

Δημήτρης Μαυρίκιος
Εν αρχή ο λόγος, εν τέλει ο κινηματογράφος
Η σύνοδος των τεχνών στη θεατρική δημιουργία

*Ομιλία-αντιφώνηση για την αναγόρευσή του σε
Επίτιμο Διδάκτορα Θεατρικών Σπουδών
στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
την 28^η Μαΐου 2019.*

Κύριε Αναπληρωτή Πρύτανη,
Κυρία Κοσμήτωρ,
Κυρία Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,
Αγαπητή και πολύτιμη φίλη κυρία Άννα Ταμπάκη,
Κυρίες και Κύριοι Καθηγητές,
Αγαπητοί μου φοιτητές,
Καλοί μου φίλοι,
Αγαπημένοι μου συνεργάτες στο θέατρο...

...συγχωρέστε με, αλλά νιώθω ότι είμαι λίγο άγαρμπος με το τυπικό μέρος των προσφωνήσεων -δεν είμαι μαθημένος- γι' αυτό και θα απευθύνω τις ουσιαστικές ευχαριστίες μου στο Πανεπιστήμιο για μια τέτοια τιμή και σε όλους τους παρόντες. Και όχι μόνον στους παρόντες.

Ετοιμάζοντας τα όσα ήθελα να πω για τη σύνοδο των τεχνών στο θέατρο, όλο και σκόνταφτα. Ανακάλυπτα ότι πιο πολύ με απασχολούσε το πλαίσιο αυτής της ομιλίας, παρά το ίδιο το θέμα της. Το θέμα μού ήταν σχετικά γνωστό· το πλαίσιο, άγνωστο.

Δεν είμαι σε θέατρο, παρόλο που ο χώρος κάτι έχει από θέατρο, ίσως είναι και πιο υποβλητικός από ένα ωραίο θέατρο. Και είμαι εδώ, εγώ (νομίζω τουλάχιστον ότι είμαι εγώ), αλλά φοράω κάτι που, αν και δεν είναι, μοιάζει με θεατρικό κοστούμι. Κάπως νιώθω ότι έχω γίνει... ρόλος. Ναι· έτσι με βλέπω: λίγο σαν ρόλο... σαν χαρακτήρα θεατρικό, την ανάλυση του οποίου θα αποτολμήσω να κάνω συνοπτικά, πριν μπω στο κυρίως θέμα μου.

Μεγάλωσα μέχρι τα 9 μου χρόνια στην Αίγυπτο. Μάλιστα, γεννήθηκα στην Γκίζα, κυριολεκτικά κάτω απ' τις Πυραμίδες, και δη μια πρωτοχρονιά των αρχαίων Αιγυπτίων: 19 Ιουλίου – με ό,τι μπορεί να σημαίνει αυτό.

Ο πατέρας μου, Συμιακός· η μητέρα μου, Κερκυραία με βενετσιάνικη καταγωγή. Έχουν κάνει τα πάντα για τον αδελφό μου κι εμένα. Χρωστώ πάρα πολλά και στους δύο, ειδικά στη μητέρα μου. Χρωστώ πολλά και στον δικό της πατέρα, τον παππού μου τον Πέτρο, που γέμιζε το σπίτι με όπερες απ' το παλιό γραμμόφωνο και μας απήγγελλε Δάντη στο πρωτότυπο.

Πολλά χρωστώ και στις δύο μικρές αδελφές της μητέρας μου: στο πιάνο της Καίτης, νήπιο, αυτοσχεδιάζα μουσική με τις ώρες· και η Νίτσα, εμπνευσμένη παραμυθού, ήταν η πρώτη που με μύησε στη μυθοπλασία. Σ' εκείνην χρωστώ το

παιχνίδι που πιο πολύ αγάπησα: πώς θα παραστήσω κάτι, είτε με το λόγο είτε με κάτι που έμοιαζε με παιχνίδι αλλά δεν ήταν παιχνίδι... ήταν *παίξιμο*. Οι δυο έννοιες του «παίζω» γίνονταν μία.

