

ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΗΤΑΝ ΟΛΟΙ ΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΑ ΜΟΥ

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΕΡ



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
κδβε
ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ
Εκδόση Θεατρικής Έκτασης
www.ntng.gr



ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

Πρόεδρος

Νίκος Μακραντωνάκης

Αντιπρόεδρος

Σπύρος Παγιατάκης

Μέλη

Ρούλα Αλαβέρα

Ρήγας Αξελός

Τίτικα Βλαχοπούλου

Θανάσης Μπίντας

Γιάννης Χρυσούλης

Καλλιτεχνική Διεύθυνση

Νικήτας Τσακίρογλου

Αναπληρωτής Διευθυντής

Κωνσταντίνος Οικονόμου

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΕΡ

ΗΤΑΝ ΟΛΟΙ ΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΑ ΜΟΥ

Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 3 Μαρτίου 2006
ΘΕΑΤΡΟ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 2005-2006

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΕΡ

ΉΤΑΝ ΘΑΛΟΙ ΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΑ ΜΟΥ

Μετάφραση-σκηνοθεσία: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗΣ
Σκηνικά-κοστούμια: ΕΛΕΝΗ ΜΑΝΩΛΟΠΟΥΛΟΥ
Φωτισμοί: ΑΛΕΚΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ
Μουσική επιμέλεια: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗΣ

Βοηθός σκηνοθέτη: ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΠΕΤΣΑΤΩΔΗ
Βοηθός σκηνογράφου: ΔΑΝΑΗ ΠΑΝΑ
Οργάνωση παραγωγής: ΗΛΙΑΣ ΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Διανομή (με σειρά εμφάνισης)

Τζο Κέλερ	ΚΩΣΤΑΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ
Τζιμ Μπέιλις	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΤΑΜΟΥΛΗΣ
Φρανκ Λούμπι	ΙΟΡΔΑΝΗΣ ΑΪΒΑΖΟΓΛΟΥ
Σου Μπέιλις	ΘΑΛΕΙΑ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ
Λύντια Λούμπι	ΕΙΡΗΝΗ ΧΕΛΙΟΥ
Κρις Κέλερ	ΤΑΣΟΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Μπερτ	ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΪΒΑΖΙΔΗΣ / ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΚΜΕΖΗΣ
Κέιτ Κέλερ	ΜΑΡΙΑ ΣΚΟΥΝΤΖΟΥ
Αν Ντήβερ	ΘΑΛΕΙΑ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ
Τζορτζ Ντήβερ	ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΖΑΝΑΣ

Μεταξύ Α΄ και Β΄ μέρους διάλειμμα 10΄.

HYAN GADI TOYE RAJADA MOY K.O.R.E.





Κ. Τριανταφυλλόπουλος, Τ. Γιαννόπουλος, Θ. Προκοπίου, Μ. Σκούντζου.



Κ. Τριανταφυλλόπουλος, Μ. Σκούντζου.



Κ. Καζανάς, Θ. Προκοπίου, Τ. Γιαννόπουλος.



Θ. Σκαρλάτου, Τ. Γιαννόπουλος.



Δ. Σταμούλης, Ι. Αϊβάζογλου.



Ε. Χέλιου, Κ. Καζανάς.



Γ. Αϊβαζίδης, Μ. Σκούντζου.



Κ. Τριανταφυλλόπουλος, Γ. Κακμέζης.



Μ. Σκούντζου, Θ. Προκοπίου.



Τ. Γιαννόπουλος, Κ. Τριανταφυλλόπουλος.



Μ. Σκούντζου, Τ. Γιαννόπουλος.



Μ. Σκούντζου, Κ. Καζανάς.



Κ. Τριανταφυλλόπουλος, Θ. Προκοπίου.



Θ. Προκοπίου, Τ. Γιαννόπουλος.



Δ. Σταμούλης, Θ. Σκαρλάτου.



Ι. Αϊβάζογλου, Μ. Σκούντζου, Κ. Καζανάς.



Ε. Χέλιου, Κ. Τριανταφύλλοπουλος.



Μ. Σκούντζου



Κ. Τριανταφυλλόπουλος



Κ. Καζανάς, Κ. Τριανταφυλλόπουλος.



Τ. Γιαννόπουλος, Θ. Προκοπίου, Μ. Σκούντζου.



Τ. Γιαννόπουλος, Κ. Τριανταφυλλόπουλος, Θ. Προκοπίου.



Κ. Καζανάς, Μ. Σκούντζου.



Μ. Σκούντζου, Κ. Τριανταφυλλόπουλος.

Άρθουρ Μίλερ (1915-2005)

1915 Γέννηση του Άρθουρ Άσερ Μίλερ (17 Οκτωβρίου), στη Νέα Υόρκη. Είναι το δεύτερο από τα τρία παιδιά του Άιζαντορ Μίλερ, ιδιοκτήτη βιοτεχνίας γυναικείων ενδυμάτων που μετανάστευσε στις Η.Π.Α. από την Αυστρο-Ουγγαρία, και της Αουγκούστα Μίλερ, καλλιεργημένης Αμερικανίδας, που είχε εργαστεί ως δασκάλα στη δημόσια εκπαίδευση.

1929 Η επιχείρηση του πατέρα του περνάει οικονομική κρίση την περίοδο του οικονομικού κραχ στην Αμερική, και η οικογένεια αναγκάζεται να μετακομίσει στο Μπρούκλιν.

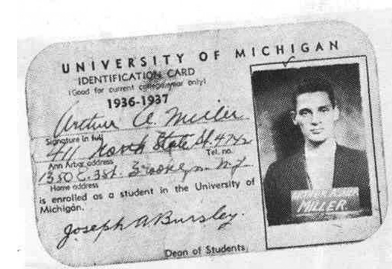
1933 Αποφοιτά από το γυμνάσιο Αβραάμ Λίκολν του Μπρούκλιν, και κάνει αίτηση στα Πανεπιστήμια του Κορνέλ και του Μίτσιγκαν, αλλά δεν γίνεται δεκτός, λόγω των κακών σχολικών του βαθμών αλλά και της αδυναμίας του πατέρα του να καλύψει τα δίδακτρα. Κάνει διάφορες δουλειές, συγκεντρώνοντας χρήματα για τα δίδακτρα του Πανεπιστημίου και γράφει το πρώτο του διήγημα *Εις μνήμην (In Memoriam)*.

1934 Τελικά γίνεται δεκτός από το Πανεπιστήμιο του Μίτσιγκαν, αφού γράφει ο ίδιος γράμμα στον Πρύτανη ότι έχει πια *σοβαρευτεί*. Σπουδάζει δημοσιογραφία και προσλαμβάνεται ως νυκτερινός ρεπόρτερ στην εφημερίδα *Michigan Daily*, ενώ, παράλληλα, παρακολουθεί και τα μαθήματα συγγραφής θεατρικών έργων του καθηγητή Kenneth T. Row, φιλοδοξώντας να γίνει θεατρικός συγγραφέας.

1936 Γράφει το πρώτο θεατρικό του έργο, *Δεν υπάρχει κακός (No Villain)*, που ανεβαίνει στη σκηνή και κερδίζει το βραβείο Avery Horwood Award του Πανεπιστημίου του.

1937 Κερδίζει το δεύτερο βραβείο Avery Horwood Award για το έργο *Τιμές την αυγή (Honors at Dawn)* και το βραβείο Theatre Guild's Bureau of New Plays Award για το έργο *They too Arise* (διασκευή του *Δεν υπάρχει κακός*).

1938 Αποφοιτά από το Πανεπιστήμιο και επιστρέφει στη Νέα Υόρκη.





Η Αυγούστα και ο Ισίδωρος Μίλερ πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΛΑΛΑΣ: Εσείς σήμερα νιώθετε ότι γράφετε για ένα άλλο κοινό από αυτό για το οποίο γράφατε παλαιότερα; Εννοώ τις δεκαετίες του '50 και του '60;

ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΕΡ: Να σας πω την αλήθεια δεν είχα ούτε έχω στο μυαλό μου ένα συγκεκριμένο κοινό. Γράφω όπως μου έρχεται. Γράφω όπως ξέρω να γράφω. Γράφω αυτό που αισθάνομαι... Ξέρω επίσης ότι γράφω ένα έργο που ίσως πάει ένα κοινό να το δει, μπορεί όμως και να μην πάει κανείς να το δει. Επομένως δεν ξέρω ποιοι αποτελούν το κοινό των έργων μου γενικότερα, ούτε ύστερα από τόσα χρόνια που γράφω. Άλλωστε, αν σκεφθείτε ότι πολλοί από αυτούς που πηγαίνουν στο θέατρο αυτή την εποχή είναι άνθρωποι από άλλα μέρη, τουρίστες, πού να ξέρω εγώ πώς είναι αυτοί οι άνθρωποι; Πού να φανταστώ τι θα ήθελαν να δουν; Αν δεν ξέρεις τους ανθρώπους που έρχονται να δουν τα έργα σου, πώς μπορείς να γράψεις γι' αυτούς; Γι' αυτό σας λέω... Για το μόνο κοινό που γράφω είναι ο εαυτός μου. [...]

Θ.Λ.: Το κοινό επηρεάζει την παράσταση ή η παράσταση το κοινό;

Α.Μ.: Νομίζω το δεύτερο. Ορισμένες φορές τούς πιέζει η παράσταση να δουν οι θεατές κάτι που δεν βλέπουν. Δηλαδή ενώ το έργο είναι πολύ καλό οι θεατές δεν μπαίνουν στη διαδικασία να του δώσουν την προσοχή τους, οπότε η παράσταση έχει χρέος να τους αναγκάσει να το προσέξουν. [...]

Θ.Λ.: Τελικώς γιατί πηγαίνει ο κόσμος στο θέατρο σήμερα;

Α.Μ.: Κατ' αρχάς υπάρχει κόσμος που πηγαίνει επειδή αγαπάει το θέατρο. Πιστεύω ότι είναι πολλοί αυτοί. Πηγαίνουν να δουν αληθινούς ανθρώπους και όχι εικόνες ανθρώπων όπως συμβαίνει όταν πηγαίνουν στον κινηματογράφο. Αυτό είναι κάτι που δεν έχει πάψει να συναρπάζει αρκετούς ανθρώπους, γι' αυτό λέω ότι είναι μεγάλο το κοινό του θεάτρου και ως μην μπορεί να κάνει κάποιος στο θέατρο ό,τι κάνει μέσω του κινηματογράφου. Πιστεύω δε και κάτι ακόμη... Στο θέατρο συμβαίνουν και πράγματα που στον κινηματογράφο δεν μπορούν να συμβούν. Για παράδειγμα, η ανθρώπινη επαφή μεταξύ ηθοποιών και κοινού. Έχω την εντύπωση ότι όσο περνούν τα χρόνια γίνεται ακόμη πιο σημαντικό αυτό το στοιχείο, διότι ο κόσμος έχει βαρεθεί να βλέπει ασώματες εικόνες που τρέχουν η μία πίσω από την άλλη. Τηλεοράσεις, περιοδικά, κινηματογράφος... Παντού κυριαρχούν αυτές οι εικόνες που δεν έχουν σάρκα. Μέσα σε αυτόν τον καταιγισμό εικόνων οι άνθρωποι με σάρκα και οστά καταλήγουν να είναι μια συναρπαστική εμπειρία.

1939 Ολοκληρώνει μια διασκευή του έργου του *They too Arise* (που το τιτλοφορεί *The Grass Still Grows*). Αρχίζει να γράφει θεατρικά έργα για τους ραδιοφωνικούς σταθμούς CBS και NBC, ενώ παράλληλα, για να ζήσει, δουλεύει ως οδηγός φορτηγών και ως φορτοεκφορτωτής.

1940 Ολοκληρώνει το έργο *Τα χρυσά χρόνια* (*The Golden Years*). Παντρεύεται την παλιά του συμφοιτήτρια Μαίρη Γκρέις Σλάτερι, με την οποία θα αποκτήσει 2 παιδιά, την Τζέιν (το 1944) και τον Ρόμπερτ (το 1947).

1944 Περιοδεύει σε αμερικανικά στρατόπεδα προκειμένου να συγκεντρώσει υλικό για την ταινία *Η ιστορία του ΓΙ Τζο* (*The Story of G. I. Joe*), το σενάριο της οποίας εκδίδει τον ίδιο χρόνο με τίτλο *Ομαλή κατάσταση* (*Situation Normal*). Ανεβαίνει για πρώτη φορά στο Μπρόντγουεϊ το έργο *Ο άνθρωπος με τη μεγάλη τύχη* (*The Man Who Had All The Luck*), αλλά παίζει μόνο για 4 παραστάσεις. Παρόλ' αυτά, το έργο κερδίζει το βραβείο Theatre Guild National Award, ενώ δημοσιεύεται στη συλλογή σύγχρονων αμερικανικών έργων *Cross Section: A Collection of New American Writing*.

1945 Δημοσιεύει το πρώτο του μυθιστόρημα για τον αντισημιτισμό, την *Εστίαση* (*Focus*).

1947 Ανεβαίνει στο Μπρόντγουεϊ (29 Ιανουαρίου) το έργο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* (*All My Sons*) για το οποίο του απονέμεται το βραβείο θεατρικών Κριτικών της Νέας Υόρκης. Παράλληλα, συμμετέχει σε ποικίλες αντιφασιστικές δραστηριότητες.

1949 Ανεβαίνει στο Θέατρο Μορόσκο της Νέας Υόρκης το έργο *Ο θάνατος του εμποράκου* (*Death of a Salesman*), σε σκηνοθεσία Ελία Καζάν. Το ανέβασμα αυτό έδωσε στον Μίλερ για δεύτερη φορά το βραβείο θεατρικών Κριτικών της Νέας Υόρκης, καθώς και το περίφημο βραβείο Πούλιτζερ. Το 1951 θα γίνει ταινία.

1950 Διασκευάζει τον *Εχθρό του λαού* του Ίψεν, που ανεβαίνει στη Νέα Υόρκη, αλλά πραγματοποιεί μόνον 36 παραστάσεις.

1953 Ανεβαίνει στο Martin Beck Theatre της Νέας Υόρκης (22 Ιανουαρίου) *Η δοκιμασία* ή *Οι μάγισσες του Σάλεμ* (*The Crucible*). Το έργο κερδίζει τα βραβεία Antoinette Perry (Tony) και Donaldson. Στόχος του Μίλερ με το έργο αυτό ήταν η εκστρατεία



Ο Άρθουρ Μίλερ (αριστερά) με τη μητέρα του και τον αδερφό του.



Η οικογένεια Μίλερ, Γουίλλοου Στριτ, 1953.

Θ.Λ.: *Εσείς πώς αρχίσατε να γράφετε θέατρο; Γράφετε για να ψυχαγωγήσετε τους ανθρώπους;*

Α.Μ.: Κατά κάποιον τρόπο και γι' αυτό. Είναι πολύ όμορφο πράγμα να μπορείς να κάνεις τον άλλον να συνειδητοποιεί ορισμένα πράγματα μέσα από το γέλιο ή να κατανοεί τη δραματικότητα μιας κατάστασης μέσω του κλάματος. Πάντως είναι λάθος να αντιμετωπίζουμε το θέατρο σαν ένα ακόμη μέσο διδασκαλίας. Γιατί δηλαδή ένας συγγραφέας πρέπει να είναι πιο έξυπνος από τον όποιο θεατή; Εγώ δεν πιστεύω ότι ένας συγγραφέας ξέρει περισσότερα από αυτά που γνωρίζει ο μέσος άνθρωπος.

Θ.Λ.: *Αν είναι έτσι, τότε σε τι διαφέρει ένας συγγραφέας από έναν κοινό άνθρωπο;*

Α.Μ.: Απλώς οι συγγραφείς νιώθουν ορισμένα πράγματα και έχουν την ικανότητα να μεταφέρουν αυτό το αίσθημά τους στην αρχή στο χαρτί και στη συνέχεια με τη βοήθεια των ηθοποιών πάνω στη σκηνή. Αυτό είναι όλο.

Θ.Λ.: *Κάποτε η τέχνη μπορούσε να παρέμβει και να αλλιάξει τα δεδομένα της ζωής. Τώρα;*

Α.Μ.: Ακόμη και στην αρχαία Ελλάδα δεν δινόταν μια παράσταση αντί μιας διάλεξης... Ακόμη και στην αρχαία Ελλάδα πάνω απ' όλα το θέατρο ήταν μια μορφή ψυχαγωγίας και όχι διδασκαλίας. Βέβαια θα μου πείτε, και δικαιολογημένα, ότι το αίσθημα είναι και αυτό γνώση. Παρ' όλα αυτά, αν κάποιος επιμένουν να αντιμετωπίζουν το θέατρο ως ένα άλλου είδους σχολείο, η αντίληψη αυτή έχει τελειώσει για μένα.

του γερουσιαστή Μακάρθι που προσπάθησε με την Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών να «καθαρίσει» τις ΗΠΑ από τους κομμουνιστές. Για το λόγο αυτό, και ο ίδιος ο Μίλερ θα γίνει στόχος της Επιτροπής, στην οποία θα κληθεί να καταθέσει δύο χρόνια αργότερα.

1955 Ανεβαίνουν στη Νέα Υόρκη τα μονόπρακτα *Ψηλά από τη γέφυρα* (*A View From A Bridge*), για το οποίο κερδίζει το Drama Circle Award, και το *Από Δευτέρα σε Δευτέρα* (*A Memory of Two Mondays*).

1956 Ανεβαίνει στο Λονδίνο το *Ψηλά από τη γέφυρα*, σε νέα δίπρακτη εκδοχή και σε σκηνοθεσία του Πίτερ Μπρουκ. Το 1962 το έργο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο. Ανακηρύσσεται Επίτιμος Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Μίτσιγκαν και του απονέμεται τιμητική διάκριση από το Εβραϊκό Πανεπιστήμιο της Ιερουσαλήμ. Καλείται να καταθέσει στη Μακαρθική Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών. Αρνείται να καταδώσει ονόματα ανθρώπων που συμμετείχαν σε οργανωμένες συγκεντρώσεις φιλοκομμουνιστών. Χωρίζει τη Μαίρη Σλάτερι και παντρεύεται τη Μέριλιν Μονρόε.

1957 Παραπέμπεται στο Κογκρέσο, όπου καταδικάζεται για απείθεια και ασέβεια σε φυλάκιση 30 ημερών με αναστολή και χρηματικό πρόστιμο 500 δολλαρίων. Κάνει έφεση στο Ανώτατο Δικαστήριο, το οποίο θα τον αθώσει τον επόμενο χρόνο.

1958 Ξεκινούν τα γυρίσματα της ταινίας *Οι απροσάρμοστοι* (*The Misfits*), για την οποία γράφει το σενάριο και στην οποία πρωταγωνιστούν η Μέριλιν Μονρόε, ο Μοντγκόμερι Κλιφτ και ο Κλαρκ Γκέιμπλ.

1959 Του απονέμεται το Χρυσό Μετάλλιο για το Θέατρο από το Εθνικό Ινστιτούτο Γραμμάτων και Τεχνών.

1961 Χωρίζει τη Μέριλιν Μονρόε. Ανεβαίνουν ως όπερες τα έργα *Ψηλά από τη γέφυρα* και *Η δοκιμασία*.

1962 Παντρεύεται την αυστριακής καταγωγής φωτογράφο Ίνγκεμποργκ Μόρατ, με την οποία θα αποκτήσει μία κόρη, τη Ρεββέκα (το 1963).



Με τον πατέρα του.



Με την κόρη του, Ρεβέκκα.

Θ.Λ.: Πώς ξεκινάτε τη συγγραφή ενός έργου;

Α.Μ.: Συνήθως ξεκινάω από έναν χαρακτήρα, από κάποιο πρόσωπο, το οποίο προσεγγίζω μέσα από τις εμπειρίες μου σε διάφορους τομείς της ζωής, στην πολιτική, στη φιλοσοφία, στις σχέσεις με άλλους ανθρώπους. Όλα αυτά μπορούν να σου αποκαλύψουν εξελίξεις και αλληλαγές που συμβαίνουν στους ανθρώπους, οι οποίες μπορούν να σε εκπλήξουν. Ξεκινάω λοιπόν από το χαρακτήρα και από εκεί και πέρα αφήνομαι και ξεδιπλώνεται ένας ολόκληρος κόσμος μπροστά μου.

Θ.Λ.: Ανάμεσα στους χιλιάδες χαρακτήρες που υπάρχουν πώς επιλέγετε έναν συγκεκριμένο;

Α.Μ.: Συνήθως είναι μια επιλογή που την κατευθύνει το ένστικτο. Δεν πρόκειται για κανενός είδους επιστημονική προσέγγιση. (γέλια)

Θ.Λ.: Όταν τελειώσει ένα έργο, τι γίνονται οι ήρωες του έργου σας; Επανέρχονται κάποια στιγμή πάλι στη ζωή σας;

Α.Μ.: Μερικές φορές ναι. Πράγματι ένας χαρακτήρας μπορεί να αποκτήσει σάρκα και οστά κάποια στιγμή. Είναι σαν να έχεις να κάνεις με υπαρκτό πρόσωπο από ένα σημείο και μετά. Όντως συμβαίνει.

1964 Παρουσιάζονται στη Νέα Υόρκη τα έργα *Μετά την πτώση (After The Fall)* και *Επεισόδιο στο Βισί (Incident in Vichy)*.

1965 Εκλέγεται πρόεδρος της Διεθνούς Ενώσεως Συγγραφέων PEN. Λίγους μήνες αργότερα αρνείται την πρόσκληση του προέδρου Λίντον Τζόνσον να συνυπογράψει την Πράξη για τις Τέχνες και τα Γράμματα, εξαιτίας του πολέμου του Βιετνάμ.

1967 Δημοσιεύεται η συλλογή διηγημάτων *Δεν σε χρειάζομαι πια (I Don't Need You Anymore)*.

1968 Το Φεβρουάριο ανεβαίνει στη Νέα Υόρκη *Το τίμημα (The Price)*.

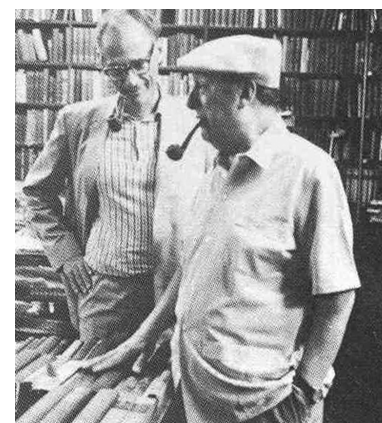
1969 Επισκέπτεται τη Σοβιετική Ένωση με τη γυναίκα του. Σε συνεργασία μαζί της, δημοσιεύει στη συνέχεια το ταξιδιωτικό ημερολόγιο *Στη Ρωσία (In Russia)*. Γυρίζει την αλληγορική αντιπολεμική ταινία *The Reason Why*, και αρνείται την παρουσίασή της στην Ελλάδα για να δείξει την αντίθεσή του στην καταπίεση που υφίστανται οι Έλληνες συγγραφείς από το δικτατορικό καθεστώς.

