

Κριτική του θεάτρου

«Ο ΙΟΥΔΑΣ» του Σ. Μελά.

Στο προηγούμενο φύλο δόθηκε ένα πολύ σύντομο κριτικό σημείωμα του συνεργάτου μας Ν. Κατηφόρη για τον «Ιούδα» του Μελά. Ωστόσο, επειδή γινιηκε απ' την έπισημη κριτική, με πιότερο από τό συγγαφέα ντόρο γύρω από τό έργο, πού παρουσιάστηκε κυλάς σά θεατρικό γεγονός, θεωρήσαμε σκόπιμο νά δώσουμε μιά κριτική πώ γαλιτική και πιό ολόκληρη, πού άγκαλιάζει και τό σκηρικό του άνέβασμα.

Η Συνεραχτική Έπιτροπή

Τό έργο αυτό, άν μπορούμε νά τό πούμε έργο, είναι έξαιρετικά άντιπροσωπευτικό γιά τό δημιουργό του Σ. Μελά, πού είναι κι αυτός, ένα χτυπητό δείγμα τής ήθικής και πνευματικής κατάνιας τής τάξης του. Ο Ίδιος ό Μ., ό 'Ιούδας, ό αώνιος προδότης, ό σιχρός δούλος του προσωπικού συμφέροντος, διαλύθηκε μέσα στο έργο του, πολλαπλασιάστηκε στους ήρωες του και χρωμάτισε με χρώματα ψευτιάς, προδοσίας, ύποκρισίας, σκλάβικής υποδούλωσης στο συμφέρο, τό άνούσιο αυτό τερατούργημα με άξιώσεις θεατρικού έρ-

γού. Γιατι δεν πρόκειται γιά άληθινή καλιτεχνική δημιουργία, αλλά γιά πλαστογράφηση θεατρικού έργου με πρόχειρα μέσα φτηνής δημαγωγίας, με κούφιας και αούθαδικες άξιώσεις ήθην φιλοσοφικού βάθους.

Μέ τον 'Ιούδα» του ό Μ. μάς φανέρωσε δλην τήν άνεπάρκεια τής καλιτεχνικής δημιουργίας, πού δε στηρίζεται στην άλήθεια τής ζωής, δε στηρίζεται καν τίμια στη γνήσια (άς ήταν και λαθεμένη) άντίληψη του συγγαφέα γιά τή ζωή, αλλά μόνο στην ψευτιά και τήν ύποκρισία, πού έξυπηρετούν τό ταπεινό προσωπικό συμφέρο. Μάς τό φανέρωσε σέ πολλά σημεία του δράματος του — στην έλειψη ήθεολογικής ένότητας, όπως και των χαρακτήρων, στην έλειψη των άναγκών γιά ένα θεατρικό έργο συγκρούσεων, πού απ' αυτές βγαίνει ή δράση, όπου θά άποκαλυφτούν οι χαρακτήρες και θά ξετυλιχτεί ή ιστορία τους πάνω στη σκηνή.

Στά πρώτα διό μέρη του έργου ό Μ. αναπτύχνει τήν καθαρά φασιστική ήθεολογία, φτάνοντας στην κορφή, απ' όπου ρίχνοντας με τό ένα του μάτι βλέμα έκφραστικό συνένουχο προς τόν Κύρο (γιατί τό άλλο του μάτι είναι πάντα προσηλωμένο με μιά συγκινητική τρυφερότητα στη γλυκιιά θεοούλα, πού ως τήν ώρα κάθεται ό Πολίτης), ξερνά τό γνωστά φασιστικά συνθήματα : «Μακάριοι οι δυνατοί, πού με τό σπαθί τους κλπ.», «Ωστόσο τήν ήθεολογία τούτη τήν προδίδει στο τρίτο μέρος, όπου χωρίς λόγο πνίγει τόν 'Ιούδα. Λέμε, χωρίς λόγο, γιατί τή σύγκρουση, ούτε τήν έσωτερική, ούτε τήν έξωτερική δεν τή νιώσαμε, δεν τήν είδαμε, δι κι άν πεί ό Μ., γιατί στο θέατρο δε φτάνει νά τό πείς, πρέπει και νά τό δείξεις. Τώρα στο πρώτο πλάνο προβάλλει τό γνωστό ξεθωριασμένο κοινωνικό-ήθικό σύστημα : «Ειρήνη ύμίν. Άγάπη». Γιά μάς, πού βλέπουμε καθαρά, πώς σήμερα δεν ύπάρχουν παρά διό έχθρικά μέτωπα, ό κομμουνισμός και ό φασισμός, ή φόρμουλα αυτή δεν είναι βέβαια, παρά ό Ίδιος ό φασισμός, σκεπασμένος με τόν πέπλο τής πάντα πρόθυμης, γιά τέτιες έκδουλεύσεις θρησκείας. Ωστόσο γιά τό συγγαφέα του «Ιούδα» ή φυγή προς τή φόρμουλα τούτη, ή προσπάθεια νά σκεπάσει τό φασισμό του, είναι προδοσία του Ίδιου του φασισμού. Άλλά τί μπορούσε νά κάνει ό άνθρωπος ; Δεν είμαστε φιλελεύθεροι, διόβολοι ; Τό έθνικό θέατρο δεν παύει νά έρωτοτροπεί με τό φιλελευθερισμό και τή δημοκρατία, έπρεπε λοιπόν νά ναι έντάξει και απ' αυτήν τή μεριά.

