τοῦ Καρτέσιου, ποὺ ἐπικαλεῖται τὰ μαθήματά του, καὶ στὴ μαρτυρία τοῦ Λένιν, ποὺ παραθέτει τὴν παρακάτω γνώμη του: «Ἄν ἓνας κομμουνιστὴς ἐπαινεῖ τὸν κομμουνισμό ξεκινώντας ἀπὸ ἔσοδια ἐπιχειρήματα, χωρὶς νὰ ἐπιδοθεῖ, με ὄλη τὴ σοβαρότητα ποὺ μπορεῖ νὰ δείξει, σὲ μακρόχρονη καὶ ἐπίπονη ἐρευνητικὴ δουλειὰ γιὰ νὰ φωτίζει τὰ γεγονότα, ποὺ πρέπει νὰ τὰ ἀντικρύζει με κριτικὸ πνεῦμα, αὐτὸς ὁ κομμουνιστὴς εἶναι ἀξιοθρήνητος».

Τὸ ἔργο «Ἄνθρωποι, Χρόνια, Ζωὴ» εἶναι τὸ ἄθροισμα ἑνὸς στοχασμοῦ.

Αὐτὸ τὸ βιβλίο - πρωτεύας εἶναι πραγματικὰ μεγάλο καὶ συγκινεῖ βαθύτατα καὶ γιὰ τὰ ἀνθρώπινα προσόντα του. Δυὸ ἀπὸ αὐτὰ τὰ προσόντα ξεχωρίζουν: ἡ φροντίδα γιὰ τὴ δικαιοσύνη καὶ ἐκεῖνο ποὺ μπορούμε νὰ τὸ ὀνομάσουμε καλοσύνη.

Ἡ φροντίδα γιὰ τὴ δικαιοσύνη διαφραίνεται σχεδὸν σὲ κάθε σελίδα. Ο Έρενμπουργκ δὲ θαυμάζει ποτὲ ἀπὸ ἐμπιστοσύνη. Πολλὲς φορές οἱ πραγματικὲς ἀποκλίσεις τοῦ χαρακτήρα ἢ τῆς θέας τῶν πραγμάτων σκάδουν τὰ φρούρα ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὰ πρόσωπα ποὺ παρουσιάζει. Συχνὰ κατορθώνει νὰ ὑπερπηδήσει αὐτοὺς τοὺς τὰ φρούρα, νὰ ξεπεράσει τίς ἀντιθέσεις, γιὰ νὰ ἀδράξει τὸ ἀνθρώπινο πλάσμα ἀπὸ μέσα. Αὐτὸ κάνει καὶ στὸ μεγάλο του κεφάλαιο γιὰ τὸν Παστερνάκ: «Ἕνας μεγάλος ποιητὴς, — γράφει, — ἔνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους λυρικοὺς τῆς ἐποχῆς μας», ποὺ «τοὺς στίχους του δὲ θὰ μπορέσει κανεὶς νὰ τοὺς ἐξορίσει ἔξω ἀπὸ τοῦτο τὸν κόσμο, γιὰτὶ ζοῦν» καὶ ποὺ ἀπέτυχε δὲν «προσπάθησε νὰ παραστήσει τοὺς ἄλλους σὲ ἓνα μυθιστόρημα», γιὰτὶ «ἐνῶ ποτὲ δὲν ἦταν ἐγωιστὴς, ζοῦσε με τὸν ἑαυτὸ του καὶ γιὰ τὸν ἑαυτὸ του» καὶ γιὰτὶ «ἡ κοινωνία θρυσκόταν ἔξω ἀπὸ τὸ φράχτη τοῦ σύμπαντός του». Καὶ συνεχίζει:

«Ὅταν διάβασα τὸ χειρόγραφο τοῦ «Δόκτορα Ζιβάγκο», ἔνωσα θλίψη. Ο Παστερνάκ μοῦ εἶχε γράψει ἄλλοτε: «Τὸ νὰ μὴ μπορεῖς νὰ ερεῖς, οὔτε νὰ πεῖς τὴν ἀλήθεια, εἶναι ἓνα ἐλάττωμα, ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ ἀναπληρωθεῖ ἀπὸ καμιά τέχνη στὸ νὰ λὲς φέματα». Ἐκεῖνο λοιπὸν ποὺ μοῦ ἔκανε ἐντύπωση σ' αὐτὸ τὸ μυθιστόρημα εἶναι πὼς ἡ τέχνη του δὲν ἦταν ἀληθινή. Εἶμαι σίγουρος πὼς ὁ συγγραφέας του τὸ ἔγραψε με εὐλικρίνεια. Ἔχει θαυμαστὲς σελίδες: γιὰ τὴ φύση καὶ γιὰ τὸν ἔρωτα. Ἰπάρχουν ὁμως σ' αὐτὸ πάρα πολλὰ πράγματα, ποὺ ὁ Παστερνάκ δὲν τὰ εἶδε, οὔτε τὰ ἀκουσε. Καὶ τὰ θαυμάσια ποιήματα ποὺ δύνονται στὸ παράρτημα φαίνονται ὅταν νὰ τονίζουσιν τὸ γεγονὸς πὼς στὴν πρόζα ὁ νοῦς δὲν εἶδε σωστά...

...Ποτὲ, προηγουμένα, δὲν κατόρθωσα νὰ πείσω τοὺς ξένους ποὺ ἀγαποῦν τὴν ποίηση πὼς ὁ Παστερνάκ ἦταν μεγάλος ποιητὴς (ἐκτὸς ἀπὸ μερικοὺς μεγάλους ποιητὲς, ποὺ ἤξεραν ρωσικά. Στὰ 1926, ὁ Ρίλκε μιλῶσε με ἐνθουσιασμὸ γιὰ

ΓΕΝΙΚΑΙ ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΝΩΝ. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΕΔΡΑ & ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 34 & ΚΟΡΑΗ 1 - ΤΗΛ. 21 - 961

ΙΔΙΟΚΤΗΤΟΝ ΜΕΓΑΡΟΝ

ΙΔΡΥΘΕΙΣΑ



ΤΩ 1917

ΓΕΝΙΚΑΙ ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΠΥΡΟΣ - ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ

τούς στίχους του Παστερνάκ). Ἡ θόξα ἔφτασε ἀπὸ ἄλλη πόρτα... Βρισκόμουν στὴ Στοκχόλμη, ἔτσι ξέσπασε ἡ θύελλα γύρω ἀπὸ τὸ δριβεϊό Νόμπελ... Ἦταν ἡ πολιτικὴ, ποὺ δὲν κρυβόταν. ὁ ἀντισοβιετισμός, ἓνα ἐπεισόδιο τοῦ ψυχροῦ πολέμου... Ὅχι, δὲν ἦταν ἡ θόξα ποὺ ἄξιζε ὁ Παστερνάκ».

Πόσοι συγγραφεῖς διαθέτουν τόσο λεπτὸ κίθρη-τῆριο, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ κρίνουν μὲ τόσες ἀποχρώσεις τὸν περίπλοκο χαρακτήρα τῶν ἀνθρώπων;

Αὐτὸ τὸ χάρισμα ὅμως δὲν εἶναι μόνον πνευματικὸ, δὲν εἶναι μιὰ μορφή τῆς διανοητικῆς χρησιμότητος, ποὺ ἀπαιτεῖ ὁ συγγραφέας τοῦ «Λόγου περὶ τῆς μεθόδου». Προέρχεται κι ἀπὸ τὴ καρδιά, καὶ ἴσως εἶναι ἡ πιὸ σημαντικὴ ἀποκάλυψη τοῦ βιβλίου «Ἀνθρωποι, Χρόνια, Ζωή».