1971 Παίζονται στην τηλεόραση τα έργα *Το τίμημα* και *Από Δευτέρα σε Δευτέρα*.

1972 Παίζεται στη Νέα Υόρκη, δυστυχώς μόνο για είκοσι 20 παραστάσεις, το έργο *Η δημιουργία του κόσμου και άλλα τινά (The Creation Of The World and Other Business)*. Αρχίζει η έντονη πολιτική του δραστηριοποίηση. Διαμαρτύρεται για την καταπίεση που υφίστανται οι καλλιτέχνες παγκοσμίως. Του δίνεται άδεια για να ανεβάσει τον *Θάνατο του εμποράκου* στη Βαλτιμόρη, αποκλειστικά με μαύρους ηθοποιούς. Στη Νέα Υόρκη ανεβαίνει και πάλι *Το τίμημα*.

1973 Διδάσκει θέατρο στο Πανεπιστήμιο του Μίτσιγκαν. Ξαναπαρουσιάζεται *Ο θάνατος του εμποράκου* στη Φιλαδέλφεια.

1974 Τον Απρίλιο σκηνοθετεί ο ίδιος μια νέα, μουσική εκδοχή του έργου *Η δημιουργία του κόσμου και άλλα τινά* με τίτλο *Up from Paradise*, στο Άν Άρμπορ του Μίτσιγκαν. Στην παράσταση αυτή συμμετείχε και ως ηθοποιός, παίζοντας το ρόλο του Αφηγητή. Παρουσιάζεται στην τηλεόραση το *Ψηλά από τη γέφυρα*.



Με τον Πάμπλο Νερούντα, στο βιβλιοπωλείο Ντόμπερ και Πάινς.



Με τη Μέριλιν Μονρόε.

Θ.Λ.: Πιστεύετε ότι γεννιέται κανείς συγγραφέας;

Α.Μ.: Θεωρώ ότι η τέχνη λειτουργεί ενστικτώδικα, δεν είναι κάτι που το μαθαίνεις. Πολλοί υποστηρίζουν το αντίθετο, αλλά εγώ δεν το πιστεύω. Ο καλλιτέχνης έχει να κάνει με το πώς βλέπει ο ίδιος τη ζωή, με τι μάτια την αντιμετωπίζει. [...]

Θ.Λ.: Υπάρχει μια στιγμή που αποφασίσατε να γίνετε θεατρικός συγγραφέας;

Α.Μ.: Την απόφαση να ασχοληθώ με το θέατρο την πήρα την εποχή όπου σπούδαζα στο πανεπιστήμιο, και πιο συγκεκριμένα σε περίοδο διακοπών. Μερικούς μήνες νωρίτερα ένωσα να με συνεπαίρνει αυτή η μαγεία που κρύβει το σανίδι, το θέατρο. Μην φαντασθείτε ότι ως τότε είχα δει πολύ θέατρο· δύο έργα όλα κι όλα. [...]

Θ.Λ.: Γιατί ερωτευθήκατε τόσο πολύ το ρεαλισμό στα έργα σας;

Α.Μ.: Αν προσέξετε τη γραφή μου, θα δείτε ότι τα έργα μου είναι γραμμένα σε διάφορα στιλ. Σε γενικές γραμμές θεωρούμαι συγγραφέας του ρεαλιστικού θεάτρου, αλλά δεν είναι απόλυτο αυτό. Υπάρχει ένα έργο μου, το οποίο πριν από δύο χρόνια ανέβηκε εδώ στο Μπρόντγουεϊ και τον Ιούλιο ανεβαίνει στο Λονδίνο· *Οι διασυνδέσεις του κυρίου Πίτερ*, το οποίο ως στιλ είναι τελείως διαφορετικό από όλα τα έργα που έχω γράψει ως τώρα. Γενικά, αν δείτε τα έργα μου, θα αντιληφθείτε ότι από έργο σε έργο αλλιάζει και το στιλ και η γλώσσα που χρησιμοποιώ. Μπορεί να γίνεται από ρεαλιστική ως η γλώσσα που χρησιμοποιούνταν τον 17ο αιώνα.

1977 Ανεβαίνει στις 30 Απριλίου *Το ταβάνι του Αρχιεπισκόπου* (*The Archbishop's Ceiling*), στην Ουάσινγκτον. Δημοσιεύεται το βιβλίο *Στην εξοχή* (*In the Country*), με κείμενα δικά του και με φωτογραφίες της συζύγου του.

1978 Επισκέπτεται με τη γυναίκα του την Κίνα. Διαμαρτύρεται για τις συλλήψεις που γίνονται στη Σοβιετική Ένωση εις βάρος πολιτικά διαφωνούντων.

1979 Δημοσιεύει το βιβλίο *Chinese Encounters* με φωτογραφίες της γυναίκας του και με δικά του κείμενα.

1980 Ανεβαίνει στη Νέα Υόρκη *Το αμερικάνικο ρολόι* (*The American Clock*). Γράφει για την τηλεόραση το έργο *Playing for Time* για το οποίο του απονέμεται το βραβείο Peabody Award.

1981 Δημοσιεύεται ο δεύτερος τόμος της συλλογικής έκδοσης των έργων του.

1982 Σκηνοθετεί ο ίδιος τα μονόπρακτα *Ελεγεία για μια κυρία* (*Elegy for a Lady*) και *Μια κάποια ερωτική ιστορία* (*Some Kind of Love Story*), στο Νιου Χέβεν του Κονέκτικατ.

1983 Σκηνοθετεί το *Θάνατο του εμποράκου* στο Πεκίνο της Κίνας με κινέζους ηθοποιούς. Το *Ψηλά από τη γέφυρα* και το *Up from Paradise* ανεβαίνουν και πάλι στη Νέα Υόρκη.

1984 Δημοσιεύει το βιβλίο *Ο εμποράκος στο Πεκίνο* (*Salesman in Beijing*) με φωτογραφίες της γυναίκας του. Ανεβαίνει ξανά *Ο θάνατος του εμποράκου* στο Μπρόντγουεϊ, με τον Ντάστιν Χόφμαν στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

1985 Το *τίμημα* ανεβαίνει και πάλι στο Μπρόντγουεϊ, με εξαιρετική επιτυχία. *Ο θάνατος του εμποράκου* με πρωταγωνιστή τον Χόφμαν παίζεται στην τηλεόραση. Το *Playing for Time* ανεβαίνει στην Ουάσινγκτον.

1986 Τα έργα *Το αμερικάνικο ρολόι* και *Το ταβάνι του Αρχιεπισκόπου* ανεβαίνουν στο Λονδίνο. Η δοκιμασία ανεβαίνει και πάλι στη Νέα Υόρκη και στην Ουάσινγκτον.



Θ.Λ.: *Το κείμενο που γράφετε είναι σαν μια παρτιτούρα που χρειάζεται να ερμηνευθεί από κάποιους ηθοποιούς για να πάρει ζωή;*

Α.Μ.: Ναι... Γι' αυτό και το ίδιο έργο, αν σε πέντε χρόνια το ανεβάσουν κάπου αλλού, μπορεί να δείξει διαφορετικό. Μπορεί και όχι. Ποτέ δεν ξέρεις. Το θέατρο είναι όπως η ζωή. Μερικοί άνθρωποι τα καταφέρνουν μια χαρά και άλλοι όχι. Είναι αδύνατον να προβλέψεις πώς θα πάει ένα έργο σου, γιατί δεν εξαρτάται μόνο από το κείμενό σου. Το θέατρο, βλέπτε, είναι μια τέχνη της οποίας αναπόσπαστο κομμάτι είναι η ερμηνεία· όπως στη μουσική. Πολλά πράγματα λοιπόν εξαρτώνται από τον ερμηνευτή, ο οποίος μπορεί είτε να αναδείξει την ποιότητα ενός έργου είτε να τη θάψει τελείως. Μπορεί ως συγγραφέας να μην σταθείς τυχερός, επειδή η παραγωγή, για παράδειγμα, διάλεξε λάθος ηθοποιό. Μου έχει συμβεί πολλές φορές. Από την άλλη μπορεί ένας ηθοποιός να είναι και πάρα πολύ πληκτικός, όπως και ένας συγγραφέας μπορεί να είναι πάρα πολύ πληκτικός. Αν αυτοί οι δύο συναντηθούν, καταλαβαίνετε πόσο ανιαρό μπορεί να βγει το αποτέλεσμα. Είναι βέβαια και κάποιοι ηθοποιοί που χαίρεσαι να τους βλέπεις να παίζουν.

1987 Δημοσιεύεται η αυτοβιογραφία του με τίτλο *Στη δίνη του χρόνου (Timebends: A Life)*. Ανεβαίνουν στη Νέα Υόρκη τα μονόπρακτα *I Can't Remember Anything* (Δεν μπορώ να θυμηθώ τίποτα) και *Clara (Κλάρα)* με γενικό τίτλο *Danger: Memory!* (Κίνδυνος: Η μνήμη!). Το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* παίζεται στην τηλεόραση.

1989 Ξαναπαίζεται *Η δοκιμασία* στο Νιου Χέβεν. Εγκαινιάζεται το Κέντρο Άρθουρ Μίλερ, στο University of East Anglia, στην Αγγλία.

1990 *Η δοκιμασία* παρουσιάζεται στη Νέα Υόρκη. Γράφει το σενάριο της ταινίας *Everybody Wins* (Όλοι κερδίζουν).

1991 Ανεβαίνει στο Λονδίνο το έργο *The Ride Down Mount Morgan* (Η κατάβαση του όρους Μόργκαν).

1992 Ανεβαίνει στο Λονδίνο το έργο *The Last Yankee* (Ο τελευταίος Γιάνκης).

1993 Το έργο *The Last Yankee* ανεβαίνει στη Νέα Υόρκη. Ο Μίλερ πάντα θερμός υποστηρικτής της ελευθερίας των συγγραφέων, εκδίδει δοκίμιο πάνω στη λογοκρισία, με τίτλο *Censored Books: Critical Viewpoints*.

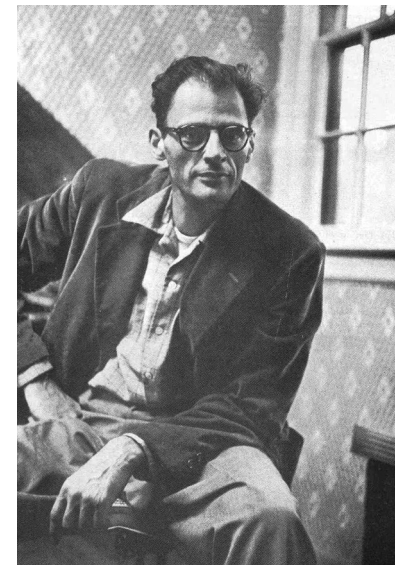
1994 Ανεβαίνει στη Νέα Υόρκη και το Λονδίνο το έργο *The Broken Glass* (Το σπασμένο γυαλί).

1995 Λαμβάνει το βραβείο Ουίλλιαμ Ίνγκ για τη διάκρισή του στο αμερικανικό θέατρο. Εορταστικές εκδηλώσεις οργανώνονται στο Βασιλικό Θέατρο του Λονδίνου αλλά και στη Νέα Υόρκη για τα ογδοηκοστά του γενέθλια.

1996 Βραβεύεται με το βραβείο Έντουαρντ Άλμπερτ.

1998 Ανεβαίνει το έργο *Mr. Peter's Connections*. Το *Ψηλά από τη γέφυρα* ανεβαίνει και πάλι και βραβεύεται με δύο βραβεία Τόνι.

1999 Ο θάνατος του εμποράκου παρουσιάζεται στο Μπρόντγουεϊ, με αφορμή τη συμπλήρωση 50 χρόνων από τη συγγραφή του και κερδίζει βραβείο Τόνι.



Θ.Λ.: Εσείς τι εννοείτε όταν λέτε τη λέξη «συναίσθημα»;

A.M.: Λέγοντας «συναίσθημα» εννοώ την ικανότητα ενός ανθρώπου να έρχεται στη θέση του άλλου. Αυτή είναι μια αντίδραση καθαρά συναισθηματική, το να συμπονάς τον άλλον και να μπορείς να έρθεις στη θέση του. Οι άνθρωποι που λειτουργούν μόνο με τη λογική δεν θα το κάνουν ποτέ αυτό. Το μόνο που αναγνωρίζουν είναι το σωστό και το λάθος. Από τη στιγμή που θα θεωρήσουν ότι κάτι είναι λάθος, δεν το έχουν σε τίποτε να το εξοντώσουν: «Θάνατος στο λάθος...». Γι' αυτό σας λέω ότι η ευτυχία κρύβεται στην ισορροπία.

Θ.Λ.: Υπάρχει σωτηρία της ψυχής;

A.M.: Και βέβαια... Η σωτηρία της ψυχής είναι η δημιουργία. Πιστεύω ότι οι άνθρωποι που δεν δημιουργούν κάτι τα βρίσκουν σκούρα στη ζωή τους· μάλλον δεν περνάνε και τόσο καλά. Διότι, αν δεν δημιουργείς κάτι, η ζωή σου δεν έχει κανένα ουσιαστικό νόημα. Αυτούς τους ανθρώπους εγώ τους θεωρώ άτυχους. Άλλος μπορεί να δημιουργήσει μια επιχείρηση, άλλος ένα επάγγελμα. Ορισμένοι όμως κάνουν δουλειές οι οποίες είναι επαναλαμβανόμενες και δεν έχουν καμία σχέση με τη δημιουργία. Αν τους πάρεις από το πόστο τους και βάλεις έναν άλλον να κάνει την ίδια δουλειά, κανένας δεν θα πάρει χαμπάρι ότι κάτι άλλαξε. Αυτό είναι πρόβλημα. Τα παλαιά χρόνια οι περισσότεροι άνθρωποι δούλευαν τη γη. Αυτό όμως τους έδινε τουλάχιστον την ικανοποίηση ότι έδωσαν ζωή σε κάτι, έστω και αν αυτό ήταν τα κρεμμυδάκια στον κήπο τους. Έτσι όμως όπως έχουν εξελιχθεί τα πράγματα σήμερα, πιστεύω ότι οδηγούν σιγά σιγά στην καταστροφή και τον ίδιο τον άνθρωπο και την ικανότητά του να δημιουργεί.

Θανάσης Λάλας, Συνέντευξη στον Άρθουρ Μίλερ (Αποσπάσματα)

BHMAgazino, Αριθ. 227, 20/02/2005.

2000 Ανεβαίνουν και πάλι στο Μπρόντγουεϊ τα έργα *Το τίμημα* και *The Ride Down Mount Morgan*. Το Πανεπιστήμιο του Μίτσιγκαν και το Κέντρο Άρθουρ Μίλερ στην Αγγλία, διοργανώνουν εορταστικές εκδηλώσεις για τα ογδοηκοστά πέμπτα γενέθλια του συγγραφέα.

2002 Ανεβαίνουν στη Νέα Υόρκη τα έργα *Ο άνθρωπος με τις πιο καλές τύχες* και *Η δοκιμασία*. Πεθαίνει η Ίνγκεμποργκ Μόρατ. Του απονέμεται το Διεθνές ισπανικό βραβείο Premio Principe de Asturias de las Letras.

2003 Του απονέμεται το βραβείο της Ιερουσαλήμ. Πεθαίνει ο αδερφός του, Κέρμιτ Μίλερ.

2004 Ανεβαίνει στη Νέα Υόρκη το *Μετά την πτώση* και το καινούργιο του έργο *Finishing the Picture*.

2005 Στις 10 Φεβρουαρίου, ο Άρθουρ Μίλερ πεθαίνει από ανακοπή καρδιάς στο σπίτι του, στο Κονέκτικατ.

Πηγές:

1. C.W. E. Bigsby (ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1997.

Μετάφραση: Ελένη Βαΐα Πασχάλη

2. Πρόγραμμα της παράστασης *Οι μάγισσες του Σάλεμ*, Εθνικό Θέατρο, 1996

Ο Άρθουρ Μίλερ για το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*

Όταν το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* ανέβηκε στο Μπρόντγουεϊ, θεωρήθηκε έργο «ιψενικό». Σε κάποιους άρεσε γι' αυτό το λόγο, ενώ σε άλλους όχι. Ο Ίψεν έχει σχέση με το έργο, ωστόσο αυτό που σημαίνει για μένα ο Ίψεν δεν ταυτίζεται πάντα με αυτό που σημαίνει για τους άλλους, είτε αυτοί είναι υπερασπιστές του είτε το αντίθετο. [...]



Ο πρώτος θίασος του
Ήταν όλοι τους παιδιά μου, 1947.

Η μορφή του *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* είναι αντανάκλαση και έκφραση διάφορων δυνάμεων, από τις οποίες είχα επίγνωση μόνο για μερικές. Επιθυμούσα πάνω απ' όλα να γράψω λογικά, να γράψω με τέτοιο τρόπο ώστε να πω την ιστορία του έργου ακόμα και σε έναν αγράμματο και να διακρίνω στο πρόσωπό του μια σπίθα αναγνώρισης. Η ένστασή μου απέναντι στα προηγούμενα έργα ήταν ότι δεν έβγαζαν νόημα για τον απλό άνθρωπο. Πάντοτε με ενδιέφερε το πώς οι άνθρωποι και τα πράγματα έγιναν όπως είναι, και στον *Άνθρωπο με τις πιο καλές τύχες* προσπάθησα να συλλάβω αυτή μου την απορία, προσπάθησα να τα καταφέρω στη σκηνή, γράφοντας γι' αυτή την απορία. Όμως η απορία με πρόδωσε και υπήρχε μόνο ένας δρόμος που μπορούσα να ακολουθήσω –να αναζητήσω την αιτία και το αποτέλεσμα, τις καθαρές πράξεις, τα γεγονότα, τη γεωμετρία των σχέσεων και να συγκρατήσω κάθε τάση να εκφράσω οποιαδήποτε ιδέα αν δεν έβγαине, κυριολεκτικά με το ζόρι, από το στόμα ενός από τους χαρακτήρες· με άλλα λόγια, ν' αφήσω την απορία να αναδυθεί σαν ομίχλη, σαν ατμός, από τη σταδιακή και ανελέητη σύγκρουση μεταξύ πραγματισμού και ψυχολογίας. [...] Πίστεψα ότι στο προηγούμενο έργο μου είχα αισθανθεί πάρα πολύ και είχα καταλάβει πολύ λίγο.

Έκλεινα τα τριάντα τότε, συγγραφέας δώδεκα περίπου έργων, εκ των οποίων κανένα δεν μπορούσα να θεωρήσω αληθινά ολοκληρωμένο. Είχα γράψει πολλές σκηνές αλλά κανένα έργο. Ένα έργο, όπως το έβλεπα τότε, ήταν ένας οργανισμός του οποίου είχα διαμορφώσει μόνο μερικά μέλη. Αποφάσισα να γράψω ένα ακόμα έργο, και αν και αυτό αποδεικνυόταν αδύνατο, θα άλλαζα επάγγελμα. Ποτέ δεν είχα αγαπήσει ιδιαίτερα την πρακτική του θεάτρου και μόνο μια φορά στη ζωή μου είχα μαγευτεί από μια παράσταση –όταν η Ρουθ Γκόρντον έπαιξε στην παράσταση του *Κουκλόσπιτου* του Τζεντ Χάρις. Η μοναδική αίσθηση της επικοινωνίας με το θέατρο ήρθε όταν είδα τις παραγωγές του Group Theater. Δεν ήταν μόνο η λάμψη της υποκριτικής συνόλου, η οποία κατά τη γνώμη μου δεν ξεπεράστηκε ποτέ στην Αμερική, αλλά μια ατμόσφαιρα ενότητας που δημιουργούνταν ανάμεσα στους ηθοποιούς και το κοινό. Υπήρχε εδώ η υπόσχεση για ένα προφητικό θέατρο, που έφερνε στο μυαλό μου την περίπτωση της αρχαίας Ελλάδας, όπου η θρησκεία και η πίστη ήταν η καρδιά του δράματος. Παρακολουθούσα το Group Theater από τις θέσεις των 55 σεντς στον εξώστη, και στο διάλειμμα μπορούσα να αισθανθώ την ένταση και το πάθος του κοινού, του οποίου δεν είχε κινητοποιηθεί μόνο το συναίσθημα αλλά και η σκέψη. [...] Το *Ήταν όλοι τους παιδιά*

μου ξεκίνησε αρκετά χρόνια αφού το Group Theater είχε πάψει να υπάρχει, ωστόσο, ήταν αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε έργο γραμμένο για ένα προφητικό θέατρο. Γνωρίζω ότι ο όρος είναι κάπως ασαφής, αλλά δεν μπορώ να διευκρινίσω πολύ καλά τι εννοώ. Ίσως να σημαίνει ένα θέατρο, ένα έργο το οποίο προορίζεται να γίνει κομμάτι της ζωής του κοινού του –ένα έργο που προορίζεται σοβαρά για ανθρώπους με κοινή λογική, σχετικό με την καθημερινότητα τους τόσο στο σπίτι όσο και στη δουλειά τους· ως εμπειρία, όμως, θα διευρύνει τη γνώση τους για τις διάφορες σχέσεις –τα λεπτά νήματα που μας συνδέουν με το παρελθόν και του μέλλον, και που παραμένουν κρυφά στη ζωή.

Η πρόθεση μου γι' αυτό το έργο ήταν να είναι όσο το δυνατόν πιο αντιθεατρικό. Γι' αυτό το σκοπό κάθε μεταφορά, κάθε εικόνα, κάθε σχήμα λόγου, όσο αξιόλογα και αν μου φαίνονταν, αφαιρέθηκαν, εφόσον έκαναν έστω και στο ελάχιστο αισθητή την παρουσία του συγγραφέα. Στο μέτρο του δυνατού, δεν επέτρεψα σε τίποτα να υπονομεύσει την «ατεχνία» του.

Μου φαίνεται τώρα ότι είχα τη στάση κάποιου που πολιορκούσε ένα κάστρο. Η επιχείρηση κυρίευσης έπρεπε να πραγματοποιηθεί ήσυχα, σε ένα καθαρό τοπίο, κάτω απ' το δυνατό φως μιας ειρηνικής μέρας. Ούτε ήταν η προσέγγιση αυτή αυθαίρετη. Γεννήθηκε από την αποφασιστικότητά μου να ανατρέψω τα λάθη των προηγούμενων θεατρικών μου έργων, και από το είδος της ιστορίας που έτυχε να ανακαλύψω.