Και ξαφνικά, ο Πόλεμος του Σουέζ... το σπίτι μας στο Πορτ Σαϊντ, ακριβώς στο μέτωπο των μαχών... η φυγή στο εσωτερικό του Δέλτα... προσφυγιά... κρύο... κάποια στιγμή και πείνα... στην επιστροφή, μήνες μετά, το σπίτι μας βομβαρδισμένο...

Στη δουλειά μου (ενίοτε ασυναίσθητα) ταυτίζομαι συχνά με κάποιους ήρωες των έργων. Στην πρώτη μου ταινία, τις *Τρωάδες* (αλλά και τέσσερις δεκαετίες μετά, στην *Ανδρομάχη* του Ρακίνα), όχι μόνον ήμουν το παιδί που είχε ζήσει έναν πόλεμο, ο Αστυάναξ, αλλά και ταύτιζα τη μητέρα μου με την Ανδρομάχη. Όχι τυχαία, στην πρωτόλεια εκείνη ταινία μου όπου έπαιζαν συγγενείς και φίλοι, το ρόλο της Ανδρομάχης τον είχα δώσει στην ίδια τη μητέρα μου, η οποία και τότε και στις επόμενες δύο ταινίες μου υπήρξε η πιο στενή και αφοσιωμένη συνεργάτις μου. Την ήθελα πεισματικά κοντά μου σε ό,τι κι αν έκανα στα πρώτα μου βήματα. Όταν πια απογαλακτίστηκα από έναν τέτοιο «θηλασμό», μετά τα τριάντα μου, μπόρεσε κι εκείνη να στραφεί στη δική της δημιουργία, τα ωραία διηγήματά της που εκδόθηκαν σχετικά πρόσφατα στον Κέδρο.

Η Μαρία, η μητέρα μου, ήταν πάντα πηγή έμπνευσης για μένα· ακόμα και τώρα, που, παρά το ενενηκοστό ένατο έτος της ηλικίας της, επέμενε να είναι απόψε εδώ, μα οι γιατροί της δεν την άφησαν.

Όταν γύριζα τις *Τρωάδες*, στα 22 μου χρόνια (στα στούντιο της Τσινετσιτά ως φοιτητής της Κρατικής Σχολής Κινηματογράφου), ευτύχησα να έχω δάσκαλο τον Ρομπέρτο Ροσελίνι. Είχαν προηγηθεί τα χρόνια των θεατρικών σπουδών στο Παρίσι, όπου επίσης ήμουν τυχερός με δασκάλους όπως ο Ντορτ, ο Σερέρ, ο Σεβαστίκογλου, ο Αντονέτι... Είμαι σε όλους ευγνώμων.

Το Παρίσι και η Ρώμη στα χρόνια της δικτατορίας ήταν κι αυτά τύχη για έναν νεαρό Έλληνα που οι αριστεροί γονείς του αναγκάζονταν ν' αλλάξουν για άλλη μία φορά πατρίδα, αφού θα ζούσαν πια οριστικά στο Παρίσι. Όμως ακόμα και το Παρίσι μάς υποδέχθηκε φλεγόμενο! Μάης του '68. Τον έζησα κι αυτόν – ως φοιτητής κλασικής φιλολογίας και θεατρικών σπουδών σε μια Σορβόνη εν μέσω οδοφραγμάτων.

Μίλησα πριν για τύχη, επειδή στα μαύρα εκείνα χρόνια της δικτατορίας η συσπείρωση των εκεί Ελλήνων ήταν κάτι το συναρπαστικό. Στενές, ουσιαστικές φιλίες, έξω από το πλαίσιο κάποιας κοσμικότητας.

