

59η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ • 1990 - 1991

ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ



Γ. ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΚΑΙ ΕΛΕΝΗΣ
ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ

Διοικητικό Συμβούλιο

Πρόεδρος

ΝΙΚΟΣ ΤΖΟΓΙΑΣ

Αντιπρόεδρος

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΥΜΑΝΤΟΣ

Γεν. Γραμματέας

ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΟΡΡΕΣ

Μέλη

ΑΣΗΜΑΚΗΣ ΓΙΑΛΑΜΑΣ

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΡΔΑΡΗΣ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΟΛΟΒΟΣ

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ

ΦΩΤΕΙΝΗ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ

ΜΑΡΙΑ ΧΟΡΣ

Καλλιτεχνική Επιτροπή

Πρόεδρος

ΤΑΣΟΣ ΡΟΥΣΣΟΣ

Αντιπρόεδρος

ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Μέλη

ΕΛΛΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ

ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗΣ

ΤΙΤΙΚΑ ΝΙΚΗΦΟΡΑΚΗ

ΝΙΚΟΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΑΡΙΕΤΤΑ ΣΓΟΥΡΔΑΙΟΥ

Νομικός Σύμβουλος

ΓΙΩΡΓΟΣ Ι. ΣΑΧΙΝΗΣ

Διοικητικές Υπηρεσίες

Διευθυντής Προσωπικού

ΓΙΩΡΓΟΣ ΟΡΦΑΝΟΥΔΑΚΗΣ

Διευθύντρια Γραμματείας

ΓΙΟΥΛΑ ΚΟΥΝΤΟΥΡΗ

Αναπληρώτριες Διεύθυνσης

Οικονομικών Υπηρεσιών

Δ. ΧΑΤΖΗΜΑΝΑΣΣΗ - Μ. ΜΠΙΚΟΠΟΥΛΟΥ

Προϊστάμενος Ελεγκτών Εισιτηρίων

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΓΚΑΤΖΙΟΣ

Διευθυντής Σκηνής

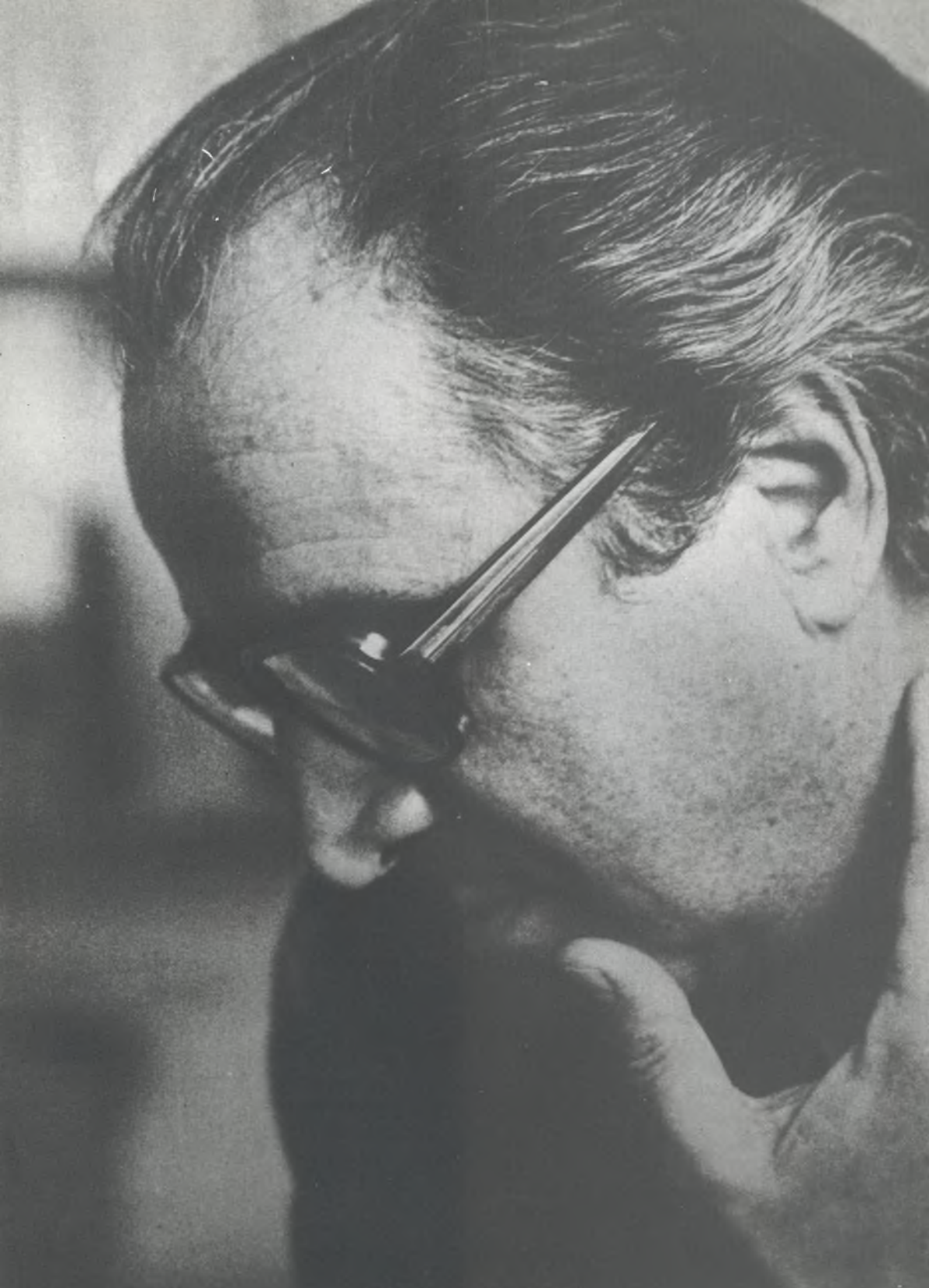
Γιώργος ΠΟΛΙΤΙΔΗΣ

Υπεύθυνος Τεχνικών Υπηρεσιών

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΑΡΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

Υπεύθυνος Δημοσίων Σχέσεων

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΡΟΥΜΠΟΣ



ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ



ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, το 1913. Η οικογένειά του εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα, το 1924.

Σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και παράλληλα εργάστηκε ως μεταφραστής σε εφημερίδες και εβδομαδιαία περιοδικά.

Το 1940 πολέμησε στο αλβανικό μέτωπο ως έφεδρος ανθυπολοχαγός.

Στη διάρκεια της ναζιστικής κατοχής πήρε μέρος στην Εθνική Αντίσταση. Με τη συμπαράσταση της Τατιάνας και του Ροζέ Μιλιέξ οργάνωσε την ίδια περίοδο στο χώρο του Γαλλικού Ινστιτούτου παράνομο εργαστήριο μελέτης της πείρας του σοβιετικού θεάτρου: Στανισλάφσκι, Μέγιερχολντ, Βαχτάνγκοφ.

Από τα ιδρυτικά στελέχη του «Θεάτρου Τέχνης» του Κάρολου Κουν (1942).

1942, η πρώτη μετάφρασή του που παίζεται στο «Θέατρο Τέχνης», *Σουανεβίτ* του Στρίντμπεργκ, σε σκηνοθεσία Κουν.

1943, *Κωνσταντίνου και Ελένης*, το πρώτο θεατρικό του έργο που παρουσιάζεται στη σκηνή, σε σκηνοθεσία Κουν, στο «Θέατρο Τέχνης».

Το καλοκαίρι του 1945, διεύθυνε και σκηνοθέτησε τους «Νέους του θιάσου» των «Ενωμένων Καλλιτεχνών», που τον αποτελούσαν προοδευτικά και μερικά από τα κορυφαία στελέχη του ελληνικού θεάτρου.

1945, τυπώνεται και κυκλοφορεί για πρώτη φορά μετάφρασή του στο περιοδικό «Τετράδιο Ι», πρόκειται για το θεατρικό έργο του Λόρκα *Ματωμένα Στέφανα*.

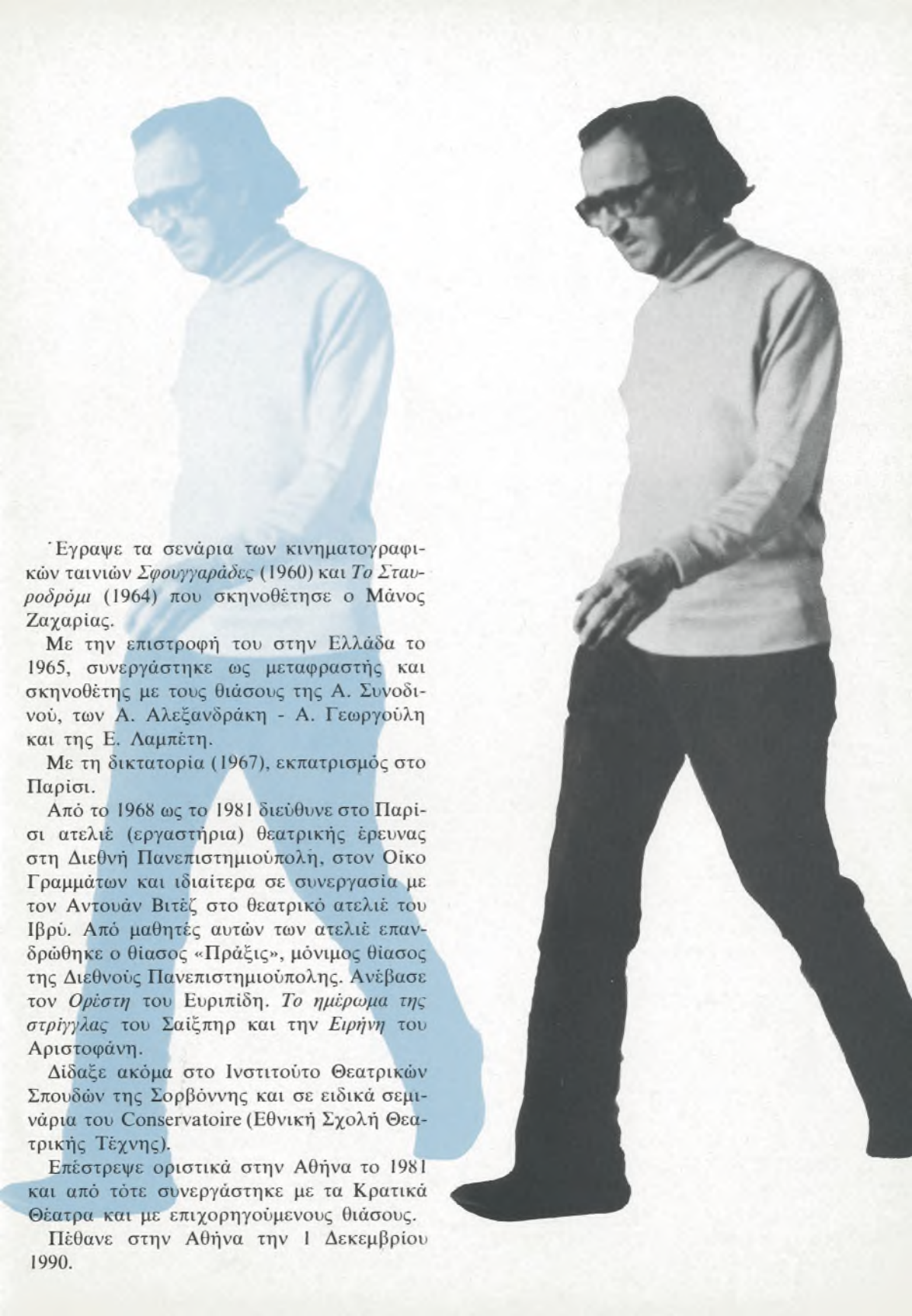
Στον εμφύλιο πόλεμο: υπεύθυνος του κινηματογραφικού συνεργείου του Δημοκρατικού Στρατού.

Μετά την ήττα έζησε στην Τασκένδη (1949-1956) και στη Μόσχα (1956-1965). Στην Τασκένδη σκηνοθέτησε τα *Παντρολογήματα* του Γκόγκολ και την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, στο θιάσο των πολιτικών προσφύγων που διεύθυνε και πρωταγωνιστούσε ο Αντώνης Γιαννίδης.

Στη Μόσχα σπούδασε στην «Ανωτάτη Λογοτεχνική Σχολή».

Συνεργάστηκε με το θέατρο «Βαχτάνγκοφ». Έγραψε και διδάξε στην ελληνική γλώσσα τα *Ιντερμέδια* της «Πριγκήπισσας Τουραντό» για την περιοδεία του θιάσου στην Ελλάδα το 1964.

1958, ανεβαίνει το θεατρικό του έργο *Αγγέλα* στο θέατρο «Βαχτάνγκοφ» της Μόσχας σε σκηνοθεσία Α. Ρεμίζοβα.



Έγραψε τα σενάρια των κινηματογραφικών ταινιών *Σφουγγαράδες* (1960) και *Το Σταυροδρόμι* (1964) που σκηνοθέτησε ο Μάνος Ζαχαρίας.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1965, συνεργάστηκε ως μεταφραστής και σκηνοθέτης με τους θιάσους της Α. Συνοδινού, των Α. Αλεξανδράκη - Α. Γεωργούλη και της Ε. Λαμπέτη.

