

A black and white close-up portrait of George Tabori, an elderly man with a full white beard and mustache, looking directly at the camera with a serious expression. The background is blurred.

00 ΘΕΑΤΡΙΚΑ
00 ΤΕΤΡΑΔΙΑ

George Tabori

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»



ΘΕΑΤΡΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

33

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

Νικηφόρος Παπανδρέου

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Γλυκερία Καλαϊτζή

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Γιώργος Καστούρας

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ

Infoprint

Βάγκου 19-23, Θεσσαλονίκη

Τηλ. 531.517

ΕΚΤΥΠΩΣΗ

Αθ. Αγγ. Αλιντζής

Τηλ. 221.529

ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ

Γιώργος Δεληδημητρίου

Τηλ. 216.728

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

Θέατρο «Αμαλία»

Αμαλίας 71

546 40 Θεσσαλονίκη

Τηλ. 821.483, Fax 860.708

Αριθμός τεύχους 33

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1998

Τιμή τεύχους 1.500 δραχ.



Τζορτζ Ταμπόρι

Τζορτζ Ταμπόρι: Μια σύντομη βιογραφία	3
Συνομιλία με τον Τζορτζ Ταμπόρι	8
Ο Ταμπόρι για τον ηθοποιό	14
IRENE SADOWSKA GUILLON Ένα θέατρο ανοιχτό στην Ιστορία	17
THOMAS ROTHSCHILD Η πληγή κατανοεί το μαχαίρι	24
YANNIC MANCEL Το κουράγιο της μητέρας μου και οι αβεβαιότητες της αφήγησης	26
GEORGE TABORI Το κουράγιο της μητέρας μου	29

Οι φωτογραφίες από τις δοκιμές (χωρίς σκηνικά και κοστούμια) του έργου στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» είναι του Βασίλη Μποζίκη.

Για τη σύνταξη του τεύχους συνεργάστηκαν η Βίκυ Γεωργιάδου και η Αναστασία Μυλωνοπούλου.



ΤΖΟΡΤΖ ΤΑΜΠΟΡΙ

Το κουράγιο της μητέρας μου

Στις 24 Οκτωβρίου 1998, η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» ανέβασε στο θέατρο «Αμαλία» της Θεσσαλονίκης το έργο του George Tabori *Το κουράγιο της μητέρας μου*.

Η μετάφραση και η σκηνοθεσία είναι του Νικηφόρου Παπανδρέου, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Νίκου Πολίτη, οι συνθέσεις ήχων του Δημήτρη Ιατρόπουλου, οι φωτισμοί του Στράτου Κουτράκη. Βοηθός σκηνοθέτη: Βίκυ Γεωργιάδου.

Πήραν μέρος οι ηθοποιοί: Χρήστος Αρνομάλλης (Γιος), Νίκος Κουμαριάς (Κλάπκα, Θεός Ιούλιος), Μένη Κυριακόγλου (Εισπρακτόρισσα, Θεία Μάρθα), Νίκος Λύτρας (Κέλεμεν), Στάθης Μαυρόπουλος (Ιγκλόντι, Μυξιάρης), Γιάννης Μόχλας (Αξιωματικός) και Έφη Σταμούλη (Μητέρα).

Οργάνωση δοκιμών: Σοφία Εντυ-

χιάδου. Βοηθός σκηνογράφου: Μαρία Καραδελόγλου. Οργάνωση παραγωγής: Βασίλης Τζαφέρης. Σκηνογραφικές κατασκευές: Δημήτρης Κουρδής, Παναγιώτης Μακρής, Αργύρης Γηρούκης, Πάρης Τσιρανίδης. Εκτέλεση κοστούμιών: Δάφνη Τσακώτα. Το τραγούδι που ακούγεται στην παράσταση τραγουδάει η Χιονάτη Γκίνα: στο πιάνο η Ελισάβετ Πολιτίδου.

Ο τίτλος του έργου: *My Mother's Courage* (στα γερμανικά: *Mutters Courage*) παίζει με τον τίτλο του έργου του Μπρεχτ (*Mutter Courage*). *Το Κουράγιο της μητέρας μου* πρωτοπαίχτηκε στο θέατρο Καμμερσπίλε του Μονάχου, στις 17 Μαΐου του 1979, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα. Έγινε επίσης κινηματογραφική ταινία από τον Μίχαελ Βερχόφεν. Πρόσφατα ανεβάστηκε στις Βρυξέλλες από το Εθνικό Θέατρο του Βελγίου, σε σκηνοθεσία του Φιλίπ βαν Κεσσέλ (21 Ιανουαρίου 1995).

Η παράσταση της Πειραματικής Σκηνης αποτελεί την πρώτη παράσταση

έργου του Ταμπορί στην Ελλάδα. Ο θίασος συνεχίζει έτσι την παρουσίαση σημαντικών ευρωπαϊών δραματολογίων άγνωστων στη χώρα μας, όπως το έκανε συστηματικά τα τελευταία χρόνια, ανεβάζοντας Ερρίκ Ρομέρ, Κατρίν Ανν, Γιασμίνα Ρεζά, Τιμπερλέικ Γουερτενμπέικερ, Σάρлот Κήτλν, Τομ Μέρφν κ.ά.

Το *Κουράγιο της μητέρας μου* εντάσσεται σε ένα κύκλο τριών έργων που έχει προγραμματίσει η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» για τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1998-99 και που έχουν ως κοινό άξονα τη λειτουργία της μνήμης. Τα άλλα δύο έργα είναι: *Η κεφαλή* του Νίκου Μπακόλα, σε σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη, και το *Χορεύοντας στη Λούνασα* του Μπράιαν Φριέλ, σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη. Στην ίδια περίοδο θα παρουσιαστούν επίσης δύο κλασικά ποιητικά κείμενα: οι *Φασουλήδες του Κατσιπόρα* του Λόρκα, σε σκηνοθεσία Γλυκερίας Καλαϊτζή, και ο *Περικλής* του Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη.

Τζορτζ Ταμπόρι: μια σύντομη βιογραφία

Στις 24 Μαΐου 1914 γεννήθηκε στη Βουδαπέστη ο Τζορτζ Ταμπόρι, δεύτερος γιος του δημοσιογράφου Κορνέλιους Ταμπόρι και της συζύγου του Έλσας. Στα 18 του χρόνια πήγε για σπουδές στο Βερολίνο και στη συνέχεια στη Δρέσδη. Το 1935 επέστρεψε στη Βουδαπέστη, όπου άρχισε να εργάζεται ως δημοσιογράφος και μεταφραστής. Το 1936 ο Ταμπόρι μετανάστευσε στο Λονδίνο. Από το 1939 ως το 1941 δούλεψε ως ανταποκριτής συγγραμικών και ελβετικών εφημερίδων στη Βουλγαρία και την Τουρκία. Αυτή την περίοδο έγραψε και το πρώτο του μυθιστόρημα, *Κάτω από την πέτρα*, το οποίο όμως εξέδωσε το 1945.

Το 1941 ο Ταμπόρι παίρνει την αγγλική υπηκοότητα και αρχίζει να εργάζεται στην Υπηρεσία Πληροφοριών του Βρετανικού Στρατού στη Μέση Ανατολή, και στο BBC ως πολεμικός ανταποκριτής. Το 1943 επιστρέφει στο Λονδίνο και εκδίδει τα μυθιστορήματά του *Οι σύντροφοι του αριστερού χεριού* και *Προπατορικό αμάρτημα*. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, ο Κορνέλιους Ταμπόρι και άλλα μέλη της οικογένειας του συγγραφέα πέθαναν στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Άουσβιτς. Η μητέρα του όμως ανήκει στα λίγα μέλη της οικογένειας που σώθηκαν, αφού χάρι σε μια σύμπτωση, που ο συγγραφέας περιγράφει στο έργο του *Το κουράγιο της μητέρας μου*, απέφυγε τη μεταγωγή της στο Άουσβιτς.

Το 1947 ένας κυνηγός ταλέντων-σεναριογράφων για το Χόλυγουντ θα εντοπίσει τον Ταμπόρι και έτσι ο συγγραφέας θα μετοικήσει στην Αμερική. Εκεί θα συνεργαστεί με τον Μπρεχτ και θα γνωρίσει τον Τσαρλς Λότον, τον Αντόρνο, τον Σένμπεργκ, τον Τόμας Μαν, τον Τσάρλι Τσάπλιν, την Γκρέτα Γκάρμπο και άλλες διάσημες προσωπικότητες της εποχής. Ωστόσο το πρώτο του σενάριο, μια διασκευή του έργου του Τόμας Μαν *Το μαγικό βουνό*, δεν θα γίνει ποτέ ταινία.

Τα επόμενα πέντε χρόνια ο Ταμπόρι εργάζεται κυρίως ως σεναριογράφος και μοιράζεται ανάμεσα στην Αμερική, την Αγγλία και τη Γαλλία, συνεργαζόμενος με πολλούς σκηνοθέτες, όπως ο Άλφρεντ Χίτσκοκ (*I confess*, 1953), ο Άντονι Άσκιθ (*The Young Lovers*, 1954), ο Τζόζεφ Λόουζυ (*Secret Ceremony*, 1968) και ο Ανατόλ Λίτβακ (*The Journey*, 1958).

Το 1952 γράφει το πρώτο του θεατρικό έργο, *Πτήση στην Αίγυπτο*, το οποίο παρουσιάζεται την ίδια χρονιά στη Νέα Υόρκη σε σκηνοθεσία του Ελία Καζάν. Το 1953 ανεβάζεται το δεύτερο θεατρικό του έργο *Τα ρούχα του αυτοκράτορα*, πάλι στη Νέα Υόρκη. Την ίδια εποχή ο Ταμπόρι παντρεύεται την ηθοποιό Βιβέκα Λίντφορς και ζει στη Νέα Υόρκη, γράφοντας θεατρικά έργα και σενάρια. Καθώς δεν κρύβει τις αριστερές πολιτικές του πεποιθήσεις και φιλίες, περιλαμβάνεται στους καλλιτέχνες της μαύρης λίστας του Μακάρθι.

Το 1958 ο Πήτερ Χωλ ανεβάζει στο Λονδίνο την πολιτική σάτιρα του Ταμπόρι με τον τίτλο *Μπρούχαχα*. Την ίδια χρονιά ο Ταμπόρι υπογράφει την πρώτη του σκηνοθετική δουλειά με τα έργα *Δεσποινίς Τζούλια* και *Πιο δυνατή* του Στρίντμπεργκ, στο θέατρο Φοίνιξ της Νέας Υόρκης, με την Βιβέκα Λίντφορς στον κύριο ρόλο. Το 1961 σκηνοθετεί το *Ο Μπρεχτ για τον Μπρεχτ*, ένα αφιέρωμα στον γερμανό δραματουργό που σημείωσε μεγάλη επιτυχία στην Αμερική, ενώ τον επόμενο χρόνο ξεκινάει μαζί με τη Βιβέκα Λίντφορς το Φεστιβάλ του Μπερκοσάιρ, όπου και σκηνοθετεί τον *Έμπορο της Βενετίας* του Σαίξπηρ.

Το 1968 ανεβαίνουν στη Νέα Υόρκη *Οι καννίβαλοι*, έργο όπου ο Ταμπόρι περιγράφει το θάνατο του πατέρα του στο Άουσβιτς, και το 1971 το *Pinkville*, και τα δύο σε σκηνοθεσία του Μάρτιν Φριντ. Το 1969 ο Φριντ και ο Ταμπόρι σκηνοθετούν τους *Καννίβαλους* στο Σίλλερτεάτερ του Βερολίνου, με τεράστια επιτυχία.

Το 1971 ο Ταμπόρι πηγαίνει στη Γερμανία για να σκηνοθετήσει το *Pinkville*, το οποίο κάνει την πολύκροτη ευρωπαϊκή του πρεμιέρα σε μια εκκλησία του Βερολίνου. Τον επόμενο χρόνο ο Ταμπόρι κερδίζει την υποτροφία DAAD και μετοικεί στη Γερμανία. Από το 1972 ως το 1975 σκηνοθετεί στη Βρέμη, το Βερολίνο, την Τιβίνγκη, και τη Βόννη. Από το 1975 ως το 1978 δουλεύει διαρκώς στη Βρέμη με μια ομάδα νέων ηθοποιών και το 1976 ιδρύει, μετά από παρακίνηση του Στόλ-



Ο Τζορτζ Ταμπόρι την εποχή που ζούσε στο Χόλυγουντ.

Η ιστομιά αγιότητας και χιούμορ είναι ίσως η μεγαλύτερη εβραϊκή συμβολή στον πολιτισμό.

GEORGE TABORI



Η Έλσα Ταμπόρι, ο Τζορτζ και ο μεγαλύτερος αδελφός του Πωλ γύρω στο 1925.



Ο Τζορτζ Ταμπόρι μπροστά στη βεβηλωμένη από τους νεοναζί επιτύμβια πλάκα του Μπρεχτ.



Ο πατέρας του συγγραφέα, Κορνέλιους Ταμπόρι, με το κίτρινο άστρο στο πέτο, λίγο πριν τη σύλληψή του.

τσενμπεργκ, του τότε διευθυντή του θεάτρου, το Θεατρικό Εργαστήρι, στο πλαίσιο του κρατικού θεάτρου της πόλης. Στη συνεργασία του αυτή με νέους ηθοποιούς, ο Ταμπόρι ανακαλύπτει νέους πειραματικούς δρόμους. Συνδυάζοντας σωματική άσκηση και εσωτερικές τεχνικές διερευνά την εκφραστική αυτονομία του ηθοποιού. Με τη δουλειά του στο Εργαστήρι, ο Ταμπόρι καθιερώνεται στο γερμανόφωνο κόσμο ως ένας πλήρης άνθρωπος του θεάτρου, που συγκεντρώνει με ιδανικό τρόπο τις ιδιότητες του συγγραφέα, του δασκάλου ηθοποιών και του σκηνοθέτη.

Αυτή την περίοδο σκηνοθετεί αδιάκοπα. Δικά του έργα, όπως τους *Κλόουν* (1972), *Sigmunds Freude* (1975), *Talk Show* (1976), αλλά και ξένα όπως τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη (1976). Το 1977 προκάλεσε δημόσιο σάλο η είδηση ότι μερικά μέλη του Εργαστηρίου, που θα έπαιζαν στον *Βιχτουόζο νηστευτή*, μια διασκευή του διηγήματος του Κάφκα, θα έμεναν νηστικοί για 42 μέρες, έχοντας βέβαια συνεχή ιατρική παρακολούθηση. Ο υπουργός πολιτισμού απαγόρευσε στην ομάδα να συνεχίσει το πείραμά της. Ωστόσο οι ηθοποιοί συνέχισαν και τελικά ο νέος διευθυντής του θεάτρου της Βρέμης σταμάτησε τη λειτουργία του Θεατρικού Εργαστηρίου.

Από το 1978 ως το 1981, ο Ταμπόρι δούλεψε στο Καμμερσπίλε του Μονάχου, πραγματοποιώντας τις παραστάσεις του σε εναλλακτικούς θεατρικούς χώρους, όπως υπόγεια, εκκλησίες και κατακόμβες.

Το 1980 ανέβασε στο Μόναχο το *Βραδιά Μπέκετ 1*. Σ' αυτήν την παράσταση μερικά από τα παλιά μέλη του Θεατρικού Εργαστηρίου της Βρέμης παρουσίασαν, σε συνεργασία με τα μέλη του τσίρκου Άτλας, μονόπρακτα του Μπέκετ και αποσπάσματα από μυθιστορήματά του. Το 1980 ο Ταμπόρι γύρισε και την πρώτη του ταινία, τη *Χαρούμενη γιορτή*.

Στη συνέχεια ο Ταμπόρι δούλεψε ως σκηνοθέτης στο Ρόττερνταμ, το Μόχουμ, την Κολωνία, το Βερολίνο και το Μόναχο (Καμμερσπίλε). Η σκηνοθεσία του στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, το 1984, σημείωσε εξαιρετική επιτυχία. Ανέβασε επίσης τα έργα του *Ιωβηλαίο* (1983) και *Peepshow* (1984), το *Σε φιλώ, Χέρμπερτ* του Άχτερνμπους (1984), το *Τότενφλος* του Χάραλντ Μύλλερ (1986) κ.ά.

Τον Ιανουάριο του 1985, ο Ταμπόρι παντρεύτηκε με την ηθοποιό Ούρσουλα Χόφφνερ.

Τον ίδιο καιρό ανέβασε στο Καμμερσπίλε του Μονάχου την αμφιλεγόμενη *Μήδειά* του, που παίχτηκε σε διασκευή με τον τίτλο *Μ*. Σ' αυτήν την παράσταση δεν ήταν η *Μήδεια* παιδοκτόνος αλλά ο *Ιάσων*, ενώ το μοναδικό παιδί παιζόταν από τον ανάπηρο ηθοποιό Πέτερ Ράντκε.

Το 1986 έκανε την πρώτη του σκηνοθεσία στην όπερα, ανεβάζοντας τον *Παλιάτσο* στην Όπερα

της Βιέννης, παράσταση που γνώρισε τεράστια επιτυχία. Τον επόμενο χρόνο, η προεμιέρα του φαριστικού του έργου *Ο αγών μου*, που ανέβηκε στο Ακαντεμιτέατερ της Βιέννης, σημείωσε έναν πραγματικό θρίαμβο.

Λίγο μετά σκηνοθετεί στο Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ το ορατόριο του Φραντς Σμιτ *Το βιβλίο με τις επτά σφραγίδες*. Η προεμιέρα του έργου, που παίχτηκε σε μια εκκλησία, δημιούργησε ένα απίστευτο σκάνδαλο και η παράσταση κατέβηκε μετά την πρώτη βραδιά.

Στις αρχές του 1987, ο καλλιτέχνης των περιθωριακών θεάτρων διορίζεται διευθυντής του Schauspielhaus in der Porzellangasse της Βιέννης, που μετονομάστηκε σε θέατρο «Κύκλος» (Der Kreis). Η λειτουργία του θεάτρου συνδέθηκε στενά με ένα «Στούντιο για ηθοποιούς» που ίδρυσε ο Ταμπόρι και που στόχο είχε τη διαρκή εκπαίδευση των ηθοποιών.

Κατά τη διάρκεια της θητείας του στο «Der Kreis», ο Ταμπόρι σκηνοθετεί αδιάκοπα. Ανεβάζει σύγχρονα έργα, όπως τον *Στάλιν* του Γκαστόν Σαλβατόρε (1988), το *Για δεύτερη φορά* του Ζαν-Κλωντ Καριέρ (1988), το *Γυναίκες. Πόλεμος. Κωμωδία* του Τόμας Μπρας (1988) κ.ά. Την ίδια περίοδο ο Ταμπόρι επανέρχεται συνεχώς σε έργα του Σαίξπηρ: ανάμεσα στο 1989 και το 1991 σκηνοθετεί το *Ερωτευμένοι και τρελοί*, ένα κολλάζ σαιξπηρικών κειμένων, τον *Ληρ*, τον *Οθέλλο* και τον *Άμλετ*.

Το 1991 εγκαταλείπει το «Der Kreis», αλλά συνεχίζει να σκηνοθετεί και να γράφει. Το 1992 τιμάται με το βραβείο Μπύχνερ για την προσφορά του στο θέατρο. Από το 1993 ως το 1997 σκηνοθετεί στο Ακαντεμιτέατερ της Βιέννης, ανεβάζοντας κυρίως δικά του έργα, όπως το *Ρέκβιεμ για έναν σπιούνο* (1993), τη *Δολοφόνο κατά συρροήν και τους φίλους της* (1995), τη *Μπαλάντα του βιεννέζικου σνίτσελ* (1996) και την *Τελευταία νύχτα του Σεπτέμβρη* (1997).

Απόδοση: Βίκυ Γεωργιάδου

Από το βιβλίο της Gundula Ohngemach, *Regie im Theater: George Tabori*, εκδ. Fischer, Frankfurt 1989.



Τώρα που μπορώ, όπως ο Ρονσάρ, να τραγουδώ πως είμαι γέρος, μεθυσμένος και γεμάτος ύπνο, έχω νομίζω το δικαίωμα να δοξάσω τον ιερό χαρακτήρα της ζωής, που τη βρίσκω σήμερα πιο καλλιτεχνική κι από την τέχνη, πιο θεατρική κι από το θέατρο.

GEORGE TABORI

Τα θεατρικά έργα του Τζορτζ Ταμπόρι: πρώτες παραστάσεις

Πτήση στην Αίγυπτο. Music Box, Νέα Υόρκη, 18.3.1952. Σκηνοθεσία: Ελία Καζάν.

Τα ρούχα του αυτοκράτορα. Ethel Barrymore Theatre, Νέα Υόρκη, 23.2.1953. Σκηνοθεσία: Χάρολντ Κλάρμαν.

Μπρούχαχα. Aldwych Theatre, Λονδίνο, 27.8.1958. Σκηνοθεσία: Πήτερ Χωλ.

Ο Μπρεχτ για τον Μπρεχτ. Theatre de Lys, Νέα Υόρκη, 14.11.1961. Σκηνοθεσία: Τζορτζ Ταμπόρι – Τζην Φράνκελ.

Οι φίλοι των νέγων. Orpheum Theatre, Νέα Υόρκη, 1.10.1967. Σκηνοθεσία: Τζην Φράνκελ.

Οι καννίβαλοι. American Place Theatre, Νέα Υόρκη, 17.10.1968. Σκηνοθεσία: Μάρτιν Φριντ. Ευρωπαϊκή προεμιέρα: Schiller-Theater, Βερολίνο, 13.12.1969. Σκηνοθεσία: Τζορτζ Ταμπόρι – Μάρτιν Φριντ.

Pinkville. American Place Theatre, Νέα Υόρκη, 17.3.1971. Σκηνοθεσία: Μάρτιν Φριντ. Ευρωπαϊκή προεμιέρα: Dreieinigkeitskirche, Βερολίνο, 19.8.1971.

Η διαδήλωση. Ακαδημία των Τεχνών, Βερολίνο, 9.12.1971.

Οι κλόουν. Zimmertheater, Τιβίνγκη, 8.5.1972.

Οι χαρές του Σίγκμουντ (Sigmunds Freude). Theater der Freien Hansestadt, Βρέμη, 28.11.1975.

Talk Show. Theater der Freien Hansestadt, Βρέμη, 23.10.1976.

Η 25η ώρα. Προεμιέρα στην ολλανδική γλώσσα: Toneelschuur Haarem, Toneelgroep Centrum-Bellevue, 10.2.1977. Σκηνοθεσία: Έντν Χαμπέμα. Δεύτερη γραφή του έργου: Akademietheater, Βιέννη, 13.2.1994.



Οι καννίβαλοι, το πρώτο έργο του Ταμπόρι με θέμα το Ολοκαύτωμα, στην ευρωπαϊκή του πρεμιέρα, Βερολίνο, Σίλλερ-Τεάτρο, 1969.

χο, 3.1.1985.

Ο αγών μου. Akademietheater, Βιέννη, 6.5.1987.

Μασάντα (βασισμένο στον *Ιουδαϊκό πόλεμο* του Φλάβιου Γιόζεφους). Steirischer Herbst, Γκρατς, 25.10.1988.

Ο ασπροπρόσωπος και ο κοκκινομούρης. Ένα εβραϊκό γουέστερν. Akademietheater, Βιέννη, 23.3.1990. Σκηνοθεσία: Τζορτζ Ταμπόρι – Μάρτιν Φριντ.

Babylon-Blues. Burgtheater, Βιέννη, 12.4.1991.

Παραλλαγές Γκόλντμπεργκ. Akademietheater, Βιέννη, 22.6.1991.

Ο θάνατος του Νάθαν (κατά Λέσσιγκ). Lessingtheater, Wolfenbüttel, 14.11.1991.

Ανήσυχια όνειρα (κατά Κάφκα). Casino am Schwarzenbergplatz, Βιέννη, 29.4.1992.

Ο μεγάλος ιεροεξεταστής (κατά Ντοστογιέφσκι). Πρεμιέρα στην ισπανική γλώσσα: Centro Andaluz de Teatro, Σεβίλλη, 8.10.1992. Στη γερμανική γλώσσα: Residenztheater, Μόναχο, 29.1.1993.

Ρέκβιεμ για έναν σπιούνο. Akademietheater, Βιέννη, 17.6.1993.

Ρόζα Λούξεμπουργκ-κόκκινα τριαντάφυλλα για σένα. Volksbühne, Βερολίνο, 29.10.1993. Σκηνοθεσία: Γιόχαν Κρέσνικ.

Η δολοφόνος κατά συρροή και οι φίλοι της. Akademietheater, Βιέννη, 11.6.1995.

Η μπαλάντα του βιεννεζίκου σνίτσελ. Akademietheater, Βιέννη, 29.3.1996.

Η τελευταία νύχτα του Σεπτέμβρη. Akademietheater, Βιέννη, 10.1.1997.

Τα έργα στα οποία δεν αναφέρεται σκηνοθέτης, τα έχει σκηνοθετήσει ο ίδιος ο Τζορτζ Ταμπόρι.

Ο Ταμπόρι σκηνοθέτης άλλων συγγραφέων

Αύγουστος Στρίντμπεργκ: *Δεσποινίς Τζούλια/Η πιο δυνατή*. Phoenix Theatre, Νέα Υόρκη, 1958.

Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: *Ο έμπορος της Βενετίας*. Berkshire Theatre Festival, Μπερκσάιρ, 19.7.1966.

Μπέρτολτ Μπρεχτ: *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της*. Πανεπιστήμιο του Βέρμοντ, 1967.

Τζέιμς Σόντερς: *Χανς Κολάας*. Schauspiel, Βόννη, 8.4.1974.

Ντέιβιντ Ράνκιν: *Πριν τη νύχτα*. Theater der Freien Hansestadt, Βρέμη, 25.3.1975.

Σλαβομίρ Μρόζεκ: *Οι εμγκρόδες*. Schauspiel, Βόννη, 12.6.1975.

Ευριπίδης: *Τρωάδες*. Theater der Freien Hansestadt, Βρέμη, 14.4.1976.

Έντουαρντ Μποντ: *Σωσμένος*. Theater der Freien Hansestadt, Βρέμη, 25.3.1977.

Ουίλλιαμ Σαίξπηρ / Χάινερ Μύλλερ: *Άμλετ*. Theater der Freien Hansestadt, Βρέμη, 19.3.1978.

Χανς Μάγκνους Εντσεμπέργκερ: *Το ναύαγιο του Τιτανικού*. Kammerspiele, Μόναχο, 8.5.1980.

Βραδιά Μπέκετ 1. Αυτοσχεδιασμοί πάνω σε κείμενα του Μπέκετ. Stadtteil-Zirkus Atlas, Μόναχο, 4.12.1980.

Μπέρτολτ Μπρεχτ: *Αυτός που λέει ναι – Αυτός που λέει όχι*. Staatstheater, Κάσσελ, 9.5.1981.

Βραδία Μπέκετ 2. *Der Verwaiser*. Schauspielhaus, Μπόχουμ, 1.7.1981.

Θάνατος και Σια (βασισμένο σε κείμενα της Σίλβια Πλάθ). Ακαδημία των Τεχνών, Βερολίνο, 20.2.1982.

Ευριπίδης: *Μήδεια*. Schouwburg, Ρότερνταμ, 16.12.1982.

Γερτρούδη Στάιν: *Η φλόγα του Δόκτορος Φάουστ*. Schauspielhaus, Κολωνία, 4.6.1983.

Σάμουελ Μπέκετ: *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Kammerspiele, Μόναχο, 4.1.1984.

Ίτσβαν Εόρσι: *Η ανάκριση*. Schaubühne, Βερολίνο, 5.10.1984.

Χέρμπερτ Άχτερνμπους: *Σε φιλώ, Χέρμπερτ*. Kammerspiele, Μόναχο, 25.4.1985.

Ζολτάν Κόκσις/Γιάνοσ Πιλίντσκι: *Όπερα χωρίς τραγουδιστή*. Konzerthaus, Καρλσρούη, 27.9.1985.

Βάλτερ Γενς: *Οι Τρωάδες του Ευριπίδη*. Kammerspiele, Μόναχο, 19.12.1985.

Στάμχαϊμ-Επίλογος (βασισμένο στην ταινία του Ράινχαρντ Χοφς Στάμχαϊμ). Kampnagelfabrik, Αμβούργο, 31.1.1986.

Σάμουελ Μπέκετ: *Ευτυχισμένες μέρες*. Kammerspiele, Μόναχο, 13.4.1986.

Ρουτζέρο Λεονκαβάλλο: *Ο παλιάτσος*. Kammeroper, Βιέννη, 8.5.1986.

Χάραλντ Μύλλερ: *Τότενφλος*. Kammerspiele, Μόναχο, 29.11.1986.

Φραντς Σμιτ: *Το βιβλίο με τις επτά σφραγίδες*. Ορατόριο. Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ. Σάλτσμπουργκ, 28.7.1987.

Γεννημένος ένοχος (βασισμένο σε συνεντεύξεις του Πέτερ Σιχρόβσκι). Theater «Der Kreis», Βιέννη, 19.9.1987.

Βίκτορ Ούλμαν/Πέτερ Κάιν: *Ο θάνατος παραιτείται/Ο βασιλιάς της Ατλαντίδας*. Berliner Festwochen, Βερολίνο, 1.10.1987.

Γκαστόν Σαλβατόρε: *Στάλιν*. Theater «Der Kreis», Βιέννη, 8.3.1988.

Τόμας Μπρας: *Γυναίκες. Πόλεμος. Κωμωδία*. Theater «Der Kreis», Βιέννη, 10.5.1988.

Ζαν-Κλωντ Καρριέρ: *Για δεύτερη φορά*. Theater «Der Kreis», Βιέννη, 16.9.1988.

Ερωτευμένοι και τρελοί (κολάζ κειμένων του Σαίξπηρ). Theater «Der Kreis», Βιέννη, 14.3.1989.

Η σκιά του Αηρ (κατά Σαίξπηρ). Theater «Der Kreis», Βιέννη, 22.7.1989.

Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: *Οθέλλος*. Akademietheater, Βιέννη, 10.1.1990.

Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: *Αμλετ*. Theater «Der Kreis», Βιέννη, 22.5.1990.

Μπρούνο Μαντέρνα: *Σατυρικό*. Kammeroper, Βιέννη, 16.8.1991.

Φραντς Κάφκα: *Έκθεση για μια Ακαδημία*. Vestibul des Burgtheaters, Βιέννη, 10.11.1992.

Χανς Μάγκνους Εντσεμπέργκερ: *Ντελίριο*. Thalia Theater, Αμβούργο. 29.5.1994.

Άρνολντ Σένμπεργκ: *Μουσής και Ααρών*. Opernhaus, Λειψία, 26.11.1994.



Ο Ταμπόρι στη σκηνή του Thalia Theater του Αμβούργου διευθύνει πρόβα του έργου του Εντσεμπέργκερ Ντελίριο, 1994.

από το αφιέρωμα στον Ταμπόρι
του περ. *Text+Kritik*, αρ. 133, Ιαν. 1997.

Συνομιλία με τον Τζορτζ Ταμπόρι

Δεν είμαι οπαδός της πρόκλησης που γίνεται μόνο για τη χαρά της πρόκλησης. Το θέατρο οφείλει να είναι ένας τρόπος κοινωνίας. Δεν οφείλει να ικανοποιεί τις απαιτήσεις του κοινού. Το θέατρο πρέπει να είναι ριψοκίνδυνο. Δυστυχώς όμως χάνει διαρκώς σε επιθετικότητα, μια που η τηλεόραση και τα μέσα ενημέρωσης διαμορφώνουν ανθρώπους που χάνουν την ικανότητά τους να ακούν με προσοχή. Και το θέατρο είναι τέχνη που απαιτεί προσεχτική ακοή.

Ο Πατρίς Σερώ είπε κάποτε ότι το θέατρο είναι τέχνη νοσταλγική, γιατί στρέφεται περισσότερο στο παρελθόν παρά στο παρόν ή στο μέλλον κι ότι ο κινηματογράφος είναι πιο κατάλληλος ν' αναπαραστήσει τον σημερινό κόσμο. Τι είναι σύγχρονο και τι ξεπερασμένο στο θέατρο;

Δεν θα μιλούσα για νοσταλγία όπως ο Σερώ, γιατί η νοσταλγία έχει μια γεύση ελαφρώς συναισθηματική ή μελαγχολική. Πάντως είναι αλήθεια πως το θέατρο κάνει παρόν, αναπαριστά, το παρελθόν. Πρόκειται για ένα παρελθόν, που όμως το κοινό το εκλαμβάνει ως παρόν. Το θέατρο θέτει πάντα το ζήτημα του Εδώ και Τώρα, και εδώ έγκειται η διαφορά του από τον κινηματογράφο. Στο σινεμά ξέρουμε ότι το έργο γυρίστηκε πριν έξι μήνες, το σινεμά λέει: *ήταν μια φορά κι έναν καιρό*. Το θέατρο, αντίθετα, λέει: *είναι μια φορά κι έναν καιρό*. Ανεξάρτητα από το στυλ ή τη δραματική φόρμα, ο θεατής βλέπει κάτι για πρώτη φορά, που ταυτόχρονα είναι κι η τελευταία. Η δόξα και η φρίκη του θεάτρου είναι ότι συμβαίνει πάντα στο παρόν. Βρίσκεται πάντα στη μετάβαση, η πρώτη παράσταση είναι πάντα και η τελευταία. Γι' αυτό και βρίσκω το θέατρο πιο ωραίο και πιο ενδιαφέρον από τον κινηματογράφο.

