

Τίτλος του πρωτότυπου :
LE THEATRE ET SON DOUBLE

Ἡ μετάφραση ἔγινε ἀπὸ τὸ πρωτότυπο :
(GALLIMARD, Συλλογὴ METAMORPHOSES, 1938)

Πρώτη φωτομηχανικὴ ἀνατύπωση Μάρτιος 1992

Ἐκδόσεις «Δωδώνη»
Ε. Κ. Λάζος & Μ. Ε. Λάζος Ο.Ε.
Ἀσκληπιοῦ 3, 106 79 Ἀθήνα
Τηλ. 36.37.973

ISBN 960-248-095-5

ANTONEN APTΩ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΙΔΩΛΟ ΤΟΥ

μεταφραστής
ΠΑΥΛΟΣ ΜΑΤΕΣΙΣ



Έκδόσεις «Δωδώνη»

Αθήνα - Γιάννινα

1992

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Είσαγωγή	Σελ. 9
1. Τὸ Θέατρο καὶ ἡ Πανούκλα	» 17
2. Σκηνοθεσία καὶ Μεταφυσικὴ	» 37
3. Τὸ Ἀλχημικὸ Θέατρο	» 54
4. Τὸ Θέατρο τοῦ Μπαλι	» 60
5. Θέατρο τῆς Ἀνατολῆς καὶ Θέατρο τῆς Δύσης	» 77
6. Γιὰ νὰ τελειώνομε μὲ τ' ἀριστουργήματα	» 84
7. Τὸ Θέατρο καὶ ἡ Σκληρότητα	» 95
8. Τὸ Θέατρο τῆς Σκληρότητας. Πρῶτο Μανιφέστο	» 100
9. Ἐπιστολὲς μὲ θέμα τῆ Σκληρότητα	» 113
10. Ἐπιστολὲς μὲ θέμα τῆ γλώσσα	» 118
11. Τὸ Θέατρο τῆς Σκληρότητας. Δεύτερο Μανιφέστο	» 137
12. Ὁ Ἀθλητισμὸς τοῦ θυμικοῦ	» 148
13. Δύο Σημειώματα	» 158

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οί θεατές τῶν κινηματογραφικῶν λειψῶν μποροῦν νά δοῦν σήμερα τὸν Ἄρτώ στὸ φιλμ *Fait Divers* τοῦ Ὠτάν - Λαρά (1922). Μιά εὐαίσθητη, σεραφικὴ ἐφηβικὴ μορφή.

Ὁ Ἄντονέν Ἄρτώ γεννήθηκε στὴ Μασαλία στὰ 1896, καὶ πέθανε στὸ Παρίσι στὰ 1948.

Ἵστερα ἀπὸ μιὰ ἐφηβεία ποὺ τὴν ἐσκίαζαν συμπτώματα σοβαρῶν νευρικῶν διαταραχῶν (ἀργότερα θὰ ἐκδηλωθοῦν ἀγριώτερα καὶ μὲ ἄγρια ἀποτελέσματα), ὁ Ἄρτώ φτάνει στὰ 1920 στὸ Παρίσι, ὅπου γνωρίζεται μὲ τὸ Θέατρο, τὸν Κινηματογράφο καὶ τὸν κόσμο τους. Εἶχε τὴν τύχη νά συνεργαστεῖ μὲ μεγάλα ὄνόματα: τὸν Ντυλλέν, τοὺς Πιττόεφ, τὸν Ζουβέ.

Στὰ 1922 δημοσιεύονται τὰ πρῶτα του ποιήματα στὸν «*Μερκὺρ ντέ Φράνς*». Ἦταν πρῶτα ἀπ' ὅλα ποιητής. Ἔτσι ἐπίστευε.

Στὰ 1923 εἶχε κιόλας γνωριστεῖ μὲ τὰ «θεϊκὰ δηλητήρια» ποὺ θὰ σημάδευαν τὴν περαιτέρω ζωὴ του: παρουσιάζει ἕνα μικρὸ τετράδιο μὲ ποιήματά του, ὅλα ὕμνους στὴ μορφὴν... «*Μεταχειρίζομαι πάντα τὴν ἀπόσταση ποὺ μὲ χωρίζει ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ μου γιὰ νά γιαιτρεύομαι ἀπὸ τίς γνώμες τῶν ἄλλων*». Τὸν τρομοκρατεῖ ἡ ἀνικανότητά του νά συγκεντρωθεῖ σ' ἕνα ἀντικείμενο. Δηλώνει πὼς ἡ ψυχὴ του «ἔχει ὑποστεῖ θλάβη στὴ φυσιολογία της».... «*Μέσα μου, αὐτὴ ἡ ἔλλειψη προσκόλλησης σ' ἕνα ἀντικείμενο, χαρακτηριστικὸ ὅλης τῆς λογοτεχνίας, εἶναι μιὰ ἔλλειψη προσκόλλησης στὴ ζωὴ. Προσωπικὰ γιὰ μένα, μπορῶ εἰλικρινὰ νά πῶ ὅτι ἀπουσιάζω ἀπὸ τὸν κόσμο, καὶ ἡ δῆλωση αὐτὴ δὲν ἀποτελεῖ μιὰ ἀπλὴ λογοτεχνικὴ ἐγκεφαλικὴ πόζα*».

Στὰ 1925 εἶναι κιόλας πρωταγωνιστικὴ μορφή μέσα στὸ ὑπερρεαλιστικὸ κίνημα. Παρενθετικά, μιὰ καὶ μιλάμε γιὰ Ἵπερρεαλισμό, πρέπει νά ἐπισημανθεῖ, λέει ὁ Μωρίς Σαγιέ, ὅτι ὁ Ἄρτώ ποτέ του δὲν ἐνέδωσε στὴν αὐτόματη γραφὴ, αὐτὸ τὸ βασικὰ κοινὸ

γνώρισμα τοῦ κινήματος, πού βοήθησε πολλοὺς ἀπὸ τοὺς πλέον ταλαντούχους συγγραφεῖς τοῦ σουρεαλισμοῦ νὰ ἐκδηλωθοῦν μὲ ἀναντίρητο οἶστρο, ἀλλὰ πού τελικὰ κατάντησε ἢ πιὸ εὐκολὴ καὶ κοινότυπη σύμβαση, καταφύγιο γιὰ ὅλα τὰ ἀτάλαντα παράσιτα πού ἀρπάχτηκαν καὶ ἀρπάζονται ἀπὸ τὸν Ὑπερρεαλισμὸ γιὰ νὰ καμουφλάρουν τὴ δική τους φτώχεια. Ὁ Ἄρτώ εἶναι ἀπὸ τοὺς ἐλάχιστους τῆς γενιᾶς του πού ἀγωνίστηκε σκληρὰ καὶ μὲ πάθος γιὰ νὰ ξεκαθαρίσει τὸ «γραφτὸ του», νὰ τὸ περιορίσει στὸ ἀπόλυτα ἀναγκαῖο γιὰ τὸ ἐκφραστέο νόημα ποσὸ λέξεων, νὰ ξεκόψει ἀπ' ὅλα τὰ ἀκαδημαϊκὰ καὶ σουρεαλιστικὰ τερτίπια γραφῆς, αὐτὰ πού δίνουν στὸν κάθε «συγγραφέα» τὴ δυνατότητα, τὸ διαβατήριο, νὰ γεμίζει σελίδες, βιβλία, μὲ τὴν ἐλάχιστη δυνατὴ προσπάθεια καὶ νὰ ἀποκαλεῖ ὅλη αὐτὴ τὴν εὐκοιλιότητα «συγγράφειν». Ὁ Ἄρτώ ἐφώναξε:

—«Ὅλα τὰ γραφτὰ εἶναι σκουπίδια».

—«Ὅλοι αὐτοὶ πού προσπαθοῦν νὰ ἐλευθερωθοῦν ἀπὸ κάθε ὄλοδ καὶ ἀπροσδιόριστο μέσα τους, γιὰ νὰ διατυπώσουν ἐπακριθῶς τὴ συμβαίνει μέσα στὸ μυαλό τους, γέννοῦν σκουπίδια».

—«Ὁλόκληρη ἡ φιλολογικὴ φάρα εἶναι ἕνας ἐσμὸς σκουπιδοφάγων, εἰδικὰ μάλιστα ἡ σημερινή».

Ἡ πορεία του πρὸς τὴν ἀποκόλληση ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του συνεχίζεται. Ὁ Ἄρτώ γίνεται ἀντικείμενο ἔρευνας γιὰ τὸν Ἄρτώ. Ὁπως παρατηροῦσε ὁ Ζὰκ Ριβιέρ, κάθε ἔργο τοῦ Ἄρτώ ἦταν μία ἀπογραφὴ τοῦ ἑαυτοῦ του: καταγράφει τὸ σῶμα του καθὼς παραδίδεται λεία στὶς φλόγες τοῦ μυαλοῦ του. Τὸ πλάσμα πού βιῶνεται τὸ σῶμα του καὶ τὸ μυαλό του σὲ βαθμὸ πού νὰ μὴν τοῦ χρειάζεται πιὰ ἐπικοινωνία μὲ ἄλλα ἄτομα, προχωράει πρὸς τὴν ἀπομόνωση —ἐκείνη πού σύντομα θὰ τὸν ὀδηγήσει σὲ κελλὶ φρενοκομείου.

Κάνει ἀπόπειρες νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν ἀπειλή μέσα ἀπὸ τὴν ἠθοποιία. Μέχρι τὸ 1932 παίζει σὲ φιλμς, μερικές φορές μόνο ἀπὸ λόγους βιοποριστικούς.

Ἀνάμεσα στὰ 1927 καὶ 1929 θεμελιώνει, μαζί μὲ τὸν Βιτράκ, τὸ «Θέατρο Ἄλφρε Ζαρρῦ».

Ὁ θεατῆς πού θὰ δεῖ τὴν ὠραία μορφή του, ὅπως παρουσιάζεται στὸ *Fait - Divers*, στὸν «Ναπολέοντα» τοῦ Γκάνς, στὴν «Ζὰν ντ' Ἄρκ» τοῦ Ντράγιερ, στὴν «Ὀπερα τῆς πεντάρας» τοῦ Πάμπστ, νιώθει συγκλονισμό, ἀποτροπιαστικὸ σκανδαλισμὸ ἅμα

συγκρίνει τήν τότε μορφή τοῦ ποιητῆ μέ πορτραίτα του τοῦ 1948, λίγο πρὶν πεθάνει. Νιώθουμε τήν ἀνάγκη, σχεδὸν τὸ χρέος, νὰ διαμαρτυρηθοῦμε βίαια γι' αὐτὴ τήν παραμόρφωση, τὴ διαστρέβλωση σχεδὸν τῆς μορφῆς τοῦ ἀνθρώπου Ἀρτώ, ἐπακόλουθο ἐνὸς ἐσωτερικοῦ θασανισμοῦ καὶ ἀπελπισμοῦ, ἐπακόλουθο τῆς τάσης του πρὸς τὸν θασανισμό. Ὁ Ἀρτώ προσφέρθηκε ὁ ἴδιος θῦμα, «κάθαρμα» στὶς πυρὲς ποὺ ἄναψε.

Ὁ ἄνθρωπος ποῦ, παρότι τυπικὰ ποιητῆς, θέλησε ν' ἀναλωθεῖ μέσα στὸ θέατρο καὶ ζήτησε νὰ τὸ ἐπηρεάσει σὰν σκηνοθέτης καὶ σὰν θεατρικὸς συγγραφέας, δὲν πέτυχε τὸ στόχο του. Τοῦ εἶχε γραφτεῖ ν' ἀλλάξει τὴν πορεία τοῦ θεάτρου στὸν αἰῶνα μας ἀπὸ ἄλλη ὁδὸ: τὰ ὄνειρά του ἔγιγαν δοκίμια. Καὶ στὰ 1938 παρουσιάζονται σὲ τόμο: «Τὸ Θέατρο καὶ τὸ Εἶδωλό του».

Ὁ Ἀρτώ θέλησε ὄχι νὰ διορθώσει, ἀλλὰ νὰ τινάξει τὸ θέατρο στὸν ἀέρα καὶ νὰ τὸ ξαναστήσει ὄρθιο πάνω στὶς γνήσιες, ἀρχαῖες καὶ σεβάσιμες βάσεις του, τέτοιες ὅπως τὶς εἶχαν καθοσιώσει οἱ Ἕλληνες τοῦ 5ου αἰῶνα π.Χ., ὁ Μεσαίωνας καὶ ἡ Ἄνω Ἀνατολή. Στὰ κεφάλαια τοῦ βιβλίου του αὐτοῦ μνηστηρίζει τὴν «φιλολογία» ποὺ ὑποκαθιστᾷ τὸ θέατρο, τὴν θεατρόμορφη λογοτεχνία («Γιὰ νὰ τελειώνουμε μὲ τ' ἀριστουργήματά»), θέτει ὑπὸ ἀμφισβήτηση δλόκληρη τὴ δυτικὴ παράδοση («Τὸ Θέατρο τοῦ Μπαλί»), καὶ τὸν ἴδιο τὸν πολιτισμὸ («Τὸ Θέατρο καὶ ἡ πανούκλα»).

Στὰ 1946, ὁ Ἀρτώ, ὕστερα ἀπὸ ἐννέα χρόνια ἀπομόνωσης σὲ θεραπευτικὰ ἄστυλα, μέ τὴν πινακίδα «παράφρων» κολλημένη ἀνέκκλητα πλάϊ στ' ὄνομά του, ξαναγυρίζει στὸν κόσμο. (Στὴν ἀπομόνωση δὲν σταμάτησε νὰ γράφει: μόνο ποῦ τὰ ἔργα του δημοσιεύτηκαν ἀνυπόγραφα!) Οἱ φίλοι του, ὁ Ντυλλέν, ὁ Ροζέ Μπλέν, ὁ Βιλλάρ, ὁ Μπαρρώ, ὀργανώνουν μιά τιμητικὴ ἐκδήλωση στὸ θέατρο «Σάρα Μπερνάρ». Τὸ Παρίσι τὸν καλωσορίζει. Ἡ ἀξία του, στὸ μεταξῦ, εἶχε ἐδραιωθεῖ στὴ συνείδηση κάθε πνευματικοῦ ἀνθρώπου. Ὅπου ἀναφέρεται (τυπωμένο) τὸ ὄνομά του συνοδεύεται ἀπὸ τὸν χαρακτηρισμὸ: «ὁ μεγάλος ποιητῆς...».

Στὶς 4 Μαρτίου 1948 ὁ Ἄγτονὲν Ἀρτώ πέθανε. Ἀπὸ τότε, ἡ ἀξία του, σὰν ποιητῆ ἀλλὰ καὶ σὰν ἀναμορφωτῆ τοῦ θεάτρου, ἀναγνωρίζεται ὄλο καὶ εὐρύτερα. Σήμερα, τὸ ὄνομά του ἀναφέρεται μέ φυσικότητα καὶ χωρὶς θαυμαστικὰ πλέον στὴν Εὐρώπη, γιατί ἔχει γίνει, μέσα στὸν θεατρικὸ χῶρο, συνώνυμο μέ τὶς λέξεις «σύγ-

χρονο θέατρο» και αποτελεί μία από τις υπάλληλες ξυνοίες του.

Τὸ κείμενο πὸ ἀκολουθεῖ στὸ σημεῖωμα τοῦτο εἶναι ἀποσπά-
ματα ἀπὸ τὸν πρόλογο τοῦ στη γαλλική ἔκδοση τοῦ «Θεάτρου και
τοῦ Εἰδώλου του». Ἡ Δωδώνη ἐλπίζει ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κοι-
νοῦ θὰ ἐπιτρέψει μελλοντικά τῇ δημοσίευση μιᾶς δλοκληρωμένης
βιογραφίας τοῦ Ἄρτώ, εἴτε και παρουσίαση μέρους ἀπὸ τὰ «ἘΑ-
παντά» του, πὸ σήμερα ἀποτελοῦν προϋπόθεση τῆς βιβλιοθήκης
κάθε προβληματιζόμενου ἀνθρώπου.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

Ποτέ μέχρι τώρα, κάθε φορά πὸ τὸ θέμα στὴν ἡμερήσια διά-
ταξη ἦταν ἡ ἴδια ἡ ζωὴ, ποτέ δὲν ἔχουν γίνει τόσες συζητήσεις
γιὰ πολιτισμὸ και γιὰ κουλτούρα. Καὶ ὑπάρχει μιὰ παράδοξη πα-
ραλληλία ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τῇ γενικὴ χρεωκοπία ζωῆς πὸ διαπι-
στώνεται στὴ βάση τῆς σημερινῆς διαφθορᾶς και σ' αὐτὴ τῇ μέρι-
μνά μας γιὰ μιὰ κουλτούρα πὸ ποτέ της δὲν συνταυτίστηκε μὲ τῇ
ζωῇ και πὸ, ἴσα - ἴσα, ἐπινοήθηκε γιὰ νὰ μᾶς δυναστεύει.

Πρὶν ἐπεκταθοῦμε στὸ θέμα τῆς κουλτούρας, πρέπει νὰ παρα-
τηρήσω ὅτι ὁ κόσμος πεινάει και δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὴν κουλτούρα.
Και πὸς κάθε ἀπόπειρα νὰ στρέψουν πρὸς τὴν κουλτούρα σκέψεις
πὸ τις ἔχει ἀποροφήσει τὸ θέμα τῆς πείνας, δὲν εἶναι παρὰ τε-
ληγητὸς καιροσκοπισμὸς.

Γιὰ μένα, αὐτὸ πὸ προέχει εἶναι ὄχι τόσο νὰ ὑπερασπίσουμε
μιὰ κουλτούρα πὸ ποτέ της δὲν μπόρεσε ν' ἀπαλλάξει τὸν ἀνθρωπο
ἀπὸ τις βιοτικές φροντίδες και ἀπὸ τὴν πείνα, ὅσο τὸ νὰ ἀποστά-
ξουμε ἀπ' αὐτὸ πὸ λέμε κουλτούρα ὀρισμένες ιδέες τῶν ὀποίων
ἡ ζωντανὴ δύναμη νὰ εἶναι ἰσότιμη μὲ τῇ διαιότητα τῆς πείνας.

Πρώτη - πρώτη ἀνάγκη μας, νὰ ζήσουμε. Νὰ πιστέψουμε σ'
ἐκεῖνο πὸ μᾶς κάνει νὰ ζοῦμε, και πὸς κάτι μᾶς κ α ν ε ι νὰ
ζοῦμε. Νὰ πιστέψουμε πὸς αὐτὸ πὸ γεννιέται στὰ ἀνεξερειύνητα
βάθη τοῦ ἐγὼ μας δὲν χρειάζεται νὰ μᾶς ἀπασχολεῖ μόνιμα σὰν
ἀνάγκη ἀποκλειστικά στομαχική.

Θέλω νὰ πῶ ὅτι, ἀν ἡ τροφή εἶναι θεμελιώδης ἀνάγκη μας,
ἀκόμη πιὸ θεμελιώδες εἶναι νὰ μὴν ἀφιερῶσουμε ἀποκλειστικά στὴν
μέριμνά μας γιὰ τροφή ὄλη αὐτὴ τῇ δύναμη πὸ προέρχεται ἀπὸ
τὴν πείνα μας.

Ἄν ἡ σύγκριση εἶναι τὸ σημεῖο τῶν καιρῶν, βλέπω στὴ ρίζα αὐτῆς τῆς σύγκρισης μιὰ διάσταση ἀνάμεσα στὰ πράγματα καὶ τὶς λέξεις, ἀνάμεσα στὶς ἰδέες καὶ στὰ σήματα πού τὶς ἀντιπροσωπεύουν.

Αὐτό, φυσικά, ὄχι ἀπὸ ἔλλειψη φιλοσοφικῶν συστημάτων, ὅχι πὼς μᾶς λείπουν δηλαδὴ συστήματα σκέψης. Ὁ ἀριθμὸς καὶ οἱ ἀντιθέσεις τους εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς παλαιᾶς γαλλικῆς μας καὶ εὐρωπαϊκῆς κουλτούρας. Ὅμως, σὲ ποιὸ σημεῖο διαπιστώνουμε τάχα πὼς ἡ ζωὴ μας ἔχει ὑποστῆ ἐπηρεασμοὺς ἀπὸ τὰ συστήματα τοῦτα; Δὲν ἰσχυρίζομαι θέβαια πὼς τὰ φιλοσοφικὰ συστήματα εἶναι πράγματα προορισμένα νὰ ἐφαρμόζονται κατευθεῖαν καὶ ἀμέσως. Ὅμως ἀπὸ τὶς δύο ἀκόλουθες ἐκδοχὰς ἢ μιὰ πρέπει νὰ ἀληθεύει:

Ἐἴτε τὰ συστήματα τοῦτα εἶναι ριζωμένα μέσα μας καὶ μᾶς ἔχουν διαποτίσει τόσο πὺ νὰ ρυθμίζουν τὴ ζωὴ μας (καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ τί χρειάζονται τὰ βιβλία;), εἴτε δὲν μᾶς ἔχουν διαποτίσει, ἄρα δὲν ἔχουν τὴ δύναμη νὰ ρυθμίζουν τὴ ζωὴ μας (καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ κατὰ τί μᾶς ἐνοχλεῖ ἢ ἐξαφάνισή τους;)

Πρέπει νὰ ἐπιμείνομε σ' αὐτὴ τὴν ἰδέα τῆς «κουλτούρας ἐν δράσει», τῆς κουλτούρας ἐκείνης πὺ φυτρώνει καὶ μεγαλώνει μέσα μας σὰν ἓνα καινούργιο ὄργανο τοῦ σώματός μας, κάτι σὰν δευτέρη ἀναπνοή. Καὶ ὁ πολιτισμὸς εἶναι μιὰ ἐφαρμοσμένη κουλτούρα πὺ κατευθύνει ἀκόμη καὶ τὶς πλέον ἀδιόρατες ἐνέργειές μας, εἶναι τὸ πνεῦμα πὺ ἐνυπάρχει παρὸν μέσα στὰ πράγματα. Ὁ διαχωρισμὸς πολιτισμοῦ καὶ κουλτούρας εἶναι τεχνητὸς—εἶναι δύο λέξεις πὺ σημαίνουν μιὰ καὶ τὴν αὐτὴ λειτουργία.

Ἐνα πολιτισμένο ἄτομο κρίνει καὶ κρίνεται ἀνάλογα μὲ τὴν συμπεριφορὰ του. Ὅμως ἀκόμη καὶ ὁ ὄρος «πολιτισμένο» ὀδηγεῖ σὲ σύγκριση. Κατὰ τὴν κοινὴ ἀντίληψη, καλλιεργημένος «πολιτισμένος» θεωρεῖται ὁ ἄνθρωπος ὁ ἄρτια πληροφορημένος γύρω ἀπὸ συστήματα, ὁ ἄνθρωπος πὺ σκέφτεται μὲ βάση του συστήματα, φόρμες, σήματα, παραστάσεις: μὲ ἄλλα λόγια ἓνα ὄν τερατώδες, πὺ μέσα του ἔχει ἀναπτυχθεῖ ὡς τὸν παραλογισμὸ αὐτὴ ἢ εὐκολία μας νὰ ἀποταμιεύουμε σκέψεις ἀπὸ τὶς πράξεις μας, ἀντὶ νὰ ταυτίζουμε τὶς πράξεις μας μὲ τὶς σκέψεις μας.

Ἄν ἀπὸ τὴ ζωὴ μας λείπει τὸ θειάφι, τὸ ἔναυσμα, δηλαδὴ μιὰ διηγενεὴς μαγεία, εἶναι ἐπειδὴ διαλέξαμε νὰ γίνουμε παρατηρητὲς τῶν πράξεών μας καὶ νὰ χανόμαστε σὲ διαλογισμοὺς πάνω στὶς ιδεώδεις μορφές πὺ ὄνειρευόμαστε γιὰ τὶς πράξεις μας, ἀντὶ

οι πράξεις μας αυτές να γίνονται οι κινητήριες δυνάμεις που μας τραβούν εμπρός. Και αυτή η εύκολια είναι αποκλειστικά ανθρώπινο γνώρισμα. Θάλεγα μάλιστα πώς αυτό ακριβώς είναι η μόλυνση που η ανθρώπινη φύση μας μεταδίνει σε ιδέες που θάπρεπε να παραμείνουν θεϊκές. Γιατί, ενώ φυσικά δεν πιστεύω ότι το θεϊκό και το υπερφυσικό στοιχείο έχουν επινοηθεί από τον άνθρωπο, πιστεύω πώς η προαιώνια παρέμβαση του ανθρώπου, αυτή είναι που, σε τελευταία ανάλυση, έχει διαφθείρει το θείο στοιχείο μέσα του.

Όλες οι περι ζώης ιδέες μας πρέπει να αναθεωρηθούν σε μια περίοδο όταν τίποτα πια δεν μένει προσκολλημένο στη ζωή. Και αυτή η όδυνηρή απόσχιση, αυτή εθύνεται για την εκδίχηση που παίρνουν πάνω μας τα πράγματα. Η ποίηση που πια δεν βρίσκεται μέσα μας και που δεν την έντοπίζουμε πια μέσα στα πράγματα, ξαφνικά ξεπετάγεται από τη μεριά εκείνη των πραγμάτων απ' όπου δεν την περιμέναμε. Και ποτέ μας δεν θα είδαμε τόσα πολλά έγκλήματα και που, αν είναι τόσο αναίτια και άσκοπα διεστραμμένα, το χρωστούν στην ανικανότητά μας να καταχτήσουμε τη Ζωή.

Αν το θέατρο έγινε για να επιτρέψει σε άπωθημένα μας να ζωντανέψουν, ένα είδος σκληρή ποίηση εκφράζεται μέσα από πράξεις αλλόκοτες, όπου οι αλλοιώσεις του ζείν καταδειχνουν πώς η ένταση της ζωής μένει άθιχτη, και περιμένει μόνο να την κατευθύνουμε πιο σωστά.

Όμως, όσο κραυγαλέα κι αν απαιτούμε να μπει στη ζωή μας το στοιχείο της μαγείας, στην πραγματικότητα φοβόμαστε μια διαβίωση που θα κυλάει ελόγιστα κάτω από την έπιροή και το σήμα του μαγικού στοιχείου.

Αυτός είναι ο λόγος που η επιβεβαιωμένη απουσία κουλτούρας που μας διακρίνει μένει έκθαμβη μπροστά σε μερικές μεγαλειώδεις ανωμαλίες: όπως, ως πούμε, όταν σε ένα νησί που δεν έχει καμιά έπαφή με τον πολιτισμό, και μόνο το πέρασμα απ' τα νερά του έγος καραβιού που μεταφέρει μόνο υγιείς ταξιδιώτες μπορεί να προκαλέσει την ξαφνική έκρηξη άσθενειών άγνωστων στο νησί, και που αποτελούν απόκτημα και γνώρισμα των δικών μας τόπων: έρπης, γρίπη, ρευματικά, κολπίτιδα, πολυνευρίτιδα, κλπ.

Παρόμοια, αν έχουμε τη γνώμη ότι οι Νέγροι έχουν άσκημη μουρουδιά, άγνωστε το γεγονός ότι, έξω από την Ευρώπη, αυτοί που θεωρούνται πώς έχουν «άσκημη μουρουδιά» είμαστε μεεις οι λευκοί. Και θα μπορούσα να πω ότι από το κορμί μας εκχύνεται μια

όσμη τόσο άσπρη όσο και τὸ μαζεμένο ἔμπυο σὲ μιὰ κακοφορμισμένη πληγή.

Ὅπως τὸ σίδηρο πάνω στὴ φωτιά, ἀφοῦ πρῶτα κοκκινίσει, γίνεται άσπρο, παρόμοια μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι κάθε τι στὴν ὑπερβολή του εἶναι άσπρο. Γιὰ τοὺς Ἀσιάτες, τὸ άσπρο χρῶμα ἔχει γινεὶ τὸ σημάδι τῆς ἀπόλυτης ἀποσύνθεσης.

Ἀφοῦ εἰπωθεῖ αὐτό, μπορούμε νὰ ἀρχίσουμε νὰ σχηματίζουμε μιὰ ἰδέα κουλτούρας, μιὰ ἰδέα πού, πρῶτα ἀπ' ὅλα εἶναι διαμαρτυρία.

Διαμαρτυρία ἐναντίον στοῦ χωρὶς λογικὴ βάση κολδῶμα πού ἐπιβάλλουν στὴν ἰδέα τῆς κουλτούρας, ὑποδιβάζοντάς την σ' ἓνα εἶδος ἀδιανόητο Πάνθεον, ὅπου ἡ κουλτούρα καταγτάει ἀντικείμενο εἰδωλολατρείας, ὅμοια ὅπως οἱ θρησκευόμενοι εἰδωλολάτρες τοποθετοῦν τοὺς θεοὺς τους στοῦ Πάνθεό τους.

Διαμαρτυρία ἐναντίον τῆς ἰδέας ὅτι ἡ κουλτούρα εἶναι διαχωρισμένη ἀπὸ τὴ Ζωή. Λὲς καὶ ἀπὸ τὴ μιὰ ὄχθη βρίσκεται ἡ κουλτούρα καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ Ζωή. Λὲς καὶ ἡ γνήσια κουλτούρα δὲν εἶναι ἓνα ἐξευγενισμένο μέσον γιὰ νὰ καταλάβουμε καὶ νὰ ζήσουμε τὴ Ζωή.

Ἡ διδλοιοθήκη τῆς Ἀλεξάνδρειας μπορεῖ νὰ καεῖ, δὲν πειράζει. Ὑπάρχουν δυνάμεις πού βρίσκονται πάνω καὶ πέρα ἀπὸ τοὺς παπύρους: μπορεῖ νὰ ἔχουμε προσωρινὰ ἀποστερηθεῖ τὴν ἱκανότητά μας ν' ἀνακαλύπτουμε αὐτὲς τὶς δυνάμεις, ὅμως ἡ δραστικότητα τους δὲν γινεταὶ νὰ κατασταλεῖ.

Εἶναι καλὸ πού οἱ ὑπερβολικὰ μεγάλες μας εὐκολίες εἶναι πιὰ δυσκολο-ἀπόχτητες, καὶ πού οἱ φόρμες πέφτουν στὴ λήθη: μιὰ κουλτούρα χωρὶς χρόνο ἢ χῶρο, πού μόνο της ὄριο θὰ εἶναι οἱ νευρικές μας δυνατότητες, θὰ κάνει τὴν ἐμφάνισή της, προικισμένη μὲ πολὺ μεγαλύτερη ἐνάργεια. Εἶναι σωστὸ νὰ συμβαίουν κατακλυσομοὶ ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ, γιὰτὶ μᾶς ἐξαναγκάζουν σὲ μιὰ ἐπιστροφή πρὸς τὴ φύση, δηλαδὴ μᾶς ὀδηγοῦν ν' ἀνακαλύπτουμε ξανά τὴ ζωή. Ὁ παλαιὸς τοτεμισμὸς τῶν ζώων, τῶν λίθων, τῶν ἀντικειμένων πού εἶναι φορτισμένα μὲ τὸν κεραυνό, στολὲς ποτισμένες μὲ ὄσμες ἄγριων ζώων, κάθε τι τελικὰ πού θὰ μπορούσε νὰ προσδιορίσει, νὰ ἀποκαλύψει καὶ νὰ κατευθύνει τὶς μυστικές δυνάμεις τοῦ σύμπαντος, εἶναι πιὰ γιὰ μᾶς νεκρὸ γράμμα, κανένα ὄφελος δὲν μπορούμε νὰ τοὺς ἀποσπάσουμε, ἔξω ἀπὸ στατικὰ καὶ αἰσθητικὰ

κέρδη, τὰ κέρδη ἐνὸς παθητικοῦ θεατῆ καὶ ὄχι ἐνὸς δρῶντος ἡθο-
ποιοῦ.

Νὰ σπάσεις ὅ,τι φράγματα θέτει ἡ γλῶσσα γιὰ νὰ ψηλαφήσεις τὴ ζωὴ, εἶναι σὰν νὰ δημιουργεῖς ἢ ν' ἀναδημιουργεῖς τὸ θέατρο. Τὸ βασικὸ εἶναι νὰ μὴν πιστέψουμε πὼς ἡ πράξις αὐτὴ πρέπει νὰ παραμείνει ἱερή, δηλαδὴ κάτι τὸ ξεχωριστό, κάτι ποῦ πρέπει νὰ μείνει ἀπομονωμένο. Τὸ βασικὸ εἶναι νὰ πιστέψουμε πὼς δὲν εἶναι ἱκανὸς ὁ καθένας νὰ κάνει τὴν πράξις αὐτὴ, ποῦ γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ ἀπαιτεῖ καὶ προετοιμασία.

Αὐτὸ ὁδηγεῖ ν' ἀπορίψουμε τοὺς συνηθισμένους περιορισμοὺς ποῦ παραδεχόμεστε στὸν ἄνθρωπο καὶ στὶς ἀνθρώπινες δυνάμεις, καὶ μαζὶ προεκτείνει ἄπειρα τὰ σ ὄ ν ο ρ α αὐτοῦ ποῦ καλοῦμε πραγματικότητα.

Πρέπει νὰ πιστέψουμε σὲ μιὰ αἴσθησις ζωῆς ἀνανεούμενη ἀπὸ τὸ θέατρο, μιὰ αἴσθησις ζωῆς μέσα στὴν ὁποία ὁ ἄνθρωπος γίνεται ἄφοβα κυρίαρχος πάνω σὲ κάθε πράγμα ἀδημιούργητο ἀκόμη, καὶ προκαλεῖ τὴ γέννησὶ του. Καὶ κάθε τι ἀγέννητο ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ γεννηθεῖ, φτάνει ἔμεις νὰ μὴν περιοριστοῦμε νὰ παραμείνουμε ἀπλὰ ὄργανα καταγραφῆς.

Ἐπιπλέον, ὅταν ἐκφέρουμε τὴ λέξι «ζωή» πρέπει νὰ γίνῃ κατανοητὸ ὅτι δὲν ἀναφερόμαστε στὴ ζωὴ τέτοια ὅπως τὴν γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια τῶν γεγονότων, ἀλλὰ ἐννοοῦμε ἐκεῖνη τὴν εὐθραυστὴ, ἀσπαίρουσα ἐστία, τὸ κέντρο τὸ ἀπροσπέλαστο γιὰ τίς μορφές. Καὶ ἂν στὸν καιρὸ μας ὑπάρχει ἀκόμη κάτι κολασμένο, ἀγγιγμένο ἀπὸ κατάρα, αὐτὸ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι κα-
θόμαστε καὶ χαρραμίζουμε τὸ χρόνον μας μὲ τίς φόρμες, ἀντὶ νὰ μετατραποῦμε σὲ κατάδικους καιγόμενους πάνω σὲ πυρὰ, ποῦ κάνουν σήματα μέσα ἀπὸ τίς φλόγες.

I

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΠΑΝΟΥΚΛΑ

Στὰ ἀρχεῖα τῆς μικρῆς κωμόπολης τοῦ Κάλιαρι, στὴ Σαρδηνία, εἶναι καταγραμμένο ἕνα ἀπίστευτο ἱστορικὸ περιστατικό.

Μιὰ νύχτα στὰ 1720, τελειώνοντας ὁ Ἀπρίλης καὶ μπαίνοντας Μάιος, κάπου εἴκοσι μέρες προτοῦ νὰ μπεῖ στὸ λιμάνι τῆς Μασαλίας τὸ καράβι Grand-Saint-Antoine, πλοῖο ποῦ ἡ ἄφιξη του συνέτυχε μὲ τὸ πλέον θαμπωτικὸ ξέσπασμα πανούκλας ποῦ θυμόταν ὁ τόπος, ὁ Σαιν - Ρεμύ, ἀντιβασιλέας στὴ Σαρδηνία, πού, καταπῶς φαίνεται, τὰ περιορισμένα μοναρχικά του ὀφίκια εἶχαν ὀξύνει σὲ ὑψιστο βαθμὸ τὶς κεραῖες του ἀπέναντι στοὺς πῦθ ἐπικίνδυνους ἰούς, ὄνειρεύτηκε ἕνα ὄνειρο ἐξαιρετικὰ ζωντανὸ καὶ ἄγριο. Εἶδε πῶς ὁ ἴδιος εἶχε μολευτεῖ ἀπὸ τὴν πανούκλα πού, στὸ ὄνειρό του, εἶχε καταπλάκωσει ὀλόκληρο τὸ ὑποκοριστικὸ του βασίλειο. Κάτω ἀπὸ τέτοια μάστιγα, εἶδε τὴν κάθε κοινωνικὴ λειτουργία νὰ ἀποδιοργανώνεται. Τὸν νόμο καὶ τὴν τάξη νὰ διασαλεύονται. Τὶς ἐπιταγὲς τῆς ἠθικῆς καὶ τῆς ψυχολογίας νὰ παραβιάζονται εἴτε νὰ ξεστρατίζουν. Ἀκούει τοὺς χυμοὺς τοῦ κορμοῦ του νὰ κυλοῦν μέσα του μὲ ὑπόκωφο μουρμουρητό, σὲ τέλεια διάλυση, καὶ μέσα σὲ μιὰ ἰλιγγιώδη ἀποσύνθεση νὰ γίνονται βαριοὶ καὶ νὰ μεταμορφώνονται λίγο - λίγο σὲ ἄνθρακα. Εἶναι ἄραγε πολὺ ἄργα γιὰ νὰ ξορκίσει τὸ κακό; Παρότι ἀφανισμένος, μὲ τὸν ὄργανισμό του σηπαράλια ἀπὸ τὴν ἀρώστεια ποῦ τὸν κατακαίει μέχρι τὸ μεδούλι τῶν κοκάλων του, γνωρίζει ὡστόσο πῶς στὸ ὄνειρό μας δὲν πεθαίνουμε, πῶς ἡ θέλησή μας δρᾷ «παρὰ πᾶσαν λογικὴν», ἀκόμη καὶ σὲ χώρους ὅπου δὲν ὑπάρχει καμία δυνατότητα, ἀκόμη καὶ ὅταν χρειαστεῖ νὰ μεταποι-

ήσει όρισμένα ψέματα έτσι πού άπ' αυτά να άνα-κατασκευάσει άλήθεια.

Ευπνάει. "Όλες αυτές τις φήμες για την πανούκλα, όλα τουτα τα μιάσματα τα φερμένα άπό την Άνατολή, τó ξέρει τώρα, είναι σε θέση να τ' άποδιώξει, να τα κρατήσει μακριά.

Τό Grand - Saint - Antoine, ένα μήνα τώρα ξεκινημένο άπό τη Βερούτη, ζητάει άδεια να κάνει σκάλα στο Κάλιαρι. Τότε ό άντιβασιλέας άποκρίνεται με μιá διαταγή πού άπ' όλου, λαό του και άκολουθους του, περνιέται για παραλήρημα τρελλού, μιá διαταγή πού όλοι τους την κρίνουν παράλογη, ήλίθια, διαταγή ένός διανοητικά άνεύθυνου δεσπότη. Χωρίς χρονοτριβή, πρós τó καράβι πού τόχει για μολυσμένο ξαποστέλνει τη λέμβο - πυλότο με πλήρωμα μερικούς άντρες, και στέλνει διαταγή στο Grand-Saint-Antoine να σηκώσει πανιά και στη στιγμή να βάλει πλώρη γι' άλλου, άλλιώς θα διατάξει τα κανόνια του λιμανιού να τó βουλιάξουν. Πόλεμος στην πανούκλα. Ό άυταρχικός άντιβασιλέας δέν ήταν άπό κείνους πού χάνουν καιρό.

Παρενθετικά, δέν μπορούμε να μη σημειώσουμε την έντύπωση πού μās κάνει ή τόση ένταση της επίδρασης πού είχε άσκήσει πάνω του τó όνειρο τουτο, και πού τόν έσπρωξε, παρά τó σαρκασιμό του λαού και την έπιφυλακτική στάση των άνθρώπων του, να έπιμείνει στην άγρια διαταγή του, καταπατώντας έτσι όχι μόνο τα δικαιώματα του άνθρώπου αλλά και τόν πλέον στοιχειώδη σεβασμό της άνθρώπινης ζωής, καθώς και κάθε είδους έθνικές και διεθνείς συμβάσεις πού, μπροστά στο θάνατο, πāνε στην πάντα.

"Όπως και νάναί, τó καράβι συνέχισε την πορεία του, έπιασε στο Λιβόρνο, και τελικά έφτασε στο άγκυροβόλι της Μασαλίας, όπου και πήρε άδεια να ξεφορτώσει.

Τώρα, τó τί άπόγινε τó πανουκλιασμένο φορτίο του, δέ φαίνεται καταγραμμένο στα κατάστιχα του τελωνείου της Μασαλίας. Τί άπόγινε τó πλήρωμα, είναι λίγο - πολύ γνωστό: όσοι άπό τούς ναύτες δέν πέθαναν άπό τη λοιμική, σκόρπισαν σε διάφορους τόπους.

Τό Grand-Saint-Antoine δέν έφερε την πανούκλα στη Μασαλία: ή πανούκλα βρισκόταν κιόλας εκεί. Και μάλιστα σε περίοδο ιδιαίτερα έντονης ύποτροπής. Εύκολα όμως μόρρεσαν να έντοπίσουν τις έστίες.

Ἡ πανούκλα πού ἦρθε μὲ τὸ Grand-Saint-Antoine ἦταν ἡ πανούκλα τῆς Ἀνατολῆς, τὸ πρωτογενὲς μικρόβιο. Καὶ ἀπὸ τότε πού μπῆκε καὶ σκορπίστηκε στὴν πόλη, ἀπὸ τότε χρονολογήθηκε τὸ πρῶτον ἄγριο ξεφούντωμα καὶ τὸ γενικώτερο ἄπλωμα τῆς ἐπιδημίας.

Καὶ τοῦτο μᾶς γεννάει ὀρισμένες σκέψεις.

Ὁ λοιμὸς αὐτός, πού μοιάζει ν' ἀναζωπυρῶνει κάποιον ἰό, εἶναι ἀπὸ μόνος του σὲ θέση νὰ προκαλεῖ λοιμογόνες ζημιές: ἀπ' ὄλο τὸ πλήρωμα, μόνον ὁ καπετάνιος δὲν κόλλησε πανούκλα. Ἔλεπτα, φαίνεται πὼς τὰ νεοφερμένα θύματα δὲν εἶχαν ἔρθει σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ αὐτοὺς πού πρωταρώστησαν, γιὰ τὸν εἶχαν περιορίσει σὲ εἰδικὸν χώρου. Τὸ Grand-Saint-Antoine, πού περνᾷ σὲ ἀκτίνα φωνῆς ἀπὸ τὸ Κάλιαρι τῆς Σαρδηνίας, δὲν ἀποθέτει τὴν πανούκλα του ἐκεῖ, ἀλλὰ ὁ ἀντιβασιλέας τῆς προσδέχεται, στὸ ὄνειρό του, κάτι σὰν ἀντανάκλαση, ἀναθυμίαση τῆς πανούκλας. Γιὰ τὸν δὲν μπορούμε ν' ἀρνηθοῦμε πὼς ἀνάμεσα στὸν ἀντιβασιλέα καὶ στὴν πανούκλα εἶχε ἀποκατασταθεῖ μιὰ ἀπτή, ἔστω καὶ φευγαλέα, ἐπικοινωνία. Καὶ εἶναι πολὺ εὐκόλο (καὶ δὲν ἐξηγεῖ τίποτα) νὰ ἀποδόσουμε τὴν μετάδοση τέτοιας ἀσθένειας μόνον στὴν ἀπλὴ ἐπαφὴ.

Ὅμως αὐτὴ ἡ σχέση ἀνάμεσα στὸν Σαιν - Φερν καὶ στὴν πανούκλα, ἀρκετὰ ἰσχυρὴ ὥστε νὰ ἀποδεσμευτεῖ σὲ εἰκόνες πού τοῦ παρουσιάστηκαν στὸν ὕπνο του, δὲν ἔχει ἐντούτοις τὴ δύναμη κ α ἰ νὰ τὸν μολύνει μὲ τὴν ἀσθένεια.

Ὅπως καὶ νᾶναι, ἡ πολιτεία τοῦ Κάλιαρι, σὰν ἔμαθε ὕστερα ἀπὸ καιρὸ πὼς τὸ καράβι πού δεσποτικὰ τοῦ εἶχε ἀρνηθεῖ ἀγκυροβόλι ὁ ἀντιβασιλέας τους (φωτισμένος ἀπὸ θεῖα φώτιση σχεδὸν) εἶχε παῖξει βασικὸ ρόλο στὴ μεγάλη ἐπιδημία τῆς Μασαλίας, ἔκρινε σκόπιμο νὰ καταγράψει τὸ γεγονός τοῦτο στὰ ἀρχεῖα τῆς, ὅπου καὶ ὑπάρχει μέχρι σήμερα.

Ἡ πανούκλα πού χτύπησε στὰ 1720 τὴ Μασαλία μᾶς ἔχει ἀφίσει τίς μόνες, ὡς τίς ποῦμε, κλινικὲς περιγραφὰς πού κατέχουμε γιὰ τὴ μάλιστα αὐτή.

Όστόσο, θάθελε νὰ ξέρει κανεὶς ἂν ἡ πανούκλα αὐτὴ ποὺ περιγράφουν οἱ γιατροὶ τῆς Μασαλίας εἶναι ἴδια μ' ἐκείνη ποὺ χτύπησε τὴ Φλωρεντία στὰ 1347, ἀπ' ὅπου βγήκε τὸ «Δεκαήμερον». Ἡ ἱστορία, τὰ ἱερά κείμενα, καὶ ἀνάμεσά τους ἡ Βίβλος, ὀρισμένες παλιές ἰατρικὲς πραγματείες μᾶς δίνουν ἐξωτερικὲς περιγραφὲς κάθε λογῆς πανούκλας, καὶ μοιάζουν ν' ἀσχολοῦνται λιγώτερο μὲ τὰ συμπτώματα ποὺ προκαλοῦν στὸν ὄργανισμό οἱ διάφορες μορφὲς τῆς ἀσθένειας αὐτῆς παρὰ μὲ τὴν τρομώδη καὶ διαλυτικὴ τοῦ ἠθικοῦ αἴσθησις ποὺ ἀφίουν στὸ πνεῦμα. Καί, φαίνεται, ὀρθὰ ἐνεργοῦν. Γιατὶ ἡ Ἰατρικὴ θὰ κοπίαζε πολὺ νὰ προσδιορίσει βασικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸν ἰὸ ποὺ προκάλεσε τὸ θάνατο τοῦ Περικλῆ (μὲ τὴν προϋπόθεσις πὼς ἡ λέξις «ἰὸς» εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ μιὰ ἀπλή φραστικὴ διευκόλυνσις), καὶ στὸν ἰὸ ποὺ παρουσιάζεται στὴν πανούκλα ποὺ περιγράφει ὁ Ἴπποκράτης, τὴν ὁποία οἱ πρὸς ὄψαιτες ἰατρικὲς διατριβὲς θεωροῦν μάλον σὰν ψευδοπανούκλα. Σύμφωνα μὲ τὶς διατριβὲς αὐτές, ἡ μόνη αὐθεντικὴ πανούκλα εἶναι ἡ Αἰγυπτιακὴ ποὺ γεννιέται μέσα στὰ κοιμητήρια ποὺ ξεκάνει ὁ Νεῖλος μὲ κάθε φυρονεριά, ὅταν τραβιοῦνται τὰ νερά του. Ἡ Βίβλος καὶ ὁ Ἡρόδοτος καταγράφουν μιὰ κεραυνοβόλα ἐμφάνισις πανούκλας ποῦ, μέσα σὲ μιὰ νύχτα, ἀποδεκάτισε τοὺς 180.000 ἄντρες τοῦ ἀσυριακοῦ στρατοῦ, σώζοντας ἔτσι τὴν αἰγυπτιακὴ αὐτοκρατορία. Ἐὰν τὸ γεγονὸς τοῦτο εἶναι ἀληθινόν, τότε θάπρεπε νὰ θεωρήσουμε τὴ θεομηνία ἐκείνη σὰν τὸ ἄμεσο ὄργανο ἢ τὴν ὑλοποίηση μᾶς ἑλλογῆς δυνάμεως ποὺ νὰ ἔχει στενὴ σχέση μ' αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦμε Μοίρα.

Καὶ αὐτὸ μὲ ἢ χωρὶς τὴ στρατιὰ τῶν ἀρουραίων πού, τὴν ἴδια ἐκείνη νύχτα, ρίχτηκε στὰ ἀσυριακὰ στρατεύματα καί, μέσα σὲ λίγες ὥρες, τοὺς κατάφαγε τὰ καλινάρια καὶ τὶς πέτσινες ἐξαρτύσεις. Τὸ γεγονὸς τοῦτο συγκρίνεται μὲ τὴν ἐπιδημία πού, στὰ 660 π.Χ., ξέσπασε στὴν ἱερὴ πόλη Μεκάο τῆς Ἰαπωνίας, μὲ τὴν εὐκαιρία μᾶς ἀπλῆς ἀλλαγῆς κυβερνήσεων.

Ἡ πανούκλα τῆς Προβάνς (1502), ποὺ ἔδωσε στὸν Νοστράδαμο τὴν πρώτη εὐκαιρία νὰ δοκιμάσει τὶς δυνάμεις του σὰν θεραπευτῆς, συνέτυχε μὲ βαθύτατες πολιτικὲς ἀνακατατάξεις καὶ ἀναστατώσεις, μὲ ἐκθρονίσεις ἢ θανάτους βασιλιάδων, μὲ ἐξαφάνισις ἢ καταστροφὴ ὀλάκερων ἐπαρχιῶν, μὲ

σεισμούς, με κάθε λογής μαγνητικά φαινόμενα, εξόδους Έβραίων πού, στην πολιτική ή την κοσμική τάξη, προαναγγέλλουν ή συνοδεύουν κατακλυσμούς και καταστροφές τις οποίες αυτοί πού τις προκάλεσαν είναι άρκετά ήλιθιοι για νά τις προβλέψουν, αλλά και όχι άρκετά διεισπραμένοι ώστε νά έπιθυμούν πραγματικά τά άποτελέσματά τους.

“Όποια κι’ άν είναι τά σφάλματα τών ιστορικών και τής ιατρικής γύρω άπό την πανούκλα, μπορούμε νομίζω νά συμφωνήσουμε στην ιδέα μιās άσθένειας πού θά ήταν ένα είδος ψυχοειδοϋς όντότητας και πού δέν θά μπορούσε νά διαδοθεί με ίό. “Αν θέλαμε ν’ αναλύσουμε άπό κοντά την όλη διαδικασία μετάδοσης τής πανούκλας στηριζόμενοι στα στοιχεία πού μιās παρέχει ή ‘Ιστορία είτε τά άπομνημονεύματα, θά μιās ήταν δύσκολο ν’ άπομονώσουμε ένα πραγματικά έπαληθευμένο περιστατικό μόλυνσης άπό έπαφή. Καί εκείνο πού σημειώνει ο Βοκάκιος για τά γουρούνια πού ψόφησαν μόλις μύρισαν σεντόνια όπου είχαν τυλιχτεί πανουκλιασμένοι, δέν μπορεί νά μαρτυρήσει τίποτ’ άλλο παρεκτός, ίσως, ένα είδος μυστηριώδη συγγένεια ανάμεσα στο χοιρινό κρέας και στη φύση τής πανούκλας, συγγένεια πού θάπρεπε πάλι νά αναλυθεί άπό πάρα πολύ κοντά.

Παρότι ή ιδέα μιās ύπαρκτής νοσηρής όντότητας είναι άνυπόστατη, ύπάρχουν ωστόσο μορφές πού τó μυαλό μπορεί νά συμφωνήσει, προσωρινά κατ’ άρχήν, ότι χαρακτηρίζουν όρισμένα φαινόμενα —και φαίνεται ότι τó μυαλό μας δέχεται την άκόλουθη περιγραφή τής πανούκλας.

Προτού όποιαδήποτε φυσική ή ψυχολογική κακοδιαθεσία έκδηλωθεί με τρόπο κατηγορηματικό, τó σωμα σκεπάζεται με διάσπαρτες κόκκινες κηλίδες, πού τó θύμα τις διαπιστώνει ξαφνικά μονάχα όταν παίρνουν πια νά μπλαβίζουν. Προτού καλά-καλά προφτάσει τó θύμα νά τρομοκρατηθεί, τó κεφάλι του άρχίζει νά βράζει, νιώθει πώς βαραίνει τρομαχτικά, και σωριάζεται κάτω. Τότε, τόν κυριεύει μιιά άγρια έξάντληση, έξάντληση προκαλούμενη άπό μία κεντρομόλο μαγνητική άναρόφηση, πού παρουσιάζεται στο άτομο καθώς τά μόριά του, χωρισμένα στα δύο, έλκονται πρòς τόν έκμηδενισμό τους. Τά ύγρά τού όργανισμού του, άπορυθμισμένα, σέ τέλεια άταξία και έξω άπό την κανονική ροή τους, τού φαίνονται σαν νά ξεχειλίζουν πια και νά τρέχουν άδέσποτα μέσα στη σάρκα του. Τò στομά-

χι του φουσκώνει, τὸ ἐσωτερικὸ τοίχωμα τῆς κοιλιᾶς του μοιάζει σὰν νὰ θέλει νὰ ξεχυθεῖ ἔξω ἀπὸ τὸ περίφραγμα τῶν δοντιῶν του· ὁ σφυγγός του, ἄλλοτε ἀργεῦει, χαμηλώνει καὶ γίνεται σκιά, πλάσμα σφυγμοῦ, καὶ ἄλλοτε ἀνεβαίνει ὀρμητικὰ ἀκολουθώντας τὴν ἀνοδικὴ πορεία τοῦ πυρετοῦ ποὺ κοχλάζει μέσα στὸν ὄργανισμό, σὲ ρυθμὸ ἀνάλογο μὲ τὴν καλπάζουσα ἐκτροπὴ τοῦ μυαλοῦ του, ἰσόχρονος μὲ τοὺς βιαστικούς χτύπους τῆς καρδιᾶς, ποὺ γίνονται ὅλο καὶ πὺδ ἔντονοι, πὺδ βαρεῖς, πὺδ ὑπόκωφοι. Τὸ μάτι του, κόκκινο σὰν ἀπὸ πυρκαγιὰ στὴν ἀρχή, γίνεται ὕστερα γυάλινο. Ἡ γλῶσσα του, πρησιμένη, θγαλμένη ἔξω ἀπ' τὸ στόμα καθὼς παλεύει γιὰ εἰσπνοή, ἄσπρη στὴν ἀρχή, ὕστερα κόκκινη, μαύρη μετὰ, σὰν καρβονιασμένη καὶ χαρακωμένη — ὅλα φανερώνουν μιὰ χωρὶς προηγούμενο θύελλα μέσα στὸν ὄργανισμό. Καὶ σὲ λίγο, τὰ ὑγρά τοῦ κορμιοῦ σὲ ρυάκια, καθὼς σὲ χῶμα αὐλακωμένο ἀπὸ κεραυνό, σὰν λάβα σπρωγμένη ἀπὸ ὑποχθόνιες θύελλες, ἀναζητοῦν διέξοδο πρὸς τὰ ἔξω. Οἱ πὺδ βίαιες κινήσεις δημιουργοῦνται στὸ ἐπίκεντρο κάθε κηλίδας. Ξεπετάγεται σπυρὶ. Ὁλόγυρα ἀπὸ τὸ σπυρὶ, τὸ δέρμα κάνει φουσκάλες, κάτι σὰν φούσκες μὲ ἀέρα κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς λάβας. Καὶ ὀλόγυρα στὶς φουσκάλες αὐτὲς κύκλοι, ποὺ ὁ ἐξώτερος, παρόμοιος μὲ τὸν δαχτύλιό τοῦ Κρόνου γύρω ἀπὸ τὸν πυρακτωμένο πλανήτη, προσδιορίζει τὸ ἀπώτατο ἄκρο βουβωνικοῦ οἰδήματος.

Τὸ κορμὶ αὐλακώνεται ἀπὸ τὰ ρυάκια ποὺ σχηματίζουν τὰ ὑγρά τοῦτα. Ὅμως, ὅπως τὰ ἠφαιστεια ἔχουν τὰ δικά τους, εἰδικὰ σημεῖα ἐκροῆς πάνω στὴ γῆ, ἔτσι καὶ τὰ βουβωνικά τοῦτα οἰδήματα διαλέγουν εἰδικούς χώρους τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ γιὰ νὰ κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους. Γύρω ἀπὸ τὴν ἔδρα, ἢ τίς ἀμασχάλες, σὲ περιοχὲς πολὺτιμες κί' εὐαίσθητες, ὅπου οἱ ἐνεργοὶ ἀδένες ἐπιτελοῦν πιστὰ τίς λειτουργίες ποὺ τοὺς ἔχουν ἀναθεθεῖ, τὰ οἰδήματα παρουσιάζονται ἐκεῖ ὅπου ὁ ὄργανισμὸς ἀποχετεύει πρὸς τὰ ἔξω εἴτε τίς ἐσωτερικὲς του ἀκαθαρσίες εἴτε, ἀνάλογα μὲ τὴν περίπτωσιν, τὴν ἴδια τὴ ζωὴ του. Ἐνα βίαιο αἶσθημα καψίματος, ἐντοπιζόμενο σ' ἕνα σημεῖο, ἀποτελεῖ στὶς περισσότερες περιπτώσεις ἔνδειξιν πὺς ἡ ζωὴ τοῦ ὄργανισμοῦ δὲν ἔχει χάσει τίποτα ἀπὸ τὴ δύναμή της καὶ πὺς ἡ ὕφεση, εἴτε ἀκόμη καὶ ἡ τέλεια γιαιτρεία τοῦ κακοῦ, εἶναι κατορθωτή. Σὰν τὸ βουβὸ θυμὸ, ἢ πὺδ τρομερὴ μορ-

φή πανούκλας είναι εκείνη που δὲν ξεφανερώνει τὰ συμπτώματα της.

Τὸ πῶμα ἑνὸς θύματος τῆς πανούκλας δὲν παρουσιάζει βλάβες ὅταν τὸ ἀνοίξουν γιὰ νεκροτομία. Ἡ χοληδόχος κύστη, πού ἔργο της εἶναι νὰ φιλτράρει τὰ βαρεῖα καὶ ἀδρανῆ ἀπορίματα τοῦ ὀργανισμοῦ, εἶναι φουσκωμένη, ἔτοιμη σχεδὸν νὰ διαραγεῖ, γεμάτη μ' ἓνα μαῦρο, παχύρευστο ὑγρὸ, τόσο πηχτὸ πὸν νὰ μοιάζει σὰν μιὰ ὀλότελα καινούργια μορφή ὕλης. Τὸ αἷμα στὶς ἀρτηρίες καὶ στὶς φλέβες εἶναι τὸ ἴδιο μαῦρο καὶ παχύρευστο. Ἡ σάρκα εἶναι σκληρὴ σὰν πέτρα. Στὶς ἐσωτερικὲς ἐπιφάνειες τῆς στομαχικῆς μεμβράνης, ἀναρίθμητα μικρὰ κεφαλάρια αἵματος μοιάζουν νὰ ἔχουν ξεπηδήσει, σὰν ἔτοιμα νὰ ἀναβρῦσουν. Τὸ κάθε τι φανερώνει ὀργανικὴ ἀταξία τῶν ἐκκρίσεων. Ὅμως, δὲν παρατηρεῖται οὔτε ἀπώλεια οὔτε καταστροφὴ ὕλης, ὅπως στὴ λέπρα ἢ τὴν σύφιλη. Τὰ ἔντερα, ὄργανα πὸν ἔχουν ὑποστῆ τίς πὸν αἱματηρὲς καταστροφές, καὶ ὅπου οἱ οὐσίες φτάνουν σὲ ἀνήκουστου βαθμοῦ σήψη καὶ ἀπολίθωση, δὲν ἔχουν ἐπηρεαστεῖ ὀργανικά. Ἡ χοληδόχος κύστη, ἀπ' ὅπου σχεδὸν ξεριζώνουν τὸ ξερασμένο πῦον—ὅπως σὲ ὀρισμένες ἀνθρωποθυσίες—μ' ἓνα στενὸ, μακρὸ, ἀκονισμένο ἡαχαῖρι, ἓνα σκληρὸ σὰν γυάλινο ἐργαλεῖο ἀπὸ ὀψιδιανό, ἢ χοληδόχος κύστη παρουσιάζει ὑπερτροφία, ραγισματιὰς ἐδῶ κι' ἐκεῖ, ἀλλὰ εἶναι ἀνέγγιχτη, ἀτόφια, χωρὶς φανερὲς βλάβες, χωρὶς ἀπώλεια ὕλης.

Ὡστόσο, σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις, οἱ πνεύμονες καὶ ὁ ἐγκέφαλος, ὅταν τύχει νὰ ἔχουν προσβληθεῖ, μαυρίζουν καὶ παρουσιάζουν σημάδια γάγγραινας. Οἱ πνεύμονες πὸν ἔχουν μαλακώσκει κι' ἔχουν φαγωθεῖ, πέφτουν τρίματα, μεταμορφωμένοι σὲ ἄγνωστη μαύρη οὐσία. Ὁ ἐγκέφαλος λειώνει, ζαρώνει, μεταλλάζει σὲ κόκκους, σὰν σκόνη μαύρη σὸν χρῶμα τοῦ ἀνθρακίτη.

Ἐδῶ, μπορεῖ νὰ γίνουν δύο σημαντικὲς παρατηρήσεις. Ἡ πρώτη: τὸ σύνδρομο τῆς πανούκλας εἶναι ὀλοκληρωμένο χωρὶς γάγγραινα τῶν πνευμόνων καὶ τοῦ ἐγκεφάλου, καὶ τὸ θῦμα πεθαίνει χωρὶς νὰ προηγηθεῖ σήψη σὲ κανένα ὄργανο τοῦ σώματος του. Χωρὶς νὰ ὑποτιμήσουμε τὴ φύση τῆς ἀσθένειας, μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ ὀργανισμὸς δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὴν παρουσία μιὰς ἐντοπισμένης σωματικῆς γάγγραινας γιὰ νὰ καθορίσει τὸν θάνατό του.

Ἡ δεύτερη παρατήρηση εἶναι πῶς τὰ μόνα δύο ὄργανα πού πραγματικά ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὴν πανούκλα, ὁ ἐγκέφαλος καὶ οἱ πνεύμονες, ἐξαρτιῶνται ἄμεσα καὶ τὰ δύο ἀπὸ τὸ Συνειδητὸ καὶ ἀπὸ τὴ Βούληση. Μποροῦμε μόνοι μας νὰ σταματήσουμε τὴν ἀνάσα μας ἢ τὴ σκέψη μας, μποροῦμε νὰ ἐπιταχύνουμε τὴν εἰσπνοή μας, νὰ τῆς δόσουμε ὅ,τι ρυθμὸ ἀποφασίσουμε, νὰ εἰσπνέουμε συνειδητὰ ἢ ἀσυνεῖδητα, κατὰ τὴ βούλησή μας, εἴτε νὰ καθιερώσουμε μιὰ ἰσοροπία ἀνάμεσα στὰ δύο εἶδη ἀναπνοῆς: τὴν αὐτόματη, πού βρίσκεται κάτω ἀπὸ ἄμεσο ἔλεγχο τοῦ συμπαθητικοῦ νευρικοῦ συστήματος, καὶ τὴν ἄλλη, πού ὑπακούει σ' αὐτὰ τὰ ἀνακλαστικά τοῦ ἐγκέφαλου πού ἔχουν ξαναγίνει συνειδητὰ.

Μποροῦμε ἐξίσου νὰ ἐπιταχύνουμε, ἐπιβραδύνουμε, ἢ νὰ δόσουμε ἕναν καθορισμένο ρυθμὸ στὴ σκέψη μας. Μποροῦμε νὰ ρυθμίσουμε τὸ ἀσυνεῖδητο παιχνίδι τοῦ νοῦ. Δὲ μποροῦμε νὰ ἐλέγξουμε τὴ διήθηση πού ἐνεργεῖ τὸ σηκῶτι πάνω στὰ ὑγρά τοῦ σώματός μας, εἴτε τὴν ἀνακατανομὴ αἵματος πού ἐπιτελοῦν ἡ καρδιὰ καὶ οἱ ἀρτηρίες. Δὲν μποροῦμε νὰ ἐπέμβουμε στὴ χώνευση, νὰ σταματήσουμε ἢ ἐπιταχύνουμε τὴν ἀπέκκριση τῶν οὐσιῶν ἀπὸ τὸ παχὺ ἔντερο. Ἡ πανούκλα λοιπὸν μοιάζει νὰ ἐκδηλώνει τὴν παρουσία της σ' ἐκεῖνα ἀκριβῶς τὰ ὄργανα τοῦ σώματος καὶ νὰ προτιμᾷ ἐκεῖνα ἀκριβῶς τὰ ὄργανα τοῦ σώματος πού βρίσκονται σὲ συχνὴ ἐπαφή μὲ καὶ χρησιμοποιοῦνται συχνὰ ἀπὸ τὴ βούληση, τὸ συνειδητὸ καὶ τὸν νοῦ τοῦ ἀνθρώπου.

Στὰ 1880 τόσο, ἕνας γάλλος γιαιτρὸς λεγόμενος Γερσέν, κάνοντας μελέτες πάνω στὰ πύματα ἰνδοκινέζων πού εἶχαν πεθάνει ἀπὸ τὴν πανούκλα, ἀπομονώνει ἕναν στρογγυλοκέφαλο, βραχύουρο γυρίνο, ἀπ' αὐτοὺς πού μόνο τὸ μικροσκόπιο μπορεῖ ν' ἀποκαλύψει καὶ τὸν ὀνόμασε μικρόβιο τῆς πανούκλας. Προσωπικὰ γιὰ μένα, τὸ μικρόβιο τοῦτο εἶναι ἕνα ὑλικὸ στοιχεῖο μικρότερο, ἄπειρα μικρότερο, τὸ ὁποῖο κάνει τὴν ἐμφάνισή του σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή στὴν πορεία τῆς ἀνάπτυξης τοῦ ἰοῦ, ἀλλὰ πού, ὡστόσο, δὲν μοῦ δίνει καμία ἐξήγηση γιὰ τὴν ἴδια τὴν πανούκλα. Καὶ θὰ προτιμοῦσα νὰ μοῦ πεῖ ὁ γιαιτρὸς αὐτὸς γιαιτὶ ὅλες οἱ μεγάλες πανούκλες, μὲ ἢ χωρὶς ἰό, διαρκοῦν πέντε μῆνες, καὶ μετὰ ἀπ' τὸ διάστημα τοῦτο ἢ λοιμικότης καὶ ἢ δραστικότητα τοῦ ἰοῦ καταπέφτει

γιατί ο τουρκός πρεσβευτής, περαστικός από την Λανγκεδόκη κατά τα τέλη του 1720, μπόρεσε να σύρει μιὰ φανταστική διαχωριστική γραμμή που ένωσε τη Νίκαια, μέσον Άβινιόν και Τουλούζ, με τὸ Μπορντώ, που καθόριζε μέχρι ποιούς τόπους θ' άπλωνόταν ὁ λοιμός, και βγήκε ὀλόσωστος στους ὑπολογισμούς του: ἡ γραμμή που ἔσυρε ἐπαληθεύτηκε ὀλότελα.

Άπ' ὅλα τούτα, ἀναδύεται ἡ πνευματικὴ φυσιογνωμία μιᾶς ἀσθένειας που οἱ νόμοι της δὲν μποροῦν νὰ προδιαγραφοῦν με ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια, και που τὴν γεωγραφικὴ της προέλευση θὰ ἦταν ἡλιθιομάρα νὰ καθορίσουμε: γιατί ἡ αἰγυπτιακὴ πανούκλα δὲν εἶναι ἡ ἀνατολικὴ πανούκλα, κ' αὐτὴ πάλι δὲν εἶναι ἐκεῖνη που περιγράφει ὁ Ἴπποκράτης, που κ' αὐτὴ με τὴ σειρά της δὲν εἶναι ἡ πανούκλα τῶν Συρακουσῶν, οὔτε τῆς Φλωρεντίας, οὔτε ὁ Μαῦρος Θάνατος που θέρισε πενήντα ἑκατομμύρια ψυχὲς στὴ μεσαιωνικὴ Εὐρώπη. Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ γιὰ ποιό λόγο ἡ πανούκλα χτυπάει τὸν δειλὸ που ἀγωνίζεται νὰ τῆς ξεγλυσιτρήσει και ἀφίνει ἀνέγγιχτο τὸν ἔκφυλο που ἱκανοποιεῖται με πτώματα. Γιατί ἡ ἀπόσταση, ἡ ἀγνεία, ἡ ἀπομόνωση, εἶναι ἀβόηητες μπροστὰ στις ἐπιθέσεις τοῦ κακοῦ. Και γιατί ἕνας ἕσιδος ἀπὸ ἔκλυτους παλιανθρώπους που ἀπομονώθηκαν στὴν ἐξοχὴ, ὅπως ὁ Βοκάκιος με τοὺς δύο συντρόφους του και τὶς ἑπτὰ λάγνες θρησκευόμενες κυράδες, μποροῦν νὰ καρτεροῦν ξένιαστοὶ τὶς θερμὲς ἡμέρες που θὰ καταλαγιάσει ἡ λοιμικὴ. Και γιατί ὁ ἕνα παραπλήσιο καστέλο, που εἶχε γίνεϊ ἀπόρρητο χάρη σὲ μιὰ ἀλυσίδα ἀπὸ ἔνοπλους ἄντρες που ἀπαγόρευαν τὴν εἴσοδο σὲ κάθε τί, γιατί στὸ καστέλο αὐτὸ ἡ πανούκλα κάνει κουφάρια τὴ φρουρὰ και τοὺς ἀφέντες του, και ἀφίνει ἀπειραχτοὺς τοὺς ἔνοπλους ἄντρες που ἐσχημάτιζαν τὴν ἐξωτερικὴ ἀλυσίδα και που ἦταν ἐκτεθειμένοι σὲ κάθε κίνδυνο μόλυνσης. Και ποιὸς μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει γιατί τὰ στρατιωτικὰ cordons sanitaires που καθιέρωσε ὁ Μεχμέτ Ἄλῃ πρὸς τὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνα ὅταν ξέσπασε αἰγυπτιακὴ πανούκλα, ἐπροστάτεψαν ἀποτελεσματικὰ μοναστήρια, σχολεῖα, φυλακὲς και ἀνάκτορα. Και γιατί πολλαπλὲς ἐπιδημίες πανούκλας με ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ συμπτώματα τῆς ἀνατολικῆς πανούκλας ἐγινε μπορετὸ νὰ ξεσπάσουν ξαφνικὰ στὴ μεσαιωνικὴ Εὐρώπη, σὲ τόπους που δὲν εἶχαν κανενὸς εἶδους ἐπαφὴ με τὴν Ἀνατολή.

Ἄπ' αὐτὲς τὶς παραξενιές, αὐτὰ τὰ μυστήρια, αὐτὲς τὶς ἀντιφάσεις καὶ αὐτὰ τὰ συμπτώματα πρέπει νὰ συνθέσουμε τὴν πνευματικὴ φυσιογνωμία μιᾶς ἀσθένειας πού, προοδευτικά, κατατρῶει τὸν ὄργανισμό καὶ τὴ Ζωὴ μέχρι τὸν ὕστατο σπασμό, ὅπως ἕνας πόνος πού, καθὼς ὀγκώνεται ἐντονότερος καὶ βαθύτερος, πολλαπλασιάζει τὶς διόδους του καὶ τὰ μέσα του προσπέλασης πρὸς κάθε ἐπίπεδο τῆς εὐαισθησίας.

Ὅμως, μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν πνευματικὴ ἐλευθερία πού ἔχει ἡ πανούκλα νὰ προχωράει, χωρὶς νὰ στηρίζεται γιὰ βοήθεια στοὺς ἀρουραίους, στὰ μικρόβια ἢ στὴ φυσικὴ ἐπαφή, μπορούμε νὰ διακρίνουμε τὸν ἐπίσημο, μουντὸ καὶ ἀπόλυτο σκελετὸ ἐνὸς θεάματος πού θὰ προσπαθῶ ν' ἀναλύσω.

Μόλις ἡ πανούκλα ἐκδηλωθεῖ πὰ σὲ μιὰ πολιτεία, τὰ πλαίσια τῆς κανονικῆς, καθημερινῆς ζωῆς ξεχαρβαλώνονται. Ἡ συντήρηση τῶν δρόμων καὶ τῶν ὑπονόμων παραμελεῖται, ὁ στρατὸς καὶ ἡ ἀστυνομία, οἱ δημοτικὲς ἀρχές, διαλύονται. Οἱ πυρὲς ὅπου θὰ καοῦν οἱ νεκροὶ ἀνάβονται στὴν τύχη, ἀπρογραμάτιστα, μὲ ὅ,τιδήποτε ὑλικὸ βρεθεῖ. Κάθε οἰκογένεια θέλει ν' ἀνάψει δική της πυρά. Μετά, τὰ καυσόξυλα, ὁ διαθέσιμος κῶρος, τὰ μέσα ἀφῆς τῆς πυρᾶς, ὅλο καὶ σπανίζουν· γύρω ἀπὸ τὶς φωτιὲς βλέπουμε οἰκογενειακὰς διαμάχες. Γρήγορα ὅμως οἱ ἀντιμαχόμενοι παρατοῦν τρέχοντας τὶς πυρὲς, γιὰ τὴν πτώματα τώρα εἶναι ἀμέτρητα: οἱ νεκροὶ ἔχουν πυργώσει πυραμίδες στοὺς δρόμους, ἀπ' ὅπου τὰ ζῶα καταβροχθίζουν ὅ,τι προφταίνουν. Ἡ ἀποφορὰ ἀνεβαίνει στὸν ἀέρα σὰν φλόγα. Δρόμοι ὀλόκληροι ἔχουν φράξει ἀπὸ τὰ κουφάρια. Καὶ τότε, οἱ πόρτες τῶν σπιτιῶν ἀνοίγουν καὶ οἱ πανουκλιασμένοι, παραληρώντας, μὲ τὸ μυαλό τους στοιχειωμένο ἀπὸ ὀράματα φοβερὰ, ξεχύνονται ρεκάζοντας στοὺς δρόμους. Τὸ κακὸ πού τοὺς κατατρῶει τὰ σπλάχνα καὶ κυλάει μέσα σ' ὀλόκληρο τὸν ὄργανισμό τους ἐκφορτίζεται σὲ ρουκέτες πού ἐκτοξεύει τὸ μυαλό τους. Ἄλλοι πανουκλιασμένοι, αὐτοὶ χωρὶς πρηξίματα, χωρὶς πόνους, χωρὶς παραλήρημα καὶ χωρὶς διασύννη, κοιτάζονται καμαρώνοντας μέσα σὲ καθρέφτη, νιώθοντας νὰ ξεχειλίζουν ἀπὸ ὑγεία—καὶ ξαφνικὰ πέφτουν νεκροί, κρατώντας στὰ χέρια τους τὸ κουπάκι μὲ τὴ σαπουνάδα τοῦ ξυρίσματος, γεμάτοι περιφρόνηση γιὰ τοὺς ἄλλους μολεμένους.