Κατά τη διάρκεια μιας ανάλαφρης κουβέντας στο σαλόνι μου, μια ευσεβής κυρία από τα Μεσοδυτικά, μου είπε για μια οικογένεια στη γειτονιά της που καταστράφηκε όταν η κόρη, έχοντας ανακαλύψει ότι ο πατέρας της πουλούσε στο στρατό ελαττωματικά μηχανήματα, τον κατήγγειλε στις αρχές. Ο πόλεμος ήταν τότε σε πλήρη έξαρση. Μέχρι να τελειώσει η ιστορία, είχα μετατρέψει την κόρη σε γιο και η κλιμάκωση της δεύτερης πράξης ήταν πλήρης και καθαρή στο μυαλό μου.

Ήξερα τη γειτονιά της πηγής μου, τη μεσοαστική καθημερινότητά της και το πόσο σπάνια διαπερνούν τα μεγάλα ζητήματα ένα τέτοιο περιβάλλον. Το γεγονός, όμως, ότι ένα κορίτσι όχι απλώς θέλησε, αλλά και κινήθηκε ενάντια σε έναν πατέρα που έσφαλε, μετέτρεψε σε γεγονός και κοινή πραγματικότητα αυτό που στο προηγούμενο έργο μου είχα απλώς αρχίσει να υπονοώ. [...] Για πρώτη φορά από τότε που ξεκίνησα να γράφω για το θέατρο κάτι μου ήταν απολύτως ξεκάθαρο· και αυτό ήταν η κρίση της δεύτερης πράξης, η αποκάλυψη του πόσο απόλυτα αποκρουστική είναι μια αντικοινωνική πράξη.

Έχοντας την επίγνωση ότι ασχολούμαι με ένα υπαρκτό αντικειμενικό γεγονός, άρχισα να αισθάνομαι μια αλλαγή στο ρόλο μου ως συγγραφέα. Συνειδητοποίησα ότι θα έπρε-



Ήταν όλοι τους παιδιά μου, Θέατρο Τέχνης, 1947-48.



Ήταν όλοι τους παιδιά μου,
Απλό Θέατρο, 1974-75.

πε να γράψω αυτό το έργο κατά τέτοιο τρόπο, ώστε αν το διάβαζε και ο ίδιος ο εγκληματίας να παραδεχτεί ότι ήταν αληθινό και λογικό και πραγματικό όσο και η ίδια του η ζωή. Άρχισα να καταλαβαίνω πως ό,τι είχα γράψει μέχρι τότε, όπως και όσα έργα είχα δει μέχρι τότε, είχαν γραφτεί για μια θεατρική παράσταση, ενώ θα έπρεπε να είχαν γραφτεί ως ένα είδος κατάθεσης που ξεπερνάει το θέατρο.

Γι' αυτούς τους λόγους το έργο αρχίζει μέσα σε μια ατμόσφαιρα αδιατάρακτης ρουτίνας. Η πρώτη του πράξη χαρακτηρίστηκε αργότερα αργή, αλλά είχε σχεδιαστεί για να είναι αργή. Ήταν έτσι φτιαγμένη, ώστε ακόμα και η ανία να είναι εν δυνάμει απειλητική, έτσι ώστε, όταν ακουστεί ακόμα και η πρώτη νύξη για το έγκλημα, ένας γνήσιος τρόμος να αρχίσει να κινείται μέσα στις καρδιές του κοινού, ένας τρόμος γεννημένος από την αντίθεση ανάμεσα στη γαλήνη του πολιτισμού που βλέπουμε και την απειλή που μια κρίση συνείδησης θα μπορούσε να δημιουργήσει εναντίον του.

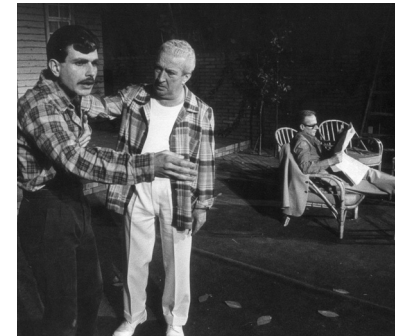
Χρειάστηκαν περίπου δύο χρόνια για να δημιουργηθεί αυτό το έργο, κυρίως, όπως νομίζω τώρα, εξαιτίας μιας δυσκολίας παρόμοιας με αυτή που αντιμετώπισα στο προηγούμενο έργο μου. Ήταν το θέμα του συσχετισμού με τους άλλους. Το έγκλημα στο Ήταν όλοι τους παιδιά μου δεν επίκειται, αλλά έχει ήδη διαπραχθεί από καιρό. Ο Κρις και ο πατέρας του δεν μπορούν να κάνουν τίποτα για να εξαλείψουν τις συνέπειές του· η καταστροφή έχει επέλθει ανεπανόρθωτα. Αυτό που διακυβεύεται εδώ είναι απλώς η αφύπνιση της συνείδησης του Τζο για το κακό που έχει κάνει, και η συνείδηση του γιου του, όταν ανακαλύπτει τις πράξεις του πατέρα του. Κάποιος θα μπορούσε να πει ότι η επιδίωξή μου ήταν να γίνει ένα σχόλιο ηθικής τάξης· νομίζω, όμως, ότι είναι πιο σωστό αν πούμε ότι η δομή του έργου είναι έτσι σχεδιασμένη, ώστε να φέρει έναν άνθρωπο αντιμέτωπο με τις συνέπειες που προκάλεσε. [...] Λέγεται συχνά ότι το Ήταν όλοι τους παιδιά μου ηθικολογεί, και το κάνει πράγματι, αλλά η ηθικολογία του δεν συμβαδίζει με την τρέχουσα αντίληψη περί ηθικής, κάτι που συμβαίνει και στα έργα που ακολούθησαν. [...] Η ηθικολογία είναι πιθανόν λάθος όρος σ' αυτό το σημείο, καθώς αυτό που με ενδιέφερε ήταν το αξιοπερίεργο γεγονός ότι, αν και οι συνέπειες των πράξεων είναι τόσο αληθινές όσο και οι ίδιες οι πράξεις, παρόλα αυτά σπάνια τις λαμβάνουμε υπόψη όταν πράττουμε· και δεν μπορούμε να ελπίζουμε πως θα το κάνουμε όταν πρέπει πάντα να ενεργήσουμε έχοντας μερική γνώση των συνεπειών. Το πρόβλημα του Τζο Κέλερ, επομένως, δεν είναι ότι δεν μπορεί να ξεχωρίσει το καλό από το κακό, αλλά ότι ο τρόπος που σκέφτεται δεν του επιτρέπει να έχει, ο ίδιος προσωπικά, κάποιου είδους βιώσιμη σχέση με τον κόσμο, το σύμπαν και την κοινωνία στην οποία ζει. [...]

Το φρούριο που πολιορκείται στο Ήταν όλοι τους παιδιά μου είναι αυτό του μη συσχετισμού με τον κόσμο. Είναι μια περιγραφή όχι τόσο μιας ηθικής που ορίζεται από το καλό και το κακό, αλλά ενός ηθικού κόσμου που υπάρχει επειδή οι άνθρωποι δεν μπορούν να απαρνηθούν κάποιες από τις πράξεις τους. Με αυτή την έννοια, ο Τζο Κέλερ

είναι απειλή για την κοινωνία και το έργο είναι ένα κοινωνικό έργο. Η «κοινωνιολογική» του υπόσταση δεν έγκειται, απλώς, στο ότι ασχολείται με το εμπόριο ελαττωματικών υλικών σε ένα έθνος κατά τη διάρκεια του πολέμου –το ίδιο έγκλημα θα μπορούσε να είναι η βάση ενός θρίλερ χωρίς καμιά θέση στην κοινωνική δραματουργία. Έγκειται στο ότι το έγκλημα αντιμετωπίζεται σαν να έχει τη ρίζα του σε μια συγκεκριμένη σχέση του ατόμου με την κοινωνία και στην πολιτική ιδεολογία που αυτή εκφράζει, η οποία, αν κυριαρχούσε, θα μπορούσε να μετατρέψει την κοινωνική μας ύπαρξη σε ζούγκλα, όσο ψηλά κι αν υψώνονταν τα κτίριά μας. Και με αυτή την έννοια, η μοναξιά φορτίζεται κοινωνικά σε αυτά τα έργα.

Επιστρέφοντας στην επιρροή του Ίψεν πάνω στο έργο, θα πρέπει να διαχωρίσω τους όρους του θέματος, προκειμένου να βγει κάποιο νόημα. Υπήρχε, καταρχήν, ο πραγματικός αντίκτυπος της δουλειάς του σε μένα εκείνη την εποχή: κατά κύριο λόγο με επηρέαζε αυτό που θεωρούσα τότε ως την ικανότητα του να κατασκευάζει ένα έργο πάνω σε ένα γερά τεκμηριωμένο υπόβαθρο. Στα έργα του μια κατάσταση δεν δηλώνεται ποτέ, αλλά αποκαλύπτεται με τη μορφή σκληρών, τελεσίδικων πράξεων· και το συναίσθημα δεν συγκέεται ποτέ με την πράξη που το προκάλεσε. Για πολύ καιρό έγραφα γι' αυτά που οι άνθρωποι αισθάνονταν και όχι γι' αυτά που έκαναν, κι έτσι, επέστρεψα στα έργα του Ίψεν με μια αίσθηση νοσταλγίας. [...]

Η προσωπική μου πεποίθηση, ωστόσο, είναι ότι η σκιά του Ίψεν ήταν φανερή σ' αυτό το έργο και για έναν άλλο λόγο: η ιστορία στο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* ξεκινά πολύ αργά. Έτσι, όπως και στα πιο γνωστά έργα του Ίψεν, μεγάλο μέρος του χρόνου ξοδεύεται στην ανάδυση του παρελθόντος μέσα στο παρόν. Οφείλω να προσθέσω εδώ ότι, για τη συλλογική μας αίσθηση απέναντι στο δράμα σήμερα, μια τέτοια αντίληψη για τη δράση εμφανίζεται ως ενοχλητική. [...] Δεν είναι πλέον αποδεκτό να κάθονται οι χαρακτήρες και να συζητούν για περιστατικά που έγιναν ένα ή δέκα χρόνια νωρίτερα, όταν στην «πραγματική» ζωή θα ήταν απασχολημένοι με το παρόν. [...] Είμαστε τόσο ανυπόμονοι να ξεφορτωθούμε το παρελθόν, ώστε αν κάποιος μελετούσε μερικά από τα πιο αξιόλογα έργα των ημερών μας, δύσκολα θα μπορούσε να φανταστεί πώς ήταν οι χαρακτήρες των έργων ένα μήνα πριν ξεκινήσουν οι πράξεις και οι ιστορίες τους. Το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* παίρνει το χρόνο του με το παρελθόν όχι από σεβασμό στην τεχνική του Ίψεν, όπως την έβλεπα τότε, αλλά επειδή το θέμα του ήταν το ζήτημα των πράξεων και των συνεπειών τους, και έπρεπε να βρεθεί ένας τρόπος να ανοίξει μια δίοδος προς το παρελθόν, ώστε να μπορεί να σταθεί μια τέτοια σχέση.



Ήταν όλοι τους παιδιά μου, Κ.Θ.Β.Ε., 1980.

Πλησιάζοντας τα τριάντα κι έχοντας προσθέσει στο σωρό δυο τρία ακόμη άπαιχτα έργα, ξεκίνησα το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* ως τελευταία μου προσπάθεια στη θεατρική γραφή. Ήξερα θεατρικούς συγγραφείς που κόντευαν τα σαράντα και που περίμεναν ακόμα να κάνουν το ντεμπούτο τους, μα η ζωή ήταν πολύ ενδιαφέρουσα για να τη σπαταλά κανείς γυροφέρνοντας στις πόρτες των παραγωγών. Έβαλα με τον εαυτό μου ένα στοίχημα: δεν θα παρέδιδα το έργο αυτό ώσπου να σιγουρευτώ, όσο μπορούσα, πως η κάθε σελίδα ήταν απολύτως ολοκληρωμένη και μπορούσε να σταθεί_ μετά, αν η κρίση μου αποδεικνυόταν και πάλι εσφαλμένη, θα εγκατέλειπα οριστικά το θέατρο και θα στρεφόμουν σε άλλα λογοτεχνικά είδη. Όταν, το 1947, έπειτα από δυο χρόνια δουλειάς, έστειλα το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* στον ατζέντη μου, τον Λίλαντ Χέιγουαρντ, ήμουν πια ένας πραγματικός Αμερικανός συγγραφέας, ένας «δαρβινιστής» που έχει μάθει να μην περιμένει κανένα έλεος (μοιλονότι μέσα του ίσως και να ελπίζει για τόσο δα οίκτο). Στη δεκαετία του '40, να γράφεις θεατρικά έργα ήταν ένα αλαζονικά σκληρό επάγγελμα.

Ήταν όλοι τους παιδιά μου

Steven R. Centola

Γράφοντας το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* ο Μίλερ γνώριζε ότι το έργο θα εξερευνούσε τους τρόπους με τους οποίους οι επιλογές και οι συμπεριφορές του παρελθόντος εισβάλλουν, διαμορφώνουν και προκαλούν απρόβλεπτες και αναπόφευκτες συνέπειες στο μέλλον. [...] Υιοθετεί την τεχνική του Ίψεν να «εισάγει σταδιακά το παρελθόν στο παρόν», καθώς ένα από τα κεντρικά θέματα του έργου «είναι το ζήτημα των πράξεων και των συνεπειών τους». Αλλά ο Μίλερ, όπως και ο Νορβηγός πρόδρομός του, κατάλαβε ότι η «εμπεριστατωμένη αιτιολόγηση» μπορεί να επιτευχθεί μόνο όταν ένα έργο αποτυπώνει την περιπλοκότητα μιας ζωής που υπερβαίνει και ανατρέπει τις γραμμές μιας πλοκής και κάποιες προφανείς φιλοσοφικές ή κοινωνικές θέσεις. [...]

Αν και κάποιος θα μπορούσε να μελετήσει το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* αποκλειστικά μέσα από το πρίσμα του κοινωνικού του περιεχομένου και με γνώμονα το αίτημά του για κοινωνικά υπεύθυνη συμπεριφορά, μια τέτοια προσέγγιση θα ήταν μονοδιάστατη και θα αδικούσε το σύνθετο και συναρπαστικό τρόπο με τον οποίο ο Μίλερ διερευνά την αινιγματική σχέση του ατόμου με το σύνολο. Όπως εύστοχα παρατηρεί και ο Christopher Bigsby, το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* δεν αφορά μόνο την προσπάθειά μας να πλησιάσουμε τους άλλους, αλλά και πράγματα πέρα από την επιτυχία ή την αποτυχία μας να εδραιώσουμε μια τέτοια σχέση:

«...είναι, επίσης, ένα έργο που αφορά την προδοσία, τη σχέση πατέρα και γιου, την Αμερική, τις αυταπάτες, την εντιμότητα, την έπαρση που μεταμφιέζεται σε ιδεαλισμό, το φόβο του θανάτου, την ενοχή, την οικογενειακή ζωή που λειτουργεί ως καταφύγιο, την απόσταση μεταξύ όψης και πραγματικότητας, τη διφορούμενη φύση της γλώσσας, την άρνηση, τα απωθημένα ένστικτα, την απόγνωση που εξωραΐζει κανείς σε ελπίδα, τα χρήματα, έναν τρόπο ζωής που αντιμάχεται τις ανάγκες μας, την ανάγκη της αθωότητας, που —όπως ο ίδιος ο Μίλερ θα πει αργότερα στην αυτοβιογραφία του— «η αθωότητα σκοτώνει», την ανάγκη για ολοκλήρωση, το χάσμα ανάμεσα στην εποχή που ζούμε κι αυτό που θέλουμε να πιστεύουμε ότι είμαστε, το πόσο εύθραυστο είναι αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως πραγματικότητα, το χρόνο ως εχθρό και το χρόνο ως ηθική δύναμη...».

Σε τελική ανάλυση, το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* είναι ένα έργο που αφορά το παράδοξο και την άρνηση —ή, για να το θέσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια, αφορά αυτό που ο Μίλερ έχει περιγράψει ως την «*παραδοξότητα της άρνησης*». [...]

Τα εγκλήματα εναντίον της κοινωνίας που διέπραξε ο Τζο Κέλερ προέρχονται από το ίδιο ένστικτο αυτοσυντήρησης και αυτοεπιβεβαίωσης, που καλλιεργεί την υιοθέτηση μιας επίπλαστης αθωότητας και της ψευδαίσθησης ότι κάποιος είναι θύμα των άλλων. Αντί να αναγνωρίσει τη συνενοχή του στο έγκλημα που έστειλε ανυποψίαστους πιλότους στο θάνατο, ο Κέλερ ψεύδεται για την ανάμειξή του και αρνείται την προσωπική ενοχή του, ώστε να μπορέσει να προστατεύσει την ψευδή εικόνα του εαυτού του και να διατηρήσει την ψευδαίσθηση ότι έχει αποκαταστήσει τη θέση που του αξίζει στην κοινωνία. [...] Παραδόξως, αυτή η ίδια η άρνηση που αποσκοπεί στο να τον προστατεύσει από τις κατηγορίες και την καταδίκη, θέτει σε κίνηση τη ροή των γεγονότων, που οδηγούν στον αυτοεγκλεισμό του και στην ποινή που επιβάλλει ο ίδιος στον εαυτό του. Έτσι, το παράδοξο της άρνησης στο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, συνίσταται όχι μόνο στο γεγονός ότι [αυτή η άρνηση] είναι απάνθρωπη, καθώς καταργεί την αξία του κοινωνικού συμβολαίου, μέσω της δικαίωσης αδικαιολόγητων αντικοινωνικών πράξεων, αλλά επίσης ότι εντείνει το προσωπικό μαρτύριο και την αθεράπευτη αποξένωση που βυθίζει έναν άνθρωπο στην απόγνωση και τον ωθεί στην τραγική αυτοκτονία.

Το μαρτύριο του Κέλερ αποκαλύπτεται συχνά μέσα στο έργο. Εμφανίζεται ντροπισμένος και εκνευρισμένος στην αρχή της Πρώτης Πράξης, όταν η γυναίκα του, Κέιτ, τον επιπλήττει, επειδή λέει στα παιδιά της γειτονιάς ότι υπάρχει μια φυλακή στο υπόγειό του. [...] Οι αναφορές στη φυλακή επανέρχονται μέσα στο έργο, για να εισάγουν το παρελθόν στο παρόν και για να τονίσουν τη σχέση ανάμεσα στο έγκλημα του Κέλερ και την ενοχή του. Το μοτίβο αυτό συσχετίζει τις πράξεις του Κέλερ με τις συνέπειές τους, ενώ, επίσης, θέτει το ζήτημα του ανθρώπου που τοποθετεί τον εαυτό του έξω και πάνω από τον υπόλοιπο κόσμο. [...] Ο Κέλερ απορρίπτει τη σχέση του με την κοινωνία, για να δικαιολογήσει τις ανήθικες επιχειρηματικές πρακτικές που διατηρούν την επιχείρησή του ακμάζουσα και την οικογένειά του οικονομικά εξασφαλισμένη. Όσο οι πράξεις του αποσκοπούν στη διατήρηση της ευημερίας της οικογένειάς του, ο Κέλερ πιστεύει πως, ο,τιδήποτε κάνει, είναι θεμιτό. [...] Για τον Κέλερ «τίποτα δεν είναι σημαντικότερο» από την οικογένεια. [...]

Ο Μίλερ αναπτύσσει την πλοκή, με τρόπο που να αυξάνει τη δραματική ένταση, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει ενοχοποιητικά στοιχεία για τον Κέλερ. Για παράδειγμα, όταν θυμάται τη δίκη του και τη μέρα που αποφυλακίστηκε, ο Κέλερ περιγράφει πως, μετά την αθώωσή του, παρέλασε μπροστά από τους γείτονες του, και πως σκόπιμα υπέμεινε τα βλέμματά τους που τον κατηγορούσαν, ενώ κρατούσε «στην τσέπη ένα χαρτί από το δικαστήριο», που αποδείκνυε την αθωότητά του. Όπως ο Τζορτζ Ντήβερ, ο πικρόχολος γιος του φυλακισμένου συνεταίρου του Τζο, αναφέρει αργότερα στην οικογένεια Κέλερ, το χαρτί του δικαστηρίου δεν αποδεικνύει τίποτα,

καθώς ο Κέλερ οφείλει την αθώωση του σε μια τεχνική λεπτομέρεια: δεν μπορούσε να αποδειχθεί κατηγορηματικά ότι διέταξε το συντάιρό του από το τηλέφωνο να καλύψει τις ρωγμές και να πουλήσει τον ελαττωματικό εξοπλισμό. Σαν ένα χαρτί δικαστηρίου να ήταν αρκετή απόδειξη της αθωότητάς του, ο Κέλερ απορρίπτει οποιαδήποτε σχέση με το έγκλημα που έχει διαπράξει και με την κοινωνία, την εμπιστοσύνη της οποίας έχει προδώσει. [...] Το οξύμωρο είναι ότι, ενώ ισχυρίζεται ότι η κατοχή ενός χαρτιού αποδεικνύει την αθωότητά του, ο Κέλερ υποσυνείδητα ενοχοποιεί τον εαυτό του, καθώς η αθωότητά του θα έπρεπε να πηγάζει αποκλειστικά και μόνο από τη γνώση ότι οι κατηγορίες εναντίον του είναι αβάσιμες.

Αργότερα, όταν εκλιπαρεί το γιο του, Κρις, να πάρει τα χρήματά του και «να τα χαρεί, χωρίς ντροπή», και πάλι ασυνείδητα αποκαλύπτει την ενοχή του. Γνωρίζει ότι έχει επικαλεστεί αθέμιτα μέσα για να αποκτήσει την περιουσία του και ότι ο γιος του δεν θα ήθελε να έχει καμιά σχέση με την οικογενειακή επιχείρηση, αν υποψιαζόταν ότι ευμερεί εξαιτίας του θανάτου αθών πιλότων. Καθώς φοβάται ότι ο Τζορτζ Ντήβερ και η αδερφή του, Αν, θα αποκαλύψουν την αλήθεια και θα στρέψουν τον Κρις εναντίον του, προσπαθεί να πείσει το γιο του ότι πρόκειται για «μια χαρά λεφτά». Η επιμονή του και πάλι προκαλεί απροσδόκητα αποτελέσματα. Αντί να κερδίσει την εμπιστοσύνη του γιου του, προκαλεί τις υποψίες του και ο Κρις αποχωρεί από την ανεπιθύμητη συζήτηση. [...]