Τι είναι σύγχρονο; Τι είναι πολιτικό στο θέατρο; Πιστεύω ότι αυτό ποικίλλει κι ότι συνδέεται με την ιστορία. Αν φέρω στο νου μου τα χρόνια που πέρασα στη Νέα Υόρκη –έζησα εκεί είκοσι χρόνια– αν αναλογιστώ τη δεκαετία του '60, το κίνημα των Μαύρων, των φοιτητών, το Βιετνάμ, οι απαιτήσεις των καιρών εκείνων ήταν τόσο έντονες που ήμασταν υποχρεωμένοι να συγκρουστούμε άμεσα με την πραγματικότητα προτείνοντας το θέατρο της agit-prop ή το θέατρο στο δρόμο, όπως έκανα κι εγώ. Ωστόσο, δεν θά 'πρεπε να συγχέουμε γενικά το θέατρο με τη δημοσιογραφική κάλυψη της επικαιρότητας. Αυτό τα μέσα πληροφόρησης το κάνουν πολύ καλύτερα. Το θέατρο χρειάζεται κάποια απόσταση από τα πράγματα, πρέπει να τα χωνέψει. Για μένα ο πιο σύγχρονος συγγραφέας είναι ο Σαίξπηρ. Για τη μεγάλη πολιτική αλλαγή που ζήσαμε πέρυσι (ο Ταμπόρι αναφέρεται στην πώση του τείχους του Βερολίνου και την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων) ή για τις σχέσεις ανδρών και γυναικών ο Σαίξπηρ μιλάει με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο,

πράγμα που τον καθιστά πάντα επίκαιρο. Συμφωνώ με τον Πέτερ Στάνι που υποστηρίζει πως δεν πρέπει να τρέχουμε πίσω από το πνεύμα της εποχής.

Μόλις ανέβασα την τέταρτη σκηνοθεσία μου πάνω στο ίδιο έργο *Γυναίκες. Πόλεμος. Κωμωδία*. του Τόμας Μπρας, πράγμα που δεν μου έχει ξανασυμβεί με άλλες κωμωδίες, επειδή αυτό το έργο το αγαπώ ιδιαίτερα. Παρόλο που κάθε φορά το πλησιάζω όλο και περισσότερο, παραμένει για μένα ένα αίνιγμα. Καθώς το θέμα του είναι ο πόλεμος, τα γεγονότα στο Ιράκ τού προσέδωσαν ξαφνικά μια ιδιαίτερη πολιτική επικαιρότητα τόσο για μένα όσο και για το κοινό. Το 1983, είχα γράψει ένα έργο με τίτλο *Ιωβηλαίο και κεντρικό θέμα τη βεβήλωση των εβραϊκών τάφων*. Την εποχή εκείνη ήταν θέμα που σπάνια απασχολούσε την επικαιρότητα. Και ξαφνικά πέρυσι, με τις ειδήσεις για βεβήλωση τάφων που έφταναν από τη Γαλλία, την Αγγλία και τη Μινεσότα, το έργο έγινε επίκαιρο.

Τα έργα σας περιγράφουν πάντα οδυνηρές στιγμές, νευραλγικές, είτε για την ιστορία όλης της ανθρωπότητας είτε για την προσωπική ιστορία ενός ανθρώπου, και δίνουν ιδιαίτερο βάρος στα θύματα, τους ανάπηρους, τις εθνικές μειονότητες. Είναι ένα θέατρο που μάχεται τη λήθη, που επεξεργάζεται ένα άβολο παρελθόν, ένα παρελθόν που ενοχλεί χωρίς σταματημό το παρόν μας. Το θέατρο λειτουργεί για σας ως μνήμη της ανθρωπότητας;

Το απωθημένο, είτε προσωπικό είτε πολιτικό, και μόνο από το γεγονός ότι είναι απωθημένο, επανέρχεται πάντα. Είναι το φάντασμα του πατέρα του Άμλετ. Όταν γράφω αυτά τα κείμενα για τους Εβραίους ή τους Γερμανούς ή για οποιονδήποτε άλλον, δεν το κάνω βάσει προμελετημένου σχεδίου. Δεν κάθομαι να πω ότι τώρα ήρθε η ώρα να γράψω για τούτο ή για εκείνο το θέμα· το θέμα εμφανίζεται από μόνο του, μου χτυπάει την πόρτα λέγοντας: «Άνοιξέ μου!» Και τότε μου είναι δύσκολο να αντισταθώ. Θά 'πρεπε κανείς να γράφει μόνον ό,τι απαιτεί να γραφτεί.

Δεν απωθούν μόνο οι δήμιοι αυτό που έκαναν, τα ίδια τα

μον, δεν μπορούμε ωστόσο να αγνοήσουμε ότι στο έργο σας υπάρχουν πάντα αυτά τα κλάσματα δευτερολέπτου, όπου η καταστροφή φαίνεται πως μπορεί να αποφευχθεί, όπου την πραγματικότητα διαπερνά μια αστραπή ουτοπίας. Στο έργο σας Το κουράγιο της μητέρας μου, που βασίζεται σ' ένα πραγματικό αυτοβιογραφικό γεγονός, δεν υπάρχει από πονθενά σανίδα σωτηρίας για τη μητέρα σας που οδεύει προς το θάνατο, κι όμως την τελευταία στιγμή η κατάσταση ανατρέπεται κι εκείνη σώζεται. Στους Καννίβαλους υπάρχουν δύο πρόσωπα που επιζούν ανέλπιστα.

Πιστεύω πως τα βαθύτερα κίνητρα του συγγραφέα είναι πάντα κρυμμένα. Ίσως μπορούμε να καταλάβουμε γιατί κάναμε τούτο ή εκείνο, χρόνια μετά. Οι πηγές όμως του ασυνείδητου, που είναι και οι σπουδαιότερες, παραμένουν καταρχήν καλά συγκαλυμμένες. Διαβάζω αυτόν τον καιρό το δοκίμιο του Σαρτρ για τον Φλωμπέρ: *Ο ηλίθιος της οικογένειας*. Χρειάστηκε πολύ καιρό για να ψυχογραφήσει τον Φλωμπέρ. Στα νιάτα μου, ο Φλωμπέρ ήταν το υπόδειγμά μου. Η ακριβής λέξη, η τελειομανία. Δεν ήξερα βέβαια από πού τα αντλούσε αυτά. Καμιά φορά οι κρυφές αλήθειες από όπου προέρχονται τα πράγματα ανέρχονται στην επιφάνεια, θα πρέπει όμως νά 'χει κανείς συνείδηση ότι δεν πρόκειται για την αντικειμενική αλήθεια αλλά μονάχα για μια ερμηνεία της. Διάβασα πρόσφατα ότι για τον *Άμλετ* έχουν γραφτεί είκοσι οχτώ χιλιάδες βιβλία. Φυσικά ο καθένας διαβάζει με τον δικό του τρόπο και κάθε ανάγνωση είναι σεβαστή, ειδικά στο θέατρο όπου η διαφορά παίζει ιδιαίτερο ρόλο. Προσπαθώ πάντα να βρω την ταυτότητα κάθε έργου, την ψάχνω πολύ συνειδητά, όχι για να διαφοροποιηθώ από τον Στάνιν ή το Τσάντεκ –αυτό ούτω ή άλλως το κάνω– αλλά γιατί αυτή η ταυτότητα είναι απαραίτητη για να μπορέσει κανείς στη συνέχεια να παρουσιάσει, από τη μία παράσταση στην άλλη, τις διαφορετικές εκδοχές της. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο το θέατρο, για μένα, βρίσκεται τόσο κοντά στη ζωή. Είναι το μόνο πράγμα που κανείς δεν μπορεί να αναπαράγει. Αυτό ακούγεται στομφώδες, αποτελεί ωστόσο την απαρχή της ελπίδας. Όταν ανέβασα τον *Άμλετ*, στο τέλος υπήρχαν επί σκηνής εφτά οχτώ πτώματα. Μπορεί κάθε παράσταση να είναι η τελευταία, όταν όμως πέφτει η αυλαία, τα πτώματα σηκώνονται έτοιμα να ξαναπεθάνουν. Δεν μπορεί να συμβεί αυτό στη ζωή. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο βρίσκεται η ελπίδα.

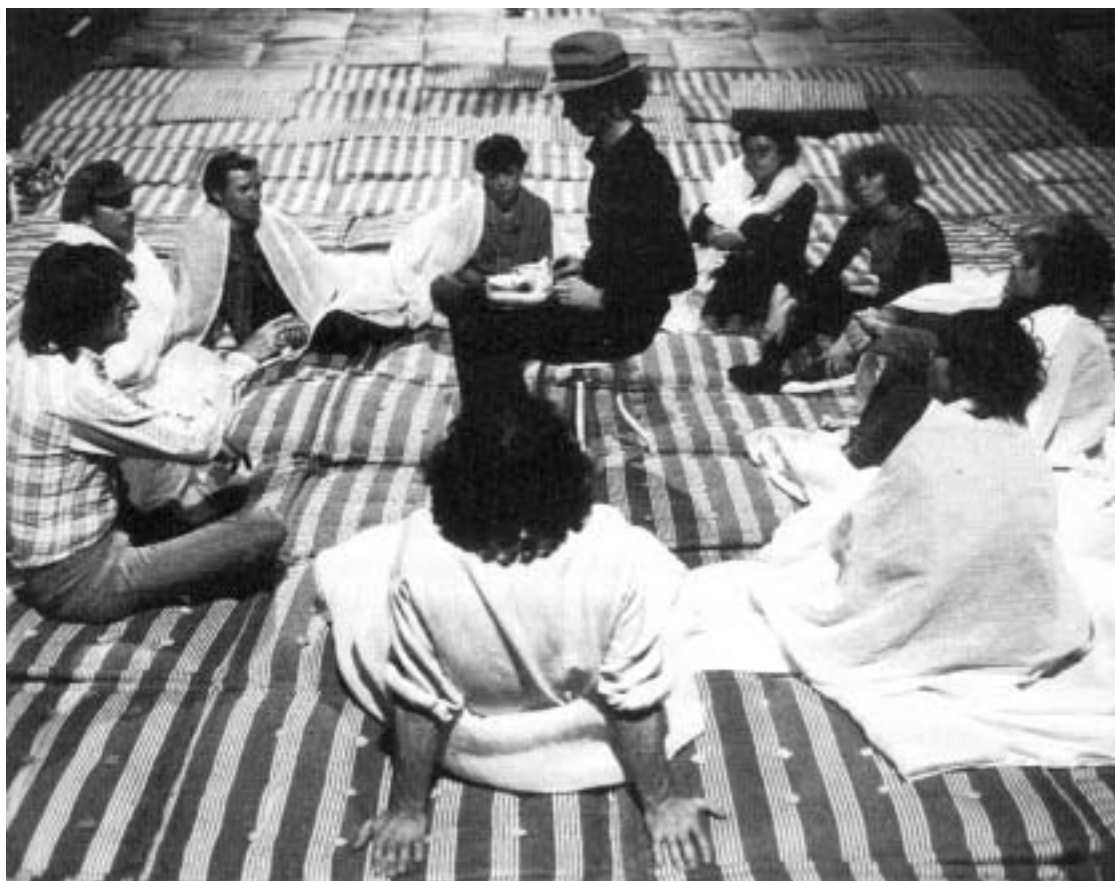
Δεν ξέρω αν είμαι αισιόδοξος. Όταν ήμουν παιδάκι, η γιαγιά μου διηγόταν ιστορίες που τις αντλούσε πάντα από τα έργα του Σαίξπηρ. Αδιαφορώντας για το πόσα ήταν τα πτώματα στο τέλος, έλεγε πάντα: «Και ζήσαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα». Σαράντα χρόνια αργότερα, όταν ζούσα στη Νέα Υόρκη, έκανα, όπως όλοι, μια ψυχοθεραπεία. Πέρασα καταρχήν το τεστ Ρόρσχαχ με τις κηλίδες του μελανιού. Η ψυχοθεραπεύτριά μου ήταν Γαλλίδα, με τρόπους παλιοκαιρισίους, πολύ ευγενική, ήταν και λίγο κουφή, κι αφού μου έκανε το τεστ, μου είπε: «Δεν μας ενδιαφέρει καθόλου να

δούμε σε τι άθλιο σημείο βρίσκεστε σήμερα, στο τέλος θα είστε Ο.Κ. Όπως στα παραμύθια». Πράγματι, τα παραμύθια είναι ιστορίες φρίκης με καλό τέλος.

Για σας το θέατρο έχει μεγάλη θεραπευτική δύναμη. Τι εμπειρίες έχετε σ' αυτόν τον τομέα; Με ποιο τρόπο το θέατρο απελευθερώνει ηθοποιούς και θεατές;

Αμέτρητες φορές έζησα κι εγώ ο ίδιος και είδα και τους ηθοποιούς να ζουν την παρακάτω εμπειρία: πας για παράσταση ή για πρόβα χωρίς καμιά όρεξη, φοβάσαι, είσαι σφιγμένος, θέλεις να σταματήσεις, να το βάλεις στα πόδια, θέλεις να φύγεις, κι όμως ύστερα από την πρόβα, όσο ανυπόφορη κι αν ήταν, έρχεται ένα αίσθημα απελευθέρωσης. Κάποτε, για να το περιγράψω, χρησιμοποίησα τη φράση: *μεταλλάσσεις τα προσωπικά σκατά σε δημόσιο χρυσάφι*. Στο θέατρο, έχουμε το δικαίωμα να κάνουμε τα πάντα. Μπορούμε να σκοτώσουμε, να μισήσουμε, να χτυπηθούμε, να κλάψουμε με τα χάλια μας, να κάνουμε πράγματα που σπάνια επιχειρούμε στη ζωή. Αυτή λοιπόν η σχέση ανάμεσα στο θέατρο και τη θεραπεία υπάρχει από παλιά. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο προσέφευγε στην κάθαρση, που σκοπό είχε να λυτρώσει το κοινό. Βρίσκω πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι τα έργα που έχουν τη μεγαλύτερη επιτυχία δεν είναι η *Ωραία μου κυρία* αλλά η *Ορέστεια*, τα έργα του Ρακίνα, του Κορνέιγ ή του Σαίξπηρ, όπου συμβαίνουν τα πιο φριχτά πράγματα. Όσο για τη θεραπευτική ενέργεια που το θέατρο μπορεί να ασκήσει στο κοινό, είναι πρακτικά αδύνατο να εξηγήσει κανείς τη λειτουργία της. Βρισκόμαστε μπροστά σε χίλια άτομα που σε μια δεδομένη στιγμή έρχονται σε κατάσταση κοινωνίας, με το να γελάνε ή να κλαίνε ταυτόχρονα την ίδια στιγμή ή με το να παύουν να γελάνε, να κλαίνε ή να σκέφτονται. Μα δεν μπορούμε να ξέρουμε τι ακριβώς συμβαίνει στο βαθύτερο είναι του καθενός. Ούτε οι συζητήσεις που ακολουθούν καμιά φορά την παράσταση, όπου οι θεατές λένε τις εντυπώσεις τους, μπορούν να αποδώσουν αυτήν την κατάσταση κοινωνίας. Πριν καιρό, πήρα μέρος σε μια συζήτηση πάνω στο έργο μου *Ο αγών μου* στο Θέατρο Μαξίμ Γκόρκι στο Βερολίνο. Οι ερωτήσεις ήταν πολύ ευγενικές και πολύ έξυπνες, αν και κοινότυπες: «Έχουμε το δικαίωμα να γελάμε με τον Χίτλερ;» Ρώτησα λοιπόν κι εγώ: «Γελάσατε;» – «Ναι, γελάσαμε» – «Ιδού, λοιπόν η απάντηση». Σε τέτοιου είδους συζητήσεις δεν μαθαίνουμε ποτέ τι είναι αυτό που άγγιξε σε βάθος το κοινό. Σε αντιπαράθεση, ιδού ένα άλλο παράδειγμα. Ο Μπράνκο Σαμαρόφσκι, ηθοποιός τώρα στη Schaubühne του Βερολίνου, ήρθε πρόσφατα να δει τον *Θεόλλο* που ανέβασα στη Βιέννη, και μου είπε: «Στο τέλος της παράστασης ένιωσα ένα φριχτό πόνο σ' όλο μου το κορμί». Ο πόνος στο σώμα ήταν εκεί από πριν, αλλά τη συνείδηση του πόνου τού την έδωσε η εμπειρία της παράστασης. Αντίθετα, μέσα στο κεφάλι του, ένιωσε πολύ άνετα.

Οι περισσότερες αντιδράσεις του κοινού, χειροκροτήμα-



Τζορτζ Ταμπόρι
Talk Show,
σε σκηνοθεσία
του ίδιου,
Θεατρικό Εργαστήρι
της Βρέμης, 1976.

θύματα δεν θέλουν επίσης να μιλάνε γι' αυτό. Όταν κανείς συζητά με ανθρώπους που πέρασαν οι ίδιοι από το Άουσβιτς ή από άλλα στρατόπεδα συγκέντρωσης, διαισθάνεται αμέσως πως δεν επιθυμούν να έρθουν αντιμέτωποι με τις αναμνήσεις τους, μ' αυτό που έζησαν. Η απώθηση όμως της ανάμνησης δεν συνεπάγεται και την εξαφάνισή της, ίσα ίσα την κάνει να επανέρχεται σε τακτά διαστήματα. Το ίδιο συμβαίνει και σε μένα. Θυμάμαι πως η αντίδρασή μου, όταν έμαθα, μετά τον πόλεμο, ότι ο πατέρας μου είχε δολοφονηθεί στο Άουσβιτς, ήταν να κάτσω να γράψω ένα μυθιστόρημα. Την εποχή εκείνη ζούσα στην Αγγλία κι όταν τελείωσα το μυθιστόρημα, δεν το παρουσίασα σε κανέναν και δεν εκδόθηκε. Συνειδητοποίησα ότι δεν μπορούσα να το κάνω. Πίστευα πως μόνο κάποιος που είχε ζήσει στο Άουσβιτς μπορούσε να γράψει γι' αυτό. Ήταν το 1945 ή το 1946. Το 1967, όμως, έγραψα στη Νέα Υόρκη τους *Καννίβαλους* γιατί το θέμα είχε ξανάρθει να χτυπήσει την πόρτα μου. Δεν έφτιαξα ένα έργο ντοκουμέντο, η οπτική του γωνία είναι αυτή του γιου που προσπαθεί να φανταστεί τι συνέβη στον πατέρα του. Όσο ζούσα στις Ηνωμένες Πολιτείες, για πολύ καιρό το θέμα δεν με είχε απασχολήσει καθόλου. Όταν ήρθα στη Γερμανία, το θέμα επίσης δεν με απασχόλησε στην αρχή, αργότερα όμως επανέκαμψε εντελώς απρόσμενα.

Πιστεύετε πως υπάρχουν έργα και συγγραφείς που δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε χωρίς κάποια εμπειρία της ζωής ή

του θεάτρου; Σας συνέβη να βρεθείτε μπροστά σε θέματα που δεν ήσασταν αρκετά ώριμος να αντιμετωπίσετε;

Ναι. Πριν είκοσι χρόνια διηύθυνα ένα θεατρικό εργαστήριο στη Βρέμη. Φτιάχτηκε μια ομάδα από ηθοποιούς, είχα κι εγώ την επιθυμία να γράψω ένα έργο ή μάλλον ένα κολάζ με θέμα την ευτυχία. Σκεφτόμουν: «Ο κόσμος όλος είναι τόσο δυστυχισμένος, δε θά 'ταν άσκοπο να εξετάσει κανείς σε τι συνίσταται η ευτυχία». Αρχίσαμε λοιπόν να δουλεύουμε πάνω στο θέμα, δουλέψαμε ένα δυο μήνες, δεν ήμασταν όμως, ούτε εγώ ούτε οι ηθοποιοί, αρκετά ώριμοι. Και τελικά, μόνο φέτος το καλοκαίρι έγραψα το έργο που έχει τίτλο *Βαβυλώνα-Μπλουζ* και που θα ανεβάσουμε προσεχώς στη Βιέννη. Πρόκειται για είκοσι μικρά δράματα. Πώς μπορούμε να είμαστε ευτυχισμένοι χωρίς καμιά προσπάθεια; Είναι γραμμένο στο στυλ του Cami του οποίου το χιούμορ μ' αρέσει πολύ. Η ευτυχία γεννιέται μόνο όταν παύει να υπάρχει η δυστυχία, δεν γίνεται αλλιώς. Κάνει κρύο και μπαίνεις σ' ένα δωμάτιο με θέρμανση. Διψάς και πίνεις. Περιμένεις ένα τηλεφώνημα από την εκλεκτή της καρδιάς σου και να που το τηλέφωνο επιτέλους χτυπάει.

Η ευτυχία μέσα στη δυστυχία είναι κάτι που πολύ σας έχει απασχολήσει. Παρόλο που έχετε προτίμηση στα αποκαλυπτικά κείμενα, στις καταστάσεις «τέλους του παιχνιδιού», σε στιγμές όπου αναγγέλλεται το τέλος του κόσμου ή του από-



*Βάλτερ Γενς
Οι Τρωάδες του
Ευριπίδη, σκηνοθεσία
Ταμπόρι, Μόναχο 1985.*

*Η φλόγα του Δόκτορος
Φάουστ της Γερτούδης
Στάν, σκηνοθεσία
Ταμπόρι, Κολωνία
1983.*



*Τότενφλος
του Χάραλντ Μύλλερ,
σκηνοθεσία Ταμπόρι,
Μόναχο 1986.*

τα ή αποδοκμασίες, αποτελούν μέρος της τελετουργίας. Ένα βράδυ, ήμουν στη Schaubühne για να δω το έργο *Ο Θάνατος του Εμπεδοκλή* του Χέλντερλιν, στη σκηνοθεσία του Κλάους Μίκαελ Γκρούμπερ, μια πολύ ωραία παράσταση. Ήταν πρεμιέρα, πλάι μου καθόταν ένας κύριος που στο τέλος κραύγαζε με δύναμη την αποδοκμασία του και συγχρόνως χειροκροτούσε. Καθαρή σχιζοφρένεια. Δεν νομίζω ότι το έκανε ειρωνικά ούτε συνειδητά. Νομίζω ότι συχνά ο κόσμος χειροκροτεί επειδή είναι ευχαριστημένος που το θέαμα τελείωσε. Εξάλλου, στη Γερμανία τα ήθη δεν είναι τα ίδια όπως στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου συγγραφέας, σκηνοθέτης, σκηνογράφος ουδέποτε βγαίνουν να χαιρετήσουν στο τέλος της παράστασης. Φαίνεται ότι στη Γερμανία δεν θέλουμε να παραδεχτούμε ότι στο κέντρο της παράστασης βρίσκεται ο ηθοποιός. Χωρίς ηθοποιό, δεν υπάρχει παράσταση. Χωρίς σκηνοθέτη, θα μπορούσε. Χωρίς σκηνογράφο, επίσης.

Στη Βιέννη ιδρύσατε και διευθύνετε για τρία χρόνια μια δραματική σχολή. Ποιά ήταν η διδασκαλία σας σ' αυτή τη σχολή; Τι είδους γνώση θέλατε να μεταδώσετε στον ηθοποιό;

Ας υποθέσουμε ότι έχετε ένα πιάνο. Αν δεν είναι καλά κουρ-

ντισμένο, ο ίδιος ο Χόροβιτς ή ο Ρουμπινστάιν να ήσασταν, το ωραιότερο κομμάτι του Σοπέν να παίζατε, ο ήχος που θα παραγόταν δεν θα είχε καμία αρμονία. Ο ηθοποιός είναι ο ίδιος το πιάνο του. Όλοι, χορευτές, τραγουδιστές, αθλητές, όλοι τους προπονούνται πριν εμφανιστούν. Αν παρακολουθήσετε έναν αγώνα τένις, θα δείτε ότι ο Λεντλ ή ο Μπέκερ κάνουν κάποιες συγκεκριμένες κινήσεις πριν ρίξουν το μπαλάκι. Αυτό στο θέατρο το λέμε προθέρμανση. Όλα αυτά αποτελούν μια ενσυνείδητη προετοιμασία για να φτάσει κανείς στον επιθυμητό βαθμό έντασης και συγκέντρωσης. Ένας χορευτής δεν βγαίνει να χορέψει ποτέ χωρίς προθέρμανση. Ένας ηθοποιός όμως, ακόμα κι αν μαθήτευσε στον Σερώ ή στον Στράσμπεργκ, όπου αναμφίβολα έμαθε πράγματα που έχουν μεγάλη σημασία, μόλις τα καταφέρει και επιβληθεί ως ηθοποιός, παύει πια να προετοιμάζεται.

Στο γερμανόφωνο θέατρο, ελάχιστοι είναι οι ηθοποιοί που προετοιμάζονται με συνείδηση, συγκέντρωση και σύστημα. Πρώτος αντιλήφθηκε το πρόβλημα πριν εκατό χρόνια ο Στανισλάβσκι και ανέπτυξε ένα σύστημα. Έκτοτε, το σύστημά του γνώρισε διάφορες τροποποιήσεις. Για μένα αυτό που πρωτεύει, είναι να υποβάλω χωρίς δογματισμό στον εαυτό μου αυτό το ερώτημα: πώς μπορεί να βοηθηθεί ο ηθοποιός ώστε να κουρντίσει το όργανό του; Άλλος χρειάζεται δύο λεπτά, άλλος χρει-

άζεται τρεις ώρες. Πάρτε το τρακ, για παράδειγμα. Κάθε δημόσια εμφάνιση προκαλεί κάποιο τρακ. Όταν μπαίνω σ' ένα εστιατόριο γεμάτο, έχω τρακ, συνειδητά ή ασυνειδητά. Ξέρω κάποιον που πριν μπει σε εστιατόριο ξεσφίγγει τη γραβάτα του. Θέλει να αισθανθεί σαν στο σπίτι του, δεν θέλει να νιώσει εκνευρισμό, κάτι θέλει να ξεπεράσει.

Οι ηθοποιοί ζουν σ' ένα κλίμα αγωνίας. Το επάγγελμα του ηθοποιού είναι ηρωικό. Είναι ο μόνος καλλιτέχνης –γιατί είναι πράγματι καλλιτέχνης κι όχι όργανο– που δημιουργεί πάντα μπροστά σε κοινό. Ο συγγραφέας μένει σπίτι του, κανείς δεν τον κοιτάζει όταν δουλεύει, κανείς δεν τον βλέπει να διορθώνει το κείμενό του ή να το πετάει στα σκουπίδια, όταν δεν τον ικανοποιεί. Αντίθετα ο ηθοποιός αισθάνεται ότι υπόκειται διαρκώς στην παρατήρηση και στην κριτική. Πράγμα που σ' αλήθεια συμβαίνει. Κι αυτή την αίσθηση είναι πολύ δύσκολο να την υπερνικήσει. Γι' αυτό ακριβώς θεωρώ πολιτικά και ηθικά ύποπτο να μη λαμβάνει κανείς υπόψη του και την ανθρώπινη διάσταση του ηθοποιού. Όχι με συναισθηματισμούς, αλλά βλέποντάς τον σαν άνθρωπο που έχει τα προβλήματά του. Μπορεί πριν την πρόβα να μάλωσε με τη γυναίκα του ή να υποφέρει από δυσπεψία ή πονοκέφαλο. Με ποιο τρόπο μπορούμε να τον βάλουμε σε μια κατάσταση δημιουργίας; Κι άλλοι καλλιτέχνες προετοιμάζονται. Ο Πικάσο, πριν αρχίζει να ζωγραφίζει, πάντα χόρευε λιγάκι. Ο Χεμινγκουέι έβγαζε τις μύτες των μολυβιών του. Ο Σίλλερ έπρεπε να νιώσει τη μυρωδιά σαπισμένου μήλου. Είναι κάποιοι προσωπικοί τρόποι αλλά Στανισλάβσκι που βοηθούν να μπει κανείς στη δημιουργική διαδικασία. Κάποτε, αυτό το λέγαμε έμπνευση: την είσοδο σε μια κατάσταση μέσα στην οποία λειτουργούμε. Όπως στον έρωτα. Χωρίς πρελούδιο, είναι δύσκολο.

Στο γερμανικό θέατρο, οι ηθοποιοί δουλεύουν πολύ. Μόνο το απόγευμα έχουν λίγο ελεύθερο χρόνο, να ψωνίσουν ή να ξεκουραστούν. Το πρόβλημά τους είναι η έλλειψη χρόνου. Σε μερικά θέατρα υπάρχουν προγράμματα άσκησης, μόνο που συνήθως έχουν απώτερο στόχο μια συγκεκριμένη παράσταση. Θα έπρεπε λοιπόν να υπάρχει καθημερινά τέτοιου είδους άσκηση που να μην εκλαμβάνεται ως καταναγκασμός. Όπως γίνεται με τους αθλητές, τους χορευτές ή τους τραγουδιστές.

Στη θεατρική σας δουλειά αποδίδετε μεγάλη σημασία στην αυθεντικότητα του ηθοποιού, εφόσον αρνείστε τη διάκριση ανάμεσα στο πρόσωπο του ηθοποιού και στο ρόλο που υποδύεται. Στην οπτική αυτή της ταύτισης του ηθοποιού με το ρόλο του, στην επιθυμία σας να ενώσετε το παιχνίδι με το είναι του ηθοποιού, καταφέρατε να πείσετε τους ηθοποιούς τον έργο Πρωταθλητής στην πείνα, βασιζόμενοι στον Κάφκα, να νηστεύουν όπως ο ήρωας για σαράντα μέρες, προκειμένου να μπουνε στο πετσί του ρόλου τους. Ποιες πρέπει να είναι οι αρετές ενός ηθοποιού και τι απεχθάνεστε περισσότερο σ' έναν ηθοποιό;

Ο ηθοποιός μπορεί να είναι τόσο καλός όσο του το επιτρέπει ο σκηνοθέτης του. Υπάρχουν φυσικά και εξαιρέσεις. Εκείνο που με λυπεί είναι να βλέπω έναν ηθοποιό να χρησιμοποιεί τα ίδια τεχνίδια, γιατί θέλει να τον χειροκροτήσουν, γιατί θέλει να επαναλάβει την πρώτη του επιτυχία. Τότε έρχεται η ρουτίνα. Όταν τον βλέπω για πρώτη φορά, τον βρίσκω καταπληκτικό, αλλά τη δεύτερη φορά σκέφτομαι: «Πήγαινε το παραπέρα. Έτσι κι αλλιώς κάνεις μόνο “σαν να”». Πρόκειται γι' αυτό που περιγράφει ο Ντιντερό στο *Παράδοξο του ηθοποιού*. Παρατηρεί δύο ηθοποιούς. Η πρώτη έπαιζε λίγο σαν τη Ντούζε, με το ένστικτο, προσπαθώντας να είναι πάντα αυθεντική. Η δεύτερη δούλευε λίγο σαν τη Σάρα Μπερνάρ, με την τεχνική, κάνοντας «σαν να».