Πάνω ἀπὸ τὰ γεμάτα μίσημα καὶ παχύρρευστο αἷμα ρυάκια, τὰ χρωματισμένα μὲ τὸ χρῶμα τοῦ ἐπιθανάτιου ρόγχου

καὶ τοῦ ὄπου, ποὺ ξεχύνονται ἀπὸ τὰ κουφάρια, δρασκελᾶνε παράδοξες φιγούρες, ντυμένες μὲ κερωμένα ρούχα, μύτες μία πήχη μακριές, μάτια γυαλένια, ποὺ φορᾶνε τσόκαρα γι�πωνέζικα, καμωμένα ἀπὸ διπλές σανίδες, ἢ μία ὀριζόντια γι� σόλα καὶ οἱ ἄλλες κάθετες πάνω της, τσόκαρα καμωμένα ἔτσι γι� νὰ ἀποκλείσουν κάθε ἐπαφή μὲ τὰ μολεμένα ὑγρά, περνοῦν ψέλνοντας λιτανεῖες ἀλαφιασμένες, παλαβές, ποὺ ὡστόσο δὲν θὰ τοὺς γλυτώσουν κί αὐτοὺς ἀπὸ τὸ κάψιμο, ὅταν σὲ λίγο θάρθει καὶ αὐτωνῶν ἢ σειρὰ νὰ τοὺς πετάξουν, κουφάρια, πάνω στὴν πυρὰ. Ἀγράμματοι ψευτοδόχτορες, ποὺ δὲν καταφέρνουν τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ δεῖξουν τὸ φόβο τους καὶ τὴν βλακεία τους.

Τὰ κατακάθια τοῦ πληθυσμοῦ, ποὺ ἢ ξέφρηνη ἀπληστία τους τοὺς ἔχει, θάλεγε, δημιουργήσει ἕνα εἶδος ἀνοσία, μπαίνουν στ' ἀφύλαχτα σπίτια καὶ πλιατσικολογοῦν πλοῦτη πού, τὸ ξέρουν, θὰ τοὺς εἶναι ἀχρείαστα. Καὶ ἐδῶ εἶναι ποὺ μπαίνει στὴν εἰκόνα τὸ θέατρο, ποὺ γεννιέται τὸ θέατρο. Τὸ θέατρο, δηλαδὴ ἢ ἄμεση χαριστική, ἀναίτια, χωρὶς ἀφορμὴ πράξη, ποὺ προκαλεῖ δραστηριότητες χωρὶς χρησιμότητα ἢ κέρδος γι� τὴν καθημερινὴ πραγματικότητα.

Οἱ τελευταῖοι ἐπιζῶντες χάνουν τὰ φρενικά τους. Ὁ γιός, ὑποταχτικὸς καὶ σεμνὸς ὡς τώρα, σκοτώνει τὸν πατέρα του. Ὁ ἐνάρετος ἀσελεγεῖ πάνω στὸν γείτονά του. Ὁ ἄσωτος γίνεταὶ ἀγνός. Ὁ φιλάργυρος πετάει τὸ χρυσάφι του χεριές - χεριές ἀπὸ τὸ παράθυρο. Ὁ ἥρωας ποὺ ἔχει διακριθεῖ στὸν πόλεμο, θάνει μόνος του φωτιά στὴν πόλη πού, γι� νὰ τὴ διαφυλάξει, κάποτε εἶχε ριχτεῖ ἐθελοντικὰ στὴ φωτιά. Ὁ δανδῆς στολιζεταὶ καὶ βγαίνει βόλτια μπροστὰ στὰ ὀστεοφυλάκια. Οὔτε ἢ ἰδέα τῆς ἀδυναμίας ἐπιβολῆς κυρώσεων, οὔτε ἢ ἰδέα τοῦ ἐπερχόμενου θανάτου ἀρκοῦν γι� νὰ αἰτιολογήσουν πράξεις τόσο ἄσκοπα παράλογες ἀπὸ τὴ μεριά ἀνθρώπων ποὺ δὲν ἐπίστευαν ὅτι μὲ τὸν θάνατο τελειώνουν ὅλα. Καὶ πῶς νὰ ἐξηγήσουμε αὐτὸ τὸ ξάναμα τοῦ ἐρωτικοῦ πυρετοῦ ποὺ κυριεύει ὄσους γι�τρεύονται ἀπὸ τὴν πανούκλα καὶ πού, ἀντὶ νὰ φύγουν τρέχοντας ἀπὸ τὴν πόλη, μένουν ἐκεῖ, ἀποζητώντας νὰ ἀπομυζήσουν κολασμένες ἠδονές ἀπὸ ἐτοιμοθάνατους, ἢ κί ἀπὸ νεκροὺς ἀκόμη, συντριμένοι σχεδὸν κάτω ἀπὸ τοὺς σωροὺς τὰ κουφάρια ὄπου ἢ τύχη εἶχε σωρῶσει ἀποπάνω τους.

“Όμως, αν χρειάζεται μία μεγάλη μάστιγα για να προκαλέσει την εμφάνιση αυτής της αναιτιολόγητης φρενίτιδας, και αν αυτή ή μάστιγα ονομάζεται πανούκλα, θα μπορούσαμε ίσως ν’ αναζητήσουμε, σε συσχετισμό με το σύνολο της προσωπικότητάς μας, την αξία του αναιτιολόγητου στοιχείου. Η κατάσταση του έτοιμοθάνατου άρώστου, που πεθαίνει σχεδόν άλώβητος σωματικά, με όλα τα σημάδια μιᾶς απόλυτης και σχεδόν άφηρημένης ασθένειας άπάνω του, είναι ταυτόσημη με την κατάσταση του ήθοποιού που είναι όλοτελα διαποτισμένος, καθετηριασμένος, από αισθήματα τα όποια δεν ώφελούν ή προάγουν την άτομική του πραγματικότητα, ούτε και σχετίζονται μ’ αυτήν. Το κάθε τι στην έξωτερική όψη του ήθοποιού, όμοια καθώς στην έξωτερική όψη του πανουκλιασμένου, δείχνει πώς ή ζωή έχει αντίδράσει στον παροξυσμό, και ώστόσο τίποτα δεν έχει έπισυμβεί.

Άνάμεσα στον πανουκλιασμένο που τρέχει με ρεκάσματα ξοπίσω από τα φαντάσματά του και στον ήθοποιό που τρέχει ξοπίσω από τα συναισθήματά του, ανάμεσα στον ζωντανό που έπινοεί, για λογαριασμό του, πλασματικά όντα τα όποια, χωρίς την πανούκλα, δεν θάχε ποτέ του κάνει τη σκέψη καν να τα φανταστεί, δημιουργώντας τα ανάμεσα σ’ ένα άκροαίηριο από κουφάρια και παραληρούντες μανιακούς, και στον ποιητή που έπινοεί σε άσχετο χρόνο πλάσματα και τα έμπιστεύεται σ’ ένα Κοινό έξίσου άδρανές ή έξαλλο από παραλήρημα, υπάρχουν άλλες αναλογίες που έπικυρώνουν τις μόνες ύπολογίσιμες αλήθειες και τοποθετούν τη θεατρική δράση, όμοια σάν αυτήν της πανούκλας, στο επίπεδο μιᾶς άληθινῆς έπιδημίας.

Ένω όμως οί εικόνες της πανούκλας, που έπισυμβαίνουν σε σχέση με μιᾶ έντονη κατάσταση σωματικῆς άποδιοργάνωσης, μοιάζουν με τις τελευταίες όμοβροντίες μιᾶς διανοητικῆς δύναμης που πάει να σβύσει, οί ποιητικές εικόνες στο θέατρο άποτελοῦν μιᾶ διανοητική δύναμη που άρχίζει την τροχιά της μέσα στον κώρο τῶν αισθήσεων και χωρίς καθόλου να χρειάζεται την πραγματικότητα. Άπό τη στιγμή που θα έκτοξευτεῖ άρπαγμένος πάνω στη φρενίτιδα της δουλειᾶς του, ό ήθοποιός χρειάζεται άπειρα περισσότερη δύναμη να συγκρατηθεῖ για να μὴν κάνει έγκλημα παρ’ όσο θάρος χρειάζεται ό δολοφόνος μέχρι να όλοκληρώσει τη δολοφονική του πράξη. Και είναι ά-

κριβῶς ἐδῶ, σ' αὐτὸ τὸ ἀναιτιολόγητο στοιχεῖο τῆς, πού ἡ δράση καὶ ἡ ἐπίδραση ἐνὸς αἰσθήματος στὸ θέατρο παρουσιάζεται σὰν κάτι ἄπειρα πῶς ἰσχυρὸ παρόσο ἡ δράση ἐνὸς αἰσθήματος πραγματωμένου μέσα στὴ ζωὴ.

Σὲ σύγκριση μὲ τὴ μανία τοῦ δολοφόνου πού ἐξαντλεῖται ἀφ' ἑαυτῆς, ἡ μανία τοῦ τραγικοῦ ἠθοποιοῦ παραμένει πάντα μέσα σ' ἕναν κύκλο καθαρὸ καὶ κλειστό, τελειωμένον. Ἡ μανία τοῦ δολοφόνου ἔχει ὀλοκληρώσει μιὰ πράξη, ἐκφορτίζεται καὶ χάνει ἐπαφὴ μὲ τὴ δύναμη πού τὴν τροφοδοτεῖ, ὁλλὰ πού δὲν θὰ τὴν ἐκθρέψει ἄλλο πλέον. Ἡ μανία τοῦ ἠθοποιοῦ ἔχει πάρει μιὰ μορφή πού ἀρνιέται τὸν ἑαυτό τῆς ἀκριβῶς στὸ βαθμὸ πού ἀπελευθερώνεται καὶ διαλύεται μέσα στὴν παγκοσμίότητα.

Προεκτείνοντας τώρα αὐτὴ τὴν διανοητικὴ εἰκόνα τῆς πανούκλας, μπορούμε νὰ θεωρήσουμε τὰ διαταραγμένα σωματικὰ ὑγρὰ τοῦ μολυσμένου σὰν τὴν παγιωμένη, ὕλική πρόσοψη μιᾶς ἀταξίας πού, σὲ ἄλλα ἐπίπεδα, ἐξισώνεται μὲ τὶς συγκρούσεις, τοὺς ἀγῶνες, τοὺς κατακλυσμοὺς καὶ τὶς πανωλεθρίες πού ἐπισωρεύει πάνω μας ἡ Ζωή. Καί, παρότι δὲν εἶναι ἀδύνατο τὸ ὅτι ἡ ἄκαρπη καὶ παρωπλισμένη ἀπελπισία καὶ οἱ κραυγὲς ἐνὸς μανιακοῦ κλεισμένου σὲ ἄσυλο μποροῦν νὰ προκαλέσουν τὴν πανούκλα μὲ τὴν ἐπικουρία μιᾶς, ἃς ποῦμε, ἀνάστροφης κίνησης συναισθημάτων καὶ εἰκόνων, παρόμοια μπορούμε νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι τὰ ἐξωτερικὰ γεγονότα, οἱ πολιτικὲς συγκρούσεις, οἱ κατακλυσμοὶ τῆς φύσης, ἡ τάξη τῆς ἐπανάστασης καὶ ἡ ἀταξία τοῦ πολέμου, περνώντας μέσα στὸ κῶρο τοῦ θεάτρου ἐκφορτίζονται μέσα στὴν εὐαισθησία, τὴ δεκτικότητα τοῦ θεατῆ μὲ τὴ δύναμη ἐπιδημίας.

Στὴν «Πολιτεία τοῦ Θεοῦ», ὁ Ἅγιος Αὐγουστίνος δυσανασχετεῖ μ' αὐτὴ τὴν ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὴν ἐνέργεια τῆς πανούκλας πού σκοπώνει χωρὶς νὰ καταστρέφει τὰ ὄργανα τοῦ σώματος, καὶ στὸ θέατρο πού, χωρὶς νὰ σκοπώνει, ἐπιφέρει τὶς πῶς μυστηριακὲς μεταλλαγὲς στὴ σκέψη ὄχι ἐνὸς μεμονωμένου ἀτόμου ἀλλὰ ὀλόκληρου πληθυσμοῦ.

«Γνώριζε, λέει, ἐσὺ ὁ ἀγνοῶν ὅτι τὰ ἔργα τοῦτα, τὰ πλήρη ἁμαρτιῶν θεάματα, τὰ ἔφεραν στὴ Ρώμῃ ὄχι ἡ ἀκολασία τῶν ἀνθρώπων ἀλλὰ ἡ ἐντολὴ τῶν θεῶν σου. Θὰ ἦταν λογικώτερο νὰ προσκυνᾷς μὲ θεϊκὲς τιμὲς τὸν Σκιπίωνα (τὸν μέγα Ποντίφηκα πού ὄρισε πῶς τὰ θεάτρα τῆς Ρώμης θὰ ἰσοπεδω-

θοῦν καὶ τὰ ὑπόγειά τους θὰ παραγεμίσουν μὲ κῶμα), παρὰ αὐτοὺς τοὺς θεοὺς ποὺ εἶναι ἀνάξιοι γιὰ τέτοιον ποντίφηκα.

Γιὰ νὰ ἐξιλεώσουν τὸ λοιμὸ ποὺ σκοτώνει τὰ σώματα, οἱ θεοὶ σας ἀπαιτοῦν νὰ τελοῦνται τὰ τιμητικά γι' αὐτοὺς τοῦτα θεατρικὰ ἀγωνίσματα, καὶ ὁ ποντίφηκός σας, στὴν ἐπιθυμία του ν' ἀποφύγει τὴν πανούκλα ποὺ διαβρώνει τὶς ψυχές, ἀντιτίθεται στὴν κατασκευὴ αὐτοῦ τοῦ σκηνικοῦ κτίσματος. Ἐὰν οἱ ἀπομένουν ἀκόμη μερικὲς ἐκλάμπειες νοημοσύνης ποὺ νὰ οἱ οἰσὶς ὁδηγήσουν νὰ προτιμήσετε τὴν ψυχὴ ἀπὸ τὸ σῶμα, διαλέξετε ἐκεῖνο ποὺ ἀξίζει τὴ λατρεία σας. Γιατὶ ἡ πανουργία τῶν πονηρῶν Πνευμάτων, προβλέποντας ὅτι ἡ μετάδοσις τοῦ κακοῦ δὲν μπορεῖ νὰ προχωρήσει πέρα ἀπὸ τὸ σῶμα, ἀρτάζει ὅλο χαρὰ αὐτὴ τὴν εὐκαιρία γιὰ νὰ εἰσαγάγει μιὰ μάλιστα ἀκόμη πιὸ ἐπικίνδυνη, ἐπειδὴ προσβάλλει ὄχι μόνον τὸ σῶμα ἀλλὰ καὶ τὰ ἦθη. Καὶ μάλιστα, τόση εἶναι ἡ τύφλωσις, τόση ἡ πόρωσις ποὺ προκαλεῖ στὴν ψυχὴ τὸ θέατρο, ὥστε, ἀκόμη καὶ τελευταῖα, ὅσοι κατέχονται ἀπὸ τὸ μοιραῖο καὶ ὀλέθριο πάθος τοῦ θεάτρου, πρόσφυγες στὴν Καρχηδόνα μετὰ τὴν Ἀλεξάνδρᾳ τῆς Ρώμης, εἶναι καθημερινοὶ θαμῶνες τοῦ θεάτρου καὶ καμαρώνουν γιὰ τὸν ξέφρενο ἐνθουσιασμό ποὺ τρέφουν γιὰ τοὺς ἠθοποιούς».

Εἶναι ἀνώφελο νὰ δίνουμε ἀκριβεῖς ἐξηγήσεις γι' αὐτὸ τὸ μεταδοτικὸ παραλήρημα. Θάμοιαζε σὰν νὰ θέλαμε νὰ ἐξηγήσουμε γιὰ ποιές αἰτίες τὸ νευρικὸ μας σύστημα ἀντιδρᾷ, στὸ τέρμα μιᾶς συγκεκριμένης χρονικῆς μονάδας, στὶς πλέον λεπταίστετες μυστικὲς δονήσεις, ἐπηρεάζεται ἀπ' αὐτὲς καὶ συχνά, ἐξαιτίας αὐτοῦ τοῦ ἐπηρασμοῦ, ἀποχτᾷ πρόσθετα —καὶ μόνιμα— νέα χαρακτηριστικά. Αὐτὸ ποὺ, πρὶν ἀπὸ τὸ κάθε τί, μᾶς ἐνδιαφέρει, εἶναι νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι, σὰν καὶ τὴν πανούκλα, τὸ θέατρο (τὸ «θεατρικὸ ἀγώνισμα») εἶναι παραλήρημα, καὶ ὅτι εἶναι μεταδοτικὸ, ἐπιδέχεται μετάδοσις.

Ὁ νοῦς πιστεύει αὐτὸ ποὺ βλέπει καὶ κάνει αὐτὸ ποὺ πιστεύει: αὐτὸ εἶναι τὸ μυστικὸ τῆς σαγήνης. Καὶ ὁ Ἅγιος Αὐγουστίνος, στὸ κείμενό του, δὲν ἀμφισβητεῖ οὔτε γιὰ μιὰ στιγμή τὴν πραγματικότητά αὐτῆς τῆς σαγήνης.

Ὡστόσο, ὑπάρχουν ὀρισμένοι ὅροι ποὺ πρέπει νὰ ἀνακαλύψουμε ξανὰ προκειμένου νὰ κάνουμε νὰ γεννηθεῖ μέσα στὸ νοῦ ἓνα θέαμα ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ σαγηνεύει τὸ νοῦ: πράγμα ποὺ δὲν εἶναι δουλειὰ τῆς τέχνης μόνον.

Γιατί, ἂν τὸ θέατρο εἶναι σὰν τὴν πανούκλα, τοῦτο δὲν προκύπτει μόνο ἀπὸ τὸ ὅτι ἐπενεργεῖ πάνω σὲ σημαντικὰ σύνολα καὶ τὰ ἀναστατώνει κατὰ ταυτόσημο τρόπο. Στὸ θέατρο, ὅπως καὶ στὴν πανούκλα, ἐνυπάρχει κάτι τὶ πού εἶναι ταυτόχρονα καὶ νικηφόρο καὶ ἐκδικητικό: γνωρίζουμε πὼς ἡ αὐθόρμητη πυρκαγιά πού ἀνάβει ἢ πανούκλα ὅπου περνάει δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ μιὰ ἀπέραντη ἐκκαθάριση λογαριασμῶν, ἓνα ξεκαθάρισμα.

Μιὰ κοινωνικὴ συμφορὰ τόσο ὀλοκληρωμένη, μιὰ παρόμοια ὀργανικὴ ἀταξία, αὐτὲς οἱ παραλυσίες καὶ οἱ ἐκτραχηλισμοί, αὐτὸς ὁ ὀλοκληρωτικὸς ἐξορκισμὸς πού πιέζει τὴν ψυχὴ καὶ τὴ σπρώχνει στὰ ἄκρα, καταδείχνουν πὼς εἶναι παρούσα μιὰ κατάσταση μὲ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς μιὰ ἐξαιρετικὰ ἔντονη δύναμη, καὶ ὅπου συνυπάρχουν ζωντανὲς ὅλες οἱ δυνάμεις τῆς Φύσης τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ὅπου αὐτὴ (ἢ Φύση) ἐτοιμάζεται νὰ ἐπιτελέσει κάποιο πράγμα θεμελιῶδες.

Ἡ πανούκλα παίρνει εἰκόνες ναρκωμένες, μιὰ ἀταξία λανθάνουσα, καὶ τὶς ἐξωθεῖ ξαφνικὰ ὡς τὶς πρὸ ἀκραῖες χειρονομίες: καὶ τὸ θέατρο ὅμως παίρνει χειρονομίες καὶ τὶς ἐξωθεῖ ὡς τὴν ἄκρην τους: ὅπως καὶ ἡ πανούκλα, τὸ θέατρο ξανα-σφυρηλατεῖ τὴν ἀλυσίδα ἀνάμεσα στὸ ὑπάρχον καὶ στὸ μὴ ὑπάρχον, ἀνάμεσα στὸ «δυνάμει» τοῦ πιθανοῦ καὶ σ' ἐκεῖνο πού ἤδη ὑπάρχει μέσα στὴν ὑλοποιημένη φύση. Ἔτσι τὸ θέατρο ξαναβρίσκει τὴν ἰδέα τῶν συμβόλων καὶ τῶν ἀρχετύπων πού δροῦν σὰν σιωπηρὰ χτυπήματα, σὰν μουσικὲς παύσεις, σὰν διαλείψεις τῆς καρδιάς, κάλεσμα τῆς λύμφης, ἐμπρηστικὲς εἰκόνες πού ἐκτινάζονται μέσα στὸ ἀπότομα ξυπνημένο κεφάλι μας. Ὅλες τὶς συγκρούσεις πού λαθροβιώνουν ναρκωμένες μέσα μας, τὸ θέατρο μᾶς τὶς ἀφυπνίζει καὶ τὶς ἀποκατασταίνει μὲ ὅλες τους τὶς δυνάμεις, καὶ στὶς δυνάμεις αὐτὲς δίνει ὀνόματα πού ἐμεῖς τὰ ἐπυφνημοῦμε σὰν σύμβολα: καὶ ἀμέσως, μπροστὰ στὰ μάτια μας, ξετυλίγεται μιὰ μάχη συμβόλων, ὅπου τὸ ἓνα ρίχνεται στὸ ἄλλο μέσα σ' ἓνα ἀπίθανο ποδοπάτημα. Γιατὶ θέατρο μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μόνο ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού τὸ ἀπίθανο, τὸ μὴ πραγματοποιήσιμο, κάνει πραγματικὴ ἐκκίνηση, καὶ ὅταν ἡ ποίηση πού ὑπάρχει πάνω στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου τροφοδοτεῖ καὶ ὑπερθερμαίνει τὰ ζωντανεμένα σύμβολα.

Τὰ σύμβολα αὐτὰ πού εἶναι τὸ σῆμα ὄριμων δυνάμεων,

άλλα μέχρι τώρα κρατημένων σε κατάσταση δουλείας και άχρηστων για την πραγματικότητα, εκρήγνυνται τώρα μεταμφιεσμένα σε άπιστευτες εικόνες οι όποιες παραχωρούν δικαίωμα πολιτογράφησης και ύπαρξης σε πράξεις φύσει έχθρικές για τη ζωή των κοινωνικών ομάδων.

Στο άληθινό θέατρο, το θεατρικό έργο άναστατώνει τη νηνεμία των αισθήσεων, άπελευθερώνει το συνθλιβόμενο άσυνείδητο, δίνει έναυσμα για μια ούσιαστική έπανάσταση (πou μάλιστα δέν μπορεί να άξιοποιηθεί παρά μόνο έφόσον παραμείνει ούσιαστική) και έπιβάλλει στα ένοποιημένα σύνολα μια στάση ταυτόχρονα δύσκολη και ήρωική.

Έτσι, στο έργο «Κρίμα που είναι πόρνη» του Τζον Φόρντ (1586—1639;) άμέσως με το άνοιγμα της αύλαίας, και με έκπληξη μας, βλέπουμε ένα πλάσμα που έχει άποδυθεί σε μια τολμηρότατη υπεράσπιση της αίμομειξίας. Ένα πλάσμα νεανικό και θερμό, δοσμένο όλάκερο στην αίτιολόγηση και υπεράσπιση της αίμομειξίας.

Ο νέος αυτός δέν άμφιταλαντεύεται, δέν διστάζει ούτε για μια στιγμή, δείχνοντας έτσι πόσο μικρή σημασία έχουν όλα τα εμπόδια που του μπαίνουν φράγμα μπροστά του. Είναι έγκληματίας με στοιχεία ήρωικά, και είναι τολμηρά και έπιδεικτικά ήρωικός. Τα κάθε τί τον οδηγεί προς αυτήν την κατεύθυνση και του ανάβει τη θερμη του. Δέν ύπάρχει γι' αυτόν ούτε γη ούτε ούρανος, παρά μόνο η ένταση του παράφορου πάθους του, στο όποιο, με πάθος αντίστοιχα επαναστατικό και έξίσου ήρωικό άποκρίνεται η Άναμπέλλα. «Θρηνώ», λέει η Άναμπέλλα, «δχι από τύψεις, αλλά από φόβο πως δέν θα μπορέσω να ολοκληρώσω το πάθος μου». Και οι δύο γίνονται κιβδηλοποιοί, ύποκριτές, ψευτες, για χάρη του υπεράνθρωπου πάθους που τους καίει, πάθος που ό νόμος άπαγορεύει και καταδικάζει, αλλά που οι δύο τους θα το τοποθετήσουν πάνω από τον νόμο.

Έκδίκηση για έκδίκηση και έγκλημα για έγκλημα. Τη στιγμή που νομίζουμε ότι άπειλούνται, πως κυνηγιούνται, τη στιγμή που τους έχουμε για χαμένους, άπάνω που είμαστε έτοιμοι να τους λυπηθούμε σαν θύματα, την ίδια στιγμή αυτοί οι δύο φανερώνουν τον έαυτό τους, έτοιμοι να πολεμήσουν με τη μοίρα, να την πληρώσουν με το ίδιο μέτρο, άπειλή κόντρα στην άπειλή, χτύπημα κόντρα στο χτύπημα.

Μαζί τους προχωράμε από υπερβολή σε υπερβολή, από διεκδίκηση σε διεκδίκηση. Ἡ Ἀναμπέλλα συλλαμβάνεται, τὴν καταδικάζουν γιὰ μοιχεία καὶ αἰμομειξία, τὴν ποδοπατοῦν, τὴν ἐξευτελίζουν, τὴν σέρνουν ἀπὸ τὰ μαλλιά — καὶ γεμάτοι θάμβος ἐμεῖς ἀνακαλύπτουμε πὼς ἀντὶ ν' ἀναζητήσει τρόπο διαφυγῆς, ἐκεῖνη προκαλεῖ τὸ δῆμιό της ὄλο καὶ βιαιότερα καὶ ψέλνει μ' ἕναν ἐπίμονο, πεισματικὸ ἥρωισμό. Ἐδῶ, ἔχομε τὴν ἀνταρσία στὸ ἀπόλυτό της, εἶναι ἡ παραδειγματικὴ περίπτωση τοῦ ἔρωτα ποὺ δὲν ὑποστέλλει οὔτε γιὰ μιὰ στιγμή τὴ σημαία του, καὶ τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα κάνουν ἐμᾶς τοὺς θεατῆς νὰ μᾶς κόβεται ἡ ἀνάσα μπροστὰ στὴν ἰδέα πὼς τίποτα δὲν θὰ μπορέσει νὰ τὰ ἀνακόψει ἢ σταματήσει.

Ἄν ψάχνουμε γιὰ ὑποδείγματα ἀπόλυτης ἐλευθερίας μέσα στὴν ἀνταρσία, ἡ Ἀναμπέλλα τοῦ Φῶρντ μᾶς δίνει αὐτὸ τὸ ποιητικὸ παράδειγμα, δεμένο μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἀπόλυτου κινδύνου.

Καὶ ὅταν πιστεύουμε ὅτι φτάσαμε στὸν παροξυσμὸ τῆς φρίκης, τοῦ αἵματος, τοῦ χλευασμένου νόμου, στὸν παροξυσμὸ τῆς ποίησης ποὺ καθαγιάζει τὴν ἀνταρσία, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ προχωρήσουμε ἀκόμη μακρύτερα, μέσα σ' ἕναν ἴλιγγο ποὺ τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ σταματήσει.

Τελικὰ ὅμως, λέμε στὸν ἑαυτὸ μας, γιὰ τέτοια τόλμη καὶ γιὰ τέτοιο διαπυρωμένο ἔγκλημα πληρωμὴ εἶναι ἡ ἐκδίκηση καὶ ὁ θάνατος.

Καὶ ὅμως, ὄχι. Ὁ Τζιοβάννι, ὁ ἐραστής, ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὸ πάθος ἐνὸς δωρισμένου ποιητῆ, θὰ βάλει τὸν ἑαυτὸ του πέρα ἀπὸ τὴν ἐκδίκηση, πέρα ἀπὸ τὸ ἔγκλημα, καὶ αὐτὸ μὲ μιὰ ἄλλη ἐγκληματικὴ πράξη, πράξη κινήμενη ἀπὸ πάθος μὴ περιγραφόμενο μὲ λόγια. Πέρα ἀπὸ τὴν ἀπειλή, πέρα ἀπὸ τὴ φρίκη, μὲ μιὰ φρίκη ἀκόμη μεγαλύτερη, ποὺ ξεθεμελιώνει ταυτόχρονα τὸ νόμο, τὴν ἠθικὴ καὶ ὅσους ἔχουν τὴν τόλμη νὰ παρουσιάζονται ὡς λειτουργοὶ τῆς Δικαιοσύνης.

Στῆνεται, πολὺ ἔξυπνα, μιὰ παγίδα: ἐτοιμάζεται ἕνα μεγάλο συμπόσιο ὄπου, ἀνάμεσα στοὺς καλεσμένους, θὰ τοποθετηθοῦν λαθραῖα πληρωμένοι τραμποῦκοι καὶ καταδότες, ἐτοιμοὶ στὸ πρῶτο σινιάλο νὰ χυθοῦν ἐπάνω του. Ὅμως ὁ ἥρωας, παγιδευμένος, μὲ τὸ παιχνίδι χαμένο, καὶ ὥστόσο ὀδηγημένος ἀπὸ τὸν ἔρωτα, δὲν θὰ ἐπιτρέψει σὲ κανέναν νὰ τιμωρήσει τὸν ἔρωτα αὐτόν.

«Θέλετε», μοιάζει νὰ λέει, «νὰ σφαγιάσετε τὸν ἔρωτά μου; Ὠραῖα! Ἐγώ, ἐγὼ μόνος μου θὰ σᾶς τὸν πετάξω αὐτὸν τὸν ἴδιο τὸν ἔρωτά μου κατὰμουτρά σας καὶ θὰ σᾶς ραντίσω μὲ τὸ αἷμα μου — γιὰτὶ εἴσαστε ἀνίκανοι νὰ ἀνυψωθεῖτε ἐσεῖς στὰ ὕψη τοῦ ἔρωτα τούτου».

Καὶ τότε, σφάζει τὴν ἀγαπημένη του καὶ τῆς ξεριζώνει τὴν καρδιά, σὰν ἔτοιμος νὰ τὴ γευτεῖ σ' ἓνα συμπόσιο ὅπου αὐτὸς ὁ ἴδιος προοριζόταν νὰ εἶναι τὸ θῦμα πὺ καρτεροῦσαν νὰ κατασπαράξουν οἱ καλεσμένοι.

Καὶ προτοῦ τὸν ἐκτελέσουν, προφταίνει νὰ σκοτώσει τὸν ἀντίζηλό του, τὸν σύζυγο τῆς ἀδερφῆς του, αὐτὸν πὺ ἀποκότησε νὰ μπῆ ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνον καὶ στὴν ἀγάπη του, καὶ τὸν ἐκτελεῖ σὲ μιὰ ὕστατη μονομαχία πὺ μοιάζει νᾶναι ὁ δικὸς του ἐπιθανάτιος σπασμὸς.

Ὅπως καὶ ἡ πανούκλα λοιπόν, τὸ θέατρο εἶναι μιὰ ἀκαταμάχητη ἐπίκληση πρὸς δυνάμεις πὺ ἐπαναφέρουν τὸν νοῦ μὲ παραδείγματα πρὸς τὴν πηγὴ τῶν συγκρούσεών του. Καί, εἶναι φανερό, τὸ παθιασμένο παράδειγμα τοῦ Φῶρντ δὲν εἶναι παρὰ τὸ σύμβολο ἑνὸς ἀκόμη μεγαλοπρεπέστερου καὶ ἀπόλυτα θεμελιακοῦ ἔργου.

Ἡ τρομαχτικὴ ἐμφάνιση τοῦ Κακοῦ πὺ, στὰ Ἐλευσίνα Μυστήρια, παρουσιαζόταν στὴν ἀμυγῆ καὶ ἀληθινὰ ἀποκαλυπτικὴ του μορφή, ἀντιστοιχεῖ μὲ τὴν σκοτεινὴ ὥρα μερικῶν ἀρχαίων τραγωδιῶν, ὥρα πὺ κάθε γνήσιο θέατρο πρέπει νὰ ἀνακτῆσει.

Τὸ ἀληθινὸ θέατρο μοιάζει μὲ τὴν πανούκλα, ὄχι γιὰτὶ εἶναι μεταδοτικὸ, ἀλλὰ ἐπειδὴ, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ἡ πανούκλα, εἶναι ἡ ἀποκάλυψη, τὸ ξεμπρόσπιασμα, ἡ ἐξωτερίκευση ἑνὸς βάθους λανθάνουσας σκληρότητας, μὲ τὴ βοήθεια τῆς ὁποίας ἐντοπίζονται ὅλες οἱ διεστραμμένες δυνατότητες τοῦ νοῦ, ἀτόμων ἢ ομάδων.

Παρόμοια μὲ τὴν πανούκλα, τὸ θέατρο εἶναι ἡ ὥρα τοῦ Κακοῦ, ὁ θρίαμβος σκοτεινῶν δυνάμεων, πὺ μιὰ δύναμη ἀκόμη βαθύτερη τὶς τροφοδοτεῖ μέχρι νὰ τὶς ἐξολοθρέψει.

Στὸ θέατρο, ὅπως καὶ στὴν πανούκλα, ὑπάρχει ἓνα εἶδος παράξενου ἡλίου, ἓνα φῶς μὲ ἀφύσικη ἔνταση, καὶ κάτω ἀπὸ τοῦτο τὸ φῶς, τὸ δύσκολο καὶ ἀκόμη καὶ τὸ ἀκατόρθωτο ξαφνικὰ γίνονται τὸ φυσικὸ μας, τὸ κανονικὸ μας στοιχεῖο. Καὶ

τὸ ἔργο τοῦ Φόρντ, ὅπως κάθε πραγματικὸ ἄξιο θέατρο, βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ἀκτινοβολία ἑνὸς παρόμοιου ἡλίου. Ἡ Ἄναμπέλλα τοῦ μοιάζει μὲ τὴν ἐλευθερία τῆς πανούκλας ὅπου, ἀπὸ βαθμὸ σὲ βαθμὸ, ἀπὸ στάδιο σὲ στάδιο, τὸ θῦμα διογκώνει τὴν ἀτομικότητά του, καὶ ὅπου αὐτὸς ποὺ ἐπιζεῖ, γίνεται βαθμιαία ἓνα ὄν μεγαλειῶδες, μὲ μέτρα πάνω ἀπὸ τὰ κανονικά.

Μποροῦμε νὰ ποῦμε τώρα πῶς κάθε ἀληθινὴ ἐλευθερία εἶναι σκοτεινὴ καὶ ἀλάνθαστα συνδεμένη μὲ τὴν ἐρωτικὴ ἐλευθερία, ποὺ κι' αὐτὴ εἶναι σκοτεινὴ, παρότι δὲν ξέρουμε ἀκριβῶς γιατί. Γιατὶ πάει πολὺς καιρὸς ἀπὸ τότε ποὺ ὁ «Ἐρως» τοῦ Πλάτωνα, τὸ τεκνοποιητικὸ αἶσθημα, ἢ ἐλευθερία τῆς ζωῆς, ἔχει ἐξαφανιστεῖ κάτω ἀπὸ τὸ μουντὸ ἐπίχρισμα τῆς Λίμπιντο, ποὺ τὴν ταυτίζουν μὲ ὅ,τι βρώμικο, ποταπὸ, κακόφημο βρίσκουν μέσα στὴ ζωὴ, μὲ ὅ,τι ποταπὸ βρίσκουν στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὀρῶμαε πρὸς τὴ ζωὴ, μὲ σφρῖγος ὀλοτέλα φυσικὸ καὶ καθόλου ἄγνὸ, καὶ μὲ μιὰ ὀλοένα ἀνανεούμενη δύναμη.

Καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ ὅλοι οἱ μεγάλοι Μῦθοι εἶναι σκοτεινοί, ἔτσι ποὺ νὰ μὴ μπορεῖς νὰ τοὺς φανταστεῖς παρὰ μονάχα μέσα σὲ ἀτμόσφαιρα αἱματοχυσίας καὶ βασανιστηρίων, μακελιοῦ, ὅλους αὐτοὺς τοὺς μεγαλόπρεπους Μῦθους ποὺ διηγοῦνται στὰ πλήθη τὸν πρῶτο ἐρωτικὸ διαχωρισμὸ καὶ τὴν πρώτη σφαγὴ οὐσίας ποὺ φάνηκαν μέσα στὴ Δημιουργία.

Τὸ θέατρο, σὰν τὴν πανούκλα, ἔγινε σύμφωνα μὲ τὴν εἰκόνα αὐτῆς τῆς σφαγῆς, σύμφωνα μὲ τὴν εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ διαχωρισμοῦ. Δίνει λύση σὲ συγκρούσεις, ἀποδεδειγμέναι δυνάμεις, ἀποσυμπλέκει δυνατότητες — καὶ ἂν αὐτὲς οἱ δυνατότητες κι' αὐτὲς οἱ δυνάμεις εἶναι σκοτεινές, δὲν εὐθύνεται οὔτε ἢ πανούκλα οὔτε τὸ θέατρο, ἀλλὰ ἢ ζωὴ.

Ἡ ζωὴ, τέτοια ποὺ εἶναι καὶ τέτοια ποὺ μᾶς τὴν ἔχουν διαμορφώσει, δὲν βλέπουμε νὰ προσφέρει πολλὰς ἀφορμὰς γιὰ ἐξάρσεις. Φαίνεται πῶς μὲ τὴν πανούκλα καθαρίζει ἓνα συλλογικὸ, γιγαντιαῖο ἀπόστημα, τόσο ἠθικὸ ὅσο καὶ κοινωνικὸ καὶ πῶς, ὅπως ἢ πανούκλα, καὶ τὸ θέατρο ἔχει δημιουργηθεῖ γιὰ νὰ καθαρίζει συλλογικὰ ἀποστήματα.

Ἦ ἴσως τὸ δηλητήριον τοῦ θεάτρου, καθὼς ἐγχύνεται μέσα στὸν κοινωνικὸ κορμὸ, νὰ τοῦ διαλύει τὰ μόριά του, ὅπως λέει ὁ Ἰερὸς Αὐγουστίνος. Ὅμως, ἐπενεργεῖ πάνω στὸν κοινωνι-

κὸ κορμὸ σὰν πανούκλα, σὰν ἐκδικούμενη θεομηνία, σὰν μιὰ λυτρωτικὴ θεομηνία, μέσα στὴν ὁποία οἱ εὐκολόπιστες γενεές θέλησαν νὰ διακρίνουν τὸν δάχτυλο τοῦ Θεοῦ, καὶ ποῦ τελικὰ δὲν εἶναι τίποτα παραπάνω ἀπὸ τὴν ἐφαρμογὴ τοῦ νόμου τῆς φύσης, κατὰ τὸν ὁποῖο κάθε χειρονομία ἀντιπληρώνεται μὲ ἄλλη χειρονομία, καὶ κάθε δρᾶση μὲ τὴν ἀντίδρασή της.

Σὰν τὴν πανούκλα, τὸ θέατρο εἶναι ἕνας παροξυσμὸς κρίσης, ὅπου ἡ λύση εἶναι ἢ θεραπεία ἢ θάνατος. Καὶ ἡ πανούκλα εἶναι μείζων ἀσθένεια γιατί εἶναι ἕνας ὀλοκληρωμένος παροξυσμὸς, μετὰ ἀπὸ τὸν ὁποῖο δὲν ἀπομένει τίποτα ἄλλο παρὰ θάνατος ἢ ὀλοοχερῆς ἐξυγίανση. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο τὸ θέατρο εἶναι ἀσθένεια γιατί εἶναι ἡ ὕψιστη ἐξισορόπηση, ποῦ δὲν ἀποκτιέται χωρὶς νὰ προηγηθεῖ μιὰ καταστροφή. Τὸ θέατρο προσκαλεῖ τὸν νοῦ σ' ἕνα παραλήρημα ποῦ τοῦ ἐξάπτει τὶς δυνάμεις του. Καὶ τελικὰ, καταλήγοντας, μπορούμε νὰ δοῦμε ὅτι, ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη σκοπιὰ, ἡ θεατρικὴ πράξη, σὰν τῆς πανούκλας, εἶναι εὐεργετικὴ γιατί, καταναγκάζοντας τοὺς ἀνθρώπους νὰ δοῦν τὸν ἑαυτὸ τους ὅπως πραγματικὰ εἶναι, βοηθᾷ νὰ πῆσουν οἱ μάσκες, ξεσκεπάζει τὸ ψέμα, τὴν πλαδαρότητα, τὴ χαμέρπεια, τὸν ταρτουφισμό. Ταρακουνάει τὴν ἀσφυκτικὴ ἄπνοια τῆς ὕλης ποῦ εἰσβάλλει ἀκόμη καὶ στὰ πλέον ξεκάθαρα δεδομένα τῶν αἰσθήσεων· καί, ἀποκαλύπτοντας στοὺς ἀνθρώπους τὴ σκοτεινὴ τους δύναμη, τὴν κρυμμένη φόρτσα τους, τοὺς προσκαλεῖ ἡ θεατρικὴ πράξη νὰ πάρουν κατέναντι στοῦ πεπρωμένο μιὰ στάση ἡρωικὴ καὶ ἀνώτερη ποῦ, χωρὶς τὴν παρέμβασή της δὲν θὰ τὴν ἔπαιρναν ποτέ.

Καὶ τὸ ἐρώτημα ποῦ πρέπει νὰ ρωτήσουμε τώρα εἶναι: νὰ μάθουμε ἂν σ' αὐτὸν τὸν ὀλισθηρὸ κόσμο, ποῦ αὐτοκτονεῖ χωρὶς νὰ τὸ ἔχει πάρει εἶδηση, ἂν θὰ βρεθεῖ ἕνας πυρήνας ἀπὸ ἀνθρώπους ἱκανοὺς νὰ ἐπιβάλουν αὐτὴ τὴν ἀνώτερη αἰσθησιὴ θεάτρου, ἄνθρωποι ποῦ θὰ ἀποκαταστήσουν μέσα σὲ ὅλους μας τὸ φυσικὸ καὶ μαγικὸ ἰσόποσο τῶν δογμάτων στὰ ὁποῖα ἔχουμε πάψει πᾶ νὰ πιστεύουμε.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ

Υπάρχει στο Λοῦβρο ἕνας πίνακας κάποιου ζωγράφου ἀπὸ τοὺς πριμιτίφ, ἂν εἶναι γνωστὸς ἢ ἄγνωστος δὲν ξέρω, πὸ ὡστόσο τ' ὄνομά του δὲν θὰ χρησιμοποιηθεῖ ποτὲ σὰν ἀντιπροσωπευτικὸ μιᾶς σπουδαίας περιόδου στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Ὁ ζωγράφος αὐτὸς λέγεται Λουκάς Βὰν ντὲν Λέυντεν καί, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἀχρηστεύει καὶ βγάζει κούφους τοὺς ἐπόμενους τέσσερις ἢ πέντε αἰῶνες ζωγραφικῆς πὸ ἀκολούθησαν ὕστερα ἀπ' αὐτόν. Ὁ πίνακας πὸν λέω ἔχει τίτλο «Οἱ θυγατέρες τοῦ Λότ». Ἕνα θέμα βιβλικό, πολὺ τοῦ συρμοῦ στὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Φυσικά, στὸν μεσαίωνα δὲν ἔβλεπαν τὴ Βίβλο μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πὸν τὴν βλέπουμε καὶ τὴν ἐννοοῦμε ἐμεῖς τώρα, καὶ ὁ πίνακας τοῦτος εἶναι ἕνα περίεργο παράδειγμα γιὰ τὸ τί «μυστικὰ» συμπεράσματα μπορεῖς νὰ ἀντλήσεις ἀπὸ τὴ θεώρησή της. Ὁ συγκινησιακὸς φόρτος τοῦ ὡστόσο εἶναι φανερὸς ἀμέσως κι' ἀπὸ μακριά· ἐπιδρᾷ στὸ πνεῦμα μὲ μιὰ σχεδὸν κεραυνοβόλα ὀπτικὴ ἄρμονία, διαπιστώνουμε μὲ τὴν πρώτη ματιὰ πὸς αὐτὴ ἡ συγκίνηση, ἐνεργὸς, κάνει ἀμέσως αἰσθητὴ τὴν παρουσία της στὸν πίνακα. Ἀκόμη καὶ προτοῦ μπορέσεις νὰ δεῖς τί συμβαίνει, αἰσθάνεσαι πὸς ἐδῶ δρᾷ κάποιο πράγμα μέγα. Καί, θᾶλεγε ἀκόμη, τὸ αὐτί σου ἀναταράζεται ταυτόχρονα μὲ τὸ μάτι. Σὰν ἕνα δράμα ὑψηλῆς πνευματικῆς σημασίας νὰ βρίσκεται συμπυκνωμένο ἐκεῖ, σὰν ἕνα ξαφνικὸ συσσώρευμα ἀπὸ σύννεφα, πὸν ὁ ἄνεμος ἢ κάποιο πεπρωμένο πὸν ἄμεσο τὰ εἶχε συνταιριάζει ὅλα μαζί γιὰ νὰ καταμετρήσει τοὺς κεραυνούς τους.

Πραγματικά, ὁ οὐρανὸς στὸν πίνακα εἶναι μαῦρος καὶ

βαρυφορτωμένος. "Όμως, πρὶν ἀκόμη μπορέσουμε νὰ ξεχωρίσουμε ὅτι τὸ δράμα γεννήθηκε στὸν οὐρανὸ καὶ διαδραματίζεται στὸν οὐρανό, αὐτὸς ὁ εἰδικὸς φωτισμὸς ποὺ ἔχει ὁ πίνακας, ὁ κυκεώνας τῶν σχημάτων, ἡ συνολικὴ αἴσθησις ποὺ ἀποκομίζεις ἀπὸ μακριά, ὅλα τοῦτα καταμαρτυροῦν ἓνα δράμα τῆς φύσεως τέτοιο ποὺ ἀντίστοιχό του ἀμφιβάλλω ἂν μᾶς ἔχει δόσει ὁποιοσδήποτε ἀπὸ τοὺς μεγάλους μαστόρους τῆς ζωγραφικῆς ὁποιασδήποτε ἀπὸ τὶς μεγάλες ζωγραφικὲς περιόδους.

Στὴν ἄκρη τῆς θάλασσης εἶναι στημένη μιὰ τέντα· καὶ μπροστά της καθισμένος ὁ Λότ, ντυμένος τὴν πανοπλία του, μὲ μιὰ γενειάδα στὴν πλέον ὁμορφὴ κόκκινη ἀπόχρωση, θεωρεῖ τὶς θυγατέρες του νὰ περνοδιαβαίνουν μπροστά του, καὶ μοιάζει σὰν τιμῶμενο πρόσωπο σὲ συμπόσιο πορνῶν.

Καὶ πραγματικά. Οἱ κόρες περνοῦν στητές, κορδωμένες, σὰν ἀρχοντομανάδες τοῦ σογιῦ, ἄλλες σὰν ἀμαζόνες, χτενίζουσι τὰ μαλλιά τους καὶ πασχίζουν, σὰν ἀπὸ πάντα τους νὰ μὴν εἶχαν ἄλλο σκοπὸ παρὰ νὰ γητέψουν τὸν πατέρα τους, νὰ γίνουν παίγνιό του, ὄργανό του. "Ἐτσι μᾶς δίνεται ὁ βαθύτατος αἰμομειχτικὸς χαρακτήρας τοῦ πανάρχαιου θέματος, ποὺ ἐδῶ ὁ ζωγράφος τὸ ἀναδιπλώνει σὲ εἰκόνας φορτισμένες μὲ πάθος. Ὁ βαρὺς αἰσθησιασμὸς ποὺ ἀναδίνει τὸ ἔργο εἶναι ἀπόδειξις πὼς ὁ τεχνίτης τοῦ ἀντιμετώπισε τὸ θέμα του ἀπόλυτα, σὰν ἄτομο σύγχρονο, δηλαδὴ ἔτσι ὅπως θὰ τὸ ἀντιμετωπίζαμε καὶ μῆς σήμερα. Ἀπόδειξις πὼς ὁ βαθύτατος ἐρωτικὸς καὶ ὡστόσο ποιητικὸς, χαρακτήρας τοῦ θέματος δὲν τοῦ ἔχει διαφύγει, ὅπως καὶ μᾶς δὲν μᾶς ἔχει διαφύγει.

Στὴν ἀριστερῇ μεριᾷ τοῦ πίνακα, λίγο πρὸς τὰ πίσω, ὀρθώνει μεγαλόπρεπο τὸ ἀνάστημά του ἓνας μαῦρος πύργος. Στὴ βάση του, ἀντέρεισμα καὶ ὑποστήλωμα, ἓνα ὀλόκληρο συγκρότημα ἀπὸ βράχους, φυτὰ, ἀπὸ δρόμους πολυμαϊανδρικούς, μὲ λίθινους χιλιομετρικοὺς δείκτες κάθε τόσο καί, ἐδῶ κι' ἐκεῖ, στὰ πλάγια τοῦ δρόμου, κάποιο σπίτι. Καὶ χάρις σ' ἓνα πετυχημένο ἔμφε τῆς προοπτικῆς, ἓνας ἀπὸ τοὺς δρόμους αὐτοὺς ξεχωρίζει σ' ἓνα σημεῖο ἀπὸ τὸ μπερδεμένο σύνολο, περνάει πάνω ἀπὸ μιὰ γέφυρα, καὶ τελικὰ δέχεται μιὰ ἀκτίνα ἀπ' αὐτὸ τὸ φῶς τῆς θύελλας ποὺ ξεχειλίζει ἀνάμεσα ἀπ' τὰ σύννεφα καὶ διαχύνεται ἄνισα πάνω στὴν περιοχὴ. Στὸ βάθος, ἡ θάλασσα ἐξαιρετικὰ τρικυμισμένη, καὶ ταυτόχρονα ἐξαι-

ρετικά γαλήνια, ἂν λογαριάσουμε αὐτὸ τὸ κουβάρι ἀπὸ φῶς πὸν κοχλάζει στὴ μιὰ μεριὰ τοῦ οὐρανοῦ.

Συχνά, ὅταν κοιτάζουμε πυροτεχνήματα νὰ σκάζουν ψηλά καὶ μετὰ νὰ ξεχύνονται πρὸς τὰ κάτω σὰν θρυματισμένα ἄστρα, εἴτε ρουκέτες, συμβαίνει νὰ ἀποκαλυφθοῦν ἀπότομα μπροστὰ στὰ μάτια μας ὀρισμένες λεπτομέρειες τοῦ τοπίου φωτισμένες σὰν μέσα σὲ παραίσθηση, σὰν γλυπτὰ σκαλισμένα πάνω στὴ νύχτα: δέντρα, πύργοι, βουνά, σπίτια, πὸν ὁ φωτισμός τους καὶ τὸ ἀπότομο φανέρωμά τους θὰ παραμένει μέσ' στὸ νοῦ μας συνδεδεμένο ὀριστικά μὲ τὴν αἴθηση αὐτοῦ τοῦ ἠχητικοῦ σκισίματος τοῦ σκοταδιοῦ. Ὁ καλύτερος τρόπος γιὰ νὰ ἐξηγηθεῖ αὐτὴ ἡ ὑπαγωγή τῶν διαφορῶν στοιχείων τοῦ τοπίου στὴ φωτιά πὸν φανερώνεται στὸν οὐρανὸ τοῦ πίνακα εἶναι νὰ ποῦμε ὅτι, παρότι τὰ στοιχεῖα αὐτὰ διαθέτουν τὸν δικό τους φωτισμό, μένουν ὥστόσο σὲ ἄμεση σχέση μ' αὐτὴ τὴ φωτιά, σὰν ἀδύναμη ἠχώ, ζωντανὰ στίγματα συσχετισμοῦ γεννημένα ἀπὸ τὴ φωτιά αὐτὴ καὶ βαλμένα στὴ θέση ὅπου βρίσκονται γιὰ νὰ δόσουν στὴ φωτιά τὴν εὐχέρεια νὰ ἐξασκήσει ὀλόκληρη τὴν καταστροφικὴ τῆς δύναμη.

Ἐπειτα, ὑπάρχει κάτι τὸ τρομαχτικὰ ἐνεργοποιὸ καὶ ταραχῶδες στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ τεχνίτης ἀπεικονίζει τὴ φωτιά, σὰν ἓνα στοιχεῖο ἀκόμη ἐν δράσει καὶ ἐν κινήσει, μὲ μιὰ ὅμως ἀκίνητοποιημένη ἔκφραση. Λίγο μᾶς ἐνδιαφέρει μὲ ποιά μέσα πετυχαίνεται αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα: εἶναι πραγματικὸ — αὐτὸ μᾶς φτάνει. Φτάνει νὰ δεῖ κανεὶς τὸν πίνακα καὶ πείθεται ἀμέσως.

Ὅπως καὶ νᾶναι, αὐτὴ ἡ φωτιά (πὸν κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀμφισβητήσῃ ὅτι δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση πὼς εἶναι ζωντανή, πὼς ἔχει μυαλὸ πὸν λειτουργεῖ, πὼς δείχνει κακία) χρησιμεύει στὸ πνεῦμα, χάρη στὴν ἴδια τῆς τῆ βιαιότητα, σὰν ἀντίροπη δύναμη στὴν βαρεῖα ὑλικὴ στερεότητα τοῦ ὑπόλοιπου πίνακα.

Ἀνάμεσα στὸν οὐρανὸ καὶ στὴ γῆ, πρὸς τὰ δεξιὰ ὅμως, καὶ στὸ ἴδιο προοπτικὸ πλάνο μὲ τὸν μαῦρο πύργο, προβάλλεται μιὰ φτενὴ γλώσσα γῆ στεφανωμένη μ' ἓνα ἐρειπωμένο μοναστήρι.

Αὐτὴ ἡ μικρὴ γλώσσα γῆ, τόσο κοντινὴ ὥστε νὰ εἶναι ὄρατὴ ἀπὸ τὴν ὄχθη ὅπου ὀρθώνεται ἡ τέντα τοῦ Λότ, ἀφίνει νὰ φανεῖ πίσω τῆς ἓνας πελώριος κόλπος, ὅπου φαίνεται νὰ ἔχει

γίνει ένα τρομαχτικό, χωρίς προηγούμενο, ναυάγιο. Καράβια κομένα στα δύο, και που δεν έχουν βουλιάξει ακόμη, άκουμπουν πάνω στη θάλασσα σαν να στηρίζονται σε δεκανίκια, με όλόγυρά τους σκορπισμένα παντού τα ξεριζωμένα κατάρτια και ξάρτια τους.

Είναι δύσκολο να εξηγήσεις γιατί ή αίσθηση της καταστροφής που σου δημιουργούν ένα - δυο κοματιασμένα καράβια είναι τόσο ολοκληρωμένη.

Φαίνεται πως ο ζωγράφος εκάτεχε όρισμένα μυστικά σχετικά με τη γραμμική αρμονία και τα μέσα να κάνει αυτή την αρμονία να επενεργεί κατευθείαν πάνω στον εγκέφαλο, σαν ένα σωματικό άνακλαστικό. "Όπως και νάαι, αυτή ή αίσθηση πως ή φύση είναι όν έλλογο, με δρώσα νοημοσύνη, που δείχνεται στον τρόπο με τον όποιο ή φύση εκδηλώνεται, είναι καταφάνερη και σε άλλες λεπτομέρειες του πίνακα — παράδειγμα ή γέφυρα, ψηλή όσο όκταόροφο σπίτι, που όρθώνεται πάνω από τη θάλασσα, να την διασχίζουν άνθρωποι, ούρα ό ένας πίσω από τον άλλο, σαν τις Ίδέες στο σπήλαιο του Πλάτωνα.

Θά ήταν ψέμα να ύποστηρίξουμε πως οι ιδέες που προβαίνουν από τον πίνακα τούτον είναι ξεκάθαρες. Έχουν όμως ένα μεγαλείο τó όποιο ή Ζωγραφική που δεν γνωρίζει παρά μόνο Ζωγραφική (δηλαδή όλόκληρη ή Ζωγραφική κάμπουσων αιώνων) τó έχει όλότελα έγκαταλείψει, και μās έχει όλότελα πλέον ξεσυνηθίσει απ' αυτό.

Έπιπρόσθετα, ό Λότ και οι θυγατέρες του ύποβάλουν μιá αίσθηση σεξουαλικότητας και άναπαραγωγής, είδικά με τον Λότ βαλμένο, λές, εκεί σαν για να βρει εύκαιρία να έπωφεληθεί από τις κόρες του, σαν κηφήνας σε κυφέλη.

Και αυτή είναι σχεδόν ή μοναδική κοινωνική ιδέα που ύπάρχει στον πίνακα.

"Όλες οι λοιπές ιδέες είναι μεταφυσικές. Λυπάμαι βαθειά που χρησιμοποιώ αυτή τη λέξη, αλλά τούτο είναι τ' όνομά τους. Και θά πώ ακόμη ότι τó ισóτιμό τους μεγαλείο, την σαφή επίδραση που έχουν επάνω μας οι ιδέες τούτες τά χρωστούν στο ότι είναι μεταφυσικές. Τό πνευματικό τους βάθος είναι άξεχώριστο από την μορφική και έξωτερική αρμονία του πίνακα.

Ύπάρχει ακόμη στον πίνακα μιá ιδέα του Γίγνεσθαι, που

οί διάφορες λεπτομέρειες τοῦ τοπίου καὶ ὁ τρόπος ποῦ ἀπεικονίστηκαν ζωγραφικὰ (μὲ τὰ ἐπίπεδά τους καὶ τὶς προοπτικές τους νὰ ἀλληλο - ἐκμηδενίζονται ἢ νὰ συναντιῶνται) τὴν ὑποβάλουν στὸ μυαλό μας μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο ποῦ θὰ τῆκανε κί' ἓνα μουσικὸ ἔργο.

Στὸν πίνακα ὑπάρχει ἀκόμη μιὰ ἄλλη ἰδέα, τοῦ πεπρωμένου. Ποῦ ἐκφράζεται ὄχι τόσο μὲ τὴν ξαφνικὴ ἐμφάνιση αὐτῆς τῆς φωτιᾶς, ὅσο μὲ τὸν ἐπίσημο τρόπο ποῦ ὄλα τὰ σχήματα συνθέτονται καὶ ἀποσυνθέτονται κάτω ἀπὸ τὴ φωτιά τούτη, ὅμως σὰν νὰ λυγίζουν ἀπὸ τὸν ἄνεμο ἐνδὸς ἀκαταμάχητου πανικοῦ, καὶ ἄλλα σχήματα, ἀκίνητα καὶ σχεδὸν εἰρωνικά, ὄλα νὰ ὑπακούουν σὲ μιὰ ἰσχυρὴ διανοητικὴ ἄρμονία, ποῦ μοιάζει νὰ εἶναι τὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα τῆς Φύσης μορφοποιημένο.

Ἐπιπρόσθετα, στὸν πίνακα ὑπάρχουν ἰδέες ποῦ μιλοῦν γιὰ τὸ Χάος, τὸ Θαυμαστό, τὴν Ἴσοροπία. Ἀκόμη, ὑπάρχουν μιὰ ἢ δύο ποῦ ἀναφέρονται στὴν ἀδυναμία τοῦ λόγου. Αὐτὴ ἢ κατεξοχὴν ὑλικὴ καὶ ἀναρχικὴ ζωγραφικὴ μοιάζει νὰ τονίζει τὸ πόσο ἄχρηστος εἶναι ὁ λόγος.

Δηλαδή, θέλω νὰ καταδείξω ὅτι ὁ πίνακας τοῦτος εἶναι αὐτὸ ποῦ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι τὸ θέατρο, ἂν ἐγνώριζε νὰ μιλήσει τὴ γλῶσσα ποῦ τοῦ ἀνήκει.

Καὶ τοποθετῶ αὐτὸ τὸ ἐρώτημα :

Πῶς γίνεται λοιπὸν στὸ θέατρο (τουλάχιστον στὸ θέατρο ὅπως τὸ ξέρουμε στὴν Εὐρώπη, ἢ καλύτερα στὴ Δύση) ὥστε κάθε τι ποῦ εἶναι ἀποκλειστικὰ θεατρικὸ, μόνο θεατρικὸ, δηλαδή κάθε τι ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ μὲ τὴν ὀμιλία, μὲ λόγια, ἢ, ἂν θέλετε, κάθε τι ποῦ δὲν περιέχεται μέσα στὸν διάλογο (καὶ αὐτὸς τοῦτος ὁ διάλογος παρμένος ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν ἠχογόνων δυνατοτήτων του στὴ σκηνή, σὰν ἠχοποιητικὴ λειτουργία μόνο) πῶς γίνεται λοιπὸν καὶ μπαίνει σὲ δευτερεῦον πλάνο;

Καὶ ἀκόμη, πῶς γίνεται ὥστε τὸ δυτικὸ θέατρο (λέω «δυτικὸ» γιατί ὑπάρχουν εὐτυχῶς καὶ ἄλλα, ὅπως τὸ θέατρο τῆς Ἀνατολῆς, ποῦ ἔχει διατηρήσει ἀμόλυπτη τὴν ἰδέα τοῦ θεάτρου, ἐνῶ στὴ Δύση ἡ ἰδέα αὐτὴ — ὅπως καὶ ὄλες οἱ λοιπὲς — ἔχει ἐκπορνευτεῖ), πῶς λοιπὸν γίνεται καὶ τὸ Δυτικὸ Θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ τὸ θέατρο σὲ ἄλλη μορφή του παρὰ ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο σὰν θέατρο διαλόγου;

Ὁ διάλογος — ἓνα πράγμα γραμμένο καὶ μιλημένο —

δὲν ἀνήκει εἰδικὰ στὴ σκηνὴ, ἀνήκει στὸ βιβλίο. Ἡ ἀπόδειξη; Ὅλα τὰ ἐγχειρίδια ἱστορίας τῆς λογοτεχνίας ἔχουν κρατήσει μιὰ θέση γιὰ τὸ θέατρο σὰν δευτερεύοντα κλάδο στὴν ἱστορία τῆς ἔναρθρης γλώσσας.

Ὑποστηρίζω ὅτι ἡ σκηνὴ εἶναι ἕνας συγκεκριμένος φυσικὸς χώρος ποὺ μᾶς ζητάει νὰ τὸν γεμίσουμε, νὰ τοῦ δόσουμε νὰ μιλήσει τὴ δική του συγκεκριμένη γλώσσα.

Ὑποστηρίζω ὅτι αὐτὴ ἡ συγκεκριμένη γλώσσα ποὺ ἀποτείνεται στὶς αἰσθήσεις καὶ εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ λόγο, πρέπει πρῶτα - πρῶτα νὰ ἰκανοποιήσει τὶς αἰσθήσεις; ὅτι ὑπάρχει ποίηση γιὰ τὶς αἰσθήσεις ἀκριβῶς ὅπως ὑπάρχει ποίηση γιὰ τὴ γλώσσα, καὶ πῶς ἡ φυσικὴ καὶ συγκεκριμένη σκηνικὴ γλώσσα ποὺ ὑπονοῶ εἶναι πραγματικὰ θεατρικὴ μόνο στὸ βαθμὸ ποὺ οἱ σκέψεις τὶς ὁποῖες ἐκφράζει εἶναι τοποθετημένες πέρα ἀπὸ τὶς δυνατότητες τῆς ἔναρθρης γλώσσας καὶ ξεφεύγουν ἀπὸ τὴ δικαιοδοσία της.

Θὰ μὲ ρωτήσει κανεὶς, ποιές εἶναι οἱ σκέψεις ἐκεῖνες ποὺ οἱ λέξεις ἀδυνατοῦν νὰ τὶς ἐκφράσουν καὶ ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ βροῦν, πολὺ καλύτερα παρότι στὸν ἀρθρωμένο λόγο, τὴν ἰδεώδη ἔκφρασή τους μέσα στὴ συγκεκριμένη καὶ φυσικὴ γλώσσα τοῦ σκηνικοῦ χώρου;

Στὸ ἐρώτημα τοῦτο θὰ ἀπαντήσω λίγο ἀργότερα.

Ἐκεῖνο ποῦ, κατὰ τὴ γνώμη μου, προέχει γιὰ τὴν ὥρα εἶναι νὰ προσδιορίσουμε ἀπὸ τί συνίσταται αὐτὴ ἡ φυσικὴ γλώσσα, αὐτὴ ἡ γλώσσα ἢ ἀποτελούμενη ἀπὸ ὕλη, γλώσσα στέρεη, μὲ τὴ βοήθεια τῆς ὁποίας τὸ θέατρο εἶναι σὲ θέση νὰ διαφοροποιηθεῖ ἀπὸ τὸ λόγο.

Συστατικὰ τῆς γλώσσας αὐτῆς εἶναι κάθε τι ποὺ ὑπάρχει πάνω στὴ σκηνὴ, κάθε τι ποὺ μπορεῖ νὰ παρουσιαστεῖ καὶ νὰ ἐκφραστεῖ σὰν ὕλικὴ παρουσία πάνω στὴ σκηνὴ, καὶ ποῦ, πρὶν ἀπ' ὅλα, ἀπευθύνεται πρῶτα στὶς αἰσθήσεις καὶ ὄχι στὸ μυαλό, ὅπως κάνει ἡ γλώσσα τῶν λέξεων. (Γνωρίζω καλὰ πῶς καὶ οἱ λέξεις ἔχουν δυνατότητες νὰ χρησιμοποιοῦνται σὰν καθαροὶ ἦχοι, μὲ τρόπους διαφορετικοὺς παρὰ νὰ ρίχνονται στὸν χῶρο: εἶναι αὐτὸ ποὺ λέμε «τονισμοί», «τόνοι μουσικοί». Καὶ πολλὰ θὰ μπορούσαν νὰ εἰπωθοῦν πάνω στὴν συγκεκριμενοποιημένη ἀξία τοῦ τονισμοῦ στὸ θέατρο, γιὰ τὴν ἰκανότητα ποὺ ἔχουν οἱ λέξεις νὰ δημιουργοῦν ἀπὸ μόνες τους μιὰ μουσικὴ ἀνάλογη μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἐκφέρονται, ἀνεξάρτητα ἀπὸ

τὸ συγκεκριμένο νόημα, εἴτε καὶ σὲ πείσμα αὐτοῦ τοῦ συγκεκριμένου νοήματος, γιὰ τὴν ἰκανότητά τους νὰ δημιουργοῦν κάτω ἀπὸ τὴ γλῶσσα ἓνα ὑποβρύχιο ρεῦμα ἀπὸ ἐντυπώσεις, ἀντιστοιχίες, ἀναλογίες. Ὅμως αὐτὸς ὁ θεατρικὸς τρόπος ἀποτίμησης τῆς γλώσσας ἀποτελεῖ κιάλας μιὰ ἐπιβοθητική πλευρὰ τῆς γλώσσας γιὰ τὸν θεατρικὸ συγγραφέα, πλευρὰ δευτερεύουσα, τὴν ὁποία, προπαντὸς στὴν ἐποχὴ μας, δὲν λαβαίνει ὑπόψη του ὁ συγγραφέας στὴν οἰκοδόμησι τοῦ ἔργου του. Γι' αὐτὸ λοιπὸν ἄς τ' ἀφίσουμε τὸ θέμα τοῦτο).

Ἡ γλῶσσα αὐτὴ ποὺ ἔχει φτιαχτεῖ γιὰ τὶς αἰσθήσεις πρέπει, ἀπὸ τὸ ξεκίνημά της, νὰ ἔχει σὰν βασικὴ ἀρχὴ νὰ ἰκανοποιήσει τὶς αἰσθήσεις. Αὐτὸ δὲν τὴν ἐμποδίζει νὰ ἀναπτύξει, στὴ συνέχεια, ὀλόκληρη τὴν ἐπίδραση ποὺ μπορεῖ νὰ ἐξασκήσει πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις καὶ σὲ χώρους ἔξω ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις — στὸ μυαλὸ δηλαδὴ. Καὶ τοῦτο δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ὑποκατασταθεῖ ἡ ποίηση τῆς γλώσσας μὲ μιὰ ποίηση «ἐν χώρῳ» ποὺ θὰ πιάσει ἀκριβῶς τὸν χώρο ἐκεῖνον, τὸ διάστημα ποὺ δὲν μποροῦν νὰ γεμίσουν οἱ λέξεις, τὸν χώρο ἐκεῖνον ποὺ δὲν ἀνήκει αὐστηρὰ στὶς λέξεις.

Σίγουρα, ἐδῶ θὰ προτιμούσατε, γιὰ νὰ κατανοηθοῦν πληρέστερα τὰ ὅσα λεω, μερικὰ παραδείγματα ἀπ' αὐτὴ τὴν ποίηση «ἐν χώρῳ», ποὺ εἶναι σὲ θέση νὰ δημιουργεῖ σειρὲς ἀπὸ ὑλικὲς εἰκόνες ἰσάξιος πρὸς τὶς εἰκόνες ποὺ γεννοῦν οἱ λέξεις. Τὰ παραδείγματα αὐτὰ θὰ τὰ βρεῖτε λίγο πιὸ κάτω.

Αὐτὴ ἡ πολὺ δύσκολη καὶ περίπλοκη ποίηση ντύνεται μὲ πολλὰς ὄψεις — προπαντὸς τὶς ὄψεις ὅλων τῶν ἐκφραστικῶν μέσων ποὺ εἶναι χρησιμοποιήσιμα στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου⁽¹⁾, ὅπως τὴ μουσικὴ, τὸ χορὸ, τὸ πλαστικὸ στοιχεῖο, τὴν παντομίμα, τὴ μιμικὴ, τὴ χειρονομία, τοὺς τονισμοὺς, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, τὸν φωτισμὸ καὶ τὸ σκηνικόν.

Κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦτα ἔχει τὴ δική του ἐνδογενῆ

(1) Στὸ βαθμὸ ποὺ δείχνονται ἰκανὲς νὰ ἐπωφεληθοῦν ἀπὸ τὶς ἄμεσες φυσικὲς δυνατότητες ποὺ τοὺς προσφέρει ἡ σκηνὴ γιὰ νὰ ὑποκαταστήσουν τὶς παγιωμένες μορφὲς τέχνης μὲ μορφὲς ζωντανὲς καὶ ἀπειλητικὲς, μέσα ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ αἴσθησις τῆς ἀρχαίας τελετουργικῆς μαγείας μπορεῖ νὰ ξαναβρῆ μιὰ καινούργια πραγματικότητά στὸ θέατρο· στὸ βαθμὸ ποὺ ἐνδίδουν σ' αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσαμε ν' ἀποκαλέσουμε «φυσικὸ, ὑλικὸ πειρασμό» τῆς σκηνῆς.

ποίηση, καθώς και κάτι σαν ειρωνική ποίηση, πού προκύπτει από τὸν τρόπο πού συνδυάζεται με τὰ λοιπὰ ἐκφραστικά μέσα· καὶ τὶς συνέπειες πού προκύπτουν ἀπ' αὐτοὺς τοὺς συνδυασμούς, ἀπὸ τὶς ἀντιδράσεις τους καὶ τὶς ἀμοιβαῖες καταστροφές τους, τὶς καταλαβαίνουμε πολὺ εὐκόλα.

Θὰ ξαναγυρίσω λίγο ἀργότερα σ' αὐτὴ τὴν ποίηση πού μπορεῖ νὰ φέρει ὀλοκληρωμένο ἀποτέλεσμα μόνο ἂν εἶναι συγκεκριμένη, δηλαδὴ μόνο ἂν παράγει ἀντικειμενικὰ κάτι τὶ ἀπὸ μόνο τὸ γεγονός τῆς ἐνεργοῦ παρουσίας τῆς πάνω στὴ σκηνή· μόνο ἂν ἕνας ἤχος, ὅπως στὸ Μπαλινέζικο θέατρο, ἔχει τὸ ἀντίτιμρό του σὲ μιὰ χειρονομία καί, ἀντὶ νὰ εἶναι διακοσμητικός, ἕνα ἀκκομπανιμέντο μιᾶς σκέψης, τὴν προωθεῖ, τὴν κατευθύνει, τὴν κατασρέφει, εἴτε τὴν ἀλλοιώνει ὀλοτέλα, κλπ.

Μιὰ μορφή αὐτῆς τῆς ποίησης «ἐν χώρῳ» — ἐκτὸς ἀπ' αὐτὴν πού μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ ἀπὸ συνδυασμοὺς γραμμῶν, σχημάτων, χρωμάτων, ἀντικειμένων στὴ φυσικὴ τους κατάσταση, στοιχεῖα πού βρίσκει κανεὶς σὲ ὅλες τὶς τέχνες — βρίσκεται στὴ γλῶσσα τῶν σημάτων. Ἐλπίζω νὰ μοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ μιλήσω γιὰ μιὰ στιγμή γι' αὐτὴ τὴν ἄλλη ὄψη τῆς ἄκρατης θεατρικῆς γλώσσας πού δρᾷ χωρὶς λέξεις, μιᾶς γλώσσας ἀπὸ σήματα, χειρονομίες καὶ στάσεις πού ἔχουν ἀξία ἰδεογραφικὴ, ἔτσι ὅπως ὑπάρχουν σὲ ὀρισμένες παντομίμες πού δὲν ἔχουν ἀκόμη παραποιοθεῖ.

Λέγοντας «παντομίμες πού δὲν ἔχουν ἀκόμη παραποιοθεῖ» ἐννοῶ τὴν ἄμεση παντομίμα, ὅπου οἱ χειρονομίες — ἀντὶ νὰ ἀναπαρασταῖνουν λέξεις ἢ φράσεις, ὅπως γίνεται στὴν Εὐρωπαϊκὴ μας Παντομίμα (πού ὡστόσο ἔχει ἡλικία μόλις 50 χρόνων), πού εἶναι μόνο μιὰ παραποιομένη ἀντιγραφή τῶν βουβῶν ἔργων τῆς Ἰταλικῆς κωμωδίας — παρασταῖνουν ἰδέες, νοοτροπίες, τὴν ὄψη τῆς φύσης, καὶ ὅλα τοῦτα μετ' ὀλοκληρωματικὸ, συγκεκριμένον, δηλαδὴ ἀνακαλώνοντας πάντα ἀντικείμενα ἢ λεπτομέρειες τῆς φύσης, ὅπως αὐτὴ ἡ γλῶσσα τῆς Ἀνατολῆς πού ἀναπαρασταῖναι τὴ νύχτα μ' ἕναν δέντρο ὅπου ἕνα πουλὶ μετ' ὀλο μᾶτι κιόλας κλεισμένον ἀρχίζει νὰ κλείνει καὶ τὸ δεύτερον. Καὶ μιὰ ἄλλη ἀφηρημένη ἰδέα, ἡ στάση τοῦ πνεύματος, θὰ μπορούσε νὰ ἀναπαρασταθεῖ μετ' ὀλο μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀναρίθμητα σύμβολα τῆς Γραφῆς. Παράδειγμα: ἡ

τρόπα τῆς βελόνας ἀπ' ὅπου δὲν χωράει νὰ περάσει ἡ καμήλα.