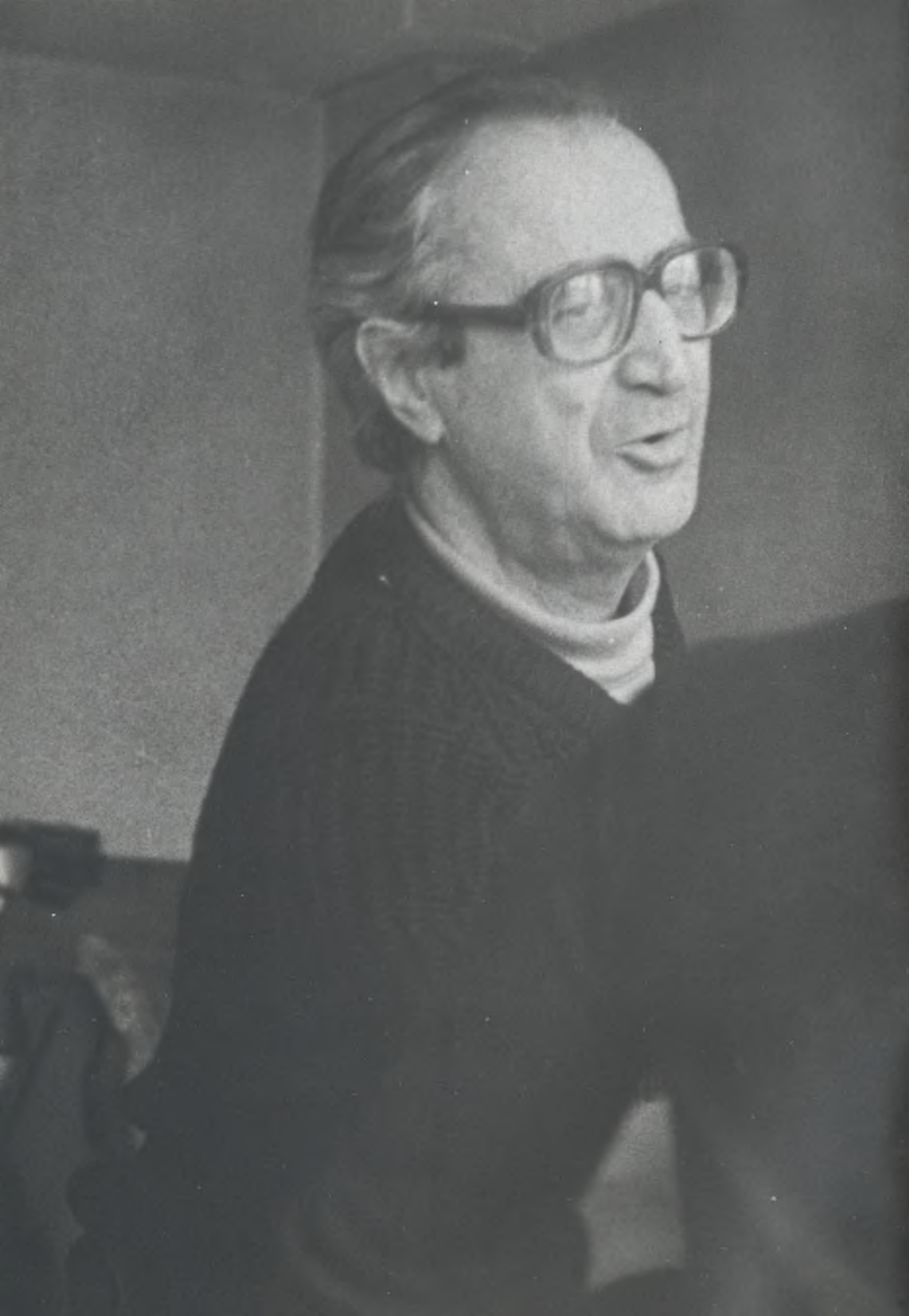
Με τη δικτατορία (1967), εκπατρισμός στο Παρίσι.

Από το 1968 ως το 1981 διεύθυνε στο Παρίσι ατελιέ (εργαστήρια) θεατρικής έρευνας στη Διεθνή Πανεπιστημιούπολη, στον Οίκο Γραμμάτων και ιδιαίτερα σε συνεργασία με τον Αντουάν Βιτέζ στο θεατρικό ατελιέ του Ιβρύ. Από μαθητές αυτών των ατελιέ επανδρώθηκε ο θίασος «Πράξις», μόνιμος θίασος της Διεθνούς Πανεπιστημιούπολης. Ανέβασε τον *Ορέστη* του Ευριπίδη. *Το ημέρωμα της στρίγγλας* του Σαίξπηρ και την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη.

Δίδαξε ακόμα στο Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών της Σορβόνης και σε ειδικά σεμινάρια του Conservatoire (Εθνική Σχολή Θεατρικής Τέχνης).

Επέστρεψε οριστικά στην Αθήνα το 1981 και από τότε συνεργάστηκε με τα Κρατικά Θέατρα και με επιχορηγούμενους θιάσους.

Πέθανε στην Αθήνα την 1 Δεκεμβρίου 1990.





ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

- *Κωνσταντίνου και Ελένης*:
(ανέβηκε στο Θέατρο Τέχνης, 1943).
- *Να λεφτερώσουμε τους αλυσσομένους*:
(κυκλοφόρησε στο Εκδοτικό «Νέα Ελλάδα», 1950).
- *Σε μαρμαρένια αλώνια*:
(τυπώθηκε στο Εκδοτικό «Νέα Ελλάδα», 1954)
- *Η Μαρουσώ η Βαγγέλαινα δίνει όρκο*
(«Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις», 1955)
- *Αγγέλα*:
(Θέατρο «Βαχτάνγκοφ», Μόσχα 1958)
(«Θέατρο Τέχνης», Αθήνα 1964)
(Εκδόθηκε και παίχθηκε στην Τσεχοσλοβακία και στη Βουλγαρία).
- *Θάνατος Βασιλικού Επιτρόπου*:
(τυπώθηκε και παίχθηκε στην ΕΣΣΔ, στη Γιουγκοσλαβία, στη Βουλγαρία και στην Ελλάδα (Εθνικό Θέατρο).

ΚΥΡΙΩΤΕΡΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΕΣ

- Ε. ΚΑΛΑΝΤΓΟΥΕΛ: *Για ένα κομμάτι γης*
(μεταφρ., παίχθηκε στο Θέατρο Τέχνης, 1943
- εκδόσεις Δωδώνη, 1983)
- Α.Ν. ΑΡΜΠΟΥΖΟΦ: *Μακρινός δρόμος*
(σκηνοθ., «Ενωμένοι Καλλιτέχνες», 1945)
- ΙΡΒΙΝ ΣΩ: *Θάψτε τους νεκρούς*
(μεταφρ. σκηνοθ., «Ενωμένοι Καλλιτέχνες»
1946, - εκδόσεις Δωδώνη 1984)
- Φ.Γ.Κ. ΛΟΡΚΑ: *Ματωμένα Στέφανα*
(μεταφρ. - περιοδικό «Τετράδιο Ι» 1945)
- ΣΟΦΟΚΛΗ: *Αντιγόνη*
(σκηνοθ. «Ελληνική Σκηνή» Άννας Συνοδι-
νού, «Θέατρο Λυκαβηττού», 1965)
- Γ.Κ. ΑΡΟΥ από το μυθιστόρημα του Φ.Μ.
ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ:
Εγκλημα και τιμωρία
(σκηνοθ., Θίασος Α. Αλεξανδράκη - Α.
Γεωργούλη, 1965)
- ΤΖ. ΜΠ. ΣΩ: *Αγία Ιωάννα*
(θίασος Έλλη Λαμπέτη, Θέατρο «Διονύ-
σια», 1966)
- ΣΑΙΞΠΗΡ: *Το ημέρωμα της Στρίγγλας*
(μετάφρ. σκηνοθ., Κρατικό Θέατρο Βορείου
Ελλάδος, 1978)
- Α. ΤΣΕΧΟΦ: *Τρεις αδελφές*
(μεταφρ. σκηνοθ., Κρατικό Θέατρο Βορείου
Ελλάδος, 1979)
- ΕΥΡΙΠΙΔΗ: *Ορέστης*
(μεταφρ. σκηνοθ., Εθνικό Θέατρο - Επιδάυ-
ρια 1982),
- Μ. ΓΚΟΡΚΥ: *Στο βυθό*
(μεταφρ., παίχθηκε στο Εθνικό Θέατρο, 1981
- εκδόσεις Δωδώνη, 1982)
- ΜΙΝΤΛΕΤΟΝ - ΡΟΟΥΛΕΥ: *Οι αλλοπαρ-
μένοι*
(μεταφρ. σκηνοθ. «Αεικίνητο» του Κ. Αρζό-
γλου, 1984)
- ΕΥΡΙΠΙΔΗ: *Βάκχες*
(σκηνοθ. Εθνικό Θέατρο, Επιδάυρια 1985)
- Γ. ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ: *Θάνατος Βασιλι-
κού Επιτρόπου*
(Η τελευταία σκηνοθεσία του, Εθνικό Θέα-
τρο 1987)



ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ
ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ...



«ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗΣ»
Φωτογραφίες από την πρώτη παράσταση
του Θεάτρου Τέχνης 1942



Ανάμεσα στους «θησαυρούς από μνήμες της νεανικής ηλικίας», θέση πολυάκριβη κρατάει — για όσους το έζησαν — το καλοκαίρι εκείνο του 1942, όπου ο Κάρολος Κουν κι οι συνεργάτες του ετοιμάζαμε την πρώτη «πάροδο» του «Θεάτρου Τέχνης» στην αθηναϊκή σκηνή. Καιρός αληθινά μυθικός, γεμάτος όνειρα κι αγώνες — όνειρα κι αγώνες για μια καινούργια Ελλάδα, όνειρα κι αγώνες για ένα καινούργιο θέατρο.

Κι ανάμεσα στους συνεργάτες αυτούς, ο πιο μεγάλος — σε ηλικία και σε μπόι — ήταν ο Γιώργος Σεβαστίκογλου. Και ο πιο οικειός κι αγαπητός σ' εμένα: είχαμε, κι οι δυο, πάθος με τη γλώσσα μας — εκείνος πιο έμπειρος και δοκιμασμένος, είχε κιόλας μεταφράσει έργα για τον θίασο Κατερίνας κι εξακολουθούσε να μεταφράζει ασταμάτητα για το «Θέατρο Τέχνης», που «κοιλοπονιόταν». Όπως έλεγε δεκαπέντε χρόνια αργότερα σ' ένα γράμμα του στον Κουν (δημοσιευμένο στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν*, 1959), είχε γεμίσει «ένα μπαούλο χειρόγραφα με μεταφράσεις για το θεατρό μας, από *Ικέτιδες* ως *Night must fall* κι από *Σω* ως *Χαρούμενα νιάτα* (πενήντα ίσως έργα) — κι ο Στανισλάβσκυ... Όλα αυτά — σχολειό δραματουργίας για μένα».

Σχολειό δραματουργίας, μια και ο Γιώργος δεν μετάφραζε μόνο άλλους, έγραφε κιόλας ο ίδιος: είχε έτοιμο ένα πρώτο έργο, το *Κόκκινη κλωστή δεμένη...* Μα είχε παραμερίσει αυτό το πρωτόλειο, κι είχε δοθεί σ' ένα δεύτερο, το *Κωνσταντίνου και Ελένης*, που είχε γίνει η έγνοια όλων μας — όπως μια οικογένεια «κανακεύει» ένα μελλογέννητο, πολύ πριν εκείνο δει το φως. Ο Γιώργος μάς διάβαζε σκηνές-σκηνές, το γευόμαστε και το χαιρόμαστε, το συζητούσαμε, το γιώθαμε δικό μας όσο και δικό του, «αίμα και σώμα» της μικρής ομάδας μας.

Κι όταν παίχτηκε, επιτέλους, στις αρχές του 1943 (πέμπτο έργο του «Θεάτρου Τέχνης», αλλά πρώτο του ελληνικό), καρδιοχτυπούσαμε όλοι, οι ηθοποιοί που το 'παιζαν κι οι άλλοι που είχαμε ζήσει το στρατάρισμά του, σαν να περνούσαμε κι εμείς «εξετάσεις». Έχω ακόμα στα μάτια μου «χειροπιαστές» στιγμές και μορφές απ' την πρώτη παράσταση, που την είχαμε παρακολουθήσει απ' τον

εξώστη του «Θεάτρου Αλίκης» (τόρα «Μουσούρη»), μαζί με το Γιώργο και τη νεαρότατη Άλκη... Βλέπω ξανά τα παλαβά χοροπηδήματα του Βασίλη Διαμαντόπουλου, τις δυο ρομαντικές κοπέλες της «φυγής», την Ελένη Χατζηαργύρη και την Καίτη Λαμπροπούλου, τον «χοϊκό» Παντελή Ζερβό αδιάκοπα ταλαιπωρούμενο απ' τη «Σουσου» Σμάρω Στεφανίδου, την «προξενήτρα» Βάσω Μεταξά και τον «κλεπτομανή» Λυκούργο Καλέργη, τον ίδιο τον Κουν, φωτισμένο δάσκαλο και στη σκηνή... μέσα στο ρεαλιστικό-συμβολικό σκηνικό του Αντρέα Νομικού, που έπαιζε τον Άνθρωπο με το γυλιό...