Τύχη, γιατί ο νεαρός που ήμουν ζούσε πλάι στα ινδάλματά του: Κούνδουρο, Κακογιάννη, Βασιλικό, Τσαρούχη, Θεοδωράκη, Μανθούλη, Άγγελο Δεληβοριά, Μελίνα, Ειρήνη Παπά, Φαραντούρη, Καραϊνδρου και, κάποια στιγμή, διερχόμενο απ' το Παρίσι, τον Μάνο Χατζιδάκι, στον οποίο οφείλω πολλά: τη συνεργασία μου με το Τρίτο Πρόγραμμα, την πρώτη παράστασή μου που εκείνος με έσπρωξε να κάνω, το 1980, αλλά και την πιο πρόσφατη, κύριο έναυσμα της οποίας υπήρξε η μουσική του Χατζιδάκι για το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*.

Με γέφυρα τη μουσική του Χατζιδάκι, περνάω στο κυρίως θέμα μου: «Εν αρχή ο λόγος, εν τέλει ο κινηματογράφος» και κάπου ανάμεσά τους η μουσική. Άυλη,

αιθέρια, δεσπόζει μαγικά στη σύνοδο των τεχνών· γιατί αυτό είναι το θέατρο: μια σύνοδος τεχνών.

Η μουσική δεν είναι «επένδυση», δεν είναι το ρούχο που ντύνει μια παράσταση ή μια ταινία· είναι οργανικός ιστός του σκηνικού ή του κινηματογραφικού έργου.

Η μουσική προϋπάρχει των σκηνικών δοκιμών, έστω ως προσχέδιο, έστω και μόνον στο μυαλό του σκηνοθέτη, ο οποίος οφείλει απ' την αρχή να μυήσει τους ηθοποιούς στην αρμονική σχέση που θα έχουν ο λόγος, η δράση και το συναίσθημά τους με τη μουσική. Θα είναι κρίμα αν τους «φορέσει» τη μουσική εκ των υστέρων σαν ηχητικό ρούχο, ή αν την αγνοήσει τελείως σε έργα που υποβάλλουν την παρουσία της, ή αν διδάξει τους ρόλους χωρίς να σταθεί στη μουσική φυσιογνωμία του λόγου.

Βλέπετε, ο λόγος, συχνά, είναι και μουσική· ειδικά στην περίπτωση του έμμετρου θεατρικού λόγου – η αδυναμία μου, μια σχεδόν εμμονή, που από τον Σαίξπηρ ως τους Γάλλους κλασικούς κι από τον Σοφοκλή ως τον Δάντη μ' έχει ωθήσει να μεταφράσω ως τώρα καμιά δωδεκαριά χιλιάδες στίχους· συνήθως σε ίαμβο, αλλά ενίοτε και σε ανάπαιστο ή μεσοτονικό.

Όμως και η πρόζα συχνά κρύβει μέσα της μουσική. Ο Λόρκα, ο Τενεσί Ουίλιαμς, ο Όσκαρ Ουάιλντ, τα πεζά του Ρίτσου, κρύβουν στην πρόζα τους μουσική και όχι μόνο στο μέτρο, αλλά και στους συνδυασμούς των φθόγγων, στις παρηχήσεις. Όταν μετέφραζα τη *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ από τα γαλλικά, στα οποία την έγραψε, και παρόλο που η διάταξη του κειμένου ήταν σε πρόζα, κάτι μ' έκανε να κοντοσταθώ, να υποψιαστώ για πρώτη φορά ότι μέσα σ' έναν φαινομενικά πεζό λόγο, μπορεί να κρύβεται ακόμα και μια σειρά από 27 αναπαιστούς! Τόσοι ανάπαιστοι σε ένα κείμενο που, από τη διάταξή του, δεν εμφανίζεται ως έμμετρο. Εδώ, ο μεταφραστής και ο σκηνοθέτης οφείλουν πάση θυσία να αποκωδικοποιήσουν τη μουσική του λόγου ως μύστες και, μαζί, ως εργάτες της ύστατης αυτής μορφής προφορικής λογοτεχνίας που είναι το θέατρο.