Βλέπουμε πὼς τὰ σήματα αὐτὰ συνιστοῦν ἀληθινὰ ἱερογλυφικά, ὅπου ὁ ἄνθρωπος, στὸ μέτρο πὸν συνεισφέρει γιὰ τὸν σχηματισμὸ τους, δὲν εἶναι παρὰ ἓνα σχῆμα σὰν ὅλα τ' ἄλλα, στὸ ὁποῖο σχῆμα ὅμως, ἐξαιτίας τῆς διπλῆς του φύσης προσθέτει ἓνα γόητρο μοναδικό.

Ἡ γλῶσσα αὐτὴ πὸν ἀνακαλεῖ στὸ μυαλὸ εἰκόνες μιᾶς ἔντονης φυσικῆς (ἢ πνευματικῆς) ποίησης, μᾶς δίνει μιὰ ἐπαρκῆ ἰδέα γιὰ τὸ τί θὰ μπορούσε νὰ σημαίνει μέσα στὸ θέατρο μιὰ ποίηση ἐν χώρῳ, ἀνεξαρτοποιημένη ἀπὸ ἔναρθη γλῶσσα.

Λοιπὸν, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν περίπτωση αὐτῆς τῆς γλώσσας καὶ τῆς ποίησής της, ἔχω παρατηρήσει ὅτι στὸ θέατρό μας πὸν ζεῖ κάτω ἀπὸ τὴν ἀποκλειστικὴ δικτατορία τοῦ λόγου, αὐτὴ ἡ γλῶσσα τῆς χειρονομίας καὶ τῆς μίμας, ἡ χωρὶς λέξεις παντομίμα, αὐτὲς οἱ πόζες, στάσεις, ἀντικειμενικοὶ τονισμοί, μὲ λίγα λόγια κάθε τι πὸν θεωρῶ ἰδιαίτερα θεατρικὸ στὸ θέατρο, ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ὅταν ὑπάρχουν χωριστὰ ἀπὸ τὸ κείμενο ἀντιμετωπίζονται γενικὰ σὰν τὸ ἔλασσον μέρος τοῦ θεάτρου· τὰ ἀποκαλοῦν συγκαταβατικά «τέχνη» (μὲ τὴν ἔννοια τῆς μαστορικῆς) καὶ τὰ μπερδεύουν μ' αὐτὸ πὸν ἔννοοῦν μὲ τὴ λέξη «σκηνοθεσία» ἢ «ἀνάβασμα ἔργου», ἱκανοποιημένοι ὅταν στὴ λέξη «σκηνοθεσία» δὲν ἀποδίνουν τὴν ἰδέα αὐτῆς τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ ἐξωτερικῆς πολυτέλειας πὸν ἀφορᾷ ἀποκλειστικὰ τὰ κοστούμια, τοὺς φωτισμοὺς, καὶ τὸ σκηνικό.

Καὶ σὲ ἀντίθεση μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τοῦ βλέπειν, τρόπος πὸν ἔμένα μοῦ φαίνεται ὀλότελα δυτικός, ἢ μάλλον λατινικός (δηλαδὴ βλακώδης), θὰ ἔλεγα ὅτι στὸ βαθμὸ πὸν ἡ γλῶσσα αὐτὴ πηγάζει ἀπὸ τὴ σκηνή, πὸν ἀντλεῖ τὴν ἐπάρκειά της ἀπὸ τὴν ἐπὶ σκηνῆς αὐθόρμητη, αὐτόματη δημιουργία, στὸ βαθμὸ πὸν ἀγωνίζεται ἄμεσα μὲ τὴ σκηνὴ χωρὶς νὰ μεσολαβοῦν λόγια (καὶ γιὰτὶ νὰ μὴν φανταστοῦμε ἓνα ἔργο πὸν συλλαμβάνεται κατευθεῖαν πάνω στὴ σκηνή, καὶ παίζεται πάνω στὴ σκηνή;) τότε ἡ σκηνοθεσία, ἢ μὴζ - ἂν - σέν, ἢ «ἀπὸ σκηνῆς θέσις» τοῦ ἔργου εἶναι στὴν οὐσία θέατρο πὸν πολλὸ ἀπὸ τὸ κείμενο τὸ γραμμένο καὶ ἐκφερόμενο ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς. Σίγουρα, θὰ μοῦ ζητηθεῖ τώρα νὰ καθορίσω ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ «λατινικὸς» ὀπτικὸς τρόπος ὁ τόσο ἀντίθετος ἀπὸ τὸν δικό μου. Μὲ τὸν ὄρο τοῦτον ἔννοῶ ὅλη αὐτὴ τὴν ἀνάγκη

να χρησιμοποιουµε λέξεις για να εκφράσουμε ιδέες που είναι ξεκάθαρες, άποσαφηνισµένες. Γιατί για µένα οί άποσαφηνισµένες — τόσο στο θέατρο όσο και σε κάθε άλλον τοµέα — ιδέες είναι νεκρές και ξοφληµένες.

Ἡ ιδέα ἐνός ἔργου καρωµένου σε συνάρτηση µε τὴ σκη- νῆ (που για τὴν κατασκευή του ἔχουν ληφθεῖ ὑπόψη οί πε- ριορισμοί, τὰ πλεονεκτήµατα, τὰ δεδοµένα τῆς σκηνῆς) και που σκοντάφτει σε ἐμπόδια και σκηνοθεσίας και σκηνικῆς ἐρ- µηνείας, ἐπιβάλλει τὴν ἀνακάλυψη μιᾶς ζωντανῆς γλώσσας, ἕνα δρῶν και ἀναρχικὸ ἴδιωµα, μιὰ γλώσσα ὅπου τὰ συνηθι- σµένα περιθώρια που θέτουν οί λέξεις και τὸ συναίσθηµα να ἔχουν ὑπερληθηθεῖ.

“Ὅπως και νᾶναι, πράγµα που βιάζοµαι να τὸ πῶ ἀμέσως, ἕνα θέατρο που ὑποδουλώνει τὴν µιζ - ἄν - σὲν και τὸ ἀνέ- βασµα τοῦ ἔργου γενικά, δηλαδὴ τὰ πλέον θεατρικὰ στοιχεῖα, στο κείµενο, εἶναι θέατρο ἡλιθίων, τρελλῶν, διεστραµένων, θέατρο δασκαλίσκων, µπακάληδων, θέατρο ἀντι - ποιητῶν και θετικιστῶν. Δηλαδὴ, θέατρο τῆς Δύσης.

Βέβαια, γνωρίζω καλὰ πῶς ἡ γλώσσα τῆς χειρονομίας και τῆς στάσης, ὁ χορός, ἡ µουσικὴ εἶναι λιγώτερο ἱκανὲς να διευ- κρινίσουν ἕναν χαρακτήρα, να ἀφηγηθοῦν τὶς σκέψεις ἐνός ἀτόµου, να ἐκθέσουν συνειδησιακὲς καταστάσεις µε τὴν ἀκρί- βεια και καθαρότητα που θὰ τὸ κάνει ἡ γλώσσα τῶν λέξεων. “Ὅμως, ποιὸς τὸ εἶπε ὅτι τὸ θέατρο δημιουργήθηκε µε προο- ρισµὸ να κάνει ἀναλύσεις χαρακτήρων, να λύνει τὶς ἀνθρώ- πινες συγκρούσεις ἀνάµεσα στὸν ἔρωτα και στο καθήκον ἕς ποῦµε, ποιὸς τὸ εἶπε τάχα ὅτι προορισµὸς τοῦ θεάτρου εἶναι να µάχεται για προβλήµατα ἐπίκαιρα εἴτε ψυχολογικά, αὐτὰ που ἔχει πάρει µονοπώλιο τὸ σύγχρονό µας θέατρο;

“Ἄν τὸ θέατρο ἦταν ἔτσι ὅπως τὸ βλέπουµε ἐµεῖς σήµε- ρα, θᾶλεγε κανεὶς ὅτι τὸ µόνον που µᾶς ἀπασχολεῖ στὴ ζωὴ µας εἶναι ἂν µποροῦµε να κάνουµε ἐπιδέξιον ἔρωτα, ἂν θὰ πᾶµε στὸν πόλεµο, ἢ ἂν εἴµαστε ἀρκετὰ ἀνανδροὶ για να κλεί- σουµε εἰρήνη, πῶς να βολέψουµε τὶς µίζερες ἠθικὲς ἀγω- νιούλες µας, και ἂν θ’ ἀποχτήσουµε συνείδηση τῶν «κόµπλεξ» (κατὰ τὴν ὀρολογία τῶν εἰδικῶν) που διαθέτουµε, ἢ ἂν αὐτὰ τὰ κόµπλεξ µας θὰ µᾶς δυναστέψουν. “Ἄλλωστε, ἡ τέτοια συζήτηση σπᾶνια ὑψώνεται σε ἐπίπεδο κοινωνικὸ, σπᾶνια ἡ συζήτηση αὐτὴ κάνει διερεύνηση τοῦ κοινωνικοῦ εἴτε τοῦ ἡ-

θικοῦ μας συστήματος. Τὸ θέατρό μας ποτέ του δὲν ξανοίγεται σὲ βαθειὰ νερά, τόσο ὅσο γιὰ νὰ ρωτήσῃ μήπως τυχὸν αὐτὸ τὸ κοινωνικὸ καὶ ἠθικὸ σύστημα στηρίζεται σὲ ἄδικες βάσεις.

Ὡστόσο, ἐγὼ πιστεύω ὅτι τὸ σημερινὸ κοινωνικὸ καθεστῶς εἶναι παράνομο, ἄδικο, καὶ πρέπει νὰ καταστραφεῖ. Ἄν αὐτὸ εἶναι γεγονὸς ποὺ ἀφορᾷ τὸ θέατρο, ἀκόμη πῶς πολὺ ἀφορᾷ τὰ πολυβόλα. Τὸ θέατρό μας δὲν εἶναι κὰν σὲ θέση νὰ ρωτήσῃ αὐτὸ τὸ ἐρώτημα μὲ τὸν καφτὸ καὶ δραστικὸ τρόπο ποὺ πρέπει νὰ τεθεῖ. Ὅμως, καὶ στὴν περίπτωση ποὺ θὰ ἔθετε τὸ ἐρώτημα τοῦτο, θὰ ξέφευγε ἀπὸ τὸ στόχο του, ποὺ γιὰ μένα εἶναι πολὺ πῶς ὑψηλὸς καὶ μυστικός. Ὅλες αὐτὲς οἱ φτωχο - ἔγγιες, οἱ προκαταλήψεις ποὺ ἀραδιάσαμε πῶς πάνω γεμίζουν ἔμπνο τὸν φρόνιμο, προσωρινὸν ἐδῶ καὶ ὡστόσο γιὰ τὰ ἐγκόσμη τυρβάζοντα ἀνθρωπάκο, τὸν ἀνθρωπο - πῶμα θὰ ἔλεγα. Τόση πῶς προσκόλλησι στὰ προσωπικὰ προβλήματα ἐμένα μὲ ἀναγουλιάζει καί, γιὰ τὸν ἴδιο λόγος, ἀκόμη περισσότερο μὲ ἀναγουλιάζει σχεδὸν ὀλόκληρο τὸ σημερινὸ θέατρο, τόσο πῶς ἀνθρώπινο καὶ τόσο ἀ - ποιητικὸ πού, ἂν ἐξαιρέσεις τρία ἢ τέσσερα ἔργα, μοῦ φαίνεται πῶς ζέχνει παρακαμὴ καὶ ἐμπυασμένο αἶμα.

Τὸ σημερινὸ θέατρο εἶναι παρακμασμένο, ἐπειδὴ ἔχει χάσει τὴν αἴσθησι τοῦ σοβαροῦ, ἀπὸ τὴ μιά, καὶ τὴν αἴσθησι τοῦ γέλιου ἀπὸ τὴν ἄλλη. Γιατὶ ἔχει σπάσει κάθε δεσμὸ μὲ τὸ κῦρος, μὲ στοιχεῖα ἄμεσα καὶ καταστροφικά, ἐπειδὴ, μὲ μιά λέξη, ἔχει σπάσει κάθε δεσμὸ μὲ τὸν Κίνδυνος. Ἀκόμη, ἐπειδὴ ἔχει χάσει τὴν αἴσθησι τοῦ ἀληθινοῦ χιούμορ, ἔχει ξεχάσει τὴν ἀπτή, φυσικὴ καταλυτικὴ καὶ ἀναρχικὴ δύναμη ποὺ ἔχει τὸ γέλιο.

Ἐπειδὴ ἔχει ξεκόψει ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς βαθειᾶς ἀναρχίας ποὺ ἀποτελεῖ βάση γιὰ κάθε ποίηση.

Ἀνάγκη νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι κάθε τὶ στὸν προορισμὸ ἐνὸς ἀντικειμένου, ἐννοώντας το καὶ χρησιμοποιοῦντας το σὰν μιά φυσικὴ φόρμα, εἶναι ζήτημα καθαρὰ συμβατικὸ.

Ἡ Φύσις, ὅταν ἔδινε στὸ δέντρο τὴ μορφή δέντρο, θὰ μπορούσε τὸ ἴδιο εὐκόλα νὰ τοῦ δόσει τὴ μορφή ἐνὸς ζώου, ἢ ἐνὸς λόφου. Τότε ἐμεῖς θὰ σκεφτόμαστε δέντρο μπροστὰ

στο ζῶο ἢ λόφο τοῦτο, καὶ θὰ ἐπαναφέραμε τὰ πράγματα στὴ θέση τους.

“Ὅλοι ἀποδεχόμαστε ὅτι μιὰ ὥραία γυναίκα ἔχει μελωδικὴ φωνή. “Αν, ἀπὸ τότε ποὺ δημιουργήθηκε ὁ κόσμος, ἂν εἶχαμε ἀκούσει ὅλες τὶς ὥραϊες γυναῖκες νὰ μᾶς μιλοῦν ὄχι μὲ φωνὴ ἀλλὰ μὲ τσίριγμα κορνέτας καὶ νὰ μᾶς χαιρετοῦν μὲ μουγκρητὸ ἐλέφαντα, θὰ εἶχαμε στὸν αἰῶνα τὸν ἅπαντα συσχετίσει τὴν ἰδέα τοῦ μουγκρητοῦ μὲ τὴν ἰδέα τῆς ὥραϊας γυναίκας, καὶ ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ μας ὄραμα τοῦ κόσμου θὰ εἶχε ριζικὰ μετασχηματιστεῖ.

Αὐτὸ μᾶς βοηθᾶει νὰ καταλάβουμε ὅτι ἡ ποίηση εἶναι ἀναρχικὴ στὸ βαθμὸ ποὺ θέτει σὲ ἐπαναλειτουργία ὅλες τὶς σχέσεις ἀντικειμένου μὲ ἀντικείμενο καὶ τὴ σχέση κάθε μορφῆς μὲ τὴ σημασία της. Εἶναι, ἀκόμη, ἀναρχικὴ στὸ μέτρο ὅπου ἡ ἐμφάνισί της εἶναι ἡ συνέπεια μιᾶς ἀταξίας ποὺ μᾶς φέρνει πρὸ κοντὰ στὸ χάος.

“Ἄλλα παραδείγματα δὲν θὰ δόσω. Μποροῦμε νὰ παραθέσουμε ἄπειρα ἀκόμη παραδείγματα, καὶ ὄχι μόνο χιουμοριστικά, σὰν αὐτὰ ποὺ χρησιμοποίησαμε ὡς τώρα.

Ἀπὸ θεατρικὴ ἄποψη, αὐτὲς οἱ ἀναστροφές τῆς μορφῆς, αὐτὲς οἱ μετατοπίσεις τῆς σημασίας, θὰ μπορούσαν νὰ γίνουν βασικὸ στοιχεῖο γι’ αὐτὴ τὴ χιουμοριστικὴ ποίηση «ἐν χώρῳ»: εἶναι περιοχὴ ποὺ ἀνήκει ἀποκλειστικά στὴ σκηνοθεσία.

Σ’ ἓνα φιλμ τῶν Ἀδερφῶν Μάρξ, κάποιος, ἐνῶ περιμένει νὰ πέσει στὰ ἀπλωμένα χέρια του μιὰ γυναίκα, δέχεται ξαφνικὰ στὴν ἀγκαλιά του μιὰ ἀγελάδα ποὺ τοῦ ξαμπολαεῖ ἓνα μουγκρητό. Καί, κάρη σὲ μιὰ συρροὴ συμπτώσεων ποὺ ἡ ἀνάλυσή τους ἐδῶ θὰ τραβοῦσε ἄσκοπα σὲ μᾶκρος, αὐτὸ τὸ μουγκρητό, σ’ ἐκείνη τὴ στιγμὴ, ἀποχτάει μιὰ πνευματικὴ ἀξιοπρέπεια ἰσάξια μὲ τὴν κραυγὴ ὁποιασδήποτε γυναίκας.

Μιὰ παρόμοια κατάσταση, πραγματοποιήσιμη στὸ σινεμά, δὲν εἶναι λιγώτερο πραγματοποιήσιμη στὸ θέατρο ἔτσι ὅπως εἶναι: μιὰ μικρὴ ἀλλαγὴ ἀρκεῖ (ν’ ἀντικαταστήσεις, ἄς ποῦμε, τὴν ἀγελάδα μ’ ἓνα κουρντισμένο ἀνδρείκελο, ἓνα εἶδος τέρατος προικισμένου μὲ λαλιά, ἢ μ’ ἓναν ἄνθρωπο μεταμφιεσμένον σὲ ζῶο) γιὰ νὰ ξαναβροῦμε τὸ μυστικὸ μᾶς ποίησης ἀντικειμενικῆς στὴ ρίζα τοῦ χιούμορ, ποὺ τὸ θέατρο τόχει

ἀποδιώξει μὲ περιφρόνηση καὶ τῶχει παρατήσει στὰ χέρια τοῦ Μιούζικ - Χώλλ, ἀπ' ὅπου ἀργότερα τὸ υἰοθέτησε ὁ κινηματογράφος.

Μίλησα πρὶν γιὰ κίνδυνο. Ὁ καλύτερος τρόπος, κατὰ τὴν ἀντίληψή μου, γιὰ νὰ πραγματώσουμε τὴν ἰδέα τοῦ κινδύνου πάνω στὴ σκηνὴ εἶναι μὲ τὴν μεσολάβηση τοῦ ἀντικειμενικὰ ἀπρόβλεπτου. Τὸ ἀπρόβλεπτο (ἀπροσδόκητο, ἀπρόοπτο) ὅμως ὄχι μέσα στὶς καταστάσεις ἀλλὰ μέσα στὰ πράγματα, ἢ πρόσκαιρη, βίαιη μετάβαση ἀπὸ μιὰ εἰκόνα ἀφηρημένη σὲ μιὰ εἰκόνα πραγματική. Παράδειγμα: ἕνας ἄνθρωπος ποὺ βλαστημάει βλέπει ξαφνικὰ νὰ παίρνει σάρκα καὶ μορφὴ μπροστά του, μὲ χαρακτηριστικὰ πραγματικά, ἢ εἰκόνα τῆς βλαστήμας του (πάντα μὲ τὴν προϋπόθεση, θὰ πρόσθετα, πὼς μιὰ παρόμοια εἰκόνα δὲν εἶναι ὀλότελά ἀνατιολόγητη, ἀλλὰ γεννᾷει μὲ τὴ σειρά της ἄλλες εἰκόνας τῆς ἴδιας πνευματικῆς φλέβας, κλπ.).

Ἄλλο παράδειγμα: ἡ ἐμφάνιση ἑνὸς πλάσματος ἐπανοημένου, φτιακτοῦ, ποὺ νᾶναι καμωμένο ἀπὸ ξύλο καὶ ὕφασμα, ὀλοκληρωτικὰ πεποιημένο, ποὺ νὰ μὴν ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ γήινη μορφὴ, νὰ μὴ μοιάζει μὲ τίποτα, καὶ ὥστόσο ἀπὸ τὴ φύση του νὰ εἶναι ἐπίφοβο, ἐπικίνδυνο, ἱκανὸ νὰ ξαναφέρει πάνω στὴ σκηνὴ μιὰ μικρὴ πνοὴ ἀπ' αὐτὸν τὸν μέγα μεταφυσικὸ τρόπο ποὺ βρίσκεται στὸ θεμέλιο ὄλου τοῦ ἀρχαίου θεάτρου.

Τὸ θέατρο τοῦ Μπαλὶ μὲ τὸν φανταστικὸ δράκοντα, ὅπως καὶ ὅλοι οἱ λαοὶ τῆς Ἀνατολῆς, δὲν ἔχει χάσει τὴν αἴσθηση αὐτοῦ τοῦ μυστηριακοῦ φόβου, ποὺ ξέρουν πὼς εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πλέον δραστηριοποιὰ (καὶ βασικὰ βέβαια) στοιχεῖα τοῦ θεάτρου, ὅταν τὸ τοποθετήσουμε στὸ σωστό του ἐπίπεδο.

Γιατὶ ἡ ἀληθινὴ ποίηση, εἴτε τὸ θέλουμε εἴτε ὄχι, εἶναι μεταφυσικὴ καί, θὰ ἔλεγα, ἀκριβῶς τὸ μεταφυσικὸ τῆς βελιγνεκῆς, ὁ βαθμὸς μεταφυσικῆς ἀποτελεσματικότητος ποὺ τὴ διακρίνει — αὐτὸ εἶναι ἡ ἀληθινὴ τῆς ἀξία.

Νά λοιπὸν ποὺ ἀναφέρω γιὰ δευτέρη ἢ τρίτη φορὰ τὴ μεταφυσικὴ. Πρὶν ἀπὸ λίγο, θίγοντας θέματα τῆς ψυχολογίας, μιλοῦσα γιὰ ἰδέες νεκρῆς καί, νομίζω, ἀρκετοὶ θὰ νιώθουν τὸν πειρασμὸ νὰ μοῦ ποῦν ὅτι, ἂν ὑπάρχει στὸν κόσμον μιὰ ἰδέα ἀπάνθρωπη, μιὰ ἰδέα νεκρὴ καὶ ἄχρηστη, ποὺ ἐλάχιστα πράγματα ἀξίζει σήμερα γιὰ τὸ πνεῦμα, αὐτὴ εἶναι ἀναντίρητα ἡ ἰδέα τῆς μεταφυσικῆς.

Αυτό οφείλεται, καθώς λέει ο Ρενέ Γκενόν, «στον καθαρά Δυτικό μας τρόπο, στον αντιποιοητικό και κολοβωμένο τρόπο με τον όποιον αποτιμούμε τις βασικές αρχές». (Ήξω από την ένεργό και συμπαγή πνευματική κατάσταση που αντιστοιχεί σ' αυτές).

Στό θέατρο τής Ἀνατολῆς με τις μεταφυσικές του τάσεις, που έρχεται σε αντίθεση με το θέατρο τής Δύσης με τις ψυχολογικές του τάσεις, όλος αυτός ο συμπυκνωμένος όγκος από χειρονομίες, σχήματα, στάσεις, ήχητικά, όλα αυτά που αποτελούν τη γλώσσα τής σκηνηκῆς πραγμάτωσης, τής παράστασης, αυτή ή γλώσσα που αξιοποιεί όλες της τις υλικές και ποιητικές δυνατότητες σε κάθε επίπεδο του συνειδητού και μέσα σε όλες τις αισθήσεις, παρασύρει τελικά τη σκέψη να υίοθετήσει θέσεις βαθύτερες που θα μπορούσαν να όνομαστούν «δρῶσα μεταφυσική».

Για το θέμα όμως τουτο, αργότερα. Για την ώρα, ως ξαναγυρίσουμε στο θέατρο όπως το ξέρουμε.

Πριν λίγες μέρες, παρακολουθοῦσα μιὰ συζήτηση με θέμα το θέατρο. Είδα διάφορους από τους ανθρώπους - φίδια, που είναι γνωστοί με την όνομασία «θεατρικοί συγγραφείς», και με πλησίασαν για να μου εξηγήσουν με ποιόν τρόπον να ένσταλάξω το νόημα ενός έργου στον σκηνοθέτη, με τον ίδιο τρόπο που χρησιμοποιούσαν όρισμένα ιστορικά πρόσωπα για να ένσταλάξουν δηλητήριο μέσα στο αυτί του αντιπάλου τους. Το θέμα ήταν, νομίζω, να καθορίσουμε τον μελλοντικό προσανατολισμό του θεάτρου καί, με άλλα λόγια, τη μοίρα του.

Κανένας δέν καθόρισε τίποτα, και ούτε για μιὰ στιγμή δέν τέθηκε κανένα θέμα για την άληθινή μοίρα του θεάτρου, δηλαδή ποιο πράγμα προορίζεται, από καθορισμό και από ούσία, ν' αντιπροσωπεύει το θέατρο, ούτε και τα μέσα που διαθέτει για τον σκοπό τουτο. Ἀντίθετα, το θέατρο μου φάνηκε σαν ένας κόσμος ζελέ, που έχει κρουσταλιάσει, με τους καλλιτέχνες του σκεβρωμένους σε χειρονομίες που δέν πρόκειται να τους χρησιμέψουν σε τίποτα, με τόνους εϋθραυστους, έτοιμους να σπάσουν σα γυαλί, με μουσικές σμικρυνένες σ' ένα είδος αριθμητικῆς, που οί αριθμοί της αρχίζουν να ξεθωριάζουν και να σβύνουν, με κάτι σαν φωτεινές έκρήξεις παγωμένες, στερεοποιημένες κι' αυτές, και που ανταποκρίνονταν σε μσοσβυσμένα άχνάρια κίνησης—και γύρω - γύρω σ' όλα

τούτα να φτεροκοπάει ένα δυσπερίγραπτο σιμάρι από ανθρώπους με επίσημο ένδυμα, άρπαγμένους σε συζήτηση, στο κατώφλι μιας τεράστιας ταμιακής έπιτυχίας. Λες και ο θεατρικός μηχανισμός είχε περιοριστεί, άποδω και πέρα, μονάχα σε κάθε τι που άφορα το ταμείο. Και επειδή έχει περιοριστεί το θέατρο σε κάθε τι που δεν είναι θέατρο, ή άτμόσφαιρά του βρωμάει για τα ρουθούνια των καλόγουστων.

Για μένα, το θέατρο ταυτίζεται με τις δυνατότητες πραγμάτωσης που διαθέτει, όταν από τις δυνατότητές του αυτές άντλούμε τα πλέον άκρατα ποιητικά άποτελέσματα· και αυτές οι δυνατότητες πραγμάτωσης που έχει το θέατρο βρίσκονται άσυζήτητα στον χώρο της σκηνοθεσίας, αν αυτή την θεωρήσουμε σαν μια γλώσσα μέσα στο χώρο (διάστημα) και σε κίνηση.

Όποτε λοιπόν, να άντλήσουμε τα πλέον άκρατα ποιητικά άποτελέσματα από τα μέσα της σκηνικής πραγμάτωσης, είναι σαν άπ' αυτά να κάνουμε μεταφυσική, και, πιστεύω, κανείς δεν θα έχει άντιρήσεις να θέτουμε ζήτοι το θέμα.

Να κάνεις μεταφυσική από μια γλώσσα, από χειρονομίες, στάσεις, από το σκηνικό, από τη μουσική, είναι νομίζω, από θεατρική άποψη, σαν να τα άντιμετωπίζεις σε σχέση με όλους τους τρόπους που διαθέτουν για να κάνουν έπαφή με τον χρόνο και την κίνηση.

Να δώσεις με άντικειμενικά παραδείγματα αυτή την ποίηση που άκολουθεί τον τρόπο κατά τον όποιο μια χειρονομία, ένας ήχος, ένας τονισμός βαραίνουν με λιγώτερη ή περισσότερη πιεστικότητα πάνω σε τούτο ή σε κείνο το κλάσμα του χώρου, στην τάδε ή στη δείνα στιγμή, μου φαίνεται τόσο δύσκολο όσο και το να μεταδώσεις, μέσα από λέξεις, το άισθημα που άφίνει ή ιδιαίτερη ποιότητα ένδς ήχου, ή την ένταση και την ποιότητα ένδς φυσικού πόνου. Αυτό έξαρτάται από τη σκηνική πραγμάτωση ένδς έργου και μπορεί να προσδιοριστεί μόνο πάνω στη σκηνή.

Τώρα θα πρέπει να έκθέσω συνοπτικά όλα τα μέσα έκφρασης που χρησιμοποιεί το θέατρο (ή ή σκηνοθεσία πού, στο σύστημα που έχω έκθέσει παραπάνω, ταυτίζεται με το θέατρο), πράγμα που θα μπορούσε να με παρασύρει μακριά, γι' αυτό θα ξεδιαλέξω μόνο ένα - δύο παραδείγματα.

Πρώτα - πρώτα ή άρθρωμένη γλώσσα.

Νὰ κάνεις μεταφυσική ἀπὸ τὴν ἔναρθη γλῶσσα, εἶναι σὰ νὰ χρησιμοποιεῖς τὴ γλῶσσα γιὰ νὰ ἐκφράσει ἐκεῖνο ποὺ συνήθως δὲν ἐκφράζει: σὰ νὰ τὴν χρησιμοποιεῖς μ' ἕναν τρόπο καινούργιο, ἀσυνήθιστο καὶ ἐξαιρετέο· σὰν ν' ἀποκαλύπτεις τὶς δυνατότητες ποὺ ἔχει νὰ προκαλεῖ σωματικὸ συγκλονισμό, σὰν νὰ τὴν διαιρεῖς στὰ δύο καὶ νὰ τὴν διαμοιράζεις ἐνεργὰ μέσα στὸ κῶρο. Εἶναι σὰν νὰ παίρνεις τοὺς τονισμοὺς μὲ τρόπο ἀπόλυτα συγκεκριμένο καὶ νὰ ἀποκαθιστᾷς τὴν δύναμη ποὺ ἔχουν νὰ καταλύουν ὅσο καὶ νὰ παρουσιάζουν κάποιο πράγμα. Εἶναι σὰν νὰ στρέφεις ἐναντίον στὴ γλῶσσα καὶ στὶς βασικὰ ὠφελιμιστικὲς, γιὰ νὰ μὴν ποῦμε ἐπιποιστικὲς, πηγές της, ἐναντίον στὶς παγιδευμένου ζώου πηγές της· μοιάζει, τέλος, σὰν νὰ βλέπεις τὴ γλῶσσα σὰν μιὰ μορφὴ μαγικῶν ἐξορκισμῶν.

Κάθε τί ποὺ περιέχεται σ' αὐτὸν τὸν δραστικὸ ποιητικὸ τρόπο ποὺ ὑποδεικνύει πῶς ν' ἀντιμετωπίζουμε τὴν ἐπὶ σκηνῆς ἔκφραση, μᾶς ὀδηγεῖ νὰ ἐγκαταλείψουμε τὴν σημερινὴ ἀνθρώπινη καὶ ψυχολογικὴ ἀντίληψη περὶ θεάτρου, γιὰ νὰ προτιμήσουμε στὴ θέση της τὴν θρησκευτικὴ καὶ μυστικὴ, ἀπόκρυφη ἐκείνη σύλληψη ποὺ τὸ θεάτρό μας ἔχει ὀλότελα χάσει.

Ἔπειτα, ἂν ἄρκει νὰ ξεστομίσεις τὶς λέξεις «θρησκευτικὸς» ἢ «μυστικὸς» γιὰ νὰ σὲ περάσουν γιὰ θρησκόληπτο νεωκόρο ἢ γιὰ ἀγράματο βουδιστὴ ἱερέα ἱκανὸ μόνο γιὰ νὰ γυρνάει τὸν τροχὸ τῶν προσευχῶν ἔξω ἀπὸ τὸ ναό, αὐτὸ ἀπλοῦστα δείχνει καὶ στιγματίζει τὴν ἀνικανότητά μας νὰ ἀντλοῦμε ἀπὸ κάθε λέξη ὅλη της τὴν οὐσία, δείχνει πόσο βαθειὰ ἀγνοοῦμε τὸ πνεῦμα τῆς σύνθεσης καὶ τῆς ἀναλογίας.

Αὐτὸ ἴσως νὰ σημαίνει ὅτι, στὸ σημεῖο ποὺ ἔχουμε φτάσει, ἔχουμε χάσει κάθε ἐπαφὴ μὲ τὸ ἀληθινὸ θέατρο, ἀφοῦ τὸ περιορίζουμε στὸ κῶρο ὅπου θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ κινηθεῖ ἢ ἀπλὴ καθημερινὴ σκέψη, σὲ καθημερινότητες, στὸν γνωστὸ καὶ ἄγνωστο κῶρο τοῦ συνειδητοῦ· καὶ ἂν ἀπευθυνόμαστε, θεατρικά, στὸ ἀσυνείδητο, τὸ κάνουμε μόνο γιὰ νὰ τοῦ ἀρπάξουμε ὅ,τι κατάφερε νὰ συσσωρεύσει (ἢ νὰ κρύψει) ἀπὸ τὴν εὐκολόβατη καθημερινὴ ἐμπειρία.

Ἄς ποῦμε ἀκόμη ὅτι μία ἀπὸ τὶς αἰτίες ποὺ τὸ θέατρο τῆς Ἀνατολῆς ἐπηρεάζει ἄμεσα τὸ μυαλό, ἢ ὠστικὴ δύναμη ποὺ ἔχουν ὀρισμένες εἰκόνας του, βρίσκεται στὸ ὅτι τὸ θέατρο αὐ-

τὸ (ὅπως π.χ. τὸ θέατρο τοῦ Μπαλι) εἶναι θεμελιωμένο σὲ πανάρχαιες παραδόσεις πὸν διατήρησαν ἀνέγγιχτα τὰ μυστικά πὸν ὀδηγοῦν πῶς νὰ χρησιμοποιεῖς τὶς χειρονομίες, τοὺς τόνους τῆς φωνῆς, τὴν ἄρμονία, σὲ συσχετισμὸ μὲ τὶς αἰσθήσεις καὶ σὲ ὅλα τὰ ἐφικτὰ ἐπίπεδα. Τοῦτο δὲν καταδικάζει τὸ θέατρο τῆς Ἀνατολῆς, ἀλλὰ καταδικάζει ἐμᾶς, καὶ μαζὶ μὲ μᾶς τὴν κατάσταση πραγμάτων ὅπου ζοῦμε, μιὰ κατάσταση πὸν πρέπει ν' ἀφανίσουμε, νὰ καταστρέψουμε μὲ σύστημα καὶ μὲ κακία σὲ κάθε τομέα καὶ σὲ κάθε σημεῖο ὅπου ἐμποδίζει τὴν ἐλεύθερη ἐνάσκηση τῆς σκέψης.

III

ΤΟ ΑΛΧΗΜΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ἀνάμεσα στὶς βασικὲς ἀρχὲς τοῦ θεάτρου καὶ στὶς βασικὲς ἀρχὲς τῆς ἀλχημείας ὑπάρχει μία μυστηριακὴ ταυτότητα οὐσίας. Ὅμοια μὲ τὴν ἀλχημεία, τὸ θέατρο, στὶς βασικότερες καὶ πρὸ ὑπόγειες ἀρχὲς του, ἀναπτύσσεται πάνω σὲ ὀρισμένες βάσεις (σ' ἓναν θεμελιώδη φθόγγο) ποὺ εἶναι οἱ αὐτὲς γιὰ ὅλες τὶς τέχνες, καὶ ποὺ σκοπεύουν πρὸς τὸν πνευματικὸ καὶ φανταστικὸ κῶρο μὲ εὐθυβολία ἀνάλογη μὲ τὴ διεργασία ἐκείνη ποὺ βάζει μπροστὰ ἢ φύση γιὰ νὰ μετατρέψει τὴν κάθε ὕλη σὲ χρυσάφι. Ὅμως, ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὴν ἀλχημεία ὑπάρχει μιὰ ἀκόμη βαθύτερη ὁμοιότητα ποὺ, ἀπὸ μεταφυσικὴ ἄποψη, προωθεῖ τὰ πράγματα πολὺ μακρύτερα: ἡ ἀλχημεία καὶ τὸ θέατρο εἶναι τέχνες, θὰ λέγαμε, ἀρχικὰ δυναμικὲς καὶ δὲν κουβαλοῦν τὸ τέλος τους—ἢ τὴν πραγματικότητά τους— μέσα τους.

Ἐνῶ ἡ ἀλχημεία, μέσα ἀπὸ τὰ σύμβολά της, εἶναι τὸ πνευματικὸ Εἶδωλο μιᾶς λειτουργίας πραγματοποιούμενης μόνον στὸ κῶρο τῆς ἀληθινῆς, τῆς ἀπτῆς ὕλης, τὸ θέατρο πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὡς τὸ Εἶδωλο ὅχι αὐτῆς τῆς καθημερινῆς πραγματικότητος τῆς ὁποίας βαθματῶς καταντάει ἓνα ξεθωριασμένο, ἀκίνητοποιημένο ἀντίγραφο—τόσο ἄδειο ὅσο καὶ χἀπι ζαχαρωμένο—ἀλλὰ ὡς τὸ ἀντίγραφο μιᾶς ἄλλης πραγματικότητος, ἀρχέτυπης καὶ ἐπικίνδυνης· μιὰ πραγματικότητα ἀπ' ὅπου οἱ βασικὲς Ἀρχὲς ξεπροβάλουν μία τόσο τὸ κεφάλι τους, ὡς τὰ δελφίνια, καὶ μετὰ ξαναβουτοῦν βιαστικὰ καὶ χάνονται στὰ σκοτάδια τῶν βυθῶν.

Γιατὶ ἡ πραγματικότητα αὐτὴ δὲν εἶναι ἀνθρώπινη ἢ ἀπάνθρωπη καὶ ὁ ἄνθρωπος μὲ τὶς συνήθειές του καὶ τὸν χα-

ρακτῆρα του ἐλάχιστα λογαριάζεται μέσα στὴν πραγματικότητα αὐτήν. Ἴσως στὸν ἄνθρωπο νὰ μὴν ἀπόμνε οὔτε τὸ κεφάλι του ἂν ἐμπιστευόταν τὸν ἑαυτὸ του σ' αὐτὴ τὴν πραγματικότητα—ἀλλὰ καὶ τότε θὰ χρειαζόταν κεφάλι ἀπόλυτα ἀποψιλωμένο, εὐκόλα σφυρηλατούμενο, ὀργανικό, ἐφοδιασμένο μὲ τόση μόνο ὕλική οὐσία ὅση χρειάζεται γιὰ νὰ ἐξασκήσουν πάνω του οἱ βασικὲς ἀρχὲς τὶς συνέπειές τους μὲ τρόπο ὀλό-τελα φυσικό, ὕλικό.

Πρὶν προχωρήσουμε, καλύτερα νὰ ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὴν παράξενη προτίμηση ποὺ φανερώνουν ὅλα τὰ ἀλχημικὰ κείμενα πρὸς τὴν θεατρικὴ ὀρολογία, λὲς καὶ οἱ συγγραφεῖς τους εἶχαν διαισθανθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὅλο αὐτὸ τὸ ἀναπαραστατικό (δηλαδὴ θεατρικό) στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει σὲ ὀλόκληρη σειρὰ συμβόλων, μέσα ἀπὸ τὰ ὁποῖα πρόκειται νὰ πραγματοποιηθῆ πνευματικὰ τὸ magisterium (Μέγα Ἔργον, τὸ Ἐλιξήριο), ἐνῶ στὸ μεταξὺ τοῦτο πραγματώνεται σὰν ἀπτή ὕλη, ὅπως ὑπάρχει τὸ ἀναπαραστατικό τοῦτο στοιχεῖο καὶ μέσα στὶς ἐκτροπὲς καὶ τὰ σφάλματα τοῦ κακῶς ἐνημερωμένου νοῦ ποὺ κατατρίβεται σ' αὐτὲς τὶς λειτουργίες, στὴν σχεδὸν «διαλεκτικὴ» ἀλληλουχία τὴν σχηματιζόμενη ἀπ' ὅλες τὶς πλάνες, τὰ φαντάσματα, τοὺς ἀντικατοπτρισμοὺς καὶ τὶς παραιοθήσεις ποὺ μοιραῖα θὰ ὑποστοῦν ὅλοι ὅσοι ἐπιχειροῦν νὰ τελέσουν τὶς λειτουργίες αὐτὲς μὲ μ έ σ α κ α θ α ρ ἄ ἄ ν θ ρ ῶ π ι ν α.

Ὅλοι οἱ γνήσιοι ἀλχημιστὲς ξέρουν πῶς τὸ ἀλχημικὸ σύμβολο εἶναι ἕνας ἀντικατοπτρισμός, ὅμοια ὅπως καὶ τὸ θέατρο εἶναι ἕνας ἀντικατοπτρισμός. Καὶ αὐτὴ ἡ ἀέναη ἀναφορὰ στὰ ὕλικά καὶ στὴ βασικὴ ἀρχὴ τοῦ θεάτρου ποὺ θὰ τὴν βροῦμε σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ ἀλχημικὰ βιβλία, θὰ πρέπει νὰ ἐκληφθεῖ σὰν ἡ ἔκφραση μιᾶς ταυτότητας (ἀπόλυτα γνωστῆς στοὺς ἀλχημιστὲς) ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν κόσμον ὅπου κινοῦνται καὶ ζοῦν οἱ χαρακτῆρες, τὰ ἀντικείμενα, οἱ εἰκόνες, καὶ γενικὰ κάθε τι ποὺ συνιστᾷ τὴν δ υ ν α μ ι κ ῆ π ρ α γ μ α τ ι κ ὅ τ η τ α τοῦ θεάτρου, καὶ ἀνάμεσα στὸν καθαρὰ φανταστικό καὶ πλασματικό κόσμον ὅπου κινοῦνται τὰ σύμβολα τῆς ἀλχημείας.

Τὰ σύμβολα αὐτά, ποὺ δείχνουν ἐκεῖνο ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε φιλοσοφικὴ κατάσταση τῆς ὕλης, βάζουν κιόλας τὸ πνεῦμα στὸ δρόμον τοῦ πρὸς αὐτὸ τὸν διάπυρον ἐξα-

γνισμό, πρὸς αὐτὴ τὴν ἐνοποίηση καὶ αὐτὴ τὴν ἀπίσχυανση (σὲ μιὰ φρικιαστικὰ ἀπλοποιημένη καὶ καθαρμένη ἔννοια) τῶν φυσικῶν μορίων· στὴν πορεία του πρὸς αὐτὴ τὴ λειτουργία πού, μὲ μόνη τὴ δύναμη τῆς καταστροφικῆς ἀνάλυσης, ἐπιτρέπει τὴν ἐκ νέου σύλληψη καὶ ἀνασύσταση τῶν στερεῶν σύμφωνα πρὸς αὐτὴ τὴν ἰδεατὴ καθοδικὴ γραμμὴ ἰσοροπίας ὅπου τελικὰ τοῦτα μεταβάλλονται πάλι σὲ χρυσάφι. Δὲν ἔχει ὅσο πρέπει κατανοηθεῖ πόσο πολὺ ἔχει βοηθήσει ὁ ὑλικὸς συμβολισμὸς καταδείχνοντας ὅτι αὐτὴ ἡ μυστηριακὴ λειτουργία ἀντιστοιχεῖ πρὸς ἕναν παράλληλο διανοητικὸ συμβολισμό, μιὰ κινητοποίηση ἀπὸ ἰδέες καὶ φαινόμενα μέσω τῶν ὁποίων ὅσα γνωρίσματα τοῦ θεάτρου ἔχουν θεατρικότητα μαρκάρονται καὶ μποροῦν νὰ ξεχωρίσουν, ἀπὸ φιλοσοφικὴ ἄποψη.

Ἐξηγοῦμαι. Ἴσως ἔχει γίνει κιόλας κατανοητὸ ὅτι τὸ εἶδος θεάτρου στὸ ὁποῖο ἀναφέρομαι δὲν ἔχει καμία σχέση μ' αὐτὸ τὸ ρεαλιστικὸ, κοινωνικὸ θέατρο πὸ ἀλλάζει μὲ κάθε καινούργια ἱστορικὴ περίοδο καὶ στὸ ὁποῖο οἱ ἰδέες πὸ ζωογονοῦσαν τὸ θέατρο στὶς ἀρχές του δὲν διακρίνονται παρὰ σὰν γελοιογραφίες χειρονομιῶν, ἀγνώριστες πιά, μὲ τὸ νόημα τους τρομερὰ ἀλλαγμένο. Καὶ εἶναι αὐτὲς ἰδέες τοῦ ἀρχέτυπου, ἀρχέγονου θεάτρου πού, ὅμοια ὅπως καὶ οἱ λέξεις, ἔχουν πάψει μὲ τὸν καιρὸ νὰ ἐκπέμπουν εἰκόνες, καὶ ἀντὶ νὰ εἶναι ἕνα μέσο ἀνάπτυξης, ἔχουν καταστήσει ἕνα ἀδιέξοδο, ἕνα μαυσαλεῖο τοῦ μυαλοῦ.

Προτοῦ προχωρήσουμε ἄλλο, ἴσως θὰ μοῦ ζητηθεῖ νὰ ξεκαθαρίσω τί ἐννοῶ λέγοντας «ἀρχέτυπο, ἀρχέγονο θέατρο». Καὶ μὲ τὴν ἐρώτηση αὐτὴ θὰ μποῦμε στὴν πεμπουσία τοῦ προβλήματος.

Πραγματικά. Ἄν τεθεῖ τὸ ἐρώτημα γιὰ τὴν καταγωγὴ καὶ τὸ «λόγον ὑπάρξεως» (ἢ τὴν πρωταρχικὴ ἀναγκαιότητα) τοῦ θεάτρου, διαπιστώνουμε, ἀπὸ τὴν μεταφυσικὴ πλευρὰ, τὴν ὑλοποίηση, ἢ μάλον τὴν ἐξωτερίκευση ἐνὸς βασικοῦ δράματος (ἐνὸς πυρήνα δράματος) πὸ θὰ περιέκλεινε, μὲ τρόπο ταυτόχρονα πολλαπλὸ καὶ μοναδικό, τὶς βασικὲς ἀρχές κάθε δράματος, **κ α τ α ν ε μ η μ έ ν ε ς** κιόλας καὶ **χ ω ρ ι σ μ έ ν ε ς**, ὅχι τόσο ὅσο νὰ πάψουν νὰ εἶναι βασικὲς ἀρχές, ἀλλὰ τόσο ὅσο χρειάζεται γιὰ νὰ συμπεριλάβουν, οὐσιαστικὰ καὶ ἐνεργά, (δηλαδὴ δονητικὰ) μιὰ ἀπειρία ἀπὸ προοπτικὲς συγκρούσεων. Νὰ ἀναλύσουμε φιλοσοφικὰ ἕνα

τέτοιο δράμα είναι αδύνατο· μόνο ποιητικά, και μόνο αν πιστοῦμε ἀπὸ ὁποιοδήποτε ράκος ἐπικοινωνίας ἢ μαγνητισμοῦ ποὺ θὰ βροῦμε στὶς θεμελιακὲς ἀρχὲς κάθε τέχνης, βοηθούμενοι ἀπὸ σχήματα, ἤχους, μουσική, ὄγκους, νὰ προκαλέσουμε, διοχετεύοντας μέσα ἀπ' ὅλες τὶς ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες παραστάσεων καὶ τὶς μεταξύ τους συγγένειες, ὅχι τὶς ἀρχέγονες κατευθύνσεις τοῦ νοῦ, ποὺ ὁ λογικὸς καὶ ἐπιθετικὸς διανοουμενισμὸς μας θὰ τὶς εἶχε ὑποβιάσει σὲ ἀπλὰ ἄχρηστα σχήματα, ἀλλὰ καταστάσεις τῆς ὀξύτητας ἐκείνης, τῆς τόσο ἔντονης καὶ ἀπόλυτης ποὺ νιώθουμε πέρα ἀπὸ τὸ ρῖγος κάθε μουσικῆς καὶ κάθε φόρμας, τὴν ὑποκρυβόμενη ἀπειλή ἐνὸς χάους τόσο ἀποφασιστικοῦ ὅσο κ' ἐπικίνδυνου.

Καὶ αὐτὸ τὸ βασικὸ δράμα (τὸν πυρήνα δράματος) τὸ συνειδητοποιοῦμε ἀπόλυτα, ὑπάρχει στὴν εἰκόνα κάποιου πράγματος πὺδ λεπτεπίλεπτου κ' ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ δημιουργία, κάποιου πράγματος ποὺ πρέπει ν' ἀναπαρασταθεῖ σὰν τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς Βούλησης — κ α λ ι χ ω ρ ι ε σ ύ γ κ ρ ο υ σ η.

Πρέπει νὰ πιστέψουμε ὅτι τὸ βασικὸ δράμα, αὐτὸ ποὺ ἐνυπάρχει στὴ ρίζα τῶν Μεγάλων Μυστηρίων, συσχετίζεται μὲ τὴ δευτέρη φάση τῆς δημιουργίας, τὴ φάση ποὺ γνωρίσματά της εἶναι ἡ δυσκολία καὶ τὸ Εἶδωλο, ὁ ἀντικατοπτρισμὸς, ποὺ γνωρίσματά της εἶναι ἡ ὕλη καὶ ἡ ὑλοποίηση τῆς ιδέας.

Φαίνεται πῶς ἐκεῖ ὅπου βασιλεύουν ἡ ἀπλότητα καὶ ἡ τάξη, ἐκεῖ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει θέατρο οὔτε δράμα, καὶ πῶς τὸ ἀληθινὸ θέατρο (ὅπως καὶ ἡ ποίηση ἄλλωστε, ἀλλὰ ἀπὸ ἄλλα κανάλια) γεννιέται ἀπὸ μιὰ ὀργανωμένη πλέον ἀναρχία, ὕστερα ἀπὸ μάχες φιλοσοφικὲς ποὺ ἀποτελοῦν τὴν παθιασμένη πλευρὰ αὐτῶν τῶν ἀρχέγονων ἐνοποιήσεων.

Αὐτὲς τὶς συγκρούσεις ποὺ ὁ κοκλάζων Κόσμος μᾶς προσφέρει μ' ἕναν φιλοσοφικὰ παραμορφωμένο καὶ ὄχι ἀμειγῆ τρόπο, ἡ ἀλχημεία μᾶς τὶς προσφέρει μὲ ὅλη τὴ σφριγηλὴ τους πνευματικότητα, ἀφοῦ μᾶς ἐπιτρέπει ν' ἀνυψωθοῦμε ὡς τὸ Ὑπέροχο, ἀ λ λ ἄ μ ε δ ρ ἄ μ α, ὕστερα ἀπὸ ἕνα λεπτομερειακὸ ροκάνισμα κάθε φόρμας ποὺ δὲν εἶναι τέλεια, λογαριασμένη καὶ ὀλότελα ὥριμη, μὰ καὶ ἡ βασικὴ ἀρχὴ τῆς ἀλχημείας ἔχει σὰν γνώρισμά της νὰ μὴν ἐπιτρέπει στὸ πνεῦμα νὰ οὐρανοβατεῖ παρὰ μόνον ἀφοῦ περάσει ἀπ' ὅλους τοὺς διαύλους, ἀπ' ὅλη τὴν ὑποδομὴ τῆς ὑπάρχουσας ὕλης, καὶ

νά επαναλάβει αυτό τον ἄθλο πάνω στήν πυρακτωμένη κόψη του κύκλου του μέλλοντος. Γιατί θα μπορούσε να εἰπωθεῖ πώς, γιά να του ἀξίζει τὸ ὑλικὸ χρυσάφι, τὸ πνεῦμα θὰ πρέπει πρῶτα νὰ δοκιμαστῆ ἂν εἶναι ἄξιο γιά τὸ ἄλλο, πὸν θὰ τὸ κέρδιζε, θὰ ἔφτανε ὡς αὐτό, μόνο ἂν τὸ παραδεχτεῖ σὰν ὑπαρκτό, μόνο ἂν τὸ θεωρήσει σὰν ἓνα δεύτερο σύμβολο τῆς πτώσης τὴν ὁποία πρέπει νὰ ἔχει ὑποστῆ καθὼς προσπάθησε νὰ ξαναβρεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχή, σὲ μορφὴ συμπαγῆ καὶ ἀδιαφανῆ, τὴν ἔκφραση τοῦ ἴδιου τοῦ φωτός, τῆς σπανιότητος καὶ τῆς ιδέας τοῦ «μὴ περαιτέρω μειουμένου».

Ἡ θεατρικὴ διαδικασίᾳ ἢ ἀντίστοιχῃ μὲ τὴν διαδικασίᾳ κατασκευῆς χρυσοῦ, μὲ τὸν ὄγκο τῶν συγκρούσεων πὸν προκαλεῖ, μὲ τὸν τεράστιο ἀριθμὸ δυνάμεων πὸν ἐξαπολύει, τὴν μιὰ ἐναντίον τῆς ἄλλης, καὶ συναγείρει, μὲ αὐτὴ τὴν ἔλξη τῆς πὸν ἐξασκεῖ πάνω σὲ μιὰ βασικὴ ἀναδιῦλιση γεμάτη ἀπὸ συνέπειες καὶ ὑπερφορτισμένη μὲ πνευματικότητα, καταλήγει νὰ ξεσηκώνει μέσα στὸ πνεῦμα μιὰ ἀπόλυτη, ἀφηρημένη καθαρότητα, πέρα ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν ὑπάρχει πιά τίποτα, καὶ τὴν ὁποία θὰ μπορούσαμε νὰ συνειδητοποιήσουμε σὰν ἓναν ἐνιαῖο ἦχο, ἓναν καθοριστικὸ φθόγγο-κλειδὶ πιασμένον στὸν ἀέρα καθὼς πετοῦσε, ὄργανικὸ μέρος ἐνὸς κραδασμοῦ μὴ περιγραφόμενου.

Τὰ Ὀρφικὰ Μυστήρια πὸν ἐσκλάβωσαν τὸν Πλάτωνα πρέπει νὰ περιεῖχαν, στὸν ἠθικὸ καὶ ψυχολογικὸ τομέα, κάτι ἀπ' αὐτὸ τὸ ξετελειωμένο, τὸ πληρὲς καὶ ὑπερβατικὸ θέαμα τοῦ ἀ λ χ η μ ι κ ο ὕ θ ε ά τ ρ ο υ, μὲ στοιχεῖα χαρακτηριζόμενα ἀπὸ σπάνια ψυχολογικὴ πυκνότητα, θὰ πρέπει νὰ ξεσήκωναν ἀνάστροφα μνημῆες συμβόλων τῆς ἀλχημείας, τὰ ὁποία παρέχουν τὸ διανοητικὸ μέσο νὰ ἀποστραγγίζεται καὶ νὰ μεταγγίζεται ἢ ὕλη· θὰ πρέπει δηλαδὴ νὰ θύμιζαν τὴν παθιασμένη καὶ ἀποφασισμένη μετάγγιση πὸν κάνει τὸ πνεῦμα στὴν ὕλη.

Μᾶς λένε ὅτι τὰ Ἐλευσίνια Μυστήρια περιορίζοντουσαν σὲ μιὰ σ κ η ν ι κ ῆ π ρ α γ μ ά τ ω σ η, νὰ παραθέτουν δηλαδὴ μὲ τρόπο σκηρικὸ ὀρισμένες σκηρικὲς ἀλήθειες. Ἐγὼ πιστεύω μάλον ὅτι θὰ πρέπει νὰ παράθεταν στὴ σκηνὴ συγκρούσεις πὸν σφενδονίζονται καὶ περνᾶνε σὰν ἀστραπές, νὰ παράθεταν στὴ σκηνὴ τὴν μὴ περιγραφόμενὴ πάλῃ δύο βασικῶν ἀρχῶν, ἰδωμένων κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἰλιγγιώδη καὶ ὀλι-

σθηρή προοπτική όπου κάθε αλήθεια χάνεται καθώς συνειδητοποιεί την λαβυρινθώδη και μοναδική συγχώνευση του άφηρημένου και του συγκεκριμένου, και νομίζω ότι με μουσική οργανική, με συνδυασμούς χρωμάτων και μορφών, που έμεις πια δεν μπορούμε να συλλάβουμε και ν' ανασυνθέσουμε, θα πρέπει, από τη μια ν' ανέβαζαν στο ζενίθ της αυτή τη νοσταλγία για ιδεατή όμορφιά, που ο Πλάτωνας, τουλάχιστον μια φορά στον κόσμο τουτον, θα πρέπει να την αντίκρουσε πραγματωμένη, τέλεια, εύηχη, γάργαρα, γυμνή· κι από την άλλη να καταργούν, με συνδέσεις που το δικό μας εν έρηγορει μυαλό δεν μπορεί να συλλάβει, να καταργούν ή και να έκμηδενίζουν κάθε σύγκρουση παραγόμενη από τον ανταγωνισμό ανάμεσα στην ύλη και στο πνεύμα, ανάμεσα στην ιδέα και στη μορφή, ανάμεσα στο συγκεκριμένο και στο άφηρημένο, και όλα τα φαινόμενα να τα λειώνουν μείγμα σε μια μοναδική έκφραση που θα πρέπει να είναι το όμοτιμο του πτητικού χρυσού.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΠΑΛΙ

Τὸ θέαμα τοῦ θεάτρου τοῦ Μπαλί, πού τὰ στοιχεῖα του εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸν χορό, τὸ τραγούδι, τὴν παντομίμα—καὶ ἐλάχιστα ἀπὸ τὸ ψυχολογικὸ θέατρο ὅπως τὸ καταλαβαίνουμε ἡμεῖς ἐδῶ στὴ Δύση— ἀποκαθιστᾷ τὸ θέατρο στὸ ἀρχικὸ του ἐπίπεδο αὐτόνομης καὶ καθαρῆς δημιουργίας, κάτω ἀπὸ τὸ πρῖσμα τῆς παραίσθησης καὶ τοῦ φόβου.

Εἶναι ἰδιαίτερα ἀξιοσημεῖωτο τὸ γεγονός ὅτι τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ μικρὰ ἔργα πού συνθέτουν τοῦτο τὸ θέαμα (ὅπου παρακολουθοῦμε τὶς ἐπιπλήξεις ἐνὸς πατέρα πρὸς τὴν κόρη του πού περιφρονεῖ τὶς παραδόσεις) ἀρχίζει μὲ εἴσοδο φαντασμάτων: οἱ ἥρωες τοῦ ἔργου, ἄντρες καὶ γυναῖκες, πού θὰ ὑπηρετήσουν τὴν ἀνέλιξη ἐνὸς θεάματος δραματικοῦ ἀλλὰ συνηθισμένου, μᾶς παρουσιάζονται στὴν ἀρχὴ μὲ τὴν ἐκτοπλασματικὴ τους ὄψη (ταιριαστὴ σὲ κάθε ἥρωα θεατρικοῦ ἔργου) προτοῦ ἀκόμη ἀρχίσει ἡ ἀνάπτυξη τῶν καταστάσεων σ' αὐτὸ τὸ εἶδος συμβολικοῦ σκέτους. Ἄλλωστε ἐδῶ αὐτὲς οἱ καταστάσεις δὲν εἶναι παρὰ πρόσχημα. Τὸ ἔργο δὲν ἐξελίσσεται σὰν μιὰ σύγκρουση συναισθημάτων, ἀλλὰ σὰν σύγκρουση καταστάσεων τοῦ πνεύματος, πού κι' αὐτὲς εἶναι ἀποψιλωμένες ἀπὸ σάρκα καὶ σμικρυνένες σὲ κινήσεις, χειρονομίες, διαγράμματα. Μὲ μιὰ λέξη, οἱ Μπαλινέζοι ὑλοποιοῦν, μὲ ἄκρα αὐστηρότητα, τὴν ἰδέα τοῦ καθαροῦ (ἀμιγῶς) θεάτρου, ὅπου τὸ κάθε τί, ἡ σύλληψη καὶ ἡ πραγμάτωση, ἔχει ἀξία, ἀποχτᾷ ὑπόσταση μόνο στὸ βαθμὸ πού ἀντικειμενικοποιεῖται π ἄ ν ω σ τ ἡ σ κ η ν ή. Καταδείχνουν νικηφόρα τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τοῦ σκηνοθέτη, πού ἡ δημιουργικὴ του δύναμη ἐξελείφεται τὶς λέξεις. Τὰ θέματα δὲν ἔχουν σαφὲς περίγραμ-

μα, είναι άφηρημένα, έξαιρετικά γενικά. Παίρνουν ζωή μόνο χάρη στὰ άφθονα καὶ περίπλοκα σκηνικά τεχνάσματα πού ἐπιβάλλονται πάνω στὸ πνεῦμα μας ὅπως ἡ ἰδέα μιᾶς μεταφυσικῆς παραγόμενης ἀπὸ καινούργια χρησιμοποίηση τῆς κίνησης καὶ τῆς φωνῆς.

Ἐκεῖνο πού εἶναι πραγματικά περίεργο σὲ ὅλες τοῦτες τὶς κινήσεις καὶ χειρονομίες, σ' αὐτὲς τὶς γωνιώδεις καὶ ἀπότομα διακοπτόμενες στάσεις, σ' αὐτὲς τὶς μουσικὲς μετατροπὲς τὶς χαρακτηρίζομενες ἀπὸ συγκοπτόμενο ρυθμὸ καὶ πού σχηματίζονται στὸ πίσω μέρος τοῦ λάρυγγα, σ' αὐτὲς τὶς βραχεῖες μουσικὲς φράσεις, σ' αὐτὸ τὸ πέταγμα μικρῶν ἐντόμων, σ' αὐτὸ τὸ θρόϊσμα κλαδιῶν, σ' αὐτοὺς τοὺς ἤχους κοίλων τυμπάνων, σ' αὐτὰ τὰ τριξίματα τῶν ρομποτί, στοὺς χοροὺς πού ἐκτελοῦν αὐτὰ τὰ ζωντανεμένα νευρόσπαστα, εἶναι τοῦτο: πῶς, μέσα ἀπὸ τὸν λαβύρινθο πού σχηματίζουν μὲ τὶς κινήσεις τους, στάσεις τους, ξαφνικὲς κραυγὲς τους, μέσα ἀπὸ ὅλες τὶς περιελίξεις καὶ τὶς στροφὲς πού δὲν ἀφίνουν οὔτε ἓνα κλάσμα τῆς σκηνῆς ἀχρησιμοποίητο, ξεπετιέται ἀποδεδειγμένη ἢ αἴσθηση μιᾶς καινούργιας φυσικῆς γλώσσας, βασιζόμενη σὲ σημεῖα καὶ ὄχι πιά σὲ λέξεις. Οἱ ἠθοποιοὶ αὐτοί, μὲ τὰ γεωμετρικά τους ἐνδύματα μοιάζουν μὲ ζωντανεμένα ἱερογλυφικά. Καὶ δὲν εἶναι μόνο τὸ σχῆμα τῆς ἀμφίεσής τους πού, μετατοπίζοντας τὸν ἄξονα τῶν ἀναλογιῶν τοῦ σώματος, δημιουργεῖ μὲ τὴν ἐπικουρία τῶν ἀμφίεσεων αὐτῶν τῶν ἐκστασιαζόμενων πολεμάρχων κάτι σὰν δεῦτερο, συμβολικὸ ἔνδυμα, προκαλώντας ἔτσι τὴ γέννηση μιᾶς νοητικῆς ἰδέας, δὲν εἶναι μόνο ὅτι τὸ σχῆμα τῆς ἐνδυμασίας τους συνδέεται μέσα ἀπὸ τὶς ἐνδοδιασταυρώσεις τῶν γραμμῶν τους μὲ ὅλες τὶς ἐνδοδιασταυρώσεις τῶν προοπτικῶν τοῦ ἀέρα, τῶν «ἐν χώρῳ» προοπτικῶν, ὄχι! Αὐτὰ τὰ πνευματικὰ σημεῖα ἔχουν ἓνα σαφέστατο καὶ ξεκάθαρο νόημα πού σκοπεύει πάντως μας καὶ μιᾶς πετυχαίνει μόνο μὲ τὴ διαίσθηση, ἀλλὰ καὶ μὲ βιαιότητα ἀρκετὴ γιὰ νὰ καθιστᾷ περιττὴ ὀποιαδήποτε μετάφραση σὲ γλῶσσα λογικὴ, βασιζόμενη σὲ συλλογισμοὺς. Καὶ γιὰ τοὺς μέχρι μανίας ἐραστὲς τοῦ ρεαλισμοῦ, πού ἴσως νὰ ἔβρισκαν κουραστικὲς ὅλες αὐτὲς τὶς ἀναφορὲς σὲ στάσεις μυστικὲς ἀπρόσιτες στὴ σκέψη, αὐτοὶ μποροῦν ν' ἀσχοληθοῦν μὲ τὸ κατάδηλα ρεαλιστικὸ παιχνίδι τοῦ εἰδώλου πού φοβᾶται τὸ φάντασμα τοῦ ὑπερέραν. Σ' αὐτὰ τὰ τρεμουλιάσματα,

σ' αὐτὰ τὰ ψελίσματα, σ' αὐτὸ τὸ τακούνι ποὺ χτυπάει ἰσό-
ρυθμα τὸ ἔδαφος ἀκολουθώντας τὸ ρυθμὸ ποὺ τοῦ ὑπαγορεύει
ὁ αὐτοματισμὸς τοῦ ἀποδεσμευμένου ὑποσυνείδητου, σ' αὐτὸ
τὸ εἶδωλο, τὸν ἀντικατοπτρισμὸ πού, γιὰ στιγμές, κρύβεται
πίσω ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴν πραγματικότητα, ἐ ν υ π ά ρ χ ε ι
ἢ περιγραφή τοῦ φόβου ποὺ εἶναι ὁ αὐτὸς σὲ ὅλα τὰ γεωγρα-
φικὰ πλάτη, ἐ ν υ π ά ρ χ ε ι ἢ ἀπόδειξη πὼς τόσο στὸ ἀν-
θρώπινο ὅσο καὶ στὸ ὑπερανθρώπινο στοιχεῖο, οἱ λαοὶ τῆς
'Ανατολῆς μᾶς ξεπερνοῦν σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν πραγματικότητα.

Οἱ Μπαλινέζοι, ποὺ διαθέτουν ἓνα λεξιλόγιο ἀπὸ χειρο-
νομίες καὶ μιμικὲς γιὰ κάθε περίσταση τῆς ζωῆς, ἀποκαθιστοῦν
τὴν ἀνώτερη ἀξία τῆς θεατρικῆς σύμβασης, μᾶς δείχνουν τὴ
δύναμη καὶ τὴν ἐπαρκέστερα συγκινησιογόνο ἀξία ποὺ ἔχουν
ὀρισμένες τέλεια μαθημένες καί, προπαντός, μαστορικὰ ἐφαρ-
μοζόμενες συμβάσεις. Ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους ποὺ μᾶς τέρπει
αὐτὸ τὸ ἀνεγέδιαστο θέαμα, εἶναι ἀκριβῶς τὸ ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ
χρησιμοποιοῦν μία συγκεκριμένη ποσότητα ἀπὸ εἰδικές, σί-
γουρες κινήσεις, ἀπὸ μιμικὲς καλοδοκιμασμένες καὶ χρησιμο-
ποιούμενες ἀκριβῶς στὴν κατάλληλη στιγμή, ἀλλά, βασικά,
ὁ κύριος λόγος ποὺ τὸ θέαμα τοῦτο μᾶς τέρπει εἶναι αὐτὸ τὸ
κυριαρχικὰ πνευματικὸ περίβλημα, ἢ βαθειὰ καὶ γεμάτη ἀπο-
χρώσεις σπουδῆ ποὺ ἔχει προηγηθεῖ κατὰ τὴν ἐπεξεργασία
αὐτῶν τῶν ἐκφραστικῶν παιχνιδιῶν, αὐτῶν τῶν γεμάτων δύ-
ναμη σημείων ποὺ ὑπάρχουν ἀπὸ χιλιάδες χρόνια πίσω χω-
ρὶς νὰ ἔχουν χάσει καθόλου ἀπὸ τὴν ἀποτελεσματικότητα καὶ
τὴ δύναμή τους. Αὐτὰ τὰ μηχανικὰ στριφογυρίσματα τῶν μα-
τιῶν, ἢ κίνηση τῶν χειλιῶν, οἱ μεθοδικὰ ὑπολογισμένες μι-
κὲς συσφίξεις, μὲ ἀποτελέσματα μεθοδικὰ προ-ὑπολογισμένα,
ποὺ ἀπαγορεύουν ὀποιαδήποτε προσφυγὴ σὲ αὐθόρητο αὐ-
τοσχεδιασμὸ, αὐτὰ τὰ κεφάλια ποὺ κουνιοῦνται μὲ κίνηση
ὀριζόντια καὶ ποὺ μοιάζουν νὰ κυλοῦν ἀπὸ τὸν ἕναν ὦμο στὸν
ἄλλο πάνω σὲ ρουλμάν, ὅλα αὐτὰ ποὺ ἀνταποκρίνονται σὲ
ἄμεσες ψυχολογικὲς ἀναγκαιότητες, ἀνταποκρίνονται ταυτό-
χρονα καὶ σ' ἓνα εἶδος πνευματικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, καμωμέ-
νης ἀπὸ κινήσεις, χειρονομίες καὶ μίμα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ μιὰ δύ-
ναμη ρυθμογόνο, ἀπὸ τὴ μουσικὴ ιδιότητα μιᾶς φυσικῆς κί-
νησης, ἀπὸ τὴν παράλληλα καὶ θαυμαστὰ συγχωνευόμενη
ἀρμονία ἐνὸς ἤχου. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ σκανδαλίζει τὴν εὐρω-
παϊκὴ μας αἴσθηση τῆς σκηρικῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς αὐθόρ-

μητης ἔμπνευσης, δὲν ἀποκλείεται κανεὶς ὡστόσο δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ ὅτι αὐτὰ τὰ μαθηματικὰ προκαλοῦν σειρότητα ἢ ὁμοιομορφία. Τὸ θαυμαστὸ σὲ ὅλα τοῦτα εἶναι ὅτι ἀπ' αὐτὸ τὸ θέαμα, ποὺ εἶναι ρυθμισμένο μὲ μιὰ λεπτολογία καὶ μιὰ συνειδητότητα ποὺ σοῦ κόβουν τὴν ἀνάσα, ἀναδίνεται μιὰ αἴσθησις πλούτου, φαντασίας καὶ σπάταλης γενναιοδωρίας. Καὶ οἱ πῦθ ἀπαιτητικὲς ἀλληλο-διεισδύσεις σχηματίζονται ἀπὸ συγχώνευση θεάματος καὶ ἤχου, λογικῆς καὶ εὐαισθησίας, ἀπὸ τὴν κίνηση ἑνὸς ἥρωα ποὺ προκαλεῖται ἀπὸ τὴς κινήσεις ἑνὸς φυτοῦ μέσα ἀπὸ τὴν κραυγὴ ἑνὸς μουσικοῦ ὄργάνου. Οἱ στεναγμοὶ ἑνὸς πνευστοῦ προεκτείνουσι τοὺς κραδασμοὺς τῶν φωνητικῶν χορδῶν μὲ μιὰ αἴσθησις ταυτότητας τέτοια ποὺ νὰ μὴν ξέρεις ἂν εἶναι ἡ ἴδια ἡ φωνὴ ποὺ προεκτείνεται ἢ ἡ αἴσθησις ἐκείνη ποὺ ἔχει ἀπὸ αἰῶνες ἀποροφήσει τὴ φωνή. Ἐνα ριπίδισμα τῶν ἀρμῶν, ἡ μουσικὴ γωνία ποὺ σχηματίζει τὸ μπράτσο μὲ τὸν πῆχυ, ἕνα πόδι ποὺ πέφτει, ἕνα γόνατο ποὺ διπλώνει, δάκτυλα ποὺ μοιάζουσι νὰ ξεκολλοῦσι ἀπὸ τὸ χέρι, ὅλα τοῦτα εἶναι γιὰ μᾶς σὰν ἕνα ἀδιάκοπο παιχνίδι σὲ καθρέφτη, ὅπου τὰ ἀνθρώπινα μέλη μοιάζουσι νὰ στέλλουσι τὸ ἕνα στὸ ἄλλο ἀντιλήψεις, ἀρμονίες, ὅπου οἱ φθόγγοι τῆς ὀρχήστρας, τὰ φυσητάματα τῶν πνευστῶν ὑποβάλλουσι τὴν αἴσθησις ἑνὸς πολύβουου πιηνοτροφείου, ὅπου τὰ φτερά ποὺ κατακτυποῦσι ἀνταριασμένα εἶναι οἱ ἴδιοι οἱ ἡθοποιοί. Τὸ δικὸ μας θέατρο ποὺ ποτὲ τοῦ δὲν ἐγνώρισε αὐτὴ τὴν μεταφυσικὴν τῶν κινήσεων, οὔτε ἔμαθε ποτὲ νὰ κάνει τὴ μουσικὴ νὰ ὑπηρετεῖ τόσο ἄμεσους, τόσο συγκεκριμένους θεαταίκοις σκοποῦς, τὸ θέατρό μας, θέατρο τόσο πολὺ βασιζόμενο στὸ λόγο καὶ ποὺ ἀγνοεῖ τόσο πολὺ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπαρτίζουν τὸ θέατρο, δηλαδὴ αὐτὸ τὸ κάτι ποὺ ὑπάρχει καὶ κυκλοφορεῖ διάχυτο στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς σκηνῆς, ποὺ μετρίεται καὶ περιζώνεται ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα καὶ ἔχει τὴν δικήν του πυκνότητα μέσα στὸ κῶρο —κινήσεις, φόρμες, χρώματα, κραδασμοὺς, στάσεις, κραυγὰς— τὸ θεατρό μας θὰ μπορούσε, καθόσον ἀφορᾷ τὸ «ἄμετρο» στοιχεῖο, ἐκεῖνο ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ μετρηθεῖ (καὶ τὸ ὁποῖο προκύπτει ἀπὸ τὴν ἰκανότητα τοῦ πνεύματος νὰ προσδέχεται τὴν ὑποβολή) νὰ πάρει ἀπὸ τὸ μπαλινέζικο θέατρο ἕνα μάθημα πνευματικότητας.