Αλλά πέρα απ' τους συναισθηματικούς δεσμούς, το *Κωνσταντίνου και Ελένης* ήταν (κι όχι μόνο για μας) έργο σημαδιακό, γιατί προσπαθούσε να ξεφύγει απ' τη ρεαλιστική-ηθογραφική παράδοση του τότε θεάτρου μας. Ναι, σατίριζε (όπως κι άλλοι πρόδρομοι του) τη μικροαστική αγωγή, διαγωγή, ήθος του μεσοπολέμου, αλλά «μπόλιαζε» τη σάτιρά του με κεντράδια ποιητικά και συμβολικά. Σίγουρα, ανίχνευες εύκολα επιδράσεις απ' τον Τσέχωφ, τον Γκόγκολ, τον Λόρκα — που μόλις τον είχαμε ανακαλύψει, τότε. Αλλά η ματιά κι η ευαισθησία, η ειρωνεία και ο «έλεος» του Σεβαστίκογλου ήταν *ατόφια ρωμῆϊκα*, βγαλμένα απ' τα δικά του βιώματα μέσα στο μικρόχαρο κλουβί της ελληνικής οικογένειας.

Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου έφυγε αργότερα, έζησε χρόνια και χρόνια στη Σοβιετική Ένωση, ωρίμασε, έγραψε κι άλλα έργα σημαντικότερα, σκηνοθέτησε πολλά και λαμπρά δίδαξε πολλούς θαυμαστά. Αλλά το *Κωνσταντίνου και Ελένης* έμεινε — όσο ξέρω — στη μνήμη της καρδιάς του, και στη δική μας, νεανικό κι αγαπητό όπως τότε.

Και την τελευταία φορά που τον είδα — λίγο πριν μας φύγει για πάντα —, άρρωστο και καταπονημένο, για το έργο αυτό μου μίλησε πάλι, για συζητήσεις που είχε με τον νέο σκηνοθέτη του, τον Νίκο Αρμάο. Είχε την έγνοια και την αγωνία όχι μόνο του γεννήτορα, αλλά και του αληθινού καλλιτέχνη, του πάντα ασύχαστου κι ανικανοποίητου, όπως ήταν πάντα ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, ο πολλά διαλεχτός κι αγαπημένος...

ΜΑΡΙΟΣ ΠΑΩΡΙΤΗΣ



ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ



N. ΑΡΜΑΟΣ

Κωνσταντίνου και Ελένης, μέρα γιορτής, χαράς, επισκέψεων! Μια ανοιξιιάτικη ημέρα στην «ευχαρι» ελληνική επαρχία, στα μέσα του αιώνα μας, ο Κώστας Τζορμπατζής και η μικρή του κόρη γιορτάζουν. Και, μέρα που 'ναι, ευκαιρία να γίνει η γνωριμία για το προξενειό της μεγάλης κόρης.

Ο χρόνος βαραίνει παράξενα πάνω στους ήρωές μας. Δεν ξέρουν ούτε οι ίδιοι πώς θέλουν τη ζωή τους. Έτσι, αφήνουν τα πάντα να εξελιχθούν τυχαία.

Αποφασίζουν παρορμητικά και την επομένη στιγμή αναιρούν τις αποφάσεις τους. Το μόνο τους καταφύγιο είναι τα όνειρα, που συμπλέκονται και καθιστούν την ατμόσφαιρα του σπιτιού βαρειά. Έξω από το σπίτι,

εκτός από την ανοιξιιάτικη βροχή, ακούγεται η απόμακρη μουσική του τσίρκου, αναφορά στην ανεξαρτησία των πλάνητων καλλιτεχνών και κοντά στο σπίτι η λατέρνα, συνοδεύει τα όνειρα της οικογένειας.

Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου αγαπάει τους ανθρώπους και, όπως όλοι οι αληθινοί καλλιτέχνες, τους παρακολουθεί με τρυφερή ματιά,





I. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ



Π. ΑΝΑΡΤΖΑΚΗΣ



Κ. ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ

ακόμη και στις πιο αρνητικές τους στιγμές. Οι ήρωες του έργου είναι ευαίσθητα ανθρώπινα όντα. Οι αδυναμίες τους καθορίζουν την πορεία της ζωής τους. Η συμπεριφορά τους μας προκαλεί το γέλιο και μαζί τη συμπόνια.

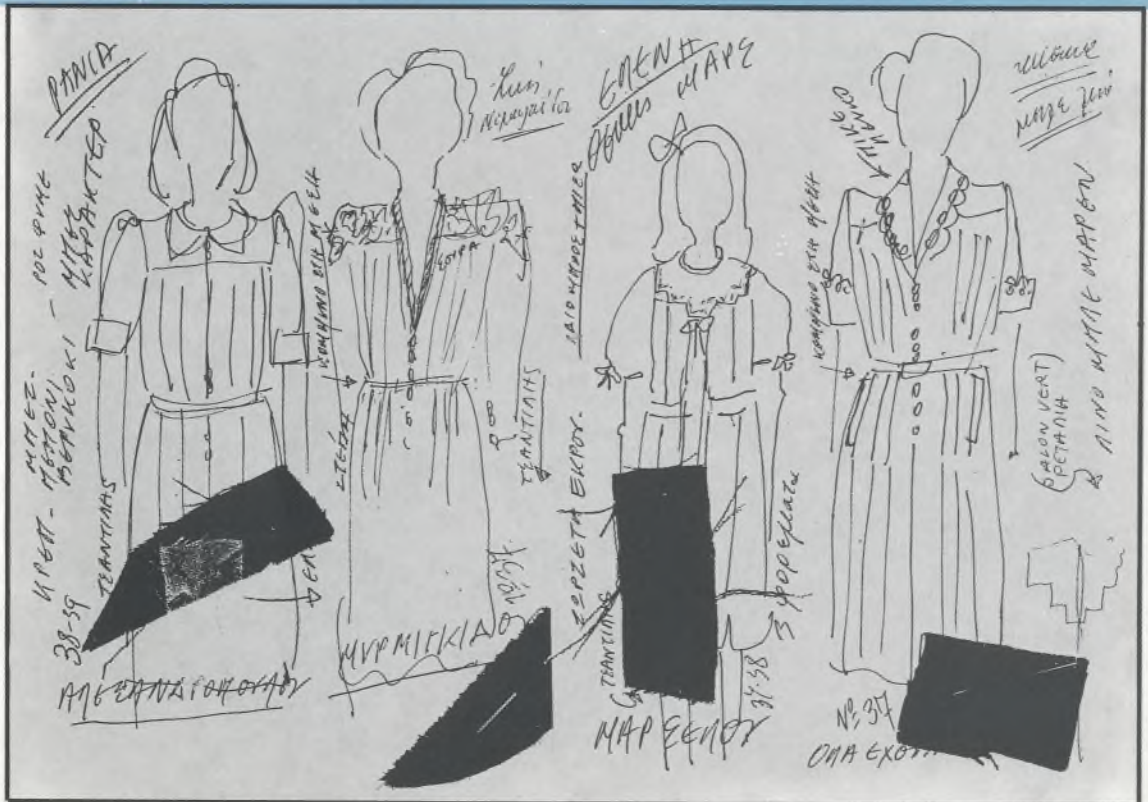
Ο Γ. Σεβαστικόγλου μέχρι τις τελευταίες του στιγμές ασχολήθηκε με το ανέβασμα αυτού του έργου. Έδινε οδηγίες, εξηγούσε τα

σκοτεινά του σημεία, άνοιγε δρόμους, αγωνιούσε.

Ο Σκηνοθέτης θέλει να εκφράσει και δημόσια την ευγνωμοσύνη του για τον τόσο μεγάλο δάσκαλο του θεάτρου που έφυγε.

ΝΙΚΟΣ ΑΡΜΑΟΣ

Μακέτες Σκηνικών και Κοστούμιών της Ι. Παπαντωνίου





Σ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ



Δ. ΓΕΟΥΤΣΗΣ





ΝΤ. ΚΩΝΣΤΑ



Π. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ



Σ. ΜΥΡΜΗΓΚΙΔΟΥ



Ν. ΛΥΚΟΜΗΤΡΟΣ



Σ. ΛΟΥΚΑΣ



Δ. ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ



Χ. ΕΥΘΥΜΙΟΥ



ΤΖ. ΚΑΛΥΒΑ



Α. ΚΕΦΑΛΑ



Π. ΔΑΜΟΥΛΗΣ



Η. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ



ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗΣ

(σε δύο πράξεις)

Σκηνοθεσία ΝΙΚΟΣ ΑΡΜΑΟΣ
Σκηνικά - Κοστούμια ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ
Μουσική ΠΛΑΤΩΝ ΑΝΔΡΙΤΣΑΚΗΣ
Βοηθός Σκηνοθέτη ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ

ΔΙΑΝΟΜΗ

(Παίζουν με σειρά εμφάνισης)

Ελένη, αγοροκόριτσο, μικρή κόρη ΘΕΜΙΣ ΜΑΡΣΕΛΛΟΥ
Τρελογιώργης ΝΙΚΟΣ ΛΥΚΟΜΗΤΡΟΣ
Κώτσος Τσορμπατζής ΣΠΥΡΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
Ζωή, γυναίκα του ΣΟΦΙΑ ΜΥΡΜΙΓΚΙΔΟΥ
Ράνια, ονειροπαρμένη, μεγάλη κόρη ΗΛΕΚΤΡΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ
Προξενήτρα ΝΤΙΝΑ ΚΩΝΣΤΑ
Γειτόνισσα - Ζητιάνα ΜΑΡΙΑ ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ
Φαίδων, Προγυμναστής ΠΑΝΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ
Mlle Liane, δασκάλα γαλλικών ΤΖΕΝΥ ΚΑΛΥΒΑ
Ο Άνθρωπος με το γυλιό ΠΕΤΡΟΣ ΔΑΜΟΥΛΗΣ
Θεός Αθηνογένης ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΟΥΤΣΗΣ
Μικρός Ανδρέας ΚΛΕΙΩ ΑΝΔΡΙΤΣΑΚΗ
Δημητρός Σερίφης ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ
Ρωμύλος, γιος του ΧΡΗΣΤΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΥ
Αμαλία, αδερφή του Δημητρού ΑΘΗΝΑ ΚΕΦΑΛΑ
Επισκέπτης ΣΠΥΡΟΣ ΛΟΥΚΑΣ
Περιβολάρης ΑΝΤΩΝΗΣ ΛΟΥΔΑΡΟΣ

Μεταξύ πρώτης και δεύτερης Πράξης
διάλειμμα 10'

ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΕ ΔΥΣΚΟΛΟΥΣ ΚΑΙΡΟΥΣ

Στα χρόνια, που μπορούμε να υποθέσουμε πως ήταν η περίοδος της θεατρικής μαθητείας για τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, στην αρχή ή στα μέσα της δεκαετίας του 1930, για την ελληνική σκηνή ανοίγονταν κάποιες ευοίωνες προοπτικές. Το Εθνικό θέατρο που άρχισε να λειτουργεί το 1932, είχε αναζωογονήσει τη θεατρική ζωή με το καλλιτεχνικό επίπεδο των παραστάσεων που παρουσίασε, ενώ ταυτόχρονα υποχρέωσε ορισμένα παλαιά θιασαρχικά σχήματα, όπως εκείνο της Μαρίκας Κοτοπούλη, να ανασυγκροτηθούν, και κάποιους καινούριους θιάσους, όπως της Κατερίνας Ανδρεάδη από το 1936, να ευθυγραμμιστούν με τις ποιοτικές απαιτήσεις της νέας φάσης στην εξέλιξη της νεοελληνικής σκηνής. Έκλεινε έτσι ένας κύκλος, μ' αυτή τη φάση ολοκλήρωσης, όπου καταστάλαξαν προηγούμενες επιδιώξεις και επιτεύγματα στην ανάπτυξη της θεατρικής παιδείας, της υποκριτικής τέχνης, της σκηνοθεσίας, της σκηνογραφίας. Το θεατρικό τοπίο της Αθήνας, εκείνα τα χρόνια, συμπληρώνεται με κάποιες αναζητήσεις πιο τολμηρές, που οφείλονταν σε ατομικές ή ομαδικές καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες, όπως το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα και η Λαϊκή Σκηνή με επικεφαλής του Κάρολο Κουν.

Όμως πολύ γρήγορα άρχισαν να εμφανίζονται συμπτώματα στασιμότητας και αναδίπλωσης. Έμμεσα ή άμεσα για το φαινόμενο αυτό ευθύνονται, κατά κύριο λόγο, εξωθεατρικοί παράγοντες. Ιδιαίτερα σ' ό,τι αφορά την κρατική σκηνή, εδώ θα γίνουν πιο αισθητές οι συνέπειες από το καθεστώς που επιβλήθηκε τον Αύγουστο του 1936. Αλλά και γενικότερα, ο πνευματικός λήθαργος που επέβαλε η μεταξική δικτατορία, έκανε πολλές δημιουργικές προσπάθειες να ατονήσουν ή να σβήσουν εντελώς.

Αν αυτό ήταν το πλαίσιο στα χρόνια της μαθητείας του μελλοντικού συγγραφέα και σκηνοθέτη, η περίοδος που θα ακολουθήσει θα είναι ακόμα πιο κρίσιμη και γεμάτη αντιξοότητες. Ο πόλεμος, η ξένη κατοχή, η καταπίεση και η οικονομική εξαθλίωση, ήταν μια σκληρή δοκιμασία για τον τόπο, αλλά ιδιαίτερα οδυνηρή για ένα ευαίσθητο οργανισμό όπως είναι το θέατρο. Φούντωσε όμως και η αντίσταση που έγινε καταλύτης για βαθύτερες διεργασίες αμφισβήτησης, σ' όλες τις περιοχές της κοινωνικής, της πολιτιστικής ζωής, για όλες τις όψεις της ιδεολογίας και της καλλιτεχνικής πρακτικής. Αυτή η κριτική διεργασία, που συγκεφαλαιώσε αιτήματα και διεκδικήσεις από τους δημοκρατικούς και αντιφασιστικούς αγώνες της προηγούμενης δεκαετίας, τροφοδότησε και την αναζήτηση νέων μορφών παρέμβασης στην περιοχή του θεάτρου.