Κι επειδή το αυθόρμητο και το αληθινό δεν μπορούν να επαναληφθούν, ο Ντιντερό λέει –σας κάνω μια αφελή απλούστευση– ότι αρκεί στον ηθοποιό να δείχνει, να κάνει «σαν να». Δε νομίζω ότι θα τον ικανοποιούσε σ' αλήθεια η λύση αυτή. Εξάλλου οι απόψεις του δοκιμάστηκαν στο γερμανικό θέατρο, όπου έπρεπε κανείς να δείξει την ταραχή της ψυχής του και τα συναισθήματά του υποβοηθούμενος από μια συγκεκριμένη τεχνική. Δεν την ενστερνίστηκα ποτέ σαν άποψη. Νομίζω πως είναι δυνατό να επαναλάβουμε το ανεπανάληπτο, να συνδέσουμε το είναι με το παιχνίδι. Αυτό μου το έμαθε ο Λη Στράσμπεργκ. Έγραψε μια πολύ ωραία αυτοβιογραφία την οποία προλόγισα για τη γερμανική έκδοση. Σαν κάθε γκουρού, αγαπήθηκε πολύ και μισήθηκε πολύ. Ήταν πολύ περίπλοκος άνθρωπος, αλλά και εξαιρετικά ακεραίος, πράγμα που δεν είναι καθόλου εύκολο στο χώρο του θεάματος στις Ηνωμένες Πολιτείες. Πάντα τον απασχολούσε το πώς μπορεί να βοηθήσει τον ηθοποιό να κάνει αυτό που έπρεπε να κάνει. Ανεξάρτητα από το στυλ του παιχνιδιού, ρεαλιστικό, μπρεχτικό, αλλά Στρέλερ, αρχαιοπρεπές ή κατά κάποιον τρόπο, είτε επρόκειτο για θέατρο είτε για σινεμά, για τραγωδία ή για μουζικάλ, έθετε πάντα το ερώτημα του τι μπορεί να γίνει ώστε ο ηθοποιός να βρεθεί σε δημιουργική κατάσταση. Θεωρώ πολλές από τις προτάσεις του αποτελεσματικές. Συνταγές δεν υπάρχουν, ωστόσο δοκίμασα στην πράξη πολλές από τις προτάσεις του. Το θεμελιώδες πρόβλημα που εντόπισε ο Στανισλάβσκι είναι: πώς γίνεται ηθοποιός πολύ καλός, πολύ μεγάλοι, να είναι συχνά τόσο κακοί; Παρατήρησε το φαινόμενο αυτό στον εαυτό του. Όντας ήδη διάσημος κι αφού είχε παίξει τον ίδιο ρόλο για έξι μήνες, διαπίστωσε ότι ήταν κακός, άδειος, ψεύτικος. Και αναρωτήθηκε; Πώς είναι δυνατόν; Πού οφείλεται αυτό; Το ερώτημα ήταν σωστό. Η απάντηση που έδωσε είχε άμεση σχέση με την εποχή του. Σαν ερώτημα ωστόσο εξακολουθεί να απασχολεί τους ανθρώπους του θεάτρου. Πώς μπορώ να απελευθερώσω τον ηθοποιό; Τι μπορώ να κάνω για να χαλαρώσει; Πώς μπορώ να τον βάλω σε κατάσταση τέτοια που να ανταποκριθεί σ' αυτό που του ζητούν;

Το θεατρικό σας έργο είναι ριψοκίνδυνο, αρέσκειται να τινά-



*Ο Γκύντερ Αινμπροτ
(Χίτλερ) και ο Ίνγκας
Κίρχερ (Σλόμο) στο έργο
του Ταμπόρι Ο αγών μου,
Βιέννη 1987.*

*Μπέκετ
Περιμένοντας τον Γκοντό,
σκηνοθεσία Ταμπόρι,
Μόναχο 1984.*

ζει στον αέρα τις προκαταλήψεις, να ξεπερνά τα όρια. Μήπως υπάρχουν παρ' όλα αυτά πράγματα που το θέατρο δεν έχει δικαίωμα να κάνει ή να δείχνει;

Όχι, δεν νομίζω. Δεν είμαι οπαδός της πρόκλησης που γίνεται μόνο για τη χαρά της πρόκλησης. Το θέατρο οφείλει να είναι ένας τρόπος κοινωνίας. Δεν οφείλει να ικανοποιεί τις απαιτήσεις του κοινού. Το θέατρο πρέπει να είναι ριψοκίνδυνο. Δυστυχώς όμως χάνει διαρκώς σε επιθετικότητα, μια που η τηλεόραση και τα μέσα ενημέρωσης διαμορφώνουν ανθρώπους που χάνουν την ικανότητά τους να ακούν με προσοχή. Και το θέατρο είναι τέχνη που απαιτεί προσεχτική ακοή. Προς το παρόν, η τάση που επικρατεί αντιμάχεται το περιεχόμενο, κατευθύνεται προς μια συγκεκριμένη μορφή φορμαλισμού, προς την ψυχαγωγία. Έχω κατά νου την *Τρικνυμία* σε σκηνοθεσία του Πήτερ Μπρονκ (1990), που είναι πολύ όμορφη μεν, ο Σαίξπηρ όμως δεν είναι και τόσο ανώδυνος. Θεωρώ ότι το έργο είναι πολύ δύσκολο, το είδα πολλές φορές και σκέφτομαι ότι τα παραμύθια είναι συχνά πολύ μοχθηρά και επικίνδυνα. Όταν, ανεβάζοντας Σαίξπηρ, δεν κατορθώνουμε να κάνουμε το θεατή ν' ανακαλύψει μέσα στο έργο την προσωπική του βιογραφία –και μπορεί να είναι εξαιρετικά δυσάρεστο ν' ανακαλύψει κανείς μέσα του τον

Οθέλλο ή τον Ριχάρδο τον Γ' – σημαίνει ότι κάτι δεν πάει καλά στην παράσταση. Ο Σαίξπηρ, για παράδειγμα, στις κωμωδίες του οδηγεί τη σύγκρουση των φίλων πολύ πιο μακριά απ' ό,τι ο Ζενέ ή ο Μπρεχτ, ο οποίος ούτως ή άλλως δεν ασχολήθηκε και πολύ με το θέμα. Όταν το θέατρο δεν είναι ανώδυνο, αντιτίθεται στη γενικευμένη αποβλάκωση. Η τηλεόραση δεν βοηθά τη συγκέντρωση, αφού βρίσκεται στον έλεγχό μου, μπορώ να την κλείσω όταν οι εικόνες που μου προτείνει δεν μου αρέσουν. Το θέατρο για μένα είναι επίσης ένας τρόπος άσκησης για το κοινό, του επιτρέπει να σκεφτεί, να δει, να νιώσει και ν' ακούσει λίγο καλύτερα.

Μετάφραση: Αναστασία Μυλωνοπούλου

Τη συνέντευξη πήρε ο Ολιβιέ Ορτολάνι στο Βερολίνο, στις 6 Δεκεμβρίου 1990.

Το κείμενο δημοσιεύτηκε τον Μάιο του 1991, στο τεύχος 37 του τριμηνιαίου περιοδικού *Alternatives Théâtrales*, που εκδίδεται στις Βρυξέλλες.

Ο Ταμπόρι για τον ηθοποιό

Ο ηθοποιός είναι πάντοτε μόνος πάνω στη σκηνή, μέσα στα φώτα, και γυμνός. Η ευαισθησία του δεν είναι ένα αίτημα για προνομιακή μεταχείριση, αλλά το μέσο που διαθέτει για να επιβιώσει. Ο ηθοποιός είναι. Ωστόσο γίνεται πιο βαθιά ο αληθινός του εαυτός, όταν δεν είναι πια αυτό που συνήθως είναι. Αυτό που φέρει ο ηθοποιός είναι ο αληθινός υπαρξιακός φόβος και ο αληθινός υπαρξιακός θρίαμβος.

Η περιφρονητική στάση απέναντι στους ηθοποιούς είναι μια συμπεριφορά που συναντάται συχνά στους κύκλους των συγγραφέων, των σκηνοθετών και των κριτικών. Όλοι αυτοί συμπεριφέρονται σαν πατριάρχες και αντιμετωπίζουν τους ηθοποιούς σαν να ήταν παρανυφάκια σε κουκλόσπιτο. Μου έχουν πει ότι οι μεγαλύτερες επιτυχίες του Φριτς Κόρντεν οφείλονταν στην ικανότητα που είχε να «σπάει» τον ηθοποιό. Αυτή η πρακτική βασίζεται στην παρανόηση ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να λειτουργεί κατά το πρότυπο του μεγάλου διευθυντή ορχήστρας. Αυτή η αναλογία, όμως, είναι εσφαλμένη γιατί α) ο σκηνοθέτης δεν είναι ποτέ εκεί για να διευθύνει την παράσταση, β) ο λόγος δεν είναι μουσική, και κατά συνέπεια γ) οι ηθοποιοί δεν είναι μουσικοί. Δεν έχουν ένα βιολί ή μια τούμπα. Έχουν μόνο τους εαυτούς τους. Όπως και ο Άμλετ, δεν πρέπει να επιτρέψουν στους άλλους να παίξουν μαζί τους σαν να ήταν παιχνίδια. Και ένα μέρος της ευθύνης του σκηνοθέτη είναι να ελευθερώσει τον ηθοποιό από όλα όσα τον κάνουν ανελεύθερο, συμπεριλαμβανομένης και της τεχνικής του, που είναι συνήθως ένα σακούλι με κόλπα.

Η πειθαρχία (άλλη μια αγαπημένη λέξη εδώ) μπορεί να βοηθήσει στο να έχεις ένα γρήγορο αποτέλεσμα, είναι όμως μια μορφή βιασμού. Η αυτοσυνείδηση που επιτρέπει η πειθαρχία μετατρέπεται σε αυτοέλεγχο, μια θαυμάσια αρετή για τους πολιτικούς άνδρες και για τα διοικητικά στελέχη, αλλά όχι για τους ηθοποιούς. Με τον αυτοέλεγχο, όλα όσα είναι δυσάρεστα, ο φόβος, η οργή, η αμφιβολία, μπορούν να απωθηθούν. Με την απώθηση όμως δεν εξα-

φανίζονται κιόλας. Παραμένουν και στομώνουν το όργανο. Ο αποκαλούμενος πειθαρχημένος ηθοποιός, εννοώ ο σακάτης που αρνείται το καλύτερο μέρος του εαυτού του, είναι σαν ξεκούρδιστο πιάνο. Ανεξάρτητα από το πόσο βιρτουόζος είναι ο πιανίστας και ανεξάρτητα από το πόσο καταπληκτική είναι η μουσική, ο ήχος θα βγαίνει πάντα ψεύτικος. Και το ψέμα είναι ανυπόφορο επί σκηνής, όπου άλλωστε, σε αντίθεση με τη ζωή, γίνεται αμέσως αναγνωρίσιμο.

Ο Πολώνιος έχει δίκιο. Η φράση του «στον εαυτό σου να είσαι αληθινός» ανταποκρίνεται πάνω από όλα σ' αυτό που πρέπει να κάνει ένας ηθοποιός. Το να είσαι αληθινός σημαίνει να έχεις το ταλέντο να είσαι όσο πιο αυθεντικός γίνεται με τον εαυτό σου. Ο ηθοποιός είναι ο αυθεντικός του εαυτός την ίδια στιγμή που είναι και κάποιος άλλος πέρα από τον εαυτό του. Η μάσκα επιβιβιώνει την αλήθεια του προσώπου. Για την αστική αντίληψη, το παίξιμο του ηθοποιού είναι προσποίηση και επομένως κάτι που δεν είναι αλήθεια. Στην πραγματικότητα όμως το παίξιμο του ηθοποιού είναι ο βασιλικός δρόμος που οδηγεί στην αλήθεια. Το παίξιμο δεν είναι η άρνηση της ύπαρξης, αλλά η υψηλότερη μορφή της. Ανιχνεύοντας τη διαφορά ανάμεσα στο ρόλο και τον ηθοποιό, ο ηθοποιός που παίζει το ρόλο επιβιβιώνει την αλήθεια, εκθέτοντας το ψέμα που τη γέννησε. [...]

Η ευαισθησία είναι η επαγγελματική επαγρύπνηση των αισθήσεων απέναντι στην πραγματικότητα, απέναντι στην επιφάνεια (το εδώ και το τώρα) της πραγματικότητας και απέναντι στην πραγματικότητα που υπάρχει πίσω από

κάθε επιφάνεια. Αυτή την πραγματικότητα μπορούμε να τη φτάσουμε μόνο μέσα από μια ανακάλυψη. Κι αυτό γιατί η επιφάνεια της πραγματικότητας δεν είναι συγγενική αλλά αντιθετική προς την πραγματικότητα αυτή καθαυτή. Η αναζήτηση της αλήθειας συνεπάγεται την έκθεση του ψέματος που κείται μέσα σε κάθε αλήθεια. Το υπόκειμενο είναι εξίσου σημαντικό με το κείμενο και μπορεί να δημιουργηθεί μόνο από τον ηθοποιό, πράγμα που αποδεικνύει ότι η ρητορική είναι μια μόνο πλευρά της τεχνικής του ηθοποιού. Η γραμμένη λέξη θα κρύβει πάντοτε κάτι που δεν μπορεί να ειπωθεί. Αυτή η γραμμένη λέξη είναι στην πραγματικότητα γραμμένη με κάποιον κώδικα. Η δουλειά του ηθοποιού είναι να σπάσει αυτόν τον κώδικα και να αποκρυπτογραφήσει το νόημα του, το οποίο, σωστό ή λάθος, είναι το νόημα που δίνει ο ίδιος ο ηθοποιός.

«Να σε κάνω να δεις». Ο ηθοποιός, όμως, δεν απευθύνεται μόνο στα μάτια, αλλά και στο δέρμα και στα σπλάχνα μας και στα σωθικά μας. Η συγκέντρωση που απαιτείται για να αποδοθεί ένα απλό σπάρταγμα της πραγματικότητας μπορεί να αποβεί εξαντλητική ακόμη και για τον ποιητή, ο οποίος δημιουργεί μόνος του, χωρίς την πίεση του χρόνου και χωρίς να έχει μπροστά του ένα κοινό που τον γλυκοκοιτάζει. Ο ηθοποιός είναι ο μόνος καλλιτέχνης που δημιουργεί στο πλαίσιο ενός δεδομένου χρόνου και μπροστά σε ένα κοινό, χωρίς να έχει τη δυνατότητα να διορθώσει το λάθος που έκανε. Εγώ γράφω αυτή τη φράση πίσω από κλειστές πόρτες και μπορώ, αν θέλω, να τη διαγράψω, να πετάξω τη σελίδα και να ξεκινήσω από



Ο Ταμπόρι διευθύνει πρόβα στο Φεστιβάλ του Μπερκσάιρ, 1963. Αριστερά, η δεύτερη γυναίκα του Βιβέκα Λίντφορς.



Ο Ταμπόρι ερμηνεύει τον Λόμπκοβιτς στην παράσταση του έργου Ο αγών μου (Βιέννη, 1987).

την αρχή ή μπορώ να σταματήσω και να πάω μια βόλτα. Ο ηθοποιός δεν μπορεί να πάει βόλτα στη μέση μιας πράξης. Πρέπει ανά πάσα στιγμή να δημιουργεί ένα καθαρό αντίγραφο, μια τελική μορφή. Ό,τι και να κάνει είναι εκτεθειμένο σε άμεση και αυτόματη κρίση: έναν αναστεναγμό, ένα χασμουρητό, ένα ου. Όταν εγώ τελειώσω αυτό που γράφω, μπορώ και να το κάψω, μπορώ και να το δώσω στο τυπογραφείο. Ο ηθοποιός όμως παράγει μόνον τον εαυτό του. Είναι και ο παραγωγός και το παράγωγο. Αν εγώ αισθανθώ ότι η τελευταία μου φράση είναι καταπληκτική, δεν υπάρχει κανείς για να μου αντιτεθεί στο εδώ και στο τώρα. Αν οι κριτικοί απορρίψουν το έργο μου, θα είναι το έργο μου και όχι εγώ που θα έχω απορριφθεί. Ενώ ο ηθοποιός δεν μπορεί ποτέ να ξεφύγει από τον εαυτό του. Δεν μπορεί να αποποιηθεί το έργο του, γιατί αυτό είναι ο ίδιος του ο εαυτός. Όταν εγώ αρχίσω να γράφω μια άλλη σελίδα, θα αναζητήσω χαρτί και μολύβι, τα εργαλεία μου. Το μόνο εργαλείο του ηθοποιού είναι ο ίδιος του ο εαυτός – το μακιγιάζ, το κοστούμι και το σκηνικό

είναι τα αξεσουάρ, που δεν είναι όμως απαραίτητα για το «δυο σανίδια και ένα πάθος». Ο ηθοποιός είναι πάντοτε μόνος πάνω στη σκηνή, μέσα στα φώτα, και γυμνός. Η ευαισθησία του δεν είναι ένα αίτημα για προνομιακή μεταχείριση, αλλά το μέσο που διαθέτει για να επιβιώσει. Ο ηθοποιός είναι. Ωστόσο γίνεται πιο βαθιά ο αληθινός του εαυτός, όταν δεν είναι πια αυτό που συνήθως είναι. Αυτό που φέρει ο ηθοποιός είναι ο αληθινός υπαρξιακός φόβος και ο αληθινός υπαρξιακός θρίαμβος. [...]

Η προεμιέρα είναι η μέρα της κρίσεως. Το πράγμα είναι έτοιμο να παρουσιαστεί, αλλά κάποιος απ' όλους δεν είναι ποτέ έτοιμος, όπως έλεγε και ο Τσέχοφ. Ο τρόμος σπάνια απουσιάζει από αυτή την κατάσταση. Όλοι οι καλοί ηθοποιοί πάσχουν από το φόβο της σκηνής. Το πόσο καλοί είναι τελικά οι ηθοποιοί δεν έχει να κάνει τόσο πολύ με την άσκηση και την εμπειρία, όσο με την ύπαρξη ενός ταλέντου που επιτρέπει στους ηθοποιούς να δεσμεύονται απέναντι σ' αυτό που ο Ολίβιε περιγράφει ως μια πράξη αγάπης. Το να διαθέσεις απόλυτα τον εαυτό σου είναι ένα

λειτουργικό και όχι ένα συναισθηματικό γεγονός. Ο καλός ηθοποιός ξέρει ότι δεν έχει επιλογή: μετά από εβδομάδες συλλογικού πειραματισμού, έρχεται η μέρα που ο ηθοποιός πρέπει να διακηρύξει την ανεξαρτησία του: πρέπει να πάρει το έργο από τα χέρια του συγγραφέα και του σκηνοθέτη και έτσι να αναλάβει την πλήρη ευθύνη για το γεγονός. Όλα όσα συμβαίνουν πάνω στη σκηνή μπορούν να συμβούν μόνο χάρη στον ηθοποιό. Οι λέξεις, τα αντικείμενα, τα κοστούμια και το σκηνικό τώρα του ανήκουν και θα κριθούν σε σχέση με αυτόν. Ένας επαγγελματίας θεατής μπορεί να ξεχωρίσει τα πράγματα, αλλά σ' ένα υπαρξιακό επίπεδο τίποτα δεν υπάρχει πάνω στη σκηνή εκτός από τον ηθοποιό.

Ο τρόμος της σκηνής είναι ένα συμπαγές φαινόμενο που παρατηρείται και εκτός σκηνής. Μπορεί να παρουσιαστεί τη στιγμή που κάποιος ετοιμάζεται για ένα ραντεβού, ή τη στιγμή που μπαίνει σ' ένα δωμάτιο γεμάτο κόσμο. Είναι το αποτέλεσμα της συνείδησης που έχει κάποιος ότι αφήνει το εδώ και το τώρα για να περιπλανηθεί μέσα σε

μα «καταστροφική προσδοκία».

Και καθώς μόνο το παρόν είναι πραγματικό, ο φόβος του μέλλοντος είναι μη πραγματικός και προξενεί τρόμο, το φόβο του μη πραγματικού. Τα συμπτώματα αυτού του φόβου δεν είναι τόσο η ένταση που ελευθερώνεται μπροστά στην πραγματική απειλή, όσο το σταμάτημα της λειτουργίας των αισθήσεων. Ο αγχωμένος άνθρωπος κλείνεται, παύει να έχει συνείδηση των πραγμάτων που αισθάνεται και έτσι δεν μπορεί ούτε να δει, ούτε να μιλήσει, ούτε να ακούσει ούτε και να αισθανθεί σωστά. Υπάρχει χάση σε μια φαντασίωση, πράγμα που σημαίνει ότι δεν υπάρχει στην πραγματικότητα. Ο αγχωμένος ηθοποιός αφήνει τη σκηνή, χωρίς να είναι και απών από αυτήν, απλώς δεν είναι ακριβώς πάνω στη σκηνή ποτέ.

Υπάρχουν ωστόσο επιστημονικοί τρόποι για να αποφύγεις αυτό το άγχος, αντιμετωπίζοντάς το. Οι καλοί ηθοποιοί έχουν πάντα τις δικές τους προσωπικές μεθόδους για να χειριστούν αυτό το πρόβλημα. Κατά τη μαγική εκείνη στιγμή, που ανοίγει η αυλαία, ο ηθοποιός πρέπει να μένει μόνος του. Ο καλός σκηνοθέτης θα μείνει μακριά ή στην καλύτερη περίπτωση θα κάνει στον ηθοποιό μια καλή αγκαλιά. Το τελευταίο πράγμα που χρειάζεται να κάνει σε τέτοιες στιγμές, είναι να σκηνοθετεί. [...]

Κάθε καλή ηθοποιία αποσκοπεί στην απόδοση ενός χαρακτήρα, αλλά δεν υπάρχει καλή ηθοποιία ανεξάρτητη από τα προσωπικά χαρακτηριστικά του ανθρώπου που υπάρχει πίσω από αυτόν τον χαρακτήρα. Κάποιος θέλει να δει τον Χ να παίζει τον Ληρ, δεν θέλει να δει την εξαφάνιση αυτού του Χ πίσω από τη βασιλική άρκτο του Ληρ. Μια χειρονομία δεν είναι μια απλή συνοδεία του λόγου. Μπορεί και να αντιπαράθεται στο λόγο, να τον ξεπερνά, να τον μετατρέπει σε αληθινή σάρκα. Το να απαγορεύσεις σε έναν ηθοποιό να χρησιμοποιεί τα χέρια του είναι σαν να του τα κόβεις, πράγμα που παρατηρείται σε κάποιες αυταρχικές σκηνοθε-



Η Ούρσουλα Χέφνερ (τρίτη γυναίκα του Ταμπόρι) στις Εντυχιμένες μέρες του Μπέκετ, σκηνοθεσία Ταμπόρι, Μόναχο 1986.



Τζορτζ Ταμπόρι Μ (διασκευή της Μήδειας του Ευριπίδη), Μόναχο 1985. Μήδεια η Ούρσουλα Χέφνερ και Παιδί ο ανάπηρος ηθοποιός Πέτερ Ράνκε.



Από τις δοκιμές του έργου Το κουράγιο της μητέρας μου στο Μόναχο (1979). Ο συγγραφέας φοράει το καπέλο της Έλσας Ταμπόρι.

σίες, όπου οι ηθοποιοί εμφανίζονται να παίζουν σαν άδεια σακιά. Από την άλλη, αν επιβάλεις μια χειρονομία σε έναν ηθοποιό αντί να προσπαθήσεις να την αντλήσεις από αυτόν, τότε ο ηθο-

ποιός γίνεται σαν κι εκείνες τις ανατολικές θεότητες από τις οποίες φυτρώνουνε παραμορφωμένα μέλη. [...]

Ο αστός ηθοποιός, ο οποίος είναι περισσότερο αστός παρά ηθοποιός, πάντοτε λέει και παίζει το κείμενό του με έναν ιδιαίτερο τρόπο, που επιβεβαιώνει την προσωπική του ανάγκη για διακόσμηση. Ευγένεια, απαλότητα και τρυφερότητα είναι τα στοιχεία που ορίζουν το πουριτανικό θέατρο, το οποίο προσπαθεί με έναν πολύ ειδικό τρόπο να μην ξεπερνά την ταπεινότητα της φύσης. Η φύση, όμως, σπάνια είναι ταπεινή. Το ξεπέρασμα της φύσης είναι αυτό ακριβώς που κάνει ο Σαίξπηρ στα πιο ευγενή του έργα. Τα διαπερνά, χωρίς καμία μετριοπάθεια, μια τρικυμία που ταρακουνάει τον κόσμο. [...]

Υπήρχε μια ενιαία γιορτή ζωής πριν από την Πτώση. Μετά χωρίστηκαν η δουλειά από το λόγο, ο έρωτας από τη θρησκεία, ο χορός από τα οικονομικά. Τα οδοφράγματα, οι κλίνες και η σκηνή θα πρέπει να ενωθούν ξανά, ώστε εμείς να μπορέσουμε να διορθώσουμε τις παραμορφώσεις μας, εξασκώντας τον συνολικό άνθρωπο, με όλους τους δακρυγόνους αδένες του, με την αστεία φτιαξιά του, τα μπερδεμένα σωθικά του και με τις φαντασιώσεις του μυαλού του που εμείς ονομάζουμε σκέψη. Αυτές οι ασκήσεις μπορούν να είναι αποτελεσματικές μόνο αν υπάρχει μια συναισθηματική εμπλοκή στην οποία περιλαμβάνεται ολόκληρο το σύμπαν που συνιστά ο εαυτός μας και οι άλλοι. Όλα αυτά στα οποία αντιστεκόμαστε με την αποξένωση θα επιστρέψουν, θα επαναδιαμορφωθούν, και το Φάντασμα που στοιχειώνει τον κόσμο μάταια θα ουρλιάζει για δικαιοσύνη.

GEORGE TABORI
Μετάφραση: Βίκυ Γεωργιάδου

αποσπάσματα από το άρθρο
«Hamlet in Blue», περ. *Theatre Quarterly*,
τομ. V, αρ. 20, Δεκ. 1975– Φεβ. 1976.

Ένα θέατρο ανοιχτό στην Ιστορία

«Ποτέ δεν έχω εκ των προτέρων στόχο να γράψω κωμωδία.

Βλέπω το αστείο σαν σωσίβιο κι όχι σαν φυγή από την πραγματικότητα.

Είναι αλήθεια ότι γελάμε, όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι, ως επιζήσαντες, με τα πιο φρικιαστικά πράγματα που αφορούν μίαν εποχή ή μια σχέση.

Θά 'πρεπε όμως να μπορούμε να γελάσουμε και τη στιγμή

που γίνεται το κακό. Ο Χέντερλιν σωστά υποστηρίζει ότι το παιχνίδι

και το αστείο τα γεννά η απελπισία. Στο έργο μου συμβαίνει το αντίστροφο.

Κάποια δεδομένη στιγμή η απόγνωση σταματάει το αστείο και τη χαρά».

Σε όλη του την καλλιτεχνική πορεία, ο Ταμπόρι συνέδεσε το θέατρο με τη ζωή και τον κόσμο. Πιστεύει ότι η ανθρωπότητα είναι πολύ πιο περίπλοκη απ' ό,τι διακηρύσσουν τα ιδεολογικά, θρησκευτικά και πολιτικά ρεύματα που προσπαθούν να τη μονοπωλήσουν. Μάρτυρας και χρονικογράφος των γεγονότων που συγκλονίζουν την εποχή μας και τα εύθραυστα συστήματά της, ο συγγραφέας συνδέει τη μνήμη του βιωμένου παρόντος μ' εκείνη που συντηρείται στα έργα τέχνης του παρελθόντος.

Αντιμέτωπος με τη γερμανική συνείδηση

Οι *Καννίβαλοι*, σε σκηνοθεσία Τζορτζ Ταμπόρι και Μάρτιν Φιντ, ανεβαίνουν στο Schiller-Theater του Βερολίνου. Το έργο, που για το γερμανικό κοινό έχει μια ιδιαίτερη σημασία, γνωρίζει μεγάλη επιτυχία. Με το έργο αυτό, όπως και με τους *Φίλους των νέγων* (1966), ο Ταμπόρι βάζει σε πράξη την ανοιχτή εγχείριση της ήσυχης συνείδησης, πράγμα που θα τον απασχολήσει και στα επόμενα έργα του: *Οι χαρές του Σίγκμουντ* (*Sigmunds Freude*) και *Ο αγών μου* (*Mein Kampf*). Στα έργα αυτά βρίσκουμε εν σπέρματι όχι μόνο ολόκληρη την προβληματική του συγγραφέα γύρω από τις έννοιες του άλλου, του ανταγωνιστικού ζεύγους, του έρωτα, στη μεταφυσική αλλά και τη σεξουαλική του διάσταση, καθώς και τη σχεδόν ιδεοληπτική του εμμονή στο θέμα του Σάλλοκ (το θέμα αυτό θα αναλύσει σε βάθος στο έργο του *Αυτοσχεδιασμός πάνω στον Σάλλοκ του Σαίξπηρ*, 1978), αλλά και τους κύριους άξονες της αισθητικής και του θεατρικού του λόγου: τόνος φαρσοκωμωδίας, όπου το χιούμορ συνοδεύει τη θηριωδία, αναφορές σε πρόσωπα ή καταστάσεις της

commedia dell' arte, γραφή που λειτουργεί με αναγνωρίσιμα σημεία μάλλον παρά με αναλυτικές εξηγήσεις, φαντασία που συντρίβει κάθε συμβατική εικόνα, θεατρικότητα. Ο Ταμπόρι καταργεί τους μύθους, βγάζει τις μάσκες, ξεφουσκώνει τις βολικές ψευδαισθήσεις, ενοχλεί τις ήσυχες συνειδήσεις με εργαλείο την απόλαυση και τη χαρά που δίνει το παιχνίδι.

Οι Φίλοι των νέγων είναι ένας μύθος πάνω στον απενοχοποιητικό φιλελευθερισμό. Η ιστορία ενός λευκού μικροαστού που ζει κοντά στο Χάρλεμ και που φαντάζεται πως αγαπά τους μαύρους γειτόνους του, ενώ στην πραγματικότητα τους φοβάται. Ουσιαστικά, εκφράζοντας τη συμπάθειά του προς τους μαύρους μεταμφιέζει τον τρόπο και το μίσος που του προξενούν οι έγχρωμοι. Με πικρό χιούμορ, ο Ταμπόρι παρουσιάζει όχι μόνο ολόκληρο το μηχανισμό του ρατσισμού αλλά και τον αστείο αντι-ρατσισμό των ψευδοφιλελεύθερων. Πραγματεύεται λοιπόν το «πρόβλημα των λευκών» με κωμικό τρόπο, όπως αργότερα και το ζήτημα των εβραίων, των ναζί ή των κομμουνιστών. «Πρόκειται για μια εμπειρία θεραπευτική, και σε ιστορικό και σε προσωπικό επίπεδο», λέει. «Το θέμα είναι τόσο οδυνηρό που δεν θα μπορούσα να το πραγματευτώ παρά μέσω της κωμωδίας. Για μένα, η κωμωδία δεν είναι υπόθεση γέλιου αλλά ανελέητης κριτικής που στρέφεται εναντίον των πάντων, ακόμη και του ίδιου μας του εαυτού».

Μεταξύ 1970 και 1975, ο Ταμπόρι δουλεύει στο Βερολίνο, όπου οι σημαντικότερες παραστάσεις των έργων του είναι το *Pinkville*, (1971) και οι *Κλόουν* (1972). Το 1975, ιδρύει στη Βρέμη ένα θεατρικό εργαστήριο, στο πλαίσιο του οποίου θα παρουσιάσει τα έργα του Sigmunds Freude, εμπνευσμένο από το βιβλίο *Gesalt-*

Οι Εβραίοι της Βουδαπέστης την περίοδο του Ολοκαυτώματος

Το 1941 υπήρχαν στη Βουδαπέστη περίπου 184.000 Εβραίοι. Από την είσοδο της Ουγγαρίας στον πόλεμο, το καλοκαίρι του 1941, και μέχρι την έναρξη της γερμανικής κατοχής, τον Μάρτιο του 1944, 15.350 μέλη της εβραϊκής κοινότητας της Βουδαπέστης πέθαναν σε στρατόπεδα εργασίας ή κατά τη διάρκεια της μεταγωγής τους σε στρατόπεδα συγκέντρωσης. Μετά την εισβολή των Γερμανών στην Ουγγαρία, ο Άιχμαν, ο επικεφαλής της «εκκαθαριστικής επιχείρησης» κατά των Εβραίων της Ουγγαρίας, και η κυβέρνηση του Στόγια ίδρυσαν το Εβραϊκό Συμβούλιο της Βουδαπέστης, στέφησαν από τους Εβραίους της πόλης το δικαίωμα της ελεύθερης κίνησης και στις 3 Απριλίου του 1944 τους επέβαλαν να φορούν το κίτρινο άστρο. Μέχρι το τέλος του Ιουλίου, περίπου 200.000 Εβραίοι αναγκάστηκαν να συγκεντρωθούν σε 2.000 σπίτια, τα οποία ήταν σημαδεμένα με το κίτρινο άστρο. Όλοι αυτοί οι Εβραίοι επρόκειτο να μεταφερθούν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης τον Ιούλιο και τον Αύγουστο, αμέσως μετά την μεταγωγή των Εβραίων της ουγγρικής επαρχίας.