Αὐτὸ τὸ καθαρὰ λαϊκὸ καὶ καθόλου ἱερατικὸ θέατρο μᾶς δίνει μιὰ παράδοξη ἰδέα γιὰ τὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο ἑνὸς λαοῦ

πού έχει για βάση της μαζικής του ψυχαγωγίας τους αγώνες μιας ψυχής που πολεμάει με τα στοιχεία και τα πνεύματα του "Αλλου Κόσμου. Γιατί πραγματικά, αυτό που βλέπουμε στο τελευταίο μέρος του θεάματος, δεν είναι παρά μια μάχη καθαρά έσωτερική. Και δεν μπορούμε να μην προσέξουμε, κοντά στα άλλα, τον βαθμό της θεατρικής χλιδής που έχουν επιδαψιλεύσει σ' αυτή τη μάχη οί Μπαλινέζοι. Η αίσθηση που έχουν για τις πλαστικές ανάγκες της σκηνης είναι τόσο ύψηλη όσο και η γνώση τους του σωματικού (φυσικού) φόβου και των μέσων που έχουν επινοήσει για την σκηνική παρουσίασή του. Και στην εμφάνιση του πραγματικά τρομακτικού διαβόλου τους (μάλλον θιβητιανού) υπάρχει έκπληκτική ομοιότητα με την εικόνα κάποιας μαριονέτας που ανακρατεί ή μνήμη μας, με χέρια φουσκωμένα από άσπρη ζελατίνα, νύχια από πράσινο φύλλωμα, που ήταν το ωραιότερο στολίδι σ' ένα από τα πρώτα έργα που είχε παρουσιάσει το «Θέατρο 'Αλφρέ Ζαρρύ»⁽¹⁾.

Το θέαμα τούτο είναι κάτι παραπάνω απ' όσο μπορεί ν' άφομοιώσουμε, απ' όσο μπορούμε να προσδεχτούμε· γιατί ξεχύνεται καταπάνω μας μ' έναν πλούτο από έντυπώσεις, ή μία πλουσιότερη από την άλλη, είπωμένες όμως σε μια γλώσσα πού, φαίνεται, δεν γνωρίζουμε πια το κλειδί της. Και αυτός ο έρεθισμός που προκαλεί ή άδυναμία μας να ξαναβρούμε τον μίτο και να πιάσουμε το θηρίο—ή άδυναμία μας να βάλουμε τ' αúτί μας πιδ κοντά στο μουσικό όργανο για ν' άκούσουμε καλύτερα— κι' αυτή προσγράφεται στο ένεργητικό του θεάματος, είναι ένα θέλητρο παραπάνω. Και λέγοντας «γλώσσα» δεν έννοώ ένα ιδίωμα που δεν άποκρυπτογραφείται με το πρώτο άκουσμα, αλλά άκριβώς αυτό το είδος της θεατρικής γλώσσας που είναι ξένη για κάθε ά ρ θ ρ ω μ έ ν η, ό μ ι - λ ο ύ μ ε ν η γλώσσα, μια γλώσσα όπου φαίνεται πως ένυπάρχει μια παντοδύναμη σκηνική έμπειρία, με την όποία συγκρινόμενες οί δικές μας θεατρικές παραστάσεις (που στηρίζονται άποκλειστικά στο διάλογο) μοιάζουν με ψελίσματα.

(1) Το θέατρο που είχαν ιδρύσει ο 'Αρτώ με τον Βιτράκ. Πιθανώτατα πρόκειται για το έργο «Τά μυστήρια του έρωτα» του Βιτράκ. Περισσότερα στοιχεία, στο εισαγωγικό σημείωμα που περιέχεται στον «Βικτόρ» του Βιτράκ, εκδόσεις Δωδώνης, σειρά «Ίαγκόσμιο Θέατρο» Νο 14.

Τὸ πλέον ἐκπληκτικὸ στὸ θέαμα τοῦτο — πού ἡ φτιαξιά του εἶναι ὅ,τι πρέπει γιὰ νὰ ἀπο-προσανατολίσει τὶς δυτικέσ μας συλλήψεις περὶ θεάτρου, τόσο πού πολλοὶ δὲν θὰ τοῦ ἀναγνωρίσουν καμιὰ σχέση μὲ τὸ θέατρο παρότι εἶναι ἡ ὠραιότερη ἐκδήλωση καθαρῶ θεάτρου πού ἔχουμε δεῖ ποτὲ— τὸ πὸ ἐκπληκτικὸ, καὶ πού φέρνει σὲ ἀμηχανία ἐμᾶς τοὺς Εὐρωπαϊοὺς εἶναι ἡ θαυμαστὴ πνευματικότητα πού τὴν νιώθουμε νὰ θροῖζει ὀλόγυρά μας μέσα στὸν κρουστὸ καὶ μαζὶ ἀραχνένιο ἴσθδ πού φτιάχνουν οἱ κινήσεις, μέσα στὶς ἀέναα ἐναλλασσόμενες μετατροπὶες τῶν φωνῶν, μέσα σ' αὐτὸν τὸν καταιονισμό ἤχων πού ἀντιλαλοῦν ὅπως οἱ σταγόνες πού κατασταλάζουν στὸ χῶμα ἀπὸ τὰ φύλλα ἐνὸς ἀπέραντου δάσους, μέσα στὸ περίπλεγμα τῶν κινήσεων πού κι αὐτὸ ἀκόμη εἶναι ἠχογόνο. Ἀπὸ τὴν μιὰ χειρονομία στὴν ἄλλη κραυγὴ, κι ἀπ' αὐτὴν στὸν ἐπόμενο ἤχο, δὲν ὑπάρχει κενό, δὲν γίνεται μεταπήδηση: ὅλα διαχύνονται τὸ ἕνα μέσα στὸ ἄλλο σὰν μέσα ἀπὸ παράδοξα κανάλια σκαμμένα μέσα στὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα.

Μέσα σ' ὅλα αὐτὰ ὑπάρχει μιὰ ὀλόκληρη σειρὰ ἀπὸ τελετουργικέσ χειρονομίεσ καὶ κινήσεισ πού τὴν ἀποκρυπτογράφησὶ τους δὲν γνωρίζουμε, καὶ πού μοιάζουν νὰ ἀκολουθοῦν μουσικοὺς κανόνες ἀπόλυτα ἀκριβεῖσ καὶ συγκεκριμένους, ἀλλὰ καὶ μὲ ἕνα ἄλλο ἀκόμη στοιχεῖο πού, γενικά, δὲν ἀνήκει στὸ χῶρο τῆσ μουσικῆσ καὶ πού στόχος του, φαίνεται, εἶναι νὰ περιτυλίγει τὴ σκέψη, νὰ τὴν ἀκολουθεῖ ἀποκοτὰ σὰν λαγωνικό, καὶ νὰ τὴν ὀδηγεῖ πρὸς ἕνα πλέγμα μὴ ἐξερευνησимо καὶ βέβαιο. Στὸ θέατρο αὐτό, τὸ κάθε τι εἶναι ὑπολογισμένο μὲ μιὰ μαγευτικὴ καὶ μαθηματικὴ λεπτολογία. Τίποτα δὲν ἔχει ἀφεθεῖ στὴν τύχη ἢ στὴν προσωπικὴ πρωτοβουλία. Εἶναι ἕνα ἀνώτερησ στάθμησ εἶδος χοροῦ, ὅπου οἱ χορευτέσ εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα ἠθοποιοί. Τοὺς βλέπεισ, ἐπανειλημένα νὰ ἐπιτελοῦν κάτι σὰν ἀποκατάσταση, ἢ ἀνάκτηση χαμένου ἀντικειμένου, μὲ βήματα μετρημένα. Καὶ τὴ στιγμή πού νομίζεις ὅτι χάθηκαν στὴ μέση ἐνὸς ἀξεδιάλυτου λαβύρινθου ἀπὸ μέτρα, ἐνῶ τοὺς νομίζεις ἔτοιμοὺς νὰ περιπέσουν στὴ σύγχυση, ἔχουν ἕνα δικό τους τρόπο ν' ἀποκαθιστοῦν τὴν ἰσοροπία, ἕναν εἰδικὸ τρόπο ν' ἀντιστηρίζουν τὸ κορμί, τὰ σταυρωμένα πόδια, πού δίνει τὴν ἐντύπωση κουρτελιοῦ παραγεμισμένου πού τὸ ξεοκίζουν μὲ τέμπο· καὶ μὲ τρία τελικὰ βήματα, πού τοὺς ὀδηγεῖ ἀναπόφευχτα πρὸς τὸ κέντρο τῆσ σκηνῆσ, ὁ ρυθ-

μὸς πὸν εἶχε ἀνασταλεῖ γιὰ λίγο ὀλοκληρώνεται, τὸ μέτρο ξεκαθαρίζει.

“Ὅλα στὸ θέατρο αὐτὸ εἶναι ἔτσι κανονισμένα, ἀπρόσωπα· καμία μυικὴ κίνηση, οὔτε ἓνα στριφογύρισμα τῶν ματιῶν δὲν γίνεται χωρὶς νὰ δείχνει ὅτι ἀνήκει σ’ ἓνα εἶδος ἐσκεμένου μαθηματικοῦ συλλογισμοῦ πὸν ἐλέγχει τὰ πάντα καὶ πὸν ὅ,τι-δήποτε συμβαίνει περνάει μέσα ἀπ’ αὐτόν. Καὶ τὸ παράξενο εἶναι πὼς σ’ αὐτὴ τῇ συστηματικῇ ἀπο-προσωποποίηση, σ’ αὐτὲς τὶς καθαρὰ μυικὲς ἐκφράσεις τῆς φυσιογνωμίας πὸν ἀπλώνουν πάνω στὰ πρόσωπα σὰν μάσκες, τὸ κάθε τι ἀποχτάει μιὰ σημασία, τὸ κάθε τι ἀποδίνει τὸ δυνατὸ μεγαλύτερο ἐντυπωτικὸ ἀποτελεσμα.

Κοιτάζοντας αὐτὰ τὰ μηχανοποιημένα πλάσματα, μᾶς πιάνει ἓνα εἶδος τρόμος: πλάσματα πὸν οὔτε οἱ χαρὲς οὔτε οἱ λύπες τους μοιάζουν νὰ τοὺς ἀνήκουν, ἀλλὰ σὰν τὰ συναισθήματά τους αὐτὰ νὰ ὑπακούουν σὲ πανάρχαιες ἱερὲς τελετές, σὰν νὰ εἶναι ὑπαγορευμένα ἀπὸ ἀνώτερες διάνοιες. Καὶ τελικά, αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἐντύπωση μᾶς ἀνώτερης καὶ ὑπαγορευμένης Ζωῆς, αὐτὸ εἶναι πὸν βασικὰ μᾶς συνταράζει σ’ αὐτὸ τὸ θέαμα, τόσο πολὺ ὅμοιο μὲ ἱεουργία πὸν ἴσως καὶ νὰ τὴν βεβηλώνει ἡ παρουσία μας. “Ἐχει τὴν ἐπισημότητα μᾶς θρησκευτικῆς τελετῆς: τὸ ἱερατικὸ στοιχεῖο τῶν κοστουμιῶν προσδίνει σὲ κάθε ἡθοποιὸ κάτι σὰν διπλὸ σῶμα, διπλὰ μέλη. Χαμένος μέσα στὸ κοστουμί του ὁ ἐκτελεστὴς μοιάζει σὰν ὁ ἴδιος νὰ μὴν εἶναι πᾶ τίποτα ἄλλο παρὰ τὸ ὁμοίωμα τοῦ ἑαυτοῦ του. Πέρα ἀπὸ τὸν εὐρὺ, παντοδύναμο ρυθμὸ τῆς μουσικῆς, ὑπάρχει μιὰ ἄλλη, ἐξαιρετικὰ εὐθραυστη, δισταχτικῆ, συγκρατημένη μουσικῆ, ὅπου μοιάζουν νὰ θραύονται τὰ πῦθ πολὺτιμα μέταλλα, ὅπου ξεπηδοῦν, σὰν ἀπὸ κεφαλόβρυσο στὴ φυσικὴ τους κατάσταση πηγὲς ὑδάτινες, μακριὲς θεωρίες ἐντόμων πὸν περνοῦν πομπικὰ ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ φυτὰ, μ’ ἓναν ἤχο πὸν μοιάζει νᾶναι ὁ ἴδιος ὁ ἤχος τοῦ φωτός, ὅπου οἱ θόρυβοι ἀπὸ τὶς πυκνὲς μοναξιὲς μοιάζουν νὰ διυλίζονται σὲ ψιχάλα ἀπὸ κρυστάλους κλπ. κλπ.

“Ἄλλωστε ὅλοι αὐτοὶ οἱ θόρυβοι εἶναι δεμένοι μὲ κινήσεις, σὰν νὰ εἶναι ἡ φυσικὴ ἀπόληξη χειρονομιῶν τῆς ἴδιας μὲ αὐτοὺς ποιότητας· καὶ αὐτὸ μὲ τέτοια αἴσθηση τῶν μουσικῶν ἀναλογιῶν πού, τελικά, τὸ πνεῦμα βρίσκεται ἀναγκασμένο νὰ τὰ συγχέει, καὶ ν’ ἀποδίδει στὴν ἀρθρωμένη χειρονομία

τῶν καλλιτεχνῶν τὶς ἠχητικὲς ιδιότητες τῆς ὀρχήστρας —καὶ ἀντίστροφα.

Μιὰ ἐντύπωση ἀπάνθρωπου στοιχείου, θεῖου στοιχείου, θαυματουργῆς ἀποκάλυψης ἀναδίνεται ἀπὸ τὴν ἐξάισια ὁμορφιὰ τῶν γυναικείων κομώσεων: αὐτὴ ἢ σειρὰ ἀπὸ φωτεινοὺς κύκλους ποὺ ὁ ἕνας βρίσκεται μιὰ βαθμίδα πάνω ἀπὸ τὸν ἄλλο, ὅλοι καμωμένοι ἀπὸ συνδυασμοὺς φτερῶν ἢ πολυχρωμῶν μαργαριταριῶν, σὲ χρωματικοὺς συνδυασμοὺς τόσο ὁμορφους ποὺ ἡ πρόσμειξή τους ἔχει μιὰ ποιότητα ἀποκαλυπτική, καὶ ποὺ τὰ πλοκάμια τους τρέμουν ρυθμικά, σὰν ν' ἀνταποκρίνονται συνειδητὰ θάλαγγε κανεὶς στὸ τρεμούλιασμα τοῦ κορμοῦ. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλες κομώσεις ποὺ μοιάζουν ἱερατικές, σὲ σχῆμα τιάρας, μὲ στὴν κορυφή τους λοφία ἀπὸ ἀλύγιστα λουλούδια, ποὺ τὰ χρώματά τους, ἀντίθετα μεταξὺ τους, δένουν ὡστόσο κατὰ τρόπο παράδοξο.

Αὐτὸ τὸ θαμπωτικὸ, ζαλιστικὸ σύνολο, τὸ γεμάτο ἀπὸ πυροτεχνήματα, ἐκροές, μυστικὰ ρεύματα, λοξοδρομήσεις πρὸς κάθε φορά —ἐξωτερικὴ καὶ ἐσωτερικὴ— τῆς προσληπτικότητάς μας, συνθέτει μιὰ ἡγεμονικὴ ἰδέα τοῦ θεάτρου, τέτοια ὅπως μᾶς ἔχει μεταδοθεῖ διατηρημένη ἀπὸ αἰῶνες, γιὰ νὰ μᾶς διδάξει τί δὲν θάπρεπε ποτὲ νὰ πάψει νὰ εἶναι τὸ θέατρο. Καὶ ἡ ἐντύπωση αὐτὴ ἀναδιπλασιάζεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὸ τὸ θέαμα —λαϊκὸ στὸν τόπο τους, φαίνεται, καὶ κοσμικὸ, ὄχι θρησκευτικὸ— εἶναι ἡ βασικὴ τροφή, τὸ ψωμί γιὰ τὰ καλλιτεχνικὰ αἰσθήματα τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν τοῦ Μπαλί.

Ἄν βάλουμε καταμέρος τὶς ἐκπληκτικὲς μαθηματικὲς ἀναλογίες, τὴν γεωμετρικότητα τοῦ θεάματος, αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ μᾶς συνελάρει καὶ νὰ μᾶς ἐκπλήξει ὅλους εἶναι, νομίζω, αὐτὴ ἡ πλευρά του, ἡ ὕλη ἡ σὰν ἀποκαλυπτικὸ μέσο ποὺ ξαφνικὰ διασκορπίζεται σὲ σημεῖα γιὰ νὰ μᾶς διδάξει τὴ μεταφυσικὴ ταυτότητα τοῦ συγκεκριμένου καὶ τοῦ ἀφηρημένου —νὰ μᾶς τὸ διδάξει μὲ χειρονομίες καμωμένες γιὰ ν' ἀντέξουν στὸ χρόνο, νὰ διαρκοῦν. Γιατί, ἐνῶ εἴμαστε ἐξοικειωμένοι μὲ τὴ ρεαλιστικὴ πλευρὰ τῶν πραγμάτων καὶ τὴν γνωρίζουμε, ἐδῶ στὸ Μπαλί ἔχει ἀναχθεῖ στὴ νυσοστὴ δύναμη καὶ ἔχει λάβει ὀριστικὰ παγιωμένη φόρμα, ἔχει στυλιζαριστεῖ.

.....

Στὸ θέατρο αὐτὸ κάθε δημιουργία προβαίνει ἀπὸ τὴ σκη-
νῆ, βρίσκει τὴν ἔκφρασή της καὶ τὶς ρίζες της μαζί σὲ μιὰ
κρυφὴ ψυχικὴ παρόρμηση, πού εἶναι ὁ πρὶν ἀπὸ τὶς λέξεις
Λόγος. Εἶναι ἓνα θέατρο ὅπου ὁ συγγραφέας παραμερίζεται
σὲ κέρδος αὐτοῦ πού, στὴν εὐρωπαϊκὴ θεατρικὴ διάλεκτο, θὰ
τὸν λέγαμε «σκηνοθέτη». Ἐναν σκηνοθέτη ὅμως πού ἐδῶ
γίνεται κάτι σὰν ἀρχιερέας σὲ τελεστήριο μαγικῶν τελετῶν,
ἓνας ἀρχιμάγος. Καὶ τὸ ὑλικὸ πάνω στὸ ὁποῖο δουλεύει, τὰ
θέματα πού ζωντανεύει καὶ τοὺς δίνει παλμό, βγαίνουν ὄχι
ἀπ' αὐτὸν ἀλλὰ ἀπὸ τοὺς θεοὺς. Μοιάζουν σὰ νὰ βγαίνουν
ἀπὸ θεμελιακὲς ἐνώσεις τῆς Φύσης πού κάποιο διπλὸ Πνεῦμα
ἔχει εὐνοήσει. Καὶ αὐτὸ πού βάζει σὲ κίνηση εἶναι τὸ ΔΗ-
ΛΟΝ. Εἶναι ἓνα εἶδος πρωταρχικῆς φυσικῆς, ἀπὸ ὅπου τὸ
Πνεῦμα ποτὲ δὲν ἀποκολλήθηκε.

Σ' ἓνα θέαμα σὰν αὐτὸ τοῦ Μπαλινέζικου θεάτρου ὑπάρ-
χει κάτι πού καταργεῖ τὴν ψυχαγωγίαν, τὴν αἴσθησιν τοῦ
ἀνώφλου τεχνητοῦ παιχνιδιοῦ, τοῦ παιχνιδιοῦ πού ἔγινε γιὰ
νὰ γεμίσει μιὰ βραδιά, πράγμα χαρακτηριστικὸ τοῦ δικοῦ μας
θεάτρου. Οἱ παραστάσεις τοῦ Μπαλινέζικου θεάτρου παίρνουν
σάρκα ἀπὸ τὴν ὕλη, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ, τὴν ἴδια τὴν πραγ-
ματικότητα. Τὶς χαρακτηρίζουν ἓνα στοιχεῖο τελετουργικόν,
μῆς θρησκευτικῆς τελετῆς, κατὰ τὴν ἔννοια ὅτι ξεριζώνουν
ἀπ' τὸ μυαλὸ τοῦ θεατῆ κάθε ἰδέα προσποίησης, φτηνῆς ἀπο-
μίμησης τῆς πραγματικότητος. Ὅλος αὐτὸς ὁ περίπλο-
κος θύσανος τῶν χειρονομιῶν ἔχει ἓναν σκοπὸν, ἓναν σκοπὸν
ἄμεσο, πού τὸν πετυχαίνει μὲ μέσα ἀποτελεσματικά, τῶν ὁ-
ποίων τὴν ἀποτελεσματικότητα δοκιμάζουμε καὶ μεῖς οἱ ἴδιοι.
Οἱ σκέψεις πρὸς τὶς ὁποῖες σκοπεύουν οἱ χειρονομίες αὐτές,
οἱ πνευματικὲς καταστάσεις πού ἐπιδιώκουν νὰ δημιουργή-
σουν, οἱ ἀποκρυφιστικὲς λύσεις πού προτείνουν, φορτίζονται
μὲ συγκίνηση καὶ πετυχαίνονται χωρὶς καθυστέρηση καὶ χω-
ρὶς περιφράσεις. Ὅλο αὐτὸ παρομοιάζει μὲ ἐξορκισμό, πού
σκοπὸν ἔχει νὰ καλέσει τοὺς δαίμονές μας.

Σ' αὐτὸ τὸ θέατρο ὑπάρχει ἓνας χαμηλὸς καὶ βαρὺς βόμ-
βος προερχόμενος ἀπὸ τὰ πράγματα τοῦ ἐνστίκτου, πού ὅμως
εἶναι φτασμένα σὲ τέτοια διαφάνεια, εὐφυΐα, εἶναι τόσο πο-
λὸ εὐπλαστα, σὲ σημεῖο πού νὰ μᾶς φαίνεται πὼς μᾶς δίνουν
μὲ τρόπο ὑλικὸ (φυσικὸ) μερικὲς ἀπὸ τὶς πρὸ μυστικῆς ἀντι-
λήψεις τοῦ πνεύματος.

Τὰ ἐπιλεγόμενα θέματα ξεκινοῦν, θάλεγε κανείς, ἀπὸ τῆ σκηνῆ. Ἔχουν φτάσει σὲ τέτοιο σημεῖο ἀντικειμενικῆς ὑλοποίησης πὺ δὲν μπορούμε νὰ τὰ φανταστοῦμε ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴν πυκνὴ προοπτικὴ, ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴν κλειστὴ καὶ περιορισμένη σφαῖρα τῆς σκηνῆς.

Τὸ θέαμα αὐτὸ μᾶς προσφέρει ἓνα θαυμαστὸ σύμπλεγμα ἀπὸ καθαρὲς σκηνικὲς εἰκόνες, πού, γιὰ τὴν κατανόησή τους μοιάζει νὰ ἔχει ἐπινοηθεῖ ἓνα καινούργιο, ἰδιαίτερο γλωσσικὸ ἰδίωμα: οἱ ἠθοποιοὶ καὶ τὰ κοστούμια τους συνθέτουν γνήσια ἱερογλυφικά, πὺ ζοῦν καὶ κινοῦνται. Καὶ τὰ τριδιάστατα αὐτὰ ἱερογλυφικά εἶναι κεντημένα μὲ ἓναν ὀρισμένο ἀριθμὸ κινήσεων —μυστηριακὰ σημεῖα πὺ ἀντιστοιχοῦν ποιὸς ξέρει σὲ ποιὰ μυθικὴ καὶ σκοτεινὴ πραγματικότητα, πὺ ἐμεῖς οἱ Εὐρωπαῖοι ἔχουμε ὀριστικὰ ἀπωθήσει στὸ ἀσυνείδητό μας.

Κάτι ἀπὸ τὸ πνεῦμα μιᾶς μαγικῆς συνέργειας συμμετέχει σ' αὐτὴ τὴν ἔντονη ἀποδέσμευση τῶν σημείων αὐτῶν πού, συγκρατημένα στὴν ἀρχή, ξαμολιοῦνται ὕστερα ἀπότομα στὸν ἀέρα.

Ἐνα χαοτικὸ κόχλασμα, γεμάτο ἀπὸ ὀδηγητικὰ σήματα καί, κατὰ στιγμὲς, παράδοξα ταχτοποιημένο ἀκούγεται νὰ τριῖζει καὶ νὰ παφλάζει μέσα σ' αὐτὸν τὸν πυρετὸ τῶν ζωγραφισμένων ρυθμῶν, συνοδευόμενο ἀπὸ μουσικὲς φράσεις οἱ ὁποῖες παίζονται ἀδιάκοπα καὶ παρεμβαίνουν σὰν μιὰ καλὰ ὑπολογισμένη σιωπὴ.

Αὐτὴ ἡ ἰδέα τοῦ καθαροῦ θεάτρου πού, σὲ μᾶς στὴν Εὐρώπη, ὑπάρχει μόνο στὴ θεωρία, καὶ στὴν ὁποία κανεὶς ποτὲ δὲν δοκίμασε νὰ δώσει σάρκα καὶ ὄστα, αὐτὴ ἡ ἰδέα βρίσκει θριαμβευτικὰ τὴν πραγμάτωσή της στὸ θέατρο τοῦ Μπαλί, κατὰ τὸ νόημα ὅτι ἀπαλείφει κάθε δυνατότητα ἀναδρομῆς στὶς λέξεις γιὰ τὴν ἀποσαφήνιση ἀκόμη καὶ τῶν πὺ ἀφηρημένων θεμάτων καὶ ὅτι ἐφευρίσκει μιὰ γλώσσα ἀπαρτιζόμενη ἀπὸ χειρονομίες, καμωμένες γιὰ νὰ ἀνελίσσονται «ἐν χώρῳ», μιὰ γλώσσα πὺ δὲν ἔχει κανένα νόημα παρὰ μόνο πάνω στὸν σκηνικὸ χῶρο.

Ὁ σκηνικὸς χῶρος χρησιμοποιεῖται σὲ ὅλες του τὶς διαστάσεις καί, θὰ λέγαμε, σὲ ὅλα του τὰ δυνατὰ ἐπίπεδα. Γιατί, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὀξύτατη αἴσθησι τοῦ πλαστικὰ ὠραίου, οἱ χειρονομίες αὐτὲς ἔχουν πάντα σὰν τελικὸ σκοπὸ τους τὴν ἀπο-

σαφήνιση μιᾶς κατάστασης ἢ ἑνὸς προβλήματος τοῦ πνεύματος. Ἡ, πάντως, ἔτσι παρουσιάζονται σὲ μᾶς.

Κανένα σημεῖο τοῦ χώρου καὶ ταυτόχρονα καμὰ δυνατὴ ὑποβολὴ δὲν πάει χαμένη. Καὶ ὑπάρχει μιὰ αἴσθηση, φιλοσοφικὴ θὰ λέγαμε, τῆς δύναμης ποὺ συγκρατεῖ τὴ Φύση ἀπὸ τὸ νὰ κυθεῖ καὶ νὰ κατακυλίσει ξαφνικὰ μέσα στὸ χάος.

Τὸ Μπαλινέζικο θέατρο μᾶς κάνει νὰ νιώθουμε ἐκείνη τὴν κατάσταση πραγμάτων ποὺ ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ τὶς λέξεις καὶ ἡ ὁποία ἔχει τὴ δύναμη νὰ διαλέξει μόνη τῆς τὴ γλώσσα τῆς: σὲ μουσικὴ, χειρονομίες, κινήσεις, λέξεις.

Εἶναι βέβαιο πὼς ἡ πλευρὰ αὐτὴ τοῦ καθαροῦ θεάτρου, αὐτὴ ἡ φυσικὴ τῆς ἀπόλυτης χειρονομίας ποὺ εἶναι ἡ ἴδια ἰδέα καὶ ποὺ ἔξωθεῖ τὶς συλλήψεις τῆς διάνοιας—γιὰ νὰ μετατραποῦν σὲ γεγονότα ἄπτά, ἀντιληπτά,—νὰ περάσουν μέσα ἀπὸ τοὺς λαβύρινθους καὶ τὰ ἰνώδη πλέγματα τῆς ὕλης, ὅλα αὐτὰ μᾶς δίνουν μιὰ καινούργια ἰδέα γιὰ τὸ τί ἀνήκει ἀπὸ τὴ φύση τοῦ στὸν χῶρο τῶν μορφῶν καὶ γιὰ τὴν δεδηλωμένη ὕλη. Αὐτοὶ ποὺ πετυχαίνουν νὰ προσδώσουν μιὰ μυστικιστικὴ αἴσθηση στὸ ἄπλὸ σχῆμα μιᾶς ἐνδυμασίας, αὐτοὶ ποὺ, μὴ ἀρκούμενοι νὰ τοποθετήσουν πλάι στὸν Ἄνθρωπο τὸ ἄλλο τοῦ Ἐγώ, τὸ Εἶδωλό του, προσδίνουν σὲ κάθε ντυμένο ἄνθρωπο ἕνα Εἶδωλο καμωμένο ἀπὸ ἐνδύματα, αὐτοὶ ποὺ διατρυποῦν μὲ μιὰ σπαθιά αὐτὰ τὰ φανταστικά, αὐτὰ τὰ ὑπ' ἀριθ. δύο ἐνδύματα, κἀνοντάς τα νὰ μοιάζουν σὰν τεράστιες πεταλούδες καρφωμένες στὸν ἀέρα, παρόμοιοι ἄνθρωποι ἔχουν μέσα τους, πολὺ περισσότερο ἀπὸ μᾶς, τὴν αἴσθηση τοῦ ἀπόλυτου καὶ μαγικοῦ συμβολισμοῦ τῆς φύσης, καὶ μᾶς δίνουν ἕνα μάθημα ἀπὸ τὸ ὁποῖο—αὐτὸ εἶναι παραπάνω ἀπὸ βέβαιο—οἱ τεχνικοὶ τοῦ θεάτρου μας δὲν θὰ εἶναι σὲ θέση νὰ ἐπωφεληθοῦν.

Αὐτὸς ὁ χῶρος ποὺ ἀποπνέει πνευματικότητα, αὐτὸ τὸ ψυχικὸ παιχνίδι, αὐτὴ ἡ σιωπὴ ἢ καμωμένη ἀπὸ σκέψεις ἢ ὁποῖα ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ μέλη μιᾶς γραμμένης φράσης, ῥίσκεται ἐδῶ, εἶναι χαραγμένη στὸ σκηνικὸ χῶρο, ἀνάμεσα στὰ μέλη τῶν φράσεων, στὴν ἀτμόσφαιρα, στὶς προοπτικὲς ἑνὸς ἀριθμοῦ κραυγῶν, χρωμάτων καὶ κινήσεων.

Στὶς παραστάσεις τοῦ Θεάτρου τοῦ Μπαλὶ τὸ μυαλὸ ἔχει τὴν αἴσθηση ὅτι, στὴν ἀρχή, ἡ οὐλληψη ἐσκόνταψε πάνω σὲ χειρονομίες, πάτησε γερὰ καταμεσῆς σὲ μιὰ ζύμωση ἀπὸ ὁ-

πικρές ή ήχητικές εικόνες, σέ σκέψεις πού εΐναι στην «ἀπόλυτη» κατάστασή τους. Ή, γιά περισσότερη συντομία και σαφήνεια, κάτι ἀρκετά παρόμοιο με τή μουσική κατάσταση θα πρέπει νά υπήρξε γι' αὐτή τή σκηνοθεσία, ὅπου κάθε τι πού ἀποτελεΐ σύλληψη τοῦ πνεύματος δέν εΐναι παρά ἓνα πρόσχημα, ἓνα πράγμα πού ὑπάρχει «δυνάμει», και πού τὸ εἶδωλό του ἔχει δημιουργήσει αὐτή τήν ἔντονη σκηνική ποίηση, αὐτή τήν χρωματιστή γλώσσα τοῦ χώρου.

Αὐτὸ τὸ ἀέναο παιχνίδι με τοὺς καθρέφτες, αὐτὸ τὸ συνεχές ἀντικαθρέφτισμα τοῦ εἰδώλου ἀπὸ καθρέφτη σὲ καθρέφτη, πού περνάει ἀπὸ χρῶμα σὲ χειρονομία και ἀπὸ κραυγὴ σὲ κίνηση, μᾶς ὁδηγεῖ ἀσταμάτητα σὲ δρόμους ἀπτόμοιους και δύσβατους γιὰ τὸ πνεῦμα, μᾶς βυθίζει σ' ἐκεῖνη τήν κατάσταση τῆς ἀβεβαιότητας και ἀνέκφραστου ἄγχους πού εΐναι τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ποίησης.

Αὐτὰ τὰ παράξενα παιχνίδια τῶν χειρῶν πού πετοῦν σὰν ἔντομα μέσα στὸ πράσινο βράδι, ἀναδίνουν μιὰ τρομώδη ἰδεοληψία, μιὰ ἀνεξάντλητη διανοητικὴ σειρά συλλογισμῶν πού βγαίνουν σὰν ἀπὸ ἓνα πνεῦμα μόνιμα ἀπασχολημένο νά προσανατολιστεῖ μέσα στοὺς λαβύρινθους τοῦ ἀσυνειδήτου του.

Ἄλλωστε, ἀπὸ τὰ πράγματα πού τὸ θέατρο τοῦτο μᾶς κάνει ἀπτά και τὰ ὑλοποιεῖ σὲ συγκεκριμένα σήματα, τὰ σχετιζόμενα με τὸ συναίσθημα εΐναι πολὺ λιγώτερα ἀπὸ τὰ σχετιζόμενα με τὴ νόηση.

Καί, βασικά, μέσα ἀπὸ τὴ νόηση μᾶς ὁδηγεῖ νά ξανακατακτήσουμε τὰ σήματα πού ἐξηγοῦν τί εΐναι αὐτὸ τὸ θέατρο.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτή, ἡ χειρονομία τοῦ κεντρικοῦ χορευτῆ πού πάντα ἀγγίζει τὸ κεφάλι του στὸ ἴδιο σημεῖο, σὰν γιὰ νά μᾶς ὑποδειξέι τὴ θέση και τὴν ὑπαρξη κάποιου κεντρικοῦ φανταστικοῦ ματιοῦ, εΐναι ἰδιαίτερα σημαντική.

Αὐτὸ πού παρουσιάζεται σὰν μία πολὺ ἔντονη νύξη σὲ ἐξωτερικὲς ἐντυπώσεις τῆς φύσης, ἐπαναλαμβάνεται στὸ κῶρο τῶν ἤχων, και ὁ ἤχος καθαυτὸς δέν εΐναι παρά ἡ νοσταλγικὴ ἀναπαράσταση κάποιου ἄλλου πράγματος, μιὰ κατάσταση σὰν μαγική, ὅπου οἱ αἰσθήσεις ἔχουν τόσο εὐαισθητοποιηθεῖ και ἐκλειπυνηθεῖ πού εΐναι πᾶ ἀξίες νά τις ἐπισκεφτεῖ τὸ πνεῦμα. Και ἀκόμη και οἱ μιμητικὲς ἀρμονίες, ὁ θόρυβος τοῦ κροιαλῖα, ὁ θόρυβος πού κάνουν τὰ ξεραμένα ἔντομα τὸ ἓνα πάνω στὸ ἄλλο, ὑποβάλλουν τὴν εἰκόνα ἐνὸς ξέφωτου, ἐνὸς το-

πίου πού σφύζει από ζωή, πού εἶναι ἔτοιμο νὰ κυθεῖ κατὰ τὸ χάος. Καὶ αὐτοὶ οἱ χορευτὲς οἱ ντυμένοι μὲ ροῦχα θαμπωτικά, μὲ τὰ κορμιά τους ἀποκάτω φασκιωμένα! Στὴν κίνησή τους ὑπάρχει κάτι ὀμφαλικό, κάτι πού θυμίζει προνύμφη σὲ βόμβυκα. Καί, ἀκόμη, πρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν ἱερογλυφικὴ ὄψη τῶν ἐνδυμάτων τους, πού οἱ ὀριζόντιες γραμμὲς τους ξεπερνοῦν τὸ ἀνθρώπινο σῶμα πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις. Μοιάζουν σὰν τεράστια ἔντομα χαραγμένα μὲ γραμμὲς καὶ μὲ κελύφη χωρισμένα σὲ δακτύλιους, καμωμένα γιὰ νὰ συνταιριάζουν ὅλα τὰ ἔντομα μαζί μὲ ποιὸς ξέρει ποιά προοπτικὴ τῆς φύσης, τῆς ὁποίας μοιάζουν ν' ἀποτελοῦν ἕνα ἀποπασμένο, ξεκομμένο γεωμετρικὸ σχῆμα.

Τὰ κοστοῦμα αὐτὰ πού ἀκολουθοῦν καὶ κυκλώνουν τὶς ἀφηρημένου σχήματος περιδίνσεις τῶν χορευτῶν ὅταν βαδίζουν, καὶ τὰ παράξενα σταυρώματα τῶν ποδιῶν τους!

Κάθε μία ἀπὸ τὶς κινήσεις τους χαράζει μιὰ γραμμὴ μέσα στὸ κῶρο, ὀλοκληρώνει ποιὸς ξέρει ποιά αὐστηρὴ μορφὴ στὸ τελετουργικὸ μιᾶς ἐρμητικῆς φόρμουλας, τὴν ὁποία τελειώνει μιὰ ἀπρόβλεπτη κίνηση τοῦ χεριοῦ.

Ἔπειτα, εἶναι κι' αὐτὰ τὰ φορέματα μὲ τὶς καμπύλες πίσω βαλμένες πρὸ ψηλὰ ἀπὸ τὴ θέση πού κανονικὰ εἶναι οἱ γοφοὶ τοῦ ἀνθρώπινου κορμοῦ, πού κάνουν τοὺς χορευτὲς νὰ δείχνουν σὰν κρεμασμένοι στὸν ἀέρα, σὰν καρφιτωμένοι στὸ φόντο τῆς σκηνῆς, καὶ κάνουν τὴ διάρκειά κάθε πηδήματος τοῦ ἡθοιοῦ νὰ μοιάζει μακρύτερη, κάπως σὰν πέταγμα πουλιοῦ.

Αὐτὰ τὰ ὑπόκωφα οὐρλιάσματά τους, τὸ στριφογύρισμα τῶν ματιῶν τους, ἡ συνεχὴς ἀφαίρεση, αὐτοὶ οἱ θόρυβοι τῶν κλαδιῶν, οἱ θόρυβοι ἀπὸ κόψιμο καὶ κύλισμα ξύλων, ὅλα τούτα μέσα στὸν ἀπέραντο κῶρο ἀραιὰ διασπαρμένων ἤχων πού ξεπηδοῦν ἀπὸ πολλὰ ἔστιες, ὅλα μαζί συγκλίνουν γιὰ ν' ἀκοκρυσταλλώσουν στὸ πνεῦμα μας κάτι σὰν μιὰ καινούργια καί, θὰ τολμοῦσα νὰ πῶ, συγκεκριμένη σύλληψη τοῦ ἀφηρημένου.

Καί, ἄς σημειωθεῖ κι' αὐτό, τούτῃ ἡ ἀφαίρεση πού ξεπηδάει ἀπὸ ἕνα θαυμαστὸ σκηνικὸ οἰκοδόμημα γιὰ νὰ ξαναγυρίσει στὴ σκέψη, ὅταν στὸ πέταγμά της ἀπαντήσῃ ὀρισμένες ἐντυπώσεις τοῦ φυσικοῦ κόσμου, τὶς πᾶνει πάντα στὸ σημεῖο ἐκεῖνο ὅπου ἀρχίζουν νὰ σχηματίζονται οἱ μοριακοὶ τους συν-

δυναμοί· δηλαδή μόλις μιὰ χειρονομία μᾶς χωρίζει ἀπὸ τὸ χάος.

.....
Τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ θεάματος (ἂν τὸ ἀντιπαραβά-
λουμε μὲ ὄλες τὶς βρωμιές, τὶς θαναυσότητες καὶ τὶς ἀηδίες
ποῦ ἀναμασοῦν οἱ εὐρωπαϊκὲς μας σκηνές) εἶναι ἕνας ἀπο-
λαυστικὸς ἀναχρονισμὸς. Καὶ δὲν ξέρω ποιό ἄλλο θέατρο θὰ
τολμοῦσε νὰ καρφώσει ἔτσι, καὶ σὰ νὰ εἶναι αὐ-
τοῦ σι ο φ υ σ ι κ ὸ γ ε γ ο ν ὸ ς, τὶς ἀγωνίες μᾶς ψυ-
χῆς ποῦ εἶναι λεία στὸ ἔλεος τῶν φαντασμάτων τοῦ Ὑπερ-
πέραν.

Αὐτοὶ οἱ μεταφυσικοὶ τῆς φυσικῆς ἀταξίας ποῦ μὲ τὸ χο-
ρό τους κατόρθωσαν νὰ μᾶς παρουσιάσουν κάθε μόριο τοῦ ἤ-
χου καὶ κάθε ἀποσπασματικὴ ἀντίληψη σὰν ἔτοιμη νὰ ἐπι-
στρέψει στὴν ἀρχὴ ποῦ τὴ γέννησε, δείχτηκαν ἱκανοὶ νὰ συν-
ταιριάξουν τόσο τέλεια τὴν κίνηση καὶ τὸν ἦχο, ἔτσι ποῦ οἱ
κρότοι αὐτοὶ οἱ παραγόμενοι ἀπὸ σκαφτὰ τύμπανα καὶ ἀπὸ
ὄργανα μὲ ἄδεια ἠχεῖα νὰ μοιάζουν μὲ ἡθοποιοὺς ποῦ οἱ ἀγ-
κῶνες τους εἶναι ἄδαιοι καὶ κάνουν τοὺς ἦχους αὐτοὺς μὲ τὰ
μέλη τους ποῦ ἀποτελοῦνται ἀπὸ κούφιο ξύλο.

Ἐδῶ, παραβρισκόμαστε ξαφνικὰ σὲ μιὰ μεταφυσικὴ πά-
λη, καὶ τὸ κορμὶ ποῦ βρίσκεται σὲ ἔκσταση, κοκαλωμένο ἀπὸ
τὴν ἀμπωτὶ τῶν συμπαντικῶν δυνάμεων ποῦ τὸ πολιορκοῦν,
ἐρμηνεύεται θαυμαστὰ ἀπὸ τὸν ξέφρενο αὐτὸ χορό, ποῦ ταυ-
τόχρονα εἶναι καὶ γωνιώδης, γεμάτος ἀκαϊψίες, ὅπου ξαφνι-
κὰ νιώθεις πῶς τὸ πνεῦμα ἐτοιμάζεται γιὰ κατακόρυφη
πτώση.

Σὰν κύματα ἀπὸ ὕλη νὰ κουτροβαλοῦν τὸ ἕνα πάνω
στὸ ἄλλο, νὰ χαμηλώνουν τὰ λοφία τους τὸ ἕνα καταπάνω
στὸ ἄλλο, καὶ νὰ χύνονται ἀπὸ ὄλες τὶς μεριές τοῦ ὀρίζοντα
γιὰ νὰ ἐγκλειστοῦν μέσα σ' ἕνα ἐλάχιστο κλάσμα τρόμων
καὶ ἐκστάσεων — γιὰ νὰ καλύψουν τὸ κενὸ τοῦ φόβου.

Μέσα σ' αὐτὲς τὶς ἀρχιτεκτονημένες προοπτικὲς ἐνυπάρ-
χει ἕνα ἀπόλυτο, ἕνα πραγματικὸ φυσικὸ ἀπόλυτο ποῦ μόνο
οἱ κάτοικοι τῆς Ἀνατολῆς μποροῦν νὰ ἐνοραματισθοῦν· ἀκρι-
βῶς στὸ ὕψος καὶ στὴν μελετημένη τόλμη τῶν σκοπῶν τους
διαφέρουν οἱ συλλήψεις αὐτὲς ἀπὸ τὶς εὐρωπαϊκὲς μας συλ-
λήψεις περὶ θεάτρου, πὸ πολὺ σ' αὐτὸ τὸ θέμα παρὰ στὴν
παράξενη τελειότητα τῶν παραστάσεών τους.

Αὐτοὶ ποὺ ὑποστηρίζουν τὸν διαχωρισμὸ καὶ τὴν διχοτόμηση τῆς τέχνης σὲ εἶδη καὶ γένη, ὡς ἐπιμένουν νὰ λένε πῶς τοὺς θαυμαστοὺς καλλιτέχνες τοῦ Μπαλινέζικου θεάτρου δὲν τοὺς βλέπουν παρὰ μόνο σὰν χορευτὲς — χορευτὲς ποὺ τοὺς ἔχει ἀνατεθεῖ νὰ παραστήσουν κάποιους ὑψηλοὺς Μύθους, ποὺ τὸ ὕψος τους καθιστᾷ τὸ ἐπίπεδο τοῦ σύγχρονου εὐρωπαϊκοῦ μας θεάτρου ἀκατανόμαστα χοντροκομμένο καὶ παιδαριῶδες. Ἐνῶ ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι τὸ μπαλινέζικο θέατρο μᾶς προτείνει, καὶ μᾶς τὰ παροῦσι ζεῖ μέσα στὰ ἔργα του, θέματα καθαρῶ θεάτρου, στὰ ὁποῖα ἡ σκηνικὴ πραγμάτωση συνοδεύεται ἀπὸ πυκνὴ ἴσοροπία, μὰ ὀλότελα ὑλοποιημένη κεντρομόλο ἔλξη.

Ὅλα αὐτὰ ἐμβαπτίζονται σὲ μιὰ βαθειὰ τοξικότητα ποὺ μᾶς ἀποδίνει πάλι αὐτὰ τοῦτα τὰ θεμελιακὰ στοιχεῖα τῆς ἔκστασης· καὶ μέσα στὴν ἔκσταση ξαναβρίσκουμε τὸν ξερὸ κοχλασμό, τὴν ὀρυκτὴ τριβὴ τῶν φυτῶν, ὑπολείματα καὶ ἴχνη ἀπὸ δέντρα μὲ φωτισμένη τὴν ὄψη τους.

Ὅλο τὸ κτηνώδες, ὅλο τὸ ζωικὸ στοιχεῖο περιορίζεται στὴν ξερὴ του κίνηση: ἤχοι ἀπὸ μέρη τῆς γῆς ποὺ σκίζονται στὰ δύο, παγετὸς τῶν δέντρων, χασμουρητὰ τῶν ζώων.

Τὰ πόδια τῶν χορευτῶν, καθὼς κλωτσοῦν στὸ πλάι τὸ ροῦχο τους, διαλύουν σκέψεις καὶ αἰσθήσεις κάνοντάς τες νὰ ἐπανεέλθουν στὴν καθαρὴ κατάστασή τους.

Καὶ πάντα, συνέχεια αὐτὴ ἢ μετωπικὴ τοποθέτηση τοῦ κεφαλιοῦ, αὐτὸ τὸ μάτι τοῦ Κύκλωπα, τὸ ἐσωτερικὸ μάτι τοῦ πνεύματος ποὺ τὸ δεξιὸ χέρι ὅλο ὑψώνεται γιὰ ν' ἀναζητήσῃ.

Μιμικὴ χειρονομιῶν πνευματικῶν ποὺ μετροῦν ρυθμὸ, κλαδεύουν, στερεώνουν, παραμερίζουν καὶ ὑποδιαίρουν αἰσθήματα, ψυχικὲς καταστάσεις, ιδέες, μεταφυσικὲς.

Εἶναι τὸ θέατρο τῶν πεμπουσιῶν, ὅπου τὰ πράγματα ἐκτελοῦν παράξενα στριφογυρίσματα προτοῦ ἐπανεέλθουν στὴν ἀφαίρεση. Οἱ χειρονομίες τους δένουν χρονικὰ τόσο τέλεια μὲ τὸν ρυθμὸ τῶν κοίλων τυμπάνων, τὸν τονίζουν καὶ τὸν πλάνουν στὸν ἄερα μὲ τόση σιγουριά καὶ σὲ τόσο καίρια στιγμή ποὺ φαίνεται πῶς ἡ μουσικὴ εἶναι ὁ ρυθμὸς ποὺ χτυποῦν τὰ κούφια μέλη τους.

Καὶ τὸ μάτι τῶν γυναικῶν, γεμάτο ἀπὸ ἐκφράσεις ποὺ ἡ μία σκεπάζει τὴν ἄλλη, σὰν γεωλογικὰ στρώματα, μάτι σεληνιακό. Αὐτὸ τὸ ὄνειρικὸ μάτι ποὺ μοιάζει νὰ μᾶς ρουφάει μὲ-

σα του και πού μπροστά του έμεις οί ἴδιοι φαινόμαστε φαν-
τάσματα.

Όλοκληρωμένη ικανοποίηση ἀπ' αὐτές τῆς χορευτικῆς χειρονομίες, ἀπ' αὐτά τὰ πόδια πού, κάνοντας στροφές, ἀνακατεύουν τῆς ψυχικῆς καταστάσεις, ἀπ' αὐτά τὰ χεράκια πού μοιάζουν νά πετοῦν, ἀπ' αὐτά τὰ ξερά, ἰσόχρονα χτυπημάτα.

Παραστεκόμαστε σέ μιὰ ἀλχημεία τῆς νόησης, πού ἀπό μιὰ πνευματική κατάσταση φτιάχνει μιὰ χειρονομία — τὴν στεγνή, γυμνή, γραμμική χειρονομία πού θὰ μπορούσαν νά ἔχουν ὅλες μας οί πράξεις ἂν ἀναζητοῦσαν τὸ ἀπόλυτο.

Αὐτὸ τὸ σύνολο τῶν ἰδιόμορφων κινήσεων καὶ χειρονομῶν, αὐτὸς ὁ μανιερισμός, αὐτὸ τὸ διογκωμένο ἱερατικὸ στυλ μὲ τὸ τόσο ρευστὸ ἀλφάβητό του, μὲ τῆς κραυγῆς τῶν λίθων πού κόβονται στὰ δύο, τοὺς θορύβους καὶ ἤχους ἀπὸ κλαδιά πού πέφτουν καὶ ξύλα πού ὑλοτομοῦνται, συνθέτει μέσα στὸν χῶρο, μέσα στὸν ἀέρα, ἕνα εἶδος ζωντανὸ μουρμούρισμα, τόσο ἀκουστικὸ ὅσο καὶ ὀπτικὸ. Καὶ μέσα σέ μιὰ στιγμή, ἡ μαγικὴ ταύτιση ἐπιτελεῖται: ΓΝΩΡΙΖΟΥΜΕ ΠΩΣ ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΙΛΟΥΣΑΝ ΕΙΜΑΣΤΕ ΕΜΕΙΣ.

Μετὰ τὴν μεγαλειώδη πάλη τοῦ Ἀντεορχάνα μὲ τὸν Δράκοντα, ποιὸς θὰ τολμήσει νά ἰσχυριστεῖ πὼς ὀλόκληρο τὸ θέατρο δὲν βρίσκεται πάνω στὴ σκηνή, δηλαδὴ ἔξω ἀπὸ καταστάσεις καὶ ἀπὸ λέξεις!

Οἱ δραματικῆς καὶ ψυχολογικῆς καταστάσεις ἐδῶ ἔχουν ἐνσωματωθεῖ μέσα στὴν ἴδια τὴν παντομίμα τῆς πάλης, πού ἀποτελεῖ λειτουργία ἀπόκρυφου ἀθλητικοῦ παιχνιδιοῦ σωματίων καὶ τῆς κυματοειδοῦς — θὰ μπορούσα νά πῶ — χρήσης τῆς σκηνῆς, τῆς ὁποίας τὸ πελώριο σπεῖρωμα ἀποκαλύπτεται ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο.

Οἱ πολεμιστὲς μπαίνουν στὸ νοητὸ δάσος μὲ κυκλικῆς κινήσεις φόβου, κυριαρχημένοι ἀπὸ ἕνα τεράστιο τρεμούλιασμα, μιὰ ὀγκώδη, σὰν μαγνητική, ἀνακύκλωση, στὴν ὁποία μπορούμε νά διαστρανοῦμε ὅτι εἰσορροποῦν μετέωρα ζωικά ἢ ὀρυκτά. Εἶναι κάτι μεγαλύτερο ἀπὸ μιὰ φυσικὴ τρικυμία, εἶναι κατακερματισμὸς πνεύματος πού ἐκδηλώνεται μέσα ἀπὸ τὸ γενικὸ τρέμολο τῶν μελῶν τῶν πολεμιστῶν καὶ ἀπὸ τὸ ἀναγύρισμα τῶν ματιῶν τους. Ἡ ἡχητικὴ συχνότητα, ὁ παλμὸς πού κινεῖ τὰ κεφάλια τους γίνεται, στιγμῆς - στιγμῆς, ἀφό-

ρητα σκληρός. Καὶ πίσω τους ἡ μουσικὴ ἀναδεύεται ἐνῶ, τὴν ἴδια στιγμή, τροφοδοτεῖ ποιός ξέρει ποιόν κῶρο τοῦ διαστήματος, στὸν ὁποῖο φυσικὰ χαλίκια ἀπολήγουν μὲ κατρακύλισμα.

Καὶ πίσω ἀπὸ τὸν Πολεμιστὴ, ἀγριεμένον, μὲ τὰ μαλλιά ἀνορθωμένα μέσα στὴν τρομερὴ συμπαντικὴ τρικυμία, παρουσιάζεται τὸ Εἶδωλο, τὸ ἄλλο Ἐγώ, ποὺ περπατάει κορδακίζοντας, παραδομένο στὴν παιδαριωδία τῶν ἀπλοϊκῶν σαρκασμῶν του, πού, ξεσηκωμένο ἀπὸ τὸν ἀντιπερισπασμὸ τοῦ δρυμαγοῦ, π. χωρεῖ, χωρὶς νὰ πάρει εἶδηση, ἀνάμεσα σὲς γητεῖες καὶ σὲς μαγεῖες ἀπὸ τίς ὁποῖες δὲν ἐκατάλαβε τίποτα.

V

ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ

Τὸ θέατρο τοῦ Μπαλι ἔγινε ἀφορμὴ νὰ μᾶς ἀποκαλυφθεῖ τὸ θέατρο ὡς μιὰ ἰδέα ὅχι ἄυλη ἀλλὰ φυσικὴ, ἀπτή, πού μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἔξω ἀπὸ τὸν ἔναρθρο λόγο, μιὰ ἰδέα δηλαδὴ ὅπου τὸ θέατρο ἐμπεριέχεται μέσα στὰ ὅρια τοῦ κάθε πράγματος πού μπορεῖ νὰ συμβεῖ πάνω στὴ σκηνή, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ γραπτὸ κείμενο, ἀντίθετα μὲ τὴν περὶ θεάτρου οὐλληψη πού ἔχουμε στὴ Δύση, ὅπου τὸ θέατρο ἔχει δεσμὸ ἀκατάλυτο μὲ τὸ Κείμενο καὶ ἄμεση ἐξάρτησιν ἀπ' αὐτό. Γιὰ μᾶς ἐδῶ στὴ Δύση, τὸ θέατρο ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος. Καὶ δὲν ἀφίνουμε καμία δυνατότητα στὸ θέατρο νὰ ἐκφραστεῖ ἔξω ἀπὸ τὸν λόγο. Τὸ θέατρό μας ἀποτελεῖ κλάδο τῆς λογοτεχνίας, ἓνα εἶδος ἠχητικῆς παραλλαγῆς τῆς γλώσσας, καὶ ἂν παραδεχτοῦμε μιὰ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ κείμενο πού μιλιέται ἀπὸ σκηνῆς καὶ στὸ κείμενο πού διαβάζεται μὲ τὰ μάτια, ἂν περιορίσουμε τὸ θέατρο σ' αὐτὰ πού συμβαίνουν ἀνάμεσα ἀπὸ δύο ἀπτάκες τοῦ διάλογου, καὶ τότε ἀκόμη δὲν θάκοιμε καταφέρει νὰ διαχωρίσουμε τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν ἰδέα ἐνὸς κειμένου πού ἐρμηνεύεται ἀπὸ σκηνῆς.

Αὐτὴ ἡ ἰδέα τῆς κυριαρχίας τοῦ λόγου στὸ θέατρο εἶναι τόσο βαθειὰ ριζωμένη μέσα μας, καὶ τὸ θέατρο δείχνει στὰ μάτια μας νὰ εἶναι μιὰ ἀπλή, ὑλοποιημένη ἀντανάκλαση τοῦ κειμένου, ὥστε κάθε τι πού ξεπερνάει τὸ κείμενο, πού δὲν βρίσκεται μέσα στὰ ὅρια πού θέτει τὸ κείμενο καὶ δὲν καθορίζεται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὸ κείμενο, μᾶς φαίνεται ὡς ἂν ν' ἀνήκει στὸν τομέα τῆς σκηνοθεσίας καὶ τὸ θεωροῦμε ὡς κάτι παρακατιανὸ σὲ σχέση μὲ τὸ κείμενο.

Ἐχοντας σὰν δεδομένο αὐτὴ τὴν ὑποτέλεια τοῦ θεάτρου σὸ λόγος, μπορεῖ κανεὶς ν' ἀναρωτηθεῖ ἂν πραγματικὰ τὸ θέατρο διαθέτει μιὰ γλῶσσα ὁλότελα δική του, καὶ μήπως τάχα εἶναι ματαιοπονία νὰ τὸ θεωροῦμε σὰν μιὰ ἀνεξάρτητη καὶ αὐτόνομη τέχνη, ἴδιας ἀξίας μὲ τὴ μουσική, τὴ ζωγραφική, τὸ χορὸ κλ. κλπ.

Ὅπως καὶ νᾶναι, τὸ συμπέρασμα εἶναι πῶς, ἂν αὐτὴ ἡ αὐτόνομη θεατρικὴ γλῶσσα ὑπάρχει, τὴν συγχέουμε ἀναπόφευκτα μὲ τὴ σκηνοθεσίαν, πού τὴν θεωροῦμε:

α — σὰν τὴν ὀπτικὴ καὶ πλαστικὴ ὑλοποίησιν τοῦ λόγου,
β — σὰν τὴ γλῶσσα κάθε στοιχείου πού μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ καὶ νὰ ὑπονοηθεῖ πάνω στὴ σκηνὴ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ λόγος, τὴ γλῶσσα κάθε στοιχείου πού βρίσκει τὴν ἑκφρασίαν του «ἐν κῶρῳ» ἢ πού μπορεῖ νὰ ἐπηρεαστεῖ ἢ νὰ θρυματιστεῖ ἀπὸ τὸν κῶρο.

Παίρνοντας αὐτὴ τὴ γλῶσσα τῆς σκηνοθεσίας σὰν τὴν γνήσια γλῶσσα τοῦ θεάτρου, πρέπει ν' ἀνακαλύψουμε ἂν εἶναι ἰκανὴ νὰ φτάσει στοὺς ἴδιους ἐσώτερους στόχους πού πραγματοποιεῖ ὁ λόγος, ἂν, ἀπὸ θεατρικὴ καὶ ἀπὸ διανοητικὴ ἄποψη, μπορεῖ νὰ διεκδικήσῃ τὴν ἴδια πνευματικὴ ἐπάρκεια μὲ τὸν ἑναρθρὸ λόγος. Μποροῦμε, μὲ ἄλλα λόγια, ν' ἀναρωτηθοῦμε ἂν ἔχει τὴ δύναμιν ὅχι νὰ ξεκαθαρίσῃ σκέψεις, ἀλλὰ νὰ δόσῃ ἔναυσμα γιὰ σκέψεις, ἂν μπορεῖ νὰ παρασύρῃ τὸ πνεῦμα νὰ τὴν ἀντιμετωπίσῃ σοβαρὰ στὶς ἀπόψεις της.

Μὲ μιὰ λέξιν, τὸ νὰ διερευνηθεῖ ἡ πνευματικὴ ἀποτελεσματικότης ἑκφρασεως μέσα ἀπὸ ἀντικειμενικὰς μορφάς, ἡ πνευματικὴ ἀποτελεσματικότης μιᾶς γλώσσας πού θὰ χρησιμοποιεῖ μονάχα σχήματα, ἢ θόρυβος, ἢ χειρονομία, εἶναι σὰν νὰ θέτῃς ἐρώτημα γιὰ τὴν πνευματικὴ ἀποτελεσματικότης τῆς τέχνης.

Ἄν ἔχομε φτάσει ν' ἀποδίνουμε στὴν τέχνη σὰν μόνες ἀξίες της τὴν ψυχαγωγίαν καὶ τὸ ξαλάφρωμα, καὶ νὰ τὴν περιορίζουμε σὲ μιὰ χρησιμοποίησιν τῆς μορφῆς καθαρὰ φορμαλιστικὴ, μέσα στὴν ἁρμονίαν ὀρισμένων ἐξωτερικῶν σχέσεων, αὐτὸ δὲν μειώνει καθόλου τὴν βαθειὰ ἑκφραστικὴ της ἀξία. Ὅμως, ἡ πνευματικὴ ἀναπηρία τῆς Δύσης (κῶρος ὅπου κατεξοχὴν οἱ ἄνθρωποι ἔχουν μπερδέσει τὴν τέχνη μὲ τὸν αἰσθητισμὸ) εἶναι πῶς πιστεύει ὅτι ἡ ζωγραφικὴ της δὲ μπορεῖ νὰ λειτουργεῖ παρὰ μόνον σὰν ζωγραφικὴ, ὅτι ὁ χορὸς

δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶναι παρὰ μόνο πλαστικότητα, σὰν νᾶ-
θελαν νὰ εὐνοχίσουν τὶς μορφὲς τῆς τέχνης, ν' ἀποκόψουν
τοὺς δεσμοὺς κάθε τέχνης μὲ ὅλες τὶς ἀπόκρυφες στάσεις
ποὺ ἡ τέχνη θὰ ἔπαιρνε κατὰ τὴν ἀντιπαράστασή της μὲ τὸ
ἀπόλυτο.

Καταλαβαίνουμε λοιπὸν ὅτι τὸ θέατρο, στὸ βαθμὸ ποὺ πα-
ραμένει ἐγκλωβισμένο μέσα στὴ γλῶσσα του, καὶ σὲ ἀμοιβαία
σχέση μαζί της, πρέπει νὰ ξεκόψει ἀπὸ τὴν ἐπικαιρικὴ πραγ-
ματικότητα, καταλαβαίνουμε ὅτι σκοπὸς τοῦ θεάτρου δὲν εἶ-
ναι νὰ διαλύσει κοινωνικὲς καὶ ψυχολογικὲς συγκρούσεις, νὰ
χρησιμοποιηθεῖ σὰν πεδίο μάχης γιὰ ἠθικὰ πάθη, ἀλλὰ νὰ
συμβάλει νὰ βγεῖ στὸ φῶς, μὲ τὴ βοήθεια δραστηκῶν χειρονο-
μῶν, αὐτὸ τὸ μέρος τῆς ἀλήθειας ποὺ εἶναι ἐνταφιασμένο
κάτω ἀπὸ τὶς μορφὲς κατὰ τὴ συνάντησή τους μὲ τὸ Γίγνε-
σθαι.

Αὐτὴ ἡ πράξη, τὸ νὰ ἐνώσεις τὸ θέατρο μὲ τὶς ἐκφραστι-
κὲς δυνατότητες τῶν μορφῶν, μὲ τὸ κάθε τι ποὺ ὑπάρχει στὸν
τομέα τῆς χειρονομίας, τοῦ θορύβου, τοῦ χρώματος, τῆς κίνη-
σης κλπ., εἶναι σὰν νὰ τὸ ξαναφέρνεις στὸν πρωταρχικὸ του
προορισμό, νὰ παλινρθῶνεις τὴν θρησκευτικὴ καὶ μεταφυ-
σικὴ τους πλευρά, εἶναι σὰν νὰ τὸ συμφιλιῶνεις μὲ τὸ σύμ-
παν.

Οἱ λέξεις ὅμως, θὰ πεῖ κανεὶς, ἔχουν ἱκανότητες μετα-
φυσικὲς· δὲν ἀπαγορεύεται ἡ περὶ λόγου ἀντίληψή μας νὰ
εἶναι ἀντίστοιχη μὲ τὴν ἀντίληψη ποὺ ἔχουμε γιὰ τὴ χειρο-
νομία, σὲ ἐπίπεδο παγκοσμιοτήτας· καὶ ἄλλωστε σ' αὐτὸ τὸ
ἐπίπεδο ὁ λόγος ἀποχτᾶει μείζονα ἀποτελεσματικότητα, σὰν
μία δύναμη ποὺ ἐπενεργεῖ καταλυτικὰ πάνω στὰ φυσικὰ φαι-
νόμενα, καὶ σὲ ὅλες τὶς καταστάσεις, ὅπου τὸ ἀνθρώπινο πνεῦ-
μα ἔχει ἀποχτήσει μιὰ σιγουριὰ καὶ ἔχει μιὰ τάση νὰ κατα-
κάτσει ἐφησυχασμένο. Εἶναι εὐκόλο ν' ἀπαντήσῃ κανεὶς ὅτι
αὐτὸς ὁ μεταφυσικὸς τρόπος θεώρησης τοῦ λόγου δὲν εἶναι
ὁ τρόπος τοῦ Δυτικοῦ θεάτρου, ποὺ μεταχειρίζεται τὸ λόγο
σὰν μιὰ δραστηριογόνου δύναμη ποὺ ξεπηδαεῖ ἀπὸ τὴν κατα-
στροφὴ τῶν φαινομένων μὲ σκοπὸ νὰ ἀνέβῃ ὡς τὸ πνεῦμα,
ἀλλὰ, ἀντίθετα, σὰν ἓνα κατακτημένο στάδιο σκέψης ποὺ χά-
νεται τὴ στιγμὴ ποὺ ἐξωτερικεύεται.

Ὁ λόγος στὸ θέατρο τῆς Δύσης χρησιμεύει μόνο γιὰ νὰ
ἐκφράσῃ ψυχολογικὲς συγκρούσεις ἰδιαίτουςες στὸν ἄνθρω-

πο και στην καθημερινή πραγματικότητα της ζωής του. Οι συγκρούσεις του είναι καθαρά υποκείμενες στον έναρθο λόγο, και είτε παραμένουν μέσα στον τομέα της ψυχολογίας, είτε βγαίνουν απ' αυτόν για να μπουν στον κοινωνικό τομέα, το κέντρο βάρους του έργου βρίσκεται πάντα στον ήθικό τομέα, ανάλογα με ποιόν τρόπο οι συγκρούσεις του θα έπιτεθούν και θα διασπασούν τους χαρακτήρες. Και θα υπάρχει πάντα ένας χώρος όπου οι διά του λόγου προσφερόμενες λύσεις του έργου θα διατηρούν την πιο προνομιούχο θέση. Όμως, αυτές οι ήθικές συγκρούσεις, κι' από την ίδια τη φύση τους, δεν έχουν απόλυτη ανάγκη από τον σκηνικό χώρο για να λυθούν. Βοηθώντας στη σκηνή τον έναρθο λόγο, την διά λέξεων έκφραση, να νικήσει και να κυριαρχήσει πάνω στην αντικειμενική έκφραση των χειρονομιών, πάνω στην έκφραση κάθε στοιχείου που επηρεάζει το πνεῦμα διά των αισθήσεων μέσα στο χώρο, μοιάζει σαν να αποστρέφεις το πρόσωπό σου από τις φυσικές ανάγκες της σκηνής και να έπαναστατείς έναντίον στις δυνατότητές της.

Ένάγκη να τονίσουμε πως το θέατρο δεν είναι χώρος ψυχολογικός, αλλά χώρος πλαστικός και ύπαρκτος, φυσικός. Και το θέμα δεν είναι να μάθουμε αν ή φυσική γλώσσα του θεάτρου είναι ικανή να φτάσει στις ίδιες ψυχολογικές λύσεις που φτάνει ή γλώσσα των λέξεων, αν είναι ικανή να εκφράσει αισθήματα και πάθη με τόση έπάρκεια όση και οι λέξεις: το θέμα είναι να μάθουμε αν στον χώρο της σκέψης και της νοημοσύνης δεν υπάρχουν στάσεις τις όποιες οι λέξεις είναι άνίκανες να συλλάβουν, και τις όποιες στάσεις, οι κινήσεις και κάθε τι που ανήκει σε μιὰ «έν χώρο» γλώσσα, τις αποδίνουν με μεγαλύτερη ακρίβεια παρότι οι λέξεις.

Προτού δώσω ένα παράδειγμα για τις σχέσεις του φυσικού κόσμου με τις βαθύτερες καταστάσεις της σκέψης, θα παραθέσω κάτι που έχω γράψει άλλου.

«Κάθε γνήσιο αίσθημα δεν είναι μεταφράσιμο. Να το εκφράσεις, σημαίνει να το προδώσεις. Να το μεταφράσεις, σημαίνει να αποσιωπήσεις το αληθινό του νόημα. Έη γνήσια έκφραση κρύβει αυτό που εκφράζει. Αντιπαραθέτει το πνεῦμα στο πραγματικό κενό της Φύσης, δημιουργώντας μέσα από αντίδραση κάτι σαν πληρότητα μέσα στη σκέψη. Έη, με άλλα λόγια, σε σχέση με την εκδήλωση - ψευδαίσθηση της φύ-

σης, δημιουργεί ένα κενό μέσα στη σκέψη. Κάθε ισχυρό αίθρημα δημιουργεί μέσα μας την ιδέα του κενού. Και η ρευστή γλώσσα που εμποδίζει τη δημιουργία αυτού του κενού, εμποδίζει ταυτόχρονα και την εμφάνιση της ποίησης μέσα στη σκέψη. Γι' αυτό μιιά εικόνα, μιιά άλληγορία, ένα σύμβολο που σκεπάζει με μάσκα εκείνο που θάθελε νά αποκαλύψει, έχουν μιιά πολλή σημασία για τὸ πνεῦμα παρὰ οἱ διαυγεῖς καταστάσεις που δημιουργοῦνται με τὴν λεκτικὴ ἀνάλυση.

Γι' αὐτό, τὴν ἀληθινὴ ὁμορφιά δὲν τὴν ἀντιλαμβανόμεστε ποτὲ με τὴν πρώτη. Γι' αὐτό και ὁ ἥλιος στὸ βασίλειο του εἶναι ὠραῖος, ἐξαιτίας αὐτῶν που μᾶς κάνει νά χάνουμε».

Οἱ ἐφιάλτες τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς μᾶς ἐντυπωσιάζουν παραθέτοντας πλάι στὸν ἀληθινὸ κόσμο αὐτὸ που ἀποτελεῖ τὴν καρικατούρα τοῦ ἀληθινοῦ αὐτοῦ κόσμου. Μᾶς προσφέρουν τὰ φάσματα που συναντοῦμε μέσα στὰ ὄνειρά μας. Πηγή τους εἶναι αὐτὲς οἱ μισο - ὄνειρικὲς καταστάσεις που γεννοῦν ἐκεῖνες τὶς ἀδέξιες, λειψὲς χειρονομίες, και τὰ ἐνοχλητικὰ γλωσσικὰ ὀλισθήματα, τὰ «λάπαι». Πλάι σ' ἕνα παρατημένο παιδὶ βάζουν μιιά ἄρπα που πηδάει. Πλάι σ' ἕνα ἀνθρώπινο ἔμβρυο που κολυμπάει σὲ καταράχτες ὑποχθόνιους, μᾶς δείχνουν μιιά στρατιὰ που ἐτοιμάζει ἔφοδο ἐναντία σ' ἕνα φοβερὸ φρούριο. Πλάι σὲ μιιά φανταστικὴ ἀβεβαιότητα, τὴν πορεία τῆς βεβαιότητας, κάτω ἀπὸ ἕνα κίτρινο, ὑπόγειο φῶς, τὴν πορτοκαλιὰ ἀστραπὴ ἐνὸς μεγάλου φθινοπωριάτικου ἡλίου ἔτοιμου νά βασιλέψει.

Τὸ αἶτημα δὲν εἶναι νά ἐξορίσουμε τὸν λόγο ἀπὸ τὸ θέατρο, ἀλλὰ νά τοῦ ἀλλάξουμε τὸν προορισμὸ του και, προπαντός, νά περιορίσουμε τὶς δικαιοδοσίες του, νά τὶς θεωρήσουμε σὰν κάτι ἄλλο και ὄχι σὰν μέσο για νά ὀδηγοῦμε τοὺς ἀνθρώπινους χαρακτηῖρες πρὸς τὸ ἐξωτερικὸ τους τέλος, ἀφοῦ τὸ θέατρο καταπάνεται μόνο με τὸν τρόπο που τὰ αἰσθήματα και τὰ πάθη συγκρούονται μεταξύ τους, μέσα στη ζωὴ, με τὸν τρόπο που συγκρούονται ἄνθρωπος με ἄνθρωπο.

Νά ἀλλάξουμε τὸν σκοπὸ τοῦ λόγου στὸ θέατρο σημαίνει νά τὸν μεταχειριστοῦμε κατὰ τρόπο συγκεκριμένο μέσα στὸν χῶρο (διάστημα), συνδυάζοντάς τον με ὅ,τιδήποτε εἶναι διαστηματικὸ και σημαντικὸ μέσα στὸ χῶρο τοῦ συγκεκρι-

μένου· νὰ τὸν χειριστοῦμε σὰν ἀντικείμενο συμπαγές, ἀντικείμενο ποὺ ἀναποδογυρίζει καὶ διαταράζει τὰ πράγματα, πρῶτα ἀπ' ὅλα στὸν ἀέρα, ὕστερα σ' ἕναν κῶρο ἄπειρα πὸ μυστηριακὸ καὶ πὸ μυστικὸ, ποὺ ὅμως ἀπὸ μόνος του ἐπίδεχεται ἐπέκταση, καὶ δὲν θάναί πολὺ δύσκολο νὰ ταυτίσουμε αὐτὸν τὸ μυστικὸ ἀλλὰ ἀναπεπταμένο κῶρο μὲ τὸν κῶρο τῆς μορφικῆς ἀναρχίας ἀπὸ τῆ μιά, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν κῶρο μιᾶς συνεχοῦς μορφικῆς δημιουργίας ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Ἔτσι, αὐτὴ ἡ ταύτιση τοῦ σκοποῦ τοῦ θεάτρου μὲ ὅλες τὶς δυνατότητες μιᾶς μεγεθυμένης μορφικῆς παρουσίας, γεννᾷ τὴν ἰδέα μιᾶς ποίησης μέσα σὲ κῶρο, ποὺ κι' αὐτὴ ἀπὸ μόνη της ἐκλαμβάνεται γιὰ μαγεία.

Μέσα στὸ θέατρο τῆς Ἀνατολῆς μὲ τὶς μεταφυσικὲς τάσεις, καθὼς ἔρχεται σὲ ἀντιπαράθεση μὲ τὸ Δυτικὸ θέατρο ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τάσεις ψυχολογικῆς, οἱ μορφὲς παίρνουν τὸ νόημα καὶ τὴ σημασίαν τους σὲ ὅλα τὰ δυνατὰ ἐπίπεδα: ἢ, ἂν θέλετε, προκαλοῦν κραδασμοὺς ὄχι σ' ἕνα ἐπίπεδο μονάχα, ἀλλὰ σὲ κάθε ἐπίπεδο τοῦ πνεύματος ταυτόχρονα.