Η εξάλειψη του αναλφαβητισμού αλλά και η τυπογραφία έχουν συντελέσει, εδώ και αρκετούς αιώνες, στο να μην υπάρχει πια άλλη προφορική μορφή μιας τέχνης, η οποία στα γεννοφάσκια της, στον Όμηρο και μετά, στο αρχαίο δράμα, ήταν προφορική.

Αρκετοί μεταφραστές, μα και συγγραφείς, δεν δίνουν ιδιαίτερο βάρος σ' αυτή την ιδιαιτερότητα του θεατρικού λόγου. Ως κωφάλαλοι δημιουργοί, συχνά εξαίρετοι, δε λέω, απευθύνονται σε κωφάλαλους αναγνώστες. Όμως κάτι που ως ανάγνωσμα είναι όμορφο και αντιληπτό δεν σημαίνει ότι αυτομάτως είναι και εύηχο ή άμεσα κατανοητό ως ακρόαμα.

Το 1986, έλαβα μιαν αδιαπραγμάτευτη εντολή από έναν άλλο μεγάλο δάσκαλο τέχνης και ζωής, που τόσα του χρωστώ. Ο Μίνως Βολανάκης δεν το συζητούσε καν: τη μετάφραση για το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* όφειλα να την κάνω εγώ ο ίδιος. Σχεδόν έντρομος, τον ρώτησα: «Γιατί μου το κάνεις αυτό;». Η απάντηση ήταν: «Θα το καταλάβεις μόνος σου». Κι εξαφανίστηκε. Κι εγώ κατάλαβα...

Για τον σκηνοθέτη, αν γνωρίζει τη γλώσσα του πρωτοτύπου, αν έχει τη δυνατότητα να εκφράζεται λογοτεχνικά, δεν υπάρχει καλύτερη εμβάθυνση στο έργο, καλύτερη θητεία δίπλα στον συγγραφέα, απ' το να μεταφράσει ο ίδιος το έργο που θα διδάξει

στους ηθοποιούς. Από τη μια, θα ξέρει να τους εξηγήσει καλά το γιατί κάθε λέξης· από την άλλη, κάτι θα έχει εισπράξει απ' τη μουσικότητα του πρωτότυπου λόγου για να το μεταφέρει στο μετάφρασμα και στη διδασκαλία – ακόμα και στον Πιραντέλο, ο λόγος του οποίου δεν είναι ιδιαίτερα μουσικός.

Ευχή και κατάρα του Βολανάκη. Ήταν τόσο πολύτιμο αυτό το μάθημα, ώστε σε όλες τις παραστάσεις που σκηνοθέτησα έκανα ο ίδιος τη μετάφραση, αλλά, βέβαια, με έναν περιορισμό: να ασχολούμαι μόνο με έργα των τεσσάρων γλωσσών που γνώριζα.

Δύο χρόνια αργότερα, το 1989, καταπιάστηκα με αυτό που θεωρώ ότι είναι από τα πιο τολμηρά που έχω επιδιώξει. Σε μια εποχή κατά την οποία η έμμετρη μετάφραση ήταν ουσιαστικά είδος αποκηρυγμένο, εκπονήθηκε εκείνη που μου προκύπτει ως η πρώτη έμμετρη μετάφραση μετά από τουλάχιστον μισό αιώνα εξοστρακισμού του έμμετρου λόγου από τις θεατρικές μεταφράσεις: αναφέρομαι στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* για το Εθνικό Θέατρο. Είχα και μια μεγάλη πρόκληση γι' αυτό: τη μελωδική, εφηβική, ερωτική φωνή της Λυδίας Φωτοπούλου.

Να κι ένα ακόμα στοιχείο που συνηγορεί υπέρ της μετάφρασης από τον σκηνοθέτη. Όταν η μετάφραση προκύπτει από μian ανάθεση σκηνοθεσίας, ο σκηνοθέτης, καθώς μεταφράζει, «ακούει» τη φωνή του ηθοποιού που έχει διαλέξει.