Ὁ Ἑρενμπουργκ, πραγματικὰ, λένε πὼς ἔχει φαρμακερὴ γλώσσα. Καὶ τὰ ἀπομνημονεύματα προσφέρουν τὸ κατάλληλο ἔδαφος γιὰ τὴν ἐκκαθάριση τῶν παλιῶν λογαριασμῶν. Ὡστόσο στὸ βιβλίο αὐτὸ δὲ βρίσκουμε οὔτε ἴχνος ἐξέγερσης, ὀργῆς ἢ μνησικακίας. Βρίσκουμε μόνον πολιτικὲς πεποιθήσεις ἐκφραζόμενες μὲ τὴ γλώσσα τῆς ψυχῆς, μιὰ λαμπρὴ κατανόηση τῶν ἀντιφάσεων τῆς ἱστορίας καὶ μιὰ ἀπέραντη τρυφερότητα γιὰ ὄλους τοὺς ἀνθρώπους ποὺ συνδέθηκαν μὲ τὸν συγγραφέα, μιὰ συγκινητικὴ πίστη στὶς σκιές ποὺ ὁ θάνατος ἔκανε αἰώνια τὰ χαρακτηριστικὰ τους καὶ στὶς φιλίες ποὺ εὐ ἀντίο ἐξάλειψε τὶς σκιές τους. Λίγη μελαγχολία χρωματίζει ποῦ καὶ ποῦ τὴν ἀνάμνηση. Εἶναι ὅμως πάντα αἰσιόδοξη μελαγχολία, ποὺ δὲν ἔχει τίποτα κοινὸ μὲ τὸν πόνο γιὰ τὸ παρελθόν ἢ τὴ νοσταλγία γιὰ τὰ νειάτα. Λίγα βιβλία εἶναι τόσο πολὺ διαποτισμένα ἀπὸ τὴν ἡρεμία ἐνὸς νοῦ, ποὺ ποτὲ δὲν κουράστηκε νὰ ἐξηγεῖ, καὶ μιὰς καλοσύνης, ποὺ δὲν θὰ κουραστεῖ ποτὲ νὰ καταλαβαίνει. Τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Ἑρενμπουργκ εἶναι ἀνεμφισβήτητα ἓνα βιβλίο καλῆς πίστεως.

Μετάφραση: ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΙΤΖΙΛΕΚΗ

Α Λ Λ Η Λ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

Ἰάσ. Γιαννουλάκη Παρίσι: Ὁ «Γιατρός τῆς Ἰπαίθρου» δὲν νομίζουμε πὼς θὰ ἦταν ἀπὸ τὰ καταλληλότερα διηγήματα γιὰ τὴν «Ε.Τ.» Τοῦτο δὲν σημαίνει διόλου ὅτι δὲν ἐκτιμοῦμε τὸν Κάφκα. Τὸ γεγονός ὅτι ἔχουμε δημοσιεύσει ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα διηγήματά του, ἀποδεικνύει τὸ ἀντίθετο. Πάντως σὰς εὐχαριστοῦμε πολὺ τόσο γιὰ τὴν καλὴ σας διάθεση ὅσο καὶ γιὰ τὸν κόπο ποῦ καταβάλατε. Τὸ χειρόγραφο τῆς μετάφρασης εἶναι στὴ διάθεσή σας. Γράψτε μας ποῦ νὰ σὰς τὸ στείλουμε. Γ. Λάμπ. Ἡράκ. «Τὸ αἶνιγμα δὲ λύθηκε» δὲ μᾶς ἱκανοποίησε. Εἶναι κυρίως ὑλικὸ σὲ μέγαλο βαθμὸ ἀνεπεξέργαστο. Ἐνα σχεδὸν ἀνεκδοτολογικὰ γραμμένο βιογράφημα μὲ ἀρκετὲς παρεμβάσεις τοῦ συγγραφέα, δὲν εἶναι διήγημα. Στὸ «Θάκανα μιὰ καλὴ πράξη» βλέπαμε τοῦλάχιστο δυὸ ἀνθρώπους. Ἐδῶ ἀπλῶς ὁ συγγραφέας «μᾶς λέει» γιὰ κάποιον ἄνθρωπο, καὶ μάλιστα ὄχι ἀπολύτως πειστικά. Ὡστόσο τὰ καλὰ στοιχεῖα, σὰν ὑλικὸ πρὸς λογοτεχνικὴ ἐπεξεργασία, δὲν λείπουν.