Καὶ μ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν πολλαπλότητά τους ἔχουν τὴν ἱκανότητα νὰ διαταράζουν, νὰ σαγηνεύουν καὶ ν' ἀποτελοῦν ἕναν ἀδιάκοπο ἐρεθισμὸ γιὰ τὸ πνεῦμα. Ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὸ θέατρο τῆς Ἀνατολῆς δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τῶν πραγμάτων σὲ ἕνα μόνον ἐπίπεδο, οὔτε ἐπαναπαύεται μὲ ἕνα ἀπλὸ ἐμπόδιο ἢ μὲ τὴν ἐπίπτωση ποὺ ἔχει αὐτὴ ἡ ἐξωτερικὴ ὄψη τῶν πραγμάτων πάνω στὶς αἰσθήσεις, ἀλλὰ ἀντίθετα ἐξετάζει τὸν βαθμὸ νοητικῆς δυνατότητας ἀπ' ὅπου ἔχει προβεῖ αὐτὴ ἡ ἐξωτερικὴ ὄψη τῶν πραγμάτων, γι' αὐτὸ συμμετέχει στὴν ἔντονη ποίηση τῆς φύσης καὶ διατηρεῖ τὶς μαγικὲς του σχέσεις μὲ ὅλους τοὺς ἀντικειμενικοὺς βαθμοὺς τοῦ συμπαντικοῦ μαγνητισμοῦ.

Κάτω ἀπὸ τὸ πρῖσμα τῆς μαγείας εἶναι ποὺ πρέπει νὰ ἀντιμετωπιστεῖ ἡ σκηνοθεσία· ὄχι σὰν ἀντικαθρέφτισμα ἐνὸς κειμένου, σὰν ἀπλὴ προβολὴ φυσικῶν εἰδώλων παραγόμενῃ ἀπὸ τὸ κείμενο, ἀλλὰ σὰν φλεγόμενη προβολὴ ὅλων τῶν ἀντικειμενικῶν συνεπειῶν μιᾶς χειρονομίας, μιᾶς λέξης, ἐνὸς ἴχου, μιᾶς μουσικῆς, ἢ τῶν συνδυασμῶν τους. Αὐτὴ ἡ ἐνεργὸς προβολὴ δὲν μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ παρὰ μόνον στὴ σκη-

νή, και οι συνέπειές της δεν μπορούν να βρεθούν παρά μόνο σε άμεση συνάρτηση με τη σκηνή. Και ο συγγραφέας που χρησιμοποιεί αποκλειστικά λέξεις δεν έχει καμιά δουλειά με το θέατρο και πρέπει να παραχωρήσει τη θέση του στους ειδικευμένους στην αντικειμενική, έμπυκνωμένη μαγεία του.

VI

ΓΙΑ ΝΑ ΤΕΛΕΙΩΝΟΥΜΕ ΠΙΑ ΜΕ Τ' ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ

Μιά από τις αιτίες που έχουν δημιουργήσει την άποπνιχτική ατμόσφαιρα όπου ζούμε χωρίς δυνατότητα ή έλπίδα διαφυγής — φταιξιμο στο όποιο όλοι έχουμε μερίδιο, άκόμενη και οι πιο έπαναστάτες από μās — θα την αναζητήσουμε σ' αυτόν τον σεβασμό που τρέφουμε για κάθε τι γραμένο, διατυπωμένο ή ζωγραφισμένο, άκνητοποιημένο μέσα σε μια μορφή, λες και κάθε έκφραση να μην είναι έπιτέλους έξαντλημένη, λες και δέν έχουμε φτάσει στο σημείο όπου τὰ πράγματα πρέπει να τιναχτούν στον άέρα, αν είναι να κάνουν ένα καινούργιο ξεκίνημα και να ξαναρχίσουν.

Πρέπει να ξεμπερδεύουμε πια μ' αυτή την ιδέα των άριστουργημάτων που προορίζονται για την αυτοκαλούμενη «έλλι» και που το πλήθος δέν τὰ καταλαβαίνει και να συνειδητοποιήσουμε ότι στο πνεύμα δέν υπάρχουν χώροι στεγανοί, χωρίσματα ιδιαίτερα σαν τὰ «σεπαρέ» που χρησιμοποιούνται για κρυφές έρωτικές συναντήσεις. Τ' άριστουργήματα του παρελθόντος είναι καλά για το παρελθόν: έμās δέν μās κάνουν. Έχουμε το δικαίωμα να λέμε ό,τι έχει ειπωθεί και άκόμενη και ό,τι δέν έχει ειπωθεί μ' έναν τρόπο δικό μας, άμεσο, εύθύ, άνταποκρινόμενο στους σύγχρονους τρόπους του αισθάνεσθαι, έναν τρόπο που θα τον καταλάβει ό καθένας.

Είναι ήλίθιο να καταλογίζουμε στις μάζες πως δέν έχουν άίσθηση του «ύψηλου» τη στιγμή που κι έμεις συγχέουμε το «ύψηλό» με τη μά ή την άλλη από τις τυπικές έκφάνσεις του, που στο τέλος - τέλος είναι άπονεκρωμένες. Και αν, άς

πούμε, τὸ σημερινὸ Κοινὸ δὲν καταλαβαίνει τὸν Οἰδίποδα Τύρανο, θ' ἀποτολμοῦσα νὰ πῶ ὅτι τὸ λάθος εἶναι τοῦ Οἰδίποδα καὶ ὄχι τοῦ Κοινοῦ.

Στὸν Οἰδίποδα ὑπάρχει τὸ θέμα τῆς αἰμομειξίας καὶ ἡ ἰδέα πὼς ἡ Φύση περιπαίζει τὴν ἠθική. Καὶ πὼς τριγυρίζουν κάπου ἀποδεσμευμένες μερικὲς ἀνεξικνίαστες δυνάμεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες καλὰ θὰ κάναμε νὰ φυλαγόμαστε, εἴτε Εἰμαρμένη λέγονται αὐτὲς εἴτε ὅπως ἄλλιως.

Ἐπάρχει, ἀκόμη, ἡ παρουσία μιᾶς ἐπιδημίας πού ἀποτελεῖ φυσικὴ ἐνσάρκωση αὐτῶν τῶν δυνάμεων. Ὅλα τοῦτα ἕμως ντυμένα μὲ ἔνδυμα καὶ ἐκφερόμενα μὲ μιὰ γλῶσσα πού ἔχει χάσει κάθε ἐπαφὴ μὲ τὸν ἐπιληπτικὸ καὶ ὠρὸ ρυθμὸ τοῦ καιροῦ μας.

Ὁ Σοφοκλῆς μιλάει μεγαλότρεπα ἴσως, ἀλλὰ μὲ τρόπους πού δὲν ἀνήκουν στὴν ἐποχὴ μας. Ἡ γλῶσσα του εἶναι πολὺ ραφινარიσμένη γιὰ τὴν ἐποχὴ τούτη, μοιάζει σὰν νὰ μὴ βρῖσκει στόχο ἀνάμεσά μας, σὰν νὰ μιλάει πλάγια.

Ὡστόσο, ἓνα Κοινὸ πού τρέμει μπροστὰ σ' ἓνα σιδηροδρομικὸ δυστύχημα, πού γνωρίζει τὸ σεισμό, τὴν πανούκλα, τὴν ἐπανάσταση, τὸν πόλεμο, εὐάλωτο στὶς διαταραγμένες ἐρωτικὲς φρικιάσεις, εἶναι σὲ θέση νὰ ἐπικοινωνήσῃ μ' αὐτὲς τὶς ὑψηλὲς ἔννοιες καὶ ζητάει νὰ τὶς κάνει γνώση του καὶ βίωμά του, φτάνει μόνον νὰ τοῦ μιλήσουν στὴ δική του γλῶσσα, νὰ μὴν τοῦ προσφέρουν τὴ γνώση αὐτὴ μὲ ντύμα καὶ λόγο νοθευμένα, πού ἀνῆκουν σὲ ἐποχὲς παρωχημένες καὶ ἀμετάκλητα νεκρωμένες.

Σήμερα, τὸ ἴδιο ὅπως καὶ χτές, τὸ Κοινὸ διψάει γιὰ τὸ μυστήριο: ζητάει μόνον νὰ γνωρίσει καὶ ἀφομοιώσει τοὺς νόμους σύμφωνα μὲ τοὺς ὁποίους φανερώνεται ἡ εἰμαρμένη, καὶ νὰ μαντέψῃ ἴσως τὸ μυστικὸ τῶν ἐμφανίσεων τῆς.

Ἄς ἀφήσουμε τὴν κριτικὴ τῶν κειμένων γιὰ τοὺς πεφωτισμένους σχολάρχες, τὴν κριτικὴ τῶν μορφῶν γιὰ τοὺς αἰσθητικούς, καὶ ν' ἀναγνωρίσουμε πὼς αὐτὸ πού ἔχει εἰπωθεῖ εἰπώθηκε, δὲν πρόκειται πλέον νὰ ξαναεἰπωθεῖ πὼς μιὰ ἔκφραση ἔχει τὴν ἀξία τῆς τὴν πρώτη φορὰ πού ἐμφανίζεται· δευτέρη φορὰ εἶναι ἄχρηστη, δὲν μπορεῖ νὰ ζήσει δύο ζωές· πὼς κάθε λέξι εἶναι νεκρὴ ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού θὰ προφερθεῖ καὶ λειτουργεῖ μόνον κατὰ τὴ στιγμὴ ὅπου προφέρεται, πὼς μιὰ μορφὴ χρησιμοποιημένη ἤδη δὲν χρησιμεύει πιά καὶ

τὸ μόνο πού μᾶς ζητάει εἶναι νὰ τὴν ἀντικαταστήσουμε μὲ μιὰ ἄλλη, καὶ πῶς τὸ θέατρο εἶναι ὁ μόνος χῶρος στὸν κόσμο ὅπου μιὰ χειρονομία πού ἔχει γίνει δὲν ξαναγίνεται δευτέρα φορά.

Ἄν τὸ Κοινὸ δὲν δείχνεται πρόθυμο νὰ ἔρθει σὲ ἐπαφὴ μὲ τὰ φιλολογικὰ ἀριστουργήματα, εἶναι ἐπειδὴ τὰ ἀριστουργήματα αὐτὰ εἶναι φιλολογικά, δηλαδὴ παγωμένα, ἀκίνητοποιημένα· καὶ ἀκίνητοποιημένα σὲ φόρμες πού δὲν ἀνταποκρίνονται πλέον στὶς ἀνάγκες τοῦ καιροῦ μας.

Ἄντὶ νὰ καταλογίζουμε εὐθύνη στὸ Κοινό, χρέος μας εἶναι νὰ δοῦμε πῶς τὴν εὐθύνη τὴν φέρνει τὸ φορμαλιστικὸ παραπέτασμα πού παρεμβάλουμε ἀνάμεσα σὲ μᾶς καὶ στὸ Κοινό, καὶ αὐτὸ τὸ καινούργιο εἶδος εἰδωλολατρείας, τῆς εἰδωλολατρείας τῶν παγωμένων ἀριστουργημάτων, πού ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀστικοῦ κονφορμισμοῦ.

Ὁ κονφορμισμὸς αὐτὸς μᾶς ὁδηγεῖ νὰ συγχέουμε τὸ Ὑψηλό, τὶς ἰδέες, τὰ πράγματα μὲ τὶς φόρμες μέσα στὶς ὁποῖες περιέχονται κατὰ καιροὺς, καθὼς καὶ μέσα σὲ μᾶς τοὺς ἴδιους, μὲ τὶς νοοτροπίες μας τὶς κυριευμένες ἀπὸ σνομπισμό, ὠραιοπάθεια, καὶ πού τὸ Κοινὸ δὲν τὶς καταλαβαίνει πιά.

Εἶναι ἄσκοπο, σὲ παρόμοια θέματα, νὰ κατηγοροῦμε τὸ Κοινὸ γιὰ κακὸ γοῦστο, ἐπειδὴ ἀρέσκεται σὲ πράγματα ἀρωστημένα, τὴ στιγμὴ πού δὲν ἔχουμε δεῖξει στὸ Κοινὸ αὐτὸ ἓνα θέαμα ἄξιο. Καὶ προκαλῶ ὅποιονδῆποτε νὰ μοῦ δεῖξει ἐδῶ, στὸν τόπο μας, ἓνα θέαμα ἄξιο—ἄξιο μὲ τὴν ὑψηλότερη ἔννοια τοῦ θεάτρου—ὑστερα ἀπὸ τὰ τελευταῖα μεγάλα ρομαντικὰ μελοδράματα, δηλαδὴ μέσα στὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια.

Τὸ Κοινὸ πού παίρνει τὸ ψεύτικο γιὰ ἀληθινὸ, ἔχει ὡστόσο τὴν αἴσθησι τῆς ἀλήθειας καὶ πάντα ἀντιδρᾷ μόλις τοῦ παρουσιαστεῖ ἡ ἀλήθεια. Τὸ ζήτημα εἶναι ὅμως ὅτι σήμερον τὴν ἀλήθεια δὲν πρέπει νὰ τὴν ἀναζητήσουμε στὴ σκηνὴ ἀλλὰ στὸ δρόμο. Καὶ ἂν δόσουμε στὰ πλήθη τῶν δρόμων μιὰ εὐκαιρία νὰ δεῖξουν τὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπειά τους, θὰ τὴν δεῖξουν ἄσφαλτα.

Ἄν ὁ κόσμος ξεσυνήθισε νὰ πηγαίνει στὸ θέατρο, ἂν ὅλοι καταλήξαμε νὰ βλέπουμε τὸ θέατρο σὰν μιὰ τέχνη κατώτερη, σὰν ἓνα μέσο χυδαίας ψυχαγωγίας, καὶ ἂν φτάσαμε νὰ τὸ μεταχειριζόμαστε σὰν μιὰ διέξοδο γιὰ τὰ κακά μας ἔνστικτα, αὐτὸ ἔγινε ἐπειδὴ μᾶς εἶπαν τόσες φορές πῶς αὐτὸ δὲν εἶναι

παρά θέατρο, δηλαδή ψέμα και φρεναπάτη. Αυτό έγινε επειδή μās έσυνήθισαν, έδω και 400 χρόνια, (δηλαδή από την Άναγέννηση) σ' ένα θέατρο ξεκάθαρα περιγραφικό και άφηγηματικό, ένα θέατρο που άφηγείται ψυχολογία μέσα από παραμύθια. Αυτό έγινε επειδή χρησιμοποιήθηκε κάθε λογής τέχνασμα για να στήσουν ζωντανεμένα πάνω στη σκηνή όντα άληθοφανή αλλά αυθαίρετα, ξεκομμένα τόσο από το θέαμα, από τη μά, όσο και από το Κοινό, από την άλλη επειδή το μόνο που έδειχναν στο Κοινό ήταν ένας καθρέφτης του έ-αυτού του.

Άκόμη και ο ίδιος ο Σαίξπηρ έχει ευθύνη γι' αυτή την παραπλάνηση και την κατάπτωση, αυτή την ιδέα για ένα θέατρο άμέτοχο, που έπιδιώκει μια θεατρική παράσταση που ν' άφίνει το Κοινό άλώβητο, παράσταση χωρίς μια εικόνα που να τινάζεται έπιθετικά και να προκαλεί άναταραχή στα σπλάχνα του θεατή, άφίνοντάς του έτσι ένα σημάδι άνέκκλητα άνεξάλειπτο.

Άν καμιά φορά, στα έργα του Σαίξπηρ, το μυαλό του άνθρώπου είναι προσηλωμένο σε πράγματα που ξεπερνούν τις άνθρώπινες δυνάμεις, τούτο γίνεται πάντα για να άποσαφηνιστούν οι άπώτατες συνέπειες που έχει για τον άνθρωπο τούτη ή προσήλωση: πρόκειται δηλαδή για ψυχολογία.

Η ψυχολογία αυτή που έπιφορτίζεται τέτοιο έργο και μοχθεί για να μεταλλάξει το άγνωστο σε γνωστό, να το κατανήσει δηλαδή καθημερινό και τετριμένο, είναι ή αίτία αυτού του έξευτελισμού που παθαίνει το θέατρο, αίτία αυτής της τρομακτικής διαροής ένέργειας που, για μένα, έχει άγγίξει πια το κατώτατο σημείο της και δέν πάει παρακάτω. Και μου φαίνεται πως τόσο το θέατρο όσο και μεις μπουχτίσαμε από ψυχολογία και καιρός είναι να ξεμπερδέουμε μαζί της.

Πιστεύω άλλωστε πως στο σημείο αυτό οι γνώμες όλων μας ταυτίζονται, και δέν χρειάζεται να καταπαστούμε με το άποτροπαστικό σύγχρονο Γαλλικό θέατρο και να κατεβούμε στο επίπεδό του για να καταδικάσουμε γενικά το ψυχολογικό θέατρο.

Ίστορίες με θέμα το κρήμα, άγωνίες για το κρήμα, τον κοινωνικό άρριβισμό, έρωτικά βάσανα που κανέναν άλλρουισμό δέν τά άπαλαίνει, σεξουαλισμός πασαλισμένος με έρωτισμό άπογυμνωμένο από κάθε μυστήριο, όλα τούτα δέν έ-

κουν θέση στὸ θέατρο, δὲν εἶναι θέατρο, μὰ καὶ ὑπάγονται στὴ δικαιοδοσία τῆς ψυχολογίας. Αὐτὲς οἱ ἀγωνίες, αὐτὴ ἡ παραλυσία, αὐτὲς οἱ περίοδοι ὀκειας, πὸ μᾶς μεταβάλουν οὐ ἡδονοβλεψίαις πὸ ἱκανοποιοῦν τὶς ὀρμές τὸς ἀπὸ μακριά, τελικὰ κακοφορμίζου καὶ καταλήγου σὲ ἐπαναστάσεις: αὐτό, ἀνάγκη νὰ τὸ κατανοήσουμε καὶ νὰ τὸ λάβουμε ὑπόψη μας.

“Ὀμως τοῦτο δὲν εἶναι καὶ τὸ πὸ σοβαρό.

”Αν ὁ Σαίξπηρ καὶ οἱ μιμητὲς τὸ μᾶς ἔχουν ὑποβάλει βαθμιαία αὐτὴ τὴν ἰδέα τῆς τέχνης γιὰ τὴν τέχνη, μὲ τὴν τέχνη ἀπὸ τὴ μὲριὰ καὶ τὴ ζωὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη, μπορούσαμε νὰ ἐπαναπαυόμαστε πάνω σ’ αὐτὴ τὴν ἀτελεσφόρητη καὶ νωχελικὴ ἰδέα ὅσο ἡ ζωὴ ἔξω κρατοῦσε. Βλέπουμε ὅμως τόσα πολλὰ σημάδια νὰ μᾶς δείχνουν πὸς κάθε τὶ πὸ συντηροῦσε τὴ ζωὴ μας ἔχει ὑποστει ῤωγμὲς πιά, πὸς ὅλοι μας εἴμαστε τρελλοί, ἀπελπισμένοι καὶ ἄρρωστοι. Καὶ καλῶ ὁ - λ ο υ ς μ α ς νὰ ἀντιδράσουμε.

Αὐτὴ ἡ ἰδέα μᾶς τέχνης ἀποκολλημένης, μᾶς ποίησης πὸ λειπουργεῖ σὰν γήτεμα καὶ πὸ σκοπὸς τῆς ὑπαρξῆς τῆς εἶναι νὰ θωπεύει τὶς ὤρες τῆς σκόλης μας, εἶναι ἰδέα παρακμαική, ἀλάθητο σύμπωμα τῆς εὐνοουχιστικῆς δύνμης μας.

Ὁ φιλολογικὸς μας θαυμασμὸς γιὰ τὸν Ρεμπώ, τὸν Ζαρρύ, τὸν Λωτρεαμὸν καὶ ὀρισμένους ἄλλους, πὸ ἔσπρωξε δύο ἀνθρώπους στὴν αὐτοκτονία ἀλλὰ τὸς λοιπὸς τὸς ἔκανε καφενόβιους κουτσομπόληδες, εἶναι μέρος ἀπ’ αὐτὴ τὴν ἰδέα τῆς φιλολογικῆς ποίησης, τῆς ἀποκολλημένης τέχνης, τῆς οὐδέτερης πνευματικῆς δραστηριότητος πὸ εἶναι ἀνίκανη νὰ γεννήσει καὶ νὰ δημιουργήσει. Καὶ διαπιστώνω ὅτι ἀκριβῶς τὴ στιγμή πὸ αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς ἀτομικῆς ποίησης, στὴν ὀποία δὲν ἐνέχεται παρὰ μόνο αὐτὸς πὸ τὴν κάνει, τὴ στιγμή πὸ τὴν κάνει, ξέσπασε σὰν θεομηνία, ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ στιγμή ἐκεῖνη περιφρονήθηκε πὸ πολὺ παρὰ ποτὲ ἄλλοτε ἀπὸ ποιητὲς πὸ ποτὲ τὸς δὲν γνώρισαν τί σημαίνει ἄμηση καὶ συντονισμένη δρᾶση, ἀποτελεσματικότητα, κίνδυνος.

Πρέπει ν’ ἀπαλλαγούμε πιά ἀπ’ αὐτὴ τὴν πρόληψη πὸ μᾶς δυναστεύει ὅταν ἀποτιμοῦμε τὰ κείμενα καὶ τὴν «γραμμένη» ποίηση. Ἡ ποίηση αὐτὴ εἶναι καλὴ γιὰ νὰ τὴ διαβάζουμε μὲ φορὰ καὶ μετὰ νὰ τὴν καταστρέφουμε. Οἱ νεκροὶ ποιητὲς πρέπει νὰ κάνουν θέση γιὰ τὸς ἄλλους. Καὶ τότε

θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε πώς αυτός ο σεβασμός μας απέναντι σὲ ὅ,τι ἔχει πὰ δημιουργηθεῖ (ὄσο ὥραϊα καὶ ὄσο πολύτιμα καὶ ἂν εἶναι αὐτὰ) αὐτὸς εἶναι πὸ μᾶς ἀπολιθώνει, νεκρώνει τὶς ἀντιδράσεις μας, καὶ μᾶς ἐμποδίζει νὰ δημιουργήσουμε ἐπαφή μ' αὐτὴ τὴ δύναμη πὸ ὑποκρύβεται, μὲ ὅποιο ὄνομα κι' ἂν τὴν καλοῦν, σκέψη—ἐνέργεια, ζωτικὴ δύναμη, ντετερμινισμὸ ἀνταλλαγῆς, ἔμμηνα τῆς σελήνης ἢ ὅπως ἄλλιῶς θέλει καθένας. Κάτω ἀπὸ τὴν ποίηση τῶν κειμένων, βρίσκεται ἡ πραγματικὴ ποίηση, χωρὶς μορφή καὶ χωρὶς κείμενο. Καὶ ὅπως ἐξαντλεῖται ἡ δραστικότητα τῶν προσωπειῶν πὸ χρησιμοποιοῦν στὶς μαγικὲς τελετές τους ὀρισμένες φυλές, καὶ τὰ προσωπεῖα αὐτὰ δὲν ἀξίζουν πὰ παρὰ γιὰ νὰ τὰ πετάξουν σὲ κανένα μουσεῖο, ὅμοια ἐξαντλεῖται καὶ ἡ ποιητικὴ δύναμη ἐνὸς κειμένου. Ὅμως ἡ δύναμη καὶ ἡ ποίηση τοῦ θεάτρου στερεοῦν βέβαια κι' αὐτές, ἀλλὰ ἡ δραστικότητά τους κρατᾷ κάπως περισσότερο ἀπὸ τῶν προσωπειῶν καὶ τῶν κειμένων, γιὰτὶ ἐπιτρέπουν τὴ δ ρ ἰ σ η αὐτοῦ πὸ ἐκδηλώνεται μὲ χειρονομία καὶ ἀρθρωμένο λόγο, κάτι πὸ δὲν ξαναγίνεται τὸ ἴδιο δύο φορές.

Τὸ θέμα εἶναι νὰ μάθουμε τί θέλουμε. Ἄν εἴμαστε ἔτοιμοι γιὰ τὸν πόλεμο, τὴν πανούκλα, τὸ λιμὸ καὶ τὴ σφαγή, δὲν ὑπάρχει κὰν ἀνάγκη νὰ τὸ ποῦμε, δὲν μᾶς μένει παρὰ νὰ συνεχίσουμε νάμαστε αὐτὸ πὸ εἴμαστε. Νὰ συνεχίσουμε νὰ φερνόμαστε σὰν σνόμπς, νὰ τρέχουμε σὰν κοπάδι ν' ἀκούσουμε τοῦτον ἢ ἐκεῖνον τὸν τραγουδιστή, νὰ παρακολουθήσουμε τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ σπάνιο θέαμα πὸ ποτὲ δὲν προσπερνᾷ τὴν ἐπικράτεια τῆς τέχνης (ἀκόμη καὶ τὰ ρωσικὰ μπαλέτα στὴν ἐποχὴ τῶν μεγαλείων τους δὲν εἶχαν προσπεράσει ποτὲ τὴν ἐπικράτεια τῆς τέχνης), νὰ θαυμάζουμε τὴν τᾶδε ἢ τὴ δεῖνα ἔκθεση ζωγραφικῆς, ὅπου ξεπετιοῦνται κάθε τόσο φόρμες ἐντυπωσιακές, κι' αὐτές ὅμως στὴν τύχη καὶ χωρὶς γνῖσις συνειδητοποίηση τῶν δυνάμεων πὸ θὰ μπορούσαν νὰ ἀποδεσμεύσουν.

Αὐτὸς ὁ ἐμπειρισμὸς, αὐτὴ ἡ ἐγκατάλειψη στὸ τυχαῖο, αὐτὸς ὁ ἀτομικισμὸς καὶ αὐτὴ ἡ ἀναρχία πρέπει νὰ πάρουν τέλος.

Φτάνουν πὰ τὰ ἀτομικὰ ποιήματα πὸ κάνουν καλὸ σ' αὐτοὺς πὸ τὰ γράφουν πὸ πολὺ ἀπ' ὄσο σ' αὐτοὺς πὸ τὰ διαβάζουν.

Πρέπει νὰ πάρει μιὰ γιὰ πάντα τέλος αὐτὴ ἡ κλειστή, ἐγωστικὴ καὶ προσωπικὴ τέχνη.

Ἡ ἀναρχία μας καὶ ἡ πνευματικὴ μας ἀκαταστασία εἶναι συνάρτηση τῆς ἀναρχίας τῶν ὑπόλοιπων ἐκδηλώσεων. Ἡ μάλον αὐτὲς οἱ ὑπόλοιπες ἐκδηλώσεις ἀποτελοῦν συνάρτηση τῆς ἀναρχίας αὐτῆς.

Δὲν εἶμαι ἀπ' αὐτοὺς ποὺ πρεσβεύουν ὅτι, γιὰ ν' ἀλλάξει τὸ θέατρο πρέπει ν' ἀλλάξει πρῶτα ὁ πολιτισμὸς μας. Πιστεύω ὅμως ὅτι τὸ θέατρο, χρησιμοποιοῦμενο μὲ τὸ ὑψηλότερο καὶ τὸ πλέον δύσκολο νόημά του, ἔχει τὴ δύναμη νὰ ἐπηρεάσει τὴν ὄψη καὶ τὴ διαμόρφωση τῶν πραγμάτων. Καὶ ἡ πᾶνω στὴ σκιερὴ συνάντηση δύο ἐκδηλώσεων γεμάτων πάθος, δύο ζωντανῶν ἐστιῶν, δύο νευρικῶν μαγνητισμῶν, ἀποτελεῖ κάτι τόσο ὀλοκληρωμένο, τόσο ἀληθινό, τόσο ἀποφασιστικὸ ἀκόμη ὅσο, μέσα στὴ ζωὴ, τὸ σμίξιμο δύο ἐπιδερμίδων σ' ἓνα ἐρωτικὸ ὄργιο ποὺ δὲν ἔχει αὖριο.

Αὐτὸ εἶναι ποὺ μὲ παρακινεῖ νὰ προτείνω ἓνα θέατρο σκληρότητας. Μ' αὐτὴ τὴ μανία ποὺ ἔχουμε ὅλοι μας νὰ υποβιβάζουμε τὸ κάθε τί, μόλις ξεστόμισα τὴ λέξη «σκληρότητα» καθένας βιάστηκε νὰ νομίσει πῶς σημαίνει «αἷμα». Ὅμως «θέατρο σκληρότητας» σημαίνει θέατρο δύσκολο καὶ σκληρὸ πρῶτα - πρῶτα γιὰ μένα τὸν ἴδιο. Καί, καθόσο ἀφορᾷ τὴν παράσταση, δὲν πρόκειται γι' αὐτὴ τὴ σκληρότητα ποὺ μπορούμε νὰ ἐφαρμόσουμε ὁ ἓνας πᾶνω στὸν ἄλλο, κοματιάζοντας ὁ ἓνας τὸ κορμὶ τοῦ ἄλλου, πριονίζοντας τὰ μέλη μας, εἴτε, σὰν ἀσύριοι αὐτοκράτορες, ταχυδρομώντας ὁ ἓνας στὸν ἄλλον σάκους μὲ ἀνθρώπινα αὐτιά, μύτες ἢ ρουθούνια ἐπιμελῶς κομμένα—ὄχι. Πρόκειται ἐδῶ γιὰ μιὰ σκληρότητα πολὺ πὸ τρομερὴ καὶ ἀπαραίτητη, αὐτὴν ποὺ τὰ πράγματα μποροῦν νὰ ἐξασκήσουν ἐναντίον μας. Δὲν εἴμαστε ἐλεύθεροι. Καὶ ὁ οὐρανὸς ἀκόμη μπορεῖ νὰ μᾶς ἔρθει κατακέφαλα. Καὶ τὸ θέατρο ἔχει δημιουργηθεῖ γιὰ νὰ μᾶς διδάξει πρῶτα - πρῶτα ἀκριβῶς αὐτό.

Ἡ θὰ μπορέσουμε νὰ ἐπανέλθομε μὲ μέσα σύγχρονα σ' αὐτὴ τὴν ἀνώτερη ἰδέα τῆς ποίησης καί, διὰ τοῦ θεάτρου, τῆς ποίησης ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τοὺς μύθους ποὺ ἀφηγήθησαν οἱ μεγάλοι τραγικοὶ τῆς ἀρχαιότητος, καὶ θὰ μπορέσουμε γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ νὰ καλλιιεργήσουμε μιὰ θρησκευτικὴ ἰδέα περὶ θεάτρου (μακριὰ ἀπὸ βαθυστόχαστους διαλο-

γισμούς, άνώφελες ένδοσκοπικές άναπολήσεις και νεφελώδη δνειρα), ή θα μπορούσαμε για άλλη μιá φορά να φτάσουμε σέ μιá συνειδησιακή έγρήγορη και να κάνουμε δικές μας όρισμένες δεσπόζουσες δυνάμεις, όρισμένες γνώσεις και ιδέες που κατευθύνουν τά πάντα. Και (μιá και οι ιδέες, όταν είναι ουσιαστικές, έμπεριέχουν τήν ένέργειά τους) ν' άνακαλύψουμε και πάλι μέσα μας αυτές τις ένέργειες που, τελικά, είναι αυτές που δημιουργούν τήν τάξη και αυξάινουν τήν άξία τής ζωής. Άλλιώς, άς άφεθοΰμε στη μοίρα μας χωρίς άντιδράσεις μιá και καλή, τώρα άμέσως, και άς παραδεχτοΰμε πως δέν εΐμαστε καλοί για τίποτα και τó μόνο που μäs άξίζει είναι ή άταξία, ή πείνα, τó αίμα, ó πόλεμος και οι έπιδημίες.

Ή θα έπαναφέρουμε όλες τις τέχνες προς μιá κεντρική στάση και άναγκαιότητα, βρίσκοντας άναλογία άνάμεσα σέ μιá κίνηση που κάνει ή ζωγραφική και τó θέατρο και σέ μιá κίνηση που κάνει ή λάβα τή στιγμή μäs ήφαιστειακής έκρηξης, ή άλλιώς καλύτερα να πάψουμε να ζωγραφίζουμε, να φληναφοΰμε, να γράφουμε ή να κάνουμε ξέρω γώ τί.

Κάνω τή πρόταση να ξαναμπάσουμε στó θέατρο αύτη τήν θεμελιώδη μαγική ιδέα, που τήν έχει έπαναφέρει σέ χρήση ή σύγχρονη ψυχανάλυση, ή όποία συνίσταται—για να έπιτύχει τή θεραπεία τού άρώστου— στó να τόν κάμει να πάρει τήν έμφανή και έξωτερική στάση τής κατάστασης στήν όποία έπιθυμούν να τόν έπαναφέρουν.

Κάνω τήν πρόταση να παραιτηθοΰμε άπ' αύτón τόν έμπερισμό τών εικώνων, κατά τόν όποιο τó άσυνείδητο μäs προμηθεΰει εικόνες στήν τύχη, και που ó ποιητής τις παραθέτει πάλι έτσι στήν τύχη βαφτίζοντάς τες «ποιητικές» εικόνες (και που, κατά συνέπεια, είναι έρμητικές), λες και αύτò τó είδος τής καταληψίας που φέρνει ή ποίηση να μη διαπερνάει όλόκληρη τήν αισθαντικότητα, όλα τά νεΰρα, λες και είναι ή ποίηση κάποια άκαθόριστη δύναμη με κινήσεις άμετάβλητες.

Κάνω τήν πρόταση να επανέλθουμε, μέσω τού θεάτρου, σέ μιá ιδέα φυσικής γνώσης τών εικώνων και τών έκστασιόγόνων μέσων, σαν τήν κινέζικη ίατρική που γνωρίζει σέ ποιό άκριβώς σημείο τού ανθρώπινου σώματος πρέπει να κάνει τόν βελονισμό προκειμένου να ρυθμίσει τις πλέον λεπτότερες λειτουργίες του.

Σ' αὐτὸν ποὺ ἔχει λησμονήσει τὴ δύναμη μεταδοτικότη-
τας καὶ τὸν μαγικὸ μμητισμὸ ποὺ ἔχει ἢ κίνηση, τὸ θέατρο
μπορεῖ νὰ τοῦ τὸ ξαναδιδάξει, γιὰτὶ ἢ κάθε κίνηση, κάθε χει-
ρονομία, ἐμπεριέχει τὴ δική της δύναμη καὶ τὴν κουβαλαίει
μαζί της. Ἔπειτα, ὑπάρχουν στὸ θέατρο ἀνθρώπινα ὄντα γιὰ
νὰ δεῖξουν τὴ δύναμη τῆς κάθε χειρονομίας.

Νὰ δημιουργεῖς τέχνη σημαίνει νὰ ἀποστερεῖς τὴν κίνη-
ση ἀπὸ τοὺς κραδασμοὺς ποὺ προκαλεῖ στὸν ὀργανισμό, ἐνῶ
καὶ οἱ κραδασμοὶ αὐτοὶ—ἐὰν ἢ κίνηση γίνεῖ κάτω ἀπὸ τοὺς
ἀπαιτούμενους ὄρους καὶ δύναμη— ἐρεθίζει τὸν ὀργανισμό,
καὶ μέσα ἀπ' αὐτὸν ὀλόκληρη τὴν ἀτομικότητα, νὰ πάρει στά-
σεις ἐναρμονιζόμενες μ' αὐτὴ τὴν κίνηση.

Τὸ θέατρο εἶναι τὸ μόνο μέρος τοῦ κόσμου καὶ τὸ τελευ-
ταῖο ὀμαδικὸ μέσο ποὺ ἔχουμε ἀκόμη στὰ χέρια μας γιὰ νὰ
ἐπηρεάσουμε ἄμεσα τὸν ὀργανισμό καί, σὲ ἐποχὲς φτηνῆς
νεύρωσης καὶ σαχλοῦ αἰσθησιασμοῦ, ὅπως ἐτούτη ὅπου ἔ-
χουμε ἀποτελματωθεῖ τώρα, γιὰ νὰ καταπολεμήσουμε αὐτὸ
τὸν αἰσθησιασμὸ μὲ μέσα φυσικὰ ποὺ μπροστὰ στὴ δύναμὴ
τους αὐτὸς (ὁ αἰσθησιασμὸς) δὲ μπορεῖ ν' ἀντέξει.

Ἄν ἢ μουσικὴ ἔχει ἐπίδραση πάνω στὰ φίδια, αὐτὸ δὲ
γίνεται μέσα ἀπὸ τὶς πνευματικὲς νύξεις ποὺ τοὺς προσφέρει,
ἀλλὰ ἐπειδὴ τὰ φίδια εἶναι μακρουλὰ καὶ περιελίσσονται μὲ
ὅλο τους τὸ μᾶκρος πάνω στὴ γῆ, ἔτσι ποὺ σχεδὸν κάθε ση-
μεῖο τοῦ κορμιοῦ τους ἐφάπτεται μὲ τὸ κῶμα· καὶ οἱ μουσικὲς
δονήσεις ποὺ μεταδίδονται στὴ γῆ περνοῦν στὸ σῶμα τοῦ φι-
διοῦ σὰν ἓνα ἀνεπαίσθητο καὶ μεγάλης χρονικῆς διάρκειας
μασάζ. Προτείνω: νὰ ἐφαρμόσουμε στὸν θεατὴ αὐτὸ ἀκρι-
βῶς ποὺ κάνει στὰ φίδια ὁ γητευτής, καὶ νὰ τοὺς κατευθύ-
νουμε, χρησιμοποιοῦντας σὰν μέσο τὸν ἴδιο τὸν ὀργανισμό τους,
πρὸς τὶς ἔννοιες τὶς πρὸ λεπταίσθητες.

Στὴν ἀρχή, μὲ μέσα πρὸ χοντροκαμωμένα, ποὺ βαθμιαῖα
θὰ ἐκλεπτόνονται. Μὲ τὴν ἀμεσότητά τους, αὐτὰ τὰ χοντρο-
καμωμένα μέσα θὰ κρατήσουν στὴν ἀρχὴ τὴν προσοχὴ του.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, στὸ «θέατρο τῆς σκληρότητας», ὁ θεα-
τὴς βρίσκεται στὴ μέση, ἐνῶ τὸ θέαμα θὰ διευθετηθεῖ ὀλόγου-
ρά του.

Στὸ θέαμα τοῦτο, ὁ ἦχος, τὸ ἡχητικὸ σύνολο, εἶναι στα-
θερό, μόνιμο, δὲν φεύγει ποτέ: οἱ ἦχοι, οἱ θόρυβοι, οἱ φωνές,

διαλέγονται άρχικὰ γιὰ τὴν ιδιότητά τους νὰ προκαλοῦν δονήσεις, καὶ ὕστερα γι' αὐτὸ πού ἀντιπροσωπεύουν.

Ἐνάντια σ' αὐτὰ τὰ βαθμιαία ἐκλεπνυόμενα μέσα, παρεμβάλεται μὲ τὴ σειρά του καὶ τὸ φῶς. Τὸ φῶς πού δὲν ἔγινε μονάχα γιὰ νὰ δίνει χρῶμα, ἢ νὰ φωτίζει, καὶ πού κουβαλάει μαζί του τὴ δύναμή του, τὴς ἰκανότητές του νὰ ἐπηρεάζει καὶ νὰ ὑποβάλλει. Καὶ τὸ φῶς μιᾶς πράσινης σηλιᾶς δὲν προδιαθέτει αἰσθητηριακὰ τὸν ὄργανισμό κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο πού θὰ τὸν προδιαθέσει, ἄς ποῦμε, τὸ φῶς μιᾶς ἡμέρας μὲ δυνατό ἄνεμο.

Μετὰ τὸν ἤχο καὶ τὸ φῶς, ἔρχεται ἡ δράση καὶ ὁ δυναμισμὸς τῆς δράσης. Στὸ σημεῖο τοῦτο, τὸ θέατρο, ἀντὶ νὰ καθήσει ν' ἀντιγράψει τὴ ζωὴ, ἔρχεται σ' ἐπικοινωνία, ὅποτε μπορεῖ, μὲ δυνάμεις ἀμειγρῶν, καθαρῶν. Καί, εἴτε τὴς ἀπορίπτουμε εἴτε τὴς παραδεχόμαστε, ὑπάρχει ὡστόσο ἕνας τρόπος ὁμιλίας πού βαπτίζει μὲ τ' ὄνομα «δυνάμεις» ὅ,τιδήποτε προκαλεῖ τὴ γέννηση ἐνεργῶν εἰκόνων στὸ ἀσυνείδητο καὶ ἀναπιολόγητων ἐγκλημάτων στὴν ἐπιφάνειά μας.

Μιὰ πράξη βίαιη καὶ συμπυκνωμένη ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος λυρισμοῦ: προκαλεῖ τὴν συνάθροιση εἰκόνων ὑπερφυσικῶν, ἕνα αἱμάτινο κῦμα ἀπὸ εἰκόνες, ἕνα αἱματηρὸ ἀνάβρουμα εἰκόνων τόσο μέσα στὸ μυαλὸ τοῦ ποιητῆ ὅσο καὶ στὸ μυαλὸ τοῦ θεατῆ.

Ἐποῖες κι' ἂν εἶναι οἱ συγκρούσεις πού στοιχειώνουν τὰ μυαλὰ μιᾶς δεδομένης ἐποχῆς, εἶμαι ἀπόλυτα σίγουρος ὅτι σὲ κανέναν θεατῆ, σὶν ὁποῖο τέτοιες βίαιες σκηνὲς τοῦ ἔχουν μεταγγίσει τὸ αἷμα τους, πού θὰ τὸν διαπεράσει σὰν ἐκκένωση τὸ σάλεμα μιᾶς ἀνώτερης πράξης ἀπὸ μέσα του, πού, σὰν σὲ ἀστραπή, θὰ δεῖ τὰ ἀκράϊα, παράδοξα καὶ θεμελιώδη κινήματα τῆς δικῆς του σκέψης νὰ προβάλονται πάνω σὲ ἀκράϊα καὶ παράδοξα γεγονότα—μὲ τὴ βία καὶ τὸ αἷμα νὰ ἔχουν τεθεῖ στὴν ὑπηρεσία τῆς διανοητικῆς βίας—εἶμαι ἀπόλυτα σίγουρος πὼς σὲ κανέναν θεατῆ, μετὰ τὴν παράσταση, δὲν πρόκειται νὰ γεννηθοῦν ἰδέες πού θὰ τὸν παροτρύνουν σὲ πόλεμο, σὲ ἀνταρσία, ἢ σὲ δολοφονίες.

Ἐτοί πού διατυπώθηκε ἐδῶ, ἡ ἰδέα αὐτὴ μοιάζει παρακινδυνευμένη καὶ ἐπιπόλαιη, παιδαριώδης. Καὶ μπορεῖ νὰ μοῦ ἀντιπείνει κάποιος ὅτι τὸ παράδειγμα ἐκτρέφει ἄλλο παράδειγμα: ἂν ἡ μίμηση τῆς θεραπείας ὀδηγεῖ σὲ θεραπεία, ἡ

μίμηση τοῦ ἐγκλήματος ὁδηγεῖ σὲ ἔγκλημα. Ὅλα ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὸν τρόπο καὶ ἀπὸ τὴν καθαρότητα μὲ τὴν ὁποία γίνονται τὰ πράγματα. Ἐνας ἄλφα κίνδυνος ὑπάρχει πάντα. Ὅμως μὴν ξεχνᾶμε ὅτι μιὰ θεατρικὴ χειρονομία μπορεῖ νὰ εἶναι βίαιη, ταυτόχρονα ὅμως δὲν ἐλαύνεται ἀπὸ κανένα προσωπικό της κίνητρο ἢ πάθος, εἶναι ἀμέτοχη. Καὶ πῶς τὸ θέατρο αὐτὸ ἀκριβῶς διδάσκει: τὸ ἀνώφελο τῆς πράξης πού, μόλις ἐπιτελεσθεῖ, δὲν γίνεται νὰ ξανατελεσθεῖ, ἀχρηστεύεται. Καὶ διδάσκει ἀκόμη τὴν ἀνώτερη χρησιμότητα τῆς ἀπὸ τὴν πράξη ἀχρηστευμένης κατάστασης πού ὅμως, μόλις ἀποκατασταθεῖ, ἐπιφέρει τὴν (κατὰ τὴν ἔννοια πού δίνει στὴ λέξη ἢ ψυχολογία) ἐξιδανίκευση.

Προτείνω λοιπὸν ἓνα θέατρο ὅπου φυσικὲς εἰκόνες βιαιότητας κονιορτοποιοῦν καὶ ὑπνωτίζουν τὴν εὐαισθησία τοῦ θεατῆ, πού ἔχει ἀρπαχτεῖ μέσα στὸ θέατρο σὰν μέσα σὲ μιὰ δίνη ἀνώτερων δυνάμεων. Ἐνα θέατρο πού, ἀφίνοντας τὴν ψυχολογία καταμέρος, ἀφηγεῖται τὸ ἀσυνήθιστο, τὸ περίεργο, στήνει πάνω στὴ σκηνὴ φυσικὲς συγκρούσεις, δυνάμεις φυσικὲς καὶ λεπτεπίλεπτες, καὶ παρουσιάζεται πρῶτα - πρῶτα σὰν μιὰ δύναμη μὲ τεράστια ἰκανότητα νὰ ἀλλάζει καὶ νὰ μετατοπίζει τὴ φορὰ τῶν πραγμάτων. Ἐνα θέατρο πού νὰ δημιουργεῖ καταστάσεις καταληψίας καὶ ἐκστασιασμοῦ ὅπως τὸ κάνουν οἱ χοροὶ τῶν Δερβίσηδων καὶ τῶν Ἀϊσσάουα, καὶ πού ν' ἀπευθύνεται στὸν ὄργανισμό μὲ μέσα καθορισμένα, δεδομένα, μὲ τὰ ἴδια μέσα πού χρησιμοποιεῖ ἢ θεραπευτικὴ μουσικὴ ὀρισμένων φυλῶν, πού θαυμάζουμε στοὺς φωνογραφικούς δίσκους ἀλλὰ εἴμαστε ἀνίκανοι νὰ τὰ δημιουργήσουμε καὶ μεῖς.

Βέβαια, σὲ ὅλα τοῦτα ἐνυπάρχει ἓνα ποσοστὸ κινδύνου, πού ὅμως, μὲ τὶς παροῦσες περιστάσεις, νομίζω πῶς ἀξίζει τὸν κόπο νὰ τὸν ἀντιμετωπίσουμε. Δὲν πιστεύω ὅτι θὰ κατορθώναμε νὰ ἀναζωογονήσουμε τὸν κόσμον ὅπου ζοῦμε, ἀλλὰ οὔτε καὶ ἀξίζει, νομίζω, τὸν κόπο νὰ γαντζωθοῦμε πάνω του. Προτείνω ὅμως κάτι γιὰ νὰ βγοῦμε ἀπὸ τὸν μαρασμό, ἀντὶ νὰ καθόμαστε καὶ νὰ θρηνηλογοῦμε γιὰ τὸν μαρασμὸ αὐτόν, τὴν ἀνία, τὴν ἀδράνεια καὶ τὴν βλακεία τῶν πάντων.

VII

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ

Μια ιδέα περί θεάτρου έχει καθεῖ. Καὶ στὸ βαθμὸ πού τὸ θέατρο περιορίζεται νὰ μᾶς δείχνει σκηνὲς ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ ὀρισμένων νευρόσπαστων, πού μεταμορφώνει τὸ Κοινὸ σὲ ἠδονοβλεψίες, δὲν εἶναι ν' ἀποροῦμε ἂν οἱ ἐκλεκτοὶ ξεμακραίνουν ἀπὸ τὸ θέατρο καὶ τὸ πλατὺ Κοινὸ στρέφεται πρὸς τὸ σινεμά, τὸ μούζικ κὼλ ἢ τὸ τσίρκο, τέρψεις βίαιες πού δείχνουν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καθαρὰ τὶς προθέσεις τους καὶ δὲν πᾶνε νὰ σὲ ξεγελάσουν πὼς εἶναι κάτι ἄλλο ἀπ' αὐτὸ πού εἶναι.

Στὸ σημεῖο τῆς κατάρπτωσης ὅπου ἔχει φτάσει ἡ εὐαισθησία μας, εἶναι σίγουρο πὼς, πάνω ἀπ' ὅλα, ἔχουμε ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα θέατρο πού νὰ μᾶς ξεκουνήσει νεῦρα καὶ καρδιά.

Τὰ ὀλισθήματα τοῦ ψυχολογικοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸν Ρακίνα κ' ἐδῶ μᾶς ἔχουν ὀδηγήσει νὰ ξεμάθουμε αὐτὴ τὴν ἄμεση καὶ βίαιη δρᾶση πού τὸ θέατρο πρέπει νὰ διαθέτει. Ὁ κινηματογράφος πάλι, ἀπὸ τὴ μεριά του, μᾶς δολοφονεῖ μὲ ἀπομιμήσεις δεύτερης διαλογῆς· φιλτραρισμένος μέσα ἀπὸ τὴν κάμερα, δὲν μπορεῖ πὰ νὰ ἐνωθεῖ μὲ τὴν εὐαισθησία μας, μᾶς κρατᾷ δέκα χρόνια τώρα σὲ μιὰ στεῖρα νάρκη, ὅπου καταποντίζονται ὅλες μας οἱ ἰκανότητες.

Στὴν καταστροφικὴ, γεμάτη ἀγωνία ἐποχὴ πού ζοῦμε, νιώθουμε τὴν ἐπείγουσα ἀνάγκη ἐνὸς θεάτρου πού τὰ γεγονότα νὰ μὴν τὸ ξεπερνοῦν, πού ἡ ἀπήχησή του μέσα μας νὰ εἶναι βαθειά, νὰ κυριαρχεῖ πάνω στὴν ἀσάθεια τῶν καιρῶν.

Ὁ πολύχρονος ἐθισμὸς μας σὲ ψυχαγωγικὰ θεάματα μᾶς ἔκανε νὰ ξεχάσουμε τὴν ιδέα ἐνὸς σοβαροῦ θεάτρου πού, ἀνατρέποντας ὅλες μας τὶς παραστάσεις, νὰ μᾶς ἐμφυσᾷ τὸν

φλογερό μαγνητισμό τῶν εἰκόνων καὶ νὰ ἐπενεργεῖ πάνω μας σὸν ψυχοθεραπευτικὴ πού τὸ πέρασμά της νὰ χαρακτηῖ ἀνεξίτηλο μέσα μας.

Κάθε τὶ πού δρᾷ συνιστᾷ σκληρότητα. Καὶ ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ ἰδέα μᾶς δράσης τραβηγμένης ὡς τὰ ἄκρα, μέχρι τὸ τέλος, πρέπει ν' ἀποτελέσει τὴ βάση γιὰ τὴν ἀνανέωση τοῦ θεάτρου.

Κυριαρχημένο ἀπ' αὐτὴν τὴν ἰδέα, πῶς τὸ Κοινὸ σκέπτεται πρῶτα - πρῶτα μὲ τις αἰσθήσεις του, καὶ πῶς τὸ νὰ ἀπευθύνεσαι πρῶτα στὴ νόηση εἶναι παραλογισμὸς (πράγμα πού κάνει τὸ συνηθισμένο ψυχολογικὸ θέατρο) τὸ Θέατρο τῆς Σκληρότητας προτίθεται νὰ καταφύγει στὸ θέαμα γιὰ τις μάζες· νὰ ἀναζητήσῃ μέσα στὴν ἀναταραχὴ μεγάλων μαζῶν, πού ρίχνονται ὀρμητικὰ ἢ μία πάνω στὴν ἄλλη, λίγη ἀπὸ τὴν ποίηση αὐτὴ πού βρίσκουμε στὶς λαϊκὲς γιορτὲς καὶ μέσα στὰ πλήθη, τις ἡμέρες, τόσο σπάνιες σήμερα, πού ὁ λαὸς ζεχύνεται στοὺς δρόμους.

Ἄν τὸ θέατρο θέλει νὰ μᾶς ξαναγίνει ἀναγκαῖο, πρέπει νὰ μᾶς δόσῃ ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα πού ὑπάρχουν στὸν ἔρωτα, στὸ ἔγκλημα, στὸν πόλεμο, ἢ στὴν τρέλλα.

Ὁ καθημερινὸς ἔρωτας, ἡ προσωπικὴ φιλοδοξία, οἱ καθημερινὲς ἔγνιες, παίρνουν ἀξία μόνο στὸν συσχετισμὸ τους μ' αὐτὸν τὸν τρομακτικὸ λυρισμὸ τῶν Μύθων στοὺς ὁποίους ἡ μεγάλη μάζα τῶν ἀνθρώπων ἔχει δόσῃ τὴ συγκατάθεσή της.

Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού θὰ ἐνορχηστρώσουμε γύρω ἀπὸ πρόσωπα φημισμένα, ἀπὸ ἄγρια ἐγκλήματα, ἀπὸ ὑπεράνθρωπες ἀφοσιώσεις, ἕνα θέαμα πού, χωρὶς νὰ προστρέχει στὶς νεκρὲς εἰκόνες τῶν παλαιῶν Μύθων, ἀποδείχεται ἱκανὸ νὰ ἀποσπάσῃ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς μύθους τις δυνάμεις πού ἀναδεύουν μέσα τους.

Μὲ μιὰ λέξη, πιστεύουμε πῶς ὑπάρχουν δυνάμεις ζωντανὲς μέσα σ' αὐτὸ πού λέγεται ποίηση, καὶ πῶς ἡ εἰκόνα ἑνὸς ἐγκλήματος πού θὰ δοθεῖ στὴ οκνηρὴ μὲ τις ἀπαιτούμενες θεατρικὲς προϋποθέσεις, ἀποτελεῖ γιὰ τὸ πνεῦμα κάτι ἀφάνταστα πιὸ ἐπίφοβο καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔγκλημα, αὐτούσιο.

Θέλουμε νὰ κάνουμε τὸ θέατρο μιὰ πιστευτὴ πραγματικότητα, πού νὰ μεταδίνει στὴν καρδιά καὶ στὶς αἰσθήσεις ἐκεῖνη τὴν συγκεκριμένη δαγκωματιὰ πού πρέπει νὰ ἔχει κά-

θε ἀληθινὸς ἐρεθισμὸς. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού τὰ ὄνειρά μας ἐπενεργοῦν ἐπάνω μας καὶ πού ἡ πραγματικότητα ἐπενεργεῖ πάνω στὰ ὄνειρά μας, ἔτσι, πιστεύω, εἶναι δυνατὸ νὰ ταυτίσουμε τὶς εἰκόνες τῆς σκέψης μὲ ἓνα ὄνειρο, πού θὰ εἶναι ἀποτελεσματικὸ στὸ βαθμὸ πού μπορεῖ νὰ προβληθεῖ μὲ τὴν ἀπαιτούμενη βιαιότητα. Καὶ τὸ Κοινὸ θὰ πιστέψει στὰ ὄνειρα τοῦ θεάτρου, ἀρκεῖ νὰ τὰ πάρει πράγματι γιὰ ὄνειρα καὶ ὄχι γιὰ ἀντίγραφο κοπιηρισμένο ἀπὸ τὴν πραγματικότητα· ἀρκεῖ νὰ τοῦ ἐπιτρέψουν (τοῦ Κοινοῦ) νὰ ἀποδεσμεύσει μέσα του τὴ μαγικὴ ἐλευθερία τοῦ ὄνείρου, τὴν ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ ἀναγνωρίσει παρὰ μόνο ὅταν τὰ ὄνειρα εἶναι σταμπαρισμένα μὲ τὰ χρώματα τοῦ τρόμου καὶ τῆς σκληρότητας.

Γι' αὐτὸ καὶ τούτη ἡ ἐπίκληση πρὸς τὴ σκληρότητα καὶ τὸν τρόμο, σὲ κλίμακα ὅμως τεράστια, πού ἡ ἔκτασή της νὰ βυθομετράει ὀλόκληρη τὴ ζωτικότητά μας καὶ νὰ μᾶς φέρνει ἀντιμέτωπους μὲ ὅλες μας τὶς δυνατότητες.

Ἄν συνηγοροῦμε γιὰ θέαμα περιστροφικὸ, εἶναι γιὰ νὰ ἀλώσουμε τὴν εὐαισθησία τοῦ θεατῆ ἀπὸ κάθε πλευρά της. Ἔτσι, ἀντὶ ἡ πλατεῖα καὶ ἡ σκηνὴ νὰ ἀποτελοῦν δύο κόσμους χωριστοὺς, χωρὶς δυνατότητα ἐπικοινωνίας, τὸ θέαμα, ὅταν γίνεῖ περιστροφικὸ, θὰ ἐκτινάξει τὶς ὀπτικὲς καὶ ἠχητικὲς ἐκρήξεις του πάνω σὲ ὀλόκληρη τὴ μάζα τῶν θεατῶν.

Ἐπὶ πλέον, βγαίνοντας ἀπὸ τὴ σφαῖρα τῶν συναισθημάτων (πού ὑπόκεινται σὲ ἀνάλυση καὶ τροφοδοτοῦνται ἀπὸ τὰ πάθη) ἔχουμε τὴν πρόθεση νὰ μεταχειριστοῦμε τὶς λυρικές ποιότητες τοῦ ἠθοποιοῦ γιὰ νὰ δηλώσουμε ἐξωτερικὲς δυνάμεις· καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν νὰ κάνουμε ὀλόκληρη τὴ φύση νὰ ξαναγυρίσει στὸ θέατρο, ἀποκαταστημένο στὴ μορφὴ πού ἐπιθυμοῦμε.

Ὅσο καὶ φιλόδοξο νὰ φαίνεται ἓνα τέτοιο σχέδιο, ὅσο καὶ τεράστιο κι' ἂν μοιάζει, δὲν ξεπερνάει ὡστόσο αὐτὸ τοῦτο τὸ θέατρο πού, γιὰ μᾶς, μοιάζει τελικὰ νὰ ταυτίζεται μὲ τὶς δυνάμεις τῆς ἀρχαίας μαγείας.

Στὸν πρακτικὸ τομέα, θέλουμε ν' ἀναστήσουμε μιὰ ἰδέα ὀλοκληρωτικοῦ θεάματος, ὅπου τὸ θέατρο θὰ ξαναπάρει ἀπὸ τὸ σινεμά, τὸ μουζικ - κώλ, τὸ τσίρκο καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ ἐκεῖνο πού ἀπὸ πάντα τοῦ ἀνήκε. Γιατὶ αὐτὸς ὁ διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὸ ἀναλυτικὸ θέατρο καὶ στὸν πλαστικὸ κόσμο μᾶς φαίνεται βλακεία. Δὲν μπορεῖς νὰ χωρίσεις τὸ σῶμα

ἀπὸ τὸ πνεῦμα, οὔτε τίς αἰσθήσεις ἀπὸ τῆ νόηση, εἰδικὰ σ' ἔ-
ναν κῶρο ὅπου ὁ ἀέναος κάματος τῶν ὀργάνων ἔχει ἀνάγκη
ἀπὸ ἀπότομα καὶ ἔντονα σὸκ γιὰ νὰ ἀναζωογονήσῃ τὴν προσ-
ληπτικότητα τοῦ μυαλοῦ μας..

Ὡστε λοιπὸν, ἀπὸ τῆ μιὰ ἢ μάζα καὶ ἡ ἔκταση ἐνὸς θεά-
ματος ποὺ ἀπευθύνεται σὲ ὀλόκληρο τὸν ὀργανισμό, καὶ ἀπὸ
τὴν ἄλλη μιὰ ἐντατική κινητοποίηση ἀντικειμένων, κινήσεων,
σημείων, ὅλα χρησιμοποιημένα μέσα σὲ πνεῦμα καινούργιο.
Τὰ μειωμένα περιθώρια δράσης ποὺ ἀφίνονται στὴν κριτική
διεργασία ὀδηγοῦν σὲ μιὰ δραστική συμπίεση τοῦ κειμένου.
Τὸ ἐνεργὸ μέρος ποὺ παραχωρεῖται στὴ σκοτεινὴ ποιητικὴ
συγκίνηση ἀπαιτεῖ συγκεκριμένα σημεῖα. Οἱ λέξεις λένε λί-
γα στὸ πνεῦμα. Ἐνῶ ἡ ἔκταση καὶ τὰ ἀντικείμενα τοῦ μιλοῦν.
Οἱ καινούργιες εἰκόνες μιλοῦν, ἀκόμη καὶ ἂν εἶναι καμωμένες
μὲ λέξεις. Ἀλλὰ καὶ τὸ διάστημα (ὁ κῶρος) ποὺ ἡρεῖ βροντε-
ρὰ ἀπὸ εἰκόνες, ποὺ εἶναι πλημυρισμένο ἀπὸ ἤχους, τοῦ μι-
λάει κι' αὐτό, ἂν ξέρουμε πῶς νὰ παρεμβάλουμε ἀπὸ καιρὸ σὲ
καιρὸ ἐπαρκῆ ἀποθέματα διαστήματος (κῶρου) ἐφοδιασμένα
μὲ σιωπὴ καὶ ἀκίνησία.

Μὲ βάση αὐτὸ τὸν κανόνα, ἔχουμε πρόγραμμα ν' ἀνεβά-
σουμε παραστάσεις ὅπου αὐτὰ τὰ μέσα τῆς ἄμεσης δράσης
θὰ χρησιμοποιηθοῦν στὸ σύνολό τους. Ἐνα θέαμα δηλαδὴ
ποὺ δὲ φοβᾶται νὰ προχωρήσῃ ὅσο χρειάζεται στὴν ἐξερευ-
νηση τῆς εὐαισθησίας τῶν νεύρων μας μὲ ρυθμούς, ἤχους,
λέξεις, ἀντηχήσεις καὶ τερετίσματα, ποὺ ἡ ποιότητά τους καὶ
τὰ ἐκπληχτικά μείγματά τους ἀποτελοῦν μέρος μιᾶς τεχνι-
κίς ποὺ δὲν πρέπει νὰ κοινολογηθεῖ.

Οἱ παραστάσεις μερικῶν πινάκων τοῦ Γκρύνεβαλντ ἢ τοῦ
Ἰερώνυμου Μπὸς μιλοῦν ἄρκετὰ καθαρὰ γιὰ τὸ τί μπορεῖ νὰ
εἶναι ἓνα θέαμα στὸ ὅποιο, ὅπως μέσα στὸ μυαλὸ ἐνὸς ἄλφα
ἄγιου, τὰ ἀντικείμενα τῆς φύσης θὰ ἐμφανίζονται σὰν πειρα-
σμοί.

Μ' ἓνα τέτοιο θέαμα ἐνὸς πειρασμοῦ ὅπου ἡ ζωὴ μπορεῖ
νὰ χάσει τὰ πάντα καὶ τὸ πνεῦμα νὰ κερδίσει τὰ πάντα, μ' ἓνα
τέτοιο θέαμα πρέπει τὸ θέατρο ν' ἀποκτήσῃ ξανὰ τὴν ἀλη-
θινή του σημασία. Ἐχουμε ἄλλωστε δόσει ἄλλοῦ ἓνα πρό-
γραμμα ποὺ θὰ ἐπιτρέπει στὰ μέσα καθαρῆς σκηνοθεσίας, ἀνα-
καλυπτόμενα ἐπιτόπου, νὰ ὀργανώνονται γύρω ἀπὸ θέματα

σχετιζόμενα με την Ἱστορία ἢ τὸ κοσμικὸ σύμπαν, γνωστὰ οὐδὲν ἄλλο.

Καὶ τονίζουμε ἐπίμονα ὅτι τὸ πρῶτο θέαμα τοῦ Θεάτρου τῆς Σκληρότητας θὰ καταπιάνεται μὲ πράγματα ποὺ ἀπασχολοῦν καὶ ἀνησυχοῦν τὶς μάζες, πολὺ πρὸ πειστικὰ καὶ βασανιστικὰ ἀπὸ θέματα ποὺ ἀφοροῦν ἕνα μεμονωμένο ὁποιοδήποτε ἄτομο.

Ἀπομένει νὰ μάθουμε ἂν τώρα, στὸ Παρίσι, πρὶν ἔρθουν οἱ ἀναγγελλόμενοι κατακλυσμοί, θὰ εἶναι δυνατὸ νὰ ἐξευρεθοῦν τὰ μέσα, οἰκονομικὰ καὶ ἄλλα, ποὺ θὰ δόσουν σ' ἕνα ἰέτιο θέατρο τὴ δυνατότητα νὰ ζήσει. Ἐάν καὶ αὐτὸ εἶναι σίγουρο: τὸ θέατρο αὐτὸ θὰ ζήσει ἐπειδὴ ἀντιπροσωπεύει τὸ μέλλον. Ἡ ἂν θὰ χρειαστεῖ μὴπως νὰ τρέξει καὶ λίγο ἀληθινὸ αἷμα τώρα ἀμέσως, γιὰ νὰ γίνῃ σαφέστερη αὐτὴ ἡ σκληρότητα.

VIII

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑΣ

(*Πρώτο Μανιφέστο*)

Είναι ανεπίτρεπτο να συνεχίζεται ή εκπόρνευση της ιδέας του θεάτρου, που βασική της αξία είναι ένας τρομώδης, μαγικός σύνδεσμος με την πραγματικότητα και τον κίνδυνο.

Κοιταγμένο από τη θέση αυτή, το θέμα «Θέατρο» πρέπει να τραβήξει τη γενική προσοχή, μιὰ και υπονοεῖται πώς το θέατρο, σὰν φυσικὸ φαινόμενο, καὶ ἐπειδὴ ἀπαιτεῖ ἔκφραση «ἐν χώρῳ» (τὴν μόνη ὑπαρκτή), ἐπιτρέπει στὰ μαγικὰ μέσα τῆς τέχνης καὶ τοῦ λόγου νὰ χρησιμοποιηθοῦν ὀργανικὰ καὶ συνολικὰ, σὰν ἀνανεωμένοι ἐξορκισμοί. Ἐπ' αὐτὰ βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ θέατρο δὲν θὰ πάρει στὰ χέρια του τὰ ἰδιαίτερα του δικαιώματα δράσης ἂν πρῶτα δὲν τοῦ δοθεῖ ἡ γλῶσσα ἢ δική του.

Ἐντὶ δηλαδὴ νὰ ἐπαφίεται σὲ κείμενα θεωρούμενα ἀπαράβιαστα, ἱερὰ καὶ ἀμετακίνητα, βασικὸ μέλημα εἶναι νὰ τερματιστεῖ ἡ εὐλάβεια τοῦ θεάτρου ἀπέναντι στοῦ κείμενο, καὶ νὰ ξαναποκτήσουμε τὴν αἴσθηση μιᾶς γλώσσας μοναδικῆς, τοποθετημένης κάπου ἀνάμεσα στὴ χειρονομία καὶ στὴ σκέψη.

Ἡ γλῶσσα αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ προσδιοριστεῖ παρὰ μόνο ἀπὸ τὶς δυνατότητές της γιὰ δυναμικὴ ἔκφραση «ἐν χώρῳ», σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες τῆς διαλογικῆς γλώσσας. Καὶ αὐτὸ πὸ τὸ θέατρο μπορεῖ ἀκόμη νὰ ἀποσπάσει ἀπὸ τὸν λόγο εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ δυνατότητά του γιὰ προέκταση καὶ πέρα ἀπὸ τὴ λέξη, ἢ καταλυτικὴ ἐμπροσθίων κραδασμῶν του πάνω στὴν εὐαισθησία. Στὸ σημεῖο τοῦτο, ἔξω ἀπὸ τὴν ἀκουστικὴ γλῶσσα τῶν ἤχων, ἔξω ἀπὸ τὶς το-

νικές αποχρώσεις ή την ιδιαίτερη έκφορα μιας λέξης, παρεμβαίνει ή οπτική γλώσσα των αντικειμένων, οί κινήσεις, οί στάσεις, οί χειρονομίες, αλλά με τόν όρο πώς τὰ νοήματά τους, οί φυσιογνωμίες τους, οί συνδυασμοί τους νὰ προεκτείνονται ύσπου νὰ γίνονται πλέον σήματα, και από τὰ σήματα αυτά νὰ δημιουργείται ένα καινούργιο αλφάβητο.

Τò Θέατρο, άφου πρώτα συνειδητοποιήσει και άφομοιώσει αυτή την γλώσσα «έν χώρω», μιὰ γλώσσα καμωμένη από ήχους, κραυγές, φώτα, όνοματοποιία, πρέπει μετά όλα αυτά νὰ τὰ οργανικοποιήσει σε άληθινά ίερογλυφικά, και νὰ χρησιμοποιήσει τò συμβολισμό τους και τις συστοιχίες τους σε σχέση με όλα τὰ όργανα, και σε όλα τὰ επίπεδα.

Αυτό λοιπόν πού καλεϊται νὰ πράξει τò Θέατρο είναι νὰ δημιουργήσει μιὰ μεταφυσική του λόγου, της χειρονομίας, της έκφρασης, για νὰ απαγκιστρωθεί από την προσκόλλησή του στην ψυχολογία και στα «άνθρώπινα ενδιαφέροντα». Όλα τούτα όμως θα είναι άχρηστα εάν μιὰ τέτοια προσπάθεια δέν προϋποθέτει κάτι σαν πραγματική μεταφυσική κλίση, μιὰ έκκληση προς ιδέες άσυνήθιστες πού, από την ίδια τή φύση τους δέν μπορούν ούτε νὰ περιοριστούν ούτε νὰ άπεικονιστούν μορφικά. Οί ιδέες αυτές πού άγγίζουν τή Δημιουργία τò Γίγνεσθαι, τò Χάος, και πού άνήκουν στην κοσμική τάξη, παρέχουν μιὰ άρχική γνώση ένός χώρου άπ' όπου τò θέατρο έχει άπομακρυνθεί τέλεια. Αυτές οί ιδέες μπορούν νὰ φτιάξουν μιὰ συναρπαστική έξίσωση άνάμεσα στον Άνθρωπο, την Κοινωνία, τή Φύση και τὰ Άντικείμενα.

Τò ζήτημα δέν είναι νὰ στήσουμε πάνω στη σκηνή ιδέες μεταφυσικές, αλλά νὰ δημιουργήσουμε εκείνο πού θα μπορούσαμε νὰ πούμε «σκανδαλισμό», μυρουδιά από τέτοιες ιδέες. Και τò χιούμορ με την άνυποταξία του, ή ποίηση με τόν συμβολισμό της και τις εικόνες της, παρέχουν μιὰ πρόγευση για τὰ μέσα με τὰ όποια θα κλιμακώσουμε αυτές τις ιδέες - πειρασμούς.

Τώρα θα αναφερθοϋμε στον άποκλειστικά υλικόν τομέα αυτής της γλώσσας, δηλαδή στους τρόπους και στα μέσα με τὰ όποια έπενεργεί στην ευαισθησία.

Δέν θάχε νόημα νὰ πούμε ότι άνάμεσα στα μέσα αυτά περιλαμβάνεται ή μουσική, ό χορός, ή παντομίμα, ή ή μιμική. Βέβαια, χρησιμοποιεί κινήσεις, άρμονίες, ρυθμούς, αλλά

στο βαθμό μόνο που τὰ στοιχεῖα τοῦτα συγκλίνουν σὲ ἓνα εἶδος κεντρικῆς ἔκφρασης, χωρὶς κανένα τους νὰ προβάλλεται ἰδιαίτερα.

Τοῦτο ὅμως καθόλου δὲν σημαίνει πὼς ἡ γλῶσσα αὐτὴ δὲν χρησιμοποιεῖ κοινὰ γεγονότα καὶ καθημερινὰ πάθη: τὰ χρησιμοποιεῖ, ἀλλὰ σὰν τὴ σανίδα ἐκτινάξεως στὸ τσίρκο, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο που τὸ χιούμορ - ὀδοστρωτήρας χρησιμεύει γιὰ νὰ συμφιλώσῃ τὴν διαβρωτικὴ φύση τοῦ γέλιου μὲ τὶς συνήθειες τῆς λογικῆς.

Ὅμως, μὲ ἓναν ὀλότελα ἀνατολικὸ τρόπο ἔκφρασης, αὐτὴ ἡ ἀντικειμενικὴ καὶ συγκεκριμένη θεατρικὴ γλῶσσα χρησιμεύει γιὰ νὰ γοητέψῃ καὶ νὰ παγιδέψῃ τὰ ὄργανα. Διακύνεται μέσα στὴν εὐαισθησία. Παραμερίζοντας τὸν δυτικὸ τρόπο χρήσης τοῦ λόγου, μεταμορφώνει τὶς λέξεις σὲ σύνεργα μαγείας, μεγεθύνει τὴ φωνή. Χρησιμοποιεῖ παλμικὰς δονήσεις καὶ διάφορες ποιότητες τῆς φωνῆς, καταχτυπάει ἄγρια τοὺς ρυθμούς, συντρίβει τοὺς ἦχους. Σκοπὸς τῆς εἶναι νὰ προκαλέσῃ ἔξαρση, καύνωση, νὰ συλλάβῃ τὴν εὐαισθησία. Ἀποδεσμεύει ἓναν καινούργιο λυρισμὸ στὴ χειρονομία πού, μὲ τὴν ὀρμὴ καὶ τὴν γενναιοδωρία του τελικὰ ξεπερνάει τὸν λυρισμὸ τῶν λέξεων. Καταλύει τὴ διανοητικὴ δούλωση τῆς γλῶσσας, προσφέρει μιὰ καινούργια, πολὺ βαθύτερη διανοητικότητα, κρυμμένη κάτω ἀπὸ τὶς κινήσεις καὶ τὰ σήματα, ποὺ τελικὰ παίρνουν τὴν ἀξία παράξενων ἑξορκισμῶν.

Ὅλος αὐτὸς ὁ μαγνητισμὸς καὶ ἡ ποίηση, κ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα τῆς ἄμεσης γοητείας, θὰ ἦταν ἄχρηστα ἂν δὲν εἶχαν γιὰ σκοπὸ νὰ κατευθύνουν τὸ πνεῦμα στ' ἀνάρια κάποιου πράγματος, ἂν τὸ γνήσιο θέατρο δὲν εἶχε προορισμὸ νὰ μᾶς κοινωνήσῃ τὸ νόημα μᾶς δημιουργίας τῆς ὁποίας γνωρίζουμε μόνο τὴ μία ὄψη, ἀλλὰ που ἡ τελείωσή της βρίσκεται καὶ σὲ ἄλλα πλάνα.