Εν τω μεταξύ, από τον Ιούνιο-Ιούλιο του 1944, οι ουδέτερες δυνάμεις (κυρίως η Ελβετία και η Σουηδία) είχαν αρχίσει προσπάθειες διάσωσης των Εβραίων, με επικεφαλής ανθρώπους όπως ο Τσαρλς Λουτς και ο Ραούλ Βάλλενμπεργκ. Χιλιάδες

Εβραίοι είχαν βρει έτσι καταφύγιο στα αποκαλούμενα «προστατευόμενα σπίτια» ή στις πρεσβείες των ουδέτερων δυνάμεων. Επιπλέον η κατάσταση των διωκόμενων Εβραίων βελτιώθηκε αισθητά τους επόμενους δύο μήνες (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1944), οπότε και ο Χόρτυ άρχισε διαπραγματεύσεις με τις Συμμαχικές Δυνάμεις. Ο Άιχμαν αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Βουδαπέστη και η μεταγωγή των Εβραίων σε στρατόπεδα συγκέντρωσης σταμάτησε. Όμως στις 15 Οκτωβρίου του 1944, η κίνηση Βέλος-Σταυρός (Arrow-Cross) απέκτησε μεγάλη ισχύ και την ίδια μέρα άρχισε μια σειρά από διωγμούς που αποδεκάτισαν τον εβραϊκό πληθυσμό. Στις 17 Οκτωβρίου, ο Άιχμαν επέστρεψε στη Βουδαπέστη, εκκένωσε τα σπίτια με τα κίτρινα άστρα, όπου ήταν μέχρι τότε συγκεντρωμένοι οι Εβραίοι, και έδωσε εντολή να αρχίσει η συγκέντρωση των Εβραίων σε δύο μεγάλα γκέτο. Μέχρι το τέλος του Δεκεμβρίου του 1944, ο πληθυσμός του κεντρικού γκέτο ήταν περίπου 70.000 Εβραίοι. Επίσης δεκάδες χιλιάδες Εβραίοι που είχαν ειδικά διαβατήρια, τα οποία είχαν εκδοθεί από τις ουδέτερες δυνάμεις, είχαν συγκεντρωθεί στο διεθνές γκέτο. Αν και επισήμως είχαν εκδοθεί περίπου 16.000 τέτοια ειδικά διαβατήρια (Schutzpasse), στην πραγματικότητα είχαν εκδοθεί και κυκλοφορούσαν περίπου 100.000. Στις 5 Νοεμβρίου του 1944, οι Ούγγροι άρχισαν να παραδίδουν τους Εβραίους στους Γερμανούς.

therapie in Aktion του Φριτς Περλ, *Talk Show* (1976), *Hungerkünstler*, εμπνευσμένο από τον Κάφκα (1977) και τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη (1975). Ακολουθεί η παράσταση του έργου *Αυτοσχεδιασμός πάνω στον Σάλλοκ του Σαίξπηρ* στο Μόναχο το 1978 και πλήθος θεατρικά έργα, τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές, αφηγήματα.

Το 1986 εγκαθίσταται στη Βιέννη. Αναγνωρισμένος πλέον ως ένας από τους σπουδαιότερους συγγραφείς της εποχής μας, έχοντας διακριθεί με βραβεία για τη θεατρική, τηλεοπτική και ραδιοφωνική του δραστηριότητα στη Γερμανία και το εξωτερικό, αναλαμβάνει τη διεύθυνση του θεάτρου Schauspielhaus που θα μετονομάσει σε Der Kreis (Ο Κύκλος). Μήπως γιατί, μετά από μετακινήσεις μιας ολόκληρης ζωής, ξαναγεννιέται στη μητέρα Βιέννη, θεωρώντας ότι ο κύκλος έχει κλείσει; Ή για να δηλώσει την άποψή του για το πώς πρέπει να είναι ένας θίασος και πώς να δουλεύει;

Ο Χίτλερ και ο Εβραϊός του

Η πρώτη του σκηνοθεσία στη Βιέννη είναι το ανέβασμα του τελευταίου του έργου, *Ο αγών μου*. Δεν θα μπορούσε κανείς να διαλέξει καλύτερη στιγμή (υπόθεση Βαλντχάιμ) και καταλληλότερο τόπο για να αναπαραστήσει την εμβληματική, για την ένοχη εθνική συνείδηση της Αυστρίας, φιγούρα του Χίτλερ. Σ' ένα από τα επόμενα έργα του, ο Ταμπόρι θα φέρει στη σκηνή μια άλλη προβληματική μορφή της Βιέννης, τον Φρόιντ. *Ο αγών μου* εγγράφεται στην άμεση συνέχεια των *Φίλων των νέγων* και του *Σάλλοκ*, και αντλεί από την προσωπική εμπειρία του Ταμπόρι, πάνω στην οποία στηρίζει την άποψή του για τον κόσμο και τους ανθρώπους, πέρα από τις στενές προκαθορισμένες φυλετικές, ιδεολογικές, εθνικιστικές ή ηθικές κατηγορίες. Ο Ταμπόρι, του οποίου ο πατέρας δολοφονήθηκε στο Άουσβιτς, αρνείται την εύκολη θεώρηση του κόσμου που χωρίζει τους ανθρώπους σε καλούς και κακούς. «Όταν σπούδαζα στη Δρέσδη, μοιραζόμουν το ίδιο μικρό δωμάτιο μ' έναν νεαρό ναζί. Κουβέντιαζα μαζί του κάθε βράδυ. Ένας ναζί, πέρα από το γεγονός ότι είναι ναζί, ζει όπως όλος ο κόσμος, κάνει λάθη, ερωτεύεται, πεθαίνει. Εκείνη την εποχή δεν μπορούσαμε καθόλου να φανταστούμε τι θα επακολουθούσε. Κι οι δυο μας είμασταν νέοι και αφελείς. Σήμερα θα μπορούσα να ισχυ-

ριστώ ότι αυτή η σχέση αποτελούσε μια εξαίρεση. Επειδή όμως θέλω να είμαι ειλικρινής, πρέπει να ομολογήσω ότι έτσι γνώρισα τους περισσότερους ανθρώπους. Και δεν θέλω να ανακατέψω καμιά ιδεολογική σάλτσα στην απλή ανθρώπινη εμπειρία μου. Στο πρώτο μου μυθιστόρημα, το κεντρικό πρόσωπο είναι ένας Γερμανός μικρο-αριστοκράτης, ο οποίος στον πόλεμο διοικεί μια στρατιωτική μονάδα κάπου στα Βαλκάνια, όπου και πιάνει αιχμάλωτο έναν άγγλο αλεξιπτωτιστή που προσγειώνεται εκεί κατά λάθος. Μια δειλή σχέση αρχίζει ανάμεσα στους δύο άντρες. Η γνωριμία αυτή μεταμορφώνει τον Γερμανό. Στο τέλος μη μπορώντας πλέον να διατηρήσει την ιδιότητα του εχθρού, ελευθερώνει τον Άγγλο».

Ο Ταμπόρι αντιτίθεται σε κάθε μανιχαϊστική συμπεριφορά και γενικότερα σε όλους τους -ισμούς που προσπαθούν δήθεν να εξηγήσουν τον άνθρωπο. Στο έργο του *Ο αγών μου*, όπου βάζει αντιμετώπους δύο ήρωες εξ ορισμού αντίθετους, στην πιο ακραία εκδοχή, τον Χίτλερ και τον Εβραίο, χωρίς όμως να τους θεωρεί αντιπάλους, επιχειρεί να εξετάσει τι διαφορούμενο, αλλά και ριζικά ανθρώπινο, υπάρχει σ' αυτή τη σχέση. Όπως πάντα, το έργο ξεκινάει από μια προσωπική του εμπειρία. «Στη Νέα Υόρκη», διηγείται, «συνεργάστηκα με μια μαύρη ηθοποιό. Για πολύ καιρό συναντιόμασταν στον κοινωτικό χώρο των λευκών. Μια μέρα με κάλεσε σπίτι της. Η μητέρα της και ο πατέρας της ήταν παρόντες. Σ' αυτό το περιβάλλον των μαύρων, ξαφνικά άρχισε να συμπεριφέρεται διαφορετικά. Πέρασα ένα από τα βράδια που σημάδεψαν τη ζωή μου. Ο αδελφός της έγινε πολύ εριστικός. Δεν ήθελα να αναγκαστώ εκ των πραγμάτων να φύγω, αλλά η μητέρα σέρβιρε το δείπνο και ο πατέρας είπε: «Αν ξύσεις λίγο παραμέσα έναν άσπρο φιλελεύθερο, θα βρεθείς μπροστά σ' έναν φασίστα». Κι εγώ του απάντησα: «Σταματήστε λοιπόν να με ξύνετε!». Ένωσα σαν να ήμουν ο Χίτλερ. Νομίζω ότι μπορεί κανείς να ξεμπερδέψει με τον Χίτλερ μόνο όταν αναγνωρίσει τα χαρακτηριστικά του στον ίδιο του τον εαυτό. Πρέπει ο καθένας να κατανοήσει το ζήτημα Χίτλερ μέσα του».

Δεν είναι ούτε το ιστορικό ντοκουμέντο ούτε η λογική εξήγηση του φαινομένου που ενδιαφέρει τον Ταμπόρι σ' αυτήν τη γκροτέσκα φανταστική ιστορία της νεότητας του Χίτλερ. «Στο *Ο αγών μου*, δείξαμε λίγα πράγματα από την εικόνα του Χίτλερ όπως την ξέρουμε από τον Δι-

κτάτορα ή από τις γελοιογραφίες. Ενσωματώσαμε στο κείμενο κάποιες φράσεις από τον *Αγώνα μου* του Χίτλερ, αυτές που μας φαίνονται μόνο ως οι πιο τρομαχτικές ή οι πιο παράλογες. Όπως και νά 'χει, αφενός είμαι εναντίον κάθε μυθολογίας γύρω από τον Χίτλερ, κι αφετέρου δεν είμαι ιστορικός. Τον αγώνα μου παίζουμε εδώ, όχι τον αγώνα».

Η δράση του έργου *Ο αγών* εκτυλίσσεται στη Βιέννη, στις αρχές του αιώνα. Ο Χίτλερ παρουσιάζεται ως ένας νεαρός μαμόθρεφτος –η ψυχαναλυτική πλευρά του χαρακτήρα, η σχέση με τη μητέρα, είναι ολοφάνερη στην παράσταση–, ατημέλη-



τος, γκρινιάρης, υποχόνδριος, εγωιστής, ένας αποτυχημένος καλλιτέχνης που προσπαθεί, χωρίς αποτέλεσμα, να κάνει καριέρα ζωγράφου, και που ζει απένταρος στα άσυλα για τους αστέγους. Σ' ένα από αυτά, συναντά τον Σλόμο Χερζλ, που φυτοζωεί πωλώντας τα βράδια βιβλία σε τιμή ευκαιρίας. Με μεγάλη καλοσύνη ο Σλόμο παίρνει υπό την προστασία του τον φλύαρο, αγροίκο Χίτλερ, τον βοηθάει ευσυνείδητα, αλλά τον σαρκάζει κιόλας και τον ειρωνεύεται, κι έτσι δημιουργείται ανάμεσα στους δυο άντρες μια περίεργη φιλία και εξάρτηση. Στην παράσταση, βλέπουμε δύο επίπεδα, το φανταστικό και το μεταφυσικό, που δηλώνεται με την είσοδο του Θανάτου, ο οποίος έχει τον Χίτλερ στη λίστα του κι έρχεται να τον πάρει. Πονηρός ο Σλόμο, γλυτώνει το φίλο του από το φιλί του Θανάτου. Κι όταν τελικά ο Θάνατος θα πάρει μαζί του τον Χίτλερ, δεν θα τον πάρει ως θύμα, αλλά ως βοηθό του, θεριστή κι άγγελο εξολοθρευτή.

Στην ιστορία εμπλέκονται κι άλλα πρόσωπα: η Γκρέτεν, ερωμένη του Σλόμο, η Μίτσι, κορίτσι του δρόμου, ο Χίμμλιχτ, παράφραση του Χίμμελντ, ένας αιμοσταγής μάγισσας και ο Λόμπκωβιτς, ο σοφός γερο-εβραίος, που ερμηνεύεται από τον Ταμπόρι αυτοπροσώπως. Ο Λόμπκωβιτς κι ο Σλόμο είναι δύο διαφορετικοί τύποι εβραίων που ο Ταμπόρι αντιπαραθέτει στον Χίτλερ. Ο Λόμπκωβιτς είναι κατά κάποιο τρόπο φύλα-

κας της εβραϊκής ορθοδοξίας. Υπενθυμίζει στον Σλόμο τις απαιτήσεις του εβραϊκού νόμου, τους διαιτητικούς περιορισμούς κλπ. Ο Σλόμο είναι ο μέσος εβραίος, ο οποιοσδήποτε και ταυτόχρονα το alter-ego του Χίτλερ. Ονειρεύεται να τελειώσει ένα βιβλίο του οποίου μόνο την αρχή και το τέλος έχει καταφέρει να γράψει και που το τιτλοφορεί *Ο αγών μου*.

Το έργο χαρακτηρίζεται κωμωδία σε πέντε πράξεις. Πρόκειται βέβαια για μαύρο χιούμορ, το αστείο έχει πικρή, μακάβρια γεύση. «Ποτέ δεν έχω εκ των προτέρων στόχο να γράψω κωμωδία. Βλέπω το αστείο σαν σωσίβιο κι όχι σαν φυγή από την πραγματικότητα. Είναι αλήθεια ότι γελάμε, όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι, ως επιζήσαντες, με τα πιο φορκιαστικά πράγματα που αφορούν μιαν εποχή ή μια σχέση. Θά 'πρεπε όμως να μπορούμε να γελάσουμε και τη στιγμή που γίνεται το κακό. Ο Χέντερλιν σωστά υποστηρίζει ότι το παιχνίδι και το αστείο τα γεννά η απελπισία. Στο έργο μου συμβαίνει το αντίστροφο. Κάποια δεδομένη στιγμή η απόγνωση σταματάει το αστείο και τη χαρά». Το κωμικό στοιχείο βρίσκεται λοιπόν πάντα σε δοκιμασία και κάποτε μένει μετέωρο. Το έργο του Ταμπόρι παραπέμπει, και ως δραματουργική υφή και ως παίξιμο, στην *commedia dell' arte*. Ο ίδιος μπορεί να διορθώσει το κείμενό του κατά τη διάρκεια των παραστάσεων ή ν' αλλάξει τη

Το κουράγιο της μητέρας μου στο *Καμμερσπίλε του Μονάχου* (1979), σκηνοθεσία του Ταμπόρι, με τη Χάνα Σιγκούλα στο ρόλο της Μητέρας.

Περίπου 76.000 Εβραίοι της Βουδαπέστης ακολούθησαν τις πορείες θανάτου προς τα στρατόπεδα και μεταφέρθηκαν στο Άουσβιτς.

Το Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου η τρομοκρατία έγινε ακόμη πιο έντονη. Στις αρχές του Ιανουαρίου του 1945, η κυβέρνηση έπαψε να αναγνωρίζει την ισχύ των ειδικών διεθνών διαβατηρίων. Οι Εβραίοι διώκονταν σε όλη τη Βουδαπέστη από τα τάγματα

του κινήματος Βέλος-Σταυρός και εκτελούνταν κατά χιλιάδες. Η εκκαθάριση των γκέτο είχε σχεδιαστεί για τα μέσα του Ιανουαρίου, οπότε και όλοι οι Εβραίοι θα μεταφέρονταν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, αλλά τον Ιανουάριο του 1945 ο Κόκκινος Στρατός κατέλαβε την πόλη μετά από μακρές συμπλοκές. Το διεθνές γκέτο απελευθερώθηκε στις 16 Ιανουαρίου 1945 και το κεντρικό γκέτο δύο μέρες αργότερα. Όταν απελευθερώθηκε η Βουδαπέστη, περίπου 94.000 είχαν μείνει στα δύο κεντρικά γκέτο και στις προεβείες των ουδέτερων δυνάμεων. Ο αριθμός των Εβραίων που είχαν κρυφτεί ήταν περίπου 25.000. Αργότερα περίπου 20.000 επέστρεψαν και από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και από τα τάγματα εργασίας. Υπολογίζεται ότι από τις 19 Μαρτίου 1944 και μέχρι το τέλος του πολέμου πέθαναν περίπου 105.000 Εβραίοι της Βουδαπέστης και ο τελικός απολογισμός δείχνει ότι κατά τη διάρκεια του Ολοκαυτώματος χάθηκε το 50% του πληθυσμού των Εβραίων της Βουδαπέστης.

B. V.

Μετάφραση: Βίκυ Γεωργιάδου

Το παραπάνω κείμενο είναι το λήμμα «Βουδαπέστη – περίοδος του Ολοκαυτώματος» από την Encyclopaedia Judaica, εκδ. Keter Publishing House Jerusalem Ltd, Ισραήλ, 1972.

σκηνοθεσία ανάλογα με τα νέα στοιχεία που φέρνουν οι ηθοποιοί στη σκηνή. «Στον *Αγώνα μου*», εξηγεί, «ο ηθοποιός Ούγκο Λίντινγκερ μου πρότεινε να χρησιμοποιήσει διάλεκτο, κι έτσι προέκυψαν εκφράσεις πολύ πιο ζωντανές απ' αυτές που είχα γράψει εγώ».

Ένα άλλο στοιχείο της *commedia dell' arte* βρίσκεται στον τρόπο που ο Ταμπόρι χειρίζεται το κεντρικό ζεύγος των ηρώων του, πάνω στο μοντέλο Αρλεκίνος-Τρουφαλδίνος. Το είχε χρησιμοποιήσει και για το δίδυμο Βλαντιμίρ-Εστραγκόν στην παράσταση *Περιμένοντας τον Γκοντό* που ανέβασε στο Μόναχο. Στον *Αγώνα μου* περιγράφει τη σχέση Χίτλερ-Σλόμο με λεκτικά και σωματικά αστεία (*lazzi*) της *commedia dell' arte*, αφήνοντας παράλληλα να διαφανεί, μέσα από ένα πλατύ δίκτυο αναφορών, η περιπλοκότητα αυτής της σχέσης, η αμφισημία της και η πολλαπλότητα των δυνατών αναγνώσεων που προτείνει. «Ο Χίτλερ προβάλλεται πάνω στον Σλόμο και αντίστροφα», λέει ο Ταμπόρι, «όπως στο όνειρο, όπου κάθε στοιχείο αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του εγώ που ονειρεύεται. Ο Σλόμο και ο Χίτλερ αποτελούν τα δύο στοιχεία του ίδιου ονείρου, θα μιλούσα για κατευθυνόμενο όνειρο (*directed dream*). Καθένας είναι αυτόνομος και παράλληλα οι ρόλοι τους είναι εναλλάξιμοι».

Ωστόσο στην κατασκευή ορισμένων επεισοδίων, ακόμα κι όταν εκφράζονται με *lazzi*, ο Ταμπόρι αντλεί από τον Σάυλοκ του Σαίξπηρ. «Χρησιμοποίησα τη σκηνή "κακά μαντάτα, καλά μαντάτα" ανάμεσα στον Σάυλοκ και τον Τυπάλδο ως μοντέλο για την ερμηνεία της σκηνής, όπου ο Χίτλερ επιστρέφει από τη Σχολή Καλών Τεχνών και ανακοινώνει ότι δεν έγινε δεκτός. Είπα στον ηθοποιό που υποδύεται τον Χίτλερ: αν το ανακοινώσεις γελώντας, από καθαρή απελπισία, ο Σλόμο θα κλάψει, αν πάλι το πεις τραγικά, ο Σλόμο θα γελάσει». Ο Ταμπόρι υπογραμμίζει την κωμική διάσταση του Σάυλοκ, καθώς και την αξιοθαύμαστη ακρίβεια με την οποία ο Σαίξπηρ ζωγραφίζει τον τύπο του Εβραίου. «Νομίζω ότι ο Σάυλοκ θα έπρεπε να είναι κωμικό πρόσωπο. Ο Σαίξπηρ έτσι το άρχισε, άλλαξε γνώμη στην πορεία. Υπάρχει ένα άλλο κωμικό πρόσωπο γέρου Εβραίου, ένα είδος Πανταλόνε, στο εκπληκτικό έργο του Μάρλοου, *Ο Εβραίός της Μάλτας*. Απορώ εξάλλου πώς ο Σαίξπηρ κατάφερε να περιγράψει έναν Εβραίο με τόση ακρίβεια. Δεν υπήρχαν σχεδόν καθόλου Εβραίοι στην Αγγλία την εποχή εκεί-

νη. Ο Σάυλοκ συμπεριφέρεται με δύο διαφορετικούς τρόπους: στις κοινωνικές του συναναστροφές προσποιείται ότι μιλάει με προφορά, στην ιδιωτική του ζωή, καθόλου. Το ίδιο και ο Σλόμο στο έργο μου». Ο Ταμπόρι χαρακτηρίζει το έργο του θεολογική φάρσα. Γιατί ο Σλόμο στρέφεται προς τον Χίτλερ; Τι ανάγκες υπονοείται ότι καλύπτει αυτή η σχέση; Υπάρχει εδώ η προβληματική του έρωτα σε όλα τα επίπεδα: μεταφυσικό, θείο, ερωτικό, καθώς και η αντίθεση επουράνιας και επίγειας αγάπης που την τοποθετεί στην καρδιά του έργου. Εδώ βρίσκεται το παραδόξο (πώς μπορεί να διανοηθεί κανείς αγάπη ανάμεσα στον Χίτλερ κι έναν Εβραίο;) αλλά και η τολμηρή ιδέα του έργου, ότι η λέξη έρωτας κατάντησε να είναι σήμερα άπρεπη. «Κανείς δεν παίρνει τον έρωτα στα σοβαρά, εκτός κι αν πρόκειται να τον αναλύσει. Το θέμα φαίνεται πως το έχουμε εξαντλήσει. Κι ωστόσο ο έρωτας εξακολουθεί να είναι το κίνητρο όλης μας της συμπεριφοράς. Είναι ποτέ δυνατό να ζητήσει ο Χίτλερ την αγάπη των Εβραίων; Στο έργο, είναι. Όχι μόνο μπορεί να τη ζητήσει, αλλά μπορεί και να την αποκτήσει, αφού ο Σλόμο δεν ξέρει εκείνη τη χρονική στιγμή τι πρόκειται να γίνει ο Χίτλερ στο μέλλον. Αν πάρουμε στα σοβαρά την Αγία Γραφή –και τη διαβάξω όλο και σοβαρότερα καθώς γερνάω–, είναι ολοκάθαρο ότι και η εβραϊκή και η χριστιανική Βίβλος επιτάσσουν να αγαπάμε τον εχθρό μας όπως τον εαυτό μας. Κι εδώ έγκειται η θεολογική διάσταση του ζητήματος, σ' αυτήν την απόλυτη ηθική απαίτηση για συμφιλίωση, αγάπη, συγγνώμη».

Η επουράνια και η επίγεια αγάπη, η ηδονή και η ηθική δεν βρίσκονται από τη φύση τους σε σύγκρουση; «Για τον Σλόμο ο έρωτας και η ηθική, το φαί και η ηθική, είναι πράγματα αντιφατικά. Μπορώ να παραμείνω καλός, αν μπλεχτώ σε μια σχέση με τον Χίτλερ ή με την Γκρέτεν: αυτή είναι η εσωτερική του πάλη. Ο Φρόντ το διατυπώνει ως εξής: θα θέλαμε να είμαστε καλοί κι ευτυχισμένοι, μα δεν είναι δυνατόν. Αν ανεχτούμε τα φυσικά μας ένστικτα, το ζώδες, μπορεί να γίνουμε ευτυχισμένοι, όχι όμως καλοί». Αυτή η κατ' επίφασιν φοιχτή, τερατώδης αγάπη μεταξύ του Χίτλερ και του Εβραίου, είναι για τον Ταμπόρι εντελώς κοινότυπη. «Φάουστ και Μεφιστοφελής, Οθέλλος και Ιάγος, είναι επίσης ερωτικές ιστορίες. Το ζώδες και το θείο είναι αζεδιάλυτα συνδεδεμένα. Ο πιο κοινός θεός είναι ο έρωτας. Κατά συνέπεια, δεν



χρειάζεται απαραίτητα να είναι μεγάλος ή υψηλών αισθημάτων. Αυτό που χαρακτηρίζει τη σχέση Χίτλερ-Σλόμο είναι ότι η συνέχεια του παιχνιδιού εμποδίζει διαρκώς την καταστροφή». Ωστόσο, όπως θα δούμε παρακάτω, το παιχνίδι της γοητείας και της εξουσίας στο επόμενο έργο του, *Στάλιν*, δεν θα αποτρέψει την καταστροφή.

Η κατά Ταμπόρι Αποκάλυψη

Ένα γεγονός που σημάδεψε την καριέρα του Ταμπόρι στη Βιέννη, είναι το σκάνδαλο που προκάλεσε, τον Ιούλιο του 1987, η παράσταση, για το Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ, του ορατόριου του Φραντς Σμιτ *Το βιβλίο των επτά σφραγίδων* (*Dus Buch mit sieben Siegeln*), παράσταση για την οποία η κριτική έχυσε πολύ μελάνι. Το τολμηρό αυτό έργο παίχτηκε μόλις μια φορά στο Παρεκκλήσι του Πανεπιστημίου, και μετά απαγορεύτηκε. Και μόνο η ιδέα της παράστασης κυφορούσε την πρόκληση: ήθελε να συνδυάσει τη μουσική του Σμιτ, φανατικού καθολικού, υπέρμαχου της Αυτοκρατορίας, θαυμαστή του Χίτλερ, και τη δύναμη της «συγγνώμης» του Ταμπόρι, άθρησκου Εβραίου, πάνω στο ριζοσπαστικό κείμενο της *Αποκάλυψης*, εσχολογική ενόραση του εκστατικού Ιωάννη. Πολύ μάλλον που ο Ταμπόρι δεν ανέχεται συμβιβασμούς ή ημίμετρα και εικονογραφεί σκηηνικά όλο του τον φανταστικό κόσμο, χωρίς να νοιάζεται αν αυτό προκαλεί.

Πώς θά 'ταν αν ξεσπούσε σήμερα, σ' έναν κόσμο χωρίς Θεό, η μέρα της οργής πάνω στους

απροετοιμαστούς ανθρώπους, τους εγκλωβισμένους στην καθημερινότητά τους; Σ' αυτό το ερώτημα υποβάλλει ο Ταμπόρι την *Αποκάλυψη*. Η βέβηλη αυτή θεώρηση της *Αποκάλυψης* δεν μπορούσε παρά να τραβήξει τον κεραυνό. Από την εξαγγελία ήδη της παράστασης, το σκάνδαλο πλανιόταν στον αέρα, και δυνατές σκηηνικές εικόνες που προσέβαλλαν τη συμβατική ηθική, έκαναν το ποτήρι να ξεχειλίζει. Μια σκηνή που σοκάρισε ήταν εκείνη όπου οι ηθοποιοί αφού πληθούν, σκεπάζουν το πρόσωπό τους μ' ένα άσπρο σάβανο, μαζεύουν τα άκρα από τις κούκλες που βρίσκονται κομματιασμένες επί σκηνης, στήνουν μ' αυτά ένα επιτάφιο μνημείο και ξαπλώνουν πάνω του. Μια άλλη ήταν εκείνη όπου βλέπουμε άνδρες και γυναίκες, τρελαμένους από την εγκατάλειψη του Θεού, να γλυτώνουν απ' τον τρόμο καταφεύγοντας σε ερωτικές περιπτύξεις με τον πρώτο τυχαίο «πλησίον», ενώ γύρω τους τα πάντα καταρρέουν.

Στάλιν, το παιχνίδι της εξουσίας και του θεάτρου

Συνεχίζοντας τον προβληματισμό του πάνω στην ανάγκη για εξουσία, το δεσποτισμό και την επίδραση που η εξουσία ασκεί στα ανθρώπινα παιχνίδια, ο Ταμπόρι ανέβασε τον Απρίλη του 1988 το έργο του Γκαστόν Σαλβατόρε, *Στάλιν*. Ο συγγραφέας, χιλιανός στην καταγωγή (γεννήθηκε το 1941), συγγενής του Σαλβατόρε Αλλιέντε, τον οποίο και θεωρεί πνευματικό του πατέρα, γράφει μυθιστορήματα και θεατρικά έργα, γυρίζει ταινίες και ζει από είκοσι χρόνων στην Ευρώπη και κυρίως στη Γερμανία και την

Αριστερά: Το κουράγιο της μητέρας μου στην κινηματογραφική του μεταφορά από τον Μίχαελ Βερχόφεν, με την Πολίν Κόλλινς στο ρόλο της Μητέρας.

Δεξιά: Η Υβέτ Τερολάζ (Ελσα Ταμπόρι) και ο Ζαν Μπολλερό στη βελγική παράσταση του Κουράγιου της μητέρας μου, 1995 (φωτογραφία: Μαρί Φρανσουάζ Πλισιάο).



Το κουράγιο της μητέρας μου στο Εθνικό Θέατρο του Βελγίου. Σκηνοθεσία Φίλιπ βαν Κεσσέλ, 1995.

Ιταλία. Το έργο του, και ιδιαίτερα τα θεατρικά του έργα (*Ο θάνατος του Μπύχνερ* 1972, *Τα απολιθώματα* 1975, *Ανοιχτή επιστολή* 1977, *Στάλιν* 1985), είναι βαθιά επηρεασμένα από τη γερμανική κουλτούρα και καθρεφτίζουν την πολιτική και κοινωνική του στρατεύση.

Στην καρδιά του έργου *Στάλιν*, ο Σαλβατόρε τοποθετεί τη σχέση θεάτρου και εξουσίας. Εμπνευσμένος από την εσωτερική πάλη του Ληρ, ο Σαλβατόρε οργανώνει τον δραματικό του λόγο πάνω στη δύναμη και την ανικανότητα, τη ζωή και το θάνατο. Εδώ επικεντρώνεται και το ενδιαφέρον του Ταμπόρι για το έργο, ενώ βάζει σε δεύτερη μοίρα την ιστορική αλήθεια και τα αντι-εβραϊκά πογκρόμ στην ΕΣΣΔ. Τον ενδιαφέρει η συνάντηση πρόσωπο με πρόσωπο του γέρου εβραίου ηθοποιού Ιτσίκ Σάγκερ με τον Στάλιν. Ο Ταμπόρι ρίχνει όλο το βάρος σ' αυτή τη δραματική σύγκρουση. Οι ηθοποιοί Ανγκέλικα Ντομρούζε και Χίμαρ Τάτε προσδίδουν ζωή στο λόγο αναπτύσσοντας την εσωτερική του δυναμική, ώστε το τραγικό τέλος, με το μακάβριο παιχνίδι που παίζει ο Στάλιν στο συνομιλητή του Ιτσίκ Σάγκερ, δεν φαίνεται να είναι προκαθορισμένο από τα ιστορικά γεγονότα, αλλά να αποτελεί τη συνέπεια της σχέσης ανάμεσα στα δύο πρόσωπα.

Στη θεατρική μεταχείριση του Σαλβατόρε ο Ταμπόρι προσθέτει μιαν επιπλέον θεατρικότητα: τον Στάλιν υποδύεται μια γυναίκα, και η αποστασιοποίηση αυτή λύνει ένα θεμελιώδες

πρόβλημα της παράστασης. Η Ανγκέλικα Ντομρούζε, μπροστά στο τραπέζι του μακιγιάζ, ενδύεται, σιγά σιγά και καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, τα χαρακτηριστικά του Στάλιν, εντελώς αναγνωρίσιμα για το θεατή. Εύθραυστη γυναικεία φιγούρα στο πρώτο επεισόδιο, με μίνι φούστα, ψηλά τακούνια και ατημέλητο χτένισμα, γλιστράει ολότελα μέσα στη στρατιωτική στολή και τα μουστάκια του γέρου δικτάτορα, με άσπρα μαλλιά, μιμούμενη με μεγάλη δεξιοτεχνία τα τικ και το περπάτημά του. Έτσι ο θεατής συμμερίζεται τη μαγεία της διαδικασίας υπόδυσης ενός ρόλου.