Μέσα σ' ένα έργο με τέτιες πνευματικές και ήθικές βάσεις πώς μπορούσε ό συγγαφέας νά παρουσιάσει ολόκληρωμένους, τυπικούς χαρακτήρες ; Ένωδ χαρακτήρες, πού προχωρώντας στο δρόμο τής δραματικής τους εξέλιξης, μέσ' από τις άπαραίτητες γιά τήν άρχιτεχτονική του έργου συγκρούσεις, θά φέρουν στο θεατή τή γενικευμένη άντίληψη του συγγαφέα, τήν καλιτεχνική, κοινωνική, φιλοσοφική κλπ. Πώς μπορούσε νά τό κάνει αυτό, άφου και ό Ίδιος, φτιάχνοντας τό έργο του, δεν είχε κανένα ξεκαθρισμένο πνεματικό σκοπό, δεν είχε νά φανέρωσε καμιά βαθιά δουλεμένη σκέψη, πού βγαίνει απ' αυτόνε και πού άνήκε σ' αυτόνε ; Έδω όλα είναι κατά παραγγελία, όλα είναι γιά πούλημα. Πιός είναι ό 'Ιούδας ; ό Μελάς έχει τήν άξίωση νά τόν πάρουμε γιά άγωνιστή τής έθνικής επάνστασης, πού έχει σκοπό τήν άπελευθέρωση του σκλαβωμένου λαού του 'Ισραήλ. Μά ή επαναστατικότητα του δε βγαίνει από τό άντίκρουμα τής δυστυχίας του λαού του, — 'Ισα-Ίσα περιφρονεί τό λαό αυτό από τό ύψος τής άρχοντίας του — βγαίνει μονάχα από τό σκοπό τής άτομικής έκδίκησης γιά τήν άτίμωση τής άδερφής του από τούς Ρωμαίους δειγματικούς, όποτε δεν είναι επαναστάτης. Ύστερα ή στροφή του προς τό Χριστό, πού σ' αυτόνε είναι έτοιμος νά παραχωρήσει τή θέση του άρχηγού (μήπως τάχα μάς φανέρωσε τά γνωρίσματα του σαν άρχηγού;) δεν βγαίνει από καθαρά πολιτικούς, κοινωνικούς σκοπούς. Έδω μπερδεύεται και τό πάθος του γιά τή Μαγδαληνή, πού ώστόσο κι αυτό, χωρίς μεγάλη ζημία κόβεται, από τή σκηνή τής σπιλιάς. Άκολουθεί τό Χριστό γιά νά τόν προδώσει άμέσως, γιατί γελάστηκε στην έκτίμηση του. Τόν προδίδει άν και τόν λυπάται, γιατί, όπως μάς πληροφορεί, ό έθνικός άγώνας είναι πάνω απ' όλα. Άλ-