Μ. Βαλέρ. Ὁ θαυμασμός σας νομίζουμε πὼς δὲν ἔγινε ποίημα. Β. Γκρ. Ἀπὸ τὰ τρία ποιήματα ποὺ μᾶς στείλατε βλέπουμε πὼς ἔχετε μιὰν εὐαισθησία ποὺ σὰς ἐπιτρέπει νὰ «συλλαμβάνετε» ὀρισμένες ἀξιόλογες εἰκόνες. Σὰς λείπει ὅμως πάρα πολὺ ἡ τεχνικὴ ποὺ θὰ σὰς ἔκανε ν' ἀποφεύγετε τὶς ἀναλύσεις, τὶς ἐπαναλήψεις καὶ γενικὰ τὸν ὄχι καὶ τόσο ἐπιδέξιο χειρισμὸ τοῦ λόγου. Μαρ. Χρισ. Μπ. Τὰ ποιήματα ποὺ μᾶς στείλατε εἶναι ὑπερβολικὰ ἀναλυτικὰ καὶ πολύλογα. Καλύτερο ἀπ' ὅλα τὸ «Δυὸ πουλημένες βέρες» ἀλλὰ κι αὐτὸ ὕστερεϊ. Κ. Λιακ. «Ἡ Ὁδὴ στὸ φῶς τὸ λεγόμενο Μαργαρίτα» ἔχει ὀρισμένες καλὲς στιγμές, ὅπως λ.χ. τὸ κομμάτι γιὰ τὸν ἠλεκτρικὸ σταθμὸ. Ἐχει ὅμως καὶ ἀρκετὴ ὠραιολογία (π.χ. «Γίναν οἱ ὥρες σου ἀνθοὶ στὰ δειλινὰ τῶν ἐφήβων») καθὼς καὶ στίχους ποὺ θυμίζουν ἄλλους γνωστοὺς ποιητῆς.

ΦΡΟΝΤΙΣΤΗΡΙΑ ΑΝΩΤΑΤΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΕΩΣ

Δ/νσις ΛΠ. ΚΑΚΑΒΑ

Στουρνάρα — Τζώρτζ 34 ΤΗΛ. 625-508

Τὴν 10ην Νοεμβρίου ἀρχίζουν λειτουργοῦντα τὰ νέα τμήματα
ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΑΝΩΤΑΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ
ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ — ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗΣ — ΠΑΝΤΕΙΟΥ

Πληροφορίαι καὶ ἐγγραφαὶ καθ' ἐκάστην

ΤΟ ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

θα μοιράση έφέτος εις :

22.255 τουλάχιστον τυχερούς

ΣΠΙΤΙΑ — ΜΑΓΑΖΙΑ — ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ — ΜΕΤΡΗΤΑ

33.500.000 τουλάχιστον κέρδη έν συνόλω

3 Μεγάλες έφεταινές καινοτομίες :

Η ΠΡΩΤΗ : 5 Κέρδη μαζί θα πάρη ό τυχερός των 8 πρώτων Προνομιούχων Σειρών :

1) Το 'Ηλεκτρικό Σπίτι του 1961 : 'Εφωδιασμένον με 'Ηλεκτρικόν Ψυγείον και 'Ηλεκτρικήν Κουζίαν ΙΖΟΛΑ — 'Ηλεκτρικά Πλυντήρια πιάτων — ρουχισμού Στεγνωτήριο και Σιδηρωτήριο — 'Ηλεκτρικήν Σκούπαν — Παρκετιέραν — ΜΙΞΕΡ και Μηχάνημα θερμού και ψυχρού άέρος, της ΤΖΕΝΕΡΑΛ ΕΛΕΚΤΡΙΚ. 2) Άλλο διαμέρισμο Κεντρικής Πολυκατοικίας. 3) Κατάστημα για εισόδημα. 4) Αυτόκίνητον. 5) 50.000 δραχ. Μετρητά.