Σ' αυτή την ταραγμένη, αλλά γεμάτη γόνιμες ανησυχίες περίοδο, κάνει την εμφάνισή του και τα πρώτα του βήματα το νεοελληνικό θέατρο ο Γιώργος Σεβαστίκογλου. Σχεδόν ταυτόχρονα και στους τρεις τομείς, στους οποίους μοιράζεται η επίδοσή του και η προσφορά του: στη μετάφραση, την πρωτότυπη δραματολογία και τη θεατρική πράξη. Επίσημα και δημόσια η καθιέρωσή του, μ' αυτή την τριπλή ιδιότητα, γίνεται το 1942-1943, όταν με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης συμμετέχει στο στενό επιτελείο των συνεργατών του Κάρολου Κουν, μεταφράζει για μια από τις πρώτες παραστάσεις του καινούριου θιάσου την *Σουάνεβιτ* του Στρίντμπεργκ και στην ίδια σκηνή, την άνοιξη του 1943, θα παιχτεί το έργο του *Κωνσταντίνου και Ελένης*. Στην πραγματικότητα ο Σεβαστίκογλου είχε κάνει την πρώτη του συγγραφική δοκιμή από το 1940 με το ποιητικό-συμβολικό δράμα *Κόκκινη κλωστή δεμένη*, που έμεινε άπαιχτο και αδημοσίευτο. Εκείνα τα χρόνια είχε ήδη ασκηθεί στη θεατρική γλώσσα με τις μεταφράσεις που έδινε στο θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη, και είχε αρχίσει να μελετά τα προβλήματα της σκηνοθεσίας και της παιδαγωγικής του ηθοποιού. Το 1943, παράλληλα με τη συμμετοχή του στις δουλειές του Θεάτρου Τέχνης, συγκεντρώνει γύρω του μια ομάδα νέων ηθοποιών και οργανώνει ένα άτυπο θεατρικό εργαστήριο, που λειτούργησε μισοπαράνομα, στο πλαίσιο του Γαλλικού Ινστι-



Θ. ΜΑΡΣΕΛΛΟΥ



Κ. ΑΝΔΡΙΤΣΑΚΗ



Μ. ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ



Α. ΛΟΥΔΑΡΟΣ

τούτου κάτω από την προστασία του Ροζέ Μιλλιέξ. Οι νέοι ηθοποιοί συζητούσαν ή έκαναν ασκήσεις με αφετηρία θεωρητικά κείμενα των Στανισλάφσκι, Μέγιερχολντ, Βαχτάνγκοφ, που μετέφραζε ο Σεβαστίκογλου για τους μαθητές του.

Παρακολουθούμε τον συγγραφέα και σκηνοθέτη στα πρώτα του βήματα, να προσεγγίζει και να πολιορκεί το θεατρικό φαινόμενο, τη σκηνική πράξη απ' όλες τις πλευρές, μέσα από τους βασικούς τους συντελεστές, ανιχνεύοντας τα προβλήματα του δραματικού λόγου, της γραφής και της ενσάρκωσής τους στη σκηνή, αλλά με άξονα πάντα την ανανέωση της θεατρικής παιδείας και το γενικότερο αίτημα της εποχής για την αλλαγή στους στόχους και στη λειτουργία του θεάτρου.

Αυτή η σύνθετη εμπειρία και πολλαπλή αναζήτηση, που αλληλοεμπλουτίζονται, θα σφραγίσουν με τρόπο μοναδικό όλη τη διαδρομή και τις δραστηριότητες του Σεβαστίκογλου στο θέατρο. Μια διαδρομή σημαδεμένη από τις σκληρές συγκρούσεις εκείνης της εποχής, αλλά με σταθερό προσανατολισμό, ένα θέατρο ανοιχτό στις νέες ιδέες, στο ιδανικό της πολιτιστικής ανάπτυξης και της κοινωνικής αναμόρφωσης.

Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και το έργο του *Κωνσταντίνου και Ελένης* συνδέθηκαν με μια ιστορική στιγμή στην εξέλιξη της ελληνικής καλλιτεχνικής ζωής, την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης. Ο σκηνοθέτης, ο μεταφραστής, ο συγγραφέας και παιδαγωγός θα συνδεθεί ακόμα πιο στενά με καιρίες στιγμές στην πορεία του νεοελληνικού θεάτρου τις επόμενες δεκαετίες. Στην απελευθέρωση συνεργάζεται στο βραχύβιο Θέατρο του λαού (Νοέμβριος 1944), όπου πρωτοεμφανίστηκε με σκηνοθετική δουλειά. Ο Σεβαστίκογλου θα διαδραματίσει αποφασιστικό ρόλο στην ίδρυση και λειτουργία του θιάσου *Ενωμένοι Καλλιτέχνες*, σε μια από τις σημαντικότερες προσπάθειες των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων για μια δημοκρατική αναμόρφωση της ελληνικής σκηνής. Με το δεύτερο κλιμάκιο του θεάτρου, που βαφτίστηκε θίασος των νέων, ο Σεβαστίκογλου παρουσίασε, σε δική του μετάφραση και σκηνοθεσία, έργα της αμερικάνικης και αγγλικής πρωτοπορίας, το *Θάψτε τους Νεκρούς* του Ίρβιν Σω, την *Καινούρια Πολιτεία* του Πρίσλεϋ, σκηνοθέτησε τον *Μακρυνό Δρόμο* του Α. Αρμπούζοφ και το έργο του πρωτοεμφα-

νιζόμενου Αλέξη Δαμιανού *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*. Ο θίασος αυτός έκανε μια πρώτη απόπειρα να εφαρμόσει νέες αντιλήψεις στην οργάνωση και τη δουλειά της θεατρικής ομάδας, νέους τρόπους επαφής με το πλατύ κοινό.

Ύστερα αρχίζει μια μεγάλη περίοδος αναγκαστικού εκπατρισμού. Στη Σοβιετική Ένωση, από το 1951, ο Σεβαστίκογλου θα μελετήσει συστηματικότερα τα ζητήματα της παιδαγωγικής του ηθοποιού και μέσα στα πλαίσια της σοβιετικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και με τη δουλειά που θα κάνει.

Στο θίασο των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων. Με το θίασο αυτό ο Σεβαστίκογλου θα παρουσιάσει, μεταφράζοντας ο ίδιος, τα *Παντρολογήματα* του Γκόγκολ και την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, δύο παραστάσεις που είχαν απήχηση και έξω από τα όρια της ελληνικής παροικίας. Στην περίοδο αυτή εντάσσονται και τα επικαιρικά μονόπρακτα. *Να λευτερώσουμε τους αλυσωμένους*, *Η Μαρουσώ η Βαγγέλαινα* και το τρίπρακτο *Σε μαρμαρένια αλώνια*, έργα σημαδεμένα από τις πολιτικές συγκρούσεις και τα αιτήματα εκείνης της στιγμής, αλλά και από την αίσθηση του χρέους απέναντι στα κοινά, την απαίτηση για αποκατάσταση της δικαιοσύνης.

Μετά το 1956, στη Μόσχα, ο Σεβαστίκογλου θα γράψει δύο από τα ωριμότερα έργα του. Πρώτα την *Αγγέλα*, που θα ανεβάσει το θέατρο Βαχτάνγκοφ στη Μόσχα το 1958, και θα παιχτεί αργότερα σε πολλά θέατρα της Σοβιετικής Ένωσης και της Ανατολικής Ευρώπης. Με το έργο του αυτό ο συγγραφέας θα ξανασυνδεθεί με το Θέατρο Τέχνης, που θα παρουσιάσει την *Αγγέλα* το 1964 σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Δεύτερο σημαντικό κείμενο, που ανήκει σ' αυτή την περίοδο, είναι το δράμα *Θάνατος Βασιλικού Επιτρόπου*, που πρωτοδημοσιεύτηκε στα ρωσικά το 1965, παίχτηκε σε πολλές ξένες σκηνές, πριν εμφανιστεί και στην Ελλάδα πολύ καθυστερημένα, από το Εθνικό Θέατρο, στην παράσταση που σκηνοθέτησε ο ίδιος ο δημιουργός, τον Φεβρουάριο του 1987. Τα τελευταία χρόνια πριν φύγει από τη Μόσχα, ο θεατρικός συγγραφέας, ασχολήθηκε και με τον κινηματογράφο, έγραψε τα σενάρια για τις ταινίες του Μάνου Ζαχαρία *Σφουγγαράδες* και *Το Σταυροδρόμι*.

Ο Σεβαστίκογλου ξαναγύρισε στην Ελλά-



δα τον Μάρτιο του 1965, σε μια εποχή γεμάτη ελπίδες, που δεν επρόκειτο να κρατήσει πολύ. Ωστόσο στο μικρό αυτό διάστημα, είχε μια σημαντική παρουσία στην αθηναϊκή σκηνή με τα έργα που παρουσίασε, ιδιαίτερα με την παράσταση *Έγκλημα και τιμωρία* (διασκευή από το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι), που σκηνοθέτησε με τον θίασο Αλεξανδράκη-Αλικής Γεωργούλη στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά, το φθινόπωρο του 1965.

Μετά το απριλιανό πραξικόπημα του 1967 αρχίζει μια δεύτερη περίοδος εκπατρισμού. Στο Παρίσι, από το 1968, ο Σεβαστικογλου θα αφιερωθεί σχεδόν αποκλειστικά σε σκηνοθετικό-παιδαγωγικό έργο με ομάδες νέων ηθοποιών στο θέατρο του Ιβρύ, που διεύθυνε ο Αντουάν Βιτέζ, στην Πανεπιστημιούπολη, στο Κονσερβατουάρ, και στο πειραματικό εργαστήριο της θεατρικής ομάδας «Πράξις». Τους ώριμους καρπούς αυτής της παιδαγωγικής-σκηνοθετικής έρευνας θα τους γνωρίσει και η ελληνική σκηνή. Με δύο, τουλάχιστον, πολύ σημαντικές παραστάσεις. Την κωμωδία του Σαίξπηρ *Το ημέρωμα της στρίγκλας*, που παρουσίασε σε δική του μετάφραση και σκηνοθεσία στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος το 1978 και την παράσταση του *Ορέστη* του Ευριπίδη με το θίασο του Εθνικού Θεάτρου, μια πολύ ενδιαφέρουσα πρόταση σκηνικής ανάγνωσης του αρχαίου δράματος.

Ό,τι χαρακτηρίζει την παιδαγωγική-σκηνοθετική έρευνα του Γιώργου Σεβαστικογλου, η προσήλωση στο απλό, το αληθινό, το ουσιαστικό, η επιδίωξη της σκηνικής έκφρασης χωρίς εντυπωσιασμούς και με τα πιο λιτά μέσα, η σοβαρότητα, η συνέπεια, η αφοσίωση στην κοινωνικο-πολιτιστική αποστολή του θεάτρου, είναι και τα σταθερά γνωρίσματα του δραματουργικού του έργου.

Του συγγραφικού του έργου που αναγνωρίζεται από την ποιότητα του δραματικού λόγου, την αυθεντικότητα των χαρακτήρων, τις γνήσιες, γεμάτες ένταση δραματικές καταστάσεις. Αναγνωρίζεται και από κάποια σταθερά θέματα, που αναπτύσσονται μέσα από τα πρόσωπα και τις συγκρούσεις τους, όπως η αφύπνιση της συνείδησης, η αναζήτηση και συνειδητοποίηση της αλήθειας, η αναγνώριση της ανάγκης διεξόδου από νόθες καταστάσεις εφησυχασμού ή συμβιβασμού.

Τα πρώτα δείγματα ποιότητας και τις καταβολές της θεματικής του συγγραφέα

μπορεί να αναγνωρίσει κανείς και στο *Κωνσταντίνου και Ελένης*, που το Εθνικό θέατρο παρουσιάζει τώρα για δεύτερη φορά στην ελληνική σκηνή, σχεδόν πενήντα χρόνια μετά την πρώτη παράσταση του 1943 από το Θέατρο Τέχνης.

Για να εκτιμήσουμε σωστά αυτή τη «σύγχρονη σάτιρα σε δύο πράξεις», όπως όρισε το είδος του έργου ο συγγραφέας του, πρέπει να γυρίσουμε πολλά χρόνια πίσω. Και να θυμηθούμε πως όταν ο Κάρολος Κουν διάλεγε το κείμενο αυτό, το πρώτο νεοελληνικό έργο που θα ανέβαζε το Θέατρο Τέχνης, στο ελληνικό θέατρο εκκρεμούσε από καιρό το αίτημα για ανανέωση της δραματικής παραγωγής. Γιατί αν στη δεκαετία του 1930, η ελληνική σκηνή είχε σημειώσει εντυπωσιακή πρόοδο με τις επιδόσεις των ηθοποιών, των σκηνοθετών, με την ποιότητα ορισμένων παραστάσεων, οι επιτυχίες οφειλόνταν σε έργα κλασικά, όπως π.χ. οι σαιξπηρικές παραστάσεις και η σκηνική ερμηνεία αρχαίων τραγικών στο Εθνικό Θέατρο.