λά σά λίγο προδίδει και τόν έθνικό άγώνα γιά νά δεχτεί, τήν άκρα άντίθεση προς τόν άπελευθερωτικό σκοπό, συμβιβαστική ήθεολογία του χριστιανισμού. Άντίς γιά χαρακτήρα βλέπουμε ένα χαμοιλέοντα, πού ώστόσο γιά νά φανεί χαρακτήρας ούρλιάζει ξεφωνίζει, κουνάει δυνατά τά χέρια κλπ. Η Μαγδαληνή, πού δεν παραλάζει και πολύ από τή Μαγδαληνή, τής παράδοσης, παρουσιάζει κάποια εξέλιξη στο πρώτο μέρος και μοραίνεται σιγά σιγά κατά τό τέλος από έλειψη δράσης. Έτσι, πού δε μένει απ' αυτήνε παρά μιá ξεθωριασμένη κινούμενη οκιά. Η Ζελφά σά χαρακτήρας δεν έχει καμιά εξέλιξη, καμιά ιστορία, είναι στασιμη από τήν αρχή ως τό τέλος. Η τρομερή άνεπάρκεια δράσης, πού τήν αντικατασταίνουν — χωρίς νά πετύχουν τό καλιτεχνικό σκοπό — οι άτεχνες διάλογοι, πού απ' αυτούς λείπει ό παλμός τής ζωής (όπως λ.χ. τής ξαπλωμένης Ζελφάς και του 'Ιούδα ή του Άννα και του 'Ιούδα μέσα στο ναό) έκδηλώνεται σ' επικίνδυνες στιγμές σκηρικής δράσης, πού σ' αυτήνε καταδικάζονται οι ήθοποιοι (όπως λ.χ. ή Μαγδαληνή στην τελευταία εικόνα κ. ά.) Η πόζα του ξαπλώματος, πού σχεδόν κυριαρχεί πάνω στη σκηνή, δεν είναι μονάχα επινόηση του σκηνοθέτη.

Η έλειψη δράσης και δραματικών συγκρούσεων στο έργο αυτό, πού δε στηρίζεται στην άλήθεια τής ζωής, έκδηλώνεται και σ' δλην τήν άρχιτεχτονική του. Σκηνές χωρίς τήν αναγκαία έσωτερική σχέση άνόμεσας τους και προς τό σύνολο, πού δεν οδηγούν σε καινούργιες καταστάσεις, δε σπράχνουν στην όριστική λύση (όπως λ.χ. του Δανιήλ) είναι κολημένες όπως όπως, κάποτε με άρκετή δόση αούθαιρείας. Μπορείς νά τις ανακατώσεις, άκόμα και νά σβήσεις μερικές, χωρίς καμιά ζημία γιά τό έργο. Μήπως είναι τυχαίο γεγονός, δι κι ήθησαν άρκετές, δι τό έργο γραφότανε και ξαναγραφότανε, ένδ άρχισαν πιά οι προετοιμασίες γιά τό άνέβασμα του ; Σ' ένα άρμονικό θεατρικό έργο, γραμένο σύμφωνα με τούς νόμους του θεατρικού χρόνου, δεν ύπάρχει τίποτε τό περιτό, ό θεατής ζει ολόκληρη τή ζωή τήν ήρώων σε διάστημα διόμισυ ώρων χωρίς νά έδιαφέρεται γιά τό χρόνο πού δείχνει τό δικό του ρολόι, πράμα πού δε συμβαίνει με τό θεατή του 'Ιούδα». Αύτός ξεμουδιάζει νιώθοντας μιá άληθινή ανακούφιση, όταν τελειώνει ή παράσταση.