Η παράσταση, χωρισμένη σε πέντε επεισόδια, οργανώνεται

σαν μακάβριος χορός, σαν ταυρομαχία μέσα σε αρένα. Ο σκηνικός χώρος ορίζεται από ένα κόκκινο σχοινί και μια σειρά οθόνες βίντεο στο πάτωμα, στραμμένες προς τους θεατές, που προβάλλουν σκηνές από ιστορικά έργα και ντοκυμαντέρ που συμβαδίζουν με τα σκηνικά δρώμενα ή αντιτίθεται σ' αυτά. Ένα κόκκινο χαλί τέμνει τη σκηνή σε όλο το πλάτος, καταλήγοντας από τη μια σε μια πόρτα στο μέσο ενός τοίχου, από την άλλη σε τρία σκαλοπάτια που οδηγούν σ' ένα μικρό βάθρο, όπου βρίσκεται η πολυθρόνα-θρόνος του Στάλιν και το τραπέζι του μακιγιάζ. Σε διάφορες στιγμές εμφανίζονται στον άδειο χώρο κάποια αντικείμενα, ένα μεγάλο τραπέζι, καρέκλες, ένα τηλέφωνο, ένα μπουστό του Στάλιν, ένα μπουκαλί βότκα, ένα μεγάλο μπουκάλι που κάποτε θυμίζει φέρετρο.

Η δράση υποτίθεται ότι εκτυλίσσεται σε μια ντάτσα, κοντά στη Μόσχα, όπου, γέρος πια, ο Στάλιν έχει αποσυρθεί. Για να καταπολεμήσει την αγωνία που τον κυριεύει τις μοναχικές του νύχτες, επιστρατεύει ως συνομιλητή ένα γέρο εβραίο ηθοποιό, τον Ιτσίκ Σάγκερ, που παίζει με επιτυχία το ρόλο του Ληρ στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Ο χώρος του παράλογου αυτού διαλόγου ανάμεσα στο γέρο δικτάτορα και τον τρελό του θα μπορούσε να είναι και ένα θέατρο όπου παίζεται ο επίλογος της κωμωδίας της εξουσίας.

Η συζήτηση αρχίζει με τον *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ, ύστερα οι δυο ηλικιωμένοι συζητούν

για τέχνη, πολιτική, εξουσία, παίρνοντας, από τους δύο ρόλους της σαιξπηρικής τραγωδίας, καθένas το ρόλο που παίζει ο άλλος στην πραγματική ζωή. Μέσα στα συμφραζόμενα αυτά, ο Στάλιν, ως εκπρόσωπος του κράτους και παρανοϊκός τύραννος που συντηρεί το καθεστώς του πολλαπλασιάζοντας τα εγκλήματα, προκαλεί την περιφρόνηση και την ανήμπορη οργή του Σάγκερ. Παράλληλα όμως, λυπάται τον άρρωστο γέρο που τρομοκρατείται από τον ίδιο του το φόβο. Η αντιπαράθεσή τους μεταμορφώνεται σιγά σιγά σε μακάβριο παιχνίδι. Ο Στάλιν αποκαλύπτει το σχέδιό του να οργανώσει ένα πογκρόμ Εβραίων και ν' αφήσει στον Σάγκερ να διαπραγματευτεί τη ζωή τους χρησιμοποιώντας το ταλέντο του να διηγείται ανέκδοτα πολιτικού περιεχομένου. Κάθε καλή πλάκα θα χαρίζει τη ζωή και σ' έναν Εβραίο. Ο Σάγκερ παίζει το παιχνίδι. Δεν θα μπορέσει να γλυτώσει όμως και τη ζωή του γιου του, τον οποίο ο Στάλιν κρατά όμηρο. Στο τέλος μαθαίνει από το δικτάτορα ότι ο γιος του πέθανε από καρδιακή προσβολή καθώς τον μετέφεραν από ένα στρατόπεδο σε άλλο.

Αν ο Στάλιν είναι ένας Ληρ που τον έχει ξεπεράσει η εξουσία του και που στις στιγμές του πανικού και της τρέλας φέρει και κάτι από τον Μάκβεθ που τον καταδιώκουν τα φαντάσματα, ο Σάγκερ είναι ένας Ληρ ταπεινωμένος, πληγωμένος θανάσιμα από το θάνατο της Κορντέλια, και συνάμα θεός των Ιουδαίων που δεν κατάφερε να σώσει ούτε το παιδί του ούτε το λαό του.

Η Ανγκέλικα Ντομρούζε, συγκινητική και κυνική, αξιολύπητη και τρομακτική στις κρίσεις τρέλας, έχει απέναντί της τον Σάγκερ του Χίλμαρ Τάτε, μια φιγούρα παθητική, τραγική, θύμα, που παρουσιάζεται στο δήμό του σαν απεσταλμένος του θανάτου. Καμιά μελοδραματική ή λυρική έξαρση, κανένας τόνος διδασκαλισμού ή ηθικολογίας. Πίσω από το θεατρικό και πολιτικό παιχνίδι, πίσω από τη μυθοπλασία του ρόλου και τη μάσκα της ισχύος, ο Σαλβατόρε και ο Ταμπόρι αφήνουν να διαφανεί η υπεροψία, η δίψα της εξουσίας, αλλά και το εύθραυστο, η αθλιότητα, η αδυναμία και η μοναξιά της ανθρώπινης ύπαρξης.

Γυναίκες, πόλεμος, κωμωδία.

Μετά τον Στάλιν, μέσα στην ίδια πάντα οπτική, ο Ταμπόρι ανεβάζει τον Μάη του 1988, στο

πλαίσιο του Φεστιβάλ της Βιέννης, το έργο του Τόμας Μπρας *Γυναίκες. Πόλεμος. Κωμωδία*. Ο πόλεμος είναι ένα παιχνίδι αναπόφευκτο; Ίδού το ερώτημα που θέτει αυτό το αναρχικό και αντιμιλιταριστικό έργο, όπου ο συγγραφέας αντιπαραθέτει στον πόλεμο, που τον θεωρεί ανδρική υπόθεση, την κωμωδία και τις γυναίκες. Συμφωνεί στο σημείο αυτό με τον Ταμπόρι που πιστεύει στην ειρηνιστική και δημιουργική δύναμη της γυναίκας. Στη δομή του το έργο χτίζεται ως θέατρο μέσα στο θέατρο, στο μέσον της δράσης ενσωματώνεται μια δεύτερη δράση που εκτυλίσσεται στην Τροία.

Το αγαπητό στον Ταμπόρι παιχνίδι των αντιθέσεων ανάμεσα σε διαφορετικές πραγματικότητες, δηλώνεται σε όλα τα επίπεδα της παράστασης. Η μουσική του Ματίας Ρουέγκ συνδέει τη στρατιωτική φανφάρα με τη νέγρικη μουσική τζαζ. Το σκηνικό του Αντρέα Ζάλλα, μια τετράγωνη αρένα, πνιγμένη στο χόρτο, χτισμένη με τούβλινους τοίχους χωρίς παράθυρα, θα μπορούσε να συμβολίζει θέατρο, χώρο μάχης, αθλητικό στάδιο ή στρατόπεδο συγκέντρωσης ή και όλα μαζί σαν το στάδιο των βασανιστηρίων στο Σαντιάγκο της Χιλής. Στο βάθος της σκηνής βλέπουμε έναν ξύλινο Δούρειο ίππο, απειλητικό, οϊωνό κακών, –ειρωνικός υπαινιγμός για την ανδρική συμβολή στην ειρήνη. Ο ήρωας που την ενσαρκώνει είναι ο Πάνδαρος, πρόσωπο του *Τρωίλου και Χρυσήδας* του Σαίξπηρ, τυφλός εργάτης της ειρήνης που με τις ερωτικές του συνωμοσίες καταφέρνει τελικά να αναζωπυρώσει τα πάθη του πολέμου στην Τροία. Οι πρωταγωνιστές, Ανγκέλικα Ντομρούζε στο ρόλο της Κλάρας και Ούρσουλα Χόπφνερ στο ρόλο της Ρόζας, ντυμένες στρατιωτικά, εν μέσω γελοίων προσωπειών, κάνουν ό,τι μπορούν για να αποτρέψουν τον πόλεμο με τη θεατρική τρέλα, κυκλοφορώντας ανάμεσα στο μύθο και την πραγματικότητα με φοβερή δεξιότητα. Προς το τέλος, η Ντομρούζε αφήνεται σ' έναν απίστευτο μονόλογο μιας ώρας, στα σύνορα της ερμηνείας και της τρέλας, σε βαθμό που δεν ξεχωρίζει αν είναι η ηθοποιός που κάνει την τρελή ή η τρελή που κάνει την ηθοποιό, η μια ηθοποιός που υποδύεται μια τρελή που κάνει την ηθοποιό!

IRENE SADOWSKA GUILLON

Μετάφραση: Αναστασία Μυλωνοπούλου

Αποσπάσματα από το άρθρο του περιοδικού *Acteurs*, τρίτο τρίμηνο 1988, αρ. 43, σ. 145-152.

Η ψυχοθεραπεία προσπαθεί να φέρει στο φως αυτό που είναι απωθημένο. Αυτό προκαλεί μια αντίσταση, γιατί είναι επώδυνο να ανασύρεις κάτι καταχωνιασμένο. Το να νικηθεί η αντίσταση είναι μια θεραπευτική αποστολή και του θεάτρου επίσης. Ή μάλλον όχι: στο θέατρο εκκρεμεί να γίνει η αντίσταση παραγωγική.

GEORGE TABORI

Η πλήγη κατανοεί το μαχαίρι

Ο Ταμπόρι αποφεύγει στα έργα του την άμεση σκηνική παρουσίαση του Ολοκαυτώματος. Ίσως να παίζει εδώ σημαντικό ρόλο η αυτοπροστασία ενός ανθρώπου που ο πατέρας του δολοφονήθηκε σε ναζιστικό στρατόπεδο συγκεντρώσεως. Κυρίως όμως είναι λόγοι αισθητικής και σκηνικής γνώσης που οδηγούν τον έμπειρο συγγραφέα να αποφεύγει την παράσταση μη παραστάσιμων γεγονότων.

Η φυσικότητα δεν είναι (ακόμα;) δυνατή. Από το Άουσβιτς και μετά η πλειοψηφία των Γερμανών αρέσκει να αντιμετωπίζει τους Εβραίους σαν θύματα ή σαν καρικατούρες. Και στις δύο περιπτώσεις οι Εβραίοι περιθωριοποιούνται, στιγματίζονται ως διαφορετικοί. Πολλοί Εβραίοι τείνουν, όταν πρέπει να διαλέξουν ανάμεσα στις δύο επιλογές, να θέσουν τους εαυτούς τους αποκλειστικά και για πάντα στο ρόλο του θύματος. Παραμένει δικαίωμα μερικών Εβραίων, και ιδιαίτερα των καλλιτεχνών και των δημοσιογράφων, να αντιστέκονται στον εβραϊκό συναισθηματισμό και να επιμένουν να υπάρχουν όπως οι Γερμανοί, σε όλους εκείνους τους ρόλους που συναντούμε στα λογοτεχνικά κείμενα: των θυμάτων και των θυτών, των ηρώων και των παλιανθρώπων, των εραστών και των ιντριγκαδόρων, των σοφών και των ηλιθίων. Ο Τζορτζ Ταμπόρι είναι ανάμεσα στους Εβραίους αυτούς ο πιο ακραίος –τουλάχιστον στη Γερμανία και την Αυστρία. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου δεν υπάρχει λόγος να φοβάται κανείς την αποδοχή εκείνων που, ακόμα και σήμερα, αν μπορούσαν, θα έστελναν ευχαρίστως τους Εβραίους σε θαλάμους αερίων, οι άνθρωποι μοιάζουν να είναι πιο αμερόληπτοι. Η μακροχρόνια παραμονή του Ταμπόρι στην Αμερική έχει σίγουρα τη σημασία της. Όπως έχει επίσης σημασία και το ότι δεν ασχολήθηκε όσο ήταν εκεί, όπως δήλωσε σε μια τηλεοπτική του συνέντευξη, με την «εβραϊκή προβληματική», όπως έκανε αργότερα, στη Γερμανία. Ίσως λοιπόν δεν οφείλεται μόνο σε λογοτεχνικούς λόγους το γεγονός ότι ο Τα-

μπόρι επιλέγει να γράφει στα αγγλικά τα κείμενά του. [...]

Πολύ θα ήθελαν οι Γερμανοί να καθορίζουν στους Εβραίους πώς να αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους. Κάθε βδομάδα και κάθε μέρα που περνά, διαβάσει κανείς γράμματα αναγνωστών και κύρια άρθρα, διακριτικά βέβαια διατυπωμένα, στα οποία ο αντισημιτισμός είναι εμφανής. Όταν όμως ο εβραϊός Τζορτζ Ταμπόρι ανεβάζει στη σκηνή Εβραίους και τους αντιμετωπίζει με σαρκασμό, ή τους παρουσιάζει με αντιφάσεις, μακριά από κάθε εξιδανίκευση, αμέσως κατηγορείται για έλλειψη καλού γούστου. Κανείς δεν θέλει λοιπόν να βλέπει τα θύματα μιας ιστορίας για την οποία είναι συνυπεύθυνος.

Ο Τζορτζ Ταμπόρι πιστεύει στην κακογουστιά. Το πιο προκλητικό κομμάτι στο *Κουράγιο της μητέρας μου* είναι η σκηνή όπου ένας άνδρας, μέσα στο βαγόνι που μεταφέρει τους Εβραίους στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως, εισχωρεί στο σώμα της μητέρας του συγγραφέα, λέγοντας μόνο τη φράση με την οποία ένα παιδί θα ζητούσε προκαταβολικά συγγνώμη για μια απαγορευμένη πράξη: «Θα 'ναι η τελευταία φορά». Σπάνια συναντάμε στη λογοτεχνία μια τόσο πυκνή και ανθρώπινα δοσμένη απόδοση του τραγικού. Ο Ταμπόρι δίνει αυτό το περιστατικό αποστασιοποιημένα, με τον τρόπο του επικού θεάτρου –και δεν είναι τυχαίο ότι ο Μίχαελ Βερχόφεν, στην κινηματογραφική μεταφορά του έργου, παρέλειψε τελείως αυτή τη σκηνή.

Ο Ταμπόρι δεν παριστάνει το θύμα, ούτε ξεπέφτει στον υποκριτικό συναι-

σθηματισμό μιας τέτοιας στάσης. Αυτό που οι υπέρμαχοι του καλού γούστου θεωρούν κυνισμό, είναι η βασανιστική προσπάθεια ενός ρομαντικού με κοινωνική συνείδηση να ξεπεράσει τις στυφές απογοητεύσεις που του παρουσιάζονται με διαφορετικά κάθε φορά πρόσωπα, ενός ρομαντικού που επιμένει να αγαπά, παρά τις πικρές εμπειρίες του, υπέρμετρα τους ανθρώπους. «Αν ξύσεις αρκετά έναν λευκό θα αποκαλυφθεί ένας φασίστας», αποφαίνεται ο Ινδιάνος στο «εβραϊκό γουέστερν» *Ο ασπροπρόσωπος και ο κοκκινομούρης*. Ο Εβραϊός του αντιτείνει: «Τότε σταμάτα να ξύνεις». Κυνισμός; Παραίτηση; Αναγνώριση;

Ο Ταμπόρι αποφεύγει στα έργα του την άμεση σκηνική παρουσίαση του Ολοκαυτώματος. Ίσως να παίζει εδώ σημαντικό ρόλο η αυτοπροστασία ενός ανθρώπου που ο πατέρας του δολοφονήθηκε σε ναζιστικό στρατόπεδο συγκεντρώσεως. Κυρίως όμως είναι λόγοι αισθητικής και σκηνικής γνώσης που οδηγούν τον έμπειρο συγγραφέα να αποφεύγει την παράσταση μη παραστάσιμων γεγονότων. [...]

Το θέμα των Εβραίων στο έργο του Ταμπόρι ήταν σχεδόν πάντα συνδεδεμένο με το ακραίο ιστορικό γεγονός της γενοκτονίας, που αν και δεν παρουσιάζεται στη σκηνή, δεν φεύγει από το μυαλό. Η *Μπαλάντα του βιεννέζικου σνίτσελ*, γραμμένη το 1996, αποδεικνύει με σχεδόν ανατριχιαστικό τρόπο πόσο λίγο έχει ξεπεραστεί το συγκεκριμένο θέμα στην πραγματικότητα. Πράγματι το έργο εξελίσσεται στο παρόν, μιλά για τους σημερινούς



Το κουράγιο της μητέρας μου. Από τις δοκιμές του έργου (χωρίς σκηνικά και κοστούμια) στην Πειραματική Σκηνή.

εφιάλτες, και όχι για το παρελθόν όπως συμβαίνει στους *Καννίβαλους*, στο *Κουράγιο της μητέρας μου* ή στο *Ο αγών μου*. Οι πρωταγωνιστές των τρομακτικών οραμάτων είναι άνδρες των Ες-Ες. Η Αγγέλα Μόργκενστερν επισημαίνει στον άντρα της Άλφονς Μόργκενστερν, ο οποίος νομίζει ότι μόλις έζησε τη μεταφορά της κυρίας Γκρούνσπαν σε ναζιστικό στρατόπεδο: «Άλφονς, βρισκόμαστε στο 1994». Και αυτός της απαντά λακωνικά: «Ακριβώς».

Εδώ εκφράζεται για πρώτη φορά στο θεατρικό έργο του Ταμπόρι ένας εβραϊκός φόβος, που καρδοκούσε πάντα πίσω από τα αστεία του. Όταν εκφράζεται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, λιγότερο ή περισσότερο ξεκάθαρα, κορεσμός από το θέμα του Ολοκαυτώματος, τότε η *Μπαλάντα του βιεννέζικου σνίτσελ*, το έργο ενός 82χρονου, έρχεται να μας πει ότι είναι δυστυχώς ακόμη πολύ νωρίς για να μπουν τα θέματα αυτά στο αρχείο. Τα τραύματα παραμένουν ανοικτά και απαιτούν (λογοτεχνική) θεραπεία.

Μιλώντας για τους Εβραίους, ο Ταμπόρι δεν επιλέγει το μελαγχολικό, το

ταπεινωμένο θύμα, για το οποίο αισθάνεται κανείς συμπόνοια και μπορεί να κρεμάσει πάνω του το συλλογικό αίσημα ενοχής, αν αυτό υπάρχει, σαν ένα παλτό στην κρεμάστρα. [...] Στο γερμανικό θέατρο, μόνον ο Πέτερ Τσάντεκ και ο Τόμας Μπρας επιμένουν, όπως ο Ταμπόρι, ότι δεν ταιριάζει στην αξιοπρέπεια των ανθρώπων (άρα και των Εβραίων) να υποβιβάζονται σε αντικείμενα συμπόνοιας. Οι πρωταγωνιστές του είναι θρασεείς και απελπισμένοι, επιθετικοί και ανήσυχoi – και σχεδόν πάντα κακόγουστοι. Οι Εβραίοι του Ταμπόρι μπορεί να φτάσουν ως το γκροτέσκο. Εδώ βρίσκεται η ιδιαίτερη πρόκληση των *Καννίβαλων*.

Ο Εβραίος Βάισμαν (Ασπροπρόσωπος) και ο επίδοξος Ινδιάνος Ροτγκεσίχτ (Κοκκινομούρης) συναντούνται στην «πλήρη έρημο». Είναι απόγονοι του Βλαντιμίρ και του Εστραγκόν, όπως τους παρουσίασε ο Ταμπόρι στην περιβόητη σκηνοθεσία του το 1984 στη σκηνή του Καμμερσπίλε του Μονάχου: παγκόσμιοι όπως οι αναμμένοι του Μπέκετ, κουβαλούν την εμπειρία του περιθωριακού που μοιρά-

ζονται οι Εβραίοι με τους Ινδιάνους (και αυτοί όπως και εκείνοι εξοντώθηκαν συστηματικά). Ο Ροτγκεσίχτ φανερώσει γρήγορα το άλλο, το λευκό του πρόσωπο, που θυμίζει το νεαρό Χίτλερ στο έργο *Ο αγών μου*, η σχέση των δύο αντρών στην έρημο μεταβάλλεται και μοιάζει πλέον περισσότερο με αυτήν του Πότζο-Λάκνυ απ' ό,τι με τη σχέση Ντιντί-Γκογκό. Ήδη από την αρχή παρουσιάζεται το μοτίβο που διατρέχει το συνολικό έργο του Ταμπόρι: η σύνδεση των καταπιεσμένων με τους καταπιεστές τους. «Η πληγή κατανοεί το μαχαίρι» – αυτή η φράση ανήκει στις βασικές πεποιθήσεις του συγγραφέα. [...]

Ίσως θα έπρεπε τα έργα του Ταμπόρι να λειτουργούν θεραπευτικά, ως κάθαρση με την αρχική έννοια του όρου, για τα θύματα αλλά και για τους θύτες.

THOMAS ROTHSCHILD
Μετάφραση: Γιάννα Τσόκου

από το περ. *Text + Kritik*,
αρ. 133, Ιανουάριος 1997.

Το κουράγιο της μητέρας μου και οι αβεβαιότητες της αφήγησης

Ο Ταμπόρι υποστηρίζει ότι από την πλευρά των επιγόνων μάλλον παρά των διασωθέντων πρέπει να προσεγγίσουμε το ζήτημα του Ολοκαυτώματος, αφού η μαρτυρία για τη φρίκη έχει ανάγκη από έναν ενδιάμεσο για να μπορέσει να αρθρωθεί.

Ο Αντόρνο έχει πει ότι είναι περίπου αδύνατο να γράψει κανείς για το Άουσβιτς. Τα πράγματα γίνονται ακόμα χειρότερα όταν η γραφή συνεπάγεται και οπτική αναπαράσταση, θεατρική ή κινηματογραφική. Έτσι, πολύ πριν αποφασίσει να μιλήσει για το Ολοκαύτωμα χρησιμοποιώντας τη θεατρική γλώσσα (*Οι καννίβαλοι*, 1969· *Το κουράγιο της μητέρας μου*, 1979) ο Τζορτζ Ταμπόρι προσπάθησε να ανακουφιστεί από το βάρος της οδύνης για το χαμό του πατέρα του, του Κορνέλιους, και των περισσότερων συγγενών του, γράφοντας ένα μυθιστόρημα που έμεινε ανέκδοτο. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι και το *Κουράγιο* το είχε πρώτα σχεδιάσει για ραδιόφωνο, πράγμα που σημαίνει ότι αρχικά δεν σκεφτόταν κάτι περισσότερο από φωνές. Μ' άλλα λόγια η θεατροποίηση αυτού ειδικά του θέματος του φαινόταν ανοίκεια –ο Αντόρνο θα έλεγε «χυδαία».

Το κουράγιο
της μητέρας μου.
Από τις δοκιμές του έργου
(χωρίς σκηνικά και
κοστούμια)
στην Πειραματική Σκηνή.
Γιάννης Μόχλας,
Έφη Σταμούλη.



Μια λεπτή μαιευτική

Από μια τέτοια αμηχανία και από μια τέτοια δυσκολία να εκφραστεί η φρίκη, μοιάζει να προέρχεται η ιδιαίτερη μορφή του διαλόγου στο *κουράγιο της μητέρας μου*. Αυτή η ντελικάτη μαιευτική με την οποία, μέσα από ένα είδος αντίστροφης εγκυμοσύνης, ο γιος φέρνει στον κόσμο την επώδυνη μνήμη της μητέρας του. Η Χάνα Σιγκούλα, που έπαιξε τη μητέρα στο Μόναχο, διηγείται ότι ο Ταμπόρι, για να περιγράψει τη διαδικασία δημιουργίας μιας παράστασης, χρησιμοποιεί συχνά τη μεταφορά της κύησης, συγκρίνοντας τη δουλειά του σκηνοθέτη με εκείνη της μαμής. Ίσως όμως η μορφή του διαλόγου, πέρα απ' αυτή την αναφορά στη σωκρατική μαιευτική, να συνδέεται με τις ψυχοθεραπευτικές εμπειρίες (Gestalttherapie) που είχε ο Ταμπόρι στο Θεατρικό Εργαστήριο της Βρέμης (στο έργο ο Γιος και η Μητέρα εναλλάσσονται κατά κάποιο τρόπο σε ρόλους θεραπευτή και ασθενούς). Ας μη ξεχνάμε άλλωστε ότι από την εποχή των *Καννιβαλων* ο Ταμπόρι υποστηρίζει ότι από την πλευρά των επιγόνων μάλλον παρά των διασωθέντων πρέπει να προσεγγίσουμε το ζήτημα του Ολοκαυτώματος, αφού η μαρτυρία για τη φρίκη έχει ανάγκη από έναν ενδιάμεσο για να μπορέσει να αρθρωθεί.

Η ρεαλιστική ψευδαίσθηση

Είναι δύσκολο, σ' ένα κείμενο τόσο ι-διόμορφο όσο το *Κουράγιο της μητέρας μου*, να ξεχωρίσουμε την αυτοβιογραφία από τη μυθοπλασία. Τα κύρια ονόματα που αναφέρονται, καθώς και τα τοπωνύμια, μοιάζουν να αποτελούν τεκμήρια «αλήθειας». Αλλά η μεγάλη, σχεδόν μανιακή, ακρίβεια στην

περιγραφή των προσώπων και των τοπίων, η σημασία της λεπτομέρειας (αχ, αυτό το περίφημο «μαύρο καπέλο με τα κέρινα λουλουδάκια στο μπροσ») μας παραπέμπουν μάλλον στην τέχνη των μεγάλων μυθιστοριογράφων του 19ου αιώνα που χαρακτηρίστηκε αργότερα ως «ρεαλιστική ψευδαισθήση», παρά στην αυθεντικότητα του ντοκουμέντου.

Μολονότι ο Γιος ζητάει διαρκώς από τη Μητέρα του να τον ανακαλεί στην τάξη της αλήθειας («Να με διορθώνεις όταν κάνω λάθος»), εκείνη δεν ξεγελιέται. Γι' αυτό και τονίζει με απλά και άμεσα λόγια ότι κάθε μαρτυρία είναι υποκειμενική: «Σου διηγήθηκα μια ιστορία. Τώρα εσύ διηγείσαι μια ιστορία. Δεν είναι δυνατόν οι δυο ιστορίες να είναι ίδιες».

Το ειλικρινώς ψεύδευσθαι

Έτσι χτίζεται αυτή η αφήγηση για δυο φωνές, όπου διαπλέκεται ο λόγος του μάρτυρα (Μητέρα) με εκείνον του συγγραφέα (Γιος) και καταγγέλεται, μέσα από τεχνάσματα πολύ κοντά στην μπρεχτική αποστασιοποίηση, η διαδικασία της ρεαλιστικής μυθοπλασίας που ο Αραγκόν είχε αποκαλέσει το «ειλικρινώς ψεύδευσθαι». Γι' αυτό και είναι τόσο συχνά τα υφολογικά σχόλια του είδους: «πολύ λεπτή παρατήρηση» ή «ωραία λυρική περιγραφή, αγάπη μου», ή ακόμη: «θίγουμε εδώ μια ωραία ψυχολογική λεπτομέρεια»... Αλλού, η διαπίστωση ότι μια έκφραση «ακούγεται καλύτερα» αίρει μίαν αντίρρηση, ενώ ο παλιός σεναριογράφος του Χόλλυγουντ, με τη μεγάλη εμπειρία σε βιοποριστικά σενάρια για ταινίες β' κατηγορίας, μας κλείνει το μάτι με μια απόχρωση κυνισμού: «ε ναι, είναι ωραίο να τραβάς μια παρομοίωση μέχρι το τέλος, ώσπου να σχιστεί»... Το ωραίο είναι ότι η συγκεκριμένη παρομοίωση αναφέρεται στη θεατρική διαδικασία.

Αιδημοσύνη και μικρολεπτομέρειες

Η αφήγηση για δυο φωνές, που άλλοτε διαφωνούν και άλλοτε συμπληρώνουν η μια την άλλη, μπορεί κάποτε να οδηγήσει στη ρήξη: όταν φτάνει στο επεισόδιο που ο Γιος αποκαλεί «η ερωτική ιστορία» η κυρία Ταμπόρι εκφράζει την αποδοκιμασία της βγαίνοντας απ' το δωμάτιο. Και η αιδημοσύνη εκδηλώνεται με αντίστροφη φορά όταν ο Γιος μετατρέπεται σε φευγαλέο φίλι «στα βλέφαρα» το φίλι «στο στόμα, με τα χείλη



ανοιχτά», που είχε παραχωρήσει η μητέρα του, πριν απ' το γάμο της σ' έναν ωραίο υπολοχαγό του ιππικού.

Πιο σοβαρές συνέπειες έχει η διόρθωση για το είδος των φρούτων που κουβαλούσε η μητέρα στην τσάντα της: «Δαμάσκηνα», και όχι «μήλα», γιατί, όπως λέει ο Αξιωματικός θέλοντας να δικαιολογήσει την εσπευσμένη αναχώρησή του, η οποία θα σώσει τη ζωή της κυρίας Ταμπόρι: «Τα δαμάσκηνα ου προδίδουσιν, θα έλεγε ο Απόστολος Παύλος», για να προσθέσει: «Ο Ιησούς καθοδηγεί τα έντερά μου, αν μου επιτρέπεται η έκφραση». «Η λεπτομέρεια είναι το παν στην τέχνη» βεβαιώνει ο Γιος ήδη από την πρώτη του ατάκα. Και ίσως το αντίτυπο των *Στοχασμών* του Πασκάλ, που ζητάει ο πατέρας στο τελευταίο γράμμα του από τη φυλακή, να το αναφέρει ο Ταμπόρι για να παραπέμψει στη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο πολύ μεγάλο και το πολύ μικρό (ή το προσωπικό και το πολιτικό) και στη δυσαναλογία ανάμεσα στις πολύ

Το κουράγιο της μητέρας μου. Από τις δοκιμές του έργου (χωρίς σκηνικά και κοστούμια) στην Πειραματική Σκηνή. Χρήστος Αρνομάλλης, Έφη Σταμούλη.



Το κουράγιο της μητέρας μου. Από τις δοκιμές του έργου (χωρίς σκηνικά και κοστούμια) στην Πειραματική Σκηνή.

Επάνω: Έφη Σταμούλη, Νίκος Κουμαριάς, Μένη Κυριάκογλου.

Κάτω: Στάθης Μανρόπουλος, Έφη Σταμούλη.

μικρές αιτίες και τα πολύ μεγάλα αποτελέσματα. Άλλωστε όλοι ξέρουμε ότι: «αν η μύτη της Κλεοπάτρας ήταν πιο μικρή, η όψη του κόσμου θα ήταν διαφορετική»...

Παρακάμψεις και διακλαδώσεις

Όπως κάθε αφηγηματική μυθοπλασία, έτσι και η ζωή η ίδια έχει σημεία διασταύρωσης και αλλαγής πορείας, για να χρησιμοποιήσουμε μια μεταφορά από τους σιδηροδρόμους. Φτάνει να αντικαταστήσουμε τα δαμάσκηνα με μήλα, για να γίνει η μοίρα της κυρίας Ταμπόρι ξαφνικά σκοτεινή. Φτάνει ο Κέλεμεν, αυτό το παράσιτο

που ποτέ στη ζωή του δεν έκανε τίποτα χρήσιμο, να μη την σπρώξει υστερικά στην αυλή, για να έχει η σύλληψή της την τραγική της εξέλιξη. Αυτήν που περιμέναμε λίγο νωρίτερα, όταν η κυρία Ταμπόρι, μέσα στο τραμ, αρνήθηκε να εκμεταλλευτεί την ευκαιρία της απόδρασης που της πρόσφερε η Εισπρακτόρισα – άλλο ένα σημείο πιθανής διακλάδωσης αυτό.

Η αφήγηση σε δοκιμασία

Άλλοτε τραγικές άλλοτε παιχνιδιάρικες, αυτές οι διακλαδώσεις, αυτά τα σταυροδρόμια της αφήγησης, μας θυμίζουν κάποτε τα «ανοίγματα» δύο φωτισμένων κριτικών πνευμάτων του 18ου αιώνα: του Λώρενς Στερν (*Tristram Shandy*) και του Ντιντερό (*Jacques le fataliste*), που ζητούν από τον αναγνώστη να διαλέξει ανάμεσα σε διαφορετικές εκδοχές της ιστορίας. [...] Θυμίζουν επίσης το Νέο Μυθιστόρημα, που αμφισβητεί την αντικειμενικότητα της αφηγηματικής περιγραφής. [...] Θυμίζουν τέλος, το φιλοσοφικό ερώτημα του Αντόρνο σχετικά μ' αυτό που μπορεί ή δεν μπορεί να ειπωθεί ή να παρασταθεί. Μόνο ξεκινώντας από τέτοιες αμφιβολίες η τέχνη και η λογοτεχνία μπορούν να προσπαθήσουν να δαμάσουν τη φρίκη. Όσο για την κυρία Ταμπόρι, που προφανώς δεν την απασχολούσαν τέτοια ερωτήματα και που ο οξύθυμος και σενόμυαλος γαμπρός της δεν την άφησε να αφηγηθεί την περιπέτειά της εκείνο το βράδυ, δέκα χρόνια αργότερα θα προσπαθήσει, μας λέει ο Γιος της, να απλώσει την ιστορία της πάνω στο χαρτί, με πολλά ορθογραφικά λάθη. Το έργο δε μας λέει αν το χειρόγραφο της διασώθηκε, αυτό που ξέρουμε όμως είναι ότι, μ' όλες τις αβεβαιότητες και τα λάθη, η «ξεχασμένη» αφήγηση ξαναγεννιέται μέσα στο λόγο και τη φαντασία του γιου-ποιητή, που είναι ο πρώτος (υποκειμενικός και ενεχόμενος) κρικός στην αλυσίδα της μεταβίβασης της παγκόσμιας ιστορικής μνήμης.