Η *Ηλέκτρα* έγινε για την Καρυοφυλλιά Καραμπέτη. Τόσο η δική της υποβλητική φωνή όσο και του Νίκου Καραθάνου, της Μαρίας Κεχαγιόγλου, της Μαρίας Κατσιαδάκη και, βέβαια, του Δημήτρη Μαρωνίτη στοίχειωναν τ' αυτιά μου όσο μετέφραζα το έργο του Σοφοκλή. Με τον Νίκο Καραθάνο, μάλιστα, δοκίμαζα καθημερινά τα λόγια του Ορέστη...

Έτσι και για τα έργα του Τενεσί Ουίλιαμς: η Αμάντα μεταφράστηκε για τη Ράνια Οικονομίδου, ο Τομ για τον Νίκο Κουρή, η Βάιολετ για την Μπέτυ Αρβανίτη· και για εκείνα του Πιραντέλο, η Μομίνα για τη Γιούλικα Σκαφιδά, ο Παλμίρο για τον Γιάννη Βογιατζή, στο *Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε*, και πάει λέγοντας... Όταν, μάλιστα, προέκυψε να ανεβάσω για δεύτερη φορά τα *Έξι πρόσωπα*, προσάρμοσα την παλιά μετάφραση βάσει και της νέας διανομής: από τον Δημήτρη Καρέλη στον Λάζαρο Γεωργακόπουλο, από τη Λίνα Λαμπράκη στη Βαγγελιώ Ανδρεαδάκη... Και ούτω καθεξής...

Κάτι τέτοιο συμβαίνει σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό όταν πρόκειται για διασκευή ή για πρωτότυπη γραφή, όπως οι ένθετοι μονόλογοι της Αντονιέτα Πιραντέλο στο *Ερρίκος Δ'* που γράφτηκαν για τη μεγάλη μας Αλέκα Παϊζή, για την οποία είχα γράψει αρχικά και το ρόλο της Κορνηλίας Ροΐδη στην *Πάπισσα Ιωάννα*. Το ίδιο περίπου έγινε και στη διασκευή του *Έβδομου ρούχου* της Ευγενίας Φακίνου, όπου είχε «μετρήσει» η φωνή της Παϊζή για τους διαλόγους. Σ' εκείνη την παράσταση, μάλιστα, είχα βασίσει τους διαλόγους της Ρίτσας πάνω σε μια φωνητική μίμηση που έκανε χρόνια πριν η Ευγενία Αποστόλου.

Η σχέση με κάθε ηθοποιό ξεχωριστά ξεκινάει από τη συγγραφή ή τη μετάφραση και συνεχίζεται, πάλι για καθένα ξεχωριστά, στις πρόβες. «Γκρουπάρουμε» όσο γίνεται τις πρώτες δοκιμές, και συχνά επιδιώκω ακόμα και ατομικές πρόβες με κάθε ηθοποιό μεμονωμένα. Αν δεν υπάρχει στο ξεκίνημα της διδασκαλίας η πολύτιμη για μένα δυαδική σχέση ηθοποιού-σκηνοθέτη, είναι δύσκολο το πέρασμα στη φάση των ομαδικών δοκιμών.

Κορυφαία δημιουργία σ' αυτή τη «σύνοδο τεχνών» είναι η υποκριτική για τον ηθοποιό και η διδασκαλία για τον σκηνοθέτη. Κι αν αυτή δεν βασίζεται σε κάτι που μοιάζει με έρωτα ανάμεσά τους, η ζεύξη μπορεί να βγάλει τα αποτελέσματα ενός απλού συνοικεσίου. Κανένα Κάμα Σούτρα σκηνοθεσίας ή υποκριτικής δεν τιθασεύει αυτόν τον «έρωτα».

Κάθε ηθοποιός λειτουργεί μέσα από τη δική του προσωπικότητα, και μόνο αυτό οφείλει να μας δεσμεύει. Άλλος φτιάχνει ένα πρώτο σχήμα του ρόλου και το γεμίζει σιγά σιγά. Άλλος, αντιθέτως, ξεκινάει από τον πυρήνα του ρόλου και τον γνέθει σαν κουκούλι γύρω του. Δεν θα επιβάλεις σε κανέναν απ' τους δύο το αντίθετο. Θα χάσεις. Θα χάσει κι εκείνος. Κι ο θεατής...