Πάντα ή καλιτεχνική άνεπάρκεια του έργου δε μπο-

ρεί πορὰ νὰ ἔχει σὰ φυσική συνέπεια τὴν ἀνεπαρκῆ σκηνοθεσία, ἀλλὰ ὁ «Ἰούδας», ἰδιαίτερα, μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ σημειώσουμε μερικά φαινόμενα, ποὺ ἔχουν γενικότερο χαραχτήρα γιὰ τὸ Ἑθνικὸ θέατρο. Σχετικὰ μὲ τὴ σκηνικὴ ἀρχιτεχτονικὴ πρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν ἔλλειψη προοπτικῆς (ἴσως ὄχι ἀσχετὰ μὲ τὸ φωτισμὸ). Οἱ βράχοι στὶς πλαγιὲς τῆς λίμνης Γενιοσρέτ, οἱ πλευρὲς τῆς σπηλιάς τῆς Μαγδαληνῆς πέφτουν πάνω στὸ θεατῆ, δημιουργώντας μέσα του τὸ αἶσθημα τῆς στενοχώριας, τῆς ἔλλειψης ἀτμόσφαιρας. Ἰδιαίτερα στὴ λίμνη Γενιοσρέτ ἡ ἔλλειψη προοπτικῆς δημιουργεῖ τὴν τερατώδη ἐντύπωση, πὼς ἡ ἐπιφάνεια τῆς λίμνης σηκώνεται ὀρθία. Ἡ σκηνοθέτηση τοῦ ναοῦ τῆς Ἱερουσαλὴμ εἶναι ἡ φυγὴ ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία στὰ ξεχωριστά μέρη, ποὺ γίνεται τελευταία μόνιμο φαινόμενο στὴ σκηνὴ τοῦ Ἑθνικοῦ θεάτρου. Καὶ στὴν προκείμενη περίπτωση χτυπάει περισσότερο στὸ μάτι, ἐφ' ὅσο πρόκειται γιὰ νὰ μὲ ὀρισμένη ἱστορικὴ φυσιογνωμία (κι ἂν ἀκόμα πάρουμε τὸν ὄρο «ἱστορικῶς» πλαισία τῆς παράδοσης). Τὰ βερνικωμένα οὐρανία, ποὺ πάνω σ' αὐτὰ κάθονται οἱ ψαράδες Ἀπόστολοι(!) στὸν ὄχτο τῆς λίμνης δεῖχνουν τὴν ἀνεπαρκῆ ἐχτίμηση τῆς σκηνικῆς λεπτομέρειας, ποὺ εἶναι μέρος τοῦ συνόλου.

Εἶναι φανερὸ ἐπίσης, πὼς τὸ πρόβλημα τοῦ φωτισμοῦ δὲ λύθηκε ἀκόμα στὸ Ἑ.Θ. παρὰ τὰ τεχνικὰ μέσα, ποὺ κατέχει. Τὰ μέσα αὐτὰ εἶναι ἀρκετὰ γιὰ τὴ δημιουργία μᾶς ὀλόκληρης «οπτικῆς πραγματικότητας», ἀπὸ φῶτα, σκιὲς καὶ χρώματα. Ἀλλὰ ἐμεῖς μιλάμε γιὰ τὴ στοιχειώδη ὀργάνωση τοῦ φωτισμοῦ ποὺ θὰ συνδυαζόταν μὲ τοὺς καλλιτεχνικοὺς σκοποὺς τῆς δομένης σκηνῆς. Μέσα στὴ σπηλιά τῆς Μαγδαληνῆς λ.χ. ἔχει τόσο πολὺ φῶς, ποὺ μὲς εἶναι **δύσκολο** νὰ πιστεψομε, πὼς αὐτὸ εἶναι σπηλιά. Ἡ

ἀφθονία αὐτῆ τοῦ φωτός ὄχι μόνον ἀντιφάσκει στὸ ψυχολογικὸ χαραχτήρα τῆς σκηνῆς ἀλλὰ καὶ ἀναγκάζει τὸ σκηνοθέτη νὰ ριζεῖ τόσο δυνατὸ φῶς ἀμέσως ἐξω ἀπὸ τὴ σπηλιά, ποὺ οἱ ἠθοποιοὶ διαλύονται μέσα σ' αὐτὸ, ὅπως λ.χ. ἡ Ζελφά (Παπαδάκη) ποὺ σταματᾷ στὴν εἴσοδο τῆς σπηλιάς γιὰ νὰ πει τὶς πιὸ δραματικὲς τῆς τράβες. Ἡ νύχτα πάνω στὴ σκηνὴ δὲ δημιουργεῖται μόνον μὲ τὸ σβῆσιμο τοῦ φωτός. Ἀφοῦ οἱ ἠθοποιοὶ ἐξακολουθοῦν νὰ παίζουν, ὁ θεατῆς πρέπει νὰ βλέπει καθαρὰ τὰ πρόσωπα τους, τὶς χειρονομίες καὶ τὶς ἐκφράσεις τους. Ἀλιεῦτικα εἶναι χαμένες οἱ σκηνές, ὅπως λ.χ. τοῦ Βαραβᾶ καὶ τοῦ Κλεῖνια μὲ τὰ κοσμήματα κ. ἄ.