Όταν, η αλήθεια για τη συμμετοχή του στο έγκλημα αποκαλύπτεται στη Δεύτερη Πράξη, ο Κέλερ προσπαθεί να μετριάσει την ενοχή του, παρουσιάζοντας τον εαυτό του ως το άθυρμα δυνάμεων ανώτερων απ' αυτόν. Έχει πείσει τον εαυτό του και τώρα μάταια προσπαθεί να πείσει τον Κρις ότι, δεδομένων των συνθηκών, αυτή ήταν η μόνη του επιλογή. [...] Κι όταν ο Κρις τον πιέζει να παραδεχτεί ότι γνώριζε πως υπήρχε μεγάλη πιθανότητα να συντριβούν τα αεροπλάνα με τις ελαττωματικές μηχανές, αυτός προσπαθεί να απολογηθεί υποστηρίζοντας ότι η απόφαση του ήταν σύμφωνη με τον κώδικα ηθικής που ακολουθούσαν οι επιχειρήσεις κατά τη διάρκεια του πολέμου. [...] Αντί να μετριάσει την ενοχή του και να αποκαταστήσει το σεβασμό και την αγάπη του γιου του, η άρνησή του να παραδεχτεί το σφάλμα του οδηγεί σε μια οικογενειακή κρίση και εντείνει το μαρτύριο και την αποξένωσή του. [...]

Ένα από τα χαρακτηριστικά του Μίλερ είναι η αδιαπραγμάτευτη ειλικρίνεια με την οποία διερευνά τη συμβολή κάθε ανθρώπου στην προσωπική του τραγωδία. Μεγάλο μέρος της επιτυχίας του έργου οφείλεται στην πρισματική οπτική του Μίλερ, που δεν παραλείπει να αποδώσει σε ολόκληρη την οικογένεια Κέλερ μερίδιο ενοχής και ευθύνης για την οικογενειακή καταστροφή. Γιατί ο Τζο Κέλερ δεν είναι ο μόνος υπεύθυνος για τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η οικογένεια. Η Κέιτ, όπως ακριβώς

Το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* είχε ήδη παιχτεί στο Νιου Χέβεν κι είχε δείξει την αντοχή του. Ο Ελία Καζάν συνέχιζε ωστόσο να προβάρει ορισμένα κομμάτια του ακόμη και τώρα, οδηγώντας το σε ακόμη πιο έντονα συμπτωνωμένες αποκορυφώσεις, δουλεύοντάς το σαν ένα μουσικό κομμάτι που έπρεπε εδώ να υποστηριχτεί κι εκεί να χαμηλώσει τον τόνο. [...] Εκείνο τον καιρό, ο Καζάν ήταν ένας πασίγνωστος αλλιά κάθε άλλο παρά διάσημος σκηνοθέτης –ένας χρόνος τον χώριζε απ’ το μύθο που θα δημιουργούσε με το ανέβασμα του *Λεωφορείου ο πόθος*– κι εγώ ήμουν σχεδόν εντελώς καινούργιος για τους κριτικούς και τους θεατρικούς συντάκτες των εφημερίδων. Έτσι, παρά τις καλές κριτικές που είχαμε στον τύπο της Βοστόνης, το πελώριο «Κολόνιαλ» δεν γέμιζε ποτέ. Το κοινό της Βοστόνης βρισκόταν ακόμη σε μια κατάσταση που θα μπορούσαμε ίσως να την αποκαλέσουμε ξεροκέφαλη πνευματική ακαταδεξιά και μου ήταν δύσκολο να «διαβάσω» τις, σε μεγάλο βαθμό, σιωπηλές τους αντιδράσεις. Ένας ψηλός και επιβλητικός άντρας, που τον είδα να στέκεται στο φουαγιέ ανάμεσα στο πλήθος, στο διάλειμμα της δεύτερης πράξης, ήταν πάντως φανερό πως είχε συγκλονιστεί, καθώς τα μάτια του ήταν κόκκινα απ’ το κλάμα. Στη συνοδό του, που τον ρώτησε τι γνώμη είχε για το έργο, χωρίς σχεδόν να σαλέψει τα χείλη, ψέλλισε: «Μου αρέσει»

Κάτι μέσα στο έργο φαινόταν να έχει αποσπαστεί από την παράδοση. Το σκηνικό του Μόρντεκαϊ Γκέρελικ, ένα αφοπλιστικά ηλιόλουστο σπίτι στα προάστια, καθώς και η σκόπιμα συνηθισμένη, και μερικές φορές χωρατατζίδικη ατμόσφαιρα των πρώτων δέκα λεπτών, έκαναν την απειλή των υπόλοιπων στιγμών του έργου πιο βαθιά και πιο τρομερή απ’ όσο ο κόσμος ήταν πνευματικά προετοιμασμένος. Αυτό το είδος της γαλήνιας αμερικανικής πίσω αυλής δεν ήταν συνηθισμένο να συσχετίζεται, τουλάχιστον το 1947, με το φόνο και την αυτοκτονία. Ο Γουόρντ Μόρχαουζ, ο κριτικός θεάτρου της *New York Sun*, ήρθε να δει το έργο στο Νιου Χέβεν και μας προσκάλεσε, τον Καζάν κι εμένα, να πάρουμε μαζί του ένα ποτό για να μπορέσει να μας ρωτήσει κατευθείαν: «Περί τίνος πρόκειται;» Η ερώτηση του Μόρχαουζ, λίγους μόλις μήνες μετά από τα λόγια του διάσημου παραγωγού Χέρμαν Σάμλιν: «Δεν καταλαβαίνω το έργο σας», μ’ έφερε σε αμηχανία. το μόνο που μπορούσα να κάνω ήταν να δώσω εκ των ενόντων την εξήγηση μιας ιστορίας η οποία, για μένα τουλάχιστον και τον Καζάν, ήταν απολύτως ξεκάθαρη. Και, σαν αποκορύφωμα αυτού του κλίματος, ο Τζίμ Τρόκτορ, ο πράκτοράς μας επί του Τύπου, μου ζήτησε τις επόμενες μέρες να γράψω ένα κομμάτι για τους *Times* «όπου να εξηγώ το έργο» και τι επεδίωκα γράφοντάς το. Πέρα από τη δυσκολία ν’ αποτολμήσω να πω στους κριτικούς τι να σκεφτούν, δεν ήξερα και τι ακριβώς ήταν αυτό που χρειαζόταν διασάφηση.

και ο άντρας της, ζει μέσα στην άρνηση και καταφεύγει στα ψέματα και τις αυταπάτες, για να μπορέσει να αντέξει την οδύνη και τη λύπη της. Αδυνατώντας να δεχτεί το θάνατο του μεγαλύτερου γιου της, του Λάρι, εξαπατά τον εαυτό της, θέλοντας να πιστέψει ότι είναι ακόμα ζωντανός και ότι μια μέρα θα γυρίσει σπίτι. Για να οχυρώσει την πεποίθησή της, έχει υιοθετήσει μια τυφλή πίστη στη θρησκεία και υποστηρίζει με ζήλο ότι «Ο Θεός δεν αφήνει ένα γιο να τον σκοτώσει ο πατέρας του». Πέρα από κάθε λογική, έχει αναπτύξει μια εξάρτηση από την αστρολογία και διατείνεται ότι το ωροσκόπιο του Λάρι αντικρούει κάθε ισχυρισμό ότι μπορεί να πέθανε στον πόλεμο. [...] Όταν όμως η Αν Ντήβερ παρουσιάζει το ενοχοποιητικό γράμμα, στο οποίο ο Λάρι εξηγεί τα κίνητρα της αυτοκτονίας του, η Κέιτ δεν εκπλήσσεται. Παρόλο που δεν το παραδεχόταν, γνώριζε πάντοτε ότι ο Λάρι είχε σκοτωθεί στον πόλεμο. Η Κέιτ συμμετέχει, επίσης, στην κάλυψη των εγκληματικών ενεργειών του άντρα της κατά τη διάρκεια του πολέμου. Αντί να τον ενθαρρύνει να αποδεχτεί με ειλικρίνεια τις ευθύνες του, τον προστατεύει, επιβεβαιώνοντας τα ψέματά του. Η ειρωνεία έγκειται στο ότι η πίστη στον άντρα της διευρύνει το χάσμα ανάμεσά τους, καθώς η κοινή γνώση της απάτης, που μοιράζονται, τους κάνει να νιώθουν αμήχανα ο ένας απέναντι στον άλλον. Με αυτή την άρνηση των γεγονότων και τη συνωμοτική τους προσπάθεια να κρύψουν την αλήθεια από τον κοινωνικό τους περίγυρο καταδικάζουν τον εαυτό τους σε ένα μοναχικό και δυστυχισμένο γάμο. [...]

Ο Κρις Κέλερ είναι, επίσης, υπεύθυνος για τη δυσχερή θέση της οικογένειάς του. Ο ιδεαλιστής νέος, που δυναμικά διακηρύσσει ότι απεχθάνεται την ανειλικρίνεια, είναι το ίδιο ένοχος με τους γονείς του, αφού αποφεύγει την αλήθεια. Παρόλο που συνεχώς πιέζει τη μητέρα του να αποδεχτεί το θάνατο του αδερφού του, το κάνει για τους δικούς του εγωιστικούς λόγους και όχι επειδή πιστεύει ότι θα της κάνει καλό να αντιμετωπίσει την αλήθεια. Αν και υιοθετεί έναν υψηλά ηθικό τόνο και κατηγορεί έντονα τον πατέρα του για την εγκληματική ανευθυνότητά του, ο Κρις καταλαβαίνει ότι τα λόγια του ηχούν κούφια, γιατί, παρόλο που υποψιαζόταν από καιρό την ενοχή του, απέφευγε σκόπιμα να αντιμετωπίσει την αλήθεια, και πάλι από καθαρά εγωιστικά κίνητρα. Ο Κρις φοβάται ότι αν επιτρέψει στον εαυτό του να δει τις αδυναμίες του πατέρα του, θα πρέπει να αναμετρηθεί με τον εαυτό του –και οι εμπειρίες του από τον πόλεμο τον κάνουν να αποφεύγει αυτή την αναμέτρηση.

Ο Κρις νιώθει ένοχος που ο ίδιος επέζησε, εγκαταλείποντας γενναίους άντρες, που υπό τις διαταγές του, πέθαναν με αυταπάρνηση στη μάχη, για να σώσουν τους συντρόφους τους. Η ενοχή του είναι η ενοχή του ανθρώπου που επιβίωσε. [...] Θέλει απεγνωσμένα να δραπετεύσει από τα συναισθήματα ενοχής και από τον πόνο που αυτά του προκαλούν, γι' αυτό και, όταν του δίνεται η ευκαιρία, μετατρέπει την απέχθεια για τον εαυτό του σε περιφρόνηση για τον πατέρα του, ώστε να μετριάσει

Υπεύθυνος για τη μακροήμερευση του *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* και για την αναγνώρισή μου ως συγγραφέα ήταν ο Μπρουκς Άτκινσον και η «σταυροφορία» του υπέρ του έργου. [...] Αν δεν είχε εκτιμήσει το έργο, δεν θα το είχε, φυσικά, υπερασπιστεί. Παρ' όλη αυτά, νομίζω πως το χρησιμοποίησε και σαν μοχλό για να ανοίξει την πόρτα σε άλλες φωνές, που πίστευε πως θα ακολουθούσαν. Με δυο λόγια, δεν λησμονούσε ότι τελικά είχε κάποια ευθύνη για ολόκληρο το θεατρικό γίγνεσθαι. Το κοινό πάντως επιβεβαίωσε την κρίση του, και την άνοιξη η παράσταση ήταν πια ένα γεγονός στο Μπρόντγουεϊ. Τιμήθηκα με το βραβείο του Κύκλου των Θεατρικών Κριτικών και με μερικά άλλα βραβεία.

Έπειτα από μερικές εβδομάδες, συνειδητοποιώντας, καθώς κάθισα να γευματίσω με τη Μαίρη στο σπίτι μας του Μπρούκλιν Χάιτς, ότι το «Κόροντεντ Θίατερ» θα ξαναγέμιζε πάλι εκείνο το βράδυ με θεατές που θα πλήρωναν εισιτήριο κι ότι τα λόγια μου είχαν μια δύναμη πέρα από μένα τον ίδιο, ένιωσα μαζί με την αναπόφευκτη ευφορία και μια κάποια απειλή. Πετυχημένος πια, έβλεπα πότε πότε τον κόσμο να με χαιρετάει στο δρόμο με μια χαρμόσυνη έκφραση, που ήταν μεν ευχάριστη, αλλά με έκανε να νιώθω εκνευριστικά ψεύτικος. Η φήμη μου απειλούσε την ταυτόσή μου με τα ναυάγια της ζωής, κι αυτό με οδήγησε, λίγες εβδομάδες αφότου άρχισαν οι παραστάσεις του *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* στο να ζητήσω οποιαδήποτε δουλειά στην Κρατική Υπηρεσία Απασχόλησης της Νέας Υόρκης. Μ' έστειλαν σε ένα εργοστάσιο στο Λονγκ Άιλαντ Σίτι να στέκομαι όλη την ημέρα μαζεύοντας εργάτες για τη συσκευασία της μπίρας. Η καταθλιπτική βαρεμάρα και το αφύσικο της αξίωσής μου να παριστάνω τον ανώνυμο δεν άργησαν να με διώξουν από κείνο το μέρος· παρέμενε ωστόσο ανοιχτό το ζήτημα πώς να ζήσω χωρίς να χάσω την επαφή μ' αυτούς που οι άνθρωποι του θεάτρου ονόμαζαν απλούς πολίτες, αυτούς από το κοινό που έφτιαχναν τα σώβρακα και γέμιζαν τα δόντια. Το θέμα δεν σχετιζόταν απλώς και μόνο με το να συνεχίσω να αντλήω υλικό από τη ζωή· ήταν και ηθικό. Δεν είχα διαβάσει, ακόμη πως ο Τολστόι, στο αποκορύφωμα της φήμης του, περνούσε τις μέρες του σ' ένα κατάστημα της Μόσχας φτιάχνοντας παπούτσια, αλλά συμμεριζόμουν την παρόρμησή του.

κατ' αυτόν τον τρόπο, το δικό του πόνο. Ο Τζο Κέλερ γίνεται το εξιλαστήριο θύμα του. [...] Ίσως, έτσι, μπορέσει να εξιλεωθεί για τις δικές του αμαρτίες και να απαλλαχθεί από το προσωπικό του μαρτύριο. [...]

Ακόμα και μικρότεροι χαρακτήρες στο έργο –η Αν Ντήβερ, ο Τζιμ Μπέιλι και η Σου Μπέιλι– δείχνουν, μέσω της άρνησής τους, τις δυσάρεστες και συχνά ειρωνικές συνέπειες μιας ανέντιμης συμπεριφοράς. Όπως και οι Κέλερ, αυτοί οι χαρακτήρες αποκρύπτουν την αλήθεια ο ένας από τον άλλον, αλλά και από τον εαυτό τους, ώστε να μπορέσουν να διατηρήσουν τις αυταπάτες τους και να προστατεύσουν την εύθραυστη ευτυχία τους. Η Αν Ντήβερ υποψιάζεται την ενοχή του Κέλερ, αφού είχε λάβει το γράμμα που έστειλε ο Λάρι πριν αυτοκτονήσει, ωστόσο, αποφεύγει να τον κατηγορήσει· τον κατηγορεί μόνο όταν αναγκάζεται να το κάνει, για να διαφυλάξει τη σχέση της με τον Κρις. Τα κίνητρα της είναι εγωιστικά και διέπεται, κυρίως, από ένα πρωτογενές ένστικτο αυτοσυντήρησης. Ο Τζιμ και η Σου Μπέιλι, επίσης, υποψιάζονται την ενοχή του Κέλερ, ωστόσο αρνούνται κάθε προσωπική ευθύνη να εξασφαλίσουν ότι η δικαιοσύνη θα θριαμβεύσει. Μάλιστα εξακολουθούν να συμπεριφέρονται στους Κέλερ σαν να ήταν οι καλύτεροι φίλοι τους. Η Σου εκφράζει ακόμα και έναν κρυφό θαυμασμό για τον Τζο που «τη σκαπούλαρε με δικηγορίστικα κόλπα». Ο Τζιμ Μπέιλι προχωράει ένα βήμα παραπέρα, καθώς προσπαθεί να προστατεύσει τους Κέλερ τόσο από τις κατηγορίες του Τζορτζ Ντήβερ, όσο και από την τελική αναμέτρηση της οικογένειας με την αλήθεια. Ωστόσο, η ανάμειξή του φανερώνει τη δική του ανασφάλεια και την αδύναμη προσπάθειά του να δραπετεύσει από την πραγματικότητα. Ο Τζιμ προσπαθεί να προστατεύσει την οικογένεια, και ειδικά τον Κρις, από την αλήθεια, όχι μόνο επειδή θέλει να τους προφυλάξει, αλλά κι επειδή έχει ανάγκη να διατηρήσει την ψευδαίσθηση της τελειότητάς του. [...] Ο Τζιμ ξέρει ότι είναι χαμένος «στο κλασικό σκοτάδι». Αν δεν έχει ως οδηγό και ως έμπνευσή του το απατηλό είδωλο της τελειότητας του Κρις, «δεν θα μπορεί να θυμηθεί τι ήθελε να γίνει σαν άνθρωπος». Έτσι και η δική του άρνηση φέρνει το ίδιο ειρωνικό αποτέλεσμα με τις αυταπάτες και τα ψέματα της οικογένειας Κέλερ.

Ακόμα και ο θάνατος του Λάρι δείχνει την παραδοξότητα της άρνησης. Η αυτοκτονία του είναι αναμφισβήτητος ένας τρόπος να διαμαρτυρηθεί και να εξαγνιστεί για το έγκλημα του πατέρα του. Ωστόσο, με την επιλογή του να πεθάνει, αντί να επιστρέψει σπίτι του και να υπομείνει το φορτίο της ντροπής για την ενοχή του πατέρα του, ο Λάρι δείχνει ότι δεν μπορεί να αντέξει την ευθύνη να οδηγήσει τον πατέρα του μπροστά στη δικαιοσύνη, για να αντιμετωπίσει τα εγκλήματά του. Ο θάνατος του, όπως και η αυτοκτονία του πατέρα του, αντικατοπτρίζει την προσπάθειά του να αποφύγει την ταπείνωση, που θα αναγκαζόταν να υποστεί μέσα στην κοινωνία. Πεθαίνει για να αποφύγει την οδύνη και γι' αυτό αδυνατεί να μεταλλάξει την ενοχή σε υπευ-

Μέσα σε λίγες εβδομάδες από το ανέβασμα του έργου, ένα γράμμα στους *Times* από κάποιο μηχανικό δήλωνε ανοιχτά πως η πλοκή ήταν τεχνικά απίθανη, γιατί όλα τα εξαρτήματα της μηχανής των αεροπλάνων περνούσαν απαραίτητα από έλεγχο με ακτίνες Χ, ακριβώς για να εντοπίζονται τέτοια ελαττώματα που ο Τζο Κέλερ κατορθώνει να περνά απαραίτητα από τους επιθεωρητές του στρατού. Το γράμμα, στη συνέχεια, κατηγορούσε το έργο πως ήταν καθαρή κομμουνιστική προπαγάνδα. Τον Αύγουστο εξάλλου του 1947, εφτά μόλις μήνες αφότου ξεκίνησε τις παραστάσεις του το έργο, η παρουσίασή του στα αμερικανικά στρατεύματα της Γερμανίας απορρίφθηκε μετά από έξαλλες διαμαρτυρίες των Καθολικών Βετεράνων του Πολέμου· ο διοικητής τους, κάποιος Μαξ Σόρενσεν, ενώ παραδέχτηκε ότι δεν είχε δει το έργο μια και ήταν «πολύ απασχολημένος για να πάει στο θέατρο», μολταύτα το καταδίκασε σαν «όχημα της προπαγανδιστικής γραμμής του Κόμματος» και απαιτούσε να μάθει «ποιος απ' το Υπουργείο Πολέμου ήταν υπεύθυνος γι' αυτήν την εξωφρενική ιδέα». (Ο γερουσιαστής Μακ Κάρθι δεν είχε κάνει ακόμα την εμφάνισή του, αλλιά το πνεύμα του κυκλοφορούσε κιόλας στον αέρα). Τον Σόρενσεν δεν άργησε ν' ακολουθήσει και η σοσιαλιστική *New Leader*, που ο μανιασμένος αντισταθινισμός της την έκανε να ξεχνάει την αμερικανική πραγματικότητα της εποχής για την οποία μίλαγε το έργο.

Γλίτωσα όμως από την υποχρέωση να απαντήσω σε τέτοιες κατηγορίες, όταν μια επιτροπή της Γερουσίας αποκάλυψε ότι η Αεροναυτική Εταιρεία Ράιτ του Οχάιο άλλοιζε τις ετικέτες «Απορρίπτεται» πάνω στις ελαττωματικές μηχανές με άλλες που έγραφαν «Εγκρίνεται» και, με την ανοχή δωροδοκημένων επιθεωρητών του στρατού, είχε στείλει πολλή εκατοντάδες από αυτές τις ελαττωματικές μηχανές στις ένοπλες δυνάμεις. Καθώς υπογράμμισε ο Μπρους Άτκινσον σ' ένα από τα πολλά άρθρα που έγραψε για να με υπερασπιστεί, η Εταιρία Ράιτ είχε «κατορθώσει να πείσει την κυβέρνηση να δεχτεί ελαττωματικό υλικό μηχανών, παραποιώντας τεστ, πλαστογραφώντας αναφορές και παραλείποντας να καταστρέψει τα άχρηστα». Ο Άτκινσον μπορούσε να οσμίζεται το μέλλον. Εκείνοι που μου έκαναν επίθεση, έγραφε, «δούλευαν προς την κατεύθυνση της λογοκρισίας και των περιορισμών. Θα ένιωθαν ευτυχέστεροι αν όλες οι τέχνες ήταν ανώδυνες και δεν άγγιζαν ποτέ καμιά πραγματικότητα». Στην περίπτωση της Εταιρίας Ράιτ, αρκετοί αξιωματούχοι κλείστηκαν απλώς στη φυλακή, ενώ στο έργο μου ο φουκαράς Τζο Κέλερ, πνιγμένος στις τύψεις, τίνιζε τα μυαλά του στον αέρα.