YANNIC MANCEL

Μετάφραση: Έφη Σταμούλη

Σημείωμα στο πρόγραμμα της βελγικής παράστασης του έργου, Εθνικό Θέατρο Βρυξελλών, 1995.

GEORGE TABORI

Το κουράγιο της μητέρας μου

Μετάφραση: Νικηφόρος Παπανδρέου

Το κείμενο γράφτηκε αρχικά στην αγγλική γλώσσα, το 1978, με τον τίτλο: *My Mother's Courage*. Στη συνέχεια δημοσιεύτηκαν, με κάποιες μικρές τροποποιήσεις του συγγραφέα, δύο νέες εκδοχές: η γερμανική, *Mutters Courage* (μετάφραση της Ursula Grützmacher), που έγινε για την παράσταση του 1979 στο Καμμερσπίλε του Μονάχου, και η γαλλική, *Le courage de ma mère* (μετάφραση του Maurice Tazman), που έγινε για την παράσταση του 1995 στο Εθνικό Θέατρο του Βελγίου. Για τη μετάφραση που δημοσιεύεται εδώ χρησιμοποιήθηκαν και τα τρία κείμενα. Το πρώτο, ανέκδοτο, μας το εμπιστεύτηκε ο συγγραφέας· τα δύο άλλα έχουν εκδοθεί, αντιστοίχως, από τους οίκους Suhrkamp Verlag (Φρανκφούρτη, 1981) και Editions Théâtrales (Παρίσι, 1995). Κατά την τελική επεξεργασία του κειμένου, πολύτιμη υπήρξε η συνεργασία της Έφης Σταμούλη και της Βίκυς Γεωργιάδου.

1.

Ο ΓΙΟΣ – Μια καλοκαιριάτικη μέρα του '44 – ο θάνατος είχε σπουδαία σοδειά εκείνο το χρόνο – η μητέρα μου φόρεσε το ωραίο μαύρο της φουστάνι με το δαντελένιο γιακά, αυτό που φορούσε πάντα όταν πήγαινε επίσκεψη στην αδελφή της τη Μάρθα για το εβδομαδιαίο τους χαρτάκι. Ήταν δέκα και μισή ακριβώς – αχ, Θεέ μου, αυτή η μανία της να μην αργεί ποτέ στα ραντεβού της. Έβαλε ακόμα το ωραίο μαύρο της καπέλο, αυτό με τα κέρινα λουλουδάκια στο μπρο, και φόρεσε ένα ζευγάρι άσπρα γάντια, καρικωμένα στο μεγάλο δάχτυλο του αριστερού χεριού – ε ναι, η λεπτομέρεια είναι το παν στην τέχνη.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Κέρινα λουλουδάκια στο μπρο;

Ο ΓΙΟΣ – Να με διορθώνεις όταν κάνω λάθος.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Λουλουδάκια δε θυμάμαι. (Παύση). Ήταν ένα μαύρο ψάθινο καπέλο με άσπρη μεταξωτή κορδέλα.

Ο ΓΙΟΣ – «Με κέρινα λουλουδάκια στο μπρο», ακούγεται καλύτερα.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ναι, αγάπη μου, έχεις δίκιο.

Ο ΓΙΟΣ – Λοιπόν, στεκόταν μπροστά στον καθρέφτη και κοιταζόταν με τα ασύγκριτα κατάμαυρα μάτια της...

Η ΜΗΤΕΡΑ (Διαμαρτύρεται) – Υπερβολές.

Ο ΓΙΟΣ – ...τα ασύγκριτα κατάμαυρα μάτια της που εκείνη τη μέρα θα της έσωζαν τη ζωή, και έβγαλε έναν αναστεναγμό, όπως το συνήθιζε. Δείξε μας τον περίφημο αναστεναγμό σου, μαμά. (Η Μητέρα αναστενάζει με προθυμία). Είχε πά-

να ένα λόγο ν' αναστενάζει... (Η Μητέρα εξακολουθεί ν' αναστενάζει)... Τα χρέη, την ανεμοβλογιά, τις συζυγικές απιστίες, τα βρογχικά της ξαδέμφης, ένα ψητό που κάηκε, την απουσία των γιων της. Αυτή τη φορά, όμως, είχε έναν πρόσθετο λόγο: τον άντρα της, δηλαδή τον πατέρα μου, τον είχαν... (Η Μητέρα παύει ν' αναστενάζει)... συλλάβει πρόσφατα, γιατί ήταν αυτό που ήταν: εβραίος και αναθεωρητής μαρξιστής. Τον είχαν ρίξει στη φυλακή πριν έξι βδομάδες, μιαν αυτοσχέδια φυλακή μέσα σ' ένα παλιό Γυμνάσιο Θηλέων.

Ο δικός μας φασισμός, θέλω να πω ο ουγγαρέζικος, ήταν ένας φασισμός μικρομεσαίων, μάλλον μίζερος σε σχέση με τα μεγαλεία των γειτόνων. Τα πράσινα πουκάμισα των ντόπιων γουρουνιών είχανε λερωμένους γιακάδες, οι μπότες τους δεν ήταν γυαλισμένες και τα περιστρόφά τους πάθαιναν συχνά αφλογιστία, όταν τα έμπηγαν στο σβέρο των θυμάτων τους.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ο Ούζικι, παραδείγματος χάρη, φορούσε παράταιρες μπότες τη μέρα που κλωτσούσε τον πατέρα σου στη σκάλα, μια μαύρη και μια καφέ.

Ο ΓΙΟΣ – Αφού λοιπόν αναστέναξε και φύσηξε ένα τσουλούφι απ' τα μάτια της – κι αυτό το συνήθιζε –, η μητέρα μου έβαλε μες στην τσάντα της τα συνηθισμένα αντικείμενα: τα κλειδιά της, ένα μαντήλι, την αλοιφή για τις ραγάδες, μια φωτογραφία με τους δυο αυτοεξόριστους γιους της να χαμογελούν κάτω από μια μυγδαλιά στην πίσω αυλή ενός λονδρέζικου σπιτιού, μια καρτ-ποστάλ του άντρα της που της ζητούσε να του στείλει καθαρά εσώρουχα και τους *Στοχασμούς* του Πασκάλ, δέκα πένγκο για την περίπτωση που θα έχανε στο ραμί, κι ένα μήλο για κάθε ενδεχόμενο.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Μήλο εγώ με τα χαλασμένα μου δόντια;

Ο ΓΙΟΣ – Να με διορθώνεις, όταν κάνω λάθος.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Δαμάσκηνα. Κι ήταν πολύ γλυκά εκείνο το καλοκαίρι.

Ο ΓΙΟΣ – Έπειτα βγήκε διακριτικά απ' τη πίσω πόρτα για ν' αποφύγει τους Κομπόντικ, μια οικογένεια Ναζήδων με βατραχίσια μούρη, που είχαν εγκατασταθεί με διαταγή της Κυβέρνησης στα τρία από τα τέσσερα δωμάτια του διαμερίσματος μας. Είχανε καταλάβει και το δωμάτιο των αγοριών, εκεί όπου με ξεπαρθένεψε ένα απόγευμα η στρουμπουλή γυναίκα ενός σαξοφωνίστα. «Ανθρωποι αυτής της υποστάθμης», είχε δηλώσει ο κύριος Κομπόντικ κατά την άφιξή του, όταν ο ίδιος και τα μυξιάρικά του στέκονταν αμήχανοι ανάμεσα

στις βαλίτσες και τα μπαπούλα τους, «δεν δικαιούνται τέτοια πολυτέλεια». Και λέγοντας «πολυτέλεια» εννοούσε το μέγεθος του διαμερισματος, όχι την προαγωγή μου σε άντρα. Η γυναίκα του, μολονότι πεπεισμένη ότι η αγαπημένη τροφή των Εβραίων ήταν αίμα από μωρά χριστιανών, έδινε κάθε τόσο δείγματα αγάπης του πλησίον, αφήνοντας μπροστά στην πόρτα της μητέρας μου ένα βαζάκι βούτυρο ή μερικά μήλα.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Δαμάσκηνα. *(Ακούγεται ένα πιάνο)*. Τι είναι αυτό;

Ο ΓΙΟΣ – Μικρό μουσικό ιντερμέδιο.

Πιο δυνατά το πιάνο, ακούγεται και μια φωνή που τραγουδάει.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Αχ!

Ο ΓΙΟΣ – Το πιάνο, που βρισκόταν στο επιταγμένο μέρος του διαμερισματος, το είχαν κάνει οι Κοιμητόνικ ντουλάπι για τις κονσέρβες τους. Η μητέρα μου, όσο μακριά κι αν πάει η μνήμη μου, έπαιζε κάθε φορά που ήταν χαρούμενη ή περρίμενε κάτι.

Να με διορθώνεις, όταν κάνω λάθος. Όλα αυτά τα χρόνια, μαμά, που ζούσαμε μαζί, μάθαινες διστακτικά να παίζεις μόνο μια μελωδία, ένα γερμανικό τραγούδι. Η τελευταία μου ανάμνηση είναι να προσπαθείς με το ένα δάχτυλο, μέσα στο μισοσκόταδο.

Ακούγεται μια μελωδία παιγμένη με το ένα δάχτυλο· η Μητέρα τραγουδά.

Ο ΓΙΟΣ – Όταν υπήρχε λόγος ταραχής, παραδείγματος χάρι τότε που κόλλησα σκαρλατίνα, ή όταν ο άντρας σου γύρισε απ' το μέτωπο με κρουαγήματα, τότε, σε ειδικές περιπτώσεις δηλαδή, το τραγουδούσες και χωρίς πιάνο.

Η Μητέρα τραγουδά.

Ο ΓΙΟΣ – Τραγουδούσες κρατώντας το χέρι μου ή το δικό του, ως τη μέρα –νομίζω ήταν εκείνο το πρωινό που έραφες το κίτρινο άστρο στο ωραίο μαύρο σου παλτό– ως τη μέρα που έπαψες για πάντα να το τραγουδάς.

Η Μητέρα παύει να τραγουδά.

Όταν βγήκε στην αυλή, μέσα στον ήλιο, ήξερε ότι την παρατηρούν μάτια κρυμμένα πίσω απ' τις κουρτίνες. Και την παρακολουθούν με περιέργεια, επειδή από «καλή μου γειτόνισσα» είχε γίνει «σκατοεβραία» βάσει κυβερνητικής διαταγής. Το μόνο άτομο που εκδήλωνε με λόγια το μίσος του ήταν η γυναίκα του θυρωρού με τα φαρίσια μάτια. Την ώρα που περνούσε η μητέρα μου μπροστά απ' το θυρωρείο γρύλιζε βρισιές της μόδας όπως «πουτάνα κομμουνίστρια!» και

«γουρουνοεβραία!».

Η αντίδραση της μητέρας μου περιοριζόταν σ' έναν τυπικά εβραϊκό αναστεναγμό, σα να ήθελε να πει: «Τι άλλο να περιμένει κανείς» ή «Έτσι είν' η ζωή». Οι βρισιές την ακολουθούσαν ως έξω στο δρόμο σαν αναθυμιάσεις...

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΘΥΡΩΡΟΥ – Γουρουνοεβραία!

Αντίλαλος.

Ο ΓΙΟΣ – ...και εξαμιζόνταν στον ήλιο.

Στάθηκε μια στιγμή για να δεχτεί το καλοκαίρι καταπρόσωπο, και συνέχισε το δρόμο της περνώντας μπροστά απ' τον μαπαλάη, που δεν τη χαιρετούσε πια κουνώντας το χέρι πίσω απ' τη βιτρίνα, μπροστά απ' το κουρείο, όπου κουρεύτηκα για πρώτη φορά απ' το χέρι ενός επαγγελματία, και μπροστά απ' το μαγαζί με τα υφάσματα που είχε κατεβασμένα τα ρολά γιατί ο ιδιοκτήτης του είχε συλληφθεί τις προάλλες. Όταν πέρασε μπροστά απ' το καφενείο «Μπάρος», όπου άλλοτε είχα χύσει εφηβικά δάκρυα πάνω στο βελουδένιο φόρεμα της πρώτης μου αγάπης, κατέφθασαν πίσω της δυο αστυνομικοί, στους οποίους την είχε δείξει ο κουρέας. «Ταμπόρι;», είτε ο ένας τους αφήνοντας κατά μέρος το «κυρία», σαν να ήθελε να επιβεβαιώσει έτσι την εξουσία του.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ναι.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ – Ακολουθήστε μας χωρίς φασαρίες.

Η ΜΗΤΕΡΑ *(Με ειλικρινή απορία)* – Συνέβη τίποτα;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ – Συλλαμβάνεστε.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ναι, αλλά γιατί;

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ – «Ναι, αλλά γιατί;». Στρατόπεδο.

Ο ΓΙΟΣ – «Αυτή τη στιγμή;», ρώτησε η μητέρα μου, εκφράζοντας έτσι τον παραλογισμό κάθε σύλληψης, και ιδιαίτερα αυτής εδώ, μια μέρα με λιακάδα, την ώρα που πήγαινε για μια εβδομαδιαία παρτίδα ραμί.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ – Ναι, αυτή τη στιγμή.

Η ΜΗΤΕΡΑ *(Για τον εαυτό της)* – Φυσικά, τι άλλο να περιμένει κανείς;

Ο ΓΙΟΣ – Έτσι ήταν οι άνθρωποι εκείνη την εποχή στη Βουδαπέστη, την πόλη που γεννήθηκα. Από τη μια οι Εβραίοι κι από την άλλη οι μη Εβραίοι, οι μεν και οι δε. Κι όλοι δέχονταν τη μοίρα τους. Δεν υπήρχε θέση για τη συμπόνοια ή την εξέγερση έπειτα από τόσες ηλιόλουστες μέρες που πέρασαν μέσα στο φόβο.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ – Έτσι είναι η ζωή.

Ο ΓΙΟΣ – Στάθηκαν εκεί και οι τρεις, όσο κρατάει μια στιγμή, κάτω απ' τον ήλιο, αποφεύγοντας να κοιταχτούν. Ο Κλάπκα και ο Ιγκλόντι, οι δυο αστυνομικοί, ήτανε γύρω στα εβδομήντα. Τους είχαν ανακαλέσει πρόσφατα απ' τη σύνταξη, επειδή ο φασισμός τους (δηλαδή ο δικός μας) έπασχε από έλλειψη προσωπικού κι είχε αρχίσει να δείχνει σημάδια νευρικήςότητας: γιατί τελικά υπήρχαν περισσότεροι Εβραίοι,

κομμουνιστές, φιλελεύθεροι, ομοφυλόφιλοι και άλλοι εγκληματίες παρά χωροφύλακες.

Πάντως αυτούς τους δυο δεν έπρεπε να τους ξαναβάλουν στην αστυνομία. Ο Κλάπκα είχε άσθμα και ο Ιγκλόντι ποδάγρα. Επιπλέον δεν τα κατάφεραν και πολύ στη δουλειά τους: του Κλάπκα τού είχαν ξεφύγει πολλοί απ' αυτούς που πήγε να συλλάβει κι ο Ιγκλόντι είχε σπάσει το μεγάλο του δάχτυλο δέροντας μια νεαρή κομμουνίστρια, σχεδόν παιδί, πράγμα που τον έκανε περίγelo της μονάδας του. Είχαν λαχανιάσει, μύριζαν ναφθαλίνη, κι ήταν ντυμένοι όπως οι αστυνομικοί του τέλους του αιώνα, με μελόν καπέλα, βαριά μπαστούνια και τσιγγελωτά μουστάκια, κατσαρά, ίδια με του γηραιού μας αυτοκράτορα.

Στάθηκαν καρφωμένοι εκεί για λίγα δευτερόλεπτα, χωρίς να πουν λέξη. Τελικά η μητέρα μου κοίταξε γύρω της για το αυτοκίνητο της αστυνομίας, αλλά δεν είδε τίποτα: ο Κλάπκα και ο Ιγκλόντι, για τη μητέρα μου ούτε λόγος, ήταν πολύ ασήμαντοι για μια τέτοια πολυτέλεια. Έτσι τη συνόδεψαν ως τη στάση του τραμ. Το νούμερο 6 πήγαινε στον Δυτικό Σταθμό, όπου θα τους περίμεναν καμιά εικοσαριά βαγόνια για ζώα που μπορούσαν να χωρέσουν μέχρι και τέσσερις χιλιάδες κρατουμένους. Στον ουρανό, ούτε ένα συννεφάκι.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Αχ ναι, ούτε ένα.

Ο ΓΙΟΣ – Το τραμ ήτανε φίσκα και κανένας δεν κατέβηκε. Οι αστυνομικοί, αναποφάσιτοι ως προς τη συμπεριφορά που θά 'πρεπε να υιοθετήσουν, και δυναμική και διακριτική, κάρφωναν με τα μάτια την εισπρακτόρισα που ήταν γαντζωμένη στην πόρτα και τους κοιτούσε αδιάφορα. «Προχωρήστε», είπε ο Κλάπκα χωρίς να υψώσει πολύ τη φωνή. «Να προχωρήσουμε πού;», ρώτησε η εισπρακτόρισα χωρίς να κάνει την παραμικρή κίνηση, ώσπου η μητέρα μου την κοίταξε με τα ασύγκριτα κατάμαυρα μάτια της. Η εισπρακτόρισα έσπρωξε τους επιβάτες με τους γοφούς της, άνοιξε ένα πέρασμα και βοήθησε τη μητέρα μου ν' ανέβει το σκαλοπάτι. Εκείνη κόλλησε στον κόσμο και βρέθηκε σφηνωμένη σαν σ' έναν κάθετο ομαδικό τάφο. Ο Κλάπκα, που αγκομαχούσε, είδε την καταστροφή νά 'ρχεται. Ο Ιγκλόντι, που δεν είχε ποτέ ξεπεράσει την καζούρα των συναδέλφων του, αποφάσισε να αγνοήσει τις οδηγίες για διακριτικότητα. Έψαξε στις τσέπες του κι έβγαλε ένα ζευγάρι χειροπέδες, το έμβλημα της εξουσίας του κατά κάποιο τρόπο, και είπε μετά από ένα δευτερόλεπτο σιωπής: «Αστυνομία!». Αλλά η εισπρακτόρισα είχε ήδη χτυπήσει το κουδούνι και το τραμ ξεκίνησε. Ο Ιγκλόντι κουδούνισε τις χειροπέδες, μόλις που πρόλαβε να βάλει το ένα του πόδι στο σκαλοπάτι και κουτούλησε με δύναμη στην κολώνα του δρόμου. Ο Κλάπκα, που έτρεχε πίσω απ' το τραμ, άπλωσε τη λαβή του μπαστουνιού του· η μητέρα μου, που δεν αρνήθηκε ποτέ βοήθεια σε άνθρωπο, την έπιασε· το τραμ άνοιξε ταχύτητα, το καπέλο του Κλάπκα πέταξε απ' το κεφάλι του· εκείνος άφησε το μπαστούνι να ταξιδέψει μόνο του και φώναξε, με τη λαχανιασμένη φωνή ενός ασθματικού, σαν γέρος κουρασμένος εραστής:

ΚΛΑΠΚΑ – Περιμένετε με στην επόμενη στάση.

Ο ΓΙΟΣ – Κρατώντας πάντα το μπαστούνι, η μητέρα μου στράφηκε προς τους άλλους επιβάτες, σαν να ζητούσε μια συμβουλή. Έστεκαν εκεί, ακίνητοι, αδιάφοροι, υποκριτές, αποστρέφοντας το βλέμμα, καρφώνοντας τα μάτια στο πάτωμα, ή κοιτώντας μες απ' το σώμα της, σα νά 'ταν γυάλινη. Η λέξη «Αστυνομία» την είχε κάνει κάτι σα λεπρή. Βέβαια κανείς δε σκέφτηκε να την πετάξει έξω απ' το τραμ, αλλά είχε γίνει μια μολυσμένη, κάτι χειρότερο, αόρατη. Μόνο η εισπρακτόρισα κουνήθηκε τελικά, της άπλωσε ένα εισιτήριο χωρίς εκείνη να το ζητήσει και είπε νωχελικά: «Χιβέσβελγκι», το τέρμα της διαδρομής. Κι η μητέρα μου κατάλαβε αμέσως ότι της δόθηκε μια δωρεάν πρόσκληση απόδρασης, να το σκάσει αντί να περιμένει τους γελοιούς διώκτες της στην επόμενη στάση. Ήταν ελεύθερη να συνεχίσει τη διαδρομή και να εξαφανιστεί.

Αλλά πώς να εξαφανιστείς όταν είσαι μια ντελικάτη κυρία εξήντα χρονών, ντυμένη μ' ένα ωραίο μαύρο φόρεμα κι ένα ωραίο μαύρο καπέλο με λουλουδάκια στο μπορ; Να εξαφανιστεί πού; Στους λόφους; Κάτω από ένα γεφύρι; Στης αδερφής της, όπου θα την έβρισκαν αμέσως και θά 'παιρνε στο λαϊμό της κι άλλους αθώους; Ήδη ένα μεγάλο μέρος της οικογένειας είχε διασκορπιστεί στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα, ή εκποιστεί σε στρατόπεδα· μερικοί, όπως η εξαδέλφη Κλάρα και το διαβητικό παιδί της, είχαν ήδη μετατραπεί σε καπνό και ταξίδευαν κάπου στον ουρανό της Πολωνίας.

Μετά τη σύλληψη του συζύγου της, η μητέρα μου δεν ήταν πια διατεθειμένη να ζητήσει βοήθεια από τους άριους φίλους. Στα μάτια της δεν ήταν πια φίλοι, είχαν μολυνθεί, είχαν γίνει συνένοχοι της φοικαλεότητας εκείνου του πρωινού της Τρίτης, τότε που στραμπούληξαν το χέρι του άντρα της πίσω απ' την πλάτη του –τα ασημένια γυαλιά του κρέμονταν απ' το ένα του αντί-, τον οδήγησαν έξω απ' το υπνοδωμάτιο όπου είχα γεννηθεί και τον έσπρωξαν να κατακυλίσει τη σκάλα. «Όλα θα πάνε καλά», πρόλαβε να πει εκείνος –μια διαβεβαίωση ταυτόχρονα ηρωική και παράλογη.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Δεν είπε μόνο αυτό.

Ο ΓΙΟΣ – Να με διορθώνεις, όταν κάνω λάθος.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Είπε ακόμη (*Παρατεταμένα:*) «Έλσααα!».

Ο ΓΙΟΣ – «Έλσααα;»

Η ΜΗΤΕΡΑ – Όχι έτσι. Σαν παιδάκι που φωνάζει τη μαμά του.

Παύση.

Ο ΓΙΟΣ – Κι αισθάνθηκες αμηχανία;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Όχι, όχι καθόλου.

Ο ΓΙΟΣ – Η εισπρακτόρισα σφύριζε ένα τραγουδάκι της μόδας καθώς άνοιγε δρόμο ανάμεσα στα σώματα.

Ακούγεται η εισπρακτόρισα που σφυρίζει ένα τραγουδάκι της μόδας.

Η μητέρα μου στεκόταν εκεί, όρθια, με το εισιτήριο στο ένα χέρι, το μαστούνι στο άλλο, έχοντας παραλύσει απ' αυτό που ο άντρας της θα είχε ονομάσει «αναποτελεσματικότητα της καλοσύνης». Για να γλιτώσει, θα έπρεπε να ριχτεί σε μια περιπέτεια που θα απαιτούσε πανουργία και δύναμη, αλλά η μητέρα μου δεν είχε ζηήσει ποτέ καμιά περιπέτεια, αν εξαιρέσουμε εκείνην με τον «ασημένιο εραστή», όπως ονόμαζε τον υπολοχαγό του ιππικού ο οποίος, χρόνια πριν απ' το γάμο της, μετά από ένα χορό, την είχε φιλήσει στα βλέφαρα.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Και στο στόμα.

Ο ΓΙΟΣ – Ω!

Η ΜΗΤΕΡΑ – Με τα χείλη ανοιχτά.

Ο ΓΙΟΣ – Όλη της τη ζωή, από παιδί ακόμα, υπήρξε μια μάνα –ναι ξέρω, το φωτοστέφανο με το οποίο πάντα στολίζουν τους γονείς τους τα παιδιά– μια μάνα που είχε την έγνοια να 'ναι το σπίτι ζεστό, ο καφές δυνατός, το ψητό μαλακό, τ' αγόρια πάντα καθαρά. Αλλά αυτή η γνώση δεν είχε καμιά αξία εδώ, εδώ θά 'πρεπε να μεταμορφωθεί σε Λένιν ή ακόμα καλύτερα σε Ντούγκλας Φαίρμπανκς, το ίνδαμιά της, που στον Κλέφτη της Βαγδάτης πηδούσε από σκεπή σε σκεπή και ξιφομαχούσε με μιαν ολόκληρη συμμορία ληστών. Γι' αυτό λοιπόν, στην επόμενη στάση, αρκέστηκε να πει, απευθυνόμενη στους συνεπιβάτες της που είχαν τα μάτια καρφωμένα στο κενό: «Εις το επανιδείν», και κατέβηκε από το τραμ, ακριβώς μπροστά στο μεγάλο ρολόι, το ραντεβού των ερωτευμένων, για να περιμένει τους μπάτσους.

Κατέφθασαν με το επόμενο τραμ, όντας βέβαια σίγουροι ότι θα είχε εξαφανιστεί. «Πολύ φρόνιμο εκ μέρους σας, κυρία», είπε ο Κλάπκα και της πέρασε τις χειροπέδες. «Πείτε μου», ρώτησε η μητέρα μου –τα βλέμματα των περαστικών είχαν αρχίσει να την ενοχλούν–, «πού με πηγαίνετε τελικά;».

ΚΛΑΠΚΑ – Στο Άουσιβιτς.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Πού;

ΓΚΛΟΝΤΙ (Αστειευόμενος) – Στον εβραϊκό φούρνο.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ω!

2.

Ακούγονται οι εξατμίσεις μιας ατμομηχανής.

Ο ΓΙΟΣ – Κάτω απ' τον τεράστιο θόλο του Δυτικού Σταθμού, που τον διαπερνούσαν οι ακτίνες του ήλιου, σαν αυτές που βλέπουμε στους καθεδρικούς ναούς, η μητέρα μου σύρθηκε σ' έναν υστερικό ομαδικό χορό. Χορογράφος του ένας γερμανός αξιωματικός, βουλιαγμένος σε μια βελουδίνη πολυθρόνα, παράταιρος μέσα σ' αυτό το σκηνικό. Διάβαζε ένα βιβλίο, χωρίς να ρίχνει ούτε μια ματιά στο χάος που προκαλούσαν οι υποτελείς του: πολιτοφύλακες με πράσινα πουκάμισα, αστυνομικοί με στολή, αστυνομικοί με πολιτικά και σιδηροδρομικοί, που προσπαθούσαν απεγνωσμένα να οργα-

νώσουν την αναχώρηση. Οι κρατούμενοι, που τους είχαν, όπως τη μητέρα μου, αποσπάσει ξαφνικά από μια τυχαία ασχολία, ασημαντη και ιερή, ήτανε τώρα βυθισμένοι σ' έναν παράφωνο εφιάλη, που τον περίμεναν από καιρό.

Ηχητικό φόντο: φασαρία από ακατάληπτες φωνές.

Ο ΓΙΟΣ – Παραδείγματος χάρη ήταν εκεί ο κρεοπώλης μας με την ποδιά του ακόμα ματωμένη, μια παρέα κοριτσόπουλα με τ' αθλητικά τους που τις συνέλαβαν στο γυμναστήριο, ένας νεαρός με τις πυτζάμες και με ξεραμένη οδοντόπαστα γύρω απ' τα χείλη, τέσσερις ή πέντε τρόφιμοι του ψυχιατρείου με ζουρλομανδύα, ένας ραβίνος κρατώντας μια φέτα ψωμί με βούτυρο και χωρίς παπούτσια. Μόλις είχαν ξεπεράσει το πρώτο σοκ και προκαλούσαν τώρα απόγνωση στους βασανιστές τους με ερωτήσεις και αιτήματα που έμοιαζαν θεότρελα, τόσο ήταν φυσικά. Τα όργανα της τάξεως έτρεχαν πάνω κάτω στην αποβάθρα και πάσχιζαν να οργανώσουν τον όχλο εφ' ενός ζυγού, σπρώχνοντας τους ανθρώπους, πατώντας τους, για να τους στοιβάξουν μέσα στα βαγόνια για τα ζώα, θεόγλειστα απ' όλες τις μεριές.

ΦΩΝΕΣ – Σας παρακαλώ, πρέπει να τηλεφωνήσω στη γυναίκα μου, να την ειδοποιήσω.

– Αποκλείεται.

– Πού μπορώ να βρω λίγο τσάι;

– Δεν έχω ιδέα.

– Ξέρετε σε πόσες ώρες θα φτάσουμε;

– Όχι.

– Μήπως έχετε ένα μολύβι;

– Με τη σειρά σας, γουρούνια!

– Θα είχατε την καλοσύνη να ταχυδρομήσετε αυτό το γράμμα στον Μεγάλο Ραβίνο της Νέας Υόρκης;

– Άει γαμήσου.

– Υπάρχει εστιατόριο στο τρένο;

– Μη φωνάζετε, ρεμάλια!

– Μου δανείζετε ένα λεπτό το καπέλο σας για να προσευχηθώ;

ΕΝΑΣ ΠΟΥ ΦΩΝΑΖΕΙ – Σκασμός, σκασμός, σκασμός!

ΕΝΑΣ ΑΛΛΟΣ ΠΟΥ ΦΩΝΑΖΕΙ – Δεν είμαι εβραίος!

Οι φωνές δυναμώνουν, δημιουργείται ένα κρεσέντο από κραυγές, ουρλιαχτά, γαυγίσματα, ανακατωμένα με το υστερικό: «Σκασμός, σκασμός, σκασμός!». Ξαφνικά ακούγεται ένας πυροβολισμός.

Ο ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Ruhe.

Σιωπή.

Ο ΓΙΟΣ – Ένας απ' τους πολιτοφύλακες είχε πάθει υστερία. Σκαρφαλωμένος στη σκεπή ενός βαγονιού φώναζε συνέχεια: «Σκασμός, σκασμός, σκασμός». Αυτός πυροβόλησε

στον αέρα. Ο Γερμανός αξιωματικός, αφού ξεδίπλωσε ένα μαντήλι και φύσηξε τη μύτη του, σηκώθηκε όρθιος και είπε χωρίς να υψώσει τη φωνή του: «Σιωπή!». Η λέξη απλώθηκε μέσα στο πλήθος σαν ρεύμα αέρος, και όλα βυθίστηκαν στη σιωπή.

Παύση.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ωραία λυρική περιγραφή, αγάπη μου.

Ο ΓΙΟΣ – Με κοροϊδεύεις;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Όχι! Δηλαδή... κοίταξε: σου διηγήθηκα μια ιστορία, τώρα εσύ διηγείσαι μια ιστορία. Δεν είναι δυνατόν οι δυο ιστορίες να είναι ίδιες.

Ο ΓΙΟΣ – Τότε διηγήσου την εσύ.

Ακούγεται από μακριά κάποιος που μουρμουρίζει μια προσευχή.

Ο ΓΙΟΣ – Προσπάθησε.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Από τότε που ήσουνα παιδάκι, τα πράγματα, θέλω να πω τη ζωή, τα έκανες ιστορίες. Σε θαύμαζα πολύ γι' αυτό, πώς μπορεί κάποιος, και μάλιστα ένα μικρό παιδί, να ζει τη ζωή του και ταυτόχρονα να την κάνει παραμύθι; Γι' αυτό σε θαύμαζα πάντα. Δεν μπορώ να σου διηγηθώ την ιστορία μου. Ό, τι είχα συγκερατήσει, για χατήρι σου, για να μπορέσεις μια μέρα να το διηγηθείς, το ξέχασα στο μεταξύ. Το μόνο που μπορώ να κάνω είναι να σε διορθώνω πού και πού, αν το θες. Γιατί έχεις την τάση να υπερβάλλεις και να εξωραΐζεις, αγάπη μου, ενώ λίγα πράγματα ήταν τόσο ωραία όσο στην αφήγηση σου. Παραδείγματος χάρη, δεν έχω ιδέα για τις ηλιαχτίδες στους καθεδρικούς ναούς. Βρισκόμουνα στο σταθμό, αυτό είναι όλο· αναζητούσα γνωστά πρόσωπα, στεκόμουν φρόνιμη, συγκεντρωμένη, και ήλπιζα ότι η συμπεριφορά μου θα εκτιμηθεί ευνοϊκά και ίσως οδηγήσει και στην απελευθέρωσή μου – μια ελπίδα εντελώς ηλίθια, φυσικά.