Στην πορεία των εξελίξεων της ελληνικής σκηνής, το πρωτότυπο νεοελληνικό έργο ήταν και παρέμενε ο αδύνατος κρίκος. Με το πέρασμα του χρόνου η καθυστέρηση γινόταν πιο έντονη και πιο αισθητή. Η γενιά του Ξενοπούλου είχε εξαντλήσει την προσφορά της, οι ενδιαφέροντες, μετά το *Φιντανάκι*, ανανεωτικοί πειραματισμοί του Παντελή Χορν έμειναν ανολοκλήρωτοι, άλλοι συγγραφείς δεν έλεγαν να ξεκολλήσουν από τα ρηγά νερά της ηθογραφίας. Στο ρεπερτόριο, πλάι στα ελαφρά φαρσοκωμικά κείμενα, κυριαρχούσαν οι ανούσιες κομεντί. Από τους συγγραφείς της δεκαετίας του '30, αν ξεχωρίσουμε τις ιδιόρρυθμες σάτιρες του Ν. Κατηφόρη, μόνο ο Άγγελος Τερζάκης θα κάνει μια σοβαρή δοκιμή στο είδος του σύγχρονου κοινωνικού δράματος με το *Γαμήλιο εμβυτήριο* το 1937.

Στα χρόνια που δημιουργείται το Θέατρο Τέχνης και παρά τους φραγμούς που έβαζαν οι συνθήκες της κατοχής, η προσπάθεια ν' ανοίξουν νέοι δρόμοι για τη θεατρική πράξη, δεν μπορούσε ν' αφήσει στο περιθώριο το αίτημα της ανανέωσης του ελληνικού δραματολογίου. Έτσι το έργο του Σεβαστικογλου βγαίνει από τα σπλάχνα της νέας θεατρικής ομάδας, έχει το πάθος και φωτίζεται από τους οραματισμούς εκείνης της ιστορικής στιγμής.

Ο ίδιος ο συγγραφέας, σ' ένα γράμμα του προς τον Κάρολο Κουν, θυμάται τα περιστατικά: «Με είχατε κλείσει τότε στο καμαράκι που έμενε ο Αντρέας Νομικός (ο ζωγράφος και σκηνογράφος του Θεάτρου Τέχνης), στην ταράτσα ενός σπιτιού πάνω από το Μαρμάσειο, με θέα, κάτω, την Αθήνα κι ως πέρα τον Υμηττό, κι ερχόσασταν, όλος ο θίασος κατά το βραδάκι, σας διάβαζα ό,τι είχα γράψει και τα συζητούσαμε, — ξεγελώντας και την πείνα μας με λιγοστή μαύρη ψιλή σταφίδα και βιαστικοί να 'χουμε σκορπίσει πριν έρθει η ώρα που οί καταχτητές απαγορεύανε την κυκλοφορία — και την παραβιάζαμε πολλές φορές τη διαταγή». (Το γράμμα είναι δημοσιευμένο στο Λεύκωμα Θεάτρο Τέχνης 1942-1972)

Ο συγγραφέας έχει πίσω του την παράδοση του ευρωπαϊκού αστικού δράματος και την ελληνική παράδοση από τον Ξερόπουλο, τον Καμπύση, τον Χορν ως τον Τερζάκη. Θέλει όμως να αξιοποιήσει και τις δυνατότητες που δημιούργησαν στο ευρωπαϊκό θέατρο οι ποικίλες τάσεις του ποιητικού δράματος, ή οι νέες μορφές και προτάσεις δραματικής γραφής από τον Τσέχοφ ως τον Λόρκα. Ας θυμηθούμε εδώ, πως εκείνη τη στιγμή ακριβώς, το χειμώνα 1942-43, ο Σεβαστικόγλου μετέφερε πρώτη φορά στα ελληνικά, θεατρικό έργο του ισπανού ποιητή, τα *Ματωμένα Στέφανα*, που θα δημοσιευθεί το 1945.

Στο *Κωνσταντίνου και Ελένης* σ' ένα παραδοσιακό σχήμα πλοκής, που διαγράφεται με το συνοικέσιο και την αντίδραση των νέων κοριτσιών στα σχέδια της μητέρας τους, ο συγγραφέας διευρύνει το πλαίσιο της δραματικής αντιπαράθεσης και τη μετατρέπει σε σύγκρουση ανάμεσα σε δύο συστήματα αξιών, σε δύο κόσμους. Η εικόνα της μικροαστικής οικογένειας, η σάτιρα των συμπεριφορών και των αντιλήψεων που επιβάλλει η συμβατική αστική ηθική, και ο συμβιβασμός με τα καθιερωμένα, είναι το φόντο πάνω στο οποίο θα ξεδιπλωθεί η αναζήτηση της ελευθερίας, της γνησιότητας, της αυθεντικής ζωής. Την αντίθεση την υπογραμμίζουν η σατιρική υπερβολή, από τη μια μεριά, οι απαλοί τόνοι, η τρυφερότητα, η συγκατάβαση του συγγραφέα απέναντι στους ονειροπόλους άβολους ήρωές του, που αναζητούν διέξοδο από τον ασφυκτικό κλοιό της παραδοσιακής τάξης με τη φυγή προς τον ονειρεμένο κόσμο της *γαλάζιας πολιτείας*. Συνδυάζοντας το ρεα-

λισμό με το συμβολισμό και με το ποιητικό δράμα, ο συγγραφέας παρεμβάλλει στιγμές γκροτέσκου, μοτίβα παραμυθιού καθώς και εικόνες ή μορφές φανταστικές, που ενσαρκώνουν τα απραγματοποίητα όνειρα των ηρωίδων του. Με τόλμη και έμπνευση, στη μορφή και στο νόημά του, το έργο εκφράζει την αναζήτηση του καινούριου, πέρα από τον κλειστό ορίζοντα των αποστεωμένων αντιλήψεων και των απαρχαιωμένων θεσμών, απηχώντας τις αμφισβητήσεις και τις ανησυχίες της εποχής του, στις βαθύτερες προεκτάσεις τους.

Όπως και πολλά άλλα έργα που σημαδεύουν μια καμπή και το *Κωνσταντίνου και Ελένης* σημαδεύεται από το τμήμα της αναζήτησης. Στη δραματική του υφή και σε ορισμένα πρόσωπα, κάποιες στιγμές, δεν αφομοιώνεται πειστικά και οργανικά η ποικιλία των εκφραστικών τρόπων που θέλει να αξιοποιήσει ο συγγραφέας. Ωστόσο η κριτική, εκείνη την εποχή, εκτίμησε σωστά τη σημασία του έργου και την παρουσίασή του. Κρίνοντας θετικά την επιλογή του Θεάτρου Τέχνης, ο Λέων Κουκούλας έγραφε πως αυτή «πρέπει να λογαριαστεί στο ενεργητικό του, επειδή η σάτιρα του νέου συγγραφέα μ' όλες τις αδυναμίες και τις τεχνικές ατέλειές της, ξεπερνά σε πρόθεση και ειλικρίνεια το συνηθισμένο μέτρο». (*Πειραϊκά Γράμματα*, τ. 1' αρ. 4, Απρίλιος 1943). Λίγους μήνες αργότερα, ο Γρηγόριος Ξερόπουλος, στο άρθρο του «Το νεοελληνικό θέατρο και η δήθεν παρακμή του», κάνει ένα απολογισμό της δραματικής παραγωγής και ανάμεσα στους συγγραφείς που ξεχωρίζει, πλάι στους παλαιότερους Κατηφόρη και Τερζάκη, τοποθετεί «τον νεώτατο, τον χθεσινό Σεβαστικόγλου, που τόσο μου άρεσε το ποιητικώτατο έργο του *Κωνσταντίνου και Ελένης*» (*Καλλιτεχνικά Νέα*, έτος Α' αρ. 2 19 Ιουνίου 1943).

Ενσάρκωση της συνέχειας και της ανανέωσης, το έργο εκφράζει μια σημαντική ιστορική στιγμή στην πορεία του νεοελληνικού θεάτρου και μια σημαντική στιγμή για το δημιουργό του, που μέσα από πολλές αντιξοότητες και σε δύσκολους καιρούς θα συνεχίσει με το ίδιο πάθος την πολύπλευρη και πολύχρονη προσφορά του στην ελληνική σκηνή και στην ελληνική θεατρική παιδεία.



1. Θέατρο «Βαχτάνγκοφ»
«Αγγέλα» (Β' πράξη) Μόσχα 1958
2. Θέατρο «Βαχτάνγκοφ»
«Αγγέλα» Φινάλε (Μόσχα 1958)

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΚΕΝΤΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Κάθε προσέγγιση του έργου του Γιώργου Σεβαστίκογλου εμπεριέχει σε μεγάλο βαθμό μια συγκινησιακή φόρτιση και έναν απεριόριστο σεβασμό. Σεβασμό, ο οποίος είναι ανεξάρτητος από εκείνον που γεννάει ο θάνατος. Αφού, ήδη και πριν από τον θάνατό του, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου ήταν — δικαιολογημένα — ένα από τα πιο σεβαστά πρόσωπα του νεώτερου ελληνικού θεατρικού χώρου.

Έτσι, η κρίση της προσφοράς του, παρά τον «λογικότροπο» χαρακτήρα που είχε σχεδόν στο σύνολο του αυτό καθ' εαυτό το έργο του, δύσκολα μπορεί να προχωρήσει γυμνή και ανεπηρέαστη. Καθώς, άλλωστε, ένα σαφές κομμάτι αυτής της προσφοράς ήταν η ίδια η συνολική παρουσία του Γιώργου Σεβαστίκογλου στην πνευματική — και, ιδιαίτερα, στην θεατρική — ζωή του τόπου. Κι ακόμη περισσότερο δύσκολα, μπορεί να απογυμνωθεί ένα μέρος αυτής της προσφοράς: Η δουλειά του ως σκηνοθέτη ήταν (τουλάχιστον στις πιο χαρακτηριστικές παραστάσεις της διαδρομής του) στενά συνυφασμένη με την δουλειά του ως μεταφραστή, ως δασκάλου και — μερικές φορές — ως συγγραφέα.

Η συνύπαρξη αυτή διαφόρων ιδιοτήτων ήταν, πάντως, πολύ φυσιολογική, μια και, στα πιο ώριμα χρόνια της ζωής του ο Γιώργος Σεβαστίκογλου βρέθηκε στην προφυλακή των σύγχρονων θεατρικών δημιουργών που θεωρούν μια παράσταση σαν συμπαγές σύνολο, στο οποίο η σκέψη οφείλει να είναι ενιαία για να υπάρξει ολοκληρωμένο αποτέλεσμα. Και ειδικά η «αρχική» σκέψη, η βάση του θεάματος, που δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο «λόγος», πρωτογενής ή μεταφερόμενος από την γλώσσα της παραγωγής του στην γλώσσα της κατανάλωσής του, οφείλει να βρίσκεται σε καθοριστική συνάφεια με την οπτική του σκηνοθέτη, για να μπορέσει να «συμβαδίσει» στις απόψεις του και να ενσωματωθεί εκεί, και όχι να τις «υποτάξει».

Η ανάγκη της απόλυτης σύνδεσης αρχικής και επιγενόμενης σκέψης, φαίνεται, λοιπόν,

ότι οδήγησε (συνειδητά από ενός σημείου και μετά, αφού η ιδιότητά του του μεταφραστή, καθώς και — εν μέρει — αυτή του συγγραφέα, προϋπήρχε της ιδιότητος του σκηνοθέτη) και τον Γιώργο Σεβαστίκογλου να καταπιαστεί τόσο με την συγγραφή, όσο, ιδίως και με την μετάφραση ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ με την σκηνοθεσία. Έτσι πάνω στο ήδη διαμορφωμένο (ή διαμορφούμενο στις δοκιμές) βασικό υλικό του «λόγου», να υψώσει το οικοδόμημα των παραστάσεών του.

Μια τέτοια συνέχεια και συνέπεια, φυσικά, εμποδίζει την απομόνωση κάποιων στοιχείων από τον μελετητή, στοιχείων που διαφοροποιούν τον Γιώργο Σεβαστίκογλου από τους άλλους σκηνοθέτες και δίνουν την ιδιαίτερη προσωπικότητα της σκηνοθετικής δουλειάς του. Και πρέπει να λειτουργήσει συχνά με αυθαιρεσία όποιος προσπαθήσει να τοποθετήσει τον σκηνοθέτη ανεξάρτητα από τον δάσκαλο, τον μεταφραστή, τον συγγραφέα. Δεδομένου, μάλιστα, ότι ο «σκηνοθέτης Σεβαστίκογλου» εμφανίζει πολλές και διαφορετικές περιόδους στην διαδρομή του, οι οποίες δεν έχουν — εξωτερικά τουλάχιστον — όλα τα χαρακτηριστικά τους κοινά, συγγενή ή τα μεν προϊόντα εξέλιξης των δε.

Η σκηνοθετική διαδρομή του Γιώργου Σεβαστίκογλου μπορεί, ειδικότερα, να χωριστεί στις ακόλουθες περιόδους, ανάλογα με τον χώρο δράσης, κυρίως, αλλά και το περιεχόμενο αυτής της δράσης του: α) στο βουνό, στα χρόνια του εμφύλιου, β) στην Σοβιετική Ένωση, στα χρόνια της προσφυγιάς, γ) στην Ελλάδα, από το 1965 ως το 1967, δ) στην Γαλλία, από το 1967 ως το 1978, ε) πάλι στην Ελλάδα, μετά την οριστική επιστροφή του, και μέχρι λίγα χρόνια πριν από το θάνατό του.