θυνότητα. Μόνο οι ανώνυμοι στρατιώτες που έπεσαν ανιδιοτελώς και γενναία στη μάχη, πολεμώντας για την ελευθερία και την ανθρώπινη αξιοπρέπεια, λειτουργούν ως ένα αντιστάθμισμα για τους ένοχους και ανέντιμους που διασχίζουν τη σκηνή.

Ακριβώς εξαιτίας του θέματος της παραδοξότητας της άρνησης, το έργο του Μίλερ έχει μια απήχηση που υπερβαίνει τα σύγχρονά του ιστορικά πλαίσια και τα κοινωνικά συμφραζόμενα. Η καταστροφή που επηρεάζει την οικογένεια Κέλερ μπορεί να συμβεί οποιαδήποτε στιγμή, όσο οι άνθρωποι ασπάζονται μια επίφαση αθωότητας, που κρύβει την παρόρμησή τους να προδώσουν και να κυριαρχήσουν πάνω στους άλλους. [...] Στο έργο αυτό ο Μίλερ δείχνει πως η προδοσία και η άρνηση της ευθύνης για το σύνολο, όταν αφήνεται ανεξέλεγκτη, μπορεί να καταστρέψει το άτομο, την οικογένειά του, την κοινωνία, ακόμα και ολόκληρο τον πολιτισμό. Το παράδοξο της άρνησης συνίσταται στο γεγονός ότι ο ίδιος ο μηχανισμός της άμυνας, που ενεργοποιείται για να δικαιολογήσει την ορθότητα μιας πράξης κοινωνικά επιλήψιμης, μπορεί να γίνει το μέσο με το οποίο ένας άνθρωπος αυτοκαταστρέφεται. Οι Κέλερ, όπως και πολλοί άλλοι γύρω τους επιλέγουν να κατηγορήσουν οποιονδήποτε άλλο για τα προβλήματά τους, αλλά μόνο οι ίδιοι ευθύνονται για τη μοίρα τους –και η αποτυχία τους να αποδεχτούν το τρομακτικό φορτίο της ελευθερίας και των προσωπικών τους ευθυνών είναι η αιτία της προσωπικής τραγωδίας τους.

Steven R. Centola, “All my Sons” στο: Christopher Bigsby (ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, Νέα Υόρκη 1997, σσ. 48-59.
Μετάφραση: Μαρία Βογιατζή

Όταν άρχισαν οι παραστάσεις, το έργο επικρίθηκε ως υπερβολικά περίπλοκο, σε βαθμό που οι συμπώσεις να μην έχουν αληθοφάνεια. Σε μια κρίσιμη στιγμή, η Αν Βγάζει ένα γράμμα που γράφτηκε γι' αυτήν στη διάρκεια του πολέμου από το νεκρό αρραβωνιαστικό της, το γιο των Κέλερ, Λάρι. Στο γράμμα ο Λάρι δηλώνει την πρόθεσή του ν' αυτοκτονήσει από απελπισία, επειδή όλος ο κόσμος έμαθε το έγκλημα του πατέρα του να πουλήσει ελαττωματικά ανταλλακτικά αεροπλάνων στο στρατό. Με μια πινελιά, όχι μόνο αποδεικνύεται ότι ο Λάρι είναι πραγματικά νεκρός, αποδεδειγμένος έτσι την Αν, ώστε να παντρευτεί τον αδελφό του, τον Κρις, αλλά και ότι ο Τζο Κέλερ προκάλεσε το θάνατο άγνωστου αριθμού στρατιωτών και, μ' έναν τρόπο που ποτέ δεν φανταζόταν, το θάνατο του ίδιου του γιου του. Αν η εμφάνιση του γράμματος αυτού ήταν ασύμβατη με τα γούστα μας και τις συνήθειές μας, αναρωτιόμουν τι θα έλεγε η σύγχρονη κριτική για ένα έργο όπου ένα βρέφος, που πετιέται στο βουνό για να πεθάνει επειδή υπάρχει η προφητεία πως θα σκοτώσει τον πατέρα του, σώζεται από ένα βοσκό και, δυο δεκαετίες αργότερα, τσακώνεται με κάποιον ξένο που συναντά στο δρόμο του και τον σκοτώνει –και ο οποίος συμβαίνει να είναι όχι μόνο ο πατέρας του, μα και ο βασιλιάς του οποίου τη θέση πρόκειται να πάρει, όπως ακριβώς ήέει η προφητεία. Αν ο μύθος πίσω από τον *Οιδίποδα* μάς δημιουργεί ελάχιστα προβλήματα ως προς την αληθοφάνειά του, η εμφάνιση του γράμματος στο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, μου φαίνεται ότι πηγάζει από το χαρακτήρα και την κατάσταση της Άννι, και γι' αυτό είναι πολύ πιο εύκολο να τη δεχτούμε απ' ό,τι ένα απροκάλυπτο χτύπημα της μοίρας. Αναρωτιόμουν όμως μήπως η καρδιά του μύθου είναι στην πραγματικότητα η επιστροφή του αποδιωγμένου, πράγμα που και τα δύο επεισόδια συμβολίζουν. Όποτε το χέρι του μακρινού παρελθόντος προβάλλει κι απλώνεται απ' τον τάφο του, πρόκειται πάντα για κάτι παράλογο όσο κι εκπληκτικό, για κάτι που έχουμε την τάση να το αμφισβητούμε, μια και μοιάζει ν' αποκαλύπτει με τρόπο «μαγικό» κάποια δυσανάγνωστη απόκρυφη τάξη πραγμάτων πίσω από το άμορφο χάος των γεγονότων, έτσι όπως ορθολογικά τα συλλαμβάνουμε.

Πολύ αργότερα, άρχισα να σκέφτομαι πως ίσως κάποιοι να είχαν ταραχτεί όχι τόσο από την ιστορία όσο και από τον υπαινιγμό του έργου, ότι δηλαδή μπορούσε να υπάρχει κάτι το τραγικό σε ορισμένους επαρχιακούς τύπους, κάτι που, κατ' επέκταση, τους επέτρεπε να θέτουν σε ηθική δοκιμασία έναν ολόκληρο κόσμο, προκαλώντας το ίδιο το κοινό. Τούτη η σκέψη μου πρωτοπέρασε από το μυαλό το 1977, όταν επισκέφτηκα την Ιερουσαλήμ με τη γυναίκα μου την Ίνγκε, και είδα μια παράσταση πραγματικά συγκλονιστική. Το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* είχε σπάσει το ρεκόρ των παραστάσεων στο Ισραήλ. [...] Στο τέλος της παράστασης, το χειροκρότημα δεν φάνηκε να διαλύει τη σχεδόν θρησκευτική προσήλωση του κοινού και ρώτησα τον Ραμπίν [τότε πρωθυπουργό] να μου εξηγήσει γιατί. «Επειδή είναι πρόβλημα του Ισραήλ. Τα παιδιά εκεί έξω πεθαίνουν νύχτα μέρα μέσα σε αεροπλάνα ή στο έδαφος, ενώ εδώ, στα μετόπισθεν, οι άνθρωποι κάνουν πολλή λεφτά. Θα μπορούσε θαυμάσια να είναι έργο Ισραηλίτη».

Οι γυναικέιοι χαρακτήρες του έργου

Ελένη Χαβιαρά - Κεχαϊδου

Η διαμόρφωση των γυναικείων προσώπων στο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* εξαρτάται από την ένταξή τους στο οικογενειακό πλαίσιο που καθορίζει τους ρόλους τους και τη σχέση τους με άλλα πρόσωπα. Η επιλογή δε του συγκεκριμένου πλαισίου φαίνεται να εντάσσεται σε μια ευρύτερη τάση του αμερικανικού θεάτρου στον 20ό αιώνα να ασχολείται με προβλήματα της οικογενειακής ζωής και η οποία εκφράζει ένα βασικό χαρακτηριστικό του αμερικανικού πολιτισμού. [...]

Με την επιλογή του οικογενειακού χώρου για τους κοινωνικούς σκοπούς των έργων του, ο Μίλερ συνδυάζει δύο διαφορετικούς τομείς της ανθρωπίνης εμπειρίας: την ιδιωτική και τη δημόσια ζωή του ατόμου. [...] Μια σύγχρονη θεατρική φόρμα, πιστεύει ο Μίλερ, πρέπει να δίνει την απάντηση στο ερώτημα: «Πώς θα μπορούσε ο άνθρωπος να δημιουργήσει για τον εαυτό του μια οικογενειακή εστία στην απεραντοσύνη των ξένων και πώς θα μπορούσε να μετατρέψει αυτή την απεραντοσύνη σε οικογενειακή εστία;» [...] Για τον αποτελεσματικό συγκερασμό του ιδιωτικού και του δημόσιου προβλήματος σ' ένα έργο, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η αντιπροσωπευτικότητα του καθενός προσώπου, αλλά και της οικογένειας ως συνόλου, ώστε να λειτουργεί ως μικρόκοσμος της αμερικάνικης ατομιστικής, καπιταλιστικής, πατριαρχικής κοινωνίας. Έτσι, οι χαρακτήρες και οι ρόλοι των μελών της οικογένειας υπαγορεύονται τόσο από τις κυρίαρχες αξίες, τα ιδανικά και τα πρότυπα, όσο και από τα στερεότυπα της συγκεκριμένης κοινωνίας. [...]

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι ρόλοι τόσο των ανδρών όσο και των γυναικών στο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* έχουν διαμορφωθεί κατά τα πρότυπα και τα στερεότυπα της οικογένειας η οποία, όπως παρατηρούν οι Αμερικανοί ερευνητές, είναι μια πατριαρχική ενότητα, μέρος ενός πατριαρχικού συνόλου που λειτουργεί ως σύνδεσμος του ατόμου με το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Ειδικότερα στα μέσα του αιώνα μας –την εποχή που γράφτηκε το έργο– η αμερικανική οικογένεια παραμένει πατριαρχική. Έχει χάσει βέβαια τον παραδοσιακό χαρακτήρα της και παρουσιάζει μεγαλύτερη ισοτιμία των μελών της. Ωστόσο η εξουσία του πατέρα εξακολουθεί να αναγνωρίζεται, παρά την περιορισμένη πρακτική συμμετοχή του στην οικογενειακή διαχείριση και στη διαπαιδαγώγηση των παιδιών. Η σύζυγος τον αντικαθιστά μόνο όταν ο πατέρας είναι απών. Στα περιθώρια του ρόλου της, η μητέρα *χειρίζεται* τα τρέχοντα οικογενειακά προβλήματα και *διευθύνει* την οικογένεια, χωρίς όμως να ασκεί πραγματική εξουσία. Στα πλαίσια αυτά οι δραστηριότητες της μέσης γυναίκας περιορίζονται στον ιδιωτικό χώρο της οικογένειας, ενώ η δημόσια ζωή ανήκει κατά κανόνα στους άνδρες. Κατά συνέπεια, τόσο οι ευθύνες όσο και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι άνδρες και οι γυναίκες είναι ανάλογα με τους κοινωνικούς

τους ρόλους, όπως ανάλογη είναι και η κοινωνικοποίησή τους. Έτσι, ο διαχωρισμός των κοινωνικών ρόλων με βάση τα φύλα έχει δημιουργήσει σημαντικές διαφορές στην προσωπικότητα και τη συμπεριφορά των ανδρών και των γυναικών. Οι διαφορές αυτές αντανακλώνται στα γνωστά σε όλους μας στερεότυπα αφενός του ανδρισμού και της θηλυκότητας και αφετέρου των κοινωνικών ρόλων των ανδρών και των γυναικών.

Στα κοινωνικά αυτά δεδομένα ανταποκρίνονται απόλυτα οι ρόλοι των προσώπων στο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*. Βλέπουμε δηλαδή ότι οι τρεις από τις γυναίκες λειτουργούν ως αντιπροσωπευτικές σύζυγοι, μητέρες και νοικοκυρές (Κέιτ, Σου, Λύντια). Η τέταρτη (Αν) αντιπροσωπεύει τη νέα εργαζόμενη γυναίκα που επιδιώκει να παντρευτεί, για να αναλάβει δηλαδή κι αυτή τους ρόλους των άλλων γυναικών του έργου. Η προσωπικότητα δε και η συμπεριφορά όλων τους ανταποκρίνονται στα στερεότυπα της θηλυκότητας και των συγκεκριμένων ρόλων. Η Κέιτ Κέλερ είναι η καλή νοικοκυρά, η πιστή και αφοσιωμένη σύζυγος και μητέρα, έτοιμη να θυσιάσει τα πάντα για την ασφάλεια της οικογένειάς της. Η Αν, είναι όμορφη κι ευγενική, μια καλή δηλαδή νύφη, χωρίς φιλοδοξίες καριέρας, έτοιμη να κάνει και ηθικό συμβιβασμό για χάρη ενός ευτυχισμένου γάμου.

Αντίθετα με τις γυναίκες, οι ρόλοι των ανδρών είναι διττοί, εφόσον συνδυάζουν τον οικογενειακό τους ρόλο, που μάλιστα χαρακτηρίζει την προσωπικότητα και επομένως τη συμπεριφορά τους στο έργο. Σύμφωνα πάντοτε με τα πατριαρχικά πρότυπα και στερεότυπα, τα ενδιαφέροντα, οι φιλοδοξίες και οι δραστηριότητές τους εκτείνονται και πέρα από τα οικογενειακά όρια. Γι' αυτό και εμπλέκονται σε προβλήματα κοινωνικού ενδιαφέροντος που η φύση τους αποκλείει εκ των πραγμάτων την ενεργό συμμετοχή των γυναικών. Για τους λόγους αυτούς η ιδεολογική διαμάχη για την ευθύνη του ατόμου απέναντι στο κοινωνικό σύνολο έχει πρωταγωνιστές τον Τζο Κέλερ, τον πατέρα και μαζί τον αλλοτριωμένο επιχειρηματία. Μέσα από τη διαμάχη τους συγκρίνονται δύο κώδικες αξιών του Αμερικανικού λαού. Όπως είχε παλιότερα παρατηρήσει ο Χάρολντ Κλέρμαν, «ο διεστραμμένος 'ατομικισμός' των ημερών μας, που καθιστά το ιδιωτικό συμφέρον του ατόμου τελικό κριτήριο για τη δράση του ανθρώπου, προβάλλεται ως απάνθρωπος και καταστροφικός, ενώ ο πραγματικός ατομικισμός των πρώτων μας Αμερικανών προφητών καθιστά το άτομο υπεύθυνο για την κοινωνία».

Τα κύρια γυναικεία πρόσωπα του έργου, η Κέιτ και η Αν, συνεπή με τα περιθώρια του κοινωνικού τους ρόλου, συντάσσονται επιφανειακά τουλάχιστον με τις αξίες του Τζο και του Κρις αντίστοιχα. Κατά την άποψη μάλιστα του Νιλ Κάρσον, ο διαχωρισμός αυτός εκφράζει τη σύγκρουση της παλιότερης με τη νέα γενιά. Μια πιο προσεκτική, όμως, ανάγνωση του χαρακτήρα των δυο γυναικών αποκαλύπτει τη λειτουργία τους ως συμβόλων της σύγκρουσης των παραπάνω ατομιστικών αξιών, όπως την περιγράφει ο Κλέρμαν: «Ο πραγματικός πόλεμος στη σύγχρονη ζωή είναι μεταξύ μιας ανάμνησης της ηθικής και της πίεσης που ασκεί η 'πραγματικότητα'. Ζούμε σε μια σχιζοειδή κοινωνία».

Η αντιφατική και ουσιαστικά ασυμβίβαστη συνύπαρξη των αξιών αυτών δημιουργεί την ψυχολογική σύγκρουση της Κέιτ Κέλερ, που αντανακλάται στις πράξεις της και στις αντιλήψεις που εκφράζει στη διαδρομή του έργου. Ένα κύριο χαρακτηριστικό της Κέιτ είναι η πρακτικότητα, που τη χρησιμοποιεί για να προστατέψει την οικογενειακή της εστία, παραβιάζοντας κάθε είδους ανθρωπιστική ηθική. Όπως φαίνεται, δύο χρόνια τώρα δεν έχει αντιδράσει στην εγκληματική πράξη του άνδρα της, που πούλησε στο κράτος ελαττωματικά εξαρτήματα αεροπλάνων με αποτέλεσμα το θάνατο εικοσιενός πιλότων. Και τώρα μάλιστα, μπροστά στον κίνδυνο να έρθει η ενοχή του στο φως, τον παροτρύνει να εξακολουθήσει να την καλύπτει. [...] Παράλληλα με τη μοιρολατρική σχεδόν πραγματικότητα της, βλέπουμε ότι η Κέιτ έχει και κάποιες ανθρωπιστικές αξίες που έρχονται σε σύγκρουση με την πραγματιστική ηθική που κατά κανόνα χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά της. [...]

Αντίθετα με τον Τζο, ο οποίος μονολιθικά ασπάζεται τη λανθασμένη αξία της υλικής επιτυχίας, που μετατρέπει την κοινωνία σε ανθρώπινη ζούγκλα, η Κέιτ έχει κάποια συναίσθησή κοινωνικής ευθύνης. Για το λόγο αυτό συνδέει συμβολικά το θάνατο των εικοσιενός πιλότων με το θάνατο του γιου της, που χάθηκε με το αεροπλάνο του σε μια πολεμική επιχείρηση. Για την Κέιτ φαίνεται πως ήταν όλοι τους παιδιά της. Αν λοιπόν αποδεχτεί το θάνατο του Λάρι, θα πρέπει να έρθει αντιμέτωπη με την εγκληματική πράξη του Τζο, πράγμα που τόσο η αφοσίωσή της σ' αυτόν όσο και η πρακτικότητά της την εμποδίζουν να κάνει. Το ψυχολογικό της αδιέξοδο έρχεται στο φως, όταν ο Κρις την πιέζει να αποδεχθεί ότι ο Λάρι είναι νεκρός και να του επιτρέψει να παντρευτεί την Αν, την αρραβωνιαστικιά δηλαδή του αδελφού του. [...]

Η ψευδαίσθηση της Κέιτ ότι ο Λάρι θα γυρίσει μια μέρα, δεν είναι απλά μια εκδήλωση απελπισίας και μια ζωτική ελπίδα. Είναι και μια ενσυνείδητη επιλογή που τη διευκολύνει να αποφεύγει την αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Για να δικαιολογεί και να συντηρεί την ψευδαίσθησή της, καταφεύγει στη μοιρολατρία: Αν, σύμφωνα με το ωροσκόπιό του, ο Λάρι εξαφανίστηκε σε μια τυχερή γι' αυτόν μέρα, τότε θα πρέπει νά 'ναι ζωντανός, εφόσον «είναι όλα γραμμένα εκεί, την ώρα που γεννήθηκε». Ταυτόχρονα όμως, έχει και πλήρη επίγνωση ότι «μερικές προλήψεις είναι πολύ ωραίες». Στις μοιρολατρικές εκδηλώσεις της Κέιτ διακρίνουμε και την υποσυνείδητη ανάγκη της να απαλλάξει τον Τζο από την εγκληματική ευθύνη που δημιούργησε την οικογενειακή της τραγωδία, για να μπορέσει να τον συγχωρήσει. Βρισκόμαστε δηλαδή μπροστά σε μια εσωτερική σύγκρουση που αντανακλά τη σχιζοειδή ηθική της Αμερικανικής κοινωνίας. Με την έννοια αυτή η Κέιτ εκφράζει το κοινωνικό - ψυχολογικό αδιέξοδο του σύγχρονου Αμερικανού και προβάλλει ως ιδιαίτερη αντιπροσωπευτικός χαρακτήρας.

Η ηθική και ψυχολογική σύγκρουση της Κέιτ παρουσιάζει επίσης σημαντικότερες λειτουργίες σχετικά με τα δυο βασικά μακρο-στοιχεία του έργου: τη θεατρική αφήγηση και

Το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* καθιερωνόταν όλο και περισσότερο. Το θέμα ήταν, όπως πάντα, τι θα γινόταν μετά. [...] Τρεις τέσσερις φορές τη μέρα μού περνούσε από το μυαλό πως, έστω κι αν δεν δούληνα, μπορούσα ωστόσο να κερδίζω πολλὰ λεφτά και στο τέλος της εβδομάδας να είμαι πλουσιότερος απ' ό,τι στην αρχή. Ο νους μου δούλευε ανώμαλα πάνω σ' αυτήν την ιδέα, προσπαθώντας να τη συνηθίσει. Ακόμα κι αν απλώς έβγαينا έξω και περπατούσα το γύρο του τετραγώνου, τα μετρητά δεν σταματούσαν να μπαίνουν στο σπίτι. Οι *λέξεις συγγραφικά δικαιώματα* αποκτούσαν σιγά σιγά για μένα ακριβέστερη σημασία. Έξυνα το γυαλί απ' έξω για τριάντα ένα χρόνια· τώρα πια είχα αρχίσει να το ξύνω από μέσα, όπου είχε προέλθει το έργο μου. Ο φόβος πως ίσως να μην είχα τίποτε άλλο να πω ως συγγραφέας είχε αρχίσει να με ταλαιπωρεί.

Όπως πάντα, τόσο εγώ όσο και ο κόσμος ήμασταν γεμάτοι προβλήματα. Το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* είχε εξαντλήσει το ενδιαφέρον μου για την ιψενο-αρχαιοελληνική φόρμα, με τον ιδιαίτερο εκείνο τρόπο που την είχα συλλάβει. Τώρα, όλο και περισσότερο, ο ταυτοχρονισμός ιδεών και αισθημάτων μέσα μου, καθώς και η ελευθερία με την οποία αντιστρατεύονταν το ένα το άλλο, άρχισε να με γοητεύει. Σκέφτηκα μάλιστα να σπουδάσω μουσική με την ελπίδα να συνθέσω, γιατί η μόνη τέχνη όπου ήταν πράγματι εφικτός ο ταυτοχρονισμός ήταν η μουσική. Τα λόγια δεν μπορούσαν να σχηματίσουν συγχορδία· έπρεπε να προσφέρονται ευθύγραμμα, το ένα μετά το άλλο.