Καὶ ἐλάχιστη σημασία ἔχει ἂν αὐτὰ τὰ ἄλλα πλάνα καταχτιοῦνται ἢ ὄχι ἀπὸ τὸ πνεῦμα, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἀντίληψη. Ἴσα - ἴσα, αὐτὸ θὰ ἐμείωνε τὴν ἀξία αὐτῶν τῶν ἄλλων πλάνων, καὶ αὐτὸ οὔτε ἐνδιαφέρει οὔτε νόημα ἔχει. Ἐκεῖνο που οὐσιαστικὰ ἐνδιαφέρει εἶναι νὰ τεθεῖ, μὲ μέσα θετικά, ἀσφαλῆ, ἢ εὐαισθησία σὲ μιὰ κατάσταση ὀξύτερη, βαθύτερης δεκτικότητας, πράγμα που εἶναι ὁ κύριος στόχος τῆς μαγείας

καὶ τοῦ τελετουργικοῦ, τῶν ὁποίων τὸ θέατρο ἀποτελεῖ ἕνα ἀντικαθρέφτισμα, εἶδωλο.

Τεχνικὴ

Τὸ ζήτημα λοιπὸν εἶναι νὰ κάνουμε τὸ θέατρο μιὰ ὀργανικὴ λειτουργία, μὲ τὴν βασικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου: κάτι τόσο συγκεκριμένο καὶ ἀκριβὲς ὅσο καὶ ἡ κυκλοφορία τοῦ αἵματος στὶς ἀρτηρίες, ἢ ὅπως ἡ, φαινομενικά, χαοτικὴ ἀνέλιξη τῶν ὄνειρικῶν εἰκόνων μέσα στὸν ἐγκέφαλο, πράγμα ποῦ θὰ γίνεῖ μὲ τὴν ὀλοκληρωτικὴ προσήλωση, μὲ μιὰ τέλεια ὑποδούλωση τῆς προσοχῆς.

Τὸ θέατρο δὲν θὰ μπορέσει νὰ ξαναγίνει τὸ πραγματικὸ θέατρο, νὰ καταστεῖ δηλαδὴ ἕνα μέσον ἀληθινῆς αὐταπάτης, ἐκτὸς ἂν κατορθώσει νὰ ἐφοδιάσει τὸν θεατῆ μὲ τὶς γνήσιες ὄνειρικὲς κατολισθήσεις, ὅπου ἡ ροπὴ τοῦ θεατῆ πρὸς τὸ ἔγκλημα, οἱ ἔμμονες ἐρωτικὲς του ἰδέες καὶ μανίες, οἱ ἀγριότητες του, οἱ χεῖμαιρές του, ἡ οὐτοπιστικὴ του αἴσθησις γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν ὕλη, καὶ ὁ κανιβαλισμὸς του ἀκόμη, νὰ ἀποδεδουλευθῶν σὲ ἐπίπεδα ὄχι ἀπατηλὰ ἢ φανταστικά, ἀλλὰ ἐσωτερικά.

Δηλαδή, τὸ θέατρο πρέπει νὰ ἐπιζητήσει μὲ ὅλα του τὰ μέσα μιὰ καινούργια ἀνάδυση στὴν ἐπιφάνεια, ὄχι μόνον ὄλων τῶν ἀπόψεων τοῦ ἀντικειμενικοῦ καὶ περιγραφικοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀλλὰ καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ. Δηλαδὴ τοῦ ἀνθρώπου θεωρούμενου μεταφυσικά.

Μόνον ἔτσι θὰ μπορέσουμε νὰ ξαναμιλήσουμε γιὰ τὰ δικαιώματα τῆς φαντασίας στὸ θέατρο. Οὔτε τὸ χιούμορ, οὔτε ἡ ποίηση ἢ ἡ φαντασία ἔχουν σημασία, ἂν δὲν κατορθώσουν, μὲ τὴν ἐπικουρία μιᾶς ἀναρχικῆς καταστροφῆς, ἀπ' ὅπου γεννιέται μιὰ θαυμαστὴ σειρὰ μορφῶν ποῦ θὰ δένουν μέσα σὲ ὅλο τὸ ἄλλο θέαμα, ἂν δὲν κατορθώσουν νὰ ἐντάξουν καὶ πάλι τὸν ἄνθρωπο, μὲ τὶς ἰδέες του γιὰ τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν ποιητικὴ του θέσις, μέσα στὴν πραγματικότητα.

Ἄν θεωροῦμε τὸ θέατρο ὡς ψυχολογικὴ ἢ ἠθικὴ λειτουργία ἀπὸ δεῦτερο χέρι, καὶ πιστεύουμε ὅτι κί' αὐτὰ τὰ ὄνειρα εἶναι μιὰ ἀπλή λειτουργία ὑποκατάστασης, τότε μειώνουμε τὴν ποιητικὴ περιεκτικότητά καὶ τῶν ὄνειρων καὶ τοῦ

Θεάτρου. "Αν τὸ Θέατρο, ὅπως καὶ τὰ ὄνειρα, εἶναι αἰμοχαρὲς καὶ ἀπάνθρωπο, τοῦτο συμβαίνει γιὰ νὰ δηλώσει τὴν παρουσία της καὶ νὰ ριζώσει μόνιμα μέσα μας ἡ ἰδέα μιᾶς ἀέναυτης πάλης κι' ἐνὸς σπασμοῦ, ὅπου ἡ ζωὴ τεμαχίζεται ἀδιάλειπτα, ὅπου κάθε στοιχεῖο ὀλάκερης τῆς δημιουργίας ἐπαναστατεῖ καὶ ἀγωνίζεται ἐναντίον στὴν ὑπόστασή μας. Τοῦτο συμβαίνει γιὰ νὰ διαιωνίζονται, μὲ τρόπο συγκεκριμένο καὶ συγχρονισμένο, οἱ μεταφυσικὲς ἰδέες ὀρισμένων Μύθων, πού καὶ ἡ ἀγριότητά τους καὶ ἡ ἐπίδρασή τους φτάνουν γιὰ νὰ ἀποδειχτεῖ ἡ προέλευσή τους ἀπὸ ἀρχὲς οὐσιαστικῆς.

"Ἐτσι αὐτὴ ἡ γυμνὴ θεατρικὴ γλῶσσα, χάρις σὲ ἀρχὲς πού τῆς μεταγγίζουν ποιητικὰ τὴ ζωτικότητα τους, γλῶσσα ὄχι «δυνάμει» ἀλλὰ παρούσα, θὰ βοηθήσει, χρησιμοποιώντας τὸν νευρικό μαγνητισμὸ τοῦ ἀνθρώπου, νὰ μετατοπιστοῦν τὰ συνηθισμένα ὄρια τῆς τέχνης καὶ τοῦ λόγου, γιὰ νὰ πραγματώσει ἐνεργά, δηλαδὴ μαγικά, μὲ ἔ κ φ ρ α σ τ ι κ ο ὺ ς ὄ ρ ο υ ς ἀ λ η θ ι ν ο ὺ ς, ἓνα εἶδος δημιουργίας ὀλοκληρωτικῆς, πού μέσα της ὁ ἀνθρώπος θὰ ξαναπάρει τὴ θέση του, ἀνάμεσα στὸ ὄνειρο καὶ στὸ γεγονός.

Τὰ θέματα

Αὐτὸ φυσικὰ δὲ σημαίνει ὅτι θὰ κάνουμε τὸ Κοινὸ νὰ χασμουριέται ἀπὸ ἀνία μὲ συμπαντικὲς μεταφυσικὲς ἔννοιες. Τὸ γεγονός ὅτι μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν κλειδιὰ σκέψης καὶ δράσης βαθύτερα, βοηθητικὰ γιὰ τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ ἔργου, αὐτὸ εἶναι ζήτημα πού, γενικά, τὸν θεατὴ καὶ δὲν τὸν ἀφορᾷ καὶ ἀδιάφορο τοῦ εἶναι. Ὅμως τὰ κλειδιὰ αὐτὰ πρέπει νὰ ὑπάρχουν. Καὶ αὐτὸ εἶναι δουλειὰ δική μας.

Τὸ θέαμα

Τὸ κάθε θέαμα θὰ περιλαμβάνει ἓνα στοιχεῖο φυσικὸ καὶ ἀντικειμενικὸ, προσιτὸ στίς αἰσθήσεις ὄλων. Φωνές, βόγγοι, ὀράματα, ἐκπλήξεις, κάθε εἶδος θεατρικὰ κόλλα, μαγικὸ κάλλος τῶν κοστούμιων, ξεσηκωμένα ἀπὸ ἔξωτικά τελετουργικὰ ρούχα. Καταιονισμὸς φωτός, μαγγανεία ἀπὸ τίς φωνές, μαγεία τῆς ἀρμονίας, σπάνιες νότες μουσικῆς, χρώματα τῶν ἀν-

τικειμένων, ὁ φυσικὸς ρυθμὸς στὶς κινήσεις, ὅπου τὸ ἐναλλασσόμενο κρεσέντο καὶ ντιμνουέντο θὰ παντρεύονται μὲ τὸν παλμὸ κινήσεων οἰκείων σὲ ὄλους μας, ἐμφανίσεις συγκεκριμένες ἀντικειμένων πρωτοφανῶν καὶ ἐκπληκτικῶν, προσωπεία, ἀνδρείκελα σὲ ὑπερφυσικὸ μέγεθος, οἱ βίαιες ἐναλλαγές φωτισμοῦ, φυσικὴ ἐνέργεια τοῦ φωτὸς ποὺ δημιουργεῖ τὴν αἴσθηση τοῦ ψυχροῦ καὶ τοῦ κρύου, κλπ.

Ἡ σκηνοθεσία

Ἡ τυπικὴ θεατρικὴ γλῶσσα θὰ πλαστεῖ ὀριστικὰ ὡς πρὸς τὴ σκηνοθεσία, θεωρούμενη ὄχι σὰν σκηνικὸς βαθμὸς διάθλασης ἐνὸς κειμένου, ἀλλὰ σὰν ἀφετηρία κάθε θεατρικῆς δημιουργίας. Καὶ μὲ τὴ χρησιμοποίησιν καὶ τὸν χειρισμὸ τῆς γλώσσας αὐτῆς θὰ πετύχουμε τὴν κατάλυσιν τῆς παλαιᾶς δυαρχίας συγγραφέα - σκηνοθέτη, ποὺ καὶ οἱ δύο τους θὰ ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ ἕναν ἐνιαῖο Δημιουργό, στὸν ὁποῖο θὰ πέφτει τὸ βάρος τῆς διπλῆς εὐθύνης, θεάματος καὶ δράσης.

Ἡ σκηνικὴ γλῶσσα

Ὁ ἔναρθρος λόγος δὲν πρόκειται νὰ κηρυχθεῖ σὲ διωγμὸ, νὰ ἐξοστρακιστεῖ. Μόνο θὰ δοθεῖ στὶς λέξεις τὸ περιεχόμενο καὶ τὸ βάρος ποὺ αὐτὲς ἔχουν μέσα στὸ ὄνειρο.

Ἀνάγκη ὅμως νὰ βροῦμε καινούργια μέσα γραφῆς γιὰ τὴ γλῶσσα αὐτή, εἴτε μὲ αὐτὰ ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὴ μουσικὴ μεταγραφῆ, εἴτε μὲ τὴ χρῆσιν ἐνὸς νέου κώδικα.

Ὅσο γιὰ τὰ κοινὰ ἀντικείμενα, ἢ ἀκόμη καὶ γιὰ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα, ποὺ σὲ ὅλα πρέπει νὰ προσδοθεῖ ἀξιοπρέπεια συμβόλου, «σήματος», εἶναι φανερὸ ὅτι μπορούμε νὰ ἐμπνεύσουμε ἀπὸ τοὺς ἱερογλυφικοὺς χαρακτῆρες, ὄχι μόνο γιὰ νὰ καταγράψουμε αὐτὰ τὰ σύμβολα μὲ τρόπο εὐκολοδιάβαστο, ἔτσι ποὺ νὰ μπορούμε νὰ τὰ ἀνασυνθέτουμε ὅποτε θελήσουμε, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ στήσουμε πάνω στὴ σκηνὴ σύμβολα σαφῆ καὶ κατανοητὰ μὲ τὴν πρώτη ματιά. Ἐπιπλέον, αὐτὴ ἡ γλῶσσα - κώδικας κι' αὐτὴ ἡ μουσικὴ μεταγραφῆ θὰ εἶναι μέσο πολύτιμο καταγραφῆς καὶ τῶν φωνῶν.

Μιὰ καὶ γι' αὐτὴ τὴ γλῶσσα θὰ εἶναι ἀναγκαία ἡ εἰδικὴ

χρησιμοποίηση τονικών αποχρώσεων, οί τονικές αὐτὲς ἀποχρώσεις θὰ συνιστοῦν ἓνα εἶδος ἀρμονικῆς ἰσοροπίας, μιὰ δευτερεύουσα παραμόρφωση τοῦ λόγου, ποὺ ἢ ἀνασύνθεσὴ τῆς θὰ εἶναι πραγματοποιήσιμη ὅποτε τὸ θελήσουμε.

Τὸ ἴδιο καὶ οἱ χίλιες ἀλλαγὲς στὴν ἔκφραση τῆς μάσκας τοῦ ἠθοποιοῦ, παγωμένες σὲ φόρμα προσωπείου, μποροῦν νὰ ἀρχειογραφηθοῦν, νὰ καταγραφοῦν σὲ κατάλογο, ἔτσι ποὺ νὰ εἶναι δυνατὸ νὰ συμμετέχουν ἄμεσα καὶ συμβολικὰ σ' αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη σκηνικὴ γλῶσσα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη ψυχολογικὴ τους χρησιμοποίηση.

Ἄκόμη, αὐτὲς οἱ συμβολικὲς χειρονομίες, τὰ προσωπεῖα, οἱ στάσεις, αὐτὲς οἱ μεμονωμένες ἢ ὀμαδικὲς κινήσεις ποὺ οἱ ἀναρίθμητες σημασίες τους πιάνουν ἓνα μεγάλο μέρος τῆς συγκεκριμένης θεατρικῆς γλώσσας, χειρονομίες ὑποβλητικὲς, στάσεις συγκινησιογόνες ἢ αὐθαίρετες, ἄγριοι ρυθμοὶ καὶ ἤχοι, θὰ διπλασιάζονται, θὰ πολλαπλασιάζονται ἀπὸ τίς, ἅς ποῦμε, ἀντανაკλάσεις χειρονομῶν καὶ στάσεων ποὺ θὰ σηματοῖζει ὁ σωρὸς ὄλων αὐτῶν τῶν ὑποσυνείδητων χειρονομῶν, ὄλων τῶν ἀνολοκλήρωτων στάσεων, ὅλες τίς παραδρομὲς τοῦ μυαλοῦ καὶ τῆς γλώσσας, ὅπου ξεφανερώνεται αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἀδυναμίες τοῦ λόγου, καὶ ποὺ μέσα τους βρίσκεται ὁλόκληρος ἐκφραστικὸς πλοῦτος, καὶ ποὺ βέβαια δὲν θὰ παραλείψουμε νὰ χρησιμοποιήσουμε ἂν χρειαστεῖ.

Ἐξω ἀπ' ὅλα αὐτά, ὑπάρχει ἀκόμα καὶ μιὰ συγκεκριμένη ἰδέα μουσικῆς, ὅπου οἱ ἤχοι παρουσιάζονται σὰν πρόσωπα, ὅπου οἱ ἀρμονίες συνταιριάζονται δύο - δύο καὶ χάνονται μέσα στὶς συγκεκριμένες παρεμβολὲς τῶν λέξεων.

Ἀπὸ τὸ ἓνα ἐκφραστικὸ μέσο στὸ ἄλλο, δημιουργοῦνται ἀλληλουχίες καὶ ἀλληλοδιάδοχα ἐπίπεδα. Ἄκόμη καὶ τὸ φῶς μπορεῖ νὰ ἔχει ἓνα συγκεκριμένο νοητικὸ περιεχόμενο.

Τὰ μουσικὰ ὄργανα

Θὰ ἀντιμετωπιστοῦν σὰν ἀντικείμενα, καὶ σὰν μέρος τῆς σκηνογραφίας.

Ἄκόμη, ἡ ἀνάγκη τῆς ἄμεσης καὶ βαθειᾶς ἐπίδρασης πάνω στὴν εὐαισθησία διαμέσου τῶν αἰσθητηρίων ὀργάνων, ἀ-

παιτεί, από την άποψη του ήχου, αναζήτηση, ψάξιμο μέσα σε ποιοτικές και δονήσεις απόλυτα νέων ήχων, που τα σύγχρονα μας μουσικά όργανα δεν διαθέτουν, και γι' αυτό δημιουργείται ανάγκη προσφυγής σε παλιά και λησμονημένα όργανα, ή επινόησης καινούργιων οργάνων.

Χρειάζεται άκομη, έξω από τη μουσική, να ψάξουμε για όργανα και συσκευές πού, βασισμένα σε ειδικούς συνδυασμούς καινούργιων μεταλλικών κραμμάτων, να κουντίζονται σε νέες διαπασών, για να αποσπασουμε καινούργιους ήχους και θορύβους άφόρητα διαπεραστικούς.

Φως, φωτισμοί

Οί φωτιστικές συσκευές που χρησιμοποιούνται σήμερα στα θέατρα είναι λειψές. Η ειδική επένεργεια του φωτός πάνω στο μυαλό, και οί επιδράσεις που γενικά έξασκοούν οί κραδασμοί του φωτός, άνάγκη να έρευνηθούν πάλι, άνάγκη να ψάξουμε για καινούργιους τρόπους άπλώματος των φωτιστικών κυμάτων, ή με στρωτές επιφάνειες ή σαν έκτόξευση πυρινων βελών. Η χρωματική κλίμακα των συσκευών μας πρέπει να αναθεωρηθεί ριζικά. Για να έχουμε τις ειδικές εκείνες ποιοτικές μουσικών τόνων, ο φωτισμός πρέπει να αποκτήσει ξανά ένα στοιχείο λεπτότητας, δηλαδή να γίνει ψιλό, φτενός, και θολός, προκειμένου να δημιουργήσουμε την άίσθηση του ζεστού, του κρύου, την όργή, το φόβο, κλπ.

Το κοστούμι

Σχετικά με τα κοστούμια, πρέπει ν' αποφύγουμε, όσο γίνεται, το σύγχρονο ρούχο, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει πως θα ύπάρξει ένδυματολογική όμοιομορφία για όλα τα έργα. Και θ' αποφύγουμε το σύγχρονο ρούχο όχι από φετιχιστική ροπή ή στείρο σεβασμό προς το παρελθόν, αλλά επειδή είναι απόλυτα φανερό ότι όρισμένα κοστούμια που τα φορούσαν πριν χιλιετηρίδες με προορισμό τελετουργικό, παρότι ύπληξαν και χρησιμοποιήθηκαν σε μιá δεδομένη εποχή, διατηρούν ένα κάλλος και μιá αποκαλυπτική έμφάνιση ακριβώς επειδή είναι δεμένα με τις παραδόσεις που τα γέννησαν.

Ἡ σκηνή, ἡ αἴθουσα

Σκηνή καὶ αἴθουσα τὶς καταργοῦμε, καὶ τὶς ἀντικαθιστοῦμε μὲ ἕναν ἐνιαῖο κῶρο χωρὶς χωρίσματα καὶ κάγκελα, πού θ' ἀποβεῖ τὸ θέατρο τῆς δράσης. Θὰ ἀποκατασταθεῖ κατευθεῖαν ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στὸ θεατὴ καὶ στὸ θέαμα, ἀνάμεσα στὸν ἠθοποιὸ καὶ στὸν θεατῆ, καὶ τοῦτο χάρη στὸ ὅτι ὁ θεατῆς, τοποθετημένος στὸ κέντρο τῆς δράσης, περιτυλίγεται καὶ ἐπηρεάζεται ἀπ' αὐτήν. Τοῦτο τὸ περιτύλιγμα καὶ ὁ ἐπηρεασμὸς χρωσιέται, κατὰ ἕνα μέρος, στὴ διαμόρφωση τῆς σάλλας.

Ἐγκαταλείποντας λοιπὸν τὶς σημερινὲς θεατρικὲς σάλλας, θὰ πάρουμε ἕνα ὀποιοδήποτε ὑπόστεγο ἢ σιταποθήκη, πού θὰ τὸ μετατρέψουμε σύμφωνα μὲ τοὺς ἀρχιτεκτονικοὺς τρόπους μερικῶν ἐκκλησιῶν ἢ ἱερῶν, καθὼς καὶ μερικῶν ναῶν τοῦ Ἄνω Θιβέτ.

Στὸ ἐσωτερικὸ αὐτοῦ τοῦ χτίσματος θὰ ἐπικρατοῦν εἰδικὲς ἀναλογίες ὕψους καὶ βάθους. Ἡ αἴθουσα θὰ περικλείνεται ἀπὸ τέσσερες τοίχους, χωρὶς κανένα διακοσμητικὸ στοιχεῖο, καὶ τὸ Κοινὸ θὰ κάθεται στὴ μέση τῆς αἴθουσας σὲ κινητὰ καθίσματα, περιστρεφόμενα, πού θὰ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθεῖ τὸ θέαμα πού θὰ ξετυλίγεται ὀλόγυρά του. Ἡ ἀπουσία σκηνῆς, μὲ τὸ ὡς τὰ σήμερα νόημα τῆς λέξης, θὰ ἐπιτρέπει στὴ δράση νὰ ἀπλώνεται μέχρι τὶς τέσσερες γωνιὲς τῆς αἴθουσας. Ἰδιαίτεροι κῶροι στὰ τέσσερα κύρια σημεῖα τῆς αἴθουσας θὰ προορίζονται ἀποκλειστικὰ γιὰ τοὺς ἠθοποιούς καὶ γιὰ τὴ δράση. Οἱ σκηνὲς θὰ παίζονται μπροστὰ σὲ ἀβεστωμένους τοίχους, πού ἔτσι θ' ἀποροφοῦν τὸ φῶς. Κι' ἀκόμα, διάδρομοι, ἐξῶστες θὰ περιτρέχουν ὀλόκληρη τὴν αἴθουσα, σὰν σὲ μερικοὺς πίνακες τῶν πριμιτίφ. Οἱ ἐξῶστες αὐτοὶ θὰ εἶναι ἄλλος ἕνας κῶρος δράσης γιὰ τοὺς ἠθοποιούς. Ἡ δράση θὰ ξετυλίγεται σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα καὶ πρὸς ὅλες τὶς διευθύνσεις τῆς προοπτικῆς, σὲ ὕψος καὶ σὲ βάθος. Μιὰ κραυγὴ πού θ' ἀκούγεται ἀπὸ μιὰν ἄκρη, θὰ μπορεῖ νὰ μεταδίνεται ἀπὸ στόμα σὲ στόμα μὲ διαδοχικὰ δυναμώματα ἢ τονικὲς ἀλλοιώσεις, ὡς τὴν ἄλλη ἄκρη. Ἡ δράση θ' ἀναπτύξει τὸν κύκλο τῆς, θ' ἀπλώσει τὴν τροχιά τῆς ἀπὸ ἐπίπεδο σὲ ἐπίπεδο, ἀπὸ

σημείο σὲ σημεῖο, παροξυσμοὶ θὰ γεννιοῦνται ξαφνικὰ σὲ διάφορα σημεῖα, σὰν πυρκαγιές.

Ἔτσι, τὸ θέαμα, σὰν ἀληθινὴ ψευδαίσθηση ἢ σὰν ἄμεση καὶ κατευθεῖαν ἐπίδραση τῆς δράσης πάνω στὸν θεατῆ, δὲν θὰ εἶναι πιά κούφιος λέξεις. Γιατὶ μ' αὐτὴ τὴ διάχυση τῆς δράσης μέσα σ' ἕναν τεράστιο κῶρο, ὁ φωτισμὸς μιᾶς σκηνῆς καὶ οἱ γενικοὶ φωτισμοὶ τῆς παράστασης θὰ πέφτουν πάνω στὸ Κοινὸ ὅσο καὶ πάνω στοὺς ἠθοποιούς· καὶ στὶς διαφορὲς ταυτόχρονες δράσεις ἢ στὶς διαφορὲς φάσεις τῆς ἴδιας σκηνῆς, στὴν ὁποία οἱ ἤρωες, γαντζωμένοι ἀναμεταξύ τους σὰν μελίσι, θὰ ὑφίστανται τὶς ἐφόδους τῶν καταστάσεων καὶ τὶς ἐκρηκτικὰς μεταπτώσεις τῶν στοιχείων, θὰ ἀντιστοιχοῦν τὰ φυσικὰ στοιχεῖα φωτισμοῦ, κεραυνῶν ἢ ἀνέμου, τῶν ὁποίων τὸν ἀντίκτυπο θὰ ὑφίσταται καὶ ὁ θεατῆς.

Πάντως, θὰ διατηρηθεῖ ἕνας κεντρικὸς κῶρος πού, χωρὶς νὰ χρησιμοποιεῖται σὰν αὐτὸ πού σήμερα καλοῦμε σκηνή, θὰ ἐπιτρέπει στὸν κύριον ὄγκο τῆς δράσης νὰ συγκεντρώνεται καὶ νὰ κορυφώνεται, ὅποτε τοῦτο εἶναι ἀπαραίτητο.

Ἐντικείμενα, μάσκες ἐξαρτήματα

Ἀνδρείκελα, ὑπερφυσικὰ προσωπεῖα, ἀντικείμενα μὲ παράξενες ἀναλογίες, θὰ παρουσιάζονται ἰσότημα μὲ τὸν λόγο, θὰ ἐνισχύουν τὴν συγκεκριμένη πλευρὰ τῆς κάθε εἰκόνας καὶ τῆς κάθε ἔκφρασης, ἐνῶ παράλληλα ὅλα ἐκεῖνα τὰ πράγματα πού συνήθως ἀπαιτοῦν μὴ στερεότυπη ἀπεικόνιση θὰ ἀπαλείφονται ἢ θὰ τὰ μεταμφιέζομε.

Ὁ σκηNIKὸς διάκοσμος

Σκηνογραφία δὲν θὰ ὑπάρχει. Ἐντικατασταθεῖ ἀπὸ πρόσωπα ἱερογλυφικά, ἐνδύματα τελετουργικά, ἀνδρείκελα τρία μέτρα ψηλὰ πού θὰ παρασταίνουν τὰ γένηια τοῦ βασιληᾶ Λὴρ στὴ σκηνὴ τῆς θύελλας, μουσικὰ ὄργανα σὲ ἀνάστημα ἀνθρώπου, ἀντικείμενα μὲ ἄγνωστο σχῆμα καὶ προρισμό.

Ἐπικαιρότητα, τὰ ἀμέσως ἐνδιαφέροντα

Μά, θὰ ἀκουσθεῖ ἡ ἀντίρρηση, θέατρο τόσο ἀποκολλημένο ἀπὸ τὴ ζωὴ, ἀπὸ τὰ γεγονότα, ἀπὸ τὰ ἄμεσα ἐνδιαφέροντα; Ἐπὶ τὸ παρὸν καὶ τὴν ἐπικαιρότητα, ναί, σύμφωνοι. Ὅμως, ὅσο γιὰ τὰ σκοπιζόμενα ἂν ὅλα τοῦτα ἔχουν «βαθεῖα νοήματα», αὐτὸ ὅς τὸ ἀναλάβουν ὅποιοι τοὺς κάνει κέφι. Στὸ ἔργο «Ζοάρ», ἡ ἱστορία τοῦ Ραβὶ Συμεὸν ποὺ καίγεται σὰν φωτιά εἶναι τόσο ἐπίκαιρη ὅσο καὶ ἡ φωτιά ἡ ἴδια.

Ἔ ρ γ α

Δὲν θὰ παίξουμε ἔργο μὲ γραφτὸ κείμενο, ἀλλὰ θὰ κάνομε ἀπόπειρες ἀπευθείας σκηνοθεσίας πάνω σὲ γεγονότα, θέματα, ἢ γνωστὰ ἔργα. Ἡ ἴδια ἡ φύση καὶ ἡ διάταξη τῆς αἰθουσας ὑποβάλουν αὐτὴ τὴ μέθοδο, καὶ δὲν ὑπάρχει θέμα, ὅσο ἀπέραντο καὶ νᾶναι, ποὺ νὰ μᾶς εἶναι ἀπαγορευμένο.

Τὸ θέαμα

Ὅραμά μας εἶναι ἡ ἀναγέννηση ἑνὸς ἀκέραιου, ὀλοκληρωμένου θεάματος. Τὸ πρόβλημα εἶναι πῶς νὰ δόσουμε φωνὴ στὸν κῶρο, πῶς νὰ τὸν θρέψουμε καὶ νὰ τὸν ἐπιπλώσουμε: σὰν τοὺς δυναμίτες ποὺ βάζουμε σ' ἕναν βράχο συμπαγῆ καὶ κάνουν ξαφνικὰ νὰ ξεπηδοῦν θερμοπίδακες καὶ πέτρινες ἀνθοδέσμες.

Ὁ ἠθοποιὸς

Ὁ ἠθοποιὸς εἶναι καὶ στοιχεῖο πρωταρχικῆς σημασίας, μὰ καὶ ἡ ἐπιτυχία τοῦ θεάματος βασίζεται στὴν ἀποτελεσματικότητα τῆς δουλειᾶς του, ἀλλά, ταυτόχρονα, εἶναι καὶ στοιχεῖο παθητικὸ καὶ οὐδέτερο, μὰ καὶ κάθε ἀτομικὴ πρωτοβουλία τοῦ εἶναι αὐστηρὰ ἀπαγορευμένη. Εἶναι ἕνα θέμα αὐτὸ ὅπου δὲν ἰσχύει κανένας ξεκάθαρος κανόνας: ἀνάμεσα στὸν ἠθοποιὸ ἀπ' τὸν ὁποῖο ζητᾶμε μόνο τὴν ποιότητα ἑνὸς λυγμοῦ, καὶ στὸν ἠθοποιὸ ποὺ πρέπει ν' ἀπαγγεῖλει μὰ ὀλό-

κληρη δημηγορία χρησιμοποιώντας όλες του τις ικανότητες πειστικότητας, υπάρχει όλόκληρο τὸ περιθώριο πὸ χωρίζει ἕναν ἄνθρωπο ἀπὸ ἕνα ἔργαλειο.

Ἡ ἔρμηνεία

Τὸ θέαμα θὰ εἶναι μετρημένο ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, σὰν κώδικας, ἢ σὰν μιὰ γλώσσα. Ἔτσι, δὲν θὰ ἔχουμε κινήσεις περιτές, κάθε κίνηση θὰ ὑπακούει σ' ἕναν ρυθμὸ, καὶ κάθε πρόσωπο, μιὰ καὶ θὰ εἶναι τύποποιημένο, χειρονομίες του, φυσιογνωμία του καὶ κοστούμι του θὰ ἐμφανίζονται σὰν ἰσορίθμες ἀχτίδες φωτός.

Κινηματογράφος

Στὴν ἀκατέργαστη ὀπτικὴ ἐξωτερίκευση τοῦ ὑπαρκτοῦ, τὸ θέατρο, μὲ τὴν ἐπικουρίαν τῆς ποίησης, ἀντιπαρθέτει εἰκόνες τοῦ μὴ ὑπαρκτοῦ. Μιὰ φορά, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς δράσης, δὲ μπορούμε νὰ συγκρίνουμε μιὰ κινηματογραφικὴ εἰκόνα πού, ὅσο ποιητικὴ καὶ ἂν εἶναι, πάντα περιορίζεται ἀπὸ τὸ φῖλμ, μὲ μιὰ θεατρικὴ εἰκόνα, πὸ ὑπακούει σὲ ὅλες τὶς ἀπαιτήσεις τῆς Ζωῆς.

Ἡ Σκληρότητα

Χωρὶς ἕνα στοιχεῖο σκληρότητας στὴ βάση κάθε θεάματος, τὸ θέατρο δὲν εἶναι βιώσιμο. Μὲ τὸν ἐκφυλισμὸ πὸ κυριαρχεῖ σήμερα, μόνον διαμέσου τῶν αἰσθητηρίων καὶ τῶν αἰσθήσεων θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπαναφέρομε τὴ μεταφυσικὴ σὸ πνεῦμα μας.

Τὸ Κοινὸ

Βασικά, πρέπει πρῶτα νὰ ἔρθει στὴ ζωὴ, καὶ νὰ διατηρηθεῖ, αὐτὸ τὸ θέατρο πὸ σχεδιάζουμε.

Τὸ πρόγραμμα

Θ' ἀνεβάσουμε, χωρὶς νὰ ὑπολογίσουμε τὸ κείμενο :

1.— Ἔνα διασκευασμένο ἔργο τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαίξπηρ, ὅ,τι ἀκριβῶς χρειάζεται γιὰ τὰ παραγμένα πνεύματα τῆς ἐποχῆς μας. Ἐἴτε ἓνα ἀπὸ τὰ ἀπόκρυφα ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, ὅπως ὁ *Arden of Feversham*, ἢ ἓνα ὀλότελα ἀλλιότιχο ἔργο αὐτῆς τῆς ἐποχῆς.

2.— Ἔνα ἔργο ἄκρατης ποιητικῆς ἐλευθερίας τοῦ Λεδν - Πῶλ Φάργκ.

3.— Ἔνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ Ζοάρ, τὴν ἱστορία τοῦ Ραβὶ Συμεόν, ποὺ περικλείνει τὴν ἀπανταχοῦ παροῦσα βία καὶ ἔχει τὴν δύναμη τῆς πυρκαγιᾶς.

4.— Τὴν ἱστορία τοῦ Κυανοπώγωνα, ἀνασκευασμένη σύμφωνα μὲ τὰ ἱστορικὰ ἀρχεῖα καὶ μὲ μιὰ καινούργια ἀντίληψη γιὰ τὸν ἐρωτισμὸ καὶ τὴ σκληρότητα.

5.— Τὴν πῶση τῆς Ἱερουσαλήμ, μὲ βάση τὴ Βίβλο καὶ τὴν ἱστορία: μὲ τὸ αἰμάτινο κόκκινο χρῶμα ποὺ τὴ διαπερνάει, κι' αὐτὸ τὸ αἶσθημα ἐγκατάλειψης καὶ πανικοῦ τῶν ἀνθρώπων, ποὺ εἶναι ὄρατὸ ἀκόμη καὶ μέσα στὸ φῶς· κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὶς μεταφυσικὲς φιλονεικίες καὶ διαφωνίες τῶν προφητῶν, μὲ τὸν τρομακτικὸ πνευματικὸ σάλιο ποὺ προκαλοῦν, καὶ ποὺ οἱ ἐπιπτώσεις τους φαίνονται καθαρὰ πάνω στὸν βασιλέα, στὸ Ναό, στὸ Λαὸ καὶ στὰ γεγονότα.

6.— Μιὰ ἀπὸ τὶς ἱστορίες τοῦ Μαρκήσιου ντὲ Σάντ, ὅπου ὁ ἐρωτισμὸς, τοποθετημένος ἀλληγορικὰ, θὰ μετατοπισθεῖ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ βίαιη ἐξωτερικέουση τῆς σκληρότητας καὶ νὰ βάλῃ τὰ ὑπόλοιπα στὸ περιθώριο.

7.— Ἔνα ἢ περισσότερα ρομαντικὰ μελοδράματα ὅπου τὸ ἀπίθανο στοιχεῖο νὰ καταστῆ ἔνεργὸ καὶ συγκεκριμένο στοιχεῖο ποίησης.

8.— Τὸν Βούτσεκ τοῦ Μπύχνερ, ὡς ἀντίδραση ἀπέναντι στὶς ἴδιες μας τὶς ἀρχές, καὶ ὡς παράδειγμα γιὰ τὸ τί μπορούμε ν' ἀποδόσουμε σκηρικὰ ἀπὸ ἓνα τυπικὸ κείμενο.

9.— Ἔργα ἀπὸ τὸ ἐλισαβετιανὸ θέατρο, ἀφοῦ πρῶτα τὰ ἀπογυμνώσουμε ἀπὸ τὸ κείμενο καὶ δὲν κρατήσουμε τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὶς στολές ἐποχῆς, τὶς καταστάσεις, τοὺς χαρακτήρες καὶ τὴ δράση.

ΙΧ

ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗ ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ (1)

Ἐπιστολή πρώτη

Παρίσι, Σεπτέμβριος 13, 1932

πρὸς τὸν
κ. Ζ. Π. (2)

Ἀγαπητὲ φίλε,

Σχετικὰ μὲ τὸ Μανιφέστο μου, δὲν μπορῶ νὰ ἐπεκταθῶ σὲ ἀναλυτικὲς λεπτομέρειες ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ τοῦ εὐνουχίσουν τὸ ὕφος καὶ τὸ νόημα. Τὸ μόνο ποὺ μπορῶ εἶναι νὰ κάνω σχόλια, γιὰ τὴν ὥρα, πάνω στὸν τίτλο «Θέατρο τῆς Σκληρότητας» καὶ νὰ προσπαθῶ νὰ αἰτιολογήσω γιὰτί τὸν ἐδιάλεξα.

Αὐτὴ ἡ Σκληρότητα δὲν ἔχει καμία σχέση οὔτε μὲ σαδισμό οὔτε μὲ αἱματοχυσίες, τουλάχιστον ὄχι μονοπωλιακά.

Δὲν καλλιεργῶ κατὰ σύστημα τὴ φρίκη. Ἡ λέξη «σκληρότητα», ἀνάγκη νὰ βοηθεῖ ἐδῶ σὲ εὐρεία ἔννοια, καὶ ὄχι μὲ τὸ ὑλικό, φυσικό, ἀρπαχτικό νόημα ποὺ συνηθίζουν νὰ τῆς κολλοῦν. Καὶ κάνοντας αὐτό, διεκδικῶ τὸ δικαίωμα νὰ ξεμακρύνω ἀπὸ τὸ καθημερινὸ νόημα τῆς γλώσσας, νὰ σπάσω μιὰ καὶ καλὴ τὴν πανοπλία ποὺ φυλακίζει τὰ νοήματα, νὰ βγάλω ἀπὸ τὸ λαϊμὸ τῆς γλώσσας τὸ σιδερένιο περιλαίμιο, δηλαδή

(1) Ἡ ὑπαγωγή τῶν «ἐπιστολῶν μὲ θέμα τῆ σκληρότητα» καὶ τῶν «Ἐπιστολῶν μὲ θέμα τῆ γλώσσα» στὸ «Θέατρο καὶ τὸ Εἶδωλό του» μνημονεύεται μέσα στὰ δύο γράμματα πρὸς τὸν Ζάν Πωλάν τῆς 6.1.1936.

(2) Παραλήπτης τῶν δύο πρώτων ἐπιστολῶν, ὁ Ζάν Πωλάν, Γάλλος κριτικὸς καὶ δοκιμιογράφος, δύο φορές διευθυντὴς στὴ «Νέα Γαλλικὴ Ἐπιθεώρηση», ἀκαδημαϊκὸς ἀπὸ τὰ 1963.

να ξαναγυρίσω στις ἐτυμολογικὲς ρίζες τῆς γλώσσας, πού ἀνάμεσα σὲ ἀφηρημένες συλλήψεις ἀνακρατοῦν πάντα καὶ ὑποβάλλουν τὴ γεύση τοῦ συγκεκριμένου.

Μποροῦμε πολὺ καλὰ νὰ φανταστοῦμε μιὰ σκληρότητα ἀπόλυτη, καθαρὴ, ἀποκολλημένη ἀπὸ σαρκικὸ βασανισμὸ. Μιλώντας ἀπὸ ἀφετηρία φιλοσοφική, τί εἶναι ἡ σκληρότητα; Κατὰ τὴν λογικὴ, σκληρότητα σημαίνει ἄκαμπτη δριμύτητα, ἀνελέγητη πρόθεση καὶ ἐφαρμογὴ μέτρου, ἀμετάβλητη καὶ ἀπόλυτη ἀποφασιστικότητα.

Ὁ πλέον πρόσφατος φιλοσοφικὸς ντετερμινισμὸς εἶναι, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ὑπαρξῆς μας, μία ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς σκληρότητας.

Εἶναι σφάλμα νὰ δίνουμε στὴ λέξη «σκληρότητα» τὸ νόημα ἑνὸς χωρὶς οἶκτο αἱματοκυλίσματος, τὸ νόημα ἑνὸς ἄσκοπου, ἀπάθιαστου κυνηγητοῦ τοῦ φυσικοῦ πόνου. Ὁ αἰθίοπας Ρὰς πού δένει στὸ ἄρμα του τοὺς δοριάλωτους πρίγκηπες καὶ τοὺς παίρνει σκλάβους του, δὲν ἐλαύνεται ἀπὸ παθιασμένη ἀγάπη γιὰ αἷμα. Ἡ σκληρότητα δὲν εἶναι συνώνυμη μὲ τὴν αἱματοχυσία, μὲ βασανιστήρια τῆς σάρκας, ἢ μὲ ἐχθροὺς καρφωμένους στὸ σταυρό. Αὐτὴ ἡ ταύτιση τῆς σκληρότητας μὲ τὰ βασανιστήρια δὲν εἶναι παρὰ μία καὶ ἐλάσσωσ ὄψη τοῦ νοήματος τῆς λέξης. Ὅποιος ἐνασκεῖ τὴ σκληρότητα, συνειδητοποιεῖ ἕνα εἶδος ὑψηλότερου ντετερμινισμοῦ στὸν ὁποῖο ὑπόκειται καὶ ὁ ἴδιος ὁ δῆμιος - βασανιστής, καὶ τὸν ὁποῖο (ὁ ἐνασκῶν τὴ σκληρότητα) ὀφείλει νὰ εἶναι ἀποφασισμένος νὰ ἀντέξει ὅταν θὰ ἔρθει ἡ σειρά του. Ἡ σκληρότητα εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα λαγαρή, ἕνα εἶδος ἄκαμπτου ἐλέγχου, ὑποταγὴ στὴν ἀναγκαιότητα. Δὲν ὑπάρχει σκληρότητα χωρὶς συνείδηση καὶ χωρὶς τὴν ἐφαρμογὴ τῆς συνείδησης. Ἡ συνείδηση εἶναι πού προσδίνει στὴν ἄσκηση τῆς κάθε πράξης τοῦ βίου τὸ αἰμάτινο χρῶμα τῆς, τὴ σκληρὴ τῆς ἀπόχρωση, μιὰ καὶ εἶναι γνωστὸ πὼς ζωὴ εἶναι πάντα ὁ θάνατος κάποιου ἄλλου.

Ἐπιστολή δεύτηρη

Παρίσι, Νοέμβριος 14, 1932(1)

Πρὸς τὸν Ζ. Π.

Ἀγαπητὲ φίλε,

Ἡ Σκληρότητα δὲν εἶναι κάτι προσωρινὰ ἀποσπασμένο στὴ σκέψη μου, οὔτε ξένο σῶμα, ἀντίθετα: τὸ μυαλό μου εἶναι ἢ μόνιμη κατοικία τῆς. Μόνο πὸν ἐγὼ ἔπρεπε νὰ τὸ διαπιστώσω καὶ νὰ τὸ συνειδητοποιήσω. Χρησιμοποιῶ τὴ λέξη «σκληρότητα» μὲ τὴν ἔννοια «ὄρεξη γιὰ ζωὴ»: μὴ συμπτωτική ἀγριότητα καὶ ἀνελέγη ἀναγκαιότητα, μὲ τὴ γνωστικὴ ἔννοια ἐνὸς ζωντανοῦ στρόβιλου πὸν καταβροχθίζει τὰ σκοτάδια, μὲ τὸ νόημα τοῦ πόνου ἐκείνου πὸν χωρὶς τὴν ἀναπόδραστη ἀναγκαιότητά του ἡ ζωὴ δὲν θὰ μπορούσε νὰ συνεχιστεῖ. Τὸ καλὸ εἶναι ἐπιθυμητό, εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς πράξης· τὸ κακὸ εἶναι ἀέναο, μόνιμο. Ὅταν ὁ κρυμμένος θεὸς δημιουργεῖ, ὑπακούει στὴ σκληρὴ ἀναγκαιότητα τῆς δημιουργίας πὸν ἔχει ἐπιβληθεῖ πάνω του ἀπ' αὐτὸν τὸν ἴδιο, καὶ δὲν εἶναι στὸ χέρι του νὰ μὴ ν δημιουργεῖ καί, κατὰ συνέπεια, δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδεχτεῖ στὸ κέντρο τοῦ ἐθελοντικοῦ στροβίλου τοῦ καλοῦ ἕναν πυρήνα κακοῦ πὸν ὄλο καὶ θὰ συμπυκνώνεται, καὶ ὄλο θὰ καταναλώνεται. Καὶ τὸ θέατρο, μὲ τὸ νόημα μιᾶς συνεχοῦς δημιουργίας, πὸν εἶναι μὴ δρᾶση ὀλοκληρωτικὰ μαγική, ὑπακούει σ' αὐτὴ τὴν ἀναγκαιότητα. Ἐνα θεατρικὸ ἔργο ὅπου δὲν θὰ ὑπῆρχε αὐτὴ ἡ βούληση, αὐτὴ ἡ τυφλὴ ὄρεξη γιὰ ζωὴ ἢ ἱκανὴ νὰ προσπερνάει πάνω ἀπὸ κάθε τι στὴν πορεία τῆς, ἢ ὄρατὴ σὲ κάθε χειρονομία καὶ σὲ κάθε πράξη, ἀκόμη καὶ στὴν ὑπερβατικὴ ἄποψη τοῦ μύθου τοῦ ἔργου, θάταν ἔργο ἄχρηστο καὶ λειψό.

(1) Τὸ γράμμα τοῦτο εἶναι ἀπόσπασμα γράμματος πρὸς τὸν Ζᾶν Πωλ με ἡμερομηνία 12 Σεπτεμβρίου καὶ ὄχι 14 Νοεμβρίου.

Ἐπιστολή τρίτη

Παρίσι, Νοέμβριος 16, 1932

Πρὸς τὸν
κ. Ρ. ντὲ Ρ. (1)

Ἀγαπητὲ φίλε,

Ὁμολογῶ πῶς δὲν καταλαβαίνω οὔτε παραδέχομαι τὴς ἀντιρήσεις σας πάνω στὸ θέμα τοῦ τίτλου μου. Γιατί, μοῦ φαίνεται, ἡ δημιουργία καὶ ἡ ἴδια ἡ ζωὴ προσδιορίζονται βασικὰ ἀπὸ μιὰ ἄγρια δριμύτητα, δηλαδὴ ἀπὸ μιὰ σκληρότητα στὰ θεμέλια, ἡ ὁποία ὀδηγεῖ τὰ πράγματα πρὸς τὸ ἀναπόδραστο τέλος τους ὅποιο κι' ἂν εἶναι τὸ τμήμα.

Ἡ προσπάθεια ἀποτελεῖ σκληρότητα, ἡ ὑπαρξὴ διὰ τῆς προσπάθειας ἀποτελεῖ σκληρότητα. Στὴν πορεία του ἀπὸ τὴν ἀκίνησιάν πρὸς τὴν ὑπαρξὴ, ὁ Βράχμα πονάει, ἕναν πόνο πού ἴσως ἐκπέμπει ἀρμονικοὺς φθόγγους ἀγαλλίασης, ἀλλὰ ἕναν πόνο πού, στὴν ἀπώτατη ἄκρῃ τῆς καμπῆς, μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ μόνο μὲ μιὰ τρομακτικὴ σύγκρουση καὶ κονιορτοποίηση.

Ἐπάρχει μέσα στὴ φλόγα τῆς ζωῆς, μέσα στὴν ὄρεξη γιὰ τὴ ζωὴ, στὴν ἄλογη ὠστικὴ δύναμη τῆς ζωῆς, ἕνα εἶδος πρωταρχικῆς μοχθηρίας: ὁ πόθος, χαρακτηριστικὸ τοῦ Ἑρῶτα, εἶναι σκληρότητα μιὰ καὶ θρέφεται ἐπὶ τὴς συγκυρίας. Ὁ θάνατος εἶναι σκληρότητα, ἡ ἀνάσταση εἶναι σκληρότητα, ἡ μεταμόρφωση εἶναι σκληρότητα μιὰ καὶ πουθενὰ σ' αὐτὸν τὸν κυκλοτερῆ καὶ κλειστὸ κόσμον δὲν ὑπάρχει χῶρος γιὰ τὸν ἀληθινὸ θάνατον, μιὰ καὶ ἡ ἀνάληψη εἶναι ἄλγος, μιὰ καὶ τὸ κλειστὸ διάστημα θρέφεται μὲ ζωές, καὶ κάθε ζωὴ πού εἶναι δυνατώτερη περνάει πατώντας πάνω στὴς ἄλλες, δηλαδὴ τὴς καταβροχθίζει σὲ μιὰ σφαγὴ πού εἶναι μαζὶ καὶ μεταμόρφωση καὶ ἀγαθό. Μέσα στὸν ὑπαρκτὸν κόσμον, μιλώντας ἀπὸ μεταφυσικὴ σκοπιὰ, τὸ κακὸ εἶναι ὁ μόνιμος νόμος, τὸ καλὸ εἶναι μιὰ προσπάθεια, δηλαδὴ μιὰ ἀκόμη σκληρότητα πού ἐπικάθεται στὴν ἄλλη.

Τὸ νὰ μὴν καταλαβαίνεις αὐτό, σημαίνει πῶς δὲν καταλαβαίνεις τὴς μεταφυσικὰς ιδέες. Καὶ τότε, ἄς μὴ θελήσει κα-

(1) Παραλήπτῃς ὁ Ἄντρῆ Ρολλάν ντὲ Ρενεβίλ

νείς νὰ μὸυ πεί ὕστερα ἀπ' αὐτὸ ὅτι ὁ τίτλος τοῦ μανιφέστου μου ἔχει περιορισμένα πλαίσια. Ἡ σκληρότητα εἶναι ἡ ὕλη ἐκείνη πὸν χρησιμεύει σὰν συνδετικό, πηχτικό ὑγρὸ καὶ συγκολλάει τὰ πράγματα· ἡ σκληρότητα πλάθει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ δημιουργημένου κόσμου. Τὸ καλὸ βρῖσκεται πάντα στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη — ἡ ἐσωτερικὴ ὄψη εἶναι τὸ κακὸ. Τὸ Κακὸ, πὸν μπορεῖ ἴσως κάποτε νὰ μετριάζεται, ἀλλὰ στὴν ὕψιστη στιγμή, ὅταν κάθε τι πὸν ἦταν μορφὴ θὰ εἶναι ἔτοιμο νὰ ξαναγυρίσει στὸ χάος.

ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ

Ἐπιστολή πρώτη

Παρίσι, Σεπτέμβριος 15, 1931

Πρὸς τὸν
κ. Μπ. Κ. (1)

Κύριε,

Σ' ἕνα ἄρθρο σας γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὴ σκηνοθεσία, διατυπώνετε τὴ γνώμη ὅτι «ἂν θεωρήσουμε τὴ σκηνοθεσία ὡς τέχνη αὐτονομημένη, διατρέχουμε τὸν κίνδυνο νὰ κάνουμε καὶ ἄλλα σφάλματα χειρότερα», καὶ ὅτι «ἡ παρουσίαση, τὸ θεαματικὸ μέρος ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου δὲν πρέπει ν' αποφασίζονται μὲ ἀπόλυτη ἀνεξαρτησία καὶ ἀσυδοσία».

Καὶ ἐπιπλέον προσθέτετε πὼς αὐτὰ ἀποτελοῦν στοιχειώδεις ἀλήθειες.

Ἔχετε ἀπόλυτο δίκιο νὰ βλέπετε τὴ σκηνοθεσία ὡς τέχνη ἐλάσσονα καὶ ὑπηρετικὴ, στὴν ὁποία ἀκόμη κι' ἐκεῖνοι ποὺ τὴν ἀσκοῦν μὲ τὸ μέγιστο δυνατὸ ποσοστὸ ἀνεξαρτησίας ἀρνοῦνται κάθε θεμελιακὴ πρωτοτυπία. Ὅσο ἡ σκηνοθεσία θὰ παραμένει, ἀκόμη καὶ στὴν ἀντίληψη τῶν πλέον προσδευτικῶν σκηνοθετῶν, ἕνας ἀπλὸς τρόπος παρουσίας, ἕνας τρόπος δευτερευῶν, ὑπηρετικὸς, ποὺ βοηθᾷ νὰ ἐκφράσουμε τὸ ἔργο, ἕνα εἶδος θεαματικὸς μεσάζων χωρὶς ἀξία δική του, τότε ἀξίζει τόσο καὶ μόνο στὸ βαθμὸ ποὺ θὰ καταφέρνει νὰ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸ ἔργο πού, ὑποτίθεται, ὑπηρετεῖ. Καὶ αὐτὸ θὰ συνεχίζεται ὅσο τὸ μεῖζον ἐνδιαφέρον μας γιὰ τὸ παιζόμενο ἔργο τὸ ρίχνουμε στὸ κείμενο, θὰ συνεχίζεται ὅσον καιρὸ στὸ θέατρο (τέχνη ἀναπαράστασης) ἢ φιλολογία ἀφαιρεῖ τὸ προβάδισμα ἀπὸ τὸ μέρος τῆς παράστασης ποὺ λαθεμένα ὀνομάζουμε «θέαμα», μαζὶ μὲ ὅλα τὰ λοιπὰ ὑποτιμητικὰ, βοηθητικὰ, ἐφήμερα ἐξωτερικὰ στοιχεῖα ποὺ σέρνει μαζὶ του ὁ ὄρος τοῦτος.

(1) Πιθανὸς παραλήπτης ὁ Μπενζαμὲν Κρεμιέ.

Ὅριστε λοιπὸν μία στοιχειώδης, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἀλήθεια, καὶ ποὺ μάλιστα θάπρεπε νὰ προηγεῖται ἀπὸ κάθε ἄλλη στοιχειώδη ἀλήθεια: τὸ θέατρο, τέχνη ἀνεξάρτητη καὶ αὐτόνομη, γιὰ νὰ ζωντανέψει ἢ, ἀπλούστερα, γιὰ νὰ ζήσει, μίρεται νὰ συνειδητοποιήσει τί πράγμα τὸ διαφοροποιεῖ ἀπὸ τὸ κείμενο, ἀπὸ τὸν ἀμειγῆ λόγο, τὴ λογοτεχνία, καὶ ἀπ' ὅλα τὰ λοιπὰ παγιωμένα γραπτὰ εἴδη.

Μποροῦμε κάλλιστα νὰ ἐξακολουθήσομε νὰ σκεφτόμαστε γιὰ ἓνα θέατρο βασισμένο πάνω στὴν ὑπεροχὴ τοῦ κειμένου, καὶ σ' ἓνα κείμενο ὅλο καὶ ποὺ πολὺ βερμπαλιστικό, φλύαρο, νανουριστικό, καὶ στὸ ὁποῖο θὰ εἶχε ὑποταγεῖ ἡ σκηνικὴ αἰσθητικὴ.

Ὅμως αὐτὴ ἡ περὶ θεάτρου ἀντίληψη, ποὺ βασικὴ τῆς φιλοδοξίας καὶ μέριμνα εἶναι ν' ἀραδιάσει μερικὰ πρόσωπα σὲ καρέκλες εἴτε πολυθρόνες καὶ τὰ πρόσωπα αὐτὰ ν' ἀρχίσουν νὰ λένε ἀναμεταξύ τους ἱστορίες, ἔστω καὶ θαυμαστές, αὐτὴ ἡ ἀντίληψη εἶναι, ἂν ὄχι ἡ ἀπόλυτη ἄρνηση τοῦ θεάτρου— ποὺ δὲν ἔχει καθόλου ἀνάγκη ἀπὸ κίνηση γιὰ νὰ εἶναι αὐτὸ ποὺ ὀφείλει νὰ εἶναι—εἶναι τουλάχιστον ἡ διαστρέβλωσή του.

Ἄν τὸ θέατρο εἶναι νὰ γίνῃ κάτι οὐσιαστικὰ ψυχολογικό, πνευματικὴ ἀλλημεῖα συναισθημάτων, ἂν τὸ ὕψιστο σημεῖο τέχνης στὸ θεατρικὸ ἐκφραστικὸ μέσον συνίσταται τελικὰ ἀπὸ μιὰ συγκεκριμένη ἰδέα σιωπῆς καὶ ἀκινησίας, αὐτὸ δὲν εἶναι παρὰ ἡ σκηνικὴ διαστρέβλωση τῆς ἰδέας τῆς συγκέντρωσης.

Ὅμως αὐτὴ ἡ συγκέντρωση στὸ παῖξιμο, χρησιμοποιημένη ἀνάμεσα σὲ τόσους ἄλλους τρόπους ἔκφρασης, (ἀπὸ τοὺς Γιαπωνέζους, ἄς ποῦμε), δὲν ἰσχύει παρὰ μόνον σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ τόσα πολλὰ μέσα. Καὶ τὸ νὰ βάζεις σκοπὸ σου πάνω στὴ σκηνὴ αὐτὸ τὸ πράγμα, εἶναι σὰν ν' ἀρνίεσαι νὰ χρησιμοποιήσεις τὴ σκηνή, ἀκριβῶς σὰν κάποιον ποῦ, ἔχοντας ἐτοιμάσει πυραμίδες γιὰ νὰ ἐνταφιάσει μέσα τους τὸ νεκρὸ σῶμα ἐνὸς Φαραά, μὲ τὴ δικαιολογία ὅτι τὸ σκῆνωμα χωράει σὲ μιὰ κόγχη ἀνατινάζει τὶς πυραμίδες.

Ταυτόχρονα ὅμως θὰ ἀνατίναζε καὶ ὀλόκληρο τὸ μαγικὸ καὶ φιλοσοφικὸ σύστημα γιὰ τὸ ὁποῖο ἡ κόγχη ἦταν μόνον ἡ ἀφეთηρία καὶ τὸ σκῆνωμα ἡ προϋπόθεση.

Ἐξάλλου, ὁ σκηνοθέτης ἐκεῖνος ποὺ φροντίζει τὸ σκηνικό του σὲ βάρος τοῦ κειμένου ἔχει λάθος, ἂν καὶ ἴσως μικρό-

τερο λάθος από τὸν κριτικὸ πού καταδικάζει τὸ μονόπλευρο, μεροληπτικὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴ σκηνοθεσία.

Γιατὶ φροντίζοντας τὴν σκηνοθεσία πού, μέσα στὸ θεατρικὸ ἔργο, εἶναι τὸ οὐσιαστικὰ καὶ εἰδικὰ θεατρικὸ μέρος τοῦ θεάματος, ὁ σκηνοθέτης ἀκολουθεῖ τὴ σωστὴ γραμμὴ τοῦ θεάτρου, πού εἶναι ἡ σκηνικὴ πραγμάτωση τοῦ ἔργου. Ὅμως καὶ οἱ πρῶτοι καὶ οἱ δεῦτεροι παίζουν μὲ τὶς λέξεις. Γιατὶ ἂν ὁ ὄρος σκηνοθεσία (ἀνέβασμα) ἔχει πάρει, μὲ τὴν τριβὴ του ἀπὸ τὴ χρῆση, αὐτὸ τὸ ὑποτιμητικὸ νόημα, σ' αὐτὸ φταίει ἡ εὐρωπαϊκὴ μας σύλληψη περὶ θεάτρου, πού δίνει τὸ προβάδισμα στὴν ἔναρθρη γλῶσσα σὲ βάρος ὄλων τῶν λοιπῶν μέσων τῆς θεατρικῆς παράστασης.

Δὲν ἔχει ἀποδειχτεῖ τελεσιδίκια πῶς ἡ γλῶσσα ἡ ἀποτελούμενη ἀπὸ λέξεις εἶναι καὶ ἡ τελειότερη δυνατὴ. Καὶ φαίνεται πῶς πάνω στὴ σκηνή, πού πρὶν ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα εἶναι ἕνας κῶρος προοριζόμενος νὰ τὸν γεμίσουμε, καὶ ἕνας τόπος ὅπου κάτι διαδραματίζεται, ἡ γλῶσσα ἡ ἀπὸ λέξεις ἀποτελούμενη πρέπει νὰ δώσει τὴ θέση της στὴ γλῶσσα τὴν ἄπαρτιζόμενη ἀπὸ σήματα, πού ἡ ἀντικειμενικὴ τους ὄψη εἶναι αὐτὴ πού ἔχει τὴν πῶ ἀμεση ἐπίδραση πάνω μας.

Κοιταγμένη κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρῖσμα, ἡ ἀντικειμενικὴ δουλειὰ τῆς σκηνοθεσίας ντύνεται μὲ μιὰ πνευματικὴ ἀξιοπρέπεια ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐξοστρακίζονται οἱ λέξεις οἱ πίσω ἀπὸ τὶς χειρονομίες, καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ αἰσθητικὸ καὶ πλαστικὸ μέρος τοῦ θεάτρου χάνει τὸ χαρακτῆρα τοῦ διακοσμητικοῦ μεσάζοντα γιὰ νὰ γίνει, μὲ τὸ κύριο νόημα τῆς λέξης, μιὰ γ λ ὡ σ α ἄμεσα μεταδοτικὴ.

Μὲ ἄλλα λόγια, ἂν ἀληθεύει ὅτι, σὲ ἕνα ἔργο καμωμένο γιὰ νὰ μληθεῖ, ὁ σκηνοθέτης κάνει σφάλμα ἂν ξεστρατίσει πρὸς σκηνικὰ ἔμφε λίγο ἢ πολὺ ἔξυπνα φωτισμένα, σὲ παρεμβολὲς πλήθους κομπάρσων σὲ διακριτικὰ θαλμνὴ κίνηση, ἔμφε πού θὰ μπορούσαμε νὰ τ' ἀποκαλέσουμε ἐπιδερμικὰ καὶ ἄλλο δὲν καταφέρνουν παρὰ νὰ παραφορτώνουν τὸ κείμενο, κάνοντας λοιπὸν ὅλα τοῦτα ὁ σκηνοθέτης ὑρῖσκειται πολὺ πῶ κοντὰ στὴ συγκεκριμένη πραγματικότητά τοῦ θεάτρου παρ' ὅσο ὁ συγγραφέας πού θὰ περιοριζόταν στὸ κείμενό του κωρὶς νὰ προστρέξει στὶς δυνατότητες πού τοῦ παρέχει ἡ ἴδια ἡ σκηνή, πού οἱ διαστηματικὲς ἀνάγκες της φαίνεται νὰ τοῦ διαφεύγουν.

Ἐδῶ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ μοῦ ἀντιπαραθέσει τὴν ὑψηλὴ θεατρικὴ ἀξία ὄλων τῶν μεγάλων τραγικῶν, ὅπου αὐτὸ πού μοιάζει νὰ πρωτεύει εἶναι τὸ λογοτεχνικὸ ἢ, ἔστω, τὸ διαλογικὸ μέρος τοῦ ἔργου.

Σ' αὐτὸ θὰ ἀπαντήσω πῶς, ἂν σήμερα εἴμαστε τόσο ξεκάθαρα ἀνίκανοι ν' ἀποδόσουμε στὸν Αἰσχύλο, στὸ Σοφοκλῆ, τὸν Σαίηξτηρ τὴν τιμὴ καὶ τὴν ἀξία πού τοὺς πρέπει, αὐτὸ σίγουρα ὀφείλεται στὸ ὅτι ἔχουμε ξεχάσει πὰ τὴ φυσικὴ τοῦ θεάτρου τους. Εἶναι γιὰτὶ ἡ πλευρὰ ἡ ἄμεσα ἀνθρώπινη καὶ ζωποιοὺς τοῦ δικοῦ τους θεατρικοῦ τρόπου καὶ ρυθμοῦ μᾶς διαφεύγει πὰ. Πλευρὰ πού θᾶπρεπε νὰ ἔχει ἴση, ἂν ὄχι περισσότερο σημασία παρὰ ἡ περισπούδαστη ὀμιλοῦσα ἀνατομία τῆς ψυχολογίας τῶν ἡρώων τους.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ, μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ καθιερωμένο οὐστημα χειρονομιῶν (πού περικλείουν οἱ παραπάνω ἀναφερόμενοι τρόποι καὶ ρυθμοὶ) πού τροποποιεῖται σὲ κάθε καινούργια ἱστορικὴ περίοδο, μπορούμε νὰ ξαναβροῦμε τὸν βαθὺ ἀνθρωπισμὸ πού περιέχεται στὸ θέατρό τους.

Ὅμως, ἀκόμη καὶ ἂν ὑπῆρχε αὐτὴ ἡ φυσικὴ, καὶ πάλι θὰ ἐπέμενα πῶς κανεὶς ἀπὸ τοὺς μεγάλους τραγικοὺς δὲν ἀποτελεῖ, μόνος αὐτός, τὸ θέατρο· τὸ θέατρο εἶναι, βασικά, σκηνικὴ ὑλοποίηση, πραγμάτωση ἐπὶ σκηνῆς, καὶ ζεῖ μόνο μὲ τέτοια ὑλοποίηση. Ἄς πεῖ ὅποιος θέλει, ἂν θέλει, ὅτι τὸ θέατρο εἶναι ἐλάσσων τέχνη —μὰ ματιὰ γύρω του θὰ τὸν πείσει— πάντως τὸ θέατρο ἐνυπάρχει καὶ στηρίζεται σ' ἕναν ὀρισμένο τρόπο τοῦ νὰ ἐπιπλῶνει, νὰ γεμίζει καὶ νὰ ζωντανεύει τὸν ἀέρα τῆς σκηνῆς, μὲ μιὰ πυρπόληση, σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή, τῶν συναισθημάτων, τῶν ἀνθρώπινων αἰσθημάτων πού δημιουργοῦν καταστάσεις ἡμιτελεῖς, ἐκφραζόμενες ὅμως μὲ συγκεκριμένους χειρονομίες.

Καὶ ἀκόμη μακρύτερα, οἱ χειρονομίες αὐτὲς πρέπει νὰ ἔχουν μιὰ ἀποτελεσματικότητά ἀρκετὰ ἰσχυρή, τόσο πού νὰ κάνει νὰ ξεχνιέται ἡ ἀναγκαιότητα τῆς ὀμιλίας. Καὶ τότε, ἂν ὑπάρχει ἀκόμη ἡ ὀμιλία, θὰ ὑπάρχει μόνο σὰν ἀντίφωνο, ἀνακλαστικὴ ἀπόκριση, ἕνας ἐνδιάμεσος σταθμὸς ἀνάπαυλας γιὰ τὸν παλλόμενο χῶρο. Καὶ αὐτὴ ἡ οὐσία πού χρησιμεύει γιὰ νὰ συγκολλάει, νὰ τοιμεντώνει ἀνάμεσά τους τὶς χειρονομίες, πρέπει, χάρη στὴν ἀνθρώπινη ἀποτελεσματικότητά της, νὰ φτιάσει νὰ γίνῃ γνήσια ἀφαίρεση.

Με μιὰ λέξη, τὸ θέατρο πρέπει νὰ γίνει ἕνα εἶδος πειραματικῆ ἐπίδειξη τῆς βαθειᾶς ταύτισης τοῦ συγκεκριμένου μετὸ ἀφηρημένο.

Γιατί, πέρα ἀπὸ τὴν κουλτούρα τὴν ἐκφραζόμενη με λέξεις, ὑπάρχει καὶ ἡ κουλτούρα ἡ ἐκφραζόμενη με χειρονομίες. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλες γλώσσες στὸν κόσμο ἔξω ἀπὸ τὴ δυτικὴ μας γλώσσα, ποὺ ἔχει προτιμήσει τὴν ἀποψίλωση, τὴν ἀποξήρανση τῶν ιδεῶν, ποὺ μᾶς τὶς προσφέρει ναρκωμένες, ἀνίκανες νὰ ξεσηκώσουν στὴν πορεία τους ἕνα ὀλόκληρο σύστημα ἀπὸ φυσικὲς ἀναλογίες, ὅπως κάνουν οἱ Ἀνατολικὲς γλώσσες.

Τὸ θέατρο παραμένει τὸ πὸ ἀποτελεσματικὸ καὶ τὸ πὸ δραστήριο «πέρασμα» γι' αὐτὲς τὶς τεράστιες ἀναλογικὲς διαταραχές, ὅπου οἱ ιδέες ἀρπάζονται στὸν ἀέρα καθὼς πετοῦν, σὲ κάποιο σημεῖο τῆς διαπήδησής των μέσα στὸ ἀφηρημένο.

Δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρχει ὀλοκληρωμένο, τελειωμένο θέατρο ποὺ νὰ μὴ λαβαίνει ὑπόψη του αὐτὲς τὶς χόνδρινες μεταμορφώσεις τῶν ιδεῶν· ποὺ στὰ ὀλότελα γνωστὰ σὲ μᾶς αἰσθήματα δὲν προσθέτει καὶ τὴν ἔκφραση διανοητικῶν καταστάσεων ποὺ ἀνήκουν στὸ χῶρο τοῦ ἡμι-συνειδητοῦ, πράγματα ποὺ οἱ ὑπομνήσεις καὶ μόνο χειρονομιῶν θὰ ἐκφράζουν πάντα πολὺ ἀποτελεσματικώτερα ἀπὸ τὶς καθορισμένες, ἀποκρυσταλλωμένες, καρτογραφημένες ἔννοιες τῶν λέξεων.

Φαίνεται, τελικά, ὅτι ἡ ὑψηλότερη ἰδέα θεάτρου εἶναι ἐκεῖνη ποὺ μᾶς συμφιλιώνει φιλοσοφικὰ μετὸ Γίγνεσθαι, ἐκεῖνη ποὺ μᾶς ὑποβάλλει, μέσα ἀπὸ λογιῆς ἀντικειμενικὲς καταστάσεις, μιὰ κρυφὴ ἰδέα τοῦ περάσματος καὶ τῆς διαπήδησης τῶν ιδεῶν μέσα στὰ πράγματα, πολὺ περισσότερο παρόσο τὴν ἀδέξια καὶ ἄγαρμη μεταμόρφωση τῶν αἰσθημάτων σὲ λέξεις.

Ἄκόμη, φαίνεται πὼς μετὰ παρόμοια πρόθεση δημιουργήθηκε τὸ θέατρο, γιὰ νὰ καταπιαστῆ μετὸν ἄνθρωπο καὶ τὶς ἐπιθυμίες του μόνο στὸ βαθμὸ ποὺ ὁ ἄνθρωπος ἀντιμετωπίζεται μαγνητικὰ μετὸ πεπρωμένο του. Ὁχι γιὰ νὰ ὑποταγεῖ σ' αὐτό, ἀλλὰ γιὰ ν' ἀναμετρηθεῖ μαζί του.

Ἐπιστολή δεύτερη

Παρίσι, Σεπτέμβριος 28, 1932.

Πρὸς τὸν

κ. Ζ. Π.(¹)

Δὲν πιστεύω πὼς ἂν εἶχате διαβάσει τὸ Μανιφέστο μου θὰ μπορούσατε νὰ ἐπιμένετε στὴν ἀντίρησή σας. Γι' αὐτὸ συμπεραίνω πὼς εἶτε δὲν τὸ διαβάσατε, εἶτε τὸ διαβάσατε κακά. Τὰ ἔργα μου δὲν ἔχουν καμία σχέση με τοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς τοῦ Κοπώ. Ὅσο ἔντονα καὶ ἂν βουτοῦν μέσα στὸ συγκεκριμένο, μέσα στὸ ἐξωτερικό, ὅσο καὶ ἂν ἔχουν ρίζες ἔξω στὴν ἐλεύθερη φύση καὶ ὄχι στὰ κλειστὰ χωρίσματα τοῦ ἔγκεφάλου, παρόλα τούτα δὲν ἀφίνονται σὶς ἰδιοτροπίες τῆς ἀνυπόταχτης καὶ ἐπιπόλαιης ἔμπνευσης τοῦ ἠθοποιοῦ· καὶ μάλιστα τοῦ σύγχρονου ἠθοποιοῦ πού, μόλις τὸν ξεκόψει ἀπὸ τὸ κείμενο, κάνει βουτιά χωρὶς νὰ ἔχει ἰδέα πρὸς τὰ ποῦ. Δὲν θὰ ἐπιθυμοῦσα ποτὲ νὰ ἐμπιστευτῶ τῇ μοίρα τῶν ἔργων μου καὶ τοῦ θεάτρου γενικὰ σὲ τέτοιου εἴδους τύχη. Ὅχι.

Νὰ τώρα τί πρόκειται νὰ γίνει. Τὸ ζήτημα εἶναι ἀπλό: ν' ἀλλάξεις τὸ σημεῖο ἐκκίνησης τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας καὶ ν' ἀναστατώσεις τοὺς καθιερωμένους νόμους τοῦ θεάτρου. Τὸ θέμα εἶναι νὰ ὑποκαταστήσεις τὴν ἔναρθη γλῶσσα τῶν λέξεων με μιὰ διαφορετικὴ γλῶσσα φυσικὴ, τῆς ὁποίας οἱ ἐκφραστικὲς δυνατότητες θὰ ἐξισώνονται με τὴν ἔναρθη γλῶσσα τῶν λέξεων, ἀλλὰ πού ἡ πηγή της θὰ βρίσκεται σὲ σημεῖο ἀκόμη βαθύτερο, πρὸ ἀπομακρυσμένο ἀπὸ τὴ σκέψη.

Αὐτῆς τῆς καινούργιας γλώσσας ἡ γραμματικὴ δὲν ἔχει

(1) Παραλήπτης τῆς 2ης, 3ης καὶ 4ης ἐπιστολῆς ὁ Ζὰν Πωλάν.