Αναφέρθηκαν σαν κριτήρια του χωρισμού των περιόδων το περιεχόμενο της σκηνοθετικής δράσης του, ο χώρος και το περιεχόμενο της, επειδή τα τεκμήρια για ουσιαστικότερες διαφοροποιήσεις (ύφος σκηνοθετικής δουλειάς, τρόπος εργασίας με τους ερμηνευτές, κλπ.) είναι τόσο λίγα, όταν δεν είναι ανύπαρκτα, ώστε αποτρέπουν κάθε άλλο διαχωρισμό. (Πάσχει, δηλαδή, και η «περίπτωση Σεβαστίκογλου», από την ίδια ασθένεια, από την οποία πάσχει ολόκληρη η ελληνική θεατρική ιστορία: από την έλλειψη στοιχείων

και «αποδείξεων», από καταγραφή και από ταξινόμηση, που θα επιτρέψουν την μελέτη και την πλήρη οριοθέτηση, κριτική και ιστορική των φαινομένων της).

Κάποιοι παλιότεροι, λοιπόν, θυμούνται, ίσως τα αποτελέσματα της σκηνοθετικής δουλειάς του στην πρώτη περίοδο. Ακόμη πιο σπάνια είναι τα απτά δείγματα εδώ από την δεύτερη περίοδο. Από την τρίτη, υπάρχουν αρκετά. Στις μνήμες, στις κριτικές, στις εντυπώσεις, παρότι οι σκηνοθεσίες του ήταν ελάχιστες. (*Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι σε διασκευή Αρού, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, σε μετάφραση, μάλιστα, των Ρίτσου-Λιγνάδη, και σκηνικά Τάσσου, *Αγία Ιωάννα* του Μπέρναρντ Σω). Ακόμη υπάρχουν από την ίδια περίοδο και κάποια αντικειμενικά ίχνη, που επιτρέπουν την εξαγωγή μερικών συμπερασμάτων (π.χ. οι μαγνητοταινίες από τα έργα που σκηνοθέτησε και ηχογράφησε τότε στο ραδιόφωνο: *Έγκλημα και τιμωρία*, *Επισόδιο στο Βισύ* του Άρθουρ Μίλλερ, *Το τέλος του ταξιδιού* του Ρόμπερτ Σέριφ). Από την τέταρτη περίοδο, πάλι, (που μάλλον μπορεί να θεωρηθεί περισσότερο ερευνητική), οι αποτυπώσεις είναι βαθύτερες, στους μαθητές του κυρίως, αλλά δεν έχουν ευρύτερη καταγραφή. Και μόνον η πέμπτη και τελευταία περίοδος της σκηνοθετικής δουλειάς του μπορεί να διεκδικήσει την προβολή μιας ολοκληρωμένης εικόνας του σκηνοθέτη, παρότι και πάλι οι παραστάσεις που σκηνοθέτησε είναι λίγες — και ορισμένες μπορούν να θεωρηθούν ατελείς.

(Και οι πιο ατελείς, όμως, ήταν χαρακτηριστικές για την οπτική του σαν σκηνοθέτη και για τον τρόπο δουλειάς του. Χαρακτηριστικές για ολόκληρη την σκέψη του...).

Έτσι, μέσα σε μια σχεδόν δεκαετία, σκηνοθέτησε έξι παραστάσεις: *Το ημέρωμα της στρίγγλας* του Ζαιζπην (1978, σε μετάφραση δική του), και *Οι τρεις αδερφές* του Τσέχωφ (1979, σε μετάφραση δική του), στο ΚΘΒΕ. *Ορέστης* του Ευριπίδη (1982 Αθήνα, 1984 Μόσχα, σε μετάφραση δική του), στο Εθνικό. *Οι αλλοπαρμένοι* (*The Changeling*) των Μίντλετον και Ρόουλεϋ (1985, σε μετάφραση δική του), στον θεατρικό οργανισμό «Αεικίνητο». *Βάκχες* του Ευριπίδη (1985), και *Θάνατος Βασιλικού Επιτρόπου* του ίδιου του Σεβαστίκογλου (1987), πάλι στο Εθνικό.

Σ' όλες αυτές τις παραστάσεις, εμφανίζεται μια σειρά από σταθερούς πόλους γύρω από την οποία περιστρέφεται ολόκληρη η σκηνοθετική του δουλειά, τόσο στο θεωρητικό της επίπεδο, όσο και στο πρακτικό της αποτέλεσμα.

Ένας πρώτος πόλος, έτσι, είναι η φανερή αίσθηση της «αιτιοκρατίας», που διαπνέει την σκηνοθεσία του. Δείχνει να μαγεύεται ο ίδιος από την υπέρβαση που ενυπάρχει σε κάθε έργο, αλλά συγχρόνως προσπαθεί να την συμβιβάσει με την λογική (και — πιθανόν — με το καταστάλαγμα των ιδεολογικών του «πιστεύω»). Να βρει την χρυσή τομή ανάμεσα στον ουρανό και στην γη, την αιώρηση και την πραγματικότητα, ανάμεσα στις υπαρκτές διαστάσεις της ζωής και τις επιθυμητές, ανάμεσα στην αφορμή και στο όνειρο.

Αναζητά τις αιτίες. Και στις παραστάσεις του θέλει να δώσει απαντήσεις, ακόμη και σε ερωτήματα αναπάντητα. Έστω κι αν μ' αυτόν τον τρόπο μειώνει την θεατρική ομορφιά, που συχνά μοιάζει να βασιζόταν — και βασιζόταν — στο διαφορούμενο των «προσωπείων» της...

(Πολύ χαρακτηριστική, για παράδειγμα, είναι η σκηνοθετική λύση που έδωσε στο φινάλε της *Στρίγγλας* για να αιτιολογήσει — και να δικαιολογήσει — τον απολογητικό μονόλογο της Κατερίνας. Ή, πάλι, η ρεαλιστική γυμνότητα στον *Ορέστη*, με την απόρριψη κάθε υπερβατικού στοιχείου, από αυτά που ενδυναμώνουν την τραγωδία και την ανυψώνουν πάνω από το δράμα).

Η αιτιοκρατική επιμονή, υποκείμενη σε συνεχή βάσανο, και με τους νυγμούς της αμφιβολίας πάντα παρόντες, αποτρέπει, φυσικά, κάθε εντυπωσιακό, κάθε ευφάνταστο προσωποπαγές εποικοδόμημα πάνω και πέρα από το κείμενο (πιστό ή μεταπλασμένο) των έργων. Η ανάγκη της λογικής οδηγεί τα θεάματα προς την σμίκρυνση, προς τους χαμηλούς τόνους και προς την εσωστρέφεια. Και οι παραστάσεις του Γιώργου Σεβαστίκογλου προς μια τέτοια σμίκρυνση θεαματική κατέτειναν, με τάση προς την εσωστρέφεια, μακριά από τους εντυπωσιασμούς, τα αναίτια «ανοίγματα» και την άλογη κι αλόγιστη κατάθεση της φαντασίας του δημιουργού της. Ήταν παραστάσεις για θεατές που ήταν — ή ήθελαν να είναι — συγκροτημένοι, όχι για θεατές έτοι-

μούς να παραδοθούν στην θεατρική μαγεία, χωρίς συμμετοχή και απαιτήσεις...

Ένας άλλος επίσης σταθερός πόλος της σκηνοθετικής δουλειάς του Γιώργου Σεβαστίκογλου δείχνει να είναι η στενή και αμφίδρομη συνεργασία του με τους ηθοποιούς. Τους ηθοποιούς, που δεν τους μεταχειρίζεται σαν «εργαλείο» για την επίτευξη ενός λιγότερο ή περισσότερο «προδιαγεγραμμένου» αποτελέσματος, μα σαν υλικό μιας διαλεκτικής σχέσης. (Δεν είναι, άλλωστε, άσχετη μια τέτοια διαδικασία με την «αιτιοκρατία», που διατρέχει και το θεωρητικό υπόβαθρο της όλης προσφοράς του. Το αντίθετο, μάλιστα...).

Ολόκληρη η σκηνοθετική δουλειά του με τους ηθοποιούς, λοιπόν, έμοιαζε ουσιαστικά ένα «μεγάλο εργαστήριο», πράγμα που είχε και τις ανάλογες θετικές — και μερικές φορές αρνητικές — επιπτώσεις στο τελικό αποτέλεσμα, την παράσταση. Αφού κατευθυνόταν προς ρόλους κοιταγμένους μέχρι το κόκαλο, σε μια προσπάθεια πλήρους συνείδησης της ύπαρξής τους από τον ηθοποιό, και συγχρόνως πλήρη συνείδηση της πράξης του, η οποία προσέβλεπε στο «υποδύομαι». «Υποδύομαι», βιωματικά έστω. Αλλά όχι «διεκπεραιώνω», «παριστάνω», ούτε καν «βιώνω υποδύομενος».

◀ (Μια τέτοια αντίληψη, φυσικά, απαιτεί ένα ολοκληρωτικό «δόσιμο» των ηθοποιών. Όλων των ηθοποιών. Και πόσο μπορούν να αφιερωθούν σε ένα τέτοιο «δόσιμο» ΟΛΟΙ οι συμμετέχοντες σε μια παράσταση ηθοποιού ενός σημερινού κρατικού θεάτρου της Ελλάδας;

Έτσι, στις παραστάσεις του Γιώργου Σεβαστίκογλου στα κρατικά θέατρα έβλεπε κανείς μάλλον εύκολα ποιοι ηθοποιού ήταν «δοσμένοι», «ταμένοι» σ' ό,τι έκαναν και ποιοι απλώς έθεταν, καλύτερα ή χειρότερα, ολικά ή μερικά, τις δυνάμεις τους στην υπηρεσία του συγκεκριμένου θεάματος...).

Μια άλλη επίπτωση του συνδυασμού αιτιοκρατίας και εργαστηριακής αντίληψης δουλειάς με τους ηθοποιούς, ήταν η αφαίρεση από το θέαμα ικανού ποσοστού εντυπωσιακών, ελκυστικών θεατρικών λεπτομερειών. Οι παραστάσεις του ήταν σαφέστατα προσανατολισμένες προς την λιτότητα, προς την αφαίρεση καθενός μη αναγκαίου στοιχείου, προς την συμπύκνωση, με τις εκφράσεις των

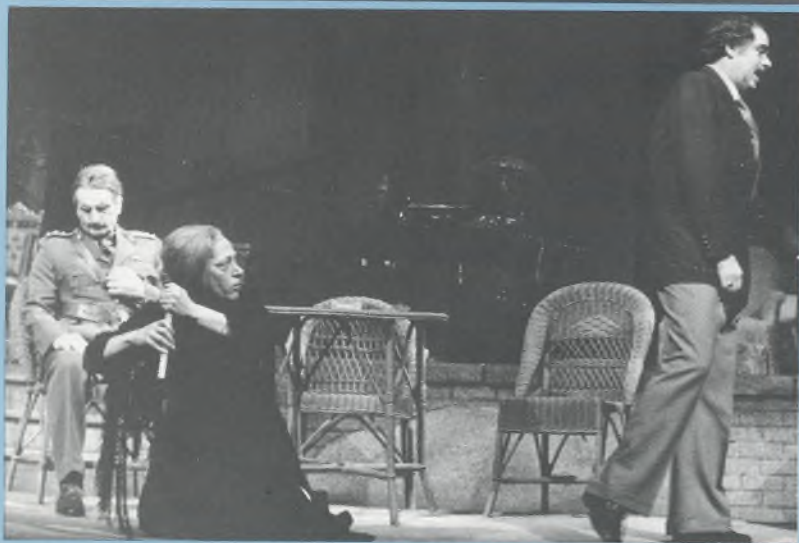
ερμηνευτών, τις κινήσεις τους, την μεταδοτικότητα των νοημάτων που κουβαλούν, αυστηρά καθορισμένες, ακόμη κι όταν ήταν προϊόντα αυτοσχεδιασμού.

Η τάση αυτή ενίσχυε, φυσικά, την όλη ουσιαστική βαρύτητα των θεαμάτων. Αλλά, σε κάποιο βαθμό, έμοιαζε να τα στερεί και από μερικές — παιχνιδιάρικες ίσως — χαρές, από αφέλειες συχνά γοητευτικές, από αμεριμνησίες δεκτές στο μεγάλο παιχνίδι της τέχνης. Οι παραστάσεις του Γιώργου Σεβαστίκογλου δεν έπαιζαν, δεν γελούσαν (ούτε, βέβαια, περιγελούσαν). Έδειχναν την σοβαρότητα, η οποία τον διέκρινε, ακόμη και μέσα στο χαρακτηριστικό γλυκό χαμόγελο που είχε σαν άνθρωπος. Ήταν αντάξιές του...

Σοβαρές, συγκροτημένες, αγωνιώδεις κάτω από την αυστηρότητά τους, αγωνιώδεις για την τέχνη, για την τέχνη σαν έκφραση των δυνάμεων που κυβερνούν το δίποδο ον, αγωνιώδεις για το ίδιο το δίποδο ον, συμπυκνωμένες στα υψηλά νοήματά τους, ασυμβίβαστες και μαζί απίστευτα δημοκρατικές στις «σκηνικές πεποιθήσεις» τους. Προσπαθούσαν να δουν μέσα στον άνθρωπο, προσπαθούσαν να στηριχτούν στον άνθρωπο — και να τον στηρίξουν. Κι αυτός ο ανθρωποκεντρισμός ήταν ίσως η σημαντικότερη (και χαρακτηριστικότερη) ιδιότητά τους. Όπως, άλλωστε, ανθρωποκεντρικό ήταν και ολόκληρο το υπόλοιπο έργο του Γιώργου Σεβαστίκογλου. Και η ίδια η φιλοσοφική τοποθέτησή του, την οποία κατέθετε πραγματικά κι ολοκληρωτικά στην δουλειά του. Επιβάλλοντας την πνευματική μέθεξη σ' όσους ήθελαν και μπορούσαν να συντονιστούν μαζί της — και τον σεβασμό στους άλλους.