Ἀλλὰ τὸ πιὸ σπουδαῖο ἀπ' ὅλα εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ ἐνιαίου σκηνοθετικοῦ ὅψους, ἐνιαίου σκηνοθετικοῦ ρυθμοῦ στὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν. Πρέπει νὰ διαπιστώσουμε, πὼς ἡ κοιλτοῦρα τῆς λέξης, τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς στυλιστικῆς πλευρᾶς τῆς, εἶναι ὀλωσθιόλου παραγνωρισμένη στὴ σκηνὴ τοῦ Ἑ.Θ. Ἐδῶ ἡ ἀπόδοση εἶναι ὀλωσθιόλου τυχαία· δὲ βρισκᾷται σὲ κομιὰ σχέση μὲ τὸ ὀρισμένο ἐνιαῖο σκηνοθετικὸ ὅψος, ποὺ ἔναι διαφορετικὸ σὲ κάθε ἔρνο. Ὁ καθένος μιλεῖ γιὰ τὸ λογαριασμὸ του. Οἱ περισσότεροι μάλιστα ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς παίζουν ἱτονάτοιες ἀπὸ τὴ δικὴ τους ζωὴ, ἢ ἀκόμα πιὸ συχνὰ τὰ παγιωμένα σὲ ἄλλους ρόλους, «κλισέ» τους. Ὁ σκηνοθετικὸς λόγος τοῦ Μινωτῆ, ὀλωσθιόλου ἀδούλευτος ἀπὸ τεχνικὴ ἀποψη (κάποτε, πορὰ τὴ δυνατὴ του φωνή, τὰ λόγια του δὲν φτάνουν οὔτε στὰ πρῶτα καθίσματα) εἶναι πάντα καθαρὰ νατουραλιστικὸς, ἴδιος κι ἀπαράλαχος στὸν Ἰούδα καὶ στοὺς Πέρσες (!) ὅπως καὶ στὸν «Καπετὰν Μπρασμπάουτ». Ὅπως εἶναι πάντα ἴδιες οἱ χειρονομίες του, βίαιες καὶ ἀπότομες. Ὁ ἠθοποιὸς αὐτὸς δὲ μπορεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ «κλισέ» του καὶ γι' αὐτὸ εἶναι οἰχτρὸς, ὅταν ἀναγκάζεται νὰ παίξει ψυχολογικὲς στιγμές, ὅπου δὲ χωρεῖ ὁ ἐπιδεικτικὸς ἠρωισμὸς, ἡ ψευτοπαληκαριά. Ἡ Παπαδάκη παίξει κι αὐτὴ τὸ «κλισέ» τῆς, τῆς ἱτονάτιας γυναικας-μητέρας, γυναικας-ἀδερφῆς μὲ μόνιμη ἀπόχρωση μοιραλογοῦ. Αὐτὲς τὶς τραγουδιεῖς ἱτονάτιας τὶς ἀκοῦμε καὶ στὸν Ντοσταγιέφσκι, καὶ στὴ Δεσδιμὸνα καὶ στὴ Ζελφά. Ἀλλὰ ἂν αὐτὰ τὰ «κλισέ» πετυχαίνουν σὲ ὀρισμένα ἔργα, ὡστόσο εἶναι καταστρεφτικὰ γιὰ τὸ ταλέντο τοῦ ἠθοποιοῦ, ποὺ ἡ κύρια ἱκανότητα του πρέπει νὰ ἔναι ἡ ἱκανότητα νὰ μεταμορφώνεται νὰ φορεῖ μὲ τὴν ἴδια εὐκολία τὶς διάφορες θεατρικὲς προσωπίδες, νὰ ἔναι συνθετικὸς ἠθοποιός.