βρεθεί ακόμη· αναζητείται. Κεφαλή της και ύλη της είναι ή κίνηση, ή χειρονομία. Και ακόμη, Ίσως, τὸ ἄλφα της και ὠμέγα της. Ξεπηδάει ἀπὸ τὴν ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ τοῦ λόγου πρὸ πολὺ παρὰ ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν ἤδη διαμορφωμένο λόγο. Καθὼς ὅμως μέσα στὸν λόγο σκοντάφτει σὲ ἀδιέξοδο, ξαναγυρίζει αὐθόρμητα στὴ χειρονομία. Στὸ πέρασμά της ἀκουμπάει ξώ-δερμα σὲ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς φυσικοὺς νόμους τῆς ἀνθρώπινης ἔκφρασης. Καταδύεται μέσα στὴν ἀναγκαιότητα. Ξανακάνει, ποιητικά, τὴ διαδρομὴ πρὸς ἀπολήγει στὴ δημιουργία τῆς γλώσσας. Αὐτὸ ὅμως μὲ μιὰ πολύπτυχη γνώση τῶν κόσμων πρὸς ἔχει κινητοποιήσει ἢ ἔναρθη γλῶσσα τῶν λέξεων, και τοὺς ὁποίους ξαναζωντανεύει σὲ ὅλες τὶς ὄψεις τους. Ξαναβγάζει στὸ φῶς ὅλες τὶς σχέσεις τὶς παγιωμένες και ἐγκλεισμένες μέσα στὰ στρώματα τῆς ἀνθρώπινης συλλαβῆς, ἢ ὅποια περιορίζοντάς τες ἔτσι τὶς ἔχει νεκρώσει. Ὅλες τὶς λειτουργίες ἀπ' ὅπου ἔχει περάσει ἢ λέξη ὥστε νὰ φτάσει νὰ εἶναι φορέας τῆς πυρκαγιᾶς τῆς ὁποίας ὁ «Πατήρ - Φωτιᾶ» μᾶς φυλάει προστατευτικά σὰν ἀσπίδα ἔχοντας πάρει τὴ μορφή τοῦ Δία, τὴ λατινικὴ συγχωνευμένη μορφή τοῦ ἑλληνικοῦ Διὸς - Πατός, ὅλες τοῦτες τὶς λειτουργίες πρὸς τελοῦνται μέσα ἀπὸ κραυγές, ὀνοματοποιῖα, σήματα, στάσεις, ἀργές, ἄφθονες και ὄλο πάθος ἐντασιακὲς μετατονίσεις, ἀπὸ ἐπίπεδο σὲ ἄλλο, ἀπὸ ὄρο σὲ ἄλλον—τὶς ἀνασχηματίζει ὅλες. Γιατὶ θέτω σὰν βασικὴ ἀρχὴ ὅτι οἱ λέξεις δὲν περικλείουν ὅλα τὰ νοήματα και πῶς ἀπὸ τὴ φύση κ' ἀπὸ τὸν καθοριστικὸ και παγιωμένο χαρακτήρα τους, συλλαμβάνουν και ναρκώνουν τὴ σκέψη ἀντὶ νὰ ἐπιτρέπουν και νὰ εὐνοοῦν τὴν ἀνάπτυξή της. Και μὲ τὴ λέξη «ἀνάπτυξη» ἐννοῶ πραγματικές, συγκεκριμένες, ἀναπεπταμένες ποιότητες, ὅσο βρισκόμαστε σ' ἕναν ἀναπεπταμένο, φυσικὸ κόσμον. Ἡ γλῶσσα τοῦ θεάτρου στόχο ἔχει νὰ ἐγκλείσει προστατευτικά και νὰ χρησιμοποιοῦσιν αὐτὸ τὸν ἀναπεπταμένο κῶρον· και λέγοντας «χρησιμοποιοῦσιν» ἐννοῶ: νὰ τὸν κάνει νὰ μιλήσει. Ἀντιμετωπίζω τὰ ἀντικείμενα, τὰ πράγματα αὐτοῦ τοῦ κῶρου, σὰν εἰκόνες, σὰν λέξεις πρὸς τὶς συναρμολογῶ και τὶς κάνω ν' ἀντιδροῦν ἢ μία στὴν ἄλλη κατὰ τοὺς νόμους τοῦ συμβολισμοῦ και τῶν ζωντανῶν ἀναλογιῶν. Πρὸς εἶναι νόμοι αἰώνιοι, οἱ νόμοι κάθε ποιήσεως και κάθε βίωσιμης γλώσσας και, ἀνάμεσα σὲ τόσα ἄλλα, και νόμοι τῆς γλώσσας τῶν ἰδεογραμμάτων τῆς Κίνας και τῶν ἀρχαίων

Αιγυπτιακῶν ἱερογλυφικῶν. Ὡστε, χωρὶς καθόλου νὰ περι-
ορίσω τὶς δυνατότητες τοῦ θεάτρου καὶ τῆς γλώσσας, μὲ τὸ
πρόσχημα πὼς δὲν θὰ παίξω ἔργα γραμμένα, ἐπεκτείνω τὴ
γλώσσα τῆς σκηνῆς καὶ πολλαπλασιάζω τὶς δυνατότητές της.

Στὴν ἔναρθρη γλώσσα προσθέτω μιὰ ἄλλη γλώσσα καὶ δο-
κιμάζω νὰ ἐπαναφέρω στὴ γλώσσα τοῦ λόγου τὰ ἀρχαῖα της
μαγικὰ στοιχεῖα, τὴν μαγεύουσα δύναμή της, γιατί οἱ μυστη-
ριακὲς δυνατότητές της ἔχουν ἀποξεχαστεῖ. Ὅταν λέω πὼς
δὲν θὰ παίξω ἔργο γραμμένο, ἐννοῶ ὅτι δὲν θὰ παίξω ἔργο
βασισμένο πάνω στὴ γραφὴ καὶ στὸ λόγο, ἐννοῶ ὅτι σὲ κάθε
ἔργο πού θ' ἀνεβάσω θὰ ὑπερτερεῖ μιὰ φυσικὴ, ὕλική μερίδα
πού δὲν μπορεῖ νὰ ἐντοπισθεῖ, ὑλοποιηθεῖ καὶ νὰ γραφεῖ μὲ
τὴ συνηθισμένη μας γλώσσα τῶν λέξεων· καὶ ὅτι ἀκόμη καὶ
τὸ γραμμένο καὶ γιὰ ὁμιλία προοριζόμενο μέρος (ὁ διάλογος)
θὰ γράφεται καὶ θὰ μιλιέται μὲ τρόπο καινούργιο καὶ αἴσθησι
καινούργια.

Τὸ θέατρο—ἀντίποδας τοῦ θεάτρου πού καλλιιεργεῖται ἐ-
δῶ στὴν Εὐρώπη, ἢ καλύτερα στὴ Δύση, δὲν θὰ βασίζεται
πιά στὸν διάλογο· καὶ ὁ διάλογος ὁ ἴδιος, ὁ λίγος πού θὰ πε-
ριληφθεῖ στὸ νέο αὐτὸ εἶδος, δὲν θὰ εἶναι γραμμένος καὶ πα-
γιωμένος ἀπὸ πρῶτον, θὰ εἶναι τῆς σκηνῆς: θὰ ἐκτελεῖται στὴ
σκηνή, θὰ δημιουργεῖται στὴ σκηνή, σὲ ἀλληλο-ἐξάρτησι μὲ
τὴν ἄλλη γλώσσα, μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῶν στάσεων, τῶν σημεί-
ων, τῶν κινήσεων καὶ τῶν ἀντικειμένων. Ὅμως ὅλη τούτη ἡ
μέθοδος, ἡ ψηλαφητὴ ἀναζήτησι τοῦ δρόμου ἀντικειμενικὰ
ἀνάμεσα στὰ ὕλικά σου, πού μεταξὺ τους ὁ Λόγος θὰ ξεπρο-
βάλει σὰν ἀναγκαιότητα, σὰν τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ
συμπέσεις, συγκρούσεις, ἀπὸ σκηνικὲς τριβές, ἀπὸ κάθε εἴ-
δους ἀνελιξεις, (ἔτσι τὸ θέατρο θὰ ξαναγίνει μιὰ αὐθεντικὴ,
ζωντανὴ λειτουργία, θὰ διατηρήσει τὸν συγκινησιακὸ παλμὸ
πού χωρὶς αὐτὸν ἡ τέχνη δὲν ἔχει λόγο ὑπαρξεως) ὅλες αὐ-
τὲς οἱ ψηλαφητὲς ἀναζητήσεις, αὐτοὶ οἱ συγκλονισμοί, θὰ ἀ-
πολήξουν ὅμως σ' ἓνα ἔργο γ ρ α μ μ ε ν ο σ τ ὸ χ α ρ τ ῖ,
ὄργανωμένο ὡς τὶς τελευταῖες του λεπτομέρειες, καὶ κατα-
γραμμένο μὲ καινούργια μέσα καταγραφῆς. Ἡ σύνθεσι, ἡ
δημιουργία, ἀντὶ νὰ τελεῖται στὸν ἐγκέφαλο τοῦ συγγραφέα,
θὰ ἐπιτελεῖται μέσα στὴν ἴδια τὴ φύσι, μέσα στὸν πραγματι-
κὸ κῶρο, καὶ τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶναι τόσο αὐστηρὸ

καὶ μετρημένο ὅσο καὶ ὁποιουδήποτε γραμένου ἔργου, μὲ ἕναν ἐπιπρόσθετο τεράστιο ἀντικειμενικὸ πλοῦτο.

ΥΓ. Ὅ,τι ἀνήκει στὴ σκηνοθεσία, πρέπει ν' ἀποδοθεῖ στὸν συγγραφέα, καὶ ὅ,τι ἀνήκει στὸν συγγραφέα πρέπει κι αὐτὸ ν' ἀποδίνεται στὸν συγγραφέα, μόνο πού αὐτὸς θὰ ἔχει γίνει καὶ σκηνοθέτης, ἔτσι ὥστε νὰ σταματήσει αὐτὸς ὁ παράλογος δυαδισμὸς πού ὑφίσταται ἀνάμεσα σὲ σκηνοθέτη καὶ συγγραφέα.

Ἐνας συγγραφέας πού δὲν χειρίζεται κατευθεῖαν ὁ ἴδιος τὸ σκηNIKὸ ὑλικό, πού δὲν ἐκμεταλλεύεται τὴ σκηνὴ γιὰ νὰ προσανατολιστεῖ σ' αὐτὴν καὶ νὰ κάνει τὴ δύναμη αὐτοῦ τοῦ προσανατολισμοῦ του νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν παράσταση, αὐτὸς ἔχει στὴν οὐσία προδόσει τὴν ἀποστολὴ του, ὁπότε μὲ τὸ δίκιο του νὰ τὸν ὑποκαταστήσῃ ὁ ἠθοποιός. Ὅμως τόσο τὸ χειρότερο γιὰ τὸ θέατρο πού εἶναι ἀναγκασμένο νὰ ἀποδεχτεῖ αὐτὴ τὴν ὑφαρπαγὴ.

Ὁ θεατρικὸς χρόνος πού βασίζεται στὴν ἀνάσα, μερικὲς φορὲς ἐπιταχύνεται σὲ ἐθελημένα μεγάλες ἐκπνοές, ἐνῶ ἄλλες φορὲς σηκρύνεται, ἐκλεπτύνεται καὶ κατευθύνεται πρὸς μίαν παρατεταμένη γυναικεία ἀναπνοή. Μιὰ σταματημένη χειρονομία βάζει σὲ κίνηση ἕναν πολὺπλοκο μανιασμένο βορβορυγμὸ, καὶ ἡ χειρονομία αὐτὴ φέρνει μέσα της τὴ μαγεία πού προκάλεσε τὴ γέννησή της.

Ὅμως, ἀκόμη καὶ ἂν μᾶς εὐχαριστεῖ νὰ διατυπώνουμε προτάσεις σχετικὲς μὲ τὴν ἐνεργητικὴ καὶ ζωντανεμένη ζωὴ τοῦ θεάτρου, δὲν θὰ ἐπιθυμούσαμε νὰ θέσουμε νόμους.

Βέβαια, ἡ ἀνθρώπινη ἀνάσα ἔχει κανόνες πού βασίζονται σὲ ἀναρίθμητους συνδυασμοὺς τῶν καβαλιστικῶν τριάδων. Ὑπάρχουν ἕξη βασικὲς τριάδες, ἀλλὰ πάμπολλοι συνδυασμοί, μὰ καὶ ἀπ' αὐτοὺς ξεπηδάει κάθε ζωὴ. Καὶ τὸ θέατρο εἶναι ἀκριβῶς ὁ τόπος ὅπου αὐτὴ ἡ μαγικὴ ἀναπνοὴ ἀναπαράγεται κατὰ βούλησιν. Ἄν ὁ καθορισμὸς μᾶς μείζονος χειρονομίας ἀπαιτεῖ μιὰ σβέλτη καὶ πολλαπλὴ ἀναπνοή, αὐτὴ τούτῃ ἡ μεγεθυμένη ἀναπνοὴ μπορεῖ νὰ κάνει τὰ κύματά της ν' ἀργοσκάζουν γύρω ἀπὸ μιὰ προσδιορισμένη χειρονομία. Ὑπάρχουν ἀφηρημένοι κανόνες ἀλλὰ κανένας συγκεκριμένος πλαστικὸς νόμος. Μοναδικὸς νόμος ἢ ποιητικὴ ἐνέργεια πού

προβαίνει από την αποπνιγμένη σιωπή προς την όρμητική άπεικόνιση ενός σπασμοῦ, από την άτομική όμιλία μέτζο-βότσε προς μια βαρύηχη θύελλα ενός χοροῦ που φουσκώνει άργά-άργά τόν όγκο τής φωνής του. Όμως αυτό που έχει σημασία είναι να δημιουργήσομε ενδιάμεσους σταθμούς και προοπτικές από τη μία γλώσσα στην άλλη. Τό μυστικό τοῦ θεάτρου μέσα στο κῶρο είναι ή παραφωνία, ή διάφωνη συγχορδία, ή διασκόρπιση τοῦ ήχοχρώματος και ή διαλεκτική άσυνέχεια τής έκφρασης.

Όποιος έχει μια ιδέα για τό τί είναι γλώσσα, θα μάς καταλάβει. Μόνο γι' αυτόν γράφουμε. Άλλοῦ δίνουμε όρισμένες συμπληρωματικές έπεξηγήσεις που ολοκληρώνουν τό πρώτο Μανιφέστο τοῦ Θεάτρου τής Σκληρότητας.

Μια και τά βασικά όλα έχουν ειπωθεί στο πρώτο Μανιφέστο, σκοπός τοῦ δεύτερου είναι να έπεξηγήσει μόνο όρισμένα σημεία. Δίνει μια χρησιμοποιήσιμη άνάλυση τής Σκληρότητας και προτείνει μια περιγραφή τοῦ σκηνικοῦ διαστήματος (χώρου). Άπομένει να δοῦμε σε τί θα τόν χρησιμοποιήσομε.

Ἐπιστολή τρίτη

Παρίσι, Νοέμβριος 9, 1932.

Πρός τόν Ζ. Π.

Ἄγαπητέ φίλε,

Οί αντίρρησης που διατύπωσαν όρισμένοι και σε σās και σε μένα έναντίον στο Μανιφέστο μου άφοροῦν άλλες τη σκληρότητα, που δέν πολυ - καταλαβαίνουν τί δουλειά έχει στο θέατρό μου, τουλάχιστον σαν βασικό, καθοριστικό στοιχείο, και άλλες άφοροῦν τό θέατρο έτσι όπως τό βλέπω έγώ.

Όσο για την πρώτη αντίρηση, καταλογίζω δικίο σ' αυτούς που την διατυπώνουν, όχι καθόσο άφορᾶ τη σκληρότητα, οὔτε τό θέατρο, αλλά όσο άφορᾶ τη θέση που κατέχει μέσα

στο θέατρό μου αὐτὴ ἡ σκληρότητα. Θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπεξηγήσω τὴν πολὺ ἐξειδικευμένη χρῆση ποὺ κάνω αὐτῆς τῆς λέξης, νὰ πῶ ὅτι τὴν χρησιμοποιοῦ ὄχι κατὰ ἐπεισοδιακῆ, δευτερεύουσα σημασία, ἀπὸ σαδισμό ἢ διανοητικὴ διαστροφή, ἀπὸ ἀγάπη πρὸς ἐντυπωσιασμοὺς καὶ ἀρωστημένες στάσεις, δηλαδὴ δὲν τὴν χρησιμοποιοῦ περιστασιακά. Δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ σκληρότητα - βίτσιο, γιὰ σκληρότητα ποὺ ξεχειλίζει ἀπὸ διεστραμμένες ὁρέξεις καὶ ποὺ ἐκφράζεται μὲ ματοβαμένες χειρονομίες, ἄρωστο ἀπόστημα πάνω σὲ ἤδη μολυσμένη σάρκα. "Ἰσα - ἴσα, τὸ ἀντίθετο: εἶναι ἓνα αἶσθημα καθαρὸ, ξεκομμένο, μὰ γνήσια κίνηση τοῦ πνεύματος βασισμένη στὶς χειρονομίες τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς· νὰ πῶ ὅτι ἡ ζωὴ, μιλώντας ἀπὸ μεταφυσικὴ ἄποψη, ἐπειδὴ ἀποδέχεται τὴν ἐπέκταση, τὴν πυκνότητα, τὴ βαρύτητα καὶ τὴν ὕλη, ἀποδέχεται, σὰν ἄμεση συνέπεια, τὸ κακὸ καὶ κάθε τὶ σύμφυτο μὲ τὸ κακὸ, στὸ διάστημα, στὴν ἐπέκταση καὶ στὴν ὕλη. Καὶ ὅλο τοῦτο ἀπολήγει στὴν ἐνσυνείδητη γνώση καὶ σὸν βασανισμό, καὶ μετὰ στὴν βασανιζόμενη ἐνσυνείδητη γνώση. Καὶ ἡ τυφλὴ αὐτὴ δριμύτητα ποὺ κουβαλοῦν μαζί τους ὅλα τὰ παραπάνω, δὲν μπορεῖ νὰ λείψει ἀπὸ τὴ ζωὴ, εἰδαλλιῶς δὲν θὰ ἦταν ζωὴ. "Ὅμως αὐτὴ ἡ δριμύτητα, αὐτὴ ἡ ζωὴ ποὺ ξεπερνάει κάθε ὄριο καὶ ἐκδηλώνεται μὲ τὸ νὰ βασανίζει καὶ νὰ καταπατάει τὸ κάθε τί, τὸ ἀνελέητο καὶ καθαρὸ τοῦτο αἶσθημα, αὐτὸ εἶναι ἡ σκληρότητα.

Εἶπα λοιπὸν «σκληρότητα», ὅπως θὰ ἔλεγα «ζωὴ», ἢ ὅπως θάλεγα «ἀναγκαιότητα», γιὰτὶ θέλω νὰ καταδείξω πὼς θεωρῶ τὸ θέατρο σὰν πράξη καὶ ἀκτινοβολία (ἀποροὴ) ἀέναη, ὅτι δὲν περιέχει τίποτα τὸ στερεοποιημένο, ὅτι ἐγὼ τὸ μετατρέπω σὲ πράξη γνήσια, ἄρα ζωντανή, ἄρα μαγικὴ.

Καὶ ἀναζητῶ μέσα πρακτικὰ καὶ μαγικὰ γιὰ ν' ἀνυψώσω τὸ θέατρο στὴν ὑψηλὴ, ἴσως ὑπερβολικὴ ὅπωςοἴηποτε ὅμως ζωτικὴ καὶ βίαιη σύλληψη ποὺ ἐγὼ ἔχω περὶ θεάτρου.

"Ὅσο γιὰ τὸ στυλ καὶ τὸ γράψιμο τοῦ Μανιφέστου, ἀναγνωρίζω πὼς εἶναι ἄγαρμπο, χωρὶς γλαφυρότητα καὶ πὼς σὲ ἀρκετὰ σημεῖα εἶναι λειψό.

Θέτω ἀρχὲς ἀκαμπτές, ἀπροσδόκητες καὶ ἄγριες στὴν ἔψη, καὶ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ ἄλλος περιμένει νὰ τὶς αἰτιολογήσω, ἐγὼ προχωρῶ στὴν ἐπόμενη ἀρχή.

Ἡ διαλεκτικὴ τοῦ Μανιφέστου αὐτοῦ εἶναι, τὸ παραδέ-

χομαι, αδύνατη. Πηδῶ χωρὶς ἐνδιάμεση σύνδεση ἀπὸ τῆ μίᾱ ἰδέα στὴν ἄλλη. Καμία ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα δὲν δικαιολογεῖ τὴ θέση τῶν θεμάτων.

Σχετικὰ μὲ τὴν τελευταία ἀντίρρηση, διατείνομαι ὅτι ὁ σκηνοθέτης, ἔχοντας γίνεῖ κατὰ ἕνα τρόπο δημιουργός, μ' αὐτὴ τὴν ἰδέα τῆς ἀνελέτητης καθαρότητος στὸ μυαλό του, καὶ σκεφτόμενος πῶς νὰ τὴν ἐφαρμόσει μὲ κάθε θυσία ἂν θέλει νὰ εἶναι ἀληθινὸς σκηνοθέτης—δηλαδὴ ἄνθρωπος μὲ πείρα ὡς πρὸς τὴν φύση τῆς ὕλης καὶ τῶν ἀντικειμένων—πρέπει νὰ διενεργήσῃ μέσα στὸν φυσικὸ χῶρο μιὰ ἐξαιρεύνηση τῆς ἔντονης κίνησης καὶ τῆς καθορισμένης συγκινησιακῆς χειρονομίας, πού στὸ ψυχολογικὸ ἐπίπεδο νὰ εἶναι ἰσότιμη μὲ τὴν πλέον ἀπόλυτη καὶ ὀλοκληρωμένη ἠθικὴ πειθαρχία καὶ στὸ συμπαντικὸ ἐπίπεδο ἰσότιμη μὲ τὴν ἀποδέσμευση ὀρισμένων τυφλῶν δυνάμεων οἱ ὁποῖες ἐνεργοποιοῦν ὅ,τι πρέπει νὰ ἐνεργοποιήσουν καὶ συντρίβουν καὶ καίνε στὸ πέρασμά τους ὅ,τι πρέπει νὰ συντρίψουν καὶ νὰ κάψουν.

Καὶ τώρα τὸ γενικὸ συμπέρασμα.

Τὸ θέατρο δὲν εἶναι μιὰ τέχνη. Ἡ, εἶναι τέχνη ἄχρηστη. Συμμορφώνεται σὲ ὅλα τὰ σημεῖα μὲ τὴ δυτικὴ ἰδέα περὶ τέχνης. Ἐχομε μπουχτίσει μὲ ἀτελέσφορα διακοσμητικὰ αἰσθήματα, μὲ δραστηριότητες χωρὶς στόχο, ὀλότελα δοσμένοι στὸ εὐχάριστο καὶ στὸ γραφικὸ. Θέλουμε ἕνα θέατρο ἐνεργό, ἀλλὰ σ' ἕνα ἐπίπεδο πού ἀκόμη δὲν τὸ ἔχομε προσδιορίσει.

Ἐχομε ἀνάγκη ἀπὸ δράση, πού ὅμως δὲν σκοπεύει πρὸς πρακτικὸς στόχους. Ἡ θεατρικὴ δράση δὲν ζετυλίγεται στὸ κοινωνικὸ πλάνο. Καὶ ἀκόμη λιγώτερο στὸ ἠθικὸ καὶ ψυχολογικὸ πλάνο.

Ελέπομε καθαρὰ πῶς τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι ἀπλό. Ὡστόσο, ὅσο καοτικὸ, δυσνόητο, στρυφνὸ καὶ ἂν εἶναι τὸ Μανιφέστο μας, τουλάχιστον δὲν ἀποφεύγει τὸ καίριο ἐρώτημα—ἀντίθετα μάλιστα, πιάνει τὸν ταῦρο ἀπὸ τὰ κέρατα, πράγμα πού κανεῖς δὲν τὸ ἔχει τολμήσει στὸ χῶρο τοῦ θεάτρου ἐδῶ καὶ πολὺν καιρό. Κανεῖς ὡς τώρα δὲν ἔχει ἀνακινήσει τὴν βασικὴ ἀρχὴ τοῦ θεάτρου, πού εἶναι μεταφυσικὴ. Καὶ ἂν τὰ ἄξια θεατρικὰ ἔργα εἶναι τόσο λίγα, αὐτὸ δὲν σημαίνει οὔτε ἔλλειψη ταλέντου οὔτε ἀπουσία συγγραφέων.

Ἀφίνοντας κατὰ μέρος τὸ θέμα τοῦ ταλέντου, ὑπάρχει

ένα θεμελιώδες σφάλμα αρχής στο ευρωπαϊκό θέατρο. Και τὸ σφάλμα τοῦτο ἔχει σχέση με μιὰ ὀλόκληρη σειρά πραγμάτων ὅπου ἡ ἀπουσία ταλέντου ἐμφανίζεται ὡς συνέπεια καὶ ὄχι ὡς ἀπλὸ ἀτύχημα.

Ἄν ἡ ἐποχὴ μας ξεμακρῖνει ἀπὸ τὸ θέατρο καὶ ἀδιαφορεῖ γι' αὐτό, εἶναι γιὰ τὸ θέατρο ἔχει πάψει νὰ τὴν ἀντιπροσωπεύει. Δὲν ἐλπίζει πιά ἡ ἐποχὴ μας ὅτι θὰ τὴν ἐφοδιάσει τὸ θέατρο με μύθους ἀξιούς νὰ τὴν στηρίξουν.

Περνᾶμε μιὰ ἐποχὴ ποὺ φαίνεται πὼς εἶναι μοναδικὴ μέσα στὴν ἱστορία τοῦ κόσμου, ὅπου ὁ κόσμος, περασμένος ἀπὸ κόσκινο, βλέπει τὶς παλιὲς ἀξίες του νὰ καταρέουν. Ἡ ἀπανθρακωμένη ζωὴ μας διαλύεται στὴ βάση της. Καὶ τοῦτο, στὸν ἠθικὸ ἢ στὸν κοινωνικὸ τομέα ἐκφράζεται με ἕνα θηριωδὲς ἀποχαλίνωμα τῶν ἐπιθυμιῶν, μιὰ ἀπελευθέρωση τῶν πλέον χαμηλῶν ἐνστίκτων, ἕνα τρίξιμο ἀπὸ ζωὴς καρβουνιασμένες ποὺ ἐκτίθενται πρόωρα στὴ φλόγα.

Αὐτὸ ποὺ παρουσιάζει ἐνδιαφέρον μέσα στὰ γεγονότα τοῦ καιροῦ μας εἶναι ὄχι τὰ γεγονότα καθαυτά, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ κατάσταση ἠθικοῦ ἀναβρασμοῦ ὅπου ἀναγκάζουν τὰ πνεύματα νὰ ριχτοῦν. Αὐτὴ ἡ ὑπέρτατη ἔνταση. Ἡ κατάσταση τοῦ συνειδητοῦ χάους ὅπου μᾶς ρίχνουν ἀσταμάτητα.

Καὶ κάθε τι ποὺ διαταράζει τὸ πνεῦμα χωρὶς νὰ τὸ κάνει νὰ χάσει τὴν ἰσοροπία του, ἀποτελεῖ γιὰ τὸ πνεῦμα ἕνα συγκινησιακὸ μέσον γιὰ νὰ ἐκφράσει τοὺς ἐσώτερους παλμοὺς τῆς ζωῆς.

Ἄπ' αὐτὴ τὴν συγκινησιακὴ καὶ μυθικὴ ἀμεσότητα τὸ θέατρο ἀρχίζει νὰ ἀπομακρύνεται. Καὶ δὲν εἶναι ν' ἀποροῦμε ἂν τὸ Κοινὸ γυρίζει τὴν πλάτη του σ' ἕνα θέατρο ποὺ ἀγνοεῖ τὴν πραγματικότητα σὲ τέτοιο βαθμὸ.

Μποροῦμε λοιπὸν νὰ καταλογίσουμε στὸ θέατρο, τέτοιο ὅπως τὸ βλέπουμε νὰ ἀσκεῖται σήμερα, τρομερὴ ἔλλειψη φαντασίας. Τὸ θέατρο πρέπει νὰ ἐξισωθεῖ με τὴ ζωὴ, ὄχι με μιὰ ἀτομικὴ ζωὴ, ὄχι με μιὰ ἀτομικὴ, προσωπικὴ θεώρηση τῆς ζωῆς ὅπου θριαμβεύουν οἱ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ, ἀλλὰ με τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς ἀπελευθερωμένης ζωῆς, ποὺ σαρώνει καὶ παραμερίζει τὴν ἀνθρώπινη ἀτομικότητα, καὶ ὅπου ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀντανάκλαση. Ἡ δημιουργία μύθων, ὀρίστε ποιὸς εἶναι ὁ ἀληθινὸς ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τοῦ θεάτρου, νὰ ἐκφράσει τὴ ζωὴ μέσα στὴ γιγάντια, παγκόσμια ὄψη της,

καὶ ἀπὸ τῆ ζωῆ αὐτῆ νὰ βγάξει εἰκόνες, παραστάσεις, στίς ὁποῖες μὲ εὐχαρίστηση ἀνακαλύπτουμε καὶ τὸν ἑαυτὸ μας.

Καὶ μ' αὐτὸ νὰ φτάσει σ' ἓνα εἶδος γενικῆς ὁμοιότητος, τόσο ἰσχυρῆς πού τὰ ἀποτελέσματά της νὰ παράγονται στιγμιαία.

Καὶ μακάρι νὰ μᾶς λυτρώσει μέσα σ' ἓνα Μῦθο στὸν ὁποῖο ἔχουμε προσφέρει θυσία τὴν μικρὴ μας, ἀνθρώπινη ἀτομικότητα, σὰν πρόσωπα βγαλμένα ἀπὸ τὸ Παρελθόν, μὲ δυνάμεις ἀνασυρμένες ἀπὸ τὸ Παρελθόν.

Ἐπιστολὴ τέταρτη

Παρίσι, Μάϊος 28, 1933

Πρὸς τὸν

κ. Ζ. Π.

Ἀγαπητὲ φίλε,

Δὲν εἶπα ὅτι ἤθελα νὰ ἐπηρεάσω ἄμεσα τὴν ἐποχὴ μας. Εἶπα ὅτι τὸ θέατρο πού ἤθελα νὰ δημιουργήσω ζητοῦσε, γιὰ νὰ γίνεи πθανὴ ἢ ὑπαρξή του, γιὰ νὰ τοῦ ἐπιτρέψουν οἱ καιροὶ νὰ ὑπάρξει, μιὰ ἄλλη μορφὴ πολιτισμοῦ.

Ὅμως, χωρὶς νὰ ἐκπροσωπεῖ τὴν ἐποχὴ του, τὸ θέατρο μπορεῖ νὰ προωθεῖ ριζικὰ τὴ διαμόρφωση ἰδεῶν, συνηθειῶν, πεποιθήσεων καὶ ἀρχῶν πού πάνω τους στηρίζεται τὸ πνεῦμα τῶν καιρῶν μας. Τοῦτο δὲν μ' ἐμποδίζει νὰ κάνω αὐτὸ πού θέλω νὰ κάνω, καὶ μάλιστα νὰ τὸ κάνω ἀνυποχώρητα. Θὰ κάνω ἐκεῖνο πού ὄνειρεύτηκα, ἀλλιῶς δὲν θὰ κάνω τίποτα.

Ὅσο γιὰ τὴν παράσταση, συμπληρωματικὲς ἐπεξηγήσεις δὲν μπορῶ νὰ σᾶς δώσω. Γιὰ δύο λόγους:

1.—Ὁ πρῶτος εἶναι πῶς αὐτὸ πού θέλω νὰ κάνω, μοῦ εἶναι πιὸ εὔκολο νὰ τὸ κάνω παρὰ νὰ τὸ πῶ.

2.—Ὁ δεύτερος: δὲν θέλω νὰ ρισκάρω νὰ μὲ ἀντιγράψουν πάλι καὶ νὰ μοῦ κλέψουν τίς ἰδέες μου, ὅπως ἔχει γίνεи ὄχι λίγες φορὲς ὡς τώρα.

Γιὰ μένα, κανείς δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ λέγεται συγγραφέας, δηλαδὴ δημιουργός, ἔξω ἀπ' αὐτὸν ποὺ ἐλέγχει τὸν ἄμεσο χειρισμὸ τῆς σκηνῆς. Καὶ ἀκριβῶς ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἀξίλλειος πτέρνα τοῦ θεάτρου, ὄχι μόνο τοῦ γαλλικοῦ ἢ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ἀλλὰ συνολικὰ τοῦ δυτικοῦ: τὸ δυτικὸ θέατρο παραδέχεται σὰν γλώσσα, τῆς ἀναγνωρίζει τις ιδιότητες καὶ τις δυνάμεις γλώσσας, τῆς ἐπιτρέπει νὰ παίρνει τὸ ὄνομα γλώσσα (μ' αὐτὴ τὴν ἰδιαίτερη πνευματικὴ ἀξιοπρέπεια ποὺ γενικὰ συνοδεύει αὐτὴ τὴ λέξη) μονάχα τὴν ἀρθρωμένη, ὀμιλούμενη γλώσσα, τὴν γραμματικὰ ἀρθρωμένη, δηλαδὴ τὴ γλώσσα τοῦ λόγου, καὶ τοῦ ὀμιλούμενου λόγου, ἐκείνου ποῦ, εἴτε βρεῖ φωνὴ νὰ τὸν ἐκφράσει εἴτε ὄχι, δὲν ἀποχτάει περισσότερη ἀξία ἀπ' ὅσο ἔχει σὰν σκέτο γραπτὸ κείμενο.

Στὸ θέατρο, ἔτσι ὅπως τὸ ἐννοοῦμε ἐδῶ, τὸ κείμενο εἶναι τὸ ἅπαντο. Τὸ ἔχουμε παραδεχτεῖ καὶ τελικὰ κωνέψει, ἔχει περάσει στὶς συνήθειες καὶ στὴ νοοτροπία μας, ἀποτελεῖ πὰ καθιερωμένη πνευματικὴ ἀξία: ἡ γλώσσα ἢ ἀποτελούμενη ἀπὸ λέξεις εἶναι ἡ μείζων, ἡ βασικὴ γλώσσα. Ὅμως πρέπει νὰ γίνεи παραδεκτό, ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν δυτικὴ ἄποψη, ὅτι ἡ ὀμιλία ὀστεοποιεῖται καὶ πῶς οἱ λέξεις, κάθε λέξη, παγώνουν, σκεβρώνουν καὶ μουδιάζουν μέσα στὸ νόημά τους, μέσα σὲ μιὰ σχηματικὴ, περιορισμένη ὁρολογία. Γιὰ τὸ θέατρο, ἔτσι ὅπως τὸ ἀσκοῦμε ἐδῶ, μιὰ λέξη ἔχει τὴν ἴδια ἀξία καὶ γραμμένη καὶ προφερόμενη. Γιὰ ὀρισμένους ἐρασιτέχνες τοῦ θεάτρου τοῦτο σημαίνει ὅτι ἕνα ἔργο προσφέρει διαβαζόμενο τόση ἀπόλαυση ὅση καὶ παιζόμενο. Κάθε τι ποὺ ἀφορᾷ τὴν εἰδικὴ ἐκφορὰ μιᾶς λέξης καὶ τις δονήσεις ποὺ θὰ προκαλέσει μέσα στὸ κῶρο, αὐτὸ τοὺς ξεφεύγει, καὶ μαζὶ καὶ κάθε ὠθηση ποὺ μπορεῖ τὸ γεγονός αὐτὸ νὰ δώσει στὴ σκέψη. Μιὰ λέξη ποὺ τὸ νόημά της προσδεχόμαστε ἔτσι, δὲν ἔχει καμιὰ συλλογιστικὴ, δηλαδὴ διασαφητικὴ ἀξία. Καὶ δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ ποῦμε ὅτι, μὲ τὴν ὀλότελα διασαφητισμένη καὶ περιορισμένη ὁρολογία, ἡ λέξη χρησιμοποιεῖται μόνο γιὰ νὰ σταματᾷ τὴ σκέψη: τὴν ὀρίζει ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ τὴν περιορίζει. Δὲν εἶναι δηλαδὴ παρὰ μιὰ ἀπόληξη.

Εἶναι φανερὸ πῶς δὲν εἶναι χωρὶς αἰτία τὸ ὅτι ἡ ποίηση ἔχει ἐγκαταλείψει τὸ θέατρο. Δὲν ὀφείλεται σὲ μιὰ τυχαία σειρὰ συμπτώσεων τὸ γεγονός ὅτι, ἀπὸ κάμποσον καιρὸ τώρα, κάθε θεατρικὸς ποιητὴς ἔχει σταματήσει νὰ βγάζει δου-

λειά. Ἡ γλῶσσα τῶν λέξεων ἔχει τοὺς νόμους τῆς. Ἀπὸ τέσσερις αἰῶνες καὶ περισσότερο τώρα ἔχουμε συνηθίσει, προπαντὸς στὴ Γαλλία, τὶς λέξεις στὸ θέατρο νὰ τὶς χρησιμοποιοῦμε μονοσήμαντες. Ἔχουμε στρέψει τὴ δράση σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σὲ ψυχολογικὰ θέματα, πού οἱ βασικοὶ τοὺς συνδυασμοὶ δὲν εἶναι βέβαια ἀναρίθμητοι — κάθε ἄλλο μάλιστα. Τὸ θέατρο τὸ παρασυνηθίσαμε πιά νὰ τοῦ λείπει ἡ περιέργεια καί, προπαντὸς, ἡ φαντασία.

Τὸ θέατρο, ὅπως καὶ ὁ λόγος, ἔχει ἀνάγκη νὰ τὸ ἀφίσουν ἐλεύθερο. Αὐτὴ ἡ μανία τῶν συγγραφέων νὰ βάζουν τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων τοὺς νὰ συζητοῦν γιὰ συναισθήματα, γιὰ πάθη, γιὰ ἐπιθυμίες καὶ γιὰ παρορμήσεις, πράγματα πού ἀνήκουν αὐστηρὰ στὸν ψυχολογικὸ τομέα, ὅπου μία μόνη λέξη φτάνει γιὰ νὰ ἀντικαταστήσει ἀναρίθμητες χειρονομίες, νὰ ποιὸς εἶναι ὁ λόγος, μὰ καὶ βρισκόμαστε στὸν χῶρο τῶν διευκρινίσεων, πού τὸ θέατρο ἔχει χάσει τὴν ἀληθινὴ αἰτία τῆς ὑπαρξῆς του, νὰ ὁ λόγος πού ἔχουμε φτάσει-στὸ σημεῖο νὰ λέμε πὼς προτιμώτερη εἶναι ἡ σιωπὴ στὸ θέατρο, πού μέσα τῆς θὰ μπορούσαμε ν' ἀκούσουμε καλύτερα τὴ ζωὴ. Ἡ δυτικὴ ψυχολογία ἐκφράζεται μέσα στὸ διάλογο. Καὶ ἡ ἐμμονὴ στὴν προσδιορισμένη λέξη πού λέει τὰ πάντα καταλήγει σὲ μουμποποίηση τῶν λέξεων.

Τὸ θέατρο τῆς Ἀνατολῆς ἤξερε νὰ διαφυλάξει μιὰ ὀρισμένη εὐρύτητα μέσα στὶς λέξεις, μὰ καὶ τὸ ξεκάθαρο νόημα δὲν εἶναι καὶ τὸ μόνο ἐξάρτημα μιᾶς λέξης, γιατί, ἔξω ἀπ' αὐτό, ἡ λέξη ἔχει τὴ μουσικὴ τῆς, πού μιλάει κατευθείαν στὸ ἀσυνείδητο. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού στὸ θέατρο τῆς Ἀνατολῆς δὲν ὑπάρχει ἔναρθη γλῶσσα ἀλλὰ μία γλῶσσα ἀπὸ χειρονομίες, στάσεις καὶ σήματα τὰ ὁποῖα, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἐν δράσει σκέψης, ἔχουν τόση ἀξία διευρυντικὴ καὶ ἀποκαλυπτικὴ ὅση καὶ ἡ ἄλλη γλῶσσα. Καὶ ἐπειδὴ στὴν Ἀνατολὴ θεωροῦν αὐτὴ τὴ γλῶσσα τῶν σημάτων ἀνώτερη ἀπὸ τὴν ἄλλη, γι' αὐτὸ τῆς ἀποδίνουν ἔμμεσες μαγικὲς δυνατότητες. Τὴν χρησιμοποιοῦν γιὰ νὰ ἀπευθυνθοῦν ὄχι μόνο στὸ μυαλὸ ἀλλὰ καὶ στὶς αἰσθήσεις καὶ (μὲ τὴ μεσολάβηση τῶν αἰσθήσεων) γιὰ νὰ προσπελάσουν περιοχὲς τῆς εὐαισθησίας ἀκόμη πλουσιότερες καὶ εὐφορότερες, καὶ νὰ τὶς δοῦν πάνω σ' ὅλη τους τὴ δόξα.

Ἄν λοιπὸν ὁ συγγραφέας εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού ρυθμί-

ζει τὴ γλῶσσα τὴν ἀπὸ λέξεις ἀποτελούμενη, καὶ ἂν ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁ σκλάβος τῆς, τότε τὸ πρόβλημα εἶναι ἀπλὰ λεκτικό. Ὑπάρχει μιὰ σύγχυση γύρω ἀπὸ τοὺς ὄρους, προερχόμενη ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι, γιὰ μᾶς, καὶ σύμφωνα μὲ τὸ νόημα ποὺ δίνουμε γενικὰ στὴ λέξη «σκηνοθέτης», τοῦτος δὲν εἶναι παρὰ ἓνας τεχνίτης, ἓνας διασκευαστής, κάτι σὰν μεταφραστὴς μόνιμα προσηλωμένος στὸ νὰ κάνει ἓνα θεατρικὸ ἔργο νὰ περάσει ἀπὸ μία γλῶσσα σὲ ἄλλη. Καὶ αὐτὴ ἡ σύγκριση θὰ συνεχίζεται καὶ ὁ σκηνοθέτης θὰ εἶναι ἀναγκασμένος νὰ μένει στὴ σκιά τοῦ συγγραφέα ὅσο θὰ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι σιωπηρὰ ἀποδεκτὸ πὼς ἡ γλῶσσα τῶν λέξεων εἶναι ἀνώτερη ἀπὸ ἄλλες καὶ πὼς τὸ θέατρο δὲν παραδέχεται ἄλλη γλῶσσα ἀπ' αὐτήν.

Ὅμως, φτάνει νὰ κάνουμε τὴν πλέον ἀδιόρατη ἐπιστροφή πρὸς τὶς ζωντανές, πλαστικές, δραστικὲς πηγές τῆς γλώσσας, φτάνει νὰ ἐπανασυνδέσουμε τὶς λέξεις μὲ τὶς φυσικὲς ἐκεῖνες κινήσεις ποὺ προκάλεσαν τὴ γέννηση τῶν λέξεων, φτάνει νὰ ἐξαφανιστεῖ ἡ λογικὴ καὶ συλλογιστικὴ πλευρὰ τοῦ λόγου κάτω ἀπὸ τὴ φυσικὴ, συγκινησιακὴ πλευρὰ του, δηλαδὴ φτάνει ν' ἀκούσῃ τὶς λέξεις σὰν ἤχους μάλλον ἀντὶ νὰ τὶς πάρουμε μονάχα γι' αὐτὸ ποὺ ἀντιπροσωπεύουν ἀπὸ γραμματικὴ ἄποψη, φτάνει νὰ τὶς δοῦμε σὰν κινήσεις· καὶ φτάνει οἱ κινήσεις αὐτὲς νὰ ἀφομοιωθοῦν μέσα σὲ ἄλλες κινήσεις ἐντυπωτικὲς καὶ ἀπλές, ὅπως συμβαίνει καθημερινὰ στὴ ζωὴ μας ἀλλὰ ποὺ σπάνια συμβαίνει στοὺς ἠθοποιούς πάνω στὴ σκηνή, καὶ νά! ἡ φιλολογικὴ γλῶσσα ἀναδιαρθρώνεται, ξαναγίνεται ζωντανὴ καί, ἐπιπλέον, — ὅπως στοὺς πίνακες μερικῶν παλιῶν ζωγράφων — τὰ ἀντικείμενα ἀπὸ μόνα τους ἀρχίζουν νὰ μιλοῦν. Τὸ φῶς, ἀντὶ νὰ χρησιμεύει σὰν διακοσμητικὸ, παίρνει τὶς ιδιότητες, τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς πραγματικῆς γλώσσας. Καὶ τὰ σκηνικὰ ἀντικείμενα, βομβίζοντας ἀπὸ ἔννοιες, μπαίνουν σὲ μιὰ τάξη, ἀποκαλύπτουν σχήματα. Καὶ αὐτὴ τὴν ἄμεση καὶ φυσικὴ γλῶσσα τὴν ἔχει στὴ διάθεσή του ὁ μόνος ὁ σκηνοθέτης. Εἶναι ἡ εὐκαιρία του νὰ δημιουργήσει μὲ τέλεια αὐτονομία.

Θὰ ἦταν φυσικὰ παράδοξο ἂν ὁ ἄνθρωπος ποὺ κυβερνάει ἓναν κῶρο σχετιζόμενο μὲ τὴ ζωὴ περισσότερο παρόσο ὁ κῶρος ποὺ κυβερνάει ὁ συγγραφέας, δηλαδὴ ὁ σκηνοθέτης, θὰ ἦταν πολὺ παράδοξο ἂν σὲ κάθε περίσταση παραχωροῦσε

τὸ προβάδισμα στὸν συγγραφέα, ὁ ὁποῖος, ἀπὸ τὴ φύση τῆς δουλειᾶς του, δουλεύει πάνω σὲ κῶρο ἀφηρημένο, πάνω στὸ χαρτί. Ἀκόμη καὶ ἂν ἡ σκηνοθεσία δὲν εἶχε στὸ ἐνεργητικὸ τῆς τῆ γλώσσα τῶν χειρονομιῶν ποὺ ἐξισώνεται μὲ καὶ ξεπερνάει τὴ γλώσσα τῶν λέξεων, ὅποιαδήποτε βουβὴ σκηνοθεσία, μὲ τὴν κίνησή της, τοὺς πολυάριθμους ἤρωες, τοὺς φωτισμούς της, τὸ σκηνικὸ, εἶναι σὲ θέση νὰ συναγωνίζεται μὲ ὅ,τι τὸ βαθύτερο ὑπάρχει σὲ ζωγραφικοὺς πίνακες σὰν τὶς «Θυγατέρες τοῦ Λότ» τοῦ Βὰν ντὲν Λέϋντεν, μὲ μερικὰ «Σάβατα» τοῦ Γκόγια, μερικὲς «Ἀναστάσεις» καὶ «Μεταμορφώσεις» τοῦ Γκρέκο, μὲ τὸν «Πειρασμὸ τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου» τοῦ Ἱερώνυμου Μπός, καὶ τὸ ἀνησυχητικὸ, μυστηριακὸ «Dulle Griet» τοῦ Μπρῦγκελ τοῦ Πρεσβύτερου, ὅπου ἕνα χειμαρῶδες πορφυρὸ φῶς, παρότι ἐντοπισμένο σὲ ὀρισμένες γωνιὲς τοῦ πίνακα, μοιάζει νὰ ξεχύνεται ἀπ' ὄλες τὶς ἄκρες καί, μὲ κάποια ἄγνωστη τεχνικὴ διεργασία, νὰ κάνει τὸ θεατὴ ἀνήμπορο νὰ πάρει τὴν χαινωμένη ματιά του ἀπὸ τὸν πίνακα. Ἔτσι καὶ τὸ θέατρο: μυρμηγκιάζει κάθε μεριά του. Ὁ βασανισμὸς τῆς ζωῆς, φυλακισμένος κάτω ἀπὸ ἕνα δαχτυλίδι ἄσπρο φῶς, ξεσηκώνεται ξαφνικὰ γιὰ νὰ σκοντάψει πάνω σὲ ἀκατανόμαστα βάθη. Ἐνας ἤχος πελιδνός, ποὺ θυμίζει γρατζούνισμα, ξεσηκώνεται ἀπ' αὐτὸ τὸ βακχικὸ τὸ τελούμενο ἀπὸ κάμπες, τοῦ ὁποῖου τὸ χρῶμα δὲ μπορεῖ νὰ προσεγγίσουν οὔτε καὶ οἱ ἀμυχὲς τοῦ ἀνθρώπινου δέρματος. Ἡ ἀληθινὴ ζωὴ εἶναι ἄσπρη καὶ κινούμενη. Ἡ κρυφὴ ζωὴ εἶναι μαυροκίτρινη καὶ μαρμαρωμένη, ἔχει στὴ διάθεσή της κάθε πιθανὴ στάση μιᾶς ἀπροσμέτρητης ἀκινήσιος. Εἶναι θέατρο βουβό, ἀλλὰ ἕνα θέατρο ποὺ λέει πολὺ περισσότερα παρὰ ἂν τοῦ εἶχε παραχωρηθεῖ μιὰ γλώσσα γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ. Κάθε ἕνας ἀπὸ τοὺς πίνακες ποὺ ἀναφέραμε πρὸ πάνω ἔχει διπλὸ νόημα καὶ πέρα ἀπ' αὐτὴ τὴν καθαρὰ εἰκονικὴ του πλευρὰ ἀποκαλύπτει ἕνα μήνυμα καὶ ξεσκεπάζει ὄψεις τῆς φύσης καὶ τοῦ πνεύματος μυστηριακὲς ἢ τρομερὲς.

Ὅμως, εὐτυχῶς γιὰ τὸ θέατρο, ἡ σκηνοθεσία εἶναι κάτι παραπάνω ἀπ' αὐτό. Γιατὶ πέρα ἀπὸ τὸ στήσιμο μιᾶς παράστασης μὲ παλλόμενα ὑλικά μέσα, ἡ καθαρὴ σκηνοθεσία περιέχει, σὲ χειρονομίες, μοῦτες, στάσεις εὐμετάβλητες καὶ ταχυκίνητες, μέσα ἀπὸ συγκεκριμένη χρῆση τῆς μουσικῆς, τὸ κάθε τι ποὺ περιέχει ὁ λόγος καί, ἐπιπλέον, ἔχει στὴ διάθε-

σή της καὶ τὸν λόγο. Ρυθμικὲς ἐπαναλήψεις συλλαβῶν καὶ εἰδικὲς μετατροπῆς τῆς φωνῆς, περιτυλίγουν τὸ ἀκριβὲς νόημα τῶν λέξεων, ξεσηκώνουν κοπάδια εἰκόνες μέσα στὸν ἔγκεφαλο, προκαλώντας μιὰ λίγο-πολύ παραισθησιακὴ κατάσταση, καὶ ἐμβάλλουν στὴν εὐαισθησία καὶ στὸ μυαλὸ μαζὶ κάτι σὰν ὀργανικὴ μεταβολή, ποὺ συντείνει γιὰ νὰ ἀφαιρεθεῖ ἀπὸ τὴν γραφτὴ ποίηση τὸ στοιχεῖο τῆς αὐθαιρεσίας καὶ τῆς ἀναιτιότητας ποὺ συνήθως τὴν χαρακτηρίζει. Καὶ ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ στοιχεῖο ἀποτελεῖ τὸ ἐπίκεντρο στὸ πρόβλημα τοῦ θεάτρου.

XI

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑΣ

(*Δεύτερο Μανιφέστο*)

Εἴτε τὸ παραδεχόμεστε εἴτε ὄχι, συνειδητὰ ἢ ὑποσυνείδητα, αὐτὸ ποὺ τὸ Κοινὸ ψάχνει βασικὰ νὰ βρεῖ μέσα ἀπὸ τὸν ἔρωτα, τὸ ἔγκλημα, τὰ ναρκωτικά, τὸν πόλεμο ἢ τὴν ἐπανάσταση εἶναι ἡ ποιητικὴ κατάσταση, μιὰ ὑπερλογικὴ ἐμπειρία καὶ γεύση ζωῆς.

Τὸ Θέατρο τῆς Σκληρότητας δημιουργήθηκε γιὰ ν' ἀποκαταστήσει στὴ Σκηνὴ μιὰ παθιασμένη καὶ ταραγμένη ἀντίληψη ζωῆς· καὶ ἀναφερόμενοι στὴν σκληρότητα αὐτὴ ποὺ θεμελιώνει αὐτὸ τὸ θέατρο, πρέπει νὰ τῆς δίνουμε τὸ ἀκόλουθο νόημα: βίαιη δριμύτητα, καὶ ἄκρα συμπύκνωση τῶν σκηρικῶν στοιχείων.

Ἡ σκληρότητα αὐτὴ, ποὺ εἶναι αἱματηρὴ μόνο ὅταν εἶναι ἀπαραίτητο καὶ ὄχι συστηματικά, μπορεῖ ἔτσι νὰ ταυτιστεῖ μὲ ἓνα εἶδος αὐστηρῆ ἠθικῆς καθαρότητας ποὺ δὲν φοβᾶται νὰ πληρώσει τὴ Ζωὴ μὲ τὸ τίμημα ποὺ τῆς πρέπει.

1. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ

Δηλαδή, σχετικὰ μὲ τὰ θέματα καὶ ἀντικείμενα ποὺ θὰ πραγματεύεται:

Τὸ Θέατρο τῆς Σκληρότητας θὰ διαλέξει θέματα ποὺ νὰ σχετίζονται μὲ τὴν ἀναταραχὴ καὶ τὴν ἀνησυχία ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν ἐποχὴ μας.

Δὲν προτίθεται ν' ἀφίσει στὸν κινηματογράφο τὸ ἔργο τῆς ἀποκάλυψης τῶν Μύθων τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς σημερι-

νῆς ζωῆς. Θὰ τὸ κάνει ὅμως μὲ τὸ δικό του τρόπο: δηλαδή, ἀντιτιθέμενο πρὸς τὴν οἰκονομική, ὠφελιμιστική καὶ τεχνική πορεία τοῦ κόσμου, θὰ ἐπαναφέρει στὸ συρμὸ τῆς μεγάλης ἀπασχολήσεως καὶ τὰ μεγάλα, τὰ βασικὰ πάθη τὰ ὅποια τὸ σύγχρονο θέατρο ἔχει κουκουλώσει κάτω ἀπὸ τὸ θερνίκι τοῦ πολιτισμένου ἀνθρώπου.

Τὰ θέματα αὐτὰ θὰ εἶναι συμπαντικά, παγκόσμια, ἐρμηνευμένα κατὰ τὰ πανάρχαια κείμενα ἀπὸ τὴ μεξικάνικη, ἰσπανο-ἰνδοῦστικὴ καὶ ἱρανικὴ κοσμογονία.

Ἀφίνοντας καταμέρος τὸν ψυχολογικὸ ἄνθρωπο, μὲ τὸν καθαρὰ ξεκομμένο χαρακτήρα καὶ τὰ ὀρθὰ σχεδιασμένα αἰσθήματα, καὶ τὸν κοινωνικὸν ἄνθρωπο, ἐξαρτημένον ἀπὸ νόμους καὶ διεστραμμένο ἀπὸ τὶς θρησκείες καὶ τὰ διδάγματα, τὸ Θέατρο τῆς Σκληρότητας θὰ ἀπευθύνεται μόνον στὸν ὀλοκληρωμένον ἄνθρωπο.

Καὶ θὰ ἀπαιτήσει νὰ λάβουν μέρος στὸ παιχνίδι ὄχι μόνον ἡ πρόσοψη, ἀλλὰ καὶ ἡ πίσω ὄψη τοῦ ἀνθρώπινου μυαλοῦ: ἡ πραγματικότητα τῆς φαντασίας καὶ τοῦ ὀνείρου θὰ ἐμφανίζονται ἐδῶ σὲ ἰσοτιμία μὲ τὴ ζωὴ.

Ἐπιπλέον, οἱ μεγάλες κοινωνικὲς ἀναστατώσεις, οἱ συγκρούσεις ἀνάμεσα σὲ λαοὺς καὶ σὲ φυλές, οἱ φυσικὲς δυνάμεις, ἡ παρεμβολὴ τοῦ τυχαίου καὶ ὁ μαγνητισμὸς τοῦ μοιραίου, θὰ ἐκδηλώνονται εἴτε ἔμμεσα, στὴν κίνηση καὶ τὶς χειρονομίες τῶν χαρακτήρων, μεγεθυμένων σὲ μυθικὲς διαστάσεις θεῶν, ἡρώων ἢ τεράτων, ἢ ἄμεσα, σὲ ὕλικές φόρμες κατορθωτὲς μὲ καινούργια ἐπιστημονικὰ μέσα.

Αὐτοὶ οἱ θεοὶ ἢ ἥρωες, αὐτὲς οἱ φυσικὲς καὶ συμπαντικὲς δυνάμεις θὰ ἐρμηνεύονται σύμφωνα μὲ τὶς εἰκόνας τῶν πανάρχαιων ἱερῶν κειμένων καὶ τῶν κοσμογονιῶν.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ

Ἐξω ὅμως ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀνάγκη τοῦ Θεάτρου νὰ βαφτιστεῖ, νὰ ἐξαγνιστεῖ στὶς πηγές μιᾶς ἀέναου παθιασμένης καὶ πάντα παρούσας ποίησης, πὺν γίνεται αἰσθητὴ ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸ πὸ καθυστερημένο καὶ ἀδιάφορο Κοινό, μιὰ ποίηση πραγματοποιοῦμένη μὲ τὴν ἐπιστροφή στοὺς πρωτόγονους μύθους, θὰ ἀξιώσουμε ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία, καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ κείμενο, νὰ ὑλοποιήσει αὐτὲς τὶς παλιὲς συγκρούσεις, καί, κυ-

ρίως, νὰ τίς κάνει σύγχρονες. Δηλαδή, τὰ θέματα αὐτὰ θὰ μεταφυτευτοῦν ἅμεσα στὸ Θέατρο καὶ θὰ ρευστοποιηθοῦν μὲ κινήσεις, ἐκφράσεις καὶ χειρονομίες προτοῦ ἀποκρυσταλλωθοῦν μέσα σὲ λέξεις.

Ἔτσι θ' ἀποτινάξουμε τὴ θεατρικὴ πρόληψη τοῦ κειμένου καὶ τὴ δικτατορία τοῦ συγγραφέα. Καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ξανασιμῶμε μὲ τὸ ἀρχαῖο λαϊκὸ θέατρο, κατευθεῖαν ὅπως τὸ εἶδε καὶ τὸ συνέλαβε τὸ πνεῦμα, χωρὶς τὴν παραμόρφωση ποὺ ὑφίσταται ἀπὸ τὴ γλῶσσα καὶ χωρὶς τὰ φράγματα ποὺ θέτει ὁ λόγος.

Ἔχουμε τὴν πρόθεση νὰ βασίσουμε τὸ Θέατρο πρωταρχικὰ πάνω στὸ θέαμα, καὶ νὰ μπάσουμε μέσα στὸ θέαμα μὴ καινούργια αἴσθησι τοῦ χώρου, ποὺ θὰ τὸν ἐκμεταλλευτοῦμε σὲ ὅλα τὰ πιθανὰ ἐπίπεδα καὶ σὲ ὅλους τοὺς βαθμοὺς τῆς προοπτικῆς σὲ βάθος καὶ σὲ ὕψος. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν καινούργια αἴσθησι, πλάι στὴν ἰδέα τῆς κίνησης, θὰ προστεθεῖ μὴ ἰδιαίτερη ἰδέα τοῦ χρόνου.

Σὲ μὴ δεδομένη στιγμή, σὲ κινήσεις ὅσο γίνεται πολυαριθμότερες, θὰ προσθέσουμε τὸν μεγαλύτερο δυνατὸ ἀριθμὸ ἀπὸ φυσικὰ εἰκόνες καὶ ἔννοιες σχετιζόμενες μὲ αὐτὰς τίς κινήσεις.

Οἱ εἰκόνες καὶ οἱ κινήσεις αὐτὰς θὰ χρησιμοποιηθοῦν σὰν ἐντρύφημα ὄχι ἐξωτερικὸ, ἀκουστικὸ ἢ ὀπτικὸ, ἀλλὰ σὰν μὴ μουσικὸ καὶ ἐπιπλέον ἐντρύφημα τοῦ πνεύματος.

Ἔτσι, ἀπὸ τὸν θεατρικὸν ὄγκον θὰ ἀξιοποιήσουμε ὄχι μόνον τίς διαστάσεις καὶ τὸν ὄγκον του, ἀλλὰ, ἂν μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς, καὶ τοὺς «βοηθητικούς του χώρους».

Ὁ κατακλυσμὸς εἰκόνων καὶ κινήσεων θὰ κορυφώνεται μετὰ ἀπὸ τὴ συμπαιγνία ἀντικειμένων, σιωπῶν, κραυγῶν καὶ ρυθμῶν, σὲ μὴ γνήσια φυσικὴ γλῶσσα, βασισμένη σὲ σήματα, ὄχι σὲ λέξεις.

Γιατὶ πρέπει νὰ γίνῃ κατανοητὸ πῶς μέσα σ' αὐτὴ τὴν ποσότητα κινήσεων καὶ εἰκόνων, παρουσιαζόμενων σὲ δεδομένο χρόνο, περιλαμβάνομε καὶ τὴ σιωπὴ καὶ τὸν ρυθμὸ, ἀλλὰ καὶ ἕνα ποσοστὸ παλμικῶν κραδασμῶν καὶ ὑλικῆς ἀναταραχῆς, συνθεμένα ἀπὸ φυσικὰ ἀντικείμενα καὶ χειρονομίες πραγματικὰ χρησιμοποιούμενα. Καὶ μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ ὅτι, στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς καθαρῆς θεατρικῆς γλώσσας, ὁδηγὸς θὰ εἶναι τὸ πνεῦμα τῶν ἀρχαίων ἱερογλυφικῶν.

Ἡ ἄμεση ἔκφραση καὶ εἰκόνα ἦταν πάντα ἀγαπητὴ στὸ κάθε λαϊκὸ Κοινό. Ὁ καλὰ ἀρθρωμένος λόγος, ἡ ἀπλὴ λεκτικὴ ἔκφραση θὰ εἰσάγονται σὲ ὅλα τὰ ξεκάθαρα μέρη τῆς δράσης, σὲ ὅλα τὰ κομμάτια ὅπου ἡ ζωὴ ξεκουράζεται καὶ τὸ συνειδητὸ παρεμβαίνει.

Ὅμως, πλάι σ' αὐτὸ τὸ λογικὸ συνειρμό, οἱ λέξεις θὰ μεταλλάζουν σὲ νόημα μαγικό, θὰ ἀποχτοῦν γεύση χρησιμοῦ, χάρη στὸ σχῆμα τους πιά, χάρη στὴν ἀκτινοβολία τῆς μορφῆς τους, ὅχι μόνο ἐξαιτίας τῆς ἔννοιας ποὺ ἀντιπροσωπεύουν.

Γιατὶ αὐτὲς οἱ ἐρεθιστικὲς ἐμφανίσεις τεράτων, αὐτὴ ἡ κραιπάλη ἡρώων καὶ θεῶν, αὐτὲς οἱ πλαστικὲς ἐκδηλώσεις δυνάμεων, οἱ ἐκρηκτικὲς παρεμβολὲς ποίησης καὶ χιούμορ, κανονισμένες ἔτσι ποὺ νὰ ἀποδιοργανώνουν καὶ νὰ κονιορτοποιοῦν τὰ φαινόμενα, σύμφωνα μὲ τὶς ἀναρχικὲς βάσεις κάθε γνήσιας ποίησης, ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα δὲν θὰ ἐπενεργοῦν μαγικὰ παρὰ μόνο μέσα σὲ ἓνα κλίμα ὑπνωτιστικῆς ὑποβολῆς, ὅπου τὸ πνεῦμα ἐληθεύεται ἀπὸ μιὰ κατευθεῖαν πίεση πάνω στὶς αἰσθήσεις.

Ἐνῶ στὸ σημερινὸ κατακαθισμένο, χωνευτικὸ θέατρο, τὰ νεῦρα, δηλαδὴ μιὰ ὀρισμένη φυσιολογικὴ εὐαισθησία, παραγκωνίζονται ἐπίτηδες, παραδομένα στὴν ἀτομικὴ ἀναρχία τοῦ κάθε θεατῆ, τὸ θέατρο τῆς Σκληρότητας ἔχει τὸν σκοπὸ νὰ ἀποκαταστήσει πάλι ὅλα τὰ παλιὰ μέσα τῆς μαγείας, τὰ μέσα ποὺ ἀντεῖχαν στὴ δοκιμασία τοῦ χρόνου, γιὰ νὰ ἐπαναφέρει τὴν εὐαισθησία.

Αὐτὰ τὰ μέσα, ποὺ ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἔντονα χρώματα, ἔντονα φῶτα καὶ ἤχους, ποὺ χρησιμοποιοῦν τὴ δόνηση, τὸν βίαιο κραδασμό, τὴν ἐπανάληψη, εἴτε ἑνὸς μουσικοῦ ρυθμοῦ εἴτε μιᾶς φράσης, τὸ φῶς σὲ εἰδικὲς ἀποχρώσεις του εἴτε γενικὰ, θὰ φτάσουν σὲ τέλεια ὀλοκληρωμένο ἀποτέλεσμα μόνο μὲ τὴ χρῆση τῆς π α ρ α φ ω ν ί α ς, τοῦ διάφωνου τόνου.

Τὶς παραφωνίες αὐτὲς ὅμως, ἀντὶ νὰ τὶς περιορίσουμε σὲ μιὰ σφαῖρα μόνο, θὰ τὶς κατευθύνουμε νὰ μεταπηδήσουν ἀπὸ τὴ μιὰ σφαῖρα στὴν ἄλλη, ἀπὸ ἓνα χρῶμα σ' ἓναν θόρυβο, ἀπὸ μιὰ λέξη σ' ἓναν φωτισμό, ἀπὸ μιὰ χειρονομία σὲ μιὰ ἐπίπεδη τονικότητα ἤχου κλπ.

Μὲ τέτοια σύνθεση καὶ δομὴ, τὸ θέαμα θὰ ἀπλωθεῖ, καταργώντας τὴ σκηνή, μέσα σὲ ὀλόκληρὴ τὴν αἴθουσα τοῦ θεάτρου, ἀπὸ τὸ πάτωμα θ' ἀνεβεῖ ψηλὰ στοὺς τοίχους καὶ στοὺς

έξώστες, θά περικαλύψει τὸν θεατὴ καὶ θά τὸν κατακλύζει μὲ μόνιμο λουτρὸ φωτός, εἰκόνων, κινήσεων καὶ θορύβων. Ἡ σκηνογραφία θ' ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς ἠθοποιούς, διαπλατυμένους σὲ διαστάσεις γιγαντικῶν ἀνδρεικέλων, καὶ ἀπὸ τοπία ποὺ θά σχηματίζονται ἀπὸ κινούμενα φῶτα καὶ θά παίζουν πάνω στὰ ἀντικείμενα καὶ στὰ προσώπεϊα σὲ ἀδι-ἀκοπη ἐναλλαγῇ.

Καὶ ὅπως δὲν θά ὑπάρχει τίποτα κενὸ μέσα στὸ κῶρο, γιὰ τὴν θά εἶναι γεμισμένος, ἔτσι δὲν θά ὑπάρχει ἀνάπαυλα εἴ-τε κενὸς κῶρος καὶ στὸ μυαλὸ καὶ τὴν εὐαισθησία τοῦ θεατῆ. Δηλαδή, μεταξὺ ζωῆς καὶ θεάτρου δὲν θά ὑπάρχει πᾶ καμία διαχωριστικὴ γραμμῇ, ἀλλὰ συνοχῇ. Ὅποιος ἔχει παρακο-λουθίσει γύρισμα σκηνης ὅποιου φίλμ, θά καταλάβει τί ἐν-νοοῦμε.

Γιὰ ἕνα θεατρικὸ θέαμα, θέλουμε νᾶχουμε στὴ διάθεσή μας τὰ ἴδια ὑλικά μέσα σὲ φωτισμό, ἔκτακτα ἔξοδα, κομπάρ-σους, κάθε εἶδους ὑλικὸ καὶ πηγές, ποὺ καθεμερινὰ χαρμίζονται ἀπὸ συγκροτήματα καὶ θιάσους ποὺ σπαταλοῦν ὅλα αὐτὰ τὰ πλούτη χωρὶς ἀποτέλεσμα.

Τὸ πρῶτο ἔργο ποὺ θά παρουσιάσει τὸ Θέατρο τῆς Σκλη-ρότητας θά λέγεται

Η ΚΑΤΑΧΤΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΞΙΚΟΥ

Θά βάλει στὴ σκηνὴ γεγονότα, ὅχι ἀνθρώπους. Οἱ ἄνθρωποι θᾶρθουν κι' αὐτὴ μὲ τὴ σειρά τους, μὲ τὴν ψυχολογία τους καὶ τὰ πάθη τους, ἀλλὰ θά ὑπολογιστοῦν μόνο σὰν παράγω-γο ὀρισμένων δυνάμεων καὶ θά κοιταχτοῦν κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τῶν γεγονότων καὶ τοῦ ἱστορικοῦ πεπρωμένου ὅπου ἔχουν δι-αδραματίσει τὸ ρόλο τους.

Τὸ θέμα αὐτὸ διαλέχτηκε:

1. — Γιὰ τὴν ἀμεσότητά του καὶ γιὰ ὅλα τὰ περιθώρια νύξων ποὺ ἐπιτρέπει πάνω σὲ θέματα ζωικοῦ ἐνδιαφέρον-τος γιὰ τὴν Εὐρώπη καὶ γιὰ τὸν κόσμιο ὅλο.

Ἀπὸ ἱστορικὴ πλευρά, ἡ «κατάκτηση τοῦ Μεξικοῦ» θέτει τὸ ἐρώτημα τοῦ ἀποικισμοῦ. Ξαναζωντανεύει μὲ τρόπο κτη-νώδη καὶ ἀνελέητο τὴν πάντα παροῦσα μωρία τῆς Εὐρώπης. Συμβάλλει στὸ ξεφούσκωμα τῆς πεφουσιωμένης ιδέας ποὺ πάντα εἶχε ἡ Εὐρώπη γιὰ τὴν ὑπεροχὴ της. Φέρνει τὸν χρι-στιανισμὸ ἀντιμέτωπο μὲ θρησκεῖες πολὺ παλιότερες. Διορθώ-

νει τις λαθεμένες αντιλήψεις της Δύσης για τὸν παγανισμό καὶ γιὰ ὀρισμένες φυσιοκρατικὲς θρησκείες, καὶ ὑπογραμμίζει βίαια τὴν αἴγλη καὶ τὴν πάντα ἐπίκαιρη ποίηση τῶν ἀρχαίων μεταφυσικῶν πηγῶν, ὅπου ἐθήλασαν οἱ θρησκείες αὐτές.

2.— Ξανανοίγοντας τὸ κατὶ θέμα τοῦ ἀποικισμού, καὶ ἀναθεωρώντας τὸ δικαίωμα ποὺ ἔχει, ἢ νομίζει πῶς ἔχει, κάθε Ἕλληνας νὰ ὑποδουλώνει μίαν ἄλλη, τὸ θέμα τοῦτο θέτει σὲ ἀμφισβήτηση τὴν πραγματικὴ ὑπεροχὴ ὀρισμένων φυλῶν πάνω σὲ ἄλλες, καὶ δείχνει τὴν ἐσώτερη συγγενικὴ σχέση ποὺ συνδέει τὸ πνεῦμα μιᾶς φυλῆς μὲ δεδομένες μορφές πολιτισμοῦ. Ἀντιπαραθέτει τὴν τυρανικὴ ἀναρχία τῶν ἐποικιστῶν ἀπέναντι στὴν βαθειὰ ἠθικὴ ἄρμονία ἐκείνων ποὺ ἀκόμη δὲν ἔχουν καταστῆ ἄποικοι.

Ἀκόμη, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν διαταραγμένη εὐρωπαϊκὴ μοναρχία τῆς ἐποχῆς, τὴ βασιζόμενη στοὺς ἐπαχθέστερους, ἀπεχθέστερους καὶ πρὸ ἄδικους ὑλικοὺς κανόνες, φωτίζει τὴν ὀργανικὴ ἱεραρχία τῆς μοναρχίας τῶν Ἀζτέκων, ποὺ εἶναι χτισμένη πάνω σὲ ἀδιαφιλονείκητους πνευματικοὺς κανόνες καὶ ἀρχές.

Ἀπὸ κοινωνικὴ ἄποψη, ἀπεικονίζει τὴν εἰρήνη ποὺ βασίλευε σὲ μιὰ κοινωνία ποὺ ἤξερε νὰ θρέψει ὅλα τῆς τὰ μέλη, καὶ ὅπου ἡ ἐπανάσταση εἶχε γίνῃ καὶ ὀλοκληρωθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ — ἀρχὴ τῆς.

Ἀπ' αὐτὴ τὴ σύγκρουση τῆς ἠθικῆς ἀταξίας καὶ τῆς Καθολικῆς Μοναρχίας πρὸς τὴν παγανιστικὴ τάξη, τὸ θέμα μπορεῖ νὰ κινητοποιήσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ πρωτάκουστες ἐκρήξεις δυνάμεων καὶ εἰκόνων, διασπαρμένων ἐδῶ κι' ἐκεῖ μὲ ὡμὸ διάλογο, καὶ ἀνθρώπους ποὺ μάχονται ἀνάμεσά τους μὲ ὄπλα στὰ χέρια τους καὶ ποὺ κουβαλοῦν μέσα τους σὰν στίγματα τὶς πλέον ἀντίθετες ἰδέες.

Ἀφοῦ πρῶτα τονιστεῖ ἐπαρκῶς τὸ ἠθικὸ βάρος καὶ ἡ σημασία τῆς ἐπικαιρότητας ἐνὸς παρόμοιου θέματος, θὰ προβάλουμε, σὰν ἐπικουρία, καὶ τὸν παράγοντα «θέαμα» — θὰ προβάλουμε καὶ τὸ θεαματικὸ μέρος τῶν συγκρούσεων ποὺ θὰ στήσουμε πάνω στὴ Σκηνή.

Πρῶτα -πρῶτα, ἔχουμε τοὺς ἐσωτερικοὺς ἀγῶνες τοῦ Μοντεζούμα, τὸν διχασμένο βασιλιὰ ποὺ ἡ Ἱστορία δὲν μπόρεσε νὰ μᾶς διαφωτίσει γιὰ τὰ κίνητρά του. Οἱ ἀγῶνες του

καὶ ἡ συμβολικὴ τοῦ συζήτησης μὲ τοὺς ὀπτικοὺς μύθους τῆς ἀστρολογίας θὰ δεικτοῦν μὲ τρόπο ἀπεικονιστικόν, ἀντικειμενικόν. Μετὰ, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Μοντεζούμα, ὑπάρχει τὸ πλῆθος, τὰ διάφορα κοινωνικὰ στρώματα, ἡ ἐπανάσταση τοῦ λαοῦ ἐναντίον τοῦ πεπρωμένου, ποῦ τὸ ἀντιπροσωπεύει ὁ Μοντεζούμα, οἱ ἰαχῆς τῶν μὴ πιστευόντων, οἱ στρεψοδικίαι τῶν φιλοσόφων καὶ τῶν παπάδων, ἡ προδοσία τῶν ἐμπόρων καὶ τῶν ἀσπυρίων, οἱ διπλοπροσωπεῖαι καὶ οἱ ἀκολασίαι τῶν γυναικῶν.

Τὸ πνεῦμα τῶν ὄχλων, ἡ ἀνάσα τῶν γεγονότων, θὰ γίνουν ἀπὸ κύματα ποῦ θὰ περιτυλίξουν τὸ θέαμα, τονίζοντας ἐδῶ κ' ἐκεῖ ὀρισμένα δυνατὰ σημεῖα, καὶ πάνω στὰ κύματα αὐτὰ ἡ ἀδύναμη, ἐπαναστατημένη συνείδηση τῶν μεμονωμένων ἀτόμων θὰ ἐπιπλέει σὰν ἄκυρο.