Άρχισα να περπατάω ατέλειωτα, συχνά περνώντας τη Γέφυρα του Μπρούκλιν και κατηφορίζοντας προς το Μανχάταν. Η επιτυχία φαινόταν να έχει βαθύνει την αίσθηση των αντιφάσεων μου, αλλὰ τα καινούργια μου αισθήματα δύναμης μ' έκαναν να θέλω να τις αναγνωρίσω. Η σύγκρουση των αντιθέτων που έβλεπα παντού είχε τη γοητεία της. Γινόμουν σιγά σιγά πλούσιος και, όμως, προσπαθούσα να σκέφτομαι σαν φτωχός, επιμένοντας σε μια αυστηρά ισοπεδωτική άποψη του εαυτού μου. Το να παραδέχεται κανείς ειλικρινά τα εσωτερικά του παράδοξα είναι ήδη μια αισθησιακή πράξη και μια ήττα για το μονολιθικό πουριτανισμό. Ήξερα πως με το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* είχα κερδίσει μια νέα ελευθερία να δημιουργώ και στεκόμουν πάνω στο πιο ψηλό σημείο του τόξου της γέφυρας, με τον άνεμο από τη θάλασσα απέναντί μου, προσπαθώντας ν' αγκαλιάσω έναν κόσμο πλατύτερο από αυτόν που μπορούσα ν' αντιληφθώ ως εκείνη την ώρα.

την πλοκή. Συγκεκριμένα η ψευδαίσθηση, οι εφιάλτες και η εμμονή της στην αστρολογία συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ψυχολογικής υφής που χαρακτηρίζει την αφήγηση και προσδίδουν κάποιες μεταφυσικές αποχρώσεις στον ατμοσφαιρικό της τόνο.

Αναφορικά με την πλοκή, η εσωτερική σύγκρουση της Κέιτ επηρεάζει δυο βασικούς τομείς: τη δημιουργία διαφόρων πεδίων σύγκρουσης και τη διαδικασία της αποκάλυψης, η οποία καθορίζει την πορεία της δράσης και τη δομή της πλοκής. Η άρνηση δηλαδή της Κέιτ να συγκατατεθεί στο γάμο του Κρις με την Αν –γιατί αυτό θα σήμαινε μια δημόσια αποδοχή του θανάτου του Λάρι– τη φέρνει σε αντιπαράθεση μαζί τους. Οι ανθρωπιστικές της αξίες από την άλλη μεριά, εκδηλώνονται –συνειδητά ή ασυνείδητα– σε κατεξοχήν κρίσιμα σημεία. Πρώτα, μπροστά στον αδελφό της Αν θα καταρρίψει, άθελά της, το άλλο-θι του Τζο και στη συνέχεια θα αποκαλύψει στον Κρις την ενοχή του πατέρα του. Συνέπεια αυτών των αποκαλύψεων είναι η θεμελιώδης για το έργο ψυχολογική και ιδεολογική σύγκρουση του πατέρα και του γιου. Έτσι, η αίσθηση δικαιοσύνης που απηχούν οι αποκαλυπτικές ενέργειες της Κέιτ, θα δημιουργήσει την πρώτη σημαντική στροφή της πλοκής. Η λύση θα προετοιμαστεί και πάλι από την Κέιτ που, συνεπής με την αντίφαση των αξιών και των στόχων της, θα επιμένει στην ψευδαίσθηση της, για να αποτρέψει την τέλεση του γάμου. Καθώς κορυφώνεται όμως η σύγκρουση, η τελική στροφή συντελείται από την Αν με την αποκάλυψη του γράμματος του Λάρι, στο οποίο της εκφράζει την απογοήτευσή του από το έγκλημα των γονιών τους και την πρόθεσή του να αυτοκτονήσει. Έτσι ολοκληρώνεται η αποκαλυπτική διαδικασία που θα οδηγήσει τον Τζο Κέλερ στην τραγική αναγνώριση: «Ναι ήταν παιδί μου. Αλλά νομίζω πως γι’ αυτόν ήταν όλοι τους παιδιά μου. Και μου φαίνεται πως ήταν».

Η αποκάλυψη του γράμματος αποτελεί στην ουσία μια επιθετική πράξη που εντάσσεται σε μια ευρύτερη λειτουργία που παρατηρούμε σχετικά με τον χαρακτήρα της Αν. Συγκεκριμένα, η Αν ενεργεί ως εισβολέας, με την έννοια ότι η άφιξή της στο σπίτι των Κέλερ, με πρόθεση να παντρευτεί τον Κρις, διαταράσσει την υπάρχουσα τάξη απειλώντας την ηθική επιφάνεια, τη συνοχή και την ακεραιότητα της οικογένειας. Από το πρίσμα αυτό, οι πράξεις της Κέιτ που δημιουργούν ή προετοιμάζουν τις δραματικές συγκρούσεις, αποτελούν αντιδράσεις στην απειλή που εκπροσωπεί η Αν, ως αρραβωνιαστικιά του Λάρι και κόρη του άδικα φυλακισμένου συνεταίρου του, Τζο. Έτσι, η εισβολή της γίνεται η κινητήρια δύναμη της δράσης. Επίσης, ως συναισθηματικό έρεισμα για τον Κρις, η Αν απελευθερώνει, με την εισβολή της στην οικογενειακή εστία των Κέλερ, την ηθική ενέργεια που θα έρθει αντιμέτωπη με τις αλλοτριωμένες αξίες του Τζο. Με τον τρόπο αυτό η εισβολή της Αν παίζει οργανικό ρόλο στη διαμόρφωση του φιλοσοφικού νοήματος του έργου.

Αν εξετάσουμε τώρα τα κίνητρα της εισβολής και τη γενική συμπεριφορά της Αν, βλέ-

Πριν από δύο χρόνια είχα προσπαθήσει να καθορίσω μια για πάντα τη φιλοσοφική μου τοποθέτηση απέναντι στον Μαρξισμό. Το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* είχε δεχτεί μερικά πολύ καλά αλλιά και μερικά χλιαρά σχόλια και η μοίρα του ήταν αμφίβολη. [...] Από τη στιγμή, όμως, που ο Μπρους Άτκινσον το μετέτρεψε σε λαϊκό προσκύνημα με δύο άρθρα του στους *Times*, η *Worker* επανήλθε με άλλη άποψη και το βρήκε μια εύσχημη απολογία του καπιταλισμού –στο κάτω κάτω, ο Κρις Κέλλερ, ο γιος του αφεντικού που είχε πουλήσει ελπιωματικά εξαρτήματα στο στρατό προκαλώντας τη συντριβή των μαχητικών αεροπλάνων, δέχεται να κληρονομήσει την επιχείρηση αντί να μετατραπεί ο ίδιος σε επαναστάτη. Ανάμεσα σε άλλα, συνειδητοποιούσα τώρα ότι για την αριστερά η καλύτερη απόδειξη καλλιτεχνικής αγνότητας ήταν η αποτυχία.

Για να αποσαφηνίσω τις δικές μου σκέψεις πάνω στο θέμα έγραψα ένα άρθρο υποστηρίζοντας, πως, αν ο Μαρξισμός ήταν πραγματικά μια επιστήμη της κοινωνίας, ένας μαρξιστής συγγραφέας δεν θα μπορούσε να διαστρεβλώσει την κοινωνική πιθανότητα και τις προσωπικές του έντιμες παρατηρήσεις για να αποδείξει μια *a priori* δοσμένη θέση πολιτικής προπαγάνδας. Με δυο λόγια, ο Κρις Κέλλερ δεν θα γινόταν επαναστάτης στην πραγματική ζωή, και πάντως το θέμα του έργου δεν ήταν αυτό. Το προδικασμένο συμπέρασμα, στο κάτω κάτω, το απεχθάνεται και η επιστήμη. Όταν διάβασα το κείμενό μου σε μια πλατιά συνάντηση συγγραφέων, διαπίστωσα πως δημιούργησε γενική σύγχυση. Αυτό που ήθελα να υποστηρίξω ήταν πως η τέχνη, τουλάχιστον η αξιόλογη τέχνη, βρίσκεται σε αντίθεση με την προπαγάνδα, με την έννοια ότι ο συγγραφέας δεν μπορεί να πλάσει την αλήθεια, αλλά μόνο να την ανακαλύψει. Έτσι, ένας συγγραφέας οφείλει πρώτα να σέβεται ό,τι υπάρχει ή αλλιώς να εγκαταλείψει κάθε ελπίδα να φέρει στο φως τους κρυμμένους μηχανισμούς της εποχής του. [...]

Στην πραγματικότητα, σ' εκείνη τη σύναξη αριστερών συγγραφέων διαφόρων αποχρώσεων, οι περισσότεροι από τους οποίους θαύμαζαν αναμφίβολα το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, ήθελα να δείξω ότι το έργο δεν θα είχε γραφτεί ποτέ αν είχα διαλέξει να συμμορφωθώ με τη γραμμή του Κόμματος εκείνη την εποχή. Στη διάρκεια του πολέμου οι κομμουνιστές αποδοκίμαζαν οτιδήποτε θα μπορούσε να διαταράξει την εθνική ενότητα. [...] Η αλήθεια ήταν πως, στα δυο χρόνια που δούλευα το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, περίμενα πως, αν ήταν ποτέ ν' ανεβεί, ο πόλεμος ήταν πολύ πιθανό να μην είχε τελειώσει ακόμα. Το έργο τότε θ' αποτελούσε πραγματική γροθιά στο πρόσωπο της επιχειρηματικής κοινότητας (με τον διαφημιζόμενο, με το αζημίωτο, πατριωτισμό της) αλλά και στο πρόσωπο των κομμουνιστών!

Άρθουρ Μίλερ, *Στη δίνη του χρόνου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1988, σσ. 127-128, 130-131, 133-134, 218-220, 224.
Απόδοση: Φώντας Κονδύλης

πουμε ότι αντανακλούν μια ανάλογη συνύπαρξη αντικρουόμενων αξιών που είδαμε στο χαρακτήρα της Κέιτ. Με τη διαφορά ότι σε επιφανειακό επίπεδο κυριαρχούν οι ανθρωπιστικές της αξίες, που την οδήγησαν να απορρίψει τον πατέρα της μέχρι του σημείου που αρνείται να τον επισκεφθεί στη φυλακή. Για χάρη όμως του προσωπικού της συμφέροντος, και όταν έχει πια αποκαλυφθεί η ενοχή του Τζο, η Αν θα προτείνει στην Κέιτ ένα συμβιβαστικό διακανονισμό που μαρτυρά την πρακτικότητα των ατομικιστικών της κινήτρων. [...]

Μετά την αποτυχημένη αυτή απόπειρα συμβιβασμού, και μπροστά στον κίνδυνο να χάσει τον Κρις, θα προβεί στην τελειωτική επίθεση με όπλο το γράμμα του Λάρι. Πρόκειται στην ουσία για ένα όπλο της αλήθειας, που για πρακτικούς υποκειμενικούς λόγους είχε φέρει μαζί της. Αλλά, όπως δείχνει γενικά η συμπεριφορά της στο έργο, η αλήθεια και η αίσθηση του δικαίου υποχωρούν κάτω από την πίεση των υποκειμενικών της κινήτρων.

Θα μπορούσαμε επομένως να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο χαρακτήρας της Αν είναι μια παραλλαγή του Αμερικανού χαρακτήρα που αντιπροσωπεύει η Κέιτ. Ότι, επίσης, η αμφιρρεπής ιδεολογική και ψυχολογική υπόσταση των δύο γυναικών σε συνδυασμό με τη στερεοτυπική τους πιστότητα προσδίδουν μια πρισματικότητα στους χαρακτήρες τους. Η πρισματικότητα αυτή εξισορροπεί το ιδεολογικά μονοσήμαντο των συμβολικών ρόλων του Κρις και του Τζο, που όμως είναι αναγκαίο για την εξωτερίκευση της σύγκρουσης των αξιών και για την καθαρότητα της θεατρικής τους απεικόνισης. Έτσι, η αντιπροσωπευτικότητα στους χαρακτήρες και τους ρόλους των δύο γυναικών γίνεται σύμβολο και ταυτόχρονα μέσο για τη δημιουργία ενός οργανικά ισορροπημένου συνόλου που συνδέει την ιδιωτική και τη δημόσια ζωή του ατόμου. Σύμφωνα δηλαδή με τη θεωρία του Μίλερ για το σύγχρονο κοινωνικό έργο, που πρέπει να εκφράζει τη συνολική εμπειρία του ανθρώπου. Και θα άξιζε ίσως να εξετάσουμε κάτω από το πρίσμα αυτό τους χαρακτήρες και των άλλων σημαντικών έργων του, πριν διαμορφώσουμε μια γενική άποψη για τη φύση και τη λειτουργικότητα των ρόλων τους.

Ελένη Χαβιαρά-Κεχαΐδου, «Οι γυναικείοι χαρακτήρες στον Άρθουρ Μίλερ»,
περ. Διαβάζω, τ. 259, Μάρτιος 1991.

Η τραγωδία και ο κοινός άνθρωπος Άρθρου Μίλερ

Ελάχιστες τραγωδίες γράφονται στην εποχή μας. Συχνά υποστηρίζεται ότι η απουσία τους οφείλεται στην έλλειψη ηρώων ανάμεσά μας, ή στο γεγονός ότι ο σύγχρονος άνθρωπος αντικατέστησε το αίμα της πίστης που έτρεχε μέσα του, με το σκεπτικισμό της επιστήμης, και η ηρωική στάση απέναντι στη ζωή δεν μπορεί να στηριχτεί πάνω στην επιφύλαξη και στην περίσκεψη. Για κάποιους λόγους, λέγεται συχνά ότι είμαστε κατώτεροι της τραγωδίας –ή ότι η τραγωδία είναι ανώτερή μας. Το αναπόφευκτο συμπέρασμα είναι, φυσικά, ότι ο τραγικός τρόπος είναι αρχαϊκός· ταιριάζει μόνο στους πολύ υψηλά ιστάμενους, στους βασιλείς και στους ευγενείς, κι αν αυτό δεν ομολογείται ανοιχτά, πολύ συχνά, ωστόσο, υπονοείται.



Ψηλά από τη γέφυρα, 1955.

Πιστεύω ότι ο κοινός άνθρωπος μπορεί θαυμάσια να αποτελέσει το θέμα μιας τραγωδίας και μάλιστα στον ίδιο βαθμό μεγαλείου όσο κι ένας βασιλιάς. Αυτό θα μπορούσε να γίνει φανερό υπό το φως της σύγχρονης ψυχιατρικής, που βασίζει τις αναλύσεις της σε κλασικούς τύπους, όπως τα συμπλέγματα του Οιδίποδα και του Ορέστη, για παράδειγμα, τα οποία μπορεί να προέρχονται από βασιλείς, αλλά ισχύουν για τον κάθε άνθρωπο που βρίσκεται σε παρόμοιες συναισθηματικές καταστάσεις. Για να μιλήσουμε πιο απλά, όταν το τραγικό στην τέχνη δεν είναι το υπό συζήτηση θέμα, τότε δεν διστάζουμε να αποδώσουμε στους υψηλά ιστάμενους τις ίδιες πνευματικές διεργασίες με τους ταπεινούς. Κι αν, τελικά η έξαρση της τραγικής πράξης ανήκε μόνο στους χαρακτήρες των ανώτερων κοινωνικών τάξεων, τότε πώς εξηγείται το γεγονός ότι οι μάζες της ανθρωπότητας τρέφουν τέτοια εκτίμηση στην τραγωδία και μάλιστα μεγαλύτερη απ' ότι σε κάθε άλλο θεατρικό είδος; Πώς εξηγείται το γεγονός ότι την καταλαβαίνουν τόσο;

Κατά τη γνώμη μου, ο γενικός κανόνας –αν υπάρχουν εξαιρέσεις δεν τις γνωρίζω– είναι ότι το τραγικό αίσθημα γεννιέται, όταν είμαστε μπροστά σε έναν χαρακτήρα που είναι έτοιμος να θυσιάσει και τη ζωή του ακόμα –αν χρειαστεί– για να εξασφαλίσει ένα πράγμα: το αίσθημα της προσωπικής του αξιοπρέπειας. Από τον Ορέστη στον Άμλετ, από τη Μήδεια στον Μάκβεθ, η προσπάθεια του ατόμου έγκειται στο να κερδίσει τη θέση που δικαιωματικά του ανήκει μέσα στην κοινωνία. Άλλοτε πρόκειται για κάποιον που έχασε τη θέση αυτή, άλλοτε για κάποιον, που προσπαθεί να την κατακτήσει για πρώτη φορά, όμως, η καθοριστική πληγή που οδηγεί σε μοιραία γεγονότα είναι το πλήγωμα της αξιοπρέπειας, και ο μόνος τρόπος ν' αντισταθεί κανείς είναι η αγανάκτηση. Η τραγωδία, λοιπόν, δεν είναι παρά το αποτέλεσμα, που δημιουργεί η ανάγκη του ανθρώπου να αξιολογήσει τον εαυτό του δίκαια.

Ο μύθος αποκαλύπτει πάντα αυτό που ονομάζεται «τραγικό ελάττωμα», ένα ψεγάδι, δηλαδή που δεν είναι περίεργο για κάποιον μεγαλοπρεπή λόγω θέσης χαρακτήρα. Ούτε αποτελεί αναγκαστικά μια αδυναμία. Το «ελάττωμα» ή η ρωγμή στο χαρακτήρα δεν είναι τίποτα –και δεν χρειάζεται να είναι κάτι– παρά μόνο η έμφυτη απροθυμία του ήρωα να παραμείνει παθητικός μπροστά σε ό,τι ο ίδιος θεωρεί ότι θίγει την αξιοπρέπειά του και την εικόνα της κοινωνικής του υπόστασης. Μόνο οι παθητικοί, μόνο εκείνοι που δέχονται τη μοίρα τους χωρίς ν' αντιδρούν, είναι «τέλειοι» –χωρίς ελάττωμα. Οι περισσότεροι μας ανήκουμε σ' αυτή τη δεύτερη κατηγορία. Όμως, υπάρχουν σήμερα ανάμεσά μας, όπως υπήρχαν πάντα, αυτοί που αντιδρούν ενάντια στην τάξη των πραγμάτων που τους υποβιβάζουν, και στη διαδικασία αυτής της αντίδρασής τους, όλα όσα έχουμε δεχτεί από φόβο, από αναισθησία ή από άγνοια γκρεμίζονται μπροστά μας και επανεξετάζονται. Από αυτήν την καθολική βίαιη επίθεση του ενός ατόμου εναντίον της φαινομενικής σταθερότητας του κόσμου που μας περιβάλλει –από αυτή την καθολική επανεξέταση του «αμετάβλητου» περιβάλλοντος– προκύπτει ο φόβος και ο τρόμος που συνδέεται με το τραγικό.

Το πιο σημαντικό, από αυτή την καθολική αμφισβήτηση όσων πριν θεωρούνταν δεδομένα, είναι το ότι μαθαίνουμε. Κι αυτή η διαδικασία δεν είναι ξένη στον κοινό άνθρωπο. Στις επαναστάσεις που γίνονται σ' ολόκληρο τον κόσμο, τα τελευταία χρόνια, ο κοινός άνθρωπος έχει αποδείξει επανειλημμένα αυτή την εσωτερική δύναμη κάθε τραγωδίας. Η επιμονή πάνω στην κοινωνική θέση του τραγικού ήρωα, ή σε αυτό που ονομάζεται «ευγενική καταγωγή του χαρακτήρα του», δεν σημαίνει τίποτα άλλο παρά την επιμονή στα εξωτερικά μόνο χαρακτηριστικά της τραγωδίας. Αν η κοινωνική θέση και η ευγένεια του χαρακτήρα ήταν απαραίτητα, τότε τα προβλήματα εκείνων που έχουν υψηλή κοινωνική θέση θα αποτελούσαν τα ιδιαίτερα προβλήματα της τραγωδίας. Όμως σίγουρα το δικαίωμα ενός μονάρχη να αποκτήσει το βασίλειο ενός άλλου δεν μπορεί πια να μας γεννήσει πάθος, ούτε σήμερα η άποψη μας για τη δικαιοσύνη είναι η ίδια με εκείνη ενός βασιλιά της Ελισσαβετιανής εποχής. Η ξεχωριστή ποιότητα που μας ταραίζει σε τέτοια έργα, προέρχεται από τον έντονο φόβο ότι μας εκτοπίζουν από την αίσθηση της καταστροφής που νιώθουμε ότι μας απειλεί όταν μας καταστρέφουν την εικόνα που έχουμε φτιάξει για τον εαυτό μας. Ο φόβος αυτός είναι κυρίαρχος σήμερα ανάμεσά μας, ίσως πιο έντονος από ποτέ άλλοτε. Και μάλιστα αυτός, που γνωρίζει αυτόν το φόβο καλύτερα από τον καθένα είναι ο κοινός, ο μέσος άνθρωπος.

Αν τώρα είναι αλήθεια ότι το τραγικό είναι η συνέπεια της ανάγκης που νιώθει ο άνθρωπος να αξιολογήσει τον εαυτό του δίκαια, η καταστροφή που μπορεί να υποστεί στη διάρκεια αυτής της διαδικασίας έχει λανθασμένες ή καταστροφικές συνέπειες και για το περιβάλλον του. Κι αυτή ακριβώς είναι η ηθική της τραγωδίας και η διδαχή της. Η ανακάλυψη του ηθικού νόμου, που αποτελεί ακριβώς αυτό που συνιστά την τραγω-



Το τίμημα, 1967.



Με τον Ελία Καζάν στις πρόβες του *Εμποράκου*.



Ο θάνατος του εμποράκου, 1980.

δία, δεν είναι η ανακάλυψη κάποιας αφηρημένης ή μεταφυσικής ιδιότητας. Το τραγικό δικαίωμα είναι μια συνθήκη της ζωής, μια συνθήκη μέσα στην οποία η ανθρώπινη προσωπικότητα είναι ικανή ν' ανθίσει και ν' ανακαλύψει τον εαυτό της. Το λάθος είναι εκείνη η συνθήκη που καταπιέζει τον άνθρωπο, εμποδίζει την αγάπη του και το δημιουργικό του ένστικτο. Η τραγωδία φωτίζει –και πρέπει να φωτίζει, με την έννοια ότι υψώνει το δάχτυλο του ήρωα ενάντια στους εχθρούς της ελευθερίας. Η δίψα για ελευθερία έχει την πιο σημαντική θέση στην τραγωδία. Αυτό που μας τρομοκρατεί είναι η επαναστατική αμφισβήτηση ενός σταθερού περιβάλλοντος. Κι ο κοινός άνθρωπος καθόλου δεν απέχει από τέτοιες σκέψεις και τέτοιες πράξεις.