Η ψυχή του ηθοποιού είναι το Α και το Ω στο θέατρο. Κι αν ο σκηνοθέτης δεν σταθεί με λατρεία απέναντί της, το δημιούργημά του κινδυνεύει να είναι ένα απλό κατασκευάσμα.

Έτσι και ο ενδυματολόγος, ο κινησιολόγος, οφείλουν, όπως και ο σκηνοθέτης, να λάβουν υπ' όψιν τους τον ψυχισμό κάθε ηθοποιού μεμονωμένα. Το έχουμε επιδιώξει με τους συνεργάτες και τις συνεργάτιδες μου στους δύο αυτούς τομείς.

Τα κοστούμια και τα σκηνικά φέρνουν την εικαστική δυναμική της παράστασης σ' αυτή τη σύνοδο των τεχνών, αλλά, όπως συμβαίνει και με τις άλλες τέχνες, σε απολύτως στενή σχέση με την ιδέα της παράστασης. Αν ο σκηνογράφος, όσο εξαιρετος εικαστικός κι αν είναι, δεν ζυμώσει μαζί με τον σκηνοθέτη το σκεπτικό πολύ καιρό πριν ξεκινήσουν οι πρόβες, η εικαστική υπόσταση του έργου κινδυνεύει να αποβεί αυτοσκοπός ξένος προς τη δραματουργία της παράστασης.

Σε επτά από τις τελευταίες μου παραστάσεις, τη διασκευή, τη σύνθεση του πώς θα παρασταθεί το έργο, την κάνω πάντα –και ενίοτε τη συνυπογράφω– με τον σκηνογράφο (τον Δημήτρη Πολυχρονιάδη, εν προκειμένω).

Με την αναφορά μου αυτήν στον νεότερο από τους συνεργάτες μου, θα κάνω ένα σάλτο μισού αιώνα πίσω για να τιμήσω τον αρχαιότερο, μιας και δεν μπορώ εδώ να ονοματίσω και να ευχαριστήσω έναν έναν όλους ανεξαιρέτως τους καλλιτεχνικούς και τεχνικούς συνεργάτες μου 50 ετών σε όλους τους τομείς: από τα εικαστικά στη μουσική, από τη χορογραφία στους φωτισμούς.

Έτσι, θα σταθώ στον Νέστορά τους, με τον οποίο ξεκινήσαμε μαζί, εικοσάχρονα παιδιά, και συνεργαστήκαμε τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο, τόσο στενά όσο και μαγικά: τον Λευτέρη Παυλόπουλο, που μεγαλουργεί σε μιαν άλλη τέχνη, την τέχνη των φωτισμών.

Η τέχνη αυτή είναι η επιστέγαση των εικαστικών τεχνών στο θέατρο, ο καλός αγωγός ανάμεσα στον σκηνικό χώρο και τη δραματουργία μιας παράστασης, κάτι που, όταν το έλεγες εκείνα χρόνια, τα παλιά, αρκετοί σε κοίταζαν περίεργα. Στις πρώτες παραστάσεις μου στα κρατικά θέατρα, με τον *Βέρθερο* στη Λυρική, τα *Έξι πρόσωπα* στο ΚΘΒΕ, το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* στο Εθνικό, τους φωτισμούς δεν τους υπέγραφε κανείς. Θεωρούσαν ότι ήταν αρμοδιότητα του ηλεκτρολόγου τού θεάτρου. Και ο σκηνοθέτης όφειλε να συνεργαστεί μαζί του, ανεξαρτήτως του αν είχαν και οι δύο γνώσεις και ταλέντο στη φωτογραφία. Τολμώ να πω ότι και η δική μου επιμονή συνέβαλε στο να γλιτώσει το ελληνικό θέατρο από μια τέτοια αντίληψη.