Ἀκόμα χειρότερα εἶναι μὲ τοὺς ἐπεισοδιακοὺς ρόλους. Ἡ σημασία τοῦ ἐπεισοδιακοῦ ρόλου, σὰ συστατικὸ μέρος τῆς συνολικῆς μορφῆς τοῦ ἔργου παραγνωρίζεται ὀλότελα. Πάρτε λ.χ. τὸ ρόλο τοῦ Γιασέ, τοῦ φίλου τοῦ Ἰούδα. Αὐτὸς δὲ χρησιμεύει πάνω στὴ σκηνή, παρὰ γιὰ νὰ ἀκουμπᾷ ἢ νὰ πέφτει πάνω του ὁ Ἰούδας σὲ στιγμὲς ψυχικῶν κλονισμῶν, δηλαδὴ εἶναι ἀπρόσωπος καὶ ἀψυχος. Ὁ Ἰούδας μπορεῖ καλύτερα νὰ πέφτει σὲ κομιὰ κολόνα γιὰ νὰ μὴν ταπεινῶνεται ὁ ἠθοποιὸς στὸ ρόλο τοῦ ἀψυχου. Τοῦ λείπει κάθε ψυχικὴ κίνηση, ποὺ εἶναι ὡστόσο φυσικὴ καὶ ἀναγκαία σ' ἕνα πιστὸ φίλο ὑπὸστὰ στὴ δυστυχία τοῦ συντρόφου του. Ἐνῶ, ἀντίθετα, ὀλοφάνερα γιὰ τὸ θεατῆ, ὁ ἠθοποιὸς κάνει προκαταβολικὰ μὲ ἀντικαλιτεχνικὴ, καθορὰ σωματικὴ προσπάθεια, νὰ στερεωθεῖ στὰ πόδια του γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸ ἀθλητικὸ σῶμα τοῦ Ἰούδα, ποὺ πέφτει πάνω του. Μὲ τέτοιο δούλεμα ἐπεισοδιακῶν ρόλων, δὲν εἶναι καθόλου πορὰ-ξενὸ ἂν οἱ μαζικὲς ἐπεισοδιακὲς σκηνές, ὅπως λ.χ. τοῦ ἐπαναστατημένου λαοῦ, προκαλοῦν ἀνοιχτὰ γέλια στὶς πιὸ δραματικὲς στιγμὲς.

Ὅλα αὐτὰ μᾶς λένε καθαρὰ πόσο μικρὸ εἶναι τὸ δημιουργικὸ ἀνάστημα τοῦ Ἑθνικοῦ θεάτρου. Καὶ μὴπως μπορεῖ νὰ ἔναι διαφορετικὸ μὲ ὀποιοδήποτε ἄστικθ θεατρο, ποὺ οὐσιαστικὰ εἶναι θεατρο δίχως ἠθοποιὸ καὶ δίχως θεατῆ; Γιατὶ τὰ ἀληθινὰ ταλέντα ἀφανίζονται καὶ σκοτώνονται ἐκεῖ ὅπου κυβερνᾷ τὸ γυθαῖο ἀτομικὸ συμφέρο κι ὄχι ὁ σκοπὸς τῆς τέχνης. Ὁ θεατῆς δὲ βρίσκει ἐκεῖ καμιά ἀπάντηση στὰ ζητήματα, ποὺ τότε συγκινοῦν, ποὺ τὰ ζεῖ στὴν πραγματικότητα. Πὼς μπορεῖ νὰ ζεῖ καὶ νὰ ἐξελιχεται ἕνα θεατρο ποὺ στέκει ἐξω ἀπὸ τὴ ζωὴ, θεατρο καταδικασμένων; Δὲν

εἶναι τυχαῖο τὸ ἀνέβασμα τοῦ «Ἰούδα» στὴ σκηνὴ τοῦ Ἑ.Θ., ὅπως δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι τὸ θεατρο αὐτὸ παραβέχεται τὶς καθορὰ ἀντιδρασιατικὲς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τοῦ Μιλᾶ, ποὺ γράφει στὸν πρόλογο του, πὼς γιὰ νὰ δώσουμε ἀληθινὴ τέχνη πρέπει νὰ φύγουμε ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ποὺ δὲν ἔχει μέσα τῆς καμιά ποιήση. Ὁ Μιλᾶς καὶ τὸ Ἑ.Θ. εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἀστικὴ γάλη. Πὼς μποροῦν νὰ μὴν τὴν ἀποφεύγουν τὴν πραγματικότητα, ἀφοῦ τὴν τρέμουν καὶ τὴ φοβοῦνται ὅπως ὁ διάβολος τὸ θυμίαμα! Καὶ τὴ στιγμὴ ποὺ οἱ θεατῆς τοὺς θυμίζου τὴν πραγματικότητα, χειροκροτώντας ὀσαφνιὰ τὶς δημοκρατικὲς τράβες τοῦ Τυβαίγκ σὰ διαμαρτυρία ἐνάντια στὸ φασισμὸ του, ἐπικαλιένται τὴ βοήθεια τῶν κλόμπς.

Ἄλ.εξ. Ἀλαφούζου