Μια μέθεξη κι έναν σεβασμό, που κάνει αληθινά δύσκολη οποιαδήποτε προσπάθεια προσέγγισης και ανάλυσης της προσφοράς του στο νεώτερο ελληνικό θέατρο... Της οποίας, πάντως, όσο κι αν είναι δύσκολη η ανάλυση, είναι φανερή η έκταση. Και η μεγάλη σημασία της, ειδικά τώρα που λείπει...

ΒΑΓΓΟΣ ΠΑΓΚΟΥΡΕΛΗΣ



Θάνατος Βασιλικού Επιτρόπου
Εθνικό Θέατρο 1987

1. Κ. Βουλαλάς, Ν. Τσακίρογλου,
Ε. Ροδίτη, Ρ. Τριβέλα, Α. Πασπάτη
2. Ε. Ροδίτη, Ντ. Κώνστα,
Ν. Τσακίρογλου
3. Ν. Τσακίρογλου, Ντ. Κώνστα,
Κ. Βουλαλάς

«Το καθετί προκαλεί το αντίθετό του...»

ΜΙΑ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΔΟΚΙΜΕΣ ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ

*«Τι ψάχνετε μέσα σας; Δεν θα βρείτε τίποτα. Ψάξτε στον παρτενέρ σας!»
Κωνσταντίν Στανισλάβσκι*

Τον Σεπτέμβριο του 1983 μία σειρά από ατυχείς συγκυρίες οδήγησαν σε κρίσιμο σημείο τις πρόβες των *Αλλοπαρμένων* στο «Αεικίνητο». Ο Γ. Σεβαστίκογλου είχε ολοκληρώσει τη μετάφραση από την άνοιξη, γρήγορα συγκροτήθηκε ένας δυναμικός 15μελής θίασος, και οι δοκιμές άρχισαν με ενθουσιασμό στα τέλη Μαΐου με στόχο το ανέβασμα του έργου στις αρχές του φθινοπώρου. Στα τέλη του καλοκαιριού, ωστόσο, γινόταν πλέον φανερό ότι η κατασκευή του φιλόδοξου κινητού θεάτρου που εμπνεύστηκε ο Κώστας Αρζόγλου, καθυστερούσε υπερβολικά. Το αναγκαίο χρονοδιάγραμμα, που ορίζει μία ιδιότυπη οικονομία στη θεατρική πρόβα, δεν μπορούσε να τηρηθεί (η πρεμιέρα δόθηκε τελικά τις πρώτες μέρες του Φεβρουαρίου 1984). Χωρίς το άμεσο κίνητρο της επικείμενης παράστασης, ο χαρακτήρας της πρόβας έπρεπε να αναπροσαρμοστεί. Ο θίασος του *Αεικίνητου*, σε συνθήκες μοναδικά πολυτελείς για τα επαγγελματικά δεδομένα, μπορούσε πλέον να στραφεί σε μία εργαστηριακή άσκηση πάνω στα υποκριτικά εργαλεία ανακαλύπτοντας την απόλαυση της δοκιμής και του λάθους.

Σε αυτό το κλίμα προστέθηκε ένα επιπλέον δυσάρεστο γεγονός: μια βαριά ασθένεια έπληξε την ηθοποιό Εύη Αρνάκη — την αγαπημένη μας συνάδελφο που χάσαμε λίγους μήνες μετά. Τον ρόλο της στους *Αλλοπαρμένους*, τον ρόλο της ακολούθου Ντιαφάντας,

ανέλαβε η Χρύσα Σπηλιώτη, ηθοποιός φίλη του θιάσου που επρόκειτο να πάρει μέρος στην επόμενη παραγωγή του *Αεικίνητου* και παρακολούθουσε ήδη τις πρόβες από δικό της ενδιαφέρον.

Η ένταξη της στις δοκιμές του θιάσου έγινε στα μέσα Σεπτεμβρίου χωρίς καμιά ιδιαίτερη προετοιμασία ή μεταχείριση στον προγραμματισμό της πρόβας. Ο Γ. Σεβαστίκογλου, εξάλλου, επέμενε πάντα να δοκιμάζει ανάκατα σκηνές από ολόκληρη τη διαδρομή του έργου, χωρίς διάκριση ανάμεσα σε κορυφαίες και συνδετικές σκηνές, μεγάλους και μικρούς ρόλους. Οι δοκιμές ξεκαθάριζαν και εξέλιξαν παράλληλα το σύνολο της παράστασης και όλοι οι ηθοποιοί είχαν τη δυνατότητα να ασκούνται στις σκηνές τους σχεδόν καθημερινά. Σπάνια δοκιμαζόντουσαν μεγάλες ενότητες στη σειρά, ποτέ μέχρι την πρεμιέρα καμιά λύση δεν ήταν οριστική, και τα αραιά αλλά τακτικά περάσματα όλου του έργου ήταν περισσότερο ανακεφαλαιώσεις «για να δούμε που είμαστε» που γρήγορα ανατρέπονταν από την εξαντλητική δουλειά σε σκηνές των επόμενων ημερών. Ξεκινώντας λοιπόν από κάποιες σύντομες σκηνές της, η Χρύσα Σπηλιώτη βούτηξε στην πρόβα, με απέραντη διαθεσιμότητα, έχοντας όμως να καλύψει μία απόσταση τεσσάρων σχεδόν μηνών που τη χώριζε από τη δουλειά του θιάσου. Στο σκηνοθέτη ο κλήρος να την εντάξει στην κοινή θεατρική γλώσσα που διαμορφωνόταν, να βοηθήσει την ηθοποιό να κινητοποιήσει ταχύτατα το υποκριτικό της τάλαντο ώστε να βρεθεί στον ίδιο σφυγμό με τους υπόλοιπους.

Είναι αλήθεια ότι οι *Αλλοπαρμένοι* των Μίντλετον και Ρόουλεϋ (162 πρωτ. τίτλος: *The Changeling - Ο αντάλλαγος*) ταίριαζαν από πολλές πλευρές στον ιδιότυπο θεατρικό τρόπο του Γ. Σεβαστίκογλου, στην ηθική και τη φιλοσοφία του. Προϊόν μιας εποχής έντασης, αμφισβήτησης και ανασφάλειας, φέρνει στη σκηνή έναν κόσμο που τίποτα δεν τον σταματά μπρος στην απόλαυση της ζωής. Έργο μεϊκτό, έλασσον, λαϊκό και λαοφιλές ήδη στο Ιακωβιανό Λονδίνο, «επιστρατεύει κι εκμεταλλεύεται αδίσταχτα», όπως σημειώνει ο ίδιος στο πρόγραμμα της παράστασης, «όλα σχεδόν τα είδη θεάτρου: τραγικό και γκροτέσκο, δραματικό και μελοδραματικό, κωμωδία και φάρσα, ποιητικό και ταυτόχρονα απομυ-

θοποίηση και γελοιοποίησή του, — μέσα σ' ένα διάχυτο ερωτισμό». Στους *Αλλοπαρμένους* μία μαύρη μυθοπλασία σκοτεινού πάθους, μοιχείας κι εκδίκησης στους κόλπους της εξουσίας, μπλέκεται με μία απίθανα κωμική ίντριγκα σε ένα τρελοκομείο όπου μεταμφιεσμένοι αυλικοί επιδίδονται σε μια προσπάθεια αποπλάνησης της γυναίκας του γερο-διευθυντή:

Η Ιωάννα, αρχοντοπούλα της Αλικάντης, ερωτεύεται τον Αλσεμέρο, έναν περαστικό άρχοντα, λίγες μέρες πριν το γάμο της. Για να «σπάσει τα δεσμά της» και να απαλλαγεί από τον νόμιμο μνηστήρα της ζητά τη βοήθεια του Ντε Φλόρες, υποτακτικού του πατέρα της, που την ακολουθεί παντού «σαν ισκιος», παράφορα ερωτευμένος μαζί της, αλλά που αυτή «μισεί και σιχάινεται». Ο Ντε Φλόρες πραγματοποιεί την επιθυμία της και δολοφονεί το μνηστήρα, απαιτεί όμως, ως ανταμοιβή να γευτεί πρώτος αυτός το κορμί της. Η Ιωάννα παραδίδεται σε αυτόν που ως τότε περιφρονούσε και ταπεινώνε φριχτά αποκαλώντας τον «οχιά που κι η ματιά της μόνο θανατώνει». Έντρομη μπροστά στον κίνδυνο να αποκαλυφθεί από τον Αλσεμέρο, στέλνει στη θέση της στο νυφικό κρεβάτι την έμπιστή της Ντιαφάντα. Η ακόλουθος αργοπορεί να ξεκολλήσει από τις γλύκες του κρεβατιού όπως προέβλεπε το σχέδιο, και ο Ντε Φλόρες με τη συνενοχή της Ιωάννας βάζει φωτιά στον πύργο και μέσα στην αναμπουμπούλα σκοτώνει την πρόσχαρη Ντιαφάντα. Το καταραμένο ζεύγος αποκαλύπτεται από μία σύμπτωση αργότερα· η Ιωάννα πεθαίνει μαχαιρωμένη από τον εραστή της κι εκείνος αυτοκτονεί μπροστά στους θεατές.

Αυτή, σε χοντρές γραμμές, είναι η μία από τις δύο επάλληλες και αντικριστές ίντριγκες των *Αλλοπαρμένων*. Το έργο είναι γραμμένο από δύο συγγραφείς που ο ένας είχε την ευθύνη για τα τραγικά μέρη και ο άλλος για τα κωμικά· εμφανίζεται πολύμορφο και ανομοιογενές, με υπερβολές και ασυνέπειες στην πλοκή, διακρίνεται, ωστόσο, από θαυμαστή δομική ενότητα με κύριο στοιχείο το σχήμα της ανταλλαγής, τη διάταξη των προσώπων ανά ζεύγη; την αντιστοιχία του ενός στο άλλο, τη μεταμφίεση. «Το καθετί προκαλεί το αντίθετο του», σημειώνει ο Γ. Σεβαστικόγλου.

Η πρόβα της 28ης Σεπτεμβρίου δεν είχε

αναγγελθεί ως κάτι το ιδιαίτερο. Το πρόγραμμα προέβλεπε νωρίς το απόγευμα τη σκηνή Ντιαφάντας Ιωάννας της 4ης Πράξης: Η Ιωάννα, μόνη, γεμάτη ενοχές, περιμένει το γάμο της με τον Αλσεμέρο. Έντρομη ανακαλύπτει στο φαρμακείο του ένα φιαλίδιο με οδηγίες για τον «Τρόπο διαγνώσεως κατά πόσον η εξεταζομένη είναι παρθένος». Έρχεται η Ντιαφάντα που ζηλεύει την τύχη της κυράς της. Η Ιωάννα αφού σιγουρευτεί για την ακόλουθό της δίνοντάς της να πει από το μαγικό υγρό και επιβεβαιώνοντας τα προβλεπόμενα συμπτώματα (χασμουρητά, φτερνίσματα, ευθυμία, μελαγχολία), τη στέλνει στη θέση της στο νυφικό κρεβάτι. Η Ντιαφάντα πετάει από τη χαρά της: «Στη θέση της νύφης... εγώ; Και χίλια χρυσά δουκάτα επιπλέον!»

«Καν' το σαν άσκηση!» αυτή ήταν η μόνιμη επωδός του Γ. Σεβαστικόγλου για να κάμψει τις αντιρρήσεις των ηθοποιών, τις φυσικές αντιστάσεις αλλά και τη συστολή τους. «Κάνε το κι ας μην το πιστεύεις, κι ας μην συμφωνείς, κι ας μην πρόκειται να το κρατήσουμε, κάνε το όμως καλά, όπως καλά θέλουν να παίζουν τα παιδιά». Με αυτόν τον κανόνα του παιχνιδιού ξεκίνησε και η Χρύσα Σπηλιώτη: χωρίς προκαταρκτικές αναλύσεις, χωρίς «καθιστές» αναγνώσεις, όρθια με το κείμενο στο χέρι άρχισε να δοκιμάζει — έτσι εξάλλου είχε ξεκινήσει και όλος ο θίασος κάποιους μήνες νωρίτερα. Και η δοκιμή αυτής της σκηνής κράτησε πέντε ώρες ξετυλιγόντας μπροστά στα έκπληκτα μάτια των υπολοίπων ένα πολύτιμο μάθημα θεάτρου.