Η ΔΕΥΤΕΡΑ : Όλα τὰ σπίτια των τυχερών θα έχουν :

'Ηλεκτρικόν Ψυγείον και Κουζίαν ΙΖΟΛΑ.

Η ΤΡΙΤΗ : 8 Κέρδη μαζί θα πάρη ό ΥΠΕΡΤΥΧΕΡΟΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΛΑΧΝΟΥ :

1) Το ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ 1961, με πλήρη 'Ηλεκτρικόν 'Εξοπλισμόν : Ψυγείον — Κουζίαν ΙΖΟΛΑ — Πλυντήριο — Στιπτήριο — Σιδηρωτήριο ρούχων — 'Ηλεκτρικήν Σκούπαν — Παρκετιέραν — ΜΙΞΕΡ — Μηχάνημα Κλιματισμού δια ψυχρόν και θερμόν άέρα. 4 ακόμη Σπίτια. 1 Μαγαζί. 1 Αυτόκίνητον και Μετρητά 100.000 δραχ.

Τό συμφέρον σας άπαιτεί να αγοράσετε έγκαιρως διότι εξαντλούνται γρήγορα.

ΛΑΧΕΙΑ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ ΑΠΟ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΣΕΙΡΕΣ

(Μόνον έγγραφος έντολή της Ε.Σ.Η.Ε.Α. ισχύει δια την δημοσίευσιν της παρούσης διαφημίσεως)

ΤΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΑΘΗΝΩΝ

'Εκυκλοφόρησε τό Βιβλίον

Η

ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

ΤΟ

ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΟ ΑΙΓΑΙΟ

Του διασήμου Άγγλου 'Ελληνιστή και 'Εθνολόγου

G E O R G E T H O M S O N

Καθηγητή της 'Αρχαίας 'Ελληνικής Γλώσσας και Φιλολογίας
στο Πανεπιστήμιο του Birmingham.

"ΑΤΟΜ..



χέστε

τήν ὀρχήστρα
δίπλα σας,
ὅταν ἀπολαμβάνετε
τήν μουσική σας...

με' ένα

Imenau 4660
Μοδέλλο 1962 **4880**
 4950

- ★ Τελεία λήψις μακρῶν, μεσαίων, με δύο κλίμακες βραχέων κυμάτων
- ★ Πιστή ἀπόδοσις.
- ★ 2 τόνοι φωνῆς
- ★ Πολυτελέστατη ἐμφάνισις.
- ★ Ἐπιπλο ἀπό καρυδία.



ημέτο

ἀσύγκριτο ραδιοπικάν
Potsdam
 FHONO

- Τελεία λήψις μακρῶν, μεσαίων, με 3 κλίμακες βραχέων
- Εἰδική μικρομετρική κλίμαξ βραχέων
- Ἀρίστη ἀπόδοσις
- 6 κλητρά.
- 2 τόνοι φωνῆς
- Μὲ πικάξ PHILIPS, νεωτάτου τύπου.
- Ἐπιπλο ἀπό καρυδιά, πολυτελές.

της **ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ**

πού συνδυάζουν χαμηλή τιμή
καὶ ἀφθαστη τελειότητα.



ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΙ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ - ΕΙΣΑΓΩΓΕΙΣ:
"Γ. ΣΑΛΙΑΡΗΣ,, Α. Ε.
 ΣΤΟΥΡΝΑΡΑ 36 - ΤΗΛ: 526.308 - 525 218

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ Β. ΕΛΛΑΔΟΣ "ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ,, Ο. Ε ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - ΕΓΝΑΤΙΑΣ 41 - ΤΗΛ: 75.034