Θεατρικὰ, τὸ πρόβλημά μας εἶναι νὰ καθορίσουμε καὶ νὰ ἐναρμονίσουμε αὐτὰ τὰ δυνατὰ σημεῖα, νὰ τὰ συνενώσουμε καὶ νὰ τὰ κάνουμε νὰ ἀναδίνουν ὑποβάλλουσας μελωδίαις. Αὐτῆς οἱ εἰκόνες, αὐτῆς οἱ κινήσεις, οἱ χοροὶ καὶ οἱ τελετουργίαι, αὐτῆς οἱ ἀποσπασματικῆς μελωδίαις καὶ οἱ ἀπότομες στροφῆς τοῦ διάλογου θὰ καταγραφοῦν μὲ φροντίδα καὶ θὰ περιγραφοῦν, ὅσο γίνεται, μὲ λέξεις, προπαντὸς τὰ ἐκτὸς διαλόγου μέρη τοῦ θεάματος—γιατὶ ἐδῶ ἡ βασικὴ μας μέριμνα εἶναι τὸ πῶς νὰ καταγράψουμε σὲ κώδικα, σὲ σήματα, ὅπως στὴ μουσικῇ, αὐτὰ ποῦ ἀδυνατοῦν νὰ περιγράψουν οἱ λέξεις.

Καὶ τώρα, ἡ δομὴ τοῦ θεάματος, κατὰ τὴν τάξιν ποῦ θὰ παριστάνεται:

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ (1)

Προειδοποιητικὰ σημάδια. Οἰωνοὶ

Ἐνας πίνακας τοῦ Μεξικοῦ μὲ τὶς πολιτεῖαις του, τὰ χωριά του, τὰ χωράφια του, τὶς σηλιῆς μὲ τοὺς τρωγλοδύτες καὶ τὰ ἐρείπια τῶν Μάγνα.

Ἀντικείμενα ποῦ, σὲ μεγέθυνση, θὰ θυμίζουν μερικὰ ἀλλόκοτα τοπία ποῦ βλέπουμε κλεισμένα μέσα σὲ μπουκάλες,

(1) Τὸ «σενάριο» γιὰ τὴν κατάχτηση τοῦ Μεξικοῦ δὲν περιλαμβάνεται στὴν γαλλικὴ ἐκδοσὴ τοῦ πρωτότυπου· ἔχει παρθεῖ ἀπὸ τὸν 5ο τόμον τῶν Ἀπάντων (Γκαλλιμάρ) τοῦ Ἀρτώ.

ἢ κάτω ἀπὸ γυάλινους κώδωνες. Οἱ πολιτεῖες, τὰ μνημεῖα, ἡ χώρα, τὰ δάση, τὰ ἐρείπια καὶ τὰ σπήλαια θὰ δεικτοῦν ὄχι μὲ σκηνογραφήματα, ἀλλὰ μὲ φωτεινὲς προβολές.

Τὸ μουσικὸ ἢ ζωγραφικὸ μέσο πὸν θὰ τὰ ζωντανεῦει, θὰ ἐπινοηθεῖ μέσα στὸ πνεῦμα ἑνὸς μυστικοῦ λυρισμοῦ, ἀόρατου γιὰ τὸν θεατὴ, καὶ πὸν θ' ἀντιστοιχεῖ στὴν ἔμπνευση μιᾶς ποίησης ξεχειλίζουσας ἀπὸ ψίθυρους, καλέσματα καὶ ὑποβολή.

Τὸ κάθε τι θὰ τρεμουλιάζει καὶ θὰ θρηγῶδεῖ, σὰν τζαμένια βιτρίνα μαγαζιοῦ σὲ θύελλα: ἕνα τοπίο πὸν μυρίζεται τὴν ἐπερχόμενη καταιγίδα: ἀντικείμενα, μουσική, ἀδέσποτα ἐνδύματα, σκιὲς ἀπὸ ἄγρια ἄλογα διαπερνοῦν τὸν ἀέρα σὰν ἀπόμακροι μετεωρίτες, σὰν ἀστροπελέκια σὲ ὀρίζοντα φορτισμένον μὲ ἀντικατοπτρισμούς, καθὼς ὁ ἄνεμος σβαρνίζει τὸ κῶμα, μέσα σ' ἕναν φωτισμὸ πὸν προφητεύει βίαιες θύελλες καὶ φουσκωμένα ποτάμια. Μετά, ὁ φωτισμὸς ἀρχίζει ν' ἀλλάζει, καὶ στίς ταραγμένες φωνασκίες, τίς μουντὲς ἀντιγνώμιες τοῦ λαοῦ πὸν ἀκούγονται σὰν ἠχώ, ἔρχονται ἀντίφωνο τὰ βουβά, περίτρομα διαβούλια τοῦ Μοντεζούμα μὲ τοὺς τελετουργικὰ συναγμένους ἱερεῖς του, ἔρχονται ἀντίφωνο τὰ ζωδιακὰ σήματα, οἱ αὐστηρὲς φόρμες τοῦ στερεώματος.

Γιὰ τὸν Κορτές, θὰ ἔχουμε ἕνα σκηνικὸ πὸν ὑποβάλλει θάλασσα καὶ μικρούλικά ρημαγμένα πλοῖα, μὲ τὸν Κορτές καὶ τοὺς ἄντρες του μεγαλύτερους σὲ μέγεθος ἀπὸ τὰ πλοῖα, καὶ ἀκούνητους σὰν βράχους.

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ἡ Ἐξομολόγηση

Τὸ Μεξικό, ὅπως τὸ βλέπει τώρα ὁ Κορτές. Σιωπὴ σκεπάζει τοὺς μυστικούς του ἀγῶνες. Μιὰ φαινομενικὴ νηνεμία καὶ παντοῦ μαγεία, ἡ μαγεία ἑνὸς ἀκίνητοποιημένου, πρωτάκουστου θεάματος, μὲ πολιτεῖες σὰν τεῖχη φωτός, παλάτια πάνω σὲ κανάλια λιμνασμένου νεροῦ. Μιὰ θαρεῖα μελωδία.

Καὶ ξαφνικά, μὲ μιὰ μοναδική, ὀξεῖα καὶ διαπεραστικὴ νότια, κεφάλια πὸν ξεπετάγονται γύρω - γύρω στὰ τεῖχη.

Ύστερα, ένα μουντό μουρμουρητό γεμάτο απειλές, μιὰ τρομώδης αίσθηση ιεροπρέπειας, έπισημότητας διατρυπάει τὰ πλήθη, σὰν θύλακας γαλήνης μέσα σὲ άνεμοστρόβιλο: ὁ Μοντεζούμα προχωράει ὀλομόναχος πρὸς τὸν Κορτές.

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

Σπασμοί. Δίψη

Έπανάσταση ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη σὲ ὅλη τὴ χώρα. Έπανάσταση μέσα στὸ νοῦ τοῦ Μοντεζούμα. Πεδίο τῆς μάχης εἶναι τὸ μυαλό τοῦ Μοντεζούμα, πὸν μάχεται μὲ τὸ Πεπρωμένο.

Μαγεία. Μαγικὴ σκηνοθεσία πὸν νὰ θυμίζει θεούς. Ὁ Μοντεζούμα ἀνοίγει τὸ ζωντανὸ διάστημα, τὸ σκίζει στὰ δύο σὰν τὸ γεννητικὸ ὄργανο τῆς γυναίκας, γιὰ νὰ ἐξαναγκάσει τὸ ἀόρατο νὰ ξεπηδήσει. Στὸν τοῖχο τῆς σκηνῆς, ἄταχτα βαλμένα, ξεπροβάλλουν κεφάλια καὶ λαμοί. Σπασμένες, παράξενα ξεκομμένες μελωδίες, καὶ μετὰ ἄλλες, ἀντίφωνο στὶς πρῶτες. Ὁ ἴδιος ὁ Μοντεζούμα μοιάζει σκισμένος στὰ δύο, διχοτομημένος. Μέρη ἀπ' τὸ κορμί του εἶναι μσοφωτισμένα, ἄλλα λουσμένα σὲ θαμπωτικὸ φῶς. Μέσα ἀπ' τὸ ἔνδυμά του ξεπροβάλλουν πολλὰ χέρια, καὶ τὸ κορμί του ζωγραφισμένο μὲ ἐκφράσεις σὰν πολλαπλὸ πορτραῖτο τῆς συνείδησης. Μέσα ἀπὸ τὴ συνείδηση τοῦ Μοντεζούμα τὰ ἐρωτήματα προβαίνουν πρὸς τὸ πλῆθος.

Ὁ ζωδιακὸς κύκλος πὸν πρὶν βρυχιόταν περήφανα μὲ ὅλα του τὰ θηρία θρονιασμένα στὸ κεφάλι τοῦ Μοντεζούμα, γίνεται τώρα μιὰ ὀμάδα ἀνθρώπινα πάθη πὸν ἔνσαρκώνονται μέσα ἀπὸ τὶς σοφὲς κεφαλὰς τῶν ἐπίσημων ἐκπροσώπων του μὲ τὶς λαμπερὲς ἀντεγκλήσεις τους, μιὰ ὀμάδα ἀπὸ μυστικὰ ἔργα, πὸν καθὼς παίζονται, καὶ παρὰ τὴν κρισιμότητα τῆς κατάστασης, ὁ ὄχλος δὲν ξεχνάει νὰ τὰ μυκτηρίσει.

Στὸ μεταξύ, οἱ ἀληθινοὶ πολεμιστὲς κάνουν τὰ σπαθιά τους νὰ συρίζουν καθὼς τὰ τροχίζουν πάνω στὰ σπίατα. Πλοῖα ἰπτάμενα διασχίζουν ἕναν Εἰρηνικὸ σὲ χρῶμα πορφυρὸ - λουλακί, φορτωμένα μὲ τὰ πλούτη τῶν φυγάδων, ἔνῳ ἀπὸ ἄλλη κατεῦθυνση, πάνω σὲ ἄλλα ἰπτάμενα πλοῖα, φτάνουν λαθραῖα

ὄπλα. Ἕνας σκελετωμένος ἄντρας τρώει σούπα ὅσο πὺδ ἀρπαχτὰ καὶ βιαστικὰ μπορεῖ, μὲ ἓνα προαίσθημα πὺς ἡ πολιορκία πλησιάζει τὴν πόλη. Καθὼς ἡ ἐπανάσταση ξεσπάει, ἡ σκηνὴ γίνεται ἓνα πυκνὸ μωσαϊκὸ ἀπὸ κραυγές. Οἱ δύο ἀντίπαλοι στρατοί, μὲ τοὺς πολεμιστὲς ἀπίθανα σφιγμένους τὸν ἓνα πάνω στὸν ἄλλο, μὲ τὰ μέλη τους μπερδεμένα, θὰ συγκρούονται μανιασμένα. Ὅλος ὁ κῶρος ἔχει πῆξει ἀπὸ ἄγριες χειρονομίες, τρομαχτικὰ πρόσωπα, μάτια πὺ βασιλεύουν, σφιγμένες γροθιές, καῖτες ἀλόγων, πανοπλίες. Ἀπὸ κάθε ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς πέφτουν ἀνθρώπινα μέλη, κομᾶτια ἀπὸ ἀρματοσιές, κεφάλια, στομάχια, μιὰ χαλαζοθύελλα πὺ βομβαρδίζει τὴ γῆ μὲ ὑπερφυσικὲς ἐκρήξεις.

ΠΡΑΞΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Παραίτηση

Μὲ τὴν παραίτηση τοῦ Μοντεζούμα, ὁ Κορτές καὶ οἱ συμπολεμιστὲς του, μὲ τρόπο παράξενο καὶ σχεδὸν κακόβουλο, χάνουν τὴν σιγουριά τους. Ξεσηκώνεται διχόνοια γύρω ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ θησαυροῦ. (Αὐτὸ παρουσιάζεται σὰν φρεναπάτη στὶς γωνίες τῆς σκηνῆς, καὶ μπορεῖ κάλλιστα νὰ γίνει μὲ καθρέφτες).

Τὰ φῶτα καὶ οἱ ἤχοι δημιουργοῦν μιὰν ἐντύπωση ἀποσύνδεσης, κάτι σὰν ξέφτισμα, διάλυση, λειώσιμο, σὰν παραγινωμένα φρούτα πὺ σκᾶνε στὸ κῶμα. Παράδοξα ζευγάρια κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους: Ἴσπανὸς μὲ Ἰνδιάνο, ἐφιαλτικὰ μεγεθυμένοι, φουσκωμένοι καὶ μαῦροι, πὺ περπατοῦν τρεκλίζοντας μπρὸς - πίσω, σὰν κᾶρα ἔτοιμα νὰ ἀναποδογυρίσουν. Ἐμφανίζονται ταυτόχρονα πολλοὶ μαζὶ Χερνάντο Κορτές, σημεῖο πὺς δὲν ὑπάρχει πᾶ ἡγέτης. Σὲ μερικὲς μεριές, Ἰνδιάνοι σφάζουν Ἴσπανούς. Στὸ μεταξὺ, μπροστὰ σ' ἓνα ἄγαλμα πὺ τὸ κεφάλι του περιστρέφεται στὸ ρυθμὸ τῆς μουσικῆς, ὁ Κορτές, μὲ τὰ ὄπλα του ἀφημένα στὸ πλάι, μοιάζει νὰ ὄνειρεύεται. Οἱ προδοσιές μένουν ἀτιμῶρητες, γύρω μурμηγκιάζουν ἀπροσδιόριστα σχήματα, πὺ ποτὲ δὲν ξεπερνοῦν ἓνα ὀρισμένο ὕψος στὸν ἀέρα.

Ἡ ἀναταραχὴ καὶ ἡ ἀπειλὴ ξεσηκωμοῦ τῶν σκλαβωμένων θὰ ἐκφραστεῖ μὲ χίλιους τρόπους. Καὶ μέσα σ' αὐτὴ τὴν πύ-

ση καὶ τὴ διάλυση τῆς ὤμῃς βίας, ποὺ καταβροχθίζει τὴν ἴδια τῆς τῆ σάρκα (μὰ καὶ δὲν ἔχει τίποτα ἄλλο νὰ σπαράξει) θ' ἀρχίσει νὰ διαγράφεται ἢ πρώτη νύξη μιᾶς παθιασμένης ἀγάπης.

Τώρα ποὺ τὰ ὄπλα πῆγαν στὴν ἄκρη, ἀρχίζουν νὰ παρουσιάζονται ἢ λαγνεῖα καὶ ὁ πόθος. Ὅχι τὰ θεατρικὰ πάθη τὰ δημιουργούμενα ἀπὸ τὴν πληθώρα τῶν πολέμων, ἀλλὰ συναισθήματα ὑπολογισμένα, ἕνας μύθος σοφὰ ἐκκολαπτόμενος ποὺ ἀπὸ μέσα του, γιὰ πρώτη φορὰ μέσα στὸ θέαμα, θὰ ἐμφανιστεῖ μιὰ γυναικεῖα κεφαλή.

Καί, σὰν φυσικὸ ἐπακόλουθο, φτάνει ἢ ὥρα νὰ ἐκδηλωθοῦν τὰ μιάσματα, οἱ ἀσθένειες. Σὲ κάθε ἐκφραστικὸ πλάνο, παρουσιάζονται σὰν βουβὰ ἄνθη: ἤχοι, λέξεις, καὶ —ξυστὰ στὸ δάπεδο— ἄνθη φαρμακερά. Καὶ μαζί, μιὰ θρησκευτικὴ ἀναθυμίαση κάνει νὰ λυγίσουν τὰ κεφάλια τῶν ἀντρῶν. Ἦχοι φοβεροὶ γεμίζουν τὸν ἀέρα, καθαροὶ σὰν τὰ παιχνιδίσματα τῆς θάλασσας πάνω σὲ ἀπέραντη ἀμμουδιά.

Ἀκολουθοῦν οἱ νεκρικὲς ἱεροτελεστιεῖς τοῦ Μοντεζούμα. Πρῶτα ποδοκρότημα καὶ μουρμουρητό. Οἱ ντόποι, ποὺ τὰ βήματά τους ἤχοῦν σὰν τὶς δαγκάνες τοῦ σκορποῦ. Ὑστερα, στὸ μονοπάτι τῶν μασμάτων, στρόβιλοι περιδινούμενοι, πελώρια κεφάλια μὲ μύτες πρησμένες ἀπὸ τὴν κακοσμία —καὶ πὰ τίποτα, μόνο ὑπερφυσικοὶ σὲ μέγεθος Ἰσπανοί, στηριγμένοι σὲ δεκανίκια. Καί, σὰν παλοιοριακὸ κύμα, σὰν τὸ μαστίγιο τῆς βροχῆς πάνω στὴ θάλασσα, ἢ ἐπανάσταση. Ὅλο τὸ πλῆθος σὲ ὀμάδες, νὰ μεταφέρουν πάνω στὰ κεφάλια τους τὸ σῶμα τοῦ Μοντεζούμα σὰν πλοῖο. Καὶ οἱ κοφτοί, στακάτοι οπαδοὶ τῆς μάχης, τὰ ἀφρισμένα κεφάλια τῶν Ἰσπανῶν ποὺ λειώνονται πάνω στὰ τείχη, ποὺ τώρα ξαναγίνονται πράσινα.

XII

Ο ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΘΥΜΙΚΟΥ

Δέν μπορούμε νά μὴν ἀναγνωρίσουμε πὼς ὁ ἡθοποιὸς διαθέτει ἓνα εἶδος συγκινησιακοῦ μυικοῦ συστήματος πού ἀντιστοιχεῖ στὶς σωματικὲς ἐντοπισμένες ἐστίες τῶν συναισθημάτων.

Ὁ ἡθοποιὸς μοιάζει μὲ τὸν πραγματικὸ ἀθλητὴ, μὲ μία μόνο ἐκπληκτικὴ διαφορά: στὸν ὀργανισμὸ τοῦ ἀθλητῆ, ὁ ἡθοποιὸς ἀντιπαραθέτει ἓναν ἀνάλογο συγκινησιακὸ ὀργανισμό, παράλληλον πρὸς ἐκεῖνον, σὰν νὰ εἶναι τὸ εἶδωλό του, ἂν καὶ δὲν δρᾷ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο.

Ὁ ἡθοποιὸς εἶναι ἀθλητὴς τῆς καρδιάς.

Στὸν ἡθοποιό, εἶναι κατορθωτὴ ἡ διαίρεση τοῦ ἀνθρώπου οὐ τρεῖς κόσμους: καὶ ὁ δικός του χῶρος εἶναι ὁ συγκινησιακός, ἡ σφαῖρα τῶν συγκινήσεων.

Τοῦ ἀνήκει ὀργανικά.

Οἱ μυικὲς κινήσεις πού γίνονται κατὰ τὴν σωματικὴ προσπάθεια περικλείουν ἓνα ὁμοίωμα, ἓνα εἶδωλο μιᾶς ἄλλης προσπάθειας: καὶ εἶναι αὐτὴ ὁ ἀντικατοπτρισμὸς τῶν μυικῶν κινήσεων πού, κατὰ τὶς κινήσεις πού ὑπαγορεύονται ἀπὸ τὴ θεατρικὴ δρᾶση, ἐντοπίζονται στὰ ἴδια σημεῖα.

Ἐκεῖ ὅπου ὁ ἀθλητὴς βασίζεται γιὰ νὰ τρέξει, ἐκεῖ ἀκριβῶς στηρίζεται καὶ ὁ ἡθοποιὸς γιὰ νὰ βγάλει μιὰ βίαιη κραυγὴ: μόνο πού ἡ πορεία τοῦ ἡθοποιοῦ εἶναι ὀλότελα ἐσωτερικὴ.

Ὅλα τὰ κόλλα τῆς πάλης, τῆς πυγμαχίας, τοῦ δρόμου ἐκατὸ μέτρων, τοῦ ἄλματος εἰς ὕψος κλπ. βρίσκουν ἀνάλογες ὀργανικὲς βάσεις στὴν κίνηση τῶν παθῶν: ἔχουν τὰ ἴδια σωματικὰ «σημεῖα στηρίξεως».

Μὲ τὴν ἀκόλουθη διαφορὰ φυσικά: ὅτι ἡ κίνηση ἐδῶ εἶ-

ναι ανάστροφη. Στη λειτουργία τῆς ἀναπνοῆς, ἄς ποῦμε, τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ ὑποστηρίζεται ἀπὸ τὴν εἰσπνοή του, ἐνῶ ἡ ἀνάσα τοῦ ἀθλητῆ ὑποστηρίζεται ἀπὸ τὸ σῶμα του.

Τὸ ζήτημα τῆς ἀναπνοῆς εἶναι κεφαλαιῶδες. Βρίσκεται σὲ ἀντίστροφη σχέση μὲ τὴ δύναμη τῆς ἐξωτερικῆς ἔκφρασης.

“Ὅσο πὸ σοβαρὴ καὶ συγκρατημένη ἡ ἔκφραση, τόσο βαρύτερη καὶ βαρύτερη ἡ ἀνάσα, τόσο πὸ οὐσιαστικῆ, φορτισμένη μὲ παλμούς.

Παρόμοια, μὰ ἔκφραση εὐρεΐα, ὀλοκληρωμένη καὶ ἐξωτερικευμένη, ἔχει μὰ ἀντίστοιχη ἀναπνοὴ σὲ σύντομα, διακοπτόμενα κύματα.

Εἶναι βέβαιο ὅτι γιὰ κάθε συναίσθημα, γιὰ κάθε διανοητικὴ δράση, σὲ κάθε ἄλλα τῆς ἀνθρώπινης συγκίνησης ὑπάρχει μὰ ἀντίστοιχη ἐναρμονιζόμενη μὲ τὸ συναίσθημα αὐτὸ ἀναπνοή.

Τὰ «τέμπε» τῆς ἀναπνοῆς ἔχουν ἓνα ὄνομα πὸ μᾶς τὸ διδάσκει ἡ «Καβάλα»· αὐτὰ εἶναι πὸ δίνουν στὴν ἀνθρώπινη καρδιὰ τὸ σχῆμα τῆς—καὶ τὸ φύλο τ ο υ ς στὶς κινήσεις τοῦ πάθους.

‘Ὁ ἠθοποιὸς δὲν εἶναι παρὰ ἓνας ἀπλοϊκὸς, ἐμπειρικὸς κομπογιαννίτης, ἓνας τεχνίτης ὀδηγούμενος ἀπὸ θολὸ καὶ ἄνισα διαμοιρασμένο ἔνστιχτο.

“Ὅπως καὶ νᾶναι, καὶ ὅπως καὶ ἂν τὸ σκεφτεῖ κανεὶς, τὸ θέμα ἐδῶ δὲν εἶναι νὰ διδαχτεῖ νὰ ἀπο-λογικοποιηθεῖ. Τὸ θέμα εἶναι νὰ βάλουμε ἓνα τέλος σ’ αὐτὴ τὴν ἄγρια ἄγνοια ὅπου κολυμπᾷ μόνιμα, σκουντουφλώντας σὰν μέσα σὲ ὀμίχλη, τὸ σημερινὸ θέατρο. ‘Ὁ χαρισματικὸς ἠθοποιὸς βρίσκει μὲ τὸ ἔνστιχτο πῶς νὰ μαυλίσαι ὀρισμένους δυνάμεις καὶ πῶς νὰ τὶς ἐκπέμψαι. “Ὅμως θὰ ἔμεινε κατάπληχτος ἂν τοῦ ἀποκαλυφθεῖ πῶς οἱ δυνάμεις αὐτές, πὸ ἔχουν τροχιὰ ὑλικὴ ἀπὸ ὄργανα τοῦ σώματος, καὶ μ έ σ α σ τ ἂ ὄ ρ γ α ν α τ ο ὕ σ ῶ μ α τ ο ς, ὑπάρχουν πραγματικά· γιὰτὶ ποτέ του δὲν ἔχει συνειδητοποιήσει ὅτι θὰ μπορούσαν αὐτὲς πραγματικά νὰ ὑπάρχουν.

Γιὰ νὰ ἀξιοποιήσει τὸν συγκινησιακὸ του κόσμον, ἀκριβῶς ὅπως ἓνας παλαιστῆς ἀξιοποιεῖ τοὺς μῦς του, πρέπει ὁ ἠθοποιὸς νὰ βλέπει τὸ ἀνθρώπινο πλάσμα σὰν Ἀντικατοπτρισμό,

σάν τὸ «Κά» πού ἀκολουθοῦσε τὶς μούμιες τῶν Αἰγυπτίων⁽¹⁾, σάν ἓνα μόνιμο φάσμα πού ἀκτινοβολεῖ κάθε συγκινησιακὴ δύναμη.

Τὸ πλαστικὸ καὶ οὐδέποτε ὀλοκληρούμενο φάσμα, πού τὶς μορφές του πιθηκίζει ὁ γνήσιος ἠθοποιός, καὶ στὸ ὁποῖο (ὁ ἠθοποιός) ἐπιθέτει τὶς μορφές καὶ τὴν εἰκόνα τῆς δικῆς του εὐαισθησίας.

Καὶ πάνω σ' αὐτὸ τὸ Κά, τὸν ἀντικατοπτρισμό, ἐπενεργεῖ τὸ θέατρο, πάνω σ' αὐτὸ τὸ φασματικὸ εἶδωλο πού τὸ πλάθει, καὶ πού, ὅπως ὅλα τὰ φάσματα, ἔτσι κι' αὐτὸ σέρνει πίσω του μιὰ μακριά, μεγάλη μνήμη. Ἡ μνήμη τῆς καρδιάς ἔχει ἀνθεκτικότητα. Καί, βέβαια, ὁ ἠθοποιὸς σκέφτεται μὲ τὴν καρδιά του, ὅμως ἐδῶ ἡ καρδιά εἶναι ἀπόλυτος κυρίαρχος.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι στὸ θέατρο, πολὺ περισσότερο ἀπὸ ἕπου ἄλλου, τοῦ συγκινησιακοῦ κυρίως κόσμου πρέπει νὰ εἶναι γνώστης ὁ ἠθοποιός, ἀποδίδοντας ὅμως στὸν κόσμο αὐτὸν ἀρετὲς καὶ ἀξίες ὅχι ἀπλὰ εἰκονικὲς καὶ ἄυλες ἀλλὰ πού νὰ ἔχουν ἓνα κοσμικὸ, ἀπὸ νόημα.

Εἶτε ἀκριβῆς εἶναι εἶτε ὄχι ἡ ὑπόθεση, (τὸ ἐπιχείρημα), προέχει νὰ εἶναι ἐπαληθεύσιμη.

Ἡ ψυχὴ, μιλώντας ἀπὸ φυσιολογικὴ ἄποψη, μπορεῖ νὰ ομικρυνθεῖ σ' ἓνα κουβάρι ἀπὸ κραδασμοῦς.

Αὐτὸ τὸ φάσμα ψυχῆς μπορούμε νὰ τὸ θεωρήσουμε σάν μεθυσμένο ἀπὸ τὶς ἴδιες του τὶς κραυγές, κάτι σάν τὰ μάντρας, τὰ ἰνδικὰ ἱερὰ κείμενα προσευχῶν, αὐτὲς τὶς συνηκίσεις, αὐτοὺς τοὺς μυστηριακοὺς τονισμοὺς πού μέσα τους τὰ ὑλικά, σάρκινα μυστικά τῆς ψυχῆς, ἰχνηλατημένα ὡς μέσα στὸ κρησφύγετό τους, βγαίνουν νὰ ποῦν τὰ μυστικά τους στὸ φῶς τῆς ἡμέρας.

Ἡ πίστι οὐ μιὰ ρευστὴ ὑλικότητα τῆς ψυχῆς εἶναι ἀπαράιτητο ἐξάρτημα γιὰ τὸ ὀπλοστάσιο τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἡ γνώση ὅτι τὸ πάθος ἀποτελεῖται ἀπὸ ὕλη, ὅτι ὑπόκειται οὐ πλαστι-

(1) Οἱ ἀρχαῖοι Αἰγύπτιοι ἐπίστευαν ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἀπαρτίζεται ἀπὸ σῶμα καὶ τὸ «Κά», μιὰ ἀδιάφανη σκιά, πνομοιότητα μὲ τὸ σῶμα, καὶ πού τὸ ἀκολουθοῦσε στὸν τάφο. Ἡ τύχη τοῦ «Κά» ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὴ διατήρηση τοῦ σώματος.

εὐς κυματώσεις τῆς ὕλης, προσδίνει στὸ πάθος μιὰ ἐξουσία ποὺ ἐπεκτείνει τὴ δική μας ἐπικυριαρχία.

Νὰ συνενωθεῖ μὲ τὰ πάθη διαμέσου τῶν δικῶν τους δυναμειῶν, ἀντὶ νὰ τὰ ἀτενίζει σὰν καθαρὲς ἀφαιρέσεις, τοῦτο προσφέρει στὸν ἠθοποιὸ μιὰ ἐξουσία ποὺ τὸν ἐξισώνει μ' ἕναν ἀληθινὸ θεραπευτὴ.

Γνωρίζοντας ὁ ἠθοποιὸς ὅτι ἡ ψυχὴ ἔχει μιὰ σωματικὴ, ὕλική ἔκφραση, εἶναι σὲ θέση νὰ ἐνωθεῖ μὲ τὴν ἀνάστροφη, τὴν «ἀνάποδη» ὄψη τῆς ψυχῆς του, καὶ ν' ἀνακαλύψει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὴν ὑπαρξή της βασιζόμενος σὲ μαθηματικὲς ἀναλογίες.

Νὰ γνωρίσει τὸ μυστικὸ τοῦ χρόνου τῶν παθῶν —κάτι σὰν τὸ τέμπο τῆς μουσικῆς, ποὺ προσδιορίζει τὸν ἁρμονικὸ ρυθμὸ τους— εἶναι μιὰ ὄψη τοῦ θεάτρου τὴν ὁποία τὸ σύγχρονό μας ψυχολογικὸ θέατρο οὔτε κὰν στὸν ὕπνο του δὲν ἔχει σκεφτεῖ νὰ ἐξετάσει.

Αὐτὸ τὸ τέμπο λοιπὸν ἀνακαλύπτεται μὲ τὴν βοήθεια τῆς ἀναλογίας. Καὶ βρίσκεται μέσα στοὺς ἕξι τρόπους κατανομῆς καὶ συγκράτησης τῆς ἀναπνοῆς, ἔτσι σὰν αὐτὴ νὰ ἦταν στοιχεῖο πολὺτιμο.

Κάθε εἶδους ἀναπνοὴ ἔχει τρεῖς χρόνους, ἀκριβῶς ὅπως ὑπάρχουν τρεῖς βασικοὶ κανόνες στὴ ρίζα κάθε δημιουργίας, ποὺ τὴν ἀντιστοιχία τους μποροῦμε νὰ βροῦμε ἀκόμη καὶ στὴν ἀναπνοή.

Ἡ «Καβάλα» κατανέμει τὴν ἀνθρώπινη ἀναπνοὴ σὲ ἕξι βασικὰ «μυστήρια». Τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτά, τὸ λεγόμενον «Μέγα Ἀρκάνουμ», εἶναι τὸ μυστήριον τῆς δημιουργίας:

ΑΝΔΡΟΓΥΝΟ	ΑΡΣΕΝΙΚΟ	ΘΗΛΥΚΟ
ΙΣΟΡΟΠΟ	ΑΝΑΠΕΠΤΑΜΕΝΟ	ΕΛΚΥΣΤΙΚΟ
ΟΥΔΕΤΕΡΟ	ΘΕΤΙΚΟ	ΑΡΝΗΤΙΚΟ

Σκέφτηκα λοιπὸν νὰ μεταχειρισθῶ αὐτὴ τὴ γνώση τῶν εἰδῶν ἀναπνοῆς ὄχι μόνο γιὰ τὴ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν προετοιμασίαν τοῦ ἠθοποιοῦ στὴν τεχνικὴ του. Γιατὶ ἂν ἡ γνώση τῆς ἀναπνοῆς ἀποκαθαρίζει τὸ χρῶμα τῆς ψυχῆς, μπορεῖ, πολὺ πρὸ δικαιολογημένα, νὰ διεγείρει τὴν ψυχὴ καὶ νὰ ἐνθαρύνει τὴν ἀνθρώπινον.

Είναι βέβαιο πώς, μιὰ καὶ ἡ ἀναπνοὴ συνοδεύεται ἀπὸ προσπάθεια, ἡ μηχανικὴ ἀναπαραγωγὴ ἀναπνοῆς γεννάει μέσα στὸν ἐργαζόμενο ὄργανισμὸ μιὰ ποιότητα ποῦ ἀντιστοιχεῖ μὲ προσπάθεια.

Ἡ προσπάθεια θὰ ἔχει τὸ χρῶμα καὶ τὸ ρυθμὸ τῆς τεχνητὰ παραγόμενης ἀναπνοῆς.

Ἡ προσπάθεια συνοδεύει συμπαθητικὰ («κατ' ἀντήχησιν») τὴν ἀναπνοὴ καί, ἀνάλογα μὲ τὴν ποιότητα τῆς προσπάθειας ποῦ πρόκειται νὰ παραχθεῖ, μιὰ προπαρασκευαστικὴ δόση ἀναπνοῆς θὰ κάνει τὴν προσπάθεια τούτη εὐκολὴ καὶ αὐθόρμητη. Ἐπιμένω στὴ λέξη «αὐθόρμητη», γιατί ἡ ἀναπνοὴ ἀναζωπυρῶνει τὴ ζωὴ.

Αὐτὸ ποῦ προκαλεῖ ἡ ἐθελοντικὴ ἀναπνοὴ εἶναι μιὰ αὐτόματη ἐπανεμφάνιση τῆς ζωῆς. Σὰν μιὰ φωνὴ μὲ ἄπειρα χρῶματα ποῦ στὶς ἄκρες τους κοιμοῦνται πολεμιστὲς. Τὸ πρῶνὸ ἐγερτήριο τοὺς ξαποστέλνει στοιχισμένους καὶ ὀργανωμένους μέσα στὴ μάχη. Ὅμως, κ' ἓνα παιδί ἀκόμη νὰ φωνάξει ξαφνικὰ «Λύκος!» καὶ θὰ δεῖς ὄλους αὐτοὺς τοὺς πολεμιστὲς νὰ πετάγονται πάνω ἀλαφιασμένοι. Ξυπνοῦν στὴ μέση τῆς νύχτας: ὁ συναγερμὸς ἦταν ψεύτικος. Οἱ στρατιῶτες εἶναι νὰ ξαναγυρίσουν, ὅμως ὄχι: πέφτουν πάνω σὲ ἐχθρικὸ στρατόπεδο, σὲ κανονικὴ σφηκοφωλιά. Ἐκεῖνο τὸ παιδί φώναξε μέσα στὸν ὕπνο του. Τὸ ὑποσυνειδητό του, ποῦ εὐαίσθητο, τρεμάμενο, σκόνταψε πάνω σὲ στρατιῶτες τοῦ ἐχθροῦ. Ἔτσι, ἀπὸ ἔμμεσο δρόμο, ἡ πεπονημένη ἱστορία, ἡ πλασμένη ἀπὸ τὸ θέατρο, πέφτει πάνω σὲ μιὰ πραγματικότητα πολὺ ποῦ στρυφνὴ, μιὰ πραγματικότητα ποῦ ἡ ἴδια ἡ ζωὴ δὲν εἶχε ὑποψιαστεῖ.

Ἔτσι, μὲ τὴν ἀκονισμένη ὄψη τῆς ἀναπνοῆς, ὁ ἠθοποιὸς σμιλεύει τὴν προσωπικότητά του.

Γιατὶ ἡ πνοὴ ποῦ θρέφει τὴ ζωὴ, δίνει τὴ δυνατότητα ν' ἀνεβοῦμε κλιμακωτὰ στὰ στάδιά της. Καί, μέσα ἀπὸ τὴν ἀναπνοὴ, ὁ ἠθοποιὸς μπορεῖ νὰ εἰσδύσει σ' ἓνα συναίσθημα ποῦ ὁ ἴδιος δὲν κατέχει, φτάνει νὰ ἔχει συνδυάσει μὲ ἀκρίβεια τὰ συστατικὰ της καὶ νὰ ἔχει προπαντὸς προσδιορίσει τὸ γένος της. Γιατὶ ἡ ἀναπνοὴ εἶναι εἴτε θηλυκὴ εἴτε ἀρσενικὴ. Λιγότερο συχνὰ εἶναι ἀνδρόγυνη. Πάντως, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἔχει ν' ἀπεικονίσει σπάνιες καταστάσεις σὲ ἡμιτελὲς στάδιο τῆς ἀνάπτυξής τους.

Ἡ ἀναπνοὴ συνοδεύει τὸ συναίσθημα καὶ ὁ ἥθοποιὸς μπορεῖ νὰ διεισοδύσει στὸ συναίσθημα αὐτὸ μέσα ἀπὸ τὴν ἀναπνοή, φτάνει νὰ γνωρίζει πῶς νὰ ἐπιλέξει ἀνάμεσα στὰ διαφορετικὰ εἶδη ἐκεῖνο ποὺ πρόσκειται στὸ συναίσθημα αὐτό.

Ἐπὶ τοῦτον, ὅπως εἶπαμε, ἔξῃ βασικοὶ συνδυασμοὶ ἀναπνοῶν.

ΟΥΔΕΤΕΡΟ	ΑΡΣΕΝΙΚΟ	ΘΗΛΥΚΟ
ΟΥΔΕΤΕΡΟ	ΘΗΛΥΚΟ	ΑΡΣΕΝΙΚΟ
ΑΡΣΕΝΙΚΟ	ΟΥΔΕΤΕΡΟ	ΘΗΛΥΚΟ
ΘΗΛΥΚΟ	ΟΥΔΕΤΕΡΟ	ΑΡΣΕΝΙΚΟ
ΑΡΣΕΝΙΚΟ	ΘΗΛΥΚΟ	ΟΥΔΕΤΕΡΟ
ΘΗΛΥΚΟ	ΑΡΣΕΝΙΚΟ	ΟΥΔΕΤΕΡΟ

Ἐπὶ τοῦτον, ὅπως εἶπαμε, ἔξῃ βασικοὶ συνδυασμοὶ ἀναπνοῶν. Ὑπάρχει κι' ἓνας ἑβδομοσ βαθμὸς ποὺ κεῖται πέρα ἀπὸ τὴν ἀνάσα καὶ πού, ἀπὸ τὴν δίοδο τῆς ὕψιστης guna, τὴν κατάσταση Sattwa, ἐνώνει τὸ δῆλον μὲ τὸ μὴ - δῆλον.

Ἄν κάποιος προβάλλει τὴν ἀντίρρηση ὅτι ὁ ἥθοποιὸς δὲν ἔχει καμιά ὑποχρέωση νὰ μυηθεῖ σ' αὐτὸν τὸν ἑβδομοσ βαθμὸς μὰ καὶ δὲν εἶναι στὴν οὐσία του (ὁ ἥθοποιὸς) μεταφυσικός. θ' ἀπαντήσουμε πῶς, παρότι τὸ θέατρο εἶναι τὸ τέλειο καὶ τὸ πλέον ὀλοκληρωμένο σύμβολο τῆς παγκόσμιας ἀποκάλυψης, ὁ ἥθοποιὸς κουβαλεῖ μέσα του τὶς βασικὰς ἀρχὰς αὐτοῦ τοῦ ἑβδομοσ βαθμοῦ, αὐτοῦ τοῦ αἰμάτινου δρόμου μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖο εἰσχωρεῖ σὲ ὄλους τοὺς ἄλλους κάθε φορὰ ποὺ τὰ ὄργανά του, σὲ πλήρη λειτουργία, ζυπνοῦν ἀπὸ τὸν ὕπνο τους.

Βέβαια, τὶς περισσότερες φορὰς τὸ ἔνστικτο καλεῖται νὰ ὑποκαταστήσει καὶ ν' ἀναπληρώσει τὴν ἀπουσία μιᾶς ἰδέας ποὺ δὲν μπορεῖ ν' ἀποσαφηνιστεῖ. Καὶ δὲν ὑπάρχει ἀνάγκη νὰ πέσει ἀπὸ τόσο ψηλὰ γιὰ ν' ἀναδυθεῖ ἀνάμεσα στὰ μέσα πάθη, σὰν αὐτὰ ποὺ πλημυρίζουν τὸ σύγχρονό μας θέατρο. Ἐπειτα τὸ σύστημα τῶν ἀναπνοῶν δὲν ἔχει βέβαια ἐπινοηθεῖ γιὰ νὰ δημιουργεῖ αὐτὸ τὸ μέσο πάθος· καὶ ὅλες τοῦτες οἱ ἐπαναλαμβανόμενες ἀσκήσεις μας πάνω στὴν ἀναπνοή, στὴν διαπλάτυνση τῆς λειτουργίας της μὲ ἔντονη ἐξάσκηση, δὲν γίνεται βέβαια μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ μᾶς προετοιμάσει

νά παίξουμε μιὰ σκηνή ὅπου θὰ φανερώσουμε τὸν ἔνοχο ἔξωσυζυγικό ἔρωτά μας.

Ἦχι. Μιὰ ἐκπομπὴ ἀναπνοῆς, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται ἐφτά ἢ δώδεκα φορές, μᾶς προετοιμάζει γιὰ μιὰ λεπταίσθητη ποιότητα κραυγῆς, γιὰ τὶς ἀπελπισμένες διεκδικήσεις τῆς ψυχῆς.

Καὶ τὴν εἰσπνοὴ αὐτὴ τὴν ἐντοπίζουμε, τὴν διαμοιράζουμε ἀνάλογα σὲ διάφορα στάδια συνδυασμένου σφιζίματος καὶ χαλάρωσης. Χρησιμοποιοῦμε τὸ σῶμα μας σὰν μιὰ ὀθόνη ποὺ διαμέσου τῆς περνάει ἡ βούληση καὶ ἡ χαλάρωσή της.

Τὸ τέμπο, ἐθελημένης σκέψης τὸ προβάλομε μέσα ἀπὸ ἀρσενικό ρυθμὸ ποὺ ἀκολουθεῖται, ὕστερα ἀπὸ ἕνα ἀδιόρατο ἐνδιάμεσο πέρασμα, ἀπὸ ἕναν παρατεταμένο θηλυκὸ ρυθμὸ.

Τὸ τέμπο τῆς μὴ—ἐθελημένης σκέψης, ἢ ἀκόμη τῆς μὴ—σκέψης, ἐκφράζεται μὲ μιὰ κουρασμένη θηλυκιὰ ἀνάσα, ποὺ μᾶς κάνει νὰ εἰσπνεύσουμε ἀποπνιχτικὴ ζέστη ὑπογείου, τὴν νοτερὴ πνοὴ ἐνὸς δάσους: καὶ μέσα στὸν ἴδιο παρατεινόμενο ρυθμὸ, ἐκπνέουμε βαθειά. Ὡστόσο, ὅλοι οἱ μῦς τοῦ κορμοῦ μας, ποὺ δονοῦνται κατὰ περιοχάς, δὲν ἔχουν πάψει νὰ λειτουργοῦν.

Αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασίαν εἶναι νὰ γνωρίσουμε καὶ ἐντοπίσουμε καλὰ τὶς ἐστίες αὐτῆς τῆς συγκινησιοποιοῦ σκέψης. Ἐνα σημάδι τῆς εἶναι ἡ προσπάθεια, ἢ ἡ ἔνταση. Καὶ τὰ ἴδια σημεῖα ὅπου στηρίζεται ἡ σωματικὴ προσπάθεια εἶναι τὰ ἴδια ἐκεῖνα ὅπου στηρίζεται ἡ ἐκπομπὴ συγκινησιοποιοῦ σκέψης: αὐτὰ τὰ ἴδια χρησιμεύουν σὰν σανίδι ἐκτίναξης γιὰ τὴν ἐκτόξευση ἐνὸς συναισθήματος.

Πρέπει νὰ σημειωθεῖ πῶς κάθε τι θηλυκὸ —κάθε τι ποὺ εἶναι ἐγκατάλειψη, ἀγωνία, ἔκκληση, ἐπίκληση—κάθε τι ποὺ τείνει πρὸς κάποιο πρᾶγμα μὲ χειρονομία ἰκεσίας, κ' αὐτὸ στηρίζεται στὰ ἴδια σημεῖα ὅπου στηρίζεται καὶ ἡ προσπάθεια, ἀλλὰ σὰν ἕνας βουτηχτὴς ποὺ κολλάει πάνω στὸν πυθμένα τῆς θάλασσας γιὰ νὰ πάρει φόρα καὶ νὰ ξαναἔβει στὴν ἐπιφάνεια: σὰν ἀπὸ τὸ σημεῖο ὅπου ὑπῆρχε ἡ ἔνταση νὰ ξεχύνεται κενό.

Στὴν περίπτωσι ὅμως αὐτὴ τὸ ἀρσενικὸ ξαναγυρίζει νὰ πάρει τὴ θέση τοῦ θηλυκοῦ σὰν μιὰ σκιά. Ἐνῶ, ὅταν ἡ συγκινησιακὴ κατάστασι εἶναι ἀρσενικὴ, τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σώμα-

τος συνιστᾷ ἓνα εἶδος ἀνάστροφης γεωμετρίας, μιὰ εἰκόνα τῆς συγκινησιακῆς αὐτῆς κατάστασης ἀνεστραμμένης.

Ἡ συνειδητοποίηση τῆς φυσικῆς καταπίεσης τῶν μυῶν πού τρεμοπαίζουν κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τῶν συναισθημάτων, ἐξιώνεται, ὅπως στὸ παιχνίδι τῶν ἀναπνοῶν, μὲ τὴν πλήρη ἀποδέσμευση τῆς δυνάμεως αὐτῶν τῶν συναισθημάτων, προσδίνοντάς τους μιὰ βουβὴ ἀλλὰ βαθειὰ ἔκταση ἀσυνήθιστης βίας.

Ἔτσι, φαίνεται πῶς ὁποιοσδήποτε ἠθοποιός, ἀκόμη καὶ ὁ ἐλάχιστος δωρισμένος, μπορεῖ μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴ φυσικὴ γνώση νὰ αὐξήσει τὴν ἐσωτερικὴ πυκνότητα καὶ ὄγκο τῶν συναισθημάτων του, καὶ αὐτὴ ἡ ὀργανικὴ ἀνάληψη ἐξουσίας ἀκολουθεῖται ἀπὸ ὀλοκληρωμένη ἔκφραση.

Γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτό, δὲν εἶναι ἄχρηστο νὰ γνωρίζουμε ὀρισμένα σημεῖα ἐντοπισμοῦ.

Ὁ ἄνθρωπος πού κάνει ἄρση βαρῶν, σηκώνει τὰ βάρη αὐτὰ μὲ τὴν πλάτη του, τὰ νεφρά του· μὲ μιὰ σύσφιξη τῆς ράχης του στηρίζει τὴν πολλαπλασιασμένη δύναμη τῶν μπράτσων του. Ὅμως, ὅσο κι' ἂν φαίνεται παράδοξο, ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς διατείνεται ἀντίστροφα πῶς, ὅταν τὸν κατατρώει ὁποιοδήποτε θηλυκὸ συναίσθημα —ὁ λυγμός, ἡ ἀπελυσία, τὸ ἀναφυλλτό, τὸ σπασμωδικὸ λαχάνιασμα, ὁ φόβος— αὐτὸς συνειδητοποιεῖ ἓνα ἄδειασμα, ἓνα κενὸ στὴ βάση τῆς μέσης του, στὰ νεφρά του, στὴ θέση ἐκείνη ὅπου ἡ κινέζικη βελονοθεραπευτικὴ ἀνακουφίζει τὴν ὑπεραιμία τῶν νεφρῶν. Γιατὶ ἡ κινέζικη ἰατρικὴ προχωρεῖ μόνο μὲ βάση τὸ κενὸ καὶ τὸ γεμάτο, τὸ κυρτὸ καὶ τὸ κοῖλο, τὴν ἔνταση καὶ τὴ χαλάρωση. Τὸ Γίν καὶ τὸ Γιάνγκ. Τὸ ἄρσενικὸ καὶ τὸ θηλυκὸ.

Ἐνα ἄλλο σημεῖο ἀκτινοβολίας: τὸ σημεῖο ἐκτίναξης τοῦ θυμοῦ, τῆς ἐπίθεσης, τῆς δαγκωματιᾶς εἶναι τὸ κέντρο τοῦ ἠλιακοῦ πλέγματος. Εἶναι ἐδῶ ἀκριβῶς ὅπου στηρίζεται τὸ κεφάλι γιὰ νὰ ἐκτινάξει —μιλᾷμε ἀπὸ ἄποψη ἠθικῆ— τὸ δηλητήριό του.

Τὸ σημεῖο ὅπου ἐντοπίζεται ὁ ἥρωισμὸς καὶ τὸ μεγαλεῖο, εἶναι μαζὶ καὶ τὸ σημεῖο ὅπου ἐδρεύει ἡ ἐνοχλή—ἐκεῖ ὅπου χτυπᾷμε τὸ στῆθος μας: τὸ σημεῖο ὅπου βράζει ὁ θυμὸς, ὁ θυμὸς πού λυσομανάει καὶ δὲν προχωρεῖ.

Ὅμως, ἐκεῖ ὅπου προχωρεῖ ὁ θυμὸς, ἡ ἐνοχλή ὑποχωρεῖ: τὸ μυστικὸ τοῦ κενοῦ καὶ τοῦ γεμάτου.

“Ένας θυμός που αυτό - μειώνεται, με σουβλερή φωνή, αρχίζει μ’ ένα ουδέτερο κροτάλισμα, και έντοπίζεται στο πλέγμα από ένα όρμητικό γυναικείο κενό. “Υστερα, μπλοκαρισμένος στις δύο ώμοπλάτες ξαναγυρίζει σαν μπούμερανγκ και εκρήγνυται σε άρσενικούς σπινθήρες, που λαμπαδιάζουν και καίγονται χωρίς να προχωρούν άλλο. Για να χάσουν την αίχμηρότητά τους, ανακρατούν την άμοιβαία σχέση της άρσενικής άναπνοής: σβύνουν με λυσασμένη μανία.

Θέλησα μόνο να δώσω λίγα παραδείγματα γύρω από όρισμένους γόνιμους βασικούς κανόνες που άποτελούν την ύλη αυτού του τεχνικού δοκίμιου. “Άλλοι, αν έχουν τον καιρό, θα έτοιμάσουν την ολοκληρωμένη άνατομία του συστήματος. Στην κινέζικη βελονοθεραπευτική υπάρχουν 380 σημεία, από τα όποια τα 73 είναι βασικά και χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη θεραπευτική. Για το άνθρώπινο θυμικό, οί έξοδοι εκροής είναι πολύ λιγώτερες.

Πολύ λιγώτερα τα άναγνωρίσιμα ύποστηρίγματα, όπου μπορείς να στηρίξεις τον άθλητισμό της ψυχής.

Το μυστικό είναι να ένδυναμώσουμε αυτά τα ύποστηρίγματα με τον ίδιο τρόπο ώσαν να άποφλοιώναμε τους μύς.

Τα ύπόλοιπα είναι έργο της κραυγής.

Για να σφυρηλατήσουμε ξανά την άλυσίδα, την άλυσίδα ενός ρυθμού που χρησιμοποιούσε ο θεατής για να δει στο θέαμα την δική του πραγματικότητα, πρέπει να έπιτρέψουμε στον θεατή αυτόν να ταυτιστεί με το θέαμα, άνάσα με άνάσα και ρυθμό με ρυθμό.

Δέν άρκει να τυλιχτεί ο θεατής με τη μαγεία του έργου· αυτή δέν θα τον άλυσόδεσει αν έμεις δέν ξέρουμε πού να τον άγγίξουμε. “Υπάρχει άρκετή σκόρπια, τυχαία μαγεία, άρκετη ποίηση που δέν ξέρει όμως τον τρόπο να ύποστηλώσει έπιστημονικά το έργο.

‘Αποδώ και πέρα, στο θέατρο, ή ποίηση και ή έπιστήμη άνάγκη να ταυτιστούν.

Κάθε συγκίνηση έχει όργανικές βάσεις. Μόνο καλλιερώνοντας τη συγκίνησή του μέσα στο σωμα του ο ήθοποιός ξαναφορτίζει το βολτάζ του.

Το να γνωρίζεις προκαταβολικά ποιά σημεία του σώματος

ν' ἀγγίξεις, εἶναι σὺν νὰ κατέχεις τὸ κλειδί πού θά σὲ βοηθήσει νὰ ρίξεις τὸν θεατὴ σὲ καταληψία.

Αὐτὸ τὸ ἀνεκτίμητο εἶδος ἐπιστήμης εἶναι πού, πολὺν καιρὸ τώρα, ἔχει στερηθεῖ ἡ ποίηση τοῦ θεάτρου.

Τὸ νὰ γνωρίσεις τὰ σημεῖα ἐντοπισμοῦ στὸ σῶμα εἶναι σὺν νὰ σφυρηλατεῖς ξανά τὴ μαγικὴ ἀλυσίδα.

Καὶ ἀπὸ τὸ ἱερογλυφικὸ τῆς ἀναπνοῆς μπορῶ νὰ ξαναστήσω μέσα μου τὴν ἰδέα τοῦ ἱεροῦ θεάτρου.

Υ. Γ. Κανεῖς πὰ στὴν Εὐρώπη δὲν ξέρει πῶς νὰ θγάλει μιὰ κραυγὴ, καὶ προπαντὸς οἱ ἠθοποιοὶ οἱ βρισκόμενοι σὲ καταληψία εἶναι πού δὲν γνωρίζουν πὰ πῶς νὰ κραυγάσουν. Μιὰ καὶ δὲν κάνουν ἄλλο στὸ θέατρο παρὰ νὰ μιλοῦν, κι' ἔχουν λησμονήσει ἀκόμη καὶ πῶς κάποτε εἶχαν ἓνα σῶμα, φυσικὸ εἶναι πού ξέχασαν καὶ γιὰ ποιά χρῆση προορίζεται τὸ λαρύγγι τους. Ἀφύσικα ζαρωμένο, ἔχει πάψει πλέον νὰ εἶναι ὄργανο καὶ ἔχει καταντήσει μιὰ τερατώδης ὄμιλοῦσα ἀφαίρεση. Τὸ μόνο πού ξέρουν πὰ οἱ Γάλλοι ἠθοποιοὶ εἶναι νὰ μιλοῦν.

XIII

ΔΥΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

1—ΟΙ ΑΔΕΡΦΟΙ ΜΑΡΞ

Τὸ πρῶτο φιλμ τῶν ἀδερφῶν Μάρξ ποὺ εἶδαμε ἐδῶ, τὸ *Animal crackers*, μοῦ φάνηκε, ὅπως καὶ στὸν καθένα, σὰν κάτι ἄλλοτελα ἀσυνήθιστο καὶ ξεχωριστό: ἡ ἀποδέσμευση, μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς ὀθόνης, μᾶς ἰδιαίτερης μαγείας ποὺ οἱ συνηθισμένοι συνδυασμοὶ λέξεων καὶ εἰκόνων συνήθως δὲν ἀποκαλύπτουν· καὶ ἂν ὑπάρχει μιὰ εἰδικὰ χαρακτηρισμένη κατάσταση, μιὰ ξεχωριστὴ ποιητικὴ βαθμίδα τοῦ πνεύματος ποὺ νὰ μπορούμε νὰ τὴν ἀποκαλέσουμε ὑπερρεαλισμό, τότε τὸ παραπάνω φιλμ ἀνήκει ἀσζητήτητα σ' αὐτὴ τὴ βαθμίδα.

Εἶναι δύσκολο νὰ πεῖς ἀπὸ τί συνίσταται αὐτὴ ἡ μαγεία. Δὲν εἶναι, μάλλον, οὔτε εἰδικὰ κινηματογραφικὴ, οὔτε καὶ θεατρικὴ. Μονάχα μερικὰ πετυχημένα σουρεαλιστικὰ ποιήματα ἴσως —ἂν ὑπῆρχαν τέτοια— θὰ μπορούσαν νὰ μᾶς δώσουν μιὰ νύξη γιὰ τὴν ὑψηλὴ αὐτῆς τῆς μαγείας. Ἡ ποιητικὴ γεύση ἐνὸς φιλμ σὰν τὸ *Animal crackers* θὰ μπορούσε νὰ καλυφθεῖ μὲ τὸν ὀρισμὸ τοῦ χιούμορ, ἂν ἡ λέξη τούτη δὲν εἶχε χάσει ἀπὸ καιρὸ τὴ γεύση τῆς βασικῆς ἀπελευθέρωσης, τὴ γεύση τῆς καταστροφῆς κάθε πραγματικότητος μέσα στὸ πνεῦμα.

Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὴν ἰσχυρὴ, ὀλική, ὀριστικὴ, ἀπόλυτη πρωτοτυπία (δὲν ὑπερβάλω, προσπαθῶ μονάχα νὰ καθορίσω, καὶ ἂν μὲ παρασύρει ὁ ἐνθουσιασμὸς σκοτίστηκα) ἐνὸς φιλμ ὅπως τὸ *Animal crackers*, καὶ μερικὰ μέρη (τουλάχιστον

ολόκληρο τὸ φινάλε) ἀπὸ ἓνα φιλμ ὅπως τὸ *Monkey business* θάπρεπε νὰ προσθέσουμε κοντὰ στὸ χιούμπορ καὶ τὴ γεύση ἑνὸς στοιχείου ἀνησυχητικοῦ καὶ τραγικοῦ, μιὰ γεύση ἀπὸ πεπρωμένο (ὄχι εὐτυχισμένο εἶτε δυστυχισμένο, ὄχι: μπαίνει δύσκολα σὲ καλύπτα) ποὺ νὰ ὀρθώνεται πίσω ἀπὸ τὸ χιούμπορ σὰν τὴ σκιά μιᾶς ἄγριας ἀσθένειας πάνω σ' ἓνα προφιλ ἀπόλυτης ὁμορφιάς.

Στὸ *Monkey business*, οἱ Ἀδερφοὶ Μάρξ, καθένας μὲ τὸ προσωπικὸ του ὕφος, εἶναι σίγουροι γιὰ τὸν ἑαυτό τους, ἔτοιμοι θάλλεγες νὰ παλέψουν μὲ τὶς συνθήκες. Ἐνῶ στὸ *Animal crackers*, καὶ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου, παρακολουθοῦμε τὴ βαθμιαία σμίκρυνση τῶν διαστάσεων κάθε ἥρωα, ἐδῶ, στὰ τρία τέταρτα τῆς ταινίας, παρακολουθοῦμε τὰ παραγκιοζιλιήκια τῶν παλιάτων ποὺ τὸ γλεντοῦν καὶ κάνουν ἀστεῖα, μερικὰ πολὺ πετυχημένα, καὶ μόνον στὸ φινάλε περιπλέκονται τὰ πράγματα, τὰ ἀντικείμενα, τὰ ζῶα, οἱ ἦχοι, ἀφέντης καὶ ὑπέρβητες, καλεσμένοι καὶ οἰκοδεσπότης, τὸ κάθε τὶ ἀποτρελλαίνεται, ἀποχαλινώνεται καὶ ἐπαναστατεῖ, κάτω ἀπὸ τὰ ταυτόχρονα ἐκστατικὰ καὶ λογικώτατα σχόλια ποὺ κάνει ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς Μάρξ, ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὸ πνεῦμα ποὺ τελικὰ κατόρθωσε ὁ ἴδιος νὰ ἐξαπολύσει καὶ τοῦ ὁποίου προσωποποίηση καὶ ἐκθαμβος σχολιαστὴς μοιάζει νὰ γίνεται ὁ ἴδιος.

Τίποτα δὲν εἶναι ταυτόχρονα τόσο παραισθησιακὸ καὶ μαζι τρομερὸ ὅσο αὐτὸ τὸ ἀνθρωποκνηγητὸ, ὅπως αὐτὴ ἡ διαμάχη τῶν ἀντιζήλων, αὐτὸ τὸ τρεχαλητὸ μέσα στὰ σκοτάδια τοῦ σταύλου, μέσα στὴν ἀποθήκη τῆ γεμάτη ἀράχνες, ἐνῶ ἄντρες, γυναῖκες καὶ ζῶα, ὅλοι ξαμολυμένοι, βρίσκονται ξαφνικὰ καταμεσῆς σ' ἓναν τρελλὸ σωρὸ ἀπὸ ἑτερόκλητα ἀντικείμενα, ποὺ τοῦ καθενὸς ἡ κίνηση καὶ ὁ ἦχος λειτουργεῖ μὲ τὴ σειρά του.

Στὸ *Animal crackers* μπορεῖ ξαφνικὰ μιὰ γυναίκα νὰ πέσει ἀναποδογυρισμένη, μὲ τὰ πόδια ψηλά, πάνω σ' ἓνα ντιβάνι καί, γιὰ μιὰ στιγμή, νὰ ἐκθέσει σὲ κοινὴ θέα ὅλα ὅσα θὰ θέλαμε νὰ δοῦμε. Ἡ μπορεῖ ξαφνικὰ, μέσα σ' ἓνα σαλόνι, ἓνας ἄντρας νὰ σκουντουφλήσει πάνω σὲ μιὰ γυναίκα, νὰ χορέψει λίγο μαζί της, καὶ ἀμέσως μετὰ νὰ τῆς πασπατέψει τὸν πισινὸ μέσα στὸ ρυθμὸ τοῦ χοροῦ· ὅλα αὐτὰ τὰ γεγονότα περικλείνουν μιὰ ἄσκηση διανοητικῆς ἐλευθερίας ὅπου τὸ ἀσυνείδητο κάθε ἑνὸς ἀπὸ τοὺς ἥρωες, συμπεσιμένο κάτω ἀπὸ συμβατι-

κόπητες και συνήθειες, παίρνει έκδίκηση και για λογαριασμό τους αλλά ταυτόχρονα και για δικό μας λογαριασμό. Όμως στο Monkey business όταν ένας άντρας κυνηγημένος πέφτει πάνω σε μια θμορφη γυναίκα και χορεύει μαζί της, κατά τρόπο ποιητικό, κάτι σαν σπουδή γοητείας και έκλεπτουμένων τρόπων, έδω το πνευματικό αίτημα έμφανίζεται διπλό και δείχνει όλο το ποιητικό και επαναστατικό στοιχείο που υπάρχει μέσα στις φάρσες των Μάρξ.

Όμως το γεγονός ότι ή μουσική που συνοδεύει το χορό του ζευγαριού —του κυνηγημένου άντρα και της θμορφης γυναίκας— μπορεί να είναι μουσική νοσταλγίας και φυγής, μια μουσική λυτρωτική, μας υποδηλώνει την επικίνδυνη πλευρά που έχουν όλες αυτές οι χιουμοριστικές φάρσες και όπου έμφανίζεται το ποιητικό πνεύμα, οδηγεί πάντα προς ένα είδος κοχλάζουσα άναρχία, μια θεμελιακή άποδιοργάνωση που έπιχειρεί ή ποίηση πάνω στο πραγματικό.

Αν οι Άμερικανοί, που στο δικό τους πνεύμα άνήκει αυτό το είδος κινηματογραφικών έργων, επιθυμούν να βλέπουν τα έργα τουτα μόνον από τη χιουμοριστική πλευρά, περιορίζοντας το υλικό του χιούμορ στα εύκολα και κωμικά περιθώρια της σημασίας αυτής της λέξης, θα είναι κρίμα για τους ίδιους. Αυτό όμως δεν θα μας έμποδίζει να βλέπουμε στο φινάλε του Monkey business έναν ύμνο προς την άναρχία και την ολοκληρωμένη άνταρσία, αυτό το φινάλε που τοποθετεί το μουγκάνισμα ενός μοσχαριού στο ίδιο πνευματικό επίπεδο και του προσδίνει την ίδια ποιότητα έλλογου πόνου με την κραυγή μιας τρομαγμένης γυναίκας, αυτό το φινάλε όπου, μέσα στα σκοτάδια ενός βρώμικου σταύλου, δύο λάγνοι υπηρέτες τρίβουν με όλη τους την άνεση τους γυμνούς ώμους της κόρης του άφεντικού τους, έξισωμένοι τώρα με τον ύστερικό πια άφεντικό τους, και όλα αυτά μέσα στη μέθη —κι' αυτή σε επίπεδο πνευματικό— που δημιουργούν οι προυνέτες των Μάρξ. Και ό θρίαμβος του όλου πράγματος βρίσκεται σ' αυτή την άνάταση, όπτική μαζί και ήχητική, που πετυχαίνουν όλα τουτα τα έπεισόδια μέσα στα σκοτάδια, σ' αυτή την ένταση του κραδασμού και στην ίσχυρη άνησυχία που, τελικά, άφίνουν σαν τελικό καταστάλαγμα μέσα στο μυαλό μας.

Θεατρική παντομίμα τοῦ Ζάν - Λουί Μπαρρώ (1)

Στὸ θέαμα ποὺ ἔστησε ὁ Ζάν - Λουί Μπαρρώ ὑπάρχει κάτι σὰν θαυμαστός κένταυρος—ἵππος, καὶ ἡ συγκίνηση ποὺ μᾶς προκάλεσε ἦταν τόση ποὺ νόμιζες πῶς μὲ τὴν εἴσοδο αὐτοῦ τοῦ κένταυρου—ἵππου ὁ Μπαρρώ ξανάφερνε στὴ σκηνὴ τὴ μαγεία αὐτούσια.

Τὸ θέαμα αὐτὸ εἶναι μαγικὸ κατὰ τὴν ἔννοια ποὺ εἶναι μαγικοὶ οἱ ἐξορκισμοὶ ποὺ ἐκτελοῦν οἱ μάγοι—γιατροὶ ὅταν, κροταλίζοντας τὴ γλῶσσα στὸν οὐρανίσκο τους, καλοῦν τὴ βροχὴ νὰ πέσει σὲ ἄνυδρο τόπο· ὅταν, μπροστὰ στὸν ἐξαντλημένο ἀσθενῆ, ὁ μάγος - γιατρός προσδίνει στὴν ἀναπνοή του τὴ μορφὴ μιᾶς παράξενης ἀσθένειας καὶ ἀποδιώχνει τὸ κακὸ μὲ τὴν ἀναπνοή του. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, στὸ θέαμα τοῦ Ζάν - Λουί Μπαρρώ, στὴ στιγμὴ τοῦ θανάτου τῆς μητέρας, ζωντανεύει ἕνας χορὸς ἀπὸ οἰμωγές.

Δὲν ξέρω ἂν μιὰ τέτοια ἐπιτυχία μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ἀριστούργημα, ἀλλά, τουλάχιστον, μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ γεγονός. Ὅταν ἡ ἀτμόσφαιρα μεταμορφώνεται τόσο ποὺ νὰ συναρπάσει ἀμέσως στὰ τυφλὰ καὶ νὰ ἀφοπλίσει ἀδιόρατα ἕνα ἐχθρικὸ ἀκροατήριον, τὸ ἐπίτευγμα τοῦτο πρέπει νὰ τὸ χαιρετήσουμε σὰν γεγονός.

Σ' αὐτὸ τὸ θέαμα ὑπάρχει μιὰ μυστικὴ δύναμη ποὺ κερδίζει τὸ Κοινό, ὅπως μιὰ μεγάλη ἀγάπη κερδίζει μιὰ ψυχὴ ὠριμὴ γιὰ ἐξέγερση.

Ἕνας μεγάλος, νεανικὸς ἔρωτας, ἕνα νεανικὸ σφρίγος, ἕνας αὐθόρμητος καὶ ζωντανὸς ἀναβρασμὸς κυλοῦν μέσα ἀπὸ τὶς πειθαρχημένες κινήσεις καὶ τὶς μαθηματικὰ στυλιζαρισμένες χειρονομίες σὰν τὸ πιτίθισμα πουλιῶν μέσα ἀπὸ δέντροστοιχίες, μέσα σ' ἕνα μαγικὸ διευθετημένο σὲ παράταξη δάσος.

Ἐδῶ, σ' αὐτὴ τὴν ἱερὴ ἀτμόσφαιρα, ὁ Ζάν - Λουί Μπαρ-

(1) Παντομίμα τοῦ Μπαρρώ μὲ τίτλο «Γύρω ἀπὸ μιὰ μητέρα», βασισμένη στὸ μυθιστόρημα τοῦ Φώκνερ «Καθὼς ψυχοραγῶ». Παίχτηκε στὸ τέλος τῆς θεατρικῆς περιόδου 1934 - 35.

ρῶ αὐτοσχεδιάζει τὶς κινήσεις ἑνὸς ἄγριου ἀλόγου, καὶ ὅλοι προσδοκοῦν νὰ ἐκπλαγοῦν βλέποντάς τον νὰ μεταμορφῶνεται σὲ ἄλογο.

Τὸ θέαμα ποῦ μᾶς πρόσφερε ὁ Μπαρρῶ καταδείχνει τὴν ἀκατανίκητη ἐκφραστικότητα τῆς χειρονομίας· ἀποδείχνει νικηφόρα τὴν σπουδαιότητα τῆς χειρονομίας καὶ τῆς κίνησης μέσα στὸ κῶρο. Ὁ Μπαρρῶ ξαναδίνει στὴ θεατρικὴ προοπτικὴ τὴν σπουδαιότητα ποῦ ὄφειλε νὰ μὴν ἔχει χάσει ποτέ της. Γεμίζει τὴ σκηνὴ μὲ συγκίνηση καὶ ζωὴ.

Τὸ θέαμά του εἶναι σχεδιασμένο σὲ σχέση μὲ τὴ σκηνή, τὴν ἀνω στὴ σκηνή. Δὲ μπορεῖ νὰ ζήσει παρὰ μόνο πάνω στὴ σκηνή. Καὶ δὲν ὑπάρχει οὔτε ἓνα σημεῖο τῆς σκηνικῆς προοπτικῆς ποῦ νὰ μὴν ἀποχτάει ἓνα νόημα συγκινησιογόνου.

Σ' αὐτὲς τὶς ζωντανεμένες χειρονομίες καὶ στὸ διακοπτόμενο ξετύλιγμα εἰκόνων ὑπάρχει ἓνα ἄμεσο καὶ φυσικὸ κάλεσμα, κάτι τόσο πειστικὸ καὶ τονωτικὸ ὡς τὸ δίκταμο, καὶ ποῦ ἡ μνήμη ἀρνιέται νὰ ξεχάσει.

Ὅπως δὲν θὰ ξεχάσει τὸν θάνατο τῆς μητέρας, οὔτε τὶς κραυγὲς της ποῦ ἤχουν μέσα στὸ κῶρο καὶ στὸ χρόνο, τὴν ἐπικὴ διάβαση τοῦ ποταμοῦ, τὴ φωτιὰ ποῦ ἀνεβαίνει μέσα στὸ λαρύγγι τῶν ἀνθρώπων καὶ ποῦ ἀντιστοιχεῖ—στὸ κῶρο τῆς χειρονομίας— μὲ τὸ φούντωμα μιᾶς ἄλλης φωτιᾶς. Καί, πάνω ἀπ' ὅλα, τὸ σύμπλεγμα «ἄλογο - ἄνθρωπος» ποῦ κλωθογυρίζει μέσα στὸ ἔργο, λὲς καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ Μύθου κατέβηκε αὐτόστιο ἀνάμεσά μας.

Μέχρι τώρα, μόνο τὸ θέατρο τοῦ Μπαλὶ φαινόταν ν' ἀνακρατᾷ ἴχνη αὐτοῦ τοῦ χαμένου πνεύματος.

Τὴν περᾶζει ἂν ὁ Ζὰν - Λουὶ Μπαρρῶ ἔχει ἀποκαταστήσει τὸ θρησκευτικὸ πνεῦμα μὲ κοσμικὰ περιγραφικὰ μέσα, ἀφοῦ κάθε τι τὸ αὐθεντικὸ εἶναι ἱερό, καὶ ἀφοῦ οἱ χειρονομίες του εἶναι τόσο ὡραίες ὥστε νὰ παίρνουν συμβολικὴ σημασία.

Βέβαια, στὸ θέαμα τοῦ Μπαρρῶ δὲν ὑπάρχουν σύμβολα. Καὶ ἂν ἔχει νὰ προσάψει κανεὶς κάτι στὶς χειρονομίες του, εἶναι ὅτι μᾶς δίνουν τὴν ψευδαίσθηση συμβόλου, τὴ στιγμὴ ποῦ πραγματικὰ ζωγραφίζουν τὴν πραγματικότητα. Καὶ γι' αὐτὸ ἡ ἔκφρασή τους, ὅσοδήποτε βίαιη καὶ δραστηκὴ κι' ἂν εἶναι, δὲν παίρνει καμιά προέκταση γιατί εἶναι μονάχα περιγραφικὴ, γιατί ἀφηγεῖται γεγονότα ἔξωτερικά, ὅπου οἱ ψυχὲς δὲν παρεμβαίνουν. Γιατὶ δὲν ἀγγίζει τὸ μεδούλι τῶν σκέ-

ψων οὔτε τῶν ψυχῶν. Καὶ μόνο ὡς πρὸς τὸ σημεῖο αὐτὸ
μπορεῖ κανεὶς νὰ διατυπώσῃ ἐπικρίσεις, καὶ ὄχι στὸ ἄν αὐτὴ
ἢ μορφὴ θεάτρου εἶναι θ ε α τ ρ ι κ ῆ.

Στὴ δουλειά του μεταχειρίζεται τὰ θεατρικὰ μέσα —γιατι
τὸ θέατρο πού ἀνοίγει ἕνα φυσικὸ πεδίο ἀπαιτεῖ νὰ γεμίσουν
τὸ πεδίο αὐτό, νὰ τὸ γεμίσουμε μὲ χειρονομίες, νὰ κάνουμε
αὐτὸν τὸν χῶρο νὰ ζήσει μαγικὰ ἀπὸ μόνος του, νὰ ξαμολύ-
σουμε ἐκειμέσα ἕνα ὁλόκληρο πτηνοτροφεῖο ἀπὸ ἦχους καὶ
νὰ ἀνακαλύψουμε ἐκεῖ καινούργιες σχέσεις ἀνάμεσα στὸν ἦ-
χο, τὴ χειρονομία καὶ τὴ φωνή —μποροῦμε ἄρα νὰ ποῦμε ὅτι
αὐτὸ πού ἔκαμε ὁ Ζὰν - Λουὶ Μπαρρὼ ε Ἴ ν α ι θέατρο.

Βέβαια, αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς ἡ παράσταση αὐτὴ ἀπο-
τελεῖ τὴν κορυφαία αἰχμή, τὴν ἀπώτατη κορυφὴ θεάτρου, τὸ
βαθύτατο δηλαδὴ δρᾶμα, τὸ βαθύτερο κι' ἀπὸ τὶς ψυχὰς μυ-
στήριο, τὴν συντρίβουσα σύγκρουση τῶν ψυχῶν ὅπου ἡ χει-
ρονομία δὲν εἶναι παρὰ ἕνα μονοπάτι. Ἐκεῖ ὅπου ὁ ἄνθρω-
πος εἶναι μονάχα ἕνα σημεῖο καὶ ὅπου οἱ ζωὲς πίνουν ἀπὸ τὴν
πηγὴ τους. Ὅμως, ποιὸς ἔχει πιεῖ ἀπὸ τὶς πηγὰς τῆς Ζωῆς;