Μία μοναδική οδηγία για αφετηρία: η Ντιαφάντα μπαίνει στη σκηνή κρατώντας το λευκό νυφικό της Ιωάννας. Είναι μόνη και το φόρεμα την κάνει να αφεθεί στα δικά της ερωτικά οράματα. Δεκάδες αυτοσχεδιασμοί διαδέχτηκαν ο ένας τον άλλον. Κανείς δεν διέκοψε την ανταλλαγή και η φωνή του σκηνοθέτη έμεινε πάντα χαμηλή. Η Χρύσα Σπηλιώτη κόλλαγε το πρόχειρο φόρεμα της πρόβας πάνω της, ένιωσε με ηδονή την υφή του, έκανε πως μισογδύνεται και το φοράει, έκανε πως είναι ο εραστής και κάνει έρωτα μαζί του, χόρευε με το φόρεμα, του μίλαγε, το γλένταγε, το μισούσε, το τσαλάκωνε, μετάνιωνε. Μόνο το φόρεμα υπήρχε — και οι θεατές ως δεύτερος πόλος: η Ντιαφάντα δεν είχε λόγο να κρύβεται από τους θεατές, τους φλέρταρε, τους εξηγούσε με παντομίμα τους πόθους και

τη ζήλεια της, τους εκλιπαρούσε να μην τη μαρτυρήσουν. Συχνά ο αυτοσχεδιασμός έφτανε σε σημεία απίστευτα κακού γούστου ή τρομακτικής αδεξιότητας. Ούτε ένα «όχι αυτό!», ωστόσο, ούτε μία τεχνική παρατήρηση, ούτε μία απόπειρα περιορισμού των υπερβολών ή αναζήτησης μορφικής τελειότητας. Μόνο ενθάρρυνση και ιδέες-προτάσεις που την σε ακόμη μεγαλύτερη εγκατάλειψη της μέσα στη δράση του ρόλου που καθώς περνούσε η ώρα γινόταν όλο και σαφέστερη. Με έναν μαγικό τρόπο το κακοφτιαγμένο σκίτσο έπαιρνε μορφή, το αυτοσχεδιαστικό χάος καταστάλαζε σε λίγες βουβές κινήσεις που σημειώναν το πρόσωπο και τη σκηνή πριν ακόμη αρχίσει ο διάλογος (ανάμνηση μάλλον του «προ-παιξίματος» που ζητούσε ο Μέγερχολντ αντίστοιχες βουβές σκηνές είχαν όλοι οι ρόλοι στην παράσταση των *Αλλοπαρμένων*). Η ηθοποιός είχε οδηγηθεί μόνη της σε επιλογές και οι υπερβολές εξαφανίστηκαν. Με αντίστοιχο τρόπο, αλλά σε πολύ μεγαλύτερο χρόνο, είχε δουλέψει τη σκηνή και η Εϋη Αρνάκη. Όπως ο Γ. Σεβαστίκογλου είχε ξεχάσει — και ξέχναγε πραγματικά — που είχε καταλήξει τότε ο ρόλος. Τώρα μπροστά του βρισκόταν η Χρύσα Σπηλιώτη και όλα έπρεπε να ανακαλυφθούν από την αρχή.

Η ίδια συσσώρευση εκδοχών και στο διάλογο που ακολουθούσε: η Ιωάννα τσακώνει την Ντιαφάντα να «παιζει» με το νυφικό και αμέσως συλλαμβάνει το σχέδιο της αντικατάστασης. Η σκηνή αποκτούσε μία ελαφρότητα, έναν χαρακτήρα «γυναικείας συνωμοσίας» που δεν προοιωνίζε σε τίποτα τα φριχτά που θα ακολουθούσαν. Το νυφικό — άλλοτε στα χέρια της μιας, άλλοτε της άλλης, άλλοτε αφημένο σε μια γωνιά — αποκτούσε τη δική του παρτιτούρα δράσης και γινόταν το πεδίο συνάντησης και αντιπαράθεσης του πόθου των δύο γυναικών: της σκοτεινής, δεσποτικής Ιωάννας που δεν τολμάει να κοιτάξει καταπρόσωπο την ακόλουθό της, και της φωτεινής, πρόσχαρης Ντιαφάντας που δεν δειλιάζει προς σε τίποτα. Αύριο όλα στη σκηνή μπορούσαν να αλλάξουν: μία υποψία θα μπορούσε να διαπεράσει τη Ντιαφάντα, είτε μία ειλικρινής αγωνία να μαλακώσει την Ιωάννα.

Ο Γ. Σεβαστίκογλου δεν «ήξερε» πώς έπρεπε να παιχτεί μια σκηνή, δεν ήξερε το στήσιμό της, την ατμόσφαιρά της. Το ανακάλυπτε τροφοδοτώντας κάθε πρόβα από την αρχή,

δοκιμάζοντας από πρόβα σε πρόβα. Με αυτή την έννοια κάθε δοκιμή ήταν ταυτόχρονα η πρώτη και η τελευταία. Η κορυφαία δραματική σκηνή Αλσεμέρο-Ιωάννας της 5ης Πράξης, η σκηνή της αποκάλυψης της φρίκης, δοκιμάστηκε σε μία και μόνη πρόβα με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους: ψιθυριστά σαν να εκμυστηρεύονται ο ένας στον άλλο μυστικά — σαν σκυλοκαυγάς δύο ισοδύναμων τεράτων — σαν διήγηση ενός ξένου εγκλήματος — σαν διπλή επώδυνη μαρτυρία. Η καθεμιά εκδοχή μόνη της, αναπτυσσόμενη, θα μπορούσε να λάμψει ως ιδιοφυής σκηνοθετική άποψη. Καμία δεν κρατήθηκε αυτοοσια στην παράσταση, η καθεμιά, ωστόσο, βολιδοσκοπούσε από άλλη πλευρά τη σκηνή και τα προβλήματα ερμηνείας της. Προτιμήθηκε μία πολυπλοκότερη σύνθεση, που προϋπέθετε όλη την προηγούμενη δουλειά, αλλά που δε στερούσε από τη σκηνή κανένα από τα χρώματά της.

«Η σταδιακή ανακάλυψη κι αποκάλυψη της άλλης, αθέατης, πλευράς των καταστάσεων και των προσώπων, συντελείται πάνω στη δράση: με την αλυσωτή διαδοχή των πράξεων, που η μια προκαλεί, αναπότρεπτα, αδυσώπητα, την άλλη», σημειώνει ο Γ. Σεβαστίκογλου. Κι αυτή η πρωτοκαθεδρία της δράσης σε σχέση με την κατάσταση και τις συμπεριφορές, τον έφερνε να εξελίσει την παιδαγωγική του ηθοποιού από το σημείο που την άφησε ο Στανίσλάβσκι. «Ο Κουν στην Κατοχήμίλαγε για *αίσθηση*, εγώ έλεγα *διάθεση* μου φαινόταν πιο ενεργητικό, διαφωνούσαμε», διηγόταν.

Συχνά οι σκηνοθέτες απογοητεύονται από τις ευκολίες των ηθοποιών, από την αγωνία και τη βιασύνη τους να αγκιστρωθούν σε κάποιο εύρημα, από το δισταγμό τους να εκτεθούν και να διακινδυνεύσουν, από τη νωθρότητά τους να σκεφτούν και να επινοήσουν, από την επανάπαυσή τους σε προσωπικά τερτίπια. Μεταβάλλονται σε κουρδιστές θεωρώντας ότι η επιβολή μιας υποκριτικής κατασκευής θα είναι αποτελεσματική απόδειξη της σκηνοθετικής τους δεινότητας και η επιτήδευση ένδειξη ύφους. Ο Γ. Σεβαστίκογλου, άσχετα από τις επιδόσεις των παραστάσεών του, κέρδισε ένα τεράστιο κύρος και σεβασμό κάνοντας ακριβώς το αντίθετο: «Έσβηνε» στην πρόβα κοιτώντας και παρατηρώντας τους ηθοποιούς, ξεκαθαρίζοντας και οδηγών-

τας παραπέρα αυτό που τα σώματα και οι φωνές τους πρότειναν. Δεν περιφρονούσε τις ιδιαίτερες επιδεξιότητες του καθένα, «το καθετί πρέπει να είναι δικό σας», αλλά τις έθετε στην ανελέητη δοκιμασία της δράσης, της ανταλλαγής με τον άλλο· τις εύκολες λύσεις αρνιόταν «μην αρκείστε σε υπερ-λογικές η κάθε στιγμή πρέπει να είναι αναπάντεχη».

Στη βουά της Αντίστασης και του Εμφυλίου ο Γ. Σεβαστίκογλου γυρνούσε με ένα μπλοκάκι σημειώνοντας λέξεις που άκουγε, εκφράσεις, προφορικά σχήματα (έχουν άραγε διασωθεί από τις περιπλανήσεις του αυτά τα μπλοκάκια;) Η θητεία του αυτή στη μελέτη του προφορικού λόγου ως εργαλείου για την καταγραφή των μαιάνδρων της σκέψης και τον χαρακτηρισμό των προσώπων, είναι φανερή στα θεατρικά έργα και τις μεταφράσεις του. Οι διάλογοί του, με την ιδιότυπη τυπογραφία τους, όλο παύλες και αποσιωπητικά, είναι πραγματικός γλωσσολογικός θησαυρός, γεμάτοι σχήματα λόγου, ανακοπές, συντακτικά «λάθη»· τίποτα συναρπαστικότερο από τη διδασκαλία τους, όταν το ερωτηματικό γινόταν συχνά καχύποπτη κατάφαση. Αν, ωστόσο, το θεατρικό κείμενο που έφερνε στην πρόβα εμπεριείχε ήδη εν σπέρματι μία πλήρη θεώρηση των προσώπων, η σκηνική γλώσσα που διαμόρφωνε στις δοκιμές με τους ηθοποιούς δεν εξαγτιλιόταν ποτέ στην εικονογράφηση του κειμένου ή στον εμπλουτισμό του με ατμόσφαιρα. «Το σώμα δεν αρκείται σε αυτό που λένε τα χείλη». Με τη σταδιακή απομάκρυνση κάθε πλεοναστικού στοιχείου, με την ανάδειξη κάθε χειρονομίας και κίνησης σε σημαντικές, διαμορφωνόταν μία σκηνική γλώσσα των σωμάτων, πλούσια, υπόγεια και ταυτόχρονα σαφής. Η Ιωάννα μπορεί να βρίζει χυδαία τον Ντε Φλόρες, αλλά το σώμα της προδίδει ήδη μία ύποπτη παραχή.

Ίσως εδώ, στην αμφισήμαντη σκιαγράφηση των προσώπων, να βρίσκεται το προσωπικό πρόγραμμα και στίγμα των σκηνοθεσιών του Γ. Σεβαστίκογλου: «καλό-κακό, καλοί-κακοί συνυπάρχουν στο καθετί και στον καθένα με μίαν ενστικτώδη δυναμική», σημειώνει εξηγώντας την έλξη του για τους *Αλλοπαρμένους*. Γιατί αυτός ο ορθολογιστής έψαχνε πάντα τον τρόπο να αφήνει στα θεατρικά πρόσωπα που εισβάλανε με δύναμη στη σκη-

νή και τη ζωή, μία σκοτεινή πλευρά ανεξέλεγκτων πόθων, ένα ίχνος θανάτου.

Από αυτή τη σκοπιά δεν πρέπει να παρεξηγηθεί η συχνή επίκληση και μείξη πολλών και διαφορετικών ειδών θεάτρου σε παραστάσεις του όπως οι *Αλλοπαρμένοι*, *Το ημέρωμα της στρήγλας* αλλά και άλλες. Όσο κι αν τα περιστατικά ρυθμιζόντουσαν με ακρίβεια — χρησιμοποιώντας αναφορές από την πολύχρονη στρατιωτική θητεία του σκηνοθέτη και το αμερικανικό «μπουρλέσκ» — η χρήση τους δεν παρέπεμπε ποτέ σε μία ανάγκη αυταρεσκής δικαίωσης μέσα από την ιστορία του θεάτρου. Η θεατρική επιδεξιότητα δεν δικαιώνει το θέατρο. Και ο Γ. Σεβαστίκογλου, ο άθεος, ο χωρίς αυταπάτες αγωνιστής, ο τόσο συνεσταλμένος και συχνά απολογητικός στις δημόσιες δηλώσεις του, έμοιαζε πάντα να πιστεύει σε μια ιδέα ηθικής αναφοράς της δουλειάς του έξω από το θέατρο, στο βλέμμα μιας ανώτερης αξίας που κρίνει. Δεν πρόκειται βέβαια για τους κριτικούς, που τόσο φειδωλοί υπήρξαν απέναντί του, ούτε καν θα έλεγα για το πλήθος του κοινού. Τολμώ να γράψω ότι ο Σεβαστίκογλου έθετε πάντα το έργο του στην κρίση του Κόμματος, όχι ενός κάποιου κομματικού μηχανισμού, αλλά ενός ιδεατού Κόμματος της Επανάστασης των Πολλών, και γι' αυτό τόσο άτεγκτου στις προσωπικές παρεκκλίσεις, ενός ιδεατού Κόμματος του Καλού και του Δίκαιου, στο οποίο έταξε τόσα χρόνια από τη ζωή του. Ο Α. Βιτζέ έλεγε ότι στον Σεβαστίκογλου βλέπει και θαυμάζει κάθε στιγμή όχι μόνο όσα κάνει αλλά και όσα θα μπορούσε να είχε κάνει· κι η απάντηση στο γιατί δεν τα έκανε βρίσκεται στην ιστορία της Ελλάδας.

Ευχαριστούμε τον Γιώργο Σεβαστίκογλου για όσα μας έμαθε και για όσα έκανε να σκεφτούμε.

ΒΙΚΤΩΡ ΑΡΑΙΤΤΗΣ

Τεχνικό Προσωπικό Εθνικού Θεάτρου

Προϊστάμενος Μηχανικών Σκηνής

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΪΤΑΝΟΣ

Αναπληρωτής Προϊσταμένου Ηλεκτρολογικού

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΔΕΛΗΜΑΡΗΣ

Προϊστάμενος ζωγραφικών εργαστηρίων

ΣΤΡΑΤΟΣ ΣΑΡΑΝΤΙΔΗΣ

Προϊστάμενος Ηχητικού

ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ

Προϊστάμενος Φροντιστηρίου

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΑΣ

Προϊστάμενος Κομμωτών

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΕΝΔΡΟΣ

Προϊστάμενος Ξυλουργείων

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Προϊσταμένη Ραπτικών Εργαστηρίων

ΒΟΥΛΑ ΖΟΥΛΗ

Προϊσταμένη Ταμειακής Υπηρεσίας

Μ. ΜΠΙΚΟΠΟΥΛΟΥ