Ο ΓΙΟΣ – «Αν είσαι καλό κοριτσάκι, όλα θα πάνε καλά», ήταν ο χρυσός κανόνας της ζωής της. Ένας κανόνας τόσο ρεαλιστικός όσο η προσευχή εκείνου του γεροντάκου που, μη βρίσκοντας καπέλο, σκέπασε το κεφάλι του με την παλάμη του, γεμάτη γεροντικές πανάδες. Η μητέρα μου προσπαθούσε να μην τον βλέπει. Και τότε κάτι άλλο τράβηξε την προσοχή της: ένα τρένο, δυο αποβάθρες πιο πέρα, έτοιμο να ξεκινήσει, στο οποίο ορμούσαν πλήθη παραθεριστών. Εκεί βασίλευε μια αταξία διαφορετική, πιο οικεία. Αχθοφόροι έσπρωχναν καρότσια ψηλά σαν πύργους, κι από πίσω τους πατεράδες δύσπιστοι που αναζητούσαν τις θέσεις τους στα κατάμεστα κουπέ, μανάδες εκνευρισμένες κι ανήσυχες: «Κλείσατε το διακόπτη του γκαζιού!», παιδιά κρατώντας καρβάρια με πανί, μπάλες και πάνινες κούκλες, που τα τραβολουούσαν οι γονείς τους δίνοντας πού και πού και καμιά σφαλιάρα.

«Partir, c'est mourir un peu», το να φεύγεις είναι λίγο σα να πεθαίνεις. Αυτά ήταν τα μόνα γαλλικά που ήξερε η μητέρα μου. Χάθηκε στις ονειροπολήσεις: εικόνες διακοπών, αλλοτινές ευτυχισμένες μέρες ανέβηκαν στην επιφάνεια: ξανάβλεπε τον άντρα της με το ξεμυαλισμένο του ψαθάκι, το πούρο στο στόμα, λοξά, να προσπαθεί να κρύψει την αδεξιότητά του στα ταξίδια μαλώνοντας τον αχθοφόρο, περιδιαβάζοντας νωχελικά, με αποτέλεσμα να χάνει από τα μάτια του τις αποσκευές μας, και να οδηγεί την οικογένεια σ' ένα βαγόνι γεμάτο παπάδες· ξανάβλεπε τα δυο αγόρια της, με τα ναυτικά τους, που χάθηκαν ξαφνικά και ξαναβρέθηκαν σ' ένα κουπέ της πρώτης θέσης να διηγούνται στους επιβάτες συναρπαστικές περιπετειώδεις ιστορίες· και ξανάβλεπε τα μακρόσυρτα καλοκαίρια στην όχθη της λίμνης, με τις μύτες που ξεφλούδιζαν, τα δείπνα στον κήπο με τα χιλιάδες κουνούπια, τους απογευματινούς περιπάτους και τον έρωτα πάνω σε σεντόνια γεμάτα άμμο.

Κατόπιν, σε λιγότερο από ένα λεπτό, τόσο της φάνηκε, βρέθηκε μέσα σ' ένα βαγόνι για ζώα, «πώς πετάει ο χρόνος αγάπη μου», στοιβαγμένη με άλλους διακόσιους συντρόφους του ταξιδιού, μόλις πατώντας στο δάπεδο. Και όταν οι πόρτες έκλεισαν και μανταλώθηκαν, έγινε μαύρη νύχτα, εκτός από μια κλωστή φως που περνούσε ανάμεσα από δυο κακοβαλμένα σανίδια.

Θόρυβος τρένου που ξεκινάει κι ανοίγει ταχύτητα.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Τι είναι αυτό;

Ο ΓΙΟΣ – Μια μαγνητοταινία απ' το αρχείο.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ήτανε θεοσκότεινα στο βαγόνι.

Ο ΓΙΟΣ – Ναι, αλλά κάποιες ακτίνες φωτός ανάμεσα στα χαλαρά σανίδια φώτιζαν μερικά ανθρώπινα αποσπάσματα, σα να ήταν οι κρατούμενοι κομμένοι κιόλας κομμάτια: ένα καπέλο, ένα χέρι, μια γαμψή μύτη, δυο υγρά μάτια, κυματιστά μαλλιά, σπαράγματα ανθρώπων συγκεντρωμένα, που έμοιαζαν να ανήκουν σ' έναν τεράστιο τεμαχισμένο γίγαντα.

Ακούγεται μια ανάσα όλο και πιο γρήγορη.

Ο ΓΙΟΣ – Όταν το τρένο ανέπτυξε όλη του την ταχύτητα κι ένα αεράκι απ' τους αγρούς έδιωξε τις άσχημες οσμές, η ομαδική αναπνοή μετατράπηκε σε πολλές μικρές ανάσες.

«Ο βήχας και το φτάρνισμα διαδίδουν τις αρρώστιες!», αστειεύτηκε κάποιος. Και ανταμείφθηκε με γέλια που έφεραν στην επιφάνεια την ατμόσφαιρα ενός παιδικού δωματίου τη νύχτα, με πειράγματα και χάχανα κάτω απ' τις κουβέρτες, ενώ στο κάτω πάτωμα, χορευούν οι μεγάλοι. Όλα σαν παραμύθι. Αλλά στο τέλος κανείς δε θα σωθεί, εκτός από έναν. ΦΩΝΕΣ (Χαρωπές) – Το άτομο στο οποίο ανήκει ο αγκώνας που έχει χωθεί στο στομάχι μου, θα είχε την καλοσύνη να τον αποσύρει;

– Χε, χε, χε.

– Η κυρία στην οποία ανήκει το πόδι που πατάω, θα ήθελε να δηλώσει τ' όνομά της και να εκφράσει τη δυσφορία της;

– Χι, χι, χι.

– Έχει κανείς αντίρρηση να καπνίσω;

– Ναι.

– Χα, χα, χα.

– Τραβήξτε το χέρι σας από το γοφό μου, νεαρέ. Όχι, δεν εννοώ εσάς.

– Χο, χο, χο.

Ένας βαρύτονος τραγουδά:

– Μόνο στον ώμο πρόλαβα
φιλάκι να της δώσω.

Η προσευχή σταματά.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Σπουδαίος Θεός είσαι, πρώτης τάξεως! Πού ήσουν στις έντεκα το πρωί, όταν με σύρανε στο σταθμό και μου σπάσανε τα γυαλιά μου; Είχες βγει για ψώνια; Την είχες αράξει για κανέναν υπνάκο; Καλά λοιπόν, χωρίζουμε τα τσανάκια μας, αγόρι μου. Είμαστε, λέει, ο εκλεκτός λαός –κάνε μου τη χάρη να εκλέξεις έναν άλλον την επόμενη φορά.

Ο ΓΙΟΣ – Η μητέρα μου, που δεν ήθελε να προσευχηθεί, είχε κάπως χαλαρώσει. Άρχισε κάτι να διακρίνει μες στο σκοτάδι, οι τεμαχισμένες λεπτομέρειες αποκτούσαν νόημα: αριστερά της κάποιος μύριζε γράσο, ενός άλλου τα μαλλιά ήταν σα βούρτσια, ένας τρίτος φορούσε μια εργατική φόρμα, ενός τέταρτου το πουκάμισο ήταν μούσκεμα στον ιδρώτα. Αλλά πού ήταν τα παιδιά; Ως εκείνη τη στιγμή η μητέρα μου ήταν σα να βούλιαζε σ' ένα έλος –ακόμα μια από τις φτωχές παρομοιώσεις μου– τώρα γύρω της κουμπιά, αστράγαλοι, αυτιά, κνήμες. Και ξαφνικά, με μεγάλη της έκπληξη, ένιωσε ένα χέρι ν' ανεβαίνει κατά μήκος του ωραίου μαύρου φουστανιού της.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ακολουθεί αυτό που ονομάζεις «η ερωτική ιστορία»;

Ο ΓΙΟΣ – Ναι, ακολουθεί αυτό που ονομάζω «η ερωτική ιστορία».

Η ΜΗΤΕΡΑ – Και δεν ντρέπεσαι να τη διηγηθείς;

Ο ΓΙΟΣ – Ναι, γι' αυτό τη διηγούμαι.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Μα πρόκειται για τη μητέρα σου!

Ο ΓΙΟΣ – Μια νύχτα, αν μπορώ να κάνω μια μικρή παρέκβαση, θα ήμουν δέκα ή έντεκα χρονών, παραθεριζάμε στη λίμνη Βέρθερ και μέναμε όλοι μαζί σ' ένα τρίκλινο δωμάτιο, ξύπνησα απ' αυτό που ευγενικά μπορούμε να ονομάσουμε «ερωτική συνομιλία»: εσύ κι ο άντρας σου πηδίσασταν.

Η Μητέρα δίνει ένα χαστούκι στο Γιο της.

Ο ΓΙΟΣ – Πρώτη φορά με χτυπάς.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Πώς μπορείς να λες, δημοσία, τέτοιες χυδαιότητες;

Ο ΓΙΟΣ – Είναι ή δεν είν' αλήθεια ότι μέσα στο σκοτάδι του βαγονιού ένα χέρι γλίστρησε κάτω από το ωραίο μαύρο σου φόρεμα;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Θα σε πείραζε αν έβγαινα για λίγο έξω;

Ο ΓΙΟΣ – Όχι. *(Ακούγεται η πόρτα που κλείνει)*. Το χέρι, όπως το είπα ήδη, ανέβηκε κατά μήκος του ωραίου μαύρου φορέματος κι έκανε μια διστακτική παύση προτού πιάσει το αριστερό της στήθος. Την ίδια στιγμή ένα πηγούνι άγγιξε τον ώμο της και στάθηκε εκεί. Εκείνη κοκκίνησε και απομακρύνθηκε μερικά εκατοστά, αλλά το χέρι που την αγκάλιαζε από πίσω έσφιξε το στήθος της αποφασιστικά και την ξανάφερε στην αρχική της θέση. Σ' αυτό το χέρι ανήκε ένα κορμί που κόλλησε απαλά στο δικό της. Όταν έκανε μια τελευταία προσπάθεια να ελευθερωθεί, μια φωνή ψιθύρισε στο αυτί της.

Ο ΕΡΑΣΤΗΣ – Σας παρακαλώ. Θά 'ναι και για τους δυο μας η τελευταία φορά.

Ο ΓΙΟΣ – Το χέρι ελευθέρωσε το στήθος της για να δείξει το σεβασμό του, περίμενε λίγο και μετά τό 'πιασε πάλι. Δυο δάχτυλα χάιδευαν τη ρώγα της. «Ε, ναι, έτσι είν' η ζωή», παραλίγο να πει η μητέρα μου. Αλλά δεν είπε τίποτα, γιατί το χέρι ικέτευε σαν παιδάκι, περισσότερο για να ζητήσει βοήθεια παρά για να κατακτήσει. Η μητέρα μου δυσκολευόταν να θυμηθεί πότε έπαιξαν για τελευταία φορά με τις ρώγες της. Η σεξουαλικότητα υπήρξε πάντα για κείνη ένα δυσάρεστο καθήκον, και τον τελευταίο καιρό την είχε πια κατατάξει στις νεανικές ανοησίες.

Για μια στιγμή σκέφτηκε τον άντρα της που μαράζωνε στη φυλακή. Τι θά 'λεγε σ' αυτήν την περίπτωση; Δε μίλησαν ποτέ γι' αυτά τα πράγματα. Εκείνος ήταν πουριτανός, σε σημείο που κάποτε πέταξε έξω απ' το σπίτι έναν ανηψιό του που είχε προφέρει τη λέξη «αρχίδι» μπροστά στη μητέρα μου. Η τελευταία φορά που της πρόσφερε ηδονή ήταν, νομίζω, πριν οκτώ χρόνια σε μια λουτρόπολη στην Καρινθία, πάνω στο κρεβάτι που έτριζε ενός λευκού ξενοδοχείου ανάμεσα στα πεύκα. Λέω «νομίζω», γιατί τ' αγόρια έχουν την τάση να φαντάζονται πολύ ρομαντική τη σεξουαλική ζωή των γονιών τους, έτσι τουλάχιστον ισχυρίζεται ο δικός μου γιος. Της άρεσε, νομίζω, να αισθάνεται μέσα της τον άντρα της, όταν την αποκαλούσε «γλυκό μου Ελσάκι». Όταν εκείνος έφτανε, βύθιζε το φαλακρό του κεφάλι μέσα στο μαξιλάρι.

Ποτέ δεν υπήρξε άλλος άντρας στη ζωή της. Και τώρα, σ' ένα βαγόνι για ζώα, το κορμί που ανήκε στο απαλό, άγνωστο χέρι, κολλούσε πίσω της, αναζητώντας την είσοδο και τη λύτρωση. Ποτέ κανείς, νομίζω, δεν είχε αγαπήσει τη μητέρα μου στην όρθια στάση, από πίσω. Δεν πολυκαταλάβαινε, μέσα σ' αυτό το βαγόνι που έτρεχε προς το Άουσοβιτς, τι εκκρεμούσε να γίνει, και πώς, πάνω απ' το ωραίο μαύρο της φόρεμα. Ωστόσο, τα δυο κορμιά πήραν το ρυθμό του τρένου, οι ανάσες (και η δική της) έγιναν πιο γρήγορες. Από το στόμα

που ακουμπούσε στον ώμο της βγήκαν αναστεναγμοί ευγνωμοσύνης, και ξανά η ικεσία: «Θά 'ναι η τελευταία φορά». Τότε, εκείνη λύγισε τα γόνατα και αφέθηκε στο ζεστό κύμα που μούσκεψε το ωραίο μαύρο της φόρεμα. Έπειτα από λίγο, το χέρι ελευθέρωσε το στήθος της. Το πηγούνι ξεκόλλησε από πάνω της, τα μαλλιά της δέχτηκαν την ευλογία ενός φιλιού, και το κορμί, πίσω της, χάθηκε.

3.

Ο ΓΙΟΣ – Δεν έμαθε ποτέ ποιος ήταν ο εραστής της.

Ακούγεται ο θόρυβος μιας πόρτας που ανοίγει απαλά.

Ο ΓΙΟΣ – Όταν σταμάτησαν κοντά στα σύνορα, στην «πύλη του θανάτου», που λένε, για να γίνει η μεταφόρτωση σε γερμανικά σφραγισμένα βαγόνια, η μητέρα μου ξαφνιάστηκε από τη δύναμη του ήλιου.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Πίστευα ότι είχε νυχτώσει από ώρα.

Στο βάθος ακούγονται γαυγίσματα.

Ο ΓΙΟΣ – Όχι, ήταν ακόμα μέρα, και οι ταξιδιώτες, τέσσερις χιλιάδες τριάντα δύο σύμφωνα με τις έρευνές μου, βγήκαν αργά από την κινητή φυλακή τους και βούλιαξαν μες στο νοχελικό απόγευμα. Το τρένο είχε σταματήσει σε μια βοηθητική γραμμή, μέσα σ' ένα χρυσαφί χωράφι. Χωριάτες φόρτωναν σανό, ένα κάρο σήκωνε σκόνη στο χωματόδρομο, κανείς δεν πρόσεχε τους ταξιδιώτες, εκτός από ένα ξυπόλυτο παιδάκι που βύζαινε το δάχτυλό του πίσω από ένα θάμνο. Το τοπίο δεν έκρυβε καμιά απειλή, έκανε ζέστη, η σοδειά ήταν καλή, ένα πουλί πέταξε από ένα δέντρο, η βροδιά θα 'ρχόταν ειρηνική, και οι καταραμένοι σχημάτισαν μια πομπή σαν αλλοπαρμένοι ηθοποιοί που βρέθηκαν σε λάθος έργο. Ωστόσο, ένας αόρατος σκύλος γαύγιζε υστερικά: πρέπει να ήταν δεμένος με αλυσίδα, γιατί ένα μεταλλικό σύρσιμο συνόδευε τα γαυγίσματά του· κι αυτά τα γαυγίσματα, λέει η μητέρα μου, θα ακούγονταν ως το τέλος του δειλινού. «Ελευθερώστε με», έλεγε ο σκύλος.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Πολύ λεπτή παρατήρηση, αγάπη μου.

Ο ΓΙΟΣ – Δε συνέβη απολύτως τίποτε για ένα διάστημα, και κανένας δε μίλησε. Τότε, ένας νεαρός προχώρησε στο χωράφι να μαζέψει παπαρούνες, και τον πυροβόλησαν. Έπεσε στο χώμα και πέθανε αμέσως· μόνο τα δάχτυλά του σάλεψαν, διστακτικά, όπως ενός μωρού που αναζητά ψηλαφητά τη θηλή ενός στήθους.

Ακούγεται ο πυροβολισμός, τώρα.

Ο ΓΙΟΣ – Η μητέρα μου δεν είχε ζήσει ποτέ το θέαμα ενός ανθρώπου που τον σκοτώνουν. Αυτό αρκεί για να εξασφαλίσει την πιο απόλυτη πειθαρχία, είναι μια σαφέστατη προειδοποίηση· τώρα ούτε ίχνος απ' την υστερία που βασίλευε

στον Δυτικό Σταθμό. Από τη μεριά της ατμομηχανής ήρθε μια ήρεμη διαταγή, οι κρατούμενοι άρχισαν να βαδίζουν πειθαρχικά, τα βήματά τους έτριζαν στα χαλίκια. Πέρασαν μπροστά από τον ίδιο αξιωματικό, που το πρωί ήταν καθισμένος στην πολυθρόνα του σταθμού. Με την πλάτη γυρισμένη στους ταξιδιώτες παρατηρούσε το φόρτωμα του σανού. Τρεις πολιτοφύλακες στριφογύριζαν γύρω του, παραξενεμένοι απ' το ενδιαφέρον του για το σανό. «Πιο γρήγορα, πιο γρήγορα», ούρλιαξε ο ένας τους, για να δείξει με πόσο ζήλο κάνει τη δουλειά του. Ο Γερμανός σήκωσε το γαντοφορεμένο χέρι του για να επιβάλει τη σιωπή, σαν να νοιαζόταν μην ταραχτεί η γαλήνη του απογεύματος.

Οι κρατούμενοι έκαναν το γύρο της ατμομηχανής, πέρασαν τις γραμμές, πέρασαν μπροστά από το γερμανικό τρένο, και πήραν το γειτονικό μονοπάτι (εδώ οι παπαρούνες ήταν πιο πολλές), ώπου έφτασαν σ' ένα μεγάλο τετράγωνο κτίσμα με ψηλή καμινάδα. Το μισοερειπωμένο κτίριο, ένα εγκαταλελειμμένο κεραμοποιείο, ήταν παράταιρο μέσα στο τοπίο. Παντού αγριόχορτα, περιττώματα από κασίκια, κομματιασμένα κεραμίδια. Οι κρατούμενοι οδηγήθηκαν μέσα στο κτίριο. Παράθυρα με σπασμένα τζάμια έβλεπαν προς τη μεγάλη εσωτερική αυλή, όπου γαύγιζε ένας αλυσσοδεμένος σκύλος. Αυτή η αυλή έμοιαζε με σκηνή θεάτρου, που την είχαν ετοιμάσει οι τρεις πολιτοφύλακες μες στο λιοπύρι. Στο κέντρο της ήταν τοποθετημένο ένα τραπέζι και μια πολυθρόνα. Πάνω στο τραπέζι, μια στοίβα φάκελοι και μια σφραγίδα. Οι πολιτοφύλακες περίμεναν ανυπόμονα. Ο ένας τους φοβέρισε το σκύλο, μετά του 'δωσε μια κλωτσιά, αλλά εκείνος συνέχισε να γαυγίζει.

Τελικά ο γερμανός αξιωματικός έκανε την είσοδό του, προχώρησε βαριεστημένα προς το τραπέζι, αλλά δεν κάθησε αμέσως. Το κοινό του ήταν γύρω γύρω, έβλεπε από ψηλά, μέσα απ' τα σπασμένα τζάμια του εργοστασίου: οι κρατούμενοι, αφού περπάτησαν άσκοπα ανάμεσα στους σωρούς των κεραμιδιών, τα άδεια ράφια και τους ξεχαρβαλωμένους φούρνους, μαζεύτηκαν τελικά στα παράθυρα και στήθηκαν εκεί κοιτάζοντας την αυλή, περιμένοντας στις κουίντες θα 'λεγε κανείς, γιατί μέσα στα σπλάχνα τους αισθάνονταν ότι δε θα μείνουν για πολύ ακόμα θεατές, ότι αργά ή γρήγορα θα πρέπει να κάνουν τη δική τους είσοδο στη σκηνή –ε ναι, είναι ωραίο να τραβάς μια παρομοίωση μέχρι το τέλος, ώπου να σχιστεί.

Ο Γερμανός κάθησε κι έβγαλε τα γάντια του. Τα χέρια του ήταν ασυνήθιστα άσπρα. Πήρε ένα φάκελο, ένας από τους πολιτοφύλακες θέλησε κάτι να του εξηγήσει, αλλά υποχρεώθηκε να σωπάσει. Ο Αξιωματικός άρχισε να διαβάζει. Οι θεατές ήξεραν ότι αυτή η ανάγνωση τους αφορά. Πού και πού εκείνος σήκωνε τα μάτια, σα νά 'θελε να συνδέσει ένα πρόσωπο μ' ένα όνομα. Αλλά πώς να φανταστείς πώς είναι μια κυρία Κράους ή ένας κύριος Γκόλντμαν, ανάμεσα σε τέσσερις χιλιάδες πρόσωπα, μικρές κηλίδες πίσω από την καπνιά και τις αράχνες. Ωστόσο, όταν κοίταξε προς τα πάνω,

πολλοί αισθάνθηκαν ότι αυτούς προσωπικά παρατηρεί κι απομακρύνθηκαν απ' το παράθυρο.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Πολύ λεπτή παρατήρηση, αγάπη μου.

Ο ΓΙΟΣ – Πρέπει να ήταν τέσσερις το απόγευμα. Η μητέρα μου, που εύκολα βαριόταν, άρχισε να πλήττει, και ταυτόχρονα είχε τύψεις: πώς μπορεί κανείς να πλήττει μπροστά στην πόρτα της κόλασης;

Άρχισε να περιδιαβάξει μακριά από τα παράθυρα, με την ελπίδα να οργανώσει στο μυαλό της μια παρτίδα ραμί, ή τουλάχιστον να βρει ένα κομμάτι χαρτί να γράφει λίγα λόγια για τον άντρα της. Περιέργως δεν είχε έγνοιες για το σπίτι, πράγμα που της συνέβαινε πάντα όταν ήταν μακριά –θίγουμε εδώ μια ωραία ψυχολογική λεπτομέρεια. Εννοώ ότι κανονικά δεν της άρεσε να βρίσκεται μακριά, σε διακοπές ας πούμε, γιατί φοβόταν ότι ο μικρός της κόσμος, τα άτομα και τα αντικείμενα, δε θα επιζούσαν για πολύ μακριά από το αποτελεσματικό της χέρι. Θεέ μου, τι θα γινόταν ο Κορνέλιους όσο έλειπε, και οι κάλτσες του Κορνέλιους, και τα βρογχιικά της Κλάρας, και η σκόνη στο περβάζι των παραθύρων;

Αλλά τώρα, μετά τη σύλληψή της, είχε περάσει στην κατηγορία των θυμάτων, και επομένως είχε απαλλαγεί από τις καθημερινές υποχρεώσεις. Παραδείγματος χάρι, είχε πάντα ενοχές όταν έπαιζε χαρτιά καταμεσίς της μέρας, ή όταν επέτρεπε στον εαυτό της να πιει έναν καφέ ή να πάει στον κινηματογράφο πριν τακτοποιήσει τα πάντα στο μικρό της κόσμο. Ενώ τώρα, που βάδιζε στο ερειπωμένο εργοστάσιο, κατεβαίνοντας στο ισόγειο (μια απόφαση που θα της έσωζε τη ζωή), ήταν πεπεισμένη ότι είχε δικαίωμα στην ανεμελιά μιας παρτίδας χαρτιών.

Στο ισόγειο υπήρχαν πολύ περισσότεροι κρατούμενοι, στριμωγμένοι όρθιοι μπροστά στα παράθυρα, με τα μάτια καρφωμένα στην αυλή. Άνοιξε δρόμο ανάμεσά τους ζητώντας ψιθυριστά συγγνώμη, σαν θεατής που φτάνει στο θέατρο καθυστερημένος, και βρέθηκε μπροστά στην παλιά είσοδο του προσωπικού, έναν άδειο διάδρομο με μισοσβημένες επιγραφές στους τοίχους. Μην έχοντας τίποτα καλύτερο να κάνει, άρχισε να τις διαβάξει: «Απαγορεύεται το κάπνισμα», «Μη πτύετε», «Απαγορεύονται οι συγκεντρώσεις», ώσπου μια μεγάλη σκιά γράφτηκε στον τοίχο. Γύρισε απότομα κι έπεσε πάνω στον Αλφρέντο Κέλεμεν. Εκείνος άρχισε να φωνάζει.

ΚΕΛΕΜΕΝ – Θεέ και κύριε, δεν είναι δυνατόν να βλέπω μπροστά μου την κυρία Ταμπόρι. Δεν πιστεύω στα μάτια μου.

Ο ΓΙΟΣ – Αυτός ο Κέλεμεν ήταν ένας από κείνους που είχαν γίνει σκιά του πατέρα μου, διακεκριμένο μέλος στην περίφημη «Λέσχη Συμπόνοιας Ταμπόρι». Όπως και όλα τ' άλλα μέλη, δεν τον χαρακτήριζε μόνο η αποτυχία στη ζωή, αλλά και η απουσία οποιασδήποτε ικανότητας. «Με ποιο δικαίωμα αυτοί οι ανεπρόκοποι ρίχνουν τη στάχτη τους πάνω στα χαλιά σου;», ρωτούσε η θεία Μάρθα, μ' όλο της το δίκιο.

Ο πατέρας μου είχε πάρει το δρόμο της ευσπλαχνίας, ό-

ταν απομακρύνθηκε από τις μαρξιστικές του βεβαιότητες κι άρχισε να έχει τις ενοχές του φιλελεύθερου αστού. Με τα χρόνια συγκέντρωσε γύρω του ένα τσούρμο τεμπέληδες, που το δικαίωμα τους στην αγάπη του πλησίον στηριζόταν στο γεγονός ότι ήταν παντελώς ανάξιοι γι' αυτήν. Το ότι κανένας δεν τους νοιαζόταν ήταν αρκετός λόγος για να τους απλώσει ο πατέρας μου το χέρι, οδηγημένος από το αλάνθαστο ένστικτο του επαγγελματία σαμαρείτη. Μια Κυριακή, την ώρα που εξαπέλυε μύδρους ενάντια στη μοντέρνα τέχνη (εκτιμούσε πάντα τις καθαρές γραμμές), τον ρώτησα γιατί σπαταλούσε το χρόνο του μ' αυτά τα παράσιτα και κείνος μου είπε: «Μόνο οι καταφρονεμένοι αξίζουν την αγάπη μας».

Ο Κέλεμεν ήταν ο χειρότερος της παρέας: κοντός, παχύς, ένας ανάκνος με γουρλωμένα μάτια. Περνούσαν για καλλιτέχνης και επιστήμονας μαζί, ούτε λίγο ούτε πολύ ένας αναγεννησιακός άνθρωπος. Μόνο που δε μάθαμε ποτέ σε ποια ακριβώς περιοχή ασκούσε την αταλαντοσύνη του. Επιπλέον, βεβαίως ότι είναι υπνωτιστής, αλλά ποτέ δεν κατάφερε να υπνωτίσει κανέναν, ούτε καν τη γιαγιά μου που έπασχε από χρόνια υπνηλία.

Όταν αναγνώρισε τη μητέρα μου έγινε κάτωχρος.

ΚΕΛΕΜΕΝ – Η κυρία Ταμπόρι! Θεέ μεγαλοδύναμε, δεν πιστεύω στα μάτια μου. Τι γυρεύετε εσείς εδώ;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Λέτε να ήρθα για διακοπές;

ΚΕΛΕΜΕΝ – Μα εσείς δεν έπρεπε να είστε εδώ.

Η ΜΗΤΕΡΑ (*Καλοκάγαθα*) – Έχετε δίκιο, δεν έπρεπε να είμαι εδώ, κανείς δεν έπρεπε να είναι εδώ.

ΚΕΛΕΜΕΝ (*Υστερικά*) – Όχι, όχι, όχι. Δε μιλώ για μας τους άλλους! Αλλά εσείς κυρία Ταμπόρι, η σύζυγος του Κορνέλιους Ταμπόρι, τι γυρεύετε σ' αυτό το άθλιο μέρος; Κοιτάξτε γύρω σας: είναι τόπος αυτός για μια κυρία σαν εσάς; Βρωμιά! Βαρβαρότης! Συνθήκες υγιεινής εμετικής! Πώς δεχτήκατε να σας φερθούν έτσι; Τι αδιαντροπιά εκ μέρους τους; Με ποιο δικαίωμα; Η γυναίκα ενός τόσο σημαντικού ουμανιστή, κλεισμένη σ' αυτό το χοιροστάσιο!

Η ΜΗΤΕΡΑ – Πώς δέχτηκα; Αυτό είπατε κύριε Κέλεμεν; Πώς δέχτηκα;

ΚΕΛΕΜΕΝ – Μα είναι τρέλα! Πρέπει να πάτε αμέσως έξω και να διαμαρτυρηθείτε εντόνως. Απαιτήστε να σας ελευθερώσουν αμέσως και να σας οδηγήσουν στο σπίτι σας ζητώντας σας συγγνώμη, και μάλιστα γραπτώς.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ακούστε με κύριε Κέλεμεν.

ΚΕΛΕΜΕΝ (*Τη διακόπτει*) – Όχι άλλες υπεκφυγές. Βγείτε στην αυλή και πείτε σ' αυτόν τον γερμανό αξιωματικό ότι αρκεί ως εδώ. Τέρμα οι ευγένειες. Η υπομονή σας έχει όρια. Να τον κάνετε σκουπίδι.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Μα κύριε Κέλεμεν...

Ο ΓΙΟΣ – Η αφέλειά του άρχισε να εξοργίζει τη μητέρα μου, ώσπου παρατήρησε ότι μέσα στα μάτια του γυάλιζε η τρέλα. Την έσπρωξε ως τη τζαμόπορτα που οδηγούσε στον ήλιο. «Πείτε του», φώναξε, «ότι όλα αυτά είν' ένα λάθος. Πείτε του να σας αφήσει αμέσως ελεύθερη, αγαπητή κυρία, αλλιώς

θα βρεθεί στη Σιβηρία!». Είχε κιόλας ανοίξει την πόρτα, έσπρωξε τη μητέρα μου έξω, την ξανάκλεισε και στηρίχτηκε πάνω της μ' όλο του το βάρος, έτσι που να κάνει κάθε επιστροφή αδύνατη.

Εκείνη βρέθηκε να στέκεται στην άκρη της αυλής, μακριά από το τραπέζι και την πολυθρόνα, έχοντας μπροστά της μια διαδρομή εφιαλτικά μεγάλη. Αισθανόταν πάνω της τα μάτια τεσσάρων χιλιάδων ανθρώπων, ολομόναχη κάτω απ' τον ήλιο. Ποτέ δεν είχε αισθανθεί τόσο μόνη. Άρχισε να περπατάει με το ωραίο της μαύρο φόρεμα και το ωραίο μαύρο καπέλο με τα κέρινα λουλουδάκια, με τα άσπρα της γάντια κερκωμένα στο μεγάλο δάχτυλο του αριστερού χεριού, σφίγγοντας πάνω της την τσάντα της που είχε μέσα ένα μήλο.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Δαμάσκηνα, αγάπη μου.

4.