Θα έλεγα κι ότι το προχώρησα ακόμα περισσότερο – με κάποιο φόβο, ίσως, γιατί δεν είχε ξανά αποτολμηθεί αυτό που θα πω, αλλά και με μπόλικο πείσμα ενάντια στη συντήρηση της εποχής εκείνης.

Από τα φοιτητικά μου χρόνια ήλπιζα να προεκτείνω κάποτε τη δυναμική της τέχνης των φωτισμών με την εισαγωγή του κινηματογράφου στο θέατρο. Και λέω του κινηματογράφου και όχι του νίдео, όπως λέμε σήμερα, γιατί απ' τη δεκαετία του '70 μέχρι το 2000 δουλεύαμε με φιλμ που μοντάραμε και προβάλλαμε κινηματογραφικά.

Το εναρκτήριο λάκτισμα δόθηκε το 1977, όταν ο Βολανάκης μού ζήτησε να εντάξω τον κινηματογράφο στο *Μαχαγκόνι* της Λυρικής Σκηνής, με την αιθέρια Βάσω Παπαντωνίου να τραγουδάει στην ερωτική σκηνή κάτω από τρεις οθόνες που έδειχναν το αέναο πέταγμα δύο πουλιών – κι αυτό, μες στο υπέροχο σκηνικό του Διονύση Φωτόπουλου, σημαντικού κατοπινού συνεργάτη μου. Από εκεί και πέρα, σχεδόν σε όλες τις παραστάσεις μου, υπήρχε κινηματογράφος.

Το τι άκουσα και το τι γράφτηκε όταν πρώτος εισήγαγα τον κινηματογράφο στο θέατρο, ίσως καλύτερα να μην το θυμάμαι, ακόμα και τώρα, που μετά από δεκαετίες δικαιώνομαι, καθώς είναι αμέτρητες πια οι παραστάσεις που έχουν προβολές.

Είχα καταντήσει όχι μόνο ο πονοκέφαλος πολλών παραγωγών, αλλά και το λαβράκι αρκετών δημοσιογράφων. Το 1998, για την *Ηλέκτρα* στην Επίδαυρο με το Εθνικό Θέατρο, ο Κούρκουλος ήταν σκεπτικός τόσο για το επιπλέον κονδύλι στον προϋπολογισμό, όσο και για το αν ήταν πρόπον να εισαχθούν προβολές στην Επίδαυρο. Δυσκολευόμουν να του εξηγήσω ότι οι προβολές θα ήταν απλώς ενισχυτικές των φωτισμών, καθώς θα πολλαπλασίαζαν τις φυσικές σκιές των ηθοποιών και του Χορού με κινηματογραφημένες σκιές στο βάθος, στα δέντρα. Το ίδιο εξηγούσα και σε συνεντεύξεις. Εις μάτην. Μέχρι που, σε ένα άρθρο εφημερίδας, είδα έναν τεράστιο τίτλο πάνω από μια φωτογραφία μου που έλεγε κάτι το οποίο, φυσικά, δεν είχα πει ποτέ: «Θα κάνω την Επίδαυρο θερινό σινεμά»! Ο κινηματογράφος, όπως και οι άλλες τέχνες, δεν είναι αυτοσκοπός στο θέατρο. Θα τον χαρακτήριζα άλλοτε ως την «οπτική μουσική» μιας παράστασης και άλλοτε ως τη δραματουργική συμπλήρωση των σκηνικών δρωμένων. Το θέατρο – ως τέχνη που υπάρχει μέσα από όλες τις τέχνες– αγκάλιασε τελικά τον κινηματογράφο, όπως θ' αγκαλιάσει στο μέλλον κάθε νέα καλλιτεχνική ή τεχνολογική κατάκτηση του ανθρώπου, κάτι που έκανε και στο παρελθόν.