Κάτω από αυτή την οπτική, η απουσία τραγωδιών μπορεί να οφείλεται εν μέρει στη στροφή που έκανε η σύγχρονη λογοτεχνία προς την καθαρά ψυχαναλυτική ή προς την καθαρά κοινωνική αντιμετώπιση της ζωής. Αν όλα μας τα δεινά, οι ταπεινώσεις μας, γεννιούνται κι αναπτύσσονται μέσα στο μυαλό μας, τότε κάθε δράση, πόσο μάλλον η ηρωική δράση, είναι προφανώς αδύνατη. Κι αν πάλι μόνο η κοινωνία είναι υπεύθυνη για το γκρέμισμα της ζωής μας, τότε ο πρωταγωνιστής πρέπει απαραίτητα να είναι τόσο αγνός και τέλειος ώστε να μας αναγκάσει να αρνηθούμε την εγκυρότητά του σαν χαρακτήρα. Η τραγωδία δεν μπορεί να προέλθει ούτε από τη μια ούτε από την άλλη άποψη, απλά γιατί ούτε η μια ούτε η άλλη αντιπροσωπεύουν μια ισορροπημένη αντίληψη ζωής. Πάνω απ' όλα, η τραγωδία απαιτεί από τον συγγραφέα την πιο λεπτή εκτίμηση της αιτίας και του αποτελέσματος.

Καμιά τραγωδία δεν μπορεί για το λόγο αυτό να γεννηθεί όταν ο συγγραφέας της φοβάται να αμφισβητήσει τα πάντα, όταν θεωρεί τους θεσμούς, τις συνήθειες και τα έθιμα αιώνια, αμετάβλητα ή αναπόφευκτα. Στην τραγική θεώρηση η ανάγκη του ανθρώπου να κατανοήσει τον εαυτό του ολοκληρωτικά είναι ο μοναδικός οδηγός, κι ο,τιδήποτε τον εμποδίζει και τον υποβιβάζει πρέπει να δεχτεί τη επίθεση του και την επανεξέταση. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η τραγωδία πρέπει να διακηρύσσει την επανασταση.

Οι Έλληνες μπορούσαν να αμφισβητήσουν ακόμα και τους θεούς και να επιβεβαιώσουν έτσι την ορθότητα των νόμων. Και ο Ιώβ μπορούσε να οργιστεί με τον ίδιο τον Θεό απαιτώντας τα δικαιώματά του για να καταλήξει στην υποταγή. Αλλά αν έστω και για μια στιγμή βρισκόταν όλα σ' εκκρεμότητα, και τίποτα δεν ήταν αποδεκτό, τότε στη διάρκεια αυτού του τεντώματος και του ξεσκίσματος του κόσμου, στη διάρκεια αυτής της ίδιας της διαδικασίας, ο χαρακτήρας αποκτά «μέγεθος», αποκτά εκείνη την τραγική δομή, που στο μυαλό μας έχει συνδεθεί με τους βασιλείς και τους ευγενείς. Ο πιο κοινός των ανθρώπων μπορεί ν' αποκτήσει αυτό το μέγεθος φτάνει να θελήσει να τα

ρίξει όλα μέσα στον αγώνα, στη μάχη να εξασφαλίσει τη θέση που δικαιωματικά του ανήκει στον κόσμο.

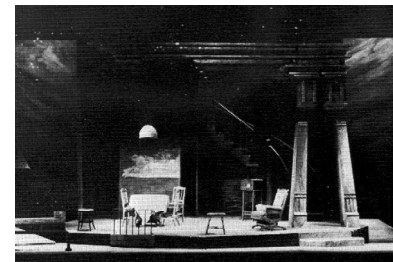
Υπάρχει μια λαθεμένη αντίληψη για την τραγωδία, όπως βλέπω σε πολλά περιοδικά ή ακούω σε συζητήσεις με συγγραφείς και αναγνώστες: ότι η τραγωδία είναι η αναγκαιότητα που συνδέεται με την απαισιοδοξία. Ακόμα και το λεξικό δεν λέει τίποτα άλλο για το λήμμα «τραγωδία» πέρα από το ότι σημαίνει μια ιστορία με λυπηρό ή δυστυχημένο τέλος. Αυτή η εντύπωση είναι τόσο σταθερή στο μυαλό ορισμένων ώστε φοβάμαι να υποστηρίξω ότι στην πραγματικότητα η τραγωδία απαιτεί περισσότερη αισιοδοξία από τον συγγραφέα απ' ότι η κωμωδία και ότι το τελικό της αποτέλεσμα οφείλει να είναι το να ενισχύσει τους θεατές με τις πιο αισιόδοξες απόψεις για το ανθρωπινό είδος. Γιατί, εάν είναι αλήθεια ότι ο τραγικός ήρωας ουσιαστικά αγωνίζεται να διεκδικήσει όλα όσα του ανήκουν ως προσωπικότητα, κι αν αυτός ο αγώνας πρέπει να είναι καθολικός και χωρίς επιφυλάξεις, τότε αυτόματα αποδεικνύεται η ακατάλυτη θέληση του ανθρώπου να κατακτήσει την ανθρωπινή φύση του.

Η πιθανότητα της νίκης πρέπει πάντα να ενυπάρχει στην τραγωδία. Εκεί που ένας χαρακτήρας έχει δώσει μια μάχη, που δεν θα μπορούσε ποτέ να κερδίσει, υπάρχει και κυβερνά το πάθος. Η θλίψη πάλι επιτυγχάνεται, όταν ο πρωταγωνιστής είναι, εξαιτίας της ανοησίας του, της αναισθησίας του ή του εγωκεντρισμού του, ανίκανος να παλέψει με μια ανώτερη δύναμη. Το πάθος είναι πραγματικά ο τρόπος του απαισιόδοξου. Όμως η τραγωδία απαιτεί καλύτερη ισορροπία ανάμεσα στο αδύνατο και στο δυνατό. Και είναι περίεργο, αλλά και σπουδαίο, ότι τα έργα που αγαπάμε, εδώ και αρκετούς αιώνες, είναι οι τραγωδίες. Σ' αυτές και μόνο σ' αυτές, υπάρχει η πίστη, η αισιοδοξία, αν θέλετε, στη δύναμη του ανθρώπου να παλέψει για το τέλειο.

Πιστεύω, ότι ήρθε η στιγμή, εμείς, που δεν έχουμε και δεν θέλουμε βασιλείς, να συνεχίσουμε τη φωτεινή λαμπρή ιστορία και να την οδηγήσουμε στο μόνο μέρος που μπορεί να οδηγηθεί στην εποχή μας –στην καρδιά και το νου του κοινού ανθρώπου.

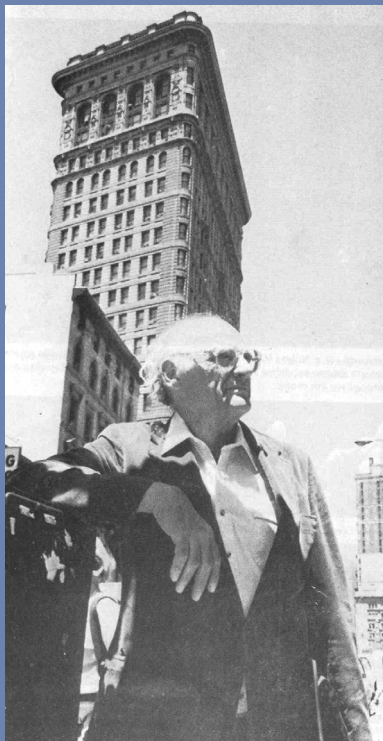


Με τον Λουκίνο Βισκόντι στις πρόβες του *Μετά την πτώση*, Παρίσι 1965.



Η δημιουργία του κόσμου και άλλα τινά, Νέα Υόρκη 1972.

Άρθρου Μίλερ, "Tragedy and the Common Man" στο: Horst Frenz (ed.), *American Playwrights on Drama*, Hill and Wang, Νέα Υόρκη 1965.



Έζησα τη μισή μου ζωή και περισσότερο στην εξοχή του Κονέκτικατ, προσδοκώντας διαρκώς να τελειώσω κάποιο έργο ή βιβλίο για να μπορώ να περνώ περισσότερο χρόνο στην πόλη, όπου συμβαίνουν τόσα και τόσα πράγματα. Υπάρχει κάτι το αστείο σε αυτή τη σαραντάχρονη «πρόσκαιρη» διαμονή. Μακάρι να σταματούσαμε να δολοφονούμε ο ένας τον άλλο! Θα μπορούσαμε να είμαστε ένα υπέροχα διασκεδαστικό είδος. Η ικανοποίησή μου με δυσареσσει, όταν ξέρω ότι ελάχιστα πράγματα συμβαίνουν εδώ που δεν τα κάνω εγώ να συμβούν, εκτός από το ότι ο ήλιος ανατέλλει και δύει, τα φύλλα βγαίνουν, μεγαλώνουν και πέφτουν ή ίσως και κάποια έκπληξη πότε πότε, όπως η πρόσφατη εμφάνιση τσακαλιών στο δάσος.

Τα έχω δει αυτά τα τσακάλια. Έχουν ένα μόνιμο αυτάρεσκο μορφασμό, σαν να έκλεψαν κάτι πριν από λίγο. Δεν μπορείς να τα περάσεις για σκυλιά, που τους μοιάζουν κατά τ' άλλα, επειδή έχουν εκείνα τα μάτια που σε κοιτάζουν με μια σκυθρωπή ενοχή αλλιά χωρίς καθόλου συνείδηση, ένα κράμα υπολογισμού και αμυντικής δυσπιστίας, που η οικόσιτη ζωή αφαίρεσε από τα σκυλιά πριν από χιλιάδες χρόνια.

Έτσι, λοιπόν, εκεί έξω, τα τσακάλια πασχίζουν με σοβαρότητα να φτιάξουν τη ζωή τους και να γεννήσουν περισσότερα τσακάλια, χωρίς φυσικά να γνωρίζουν ότι το δάσος είναι και δικό μου. Και βρίσκομαι μέσα σε αυτό το καλύβι, απ' όπου μπορώ πότε πότε να κοιτάζω έξω το σούρουπο και να τα βλέπω να κινούνται προσεχτικά ανάμεσα στα γυμνά χειμωνιάτικα δέντρα, και κάνω, φαντάζομαι ό,τι κάνουν κι αυτά, δίνοντας υπόσταση στον εαυτό μου και σ' αυτούς που έρχονται έπειτα από μένα. Σε τέτοιες στιγμές, δεν ξέρω τίνος είναι η γη που έχω στην κατοχή μου ή τίνος είναι το κρεβάτι που κοιμάμαι. Μέσα στο σκοτάδι, εκεί έξω, τα τσακάλια βλέπουν το φως μου και σταματούν, με τις μουσούδες ανασηκωμένες, απορώντας για το ποιος είμαι και τι κάνω μέσα σε αυτή την καλύβα κάτω από το φως. Είμαι ένα μυστήριο γι' αυτά, μέχρι που το βαριούνται και πάνε παραπέρα, μα η αλήθεια, η πρώτη, ίσως, αλήθεια, είναι ότι συνδεόμαστε όλοι μεταξύ μας παρατηρώντας ο ένας τον άλλο. Όλοι και όλα. Ακόμα και τα δέντρα.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Οι συντελεστές

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗΣ



Είναι διπλωματούχος σολίστ του Ωδείου Αθηνών στο φλάουτο (εξαιρετική διάκριση) και πτυχιούχος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου (έπαθλο Λιλής Λουριώτη), της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών (κλασική φιλολογία), του New York University (κινηματογράφος) και του University of California (Master of Fine Arts στη σκηνοθεσία θεάτρου). Έχει πάνω από τριάντα παραγωγές στο ενεργητικό του σε διάφορες πολιτείες της Αμερικής, στις οποίες συγκαταλέγονται δικές του μεταφράσεις ή δια-

σκευές κειμένων των Σοφοκλή, Ευριπίδη, Brecht, Mishima, Beckett, Cocteau, Lorca, Genet, Pinter, Rimbaud, Müller, Poe, Yourcenar, καθώς και έργα πολλών νέων Αμερικανών συγγραφέων. Στον ελληνικό χώρο σκηνοθέτησε σε δικές του διασκευές και μεταφράσεις τα έργα: *Το τέλος του οίκου των Άσερ* και *Ολόκληρος ο Σαίξπηρ σε μία ώρα* για το Θέατρο του Νότου, *Ιστορίες αιδού* στο θέατρο Αυλωνίτη, *Ο καβαλάρης του χιονιού* για τη Θεσσαλονίκη / Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης και *Cabaret* στο Βεάκη. Σε δικές του μεταφράσεις τα *Πώς έμαθα να οδηγώ* για το Απλό Θέατρο, *Η κατάρα της Ίρμα Βεπ* στο Ήβη, *Η ψευδαίσθηση* και *Αχαρνής* για το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου, *Ένα καινούργιο κόκκινο* στο Πόρτα, *Proof* στο Μουσούρη, *Το καλό της χώρας μας* στον Τεχνόχωρο υπό Σκιάν, *Από' δώ και πέρα* στο Κ.Θ.Β.Ε και *Hysteria* στο Βρετάνια. Με την Κάτια Δανδουλάκη το *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, για τον Θ.Ο.Κ. πάλι τα *Αμερικάνικος βούβαλος* και *Βαβυλωνία*, στο θέατρο Αποθήκη το *Σεσουάρ για δολοφόνους*, στο Από Μηχανής τους *Σιδεράδες*, στο Κ.Θ.Β.Ε. το *Αρκαδία* και στο Ιλίσια το *Μοιραίο προαίτημα*. Διδάσκει σκηνοθεσία στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και στο Θέατρο των Αλλαγών.

ΕΛΕΝΗ ΜΑΝΩΛΟΠΟΥΛΟΥ



Γεννήθηκε στη Λάρισα, το 1972. Σπούδασε διακόσμηση εσωτερικών χώρων και κόσμημα στη Σχολή Βακαλό (1989-1992), όπου και εργάστηκε για τρία χρόνια. Συνέχισε σπουδές στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Εργαστήρι Ν. Κεσανλή – 1992-1997) και παρακολούθησε το Εργαστήρι Σκηνογραφίας Γ. Ζιάκα. Δίδαξε το μάθημα της σκηνογραφίας στη Σχολή Υποκριτικής του «Εμπρός» (1998-2000). Συνεργάστηκε στις παραστάσεις: Με τον Θεατρικό Οργανισμό Μορφές (θέατρο Εμπρός): Αγγέλα του Γ.

Σεβαστίκογλου (σκην. Τ. Μπαντής). Με την Εταιρεία Θεάτρου Δόλιχος (θέατρα Πορεία και Από Μηχανής): *Το κτήνος στο φεγγάρι* του Ρ. Καλινόφσκι, *Φρεναπάτη* του Τ. Κούσνερ και *Οικόπεδα με θάνατο* του Ντ. Μάμετ (σκην. Στ. Λιβαθηνός). Με το θέατρο Τζένη Καρέζη: *Δωδέκατη νύχτα* του Ου. Σαίξπηρ (σκην. Στ. Λιβαθηνός). Με το θέατρο του Νότου (θέατρο Αμόρε): *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι (σκην. Ν. Μιλιβόγιεβιτς), *Τέσσερις εικόνες αγάπης* του Λ. Μπέρφους (σκην. Γ. Μόσχος). Με το θίασο Διπλούς Έρωτες (θέατρο Θησείο): *Αγαμέμνων* του Αισχύλου (σκην. Μ. Μαρμαρινός). Με την Εταιρεία Θεάτρου Σφαίρα (θέατρο Δημήτρης Χορν): *Η ορχήστρα* του Ζ. Ανούιγ (σκην. Τ. Κουλιέβα). Με το θέατρο Αλίκη: *Η διαίτα του αστροναύτη* της Ε. Ακρίτα (σκην. Στ. Φασουλής). Με την Εταιρεία Θεάτρου Εμπρός: *Το τάβλι* του Δ. Κεχαΐδη, *Το ημερολόγιο της άμμου* του Δ. Κορδάτου, *Ένα νούμερο* και *Addio del Pasato* (σκην. Τ. Μπαντής). Με το θέατρο Πόρτα: *Ένα καινούργιο κόκκινο* του Χ. Μπάρκερ (σκηνικό) (σκην. Κ. Αρβανιτάκης). Με το θέατρο Αμιράλ: *Το τρίγωνο των Βερμούδων* των Ρ. Τέιλορ-Τ. Μπολόνια (σκην. Τ. Μπαντής). Με το Σύλλογο Μοντέρνου Χορού: *Το παιχνίδι* (χορ. Χ. Μπανταφούννης). Με την Ομάδα Χορού Σχεδία: *Διδώ και Αινείας*, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, *Ιδανικός χορός*, *Δάφνης και Χλόη* κ.ά. (χορ. Λύρα). Με την Ομάδα Μουσικού Θεάτρου Όπερα: *Οι σοφολογιότητες* του Μολιέρου, *Κοίτα με* των Α. Σταμάτη-Β. Ραΐση-Τ. Κούσνερ-Τζ. Γκαρ (σκην. Θ. Αμπαζής). Με το Θέατρο Τέχνης: *Βόιτσεκ* του Γκ. Μπύχνερ (σκην. Γ. Λαζάνης). Με το Εθνικό Θέατρο -Πειραματική Σκηνή: *Αγάπης αγώνας άγονος* του Ου. Σαίξπηρ (σκην. Στ. Λιβαθηνός), (Νέα Σκηνή) *Έξι πρόσωπα* ζητούν συγγραφέα του Λ. Πιραντέλλο (σκην. Δ. Μαυρίκιος) (κοστούμια), *Μήδεια* (σκην. Στ. Λιβαθηνός, Επί-

δαυρος). Με το Εθνικό Θέατρο – Παιδικό Στέκι: *Δον Κιχώτης* (σκην. Στ. Τσακίρης). Με το θέατρο Ήβη: *Τα λέμε* του Λ. Λαζόπουλου (κοστούμια). Με το Θέατρο της Άνοιξης: *Αιώνες μακριά απ' την Αλάσκα* του Α. Δήμου και *Ροΐδης* του Α. Νικολή (σκην. Στ. Φασουλής). Με το θέατρο Μουσούρη: *Προυφ* του Ντ. Όμπορν (σκην. Κ. Αρβανιτάκης). Με την Εταιρεία Θεάτρου Η Νέα Σκηνή (Θέατρο της Οδού Κυκλάδων): *Σε σας που με ακούτε* της Λ. Αναγνωστάκη (σκην. Λ. Βογιατζής). Με το Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας: *Και καλά Χριστούγεννα* του Α. Έικμπορν (σκην. Τ. Μπαντής). Με το ΔΗΠΕΘΕ Καβάλας: *Γυναίκες στα χιόνια* των Α. και Κ. Κούφαλη. Με το θέατρο Άλμα: *Παράξενο ιντερμέτζο* του Ε.Ο' Νηλ (σκην. Β. Μαυρομάτη). Στην κινηματογραφική ταινία *Λάθος αιώνας* του Στ. Νιζήρη. Επίσης, είχε την επιμέλεια κοστούμιών και σκηνικών στο κομμάτι της Τελετής Έναρξης της Ολυμπιάδας 2004 *Κλεψύδρα*.

ΑΛΕΚΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ



Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε ηλεκτρονικά και κινηματογράφο. Από το 1984 εργάζεται ως διευθυντής φωτογραφίας στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση, σε ταινίες μεγάλου και μικρού μήκους, τηλεοπτικές σειρές, εκπομπές, ντοκιμαντέρ. Από το 1990 εργάζεται και στο θέατρο ως σχεδιαστής φωτισμών. Έχει συνεργαστεί με 140 θεατρικές παραγωγές σε παραστάσεις που δόθηκαν σε θέατρα της Αθήνας και σε φεστιβάλ θεάτρου στην

Ελλάδα και το εξωτερικό, καθώς και με παραγωγές του Εθνικού θεάτρου, του Κ.Θ.Β.Ε και ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ανάμεσα σε άλλους, έχει συνεργαστεί με τους σκηνοθέτες Μ. Βολανάκη, Μ. Κουγιουμτζή, Μ. Λυμπεροπούλου, Γ. Λαζάνη, Τ. Μπαντή, Ρ. Πατεράκη, Κ. Τσιάνο, Στ. Λιβαθινό, Ν. Μαστοράκη, Κ. Αρβανιτάκη, Α. Καραγιανοπούλου, Θ. Αμπαζή.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΠΕΤΣΑΤΩΔΗ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. Ως βοηθός σκηνοθέτη συνεργάστηκε με το Κ.Θ.Β.Ε. στις παραστάσεις *Το δόντι του εγκλήματος* (σκην. Μ. Πάσσαρη) και *Η μοιρασιά του διαβόλου* (σκην. Π. Σεβαστίκογλου), καθώς και στις παραστάσεις *Χορός μεταμφιεσμένων* και *Μαγικός αυλός* με την Όπερα Θεσσαλονίκης, όπου έχει, επίσης, εργαστεί και ως οδηγός σκηνής.

Οι ηθοποίοι

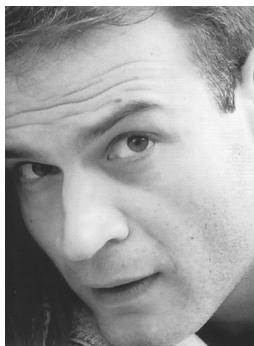
ΙΟΥΔΑΝΗΣ ΑΪΒΑΖΟΓΛΟΥ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, το 1974. Την περίοδο 1995-1998, φοίτησε στη Δραματική Σχολή του Κ.Θ.Β.Ε. και στη συνέχεια συμμετείχε στις παραστάσεις: *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του*, *Ο Φάτσερ στις*

πόλεις (σκην. Γ. Ρήγας), *Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας*, *Δωδέκατη νύχτα* (σκην. Ε. Γαβριηλίδης), *Ένα καπέλο από ψάθα Ιταλίας* (σκην. Ν. Νικολαΐδου), *Πλούτος* (σκην. Δ. Χρονόπουλος), *Σαμία* (σκην. Ε. Γαβριηλίδης), *Οι αλλοπαρμένοι* (σκην. Ν. Χουρμουζιάδης), *Αντιγόνη* (σκην. Β. Αρδίτης), *Βάτραχοι* (σκην. Σ. Χατζάκης), *Τα ελάφια και οι κατάρες* (σκην. Μ. Άβκιραν), *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* (σκην. Ε. Θεοδώρου), *Ο αυτοκράτορας και το αηδόνη* (σκην. Ε. Θεοδώρου), *Ο Άρντεν από το Φέβερασμ* (σκην. Γ. Ρήγας), *Οπερέτα* (σκην. Β. Νικολαΐδης).

ΤΑΣΟΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ



Έχει συνεργαστεί με τους σκηνοθέτες: Κ. Δαμάτη, Ν. Χατζηπαπά, Α. Κράλλη, Γ. Αναστασάκης, Π. Οικονομοπούλου, Λ. Βογιατζή, Θ. Μουμουλίδη, Στ. Λιβαθινό, Ν. Κοντούρη, Γ. Κακλέα,

Β. Νικολαΐδη, σε έργα των Μπωμαρσαί, Σαίξ-

πηρ, Αισχύλου, Ευριπίδη, Μαριβώ, Ροστάν, Ρίτσου, Καμπανέλλη, Βίσκι, Μισίμα, Τσέχοφ, Αριστοφάνη, Σεφέρη, Καρυωτάκη, Γκομπρόβιτς. Στον κινηματογράφο έπαιξε στην ταινία *Τέλος εποχής* σε σκηνοθεσία Α. Κόκκινου. Στο ραδιόφωνο έχει κάνει αναγνώσεις διηγημάτων στην ΕΡΑ 1 και ΕΡΑ 5.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΖΑΝΑΣ



Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου. Έχει παίξει στις παραστάσεις: *Τα γούστα του κυρίου Σλόαν* (σκην. Ν. Ναουμίδης), *Αγαπάτε αλλήλους* (σκην. Ν. Ναουμίδης), *Οι κάφροι*

(σκην. Κ. Καστανάς), *Ρεμπέτικο* (σκην. Κ. Φέρρης), *Ουτοπίες* (σκην. Σπ. Βραχωρίτης), *Η νύχτα με τις μάσκες* (σκην. Ε. Σκότη), *Φιλονικία* (σκην. Ε. Θεοδωρόπουλος), *Σταγόνες πάνω στην καυτή πέτρα* (σκην. Γ. Αναστασάκης), *Ερωφίλη* (σκην. Σπ. Ευαγγελάτος), *Καημένη μου Μάρικ* (σκην. Ι. Μαργαρίτης), *Η θηλεία* (σκην. Π. Ζούλιας), *Τα καινούργια ρούχα του αυτοκράτορα* (σκην. Ε. Πέγκα), *High Energy* (σκην. Β. Μυριανθόπουλος), *Η κασέτα* (σκην. Γ. Αρμένης), *Θείος Βάνιας* (σκην. Γ. Αρμένης), *Ιβάνοφ* (σκην. Ν. Μαστοράκης). Έλαβε μέρος στις ταινίες: *Τέλος εποχής* και *Ο αδελφός μου κι εγώ* του Α. Κόκκινου, *Καμιά συμπάθεια για τον διάβολο* του Δ. Αθανίτη, *Όλα είναι δρόμος* του Π. Βούλγαρη, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Δ. Αθανίτη, *Το μήλο της Έριδος* του Β. Μπουντούρη. Στην τηλεόραση εμφανίστηκε στις σειρές: *Ανατομία ενός εγκλήματος*, *Η αίθουσα του θρόνου*, *Κόκκι-*

νος κύκλος, *Βεντέτα*, *Αέρινες σιωπές*, *Ζευγάρια*, *10η εντολή*.

ΘΑΛΕΙΑ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ



Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, αριστούχος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου και απόφοιτος του τμήματος φωτογραφίας των Σχο-

λών Α.Κ.ΤΟ. Έχει παίξει στις παραστάσεις: *Οι μάγισσες του Σάλεμ* του Α. Μίλερ (σκην. Ν. Χαραλάμπους), *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (σκην. Λ. Κονιόρδου), *Ο φιλάργυρος του Μολιέρου* (σκην. Κ. Τσιάνου), *Ιβάνοφ* του Α. Τσέχοφ (σκην. Ν. Μιλιβόγιεβιτς), *Βαλς Εξιπασιόν* της Ε. Πέγκα (σκην. Γ. Χουβαρδάς-Ε. Θεοδώρου), *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (σκην. Μ. Μαρμαρινός), *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* του Τ. Ουίλιαμς (σκην. Κ. Δαμάτης), *Καλιγούλας* του Α. Καμύ (σκην. Θ. Σοφάτου), *Ο ηλίθιος* του Φ. Ντοστογιέφσκι (σκην. Ρ. Πατεράκη), *Μιζερέρε* του Πασχίδη (σκην. Κ. Τσιάνος), *Αθήνα-Μόσχα* του Ε. Τσολακίδη (σε σκηνοθεσία του ίδιου), *Μια ζωή την έχουμε* του Γ. Τζαβέλλα, (σκην. Α. Καλογριδής), *Τέλος καλό, όλα καλά* του Ου. Σαίξπηρ (σκην. Γ. Μιχαηλίδης). Συμμετείχε ως πρωθιέρεια στην τελετή αφής της Ολυμπιακής Φλόγας (χορ. Μ. Χορς) και στην τελετή έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας (σκην. Δ. Παπαϊωάννου).

ΘΑΛΕΙΑ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Αποφοίτησε από τη Δραματική Σχολή του Κ.Θ.Β.Ε. Από το 1983 έως το 1989 πήρε μέρος σε όλες τις παραστάσεις της Πειραματικής Σκηνής της

«Τέχνης». Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Θεατρικής Λέσχης του Βόλου. Στη συνέχεια συνεργάστηκε με τα ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Βορείου Αιγαίου, Σερρών και Βέροιας και το Κ.Θ.Β.Ε. Συμμετείχε σε περισσότερες από 50 παραστάσεις ερμηνεύοντας ρόλους του ελληνικού και διεθνούς δραματολογίου. Ενδεικτικά αναφέρονται: *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* του Μπ. Μπρεχτ (Σεν-Τε, σκην. Ν. Χουρμουζιάδης), *Νόρα* του Ε. Ίψεν (Νόρα, σκην. Ν. Χουρμουζιάδης), *Νόρα* του Ε. Ίψεν (Κρ. Λίντε, σκην. Ν. Κοντούρης), *Αγριόπαπια* του Ε. Ίψεν (Γκίνα, Δ. Χρονόπουλος), *Ο Αγών* από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (Αντιγόνη II, σκην. Β. Παπαβασιλείου), *Βάκχες* του Ευριπίδη (Βάκχη, σκην. Μ. Λάγκκοφ), *Θεός Βάνιας* του Α. Τσέχοφ (Έλενα, σκην. Ν. Χουρμουζιάδης), *Φιντανάκι* του Π. Χορν (Κατίνα, σκην. Θ. Γκόνης), *Marriage Play* του Ε. Άλμπι (Γκίλιαν, σκην. Π. Δανελάτος), *Τρελαντώνης* της Π. Δέλτα (Μις Ράις, σκην. Γλ. Καλαϊτζή), *Τσικλιντάν* της Στ. Βογιατζόγλου (Κάτια, σκην. Τ. Ράτζος). Συνεργάστηκε ακόμα με τους σκηνοθέτες: Α. Βουτσινά, Ν. Χαραλάμπους, Β. Αρδίττη, Ν. Αρμάο, Στ. Τσακίρη, Γ. Ρήγα, Γ. Μαργαρίτη, Π. Οικονομοπούλου, Τ. Στόουν, Ε. Βασιλικιώτη, Χρ. Χριστοφή κ.ά. Μετέφρασε (για παραστά-

σεις κατ' αρχήν της Πειραματικής Σκηνής) τα έργα: *Νυχτερινό σχολείο* του Χ. Πίντερ, *Η τραπεζαρία* του Α. Ρ. Γκέρνυ. Διδάσκει υποκριτική στο θεατρικό εργαστήρι του Ωδείου Βορείου Ελλάδος.

ΜΑΡΙΑ ΣΚΟΥΝΤΖΟΥ

Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου και παράλληλα σχέδιο στη σχολή Δοξιάδη. Ως αριστούχος προσελήφθη στο Εθνικό Θέατρο, όπου πρωταγωνίστησε

στις τραγωδίες *Πέρσες*, *Αντιγόνη*, *Οιδίπους επί Κολωνών*, *Φοίνισσες*, *Βάκχες*, *Ηλέκτρα*, *Τρωάδες*, *Ίων*, *Ηρακλείδες*, *Ιππόλυτος*. Με παραστάσεις αρχαίου δράματος εμφανίστηκε και στο εξωτερικό: Η.Π.Α., πρώην Σοβιετική Ένωση, Άπω Ανατολή, Κίνα και σε αρκετές πόλεις της Ευρώπης. Επίσης, πρωταγωνίστησε σε έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου: *Βυσσινόκηπος*, *Πλατόνοφ*, *Γλάρος*, *Ο ηλίθιος*, *Ο βυθός*, *Τζον Γαβριήλ Μπόργκμαν*, *Η αγριόπαπια*, *Μητρική στοργή*, *Τρικυμία*, *Τέλος καλό, όλα καλά*, *Οθέλλος*, *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, *Το επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν*, *Όλα στον κήπο*, *Πείνα και γίψα*, *Το λεβεντόπαιδο τη Ιρλανδίας*, *Αχ, Αυτά τα φαντάσματα*, *Ο δήμαρχος της συνοικίας Σανιτά*, *Το πανηγύρι του Αγίου Οβιδίου*, κ.ά. Επίσης, πρωταγωνίστησε και σε νεοελληνικά έργα: *Πρόγονος*, *Θεοφανώ*, *Βούδας*, *Το χέρι του σκοτωμένου*, *Ενυδρείο*, *Το παιχνίδι και μια τύψη*, *Το νησί της Αγίας*, κ.ά.

Εκτός Εθνικού Θεάτρου συνεργάστηκε με το Αμφιθέατρο του Σπ. Ευαγγελάτου στη *Μαρία Στιούαρτ* (Ελισάβετ) και με το Θέατρο Κ. Κουν στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (Κλυταιμνήστρα).

Τιμήθηκε με το έπαθλο Μαρίκας Κοτοπούλη. Δίδαξε για χρόνια στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου και φέτος συνεργάζεται για πρώτη φορά με το Κ.Θ.Β.Ε.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΤΑΜΟΥΛΗΣ

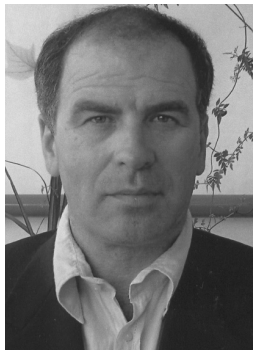
Γεννήθηκε στο Σίδνεϊ της Αυστραλίας και έζησε στην Αμμόχωστο και το Λονδίνο. Σπούδασε γραφικές τέχνες και σκηνογραφία. Έργα του έχουν εκτεθεί στην πρώτη ατομική

έκθεση ζωγραφικής στο «Γυάλινο μουσικό θέατρο» και στην ομαδική έκθεση *Η τέχνη στην πρώτη σελίδα*, στο Μουσείο Μπενάκη. Τελείωσε με άριστα τη Σχολή Δραματικής Τέχνης Βεάκη και τιμήθηκε με το βραβείο Λαμπέτη το 1990. Συμμετείχε στο εργαστήριο αρχαίου δράματος του Λ. Βογιατζή και ταυτόχρονα στο εργαστήριο φωνητικής τέχνης του Σπ. Σακκά. Πήρε μαθήματα κίνησης από τη Ζ. Νικολούδη και Τάι-Τσι από τον Β. Ναχμία.

Έχει διδάξει θεατρικό αυτοσχεδιασμό και υποκριτική στη Σχολή Ελληνικής Νοηματικής Γλώσσας και στο Ισπανικό Ινστιτούτο Θεράβντες. Συνεργάστηκε με το Θεσσαλικό Θέατρο, τα Δ.Η.Π.Ε.ΘΕ. Πάτρας και Ιωαννίνων, το

Θέατρο Σφίγγα, τη Λυρική Σκηνή, το Θέατρο της Άνοιξης, το Εθνικό Θέατρο, το Θέατρο Πόρτα, το Θέατρο Χαλανδρίου και το Κ.Θ.Β.Ε. στα έργα: *Οι φασουλήδες με τη μαγκούρα* του Φ.Γκ.Λόρκα, *Ελίζα* της Ξ. Καλογεροπούλου, *Κύων* του Μ. Γκερέν, *Προφορική προδοσία* του Μ. Κάγκελ, *Βάκχες* του Ευριπίδη, *Βόιτσεκ* του Γκ. Μπύκνερ, *Στο μεγάλο δρόμο* του Τσέχοφ, *Η συνάτα των φαντασμάτων* του Α. Στρίντμπεργκ, *Καμίνιο Ρεάλ* του Τ. Ουίλιαμς, *Υπηρέτριες* του Κ. Γκολντόνι, *Ο γενικός γραμματέας* του Η. Καπετανάκη και *Η τύχη της Μαρούλας* του Δ. Κορομηλά, *Ο βασιλιάς Γκορντογκάν* του Ρ. Ιβσικ, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι* του Ου. Σαίξπηρ και στην *Οπερέτα* του Β. Γκομπρόβιτς, σε σκηνοθεσίες των: Λ. Κονιόρδου, Β. Παπαβασιλείου, Σπ. Σακκά, Γ. Μαργαρίτη, Α. Τομπούλη, Θ. Μοσχόπουλο και Β. Νικολαΐδη. Έχει συμμετάσχει στην ταινία *Οι θεατρίνες* (σκην. Π. Πορτοκαλάκη) και στην τηλεταινία *Ο δρόμος* (σκην. Β. Τσελεμέγκου).

ΚΩΣΤΑΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ



Απόφοιτος της Δραματικής Σχολής Γ. Θεοδοσιάδη. Έχει συνεργασθεί με πολλά θέατρα όπως με το Εθνικό Θέατρο στα έργα: *Αίας* του Σοφοκλή, *Θάνατος βασιλικού επιτρόπου* του Γ. Σεβαστίκογλου, *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, *Αχαρνές* του Αριστοφάνη, *Μήδεια* του Ευριπίδη, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, *Ορέστεια* του Αισχύλου,

Αντιγόνη του Σοφοκλή, *Καμίνιο Ρεάλ* του Τ. Ουίλιαμς, *Δόνια Ροζιτα* του Φ. Γκ. Λόρκα. Με το «Ανοιχτό θέατρο» του Γ. Μιχαηλίδη έπαιξε στα έργα: *Τρικυμία* του Σαίξπηρ, *Τα δεσμά* του Α. Στρίντμπεργκ, *Ανθή* του Λ. Αντρέγιεφ, *Τρεις αδελφές* του Α. Τσέχοφ, *Λούλου* του Φ. Βέντεκιντ, *Άμλετ* του Ου. Σαίξπηρ, *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη και *Η Αθήνα μετά τη βροχή* του Γ. Μιχαηλίδη. Στο θέατρο «Κάπα» έπαιξε στο έργο *Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ*. Με το θέατρο της οδού Κεφαλληνίας συνεργάστηκε στο ανέβασμα των έργων: *Μαχαίρι στην κότα* του Ντ. Χεραγουέαρ, *Κεκλεισμένων των θυρών* του Ζ. Π. Σαρτρ και *Επαγγελματίας πυγμάχος* του Α. Σαπλίν. Στο θέατρο ΠΟΡΤΑ της Ξ. Καλογεροπούλου έπαιξε στα έργα:

Οι τελευταίοι του Μ. Γκόρκι και *Δυσαρμονίες* της Κ. Όουτς. Με το Θέατρο της Λαμίας έπαιξε στα έργα: *Η αυλή των θαυμάτων* του Ι. Καμπανέλλη και *Δυο ευγενείς απ' τη Βερόνα* του Ου. Σαίξπηρ. Στο θέατρο Τζένη Καρέζη έπαιξε στον *Επιθεωρητή* του Ν. Γκόγκολ, στο θέατρο του Πανεπιστημίου Αθηνών στην Πλάκα έπαιξε στο έργο του Ου. Σαίξπηρ *Οθέλλος*, στο Ηρώδειο στη Σελεστίνια του Φ. ντε Ρόχας και στο θέατρο Χορν στη *Μικρή μας πόλη* του Θ. Ουάιλντερ. Επίσης, συνεργάστηκε με το Θέατρο του Νότου του Γ. Χουβαρδά στα έργα: *Τερέζ Ρακέν* του Ε. Ζολά και *Η δούκισσα του Μάλφι* του Τζ. Γουέμπστερ. Στην τηλεόραση έχει παίξει σε πολλές σειρές όπως: *Οι φρουροί της Αχαΐας* και *Το τελευταίο αντίο* του Γ. Διαμαντόπουλου, *Ταξίμ* της Κ. Αθανασίου, *Να με προσέχεις* της Μ. Τσάπα, *Δροσουλίτες* του Π. Φιλιππίδη, *Φεύγα* του Λ. Ζαρουτιάδη, *Μπαμπαλού* του Χ. Δήμα, *Κανείς δεν λέει σ' αγαπώ* του Α. Ρήγα και *Η κατάλληλη στιγμή* του Χ. Παληγιαννόπουλου. Στο κινηματογράφο έπαιξε στις ταινίες *Και αύριο μέρα είναι* της Δ. Μασκλαβάνου, *Χάρτινο*

καραβάκι της Δ. Λαμπρινού και *Η γυναίκα είναι σκληρός άνθρωπος* του Α. Καφετζόπουλου.

ΕΙΡΗΝΗ ΧΕΛΙΟΥ



Γεννήθηκε και μεγάλωσε στο Π. Φάληρο. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Πειραιϊκού Συνδέσμου. Συμμετείχε στις παραστάσεις του θεάτρου Στοά: *Ακούω ήχον κώδωνος*, *Μήδεια*, *Το*

σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (σκην. Θ. Παπαγεωργίου) και *Εντελώς αναξιοπρεπές* (σκην. Γ. Αναστασάκης), καθώς και στην παιδική σκηνή στο έργο *Μέσα στο νερό* δασκάλα (σκην. Λ. Πρωτοψάλτη). Επίσης με το Θέατρο Διαδρομή στις παραστάσεις: *Τρωάδες* (σκην. Δ. Χρονόπουλος) και *Ορέστης* (σκην. Στ. Φασουλής). Στο Κ.Θ.Β.Ε. έπαιξε στην παράσταση *Εφιάλτες* (σκην. Π. Ζηβανός). Έκανε μαθήματα φωνητικής με τη Νένη Ζάππα. Συνεργάστηκε με την ΕΡΑ 5 σε κύκλο επεισοδίων της εκπομπής *Λόγος ανάγλυφος*. Παραδίδει μαθήματα γερμανικής γλώσσας



ΖΥΘΟΣ

ΑΠΟ ΤΟ 1990

Μεσογειακό Ζυθεςτιατόριο

Ζύθος στο Ντορέ:

Τσιρογιάννη 7, Λευκός Πύργος - Τηλ: 2310.279.010



FOKAS

Εδώ, θα μείνετε.



**Χτυπήστε ΚΑΡΤΑ και κερδίστε
δωροεπιταγές!**

24 άτοκες δόσεις ανεξαρτήτως ποσού

Αθήνα: Σταδίου 41, Ερμού & Βουλής **Θεσσαλονίκη:** Τσιμισκή 48-50, Ερμού 14, F sport: Τσιμισκή 64 **Βόλος:** Ερμού 164

Μια εταιρία
προσφέρει σε όλους μας

κάθε μέρα
σε κάθε γειτονιά

την ευκαιρία
να κερδίσουμε

μια καλύτερη ζωή

photo C. VOUGARI

Η Ελλάδα μας εμπιστεύεται τα όνειρά της
Οργανισμός Προγνωστικών Αγώνων Ποδοσφαίρου Α.Ε.



Άθρουρ Μίλερ

ΗΤΑΝ ΟΛΟΙ ΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΑ ΜΟΥ

Θεατρική περίοδος 2005-2006

Αρ. Δελτίου 543 (140)

Τμήμα Εκδόσεων Κ.Θ.Β.Ε.

Επιμέλεια εκδόσεων:

Ελπίδα Βιάννη

Έρευνα-επιμέλεια ύλης:

Μαρία Βογιατζή, Δώρα Γιαννοπούλου, Ελένη Μαρμασούκα, Μαρία Παπαστεργίου, Ελένη Βαϊά Πασχάλη (Στο πλαίσιο της πρακτικής τους άσκησης ως φοιτήτριες του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ.)

Επιμέλεια μεταφράσεων:

Κατερίνα Πετσατώδη

Σχεδιασμός εντύπου:

Ελένη Ματζίρη

Φωτογραφίες δοκιμών:

Κώστας Αμοιρίδης

Παραγωγή εντύπου:

ΛΙΣΤΡΟΝ

Ευχαριστούμε τον Γιάννη Ευθυμίου, τον Γιάννη Πειραλή και τον Αστέρη Πελετέκη για τη βοήθεια τους στην προετοιμασία της παραστασης.

Χορηγοί επικοινωνίας:



Το προσωπικό υποδοχής του Κ.Θ.Β.Ε. ντύνουν οι εταιρίες:



ezzo takami

Με την υποστήριξη:



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΚΘΒΕ
ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

Εκδόση Θεατρικής Ενότητας
www.ntng.gr

Υπεύθυνοι παράστασης

Οδηγός σκηνής

Τζένη Ζαπτιέ

Μηχανικοί σκηνής

Γιώργος Γεωργούλας, Χρήστος Βάσσος,
Αλέξανδρος Αυγερινός, Γιώργος Αντωνιάδης

Χειριστής κονσόλας φωτισμών

Τάσος Δαηλίδης

Ηλεκτρολόγος σκηνής

Δημήτρης Φωκαέτης

Χειριστής κονσόλας ήχου

Βαγγέλης Καρκαλίνης

Φροντιστής

Νίκος Συμεωνίδης

Ενδύτρια

Κυράννα Μήτσα Δελλή

Κατασκευές σκηνικών και κοστούμιών

Εργαστήρια Κ.Θ.Β.Ε.

Υπάρχουν δύο κατηγορίες ανθρώπων...



αυτοί που απλά ζουν...

απλά ζουν...



και αυτοί που ξέρουν να ζουν!

Στο ξενοδοχείο "Les Lazaristes", η αξεπέραστη πολυτέλεια, η φιλικότητα και ο επαγγελματισμός, συνυπάρχουν στις προσωποποιημένες υπηρεσίες τους ...

Gastronomy

Το εστιατόριο **FRED & GINGER** δημιουργήθηκε για να αγαπηθεί από τους λάτρεις των γαστριμαργικών απολαύσεων.

Η κλασική απλότητα μιας έμπειρης και ώριμης κουζίνας στη σύγχρονη, ανανεωμένη εκδοχή της με την υπογραφή του executive chef Dennis Van Golderbinge.

Les Lazaristes

D O M O T E L

HOSPITALITY MATTERS

για όσους ξέρουν να ζουν!

Κολοκοτρώνη 16, 56 430 Θεσσαλονίκη
τηλ.: 2310 647400 fax: 2310 647484
web: www.domotel.gr
e-mail: leslazaristes@domotel.gr

★★★★★ De luxe

welcome...