Ο ΓΙΟΣ – Σ' αυτό τον πόλεμο υπήρξα μερικές φορές μάρτυρας πράξεων που έδειχναν μεγάλο κουράγιο. Σκέφτομαι, παραδείγματος χάρι, εκείνη την καθαρίστρια στο Πάντινγκτον, η οποία με τις πρώτες επιθέσεις των V2 θάφτηκε κάτω απ' το παράθυρο του υπογείου της, μέσα στα ερείπια. Συντρίμμα τεσσάρων ορόφων την είχαν πλακώσει, καταδικάζοντάς την σ' έναν αργό θάνατο. Μόνο ένα χέρι, το μοναδικό πράγμα που μπορούσε να κουνήσει, εξείχε μέσα απ' το παράθυρο, όταν προσπαθούσαμε με τα φτυάρια να την ελευθερώσουμε. «Ήρεμα, παιδιά, μη μου τα κάνετε όλα άνω κάτω. Αυτό το κωλόσπιτο το είχα στην τριχά μια ολόκληρη ζωή», έλεγε κάθε τόσο, ώσπου έπεσε η νύχτα, ώσπου σωριάστηκαν πάνω της και τα τελευταία ερείπια του κωλόσπιτου και την έθαψαν οριστικά, με τα δάχτυλά της να στριφογυρίζουν σα σκουλήκια την ώρα που ξεψυχάνε.

Ή, παραδείγματος χάρι, τον υπασπιστή Κάουφμαν, που περνούσε τη Μάγχι δυο φορές τη βδομάδα για να μας φέρνει στο Λονδίνο δείγματα του μπετόν από τα γερμανικά πολυβολεία των ακτών της Νορμανδίας. Οι Γερμανοί τον πιάσανε και τον έγδαραν κυριολεκτικά ζωντανό. Ωστόσο, αρνήθηκε να πει οτιδήποτε για την αποστολή του στους βασανιστές του. Επαναλάμβανε μόνο κάθε τόσο: «Χάνετε τον καιρό σας, gentlemen».

Αυτοί οι δυο μου ήρθαν στο μυαλό, σίγουρα ξεχνώ πολλούς άλλους. Αλλά τώρα πρέπει να δοξάσω τη δική μου Μάνα Κουράγιο, τη στιγμή που αποκόπηκε από την ασφάλεια του πλήθους και απέδρασε απ' την ανωνυμία, για να πάψει να είναι ένα από τα τέσσερις χιλιάδες, τα τέσσερα εκατομμύρια, τα σαράντα εκατομμύρια ζεστά σώματα. Είχε νιώσει σιγουριά ανάμεσά τους, θα μπορούσε να γαντζωθεί πάνω τους, σε μιαν έσχατη αλληλεγγύη ως το τέλος, ακόμα κι αν επρόκειτο να οδηγηθούν όλοι στη φωτιά.

Όταν προχώρησε προς το τραπέζι και την πολυθρόνα, όπου οι τρεις πολιτοφύλακες στέκονταν δουλικά μπροστά στον Γερμανό, γυρίζοντάς της την πλάτη (ο σκύλος εξακολουθούσε να γαυγίζει, ο ήλιος έκαιγε πάντα), είχε την αί-

σθηση ότι άφησε πίσω της την ασημαντότητα της ζωής και προχωρούσε, με μικρά λικνιστά βήματα, προς μια τιμωρία που ξεπερνούσε κάθε φαντασία.

Οκτώ χιλιάδες εξήντα μάτια παρατηρούσαν την πορεία της και, όπως πίστευε, την καταδίκάζαν. Γιατί τους είχε εγκαταλείψει, ακόμα κι αν έφταιγε ο Κέλεμεν που την έσπρωξε έξω με το ζόρι, τους είχε προδώσει: όποιος επέζησε αυτών των νεκρών είναι προδότης. Αισθανόταν γυμνή, και τη βλέπω μπροστά μου γυμνή, να διασχίζει την αυλή, αυτή η γυμνια γίνεται το μέτρο του θάρρους της. Ποιος είδε ποτέ τη μητέρα μου μέσα σ' όλη της τη γυμνότητα; Ούτε καν ο άντρας της, που προτιμούσε να πλαγιάζει μαζί της στο σκοτάδι. Κι εγώ, δεν την είδα γυμνή παρά μια φορά μονάχα, την ώρα που γεννιόμουν, αλλά τότε είχα τα μάτια κλειστά.

Είχε φτάσει στη μέση της αυλής, όταν ο Γερμανός την έδε να πλησιάζει, μισοκρυμμένη από τους πολιτοφύλακες. Τα μάτια τους συναντήθηκαν με παράξενο τρόπο. Είναι αλήθεια ότι η μητέρα μου θα προτιμούσε νά 'ναι αόρατη, να την καταπιεί η γη, αλλά τώρα το μόνο σίγουρο μέρος στον κόσμο ήταν το δικό του βλέμμα.

Το κεφάλι της είχε αδειάσει, δεν μπορούσε να σκεφτεί τίποτα για να δικαιολογήσει το θράσος της. Οι πολιτοφύλακες πρόσεξαν ότι το βλέμμα του Γερμανού είχε καρφωθεί κάπου πίσω τους. Στράφηκαν. Ο πιο κοντός απ' τους δύο, που το μουστάκι του κρεμόταν κάτω από τη μύτη του σα μύξα, άρχισε να γαυγίζει: «Καταραμένη σακατοεβραία, τι θες εδώ έξω;». Η μητέρα μου δεν ήξερε πια πώς να σταματήσει. «Συγγνώμη, κύριε», είπε στον Γερμανό. «Χάσου από 'δώ», στρίγγλισε ο Μυξιάρης. «Μια στιγμή», είπε ο Γερμανός, διακόπτοντάς τον. Αλλά ο άλλος δεν μπορούσε πια να σταματήσει: όλη του τη ζωή ένα πράγμα ποθούσε, να βρίζει γυναίκες σαν τη μητέρα μου και να είναι αφεντικό του εαυτού του. Και νά που σήμερα, από το πρωί, όλο διαταγές δεχόταν απ' αυτόν τον Γερμανό που μύριζε λεβάντα και δε σήκωνε ποτέ τον τόνο της φωνής. Τώρα δεν μπορούσε πια να υποφέρει ο ένας τον άλλον, και σ' αυτή τη σύγκρουση η μητέρα μου ψυχανεμίστηκε τη σωτηρία της.

Ο ΜΥΞΙΑΡΗΣ – Εξαφανίσου, σκρόφα, πριν σου ανοίξω το κεφάλι.

Ο ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Μια στιγμή, παρακαλώ. Αν κάποιος έχει το δικαίωμα να φωνάζει εδώ, αυτός είμαι εγώ.

Ο ΜΥΞΙΑΡΗΣ – Δεν έχει καμιά δουλειά εδώ.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Αυτό εγώ θα το κρίνω. (Προς τη Μητέρα με περισσή ευγένεια.) Τι μπορώ να κάνω για σας;

Ο ΓΙΟΣ – Οι ματιές τους δεν είχαν χωρίσει ούτε μια στιγμή, σα να ήταν δεμένοι ο ένας με τον άλλον μ' ένα αόρατο νήμα.

Η ΜΗΤΕΡΑ (Αυτοσχεδιάζοντας) – Πράγματι, δεν έπρεπε να βρίσκομαι εδώ.

Οι πολιτοφύλακες χασκογελάνε.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ (*Ευγενικά*) – Τι εννοείτε λέγοντας ότι δεν έπρεπε να βρίσκεστε εδώ;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Έχω ειδικό διαβατήριο του Ερυθρού Σταυρού.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Αλήθεια;

Ο ΓΙΟΣ – Οι πολιτοφύλακες είχαν ξεραθεί στα γέλια. Ο Μυξιάρης χτυπούσε το κεφάλι του για να δείξει ότι της μητέρας μου της είχε στρίψει. Μερικά τέτοια διαβατήρια είχαν εκδοθεί πριν από ένα μήνα και η Γκεστάπο τα αναγνώρισε αρχικά, αλλά πολύ γρήγορα οι παραχαράκτες έπιασαν δουλειά και μετά από μια βδομάδα κυκλοφορούσαν ήδη σαράντα χιλιάδες, γεγονός που αφαιρούσε κάθε αξία και από τα γνήσια.

Ο ΜΥΞΙΑΡΗΣ (*Γελώντας*) – Τώρα μάλιστα.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Δεν καταλαβαίνω γιατί γελάτε. (*Το γέλιο σβήνει*). Αν η κυρία διαθέτει αυθεντικό διαβατήριο, δεν έπρεπε να συλληφθεί.

Η ΜΗΤΕΡΑ (*Με κοριτσιίστικη φωνή*) – Αυτή είναι και η δική μου γνώμη, κύριε.

Ο ΜΥΞΙΑΡΗΣ – Αυτά τα διαβατήρια είναι όλα πλαστά.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Αυτό θα το διαπιστώσουμε αμέσως. Μπορώ να το δω, παρακαλώ;

Η ΜΗΤΕΡΑ (*Σαν κοριτσάκι δώδεκα χρονών*) – Δυστυχώς δεν το έχω μαζί μου.

Ο ΓΙΟΣ – Ο Μυξιάρης έβγαλε ένα χλιμίντρισμα χαράς και πήδηξε στον αέρα χτυπώντας το γόνατό του.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ (*Κοφτά*) – Αρκεί. (*Σιωπή*). Μα αν έχετε διαβατήριο, αγαπητή κυρία, πρέπει πάντα να το παίρνετε μαζί σας.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Το ξέρω. Λυπούμαι βαθύτατα. Αλλά δεν έχω τρόπο να επανορθώσω.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Τι εννοείτε λέγοντας «δεν έχω τρόπο να επανορθώσω»;

Ο ΜΥΞΙΑΡΗΣ (*Σαρκαστικά*) – Μάλιστα, τι εννοείτε λέγοντας «δεν έχω τρόπο να επανορθώσω»;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ακούστε: ο άντρας μου κι εγώ έχουμε κοινό διαβατήριο· ο άντρας μου είναι στη φυλακή, άλλη μια παρεξήγηση αυτή, αλλά ας τ' αφήσουμε για την ώρα· αυτό που έχει σημασία είναι ότι το διαβατήριο το έχει εκείνος· εγώ βγαίνω ελάχιστα: δε θά 'παιρνα αυτό το ρίσκο χωρίς διαβατήριο. Αλλά σήμερα το πρωί τηλεφώνησε η αδερφή μου η Μάρθα, δεν αισθανόταν καλά· είναι επιληπτική· μου ζήτησε να πάω σπίτι της για μια παρτίδα ραμί. Δεν μπορούσα ν' αρνηθώ, αυτό είναι όλο. Θέλω να πω, ποιος θα μπορούσε να πει όχι στη μοναδική αδερφή του που είναι άρρωστη, να της αρνηθεί την παρηγοριά μιας παρτίδας ραμί, το μόνο πράγμα που την κάνει να αισθάνεται λίγο καλύτερα.

Ο ΜΥΞΙΑΡΗΣ (*Διακόπτει*) – Αυτά μπορεί να τα πει ο οποιοσδήποτε.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ (*Χάνει την υπομονή του*) – Η κυρία δεν είναι ο οποιοσδήποτε. Κανένας δεν είναι οποιοσδήποτε. Ο καθένας από μας είναι κάποιος. Σαφές;

Ο ΜΥΞΙΑΡΗΣ (*Φοβισμένα*) – Σαφές.

Ο ΓΙΟΣ – Τότε ο Γερμανός πλησίασε τη μητέρα μου και την κοίταξε επίμονα στα μάτια, όπως κοιτάς μέσα από μια κλειδαρότρυπα.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Λέτε την αλήθεια;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ναι.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Ξέρετε τι θα σας συμβεί, αν τυχόν λέτε ψέματα;

Ο ΓΙΟΣ – Ναι, είτε. Και τον κοίταξε με σταθερότητα κατάματα, σα να βρισκόταν από την άλλη μεριά της κλειδαρότρυπας. Δεν υπήρχε πια τίποτε άλλο παρά μόνο αυτά τα δυο ξευγάρια μάτια, και κυρίως το βλέμμα της, συννεφιασμένο από μια πανάρχαιη οδύνη που έμοιαζε να του λέει: Λοιπόν, αγόρι μου τι θα μπορούσες να μου κάνεις; Να μου κόψεις τα στήθη; Να με κρεμάσεις; Να με δώσεις τροφή στα όρνια; Να με κάψεις ζωντανή; Τι θα μπορούσες να μου κάνεις χειρότερο απ' αυτό που ένιωσα διασχίζοντας γυμνή αυτή την αυλή;

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Πολύ καλά. Οδηγήστε την κυρία στο τρένο, θα επιστρέψει στην πόλη. Και φροντίστε να της σερβίρουν ένα ζεστό γεύμα.

Ο ΓΙΟΣ – Δεν μπόρεσε ν' αντέξει την ευγνωμοσύνη στα μάτια της και απέστρεψε γρήγορα το πρόσωπο.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Αλήθεια είναι.

5.

Ο ΓΙΟΣ – Κοντά στο τρένο με τα βαγόνια για τα ζώα υπήρχε ένα άλλο, κανονικό. Την οδηγήσανε σ' ένα κουπέ της πρώτης θέσης. Μόλις την άφησαν μόνη, τα πόδια της άρχισαν να τρέμουν και αισθάνθηκε την κυλότα της να γίνεται μούσκεμα. Παρ' όλα αυτά δεν τόλμησε να πάει στην τουαλέτα. Ακούμπησε το κεφάλι της στο άσπρο δαντελένιο κάλυμμα που σκέπαζε το πάνω μέρος του κόκκινου βελούδινου καθίσματος. Απέναντί της κρεμόταν η φωτογραφία μιας λουτρόπολης. Κοίταξε το πάλλευκο ξενοδοχείο στη μέση μιας θάλασσας κυπαρισσιών. «Ω», σκέφτηκε, «η ζωή μπορεί να είναι και έτσι». Η τελευταία της ερωτική νύχτα πάνω στο κρεβάτι που έτριζε της ήρθε στο μυαλό. «Δεν έχεις το δικαίωμα να αγαπιέσαι σ' ένα ωραίο λευκό ξενοδοχείο, όταν υπάρχουν σκυλιά αλυσσοδεμένα» – αυτοί οι καταραμένοι οι Εβραίοι δεν σταματούν ποτέ να ηθικολογούν.

Δέκα χρόνια αργότερα, κάτω από μια μυγδαλιά, στην πίσω αυλή ενός σπιτιού στο Λονδίνο, τά 'βαλε όλα αυτά πάνω στο χαρτί. Η ορθογραφία της δεν ήταν σπουδαία. Τη θεωρούσα πάντα λίγο αφελή, κι όμως ήταν ικανή για σκέψεις σαν κι αυτές που ακολουθούν.

Η ΜΗΤΕΡΑ (*Σα να τα λέει στον εαυτό της*) – Αν βρέθηκες για μια μοναδική φορά στην κόλαση, και ξέρεις ότι αυτή είναι πάντα εκεί, πολύ κοντά, αυτός ο εφιαλτικός τόπος όπου είσαι γυμνός στο έλεος της επιείκias του άλλου, ε ναι, σ' αυτήν την κόλαση, καμιά σημασία δεν έχουν τα μπικουτί, οι βρεγμένες κυλότες και η συμφιλιώση με τον εχθρό. Σ' όλη μου τη ζωή αυτές οι συμφιλιώσεις μου φαινόταν σημαντικές. Όσο πιο μισητός ήταν ο εχθρός, τόσο μεγαλύτερη αξία

αποκτούσαν. Εγώ δεν είχα ποτέ πολλούς, ελάχιστοι ήταν αυτοί που θα είχαν λόγο να με μισήσουν ή να μου κάνουν κακό, αλλά πάντα ονειρευόμουν τη χειραψία ή το αγκάλιασμα μ' αυτούς που περιφρονούσα. Στο διάλογο όμως όλα αυτά. Μην κοιτάς ποτέ τον εχθρό σου κατάματα, αγάπη μου, μπορεί να πάψεις να τον μισείς, και τότε θα προδώσεις τους νεκρούς σου.

Αυτός ο Γερμανός αξιωματικός, με τα έντιμα γαλανά μάτια, μου φέρθηκε σαν πατέρας, ή σα γιος· το ίδιο κάνει. Κι ωστόσο τον μισώ επειδή οφείλω να τον αγαπώ, πράγμα που κάνω.

Τελικά αυτός και τ' αδέρφια του έκαψαν τον καλό μου τον Κορνέλιους και τη Μάρθα μου και ογδόντα άλλους από τη σάρκα και το αίμα μου. Αυτό δεν μπορώ να τους το συγχωρέσω· αν το κάνω, να πεθάνω την ίδια στιγμή. Και την επόμενη φορά –ως τότε δεν θα υπάρχω, ελπίζω, και θά 'χω ελευθερωθεί από τις τύψεις– πάντως την επόμενη φορά θα τους τσακίσω τις γερμανικές τους μούρες μ' έναν μπαλτά. Είμαι μια αδύνατη και χαζή γυναίκα που φοβάται το παραμικρό γρατζούνισμα και που θέλει να είναι καλή με όλους. Φυλάξου από τις αδύνατες και χαζές γυναίκες, αγάπη μου. Όταν ξεπεράσουν το δέος τους για τα γρατζουνίσματα και τα μπικουτί και την ανάγκη τους νά 'ναι καλές, τότε γίνονται τέρατα. Όταν ήμουν εκεί, καθισμένη πάνω στη βρεγμένη κυλότα μου, παρακαλούσα να γίνω ένα τέρας.

Ω αγάπη μου, πώς μου έρχονται τέτοιες σκέψεις;

Ο ΓΙΟΣ – Η πόρτα του κουπέ άνοιξε και μπήκε ξανά ένας εχθρός, ένας γερμανός στρατιώτης, υπερβολικά νέος –μα γιατί στέλνουν αυτά τα παιδιά στον πόλεμο; Έφερε στη μητέρα μου μια λαχανόσουπα και μια φέτα μαύρο ψωμί. Κάθησε στη γωνία, δίπλα στην πόρτα, και την έβλεπε να τρώει. Μικρά κομμάτια λουκάνικο έπλεαν στο λιπαρό ζωμό. «Γερμανική κουζίνα», σκέφτηκε η μητέρα μου και κατάπιε μερικές κουταλιές απ' αυτό το μίγμα. Είχε φάει το μισό, όταν είδε το άλλο τρένο, αυτό με τα βαγόνια για τα ζώα, να ξεκινά για το Άουσβιτς. Δεν μπορούσε να δει τους κρατούμενους, αλλά το ήξερε, ήταν εκεί. Όλοι παιδιά της. Και γύρισε αλλού το πρόσωπο, έχοντας συνείδηση του αμαρτηματός της. «Στο καλό!», τους είπε σιωπηλά. Και πρόσθεσε μερικές συμβουλές, όπως κάνει κάθε μητέρα.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Να προσέχετε. Να κοιμάστε πολύ! Να βγαίνετε στον καθαρό αέρα! Και μην πίνετε νερό της βρύσης! Και να τρώτε αργά! Και μην ξεχνάτε να γράφετε, παιδιά, έστω μια κάρτα!

Ο ΓΙΟΣ – Μάλιστα, όλοι οι νεκροί ν' αρχίσουν να στέλνουν κάρτες! Είχε τρελαθεί εντελώς εκείνες τις στιγμές. Έπειτα ήρθαν τα δάκρυα, όπως είχαν έρθει και τα ούρα. Τα δάκρυα γέμισαν τα ασύγκριτα κατάμαυρα μάτια της και την τύφλωσαν, προτού να πέσουν μέσα στη γερμανική σούπα –ε ναι, αυτός ο εβραϊκός κωλοσυναισθηματισμός: αντί να μείνει ψυχρή και αντικειμενική, όπως αρμόζει σε μια κυρία, σκεφτόταν τους τέσσερις χιλιάδες τριάντα συντρόφους και

συντρόφισσες που πήγαιναν στο θάνατο. Και μέσα στο πένθος της, μούσκεψε το άψογο γερμανικό κουπέ με κάθε υγρό που μπορούσε να βγει από το κορμί της. Αλλά τι νόημα έχει το πένθος; Ποιον βοηθάμε με το πένθος, εκτός απ' αυτούς που πουλάνε τις πλερέζες; Ναι, στο λέω, ποιον βοηθάμε; Μόνο αυτούς που δεν πενθούν, δηλαδή τους φονιάδες. Σωστά, αλλά σου λέω και τούτο, αγάπη μου: τα εγκλήματα αρχίζουν όταν το πένθος παύει να σου βρέχει την κυλότα και τα μάτια.

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ – Δε σας αρέσει η σούπα;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Πώς, πώς.

Ο ΓΙΟΣ – Πίεσε τον εαυτό της να φάει κι άλλο, ώσπου επιτέλους την πήρε ο ύπνος. Όταν ξύπνησε, είδε μπροστά της το σωτήρα της, τον Αξιωματικό. Ήταν καθισμένος απέναντι της κι ετοιμαζόταν να δαγκώσει ένα δαμάσκηνο, από τα δικά της.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Συγχωρήστε με που έψαξα τη τσάντα σας, αλλά πέθαινα της πείνας.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Παρακαλώ.

Ο ΓΙΟΣ – Μακριά απ' την αυλή ήταν διαφορετικός, πιο μικροκαμωμένος, πιο κανονικός. Είχε βγάλει το πηλίκιό του αποκαλύπτοντας τα μαύρα μαλλιά του.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Η λαχανόσουπα είχε κομμάτια λουκάνικο, σίγουρα το διαπιστώσατε. Εγώ είμαι χορτοφάγος. Ίσως σας φανεί παράξενο, αλλά η ιδέα ότι θα φάω ένα κομμάτι νεκρό κρέας με αηδιάζει.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Σοβαρά;

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Το πρωτόειωσα στο Αμβούργο, μετά από ένα βομβαρδισμό. Έχετε πάει στο Αμβούργο; Ήμουν σ' ένα εστιατόριο και μου έφεραν ένα φιλέτο με θαυμασία γαρνιτούρα. Ξαφνικά συνειδητοποίησα τι επρόκειτο να φάω: το κομμάτι ενός μοσχαριού, που λίγο πριν έβρασε σ' ένα λιβάδι. Μου φαινόταν ότι το μοσχάρι με κοίταζε στα μάτια. Πώς μπορεί να ξεπέσει κανείς τόσο χαμηλά, σκέφτηκα, να σκοτώσει ένα ζώο, να το κόψει κομμάτια και να το φάει;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ναι, τώρα που το λέτε, μπορεί κανείς να το δει κι έτσι.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Φυσικά θά 'πρεπε να πάμε ακόμα πιο μακριά. Ένα δαμάσκηνο, παραδείγματος χάρη, αισθάνεται πόνο όταν το μασάμε;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Α, δε νομίζω.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Είστε πολύ καλή. Αλλά διάβασα κάπου ότι τα κρίνα, αν είχαν φωνή, θα στρίγγλιζαν την ώρα που τα κόβουμε. Μερικές φορές ακούω να φωνάζουν όλα τα κρίνα στα χωράφια, τα λάχανα επίσης. Μέχρι πού πρέπει να φτάσει κανείς για να καταταγεί μεταξύ των Δικαίων την ώρα της Κρίσεως;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Μεταξύ των ποιων;

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Στο χωριό μου, είχαμε έναν παπά που δεν ήταν πολύ δημοφιλής. Το ποιμνιό του συρρικνωνόταν συνεχώς. Μερικές Κυριακές στα στασίδια ήταν πέντε πιστοί όλοι κι όλοι, που έπλητταν θανάσιμα με τα κηρύγματά του.

Αλλά όταν ερχόταν η νύχτα, και δεν τον έπιανε ύπνος, προσπαθούσε να παρηγορηθεί: ο Ιησούς, σκεφτόταν, αγαπά τους χαμένους γιατί κι ο ίδιος είναι ένας απ' αυτούς: η διακήρυξη της αγάπης είναι ένα κάλεσμα ενάντια στη ματαιοδοξία και την επιτυχία: το στήριγμα κάθε θρησκείας είναι η αποτυχία.

Πράγματι, αυτό που μ' αρέσει στη χριστιανική θρησκεία, το ίδιο φυσικά ισχύει και για την εβραϊκή, είναι η αίσθηση του πραγματικού, οι αποτυχίες. Αυτό σημαίνει ότι έχουμε κατανόηση για τις αμαρτίες των άλλων και δεχόμαστε τους θνητούς με τις αδυναμίες τους, παραδείγματος χάρι δεχόμαστε τον κρύο ιδρώτα και τον πανικό στα μάτια εκείνου που πρόκειται να συλληφθεί.

Τι άλλο μας μένει εκτός απ' την αδυναμία; Εδώ δεν μπορούμε να συμμορφωθούμε ούτε με την πιο διάσημη εντολή, και δεν θα ήταν και τόσο δύσκολο, έτσι δεν είναι; Θέλω να πω γιατί να μην μπορείς να σεβαστείς το «ου φονεύσεις»; Δε συμφωνείτε;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ναι, βέβαια.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Μια μέρα –το δαμάσκηνό σας είναι πράγματι πανέμορφο– έγινε κάτι φοβερό στο χωριό: τον υφασματέμπορο, που ήταν εβραίος, τον απήγαγαν, όχι τίποτα αλητές, αλλά πέντε φιλήσχοι ενορίτες. Τον έδειραν μέχρι θανάτου και κατόπιν τον έθαψαν βιαστικά σ' ένα χέρσο χωράφι. Αλλά την επόμενη Κυριακή, ο τάφος ήταν ανοιχτός και το πτώμα έλειπε. Την προηγούμενη νύχτα, από την καμινάδα του παπά έβγαινε καπνός, πράγμα παράξενο γιατί η υπηρετριά έλειπε κι εκείνος δεν ήξερε να μαγειρεύει. Εκείνη την Κυριακή λοιπόν, ανήμερα της Αναλήψεως, η εκκλησία ήταν σχετικά γεμάτη: πολλά κοριτσάκια θα έπαιρναν την πρώτη τους Μετάληψη. Αλλά τα δαντελωτά κάτασπρα φουστανάκια τους δεν έμειναν άσπρα για πολύ. Μόλις δέχτηκαν το αίμα και το σώμα του Κυρίου, άρχισαν να κάνουν εμετό, βγάζοντας όχι άρτο και οίνο, αλλά αληθινά κομμάτια κρέας κι αληθινό αίμα. Αντί για κήρυγμα πάνω στο νόημα της Θείας Κοινωνίας, ο παπάς ούρλιαξε στο εκκλησίασμα: «Αν θέλετε να κοινωνήσετε το αίμα και το σώμα του Κυρίου, θα χρειαστεί να φάτε σ' αλήθεια τη σάρκα του και να πιείτε το αίμα του». Φρικιαστική ιστορία, έτσι δεν είναι;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Ναι.

Ο ΓΙΟΣ – Η νύχτα έπεφτε σιγά σιγά, το φως της μέρας καθυστερούσε σαν να μην ήθελε να υποχωρήσει στο σκοτάδι. Όταν φάνηκαν τα πρώτα φώτα της πόλης, ο Γερμανός έβαλε τελικά το δαμάσκηνο στο στόμα του.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ (Με γεμάτο το στόμα) – Όταν φτάσουμε, θα πρέπει να σας παραδώσω στην αστυνομία για να ελέγξουν το διαβατήριό σας. Μετά μάλλον θα σας ξανασυλλάβουν, και δε νομίζω ότι θα μπορέσω να σας σώσω για δεύ-

τερη φορά. Αλλά προηγουμένως, πρέπει να πάω στην τουαλέτα.

Η ΜΗΤΕΡΑ (Αμήχανα) – Καλή επιτυχία.

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ –«Τα δαμάσκηνα ου προοδίδουσιν», θά 'λεγε ο Απόστολος Παύλος. Ξέρετε, θα καθυστερήσω λίγο στην τουαλέτα.

Η ΜΗΤΕΡΑ – Α ναι;

Ο ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ – Αν δεν έχω φανεί όταν φτάσει το τρένο στο σταθμό, εξαφανιστείτε. Αυτό θα σημαίνει ότι ο Ιησούς καθοδηγεί τα έντερά μου, αν μου επιτρέπετε αυτήν την έκφραση.

Ο ΓΙΟΣ – Δεν τον ξαναείδε ποτέ, μολονότι περιέμενε πέντε ολόκληρα λεπτά στην αποβάθρα του Δυτικού Σταθμού. Κανείς δεν της έδινε σημασία. Τότε, πήρε κι αυτή το τραμ για το σπίτι της αδερφής της της Μάρθας. «Πού ήσουν;», φώναξε η θεία Μάρθα. Αντί για άλλη απάντηση, η μητέρα μου ζήτησε ένα φλιτζάνι καφέ. «Είναι περασμένες δέκα», γκρίνιαξε ο άντρας της θείας Μάρθας απ' το κρεβάτι του και τελικά ήρθε στο σαλόνι με τη ριγωτή του πιτζάμα. Ο θείος Ιούλιος είχε πάθος με τα χαρτιά, και επιπλέον ήταν και οξύθυμος.

Ο ΘΕΙΟΣ ΙΟΥΛΙΟΣ – Τι κατάσταση είναι αυτή; Σε περιμέναμε όλη μέρα και μας έρχεσαι νυχτιάτικα! Αν τό 'ξερα θα είχα καλέσει τον Σάμι Οστεράιχερ αντί για σένα.

Ο ΓΙΟΣ – Η μητέρα μου είχε κιόλας πάρει θέση στο τραπέζι, και για πρώτη φορά εκείνη τη μέρα έβγαλε το ωραίο μαύρο καπέλο και τα γάντια της.

Η ΜΑΡΘΑ – Μα πού γύρναγες όλη μέρα;

Η ΜΗΤΕΡΑ – Θα στα διηγηθώ όλα.

Ο ΘΕΙΟΣ ΙΟΥΛΙΟΣ – Δε θα διηγηθείς τίποτα. Τα ξέρω καλά εγώ και τα δικά σου τα παραμύθια και του κανακάρη σου του Τζορτζ, αυτού του θεότρελου που τα μάζεψε και πήγε στο Λονδίνο για να βγάλει το ψωμί του λέγοντας διάφορα ψέματα από το BBC και για να βρίσκει εύκολες παρθενίτσες να τις πηδάει.

Η ΜΑΡΘΑ – Όχι, όχι, κάτι σοβαρό πρέπει να της συνέβη. Αλλά ο Ιούλιος, ο αγαπητός μου σύζυγος, πολύ λίγο επιρροπής στην τραγική αίσθηση της ζωής (τι να περιμένει κανείς από έναν τραπεζίτη με καρραμπινάτο έλκος), είχε κιόλας εγκατασταθεί στο τραπέζι. Σκούπισε τα ψίχουλα, έκοψε ένα πουράκι στα δύο, έβαλε το ένα κομμάτι στην πίπα του και το άναψε.

Ο ΘΕΙΟΣ ΙΟΥΛΙΟΣ – Και τώρα, κυρίες μου, ας σοβαρευτούμε: μοιράστε χαρτιά.

Ο ΓΙΟΣ – Έπαιξαν ραμί κάμποσες ώρες. Τα μεσάνυχτα, όταν έκαναν ένα μικρό διάλειμμα για να τσιμπήσουν κάτι και να πιούν ένα φλιτζάνι τσάι, η μητέρα μου είχε κιόλας κερδίσει δυόμισι πένγκο και είχε κάθε λόγο να είναι ευχαριστημένη.

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

1. Αφιέρωμα στον Σαίξπηρ
2. Ποίηση/Θέατρο: Γιάννης Ρίτσος
3. Το θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη
4. Παραδοσιακό θέατρο της Ιαπωνίας
5. Ο Μπέκετ και ο *Γκοντό*
6. Το θέατρο του Λόρκα
7. Το θέατρο του Τσέχοφ
8. Το θέατρο του Πίντερ
9. Ο Ηλίας Καπετανάκης και η *Βεγγέρα*
10. Το θέατρο του Αριστοφάνη
11. Το θέατρο του Ιονέσκο
12. Σύγχρονο αμερικάνικο θέατρο
13. Γιούκιο Μισίμα
14. Το θέατρο του Μαριβώ
15. Μπέρτολτ Μπρεχτ
16. Κάρλο Γκολντόνι
17. Το θέατρο του Ίψεν
18. Ο μύθος των Ατρείδων
19. Ταντέους Ρουζέβιτς
20. Ο Μπέργκμαν και το θέατρο
21. Ο Ξενόπουλος και το θέατρο
22. Ο Ντύλαν Τόμας και το *Γαλατόδασος*
23. Μπέρτολτ Μπρεχτ-β
24. Ο Ευριπίδης και η *Άλκηστη*
25. Ιάκωβος Καμπανέλλης
26. Τιμπερλέικ Γουερντενμπέικερ
27. Σάροτ Κήτλυ
28. Τομ Μέρφυ
29. Η σαιξπηρική κωμωδία
30. Άντον Πάβλοβιτς Τσέχοφ
31. Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη και η *Γυναίκα του Κανδαύλη*
32. Μπράιαν Φρίελ
33. Τζορτζ Ταμπόρι