Ποιος φανταζόταν, στις αρχές του 20ού αιώνα, την είσοδο του ηλεκτρικού φωτός στο θέατρο; Πόσοι άραγε δεν ειρωνεύτηκαν τον Πιραντέλο, όταν, το 1921, μιλούσε ήδη για διαφορετικούς φωτισμούς σε μια παράσταση, ή όταν ο ίδιος, το 1930, όπως και ο Μπρεχτ, αλλά και ο Τενεσί Ουίλιαμς το 1944, ήθελαν μια οθόνη με προβολές στο κέντρο του σκηνικού τους; Πόσοι τόλμησαν να σεβαστούν τότε, και για αρκετές δεκαετίες μετά, αυτές τις επαναστατικές για την εποχή τους ιδέες;

Ποιος θα μάντευε προπολεμικά ότι σύντομα η ηχογραφημένη μουσική θα έπαιζε έναν τεράστιο ρόλο στο θέατρο παντού στον κόσμο, όπως και στην Ελλάδα, όπου η χρήση ενός νέου εργαλείου, του μαγνητοφώνου, χάρισε στο θέατρο παραστάσεις ιστορικές όπως του Κουν, με μουσικές αξεπέραστες;

Το θέατρο είναι μητέρα όλων των τεχνών, όχι μόνο γιατί τις αγκαλιάζει όλες, αλλά και γιατί γεννοβολάει καινούργιες καλλιτεχνικές εκφράσεις και υιοθετεί

καινούργιες τεχνικές. Ας οραματιστούμε μέσα από μια τολμηρή φαντασία τι ακόμα μπορεί σε πολλά χρόνια να κάνει το θέατρο πλουσιότερο σε έκφραση. Κι ας επιδιώξουν οι νέοι να συμβεί κάτι τέτοιο ξεκινώντας από μια πιο εξελιγμένη χρήση των ολογραμμάτων στο θέατρο, έτσι όπως τους εύχομαι να δουν κάποτε τα *Έξι πρόσωπα* του Πιραντέλο. Εγώ, λόγω ηλικίας, περιορίζομαι στο να τα δω ή, μάλλον, στο να τα ξαναδώ και να τα ξανακάνω για πολλοστή φορά, αλλά μέσα από ένα όνειρο που είχε εκφράσει ο Πιραντέλο στον Λιδωρίκη και στον Ουράνη: να παιχτούν στην Επίδαυρο υπό μορφή αρχαίας τραγωδίας... Και είμαι έτοιμος γι' αυτό, αν εισακουστώ.

Μιας και στην αρχή αναφέρθηκα στους δασκάλους μου, νομίζω ότι δικαιούμαι πλέον να καμαρώνω κι εγώ ως δάσκαλος και να κλείσω αυτή την ομιλία μου απευθυνόμενος σε παλιούς και μελλοντικούς μαθητές μου.

Στους παλιούς, για να τους πω ευχαριστώ, καθώς πολλοί απ' αυτούς με έβγαλαν ασπροπρόσωπο, αφού πρώτος τους έσπρωξα στο θέατρο για την παρθενική τους δουλειά: Νίκος Καραθάνος, Θωμάς Μοσχόπουλος, Νίκος Κουρής, Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης, Αγγελική Παπαθεμελή, Άγης Εμμανουήλ, Γιάννης Κότσιφας, Δημήτρης Ντάσκας, Ευγενία Δημητροπούλου και κάμποσοι ακόμα, και νεότερους, απ' τους οποίους περιμένω κι άλλα: Μανώλης Δούνιας, Μαρία Βαρδάκα, Αλέξανδρος Βάρθης και τόσοι άλλοι...

Μελλοντικούς θεωρώ τους μαθητές που ελπίζω να προκύψουν και από μια ελεύθερη σχέση μου με το Πανεπιστήμιο. Στο μέτρο των δυνατοτήτων μου θα είμαι ενίοτε διαθέσιμος να προσφέρω ό,τι μπορώ, ως ελάχιστη ανταπόδοση μιας τόσο τιμητικής για μένα διάκρισης.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στο Πανεπιστήμιο Αθηνών κι άλλο ένα σε εσάς όλους.